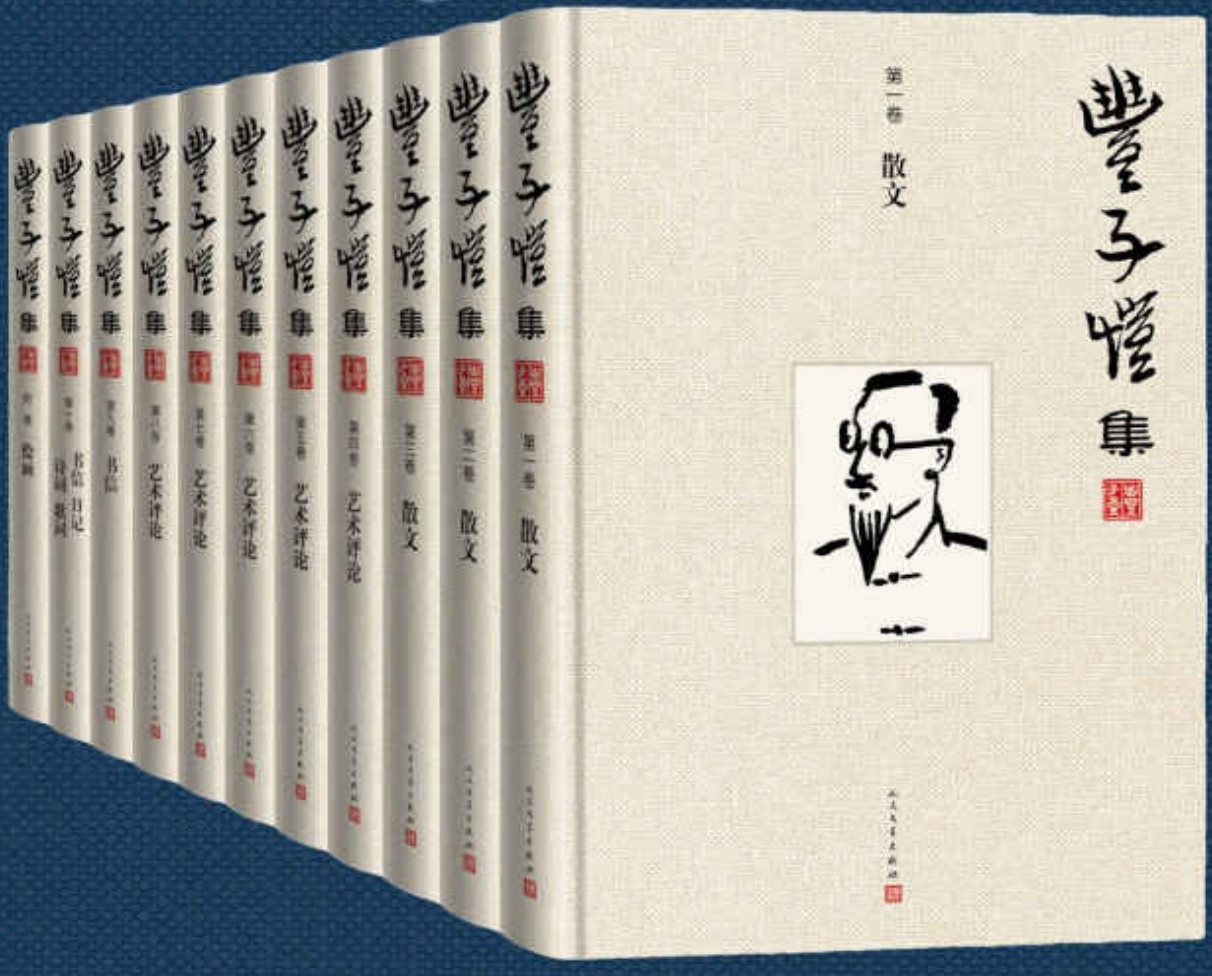
丰子恺集

全1-10卷
附赠绘画卷



总目录

丰子恺集：第一卷 散文
丰子恺集：第二卷 散文
丰子恺集：第三卷 散文
丰子恺集：第四卷 艺术评论
丰子恺集：第五卷 艺术评论
丰子恺集：第六卷 艺术评论
丰子恺集：第七卷 艺术评论
丰子恺集：第八卷 艺术评论
丰子恺集：第九卷 书信
丰子恺集：第十卷 书信 日记 诗词 歌词
丰子恺集：附卷 绘画

丰子恺集

第一卷

散文

人民文学出版社

豐子愷集

第一卷 散文

人民文学出版社

图书在版编目（CIP）数据

丰子恺集：1-10卷/丰子恺著. —北京：人民文学出版社，2022

ISBN 978-7-02-016140-9

Ⅰ.①丰… Ⅱ.①丰… Ⅲ.①丰子恺（1898—1975）—全集 Ⅳ. ①C52

中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第038768号

责任编辑　刘伟　杜丽　徐广琴

　　陈彦瑾　温淳　陈悦

装帧设计　刘静

责任校对　罗翠华 杨益民

责任印制　苏文强

出版发行　人民文学出版社

社　　址　北京市朝内大街166号

邮政编码　100705

印　　刷　北京盛通印刷股份有限公司

经　　销　全国新华书店等

字　　数　3987千字

开　　本　850毫米×1168毫米 1/32

印　　张　179.875 插页32

版　　次　2022年2月北京第1版

印　　次　2022年2月第1次印刷

书　　号　978-7-02-016140-9

定　　价　990.00元（全十册）

如有印装质量问题，请与本社图书销售中心调换。电话：010－65233595

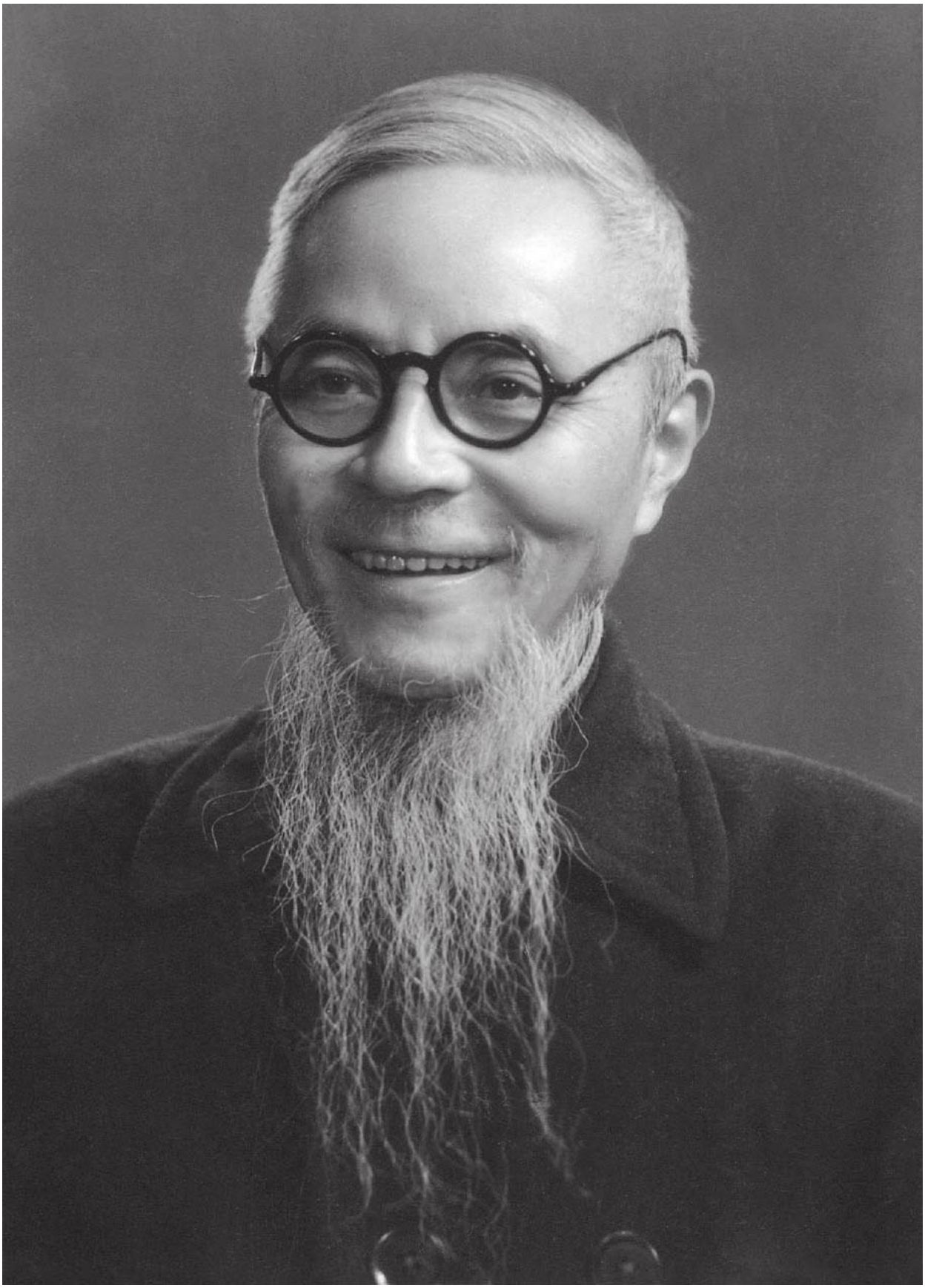
文前插图

緣緣堂主人造像
癸巳冬日 黃新我寫

费新我为丰子恺造像

丰子恺（1898—1975）

文学家、现代画家、美术和音乐教育家、翻译家，浙江桐乡人。早年曾从李叔同学习绘画、音乐。五四运动后，即进行漫画创作。1921年去日本。回国后先后在上海、浙江、重庆等地从事音乐和美术教学。画风朴实，别具风格，影响深远。绘画作品有：《子恺漫画》《子恺画集》《护生画集》等。二十世纪二十年代开始散文创作，长达五十余年，散文集有：《缘缘堂随笔》《随笔二十篇》《车厢社会》《缘缘堂再笔》《率真集》等。翻译作品有《源氏物语》等。



作者像

1919年丰子恺夫妇新婚时于上海

约1934年在缘缘堂廊下看书

1937年春在缘缘堂二楼书房

《丰子恺集》编辑工作委员会

主编 / 钟桂松

成员 / 杨子耘 杨朝婴 宋雪君 马永飞

臧永清 应 红 孔令燕 刘伟

杜丽 徐广琴 陈彦瑾 温淳

陈悦

出版说明

丰子恺（1898—1975），文学家、现代画家、美术和音乐教育家、翻译家，浙江桐乡人。早年曾从李叔同学习绘画、音乐。五四运动后，即进行漫画创作。1921年去日本。回国后先后在上海、浙江、重庆等地从事音乐和美术教学。画风朴实，别具风格，影响深远。绘画作品有：《子恺漫画》《子恺画集》《护生画集》等。二十世纪二十年代开始散文创作，长达五十余年，散文集有：《缘缘堂随笔》《随笔二十篇》《车厢社会》《缘缘堂再笔》《率真集》等。艺术评论集有：《西洋美术史》《西洋画派十二讲》等。翻译作品有：《源氏物语》等。

《丰子恺集》收入丰子恺创作的文学作品，共分10卷：散文3卷，艺术评论5卷，书信、日记、诗词、歌曲等2卷，附卷收录作者代表性漫画、插图等作品。

按照学术惯例，作者生前编定的集子按照作者排序收录，散篇按照创作时间排序，没有创作时间的按照发表时间排序。作品原文为句读，依据现代汉语规范增加标点。文本进行校勘，改正错、漏、衍、倒置等以及标点错误，无法辨认的字，用□替代。保留异体字，保留带有作家个人风格与时代印记的用语。每篇皆有题注，交代原载、文本改动等版本信息，保留作者原注。

出版作家文集，是一项艰辛的编辑工作，限于编辑力量与水平，肯定还存在种种不足之处，敬请读者指正。

人民文学出版社编辑部

2022年1月

散文卷说明

此三卷，收入作者创作的散文集《缘缘堂随笔》《随笔二十篇》《车厢社会》《缘缘堂再笔》《子恺近作散文集》《漫文漫画》《率真集》《博士见鬼》《儿童故事连载》《缘缘堂新笔》《缘缘堂续笔》及155篇散篇。

- 缘缘堂随笔
  - 剪网
- 渐
- 立达五周年纪念感想
- 自然
- 颜面
- 儿女
- 闲居
- 从孩子得到的启示
  - 一
  - 二
- 天的文学
- 东京某晚的事
- 楼板
- 姓
- 忆儿时
  - 一
  - 二
  - 三
- 华瞻的日记
  - 一
  - 二
- 阿难
- 晨梦
- 艺术三昧
- 缘

- 大帐簿
- 秋
- 随笔二十篇
  - 付印记
  - 吃瓜子
  - 读书
  - 邻人
  - 蝌蚪
  - 一
  - 二
  - 三
  - 给我的孩子们
  - 作父亲
  - 儿戏
  - 旧地重游
  - 两场闹
  - 梦痕
  - 两 个“？”
  - 怜伤
  - 爱子之心
  - 梦耶真耶
  - 新年
  - 春
  - 五月
  - 九日
  - 随感五则
  - 一

    - 二
    - 三
    - 四
    - 五
    - 随感十三则
        - 一
        - 二
        - 三
        - 四
        - 五
        - 六
        - 七
        - 八
        - 九
        - 十
        - 十一
        - 十二
        - 十三
- 车厢社会
    - 车厢社会
    - 故乡
    - 作客者言
    - 画友——对一青年习画者的谈话
    - 穷小孩的跷跷板
    - 肉腿
    - 送考
    - 市街形式

    - 野外理发处
    - 三娘娘
    - 看灯
    - 鼓乐
    - 荣辱
    - 蜜蜂
    - 杨柳
    - 惜春
    - 放生
    - 素食以后
    - 米叶艺术颂
    - 纪念近世音乐的始祖罢哈
    - 学画回忆
    - 比较
    - 闲
    - 劳者自歌
    - 送阿宝出黄金时代
    - 云霓
    - 都会之音
    - 谈自己的画
    - 我的书：《芥子园画谱》
    - 半篇莫干山游记
- 缘缘堂再笔
    - 物语
    - 午夜高楼
    - 生机
    - 实行的悲哀

- 梧桐树
- 山中避雨
- 纳凉闲话
- 记音乐研究会中所见之一
- 记音乐研究会中所见之二
- 记乡村小学所见
- 大人
- 手指
- 西湖船
- 钱江看潮记
- 初冬浴日漫感
- 无常之恸
- 新年怀旧
- 音语
- “带点笑容”
- 清晨

缘缘堂随笔

（〔上海〕开明书店1931年1月初版）[1]

---

[1] 《缘缘堂随笔》共收随笔20篇。其中12篇曾由作者加以修饰（有的有删改）后编入1957年人民文学出版社出版的《缘缘堂随笔》中。今基本上采用其修饰之处。有的文章中被删改的文句和段落，仍据旧版予以恢复，并加注说明。

剪网[1]

大娘舅[2]白相了“大世界”[3]回来。把两包良乡栗子在桌子上一放，躺在藤椅子里，脸上现出欢乐的疲倦，摇摇头说：

“上海地方白相真开心！京戏，新戏，影戏，大鼓，说书，变戏法，甚么都有；吃茶，吃酒，吃菜，吃点心，由你自选；还有电梯，飞船，飞轮，跑冰……老虎，狮子，孔雀，大蛇……真是无奇不有！唉，白相真开心，但是一想起铜钱就不开心。上海地方用铜钱真容易！倘然白相不要铜钱，哈哈哈哈……”

我也陪他“哈哈哈哈……”。

大娘舅的话真有道理！“白相真开心，但是一想起铜钱就不开心”，这种情形我也常常经验。我每逢坐船，乘车，买物，不想起钱的时候总觉得人生很有意义，对于制造者的工人与提供者的商人很可感谢。但是一想起钱的一种交换条件，就减杀了一大半的趣味。教书也是如此：同一班青年或儿童一起研究，为一班青年或儿童讲一点学问，何等有意义，何等欢喜！但是听到命令式的上课铃与下课铃，做到军队式的“点名”，想到商贾式的“薪水”，精神就不快起来，对于“上课”的一事就厌恶起来。这与大娘舅的白相大世界情形完全相同。所以我佩服大娘舅的话有道理，陪他一个“哈哈哈哈……”。

原来“价钱”的一种东西，容易使人限制又减小事物的意义。譬如像大娘舅所说：“共和厅里的一壶茶要两角钱，看一看狮子要二十个铜板。”规定了事物的代价，这事物的意义就被限制，似乎吃共和厅里的一壶茶等于吃两只角子，看狮子不外乎是看二十个铜板了。然而实际共

和厅里的茶对于饮者的我，与狮子对于看者的我，趣味决不止这样简单。所以倘用估价钱的眼光来看事物，所见的世间就只有钱的一种东西，而更无别的意义，于是一切事物的意义就被减小了。“价钱”，就是使事物与钱发生关系。可知世间其他一切的“关系”，都是足以妨碍事物的本身的存在的真意义的。故我们倘要认识事物的本身的存在的真意义，就非撤去其对于世间的一切关系不可。

大娘舅一定能够常常不想起铜钱而白相大世界，所以能这样开心而赞美。然而他只是撤去“价钱”的一种关系而已。倘能常常不想起世间一切的关系而在这世界里做人，其一生一定更多欢慰。对于世间的麦浪，不要想起是面包的原料；对于盘中的橘子，不要想起是解渴的水果；对于路上的乞丐，不要想起是讨钱的穷人；对于目前的风景，不要想起是某镇某村的郊野。倘能有这种看法，其人在世间就像大娘舅白相大世界一样，能常常开心而赞美了。

我仿佛看见这世间有一个极大而极复杂的网，大大小小的一切事物，都被牢结在这网中，所以我想把握某一种事物的时候，总要牵动无数的线，带出无数的别的事物来，使得本物不能孤独地明晰地显现在我的眼前，因之永远不能看见世界的真相，大娘舅在大世界里，只将其与“钱”相结的一根线剪断，已能得到满足而归来。所以我想找一把快剪刀，把这个网尽行剪破，然后来认识这世界的真相。

艺术，宗教，就是我想找求来剪破这“世网”的剪刀吧！

丁卯〔1927〕年十月[4]

---

[1] 本篇原载1928年1月《一般》杂志第4卷第1号，署名：子恺。

[2] 大娘舅，指作者之妻徐力民之大哥，这里是按照儿女们的称呼。

[3] “大世界”，当时上海一个著名游乐场。

[4] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《一般》杂志时篇末所署。

渐[1]

使人生圆滑进行的微妙的要素，莫如“渐”；造物主骗人的手段，也莫如“渐”。在不知不觉之中，天真烂漫的孩子“渐渐”变成野心勃勃的青年；慷慨豪侠的青年“渐渐”变成冷酷的成人；血气旺盛的成人“渐渐”变成顽固的老头子。因为其变更是渐进的，一年一年地、一月一月地、一日一日地、一时一时地、一分一分地、一秒一秒地渐进，犹如从斜度极缓的长远的山坡上走下来，使人不察其递降的痕迹，不见其各阶段的境界，而似乎觉得常在同样的地位，恒久不变，又无时不有生的意趣与价值，于是人生就被确实肯定，而圆滑进行了。假使人生的进行不像山坡而像风琴的键板，由do忽然移到re，即如昨夜的孩子今朝忽然变成青年；或者像旋律的“接离进行”地由do忽然跳到mi，即如朝为青年而夕暮忽成老人，人一定要惊讶、感慨、悲伤，或痛感人生的无常，而不乐为人了。故可知人生是由“渐”维持的。这在女人恐怕尤为必要：歌剧中，舞台上的如花的少女，就是将来火炉旁边的老婆子，这句话，骤听使人不能相信，少女也不肯承认，实则现在的老婆子都是由如花的少女“渐渐”变成的。

人之能堪受境遇的变衰，也全靠这“渐”的助力。巨富的纨绔子弟因屡次破产而“渐渐”荡尽其家产，变为贫者；贫者只得做佣工，佣工往往变为奴隶，奴隶容易变为无赖，无赖与乞丐相去甚近，乞丐不妨做偷儿……这样的例，在小说中，在实际上，均多得很。因为其变衰是延长为十年二十年而一步一步地“渐渐”地达到的，在本人不感到什么强烈的刺激。故虽到了饥寒病苦刑笞交迫的地步，仍是熙熙然贪恋着目前的生的欢喜。假如一位千金之子忽然变了乞丐或偷儿，这人一定愤不欲生

了。

这真是大自然的神秘的原则，造物主的微妙的功夫！阴阳潜移，春秋代序，以及物类的衰荣生杀，无不暗合于这法则。由萌芽的春“渐渐”变成绿阴的夏；由凋零的秋“渐渐”变成枯寂的冬。我们虽已经历数十寒暑，但在围炉拥衾的冬夜仍是难于想象饮冰挥扇的夏日的心情；反之亦然。然而由冬一天一天地、一时一时地、一分一分地、一秒一秒地移向夏，由夏一天一天地、一时一时地、一分一分地、一秒一秒地移向冬，其间实在没有显著的痕迹可寻。昼夜也是如此：傍晚坐在窗下看书，书页上“渐渐”地黑起来，倘不断地看下去（目力能因了光的渐弱而渐渐加强），几乎永远可以认识书页上的字迹，即不觉昼之已变为夜。黎明凭窗，不瞬目地注视东天，也不辨自夜向昼的推移的痕迹。女儿渐渐长大起来，在朝夕相见的父母全不觉得，难得见面的远亲就相见不相识了。往年除夕，我们曾在红蜡烛底下守候水仙花的开放，真是痴态！倘水仙花果真当面开放给我们看，便是大自然的原则的破坏，宇宙的根本的摇动，世界人类的末日临到了！

“渐”的作用，就是用每步相差极微极缓的方法来隐蔽时间的过去与事物的变迁的痕迹，使人误认其为恒久不变。这真是造物主骗人的一大诡计！这有一件比喻的故事：某农夫每天朝晨抱了犊而跳过一沟，到田里去工作，夕暮又抱了它跳过沟回家。每日如此，未尝间断。过了一年，犊已渐大，渐重，差不多变成大牛，但农夫全不觉得，仍是抱了它跳沟。有一天他因事停止工作，次日再就不能抱了这牛而跳沟了。造物的骗人，使人留连于其每日每时的生的欢喜而不觉其变迁与辛苦，就是用这个方法的。人们每日在抱了日重一日的牛而跳沟，不准停止。自己误以为是不变的，其实每日在增加其苦劳！

我觉得时辰钟是人生的最好的象征了。时辰钟的针，平常一看总觉

得是“不动”的；其实人造物中最常动的无过于时辰钟的针了。日常生活中的人生也如此，刻刻觉得我是我，似乎这“我”永远不变，实则与时辰钟的针一样地无常！一息尚存，总觉得我仍是我，我没有变，还是留连着我的生，可怜受尽“渐”的欺骗！

“渐”的本质是“时间”。时间我觉得比空间更为不可思议，犹之时间艺术的音乐比空间艺术的绘画更为神秘。因为空间姑且不追究它如何广大或无限，我们总可以把握其一端，认定其一点。时间则全然无从把握，不可挽留，只有过去与未来在渺茫之中不绝地相追逐而已。性质上既已渺茫不可思议，分量上在人生也似乎太多。因为一般人对于时间的悟性，似乎只够支配搭船乘车的短时间；对于百年的长期间的寿命，他们不能胜任，往往迷于局部而不能顾及全体。试看乘火车的旅客中，常有明达的人，有的宁牺牲暂时的安乐而让其座位于老弱者，以求心的太平（或博暂时的美誉）；有的见众人争先下车，而退在后面，或高呼“勿要轧，总有得下去的！”“大家都要下去的！”然而在乘“社会”或“世界”的大火车的“人生”的长期的旅客中，就少有这样的明达之人。所以我觉得百年的寿命，定得太长。像现在的世界上的人，倘定他们搭船乘车的期间的寿命，也许在人类社会上可减少许多凶险残惨的争斗，而与火车中一样地谦让，和平，也未可知。

然人类中也有几个能胜任百年的或千古的寿命的人。那是“大人格”“大人生”。他们能不为“渐”所迷，不为造物所欺，而收缩无限的时间并空间于方寸的心中。故佛家能纳须弥于芥子。中国古诗人（白居易）说：“蜗牛角上争何事？石火光中寄此身。”英国诗人（Blake[2]）也说：“一粒沙里见世界，一朵花里见天国；手掌里盛住无限，一刹那便是永劫。”

一九二八年芒种[3]

[1] 本篇原载1928年6月《一般》杂志第5卷第2号，署名：婴行。建国后作者收入自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）时，文末略有改动。

[2] 即布莱克（1757—1827）。

[3] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《一般》杂志时篇末所署。作者在建国后自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）中，篇末误署为：1925年作。

立达五周年纪念感想

立达五周年纪念了。在五周年纪念的时节，我便想起五年前立达诞生的光景。

现在全学园中，眼见立达诞生的人，已经很少。据我算来，只有匡先生、陶先生、练先生[1]、我，和校工郭志邦五个人。下面的旧话，可在我们五个人的心中唤起同样的感兴。

一九二四年的严冬，我们几个飘泊者在上海老靶子路租了两幢房子，挂起“立达中学”的招牌来。那时我日里[2]在西门另一个学校中做教师，吃过夜饭，就搭上5路电车，到老靶子路的两幢房子里来帮办筹备工作。那时我们只有二三张板桌，和几只长凳，点一盏火油灯。我喜欢喝酒，每天晚上一到立达，从袋中摸出两只角子来，托“茶房”（就是郭志邦君，我们只有唯一的校工，故不称他郭志邦，而用“茶房”这个普通名词称呼他）去打黄酒。一面喝酒，一面商谈。吃完了酒，“茶房”烧些面给我们当夜饭吃。夜半模样，我再搭了5路电车回到我的寄食处去睡觉。——这样的日月，度过了约有三四个礼拜。正是这几天的天气。

不久我们为了房租太贵，雇了一辆榻车[3]，把全校迁到了小西门黄家阙的一所旧房子内，就开学了。在那里房租便宜得多，但房子也破旧得多。楼下吃饭的时候，常有灰尘或水渍从楼板上落在菜碗里。亭子间下面的灶间，是匡先生的办公处兼卧室。教室与走道没有间隔，陶先生去买了几条白布来挂上，当作板壁。……在那房子里上了半年课，迁居到江湾的自建的校舍——就是现在的立达学园——里，于兹四年半了。

讲起这种旧话，现在只有我们五个人心中有具象的回忆。我们五个

人，对于立达这五岁的孩子，仿佛是接生的产婆。这孩子的长育，虽然全靠后来的许多乳母的功劳，但仅在这五周年纪念的一天，回想他的诞生的时候，我们五个人脸上似乎有些风光。

但讲到风光，五人中我最惭愧了。我看他诞生以后，五年之中，实在没有好好地抚育他，近来更是疏远。匡先生、陶先生、练先生对他的操心比我深厚得多；然而三位先生还不及郭志邦君的专一。五年间始终不懈地、专心地、出全力地为他服劳的，实在只有郭志邦君一人。

他在五年前给我打酒，为我们烧面，招呼我们搬家。在五年的一千八百天中，不断地看守门房，收发信件，打钟报时。经过他的手的信件，倘以平均每日收发一百封计，已有十万零八千封。他的打钟，倘以平均每天二十次计，已有三万六千次。但他的态度未尝稍变，他的服务未尝稍懈，五年如一日。苦患的时候——例如前年的兵灾——他站在前面；享乐的时候——例如开同乐会——他退在后面。而他所得的工资，又常是微薄得很的。青年的园友们，试想想看：这种刻苦、坚忍、谦虚、知足的精神，我们应该如何钦佩！在五周年纪念会的席上，我们应该赠他“立达元勋”的尊号呢。

我在立达五周年纪念节所起的感想，只有这一点对志邦君的惭愧心。

一九三〇年作[4]

---

[1] 即匡互生、陶载良、练为章。

[2] 日里，江南一带方言，意即白天。

[3] 榻车，一种用人力拖拉的载货车。

[4] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是建国后作者自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）中篇末所署。

自然[1]

“美”都是“神”的手所造的。假手于“神”而造美的，是艺术家。

路上的褴褛的乞丐，身上全无一点人造的装饰，然而比时装美（？）女美得多。这里的火车站旁边有一个伛偻的老丐，天天在那里向行人求乞。我每次下了火车之后，迎面就看见一幅米叶〔米勒〕（Millet）的木炭画，充满着哀怨之情。我每次给他几个铜板——又买得一幅充满着感谢之情的画。

女性们煞费苦心于自己的身体的装饰。头发烫也不惜，胸臂冻也不妨，脚尖痛也不怕。然而真的女性的美，全不在乎她们所苦心经营的装饰上。我们反在她们所不注意的地方发见她们的美。不但如此，她们所苦心经营的装饰，反而妨碍了她们的真的女性的美。所以画家不许她们加上这种人造的装饰，要剥光她们的衣服，而赤裸裸地描写“神”的作品。

画室里的模特儿虽然已经除去一切人造的装饰，剥光了衣服；然而她们倘然受了画学生的指使，或出于自心的用意，而装腔做势，想用人力硬装出好看的姿态来，往往越装越不自然，而所描的绘画越无生趣。印象派以来，裸体写生的画风盛于欧洲，普及于世界。使人走进绘画展览中，如入浴堂或屠场，满目是肉。然而用印象派的写生的方法来描出的裸体，极少有自然的、美的姿态。自然的美的姿态，在模特儿上台的时候是不会有的；只有在其休息的时候，那女子在台旁的绒毡上任意卧坐，自由活动的时候，方才可以见到美妙的姿态，这大概是世间一切美术学生所同感的情形吧。因为在休息的时候，不复受人为的拘束，可以

任其自然的要求而活动。“任天而动”，就有“神”所造的美妙的姿态出现了。

人在照相中的姿态都不自然，也就是为此。普通照相中的人物，都装着在舞台上演剧的优伶的神气，或南面而朝的王者的神气，或庙里的菩萨像的神气，又好像正在摆步位的拳教师的神气。因为普通人坐在照相镜头前面被照的时间，往往起一种复杂的心理，以致手足无措，坐立不安，全身紧张得很，故其姿态极不自然。加之照相者又要命令他“头抬高点！”“眼睛看着！”“带点笑容！”内面已在紧张，外面又要听照相者的忠告，而把头抬高，把眼钉住，把嘴勉强笑出，这是何等困难而又滑稽的办法！怎样教底片上显得出美好的姿态呢？我近来正在学习照相，因为嫌恶这一点，想规定不照人物的肖像，而专照风景与静物，即神的手所造的自然，及人借了神的手而布置的静物。

人体的美的姿态，必是出于自然的。换言之。凡美的姿态，都是从物理的自然的要求而出的姿态，即舒服的时候的姿态。这一点屡次引起我非常的铭感。无论贫贱之人，丑陋（？）之人，劳动者，黄包车夫，只要是顺其自然的天性而动，都是美的姿态的所有者，都可以礼赞。甚至对于生活的幸福全然无分的，第四阶级以下的乞丐，这一点也决不被剥夺，与富贵之人平等。不，乞丐所有的姿态的美，屡比富贵之人丰富得多。试入所谓上流的交际社会中，看那班所谓“绅士”，所谓“人物”的样子，点头，拱手，揖让，进退等种种不自然的举动，以及脸的外皮上硬装出来的笑容，敷衍应酬的不由衷的言语，实在滑稽得可笑，我每觉得这种是演剧，不是人的生活。作这样的生活，宁愿作乞丐。

被造物只要顺天而动，即见其真相，亦即见其固有的美。我往往在人的不注意，不戒备的时候，瞥见其人的真而美的姿态。但倘对他熟视或声明了，这人就注意，戒备起来，美的姿态也就杳然了。从前我习画

的时候，有一天发见一个朋友的pose〔姿态〕很好，要求他让我画一张sketch〔速写〕，他限我明天。到了明天，他剃了头，换了一套新衣，挺直了项颈危坐在椅子里，教我来画。……这等人都不足与言美。我只有和我的朋友老黄[2]，能互相赏识其姿态，我们常常相对坐谈到半夜。老黄是画画的人，他常常嫌模特儿的姿态不自然，与我所见相同。他走进我的室内的时候，我倘觉得自己的姿势可观，就不起来应酬，依旧保住我的原状，让他先鉴赏一下。他一相之后，就会批评我的手如何，脚如何，全体如何。然后我们吸烟煮茶，晤谈别的事体。晤谈之中，我忽然在他的动作中发见了一个好的pose，“不动！”他立刻石化，同画室里的石膏模型一样。我就欣赏或描写他的姿态。

不但人体的姿态如此，物的布置也逃不出这自然之律。凡静物的美的布置，必是出于自然的。换言之，即顺当的，妥帖的，安定的。取最卑近的例来说：假如桌上有一把茶壶与一只茶杯。倘这茶壶的嘴不向着茶杯而反向他侧，即茶杯放在茶壶的后面，犹之孩子躲在母亲的背后，谁也觉得这是不顺当的，不妥帖的，不安定的。同时把这画成一幅静物画，其章法（即构图）一定也不好。美学上所谓“多样的统一”，就是说多样的事物，合于自然之律而作成统一，是美的状态。譬如讲坛的桌子上要放一个花瓶。花瓶放在桌子的正中，太缺乏变化，即统一而不多样。欲其多样，宜稍偏于桌子的一端。但倘过偏而接近于桌子的边上，看去也不顺当，不妥帖，不安定。同时在美学上也就是多样而不统一。大约放在桌子的三等分的界线左右，恰到好处，即得多样而又统一的状态。同时在实际也是最自然而稳妥的位置。这时候花瓶左右所余的桌子的长短，大约是三与五，至四与六的比例。这就是美学上所谓“黄金比例”。黄金比例在美学上是可贵的，同时在实际上也是得用的。所以物理学的“均衡”与美学的“均衡”颇有相一致的地方。右手携重物时左手必须扬起，以保住身体的物理的均衡。这姿势在绘画上也是均衡的。兵队

中“稍息”的时候，身体的重量全部搁在左腿上，右腿不得不斜出一步，以保住物理的均衡。这姿势在雕刻上也是均衡的。

故所谓“多样的统一”，“黄金律”，“均衡”等美的法则，都不外乎“自然”之理，都不过是人们窥察神的意旨而得的定律。所以论文学的人说，“文章本天成，妙手偶得之”；论绘画的人说，“天机勃露，独得于笔情墨趣之外。”“美”都是“神”的手所造的，假手于“神”而造美的，是艺术家。

一九二八年十月十二日[3]

寫生的
寫生
子愷
緣之堂畫箋
TK

[1] 本篇原载1929年1月10日《小说月报》第20卷第1号。当时题名《自然颂》。

[2] 即作者的好友、口琴家黄涵秋。

[3] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《小说月报》时篇末所署。在建国后作者自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）中，篇末误署为：1926年作。

颜面[1]

我小时候从李叔同先生学习弹琴，每弹错了一处，李先生回头向我一看。我对于这一看比什么都害怕。当时也不自知其理由，只觉得有一种不可当力，使我难于消受。现在回想起来，方知他这一看的颜面表情中历历表出着对于音乐艺术的尊敬，对于教育使命的严重，和对于我的疏忽的惩诫，实在比校长先生的一番训话更可使我感动。古人有故意误拂琴弦，以求周郎的一顾的，我当时实在怕见李先生的一顾，总是预先练得很熟，然后到他面前去还琴。

但是现在，李先生那种严肃的慈祥的脸色已不易再见，却在世间看饱了各种各样的奇异的脸色。——当作雕刻或纸脸具看时，倒也很有兴味。

在人们谈话议论的座中，与其听他们的言辞的意义，不如看他们的颜面的变化，兴味好得多，且在实际上，也可以更深切地了解各人的心理。因为感情的复杂深刻的部分，往往为理义的言说所不能表出，而在“造形的”（plastic）脸色上历历地披露着。不但如此，尽有口上说“是”而脸上明明表出“非”的怪事。聪明的对手也能不听其言辞而但窥其脸色，正确地会得其心理。然而我并不想做这种聪明的对手，我最欢喜当作雕刻或纸脸具看人的脸孔。

看惯了脸，以为脸当然如此。但仔细凝视，就觉得颜面是很奇怪的一种形象。同是两眼，两眉，一口，一鼻排列在一个面中，而有万人各不相同的形式。同一颜面中，又有喜，怒，哀，乐，嫉妒，同情，冷淡，阴险，仓皇，忸怩……等千万种表情。凡词典内所有的一切感情的

形容词，在颜面上都可表演，正如自然界一切种类的线具足于裸体中一样。推究其差别的原因，不外乎这数寸宽广的浮雕板中的形状与色彩的变化而已。

就五官而论，耳朵在表情上全然无用。记得某文学家说，耳朵的形状最表出人类的兽相。我从前曾经取一大张纸，在其中央剪出一洞，套在一个朋友的耳朵上，而单独地观看耳朵的姿态，久之不认识其为耳朵，而越觉得可怕。这大概是为了耳朵一向躲在鬓边，素不登颜面表情的舞台的原故。只有日本文学家芥川龙之介对于中国女子的耳朵表示敬意，说玲珑而洁白像贝壳。然耳朵无论如何美好，也不过像鬓边的玉兰花一类的装饰物而已，与表情全无关系。实际，耳朵位在脸的边上，只能当作这浮雕板的两个环子，不入浮雕范围之内。

在浮雕的版图内，鼻可说是颜面中的北辰，固定在中央。眉，眼，口，均以它为中心而活动，而作出各种表情。眉位在上方，形态简单；然与眼有表里的关系，处于眼的伴奏者的地位。演奏“颜面表情”的主要旋律的，是眼与口。二者的性质又不相同：照顾恺之的意见，“传神写照，正在阿堵之中”，故其画人常数年不点睛，说“点睛便欲飞去”，则眼是最富于表情的。然而口也不差：肖像画的似否，口的关系居多；试用粉笔在黑板上任意画一颜面，而仅变更其口的形状，大小，厚薄，弯度，方向，地位，可得各种完全不同的表情。故我以为眼与口在颜面表情上同样重要，眼是“色的”，口是“形的”。眼不能移动位置，但有青眼白眼等种种眼色，口虽没有色，但形状与位置的变动在五宫中最为剧烈。倘把颜面看作一个家庭，则口是男性的，眼是女性的，两者常常协力而作出这家庭生活中的诸相。

然更进一步，我就要想到颜面构造的本质的问题。神造人的时候，颜面的创作是根据某种定理的，抑任意造出的？即颜面中的五官的形状

与位置的排法是必然的，抑偶然的？从生理上说来，也许是合于实用的原则的，例如眉生在眼上，可以保护眼，鼻生在口上，可以帮助味觉。但从造形上说来，不必一定，苟有别种便于实用的排列法，我们也可同样地承认其为颜面，而看出其中的表情。各种动物的颜面，便得按照别种实用的原则而变更其形状与位置的。我们在动物的颜面中，一样可以看出表情，不过其脸上的筋肉不动，远不及人面的表情的丰富而已。试仔细辨察狗的颜面，可知各狗的相貌也各不相同。我们平常往往以“狗”的一个概念抹杀各狗的差别，难得有人尊重狗的个性，而费心辨察它们的相貌。这犹之我小时候初到上海，第一次看见西洋人，觉得面孔个个一样，红头巡捕尤其如此。——我的母亲每年来上海一二次，看见西洋人总说“这个人又来了”。——实则西洋人与印度人看我们，恐怕也是这样。这全是黄白异种的原故，我们看日本人或朝鲜人就没有这种感觉。这异种的范围推广起来，及于禽兽的时候，即可辨识禽兽的相貌。所以照我想来，人的颜面的形状与位置不一定要照现在的排法，不过偶然排成这样而已。倘变换一种排法，同样地有表情。只因我们久已看惯了现在状态的颜面，故对于这种颜面的表情，辨识力特别丰富又精细而已。

至于眼睛有特殊训练的艺术家，尤其是画家，就能推广其对于颜面表情的辨识力，而在自然界一切生物无生物中看出种种的表情。“拟人化”（personification）的看法即由此而生。在桃花中看出笑颜，在莲花中看出粉脸，又如德国理想派画家Bocklin〔勃克林〕，其描写波涛，曾画一魔王追扑一弱女，以象征大波的吞没小浪，这可谓拟人化的极致了。就是非画家的普通人，倘能应用其对于颜面的看法于一切自然界，也可看到物象表情。有一个小孩子曾经发见开盖的洋琴〔钢琴〕（piano）的相貌好像露出一口整齐而洁白的牙齿的某先生，Waterman[2]的墨水瓶姿态像邻家的肥胖的妇人。我叹佩这孩子的造形的

敏感。孩子比大人，概念弱而直观强，故所见更多拟人的印象，容易看见物象的真相。艺术家就是学习孩子们这种看法的。艺术家要在自然中看出生命，要在一草一木中发见自己，故必推广其同情心，普及于一切自然，有情化一切自然。

这样说来，不但颜面有表情而已；无名的形状，无意义的排列，在明者的眼中都有表情，与颜面表情一样地明显而复杂。中国的书法便是其一例。西洋现代的立体派等新兴美术又是其一例吧？

一九二八年耶稣圣诞前十日在江湾缘缘堂[3]

[1] 本篇原载1929年2月10日《小说月报》第20卷第2号，署名：子恺。本文首二段在1957年版《缘缘堂随笔》中被删去，文末最后一句亦删。

[2] 华特门，一种墨水的牌子名（原系人名）。

[3] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《小说月报》时篇末所署。在建国后作者自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）中，篇末误署为：1929年作。

儿女[1]

回想四个月以前，我犹似押送囚犯，突然地把小燕子似的一群儿女从上海的租寓中拖出，载上火车，送回乡间，关进低小的平屋中。自己仍回到上海的租界中，独居了四个月。这举动究竟出于什么旨意，本于什么计划，现在回想起来，连自己也不相信。其实旨意与计划，都是虚空的，自骗自扰的，实际于人生有什么利益呢？只赢得世故尘劳，做弄几番欢愁的感情，增加心头的创痕罢了！

当时我独自回到上海，走进空寂的租寓，心中不绝地浮起这两句《楞严》经文："十方虚空在汝心中，犹如白云点太清里，况诸世界在虚空耶！"

晚上整理房室，把剩在灶间里的篮钵、器皿、余薪、余米，以及其他三年来寓居中所用的家常零星物件，尽行送给来帮我做短工的、邻近的小店里的儿子。只有四双破旧的小孩子的鞋子（不知为什么缘故），我不送掉，拿来整齐地摆在自己的床下，而且后来看到的时候常常感到一种无名的愉快。直到好几天之后，邻居的友人过来闲谈，说起这床下的小鞋子阴气迫人，我方始悟到自己的痴态，就把它们拿掉了。

朋友们说我关心儿女。我对于儿女的确关心，在独居中更常有悬念的时候。但我自以为这关心与悬念中，除了本能以外，似乎尚含有一种更强的加味。所以我往往不顾自己的画技与文笔的抽陋，动辄描摹。因为我的儿女都是孩子们，最年长的不过九岁，所以我对于儿女的关心与悬念中，有一部分是对于孩子们——普天下的孩子们——的关心与悬念。他们成人以后我对他们怎么样？现在自己也不能晓得，但可推知其

一定与现在不同，因为不复含有那种加味了。

回想过去四个月的悠闲宁静的独居生活，在我也颇觉得可恋，又可感谢。然而一旦回到故乡的平屋里，被围在一群儿女的中间的时候，我又不禁自伤了。因为我那种生活，或枯坐，默想，或钻研，搜求，或敷衍，应酬，比较起他们的天真、健全、活跃的生活来，明明是变态的，病的，残废的。

有一个炎夏的下午，我回到家中了。第二天的傍晚，我领了四个孩子——九岁的阿宝、七岁的软软、五岁的瞻瞻、三岁的阿韦——到小院中的槐荫下，坐在地上吃西瓜。夕暮的紫色中，炎阳的红味渐渐消减，凉夜的青味渐渐加浓起来。微风吹动孩子们的细丝一般的头发，身体上汗气已经全消，百感畅快的时候，孩子们似乎已经充溢着生的欢喜，非发泄不可了。最初是三岁的孩子的音乐的表现，他满足之余，笑嘻嘻摇摆着身子。口中一面嚼西瓜，一面发出一种像花猫偷食时候的“ngam ngam”的声音来。这音乐的表现立刻唤起五岁的瞻瞻的共鸣，他接着发表他的诗：“瞻瞻吃西瓜，宝姐姐吃西瓜，软软吃西瓜，阿韦吃西瓜。”这诗的表现又立刻引起了七岁与九岁的孩子的散文的、数学的兴味：他们立刻把瞻瞻的诗句的意义归纳起来，报告其结果：“四个人吃四块西瓜。”

于是我就做了评判者，在自己心中批判他们的作品。我觉得三岁的阿韦的音乐的表现最为深刻而完全，最能全般表出他的欢喜的感情。五岁的瞻瞻把这欢喜的感情翻译为（他的）诗，已打了一个折扣；然尚带着节奏与旋律的分子，犹有活跃的生命流露着。至于软软与阿宝的散文的、数学的、概念的表现，比较起来更肤浅一层。然而看他们的态度全部精神没入在吃西瓜的一事中，其明慧的心眼，比大人们所见的完全得多。天地间最健全的心眼，只是孩子们的所有物，世间事物的真相，只

有孩子们能最明确、最完全地见到。我比起他们来，真的心眼已经被世智尘劳所蒙蔽，所斲丧，是一个可怜的残废者了。我实在不敢受他们“父亲”的称呼，倘然“父亲”是尊崇的。

我在平屋的南窗下暂设一张小桌子，上面按照一定的秩序而布置着稿纸、信箧、笔砚、墨水瓶、浆糊瓶、时表和茶盘等，不喜欢别人来任意移动，这是我独居时的惯癖。我——我们大人——平常的举止，总是谨慎，细心，端详，斯文。例如磨墨，放笔，倒茶等，都小心从事，故桌上的布置每日依然，不致破坏或扰乱。因为我的手足的筋觉已经由于屡受物理的教训而深深地养成一种谨惕的惯性了。然而孩子们一爬到我的案上，就捣乱我的秩序，破坏我的桌上的构图，毁损我的器物。他们拿起自来水笔来一挥，洒了一桌子又一衣襟的墨水点；又把笔尖蘸在浆糊瓶里。他们用劲拔开毛笔的铜笔套，手背撞翻茶壶，壶盖打碎在地板上……这在当时实在使我不耐烦，我不免哼喝他们，夺脱他们手里的东西，甚至批他们的小颊。然而我立刻后悔：哼喝之后立刻继之以笑，夺了之后立刻加倍奉还，批颊的手在中途软却，终于变批为抚。因为我立刻自悟其非：我要求孩子们的举止同我自己一样，何其乖谬!我——我们大人——的举止谨惕，是为了身体手足的筋觉已经受了种种现实的压迫而痉挛了的缘故。孩子们尚保有天赋的健全的身手与真朴活跃的元气，岂像我们的穷屈？揖让、进退、规行、矩步等大人们的礼貌，犹如刑具，都是戕贼这天赋的健全的身手的。于是活跃的人逐渐变成了手足麻痹、半身不遂的残废者。残废者要求健全者的举止同他自己一样，何其乖谬！

儿女对我的关系如何？我不曾预备到这世间来做父亲，故心中常是疑惑不明，又觉得非常奇怪。我与他们（现在）完全是异世界的人，他们比我聪明、健全得多；然而他们又是我所生的儿女。这是何等奇妙的

关系！世人以膝下有儿女为幸福，希望以儿女永续其自我，我实在不解他们的心理。我以为世间人与人的关系，最自然最合理的莫如朋友。君臣，父子、昆弟、夫妇之情，在十分自然合理的时候都不外乎是一种广义的友谊。所以朋友之情，实在是一切人情的基础。“朋，同类也。”并育于大地上的人，都是同类的朋友，共为大自然的儿女。世间的人，忘却了他们的大父母，而只知有小父母，以为父母能生儿女，儿女为父母所生，故儿女可以永续父母的自我，而使之永存。于是无子者叹天道之无知，子不肖者自伤其天命，而狂进杯中之物，其实天道有何厚薄于其齐生并育的儿女！我真不解他们的心理。

近来我的心为四事所占据了：天上的神明与星辰，人间的艺术与儿童。这小燕子似的一群儿女，是在人世间与我因缘最深的儿童，他们在我心中占有与神明、星辰、艺术同等的地位。

戊辰〔1928〕年韦驮圣诞作于石湾[2]

桑盛里
爸々還不来
TK

[1] 本篇原载1928年10月10日《小说月报》第19卷第10号。

[2] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《小说月报》时篇末所署。

闲居[1]

闲居，在生活上人都说是不幸的，但在情趣上我觉得是最快适的了。假如国民政府新定一条法律：“闲居必须整天禁锢在自己的房间里”，我也不愿出去干事，宁可闲居而被禁锢。

在房间里很可以自由取乐；如果把房间当作一幅画看的时候，其布置就如画的“置陈”了。譬如书房，主人的座位为全局的主眼，犹之一幅画中的middle point〔中心点〕，须居全幅中最重要的地位。其他自书架、几、椅、惶床、火炉、壁饰、自鸣钟，以至痰盂、纸篾等，各以主眼为中心而布置，使全局的焦点集中于主人的座位，犹之画中的附属物，背景，均须有护卫主物，显衬主物的作用。这样妥帖之后，人在里面，精神自然安定，集中，而快适。这是谁都懂得，谁都可以自由取乐的事。虽然有的人不讲究自己的房间的布置，然走进一间布置很妥帖的房间，一定谁也觉得快适。这可见人都会鉴赏，鉴赏就是被动的创作，故可说这是谁也懂得，谁也可以自由取乐的事。

我在贫乏而粗末[2]的自己的书房里，常常欢喜作这个玩意儿。把几件粗陋的家具搬来搬去，一月中总要搬数回。搬到痰盂不能移动一寸，脸盆架子不能旋转一度的时候，便有很妥帖的位置出现了。那时候我自己坐在主眼的座上，环视上下四周，君临一切。觉得一切都朝宗于我，一切都为我尽其职司，如百官之朝天，众星之拱北辰。就是墙上一只很小的钉，望去也似乎居相当的位置，对全体为有机的一员，对我尽专任的职司。我统御这个天下，想象南面王的气概，得到几天的快适。

有一次我闲居在自己的房间里，曾经对自鸣钟寻了一回开心。自鸣

钟这个东西，在都会里差不多可说是无处不有，无人不备的了。然而它这张脸皮，我看惯了真讨厌得很。罗马字的还算好看；我房间里的一只，又是粗大的数学码子的。数学的九个字，我见了最头痛，谁愿意每天做数学呢！有一天，大概是闲日月中的闲日，我就从墙壁上请它下来，拿油画颜料把它的脸皮涂成天蓝色，在上面画几根绿的杨柳枝，又用硬的黑纸剪成两只飞燕，用浆糊黏住在两只针的尖头上。这样一来，就变成了两只燕子飞逐在杨柳中间的一幅圆额的油画了。凡在三点二十几分，八点三十几分等时候，画的构图就非常妥帖，因为两只飞燕适在全幅中稍偏的位置，而且追随在一块，画面就保住均衡了。辨识时间，没有数目字也是很容易的：针向上垂直为十二时，向下垂直为六时，向左水平为九时，向右水平为三时。这就是把圆周分为四个quarter〔一刻钟〕，是肉眼也很容易办到的事。一个quarter里面平分为三格，就得长针五分钟的距离了，虽不十分容易正确，然相差至多不过一两分钟，只要不是天文台、电报局或火车站里，人家家里上下一两分钟本来是不要紧的。倘眼睛锐利一点，看惯之后，其实半分钟也是可以分明辨出的。这自鸣钟现在还挂在我的房间里，虽然惯用之后不甚新颖了，然终不觉得讨厌，因为它在壁上不是显明的实用的一只自鸣钟，而可以冒充一幅油画。除了空间以外，闲居的时候我又欢喜把一天的生活的情调来比方音乐。如果把一天的生活当作一个乐曲，其经过就像乐章（movement）的移行了。一天的早晨，晴雨如何？冷暖如何？人事的情形如何？犹之第一乐章的开始，先已奏出全曲的根柢的“主题”（theme）。一天的生活，例如事务的纷忙，意外的发生，祸福的临门，犹如曲中的长音阶〔大音阶〕变为短音阶〔小音阶〕的，C调变为F调，adagio〔柔板〕变为allegro〔快板〕，其或昼永人闲，平安无事，那就像始终C调的andante〔行板〕的长大的乐章了。以气候而论，春日是孟檀尔伸〔门德尔松〕（Mendelsson），夏日是斐德芬〔贝多芬〕（Beethoven），秋日是晓邦〔肖邦〕（Chopin）、修芒〔舒曼〕

（Schumann），冬日是修斐尔德〔舒伯特〕（Schubert）。这也是谁也可以感到，谁也可以懂得的事。试看无论甚么机关里，团体里，做无论甚么事务的人，在阴雨的天气，办事一定不及在晴天的起劲、高兴、积极。如果有不论天气，天天照常办事的人，这一定不是人，是一架机器。只要看挑到我们后门头来卖臭豆腐干的江北人，近来秋雨连日，他的叫声自然懒洋洋地低钝起来，远不如一月以前的炎阳下的“臭豆腐干！”的热辣了。

---

[1] 本篇原载1927年7月10日《小说月报》第18卷第7号。

[2] 日语中有此词，意即粗陋、不精致。

从孩子得到的启示[1]

一

晚上喝了三杯老酒，不想看书，也不想睡觉，捉一个四岁的孩子华瞻来骑在膝上，同他寻开心。我随口问：

“你最喜欢什么事？”

他仰起头一想，率然地回答：

“逃难。”我倒有点奇怪：“逃难”两字的意义，在他不会懂得，为什么偏偏选择它？倘然懂得，更不应该喜欢了。我就设法探问他：

“你晓得逃难就是什么？”“就是爸爸、妈妈、宝姐姐、软软……娘姨，大家坐汽车，去看大轮船。”

啊！原来他的“逃难”的观念是这样的！他所见的“逃难”，是“逃难”的这一面！这真是最可喜欢的事！

一个月以前，上海还属孙传芳的时代，国民革命军将到上海的消息日紧一日，素不看报的我，这时候也定一份《时事新报》，每天早晨看一遍。有一天，我正在看昨天的旧报，等候今天的新报的时候，忽然上海方面枪炮声起了，大家惊惶失色，立刻约了邻人，扶老携幼地逃到附近的妇孺救济会里去躲避。其实倘然此地果真进了战线，或到了败兵，妇孺救济会也是不能救济的。不过当时张皇失措，有人提议这办法，大家就假定它为安全地带，逃了进去。那里面地方很大，有花园、假山、

小川、亭台，曲栏、长廊、花树、白鸽，孩子们一进去，登临盘桓，快乐得如入新天地了。忽然兵车在墙外轰过，上海方面的机关枪声、炮声，愈响愈近，又愈密了。大家坐定之后，听听，想想，方才觉到这里也不是安全地带，当初不过是自骗罢了。有决断的人先出来雇汽车逃往租界。每走出一批人，留在里面的人增一次恐慌。我们结合邻人来商议，也决定出来雇汽车，逃到杨树浦的沪江大学。于是立刻把小孩子们从假山中，栏杆内捉出来，装进汽车里，飞奔杨树浦了。

所以决定逃到沪江大学者，因为一则有邻人与该校熟识，二则该校是外国人办的学校，较为安全可靠。枪炮声渐远渐弱，到听不见了的时候，我们的汽车已到沪江大学。他们安排一个房间给我们住，又为我们代办膳食。傍晚，我坐在校旁的黄浦江边的青草堤上，怅望云水遥忆故居的时候，许多小孩子采花、卧草，争看无数的帆船、轮船的驶行，又是快乐得如入新天地了。

次日，我同一邻人步行到故居来探听情形的时候，青天白日的旗子已经招展在晨风中，人人面有喜色，似乎从此可庆承平了。我们就雇汽车去迎回避难的眷属，重开我们的窗户，恢复我们的生活。从此“逃难”两字就变成家人的谈话的资料。

这是“逃难”。这是多么惊慌、紧张而忧患的一种经历！然而人物一无损丧，只是一次虚惊，过后回想，这日好似全家的人突发地出门游览两天。我想假如我是预言者，晓得这是虚惊，我在逃难的时候将何等有趣！素来难得全家出游的机会，素来少有坐汽车、游览，参观的机会。那一天不论时，不论钱，浪漫地、豪爽地，痛快地举行这游历，实在是人生难得的快事！只有小孩子真果感得这快味!他们逃难日来以后，常常拿香烟簏子来叠作栏杆、小桥、汽车、轮船、帆船，常常问我关于轮船、帆船的事，墙壁上及门上又常常有有色粉笔画的轮船、帆船、亭

子，石桥的壁画出现。可见这“逃难”，在他们脑中有难忘的欢乐的印象。所以今晚无端地问华瞻最喜欢什么事，他立刻选定这“逃难”。原来他所见的，是“逃难”的这一面。

不止这一端：我们所打算，计较，争夺的洋钱，在他们看来个个是白银的浮雕的胸章，仆仆奔走的行人，血汗涔涔的劳动者，在他们看来个个是无目的地在游戏，在演剧，一切建设，一切现象，在他们看来都是大自然的点缀，装饰。

唉！我今晚受了这孩子的启示了：他能撤去世间事物的因果关系的网，看见事物的本身的真相。他是创造者，能赋给生命于一切的事物。他们是“艺术”的国土的主人。唉，我要从他学习！

---

[1] 本篇原载1927年7月10日《小说月报》第18卷第7号。

二[1]

两个小孩子，八岁的阿宝与六岁的软软，把圆凳子翻转，叫三岁的阿韦坐在里面。他们两人同他抬轿子。不知哪一个人失手，轿子翻倒了。阿韦在地板上撞了一个大响头，哭了起来。乳母连忙来抱起。两个轿夫站在旁边呆看。乳母问："是谁不好？"

阿宝说："软软不好。"

软软说："阿宝不好。"

阿宝又说："软软不好，我好！"

软软也说："阿宝不好，我好！"阿宝哭了，说："我好！"

软软也哭了，说："我好！"

他们的话由"不好"转到了"好"。乳母已在喂乳，见他们哭了，就从旁调解：

"大家好，阿宝也好，软软也好，轿子不好！"

孩子听了，对翻倒在地上的轿子看看，各用手背揩揩自己的眼睛，走开了。

孩子真是愚蒙。直说"我好"，不知谦让。

所以大人要称他们为"童蒙""童昏"，要是大人，一定懂得谦让的方法：心中明明认为自己好而别人不好，口上只是隐隐地或转弯地表示，

让众人看，让别人自悟。于是谦虚，聪明，贤慧等美名皆在我了。

讲到实在，大人也都是“我好”的。不过他们懂得谦让的一种方法，不像孩子地直说出来罢了。谦让方法之最巧者，是不但不直说自己好，反而故意说自己不好。明明在谆谆地陈理说义，劝谏君王，必称“臣虽下愚”。明明在自陈心得，辩论正义，或惩斥不良、训诫愚顽，表面上总自称“不佞”“不慧”，或“愚”。习惯之后，“愚”之一字竟通用作第一身称的代名词，凡称“我”处，皆用“愚”。常见自持正义而赤裸裸地骂人的文字函牍中，也称正义的自己为“愚”，而称所骂的人为“仁兄”。这种矛盾，在形式上看来是滑稽的；在意义上想来是虚伪的，阴险的。“滑稽”“虚伪”“阴险”，比较大人评孩子的所谓“蒙”“昏”，丑劣得多了。

对于“自己”，原是谁都重视的。自己的要“生”，要“好”，原是普遍的生命的共通的大欲。今阿宝与软软为阿韦抬轿子，翻倒了轿子，跌痛了阿韦，是谁好谁不好，姑且不论，其表示自己要“好”的手段，是彻底地诚实，纯洁而不虚饰的。

我一向以小孩子为“昏蒙”。今天看了这件事，恍然悟到我们自己的昏蒙了。推想起来，他们常是诚实的，“称心而言”的，而我们呢，难得有一日不犯“言不由衷”的恶德！

唉！我们本来也是同他们那样的，谁造成我们这样呢？

一九二六年作[2]

---

[1] 此第二文在1957年版《缘缘堂随笔》中被删去，现仍予恢复。

[2] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是建国后作者自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）中篇末所署，比发表于《小说月报》的年代

——1927年早一年。从第一则逃难（1927年北伐战争）的年代来看，从第二则中三个孩子的年龄(当时用虚年龄)来看，此文的写作年代应为1927年。

天的文学[1]

晚上九点半钟以后，孩子们都已熟睡，别人不会再来找我，便是我自己的时间了。

照例喝过一杯茶，用大学[2]眼药擦过眼睛，点起一支香烟，从书架上抽了一张星座图，悄悄地到门前的广场上去看星。

一支香烟是必要的。星座位置认不清楚的时候，可以把它当作灯，向图中探索一下。

看到北斗沉下去，只见斗柄的时候，我回到房间里，拿一册《天文学》来一翻。用铅笔在纸上试算：地球一匝为七万二千里，光每秒钟绕地球七匝，即每秒钟行五十万四千里；一小时有三千六百秒，一天有八万六千四百秒，一年有三万一千一百零四万[3]秒；光走一年的路长，为五十万四千乘三万一千一百零四万里，即一“光年”之长。自地球到织女星的距离为十光年，到牵牛星的距离为十四光年，到大熊星的星云要一千万光年！……我算到这里，忽然头痛起来，手里的铅笔沉重得不能移动，没有再算下去的精神了。于是放下铅笔，抛弃纸头，倒在床里了。

我躺在床上，从枕上窥见窗外的星，如练的银河，“秋宵的女王”的织女，南王的热闹。啊，秋夜的盛妆！我忘记了我的头痛了。我脑中浮出朝华的诗句来：“织女明星来枕上，了知身不在人间。”立刻似乎身轻如羽，翱翔于星座之间了。

我俯视银河之波澜，访问织女的孤居，抚慰卡丽斯德神女的化身的大熊……“地球，再会！”我今晚要徜徉于银河之滨，牛女北斗之间了。

第二天早晨起来，我脑中历历地残留着昨夜的星界漫游的记忆；可是昨夜的头痛，也还保留着一些余味。

我想：几万万里，几千万年，算它做什么？天文本来是“天的文学”，谁教你们算的？

〔1927年〕

---

[1] 本篇原载1927年7月10日《小说月报》第18卷第7号。

[2] 大学是日本大阪参天堂药铺产销的一种眼药牌子。

[3] 计算有误。应为三千一百五十三万六千。

东京某晚的事[1]

我在东京某晚遇见一件很小的事，然而这件事我永远不能忘记，并且常常使我憧憬。

有一个夏夜，初黄昏时分，我们同住在一个“下宿”[2]里的四五个中国人相约到神保町去散步。东京的夏夜很凉快。大家带着愉快的心情出门，穿和服的几个人更是风袂飘飘，徜徉徘徊，态度十分安闲。

一面闲谈，一面踱步，踱到了十字路口的时候，忽然横路里转出一个伛偻的老太婆来。她两手搬着一块大东西，大概是铺在地上的席子，或者是纸窗的架子吧，鞠躬似的转出大路来。她和我们同走一条大路，因为走得慢，跟在我们后面。

我走在最先。忽然听得后面起了一种与我们的闲谈调子不同的日本语声音，意思却听不清楚。我回头看时，原来是老太婆在向我们队里的最后的某君讲什么话。我只看见某君对那老太婆一看，立刻回转头来，露出一颗闪亮的金牙齿，一面摇头，一面笑着说：

“Iyada，iyada.”(不高兴，不高兴！)

似乎趋避后面的什么东西，大家向前挤挨一阵，走在最先的我被他们一推，跨了几脚紧步。不久，似乎已经到了安全地带，大家稍稍回复原来的速度的时候，我方才探问刚才所发生的事情。

原来这老太婆对某君说话，是因为她搬那块大东西搬得很吃力，想我们中间哪一个帮她搬一会。她的话是：

“你们哪一位替我搬一搬，好不好？”

某君大概是因为带了轻松愉快的心情出来散步，实在不愿意替她搬运重物，所以回报她两个“不高兴”。然而说过之后，在她近旁徜徉，看她吃苦，心里大概又觉得过意不去，所以趋避似的快跑几步，务使吃苦的人不在自己眼睛面前。我探问情由的时候，我们已经离开那老太婆十来丈路，颜面已经看不清楚，声音也已听不到了。然而大家的脚步还是有些紧，不像初出门时那么从容安闲。虽然不说话，但各人一致的脚步，分明表示大家都有这样的感觉。

我每次回想起这件事，总觉得很有意味。我从来不曾从素不相识的路人受到这样唐突的要求。那老太婆的话，似乎应该用在家庭里或学校里，决不是在路上可以听到的。这是关系深切而亲爱的小团体中的人们之间所有的话，不适用于“社会”或“世界”的大团体中的所谓“陌路人”之间。这老太婆误把陌路当作家庭了。

这老太婆原是悖事的，唐突的。然而我却在想象：假如真能像这老太婆所希望，有这样的一个世界：天下如一家，人们如家族，互相亲爱，互相帮助，共乐其生活，那时陌路就变成家庭，这老太婆就并不悖事，并不唐突了。这是多么可憧憬的世界！

---

[1] 本篇原载1927年7月10日《小说月报》第18卷第7号。

[2] 下宿，日文，意即旅馆。

楼板[1]

记得我小时的事：我们家里那只很低小的厅上正在供起香烛，请六神菩萨。离开蜡烛火焰两尺就是单薄的楼板，楼板上面正是置马桶的地方，有人在便溺的时候，楼下历历可闻其声。当时我已经从祖母及母亲的平日的举动言语间习知菩萨与便溺的相犯。这时候看见了在马桶声底下请六神的情形，就责问母亲，母亲用一个“呸”字批掉我的责问，继续又说：“隔重楼板隔重山。”

当时我并不敢确信“板”的效用如是其大，只是被母亲这“呸”字压倒了。后来我在上海租住房子，才晓得这句古典语的确是至理名言。“隔重楼板隔重山”，上海的空间的经济，住家的拥挤，隔一重板，简直可有交通断绝而气候不同的两个世界，“板”的力竟比山还大。

五六年之前，我初到上海，曾在上海的西门的某里租住人家的一间楼底。楼面与楼底分住两份人家，这回是我初次经验。在我们的故乡，楼上总是卧房，楼下总是供家堂六神的厅，决没有楼上楼下分住两份人家的习惯。我托人找到了这房子，进屋的前两天，自己先去看一次。三开间的一座楼屋，楼上三个楼面是二房东自己住的，楼下左面一间已另有一份人家租住，中央一间正面挂着一张朱柏庐先生治家格言，两壁挂着书画，是公用的客堂，右面一间空着，就是我要租住的。在初到上海的我看来，这实在是一家，我们此后将同这素不相识的两份人家同居，朝夕同堂，出入同门，这是何等偶然而奇妙的因缘。将来我们对这两份人家一定比久疏的亲戚同族要亲近得多，我们一定从此添了两家新的亲友，这是何等偶然而奇妙的因缘。我独自起了这样的心情，就请楼上的二房东下来，预备同他接洽，并作初见的谈话。

一个男子的二房东从楼窗里伸出头来，问我有什么事。我走到天井里，仰起头来回答他说，“我就是来租住这间房间的，要和房东先生谈一谈。”那人把眉头一皱对我说：

“你租房子？没有什么可谈的。你拿出十二块钱，明天起这房子归你。”

那头就缩了进去。随后一个娘姨出来，把那缩进去的头所说的话对我复述一遍。我心中有点不快，但想租定了也罢，就付他十二块钱，出门去了。

后来我们搬进去住了。虽然定房子那一天我已经见过这同居者的颜色，但总不敢相信人与人的相对待是这样冷淡的，楼板的效用这样大的。偶然在门间或窗际看见邻家的人的时候，我总想招呼他们，同他们结邻人之谊。然而他们的脸上有一种不可侵犯的颜色，和一种拒人的力，常常把我推却在千里之外。尽我们租住这房子的六个月之间，与隔一重楼板的二房东家及隔一所客堂的对门的人家朝夕相见，声音相闻，而终于不相往来，不相交语，偶然在里门口或天井里交臂，大家故意侧目而过，反似结了仇怨。

那时候我才回想起母亲的话，“隔重楼板隔重山”，我们与他们实在分居着空气不同的两个世界，而只要一重楼板就可隔断。板的力比山还大！

〔1927年〕

---

[1] 本篇原载1927年7月10日《小说月报》第18卷第7号。

姓[1]

我姓丰。丰这个姓，据我们所晓得，少得很。在我故乡的石门湾里，也“只此一家”，跑到外边来，更少听见有姓丰的人。所以人家问了我尊姓之后，总说“难得，难得！”

因这原故，我小时候受了这姓的暗示，大有自命不凡的心理。然而并非单为姓丰难得，又因为在石门湾里，姓丰的只有我们一家，而中举人的也只有我父亲一人。在石门湾里，大家似乎以为姓丰必是举人，而举人必是姓丰的。记得我幼时，父亲的用人褚老五抱我去看戏回来，途中对我说：“石门湾里没有第二个老爷，只有丰家里是老爷，你大起来也做老爷，丰老爷！”

科举废了，父亲死了。我十岁的时候，做短工的黄半仙有一天晚上对我的大姐说：“新桥头米店里有一个丰官，不晓得是什么地方人。”大姐同母亲都很奇怪，命黄半仙当夜去打听，是否的确姓丰？哪里人？意思似乎说，姓丰会有第二家的？不要是冒牌？

黄半仙回来，说：“的确姓丰，‘养鞠须丰’的‘丰’，说是斜桥人。”大姐含着长烟管说：“难道真的？不要是‘酆鲍史唐’的‘酆’吧？”但也不再追究。

后来我游杭州，上海，东京，朋友中也没有同姓者。姓丰的果然只有我一人。然而不拘我一向何等自命不凡地做人，总做不出一点姓丰的特色来，到现在还是与非姓丰的一样混日子，举人也尽管不中，倒反而为了这姓的怪僻，屡屡打麻烦：人家问起“尊姓？”我说“敝姓丰”，人家总要讨添，或者误听为“冯”。旅馆里，城门口查夜的警察，甚至疑我假

造，说“没有这姓”！

最近在宁绍轮船里，一个钱庄商人教了我一个很简明的说法：我上轮船，钻进房舱里，先有这个肥胖的钱庄商人在内。他照例问我“尊姓？”我说：“丰，咸丰皇帝的丰。”大概时代相隔太远，一时教他想不起咸丰皇帝，他茫然不懂。我用指在掌中空划，又说：“五谷丰登的丰。”大概“五谷丰登”一句成语，钱庄上用不到，他也一向不曾听见过。他又茫然不懂，于是我摸出铅笔来，在香烟簏上写了一个“丰”字给他看，他恍然大悟似的说：“啊！不错不错，汇丰银行的丰！”

啊，不错不错！汇丰银行的确比咸丰皇帝时髦，比五谷丰登通用！以后别人问我的时候我就这样回答了。

〔1927年〕

---

[1] 本篇原载1927年7月10日《小说月报》第18卷第7号。

忆儿时[1]

一

我回忆儿时，有三件不能忘却的事。

第一件是养蚕。那是我五六岁时、我祖母在日的事。我祖母是一个豪爽而善于享乐的人，良辰佳节不肯轻轻放过。养蚕也每年大规模地举行。其实，我长大后才晓得，祖母的养蚕并非专为图利，叶贵的年头常要蚀本，然而她喜欢这暮春的点缀，故每年大规模地举行。我所喜欢的，最初是蚕落地铺。那时我们的三开间的厅上、地上统是蚕，架着经纬的跳板，以便通行及饲叶。蒋五伯挑了担到地里去采叶，我与诸姐跟了去，去吃桑葚。蚕落地铺的时候，桑葚已很紫而甜了，比杨梅好吃得多。我们吃饱之后，又用一张大叶做一只碗，采了一碗桑葚，跟了蒋五伯回来。蒋五伯饲蚕，我就以走跳板为戏乐，常常失足翻落地铺里，压死许多蚕宝宝，祖母忙喊蒋五伯抱我起来，不许我再走。然而这满屋的跳板，像棋盘街一样，又很低，走起来一点也不怕，真是有趣。这真是一年一度的难得的乐事！所以虽然祖母禁止，我总是每天要去走。

蚕上山之后，全家静默守护，那时不许小孩子们吵了，我暂时感到沉闷。然而过了几天，采茧，做丝，热闹的空气又浓起来了。我们每年照例请牛桥头七娘娘来做丝。蒋五伯每天买枇杷和软糕来给采茧、做丝、烧火的人吃。大家认为现在是辛苦而有希望的时候，应该享受这点心，都不客气地取食。我也无功受禄地天天吃多量的枇杷与软糕，这又是乐事。

七娘娘做丝休息的时候，捧了水烟筒，伸出她左手上的短少半段的小指给我看，对我说：做丝的时候，丝车后面，是万万不可走近去的。她的小指，便是小时候不留心被丝车轴棒轧脱的。她又说：“小囡囡不可走近丝车后面去，只管坐在我身旁，吃枇杷，吃软糕。还有做丝做出来的蚕蛹，叫妈妈油炒一炒，真好吃哩！”然而我始终不要吃蚕蛹，大概是我爸爸和诸姐都不要吃的原故。我所乐的，只是那时候家里的非常的空气。日常固定不动的堂窗、长台、八仙椅子，都收拾去，而变成不常见的丝车、匾、缸。又不断地公然地可以吃小食。

丝做好后，蒋五伯口中唱着“要吃枇杷，来年蚕罢”，收拾丝车，恢复一切陈设。我感到一种兴尽的寂寥。然而对于这种变换，倒也觉得新奇而有趣。

现在我回忆这儿时的事，常常使我神往！祖母、蒋五伯、七娘娘和诸姐都像童话里、戏剧里的人物了。且在我看来，他们当时这剧的主人公便是我。何等甜美的回忆！只是这剧的题材，现在我仔细想想觉得不好：养蚕做丝，在生计上原是幸福的，然其本身是数万的生灵的杀虐！《西青散记》里面有两句仙人的诗句：“自织藕丝衫子嫩，可怜辛苦赦春蚕。”安得人间也发明织藕丝的丝车，而尽赦天下的春蚕的性命！

我七岁上祖母死了[2]，我家不复养蚕。不久父亲与诸姐弟相继死亡，家道衰落了，我的幸福的儿时也过去了。因此这回忆一面使我永远神往，一面又使我永远忏悔。

---

[1] 本篇原载1927年6月10日《小说月报》第18卷第6号。

[2] 作者祖母卒于1902年5月，当时作者五岁。

倘使我是螃

第二件不能忘却的事，是父亲的中秋赏月，而赏月之乐的中心，在于吃蟹。

我的父亲中了举人之后，科举就废，他无事在家，每天吃酒，看书。他不要吃羊、牛、猪肉，而喜欢吃鱼、虾之类。而对于蟹，尤其喜欢。自七八月起直到冬天，父亲平日的晚酌规定吃一只蟹，一碗隔壁豆腐店里买来的开锅热豆腐干。他的晚酌，时间总在黄昏。八仙桌上一盏洋油灯，一把紫砂酒壶，一只盛热豆腐干的碎瓷盖碗，一把水烟筒，一本书，桌子角上一只端坐的老猫，我脑中这印象非常深刻，到现在还可以清楚地浮现出来。我在旁边看，有时他给我一只蟹脚或半块豆腐干。然我喜欢蟹脚。蟹的味道真好，我们五个姊妹兄弟，都喜欢吃，也是为了父亲喜欢吃的原故。只有母亲与我们相反，喜欢吃肉，而不喜欢又不会吃蟹，吃的时候常常被蟹螯上的刺刺开手指，出血；而且抉剔得很不干净，父亲常常说她是外行。父亲说：吃蟹是风雅的事，吃法也要内行才懂得。先折蟹脚，后开蟹斗……脚上的拳头（即关节）里的肉怎样可以吃干净，脐里的肉怎样可以剔出……脚爪可以当作剔肉的针……蟹螯上的骨头可拼成一只很好看的蝴蝶……父亲吃蟹真是内行，吃得非常干净。所以陈妈妈说：“老爷吃下来的蟹壳，真是蟹壳。”

蟹的储藏所，就在天井角落里的缸里，经常总养着十来只。到了七夕、七月半、中秋、重阳等节候上，缸里的蟹就满了，那时我们都有得吃，而且每人得吃一大只，或一只半。尤其是中秋一天，兴致更浓。在深黄昏，移桌子到隔壁的白场[1]上的月光下面去吃。更深人静，明月底下只有我们一家的人，恰好围成一桌，此外只有一个供差使的红英坐在旁边。大家谈笑，看月亮，他们——父亲和诸姐——直到月落时光，我则半途睡去，与父亲和诸姐不分而散。

这原是为了父亲嗜蟹，以吃蟹为中心而举行的。故这种夜宴，不仅

限于中秋，有蟹的节季里的月夜，无端也要举行数次。不过不是良辰佳节，我们少吃一点，有时两人分吃一只。我们都学父亲，剥得很精细，剥出来的肉不是立刻吃的，都积受在蟹斗里，剥完之后，放一点姜醋，拌一拌，就作为下饭的菜，此外没有别的菜了。因为父亲吃菜是很省的，而且他说蟹是至味，吃蟹时混吃别的菜肴，是乏味的。我们也学他，半蟹斗的蟹肉，过两碗饭还有余，就可得父亲的称赞，又可以白口吃下余多的蟹肉，所以大家都勉力节省。现在回想那时候，半条蟹腿肉要过两大口饭，这滋味真好！自父亲死了以后，我不曾再尝这种好滋味。现在，我已经自己做父亲，况且已经茹素，当然永远不会再尝这滋味了。唉！儿时欢乐，何等使我神往！

然而这一剧的题材，仍是生灵的杀虐！因此这回忆一面使我永远神往，一面又使我永远忏悔。

---

[1] 白场，作者家乡话，即家门前的空地。

三

第三件不能忘却的事。是与隔壁豆腐店里的王囡囡的交游，而这交游的中心，在于钓鱼。

那是我十二三岁时的事，隔壁豆腐店里的王囡囡是当时我的小侣伴中的大阿哥。他是独子，他的母亲、祖母和大伯，都很疼爱他，给他很多的钱和玩具，而且每天放任他在外游玩。他家与我家贴邻而居。我家的人们每天赴市，必须经过他家的豆腐店的门口，两家的人们朝夕相见，互相来往。小孩们也朝夕相见，互相来往。此外他家对于我家似乎还有一种邻人以上的深切的交谊，故他家的人对于我特别要好，他的祖母常常拿自产的豆腐干、豆腐衣等来送给我父亲下酒。同时在小侣伴中，王囡囡也特别和我要好。他的年纪比我大，气力比我好，生活比我丰富，我们一道游玩的时候，他时时引导我，照顾我，犹似长兄对于幼弟。我们有时就在我家的染坊店里的榻上玩耍，有时相偕出游。他的祖母每次看见我俩一同玩耍，必叮嘱囡囡好好看待我，勿要相骂。我听人说，他家似乎曾经患难，而我父亲曾经帮他们忙，所以他家大人们吩咐王囡囡照应我。

我起初不会钓鱼，是王囡囡教我的。他叫他大伯买两副钓竿，一副送我，一副他自己用。他到米桶里去捉许多米虫，浸在盛水的罐头里，领了我到木场桥头去钓鱼。他教给我看，先捉起一个米虫来，把钓钩由虫尾穿进，直穿到头部。然后放下水去。他又说："浮珠一动，你要立刻拉，那么钩子钩住鱼的颚，鱼就逃不脱。"我照他所教的试验，果然第一天钓了十几头白条，然而都是他帮我拉钓竿的。

第二天，他手里拿了半罐头扑杀的苍蝇，又来约我去钓鱼。途中他

对我说：“不一定是米虫，用苍蝇钓鱼更好。鱼喜欢吃苍蝇！”这一天我们钓了一小桶各种的鱼。回家的时候，他把鱼桶送到我家里，说他不要。我母亲就叫红英去煎一煎，给我下晚饭。

自此以后，我只管欢喜钓鱼。不一定要王囡囡陪去，自己一人也去钓，又学得了掘蚯蚓来钓鱼的方法。而且钓来的鱼，不仅够自己下晚饭，还可送给店里的人吃，或给猫吃。我记得这时候我的热心钓鱼，不仅出于游戏欲，又有几分功利的兴味在内。有三四个夏季，我热心于钓鱼，给母亲省了不少的菜蔬钱。

后来我长大了，赴他乡入学，不复有钓鱼的工夫。但在书中常常读到赞咏钓鱼的文句，例如什么“独钓寒江雪”，什么“渔樵度此身”，才知道钓鱼原来是很风雅的事。后来又晓得有所谓“游钓之地”的美名称，是形容人的故乡的。我大受其煽惑，为之大发牢骚：我想“钓鱼确是雅的，我的故乡，确是我的游钓之地，确是可怀的故乡”。但是现在想想，不幸而这题材也是生灵的杀虐！

我的黄金时代很短，可怀念的又只有这三件事。不幸而都是杀生取乐，都使我永远忏悔。

一九二七年梅雨时节[1]

---

[1] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《小说月报》时篇末所署。

华瞻的日记[1]

一

隔壁二十三号里的郑德菱，这人真好！今天妈妈抱我到门口，我看见她在水门汀上骑竹马。她对我一笑，我分明看出这一笑是叫我去一同骑竹马的意思。我立刻还她一笑，表示我极愿意，就从母亲怀里走下来，和她一同骑竹马了。两人同骑一枝竹马，我想转弯了，她也同意；我想走远一点，她也欢喜；她说让马儿吃点草，我也高兴；她说把马儿系在冬青上，我也觉得有理。我们真是同志和朋友！兴味正好的时候，妈妈出来拉住我的手，叫我去吃饭。我说："不高兴。"妈妈说："郑德菱也要去吃饭了！"果然郑德菱的哥哥叫着"德菱！"也走出来拉住郑德菱的手去了。我只得跟了妈妈进去。当我们将走进各自的门口的时候，她回头向我一看，我也回头向她一看，各自进去，不见了。

我实在无心吃饭。我晓得她一定也无心吃饭。不然，何以分别的时候她不对我笑，而且脸上很不高兴呢？我同她在一块，真是说不出的有趣。吃饭何必急急？即使要吃，尽可在空的时候吃。其实照我想来，像我们这样的同志，天天在一块吃饭，在一块睡觉，多好呢？何必分作两家？即使要分作两家，反正爸爸同郑德菱的爸爸很要好，妈妈也同郑德菱的妈妈常常谈笑，尽可你们大人作一块，我们小孩子作一块，不更好吗？

这"家"的分配法，不知是谁定的，真是无理之极了。想来总是大人们弄出来的。大人们的无理，近来我常常感到，不止这一端：那一天爸爸同我到先施公司去，我看见地上放着许多小汽车、小脚踏车，这分明

是我们小孩子用的；但是爸爸一定不肯给我拿一部回家，让它许多空摆在那里。回来的时候，我看见许多汽车停在路旁；我要坐，爸爸一定不给我坐，让它们空停在路旁。又有一次，娘姨抱我到街里去，一个掮着许多小花篮的老太婆，口中吹着笛子，手里拿着一只小花篮，向我看，把手中的花篮递给我；然而娘姨一定不要，急忙抱我走开去。这种小花篮，原是小孩子玩的，况且那老太婆明明表示愿意给我，娘姨何以一定叫我不要接呢？娘姨也无理，这大概是爸爸教她的。

我最欢喜郑德菱。她同我站在地上一样高，走路也一样快，心情志趣都完全投合。宝姐姐或郑德菱的哥哥，有些不近情的态度，我看他们不懂。大概是他们身体长大，稍近于大人，所以心情也稍像大人的无理了。宝姐姐常常要说我“痴”。我对爸爸说，要天不下雨，好让郑德菱出来，宝姐姐就用指点着我，说：“瞻瞻痴！”怎么叫“痴”？你每天不来同我玩耍，夹了书包到学校里去，难道不是“痴”吗？爸爸整天坐在桌子前，在文章格子上一格一格地填字，难道不是“痴”吗？天下雨，不能出去玩，不是讨厌的吗？我要天不要下雨，正是近情合理的要求。我每天晚快听见你要爸爸开电灯，爸爸给你开了，满房间就明亮；现在我也要爸爸叫天不下雨，爸爸给我做了，晴天岂不也爽快呢？你何以说我“痴”？郑德菱的哥哥虽然没有说我什么，然而我总讨厌他。我们玩耍的时候，他常常板起脸，来拉郑德菱，说“赤了脚到人家家里，不怕难为情”！又说“吃人家的面包，不怕难为情”！立刻拉了她去。“难为情”是大人们惯说的话，大人们常常不怕厌气，端坐在椅子里，点头，弯腰，说什么“请，请”“对不起”“难为情”一类的无聊的话。他们都有点像大人了！

啊！我很少知己！我很寂寞！母亲常常说我“会哭”，我哪得不哭呢？

[1] 本篇原载1927年6月10日《小说月报》第18卷第6号。

二

今天我看见一种奇怪的现状：

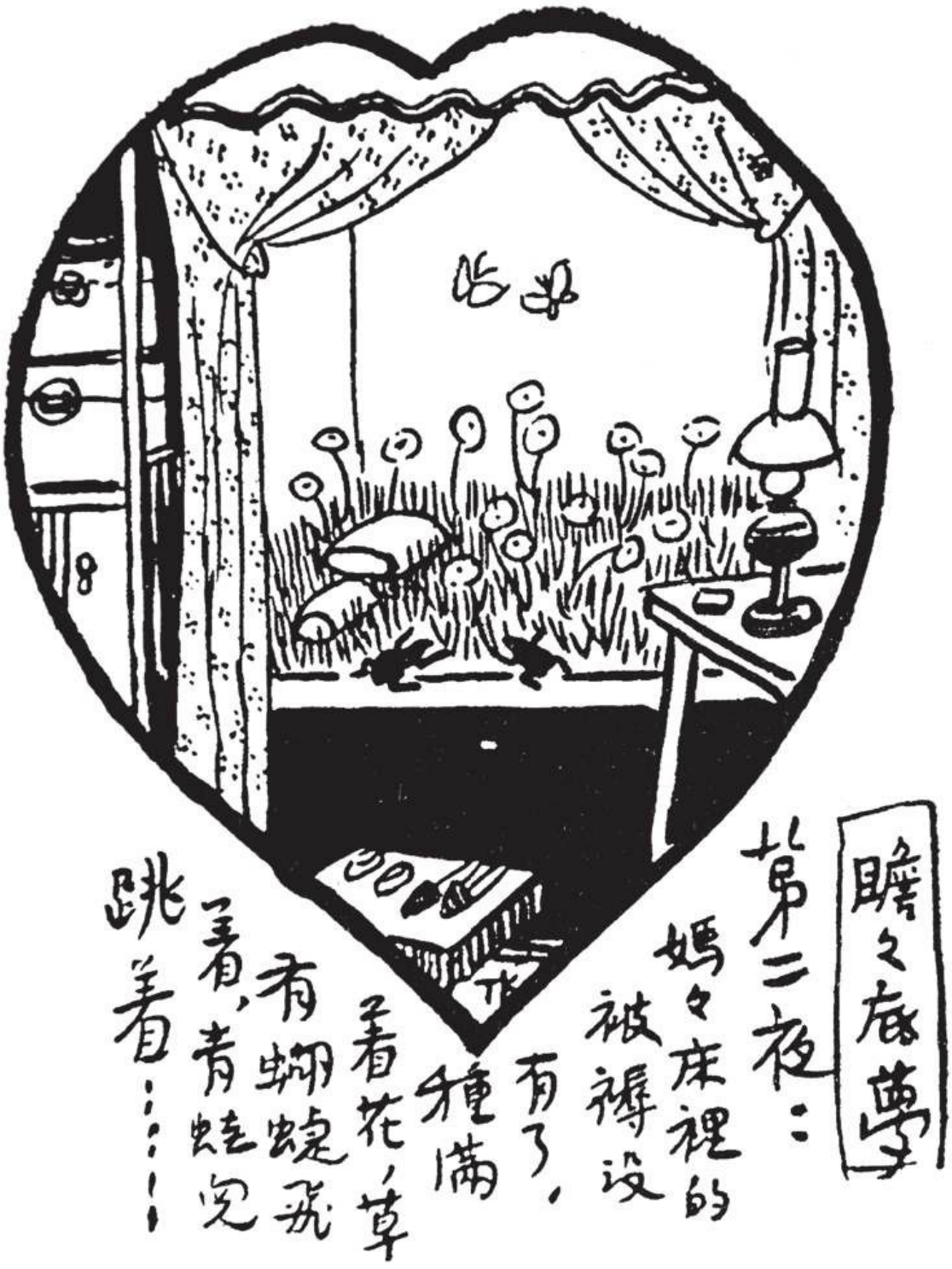
吃过糖粥，妈妈抱我走到吃饭间里的时候，我看见爸爸身上披一块大白布，垂头丧气地朝外坐在椅子上，一个穿黑长衫的麻脸的陌生人，拿一把闪亮的小刀，竟在爸爸后头颈里用劲地割。啊哟！这是何等奇怪的现状！大人们的所为，真是越看越稀奇了！爸爸何以甘心被这麻脸的陌生人割呢？痛不痛呢？

更可怪的，妈妈抱我走到吃饭间里的时候，她明明也看见这爸爸被割的骇人的现状。然而她竟毫不介意，同没有看见一样。宝姐姐夹了书包从天井里走进来，我想她见了一定要哭。谁知她只叫一声“爸爸”，向那可怕的麻子一看，就全不经意地到房间里去挂书包了。前天爸爸自己把手指割开了，他不是大叫“妈妈”，立刻去拿棉花和纱布来吗？今天这可怕的麻子咬紧了牙齿割爸爸的头，何以妈妈和宝姐姐都不管呢？我真不解了。可恶的，是那麻子。他耳朵上还夹着一支香烟，同爸爸夹铅笔一样。他一定是没有铅笔的人，一定是坏人。

后来爸爸挺起眼睛叫我：“华瞻，你也来剃头，好否？”

爸爸叫过之后，那麻子就抬起头来，向我一看，露出一颗闪亮的金牙齿来。我不懂爸爸的话是什么意思，我真怕极了。我忍不住抱住妈妈的项颈而哭了。这时候妈妈、爸爸和那个麻子说了许多话，我都听不清楚，又不懂。只听见“剃头”“剃头”，不知是什么意思。我哭了，妈妈就抱我由天井里走出门外。走到门边的时候，我偷眼向里边一望，从窗缝窥见那麻子又咬紧牙齿，在割爸爸的耳朵了。

门外有学生在抛球，有兵在体操，有火车开过。妈妈叫我不要哭，叫我看火车。我悬念着门内的怪事，没心情去看风景，只我恨那麻子，这一定不是好人。我想对妈妈说，拿棒去打他。然而我终于不说。因为据我的经验，大人们的意见往往与我相左。他们往往不讲道理，硬要我吃最不好吃的“药”，硬要我做最难当的“洗脸”，或坚不许我弄最有趣的水，最好看的火。今天的怪事，他们对之都漠然，意见一定又是与我相左的。我若提议去打，一定不被赞成。横竖拗不过他们，算了吧。我只有哭！最可怪的，平常同情于我的弄水弄火的宝姐姐，今天也跳出门来笑我，跟了妈妈说我“痴子”。我只有独自哭！有谁同情于我的哭呢？



到妈妈抱了我回来的时候，我才仰起头，预备再看一看，这怪事怎

么样了？那可恶的麻子还在否？谁知一跨进墙门槛，就听见“拍，拍”的声音。走进吃饭间，我看见那麻子正用拳头打爸爸的背。“拍，拍”的声音，正是打的声音。可见他一定是用力打的，爸爸一定很痛。然而爸爸何以任他打呢？妈妈何以又不管呢？我又哭。妈妈急急地抱我到房间里，对娘姨讲些话，两人都笑起来，都对我讲了许多话。然而我还听见隔壁打人的“拍，拍”的声音，无心去听她们的话。

爸爸不是说过“打人是最不好的事”吗？那一天软软不肯给我香烟牌子，我打了她一掌，爸爸曾经骂我，说我不好；还有那一天我打碎了寒暑表，妈妈打了我一下屁股，爸爸立刻抱我，对妈妈说“打不行”。何以今天那麻子在打爸爸，大家不管呢？我继续哭，我在妈妈的怀里睡去了。

我醒来，看见爸爸坐在披雅娜〔钢琴〕旁边，似乎无伤，耳朵也没有割去，不过头很光白，像和尚了。我见了爸爸，立刻想起了睡前的怪事，然而他们——爸爸、妈妈等——仍是毫不介意，绝不谈起。我一回想，心中非常恐怖又疑惑。明明是爸爸被割项颈，割耳朵，又被用拳头打，大家却置之不问，任我一个人恐怖又疑惑。唉！有谁同情于我的恐怖？有谁为我解释这疑惑呢？

一九二七年初夏[1]

---

[1] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《一般》杂志时篇末所署。在建国后作者自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）中，篇末误署为：1926年作。

阿难[1]

往年我妻曾经遭逢小产的苦难。在半夜里，六寸长的小孩辞了母体而默默地出世了。医生把他裹在纱布里，托出来给我看，说着：

“很端正的一个男孩！指爪都已完全了，可惜来得早了一点！”我正在惊奇地从医生手里窥看的时候，这块肉忽然动起来，胸部一跳，四肢同时一撑，宛如垂死的青蛙的挣扎。我与医生大家吃惊，屏息守视了良久，这块肉不再跳动，后来渐渐发冷了。

唉！这不是一块肉，这是一个生灵，一个人。他是我的一个儿子，我要给他起名字：因为在前有阿宝，阿先，阿瞻，又他母亲为他而受难，故名曰“阿难”。阿难的尸体给医生拿去装在防腐剂的玻璃瓶中；阿难的一跳印在我的心头。

阿难！一跳是你的一生！你的一生何其草草？你的寿命何其短促？我与你的父子的情缘何其浅薄呢？

然而这等都是我的妄念。我比起你来，没有什么大差异。数千万光年中的七尺之躯，与无穷的浩劫中的数十年，叫做“人生”。自有生以来，这“人生”已被反复了数千万遍，都像昙花泡影地倏现倏灭，现在轮到我在反复了。所以我即使活了百岁，在浩劫中，与你的一跳没有什么差异。今我嗟伤你的短命，真是九十九步的笑百步！

阿难！我不再为你嗟伤，我反要赞美你的一生的天真与明慧。原来这个我，早已不是真的我了。人类所造作的世间的种种现象，迷塞了我的心眼，隐蔽了我的本性，使我对于扰攘奔逐的地球上的生活，渐渐习

惯，视为人生的当然而恬不为怪。实则坠地时的我的本性，已经斲丧无余了。《西青散记》里史震林的《自序》中的这样的话：

“余初生时，怖夫天之乍明乍暗，家人曰：昼夜也。怪夫人之乍有乍无，曰：生死也。教余别星，曰：孰箕斗；别禽，曰：孰鸟鹊，识所始也。生以长，乍暗乍明乍有乍无者，渐不为异。间于纷纷混混之时，自提其神于太虚而俯之，觉明暗有无之乍乍者，微可悲也。”

我读到这一段，非常感动，为之掩卷悲伤，仰天太息。以前我常常赞美你的宝姐姐与瞻哥哥，说他们的儿童生活何等的天真，自然，他们的心眼何等的清白，明净，为我所万不敢望。然而他们哪里比得上你？他们的视你，亦犹我的视他们。他们的生活虽说天真，自然，他们的眼虽说清白，明净；然他们终究已经有了这世间的知识，受了这世界的种种诱惑，染了这世间的色彩，一层薄薄的雾障已经笼罩了他们的天真与明净了。你的一生完全不着这世间的尘埃。你是完全的天真，自然，清白，明净的生命。世间的人，本来都有像你那样的天真明净的生命，一入人世，便如入了乱梦，得了狂疾，颠倒迷离，直到困顿疲毙，始仓皇地逃回生命的故乡。这是何等昏昧的痴态！你的一生只有一跳，你在一秒间干净地了结你在人世间的一生，你坠地立刻解脱。正在中风狂走的我，更何敢企望你的天真与明慧呢？

我以前看了你的宝姐姐瞻哥哥的天真烂漫的儿童生活，惋惜他们的黄金时代的将逝，常常作这样的异想：“小孩子长到十岁左右无病地自己死去，岂不完成了极有意义与价值的一生呢？”但现在想想，所谓“儿童的天国”“儿童的乐园”，其实贫乏而低小得很，只值得颠倒困疲的浮世苦者的艳羡而已，又何足挂齿？像你的以一跳了生死，绝不撄浮生之苦，不更好吗？在浩劫中，人生原只是一跳。我在你的一跳中，瞥见一切的人生了。

然而这仍是我的妄念。宇宙间人的生灭，犹如大海中的波涛的起伏。大波小波，无非海的变幻，无不归元于海，世间一切现象，皆是宇宙的大生命的显示。阿难！你我的情缘并不淡薄，你就是我，我就是你；无所谓你我了！

一九二七年九月十七日[2]

---

[1] 本篇原载1927年11月10日《小说月报》第18卷第11号，署名：子恺。

[2] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《小说月报》时篇末所署。在建国后作者自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）中，篇末误署为：1926年作。

晨梦[1]

我常常在梦中晓得自己做梦。晨间，将醒未醒的时候，这种情形最多，这不是我一人独有的奇癖，讲出来常常有人表示同感。

近来我尤多经验这种情形：我妻到故乡去作长期的归宁，把两个小孩子留剩在这里，交托我管。我每晚要同他们一同睡觉。他们先睡，九点钟定静，我开始读书，作文，往往过了半夜，才钻进他们的被窝里。天一亮，小孩子就醒，像鸟儿地在我耳边喧聒，又不绝地催我起身。然这时候我正在晨梦，一面隐隐地听见他们的喧聒，一面作梦中的遨游。他们叫我不醒，将嘴巴合在我的耳朵上，大声疾呼“爸爸！起身了”！立刻把我从梦境里拉出。有时我的梦正达于兴味的高潮，或还没有告段落，就回他们话，叫他们再唱一曲歌，让我睡一歇，连忙蒙上被头，继续进行我的梦游。这的确会继续进行，甚且打断两三次也不妨。不过那时候的情形很奇特：一面寻找梦的头绪，继续演进，一面又能隐隐地听见他们的唱歌声的断片。即一面在热心地做梦中的事，一面又知道这是虚幻的梦。有梦游的假我，同时又有伴小孩子睡着的真我。

但到了孩子大哭，或梦完结了的时候，我也就毅然地起身了。披衣下床，“今日有何要务”的真我的正念凝集心头的时候，梦中的妄念立刻被排出意外，谁还留恋或计较呢？

“人生如梦”，这话是古人所早已道破的，又是一切人所痛感而承认的。那末我们的人生，都是——同我的晨梦一样——在梦中晓得自己做梦的了。这念头一起，疑惑与悲哀的感情就支配了我的全体，使我终于无可自解，无可自慰。往往没有穷究的勇气，就把它暂搁在一旁，得过

且过地过几天再说。这想来也不是我一人的私见，讲出来一定有许多人表示同感吧！

因为这是众目昭彰的一件事：无穷大的宇宙间的七尺之躯，与无穷久的浩劫中的数十年，而能上穷星界的秘密，下探大地的宝藏，建设诗歌的美丽的国土，开拓哲学的神秘的境地。然而一到这脆弱的躯壳损坏而朽腐的时候，这伟大的心灵就一去无迹，永远没有这回事了。这个“我”的儿时的欢笑，青年的憧憬，中年的哀乐，名誉，财产，恋爱……在当时何等认真，何等郑重；然而到了那一天，全没有“我”的一回事了！哀哉，“人生如梦！”

然而回看人世，又觉得非常诧异：在我们以前，“人生”已被反复了数千万遍，都像昙花泡影地倏现倏灭。大家一面明明知道自己也是如此，一面却又置若不知，毫不怀疑地热心做人。——做官的热心办公，做兵的热心体操，做商的热心算盘，做教师的热心上课，做车夫的热心拉车，做厨房的热心烧饭……还有做学生的热心求知识，以预备做人——这明明是自杀，慢性的自杀！

这便是为了人生的饱暖的愉快，恋爱的甘美，结婚的幸福，爵禄富厚的荣耀，把我们骗住，致使我们无暇回想，流连忘返，得过且过，提不起穷究人生的根本的勇气，糊涂到死。

“人生如梦！”不要把这句话当作文学上的装饰的丽句！这是当头的棒喝！古人所道破，我们所痛感而承认的。我们的人生的大梦，确是——同我的晨梦一样——在梦中晓得自己做梦的。我们一面在热心地做梦中的事，一面又知道这是虚幻的梦。我们有梦中的假我，又有本来的“真我”。我们毅然起身，披衣下床，真我的正念凝集于心头的时候，梦中的妄念立刻被置之一笑，谁还留恋或计较呢？

同梦的朋友们！我们都有“真我”的，不要忘记了这个“真我”，而沉酣于虚幻的梦中！我们要在梦中晓得自己做梦，而常常找寻这个“真我”的所在。

〔1927年〕

---

[1] 本篇原载1927年11月10日《小说月报》第18卷第11号，署名：子恺。

艺术三昧[1]

有一次我看到吴昌硕写的一方字。觉得单看各笔划，并不好。单看各个字，各行字，也并不好。然而看这方字的全体，就觉得有一种说不出的好处。单看时觉得不好的地方，全体看时都变好，非此反不美了。

原来艺术品的这幅字，不是笔笔，字字，行行的集合，而是一个融合不可分解的全体。各笔各字各行，对于全体都是有机的，即为全体的一员。字的或大或小，或偏或正，或肥或瘦，或浓或淡，或刚或柔，都是全体构成上的必要，决不是偶然的。即都是为全体而然，不是为个体自己而然的。于是我想象：假如有绝对完善的艺术品的字，必在任何一字或一笔里已经表出全体的倾向。如果把任何一字或一笔改变一个样子，全体也非统统改变不可；又如把任何一字或一笔除去，全体就不成立。换言之，在一笔中已经表出全体，在一笔中可以看出全体，而全体只是一个个体。

所以单看一笔一字或一行，自然不行。这是伟大的艺术的特点。在绘画也是如此。中国画论中所谓“气韵生动”，就是这个意思。西洋印象画派的持论：“以前的西洋画都只是集许多幅小画而成一幅大画，毫无生气。艺术的绘画，非画面浑然融合不可。”在这点上想来，印象派的创生确是西洋绘画的进步。

这是一个不可思议的艺术的三昧境。在一点里可以窥见全体，而在全体中只见一个体。所谓“一有多种，二无两般”（《碧岩录》）就是这个意思吧！这道理看似矛盾又玄妙，其实是艺术的一般的特色，美学上的所谓“多样的统一”，很可明了地解释，其意义：譬如有三只苹果，水

果摊上的人把它们规则地并列起来，就是“统一”。只有统一是板滞的，是死的。小孩子把它们触乱，东西滚开，就是“多样”。只有多样是散漫的，是乱的。最后来了一个画家，要写生它们，给它们安排成一个可以入画的美的位置，——两个靠拢在后方一边，余一个稍离开在前方，——望去恰好的时候，就是所谓“多样的统一”，是美的。要统一，又要多样；要规则，又要不规则；要不规则的规则，规则的不规则；要一中有多，多中有一。这是艺术的三昧境！

宇宙是一大艺术。人何以只知鉴赏书画的小艺术，而不知鉴赏宇宙的大艺术呢？人何以不拿看书画的眼来看宇宙呢？如果拿看书画的眼来看宇宙，必可发现更大的三昧境。宇宙是一个浑然融合的全体，万象都是这全体的多样而统一的诸相。在万象的一点中，必可窥见宇宙的全体；而森罗的万象，只是一个个体。勃雷克〔布莱克〕的“一粒沙里见世界”，孟子的“万物皆备于我”，就是当作一大艺术而看宇宙的吧！艺术的字画中，没有可以独立存在的一笔。即宇宙间没有可以独立存在的事物。倘不为全体，各个体尽是虚幻而无意义了。那末这个“我”怎样呢？自然不是独立存在的小我，应该融入于宇宙全体的大我中，以造成这一大艺术。

---

[1] 本篇原载1927年8月10日《小说月报》第18卷第8号。

缘[1]

这是前年秋日的事：弘一法师云游经过上海，不知因了什么缘，他愿意到我的江湾的寓中来小住了。我在北火车站遇见他，从他手中接取了拐杖和扁担，陪他上车，来到江湾的缘缘堂，请他住在前楼，我自己和两个孩子住在楼下。

每天晚快天色将暮的时候我规定到楼上来同他谈话。他是过午不食的，我的夜饭吃得很迟。我们谈话的时间，正是别人的晚餐的时间。他晚上睡得很早，差不多同太阳的光一同睡着，一向不用电灯。所以我同他谈话，总在苍茫的暮色中。他坐在靠窗口的藤床上，我坐在里面椅子上，一直谈到窗外的灰色的天空衬出他的全黑的胸像的时候，我方才告辞，他也就歇息。这样的生活，继续了一个月。现在已变成丰富的回想的源泉了。

内中有一次，我上楼来见他的时候，看他脸上充满着欢喜之色，顺手向我的书架上抽一册书，指着书面上的字对我说道：

“谢颂羔居士。你认识他否？”

我一看他手中的书，是谢颂羔君所著的《理想中人》。这书他早已送我，我本来平放在书架的下层。我的小孩子欢喜火车游戏，前几天把这一堆平放的书拿出来，铺在床上，当作铁路。后来火车开毕了，我的大女儿来整理，把它们直放在书架的中层的外口，最容易拿着的地方。现在被弘一法师抽着了。我就回答他说：

“谢颂羔君是我的朋友，一位基督教徒……”

“他这书很好！很有益的书！这位谢居士住在上海吗？”

“他在北四川路底的广学会中当编辑。我是常常同他见面的。”

说起广学会，似乎又使他感到非常的好意。他告诉我，广学会创办很早，他幼时，住在上海的时候，广学会就已成立。又说其中有许多热心而真挚的宗教徒，有一个外国教士李提摩太曾经关心于佛法，翻译过《大乘起信论》。说话归根于对《理想中人》及其著者谢颂羔居士的赞美。他说这种书何等有益，这著者何等可敬。又说他一向不看我书架上的书，今天偶然在最近便的地方随手抽着了这一册。读了很感激，以为我的书架上大概富有这类的书。检点一下，岂知别的都是关于绘画，音乐的日本文的书籍。他郑重地对我说：

“这是很奇妙的‘缘’！”

我想用人工来造成他们的相见的缘，就乘机说道：

“几时我邀谢君来这里谈谈，如何？”

他说，请他来很对人不起。但他脸上明明表示着很盼望的神色。

过了几天，他写了一张横额，“慈良清直”四字，卷好，放在书架上。我晚快上去同他谈话的时候，他就拿出来命我便中送给谢居士。

次日我就怀了这横额来到广学会，访问谢君，把这回事告诉他，又把这横额转送他。他听了，看了，也很感激，就对我说：

“下星期日我来访他。”

这一天，邻人陶载良君备了素斋，请弘一法师到他寓中午餐。谢君

和我也被邀了去。我在席上看见一个虔敬的佛徒和一个虔敬的基督徒相对而坐着，谈笑着，我心中不暇听他们的谈话，只是对着了目前的光景而瞑想世间的“缘”的奇妙：目前的良会的缘，是我所完成的。但倘使谢君不著这册《理想中人》，或著而不送我，又倘使弘一法师不来我的寓中，或来而不看我书架上的书，今天的良会我也无从完成。再进一步想，这书原来久已埋在书架的下层，倘使我的小孩子不拿出来铺铁路，或我的大女儿整理的时候不把它放在可使弘一法师随手抽着的地方，今天这良会也决不会在世间出现。仔细想来，无论何事都是大大小小，千千万万的“缘”所凑合而成，缺了一点就不行。世间的因缘何等奇妙不可思议！——这是前年秋日的事。

现在谢君的《理想中人》要再版了，嘱我作序。我听见《理想中人》这一个书名，不暇看它的内容，心中又忙着回想前年秋日的良会的奇缘。就把这回想记在这书的卷首。

一九二九年劳动节子恺记于江湾缘缘堂[2]

---

[1] 本篇原载1929年6月10日《小说月报》第20卷第6号。

[2] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《小说月报》时篇末所署。

大帐簿[1]

我幼年时，有一次坐了船到乡间去扫墓。正靠在船窗口出神观看船脚边层出不穷的波浪的时候，手中拿着的不倒翁失足翻落河中。我眼看它跃入波浪中，向船尾方面滚腾而去，一刹那间形影俱杳，全部交付与不可知的渺茫的世界了。我看看自己的空手，又看看窗下的层出不穷的波浪，不倒翁失足的伤心地，再向船后面的茫茫白水怅望了一会，心中黯然地起了疑惑与悲哀。我疑惑不倒翁此去的下落与结果究竟如何，又悲哀这永远不可知的命运。它也许随了波浪流去，搁住在岸滩上，落入于某村童的手中；也许被鱼网打去，从此做了渔船上的不倒翁；又或永远沉沦在幽暗的河底，岁久化为泥土，世间从此不再见这个不倒翁。我晓得这不倒翁现在一定有个下落，将来也一定有个结果，然而谁能去调查呢？谁能知道这不可知的命运呢？这种疑惑与悲哀隐约地在我心头推移。终于我想：父亲或者知道这究竟，能解除我这种疑惑与悲哀。不然，将来我年纪长大起来，总有一天能知道这究竟，能解除这疑惑与悲哀。

后来我的年纪果然长大起来。然而这种疑惑与悲哀，非但依旧不能解除，反而随了年纪的长大而增多增深了。我偕了小学校里的同学赴郊外散步，偶然折取一根树枝，当手杖用了一会，后来抛弃在田间的时候，总要对它回顾好几次，心中自问自答：“我不知几时得再见它？它此后的结果不知究竟如何？我永远不得再见它了！它的后事永远不可知了！”倘是独自散步，遇到这种事的时候我更要依依不舍地留连一会。有时已经走了几步，又回转身去，把所抛弃的东西重新拾起来，郑重地道个诀别，然后硬着头皮抛弃它，再向前走。过后我也曾自笑这痴态，

而且明明晓得这些是人生中惜不胜惜的琐事；然而那种悲哀与疑惑确实地充塞在我的心头，使我不得不然！

在热闹的地方，忙碌的时候，我这种疑惑与悲哀也会被压抑在心的底层，而安然地支配取舍各种事物，不复作如前的痴态。间或在动作中偶然浮起一点疑惑与悲哀来；然而大众的感化与现实的压迫的力非常伟大，立刻把它压制下去，它只在我的心头一闪而已。一到静僻的地方，孤独的时候，最是夜间，它们又全部浮出在我的心头了。灯下，我推开算术演草簿，提起笔来在一张废纸上信手涂写日间所谙诵的诗句："春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰……"没有写完，就拿向灯火上，烧着了纸的一角。我眼看见火势孜孜地蔓延过来，心中又忙着和各个字道别。完全变成了灰烬之后，我眼前忽然分明现出那张字纸的完全的原形；俯视地上的灰烬，又感到了暗淡的悲哀：假定现在我要再见一见一分钟以前分明存在的那张字纸，无论托绅董、县官、省长、大总统，仗世界一切皇帝的势力，或尧舜、孔子、苏格拉底、基督等一切古代圣哲复生，大家协力帮我设法，也是绝对不可能的事了！——但这种奢望我决计没有。我只是看看那堆灰烬，想在没有区别的微尘中认识各个字的死骸，找出哪一点是春字的灰，哪一点是蚕字的灰。……又想象它明天朝晨被此地的仆人扫除出去，不知结果如何：倘然散入风中，不知它将分飞何处？春字的灰飞入谁家，蚕字的灰飞入谁家？……倘然混入泥土中，不知它将滋养哪几株植物？……都是渺茫不可知的千古的大疑问了。

吃饭的时候，一颗饭粒从碗中翻落在我的衣襟上。我顾视这颗饭粒，不想则已，一想又惹起一大篇的疑惑与悲哀来：不知哪一天哪一个农夫在哪一处田里种下一批稻，就中有一株稻穗上结着煮成这颗饭粒的谷。这粒谷又不知经过了谁的刈、谁的磨、谁的舂、谁的粜，而到了我们的家里，现在煮成饭粒，而落在我的衣襟上。这种疑问都可以有确实

的答案；然而除了这颗饭粒自己晓得以外，世间没有一个人能调查，回答。

袋里摸出来一把铜板，分明个个有复杂而悠长的历史。钞票与银洋经过人手，有时还被打一个印；但铜板的经历完全没有痕迹可寻。它们之中，有的曾为街头的乞丐的哀愿的目的物，有的曾为劳动者的血汗的代价，有的曾经换得一碗粥，救济一个饿夫的饥肠，有的曾经变成一粒糖，塞住一个小孩的啼哭，有的曾经参与在盗贼的赃物中，有的曾经安眠在富翁的大腹边，有的曾经安闲地隐居在毛厕的底里，有的曾经忙碌地兼备上述的一切的经历。且就中又有的恐怕不是初次到我的袋中，也未可知。这些铜板倘会说话，我一定要尊它们为上客，恭听它们历述其漫游的故事。倘然它们会纪录，一定每个铜板可著一册比《鲁滨逊飘流记》更奇离的奇书。但它们都像死也不肯招供的犯人，其心中分明秘藏着案件的是非曲直的实情，然而死也不肯泄漏它们的秘密。

现在我已行年三十，做了半世的人，那种疑惑与悲哀在我胸中，分量日渐增多；但刺激日渐淡薄，远不及少年时代以前的新鲜而浓烈了。这是我用功的结果。因为我参考大众的态度，看他们似乎全然不想起这类的事，饭吃在肚里，钱进入袋里，就天下太平，梦也不做一个。这在生活上的确大有实益，我就拼命以大众为师，学习他们的幸福。学到现在三十岁，还没有毕业。所学得的，只是那种疑惑与悲哀的刺激淡薄了一点，然其分量仍是跟了我的经历而日渐增多。我每逢辞去一个旅馆，无论其房间何等坏，臭虫何等多，临去的时候总要低徊一下子，想起“我有否再住这房间的一日”？又慨叹“这是永远的诀别了”！每逢下火车，无论这旅行何等劳苦，邻座的人何等可厌，临走的时候总要发生一种特殊的感想：“我有否再和这人同座的一日？恐怕是对他永诀了！”但这等感想的出现非常短促而又模糊，像飞鸟的黑影在池上掠过一般，真

不过数秒间在我心头一闪，过后就全无其事。我究竟已有了学习的功夫了。然而这也全靠在老师——大众——面前，方始可能。一旦不见了老师，而离群索居的时候，我的故态依然复萌。现在正是其时：春风从窗中送进一片白桃花的花瓣来，落在我的原稿纸上。这分明是从我家的院子里的白桃花树上吹下来的，然而有谁知道它本来生在哪一枝头的哪一朵花上呢？窗前地上白雪一般的无数的花瓣，分明各有其故枝与故萼，谁能一一调查其出处，使它们重归其故萼呢？疑惑与悲哀又来袭击我的心了。

总之，我从幼时直到现在，那种疑惑与悲哀不绝地袭击我的心，始终不能解除。我的年纪越大，知识越富，它的袭击的力也越大。大众的榜样的压迫越严，它的反动也越强。倘一一记述我三十年来所经验的此种疑惑与悲哀的事例，其卷帙一定可同《四库全书》《大藏经》争多。然而也只限于我一个人在三十年的短时间中的经验；较之宇宙之大，世界之广，物类之繁，事变之多，我所经验的真不啻恒河中的一粒细沙。

我仿佛看见一册极大的大帐簿，簿中详细记载着宇宙间世界上一切物类事变的过去、现在、未来三世的因因果果。自原子之细以至天体之巨，自微生虫的行动以至混沌的大劫，无不详细记载其来由、经过与结果，没有万一的遗漏。于是我从来的疑惑与悲哀，都可解除了。不倒翁的下落，手杖的结果，灰烬的去处，一一都有记录；饭粒与铜板的来历，一一都可查究；旅馆与火车对我的因缘，早已注定在项下；片片白桃花瓣的故萼，都确凿可考。连我所屡次叹为永不可知的、院子里的沙堆的沙粒的数目，也确实地记载着，下面又注明哪几粒沙是我昨天曾经用手掬起来看过的。倘要从沙堆中选出我昨天曾经掬起来看过的沙，也不难按这帐簿而探索。——凡我在三十年中所见、所闻、所为的一切事物，都有极详细的记载与考证；其所占的地位只有书页的一角，全书的

无穷大分之一。

我确信宇宙间一定有这册大帐簿。于是我的疑惑与悲哀全都解除了。

一九二九年清明过了写于石湾[2]

[1] 本篇原载1929年5月10日《小说月报》第20卷第5号。

[2] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《小说月报》时篇末所署。在建国后作者自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）中，篇末误署为：1927年作。

秋[1]

我的年岁上冠用了“三十”二字，至今已两年了。不解达观的我，从这两个字上受到了不少的暗示与影响。虽然明明觉得自己的体格与精力比二十九岁时全然没有什么差异，但“三十”这一个观念笼在头上，犹之张了一顶阳伞，使我的全身蒙了一个暗淡色的阴影，又仿佛在日历上撕过了立秋的一页以后，虽然太阳的炎威依然没有减却，寒暑表上的热度依然没有降低，然而只当得余威与残暑，或霜降木落的先驱，大地的节候已从今移交于秋了。

实际，我两年来的心情与秋最容易调和而融合。这情形与从前不同。在往年，我只慕春天。我最欢喜杨柳与燕子。尤其欢喜初染鹅黄的嫩柳。我曾经名自己的寓居为“小杨柳屋”，曾经画了许多杨柳燕子的画，又曾经摘取秀长的柳叶，在厚纸上裱成各种风调的眉，想象这等眉的所有者的颜貌，而在其下面添描出眼鼻与口。那时候我每逢早春时节，正月二月之交，看见杨柳枝的线条上挂了细珠，带了隐隐的青色而“遥看近却无”的时候，我心中便充满了一种狂喜，这狂喜又立刻变成焦虑，似乎常常在说：“春来了！不要放过！赶快设法招待它，享乐它，永远留住它。”我读了“良辰美景奈何天”等句，曾经真心地感动。以为古人都太息一春的虚度，前车可鉴！到我手里决不放它空过了。最是逢到了古人惋惜最深的寒食清明，我心中的焦灼便更甚。那一天我总想有一种足以充分酬偿这佳节的举行。我准拟作诗，作画，或痛饮，漫游。虽然大多不被实行；或实行而全无效果，反而中了酒，闹了事，换得了不快的回忆；但我总不灰心，总觉得春的可恋。我心中似乎只有知道春，别的三季在我都当作春的预备，或待春的休息时间，全然不曾注

意到它们的存在与意义。而对于秋，尤无感觉：因为夏连续在春的后面，在我可当作春的过剩；冬先行在春的前面，在我可当作春的准备；独有与春全无关联的秋，在我心中一向没有它的位置。

自从我的年龄告了立秋以后，两年来的心境完全转了一个方向，也变成秋天了。然而情形与前不同：并不是在秋日感到像昔日的狂喜与焦灼。我只觉得一到秋天，自己的心境便十分调和。非但没有那种狂喜与焦灼，且常常被秋风秋雨秋色秋光所吸引而融化在秋中，暂时失却了自己的所在。而对于春，又并非像昔日对于秋的无感觉。我现在对于春非常厌恶。每当万象回春的时候，看到群花的斗艳，蜂蝶的扰攘，以及草木昆虫等到处争先恐后地滋生蕃殖的状态，我觉得天地间的凡庸，贪婪，无耻，与愚痴，无过于此了！尤其是在青春的时候，看到柳条上挂了隐隐的绿珠，桃枝上着了点点的红斑，最使我觉得可笑又可怜。我想唤醒一个花蕊来对它说："啊！你也来反复这老调了！我眼看见你的无数的祖先，个个同你一样地出世，个个努力发展，争荣竞秀；不久没有一个不憔悴而化泥尘。你何苦也来反复这老调呢？如今你已长了这孽根，将来看你弄娇弄艳，装笑装颦，招致了蹂躏，摧残，攀折之苦，而步你的祖先们的后尘！"

实际，迎送了三十几次的春来春去的人，对于花事早已看得厌倦，感觉已经麻木，热情已经冷却，决不会再像初见世面的青年少女地为花的幻姿所诱惑而赞之，叹之，怜之，惜之了。况且天地万物，没有一件逃得出荣枯，盛衰，生灭，有无之理。过去的历史昭然地证明着这一点，无须我们再说。古来无数的诗人千篇一律地为伤春惜花费词，这种效颦也觉得可厌。假如要我对于世间的生荣死灭费一点词，我觉得生荣不足道，而宁愿欢喜赞叹一切的死灭。对于前者的贪婪，愚昧，与怯弱，后者的态度何等谦逊，悟达，而伟大！我对于春与秋的舍取，也是

为了这一点。

夏目漱石三十岁的时候，曾经这样说：“人生二十而知有生的利益；二十五而知有明之处必有暗；至于三十的今日，更知明多之处暗亦多，欢浓之时愁亦重。”我现在对于这话也深抱同感；有时又觉得三十的特征不止这一端，其更特殊的是对于死的体感。青年们恋爱不遂的时候惯说生生死死，然而这不过是知有“死”的一回事而已，不是体感。犹之在饮冰挥扇的夏日，不能体感到围炉拥衾的冬夜的滋味。就是我们阅历了三十几度寒暑的人，在前几天的炎阳之下也无论如何感不到浴日的滋味。围炉，拥衾，浴日等事，在夏天的人的心中只是一种空虚的知识，不过晓得将来须有这些事而已，但是不能体感它们的滋味。须得入了秋天，炎阳逞尽了威势而渐渐退却，汗水浸胖了的肌肤渐渐收缩，身穿单衣似乎要打寒噤，而手触法郎绒觉得快适的时候，于是围炉，拥衾，浴日等知识方能渐渐融入体验界中而化为体感。我的年龄告了立秋以后，心境中所起的最特殊的状态便是这对于“死”的体感。以前我的思虑真疏浅！以为春可以常在人间，人可以永在青年，竟完全没有想到死。又以为人生的意义只在于生，而我的一生最有意义，似乎我是不会死的。直到现在，仗了秋的慈光的鉴照，死的灵气钟育，才知道生的甘苦悲欢，是天地间反复过亿万次的老调，又何足珍惜？我但求此生的平安的度送与脱出而已。犹之罹了疯狂的人，病中的颠倒迷离何足计较？但求其去病而已。

我正要搁笔，忽然西窗外黑云弥漫，天际闪出一道电光，发出隐隐的雷声，骤然洒下一阵夹着冰雹的秋雨。啊！原来立秋过得不多天，秋心稚嫩而未曾老练，不免还有这种不调和的现象，可怕哉！

一九二九年秋日[2]

[1] 本篇原载1929年10月10日《小说月报》第20卷第10号。

[2] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是发表在《小说月报》时文末所署。

随笔二十篇

（〔上海〕天马书店1934年8月初版）[1]

---

[1] 《随笔二十篇》中的8篇曾由作者加以修订后编入1957年11月人民文学出版社出版的《缘缘堂随笔》中，今基本上采用其修饰之处。有的文章中被删改的文句和段落，仍据旧版予以恢复，并加注说明。

付印记

此集中所收随笔，大部分是最近二三年间应各杂志的征稿而作的。往往在限期将到的一二天中，临渴掘井地想出题目来，作出文章来，匆忙地封好了，寄出去。其中唯有两篇——《给我的孩子们》和《随感五则》——是七八年前自动地作的。前者为《子恺画集》的序文，后者无端地写在一册英文抄本里，后来被人见了，拿去登在从前的《一般》杂志里作补白。

前月天马书店托陈之佛兄来信向我索书稿，说要我把近来在各杂志里所发表的随笔结集起来，归他出版。我搜集旧稿，觉得只有二十篇聊可应付。就把它们修改一下，编排一下，使成了一册的样子，寄给之佛兄去。

廿三〔1934〕年七月一日下午，寒暑

表上九十八度的时候，丰子恺记

吃瓜子[1]

从前听人说：中国人人人具有三种博士的资格：拿筷子博士、吹煤头纸博士、吃瓜子博士。

拿筷子，吹煤头纸[2]，吃瓜子，的确是中国人独得的技术。其纯熟深造，想起了可以使人吃惊。这里精通拿筷子法的人，有了一双筷，可抵刀锯叉瓢一切器具之用，爬罗剔抉，无所不精。这两根毛竹仿佛是身体上的一部分，手指的延长，或者一对取食的触手。用时好像变戏法者的一种演技，熟能生巧，巧极通神。不必说西洋了，就是我们自己看了，也可惊叹。至于精通吹煤头纸法的人，首推几位一天到晚捧水烟筒的老先生和老太太。他们的“要有火”比上帝还容易，只消向煤头纸上轻轻一吹，火便来了。他们不必出数元乃至数十元的代价去买打火机，只要有一张纸，便可临时在膝上卷起煤头纸来，向铜火炉盖的小孔内一插，拔出来一吹，火便来了。我小时候看见我们染坊店里的管帐先生，有种种吹煤头纸的特技。我把煤头纸高举在他的额旁边了，他会把下唇伸出来，使风向上吹；我把煤头纸放在他的胸前了，他会把上唇伸出来，使风向下吹；我把煤头纸放在他的耳旁了，他会把嘴歪转来，使风向左右吹；我用手按住了他的嘴，他会用鼻孔吹，都是吹一两下就着火的。中国人对于吹煤头纸技术造诣之深，于此可以窥见。所可惜者，自从卷烟和火柴输入中国而盛行之后，水烟这种“国烟”竟被冷落，吹煤头纸这种“国技”也很不发达了。生长在都会里的小孩子，有的竟不会吹，或者连煤头纸这东西也不曾见过。在努力保存国粹的人看来，这也是一种可虑的现象。近来国内有不少人努力于国粹保存。国医、国药，国术、国乐，都有人在那里提倡。也许水烟和煤头纸这种国粹，将来也有

人起来提倡，使之复兴。

但我以为这三种技术中最进步最发达的，要算吃瓜子。近来瓜子大王的畅销，便是其老大的证据。据关心此事的人说，瓜子大王一类的装纸袋的瓜子，最近市上流行的有许多牌子。最初是某大药房“用科学方法”创制的，后来有什么“好吃来公司”“顶好吃公司”……等种种出品陆续产出。到现在差不多无论哪个穷乡僻处的糖食摊上，都有纸袋装的瓜子陈列而倾销着了。现代中国人的精通吃瓜子术，由此盖可想见。我对于此道，一向非常短拙，说出来有伤于中国人的体面，但对自家人不妨谈谈。我从来不曾自动地找求或买瓜子来吃。但到人家作客，受人劝诱时，或者在酒席上、杭州的茶楼上，看见桌上现成放着瓜子盆时，也便拿起来咬。我必须注意选择，选那较大、较厚而形状平整的瓜子，放进口里，用臼齿“格”地一咬，再吐出来，用手指去剥。幸而咬得恰好，两瓣瓜子壳各向两旁扩张而破裂，瓜仁没有咬碎，剥起来就较为省力。若用力不得其法，两瓣瓜子壳和瓜仁叠在一起而折断了，吐出来的时候我就担忧。那瓜子已纵断为两半，两半瓣的瓜仁紧紧地装塞在两半瓣的瓜子壳中，好像日本版的洋装书，套在很紧的厚纸函中，不容易取它出来。这种洋装书的取出法，现在都已从日本人那里学得，不要把指头塞进厚纸函中去力挖，只要使函口向下，两手扶着函，上下振动数次，洋装书自会脱壳而出。然而半瓣瓜子的形状太小了，不能应用这个方法，我只得用指爪细细地剥取。有时因为练习弹琴，两手的指爪都剪平，和尚头一般的手指对它简直毫无办法。我只得乘人不见把它抛弃了。在痛感困难的时候，我本拟不再吃瓜子了。但抛弃了之后，觉得口中有一种非甜非咸的香味，会引逗我再吃。我便不由地伸起手来，另选一粒，再送交臼齿去咬。不幸而这瓜子太燥，我的用力又太猛，“格”地一响，玉石不分，咬成了无数的碎块，事体就更糟了。我只得把粘着唾液的碎块尽行吐出在手心里，用心挑选，剔去壳的碎块，然后用舌尖舐食瓜仁的

碎块。然而这挑选颇不容易，因为壳的碎块的一面也是白色的，与瓜仁无异，我误认为全是瓜仁而舐进口中去嚼，其味虽非嚼蜡，却等于嚼砂。壳的碎片紧紧地嵌进牙齿缝里，找不到牙签就无法取出。碰到这种钉子的时候，我就下个决心，从此戒绝瓜子。戒绝之法，大抵是喝一口茶来漱一漱口。点起一支香烟，或者把瓜子盆推开些，把身体换个方向坐了，以示不再对它发生关系。然而过了几分钟，与别人谈了几句话，不知不觉之间，会跟了别人而伸手向盆中摸瓜子来咬。等到自己觉察破戒的时候，往往是已经咬过好几粒了。这样，吃了非戒不可，戒了非吃不可；吃而复戒，戒而复吃，我为它受尽苦痛。这使我现在想起了瓜子觉得害怕。

但我看别人，精通此技的很多。我以为中国人的三种博士才能中，咬瓜子的才能最可叹佩。常见闲散的少爷们，一只手指间夹着一支香烟，一只手握着一把瓜子，且吸且咬，且咬且吃，且吃且谈，且谈且笑。从容自由，直是“交关写意”！他们不须拣选瓜子，也不须用手指去剥。一粒瓜子塞进了口里，只消“格”地一咬，“呸”地一吐，早已把所有的壳吐出，而在那里嚼食瓜子的肉了。那嘴巴真像一具精巧灵敏的机器，不绝地塞进瓜子去，不绝地“格”“呸”“格”“呸”……全不费力，可以永无罢休。女人们、小姐们的咬瓜子，态度尤加来得美妙：她们用兰花似的手指摘住瓜子的圆端，把瓜子垂直地塞在门牙中间，而用门牙去咬它的尖端。“的，的”两响，两瓣壳的尖头便向左右绽裂。然后那手敏捷地转个方向，同时头也帮着了微微地一侧，使瓜子水平地放在门牙口，用上下两门牙把两瓣壳分别拔开，咬住了瓜子肉的尖端而抽它出来吃。这吃法不但“的，的”的声音清脆可听，那手和头的转侧的姿势窈窕得很，有些儿妩媚动人。连丢去的瓜子壳也模样较好，有如朵朵兰花。由此看来，咬瓜子是中国少爷们的专长，而尤其是中国小姐、太太们的拿手戏。

在酒席上、茶楼上，我看见过无数咬瓜子的圣手。近来瓜子大王畅销，我国的小孩子们也都学会了咬瓜子的绝技。我的技术，在国内不如小孩子们远甚，只能在外国人面前占胜。记得从前我在赴横滨的轮船中，与一个日本人同舱。偶检行箧，发见亲友所赠的一罐瓜子。旅途寂寥，我就打开来和日本人共吃。这是他平生没有吃过的东西，他觉得非常珍奇。在这时候，我便老实不客气地装出内行的模样，把吃法教导他，并且示范地吃给他看。托祖国的福，这示范没有失败。但看那日本人的练习，真是可怜得很！他如法将瓜子塞进口中，“格”地一咬，然而咬时不得其法，将唾液把瓜子的外壳全部浸湿，拿在手里剥的时候，滑来滑去，无从下手，终于滑落在地上，无处寻找了。他空咽一口唾液，再选一粒来咬。这回他剥时非常小心，把咬碎了的瓜子陈列在舱中的食桌上，俯伏了头，细细地剥，好像修理钟表的样子。约莫一二分钟之后，好容易剥得了些瓜仁的碎片，郑重地塞进口里去吃。我问他滋味如何，他点点头连称umai，umai！（好吃，好吃！）我不禁笑了出来。我看他那阔大的嘴里放进一些瓜仁的碎屑，犹如沧海中投以一粟，亏他辨出umai的滋味来。但我的笑不仅为这点滑稽，半由于骄矜自夸的心理。我想，这毕竟是中国人独得的技术，像我这样对于此道最拙劣的人，也能在外国人面前占胜，何况国内无数精通此道的少爷、小姐们呢？

发明吃瓜子的人，真是一个了不起的天才！这是一种最有效的“消闲”法。要“消磨岁月”，除了抽鸦片以外，没有比吃瓜子更好的方法了。其所以最有效者，为了它具备三个条件：一、吃不厌；二、吃不饱；三、要剥壳。

俗语形容瓜子吃不厌，叫做“勿完勿歇”。为了它有一种非甜非咸的香味，能引逗人不断地要吃。想再吃一粒不吃了，但是嚼完吞下之后，口中余香不绝，不由你不再伸手向盆中或纸包里去摸。我们吃东西，凡

一味甜的，或一味咸的，往往易于吃厌。只有非甜非咸的，可以久吃不厌。瓜子的百吃不厌，便是为此。有一位老于应酬的朋友告诉我一段吃瓜子的趣话：说他已养成了见瓜子就吃的习惯。有一次同了朋友到戏馆里看戏，坐定之后，看见茶壶的旁边放着一包打开的瓜子，便随手向包里掏取几粒，一面咬着，一面看戏。咬完了再取，取了再咬。如是数次，发见邻席的不相识的观剧者也来掬取。方才想起了这包瓜子的所有权。低声问他的朋友："这包瓜子是你买来的吗？"那朋友说"不"，他才知道刚才是擅吃了人家的东西，便向邻座的人道歉。邻座的人很漂亮，付之一笑，索性正式地把瓜子请客了。由此可知瓜子这样东西，对中国人有非常的吸引力，不管三七二十一，见了瓜子就吃。

俗语形容瓜子吃不饱，叫做"吃三日三夜，长个屎尖头"。因为这东西分量微小，无论如何也吃不饱，连吃三日三夜，也不过多排泄一粒屎尖头。为消闲计，这是很重要的一个条件。倘分量大了，一吃就饱，时间就无法消磨。这与赈饥的粮食，目的完全相反。赈饥的粮食求其吃得饱，消闲的粮食求其吃不饱。最好只尝滋味而不吞物质。最好越吃越饿，像罗马亡国之前所流行的"吐剂"一样，则开筵大嚼，醉饱之后，咬一下瓜子可以再来开筵大嚼。一直把时间消磨下去。

要剥壳也是消闲食品的一个必要条件。倘没有壳，吃起来太便当，容易饱，时间就不能多多消磨了。一定要剥，而且剥的技术要有声有色，使它不像一种苦工，而像一种游戏，方才适合于有闲阶级的生活，可让他们愉快地把时间消磨下去。

具足以上三个利于消磨时间的条件的，在世间一切食物之中，想来想去，只有瓜子。所以我说发明吃瓜子的人是了不起的天才。而能尽量地享用瓜子的中国人，在消闲一道上，真是了不起的积极的实行家！试看糖食店、南货店里的瓜子的畅销，试看茶楼、酒店、家庭中满地的瓜

子壳，便可想见中国人在“格，呸”“的，的”的声音中消磨去的时间，每年统计起来为数一定可惊。将来此道发展起来，恐怕是全中国也可消灭在“格，呸”“的，的”的声音中呢。

我本来见瓜子害怕，写到这里，觉得更加害怕了。

廿三〔1934〕年四月廿日

---

[1] 本篇原载1934年5月16日《论语》第41期。

[2] 煤头纸，指卷成纸筒后用以引火的一种薄纸。

读书[1]

《中学生》杂志社出了一个关于“书”的题目来，命我写一篇随笔。倘要随我的笔写出，我新近到杭州去医眼疾，独游西湖，看了西湖上的字略有所感，让我先写些关于字的话吧。

以前到杭州，必伴着一群人，跟着众人的趋向而游西湖。走马看花地巡行，于各处皆不曾久留。这回独自来游，毫无牵累。又是为求医而来，闲玩似属天经地义，不妨于各处从容淹留。我每在一个寻常惯到的地方泡一碗茶，闲坐，闲行，闲看，闲想，便可勾留半日之久。

听了医生的话，身边不带一册书。但不幸而识字，望见眼前有文字的地方，会不期地睁着病眼去辨识。甚至于苦苦地寻认字迹，探索意味。我这回才注意到：西湖上发表着的文字非常之多，皇帝的御笔，名人士夫的联额，或勒石，或刻木，冠冕堂皇地，金碧辉煌地，装点在到处的寺院台榭中。这些都是所谓名笔，将与湖山同朽，千古留名的。但寺院台榭内的墙壁上，栋柱上，甚至门窗上，还拥挤着无数游客的题字，也是想留名于湖山的。其文字大意不过是“某年某月某日某人到此”而已，但表现之法各人不同：有的用炭条写，有的用铅笔写，有的带了（或许是借了）毛笔去写，又有的深恐风雨侵蚀他的芳名，特用油漆涂写。或者不是油漆，是画家的油画颜料。画家随身带着永不退色的法国罗佛朗制的油画颜料，要在这里留名千古，是很容易的。写的形式，又各人不同：有的字特别大，有的笔划特别粗，皆足以牵惹人目。有的在别人直书的上面故用横行、斜行的文字，更为显著而立异。又有的引用英文、世界语，使在满壁的汉字中别开生面。我每到一处地方，不论碑上的、额上的、壁上的、柱上的，凡是文字，都喜观玩。但有的

地方实在汗牛充栋，尽半日淹留之长，到底不能一一读遍所有各家的大作。我想，倘要尽读全西湖上发表着的所有的文字，恐非有积年累月的闲工夫不可。

我这回仅在惯到的几处闲玩二三日。但所看到的文字已经不少。推想别处，也不过是同样性质的东西增加分量罢了。每当目瞑意倦的时候，便回想关于所见的所感。勒石的御笔和金碧的名人手迹中，佳作固然有，但劣品亦处处皆是。它们全靠占着优胜的地位，施着华美的装潢，故能掩丑于无知者之前。若赤裸裸地品起美术的价值来，不及格的恐怕很多。壁上的炭条文字中，涂鸦固然多，但真率自然之笔亦复不少。有的似出于天真烂漫的儿童之手，有的似出于略识之无的工人之手。然而一种真率简劲的美，为金碧辉煌的作品中所不能见。可惜埋没在到处的暗壁角里，不易受世人的赏识，长使笔者为西湖上无名的作家耳。假如湖山的管领者肯选拔这些文字来，勒在石上，刻在木上，其美术的价值当比御笔的石碑高贵得多呢。

我的感想已经写完，但终于没有写到本题。倘读书与看字有共通的情形，就让读者“闻一以知二”吧。不然，我这篇随笔文不对题，让编辑先生丢在字纸笼里吧。

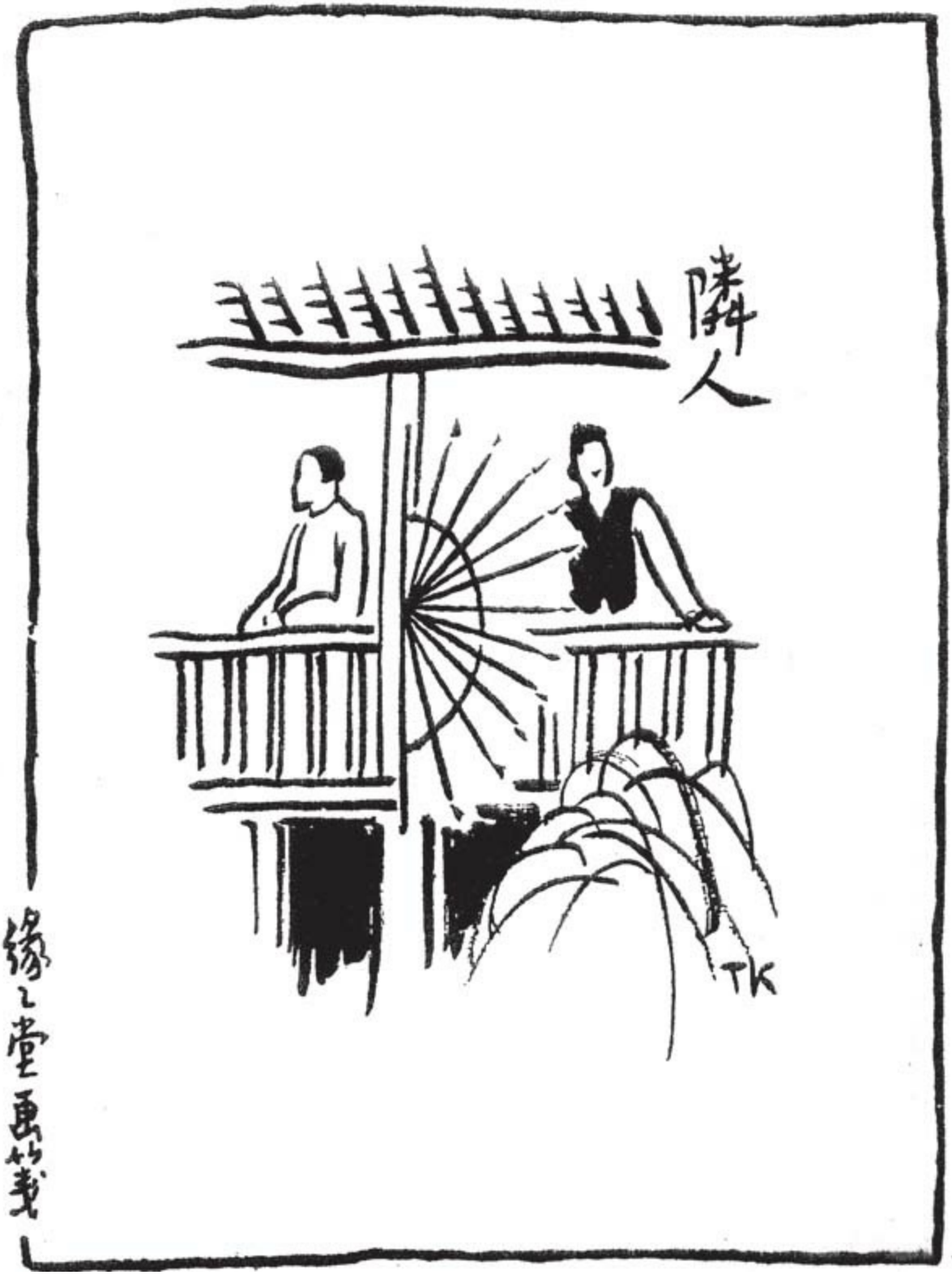
廿二〔1933〕年九月

---

[1] 本篇原载1933年11月《中学生》第39号。后由作者加以删改，改名《独游西湖》，发表在1947年7月7日《天津民国日报》上。

邻人[1]

前年我曾画了这样的一幅画：两间相邻的都市式的住家楼屋，前楼外面是走廊和栏杆。栏杆交界处，装着一把很大的铁条制的扇骨，仿佛一个大车轮，半个埋在两屋交界的墙里，半个露出在檐下。两屋的栏杆内各有一个男子，隔着那铁扇骨一坐一立，各不相干。画题叫做“邻人”。



这是我从上海回江湾时，在天通庵附近所见的实景。这铁扇骨每根

头上尖锐，好像一把枪。这是预防邻人的逾墙而设的。若在邻人面前，可说这是预防窃贼的蔓延而设的。譬如一个窃贼钻进了张家的楼上，界墙外有了这把尖头的铁扇骨，他就无法逾墙到隔壁的李家去行窃。但在五方杂处，良莠不齐的上海地方，它的作用一半原可说是防邻人的。住在上海的人有些儿太古风，“打牌猜拳之声相闻，至老死不相往来。”这样，邻人的身家性行全不知道，这铁扇骨的防备原是必要的了。

我经过天通庵的时候，觉得眼前一片形形色色的都市的光景中，这把铁扇骨最为触目惊心。这是人类社会的丑恶的最具体，最明显，最庞大的表象。人类社会的设备中，像法律，刑罚等，都是为了防范人的罪恶而设的，但那种都不显露形迹。从社会的表面上看，我们只见锦绣山河，衣冠文物之邦，一时不会想到其间包藏着人类的种种丑恶。又如城、郭、门、墙，也是为防盗贼而设的。这虽然是具体而又庞大的东西，但形状还文雅，暗藏。我们看见了似觉这是与山岭、树木等同类的东西，不会明显地想见人类中的盗贼。更进一步，例如锁，具体而又文明地表示着人类互相防备的用意，可说是人类的丑恶的证据，羞耻的象征了。但它的形象太小，不容易使人注意；用处太多，混迹在箱笼门窗的装饰纹样中，看惯了一时还不容易使人明显地联想到盗窃。只有那把铁扇骨，又具体，又明显，又庞大地表示着它的用意，赤裸裸地宣示着人类的丑恶与羞耻。所以我每次经过天通庵，这件东西总是强力地牵惹我的注意，使我发生种种的感想。造物主赋人类以最高的智慧，使他们做了万物之灵，而建设这庄严灿烂的世界。在自称文明进步的今日，假如造物主降临世间，一一地检点人类的建设，看到锁和那把铁扇骨而查问它们的用途与来历时，人类的回答将何以为颜？对称的形状，均齐的角度，秀美的曲线，是人类文化最上乘的艺术的样式。把这等样式应用在建筑上，家具上，汽车上，飞机上，原足以夸耀现代人生活的进步，但应用在锁和这铁扇骨上，真有些儿可惜。上海的五金店里，陈列着各

式各样的“四不灵”[2]锁。有德国制的，有美国制的；有几块钱一把的，有几十块钱一把的；有方的，有圆的，有作各种玲珑的形状的。工料都很精，形式都很美，好像一种徽章。这确是一种徽章，这是人类的丑恶与羞耻的徽章！人类似嫌这种徽章太小，所以又在屋上装起很大的铁扇骨来，以表扬其羞耻。使人一见就可想起世间有着须用这大铁扇骨来防御的人，以及这种人的产生的原因。

我在画上题了“邻人”两字，联想起了“肯与邻翁相对饮，隔篱呼取尽余杯”的诗句。虽然自己不喝酒，但想象诗句所咏的那种生活，悠然神往，几乎把画中的铁扇骨误认为篱了。

廿一〔1932〕年十二月十四日

---

[1] 本篇原载1933年1月《良友》图书月刊第73期，当时题名为《羞耻的象征》，收入《随笔二十篇》时有改动。

[2] “四不灵”，英文spring（弹簧）的音译，指弹簧锁。

蝌蚪[1]

一

每度放笔，凭在楼窗上小憩的时候，望下去看见庭中的花台的边上，许多花盆的旁边，并放着一只印着蓝色图案模样的洋瓷[2]面盆。我起初看见的时候，以为是洗衣物的人偶然寄存着的。在灰色而简素的花台的边上，许多形式朴陋的瓦质的花盆的旁边，配置一个机械制造而施着近代风图案的精巧的洋瓷面盆，绘画地看来，很不调和，假如眼底展开着的是一张画纸，我颇想找块橡皮来揩去它。

一天，二天，三天，洋瓷面盆尽管放在花台的边上。这表示不是它偶然寄存，而负着一种使命。晚间凭窗欲眺的时候，看见放学出来的孩子们聚在墙下拍皮球。我欲知道洋瓷面盆的意义，便提出来问他们。才知道这面盆里养着蝌蚪，是春假中他们向田里捉来的。我久不来庭中细看，全然没有知道我家新近养着这些小动物；又因面盆中那些蓝色的图案，细碎而繁多，蝌蚪混迹于其间，我从楼窗上望下去，全然看不出来。蝌蚪是我儿时爱玩的东西，又是学童时代在教科书里最感兴味的东西，说起来可以牵惹种种的回想，我便专诚下楼来看它们。

洋瓷面盆里盛着大半盆清水，瓜子大小的蝌蚪十数个，抖着尾巴，急急忙忙地游来游去，好像在找寻什么东西。孩子们看见我来欣赏他们的作品，大家围集拢来，得意地把关于这作品的种种话告诉我：

“这是从大井头的田里捉来的。”

“是清明那一天捉来的。”

“我们用手捧了来的。”

“我们天天换清水的呀。”

“这好像黑色的金鱼。”

“这比金鱼更可爱！”

“他们为什么不绝地游来游去？”

“他们为什么还不变青蛙？”

他们的疑问把我提醒，我看见眼前这盆玲珑活泼的小动物，忽然变成一种苦闷的象征。

我见这洋瓷面盆仿佛是蝌蚪的沙漠。它们不绝地游来游去，是为了找寻食物。它们的久不变成青蛙，是为了不得其生活之所。这几天晚上，附近田里蛙鼓的合奏之声，早已传达到我的床里了。这些蝌蚪倘有耳，一定也会听见它们的同类的歌声。听到了一定悲伤，每晚在这洋瓷面盆里哭泣，亦未可知！它们身上有着泥土水草一般的保护色，它们只合在有滋润的泥土，丰肥的青苔的水田里生活滋长。在那里有它们的营养物，有它们的安息所，有它们的游乐处，还有它们的大群的伴侣。现在被这些孩子们捉了来，关在这洋瓷面盆里，四周围着坚硬的洋铁，全身浸着淡薄的白水，所接触的不是同运命的受难者，便是冷酷的珐琅质。任凭它们镇日急急忙忙地游来游去，终于找不到一种保护它们，慰安它们，生息它们的东西。这在它们是一片渡不尽的大沙漠。它们将以幼虫之身，默默地夭死在这洋瓷面盆里，没有成长变化，而在青草池塘中唱歌跳舞的欢乐的希望了。

这是苦闷的象征，这是象征着某种生活之下的人的灵魂！

---

[1] 本篇原载1934年5月20日《人间世》第4期。

[2] 洋瓷，即搪瓷。

二

我劝告孩子们："你们只管把蝌蚪养在洋瓷面盆中的清水里，它们不得充分的养料和成长的地方，永远不能变成青蛙，将来统统饿死在这洋瓷面盆里！你们不要当它们金鱼看待！金鱼原是鱼类，可以一辈子长在水里；蝌蚪是两栖类动物的幼虫，它们盼望长大，长大了要上陆，不能长居水里。你看它们急急忙忙的游来游去，找寻食物和泥土，无论如何也找不到，样子多么可怜！"

孩子们被我这话感动了，颦蹙地向洋瓷面盆里看。有几人便问我："那么，怎么好呢？"

我说："最好是送它们回家——拿去倒在田里。过几天你们去探访，它们都已变成青蛙，'哥哥，哥哥'地叫你们了。"

孩子们都欢喜赞成，就有两人抬着洋瓷面盆，立刻要送它们回家。

我说："天将晚了，我们再留它们一夜明天送回去罢。现在走到花台里拿些它们所欢喜的泥来，放在面盆里，可以让它们吃吃，玩玩。也可让它们知道，我们不再虐待它们，我们先当作客人款待它们一下，明天就护送它们回家。"

孩子们立刻去捧泥，纷纷地把泥投进面盆里去。有的人叫着："轻轻地，轻轻地！看压伤了它们！"

不久，洋瓷面盆底里的蓝色的图案都被泥土遮掩。那些蝌蚪统统钻进泥里，一只也看不见了。一个孩子寻了好久，锁着眉头说："不要都

压死了？”便伸手到水里拿开一块泥来看。但见四个蝌蚪密集在面盆底上的泥的凹洞里，四个头凑在一起，尾巴向外放射，好像在那里共食什么东西，或者共谈什么话。忽然一个蝌蚪摇动尾巴，急急忙忙地游了开去。游到别的一个泥洞里去一转，带了别的一个蝌蚪出来，回到原处。五个人聚在一起，五根尾巴一齐抖动起来，成为五条放射形的曲线，样子非常美丽。孩子们呀呀地叫将起来。我也暂时忘记了自己的年龄，附和着他们的声音呀呀地叫了几声。

随后就有几人异口同声地要求：“我们不要送它们回家，我们要养在这里！”我在当时的感情上也有这样的要求；但觉左右为难，一时没有话回答他们，踌躇地微笑着。一个孩子恍然大悟地叫道：“好！我们在墙角里掘一个小池塘倒满了水同田里一样，就把它们养在那里。它们大起来变成青蛙，就在墙角里的地上跳来跳去。”大家拍手说“好”！我也附和着说“好”！大的孩子立刻找到种花用的小锄头，向墙角的泥地上去垦。不久，垦成了面盆大的一个池塘。大家说：“够大了，够大了！”“拿水来，拿水来！”就有两个孩子扛开水缸的盖，用浇花壶提了一壶水来，倾在新开的小池塘里。起初水满满的，后来被泥土吸收，渐渐地浅起来。大家说：“水不够，水不够。”小的孩子要再去提水，大的孩子说：“不必了，不必了，我们只要把洋瓷面盆里的水连泥和蝌蚪倒进塘里，就正好了。”大家赞成。蝌蚪的迁居就这样地完成了。

夜色朦胧，屋内已经上灯。许多孩子每人带了一双泥手，欢喜地回进屋里去，回头叫着：“蝌蚪，再会！”“蝌蚪，再会！”“明天再来看你们！”“明天再来看你们！”一个小的孩子接着说：“它们明天也许变成青蛙了。”

三

洋瓷面盆里的蝌蚪，由孩子们给迁居在墙角里新开的池塘里了。孩子们满怀的希望，等候着它们的变成青蛙。我便怅然地想起了前几天遗弃在上海的旅馆里的四只小蝌蚪。

今年的清明节，我在旅中度送。乡居太久了有些儿厌倦，想调节一下。就在这清明的时节，做了路上的行人。时值春假，一孩子便跟了我走。清明的次日，我们来到上海。十里洋场，我一看就生厌，还是到城隍庙里去坐坐茶店，买买零星玩意，倒有趣味。孩子在市场的一角看中了养在玻璃瓶里的蝌蚪，指着了要买。出十个铜板买了。后来我用拇指按住了瓶上的小孔，坐在黄包车里带它回旅馆去。

回到旅馆，放在电灯底下的桌子上观赏这瓶蝌蚪，觉得很是别致：这真像一瓶金鱼，共有四只。颜色虽不及金鱼的漂亮，但是游泳的姿势比金鱼更为活泼可爱。当它们潜在瓶边上时，我们可以察知它们的实际的大小只及半粒瓜子。但当它们游到瓶中央时，玻璃瓶与水的凸镜的作用把它们的形体放大，变化参差地映入我们的眼中，样子很是好看。而在这都会的旅馆的楼上的五十支光电灯底下看这东西愈加觉得稀奇。这是春日田中很多的东西。要是在乡间，随你要多少，不妨用斗来量。但在这不见自然面影的都会里，不及半粒瓜子大的四只，便已可贵，要装在玻璃瓶内当作金鱼欣赏了，真有些儿可怜。而我们，原是常住在乡间田畔的人，在这清明节离去了乡间而到红尘万丈的中心的洋楼上来鉴赏玻璃瓶里的四只小蝌蚪，自己觉得可笑。这好比富翁舍弃了家里的酒池肉林而加入贫民队里来吃大饼油条；又好比帝王舍弃了上苑三千而到民间来钻穴窥墙。

一天晚上，我正在床上休息的时候，孩子在桌上玩弄这玻璃瓶，一个失手，把它打破了。水泛滥在桌子上，里面带着大大小小的玻璃碎片，蝌蚪躺在桌上的水痕中蠕动，好似涸辙之鱼，演成不可收拾的光景，归我来办善后。善后之法，第一要救命。我先拿一只茶杯，去茶房那里要些冷水来，把桌上的四个蝌蚪轻轻地掇进茶杯中，供在镜台上了。然后一一拾去玻璃的碎片，揩干桌子。约费了半小时的扰攘，好容易把善后办完了。去镜台上看看茶杯里的四只蝌蚪，身体都无恙，依然是不绝地游来游去，但形体好像小了些，似乎不是原来的蝌蚪了。以前养在玻璃瓶中的时候，因有凸镜的作用，其形状忽大忽小，变化百出，好看得多。现在倒在茶杯里一看，觉得就只是寻常乡间田里的四只蝌蚪，全不足观。都会真是枪花[1]繁多的地方，寻常之物，一到都会里就了不起。这十里洋场的繁华世界，恐怕也全靠着玻璃瓶的凸镜的作用映成如此光怪陆离。一旦失手把玻璃瓶打破了，恐怕也只是寻常乡间田里的四只蝌蚪罢了。

过了几天，家里又有人来玩上海。我们的房间嫌小了，就改赁大房间。大人，孩子，加以茶房，七手八脚地把衣物搬迁。搬好之后立刻出去看上海。为经济时间计，一天到晚跑在外面，乘车，买物，访友，游玩，少有在旅馆里坐的时候，竟把小房间里镜台上的茶杯里的四只小蝌蚪完全忘却了；直到回家后数天，看到花台边上洋瓷面盆里的蝌蚪的时候，方然忆及。现在孩子们给洋瓷面盆里的蝌蚪迁居在墙角里新开的小池塘里，满怀的希望，等候着它们的变成青蛙。我更怅然地想起了遗弃在上海的旅馆里的四只蝌蚪。不知它们的结果如何？

大约它们已被茶房妙生倒在痰盂里，枯死在垃圾桶里了？妙生欢喜金铃子，去年曾经想把两对金铃子养过冬，我每次到这旅馆时，他总拿出他的牛筋盒子来给我看，为我谈种种关于金铃子的话。也许他能把对

金铃子的爱推移到这四只蝌蚪身上，代我们养着，现在世间还有这四只蝌蚪的小性命的存在，亦未可知。

然而我希望它们不存在。倘还存在，想起了越是可哀！它们不是金鱼，不愿住在玻璃瓶里供人观赏。它们指望着生长，发展，变成了青蛙而在大自然的怀中唱歌跳舞。它们所憧憬的故乡，是水草丰足，春泥粘润的田畴间，是映着天光云影的青草池塘。如今把它们关在这商业大都市的中央，石路的旁边，铁筋建筑的楼上，水门汀砌的房笼内，瓷制的小茶杯里，除了从自来水龙头上放出来的一勺之水以外，周围都是瓷，砖，石，铁，钢，玻璃，电线，和煤烟，都是不适于它们的生活而足以致它们死命的东西。世间的凄凉，残酷，和悲惨，无过于此。这是苦闷的象征，这象征着某种生活之下的人的灵魂。

假如有谁来报告我这四只蝌蚪的确还存在于那旅馆中，为了象征的意义，我准拟立刻动身，专赴那旅馆中去救它们出来，放乎青草池塘之中。

一九三四年四月廿二日

---

[1] 枪花，江南一带方言，意即欺人之计。

给我的孩子们[1]

我的孩子们！我憧憬于你们的生活，每天不止一次！我想委曲地说出来，使你们自己晓得。可惜到你们懂得我的话的意思的时候，你们将不复是可以使我憧憬的人了。这是何等可悲哀的事啊！

瞻瞻！你尤其可佩服。你是身心全部公开的真人。你什么事体都像拼命地用全副精力去对付。小小的失意，像花生米翻落地了，自己嚼了舌头了，小猫不肯吃糕了，你都要哭得嘴唇翻白，昏去一两分钟。外婆普陀去烧香买回来给你的泥人，你何等鞠躬尽瘁地抱他，喂他；有一天你自己失手把他打破了，你的号哭的悲哀，比大人们的破产，失恋，broken heart〔心碎〕，丧考妣，全军覆没的悲哀都要真切。两把芭蕉扇做的脚踏车，麻雀牌堆成的火车，汽车，你何等认真地看待，挺直了嗓子叫“汪——”“咕咕咕……”，来代替汽笛。宝姐姐讲故事给你听，说到“月亮姐姐挂下一只篮来，宝姐姐坐在篮里吊了上去，瞻瞻在下面看”的时候，你何等激昂地同她争，说“瞻瞻要上去，宝姐姐在下面看！”甚至哭到漫姑[2]面前去求审判。我每次剃了头，你真心地疑我变了和尚，好几时不要我抱。最是今年夏天，你坐在我膝上发见了我腋下的长毛，当作黄鼠狼的时候，你何等伤心，你立刻从我身上爬下去，起初眼瞪瞪地对我端相，继而大失所望地号哭，看看，哭哭，如同对被判定了死罪的亲友一样。你要我抱你到车站里去，多多益善地要买香蕉，满满地擒了两手回来，回到门口时你已经熟睡在我的肩上，手里的香蕉不知落在哪里去了。这是何等可佩服的真率，自然，与热情！大人间的所谓“沉默”“含蓄”“深刻”的美德，比起你来，全是不自然的，病的，伪的！

要！

你们每天做火车，做汽车，办酒，请菩萨，堆六面画，唱歌，全是自动的，创造创作的生活。大人们的呼号“归自然！”“生活的艺术化！”“劳动的艺术化！”在你们面前真是出丑得很了！依样画几笔画，写几篇文的人称为艺术家，创作家，对你们更要愧死！

你们的创作力，比大人真是强盛得多哩：瞻瞻！你的身体不及椅子的一半，却常常要搬动它，与它一同翻倒在地上；你又要把一杯茶横转来藏在抽斗里，要皮球停在壁上，要拉住火车的尾巴，要月亮出来，要天停止下雨。在这等小小的事件中，明明表示着你们的小弱的体力与智力不足以应付强盛的创作欲、表现欲的驱使，因而遭逢失败。然而你们是不受大自然的支配，不受人类社会的束缚的创造者，所以你的遭逢失败，例如火车尾巴拉不住，月亮呼不出来的时候，你们决不承认是事实的不可能，总以为是爹爹妈妈不肯帮你们办到，同不许你们弄自鸣钟同例，所以愤愤地哭了，你们的世界何等广大！

你们一定想：终天无聊地伏在案上弄笔的爸爸，终天闷闷地坐在窗下弄引线的妈妈，是何等无气性的奇怪的动物！你们所视为奇怪动物的我与你们的母亲，有时确实难为了你们，摧残了你们，回想起来，真是不安心得很！

阿宝！有一晚你拿软软的新鞋子，和自己脚上脱下来的鞋子，给凳子的脚穿了，划袜立在地上，得意地叫“阿宝两只脚，凳子四只脚”的时候，你母亲喊着“龌龊了袜子！”立刻擒你到藤榻上，动手毁坏你的创作。当你蹲在榻上注视你母亲动手毁坏的时候，你的小心里一定感到“母亲这种人，何等杀风景而野蛮”吧！

瞻瞻！有一天开明书店送了几册新出版的毛边的《音乐入门》来。

我用小刀把书页一张一张地裁开来，你侧着头，站在桌边默默地看。后来我从学校回来，你已经在我的书架上拿了一本连史纸印的中国装的《楚辞》，把它裁破了十几页，得意地对我说：“爸爸！瞻瞻也会裁了！”瞻瞻！这在你原是何等成功的欢喜，何等得意的作品！却被我一个惊骇的“哼！”字喊得你哭了。那时候你也一定抱怨“爸爸何等不明”吧！

软软！你常常要弄我的长锋羊毫，我看见了总是无情地夺脱你。现在你一定轻视我，想道：“你终于要我画你的画集的封面！”[3]

最不安心的，是有时我还要拉一个你们所最怕的陆露沙医生来。教他用他的大手来摸你们的肚子，甚至用刀来在你们臂上割几下，还要教妈妈和漫姑擒住了你们的手脚，捏住了你们的鼻子，把很苦的水灌到你们的嘴里去。这在你们一定认为太无人道的野蛮举动吧！

孩子们！你们真果抱怨我，我倒欢喜；到你们的抱怨变为感谢的时候，我的悲哀来了！

我在世间，永没有逢到像你们样出肺肝相示的人。世间的人群结合，永没有像你们样的彻底地真实而纯洁。最是我到上海去干了无聊的所谓“事”回来，或者去同不相干的人们做了叫做“上课”的一种把戏回来，你们在门口或车站旁等我的时候，我心中何等惭愧又欢喜！惭愧我为什么去做这等无聊的事，欢喜我又得暂时放怀一切地加入你们的真生活的团体。

但是，你们的黄金时代有限，现实终于要暴露的。这是我经验过来的情形，也是大人们谁也经验过的情形。我眼看见儿时的伴侣中的英雄，好汉，一个个退缩，顺从，妥协，屈服起来，到像绵羊的地步。我自己也是如此。“后之视今，亦犹今之视昔”，你们不久也要走这条路呢！

我的孩子们！憧憬于你们的生活的我，痴心要为你们永远挽留这黄金时代在这册子里。然这真不过像“蜘蛛网落花”略微保留一点春的痕迹而已。且到你们懂得我这片心情的时候，你们早已不是这样的人，我的画在世间已无可印证了！这是何等可悲哀的事啊！

《子恺画集》代序，一九二六年耶诞节作[4]

---

[1] 本篇原载1926年12月26日《文学周报》第4卷第6期，署名：子恺。

[2] 漫姑，即作者的三姐丰满。

[3] 《子恺画集》的封面画是软软所作。

[4] 作为《子恺画集》代序，本篇篇末所署为：1926年耶稣降诞节，病起，作于炉边。

作父亲[1]

楼窗下的弄里远地传来一片声音：“咿哟，咿哟……”渐近渐响起来。

一个孩子从算草簿中抬起头来，张大眼睛倾听一会，“小鸡！小鸡！”叫了起来。四个孩子同时放弃手中的笔，飞奔下楼，好像路上的一群麻雀听见了行人的脚步声而飞去一般。

我刚才扶起他们所带倒的凳子，抬起桌子上滚下去的铅笔，听见大门口一片呐喊：“买小鸡！买小鸡！”其中又混着哭声。连忙下楼一看，原来元草因为落伍而狂奔，在庭中跌了一交，跌痛了膝盖骨不能再跑，恐怕小鸡被哥哥、姐姐们买完了轮不着他，所以激烈地哭着。我扶了他走出大门口，看见一群孩子正向一个挑着一担“咿哟，咿哟”的人招呼，欢迎他走近来。元草立刻离开我，上前去加入团体，且跳且喊：“买小鸡！买小鸡！”泪珠跟了他的一跳一跳而从脸上滴到地上。

孩子们见我出来，大家回转身来包围了我。“买小鸡！买小鸡！”的喊声由命令的语气变成了请愿的语气，喊得比前更响了。他们仿佛想把这些音蓄入我的身体中，希望它们由我的口上开出来。独有元草直接拉住了担子的绳而狂喊。

我全无养小鸡的兴趣；而且想起了以后的种种麻烦，觉得可怕。但乡居寂寥，绝对屏除外来的诱惑而强迫一群孩子在看惯的几间屋子里隐居这一个星期日，似也有些残忍。且让这个“咿哟、咿哟”来打破门庭的岑寂，当作长闲的春昼的一种点缀吧。我就招呼挑担的，叫他把小鸡给我们看看。

他停下担子，揭开前面的一笼。“咿哟，咿哟”的声音忽然放大。但见一个细网的下面，蠕动着无数可爱的小鸡，好像许多活的雪球。五六个孩子蹲集在笼子的四周，一齐倾情地叫着“好来！好来”！一瞬间我的心也屏绝了思虑而没入在这些小动物的姿态的美中，体会了孩子们对小鸡的热爱的心情。许多小手伸入笼中，竟指一只纯白的小鸡，有的几乎要隔网捉住它。挑担的忙把盖子无情地冒上，许多“咿哟，咿哟”的雪球和一群“好来，好来”的孩子就变成了咫尺天涯。孩子们怅望笼子的盖，依附在我的身边，有的伸手摸我的袋。我就向挑担的人说话：

“小鸡卖几钱一只？”

“一块洋钱四只。”

“这样小的，要卖二角半钱一只？可以便宜些否？”

“便宜勿得，二角半钱最少了。”

他说过，挑起担子就走。大的孩子脉脉含情地目送他，小的孩子拉住了我的衣襟而连叫“要买！要买”！挑担的越走得快，他们喊得越响。我摇手止住孩子们的喊声，再向挑担的问：

“一角半钱一只卖不卖？给你六角钱买四只吧！”

“没有还价！”

他并不停步，但略微旋转头来说了这一句话，就赶紧向前面跑。“伊哟，咿哟”的声音渐渐地远起来了。

元草的喊声就变成哭声。大的孩子锁着眉头不绝地探望挑担者的背影，又注视我的脸色。我用手掩住了元草的口，再向挑担人远远地招

呼：

“二角大洋一只，卖了吧！”

“没有还价！”

他说过便昂然地向前进行，悠长地叫出一声“卖——小——鸡——！”其背影便在弄口的转角上消失了。我这里只留着一个号啕大哭的孩子。

对门的大嫂子曾经从矮门上探头出来看过小鸡，这时候就拿着针线走出来，倚在门上，笑着劝慰哭的孩子，她说：

“不要哭！等一会儿还有担子挑来，我来叫你呢！”她又笑着向我说：

“这个卖小鸡的想做好生意。他看见小孩子哭着要买，越是不肯让价了。昨天坍墙圈里买的一角洋钱一只，比刚才的还大一半呢！”

我同她略谈了几句，硬拉了哭着的孩子回进门来。别的孩子也懒洋洋地跟了进来。我原想为长闲的春昼找些点缀而走出门口来的，不料讨个没趣，扶了一个哭着的孩子而回进来。庭中柳树正在骀荡的春光中摇曳柔条，堂前的燕子正在安稳的新巢上低徊软语。我们这个刁巧的挑担者和痛哭的孩子，在这一片和平美丽的春景中很不调和啊！

关上大门，我一面为元草揩拭眼泪，一面对孩子们说：

“你们大家说‘好来，好来’，‘要买，要买’，那人就不肯让价了！”

小的孩子听不懂我的话，继续抽噎着；大的孩子听了我的话若有所

思。我继续抚慰他们：

“我们等一会再来买吧，隔壁大妈会喊我们的。但你们下次……”

我不说下去了。因为下面的话是“看见好的嘴上不可说好，想要的嘴上不可说要”。倘再进一步，就变成“看见好的嘴上应该说不好，想要的嘴上应该说不要”了。在这一片天真烂漫光明正大的春景中，向哪里容藏这样教导孩子的一个父亲呢？

廿二〔1933〕年五月二十日

---

[1] 本篇原载1933年7月1日《文学》杂志第1卷第1号。

儿戏[1]

楼下忽然起了一片孩子们暴动的声音。他们的娘高声喊着：“两只雄鸡又在斗了，爸爸快来劝解！”我不及放下手中的报纸，连忙跑下楼来。

原来是两个男孩在打架：六岁的元草要夺九岁的华瞻的木片头，华瞻不给，元草哭着用手打他的胸；华瞻也哭着，双手擎起木片头，用脚踢元草的腿。

我放下报纸，把身体插入两孩子的中间，用两臂分别抱住了两孩子，对他们说：“不许打！为的啥事体？大家讲！”元草竭力想摆脱我的臂而向对方进攻，一面带哭带嚷地说道：“他不肯给我木片头！他不肯给我木片头！”似乎这就是他打人的正当的理由。华瞻究竟比他大了三岁，最初静伏在我的臂弯里，表示不抵抗而听我调解，后来吃着口声辩：“这些木片头原是我的！他要夺，我不给，他就打我！”元草用哭声接着说：“他踢我！”华瞻改用直接交涉，对着他说：“你先打！”在旁作壁上观的宝姐姐发表意见：“轻记还重记，先打呒道理！”背后另一人又发表一种舆论：“君子开口，小人动手！”我未及下评判，元草已猛力退出我的手臂，突然向对方袭击。他们的娘看我排解无效，赶过来将元草擒去，抱在怀里，用甘言骗住他。我也把华瞻抱在怀里，用话抚慰他。两孩子分别占据了两亲的怀里，暴动方始告终。这时候“五香……豆腐干”的叫声在后门外亲切地响着，把脸上挂着眼泪的两孩子一齐从我们的怀里叫了出去。我拿了报纸重回楼上去的时候，已听到他们复交后的笑谈声了。

但我到了楼上，并不继续看报。因为我看刚才的事件，觉得比看报上的国际纷争直截明了得多。我想：世间人与人的对待，小的是个人对

个人，大的是团体对团体。个人对待中最小的是小孩对小孩，团体对待中最大的是国家对国家。在文明的世间，除了最小的和最大的两极端而外，人对人的交涉，总是用口的说话来讲理，而不用身体的武力来相打的。例如要掠夺，也必用巧妙的手段；要侵占，也必立巧妙的名义：所谓“攻击”也只是辩论，所谓“打倒”也只是叫喊。故人对人虽怀怨害之心，相见还是点头握手，敷衍应酬。虽然也有用武力的人，但“君子开口，小人动手”，开化的世间是不通行用武力的。其中唯有最小的和最大的两极端不然：小孩对小孩的交涉，可以不讲理，而通行用武力来相打；国家对国家的交涉，也可以不讲理，而通行用武力来战争。战争就是大规模的相打。可知凡物相反对的两极端相通似，或相等。国际的事如儿戏，或等于儿戏。

一九三二年[2]

---

[1] 本篇原载1933年3月27日《申报》。

[2] 本文篇末原未署日期。这里所署的日期是建国后作者自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）中篇末所署。但在编者保存的《随笔二十篇》一书中，此文的末尾作者自己用毛笔填上的写作时间为廿二〔1933〕年。

旧地[1]重游

旧地重游，以前所惯识的各种景物争把过去的事情告诉我，使我耳目不暇应接，心情不胜感慨。我素不喜重游旧居之地，便是为此。但到了不得已的时候，也只得硬着头皮，带着赴难似的心情去重游。前天又为了不得已之故，重到旧地。诗人在这当儿一定可以吟几句。我也想学学看，但觉心绪缭乱，气结不能言，遑论做诗？只是那迎人的柳树使我忆起了从前在不知什么书上读过的一首古人诗：“此地曾居住，今来宛如归。可怜汾上柳。相见也依依。”

这二十个字在我心中通过，心绪似被整理，气也通畅得多了。

次日上午，朋友领我到了旧时所惯到的茶楼上，坐在旧时所惯坐的藤椅里。便有旧时惯见的茶伙计的红肿似的手臂，拿了旧时所惯用的茶具来，给我们倒茶。这里是楼上的内室。室中只设五桌座位，他们称之为“雅座”。茶钱比他处贵，外室和楼上每壶十一个铜元，这里要十六个铜元。因这原故，雅座常很清静。外室和楼下充满了紫铜色的脸，翡翠色的脸，和愤恨不平的话声时，你只要走上扶梯，钻进一个环门，就有闲静的明窗净几。有时空无一人，专等你来享用；有时窗下墙角疏朗朗地点缀着几个小白脸，金牙齿，或仁丹须，静静地在那里咬瓜子，或者摆腿。这好比超过了红尘而登入仙境。五个铜板的法力大矣哉。以前我住在此地的时候，每次到这茶楼，未尝不这样赞叹。这回久别重到，适值外室和楼下极闹而雅座为我们独占，便见脸盆大的五个铜板出现在我的眼前了。我们替茶店打算，这里虽然茶钱贵了五个铜板，但是比较起外面来，座位疏，设备贵，顾客少。照外面的密接的布置，这块地方有十桌可摆，这里只摆五桌。外面用圆凳，这里用藤椅子。外面座客常

满，这里空的时候多。三路的损失决不止五个铜板。这雅座显然是蚀本生意。这样想来，我们和小白脸，金牙齿，仁丹须的清福，全是那紫铜色的脸，翡翠色的脸和愤恨不平的话声所惠赐的。

我注视桌面，温习那旧时所看熟的木纹的模样。那红肿似的手臂又提了茶罐出现在我的眼前。手臂上面有一张笑口正在对我说话。

“老先生，长久不到了。近来出门？”

“嘿嘿，长久不到了，我已经搬走，今天是来作客的。”

“啊，搬走了！怪不得老客人长久不到了。”

“这房间都是老客人吗？”

“嗳，总是这几位先生。难得有生客。”

“我看这里空的时候多，你们怎么开销？”

“嗳，生意是全靠外面的，不过长衫班的先生请过来，这里座位清爽些。哈哈！”

他一面笑，一面把雪白的热手巾分送给我们，并加说明：

“这毛巾都是新的，旧的都放在外面用。”

啊，他还记忆着我旧时的习惯。我以前不欢喜和别人共用毛巾。这习惯的由来，最初是一种特殊的癖，后来是怕染别人的病，又后来是因为自己患沙眼，怕把这“亡国之病”传给别人。所以出门的时候，严格地拒绝热手巾。这茶伙计的热手巾也曾被我拒绝过。我不到这茶楼已将两年了，他还记忆着我的习惯。在这点上他可说是我的知己。其实，近来

我这习惯，已经移改。因为我觉得严防传染病近于迷信，又觉得严防“亡国之病”未必可以保国，这特殊的癖就渐渐消除。况且我这知己用了这般殷勤体贴的态度而把雪白的热手巾送到我手里，却之不恭。我便欣然地接受而享用了。雪白，火热的一团花露水香气扑上我的面孔，颇觉快适。但回味他的说话，心中又起一种不快之感，这些清静的座位，雪白的毛巾，原来是茶店老板特备给当地的绅士先生们享用的。像我，一个过路的旅客，不过穿件长衫，今天也来掠夺他们的特权，而使外面的人们用我所用旧的毛巾，实在不应该；同时我也不愿意。但这茶伙计已经知道我是过路的客人。他只为了过去的旧谊而浪费这种殷勤，我对于他这点纯洁的人情是应该恭敬地领谢的。

我送还他毛巾的时候说了一声“谢谢你”！但这三个字在这环境之下用得很不适当。那人惊异地向我一看。然后提了茶罐和毛巾走出环门去。他的背影的姿态突然使我回复了两年前的心情。似觉这两年间的生活是做一个梦，并未过去。

归家的火车十二点钟开。我在十一点半辞别了我的朋友而先下茶楼。走过通达我的旧寓的小路口，望见里面几株杨柳正在向我点头。似乎在告诉我：“一架图书和一群孩子在这柳阴深处的老屋里等你归去呢！”我的脚几乎顺顺地跨进了小路。终于踏上马路向车站这方面去了。

廿二〔1933〕年五月七日[2]

[1] 旧地，指嘉兴。

[2] 在建国后作者自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）中，将本篇写作时间误署为：1934年春。

两场闹

一日我因某事独自至某地。当日赶不上归家的火车，傍晚走进某地的某旅馆投宿了。事体已经赶毕；当地并无亲友可访，无须出门；夜饭已备有六只大香蕉在提篮内，不必外求。但天色未暗，吃香蕉嫌早，我觉旅况孤寂，这一刻工夫有些难消遣了。室中陈列着崭新的铁床，华丽的镜台，清静的桌椅。但它们都板着脸孔不理睬我，好像待车室里的旅客似的各管各坐着，只有我携来的那只小提篮亲近我，似乎在对我说，“我是属于你的！”

打开提篮，一册袖珍本的《绝妙好词》躺在那里等我。我把它取出，再把被头叠置枕上，当作沙发椅子靠了，且从这古式的收音器中倾听古人的播音。

忽闻窗外的街道上起了一片吵闹之声。我不由地抛却我的书，离开我的沙发，倒屣往窗前探看。对门是一个菜馆，我凭在窗上望下去，正看见菜馆的门口，四辆人力车作带模样停在门口的路旁，四个人力车夫的汗湿的背脊，花形地环列在门口的阶沿石下，和站在阶沿石上的四个人的四顶草帽相对峙。中央的一个背脊伸出着一只手，努力要把手中的一支钱交还一顶草帽，反复地在那里叫：

“这一点钱怎么行？拉了这许多路！”

草帽下也伸出一只手来，跟了说话的语气而指挥：

“讲到廿板[1]一部，四部车子，给你二角[2]三十板，还有啥话头？”

他的话没有说完，对方四个背脊激动起来，参参差差地嚷着：

“兜大圈子到这里，我们多两里路啦；这一点钱哪里行！”

另一顶草帽下面伸出一只手来，点着人力车夫的头，谆谆地开导：

“不是我们要你多跑路！修街路你应该知道，你吃什么饭的？”

“这不来[3]，这不来！”

人力车夫口中讲不出理，心中着急，嚷着把盛钱的手向四顶草帽底下乱送，想在他们身上找一处突出的地方交卸了这一支不足的车钱。但四顶草帽反背着手，渐渐向门内退却，使他无法措置。我在上面代替人力车夫着急，心想草帽的边上不是颇可置物的地方吗，可惜人力车夫的手腕没有这样高。

正难下场的时候，另一个汗湿的背脊上伸出一个长头颈来，换了一种语调，帮他的同伴说话：

“先生！一角钱一部总要给我们的！这铜板换了两角钱吧！先生，几个铜板不在乎的！”

同时他从同伴的手中取出铜板来擎起在一顶草帽前面，恳求他交换。这时三顶草帽已经不见，被包围的一顶草帽伸手在袋中摸索，冷笑着说：

“讨厌得来！喏，喏，每人加两板！”

他摸出铜板，四个背脊同时退开，大家不肯接受，又同声地嚷起来。那草帽乘机跨进门槛，把八个铜板放在柜角上，指着了厉声说：

“喏，要末来拿去，勿要末歇[4]，勿识相的！”

一件雪白的长衫飞上楼梯，不见了。门外四个背脊咕噜咕噜了一回，其中一个没精打采地去取了柜角上的铜板，大家懒洋洋地离开店门。咕噜咕噜的声音还是继续着。

我看完了这一场闹，离开窗栏，始觉窗内的电灯已放光了。我把我的沙发移在近电灯的一头，取出提篮里的香蕉，用《绝妙好词》佐膳而享用我的晚餐。窗子没有关，对面菜馆的楼上也有人在那里用晚餐，常有笑声和杯盘声送入我的耳中。我们隔着一条街路而各用各的晚餐。

约一小时之后，窗外又起一片吵闹之声。我心想又来什么花头了，又立刻抛却我的书，离开我的沙发，倒屣往窗前探看。这回在楼上闹。离开我一二丈之处，菜馆楼上一个精小的餐室内，闪亮的电灯底下摆着一桌杯盘狼藉的残菜。桌旁有四个男子，背向着我，正在一个青衣人面前纠纷。我从声音中认知他们就是一小时前在下面和人力车夫闹过一场的四个角色。但见一个瘦长子正在摆开步位，用一手擒住一个矮胖子的肩，一手拦阻一个穿背心的人的胸，用下颚指点门口，向青衣人连叫着:“你去，你去！”被擒的矮胖子一手摸在袋里，竭力挣扎而扑向青衣人的方面去，口中发出一片杀猪似的声音，只听见“不行，不行”。穿背心的人竭力地伸长了的手臂，想把手中的两张钞票递给青衣人，口中连叫着“这里，这里”。好像火车到时车站栅门外拿着招待券接客的旅馆招待员。

在这三人的后方，最近我处，还有一个生仁丹须[5]的人，把右手摸在衣袋中，冷静地在那里叫喊“我给他，我给他”！青衣人面向着我，他手中托着几块银洋，用笑脸看看这个，看看那个，立着不动。

穿背心的终于摆脱了瘦长子的手，上前去把钞票塞在青衣人的手中，而取回银洋交还瘦长子。瘦长子一退避，放走了矮胖子。这时候青衣人已将走出门去，矮胖子厉声喝止："喂喂，堂官，他是客人!"便用自己袋里摸出来的钞票向他交换。穿背心的顾东失西，急忙将瘦长子按倒在椅子里，回身转来阻止矮胖子的行动。三个人扭做一堆，作出嘈杂的声音。忽然听见青衣人带笑的喊声："票子撕破了！"大家方才住手。瘦长子从椅子里立起身。楼板上丁丁当当地响起来。原来穿背心的暗把银洋塞在他的椅子角上，他起身时用衣角把它们如数撒翻在楼板上了。于是有的捡拾银洋，有的察看破钞票。场中忽然换了一个调子。一会儿严肃的静默，一会儿造作的笑声。不久大家围着一桌残菜就座，青衣人早已悄悄地出门去了。我最初不知道他拿去是谁的钱，但不久就在他们的声音笑貌中看出，这晚餐是矮胖子的东道。

背后有人叫唤。我旋转身来，看见茶房在问我："先生，夜饭怎样？"我仓皇地答道："我，我吃过了。"他看床前椅子上的一堆香蕉皮，出去了。我不待对面的剧的团圆，便关窗，就寝了。

卧后清宵，回想今晚所见的两场闹，第一场是争进八个铜板，第二场是争出几块银洋。人力车夫的咕噜咕噜的声音，和菜馆楼上的杀猪似的声音，在我的回想中对比地响着，直到我睡去。

廿三〔1934〕年五月十二日

---

[1] 讲到，意即讲定；廿板，即二十个铜板。

[2] 二角，系指二角小洋，当时除"法币"以外有一种二角银币，称为二角小洋，合铜板50枚（"法币"二角为二角大洋，合铜板60枚）。

[3] 这不来，意即这不行。

[4] 歇，意即算了，拉倒。“勿要末歇”，即“不要就拉倒”的意思。

[5] 指当时仁丹包封上所画人像的八字胡须。

梦痕[1]

我的左额上有一条同眉毛一般长短的疤。这是我儿时游戏中在门槛上跌破了头颅而结成的。相面先生说这是破相，这是缺陷。但我自己美其名曰“梦痕”。因为这是我的梦一般的儿童时代所遗留下来的唯一的痕迹。由这痕迹可以探寻我的儿童时代的美丽的梦。

我四五岁时，有一天，我家为了“打送”（吾乡风俗，亲戚家的孩子第一次上门来作客，辞去时，主人家必做几盘包子送他，名曰“打送”）某家的小客人，母亲、姑母、婶母和诸姐们都在做米粉包子。厅屋的中间放一只大匾，匾的中央放一只大盘，盘内盛着一大堆粘土一般的米粉，和一大碗做馅用的甜甜的豆沙。母亲们大家围坐在大匾的四周。各人卷起衣袖，向盘内摘取一块米粉来，捏做一只碗的形状；挟取一筷豆沙来藏在这碗内；然后把碗口收拢来，做成一个圆子。再用手法把圆子捏成三角形，扭出三条绞丝花纹的脊梁来；最后在脊梁凑合的中心点上打一个红色的“寿”字印子，包子便做成。一圈一圈地陈列在大匾内，样子很是好看。大家一边做，一边兴高采烈地说笑。有时说谁的做得太小，谁的做得太大；有时盛称姑母的做得太玲珑，有时笑指母亲的做得像个饼。笑语之声，充满一堂。这是年中难得的全家欢笑的日子。而在我，做孩子们的，在这种日子更有无上的欢乐；在准备做包子时，我得先吃一碗甜甜的豆沙。做的时候，我只要吵闹一下子，母亲们会另做一只小包子来给我当场就吃。新鲜的米粉和新鲜的豆沙，热热地做出来就吃，味道是好不过的。我往往吃一只不够，再吵闹一下子就得吃第二只。倘然吃第二只还不够，我可嚷着要替她们打寿字印子。这印子是不容易打的：蘸的水太多了，打出来一塌糊涂，看不出寿字；蘸的水太少

了，打出来又不清楚；况且位置要摆得正，歪了就难看；打坏了又不能揩抹涂改。所以我嚷着要打印子，是母亲们所最怕的事。她们便会和我商量，把做圆子收口时摘下来的一小粒米粉给我，叫我“自己做来自己吃”。这正是我所盼望的主目的！开了这个例之后，各人做圆子收口时摘下来的米粉，就都得照例归我所有。再不够时还得要求向大盘中扭一把米粉来，自由捏造各种粘土手工：捏一个人，团拢了，改捏一个狗；再团拢了，再改捏一只水烟管……捏到手上的龌龊都混入其中，而雪白的米粉变成了灰色的时候，我再向她们要一朵豆沙来，裹成各种三不像的东西，吃下肚子里去。这一天因为我吵得特别厉害些，姑母做了两只小巧玲珑的包子给我吃，母亲又外加摘一团米粉给我玩。为求自由，我不在那场上吃弄，拿了到店堂里，和五哥哥一同玩弄。五哥哥者，后来我知道是我们店里的学徒，但在当时我只知道他是我儿时的最亲爱的伴侣。他的年纪比我长，智力比我高，胆量比我大，他常做出种种我所意想不到的玩意儿来，使得我惊奇。这一天我把包子和米粉拿出去同他共玩，他就寻出几个印泥菩萨的小形的红泥印子来，教我印米粉菩萨。

后来我们争执起来，他拿了他的米粉菩萨逃，我就拿了我的米粉菩萨追。追到排门旁边，我跌了一交，额骨磕在排门槛上，磕了眼睛大小的一个洞，便晕迷不省。等到知觉的时候，我已被抱在母亲手里，外科郎中蔡德本先生，正在用布条向我的头上重重叠叠地包裹。

自从我跌伤以后，五哥哥每天乘店里空闲的时候到楼上来省问我。来时必然偷偷地从衣袖里摸出些我所爱玩的东西来——例如关在自来火匣子里的几只叩头虫，洋皮纸人头，老菱壳做成的小脚，顺治铜钿[2]磨成的小刀等——送给我玩，直到我额上结成这个疤。

讲起我额上的疤的来由，我的回想中印象最清楚的人物，莫如五哥哥。而五哥哥的种种可惊可喜的行状，与我的儿童时代的欢乐，也便跟

了这回想而历历地浮出到眼前来。

他的行为的顽皮，我现在想起了还觉吃惊。但这种行为对于当时的我，有莫大的吸引力，使我时时刻刻追随他，自愿地做他的从者。他用手捉住一条大蜈蚣，摘去了它的有毒的钩爪，而藏在衣袖里，走到各处，随时拿出来吓人。我跟了他走，欣赏他的把戏。他有时偷偷地把这条蜈蚣放在别人的瓜皮帽子上，让它沿着那人的额骨爬下去，吓得那人直跳起来。有时怀着这条蜈蚣去登坑，等候邻席的登坑者正在拉粪的时候，把蜈蚣丢在他的裤子上，使得那人扭着裤子乱跳，累了满身的粪。又有时当众人面前他偷把这条蜈蚣放在自己的额上，假装被咬的样子而号啕大哭起来，使得满座的人惊惶失措，七手八脚地为他营救。正在危急存亡的时候，他伸起手来收拾了这条蜈蚣，忽然破涕为笑，一缕烟逃走了。后来这套戏法渐渐做穿，有的人警告他说，若是再拿出蜈蚣来，要打头颈拳[3]了。于是他换出别种花头来：他躲在门口，等候警告打头颈拳的人将走出门，突然大叫一声，倒身在门槛边的地上，乱滚乱撞，哭着嚷着，说是践踏了一条臂膀粗的大蛇，但蛇是已经钻进榻底下去了。走出门来的人被他这一吓，实在魂飞魄散；但见他的受难比他更深，也无可奈何他，只怪自己的运气不好。他看见一群人蹲在岸边钓鱼，便参加进去，和蹲着的人闲谈。同时偷偷地把其中相接近的两人的辫子梢头结住了，自己就走开，躲到远处去作壁上观。被结住的两人中若有一人起身欲去，滑稽剧就演出来给他看了。诸如此类的恶戏，不胜枚举。

现在回想他这种玩耍，实在近于为虐的戏谑。但当时他热心地创作，而热心地欣赏的孩子，也不止我一个。世间的严正的教育者！请稍稍原谅他的顽皮！我们的儿时，在私塾里偷偷地玩了一个折纸手工，是要遭先生用铜笔套管在额骨上猛钉几下，外加在至圣先师孔子之神位面

前跪一支香的！

况且我们的五哥哥也曾用他的智力和技术来发明种种富有趣味的玩意，我现在想起了还可以神往。暮春的时候，他领我到田野去偷新蚕豆。把嫩的生吃了，而用老的来做“蚕豆水龙”。其做法，用煤头纸火把老蚕豆荚熏得半熟，剪去其下端，用手一捏，荚里的两粒豆就从下端滑出，再将荚的顶端稍稍剪去一点，使成一个小孔。然后把豆荚放在水里，待它装满了水，以一手的指捏住其下端而取出来，再以另一手的指用力压榨豆荚，一条细长的水带便从豆荚的顶端的小孔内射出。制法精巧的，射水可达一二丈之远。他又教我“豆梗笛”的做法：摘取豌豆的嫩梗长约寸许，以一端塞入口中轻轻咬嚼，吹时便发喈喈之音。再摘取蚕豆梗的下段，长约四五寸，用指爪在梗上均匀地开几个洞，作成笛的样子。然后把豌豆梗插入这笛的一端，用两手的指随意启闭各洞而吹奏起来，其音宛如无腔之短笛。他又教我用洋蜡烛的油作种种的浇造和塑造。用芋艿或番薯镌刻种种的印版，大类现今的木版画。……诸如此类的玩意，亦复不胜枚举。

现在我对这些儿时的乐事久已缘远了。但在说起我额上的疤的来由时，还能热烈地回忆神情活跃的五哥哥和这种兴致蓬勃的玩意儿。谁言我左额上的疤痕是缺陷？这是我的儿时欢乐的左证，我的黄金时代的遗迹。过去的事，一切都同梦幻一般地消灭，没有痕迹留存了。只有这个疤，好像是“脊杖二十，刺配军州”时打在脸上的金印，永久地明显地录着过去的事实，一说起就可使我历历地回忆前尘。仿佛我是在儿童世界的本贯地方犯了罪，被刺配到这成人社会的“远恶军州”来的。这无期的流刑虽然使我永无还乡之望，但凭这脸上的金印，还可回溯往昔，追寻故乡的美丽的梦啊！

一九三四年六月七日

埋伏

[1] 本篇原载1934年7月20日《人间世》第8期。当时题名为《疤》。收入《随笔二十篇》时，改名《梦痕》。后由作者稍加删节，改名《黄金时代》，又收入作者自编的《率真集》（上海万叶书店1946年10月初版）。

[2] 顺治铜钿，指清朝顺治年间铸造的圆形方孔铜币。

[3] 打头颈拳，作者家乡话，意即打耳光。

两个“？”

我从幼小时候就隐约地看见两个“？”。但我到了三十岁上方才明确地看见它们。现在我把看见的情况写些出来。

第一个“？”叫做“空间”。我孩提时跟着我的父母住在故乡石门湾的一间老屋里，以为老屋是一个独立的天地。老屋的壁的外面是什么东西，我全不想起。有一天，邻家的孩子从壁缝间塞进一根鸡毛来，我吓了一跳；同时，悟到了屋的构造，知道屋的外面还有屋，空间的观念渐渐明白了。我稍长，店里的伙计抱了我步行到离家二十里的石门[1]城里的姑母家去，我在路上看见屋宇毗连，想象这些屋与屋之间都有壁，壁间都可塞过鸡毛。经过了很长的桑地和田野之后，进城来又是毗连的屋宇，地方似乎是没有穷尽的。从前我把老屋的壁当作天地的尽头，现在知道不然。我指着城外问大人们：“再过去还有地方吗？”大人们回答我说：“有嘉兴、苏州、上海；有高山，有大海，还有外国。你大起来都可去玩。”一个粗大的“？”隐约地出现在我的眼前。回家以后，早晨醒来，躺在床上驰想：床的里面是帐，除去了帐是壁，除去了壁是邻家的屋，除去了邻家的屋又是屋，除完了屋是空地，空地完了又是城市的屋，或者是山是海，除去了山，渡过了海，一定还有地方……空间到什么地方为止呢？我把这疑问质问大姐。大姐回答我说：“到天边上为止。”她说天像一只极大的碗覆在地面上。天边上是地的尽头，这话我当时还听得懂；但天边的外面又是什么地方呢？大姐说：“不可知了。”很大的“？”又出现在我的眼前，但须臾就隐去。我且吃我的糖果，玩我的游戏吧。

我进了小学校，先生教给我地球的知识。从前的疑问到这时候豁地

解决了。原来地是一个球。那么，我躺在床上一直向里床方面驰想过去，结果是绕了地球一匝而仍旧回到我的床前。这是何等新奇而痛快的解决！我回家来欣然地把这新闻告诉大姐。大姐说：“球的外面是什么呢？”我说：“是空。”“空到什么地方为止呢？”我茫然了。我再到学校去问先生，先生说：“不可知了。”很大的“？”又出现在我的眼前，但也不久就隐去。我且读我的英文，做我的算术吧。

我进师范学校，先生教我天文。我怀着热烈的兴味而听讲，希望对小学时代的疑问，再得一个新奇而痛快的解决。但终于失望。先生说：“天文书上所说的只是人力所能发见的星球。”又说：“宇宙是无穷大的。”无穷大的状态，我不能想象。我仍是常常驰想，这回我不再躺在床上向横方驰想，而是仰首向天上驰想；向这苍苍者中一直上去，有没有止境？有的么，其处的状态如何？没有的么，使我不能想象。我眼前的“？”比前愈加粗大，愈加迫近，夜深人静的时候，我屡屡为了它而失眠。我心中愤慨地想：我身所处的空间的状态都不明白，我不能安心做人！世人对于这个切身而重大的问题，为什么都不说起？以后我遇见人，就向他们提出这疑问。他们或者说不可知，或一笑置之，而谈别的世事了。我愤慨地反抗：“朋友，这个问题比你所谈的世事重大得多，切身得多！你为什么不理？”听到这话的人都笑了。他们的笑声中似乎在说：“你有神经病了。”我不好再问，只得让那粗大的“？”照旧挂在我的眼前。

第二个“？”叫做“时间”。我孩提时关于时间只有昼夜的观念。月、季、年，世等观念是没有的。我只知道天一明一暗，人一起一睡，叫做一天。我的生活全部沉浸在“时间”的急流中，跟了它流下去，没有抬起头来望望这急流的前后的光景的能力。有一次新年里，大人们问我几岁，我说六岁。母亲教我：“你还说六岁？今年你是七岁了，已经过了

年了。”我记得这样的事以前似曾有过一次。母亲教我说六岁时也是这样教的。但相隔久远，记忆模糊不清了。我方才知道这样时间的间隔叫做一年，人活过一年增加一岁。那时我正在父亲的私塾里读完《千字文》，有一晚，我到我们的染坊店里去玩，看见帐桌上放着一册帐簿，簿面上写着“菜字元集”这四字。我问管帐先生，这是什么意思？他回答我说：“这是用你所读的《千字文》上的字来记年代的。这店是你们祖父手里开张的。开张的那一年所用的第一册帐簿，叫做‘天字元集’，第二年的叫做‘地字元集’，天地玄黄，宇宙洪荒……每年用一个字。用到今年正是‘菜重芥姜’的‘菜’字。”因为这事与我所读的书有关连，我听了很有兴味。他笑着摸摸他的白胡须，继续说道；“明年‘重’字，后年‘芥’字，我们一直开下去，开到‘焉哉乎也’的‘也’字，大家发财！”我口快地接着说：“那时你已经死了！我也死了！”他用手掩住我的口道：“话勿得！话勿得！大家长生不老！大家发财！”我被他弄得莫名其妙，不敢再说下去了。但从这时候起，我不复全身沉浸在“时间”的急流中跟它飘流。我开始在这急流中抬起头来，回顾后面，眺望前面，想看看“时间”这东西的状态。我想，我们这店即使依照《千字文》开了一千年，但“天”字以前和“也”字以后，一定还有年代。那么，时间从何时开始，何时了结呢？又是一个粗大的“？”隐约地出现在我的眼前。我问父亲：“祖父的父亲是谁？”父亲道：“曾祖。”“曾祖的父亲是谁？”“高祖。”“高祖的父亲是谁？”父亲看见我有些像孟尝君，笑着抚我的头，说：“你要知道他做什么？人都有父亲，不过年代太远的祖宗，我们不能一一知道他的人了。”我不敢再问，但在心中思维“人都有父亲”这句话，觉得与空间的“无穷大”同样不可想象。很大的“？”又出现在我的眼前。

我入小学校，历史先生教我盘古氏开天辟地的事。我心中想：天地没有开辟的时候状态如何？盘古氏的父亲是谁？他的父亲的父亲的父

亲……又是谁？同学中没有一个提出这样的疑问，我也不敢质问先生。我入师范学校，才知道盘古氏开天辟地是一种靠不住的神话。又知道西洋有达尔文的“进化论”，人类的远祖就是做戏法的人所畜的猴子。而且猴子还有它的远祖。从我们向过去逐步追溯上去，可一直追溯到生物的起源，地球的诞生，太阳的诞生，宇宙的诞生。再从我们向未来推想下去，可一直推想到人类的末日，生物的绝种，地球的毁坏，太阳的冷却，宇宙的寂灭。但宇宙诞生以前，和寂灭以后，“时间”这东西难道没有了吗？“没有时间”的状态，比“无穷大”的状态愈加使我不能想象。而时间的性状实比空间的性状愈加难于认识。我在自己的呼吸中窥探时间的流动痕迹，一个个的呼吸鱼贯的翻进“过去”的深渊中，无论如何不可挽留。我害怕起来，屏住了呼吸，但自鸣钟仍在“的格，的格”地告诉我时间的经过。一个个的“的格”鱼贯地翻进过去的深渊中，仍是无论如何不可挽留的。时间究竟怎样开始？将怎样告终？我眼前的“？”比前愈加粗大，愈加迫近了。夜深人静的时候，我屡屡为它失眠，我心中愤慨地想：我的生命是跟了时间走的。“时间”的状态都不明白，我不能安心做人！世人对于这个切身而重大的问题，为什么都不说起？以后我遇见人，就向他们提出这个问题。他们或者说不可知，或者一笑置之，而谈别的世事了。我愤慨地反抗：“朋友！我这个问题比你所谈的世事重大得多，切身得多！你为什么不理？”听到这话的人都笑了。他们的笑声中似乎在说：“你有神经病了！”我不再问，只能让那粗大的“？”照旧挂在我的眼前，直到它引导我入佛教的时候。[2]

廿二〔1933〕年二月廿四日

---

[1] 石门，原名崇德县，一度改为石门县。1958年并入桐乡县，改名崇福镇。后来桐乡改为县级市，石门镇和崇福镇归属桐乡市。

[2] 最后一句中“直到……”编入1957年版《缘缘堂随笔》时被作者删去。

怜伤[1]

我们围坐在炉旁闲谈，偶然翻阅杂志，发见了一张科学界惊闻的照片。据说美国某处的人要把一所三层楼石造巨屋迁移到别处去，将屋下的基地凿断，填以木条和铁棍。用大力拖曳这连地的屋，使在铁棍上滚动，像开车一般。照片上所载的便是正在移动的石屋的样子（照片见《东方》第十三卷第二号）。炉旁的老者们看了这照片，对于这工程十分地惊叹，几乎不能相信。小孩子们听了并不诧异，因为在他们的想象的世界中，这原是不足稀奇的事；但听说房子能像车子般开走，也很高兴。我却由惊叹而转成了怜伤的心情。

我惊叹科学对自然的抵抗力的伟大。古人视为不可能的事，今人一件一件地在那里做到来。佛经里所谓天耳通，天眼通，现代的无线电话和电流照相都可仿佛；《穆天子传》里的八骏日行三万里，在现今的航空家看来也没有什么稀奇了。科学的抵抗自然，好像现今日本的侵略中国，一天进步一天。载着三层楼的大石屋的地皮，都可割断了使它像汽车般开走，由此更进一步，费长房[2]的缩地之方一定不难实现；飞来峰的传说也不足传诵了。科学对自然的抵抗力的伟大，真可惊叹！

但到了夜阑人散，火炉旁边只剩我一人的时候，我继续吟味刚才的话题，又觉得科学的抵抗自然的努力，可怜得很；地壳形成的时候偶然微微凹进了一块，科学就须费数千百人的头脑和气力来营造船舶，才得济渡这凹块。地球行动时微微走近太阳一些，科学就忙煞各种避暑防疫的设备；微微离开太阳一些，又要它忙煞御寒的工作了。假如地球走得高兴，一朝跑出轨道外边去玩玩，使用科学的人类就得全部灭亡，宇宙间更无科学的存在了。科学的抵抗自然，犹之娇儿的占胜两亲。要抱就

抱，要携就携，要饼买饼，要糖买糖，都是两亲的恩宠！一旦失却了恩宠而见弃于父母，这娇儿就得死于冻馁，转乎沟壑，再向哪里去撒娇撒痴呢？科学的号称万能而抵抗自然，正像这小孩的对两亲撒娇撒痴，作威作福，怪可怜的！现代都市中的八十余阶的高层建筑，夸称为“摩天阁”（sky　scraper)，顾名思义，已是惭愧。一旦失却了自然的恩宠，大地震怒起来，科学只有束手旁观“摩天阁”的倒地和人类的死亡了！这话也许可以触怒科学万能的信徒。但在十年间连逢两次大震灾的日本人听了，一定有切身的感动。陶渊明诗云：“荣华诚足贵，亦复可怜伤。”现代科学的荣华正是如此。

廿二〔1933〕年三月九日[3]

---

[1] 本篇原载1933年4月16日《东方杂志》第30卷第8号。

[2] 费长房，东汉方士，相传他有缩地术。

[3] 发表在《东方杂志》上时，文末所署为：民国二十二年三月九日于石门湾。

爱子之心[1]

吾乡风俗，给孩子取名常用“丫头”“小狗”“和尚”等。倘到村庄上去调查起来，可见每个村庄上名叫丫头的一定不止一个，有大丫头，小丫头等；名叫和尚的也一定不止一个，有三和尚，四和尚等。不但村庄上如此，镇上，城里，也有着不少的丫头，小狗，和和尚。名叫丫头的有时是一个老头子。名叫小狗的有时是一条大汉，名叫和尚的有时是一个富商。我在闻名见面时，往往忍不住要笑出来。

这种名字当然不是本人自己要取的，原是由乳名沿用而来的，但他们的父母为什么给他们取这种乳名呢？窥察他们的用意，大概出于爱子之心。这种人的孩子时代大概是宠儿或独子。父母深恐他们不长养，因而给他们取这种名字。

为什么给孩子取名丫头，小狗，或和尚，孩子便会长养呢？窥察他们的理论是这样：世间可贵的东西往往容易丧失，而贱的东西偏生容易长养。故要宠儿或独子长养，只要在名义上把他们假装为贱的，死神便受他们的欺骗，不会来光顾了。故普通给孩子取名，大都取个福生，寿生，富生，或贵生，但给宠儿或独子取名，这等好字眼都用不着。并非不要他有福，有寿，大富，大贵，只因宠儿或独子，本身已经太贵而有容易丧失的危险。欲杜死神的觊觎而防危险，正宜取最贱的称呼。他们以为世间贱的东西，是女人，畜生，和和尚。故宠儿或独子的名字取了“丫头”“小狗”或“和尚”，死神听见了便以为他真是丫头，真是和尚，或者真是一只小狗，就放他壮健地活在世上了。

“丫头”这称呼，在吾乡有两种用法：镇上人称使女为丫头，乡下人

称女儿为丫头。无论为使女或女儿，总之，丫头就是女孩子。女人是贱的，女孩子是女人中之小者，故丫头犹言“小贱人”。以此称呼宠儿或独子给死神听，最为稳当。故一村之中，名叫丫头的一定不止一个。

畜生的贱，不言可知，但其中最贱的是狗，因为它是吃屎的。故宠儿独子只要实际不吃屎，不妨取名小狗。

至于和尚，在吾乡也是贱的东西。把儿子卖给寺里作小和尚，丰年也只卖三块钱一岁，荒年白送也没有人要。这样看来，小和尚比猪羊等畜生更贱。故名叫和尚的孩子尤多。但又有人说，这名字除此以外还有一种法力：和尚是修行的，修行是积福积寿的。取名为和尚，可免修行之苦，而得福寿之利，也是一种不劳而获的方法。

一九三三年六月廿九日

---

[1] 本篇原载1933年8月16日《东方杂志》第30卷第16号，收入《随笔二十篇》时有较大的改动。

梦耶真耶[1]

我小时候对于梦的看法，和中年后对于梦的看法大不相同，甚至相反。

很小的时候，大约五六岁以前，好像是不做梦的，或者是做了就忘记的。那时候还不知人事，完全任天而动。饥则啼，饱则喜，乐则笑，倦则睡。白天没有什么妄想，夜里也不做什么梦；就是做梦，也同饥饱啼笑一样地过后即忘。七八岁以后，我初入私塾读书，方才明白知道人生有做梦的一件事体。但常把真和梦混在一起，辨不清楚。有时做梦先生放假，醒来的时候便觉欢喜。有时做梦跟邻家的小朋友去捉蟋蟀，次日就去问他讨蟋蟀来看。这大概是因为儿时对于自己的生活全然没有主张或计划，跟了时地的变化和大人的指使而随波逐流地过去，与做梦没有什么分别的原故。

入了少年时代，我便知道梦是假的，与真的生活判然不同。但对于做梦这一件事，常常觉得奇怪而神秘。怎么独自睡在床里会同隔离的朋友见面，说话，游戏，又跑到很远的地方去呢？虽然事实已证明其为假，但我心中还想不通这个道理。做了青年，学了科学，我才知道这是心理现象的一种，是完全不足凭的假象。我听见有人骂一个乞丐说：“你想发财，做梦！”又听见母亲念的《心经》中有一句叫做“远离颠倒梦想”，更知世人对于梦的看法：做梦是假的，荒唐而不合情理的。所以乞丐想做官发财类于做梦。所以修行的人要远离颠倒梦想。真的事实和梦正反对，是真的，切实而合乎情理的。

我在三十岁以前，对于“真”和“梦”两境一直作这样的看法。过了三

十岁，到了三十五岁的今日，——《东方杂志》向我征稿的今日，——我在心中拿起真和梦两件事来仔细辨认一下，发见其与从前的看法大不相同，几成正反对。从前我同世人一样地确信“真”为真的，“梦”为假的，真伪的界限判然。现在这界限模糊起来，使我不辨两境孰真孰假，亦不知此生梦耶真耶。从前我确信“真”为如实而合乎情理，“梦”为荒唐而不合情理。现在适得其反：我觉得梦中常有切实而合乎情理的现象。而现世家庭，社会，国家，国际的事，大都荒唐而不合理。我深感做人不及做梦的快适。从前我读到陆放翁的诗：

苦爱幽窗午梦长，

此中与世暂相忘。

华山处士如容见，

不觅仙方觅睡方。

曾经笑他与世“暂”相忘，何足“苦爱”？但现在我苦爱他这首诗，觉得午梦不够，要作长夜之梦才好。假如觅得到睡方，我极愿重量地吞服一剂，从此优游于梦境中，永远不到真的世间来了。

怎见得两境真假的界限模糊呢？我以为“真”的真与“梦”的假，都不是绝对的，都是互相比较而说的。一则“梦”的历时比“真”的历时短些，人们就指“梦”为假。二则“真”的幻灭（就是死）比“梦”的幻灭（就是醒）不易看见，人们就视“真”为真。三则梦中的状况比他世的状况变幻不测些，人们就说做梦是假的。四则世间的事过后都可拿出实物来作凭据，梦中的事过后成空，拿不出确实的凭据来，人们就认世间为真的。其实，这所谓真假全不是绝对的性质，皆由比较而来，其理由如下：（一）梦与真的历时长短，拿音乐来比方，不过像三十二分音符对全音

符，久暂虽异，但同在“时间”的旋律中消失过去，岂有永远不休止的音符？（二）每天朝晨醒觉时看见“梦”的幻灭，但每人临终时也要看见“真”的幻灭，不过前者经验的次数多些，后者每人只经验一次罢了。（三）讲到状况的变幻不测，人世的运命岂有常态可测？语云：“今日不知明日事，上床忽别下床鞋。”人世的变幻不测与梦境有何两样？就最近的时事看：内乱的起伏，党派的纠纷，都非我民意料所及；“一·二八”淞沪战事的突发，上海的灾民谁也说是“梦想不到的”。我战后来到上海，有好几次看见了闸北的一大片焦土而认真地疑心自己是在做梦呢。（四）“世间的事过后都可拿出实物来作凭据，梦中的事过后成空，拿不出确实的证据来。”这话只能在世间说，你的百年大梦醒觉以后，再向哪里去拿实物来证明世间的事的真实呢？到了大梦一觉的时候，恐怕你要说“世间的事过后成空，拿不出确实的证据来”了。反之，若在梦中说话，也可以说“梦中的事过后都可拿出（梦中的）实物来作凭据”的。我们在世间认真地做人，在梦中也认真做梦。做了拾钞票的梦会笑醒来，做了遇绑匪的梦会吓出一身大汗。我曾做过写原稿的梦，觉得在梦中为梦中的读者写稿同在现世为《东方杂志》的读者写稿一样地辛苦，醒后感到头痛。当时想想真是何苦！早知是假，悔不草率了事。但我现在并不懊悔，因为我确信梦中也有梦中的“世间法”，应该和在现世一样地恪守。不然，我在梦中就要梦魂不安。可知人在梦中都是把梦当作现世一样看待的。反过来也说得通：人在现世常把现世当作梦一样看待，所以有“浮生若梦”的老话。读到“六朝如梦鸟空啼”“十年一觉扬州梦”等句，回想自己所遭逢的衰荣兴废，离合悲欢，真觉得同做梦一样！凡人的“生涯原是梦”，岂独“神女”而已哉。

这样说来，梦和真两境，可说都是真的，也可说都是假的，没有绝对真假的区别。所以我不辨两者孰真孰假，亦不知此生梦耶真耶。

怎见得梦中常有切实而合乎情理的现象，而现世的事反多荒唐不合情理呢？这道理是显明的。古人云：“昼有所思，夜梦其事。”昼之所思，是我的希望，我的理想，故夜梦大都是与我的生活切实相关而合乎情理的。现世的事便不然，自家庭，社会，以至国家，满目是荒唐而不合情理的现象。人的希望与理想往往在现世一时不能做到，而先在梦中实行。“黄帝昼寝而梦游于华胥氏之国。”“后二十有八年，天下大治，几若华胥氏之国”。孔子在乱臣贼子的春秋时代“梦见周公”。自来去国怀乡，以及男女相恋的人，都在梦中圆满其欲望而实行其合理的生活。“梦里不知身是客，一晌贪欢。”“故园此去十余里，春梦犹能夜夜归。”“重门不锁相思梦，随意绕天涯。”这种梦何等痛快！“打起黄莺儿，莫教枝头啼；啼时惊妾梦，不得到辽西。”这思妇分明是有意耽乐于梦的生活，而在那里“寻梦”了。

同是虚幻，何必细论其切实与荒唐，合情理与不合情理，快适与不快适？总之，我中年以来对于真和梦，不辨孰真孰假，因而不知我生梦耶真耶。我不能忘记《齐物论》中的话：“不知周之梦为蝴蝶与？蝴蝶之梦为周与？”又常常想起晏几道的词：

从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中。

可惜这银釭有些靠不住，怎知他不是梦中的银釭呢？安得宇宙间有个标准的银釭，让我照一照人生的真相看？

廿一〔1932〕年十二月五日[2]

---

[1] 本篇原载1933年1月1日《东方杂志》第30卷第1号。

[2] 本篇发表在《东方杂志》上时，篇末所署为：廿一年十二月五日于石门湾。

新年[1]

从无始到无终，时间浩荡地移行着，本无所谓快慢。但在人的感觉上，时间划分了段落似觉过得快些，同时感到爽快，混沌地移行似觉过得慢些，同时感到沉闷。这好比音乐：许多音漫无分别地连续奏下去，冗长而令听者感觉厌倦。若分了乐章，乐段，乐句，划了小节，便有变化，而令人感觉快适了。

自然的时间划分，是寒暑与昼夜。一寒一暑为一年，一昼一夜为一日。但由寒到暑，由暑到寒，微微地逐渐推移，浑无痕迹。人类嫌它冗长、散漫，便加以人工的划分。把一年划分为四季、十二个月，以求变化。阴历的月虽以月亮的一圆一缺为标准，但月亮的圆缺在实际上毕竟没有什么重大的影响，初一的白昼与十五的白昼并无分别。阳历的月就不管月亮的圆缺了，故十二月只能说是人工的划分。一个月有三十次昼夜，人类又嫌其冗长、散漫。再加以更细的划分，以七天为一星期。这样一来，日子过起来爽快得多，转瞬又是星期日。来了四个星期日，便是一月。假使没有星期的划分，一个月中同样的昼夜反复三十次，岂不厌倦？所以家居的人时常感到沉闷，度学校生活的人便觉得星期飞也似的过去。在地理书上看到一年中有数个月的长昼与长夜的两极地方的情形，谁也同情于他们的生活的苦闷。

但在昼夜一日一来复的温带上的生活中，一昼夜之间没有划分，仍嫌其冗长。便把它平分为十二时，或二十四小时。又把一小时分作六十分，一分分作六十秒。本来浑成一气的时间，现在就被切得粉碎，而部署为许多节段了。这样一来，人的度日就有了变化，而不觉其长。像学校的生活，一个上午划分作四个时间，一个时间内又划出五十分钟授

课，十分钟休息。上课复休息，休息复上课，不知不觉之间，一上午过去，午膳的钟声已经响出了。小学校近来改用一刻钟或半小时为一课，划分尤为琐碎。儿童生活兴味旺盛，不能忍耐长时间的连续。给他们把时间这样细碎地划分了，他们便觉变化繁多，而不嫌其长，因而读书也有兴味了。古昔生活悠闲的诗人，春昼无事，静观默坐，便谓“日长如小年”。患失眠症的人觉得长夜漫漫，坐牢监的人度日如年。但生活繁快的人只觉“光阴如箭”“日月如梭”。这虽是叹惜时间度送太忙的话，但当其度送之时，翻着日历写信，看着手表吃饭，抱着闹钟睡觉，只觉时间的经过变化百出，应接不暇，因而发生兴味，不觉沉闷之苦。这好比听赏节奏复杂而拍子急速的音乐，因其变化丰富，听者就不嫌乐曲之长。

可知时间划分愈细，感觉上过去愈快，生活上兴味愈多。故“快”就是“乐”，快乐称为“快活”。人生一方面求寿命之长，一方面又求生活过去之快，两者看似矛盾，而其实无妨。因为这是在实际上求寿命之长，而在感觉上求生活过去之快。人工的时间划分，便是在感觉上求生活过去之快的一法。

新年也是在混沌的寒暑推移中用人工划分出来的时间的段落。虽然根据地球绕日的周期而定，然并不完全正确。阴历尤多参差。且在实际上，大晦日[2]与元旦同是冬令的一天，并无什么差别可以看出。所以也只能说是人工的划分。有了这划分，年的界限便判然，人的生活便觉爽快。有了这划分，人就可在元旦这一天的早上，兴致勃然地叫道：“新年开始了！”“恭贺新禧！”“发财发财！”好像从这一日起，天上换了一个新的太阳。

新年是一年中最快乐的时间，应该说些快乐的话。但想来想去，也只是由时间划分而来的这一点，此外没有别的快乐可说，在这国难民穷

的时候。

廿二〔1933〕年十二月七日于浙江[3]

---

[1] 本篇原载1934年1月《中学生》第41号，当时题名为《新年的快乐》。收入《随笔二十篇》时稍加改动，改名《新年》。收入作者自编的《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）时仍用《新年的快乐》。

[2] 大晦日，日文意即除夕。

[3] 本文篇末原未署日期。这里的日期是发表在《中学生》上时篇末所署。

春

春是多么可爱的一个名词！自古以来的人都赞美它，希望它长在人间。诗人，特别是词客，对春爱慕尤深。试翻词选，差不多每一页上都可以找到一个春字。后人听惯了这种话，自然地随喜附和，即使实际上没有理解春的可爱的人，一说起春也会觉得欢喜。这一半是春这个字的音容所暗示的。“春！”你听，这个音读起来何等铿锵而惺忪可爱！这个字的形状何等齐整妥帖而具足对称的美！这么美的名字所隶属的时节，想起来一定很可爱。好比听见名叫“丽华”的女子，想来一定是个美人。

然而实际上春不是那么可喜的一个时节。我积三十六年之经验，深知暮春以前的春天，生活上是很不愉快的。

梅花带雪开了，说道是漏泄春的消息。但这完全是精神上的春，实际上雨雪霏霏，北风烈烈，与严冬何异？所谓迎春的人，也只是瑟缩地躲在房栊内，战栗地站在屋檐下，望望枯枝一般的梅花罢了！

再迟个把月吧，就像现在：惊蛰已过，所谓春将半了。住在都会里的朋友想象此刻的乡村，足有画图一般美丽，连忙写信来催我写春的随笔。好像因为我偎傍着春，惹他们妒忌似的。其实我们住在乡村间的人，并没有感到快乐，却生受了种种的不舒服：寒暑表激烈地升降于三十六度至六十二[1]度之间。一日之内，乍暖乍寒。暖起来可以想起都会里的冰淇淋，寒起来几乎可见天然冰，饱尝了所谓“料峭”的滋味。天气又忽晴忽雨，偶一出门，干燥的鞋子往往拖泥带水归来。“一春能有几番晴”是真的；“小楼一夜听春雨”其实没有什么好听，单调得很，远不及你们都会里的无线电的花样繁多呢。春将半了，但它并没有给我们一

点舒服，只教我们天天愁寒，愁暖，愁风，愁雨。正是“三分春色二分愁，更一分风雨”！

春的景象，只有乍寒、乍暖、忽晴、忽雨是实际而明确的。此外虽有春的美景，但都隐约模糊，要仔细探寻，才可依稀仿佛地见到，这就是所谓“寻春”罢？有的说“春在卖花声里”，有的说“春在梨花”，又有的说“红杏枝头春意闹”，但这种景象在我们这枯寂的乡村里都不易见到。即使见到了，肉眼也不易认识。总之，春所带来的美，少而隐；春所带来的不快，多而确。诗人词客似乎也承认这一点，春寒、春困、春愁、春怨，不是诗词中的常谈么？不但现在如此，就是再过个把月，到了清明时节，也不见得一定春光明媚，令人极乐。倘又是落雨，路上的行人将要“断魂”呢。

可知春徒有其名，在实际生活上是很不愉快的。实际，一年中最愉快的时节，是从暮春开始的。就气候上说，暮春以前虽然大体逐渐由寒向暖，但变化多端，始终是乍寒，乍暖，最难将息的时候。到了暮春，方才冬天的影响完全消灭，而一路向暖。寒暑表上的水银爬到temperate〔温和〕上，正是气候最temperate的时节。就景色上说，春色不须寻找，有广大的绿野青山，慰人心目。古人词云：“杜宇一声春去，树头无数青出。”原来山要到春去的时候方才全青，而惹人注目。我觉得自然景色中，青草与白雪是最伟大的现象。造物者描写“自然”这幅大画图时，对于春红、秋艳，都只是略蘸些胭脂、朱磲，轻描淡写。到了描写白雪与青草，他就毫不吝惜颜料，用刷子蘸了铅粉、藤黄和花青而大块地涂抹，使屋屋皆白，山山皆青。这仿佛是米派山水的点染法，又好像是Cézanne〔塞尚〕风景画的“色的块”，何等泼辣的画风！而草色青青，连天遍野，尤为和平可亲、大公无私的春色。花木有时被关闭在私人的庭园里，吃了园丁的私刑而献媚于绅士淑女之前。草则到

处自生自长，不择贵贱高下。人都以为花是春的作品，其实春工不在花枝，而在于草。看花的能有几人？草则广泛地生长在大地的表面，普遍地受大众的欣赏。这种美景，是早春所见不到的。那时候山野中枯草遍地，满目憔悴之色，看了令人不快。必须到了暮春，枯草尽去，才有真的青山绿野的出现，而天地为之一新。一年好景，无过于此时。自然对人的恩宠，也以此时为最深厚了。

讲求实利的西洋人，向来重视这季节，称之为May（五月）。May是一年中最愉快的时节，人间有种种的娱乐，即所谓May-queen（五月美人）、May-pole（五月彩柱）、May-games（五月游艺）等。May这一个字，原是“青春”“盛年”的意思。可知西洋人视一年中的五月，犹如人生中的青年，为最快乐、最幸福、最精彩的时期。这确是名符其实的。但东洋人的看法就与他们不同：东洋人称这时期为暮春，正是留春、送春、惜春、伤春，而感慨、悲叹、流泪的时候，全然说不到乐。东洋人之乐，乃在“绿柳才黄半未匀”的新春，便是那忽晴、忽雨、乍暖、乍寒、最难将息的时候。这时候实际生活上虽然并不舒服，但默察花柳的萌动，静观天地的回春，在精神上是最愉快的。故西洋的“May”相当于东洋的“春”。这两个字读起来声音都很好听，看起来样子都很美丽。不过May是物质的、实利的，而春是精神的、艺术的。东西洋文化的判别，在这里也可窥见。

一九三四年三月十二夜十时

---

[1] 三十六、六十二，均指华氏度。

五月[1]

预计五月赴杭州西湖旅行写生，寓弥陀寺大愿师处，一个月。现在离这时期还有二十天。虽然我不一定会照预计实行，或者虽实行而结果不一定如意。但未来的预计，往往富有兴趣与希望。我过去的生活，是端赖这种兴趣希望维持的。现在不妨对于我的五月写生旅行生活，作种种的预想。

我应该置备些什么用品？这是第一个问题。画箱、水筒、纸，笔，我都有了。只须添买些颜料。颜料须特别多买几瓶lemon　yellow〔柠檬黄〕和prussian　blue〔普蓝〕。因为这两者可以调成绿色，而绿色是五月的自然界最丰富的色彩。我的画中一定要多量地使用。于是我闭着两眼一看，固然看见浓绿的草木，充塞于西湖的四周，好像一条大而厚的绿绒毯子，包裹了湖上的诸山。我的写生旅行生活的预想，便增添了不少的兴趣与希望。我确定我的写生一定成功。虽然我久不写生，数年来作画但凭记忆或想象，但这一回一定不会失败。因为绿色充满在我的画面中。这是象征和平的色彩。无论我的笔法构图何等幼稚、拙劣，只走几笔绿色也可以慰人心目。我将来写西湖上的青山绿树时，准拟把绿的颜料特别浓重地涂抹，使这和平的色彩稳固地，永久地保留在我的画面里。古人称“绿肥红瘦”“绿暗红稀”，又说“断送一年春在绿阴中”。都有怜惜红的减却，而怪怨绿的发展的意思。我真不解他们的心理。自然界中，绿色比红色，在分量上普遍得多，在性质上可亲得多。以绿代红，使风景增加和平与美丽，该应是可喜的事，又何用嗟叹？不必说自然风景，就是这几天在上海跑马路，也常实际地感到这一点。跑到十字路口，看见红灯使人不快。它要你立着等待几分钟才得通过。反之，看见

绿灯就觉得和平可亲。它仿佛在向你招手，保你平安地穿过“如虎口”的马路去。

但我又预想我的五月旅行，倘不仅画自然界的写生，而又去画人间界的感想。我又非特别多买几瓶vermillion〔朱红〕和rose madder〔玫瑰红〕不可。因为人间界的五月，不是绿的而是红的。自五一至五卅，不是有许多天含着危险和血腥的回想吗？要画五月的人间，非多量地施用红色不可。这使我觉得奇怪，五月的自然界与人间界，为什么演成了这般反对的状态？我的预想便转入支路：五月大约就是阴历的四月。阴历四月称为清和月，风景清丽，气候温和，是一年中最好的季节。古人云：“一年好景君须记，最是橙黄橘绿时。”橙黄橘绿原也是一种美景，但远不及青山绿野的广大普遍。况且时近冬令，寒气肃杀，在人间界不能说是良辰。美景而兼良辰的，一年中只有五月。就五月的自然界说，冬的寒气已经全消，夏的炎威尚未来临。四六时中，气候温和。无论停午夜分，皆可自由起居行动。这是自然对人的恩宠期。故西洋旧俗以五月为行乐之月，在户外举行种种的May-games〔五月游艺〕。由此可知五月的自然界与人间界，本来是最调和的。倘得五月中的许多纪念日都变了May-games的举行期，我们的生活何等幸福？我也可省下买vermillion与rose madder的铜板来，向新市场的采芝斋买些粽子糖，和大愿和尚共吃了。

廿三〔1934〕年四月八日

---

[1] 本篇曾由作者稍加改动，改名《五月写生旅行》，发表在1947年6月30日《天津民国日报》上。

九日

唐人岑参诗云：“强欲登高去，无人送酒来。遥怜故园菊，应傍战场开。”这是“九日思长安故园”的诗。我学生时代在《唐人万首绝句选》中读到这首诗，便很欢喜它，一直记忆着。这会旅途中到一处地方的小客栈里去投宿，抬头望见柜内老板娘的头顶的壁上挂着一个阴阳历对照的日历，其下面写着“九月初九”，便又忆起了这首“九日”诗。

从前的欢喜它，现在想起了可笑；我小时候欢喜喝酒，而学生时代不得公开地喝。到了秋深蟹正肥的时候，想起了故乡南湖大蟹正上市，菊花盛开，为之神往；但身为制服所羁绊，不得还乡去享受。酒欲不满足，便不惜把故乡比作战场，而无病呻吟地寄同情于岑参这首诗。这与大欲不满足的人嗟叹“世间何等荒凉！我的心何等寂寞！”同一心理。无病呻吟常可为满足欲望之物的代用品。

现在重忆这首诗，仍觉得可爱。但滋味与前不同。现在我不喝酒了，即使要登高去，也无须叫人送酒来，上面两句与我无关。但读到下面两句，似觉有强烈的感动，因而想起了最近的过去经历；前年[1]暮春，我搭了赴战地摄影的新闻记者汽车到江湾时，曾经看见坍圮了的旧寓中的小棕榈树，还青青地活着。虽然我在沪战前早已离去江湾，但这棕榈是我所手植的，这时候正傍着战场而欣欣向荣着。使我对那首诗强烈地感动的，便是这一点实地经历。

重阳将跟了废历而被废除了。登高将成为历史风俗中的事了。唐代的战场到现代早已沧海桑田了。但唐代人的这首《九日》诗，还能给现代人以强烈的感动。当此菊花盛开的时候，对于无数的战地丧家者，当

更给以切身的感动呢。

廿二〔1933〕年十月

---

[1] 据立达学园校史，应为去年（即1932年）。

随感五则[1]

一

立秋一过，便觉秋意一天浓似一天了。自家人返故乡后，近来颇感到独居的清趣。行动与思想，都极自由，不似前日之受拘束，而回想那种拘束，又觉甜蜜可恋。

丙寅〔1926〕年乞巧节

---

[1] 本篇原载1927年2月《一般》杂志第2卷第2号。

二

近来的乐事，只是“默看”“沉思”。尤其是晚间喝了三杯酒，仰卧了看星，可以抽发无穷的思想。天体究竟是什么？怎样？借几本天文学的书来看，书中只是说了许多记不牢名称与认不出位置的星，全没有答复我的疑问。我就把书去还了。

丙寅〔1926〕年七月初八日

三

我似乎看见，人的心都有包皮。这包皮的质料与重数，依各人而不同。有的人的心似乎是用单层的纱布包的，略略遮蔽一点，然真而赤的心的玲珑的姿态，隐约可见。有的人的心用纸包，骤见虽看不到，细细捆[1]起来也可以摸得出。且有时纸要破，露出绯红的一点来。有的人的心用铁皮包，甚至用到八重九重。那是无论如何摸不出，不会破，而真的心的姿态无论如何不会显露了。

我家的三岁的瞻瞻的心，连一层纱布都不包，我看见常是赤裸裸而鲜红的。

丙寅〔1926〕年十二月初十日

---

[1] 捆，疑为“抅”。“抅”为浙江方言，意即抓，捕捉。

四

人们谈话的时候，往往言来语去，顾虑周至，防卫严密，用意深刻，同下棋一样。我觉得太紧张，太可怕了，只得默默不语。

安得几个朋友，不用下棋法来谈话，而各舒展其心灵相示，像开在太阳光中的花一样！

丙寅〔1926〕年十二月十一日

五

黄昏时候，花猫追老鼠，爬上床顶，又从衣箱堆上跳下。孩子吓得大哭，直奔投我的怀里。两手抱住我的头颈，回头来看猫与老鼠在橱顶大战，面上显出一种非常严肃而又万分安心的表情。

我在世间，也时时逢到像猫与老鼠的大战的恐吓，也想找一个怀来奔投。可是到现在还没有找到。

丙寅〔1926〕年十二月十三日[1]

---

[1] 此“随感五则”，各则篇末所署日期皆据《一般》杂志。

随感十三则

一

花台里生出三枝扁豆秧来。我把它们移种到一块空地上，并且用竹竿搭一个棚，以扶植它们。每天清晨为它们整理枝叶，看它们欣欣向荣，自然发生一种兴味。

那蔓好像一个触手，具有可惊的攀缘力。但究竟因为不生眼睛，只管盲目地向上发展，有时会钻进竹竿的裂缝里，回不出来，看了令人发笑。有时一根长条独自脱离了棚，颤袅地向空中伸展，好像一个摸不着壁的盲子，看了又很可怜。这等时候便需我去扶助。扶助了一个月之后，满棚枝叶婆娑，棚下已堪纳凉闲话了。

有一天清晨，我发见豆棚上忽然有了大批的枯叶和许多软垂的蔓，惊奇得很。仔细检查，原来近地面处一支总干，被不知什么东西伤害了。未曾全断，但不绝如缕。根上的养分通不上去，凡属这总干的枝叶就全部枯萎，眼见得这一族快灭亡了。

这状态非常凄惨，使我联想起世间种种的不幸。

二

有一种椅子，使我不易忘记：那坐的地方，雕着一只屁股的模子，中间还有一条凸起，坐时可把屁股精密地装进模子中，好像浇塑石膏模型一般。

大抵中国式的器物，以形式为主，而用身体去迁就形式。故椅子的靠背与坐板成九十度角，衣服的袖子长过手指。西洋式的器物，则以身体的实用为主，形式即由实用产生。故缝西装须量身体，剪刀柄上的两个洞，也完全依照手指的横断面的形状而制造。那种有屁股模子的椅子，显然是西洋风的产物。

但这已走到西洋风的极端，而且过分了。凡物过分必有流弊。像这种椅子，究竟不合实用，又不雅观。我每次看见，常误认它为一种刑具。

三

散步中，在静僻的路旁的杂草间拾得一个很大的钥匙。制造非常精致而坚牢，似是巩固的大洋箱上的原配。不知从何人的手中因何缘而落在这杂草中的？我未被“路不拾遗”之化，又不耐坐在路旁等候失主的来寻；但也不愿把这个东西藏进自己的袋里去，就擎在手中走路，好像采得了一朵野花。

我因此想起《水浒》中五台山上挑酒担者所唱的歌：“九里山前作战场，牧童拾得旧刀枪……。”这两句怪有意味。假如我做了那个牧童，拾得旧刀枪时定有无限的感慨：不知那刀枪的柄曾经受过谁人的驱使？那刀枪的尖曾经吃过谁人的血肉？又不知在它们的活动之下，曾经害死了多少人之性命。

也许我现在就同“牧童拾得旧刀枪”一样。在这个大钥匙塞在大洋箱的键孔中时的活动之下，也曾经害死过不少人的性命，亦未可知。

四

发开十年前堆塞着的一箱旧物来，一一检视，每一件东西都告诉我一段旧事。我仿佛看了一幕自己为主角的影戏。

结果从这里面取出一把油画用的调色板刀，把其余的照旧封闭了，塞在床底下。但我取出这调色板刀，并非想描油画。是利用它来切芋艿，削萝卜吃。

这原是十余年前我在东京的旧货摊上买来的。它也许曾经跟随名贵的画家，指挥高价的油画颜料，制作出[1]帝展一等奖的作品来博得沸腾的荣誉。现在叫它切芋艿，削萝卜，真是委屈了它。但芋艿，萝卜中所含的人生的滋味，也许比油画中更为丰富，让它尝尝吧。

五

十余年前有一个时期流行用紫色的水写字。买三五个铜板洋青莲，可泡一大瓶紫水，随时注入墨匣，有好久可用。我也用过一会，觉得这固然比磨墨简便。但我用了不久就不用，我嫌它颜色不好，看久了令人厌倦。

后来大家渐渐不用，不久此风便熄。用不厌的，毕竟只有黑和蓝两色：东洋人写字用黑。黑由红黄蓝三原色等量混和而成，三原色具足时，使人起安定圆满之感。因为世间一切色彩皆由三原色产生，故黑色中包含着世间一切色彩了。西洋人写字用蓝，蓝色在三原色中为寒色，少刺激而沉静，最可亲近。故用以写字，使人看了也不会厌倦。

紫色为红蓝两色合成。三原色既不具足，而性又刺激，宜其不堪常用。但这正是提倡白话文的初期，紫色是一种蓬勃的象征。并非偶然的。

六

孩子们对于生活的兴味都浓。而这个孩子特甚。

当他热中于一种游戏的时候，吃饭要叫到五六遍才来，吃了两三口就走，游戏中不得已出去小便，常常先放了半场，勒住裤腰，走回来参加一歇游戏，再去放出后半场。看书发见一个疑问，立刻捧了书来找我，茅坑间里也会找寻过来。得了解答，拔脚便走，常常把一只拖鞋遗剩在我面前的地上而去。直到划袜走了七八步方才觉察，独脚跳回来取鞋。他有几个星期热中于搭火车，几个星期热中于着象棋，又有几个星期热中于查《王云五大词典》，现在正热中于捉蟋蟀。但凡事兴味一过，便置之不问。无可热中的时候，镇日没精打采，度日如年，口里叫着“饿来！饿来”!其实他并不想吃东西。

七

有一回我画一个人牵两只羊，画了两根绳子。有一位先生教我：“绳子只要画一根。牵了一只羊，后面的都会跟来。”我恍悟自己阅历太少。后来留心观察，看见果然：前头牵了一只羊走，后面数十只羊都会跟去。无论走向屠场，没有一只羊肯离群众而另觅生路的。

后来看见鸭也如此。赶野的人把数百只鸭放在河里，不须用绳子系住，群鸭自能互相追随，聚在一块。上岸的时候，赶鸭的人只要赶上一二只，其余的都会跟了上岸。无论在四通八达的港口，没有一只鸭肯离群众而走自己的路的。

牧羊的和赶鸭的就利用它们这模仿性，以完成他们自己的事业。

八

每逢赎得一剂中国药来，小孩们必然聚拢来看拆药。每逢打开一小包，他们必然惊奇叫喊。有时一齐叫道：“啊！一包瓜子!”有时大家笑起来：“哈哈！四只骰子！”有时惊奇得很：“咦！这是洋囡囡的头发呢！”又有时吓了一跳：“啊唷！许多老蝉！”……病人听了这种叫声，可以转颦为笑。自笑为什么生了病要吃瓜子，骰子，洋囡囡的头发，或老蝉呢？看药方也是病中的一种消遣。药方前面的脉理大都乏味；后面的药名却怪有趣。这回我所服的，有一种叫做“知母”，有一种叫做“女贞”，名称都很别致。还有“银花”“野蔷薇”，好像新出版的书的名目。

吃外国药没有这种趣味。中国数千年来为世界神秘风雅之国，这特色在一剂药里也很显明地表示着，来华考察的外国人，应该多吃几剂中国药回去。

九

《项脊轩记》里归熙甫描写自己闭户读书之久，说“能以足音辨人”。我近来卧病之久，也能以足音辨人。房门外就是扶梯，人在扶梯上走上走下。我不但能辨别各人的足音，又能在一人的足音中辨别其所为何来。“这回是徐妈送药来了？”果然。“这回是五官送报纸来了？”果然。

记得从前寓居在嘉兴时，大门终日关闭。房屋进深，敲门不易听见，故在门上装一铃索。来客拉索，里面的铃响了，人便出来开门。但来客极稀，总是这几个人，我听惯了，也能以铃声辨人。有时一种顽童或闲人经过门口，由于手痒或奇妙的心理，无端把铃索拉几下就逃，开门的人白跑了好几回；但以后不再上当了。因为我能辨别他们的铃声中

含有仓皇的音调，便置之不理了。

十

盛夏的某晚，天气大热，而且奇闷。院子里纳凉的人，每人隔开数丈，默默地坐着摇扇。除了扇子的微音和偶发的呻吟声以外，没有别的声响。大家被炎威压迫得动弹不得，而且不知所云了。

这沉闷的静默继续了约半小时之久。墙外的弄里一个嘹亮清脆而有力的叫声，忽然来打破这静默：

“今夜好热！啊咦——好热！”

院子里的人不期地跟着他叫：“好热！”接着便有人起来行动，或者起立，或者欠伸，似乎大家出了一口气。炎威也似乎被这喊声喝退了些。

十一

尊客降临，我陪他们吃饭往往失礼。有的尊客吃起饭来慢得很：一粒一粒地数进口去。我则吃两碗饭只消五六分钟，不能奉陪。

我吃饭快速的习惯，是小时在寄宿学校里养成的。那校中功课很忙，饭后的时间要练习弹琴。我每餐连盥洗只限十分钟了事，养成了习惯。现在我早已出学校，可以无须如此了，但这习惯仍是不改。我常自比于牛的反刍：牛在山野中自由觅食，防猛兽迫害，先把草囫囵吞入胃中，回洞后再吐出来细细嚼食，养成了习惯。现在牛已被人关在家喂养，可以无须如此了，但这习惯仍是不改。

据我推想，牛也许是恋慕着野生时代在山中的自由，所以不肯改去它的习惯的。

十二

新点着一支香烟，吸了三四口，拿到痰盂上去敲烟灰。敲得重了些，雪白而长长的一支大美丽香烟翻落在痰盂中，“吱”地一声叫，溺死在污水里了。

我向痰盂怅望，嗟叹了两声，似有“一失足成千古恨”之感。我觉得这比丢弃两个铜板肉痛得多。因为香烟经过人工的制造，且直接有惠于我的生活。故我对于这东西本身有自有感情，与价钱无关。两角钱可买二十包火柴。照理，丢掉两角钱同焚去二十包火柴一样。但丢掉两角钱不足深惜，而焚去二十包火柴人都不忍心做。做了即使别人不说暴殄天物，自己也对不起火柴。

十三

一位开羊行的朋友为我谈羊的话。据说他们行里有一只不杀的老羊，为它颇有功劳：他们在乡下收罗了一群羊，要装进船里，运往上海去屠杀的时候，群羊往往不肯走上船去。他们便牵这老羊出来。老羊向群羊叫了几声，奋勇地走到河岸上，蹲身一跳，首先跳入船中。群羊看见老羊上船了，便大家模仿起来，争先恐后地跳进船里去。等到一群羊全部上船之后，他们便把老羊牵上岸来，仍旧送回棚里。每次装羊，必须央这老羊引导。老羊因有这点功劳，得保全自己的性命。

我想，这不杀的老羊，原来是该死的“羊奸”。

一九三三年九月

[1] 近代有不用笔而用刀来描画的画风，故云。——作者原注。

车厢社会

（〔上海〕良友图书印刷公司1935年7月初版）[1]

---

[1] 《车厢社会》系“良友文学丛书”之第19种。原书共收随笔30篇。其中12篇曾由作者加以修饰、删改后编入《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）。现基本上采用其修改之处。有的被删改的文句和段落，仍据旧版予以恢复，并加注说明。

车厢社会

我第一次乘火车，是在十六七岁时，即距今二十余年前。虽然火车在其前早已通行，但吾乡离车站有三十里之遥，平时我但闻其名，却没有机会去看火车或乘火车。十六七岁时，我毕业于本乡小学，到杭州去投考中等学校，方才第一次看到又乘到火车。以前听人说："火车厉害得很，走在铁路上的人，一不小心，身体就被碾做两段。"又听人说："火车快得邪气[1]，坐在车中，望见窗外的电线木如同栅栏一样。"我听了这些话而想象火车，以为这大概是炮弹流星似的凶猛唐突的东西，觉得可怕。但后来看到了，乘到了，原来不过尔尔。天下事往往如此。

自从这一回乘了火车之后，二十余年中，我对火车不断地发生关系。至少每年乘三四次，有时每月乘三四次，至多每日乘三四次（不过这是从江湾到上海的小火车）。一直到现在，乘火车的次数已经不可胜计了。每乘一次火车，总有种种感想。倘得每次下车后就把乘车时的感想记录出来，记到现在恐怕不止数百万言，可以出一大部乘火车全集了。然而我哪有工夫和能力来记录这种感想呢？只是回想过去乘火车时的心境，觉得可分三个时期。现在记录出来，半为自娱，半为世间有乘火车的经验的读者谈谈，不知他们在火车中是否作如是想的？

第一个时期，是初乘火车的时期。那时候乘火车这件事在我觉得非常新奇而有趣。自己的身体被装在一个大木箱中，而用机械拖了这大木箱狂奔，这种经验是我向来所没有的，怎不教我感到新奇而有趣呢？那时我买了车票，热烈地盼望车子快到。上了车，总要拣个靠窗的好位置坐。因此可以眺望窗外旋转不息的远景，瞬息万变的近景，和大大小小

的车站。一年四季住在看惯了的屋中，一旦看到这广大而变化无穷的世间，觉得兴味无穷。我巴不得乘火车的时间延长，常常嫌它到得太快，下车时觉得可惜。我欢喜乘长途火车，可以长久享乐。最好是乘慢车，在车中的时间最长，而且各站都停，可以让我尽情观赏。我看见同车的旅客个个同我一样地愉快，仿佛个个是无目的地在那里享受乘火车的新生活的。我看见各车站都美丽，仿佛个个是桃源仙境的入口。其中汗流满背地扛行李的人，喘息狂奔的赶火车的人，急急忙忙地背着箱笼下车的人，拿着红绿旗子指挥开车的人，在我看来仿佛都干着有兴味的游戏，或者在那里演剧。世间真是一大欢乐场，乘火车真是一件愉快不过的乐事！可惜这时期很短促，不久乐事就变为苦事。

第二个时期，是老乘火车的时期。一切都看厌了，乘火车在我就变成了一桩讨厌的事。以前买了车票热烈地盼望车子快到。现在也盼望车子快到，但不是热烈地而是焦灼地。意思是要它快些来载我赴目的地。以前上车总要拣个靠窗的好位置，现在不拘，但求有得坐。以前在车中不绝地观赏窗内窗外的人物景色，现在都不要看了，一上车就拿出一册书来，不顾环境的动静，只管埋头在书中，直到目的地的达到。为的是老乘火车，一切都已见惯，觉得这些千篇一律的状态没有什么看头。不如利用这冗长无聊的时间来用些功。但并非欢喜用功，而是无可奈何似的用功。每当看书疲倦起来，就埋怨火车行得太慢，看了许多书才走得两站！这时候似觉一切乘车的人都同我一样，大家焦灼地坐在车厢中等候到达。看到凭在车窗上指点谈笑的小孩子，我鄙视他们，觉得这班初出茅庐的人少见多怪，其浅薄可笑。有时窗外有飞机驶过，同车的人大家立起来观望，我也不屑从众，回头一看立刻埋头在书中。总之，那时我在形式上乘火车，而在精神上仿佛遗世独立，依旧笼闭在自己的书斋中。那时候我觉得世间一切枯燥无味，无可享乐，只有沉闷、疲倦、和苦痛，正同乘火车一样。这时期相当地延长，直到我深入中年时候而截

止。

第三个时期，可说是惯乘火车的时期。乘得太多了，讨嫌不得许多，还是逆来顺受罢。心境一变，以前看厌了的东西也会重新有起意义来，仿佛“温故而知新”似的。最初乘火车是乐事，后来变成苦事，最后又变成乐事，仿佛“返老还童”似的。最初乘火车欢喜看景物，后来埋头看书，最后又不看书而欢喜看景物了。不过这会的欢喜与最初的欢喜性状不同：前者所见都是可喜的，后者所见却大多数是可惊的，可笑的，可悲的。不过在可惊可笑可悲的发见上，感到一种比埋头看书更多的兴味而已。故前者的欢喜是真的“欢喜”，若译英语可用happy或merry。后者却只是like或fond of[2]，不是真心的欢乐。实际，这原是比较而来的；因为看书实在没有许多好书可以使我集中兴味而忘却乘火车的沉闷。而这车厢社会里的种种人间相倒是一部活的好书，会时时向我展出新颖的page〔篇页〕来。惯乘火车的人，大概对我这话多少有些儿同感的吧！

不说车厢社会里的琐碎的事，但看各人的座位，已够使人惊叹了。同是买一张票的，有的人老实不客气地躺着，一人占有了五六个人的位置。看见找寻座位的人来了，把头向着里，故作鼾声，或者装作病人，或者举手指点那边，对他们说“前面很空，前面很空”。和平谦虚的乡下人大概会听信他的话，让他安睡，背着行李向他所指点的前面去另找“很空”的位置。有的人教行李分占了自己左右的两个位置，当作自己的卫队。若是方皮箱，又可当作自己的茶几。看见找座位的人来了，拼命埋头看报。对方倘不客气地向他提出：“对不起，先生，请你的箱子放在上面了，大家坐坐！”他会指着远处打官话拒绝他：“那边也好坐，你为什么一定要坐在这里？”说过管自看报了。和平谦让的乡下人大概不再请求，让他坐在行李的护卫中看报，抱着孩子向他指点的那边去另

找“好坐”的地方了。有的人没有行李，把身子扭转来，教一个屁股和一支大腿占据了两个人的座位，而悠闲地凭在窗中吸烟。他把大乌龟壳似的一个背部向着他的右邻，而用一支横置的左大腿来拒远他的左邻[3]。这大腿上面的空间完全归他所有，可在其中从容地抽烟，看报。逢到找寻座位的人来了，把报纸堆在大腿上，把头钻出窗外，只作不闻不见。还有一种人，不取大腿的策略，而用一册书和一个帽子放在自己身旁的座位上。找座位的人倘来请他拿开，就回答他说“这里有人”。和平谦虚的乡下人大概会听信他，留这空位给他那“人”坐，扶着老人向别处去另找座位了。找不到座位时，他们就把行李放在门口，自己坐在行李上，或者抱了小孩，扶了老人站在W.C[4]的门口。查票的来了，不干涉躺着的人，以及用大腿或帽子占座位的人，却埋怨坐在行李上的人和抱了小孩扶了老人站在W.C.门口的人阻碍了走路，把他们骂脱几声。

我看到这种车厢社会里的状态，觉得可惊，又觉得可笑，可悲。可惊者，大家出同样的钱，购同样的票，明明是一律平等的乘客，为什么会演出这般不平等的状态？可笑者，那些强占座位的人，不惜装腔，撒谎，以图一己的苟安，而后来终得舍去他的好位置。可悲者，在这乘火车的期间中，苦了那些和平谦虚的乘客，他们始终只得坐在门口的行李上，或者抱了小孩，扶了老人站在W.C.的门口，还要被查票者骂脱几声。

在车厢社会里，但看座位这一点，已足使我惊叹了。何况其他种种的花样。总之，凡人间社会里所有的现状，在车厢社会中都有其缩图。故我们乘火车不必看书，但把车厢看作人间世的模型，足够消遣了。

回想自己乘火车的三时期的心境，也觉得可惊，可笑，又可悲。可惊者，从初乘火车经过老乘火车，而至于惯乘火车，时序的递变太快！可笑者，乘火车原来也是一件平常的事。幼时认为“电线同木栅栏一

样”，车站同桃源一样，固然可笑，后来那样地厌恶它而埋头于书中，也一样地可笑。可悲者，我对于乘火车不复感到昔日的欢喜，而以观察车厢社会里的怪状为消遣，实在不是我所愿为之事。

于是我憧憬于过去在外国时所乘的火车。记得那车厢中很有秩序，全无现今所见的怪状。那时我们在车厢中不解众苦，只觉旅行之乐。但这原是过去已久的事，在现今的世间恐怕不会再见这种车厢社会了。前天同一位朋友从火车上下来，出车站后他对我说了几句新诗似的东西，我记忆着。现在抄在这里当做结尾：

人生好比乘车：

有的早上早下，

有的迟上迟下，

有的早上迟下，

有的迟上早下。

上了车纷争座位，

下了车各自回家。

在车厢中留心保管你的车票，

下车时把车票原物还他。

廿四〔1935〕廿三月廿六日

---

[1] 快得邪气，上海一带方言，意即快得很，非常快。

[2] happy和merry是指心情的愉快、欢乐；like和fond of则是指喜爱。

[3] 旧时火车车厢的座位是直排的，即两旁靠窗各一长排，中间背靠背两长排。

[4] W.C.，英语Water Closet的缩写，意即厕所。

故乡

在古人的诗词中，可以看见“归”“乡”“家”“故乡”“故园”“作客”，“羁旅”等字屡屡出现，因此可以推想古人对于故乡是何等地亲爱，渴望，而对于离乡作客是何等地嫌恶的。其例不胜枚举。普通的如：

举头望明月，低头思故乡。（李白）

白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。(杜甫)

共看明月应垂泪，一夜乡心五处同。(白居易)

故园东望路漫漫，双袖龙钟泪不干。(岑参)

不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。(李益)

等是有家归未得，杜鹃休向耳边啼。(张泌)

想得故园今夜月，几人相忆在江楼。(杜荀鹤)

故园此去千余里，春梦犹能夜夜归。(顾况)

万里悲秋常作客。(杜甫)

忽闻歌古调，归思欲沾襟。(杜审言)

老至居人下，春归在客先。(刘长卿)

羁旅长堪醉，相留畏晓钟。(戴叔伦)

随便拿本《唐诗三百首》来翻翻，已经翻出了一打的实例了。以前我曾经说过，古人的诗词集子，几乎没有一页中没有“花”字，“月”字，“酒”字。现在又觉得“乡”字之多也不亚于上三者。由此推想，古人所大欲的大概就是“花”“月”“酒”“乡”四事。一个人只要能一生涯坐在故乡的家里对花邀月饮酒，就得其所哉。

现代人就不同：即使也不乏欢喜对花邀月饮酒的人，但不一定要在故乡的家里。不但如此，他们在故乡的家里对花邀月饮酒反而不畅快，因为乡村大都破产了。他们必须离家到大都会里去，对人为的花，邀人造的月，饮舶来的洋酒，方才得其所哉。

所以花，月，和酒大概可以长为人类所爱慕之物；而乡之一字恐不久将为人所忘却。即使不被忘却，其意义也得变更：失却了“故乡”的意义，而仅存“乡村破产”的“乡”字的意义。

这变迁，原是由于社会状态不同而来。在古昔的是农业时代，一家可以累代同居在故乡的本家里生活。但到了现今的工商业时代，人都离去了破产的乡村而到大都会里去找生活，就无暇纪念他们的故乡。他们的子孙生在这个大都会里，长大后又转到别个大都会里去找生活，就在别个大都会里住家。在他们就只有生活的地方，而无所谓故乡。“到处为家”，在古代是少数的游方僧，侠客之类的事，在现代却变成了都会里的职工的行为，故前面所举的那种诗句，现在已渐渐失却其鉴赏的价值了。现在都会里的人举头望见明月，低头所思的或恐是亭子间里的小家庭。而青春作伴，现代人看来最好是离乡到都会去。至于因怀乡而垂泪，沾襟，双袖不干，或是春梦夜夜归乡，更是现代的都会之客所梦想不到的事了。艺术与生活的关系，于此可见一斑。农业时代的生活不可复现。然而大家离乡背井，拥挤到都会里去，又岂是合理的生活？

廿四〔1935〕年三月十日于石门湾

作客者言[1]

有一位天性真率的青年，赴亲友家作客，归家的晚上，垂头丧气地跑进我的房间来，躺在藤床上，不动亦不语。看他的样子很疲劳，好像做了一天苦工而归来似的。我便和他问答：

“你今天去作客，喝醉了酒吗？”

“不，我不喝酒，一滴儿也不喝。”

“那么为什么这般颓丧？”

“因为受了主人的异常优礼的招待。”

我惊奇地笑道：“怪了！作客而受主人优待，应该舒服且高兴，怎的反而这般颓丧？倒好像被打翻了似的。”

他苦笑地答道：“我宁愿被打一顿，但愿以后不再受这种优待。”

我知道他正在等候我去打开他的话匣子来。便放下笔，推开桌上的稿纸，把坐着的椅子转个方向，正对着他。点起一支烟来，津津有味地探问他：

“你受了怎样异常优礼的招待？来！讲点给我听听看！”

他拾起头来看看我桌上的稿件，说：“你不是忙写稿吗？我的话说来长呢！”

我说：“不，我准备一黄昏听你谈话。并且设法慰劳你今天受优待

的辛苦呢。”

他笑了，从藤床上坐起身来，向茶盘里端起一杯菊花茶来喝了一口，慢慢地、一五一十地把这一天赴亲友家作客而受异常优礼的招待的经过情形描摹给我听。

以下所记录的便是他的话。

我走进一个幽暗的厅堂，四周阒然无人。我故意把脚步走响些，又咳嗽几声，里面仍然没有人出来，外面的厢房里倒走进一个人来。这是一个工人，好像是管门的人。他两眼钉住我，问我有什么事。我说访问某先生。他说“片子！”我是没有名片的，回答他说：“我没有带名片，我姓某名某，某先生是知道我的，烦你去通报吧。”他向我上下打量了一会，说一声“你等一等”，怀疑似的进去了。

我立着等了一会，望见主人缓步地从里面的廊下走出来。走到望得见我的时候，他的缓步忽然改为趋步，拱起双手，口中高呼“劳驾，劳驾！”一步紧一步地向我赶将过来，其势急不可当，我几乎被吓退了。因为我想，假如他口中所喊的不是“劳驾，劳驾”而换了“捉牢，捉牢”，这光景定是疑心我是窃了他家厅上的宣德香炉而赶出来捉我去送公安局。幸而他赶到我身边，并不捉牢我，只是连连地拱手，弯腰，几乎要拜倒在地。我也只得模仿他拱手，弯腰，弯到几乎拜倒在地，作为相当的答礼。

大家弯好了腰，主人袒开了左手，对着我说：“请坐，请坐！”他的袒开的左手所照着的，是一排八仙椅子。每两只椅子夹着一只茶几，好像城头上的一排女墙。我选择最外口的一只椅子坐了。一则贪图近便。二则他家厅上光线幽暗，除了这最外口的一只椅子看得清楚以外，里面

的椅子都埋在黑暗中，看不清楚；我看见最外边的椅子颇有些灰尘，恐怕里面的椅子或有更多的灰尘与龌龊，将污损我的新制的淡青灰哔叽长衫的屁股部分，弄得好像被摩登破坏团射了镪水一般。三则我是从外面来的客人，像老鼠钻洞一般地闯进人家屋里深暗的内部去坐，似乎不配。四则最外面的椅子的外边，地上放着一只痰盂，丢香烟头时也是一种方便。我选定了这个好位置，便在主人的“请，请，请”声中捷足先登地坐下了。但是主人表示反对，一定要我“请上坐”。请上坐者，就是要我坐到里面的、或许有更多的灰尘与龌龊，而近旁没有痰盂的椅子上去。我把屁股深深地埋进我所选定的椅子里，表示不肯让位。他便用力拖我的臂，一定要夺我的位置。我终于被他赶走了，而我所选定的位置就被他自己占据了。

当此夺位置的时间，我们二人在厅上发出一片相骂似的声音，演出一种打架似的举动。我无暇察看我的新位置上有否灰尘或龌龊，且以客人的身份，也不好意思俯下头去仔细察看椅子的干净与否。我不顾一切地坐下了。然而坐下之后，很不舒服。我疑心椅子板上有什么东西，一动也不敢动。我想，这椅子至少同外面的椅子一样地颇有些灰尘，我是拿我的新制的淡青灰哔叽长衫来给他揩抹了两只椅子。想少沾些龌龊，我只得使个劲儿，将屁股摆稳在椅子板上，绝不转动摩擦。宁可费些气力，扭转腰来对主人谈话。

正在谈话的时候，我觉得屁股上冷冰冰起来。我脸上强装笑容——因为这正是“应该”笑的时候——心里却在叫苦。我想用手去摸摸看，但又逡巡不敢，恐怕再污了我的手。我作种种猜想，想象这是梁上挂下来的一只蜘蛛，被我坐扁，内脏都流出来了。又想象这是一朵鼻涕，一朵带血的痰。我浑身难过起来，不敢用手去摸。后来终于偷偷地伸手去摸了。指尖触着冷冰冰的湿湿的一团，偷偷摸出来一看，色彩很复杂。有

白的，有黑的，有淡黄的，有蓝的，混在一起，好像五色的牙膏。我不辨这是何物，偷偷地丢在椅子旁边的地上了。但心里疑虑得很，料想我的新制的淡青灰哔叽长衫上一定染上一块五色了。但主人并不觉察我的心事，他正在滥用各种的笑声，把他近来的得意事件讲给我听。我记念着屁股底下的东西，心中想皱眉头，然而不好意思用颦蹙之颜来听他的得意事件，只得强颜作笑。我感到这种笑很费力。硬把嘴巴两旁的筋肉吊起来，久后非常酸痛。须得乘个空隙用手将脸上的筋肉用力揉一揉，然后再装笑脸听他讲。其实我没有仔细听他所讲的话，因为我听了很久，已能料知他的下文了。我只是顺口答应着，而把眼睛偷看环境中，凭空地研究我屁股底下的究竟是什么东西。我看见他家梁上筑着燕巢，燕子飞进飞出，遗弃一朵粪在地上，其颜色正同我屁股底下的东西相似。我才知道，我新制的淡青灰哔叽长衫上已经沾染一朵燕子粪了。

外面走进来一群穿长衫的人。他们是主人的亲友和邻居。主人因为我是远客，特地邀他们来陪我。大部分的人是我所未认识的，主人便立起身来为我介绍。他的左手臂伸直，好像一把刀。他用这把刀把新来的一群人一个一个地切开来，同时口中说着：

“这位是某某先生，这位是某某君……”等到他说完的时候，我已把各人的姓名统统忘却了。因为当他介绍时，我只管在那里看他那把刀的切法，不曾用心听着。我觉得很奇怪，为什么介绍客人姓名时不用食指来点，必用刀一般的手来切？又觉得很妙，为什么用食指来点似乎侮慢，而用刀一般的手来切似乎客气得多？这也许有造形美术上的根据：五指并伸的手，样子比单伸一根食指的手美丽、和平而恭敬得多。这是合掌礼的一半。合掌是作个揖，这是作半个揖，当然客气得多。反之，单伸一根食指的手，是指示路径的牌子上或“小便在此”的牌子上所画的手。若用以指客人，就像把客人当作小便所，侮慢太甚了！我当时忙着

这样的感想，又叹佩我们的主人的礼貌，竟把他所告诉我的客人的姓名统统忘记了。但觉姓都是百家姓所载的，名字中有好几个“生”字和“卿”字。

主人请许多客人围住一张八仙桌坐定了。这回我不自选座位，一任主人发落，结果被派定坐在左边，独占一面。桌上已放着四只盆子，内中两盆是糕饼，一盆是瓜子，一盆是樱桃。

仆人送到一盘茶，主人立起身来，把盘内的茶一一端送客人。客人受茶时，有的立起身来，伸手遮住茶杯，口中连称“得罪，得罪”。有的用中央三个指头在桌子边上敲击“答，答，答，答”，口中连称“叩头，叩头”。其意仿佛是用手代表自己的身体，把桌子当作地面，而伏在那里叩头。我是第一个受茶的客人，我点一点头，应了一声。与别人的礼貌森严比较之下，自觉太过傲慢了。我感觉自己的态度颇不适合于这个环境，局促不安起来。第二次主人给我添茶的时候，我便略略改变态度，也伸手挡住茶杯。我以为这举动可以表示两种意思，一种是“够了，够了”的意思，还有一种是用此手作半个揖道谢的意思，所以可取。但不幸技巧拙劣，把手遮住了主人的视线，在幽暗的厅堂里，两方大家不易看见杯中的茶。他只管把茶注下来，直到泛滥在桌子上，滴到我的新制的淡青灰哔叽长衫上，我方才觉察，动手拦阻。于是找抹桌布，揩拭衣服，弄得手忙脚乱。主人特别关念我的衣服，表示十分抱歉的样子，要亲自给我揩拭。我心中很懊恼，但脸上只得强装笑容，连说“不要紧，没有什么”；其实是“有什么”的！我的新制的淡青灰哔叽长衫上又染上了芭蕉扇大的一块茶渍！

主人以这事件为前车，以后添茶时逢到伸手遮住茶杯的客人，便用开诚布公似的语调说：“不要客气，大家老实来得好！”客人都会意，便改用指头敲击桌子：“答，答，答，答。”这办法的确较好，除了不妨碍

视线的好处外，又是有声有色，郑重得多。况且手的样子活像一个小形的人：中指像头，食指和无名指像手，大指和小指像足，手掌像身躯，口称“叩头”而用中指“答，答，答，答”地敲击起来，俨然是“五体投地”而“捣蒜”一般叩头的模样。

主人分送香烟，座中吸烟的人，连主人共有五六人，我也在内。主人划一根自来火，先给我的香烟点火。自来火在我眼前烧得正猛，匆促之间我真想不出谦让的方法来，便应了一声，把香烟凑上去点着了。主人忙把已经烧了三分之一的自来火给坐在我右面的客人的香烟点火。这客人正在咬瓜子，便伸手推主人的臂，口里连叫“自来，自来”。“自来”者，并非“自来火”的略语，是表示谦让，请主人“自”己先“来”（就是点香烟）的意思。主人坚不肯“自来”，口中连喊“请，请，请”，定要隔着一张八仙桌，拿着已剩二分之一弱的火柴杆来给这客人点香烟。我坐在两人中间，眼看那根不知趣的火柴杆越烧越短，而两人的交涉尽不解决，心中替他们异常着急。主人又似乎不大懂得燃烧的物理，一味把火头向下，因此火柴杆烧得很快。幸而那客人不久就表示屈服，丢去正咬的瓜子，手忙脚乱地向茶杯旁边捡起他那枝香烟，站起来，弯下身子，就火上去吸。这时候主人手中的火柴杆只剩三分之一弱，火头离开他的指爪只有一粒瓜子的地位了。

出乎我意外的，是主人还要撮着这一粒火柴杆，去给第三个客人点香烟。第三个客人似乎也没有防到这一点，不曾预先取烟在手。他看见主人有“燃指之急”，特地不取香烟，摇手喊道：“我自来，我自来。”主人依然强硬，不肯让他自来。这第三个客人的香烟的点火，终于像救火一般惶急万状地成就了。他在匆忙之中带翻了一只茶杯，幸而杯中盛茶不多，不曾作再度的泛滥。我屏息静观，几乎发呆了，到这时候才抽一口气。主人把拿自来火的手指用力地搓了几搓，再划起一根自来火来，

为第四个客人的香烟点火。在这事件中，我顾怜主人的手指烫痛，又同情于客人的举动的仓皇。觉得这种主客真难做：吸烟，原是一件悠闲畅适的事；但在这里变成救火一般惶急万状了。

这一天，我和别的几位客人在主人家里吃一餐饭，据我统计，席上一共闹了三回事：第一次闹事，是为了争座位。所争的是朝里的位置。这位置的确最好：别的三面都是两人坐一面的，朝里可以独坐一面；别的位置都很幽暗，朝里的位置最亮。且在我更有可取之点，我患着羞明的眼疾，不耐对着光源久坐，最喜欢背光而坐。我最初看中这好位置，曾经一度占据，但主人立刻将我一把拖开，拖到左边的里面的位置上，硬把我的身体装进在椅子里去。这位置最黑暗，又很狭窄，但我只得忍受。因为我知道这座位叫做“东北角”，是最大的客位；而今天我是远客，别的客人都是主人请来陪我的。主人把我驱逐到“东北”之后，又和别的客人大闹一场：坐下去，拖起来；装进去，逃出来；约莫闹了五分钟，方才坐定。“请，请，请”，大家“请酒”“用菜”。

第二次闹事，是为了灌酒。主人好像是开着义务酿造厂的，多多益善地劝客人饮酒。他有时用强迫的手段，有时用欺诈的手段。客人中有的把酒杯藏到桌子底下，有的拿了酒杯逃开去。结果有一人被他灌醉，伏在痰盂上呕吐了。主人一面照料他，一面劝别人再饮。好像已经“做脱[2]”了一人，希望再麻翻几个似的。我幸而以不喝酒著名，当时以茶代酒，没有卷入这风潮的旋涡中，没有被麻翻的恐慌。但久作壁上观，也觉得厌倦了，便首先要求吃饭。后来别的客人也都吃饭了。

第三次闹事，便是为了吃饭问题。但这与现今世间到处闹着的吃饭问题性质完全相反。这是一方强迫对方吃饭，而对方不肯吃。起初两方各提出理由来互相辩论；后来是夺饭碗——一方硬要给他添饭，对方决不肯再添；或者一方硬要他吃一满碗，对方定要减少半碗。粒粒皆辛苦

的珍珠一般的白米，在这社会里全然失却其价值，几乎变成狗子也不要吃的东西了。我没有吃酒，肚子饿着，照常吃两碗半饭。在这里可说是最肯负责吃饭的人，没有受主人责备。因此我对于他们的争执，依旧可作壁上观。我觉得这争执状态真是珍奇；尤其是在到处闹着没饭吃的中国社会里，映成强烈的对比。可惜这种状态的出现，只限于我们这主人的客厅上，又只限于这一餐的时间。若得因今天的提倡与励行而普遍于全人类，永远地流行，我们这主人定将在世界到处的城市被设立生祠，死后还要在世界到处的城市中被设立铜像呢。我又因此想起了以前在你这里看见过的日本人描写乌托邦的几幅漫画：在那漫画的世界里，金银和钞票是过多而没有人要的，到处被弃掷在垃圾桶里。清道夫满满地装了一车子钞票，推到海边去烧毁。半路里还有人开了后门，捧出一畚箕金镑来，硬要倒进他的垃圾车中去，却被清道夫拒绝了。马路边的水门汀上站着的乞丐，都提着一大筐子的钞票，在那里哀求苦告地分送给行人，行人个个远而避之。我看今天座上为拒绝吃饭而起争执的主人和客人们，足有列入那种漫画人物中的资格。请他们侨居到乌托邦去，再好没有了。

我负责地吃了两碗半白米饭，虽然没有受主人责备，但把胃吃坏，积滞了。因为我是席上第一个吃饭的人，主人命一仆人站在我身旁，伺候添饭。这仆人大概受过主人的训练，伺候异常忠实：当我吃到半碗饭的时候，他就开始鞠躬如也地立在我近旁，监督我的一举一动，注视我的饭碗，静候我的吃完。等到我吃剩三分之一的时候，他站立更近，督视更严，他的手跃跃欲试地想来夺我的饭碗。在这样的监督之下，我吃饭不得不快。吃到还剩两三口的时候，他的手早已搭在我的饭碗边上，我只得两三口并作一口地吞食了，让他把饭碗夺去。这样急急忙忙地装进了两碗半白米饭，我的胃就积滞，隐隐地作痛，连茶也喝不下去。但又说不出来。忍痛坐了一会，又勉强装了几次笑颜，才得告辞。我坐船

回到家中，已是上灯时分，胃的积滞还没有消，吃不进夜饭。跑到药房里去买些苏打片来代夜饭吃了，便倒身在床上。直到黄昏，胃里稍觉松动些，就勉强起身，跑到你这里来抽一口气。但是我的身体、四肢还是很疲劳，连脸上的筋肉，也因为装了一天的笑，酸痛得很呢。我但愿以后不再受人这种优礼的招待！

他说罢，又躺在藤床上了。我把香烟和火柴送到他手里，对他说：“好，待我把你所讲的一番话记录出来。倘能卖得稿费，去买许多饼干、牛奶、巧格力和枇杷来给你开慰劳会吧。”

廿三〔1934〕年五月旅中

---

[1] 本篇原载1934年9月16日《论语》第49期。

[2] 做脱，江南一带方言，意即干掉。

画友——对一青年习画者的谈话

要学画，当然要入学校或从先生。好像你的画术全是学校或先生所授与的。但在实际上，我以为不尽然。和你一同学画的朋友，对于你的事业常尽着更切实体贴的辅导之责。先生只指示你学画之道，朋友则和你携着手去走。先生给你的是有形之教，朋友给你的是无形之教，所以你倘把有形的学费送给你的先生，应该把无形的学费送给你的画友。

试想你的习画生活中，画友给你的帮忙一定不少。你家里的人大都不能了解你所保藏的静物写生模型的好处，要讥笑你“年纪这样大了还弄玩具”。但和你一同习画的朋友一定不讥笑你。非但不讥笑你，又能赏识你的收藏，或者帮助你的收藏。譬如你的弟妹们，都欢喜收拾香烟里的画片。那些画中印着的是摩登美女，电影明星，《三国志》，《水浒》里的人物。画法非常幼稚，你是不要看的。但你无法阻止你的弟妹们的收集，无法劝导他们舍弃这种画片而来欢喜你所欢喜的绘画。你只能对你的画友诉说这种画片的幼稚和弟妹们的美术教养的贫乏。只有你的画友来了，才会陪你到街上的纸马店里去，选购乡人们祀神用的财神马，蚕花马，灶君马等神像来当作木版画欣赏。品评它们的线条，赏鉴它们的图案。乡人们买这种神马，是有定时的。年头上财神马上市，春间蚕花五圣马上市，年脚边灶君马上市。在不上市的时间去买这种神马是特殊的，会一齐并买各种的神马，更是异端的。倘没有你的朋友同去选购，你一定被那纸马店里的人视为疯狂。有你的朋友同去，共相品评而选择，可以减少你这种行为的奇异性，给你不少的方便。中国旧时的木版画有不少是很可观的。只有你的朋友能帮助你向各处去探寻这种埋没着的木版画。所以你不可不把无形的学费致送你的朋友。

又如你到室外去觅画，假如独个人去，你将感到孤寂；假如跟了你的非画友同去，你将感到更多的不方便。他会引导你到豪奢的洋楼前，富丽的花园里，盛称这是可以画的景致。又会劝你到名胜古迹的地方，盛称这是值得作画的题材。然而，豪奢的洋楼大都只是豪奢，富丽的花园大都恶俗不堪，而名胜古迹的地方大都只堪回想而不足观赏。你不画，有负盛意，勉强画些，何苦？这时候你一定会热烈地想念起你的画友来。假使有他们同行，根本不会来到这种地方。那路旁的劳劳亭，那市梢的小茶店，那庙前的打铁场，那桥堍下的豆腐浆摊，以及一切无名的美景，早已引起你们的共感，邀得你们的共赏，而满足你们的画欲了。中国的一般人所意识的“画”，好像另有一种定义。说起画，似乎非梅兰竹菊不可，非山水台榭不可，非红袖翠带不可，非名园胜迹不可，非月夜不可，非雪景不可，非瀑布不可，非时装美女不可……。前回我从莫干山回来，许多人问我描了多少画来。实际，我在莫干山住了三五天，一张画也没有画。我的速写簿天天躲在我的袋里，始终没有见过莫干山上的天日。为了那山上并没有什么可画，远不及山下的乡村市井间的画材的丰富。然而听到我这话的人都表示不信，他们总以为我恐防别人“揩”我的画“油”，所以秘而不宣，真是天晓得。除了天以外，只有我的画友晓得。

又如你要描人物画，请一个非画友的人坐着给你画一下，他便装出不自然的神气来，使得自己的姿态不能入画。他又会想到画的美丑同他的面子有关，于是来干涉你的画法。假如他看见你在描写别人，他便用他的好意，关照那个人说：“你不要动！他正要画你！”于是那个人立刻不自然起来，做作起来，也使得自己的姿态不能入画，而你的画便在他的好意之下宣告失败。假如你描写路上的一个女人，倘使这女人有些漂亮，你的非画友的同伴者便会浅薄地讥讽你，使你蒙不白之冤。要雪这种冤恨，只有去找你的画友。只有你的画友能解除了一切人物的现实的

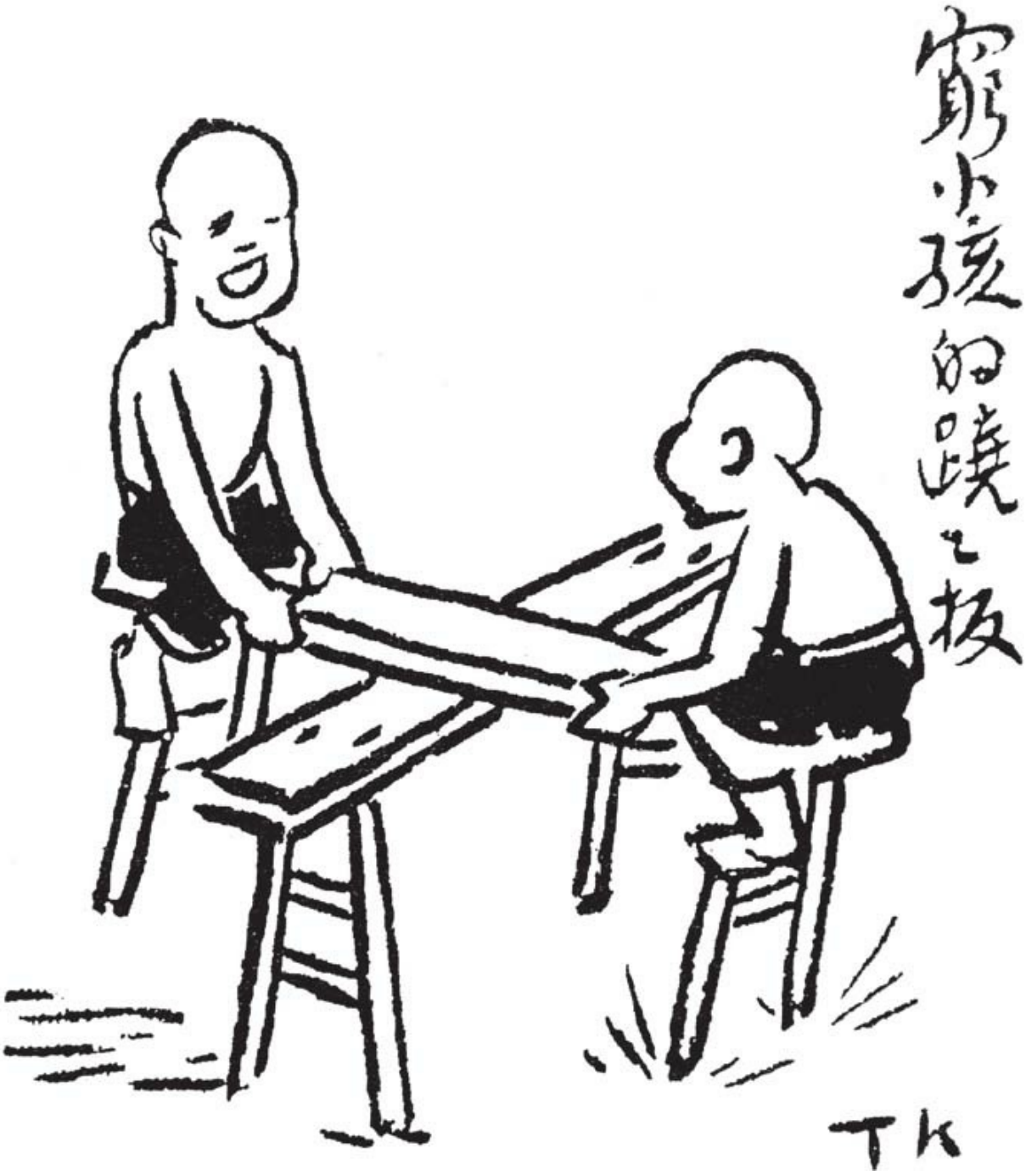
关系而同你在人物画中研究纯粹的线条，纯粹的形象，和纯粹的色彩。画并不全是装饰图案，画中的意义当然是重要的；但在技术的构成的期间（即制作的时间），却不容你顾到画中人物的现世的关系，务须当作纯粹的形状而对付。此中消息不足为外人道，只有你的画友们知道。绘画的人，拿了时代社会所养成的世间观，向世间去选择画材；再拿了脱离时代社会关系的绘画观，向画中去构造形象。这关键也只有画友们知道。画友们不但能对世间人物作共同的绘画观，自己也能身入画境，被画友观察描写，或竟被自己观察描写。要作良好的肖像画，被写的人一定要理解画道。但世间有许多人，莫说画道，连照相道都不理解，常在照相镜头前装出很滑稽的不入画的姿态来。

然而画友不一定是要弄丹青的。平生不曾描过一笔画的人中，尽有大画家存在；反之，天天描写的人中，颇不乏绘画的门外汉。你的选择画友不可不慎。无友不如己者，同时亦无友胜己者。因为胜己者往往要做你的先生，不肯和你携着手在画道上走。

廿三〔1934〕年双十

穷小孩的跷跷板

有一个人写一封匿名信给我，信壳上左面但写“寄自上海法租界”。信上说：“近来在《自由谈》上，几乎每天能见到你的插画。（中略）前数天偶然看见几个穷小孩在玩。他们的玩法，我意颇能作你的画稿的材料。而且很合你向来的作风。现在特地贡献给你，以备采纳。此祝康健。一个敬佩你的读者上。七，十一。”后面又附注：“小孩的玩法——先把一条长凳放置地上。再拿一条长凳横跨在上面。这样二个小孩坐在上面一张长凳的两端，仿跷跷板的玩法，一高一低的玩着。”



这是一封“无目的”的无头信。推想这发信人是纯为画的感兴所迫而写这封信给我的。在扰扰攘攘的今世，这也可谓一件小小的异闻。

我闭了眼睛一看，觉得这匿名的通信者所发见的，确是我所爱取的画材。便乘兴背摹了一幅。这两个穷小孩凭了他们的小心的智巧，利用

了这现成的材料，造成了这具体而微的运动具。在贫民窟的环境中，这可说是一种十分优异的游戏设备了。我想象这两个穷小孩各据板凳的一端而一高一低地交互上下的时候，脸上一定充满了欢笑。因为他们是无知的幼儿，不曾梦见世间各处运动场里专为儿童置办的种种优良的幸福的设备，对于这简陋的游戏已是十分满足了。这种游戏的简陋，和这两个小孩的穷苦，只有我们旁人感到，他们自己是不知道的。

因此我想到了世间的小孩苦。在这社会里，穷的大人固然苦，穷的小孩更苦！穷的大人苦了，自己能知道其苦，因而能设法免除其苦。穷的小孩苦了，自己还不知道，一味茫茫然地追求生的欢喜，这才是天下之至惨！

闻到隔壁人家饭香，攀住了自家的冷灶头而哭着向娘要白米饭吃。看见邻家的孩子吃火肉粽子，丢掉了自己手里的硬蚕豆而嚷着“也要”！老子落脱了饭碗头回家，孩子抱住了他带回来的铺盖而喊“爸爸买好东西来了”！老棉絮被头上了当铺，孩子抱住了床里新添的稻柴束当洋囡囡玩。讨饭婆背上的孩子捧着他娘的髻子当皮球玩；向着怒骂的不布施者嘤嘤地笑语。——我们看到了这种苦况而发生同情的时候，最感触目伤心的不是穷的大人的苦，而是穷的小孩的苦，大人的苦自己知道，同情者只要分担其半；小孩的苦则自己不知道，全部要归同情者担负。那攀住自己的冷灶头而向娘要白米饭吃的孩子，以为锅子里总应有饭，完全没有知道他老子种出来的米，还粮纳租早已用完，轮不着自己吃了。那丢掉了硬蚕豆而嚷着也要火肉粽子的孩子，只知道火肉粽子比硬蚕豆好吃，他有得吃，我也要吃,全不知道他娘做女工赚来的钱买米还不够。那抱住了老子的铺盖而喊“爸爸买好东西来了”的孩子，只知道爸爸回家总应该有好东西带来，全不知道社会已把他们全家的根一刀宰断，不久他将变成一张小枯叶了。那抱住了代棉被用的稻草柴当洋囡囡玩的

孩子，只觉今晚眠床里变得花样特别新鲜，全不想到这变化的悲哀的原因和苦痛的结果。讨饭婆子背上的孩子也只是任天而动地玩耍嬉笑,全不知道他自己的生命托根在这社会所不容纳的乞丐身上，而正在受人摈斥。看到这种受苦而不知苦的穷的小孩，真是难以为情！这好比看见初离襁褓的孩子牵住了尸床上的母亲的寿衣而喊“要吃甜奶”，我们的同情之泪，为死者所流者少，而为生者所流者多。八指头陀咏小孩诗云：“骂之惟解笑，打亦不生嗔。”目前的穷人，多数好比在无辜地受骂挨打：大人们知道被骂被打的苦痛，还能呻吟，叫喊，挣扎，抵抗；小孩们却全不知道，只解嘻笑，绝不生嗔。这不是世间最凄惨的状态吗？

比较起上述的种种现状来，我们这匿名的通信者所发见的穷小孩的游戏，还算是幸福的。他们虽然没有福气入学校，但幸而不须跟娘去捡煤屑，不须跟爷去捉狗屎[1]，还有游戏的余暇。他们虽然不得享用运动场上为小孩们特制的跷跷板，但幸而还有这两只板凳，无条件地供他们当作运动具的材料。

只恐怕日子过下去，不久他的爷娘要拿两条板凳去换米吃，要带这两个孩子去捡煤屑，捉狗屎了。到那时，我这位匿名的通信者所发见，和我的所画，便成了这两个穷小孩的黄金时代的梦影。

廿三〔1934〕年七月十四日

---

[1] 捉狗屎，作者家乡话，意即捡狗屎（作肥料）。

肉腿

清晨六点钟，寒暑表的水银已经爬上九十二度[1]。我臂上挂着一件今年未曾穿过的夏布长衫，手里提着行囊，在朝阳照着的河埠上下船，船就沿着运河向火车站开驶。

这船是我自己雇的。船里备着茶壶、茶杯、西瓜、薄荷糕、蒲扇和凉枕，都是自己家里拿下来的，同以前出门写生的时候一样。但我这回下了船，心情非常不快：一则为了天气很热，前几天清晨八十九度，正午升到九十九度。今天清晨就九十二度，正午定然超过百度以上，况且又在逼近太阳的船棚底下。加之打开行囊就看见一册《论语》，它的封面题着李笠翁的话，说道人应该在秋、冬、春三季中做事而以夏季中休息，这话好像在那里讥笑我。二则，这一天我为了必要的人事而出门，不比以前开“写生画船”的悠闲。那时正是暮春天气，我雇定一只船，把自己需用的书籍、器物、衣服、被褥放进船室中，自己坐卧其间。听凭船主人摇到哪个市镇靠夜，便上岸去自由写生，大有“听其所止而休焉”的气概。这回下船时形式依旧，意义却完全不同。这一次我不是到随便哪里去写生，我是坐了这船去赶十一点钟的火车。上回坐船出于自动，这回坐船出于被动。这点心理便在我胸中作起怪来，似乎觉得船室里的事物件件都不称心了。然而船窗外的特殊的景象，却引起了我的注意。

从石门湾到崇德之间，十八里运河的两岸，密接地排列着无数的水车。无数仅穿着一条短裤的农人，正在那里踏水。我的船在其间行进，好像阅兵式里的将军。船主人说，前天有人数过，两岸的水车共计七百五十六架。连日大晴大热，今天水车架数恐又增加了。我设想从天中望

下来，这一段运河大约像一条蜈蚣，数百只脚都在那里动。我下船的时候心情的郁郁，到这时候忽然变成了惊奇。这是天地间的一种伟观，这是人与自然的剧战。火一般的太阳赫赫地照着，猛烈地在那里吸收地面上所有的水；浅浅的河水懒洋洋地躺着，被太阳越晒越浅。两岸数千百个踏水的人，尽量地使用两腿的力量，在那里同太阳争夺这一些水。太阳升得越高，他们踏得越快："洛洛洛洛……"响个不绝。后来终于戛然停止，人都疲乏而休息了；然而太阳似乎并不疲倦，不须休息；在静肃的时候，炎威更加猛烈了。

听船人说，水车的架数不止这一些，运河的里面还有着不少。继续两三个月的大热大旱，田里、浜里、小河里，都已干燥见底；只有这条运河里还有些水。但所有的水很浅，大桥的磐石已经露出二三尺；河埠石下面的桩木也露出一二尺，洗衣汲水的人，蹲在河埠最下面一块石头上也撩不着水，须得走下到河床的边上来浣汲。我的船在河的中道独行，尚无阻碍；逢到和来船交手过的时候，船底常常触着河底，轧轧地作声。然而农人为田禾求水，舍此以外更没有其他的源泉。他们在运河边上架水车，把水从运河踏到小河里；再在小河边上架水车，把水从小河踏到浜里；再在浜上架水车，把水从浜里踏进田里。所以运河两岸的里面，还藏着不少的水车。"洛洛洛洛……"之声因远近而分强弱数种，互相呼应着。这点水仿佛某种公款，经过许多人之手，送到国库时所剩已无几了。又好比某种公文，由上司行到下司，费时很久，费力很多。因为河水很浅，水车必须竖得很直，方才吸得着水。我在船中目测那些水车与水平面所成的角度，都在四十五度以上；河岸特别高的地方，竟达五六十度。不曾踏过或见过水车的读者，也可想象：这角度越大，水爬上来时所经的斜面越峭，即水的分量越重，踏时所费的力量越多。这水仿佛是从井里吊起来似的。所以踏这等水车，每架起码三个人。而且一个车水口上所设水车不止一架。

故村里所有的人家，除老弱以外，大家须得出来踏水。根本没有种田就逢大旱的人家，或所种的禾稻已经枯死的人家，也非出来参加踏水不可，不参加的干犯众怒，有性命之忧。这次的工作非为“自利”，因为有多人自己早已没有田禾了；又说不上“利他”，因为踏进去的水被太阳蒸发还不够，无暇去滋润半枯的禾稻的根了。这次显然是人与自然的剧烈的抗争。不抗争而活是羞耻的，不抗争而死是怯弱的；抗争而活是光荣的，抗争而死也是甘心的。农人对于这个道理，嘴上虽然不说，肚里很明白。眼前的悲壮的光景便是其实证。有的水车上，连妇人、老太婆、十一二岁的小孩子都在那里帮工。“噎，噎，噎”，锣声响处，一齐戛然停止。有的到荫处坐着喘息；有人向桑树拳头[2]上除下篮子来取吃食。篮子里有的是蚕豆。他们破晓吃了粥，带了一篮蚕豆出来踏水。饥时以蚕豆充饥，一直踏到夜半方始回去睡觉。只有少数的“富有”之家的篮子里，盛着冷饭。“噎，噎，噎”，锣声响处，大家又爬上水车，“洛洛洛洛”地踏起来。无数赤裸裸的肉腿并排着，合着一致的拍子而交互动作，演成一种带模样。我的心情由不快变成惊奇；由惊奇而又变成一种不快。以前为了我的旅行太苦痛而不快，如今为了我的旅行太舒服而不快。我的船棚下的热度似乎忽然降低了；小桌上的食物似乎忽然太精美了；我的出门的使命似乎忽然太轻松了。直到我舍船登岸，通过了奢华的二等车厢而坐到我的三等车厢里的时候，这种不快方才渐渐解除。唯有那活动的肉腿的长长的带模样，只管保留印象在我的脑际。这印象如何？住在都会的繁华世界里的人最容易想象，他们这几天晚上不是常在舞场里、银幕上看见舞女的肉腿的活动的带模样么？踏水的农人的肉腿的带模样正和这相似，不过线条较硬些，色彩较黑些。近来农人踏水每天到夜半方休。舞场里、银幕上的肉腿忙着活动的时候，正是运河岸上的肉腿忙着活动的时候。

一九三四年八月十五日于杭州招贤寺

[1] 九十二度，指华氏度。

[2] 桑树拳头，指桑树上抽新枝处。

送考[1]

今年的早秋，我送一群小学毕业生到杭州来投考中学。

这一群小学毕业生中，有我的女儿和我的亲戚、朋友家的女儿，送考的也还有好几个人，父母、亲戚先生。我名为送考，其实没有什么重要责任，因此我颇有闲散心情，可以旁观他们的投考。

坐船出门的一天，乡间旱象已成。运河两岸，水车同体操队伍一般排列着，咿哑之声不绝于耳。村中农夫全体出席踏水，已种田而未全枯的当然要出席，已种田而已全枯的也要出席，根本没有种田的也要出席；有的车上，连妇人、老太婆和十二三岁的孩子也出席。这不是平常的灌溉，这是人与自然奋斗！我在船窗中听了这种声音，看了这种情景，不胜感动。但那班投考的孩子们对此如同不闻不见，只管埋头在《升学指导》《初中入学试题汇观》等书中。我喊他们：

“喂！抱佛脚没有用！看这许多人工作！这是百年来未曾见过的状态，大家看！”但他们的眼向两岸看了一看，就回到书上，依旧埋头在书中。后来却提出种种问题来考我：

“穿山甲欢喜吃什么东西？”

“耶稣生时当中国什么朝代？”

“无烟火药是用什么东西制成的？”

“挪威的海岸线长多少哩？”

我全被他们难倒了，一个问题都回答不出来。我装着内行的神气对他们说：“这种题目不会考的！”他们都笑起来，伸出一根手指点着我，说：“你考不出！你考不出！”我老羞并不成怒，笑着，倚在船窗上吸烟。后来听见他们里面有人在教我：“穿山甲喜欢吃蚂蚁的！……”我管自看踏水，不去听他们的话；他们也管自埋头在书中不来睬我，直到舍舟登陆。

乘进火车里，他们又拿出书来看；到了旅馆里，他们又拿出书来看。一直看到考的前晚。在旅馆里我们又遇到了另外几个朋友的儿女，大家同去投考。赴考这一天，我五点钟就被他们吵醒，也就起个早来送他们。许多童男童女，各人携了文具，带了一肚皮“穿山甲喜欢吃蚂蚁”之类的知识，坐黄包车去赴考。有几个十二三岁的女孩，愁容满面地上车，好像被押赴刑场似的，看了真有些可怜。

到了晚快，许多孩子活泼地回来了。一进房间就凑作一堆讲话：哪个题目难，哪个题目易；你的答案不错，我的答案错，议论纷纷，沸反盈天。讲了半天，结果有的脸上表示满足，有的脸上表示失望。然而嘴上大家准备不取。男的孩子高声地叫：“我横竖不取的！”女的孩子恨恨地说：“我取了要死！”

他们每人投考的不止一个学校，有的考二校，有的考三校。大概省立的学校是大家共同投考的。其次，市立的、公立的、私立的、教会的，则各人各选。然而大多数的投考者和送考者的观念中，都把杭州的学校这样地排列着高下等第。明知自己的知识不足，算术做不出；明知省立学校难考取，要十个里头取一个，但宁愿多出一块钱的报名费和一张照片，去碰碰运气看。万一考得取，可以爬得高些。省立学校的“省”字仿佛对他们发散着无限的香气。大家讲起了不胜欣羡。

从考毕到发表的几天之内，投考者之间的空气非常沉闷。有几个女生简直是寝食不安，茶饭无心。他们的胡思梦想在谈话之中反反复复地吐露出来，考得得意的人，有时好像很有把握，在那里探听省立学校的制服的形式了；但有时听见人说：“十个人里头取一个，成绩好的不一定统统取”，就忽然心灰意懒，去讨别的学校的招生简章了。考得不得意的人嘴上虽说“取了要死”，但从他们屈指计算发表日期的态度上，可以窥知他们并不绝望。世间不乏侥幸的例，万一取了，他们便是“死而复生”，岂不更加欢喜？然而有时他们忽然觉得这太近于梦想，问过了“发表还有几天”之后，立刻接一句“不关我的事”。

我除了早晚听他们纷纷议论之外，白天统在外面跑，或者访友，或者觅画。省立学校录取案发表的一天，奇巧轮到我同去看榜。我觉得看榜这一刻工夫心情太紧张了，不教他们亲自去看。同时我也不愿意代他们去看，便想出一个调剂紧张的方法来：我和一班学生坐在学校附近一所茶店里了，教他们的先生一个人去看，看了回到茶店里来报告。然而这方法缓和得有限。在先生去了约一刻钟之后，大家眼巴巴地望他回来。有的人伸长了脖子向他的去处张望，有的人跨出门槛去等他。等了好久，那去处就变成了十目所视的地方，凡有来人，必牵惹许多小眼睛的注意，其中穿夏布长衫的人尤加触目惊心，几乎可使他们立起身来。久待不来，那位先生竟无辜地成了他们的冤家对头。有的女学生背地里骂他“死掉了”，有的男学生料他“被公共汽车碾死”。但他到底没有死，终于拖了一件夏布长衫，从那去处慢慢地踱回来了。“回来了，回来了”，一声叫后，全体肃静，许多眼睛集中在他的嘴唇上，听候发落。这数秒间的空气的紧张，是我这支自来水笔所不能描写的啊！

“谁取的”“谁不取”，一一从先生的嘴唇上判决下来。他的每一句话好像一个霹雳，我几乎想包耳朵。受到这霹雳的人有的脸色惨白了，有

的脸色通红了，有的茫然若失了，有的手足无措了，有的哭了，但没有笑的人。结果是不取的一半，取的一半。我抽了一口大气，开始想法子来安慰哭的人。我胡乱造出些话来把学校骂了一顿，说它办得怎样不好，所以不取并不可惜。不期说过之后，哭的人果然笑了，而满足的人似乎有些怀疑了。我在心中暗笑，孩子们的心，原来是这么脆弱的啊！教他们吃这种霹雳，真是残酷！

以后在各校录取案发表的时候，我有意回避，不愿再尝那种紧张的滋味。但听说后来的缓和得多，一则因为那些学校被他们认为不好，取不取不足计较；二则小胆儿吓过几回，有些儿麻木了。不久，所有的学生都捞得了一个学校。于是找保人，缴学费，忙了几天。这时候在旅馆中所听到的谈话，都是“我们的学校长，我们的学校短”的一类话了。但这些“我们”之中，其亲切的程度有差别。大概考取省立学校的人所说的“我们”是亲切的，而且带些骄傲。考不取省立学校而只得进他们所认为不好的学校的人的“我们”，大概说得不亲切些。他们预备下年再去考省立学校。

旱灾比我们来时更进步了，归乡水路不通，下火车后须得步行三十里。考取了学校的人都鼓着勇气，跑回家去取行李，雇人挑了，星夜启程跑到火车站，乘车来杭入学。考取省立学校的人尤加起劲，跑路不嫌劳苦，置备入学的用品也不惜金钱。似乎能够考得进去，便有无穷的后望，可以一辈子荣华富贵，吃用不尽似的。

廿三〔1934〕年九月十日于西湖招贤寺

---

[1] 本篇原载1934年10月《中学生》第48号。

市街形式[1]

在上海劳作了半个月，一旦工作告一小段落，偷闲乘通车到杭州来抽一口气。当我在城站[2]下车，坐黄包车到达新市场时，望见这里一片平广的夜景，心头感到十分的快适。

“为什么我心头这般快适？”我这样地自问，便开始研究自己的心理状态。研究的结果，我知道这快适的成因乃主观和客观两方合成。在主观方面，我这会劳作了半个月，到这里来休息一下，自己以为是堂皇的。好比劳动者作了一天苦工，晚间到酒店的柜头上来买碗酒喝，“一升高梁！”喊的声音威严响亮，语气是命令的。在客观的方面，新市场的市街的平广的景象，容易使人看了生出快适之感。杭州还没有摩天楼出现，现有的房屋大多数是二三层的。远望市街的夜景，只见一片灯火平铺在广大的地上，好像一条灿烂的宝带。我看到这般景象时，假想它是古代神话中的光景，心头暂时感到一种快适。

上海市街的灯火，当然比杭州更多。然而没有这般快适之感，却使人感到一种压迫。这是市街形式不同的关系，上海的市街形式是直的，杭州的市街形式是横的。直的形式有严肃之感，横的形式有和平之感。只要比较观看直线和横线，便可知道形式感情的区别。直线是阶级的，横线是平等的。直线有危险性，横线则表示永久的安定。故直线比横线森严，横线比直线可亲。森林多直线，使人感到凛然；流水多横线，使人感到爽快。上海近来高层建筑日渐增多，虽然没有像森林一般密，也可谓“林立”了。我们身在高不可仰的大建筑物下面行走，觉得自己的身体在相形之下非常邈小，自然地感到一种恐怖。设想这种高大的建筑物假如坍倒下来，可使许多人粉身碎骨，好像大皮鞋落在蚂蚁队伍上一

样。

高层建筑是现代艺术的主要的题材，这正在世界各资本主义的大都市中蓬勃地发展着。世间的建筑家，多数正在尽心竭力地从事于摩天阁建造法的研究。他们想把向来的横的市街改造为直的，想把向来的和平可亲的市街改造为危险可怕的。

上海分明已经受着这种改造，杭州还不会。因此我觉得杭州可爱，但可爱的也只是杭州的形式而已。

廿三〔1934〕年十二月十七日于石门湾缘缘堂

---

[1] 本篇原载1935年1月25日《新中华》第3卷第2期。

[2] 城站，是杭州的火车站。

野外理发处

我的船所泊的岸上，小杂货店旁边的草地上，停着一副剃头担。我躺在船榻上休息的时候，恰好从船窗中望见这副剃头担的全部。起初剃头司务独自坐在凳上吸烟，后来把凳让给另一个人坐了，就剃这个人的头。我手倦抛书，而昼梦不来。凝神纵目，眼前的船窗便化为画框，框中显出一幅现实的画图来。这图中的人物位置时时在变动，有时会变出极好的构图来，疏密匀称，姿势集中，宛如一幅写实派的西洋画。有时微嫌左右两旁空地太多太少，我便自己变更枕头的放处，以适应他们的变动，而求船窗中的妥帖的构图。但妥帖的构图不可常得，剃头司务忽左忽右忽前忽后，行动变化不测，我的枕头刚刚放定，他们的位置已经移变了。唯有那个被剃头的人，身披白布，当模特儿一般地静坐着，大类画中的人物。

平日看到剃头，总以为被剃者为主人，剃者为附从。故被剃者出钱雇用剃头司务，而剃头司务受命做工；被剃者端坐中央，而剃头司务盘旋奔走。但绘画地看来，适得其反：剃头司务为画中主人，而被剃者为附从。因为在姿势上，剃头司务提起精神做工，好像雕刻家正在制作，又好像屠户正在杀猪。而被剃者不管是谁，都垂头丧气地坐着，忍气吞声地让他弄，好像病人正在求医，罪人正在受刑。听说今春杭州举行金刚法会时，班禅喇嘛叫某剃头司务来剃一个头，送他十块钱，剃头司务叩头道谢。若果有其事，这剃头司务剃“活佛”之头，受十元之赏，而以大礼答谢，可谓荣幸而恭敬了。但我想当他工作的时候，“活佛”也是默默地把头交付他，任他支配的。假如有人照一张“喇嘛剃头摄影”，挂起来当作画看，画中的主人必是剃头司务，而喇嘛为剃头司务的附从。纯粹用感觉来看，剃头这景象中，似觉只有剃头司务一个人，被剃的人暂

时变成了一件东西。因为他无声无息，呆若木鸡；全身用白布包裹，只留出毛毛草草的一个头，而这头又被操纵在剃头司务之手，全无自主之权。请外科郎中开刀的人要叫“啊唷哇”，受刑罚的人要喊“青天大老爷”，独有被剃头的人一声不响，绝对服从地把头让给别人弄。因为我在船窗中眺望岸上剃头的景象，在感觉上但见一个人的活动，而不觉得其为两个人的勾当。我很同情于这被剃者：那剃头司务不管耳、目、口、鼻，处处给他抹上水，涂上肥皂，弄得他淋漓满头；拨他的下巴，他只得仰起头来；拉他的耳朵，他只得旋转头去。这种身体的不自由之苦，在照相馆的镜头前面只吃数秒钟，犹可忍也；但在剃头司务手下要吃个把钟头，实在是人情所难堪的！我们岸上这位被剃头者，忍耐力格外强：他的身体常常为了适应剃头司务的工作而转侧倾斜，甚至身体的重心越出他所坐的凳子之外，还是勉力支撑。我躺在船里观看，代他感觉非常的吃力。人在被剃头的时候，暂时失却了人生的自由，而做了被人玩弄的傀儡。

我想把船窗中这幅图画移到纸上。起身取出速写簿，拿了铅笔等候着。等到妥帖的位置出现，便写了一幅，放在船中的小桌子上，自己批评且修改。这被剃头者全身蒙着白布，肢体不分，好似一个雪菩萨。幸而白布下端的左边露出凳子的脚，调剂了这一大块空白的寂寥。又全靠这凳脚与右边的剃头担子相对照，稳固了全图的基础。凳脚原来只露一只，为了它在图中具有上述的两大效用，我擅把两脚都画出了。我又在凳脚的旁边，白布的下端，擅自添上一朵墨，当作被剃头者的黑裤的露出部分。我以为有了这一朵墨，白布愈加显见其白；剃头司务的鞋子的黑在画的下端不致孤独。而为全图的主眼的一大块黑色——剃头司务的背心——亦得分布其同类色于画的左下角，可以增进全图的统调。为求这黑色的统调，我的签字须写得特别粗大些。

船主人于我下船时，给十个铜板与小杂货店，向他们屋后的地上采了一篮豌豆来，现在已经煮熟，送进一盘来给我吃。看见我正在热心地弄画，便放了盘子来看。“啊，画了一副剃头担！”他说：“像在那里挖耳朵呢。小杂货店后面的街上有许多花样：捉牙虫的、测字的、旋糖

的，还有打拳头卖膏药的……我刚才去采豆时从篱笆间望见，花样很多，明天去画！”我未及回答，在我背后的小洞门中探头出来看画的船主妇接着说：“先生，我们明天开到南浔去，那里有许多花园，去描花园景致！”她这话使我想起船舱里挂着的一张照相：那照相里所摄取的，是一株盘曲离奇的大树，树下的栏杆上靠着一个姿态闲雅而装束楚楚的女子，好像一位贵妇人；但从相貌上可以辨明她是我们的船主妇。大概这就是她所爱好的花园景致，所以她把自己盛妆了加入在里头，拍这一张照来挂在船舱里的。我很同情于她的一片苦心。这照片仿佛表示：她在物质生活上不幸而做了船娘，但在精神生活上十足地是一位贵妇人。世间颇有以为凡画必须优美华丽的人；以为只有风、花、雪、月、朱栏、长廊、美人、名士是画的题材的人。我们这船主妇可说是这种人的代表。我吃着豌豆和这船家夫妇俩谈了些闲话，他们就回船艄去做夜饭。

天色渐渐向晚，岸上剃头担已经挑去，只剩一片草地。我独坐船舱中等夜饭吃，乘闲考虑画的题目。这是最廉价的理发处，剃一个头只要十五个铜板。这恐怕是我国所独有的理发处。外国人见了或许要羡慕：“中国人如何高雅而自然，不但幽人隐士爱好山水，连一般人的理发也欢喜在天光之下，蝴蝶飞舞的青草地上。”刚才船主告诉我：“近来这种剃头担在乡间生意很好，本来出一角小洋上剃头店的人，现在都出十五个铜板坐剃头担了。”外国人看了这情形，以为中国人近来愈加高雅而自然了，我就美其名曰“野外理发处”吧。[1]

廿三〔1934〕年六月十日作

---

[1] 此末端在1957年版《缘缘堂随笔》中被作者删去，现予以恢复。

三娘娘[1]

我的船停泊在小桥堍的小杂货店的门口，已经三天了。每次从船舱的玻璃窗中向岸上眺望，必然看见那小杂货店里有一位中年以上的妇人坐在凳子上“打绵线”。后来看得烂熟，不须写生，拿着铅笔便能随时背摹其状。我从她的样子上推想她的名字大约是三娘娘。就这样假定。

从船舱的玻璃窗中望去，三娘娘家的杂货店只有一个板橱和一只板桌。板橱内陈列着草纸，蚊虫香和香烟等。板桌上排列着四五个玻璃瓶，瓶内盛着花生米糖果等。还有一只黑猫，有时也并列在玻璃瓶旁。难得有一个老人或一个青年在这店里出现，常见的只有三娘娘一人。但我从未见过有人来三娘娘的店里买物。每次眺望，总见她坐在板桌旁边的独人凳上，打绵线。

午后天下雨。我暂不上岸，靠在船窗上吃枇杷。假如我平生也有四恨，枇杷有核该是我的四恨之一。我说水果中枇杷顶好吃。可惜吃的手续麻烦。堆了半桌子的皮和核，弄脏了两手。同吃蟹相似，善后甚是吃力。但靠在船窗上吃，省力得多。皮和核可随时抛在水里，决没有卫生警察来干涉。即使来干涉，我可想出理由来辩解：枇杷叶是药，枇杷核和皮或者也有药力。近来水面上浮着死猪，死羊，死狗，死猫很多，加了这药力或者可以消毒，有益于公众卫生。这般说过之后，卫生警察一定“马马虎虎”。

以前我只是向窗中探首一望，瞥见三娘娘的刹那间的姿态而已。这回因吃枇杷，久凭窗际，方才看见三娘娘的打绵线的能干，其技法的敏捷，态度的坚忍，可以使人吃惊。都会里的摩青与摩女（注：日本人略

称modern boy〔摩登（男）青年〕为moba，略称modern girl〔摩登女郎〕为moga[2]，今仿此），恐怕没有知道“打绵线”为何物；看了我这幅画，将误认为打弹子，放风筝，抽陀螺，亦未可知。我生长在穷乡，见惯这种苦工，现在可为不知者略道之：这是一架人制的纺丝机器。在一根三四尺长的手指粗细的木棒上，装一个铜叉头，名曰“绵叉梗”，再用一根约一尺长的筷子粗细的竹棒，上端雕刻极疏的螺旋纹，下端装顺治铜钿（康熙，乾隆铜钿亦可）十余枚，中间套一芦管，名曰“锤子”。纺丝的工具，就是绵叉梗和锤子这两件。应用之法，取不能缫丝的坏茧子或茧子上剥下来的东西，并作绵絮似的一团，顶在绵叉梗上的铜叉头上。左手持绵叉梗，右手扭那绵絮，使成为线。将线头卷在锤子的芦管上，嵌在螺旋纹里。然后右手指用力将竹棒一旋，使锤子一边旋转，一边靠了顺治铜钱的重力而挂下去。上面扭，下面挂，线便长起来。挂到将要碰着地了，右手停止扭线而捉取锤子，将线卷在芦管上。卷了再挂，挂了再卷，锤子上的线球渐渐大起来。大到像上海水果店里的芒果一般了，便可连芦管拔脱，另将新芦管换上，如法再制。这种芒果般的线球，名曰绵线。用绵线织成的绸，名曰绵绸：像我现在身上所穿的衣服，正是由三娘娘之类的人的左手一寸一寸地扭出来而一寸一寸地卷上去的绵线所织成的。近来绵绸大贱，每尺只卖一角多钱。据说，照这价钱合算起工资来，像三娘娘这样勤劳地一天扭到晚，所得不到十个铜板。但我想，假如用“勤劳”的国土里的金钱来定起工价来，这样纯熟的技能，这样忍苦的劳作，定他每天十个金镑，也不算过多呢。三娘娘的操持绵叉梗的手，比闲人们打弹子的手更为稳固；扭绵线的手，比闲人们放风筝的手更为敏捷；旋锤子的手，比闲人们抽陀螺的手更为有力。打一个弹子可赢得不少的洋钱，打一天绵线赚不到十个铜板。如使三娘娘欲富，应该不打绵线打弹子。

三娘娘为求工作的速成，扭的绵线特别长，要两手向上攀得无可再高，锤子向下挂得比她的小脚尖还低，方才收卷。线长了，收卷的时候

两臂非极度向左右张开不可。看她一挂一卷，手臂的动作非常辛苦！一挂一卷，费时不到一分钟；假定她每天打绵线八小时，统计起来，她的手臂每天要攀高五六百次。张开五六百次。就算她每天赚得十个铜板，她的手臂要攀五六十次，张五六十次，还要扭五六十通，方得一个铜板的酬报。

黑猫端坐在她面前，静悄悄地注视她的工作，好像在那里留心计数她的手臂的动作的次数。

廿三〔1934〕年六月十六日

---

[1] 本篇原载1934年7月1日《文学》月刊。编入1957年版《缘缘堂随笔》时作者有所改动，现仍按旧版《车厢社会》。

[2] moba，moga皆英语发音之简化。

看灯[1]

今晚我的船所要停泊的市镇上，正在举行“新生活运动提灯大会”。船头离岸尚远，早有鼓乐喧阗之声，从远近各处传入我的船室。船家夫妇从下午起，一直在船艄上恨恨地谈论昨夜失去的那条白绵绸裤子。新生活运动鼓乐之声能使他们转恨为喜，到这时候他们忽然起劲地摇着“盖面橹”[2]，兴致勃勃地话起那灯会中的“牡丹亭”“白毛太狮”来。

市里的岸边停着许多客船，我们的船不能摇进市中，只得泊在市梢。船家夫妇做夜饭给我吃，同时为我谈起灯会的种种盛况。他们说这是难得看得到的；又说像我，描画的人，更是非看不可。他们能包我描得许多“出色”的画。最后又郑重地叮嘱我，衣帽物件务要收藏得好，防恐蹈了昨夜的覆辙。

黄昏九时，我由船主人引导，穿过了一片汗臭的人海，来到毛厕斜对面的一所败屋的门前。船主人说，在这地方看灯再好勿有。别的房屋的门口，都站满着人，只有这庑下比较的空些。原来这败屋的门紧紧地关闭着，里面并无主人出来看灯，专把它庑下这块在当时千金难买的空地，让给像我这样的过路人驻足。我举头一看，望见檐下挂着一块破旧不堪的匾额，额上写着“土谷祠”三字，心想这里面大约没有阿Q，或者也有，而正在参加提灯，所以关着门。门外已疏朗朗地站着十来个人，但一边尚有几尺空地，好像是专为我和船主人留着的。走近一看，地下有着很大的一个水洼，其深不可测。船主人去近旁拾些砖头来，在这些水洼里填起两个浮墩，教我把足踏在浮墩上。他自己本来赤着脚，就像种莲花一般地把两脚插在水里，挺起胸部，等候着看灯。

这样地站着等候了约一小时之久，鼓乐之声渐渐地迫近来。路的两旁就有千百个人头，弯弯曲曲地伸进伸出，向鼓乐的来处探望，惟有我一人正襟危立，一些儿不动。人之见者，或将赞我镇静不躁，修养功夫极深。果尔，我将感谢我脚底下的两个浮墩。其实我早该感谢它们。因为这时候，站到土谷祠庑下来的人已渐次增加了不少，颇有些儿拥挤，但始终没有人敢挨近我身边来。我仿佛是占据着梁山泊的强徒，四面环绕着水，任何官兵不敢相犯。

鼓乐只管在近处喧阗。花灯只管不来。我的两脚只管保住了一尺半的距离而分立着，有些儿麻木了。我的眼睛只管望见罗汉像一般的人头，也有些儿看厌了。视线所及，只有斜对面毛厕上络绎不绝的小便者，变化丰富，姿势各殊，暂时代替花灯供我欣赏。这会我独得了珍奇的阅历：有生以来，从未对着这样拥挤的毛厕作这样长久的观察。吾今始知小便者的态度姿势变化之多。想描出几个，伸手向衣袋中摸速写簿，遍摸不得。料想是一小时之前通过人海时被挤出衣袋而落在途中了，或者被人误认作皮夹掏去了。我之所谓速写簿，其实只是六个铜板买来的一本小拍纸簿，厚纸的旁边装着一个自己手制的铅笔套，套内插着半枝大华厂“唯一国货”的6B铅笔罢了。不过里面已经写着一幅船主人洗脚图，失去了略觉可惜；当时眼前的小便者的姿态无法速写，又觉得可惜。

此地不唯小便
TK

继续看了络绎不绝的许多小便者之后，花灯方始迎来。我目不转瞬地注视，想多看些，以偿盼待之劳。可是那些花灯都像灵隐道上的轿子一般匆匆地从我眼前抬过，不肯给我细看。而我呢，也因为在水泊中的浮墩上一动不动地继续站立了一小时多，异常疲劳，没有仔细看灯的精力了。只觉无数乒乓球制的小电灯在我眼前络绎不绝地经过，等它们过完之后，我靠了船主人的手援，跳出水泊，再穿过了汗臭的人海而归到船埠。

坐在船室中，船主人便问我今晚可得几幅画。我闭目探索，只有那毛厕中一个小便者的姿态，在我脑中留有明确的印象。便背摹其状。

廿三〔1934〕年五月十九日[3]

[1] 本文篇末未署日期。这里所署的日期是发表在《论语》上时篇末所署。

---

[1] 本篇原载1934年7月16日《论语》第45期。

[2] 摇“盖面橹”，作者家乡话，指船即将靠岸的摇法，因橹吃水不深，故谓“盖面”。

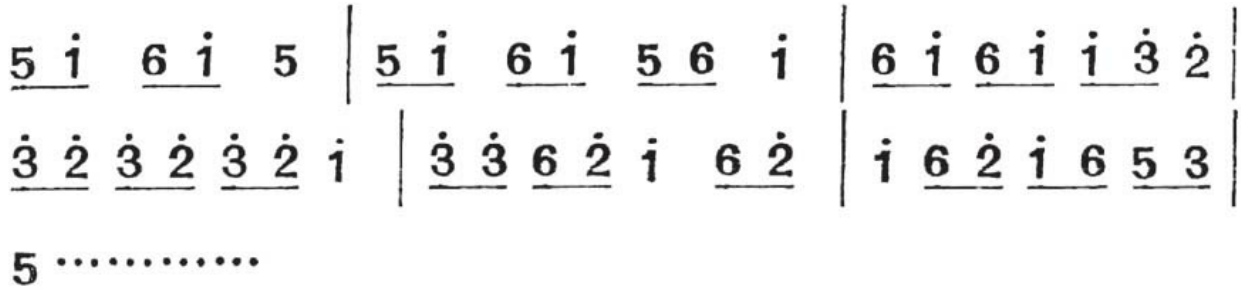
[3] 本文篇末未署日期。这里所署的日期是发表在《论语》上时篇末所署。

鼓乐[1]

我本已决心，今晚不再上岸去看灯。预备在船室中洋烛光底下的小桌子上整理白天的画稿，或者躺着阅读新到的杂志；黄昏肚饥时向船主妇借只碗，到岸上去买碗“救命圆子”[2]吃吃，倒比投身在人海的涡旋里看灯，来得有味。但是我后来终于变计，又跟了船主人上岸去看灯了。

所以变计者，一半是因船主人的劝进。一半是受了鼓乐声的诱惑。船主人说，今晚的灯比昨晚好得多，有从别码头借来的台阁，有七十几节的“金华老龙”；远方特地雇舟来看的也不少，我们便路到此，乐得一看。我听了这般盛况，觉得应该随喜。同时鼓乐喧阗之声从远近各处送进我的船室来，使我听了觉得脚底上痒痒的，不由地收拾画具书册，跟着船主人跳上岸去“与众乐乐”了。

鼓乐所用之乐器，都是不能奏旋律的打乐器；所奏的音乐，也只是简单的几句腔调的反复，正如小孩子们口中所唱：“同同上，登登上，登登次登次登上……”但它具有一种奇妙的诱惑力，能吸引远近各处的人心。回忆昨晚在灯会中所听到的丝竹管弦之音，表面虽似复杂，但在我看来（其实是听来，但不妨说看来）反比鼓乐简单。凭我的记忆，昨夜所闻的丝竹管弦曲的旋律，若用简谱记录起来，都不外乎的反复敷衍。听得过久了，使我觉得心头上痒痒的，非常难熬，而且这痒无法可搔。即使立刻掩耳却走，仍是带着这痒走的。鼓乐则不然，远听时脚底上发痒，只要跟了大众跑，就会爽快。跑到近处，身心就会同化在鼓乐的节奏中，跟了它昂奋起来，至多也不过使你疲劳，却决不会使你难熬。这是中国音乐的特产。据我所知，西洋音乐上似乎没有全用打乐器组成的演奏法。



所以我跟船主人上岸，名为看灯，其实是想看看鼓乐的演奏。这回我们站在桥畔看灯。许多花灯像轿子一般地抬过桥去。后来为了前途障碍，一齐停下了。停在面前的，是装着“提倡新生活”“与民同乐”等大字匾额的一座灿烂的台阁。后面跟着的是一班打乐队。我便从人丛中挤到后面去，细看那打乐队的演奏。奏法率直得很，但把锣，鼓，饶钹等乐器交互相间地敲击，自成一种雍容浩荡的音节。鼓的奏法尤为率直，老是“同，同，同，同”地敲打，永不变化其节奏。但因了其他乐器的配合，自能表现一种特殊的效果。敲鼓的样子更使我惊异：一个孩子背着一面鼓向前跑，鼓手跟在后面一路打去，好像追杀败将一般。孩子跑得越快，后面打的追得越紧；孩子立停了让他打，他就摆开步位，出劲地痛打一顿。孩子背后受人痛打，前面管自吃芝麻饼。饼上的芝麻跟了鼓的“同，同，同，同”而纷纷地落下，他伸手接住了芝麻，慢慢地用舌舐食。我走近去看，但见他全身的衣服，筋肉，头发，都跟了鼓的打击而瑟瑟的颤动。他的内脏一定也跟着了鼓声而振荡着。这是一种无微不至的全身运动，吃下芝麻饼去，消化想是很快的。但我细看那孩子的年龄，不过十岁左右，他的皮肉很嫩，他的骨节一定不很坚牢。这样剧烈地敲到半夜，这副嫩骨头可被敲散，回家去非找他母亲重新编穿过不可呢。

速取速写簿来描取这般惊异的现状。描成，鼓乐队就开拔，渐渐远去。收了速写簿再听鼓乐，音节远不及以前的雍容浩荡，似乎带着凄惨之气了。

廿三〔1934〕年五月廿日

---

[1] 本篇原载1934年6月20日《申报》。

[2] “救命圆子”，一种很小的圆子，极言其吃不饱，只能救饥饿者一命，故有此称呼。

荣辱[1]

为了一册速写簿遗忘在里湖的一爿小茶店里了，特地从城里坐黄包车去取。讲到[2]车钱来回小洋[[3]四角。

这速写簿用廿五文一大张的报纸做成，旁边插着十几个铜板一支的铅笔。其本身的价值不及黄包车钱之半。我所以是要取者，为的是里面已经描了几幅画稿。本来画稿失掉了可以凭记忆而背摹；但这几幅偏生背摹不出，所以只得花了工夫和车钱去取。我坐在黄包车里心中有些儿忐忑。仔细记忆，觉得这的确是遗忘在那茶店里面第二只桌子的墙边的。记得当我离去时，茶店老板娘就坐在里面第一只桌子旁边，她一定看到这册速写簿，已经代我收藏了。即使她不收藏，第二个顾客坐到我这位置里去吃茶，看到了这册东西一定不会拿走，而交老板娘收藏。因为到这茶店里吃茶的都是老主顾，而且都是劳动者，他们拿这东西去无用。况且他们曾见我在这里写生过好几次，都认识我，知道这是我的东西，一定不会吃没我[4]。我预卜这辆黄包车一定可以载了我和一册速写簿而归来。

车子走到湖边的马路上，望见前面有一个军人向我对面走来。我们隔着一条马路相向而行，不久这人渐渐和我相近。当他走到将要和我相遇的时候，他的革靴嘎然一响，立正，举手，向我行了一个有色有声的敬礼。我平生不曾当过军人，也没有吃粮的朋友，对于这种敬礼全然不惯，不知怎样对付才好，一刹那间心中混乱。但第二刹那我就决定不理睬他。因为我忽然悟到，这一定是他的长官走在我的后面，这敬礼与我是无关的。于是我不动声色地坐在车中，但把眼斜转去看他礼毕。我的车夫跑得正快，转瞬间我和这行礼者交手而过，背道而驰。我方才旋转

头去，想看看我后面的受礼者是何等样人。不意后面并无车子，亦无行人，只有那个行礼者。他正也在回头看我，脸上表示愤怒之色，隔着二三丈的距离向我骂了一声悠长的“妈——的！”然后大踏步去了。我的车夫自从见我受了敬礼之后，拉得非常起劲。不久使我和这“妈——的”相去遥远了。

我最初以为这“妈——的”不是给我的，同先前的敬礼的不是给我一样。但立刻确定它们都是给我的。经过了一刹那间的惊异之后，我坐在黄包车里独自笑起来。大概这军人有着一位长官，也戴墨镜，留长须，穿蓝布衣，其相貌身材与我相像。所以他误把敬礼给了我。但他终于发觉我不是他的长官，所以又拿悠长的“妈——的”来取消他的敬礼。我笑过之后一时终觉不快。倘然世间的荣辱是数学的，则“我＋敬礼－妈的＝我”同“3＋1－1＝3”一样，在我没有得失，同没有这回事一样。但倘不是数学的而是图画的，则涂了一层黑色之后再涂一层白色上去取消它，纸上就堆着痕迹，或将变成灰色，不复是原来的素纸了。我没有冒领他的敬礼，当然也不受他的“妈——的”。但他的敬礼实非为我而行，而他的“妈——的”确是为我而发。故我虽不冒领敬礼，他却要我实收“妈——的”。无端被骂，觉得有些冤枉。

但我的不快立刻消去。因为归根究底，终是我的不是，为什么我要貌似他的长官，以致使他误认呢？昔夫子貌似了阳货，险些儿“性命交关”。我只受他一个“妈——的”，比较起来真是万幸了。况且我又因此得些便宜：那黄包车夫没有听见“妈——的”，自从见我受了军人的敬礼之后，拉得非常起劲。先前咕噜地说“来回四角太苦”，后来一声不响，出劲地拉我到小茶店里，等我取得了速写簿，又出劲地拉我回转。给他四角小洋，他一声不说，我却自动地添了他五个铜子。

我记录了这段奇遇之后，作如是想：因误认而受敬，因误认而被

骂。世间的毁誉荣辱，有许多是这样的。

廿四〔1935〕年三月六日于杭州

---

[1] 本篇原载1935年3月12日《申报》。

[2] 讲到，意即讲定。

[3] 当时除“法币”以外有一种二角银币，称为二角小洋，合铜板50枚（“法币”二角为二角大洋，合铜板60枚）。

[4] 吃没，江南一带方言，意即吞没。吃没我，意即吞没我的东西。

蜜蜂[1]

正在写稿的时候，耳朵近旁觉得有“嗡嗡”之声，间以“得得”之声。因为文思正畅快，只管看着笔底下，无暇抬头来探究这是什么声音。然而“嗡嗡”“得得”，也只管在我耳旁继续作声，不稍间断。过了几分钟之后，它们已把我的耳鼓刺得麻木，在我似觉这是写稿时耳旁应有的声音，或者一种天籁，无须去探究了。

等到文章告一段落，我放下自来水笔，照例伸手向罐中取香烟的时候，我才举头看见这“嗡嗡”“得得”之声的来源。原来有一只蜜蜂，向我案旁的玻璃窗上求出路，正在那里乱撞乱叫。

我以前只管自己的工作，不起来为它谋出路，任它乱撞乱叫到这许久时光，心中觉得有些抱歉。然而已经挨到现在，况且一时我也想不出怎样可以使它钻得出去的方法，也就再停一会儿，等到点着了香烟再说。

我一边点香烟，一边旁观它的乱撞乱叫。我看它每一次钻，先飞到离玻璃一二寸的地方，然后直冲过去，把它的小头在玻璃上“得，得”地撞两下，然后沿着玻璃“嗡嗡”地向四处飞鸣。其意思是想在那里找一个出身的洞。也许不是找洞，为的是玻璃上很光滑，使它立脚不住，只得向四处乱舞。乱舞了一回之后，大概它悟到了此路不通，于是再飞开来，飞到离玻璃一二寸的地方，重整旗鼓，向玻璃的另一处地方直撞过去。因此“嗡嗡”“得得”，一直继续到现在。

我看了这模样，觉得非常可怜。求生活真不容易，只做一只小小的蜜蜂，为了生活也须碰到这许多钉子。我诅咒那玻璃，它一面使它清楚

地看见窗外花台里含着许多蜜汁的花，以及天空中自由翱翔的同类，一面又周密地拦阻它，永远使它可望而不可即。这真是何等恶毒的东西！它又仿佛是一个骗子，把窗外的广大的天地和灿烂的春色给蜜蜂看，诱它飞来。等到它飞来了，却用一种无形的阻力拦住它，永不使它出头，或竟可使它撞死在这种阻力之下。

因了诅咒玻璃，我又羡慕起物质文明未兴时的幼年生活酌诗趣来。我家祖母年年养蚕。每当蚕宝宝上山的时候，堂前装纸窗以防风。为了一双燕子常要出入，特地在纸窗上开一个碗来大的洞，当作燕子的门，那双燕子似乎通人意的，来去时自会把翼稍稍敛住，穿过这洞。这般情景，现在回想了使我何等憧憬！假如我案旁的窗不用玻璃而换了从前的纸窗，我们这蜜蜂总可钻得出去。即使撞两下，也是软软地，没有什么苦痛。求生活在从前容易得多，不但人类社会如此，连虫类社会也如此。

我点着了香烟之后就开始为它谋出路。但这是一件很不容易的事。叫它不要在这里钻，应该回头来从门里出去，它听不懂我的话。用手硬把它捉住了到门外去放，它一定误会我要害它，会用螫反害我，使我的手肿痛得不能工作。除非给它开窗；但是这扇窗不容易开，窗外堆叠着许多笨重的东西，须得先把这些东西除去，方可开窗。这些笨重的东西不是我一人之力所能除去的。

于是我起身来请同室的人帮忙，大家合力除去窗外的笨重的东西，好把窗开了，让我们这蜜蜂得到出路。但是同室的人大家不肯，他们说，“我们做工都很疲倦了，哪有余力去搬重物而救蜜蜂呢？”我顿觉自己也很疲倦，没有搬这些重物的余力。救蜜蜂的事就成了问题。

忽然门里走进一个人来和我说话。为了不能避免的事，我立刻被他

拉了一同出门去，就把蜜蜂的事忘却了。等到我回来的时候，这蜜蜂已不见。不知道是飞去了，被救了，还是撞杀了。

廿四〔1935〕年三月七日于杭州

---

[1] 本篇原载1935年4月《文饭小品》第3期。

杨柳

因为我的画中多杨柳树，就有人说我欢喜杨柳树；因为有人说我欢喜杨柳树，我似觉自己真与杨柳树有缘。但我也曾问心，为什么欢喜杨柳树？到底与杨柳树有什么深缘？其答案了不可得。原来这完全是偶然的：昔年我住在白马湖上，看见人们在湖边种柳，我向他们讨了一小株，种在寓屋的墙角里。因此给这屋取名为“小杨柳屋”，因此常取见惯的杨柳为画材，因此就有人说我欢喜杨柳，因此我自己似觉与杨柳有缘。假如当时人们在湖边种荆棘，也许我会给屋取为“小荆棘屋”，而专画荆棘，成为与荆棘有缘，亦未可知。天下事往往如此。

但假如我存心要和杨柳结缘，就不说上面的话，而可以附会种种的理由上去。或者说我爱它的鹅黄嫩绿，或者说我爱它的如醉如舞，或者说我爱它像小蛮的腰，或者说我爱它是陶渊明的宅边所种的，或者还可引援“客舍青青”的诗，“树犹如此”的话，以及“王恭之貌”“张绪之神”等种种古典来，作为自己爱柳的理由。即使要找三百个冠冕堂皇、高雅深刻的理由，也是很容易的。天下事又往往如此。

也许我曾经对人说过“我爱杨柳”的话。但这话也是随缘的。仿佛我偶然买一双黑袜穿在脚上，逢人问我“为什么穿黑袜”时，就对他说“我欢喜穿黑袜”一样。实际，我向来对于花木无所爱好；即有之，亦无所执着。这是因为我生长穷乡，只见桑麻，禾黍，烟片，棉花，小麦，大豆，不曾亲近过万花如绣的园林。只在几本旧书里看见过“紫薇”“红杏”“芍药”“牡丹”等美丽的名称，但难得亲近这等名称的所有者。并非完全没有见过，只因见时它们往往使我失望，不相信这便是曾对紫薇郎的紫薇花，曾使尚书出名的红杏，曾傍美人醉卧的芍药，或者象征富贵

的牡丹。我觉得它们也只是植物中的几种，不过少见而名贵些，实在也没有什么特别可爱的地方，似乎不配在诗词中那样地受人称赞，更不配在花木中占据那样高尚的地位。因此我似觉诗词中所赞叹的名花是另外一种，不是我现在所看见的这种植物。我也曾偶游富丽的花园，但终于不曾见过十足地配称“万花如绣”的景象。

假如我现在要赞美一种植物，我仍是要赞美杨柳。但这与前缘无关，只是我这几天的所感，一时兴到，随便谈谈，也不会像信仰宗教或崇拜主义地毕生皈依它。为的是昨日天气佳，埋头写作到傍晚，不免走到西湖边的长椅子里去坐了一番，看见湖岸的杨柳树上，好像挂着几万串嫩绿的珠子，在温暖的春风中飘来飘去，飘出许多弯度微微的S线来，觉得这一种植物实在美丽可爱，非赞它一下不可。

听人说，这种植物是最贱的。剪一根枝条来插在地上，它也会活起来，后来变成一株大杨柳树。它不需要高贵的肥料或工深的壅培，只要有阳光，泥土和水，便会生活，而且生得非常强健而美丽。牡丹花要吃猪肚肠，葡萄藤要吃肉汤，许多花木要吃豆饼，杨柳树不要吃人家的东西，因此人们说它是“贱”的，大概“贵”是要吃的意思。越要吃得多，越要吃得好，就是越“贵”。吃得很多很好而没有用处，只供观赏的，似乎更贵。例如牡丹比葡萄贵，是为了牡丹吃了猪肚肠只供观赏而葡萄吃了肉汤有结果的原故。杨柳不要吃人的东西，且有木材供人用，因此被人看作“贱”的。

我赞杨柳美丽，但其美与牡丹不同，与别的一切花木都不同。杨柳的主要的美点，是其下垂。花木大都是向上发展的，红杏能长到“出墙”，古木能长到“参天”。向上原是好的，但我往往看见枝叶花果蒸蒸日上，似乎忘记了下面的根，觉得其样子可恶；你们是靠他养活的，怎么只管高踞上面，绝不理睬他呢？你们的生命建设在他上面，怎么只管

贪图自己的光荣，而绝不回顾处在泥土中的根本呢？花木大都如此。甚至下面的根已经被砍，而上面的花叶还是欣欣向荣，在那里作最后一刻的威福，真是可恶而又可怜！杨柳没有这般可恶可怜的样子：它不是不会向上生长。它长得很快，而且很高；但是越长得高，越垂得低。千万条陌头细柳，条条不忘记根本，常常俯首顾着下面，时时借了春风之力，向处在泥土中的根本拜舞，或者和它亲吻。好像一群的活泼孩子环绕着他们的慈母而游戏，但时时依傍到慈母的身旁去，或者扑进慈母的怀里去，使人看了觉得非常可爱。杨柳树也有高出墙头的，但我不嫌它高，为了它高而能下，为了它高而不忘本。

自古以来，诗文常以杨柳为春的一种主要题材。写春景曰“万树垂杨”，写春色曰“陌头杨柳”，或竟称春天为“柳条春”。我以为这并非仅为杨柳当春抽条的原故。实因其树有一种特殊的姿态，与和平美丽的春光十分调和的原故。这种姿态的特殊点，便是“下垂”。不然，当春发芽的树木不知凡几，何以专让柳条作春的主人呢？只为别的树木都凭仗了春之力而拼命向上，一味求高，忘记了自己的根本。其贪婪之相不合于春的精神。最能象征春的神意的，只有垂杨。

这是我昨天看了西湖边上的杨柳而一时兴起的感想。但我所赞美的不仅是西湖上的杨柳。在这几天的春光之下，乡村处处的杨柳都有这般可赞美的姿态。西湖似乎太高贵了，反而不适于栽植这种“贱”的垂杨呢。

廿四〔1935〕年三月四日于杭州

惜春[1]

不多天之前我在这里赞颂垂条的杨柳。现在柳条早已婆娑委地，杨花也已开始飘荡，春光将尽，我又来这里谈惜春的话了。

“惜春”这个题目何等风雅！古人的诗词里以此为题的不可胜计，今人也还在那里为此赋诗填词。绿肥红瘦，柳昏花冥，杜鹃啼血，流水飘红，再加上羁人，泪眼，伤心，断肠，离愁，酒病，……惜春这件事主客观两方面应有的雅词，已经被前人反复说尽，我已无可再说了。现在为什么取这个题目来作文呢？也不过应应时，在五月号的杂志里写一个及时的题目，表面上好看些。这好比编小学教科书：秋季始业的，前几课讲月亮，蟋蟀，桂花，果实，农人割稻，以及双十节。后几课讲棉衣，火炉，做糕，落雪，以及贺年。春季始业的，前几课讲菜花，桃花，蝌蚪，种牛痘，以及总理忌辰，后几课讲杀苍蝇，灭蚊虫，吃瓜，乘凉，以及热天的卫生。似乎那些小学生个个是一年生的动物，在秋天不知有春，在春天不知有秋，所以非讲目前的情状不可的。我的读者不是小学生，其实不一定要讲目前的情状。但是随笔总得随我的笔，我的笔又总得随我的近感。我握笔为这杂志写这篇随笔的时候，但念不多天之前刚刚写了一篇赞颂初生的杨柳的文章，现在柳条早已婆娑委地，杨花也早已开始飘荡，觉得时光的过去真快得可惊！这其间一个多月的时光，我不知干了些什么？这一点近感便是我得这篇随笔的本意。题目不妨写作“惜时光”。但现在的时光是春天，也不妨写作“惜春”。

去年的春天，我曾在这杂志里谈过春天的冷暖不匀，晴雨无定，以及种种不舒服。故春去在我不觉得足惜。所可惜者，只是时光的一去不返，不可挽留。我们好比乘坐火车，自己似觉静静地坐着，不曾走动一

步，车子却载了你在那里飞奔。不知不觉之间，时时刻刻在那里减短你的前程。我曾经立意要不花钱，一天到晚坐在屋里，果然一钱也不花。我曾经立意要不费力，一天到晚躺在床里，果然一些力也不费。我曾经立意要不费电，晚上不开电灯，果然一度电也不费。我也曾经立意要不费时间，躲在床角里不动。然而壁上的时辰钟“的格的格”地告诉我，时间管自在那里耗费。于是我想，做了人真像“骑虎之势”，无法退缩或停留，只有努力地惜时光，积极地向前奋斗，直到时间的大限的来到。

生活上的苦闷和不幸，有时能使人对于时光觉得不可惜而可嫌，盼望它快些过去的。然而这是例外。人生总希望快乐。快乐的时间总希望其不要过得太快。回忆自己的学生时代，最快乐的时间是假期。星期六，星期日和纪念日小快乐，春假，年假和暑假大快乐。这也是世间一件矛盾的怪事：平常出了钱总希望多得几分货，只有读书，出了学费只希望少上几天课。试看假期前晚的学生们的狂喜，似觉他们所希望的最好是只缴学费而永不上课。于此足见读书这件事不是平常的买卖。不然，这件事正像史蒂芬生〔斯蒂文生〕的《自杀俱乐部》中的青年的行为：一面缴了四十镑的会费而做自杀俱乐部会员，一面又在抽签时热望自己永不抽着当死的签。试看星期一早上躺在床上的学生的尴尬脸孔，或暑假开学前一天的学生的没精打采，似觉他们对于赴校上课这件事看得真同赴死一样可怕。其实原是他们自己来寻死的。

我幼时在暑假的前几天感觉非常欢喜，好像有期徒刑的囚犯将被开释似的。又怀抱着莫大的希望，忙里偷闲地打算假期中的生活，整理假期中所要看的书籍。我想象五六十天的假期，似觉时光非常悠长，有无数的事件好干，无数的书可读，有无数时光可以和弟弟共戏，还有无数的余闲可和邻家的小朋友玩耍。本学期中欠熟达的功课，满望在这悠长的假期中习得完全精通。平日所希望修习而无暇阅读的书籍，在假期前

都特地买好，满望在这悠长的假期中完全读毕。还有在教科书里看到的种种科学玩意儿，在校因没有时间和工具而未曾试作的，也都挑选出来，抄写在笔记簿上，满望在悠长的假期中完全作成，和弟弟们畅快地玩耍。五六十天的假期，在我望去好像一只宽紧带结成的袋子，不拘多少东西，尽管装得进去。

放假的一天，我背了这只宽紧带结成的无形大袋子而欣然地回家。回到半年不见的家里，觉得样样新鲜，暂把这无形的大袋搁一搁再说。初到的几天因为路途风霜，当然完全休息。后来多时不见的姑母来作客了，母亲热诚地招待她，假期中的我当然奉陪，闲谈几天。后来姑母邀请我去作客，母亲说我年年出门求学，难得放假回家，至亲至眷应该去访问访问，我一去就是四五天乃至六七天。回家又应该休息几天。后来，天气太热，中了暑发些轻痧，竹榻上一困又是几天。病起又休息几天。本镇有戏文，当然去看几天。戏文场上遇见几位小学时代的同学，多时不见，留着款待几天。送往了同学，迎来了一年不见的二姐，姐丈，和外甥们，于是杀鸡置酒，大家欢聚半个月乃至二十天。二姐回家时带了我去，我这回作客一去又是四五天乃至六七天。回家当然又是休息几天。屈指一算，离暑假开学已经只有十来天了。横竖如此，这十来天索性闲玩过去吧。到了开学的前一天，我整理行装，看见于假前所记录着的一纸假期工作表，所准备着的一束假期应读的书，所选定着的假期中拟制之玩具的说明图，都照携回家时的原样放置在网篮里，搁置在书桌旁的两只长凳上，上面积着厚厚的一层灰尘。蹉跎的懊恼和乐尽的悲哀交混在我的心头，使我感到一种不可名状的不快。次日带了这种不快而辞家到校，重新开始那囚犯似的学校生活。

第二次假期前几天，我仍是那样地欢喜，再结起一只宽紧带的大袋子来，又把预定的假期工作多多益善地装进去，背了它欣然地回家。我

的意思以为第一次没有经验，安排得不好，以致蹉跎过去；这回我定要好好地安排：客人不必多应酬，或竟不见；作客少住几天，或竟不去；戏不应该看，病不应该生。这样安排，一定有许多书好看，许多事可做。然而回到家里，不知怎样一来，又同第一次一样，这里几天，那里几天，距开学又只十来天了。于是再带了蹉跎的懊恼和乐尽的悲哀所混成的一种不可名状的不快而整理行装，离家到校。

这样的经验反复了数次，我方才悟到预期的不可靠与事实的无可奈何，于是停止这种如意算盘。青年人少不更事，往往向美丽的未来中打很大的如意算盘。他们以为假期有五六十天的悠长的日月，看薄薄的几册书，算什么呢？然而日子自己会很快地过去，而书的page〔页〕不会自动地翻过。宽紧带的袋子看似可以无限地装得进去，但毕竟是硬装的，原来的容量其实很小。我经验了几次如意算盘的失败之后，才知道凡事须靠现在努力工作。现在工作一小时，得益一小时，工作二小时，得益二小时。与其费心于未来的预期，不如现在拿这点工夫来用功。以后每逢假期，我不再准备假期工作。遵守西洋格言Work while work，play while play[2]的教训，我预备玩过一暑假。却不意在暑假中也看完了几部小说。开学时回顾，好像得了一笔意外的收入，格外愉快。

青年们在校时不用功，往往预期出校后自行补修；或者在就业后抽闲补习。他们打定了这个如意算盘之后，在校时索性不用功了。他们想：出校后岁月悠长，无拘无束；横竖要从头补修过！现在索性放弃吧。但是，据我所见，他们这预期往往同我的假期工作的预期同一运命，总是不会实践的。他们没有预计到出校后的种种烦忙，同我没有预计到假期回家后的种种应酬一样。职业，生计，恋爱，婚姻，子女，……种种人事拥挤在他们出校后的日月中，使他们没有工夫补修在校时未了的课业。试看社会上就业的成人们的学问知识，恐怕十人中有九人

所有的只是青年时代在学校中所收得的一点。靠出校后自己补修而增进学识的，十人中不过一人而已。可知青年求学时代所获得的一点学识，是人生教养的基本。后来的见闻虽然也使你增进些知识，但只是枝叶，人生修养的基本只限于青年求学时代所得的一点。

我自己青年时代没有好好地受教育，年长后常感知识不全之苦。几何三角的问题我不会解，物理化学的公式我看不懂，专门科学的书我都读不下去。屡次希望补修，至今不能实践。古人云：“看来四十犹如此，便到百年已可知。”我离四十只有两年，大概此生不会有能解三角几何问题，能懂物理化学公式，能读专门科学书籍的日子了！人生倘有来世，我的来世倘能投人，投了人倘能记忆这篇文章，我定要好好地度送我的青年时代，多收得些学识，造成一个人生的巩固的基础。我此生中的青年已经过去，无法挽回，只有借了惜春的题目，在这里痛惜一下算了。假如这些话能给正在青年期的读者们一些警励，那便似以前在假期中看完了几部小说，好像得了一笔意外的收入，格外愉快。

廿四〔1935〕年四月八日为《中学生》作

---

[1] 本篇原载1935年5月《中学生》第55号。

[2] 英国谚语，大意是：该玩时痛快地玩，该工作时专心工作。

放生

一个温和晴爽的星期六下午，我与一青年君及两小孩[1]四人从里湖雇一叶西湖船，将穿过西湖，到对岸的白云庵去求签，为的是我的二姐为她的儿子择配，已把媒人拿来的八字[2]打听得满意，最后要请白云庵里的月下老人代为决定，特写信来嘱我去求签。这一天下午风和日暖，景色宜人，加之是星期六，人意格外安闲；况且为了喜事而去，倍觉欢欣。这真可谓天时地利人和三难合并，人生中是难得几度的！[3]

我们一路谈笑，唱歌，吃花生米，弄桨，不觉船已摇到湖的中心。但见一条狭狭的黑带远远地围绕着我们，此外上下四方都是碧蓝的天，和映着碧天的水。古人诗云：“春水船如天上坐。”我觉得我们在形式上“如天上坐”，在感觉上又像进了另一世界。因为这里除了我们四人和舟子一人外，周围都是单纯的自然，不闻人声，不见人影。仅由我们五人构成一个单纯而和平、寂寥而清闲的小世界。这景象忽然引起我一种没来由的恐怖：我假想现在天上忽起狂风，水中忽涌巨浪，我们这小世界将被这大自然的暴力所吞灭。又假想我们的舟子是《水浒传》里的三阮之流，忽然放下桨，从船底抽出一把大刀来，把我们四人一一砍下水里去，让他一人独占了这世界。但我立刻感觉这种假想的没来由。天这样晴明，水这样平静，我们的舟子这样和善，况且白云庵的粉墙已像一张卡片大小地映入我们的望中了。我就停止妄想，[4]和同坐的青年闲谈远景的看法，云的曲线的画法。坐在对方的两小孩也回转头去观察那些自然，各述自己所见的画意。

忽然，我们船旁的水里轰然一响，一件很大的东西从上而下，落入坐在我旁边的青年的怀里，而且在他怀里任情跳跃，忽而捶他的胸，忽

而批他的颊，一息不停，使人一时不能辨别这是什么东西。在这一刹那间，我们四人大家停止了意识，入了不知所云的三昧境，因为那东西突如其来，大家全无预防，况且为从来所未有的经验，所以四人大家发呆了。这青年瞠目垂手而坐，不说不动，一任那大东西在他怀中大肆活动。他并不素抱不抵抗主义。今所以不动者，大概一则为了在这和平的环境中万万想不到需要抵抗；二则为了未知来者是谁及应否抵抗，所以暂时不动。我坐在他的身旁，最初疑心他发羊癫疯，忽然一人打起拳来；后来才知道有物在那里打他，但也不知为何物，一时无法营救。对方二小孩听得暴动的声音，始从自然美欣赏中转过头来，也惊惶得说不出话。[5]这奇怪的沉默持续了约三四秒钟，始被船尾上的舟子来打破，他喊道：

“捉牢，捉牢！放到后艄里来！”

这时候我们都已认明这闯入者是一条大鱼。自头至尾约有二尺多长。它若非有意来搭我们的船，大约是在湖底里躲得沉闷，也学一学跳高，不意跳入我们的船里的青年的怀中了。这青年认明是鱼之后，就本能地听从舟子的话，伸手捉牢它。但鱼身很大又很滑，再三擒拿，方始捉牢。滴滴的鱼血染遍了青年的两手和衣服，又溅到我的衣裾上。这青年尚未决定处置这俘虏的方法，两小孩看到血滴，一齐对他请愿：

“放生！放生！”

同时舟子停了桨，靠近他背后来，连叫：

“放到后艄里来！放到后艄里来！”

我听舟子的叫声，非常切实，似觉其口上带着些涎沫的。他虽然靠近这青年，而又叫得这般切实，但其声音在这青年的听觉上似乎不及两

小孩的请愿声的响亮，他两手一伸，把这条大鱼连血抛在西湖里了。它临去又作一小跳跃，尾巴露出水来向两小孩这方面一挥，就不知去向了。船舱里的四人大家欢喜地连叫："好啊！放生！"船艄里的舟子隔了数秒钟的沉默，才回到他的座位里重新打桨，也欢喜地叫："好啊！放生！"然而不再连叫。我在舟子的数秒钟的沉默中感到种种的不快。又在他的不再连叫之后觉得一种不自然的空气涨塞了我们的一叶扁舟。水天虽然这般空阔，似乎与我们的扁舟隔着玻璃，不能调剂其沉闷。是非之念充满了我的脑中。我不知道这样的鱼的所有权应该是属谁的。但想象这鱼倘然迟跳了数秒钟，跳进船艄里去，一定依照舟子的意见而被处置，今晚必为盘中之肴无疑。为鱼的生命着想，它这一跳是不幸中之幸。但为舟子着想，却是幸中之不幸。这鱼的价值可达一元左右，抵得两三次从里湖划到白云庵的劳力的代价。这不劳而获的幸运得而复失，在我们的舟子是难免一会儿懊恼的。于是我设法安慰他："这是跳龙门的鲤鱼，鲤鱼跳进你的船里，你——（我看看他，又改了口）你的儿子好做官了。"他立刻欢喜了，喀喀地笑着回答我说："放生有福，先生们都发财！"接着又说："我的儿子今年十八岁，在××衙门里当公差，××老爷很欢喜他呢。""那么将来一定可以做官！那时你把这船丢了，去做老太爷！"船舱里和船艄里的人大家笑了。刚才涨塞在船里的沉闷的空气，都被笑声驱散了。船头在白云庵靠岸的时候，大家已把放生的事忘却。最后一小孩跨上了岸，回头对舟子喊道："老太爷再会！"岸上的人和船里的人又都笑起来。我们一直笑到了月下老人的祠堂里。

我们在月下老人的签筒里摸了一张"何如？子曰，同也。"的签，搭公共汽车回寓，天已经黑了。

廿四〔1935〕年三月二日于杭州

[1] 一青年君，是作者的学生鲍慧和；两小孩，是作者的女儿阿宝和软软。

[2] 八字，这里指媒人拿给男方的红帖子上用花甲子写的女子出生年、月、日，时，四干四支共八个字，故名。

[3] 从“人意格外安闲……”至此，编入1957年版《缘缘堂随笔》时，作者曾作改动，现予恢复。

[4] 从“但我立刻感觉这种假想的没来由……”至此，编入1957年版《缘缘堂随笔》时作者有删改，现予恢复。

[5] 这句话编入1957年版《缘缘堂随笔》时被作者删去。

素食以后

我素食至今已七年了，一向若无其事，也不想说什么话。这会大醒法师来信，要我写一篇“素食以后”，我就写些。

我看世间素食的人可分两种，一种是主动的，一种是被动的。我的素食是主动的。其原因，我承受先父的遗习，除了幼时吃过些火腿以外，平生不知任何种鲜肉味，吃下鲜肉去要呕吐。三十岁上，羡慕佛教徒的生活，便连一切荤都不吃，并且戒酒。我的戒酒不及荤的自然：当时我每天喝两顿酒，每顿喝绍兴酒一斤以上。突然不喝，生活上缺少了一种兴味，颇觉异样。但因为有更大的意志的要求，戒酒后另添了种生活兴味，就是持戒的兴味。在未戒酒时，白天若得两顿酒，晚上便会欢喜满足地就寝；在戒酒之后，白天若得持两会戒，晚上也会欢喜满足地就寝。性质不同，其为兴味则一。但不久我的戒酒就同除荤一样地若无其事。我对于“绿蚁新醅酒，红泥小火炉。晚来天欲雪，能饮一杯无？”一类的诗忽然失却了切身的兴味。但在另一类的诗中也获得了另一种切身的兴味。这种兴味若何？一言难尽，大约是“无花无酒过清明”的野僧的萧然的兴味罢。

被动的素食，我看有三种：第一是一种营业僧的吃素。营业僧这个名词是我擅定的，就是指专为丧事人家诵经拜忏而每天赚大洋两角八分（或更多，或更少，不定）的工资的和尚。这种和尚有的是颠沛流离生活无着而做和尚的，有的是幼时被穷困的父母以三块钱（或更多，或更少，不定）一岁卖给寺里做和尚的。大都不是自动地出家，因之其素食也被动：平时在寺庙里竟公开地吃荤酒，到丧事人家做法事，勉强地吃素；有许多地方风俗，最后一餐，丧事人家也必给和尚们吃荤。第二种

是特殊时期的吃素，例如父母死了，子女在头七[1]里吃素，孝思更重的在七七[2]里吃素。又如近来浙东大旱，各处断屠，在断屠期内，大家忍耐着吃素。虽有真为孝思所感而弃绝荤腥的人，或真心求上苍感应而虔诚斋戒的人，但多数是被动的。第三种，是穷人的吃素。穷人买米都成问题，有饭吃大事已定，遑论菜蔬？他们即有菜蔬，真个是“菜蔬”而已。现今乡村问这种人很多，出市，用三个铜板买一块红腐乳带回去，算是为全家办盛馔了。但他们何尝不想吃鱼肉？是穷困强迫他们的素食的。

世间自动的素食者少，被动的素食者多。而被动的原动力往往是灾祸或穷困。因此世间有一种人看素食一事是苦的，而看自动素食的人是异端的，神经病的，或竟是犯贱的，不合理的。

萧伯讷〔萧伯纳〕吃素，为他作传的赫理斯说他的作品中女性描写的失败是不吃肉的原故。我们非萧伯讷的人吃了素，也常常受人各种各样的反对和讥讽。低级的反对者，以为“吃长素”是迷信的老太婆的事，是消极的落伍的行为。较高级的反对者有两派，一是根据实利的，一是根据理论的。前者以为吃素营养不足，出门不便利。后者以为一滴水中有无数微生物，吃素的人都是掩耳盗铃；又以为动物的供食用合于天演淘汰之理，全世界人不食肉时禽兽将充斥世界为人祸害；而持杀戒者不杀害虫，尤为科学时代功利主义的信徒所反对。

对于低级的反对者，和对于实利说的反对者，我都感谢他们的好意，并设法为他说明素食和我的关系。唯有对于浅薄的功利主义的信徒的攻击似的反对我不屑置辩。逢到几个初出茅庐的新青年声势汹汹似的责问我“为什么不吃荤？”“为什么不杀害虫？”的时候，我也只有回答他说“不欢喜吃，所以不吃”“不做除虫委员，所以不杀”。功利主义的信徒，把人世的一切看作商业买卖。我的素食不是营商，便受他们反对。

素食之理趣，对他们“不可说，不可说”[3]。其实我并不劝大家素食。《护生画集》中的画，不过是我素食后的感想的造形的表现，看不看由你，看了感动不感动更非我所计较。我虽不劝大家素食，我国素食的人近来似乎日渐多起来了。天灾人祸交作，城市的富人为大旱断屠而素食，乡村的穷民为无钱买肉而素食。从前三餐肥鲜的人现在只得吃青菜，豆腐了。从前“无肉不吃饭”的人现在几乎“无饭不吃肉”了。城乡各处盛行素食，“吾道不孤”，然而这不是我所盼望的！

廿三〔1934〕年观音诞〔农历2月19日〕

客人忙阻：
「我今天吃素！」

[1] 头七，指人去世后每七天为一个祭日，第七天为头七。

[2] 七七，指人去世后七个祭日的最后一天，即第四十九天。

[3] “不可说，不可说”，出自《普贤王菩萨行愿品》，意为只可意会，不可言传。

米叶艺术颂

一九三五年一月二十日，是近世大画家米叶〔米勒〕（Jean Francois Millet，1814—1875）六十周年忌辰。六十是花甲的数目。人生六十年称为“下寿”，其生日是特别可纪念的；人死六十年，其忌辰也应该是特别可纪念的。而画家米叶的六十周年忌辰，尤其值得纪念：因为他死后，他的作品才被世人所认识，一直被尊崇到今。“人生短，艺术长”，今年可说是米叶的艺术的“下寿”。大家来贺寿！

我劝大家来贺寿，须得把这位寿翁的德望叙述一下：有名的批评家罗曼罗浪〔罗曼·罗兰〕说：

“米叶的人格，是十九世的一个惊异。”

为的是米叶的绘画，在自来的欧洲画坛开辟一新纪元。不但别树一帜，自成一家，且提高了绘画的地位，使成为一种大众化的与人生密切关联的艺术。

在米叶以前，欧洲的画家所做的事，只是基督、圣母的想象，王侯、贵族的赞颂，娇女、裸妇的描写。换言之，画家的事业都是空想的，谄谀的，享乐的，颓废的。再换言之，画家都是支配者（教王，皇帝，富人）的佣工，为他们作装饰；或者迎合俗好，以画技讨俗众的欢喜。米叶生于这样的时代，却不与众画家同流，自管用他的画技来描写自己生活的环境，表现人生的悲欢。受人嘲骂也不管，绝粮也不管，终于坎坷一生，留下了不朽的作品而死去。

他是诺尔曼〔诺曼底〕（Norman）人。他的父亲是一位乡村的唱

歌队长，略具艺术的天才，善雕塑，又能赏识自然美。他的祖母是一位虔敬的基督教信徒，持家谨严。这父亲的善巧的技能，和祖母的坚贞的精神，便是造成画圣米叶的两种主要成分。他是兄弟八人中的第二人。他的家境可说“贫困”。他幼时随村人种田，没有受完全的教育。但他的绘画的天才就在种田的期间发露。最初独倡的作品，是一幅半夜分面包图。图中描写一个人在严冬的半夜里起来把面包分送冻饿的人，题着《圣书》中的文句：

“我告诉你们，虽不因他是朋友起来给他，但因他情词切迫的直求，就必起来照他所需用的给他。”

以前的画家也都描写《圣书》中的题材。但他们所描的都是空想的天上的圣境，米叶所描的却是实际的地上的凡境。同时代的画家竞写宫廷的奢华的状态，裸女的娇艳的姿势；米叶所写的却是民间的朴陋的状态，劳动者的民间生活的姿态。千八百四十八年，法国革命起事，米叶加入劳工队中，就正式地描写劳工的生活。最初的大作，是：《簸的人》（The Winnower）。

继续作出的，便是现今世间有数百万复制品流行着的许多杰作。其中最有名的，是：《接木的农夫》（Peasant Grafting a Tree），《拾穗》（The Gleaners），《晚钟》（Angelus），《持锄的男子》（The Man with the Hoe），《初步》（First Step）等。这里面，前四幅米叶中年时代的代表作，是全生涯中最精彩的作品。后一幅是衰老后的米叶的儿童生活描写的代表作。欧美的画坛，到这时候始渐认识米叶的“平凡的伟大”。但是他的身体已经衰老，他所患的眼疾已经很深。作《初步》后五年，他的人生就在屈辱的贫贱中长逝，同时他的艺术就在光荣的赞誉中永生。

要之，米叶的艺术的伟大，在于这两点：第一，是艺术的“大众化”，第二，是艺术的“生活化”。他描写民间的生活，他的画为一切民众所理解，因此客观性非常广大。他描写自己的贫困的环境，他的画与他的生活密切地相关联，因此富有人生的真味。广大的客观性，和人生的真味，是一切伟大艺术的必要的两个条件。同时代的宗教艺术和宫廷艺术，取媚一时，到今日早已翻进过去的深渊中。便是为了那宗教艺术为少数人的玩赏品，与时代和人生不相关切的原故。

乐圣裴德芬〔贝多芬〕（Beethoven）患耳疾，画圣米叶患眼疾。聋和盲是音乐家和画家的致命的仇敌，但是它们终于不能阻碍伟大的艺术精神的发现。为境遇所困的有志的青年，在为米叶艺术祝寿的时候当知自勉。

〔1935年〕

纪念近世音乐的始祖罢哈[1]

今年三月二十一日是近世音乐的始祖罢哈（Johann Sebastian Bach，1685—1750）的二百五十周年诞辰。回想二百五十年前——即中国清康熙二十四年——的此日，这个大乐圣在德国地方呱呱坠地，打破中世音乐的岑寂，而发二百余年间洋洋盈耳的近世乐坛的先声，觉得这真是值得纪念的一天。

但我以前著述《世界大音乐家与名曲》（亚东版）及《近世十大音乐家》（开明版）都没有把罢哈及其作品收入在内。为的是这位乐祖生在两世纪以前，和我们相去较远；其作品亦与近世乐风相异；况且始祖终是草创时代的作家，其作品不及其功德的可以永远纪念。所以我列叙音乐家及其作品，都除外了这位始祖而从其次代的作家开始。虽然也觉得抱歉。

现在《中学生》杂志嘱我写纪念罢哈的文字，我正拟乘此机会把这乐祖的功德歌颂一番，以弥补上述的遗憾，亦以使正在中学校学习音乐的读者知道这位远在二百五十年前的音乐家对于他们的学习有着何等切身的恩惠。

罢哈是近世乐坛的基础的建设者。其建设的功业，普通称颂的有二：第一是使音乐摆脱宗教的桎梏，独立而为表现人生感情的艺术。盖罢哈以前，在音乐史上称为“中世宗教音乐时代”。那时所有的音乐都是赞美歌，祈祷曲之类的东西。那时只有寺院里有音乐，民间没有音乐，甚至禁奏音乐（例如俄国）。罢哈起来给音乐解放，使成为一般的艺术。第二，是提倡器乐演奏，使音乐的表现力增大。盖以前的宗教音乐

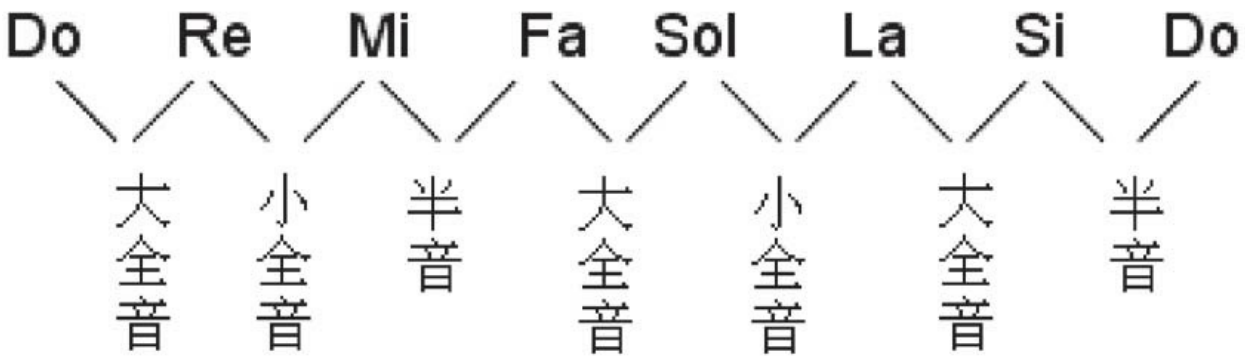
时代，因为乐器不发达，所有的音乐都用人声（唱歌）表演。罢哈研究各种乐器的演奏法，管弦乐的组织法，和器乐曲的作曲法（他所完成的作曲法，就是对位法）。使音乐的音域增广，音色更复杂，曲趣更丰富。有了他这两种建设工作，近世乐坛方能蓬蓬勃勃地发展起来，造成今日的盛况。

上述的两种功业，对于非专门研究音乐的中学生不能说是切身的恩惠。因为他们只是唱唱现成的短简的歌，弹弹现成的浅易的曲，在音乐空气稀薄的中国社会里又难得接近音乐的演奏。虽然读者都能因上文而想象宗教音乐和世俗音乐的性状，声乐和器乐的区别，但恐有多数人所得的只是空洞的概念，与自己的音乐经验没有切身的关系。

现在我欲使读者大家知道这位乐祖所给我们的切身的恩惠，另把他在音乐上的两种具体的建设告诉你们：第一种是“十二平均律”的建设，第二种是弹琴指法的改进。

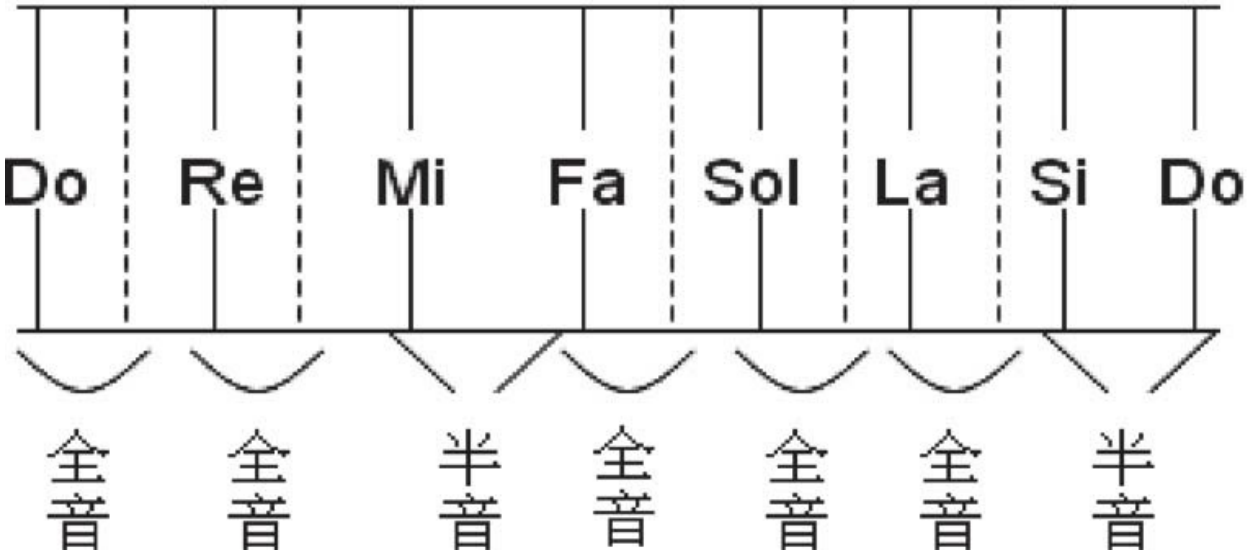
“十二平均律”在我国明朝时代（罢哈以前）早有朱载堉发明过。然而朱氏只有一番空空的理论，并未实施于音乐演奏。故我们现在日常唱歌弹琴时所用的十二平均律音阶Do，Re，Mi，Fa，Sol，La，Si，Do，不是朱载堉的国货，却是罢哈的西洋货。

原来我们唱歌弹琴时所用的音阶，不是乐理所规定的，是罢哈等人为了演奏时转调的便利而改造的。这件事要源源本本地说明，须得引用音响学，很是麻烦。为欲避免枯燥，现在我只告诉你们：依乐理的规定，音阶上的八个音中，每两音间的距离的广狭分三种，即：全音比半音大约广一倍。大全音比小全音广一些些，这一些些称为“孔马〔音差〕”（Comma）。



有了这“孔马”，音阶上要转调时非常困难。例如现在由C调转为D调，即要把Re字当作Do字，第一第二两个音的距离就不等，相差一个孔马。以下相差的更加复杂。因为这样，要造一个可以转调的键盘乐器（如风琴，钢琴）非常困难，或者不可能。结果同口琴一样，只得一乐器专奏一个调子。要转他调时必须换一个乐器。罢哈以前乐器不发达，这也是其一个重要的原因。

罢哈为求转调的便利，把这音阶从Do到Do的八音间平分为十二格，而实施于键盘乐器上。平分之法，把“孔马”取消，使音阶中只有全音和半音两种距离，使一个全音的距离等于两个半音的距离。这就是现在我们日常应用的音阶。图表如下：这样一来，键盘的制造就很简便。只要设七个白键，再在各全音间加入五个黑键，即可在这十二个键上自由推移而转出十二个调子来。这十二个调子在西洋音乐上称为C调，升C调，D调，升D调，E调，F调，升F调，G调，升G调，A调，升A调，和B调。在中国音乐上相当于黄钟，大吕，太簇，夹钟，姑洗，仲钟，蕤宾，林钟，夷则，南吕，无射，应钟等十二律。宫，商，角，变徵，徵，羽，变宫等七音在这十二律上自由转调，叫做“十二律旋相为宫”。



平均律音阶（英名tempered scale）在乐理上虽然不甚正确，但在音乐演奏上有多大的便利：器乐的勃兴，和声法的完成，作曲法的进步，皆是平均律音阶确立以后得来的发展。故东西洋音乐上不约而同地发明这律理：最早发明的是中国，其次是日本（元禄时代），最后发明的是西洋。但最早实施于演奏上的也是西洋。西洋的平均律不是罢哈一人所发明，其前曾有人研究过，同时在法国也有著名的和声学著者拉莫（Jean Philippe Rameau）为平均律作理论研究。但正式地实施于演奏上而广泛地应用于器乐上的，是罢哈。

罢哈的第二种建设是弹琴指法的改进。在罢哈的时代，已有键盘乐器，但其构造和奏法都很幼稚。风琴是宗教音乐伴奏的乐器，在当时早已应用。洋琴〔钢琴〕在当时尚未发育完成，罢哈所用的是洋琴的前身，名曰“克拉非哀尔〔键盘乐器，尤指钢琴〕”（klavier）。罢哈所作的四十八首前奏曲及遁走乐〔赋格曲〕，特称为《平均律克拉非哀尔曲〔平均律钢琴曲集〕》（Das Wohltemperierte Klavier），便是“克拉非哀尔”上弹奏的乐曲。

但当时的键盘乐器的指法非常笨拙，据说是只用食指，中指，和小

指三根手指。拇指和无名指是不用的。罢哈开始训练这两根手指，使五指都在键盘上活动。因此旋律的进行可以更加自由，和声的配合可以更加复杂。我们现在弹琴所用的指法，便是二百余年前罢哈所发明的。

现在我们用平均律音阶唱歌，用五指弹琴，觉得十分快适而自由。讲到饮水思源，我们不得不纪念这位二百五十年前诞生的乐祖。

我还得把罢哈的生涯在这里略述一下：

罢哈是德国一个大家族中的一人。这大家族始建于千五百年。始祖是制面包的；但其子孙都向音乐界中发展。自第二代至第七代——即本题所说的罢哈的儿子的一代——之间，一共出了六十位音乐家。就中本题所纪念的罢哈（通称大罢哈）当然是最大音乐家。他的儿子哀马纽尔·罢哈〔埃马努埃尔·巴赫〕（Emanuel Bach，通称小罢哈）也是音乐史上的名人，可排第二。此外的五十八位音乐家则名重一时，未留青史。这一家真可说是音乐“家”！

第五代有两个双生子，一个名叫昂不罗肖斯·罢哈（Johann AmbrosiusBach），一个名叫克理史托夫·罢哈 （Johann Christoph Bach）。据说这两个人身材相貌完全一样，连他们的夫人都不能辨别。我们所纪念的大罢哈便是前者的第六个儿子。

大罢哈幼时参与严肃的宗教合唱队，又从他的父亲学习怀娥铃〔小提琴〕。十岁时父母俱亡。大罢哈跟阿哥学习音乐。这阿哥很吝啬，好的乐谱不肯借给大罢哈看。大罢哈每晚等阿哥出门了，私下爬进他房间中去偷出乐谱来抄写，偷了半年之久。

大罢哈十八岁天才卓著，就被召为宫廷乐师。后来改入寺院，长为寺院音乐的指导者。音阶的建设，对位法的完成，乐器演奏法的研究，

都是这期间的事业。毕生的大作，除前述的四十八曲《平均律克拉非哀尔曲》外，著名的尚有三种：

《马太受难乐(马太受难曲)》(St．Matthew Passion)

《基督诞圣乐(圣诞清唱剧)》(Christmas Oratorio)

《B短调礼拜乐(B小调弥撒曲)》(Mass in Bminor)

大罢哈先后二娶，前妻生子女七人，后妻生子女十三人，家庭热闹而和乐。不过大罢哈于一七四八年患眼疾，经著名眼科医生两次手术，终于双目失明。千七百五十年七月十八日——即辞世前十日——的朝晨，大罢哈的两眼忽然张开，和地上的光明作最后的诀别。后十日，即七月二十八日夜八时，大罢哈大往生，享年六十有五岁。

廿三〔1934〕年二月五日，即废历元旦后一日写于石门湾

---

[1] 罢哈现通译巴赫。

学画回忆[1]

假如有人探寻我儿时的事，为我作传记或讣启，可以为我说得极漂亮：“七岁入塾即擅长丹青。课余常摹古人笔意，写人物图，以为游戏。同塾年长诸生竞欲乞得其作品而珍藏之，甚至争夺殴打。师闻其事，命出画观之，不信，谓之曰：‘汝真能画，立为我作至圣先师孔子像！不成，当受罚。’某从容研墨伸纸，挥毫立就，神颖哗然。师弃戒足于地，叹曰：‘吾无以教汝矣！’遂装裱其画，悬诸塾中，命诸生朝夕礼拜焉。于是亲友竞乞其画像，所作无不维妙维肖。……”百年后的人读了这段记载，便会赞叹道：“七岁就有作品，真是天才，神童！”

朋友来信要我写些关于儿时学画的回忆的话。我就根据上面的一段话写些吧。上面的话都是事实，不过欠详明些，宜解释之如下：

我七八岁时——到底是七岁或八岁，现在记不清楚了。但都可说，说得小了可说是照外国算法的；说得大了可说是照中国算法的。——入私塾，先读《三字经》，后来又读《千家诗》。《千家诗》每页上端有一幅木版画，记得第一幅画的是一只大象和一个人，在那里耕田，后来我知道这是二十四孝中的大舜耕田图。但当时并不知道画的是什么意思，只觉得看上端的画，比读下面的“云淡风轻近午天”有趣。我家开着染坊店，我向染匠司务讨些颜料来，溶化在小盅子里，用笔蘸了为书上的单色画着色，涂一只红象，一个蓝人，一片紫地，自以为得意。但那书的纸不是道林纸，而是很薄的中国纸，颜料涂在上面的纸上，会渗透下面好几层。我的颜料笔又吸得饱，透得更深。等得着好色，翻开书来一看，下面七八页上，都有一只红象、一个蓝人和一片紫地，好像用三色版套印的。

第二天上书的时候，父亲——就是我的先生——就骂，几乎要打手心；被母亲不知大姐劝住了，终于没有打。我抽抽咽咽地哭了一顿，把颜料盅子藏在扶梯底下了。晚上，等到先生——就是我的父亲——上鸦片馆去了，我再向扶梯底下取出颜料盅子，叫红英——管我的女仆——到店堂里去偷几张煤头纸来，就在扶梯底下的半桌上的“洋油手照”[2]底下描色彩画。画一个红人，一只蓝狗，一间紫房子……这些画的最初的鉴赏者，便是红英。后来母亲和诸姐也看到了，她们都说“好”；可是我没有给父亲看，防恐吃手心。这就叫做“七岁入塾即擅长丹青”。况且向染坊店里讨来的颜料不止丹和青呢！

后来，我在父亲晒书的时候找到了一部人物画谱，翻一翻，看见里面花样很多，便偷偷地取出了，藏在自己的抽斗里。晚上，又偷偷地拿到扶梯底下的半桌上去给红英看。这回不想再在书上着色；却想照样描几幅看，但是一幅也描不像。亏得红英想工[3]好，教我向习字簿上撕下一张纸来，印着了描。记得最初印着描的是人物谱上的柳柳州像。当时第一次印描没有经验，笔上墨水吸得太饱，习字簿上的纸又太薄，结果描是描成了，但原本上渗透了墨水，弄得很龌龊，曾经受大姐的责骂。这本书至今还存在，最近我晒旧书时候还翻出这个弄龌龊了的柳柳州像来看：穿了很长的袍子，两臂高高地向左右伸起，仰起头作大笑状。但周身都是斑斓的墨点，便是我当日印上去的。回思我当日最初就印这幅画的原因，大概是为了他高举两臂作大笑状，好像我的父亲打呵欠的模样，所以特别有兴味吧。后来，我的“印画”的技术渐渐进步。大约十二三岁的时候（父亲已经弃世，我在另一私塾读书了），我已把这本人物谱统统印全。所用的纸是雪白的连史纸，而且所印的画都着色。着色所用的颜料仍旧是染坊里的，但不复用原色。我自己会配出各种的间色来，在画上施以复杂华丽的色彩，同塾的学生看了都很欢喜，大家说“比原本上的好看得多”！而且大家问我讨画，拿去贴在灶间里，当作

灶君菩萨，或者贴在床前，当作新年里买的“花纸儿”。所以说我“课余常摹古人笔意，写人物花鸟之图，以为游戏。同塾年长诸生竞欲乞得其作品而珍藏之”，也都有因；不过其事实是如此。

至于学生夺画相殴打，先生请我画至圣先师孔子像，悬诸塾中，命诸生晨夕礼拜，也都是确凿的事实，你听我说吧：那时候我们在私塾中弄画，同在现在社会里抽鸦片一样，是不敢公开的。我好像是一个土贩或私售灯吃的，同学们好像是上了瘾的鸦片鬼，大家在暗头里作勾当。先生坐在案桌上的时候，我们的画具和画都藏好，大家一摇一摆地读“幼学”书。等到下午，照例一个大块头来拖先生出去吃茶了，我们便拿出来弄画。我先一幅幅地印出来，然后一幅幅地涂颜料。同学们便像看病时向医生挂号一样，依次认定自己所欲得的画。得画的人对我有一种报酬，但不是稿费或润笔，而是种种玩意儿：金铃子一对连纸匣；挖空老菱壳一只，可以加上绳子去当作陀螺抽的；“云”字顺治铜钱一枚（有的顺治铜钱，后面有一个字，字共有二十种。我们儿时听大人说，积得了一套，用绳编成宝剑形状，挂在床上，夜间一切鬼都不敢来。但其中，好像是“云”字，最不易得；往往为缺少此一字而编不成宝剑。故这种铜钱在当时的我们之间是一种贵重的赠品），或者铜管子（就是当时炮船上新用的后膛枪子弹的壳）一个。有一次，两个同学为交换一张画，意见冲突，相打起来，被先生知道了。先生审问之下，知道相打的原因是为画；追求画的来源，知道是我所作，便厉喊我走过去。我料想是吃戒尺了，低着头不睬，但觉得手心里火热了。终于先生走过来了。我已吓得魂不附体；但他走到我的座位旁边，并不拉我的手，却问我“这画是不是你画的”？我回答一个“是”，预备吃戒尺了。他把我的身体拉开，抽开我的抽斗，搜查起来。我的画谱、颜料，以及印好而未着色的画，就都被他搜出，我以为这些东西全被没收了：结果不然，他但把画谱拿了去，坐在自己的椅子上一张一张地观赏起来。过了好一会，

先生旋转头来叱一声“读”！大家朗朗地读“混沌初开，乾坤始奠……”这件案子便停顿了。我偷眼看先生，见他把画谱一张一张地翻下去，一直翻到底。放假[4]的时候我夹了书包走到他面前去作一揖，他换了一种与前不同的语气对我说：“这书明天给你。”

明天早上我到塾，先生翻出画谱中的孔子像，对我说：“你能看了样画一个大的吗？”我没有防到先生也会要我画起画来，有些“受宠若惊”的感觉，支吾地回答说“能”。其实我向来只是“印”，不能“放大”。这个“能”字是被先生的威严吓出来的。说出之后心头发一阵闷，好像一块大石头吞在肚里了。先生继续说：“我去买张纸来，你给我放大了画一张，也要着色彩的。”我只得说“好”。同学们看见先生要我画画了，大家装出惊奇和羡慕的脸色，对着我看。我却带着一肚皮心事，直到放假。

放假时我夹了书包和先生交给我的一张纸回家，便去向大姐商量。大姐教我，用一张画方格子的纸，套在画谱的书页中间。画谱纸很薄，孔子像就有经纬格子范围着了。大姐又拿缝纫用的尺和粉线袋给我在先生交给我的大纸上弹了大方格子，然后向镜箱中取出她画眉毛用的柳条枝来，烧一烧焦，教我依方格子放大的画法。那时候我们家里还没有铅笔和三角板、米突〔米（metre）〕尺，我现在回想大姐所教我的画法，其聪明实在值得佩服。我依照她的指导，竟用柳条枝把一个孔子像的底稿描成了；同画谱上的完全一样，不过大得多，同我自己的身体差不多大。我伴着了热烈的兴味，用毛笔钩出线条；又用大盆子调了多量的颜料，着上色彩，一个鲜明华丽而伟大的孔子像就出现在纸上。店里的伙计，作坊里的司务，看见了这幅孔子像，大家说“出色”！还有几个老妈子，尤加热烈地称赞我的“聪明”和画的“齐整”[5]，并且说：“将来哥儿给我画个容像，死了挂在灵前，也沾些风光。”我在许多伙计、司务

和老妈子的盛称声中，俨然地成了一个小画家。但听到老妈子要托我画容像，心中却有些儿着慌。我原来只会“依样画葫芦”的！全靠那格子放大的枪花[6]，把书上的小画改成为我的“大作”；又全靠那颜色的文饰，使书上的线描一变而为我的“丹青”。格子放大是大姐教我的，颜料是染匠司务给我的，归到我自己名下的工作，仍旧只有“依样画葫芦”。如今老妈子要我画容像，说“不会画”有伤体面；说“会画”将来如何兑现？且置之不答，先把画缴给先生去。先生看了点头。次日画就粘贴在堂名匾下的板壁上。学生们每天早上到塾，两手捧着书包向它拜一下；晚上散学，再向它拜一下。我也如此。

自从我的“大作”在塾中的堂前发表以后，同学们就给我一个绰号“画家”。每天来访先生的那个大块头看了画，点点头对先生说：“可以。”这时候学校初兴，先生忽然要把我们的私塾大加改良了。他买一架风琴来，自己先练习几天，然后教我们唱“男儿第一志气高，年纪不妨小”的歌。又请一个朋友来教我们学体操。我们都很高兴。有一天，先生呼我走过去，拿出一本书和一大块黄布来，和蔼地对我说：“你给我在黄布上画一条龙，”又翻开书来，继续说：“照这条龙一样。”原来这是体操时用的国旗。我接受了这命令，只得又去向大姐商量，再用老法子把龙放大，然后描线，涂色。但这回的颜料不是从染坊店里拿来，是由先生买来的铅粉、牛皮胶和红、黄、蓝各种颜色。我把牛皮胶煮溶了，加入铅粉，调制各种不透明的颜料，涂到黄布上，同西洋中世纪的fresco〔壁画〕画法相似。龙旗画成了，就被高高地张在竹竿上，引导学生通过市镇，到野外去体操。我悔不在体操后偷把龙旗藏过了，好让我的传记里添两句：“其画龙点睛后忽不见，盖已乘云上天矣。”我的“画家”绰号自此更盛行；而老妈子的画像也催促得更紧了。

我再向大姐商量。她说二姐丈会画肖像，叫我到他家去“偷关子”。

我到二姐丈家，果然看见他们有种种特别的画具：玻璃九宫格、擦笔、conte[7]、米突尺、三角板。我向二姐丈请教了些笔法，借了些画具，又借了一包照片来，作为练习的样本。因为那时我们家乡地方没有照相馆，我家里没有可用玻璃格子放大的四寸半身照片。回家以后，我每天一放学就埋头在擦笔照相画中。这原是为了老妈子的要求而“抱佛脚”的；可是她没有照相，只有一个人。我的玻璃格子不能罩到她的脸孔上去，没有办法给她画像。天下事有会巧妙地解决的。大姐在我借来的一包样本中选出某老妇人的一张照片来，说：“把这个人的下巴改尖些，就活像我们的老妈子了。”我依计而行，果然画了一幅八九分像的肖像画，外加在擦笔上面涂以漂亮的淡彩：粉红色的肌肉，翠蓝色的上衣，花带镶边；耳朵上外加挂上一双金黄色的珠耳环。老妈子看见珠耳环，心花盛开，即使完全不像，也说“像”了。自此以后，亲戚家死了人我就有差使——画容像。活着的亲戚也拿一张小照来叫我放大，挂在厢房里；预备将来可现成地移挂在灵前。我十七岁出外求学，年假、暑假回家时还常常接受这种义务生意。直到我十九岁时，从先生学了木炭写生画，读了美术的论著，方才把此业抛弃。到现在，在故乡的几位老伯伯和老太太之间，我的擦笔肖像画家的名誉依旧健在；不过他们大都以为我近来“不肯”画了，不再来请教我。前年还有一位老太太把她的新死了的丈夫的四寸照片寄到我上海的寓所来，哀求地托我写照。此道我久已生疏，早已没有画具，况且又没有时间和兴味。但无法对她说明，就把照片送到霞飞路[8]的某照相馆里，托他们放大为廿四寸的，寄了去。后遂无问津者。

假如我早得学木炭写生画，早得受美术论著的指导，我的学画不会走这条崎岖的小径。唉，可笑的回忆，可耻的回忆，写在这里，给世间学画的人作借镜吧。

一九三四年二月作

---

[1] 本篇原载1935年3月《良友》第103期。1957年版《缘缘堂随笔》中有改动，现按原样。

[2] “洋油手照”，作者家乡话，意即火油灯。

[3] 想工，作者家乡话，意即办法。

[4] 放假，指放学。

[5] “齐整”，作者家乡话，意即漂亮。

[6] 江南一带方言中有“掉枪花”的说法，意即“耍手段”。

[7] 即crayon conte，木炭铅笔。

[8] 霞飞路，当时上海法租界的路名，今淮海中路。

比较

有一次我同了一位朋友和他的孩子一同乘火车。

朋友的孩子，今年照西洋说法十三岁半，照中国说法十五岁了。这种不大不小的人，乘火车最感困难。给他买半票，违背了铁路局的定章，被查问时，只得撒谎；给他买全票呢，其实这孩子并不比别的十一二岁的孩子高大，似乎太吃亏了。朋友就给他买半票。

他携着这大孩子走出轧票处，轧票的轧着半票时，看看这孩子，说：“这孩子太大了！”但说过就算，我们也管自走了。到了火车中，孩子坐在他父亲身旁，我独自另坐一处。验票的验着半票，看看这孩子说：“他下回要买全票啊！”查票人去后，我的朋友对我说，省得啰嗦，回去时给他买全票吧。我很赞成。

但回去时我们不知怎样一来，又给他买了半票。到了火车中方才想到。这回因为朋友手里提的东西太多，是我携着这孩子上车的。到了火车中，朋友因为要看守东西，独自坐在一处，他的孩子傍着我坐在另一处。回忆我携着他走出轧票处时，轧票的并没有说话。后来验票的来了，看看坐在我旁边的大孩子，也没有说话。下了车，又是我携着这孩子走，收票的，就是前次说“这孩子太大了”的轧票人，看看我携着的大孩子，也没有说话。

难道他们和我特别要好，就“马马虎虎”不索补票吗？不会的。出车站后我找寻这理由，苦思不得。这孩子却找寻出了，他说是他爸爸身体短小而我身体高大的原故。不错！原来他的父亲身躯短小精干，名为大人，其实比他儿子高得半个头，而且粗得很有限。前回他和这矮小的父

亲携着走，并着坐，相形之下，便见“孩子太大”“下回要买全票啊”。这回他和我携着走，并着坐。我虽然并不魁梧奇伟，但是一个中等身材的人，穿的衣服又宽，看起来比他高大得多。相形之下，只见孩子很小，仅有买半票的资格了。

我确信了这理由之后，就像“回也闻一以知十”一般，推想到世间大小，高低，长短，厚薄，广狭，肥瘦，以至贫富，贵贱，苦乐，劳逸，美丑，贤愚，都不是绝对的，都是由“比较”而来的。而且“比较”之力伟大得极，一切人生的不满足也都是由于比较而生。今天比较之力使我们省进半张火车票的价钱，真不过是“小试其技”而已。怪不得，华租交界之处，华界的草棚傍着了租界的洋房看似格外低小，而租界的洋房傍着了华界的草棚看似格外高大。人行道上，中国人傍着了西洋人走路看似格外矮小；西洋人傍着了中国人走路看似格外高大。

这几天盛暑，我谈起了“比较”，便想到日本某画家的一套连环漫画。大意是这样：一，小资产阶级的青年夫妇二人到避暑的名胜地（譬如莫干山）找寻旅馆，因避暑人多，旅馆处处客满，夫妇二人手携皮篋和行杖，在途中彷徨，叹息：“唉！自己有别庄的人多么写意！像我们要临时找寻旅馆的，真是不便！”二，都市里的公司的职员开着电风扇，在室内办公；从窗中望见这对青年夫妇相偕趁专车赴避暑地去，叹息着说：“唉！有闲避暑的人多么写意！像我们，被职务所羁，每天坐在这里看电风扇摇头，真是没趣！”三，公司对面烟纸店里的老板摇着芭蕉扇坐在柜内，望见公司里的职员开着电风扇办公，叹息着说：“唉！有电风扇的人多么写意！像我们，不绝地摇这把破蒲扇，手腕几乎摇脱，汗水还是直流，真是晦气！”四，马路上拉黄包车的经过烟纸店门前，望见老板坐在柜内挥扇，叹息着说：“唉！坐在屋里摇扇子多么舒服！像我们，拉了这辆车子在大毒日头底下跑路，真是苦

恼！”五，黄包车夫经过打铁店门口，铁匠司务看见了，叹息着说：“唉！这几天在路上拉车子多么爽快！像我们，天天在煤炉旁边被烤，这才受罪！”

我又想了自己过去的经验：十余年来，我住过许多地方。从前有一次住在山间，日用物品须得隔夜预先开好单子，托工人一早赴十余里外的小市镇去购办。第一，香烟须得整批地买。否则半夜深山，香烟绝粮，呼天不应，叫地不答，最怕。第二，酒须得买整坛的。否则喝得不痛不痒，不如不喝。买的时候总说买整坛又便宜又好。但结果是多喝了，喝醉了，又浪费又难过。第三，菜蔬必须有储藏。否则风雪载途，工人不能上市之日，得吃白饭；况且“有酒无肴”，如此佳兴何？其他如小食，药品，书籍，文具等，举凡一切日常生活的必需品，件件都要预先想到，早日置备；临时要得到的，至多只有青山绿水，清风明月。但我不幸而有了热烈的兴趣，这种兴趣常受环境的阻挠。例如忽然想到吃水烟好，立刻要买皮丝烟。等到明天工人带到皮丝烟时，我的水烟兴趣早已过去了。又如偶从箱箧中检出一只铜香炉来，想起古人焚香默坐之趣，立刻要买线香来点。等到明天工人带到线香时，我的香炉已经不知放在什么地方了。有一个亲戚用一句故乡的俗语来形容我的脾气，叫做“话得讨饭好，连夜买只篮”。我自己颇承认，而且知道我平生的行事，大都是由“连夜买只篮”而开始的。那时候我住在山中，虽然以为清静也好，但当兴趣被阻挠的时候，不免羡慕市镇。我想，若得住在市镇里，要买什么，转瞬可以办到，岂不痛快。

后来我住在一个小镇上了。出门就是市场，只要有钱，这些商店里陈列着的无论什么东西，都有在五分钟或十分钟以内送到我手里的可能，以前住在山中时所感到的不满，一时都满足了。然而不久我又感到其他的不满：譬如夏天要些天然冰，没有办法；有了臭豆腐干要些辣酱

油，没有办法；想到一本书立刻要买来读，没有办法。因为那小镇上没有冰厂，辣酱油，和专门的书店，那时候我又羡慕城市的生活。设想住在大城市中，这些要求都能立刻满足，多么痛快。

后来我又移居在一个较大的城市中了。那里有对小市镇的商店做批发生意的种种专门的商店，也有天然冰厂。以前住在小市镇上时所感的不满，一时都满足了。然而不久我又感到其他的不满：譬如想买些人造冰，没有办法，想吃餐功德林素菜，没有办法；想买一本洋版书，没有办法。因为那大城市中没有人造冰厂、素菜馆和洋版书店。那时我又羡慕上海。设想住在上海，这些东西都可立刻办到，多么痛快。

我后来果然住在上海。以前大城市中所感的不满，一时都满足了。然而不久我又感到其他的不满：要买Schubert〔舒伯特〕的Hark，Hark，The Lark．〔《听，听，云雀》〕的蓄音片〔唱片〕来听听，走到外国乐器店去问，说道须向外国去定购。要找一位violin〔小提琴〕个人教授的教师，或研究会，没处去找。要买一瓶英国Newton〔牛顿〕公司制的水彩颜料vermilion〔朱砂〕，最大的文具店里的穿洋装的职员向我摇头。那时候我又羡慕外国的都市生活。设想住在外国，这些要求都可立刻办到，多么痛快。

后来我住在日本的东京。以前住在上海时所感到的不满，一时都满足了。然而不久我又感到其他的不满：要买一册Lessing〔莱辛〕的名著Laocoon〔拉奥孔〕，丸善书店也说要到西洋去定购。要买一个palette〔调色板〕兼水筒的袖珍水彩画箱，跑遍了文房堂，竹久屋……都说arimasen〔没有〕。要听俄罗斯国民乐派〔民族乐派〕的交响乐，东京的音乐会所演奏的偏偏是德法浪漫乐派的作品居多。那时候我又羡慕西洋都市的生活。设想若得住在伦敦或纽约等处，这等要求大概都可立刻达到，真是何等痛快！

后来我并没有到西洋去；但也并不急急想去。假如去了，我知道最初一定很满足，但不久一定又要感到其他的不满。因为科学的企图，艺术的理想，文明的要求，人生的欲望，在世间决没有完全实现的地方。人世间一切的满足都由于“比较”而来，一切的不满足也都由“比较”而生。最后我想起了李笠翁的话：

譬如夏月苦炎，明知为室庐卑小所致。偏向骄阳之下往来片时，然后步入室中。则觉暑气渐消，不似从前酷烈。若畏其湫溢而投宽处纳凉，及至归来，炎蒸又加了十倍矣。冬月苦冷，明知为墙垣单薄所致。故向风雪中行走一次，然后归庐返舍。则觉寒威顿减，不复凛冽如初。若避此荒凉而深居就燠，及其再入，战栗又作何状矣。由此类推，则所谓退步者，无地不有，无人不有。想至退步，乐境自生。在冬天行乐，必须设身处地，幻为路上行人，备受风雪之苦，然后回想在家。则无论寒燠晦明，皆有胜人百倍之乐矣。尝有画雪景山水，人持破伞，或策蹇驴，独行古道中，经过悬崖之下。石作狰狞之状，人有颠蹶之形者。此等险画，隆冬之月，正宜悬挂中堂。主人对之，即是御风障雪之屏，暖胃和衷之药。

在前面我“认真八分[1]”地举许多实例来说明“比较”之力，其实这道理早已被他用这“假痴假呆”的话来道破了。于是我不敢再啰嗦地叙述，末了但作如是想：

“谁谓荼苦”在“比较”之下“其甘如荠”。反转来说，“谁谓荠甘”在“比较”之下“其苦如荼”。人的生活，有了“等差”，便有“比较”，有了“比较”，便有“苦乐”，有了“苦乐”，便有“问题”。

廿三〔1934〕年八月九

[1] 认真八分，作者家乡话，意即非常认真。

闲[1]

“闲”在过去时代是一个可爱的字眼；在现代变成了一个可恶的字眼。例如失业者的“赋闲”，不劳而食者的“有闲”，都被视为现代社会的病态。有闲被视为奢侈的，颓废的。但也有非奢侈，非颓废的有闲阶级，如儿童便是。

儿童，尤其是十岁以前的儿童，不论贫富，大都是有闲阶级者。他们不必自己谋生，自有大人供养他们。在入学，进店，看牛，或捉草[2]以前，除了忙睡觉，忙吃食以外，他们所有的都是闲工夫。到了入学，进店，看牛，或捉草的时候，虽然名为读书，学商或做工，其实工作极少而闲暇极多。试看幼稚园，小学校中的儿童，一日中埋头用功的时间有几何？试看商店的学徒，一日中忙着生意的时间有几何？试看田野中的牧童，一日中为牛羊而劳苦工作的时间有几何？除了读几遍书，做几件事，牵两次牛，捉几根草以外，他们在学校中，店铺里，田野间，都只是闲玩而已。

在饱尝了尘世的辛苦的中年以上的人，“闲”是最可盼的乐事。假如盼得到：即使要他们终生高卧空山上，或者独坐幽篁里，他们也极愿意。在有福的痴人，“闲”也是最可盼的乐事。假如盼得到，即使要他们吃饭便睡，睡醒便吃，终生同猪猡一样，在他们正是得其所哉。但在儿童，“闲”是一件最苦痛的事。因为“闲”就是“没事”。没事便静止，静止便没有兴味；而儿童是兴味最旺盛的一种人。

在长途的火车中，可以看见儿童与成人的态度的大异。成人大都安定地忍耐地坐着，静候目的地的到达，儿童便不肯安定，不能忍耐。他

们不绝地要向窗外探望，要买东西吃；看厌吃饱之后，要嚷“为什么还不到”，甚至哭着喊“我要回家去了”，于是领着他们的成人便骂他们，打他们。讲老实话，成人们何尝欢喜坐长途火车？他们的感情中或许也在嚷着“为什么还不到？”也在哭着喊“我要回家去了！”只因重重的世智包裹着他们的感情，使这感情无从爆发出来。这仿佛一瓶未开盖的汽水，看似静静的，安定的；其实装着满肚皮的气，无从发泄！感情的长久的抑制，渐渐使成人失却热烈的兴味，变成“颓废”的状态。成人和儿童比较起来，个个多少是“颓废”的。

只有颓废者盼羡着“闲”；不颓废的人——儿童——见了“闲”都害怕。他们称这心情为“没心相”[3]。在兴味最旺盛的儿童，“没心相”似乎比“没饭吃”更加苦痛。为了“没心相”而啼哭，为了“没心相”而作种种的恶戏；因了啼哭和恶戏而受大人的骂和打，是儿童生活上常见的事。他们为欲避免“没心相”，不绝地活动，除了睡眠，及生病以外，孩子们极少有继续静止至半小时以上者。假如把一个不绝地追求生活兴味的活泼的孩子用绳子绑缚了，关闭在牢屋里，我想这孩子在“饿”死以前一定先已“没心相”死了。假如强迫这种孩子学习因是子静坐法，所得的效果一定相反。在儿童们看来，静坐法和禅定等，是成人们的自作之刑。而在有许多成人们看来，各种辛苦的游戏也是儿童们的犯贱的行为。有的老人躺在安乐椅中观看孩子们辛辛苦苦地奔走叫喊而游戏，会讥笑似的对他们说：“看你们何苦！静静儿坐一下子有什么不好？”倘有孩子在游戏中跌痛了，受伤了，这种老人便振振有词：“教你勠，你板要，难（现在）你好！”[4]其实儿童并不因此而懊悔游戏，同成人事业磨折并不懊悔做事业一样。儿童与成人分居着两个世界，而两方互相不理解的状态，到处可见。

儿童的游戏，犹之成人的事业。现世的成人与儿童，大家多苦痛：

许多的成人为了失业而苦痛，许多的儿童为了游戏不满足而苦痛。住在都会里的孩子可以享用儿童公园；有钱人家的孩子可以购买种种的玩具。但这些是少数的幸运的孩子。多数的住在乡村里的穷人家的孩子，都有游戏不满足的苦痛。他们的保护人要供给他们衣食，非常吃力；能养活他们几条小性命，已是尽责了。讲到玩具，游戏设备，在现今的乡村间真是过分的奢求了。孩子们像猪猡一般地被豢养在看惯的破屋里。大人们每天喂了他们三顿之外，什么都不管。春天，夏天，白昼特别长；儿童的百无聊赖的生活状态，看了真是可怜。无衣无食的苦是有形的，人皆知道其可怜；“没心相”的苦是无形的，没人知道，因此更觉可怜。人的生活，饱食暖衣而无事，远不如为衣为食而奔走的有兴味。人的生活大半是由兴味维持的；儿童的生活则完全以兴味为原动力。热中于赌博的成人，输了还是要赌。热中于游戏的儿童，常常忘餐废寝。于此可见人类对于兴味的要求，有时比衣食更加热烈。

在种种简单的游戏法中，更可窥见人对于“闲”何等不耐，对于“兴味”何等渴慕。这种游戏法，大都不须设备，只要一只手一张嘴，随时随地都可开始游戏，而游戏的兴味并不简单。这显然是人为了兴味的要求，而费了许多苦心发明出来的。就吾乡所见，最普通的游戏是猜拳。只要一举手便可游戏，而且其游戏颇有兴味。这本来是侑酒的一种方法，但近来风行愈广，已变成一种赌博，或一种消闲游戏。工人们休息的时候，各人袋里摸出几个铜板来摆在地上，便在其上面开始拇战，胜的拿进铜板。年纪稍长的儿童们也会弄这玩意；他们摘三根草放在地上，便开始猜拳。赢一拳拿进一根，输一拳吐出一根。到了三根草归入了一人手中，这人得胜，便可拉过对方的手来打他十记手心。用自己的手来打别人的手，两人大家有些儿痛；但伴着兴味，痛也情愿了。

年幼的儿童也有一种猜拳的游戏法，叫做“呱呱啄蛀虫”。这方法更

加简单，只要每人拿一根指头来一比，便见胜负。例如一人出大指，一人出食指。这局面叫做“老土地杀呱呱（即鸡）吃”。因为大指是代表老土地，食指是代表呱呱的。又如一人出中指，一人出无名指，这局面叫做“扁担打杀黄鼠狼”。因为中指是代表扁担，无名指是代表黄鼠狼的，又如一人出食指，一人出小指，这局面叫做“呱呱啄蛀虫”。因为小指是代表蛀虫的。这游戏法的名称即根据于此。其规则，每一指必有所克制的二指，同时又必有被克制的二指。即：“老土地杀呱呱吃”，“老土地踏杀蛀虫”。“呱呱啄蛀虫”，“呱呱飞过扁担”。“扁担打杀老土地”，“扁担赶掉黄鼠狼”。“黄鼠狼放个屁，臭杀老土地”，“黄鼠狼拖呱呱”。“蛀虫蛀断扁担”，“蛀虫蛀断黄鼠狼脚跟”。所以五个手指的势力相均等，无需选择；玩时只有任意出一根指，全视机缘而定胜否。像这几天的长夏，户外晒着炎阳，出去玩不得；屋内又老是这样，没有一点玩具。日长如小年，四五六七岁的孩子吃了三餐饭无所事事，其“没心相”之苦难言。幸而手是现成生在身上的，不必费钱去买。两人坐在门槛上伸出指头来比一比，兴味来了，欢笑声也来了。静寂的破屋子里忽然充满了生趣。

更有一种简单的猜拳玩法，流行于吾乡的幼儿间，手的形式只有三种，捏拳头表示“石头”，五指平伸表示“纸头”，伸食中二指表示“剪刀”。若一人出拳头，一人出食中二指，叫做“石头敲断剪刀”，前者赢。一共有三句口诀，其余的两句是“剪刀剪碎纸头”，“纸头包住石头”。这玩法另有一种形式：以手加额，表示“洋鬼子”，以手加口作摸须状，表示“大老爷”，以食指点鼻表示“乡下人”，玩时先由两人一齐拍手三下，然后各作一种手势。若一人以食指点鼻，一人以手加口，叫做“乡下人怕大老爷”，后者胜。其余两句口诀是“大老爷怕洋鬼子”，“洋鬼子怕乡下人”。乡下人就是农民，大老爷就是县长，洋鬼子当然就是外国人。这三句口诀似是前时代——《官场现形记》或《二十

年目睹之怪现状》的时代——遗留下来的。但是儿童们至今只管沿用着。听说儿童是预言者，童谣能够左右天下大势。或许他们的话不会错，现在社会还这般，或者未来的社会要做到这般。

近来看见儿童间流行着一种很可笑的徒手游戏，也是用五官为游戏工具的，但方法比前者巧妙。例如一人问：“眉毛在哪里？”另一人立刻伸手指着自己的鼻头答道：“耳朵在这里。”一人问：“眼睛在哪里？”另一人立刻伸手指着自己的耳朵答道：“嘴巴在这里。”……诸如此类，凡所指非所答，所答非所问的，才算不错。详言之，这游戏的规则，是须得所问，所指，所答，三者各不相关，方为得胜。若有关连，反而认为错误，算是输的。这游戏的滑稽味即在于此。顽皮的孩子，都会随机应变地作这种是非颠倒的玩意儿。正直的孩子玩时便常常要输，他们不能口是心非，不会假痴假呆，有时只学会了动作的虚伪：例如你问他“鼻头在哪里”，他便指着耳朵回答你说“鼻头在这里”，便是半错。有时只学会了言语的虚伪：例如你问他“眼睛在哪里”，他指着眼睛回答你说“耳朵在这里”。也是半错。最正直的孩子，一点也不会虚伪：你问他“耳朵在哪里”，他老老实实地指着耳朵回答你说“耳朵在这里”，那便是大错，而且大输了。我于此益信儿童是预言者，儿童的游戏有左右天下大势之力。现今的世间是非颠倒，已近于这游戏；未来的世间的是非也许可以完全同这游戏中的一样。

上述数种游戏都是用口和手指为工具。还有仅用手的动作的游戏与仅用口说话的游戏，更加简单。有一种互相打手心的游戏叫做“拍荞麦”。其法：二人相对同声拍手三下，作为拍子快慢的标准。第四下即由二人各出右手互相一拍。第五下各自拍手，第六下二人各出左手互相一拍，余例推。总之，其方法是自拍一下，交拍一下，相间而进行。“劈拍劈拍”之声继续响下去，没有限制。谁的手心拍得痛了，宣告

罢休，便是谁输。大家怕输而好胜。就大家不惜手掌，拼命地互相殴打。直到手掌拍得红肿而麻木了，方始罢休。孩子们的被私塾先生或小学教师打手心，好像已经上了瘾，不被打是难过的。所以在放学之后，或假期之中，没得被先生打，必须自己互相打一会手心来过过瘾。而且这种瘾头，到他们年纪长大时恐怕也不会断绝。有许多大人们欢喜被虐待，不受人虐待时便难过。他们也常在自己找寻方法来过被虐待狂的瘾，不过不取拍荞麦的形式罢了。不用手而仅用口的游戏法，如唱歌猜谜等皆是。然而唱歌需要练习，猜谜需要智力，在很小的孩子们嫌其程度太高。他们另有种种更简易的言语游戏法，像“夺三十”便是其一例。夺三十者，是两人竞夺一月的末日——三十日——的一种游戏。其法每人轮流说日子名目，以一日或两日为限。譬如甲儿说“初一初二”，乙儿便接上去说“初三”，甲儿再说“初四”，乙儿又说“初五初六”。总之，说一日或二日随便，但不能说三日或以上。说到后来，谁夺得“三十”，便是谁胜。大人们看来，在这游戏中得胜是很容易的，只要捉住三的倍数，最后的一日总是归你到手。换言之，开始说的人总是吃亏，他说一日，你接上两日去，他说两日，你接上一日去。这样，三的倍数常轮到你手里，“三十”总是被你夺得了。但是很小的孩子都不解这秘诀，两人都盲从地说下去，偶然夺到“三十”的孩子便自以为强。在旁看他们游戏的大人便觉得浅薄可笑。等到其中一人夺了“三十”而表示十分得意的时候，大人们插进去叫道“三十一！月底被我夺到了！”便表示十二分得意。“夺三十”原是旧历时代旧有的游戏法，以三十为月底最后一日。现在虽然用阳历为国历，但乡村的儿童还是沿用着旧有游戏法，不知道一月有三十一日。世间原有种种新时代的游戏；然都需要很复杂的设备，很高价的玩具，只有都市的富家子弟有福消受，乡村的小儿是享用不着的，穷乡僻处的儿童，从他们的老祖母那里学得些过去时代的极简单的徒口游戏法，也可聊解长闲的“没心相”了。

倘若不是徒手徒口而能得到一种极简单的物件，怕“闲”的人们便会想出更巧妙的种种游戏法来。譬如夏天，几个没心相的儿童会集在一块，而大家手中拿着折扇的时候，他们便会把折扇当作玩具的代用品。男孩子大都欢喜模仿卖艺者的手技，把折扇抛起来，叫它在空中翻几个筋斗，仍旧落到手中。这就可以比较胜负：例如定三十个筋斗为满额然后各人顺次轮流地抛扇子，计算筋斗的和数，先满三十者为胜。倘落地一次，以前所积的筋斗就全部作废，须得从新积受起来。这种玩法有江湖气和赌博气，女孩子就不甚欢喜弄。她们拿到扇子，自有一种较文雅的玩法，便是数扇骨。她们想出四个字，叫做“偷买拾送”。把扇骨一根一根地依照这四字数下去。数到末脚一根扇骨倘是“偷”字，便认定这扇子是偷来的，而和这扇的所有者相揶揄。余例推。有的人又加三个字，合成七字：“偷买拾送抢骗讨”，玩时花样更多。倘某人的扇子的骨数到“抢”字上完结，余人就都叫她“强盗！”

几个没心相的人倘会坐在桌旁，就可以利用桌子为玩具而作“拍七”的游戏。这是大人们也常弄的玩意儿。但年长的孩子们玩起来兴味更高。玩法：六七个人空手围坐在桌旁，其中一个人叫“一”，其邻席的人接着叫“二”，以下顺次周流地叫下去，轮到“七”却不准叫，须得用手在桌缘的上面拍一下，以代替叫。他拍过之后，以下的人接着叫“八”“九”……到了“十四”又不准叫，须得用手在桌缘的下面向上拍一下，以代替叫。即前者“七”称为“明七”，须在桌缘上面拍，后者十四称为暗七，须在桌缘下面拍。以后凡“十七”“廿七”等皆是明七，轮到的人皆须向桌缘上面拍，“廿一”，“廿八”，“卅五”等皆是暗七，轮到的人皆须向桌缘下面拍。倘然不小心，轮到明暗七时叫了一声，其人便输；大人们以此赌酒，孩子们以此赌手心。叫错拍错的人都得被打手心。但这玩法需要智力，没有学过算学的很小的孩子都不会玩，须得稍大的小学生方有玩的能力。且玩时叫的数目有限制，大概到七十为满。七十以上

的暗七，为九九表所不载，大人们玩起来也觉太吃力了。曾经有位算学先生大奖励这个玩法，令儿童常常玩习。并且依此例推，添进“拍八”“拍九”等同类的玩法来教他们做，说这是可以补助算学功课的。但是说也奇怪，被他这样一提倡，孩子们反而不欢喜玩，当作一种功课而勉强地实行了。

孩子们没心相起来，虽在废墟中，也能利用瓦砖为玩具而开始游戏。他们拾七粒小砖瓦，向阶沿石上磨一磨光，做成七只棋子模样，便以阶沿石为游戏场而“投七”了。投七之法先由一人用右手将七粒砖头随意撒散在阶沿上，然后选取其中一粒，向上抛起，趁这空的机会，向下摸取另一粒砖头，然后回过手来，接取上面落下来的那一粒。手中就拿着两粒砖头了。再把其中一粒向上抛起，乘机向下摸取一粒，回过手来接了上面落下来的一粒，于是手中就拿着三粒砖头了。这样抛过六次之后，七粒砖头全都在手。以上算是一番辛苦的工作，以后便是收获了。但收获不是完全享乐，仍须得费些气力来背出斤数来。即将七粒砖头从手心里全都抛起，立刻翻转手背来接。接住几粒，便是收获几斤。孩子们的手背是凸起的，大都不会全部接住，四斤，五斤，已算是丰收了。一人收获之后，把七粒砖头交与第二人，由他照样工作且收获。游戏者二人，三人，四人都可。预先议定三十斤为满，则轮流玩下去，先满三十的便是得胜。但规则很严：在工作中，倘接不住落下来的粒子，或在取子时带动了旁的粒子，其工作就失败，须得半途停工，把工具让给别人；而且以前收获所积蓄的斤数全部“烂光”。烂光，就是“作废”的意思。倘然满额的斤数定得很高，——例如五十斤为满，一百斤为满，这玩的工作就非常严重。到了功亏一篑的时候，尤加紧张。一不小心，就要遭逢“前功尽去”的不幸。其工作法也有种种，如上所述，一粒一粒地摸进手里去，是最简易的一法。更进步的，叫做“幺二三”，就是第一次抛时摸取一粒。第二次抛时要摸取二粒，第三次抛时要摸取三粒。在这

时候，撒子及撮子都要考虑。撒子时不可撒得太疏，亦不可撒得太密。太疏了，同时摸两粒三粒不易摸得到手；太密了，摸时容易带动旁的粒子。撮子时须考虑其余六子的位置，务使其余六子分作相当隔远的三堆，一粒作一堆，二粒作一堆，三粒作一堆，然后摸时可得便利。倘使撒得不巧，撮得不妥，玩这“幺二三”时摸子就容易失败。少摸一粒，多摸一粒，或带动了旁的粒子，就前功尽去了。所以孩子们玩时个个抖擞精神，个个汗流满面。一切的“没心相”全被这手技竞争的兴味所打消了。

近来大旱，河底向天，农人无处踏水，对秋收已经绝望，生活反而空闲了。孩子们本来只要相帮大人刈草，送饭，现在竟一无所事了。但春间收下来的蚕豆没有吃完，一时还不会饿死。在这坐以待毙的时期，笑也不成；哭也没用；只是这些悠长如小年的日子无法过去，“没心相”之苦真难禁受。就有种种简单的游戏发见在日暮途穷的乡村间。这好比囚徒已经被判死刑，而刑期未到。与其在牢中哭泣，倒不如大家寻些笑乐吧。都会里用自来水的人闻知乡间大旱，在其同情的想象中，大约以为农家的人一天到晚在那里号哭；或枕藉地在那里饿死了。其实不尽然，号哭的饿死的固然有，但闲着，笑着，玩着而待毙的也还不少。不过这种种玩笑乐实比号哭与饿死更加悲惨！

廿三〔1934〕年八月十五日

---

[1] 本篇原载1935年1月20日《人间世》第20期。

[2] 捉草，作者家乡话，意即割草。

[3] “没心相”，作者家乡话，意即无聊。

[4] 这是作者家乡的俗话。板要，意即一定要。

劳者自歌

百货公司的木器部中有一种放置茶具香烟具的架子，其构造：用木板雕成一个黑人的侧形，其人作立正姿势，平起两手，手中捧一小盘。这小盘就是预备给客厅里沙发上的人放置茶具或香烟的。先施，永安等百货公司中，都有这种木器陈列着。

我想用这家具时感觉上一定很不舒服。设想：我们闲坐在椅子上吸烟，吃茶，谈天；而教这个人形终日毕恭毕敬地捧着盘子鹄立在我们的旁边，伺候我们放置茶杯或烟蒂，感觉上难以为情。因为它虽然不是人，但具有人的形状，我们似乎很对他不起。

中国用具中的“汤婆子”“竹夫人”[1]，只具有人的名称，并不具有人的形状。这借用人的形状的木器，是西洋货，西洋封建时代的遗物。

一条河的两岸景象显然不同。

右岸多洋房，左岸多草棚。右岸的洋房中间虽然有几间小屋，也整洁得很。左岸的草棚中间虽然有几间平屋，也坍损得很。

右岸的街道是柏油路，平整清洁。左岸的街道是泥路，高低不平而龌龊。

右岸的人似乎个个衣冠楚楚，精神勃勃，连人们携着走的洋狗都趾高气扬。左岸的人似乎个个衣衫褴褛，精神萎靡，连钻来钻去的许多狗也都貌不惊人。河上有一爿桥。一个人堂堂地从右岸上桥，走过了桥，似乎忽然减杀了威风。

这条河在于沪西，河的右岸是租界，河的左岸是中国地界。

廿三〔1934〕年七月廿八日

在杂志上发表大众美术的画，其实只给少数的知识阶级的人看看，大众是看不到的。大众看到的画，只有街头的广告画和新年里卖的“花纸”。广告画是诱他们去买物，不是诚意供他们欣赏的。专供大众欣赏的画只有“花纸”。

“花纸”就是旧历元旦市上摆摊，卖给大众带回家去，贴在壁上点缀新年的一种石印彩色画。所画的大概是旧戏，三百六十行，马浪荡，孟姜女，最近有淞沪战争等。有饭吃的农家，每逢新年，墙壁上总新添一两张“花纸”。农夫们酒后工余，都会对着“花纸”手指口讲，实行他们的美术的鉴赏。

可惜这种“花纸”的画，形式和内容都贫乏。这应该加以改良。提倡大众美术，应该走出杂志，到“花纸”上来提倡。

廿三〔1934〕年七月廿七日[2]

牵牛花这东西很贱，去年的种子落在花台里，花台曾经拆造过，泥曾经翻过；今年夏天它们依然会生出来，生了十几枝。

牵牛花这东西很会攀附。我在花台旁的墙壁上钉好几排竹钉，在竹钉上绊许多绳子。牵牛花的蔓就会缘着绳子攀附上去。攀附得很牢，而且很快。

牵牛花这东西很好高，一味想钻上去，不久超过最高一排竹钉之上。我在其上再加一排竹钉和绳。过了一夜，它又钻在这排竹钉之上了。加了几次，后来须得用梯爬上去加；但它仍是一味好高，似乎想超

过墙顶，爬上天去才好。

这种花在日本被称为朝颜，它们只能在破晓辰光开一下；太刚一山，它们统统闭缩，低下头去，好像很难为情，无颜见太阳似的。

廿三〔1934〕年七月廿四日[3]

农人都穷，出街上来只是看看，不买东西。商店大患之，便巧妙地陈列货物给他们看，诱他们买。饭店把鲜肥肉白鸡装了盘子，陈列在柜台的最外口，把油光和香气冲射农人的眼鼻，使他们流涎。广货店[4]把闪亮的橡皮套鞋，五彩的热水瓶，雪白的毛巾陈列在靠街的玻璃窗中，以牵惹行人的注目。又把簇新的阳伞张开了，挂在檐头，好像可以拿了柄子就走的。糖食店把大块的花生糖，透明的粽子糖，以及五色纸包的洋式糖，陈列在柜台外口的玻璃箱中，使人看了口角生津。身不带钱的农人看饱了一顿回村去。从当铺里出来的农人禁不住这种诱惑，把身边的钱用了再说。

这样，因为农人穷，不买东西，商店便用巧妙的广告术来诱惑他们。农人愈受诱惑，愈穷，将愈不买东西。商店势必用愈巧妙的广告术来诱惑他们。这结果不堪设想。

廿三〔1934〕年八月十日[5]

坐在船里望去，前面是青青的草原，重重叠叠的树木。草原下衬着水波，树木上覆着青天，天空中疏疏地点缀着几朵白云。这般美景好像一幅天真烂漫的笑颜，欢迎着我的船。

过了一会，重叠的树木中间露出两个旗杆，和一角庙宇来。这些建筑的直线和周围的自然的曲线相照映，更完成了美好的构图。但这墙不

是红墙，而是一道蓝墙；蓝墙上显出两个极粗大的图案文字“仁丹”，非常触目。以前欢迎我的笑颜，忽然敛容退却，让这两个字强硬地站出前面来招呼我。

这好像上海四马路[6]上卖春宫的，商务印书馆门前卖自来水笔的，又好像杭州的黄包车夫，突然拦住去路，硬要你买。我想叱一声“不要！”叫他走开。

廿三〔1934〕年八月十日于船中[7]

在画中要求自然物象，是人之常情。在画面讲究形色光线的美，是画的本职。偏重第一条件的是古代的宗教画，文人画，现代的广告画，宣传画。偏重第二条件的是立体派、构成派的画。前者不忠于画的本职，后者不合人之常情。

绘画是造形美术，应以画的本职为主。但同时又须近于人情，方为纯正的绘画，在过去的艺术中，印象派可说是纯正绘画的好例。因为它在自然物象中的选美的形色光线而描成绘画，不背人之常情，而又恪守造型美术的本职。

一般鉴赏者欢喜偏重第一条件的绘画，特殊鉴赏者欢喜偏重第二条件的绘画，纯正的美术爱好者欢喜纯正的绘画。无论“为艺术的艺术”“为人生的艺术”“象牙塔艺术”“普罗[8]艺术”，凡人世间的绘画，必以人之常情和画的本职为千古不变的两个根本条件。

廿三〔1934〕年七月廿九日

日本闲田子著《近世畸人传》是由名画家三熊思孝作插画的。日本美术论者称赞他关于孝女栗子的画。原文大意如此：栗子是日本甲斐国

山梨郡一个人的妻子。事舅姑至孝。舅姑及夫皆死，遗一八岁亲生子，及一十二岁义子。一日，山水泛滥，田舍人畜尽没，水退，发现栗子尸骸手携八岁亲生子，背负十二岁义子，横死泥中。但三熊思孝的插画，不写横死泥中的光景，而写山水猝发，栗子负义子携新生子，被怒涛追逐而仓皇出奔的紧张的情景。论者说这画与文互相发挥，为插画中之上乘。

我觉得，画匠与画家的分别，用这段话来说明，最得要领。

廿三〔1934〕年八月四日[9]

古时称文人生涯为“笔耕”。今日称译著生活为“精神劳动”。我想，再详切一点，写稿可比方摇船。摇船先要规定方向和目的地。其次要认明路径的转折，不要走错路，也不要打远圈。打了远圈摇船的人吃力，坐船的人也心焦。方向，目的地，和路径都明白了，然后一橹一橹地摇去，后来工作自会完成。写稿的工作完全同摇船一样。

摇船的人有一句话“停船三里”：即中途停一停船要花费时间，好比多摇三里路。因为停的时候不能立刻停，要慢慢地停下来；停过之后再开也不能立刻驶行，要慢慢地驶行起来，这一起一倒颇费时间。写稿也可以说“答话三百”。即写稿时倘有人问你一句话，你要少写三百个字。因为答话时要搁住了文思而审听那人的问话，以便答复。答复过之后要重寻坠绪而发挥下去。这一起一倒也颇费时间。

廿三〔1934〕年七月二十二日

身体劳动的人疲倦时可教肢体完全不动，精神劳动的人疲倦时却不能教心思完全不想。故身体劳动可有完全的休息，而精神劳动除了酣睡以外没有完全的休息；衔着香烟闲坐的人方寸中忙着思维，携着手杖闲

行的人脑筋里忙着筹算，不是常有的事情吗？

精神劳动的人要休息，除了酣睡以外，只有听音乐。音乐能使人心完全停止思维筹算，而入陶醉状态。心虽然也在这状态中活动，但这活动不是想而是感，感动之极，有时也会疲劳；但这疲劳伴着趣味，不觉苦痛。在精神劳动者，不伴苦痛的心的活动已算是他的休息了。

可惜中国目下少有了可供精神劳动当作休息的音乐。其人倘患失眠症，或者被梦魔所扰，简直是四六时中不断地在那里劳动。

廿三〔1934〕年七月廿三夜

吾乡道士的营业有三项：一是为病人谢菩萨[10]；一是为死人诵经忏；一是为地方上打平安大醮。但近来这三项营业都衰落，道士生计困难。一则为了人都穷，对鬼神也怠慢起来；二则为了迷信渐被打破，有些人不相信鬼神了。有一个做道士的朋友告诉我，今年夏天，地方上例行的平安大醮恐怕也打不成。因为这平安忏是禳火灾的，今年向市上去收忏捐，有许多商店不肯出，说道“我们已经保火险，平安忏不要拜了”。

道士的生计，眼见得还要困难下去。平安忏已被火灾保险所打倒，将来谢菩萨和诵经忏也将为人寿保险所代替。但这仍旧是一种迷信，不过玉皇大帝换了财神菩萨。

廿三〔1934〕年七月廿八日

我家庭中有个葡萄棚，夏日绿荫满庭，棚前人物都染成青色。可是这葡萄藤因为是去年从别处移植过来的，那根被翻过一次，吸收养分的能力减弱，所以今年生的葡萄很少，而且不甜。

邻近的人家也有枝葡萄藤，生的葡萄很多，而且很甜。我们互相比较之下，邻家的老太太说，她除用肥之外，每当葡萄开花的时候，泡了大壶的糖汤，浇在花上，每天浇好几次，所以生出来的葡萄很甜。

我知道花不是吸收养分的器官。又知道即使用糖汤浇在根上，其结果不一定甜。但这位邻家的老太太始终自信她的栽培法的有效。旁人也都赞许。我似觉教育上也有类乎此的栽培法。

我已经吃好饭，放下碗筷；为听未吃好饭的人谈话，暂时仍坐在食桌旁的凳上。眼睛所注射的地下，有一群蚂蚁正在扛一粒饭。他们凑集在饭粒的周围，衔着了它合力移行，望一下去好像一朵会移动的白心黑瓣的菊花。

我一面听食桌上的人谈话，一面目送这朵菊花移行。移到地平砖缺一个角而作成一洼的地方，全部翻进洼里。那些蚂蚁有的留在洼边上没有跌下去；有的跟了饭粒跌下去，打几个滚，还是誓死咬住不放；有的被压在饭粒底下，挣扎了好一会方才钻出。它们忙乱了一会，依旧团聚起来，扛着饭粒在洼中移行。费了不少的努力，扛上斜坡，走出洼地，来到平地上。我替它们抽一口大气。

正在这时候，一只穿皮鞋的脚像飞来峰一般地落在这菊花上面，又立刻拖回去。我不由而惊喊一声。大家望桌子底下看时，只见地上画着一条黑色的湿痕。

廿三〔1934〕年七月廿四日

---

[1] “竹夫人”，夏天睡觉时贴在身边、以求凉快的一种竹制品。

[2] 本则原载1934年9月1日《良友》第93期。

[3] 本则原载1934年9月1日《良友》第93期。

[4] 在作者家乡一带，称百货商店为广货店。

[5] 本则原载1934年10月20日《人间世》第14期。

[6]) 当时四马路上多妓院。

[7] 本则原载1934年10月20日《人间世》第14期。

[8] 普罗，英文proletarian（无产阶级的）译音的简化。

[9] 本则原载1934年10月20日《人间世》第14期。

[10] 谢菩萨，旧时作者家乡一带的一种民俗，又称拜三牲，即：买一个猪头，一条鱼，杀一只鸡，供起菩萨，请一个道士来拜祷，以求家中病人早日痊愈。

送阿宝出黄金时代

阿宝，我和你在世间相聚，至今已十四年了，在这五千多天内，我们差不多天天在一处，难得有分别的日子。我看着你呱呱堕地，嘤嘤学语，看你由吃奶改为吃饭，由匍匐学成跨步。你的变态微微地逐渐地展进，没有痕迹，使我全然不知不觉，以为你始终是我家的一个孩子，始终是我们这家庭里的一种点缀，始终可做我和你母亲的生活的慰安者。然而近年来，你态度行为的变化，渐渐证明其不然。你已在我们的不知不觉之间长成了一个少女，快将变为成人了。古人谓“父母之年不可不知也，一则以喜，一则以惧”。我现在反行了古人的话，在送你出黄金时代的时候，也觉得悲喜交集。

所喜者，近年来你的态度行为的变化，都是你将由孩子变成成人的表示。我的辛苦和你母亲的劬劳似乎有了成绩，私心庆慰。所悲者，你的黄金时代快要度尽，现实渐渐暴露，你将停止你的美丽的梦，而开始生活的奋斗了，我们仿佛丧失了一个从小依傍在身边的孩子，而另得了一个新交的知友。“乐莫乐兮新相知”，然而旧日天真烂漫的阿宝，从此永远不得再见了！

记得去春有一天，我拉了你的手在路上走。落花的风把一阵柳絮吹在你的头发上，脸孔上，和嘴唇上，使你好像冒了雪，生了白胡须。我笑着搂住了你的肩，用手帕为你拂拭。你也笑着，仰起了头依在我的身旁。这在我们原是极寻常的事：以前每天你吃过饭，是我同你洗脸的。然而路上的人向我们注视，对我们窃笑，其意思仿佛在说：“这样大的姑娘儿，还在路上教父亲搂住了拭脸孔！”我忽然看见你的身体似乎高大了，完全发育了，已由中性似的孩子变成十足的女性了。我忽然觉

得，我与你之间似乎筑起一堵很高，很坚，很厚的无影的墙。你在我的怀抱中长起来，在我的提携中大起来；但从今以后，我和你将永远分居于两个世界了。一刹那间我心中感到深痛的悲哀。我怪怨你何不永远做一个孩子而定要长大起来，我怪怨人类中何必有男女之分。然而怪怨之后立刻破悲为笑。恍悟这不是当然的事，可喜的事么？

记得有一天，我从上海回来。你们兄弟姊妹照例拥在我身旁，等候我从提箱中取出“好东西”来分。我欣然地取出一束巧格力来，分给你们每人一包。你的弟妹们到手了这五色金银的巧格力，照例欢喜得大闹一场，雀跃地拿去尝新了。你受持了这赠品也表示欢喜，跟着弟妹们去了。然而过了几天，我偶然在楼窗中望下来，看见花台旁边，你拿着一包新开的巧格力，正在分给弟妹三人。他们各自争多嫌少，你忙着为他们均分。在一块缺角的巧格力上添了一张五色金银的包纸派给小妹妹了，方才三面公平。他们欢喜地吃糖了，你也欢喜地看他们吃。这使我觉得惊奇。吃巧格力，向来是我家儿童们的一大乐事。因为乡村里只有箬叶包的糖塌饼，草纸包的状元糕，没有这种五色金银的糖果；只有甜煞的粽子糖，咸煞的盐青果，没有这种异香异味的糖果。所以我每次到上海，一定要买些回来分给儿童，藉添家庭的乐趣。儿童们切望我回家的目的，大半就在这“好东西”上。你向来也是这“好东西”的切望者之一人。你曾经和弟妹们赌赛谁是最后吃完；你曾经把五色金银的锡纸积受起来制成华丽的手工品，使弟妹们艳羡。这回你怎么一想，肯把自己的一包藏起来，如数分给弟妹们吃呢？我看你为他们分均匀了之后表示非常的欢喜，同从前赌得了最后吃完时一样，不觉倚在楼上独笑起来。因为我忆起了你小时候的事：十来年之前，你是我家里的一个捣乱分子，每天为了要求的不满足而哭几场，挨母亲打几顿。你吃蛋只要吃蛋黄，不要吃蛋白，母亲偶然夹一筷蛋白在你的饭碗里，你便把饭粒和蛋白乱拨在桌子上，同时大喊“要黄！要黄！”你以为凡物较好者就叫做“黄”。

所以有一次你要小椅子玩耍，母亲搬一个小凳子给你，你也大喊“要黄！要黄！”你要长竹竿玩，母亲拿一根“史的克”[1]给你，你也大喊“要黄！要黄！”你看不起那时候还只一二岁而不会活动的软软。吃东西时，把不好吃的东西留着给软软吃；讲故事时，把不幸的角色派给软软当。向母亲有所要求而不得允许的时候，你就高声地问：“当错软软么？当错软软么？”你的意思以为：软软这个人要不得，其要求可以不允许；而阿宝是一个重要不过的人，其要求岂有不允许之理？今所以不允许者，大概是当错了软软的原故。所以每次高声地提醒你母亲，务要她证明阿宝正身，允许一切要求而后已。这个一味“要黄”而专门欺侮弱小的捣乱分子，今天在那里牺牲自己的幸福来增殖弟妹们的幸福，使我看了觉得可笑，又觉得可悲。你往日的一切雄心和梦想已经宣告失败，开始在遏制自己的要求，忍耐自己的欲望，而谋他人的幸福了；你已将走出惟我独尊的黄金时代，开始在尝人类之爱的辛味了。

记得去年有一天，我为了必要的事，将离家远行。在以前，每逢我出门了，你们一定不高兴，要阻住我，或者约我早归。在更早的以前，我出门须得瞒过你们。你弟弟后来寻我不着，须得哭几场。我回来了，倘预知时期，你们常到门口或半路上来迎候。我所描的那幅题曰《爸爸还不来》的画，便是以你和你的弟弟的等我归家为题材的。因为我在过去的十来年中，以你们为我的生活慰安者，天天晚上和你们谈故事，作游戏，吃东西，使你们都觉得家庭生活的温暖，少不来一个爸爸，所以不肯放我离家。去年这一天我要出门了，你的弟妹们照旧为我惜别，约我早归。我以为你也如此，正在约你何时回家和买些什么东西来，不意你却劝我早去，又劝我迟归，说你有种种玩意可以骗住弟妹们的阻止和盼待。原来你已在我和你母亲谈话中闻知了我此行有早去迟归的必要，决意为我分担生活的辛苦了。我此行感觉轻快，但又感觉悲哀。因为我家将少却了一个黄金时代的幸福儿。

以上原都是过去的事，但是常常切在我的心头，使我不能忘却。现在，你已做中学生，不久就要完全脱离黄金时代而走向成人的世间去了。我觉得你此行比出嫁更重大。古人送女儿出嫁诗云：“幼为长所育，两别泣不休。对此结中肠，义往难复留。”你出黄金时代的“义往”，实比出嫁更“难复留”，我对此安得不“结中肠”？所以现在追述我的所感，写这篇文章来送你。你此后的去处，就是我这册画集里所描写的世间。我对于你此行很不放心。因为这好比把你从慈爱的父母身旁遣嫁到恶姑的家里去，正如前诗中说：“自小闺内训，事姑贻我忧。”事姑取甚样的态度，我难于代你决定。但希望你努力自爱，勿贻我忧而已。

约十年前，我曾作一册描写你们的黄金时代的画集（《子恺画集》）。其序文（《给我的孩子们》）中曾经有这样的话：“我的孩子们！我憧憬于你们的生活，每天不止一次！我想委曲地说出来，使你们自己晓得。可惜到你们懂得我的话的意思的时候，你们将不复是可以使我憧憬的人了。这是何等可悲哀的事啊！”“但是，你们的黄金时代有限，现实终于要暴露的。这是我经验过来的情形，也是大人们谁也经验过的情形。我眼看见儿时的伴侣中的英雄，好汉，一个个退缩，顺从，妥协，屈服起来，到像绵羊的地步。我自己也是如此。‘后之视今，亦犹今之视昔’，你们不久也要走这条路呢！”写这些话时的情景还历历在目，而现在你果然已经“懂得我的话”了！果然也要“走这条路”了！无常迅速，念此又安得不结中肠啊！

廿三〔1934〕年岁暮，选辑近作漫画，定名为《人间相》，付开明出版。选辑既竟，取十年前所刊《子恺画集》比较之，自觉画趣大意。读序文，不觉心情大异。遂写此篇，以为《人间相》辑后感

---

[1] 英文stick的译音，意即手杖。

云霓[1]

这是去年夏天的事。

两个月不下雨。太阳每天晒十五小时。寒暑表中的水银每天爬到百度[2]之上。河底处处向天。池塘成为洼地。野草变作黄色而矗立在灰白色的干土中。大热的苦闷和大旱的恐慌充塞了人间。

室内没有一处地方不热。坐凳子好像坐在铜火炉上。按桌子好像按着了烟囱。洋蜡烛从台上弯下来，弯成磁铁的形状，薄荷锭在桌子上放了一会，旋开来统统溶化而蒸发了。狗子伸着舌头伏在桌子底下喘息，人们各占住了一个门口而不息地挥扇。挥得手腕欲断，汗水还是不绝地流。汗水虽多，饮水却成问题。远处挑来的要四角钱一担，倒在水缸里好像乳汁，近处挑来的也要十个铜板一担，沉淀起来的有小半担是泥。有钱买水的人家，大家省省地用水。洗过面的水留着洗衣服，洗过衣服的水留着洗裤。洗过裤的水再留着浇花。没有钱买水的人家，小脚的母亲和数岁的孩子带了桶到远处去扛。每天愁热愁水，还要愁未来的旱荒。迟耕的地方还没有种田，田土已硬得同石头一般。早耕的地方苗秧已长，但都变成枯草了。尽驱全村的男子踏水。先由大河踏进小河，再由小河踏进港汊，再由港汊踏进田里。但一日工作十五小时，人们所踏进来的水，不够一日照临十五小时太阳的蒸发。今天来个消息，西南角上的田禾全变黄色了；明天又来个消息，运河岸上的水车增至八百几十部了。人们相见时，最初徒唤奈何："只管不下雨怎么办呢？""天公竟把落雨这件事根本忘记了！"但后来得到一个结论，大家一见面就惶恐地相告："再过十天不下雨，大荒年来了！"

此后的十天内，大家不暇愁热，眼巴巴的只望下雨。每天一早醒来，第一件事是问天气。然而天气只管是晴，晴，晴……一直晴了十天。第十天以后还是晴，晴，晴……晴到不计其数。有几个人绝望地说：“即使现在马上下雨，已经来不及了。”然而多数人并不绝望：农人依旧拼命踏水，连黄发垂髫都出来参加。镇上的人依旧天天仰首看天，希望它即刻下雨，或者还有万一的补救。他们所以不绝望者，为的是十余日来东南角上天天挂着几朵云霓，它们忽浮忽沉，忽大忽小，忽明忽暗，忽聚忽散，向人们显示种种欲雨的现象，维持着他们的一线希望，有时它们升起来，大起来，黑起来，似乎义勇地向踏水的和看天的人说；“不要失望！我们带雨来了！”于是踏水的人增加了勇气，愈加拼命地踏，看天的人得着了希望，欣欣然有喜色而相与欢呼：“落雨了！落雨了！”年老者摇着双手阻止他们：“喊不得，喊不得，要吓退的啊。”不久那些云霓果然被吓退了，它们在炎阳之下渐渐地下去，少起来，淡起来，散开去，终于隐伏在地平线下，人们空欢喜了一场，依旧回进大热的苦闷和大旱的恐慌中，每天有一场空欢喜，但每天逃不出苦闷和恐怖。原来这些云霓只是挂着给人看看，空空地给人安慰和勉励而已。后来人们都看穿了，任它们五色灿烂地飘游在天空，只管低着头和热与旱奋斗，得过且过地度日子，不再上那些虚空的云霓的当了。

这是去年夏天的事。后来天终于下雨，但已无补于事，大荒年终于出现。现在，农人啖着糠粞，工人闲着工具，商人守着空柜，都在那里等候蚕熟和麦熟，不再回忆过去的旧事了。

我现在为什么在这里重提旧事呢？因为我在大旱时曾为这云霓描一幅画。现在从大旱以来所作画中选出民间生活描写的六十幅来，结集为一册书，把这幅《云霓》冠卷首，就名其书为《云霓》。这也不仅是模仿《关雎》《葛覃》，取首句作篇名而已，因为我觉得现代的民间，始

终充塞着大热似的苦闷和大旱似的恐慌，而且也有几朵“云霓”始终挂在我们的眼前，时时用美好的形状来安慰我们，勉励我们，维持我们生活前途的一线希望，与去年夏天的状况无异。就记述这状况，当作该书的代序。

记述既毕，自己起了疑问：我这《云霓》能不空空地给人玩赏吗？能满足大旱时代的渴望吗？自己知道都不能。因为这里所描的云霓太小了，太少了。仅乎这几朵怎能沛然下雨呢？恐怕也只能空空地给人玩赏一下，然后任其消沉到地平线底下去的吧。

画集《云霓》（天马版）代序，廿四〔1935〕年三月十九日作

---

[1] 本篇原载1935年5月3日《申报》。

[2] 百度，指华氏度。

都会之音[1]

都会常把物质文明所产生的精巧，玲珑，而便利的种种用品输送到乡村去，或显示给乡村看。这好像是都会对乡村的福音，其实却害苦了乡村的人！他们在粗陋，简朴，荒凉，寂寞的环境里受了这种进步的物品的诱惑，便热烈地憧憬于繁华的都会生活的幸福，而在相形之下愈觉自己这环境的荒寂与生活的不幸，然而不能插翅飞向都会去。这好比把胭脂，花粉，弓鞋，月棉投进无期徒刑的男牢里。

从前有一句俗语，形容局部与全体的关系的，叫做“拾得了苏州袜带儿”。意思是说：布衣草裳的乡下穷人拾了一只当时认为服装最时髦的苏州人的袜带儿，须得把原有的袜，鞋，裤，衣，帽，以至房子，老婆等统统换过，方才配用。不换过时，用了这袜带儿不配得可笑。现在都会把物质文明所产生的各种精巧，玲珑，而便利的用品输送到穷乡去，正同教乡下人拾得苏州袜带儿一样。若要使他们合用，须得把乡村全部改造；不改造时，其不配也可笑。

小小的一匣火柴，在乡村里，有时被显衬得异常精巧。因为那里还有火钵头的存在。烧饭时放些火灰在钵里，种两个柴头在里面，便可一天到晚有火，而不费一文。所以他们不得已时不擦火柴，买了一匣火柴可以用个把月。然而近来都会里输送过来的火柴，忽然匣子扁了，分量减少而价钱增贵了。这在都会人看来原是物品的进步，塞在洋装或摩登服装的袋里比前便利得多了；至于量少价贵，差一两个铜板有什么关系呢？然而乡下人想不通这个用意，享不到这种便利。不得已时，也只得买一匣扁火柴来和火钵头并列着。都会人对于扁火柴还不满足，又造出精巧玲珑的打火灯[2]来，也把它们输送到乡村去。有时打火灯也同火钵

头会在一块，看了觉得好笑。又如香烟这种消耗品，近年来流行的普遍实在可惊。乡村里的老太太出街时，为了手头找不到水烟筒，有时也用拇指和食指撮住了一根香烟在扁嘴里吸，样子怪新奇。至于乡村的毛头小伙子，吸香烟已成了常事。

三个铜板买两支，把一支储藏在耳朵里，拿一支来吸。一时用脱三个铜板数目原也不大，然而连日累月地计算起来，香烟的用费比从前吸老烟贵到数倍，乡下人暗中被香烟的诱惑骗去不少的钱！在没有流行这种便利的烟草以前，乡下人出街时自带老烟筒，不带的也可以到店家去白吸几筒水烟。然而现在与前不同：身上有几个铜板的人出门就不带烟筒，店家也不再备烟请客。因为弄口，市梢，处处都有香烟的零售处了。原匣的香烟，里面有灿烂发光的锡纸包，五彩精印的画片，外面有精美华丽的纸匣儿。这些装潢都是在物质文明的都市里用进步的机器制出来的。然而放在土岸上芦扉棚下的茶摊上许多衣衫褴褛的人所围绕的板桌上，其不调和也很可笑。若拿这些吃茶人和画片上所绘的摩登女子比较起来，前者都好像是石器时代的原始人；不然，后者便好像是一种玩具。都会人当作果壳儿抛弃的香烟罐头，乡下老太太讨得了一个视同无价之宝，供在灶山上当茶叶瓶，令子孙世世代代地宝用下去。

小小一粒洋纽扣，在乡村里也难得妥当的地方可以安置。这是机器的产物，原为洋装的衬衫，“大英皮”[3]的皮鞋等服装而制造。一到乡村里，就被装在老布棉衣的襟上，三寸金莲的高高的脚山上。还有种种“摩登”的衣料，上面织着与都会里舞场上的环境相配的图案，也输送到穷乡僻壤里去推销。有时披在跪在城隍菩萨面前求签的女子身上，有时裹在扶着凤冠霞帔的新娘子上花轿的女傧相身上。这种地方有时还有洋装人物出现，使人看了兴起时代错误之感。洋装的人在这种环境里真被怠慢：冬天，乡村的房子前后通风，不装火炉，在室内不脱帽子和大

衣有乖洋风，脱了实在冷不可当。夏天，乡村里既无风扇，又无刨冰，更无冷气。重重叠叠的汗衫，衬衫，和上衣，外加枷锁链条一般的硬领和领带，穿了几天可以使人发痧。“大英皮”鞋走在尖角石子的路上要擦破皮，走在泥路上要滑交，脚趾儿非时时用劲不可。我推想他们在艰苦的时候一定会惦记起都会来：冬暖夏凉的洋房，开阔的水门汀，平整的柏油路，闪亮的漆地板，以及软软的地毯。也许他们自认为都会之人，不幸而暂时流落在这破陋的乡村里的；也许他们抱着大志，要改造全部乡村的环境来适应他们的服装，同换过全身衣服，房子，和老婆来配用苏州袜带儿一样。

饮食方面也有这种状态：汽水和各种洋式糖果近来也输送到乡下去。汽水的味道并不特别好，饮了不醉也不饱；不过据说是用蒸馏水制的，作为夏日的饮料大合卫生。卫生是“性命交关”的事，谁敢反对呢？然而据我所见，励行卫生大都不能彻底，实甚可惜。怕毒菌和微生虫的人，要把水煮得沸，要把菜蔬煮得熟。然而他们对于杯，碗，筷，瓢，以及厨子的用具和手，却不甚彻底调查其清洁与否。这种器具的清洁与否，不想则已，细想起来都是靠不住的。防接触传染的人，裹足不到疾病流行的地带去，绝对不到病人死人的家里去。然而他们出门坐电车时也用手吊住车门口的铜柱，旋开车箱的门，拉住车箱内的拉手。他们换兑及买物时也曾接受不知经过谁人的手的银洋，角子，和铜板，而且把它们宝藏在怀中。这种铜柱，门闩，拉手，和银洋，角子，铜板上面，有没有病菌停留着呢？天晓得！还有防空气传染的人，出门用套子把口鼻蒙住。然而他吃饭时能否也戴套子？他的家里能否自制一种空气，使与外界的大气完全隔绝？总之，励行卫生原可以减少传染的机会，但是很不彻底。而在乡村“马虎”尤甚。这蒸馏水制的汽水，原是注重卫生而又生活阔绰的都会人的饮料。他们能以蒸馏的汽水代茶喝，在卫生上总较好些；况且有钱没处用，乐得阔绰吧。然而这东西流行到乡村来，很

不适当。并非说乡村的人都贱，不配饮汽水。实因与乡村生活的“马虎”习惯和环境不合。常见小市镇上狭狭的一条市河里，上流有人洗马桶，下流有人淘米，或者挑饮水。常见乡村人家的饭箩上，乌丛丛地盖着一层苍蝇。常见饭粒里夹着苍蝇的尸骸。而见者和吃者皆恬不为怪。度着这样“马虎”生活的人，其实无需乎出重价购饮蒸馏水的汽水。然而都会管自把汽水送到乡下来。那些汽水瓶儿亮晶晶地倒挂在乡村的糖果店门口，怪诱惑的。身上有二只角子的好奇者都要尝试一下看。开瓶时先吓坏了几个旁观者，然后用大拇指尽力抵住瓶口，总算饮了喷剩的大半瓶汽水。然而大拇指上的汗汁和龌龊也一并饮进在肚里了。洋式的糖果，听说曾在乡村间闹过笑话：曾有人把橡皮糖的渣滓吞下肚子里去，觉悟了这错误之后，他吃杏仁糖时舐尽了外面的糖衣，就把内藏的杏仁当作果核，吐在地上给狗子吃。都会的“吃客”在这点上可以骄人，笑指这乡村人为“猪头三”[4]。“吃客”和“猪头三”，都是时代错误的现世社会中的可笑的产物。

交通的发达，常把都会的面影更整块地显示给乡村人看，对他们作更强的诱惑。火车所穿过的地方，处处是矮屋茅棚集成的乡村。当电灯开得闪亮的特别夜快通车的头等车厢载了正在喷雪茄，吃大菜的洋装阔客而通过这些乡村的时候，在乡村人看来正像一朵载着一群活神仙的彩云飞驰而过。由此想见都会真是天堂一般的地方！然而在他们是可望而不可即的。飞机轧轧地在乡村的天空中盘旋。有时司机人要装威风给乡下人看，故意飞得很低，几乎带倒了草棚的屋脊，吓得屋里的人逃出屋外来，屋外的人逃进屋里去。慢吞吞地荡着摆渡船的人举头望着风驰电掣的飞机，当作传说里的大鹏鸟看，不相信这是和他的摆渡船同类的一种交通用具。

最活跃地把都会之音输送到乡村来诱惑乡下人的，莫如最近盛行的

无线电收音机。不久以前，乡下的老太太听了留声机“唱洋戏”，曾经猜疑有小人躲在小箱里面吹唱。这个疑案尚未解决，现在又来了一种不须转动而自会吹弹歌唱的小箱子。以前的留声机所唱的，虽然乡下人都称为“洋戏”，其实就是乡间常演的“戏文”里的腔调，乡下人都会鉴赏。这不是都会专有之音，而是乡村原有之音，故对于环境总算是调和的。现在的收音机所发的音，就有许多与乡村很不调和的都会之音：油腔滑调的对白，都会风的弹唱，“像煞有介事”的演说，“肉麻连气[5]”的跳舞音乐，加之以各大马路各大商店的广告。娇滴滴的女声抑扬顿挫地说着：“诸位要做新式服装请到╳马路╳╳绸缎局。花样时新，价钱便宜，招待诚恳。公馆里只要打电话，立刻把花样送到，电话号码╳╳╳╳╳，请注意。”“诸位要吃大菜，请到╳马路╳╳公司，物事精美，招待周到，座位幽雅，价钱相巧。”下面仰起了头听着的是一班鹑衣百结而面有菜色的农人，不过这菜色不是大菜之色。收音机不啻是专把都会繁华的幸福报告给穷屈的乡村人听的机器。

以上所说，自火柴以至收音机，都是物质文明对人类的贡献，都好像是都会给乡村的福音。然而乡村人从这些所受得什么呢？无他，只有惊异，诱惑，和可笑的不称。“乡下人拾得苏州袜带儿”，原是不用的，除非换过周身的衣服，造过房子，讨过老婆。现在中国无数的乡村，好比无数拾得了苏州袜带儿的乡下人，但他们都没有换过衣服，造过房子，讨过老婆，而被强迫用着这条时髦的袜带儿，因此演成了可笑的状态。

都会之音用了种种方式而传达到乡村去，使得乡村好像乡下人拾得了苏州袜带儿。乡村之音也可用种种方式传达到都会里去。但恐都会对他们好像苏州人拾得了乡下破草鞋，丢进垃圾桶里了。

画集《都会之音》（天马版）代序。

廿四〔1935〕年四月十二日作

---

[1] 本篇原载1935年5月20日《太白》第2卷第5期。

[2] 打火灯，即打火机。

[3] 大英皮，指英国产的皮。

[4] 猪头三，江南一带的骂人话，指不知好歹的蠢人。

[5] “肉麻连气”中的“连气”是作者家乡土话中的语助词，其意义介于“很”和“有点”之间。

谈自己的画[1]

去秋语堂[2]先生来信，嘱我写一篇《谈漫画》。我答允他定写，然而只管不写。为什么答允写呢？因为我是老描“漫画”的人，约十年前曾经自称我的画集为“子恺漫画”，在开明书店出版。近年来又不断地把“漫画”在各杂志和报纸上发表，惹起几位读者的评议。还有几位出版家，惯把“子恺漫画”四个字在广告中连写起来，把我的名字用作一种画的形容词；有时还把我夹在两个别的形容词中间，写作“色彩子恺新年漫画”（见开明书店本年一月号《中学生》广告）。这样，我和“漫画”的关系就好像很深。近年我被各杂志催稿，随便什么都谈，而独于这关系好像很深的“漫画”不谈，自己觉得没理由，而且也不愿意，所以我就答允他一定写稿。为什么又只管不写呢？因为我对于“漫画”这个名词的定义，实在没有弄清楚：说它是讽刺的画，不尽然；说它是速写画，又不尽然；说它是黑和白的画，有色彩的也未始不可称为“漫画”；说它是小幅的画，小幅的不一定都是“漫画”。……原来我的画称为漫画，不是我自己作主的，十年前我初描这种画的时候，《文学周报》编辑部的朋友们说要拿我的“漫画”去在该报发表。从此我才知我的画可以称为“漫画”，画集出版时我就遵用这名称，定名为“子恺漫画”。这好比我的先生（从前浙江第一师范的国文教师单不厂先生，现在已经逝世了）根据了我的单名“仁”而给我取号为“子恺”，我就一直遵用到今。我的朋友们或者也是有所根据而称我的画为“漫画”的，我就信受奉行了。但究竟我的画为什么称为“漫画”？可否称为“漫画”？自己一向不曾确知。自己的画的性状还不知道，怎么能够普遍地谈论一般的漫画呢？所以我答允了写稿之后，踌躇满胸，只管不写。

最近语堂先生又来信，要我履行前约，说不妨谈我自己的画。这好比大考时先生体恤学生抱佛脚之苦，特把题目范围缩小。现在我不可不缴卷了，就带着眼病写这篇稿子。

把日常生活的感兴用“漫画”描写出来——换言之，把日常所见的可惊可喜可悲可晒之相，就用写字的毛笔草草地图写出来——听人拿去印刷了给大家看，这事在我约有了十年的历史，仿佛是一种习惯了。中国人崇尚“不求人知”，西洋人也有“What’s in your heart let no one know”[3]的话。我正同他们相反，专门画给人家看，自己却从未仔细回顾已发表的自己的画。偶然在别人处看到自己的画册，或者在报纸、杂志中翻到自己的插画，也好比在路旁的商店的样子窗中的大镜子里照见自己的面影，往往一瞥就走，不愿意细看。这是什么心理？很难自知。勉强平心静气观察自己，大概是为了太稔熟，太关切，表面上反而变疏远了的原故。中国人见了朋友或相识者都打招呼，表示互相亲爱，但见了自己的妻子，反而板起脸不搭白[4]，表示疏远的样子。我的不欢喜仔细回顾自己的画，大约也是出于这种奇妙的心理的吧？

但现在要我写这个题目，我非仔细回顾自己的画不可了。我找集从前出版的《子恺漫画》《子恺画集》等书来从头翻阅，又把近年来在各杂志和报纸上发表的画的副稿来逐幅细看，想看出自己的画的性状来，作为本题的材料。结果大失所望。我全然没有看到关于画的事，只是因了这一次的检阅，而把自己过去十年间的生活与心情切实地回味了一遍，心中起了一种不可名状的感慨，竟把画的一事完全忘却了。

因此我终于不能谈自己的画。一定要谈，我只能在这里谈谈自己的生活和心情的一面，拿来代替谈自己的画吧。

约十年前，我家住在上海。住的地方迁了好几处，但总无非是一楼

一底的“弄堂房子”，至多添了一间过街楼。现在回想起来，上海这地方真是十分奇妙：看似那么忙乱的，住在那里却非常安闲，家庭这小天地可与忙乱的环境判然地隔离，而安闲地独立。我们住在乡间，邻人总是熟识的，有的比亲戚更亲切，白天门总是开着的，不断地有人进进出出；有了些事总是大家传说的，风俗习惯总是大家共通的。住在上海完全不然。邻人大都不相识，门镇日严扃着，别家死了人与你全不相干。故住在乡间看似安闲，其实非常忙乱；反之，住在上海看似忙乱，其实非常安闲。关了前门，锁了后门，便成一个自由独立的小天地。在这里面由你选取甚样风俗习惯的生活：宁波人尽管度宁波俗的生活，广东人尽管度广东俗的生活。我们是浙江石门湾人，住在上海也只管说石门湾的土白，吃石门湾式的饭菜，度石门湾式的生活，却与石门湾相去数百里。现在回想，这真是一种奇妙的生活！

除了出门以外，在家里所见的只是这个石门湾式的小天地。有时开出后门去换掉些头发（《子恺画集》六四页），有时从过街楼上挂下一

只篮去买两只粽子（《子恺漫画》七○页），有时从洋台眺望屋瓦间浮出来的纸鸢（《子恺漫画》六三页），知道春已来到上海。但在我们这个小天地中，看不出春的来到。有时几乎天天同样，辨不出今日和昨日。有时连日没有一个客人上门，我妻每天的公事，就是傍晚时光抱了瞻瞻，携了阿宝，到弄堂门口去等我回家（《子恺漫画》六九页）。两岁的瞻瞻坐在他母亲的臂上，口里唱着“爸爸还不来！爸爸还不来！”六岁的阿宝拉住了她娘的衣裾，在下面同他和唱。瞻瞻在马路上扰攘往来的人群中认到了带着一叠书和一包食物回家的我，突然欢呼舞蹈起来，几乎使他母亲的手臂撑不住。阿宝陪着他在下面跳舞，也几乎撕破了她母亲衣裾。他们的母亲呢，笑着喝骂他们。当这时候，我觉得自己立刻化身为二人。其一人做了他们的父亲或丈夫，体验着小别重逢时的家庭团圆之乐，另一个人呢，远远地站了出来，从旁观察这一幕悲欢离合的活剧，看到一种可喜又可悲的世间相。

他们这样地欢迎我进去的，是上述的几与世间绝缘的小天地。这里是孩子们的天下。主宰这天下的，有三个角色，除了瞻瞻和阿宝之外，还有一个是四岁的软软，仿佛罗马的三头政治。日本人有tototenka（父天下）、kakatenka（母天下）之名，我当时曾模仿他们，戏称我们这家庭为tsetse-tenka（瞻瞻天下）。因为瞻瞻在这三人之中势力最盛，好比罗马三头政治中的领胄。我呢，名义上是他们的父亲，实际上是他们的臣仆；而我自己却以为是站在他们这政治舞台下面的观剧者。丧失了美丽的童年时代，送尽了蓬勃的青年时代，而初入黯淡的中年时代的我，在这群真率的儿童生活中梦见了自己过去的幸福，觅得了自己已失的童心。我企慕他们的生活天真，艳羡他们的世界广大。觉得孩子们都有大丈夫气，大人比起他们来，个个都虚伪卑怯，又觉得人世间各种伟大的事业，不是那种虚伪卑怯的大人们所能致，都是具有孩子们似的大丈夫气的人所建设的。

我翻到自己的画册，便把当时的情景历历地回忆起来。例如：他们跟了母亲到故乡的亲戚家去看结婚，回到上海的家里时也就结起婚来。他们派瞻瞻做新官人。亲戚家的新官人曾经来向我借一顶铜盆帽。（注：当时我乡结婚的男子，必须戴一顶铜盆帽，穿长衫马褂，好像是代替清朝时代的红缨帽子、外套的。我在上海日常戴用的呢帽，常常被故乡的乡亲借去当作结婚的大礼帽用。）瞻瞻这两岁的小新官人也借我的铜盆帽去戴上了。他们派软软做新娘子。亲戚家的新娘子用红帕子把头蒙住，他们也拿母亲的红包袱把软软的头蒙住了。一个戴着铜盆帽好像苍蝇戴豆壳，一个蒙住红包袱好像猢狲扮把戏，但两人都认真得很，面孔板板的，跨步缓缓的，活像那亲戚家的结婚式中的人物。宝姐姐说“我做媒人”，拉住了这一对小夫妇而教他们参天拜地，拜好了又送他们到用凳子搭成的洞房里（见《子恺画集》第三七页）。

我家没有一个好凳，不是断了脚的，就是擦了漆的。它们当凳子给我们坐的时候少，当游戏工具给孩子们用的时候多。在孩子们，这种工

具的用处真真广大：请酒时可以当桌子用，搭棚棚时可以当墙壁用，做客人时可以当船用，开火车时可以当车站用。他们的身体比凳子高得有限，看他们搬来搬去非常吃力。有时汗流满面，有时被压在凳子底下。但他们好像为生活而拼命奋斗的劳动者，决不辞劳。汗流满面时可用一双泥污的小手来揩摸，披压在凳子底下时只要哭脱几声，就带着眼泪去工作。他们真可说是“快活的劳动者”（《子恺画集》三四页）。哭的一事，在孩子们有特殊的效用。大人们惯说“哭有什么用？”原是为了他们的世界狭窄的原故。在孩子们的广大世界里，哭真有意想不到的效力。譬如跌痛了，只要尽情一哭，比服凡拉蒙灵得多，能把痛完全忘却，依旧遨游于游戏的世界中。又如泥人跌破了，也只要放声一哭，就可把泥人完全忘却，而热中于别的玩具（《子恺画集》一六页）。又如花生米吃得不够，也只要号哭一下，便好像已经吃饱，可以起劲地去干别的工作了（《子恺漫画》六六页）。总之，他们干无论什么事都认真而专心，把身心全部的力量拿出来干。哭的时候用全力去哭，笑的时候用全力去笑，一切游戏都甩全力去干。干一件事的时候，把除这以外的一切别的事统统忘却。一旦拿了笔写字，便把注意力全部集中在纸上（《子恺漫画》六八页）。纸放在桌上的水痕里也不管，衣袖带翻了墨水瓶也不管，衣裳角拖在火钵里燃烧了也不管。一旦知道同伴们有了有趣的游戏，冬晨睡在床里的会立刻从被窝钻出，穿了寝衣来参加，正在换衣服的会赤了膊来参加（《子恺漫画》九○页）；正在洗浴的也会立刻离开浴盆，用湿淋淋的赤身去参加。被参加的团体中的人们对于这浪漫的参加者也恬不为怪，因为他们大家把全精神沉浸在游戏的兴味中，大家入了“忘我”的三昧境，更无余暇顾到实际生活上的事及世间的习惯了。

成人的世界，因为受实际的生活和世间的习惯的限制，所以非常狭小苦闷。孩子们的世界不受这种限制，因此非常广大自由。年纪愈小，其所见的世界愈大。我家的三头政治团中瞻瞻势力最大，便是为了他年

纪最小，所处的世界最广大自由的原故。他见了天上的月亮，会认真地要求父母给他捉下来（《儿童漫画》），见了已死的小鸟，会认真地喊它活转来（《子恺画集》二八页），两把芭蕉扇可以认真地变成他的脚踏车（《子恺画集》一七页），一只藤椅子[5]可以认真地变成他的黄包车（《子恺画集》一八页），戴了铜盆帽会立刻认真地变成新官人，穿了爸爸的衣服会立刻认真地变成爸爸（《子恺漫画》九五页）。照他的热诚的欲望，屋里所有的东西应该都放在地上，任他玩弄，所有的小贩应该一天到晚集中在我家的门口，由他随时去买来吃弄，房子的屋顶应该统统除去，可以使他在家里随时望见月亮、鹞子和飞机，眠床里应该有泥土，种花草，养着蝴蝶与青蛙，可以让他一醒觉就在野外游戏（《子恺画集》二o页）。看他那热诚的态度，以为这种要求绝非梦想或奢望，应该是人力所能办到的。他以为人的一切欲望应该都是可能的。所以不能达到目的的时候，便那样愤慨地号哭。拿破仑的字典里没有“难”字，我家当时的瞻瞻的词典里一定没有“不可能”之一词。

我企慕这种孩子们的生活的天真，艳羡这种孩子们的世界的广大。或者有人笑我故意向未练的孩子们的空想界中找求荒唐的乌托邦，以为逃避现实之所；但我也可笑他们的屈服于现实，忘却人类的本性。我想，假如人类没有这种孩子们的空想的欲望，世间一定不会有建筑，交通、医药、机械等种种抵抗自然的建设，恐怕人类到今日还在茹毛饮血呢。所以我当时的心，被儿童所占据了。我时时在儿童生活中获得感兴。玩味这种感兴，描写这种感兴，成了当时我的生活的习惯。

欢喜读与人生根本问题有关的书，欢喜谈与人生根本问题有关的话，可说是我的一种习性。我从小不欢喜科学而欢喜文艺。为的是我所见的科学书，所谈的大都是科学的枝末问题，离人生根本很远；而我所见的文艺书，即使最普通的《唐诗三百首》《白香词谱》等，也处处含

有接触人生根本而耐人回味的字句。例如我读了“想得故园今夜月，几人相忆在江楼”，便会设身处地地做了思念故园的人，或江楼相忆者之一人，而无端地兴起离愁。又如读了“流光容易把人抛，红了樱桃，绿了芭蕉”，便会想起过去的许多的春花秋月，而无端地兴起惆怅。我看见世间的大人都为生活的琐屑事件所迷着，都忘记人生的根本，只有孩子们保住天真，独具慧眼，其言行多足供我欣赏者。八指头陀诗云：“吾爱童子身，莲花不染尘。骂之惟解笑，打亦不生嗔。对境心常定，逢人语自新。可慨年既长，物欲蔽天真。”我当时曾把这首诗用小刀刻在香烟嘴的边上。

这只香烟嘴一直跟随我，直到四五年前，有一天不见了。以后我不再刻这诗在什么地方。四五年来，我的家里同国里一样的多难：母亲病了很久，后来死了；自己也病了很久，后来没有死。这四五年间，我心中不觉得有什么东西占据着，在我的精神生活上好比一册书里的几页空白。现在，空白页已经翻厌，似乎想翻出些下文来才好。我仔细向自己的心头探索，觉得只有许多乱杂的东西忽隐忽现，却并没有一物强固地占据着。我想把这几页空白当作被开的几个大“天窗”，使下文仍旧继续前文，然而很难能。因为昔日的我家的儿童，已在这数年间不知不觉地变成了少年少女，行将变为大人。他们已不能像昔日的占据我的心了。我原非一定要拿自己的子女来作为儿童生活赞美的对象，但是他们由天真烂漫的儿童渐渐变成拘谨驯服的少年少女，在我眼前实证地显示了人生黄金时代的幻灭，我也无心再来赞美那昙花似的儿童世界了。

古人诗云：“去日儿童皆长大，昔年亲友半凋零。”这两句确切地写出了中年人的心境的虚空与寂寥。前天我翻阅自己的画册时，陈宝（就是阿宝，就是做媒人的宝姐姐）、宁馨（就是做新娘子的软软）、华瞻（就是做新官人的瞻瞻）都从学校放寒假回家，站在我身边同看。看

到“瞻瞻新官人，软软新娘子，宝姐姐做媒人”的一幅，大家不自然起来。宁馨和华瞻脸上现出忸怩的笑，宝姐姐也表示决不肯再做媒人了。他们好比已经换了另一班人，不复是昔日的阿宝、软软和瞻瞻了。昔日我在上海的小家庭中所观察欣赏而描写的那群天真烂漫的孩子，现在早已不在人间了！他们现在都已疏远家庭，做了学校的学生。他们的生活都受着校规的约束，社会制度的限制，和世智的拘束；他们的世界不复像昔日那样广大自由，他们早已不做房子没有屋顶和眠床里种花草的梦了。他们已不复是“快活的劳动者”，正在为分数而劳动，为名誉而劳动，为知识而劳动，为生活而劳动了。

我的心早已失了占据者。我带了这虚空而寂寥的心，彷徨在十字街头，观看他们所转入的社会，我想象这里面的人，个个是从那天真烂漫、广大自由的儿童世界里转出来的。但这里没有“花生米不满足”的人，却有许多面包不满足的人。这里没有“快活的劳动者”，只见锁着眉头的引车者，无食无衣的耕织者，挑着重担的颁白者，挂着白须的行乞者。这里面没有像孩子世界里所闻的号啕的哭声，只有细弱的呻吟，吞声的呜咽，幽默的冷笑，和愤慨的沉默。这里面没有像孩子世界中所见的不屈不挠的大丈夫气，却充满了顺从，屈服，消沉，悲哀，和诈伪，险恶，卑怯的状态。我看到这种状态，又同昔日带了一叠书和一包食物回家，而在弄堂门口看见我妻提携了瞻瞻和阿宝等候着那时一样，自己立刻化身为二人。其一人做了这社会里的一分子，体验着现实生活的辛味；另一人远远地站出来，从旁观察这些状态，看到了可惊可喜可悲可哂的种种世间相。然而这情形和昔日不同：昔日的儿童生活相能“占据”我的心，能使我归顺它们，现在的世间相却只是常来“袭击”我这空虚寂寥的心，而不能占据，不能使我归顺。因此我的生活的册子中，至今还是继续着空白的页，不知道下文是什么。也许空白到底，亦未可知啊。

为了代替谈自己的画，我已把自己十年来的生活和心情的一面在这里谈过了。但这文章的题目不妨写作“谈自己的画”。因为：一则我的画与我的生活相关联，要谈画必须谈生活，谈生活就是谈画。二则我的画既不摹拟什么八大山人、七大山人的笔法，也不根据什么立体派、平面派的理论，只是像记帐般地用写字的笔来记录平日的感兴而已。因此关于画的本身，没有什么话可谈，要谈也只能谈谈作画时的因缘罢了。

廿四〔1935〕年二月四日

---

[1] 本篇原载1935年2月20日和3月5日《人间世》第22、23期。编入1957年版《缘缘堂随笔》时作者有所删改，主要是删去了首二段。

[2] 语堂，指林语堂。

[3] 英文，意即：你心里想的，别让人知道。

[4] 搭白，作者家乡方言，意即搭腔。

[5] 在漫画中是一辆藤童车。

我的书：《芥子园画谱》[1]

“我的书”，这题目很广大。我虽非藏书家，大大小小，新新旧旧，也有四五橱的书，不知当从哪一册说起？先拣最漂亮一点的来说吧。假定价贵就是漂亮，先拣价最贵的来说吧。我所有的书中，价最贵的要算去年向有正书局买来的一部《芥子园画谱》。这部书共分三集，第一集四册，定价六元。第二集又四册，定价又六元。第三集也是四册，定价却是三十二元。全书一共定价四十四元。我托书店代买，照同行打九折，实出大洋三十九元六角。在我所有书中，这部要算最贵的了。次贵的书，其价不及此书之半。

先谈我买这书的动机：我学画从西洋画法的石膏模型木炭写生入手，一向不曾要求画谱。以前看见别人拿出《芥子园》临摹，便鄙视他。一则为了有几个人所临摹的《芥子园》，是画摊上几只角子一部的油光纸的石印本。那本子不是照相落石的，是由人用手临摹而石印的。我虽不娴中国画，也能一望而知其失真。假如这种本子里的笔墨照原本打个对折，临摹的人所摹得的又打一个对折，这人所学得的实在无几。怪不得中国的画运要衰微了。我认为这些手摹石印本的《芥子园画谱》比低级趣味的书更为低级，是画匠所用的东西。二则，根本我认为学画须以自然为师，不必临摹古本。由临摹而得的画法，往往落套，譬如树的画法，桥的画法，亭的画法等，在他们心中已有了一定型。人的画法也如此，所以二十世纪的中国画家还在那里写纶巾，道袍，红袖，翠带的古装人物，形成“时代错误”的状态。故我以为学画不须学画谱，对于《芥子园》的存在根本地怀疑。因此，我一向鄙视《芥子园》。我所以肯买这册书，为的是有一天，我偶然看到一条兰的立幅的旁边的花盆架

上供着一盆真的兰花。把实物与画对照地看了一会，觉得中国画的象征的表现法，真是奇妙：并不肖似实际的兰花，却能力强地表出兰花所有的特点。这有些儿近于漫画手法，比石膏模型写实的画法轻快得多。此后我对中国画渐渐地怀着好感。对《芥子园》的鄙视也渐渐消失了。偶然遇到这部书，我也仔细地翻阅。觉得这是一部中国画的教科书。分门别类，择要示范，虽非名家真迹，也可谓具体而微。可惜翻印的本子太坏，不免毫厘千里之差。因此我闻知有正书局有精印的本子发卖，就决心去买一部。我买它来非为临摹，只许阅读。古人称看画为“读画”，我没有这样神会默悟的观照工夫。现在所谓“阅读”，也只是说同读书一样翻翻而已。详言之，我预备拿这画谱中所描的东西来同实物对照，同从前对照兰花和其立幅一样。我想由此看出实物形态和书中形态的差异，因而探求中国画的表现方法的一般的规则。说“一般的规则”，似乎太科学的。主张气韵生动的中国画家看了，定要笑我太死板。但我也以为古代的画论太玄妙，中国画倘要继续它的血食，在某限度内也非受一下科学的洗礼不可。虽然我生活烦忙，立此志已有一二年而终于未有所得，但“理想是事实之母”，假我数年，五十以学中国画，也一定可以得到一个结果——成功或失败。这是我买《芥子园》的动机。

我先买第二集，梅兰竹菊谱。因为一则我听某人说学中国画须从四君子入手，所以先买它。二则我觉得中国画谱中所载的大多数是古代社会的模样，古代人的衣服，古代的生活，与现世相去太远，无从找到实物来对照研究。四君子没有古装与今装，便于作上述的研究，所以我先看中它们。印刷果然比石印本高明得多。然而我终于没有工夫特地找梅兰竹菊来和画谱中的四君子对照研究。只是翻了三次——真不过三次：初买来时翻了一次。后来别人借去看了几天，拿来还我时，又乘便翻了一次。最近想写这篇文章时又翻一次。不过有了这册之后，我每逢看着梅兰竹菊的时候，比以前要注意些。我想：“古人是看了这东西而想出

那种画法来的。我也何妨来验一下这创作的心理看。”于是出神地看了几眼。虽然都是匆忙地，偶然地，终于没有发见什么“至理”，但有时也感到一种兴味。有兴味，总是有作用的原故。有作用，也许其作用近于那“至理”了。我常常拿这样的一念来自慰。然实际上终于未有所获得。只是在那序文中看了二句不能忘却的话。“康熙辛巳菊月雄州余椿题于秦淮”的梅菊谱序中，有这样的两句：

“诗文字画，皆为丰岁之珍，饥年之粟。”

我最初看到，想给他在“饥年”二字上面加一“非”字。后来一位朋友说我太浅薄了。他就代作者想出二种解释来：一者，饥的原因倘是自然力，例如水灾或火灾，这是天谴。古人有知天命而善于安贫乐道者。则诗文字画之道，可为他们的饥年之粟。二者，饥年的原因倘是人力，这是人祸。诗文字画倘能与时代社会相关，也可以替代饥民求粟的哭声，所以这句话也说得通。我想，其然，岂其然欤？究竟本意如何，只有回到康熙年间去问问作者才能知道。

后来我又听人说，学中国画宜从画石入手，就继续去买含有石谱的第一集。我想，西洋画以裸体女人为基本练习，中国画以石为基本练习，这对照非常奇妙。前者太柔而后者太刚，前者太活而后者太死，前者太有情，后者太无情了。但是我觉得也有两个共通点：一者都是自然物，二者都是形态复杂而变化无定的。人体多曲线，其形态有种种而变化无定，石多直线，其形态也有种种而变化无定。故西洋画笔法密致而中国画笔法疏朗。西洋画中描一株树也用肢体似的线条，中国画中描一个人也用石纹似的衣褶。我买了石谱之后，看见了石头似觉很有意思。那些崎岖的无名的形状，都能使我看出一些表情来，因而回想过去在各种的中国画中的所见，我觉得学中国画从石入手之说，比从四君子入手之说更为合理。理由这样：无名的形象（例如石），比有名的形象（例

如四君子）宜作基本练习的题材。因为它无名，观察时可以屏弃一切先入观念而看到纯粹形象。西洋画的基本练习虽然是人体（石膏模型或莫特尔），但专门研究者常不画全体而画torso，就是肢体的一部分。便是取其近于无名的纯粹形象而适于基本练习的原故。有些人看见画家描一个没头的人，或者没有肢体的一段胴部，或者仅描背部和臀部，拿到展览会里去出品，不免要笑他们，这杀头断腿的形状可怕之极，岂可当作画供人欣赏？不知在西洋画家自有其技术的苦心为根据。可见世间是非真难说的。未曾身入其境，不知此中甘苦，信口批评，有时不免冤枉。以前我之鄙视《芥子园》也是其一例。

后来我在病中听人说，《芥子园》三集出版了。我料想也是六块钱一部的；即使上下，相差总看得见。便写信给上海的友人，托他去买。想以此为病中的消闲品。不久书寄到，发票亦到。票上写着定价三十二元，九折实洋也要廿八元余。我最初觉得有些儿肉痛。打开书来一看，又有些儿失望，只有两本是画，余两本中一半是木版大字的画论，一半是花卉虫鸟的描法。早知如此，我不买这第三集了。然而已经买了，总要看出它一些好处来，方才可以自慰。翻了一遍，果然也发见些好处：这里有两本全是花卉翎毛的彩色画，而且是人工木版套印的。一幅上多至五六套颜色，而且每一色又有浓淡之不同。说这是人工印的，几乎不能使人相信。后来我听人说，才知道印的功夫的确很大，那些浓淡全靠用手在版子上做出来的。我没有看见过这种印刷工场，但凭想象，恐怕印一张所费功夫，同照样临摹一张相差不远。不过难得这样正确而敏捷的临手，所以还是用模子印。但这时对我真是出力不讨好。我平素不大欢喜看工笔细写的画。我以为与其看毛羽色泽完全逼真的翡翠鸟的画，不如到动物园里去看看真的翡翠鸟；与其看花瓣一个不少而叶脉一丝不乱的月季花的画，不如到植物园里去看看真的月季花。结果这部芥子园第三集在我的书橱中价值最贵，而对我的感情最薄。我常常不理睬它。

但也有欢喜这一路工笔的朋友见了，倾情地称赞它一番。“啊！印得真漂亮！”“完全同画一样！”“完全同真的一样!”“廿八块钱，足值足值！”到底价贵就是漂亮！它的漂亮能博得这样的赞誉，我也觉得“廿八块钱，足值，足值”了。

廿四〔1935〕年三月九日于自长安至石门湾的舟中

---

[1] 本篇原载1935年4月1日《文学》第4卷第4号“我的书”专栏。

半篇莫干山游记[1]

前天晚上，我九点钟就寝后，好像有什么求之不得似的只管辗转反侧，不能入睡。到了十二点钟模样，我假定已经睡过一夜，现在天亮了，正式地披衣下床，到案头来续写一篇将了未了的文稿。写到二点半钟，文稿居然写完了，但觉非常疲劳。就再假定已经度过一天，现在天夜了，再卸衣就寝。躺下身子就酣睡。

次日早晨还在酣睡的时候，听得耳边有人对我说话："Z先生[2]来了！Z先生来了！"是我姐的声音。我睡眼朦胧地跳起身来，披衣下楼，来迎接Z先生。Z先生说："扰你清梦！"我说："本来早已起身了。昨天写完一篇文章，写到了后半夜，所以起得迟了。失迎失迎!"下面就是寒暄。他是昨夜到杭州的，免得夜间敲门，昨晚宿在旅馆里。今晨一早来看我，约我同到莫干山去访L先生[3]。他知道我昨晚写完了一篇文稿，今天可以放心地玩，欢喜无量，兴高采烈地叫："有缘！有缘！好像知道我今天要来的！"我也学他叫一遍："有缘！有缘！好像知道你今天要来的！"

我们寒暄过，喝过茶，吃过粥，就预备出门。我提议："你昨天到杭州已夜了。没有见过西湖，今天得先去望一望。"他说："我是生长在杭州的，西湖看腻了。我们就到莫干山吧。""但是，赴莫干山的汽车几点钟开，你知道吗？""我不知道。横竖汽车站不远，我们撞去看。有缘，便搭了去；倘要下午开，我们再去玩西湖。""也好，也好。"他提了带来的皮包，我空手，就出门了。

黄包车拉我们到汽车站。我们望见站内一个待车人也没有，只有一

个站员从窗里探头出来，向我们慌张地问：“你们到哪里？”我说：“到莫干山，几点钟有车？”他不等我说完，用手指着买票处乱叫：“赶快买票，就要开了。”我望见里面的站门口，赴莫干山的车子已在咕噜咕噜地响了。我有些茫然：原来我以为这几天莫干山车子总是下午开的，现在不过来问钟点而已，所以空手出门，连速写簿都不曾携带。但现在真是“缘”了，岂可错过？我便买票，匆匆地拉了Z先生上车。上了车，车子就向绿野中驰去。

坐定后，我们相视而笑。我知道他的话要来了。果然，他又兴高采烈地叫：“有缘！有缘！我们迟到一分钟就赶不上了！”我附和他：“多吃半碗粥就赶不上了!多撒一场尿就赶不上了！有缘！有缘！”车子声比

我们的说话声更响，使我们不好多谈“有缘”，只能相视而笑。

开驶了约半点钟，忽然车头上“嗤”地一声响，车子就在无边的绿野中间的一条黄沙路上停下了。司机叫一声“葛娘！[4]”跳下去看。乘客中有人低声地说：“毛病了！”司机和卖票人观察了车头之后，交互地连叫“葛娘！葛娘！”我们就知道车子的确有毛病了。许多乘客纷纷地起身下车，大家围集到车头边去看，同时问司机：“车子怎么了？”司机说：“车头底下的螺旋钉落脱了！”说着向车子后面的路上找了一会，然后负着手站在黄沙路旁，向绿野中眺望，样子像个“雅人”。乘客赶上去问他：“喂，究竟怎么了！车子还可以开否？”他回转头来，沉下了脸孔说：“开不动了！”乘客喧哗起来：“抛锚了！这怎么办呢？”有的人向四周的绿野环视一周，苦笑着叫：“今天要在这里便中饭了！”咕噜咕噜了一阵之后，有人把正在看风景的司机拉转来，用代表乘客的态度，向他正式质问善后办法：“喂!那么怎么办呢？你可不可以修好它？难道把我们放生了？”另一个人就去拉司机的臂：“嗳！你去修吧！你去修吧！总要给我们开走的。”但司机摇摇头，说：“螺旋钉落脱了，没有法子修的。等有来车时，托他们带信到厂里去派人来修吧。总不会叫你们来这里过夜的。”乘客们听见“过夜”两字，心知这抛锚非同小可，至少要耽搁几个钟头了，又是咕噜咕噜了一阵。然而司机只管向绿野看风景，他们也无可奈何他。于是大家懒洋洋地走散去。许多人一边踱，一边骂司机，用手指着他说：“他不会修的，他只会开开的，饭桶！”那“饭桶”最初由他们笑骂，后来远而避之，一步一步地走进路旁的绿荫中，或“矫首而遐观”，或“抚孤松而盘桓”，态度越悠闲了。

等着了回杭州的汽车，托他们带信到厂里，由厂里派机器司务来修，直到修好，重开，其间约有两小时之久。在这两小时间，荒郊的路上演出了恐怕是从来未有的热闹。各种服装的乘客——商人、工人、洋

装客、摩登女郎、老太太、小孩、穿制服的学生、穿军装的兵，还有外国人，——在这抛了锚的公共汽车的四周低徊巡游，好像是各阶级派到民间来复兴农村的代表。最初大家站在车身旁边，好像群儿舍不得母亲似的。有的人把车头抚摩一下，叹一口气；有的人用脚在车轮上踢几下，骂它一声；有的人俯下身子来观察车头下面缺了螺旋钉的地方；又向别处检探，似乎想检出一个螺旋钉来，立刻配上，使它重新驶行。最好笑的是那个兵，他带着手枪雄赳赳地站在车旁，愤愤地骂，似乎想拔出手枪来强迫车子走路。然而他似乎知道手枪耍不过螺旋钉，终于没有拔出来，只是骂了几声“妈的”。那公共汽车老大不才地站在路边，任人骂它“葛娘”或“妈的”，只是默然。好像自知有罪，被人辱及娘或妈也只得忍受了。它的外形还是照旧，尖尖的头，矮矮的四脚，庞然的大肚皮，外加簇新的黄外套，样子神气活现。然而为了内部缺少了小指头大的一只螺旋钉，竟暴卒在荒野中的路旁，任人辱骂！

乘客们骂过一会之后，似乎悟到了骂死尸是没有用的，大家向四野走开去。有的赏风景，有的讲地势，有的从容地蹲在田间大便。一时间光景大变，似乎大家忘记了车子抛锚的事件，变成picnic〔郊游〕的一群。我和Z先生原是来玩玩的，万事随缘，一向不觉得惘怅。我们望见两个时髦的都会之客走到路边的朴陋的茅屋边，映成强烈的对照，便也走到茅屋旁边去参观。Z先生的话又来了：“这也是缘！这也是缘！不然，我们哪得参观这些茅屋的机会呢？”他就同闲坐在茅屋门口的老妇人攀谈起来。

“你们这里有几份人家？”

“就是我们两家。”

“那么，你们出市很不便，到哪里去买东西呢？”

“出市要到两三里外的××。但是我们不大要买东西。乡下人有得吃些些算了。”

“这是什么树？”

“樱桃树，前年种的，今年已有果子吃了。你看，枝头上已经结了不少。”

我和Z先生就走过去观赏她家门前的樱桃树。看见青色的小粒子果然已经累累满枝了，大家赞叹起来。我只吃过红了的樱桃，不曾见过枝头上青青的樱桃。只知道“红了樱桃，绿了芭蕉”的颜色对照的鲜美，不知道樱桃是怎样红起来的。一个月后都市里绮窗下洋瓷盆里盛着的鲜丽的果品，想不到就是在这种荒村里茅屋前的枝头上由青青的小粒子守红来的。我又惦记起故乡缘缘堂来。前年我在堂前手植一株小樱桃树，去年夏天枝叶甚茂，却没有结子。今年此刻或许也有青青的小粒子缀在枝头上了。我无端地离去了缘缘堂来作杭州的寓公，觉得有些对它们不起。然而幸亏如此，缘缘堂和小樱桃现在能给我甘美的回忆。倘然一天到晚摆在我的眼前，恐怕不会给我这样的好感了。这是我的弱点，也是许多人共有的弱点。也许不是弱点，是人类习性之一，不在目前的状态比目前的状态可喜；或是美的条件之一，想象比现实更美。[5]我出神地对着樱桃树沉思，不知这一期间Z先生和那老妇人谈了些什么话。

原来他们已谈得同旧相识一般，那老妇人邀我们到她家去坐了。我们没有进去，但站在门口参观她的家。因为站在门口已可一目了然地看见她的家里，没有再进去的必要了。她家里一灶，一床，一桌，和几条

长凳，还有些日用上少不得的零零碎碎的物件。一切公开，不大有隐藏的地方。衣裳穿在身上了，这里所有的都是吃和住所需要的最起码的设备，除此以外并无一件看看的或玩玩的东西。我对此又想起了自己的家里来。虽然我在杭州所租的是连家具的房子，打算暂住的，但和这老妇人的永远之家比较起来，设备复杂得不可言。我们要有写字桌，有椅子，有玻璃窗，有洋台，有电灯，有书，有文具，还要有壁上装饰的书画，真是太啰嗦了！近年来励行躬自薄而厚遇于人的Z先生看了这老妇人之家，也十分叹佩。因此我又想起了某人题行脚头陀图像的两句："一切非我有，放胆而走。"这老妇人之家究竟还"有"，所以还少不了这扇柴门，还不能放胆而走。只能使度着啰嗦的生活的我和Z先生看了十分叹佩而已。实际，我们的生活在中国总算是啰嗦的了。据我在故乡所见，农人、工人之家，除了衣食住的起码设备以外，极少有赘余的东西。我们一乡之中，这样的人家占大多数。我们一国之中，这样的乡镇又占大多数。我们是在大多数简陋生活的人中度着啰嗦生活的人；享用了这些啰嗦的供给的人，对于世间有什么相当的贡献呢？我们这国家的基础，还是建设在大多数简陋生活的工农上面的。

望见抛锚的汽车旁边又有人围集起来了，我们就辞了老妇人走到车旁。原来没有消息，只是乘客等得厌倦，回到车边来再骂脱几声，以解烦闷。有的人正在责问司机："为什么机器司务还不来？""你为什么不乘了他们的汽车到站头上去打电话？快得多哩！"但司机没有什么话回答，只是向那条漫漫的长路的杭州方面的一端盼望了一下。许多乘客大家时时向这方面盼望，正像大旱之望云霓。我也跟着众人向这条路上盼望了几下。那"青天漫漫覆长路"的印象，到现在还历历在目，可以画得出来。那时我们所盼望的是一架小车，载着一个精明干练的机器司务，带了一包螺旋钉和修理工具，从地平线上飞驰而来；立刻把病车修好，载了乘客重登前程。我们好比遭了难的船飘泊在大海中，渴望着救生船

的来到。我觉得我们有些惭愧：同样是人，我们只能坐坐的，司机只能开开的。

久之，久之，彼方的地平线上涌出一黑点，渐渐地大起来。“来了！来了！”我们这里发出一阵愉快的叫声。然而开来的是一辆极漂亮的新式小汽车，飞也似的通过了我们这病车之旁而长逝。只留下些汽油气和香水气给我们闻闻。我们目送了这辆“油壁香车”之后，再回转头来盼望我们的黑点。久之，久之，地平线上果然又涌出了一个黑点。“这回一定是了！”有人这样叫，大家伸长了脖子翘盼。但是司机说“不是，是长兴班”。果然那黑点渐大起来，变成了黄点，又变成了一辆公共汽车而停在我们这病车的后面了。这是司机唤他们停的。他问他们有没有救我们的方法，可不可以先分载几十客人去。那车上的司机下车来给我们的病车诊察了一下，摇摇头上车去。许多客人想拥上这车去，然而车中满满的，没有一个空座位，都被拒绝出来。那卖票的把门一关，立刻开走。车中的人从玻璃窗内笑着回顾我们。我们呢，站在黄沙路边上蹙着眉头目送他们，莫得同车归，自己觉得怪可怜的。

后来终于盼到了我们的救星。来的是一辆破旧不堪的小篷车。里面走出一个浑身龌龊的人来。他穿着一套连裤的蓝布的工人服装，满身是油污，头戴一顶没有束带的灰色呢帽，脸色青白而处处涂着油污，望去与呢帽分别不出。脚上穿一双橡皮底的大皮鞋，手中提着一只荷包。他下了篷车，大踏步走向我们的病车头上来。大家让他路，表示起敬。又跟了他到车头前去看他显本领。他到车头前就把身体仰卧在地上，把头钻进车底下去。我在车边望去，看到的仿佛是汽车闯祸时的可怕的样子。过了一会他钻出来，立起身来，摇摇头说：“没有这种螺旋钉。带来的都配不上。”乘客和司机都着起急来：“怎么办呢？你为什么不多带几种来？”他又摇摇头说：“这种螺旋厂里也没有，要定做的。”听见这

话的人都慌张了。有几十人几乎哭得出来。然而机器司务忽然计上心来。他对司机说：“用木头做！”司机哭丧着脸说：“木头呢？刀呢？你又没带来。”机器司务向四野一望，断然地说道：“同老百姓想法！”就放下手中的荷包，径奔向那两间茅屋。他借了一把厨刀和一根硬柴回来，就在车头旁边削起来。茅屋里的老妇人另拿一根硬柴走过来，说怕那根是空心的，用不得，所以再送一根来。机器司务削了几刀之后，果然发见他拿的一根是空心的，就改用了老妇人手里一根。这时候打了圈子监视着的乘客，似乎大家感谢机器司务和那老妇人。衣服丽都或身带手枪的乘客，在这时候只得求教于这个龌龊的工人；堂堂的杭州汽车厂，在这时候只得乞助于荒村中的老妇人；物质文明极盛的都市里开来的汽车，在这时候也要向这起码设备的茅屋里去借用工具。乘客靠司机，司机靠机器司务，机器司务终于靠老百姓。

机器司务用茅屋里的老妇人所供给的工具和材料，做成了一只代用的螺旋钉，装在我们的病车上，病果然被他治愈了。于是司机又高高地坐到他那主席的座位上，开起车来；乘客们也纷纷上车，各就原位，安居乐业，车子立刻向前驶行。这时候春风扑面，春光映目，大家得意洋洋地观赏前途的风景，不再想起那龌龊的机器司务和那茅屋里的老妇人了。

我同Z先生于下午安抵朋友L先生的家里，玩了数天回杭。本想写一篇“莫干山游记”，然而回想起来，觉得只有去时途中的一段可以记述，就在题目上加了“半篇”两字。

廿四〔1935〕年四月二十二日于杭州

---

[1] 本篇原载1935年6月1日《论语》第66期，署名：子恺。

[2] Z先生，即谢先生，指谢颂羔。

[3] L先生，即李先生，指李圆净。

[4] 葛娘，即“个娘”，江南一带的骂人话，相当于“妈的”。

[5] 从“然而幸亏如此……”至此，在1957年版《缘缘堂随笔》中被作者删去。

缘缘堂再笔

（〔上海〕开明书店1937年1月初版）[1]

---

[1]　共收随笔20篇。其中4篇曾由作者加以修饰、删改后编入人民文学出版社1957年11月出版的《缘缘堂随笔》。今基本上采用其修饰之处。有的被删改的文句和段落，仍据旧版予以恢复，并加注说明。

物语[1]

晴爽的五月的清晨，缘缘堂主人早起，以杨柳枝漱口，饮清水一大杯，燃土耳其卷烟一支，走近堂楼窗际，凭栏闲眺庭中的景物，作如是想：

“葡萄也贪肥。用了半张豆饼，这几天就青青满棚。且有许多藤蔓长出棚外，颤袅空中，在那里要求延长棚架了。那嫩叶和卷须中间，已有无数绿色的小珠，这些将来都是结葡萄的。预想今年新秋，棚下果实累累，色如琥珀，大如鸟卵，味甘可口，专供我随意摘食。半张豆饼的饲养，换得它这许多的报效，这植物真可谓有益于人生，而尽忠于主人的了。去年夏秋，主人客居他方，听说它生的很少而小而无味。今年主人将在此过夏秋，它颇能体贴人意，特地多抽条枝，将以博主人之欢。你看：那嫩叶儿在朝阳中向我微笑，那藤蔓儿在晨风中向我点头，仿佛在说：‘我们都是为你生的呀！’

“南瓜秧也真会长！不多天之前撒下几颗南瓜子，现在变成了一座小林。那些茎儿肥胖得像许多青虫。那子叶长大得像两个浮萍。有些子叶上面还顶着一张带泥的南瓜子壳，仿佛在对我证明：‘诺！我确是从你所撒下的那颗瓜子里长出来的呀！’我预备这几天就给它分秧。掘几枝种在平屋后面的小天井里，让它们长大来爬到平屋上。再掘几枝种在灶间后面的阴沟旁，让它们长大来爬在灶间上。南瓜的确是一种最可爱的作物。你想，一粒瓜子放在墙下的泥里，自会迅速地长出蔓来，缘着竹竿爬到人家的屋上。不到半年，居然会变出十七八个果实来，高高地横卧在屋顶，专让屋主随时取食，教外人无法偷取。这不是最尽忠于主人的作物么？况且果实又肥又大，半个南瓜可烧一锅，滋味又甜又香，

又可点饥，又易消化。这不是最有益于人生的植物吗？它那青虫似的苗秧，含蓄着无限的生产力，怀抱着无限为人服务的忠诚。古人咏小松曰：‘时人不识凌云木，直待凌云始道高。’这两句正可拜借来赞咏我眼前的南瓜秧。看哪，许多南瓜秧在微风中摇摆着。它们大约知道我正在赞赏它们，故尔装出这得意的样子来酬答我。仿佛在对我说：‘我的出身虽然这么微贱，但是我有着凌云之志，将来定要飞黄腾达，以报答你的养育之恩！’

“鸽子们一齐在棚里吃早食了。雌的已会生蛋。它们对主人真亲善：每逢一只雌鸽子生了两个蛋，倘这里的小主人取食一个，它能补生一个。倘再取食一个，它能再补生一个，绝无吝色，永不表示反抗。现在我要阻止这里的小主人的取食鸽蛋，让它们多孵小鸽子。将来小鸽子多了，我定要把棚扩大且加以改良，让它们住得舒服。因为它们对我的服务实在太忠诚了：我每逢出门，带几只在身边，到了远方，要使这里的主母知道我的行踪和起居，可写一封信缚在鸽子的脚上，叫它飞送。一霎儿它就带了信回家，报告主母，比航空邮便还快，比挂号信还妥当。不但省了我许多邮票，又给我许多便利，外加添了我家庭中的许多趣味。这是何等有智慧而通人意的一种小动物！我誓不杀食你们的肉，我誓愿养杀你们[2]。啊，它们仰起头来望我了！啊，它们‘咕，咕’地对我叫了。这明明是对我表示亲爱，仿佛在说：Good morning！Good morning！〔早安！早安！〕

“黑猫把头钻在门槛底下做什么？不错！它是在那里为我驱逐老鼠。门槛底下的洞正是老鼠出没的地方。前天我亲眼看见两只大老鼠被它追赶，仓皇地逃进这洞里去。以前我家老鼠多而且凶。白昼常常横行，晚上更闹得人不能睡眠。抽斗都变成了老鼠的便所，人所吃的都是老鼠的残食。原稿纸在桌上放过一夜，添上了老鼠的小便痕。孩子们把

几粒花生米在衣袋里放过一夜，明天连衣襟都被咬破。自从这只黑猫来到我家以后，老鼠忽然肃清，家人方得安眠。真是除暴安良，驱邪降福。它的服务多么忠诚勤恳：晚间通夜不睡，放大了两个瞳孔，在满间屋子里巡查侦缉。白天偶尔歇息，也异常警惕。听见墙角吱吱一声，就猛然惊醒，勇往直前，爪牙交加，务须驱之屋外，或置之死地而后已。即使在吃饱的时候，看见了老鼠也绝不放过，宁可不吃，不可不杀。总之，它的捕鼠非为一己口腹之欲，全为我家除害。故终日终夜皇皇然，唯恐老鼠伤害了我家的一草一木。它仰起头，竖起尾巴，向我‘咪呜，咪呜’地叫了。这神气多么威武，这声音又多么柔媚！好似一员小将杀退了毛贼，归来向国王献捷的模样。”

缘缘堂主人作如是想毕，满心欢喜，得意洋洋，深深地吸入一口土耳其卷烟，喷出烟气与屋檐齐高。然后暂闭两目，意欲在晨曦中静养其平旦之气。忽闻庭中吃吃作笑，呜呜作声，似有人为不平之鸣者。倾耳而听，最先说话的是葡萄：

“哈，哈，这老头子发痴！他以为我是为他生的。人类真是何等傲慢而丑恶的动物！我受天之命而降生，借自然之力而成长，何干于你？我在这里享乐我自己的生命，‘繁殖我自己的种子，何尝为你而生？你在我的根上放下半张豆饼，为我造棚，自以为对我有培养之恩吗？我实在不愿受这种恩，这非但对我自己的生活毫无益处，实在伤害了我！你知道吗：我本来生在山野，泥土是适我胃口的食粮，雨露是使我健康的饮料，岩壁丘壑是我的本宅，那时我的藤蔓还要粗，我的种子还要多，我的攀缘力与繁殖力比现在强得多。自从被你们人类取来豢养之后，硬要我吃过量的食料，硬把我拘束在机械的栅上，还要时时弯曲我的藤蔓，教我削足适履；裁剪我的枝叶，使我畸形发展。于是我的藤蔓变成如此细弱，我的种子变得如此臃肿。我的全身被你们造成了残废的模

样。你称赞我的种子色如琥珀，大如鸟卵。其实这在我是生赘疣，生臌胀，生小肠气病，都是你害我的！你反道这是我对你的恩惠的报效，反道我尽忠于你，真是荒天下之大唐！尤可笑者，去年我生得少，你以为是你不在家的原故，今年我生得多，你以为是博你的欢。我又不是你的情人，为你离家而憔悴，又不是你的奴隶，在你面前献媚！告诉你吧：我因生理的关系，要隔年繁荣一次。你偶然凑巧，就以为我逢迎你，真真见鬼！人类往往作这种狂妄的态度：回家偶逢花儿未落就说它‘留待主人归’;送别偶逢鸟儿闲啼，就以为‘恨别鸟惊心’;出门偶逢天晴，自以为‘天佑’，岂不可笑？我们与你同是天之生物，平等地站在这世间，各自谋生，各自繁殖，我们岂是为你们而存在？你以为我在微笑，在点头。其实我在悲叹，在摇头。为了你强迫我吃了半张豆饼，剪去了我许多枝叶，眼见得今秋的果实又要弄得臃肿不堪，给你们吞食殆尽，不留一粒种子。昨天隔壁三娘娘家的母猪偶然到这里来玩。我曾经同她互相悲叹愤慨。我和她同样也受你们的‘非生物道’的虐待，大家变得臃肿残废而膏你们的口腹。人类真是何等野蛮的东西！自己也是生物，却全不顾‘生物道’，一味自私自利，有我无人。还要一厢情愿，得意洋洋。天下的傲慢与丑恶，无过于人类了！”下面继续起来的谩骂之声，是那短小精悍的南瓜秧所发的：

“人类不但傲慢而丑恶，简直是热昏[3]！不要脸！他们自恃力强，公然侵略一切弱小生物。‘弱肉强食’在这世间已成了一般公理；倘然侵略者的态度坦白，自认不讳，倒还有一点可佩服，可是他们都鬼头鬼脑，花言巧语，自命为‘万物灵长’，以为其他一切生物皆为人而生，真是十八刀钻不出血的老皮面！葡萄伯伯的抗议，我不但完全同情，且觉得措辞太客气了。人这种野蛮东西，对他们用什么客气？你不知道我吃了他们多少苦头，才挣得这条小性命呢。我的母亲是一个体格强壮而身材苗条的健全的生物，被他们残忍地腰斩了，切成千刀万块，放在锅子

里烧到粉骨碎身。那时我同众兄弟们还在娘肚皮里，被他们堕胎似的取出，盛在篮里，放在太阳光里晒。我们为了母亲的被害，已不胜哀悼；自己的小性命是否可保，又很忧虑。果然，晒了一天，有一人对着我们说：‘南瓜子可以吃了！’我们惊起一看，其人正是这自命为主人的老头子！他端起我们的篮来，横七竖八地摇了一会，对那老妈子说：‘拿去炒一炒！’这死刑的宣告使我们众兄弟同声号哭，然而他们如同不闻，管自开锅发灶，准备我们的刑场。幸而有一个小姑娘，她大概年纪还小，天良还没有丧尽，走过来对老妈子说：‘不要全炒，总要给它们留些种子的！’我们有了免于灭族的希望，觉得死也甘心。大家秉公持正，仓皇地推选，想派几个体格最健全的兄弟留着传种，以绍承我母的血统。谁知那小姑娘不管我们本人的意见，随手抓了一把，对那老妈子说：‘这一点拿去种，余多的你炒吧！’我幸而被抓在她的手里，又不幸而不是最健全的一个。然而有此虎口余生，总算不幸中之大幸。现在这父母之遗体靠了土地的养育，和雨露的滋润，居然脱壳而出，蒸蒸日上，也可以聊尽子责而告慰泉壤了。但看这老头子的态度，我又起了无限的恐惧。我还道他家的小姑娘天良没有丧尽，慈悲地顾念我母的血食，原来不然，他们都全为自己，想等我大起来，再吃我的子孙！他贪恋我们的果实又肥又大，滋味又甜又香，何等可恶的老馋！他以为我们忠于主人，有益于人生；怀抱着为人服务的忠诚，何等荒唐的胡说！我们自有天赋的生产力，和天赋的凌云之志，但岂是为你们而生，又岂是你们所能养成？可惜我的根不能移动，若得像那鸽子，我早已飞出这可诅咒的牢狱和刑场，向大自然的怀里去过我独立自主的生活了！”南瓜秧说到这里，鸽子就接上去说：

“你的话大都是我所同情的。不过听到你最后的话，似有讥讽我能飞不飞，甘心为奴的意思，这使我不得不辩解了。古语云：‘一家不晓得一家事’，难怪你怀疑于我。现在我把我们的生活情形告诉你吧：人

对我的待遇，除了偷蛋可恶以外，其余的我都只觉得可笑。以为我对人亲善，服务忠诚，全是盲子摸象！我们的祖先本来聚居在山野中，无拘无束，多么自由的生活！后来不知怎样，被人捕到城市，豢养在囚笼里。我们有一种独特而力强的遗传性，就是不忘我们的诞生地。人类有一句话，叫做‘狐死正首丘’，又有俗语说：‘树高千丈，叶落归根’，他们也认为这是一种美德。我们因有这种遗传性的原故，诞生在城市中的虽然飞翔力并不退化，却无意飞回山野。人类就利用我们这习性，为我们在庭院里筑窠巢，从单方面擅定我们是他们所豢养的，还要单恋似的说我们对人亲善，岂不可笑！我们为有上述的遗传性，大家善于记忆。即使飞到了数千百里之外，仍能飞回原处，绝对不要找警察问路。因此人类又来利用我们，把信札缚在我们的脚上，托我们带回。纸儿并不重，我们也就行个方便。但这是‘乘便’，不是专差，人类却自以为我们是他们的专差，称我们为‘传书鸽’，还要谬赞我们服务忠诚，岂不更可笑吗？尤可笑的，我们有几个住在军队中的兄弟，不幸在战场上中了流弹，短命而死，军人居然为它们建筑坟墓，天皇还要补送它们勋章，教它们受祭奠。哈哈，我们只为了恪守祖先的遗志，不忘自己的根本，故而不辞冒险，在战场上来往；谁肯为这种横暴的侵略者作走狗呢？老实说，若不为了他们那种优良的食物的供养，我们也不肯中他们的计。只是那种食物太味美了，我们倒有些儿舍不得。横竖我们有的是翅膀，飞过战场也没有什么可怕，也乐得多吃些美食，在那里看看人类自相残杀的恶剧吧。这里的主人每逢托我带信回家，主母来接取我脚上的纸儿时，也必拿许多优良的食物供奉我。我为贪食这些，每次总是赶快回来。他们却误解了，以为我服务忠诚，真是冤哉枉也！也许他们都知道，为欲装‘万物灵长’的场面，故意假痴假呆，说我们忠诚。那更是可笑而可耻了！刚才我在这里向朝阳请早安，那老头儿却自以为我在对他说‘Good morning’。这便是可笑可耻的一端。”黑猫也昂起头来说话了。

“鸽子哥儿的话好像是代替我说的！我的境遇完全和你一样，我的猫生观也和你相同。那老头儿以为我在这里为他驱鼠，谬赞我服务忠诚，并且瞎说我的捕鼠不为口腹，全为他家除害，唯恐老鼠伤害了他家的一草一木，在我也常觉得荒唐可笑。把我的平生约略的告诉你吧：我本来住在这里的邻近人家的。因为那人家自己没饭吃，更没有钱买鱼来供养我，他们的房子又异常狭小，所有的老鼠很少；即使有几只，也因为那屋破得可以，瓦上，壁上，窗户上，处处有不大不小的隙缝，老鼠可以自由逃窜，而我猫却钻不进去。我往往守候了好几天，没有一只老鼠可得，因此我只得告辞，彷徨歧途。偶然到这屋檐上窥探，看见房子还高大，布置还像样。我正想混进来找些食物，这里小姑娘已在檐下模仿我的叫声而招呼我了。不久那老妈子拿了一只碗走到檐下，对着我‘丁丁丁丁’地敲起来。我连忙跳下来就食：碗里的东西真美味，全是我所最欢喜的鱼类！我预备常住在这里。但闻那老妈子说：‘这猫不知是从哪里来的。这般瘦，看来是没有人家养的。我们养了吧，老鼠太多，教它赶老鼠。’那小姑娘说：‘这只猫样子也好看！我们养了它！不要忘记喂食！’我听了这话，就决心常住在这里了。他们的供养的确很好。外加前后许多屋子，都有无数的老鼠，任我随时捕食。现在老鼠虽已减少，且都警戒，只要用点工夫，或耐心装个假睡，也总可捞得一个。我们也有一种独特的遗传性，就是欢喜吃老鼠。老鼠比鱼更好吃。所以我虽在刚刚吃饱鱼饭的时候，见了老鼠仍是感到一种说不出的香味，不由的要捉住它。老实说，这里倘没有了上述的食物，我早已告辞了。那老头儿还说我为他服务忠诚，是上了我的当，不然，便如你所说，他是假痴假呆地夸口，以助‘万物灵长’的威风。刚才我因为早晨没有吃过，追老鼠又落个空，仰起头来喊他给我备早饭，他却视我为献媚，献捷，也是人类可笑可耻的一个实例！——照理，正如葡萄先生和南瓜小姐所主张，我们都是受命于天而长育于地的平等的生物，应该各正性命，不相侵犯。但这道理太高，像我兄弟就做不到。但我们自认吃

鱼吃老鼠不讳，态度是坦白的。至于像人类这样巧立了‘灵长’的名目而侵略万物，还要老着面皮自以为‘万物为我而生’，我们是不屑为的！”

缘缘堂主人倾耳而听，不漏一字，初而惊奇，继而惶恐，终于羞惭。想要辩解，一时找不出理由。土耳其卷烟熄，平旦之气消，愀然变容，悄然离窗，隐几而卧。

廿五〔1936〕年五月十三日作，曾载《宇宙风》

猫親人
TK

[1] 本篇原载1936年7月16日《宇宙风》第2卷第21期。

[2] 养杀你们，意即供养你们一辈子直到老死。

[3] 热昏，江南一带方言，意即昏了头。

午夜高楼[1]

近因某种机缘，到一偏僻的小乡镇中的一个古风的高楼中宿了一夜。“金陵津渡小山楼，一宿行人自可愁。”灯昏人静而眠不得的时候，我便想起这两句。其实我并没有愁，读到“自可愁”三字，似觉自己着实有些愁了。此愁之来，我认为是诗句的音调所带给的。“一宿行人自可愁”，这七个字的音调，仿佛短音阶〔小音阶〕的乐句，自能使人生起一种忧郁的情绪。

这高楼位在镇的市梢。因为很高，能听见市镇中各处的声音。黄昏之初，但闻一片模糊的人声，知道是天气还热，路上有人乘凉。他们的闲话声并成了这一片模糊的声音而传送到我这高楼中。黄昏一深，这小市镇里的人都睡静了。我躺在高楼中的凉床上所能听到的只有两种声音，一种是“栎，栎，栎”，一种是“的，的，的”。我知道前者是馄饨担，后者是圆子担的号音。

于是我想：不必说诗的音调可以感人，就是馄饨担和圆子担的声音，也都具有音调的暗示，能使人闻音而感知其内容。馄饨担用“栎，栎，栎”为号，圆子担用“的，的，的”为号。此法由来已久，且各地大致相同。但我想最初发起用这种声音为号的人，大约经过一番考虑，含有一种用意。不然，一定是为了这两种声音与这两种食物性状自然相合。在卖者默认这种声音宜为其商品作广告，在闻者也默认这种声音宜为这种食物的暗号，于是通行于各地，沿用至今，被视为一种定规。

试吟味之：这两种声音，在高低，大小，缓急，及音色上，都与这两种食物的性状相暗合。馄饨担上所敲的是一个大毛竹管，其声低，而

大，而缓，其音色混浊，肥厚，沉重，而模糊。处处与馄饨的性状相似。午夜高楼，灯昏人静，饥肠辘辘转响的时候，听到这悠长的“柝——柝——柝——”自远而近，即使我是不吃肉的人，心目中也会浮出同那声音一样混浊，肥厚，沉重，而模糊的一碗馄饨来。在从来没有见闻过馄饨担的人，当然不会起这感想，我原是为了预先知道而能作如是想的。然而岂是穿凿附会而作此说？不信，请把圆子担的“的，的，的”给他敲了，试想效果如何？我看这种声音完全不能使人联想起馄饨呢！

圆子担上所敲的是两根竹片，其声高，而小，而急，其音色纯粹，清楚，圆滑，而细致。处处与小圆子的性状相似。吾乡称这种圆子为“救命圆子”，言其细小不能吃饱，仅足以救命而已。试想象一碗纯白，浑圆，细小而甘美的救命圆子，然后再听那清脆，繁急，聒耳的“的，的，的”之声，可见二者何等融洽。那救命圆子仿佛是具体化的“的，的，的”。那“的，的，的”不啻为音乐化的救命圆子。卖扁豆粥的敲的也是“的，的，的”。但有时稍缓。又显见这两种食物的性状是大同小异的。

西洋曾有一班人耽好感觉的游戏。或作莫名其妙的画，称之为“色彩的音乐”；或设种种的酒，代表音阶上各音，饮时自以为听乐，称之为“味觉的音乐”。我这晚躺在这午夜高楼的凉床上，细味馄饨担与圆子担的声音，颇近于那班人的行径，自己觉得好笑。两副担子从巷的两头相向而来，在我的高楼之下交手而过。“柝，柝，柝”和“的，的，的”同时齐奏，音调异常地混杂，正仿佛尝了馄饨与圆子混合的椒盐味。

最后我回想到儿时所亲近的糖担。我们称之为“吹大糖”担。挑担的大都是青田人，姓刘。据父老们说，他们都是刘基的后裔。刘伯温能知未来，曾遗嘱其子孙挑吹大糖担，谓必有发达之一日。因此其子孙世守

勿懈。又闻吾乡有刘伯温所埋藏宝物多处，至今未被发掘，大约是要留给挑吹大糖担者发掘的。我家邻近一带门口，据说旧有一个石槛，也是刘伯温设置的，谓此一带永无火灾。我幼时对于这种话很感兴味，因此对于挑吹大糖担者更觉可亲。我家邻近一带，我生以来的确没有遭过火灾；我生以前，听大人说也没有遭过火灾。但我看见挑吹大糖担的人，大都衣衫褴褛，面有菜色，似乎都靠着祖先的遗言在那里吃苦。而且我问他们，有几个并不姓刘，也不是青田人而是江北人。兴味为之大减。以问父老，父老说，他们恐怕我们怪他们来发掘宝物，故意隐瞒的。我的兴味又浓起来。每闻“铛，铛，铛”之声，就向母亲讨了铜板，出去应酬他，或者追随他，盘问他，看他吹糖。他们的手指技法很熟，羊卵脬，葫芦，老鼠偷油，水烟筒，宝塔，都能当众敏捷地吹成，卖给我们玩，玩腻了还好吃。他们对我，精神上，物质上都有恩惠。“铛，铛，铛”这声音，现在我听了还觉得可亲呢。因为锣声暗示力比前两者尤为丰富。其音乐华丽，热闹，兴奋，而堂皇。所以我幼时一听到“铛，铛，铛”之声，便可联想那担上的红红绿绿的各种花样的糖，围绕那担子的一群孩子的欢笑，以及糖的甜味。我想象那锣仿佛是一个慈祥，欢喜，和平，博爱的天使，两手擎着许多华丽的糖在路上走，口中高叫“糖！糖！糖！”把糖分赠给大群的孩子。我正是这群孩子中之一人。但这已是三十年的旧心情了。现在所谓可亲的，也只是一种虚空的回忆而已。朦胧中我又想起了“一宿行人自可愁”之句，黯然地入了睡乡。

廿四〔1935〕年残暑作，曾载《宇宙风》

---

[1] 本篇原载1935年《宇宙风》第1卷第2期。

生机[1]

去年除夜买的一球水仙花，养了两个多月，直到今天方才开花。

今春天气酷寒，别的花木萌芽都迟，我的水仙尤迟。因为它到我家来，遭了好几次灾难，生机被阻抑了。

第一次遭的是旱灾，其情形是这样：它于去年除夕到我家，当时因为我的别寓里没有水仙花盆，我特为跑到瓷器店去买一只纯白的瓷盘来供养它。这瓷盘很大、很重，原来不是水仙花盆。据瓷器店里的老头子说，它是光绪年间的东西，是官场中请客时用以盛某种特别肴馔的家伙。只因后来没有人用得着它，至今没有卖脱。我觉得普通所谓水仙花盆，长方形的、扇形的，在过去的中国画里都已看厌了，而且形式都不及这家伙好看。就假定这家伙是为我特制的水仙花盆，买了它来，给我的水仙花配合，形状色彩都很调和。看它们在寒窗下绿白相映，素艳可喜，谁相信这是官场中盛酒肉的东西？可是它们结合不到一个月，就要别离。为的是我要到石门湾去过阴历年，预期在缘缘堂住一个多月，希望把这水仙花带回去，看它开好才好。如何带法？颇费踌躇：叫工人阿毛拿了这盆水仙花乘火车，恐怕有人说阿毛提倡风雅；把他装进皮箱里，又不可能。于是阿毛提议：“盘儿不要它，水仙花拔起来装在饼干箱里，携了上车，到家不过三四个钟头，不会旱杀的。”我通过了。水仙就与盘暂别，坐在饼干箱里旅行。回到家里，大家纷忙得很，我也忘记了水仙花。三天之后，阿毛突然说起，我猛然觉悟，找寻它的下落，原来被人当作饼干，搁在石灰甏上。连忙取出一看，绿叶憔悴，根须焦黄。阿毛说“勿碍[2]”，立刻把它供养在家里旧有的水仙花盆中，又放些白糖在水里。幸而果然勿碍，过了几天它又欣欣向荣了。是为第一次遭

的旱灾。

第二次遭的是水灾，其情形是这样：家里的水仙花盆中，原有许多色泽很美丽的雨花台石子。有一天早晨，被孩子们发见了，水仙花就遭殃：他们说石子里统是灰尘，埋怨阿毛不先将石子洗净，就代替他做这番工作。他们把水仙花拔起，暂时养在脸盆里，把石子倒在另一脸盆里，掇到墙角的太阳光中，给它们一一洗刷。雨花台石子浸着水，映着太阳光，光泽、色彩、花纹，都很美丽。有几颗可以使人想象起“通灵宝玉”来。看的人越聚越多，孩子们尤多，女孩子最热心。她们把石子照形状分类，照色彩分类，照花纹分类；然后品评其好坏，给每块石子打起分数来；最后又利用其形色，用许多石子拼起图案来。图案拼好，她们自去吃年糕了！年糕吃好，她们又去踢毽子了；毽子踢好，她们又去散步了。直到晚上，阿毛在墙角发见了石子的图案，叫道：“咦，水仙花哪里去了？”东寻西找，发见它横卧在花台边上的脸盆中，浑身浸在水里。自晨至晚，浸了十来小时，绿叶已浸得发肿，发黑了！阿毛说“勿碍”，再叫小石子给它扶持，坐在水仙花盆中。是为第二次遭的水灾。

第三次遭的是冻灾，其情形是这样的：水仙花在缘缘堂里住了一个多月。其间春寒太甚，患难迭起。其生机被这些天灾人祸所阻抑，始终不能开花。直到我要离开缘缘堂的前一天，它还是含苞未放。我此去预定暮春回来，不见它开花又不甘心，以问阿毛。阿毛说：“用绳子穿好，提了去！这回不致忘记了。”我赞成。于是水仙花倒悬在阿毛的手里旅行了。它到了我的寓中，仍旧坐在原配的盆里。雨水过了，不开花。惊蛰过了，又不开花。阿毛说：“不晒太阳的原故。”就掇到阳台上，请它晒太阳。今年春寒殊甚，阳台上虽有太阳光，同时也有料峭的东风，使人立脚不住。所以人都闭居在室内，从不走到阳台上去看水仙

花。房间内少了一盆水仙花也没有人查问。直到次日清晨，阿毛叫了：“啊哟！昨晚水仙花没有拿进来，冻杀了！”一看，盆内的水连底冻，敲也敲不开；水仙花里面的水分也冻，其鳞茎冻得像一块白石头，其叶子冻得象许多翡翠条。赶快拿进来，放在火炉边。久之久之，盆里的水溶了，花里的水也溶了；但是叶子很软，一条一条弯下来，叶尖儿垂在水面。阿毛说：“乌者[3]”，我觉得的确有些儿“乌”，但是看它的花蕊还是笔挺地立着，想来生机没有完全丧尽，还有希望。以问阿毛，阿毛摇头，随后说：“索性拿到灶间里去，暖些，我也可以常常顾到。”我赞成。垂死的水仙花就被从房中移到灶间。是为第三次遭的冻灾。

谁说水仙花清？它也像普通人一样，需要烟火气的。自从移入灶间之后，叶子渐渐抬起头来，花苞渐渐展开。今天花儿开得很好了！阿毛送它回来，我见了心中大快。此大快非仅为水仙花。人间的事，只要生机不灭，即使重遭天灾人祸，暂被阻抑，终有抬头的日子。个人的事如此，家庭的事如此，国家、民族的事也如此。

廿五〔1936〕年三月作，曾载《越风》

---

[1] 本篇原载1936年3月《越风》第10期。

[2] 勿碍，意即不要紧。

[3] 乌者，意即糟了。

实行的悲哀[1]

寒假中，诸儿齐集缘缘堂，任情游戏，笑语喧阗。堂前好像每日做喜庆事。有一儿玩得疲倦，欹藤床少息，随手翻检床边柱上日历，愀然改容叫道："寒假只有一星期了！假期作业还未动手呢！"游戏的热度忽然为之降低。另一儿接着说："我看还是未放假时快乐，一放假就觉得不过如此，现在反觉得比未放时不快了。"这话引起了许多人的同情。

我虽不是学生，并不参预他们的假期游戏，但也是这话的同情者之一人。我觉得在人的心理上，预想往往比实行快乐。西人有"胜利的悲哀"之说。我想模仿他们，说"实行的悲哀"，由预想进于实行，由希望变为成功，原是人生事业展进的正道。但在人心的深处，奇妙地存在着这种悲哀。

现在就从学生生活着想，先举星期日为例。凡做过学生的人，谁都能首肯，星期六比星期日更快乐。星期六的快乐的原因，原是为了有星期日在后头；但是星期日的快乐的滋味，却不在其本身，而集中于星期六。星期六午膳后，课业未了，全校已充满着一种弛缓的空气。有的人预先作归家的准备；有的人趁早作出游的计划！更有性急的人，已把包裹洋伞整理在一起，预备退课后一拿就走了。最后一课毕，退出教室的时候，欢乐的空气更加浓重了。有的唱着歌出来，有的笑谈着出来，年幼的跳舞着出来。先生们为环境所感，在这些时候大都暂把校规放宽，对于这等骚乱佯作不见不闻。其实他们也是真心地爱好这种弛缓的空气的。星期六晚上，学校中的空气达到了弛缓的极度。这晚上不必自修，也不被严格地监督。学生可以三三五五，各行其游息之乐。出校夜游一会也不妨，买些茶点回到寝室里吃也不妨，迟一点儿睡觉也不妨。这一

黄昏，可说是星期日的快乐的最中了。过了这最中，弛缓的空气便开始紧张起来。因为到了星期日早晨，昨天所盼望的佳期已实际地达到，人心中已开始生出那种“实行的悲哀”来了。这一天，或者天气不好，或者人事不巧，昨日所预定的游约没有畅快地遂行，于是感到一番失望。即使天气好，人事巧，到了兴尽归校的时候，也不免尝到一种接近于“乐尽哀来”的滋味。明日的课业渐渐地挂上了心头，先生的脸孔隐约地出现在脑际，一朵无形的黑云，压迫在各人的头上了。而在游乐之后重新开始修业，犹似重新挑起曾经放下的担子来走路，起初觉得分量格外重些。于是不免懊恨起来，觉得还是没有这星期日好，原来星期日之乐是决不在星期日的。

其次，毕业也是“实行的悲哀”之一例。学生入学，当然是希望毕业的。照事理而论，毕业应是学生最快乐的时候。但人的心情却不然：毕业的快乐，常在于未毕业之时；一毕业，快乐便消失，有时反而来了悲哀。只有将毕业而未毕业的时候，学生才能真正地，浓烈地尝到毕业的快乐的滋味。修业期只有几个月了，在校中是最高级的学生了，在先生眼中是出山的了，在同学面前是老前辈了。这真是学生生活中最光荣的时期。加之毕业后的新世界的希望，“云路”“鹏程”等词所暗示的幸福，隐约地出现在脑际，无限地展开在预想中。这时候的学生，个个是前程远大的新青年，个个是有作有为的好国民。不但在学生生活中，恐怕在人生中，这也是最光荣的时期了。然而果真毕了业怎样呢？告辞良师，握别益友，离去母校，先受了一番感伤且不去说它。出校之后，有的升学未遂，有的就职无着。即使升了学，就了职，这些新世界中自有种种困难与苦痛，往往与未毕业时所预想者全然不符。在这时候，他们常常要羡慕过去，回想在校时何等自由，何等幸福，巴不得永远做未毕业的学生了。原来毕业之乐是决不在毕业上的。

进一步看，爱的欢乐也是如此。男子欲娶未娶，女子欲嫁未嫁的时候，其所感受的欢喜最为纯粹而十全。到了实行娶嫁之后，前此之乐往往消减，有时反而来了不幸。西人言“结婚是恋爱的坟墓”，恐怕就是这“实行的悲哀”所使然的罢？富贵之乐也是如此。欲富而刻苦积金，欲贵而努力钻营的时候，是其人生活兴味最浓的时期。到了既富既贵之后，若其人的人性未曾完全丧尽，有时会感懊丧，觉得富贵不如贫贱乐了。《红楼梦》里的贾政拜相，元春为贵妃，也算是极人间荣华富贵之乐了。但我读了大观园省亲时元妃隔帘对贾政说的一番话，觉得人生悲哀之深，无过于此了。

人事万端，无从一一细说。忽忆从前游西湖时的一件小事，可以旁证一切。前年早秋，有一个风清日丽的下午，我与两位友人从湖滨泛舟，向白堤方面荡漾而进。俯仰顾盼，水天如镜，风景如画，为之心旷神怡。行近白堤，远远望见平湖秋月突出湖中，几与湖水相平。旁边围着玲珑的栏杆，上面覆着参差的杨柳。杨柳在日光中映成金色，清风摇摆它们的垂条，时时拂着树下游人的头。游人三三两两，分列在树下的茶桌旁，有相对言笑者，有凭栏共眺者，有翘首遐观者，意甚自得。我们从船中望去，觉得这些人尽是画中人，这地方正是仙源。我们原定绕湖兜一圈子的，但看见了这般光景，大家眼热起来，痴心欲身入这仙源中去做画中人了。就命舟人靠平湖秋月停泊，登岸选择座位。以前翘首遐观的那个人就跟过来，垂手侍立在侧，叩问“先生，红的？绿的？”我们命他泡三杯绿茶。其人受命而去。不久茶来，一只苍蝇浮死在茶杯中，先给我们一个不快。邻座相对言笑的人大谈麻雀经，又给我们一种啰唣。凭栏共眺的一男一女鬼鬼祟祟，又使我们感到肉麻。最后金色的垂柳上落下几个毛虫来，就把我们赶走。匆匆下船回湖滨，连绕湖兜圈子的兴趣也消失了。在归舟中相与谈论，大家认为风景只宜远看，不宜身入其中。现在回想，世事都同风景一样。世事之乐不在于实行而在于

希望，犹似风景之美不在其中而在其外。身入其中，不但美即消失，还要生受苍蝇、毛虫、啰唣，与肉麻的不快。世间苦的根本就在于此。

一九三六年阴历元旦写于石门湾，曾载《宇宙风》

---

[1] 本篇原载1936年2月16日《宇宙风》第1卷第11期。

梧桐树[1]

寓楼的窗前有好几株梧桐树。这些都是邻家院子里的东西，但在形式上是我所有的。因为它们和我隔着适当的距离，好像是专门种给我看的。它们的主人，对于它们的局部状态也许比我看得清楚；但是对于它们的全体容貌，恐怕始终没看清楚呢。因为这必须隔着相当的距离方才看见。唐人诗云：“山远始为容。”我以为树亦如此。自初夏至今，这几株梧桐树在我面前浓妆淡抹，显出了种种的容貌。

当春尽夏初，我眼看见新桐初乳的光景。那些嫩黄的小叶子一簇簇地顶在秃枝头上，好像一堂树灯[2]，又好像小学生的剪贴图案，布置均匀而带幼稚气。植物的生叶，也有种种技巧：有的新陈代谢，瞒过了人的眼睛而在暗中偷换青黄。有的微乎其微，渐乎其渐，使人不觉察其由秃枝变成绿叶。只有梧桐树的生叶，技巧最为拙劣，但态度最为坦白。它们的枝头疏而粗，它们的叶子平而大。叶子一生，全树显然变容。

在夏天，我又眼看见绿叶成阴的光景。那些团扇大的叶片，长得密密层层，望去不留一线空隙，好像一个大绿障，又好像图案画中的一座青山。在我所常见的庭院植物中，叶子之大，除了芭蕉以外，恐怕无过于梧桐了。芭蕉叶形状虽大，数目不多，那丁香结要过好几天才展开一张叶子来，全树的叶子寥寥可数。梧桐叶虽不及它大，可是数目繁多。那猪耳朵一般的东西，重重叠叠地挂着，一直从低枝上挂到树顶。窗前摆了几枝梧桐，我觉得绿意实在太多了。古人说“芭蕉分绿上窗纱”，眼光未免太低，只是阶前窗下的所见而已。若登楼眺望，芭蕉便落在眼底，应见“梧桐分绿上窗纱”了。

一个月以来，我又眼看见梧桐叶落的光景。样子真凄惨呢！最初绿色黑暗起来，变成墨绿；后来又由墨绿转成焦黄；北风一吹，它们大惊小怪地闹将起来，大大的黄叶便开始辞枝——起初突然地落脱一两张来，后来成群地飞下一大批来，好像谁从高楼上丢下来的东西。枝头渐渐地虚空了，露出树后面的房屋来、终于只剩几根枝条，回复了春初的面目。这几天它们空手站在我的窗前，好像曾经娶妻生子而家破人亡了的光棍，样子怪可怜的！我想起了古人的诗："高高山头树，风吹叶落去。一去数千里，何当还故处？"现在倘要搜集它们的一切落叶来，使它们一齐变绿，重还故枝，回复夏日的光景，即使仗了世间一切支配者的势力，尽了世间一切机械的效能，也是不可能的事了！回黄转绿世间多，但象征悲哀的莫如落叶，尤其是梧桐的落叶落花也曾令人悲哀。但花的寿命短促，犹如婴儿初生即死，我们虽也怜惜他，但因对他关系未久，回忆不多，因之悲哀也不深。叶的寿命比花长得多，尤其是梧桐的叶，自初生至落尽，占有大半年之久，况且这般繁茂，这般盛大！眼前高厚浓重的几堆大绿，一朝化为乌有！"无常"的象征，莫大于此了！

但它们的主人，恐怕没有感到这种悲哀。因为他们虽然种植了它们，所有了它们，但都没有看见上述的种种光景。他们只是坐在窗下瞧瞧它们的根干，站在阶前仰望它们的枝叶，为它们扫扫落叶而已，何从看见它们的容貌呢？何从感到它们的象征呢？可知自然是不能被占有的。可知艺术也是不能被占有的。

廿四〔1935〕年十一月廿八日夜作，曾载《宇宙风》

---

[1] 本篇原载1935年12月16日《宇宙风》第1卷第7期，署名：子恺。

[2] 按作者故乡一带的风俗，人死后须在尸场上靠近头的一端点起树灯，树灯是一种点着许多油灯的树形灯架。

山中避雨[1]

前天同了两女孩到西湖山中游玩，天忽下雨。我们仓皇奔走，看见前方有一小庙，庙门口有三家村，其中一家是开小茶店而带卖香烛的。我们趋之如归。茶店虽小，茶也要一角钱一壶。但在这时候，即使两角钱一壶，我们也不嫌贵了。

茶越冲越淡，雨越落越大。最初因游山遇雨，觉得扫兴；这时候山中阻雨的一种寂寥而深沉的趣味牵引了我的感兴，反觉得比晴天游山趣味更好。所谓“山色空濛雨亦奇”，我于此体会了这种境界的好处。然而两个女孩子不解这种趣味，她们坐在这小茶店里躲雨，只是怨天尤人，苦闷万状。我无法把我所体验的境界为她们说明，也不愿使她们“大人化”而体验我所感的趣味。

茶博士坐在门口拉胡琴。除雨声外，这是我们当时所闻的唯一的声音。拉的是《梅花三弄》，虽然声音摸得不大正确，拍子还拉得不错。这好像是因为顾客稀少，他坐在门口拉这曲胡琴来代替收音机作广告的。可惜他拉了一会就罢，使我们所闻的只是嘈杂而冗长的雨声。为了安慰两个女孩子，我就去向茶博士借胡琴。“你的胡琴借我弄弄好不好？”他很客气地把胡琴递给我。

我借了胡琴回茶店，两个女孩很欢喜。“你会拉的？你会拉的？”我就拉给她们看。手法虽生，音阶还摸得准。因为我小时候曾经请我家邻近的柴主人[2]阿庆教过《梅花三弄》，又请对面弄内一个裁缝司务大汉教过胡琴上的工尺。阿庆的教法很特别，他只是拉《梅花三弄》给你听，却不教你工尺的曲谱。他拉得很熟，但他不知工尺。我对他的拉奏

望洋兴叹，始终学他不来。后来知道大汉识字，就请教他。他把小工调、正工调的音阶位置写了一张纸给我，我的胡琴拉奏由此入门。现在所以能够摸出正确的音阶者，一半由于以前略有摸 violin〔小提琴〕的经验，一半仍是根基于大汉的教授的。在山中小茶店里的雨窗下，我用胡琴从容地（因为快了要拉错）拉了种种西洋小曲。两女孩和着了歌唱，好像是西湖上卖唱的，引得三家村里的人都来看。一个女孩唱着《渔光曲》，要我用胡琴去和她。我和着她拉，三家村里的青年们也齐唱起来，一时把这苦雨荒山闹得十分温暖。我曾经吃过七八年音乐教师饭，曾经用piano〔钢琴〕伴奏过混声四部合唱，曾经弹过Beethoven〔贝多芬〕的sonata〔奏鸣曲〕。但是有生以来，没有尝过今日般的音乐的趣味。

两部空黄包车拉过，被我们雇定了。我付了茶钱，还了胡琴，辞别三家村的青年们，坐上车子。油布遮盖我面前，看不见雨景。我回味刚才的经验，觉得胡琴这种乐器很有意思。piano笨重如棺材，violin 要数十百元一具，制造虽精，世间有几人能够享用呢？胡琴只要两三角钱一把，虽然音域没有violin之广，也尽够演奏寻常小曲。虽然音色不比violin优美，装配得法，其发音也还可听。这种乐器在我国民间很流行，剃头店里有之，裁缝店里有之，江北船上有之，三家村里有之。倘能多造几个简易而高尚的胡琴曲，使像《渔光曲》—般流行于民间，其艺术陶冶的效果，恐比学校的音乐课广大得多呢。我离去三家村时，村里的青年们都送我上车，表示惜别。我也觉得有些儿依依。（曾经搪塞他们说：“下星期再来！”其实恐怕我此生不会再到这三家村里去吃茶且拉胡琴了。）若没有胡琴的因缘，三家村里的青年对于我这路人有何惜别之情，而我又有何依依于这些萍水相逢的人呢？古语云：“乐以教和。”我做了七八年音乐教师没有实证过这句话，不料这天在这荒村中实证了。

廿四〔1935〕年秋日作，曾载《新中华》

---

[1] 本篇原载1935年《新中华》第3卷第10期，原题《民众乐器》，署名：子恺。

[2] 柴主人，在作者家乡指替农民称柴并介绍顾主、从中收取少量佣金的人。

纳凉闲话[1]

昨夜天热，坐在楼窗口挥扇，听见下面的廊上有人在那里纳凉闲话。更深夜静，字字听得清楚，而且听了不会忘记。现在追记在这里：

甲：“天气真热！晚上，还是九十一度！”

乙：“不会九十一度的！恐怕你的寒暑表用火柴烧过了？”

丙：“前年我们办公室里有一个同事，他真的擦了一根火柴，把寒暑表底下的水银球烧一烧，使水银升到九十度以上，就借此要求局长停止办公。局长果然答允了。后来……”

甲：“其实你们何必要求停止办公？办公，无非闲坐，闲谈，吸烟；停止办公，回家去也不过闲坐，闲谈，吸烟。”

乙：“回家去倒要给妻子打差使，抱小孩，还是在办公室里写意呢。”

丙：“写意也说不到。到底不像在家里的自由自在。况且没事闲坐，就吸香烟，要一支，勠一支，把香烟瘾头弄得蛮大，一个月的香烟费真不小呢。”

甲：“我说现在的香烟，支头太长。其实普通人吸烟，吸了半支已够。后半支，大都是浪费的。你看他们丢下来的香烟蒂头，都是长长的。有的吸了三分之二，丢了三分之一。这不是浪费吗？我看，香烟应该改短一半。那么瘾头小的人吸一支已够，一匣可抵两匣之用。瘾头大的人不妨连吸几支。日本的香烟就是这样……”

乙：“这话很对！尤其是我们做教师的人，嫌香烟太长。在休息的十分钟里，一支香烟总是吸不了。吸到半支，上课钟已打出，烟瘾也差不多了。丢了这半支，觉得可惜。用茶杯压隐[2]了，第二次烧着来吸，味道很不好；有时焦头点不着，却烧着了烟支的中部，烧得乌烟瘴气，无法再吸，终于丢了这半支。”

甲：“这有一个方法，我也是吃教师饭的朋友告诉我的，不妨传授给你：你点着后半支香烟时，不可衔在口里用力抽吸。须得同点香一样，先把焦头烧红，养一养灰，然后再吸。吸时就同一气吸下来的一样，不觉得它是第二次再点的了。这赛过做文章里的承上启下，一气呵成。”

丙：“你真是个文人，三句不离本行。怪不得文坛要兴发起来，阿猫阿狗都是著作家了。现在的杂志真多呢！我是连杂志名字都记不得许多，哪有工夫阅读？就是有工夫也没有许多钱来订阅。”

乙：“我只订了一份××杂志。每次寄到来，看见包纸上不贴邮票，这是怎么样的？大概他们是因为寄出的份数多了，向邮局总付的？”

丙：“当然啰！份数多了，贴贴邮票和打打邮印的手续多麻烦！乐得大家省了。”

甲：“现在的邮票真奇怪：一分邮票总是四分改成的。好好的四分邮票，都加印‘暂作一分’四个红字，当作一分用。”

乙：“钞票假如也好改，我要去买‘暂作十元’四个铅字来，印在我的一元钞票上，把它们当作十元钞票用呢。”

丙：“改钞票犯罪的，造假钞不是要杀头的吗？”

乙：“唉！讲起杀头，我现在还害怕！前天上午我在马路上走，看见许多兵马簇拥了一个人去杀头。那人坐在黄包车里，手脚都绑牢，口里正在说些什么。你道这样子多可怕！”

甲：“我想那拉黄包车的更加难过呢。教我做了黄包车夫，我一定不要做生意，哪怕他给我十块钱。”

乙：“也是现成话。当真做了黄包车夫，给你一块钱也拉了。一块钱！拉一天还拉不到呢。”

丙：“你不要说，黄包车夫的进账真不小呢。生意好，运气好起来，一天拉二三块钱不希奇。他们比我们做办事员的好得多呢。”

乙：“你也不要同黄包车夫吃醋！他们到底苦，体力消耗得厉害。听说拉车只拉一个少壮时，上了四五十岁就拉不动。而且因过劳而早死的也有。”

甲：“富人遭绑匪撕票，不是死得更苦吗？我看，做人，穷富都苦。都要死在钱财手里。古语云，‘人为财死，鸟为食亡。’”

丙：“鸟为食亡，也不见得。我们局长养了七八只鸟，天天在喂蛋黄米给它们吃呢。我们做人实在不及做这种鸟写意。”

乙：“他养的什么鸟？”

丙：“竹叶青，黄头子，芙蓉……都是叫得很好听的。我坐在办公室的窗口，正听得着鸟声，听了要打盹。”

甲：“听说你们的局长太太是音乐学校毕业的，唱得好歌。你听见过吗？”

丙：“什么音乐学校？一个女戏子呀！我只见过一次，十足摩登。”

甲：“摩登这两个字原来意思很好，到了中国就坏化了。”

乙：“无论什么东西，到了中国就坏化。譬如鸦片，原来在外国是一种救人的药，到了中国就变成害人的毒物。吸了废事失业，吞了还可以自杀。”

甲：“自杀也不关鸦片事。前天我到药房买‘来沙尔’，他们说不卖，要医生证明才肯卖，说道这是防止自杀。真可笑！触电也可以自杀，跳河也可以自杀，何不把电灯一律取消，把河一概填塞？”

丙：“来沙尔是什么用的？”

甲：“这是滴在洗脸水，洗浴水里的。气味像臭药水，夏天用了爽快，而且有消毒效果。我是年年用惯的。今年却买不到。”

乙：“叫我哥哥给你证明好了。”

甲：“那很好。听说你哥哥和嫂嫂已经离婚了，曾在报上登过声明？”

乙：“是呀！我的嫂子实在太那个，……况且她有狐臭。”

丙：“狐臭究竟怎样来的？可以医的吗？”

乙：“医不好的！这种病的确讨厌。尤其是在这两月夏天，遇着患这病的人非远而避之不可。”

甲：“听说杨贵妃也是患狐臭的。不知唐明皇怎么会宠爱她？”

丙：“也许后人传讹。也许她的姿色的确不差，掩过了这缺陷。你看梅兰芳扮的贵妃醉酒，多么动人！”

乙：“梅兰芳正在俄国出风头呢！俄国人怎么会看得懂中国的旧戏，而那样地称赞他？我想……”

甲：打个呵欠，换一种语调说：“喂！我们今晚为什么讲到了梅兰芳？”

在这句话之下，三人都笑起来。于是大家跳出了“纳凉闲话”的圈子，来追溯刚才的话头。从“梅兰芳”起，一直追溯到甲开场说的“天气真热！”好似一串链条，连续不断。因此我听了也不会忘记，能给他们记录如上。

廿四〔1935〕年夏日作，曾载《太白》

---

[1] 本篇原载1935年8月5日《太白》第2卷第10期。

[2] 隐，江南一带方言，意即：熄，灭。

记音乐研究会中所见之一[1]

为了我要看胡适之先生的《敬告日本国民》及室伏高信对他的通信，有一位朋友把最近几期《独立评论》寄送我。我看过了要看的之后，翻阅其他，发见该刊第一七八号中有一篇署名向愚的《东京帝大学生生活》。其中有这样的几段：“上课的时候并不打钟或摇铃，时间到了，大家进课堂等候。先生普通是过了规定的上课时间二十分钟上下才进课堂来的。先生没有进来之前，学生安静的等候着；先生将要来了，脱下雨衣、大氅和帽子，扣好了扣子；先生进来了，起立致敬。学科除了必要时用原文课本外，什么讲义也没有。先生讲，学生笔记。教授们都是留学过德国和英美诸邦的，讲述的时候，日语、德语和英语掺杂在一块儿，学生们过去在高等学校（大学预科）时代已经受了德语和英语的训练了，所以毫无困难的埋头把先生所讲的东西笔记下来。两小时的功课是连下去的，先生认为到了该结束的时候了，也就结束了，并不等到规定的下课时间之到来。下课的时候，学生仍是起立致敬，一种尊敬师长的空气笼罩了全课堂。”“上课的时候，并没有查堂或点名的事情，而从没有看见过学生缺课。因为他们深切的明了他们目前所为的是何事。”“学生进图书馆时要将学生证交给坐在二门门口的看守者看，同时把帽子脱下来。千百个人静悄悄的或是整理课堂的笔记，或是看自己带来的先生的专门著作（帝大教授每一个人都有他的有系统的专门著作），或由图书馆借下来的书籍，整天的工夫或半天的工夫，一双眼睛注视在书籍上面，没有倦容。他们这种勤学苦干的精神，令人觉得明治维新到今日不过几十年，把一个国家弄到这种田地，并非偶然。”

我读了这几段颇有所感，忆起了我所不能忘却的，十五年前在东京

某音乐研究会中的所见。

日本学生的勤学苦干的精神，真是可以使人叹佩的。而我在某音乐研究会中所见的医科老学生的勤学苦干的精神，尤可使我叹佩到不能忘却。他的相貌和态度，他的说话和行为，我到现在还能清楚详细地回忆起来。

那一年的春天，我到东京一个私办的音乐研究会去报名，入提琴（violin）科。缴了每月五元的学费，拿到一张会员证。会的规则，每天下午自一时至六时之间，皆可凭会员证入会研究，迟早却随便。他们原是适应有正业的人的业余研究而创办的。但所谓研究，其实只有头二十分钟受先生指导，其余的时间只是自己在练习室里熟练。我因为住的是旅馆，练起提琴来恐怕邻室的人嫌烦恼，不如就在研究会中练习，来得放心，所以每天一点钟就去，直到五六点钟方才出会。会址只有两楼两底和一个扶梯入口。楼上是提琴科，楼下是洋琴科〔钢琴〕。扶梯入口处放一只桌子，桌子旁边坐着一个事务员兼门房的人，我的会费交此人收领；每天到会时，也请此人检验会员证，然后上楼。楼上两间房间中，外间很大，是练习室。壁上挂着许多提琴，（大概是五块钱一只的起码货），不曾自备乐器的人可以自由借用，四周地上立着许多谱台，会员也可自由使用。此外并无一物。因为地上是席子，休息时尽可在地上坐卧。内间很小，但又用板壁划分为二，是两位教师住的房间，但每间里面只有一个桌子、两个椅子和两个谱台。教师从下午一时起至六时，即来到室内，等候学生轮流进去请教。（轮流的次序，以名牌为凭。我们一到会，先从事务员受得一张名牌。拿了名牌上楼，依照到会先后，顺次挂在内室门口的名牌板上，先生开始授业时，即依名牌的次序顺次受教。）教师一男一女，男教师教已有研究的老学生，女教师教初学提琴的新学生。我是初学提琴的新学生，当然受业于女先生的门

下。有生以来，向女先生受教，这是最初次，又是最后次。我最初感到一种无名的不快。但受教了几天以后，就释然了。因为那位女先生的态度极诚恳，教法极良好，技术又极高明，只得使人心悦诚服。我因为没事，到会最早，往往第一个受课。因为外面还没有人到，先生教的很从容，除详细指导奏法外，这位女先生常常和我谈谈个人的事和中国的事。她是东京音乐学校的初年级主任教师，上午在该校授课，下午到这里授课。她对中国音乐很景仰，有一次对我说，“中国音乐是神圣的，可惜失传了。”

上面所叙述的，是我当时的环境，也是我们那位医科老学生的环境。我入会后的数星期，新来一个会员。其人身躯短小，脸上表出着多数日本人所共有的特色：浓眉，黑瞳，青颊，糙脸皮，外加鼻尖下一朵浓胡子。他的脸上少有笑颜，态度谨严，举止稳重，他大约是三十几岁的中年人了。他每天要到二点多钟，方始急急忙忙地上楼来。把名牌一挂，就开始练习。他所占的练习位置，与我相邻。因此他一来就同我招呼。他见我是先进，每天把提琴托我校弦。因为他自己还没有置备提琴，每天借用会里的乐器；而会里的乐器，弦线都是没有校正的。我同他相邻站着练习，他的练习我都能清楚听到。他的手法很生硬：左手摸音全然不当，以致音程完全不正。右手擦弓非常笨拙，以致发音非常难听。最初几天我也不怪，因为初学提琴，总不免一时难于入门的。过了好几时，有一次，我故意停止了自己的练习，听听他的练习看，想知道他练到第几课了（我们所用的练习本是相同的）。但听了好久，总听不出来。我疑心他所用的练习本与我所用的不同。不然，难道他迟来反比我先进，已经练到我所没有练过的地方了？于是我乘势休息，把我的琴搁在谱台旁，闲步到他身边去，偷看他的乐谱。原来他所用的书同我的并不两样。而展开着的还只是开头某页；他所热心地练习着的，正是很浅易的某一课。我的心中有些儿惊异：这种练习课都是我所熟弹过的，

应该一听就可以知道是某课。何以他所弹的我竟一句也听不懂，好像完全不是这册书里的乐曲呢？于是我用了侦察的兴味，偷看他的眼睛所注视的谱表，又偷看他的左手指所摸的弦线。久而久之，方才知道他所弹的确是这一课的乐曲，只因左手摸的太不精确，故音程不正；右手拉的太生硬，故发音嘈杂；外加拍子全然不讲，于是乐曲中的音符犹如一盘散沙，全不入调。怪不得我听了莫名其妙。我看出了：他是一个全然没有音程观念，没有手指技巧，没有拍子观念，又没有乐谱知识，而冒昧地入这研究会，冤枉地站在这里练习的人。我确定了这观察后最初的冲动，是想立刻夺了他手中的乐器，谆谆地忠告他说："你拉的完全不对！你是完全没有音乐先天的人！你不配学提琴！你还是趁早退出去罢！"然而我没有如此做。于是这冲动就一变而为怜悯。我从他背后看看他的骨瘦棱棱的项颈，带着灰白的头发，伛偻的背部，和痉挛的两臂，又听听他那不成腔调的演奏，"Kawaisoda！〔可怜！〕"这一句日本语不期地浮出了我的脑际。

当我正在怜悯他的时候，另一个日本人的会员也走近来，和我一同站在他背后参观他的演奏。这个人参观了一会儿，哑然地笑出，旋转头来对我使个眼色，便昂然地走了开去。他的笑和眼色，分明地表示着他也已看到了我所看到的情形，仿佛是在对我说："这样的人也会来学提琴的！你看奇不奇？"这个人大概不知道我是外国人的。不然，他已忘怀于国际界限了。于是我对于我身边这个可怜的练习者，也忘怀了国际的界限，觉得不能袖手旁观了。我因有替他校弦的历史，就老实不客气地装作先进者，用手扣他的肩膀，说道："你的拍子弹错了！"他旋转头来一看，停止了弹奏，谦虚感谢地对我说道："这东西很难弹呢！我实在要命了！请你替我校正校正！"就把琴递给我。我为他指出拍子错误的地方来，弹一遍给他听了，然后把琴交还他。于是他热心地学习，向我提出了种种疑问——程度都是很幼稚的，但态度却是很认真的。例如

关于音程的摸不正确，他问我“各指的距离有否一定的尺寸？”“可否在弦线上用墨划个记号？”诸如此类，都认真得可笑。然而我对他的友谊的指导，在他极少有利益。因为指导过后，听他弹奏起来，比前好得有限。指导的地方改正了些，未经指导的地方仍是错误。这可见他不是根本理解，乃是局部硬学，其结果仍旧是可怜的。

从此之后，他对我的交谊深进了一步。这一天五点过后，大家将要散出，坐在席上吸烟的时候，他就同我谈起平生来。这时候我方才知道他是离东京很远的乡下人，是某医科学校的学生。为了平生缺乏艺术的修养，因此利用课余的时间，来这里选习提琴。他告诉我，他将来还想到德国去，德国是音乐很发达的地方，所以他决心研究音乐。说到“决心”两字，他的态度十分认真，把头点一点，表示他是一个有志者。我觉得这是日本青年所特有的毅力与真率的表示，在中国是见不到的。中国青年因怕倒楣，说话就调皮。即使想到德国去，事前一定不说，或者偏说“不去”。即使抱了研究音乐的决心，也不肯向人宣布，或者反说“我一定学不好的”。他们以为说“不去”而“去”了，说“一定学不好”而“果然学好”了，是“有面子”的，“光荣”的，“巧”的。这原是出于自爱之心的，不能说它是恶德；但弄巧成拙，“虚伪”“懦怯”往往也从这里产生。与其如此，倒不如这位日本医科老学生的天真可爱了。闲话少说，我当时听了这位医科老学生的自白，在心中窃笑他的不自量力。便问：“你为甚么选习提琴呢？听说德国洋琴音乐最发达，而且洋琴比提琴容易入门。你何不选习洋琴呢？”我这话的重心，在于“而且”以下的数语。但他似乎听不懂，答道：“提琴音色优美，而且提带便利。听说这是西洋乐器中价值最高的一种，我非选择它不可。”我再没有话好说，只有“Sodesuka？Sayonara！〔原来如此？那么再会！〕”这一天我们分别时，我心中认定他是一个可怜的无自觉的妄人。

然而他后来的言行，渐渐地把我对他的观念改良起来，直到使我钦佩他为止。第二天下午，他去受课的时候，我正在休息时间。被一种“冷酷”的，或者可说是“幸灾乐祸”的好奇心所迫，我就跟进去听。女先生的教室有两扇短的自关门，像我国菜馆里所常见的。我站在门外可以看见他和女先生的脚的行动，又听到他们的谈话。但见这位医科老学生走进之后，不请授课，却放下提琴，恭敬地站着，向女先生谈话起来。他们的谈话大致如此：

“先生：你看我有没有学会提琴的希望？”

“嗳？——你当然有的！”

“昨天那位同学告诉我，我的音程，拍子，和手法都很不对。先生看究竟如何？”

“你的练习的确还在初步。但是初学这乐器，总有相当困难，你来这里不到一月呢！虽然进步不能算快，但也不算最慢。只要认真练习，不灰心，一定有成功的希望。拍子的正确，是音乐学习上最根本的要件。你可以这样去练习……”

以后女先生所讲的都是关于音乐学习法的话，医科学生热心地谛听。随后女先生拿起提琴，用她那穿着草鞋的脚在楼板上用力按拍，实际地教导这医科学生拍子的练习法。这时候我就退出，自去练琴了。

自此以后，我的邻席的练习非常勤苦。我们普通的规则，练习廿分钟，休息十分钟，同绘画研究会里的模特儿一样。但当大家休息的时候，这位医科老学生独不休息。于是他的琴声单独地响着，给大家清清楚楚地听到。他的拍子和音程固然比前正确了一半，但是还有一半仍是不正确的，引得休息的人大家默笑。然而他完全不顾，旁若无人地只管

练习。

我在这研究所练习，一共六个月，弹完了练习书第三册而退出。医科学生比我迟二三个星期入会，但当我退出的时候，他还没有弹完第一册。然而他的练习已经渐上轨道，拍子和音程固然相当地正确了，拉的手法也相当地纯熟了。这时候我心中真心地赞美“苦学万能！”这个可怜的不自量力的妄人，我最初曾经断定他是永远不能入音乐之门的。不料他的毅力的奋斗果然帮他入了音乐之门。以后造就虽然不可知，过去的进步已成确凿的事实了。我退出研究会的时候，他对我热诚地惜别，又谢我对他的屡次的指导。他说：“全靠你的友谊的指导，我的音乐进步了些，虽然进步得很慢。”我对他的毅力十分钦佩，但是没有话可说。现在我想：我国古人教人习字时须坐得端正，有“非是要字好，只此是学”的话。这位提琴练习者的音乐的造就，可想见其一定不大；然而他的精神的确可佩，可说是“非是要乐好，只此是学”了。现在我又想：西洋寓言中有龟兔赛跑之说，我当时总算比他富有音乐的先天，得到三与一之比的成绩。但照他的毅力，十五年来，恐防已经像他所决心地留学德意志，学成了医学与提琴的专家而“归朝”，已达到“有志者事竟成”的地步，亦未可知。而我归国后就为生活所逼，放弃提琴，至今已十五寒暑未曾重温旧业，眼见得今生不会再有从提琴上获得感兴的日子了。那么我们的提琴练习就像龟兔赛跑，他是那胜利的乌龟，我是那失败的兔子，可胜叹哉！

想起了上述的所见，我觉得《独立评论》那篇文章中“他们这种勤学苦干的精神，令人觉得明治维新到今日不过几十年，把一个国家弄到这种田地，并非偶然”的话，并非偶然。

胡适之先生《敬告日本国民》中有云：“日本国民在过去六十年中的伟大成绩，不但是日本民族的光荣，无疑的也是人类史上的一桩‘灵

迹’。任何人读日本国维新以来六十年的光荣历史，无不感觉惊叹兴奋的。”我想，这个“灵迹”，大约是我在东京某音乐研究会中所见的医科老学生及向愚先生所述的帝大学生之类的人所合力造成的。但我的所见，已是十五年前的旧事，不足为凭了。据向愚先生所说，现在东京帝大学生的思想“萎靡不振，令人太失望了”。又帝大的文学部心理学科讲师户幡太郎说，现代日本学生的思想，已由“唯物史观”转向到“就职史观”了。唯物史观不论是否，总是一种人生观。就职史观就是只求有饭吃，不讲人生观了。这是何等的萎靡不振！若果如此，那种毅力和勤学苦干的精神，今后对日本“非徒无益，而又害之”了。

廿五〔1936〕年一月九日作，曾载《宇宙风》

---

[1] 本篇原载1936年2月1日《宇宙风》第10期，当时提名为《记东京某音乐会中所见》。在1957年版《缘缘堂随笔》中有删改。

记音乐研究会中所见之二[1]

整理旧书，偶然检出一册手抄的乐谱来。暗黄的封面已经半旧，蓝墨水的颜色已变成深黑。我对这册书似乎曾经有过密切的关系。翻看内容，都是附着洋琴〔钢琴〕伴奏的怀娥铃〔小提琴〕曲谱。从曲题的文字上，可以显然认识它是我自己的手笔。但是什么时候，为了什么，在什么地方抄写这册乐谱的？一时自己也记不起来。翻到末页，看见底封面的里面横斜地写着三行英诗，也是我自己的笔迹。其文曰：

What is in your heart let no one know；

When your friend becomes your foe，

Then will the world your secret know．[2]

读下去音调很熟，意味也很自然，好像是曾经熟读而受它感动过的。对卷沉思了一会，字里行间忽然隐约地现出一副毛发蓬松的林先生的脸面来。别的回想也就跟了它浮到我的脑际。

林先生是十六七年[3]前我在东京时的音乐先生。他的名字叫什么，我已忘记，但记得我叫他Hayashi（林）先生。他住在东京最热闹的电车站之一的春日町的附近的一条小弄里。他的音乐私人教授的招牌上画着指路箭，挂在从春日町望去可以看见的地方。我到东京后，先在某音乐研究会中练习了几个月怀娥铃。技术上了轨道之后，嫌那研究会中的先生所教的基本练习书太枯燥，想换一个私人教授的地方去，点品学些怀娥铃独奏的短曲——尤其是夜曲之类的抒情曲，因为我当时酷嗜这种音乐。有一天，我在春日町望见了这块招牌，就依路箭所示，转进铺着

不规则形的石块的小弄，寻到他家里去索章程。他的家的表面，只有一扇开着的门，门内装着一部扶梯，扶梯上头有隐约的琴声，却不见一个人影。我入门，只得喊声gomen（对不起），跨上扶梯去。走完扶梯，吃了一惊。那扶梯所导入的长方形房间中，四周有许多人围着一张长方形矮桌，在靠墙脚的席地上正襟危坐。矮桌上放着一只形似香炉的香烟灰缸，此外别无他物。这印象现在我想起了还觉得诧异，好似谁从庙里搬了许多罗汉像来，用香炉供养在家里。我对他们说："请给我一份章程。"一时无人接应，后来坐在门口的一人向矮桌子底下摸了一张纸，默默地递给我。我接受了走下扶梯时，但闻内室琴声乍起，悠扬婉转，一直护送我到门外铺着不规则形的石块的小路上。

第二天早上，我去报名，一个穿和服的毛发蓬松的男子出来接应。后来我知道他就是音乐教师林先生。林先生教的洋琴〔钢琴〕（piano）、提琴（violin）与大提琴（cello）三科，学费相当的贵，每人每月六元，每星期受课三次。他先问我有否学过音乐。知道我已有些基本练习经验，然后许我入学。我选习的是提琴科，而且指定要学提琴的小曲。他教我买一册Light Opera Melodies（轻歌剧旋律），就从这一天教起，每日下午三四点钟来学。这一天下午，我带了新书和提琴到课，所见的情形与昨日相同。这时候我才知道：扶梯室内的许多罗汉像，都是坐着等候顺次受教的学生，而林先生这个塾中，除了他一人以外，是没有家族、仆人或办事员的。于是我也依来到的先后，挨次坐着静候轮番。教室就在隔壁，先生在教室中按叫人铃，我们中就有一人进去受教。这人课毕退出，即下楼归家。第二次叫人铃响时，第二人继续进去受教。每人的教授时间久暂不一，平均每人要一刻钟。但我坐着等候轮番，并不觉得十分心焦。因为琴声可以分明地听见，而学生大概都有相当程度，所教奏的乐曲不是浅近枯燥的基本练习，都是富有趣味的名曲。若是提琴或大提琴，林先生必用美丽的洋琴伴奏来帮助他学习。

这在我们旁听者，不但有兴味，又有借镜、观摩的利益。因这原故，扶梯上等待室中的人，大家像罗汉像一般的正襟危坐，绝无喧扰。有些人，课毕后还不肯返家，依旧坐在等待室中，专为旁听。

林先生的教法，严格而有趣味。对于没有弹熟旧课的人，绝对不教新课，只是给他一番勉励和几点指示，然后教他把已经弹熟的乐曲演奏一遍，自己用伴奏附和，圆满地奏毕一曲，然后放他回去。学习者为求进步，自会用功起来，每次把旧课练得烂熟，然后去受课。于是林先生兴味蓬勃，伴奏时手舞足蹈；同时那毛发蓬松的颜面又随了曲趣而装出种种的表情来，以助长音乐的气势。故虽曰教授，所演奏的音乐都很圆熟，有如音乐会中的所闻，无怪学习者都愿意逗留在等待室旁听了。先生的技术非常纯熟：自己一面弹着复杂的伴奏，一面还要周详地顾到学习者，时时用嘴巴、眼色或态度来当作记号，预先通知学习者难关的来到，缺陷的校正，和演奏上种种注意点。所以学习者的课业即使练得未曾十分纯熟，得了林先生的帮助自会顺水推船；倘然已经练得十分纯熟，得了先生的伴奏而演习便有浓厚的兴味。我还记得：当年在东京时最大的乐事，是练熟了乐曲而去请林先生伴奏。

有一次，为了要听同学某君的受课，我课毕不还家，逗留在等待室中。直到全体退出，我方动身。不期林先生开门出来，见我早已受课而最后退出，惊奇地问：“你为什么到现在才回家？”我直告所以，并且说爱听先生的伴奏。他留住我，和我闲谈起来。讲了许多音乐上的话之后，又问我中国的情形和我个人的情形。他不断地吸纸烟，不断地想出话题来问我。我知道他现在是结束了一天的教授工作，正在要求一个人同他闲谈，以资休息而解沉闷。我也问起他个人的情形，他很愿意告诉我。由此我知道他是一个孤寂的独身者，曾经在本国音乐学校毕业，又到德国研究。回国后就在这条东京的小弄里开设个人教授，十年于兹。

每天自上午九时至下午五时，不绝地教人或伴人奏乐，生活很是呆板而辛苦。他自己说：“我是以音乐为生活的。”说着，伸出两只手给我看。手指尖上的皮厚得可怕，好似粘着十张螺钿。我曾经听同学的人说，这位先生生活很古怪，除音乐外，别无嗜好。平日足不出户，也无朋友来访。日出而作，日入而息；除了以教授糊口之外，无求于世，世亦无求于他。这时候我从他手指尖上的十张螺钿看到他那细长的手，筋肉强硬的臂，由于长年的提琴担负而左高右低了的肩，以及他那不事修饰的衣服，毛发蓬松的颜面，几乎不能相信教课时那种美丽的音乐，是这个身体所作出来的。我便想象，他的身体好比一架巧妙的音乐演奏的机器，表面虽因年代长久而污旧，里面的发条、齿轮、螺旋等机件都很齐全、坚强而灵便，是世间上无论何种真的机器所不及的。又想：人间制作音乐艺术，原是为了心灵的陶冶，趣味的增加，生活的装饰。这位先生却屏除了一切世俗的荣乐，而把全生涯供献于这种艺术。一年四季，一天到晚，伏在这条小弄里的小楼中为这种艺术做苦工，为别人的生活造幸福。若非有特殊的精神生活，安能乐此不倦？于是我觉得这个毛发蓬松的人可敬，这双粘着螺钿的手可爱。看他的年纪已进五十，推想他这种生活的延长，至多也不过数十年罢了。我私自扼腕：可惜这种特殊的精神，这种纯熟的技术，托根在不久行将衰朽的肉体上，不能长存于世间。因此便问：“先生自编的伴奏谱，可曾出版行世？”他说：“不愿意出版。但你喜欢时可借去抄。”这一天告别时我就借得了数曲，拿回去抄在一册暗黄色硬面的乐谱练习簿上。

此后我为欲借乐谱和质疑，屡屡最后退出。而林先生心照不宣，课毕时把门推开，探头出来望望看。见我留着，照例笑着点点头，拿着一支点着的香烟，出来和我闲谈。这种机会积多起来，使我相信林先生确是一个孤独而古怪的人。我从五时一直坐到天黑，从未看见有人来访，也从未听说他自己要出门。只有隔壁的一个老太婆，是他的房东兼短

工，难得来供给一壶开水，或是替他买一包香烟。稔熟之后，他有时引我走进他的卧室——他家一共只有三间房间，扶梯顶上是等待室，隔壁是教室，再隔壁是他的卧室，——我看见室内除了几架音乐书谱及一小桌、数蒲团以外，只有壁间挂着两幅壁饰：直的一幅是乐圣贝多芬（Beethoven）像；横的一幅是用毛笔写的三行英诗，就是前面所揭的三句，笔致是篆文的，而字是英文的。诗的文句很神秘，当时我便记在心头，归家后把它们写在乐谱的底封面里。我觉得这三句诗与林先生的生活很调和。以后每逢去上音乐课，每逢见了林先生，每逢见了这册书，甚至每逢经过春日町，心里必暗诵起这三句诗来。直到我辞别林先生，离开东京为止，这三句诗常在我的心头响着。

我归国后即疏远音乐技术，十六七年长把这册乐谱填塞在旧书箧底。这诗句的观念与林先生的印象，也在这十六七年中渐渐淡薄，几乎褪尽。这回因整理旧书而重寻旧事，好比把一张退色的照片用线条来重描一遍。虽然失却了照相原来的写实风，却另得了一种画意与诗趣。

廿五〔1936〕年二月十一日作，曾载《宇宙风》

---

[1] 本篇原载1936年3月1日《宇宙风》第12期，原名《林先生》。

[2] 英文，意即：“你心里想的，别让人知道，当你的朋友变成你的敌人时，你的秘密就被世界上的人知道了。”

[3] 十六七年，应为：约十五年。

记乡村小学所见[1]

最近我因某种机会，在一位当乡村小学校长的朋友家里住了数天，目见耳闻该校种种状况，无不感动。就把所见闻的记录出来，以供关心教育事业的参考。

这学校的校舍是会馆里面的三间祠堂屋，房租可以不出。其进出须得通过会馆的停柩所。数十具大大、小小、新新、旧旧的棺材，分列两行，中间留一条路。好像两排卫队，天天站在那里迎送五六十个小学生和三个先生的来去。学校的收入，除官家津贴每学期七八十元之外，还有五六十个学生的学费。虽然有一半以上的人不缴学费，但也有四分之一以上的人缴费，每人都缴大洋一元。故这学校每学期的收入一共也有百元左右，若以十年而论，其收入就有二千元之谱。

我的朋友家里有些薄田可以糊口，原不靠教书吃饭。他自己做校长，又兼教师。另外请一位本地老先生做专任教师。此人驼背，每天早晨拿着长烟管和铜茶壶鞠躬如也地到校，中午又鞠躬如也地回家吃饭。吃过了再到校，直到四点多钟再回家。全校取复式教授，共分二班。校长专任一班，驼背先生专任一班。两人都每天自早晨到晚快，尽瘁地教授；而驼背先生尤可谓鞠躬尽瘁。还有一位教唱歌体操的小先生，是一个十五岁的青年，新从本地高小毕业出来，就荣任该校的插班教师，每星期来三个半天。我数月前来此，还看见他挟了报纸做的书包进高小读书；这回就看见他站在该校的黑板前教书了，后生可畏！

小先生虽然也是该校的教师之一人，但在薪水支配上只算是小半个。校长同他约定，每学期致送薪敬大洋十元。其余的由驼背先生和校

长二人四六分派。这支配很公平：校长有创办之功，又有对外之劳，理应得六成。驼背先生每天鞠躬尽瘁，理应与校长共存同荣。小先生究竟每星期只来三个半天，虽限定十元，但县税及学费减少时对他没有影响，可说是“坐得”的。其余二人虽不坐得，但只要县税与学费不减少，以十年而论，校长先生所得有千元之谱，驼背先生所得也有六百元左右。因为该校除了每天限定的几个粉笔头之外，全无别的杂用，其消耗节俭之至，差不多全部收入是薪水。

但这节俭是近来励行的。听说在几年前，该校也有各项杂用开支。例如草纸，向来是由学校供给的。但因孩子们“食多屎多”，不断地登坑，或者并无大便，故意约伴登坑；浪费草纸。每月学校开支的草纸费也要一元左右。现在改令学生自备草纸来校登坑，则不但每月一元左右的草纸费可以从俭，每月两三坑粪的外快收入仍旧可以不减。又如饮料，先前由学校买茶叶泡茶，后来为注重卫生而提倡节俭，改用白开水。但在米珠薪桂的年头，白开水也要柴烧，每日也须浪费几个铜板的柴钱，所以现在索性把饮料一项取消了。据校长先生说，这不仅为节俭，也是注重卫生。因为那班学生课余无赖，只管捧着茶杯饮水，饮料过多而无益，也有害于卫生。全校都是走读生，大可让他们在家里饮了茶来校，不但学校可以节省工本，学生饮茶有定时定量，也是好处。故以上两项节省，都是省得有益的。不能省的只有粉笔，几册纸簿，和改写字卷子用的洋蓝和洋红。粉笔一星期限定用几枝，且在办公桌旁贴一张纸条，上写“粉笔用后请带回”。这又不但为节省粉笔，同时防止学生在门窗板壁上漫涂，也可收得清洁和卫生之益。至于纸簿，全校每学期所费不过几角钱。这几角钱的生意规定归某纸店，算帐时规定赠送洋红洋蓝各一包。每包可以泡水一大瓶，尽够一学期中批改书法和算术之用。除此以外，全无别项杂用开支。校工当然不需要，偶有扫除工作，驼背先生和年长的学生都能兼任。驼背先生的旱烟袋里缺乏了粮草，或

者铜壶里缺乏了开水的时候，规定由两个学生奔走当差——一个是老烟店里的儿子，一个是小茶店里的儿子。三个铜板老烟，常比普通六个铜板一包的更大。泡开水出了一千铜板之后，可泡了十几回之后再出。即使不出也不妨，因为驼背先生原是这小茶店的老主顾，每天规定去吃两次茶的。

说起了驼背先生的吃茶，我非把他的私人生活描一轮廓不可。前面说过，我的朋友家里略有薄田可以糊口，并不专靠做校长吃饭。但做校长也是“乐得”的。因为在家里也要吃饭，做校长的收入可算是外快，况且名利双收。小先生家里开豆腐店，生意还过得去。他的父亲和祖父都是本作的工人，向来一字不识。到了小先生这一代，家里忽而书香起来。就这一点，已使小先生的父亲和祖父十分光荣而满足。莫说校长每学期送他十元，就是叫他每月倒贴几元，豆腐店老板也是高兴的。故校长和小先生都不靠学校吃饭。靠学校吃饭的是驼背先生。他先前是秀才，曾经在家里坐私塾。校长先生兴办这学校时，他率领部下归并于学校。他是这学校的柱石功臣，所以校长先生不当他普通教师看待，而视同股东，同他订下四六分派的条件，永与共存同荣。驼背先生家里有一妻一子二女。房子是自己的。不须出租钱。其余一家五口的衣食，全在学校经费开支所余的四成上开花。这四成在过去每年有百元左右，现在只得七八十元。在都会里大进大出的人听了这话要替他的生活担心。其实他的生活比你们舒服得多：除了一家五个吃饱穿暖以外，驼背先生还可吸老烟，而且每天规定到小茶店吃两次茶。十余年来他家里还颇有些儿积蓄。常有乡下人以三分息向他想法五块十块的借洋。这是什么道理呢？无他，他有非常精明而巧妙的节俭方法，以致于此。我没有参观过他的家庭生活的状况，但看见两天提了洋瓷[2]饭篮送午饭到校的他的女儿，身上布衣光鲜，脸孔吃得团团的，便可想见他的家庭生活的全部。我没有聆教过他的治家格言，但从他的表现于外的生活习惯上，可以想

象他的俭德的精明与巧妙。就吸烟而说，他一向叫他的学生，烟店的小老板去买，已经比别人便宜一半；而吸的时候又异常节省。一管老烟，在他可做两管吃。其法，吸了几口之后，让他在烟斗中熄灭，并不敲出。第二课下课时，方才敲它出来。把它翻一个身，再装进烟斗中。人们从表面看去，只见又是黄黄的一管老烟，并不知道底下的半管是灰烬了。于是他把烟斗塞进火钵里，又是吞云吐雾地吸一管烟。这回吸完了须得敲出，而敲出来的才是真正的烟灰了。我们吸香烟，有时吸了半支烟瘾已过，还是无益地吸完它，可谓浪费。俭德者就会摘去火头，把下半支留着再吸一顿。但这是吸香烟中所常见的节俭法。吸老烟也可用这方法，我在驼背先生处是第一次看到，这真可谓俭德的模范了。我曾经鉴赏过他的“宝筒”，那根竹紫得发黑，那咬嘴上牙印凿凿，那烟斗的口上已经敲得磨平一半，仿佛几何画中斜切一部分的圆锥。古色古香，令人爱不忍释。可想见这是十年以上的古董了。我在鉴赏中为之神往，不知这烟管曾经消费了若干老烟，曾经敲过若干次数，以至于形成今日的状态。

次就吃茶而说，驼背先生虽曰每天早晚上茶馆两次，其实所费的只有一碗茶的价钱，铜元六枚。他早上与太阳一同起身。起身就到小茶店里，洗面，吃茶。吃到早饭模样，他把茶碗盖翻向天，回家吃早饭去。茶堂倌白会将他的茶碗拿去搁在碗架上特定的地方，等他晚间来时再拿出来冲给他吃。这办法叫做“摆一摆”，就是一碗茶做两次吃。仿佛一稿两投的办法。驼背先生教了一天书，晚饭后风雨无阻地再来这小茶店，继续享用摆一摆的那碗茶。据他说，摆过后的茶比原泡更好。谚云：“烟头茶尾”，这正是茶尾，而且浸过一天，茶汁统统浸出，其味更浓。黄昏这一碗茶，他吃得非常从容，大约从六点到九点，要坐三个钟头。那碗茶要冲了十多次，直到冲得与开水无甚分别了的时候，他把最后冲的一碗倒进随身带来的铜茶壶中，随身带回家去。明天早晨先冲了

一壶，倒进另一把瓷器茶壶中。然后再冲一壶，随身带进学校去。

每天茶钱六个铜板，读者为他打算起来，或将代他可惜，不是每月茶钱要一千八百文，每年要两万多文吗?然而这是便宜的。一则，他家里可以省去洗面的毛巾，除家人合用一个经年不破的“高丽布手巾[3]”以外，驼背先生自己简直不消耗毛巾，每天由茶店供给。二则，他家里可以通年不买茶叶。就这笔收入已经抵得过茶钱。况且又可省油灯，晚上驼背先生上茶店了，家里的人都早睡，用不着点火。而驼背先生偶然看书，写作，都可借光于茶店。非但借光，连笔墨都不须自备，只管借用帐桌上的。再况且有的时候，也有曾经托他写过信，或者要向他借五块钱的人，慷慨解囊，替他会钞。这时候驼背先生也很客气，定要自己摸出钱包来付钞。但他的钱包防裹很紧；藏在衬里衫的袋里，袋口上又用“别针”锁住；包的是一层报纸和一层布，布外面又用绳子扎好。等到他伸手进去除了“别针”，摸出钱包，打开绳子，摊开布包，而露出中坚的报纸时，茶堂倌早已把别人替他代付的铜板投进竹管里了。

这不过是我所知道的驼背先生的俭德的一斑。其余的俭德，可惜我不知道，无法赞颂。但看了以上的数点，也可想见其生活的全般了。

语云：“名师出高徒。”在这样的俭德学校里受这样的俭德先生的教诲的学生，自然多能身体力行这种俭德。我听朋友的儿子的报告，觉得内中小茶店里的儿子最为模范的俭德家。那小孩今年十一岁，列入三年级。他以一身兼任三职：学校的学生，家里的工人，和店里的学徒。每逢他母亲有事或有病了，他就请假，在家里帮父亲烧饭，抱小弟弟。或者抱了小弟弟来读书。又每逢市上热闹的时节，他也请假，在店里帮父亲管茶炉，卷煤头纸[4]。学费他是不缴的，请假不算损失。据朋友家的儿子说，他在校读书，学用品所费最省，一学期用不到二只角子，他的所有一切教科书不是新的，都是以廉价向上级同学转购来的。上级的同

学自然也是俭德者，读过的旧书保存着不会生出钱来，不如卖了。然而货物是旧了的，其价也须打个一折几扣，每本最多只卖三四个铜板。有的人更会打算，连上学期的札记簿也出卖。茶店小老板便是专收旧书的人。在放假时以极廉价收买数套。除自己用了一套以外，将别的转卖给同级友，从中博取蝇头之利，以所得的利息买纸，——这不得不出重价去买新的。既出了重价，用时自然特别节省。他的纸要作四次的用度，第一次是用铅笔写，第二次用淡蓝水的钢笔写，第三次用毛笔写的，最后拿回店里去包铜板。这种经济的办法，自从被他发明以后，已经风行全校。驼背先生虽有时因字迹模糊，摇两摇头，但也不加禁止，因为这是与他自己的教育主张相符的。茶店小老板的节俭，实比先生更为进步，有“出蓝”之誉。他自从一年级时代买了一锭“文章一石”[5]之后，至今没有买过墨。需墨的时候，向前后左右的邻席同学“借”用。借的回数太多时，不妨走远些，向适当的别人借用。这样，便似“罗汉斋观音”，他可在数年内尽不买墨。据朋友的儿子说，这是驼背先生不赞许的；而且有几个同学近来也悟到了这“借”字的性状，渐渐对他表示拒绝。这固然不甚合理，但也无非是俭德极度进步后的一种变相，情犹可原也。

但有人看了原稿，说我这篇文章取材欠精，因为现今的中国，尚有比这更俭约的学校和家庭存在着。我承认他的话是对的。上述的原不过是我最近见闻的记录罢了。

廿四〔1935〕年三月十四日作于石门湾，曾载《论语》

---

[1] 本篇原载1935年4月1日《论语》第62期。当时题名为《俭德学校》，后稍加删改，并改为今名。

[2] 洋瓷，即搪瓷。

[3]　高丽布手巾，一种用棉纱织成、布面呈凹凸形的长方形手巾，一般作抹布用，旧时节约者常作洗面巾用。

[4] 卷成的煤头纸，一般供抽水烟时引火之用。

[5] “文章一石”为一种墨上所写之字，这里指这种墨。

大人[1]

自来佛法难对俗人讲。后秦释僧肇论物不迁，开头说：“谈真则逆俗，顺俗则违真。逆俗则言淡而无味，违真则迷性而莫返。故中人未分于存亡，下士抚掌而弗顾。”僧肇的时代，正当我国佛教空气非常浓重的时候。秦主苻坚为了求鸠摩罗什，命大将军吕光率铁甲兵十万伐龟兹。后秦主嗣兴也为了求鸠摩罗什，大举伐凉，灭了凉国而夺得鸠摩罗什来，供养他在宫中，请他翻译佛经。当时朝廷何等提倡佛教，盖可想见。上好之，下必有甚者，当时民间何等崇奉佛法，亦可想见。然而不拘何等提倡，何等崇奉，佛法之理还是不可说。故此论开头就说“中人未分于存亡，下士抚掌而弗顾。”这两句话原出老子：“中士闻道，若存若亡。下士闻道大笑之。”老子之道尚且如此，而况于佛法乎。

佛法所以难被理解的原因，自来都从人的主观的赋秉方面说。谓上根利智的人，方可与言；若中根下根的人，则因所秉智慧薄弱，故听了或者茫然不解，或者认为荒诞而抚掌大笑。但我读经，每到若存若亡的时候，除自叹赋秉贫弱外，又常向客观方面，抱怨自然与人的比例支配得不良，致使中根以下的人慑于自然的空威，因而顺俗违真，迷性莫返。

自然与人的比例支配的不良在于何处呢？一言以蔽之：大小相差太远。在这大小悬殊的对比之下，中根以下的人就胁于对方势力的强大，不得不确认世间为牢不可破的真实，而笑佛说“虚空”为虚空了。

人生时间的太短，是使俗众迷真莫返的第一原因。有史至今，已是人生的百倍。而况史前还有不可限量的太古，今后还有不可想象的未来

呢？我们回观过去，但见汗牛充栋地陈列着记载史实的书，每部都是古人费了毕生的日月而著成的。我们倘要研究，从童年到白首也研究不尽。提纲择要地浏览，但见书中记载着传统数千年的王朝，持续数百年的战争，还有累代帝王合力造成的长城，运河，金字塔，与大寺院。这些陈迹确凿地罗列在我们的眼前，绝非虚构。我们眺望未来，但见现代文明负着伟大的使命，安排着野心的计划，准备着无限的展开。对目前的繁华而推测千年后的世界，二千年后的世界，三千年后的世界，令人不堪设想。而我之一生所能参与于其间的，只是区区数十年的日月！因此人生有“朝露”“大梦”“电光石火”“白驹过隙”之叹。你倘告诉一般人说：古今就是许多一生的集合，一生就是整个古今的代表，古今不过是许多一生的反复，一生具足着古今的性能，他抚掌大笑而不顾。因为比例相差太远，他没有这么远大的眼光，不能见到你所说的话。

人身所占空间太小，是使俗众迷真莫返的又一原因。天高无限，地广无际，而人身不过七尺。坐在亭子间里，这七尺之躯似乎也够大了。一旦走出门外，低垣也比你的头高，小屋也比你的身体大。粉墙高似青天，危楼上干云霄。相形之下，人身便似蝼蚁，不得不情怯气馁了。古来帝王利用这作用，竭万夫之力，建造高大的宫殿，使自己所住的房子比百姓的身体高数十倍，使百姓见了心生畏敬，不敢抬头。埃及的帝王，死后还要建造比人身高数百倍的坟墓，使百姓在他的坟墓前自惭形小，不敢弹动他的王祚。然而这也只能在七尺之躯面前逞威。你倘离开城市，走入大自然的怀里，但见高山峨峨，层出不穷，大水洋洋，流泛无极。这里一个小丘比宫殿还大，一个浪头比金字塔还高。吾人的七尺之躯，对此高山只能仰止，望此大水惟有兴叹。倘再仰起头来看看，更要使你吃惊：天之高也，星辰之远也，苍茫无极，不可以道里计。前之高山大水，在这下面又相形见小了。于是人生有“沧海一粟”之叹。在沧海与一粟的悬殊比例之下，一粟就退避三舍，觉得这渺小的自己毫不足

道，而那广大的沧海正是根深蒂固的真实的存在。你倘告诉他说：沧海是你的倍数，你是沧海的因数，你身中具足着沧海的性状呀！但他抚掌大笑而不顾。因为比例相差太远，他没有这么远大的眼光，不能见到你所说的话。

人心的智力大小，是使俗众迷真莫返的又一原因。过去的历史很长，遗下来的文献太多。十年窗下的钻研，所钻到的还只是一部分。廿四史已经读不胜读了，四库全书更浩如渊海，单读目录也费许多时光。这里面记载着的都是人生的事，都是前人留告后人的话。这里面蕴藏着种种广博的知识，种种高深的学理。能够用毕生的心力来探得一种，其人已算是聪明好学之士了。人世的范围很大，要研究的事也太多。天文，地理，动物，植物，矿学，物理，化学，医药，美术，工业，机械，政治，经济，法律，……没有一样不是人生所应该知道的事，又没有一样不是毕生的心力所研究不尽的。能够用毕生的心力来贯通了某一种的一部分，其人已可顶戴学士、硕士、博士或专家的荣名了。加之世间各国方言各异，而交通方便；为了生活的要求，一国的人非学他国的语言文字不可。若欲广博地应付或研究，更非兼习数国的语言文字不可。各国的语言文字，各有其构造，各有其习性。学通一国的语言文字，虽上智者也不能速成；中人大都需要数年；下愚学了数年还只略识之无。中学的课程中，英文为必修课，每天教学一小时。shall〔（我）将〕与will〔（你，他）将〕，to be〔是〕与to have〔有〕，纠缠不清地缠了六年，高中毕业生中还有许多人看不懂英文报。英文只是求学工具之一种耳！但人生里有几个六年呢？于是人生就叹“学无止境”。又说“生也有涯，知也无涯”。明者知道“以有涯攻无涯”之路不通，能从书本里抬起头来观望世间，思索人生的根蒂。但昧者没有这眼光，他们但见世间的学问太多，人的心力太小；在这大小悬殊的比例之下，但觉自己的心何等浅陋而贫乏，世间的学问何等广大而丰富；具有如此广大丰

富的学问的世间，定是根深蒂固的真实的存在。你倘告诉他说：万种世智犹如大树王的枝叶，你的心才是大树王的根蒂呀！万种学问犹如大江河的支流，你的心才是大江河的源泉呀！世间一切都在你的心中呀！但他抚掌大笑而不顾。因世知太多，障蔽了他的眼光，他不能见到你所说的话。

人生的物力太小，是使俗众迷真莫返的又一原因。人间的建设，照理，田园是为人食而种的，房屋是为人住而造的，百工是为人用而兴的，交通是为人行而办的，学校是为人学而设的，医院是为人病而设的。但在事实，能完全享受这些建设的人很少。有病不得医者有之，有子不得学者有之，有身而不得衣食住行者有之。勉强维持最低的衣食住行而渡世者，占大多数。他们但得工作一天，换得三餐一觉，已应感天谢地，不许更有奢望于人世。他们偶入都市，观于富人之家，朱栏长廊，画栋雕梁，锦衣玉食，宝马香车，而自己的物力曾不能办到他的一个车轮。他们偶入京城，观于王者之居，千雉严城，九重宫阙，前列卫队，后曳罗绮。而自己的物力曾不能办到他后宫中的一只丝袜。他们也曾看报，知道某家喜庆的费用几万，某月化妆品的输入几十万，某项公债的数目几百万，某年战争的损失几千万，某国军事的设备几万万。而自己毕生的收入曾不及这种数目的零头。少数拥有物力的富贵的俗众，其力比较起世间的物力来又相形见小，因而其心也不餍足，仍在叹羡世间的富贵。于是一切俗众，皆叹羡世间，而确信其为真实的存在了。自来弃俗出家的人，半是穷极无聊，走投无路之辈。因此佛教向被俗众视为失意者的避难所。而衣食住行，名利恭敬，成了一切俗众生活的南针。茶馆，酒店中，红头赤颈地谈判着的，没有一个不是关于衣食住行的问题。办公室，会议厅中，冠冕堂皇地讨论着的，没有一件不是关于名利恭敬的事。但这是无足怪的。因为世间物力与个人物力的比例，相差太远。在这悬殊的比例之下，他们但觉自己何等贫乏，世间何等充

实，哪有胆量来否定世间的真实的存在呢？你倘告诉他说：衣食住行之外，你还有更切身的问题没有顾着呢！名利恭敬之外，你还有更重大的问题没有顾着呢！但他抚掌大笑而不顾。因为物欲太盛，迷住了他的心窍。他不能相信你的话。

人生幸而有了无上的智慧。又不幸而得了这样短促的生命，这样藐小的身躯，这样薄弱的心力，与这样贫乏的物力，致使中人以下的俗众，慑于客观世间的强大，而俯首听命，迷真莫返。假如自然能改良其支配，使人的生命再长一点，人的身躯再大一点，人的心力再强一点，人的物力再富一点，使人处世如乘火车，如搭轮船，那么人与世的比例相差不会这么远，就容易看到时间空间的真相，而不复为世知物欲之所迷了。

但世间自有少数超越自然力的人，不待自然改良其支配，自能看到人生宇宙的真相。他们的寿命不一定比别人长，也许比别人更短，但能与无始无终相抗衡。他们的身躯不一定比别人大，也许比别人更小，但能与天地宇宙相比肩。他们的知识不一定比别人多，也许比别人更少，然而世事的根源无所不知。他们的物力不一定比别人富，也许比别人更贫，然而物欲不能迷他的性。这样的人可称之为“大人”。因为他自能于无形中将身心放大，而以浩劫为须臾，以天地为室庐，其住世就同乘火车，搭轮船一样。

只因其大无形，俗众不得而见。故虽有大人，往往为俗众所非笑。但这也不足怪。像老子云：“下士闻道大笑之，不笑不足以为道。”

廿五〔1936〕年四月廿一日作，曾载《宇宙风》

---

[1] 本篇原载1936年6月1日《宇宙风》第2卷第18期，署名：子恺。

手指[1]

已故日本艺术论者上田敏的艺术论中，曾经说过这样的话：“五根手指中，无名指最美。初听这话不易相信，手指头有甚么美丑呢？但仔细观察一下，就可看见无名指在五指中，形状最为秀美。……”大意如此，原文已不记得了。

我从前读到他这一段话时，觉得很有兴趣。这位艺术论者的感觉真锐敏，趣味真丰富！五根手指也要细细观察而加以美术的批评。但也只对他的感觉与趣味发生兴味，却未能同情于他的无名指最美说。当时我也为此伸出自己的手来仔细看了一会。不知是我的视觉生得不好，还是我的手指生得不好之故，始终看不出无名指的美处。注视了长久，反而觉得恶心起来：那些手指都好像某种蛇虫，而无名指尤其蜿蜒可怕。假如我的视觉与手指没有毛病，上田氏所谓最美，大概就是指这一点罢？

这会我偶然看看自己的手，想起了上田氏的话。我知道了上田氏的所谓“美”是唯美的美。借他们的国语说，是onnarashii（女相的）的美，不是otokorashii（男相的）的美。在绘画上说，这是“拉费尔〔拉斐尔〕前派”（Pre-Raphaelists）一流的优美，不是赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）以后的健美。在美术潮流上说，这是世纪末的颓废的美，不是新时代感觉的力强的美。

但我仍是佩服上田先生的感觉的锐敏与趣味的丰富，因为他这句话指示了我对于手指的鉴赏。我们除残废者外，大家随时随地随身带着十根手指，永不离身，也可谓相亲相近了；然而难得有人鉴赏它们，批评它们。这也不能不说是一种疏忽！仔细鉴赏起来，一只手上的五根手

指，实在各有不同的姿态，各具不同的性格。现在我想为它们逐一写照：

大指在五指中，是形状最难看的一人。他自惭形秽，常常退居下方，不与其他四者同列。他的身体矮而胖，他的头大而肥，他的构造简单，人家都有两个关节，他只有一个。因此他的姿态丑陋，粗俗，愚蠢而野蛮，有时看了可怕。记得我小时候，我乡有一个捉狗屎[2]的疯子，名叫顾德金的，看见了我们小孩子，便举起手来，捏一个拳，把大指矗立在上面，而向我们弯动大指的关节。这好像一支手枪正要向我们射发，又好像一件怪物正在向我们点头，我们见了最害怕，立刻逃回家中，依在母亲身旁。屡屡如此，后来母亲就利用“顾德金来了”一句话来作为阻止我们恶戏的法宝了。为有这一段故事，我现在看了大指的姿态愈觉可怕。但不论姿态，想想他的生活看，实在不可怕而可敬。他在五指中是工作最吃苦的工人。凡是享乐的生活，都由别人去做，轮不着他。例如吃香烟，总由中指食指持烟，他只得伏在里面摸摸香烟屁股；又如拉胡琴，总由其他四指按弦，却叫他相帮扶住琴身；又如弹风琴弹洋琴〔钢琴〕，在十八世纪以前也只用其他四指；后来德国音乐家巴哈〔巴赫〕（Sebastian Bach）总算提拔他，请他也来弹琴；然而按键的机会他总比别人少。又凡是讨好的生活，也都由别人去做，轮不着他。例如招呼人都由其他四人上前点头，他只得呆呆地站在一旁；又如搔痒，也由其他四人上前卖力，他只得退在后面。反之，凡是遇着吃力的工作，其他四人就都退避，让他上前去应付。例如水要喷出来，叫他死力抵住；血要流出来，叫他拚命捺住；重东西要翻倒去，叫他用劲扳住；要吃果物了，叫他细细剥皮；要读书了，叫他翻书页；要进门了，叫他揿电铃；天黑了，叫他开电灯；医生打针的时候还要叫他用力把药水注射到血管里去。种种苦工都归他做，他决不辞劳。其他四人除了享乐的讨好的事用他不着外，稍微吃力一点的生活就都要他帮忙，他的地位恰

好站在他们的对面，对无论哪个都肯帮忙。他人没有了他的助力，事业都不成功。在这点上看来，他又是五指中最重要，最力强的分子。位列第一而名之曰“大”，曰“巨”，曰“拇”，诚属无愧。日本人称此指曰“亲指”（oyayubi），又用为“丈夫”的记号；英国人称“受人节制”曰“under one’s thumb”。其重要与力强于此尽可想见。用人群作比，我想把大拇指比方农人。

难看，吃苦，重要，力强，都比大拇指稍差，而最常与大拇指合作的，是食指。这根手指在形式上虽与中指、无名指、小指这三个有闲阶级同列，地位看似比劳苦阶级的大拇指高得多，其实他的生活介乎两阶级之间，比大拇指舒服得有限，比其他三指吃力得多！这在他的姿态上就可看出。除了大拇指以外，他最苍老，头团团的，皮肤硬硬的，指爪厚厚的，周身的姿态远不及其他三指的窈窕，都是直直落落的强硬的曲线。有的食指两旁简直成了直线而且从头至尾一样粗细，犹似一段香肠。因为他实在是个劳动者。他的工作虽不比大拇指的吃力，却比大拇指的复杂。拿笔的时候，全靠他推动笔杆，拇指扶着，中指衬着，写出种种复杂的字来。取物的时候，他出力最多，拇指来助，中指等难得来衬。遇到龌龊的，危险的事，都要他独个人上前去试探或冒险。秽物、毒物、烈物，他接触的机会最多；刀伤、烫伤、轧伤、咬伤，他消受的机会最多。难怪他的形骸要苍老了。他的气力虽不及大拇指那么强，然而他具有大拇指所没有的“机敏”。故各种重要工作都少他不得。指挥方向必须请他，打自动电话必须请他，扳枪机也必须请他。此外打算盘，捻螺旋解纽扣等，虽有大拇指相助，终是要他主干的。总之，手的动作，差不多少他不来，凡事必须请他上前作主。故英人称此指为fore finger，又称之为index，我想把食指比方工人。

五指中地位最优，相貌最堂皇的，无如中指。他住在中央，左右都

有屏藩。他的身体最高，在形式上是众指中的首领人物。他的两个贴身左右无名指与食指，大小长短均仿佛好像关公左右的关平与周苍，一文一武，片刻不离地护卫着。他的身体夹在这两人中间，永远不受外物冲撞，故皮肤秀嫩，颜色红润，曲线优美，处处显示着养尊处优的幸福，名义又最好听，大家称他为“中”，日本人更敬重他，又尊称之为“高高指”（taka taka yubi）。但讲到能力，他其实是徒有其形，徒美其名，徒尸其位，而很少用处的人。每逢做事，名义上他总是参加的，实际上他总不出力，譬如攫取一物，他因为身体最长，往往最先碰到物，好像取得这物是他一人的功劳。其实，他一碰到之后就退在一旁，让大拇指和食指这两个人去出力搬运，他只在旁略为扶衬而已。又如推却一物，他因为身体最长，往往与物最先接触，好像推却这物是他一人的功劳。其实，他一接触之后就退在一旁，让大拇指和食指这两个人去出力推开，他只在旁略为助热而已。《左传》“阖庐伤将指”句下注云：“将指，足大指也。言其将领诸指。足之用力大指居多。手之取物中指为长。故足以大指为将，手以中指为将。”可见中指在众手指中，好比兵士中的一个将官，令兵士们上前杀战，而自己退在后面。名义上他也参加战争，实际他不必出力。我想把中指比方官吏。

无名指和小指，真的两个宝贝！姿态的优美无过于他们。前者的优美是女性的，后者的优美是儿童的。他们的皮肤都很白嫩，体态都很秀丽。样子都很可爱。然而，能力的薄弱也无过于他们了。无名指本身的用处，只有研脂粉，醮药末，戴指戒。日本人称他为“红差指”（benisashi yubi），是说研磨胭脂用的指头。又称他为“药指”（kusuri yubi），就是说有时靠他研研药末，或者醮些药末来敷在患处。英国人称他为ring finger，就是为他爱戴指戒的原故。至于小指的本身的用处，更加藐小，只是挖挖耳朵，扒扒鼻涕而已。他们也有被重用的时候，在丝竹管弦上，他们的能力不让于别人。当一个戴金刚钻指

戒的女人要在交际社会中显示她的美丽与富有的时候，常用“兰花手指”撮了香烟或酒杯来敬呈她所爱慕的人。这两根手指正是这朵“兰花”中最优美的两瓣。除了这等享乐的光荣的事以外，遇到工作，他们只是其他三指的无力的附庸。我想把无名指比方纨绔儿，把小指比方弱者。

故我不能同情于上田氏的无名指最美说，认为他的所谓美是唯美，是优美，是颓废的美。同时我也无心别唱一说，在五指中另定一根最美的手指。我只觉五指的姿态与性格，有如上之差异，却并无爱憎于其间。我觉得手指的全体，同人群的全体一样。五根手指倘能一致团结，成为一个拳头以抵抗外侮，那就根根有效用，根根有力量，不复有善恶强弱之分了。

廿五〔1936〕年三月卅一日作，曾载《宇宙风》

---

[1] 本篇原载1936年5月1日《宇宙风》第2卷第16期，署名：子恺。

[2] 捉狗屎，作者家乡话，意即捡狗屎（作肥料）。

西湖船[1]

二十年来，西湖船的形式变了四次，我小时在杭州读书，曾经傍着西湖住过五年。毕业后供职上海，春秋佳日也常来游。现在蛰居家乡，离杭很近，更常到杭州小住。因此我亲眼看见西湖船的逐渐变形。每次坐到船里，必有一番感想。但每次上了岸就忘记，不再提起。今天又坐了西湖船回来，心绪殊恶，就拿起笔来，把感想记录一下。西湖船的形式，二十年来变了四次，但是愈变愈坏。

西湖船的基本形式，是有白篷的两头尖的扁舟。这至今还是不变。常变的是船舱里的客人的座位。二十年前，西湖船的座位是一条藤穿的长方形木框。背后有同样藤穿的长方形木框，当作靠背。这些木框涂着赭黄的油漆，与船身为同色或同类色，分明地表出它是这船的装置的一部分。木框上的藤，穿成冰梅花纹样。每一小孔都通风，一望而知为软软的座垫与靠背，因此坐下去心地是很好的。靠背对座垫的角度，比九十度稍大——大约一百度。既不像旧式厅堂上的太师椅子那么竖得笔直，使人坐了腰痛；也不像醉翁椅子那么放得平坦，使人坐了起不身来。靠背的木框，像括弧般微微向内弯曲，恰好切合坐者的背部的曲线。因此坐下去身体是很舒服的。原来游玩这件事体，说它近于旅行，又不愿像旅行那么肯吃苦；说不得它类似休养，又不愿像休养那么贪懒惰。故西湖船的原始的（姑且以我所见为主，假定二十年前的为原始的）形式，我认为是最合格的游船形式。倘然座位再简陋，换了木板条，游人坐下去就嫌吃力；倘然座位再舒服，索性换了醉翁椅，游人躺下去又嫌萎靡，不适于观赏山水了。只有那种藤穿的木框，使游人坐下去软软的，靠上去又软软的，而身体姿势又像坐在普通凳子上一般，可

以自由转侧，可以左顾右盼。何况他们的形状，质料与颜色，又与船的全部十分调和，先给游人以恰好的心情呢！二十年前，当我正在求学的时候，西湖里的船统是这种形式的。早春晚秋，船价很便宜，学生的经济力也颇能胜任。每逢星期日，出三四毛钱雇一只船，载着二三同学，数册书，一壶茶，几包花生米与几个馒头，便可悠游湖中，尽一日之长。尤其是那时候的摇船人，生活很充裕，样子很写意，一面打桨，一面还有心情对我们闲谈自己的家庭，西湖的掌故，以及种种笑话。此情此景，现在回想了不但可以神往，还可以凭着追忆而写几幅画，吟几首诗呢。因为那种船的座位好，坐船的人姿势也好；摇船人写意，坐船人更加写意，随时随地可以吟诗入画。“野航恰受两三人”。“恰受”两字的状态，在这种船上最充分地表出着。

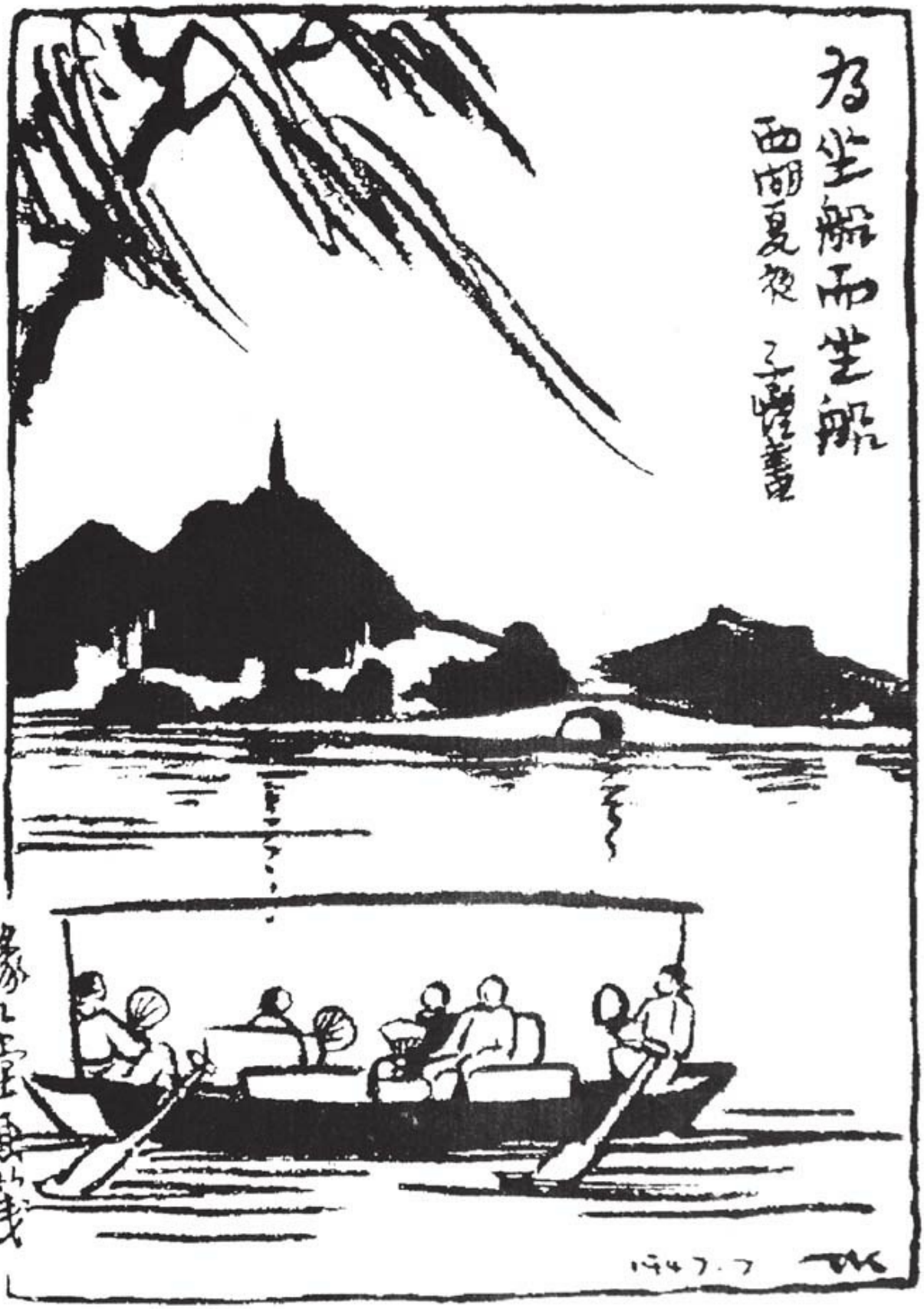
我离杭后，某年春，到杭游西湖，忽然发现有许多船的座位变了形式。藤式木框被撤去，改用了长的藤椅子，后面也有靠背，两旁又有靠手，不过全体是藤编的。这种藤椅子，坐的地方比以前的加阔，靠边背也比以前的加高，价值上去固然比以前的舒服，但在形式上，殊不及以前的好看。为了船身全是木的，椅子全是藤的，二者配合不甚调和。在人家屋里，木的几桌旁边也常配着藤椅子，并不觉得很不调和。这是屋与船情形不同之故。屋子的场面大，其所要求的统一不甚严格。船的局面小，一望在目，全体浑成一个单位。其样式与质料，当然要求严格的统一。故在广大的房间里，木的几桌旁边放了藤椅子，不觉得十分异样，但在小小的一叶扁舟中放了藤椅，望去似觉这是临时暂置性质的东西，对于船身毫无有机的关系。此外还有一种更大的不快：摇船人为了这两张藤椅子的设备费浩大，常向游客诉苦，希望多给船钱。有的自己告白：为了同业竞争厉害，不得已，当了衣服置备这两只藤椅的。我们回头一看，见他果然穿一件破旧的夹衣，当着料峭的东风，坐在船头上很狭窄的尖角里，为了我们的赏心悦目劳动着。我们的衣服与他的衣

服，我们的座位与他的座位，我们的生活与他的生活。同在一叶扁舟之中，相距咫尺之间，两两对比之下，怎不令人心情不快？即使我们力能多给他船钱，这种不快已在游湖时生受了。当时我想：这种藤椅虽然表面光洁平广，使游客的身体感到舒服；但其质料样式缺乏统一性，使游客的眼睛感到不舒服；其来源由于营业竞争的压迫，使游的心情感到更大的不快。得不偿失，西湖船从此变坏了！

其后某年春，我又到杭州游西湖。忽然看见许多西湖船的座位，又变了样式。前此的长藤椅已被撤去，改用了躺藤椅，其表面就同普通人家最常见的躺藤椅一样，这变化比前又进一步，即不但全变了椅的质料，又变了椅的角度。坐船的人若想靠背，非得仰躺下来，把眼睛看着船篷。船篷看厌了，或是想同对面的人谈谈，须得两臂使个劲道，支撑起来，四周悬空地危坐着，让藤靠背像尾巴一般拖在后面。这料想是船家营业竞争愈趋厉害，于是苦心窥察游客贪舒服的心理而创制的。他们看见游湖来的富绅，贵客，公子，小姐，大都脚不着地，手不着物，一味贪图安逸。他们为营生起见，就委曲迎合这种游客的心理，索性在船里放两把躺藤椅，让他们在湖面上躺来躺去，像浮尸一般。我在这里看见了世纪末的痼疾的影迹：十九世纪末的颓废主义的精神，得了近代科学与物质文明的助力，在所谓文明人之间长养了一种贪闲好逸的风习。起居饮食用器什物，处处力求便利；名曰增加工作能率，暗中难免汩没了耐劳习苦的美德，而助长了贪闲好逸的恶习。西湖上自从那种用躺藤椅的游船出现之后，不拘它们在游湖的实用上何等不适宜，在游船的形式上何等不美观，世间自有许多人欢迎它们，使它们风行一时。这不是颓废精神的遗毒所使然吗？正当的游玩，是辛苦的慰安，是工作的预备。这决不是放逸，更不是养病。但那种西湖船载了仰天躺着的游客而来，我初见时认真当作载来的是一船病人呢。

最近某年春，我又到杭州游西湖，忽然看见许多西湖船的座位又变了形式。前此的藤躺椅已被撤去，改用了沙发。厚得“木老老”[2]的两块弹簧垫，有的装着雪白的或淡黄的布套；有的装着紫酱色的皮，皮面上划着斜方形的格子，好像头等火车中的座位。沙发这种东西，不必真坐，看看已够舒服之至了。但在健康人，也许真坐不及看看的舒服。它那脸皮半软半硬，对人迎合得十分周到，体贴得无微不至，有时使人肉麻。它那些弹簧能屈能伸，似抵抗又不抵抗，有时使人难过。这又好似一个陷阱，翻了进去一时爬不起来。故我只有十分疲劳或者生病的时候，懂得沙发的好处；若在健康时，我常觉得看别人坐比自己坐更舒服。但西湖船里装沙发，情形就与室内不同。在实用上说，当然是舒服的：坐上去感觉很温软，与西湖春景给人的感觉相一致。靠背的角度又不像躺藤椅那么大，坐着闲看闲谈也很自然。然而倘把西湖船当作一件工艺品而审察它的形式，这配合就不免唐突。因为这些船身还是旧式的，还是二十年前装藤穿木框的船身，只有座位的部分奇迹地换了新式的弹簧坐垫，使人看了发生“时代错误”之感。若以弹簧坐垫为标准，则船身的形式应该还要造得精密，材料应该还选得细致，油漆应该还要配得美观，船篷应该还要张得整齐，摇船人的脸孔应该还要有血气，不应该如此憔悴；摇船人的衣服应该还要楚楚，不应该教他穿得叫化子一般褴褛。我今天就坐了这样的一只西湖船回来，在船中起了上述的种种感想，上岸后不能忘却。现在就把它们记录在这里。总之西湖船的形式，二十年来，变了四次。但是愈变愈坏，变坏的主要原因，是游客的座位愈变愈舒服，愈变愈奢华；而船身愈变愈旧，摇船人的脸孔愈变愈憔悴，摇船人的衣服愈变愈褴褛。因此形成了许多不调和的可悲的现象，点缀在西湖的骀荡春光之下，明山秀水之中。

廿五〔1936〕年二月廿七日作，曾载《宇宙风》


為坐船而坐船
西湖夏夜 子愷畫
緣之堂再筆
1947.7

[1] 本篇原载1936年3月16日《宇宙风》第2卷第13期，署名：子恺。

[2] “木老老”，杭州方言，意即“很”“十分”。

钱江看潮记[1]

阴历八月十八，我客居杭州。这一天恰好是星期日，寓中来了两位亲友，和两个例假返寓的儿女。上午，天色阴而不雨，凉而不寒。有一个人说起今天是潮辰，大家兴致勃勃起来，提议到海宁看潮。但是我左足趾上患着湿毒，行步维艰还在其次；鞋根拔不起来，拖了鞋子出门，违背新生活运动，将受警察干涉。但为此使众人扫兴，我也不愿意。于是大家商议，修改办法：借了一只大鞋子给我左足穿了，又改变看潮的地点为钱塘江边，三廊庙。我们明知道钱塘江边潮水不及海宁的大，真是“没啥看头”的。但凡事轮到自己去做时，无论如何总要想出它一点好处来，一以鼓励勇气，一以安慰人心。就有人说：“今年潮水比往年大，钱塘江潮也很可观。”“今天的报上说，昨天江边车站的铁栏都被潮水冲去，二十几个人爬在铁栏上看潮，一时淹没，幸为房屋所阻，不致与波臣为伍，但有四人头破血流。”听了这样的话，大家觉得江干不亚于海宁，此行一定不虚。我就伴了我的两位亲友，带了我的女儿和一个小孩子，一行六人，就于上午十时动身赴江边。我两脚穿了一大一小的鞋子跟在他们后面。

我们乘公共汽车到三廊庙，还只十一点钟。我们乘义渡过江，去看看杭江路的车站，果有乱石板木狼藉于地，说是昨日的潮水所致的。钱江两岸两个码头实在太长，加起来恐有一里路。回来的时候，我的脚吃不消，就坐了人力车。坐在车中看自己的两脚，好像是两个人的。倘照样画起来，见者一定要说是画错的，但一路也无人注意，只是我自己心虚，偶然逢到有人看我的脚，我便疑心他在笑我。碰着认识的人，谈话之中还要自己先把鞋的特殊的原因告诉他。他原来没有注意我的脚，听

我的话却知道了。善于为自己辩护的人，欲掩其短，往往反把短处暴露了。

我在江心的渡船中遥望北岸，看见码头近旁有一座楼，高而多窗，前无障碍。我选定这是看潮最好的地点。看它的模样，不是私人房屋，大约是茶馆酒店之类，可以容我们去坐的。为了脚痛，为了口渴，为了肚饥，又为了贪看潮的眼福，我遥望这座楼觉得异常玲珑，犹似仙境一般美丽。我们跳上码头，已是十二点光景。走尽了码头，果然看见这座楼上挂着茶楼的招牌，我们欣然登楼。走上扶梯，看见列着明窗净几，全部江景被收在窗中，果然一好去处。茶客寥寥，我们六人就占据了临窗的一排椅子。我回头喊堂倌："一红一绿！"堂倌却空手走过来，笑嘻嘻地对我说："先生，今天是买座位的，每位小洋四角。"我的亲友们听了这话都立起身来，表示要走。但儿女们不闻不问，只管凭窗眺望江景，指东话西，有说有笑，正是得其所哉。我也留恋这地方，但我的亲友们以为座价太贵，同堂倌讲价，结果三个小孩子"马马虎虎"，我们六个人一共出了一块钱。[2]先付了钱，方才大家放心坐下。托堂倌叫了六碗面，又买了些果子，权当午饭。大家正肚饥，吃得很快。吃饱之后，看见窗外的江景比前更美丽了。

我们来得太早，潮水要三点钟才到呢。到了一点半钟，我们才看见别人陆续上楼来。有的嫌座价贵，回了下去。有的望望江景，迟疑一下，坐下了。到了两点半钟，楼上的座位已满，嘈杂异常，非复吃面时可比了。我们的座位幸而在窗口，背着嘈杂面江而坐，仿佛身在泾渭界上，另有一种感觉。三点钟快到，楼上已无立锥之地。后来者无座位，不吃茶，亦不出钱。我们的背后挤了许多人。回头一看，只见观者如堵。有男有女，有老有少，更有被抱着的孩子。有的坐在桌上，有的立在凳上，有的竟立在桌上。他们所看的，是照旧的一条钱塘江。久之，

久之，眼睛看得酸了，腿站得痛了，潮水还是不来。大家倦起来，有的垂头，有的坐下。忽然人丛中一个尖锐的呼声：“来了！来了！”大家立刻把脖子伸长，但钱塘江还是照旧。原来是一个母亲因为孩子挤得哭了，在那里哄他。

江水真是太无情了。大家越是引颈等候，它的架子越是十足。这仿佛有的火车站里的卖票人，又仿佛有的邮政局收挂号信的，窗栏外许多人等候他，他只管悠然地吸烟。

三点二十分光景，潮水真的来了！楼内的人万头攒动，像运动会中决胜点旁的观者。我也除去墨镜，向江口注视。但见一条同桌上的香烟一样粗细的白线，从江口慢慢向这方面延长来。延了好久，达到西兴方面，白线就模糊了。再过了好久，楼前的江水渐渐地涨起来。浸没了码头的脚。楼下的江岸上略起些波浪，有时打动了一块石头，有时淹没了一条沙堤。以后浪就平静起来，水也就渐渐退却。看潮就看好了。楼中的人，好像已经获得了什么，各自纷纷散去。我同我亲友也想带了孩子们下楼，但一个小孩子不肯走，惊异地责问我：“还要看潮哩！”大家笑着告诉他：“潮水已经看过了！”他不信，几乎哭了。多方劝慰，方才收泪下楼。

我实在十分同情于这小孩子的话。我当离座时，也有“还要看潮哩！”似的感觉。似觉今天的目的尚未达到。我从未为看潮而看潮。今天特地为看潮而来，不意所见的潮如此而已，真觉大失所望。但又疑心自己的感觉不对。若果潮不足观，何以茶楼之中，江岸之上，观者动万，归途阻塞呢？以问我的亲友，一人云：“我们这些人不是为看潮来的，都是为潮神贺生辰来的呀！”这话有理，原来我们都是被“八月十八”这空名所召集的。怪不得潮水毫没看头。回想我在茶楼中所见，除旧有的一片江景外毫无可述的美景。只有一种光景不能忘却：当波浪淹

没沙堤时，有一群人正站在沙堤上看潮。浪来时，大家仓皇奔回，半身浸入水中，举手大哭，幸而大人转身去救，未遭没顶。这光景大类一幅水灾图。看了这图，使人想起最近黄河长江流域各处的水灾，败兴而归。

廿三〔1934〕年中秋日作，曾载《宇宙风》[3]

---

[1] 本篇原载1935年10月1日《论语》第73期。

[2] 当时角币有大洋小洋之分，一块钱相当于小洋十二角。

[3] 查《宇宙风》，未见此文。

初冬浴日漫感[1]

离开故居一两个月，一旦归来，坐到南窗下的书桌旁时第一感到异样的，是小半书桌的太阳光。原来夏已去，秋正尽，初冬方到，窗外的太阳已随分南倾了。

把椅子靠在窗缘上，背着窗坐了看书，太阳光笼罩了我的上半身。它非但不像一两月前地使我讨厌，反使我觉得暖烘烘地快适。这一切生命之母的太阳似乎正在把一种祛病延年，起死回生的乳汁，通过了他的光线而流注到我的体中来。

我掩卷瞑想：我吃惊于自己的感觉，为甚么忽然这样变了？前日之所恶变成了今日之所欢；前日之所弃变成了今日之所求；前日之仇变成了今日之恩。张眼望见了弃置在高阁上的扇子，又吃一惊。前日之所欢变成了今日之所恶；前日之所求变成了今日之所弃；前日之恩变成了今日之仇。

忽又自笑：“夏日可畏，冬日可爱”，以及“团扇弃捐”，乃古之名言，夫人皆知，又何足吃惊？于是我的理智屈服了。但是我的感觉仍不屈服，觉得当此炎凉递变的交代期上，自有一种异样的感觉，足以使我吃惊。这仿佛是太阳已经落山而天还没有全黑的傍晚时光：我们还可以感到昼，同时已可以感到夜。又好比一脚已跨上船而一脚尚在岸上的登舟时光：我们还可以感到陆，同时已可以感到水。我们在夜里固皆知道有昼，在船上固皆知道有陆，但只是“知道”而已，不是“实感”。我久被初冬的日光笼罩在南窗下，身上发出汗来，渐渐润湿了衬衣。当此之时，浴日的“实感”与挥扇的“实感”在我身中混成一气，这不是可吃惊的

经验么？

于是我索性抛书，躺在墙角的藤椅里，用了这种混成的实感而环视室中，觉得有许多东西大变了相。有的东西变好了：像这个房间，在夏天常嫌其太小，洞开了一切窗门，还不够，几乎想拆去墙壁才好。但现在忽然大起来，大得很！不久将要用屏帏把它隔小来了。又如案上这把热水壶，以前曾被茶缸驱逐到碗橱的角里，现在又像纪念碑似的矗立在眼前了。棉被从前在伏日里晒的时候，大家讨嫌它既笨且厚，现在铺在床里，忽然使人悦目，样子也薄起来了。沙发椅子曾经想卖掉，现在幸而没有人买去。从前曾经想替黑猫脱下皮袍子，现在却羡慕它了。反之，有的东西变坏了：像风，从前人遇到了它都称“快哉！”欢迎它进来。现在渐渐拒绝它，不久要像防贼一样严防它入室了。又如竹榻，以前曾为众人所宝，极一时之荣。现在已无人问津，形容枯槁，毫无生气了。壁上一张汽水广告画。角上画着一大瓶汽水，和一只泛溢着白泡沫的玻璃杯，下面画着海水浴图。以前望见汽水图口角生津，看了海水浴图恨不得自己做了画中人，现在这幅画几乎使人打寒噤了。裸体的洋囡囡跌坐在窗口的小书架上，以前觉得它太写意，现在看它可怜起来。希腊古代名雕的石膏模型Venus〔维纳斯〕立像，把裙子褪在大腿边，高高地独立在凌空的花盆架上。我在夏天看见她的脸孔是带笑的，这几天望去忽觉其容有蹙，好像在悲叹她自己失却了两只手臂，无法拉起裙子来御寒。

其实，物何尝变相？是我自己的感觉变叛了。感觉何以能变叛？是自然教它的。自然的命令何其严重：夏天不由你不爱风，冬天不由你不爱日。自然的命令又何其滑稽：在夏天定要你赞颂冬天所诅咒的，在冬天定要你诅咒夏天所赞颂的！

人生也有冬夏。童年如夏，成年如冬；或少壮如夏，老大如冬。在

人生的冬夏，自然也常教人的感觉变叛，其命令也有这般严重，又这般滑稽。

廿四〔1935〕年双十节晚于石门湾，曾载《中学生》

---

[1] 本篇原载1935年11月《中学生》第59号。

无常之恸[1]

无常之恸，大概是宗教启信的出发点吧。一切慷慨的，忍苦的，慈悲的，舍身的，宗教的行为，皆建筑在这一点心上。故佛教的要旨，被包括在这个十六字偈内："诸行无常，是生灭法。生灭灭已，寂灭为乐。"这里下二句是佛教所特有的人生观与宇宙观，不足为一般人道；上两句却是可使谁都承认的一般公理，就是宗教启信的出发点的"无常之恸"。这种感情特强起来，会把人拉进宗教信仰中。但与宗教无缘的人，即使反宗教的人，其感情中也常有这种分子在那里活动着，不过强弱不同耳。

在醉心名利的人，如多数的官僚，商人，大概这点感情最弱。他们仿佛被荣誉及黄金蒙住了眼，急急忙忙地拉到鬼国里，在途中毫无认识自身的能力与余暇了。反之，在文艺者，尤其是诗人，尤其是中国的诗人，更尤其是中国古代的诗人，大概这点感情最强，引起他们这种感情的，大概是最能暗示生灭相的自然状态，例如春花，秋月，以及衰荣的种种变化。他们见了这些小小的变化，便会想起自然的意图，宇宙的秘密，以及人生的根柢，因而兴起无常之恸。在他们的读者——至少在我一个读者——往往觉到这些部分最可感动，最易共鸣。因为在人生的一切叹愿——如惜别，伤逝，失恋，坎坷等——中，没有比无常更普遍地为人人所共感的了。

《法华经》偈云："诸法从本来，常示寂灭相。春至百花开，黄莺啼柳上。"这几句包括了一切诗人的无常之叹的动机。原来春花是最雄辩地表出无常相的东西。看花而感到绝对的喜悦的，只有醉生梦死之徒，感觉迟钝的痴人，不然，佯狂的乐天家。凡富有人性而认真的人，

谁能对于这些昙花感到真心的满足？谁能不在这些泡影里照见自身的姿态呢？《古诗十九首》中有云：“伤彼蕙兰花，含英扬光辉。过时而不采，将随秋草萎。”大概是借花叹惜人生无常之滥觞。后人续弹此调者甚多。最普通传诵的，如：

“劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时。花开堪折直须折，莫待无花空折枝！”（李锜妾）

“今年花似去年好，去年人到今年老。始知人老不如花，可惜落花君莫扫！（下略）”（岑参）

“一月主人笑几回？相逢相值且衔杯！眼看春色如流水，今日残花昨日开！”（崔惠童）

“梁园日暮乱飞鸦，极目萧条三两家。庭树不知人去尽，春来还发旧时花。”（岑参）

“越王宫里似花人，越水溪头采白蘋。白蘋未尽人先尽，谁见江南春复春？”（阙名）

慨惜花的易谢，妒羡花的再生，大概是此类诗中最普通的两种情怀。像“春风欲劝座中人，一片落红当眼堕。”“年年岁岁花相似，岁岁年年人不同。”便是用一两句话明快地道破这种情怀的好例。

最明显地表示春色，最力强地牵惹人心的杨柳，自来为引人感伤的名物。桓温的话是一个很好的证例：“昔年移植，依依汉南。今看摇落，凄怆江潭。树犹如此，人何以堪？”在纸上读了这几句文句，已觉恻然于怀；何况亲眼看见其依依与凄怆的光景呢？唐人诗中，借杨柳或类似的树木为兴感之由，而慨叹人事无常的，不乏其例，亦不乏动人之

力。像：

“江风霏霏江草齐，六朝如梦鸟空啼。无情最是台城柳，依旧烟笼十里堤。”（韦庄）

“炀帝行官汴水滨，数株残柳不胜春。晚来风起花如雪，飞入宫墙不见人。”（刘禹锡）

“梁苑隋堤事已空，万条犹舞旧春风。那堪更想千年后，谁见杨花入汉宫？”（韩琮）

“入郭登桥出郭船，红楼日日柳年年。君王忍把平陈业，只换雷塘数亩田？”（罗隐，《炀帝陵》）

“三十年前此院游，木兰花发院新修。如今再到经行处，树老无花僧白头。”（王播）

“汾阳旧宅今为寺，犹有当时歌舞楼。四十年来车马散，古槐深巷暮蝉愁。”（张籍）

“门前不改旧山河，破虏曾经马伏波。今日独经歌舞地，古槐疏冷夕阳多。”（赵嘏）

凡自然美皆能牵引有心人的感伤，不独花柳而已。花柳以外，最富于此种牵引力的，我想是月。因月兴感的好诗之多，不胜屈指。把记得起的几首写在这里：

“山围故国周遭在，潮打空城寂寞回。淮水东边旧时月，夜深还过女墙来。”（刘禹锡，《石头城》）

“革遮回磴绝鸣銮，云树深深碧殿寒。明月自来还自去，更无人倚玉栏杆。”（崔橹，《华清宫》）

“旧苑荒台杨柳新，菱歌清唱不胜春。只今唯有西江月，曾照吴王宫里人。”（李白，《苏台》）

“暮云收尽溢清寒，银汉无声转玉盘。此生此夜不长好，明月明年何处看？”（杜牧之，《中秋》）

“独上江楼思渺然，月光如水水如天。同来望月人何在？风景依稀似去年。”（赵嘏，《江楼书怀》）

由花柳兴感的，有以花柳自况之心，此心常转变为对花柳的怜惜与同情。由月兴感的，则完全出于妒羡之心，为了它终古如斯地高悬碧空，而用冷眼对下界的衰荣生灭作壁上观。但月的感人之力，一半也是夜的环境所助成的。夜的黑暗能把外物的诱惑遮住，使人专心于内省，耽于内省的人，往往慨念无常，心生悲感。更怎禁一个神秘幽玄的月亮的挑拨呢？故月明人静之夜，只要是敏感者，即使其生活毫无忧患而十分幸福，也会兴起惆怅。正如唐人诗所云：“小院无人夜，烟斜月转明。清宵易惆怅，不必有离情。”

与万古常新的不朽的日月相比较，下界一切生灭，在敏感者的眼中都是可悲哀的状态。何况日月也不见得是不朽的东西呢？人类的理想中，不幸而有了“永远”这个幻象，因此在人生中平添了无穷的感慨。所谓“往事不堪回首”的一种情怀，在诗人——尤其是中国古代诗人——的笔上随时随处地流露着。有人反对这种态度，说是逃避现实，是无病呻吟，是老生常谈。不错，有不少的旧诗作者，曾经逃避现实而躲入过去的憧憬中或酒天地中；有不少的皮毛诗人曾经学了几句老生常谈而无病

呻吟。然而真从无常之恸中发出来的感怀的佳作，其艺术的价值永远不朽——除非人生是永远朽的。会朽的人，对于眼前的衰荣兴废岂能漠然无所感动？“笙歌归院落，灯火下楼台。”这一点小暂的衰歇之象，已足使履霜坚冰的敏感者兴起无穷之慨；已足使顿悟的智慧者痛悟无常呢！这里我又想起的有四首好诗：

“寥落故行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。”

“朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。”

“越王勾践破吴归，战士还家尽锦衣。宫女如花满春殿，只今唯有鹧鸪飞。”

“伤心欲问南朝事，唯见江流去不回。日暮东风春草绿，鹧鸪飞上越王台。”

这些都是极通常的诗，我幼时曾经无心地在私塾学童的无心的口上听熟过。现在它们却用了一种新的力而再现于我的心头。人们常说平凡中寓有至理。我现在觉得常见的诗中含有好诗。

其实“人生无常”，本身是一个平凡的至理。“回黄转绿世间多，后来新妇变为婆。”这些回转与变化，因为太多了，故看作当然时便当然而不足怪。但看作惊奇时，又无一不可惊奇。关于“人生无常”的话，我们在古人的书中常常读到，在今人的口上又常常听到。倘然你无心地读，无心地听，这些话都是陈腐不堪的老生常谈。但倘然你有心地读，有心地听，它们就没有一字不深深地刺入你的心中。古诗中有着许多痛快地咏叹“人生无常”的话。《古诗十九首》中就有了不少：

“人生寄一世，奄忽若飙尘。何不策高足，先据要路津？”

“浩浩阴阳移，年命如朝露。人生忽如寄，寿无金石固。万岁更相送，圣贤莫能度。”

“青青陵上柏，磊磊涧中石。人生天地间，忽如远行客。”

“人生非金石，焉能长寿考？奄忽随物化，荣名以为宝。”

此外我能想起的也很多：

“对酒当歌，人生几何？譬如朝露，去日苦多。”（魏武帝）

“惊风飘白日，光景驰西流。盛时不可再，百年忽我遒。生存华屋处，零落归山丘。”（曹植）

“置酒高堂，悲歌临觞。人寿几何？逝如朝霜。时无重至，华不再阳。”（陆机）

“欢乐极兮哀情多，少壮几时兮奈老何！”（汉武帝）

“采采荣木，结根于兹。晨耀其华，夕已丧之。人生若寄，憔悴有时。静言孔念，中心怅而。”（陶潜）

“朝为媚少年，夕暮成丑老。自非王子晋，谁能常美好？”（阮籍）

“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回？君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪？”（李白）

“白日何短短，百年苦易满。苍穹浩茫茫，万劫太极长。麻姑垂两鬓，一半已成霜。天公见玉女，大笑亿千场。吾欲揽六龙，回车挂扶

桑。北斗酌美酒，劝龙各一觞。富贵非所愿，为人驻颓光。”（李白）

“美人为黄土，况乃粉黛假。当时侍金舆，故物独石马。忧来藉草坐，浩歌泪盈把。冉冉征途间，谁是长年者？”（杜甫）

“青山临黄河，下有长安道。世上名利人，相逢不知老。”（孟郊）

这些话，何等雄辩地向人说明“人生无常”之理！但在世间，“相逢不知老”的人毕竟太多，因此这些话都成了空言。现世宗教的衰颓，其原因大概在此。现世缺乏慷慨的，忍苦的，慈悲的，舍身的行为，其原因恐怕也在于此。

廿四〔1935〕年十二月廿六日，曾载《宇宙风》

---

[1] 本篇原载1936年1月16日《宇宙风》第1卷第9期。

新年怀旧[1]

我似觉有二十多年不逢着“新年”了。因为近二十多年来，我所逢着的新年，大都不像“新年”。每逢年底，我未尝不热心地盼待“新年”的来到；但到了新年，往往大失所望，觉得这不是我所盼待的“新年”。我所盼待的“新年”似乎另外存在着，将来总有一天会来到的。再过半个月，新年又将来临。料想它又是不像“新年”的，也无心盼待了。且回想过去吧。

我所认为像“新年”的新年，只有二十多年前，我幼时所逢到的几个“新年”。近二十多年来，我每逢新年，全靠对它们的回忆，在心中勉强造出些“新年”似的情趣来，聊以自慰。回忆的力一年一年地薄弱起来。现在若不记录一些，恐怕将来的新年，连这点聊以自慰的空欢也没有了。

当阳历还被看作“洋历”，阴历独裁地支配着时间的时代，新年真是一个极盛大的欢乐时节！一切空气温暖而和平，一切人公然地嬉戏。没有一个人不穿新衣服，没有一个人不是新剃头。尤其是我，正当童年时代，不知众苦，但有一切乐。我的新年的欢乐，始于新年的eve〔前夕〕。

大年夜的夜饭，我故意不吃饱。留些肚皮，用以享受夜间游乐中的小食，半夜里的暖锅，和后半夜的接灶圆子。吃过夜饭，店里的柜台上就点着一对红蜡烛，一只风灯。红蜡烛是岁烛，风灯是供给往来的收帐人看帐目用的。从黄昏起，直至黎明，街上携着灯笼收帐的人络续不绝。来我们店里收帐的人，最初上门来，约在黄昏时，谈了些寒暄，把

帐簿展开来看一看，大约有多少，假如看见管帐先生不拿出钱来，他们会很客气地说一声“等一会儿再算”，就告辞。第二次来，约在半夜时。这会拿过算盘来，确实地决算一下，打了一个折扣，再在算盘上摸脱了零头，得到一个该付的实数。倘我们的管帐先生因为自己的店帐没有收齐，回报他们说，“再等一会儿付款”，收帐的人也会很客气地满口答允，提了灯笼又去了。第三次来时，约在后半夜。有的收清帐款，有的反而把旧欠放弃不收，说道“带点老亲”。于是大家说着“开年会”，很客气地相别。我们的收帐员，也提了灯笼，向别家去演同样的把戏，直到后半夜或黎明方才收清。这在我这样的孩子们看来，真是一年一度的难得的热闹。平日天一黑就关门。这一天通夜开放，灯火满街。我们但见一班灯笼进，一班灯笼出，店堂里充满着笑语和客气话。心中着实希望着帐款不要立刻付清，因此延长一点夜的闹热。在前半夜，我常常跟了我们店里的收帐员，向各店收帐。每次不过是看一看数目，难得收到钱。但遍访各店，在我是一种趣味。他们有的在那里请年菩萨，有的在那里准备过新年。还有的已经把年夜当作新年，在那里掷骰子，欢呼声充满了店堂的里面。有的认识我是小老板，还要拿本店的本产货的食物送给我吃，表示亲善。我吃饱了东西回到家里，里面别是一番热闹：堂前点着岁烛和保险灯。灶间里拥着大批人看放谷花。放的人一手把糯米谷撒进镬子里去，一手拿着一把稻草不绝地在镬子底上撩动。那些糯米谷得了热气，起初“拍，拍”地爆响，后来米脱出了谷皮，渐渐膨胀起来，终于放得像朵朵梅花一样。这些梅花在环视者的欢呼声中出了镬子，就被拿到厅上的桌子上去挑选。保险灯光下的八仙桌，中央堆了一大堆谷花，四周围着张开笑口的男女老幼许多人。你一堆，我一堆，大家竞把砻糠剔去，拣出纯白的谷花来，放在一只竹篮里，预备新年里泡糖茶请客人吃。我也参加在这人丛中；但我的任务不是拣而是吃。那白而肥的谷花，又香又燥，比炒米更松，比蛋片更脆，又是一年中难得尝到的异味。等到拣好了谷花，端出暖锅来吃半夜饭的时候，我的肚子已

经装饱，只为着吃后的“毛草纸揩嘴”的兴味，勉强凑在桌上。所谓“毛草纸揩嘴”，是每年年夜例行的一种习惯。吃过年夜饭，家里的母亲乘孩子们不备拿出预先准备着的老毛草纸向孩子们口上揩抹。其意思是把嘴当作屁眼，这一年里即使有不吉利的话出口，也等于放屁，不会影响事实。但孩子们何尝懂得这番苦心？我们只是对于这种恶戏发生兴味，便模仿母亲，到毛厕间里去拿张草纸来，公然地向同辈，甚至长辈的嘴上去乱擦。被擦者决不忿怒，只是掩口而笑，或者笑着逃走。于是我们擎起草纸，向后面追赶。不期正在追赶的时候，自己的嘴却被第三者用草纸揩过了。于是满堂哄起热闹的笑声。

夜半过后在时序上已经是新年了；但在习惯上，这五六个小时还算是旧年。我们于后半夜结伴出门，各种商店统统开着，街上行人不绝，收帐的还是提着灯笼幢幢来往。但在一方面，烧头香的善男信女，已经携着香烛向寺庙巡礼了。我们跟着收帐的，跟着烧香的，向全镇乱跑。直到肚子跑饿，天将向晓，然后回到家里来吃了接灶圆子，怀着了明朝的大欢乐的希望而酣然就睡。

元旦日，起身大家迟。吃过谷花糖茶，白日的乐事，是带了去年底预先积存着的零用钱，压岁钱，和客人们给的糕饼钱，约伴到街上去吃烧卖。我上街的本意不在吃烧卖，却在花纸儿和玩具上。我记得，似乎每年有几张新鲜的花纸儿给我到手。拿回家来摊在八仙桌上，引得老幼人人笑口皆开。晏晏地吃过了隔年烧好的菜和饭，下午的兴事是敲年锣鼓。镇上备有锣鼓的人家不很多，但是各坊都有一二处。我家也有一副，是我的欢喜及时行乐的祖母所置备的。平日深藏在后楼，每逢新年，拿到店堂里来供人演奏。元旦的下午，大街小巷，鼓乐之声遥遥相应。现在回想，这种鼓乐最宜用为太平盛世的点缀。丝竹管弦之音固然幽雅，但其性质宜于少数人的清赏，非大众的。最富有大众性的乐器，

莫如打乐（打击乐器）。俗语云：“锣鼓响，脚底痒。”因为这是最富有对大众的号召力的乐器。打乐之中，除大锣鼓外，还有小锣，班鼓，檀板，大铙钹，小铙钹等，都是不能演奏旋律的乐器。因此奏法也很简单，只是同样的节奏的反复，不过在轻重缓急之中加以变化而已。像我，十来岁的孩子，略略受人指导也能自由地参加新年的鼓乐演奏。一切音乐学习，无如这种打乐之容易速成者。这大概也是完成其大众性的一种条件吧。这种浩荡的音节，都是暗示昂奋的，华丽的，盛大的。在近处听这种音节时，听者的心会忙着和它共鸣，无暇顾到他事。好静的人所以讨厌打乐，也是为此。从远处听这种音节，似觉远方举行着热闹的盛会，不由你的心不向往。好群的人所以要脚底痒者，也正是为此。试想：我们二个数百户的小镇同时响出好几处的浩荡的鼓乐来，云中的仙人听到了，也不得不羡慕我们这班盛世黎民的欢乐呢。

新年的晚上，我们又可从花炮享受种种的眼福。最好看的是放万花筒。这往往是大人们发起而孩子们热烈赞成的。大人们一到新年，似乎袋里有的都是闲钱。逸兴到时，斥两百文购大万花筒三个，摆在河岸一齐放将起来。河水反照着，映成六株开满银花的火树，这般光景真像美丽的梦境。东岸上放万花筒，西岸上的豪侠少年岂肯袖手旁观呢？势必响应在对岸上也放起一套来。继续起来的就变花样。或者高高地放几十个流星到天空中，更引起远处的响应，或者放无数雪炮，隔河作战。闪光满目，欢呼之声盈耳，火药的香气弥漫在夜天的空气中。当这时候，全镇的男女老幼，大家一致兴奋地追求欢乐，似乎他们都是以游戏为职业的。独有爆竹业的人，工作特别多忙。一新年中，全镇上此项消费为数不小呢：送灶过年，接灶，接财神，安灶……每次斋神，每家总要放四个斤炮，数百鞭炮。此外万花筒，流星，雪炮等观赏的消耗，更无限制。我的邻家是业爆竹的。我幼时对于爆竹店，比其余一切地方都亲近。自年关附近至新年完了，差不多每天要访问爆竹店一次。这原是孩

子们的通好，不过我特别热心。我曾把鞭炮拆散来，改制成无数的小万花筒，其法将底下的泥挖出，将头上的引火线拔下来插入泥孔中，倒置在水槽边上燃放起来，宛如新年夜河岸上的光景。虽然简陋，但神游其中，不妨想象得比河岸上的光景更加壮丽。这种火的游戏只限于新年内举行，平日是不被许可的。因此火药气与新年，在我的感觉上有不可分离的联关。到现在，偶尔闻到火药气时，我还能立刻联想到新年及儿时的欢乐呢。

二十多年来，我或为负笈，或为糊口，频频离开故乡。上述的种种新年的点缀，在这二十多年间无形无迹地渐渐消灭起来。等到最近数年前我重归故乡息足的时候，万事皆非昔比，新年已不像“新年”了。第一，经济衰落与农村破产凋敝了全镇的商业。使商店难于立足，不敢放帐，年夜里早已没有携了灯笼幢幢往来收帐的必要了。第二，阴历与阳历的并存扰乱了新年的定标，模糊了新年的存在。阳历新年多数人没有娱乐的勇气，阴历新年又失了娱乐的正当性，于是索性废止娱乐。我们可说每年得逢两度新年，但也可说一度也没有逢，似乎新年也被废止了。第三，多数的人生活局促，衣食且不给，遑论新年与娱乐？故现在的除夜，大家早早关门睡觉，几与平日无异。现在的新年，难得再闻鼓乐之声。现在的爆竹店，只卖几个迷信的实用上所不可缺的鞭炮，早已失去了娱乐品商店的性质。况且战乱频仍，这种迷信的实用有时也被禁，爆竹商的存在亦已岌岌乎了。

我们的新年，因了阴阳历的并存而不明确，复因了民生的疾苦而无生气，实在是我们的生活趣味上的一大缺憾！我不希望开倒车回复二十多年前的儿时，但希望每年有个像“新年”的新年，以调剂一年来工作的辛苦，恢复一年来工作的疲劳。我想这像“新年”的新年一定存在着，将来总有一天会来到的。

廿四〔1935〕年十二月十三日作，曾载《宇宙风》

下鄉作客
拜新年，
半日
猴兒
著小冠、

子愷畫

緣之堂 夏竹義

1959 FK

[1] 本篇原载1936年1月1日《宇宙风》第1卷第8期。

音语[1]

音乐上有“音语”（Music　Language）这个名词。其意是说：高低长短强弱不同的诸音所造成的音乐，虽然不能具体地告诉人一番说话，但能因其构造形式而在人心中惹起一种感情，仿佛告诉人一番说话。这种微妙的作用叫做“音语”。作曲者必须熟达音语，方能创作。鉴赏者也必须具有理解音语的敏感，方能圆满其鉴赏。

举最浅近的实例说：譬如Do Mi Sol Do一句，四个音历时相等而逐渐向上，又保住互相调和的关系，能在听者心中引起正大，光明，堂皇，威严，兴奋，得意，繁荣，超然等感觉。仿佛鼓励他一番或告诉他一件喜事。反之，Do Sol Mi Do便在听者心中引起和平，谦逊，柔弱，慈悲，退省，消沉，失意，衰颓等感觉。仿佛安慰他一番，或告诉他一种哀情。——但音语毕竟是只能用听觉感受，而不能言宣的。被我这样具体地说明了，反不确切。况且上面所举的真是极简单的例。乐曲中含意复杂的音语，更非言语所能翻译的了。

虽然不能用言语翻译，但可以日常生活中种种经验来旁证音语的存在。德国音乐家奥芬罢哈〔奥芬巴赫〕（Offenbach）嫌其仆人拂拭衣服的声音不合拍子，曾把仆人斥逐。日本某文人曾赞美豆腐担的叫卖声，谓其悠扬之音，在深巷人家白昼长闲中，为一种最美丽的点缀。那时候日本有人提倡以机器制豆腐，每日由豆腐总厂派脚踏车分送豆腐于市内人家。这位注重生活趣味而嫌恶机械化生活的文人就起而反对，委曲描写日本旧有的豆腐担在生活感情方面的美妙的趣味，而惋惜这种趣味的丧亡。现代都市对于音太不关念了。我每初入都市，常觉头痛脑胀。推求其故，知其为嘈杂之音所致。嘈杂之音中最可厌的，莫如汽车

的汽笛。有的如怒鸣，有的如号哭，有的如狗叫，有的如放屁。立在马路上等电车的时候，耳鼓几被聒破！我常想，这是市街美的一大破坏者，当局人倘能稍留意于声音美的方面，应该设法改良这种汽笛的音。在杭州时闻有一汽车，其汽笛的鸣声奏一主和弦，如Sol Do Mi Sol，觉得很不讨厌。可惜很少，似乎只有一辆。

我在写字的时候，曾感到声音的一种微妙的作用，也可以拿来旁证音语。我为人写大字，喜择一静室，室内最好只留知我习性的一二人为助手或旁观者，不欢喜有许多人同室。为的是他们要在我正在写字的时候发出种种声音，话声，笑声，步声，以及物件移动之声。而这种声音的气势常与笔的运动的气势相冲突，使笔的运动受阻碍，因而写字往往失败。譬如正在写一个字，半途有人咳嗽，或笑起来，或向别人提出一问。这种突发的，或昂奋的，或不安定的声音，有一种影响达于我的心情，由心情传到我的右手的筋觉，通过了笔杆而影响于所写的字。又如正在写一行字，半途有人突然起立出外，或推门入室。他们的动作气势也会影响到我的手头。故我常想，写字最好能有适当的时间，适当的地方，及适当的对手。这对手必须理解字的构造，又懂得我的癖性。他不妨说话，动作，做声；但求他的言行的气势与态度，和我的写字的活动相符合。譬如写到很长的一直的时候，即使我的对手在旁大叫一声，非但无碍，反而有助于我。然而我的生活烦忙，百事草草，以上的话不过是一种愿望，原非定要有此时地及对手方可写字。不得已时，在什么地方都为人写字，不拘好恶，写给他算了。

美国有一种专供习字用的蓄音片〔唱片〕。当学生练习书法时，把这蓄音片开奏，一种特殊的节奏与音律，能暗助习字者的手的活动。可知我的写字习惯并非一种不近人情的奇癖，我想，写中国字也许没有适当的蓄音片可用。因为中文与西文构造不同。他们的字是符号凑成，写

的时候其动作能合于一定的节奏；我们的文字构造各异，每个字像一幅画，恐怕没有适当的音乐可以适合写字的动作。有之，只能为每个特设一种音乐，未免太麻烦了。

廿四〔1935〕年五月廿五日作于石门湾，曾载《创作月刊》

---

[1] 本篇原载1935年9月《创作月刊》创刊号。

“带点笑容”[1]

请照相馆里的人照相，他将要开镜头的时候，往往要命令你：“带点笑容！”

爱好美术的朋友X君最嫌恶这一点，因此永不请教照相馆。但他不能永不需要照相，因此不惜巨价自己购置一副照相机。然而他的生活太忙，他的技术太拙，学了好久照相，难得有几张成功的作品。为了某种需要，他终于不得不上照相馆去。我预料有一幕滑稽剧要开演了，果然：

X君站在镜头面前，照相者供献他一个摩登花样的矮柱，好像一只茶几，教他左手搁在这矮柱上，右手叉腰，说道：“这样写意！”X君眉头一皱，双手拒绝他，说：“这个不要，我只要这样站着好了！”他心中已经大约动了三分怒气。照相者扫兴地收回了矮柱，退回镜头边来，对他一相，又走上前去劝告他：“稍微偏向一点儿，不要立正”X君不动。照相者大概以为他听不懂，伸手捉住他的两肩，用力一旋，好像雕刻家弄他的塑像似的，把X君的身体向外旋转约二十度。他的两手一放，X君的身体好像有弹簧的，立刻回复原状。二人意见将要发生冲突，我从中出来调解：“偏一点儿也好，不过不必偏得这样多。”X君听了我的话，把身体旋转了约十度。但我知道他心中的怒气已经动了五六分了。

照相者的头在黑布底下钻了好久，走到X君身边，先用两手整理他的衣襟，拉他的衣袖，又蹲下去搬动他的两脚。最后立起身来用两手的中指点住他的颞颥，旋动他的头颅；用左手的食指点住他的后脑，教他把头俯下；又用右手的食指点住他的下巴，教他把头仰起。X君的怒气

大约已经增至八九分。他不耐烦地嚷起来：“好了，好了！快些给我照吧！”我也从旁帮着说：“不必太仔细，随便给他照一个，自然一点倒好看。”照相者说着“好，好”走回镜旁，再相了一番，伸手搭住镜头，对X君喊：“眼睛看着这里！带点儿笑容！”看见X君不奉行他的第二条命令，又重申一遍：“带点笑容！”X君的怒气终于增到了十分，破口大骂起来：“什么叫做带点笑容！我又不是来卖笑的！混帐！我不照了！”他两手一挥，红着脸孔走出了立脚点，皱着眉头对我苦笑。照相者就同他相骂起来：

“什么？我要你照得好看，你反说我混帐！”

“你懂得什么好看不好看？混帐东西！”

“我要同你品品道理看！你板着脸孔，我请你带点笑容，这不是好意？到茶店里品道理我也不怕！”

“我不受你的好意。这是我的照相，我欢喜怎样便怎样，不要你管！”

“照得好看不好看，和我们照相馆名誉有关，我不得不管！”

听到了这句话，X君的怒气增到十二分；“放屁！你也会巧立名目来拘束别人的自由？……”二人几乎动武了。我上前劝解，拉了愤愤不平的X君走出照相馆。一出滑稽剧于是闭幕。

我陪着X君走出照相馆时，心中也非常疑怪。为什么照相一定要“带点笑容”呢？回头向他们的样子窗里一瞥，这疑怪开始消解，原来他们所摄的照相，都作演剧式的姿态，没有一幅是自然的。女的都带些花旦的姿态，男的都带些小生，老生，甚至丑角的姿态。美术上所谓自然的

pose〔姿势〕，在照相馆里很难找到。人物肖像上所谓妥帖的构图，在这些样子窗里尤无其例。推想到这些照相馆里来请求照相的人，大都不讲什么自然的pose，与妥帖的构图。女的但求自己的姿态可爱，教她装个俏眼儿也不吝惜；男的但求自己的神气活现，命令他“带点笑容”当然愿意的了。我们的X君戴了美术的眼镜，抱了造象的希望，到这种地方去找求自然的pose与妥帖的构图，犹如缘木求鱼，当然是要失望的。

但是这幕滑稽剧的演出，其原因不仅在于美术与非美术的冲突上，还有更深的原因隐伏在X君的胸中。他是一个不善逢迎，不苟言笑的人。他这种性格，今天就在那个照相馆中的镜头前面现形出来。他的反抗照相者的命令，其意识中仿佛在说：“我不愿作一切违背衷心的非义的言行！我不欲强作笑颜来逢迎任何人！我的脸孔天生成这样！这是我之所以为我！”故在他看来，照相者劝他“带点笑容”，仿佛是强迫他变志，失节，装出笑颜来谄媚世人，在他是认为奇耻大辱的。然而照相馆里的人哪能顾到这一点？他的劝人“带点笑容”，确是出于“好意”。因为他们营商的人，大都以多数顾客的要求为要求，以多数顾客的好恶为好恶，他们自己对于照相根本没有什么要求，也没有什么好恶。故X君若有所愤怒，也不必对他们发，应该发在多数的顾客身上。因为多数顾客喜欢在镜头面前作娇态，装神气，因此养成了这样的照相店员。

我并不主张照相时应该板脸孔，也不一定嫌恶装笑脸的照相。但觉照相者强迫镜头前的人“带点笑容”，是可笑，可耻，又可悲的事。因此我不得不由此想象：现今的世间，像X君的人极少，而与X君性格相反的人极多。那么真如X君出照相馆时所说：“现今的世间，要进照相馆也不得不‘带点笑容’了！”

廿五〔1936〕年夏日作，曾载《宇宙风》

[1] 本篇原载1936午8月1日《宇宙风》第2卷第22期。

清晨[1]

吃过早粥，走出堂前，在阶沿石上立了一会。阳光从东墙头上斜斜地射进来，照明了西墙头的一角。这一角傍着一大丛暗绿的芭蕉，显得异常光明。它的反光照耀全庭，使花坛里的千年红、鸡冠花和最后的蔷薇，都带了柔和的黄光。光滑的水门汀受了这反光，好像一片混浊的泥水。我立在阶沿石上，就仿佛立在河岸上了。

一条瘦而憔悴的黄狗，用头抵开了门，走进庭中来。它走到我的面前，立定了，俯下去嗅嗅我的脚，又仰起头来看我的脸。这眼色分明带着一种请求之情。我回身向内，想从余剩的早食中分一碗白米粥给它吃。忽然想起邻近有吃粞粥及糠饭的人，又踌躇地转身向了外。那狗似乎知道我的心事的，越发在我面前低昂盘旋，且嗅且看，又发出一种“呜呜”的声音。这声音仿佛在说，“狗也是天之生物！狗也要活！”我正踌躇，李妈出来收早粥，看见了狗便说：“这狗要饿杀快[2]了！宝官[3]，来厨房里拿些镬焦给它吃吃吧。”我的问题就被代为解决。不久宝官拿了一小箩镬焦出来，先放一撮在水门汀上。那狗拼命地吃，好像防人来抢似的。她一撮一撮喂它，好像防它停食似的。

我在庭中散步了好久，回到堂前，看见狗正在吃最后的一撮。我站在阶沿石上看它吃。我觉得眼梢头有一件小的东西正在移动。俯身一看，离开狗头一二尺处，有一群蚂蚁，正在扛抬狗所遗落的镬焦。许多蚂蚁围绕在一块镬焦的四周，扛了它向西行，好像一朵会走的黑瓣白心的菊花。它们的后面，有几个空手的蚂蚁跑着，好像是护卫；它们的前面有无数空手的蚂蚁引导着，好像是先锋。这列队约有二丈多长，从狗头旁边直达阶沿石缝的洞口——它们的家里。我蹲在阶沿上，目送这朵

会走的菊花。一面呼唤正在浇花的宝官，叫她来共赏。她放下了浇花壶，走来蹲在水门汀上，比我更热心地观赏起来，我叫她留心管着那只狗，防恐它再吃得不够，走过来舔食了这朵菊花。她等狗吃完，把它驱逐出门，就安心地来看蚂蚁的清晨的工作了。

这块镬焦很大，作椭圆形，看来是由三四粒饭合成的。它们扛了一会，停下来，好像休息一下，然后扛了再走。扛手也时有变换。我看见一个蚂蚁从众扛手中脱身而出，径向前去。我怪他卸责，目送它走。看见另一个蚂蚁从对方走来。它们二人在交臂时急急地亲了一个吻，然后各自前去。后者跑到菊花旁边，就挤进去，参加扛抬的工作，好像是前者请来的替工。我又看见一个蚂蚁贴身在一个扛手的背后，好像在咬它。过了一会，那被咬者退了出来，自向前跑，那咬者便挤进去代它扛抬了。我看了这些小动物的生活，不禁摇头太息，心中起了浓烈的感兴。我忘却了一切，埋头于蚂蚁的观察中。我自己仿佛已经化了一个蚂蚁，也在参加这扛抬粮食的工作了。我一望它们的前途，着实地担心起来。为的是离开它们一二尺的前方，有两根晒衣竹竿横卧在水门汀上，阻住它们的去路。先锋的蚂蚁空着手爬过，已觉周折，这笨重的粮食如何扛过这两重畸形的山呢?忽然觉悟了我自己是人，何不用人力去助它们一下呢?我就叫宝官把竹竿拿开。并且嘱咐她轻轻地，不要惊动了蚂蚁。她拿开了第二根时，菊花已经移行到第一根旁边而且已在努力上山了。我便叫她住手，且来观看。这真是畸形的山，山脚凹进，山腰凸出。扛抬粮食上山，非常吃力！后面的扛手站住不动，前面的扛手把后脚爬上山腰，然后死命地把粮食抬起来，使它架空。于是山腰的人死命地拖，地上的人死命地送。结果连物带人拖上山去。我和宝官一直叫着“杭育，杭育，”帮它们着力，到这时候不期地同喊一声“好啊!”各抽一口大气。

下山的时候，又是一番挣扎；但比上山容易得多。前面的扛手先把身体挂了下来，后面的扛手自然被粮食的重量拖下，跌到地上。另有两人扛了一粒小饭粒从后面跟来。刚爬上山，又跌了下去。来了一个帮手，三人抬过山头。前面的菊花形的大群已去得很远了。

菊花形的大群走了一大程平地，前面又遇到了障碍。这是一个不可超越的峭壁，而且壁的四周都是水，深可没顶。宝官抱歉地自责起来："唉！我怎么把这把浇花壶放在它们的运粮大道上！不幸而这又是漏的！"继而认真地担忧了："它们迷了路怎么办呢？"继而狂喜地提议："赶快把壶拿开，给它们架一爿桥吧。"她正在寻找桥梁的材木，那三个扛抬的一组早已追过大群，先到水边，绕着水走去了。不久大群也到水边，跟了它们绕行，我唤回了宝官，依旧用眼睛帮它们扛抬。我们计算绕水所多走的路程，约有三尺光景!而且海岸线曲折多端，转弯抹角，非常吃力，这点辛劳明明是宝官无心地赠给它们的！我们所惊奇者：蚂蚁似乎个个带着指南针。任凭转几个弯，任凭横走，逆行，它们决不失向。迤逦盘旋了好久，终于绕到了水的对岸。现在离它们的家只有四五尺，而且都是平地了。我的心便从蚂蚁的世界中醒回来。我站起身来，挺一挺腰。我想等它们扛进洞时，再蹲下去看。暂时站在阶沿石上同宝官谈些话。

"这也是一种生物，它们也要活。人类的生活实在不及……"我正想说下去，外面走进我们店里的染匠司务来。他提着早餐的饭篮，要送进灶间去。当他通过我们的前面时，他正在和宝官说什么话。我和宝官听他说话，暂时忘记了蚂蚁的事。等到我注意到的时候。他的左脚正落在这大群蚂蚁的上面，好像飞来峰一般。我急忙捉住他的臂，提他的身体，连喊"踏不得！踏不得！"他吓得不知所以，像化石一般，顶着脚尖，一动也不动。我用力搬开他的腿。看见他的脚踵底下，一朵白心黑

瓣的菊花无恙地在那里移行。宝官用手拍拍自己的心，说道“还好还好，险险乎！”染匠司务俯下去看了一看，起来也用手拍拍自己的心，说道“还好还好，险险乎！”他放下了饭篮，和我们一同观赏了一会，赞叹了一会。当他提了饭篮走进屋里去的时候，又说一声“还好还好，险险乎！”

我对宝官说：“这染匠司务不是戒杀者，他欢喜吃肉，而且会杀鸡。但我看他对于这大群蚂蚁的‘险险乎’，真心地着急；对于它们的‘还好还好’，真心地庆幸。这是人性中最可贵的‘同情’的发现。人要杀蚂蚁，既不犯法，又不费力，更无人来替它们报仇。然而看了它们的求生的天性，奋斗团结的精神，和努力，挣扎的苦心，谁能不起同情之心，而对于眼前的小动物加以爱护呢？我们并不要禁杀蚂蚁，我们并不想繁殖蚂蚁的种族。但是，倘有看了上述的状态，而能无端地故意地歼灭它们的人，其人定是丧心病狂之流，失却了人性的东西。我们所惜的并非蚂蚁的生命，而是人类的同情心。”宝官也举出一个实例来。说她记得幼时有一天，也看见过今日般的状态。大家正在观赏的时候，有某恶童持热水壶来，冲将下去。大家被他吓走，没有人敢回顾。我听了毛发悚然。推想这是水灾而兼炮烙，又好比油锅地狱！推想这孩子倘做了支配者，其杀人亦复如是！古来桀纣之类的暴徒，大约是由这种恶童变成的吧！

扛抬粮食的蚂蚁经过了长途的跋涉，出了染匠司务脚底的险，现在居然达到了家门口。我们又蹲下去看。然而如何搬进家里，我又替它们担起心来。因为它们的门洞开在两块阶沿石缝的上端，离平地约有半尺之高。从水门汀上扛抬到门口，全是断崖削壁！以前的先锋，现在大部分集中在门口，等候粮食从削壁上搬运上来。其一部分参加搬运之役。挤不进去的，附在别人后面，好像是在拉别人的身体，间接拉上粮食

来。大块而沉重的粮食时时摇动，似欲翻落。我们为它们捏两把汗。将近门口，忽然一个失手，竟带了许多扛抬者，砰然下坠。我们同情之余，几欲伸手代为拾起，甚至欲到灶间里去抓一把饭粒来塞进洞门里。但是我们没有实行。因为教它们依赖，出于姑息；当它们豢物，近于侮辱。蚂蚁知道了，定要拒绝我们。你看，它们重整旗鼓，再告奋勇。不久，居然把这件重大的粮食扛上削壁，搬进洞门里了。

朝阳已经照到芭蕉树上。时钟打九下。正是我们开始工作的时光了。宝官自去读书，我也带了这些感兴，走进我的书室去。

廿四〔1935〕年十月六日在石门湾，曾载《新少年》

---

[1] 本篇原载1936年4月10日《新少年》第1卷第7期。

[2] 饿杀快，江南一带方言，意即快饿死。

[3] 作者家乡一带对小主人称╳官。

丰子恺集

第一卷 散文

人民文学出版社

丰子恺集

第二卷

散文

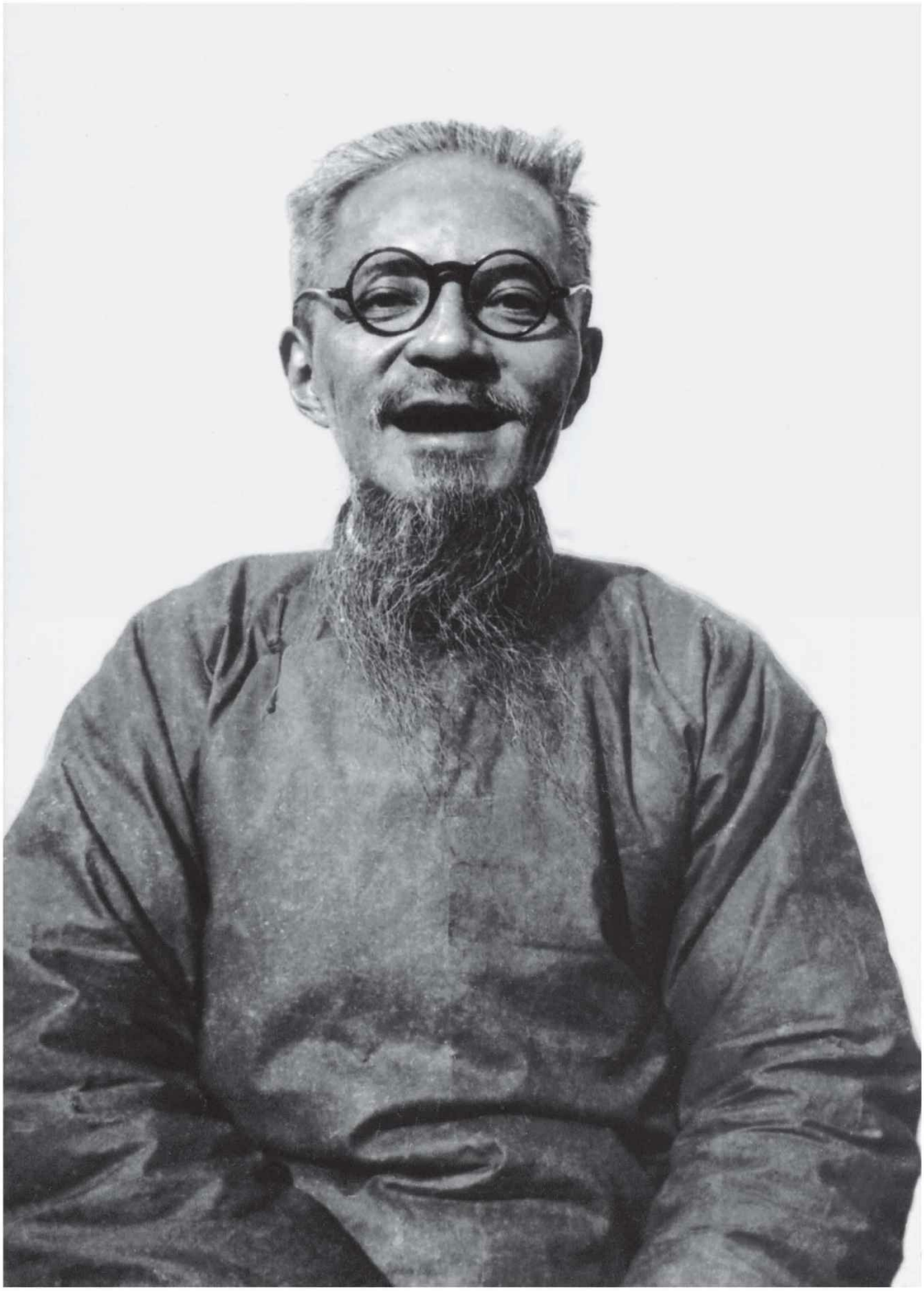
人民文学出版社

豐子愷集

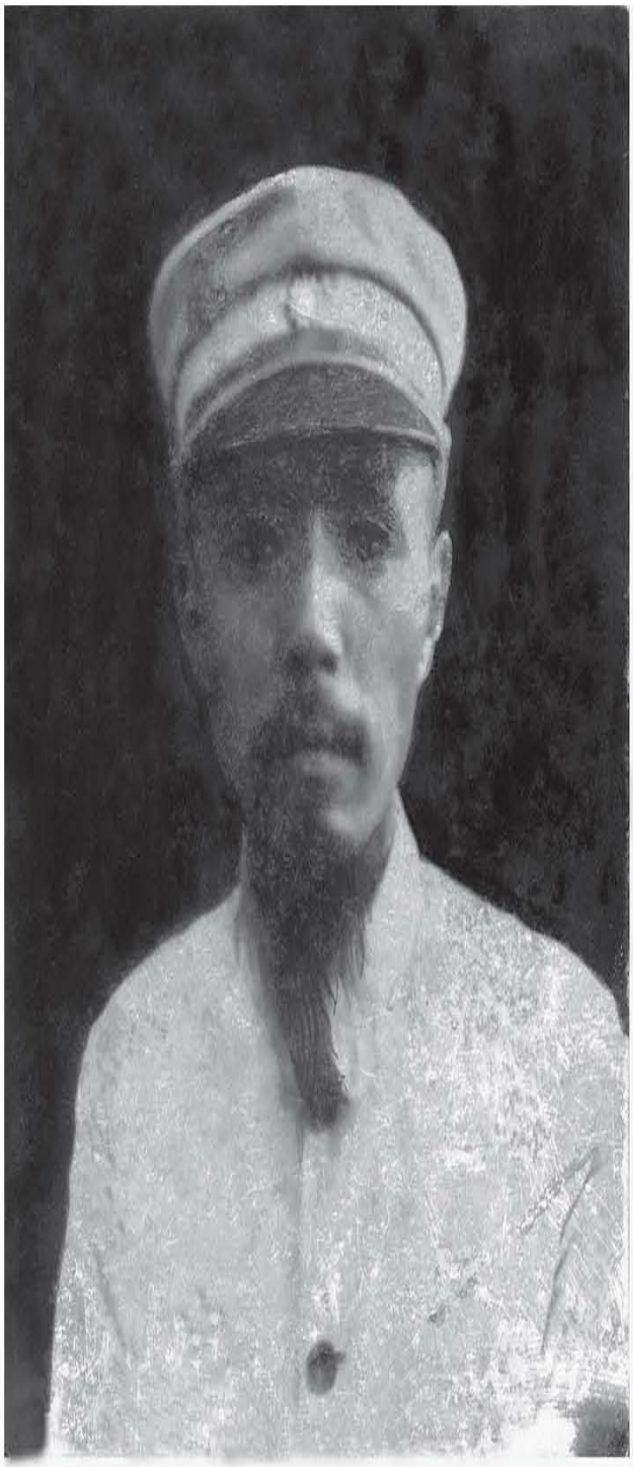
第二卷 散文

人民文学出版社

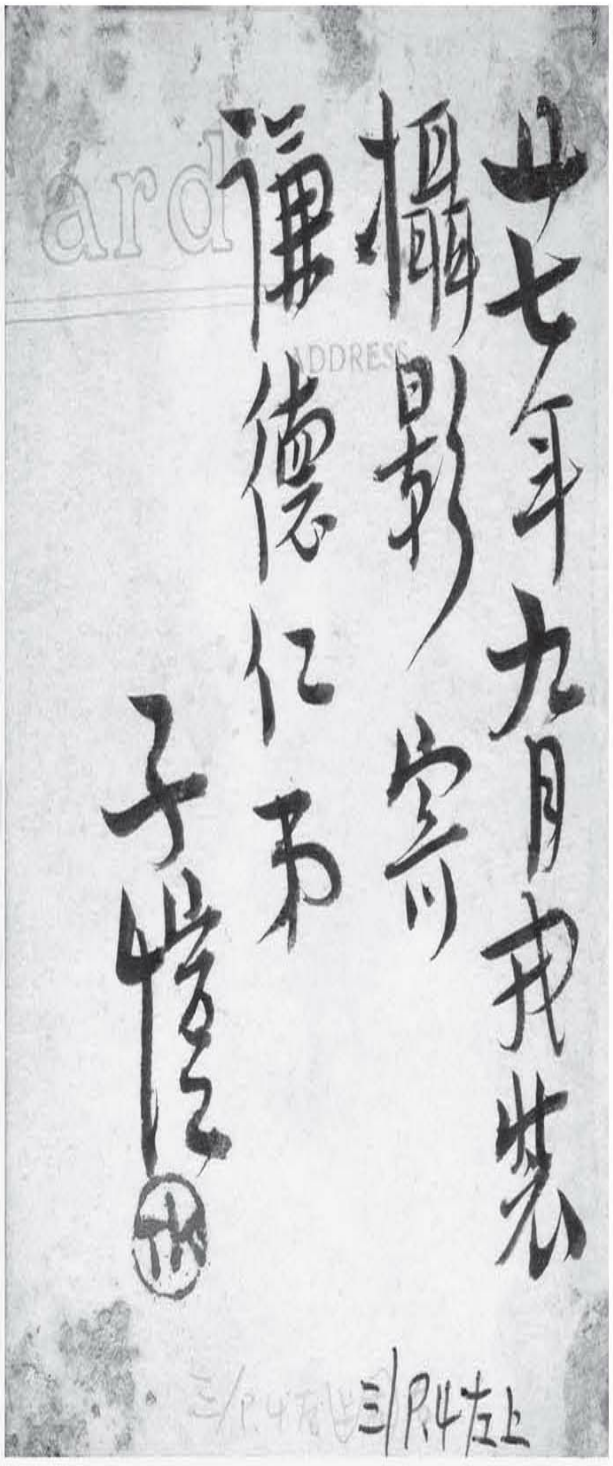
文前插图



作者像



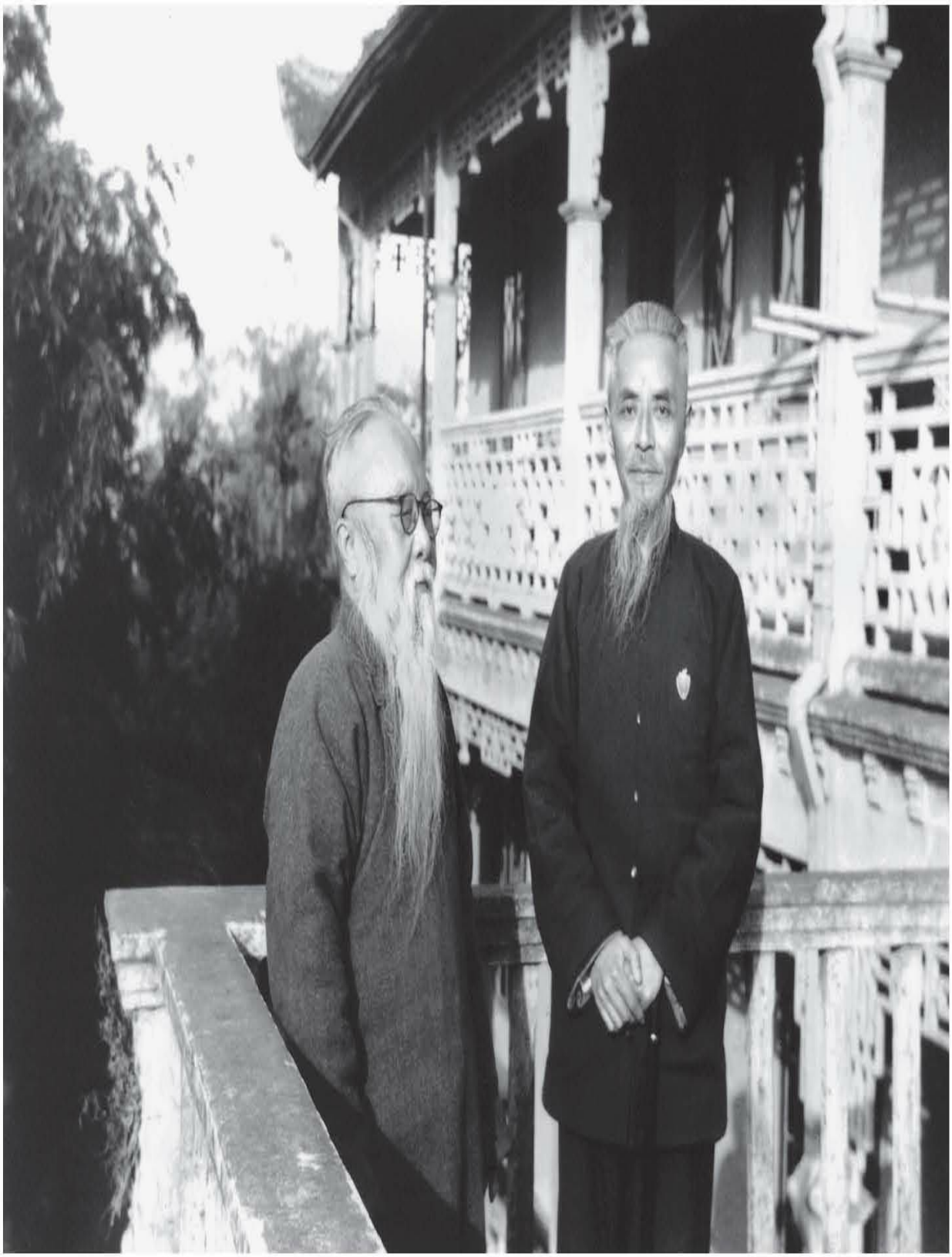
正　面



反　面

1938年9月在桂林着戎装留影

1944年夏与幼女一吟在重庆沙坪坝



与马一浮在杭州蒋庄

- 子恺近作散文集
  - 中国就像棵大树
  - 文艺与工商
  - “七七”三周随感
  - 谈抗战歌曲
  - 谈抗战艺术
  - 谈壁上标语
  - 桂林艺术讲话之一
  - 桂林艺术讲话之二
  - 桂林艺术讲话之三
  - 卅年来艺术教育之回顾
  - 还我缘缘堂
  - 告缘缘堂在天之灵
  - 桂林初面
  - 传闻与实际
  - 爱护同胞
  - 归途偶感
- 漫文漫画
  - 漫文漫画序
  - 孙中山先生伟大
  - 我悔不早点站起来
  - 引蚊深入
  - 只要拉他进来
  - 传单是炸弹的种子
  - 开出一条平正的大路来
  - 大汉与顽童

    - 全面抗战
    - 全人类是他的家族
    - 衣冠禽兽
    - 最后胜利
    - 日本政策高明
    - 日本的空城计
    - 泥人猖獗
    - 日本空军近视眼
    - 不过粉碎了自己而已
    - 亡国之道
    - 小泉八云在地下
    - 有纸如牢
    - 大奸灭亲
    - 志士与汉奸
    - 傀儡
    - 因祸得福
    - 焦土抗战的烈士
    - 警钟
    - 欢迎和平之神
    - 物质文明
    - 兵上当
- 率真集
    - 《读〈缘缘堂随笔〉》读后感
    - 【附录】读《缘缘堂随笔》
        - 一
        - 二
        - 三

    - 辞缘缘堂——避难五记之一
    - 为青年说弘一法师
    - 悼■师
    - 沙坪小屋的鹅
    - “艺术的逃难”
- 博士见鬼
    - 吃糕的话——代序
    - 博士见鬼
    - 伍元的话
    - 一箕之功
    - 油钵
    - 赤心国
    - 生死关头
    - 夏天的一个下午
    - 种兰不种艾
    - 有情世界
    - 赌的故事
    - 大人国
- 《儿童故事》连载
    - 姚晏大医师
    - 斗火车龙头
    - 骗子
    - 银窖
    - 猎熊
    - 毛厕救命
    - 为了要光明
- 缘缘堂新笔

- 敬礼
- 代画
- 扬州梦
- 西湖春游
- 杭州写生
- 中国话剧首创者李叔同先生
- 先器识而后文艺——李叔同先生的文艺观
- 李叔同先生的爱国精神
- 李叔同先生的教育精神
- 威武不能屈——梅兰芳先生逝世周年纪念
- 新年随笔
- 胜读十年书——欢迎四川省革命残废军人演出队志感
- 幸福儿童
- 谈儿童画
- 斗牛图
- 随笔漫画
- 伯牙鼓琴
- 曲高和众
- 雪舟和他的艺术
- 庐山游记之一
  - 江行观感
- 庐山游记之二
  - 九江印象
- 庐山游记之三
  - 庐山面目
- 黄山松
- 黄山印象

    - 上天都
    - 饮水思源——参观江西革命根据地随笔
    - 化作春泥更护花——参观江西革命根据地随笔
    - 有头有尾——参观江西革命根据地随笔
    - 我译《源氏物语》
    - 阿咪
    - 天童寺忆雪舟
    - 不肯去观音院
- 缘缘堂续笔
    - 眉
    - 男子
    - 牛女
    - 暂时脱离尘世
    - 酒令
    - 食肉
    - 鄭都
    - 癞六伯
    - 塘栖
    - 中举人
    - 五爹爹
    - 菊林
    - 戎孝子和李居士
    - 王囡囡
    - 算命
    - 老汁锅
    - 过年
    - 清明

- 吃酒
- 砒素惨案
- 三大学生惨案
- 陶刘惨案
- 旧上海
- 放焰口
- 歪鲈婆阿三
- 四轩柱
- 阿庆
- 小学同级生
- S姑娘
- 乐生
- 宽盖
- 元帅菩萨
- 琐记

子恺近作散文集[1]

（〔成都〕普益图书馆一九四一年十月初版）

---

[1] 原书共收随笔17篇，内容不宜入选者已删。为便于研究者参考，特将原收文章目次抄列如下：

1.中国就像棵大树 2.日本的国歌（删） 3.文艺与工商 4.“七七”三周随感 5.谈抗战歌曲 6.谈抗战艺术 7.谈壁上标语 8.桂林艺术讲话之一 9.桂林艺术讲话之二 10.桂林艺术讲话之三 11.卅年来艺术教育之回顾 12.还我缘缘堂 13.告缘缘堂在天之灵 14.桂林初面 15.传闻与实际 16.爱护同胞 17归途偶感

中国就像棵大树[1]

得《见闻》第二期，读憾庐[2]先生所作《摧残不了的生命》，又看了文末所附照相版插图，心中有感，率尔捉笔，随记如下：

为的是我与憾庐先生有同样的所见，和同样的感想。[3]春间在汉口，偶赴武昌乡间闲步，看见野中有一大树，被人斩伐过半，只剩一干。而春来干上怒抽枝条，绿叶成荫。新生的枝条长得异常的高，有几枝超过其他的大树的顶，仿佛为被斩去的“同根枝”争气复仇似的。我一看就注目，认为这是中华民国的象征。我徘徊不忍去，抚树干而盘桓。附近走来两个孩子，一男一女，似是姐弟。他们站在大树前，口说指点，似乎也在欣赏这中华民国的象征。我走近去同他们谈话。

我说：“小朋友，这棵树好看吗？”

小朋友们最初有些戒严，退了一步。这也许是我的胡须的关系，小孩子看见胡须大都有些怕的。但后来他们看见我的态度仁善，恐惧之心就打消了，那姐姐回答我说：“很好看！”我们就谈话起来。

我说：“你家住在什么地方？”

女孩说：“就在那边，湖边上。这棵树是我们村子里某人家的。”

男孩说：“我们门前有一株杨树，树枝剪光了，也会生出新的来。生得很多很多，比这棵树还要多。”

女孩说：“我们那个桥边有一株松树，被人烧去了半株，只剩半株，也不会死。上面很多的枝条和叶子，把桥完全遮住。夏天我们常在

桥上乘凉。”

我说：“你们的村庄真好，有这许多大树！这些树真好，它们不怕灾难，受了伤害，自己能生出来补救。好比一个人被斩去了一只臂膊，能再生出一只来。”

女孩子抢着说：“人斩了臂，也会生出来的？”

我说：“人不行，但国就可以。譬如现在，前线上许多兵士被日本鬼子打死了，我们后方能新生出更多的兵士来，上前线去继续抵抗。前线上死一百人，后方新生出一千人，反比本来多了。日本鬼子打中国，只见中国兵越打越多。他们终于打不过我们。现在我们虽然失了许多地方，但增了许多兵士，所以失去的地方将来一定可以收回。中国就好比这一棵树，虽被斩伐了许多枝条，但是新生出来的比原有的更多。将来成为比原来更大的大树。中国将来也能成为比原来更强的强国。”

女孩子说：“前回日本飞机在那江边丢炸弹，炸死了许多人。某甲的爸爸也被炸死。某甲同他的兄弟就去当兵，他们说要杀完了日本鬼子才回家来。”

男孩子也说：“某乙的妈妈也被炸死。某乙有一支枪，很长的，他会打鸟。现在说不打鸟了，要拿这枪去打日本鬼子。”

我说：“你们这儿有这许多人去打日本鬼子，很好。别的地方的人也是这样。大家痛恨日本鬼子，大家愿意去当兵。所以中国的兵越打越多。正同这棵树的枝叶越斩越多一样。我们中国就像棵树。你们看看，像不像？”

两个孩子看看大树，都笑起来。男孩子忽然离开他的姐姐，跑到大

树边，张开两臂抱住树干，仰起头来喊了些什么话。随即跟着他的姐姐去了。

我目送两孩去远了，告别大树，回到汉口的寓中，心有所感，就提起笔来把当日所见的情景用画记录。画好之后，先拿给一个少年看。少年看了，叫道："唉！这棵树真奇怪，斩去了半株，怎么还会生出这许多枝叶来？"他再看一会，又说道："对了！因为树大的缘故。树大了，根柢深，斩去一点不要紧。他能无限地生长出来，不久又是一棵大树了。"我接着说："对啦！我们中国就同这棵树一样。"少年听了这话频频点头，表示感动。随即问我要这幅画。我说没有题字，答允他今晚题了字，明天送他。

晚上，我在这画上题了一首五言诗："大树被斩伐，生机并不绝。春来怒抽条，气象何蓬勃！"又另描了同样的一幅，当晚送给这位少年。过了几天我去看这少年，他已将画纳在镜框中，挂在书室里，并且告诉我说：他每逢在报上看到我军失利的消息，失地中日军虐杀同胞的消息，愤懑得透不过气来。这时候他就去看这幅画，可以得到一种慰藉和勉励。所以他很爱护这画，并且感谢我。我听了这番话，感动甚深。我赞佩这少年的天真的爱国热忱。他正是大树的一根新枝条。

因有这段故事，我读了《见闻》所载《摧残不了的生命》，看了文末的附图，颇思立刻飞到广州去，拉住了憾庐先生，对他说："我也有和你同样的所见和所感呢！"但没有实行，只是写了这些感想寄给他。他把他所见的大树当作几方面的象征：（一）中华民族的生命，是永远摧残不了的。无论现在如何危难，他定要继续生存。（二）现在我们的民族的确已经在"自力更生"中了，而此后要更繁荣更有力地生活下去。（三）宇宙风社不受威胁，虽经广州的狂炸，依旧继续出刊。（四）《见闻》于狂炸中筹办创刊，正如新萌的芽儿。第一、二两点，我所见

与他全同。第三、四两点，自然使我赞佩。但我所赞佩的不止于此。抗战中一切不屈不挠的精神的表现，例如粤汉路屡炸屡修，迅速通车，各种机关屡炸屡迁，照常办公，无数同胞家破人亡（出亡也），绝不消沉，越加努力抗日，都是我所赞佩的，都是大树所象征的。这大树真可说是今日的中国的全体的象征。[4]

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1939年3月1日《宇宙风》乙刊创刊号。

[2] 憾庐，指林憾庐，1936年8月林语堂赴美讲学时，曾由他接替主编《宇宙风》。

[3] 从文首至此的数行，编入集子时曾被删去，现据最初发表稿恢复。

[4] 此最末一段，编入集子时曾被删去。现据最初发表稿恢复。

文艺与工商[1]

近年来我国青年间有一种倾向：轻文艺而重工商。大学文科与艺术专校的人数远不如工科商科大学及专校的人数之多，即是其明证。

这倾向最初由青年的家长们造成。他们眼看见工程师买办等的生活可靠。又眼看见文人艺术家生活的潦倒。就代子弟这样安排升学就业的方针。有许多青年生性爱好文艺的，就与家长意见相左，而感受种种烦闷。但到后来，失业渐渐流行，出路大成问题。有的青年们鉴于生活压迫的苦痛，又听到了“方帽子[2]换不得圆饭碗”的警告，不由的恐怖起来。就放弃了原有的天真烂漫的热情，自动地向着饭碗所在的地方走。到了现在，这倾向仿佛已由被动而变成主动。许多青年在中学毕业后，自愿投考工商专门学校或大学工商学院。由父母强迫而如此的，现在渐渐少起来了。我常常接到国内大学生的通信或访问。他们都是爱好文艺而和我通信或相见的；但他们大多数是学工商的。他们会向我自白（或者答我的问），说他们为将来生活的关系而选习工商，但生性爱好文艺，想在课外研究，所以来和我亲近的。我常觉得这等青年很聪明，但同时又怪可怜！

我国物质文明远不如人。故发展机械工程，振兴商业，是今日的急务，故青年竞习工商，是好现象，应该庆喜，不用可怜。我所以说可怜者，为了他们的动机不良。他们的选习工商，是为出路，即为生活，即为饭碗；并非为事业，为社会，为国家。人生的事业，有时固能靠生活的鞭策而进步。但最初有意牺牲了性之所好与志之所向，看清了饭碗所在的地方而开步，实在是人性的堕落，最不好的现象。人生的意义与价值，在乎“所欲有甚于生”。他们以生活为目标，所欲莫甚于生，即减损

其人生的意义与价值，岂不可惜，岂不可怜！

我们读书做事，应该以学业为第一义，而以衣食为第二义。学业进步，事业成功，衣食自会附带地满足。青年人切莫听信世间失意人的牢骚话，悲观者的厌世谈，与讽刺家的夸张语（像“方帽子换不得圆饭碗”之类），而以为世间真是像他们所说的是非颠倒，黑白不分，暗无天日的。他们的话带着多量的感情作用，都是过分夸张的，都要打大折扣，不可如数收入。世间毕竟向善的人多于向恶的人。你立意做善良的事业，世间一定有人赏识，有人信用，有人爱护，决不会让你冻饿而死的。我们须得为事业而衣食，不可为衣食而衣食。为事业而衣食，衣食必得。反之，为衣食而衣食，衣食往往未必可得。看清了饭碗所在的地方而开步，一时间，也许饭碗到手早一点，或者所到手的饭碗好一点；但其人心目中抱着这样的动机，一时“捷足先登”，不久一定失败。一时好像便宜，总平均反而吃亏。故为饭碗而习工商，形似聪明，其实可怜。但这仅就青年个人的利害得失而言，关系还不算大。轻文艺而重工商的倾向，假定再深起来，势将贻社会国家以莫大的祸害，请续说之：

轻文艺而重工商，即使非为饭碗而为事业，亦断乎不可。因为这倾向深起来，国内工商人势必日渐增多而文艺者势必日渐减少。即处理物质生活的人势必日渐增多，而处理精神生活的人势必日渐减少，即工作

的人势必日渐增多，思想的人势必日渐减少。这时候，国内机械发达，交通便利，工厂林立，物产丰富，商业繁盛，一切物质文明都很进步。然而缺乏思想者，缺乏精神生活的指导者，缺乏群众意思的代言者。一旦有这野心的暴徒出来逞他的支配欲，这一切物质文明就都供他利用，这一切工作者都成了助桀为虐。物质文明愈盛，助桀为虐愈多，暴徒的野心愈得恣情发挥，而群众受其欺骗陷害愈甚。因为这好比一只船，一人把舵，十人鼓桨。鼓桨的人都是背向而坐的，看不见前途。船的方向全靠把舵者一人决定。一人把舵把得不正，十人便把自身划到迷津；一人冒险触礁，十人的努力就等于自杀。这时鼓桨越是出力，自杀越是快速！这里不妨画一张图，用以象征这个意思。

图中鼓桨的人，背向前方，所以看不见前途，只是埋头苦干。他们照理可以面向前方，而监视把舵人的动作的——只要扳桨改为推桨就好了。但是他们都不如此。因为他们都迷信“分业”制度，都自认为鼓桨的“专家”。他们但求位置坐得安稳，桨柄拿得牢。然后研究水性，应用力学；务求以最经济的能力，产生最伟大的效果；务求获得专精的技法，养成鼓桨的博士。除此以外，船头的方向，进行的目标，前途的安危等，在这些鼓桨专家看来都是分外之事，他们都不管。于是全船的安危存亡之权都操在把舵者一人手里。倘使这把舵者慈良正直，眼明手快，原可引导全船的人同登幸福的彼岸。但倘使这把舵者昏迷糊涂，冥顽不灵，这船便会长在河流中打圈子，永远不能达到目的地，而全船的鼓桨手的努力便等于徒劳。倘不幸而这把舵者丧心病狂，残忍暴戾，想利用群众之力来满足他个人的野心，便会犯激流，冒狂澜，而把船开向苦海与血泊之中，使大家永远受苦；或者犯暗礁，触鱼雷，使大家永远沉沦。十个鼓桨者照理可以面向前方，而监视把舵人的动作的。但他们都迷信“分业”，以“专家”自居，结果就像庄子所说：“将为胠箧探囊发匮之盗而为守备，则必摄缄縢，固扃镭，此世俗之所谓知也。然而巨盗

至，则负匮揭箧担囊而趋，唯恐缄縢扃镭之不固也。然则向之所谓知者，不乃为大盗积者也？”这些助桀为虐的鼓桨手，便是为把舵的大盗积者也。

现今中国有一种人刻意模仿西洋的“分业”与“专门”的办法。工商学界中此风尤盛。他们埋头于局部的知识技巧的研究中，几乎变成一架机器，或者机器的某一部分。在他们无所谓思想，无所谓人生观，无所谓精神生活。为饭碗而选工商的人，眼光更短，几乎到处只见利禄、衣食、饭碗，连工商业也不在眼中，因为这些原不过是获得饭碗的手段而已。将来轻文艺而重工商的倾向更深起来，工商专门家的机械化亦必更甚。到这时候，商科工科大学的毕业生，势必个个变成“其志将以求食”的“梓匠轮舆”（此语见《孟子》）。从西洋留学回国的工学博士，商学博士，亦将统统是摩登梓匠轮舆了。在现今，工商的专门家中也许还不乏有思想有人生观有精神生活的人。但“分业”“专门”的制度进步，这些专家的技术功夫一代专如一代，精神修养一代不如一代，势必演成上述的状态而贻社会国家以莫大的祸害。

在现今有些人的心目中，文艺空空洞洞，工商实实在在。识时务者为俊杰！当此工业世纪商战时代，岂可舍实在而习空洞。故轻文艺而重工商，在他们认为天经地义。文艺原只是几句当不得粥饭的说话，代不得钞票的图画，派不得用途的歌曲而已，当然不如钢铁、水泥、存货、现款之实惠。但是请看杀人狂的法西斯军阀从空中丢下炸弹来毁灭城市、屠杀无辜的时候，钢铁、水泥、存货、现款的实在性在哪里？唤起民众一致抗战，鼓励将士奋勇拒敌，维护人道，宣扬大义，使暴寇心劳日拙，进退维谷，而永不得畅所欲为者，明明是文艺宣传呼号之力，其空洞性又在哪里？

可知工商不必实实在在，文艺决非空空洞洞。故工商可重，但文艺

不可轻。为饭碗而轻此重彼，更不可。这为个人计不利，为社会国家计更不利。应知两者各有其用，不可偏废。正如前图所示，鼓桨与把舵各尽其力，而船始得向目的地前进。重把舵而轻鼓桨固然不可，重鼓桨而轻把舵更不可。

廿九〔1940〕年五月十三日于遵义

---

[1] 本篇原载1940年8月5日《中学生战时半月刊》第28期。

[2] 大学毕业得学士学位，可穿学士服装，其帽为黑色的方顶帽。

“七七”三周随感

“七七”三周年了。流年如水，屈指堪惊！然而惊中有喜。因为回想过去的一周，二周，我所见闻和感想步步好转。倘使多数人对我以下的话有同感，便足证明我国情形步步好转。安得不使人惊喜呢？

我回想过去两个“七七”，觉得我所见所闻的人，大都一年干练一年，一年团结一年。

怎见得一年干练一年呢？当“七七”事变的时候，我住在故乡，沪杭之间。环境中不乏江南佳丽的风流人物，富贵之家的纨绔子弟。他们游手好闲，锦衣玉食。有繁华都市供他们开心，有重门深院给他们娇养。他们简直不知有苦患，不知有世界，不知有国家。他们好像可以一辈子坐享安乐，所以不须劳作，不屑磨炼。个个面如冠玉，手如柔荑。不久“八一三”到了。敌人的炮火从上海蔓延开来，遍满江南。抗战军从各地云集拢来，遍满江南。繁华都市都被摧毁了，重门深院都被打开了。不论风流人物，纨绔子弟，一概要逃警报，逃难，甚至扒车顶，宿凉亭，吃大饼，喝冷水。真如古词人所咏：“一旦刀兵齐举，旌旗拥百万貔貅。长驱入歌楼舞榭，风卷落花愁。”但这些“风卷落花”似的江南人物，毕竟是聪明的。他们一时虽然“愁了一愁”，不久就奋发起来，为生存而奋斗了。他们的能力，往日为安逸所阻而闲却着；但并不退化，而潜蓄在内。到了生存发生问题的时候，大家会拿出来用。往日脚不落地的，居然会爬山，往日穿惯高跟皮鞋的，居然会提水。往日手不碰书的，居然会看报。往日不知东西的，居然熟悉了中国的地理。这是“七七”一周内我所见闻的事实。据传闻，不限定江南人如此，全国其他各处也都有这样的人。这种人本来昏昧，被敌人的炮声唤醒了；本来是无

用的人，敌人强迫他们变成了干练有用的人。

“七七”二周内我所见闻，情形又不同了：向来娇养游荡惯常的人，以及埋没在市井中的人，不但变了干练有用之才，又都得了职业，直接或间接地参加了抗战工作。常常碰到穿军装的人用军礼招呼我。定睛一看，原来是某家的三囡，某村上的阿二，某店铺里的学徒阿毛。他们现在已经变成赳赳武夫，国家的干城[1]了。他们的仪态和言语，与“三囡”“阿二”“阿毛”等名字都配合不来了，使我一时难于称呼他们。古人说：“士别三日，刮目相视。”当今之世，确有此事。

“七七”三周内我所见闻的情形，又不同了：这些人不但都去从公，而且立了勋业。有的从前线回来，已经成了一个知己知彼的将才。有的周游了全中国回来，已经变成天下为家的大丈夫。有的精通了某种工作，已经变成团体机关的领袖人物。抗战供给人们磨炼和劳作的机会。往日沦落在风尘中的天才，埋没在草野间的俊杰，值此风云际会，大家抬头起来。各尽其才，各逞其能，各遂其愿，各偿其志。这一次，我国的人才可谓尽量发挥，不负天意了。所以我眼见得三年以来，国人一年干练一年。大多数的人，拿现在和“七七”事变时比较起来，简直判若两人。读者推想自己所认识的人，即知吾言之不谬。

又怎见得一年团结一年呢？我国版图广大而山川险阻。故各地方言歧异，风俗乖殊，向来各地隔阂，乡土观念相当地深。譬如我们浙江人，昔日极少有深入贵州四川的。一般的人，视贵州四川好比异域，只在教科书里读到，地图中看到，做梦也不想亲身来到。有些愚民，甚至相信贵州就是夜郎国，四川酆都就是阴司。交通的不便利，竟会产生这样的笑话来。近年来，公路开辟日多，航空又渐发展，全国的人民往来比昔日频繁，比昔日连通。然而多数的人，为了经济的限制，职业的牵累，还是足不出省，一口土白。大有鸡鸣犬吠相闻，至老死不相往来之

风。但是，“七七”事变一起，敌人就来介绍我们往来，强迫我们团结了。古语云：“病有工夫急有钱。”敌人的来犯，好比一种病菌侵入了我们的血管，使我们都害病着急。向来为职业所牵累的人，如今都有了旅行的工夫；向来为经济所限制的人，如今都有了旅行的费用。于是每一地方有了全国各省的人。这仿佛一桌人正在叉麻雀，突然一只野猫跳上桌子来把麻雀牌扰乱了。又好比一个池塘里本来筑着许多坝，把水块块隔开，或高或低，或清或浊，很不调和。如今忽然把坝撤去，高低清浊诸水和合一气，全池就统一了。

在“七七”第一周内，甲省同胞流离到乙省，难免有不甚融洽之状。因为乙省大概是后方，其土人只在报纸上看见敌人侵犯的消息，只从传闻中听到敌人杀掠的惨状。好比看小说，听说书，一时激动，而少有切身之感。其中胸怀不广的人，抱着门户之见，对客民便歧视。本地人与外省人就隔着一个界限，而成不团结状态。但是不久，敌人又用一种方法来代替撤去这界限，强迫我们团结了。其方法便是轰炸。他们用飞机载了炸弹，到我们的后方各地来轰炸。城市乡村一切不设防区域，他们都投下几个炸弹，杀死几个妇孺，使一生足不出闾的土人也亲眼看见了敌人的暴行，使器量褊狭性情冷酷的人，对他方逃来的难民也深感同情。“七七”第二周年中我住在桂林的乡下。初到时，桂林尚未被炸。有些土人卖东西给我们——他们称为“中央人”——要贵一点。说因为“你们的钞票比我们贵一倍。[2]”我们常常愤慨。后来，桂林大炸，三分之一都市被毁。不拘“中央人”或广西人，同为暴敌的炸弹的目标，怀着同样的愤慨。自然互相亲爱起来。逃警报时，互相指导，互相扶助。竟同一家人一样。买卖中的贰价也就取消了。现在，“七七”三周纪念，我已深入贵州。来时车辆难得，把十人的家族分作四队，各自进行。当初很不放心，略有“父子不相见，兄弟妻子离散”之苦。谁知全家到达目的地团聚后，各述其经历，都很顺利。有一个孩子说就同在家乡本镇上游历

一样，因为各地都有同乡人，使他们没有离乡之感；各地的人对幼弱都帮助，使他们没有孤苦之感。所以我眼见得三年以来，国人一年团结一年。到了“七七”三周的今日，我国简直没有县界省界，凡是中国人民，都是一家人了。

“七七”三周了。我的感觉，是国内情形步步好转：人民一年干练一年，一年团结一年。现在，虽有小小磨阻——卖国贼的倒戈，但终是小小的阻力，大部分干练的民众，还是团结在大后方，而且正在齐心协力地诛伪抗敌。只要团结到底，“七七”四周，五周，六周……最后胜利自会来到。这不是可以喜慰的事？

回想过去的事实，环顾世界的现状，我们实在可以自矜。挪威揖敌，十二小时便亡国。英国怯弱如妇人，几次仰德人的鼻息。法国不到一月也就求和而接受缴械的亡国条件。而我们已经支撑三足年了！虽然遍体鳞伤，但好比一株大树，被斩伐了枝叶，根干上拼命地抽发出新的条枝来，生气蓬勃，不久可以长成一株比前更茂盛的大树。这不是可以自矜的吗？可以自矜，但是不愿自矜！因为矜必败；我们一日不达到最后胜利，一日不愿自矜。大家埋头苦干，直到成功。“三年”的长日月都已过去了，以后还怕什么呢？

廿九〔1940〕年六月二十五日于遵义

---

[1] 干城，指盾牌或城墙。比喻捍卫者。

[2] 当时“法币”一元相当于“桂币”二元。

谈抗战歌曲

抗战以来，艺术中最勇猛前进的要算音乐。文学原也发达，但是没有声音，只是静静地躺在书铺里，待人去访问。演戏原也发达，但是限于时地，只有一时间一地点的人可以享受。至于造型艺术（绘画雕塑之类），也受着与上述两者相同的限制，未能普遍发展。只有音乐，普遍于全体民众，像血液周流于全身一样。我从浙江通过江西，湖南，来到汉口，在沿途各地逗留，抗战歌曲不绝于耳。连荒山中的三家村里（我在江西坐船走水路，常夜泊荒村，上岸游览，亲耳所闻），也有“起来，起来”，“前进，前进”的声音出之于村夫牧童之口。都会里自不必说。长沙的湖南婆婆，汉口的湖北车夫，都能唱“中华民族到了最危险的时候”。宋代词人柳永所作词，普遍流传于民间，当时有“有井水处，即有柳词”之谚。现在也可以说：“有人烟处，即有抗战歌曲。”唐代诗人白居易的诗，平易浅明，世人有“老妪能解”之评。现在的抗战歌曲，当然比白居易的诗更为平白，直可称之为“幼童能解”。原来音乐是艺术中最活跃，最动人，最富于“感染力”和“亲和力”的一种。故我们民间音乐发达，即表明我们民族精神昂奋，是最可喜的现象。前线的胜利，原是忠勇将士用热血换来的。但鼓励士气，加强情绪，后方的抗战文艺亦有着一臂的助力，而音乐实为其主力。

古语云：“大行不顾细谨。”在国家存亡危急的今日，对于艺术不宜过于严格地批评。只要不妨碍抗战精神而具有几分价值的，我们都应该容纳或奖励。让它们多多益善地产生。古语云“曲高和寡”。现在却相反，应说“曲好和众”。因为现在对于艺术不求其“高”（高就是深，在绘画是“气韵生动”的杰作，在音乐是“流水高山”之类的名曲。它们自有其高贵的艺术的价值。这种艺术在近代被称为“为艺术的艺术”，或“象牙

塔中的艺术”，只宜让少数优越分子互相欣赏，不宜作为民众艺术），但求其“好”。所谓好，就是有耳共赏。凡不含毒质而合乎大众胃口的，都是好曲。现在抗战歌曲虽如雨后春笋，但到后来自然会淘汰，只剩最好的——就是最合大众胃口而不含毒质的——几曲流行于民间。所以不妨让它们多多益善的产生，不应该作严格的批评。现在写这篇，竭力避免严格的批评，但对抗战歌曲略略贡献一点意见。

关于抗战歌曲，可就三方面而谈：第一是歌词，第二是乐曲，第三是乐谱。

现行的抗战歌曲的歌词，就是抗战文学的一部分，固然慷慨雄壮，没有一曲不是怒发冲冠的暗呜叱咤。但我翻了许多抗战歌曲集，觉得有两点惹我注意：第一是略觉“千篇一律”。譬如“起来，起来”，“前进，前进”之类，固然是促醒民众的有力的呼号，但用之太多，反觉疲乏。用之不得其当，反失效力。我以前做教师时，曾有这样的经验：上课时儿童注意力不集中，须得用高呼，或在黑板上拍教鞭，以促其注意，使全体静肃听讲，但倘滥用此法，不住地高呼，不住地拍教鞭，到后来会失去效用。那时就非用别种较软的方法；譬如讲一故事，唱一歌曲。我忽然改变上课的态度，倒可以引起儿童注意，使大家一致团结。抗战歌词，我以为也如此。高呼“起来”，“前进”，“奋斗”，“杀敌”的固然少不得，别种和平奋斗的歌词也应该有。但现在前者很多，而后者很缺。故不免千篇一律。这是第一点。第二，我翻阅了许多抗战歌曲集，觉得歌词的意义，大多数只给人一种抽象的概念，而少有动人的艺术味。换言之，大多数像“标语”的连缀，而不像“歌词”。这些歌曲当然也有效用，但其效用与标语相去无几，或可说是“朗吟的标语”。我觉得这种以外，应该再有含有艺术味的——即含有诗趣的——歌词。表面看来并不轰轰烈烈，其实感人之力有时反比前者为大。举一做例，即《心头恨》：

种子下地会发芽，

仇恨入心也生根。

不把敌人杀干净，

海水洗不清心头的恨。

严冬腊月喝凉水，

一点一滴记在心。

官不抵抗民抵抗，

受辱的百姓是火炼的心。

打死一个算一个，

打死两个不亏本。

一个挡十十挡百，

要活命的一齐向前进。

（塞克作词，华生作曲。）

这歌词，在现行许多抗战歌词中，是很难得的一首。（在一本歌集中，恐怕难得找出第二首来。）作者用比喻开始，慢慢地说到抗战。表

面上似乎“不雄壮”，“太柔弱”，其实你回味一下子看，反比“朗吟的标语”力强!而我所谓“诗趣”，就是指此。作诗有赋、比、兴三体。大概“比”和“兴”比“赋”更富有诗趣，其入人也更深。但“赋”也可以作成好歌词。只要不一味呼号抽象的概念文句，而加以动人的叙述描写（就是诗趣），也是好歌词。这种好歌词现在一定有。但我手头找不出例子，只得举两首古人词来举一反三。例如岳飞的《满江红》，是大家知道的。其词云：

怒发冲冠，凭阑处、潇潇雨歇。抬望眼、仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲白了少年头，空悲切。　靖康耻，犹未雪；臣子恨，何时灭？驾长车踏破、贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河，朝天阙。

这首词倘被译成白话，一定是能使大家动听的。动听的原因就在善于叙述描写，而含有诗趣。还有一首，是一位女子作的，也很可以提出来看。这女子是岳阳守土者徐君宝之妻。徐被寇兵所杀，女被劫至杭州，寇欲犯之，女佯诺，但须奠祭先夫然后从。寇许之。女奠毕，题此词于壁，自刎死。其词曰：

汉上繁华，江南人物，尚遗宣政风流。绿窗朱户，十里烂银钩。一旦刀兵齐举，旌旗拥、百万貔貅。长驱入，歌楼舞榭，风卷落花愁。清平三百载，典章文物，扫地都休。幸此身未北，犹客南州。破鉴徐郎何在？空惆怅、相见无由。从今后，断魂千里，夜夜岳阳楼。

此词虽是一女子的委婉的叙述，但读起来一步紧一步，终于令人悲愤填胸，怒发冲冠。此次日寇的暴行之下，我民族的悲壮行为，类乎此者极多。在文学中一定有了动人的描写。但在歌曲中我没有见过。倘得选出或作出这类的歌词来，谱之以曲，流传民间，其声音一定可以动天

地泣鬼神。以上是关于歌词方面的。

第二，关于乐曲方面，话很难说。因为我们中国民众的音乐教养，现在还很浅，对于作曲好坏的辨别力很缺乏。过去十年间，大多数的民众，曾经上过一种小歌剧的当。被那种小歌剧的油腔滑调的旋律所蛊惑，中国民众养成了一种爱好淫乐的习惯。所谓淫乐，即古人所谓郑卫之音，就是亡国之音。“国必自伐，然后人伐之。”我国抗战以前，自伐的确太多。贪官污吏，国内纠纷的自伐之外，那些亡国之音也是自伐之一种。试听那些小歌剧的旋律，优柔颓废，萎靡不振，能把世间一切东西软化。壮汉听了会变弱女，老虎听了会变花猫，火烧时唱起来火会熄灭的。过去十年间，这种旋律软化了我们中国的民众，招致了莫大的祸殃！但罪不在于民众，而在于作者和书商。因为民众没有充分的音乐教养，全是未染之素丝，教他们好的歌曲，他们就趋向好。教他们坏的歌曲，他们就趋向坏。而好的歌曲，往往不容易感动民众；反之，坏的歌曲，往往极易普遍流行。这犹之行舟，上溯困难，下流全不费力。所以那些不良小歌剧，流行得特别顺利快速，深入于全国的到处。

最近几年来，渐渐有人注意此事。音乐界的志士，群起而攻。于是在都市里，这种音乐渐渐少有听到。（但在无知的乡村中，还在那里取作小学校的音乐教材。）作曲者努力创作勇猛的歌曲，拿来同它们抵抗。这一反动，非常有力。现行的抗战歌曲中，有不少“进行曲风”的作品，慷慨激昂，气焰冲天，唱起来令人联想到军队的进行及冲锋杀敌。这些歌曲，在现今的抗战时期，确有增强军民抗敌情绪的效用。从前拿破仑的兵能开过阿尔卑斯山，据说全靠音乐帮忙的。现今我们抗敌的胜利，恐怕也有赖于这些歌曲。

如上所说，我们的旋律已由柔靡之音反动而为猛勇之曲，诚然是可喜的事。但我对于作曲界还有两个小意见贡献出来：

第一，勇猛之曲以外，必须再有一种“和平奋斗”的音乐。其旋律须“深沉，伟大，雄壮，威而不猛”，以合于我们的“长期抗战”之旨，以表出我们的“为人道而抗战，为正义而抗战，为和平而抗战”的精神。因为一味勇猛的歌曲，只宜为短期间冲锋杀敌之助，不合于后方长期抗战的鼓励。况且此次抗战，我们的任务不但是杀敌却暴，以力服人而已。我们还须向全世界宣扬正义，唤起全世界爱好和平拥护人道的国民的响应，合力铲除世界上残暴的非人道的魔鬼，为世界人类建立永远的和平幸福的基础。所以我们现在不可以“好小勇”，不需要“暴虎凭河”的精神，而需要“深沉，伟大，雄壮，威而不猛”的精神。希望作曲者本此精神，多作好曲，实为抗战前途之大利。这是我的第一个意见。

第二个意见，我以为现在的作曲，宜取“宣叙风”（recitative）。宣叙风者，就是近于朗诵式的乐曲，浅近地譬喻，就像小贩子们叫卖的调子——不是“说”而是“唱”，但唱的个个字眼都听得清楚。再取一个比喻，好比唱大鼓词——不是“说话”而是“唱戏”，但唱的个个字眼都听得清楚。（反之，像京剧就不然，一个字的尾音曲曲折折地拖得很长，倘不曾看过戏考，无从听出所唱的什么话。）何以要用这种“宣叙风”呢？因为，抗战歌曲务求其普遍于民众，务使全国男女老幼，士农工商兵，以及文盲，都听得懂。听得懂，就有兴味，有兴味就肯唱，大家肯唱，就好。这种曲的作法，第一件要事是必须先有歌词而后作曲。作曲者拿歌词来读熟，朗诵几遍，宣叙风的旋律自然会产生。这原是作曲的正规。（西洋歌曲作家，像Schubert〔舒柏特〕常手拿一册Goethe〔歌德〕诗集，在室中漫步朗诵。朗诵到后来，乐曲的旋律忽然在脑中出现，立刻奔到桌子前面去写谱。）那么现在我何必多说呢？因为中国人作歌曲，往往不取这正规的办法，而在曲子上配文词。配文词的人倘是理解音乐的，原也未始不可。他可以先把曲子唱熟，然后依乐句而配相当的文句，也能作成很调和美满的歌曲。但倘配文词的人不理解音乐，

由别人在曲子下面圈几个圆圈，规定句子的长短，然后请他在圆圈中填入文字，不管文字与上面的旋律是否相合。这样产生的歌曲，唱起来很不自然。有时乐句很昂奋，而文句却是舒缓的；有时乐句很舒缓，而文句却是昂奋的。唱起来岂不滑稽可笑？故抗战歌曲，最好是先作歌词而后谱曲。万一要倒作，作歌的人必须理解乐曲，熟读乐曲。总之，务使音乐与歌词融合一体。即务使乐曲成为宣叙风的音乐，务使歌词成为朗吟式的文句。现行的抗战歌曲中，这种宣叙风的作曲也有，但比较的少。最常听到的例，就是《义勇军进行曲》中的“中华民族到了最危险的时候”等句法。从来没有听到这曲的人，一听到就可知道唱的是这么一句话。这便是宣叙风作曲的特点。反之，初次听到时，只觉得高高低低的许多音带了一群辨不清楚的文字而响着，完全听不出文字所表出的意义，便是非宣叙风的作曲，或竟不成为歌曲。以上是关于乐曲方面的。

第三，关于乐谱方面，问题较小。这就是五线谱和简谱的问题。中国人本来不喜看（或不能看）五线谱。自从口琴音乐盛行以来，简谱愈加发达。自从抗战以来，为求普遍化，各种抗战歌集就老实不客气地把五线谱废止，公然地用简谱了。普遍化原是要紧的。但音乐艺术的因陋就简，也是可惜的。书商欲免制锌版，借口“大众化”“普遍化”的名目而排印简谱，不用锌版，书的定价可以较低，读者的负担可以减轻，原也是好事。但我总希望在可能范围内多用五线谱，至少五线谱同简谱并用。因为在这非常时期中因陋就简，深恐将来大家看惯了简谱，从此对于五线谱愈加疏远，中国音乐教育前途将受阻碍。因为简谱只能记载极浅易的乐曲，不能记载较复杂的乐曲。风琴洋琴〔钢琴〕弹奏的音乐，简谱就不便记录。但这个问题，并不重要，现在我也不多说了。

〔1938年〕

谈抗战艺术

我曾经写过一篇《谈抗战歌曲》。那正是台儿庄胜利的时候。现在湘北大捷，我的手又痒起来！乘兴再来写一篇。题目放大来，索性谈一谈“抗战艺术”。

在《谈抗战歌曲》一篇中，大意有两点。第一点：歌曲与文字务须语气相符，唱起来犹如朗诵一般。不可使听者但闻音之高低缓急而听不出讲的是什么话。第二点：歌词所讲的话，贵乎镇静，含蓄，沉着，不可一味暴躁，夸大，怒骂，逞血气。因为我们准备长期抗战，以求最后胜利。所以民气不可一下子使尽，必须保留一点。犹如长距离赛跑一般，出发的时候要预留气力。况且得到胜利以后，我们并非可以一辈子高枕而卧，优游卒岁。我们必须刻苦奋斗，励精图强，方才能够抵挡侵凌的风波，争得国际的地位，实现远大的理想。所以我主张：抗战歌曲除了现今盛行的“起来起来”“前进前进”“杀日本鬼”“打到东京”等慷慨激昂的呼声以外，应该还有一种镇静、含蓄、沉着的歌曲，可以涵养抗战建国的根气。——这第二点是很重要的。不独抗战歌曲要如此，一切抗战艺术，都应该注意这一点。文学，演剧，绘画，都应沉着一点，远虑一点，不要像小孩子一样意气用事，但顾目前的激愤而不顾后来的结局。这一点在那篇文章中已经讲过，现在不再细讲。所以在这篇开首处重提一笔者，是要使青年读者诸君大家对这问题多加注意。至于今天所欲讲的，是更基础的一个问题：怎样才是良好的抗战艺术？这问题在中学生读者的心中或许曾经考虑过的吧？

答曰：“抗战艺术贵乎浅显易解。故最浅显而最广被理解的，便是最良好的抗战艺术。”

一定有许多人不相信这话。他们以为：艺术的技术是高深的，必非农夫工人所能解。要做得使农夫工人都能解，其艺术必不高深，因而价值低贱而为不良艺术。

这种见解不是完全对的。高深的艺术中固然不乏良好的作品，然而浅易的艺术也同样的可以良好。总而言之：艺术的良好与否，并不与艺术形式的深浅难易成正比例。这是从事艺术者所必须首先明辨的一事。

且就文学而论：我们的“文学”有一件古雅的衣服，名叫“文言”。文学披了这件衣服，外貌就变，使得多数人不能认识它。只有少数有特殊训练的人，才能看透了衣服而认识他是某人。但倘请他脱去了这件古雅的衣服，便人人都能认识他是谁了。举一个例，譬如韩愈所作的《张中丞传》后叙中说：

“城陷贼以刃胁降巡巡不屈即牵去将斩之又降雾雲雲未应巡呼雲曰南八男儿死耳不可为不义屈雲笑曰欲将以有为也公有言雲敢不死即不屈”

拿这一段话读给农夫工人听，他们一定茫茫然。就是读给小学生听，他们也一定听不懂。这是因为它穿着那件古雅的衣服的缘故。脱下了这件衣服，农夫工人和小学生就都认识它。譬如你改用白话对他们讲：

“城失守了。敌人拿刀强迫张巡投降，张巡不投，敌人就把他拖了去，预备杀他。敌人又要南霁雲投降。南霁雲还没有答应，张巡喊南霁雲道：‘南八!男子汉大丈夫要死便死，不要做没志气的事丢了脸皮!’南霁雲笑道：‘我本来想假投了，可以有所活动。你老人家既然这样说，我岂敢不死？’于是乎也不投降。”

听了这一段话，谁不感动？因为这里所讲的事实，原是男女老幼一切圆颜方趾的人所能理解而感动的。可见韩愈这一段文章是良好的。只因向来披着“文言”这件古雅的衣服，所以能认识的人少。一旦脱却这衣服，就人人都能认识。而且它的样子并不比穿古衣的时候难看。有的时候，它略把这件衣服披在肩头，露出一部分身体，也很好看，而且大家容易认识。自来许多半白话诗即是其例。譬如花蕊夫人的诗：

“君王城上竖降旗，妾在深宫哪得知。

十四万人齐解甲，更无一个是男儿。”

不须翻译，听了大都能够理解而且感动。可见艺术的良好与否，并不与艺术形式的深浅难易成正比例。浅显易解的艺术中尽有良好的作品。反之，艰深难解的作品中，尽有许多不良艺术混在其内。

抗战艺术是“宣传艺术”的一种。美国的文学作家辛克莱说：“一切艺术都是宣传。”我未敢完全相信这句话。但确认抗战艺术必须具有宣传的效力。既然必须具有宣传的效力，我们就可以说：宣传力越广大的，抗战艺术越良好。欲求宣传广大，故一切抗战艺术均宜取用浅显易解的形式，务使农夫工人小学生都能懂得。懂得的人越多，抗战艺术价值越高。艺术本来注重“客观性”。客观性越大，艺术越高。能感动全世界一切时代的人心的，就是所谓“不朽之作”。现在我所谈的抗战艺术性的注重客观性，标准没有这么高，但道理是相同的。

因为抗战艺术与一般艺术道理相同，所以我在这里要引证托尔斯泰的《艺术论》，来帮助我的“抗战艺术贵乎浅显易解”，“浅显易解的作品中不乏良好艺术”的说法。

托尔斯泰，中学生读者一定大家知道的，是近代俄国一大文豪。他

的艺术批评尤有惊人的卓见。他主张：真正的艺术，必须大众人人能解。若有大众所不解的，必是虚伪的艺术，毫无价值。所以他反对过去一切艰深的艺术。他骂倒现代一切技术艰深而仅为少数人享乐的艺术，直指为“宣传淫欲的艺术品”。他所著的有名的《艺术论》（我国有译本，商务版，耿济之译）中有一段说：

“现代艺术有三大害：第一个眼前可见的结果，是工人劳动于无益有害的事上所生的绝大耗失。最难于设想的，就是几千万人须为之艰苦工作，而无暇并且无力去做那为自己及自己家族应做的事情。一天须用十点钟，十二点钟，十四点钟的工夫来收集许多传布淫欲的艺术书籍，或者在戏园里，音乐会上，赛会里，没命的工作。再想一想那些生气勃勃极富本能的儿童，从小时候就一天费去六小时，八小时，十小时的工夫来练习乐谱，弯曲身体，抬高手足，吟习诗篇，学习写生。徒然费去身体上智力上的力量，和生活的意义。有人说，他极不忍去看那小卖艺人把两脚放在头间的样子。又不忍去看音乐会上十岁儿童的奏艺。更不忍去看那十岁的学生死命地背诵拉丁文的特例。然而那些人智识上身体上残废还不要紧——不料道德上也残废，简直无能力去做那人生应做的事情。他们在社会上既只负着为富人消遣的责任，便丢失了人类特有的感情。而对于公众赞许的欲望，不由得发展起来，简直常为那虚荣心而悲痛。于是自己许多精力便只用在适应这种欲望上面。……在大学院，中学，音乐学校里，教人以假造艺术的方法。所以那些人学成之后，性质已经变坏，简直失去其创造真艺术的本能，还成了一个假艺术、低卑艺术、淫荡艺术的掮客。

“第二个结果：艺术品——大多数职业艺术家所预备的游戏品——能予现代富人以不自然，并且违反慈善原则的生活。富人（富家妇女尤甚）生活在虚伪之中，离开天然甚远。如果没有所谓艺术，没有所谓消

遣品，来遮盖他那无意义，烦闷的生活，那是决不能活着的。如果不许这些人到戏院，音乐会，赛会上去，又不许他们听音乐，读小说，或者禁止那些嗜好艺术的人购买图画，保护音乐家，同著作家来往，——他们便不能继续自己的生命，而日益消磨于烦闷忧愁的境界中，只觉得自己生活的无意味和不规则。只是从事于艺术，便能毁坏各种天然的生活条件，而继续生存于世，不觉得生活的无意味和残忍。

“第三个艺术毁坏的结果，就是在儿童和人民的意思里所生来的错乱状态。在那些尚未染着现社会里伪说的人（就是工人和儿童）之间，常有一种欢喜夸奖或尊敬人的意思。在工人和儿童的意思里看来，那能做夸奖或尊敬人的根据的，只是身体的力量（富人及有权力者）；或道德的精神的力量（为救人而舍去美妻和国王的释迦牟尼，为人类负着十字架而行的耶稣基督，及其他先贤遗哲）。这两种全为儿童所明白。他们明白那身体力量是不能不恭敬的。因为他能强迫着他们尊敬。至于道德的力量，在清白的人也是不能不尊敬的。因为自己的精神方面使他不得不趋向于这种力量。可是那些人（工人和儿童）忽然看见除去那些因身体力量及道德力量而被人尊敬的人以外，还有许多善于吹唱，画图，跳舞的人也蒙着极大的尊敬。他们眼看见唱歌作诗画图跳舞的人挣得巨万金钱，而所享的名誉反较圣贤为多。他们不由得便发生不安之念。”

读者读了上面引证的一段文字，便可知道托尔斯泰完全反对从来的所谓“艺术”。说那些都是残忍的，淫荡的，游戏的，虚伪的，害人的东西。只有儿童和工人所能理解赞赏的，才是真正的良好的艺术品，总之，托尔斯泰所认为良好的艺术品是内容仁爱而外形简易的作品。——这很适合于抗战艺术的宗旨。现在再把托尔斯泰所认为良好的艺术品，举几个实例如下：

“英国大学院中有两幅画，一写安东尼神父被诱惑之状，安东尼跪

着祈祷，后边站着裸妇与野兽。可见作者欢喜妇女，但安东尼并不然，故此画中倘有艺术，便是恶劣虚伪的艺术。另一画写一行路丐童，一女主人怜悯他，叫他前来，他赤脚站着吃东西，女主人仿佛在想他还缺什么。另一七岁姑娘看着他，手支着头，不绝地打量此丐童，好像初次明白什么是贫穷，什么是人类的不平等。而初次自问：为什么我都满足，他却赤足且饥饿？可见艺术家爱这丐童，爱这姑娘，并且也爱她所爱的。这无名画家之作，反是极美妙之艺术品。我看过刚莱脱·洛西所作的剧，我感着特别的苦痛，觉得还是假艺术品。不久我读一篇小说，写野蛮民族倭过尔所演的戏，内有一段话：两个倭过尔人，一大一小，蒙着鹿皮，扮装母鹿与小鹿，又一人扮装持弓箭的猎人，第四人装鸟声，向鹿儿警告危险。猎人按着踪迹，去追二鹿，鸟声大噪，二鹿奔逃，猎人放一箭，中小鹿，小鹿跑不动，投在母亲怀里，母鹿替它舐伤，猎人又放一箭。观客此时面如土色，叹声和哭声立刻起来。我看纸上描写，已觉得是真正艺术品……别人反认真正的艺术品为极坏极假的东西，并且还理会不出真正艺术来。因为假造品终比较修饰得好些，而真艺术常是极谦逊的。

“日前我游毕回家，心神极其颓散，刚到家门，就听见村妇们齐声唱着歌。她们正欢迎并且祝福我已嫁而归宁的女儿。唱歌声里夹着喊声，和击打镰刀的声音，表现出快乐，勇敢，兴奋的情感。我自己也不知道怎么会被这种情感所动，极勇敢地走回家去，心里又快活，又畅泰。我看出家人听见这歌儿，也是这种情形，这天晚上一位名音乐家来我家，他以善奏裴德芬〔贝多芬〕作品著称于世，便为我们奏裴德芬的作品第一百零一。奏毕，听客们虽然心里实在觉得很厌烦，嘴里却不住地夸奖，说从前还不明白裴氏晚年作品，现在却知道是极好的。后来我把村妇们所唱的歌儿和这支曲谱来比较一下，那些爱裴德芬的人便立刻冷冷地笑了几声，认为无回答这种奇异论调的必要，然而村妇所唱的歌

实在是真正的艺术，能传达一定的强烈的情感，裴德芬的一〇一曲谱却只是艺术上不成功的试验品，不含着一定的情感，所以一点也不能传染别人。

“吾为致力于艺术，今冬曾尽读Zo1a〔左拉〕、Bourget〔布尔热〕、Huysmans〔胡斯曼〕、Kipling〔吉卜林〕之著名说部及小说。同时又见儿童杂志上一无名文学家之作，述一贫寡妇准备过复活节之情形：母亲用尽劳力，买得白面回家，置之桌上，预备去取酵母。吩咐儿童们看守白面，母亲刚走，邻儿来邀此儿童们上街游戏，儿童们忘了母亲所吩咐，上街游戏。母亲取酵母回来，看见桌上一只牝鸡正将吃剩的白面撒在地上，给小鸡吃，母亲气极，骂儿童们，儿童们哭了，母亲极其不忍，然白面已完，便决计烤黑面包，涂上蛋白。‘黑面包是祖父的食物’，母亲说着此谚语，以安慰儿童。其意是说复活节的面包也可用黑面做。儿童由失望变成喜悦，和唱着这谚语，等候黑面包吃。我读左拉等小说，一点也不感动，还替作者担忧，从第一行便看出作者所写的意思，详细没用，反而使人厌烦。总之，作者除做小说之志愿外，别无情感，至于无名作家的儿童与小鸡的故事，却使我看了不忍舍去，却能传达情感。

“从爱神爱人之情感发出来的艺术，在文学中有Schiller〔席勒〕的《强盗》，Hugo〔雨果〕的《苦人》〔《可怜的人们》〕和《哀史》〔《悲惨世界》〕，Dickens〔狄更斯〕的《二城记》〔《双城记》〕，《乐器》[1]等，《Thomas的叔父之屋》〔《汤姆叔叔的小屋》〕，Dostoivcky〔陀思妥耶夫斯基〕的《死人之家之通信》〔《死屋手记》〕，George Eliot〔乔治·艾略特〕的《Adam Bede》〔《亚当·比得》〕，在图画里简直没有，而以名家作品中为尤甚。在无名画家的作品中倒反有之，如克拉姆司基〔克拉姆斯科伊〕画一间外设平台的客

厅，门外正走过从战场回来的军队。平台上站着一个乳母，抱着一个婴孩，旁边还站着一个童子，他们看军队步伐整齐地走过，心里很欢喜，那母亲却用手巾掩着脸，伏在椅背上痛哭。又，法国画家Morlon〔摩尔隆〕有一幅画，描写轮船遇险，一只救生船冒着大风雨驰去的光景。还有那表示敬爱劳工之心的画，也是这类的好画。如米尔〔米勒〕的一幅《休息的掘者》〔《持锄的人》〕，以及Jules Breton〔朱尔·勃莱顿〕、莱米脱台弗来格尔的画皆是其例，……总上所述，只有两种是好的基督教艺术。其余不合这两种的，都是坏艺术。不但不应该奖励，并且应该驱逐，排斥，而视为足以把人类分离开来的艺术。

“说到这里，一定有人要问：‘裴德芬的九大交响乐是不是属于坏艺术一类的？’我敢毅然答道：‘这是一定的。’……因为我不但不见那作品所传的感情能够联合那班不专门养成以服从于这种催眠术的人，并且还不能够使那些正经人从冗长而错乱的艺术品里明白他的意义。”

看了以上引证的文字，可知托尔斯泰是何等大胆的艺术批评家。裴德芬，全世界崇拜他，称他为“乐圣”。左拉，也是全世界人所尊敬，称之为“自然主义大文豪”，而被托翁一口骂倒，说他们的事业是催眠术的游戏一类的东西。反之，村妇的俚歌，无名作家的童话和图画，他认为是感人最广的真正艺术品。他的艺术论，实在含有艺术界空前的大革命思想。可惜艺术在世间的历史甚久，习惯甚深，一时改不过来。托尔斯泰未能实现他的革命。然而给艺术界的影响甚大。最近所常听到的“出象牙塔”“为人生而艺术”“提倡大众艺术”的呼声，便是从托尔斯泰的革命精神上发出的。

我们的抗战艺术，务求广受四万万民众的理解。欲广受理解，内容非仁爱不可，外形非浅显不可。托尔斯泰的艺术论，可以作为我们的抗战艺术的指针。

二十八〔1939〕年十一月三日于宜山

---

[1] 疑即《钟声》。

谈壁上标语[1]

抗战以前，我曾在某杂志上发表过一篇文字[2]，题目记不清楚，大意是指斥商人的壁上的广告破坏自然美。譬如红树青山，小桥流水，好一片优美的风景！而桥边的粉墙上显出又大又粗的三个字：“骨痛精”。又如长松衰草，斜阳古刹，好一片清幽的风景！而古刹的院墙上显出非常明显的三个字：“金鼠牌[3]”。商人为欲引人注意，把这些广告字写在当路的地方，最触目的地方。广告画专家又用最有效的技法，力求牵惹人目，不管字体的奇怪与丑恶。所以这些广告，往往唐突地加入在自然风景中，而为一片自然风景的中心。这好比是一个又高又胖的商店的推销员，站在管弦合奏队的指挥台上，大声疾呼地夸扬他的货品。真是煞风景至极！所以我说，这是商人的破坏风景，资本主义的蹂躏自然美！新生活运动讲究市容，对于这些煞风景的壁上广告也应加以限制。

抗战一年半多以来，我辗转迁徙，行经五省。途中所见，与前大异！从前的壁上广告，现在都变成了抗战标语。字体也都粗大而鲜明，位置也都在当路最触目的地方。然而我看了，并不觉得唐突，并不嫌它们煞风景。我决不指斥抗战宣传队为蹂躏自然美。我用敬意对待，我留意阅读，我诚意地赞叹，接受，或批评。为了这是吾民族的爱国热忱的表现，万众一心的誓文，好仁恶暴的宣言。不但无妨于自然美，且可使河山生色，大地增光。美本来不限于形式。精神的美更强于形式的美。

现行的抗战标语，简劲有力的固然多，有毛病的亦复不少。据我所见，最易犯的毛病是内容空泛。例如我现在的寓屋外面的墙上，写着：

“大家武装起来保卫祖国。”

文字固然很通，意思固然很好。然而拿这句话对这村子里的一切男女老幼说，不免空泛而欠切实。前天我同我的小女儿一同归家。走过这标语前面时，她读一遍，想一想，认真地诘问我道："那么外婆（七十二岁）也要武装起来，新枚（半岁）也要武装起来吗？"这使我一时难于解答。她的话并没有错。"大家"是全称的，包括男女老幼的。倘欲切实奉行这句标语，外婆和新枚自然也非武装起来不可。然而事实上绝对不行。外婆的脚只有三寸长，走路要人扶。新枚还要人抱。即使给他们武装了，也全没用处。所以这句标语的空泛，就在"大家"两字。制标语者的原意，大约是指有力的"大家"。然而仅用"大家"二字，就欠妥当。倘要修改，应说"有力的，大家武装起来"，庶几没有语病。然而细想起来，这样也不是好办法。如果有力的人真个大家武装了，后方全是些无力的老弱，不能供应前方无数武装者的需要，也难于保卫祖国。所以这句标语，根本有毛病。照我的意思可以删去。倘要民众努力参加抗战，就用"有力出力"简劲的四个字已经够了。"大家武装起来保卫祖国"这句话，放在新诗里或者可以；当作标语就嫌空泛。非但无益，反而使人看轻标语，以为这些都是不能实行的空套话，不足听信的。故标语宜切实，而忌用诗的，文学的文句。因为诗的，文学的文句，往往不直说，需要神会默悟，当作标语就嫌空泛。另举一例：我在某处墙上，看见有这样的十个大字：

"爱护伤兵，就是爱护自己。"

这句标语用意也是很好，然而对民众说，民众一时想不通，心中怀疑。因为"爱护伤兵"与"爱护自己"之间，不能直接加等号，须用三段论法，推求因果。例如："爱护伤兵，则伤兵病愈得快"。"伤兵病愈得快，则可以早赴前线"。"早赴前线，则我军力量增大"。"我军力量增大，则敌不得逞"。"敌不得逞，则后方安全"。"后方安全，则自己可安

居。”于是达到结论：故“爱护伤兵，就是爱护自己”。转折六项，方然达到这结论。但谁能终日立墙下，拉住每一个途人而同他讲解三段论法与因果律呢？所以这句话也只宜用在文学作品中。用作标语，则因难懂而变成空泛。

其次，文句太长，也是一种毛病。这里汽车站背后的长墙上，写着这样一长句：

“要求中央政府立即宣布废除中日间一切屈辱协定。”此文句共二十一字，内含三个动词：“要求”“宣布”“废除”。内容颇为复杂。读起来也颇费事。我记忆力不好，看一二次简直记不牢。后来到学校上课，天天走过这墙壁，方才慢慢地会背诵了。设想民众必也难于阅读记诵。故我以为这样的标语，效力不大。标语贵乎简劲，易于诵读呼唱。像“拥护领袖，抗战到底”，“有钱出钱，有力出力”等略具对仗形的四言句，最易上口，即最易普遍流传。我在前面说过，标语忌用诗的，这是指内容而论的。若在形式上（即修辞上）说，则又宜用诗的。因为诗的文句，讲究音调，讲究对仗，读起来爽快，而便于记忆，易于动听。宣传力就广大。诗的文句，大都简短。七八个字一句，算最多了。上述的二十一字三动词的文句，因为太长，故非诗的，而为散文的。太散文的，读起来疙瘩，不便记忆，不易动听，宣传力也就狭小。所以标语不宜用太长的文句。

第三，文句不通是最不应该犯的毛病。《中学生》的读者大概都一望而知，不必我说。但欲促制标语者注意，这里也要谈一谈。我在某处，曾见壁上写着这样的五个大字：

“当兵是好汉。”

只要略懂作文的人，都可以看出这里缺少一个“的”字，应说“当兵的是好汉”。不然，下面应加“所做的事”之类的字。我曾经对一位军人谈及此事，他说：“少一个虚字有什么关系？意思懂得就好了。”我听了这话不胜惊奇。我想，这位军人大约是楚霸王之类的英雄。他的话大有“书足以记姓名而已”的气概。然而讲话不合逻辑，终是缺陷。所以我开导他：“这话道理不对呀！‘当兵’是一件事，‘好汉’是一个人，怎么中间可以加一个‘是’字呢？”他想通了，率然地答道：“那么应说‘当兵的人是好汉’。”我说：“这样也好。总之，这文句非改不可。”他笑道：“你真是国文先生，到处改文章。”我也自己觉得迂腐起来。想起杜甫的诗句：“天下尚未宁，健儿胜腐儒。”我何必在这时候斤斤计较标语的文字呢？后来我在某处途中看见这样的标语，就觉得标语的文章绝对非改不可，健儿到底胜不得腐儒。那标语是这样：

“拿出良心为国家服务。”

“良心”之下，一个“来”字必不可少！不然，教人把良心拿出了，然后为国家服务，变成反宣传，迹近汉奸了。然这句话根本有些不妥。即使改为“拿出良心来为国家服务”，也不是好标语。因为仔细吟味起来，“良心”不该说“拿出来”。气力可以拿出来，金钱可以拿出来，而良心不宜拿出来。我乡俗语，说没良心的人，称为“撒出良心的”。就是说他的良心已跟着大小便撒出，不在身体中，故是“没良心”的人了。可见良心必须放在身体中，不可“拿出来”。所以这句标语要根本地改良，应改作“凭良心为国家服务”之类。“良心”只能“凭”，不可“拿出来”。“凭良心为国家服务”，和“拿出良心为国家服务”，恰恰正反对。这样看来，标语的文字绝对不可马虎。

我对于现行抗战标语的意见，止于上述这一点。我没有从积极方面指示良好标语的制法，但从消极方面指摘标语的毛病。但标语的制法，

由此也可推知：第一，要切实（不空泛）；第二，要简明（不要太长）；第三，起码文章要通（文法莫错）。希望各宣传部队加以注意。

你们看见过写壁上标语吗？这是很有意味的一种工作，我讲点给你们听听，作为这篇文字的结束。我有一次在桂林路上走，看见三位青年正在写壁上标语。第一个人手持一支粉笔，在灰色的墙上画双钩的空心字，决定每个字的位置与章法。第二个人左手提白粉桶，右手持排笔，用排笔蘸白粉，将空心字填涂。第三个人左手提红粉桶，右手持毛笔，在填涂白色的文字的四周加描红线。他们默默地分工合作。他们各人恪尽各人的职司。于是标语迅速地写成，鲜明地表现在墙上，强力地牵惹行人的眼光。我仿佛孔子看见了明堂的壁画，徘徊不忍遽去。我想：他们仿佛是在合力造成一种有生命的活物。第一人先造骨胳，第二人在骨胳上附加肌肉，第三人在肌肉上附加皮肤，于是“标语”就降生，生得英姿焕发，勇武绝伦。他在壁上高声疾呼，唤醒四万民众，同心协力，抗敌建国。于是抗战必胜，建国必成。这真是所谓“一言兴邦”。

廿八〔1939〕年四月三日子恺于桂林两江泮塘岭

---

[1] 本篇原载1939年5月5日《中学生》战时半月刊。

[2] 指《车厢社会》一书中《劳者自歌》（十三则）中的第六则。

[3] 金鼠牌，为当时一种香烟的牌子。

桂林艺术讲话之一

今年春间在汉口开幕的中国国民党临时全国代表大会的宣言中，有这样的话：“抗战时期必不可忽者有二义：‘其一为道德之修养，其二为科学之运动。’”关于道德修养一项下，引证许多圣贤遗教；归根于“提高国民之精神，以仁爱为本。”

孟子曰：“仁者无敌。”孔子曰：“一言兴邦。”这宣言大约是抗战胜利建国成功的原动力了！我在报上看到时特别注意，而且欣慰。现在就借它作为引子，来说明艺术以仁为本，艺术家必为仁者之理。请在座诸艺术家认明艺术的性状，觉悟自己的地位，而起来共负抗战建国的重任。

艺术以仁为本，这道理不必引证高论，只在平日的静物写生中即可看出。画家对静物写生，对于该静物的看法与平常不同；不当它们是供人用的东西，而把它们看作独立自主的存在物。三个苹果，在画家眼中，不是人类为供食用而培植起来的水果，而是无实用的一种自然现象。换言之，这些苹果不是供人吃的苹果，而是苹果自己的苹果。这样，才能用净眼看出苹果的真相而描出其形状色彩的美态。因此画家对于静物，常把它们看作活物，想象三苹果是同画家自己一样有生命有情感的人，然后观察其姿势态度，作生动的描写。故布置这三只苹果，煞费苦心：太挤近了怕它们不舒适，太隔远了怕它们不便晤谈，太散乱了怕它们不联络，太规则了又怕它们嫌严肃。必须当它们是三个好友晤谈一室中，大家相对，没有一人向隅；大家集中，没有一人离心。这样，才是安定妥帖的布置，才能作成美满的画。

又如一把茶壶与两只茶杯，在画家眼中，不是人类为了饮茶的实用而制造出来的器什，而是一种天生的自然现象。换言之，这些不是供人用的茶具，而是茶具自己的茶具，因此画家对于茶壶茶杯，也当作有生命的活物看。或竟当作与画家同类人物而布置。他们想象茶壶是一位坐着的母亲，两只茶杯是母亲膝下的两小儿。两小儿挤得太近了，怕母亲不舒服；两小儿离得太远了，怕母亲不放心。必使恰好依依膝前，才是安定妥帖的景象，才能作成美满的画。

不但静物如此，描风景画也必把山水亭台当作活物看，才能作成美好的画。这技术在中国叫做“经营置陈”，在西洋叫做“构图”（composition）。这看法在中国叫做“迁想妙得”，在西洋叫做“拟人化”（personification）。德国美学者则称之为“感情移入”（Einfühlungtheorie）。所谓拟人化，所谓感情移入，便是把世间一切现象看作与人同类平等的生物。便是把同情心范围扩大，推心置腹，及于一切被造物。这不但是“恩及禽兽”而已，正是“万物一体”的大思想——最伟大的世界观。

“万物一体”是中国文化思想的大特色，也是世界上任何一国所不及的最高的精神文明。古圣人说：“各正性命。”又曰“亲亲而仁民，仁民而爱物”，可见中国人的胸襟特别广大，中国人的仁德特别丰厚。所以中国人特别爱好自然。远古以来，中国画常以自然（山水）为主要题材，西洋则本来只知道描人物（可见其胸襟狭，眼光短，心目中只有自己），直到十九世纪印象派模仿中国画，始有独立的风景画与静物画。所以前述的“拟人化”的描写，在中国诗文中特别多用。例如：“感时花溅泪，恨别鸟惊心。”“岸花飞送客，檣燕语留人。”“蝶来风有致，人去月无聊。”“蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。”等句，不胜枚举。这都是用“万物一体”的眼光观看世间而说出来的。若用西洋人的褊狭的眼

光来看，则花鸟只是装饰物与野味，月亮只是星球，蜡烛只是日用品，全无艺术的芬芳了。故中国是最艺术的国家，“万物一体”是最高的艺术论。

艺术家必须以艺术为生活。换言之，必须把艺术活用于生活中。这就是用处理艺术的态度来处理人生，用写生画的看法来观看世间。因此艺术的同情心特别丰富，艺术家的博爱心特别广大，即艺术家必为仁者，故艺术家必惜物护生。倘非必不得已，决不无端有意地毁坏美景，伤害生物，一片银世界似的雪地，顽童给它浇上一道小便，是艺术教育上一大问题。一朵鲜嫩的野花，顽童无端给它拔起抛弃，也是艺术教育上一大问题。一只翩翩然的蜻蜓，顽童无端给它捉住，撕去翼膀，又是艺术教育上一大问题。我们所惜的，不是雪地本身，不是野花本身，不是蜻蜓本身，而是动手毁坏或残杀的人的“心”。雪总是要融化的，花总是零落的，蜻蜓总是要死亡的，有什么可惜呢？所可惜者，见美景而忍心无端破坏，见同类之生物而忍心无端虐杀，是为“不仁”，即非艺术的。这点“不仁”心推广起来，可以杀人，可以变成今日世间杀人放火的法西斯暴徒！坚冰履霜，可不慎哉？

我十年前曾作护生画集，劝人护生惜物。这画已经印了十余万册，最近又被人译作英文，推销于欧美。过去有的人说我不懂一滴水里有无数微生物，徒然劝人勿杀猪羊。有的人说我劝人勿杀苍蝇，将使虎疫[1]杀人。有的人怨我不替穷人喊救命，而为禽兽护生，这种人太浅见。仁者的护生，不是惺惺爱惜，如同某种乡里吃素老太太然。仁者的护生，不是护物的本身，是护人自己的心。故仁者有“仁术”。仁术就是不拘泥于事物，而知权变，能活用的办法。能活用护生，即能爱人。“恩足以及禽兽而功不至于百姓”的齐宣王，还是某种乡里吃素老太太之流，乃循流忘源，逐末忘本之徒。护生的本源，便是护心。这在该画集的序文

中分明说着，还请读者注意。

艺术以仁为本，艺术家必为仁者。其理已如上述。我们所须努力者，是艺术的活用。我们要拿描风景静物的眼光来看人世，普遍同情于一切有情无情。申言之，艺术家的目的，不仅是得一幅画，一首诗，一曲歌，而是借描画吟诗奏乐来表现自己的心，陶冶他人的心，而美化人类的生活。不然，舍本逐末，即为画匠，诗匠，乐匠，可称为“齐宣王式的艺术家”。

所以“艺术家”不限于画家，诗人，音乐家等人。广义地说，胸怀芬芳悱恻，以全人类为心的大人格者，即使不画一笔，不吟一字，不唱一句，正是最伟大的艺术家，体会“自古皆有死，民无信不立”之理，而在这神圣抗战中见义勇为，作壮烈之牺牲者，正是最伟大的艺术家之一。

艺术以仁为本，艺术家必为仁者。在座诸艺术家，务请认明艺术的性状，觉悟自己的地位，而起来共负抗战建国的重任！

---

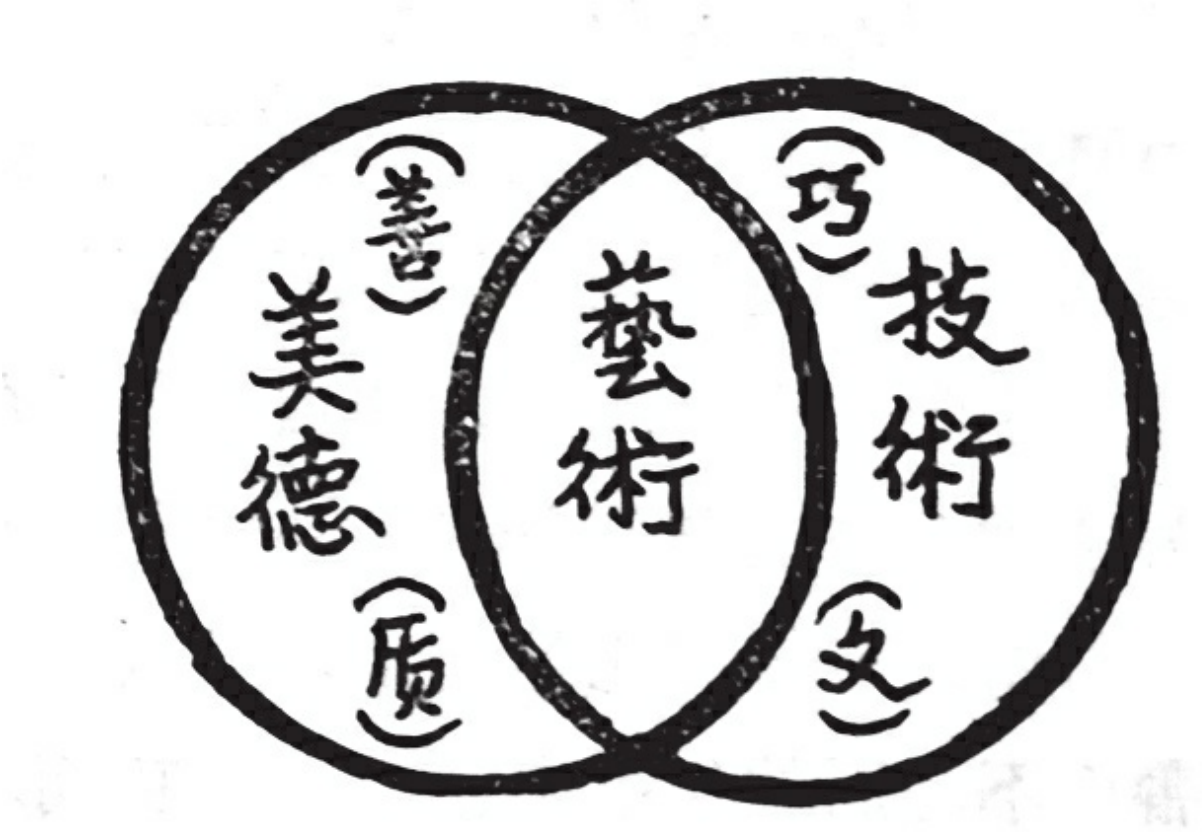
[1] 虎疫，指霍乱。

桂林艺术讲话之二

多数人对于“艺术”的观念，一向“糊里糊涂”。只要看他们的乱用“艺术的”三个字，便可知道。正确的称之为“科学的”，善良的称之为“道德的”，他们都不会弄错。独有“艺术的”一语，多数人都在乱用：他们看见华丽就称之为“艺术的”，看见复杂就称之为“艺术的”，看见新奇就称之为“艺术的”，甚至看见桃色的东西也称之为“艺术的”。听的人也恬不为怪。

而在另一方面，艺术家管自尊崇艺术，称之为“灵感的”“神圣的”事业。教育部颁行课程标准，也说艺术科可以“陶冶感情”“美化人生”“涵养德性”。听的人也恬不为怪。倘使两方都不错的话，那么华丽、复杂、新奇、桃色的东西，难道真能陶冶感情，美化人生，涵养德性，而为灵感的神圣的事业吗？可见艺术到底是甚样的一种东西，多数人弄不清楚，一向糊里糊涂。现在我们非加以清理不可。

艺术的性状特别，内容很严肃而外貌又很和爱，不像道德法律等似的内外一致。因此浅见的人容易上当，以为艺术只是一种消闲娱乐的装饰品。好比小孩子初次看见金鸡纳霜片，舐舐看甜津津的，只当它是一粒糖，不知道里面含有药。只当它是糖果之类的闲食，不知道它有歼灭病菌，澄清血液，健康身体的大功用呢。所以现在我们要清理艺术观念，非把这颗金鸡纳霜打开来，使糖和药分别一下不可。



打开金鸡纳霜来一看，发见糖衣和药粉。打开艺术来一看，发见技术和美德。技术和美德合成艺术，其关系如图所示。

所谓“美德”，就是爱美之心，就是芬芳的胸怀，就是圆满的人格。所谓“技术”，就是声色，就是巧妙的心手。先有了爱美的心，芬芳的胸怀，圆满的人格，然后用巧妙的心手，借巧妙的声色来表示，方才成为“艺术”。先有了可贵的感想，再用巧妙的言语来表出，即成为好诗。用巧妙的形状色彩来表出，即成为好画。这好诗与好画便是好“艺术”。不然，倘只有美德（即只有可贵的感想）而没有技术（即巧妙的心手），其人固然可敬，但还未为艺术家。反之，倘只有技术而没有美德，其人的心手固然巧妙，但不能称为艺术家。他们只是匠人。现今多数人的误谬，就是错认匠人为艺术家。故艺术必须兼有巧妙的形式和可贵的内容，即艺术家必须兼有技术和美德。

举实例来说，岳飞的《满江红》是很好的艺术品。因为“怒发冲冠，凭阑处、潇潇雨歇……莫等闲白了少年头，空悲切……驾长车踏破、贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血……”词意慷慨激昂，音节铿锵有力，使人读了发生无限的感动与兴奋。这《满江红》充分兼有技术与美德，故为高贵的艺术。又如西班牙现时画家加斯推拉（Castelao）描写叛军轰炸无辜平民的惨象，用笔周详，描写生动，构图妥帖，而用心仁慈隐恻，立意深远伟大，使人看了感到无限的愤慨与奋勉。（我曾见过一幅描写轰炸后掩埋尸体之景象，题曰“他们埋的是种子，不是死尸”，又一幅描写先生被炸死，小学生在旁哭泣，题曰“教师的最后一课”。我看了深为感动。）这些画充分兼有技术与美德，故为可贵的艺术。

由此可知真正的艺术，必兼备“善”和“巧”两条件。善而不巧固然作不出艺术来，巧而不善更没有艺术的资格。善而又巧，巧而又善，方可称为艺术。故徒然悦人耳目，而对人没有启示的，不是艺术；徒然供人消遣，而对人没有教训的，不是艺术。旧说，艺术分为八类，即绘画，雕塑，建筑，工艺，音乐，文学，舞蹈与演剧。新中国的艺术，应该改订其分类法：例如有美丽形式与深刻的教训者，称为艺术品。只有美丽的形式，而内容不含何种启示或教训者，则称为“技术品”。免得使人糊里糊涂，玉石不分；遂使据一技之长者，自命为教授，为机变之巧者，冒充艺术家，害己害人，误民误国！

艺术家的修养工夫，由此亦可想而知：先须具有芬芳的胸怀，高尚的德性，然后磨炼听觉、视觉、筋觉。如此，方可成为健全的艺术家。即如前图所示：“美德”与“技术”两圆相交，其叠合的部分方为“艺术”。但在修养上，两者的先后与重轻，亦非郑重分别不可：欲为艺术家者，必须先修美德，后习技术；必须美德为重，而技术为轻。何以言之？因

为具足美德而缺乏技术，其人基础巩固，虽不能为成全的艺术家，自不失为高尚善良的一个“人”。人不是一定要做艺术家的。反之，倘学会了技术而缺乏美德，其人就不能正当地应用其技术，误用技术，反而害人。（淫乐淫画的作者，淫书的著者，谄媚拿破仑的画家David〔大卫〕，以诗交结日本人的汉奸黄濬等，皆是其例。）这可借孔子的话来说明。孔子曰：“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。”质是忠诚的质地，文是才智的修饰。孔子说：忠诚胜于才智，则为鄙略（即野）；才智胜于忠诚，则为机巧（即史）。必须忠诚与才智均等具足（即彬彬），方才可为君子。先贤注释曰：“文质不可以相胜，然质之胜文，犹之甘可以受和，白可以受采也。文胜而至于灭质，则其本亡矣。虽有文将安施乎？然则与其史也宁野。”这话正好借来说明他的艺术论。“质”犹美德也，“文”犹技术也。“文质彬彬然后君子”，犹美德与技术兼备方为艺术家也。“质胜文则野”，犹美德胜于技术，不失为善良之人也。“文胜质则史”，犹技术胜于美德，而为机巧之徒也。先贤说：“与其史也宁野。”现在我可模仿他说：新中国的艺术学者，与其为机巧之徒，毋宁为善良之人。

二十七〔1938〕年夏

桂林艺术讲话之三

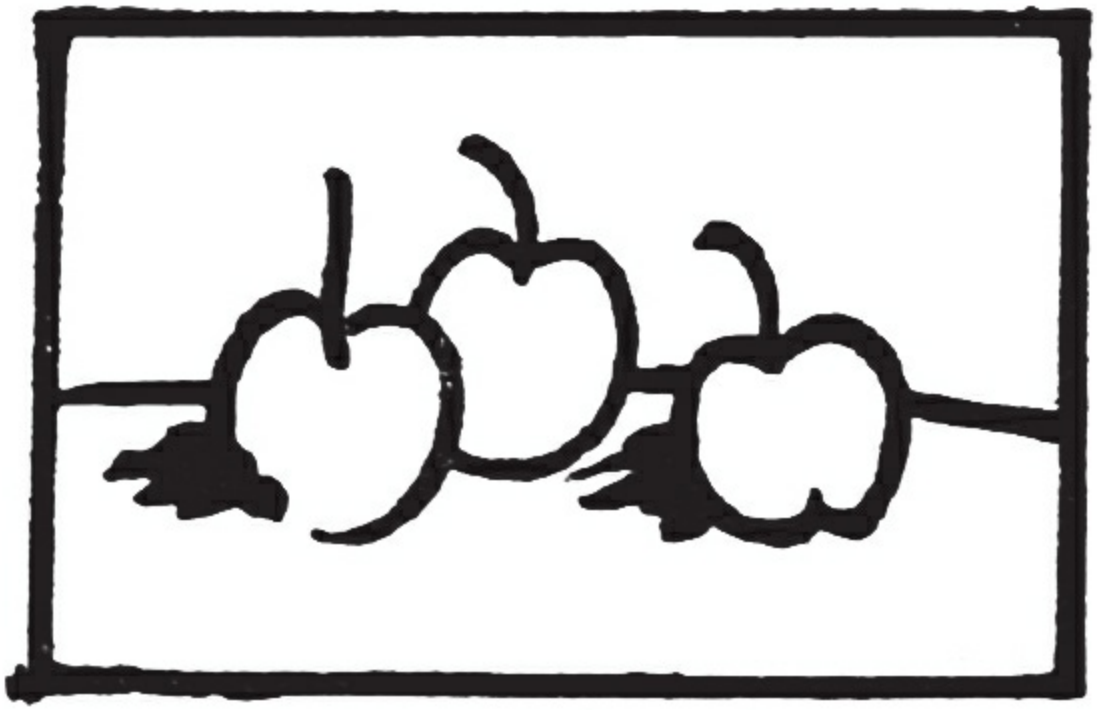
艺术应该是活的。所谓活的艺术，就是能活用于万事，而与人生密切关联的艺术。不是那种死的艺术——手指头上的雕虫小技，感觉游戏的立体派，奇离古怪的未来派，以及感情麻醉的吟风弄月，无病沉吟的颓废艺术。

然而我所谓死的艺术，不一定是一般人所称为“为艺术的艺术”。我所谓活的艺术，也不一定是一般人所谓“为人生的艺术”。我以为这两个名称不甚妥当。供欣赏而无直接用处者，就称之为“为艺术的艺术”而排斥之；含讽刺代呐喊而直接涉及社会问题者，就称之为“为人生的艺术”而推崇之，所见未免太偏，拘泥于“事”而不能活用其“理”，可称之为“死的艺术论”。死的艺术论与死的艺术同样的不健全。

数学教人1+2=3。人就能活用数学：打下一架飞机，又打下两架飞机，知道一共打下三架飞机。体育教人掷铁球，人也能活用体育：一个手榴弹掷中数丈外的坦克车。数学和体育都可活用，为什么艺术拘泥于一幅画与一曲歌，而不活用呢？数学的高深者，如几何三角微分积分，实用极少，哪一个天天要用几何三角微分积分呢？然而学生非修不可。盖欲借此锻炼头脑，使思想清楚正确也。体育中的翻铁杠撑竿跳，实用也很少，哪一个必须在生活中常常翻铁杠或撑竿跳呢？然而学生非练不可。盖欲借此锻炼肢体，使身手强健敏捷也。同理，艺术中的图画音乐，实用也不多，有谁在生活中必须常常画图唱歌呢？然而学生非学不可，盖欲借此涵养德性，使生活美化也。故艺术科的主要目的物不是一张画一曲歌，而是其涵养之功。有些人不识此旨，而斤斤于描写与弹唱，展览会与演奏会，甚至生吞活剥地教授技术，临渴掘井地筹备出

品，遂使艺术变成与生活无关的虚饰品，与人格无涉的小技巧，良可叹也。

欲明艺术的活用，可举绘画中的构图法为实例而论证。构图就是画面物象的布置，在中国画中称为经营置陈。一种物象描在一幅画中，决定其位置的高低，偏正，疏密，背向，须下一番功夫，然后妥帖安定，使人看了心生美感。这比古人安插瓶花更费踌躇，比美人对镜理妆更费评量。故尽美尽善的构图，图中各物不能移动一分，不能移转一度。有如宋玉东家的窥墙玉女，“增之一分则太长，减之一分则太短。”所谓“恰到好处”也。例如要描三只苹果。这三块圆形的东西在一张长方形的纸里如何安排，是作画者最初的一个大问题。给它们均匀地并列在画中，好似寺里的三尊大佛一般，则嫌其呆板。这不像一幅画，恰像水果摊的一部分，故不可取。给它们疏散起来，东一个，西一个，高一个，低一个，好似机关枪弹子洞一般，则又嫌其太散乱。这也不像一幅画，恰像打翻了的水果摊，故又不可取。前者失之于太规则，后者失之于太不规则。过犹不及，皆不可取。适中之道，是使三个苹果有条理而不呆板，有变化而不散乱，离而集中，和而不同。这才成为艺术的构图。这答案不止一种，你有你的布置法，我有我的布置法。但秘诀则一：只要把三个苹果当作三位好朋友看，设想他们是有知有情的三个人，欢聚于一室之中。如此，则随你调来调去，作种种布置，无往而不是艺术的构图（今但举一例如图）。因为当作晤谈一室的三个人看，你决不会教它们并列如兵操，远离如防贼，或相背如向隅；必使它们相亲相近，相向相对，而又保住恰度的距离与方向，出于自然。凡出于自然者，皆有艺术味。这在构图法中叫做“多样统一”。



多样统一，似是一句矛盾的话。既欲其多样，又欲其统一。即既欲其有规则，又欲其不规则。但事实则甚和谐。故这种矛盾不但不禁，反而可贵，这种矛盾不但艺术上有之，一切人事上都有，而且非有不可。用这“多样统一”的方法来处理人事，便是我所谓艺术的活用。请举几个事例来说：

淳于髡问孟子曰：“男女授受不亲，礼欤？”孟子曰：“礼也。”曰：“嫂溺，则援之以手乎？”曰：“嫂溺不援，是豺狼也。男女授受不亲，礼也。嫂溺援之以手者，权也。”礼就是统一，权就是多样。嫂溺援之以手就是多样统一的活用。

孔子也有同样教训：叶公语孔子曰：“吾党有直躬者，其父攘羊，而子证之。”孔子曰：“吾党之直者异于是：父为子隐，子为父隐，直在其中矣。”叶公所谓其父攘羊而子证之，是直而不知权变，是统一而不

多样。孔子所谓父为子隐，子为父隐，是直而有节度，正是多样统一的活用。

曾子少年时也不懂得这多样统一的活用法，有事为证：曾子耘瓜，误斩其根。其父暂大怒，用大棒打曾子。曾子昏倒在地，醒来，知道自己不谨，使父动怒，立刻起来，勉强走进室内，弹起琴来，盖曾子是个大孝子，恐防父亲打倒了儿子之后，心中后悔。所以特为弹琴，使父亲听见琴声，知道儿子没有被打死，便可放心。次日，曾子去见孔老夫子。孔老夫子拒绝他，说他不孝，故不见。曾子自以为昨日的行为是大孝了，正想得夫子称赞，不料反因不孝被拒，真是出乎意表。他请问罪状，孔夫子派人出来对他说：从前舜事奉他的老子瞽瞍，要他当差使时他总在侧，要杀他时他总不在侧。孝亲应该小杖则受，大杖则避。你昨天不避大杖，几乎被父亲打死，你犹之杀了父亲的儿子，使他绝嗣。你是大不孝了（事见孔子家语）。曾子的孝，不知权变，是统一而不知多样的例。

关于曾子，我又想起一个多样而不知统一的例：曾子病重了。学生乐正子春及儿子曾元等坐在榻旁侍奉。一个童子拿着蜡烛坐在角落里。童子说：“这条席子很华美，是大夫所赐的吗？”子春叫他勿作声。曾子听见了，问童子说什么。童子又说了一遍。曾子说：“是的，这是大夫季孙赐给我的，我还没有换去，元！给我易箦吧!”曾元说：“父亲的病重了，变动不得。倘幸而能挨到明天早晨，我们再来换席。”曾子说：“你的爱我，不及这童子。君子爱人以德，小人则爱人以姑息。我不要姑息，只要正道而死，就好了。”于是曾元等扶他起来易箦，易箦后没有躺下就逝世了（事见《檀弓》）。躺在大夫所赐的席上临终，乃非理。易箦是理。乐正子春和曾元等因见曾子病重，力求变通，将使曾子死于非理，便是只愿多样而忘却了统一。二十四孝中的孝，有许多是

呆板而不知权变，统一而不知多样的孝。像王祥卧冰得鲤，吴猛恣蚊饱血，郭巨为母埋儿，乃其尤者。

可知多样统一为人生处世之达道。今日前方将士抗战杀敌，并不见敌便杀。对于反战投诚的俘虏，非但不杀，且加优待。这可谓深知权变，善能活用多样统一之理，是大艺术。国风好色而不淫，小雅怨悱而不乱，吾中国在远古就有这种大艺术的示范了。

孔子曰："礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？"盖礼以敬为本，乐以和为本，玉帛钟鼓不过其外形。敬与和的活用，普遍于一切天理人事。关于这点，程子说得很有趣："礼只是一个序，乐只是一个活。只此两字，含蓄多少义理!天下无一物无礼乐。且如置此两椅，一不正便是无序，无序便乖，乖便不和。又如盗贼，至为不道。然亦有礼乐。必有总属，必相听顺，乃能为盗。不然，则判乱无统，不能一日相聚而为盗也。礼乐无处无之，学者须要识得！"

礼乐无处无之，即多样统一无处无之，即艺术无处无之。故艺术随处可以活用，艺术必须是活的。"艺术云艺术云，描画唱歌云乎哉？"

廿七〔1938〕年夏

卅年来艺术教育之回顾

科举废，学堂兴。学堂设图画音乐两科，使担当艺术教育。沿袭到今，已有三十余年了。

学堂是参仿西洋的。西法最初移植到东土时，各科都不自然，后来渐渐改进。譬如英语，最初像符咒一般授受，生吞活剥，很不自然。但后来渐渐改进，便成青年人必修的一科。又如体操，最初像武艺一般演习，机械唐突，很不自然。但后来也渐渐改进，便成了人生日常需要的一科。其他各科也都如此。只有艺术科，三十余年来少有改进。最初生吞活剥地闯进学堂的课程里，到现在还是机械唐突地夹在学校的各科中。游离人生，疏远教育；既不重要，又少效用。今日学校的课程表里添加图画一小时与音乐二小时，犹之中医的药方里添写陈皮两张，甘草三分，可得可失，无关紧要。

艺术科何以如此不见长进？这是因为师资缺乏，教学法不良，一向偏重艺术的末技而忽略艺术的精神的原故。

请申说之：普通教育是养成健全人格的教育，不是培植专门人才的教育。这是十分合理的教育宗旨，全无异议的。因此，普通教育中的各科，都以精神修养为主目的，而以技法传授为副目的。换言之，都注重间接的效果，而不注重直接的效果。譬如国语科，主目的是锻炼学生的言语思想，使合于逻辑，并非仅求其能看报写信。看报写信只是自然随附而至的副产物。又如数学科，主目的是锻炼学生的理智头脑，使日渐精密；并非仅求其能算账买物。算账买物只是自然随附而至的副产物。不然，倘有国文先生以教学生看报写信为尽能事，数学先生以教学生算

账买物为尽能事，这两人一定是最坏的先生，不容于现今中国的教育界。因为他们只求学科的直接的效果，而不求其间接的效果；只知技法传授，而不知精神修养，不合于普通教育的宗旨。所以这两人都只是教书匠，而不是教育者。

学堂初兴的时候，这种教书匠甚多，后来渐渐淘汰。三十余年来，别的各科都向着合理的教育宗旨而迈进，到现今都已渐近完全之域。只有艺术科，图画和音乐，老不长进，一向是只求直接的效果而不求间接的效果；只知技法传授而不知精神修养。艺术科之所以生吞活剥，机械唐突地夹在各科中，而形成一种游离人生，无关教育的空套具文者，便是如此。

请再申说之：图画科之主旨，原是要使学生赏识自然与艺术之美，应用其美以改善生活方式，感化其美而陶冶高尚的精神（主目的）；并不是但求学生都能描画（副目的）而已。然而多数中小学的图画科，都只是追求其副目的而已。其中少数追求得到的，便算是艺术科成绩特殊优良的了。其余多数的学校，可怜连副目的都追求不到！我们童年时，先生教我们每人买一部铅笔画临本。上课时先生指定一幅，我们便在象牌图画纸上依样画葫芦。画毕缴卷，先生用红笔在画面上打分数，发还我们。一学期积了一叠依样画葫芦的象牌图画纸，图画科的成绩就在于此。此外更无何等影响于我们的身心了。我离开普通学校已近三十年，我以为近来的图画科一定改进得多了。谁知近年来参观各地学校的图画，依然多数是画葫芦的教育，不但如此，竟有好几次被我发现学生将图纸罩在临本上，映在玻璃窗上用铅笔起稿！他们连葫芦都不会画，直将变作一架印刷机器了！这样看来，三十年来的图画教育，没有进步，只有退步。如前所说，图画教育的目的，是“要使学生赏识自然与艺术之美，应用其美以改进生活的方式，感化其美以陶冶高尚的精神”。但

在这种教育法之下，如何达得这目的？抗战开始以后，浅薄的图画先生，不明白自己的使命，而最怕“落伍”，便强求图画与抗战在表面上发生关系。于是完全废止了“赏识自然与艺术之美”之本职，而令学生专描抗战宣传画。抗战宣传当然是很有用的；学生身处抗战时代，应该用图画发表关于抗战的思想感情，同用文字发表一样。但是，废止了图画科的本职，而专描宣传画；而其描法又勉强躐等，使全无基本练习的学生立刻依样描写比葫芦更艰难的东西。这好比未能步而先逼之跳，未能坐而先逼之立。这样虐待学生以换得抗战宣传，得不偿失，决不是国家之福。但在现今，这种图画教育算是成绩最优，可以博得“抗战美术”“热心救国”的美名。但是丧尽了图画教育的真义！这种图画教育，比较我们幼时的图画教育，只是九十步与百步之差。

音乐科之主旨，原是要使学生赏识声音之美，应用其美以增加生活的趣味，感化其美而长养和爱的精神（主目的）；并不是但求学生都能唱歌（副目的）而已。然而多数中小学的音乐科，大部只追求副目的而已。而副目的也多数不能完全求得。因为他们的乐曲不良，而教学法又不良。我们童年时，先生按着一架三组小风琴，教唱一曲“龙旗兮飞扬”。先生唱一句，我们唱一句，同现在的教兵士唱歌一样。教会之后，再来一曲“男儿第一志气高”。先生弹得高兴起来，滚转指头去加一点花。我们也滚转舌头来加一点花，同茶馆酒店卖唱的一样。这大都不像唱而像喊。我们这样地喊了一学期，喊会十几支歌，音乐科的成绩尽在乎此。此外更无何等影响于我们的身心了。这是三十年前的事。近来的音乐科，教学法上固然进步了一些。但是总平均起来，反而退步。因为选音不良，含有毒质，学生的精神损失很大，自从《葡萄仙子》《毛毛雨》[1]等出世以来，好像魔鬼降生，把学校及民众的乐坛，搅得一塌糊涂。到处都是靡靡之声与亡国之音。后来虽经当局禁除，但其势力深入民间，遗音至今不绝。类似的东西又层出不穷。不生耳朵的音乐先

生，竟把它们采作教材，害得学生尽行化作卖唱儿。最近，不生耳朵的作歌者，又把它们采作军歌，害得兵士拿不起枪来。（他们不解曲趣，在靡靡之音上配着慷慨激昂之词，唱起来好比用娇痴的语调来宣誓，怪难听的。）唱这样的歌，还不如喊“男儿第一志气高”。这些歌虽然幼稚，却不含毒质。这样看来，三十年来的音乐教育，并无进步，只有退步。如前所说，音乐科的目的，原是要使学生赏识声音之美，应用其美，以增加生活的趣味，感化其美以长养和爱的精神。但在这种教学法之下，如何达到这目的？

我要声明：充分了解设立艺术科之大义，而正确地实行艺术教育的人，在中国固然有，但是有的不久为环境所阻碍所告退，有的反被无知之徒非笑而排斥，有的“人微言轻”而不知于世。结果多数的得势的图画音乐先生，是不懂艺术教育的画匠与乐匠。因此，三十年来，图画与音乐老不长进。艺术科始终是生吞活剥，机械唐突地夹在学校的各科中，而形成一种游离人生，无关教育的空套具文。

造成这缺陷的原因，不止一端。但主要的是师资的缺乏。环境有时能压迫人；但改造环境的，毕竟还是人，我国向来缺乏良好的艺术师资养成所。故多数学校中的图画先生与音乐先生，是画家（或画匠）与音乐家（或乐匠），而不是图画教育者与音乐教育者。画家与音乐家是专门家，缺乏教育的修养与誓愿，不配当图画音乐先生（画匠与乐匠更不必说）。但是学校因为缺乏师资，只得胡乱拿专门家来代用。而专门家在中国无以为生，唯一的出路也只有当教师。这样地将错就错，就铸成了三十余年来艺术教育界的大错！

为补救这大错计，应该多有几个良好的中小学艺术师资养成所，培养出许多健全的艺术教师来。使他们都具有圆满的人格，抱着热诚的教育心，学得正当的技术，深明艺术教育的大义，然后去担当国民的艺术

科教师。这才可挽回三十年来艺术教育的颓运。

抗战期间，军事第一，胜利第一。艺术教育恐要排在一直后面了。但抗战以后还要建国，建国的基础还是教育。故深望教育界的有力者与有心人，对于这个问题稍加注意。

廿九〔1940〕年四月十八日于遵义

---

[1] 当时流行的两首歌曲。

还我缘缘堂[1]

二月九日天阴，居萍乡暇鸭塘萧祠已经二十多天了，这里四面是田，田外是山，人迹少到，静寂如太古。加之二十多天以来，天天阴雨，房间里四壁空虚，行物萧条，与儿相对枯坐，不啻囚徒。次女林先性最爱美，关心衣饰，闲坐时举起破碎的棉衣袖来给我看。说道："爸爸，我的棉袍破得这么样了！我想换一件骆驼绒袍子。可是它在东战场的家里——缘缘堂楼上的朝外橱里——不知什么时候可以去拿得来。我们真苦，每人只有身上的一套衣裳！可恶的日本鬼子！"我被她引起很深的同情，心中一番惆怅，继之以一番愤懑。她昨夜睡在我对面的床上，梦中笑了醒来。我问她有什么欢喜。她说她梦中回缘缘堂，看见堂中一切如旧，小皮箱里的明星照片一张也不少，欢喜之余，不觉笑了醒来，今天晨间我代她作了一首感伤的小诗：

儿家住近古钱塘，也有朱栏映粉墙。

三五良宵团聚乐，春秋佳日嬉游忙。

清平未识流离苦，生小偏遭破国殃。

昨夜客窗春梦好，不知身在水萍乡。

平生不曾作过诗，而且近来心中只有愤懑而没有感伤。这首诗是偶被环境逼出来的。我嫌恶此调，但来了也听其自然。

邻家的洪恩要我写对。借了一支破大笔来。拿着笔，我便想起我家里的一抽斗湖笔，和写对专用的桌子。写好对，我本能伸手向后面的茶

几上去取大印子，岂知后面并无茶几，更无印子，但见萧家祠堂前的许多木主，蒙着灰尘站立在神祠里，我心中又起一阵愤懑。

晚快章桂从萍乡城里拿邮信回来，递给我一张明片，严肃地说：“新房子烧掉了！”我看那明片是二月四日上海裘梦痕[2]寄发的。信片上有一段说“一月初上海新闻报载石门湾缘缘堂已全部焚毁，不知尊处已得悉否”；下面又说：“近来报纸上常有误载，故此消息是否确凿不得而知。”此信传到，全家十人和三个同逃难来的亲戚，齐集在一个房间里聚讼起来，有的可惜橱里的许多衣服，有的可惜堂上新置的桌凳。一个女孩子说：大风琴和打字机最舍不得。一个男孩子说：秋千架和新买的金鸡牌脚踏车最肉痛。我妻独挂念她房中的一箱垫[3]锡器和一箱垫瓷器。她说：早知如此，悔不预先在秋千架旁的空地上掘一个地洞埋藏了，将来还可去发掘。正在惋惜，丙潮从旁劝慰道：“信片上写着‘是否确凿不得而知’，那么不见得一定烧掉的。”大约他看见我默默不语，猜度我正在伤心，所以这两句照着我说。我听了却在心中苦笑。他的好意我是感谢的。但他的猜度却完全错误了。我离家后一日在途中闻知石门湾失守，早把缘缘堂置之度外，随后陆续听到这地方四得四失，便想象它已变成一片焦土，正怀念着许多亲戚朋友的安危存亡，更无余暇去怜惜自己的房屋了。况且，沿途看报某处阵亡数千人，某处被敌虐杀数百人，像我们全家逃出战区，比较起他们来已是万幸，身外之物又何足惜！我虽老弱，但只要不转乎沟壑，还可凭五寸不烂之笔来对抗暴敌，我的前途尚有希望，我决不为房屋被焚而伤心，不但如此，房屋被焚了，在我反觉轻快，此犹破釜沉舟，断绝后路，才能一心向前，勇猛精进。丙潮以空言相慰，我感谢之余，略觉嫌恶。

然而黄昏酒醒，灯孤人静，我躺在床上时，也不免想起石门湾的缘缘堂来。此堂成于中华民国二十二年，距今尚未满六岁。形式朴素，不

事雕斫而高大轩敞。正南向三开间，中央铺方大砖，供养弘一法师所书《大智度论·十喻赞》，西室铺地板为书房，陈列书籍数千卷。东室为饮食间，内通平屋三间为厨房，贮藏室，及工友的居室。前楼正寝为我与两儿女的卧室，亦有书数千卷，西间为佛堂，四壁皆经书，东间及后楼皆家人卧室。五年以来，我已同这房屋十分稔熟。现在只要一闭眼睛，便又历历地看见各个房间中的陈设，连某书架中第几层第几本是什么书都看得见，连某抽斗（儿女们曾统计过，我家共有一百二十五只抽斗）中藏着什么东西都记得清楚。现在这所房屋已经付之一炬，从此与我永诀了！

我曾和我的父亲永诀，曾和我的母亲永诀，也曾和我的姐弟及亲戚朋友们永诀，如今和房子永诀，实在值不得感伤悲哀。故当晚我躺在床里所想的不是和房子永诀的悲哀，却是毁屋的火的来源。吾乡于中华民国二十六年十一月六日，吃敌人炸弹十二枚，当场死三十二人，毁房屋数间。我家幸未死人，我屋幸未被毁。后于十一月二十三日失守，失而复得，得而复失，失而复得，得而复失，……以至四进四出，那么焚毁我屋的火的来源不定；是暴敌侵略的炮火呢，还是我军抗战的炮火呢？现在我不得而知，但也不外乎这两个来源。

于是我的思想达到了一个结论：缘缘堂已被毁了。倘是我军抗战的炮火所毁，我很甘心！堂倘有知，一定也很甘心，料想它被毁时必然毫无恐怖之色和凄惨之声，应是蓦地参天，蓦地成空，让我神圣的抗战军安然通过，向前反攻的。倘是暴敌侵略的炮火所毁，那我很不甘心，堂倘有知，一定更不甘心。料想它被焚时，一定发出喑呜叱咤之声：“我这里是圣迹所在，麟凤所居。尔等狗彘豺狼胆敢肆行焚毁！亵渎之罪，不容于诛！应着尔等赶速重建，还我旧观，再来伏法！”

无论是我军抗战的炮火所毁，或是暴敌侵略的炮火所毁，在最后胜

利之日，我定要日本还我缘缘堂来！东战场，西战场，北战场，无数同胞因暴敌侵略所受的损失，大家先估计一下，将来我们一起同他算账！

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年5月1日《文艺阵地》第1卷第2期。原有副题：“——避寇日记之一”。

[2] 裘梦痕，系作者在立达学园执教时的同事（音乐教师）。

[3] 箱垫，即搁箱子的柜子。

告缘缘堂在天之灵[1]

去年十一月中，我被暴寇所逼，和你分手，离石门湾，经杭州，到桐庐小住。后来暴寇逼杭州，我又离桐庐经衢州、常山、上饶、南昌，到萍乡小住。其间两个多月，一直不得你的消息，我非常挂念。直到今年二月九日，上海裘梦痕写信来，说新闻报上登着：石门湾缘缘堂于一月初全部被毁。噩耗传来，全家为你悼惜。我已写了一篇《还我缘缘堂》为你申冤，（登在《文艺阵线》[2]上。）现在离开你的忌辰已有百日，想你死后，一定有知。故今晨虔具清香一支，为尔祷祝，并为此文告你在天之灵：

你本来是灵的存在。中华民国十五年，我同弘一法师住在江湾永义里的租房子里，有一天我在小方纸上写许多我所喜欢而可以互相搭配的文字，团成许多小纸球，撒在释迦牟尼画像前的供桌上，拿两次阄，拿起来的都是“缘”字，就给你命名曰“缘缘堂”。当即请弘一法师给你写一横额，付九华堂装裱，挂在江湾的租屋里。这是你的灵的存在的开始，后来我迁居嘉兴，又迁居上海，你都跟着我走，犹似形影相随，至于八年之久。

到了中华民国廿二年春，我方才给你赋形，在我的故乡石门湾的梅纱弄里，吾家老屋的后面，建造高楼三楹，于是你就堕地。弘一法师所写的横额太小，我另请马一浮先生为你题名。马先生给你写三个大字，并在后面题一首偈：

能缘所缘本一体，收入鸿蒙入双眦。

画师观此悟无生，架屋安名聊寄耳。

一色一香尽中道，即此××非动止。

不妨彩笔绘虚空，妙用皆从如幻起。

第一句把我给你的无意的命名加了很有意义的解释，我很欢喜，就给你装饰：我办一块数十年陈旧的银杏板，请雕工把字镌上，制成一匾。堂成的一天，我在这匾上挂了彩球，把它高高地悬在你的中央。这时候想你一定比我更加欢喜。后来我又请弘一法师把《大智度论·十喻赞》写成一堂大屏，托杭州翰墨林装裱了，挂在你的两旁。匾额下面，挂着吴昌硕绘的老梅中堂。中堂旁边，又是弘一法师写的一副大对联，文为《华严经》句："欲为诸法本，心如工画师。"大对联的旁边又挂上我自己写的小对联，用杜诗句："暂止飞乌才数子，频来语燕定新巢。"中央间内，就用以上这几种壁饰，此外毫无别的流俗的琐碎的挂物，堂堂庄严，落落大方，与你的性格很是调和。东面间里，挂的都是沈子培的墨迹，和几幅古画。西面一间是我的书房，四壁图书之外，风琴上又挂着弘一法师写的长对，文曰："真观清净观，广大智慧观，梵音海潮音，胜彼世间音。"最近对面又挂着我自己写的小对，用王荆公之妹长安县君的诗句："草草杯盘供语笑，昏昏灯火话平生。"因为我家不装电灯，（因为电灯十一时即熄，且无火表。）用火油灯。我的亲戚老友常到我家闲谈平生，清茶之外，佐以小酌，直至上灯不散。油灯的暗淡和平的光度与你的建筑的亲和力，笼罩了座中人的感情，使他们十分安心，谈话娓娓不倦。故我认为油灯是与你全体很调和的。总之，我给你赋形，非常注意你全体的调和，因为你处在石门湾这个古风的小市镇中，所以我不给你穿洋装，而给你穿最合理的中国装，使你与环境调和。因为你不穿洋装，所以我不给你配置摩登家具，而亲绘图样，请木工特制最合理的中国式家具，使你内外完全调和。记得有一次，上海的友人要买一个木雕的捧茶盘的黑人送我，叫我放在室中的沙发椅子旁

边。我婉言谢绝了。因为我觉得这家具与你的全身很不调和，与你的精神更相反对。你的全身简单朴素，坚固合理；这东西却怪异而轻巧。你的精神和平幸福，这东西以黑奴为俑，残忍而非人道。凡类于这东西的东西，皆不容于缘缘堂中。故你是灵肉完全调和的一件艺术品！我同你相处虽然只有五年，这五年的生活，真足够使我回想：

春天，两株重瓣桃戴了满头的花，在你的门前站岗。门内朱栏映着粉墙，蔷薇衬着绿叶。院中的秋千亭亭地站着，檐下的铁马叮咚地唱着。堂前有呢喃的燕语，窗中传出弄剪刀的声音。这一片和平幸福的光景，使我永远不忘。

夏天，红了的樱桃与绿了的芭蕉在堂前作成强烈的对比，向人暗示“无常”的至理。葡萄棚上的新叶把室中的人物映成青色，添上了一层画意。垂帘外时见参差的人影，秋千架上常有和乐的笑语。门前刚才挑过一担“新市水蜜桃”，又挑来一担“桐乡醉李”。堂前喊一声“开西瓜了！”霎时间楼上楼下走出来许多兄弟姊妹。傍晚来一个客人，芭蕉荫下立刻摆起小酌的座位。这一种欢喜畅快的生活，使我永远不忘。

秋天，芭蕉的长大的叶子高出墙外，又在堂前盖造一个重叠的绿幕。葡萄棚下的梯子上不断地有孩子们爬上爬下。窗前的几上不断地供着一盆本产的葡萄。夜间明月照着高楼，楼下的水门汀好像一片湖光。四壁的秋虫齐声合奏，在枕上听来浑似管弦乐合奏。这一种安闲舒适的情况，使我永远不忘。

冬天，南向的高楼中一天到晚晒着太阳。温暖的炭炉里不断地煎着茶汤。我们全家一桌人坐在太阳里吃冬春米饭，吃到后来都要出汗解衣裳。廊下堆着许多晒干的芋头，屋角里摆着两三坛新米酒，菜橱里还有自制的臭豆腐干和霉千张。星期六的晚上，孩子们陪我写作到夜深，常

在火炉里煨些年糕，洋灶上煮些鸡蛋来充冬夜的饥肠。这一种温暖安逸的趣味，使我永远不忘。

你是我安息之所。你是我的归宿之处。我正想在你的怀里度我的晚年，我准备在你的正寝里寿终。谁知你的年龄还不满六岁，忽被暴敌所摧残，使我流离失所，从此不得与你再见！

犹记得我同你相处的最后的一日：那是去年十一月六日，初冬的下午，芭蕉还未凋零，长长的叶子要同粉墙争高，把浓重的绿影送到窗前。我坐在你的西室中对着蒋坚忍著的《日本帝国主义侵略中国史》，一面阅读，一面札记，准备把日本侵华的无数事件——自明代倭寇扰海岸直至“八一三”的侵略战——一一用漫画写出，编成一册《漫画日本侵华史》，照《护生画集》的办法，以最廉价广销各地，使略识之无[3]的中国人都能了解，使未受教育的文盲也能看懂。你的小主人们因为杭州的学校都迁移了，没有进学，大家围着窗前的方桌，共同自修几何学。你的主母等正在东室里做她们的缝纫。两点钟光景忽然两架敌机在你的顶上出现。飞得很低，声音很响，来而复去，去而复来，正在石门湾的上空兜圈子。我知道情形不好，立刻起身唤家人一齐站在你的墙下。忽然，砰的一声，你的数百块窗玻璃齐声叫喊起来。这分明是有炸弹投在石门湾的市内了，然我还是犹豫未信。我想，这小市镇内只有四五百份人家，都是无辜的平民，全无抗战的设备。即使暴敌残忍如野兽，炸弹也很费钱，料想他们是不肯滥投的，谁知没有想完，又是更响的两声，轰！轰！你的墙壁全都发抖，你的地板统统跳跃，桌子上的热水瓶和水烟筒一齐翻落地上。这两个炸弹投在你后门口数丈之外！这时候我家十人准备和你同归于尽了。因为你在周围的屋子中，个子特别高大，样子特别惹眼，是一个最大的目标。我们也想离开了你，逃到野外去。然而窗外机关枪声不断，逃出去必然是寻死的。

与其死在野外，不如与你同归于尽，所以我们大家站着不动，幸而炸弹没有光降到你身上。东市南市又继续砰砰地响了好几声。两架敌机在市空盘旋了两个钟头，方才离去。事后我们出门探看，东市烧了房屋，死了十余人，中市毁了凉棚，也死了十余人。你的后门口数丈之外，躺着五个我们的邻人。有的脑浆迸出，早已殒命。有的吟呻叫喊，伸起手来向旁人说："救救我呀！"公安局统计，这一天当时死三十二人，相继而死者共有一百余人。残生的石门湾人疾首蹙额地互相告曰："一定是乍浦登陆了，明天还要来呢，我们逃避吧！"是日傍晚，全镇逃避一空。有的背了包裹步行入乡，有的扶老携幼，搭小舟入乡。四五百份人家门户严扃，全镇顿成死市。我正求船不得，南沈浜[4]的亲戚蒋氏兄弟一齐赶到并且放了一只船来。我们全家老幼十人就在这一天的灰色的薄暮中和你告别，匆匆入乡。大家以为暂时避乡，将来总得回来的。谁知这是我们相处的最后一日呢？

我犹记得我同你诀别的最后的一夜，那是十一月十五日，我在南沈浜乡间已经避居九天了。九天之中，敌机常常来袭。我们在乡间望见它们从海边飞来，到达石门湾市空，从容地飞下，公然地投弹。幸而全市已空，他们的炸弹全是白费的。因此，我们白天都不敢出市。到了晚上，大家出去搬取东西。这一天我同了你的小主人陈宝，黑夜出市，回家取书，同时就是和你诀别。我走进你的门，看见芭蕉孤危地矗立着，二十余扇玻璃窗紧紧地闭着，全部寂静，毫无声息。缺月从芭蕉间照着你，作凄凉之色。我跨进堂前，看见一只饿瘦了的黄狗躺在沙发椅子上，被我用电筒一照，突然起身，给我吓了一跳。我走上楼梯，楼门边转出一只饿瘦了的老黑猫来，举头向我注视，发出数声悠长而无力的叫声，并且依依在陈宝的脚边，不肯离去。我们找些冷饭残菜喂了猫狗，然后开始取书。我把我所欢喜的，最近有用的，和重价买来的书选出了两网篮，明天饬人送到乡下。为恐敌机再来投烧夷弹，毁了你的全部。

但我竭力把这念头遏住，勿使它明显地浮出到意识上来，因为我不忍让你被毁，不愿和你永诀的！我装好两网篮书，已是十一点钟，肚里略有些饥。开开橱门，发见其中一包花生和半瓶玫瑰烧酒，就拿到堂西的书室里放在“草草杯盘供语笑，昏昏灯火话平生”的对联旁边的酒桌子上，两人共食。我用花生下酒，她吃花生相陪。我发见她嚼花生米的声音特别清晰而响亮，各隆、各隆，各隆，各隆……好像市心里演戏的鼓声。我的酒杯放到桌子上，也戛然地振响，满间屋子发出回声。这使我感到环境的静寂，绝对的静寂，死一般的静寂，为我生以来所未有。我拿起电筒，同陈宝二人走出门去，看一看这异常的环境，我们从东至西，从南到北，穿遍了石门湾的街道，不见半个人影，不见半点火光。但有几条饿瘦了的狗躺在巷口，见了我们，勉强站起来，发出几声凄惨的愤懑的叫声。只有下西弄里一家铺子的楼上，有老年人的咳嗽声，其声为环境的寂静所衬托，异常清楚，异常可怕。我们不久就回家。我们在你的楼上的正寝中睡了半夜。天色黎明，即起身入乡，恐怕敌机一早就来。我出门的时候，回头一看，朱栏映着粉墙，樱桃傍着芭蕉，二十多扇玻璃窗紧紧地关闭着，在黎明中反射出惨淡的光辉。我在心中对你告别：“缘缘堂，再会吧！我们将来再见！”谁知这一瞬间正是我们的永诀，我们永远不得再见了！

以上我说了许多往事，似有不堪回首之悲，其实不然！我今谨告你在天之灵，我们现在虽然不得再见，但这是暂时的，将来我们必有更光荣的团聚。因为你是暴敌的侵略的炮火所摧残的，或是我们的神圣抗战的反攻的炮火所焚毁的。倘属前者，你的在天之灵一定同我一样地愤慨，翘盼着最后的胜利为你复仇，决不会悲哀失望的。倘属后者，你的在天之灵一定同我一样地毫不介意；料想你被焚时一定蓦地成空，让神圣的抗战军安然通过，替你去报仇，也决不会悲哀失望的。不但不会悲哀失望，我又觉得非常光荣。因为我们是为公理而抗战，为正义而抗

战，为人道而抗战。我们为欲歼灭暴敌，以维持世界人类的和平幸福，我们不惜焦土。你做了焦土抗战的先锋，这真是何等光荣的事。最后的胜利快到了！你不久一定会复活！我们不久一定团聚，更光荣的团聚。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年5月1日《宇宙风》第67期。

[2] 《文艺阵线》，系作者笔误，应为《文艺阵地》。

[3] 略识之无指文化程度不高。

[4] 指南深浜。亦作南沈浜、南圣浜。

桂林初面

汽车驶过了黄沙，山水渐渐美丽起来。有的地方一泓碧水，几树灌木，背后衬着青灰色的远山，令人错认为杭州。只是不见垂柳。行近桂林，山形忽然奇特。远望似犬齿，又如盆景中的假山石。我疑心这些山是桂林人用人工砌造起来的。不然，造物者当初一定在这地方闲玩过。他把石头一块块堆积起来，堆成了这奇丽的一圈。后人就在这圈子内建设起桂林城来。

进北门，只见宽广而萧条的市街，和穿灰色布制服的行人。我以为这是市梢，这些是壮丁。谁知直到市中心的中南街，老是宽广萧条的市街和灰色布制服的行人。才知道桂林市街并不繁华，桂林服装一概朴素。穿灰色布制服的，大都是公务人员。后来听人说：这种制服每套不过桂币八元，即法币四元。自省主席以下，桂林公务人员一律穿这种制服。我身上穿的也是灰色衣服，不过是质料较细的中山装。这套中山装是在长沙时由朋友介绍到一所熟识的服装店去定制的。最初老板很客气，拿出一种衣料来，说每套法币四十元，等于桂林制服十套。我不要，说只要十来块钱的。老板的脸孔立刻变色，连我的朋友都弄得没趣。结果定了现在这一套，计法币九元，等于桂林制服二又四分之一套。然而我穿着并不发现二又四分之一倍的功用，反而感觉惭愧：我一个人消耗了二又四分之一个人的衣服！

舍馆未定，先住旅馆。一问价，极普通单铺房间每天三元，普通客饭每客六角。我最初心中吓了一跳。这么高的生活程度，来日如何过去？后来才知道这是桂币的数目，法币又合半数。即房间每天一元五角，还有八折，即一元二角。客饭则每客三角。初到桂林这一天，为了

桂币与法币的折算，我们受了许多麻烦。且闹了不少笑话。因为买物打对折习惯了，后来对于别的数目字也打起对折来。有人问旅馆茶房，这里到良丰多少路？茶房回答说四十里。那人便道：“那末只有二十里了！”有人问一杭州人，到桂林多少时日了。杭州人答说三个月。那人便道：“那末你来了一个半月了！”后来大家故意说笑，看见日历上写着六月廿四，故意说道：“那么照我们算，今天是三月十二，总理逝世纪念！”租定了三间平屋，租金每月五十八元，照我们算就是二十九元。这租价比杭州贵，比上海廉。但是家徒四壁，毫无一件家具，倒是一大问题。我想租用。早来桂林的朋友忠告我，这里没有家具出租，只有买竹器，倒是价廉物美。我就跟他到竹器店。店甚陋，并无家具样子给你看，但见几个工人在那里忙着削竹。一问，床，桌，椅，凳，书架，大菜台……都会做。我们定制了十二人的用具，竹床，竹桌，竹椅，竹凳，应有尽有，共费法币三十余元。在上海，这一笔钱只能买一只沙发，而且不是顶上的。在这里我又替养尊处优的人惭愧。他们一人用的坐具就耗了十二人用的全套家具，他们一人用的全套家具应抵一百二十人的所费。他们对于人类社会的贡献，是否一百二十倍于常人呢？我家未毁时，家具本来粗陋，此种惭愧较少。现在用竹器，也觉得很满足。为了急用，我们分好几处竹器店定制。交涉中，我惊骇于广西民风的朴节。他们为了约期不误，情愿回报生意，不愿欺骗搪塞。三天以后，我们十二人的用具已送到。三间平屋里到处是竹，我们仿佛是“竹器时代”的人了。

我初进旅馆时，凭在楼窗栏上闲眺，看见楼下有一个青年走过，他穿着一件白布短衫，背脊上画一个黑色的大圈。又有一个人走过，也穿着白衣服，背脊上画着许多黑点，好似米派的山水画。“这是什么呢？”我心中很奇怪。问了早来桂林的朋友，才知道这两个是违犯防空禁令的人。桂林空袭，抗战以来共只三五次。以前不曾投弹。最近六月

十五日的一次，敌人在城外数里的飞机场旁投下数弹，死七人，伤数人。此后桂林防空甚严，六月廿一日起，每日上午六时至下午五时半，路上行人不准穿白色或红色的衣服。违犯者由警察用墨水笔在其人背上画一圆圈，或乱点一下，据人说有时画一个乌龟。我到桂林这一天是六月廿四，命令才下了三天，市民尚未习惯，我所见的两人，便是违犯了这禁令而被处罚的。在这禽兽逼人的时代，防空与其过宽，孰若过严。但桂林的白衣禁令，真是过严了。因为桂林的空防已经办得很周到，为任何别的都市所不及。他们城外四周是奇形的石山，山下有广大的洞——天然防空壕。桂林当局办得很周密。他们估计各山洞的容量，调查各街巷住民人口数，依照路程远近，指定空袭时某街巷的住民避入某山洞。画了地图，到处张贴，使住民各自认明自己所属的山洞，空袭时可有藏身之地。假使人人遵行的话，敌机来时，桂林的全体市民都安居在山洞中。无论他们丢了几百个重磅炸弹，也只能破坏我们几间旧房子，不得毁伤中国人的一根汗毛。我所住的地方，指定的避难所为老人洞。我来桂林已六天。天气炎热，人事烦忙，敌机不来，还没有游玩山洞的机会。下次敌机来时，我可到老人洞去游玩一下。

廿七〔1938〕年六月卅日于桂林

传闻与实际[1]

世间固然有“名不虚传”之事，但传闻往往不能全然符实，不可尽信。富有热情而缺乏经历的青年人，更容易轻信传闻，而受种种阻碍。

传闻之所以不能全然符实者，因为多数人传言的时候，往往带有三种习癖，故其言必不能完全符合实际。三种习癖为何？第一种是偏见，第二种是夸张，第三种是摸象。

所谓偏见者，即批评一事一物，拿个人特殊的好尚作标准。所以他的话是一人之偏见，非天下人之公言。我将到桂林的时候，有人告诉我，桂林的点心非常之好。我记在心里。到了桂林，去找点心，发现都是甜品。后来知道此君欢喜吃甜，平日在家常常泡糖汤吃的。我将到都匀的时候，有人告诉我，都匀地方坏得很，不宜卜居，我也记在心里。到了都匀，发现并无不可卜居的坏处。后来知道此君曾经同当地一个饭馆闹架儿，闹到公安局的。诸如此类，可名之曰偏见的传言。传言者，并不虚伪；但在听者，不尽受用。所以听人传言，不可尽信。同时又当自己反省：我过去曾否对人作此种偏见的传言？

所谓夸张者，即传述一种情形时，把事实放大，作文学的描写，以求动听。所以这种话须打折扣，不可十足听信。例如大家盛传昆明物价高。有人告诉我，昆明鸡蛋一块钱买三个，客饭每月四十元。我不胜惊奇。写信去问住在昆明的朋友，回音说并不如此之甚。客饭二十块钱也可以吃，鸡蛋一块钱可买十个。我知道传言者并非故意造谣，只因辗转相传，每过一关，夸张几成，故越传越大。譬如鸡蛋每个实际一毛钱。第一个传言者为欲极言其贵，不妨夸张地说“一二毛钱”。第二个人听了

惊骇之余，再加夸张，便说“二三毛钱”。第三人倘也如此，说“三四毛钱”了。倘有许多此种人辗转相传，昆明鸡蛋可以涨到十块钱一个！又如大家盛传的行路难。我没有走过的时候，有人告诉我，汽车爬山而上，下临无地。车头歪出数寸，立刻坠入深渊。又有人告诉我：大雾中的羊肠坂道，司机只能望见前面二丈之地，此外一片白茫茫的！这描写的确动听。但后来亲自走过这条路，觉得虽然崎岖，并不如此其甚。“数寸”二字和“二丈”二字，至少须倒打几个折扣。“下临无地”与“羊肠坂道”更显然是文学的夸张，不符实际。这是“噫吁戏，危乎高哉！蜀道之难，难于上青天”，“大军徒涉水如汤，未过十人二三死”之类的描写法，并非写实。我们听时倘信以为真，便是上当。诸如此类，可名之曰夸张的传言。此种夸张并非撒谎造谣，乃感情作用使然。凡大惊大喜之时，说话总不免夸张以求尽情达意。要在自己分辨，折去其感情作用之部分，便得净数。自己对别人说话，当然也难免此种夸张。夸张适度，有修辞的效果；但倘过分，便迹近造谣，不可不诫。

所谓摸象者，即以局部概论全体，有类于盲子摸象。此种说话法，最不逻辑，最近造谣，最多诬妄，说者宜切戒，听者宜当心。凡思虑疏浅的人，眼光短狭的人，头脑不清的人，往往发散此种摸象的传言，以冤枉人的性行，惑乱人的视听。例如经行一地偶见有人吸鸦片，回来便对人说：“某地的人都吸鸦片的！”隅逢盗匪，回来便对人说：“某地都是强盗！”如此诬妄，最不应该。反之，赞美的话也不可如此诬妄。例如偶见几个学生很用功，就全称地说：“某校的学生都很用功。”偶见孩子很聪明，就全称地说：“某家的孩子都很聪明。”虽非毁坏，但亦不真实，故同为误传。有的新闻记者描写人的生活，往往用此种摸象的态度，偶然瞥见此人穿着布衣在江边散步，便在“某人在某地”的标题之下写道：“某某人常穿布衣。每日必赴江边散步。”偶然看见他案上放着一部《庄子》，便又写道，“案头常置《庄子》一部，每天诵读。”其实，

也许此人因为绸衣洗了，故穿布衣；因为赶事，故经过江边，因为疑问，偶然拿出《庄子》来一查，亦未可知。但读者看了这篇文章，倘信以为真，对某人便发生种种误解了。这回逃难，我在途中常常遇到这种摸象的传言。颇有几次险些儿上当。譬如听说："此路绝对不通！"我置若不闻，定要去走，结果一定走得通；又如听说："交通工具绝对办不到！"我置若不闻，定要去办，结果一定办得到；又如听说："房子绝对找不到！"我置若不闻，定要去找，结果也一定找到。事后调查，原有一部分地方或有几天之内，此路绝对不通，交通工具绝对办不到，房子绝对找不到，但在另一部分地方，或在过了几天之后，却是都可通，可办到，可找到的。故此等人并非造谣，却是放摸象的传言，但放摸象的谣言为害不亚于造谣。因为他用局部概括全体，好比盲子摸象：摸着象肚皮的说："象是同墙壁一样的东西"，摸着象脚的说："象是同柱子一样的东西"，摸着象尾巴的就说："象是同索子一样的东西"，这种话岂可相信？所以此种说话，最不逻辑，最近造谣，最多诬妄。说者宜切戒，听者宜当心。

多数人说话时有上述的三种习癖，所以传闻往往不能完全符合实际。富有热情而缺乏经历的青年人，最容易上当。我今提出这一点，希望大家戒备。我们处世行事，一方面需要他人的指示和忠告，他方面又要知道人言不可尽信，做人非"自力实行"不可。换言之，我们对于世事的观测，必须胸中自有尺度，不可人云亦云，随人起倒。用自己的尺度量得正确了，即使大家说不对，不去管他。昔者，曾子谓子襄曰："子好勇乎？吾尝闻大勇于夫子矣：自反而不缩，虽褐宽博，吾不惴焉。自反而缩，虽千万人，吾往矣。"大意便是说："自己反省一下看，觉得道理不对，即使对方只是一个平民反对我，我岂有不怕他之理？自己反省一下看，觉得道理很对，即使对方有千万人反对我，我就去同他们拼！"这才叫做"大勇"。吾人处世——尤其是处今之世——必须有这种

勇气，必须有自己的尺度，不可人云亦云，随人起倒。

廿九〔1940〕年五月九日于遵义

---

[1] 本篇原载1940年《中学生》战时半月刊第25期。

爱护同胞[1]

我们中华民族，现在虽受暴敌的残害，但内部因此而发生一种从来未有的好现象，就是同胞的愈加亲爱。这可使我们欣慰而且勉励。这好现象的制造者，大都是热情的少年。我现在就把我所亲见的两桩事告诉全国的少年们：

我于故乡失守的前一天，带了家族老幼十人和亲戚三人（自三岁至七十岁），离开浙江石门湾。转徙流离，备尝艰苦。三个多月之后，三月十二日，幸而平安地到了湖南的湘潭。本地并没有我的朋友。长沙的朋友代我在湘潭乡下觅得一间房子。所以我来到湘潭，预备把家眷在这房子里暂时安顿的。我到了湘潭，先住在一所小旅馆里。次晨冒着雪，步行到乡下去接洽那间房子。我以前没有到过湘潭，路头完全不懂。好容易走出市梢，肚子饿起来，就在一所小店里吃一碗面。面店里的人听我的口音不是本地人，同我攀谈起来。我一面吃面，一面把流离的经过和下乡的目的告诉他们。我的桌子旁边围集了许多人，对我发许多质问和许多太息。最后知道我下乡不懂得路，大家指手画脚地教我。内中有一位十三四岁的少年，身穿制服，似是学生，一向目不转睛地静听我讲，这时忽然立起来，对我说："我陪你去！"旁的大人们都欢喜赞善。于是我就得了一位小向导，两人一同下乡去。

冒雪走了约半小时，小向导指着一所大屋对我说："前面就是你接洽房屋的地方，你自己去找人吧！"我谢了他，请他先回。他点点头，但不回身，站在雪中看我去敲门。

我走进屋子，找到长沙友人所介绍的友人，才知道所定的房屋，已

于前几天被兵士占据，而附近再没有空的房子可给我住。那位朋友说：“现在湘潭有人满之患，房屋很不易找，你须得在旅馆里住上十天八天，才有希望呢，一下子是找不到的。”言下十分惋惜，但是爱莫能助。我们又谈了些闲话，大约坐了半小时，我方告别。走出门，心中很焦灼。另找房屋，我没有本地的朋友可托，即使有之，我们十余人住在旅馆里等，每天要花八九块钱（每人每日连伙食六角），十天八天是开销不起的。不住旅馆，这一大群老幼怎么办呢？正在进退两难，踌躇满志的时候，抬起头来，看见我的小向导还是站在雪中，扬声问道：“房子找到吗？”原来他替我担心，要等了回音才可安心回去。我只得对他直说。他连声说“怎么办呢？怎么办呢？”但也是爱莫能助。我十分感激他的爱护同胞的诚意，想安慰他，假意说道：“我城里还有朋友，可以再托他们到别处去找，谢谢你的好意！我们一同回去吧。”这位少年始终替我担心。直到分别，他的眉头没有展开。后来我终于无法在湘潭找屋，当日乘轮赴长沙。轮船离开湘潭的时候，匆忙中还想起这位爱护同胞的少年，在心中郑重地向他告别。

还有一桩事，是在长沙所见的。初到长沙这几天，我在街上四处漫跑，借以认识这城市的面目。有一个下雨的下午，我跑到轮船埠附近，看见前面聚着一簇人，似乎发生什么事件。挤进去一看，但见许多人围着一个孩子，在那里谈论。探听一下，才知道这孩子是从上海附近的昆山逃出来的难民，今年才九岁。原来跟着父母同走，半途上父母都被敌人炸死，只剩他一个。幸有同乡人收领，带他到湘潭。但这同乡人自己的生活也很困难，最近而且生病了。这孩子自知难于久留，向同乡借了几毛钱，独自来长沙，做乞丐度日。他身上非常褴褛。一件夹袄经过数月的流离，已经破碎不堪。脚上的鞋子两头都已开花，脚趾都看见了。春寒料峭，他站在微雨中浑身发抖。周围都是湖南人。你一句，我一声地盘问他。在他多半听不懂，不能回答。我两方面的话都懂得，就站出

来当翻译。因此旁人得知其详，大家摸出铜板或角票来送他。我也送了他两毛钱。群众渐渐散去，我替他合计一下已得布施二元三角和数十铜板。九岁的孩子，言语不通，叫他怎样处置这钱呢？我正为他担忧，最后散去的四位少年就来替他设法。他们都是十四五至十六七岁的人，本来混在群众里观看，曾经出过钱，现在又出来替他处置这钱。有一位少年说："他自己不会买物，我们替他代买吧。"另一位说："先替他买一件棉袄。"又一位少年说："再替他买一双鞋子。"又一位少年说："一双球鞋就行。晴天雨天都可穿。"于是大家替他打算价钱，商量买的地方。更进一步，为他设法住的地方。有的说送他进难民收容所。有的说送他到某人家里。随后，四位少年就带他同走。我正惭愧无法帮忙，少年们举手对我告别，说道："你老人家回去吧，我们会给他想法子的！"我目送这五个人转了弯，不见了，然后独自回寓。我以前曾给《爱的教育》画插图。今天所见的，真像是《爱的教育》中的插图之一。

上述的两桩事，可以证明我们中国人因了暴敌的侵凌，而内部愈加亲爱，愈加团结起来。我从浙江石门湾跑到长沙，走了三千里路。当初预想，此去离乡背井，举目无亲，一定不堪流离失所之苦。岂知不但一路平安无事，而且处处受到老百姓的同情，和兵士的帮助。使我在离乡三千里外，毫无"异乡"之感。原来今日的中国，已无乡土之别，四百兆都是一家人了。我们本来分居各省，对于他省地理不甚熟悉。为了抗战，在报纸上习见各省的地名，常闻各地的情状，对于本国地理就很熟悉，视全国如一大厦，视各省如各房室了。我们本来各操土音，对于他省的方言不甚理解。为了流离，各地人民杂处，各种方言就互相混杂。浙江白迁就湖南白，湖南白迁就浙江白，到后来也不分彼此，互相理解了。况且同是受暴敌的侵凌，相逢何必曾相识？所以我国民族观念之深和团结力之强，于现今为最烈！这是很可庆慰的事，也是应该更加勉励

的事。少年们富有热情，且出于天真，故其言行最易动人。希望大家利用这国难的机会，努力爱护同胞，团结内部。古语云：“众志成城。”我们四百兆人团结所成的城，是任何种炮火所不得攻破的！

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年《少年先锋》第5期。

归途偶感

在城里吃夜饭。归途中天还没有黑，看见公路旁边的空地上，有一簇人打着圈子，好像看戏法。这光景以前常见，常没有闲工夫与闲心情去察看。今天夜饭吃饱，归家无事，六月的晚凉天气使人快适，就学游闲少年，挤进人群中去看热闹。但见绳索圈子里头，地上陈列着许多碗、杯、香烟、肥皂、洋火。大约各物相距二三尺，均匀布置。有一个矮子手里拿着碗来大的许多细竹圈，好像雨伞上的套子，走来走去，监视地上的许多东西。圈子外面的人群中，有好几个人手里也拿着竹圈，正在屈着一膝，伸着一手，把竹圈投进圈子内，想套住地上陈列着的东西。我起初不懂他们的意思。参观了一会，方才知道这是一种赌博。这赌博有两条规约：一、无论何人皆得向那矮子租用竹圈，每十个租金一角。二、用此竹圈从圈外投入圈内，若能将地上某物全部套住，此物即归投者所得。我估量地上各物的价值，碗杯瓶每个价值约七八角。刀牌香烟每包五角。肥皂每块三角。洋火每匣一角。这样算来，倘投七八十个竹圈得一碗或一杯，投五十个竹圈得一包香烟，投三十个竹圈得一块肥皂，投十个竹圈得一包洋火，投的人并不损失，不过白费工夫。但人与物的距离不过四五尺，岂有投数十次统统失败之理？照理，投的人是稳便宜的。大概群众都作如是想，所以租竹圈的人很多。我看见他们把身子尽量靠近圈子的绳索，用尽眼力和腕力，专心地投竹圈，想教它套住一件东西。但竹圈多不肯听话，滚到空地上就躺下了。或者碰到一匣香烟，在香烟旁边摆来摆去，似乎就要躺下来把香烟套住的样子；于是投的人和群众大声怂恿它，但它终于不听话，却在香烟身旁的空地上躺下了！所以那矮子很高兴。他脸上笑嘻嘻的，口里唱着一种歌，来来去去，忙着收拾失败的竹圈，收拾起来套在手臂上，再租给客人，每十个

法币一角。我看了好一会，终于有人得胜了。他的竹圈正确地套住了一匣刀牌香烟，形似一个长方形孔的古钱。投的人十分得意地叫“好”，旁观者九分得意（借用鲁迅先生的文句）地叫“好”。于是矮子就收了竹圈，把香烟送给投的人，同时口中叫道：“五毛钱的香烟！只收你一毛七！”群众的目光集中在这幸福者身上。知道他共出两毛钱租二十个竹圈，果然手里还剩三个。旁人都代他庆幸。于是投的人慷慨地再摸出两毛钱来租二十个竹圈，豪爽地说：“即使不成功，四毛钱一包刀牌香烟，也便宜了一毛钱！”就更努力地奋斗了，这成功的影响很大。好比赏一劝百似的，使得其他投者愈加起劲；旁观者也摸出钱来买竹圈。不久我旁边的人果然又投中了一块肥皂。所花的也不到两角钱。这人空丢了余剩的五个竹圈，起身就走。我也不再旁观，挤出人群，取道回家。恰好和得肥皂的人同路。我对他说：“你很幸运！”他回答道：“昨天投了六十个竹圈，一点也没到手。今天，那个瘌痢已经投了一块钱，洋火也不得一包！”说过，他就钻进路旁一间草屋里去。

我在归途中想：这矮子的玩意和保火险同一算盘。开保险公司的估计该地方有几家保火险，一年可收入多少保险费；又调查该地方平均一年中有几处火灾，须付出多少保险费。收入的超过付出的，他才开张。表面上似乎两利，其实总是保险公司赚钱。现在这个矮子，想必仔细试验过投竹圈的性状。在统计上一定不中的多，偶中的少；在平均上各物的代价一定比市上的买价贵，所以敢摆这个阵图，而永久继续他的营业。矮子口里唱着：“五分钱一包刀牌香烟！三分钱一只金花大碗！”据说确有过五次投中香烟，三次投中大碗的事实，但是极少。多数是以高价换得物件，或者竟白白地费钱的。群众大家明知这内幕，然而来者不绝，弄得矮子生意兴隆，仿佛大家情愿合力供养这矮子似的。这是人类社会上一种奇怪的现象。造成这怪现象的原因在哪里呢？我想，无疑的，是群众“自私自利，不能团结”之故。明知成功者极少而失败者极

多，但每个人都想自己侥幸而为极少的成功者之一，不管别人的失败。他们决不会召开一个大会，调查各人的得失，统计团体的利害。那矮子就利用群众这个弱点，摆出这阵图来骗大家的钱！而且使得被骗者心服情愿，源源而来，合力地供养这个矮子。“自私自利，不能团结”，会演出这种怪现象来！岂不可怕？

廿九〔1940〕年六月十五日

漫文漫画[1]

（〔汉口〕大路书店1938年7月初版）

---

[1] 系作者编辑的一册文、画对照读物，但文章并非完全是对画的说明，自成篇章，故此次编集时，我们将画删去。其中非作者所撰的15篇文字亦删去，仅选收作者所写的部分文章。

漫文漫画序

去冬我从故乡浙江石门湾迤逦西行，今春方才来到汉口。途中非常沉闷。因为当时交通阻滞，我们又人多不便乘车，只得坐船走水路；又在沿途乡僻地方逗留好几次。所以途中历时甚久，消息很不灵通。仿佛酣睡了两三个月。

一到汉口，仿佛睡醒了。因为此间友朋咸集，民气旺盛，我从来不曾如此明显地意识到自己是一个中华国民！我不惯拿枪，也想拿五寸不烂之笔来参加抗战。可是，汉口的朋友实在太多了，汉口的民气实在太美丽了，使我在房间里坐不定。我觉得与其坐在案前勉强写作，不如出门去听朋友的谈论，看民众的示威庆捷，或到书店购新出的书报来读。因此我在汉口住了将近两个月，自己很少写作，却在报志书籍中剪集了许多可歌可泣的文字和坚劲有力的漫画。

对于后者——漫画——我尤其欢喜，因为每一幅画，都能引起我一些感想。朋友来到我的案前，翻阅我这册剪集的漫画，大家说“很好！哪里来的许多画？”开书店的朋友又劝我拿去出版，以公同好，我也赞同。但光是选集别人的画，同我关系太少，给我兴趣也不多。我就把每幅画所引起我的感想，写在画的一旁。这些文字不是对画的说明，而是画所引起我的感想，故其自身亦能独立，犹如我以前常写的“劳者自歌”。但五十篇中有十五篇是抄别人作品的，文末均有注明。其余三十五篇文末没有注明的，都是我自己所写的。

画五十幅中，四十九幅选他人的作品，唯最后一幅是我自己画的。我剪集的漫画很多，并不缺乏这一幅。我所以拿自己的一幅[1]来忝列末

座者，因为前面的画都很紧张，恐怕读者看了愤懑得透不过气来，所以想用这最后一幅来舒展读者的胸襟。同时亦以暗示我们这抗战——为和平的战争，反战争的战争——的本意。因为这类的画在我所剪集漫画中一幅也找不出，所以只得用了自己的画。

廿七〔1938〕年五月二十八日子恺记于汉口

---

[1] 该画题名“生机”，画的是战场的沙袋上生长着一棵小草。

孙中山先生伟大[1]

一个老百姓所拟构和条件之一曰：“将他们所有的武器熔化了，铸成总理遗像，立在富士山顶。”有人说他浮夸，我以为意有可取。

孙中山先生思想极为伟大！试看他的论著，凡百事业，除保护国家，复兴民族之外，必以促进世界大同为最后目标。可见他对于人类的爱，没有乡土、国际的界限。凡是圆颅方趾的人，都是他所爱护的。此心与中国古圣贤的“王道”“仁政”相合，可谓伟大至极！

孟子曰：“域民，不以封疆之界。固国，不以山川之险。威天下，不以兵甲之利。得道者多助，失道者寡助。寡助之至，亲戚叛之。多助之至，天下顺之。以天下之所顺，攻亲戚之所叛。故君子有不战，战必胜矣。”我国本孙中山先生的教训而抗战，战必胜矣。

故孙中山先生的伟大，倘要造形化，铸成雕像，恐怕熔了日本所有武器还不够用。即使够用，恐怕小小的富士山也载不起，况且，我们主张和平外交，我们尊重领土现状和条约义务，我们是为反战争而战争。故我们不愿攫取日本的富士山。这个老百姓要教日本人给孙中山先生造大像，还是教他们造到昆仑山上来。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年6月15日《立报》，当时题名为《富士山太小》。

我悔不早点站起来[1]

汉口天气入夏甚热，而且多蚊。昨夜我躺在床上看书，蚊虫不断地飞来侵略。听见嗡嗡的一阵响，我就用书当作高射炮，立刻把它驱除。一而再，再而三，它们终不得逞。后来我抛书睡着了。它们就大举进攻，把我的身体上露出的部分——脸上，手上，脚上——拼命的叮。我身上被它们叮了许多洞，吸了许多血，起了许多肿块，说不定还传染了许多疟菌。然而我终于醒来了，两手一挥，先赶去了一大群。我终于站起来了，点着蚊香，蚊子都远扬，或者昏迷在地。我浑身发痒，想道："我悔不早点站起来。"

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月1日《宇宙风》第72期。

引蚊深入[1]

雨后晚凉，就寝时盖薄被。但蚊子仍来相扰，时常嗡嗡地在我耳边过境，可是不敢肆虐。因为我的身体只留出头部，而且我醒着，耳目戒备森严，蚊子不得逞。

后来我要睡了，就把薄被拉上来，遮盖头部，以防蚊袭。天凉，被薄，也不觉气闷。

刚要入睡，觉得脸上痒痒的，耳边嗡嗡的。原来薄被遮盖我的头，头顶不免留出空洞。蚊子大胆，竟由空洞钻进被窝来大肆侵略了。

最初我想把被窝中的蚊子赶出，把头顶的洞封锁。后来一想，我就改变政策：暂时忍痒，佯作不知，诱蚊子进来。它们果然成群结队，由空洞钻进，深入被窝，向我全身肆虐了。

我稍稍把两腿弯起，把两臂伸张，使被窝扩大，引蚊深入。蚊子果然越来越多，充塞了我的被窝。房间里的蚊子统统走进被窝里了。

于是我伸起手来，把头顶的被拉下，裹住头颈，使它密不通风。然后将被紧紧包裹全身，翻一个身，安然就睡了。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年6月23日《立报》。

只要拉他进来

这里两个人在决斗。穿木屐的家伙不顾一切地向前猛扑。赤脚的朋友咬紧牙齿，挡住来势。

表面看来，穿木屐的占着优势，赤脚的将被他打倒了。实际不然：赤脚的朋友的左脚支撑得很稳！无论如何不会被打倒的。反之，穿木屐的身体重心已经偏向前面。只要把他向前一拉，他就会倒地，背脊向天。

赤脚的朋友！你不必费力推他出去，只要乘势拉他进来。一拉他就仆地。仆地后你就可骑在他身上，要他屈服。

〔1938年〕

传单是炸弹的种子[1]

二十七〔1938〕年五月十九日午夜，中国空军一队远征日本，在日本各都市上空投传单百万份，安然飞返。传单文略云：“尔再不觉，则百万传单将一变而为千吨炸弹。尔其戒之。”一部分民众得知这消息，笑声中带着怨声。他们说：“为什么不投炸弹？太客气了！”

我却在心中改了一首《诗经》：“投我以炸弹，报之以传单。匪报也，永以为教也。”不逞武力，不杀无辜，是万世的教训！

况且这百万传单，是百万枚重磅炸弹的种子呢！这些种子现已莳在日本人民的心中。将来发芽生长，变成炸弹，可以炸毁日本军阀的命根。

而且这些种子又会繁衍起来，散播在全世界一切被压迫的人民的心中，再发芽生长，再变成炸弹，炸毁全世界一切扰乱和平的魔鬼的命根。

〔1938〕

---

[1] 本篇原载1938年《立报》，当时题名为《炸弹的种子》。文字稍有不同。

开出一条平正的大路来

这么伟大的“抗战”，自然必须“军”和“民”合力，方能推进。

只要捉住了敌人的一部分，慢慢推进，自会压碎敌人的全体。现在已经捉住了敌人的脚。他的上半身还活着。大肆咆哮，似乎很威势的样子。其实这已是救命的喊声了。因为“抗战”慢慢地推进，总有一天压碎他的全身，压得他同地一样平。

推进“抗战”的“军”和“民”！你们压平了这敌人之后，不要就以为成功而住手。须得再推进去，开出一条平正的大路来，让世间一切的人走。

〔1938年〕

大汉与顽童[1]

有一大汉身体魁梧奇伟，肩上担负累累，而满面风霜，一若不胜其疲劳者。行至市梢，就石上小憩，冥然入睡。远望宛如一睡弥陀。

里中有顽童，见此伟大之巨人，视为异类。初则走近前来，作好奇之观察。继而利其入睡，窃取其身上之行物。先偷一囊，巨人不觉也。再偷一篋，巨人虽觉而不作声。再偷一鞋，巨人但哼一声而不追究。再偷一帽，巨人攘臂而起，执顽童之耳。顽童不得兔脱，向巨人拳足交加，涕唾乱发。巨人绝不还手，任其打踢唾污，但坚执其耳，以其头力撞自己之膝。顽童力尽头痛，欲退不得。强作笑颜，伸手与巨人乞和。巨人俯视，摇首答曰："现在不是握手的时候。请你再打我三个钟头，然后说话。"今此斗争尚在继续。大汉身上虽有伤痕唾污，而顽童之头将碰碎于巨人之膝下矣。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月1日《宇宙风》第72期。当时题名为《巨人与顽童》。

全面抗战

全面抗战！农工兵学商一齐起来，把暴敌歼灭。好比五根手指一齐捏紧来，把害虫捏死。

兵好比中指，站在抗战阵线的中心，列队最长。农工好比食指与大指，位在兵的右翼，作有力的辅佐。学商好比无名指与小指，位在兵的左方，协力襄助。

伸出自己的手来试一试看：光是一根手指，捏不紧来。光是大指与食指，虽捏得紧，而范围有限。光是无名指与小指，也捏得紧，但气力有限。除出中指，其他四根手指也捏得紧，然而中间有个大漏洞，会给害虫逃走。

全面抗战中农工兵学商的不可缺一，正同此理。

〔1938年〕

全人类是他的家族[1]

逃难以来，常常听见有人庆贺独身者，说：“在这时代，做独身者最幸运。逃难起来便当得多。”独身者客气地回答：“也不见得。”但脸色上表示承认这话。

我家共有老小十口。我曾带了全家逃难。听了别人庆贺独身者的话，最初觉得自己很不幸。但进一步想，就觉得不然，我不过多些麻烦，但在精神上，我与独身者一样，并无幸不幸之分。

所谓“独身者最幸运”，是管了自家不顾别人的意思。譬如时局紧张，炮火迫近。人家扶老携幼，生离死别。他只顾自己一身，逃之杳杳。

但其人倘富有同情，就并不感觉幸运，也一样地苦痛。因为我们的爱，会无限地推广。始于家族，推及朋友，扩大而至于一乡，一邑，一国，一族，以及全人类。再进一步，可以恩及禽兽草木。因为我们同是天之生物。故宗教家有“无我”之称。儒者也说：“圣人无己，靡所不己。”就是说圣人没有自己，但没有一物不是自己。这决不是空言夸口。无论何人，倘亲眼看到前线浴血，难民惨死，其同情心一定会扩大起来。

所以在这时代，家族有无，不成问题。倘缺乏同情，即使有家族老小数十人，也不相关。倘富有同情，即使是独身者，也感苦痛。因为四万万五千万人都是他的家族。全人类是他的家族。

〔1938年〕

[1] 本篇原载1938年6月6日《立报》。

衣冠禽兽[1]

杜诗云：“挽弓当挽强，用箭当用长。射人先射马，擒贼先擒王。苟能制侵凌，岂在多杀伤！”打仗的时候还要惜生，真是霭然仁者之言！可以垂训于万世。

惜生，是根基于人情的。凡是人，哪一个不要活？哪一个不愿避危就安？哪一个不乐太平？不幸而至于交战，也巴不得早日灭暴，早日和平。使大家皆得安居乐业，享受“生”的欢喜。

故可知凡人都欲生。推己及人，便爱护他人的生。这就叫“情”。凡人都有“情”。禽兽则大都无情，为了争食，母咬杀子者有之，子咬杀母者有之。但其中也有慈乌，仁兽，义犬，义马等，理解人情，作可歌可泣举动。这等可称为“不衣冠人”。

反之，作人形而无人情的，称为“衣冠禽兽”。穷兵黩武，屠杀无辜的日本军阀，是其著例。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月1日《宇宙风》第72期。

最后胜利

现今的世界颇像战国时代。

战国时代，诸侯纷扰。穷兵黩武，残杀民命。大家想用武力来建国。独有孟子反对武力政策，提倡仁义。他以为徒以武力相角，则甲以武来，乙以武御，丙增其兵，丁利其械。结果劳财丧命，而天下愈弄愈乱。故其言曰："善战者服上刑。"又曰："有人曰：'我善为陈，我善为战。'大罪也。国君好仁，天下无敌焉。"孟子以为只要施仁政，四海之民自会向往。则不必施用武力残杀，自会王天下。其言曰："民之归仁也，犹水之就下，兽之走圹也。故为渊驱鱼者，獭也。为丛驱雀者，鹯也。为汤武驱民者，桀与纣也。今天下之君有好仁者，则诸侯皆为之驱矣。虽欲无王，不可得已。"又曰："王如施仁政于民，省刑罚，薄税敛，深耕易耨。壮者以暇日，修其孝悌忠信，入以事其父兄，出以事其长上。可使制梃，以挞秦楚之坚甲利兵矣。"孟子在当时虽不能行其道，然其遗教流传万世，颠扑不破。上面这些话，好像是为今日的世间而发的。故我确信最后胜利还是属于孟子的。

〔1938年〕

日本政策高明[1]

日本侵略中国，自己以为有理由。他们说：日本是一个小小的岛国，本部面积仅四百余万方里，其大不及我国四川一省。而人数量则达六千余万人以上。在明治以前，日本人口不过三千万。明治维新以后，日本颁布奖励生育和严禁节育的法令，人口遂大大地增加。六十年来竟增加了一倍，到现在竟变成六千余万。照这比例推算，再过四十年，可达一万万。再过四十年，必达二万万。长此以往，区区三岛恐将不胜其重而陆沉。

日本为了国内有人满之患而侵略中国的土地。这政策的确高明，而且有效！你看：抗战未及一年，日本人已经被我们歼灭了几十万。今后我们的歼灭战一定比以前更烈。这样继续下去，日本人口一天减少一天。余剩的日本人，可以宽敞地住居在四百余万方里的岛上。人满之患就解除了。所以我佩服日本政府的侵略政策的确高明而且有效。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月1日《宇宙风》第72期。

日本的空城计[1]

一位朋友从萧山来，告诉我萧山对岸的失地（杭州）中的敌军的窘状。记录几点在这里：

我们的游击队扮装了卖油条的，回到杭州，窥探敌军的飞机场。发现他们的飞机，十只中有七只是假的。

我们的游击队黑夜渡江，袭击敌人的炮兵营，把炮兵歼灭，占据了营地。肚子饿起来，找不到食物。后来发现他们的炮多数是假的，是用面做的，他们就打碎来吃。当夜吃完了两尊炮。

我们的游击队扮装了老百姓去窥探敌营。发现他们的兵只有一班人。上午骑了马出来游行，算是骑兵。回去换一套衣服，下午步行出来游行，就算是步兵了。其实同是这几个人。

于此可见敌军的窘状。于此可知敌军的虚空。他们打进中国来，好比哑子吃黄连，有话勿出的苦。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月1日《宇宙风》第72期。

泥人猖獗

雕刻家用黏土塑造了一个人型。姿态塑得很像真人：圆圆的脸，矮胖的身体，浓眉，黑睛，上面盖着一头乌丝发，玲珑可爱。这是雕刻家依照了自己的姿态而塑造的，不过略小一些。因此他很怜爱它，给它供在东窗下。

多年之后，泥人在东窗下感受了日月星辰的灵光，忽然生动，宛如活人。雕刻家惊骇之余，亦很欢喜。因为从此他多了一个伴侣，况且这伴侣是他自己所造的。

但泥人究竟是泥土之质，生动之后，野心勃勃。它占据雕刻家的座位和寝床，夺取雕刻家的茶食和粥饭，几乎想驱逐雕刻家而自作主人。最初，雕刻家像父亲对小孩一般宠爱它，原谅它。一切容忍，不与计较。泥人不自量力，以为自己强于真人，有一天竟向雕刻家用起武来，雕刻家逃入浴室，悠然地洗浴。泥人追踵而至，跳入浴池，两脚先溶，全身即毁。

〔1938年〕

日本空军近视眼[1]

日本空军中，料想近视眼必多。何以知之？有事为证：

去年十月间，日本飞机轰炸松江。其时农田已经收稻。而松江农民的习惯，把稻草堆在田里，每堆形似一个跪拜的人。许多堆排成一列，远望宛如古代百官朝天的模样。凡乘过沪杭车的人，一定看见过这景象。当时日本飞机来到松江，城中居民完全躲避，不见人影。日机就在田里大投炸弹。炸毁无数稻草堆。又在田里开了无数窟洞。这日本空军一定是近视眼，望下来看见一列一列的稻草堆，以为是穿黄制服的兵，所以不惜炸弹。

去年十一月六日，日本飞机二架，轰炸我的故乡——浙江石门湾。其时我乡亦正收获。农民的习惯，把收起来的稻一束一束地架在竹竿上，远望很像一排立正的兵。这日本飞机师又是近视眼，他看见东市梢的空地上的稻束，以为是穿黄制服的兵，拼命投弹，稻草被炸毁不少。我的老朋友魏达三躲在稻束下面，被炸脱左臂，当场殒命。

但最近长沙袁志伊来信，说："十日长沙被三十架日本飞禽轰炸。舍下虽在距城三十里之乡野，竟亦遭八十八公斤之炸弹轰炸。幸落屋后山地，未伤人，仅毙蚂蚁若干，小雀数只而已。被炸地为一蛇洞，但未伤及洞主，且蛇尚在洞中不去。"此日本空军能以蚂蚁，小雀，及蛇为目标，则又不是近视眼。不知究竟是什么东西。

〔1938年〕

[1] 本篇原载1938年8月1日《宇宙风》第72期。

不过粉碎了自己而已[1]

报载，英国人拿此次中日战争为例，统计近代战的消耗，其报告如下：

“每六师人，数目在十五万的，平均每日就要消耗去步枪三十支，炮弹二千吨，步枪及机关枪子弹一千吨，气弹一百吨。

“照上述的军队大小的配备来算，每天消耗在烟火中的，约国币六百六十万元至九百九十万元。能射七十五米突〔米（metre）〕射程的炮弹，每颗三十三元。炮弹碎片每磅四十五元九角。若是飞机掷两颗重弹，就要花二千六百四十元。

“现代空战消耗若干，很难计算得出来。一个有六十架飞机的飞机大队，在一次小空袭中，很容易掷下一百吨炸弹。每吨价值二千六百四十元，则一百吨共价二十六万四千元！被击落飞机和运输，汽油，零件等消耗，还不在内。”

依上统计，日本此次侵华，所费已不可胜计！一方面世界各国皆抵制日货，日本收入减少也已不可胜计！故此次日本的侵华，不过粉碎了自己而已。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月1日《宇宙风》第72期。

亡国之道[1]

《论语》：颜渊问为邦。孔子回答他说：“行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则韶舞。放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”孔子但把四代的礼乐告诉他，而没有一句话讲到经济武备。

《孟子》：滕文公问为国。孟子把井田经界的大略对他说：“民事不可缓也。”“民之为道也，有恒产者有恒心，无恒产者无恒心。”“治地莫善于助。”“仁政必自经界始。”而归重于文教。他说：“设为庠序学校以教之。庠者养也。校者教也。序者射也。夏曰校，殷曰序，周曰庠。学则三代共之。皆所以明人伦也。人伦明于上，小民亲于下。有王者起，必来取法。是为王者师也。”

礼乐与人伦，是立国的大本，孔孟二圣所言皆同。春秋战国的为国者都是近视眼，只知以武力掠地，不从根本做起，所以先后沦亡，没有一国站得住脚。今世号称文明，但其文明偏于物质方面，变本加厉，愈走愈远。军阀凭借新式杀人利器，横行暴动，肆无忌惮。此所谓“文教失宣，武人用奇。”乃亡国之道。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月17日《大公报·文艺》。

小泉八云在地下

归化日本的美国人Rafcadio　Hallen〔哈伦〕，其日本姓名叫做小泉八云。此人酷爱日本趣味，曾在其所著Sea　　Literature及Insect Literature（《海的文学》，《昆虫的文学》）中赞颂日本生活的艺术味。

东洋生活趣味，确然比西洋丰富。西洋生活机械的，东洋生活则富有诗趣。这种诗的生活，发源于中国，到日本而变本加厉，益加显著。例如席地，和服，木屐，纸窗，盆栽，庭院艺术等，原来是中国的古风，被日本人模仿去，加以夸张，就成了日本风。日本风是中国风的缩图。凡缩图必比原图小巧而明显，一目了然，惹人注意。小泉八云爱好东洋趣味，但舍本逐末，不入中国而入日本，大概是为此。

无论什么东西，一入日本，就变本加厉，过分夸张，同时就带一种浅薄味和小家气。

日本模仿中国的诗趣的时代，已经过去。现在日本正在努力模仿欧洲的法西斯，也是变本加厉，过分夸张，浅薄而小气。小泉八云在地下，一定懊悔入日本籍的！

〔1938年〕

有纸如牢

日本飞机师向中国人民滥施轰炸，惨无人道。世界各国人士在报纸上指摘日军的暴行。日本飞机师说：“难道这张纸真能阻止我吗？”他们不顾一切指摘，管自继续他们的暴行，自以为强。

强权抹杀公理，暴力毁灭人道，人类变成禽兽！可叹，可哭！

然而我们决不失望，因为我们确信报纸真能阻止暴行，报纸真能胜过炸弹。

因为在世界上，爱好和平的人居大多数，暴行的仅少数。有人心的居大多数，人面兽心的仅为少数。它们虽然目前横暴一时，结果总是寡不敌众。故最后胜利必属于爱好和平的人。

古人云：“有笔如刀。”现在我们也可以说：“有纸如牢。”这些报纸积厚起来，可变成一个牢不可破的牢，无期监禁世界上一切暴徒，使它们自灭。

〔1938年〕

大奸灭亲[1]

抗战开始后不久，汉奸黄濬父子被捕，在南京正法。听说临刑的时候，父子二人还在法场上互相推诿。父子二人笔迹很相似。故父亲说：“冤枉！这全是我儿子的笔迹，与我无干！”儿子说：“饶了我吧，这全是我父亲的笔迹，与我无关！”结果父子皆枪决。

我想起了孔子的话。《论语》：“叶公语孔子曰，吾党有直躬者，其父攘羊，而子证之。孔子曰，吾党之直者异于是：父为子隐，子为父隐。”前述的父子两汉奸，听说都是知识分子，其父还是“诗人”。大约他们都读过孔孟之书，所以想在法场上效法叶公所谓直躬者，而行“其父攘羊，而子证之”的故事吧？

古人有“大义灭亲”之说。这父子两汉奸可谓“大奸灭亲”。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月21日广州《烽火》杂志第18期。

志士与汉奸[1]

为什么肯做汉奸？我想多数是贪生怕死。倘不贪生，不愿屈节事敌。倘不怕死，非但不做汉奸，且可做游击队员了。

古人云：生，我所欲也；所欲有甚于生者。死，我所恶也；所恶有甚于死者。

比生更可欲的，是“精神的生”。比死更可恶的，是“精神的死”。精神死而肉体生，是“行尸走肉”。肉体死而精神生，是“永生”。志士仁人，不愿为行尸走肉，而愿得为“永生”。

但汉奸的所见异于是。他们宁愿做“行尸走肉”，不需要“永生”。

故志士与汉奸的差别，可说在于精神生活与物质生活。注重精神生活的人可为志士，注重物质生活的人可为汉奸。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月17日《大公报·文艺》。

傀儡

田里有的是黄金色的稻。微风吹过，一阵一阵的新米饭的香气，芬芳扑鼻。东村小二闻着了，口涎都流下来。他就侵占了这些稻田。

他恐怕天上的飞鸟要来吃稻，想来看管。但自己小小一个人，管不到这么广大的田。于是他想出一个法子来：拿竹竿和稻草扎造一个傀儡，给它穿上人的衣服，戴上人的帽子。插在田里，教它代为看管田里的稻。

傀儡是没有脑子的。它不懂得东村小二的计策。它以为东村小二把这些稻田送给它了，主权归它所有了。所以它非常高兴，临风飘飘然地站着，那些鸟鹊看见它都吓跑。它非常得意，俨然是稻田的主人翁了。

后来，真的主人翁来收稻了。东村小二早已逃之夭夭。傀儡被主人翁拔起，剥取衣冠，丢在田边，点火焚烧，当作灰肥。

〔1938年〕

因祸得福

大资本家，有巨款在外国银行，临难全部放洋，在外国悠闲度日，物质供给远胜于国内。因祸得福。

但他们如果聪明，应该多拿出些钱来救国。因为他们现在仿佛是小孩子离开自己的家，到别人家去作客。受别人家的容纳及优待，全靠家长的面子，一旦家长失亡了，家门崩溃了，这些小孩就要遭人白眼，或被人虐待。

现在国内前方浴血苦战，后方尽力接济，全民团结，抗战到底，备受世界各国的同情和赞誉。你们在外国避难的中国同胞，因此格外受人尊敬，脸上格外光荣，你们真是因祸得福！这些尊敬和光荣是从哪里来的？你们必得想一想。想通之后，赶快多拿出些钱来救国！

〔1938年〕

焦土抗战的烈士[1]

六年之前，我在故乡，浙江石门湾，盖造一所房子，名叫缘缘堂。房屋并不富丽，更非摩登；不过多年浮家泛宅的一群家族，从此得到了一处归宿之所，自是欢喜。堂成之后，我从杜甫诗里窃取两句，自写对联，裱好了挂在堂前。联曰："暂止飞乌才数子，频来语燕定新巢。"

去年十一月廿一日，寇兵迫近石门湾。我率眷老幼十人携行物两担，离开故乡，流徙桐庐。二十三日，石门湾失守。我军誓死抗战，失而复得。后来得而复失，失而复得，以至四进四出。石门湾变成焦土，缘缘堂就做了焦土战的烈士。

我们不久又离桐庐，远行至江西萍乡。这时候方始得到缘缘堂被焚的消息。全家不胜惋惜，不久我们又离萍乡赴长沙。表侄徐益藩从上海来信，赋诗吊缘缘堂，词意悲切。此时我已在沿路看见万众流离的苦况，听见前线浴血的惨闻，对自己的房屋的损失，非但毫不可惜，反而觉得安心。倘使我毫无损失，心中不免惭愧。因此我就和他一首诗。诗曰："寇至予当去，非从屈贾趋。欲行焦土策，岂惜故园芜？白骨齐山岳，朱殷染版图，老夫家亦毁，惭赧庶几无。"

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年9月21日《大公报·文艺》。

警钟[1]

前方正在血战，后方间有醉生梦死的人，管自耽于逸乐，或穷奢极欲不稍敛迹者。这些人并非丧尽天良，毫无同情，实因眼光短浅，只见目前而不能想象眼睛背后的情形之故。倘一旦拉他们上前线，请看一看血泊肉弹的惨状，则人非木石，心中总有感动，行为自当改变。

但这些人究竟是少数。现今大多数的中国人，都明白国难严重，都知道刻苦自励，都怀着敌忾同仇，连老妪小孩都知道“中华民族到了最危险的时候”。这四万万五千万人一致团结的“全面抗战”，固然是民族的坚决的精神所唤起。但一方面我们不得不感谢敌机的滥施空袭。

何以言之？自有空战，前线后方的界限就不分，到处可说是前线。而日本空军的乱丢炸弹，在中国到处惨杀无辜，实在是唤起全民一致抗战的一大动力。

我们后方虽有眼光短浅、非亲见前线惨状不能感动的人，但日本空军自会将他们的暴行演给后方到处的人看，使他们愤慨，促他们起来抗敌。

所以我们应该感谢日本空军。因为他们在我国内所投炸弹，每一颗是唤起民众抗敌的一架警钟。倘没有这些警钟，我们的民气一定没有这么盛。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年10月1日广州《烽火》杂志第19期。

欢迎和平之神[1]

水的本性是平的。有时水中波浪起伏，这是受了风吹的原故，是暂时的变态。风定了，水仍归于平。有时水点向上喷射，这是施了人工的原故，不是水的本来状态。人工拆毁了，水仍归于平。

火的本性是向上的。有时烛火动摇不定，这是受了风吹的原故，是暂时的变态。把窗子关了，烛火自然稳定向上。有时火光向下，像电灯，这是施了人工的原故，不是火的本来状态。人工不用了，火还是一直向上。

人的本性是爱好和平的；人的本性是向上为善的，正同水火一样。不爱和平而以杀人放火为乐，不肯向上而以堕落为荣，是人性的暂时的变态，不是人的本性。而且只限于少数人。不然，为什么全世界的刊物上都有诅咒军事法西斯暴行的喊声。而对于阿比西尼亚，西班牙，和中国都有热烈的同情呢？

和平之神，请勿悲伤！世界上虽然有少数人拒绝你，但大多数的人是欢迎你，崇敬你的。他们终有一天在世界的中央用黄金和象牙建造起一所最美丽的殿堂来供养你，像古代希腊人建造Parthenon〔帕推侬〕殿堂来供养Athena〔雅典娜〕女神一样。

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月1日《宇宙风》第72期。

物质文明[1]

古代的贼骨头[2]夜间行窃，靠煤头纸[3]借光。现代科学发达之后，贼骨头都用电筒，比以前便利得多，有效得多。

古代的强盗谋财，骗人饮蒙汗药，把他麻翻。现代科学发达之后，强盗都用哥罗的芳，比以前便利得多，有效得多。

古代的人从事侵略，用刀枪矢石来杀人。现代科学发达之后，侵略者都用炮火飞机和毒气，比以前便当得多，有效得多。

故“物质文明”决不可脱离了“精神文明”而单独发达。两者必须提携并进，方能为人类造福。人类大家互相爱护，大家尊重平等自由。共存同荣，不相侵犯。然后用飞机供旅行，用炸药开矿产，用科学治日常生活，岂非最幸福的人类生活么？倘两者不能提携并进，则与其使物质文明单独发达，远不如使精神文明单独发达。因为精神文明单独发达，不过生活朴陋一点罢了，人类尚得安居乐业。倘教物质文明单独发达，则正义，公理，人道都要沦亡，而人类的末日到了！

〔1938年〕

---

[1] 本篇原载1938年8月1日《宇宙风》第72期。

[2] 贼骨头，即贼，小偷。

[3] 煤头纸，旧时用以引火的、由薄纸卷成的纸筒。

兵上当

以前有一时，我看不起兵，觉得这些是世界上最愚昧的人，肯拿自己的性命去为某恶人的野心而牺牲。因为他们从事无理的内战。

现在我最敬重兵，觉得他们是世界上最英明的人，为了全人类的和平幸福而不惜自己的生命。因为他们努力于神圣的抗战。

倘世界上的人个个能像我们的抗战兵士的英明，杀人放火的国际强盗就会自灭。因为他们究属少数人，全靠有许多愚昧的人受他们的欺骗，供他们驱使，所以能在世界上横行不法。倘这许多愚昧的人一旦英明了，不再上他们的当，则不消倒戈，他们已是无力作恶；倘一倒戈，他们立刻就灭亡。

你看那些杀人放火的国际强盗：他们的身体并不比别人大，他们的气力并不比别人好；他们仅靠一个万恶的头脑，一张狡猾的嘴，鬼鬼祟祟地巧立名目，诱人犯法。多数比他们有力、比他们善良的人上了他们的当，供他们驱使。还有多数比他们有力、比他们善良的人无辜地做他们的牺牲者。想起了真要怒发冲冠！多数的有力而善良的人，为什么不快快觉悟呢？

〔1938年〕

率真集[1]

（〔上海〕万叶书店一九四六年十月十日初版）

---

[1] 原书共收随笔25篇。分上、中、下三卷。此次编辑，中卷涉及艺术内容的10篇已编入艺术评论卷；下卷9篇系选自《随笔二十篇》，《随笔二十篇》已编入散文卷第一卷，这里仅剩上卷的6篇。这6篇由作者加以修饰删改，编入《缘缘堂随笔》（人民文学出版社1957年11月初版）。今基本采用其修饰之处。有的被删改的文句和段落，仍据旧版或最初发表稿予以恢复，并加注说明。为便于研究上者参考，特将原书所收文章目次抄列如下：上卷　　1.《读〈缘缘堂随笔〉读后感》（附录：读《缘缘堂随笔》） 2.辞缘缘堂 3.为青年说弘一法师 4.悼丐师 5.沙坪小屋的鹅 6“.艺术的逃难” 中卷 7.现代艺术二大派 8.艺术的展望 9.艺术的园地 10.艺苑的分疆 11.东西洋的工艺12.艺术的眼光 13.漫画创作二十年 14.艺术与人生 15.艺术与艺术家 16.艺术的效果 下卷 17.吃瓜子 18.两场闹 19.作父亲 20.给我的孩子们 21.黄金时代 22.邻人 23.蝌蚪 24.两个“？” 25.漫笔十则。

《读〈缘缘堂随笔〉》读后感[1]

《中学生》第六十七期（大约是一九四四年中出版的）曾登载一篇《读缘缘堂随笔》，是日本人谷崎润一郎作，夏丏尊先生翻译的。当时我避寇居重庆，开明书店把那杂志寄给我看。接着叶圣陶兄从成都来信，嘱我写一篇读后感。战争时期，为了一个敌国人而谈艺术感想，我觉得不调和，终于没有写。现在胜利和平已经实现。我多年不写文章，如今也想“复员”。今天最初开笔，就写这篇读后感，用以补应圣陶兄的雅嘱。夏先生译文的序言中说：“余不见子恺倏逾六年，音讯久疏，相思颇苦……此异国人士之评论，或因余之迻译有缘得见，不知作何感想也。”为答复夏先生的雅望，我更应该写些感想。

记得某批评家说：“文艺创作是盲进的，不期然而然的。”我过去写了许多文章，自己的确没有知道文章的性状如何。我只是爱这么写就这么写而已。故所谓“盲进”“不期然而然的”，我觉得确是真话。我看了那篇评文，才知道世间有人把我看作“中国最像艺术家的艺术家”（吉川幸次郎语），而把我的文章称为“艺术家的著作”（谷崎润一郎语）。我扪心自问：他们的话对不对？我究竟是否最像艺术家的艺术家？我的文章究竟是否艺术家的著作？对这一问，我简直茫然不能作答。因为“艺术家”三字的定义，不是简单的。古来各人各说，没有一定；且也没有一个最正确的定义。而我的为人与为文，真如前文所说，完全是盲进的，不期然而然的；所以我不敢贸然接受他们这定评。我看“艺术家”这顶高帽子，请勿套到我头上来，还是移赠给你们的夏目漱石，竹久梦二，或内田百川诸君，看他们接受不接受。我是决不敢接受的啊。

吉川和谷崎二君对我的习性的批评，我倒觉得可以接受，而且可以

让我自己来补充表白一番。吉川君说我“真率”“对于万物有丰富的爱”。谷崎君说我爱写“没有什么实用的、不深奥的、琐屑的、轻微的事物”；又说我是“非常喜欢孩子的人”。难得这两位异国知己！他们好像神奇的算命先生，从文字里头，把我的习性都推算出来。真可谓“海外存知己，天涯若比邻”了！让我先来自白一下：

我自己明明觉得，我是一个二重人格的人。一方面是一个已近知天命之年的、三男四女俱已长大的、虚伪的、冷酷的、实利的老人（我敢说，凡成人，没有一个不虚伪、冷酷、实利）；另一方面又是一个天真的、热情的、好奇的、不通世故的孩子。这两种人格，常常在我心中交战。虽然有时或胜或败，或起或伏，但总归是势均力敌，不相上下，始终在我心中对峙着。为了这两者的侵略与抗战，我精神上受了不少的苦痛。举最近的事例作证：[2]

我最近到一个中学校去访问朋友，被那校长得知了，便拉了教务主任，二人恭敬地走来招呼我，请我讲演。讲演我是最怕的。无端的对不相识的大众讲一大篇不必要的话，我认为是最不自然，最滑稽的一种把戏，我很想同小孩子一样，干脆地说一声“我不高兴”，或是骂他们几句，然后拂袖而起，一缕烟逃走了。但在这时候，心中的两国，猛烈地交战起来。不知怎的，结果却是侵略国战胜了抗战国。我不得不在校长、教务主任的“请，请”声中，摇摇摆摆地神气活现地踱上讲台去演那叫做“讲演”的滑稽剧。上台后，我颇想干脆地说：“我不高兴对你们讲话，你们也未见得个个高兴听我讲话。你们要看我，看了看，让我回去吧！”但又不知怎的，我居然打起了南方官腔，像煞有介事地在说：“今天承蒙贵校校长先生的好意，邀我来此讲演。我有机会与诸位青年相见，觉得很是荣幸……”其实，我觉得很是不幸，我恨杀那校长先生！

我胡乱讲了半小时的关于艺术修养的空话，鞠躬下台，抽一口气，

连忙走出讲堂。不料出得门来，忽被一批青年所包围，每人手持纪念册一本，要求留个纪念。这回我看清楚了周围几个青年男女的脸孔。我觉得态度大都很诚恳，很可爱。他们的纪念册很精致，很美观。足证这件事是真的，善的，美的。我说："到休息室来！"于是一大批少年少女跟我来到了休息室。我提起笔，最初在一个少年的绸面册子上写了"真善美"三个字，他拿着笑嘻嘻地鞠一个躬，一缕烟去了。一双纤手捧着一本金边册子，塞到我的笔底下来，我看看这双手的所有者，是一个十三四岁的面如满月的少女。她见我看她，打起四川白笑着说："先生给我画！"我心中很想把她的脸孔画进去，但一看休息室里挤满了手持纪念册的人，而且大都是可爱而可画的。我此例一开，今天休想回家去！我只得谎言拒绝，说我今天还有要事，时间来不及，替你写字吧，就写了"努力惜春华"五个字，她也欢喜地道谢，拿着走了。我倒反而觉得拂人之情，不好意思，我原来并无要事，并且高兴替一个个青年的册子上留些纪念。这比空洞的浮夸的"讲演"有意思得多，有趣味得多。可是在事实上，种种方面不许可。我只得讲虚伪的话，取冷酷的态度，作实利的打算。写到后来，手也酸了，时间也到了，只能在每人的册子上乱签"子恺"二字。许多天真可爱的青年，悻悻地拿起册子走了。而且很精致的册子上潦草地签字，实在是暴殄天物，破坏美观，亵渎艺术！啊！我为什么干这无聊的事？——以上所说，便是二重人格交战使我受苦的一个近例。有生以来，这种苦我吃了不少！

吉川和谷崎二君对我的习性的批评，真是确当！我不但如谷崎君所说的"喜欢孩子"，并且自己本身是个孩子——今年四十九岁的孩子。因为是孩子，所以爱写"没有什么实用的、不深奥的、琐屑的、轻微的事物"，所以"对万物有丰富的爱"，所以"真率"。贵国（对吉川、谷崎二君说）已逝世的文艺批评家厨川白村君曾经说过：文艺是苦闷的象征。文艺好比做梦，现实上的苦闷可在梦境中发泄。这话如果对的，那么我

的文章，正是我的二重人格的苦闷的象征。

我既然承认自己是孩子，同时又觉得吉川、谷崎二君也有点孩子气。连翻译者的夏先生，索稿子的叶先生，恐也不免有点孩子气。不然，何以注目我那些孩子气的文章呢？在中国，我觉得孩子太少了。成人们大都热衷于名利，萦心于社会问题、政治问题、经济问题、实业问题……没有注意身边琐事，细嚼人生滋味的余暇与余力，即没有做孩子的资格。孩子们呢，也大都被唱党歌，读遗嘱，讲演，竞赛，考试，分数……弄得像机器人一样，失却了孩子原有的真率与趣味。长此以往，中国恐将全是大人而没有孩子，连婴孩也都是世故深通的老人了！在这样“大人化”“虚伪化”“冷酷化”“实利化”的中国内，我的文章恐难得有人注意。而在过去的敌国内，倒反而有我的知己在。这使我对于“国”的界限发生了很大的疑问。我觉得人类不该依疆土而分国，应该依趣味而分国。耶稣孔子释迦是同国人。李白杜甫莎士比亚拜轮〔拜伦〕是同国人。希特勒墨索里尼东条英机等是同国人。……而我与吉川谷崎以及其他爱读我的文章的人也可说都是同乡。

“文章千古事，得失寸心知。”上一句我承认，下一句我怀疑。如开头所说，我相信文艺创作是盲进的（实即自然的），不期然而然的，那么还讲什么“得失”呢？要讲得失，我这些谈“没有什么实用的、不深奥的、琐屑的、轻微的事物”的文章，于世何补？更哪里值得翻译和批评？吉川君说我在海派文人中好比“鹤立鸡群”。这一比也比得不错。鸡是可以杀来吃的，营养的，滋补的，功用很大的。而鹤呢，除了看看而外，毫无用处！倘有“煮鹤焚琴”的人，定要派它实用，而想杀它来吃，它就戛然长鸣，冲霄飞去，不知所至了！

卅五〔1946〕年四月十一日于沙坪坝

[1] 本篇原载1946年《中学生》战时半月刊。在1957年版《缘缘堂随笔》中改题为《读〈读缘缘堂随笔〉》。

[2] 此句及随后的两大段在1957年版《缘缘堂随笔》中被删去。

【附录】读《缘缘堂随笔》

谷崎润一郎　作

夏丏尊　译

“八一三”以来，藏书尽付劫火，生活困苦，购书无资，与日本刊物更乏接触之机会。日昨友人某君以谷崎新著随笔集《昨今》见示，中有著者之中国文艺评，对胡适、丰子恺、林语堂诸氏之作品各有所论述。其中论子恺最详，于全书百余页中竟占十页，所论尚允当，故译之以示各地之知子恺者。余不见子恺倏逾六年，音讯久疏，想思颇苦。子恺已由黔入川，任教以外，赖卖画以自活。此异国人士之评论，或因余之迻译有缘得见，不知作何感想也。三十二〔1943〕年五月，译者，在上海。

一

《缘缘堂随笔》著者丰子恺的名字，在我国差不多没有人知道，我也还是于接到这本书的时候初听到的。这随笔是中国丛书中的一册，译者是吉川幸次郎。在《译者的话》之中，有这样的话：“我觉得，著者丰子恺，是现代中国最像艺术家的艺术家，这并不是因为他多才多艺，会弹钢琴，作漫画，写随笔的缘故，我所喜欢的，乃是他的像艺术家的真率，对于万物的丰富的爱，和他的气品，气骨。如果在现代要想找寻陶渊明、王维那样的人物，那么，就是他了吧。他在庞杂诈伪的海派文人之中，有鹤立鸡群之感。”关于这位著者的经历，吉川氏也谓不甚详细，只知道他生于杭州湾附近的石门湾，家中上代是开染坊的。曾留学

东京，归国后在上海任音乐教师，现在隐居于故乡，最近皈依佛法，已茹素，著述有随笔数册，及音乐、绘画的理论若干种而已。又在吉川氏的《译者的话》中，有值得注意的一节，说“现代中国文学之中，最可观的是随笔；小说、戏曲，比起随笔来都差。这从中国文学的历史上说来，是很有兴趣的事。在过去的中国文学中，可以认作散文文学的正统而最发达的是随笔；《文选》里所收的，以及唐、宋八大家的文章，都是随笔类的东西。民国的文学革命，曾反抗这个传统，希望中国出莎士比亚，出歌德，出左拉，但结果似乎仍流入了随笔的方向去。（中略）这尊重实际的民族，于叙述身边杂事，是有热心的，擅场的，可是对于小说的构成，却不内行，非其所长。”所以“随笔在中国文化的考察上是重要的材料，过去的随笔如此，现在的随笔也如此。我觉得这部书对于理解中国，不是无用的东西，至少比那些肤浅的政治论有用些。”《文选》和唐、宋八大家的文章，都可认作一种的随笔，这判断容可怀疑，但“中国文人长于叙述身边杂事，不善于小说的构成”，这批评如果是对的，那么也可包括到我们自己。吉川氏虽说“这现象乃中国民族的性癖使然”，也许东方人全体的性癖都如此呢。

二

《缘缘堂随笔》，仅仅读了译本一百七十页的小册子，著者的可爱的气禀与才能，已可窥见，足以证明吉川氏的介绍不曾欺骗读者。如果说胡适氏的《四十自述》是学者的著作，那么这本随笔可以说是艺术家的著作。他所取的题材，原并不是什么有实用或深奥的东西，任何琐屑轻微的事物，一到他的笔端，就有一种风韵，殊不可思议。求之于现在的日本，内田百间氏一流人差可比拟（在通晓音乐一点上亦相共通）。在这部译本里面，第一篇写“吃瓜子”，有十五页光景，我希望大家能一读。因为题材是中国式，能把这种些微的题材写得那样有趣，正是随笔

的上乘（吉川氏的译文也很好）。这恐怕是他最得意的一篇吧。可是著者的境地，决不仅限于这种方面，各篇都有情味与特色。我所喜欢者是下面的《山中避雨》。著者带了两个女儿游西湖，在山间遇雨，避雨茶肆，雨老是不止，为想解女儿们的厌倦，借了茶博士所拉的胡琴，拉奏各种的小曲，全篇所记只五页，于短篇之中，富有余韵。“我用胡琴从容地（因为快了要拉错）拉了种种西洋小曲，两个女孩和着了歌唱，好像是西湖上卖唱的，引得三家村里的人都来看。一个女孩唱着《渔光曲》，要我用胡琴去和她。我和着她拉，三家村里的青年们也齐唱起来，一时把这苦雨荒山闹得十分温暖。（中略）我有生以来，没有尝过今日般的音乐的趣味。”我读了这风趣的一节，不禁想到从前盲乐师葛原氏乘船上京，在明石浦弹琴一夜，全浦的人皆大欢喜的故事来。著者又说，“钢琴笨重如棺材，怀娥铃〔小提琴〕要数十百元一具，制造虽精，世间有几人能够享用呢？胡琴只要两三角钱一把，虽然音域没有怀娥铃之广，也尽够演奏寻常小曲。（中略）这种乐器在我国民间很流行，剃头店里有之，裁缝店里有之，江北船上有之，三家村里有之。倘能多造几个简易而高尚的胡琴曲，使像《渔光曲》一般流行于民间，其艺术陶冶的效果，恐比学校的音乐课广大得多呢。我离去三家村时，村里的青年们都送我上车，表示惜别。”还有一篇叫《作父亲》，比《山中避雨》长两三页，诗趣横溢，非常的好。大概著者是非常喜欢孩子的人，这两篇以外，如《华瞻的日记》，《送考》等，都写着儿女的事情。

三

丰子恺氏是曾在日本留学的，随笔中时有关于日本的记忆，如《记音乐研究会中所见》就是。丰氏留学东京，是专修音乐，抑是别有所修而把音乐当作业余的消遣，文中没有说及，无从知道。又，他的留学东

京的正确年代，也不明白。据其文尾附注“二十五〔1936〕年一月九日作”，及文中“已是十五年前的旧事”“我归国后就为生活所逼，放弃提琴，至今已十五寒暑”推之，大概在民国八九年与十年——大正八九年与昭和元年之间。著者先借引向愚氏所作《东京帝大学生生活》的话记述当今的东京学生间的风气说，“上课的时候，并没有查堂或点名的事情，而从没有看见过学生缺课，因为他们深切地明了他们目前所为的是何事。（中略）整天的工夫或半天的工夫，一双眼睛注视在书上面，没有倦容。他们这种勤学苦干的精神，令人觉得明治维新到今日不过几十年，把一个国家弄到这种地步，并非偶然。”再把自己当时所观察到的情形来加以证明。“日本学生的勤学苦干的精神，真是可以使人叹佩的。而我在某音乐研究会中所见的医科老学生的勤学苦干的精神，尤可使我叹佩到不能忘却。他的相貌和态度，他的说话和行为，我到现在还能清楚详细地回忆起来。”这个老医学生是个生来毫无音乐天分的音痴，“为了平生缺乏艺术修养，因此利用课余的时间，来这里选习提琴。他告诉我，他将来还想到德国去，德国是音乐很发达的地方，所以他决心研究音乐。说到‘决心’两字，他的态度十分认真，把头点一点，表示他是一个有志者。我觉得这是日本青年所特有的毅力与真率的表示，在中国是见不到的。”著者最初见这个“全然没有音程观念、没有手指技巧、没有拍子观念，又没有乐谱知识”的医学生不自量力，竟加入音乐研究会来作提琴的练习，很觉可笑，认为是“一个可怜的无自觉的妄人”。不料这老医学生自知才能在常人以下，比常人加工练习，结果上了轨道。“拍子和音程果然相当地正确了，拉的手法也相当地纯熟了。（中略）这个可怜的不自量力的妄人，我最初曾经断定他是永远不能入音乐之门的，不料他的毅力的奋斗果然帮他入了音乐之门。”著者又引胡适氏《敬告日本国民》中的一段，“日本国民在过去六十年中的伟大成绩，不但是日本民族的光荣，无疑地也是人类史上的一桩灵迹。任何人读日本国维新以来六十年的光荣历史，无不感觉惊叹兴奋

的。”又说，“这个灵迹，大约是我在东京某音乐会中所见的医科老学生及向愚先生所述的帝大学生之类的人所合力造成的。”中国人士对于我们日本人的精神力如此赞美，颇足令人惶恐，但著者并非是无条件地赞扬，他在文章末尾有这样的一段话，“但我的所见，已是十五年前的旧事，不足为凭了。据向愚先生所说，现在（指民国二十五年昭和十一年）东京帝大学生的思想‘萎靡不振，令人太失望了。’（中略）据说现在日本学生的思想已由‘唯物史观’转向到‘就职史观’了。唯物史观不论是否，总是一种人生观。就职史观就是只求有饭吃，不讲人生观了。这是何等的萎靡不振！若是如此，那种毅力和勤学苦干的精神，今后对日本‘非徒无益，而又害之’了。”民国二十五年，就是事变勃发的前一年，是抗日思想正激烈的时代。著者写文章时多少受着当时对日诽谤的抗日宣传影响，也未可知。但从别一方面说，当时正是英、美文化在我国烂熟的时代，确实有这样毛病，有隙可乘，就被中国方面指摘到了的。帝都风气的变化，传到邻国会如此之速。一想到此，我国不得不有戒心。以上老医学生的话是著者的“所见之一”，还有“所见之二”。“所见之二”一篇中，写着著者所从受教的一位林先生的事。……咿呀，我把《缘缘堂随笔》写得太多了，就此打住吧。我因了著者的文章，知道了许多事；那时小石川春日町电车站附近的弄堂里曾住过一位名叫林先生的仙人样的人。先生从音乐学校毕业后留学德国，回国以后，就在这小弄堂里挂起个人教授的招牌，教授音乐，到那时，已有十年。先生是独身者，连女仆也不用，只有那房东的老婆婆相帮他照料杂务。房子只小小的三间，平日所着的老是和服，头发是蓬蓬的，一年四季，从早到晚关在楼上，不出门一步。把一生都贡献于钢琴、提琴、大提琴的教授上，自己承认以音乐为生活。原来在大正八九年间，东京小石川地方曾住过这样一个特别的人物，我们不曾注意到，这在我很感到兴味。这东洋的奇人的风貌，用著者的笔致传出，尤觉得非常地适宜。（下略）

辞缘缘堂——避难五记之一[1]

民国二十六〔1937〕年十一月下旬，寇以迂回战突犯我故乡石门湾，我不及预防，仓卒辞缘缘堂，率亲族老幼十余人，带铺盖两担，逃出火线，迤逦西行，经杭州、桐庐、兰溪、衢州、常山、上饶、南昌、新喻、萍乡、湘潭、长沙、汉口，以至桂林。当时这路上军输孔急，人民无车可乘。而况我家十余人中半是老弱，不堪爬跳，不能分班，乘车万无希望。于是只有坐船，浮家泛宅，到处登岸休息盘桓。因此在途有数月之久。许多朋友早已到了长沙、汉口，我独迟迟不至，消息全无。有的人以为我们全家覆没了。因此每到一处，所遇见的旧友新知，必定在寒暄中惊问我流亡的经过。我一一报告，有时一天反复数次，犹似开留声机片一般。家里的孩子们听得惯了，每当我对一新客重述的时候，必在背后窃笑，低声说道："又是一遍！"我自己也觉得可笑。又觉得舌敝唇焦，重复得实在可厌。然而因为温习的次数太多，每次修补整理，所以材料已经精选，措辞颇得要领。途中我就陆续把这些话记录在手册中。然而这是朋友垂询时所答复的话，不过是我们流亡经过的梗概而已。等到客人去了，我们这个流亡团体共聚在旅舍中，或者共坐在船舱里的时候，闲谈的资料便是流亡前后的种种细事。有时追谈战兴以前的生活，有时回顾仓皇出走的光景，有时详述各处所得的见闻，有时讨论今后避地的方针。感叹咨嗟，慷慨激昂，惊愕忧疑，轩渠笑乐，好比自然界的风雨晦明，变化无定。我们的家庭空气，从来没有这么多样的！于是我又把这些琐屑的谈话资料随时记在手册中。这手册就好比一个电影底片，放映出来的是我家流亡生活的全景。

民国二十八〔1939〕年春，我家离去桂林，迁居宜山。夏天又离开

宜山，迁居思恩。思恩地在深山之中，交通阻滞。我们住在欧阳氏[2]榴园中的小楼上，几乎终日不闻世事。我偶在山窗下展开手册来，检点过去的流亡生活，觉得如同一场幻梦。这梦特别清晰，一切景象，历历在目。可用文章记述，也可用图画描写。于是乘兴握笔，拟把手册中的记载演成五篇记事。开头写第一记《辞缘缘堂》时，不胜感慨。“古者重去其乡，游宦不逾千里。”我为不得已而远离乡国。如今故园已成焦土，漂泊将及两年，在六千里外的荒山中重温当年仓皇辞家的旧梦，不禁心绪黯然，觉得无从下笔。然而环境虽变，我的赤子之心并不失却；炮火虽烈，我的匹夫之志决不被夺，它们因了环境的压迫，受了炮火的洗礼，反而更加坚强了。杜衡芳芷所生，无非吾土；青天白日之下，到处为乡。我又何必感慨呢？于是吟成两首七绝，用代小序：

秀水明山入画图，兰堂芝阁尽虚无。

十年一觉杭州梦，剩有冰心在玉壶。

江南春尽日西斜，血雨腥风卷落花。

我有馨香携满袖，将求麟凤向天涯。[3]

*　　*　　*

走了五省，经过大小百数十个码头，才知道我的故乡石门湾，真是一个好地方。它位在浙江北部的大平原中，杭州和嘉兴的中间，而离开沪杭铁路三十里。这三十里有小轮船可通。每天早晨从石门湾搭轮船，溯运河走两小时，便到了沪杭铁路上的长安车站。由此搭车，南行一小时到杭州；北行一小时到嘉兴，三小时到上海。到嘉兴或杭州的人，倘

有余闲与逸兴，可屏除这些近代式的交通工具，而雇客船走运河。这条运河南达杭州，北通嘉兴、上海、苏州、南京，直至河北。经过我们石门湾的时候，转一个大弯。石门湾由此得名。无数朱漆栏杆玻璃窗的客船，麇集在这湾里，等候你去雇。你可挑选最中意的一只。一天到嘉兴，一天半到杭州，船价不过三五元。倘有三四个人同舟，旅费并不比乘轮船火车贵。胜于乘轮船火车者有三：开船时间由你定，不像轮船火车的要你去恭候。一也。行李不必用力捆扎，用心检点，但把被、褥、枕头、书册、烟袋、茶壶、热水瓶，甚至酒壶、菜榼……往船舱里送。船家自会给你布置在玻璃窗下的小榻及四仙桌上。你下船时仿佛走进自己的房间一样。二也。经过码头，你可关照船家暂时停泊，上岸去眺瞩或买物。这是轮船火车所办不到的。三也。倘到杭州，你可在塘栖一宿，上岸买些本地名产的糖枇杷、糖佛手；再到靠河边的小酒店里去找一个幽静的座位，点几个小盆：冬笋、茭白、荠菜、毛豆、鲜菱、良乡栗子、熟荸荠……烫两碗花雕。你尽管浅斟细酌，迟迟回船歇息。天下雨也可不管，因为塘栖街上全是凉棚，下雨不相干的。这样，半路上多游了一个码头，而且非常从容自由。这种富有诗趣的旅行，靠近火车站地方的人不易做到，只有我们石门湾的人可以自由享受。因为靠近火车站地方的人，乘车太便；即使另有水路可通，没有人肯走；因而没有客船的供应。只有石门湾，火车不即不离，而运河躺在身边，方始有这种特殊的旅行法。然客船并非专走长路，往返于相距二三十里的小城市间，是其常业。盖运河两旁，支流繁多，港汊错综。倘从飞机上俯瞰，这些水道正像一个渔网。这个渔网的线旁密密地撒布无数城市乡镇，“三里一村，五里一市，十里一镇，廿里一县。”用这话来形容江南水乡人烟稠密之状，决不是夸张的。我们石门湾就是位在这网的中央的一个镇。所以水路四通八达，交通运输异常便利。我们不需要用脚走路。下乡，出市，送客，归宁，求神，拜佛，即使三五里的距离，也乐得坐船。倘使要到十八里（我们称为二九）远的崇德城里，每天有两班

轮船，还有各种便船，决不要用脚走路。除了赤贫，大俭，以及背纤者之类以外，倘使你“走”到了城里，旁人都得惊讶，家人将怕你伤筋，你自己也要觉得吃力。唉！我的故乡真是安乐之乡！把这些话告诉每天挑着担子走一百几十里崎岖的山路的内地人，恐怕他们不会相信，不能理解，或者笑为神话！孟子曰：“生于忧患，死于安乐。”这回江南的空前浩劫，也许就是这种安乐的报应吧！

然而好逸恶劳，毕竟是人之常情。克服自然，正是文明的进步。不然，内地人为什么要努力造公路，筑铁路，治开垦呢？忧患而不进步，未必能生；安乐而不骄惰，决不致死。所以我对于我们的安乐的故乡，始终是心神向往的。何况天时胜如它的地利呢！石门湾离海边约四五十里，四周是大平原，气候当然是海洋性的。然而因为河道密布如网，水陆的调剂特别均匀，所以寒燠的变化特别缓和。由夏到冬，由冬到夏，渐渐地推移，使人不知不觉。中产以上的人，每人有六套衣服：夏衣、单衣、夹衣、絮袄（木棉[4]的）、小绵袄（薄丝绵）、大绵袄（厚丝绵）。六套衣服逐渐递换，不知不觉之间寒来暑往，循环成岁。而每一回首，又觉得两月之前，气象大异，情景悬殊。盖春夏秋冬四季的个性的表现，非常明显。故自然之美，最为丰富；诗趣画意，俯拾即是。我流亡之后，经过许多地方。有的气候变化太单纯，半年夏而半年冬，脱了单衣换棉衣。有的气候变化太剧烈，一日之内有冬夏，捧了火炉吃西瓜。这都不是和平中正之道，我很不惯。这时候方始知道我的故乡的天时之胜。在这样的天时之下，我们郊外的大平原中没有一块荒地，全是作物。稻麦之外，四时蔬菜不绝，风味各殊。尝到一物的滋味，可以联想一季的风光，可以梦见往昔的情景。往年我在上海功德林，冬天吃新蚕豆，一时故乡清明赛会、扫墓、踏青、种树之景，以及绸衫、小帽、酒旗、戏鼓之状，憬然在目，恍如身入其境。这种情形在他乡固然也有，而对故乡的物产特别敏感。倘然遇见桑树和丝绵，那更使我心中涌

起乡思来。因为这是我乡一带特有的产物，而在石门湾尤为普遍。除了城市人不劳而获以外，乡村人家，无论贫富，春天都养蚕，称为“看宝宝”。他们的食仰给予田地，衣仰给予宝宝。所以丝绵在我乡是极普通的衣料。古人要五十岁才得衣帛，我们的乡人无论老少都穿丝绵。他方人出重价买了我乡的输出品，请“翻丝绵”的专家特制了，视为狐裘一类的贵重品；我乡则人人会翻，乞丐身上也穿丝绵。“人生衣食真难事”，而我乡人得天独厚，这不可以不感谢，惭愧而且惕励！我以上这一番缕述，并非想拿来夸耀，正是要表示感谢，惭愧，惕励的意思。读者中倘有我的同乡，或许会发生同感。

缘缘堂就建在这富有诗趣画意而得天独厚的环境中。运河大转弯的地方，分出一条支流来。距运河约二三百步，支流的岸旁，有一所染坊店，名曰丰同裕。店里面有一所老屋，名曰惇德堂。惇德堂里面便是缘缘堂。缘缘堂后面是市梢。市梢后面遍地桑麻，中间点缀着小桥，流水，大树，长亭，便是我的游钓之地了。红羊[5]之后就有这染坊店和老屋。这是我父祖三代以来歌哭生聚的地方。直到民国二十二年缘缘堂成，我们才离开这老屋的怀抱。所以它给我的荫庇与印象，比缘缘堂深厚得多。虽然其高只及缘缘堂之半，其大不过缘缘堂的五分之一，其陋甚于缘缘堂的柴间，但在灰烬之后，我对它的悼惜比缘缘堂更深。因为这好比是老树的根，缘缘堂好比是树上的枝叶。枝叶虽然比根庞大而美观，然而都是从这根上生出来的。流亡以后，我每逢在报纸上看到了关于石门湾的消息，晚上就梦见故国平居时的旧事，而梦的背景，大都是这百年老屋。我梦见我孩提时的光景：夏天的傍晚，祖母穿了一件竹衣[6]，坐在染坊店门口河岸上的栏杆边吃蟹酒。祖母是善于享乐的人，四时佳兴都很浓厚。但因为屋里太窄，我们姐弟众多，把祖母挤出在河岸上。我梦见父亲中乡试时的光景：几方丈大小的老屋里拥了无数的人，挤得水泄不通。我高高地坐在店伙祁官的肩头上，夹在人丛中，看

父亲拜北阙。我又梦见父亲晚酌的光景：大家吃过夜饭，父亲才从地板间里的鸦片榻上起身，走到厅上来晚酌。桌上照例是一壶酒，一盖碗热豆腐干，一盆麻酱油，和一只老猫。父亲一边看书，一边用豆腐干下酒，时时摘下一粒豆腐干来喂老猫。那时我们得在地板间里闲玩一下。这地板间的窗前是一个小天井，天井里养着乌龟，我们喊它为“臭天井”。臭天井的旁边便是灶间。饭脚水常从灶间里飞出来，哺养臭天井里的乌龟。因此烟气，腥气，臭气，地板间里时有所闻。然而这是老屋里最精华的一处地方了。父亲在室时，我们小孩子是不敢轻易走进去的。我的父亲中了举人之后就丁艰[7]。丁艰后科举就废。他的性情又廉洁而好静，一直闲居在老屋中，四十二岁上患肺病而命终在这地板间里。我九岁上便是这老屋里的一个孤儿了。缘缘堂落成后，我常常想：倘得像缘缘堂的柴间或磨子间那样的一个房间来供养我的父亲，也许他不致中年病肺而早逝。然而我不能供养他！每念及此，便觉缘缘堂的建造毫无意义，人生也毫无意义！我又梦见母亲拿了六尺杆量地皮的情景：母亲早年就在老屋背后买一块地（就是缘缘堂的基地），似乎预知将来有一天造新房子的。我二十一岁就结婚。结婚后得了“子烦恼”，几乎年年生一个孩子。率妻糊口四方，所收入的自顾不暇。母亲带着我的次女住在老屋里，染坊店及数十亩薄田所入虽能供养，亦没有余裕，所以造屋这念头，一向被抑在心的底层。我三十岁上送妻子回家奉母。老屋覆育了我们三代，伴了我的母亲数十年，这时候衰颓得很，门坍壁裂，渐渐表示无力再荫庇我们这许多人了。幸而我的生活渐渐宽裕起来，每年多少有几叠钞票交送母亲。造屋这念头，有一天偷偷地从母亲心底里浮出来。邻家正在请木匠修窗，母亲借了他的六尺杆，同我两人到后面的空地里去测量一回，计议一回。回来的时候低声关照我：“切勿对别人讲！”那时我血气方刚，率然地对母亲说：“我们决计造！钱我有准备！”就把收入的预算历历数给她听。这是年轻人的作风，事业的失败往往由此；事业的速成也往往由此。然而老年人脚踏实地，如何肯

冒险呢？六尺杆还了木匠，造屋的念头依旧沉淀在母亲的心底里。它不再浮起来。直到两年之后，母亲把这念头交付了我们而长逝。又三年之后，它方才成形具体，而实现在地上，这便是缘缘堂。

犹记得堂成的前几天，全家齐集在老屋里等候乔迁。两代姑母带了孩童仆从，也来挤在老屋里助喜。低小破旧的老屋里挤了二三十个人，肩摩踵接，踢脚绊手，闹得像戏场一般。大家知道未来的幸福紧接在后头，所以故意倾轧。老人家几被小孩子推倒了，笑着喝骂。小脚被大脚踏痛了，笑着叫苦。在这时候，我们觉得苦痛比欢乐更为幸福。低小破旧的老屋比琼楼玉宇更有光彩！我们住新房子的欢喜与幸福，其实以此为极！真个迁入之后，也不过尔尔，况且不久之后，别的渴望与企图就来代替你的欢乐，人世的变故行将妨碍你的幸福了！只有希望中的幸福，才是最纯粹，最彻底，最完全的幸福。那时我们全家的人都经验了这种幸福。只有最初置办基地，发心建造，而首先用六尺杆测量地皮的人，独自静静地安眠在五里外的长松衰草之下，不来参加我们的欢喜。似乎知道不久将有暴力来摧毁这幸福，所以不屑参加似的。

缘缘堂构造用中国式，取其坚固坦白。形式用近世风，取其单纯明快。一切因袭，奢侈，烦琐，无谓的布置与装饰，一概不入。全体正直，（为了这点，工事中我曾费数百元拆造过，全镇传为奇谈。）高大，轩敞，明爽，具有深沉朴素之美。正南向的三间，中央铺大方砖，正中悬挂马一浮先生写的堂额。壁常悬的是弘一法师写的《大智度论·十喻赞》，和“欲为诸法本，心如工画师”的对联。西室是我的书斋，四壁陈列图书数千卷，风琴上常挂弘一法师写的“真观清净观，广大智慧观。梵音海潮音，胜彼世间音”的长联。东室为食堂，内连走廊，厨房，平屋。四壁悬的都是沈寐叟的墨迹。堂前大天井中种着芭蕉、樱桃和蔷薇。门外种着桃花。后堂三间小室，窗子临着院落，院内有葡萄

棚、秋千架、冬青和桂树。楼上设走廊，廊内六扇门，通入六个独立的房间，便是我们的寝室。秋千院落的后面，是平屋、阁楼、厨房和工人的房间——所谓缘缘堂者，如此而已矣。读者或将见笑：这样简陋的屋子，我却在这里扬眉瞬目，自鸣得意，所见与井底之蛙何异？我要借王禹偁的话作答："彼齐云落星，高则高矣。井干丽谯，华则华矣。止于贮妓女，藏歌舞，非骚人之事，吾所不取。"我不是骚人，但确信环境支配文化。我认为这样光明正大的环境，适合我的胸怀，可以涵养孩子们的好真，乐善，爱美的天性。我只费了六千金的建筑费，但倘秦始皇要拿阿房宫来同我交换，石季伦愿把金谷园来和我对调，我决不同意。自民国二十二年春日落成，以至二十六年残冬被毁，我们在缘缘堂的怀抱里的日子约有五年。现在回想这五年间的生活，处处足使我憧憬:春天，两株重瓣桃戴了满头的花，在门前站岗。门内朱楼映着粉墙。蔷薇衬着绿叶。院中秋千亭亭地立着，檐下铁马叮咚地响着。堂前燕子呢喃，窗内有"小语春风弄剪刀"的声音。这和平幸福的光景，使我难忘。夏天，红了樱桃，绿了芭蕉，在堂前作成强烈的对比，向人暗示"无常"的幻象。葡萄棚上的新叶，把室中人物映成绿色的统调，添上一种画意。垂帘外时见参差人影，秋千架上时闻笑语。门外刚挑过一担"新市水蜜桃"，又来了一担"桐乡醉李"。喊一声"开西瓜了"，忽然从楼上楼下引出许多兄弟姊妹。傍晚来一位客人，芭蕉荫下立刻摆起小酌的座位。这畅适的生活也使我难忘。秋天，芭蕉的叶子高出墙外，又在堂前盖造一个天然的绿幕，葡萄棚上果实累累，时有儿童在棚下的梯子上爬上爬下。夜来明月照高楼，楼下的水门汀映成一片湖光。各处房栊里有人挑灯夜读，伴着秋虫的合奏，这清幽的情况又使我难忘。冬天，屋子里一天到晚晒着太阳，炭炉上时闻普洱茶香。坐在太阳旁边吃冬春米饭，吃到后来都要出汗解衣裳。廊下晒着一堆芋头，屋角里藏着两瓮新米酒，菜橱里还有自制的臭豆腐干和霉千张。星期六的晚上，儿童们伴着坐到深夜，大家在火炉上烘年糕，煨白果，直到北斗星转向。这安逸

的滋味也使我难忘。现在漂泊四方，已经两年。有时住旅馆，有时住船，有时住村舍，茅屋，祠堂，牛棚。但凡我身所在的地方只要一闭眼睛，就看见无处不是缘缘堂。

平生不善守钱。余剩的钞票超过了定数，就坐立不安，非想法使尽它不可。缘缘堂落成后一年，这种钞票作怪，我就在杭州租了一所房子，请两名工人留守，以代替我游杭的旅馆。这仿佛是缘缘堂的支部。旁人则戏称它为我的“行宫”。他们怪我不在杭州赚钱，而无端去作寓公。但我自以为是。古人有言：“不为无益之事，何以遣有涯之生？”我相信这句话，而且想借庄子的论调来加个注解：益就是利。“吾生也有涯，而利也无涯，以有涯遣无涯，殆已！已而为利者，殆而已矣！”所以要遣有涯之生，须为无利之事。杭州之所以能给我优美的印象者，就为了我对它无利害关系，所见的常是它的艺术方面的缘故。那时我春秋居杭州，冬夏居缘缘堂，书笔之余，恣情盘桓，饱尝了两地的风味：西湖好景，尽在于春秋二季。春日浓妆，秋季淡抹，一样相宜。我最喜于无名的地方，游众所不会到的地方，玩赏其胜景。而把三潭印月，岳庙等大名鼎鼎的地方让给别人游。人弃我取，人取我与。这是范蠡致富的秘诀，移用在欣赏上，也大得其宜。西湖春秋佳日的真相，我都欣赏过了。夏天西湖上颇热，冬天西湖上颇冷。苏东坡[8]说：“毕竟西湖六月中，风光不与四时同。”某雅人说：“晴湖不及雨湖，雨湖不及雪湖。”言之或有其理；但我不敢附和。因为我怕热怕冷。我到夏天必须返缘缘堂。石门湾到处有河水调剂，即使天热，也热得缓和而气爽，不致闷人。缘缘堂南向而高敞，西瓜、凉粉常备，远胜于电风扇、冰淇凌。冬天大家过年，贺岁，饮酴酥酒，更非回乡参加不可。我常常往返于石门湾与杭州之间，被别人视为无事忙。那时我读书并不抛废，笔墨也相当地忙；而如此忙里偷闲地热心于游玩与欣赏，今日思之，并非偶然，我似乎预知江南浩劫之将至，故乡不可以久留，所以尽量欣赏，不

遗余力的。

“八一三”事起，我们全家在缘缘堂。杭州有空袭，特派人把留守的女工叫了回来，把“行宫”锁闭了。城站被炸，杭州人纷纷逃乡，我又派人把“行宫”取消，把其中的书籍器具装船载回石门湾。两处的器物集中在一处，异常热闹，我们费了好几天的工夫，整理书籍，布置家具。把缘缘堂装潢得面目一新。邻家的妇孺没有坐过沙发，特地来坐坐杭州搬来的沙发。（我不喜欢沙发，因为它不抵抗。这些都是朋友赠送的。）店里的伙计没有见过开关热水壶，当它是个宝鼎。上海南市已成火海了，我们躲在石门湾里自得其乐。今日思之，太不识时务。最初，汉口的朋友写信来，说浙江非安全之地，劝我早日率眷赴汉口。四川的朋友也写信来，说战事必致扩大，劝我早日携眷入川。我想起了白居易的问友诗：“种兰不种艾，兰生艾亦生。根荄相交长，茎叶相附荣。香茎与臭叶，日夜俱长大，锄艾恐伤兰，溉兰恐滋艾。兰亦未能溉，艾亦未能除。沉吟意不决，问君合如何？”铲除暴徒，以雪百年来浸润之耻，谁曰不愿？糜烂土地，荼毒生灵，去父母之邦，岂人之所乐哉？因此沉吟意不决者累日。终于在方寸中决定了“移兰”之策。种兰而艾生于其旁，而且很近，甚至根荄相交，茎叶相附，可见种兰的地方选得不好。兰既不得其所，用不着锄或溉，只有迁地为良。其法：把兰好好地掘起，慎勿伤根折叶。然后郑重地移到名山胜境，去种在杜衡芳芷所生的地方。然后拿起锄头来，狠命的锄，把那臭叶连根铲尽。或者不必用锄，但须放一把火，烧成一片焦土。将来再种兰时，灰肥倒有用处，这“移兰锄艾”之策，乃不易之论。香山居士[9]死而有知，一定在地下点头。

然而这兰的根，深固得很，一时很不容易掘起，况且近来根上又壅培了许多土壤，使它更加稳固繁荣了。第一，杭州搬回来的家具，把缘缘堂装点得富丽堂皇，个个房间里有明窗净几，屏条对画。古圣人弃天

下如弃敝屣；我们真惭愧，一时大家舍不得抛弃这些赘累之物。第二，上海、松江、嘉兴、杭州各地迁来了许多人家。石门湾本地人就误认这是桃源。谈论时局，大家都说这地方远离铁路公路，不会遭兵火。况且镇小得很，全无设防，空袭也决不会来。听的人附和地说道："真的！炸弹很贵。石门湾即使请他来炸，他也不肯来的！"另一人根据了他的军事眼光而发表预言："他们打到了松江、嘉兴，一定向北走苏嘉路，与沪宁路夹攻南京。嘉兴以南，他们不会打过来。杭州不过是风景地点，取得了没有用。所以我们这里是不要紧的。"又有人附和："杭州每年香火无量，西湖底里全是香灰！这佛地是决不会遭殃的。只要杭州无事，我们这里就安。"我虽决定了移兰之策，然而众口铄金，况且谁高兴逃难？于是存了百分之一的幸免之心。第三，我家世居石门湾，亲戚故旧甚多。外面打仗，我家全部迁回了，戚友往来更密。一则要探听一点消息，二则要得到相互的慰藉。讲起逃难，大家都说："要逃我们总得一起走。"但下文总是紧接着一句："我们这里总是不要紧的。"后来我流亡各地，才知道每一地方的人，都是这样自慰的。呜呼！"民之秉夷，好是懿德。"普天之下，凡有血气，莫不爱好和平，厌恶战争。我们忍痛抗战，是不得已的。而世间竟有以侵略为事，以杀人为业的暴徒，我很想剖开他们的心来看看，是虎的？还是狼的？

阴历九月二十六日，是我四十岁的生辰。这时松江已经失守，嘉兴已经炸得不成样子。我家还是做寿。糕桃寿面，陈列了两桌；远近亲朋，坐满了一堂。堂上高烧红烛，室内开设素筵。屋里充满了祥瑞之色和祝贺之意。而宾朋的谈话异乎寻常；有一人是从上海南站搭火车逃回来的。他说：火车顶上坐满了人，还没有开。忽听得飞机声，火车突然飞奔。顶上的人纷纷坠下，有的坠在轨道旁，手脚被轮子碾断，惊呼号啕之声淹没了火车的开动声！又有一人怕乘火车，是由龙华走水道逃回来的。他说上海南市变成火海。无数难民无家可归，聚立在民国路法租

界的紧闭的铁栅门边。日夜站着。落雨还是小事，没得吃真惨！法租界里的同胞拿面包隔铁栅抛过去。无数饿人乱抢。有的面包落在地上的大小便中，他们管自挣得去吃！我们一个本家从嘉兴逃回来。他说有一次轰炸，他躲在东门的铁路桥下。看见一个妇人抱着一个婴孩，躲在墙脚边喂奶。忽然车站附近落下一个炸弹。弹片飞来，恰好把那妇人的头削去。在削去后的一瞬间中，这无头的妇人依旧抱着婴孩危坐着，并不倒下；婴孩也依旧吃奶。我听了他的话，想起了一个动人的故事，就讲给人听：从前有一个猎人入山打猎，远远看见一只大熊坐在涧水边，他就对准要害发出一枪。大熊危坐不动。他连发数枪，均中要害，大熊老是危坐不动。他走近去察看，看见大熊两眼已闭，血水从颈中流下，确已命中。但是它两只前脚抱住一块大石头，危坐涧水边，一动也不动。猎人再走近去细看，才看见大石头底下的涧水中，有三匹小熊正在饮水。大熊中弹之后，倘倒下了，那大石头落下去，势必压死她的三个小宝贝。她被这至诚的热爱所感，死了也不倒。直待猎人掇去了她手中的石头，她方才倒下。猎人从此改业。（我写到这里，忽把“它”字改写为“她”，把“前足”改写为“手”。排字人请勿排错，读者请勿谓我写错。因为我看见这熊其实非兽，已经变人。而有些人反变了禽兽！）呜呼！禽兽尚且如此，何况于人。我讲了这故事，上述的惨剧被显得更惨，满座为之叹息。然而堂前的红烛得了这种惨剧的衬托，显得更加光明。仿佛在对人说：“四座且勿悲，有我在这里！炸弹杀人，我祝人寿。除了极少数的暴徒以外，世界上没有一个人不厌恶惨死而欢喜长寿，没有一个人不好仁而恶暴。仁能克暴，可知我比炸弹力强得多。目前虽有炸弹猖獗，最后胜利一定是我的！”坐客似乎都听见了这番话，大家欣然地散去了。这便是缘缘堂最后一次的聚会。祝寿后一星期，那些炸弹就猖獗到石门湾，促成了我的移兰之计。

民国廿六年十一月六日，即旧历十月初四，是无辜的石门湾被宣告

死刑的日子。古人叹人生之无常，夸张地说：“朝为媚少年，夕暮成丑老。”石门湾在那一天，朝晨依旧是喧阗扰攘，安居乐业，晚快忽然水流云散，阒其无人。真可谓“朝为繁华街，夕暮成死市。”这“朝夕”二字并非夸张，却是写实。那一天，我早上起来，并不觉得什么异常。依旧洗脸，吃粥。上午照例坐在书斋里工作，我正在画一册《漫画日本侵华史》，根据了蒋坚忍著的《日本帝国主义侵略中国史》而作的。我想把每个事件描写为图画，加以简单的说明。一页说明与一页图画相对照，形似《护生画集》。希望文盲也看得懂。再照《护生画集》的办法，照印本贱卖，使小学生都有购买力。这计划是“八一三”以后决定的，这时候正在起稿，尚未完成。我的子女中，陈宝，林先，宁馨，华瞻四人向在杭州各中学肄业，这学期不得上学，都在家自修。上午规定是用功时间。还有二人，元草与一吟，正在本地小学肄业，一早就上学去。所以上午家里很静。只听得玻璃窗震响，我以为是有人在窗棂上碰了一下之故，并不介意。后来又是震响，一连数次。我觉得响声很特别：轻微而普遍。楼上楼下几百块窗玻璃，仿佛同时一齐震动，发出远钟似的声音。心知不妙，出门探问，邻居也都在惊奇。大家猜想，大约是附近的城市被轰炸了。响声停止了以后，就有人说：“我们这小地方，没有设防，决不会来炸的。”别的人又附和说：“请他来炸也不肯来的！”大家照旧安居乐业。后来才知道这天上午崇德被炸。

正午，我们全家十个人围着圆桌正在吃午饭的时候，听见飞机声。不久一架双翼侦察机低低地飞过。我在食桌上通过玻璃窗望去，可以看得清人影。石门湾没有警报设备。以前飞机常常过境，也辨不出是敌机还是自己的，大家跑出去，站在门口或桥上，仰起了头观赏，如同春天看纸鸢，秋天看月亮一样。“请他来炸也不肯来的”这一句话，大约是这种经验所养成的。这一天大家依旧出来观赏。那侦察机果然兜一个圈子给他们看，随后就飞去了。我们并不出去观赏，但也不逃，照常办事。

我上午听见震响，这时又看见侦察机低飞，心知不妙。但犹冀望它是来侦察有无设防。倘发现没有军队驻扎，就不会来轰炸。谁知他们正要选择不设防城市来轰炸，可以放心地投炸弹，可以多杀些人。这侦察机盘旋一周，看见毫无一个军人，纯是民众妇孺，而且都站在门外，非常满意，立刻回去报告，当即派轰炸机来屠杀。

下午二时，我们正在继续工作，又听得飞机声，我本能地立起身，招呼坐在窗下的孩子们都走进来，立在屋的里面。就听见砰的一声，很近。窗门都震动，继续又是砰的一声。家里的人都集拢来，站在东屋的楼梯下，相对无言。但听得墙外奔走呼号之声，我本能地说：“不要紧！”说过之后，才觉得这句话完全虚空。在平常生活中遇到问题，我以父亲、家主、保护者的资格说这句话，是很有力的，很可以慰人的。但在这时候，我这保护者已经失却了说这句话的资格，地面上无论哪一个人的生死之权都操在空中的刽子手手里了！忽然一阵冰雹似的声音在附近的屋瓦上响过，接着沉重地一声震响。墙壁摆动，桌椅跳跃，热水瓶、水烟袋翻落地上，玻璃窗齐声大叫。我们这一群人集紧一步，挤成一堆，默然不语，但听见墙外奔走呼号之声比前更急。忽想起了上学的两个孩子没有回家，生死不明，大家担心得很。然而飞机还在盘旋，炸弹机关枪还在远近各处爆响。我们是否可以免死，尚未可知，也顾不得许多了。忽然九岁的一吟哭着逃进门来。大家问她“阿哥呢？”她不知道，但说学校近旁落了一个炸弹，响得很，学校里的人都逃光，阿哥也不知去向。她独自逃回来，将近后门，离身不远之处，又是一个炸弹，一阵机关枪。她在路旁的屋宇下躲了一下，幸未中弹。等到飞机过了，才哭着逃回家来。这时候飞机声远了些，紧张渐渐过去，我看见自己跟一群人站在扶梯底下，头上共戴一条丝绵被（不知是何时何人拿来的），好似元宵节迎龙灯模样，觉得好笑；又觉得这不过骗骗自己而已，不是安全的办法。定神一想，知道刚才的大震响，是落在后门外的

炸弹所发。一吟在路上遇见的也就是这个炸弹，推想这炸弹大约是以我家为目标而投的。因为在这环境中，我们的房子最高大，最瞩目，犹如鹤立鸡群，刽子手意欲毁坏它。可惜手段欠高明。但飞机还没离去，大有再来的可能，非预防不可。于是有人提议，钻进桌子底下，而把丝绵被覆在桌上。立刻实行。我在三十余年前的幼童时代，曾经作此游戏，以后永没有钻过桌底。现在年已过半，却效儿戏；又看见七十岁的老太太也效儿戏，这情状实在可笑。且男女老幼共钻桌底，大类穴居野处的禽兽生活，这行为又实在可耻。这可说是二十世纪物质文明时代特有的盛况！

我们在桌子底下坐了约一小时，飞机声始息。时钟已指四时，在学的孩子元草，这时候方始回来。他跟了人逃出学校，奔向野外，幸未被难。邻居友朋都来慰问，我也出去调查损失，才知道这两小时内共投炸弹大小十余枚，机关枪无算。东市炸毁一屋，全家四人压死在内，医生魏达三躲在晒着的稻穗下面，被弹片切去右臂，立刻殒命。我家后门外五六丈之处，有五人躺在地上，有的已死，脑浆迸出。有的还在喊“扶我起来！”（但我不忍去看，听人说如此。）其余各处都有死伤。后来始知当场炸死三十余人，伤无算。数日内陆续死去又三十余人。犹记那天我调查了回家的时候，途中被一个邻妇拉住。她告诉我，她的丈夫和儿子都被难。“小的不中用了，大的还可救。请你进去看。”她说时，脸孔苍白，语调异常，分明神经已是错乱了。我不懂医法又不忍看这惨状，终于没有进去看，也没有给她任何帮助。只是劝她赶快请医生，就匆匆回家。两年以来，我每念此事，总觉得异常抱歉。悔不当时代她去请医生，或送她药费。他丈夫是做小贩的，家里未必藏有医药费，以待炸弹的来杀伤。我虽受了惊吓，未被伤害，终是不幸中之幸者。

我的妹夫蒋茂春家在三四里外的村子——南沈浜——里。听见炸弹

声，立刻同他的弟弟继春摇一只船来，邀我们迁乡。我们收拾衣物，于傍晚的细雨中匆匆辞别缘缘堂，登舟入乡。沿河但见家家闭户，处处锁门。石门湾顿成死市。河中船行如织，都是迁乡去的。我们此行，大家以为是暂避。将来总有一日回缘缘堂的。谁知其中只有四人再来取物一二次，其余的人都在这潇潇暮雨之中与堂永诀，而开始流离的生活了。

舟抵南沈浜，天已黑，雨未止，雪雪（我妹）擎了一盏洋油灯，一双小脚踮着湿地，到河岸上来迎接。我们十个人——岳老太太（此时适在我家做客，不料从此加入流亡团体，一直同到广西）、满哥（我姐）、我们夫妇，以及陈宝、林先、宁馨、华瞻、元草、一吟——闯入她家，这一回寒暄，真是有声有色。吾母生雪雪后患大病，不能抚育；雪雪从小归蒋家。虽是至戚，近在咫尺，我自雪雪结婚时来此“吊烟囱”（吾乡俗称阿舅望三朝为吊烟囱）之后，一直没有再访。一则为了茂春和雪雪常来吾家，二则为了我历年糊口四方，归家就懒于走动。这一天穷无所归，而夤夜投奔，我初见雪雪时脸上着实有些忸怩。这农家一门忠厚，一味殷勤招待，实使我更增愧感！后门外有新建楼屋两楹，乃其族人蒋金康家业。金康自有老屋，此新屋一向空着，仅为农忙时堆积谷物之用。这时候楼上全空，我们就与之暂租，当夜迁入。雪雪就像“嫁比邻”一样，大家喜不自胜。流亡之后，虽离故居，但有许多平时不易叙首的朋友亲戚得以相聚，不可谓非“因祸得福”。当夜我们在楼上席地而卧，日间的浩劫的回忆，化成了噩梦而扰每个人的睡眠。

次日大雨。僮仆昨天已经纷纷逃回家去。今后在此生活都得自理。诸儿习劳，自此开始。又次日，天晴。上午即见飞机两架自东来，至石门湾市空，又盘旋投弹。我们离市五里之遥，历历望见，为之胆战。幸市中已空，没有人再做它们的牺牲者，此后它们遂不再来。我家自迁乡后，虽在一方面对于后事忧心忡忡；但在他方面另有一副心目来享受乡

村生活的风味，饱尝田野之趣，而在儿童尤甚。他们都生长在城市中，大部分的生活在上海、杭州度送。菽麦不辨，五谷不分。现在正值农人收稻、采茶菊的时候，他们跟了茂春姑夫到田中去，获得不少宝贵的经验。离村半里，有萧王庙。庙后有大银杏树，高不可仰。我十一二岁时来此村蒋五伯（茂春同族）家作客，常在这树下游戏。匆匆三十年，树犹如昔，而人事已数历沧桑，不可复识。我偃卧大树下，仰望苍天，缅怀今古。又觉得战争、逃难等事，藐小无谓，不足介意了。

访蒋五伯旧居，室庐尚在，圮坏不堪。其同族超三伯居之。超三伯亦无家族，孑然一身，以乞食为业。邮信不通，我久不看报，遂托超三伯走练市镇（离村十五里），向周氏姐丈家借报，每日给工资大洋五角。每次得报，先看嘉兴有否失守。我实在懒得去乡国，故抱定主意：嘉兴失守，方才出走；嘉兴不失，决计不走。报载有重兵驻嘉兴，金城汤池，万无一虑。我很欢喜，每天把重要消息抄出来，贴在门口，以代壁报。镇上的人尽行迁乡，疏散在附近各村中。闻得我这里有壁报，许多人来看。不久我的逃难所传遍各村，亲故都来探望。幼时业师沈蕙荪先生年老且病，逃避在离我一里许的村中，派他的儿子来探询我的行止。我也亲去叩访，慰藉。染坊店被炸弹解散，店员各自分飞，这时都来探望老板。这是百年老店，这些人都是数十年老友。十年以来，我开这店全为维持店员五人的生活，非为自己图利，但亦惠而不费。因此这店在同业中有“家养店”之名。我极愿养这店，因为我小时是靠这店养活的。然而现在无法维持了。我把店里的余金分发各人，以备不虞之需。若得重见天日，我一定依旧维持。我的族叔云滨，正直清廉，而长年坎坷，办小学维持八口之家。炸弹解散他的小学。这一天来访，皇皇如丧家之狗。我爱莫能助。七十余岁的老姑母也从崇德城中逃来。她最初客八字桥王蔚奎（我的姐丈）家，后来也到南沈浜来依我们。姑母适崇德徐氏，家富，夫子俱亡，朱门深院，内有寡媳孤孙。今此七十者于患难

中孑然来归，我对她的同情实深于任何穷人！超三伯赴练市周氏姐丈家取报纸，带回镜涵的信。她说倘然逃难，要通知她，她要跟我们同走。我的二姐，就是她的母亲，适练市周氏。家中富有产业及骂声。二姐幸患耳聋，未尽听见，即已早死。镜涵有才，为小学校长；适张氏一年而寡。孑然一身，寄居父家。明知我这娘舅家累繁重，而患难中必欲相依，其环境可想而知。凡此种种，皆有强大的力系缠我心，使我非万不得已不去其乡。

村居旬日，嘉兴仍不失守。然而军队已开到了，他们在村的前面掘壕布防。一位连长名张四维的，益阳人，常来我的楼下坐谈。有一次他告诉我说："为求最后胜利，贵处说不定要放弃。"我心中忐忑。晚快，就同陈宝和店员章桂三人走到缘缘堂去取物。先几天吾妻已来取衣一次。这一晚我是来取书。黑夜，像做贼一样，架梯子爬进墙去，揭开堂窗，一只饿狗躺在沙发上，被我们电筒一照，站了起来，给我们一吓。上楼，一只饿猫从不知哪里转出来，依着陈宝的脚边哀鸣。我们向菜橱里找些食物喂了它。室中一切如旧，环境同死一样静。我们向各书架检书，把心爱的、版本较佳的、新买而尚未读过的书，收拾了两网篮，交章桂明晨设法运乡。别的东西我都不拿，一则拿不胜拿；二则我心中，不知根据什么理由，始终确信缘缘堂不致被毁，我们总有一天回来的。检好书已是夜深，我们三人出门巡行石门湾全市，好似有意向它告别。全市黑暗，寂静，不见人影，但闻处处有狗作不平之鸣。它们世世代代在这繁荣的市镇中为人看家，受人给养，从未挨饿，今忽丧家失主，无所依归，是谁之咎？忽然一家店楼上发出一阵肺病者的咳嗽声，全市为之反响，凄惨逼人。我悄然而悲，肃然而恐，返家就寝。破晓起身，步行返乡。出门时我回首一望，看见百多块窗玻璃在黎明中发出幽光。这是我与缘缘堂最后的一面。

邮局迁在我的邻近，这时又要迁新市了。最后送来一封信，是马一浮先生从桐庐寄来的。上言先生已由杭迁桐庐，住迎薰坊十三号。下询石门湾近况如何，可否安居，并附近作诗一首。诗是油印的，笔致犹劲，疑是马先生亲自执钢笔在蜡纸上写的。不然，必是其门人张立民君所书。因为张的笔迹酷似其师。无论如何，此油印品异常可爱。自有油印以来，未有美于此者也。我把油印藏在身边，而把诗铭在心中，至今还能背诵：

礼闻处灾变，大者亡邑国。奈何弃坟墓，在士亦可式。妖寇今见侵，天地为改色。遂令陶唐人，坐饱虎狼食。伊谁生厉阶，讵独异含识？竭彼衣养资，殉此机械力。铿翟竟何裨，蒙羽递相贼。生存岂无道，奚乃矜战克？嗟哉一切智，不救天下惑。飞鸢蔽空下，遇者亡其魄。全城为之摧，万物就磔轧。海陆尚有际，不仁于此极。余生恋松楸，未敢怨逼迫。蒸黎信何辜，胡为罹锋镝？吉凶同民患，安得殊欣慼？　衡门不复完，书史随荡析。落落平生交，遁处各岩穴。我行自兹迈，回首增怆恻。临江多悲风，水石相荡激。逝从大泽钓，忍数犬戎阨？登高望九州，几地犹禹域？儒冠甘世弃，左衽伤耄及。甲兵甚终偃，腥膻如可涤。遗诗谢故人，尚相三代直。

（将避兵桐庐，留别杭州诸友。）

这信和诗，有一种伟大的力，把我的心渐渐地从故乡拉开了。然而动身的机缘未到，因循了数日。十一月二十日下午，机缘终于到了：族弟平玉带了他的表亲周丙潮来，问我行止如何。周向我表示，他家有船可以载我。他和一妻一子已有经济准备，也想跟我同走。丙潮住在离此九里外，吴兴县属的悦鸿村。我同他虽是亲戚，一向没有见面过。但见其人年约二十余岁，眉目清秀，动止端雅。交谈之后，始知其家素封，其性酷爱书画，早是我的私淑者。只因往日我常在外，他亦难得来石门

湾，未曾相见。我窃喜机缘的良好，当日商定避难的方针：先走杭州，溯江而上，至于桐庐，投奔马先生，再定行止。于是相约明日下午放船来此，载我家人到他家一宿，次日开船赴杭。丙潮去后，我家始见行色。先把这消息告知关切的诸亲友，征求他们的意见。老姑母不堪跋涉之苦，不愿跟我们走，决定明日仍回八字桥。雪雪有翁姑在堂，亦未便离去。镜涵远在十五里外，当日天晚，未便通知，且待明朝派人去约。章桂自愿相随，我亦喜其干练，决令同行。其实在这风声鹤唳之中，有许多人想同我们一样地走，为环境所阻，力不从心，其苦心常在语言中表露出来。这使我伤心！我恨不得有一只大船，尽载了石门湾及世间一切众生，开到永远太平的地方。

这晚上检点行物，发现走路最重要的东西没有准备：除了几张用不得的公司银行存票外，家里所余的只有数十元现款，奈何奈何！六个孩子说：“我们有。”他们把每年生日我所送给的红纸包统统打开，凑得四百余元。其中有数十元硬币，我嫌笨重，给了雪雪。其余钞票共得四百元。不知从哪一年开始，我每逢儿童生日，送他一个红纸包，上写“长命康乐”四个字，内封银数如其岁数。他们得了，照例不拆。不料今日一齐拆开，充作逃难之费！又不料积成了这样可观的一个数目！我真糊涂：家累如此，时局如彼，会不乘早领出些存款以备万一，直待仓皇出走时才计议及此。幸有这笔意外之款，维持了逃难的初步，侥幸之至！平生有轻财之习，这种侥幸势将长养我这习性，永不肯改了。当夜把四百金分藏在各人身边，然后就睡。辗转反侧之间，忽闻北方震响，其声动地而来，使我们的床铺咯咯作声！如是者数次。我心知这是夜战的大炮声。火线已逼近了！但不知从哪里来的。只要明日上午无变，我还可免于披发左衽。这一晚不知如何睡去。

次日，十一月二十一日上午，阿康（染坊店的司务）从镇上奔来，

用绍兴白仓皇报道：“我家门口架机关枪，桥堍下摆大炮了！听说桐乡已经开火了！”我恍然大悟，他们不直接打嘉兴；却从北面迂回，取濮院、桐乡、石门湾，以包围嘉兴。我要看嘉兴失守才走，谁知石门湾失守在先。想派人走练市叫镜涵，事实已不可能；沿途要拉夫，乡下人都不敢去；昨夜的炮声从北方来，练市这一路更无人肯走，即使有人肯去，镜涵已迁居练市乡下，此去不止十五里路，况且还要摒挡，当天不得转回；而我们的出走，已经间不容发，势不能再缓一天，只得管自走了。幸而镜涵最近来信，在乡无恙。但我至今还负疚于心。上午向村人告别。自十一月六日至此，恰好在这村里住了半个月。常与村人往来馈赠，情谊正好。今日告别，后会难知！心甚惆怅。送蒋金康房租四元，强而后受。又将所余家具日用品之类，尽行分送村人。丙潮的船于正午开到。我们胡乱吃了些饭，匆匆下船。茂春、雪雪夫妇送到船埠上。我此时心如刀割！但脸上强自镇定，叮嘱他们“赶快筑防空壕，后会不远”。不能再说下去了。

此去辗转流徙，曾歇足于桐庐、萍乡、长沙、桂林、宜山。为避空袭，最近又从宜山迁居思恩。不知何日方得还乡也。[10]

廿八〔1939〕年八月[11]六日下午三时脱稿于广西思恩

---

[1] 本篇原载1940年1月《文学集林》第三辑：创作特辑。按作者在《教师日记》（〔重庆〕万光书局1944年6月初版）“原序”中所记，避难五记为《辞缘缘堂》《桐庐负暄》《萍乡闻耗》《汉口庆捷》《桂林讲学》。现仅发现前二篇、余三篇疑未成文，或后有变动。

[2] 欧阳氏，为作者在桂林师范学校的学生，名欧阳同旺。

[3] 从文首至此的几段，编入《率真集》时被删去。现据最初发表稿予以恢复。

[4] 木棉，指棉花。

[5] 红羊，指洪秀全、杨秀清。

[6] 竹衣，一种用细小竹枝编串而成的夏衣。

[7] 丁艰，又称丁忧，即丧母。

[8] 苏东坡，系作者误写，应为：杨万里。

[9] 香山居士：即唐代诗人白居易，字乐天，晚年号香山居士。

[10] 此段是作者在编入1957年版《缘缘堂随笔》时增加的。

[11] 8月系9月之误，作者来到思恩是8月18日。

为青年说弘一法师[1]

弘一法师于去年十月十三日在泉州逝世，至今已有五个多月。傅彬然先生曾有关于他的一篇文章登在本刊上，而我却沉默了五个多月，至今才写这篇文字。许多人来信怪我，以为我对于弘一法师关系较深，何以他死了我没有一点表示。有的人还来信向我要关于弘一法师的死的文字，以为我一定在发起追悼大会，或者编印纪念刊物，为法师装“哀荣”的。其实全无此事。我接到泉州开元寺性常师打来的报告法师“生西”（就是往生西方，就是死）的电报时，正是去年十月十八日早晨，我正在贵州遵义的寓楼中整理行装，要把全家迁到重庆去。当时坐在窗下沉默了几十分钟，发了一个愿：为法师造像（就是画像）一百尊，分寄各省信仰他的人，勒石立碑，以垂永久。预定到重庆后动笔。发愿毕，依旧吃早粥，整行装，觅车子。

弘一法师是我的老师，而且是我生平最崇拜的人。如此说来，我岂不太冷淡了吗？但我自以为并不。我敬爱弘一法师，我希望他在这世间久住。但我确定弘一法师必有死的一日。因为他是“人”。不过死的时日迟早不得而知。我时时刻刻防他死，同时时刻刻防我自己死一样。他的死是我意中事，并不出于意料之外。所以我接到他的死的电告，并不惊惶，并不恸哭。老实说，我的惊惶与恸哭，在确定他必有死的一日之前早已在心中默默地做过了。

我去冬迁居重庆，忙着人事及疾病，到今年一月方才有工夫动笔作画。一月中，我实行我的前愿，为弘一法师造像。连作十尊，分寄福建、河南诸信士。还有九十尊，正在接洽中，定当后续作。为欲勒石，用线条描写，不许有浓淡光影。所以不容易描得像。幸而法师的线条画

像，看的人都说“像”。大概是他的相貌不凡，特点容易捉住之故。但是还有一个原因：他在我心目中印象太深之故。我自己觉得，为他画像的时候，我的心最虔诚，我的情最热烈，远在惊惶恸哭及发起追悼会、出版纪念刊物之上。其实百年之后，刻像会模糊起来，石碑会破烂的。千万年之后，人类会绝灭，地球会死亡的。人间哪有绝对“永久”的事！我的画像勒石立碑，也不过比惊惶恸哭、追悼会、纪念刊稍稍永久一点而已。

读了傅彬然先生的文章之后，我也想来为读者谈谈，就写这篇文章。[2]

距今二十九年前，我十七岁的时候，最初在杭州贡院的浙江省立第一师范学校里见到李叔同先生（即弘一法师）。那时我是预科生，他是我们的音乐教师。一年中我见他的次数不多。因为他常常请假。走廊上玻璃窗中请假栏内，“音乐李师”一块牌子常常摆着。他不请假的时候，[3]我们上他的音乐课，有一种特殊的感觉：严肃。摇过预备铃，我们走向音乐教室（这教室四面临空，独立在花园里，好比一个温室）。推进门去，先吃一惊：李先生早已端坐在讲台上。以为先生还没有到而嘴里随便唱着、喊着，或笑着、骂着而推进门去的同学，吃惊更是不小。他们的唱声、喊声、笑声、骂声以门槛为界限而忽然消灭。接着是低着头，红着脸，去端坐在自己的位子里。端坐在自己的位子里偷偷地仰起头来看看，看见李先生的高高的瘦削的上半身穿着整洁的黑布马褂，露出在讲桌上，宽广得可以走马的前额，细长的凤眼，隆正的鼻梁，形成威严的表情。扁平而阔的嘴唇两端常有深涡，显示和爱的表情。这副相貌，用“温而厉”三个字来描写，大概差不多了。讲桌上放着点名簿、讲义，以及他的教课笔记簿、粉笔。钢琴衣解开着，琴盖开着，谱表摆着，琴头上又放着一只时表，闪闪的金光直射到我们的眼

中。黑板（是上下两块可以推动的）上早已清楚地写好本课内所应写的东西（两块都写好，上块盖着下块，用下块时把上块推开）。在这样布置的讲台上，李先生端坐着。坐到上课铃响出（后来我们知道他这脾气，上音乐课必早到。故上课铃响时，同学早已到齐），他站起身来，深深地一鞠躬，课就开始了。这样地上课，空气严肃得很。

有一个人上音乐课时不唱歌而看别的书，有一个人上音乐课时吐痰在地板上，以为李先生不看见的，其实他都知道。但他不立刻责备，等到下课后，他用很轻而严肃的声音郑重地说：“某某等一等出去。”于是这位某某同学只得站着。等到别的同学都出去了，他又用轻而严肃的声音向这某某同学和气地说：“下次上课时不要看别的书。”或者：“下次痰不要吐在地板上。”说过之后他微微一鞠躬，表示“你出去吧”。出来的人大都脸上发红，带着难为情的表情（我每次在教室外等着，亲自看到的）。又有一次下音乐课，最后出去的人无心把门一拉，碰得太重，发出很大的声音。他走了数十步之后，李先生走出门来，满面和气地叫他转来。等他到了，李先生又叫他进教室来。进了教室，李先生用很轻而严肃的声音向他和气地说：“下次走出教室，轻轻地关门。”就对他一鞠躬，送他出门，自己轻轻地把门关了。最不易忘却的，是有一次上弹琴课的时候。我们是师范生，每人都要学弹琴，全校有五六十架风琴及两架钢琴。风琴每室两架，给学生练习用；钢琴一架放在唱歌教室里，一架放在弹琴教室里。上弹琴课时，十数人为一组，环立在琴旁，看李先生范奏。有一次正在范奏的时候，有一个同学放一个屁，没有声音，却是很臭。钢琴，李先生及十数同学全部沉浸在亚莫尼亚气体中。同学大都掩鼻或发出讨厌的声音。李先生眉头一皱，自管自弹琴（我想他一定屏息着）。弹到后来，亚莫尼亚气散光了，他的眉头方才舒展。教完以后，下课铃响了。李先生立起来一鞠躬，表示散课。散课以后，同学还未出门，李先生又郑重地宣告：“大家等一等去，还有一句话。”大家

又肃立了。李先生又用很轻而严肃的声音和气地说：“以后放屁，到门外去，不要放在室内。”接着又一鞠躬，表示叫我们出去。同学都忍着笑，一出门来，大家快跑，跑到远处去大笑一顿。

李先生用这样的态度来教我们音乐，因此我们上音乐课时，觉得比其他一切课更严肃。同时对于音乐教师李叔同先生，比对其他教师更敬仰。他虽然常常请假，没有一个人怨他，似乎觉得他请假是应该的。但读者要知道，他的受人崇敬，不仅是为了上述的郑重态度的原故；他的受人崇敬使人真心地折服，是另有背景的。背景是什么呢？就是他的人格。他的人格，值得我们崇敬的有两点：第一点是凡事认真，第二点是多才多艺。先讲第一点：李先生一生的最大特点是“凡事认真”。他对于一件事，不做则已，要做就非做得彻底不可。[4]他出身于富裕之家，他的父亲是天津有名的银行家。他是第五位姨太太所生。他父亲生他时，年已七十二岁。他堕地后就遭父丧，又逢家庭之变，青年时就陪了他的生母南迁上海。在上海南洋公学读书奉母时，他是一个翩翩公子。当时上海文坛有著名的沪学会，李先生应沪学会征文，名字屡列第一。从此他就为沪上名人所器重，而交游日广，终以“才子”驰名于当时的上海。所以后来他母亲死了，他赴日本留学的时候，作一首《金缕曲》，词曰：“披发佯狂走。莽中原暮鸦啼彻几株衰柳。破碎河山谁收拾，零落西风依旧。便惹得离人消瘦。行矣临流重太息，说相思刻骨双红豆。愁黯黯，浓于酒。漾情不断淞波溜。恨年年絮飘萍泊，庶难回首。二十文章惊海内，毕竟空谈何有！听匣底苍龙狂吼。长夜西风眠不得，度群生那惜心肝剖。是祖国，忍孤负？”读这首词，可想见他当时豪气满胸，爱国热情炽盛。他出家时把过去的照片统统送我，我曾在照片中看见过当时在上海的他：丝绒碗帽，正中缀一方白玉，曲襟背心，花缎袍子，后面挂着胖辫子，底下缎带扎脚管，双梁厚底鞋子，头抬得很高，英俊之气，流露于眉目间。（读者恐没有见过上述的服装。这是光绪年间上

海最时髦的打扮。问你们的祖父母，一定知道。）真是当时上海一等的翩翩公子。这是最初表示他的特性：凡事认真。他立意要做翩翩公子，就彻底地个翩翩公子。

后来他到日本，看见明治维新的文化，就渴慕西洋文明。他立刻放弃了翩翩公子的态度，改做一个留学生。他入东京美术学校，同时又入音乐学校。这些学校都是模仿西洋的，所教的都是西洋画和西洋音乐。李先生在南洋公学时英文学得很好；到了日本，就买了许多西洋文学书。他出家时曾送我一部残缺的原本《莎士比亚全集》，他对我说："这书我从前细读过，有许多笔记在上面，虽然不全，也是纪念物。"由此可想见他在日本时，对于西洋艺术全面进攻，绘画、音乐、文学、戏剧都研究。后来他在日本创办春柳剧社，纠集留学同志，共演当时西洋著名的悲剧《茶花女》（小仲马著）。他自己把腰束小，把发拖长，粉墨登场，扮作茶花女。这照片，他出家时也送给我，一向归我保藏，直到抗战时为兵火所毁。现在我还记得这照片：卷发，白的上衣，白的长裙拖着地面，腰身小到一把，两手举起托着后头，头向右歪侧，眉峰紧蹙，眼波斜睇，正是茶花女自伤命薄的神情。另外还有许多演剧的照片，不可胜计。这春柳剧社后来迁回中国，李先生就脱出，由另一班人去办，便是中国最初的"话剧"社。由此可以想见，李先生在日本时，是彻头彻尾的一个留学生。我见过他当时的照片：高帽子、硬领、硬袖、燕尾服、史的克〔手杖〕、尖头皮鞋，加之长身、高鼻，没有脚的眼镜夹在鼻梁上，竟活像一个西洋人。这是第二次表示他的特性：凡事认真。学一样，像一样。要做留学生，就彻底地做个留学生。

他回国后，在上海《太平洋报》报社当编辑。不久，就被南京高等师范请去教图画、音乐。后来又应杭州浙江两级师范学校（就是我就学的浙江第一师范的前身。李先生从两级师范一直教到第一师范）之聘，

同时教两地两校，每月中半个月住南京，半个月住杭州。两校都请助教，他不在时由助教代课。这时候，李先生已由留学生变为“教师”。这一变，变得真彻底：漂亮的洋装不穿了，却换上灰色粗布袍子、黑布马褂、布底鞋子。金丝边眼镜也换了黑的钢丝边眼镜。他是一个修养很深的美术家，所以对于仪表很讲究。虽然布衣，形式却很称身，色泽常常整洁。他穿布衣，全无穷相，而另具一种朴素的美。你可想见，他是扮过茶花女的，身材生得非常窈窕。穿了布衣，仍是一个美男子。“淡妆浓抹总相宜”，这诗句原是描写西子的，但拿来形容我们的李先生的仪表，也最适用。今人侈谈“生活艺术化”，大都好奇立异，非艺术的。李先生的服装，才真可称为生活的艺术化。他一时代的服装，表出着一时代的思想与生活。各时代的思想与生活判然不同，各时代的服装也判然不同。布衣布鞋的李先生，与洋装时代的李先生、曲襟背心时代的李先生，判若三人。这是第三次表示他的特性：认真。

我二年级时，图画归李先生教。他教我们木炭石膏模型写生。同学一向描惯临画，起初无从着手。四十余人中，竟没有一个人描得像样的。后来他范画给我们看。画毕把范画揭在黑板上。同学们大都看着黑板临摹。只有我和少数同学，依他的方法从石膏模型写生。我对于写生，从这时候开始发生兴味。我到此时，恍然大悟：那些粉本原是别人看了实物而写生出来的。我们也应该直接从实物写生入手，何必临摹他人，依样画葫芦呢？于是我的画进步起来。有一晚，我为级长的公事，到李先生房间里去报告。报告毕，我将退出，李先生喊我转来，又用很轻而严肃的声音和气地对我说：“你的图画进步快。我在南京和杭州两处教课，没有见过像你这样进步快速的人。你以后可以……”当晚这几句话，便确定了我的一生。可惜我不记得年月日时，又不相信算命。如果记得，而又迷信算命先生的话，算起命来，这一晚一定是我一生中一个重要关口。因为从这晚起，我打定主意，专门学画，把一生奉献给艺

术，直到现在没有变志。从这晚以后，我对师范学校的功课忽然懈怠，常常逃课学画。以前学期考试联列第一，此后一落千丈，有时竟考末名。幸有前两年的好成绩，平均起来，毕业成绩犹得第二十名。这些关于我的话现在不应详述。且说李先生自此以后，[5]与我接近的机会更多。因为我常去请他教画，又教日本文。因此以后的李先生的生活，我所知道的更为详细。他本来常读性理的书，后来忽然信了道教，案头常常放着道教的经书。那时我还是一个毛头青年，谈不到宗教。李先生除绘事外，并不对我谈道。但我发见他的生活日渐收敛起来，像一个人就要动身赴远方时的模样。他常把自己不用的东西送给我。后来又介绍我从夏丏尊先生学日本文，因他没有工夫教我。他的朋友日本画家大野隆德、河合新藏、三宅克己等到西湖来写生时，他带了我去请他们吃一次饭，以后就把这些日本人交给我，叫我引导他们（我当时已能讲普通应酬的日本话）。他自己就关起房门来研究道学。有一天，他决定入大慈山去断食，我有课事，不能陪去，由校工闻玉陪去。数日之后，我去望他。见他躺在床上，面容消瘦，但精神很好，对我讲话，同平时差不多。他断食共十七日，由闻玉扶起来，摄一个影，影片上端由闻玉题字："李息翁先生断食后之像，侍子闻玉题。"这照片后来制成明信片分送朋友。像的下面用铅字排印着："某年月日，入大慈山断食十七日，身心灵化，欢乐康强——欣欣道人记。"李先生这时候已由"教师"一变而为"道人"了。学道就断食十七日，也是他凡事认真的表示。

但他学道的时候很短。断食以后，不久他就学佛。他自己对我说：他的学佛是受马一浮先生指示的。出家前数日，他同我到西湖玉泉去看一位程中和先生。这程先生原来是当军人的，现在退伍，住在玉泉，正想出家为僧。李先生同他谈得很久。此后不久，我陪大野隆德到玉泉去投宿，看见一个和尚坐着，正是这位程先生。我想称他"程先生"，觉得不合。想称他法师，又不知道他的法名（后来知道是弘伞）。一时周章

得很。我回去对李先生讲了，李先生告诉我，他不久也要出家为僧，就做弘伞的师弟。我愕然不知所对。过了几天，他果然辞职，要去出家。出家的前晚，他叫我和同学叶天瑞、李增庸三人到他的房间里，把房间里所有的东西送给我们三人。第二天，我们三人送他到虎跑。我们回来分得了他的“遗产”，再去望他时，他已光着头皮，穿着僧衣，俨然一位清癯的法师了。我从此改口，称他为“法师”。法师的僧腊（就是做和尚的年代）二十四年。这二十四年中，我颠沛流离，他一贯到底，而且修行功夫愈进愈深。当初修净土宗，后来又修律宗。律宗是讲究戒律的。一举一动，都有规律，做人认真得很。这是佛门中最难修的一宗。数百年来，传统断绝，直到弘一法师方才复兴，所以佛门中称他为“重兴南山律宗第十一代祖师”。修律宗如何认真呢？一举一动，都要当心，勿犯戒律（戒律很详细，弘一法师手写一部，昔年由中华书局印行的，名曰《四分律比丘戒相表记》）。[6]举一例说：有一次我寄一卷宣纸去，请弘一法师写佛号。宣纸很多，佛号所需很少。他就要来信问我，余多的宣纸如何处置。我原是多备一点，由他随意处置的，但没有说明，这些纸的所有权就模糊，他非问明不可。我连忙写回信去说，多余的纸，赠予法师，请随意处置。以后寄纸，我就预先说明这一点了。又有一次，我寄回件邮票去，多了几分。他把多的几分寄还我。以后我寄邮票，就预先声明：多余的邮票送与法师。诸如此类，俗人马虎的地方，修律宗的人都要认真。[7]有一次他到我家。我请他藤椅子里坐。他把藤椅子轻轻摇动，然后慢慢地坐下去。起先我不敢问。后来看他每次都如此，我就启问。法师回答我说：“这椅子里头，两根藤之间，也许有小虫伏着。突然坐下去，要把它们压死，所以先摇动一下，慢慢地坐下去，好让它们走避。”读者听到这话，也许要笑。但这正是做人认真至极的表示。模仿这种认真的精神去做社会事业，何事不成，何功不就？我们对于宗教上的事情，不可拘泥其“事”，应该观察其“理”。[8]

如上所述，弘一法师由翩翩公子一变而为留学生，又变而为教师，三变而为道人，四变而为和尚。每做一种人，都十分像样。好比全能的优伶：起老生像个老生，起小生像个小生，起大面又很像个大面……都是“认真”的原故。以上已经说明了李先生人格上的第一特点。[9]

李先生人格上的第二特点是“多才多艺”。西洋文艺批评家批评德国的歌剧大家华葛纳尔〔瓦格纳〕（Wagner）有这样的话：“阿普洛〔阿波罗〕（Appolo，文艺之神）右手持文才，左手持乐才，分赠给世间的文学家和音乐家。华葛纳尔却兼得了他两手的赠物。”意思是说，华葛纳尔能作曲，又能作歌，所以做了歌剧大家。拿这句话批评我们的李先生，实在还不够用。李先生不但能作曲，能作歌，又能作画，作文，吟诗，填词，写字，治金石，演剧。他对于艺术，差不多全般皆能。而且每种都很出色。专门一种的艺术家大都不及他，要向他学习。作曲和作歌，读者可在开明书店出版的《中文名歌五十曲》中窥见。这集子中载着李先生的作品不少。每曲都脍炙人口。他的油画，大部分寄存在北平〔北京〕美专，现在大概还在北平。写实风而兼印象派笔调，每幅都很稳健，精到，为我国洋画界难得的佳作。他的诗词文章，载在从前出版的《南社文集》中，典雅秀丽，不亚于苏曼殊。他的字，功夫尤深，早年学黄山谷，中年专研北碑，得力于《张猛龙碑》尤多。晚年写佛经，脱胎化骨，自成一家，轻描淡写，毫无烟火气。他的金石，同字一样秀美。出家前，他的友人把他所刻的印章集合起来，藏在西湖上西泠印社的石壁的洞里。洞口用水泥封好，题着“息翁印藏”四字（现在也许已被日本人偷去）。他的演剧，前已说过，是中国话剧的鼻祖。总之，在艺术上，他是无所不精的一个作家。艺术之外，他又曾研究理学（阳明、程、朱之学，他都做过功夫。后来由此转入道教，又转入佛教的）。研究外国文，……李先生多才多艺，一通百通。所以他虽然只教我音乐图画，他所擅长的却不止这两种。换言之，他的教授图画音乐，有许多其

他修养作背景，所以我们不得不崇敬他。借夏先生的话来讲：他做教师，有人格作背景，好比佛菩萨的有“后光”。所以他从不威胁学生，而学生见他自生畏敬。从不严责学生（反之，他自己常常请假），而学生自会用功。他是实行人格感化的一位大教育家。我敢说：自有学校以来，自有教师以来，未有盛于李先生者也。

青年的读者，看到这里，也许要发生这样的疑念：李先生为什么不做教育家，不做艺术家，而做和尚呢？

是的，我曾听到许多人发这样的疑问。他们的意思，大概以为做和尚是迷信的，消极的，暴弃的，可惜得很！倘不做和尚，他可在这僧腊二十四年中教育不少的人才，创作不少的作品，这才有功于世呢。

这话，近看是对的，远看却不对。用低浅的眼光，从世俗习惯上看，办教育，制作品，实实在在的事业，当然比做和尚有功于世。远看，用高远的眼光，从人生根本上看，宗教的崇高伟大，远在教育之上。——但在这里须加重要声明：一般所谓佛教，千百年来早已歪曲化而失却真正佛教的本意。一般佛寺里的和尚，其实是另一种奇怪的人，与真正佛教毫无关系。因此世人对佛教的误解，越弄越深。和尚大都以念经念佛做道场为营业。居士大都想拿佞佛来换得世间名利恭敬，甚或来生福报。还有一班恋爱失败，经济破产，作恶犯罪的人，走投无路，遁入空门，以佛门为避难所。于是乎，未曾认明佛教真相的人，就排斥佛教，指为消极，迷信，而非打倒不可。歪曲的佛教应该打倒；但真正的佛教，崇高伟大，胜于一切。——读者只要穷究自身的意义，便可相信这话。譬如：为什么入学校？为了欲得教养。为什么欲得教养？为了要做事业。为什么要做事业？为了满足你的人生欲望。再问下去，为什么要满足你的人生欲望？你想了一想，一时找不到根据，而难于答复。你再想一想，就会感到疑惑与虚空。你三想的时候，也许会感到苦闷与

悲哀。这时候你就要请教“哲学”，和他的老兄“宗教”。这时候你才相信真正的佛教高于一切。

所以李先生的放弃教育与艺术而修佛法，好比出于幽谷，迁于乔木，不是可惜的，正是可庆的。

弘一法师逝世〔1943年10月13日〕后第一百六十七日作于四川五通桥旅舍

---

[1] 本篇原载1943年《中学生》战时半月刊第63期。编入1959年版《缘缘堂随笔》时改名《怀李叔同先生》。

[2] 文首至此的四段，在编入1957年版《缘缘堂随笔》时被作者删去。

[3] 从“一年中……”至此的几句，编入1957年版《缘缘堂随笔》时被作者删去。

[4] 从“他虽然常常请假，……”至此的数行，编入1957年版《缘缘堂随笔》时有删改。

[5] 从“有一晚，……”至此的十几行，在编入1957年版《缘缘堂随笔》时被作者删改。

[6] 从“修律宗如何认真呢”至此的数行，在编入1957年版的《缘缘堂随笔》时有删改，现据旧版恢复。

[7] 从“诸如此类”至此的数句，在1957年版《缘缘堂随笔》中删去。

[8] 从“模仿这种认真的精神……”至此的几句，在1957年版《缘缘堂随笔》中被作者删去。

[9] 从这最后一句至全文结束的几段，在编入1957年版《缘缘堂随笔》时被作者

删去，改为数行结束语。

悼丐师[1][1]

我从重庆郊外迁居城中，候船返沪。刚才迁到，接得夏丐尊老师逝世的消息。记得三年前，我从遵义迁重庆，临行时接得弘一法师往生的电报。我所敬爱的两位教师的最后消息，都在我行旅倥偬的时候传到。这偶然的事，在我觉得很是蹊跷。因为这两位老师同样的可敬可爱，昔年曾经给我同样宝贵的教诲；如今噩耗传来，也好比给我同样的最后训示。这使我感到分外的哀悼与警惕。

我早已确信夏先生是要死的，同确信任何人都要死的一样。但料不到如此其速。八年违教，快要再见，而终于不得再见！真是天实为之，谓之何哉！

犹忆二十六〔1937〕年秋，卢沟桥事变之际，我从南京回杭州，中途在上海下车，到梧州路去看夏先生。先生满面忧愁，说一句话，叹一口气。我因为要乘当天的夜车返杭，匆匆告别。我说：“夏先生再见。”夏先生好像骂我一般愤然地答道：“不晓得能不能再见！”同时又用凝注的眼光，站立在门口目送我。我回头对他发笑。因为夏先生老是善愁，而我总是笑他多忧。岂知这一次正是我们的最后一面，果然这一别“不能再见”了！

后来我扶老携幼，仓皇出奔，辗转长沙、桂林、宜山、遵义、重庆各地。夏先生始终住在上海。初年还常通信。自从夏先生被敌人捉去监禁了一回之后，我就不敢写信给他，免得使他受累。胜利一到，我写了一封长信给他。见他回信的笔迹依旧遒劲挺秀，我很高兴。字是精神的象征，足证夏先生精神依旧。当时以为马上可以再见了，岂知交通与生

活日益困难，使我不能早归；终于在胜利后八个半月的今日，在这山城客寓中接到他的噩耗，也可说是“抱恨终天”的事！

夏先生之死，使“文坛少了一位老将”“青年失了一位导师”，这些话一定有许多人说，用不着我再讲。我现在只就我们的师弟情缘上表示哀悼之情。

夏先生与李叔同先生（弘一法师），具有同样的才调，同样的胸怀。不过表面上一位做和尚，一位是居士而已。

犹忆三十余年前，我当学生的时候，李先生教我们图画、音乐，夏先生教我们国文。我觉得这三种学科同样的严肃而有兴趣。就为了他们二人同样的深解文艺的真谛，故能引人入胜。夏先生常说：“李先生教图画、音乐，学生对图画、音乐，看得比国文、数学等更重。这是有人格作背景的原故。因为他教图画、音乐，而他所懂得的不仅是图画、音乐；他的诗文比国文先生的更好，他的书法比习字先生的更好，他的英文比英文先生的更好……这好比一尊佛像，有后光，故能令人敬仰。”这话也可说是“夫子自道”。夏先生初任舍监，后来教国文。但他也是博学多能，只除不弄音乐以外，其他诗文、绘画（鉴赏）、金石、书法、理学、佛典，以至外国文、科学等，他都懂得。因此能和李先生交游，因此能得学生的心悦诚服。

他当舍监的时候，学生们私下给他起个诨名，叫夏木瓜。但这并非恶意，却是好心。因为他对学生如对子女，率直开导，不用敷衍、欺蒙、压迫等手段。学生们最初觉得忠言逆耳，看见他的头大而圆，就给他起这个诨名。但后来大家都知道夏先生是真爱我们，这绰号就变成了爱称而沿用下去。凡学生有所请愿，大家都说：“同夏木瓜讲，这才成功。”他听到请愿，也许喑呜叱咤地骂你一顿；但如果你的请愿合乎情

理，他就当作自己的请愿，而替你设法了。

他教国文的时候，正是“五四”将近。我们作惯了“太王留别父老书”、“黄花主人致无肠公子书”之类的文题之后，他突然叫我们作一篇“自述”。而且说：“不准讲空话，要老实写。”有一位同学，写他父亲客死他乡，他“星夜匍伏奔丧”。夏先生苦笑着问他：“你那天晚上真个是在地上爬去的？”引得大家发笑，那位同学脸孔绯红。又有一位同学发牢骚，赞隐遁，说要“乐琴书以消忧，抚孤松而盘桓”。夏先生厉声问他：“你为什么来考师范学校？”弄得那人无言可对。这样的教法，最初被顽固守旧的青年所反对。他们以为文章不用古典，不发牢骚，就不高雅。竟有人说：“他自己不会作古文（其实作得很好），所以不许学生作。”但这样的人，毕竟是少数。多数学生，对夏先生这种从来未有的、大胆的革命主张，觉得惊奇与折服，好似长梦猛醒，恍悟今是昨非。这正是五四运动的初步。

李先生做教师，以身作则，不多讲话，使学生衷心感动，自然诚服。譬如上课，他一定先到教室，黑板上应写的，都先写好（用另一黑板遮住，用到的时候推开来）。然后端坐在讲台上等学生到齐。譬如学生还琴时弹错了，他举目对你一看，但说：“下次再还。”有时他没有说，学生吃了他一眼，自己请求下次再还了。他话很少，说时总是和颜悦色的。但学生非常怕他，敬爱他。夏先生则不然，毫无矜持，有话直说。学生便嬉皮笑脸，同他亲近。偶然走过校庭，看见年纪小的学生弄狗，他也要管：“为啥同狗为难！”放假日子，学生出门，夏先生看见了便喊：“早些回来，勿可吃酒啊！”学生笑着连说：“不吃，不吃！”赶快走路。走得远了，夏先生还要大喊：“铜钿少用些！”学生一方面笑他，一方面实在感激他，敬爱他。

夏先生与李先生对学生的态度，完全不同。而学生对他们的敬爱，

则完全相同。这两位导师，如同父母一样。李先生的是“爸爸的教育”，夏先生的是“妈妈的教育”。夏先生后来翻译的《爱的教育》，风行国内，深入人心，甚至被取作国文教材。这不是偶然的事。

我师范毕业后，就赴日本。从日本回来就同夏先生共事，当教师，当编辑。我遭母丧后辞职闲居，直至逃难。但其间与书店关系仍多，常到上海与夏先生相晤。故自我离开夏先生的绛帐，直到抗战前数日的诀别，二十年间，常与夏先生接近，不断地受他的教诲。其时李先生已经做了和尚，芒鞋破钵，云游四方，和夏先生仿佛是两个世界的人。但在我觉得仍是以前的两位导师，不过所导的对象由学校扩大为人世罢了。

李先生不是“走投无路，遁入空门”的，是为了人生根本问题而做和尚的。他是真正的做和尚，他是痛感于众生疾苦愚迷，要彻底解决人生根本问题，而“行大丈夫事”的。世间一切事业，没有比做真正的和尚更伟大的了；世间一切人物，没有比真正的和尚更具大丈夫相的了。夏先生虽然没有做和尚，但也是完全理解李先生的胸怀的；他是赞善李先生的行大丈夫事的。只因种种尘缘的牵阻，使夏先生没有勇气行大丈夫事。夏先生一生的忧愁苦闷，由此发生。

凡熟识夏先生的人，没有一个不晓得夏先生是个多忧善愁的人。他看见世间的一切不快、不安、不真、不善、不美的状态，都要皱眉，叹气。他不但忧自家，又忧友，忧校，忧店，忧国，忧世。朋友中有人生病了，夏先生就皱着眉头替他担忧；有人失业了，夏先生又皱着眉头替他着急；有人吵架了，有人吃醉了，甚至朋友的太太要生产了，小孩子跌跤了……夏先生都要皱着眉头替他们忧愁。学校的问题，公司的问题，别人都当作例行公事处理的，夏先生却当作自家的问题，真心地担忧。国家的事，世界的事，别人当作历史小说看的，在夏先生都是切身问题，真心地忧愁，皱眉，叹气。故我和他共事的时候，对夏先生凡事

都要讲得乐观些，有时竟瞒过他，免得使他增忧。他和李先生一样的痛感众生的疾苦愚迷。但他不能和李先生一样地彻底解决人生根本问题而行大丈夫事；他只能忧伤终老。在“人世”这个大学校里，这二位导师所施的仍是“爸爸的教育”与“妈妈的教育”。

朋友的太太生产，小孩子跌跤等事，都要夏先生担忧。那么，八年来水深火热的上海生活，不知为夏先生增添了几十万斛的忧愁！忧能伤人，夏先生之死，是供给忧愁材料的社会所致使，日本侵略者所促成的！

以往我每逢写一篇文章，写完之后，总要想：“不知这篇东西夏先生看了怎么说。”因为我的写文，是在夏先生的指导鼓励之下学起来的。今天写完了这篇文章，我又本能地想：“不知这篇东西夏先生看了怎么说。”两行热泪，一齐沉重地落在这原稿纸上。

卅五〔1946〕年五月一日于重庆客寓

---

[1] 本篇原载1946年5月16日《川中晨报》“今日文艺”副刊第11期。编入1957年版《缘缘堂随笔》时，改名《悼夏丏尊先生》。

沙坪小屋的鹅[1]

抗战胜利后八个月零十天，我卖脱了三年前在重庆沙坪坝庙湾地方自建的小屋，迁居城中去等候归舟。

除了托庇三年的情感以外，我对这小屋实在毫无留恋。因为这屋太简陋了，这环境太荒凉了；我去屋如弃敝屣。倒是屋里养的一只白鹅，使我恋恋不忘。

这白鹅，是一位将要远行的朋友送给我的。这朋友住在北碚，特地从北碚把这鹅带到重庆来送给我。我亲自抱了这雪白的大鸟回家，放在院子内。它伸长了头颈，左顾右盼，我一看这姿态，想道："好一个高傲的动物！"凡动物，头是最主要部分。这部分的形状，最能表明动物的性格。例如狮子、老虎，头都是大的，表示其力强。麒麟、骆驼，头都是高的，表示其高超。狼、狐、狗等，头都是尖的，表示其刁奸猥鄙。猪猡、乌龟等，头都是缩的，表示其冥顽愚蠢。鹅的头在比例上比骆驼更高，与麒麟相似，正是高超的性格的表示。而在它的叫声、步态、吃相中，更表示出一种傲慢之气。

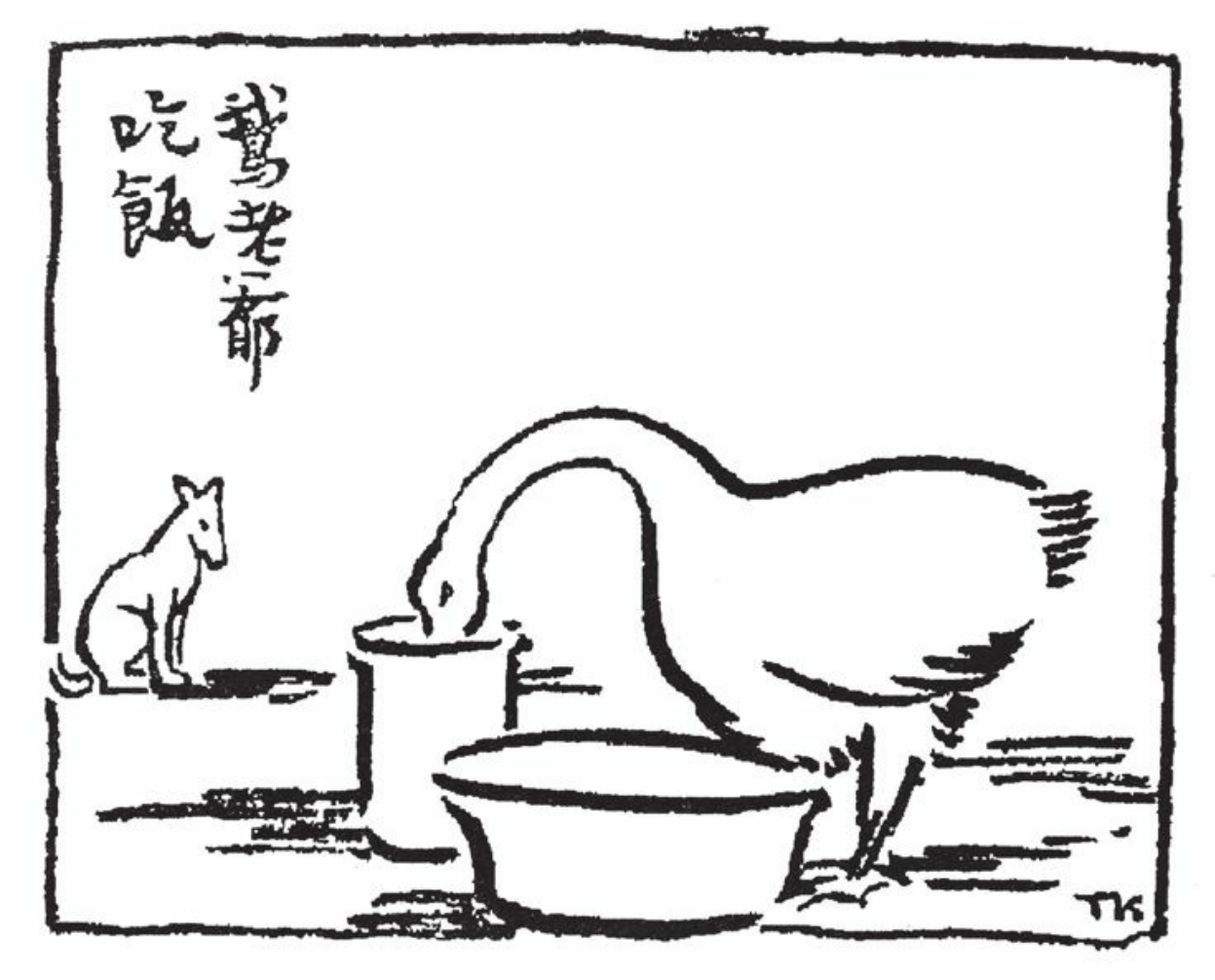
鹅的叫声，与鸭的叫声大体相似，都是"轧轧"然的。但音调上大不相同。鸭的"轧轧"，其音调琐碎而愉快，有小心翼翼的意味；鹅的"轧轧"，其音调严肃郑重，有似厉声呵斥。它的旧主人告诉我：养鹅等于养狗，它也能看守门户。后来我看到果然：凡有生客进来，鹅必然厉声叫嚣；甚至篱笆外有人走路，也要它引吭大叫，其叫声的严厉，不亚于狗的狂吠。狗的狂吠，是专对生客或宵小用的；见了主人，狗会摇头摆尾，呜呜地乞怜。鹅则对无论何人，都是厉声呵斥；要求饲食时的叫

声，也好像大爷嫌饭迟而怒骂小使一样。

鹅的步态，更是傲慢了。这在大体上也与鸭相似。但鸭的步调急速，有局促不安之相。鹅的步调从容，大模大样的，颇像平剧〔京剧〕里的净角出场。这正是它的傲慢的性格的表现。我们走近鸡或鸭，这鸡或鸭一定让步逃走。这是表示对人惧怕。所以我们要捉住鸡或鸭，颇不容易。那鹅就不然：它傲然地站着，看见人走来简直不让；有时非但不让，竟伸过颈子来咬你一口。这表示它不怕人，看不起人。但这傲慢终归是狂妄的。我们一伸手，就可一把抓住它的项颈，而任意处置它。家畜之中，最傲人的无过于鹅。同时最容易捉住的也无过于鹅。

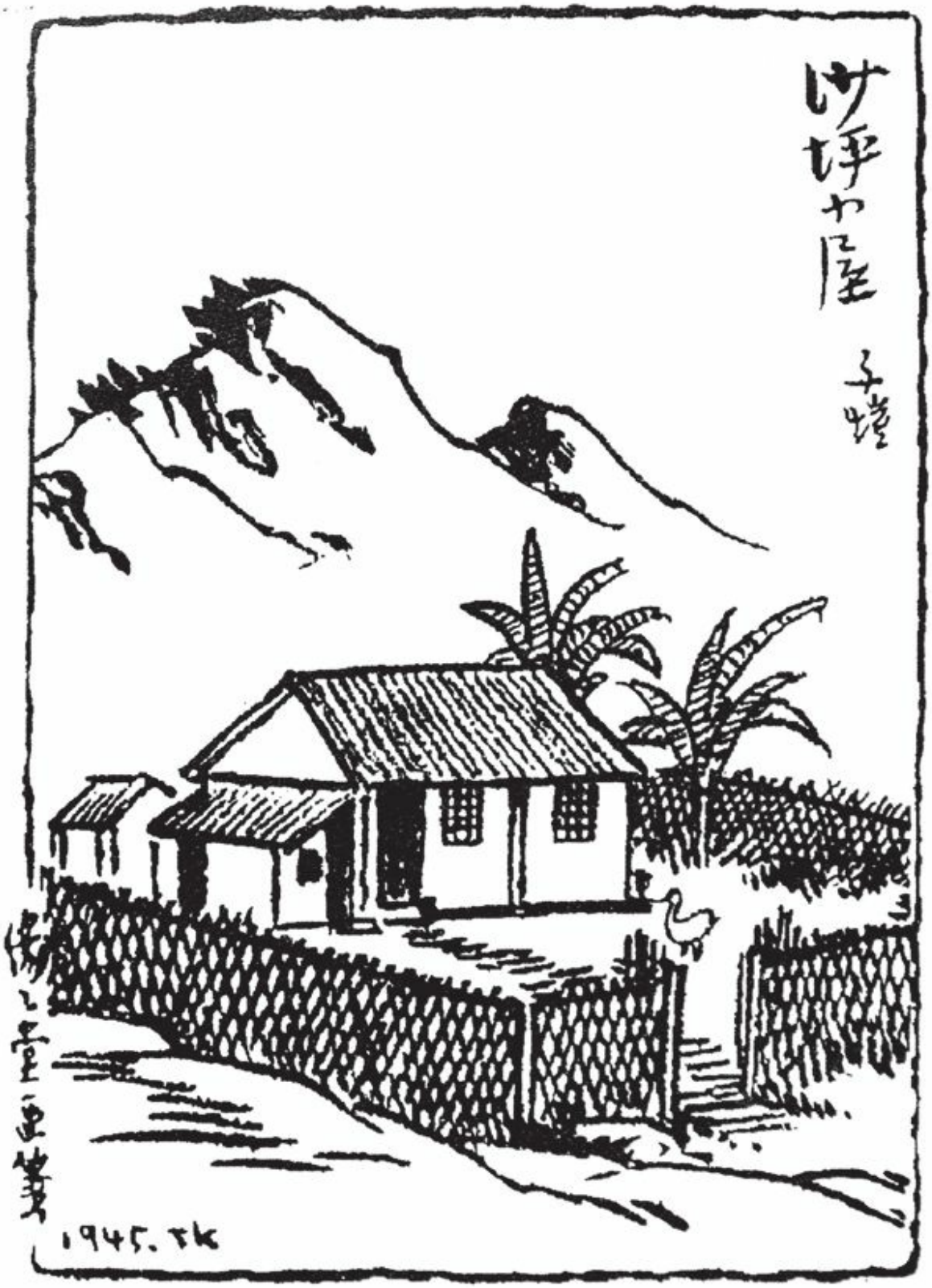
鹅的吃饭，常常使我们发笑。我们的鹅是吃冷饭的，一日三餐。它需要三样东西下饭：一样是水，一样是泥，一样是草。先吃一口冷饭，次吃一口水，然后再到某地方去吃一口泥及草。这地方是它自己选定的，选的目标，我们做人的无法知道。大约泥和草也有各种滋味，它是依着它的胃口而选定的。这食料并不奢侈；但它的吃法，三眼一板，丝毫不苟。譬如吃了一口饭，倘水盆偶然放在远处，它一定从容不迫地踏大步走上前去，饮水一口，再踏大步走到一定的地方去吃泥，吃草。吃过泥和草再回来吃饭。这样从容不迫地吃饭，必须有一个人在旁侍候，像饭馆里的侍者一样。因为附近的狗，都知道我们这位鹅老爷的脾气，每逢它吃饭的时候，狗就躲在篱边窥伺。等它吃过一口饭，踱着方步去吃水、吃泥、吃草的当儿，狗就敏捷地跑上来，努力地吃它的饭。没有吃完，鹅老爷偶然早归，伸颈去咬狗，并且厉声叫骂，狗立刻逃往篱边，蹲着静候；看它再吃了一口饭，再走开去吃水、吃草、吃泥的时候，狗又敏捷地跑上来，这回就把它的饭吃完，扬长而去了。等到鹅再来吃饭的时候，饭罐已经空空如也。鹅便昂首大叫，似乎责备人们供养不周。这时我们便替它添饭，并且站着侍候。因为邻近狗很多，一狗方

去，一狗又来蹲着窥伺了。邻近的鸡也很多，也常蹑手蹑脚地来偷鹅的饭吃。我们不胜其烦，以后便将饭罐和水盆放在一起，免得它走远去，让鸡、狗偷饭吃。然而它所必须的盛馔泥和草，所在的地点远近无定。为了找这盛馔，它仍是要走远去的。因此鹅的吃饭，非有一人侍候不可。真是架子十足的！



鹅，不拘它如何高傲，我们始终要养它，直到房子卖脱为止。因为它对我们，物质上和精神上都有贡献，使主母和主人都欢喜它。物质上的贡献，是生蛋。它每天或隔天生一个蛋，篱边特设一堆稻草，鹅蹲伏在稻草中了，便是要生蛋了。家里的小孩子更兴奋，站在它旁边等候。它分娩毕，就起身，大踏步走进屋里去，大声叫开饭。这时候孩子们把

蛋热热地捡起，藏在背后拿进屋子来，说是怕鹅看见了要生气。鹅蛋真是大，有鸡蛋的四倍呢！主母的蛋篓子内积得多了，就拿来制盐蛋，炖一个盐鹅蛋，一家人吃不了的！工友上街买菜回来说：“今天菜市上有卖鹅蛋的，要四百元一个，我们的鹅每天挣四百元，一个月挣一万二，比我们做工还好呢。哈哈哈哈。”大家陪他“哈哈哈哈”。望望那鹅，它正吃饱了饭，昂胸凸肚地，在院子里踱方步，看野景，似乎更加神气活现了。但我觉得，比吃鹅蛋更好的，还是它的精神的贡献。因为我们这屋实在太简陋，环境实在太荒凉，生活实在太岑寂了。赖有这一只白鹅，点缀庭院，增加生气，慰我寂寞。


沙坪小屋
子燈
1945.5K

且说我这屋子，真是简陋极了：篱笆之内，地皮二十方丈，屋所占的只六方丈，其余算是庭院。这六方丈上，建着三间“抗建式”平屋，每间前后划分为二室，共得六室，每室平均一方丈。中央一间，前室特别大些，约有一方丈半弱，算是食堂兼客堂；后室就只有半方丈强，比公共汽车还小，作为家人的卧室。西边一间，平均划分为二，算是厨房及工友室。东边一间，也平均划分为二，后室也是家人的卧室，前室便是我的书房兼卧房。三年以来，我坐卧写作，都在这一方丈内。归熙甫《项脊轩记》中说：“室仅方丈，可容一人居。”又说：“雨泽下注，每移案，顾视无可置者。”我只有想起这些话的时候，感觉得自己满足。我的屋虽不上漏，可是墙是竹制的，单薄得很。夏天九点钟以后，东墙上炙手可热，室内好比开放了热水汀。这时候反教人希望警报，可到六七丈深的地下室去凉快一下呢。

竹篱之内的院子，薄薄的泥层下面尽是岩石，只能种些番茄、蚕豆、芭蕉之类，却不能种树木。竹篱之外，坡岩起伏，尽是荒郊。因此这小屋赤裸裸的，孤零零的，毫无依蔽；远远望来，正像一个亭子。我长年坐守其中，就好比一个亭长。这地点离街约有里许，小径迂回，不易寻找，来客极稀。杜诗“幽栖地僻经过少”一句，这屋可以受之无愧。风雨之日，泥泞载途，狗也懒得走过，环境荒凉更甚。这些日子的岑寂的滋味，至今回想还觉得可怕。

自从这小屋落成之后，我就辞绝了教职，恢复了战前的闲居生活。我对外间绝少往来，每日只是读书作画，饮酒闲谈而已。我的时间全部是我自己的。这是我的性格的要求，这在我是认为幸福的。然而这幸福必需两个条件：在太平时，在都会里。如今在抗战期，在荒村里，这幸福就伴着一种苦闷——岑寂。为避免这苦闷，我便在读书、作画之余，在院子里种豆，种菜，养鸽，养鹅。而鹅给我的印象最深。因为它有那

么庞大的身体，那么雪白的颜色，那么雄壮的叫声，那么轩昂的态度，那么高傲的脾气，和那么可笑的行为。在这荒凉岑寂的环境中，这鹅竟成了一个焦点。凄风苦雨之日，手酸意倦之时，推窗一望，死气沉沉；惟有这伟大的雪白的东西，高擎着琥珀色的喙，在雨中昂然独步，好像一个武装的守卫，使得这小屋有了保障，这院子有了主宰，这环境有了生气。

我的小屋易主的前几天，我把这鹅送给住在小龙坎的朋友人家。送出之后的几天内，颇有异样的感觉。这感觉与诀别一个人的时候所发生的感觉完全相同，不过分量较为轻微而已。原来一切众生，本是同根，凡属血气，皆有共感。所以这禽鸟比这房屋更是牵惹人情，更能使人留恋。现在我写这篇短文，就好比为一个永诀的朋友立传，写照。

这鹅的旧主人姓夏名宗禹，现在与我邻居着。

卅五〔1946〕年四月二十五日于重庆

---

[1] 本篇原载1946年8月1日《导报》月刊第1卷第1期。编入1957年版《缘缘堂随笔》时，改名《白鹅》。

“艺术的逃难”[1]

那年日本军在广西南宁登陆，向北攻陷宾阳。浙江大学正在宾阳附近的宜山，学生、教师扶老携幼，仓皇向贵州逃命。道路崎岖，交通阻塞，大家吃尽千辛万苦，才到得安全地带。我正是其中之一人，带了从一岁到七十二岁的眷属十人，和行李十余件，好容易来到遵义。看见比我早到的张其昀先生，他幽默地说：“听说你这次逃难很是‘艺术的’？”我不禁失笑，因为我这次逃难，的确是受艺术的帮忙。

其实与其称为“艺术的逃难”，不如称为“宗教的逃难”。因为如果没有“缘”，艺术是根本无用的。且让我告诉你这逃难的经过：[2]那时我还在浙江大学任教。因为宜山每天两次警报，不胜奔命之苦，我把老弱者六人送到百余里外的思恩县的学生家里。自己和十六岁以上的儿女四人（三女一男）住在宜山；我是为了教课，儿女是为了读书。敌兵在南宁登陆之后，宜山的人，大家忧心悄悄，计划逃难。然因学校当局未有决议，大家无所适从。我每天逃两个警报，吃一顿酒，迁延度日。现在回想，真是糊里糊涂！

不久宾阳沦陷了！宜山空气极度紧张。汽车大敲竹杠。“大难临头各自飞”，不管学校如何，大家各自设法向贵州逃。我家分两处，呼应不灵，如之奈何！幸有一位朋友[3]，代我及其他两家合雇一辆汽车，竹杠敲得不重，一千二百元（廿八〔1939〕年的）送到都匀。言定经过离此九十里的德胜站时，添载我在思恩的老弱六人。同时打长途电话到思恩，叫他们连夜收拾，明晨一早雇滑竿到四十里外的德胜站，等候我们的汽车来载。岂知到了开车的那一天，大家一早来到约定地点，而汽车杳无影踪。等到上午，车还是不来，却挂了一个预报球！行李尽在路

旁，逃也不好，不逃也不好，大家捏两把汗。幸而警报不来；但汽车也不来！直到下午，始知被骗。丢了定洋一百块钱（1939年的），站了一天公路。这一天真是狼狈至极！

找旅馆住了一夜。第二日我决定办法：叫儿女四人分别携带轻便行李，各自去找车子，以都匀为目的地。谁先到目的地，就在车站及邮局门口贴个字条，说明住处，以便相会。这样，化整为零，较为轻便了。我惦记着在德胜站路旁候我汽车的老弱六人，想找短路汽车先到德胜。找了一个朝晨，找不到。却来了一个警报，我便向德胜的公路上走。息

下脚来，已经走了数里。我向来车招手，他们都不睬，管自开过。一看表还只八点钟，我想，求人不如求己，我决定徒步四十五里到怀远站，然后再找车子到德胜。拔脚迈进，果然走到了怀远。

怀远我曾到过，是很热闹的一个镇。但这一天很奇怪：我走上长街，店门都关，不见人影。正在纳罕，猛忆“岂非在警报中？”连忙逃出长街，一口气走了三四里路，看见公路旁村下有人卖团子，方才息足。一问，才知道是紧急警报！看表，是下午一点钟。问问吃团子的两个兵，知道此去德胜，还有四十里，他们是要步行赴德胜的。我打听得汽车滑竿都无希望，便再下一个决心，继续步行。我吃了一碗团子，用毛巾填在一只鞋子底里，又脱下头上的毛线帽子来，填在另一只鞋子底里。一个兵送我一根绳，我用绳将鞋和脚扎住，使不脱落。然后跟了这两个兵，再上长途。我准拟在这一天走九十里路，打破我平生走路的纪录。

路上和两个兵闲谈，知道前面某处常有盗匪路劫。我身上有钞票八百余元（1939年的），担起心来。我把八百元整数票子从袋里摸出，用破纸裹好，握在手里。倘遇盗匪，可把钞票抛在草里，过后再回来找。幸而不曾遇见盗匪，天黑，居然走到了德胜。到区公所一问，知道我家老弱六人昨天一早就到，住在某伙铺里。我找到伙铺，相见互相惊讶，谈话不尽。此时我两足酸痛，动弹不得。伙铺老板原是熟识的，为我沽酒煮菜。我坐在被窝里，一边饮酒，一边谈话，感到特殊的愉快。颠沛流离的生活，也有其温暖的一面。

次日得宜山友人电话，知道我的儿女四人中，三人已于当日找到车子出发。啊！原来在我步行九十里的途中，他们三人就在我身旁驶过的车子里，早已疾行先长者而去了！我这里有七十二岁的老岳母、我的老姐、老妻、十一岁的男孩、十岁的女孩，以及一岁多的婴孩，外加十余

件行李。这些人物，如何运往贵州呢？到车站问问，失望而回。又次日，又到车站，见一车中有浙大学生。蒙他们帮忙，将我老姐及一男孩带走，但不能带行李。于是留在德胜的，还有老小五人，和行李十余件，这五人不能再行分班，找车愈加困难。而战事日益逼近，警报每天两次。我的头发便是在这种时光不知不觉地变白的！

在德胜空住了数天，决定坐滑竿，雇挑夫，到河池，再觅汽车。这早上来了十二名广西苦力，四乘滑竿，四个脚夫，把人连物，一齐扛走。迤逦而西，晓行夜宿，三天才到河池。这三天的生活竟是古风。旧小说中所写的关山行旅之状，如今更能理解了。

河池地方很繁盛，旅馆也很漂亮。我赁居某旅馆，楼上一室，镜台、痰盂、茶具、蚊帐，一切俱全，竟像杭州的二三等旅馆。老板是读书人，知道我的“大名”，招待得很客气；但问起向贵州的汽车，他只有摇头。我起个大早，破晓就到车站去找车子，但见仓皇、拥挤、混乱之状，不可向迩。废然而返。第二天又破晓到车站，我手里拿了一大束钞票而找司机。有的看看我手中的钞票，抱歉地说，人满了，搭不上了！有的问我有几个人，我说人三个，行李八件（其实是五个，十二件），他好像吓了一跳，掉头就走。如是者凡数次。我颓唐地回旅馆。站在窗前怅望，南国的冬日，骄阳艳艳，青天漫漫；而予怀渺渺，后事茫茫，这一群老幼，流落道旁，如何是好呢？传闻敌将先攻河池，包围宜山、柳州。又传闻河池日内将有大空袭。这晴明的日子，正是标准的空袭天气。一有警报，我们这位七十二岁的老太太怎样逃呢？万一突然打到河池来，那更不堪设想了！

这样提心吊胆地过了好几天，前途似乎已经绝望。旅馆老板安慰我说：“先生还是暂时不走，在这里休息一下，等时局稍定再说。”我说：“你真是一片好心！但是，万一打到这里来，我人地生疏，如之奈何？”他说：“我有家在山中，可请先生同去避乱。”我说：“你真是义士！我多蒙照拂了。但流亡之人，何以为报呢？”他说：“若得先生到乡，趁避乱之暇，写些书画，给我子孙世代宝藏，我便受赐不浅了！”在这样交谈之下，我们便成了朋友。我心中已有七八分跟老板入山；二三分还想觅车向都匀走。

次日，老板拿出一副大红闪金纸对联来，要我写字。说：“老父今年七十，蛰居山中。做儿子的糊口四方，不能奉觞上寿，欲乞名家写联一副，托人带去，聊表寸草之心，可使蓬荜生辉！”我满口答允。就到楼下客厅中写对。墨早磨好，浓淡恰到好处，我提笔就写。普通庆寿的

八言联，文句也不值得记述了。那闪金纸是不吸水的，墨渖堆积，历久不干。门外马路边太阳光作金黄色。他的管账提议：抬出门外去晒，老板反对，说怕被人踏损了。管账说："我坐着看管!"就由茶房帮同，把墨迹淋漓的一副大红对联抬了出去。我写字时，暂时忘怀了逃难。这时候又带了一颗沉重的心，上楼去休息，岂知一线生机，就在这里发现。

老板亲自上楼来，说有一位赵先生要见我。我想下楼，一位穿皮上衣的壮年男子已经走上楼来了。他握住我的手，连称"久仰""难得"。我听他的口音，是无锡、常州之类，乡音入耳，分外可亲。就请他在楼上客间里坐谈。他是此地汽车加油站的站长，来得不久。适才路过旅馆，看见门口晒着红对子，是我写的，而墨迹未干，料想我一定在旅馆内，便来访问。我向他诉说了来由和苦衷，他慷慨地说："我有办法。也是先生运道太好：明天正有一辆运汽油的车子开都匀。所有空位，原是运送我的家眷，如今我让先生先走。途中只说我的眷属是了。"我说："那么你自己呢？"他说："我另有办法。况且战事尚未十分逼近，我是要到最后才好走的。"讲定了，他起身就走，说晚上再同司机来看我。

我好比暗中忽见灯光，惊喜之下，几乎雀跃起来。但一刹那间，我又消沉，颓唐，以至于绝望。因为过去种种忧患伤害了我的神经，使它由过敏而变成衰弱。我对人事都怀疑。这江苏人与我萍水相逢，他的话岂可尽信？况在找车难于上青天的今日，我岂敢盼望这种侥幸！他的话多分是不负责的。我没有把这话告诉我的家人，免得她们空欢喜。

岂知这天晚上，赵君果然带了司机来了。问明人数，点明行李，叮嘱司机。之后，他拿出一卷纸来，要我作画。我就在灯光之下，替他画了一幅墨画。这件事我很乐愿，同时又很苦痛。赵君慷慨乐助，救我一家出险，我写一幅画送他留个永念，是很乐愿的。但在作画这件事说，我一向欢喜自动，兴到落笔，毫无外力强迫，为作画而作画，这才是艺

术品，如果为了敷衍应酬，为了交换条件，为了某种目的或作用而作画，我的手就不自然，觉得画出来的笔笔没有意味，我这个人也毫无意味。故凡笔债——平时友好请求的，和开画展时重订的——我认为一件苦痛的事。为避免这苦痛，我把纸整理清楚，叠在手边。待兴到时，拉一张来就画。过后补题上款，送给请求者。总之，我欢喜画的时候不知道为谁而画，或为若干润笔而画，而只知道为画而画。这才有艺术的意味。这掩耳盗铃之计，在平日可行，在那时候却行不通。为了一个情不可却的请求，为了交换一辆汽车，我不得不在疲劳忧伤之余，在昏昏灯火之下，用恶劣的纸笔作画。这在艺术上是一件最苦痛，最不合理的事！但我当晚勉力执行了。[4]

次日一早，赵君亲来送行，汽车顺利地开走。下午，我们老幼五人及行李十二件，安全地到达了目的地都匀。汽车站壁上贴着我的老姐及儿女们的住址，他们都已先到了。全家十一人，在离散了十六天之后，在安全地带重行团聚，老幼俱各无恙。我们找到了他们的时候，大家笑得合不拢嘴来。正是“人世难逢开口笑，茅台须饮两千杯！”这晚上十一人在中华饭店聚餐，我饮茅台酒大醉。

一个普通平民，要在战事紧张的区域内舒泰地运出老幼五人和十余件行李，确是难得的事。我全靠一副对联的因缘，居然得到了这权利。当时朋友们夸饰为美谈。这就是张其昀先生所谓“艺术的逃难”。但当时那副对联倘不拿出去晒，赵君无由和我相见，我就无法得到这权利，我这逃准就得另换一种情状。也许更好；但也许更坏：死在铁蹄下，转乎沟壑……都是可能的事。人真是可怜的动物！极微细的一个“缘”，例如晒对联，可以左右你的命运，操纵你的生死。而这些“缘”都是天造地设，全非人力所能把握的。寒山子诗云：“碌碌群汉子，万事由天公。”人生的最高境界，只有宗教。所以我说，我的逃难，与其说是“艺

术的”，不如说是“宗教的”。人的一切生活，都可说是“宗教的”。

赵君名正民，最近还和我通信。

三十五〔1946〕年四月二十九日于重庆[5]

---

[1] 本篇原载1946年8月1日《导报》月刊第1卷第1期。

[2] 从本段开始至此的数行，编入1957年版《缘缘堂随笔》时被作者删去。

[3] 一位朋友，指浙大教育系心理学教授黄翼（黄羽仪）。

[4] 从“故凡笔债……”至此的数行，编入1957年版《缘缘堂随笔》时有删改。

[5] 在作者自编的1957年版《缘缘堂随笔》中，篇末误署为：1946年9月于沙坪坝。

博士见鬼

（〔上海〕儿童书局一九四八年二月初版）

吃糕的话——代序

我小时候要吃糕，母亲不买别的糕，专买茯苓糕给我吃。很甜，很香，很好吃。后来我年稍长，方才知道母亲专买茯苓糕给我吃的用意：原来这种糕里放着茯苓。茯苓是一种药，吃了可以使人身体健康而长寿的。

后来我年纪大了，口不馋了，茯苓糕不吃了；但我作画作文，常拿茯苓糕做榜样。茯苓糕不但甜美，又有滋补作用，能使身体健康。画与文，最好也不但形式美丽，又有教育作用，能使精神健康。数十年来，我的作画作文，常以茯苓糕为标准。

这册子里的十二篇故事[1]，原是对小朋友们的笑话闲谈。但笑话闲谈，我也不欢喜光是笑笑而没有意义。所以其中有几篇，仍是茯苓糕式的：一篇故事，背后藏着一个教训。这点，希望读者都乐于接受，如同我小时爱吃茯苓糕一样。

一九四七年九月二十日子恺于西湖记

---

[1] 原书《大人国》分两篇，故此处说是十二篇故事。

博士见鬼[1]

林博士，是研究数学的人。他曾经留学西洋，发明一个数学定理，得到国际学术研究会的奖。回国以后，他在国立大学当理学院院长，一方面继续研究。他是一个光明正大的科学家。然而他曾经看见鬼，而且吃了鬼的许多苦头。你们倘不相信，请听我讲来。

林博士回国后，就同一位王女士结婚。这王女士也是研究数学的，曾在大学数学系毕业，成绩十分优良。两人志同道合，夫妻爱情比海更深。博士曾对他的太太说："倘没有了你，我不能继续研究。"太太也说："倘没有了你，我不能做人！"两人爱情之深，由此可以想见。

哪里晓得结婚的后一年，林太太忽然生病，是一种伤寒症，非常沉重，百计求医，毫无效果。眼见得生命危在旦夕了。有一天，林博士坐在病床上摸她的脉搏，觉得异常微弱，吃惊之下，掉下泪来。王女士看见了，心知绝望，悲伤之余，紧握林博士的手，呜咽起来。林博士安慰她。她和泪说道："我这病不会好了……我死后，你……"说不下去了。林博士感动至极，接着说："你一定会好的。假定你真个死了，我永远不再结婚。"两人默默地哭泣，不久之后，林太太果然一命呜呼，与林博士永别了。林博士抱着林太太的尸体，号啕大哭，他用嘴巴贴着林太太的耳朵，哀哀地告道："我永远为你守节！我永不再和别人结婚，请你安眠在地下等候我吧！"旁边的人都揩眼泪。

林太太死时，正是阴历年底。林博士忙着办丧葬，一直忙到开年，方始了结。林博士鳏居，起初很悲伤，后来渐渐忘情，哀悼也淡然了。过了一二个月，独行独坐，独起独卧，觉得非常寂寞。他渐渐感到没有

太太的苦痛了。后来，觉得饮食起居，一切日常生活，都非常不便。他渐渐感到没有太太的不合理了。他不免向亲戚朋友诉说独居的苦处。亲戚朋友就劝他续弦。他想起了王女士临终时他所发的誓言，起初坚决否定。后来他想，人已经死了，对她守信，于她毫无益处，而于我却实在有碍。这可说是愚笨的，不合理的行为。况且她生前如此爱我，死而有知，一定也不愿意叫我独居受苦。我死守信用，反而使她在地下不安。……他的心念一转，就决意续弦。其实他是科学家，根本不相信有鬼的。

亲戚朋友介绍亲事的很多；他终于爱上了一位李女士。清明过后，就是他的前太太王女士死后约三个月，他就和李女士结婚。李女士是大学教育系毕业的，循规蹈矩，非常贤淑，当一个著名学者的太太，是最合格的。两人情爱，又是很深。但在林博士方面，对后妻的爱，终不似对前妻的爱那样纯全。他每逢欢喜的时候，往往忽然敛住笑容，陷入沉思；或者颦眉闭目，若有所忧。晚上睡梦中，他又常常呓语，语音悲哀，沉痛，甚至呜咽。李女士推他醒来，问他做什么噩梦，他总笑着说："没有做噩梦，不知怎的会梦呓。"

林博士这种忧愁和梦呓，后来越发增多，使得李女士惊奇。李女士屡次盘问他有何心事。他起初总是推托没有心事，后来自己觉得太苦，就坦白地说了出来："不瞒你说，我的前妻临终时，我曾对她起誓：永不再娶。后来我背了誓约，和你结婚。我想起此事心甚抱歉。最近的忧愁和梦呓，便是为此。"

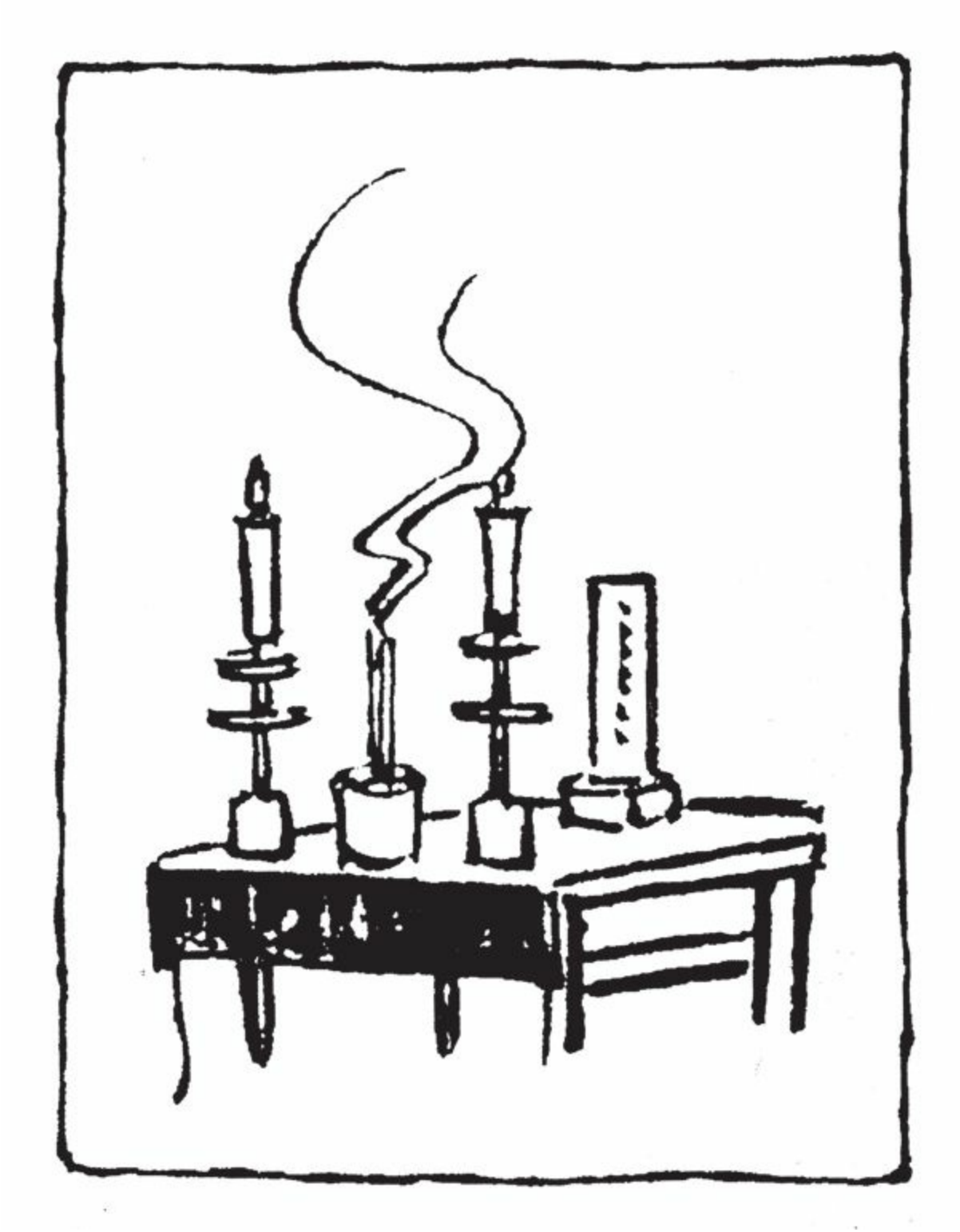
李女士是十分贤淑的人，一听此话，大为惊骇。她是循规蹈矩的人，以为失信背约，是一大罪恶。她又是半旧式女子，不能完全破除迷信，就疑心林博士的忧愁和梦呓，是前太太的鬼在作祟。她就后悔，自己不该和林博士结婚。因此想起，前太太的鬼对她一定也很妒恨。她怕

极了！从此她也常常忧愁，常常梦中哭喊。从此林博士夫妇二人，常常见鬼。有一天晚上，李女士看见门角落里仿佛有一只面孔，正与王女士的遗像相似。有一天晚上，电灯熄了，她仿佛看见一个女人走上楼梯，忽然不见了。又有一天半夜里，她同林博士共同听见一个女子的啜泣声，林博士说声音很像他的前妻的。又有一天半夜里，二人同时从梦中惊醒，因为大家梦见王女士披头散发，血流满面，来拉他们二人同到阴司去。……幸福的家庭，变成了忧愁苦恨的牢狱！

年关到了。王女士逝世，已经周年。冬至那一天晚上，林博士夫妇二人，请和尚来诵经；在灵座前，二人虔诚地膜拜。李女士拜下去，口中喃喃有词，意思是向死者道歉，请她原谅她误嫁林博士的罪过。林博士默默祷告，请死者原谅他的背约。和尚诵经到夜深始散。

次日早晨，李女士走到灵前，“啊哟！”惊叫一声，全身发抖，倒在椅上。林博士追出来看，李女士用手指着灵座，不作一声。一看，原来灵座上的纸牌位，已经反身，写着“先室王某某女士之灵位”的一面向着墙壁了！这在李女士看来，明明是死者的显灵，表示痛恨他们，不受他们的道歉，不要看他们。终于两人恭敬地将牌位反过来，点上香烛，又是虔诚地膜拜。

谁知第二天早晨，纸牌位又是面向墙壁了！毕生研究科学而不信鬼的林博士，这回也信心动摇起来。他小心地将纸牌位旋转，然后上香烛，二人双双跪下，一拜，再拜。



岂料第三天早晨，纸牌位又是面向墙壁了！二人又把它扶正，又是焚香礼拜。此时林博士已确信有鬼，李女士更不消说。从此以后，二人

见鬼更多，一切黑暗的地方，都有王女士的脸孔，而且相貌狰狞。李女士忧惧过度，寝食不调，不久竟成了病。医生说是心脏病；只要营养好，可以康复。但李女士在病床上日夜见鬼，吓也吓饱了，哪有胃口去吃参药粥饭？因此，身体越弄越瘦，病势越来越重。病了一春一夏，病到这一年的秋末冬初，李女士又是一命呜呼！临终时连声地喊：“来讨命了，来讨命了！”

前妻的灵座还没有撤除，第二妻又死。林博士堂前设了两个灵座，两个纸牌位。这一年又到冬至，照例又祭祀。和尚经忏散后，林博士独自在灵堂前，看看两个灵座，觉得这两年来好似一场恶梦，现在方始梦醒。他想，我毕生研究学术，读破万卷，从未知道鬼神存在的理由。难道世间真有鬼吗？他发一誓愿：我今晚不睡，在两妻的灵前坐守一夜。倘真有鬼，即请今晚显灵，当面旋牌位给我看！

他正襟危坐在灵前荧荧的烛光之下，注视两个纸牌位，目不转睛。夜深了，鸦雀无声，但闻邻家农夫打米的声音。这地方农夫很勤谨，利用冬日的夜长，冬至前后必做夜工。林博士耳闻打米“砰，砰”之声，眼看两个牌位。他忽然兴奋，立起身来。因为他亲眼看见两个纸牌位在桌上一跳一跳地转动。每一跳与打米的每一“砰”相合拍；而转动的速度很小，与时表上长针转动的速度相似。于是他明白了：原来邻家打米，使地皮震动；地皮影响到桌子，使桌子也震动；桌子影响到纸牌位，使纸牌位跟着跳动。又因桌子稍有点儿倾斜，故纸牌位每一跳动，必转变其方向；转得很微，每次不过一度的几分之一。然而打米继续数小时，振

动不止千百次；纸牌位跳了千百次，正好旋转一百八十度，便面向墙壁了。

林博士恍然大悟，他拍着灵座，大声地独白：“鬼！鬼！原来逃不出物理！”继续又慨叹道，“倘使去年就发见这物理，我的后妻是不会死的！她死得冤枉！”

〔1947年〕

---

[1] 本篇原载1947年3月《儿童故事》第4期。

伍元的话[1]

我姓伍，名元。我的故乡叫做“银行”。我出世后，就同许多弟兄们一齐被关在当地最高贵的一所房屋里。这房屋铜墙铁壁，金碧辉煌，比王宫还讲究。只是门禁森严，我不得出外游玩，很不开心。难得有人来开门，我从门缝里探望外界，看见青天白日，花花世界，心中何等艳羡！我恨不得插翅飞出屋外，恣意游览。可是那铁门立刻紧闭，而且上锁。这时候我往往哭了。旁边有个比我年长的人，姓拾，名字也叫元的，劝慰我说：“不要哭，你迟早总有一天出门的。你看，他们给你穿这样新的花衣服，原是叫你出外游玩的。耐心等着，说不定明天就放你出去了。”我听从这位拾大哥的话，收住眼泪，静候机会。

果然，第二天，一个胖胖的人开了铁门，把我们一大群弟兄一齐拉了出去。“拾大哥再会！”我拉住胖子的手，飞也似的出去了。外面果然好看：各式各样的人，各式各样的景致，我看得头晕眼花了。不知不觉之间，胖子已把我们一群人交给一个穿制服的人。这人立刻把我关进一个黑皮包中，我大喊：“不要关进，让我玩耍一会！”但他绝不理睬，管自关上皮包，挟了就走。我在皮包内几乎闷死！幸而不久，皮包打开，那穿制服的人把我们拖出来，放在一个桌子上。我看见桌子的边上有一块木牌，上写“出纳处”三字。又看见一堆信壳，上面印着“中心小学缄”五个字。还有一只铃，闪亮地放在我的身旁。我知道，他是带我们来参观学校了。我想，他们的操场上一定有秋千，浪木和网球，篮球，倒是很好玩的！谁知他并不带我们去参观，却把我们许多弟兄们一一检点，又把我们分作好几队：有的十个人一队，也有八个人一队、六个人一队……只有我孤零零地一个，被放在桌子的一旁。

“这是什么意思？”我一边看那人打算盘，一边心中猜想。忽见那人把我们的弟兄们，一队一队地装进信壳里，且在每个信壳上写字。只有我一人未被装进，还可躺在桌上看风景。我很高兴，同时又很疑惑。那人在每个信壳上写好了字，就伸手按铃。“叮叮叮叮……”声音非常好听！我想，他大约对我特别好，要和我一起玩耍了。岂知忽然走来一个麻子，身穿一件破旧的粗布大褂，向那人一鞠躬，站在桌旁了。那人对麻子说：“时局不好，学校要关门。这个月的工钱，今天先发了。”就把我交给他，又说：“这是你的。你拿了就回家去吧。校长先生已经对你说过了吗？”那麻子带了我，皱着眉对那穿制服的说：“张先生，学校关了门，教我们怎么办呢？”那人说：“日本鬼子已经打到南京了，你知道么？我们都要逃难，大家顾不得了。你自己想法吧！”麻子哭丧着脸，带我出门。

麻子非常爱护我。他怕我受寒，从怀中拿出一块小小的毛巾来，把我包裹。嘴里说：“可恶的日本鬼，害得你老子饭碗打破。这最后的五块钱做什么呢？还是买了一担米，逃到山乡去避难吧。”我在他怀里的温暖的毛巾内睡觉了。等到醒来，不见麻子，只见一个近视眼，正在把我加进许多弟兄的队伍里去。旁边坐着一个女人，愁眉不展，近视眼一面整理我们的队伍，一面对那女人说：“听说松江已经沦陷，鬼子快打到这里来了。市上的店都已关门，我们只好抛弃了这米店，向后方逃难。但是总共只有这点钱（他指点我们），到后方去怎么生活呢？”这时候我才明白：人们已在打仗，而逃难的人必须有我们才能生活。我很自傲！我不必自己逃难，怕他们不带我走？怕他们不保护我？我又睡了。

我睡了一大觉醒来，觉得身在一个人的衣袋里，这衣袋紧贴着那人的身体，温暖得很。那人在说话，正是那近视眼的口音：“听船老大

说，昨天这路上有强盗抢劫，一船难民身上的钞票尽被搜去，外加剥了棉衣。这怎么办呢？”他说时用手把我们按一按。又听见一个女人的声音，低声的讲些什么，我听不清楚。但觉一只手伸进袋来，把我和其他许多弟兄拉了出去。不久，我们就分散了。我和其他三个弟兄被塞进一个地方，暗暗的，潮湿的，而且有一股臭气的地方。忽然上面的一块东西压下来，把我们紧紧地压住。经我仔细观察，才知道这是脚的底下，毛线袜的底上！我苦极了！那种臭气和压力，我实在吃不消。我大喊“救命”，没有人理睬。我昏昏沉沉地睡着了。

我醒来，发现我和其他许多同伴躺在油盏火下的小桌上。那近视眼愁眉不展地对那女人说：“听说明天的路上，盗匪更多，怎么办呢？钞票藏在脚底下，也不是办法。听说强盗要搜脚底的。”女人想了一会，兴奋地说：“我有好办法了。我们逃难路上不是带粽子吗？我们把粽子挖空，把钞票塞进，依旧裹好，提着走路。强盗不会抢粽子的。”两人同意了。女的就挖空一只粽子，首先把我塞进，然后封闭了。这地方比脚底固然好些。糯米的香气也很好闻。可是弄得我浑身黏湿，怪难过的！我被香气围困，又昏沉地睡着了。

一种声音将我惊醒，原来他们又在打开我的粽子来了。但听那女人说：“放在这里到底不是久长之计。路上要操心这提粽子，反而使人起疑心；况且钞票被糯米粘住，风干了展不开来，撕破了怕用不得。你

看，已经弄得这样了！据我的意思，不如把钞票缝在裤子里。强盗要剥棉衣，裤子总不会剥去的。还是这办法最稳妥。”两人又同意了。我就被折成条子，塞进一条夹裤的贴边里，缝好。近视眼就穿了这裤子。其他同伴被如何处置，我不得而知了。这里比粽子又好些；可是看不见一点风景，寂寞得很！我只是无昼无夜地睡。

这一觉睡得极长，恐怕有四五年！我醒来时，一个女人正在把我从夹裤的贴边里拉出来，但不是从前的女人，却是一个四川口音的胖妇人了。她一边笑着说：“旧货摊上买一条夹裤来，边上硬硬的，拆开一看，原来是一张五元钞票！”把我递给一个红面孔男人看。男人接了我，看了一会，说：“唉，想必是逃难来的下江人，路上为防匪劫，苦心地藏在这裤子里，后来忘记了的。唉，这在二十六年（指一九三七年），可买一担多米呢！但是现在，只能买一只鸡蛋！可怜可怜！”他把我掷在桌上了。我听了这话，大吃一惊。我的身价如此一落千丈，真是意外之事！但也有一点好处：从此没有人把我藏入暗处，只是让我躺在桌上，睡在灯下，甚或跌在地上。我随时可以看看世景，没有以前的苦闷了。

有一天，扫地的老太婆把我从地上捡起，抖一抖灰尘，说：“地上一张五元票，拿去买开水吧！”就把我塞进衣袋中。我久已解放，一旦再进暗室，觉得气闷异常！我打着四川白说：“硬是要不得！”她不听见。幸而不久她就拉我出来，交给一个头包白布，手提铜壶的男人。这男人把我掷在一只篮子里。里面已有许多我的同伴躺着，坐着，或站着。我向篮子外一望，真是好看！许多人围着许多桌子吃茶，有的说，有的笑，有的正在吵架，我从来没有见过这样热闹的光景，我乐极了！我知道这就是茶店。我正想看热闹，那头包白布，手捉铜壶的男人把我一手从篮中拉出，交给一个穿雨衣戴眼镜的人，说道：“找你五元！”那

人立刻接了我，把我塞入雨衣袋里。从此我又被禁闭在暗室里了！无聊至极，我只有昏睡。

这一觉又睡得极长，恐怕又有四五年！一只手伸进雨衣袋内，把我拉出，我一看这手的所有者，就是当年穿大衣戴眼镜的人。他笑着对一青年人说："啊！雨衣袋里一张五元钞票！还是在后方时放进的。我难得穿这雨衣，就一直遗忘了它，到今天才发现！"他把我仔细玩弄，继续说："不知哪一年，在哪一地，把这五元钞票放进雨衣袋内的。"我大声地喊："在四五年之前，在四川的茶店内，那头包白布，手提铜壶的人找你的！"但他不听见，管自继续说："在抗战时的内地，这张票子有好些东西可买（我又喊："一只鸡蛋！"他又不听见），但在胜利后的上海，连给叫花子都不要了！可怜可怜！"坐在他对面的青年说："我倒有一个用处；我这桌子写起字来摇动，要垫一垫脚。用砖瓦，嫌太厚；把这钞票折起来给我垫桌子脚，倒是正好。"他就把我折叠，塞入桌子脚下。我身受重压，苦痛得很！幸而我的眼睛露出在外面，可以看看世景，倒可聊以解忧。

我白天看见许多学生进进出出。晚上看见戴眼镜的人和青年睡在对面的两只床铺里。我知道这是一个学校的教师宿舍，而这学校所在的地方是上海。原来我又被从四川带回上海来了。从戴眼镜的人的话里，我又知道现在抗战已经"胜利"；而我的身价又跌，连给叫花子都不要，真是一落万丈了！想到这里，不胜感叹！

我的叹声，大约被扫地的工人听见了。他放下扫帚，来拉我的手。我仔细一看，大吃一惊：原来这人就是很久以前拿我去买一担米的那个麻子！他的额上添了几条皱纹，但麻点还是照旧。"旧友重逢"，我欢欣至极，连忙大叫："麻子伯伯，你还认得我吗？从前你曾经爱我，用小毛巾包裹我，后来拿我去换一担米的！自从别后，我周游各地，到过四

川，不料现在奏凯归来，身价一落万丈，连叫花子都不要我，只落得替人垫桌子脚！请你顾念旧情，依旧爱护我吧！”他似乎听见我的话的，把我从桌子脚下拉出来，口中喃喃地说：“罪过，罪过！钞票垫桌脚！在从前，这一张票子可换一担白米呢！我要它！”他就替我抖一抖灰尘，放在桌上；又用粗纸叠起来，叫它代替了我的职务，他扫好了地，带我出门。

麻伯伯住在大门口一个小房间内，门上有一块木牌，上写“门房”二字。里面有桌椅，床铺。床铺上面有一对木格子的纸窗。麻伯伯带我进门，把我放在桌上。他坐在床上抽旱烟。一边抽，一边看我。后来他仰起头来看看那纸窗上的一个破洞，放下旱烟袋，拿出一瓶糨糊来。他在

窗的破洞周围涂了糨糊，连忙把我贴上。喃喃地说：“窗洞里的风怪冷，拿这补了窗洞，又坚牢，又好看。”窗洞的格子是长方的。我补进去，大小正合适。麻伯伯真是好人！他始终爱护我，给我住在这样的一个好地方。我朝里可以看见麻伯伯的一切行动，以及许多来客，朝外更可以看见操场上的升旗、降旗、体操和游戏。我长途跋涉，受尽辛苦，又是身价大跌，无人顾惜，也可以说是“时运不济，命途多舛”了！如今得到这样的一个养老所，也聊可自慰。但望我们宗族复兴起来，大家努力自爱，提高身份，那时我就可恢复一担白米的身价了。

卅五〔1946〕年十二月十三日于南京

---

[1] 本篇原载1947年2月《儿童故事》第3期。

一篑之功[1]

古人有一句话，叫做“为山九仞，功亏一篑”。就是说造一座山，已经造到九仞（八尺）高了，再加一篑泥土，山就成功。一篑就是一畚箕，缺乏这一点就不成山。故凡事差一点点就不成功，叫做“功亏一篑”。譬如小学六年毕业，你读了五年半不读了，便是“功亏一篑”，这一篑之功，是很大的！

我逃难到大后方，曾经听见一件“一篑之功”的故事，现在讲给小朋友们听听：

四川省西部，有一个地方，叫做自流井。这地方产盐有名。我曾经去参观过自流井的盐井。我们海边上的人，从海水中取盐。他们山乡的人，从井中取盐。但这井不是随地可开的，只有自流井等地方可开。这井的口，不是同普通井这么大的，只有饭碗口大小。但是深得很，有数十丈的，有数百丈的。用一个长竹筒，吊下井去。吊到井底，竹筒里便灌满了盐水。拉起竹筒来，把盐水放出，用火烧干，便成为盐。竹筒数分钟上下一次，每天每井出产的盐，很多很多！自流井地方共有数百口盐井。所以盐的产量，非常之大！抗战期间海边被敌人封锁，没有盐进来。大后方的大部分人民的食盐，是全靠自流井等处供给的。每个盐井上面，建立一个很高的架子，是挂竹筒用的。自流井地方有几百个架子，远望风景很好看。

在讲故事之前，我们必须先讲盐井的掘法。要掘盐井，先须请内行专家来看地皮，同看风水一样。专家说：这地下有盐，就可以开掘。但他的话不一定可靠。因为多少深的地方有盐水，是说不定的。究竟有没

有盐水，也是说不定的。所以掘盐井竟是一桩冒险的事业。你要晓得，掘井的工夫很大：饭碗大小的一个洞，要打下数十百丈深，必需许多人，用许多工具，费许多日子，慢慢地打下去。打几个月，然后有分晓。如果打了几个月，果然有了盐水，那功就是成了。如果打了几个月，毫无盐水，这工夫就白费！自流井的地底下虽然多盐水，但并非可以到处开盐井。白费工夫的实在不少！

我到自流井游玩，本地的友人陪我去参观各大盐井。其中有一个产量最大的盐井。叫做“金钗井”。我问本地人，为什么叫“金钗井”，他们就告诉我一个奇离的故事。现在我转述给诸位小朋友听：

从前，自流井有一位寡妇。她的家境并不好，却有许多子女。她为子女打算，决定把所有财产变卖了，去请掘井专家来掘盐井。她想，如果掘得成功，子孙世世代代，吃用不尽。于是她实行了：先请专家来看地；看定了地，再请掘井工人来动手。她每天供给工人工钱和饮食。掘了数十天，掘出来的只是石屑，并没有盐水。再掘下去，仍是石屑！掘了一百多天，总是不见盐水！工人告诉寡妇：“老板娘，这工作没有成功的希望了，还是作罢，免得再白费金钱了！”老板娘不甘心，回答说：“你们再掘三天吧。如果再掘三天没有盐水，我甘心作罢。因为我还有几匹布，可以卖脱了当作三天的工本。”工人依她的话，再掘三天。但盐水仍是没有。工人们再要求老板娘罢手。老板娘说：“请你们再掘三天吧。我还有几担谷，可以卖脱了当作工本。”工人也依她的话，再掘三天。掘出来的依然是石屑，却没有盐水。

其实最后一天，老板娘卖谷的钱已经用完，伙食开不成了。但这寡妇是很仁慈而慷慨的。她觉得工人们很辛苦，最后一天非款待不可。于是她拔下头上的金钗来，典质了钱，去买酒和肉，来答谢工人们的辛苦。她说：“掘井不成功，是我的命运不好之故，与你们无关。我仍要

答谢你们的辛苦。”工人们吃了她金钗换来的酒肉之后，大家觉得感激和抱歉。这晚上，工头同工人们商量：“我们替老板娘掘了几个月井，毫无成功。她白费了许多钱，又典金钗来请我们吃酒肉，实在太客气了。我的意思，我们从明天起，替她再掘三天，不要工钱，作为奉送。如果掘出盐水，大家欢喜；如果依然没有盐水，我们也对得起她了。你们意思如何？”工人们一致赞成。

于是工人们尽义务，再掘三天。第一天没有盐水，第二天又没有盐水。到了第三天的傍晚，忽然大量的盐水来了！工人们大家欢呼：“老板娘万岁！”老板娘也欢呼：“老司务万岁！”于是皆大欢喜。原来因为三天三天地延长，这井掘得特别的深，已经掘通了盐水的大源泉。所以盐水的产量特别的大。自流井所有的盐井，都比不上它。于是这井就变成了自流井最大的一个盐井。这寡妇和她的子女，因此发了大财，现在还是当地的一大财主呢。

因为寡妇典质金钗来款待工人，所以工人奉送三天。因为奉送三天，所以掘井成功。因此这井就称为“金钗井"。假使寡妇不典金钗来买酒肉款待工人，不会再延长三天。那么这盐井就变成“功亏一篑”了！由此可知一篑之功，非常伟大！

有人说：“这是善的报应。因为老板娘良心好，待人好，所以天公给她一个好的报应。”但我不喜欢这样说，我以为这完全是科学的问题，与毅力的结果。假如地下真个没有盐水，即使工人们奉献十天，也是不成功的。地下真有盐水，人们真有毅力，就自然会成功了。小朋友们大概都赞成我的话吧。人类文明的进步，全靠科学，全靠毅力！

卅五〔1946〕年十月十八日在杭州作

[1] 本篇原载1947年1月《儿童故事》第2期。

油钵[1]

古代，在南方的一个国家里，曾经有这样一个故事。

国王要选一个赤胆忠心的人来做宰相，为人民谋幸福。怎样选法呢？他确信凡专心致志，坚定不移的人，必定能够尽忠报国，成就大事。他就照这标准去选人。他找了很久，发现有一个小官，最为合格。但他不敢决定，还要考考他看。有一天，他做错了一件小事，国王大发雷霆，要办他的罪。那是个专制国家，不像我们的有法律，一切由国王作主。国王说要怎样，就怎样，没有人敢反对。那天，国王就对这小官说：　“你犯罪了！现在我要罚你做一件事：我有一钵油，你捧了这油钵，从国都的北门走到南门，路上只要不掉出一滴油。这样，不但可以免罪，而且封你做宰相。如果掉出一滴油，立刻在当地斩首！”

兵士把他押送到北门，他看见地上放着满满的一钵油，约有十余斤重。这一钵油，满到不能再满，钵的口上，几乎溢出来。油钵旁边站着一个刽子手，拿着一把闪亮的大刀。这刽子手是押送他捧油钵走路的。从北门到南门有二十里路。

这小官心想，这回一定死了！这样重而满的油钵捧着走几步，早已滴了；何况二十里，更何况这样闹热纷乱的街道！他最初觉得非常恐怖而且悲伤；后来他想：准备死了！但我要尽我平生之力去做这件难事。万一成功，还有活的希望。“尽人力以听天命！”

他下了这样的决心之后，就振作精神，走上前来，不慌不忙地双手捧起油钵，开始走路。最初，油面略起波浪，幸而没有滴出。他两眼注视油钵，绝不看别处！他两耳对于周围一切声音，如同不闻。总之，他

全身之力，集中在油钵上，他心中只有一个“油”字，其他一概不知。这样，他果然顺利地开始进行了。岂知一路困难很多。

这消息震动了全城。许多人跑来看这奇怪的刑罚。他的前后左右，簇拥了大群男女老幼。大家跟着他走，一边看他捧油，一边纷纷议论。有的人说：“你们看这个人，生得一脸苦相，他一定是个杀头犯。这样满的油钵，这样远的路程，怎么会不掉呢？”有的人说：“你看，他的脸色发青了！他的手上青筋突起了，他的手就要发抖了！”有的人说：“前面的坡，高低不平。他上坡的时候，油一准会掉出。唉，他就要死了！……”你一声，我一句，说得可怕至极。但他全不听见，专心一意，只管捧着油钵，一步一步的走。

这消息传到了他的家族和亲戚那里。他们大为惊骇，大家跑来探看。他的亲戚们在他身边悲叹吊慰。有的说：“唉，你真命苦，犯了这样的罪！我对你有无限的同情！”有的说：“你要小心，千万不可掉出油来呢！”他的父母在他身边呜咽呜咽地说：“我的儿呀！你死得这样苦，做父母的肝肠寸断了！”他的夫人在他身边号啕大哭：“啊呀！我苦命的丈夫呀！我同你恩爱夫妻，如今不能到头了！啊呀！我要和你一同死呀！”就滚倒在他身旁的地上。他的孩子们在他背后哭：“爸爸不要捧油！和我们一同回家去呀！……”哭得旁边的人都掉下泪来。但他的油，没有掉下来。因为他的心中只有“油”，没有别的，所以一切悲叹号哭，他都没有听见。这样，他已经走了五里路，到了繁华的大街。

忽然前面有人叫喊：“标准美人来了，大家看！”原来这国有十个美女，是国王选定的，叫做标准美人。这一天，标准美人打扮得十分艳丽，乘车在市中游行。观者人山人海。看捧油的人们就转向去看美人。有的说：“啊！你看她们的脸庞儿，个个像盛开的桃花呢！”有的说：“你看她们的胸脯多么白嫩！腰身多么窈窕！她们的腿都是透明的

呢！”还有些人说：“近看更加漂亮了！竟是天上的仙子呢！”“看了这样的美人，我死也情愿了！”“不看这样的美人而死，才是冤枉死呢！”“嗄！美人在车上舞蹈了！大家看！”……这种话声就在他的耳边，照理他都听见。但他如同不闻，他目不转睛，只管注视着手中的油钵，一步一步地，稳健地向前进行。此时他已走了十里路，到了市中心区。

标准美女过去了不久，忽然前面发生一片惊喊之声，路上的人纷纷逃避，店铺纷纷关门，好像我们抗战期中来了警报。原来是一只疯象，逃出槛门，闯进市内，踏伤行人，撞破房屋，真是可怕得很！有几个胆大的人，拿出刀枪来驱象；谁知那象一点不怕，张开大口，好像一扇血门，翘起鼻头，在空中乱舞，吓得人们东西乱窜，大喊救命。忽然又有人喊：“象师来了！”原来南国地方多象，有一种人专门管象的，叫做象师。凡有疯象、凶象，象师都能救治镇压。这回，他们把象师请到。象师手拿着法宝，口里唱一种奇怪的歌，来镇压这疯象。逃避的人大家又走出来，争看象师治象。象师唱了许多歌，（他们本地人说，念了许多咒。）疯象渐渐静起来了，后来把头垂下了，最后它跪倒了。看的人大家拍手，喝彩。象跪倒的地方，就在捧油的罪人的身旁。但一切惊呼，号哭，骚乱，歌唱，喝彩，对他没有丝毫影响，在他如同不闻。因为他心中只有“油”，别无他物。这样，他已经走了十五里路，不曾掉下一滴油。

走了一会，前面又传来一片哭喊奔逃之声，比前更加惨哀，原来这大街上失了火，两座大楼正在焚烧，火光烛天，爆声震地。许多人被火

灼伤，许多人被屋压倒，正在大声哭喊；许多人正在抢救人命，搬运货物；还有许多消防队员正在救火，许多水龙尽量地喷射，好像许多小瀑布。水沫溅在捧油的罪人的头上，火星飞到罪人的衣上，烟气迷漫在罪人的眼前，哭声起伏在罪人的耳旁。但他对于一切没有感觉。因为他心中只有“油”，没有其他。这时候，他已经走了十八里路。再走两里，就是南门了。

刽子手在后面喊了：“到了，把油钵放下！”但他没有听见，只管捧了油钵出南门去。直到刽子手放下了刀，伸手去接他的油钵，他方才喊道：“你不得打翻我的油！性命交关！”刽子手笑着对他说道：“国王指定的地点已经到了！你已经是一个无罪的人了！”这时候他方才从“油”中惊醒过来。他向四面一看，摸摸自己的头，问道：“唉！果然到了？”刽子手恭敬地答道：“而且可去做大官了！”就指着旁边的大车说：“请宰相爷上车！这是国王预先派来等候着的。”

原来国王预料这人有绝大的毅力，无论何事，能够专心一志，坚定不移地去办，一定办得成功，所以预先派了御用的大车，在南门等候

他。经过这番考核，国王更加信任他。车子到了王宫，国王就拜他为丞相，把国家大事全权委托他。后来这个国家迅速进步，非常昌盛。

〔1947年〕

---

[1] 本篇原载1947年10月《儿童故事》第11期。

赤心国[1]

抗战时期中，有一个军官，在近海的某城中服务。他有临危不惧的镇静；清楚灵敏的头脑；不屈不挠的精神；刻苦耐劳的毅力和爱好和平的天性。他天天努力训练他的军队，预备将来率领了去杀敌人。这地方离前线很近，故敌机时常来滥施轰炸。幸而城外有一个坚固可靠的山洞，而且非常之深，可以容很多的人。有人说这洞是无底的，但无人知道它的究竟。

有一个初夏的午后，炎热的太阳照遍了大地。忽然警报响了。“呜——”，声音凄惨可怕得很。许多居民都纷纷逃到这山洞里去。那军官也跟着众人逃避在这洞里。这平时冷静得可怕的山洞，现在顿时热闹起来。那些胆大的，不耐烦的和头脑不清的人们，都拥挤在洞口，不愿躲到里面去，虽然他们知道里面很深。

不一会，敌机果然来了，架数很多，炸弹立刻像雨一般落下。大概是看得惯了的缘故吧，洞口的那批人依旧拥在洞口，心以为他们的地点已很安全。忽然一个重磅炸弹飞下，正落在洞口。那一批可怜的无辜者顿时血肉横飞，化为乌有。军官幸而没有被难。他的身体跳了丈把高，但是他竭力保持镇定。在这一刹那间，他眼看见无数平民变成了血浆和肉块。这景象吓得他不知如何是好。本能指使他往里钻，其余的许多平民也都争着往里面挤。小孩的号哭声，妇人的惊喊声，嘈杂的脚步声，都混成一片。数千人挤成一团。

那军官终究年富力强，他走在最前面，钻进洞的深处；无数男女老幼都跟着他向里面挤。忽然又是震天一声响，不料洞上面的岩石压了下

来。把洞口封住了！一刹那间，哭声喊声和脚步声同时骤然中止。军官忽然觉得异样，忙回头拿电筒一照，只见跟在他后面的大队民众已尽数被岩石压死，他自己离开岩石落下的地方仅三尺，侥幸不死！他吓得大喊起来，可是这喊声没有人响应，只有岩石间的回声跟着他的喊声作悠长而凄惨的反响。“呀，只留下我一个！”他不禁喊出这句话，同时又听见一个短促而可怕的回声。他立刻觉得绝望。再用电筒照时，只见岩石的隙缝间参差露着被压死的人们的手、脚和小孩的头、小手等。有的头颅被压碎，脑浆淋漓；有的只露着一个头，两个眼球仿佛两个胡桃，向外突出；有的因为肚子和胸部被岩石突然重击，肠胃等竟从口中吐了出来！……军官再也不忍看了。他熄了电筒，两腿站不住，便倒在地上，几乎昏过去。

不一会，他清醒了。他想，在这情形之下应当怎么办？他知道这山很高很大，简直是一条长岭。要掘一条通路呢，他身边没有家伙；况且这山都是岩石，即使有家伙，也是不容易的。大声喊救呢，便是震断了声带，外面也无论如何听不到。向洞的深处走呢，只觉里面阴气袭人，好像伏着可怕的鬼怪。况且这里面十有八九是绝路呢！他想到这里，觉得完全绝望。他想到不如像那些平民一样被炸死或压死了干净。像他现在的情形，正是不死不活，使他万分焦虑而难受。后来他想，与其这样活活地饿死，还不如现在撞死在石上了痛快。打定了主意，他便站起身来，用尽平生之力向岩石上撞去。

但是，他忽然把头缩回。他想道：“就这样撞死了，未免太不甘心。我何不冒着险向洞里走，或有一线希望。如果这是绝路，到那时再撞死还不迟。”他就开始实行他的计划。他很经济地使用他那唯一的光源——电筒。幸而前面并没有可怕的阻碍物，又并不是绝路。不过路很崎岖，而且黑得伸手不见五指。但是这些他都不怕，因为他能刻苦耐

劳，他有不屈不挠的精神。他一刻不停地前进，希望能发现生路。

可是，一个阻碍来了——就是肚子饿了。他伸手向衣袋里一摸，幸而带有一包糕，这是平时备着逃警报时吃的。他拿出来省省地吃，一面又不断地前进。他用电筒照照前途，依旧有通路，但依旧是黑暗，依旧是崎岖。在这里不知白昼和黑夜，但照他的经验估计，大约已经走了一天光景了。在平时，他一天能走七八十里路。现在他在黑暗中走这崎岖的路，大约只走四五十里。他只管前进。可是，又有一个不可避免的阻碍来了——他疲倦了。于是只好随地躺下来休息。不一会，他就昏昏睡去。

他醒来的时候，起初还以为睡在自己寝室里的行军床上。疑虑了好一会，他才觉察了：原来自己正处在这绝境里，前途渺茫至极。悲哀和绝望立刻笼罩了他的全身。幸而勇气出来把它们赶走了。他起来继续前进。可是肚里饿得难受。他又伸手向袋里搜寻食物，但只有不可吃的钥匙和一些钞票。这时候，电也用完了。他只好弃了电筒，暗中摸索爬行。他像狗一样地向前爬去。忽然他的头在岩石上撞了一下。“呀，不通了？”他惊恐地自语，忙举起双手向前摸索，果然前面都是凹凸不平的岩石，没有通路。他忙转身向左去摸，又都是岩石。他慌极了，心想右边也许通的，急转至右边，双手向前乱摸。果然，天无绝人之路，两手明明没有碰到阻碍物。他才透了一口大气，不觉自言道：“原来转了一个弯！真吓得我要死。”

转弯之后，他忽然看见很细的一线阳光从远处射来。他忙上前去把手放入光线中，居然看见了五指。他欢喜极了，心中立刻充满了快乐和希望，顿时忘记了饥饿和疲劳，急向着光明前进。后来洞渐渐狭小，只能容一人通过。

不久，他便到了洞口。他向洞外一望，只见一片平原，平原外面是汪洋大海。好久不见阳光了的他，一时觉得异常兴奋。起初他觉得非常耀眼，不能正视洞外的景物，但不久也就惯了。于是他便想钻出洞去。可是他忽然又把身子缩回来，因为他看见那平原上有许多野人般的东西在来往工作。他想道：“奇怪，这些是什么东西？会不会害我呢？”为了小心起见，他暂时不出去，躲在洞口探望，想等那些野人走后再出去。可是他等了好久，野人们只管不走。他饿得实在难当，疲倦得再也不能支持了。他想，若再不出去，便要饿死在这里了。不如冒着险出去，如果他们对我凶，我可用手枪吓他们。这样，或者还有生望。心中想着，便钻出洞来。

军官刚出洞，就被野人注意了。他们都停止了工作，惊异地向他看。其中有几个急忙逃去报告一个胸部很高的野人，这大概是他们的王。野人王来了，他向军官叽里咕噜地问，军官一句也不能懂。他看见野人并不凶，才放了心。于是他便以手指口，表示饥饿。野人王懂得他的意思，就向旁边的野人叽咕了一会，他们立刻跑去拿了两大碗热腾腾的东西来。军官一看，两碗都是煮熟的马铃薯。尝一尝，原来一碗是咸的，一碗是甜的。他已饿得很，便不顾一切，狼吞虎咽地把两大碗马铃薯一顿吃完，觉得味道真好。野人王见他吃完了，便过来指着碗，又指着他的嘴，叽咕地问了些话，军官懂得他的意思，便摇摇头，又指自己的肚子，表示“已经吃饱”。他见野人待他这样好，心里好欢喜。

吃饱之后，他才开始认识他的环境。原来这地方很好：中央一片半圆形的平原，三面是崇山峻岭，一面是茫茫大海。世间的人永不知道有这地方。这里很有些像桃源洞，真是所谓“峡里谁知有人事，世中遥望空云山”。可是这位军官终不免“尘心未尽思乡县”。他望着大海，心想：“如果遥见有海船驶过，我可以大声喊救，叫他们把我载回去。”他

又回转身来看那些山岭，只见岩石间有许多洞，一层层排着，好像大洋房的窗子。在每个洞里，住着男女老幼的野人。他们身上都有毛，外面穿着棕榈制的衣服。岩石的中央有一个较狭长的小洞，他就是从这洞里出来的。只见这洞口的地上植着几排形似蜡烛的植物，又放着几个棕榈制造的蒲团。他初出洞的时候却没有注意到。他不懂这是什么意思，难道他们向这洞礼拜的吗？这洞的左边有一个精致的小洞。那野人王一手拉着他，一手指这小洞，他知道意思是叫他住这洞，便点点头。天色渐黑，众野人都各自钻进洞里去睡，他也就钻进自己的洞里去躺下。因为几日来身心都很辛苦，故躺下来就昏昏睡去。

次日，军官到海边去眺望，希望有海船驶过。但近岸一带水很浅，故航线离这里一定很远。他望穿了眼，也不见有船只驶过。于是他觉得绝望，心想只好永远住在这里了。幸而野人们都待他很好。他们一天吃三餐马铃薯。早上是淡的，中午是甜的，晚上是咸的。吃之前，有一野人用木锤击石器数下，几十个洞里的野人听见了都纷纷出来，排成圆形，坐在地上。国王坐在圆形的中央。每人手里捧了一碗马铃薯，大家欢乐地吃。他们很客气，请军官同国王并坐。

他在这里住了几天，渐渐知道了他们的组织：胸部最高的一个是王，还有六个是官，胸部比王稍低，其余的都是平民，他们的胸部又比官稍低，但和世间的人相比，还是高得多。六个官各有其职，其中一个专管“衣”的事，其余五个分管“食”的事。“食”的事共分五项，即马铃薯、甘蔗、糖、海盐、土器皿及柴火，每个官担任其中一项。每天，这六个官各向人民中轮选数十人去工作，官在旁监督，指挥和教导。他们工作的地方是海边和左边山坡上。这里中央及右边都是岩石造成的峭壁，上有无数的洞，独有这左边的山上却是一片肥沃的土地，上面种满了植物。

军官常到海边去散步，看野人们做晒盐的工作；或是坐在洞口闲眺风景。他到左边山坡上去参观他们工作：有的在剥下棕皮，有的在缝成棕衣。官在林间来往发令，指挥他们。众野人无不绝对服从。棕林外面是数百亩马铃薯地，他们正在收获。管马铃薯的官在旁监督并教导。棕林旁边是一大丛的甘蔗林，他们也正在收获，后面的山上隐约可望见许多野人在丛苇及茂林间樵柴。山的左边有一个天然的岩石的平台，上面建着一个大窑，窑口冒着火焰和浓烟。这是烧碗盏的。平台上有野人们在工作。有的打粘土，有的制器皿，有的烧火。这里俨然是一个小工场，他们所制造的器皿虽粗，形式却很美观，可用以盛马铃薯、盛盐、盛糖。他们工作都很认真而尽责，从不偷闲，永无争吵。军官看了这分工合作的办法，这忠勤简朴的民众，和这和平欢乐的景象，他觉得真可佩而可羡。他想，这正是一个理想的国家的缩型。

光阴如箭。军官虽没有日历，但由他的经验和时节气候的变迁，他知道在野人国已过了四五个月。这时候已是秋天了。他渐渐懂得他们的言语，现在他差不多已能和他们随意闲谈了。有一次，野人王工作完毕，便来找他闲谈。他们两人坐在地上晒太阳，一面就开始谈话：

“你们这里真好！地方又好，人又好！”军官真心的称赞。

“地点的确很好！至于人民，就是大家能互相帮助，互相爱护罢了。”野人王说。

“你们究竟共有几百人？我还没有清楚。”军官问。

“约有五百人呢！”野人王回答，“你们呢？你们世界上大约有几千人吧？”“不止！有几万万呢！军官心中不觉好笑。

“万？什么是万？”野人王很奇怪。

“一万就是十千。我们共有几万万！”军官解释给他听。

“啊，真多！”他似乎不能相信，因为多得不能想象。“那么，都是像你这样身上没有毛的吧？”

“自然都没有毛的。”军官回答。他觉得太阳晒得怪热，便把自己的衣服脱下。里面穿的是一件织得特别细致的夹棕衣，中间还填满了芦花。这是野人王叫他的人民为军官特制的。因为恐怕他身上没有毛，禁不起冷，所以特制这夹棕衣给他。他把脱下的衣服在地上一丢，同时发出“汀零”一声。

“什么东西？你袋里有什么东西？”野人王听到这声音便问。

“这是我袋里的钥匙，是从前带来的。钥匙！你知道？”军官恐他不懂这名字，故反复问一句。

“什么是钥匙？”他果然不懂。

“这就是——”军官觉得有些难以解释，他一面拿起衣服从袋里取出那串钥匙。“你看，是这样的东西。我们的衣服等藏在箱子里，箱子关好后，一定要在上面加一个‘锁’。锁好之后，箱子便不能再开。要开的时候，一定要用这种钥匙才行。”军官以为已解释得很清楚。

“那么为什么一定要把箱子锁好呢？”野人王还是不懂。

“因为如果不锁好，别的人便要来偷。”他看见野人王听到“偷”字茫然不解，便继续说：“‘偷’就是有些不好的人等物主不在的时候，把箱子里的衣服等东西私下拿了去。倘使——”

“有这样的事吗？”野人王打断了他的话，很惊奇地问。“怎么可以

偷呢？哈哈，你们世界上的事真奇怪！”这时，站在旁边的几个野人都惊奇得笑起来。

“是的，你们听了原要奇怪。”军官脸上不觉有羞惭之色，“我们的世界没有你们这样好，故我们的箱子一定要锁好，不锁便有人要偷。倘使我的衣服被人偷了去，我便没得穿，便要觉得冷。”

“你冷了，偷的人难道不冷吗？别的人难道都不冷吗？”野人王惊异地问。

“哦？”军官不懂他的意思。“我冷了，别的人怎么会冷呢？”

“咦！你们的世界真太奇怪了。怎么一个人冷了，别的人都不冷呢？”野人王说。这时旁听的野人都表示异常的惊奇。

“我是我，别人是别人。我冷了，与别人有什么关系？偷的人既已得了衣服，哪里还会冷呢？别的人只要有衣服，当然是不冷的。”

“啊，原来你们和我们不同。我们五百人中，若有一人冷了，其余的人大家觉得冷。因为我们个个都有赤心！”他说着便解开棕衣，露出他的赤心。“你看，是这样的东西。”

军官看时，只见他胸前突出一个很大的心形，鲜红得非常可爱。

“我们五百人都有赤心，不过大小稍异。”他继续说。“我是他们的王，故我的赤心最大。那六个是官，赤心比我略小。其余的都是民众，他们的赤心又比官的略小。赤心越大，感觉越灵敏。譬如五百人中有一人没有衣服而冷了，我最先有同感，其次是官觉得冷了，然后人民都觉得冷了。”

“啊，有这样的事吗？”军官奇怪至极，几乎不能相信。

“这有什么奇怪？我们觉得这是很平常，很合理的事。你们世界上的事才真奇怪呢！什么‘钥匙’，什么‘偷’……啊，你还有什么奇怪的东西从世界中带来吗？”

“还有——”军官迟疑了一会。可是野人王早已拿起地上的衣服，自己伸手在袋里搜寻了。他取出一叠钞票来。

“这是什么东西？”他问，一面把手里的钞票分给旁边的野人鉴赏，大家翻来翻去地细细地看。

“多么精美的东西！”旁边一个野人不觉喊道。“我知道了，这一定是你们玩的！”

“不是玩的，这是我们世界上最重要的东西。这叫做‘钞票’！”军官为他们解释。

“有什么用处呢？”他们齐声问道。

“这可以拿了去买东西。‘买’就是拿这种钞票去向别人交换你所需要的东西。譬如你想吃马铃薯，你便可拿钞票去买。”

“那么没有钞票呢？”他们又问。

“没有钞票便不能买，只好挨饿。我们世界上很不好，有些人有很多的钞票，有些人一张也没有。没有钞票的人便只好挨饿。”军官说到这里，不觉现出愤恨。

“没有钞票的人饿了，别的人难道不饿吗？”他们又很奇怪。

“别的人有钞票，要吃东西只要去买，自然不会饿的。”军官还是现着愤恨。

“哈哈，你们又和我们不同了；我们五百人中若有一人饿了，其余的人都觉得饿，心里都很不安。一定要等那人吃饱了，方才大家都舒服。因为我们都有赤心，五百个胃都相关的。”

“原来如此！”军官不胜羞惭，又不胜羡慕。这时野人们都要去工作了。军官却还是坐在那里独自出神。他想：

“这里真是一个理想的世界！我以前因为见他们身上有毛，故把他们当作野人看，这真是亵渎了他们。原来这里不是野人国，这里是赤心国！那个胸部最高的不是野人王，他是理想世界的领袖，是赤心国的国王！那些钥匙，钞票，的确是奇怪的东西，是可耻的东西！”他忽然想起了裤袋里的手枪。“啊，还有这东西！这是何等野蛮，何等可耻的东西！幸亏这手枪还没被他们看见。如果给他们知道了它的用处，他们将怎样地笑我们，我将何等地羞耻！他们若知道我以前曾把他们当作野人看，他们一定要说：‘你们痛痒不关，自相残杀，你们才是野人！’啊，我必须小心藏好这手枪，无论如何不能给他们看见。”他觉得手枪硬硬地在他身边，怪不舒服。

可是有一次，军官不小心把手枪落在地上。恰巧被赤心国的国民看见了。他们忙拾起来，喧哗地争着看，一面问他是什么东西。赤心国的国王也来了。

“多么精致的东西！这是做什么用的？”国王好奇地问，似乎希望再听到一些奇怪的事。

“这是——”军官现出很狼狈的样子。“这不过是一种装饰品罢

了。”他说谎了，态度很不自然。

“啊，多美丽的装饰品！你们的世界上真好，有这么精美的装饰品！”他们齐声真心地称赞，大家轮流把手枪在身上试挂，现出很高兴的样子。军官在旁看了，现出尴尬的神情。幸而他们只拿来挂挂，就还了他，并没有细玩。他才放心了。

自此军官不再把手枪拿出来。他安心地在赤心国里和他们共享和平幸福的生活。

有一个半夜里，天气很冷。军官正睡得很熟。忽听见五百人都起来，喧哗不住。军官被他们惊醒，忙跑出洞来问。只见围着一个不穿棕衣的青年，正在关心地向他什么。那管衣的官忙拿了一件新的棕衣来给他披上。原来这人夜里起来到洞口小便，忽然一阵大风把他身上的棕衣吹了去，他冷得发抖，使得所有洞里的人都觉得冷，所以大家起来查问。他们见军官也起来了，大家问他：“对不起得很！你也觉得冷了吗？”军官回答说，他并不觉得冷，不过听见他们喧哗，所以起来问问。

又有一天的正午，大家正在吃马铃薯。忽然中央的国王皱着眉头高声问周围的人：

“我觉得很饿，你们都觉得吗？”

“啊，果然饿得很！”大家仿佛被提醒了，齐声回答。

“你们赶快去调查，不知有谁没吃饱呢！”国王关心地吩咐那些管食事的官。

他们不等国王说完，早已跑去侦查了。不久，他们拉着一个孩子来

了。

“这孩子到山上去采花，迷了路不能回来，肚子饿得很！”他们一面拉着他过来，一面报告国王和大家。

那管马铃薯的官忙捧了一碗马铃薯来给那孩子吃。他便捧着碗大吃。他吃饱后，大家方才觉得饱了，现出舒服的样子。

又有一次，潮水来了。声音宏大而可怕，像狮吼，又像打雷。在海边工作的人来不及逃避，几乎被潮水卷去。他们拉住海边的芦苇，拼命挣扎。忽然国王慌张地从洞里出来，四顾而大喊：

“有谁遇着灾难了？大家快去查！”

他没有说完，许多人民都纷纷从洞里出来，脸上都有惊慌之色，一齐叫道：“我们身上也觉得不安，一定是谁遭遇祸患了！”于是大家忙向四处寻找。

“呀！你们看，潮水里不是有人在挣扎吗？”国王同那盐务官同声喊起来。

民众看见如此，忙去拿竹竿来救。海边的人拉住了竹竿，爬上岸来。管衣的官早已拿了新的棕衣来给他们换。大家都去慰问。军官和国王也去问讯。幸而没有被潮水卷去。

军官看了这种现象，觉得惊奇，羞惭，又欢喜。他想：“我虽然没有赤心，但我要竭力仿他们做。”自此军官和他们同欢乐，共患难。他每天帮他们做些轻便的工作。除了身上没有毛和赤心之外，他简直和他们一样了。

这一天，天气很好。军官和许多人民在棕榈树间工作。和暖的太阳射入林中，晒在他们身上，温暖得全身很舒服。他们一面工作，一面闲谈：

“你们的世界真好！我希望永远住在这里。”军官说。

“我们也希望你永远和我们在一起！”他们高兴地说。

“前几天潮水几乎把你们的同胞卷了去，我看见你们大家立刻现出不安和惊慌。难道你们不仅是冻和饿大家同感，连灾难也有同感的吗？”军官想起了前几天的事，便问。

“当然啰！只要一个人遭了灾祸，我们大家便觉得有亲自遭灾祸似的感觉。”他们回答。

“那么你们之中若有一个人生了病，五百人便都生病吗？”军官暂停了工作，奇怪地问。

“生病？是什么意思？”他们望着军官，不懂这话。

“你们有人死的时候，怎么样呢？”军官不答而问。

“我们凡到了很老的时候，便安然死了，一点苦痛也没有。我们把尸体缚在板上，大家唱着悲哀的歌送他到海里去。”

“啊，原来你们都是无病而逝的！”军官不觉自语。

“……？”他们疑惑地向他望，不懂他的话。

“如果你们的国王死了，谁即王位呢？”他忽然想起了这问题。

“如果国王死了，人民中自然有人的赤心变大起来。谁的赤心最大，谁便是我们的王。因为做王的应该有最大的赤心。”他们回答。这时候，平原上传来敲石器的声音。大家便停止了工作，一同去用午餐。

军官觉得这种生活有趣得很。他跟着他们日出而作，日入而息。闲时散散步，看看风景，或是和他们谈谈天。度着这种和平幸福的生活，他的身体一天健康一天了。

光阴如飞，时候已到严冬了。山上那株大橘子树已经结实累累。果实又大又红又可爱。有一天，国王指着这橘子树对军官说：

“你看，这些橘子都已成熟了！等我们每人尝了一个后，便把所有的橘子采下来，剥出来，放了糖，烧甜羹吃。这时候便要开一个大的宴会。你一定欢喜参加的。”

军官很高兴。他想，这和我们的过年无异。

没有几天之后，第一个橘子落下来了。他们拾得后，便拿去献给国王先尝。第二个落下后，便拿来送给军官尝。其次的给六个官。以后便按着年纪的大小，顺次分给人民。所有的人都尝到后，树上还有许多橘子没有落下。于是他们便爬上去尽数采了下来。这一天，大家停止每日的工作，围着橘子堆剥皮。剥好之后，放入一个很大的砂锅里，加了许多甘蔗糖烧起来。酸甜的香气从锅中喷出，散遍了满个平原。

不久，橘子羹烧好了。他们把大锅子放在中央，请国王，军官和六个官坐在锅旁。几百人民绕着他们围成圆形。各人手里捧着一大碗橘子羹，欢乐地吃。军官觉得的确好吃。又甜，又酸，又香，又鲜。这时候，没有一个人不喜形于色。有时候，他们放下碗，手搀着手，绕着国王等跳舞，口里唱着庆祝的歌。国王也欢乐至极，哈哈大笑。

“呀，我想起了，你不是有一件很精美的饰品吗？当这快乐的时候，为什么不把它拿出来挂着？”国王忽然问军官。

军官没法，只好把手枪从衣服里取出。国王一面细细玩赏，一面亲自替他挂上。忽然“砰”的一声，军官倒下了。原来国王不知道，碰动了那扳机。子弹飞出，却巧穿过军官的喉边，流血不止。他立刻昏了。众人非常惊骇，忙聚集拢来。幸而子弹没有伤及喉管，只是在其旁的肉里通过。不一会，他略略清醒了些，但不能讲话，也不能动。他隐约听见众人惊骇及诧异：

“这不是装饰品吧？这究竟是什么呢？”有的怀疑了。

“他们的世界到底不好！怎么有这样危险可怕的东西？”有的摇着头太息。

“他有没有死？我们怎么救他呢？”大家同情的说。

众人纷纷地议论了好久，终于没有办法。有的说，他一定死了，为什么他不动呢？国王起初也惊慌，但不久就镇静了。他问众人：

“我想他一定痛苦，你们都觉得痛吗？”

“奇怪，我们都不觉得痛。”众人回答。

“我也不觉痛苦。大概他和我们没有关系的。我想，他一定就要死了。”国王说到这里，现出悲哀样子。众人也都悲伤起来。不一会，国王又说：

“现在，你们大家静听我讲！你们都知道，这人是从中央的小洞里出来的。以前我常常吩咐你们，大家应该向这小洞礼拜，祈祷上苍保佑

我们，切不可进去窥探。但我没有把这理由告诉你们。现在我告诉你们这理由：每当一个王传位给另一个王的时候，必定将一句话传下。这话就是‘中央的小洞里万不可去窥探，因为这洞通一个不好的世界。’我以前不把这事告诉你们，是因为恐怕你们知道这洞是通另一个世界的，心中起了奇异之感而偷偷地去窥探。当我初见这人时，我以为他一定很坏。哪知后来看他倒很好。但从他的口中，你们一定相信那世界的确是很坏的。

况且他们竟有这种可怕的杀人的家伙！现在这人既已无知觉，我们赶快把他送入海中，现在，我告诉你们，让我们赶快把这危险的洞封了，免得再有后患。好，大家听我的命令！你们几十个人快去封洞！喂，你们几个人来，把这不幸的人缚在木板上！”国王结束了他的说话。

军官没有完全昏去，他听见国王的话，但他不能动，只好任他们缚。他很不愿离开这地方，心中很悲伤，恨不得立刻挣扎起来，告诉他们：“我虽是从那坏世界中来的，但我不是坏人！”可是他没有气力。

“不要忘记把那可怕的‘装饰品’给他带回去！”他隐约听见国王的声音。于是他听见他们齐声唱追悼歌，遂即觉得身入水中，他又昏过去了。

当他醒来的时候，发现自己安卧在船舱里的床上。原来他已被一只大轮船上的水手们救了起来，伤口已被搽上药膏，绷上纱布。床的周围站着医生，看护妇和别的人，他们都注视着他。现在他完全清醒了。大家忙问他是怎么一回事。他便断断续续地把他所遇的一切完全告诉他们。

全船的人都知道了这军官的奇遇。有的人不信；有的人半信半疑；有的完全相信，并且说一定要亲自驾驶了帆船去寻找这赤心国。

军官不管他们信与不信，他心里永远憧憬着赤心国里的和平幸福的生活。当这大轮船泊岸之后，他便回到家乡，把他因躲警报而得的奇遇讲给人们听，并且希望把我们的社会改成同赤心国的一样。人们听他讲到胸前那颗赤心，大家都笑他发痴。有的人说，他大约被炸弹吓坏了，所以讲这些疯话。但他不同人争辩，管自努力考虑改良的办法。他到现在还在努力考虑着。

卅六〔1947〕年十月[2]于杭州

---

[1] 本篇原载1947年8月1日《论语》第134期。作者以此题材另写一篇《明心国》，载1947年9月22日《天津民国日报》。《博士见鬼》一书中原来收《明心国》，最初编文集时，将题材相同的《赤心国》编入，以代替原来的《明心国》。

[2] 十月，疑误。因此文已于当年8月1日出版的《论语》刊登。

生死关头[1]

小朋友听了我这故事，恐怕要心惊肉跳。但只要你聪明，也就不可怕了。

往年我逃难到大后方，有一回住在荒山之中。附近的山都是峭壁，高数千丈，无人爬得上去，只有鸟可以飞上飞下。其中有一种鸟，名叫“神鸦”的，常在峭壁的凹处作窠，那些凹处，好像一个平台，约有一张床这么大小。鸟蛋生在这里，也不会滚下去。而且没有人或其他动物，能够上去偷它们的蛋。

住在这附近的土人，有一种信念：神鸦的蛋，可以医治一切疑难杂症，是一种世间无双的良药。但是因为没有取得神鸦的蛋，无法证明其是真是假，所以这信念在土人们的心里愈加坚定。凡有人生重病的，总要想起或说起“神鸦的蛋”；可是无法办到，只得听其死亡。我曾经听土人说过这样的一个故事：

有一个青年土人，姓王名毅的，从小确信神蛋的灵效。他家里有一母亲，他非常孝顺母亲。但母亲年已六十多岁，常常多病。有次病得非常危险，王毅买各种良药给母亲吃，都无效果。忽然他想：若能取到神鸦的蛋，给母亲吃了，病一定痊愈。他便下个决心，一定要取得神鸦的蛋。他就独自深入荒山去找寻。

他跑到峭壁底下，仰望神鸦的窠。但见峭壁中央有一处凹进的石床，离地大约有一百多丈。两只神鸦衔着泥和草，正在飞进飞出，这证明它们就要生蛋了。但这峭壁不止垂直，又且向外扑出，神鸦的窠离地一百多丈，从下面无论如何走不上去。他徘徊观望，望见峭壁的顶上，

有一株老树，枝干向外扑出，好像巨人的两臂。这两臂离开神鸦的窠，大约也有数十丈。他仰望这株老树，计上心来：若得从后面的山坡，爬上峭壁的顶点，用几十丈索子从老树干上挂下来，用荡秋千的方法荡过去，一定可以站在石床上而取得神鸦的蛋。这是唯一的办法，他想。

他回家去，准备一根又坚又长的索子。又做一只布袋，准备盛了蛋挂在身上的。他再走进荒山，看见神鸦不再衔泥衔草，只是轮流出来觅食，知道蛋已经生下了，他连忙回家。次日早晨，他带了索子、布袋和干粮，向峭壁后面的坡上进发。他爬山过岭，走了许多崎岖的路，下午方才走到了峭壁顶上，老树的旁边。他向下窥探，看见数百丈之下的地面，一片模糊。他打个寒噤；但坚贞的孝心，恢复了他的勇气。他把布袋挂在背上。他把索子的一端牢牢地缚住在老树的干上。他把数十丈的索子往下抛。于是他两手紧握索子，一把一把地缘下去。他的眼睛不看下面，恐怕看了要心慌。前面说过，这石壁是不止垂直，又且向外扑出的。所以他的身体愈缘下去，离开石壁愈远。到了石壁凹处神鸦生蛋的地方，他的身体离开神鸦的蛋已有大约两丈的距离。但见两只神鸦正在孵蛋，看见人从上面挂下来，吃惊飞去。王毅就看见雪白的两个大蛋，放在石床里边的草窝里。他想，取得这两颗神蛋，给母亲吃了，母亲的病霍然若失，我们母子永远团聚，岂非人间之至福！于是他用荡秋千的本领，将绳索前后摇摆。绳索摆荡的幅度愈来愈大，终于使他的脚踏住了峭壁凹处的石床。他站住了，抽一口气。他把索子的下端打一个圈，套在头颈里。于是他俯身下去取蛋。

一個失手，索子圈飛如似的蕩了開去

他把蛋装进布袋里，挂在背上。不料一个失手，他把头颈里的索子圈摆脱，那索子圈飞也似的荡了开去。他一时心慌意乱，不知所措。眼看见那索子又荡回来，荡到离开石床两三尺的地方，又荡开去。随后又荡回来，荡到离开石床两三尺的地方，又荡开去。

在这数秒钟之间，他的聪明来了。他想：如果再不握住索子，这索子愈荡愈远，将终于垂直地挂在离开他两丈的空中，无论如何拿不到手。到那时，喊破喉咙无人听见，跳下去粉身碎骨，只有坐在这里饿死。想到这里，他胸中豁然开悟。他想，索子第三次回来的时候，若不拿到，就永远拿不到手，他只有死路一条。这是他的生死关头了！——这些念头只在一两秒钟之间掠过他的脑际。

索子第三次回来了，离开石床有三四尺之远。他毅然决然，奋身一跃，果然抓住了索子。他两脚踏在圈子里，抱住索子，抽一口气，然后慢慢地缘上去。他爬上树干，走下老树，坐在地上，放声大哭了一回；接着又放声大笑起来。然后背了神蛋，下坡回去。他的性命是他的毅然决然的果敢力所换来的，是他的聪明所给予的。

至于神蛋，是否真能医好他母亲的病，我没有详细查明，诸位小朋友也不必追究。我讲这故事的兴味，全在抱住索子这一段。诸位小朋友设身处地地想想，也许要心惊肉跳。但只要你有毅然决然的果敢力，只要你聪明，也就不可怕了。

卅五〔1946〕年十一月五日于上海作

---

[1] 本篇原载1946年12月《儿童故事》第1期。

夏天的一个下午[1]

暑假中，上午温课，下午休息。休息，在孩子们是一件苦事。赤日当空，阳光满室，索然地枯坐一个下午，在孩子们看来真像一年有期徒刑呢！

小妹先喊无聊，向午睡起来的爸爸诉苦。二男大男就附和。爸爸一想，说：“我有一种游戏，教你们玩。”他就取纸笔，写出一首六言诗来：

公子章台走马，老僧方丈参禅。

少妇闺阁刺绣，屠夫市井挥拳。

妓女花街卖俏，乞儿古墓酣眠。

三个孩子嚷道：“读诗上午读过了，有什么好玩？不要！”爸爸说：“且慢，这是很好玩的，看我来做。”他向抽斗里寻出三粒大骰子来，用白纸把每粒骰子的六面糊上。然后用笔在每粒的每面上写字：在第一粒的六面上，写“公子”“老僧”“少妇”“屠夫”“妓女”“乞儿”，六个人物。在第二粒的六面上，写“章台”“方丈”“闺阁”“市井”“花街”“古墓”六处地方。在第三粒的六面上，写“走马”“参禅”“刺绣”“挥拳”“卖俏”“酣眠”六个动作。写好以后，就去拿一只碗来，把三粒骰子放在碗里，教三个孩子来掷，爸爸说：“你们轮流掷，看哪个掷得好，我来评定分数。”

小妹抢先，掷出来一看，是“公子闺阁酣眠。”爸爸说：“还好还好。公子原来是在章台走马的。如今到闺阁里来酣眠，也许这闺阁就是

他的夫人的房间，也就无妨。小妹是及格的，定六十分。二男掷！”

二男兴味津津地一掷，一看，是“少妇古墓参禅。”爸爸想一想说：“这太奇怪了！参禅就是静坐念佛。这少妇怎么到古墓里去参禅呢？”二男说：“这是她的祖母的坟呀！”大家笑起来。爸爸说：“倒也说得通，不过很稀有，不及格，只能定三十分。”

大男很有把握地掷骰子。爸爸最先看到，就说：“哼！岂有此理！”大家去看，原来是“妓女方丈走马！”爸爸说：“方丈是和尚的房间，妓女怎么可去？况且方丈是小房间，根本不能走马！这句话是不通的，只有零分！”就在纸上大男的名下画一个大烧饼。小妹高兴得很，翘起大拇指说：“我分数最高！我第一，大哥押尾！”

大男失败之后，要求再来。仍旧从小妹掷起，小妹乘兴一掷，展出的文句是“老僧市井卖俏！”大家笑得弯腰。小妹张大了眼睛，莫明其妙，反抗道：“难道老和尚卖不得俏的？”大家笑得更响，小妹却要哭出来了。爸爸就替她解说：“卖俏，就是妆粉，点胭脂，烫头发，穿了很摩登的衣服，给男人们看，向他们笑，引他们去爱她。你看老和尚能不能？”小妹也笑了，说：“我以为是卖硝磺，或者卖一种纱布。”大家又笑起来。爸爸说：“小妹零分！二男再掷。”

二男掷出来的是“屠夫花街刺绣。”这回小妹要先问明白了：“屠夫是什么人？”爸爸就把它翻作白话：“杀猪屠在妓女们所住的街上绣花。”说罢大家笑起来。妈妈从房里洗好澡走出来，听了这句话，也来参加这笑的团体，她说：“这杀猪屠大约是妓女的哥哥吧？”爸爸说：“就算是哥哥吧，杀猪的人怎么会绣花呢？”小妹拍手说：“零分，零分！”二男辩道：“隔壁的黄木匠自己拿针线补衣服，昨天我看见的。杀猪屠难道一定不会绣花的？”爸爸说：“勉强讲得通，不过又太奇怪

了，也算你三十分吧。”二男说：“我两次都是三十分。”

最后大男来掷。掷出来的是“乞儿章台挥拳。”爸爸解释说：“一个叫花子在京城的大街上打拳头。”大家说：“很好，很好。”爸爸就定他六十分。

小妹在分数单上看了一回，大声喊道：“咦，奇怪，掷了两回，每人共得六十分，平均大家都是三十分！”她就把碗捧到妈妈前面，要她掷一把看。妈妈一掷，居然掷出原句“公子章台走马”来。大家拍手喊“妈妈一百分！”爸爸说：“既然妈妈手运好，让她同你们玩吧！”就把三个孩子和一碗骰子移交给妈妈，自己走到廊下，躺在藤椅里看报了。

妈妈同三个孩子掷骰子，一直掷到晚凉。闷热的一个下午，就在笑声中爽快地过去了。这天晚上，三个孩子又从这骰子游戏中想出另一种新的游戏。这新的游戏是怎样的？以后有机会再讲吧。

卅六〔1947〕年七月二日于杭州作

---

[1] 本篇原载1947年9月《儿童故事》第10期。

种兰不种艾[1]

吃过夜饭，母亲到灶间里去了，父亲和五个孩子坐在客间里休息。五个孩子的名字，是一号，二号，三号，四号和五号。一号是十二岁的男孩。二号是十一岁的女孩。三号是十岁的男孩。四号是八岁的女孩。五号是六岁的男孩。

父亲点着一支香烟。四号先开口："讲故事了！"五号喊一声："大家听故事！"一号，二号，三号大家坐好，眼睛看着父亲。

父亲说："今天不要我一个人讲，要大家讲。"一二三号同时嚷起来："我们不会讲的！爸爸讲。"四五号模仿着喊："我们不会讲的！爸爸讲。"

爸爸说："我先讲。今天讲一首诗。"就抽开抽斗，拿出铅笔纸张来，把诗写给他们看：

"种兰不种艾，兰生艾亦生；

根荄相交长，茎叶相附荣。

香茎与臭叶，日夜俱长大；

锄艾恐伤兰，溉兰恐滋艾。

兰亦未能溉，艾亦未能除。

沉吟意不决，问君合何如？"

一号，二号看了略略懂得；三号以下，字还没有完全识得，爸爸就替他们解说：“这是唐朝的诗人白居易做的诗。意思是说：他种兰草，并不种艾草。因为兰草是香的，而艾草是臭的。但是兰草的旁边，自己生出许多艾草来。兰草的根和艾草的根搞在一起；兰草的茎叶和艾草的茎叶也混杂了生长。香的茎和臭的叶，日日夜夜一同长大起来。他想用锄头把艾草锄去，但恐怕伤了兰草。他想用水浇兰草，又恐怕艾草得到水更长大了。于是乎，兰草也不能浇，艾草也不能除。他想来想去，决不定办法，问你应该怎么办。”

二号四号两个孩子说：“把艾草一根一根地拔去。”爸爸说：“他们的根搞在一起，拔艾草的根，兰草的根会带起来！”一号三号两个男孩子说：“统统拔起，另外种过兰草！”爸爸说：“连兰草也拔，很可惜，这办法不好。”五号说：“叫艾草也变成香的。”爸爸和一二三四号大家笑起来。爸爸说：“它不肯变的！”

二号这女孩子最聪明，她眼睛看着天花板，笑嘻嘻地若有所思。爸爸问：“二号想什么？”二号说：“这首诗真好！他是比方世间的事。世间有许多事，同这一样难办。”爸爸点头说：“对啊！”一三四号大家点头，说：“对啊！”五号这六岁的男孩子想了一想，也点点头说：“对啊，对啊！”

爸爸说：“你们大家说对，现在要每人说出一件事体来，同这事一样难办的。五号先说！”五号不假思索地说：“妈妈裹的肉粽子，肉很好吃，糯米不好吃。我想只吃肉，不吃糯米，妈妈说：‘不行，要吃统统吃，不要吃统统不吃。’”说到这里，五号一脸悲愤。

一二三四号大家笑起来。四号这女孩子笑得最多，她旋转头去低声问五号：“糯米也很好吃的呀，你为什么不要吃呢？”大家又笑起来。爸

爸说：“五号讲得很好。不管糯米好不好吃，总之，这件事说得很对，正同种兰不种艾一样。这回要四号讲了。”

四号想了一想，怕难为情，不肯讲。大家催促她。她终于讲了。“我昨天对王老师说：我只要上唱歌、游戏和图画，不要上国语和算术。王老师说：‘不行，要上统统上，不上统统不上，你回家去吧。’我气死了。”

大家又笑起来。二号向四号白一眼说：“你不上国语、算术，将来不能毕业，老是一个小学生。”爸爸说：“二号的话是对的。不过四号这件事，比方得也很对。四号很乖。以后用功学国语、算术，还要乖起来呢。如今要三号讲。”

三号早已预备好，眼睛看着电灯，说道：“我最喜欢电灯的光，但最不喜欢那些飞虫（注：他们的家住在西湖边，天气一热，有小虫群集，在电灯四周飞舞）。它们会撞到我眼睛里，钻进我鼻子里，又要掉在菜碗里。我关了电灯，它们都去了。我开了电灯，它们又来了。我要电灯，不要飞虫，有什么办法呢？”他接着吟起诗来：“要光不要虫，光来虫亦来——”把来字拖得很长，好像爸爸读诗的调子，引得大家大笑起来。

爸爸说：“三号说得好！如今要二号说了。二号是最会讲话的，一定说得更好！”二号不慌不忙地说了：

“我倒想起了逃难到大后方的一件事；我们为了怕警报，住在重庆乡下的荒村里的时候，房东人家养了一只凶狗，为了防强盗（注：四川人称窃贼为强盗）。有了凶狗，果然强盗不敢来了。但是客人也不敢来了。除了房东家熟悉的常来的几个人以外，其他的生客，它一见就要

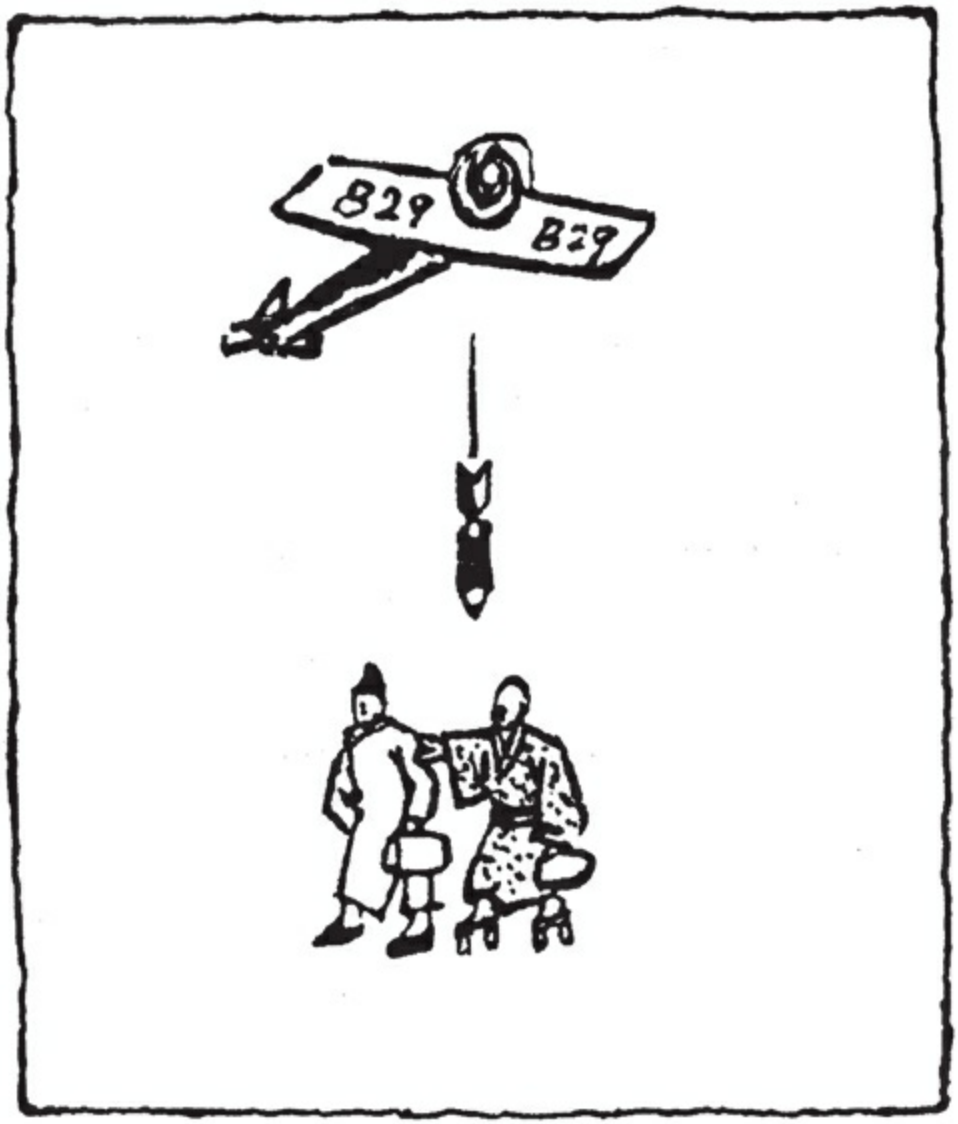
咬。我们的客人都是生客，一个也不敢来看我们。弄得我们好寂寞！当时我想，最好这狗能分别强盗和客人，咬强盗不咬客人。但它不行。”三号又做诗了：“不要强盗要客人，强盗不来客人也不来。”大家笑起来。二号说：“这两句不成诗，哪有九个字一句的？”三号说：“我这是白话诗！你问爸爸，白话诗随便几个字都可以的，爸爸是么？”

“你不要胡闹！”爸爸说：“二号讲的果然更好。如今一号最后讲了。”

一号说：“我讲的也是抗战期间的事：那时我们的美国飞机到沦陷区汉口等地方炸日本鬼。那些日本鬼很调皮，和中国人住在一起。我们的美国飞机——”二号模仿一句：“我们的美国飞机。”

一号旋转头去看她说：“美国是我们的盟国！难道不好说‘我们’的？”二号说：“好，好，你讲下去！”一号续说：“盟军的飞机想炸死日本鬼，就连中国人也炸死。想不炸死中国人，就连日本鬼也不炸

死。”爸爸拍手说：“一号说得最好。到底是一号！”



母亲从灶间走出来了：“我一边收拾灶间，一边听你们讲故事呢。你们讲的都很好。你爸爸说一号说得顶好，我道是五号说得顶好。”她拉五号到怀里，摸他的头，说：“你要吃肉，不要吃糯米，明天我烧一大碗肉给你吃。”

卅六〔1947〕年五月二日于杭州作

---

[1] 本篇原载1947年7月《儿童故事》第8期。

有情世界[1]

阿因的爸爸坐在椅子里看书，忽然对着书笑起来，阿因料想，书里一定有好听的故事了，就放下泥娃娃，走到爸爸面前来问：

“爸爸笑什么？讲给我听！”

爸爸指着书，又指着阿因，说道：

“我笑的是他和你。你们两人一样。你替凳子的脚穿鞋子，同泥娃娃讨相骂，给枕头吃牛奶。这位宋朝的大词人辛弃疾，就同你一样，他同松树讲话，你看。”

说着，指着书上一段，读给阿因听：

“昨夜松边醉倒，问松‘我醉如何？’只疑松动要来扶，以手推松曰‘去！’”

又解给阿因听：“辛弃疾喝酒醉了，倒在松树旁边的草地上。他就问松树：‘喂，老松！你看我醉得什么样了？”松树不答话，它的身体动起来了，似乎要把辛弃疾扶起来。辛弃疾很疲倦，想躺在松树旁边的草地上休息一会，不要它来扶起。就用手推开松树的身子，喊道：‘不要来扶我，你去！’”

阿因听了，很奇怪。他张大眼睛想了一会，也笑起来。他的笑是表示高兴。他想：大人们都说我痴。哪知大人们也是痴的。他们的痴话还要印在书上给大家看呢。自今以后，如果再有人说我痴，我就可回驳：“你们大人也是痴的，有辛弃疾的书为证。”

这天晚上，阿因就去遨游“有情世界”。

他吃过夜饭，正被母亲迫着去睡的时候，忽然看见地上一块白布。他想把布拾起来。先用脚踢它一下，白布不动。仔细一看，原来是窗外照进来的月光。他抬头向窗外望，但见月亮正在对他笑，好像有话要说。他高兴极了，先向窗外喊一声：“月亮姐姐，我就来了。”飞也似的跑出去了。

他跑到门外草上，仰起头来一望，月亮姐姐的脸孔比窗里看见的更加白，更加圆，更加大了。同时笑得更加可爱了。但听她说：

“阿因哥儿，到山上去野餐，他们都在等候你呢。快去拿了小篮出来，我陪你同去吧。”

阿因不及回答，三步并作两步，回进屋里，走到床前，向枕头边去取出小篮。一看，里面有半篮花生米，两包巧克力，是白天爸爸买给他的，现在正好拿上山去野餐。他提了小篮出门，说声：“月亮姐姐，同

去，同去！”就快步上山。月亮姐姐走得同他一样快，两人一边说话，一边上山。忽然路旁一群小声音在喊：

“阿因哥哥，月亮姐姐，我们也要去野餐，带我们同去！”

阿因回头一看，原来是一群蒲公英。阿英站住了，月亮姐姐也站住了。阿因说：

“好极，好极，我正想多几个人携着手，一同上山。月亮姐姐高高地在上面走，不肯同我携手呢！”

他便伸手拉蒲公英。蒲公英们齐声叫道：

“拉不得，拉不得，我们痛得很！”

阿因一看，知道他们都是生根的，便皱着眉头，想不出办法。月亮姐姐喊道：“阿因哥儿，他们是走不动的，你给他们吃些东西吧！”阿因觉得这话不错，便从小篮里取出花生米来，给蒲公英们一人一粒。蒲公英们都笑了，大家鞠一个躬，谢谢他。阿因再走上山，月亮姐姐又跟着他走，快慢完全一样。虽然不能携手，一路上都好谈话，不知不觉，已到山顶。山顶上有方平原，平原中央有一块大石，一块小石。阿因坐了小石，就把小篮里的花生米和巧克力倒在大石上，开始野餐了。他叫道：“大家来吃东西！”山顶四周围站着的松树一齐“哗啦哗啦”地笑起来。阿因向四周一望，但见他们一个长，一个短，一个蓬头，一个尖头，大家正在探头探脑地望着石桌上的花生米和巧克力，嘴里都滴着口水呢。忽然附近发出一阵娇嫩的喊声，原来是睡在石桌周围的杜鹃花们：

“阿因哥哥，你这时候还来野餐？我们早已睡着，被你惊醒了！谁带你上来的呀？”

阿因点着上面说：“月亮姐姐带我上来的！杜鹃花妹妹，你们睡得这么早，真是无聊！大家快点起来吃东西吧？今晚月亮姐姐这样高兴，你们不可不陪她。你们看，她的脸孔从来没有这样地白，这样地圆，这样地大；从来没有这样地可爱的呢！”

白云听见了阿因、杜鹃花们、松树们的笑语声，慢慢地从远方跑过来，也要来参加这野餐大会了。白云走到了石桌顶上，望着花生米和巧克力吞唾液。忽然松树们、杜鹃花们，一齐喊起来：

“白云伯伯，让开点，不要遮住月亮姐姐！”同时月亮姐姐也在上面

喊起来：

“白云伯伯最讨厌！他老是欢喜站在我的面前，使我看不到你们。”

松树们大家同情月亮姐姐，接着说道：

“对啊！白云伯伯不但欢喜遮住我，有时竟会走下来，蒙住我们的头，气闷得很！这人真讨厌！”

杜鹃花们也娇声娇气地喊起来：

“白云伯伯怕你们吃东西，所以拿他那个庞大的身体来遮住你们。他想一人独吃这花生米和巧克力呢！”

白云被他们说得难为情起来，只好让开。但他的身体实在庞大，行动很不自由，过了好一会，阿因方才看见月亮姐姐的脸。白云伯伯被骂，阿因觉得太可怜了。他就劝道：

“白云伯伯，你下次站在月亮姐姐的后面，就好了。何必一定站在她前面呢？你横竖身体伟大，她遮不到你的呢！”

月亮姐姐扑嗤地笑起来。白云伯伯说：

“阿因哥儿，你不知道我的苦处，我是不能走到她后面去的。她的身体实在太娇小，我的身体实在太庞大，一不小心，就要遮住她。如今我有办法：我把身体变个样子，站在她的周围，好不好？”

阿因、松树、杜鹃花们大家赞美。白云就慢慢地变样子，先把身子伸长，变成一条，然后弯转来，变成一个白环，绕在月亮姐姐的四周。底下的人们看了这变态，大家拍手喝彩，大家吃东西，高兴得很！从此

大家不讨厌白云伯伯，而且请他多吃点东西了。

大家吃饱了东西，月亮姐姐的身体渐渐地横下去，好像想休息的样子。阿因说：

“我们散会吧，月亮姐姐疲倦了，大家明天再会！”月亮姐姐要送他下山。阿因说：

“你要休息了，不必送我下山。就叫松树哥哥送我下去吧！”

杜鹃花们一齐笑起来。松树说：

“阿因弟弟，要是我们走得动，我们很想送你下去，看看世景，可惜我们是走不动的呀！我有办法：叫我们的溪涧妹妹代送吧。她是一天到晚欢喜跑路的。”

溪涧接着说话了：

“我因为忙得很，没有参加你们的野餐会。但你们的谈话我都听见；而且风伯伯把你们的花生米和巧克力包纸都带给我吃了。香气倒很好。谢谢你们。我原要下山去，就由我代表你们，陪送阿因哥儿下山吧。”

阿因就跟了溪涧妹妹一齐下山。溪涧妹妹会唱许多的歌，在路上唱给阿因听，一直唱到阿因家的门前的河岸边，方始“再会”分手。阿因在路上，从溪涧妹妹学得了一曲最好听的歌。他一边唱着，一边走进屋里去，直到听见他母亲的声音：“阿因，你睡梦里唱的歌真好听！”他方始停唱。张开眼睛一看，只见母亲坐在床前的椅子上，泥娃娃笑嘻嘻地站在他的枕头旁边，等候他起来同她玩呢。

卅六〔1947〕年清明于西湖作

---

[1] 本篇原载1947年6月《儿童故事》第7期。

赌的故事[1]

我做小孩子的时候，每逢新年，镇上开放赌博四天。无论大街小巷，到处都有赌场。公然地赌博，警察看见了也不捉。非但不捉，警察自己参加也不要紧。因为这四天是一年一度，人人同乐的日子；而警察也是人做的。那是前清末年的事，大家用阴历，警察局叫做团防局。警察叫做团丁。

后来民国光复，废止阴历。改用阳历。公开赌博也废止，虽然人家家里及冷僻的地方，仍有偷偷地赌博的。我向大后方逃难，去了十年。我重归故乡，今年过第一个新年，我很奇怪：胜利后的阴历新年，比抗战前的阴历新年过得更加隆重，好比是倒退了十年。记得抗战以前，阴历新年虽然没有尽废，但除了十分偏僻的地方以外，大都已经看轻，淡然处之。岂知胜利以后，反而看重起来：公然地休市，公然地拜年，有几处小地方，竟又公然地赌博。这显然是沦陷区遗留下来的腐败相，这便是战争的罪恶。

我好比返老还童，今年在乡间的朋友家里（我自己已无家可归）过了一个隆盛的阴历年。在炉边吃糖茶年糕的时候，听别人谈赌经，想起了儿时不知从哪里听来的一个故事。我讲了一遍，围炉的人听了都很纳罕。我现在就写出来，再在纸上谈给诸位小朋友听。

赌博之中，有一种叫做“打宝”。其赌法是这样：有一只有盖的四方匣子，匣子里面有一块四方的木片，木片的一边上有一个“宝”字。摆赌的主人秘密地将木片放入匣中，使“宝”字向着一边，然后将匣子盖好，拿出来放在桌上，叫人猜度“宝”字在哪一边。赌客中有的猜度“宝”字在

东面，就在东面打一笔钱；有的猜度在南面，就在南面打一笔钱；有的猜度在西面，北面，就在西面、北面打一笔钱。打齐了，主人把匣子的盖揭开，一看，“宝”字在南面。于是打在南面的人就赢了，主人加三倍配他，例如他打十个铜板，主人要配他三十个铜板。打在东面，西面，北面的钱，都归主人没收。——但我所讲的，不过是一种原理。因为我不懂得赌，所以只能讲个原理。他们有种种名称，什么天门，地门，青龙，白虎……我都弄不清楚。久住在沦陷区的乡间的小朋友，看惯赌博的，也许比我内行，要笑我讲不清楚。但我情愿被笑，而且希望大家不要把这种东西弄清楚。因为这是低级的而且有害的玩耍，我们不可参加。我们现在的兴味，在于一个奇离的故事。

有一个人想靠赌发财。他借了一笔大款子作本钱。在新年里大规模地摆宝。在一个大房间里设一张大桌子，桌子上放着宝匣，许多人围着匣子打宝。大房间里面还有个小房间，小房间与大房间之间的壁上开一个窗洞，他自己住在小房间里做宝。他雇用一个伙计，叫他住在大房间里大桌子旁边开宝，收付银钱。开赌的时候，他先在小房间内把宝做好（就是把匣内的木片上的宝字旋向某一边）。把盖盖上，把宝匣放在窗洞缘上。窗洞的外面挂一个布幕。伙计撩开布幕，取出宝匣，放在桌上，让赌客们大家来打。打齐了，伙计嘴里唱着，把宝匣的盖揭开。一看，宝字在哪一边，打在哪一边的钱都要加配三倍；打在其他三边的钱一概吃进。收付完毕，伙计再撩开布幕，把宝匣还放在窗洞缘上，让主人去做宝。主人自己不出来对付赌客，但他可从布幕里静听赌场的情形，知道赢输的消息。

这一天开赌，主人运气不好，连输了三次。到第四次上，有两个大赌客，拿一笔大钱来打在“天门”上，数目我已忘记，总之是很多的，比方是现在的几千万或几万万。主人从幕里听见这情形，大吃一惊。因为

这回的宝正做在“天门”上！他听见伙计开宝，他听见一片欢呼声，他听见伙计把他所有的钱配给这两大赌客还不够，又亏欠了一笔大债，而他的赌本完全是借来的，他这一急，非同小可！他急得发晕了！

伙计照常办事：他借债来配了钱，仍旧撩开布幕，把宝匣放在窗缘边，让主人去做。过了一会，又撩开布幕，把宝匣取出，再叫赌客们来打宝。赌客们一想，上次“天门”上庄家大输，这次决不再在“天门”，大家打其余的三门。谁知伙计开出宝来，宝字又在“天门”上！于是庄家统统吃进，上次所负的债，还清了一半。

伙计又撩开布幕，把宝匣放在窗缘上，让主人去做。过了一会，又撩开布幕，取出宝匣来赌。赌客们想：“天门”上一连两次，如今决不再在天门上了。于是大家坚决地打其余三门。谁知伙计开宝，第三次又是“天门”！大批银钱全部吃进，庄家还清了债，还赢了不少。

伙计又撩开布幕，把宝匣放在窗缘上，让主人去做。过了一会，又撩开布幕，取出宝匣来赌。这回赌客想：“天门”上一连三次了，决不会再联第四次。于是更坚决地打其他三门，而且打的钱数更多。有许多人同时打三门，因为他们计算，吃两门，配一门，还是赢的。谁知伙计开宝，第四次又是“天门”！更大批的银钱全部吃进，庄家发了财！

伙计又撩开布幕，把宝匣放在窗缘上，让主人去做。过了一会，又撩开布幕，取出宝匣来赌。赌客们看见过去四次都是“天门”，料想他赌五次决不敢再做“天门”。于是大家打其他三门，一人同时打三门的比前次更多。谁知伙计开宝，第五次又是天门！赌客们大声地喧嚣起来，但也无可奈何，只是惊讶庄家好大胆而已。庄家又发了一笔财。

到了第六次，赌客们纷纷议论了。有人说：“恐怕第六次又是天

门？”但多数赌客不相信，说：“从来没有这样的戇大[2]。”于是大家又打其他三门。结果开出宝来，第六次又是“天门”。大批的钱，又归庄家吃进。

如此下去，一连十次，统统是天门。庄家发了大财，银钱堆了两大桌子。赌客们大嚷起来，都说：“从来没有这种赌法。”一定要叫主人出来讲话。伙计也被弄得莫名其妙，就推进门去看主人。但见主人躺在榻上，一动不动，手足冰冷，早已气绝了！

原来第一次天门上大输的时候，主人心里一急，竟急死了！后来伙计每次撩开布幕，把宝匣放在窗缘上的时候，主人早已死去，并未拿宝匣去从新做过。所以一连十次，都是“天门”。这无心的奇计，竟能使主人大赢；只可惜赢来的这笔大财，主人已经享用不着了！

卅六〔1947〕年二月九日于西湖招贤寺

---

[1] 本篇原载1947年4月《儿童故事》第5期。

[2] 戇大，江南一带方言，意即愚蠢的人。

大人国[1]

我讲的大人国，和一般童话里所讲的不同。所谓大人，并不是身体比山还高，脚比船还大，把房子当凳子坐，而在烟囱上吸烟的那种大人，却是和我们一样的人。那么为什么他们的国叫做“大人国”呢？诸位小朋友读后，也许会相信他们的确是大人。

这个国在什么地方？我忘记了。但我曾经去玩过，觉得很特别，所以讲给诸位小朋友听。这国内的社会状态，与我们的国内相同，有农夫，有工厂，有市场，有学者和公教人员，而且也有叫花子，贼骨头[2]，和强盗。他们也有语言文字，但是他们对于有几个字的解释，意义与我们相反。譬如物价涨的“涨”字，他们当作“跌”字讲。福利的“利”字，他们当作“害”字讲。“吃亏”两字，他们当作“便宜”讲。……这样一来，他们的人事就和我们不同，简直使我们笑煞。我先把他们的商卖和公教的情形讲给你们听：

我们买东西，总希望多得东西，少出铜钱。他们却相反：我看见有一人去买米，问“多少钱一斗？”店主说：“顶多八千[3]块钱一斗，再贵没有了！”买主惊奇地说：“哪里的话？别人都卖一万二千元一斗，为什么你只卖八千？我是老主顾，你要客气点，算一万二千吧！”店主不肯：“你放心，不会亏待老主顾的！既然说了，就算八千五吧！”买主也不肯：“你这老板太精明了，只加五百块钱，差得太多了！顶少顶少，我出一万一，总好卖了！”再三讲价，最后店主说：“爽爽气气，一万块钱，再多一个铜板也不卖！”买主勉强答允了。店主拿斗去量米，买主赶过去监督：“量好一点，不要量得太满！”店主说：“放心，不会叫你吃亏的。”说时斗的上面已经戴了一个高帽子。买主连忙抢上去，用手

把米撸平[4]，又挖了一个深的窟窿。店主连忙拦住他的手，愤愤地说：“这变成半斗了！这样我吃亏不起……”双手把米捧进斗去。买主又来抢住。结果，用木棒来夹，公平交易，米才量成功。买主拿了米出去，嘴里还在叽里咕噜，嫌他们的斗太大。店主点一点钞票，追上去说：“喂喂，这里是一万一千五百元，多了一千五，不相信你自己去点！”买主惊奇地接了钞票，点过一遍，果然多了一千五百元，只得收回，悻悻然地说：“是别人当作一万元给我的，我没有点过，不是有心欺骗你的啊！”这交易方才完成。

小孩子去买东西，最易受商人欺侮。常常有父亲或母亲去向商店交涉。我曾见一个母亲，同一家酱园吵架。母亲手提一瓶菜油，点着瓶说：“我叫我家的宝宝拿了一千六百块钱来，买半斤菜油，怎么你们给她装了这满满的一瓶，一斤半还不止？而且只收她一千块钱，退还了六百元来。你们大字号，做生意应该童叟无欺！怎样好欺骗我家这个小孩子呢？不成！”她定要店伙把油倒出，而且定要补送六百块钱。店伙辩解：“没有这回事的！这两天菜油跌价，你不相信可以去问。半斤油收她一千块钱，已经二千元一斤了。别家卖一千六的也有！至于斤两，你这瓶装满也不过半斤多一点点，我们的秤本来是这样大的。”说过，略为倒出一点油。母亲赶上去握住了瓶，狠命地一竖，倒出了小半瓶，店伙连忙抢住。母亲把六百块钱丢在柜上，三脚两步走了。店伙拿了六百块钱追出去，硬要还她：“这不行，我们做生意说一不二的！”讲之再三，母亲收回三百块钱，店伙只得拿了其余三百块钱回店，口里不绝地喊：“蚀本生意。”

有一次我看见他们的市教育局门前，有大批群众示威请愿。这批人都穿制服，原来是学校的教师。他们手里都拿着旗子，旗子上面写着：“要求减低待遇！”“要求政府保证以后不再预发薪水！”我看了纳

罕。但他们非常认真，高呼口号，群情激昂。后来里面出了一个代表，对群众解释："并非教育局不肯减低，只因政府拨给的教育经费，有增无减。物价一天一天地低落，而政府的教育经费毫不减少；不但不减，而且还有增的消息。至于预发，不瞒你们说，我们已经受了政府五个月预发教育经费，而我们对学校只预发两个月，并不算多。希望诸位体谅国库经济过剩的困难，暂且忍耐。只要国库渐渐空松起来，总有一天接受你们的请愿，而实行减低待遇的。"群众被他搪塞，也只得解散回校。中有一位校长，似乎认识我，就在路上同我谈天。他恳切地告诉我："你是外客，不知道我们的教育界的苦况。我们并非嚣张，实在到这地步，非示威请愿不可了。就照我所管的初中说：底薪五百万，薪水一倍多，平均每人有一千多万，而教师们大都单身青年，担负很轻的，这许多钱叫他们怎么用？最可恶的，物价一天一天地跌落，这一个月来米价跌了一倍多，十二万一担忽然变成五万，猪肉又大跌，五千元一斤的已经跌到两千！听说就要卖一千五呢！你想，这种时局，叫他们做教师的怎么过日子？我们的会计处，天天有人来存薪水，接受了一个人，其他的人都来，那位体育教师，敲台拍桌，硬要存进三个月的薪津，竟同会计先生吵起架来。你看，这时局怎么得了！……"走了一会，他又说了："实在，我们的教师的生活，的确为难！第一，政府拨给的房屋太大。一个单身教师，派到两幢三层楼洋房，叫他怎么支配？勉强雇了三四个工役，还是空得很，许多沙发椅子上积满灰尘，空房里老鼠夜夜猖獗！第二，衣服，政府不断地按月赠送。不是三件哔叽料，就是四匹士林布[5]。堆在家里，鼠咬虫伤。拿出去送人，受的人一定要出钱，出的比市价高几倍！第三，食物更是一大问题：政府把军政界不放在心上，而对于我们教育界太偏爱了。薪水吃用不完，还要每星期发给公粮。不是面粉，就是奶粉。许多教师家里，面粉堆积如山，都在虫蛀；奶粉堆积日久，发了霉，也只得喂猪；自己又不养猪，拿去送给人家，人家定要付很多的钱。第四，行也是一个问题：街上公共汽车，电车，

这样多，这样空，政府还要送给每个教师一辆小包车，弄得汽车、电车竟无一人搭乘，常常空车开来开去！……总之，我们今天的示威游行，决不是嚣张，好事，真是万不得已的啊！”讲到这里，我和他分手了。

* * *

我和那校长分手之后，在街上漫步，想再找点花样看看。忽然看见一家公馆门口，有一个男人在那里表示要求，公馆里的主人在那里表示拒绝。我走近去，靠在一根电杆上，仔细观看。旁边又来了一个人，一个瘦长子，也站着观看。他自言自语地说道：“叫花子这样多，不得了！”我才知道这是叫花子。我看见这叫花子手里拿一只大袋，从袋里摸出一束钞票来，鞠躬如也地向主人哀求：

“谢谢你，好先生！收了这一点点！我实在太多了。送了半天，只送掉二百万。家里还有一屋子的万元钞票呢！先生做做好事，收了这一点点，不过一百万，不在乎的！有福有寿的好先生！”

公馆主人厉声地说：“不要，不要，走，走！昨天受了你一大束，你今天又来了，宠不起的！以后一点也不再受了！快走，快走！”

叫花子把钞票分出一半，又哀求道：“好先生，受了五十万吧！以后我不再来了，只此一回，谢谢你好先生！”主人说：“你年纪轻轻，不晓得自己去享用，来推给别人；不要，一个钱都不要！快走，快走！”那叫花子只得收了钞票，垂头丧气地走了。

主人刚想关门，忽又来了一个女人。她手提一只篮，向主人鞠躬，看样子又是一个叫花子。我听她说道：“大老板，修福修寿的吃了这一点！”她揭开篮盖，露出一大碗红烧蹄膀，和一大碗鱼翅来。“我实在吃得太饱，不能再吃了！大老板做做好事吧！”接着就伸手去拿出碗来。

主人的太太出来了，骂道：“叫花子走！又不是吃饭时光，谁有胃口吃你的？走，走，走！”就把门关上了。女叫花子咕噜咕噜地走开了。

我看得出神，忽然觉得，手里的皮包为什么重起来了？提起来一看，发现皮包上已割了一条缝，约有半尺来长。打开来一看，原来的一副衬衣和毛巾，牙刷，牙膏之外，多了两条金条，怪不得这样重！我正在惊讶，一位老人走过，看见我皮包一条缝，就站住了，对我说：“你可是遭扒手？这几天扒手多得很，要当心呢！”他问我多了什么东西，我说：“两根金条！”他愤然地说：“岂有此理！这损失太大了，我替你去报警察。”老人就陪我去告诉岗警。岗警检点我的皮包，问：“什么时候被扒的？”我说：“我看得出神，竟不觉得。”他说：“那很难查，叫我哪里去捉人呢？”我说：“我疑心是一个脸有麻点的瘦长子扒的，因为他曾与我一同站着观看叫花子。”警察说：“有麻点的瘦长子不止有一个，也很难捉。你留下地址，捉到时再通知你好了。”我说：“那么，我把金条给了你，你捉到时还了他吧！”警察双手乱摇：“那不行，我们当警察的受不起！”他就去指挥汽车了。

我和老人只得走开。老人边走边对我说：“算了吧！你的皮包横竖空空的，受了这两根金条吧。你这损失不算大。我告诉你，上一个月，我家遭贼偷，这损失才大呢……”我请教他怎样大，他继续说道：“那一天，风雨之夜，我半夜里起来小便，两脚从床上挂不下来，似觉有物阻挡了。点上灯一看，大吃一惊：满屋子都是钞票，凳上，桌上，地上，床前踏脚板上，纯是钞票。家人被我喊起，大家喊‘捉贼’，东寻西找，发现墙脚上一个大洞，可容一个人进出，贼便是从那里送进钞票来的，这一次损失浩大！大大小小，共有二三十捆，而且都是万元大钞票，顶小的也是五千元票子。总数是有几百亿呢！”老人言下不胜悲愤。我说：“你报警察吗？”他说：“当然！我雇一辆大卡车，装了这些钞票，

直送警察局。”我说：“他们受了么？”他说：“哪里肯受，同你刚才一样：他们说我们警察只能给你们通缉，不能赔偿损失。我只得仍旧把钞票载回。但他们始终没有给我捉到这贼骨头。唉，现在的警察也办得不好！”他不胜悲愤。

谈谈说说，不觉已经走到市梢。忽然听见前面大吹警笛。老人说：“又发生事体了！”我跟他上前去看，看见许多武装警察，向公路那边出发。这里公路上停着一辆大卡车，车中满装着米，堆得比黔桂路上逃难的车子还高。一个司机哭丧着脸，向一个警察告诉：“我这卡车从君子县开出，本来是空的。不料开到谦让乡附近，突有暴徒十余人从路旁草中跃出，手持木壳枪，迫我停车，将预藏草中的白米两百余袋，如数堆入车中，又用木壳枪迫我开车。我是替老板当司机的，负不起这个责任，务请赶快抓住强盗，退还赃物！”警察说：“已经派一小队前去剿缉了。不过谦让乡离此有二十里路，深怕强盗已经匿迹。你何不就近告警察呢？”司机说：“没有警察，叫我哪里去告诉？”警察看看车上堆得高高的米，皱一皱眉头，安慰他说：“你暂且运去，我们负责侦缉是了。”司机看看米，号哭起来：“这许多米叫我怎么办呢！”路上的人都来安慰他。最后他没精打采地上车，把车子开走。

老人又悲愤地对我说：“警察办得不好！二十里内没有一个警察，无怪盗贼蜂起了！”至此我就和他分手。因为有要事，我在这一天就离开大人国，回到我自己的中华民国来。被扒来的两根金条，依旧存在我的破皮包里。我回进中国，搭上火车。下车的时候，觉得皮包忽然又轻了。打开一看，只有衬衣，毛巾，牙刷，牙膏。那两根金条已经不见了。我记起了，我在火车中看《申报》时，觉得旁座的人摸索摸索，金条一定是他拿去的。我高兴得很，我想：“到底是中国！我们的乘客比他们的警察更好。他知道我被扒了，自动替我还赃，而且不告诉我，免

得我报谢他。到底是中国！”

卅六〔1947〕年五月三十日于杭州作

---

[1] 本篇原连载于1947年1月和8月的《儿童故事》第6期和第9期。

[2] 贼骨头，江南一带方言，意即小偷、贼。

[3] 八千，指当时的“法币”，下同。

[4] 撸平，江南一带方言，意即抹平。

[5] 士林布，指当时以“阴丹士林”为牌子的一种棉布。

《儿童故事》连载

姚晏大医师[1]

从前，在一个城市里，有一家报馆。这报馆每日出一张大报，所记载的新闻，一向非常公正，非常确实，全城的民众都爱读，而且信赖。

有一天，报馆的编辑，接到某一市民的一封信，信里面说：

近来民国路一带的小孩子，发生了一种很可怕的病。这病的来势很轻微，不易注目；但日子长久了，不可救药，心碎肠断而死。染到这病的人，口中多唾液，常常想吐口水，或者背脊上发痒，常常想搔。或者手拿了东西容易发抖。病的时候，就是这三件事，此外一点也看不出。但日久以后，其人忽然心痛，肚痛，痛不可当，终于心碎肠断而死。该处门牌某号某姓家等，已有儿童患此病而死者两人，传染此病而未死者不少。因为病的征候轻微，不易注目，故病者忽略求医。即使求医，医生亦看不出病，没有药可给他。这事对于公众卫生，祸害甚大，为此函请报馆，将这事在报上公布，使市民大家注意，当局设法防止。

编者看了信，一想，这决不是造谣，造这谣有什么好处呢？况且即使不确，关于公众卫生的事，预防越周到越好。有则赶快医治，无则岂不顶好！他就把这信在报上发表了。

民国路一带的市民，看了这新闻，大为惊骇。有几个人特地到某号某姓家去问。果然，数日前有两小孩患急病而死，死得很惨，很快，医生也说不出是什么病。问他们的家人，“死前是否有上述三种征候？”家

人们回想一下，都说“似乎对的”。有几个女人惊愕地说：“对了！我原觉得奇怪，为什么这孩子常常吐馋唾[2]。”有的说：“我似乎记得，他睡着时常常转侧不安。”

又有的说：“这孩子拿碗时，手似乎的确有点发抖。”于是一传二，二传三，不到一日，街上的人个个知道，大家不知道这叫什么病，就称它做“心病”。

大家恐怕传染这心病，惧怕得很。这街上最热闹的地方，有一家姓哀的人家，兄弟三个，都在学校上学。父母亲钟爱他们，天天用包车送上学，用包车接回家。他们听到有可怕的传染病，便叫三儿停学，把他们关在家里，不准出门。父母的意思，读书事小，性命事大。三儿的性情都像父母，个个同意，情愿牺牲学业。哀先生和哀太太都是胆小的，时时刻刻的留心，查看三儿的举动。有一次看见大男吐一朵口涎，便大惊失色，扼开他的嘴来查看，是否唾液过多。又有一次看见二男拿木手插进衣领里，在背脊上搔痒，又大惊失色，脱开他的衣服来查看，背上有否异样。又有一次，看见七岁的三男提起茶壶来倒茶，抖抖曳曳的，又大惊失色，便教他试拿种种东西，是否规定要抖。一天之内，要查问数次，察看数次。母亲和父亲，一天到晚眉头紧皱，提心吊胆。外面来一个人，父母两人首先便问“心病是否蔓延？”回答多数是有，“某家的小姑娘传染了，两手抖得厉害”“某家的男孩子也传染了一天到晚搔痒”“某家的婴儿也传染了，一天到晚流口水”。……这种消息，报上也天天登载。

大男、二男和三男，自己也着急。吐出一朵口涎，好似吐出一口血，吓了一跳。舌头连忙在嘴里打滚，看看还有唾液生出来没有。果然又生出唾液来，又吐了一朵。于是悲观起来，疑心自己确已染上“心病”。背脊上呢，感觉更是异样，似乎常常有蚤虫在爬，爬到后来咬你

一口，就痒起来，不得不弯过手去抓。越抓越痒，越痒越抓，于是又悲观起来，疑心自己确已染上“心病”。手拿东西呢，拼命用劲，防它发抖。越是用劲，越是要抖。悲观和疑心，一天一天的大起来。后来，三个孩子都躺在床上，不能起身，变成正式的心病患者了。远近知道这事，宣传开去，报上也登出来，“民国路某号哀姓家三男孩，同时患心病，起初出口水，背脊痒，两手发抖。近来病势加重，卧床不起，医生皆束手。”第二天，第三天，同类的消息陆续登出，眼见得病势蔓延，全城充满了恐怖的空气。政府当局，召集全城中西医生，开会讨论。医生们毫无办法，大家说，从来没有见过这种病，实在没有药可医。有几个医生，家里也有子女患这种病，都在那里等死呢。

有一天，救星到了。报上登出大字广告来：“姚晏大医师专治心病”，下面小字说：“本医师亲赴四川峨眉山，采取灵药，专治心病，保证痊愈，不灵还洋。”远近病家，闻知这消息，争先恐后，来请教这姚医生。姚医生看病不须按脉，但用两拳将病人全身敲打，好像剃头人的敲背。敲过之后，给你一点药，嗅入鼻孔，打了无数的喷嚏。然后给药三包，收费三十元。病人走出姚医生的诊所，似乎觉得病已霍然。回家去吃了一包药，果然口里唾液减少了；再吃一包药，背脊上也不痒了；吃过第三包药，手也不抖了，病完全好了。

哀先生和哀太太，用小包车载了三男孩，来请姚晏医生诊病。每人被敲了一顿，打了无数的喷嚏，拿了九包药，付了九十块钱。回到家里病已好了一半。各人吃完三包药，就变成了健康的孩子，依旧上学去了。不消多天，满城的病人个个痊愈，“心病”从此绝迹。政府当局，褒奖姚晏医生的功劳，想聘他做市立医院的院长。全城的医师佩服姚晏医师的妙技，想推他做公会的会长。哀先生哀太太感谢姚晏医师的再造之恩，想替他上一块匾。但他们去访问姚晏医师时，看见屋中空空如也，

并无一人。问邻近的人，方才知道姚医生昨夜迁出，不知去向了。追问过去，邻人们说，这医生租住这屋，一共不过半个月，不知从何处来，也不知向何处去。大家惊诧得很。有的人说：恐怕这是峨眉山的修道者，下山来救我们的？有的人说：恐怕这是天上的仙人，下凡来救我们的？又有人怀疑：这很像是一个骗子。因为姚晏医生这几天之内，收了上千上万的钱。但他的确医好了无数人的病，又不能说是骗子。究竟这是怎么一回事呢？新闻记者们大伤脑筋，弄得莫名其妙。

姚晏医生突然失踪之后，满城议论纷纷。大家说这医生来得神秘。又有人说，这“心病”也来得神秘。曾经患病的人听了这些话，觉得自己从前所患的病，的确神秘；到底是不是一种病，还是问题。哀先生从茶楼上听到这种消息和议论，回家来对太太和三男儿说了，三男儿也都怀疑。大男说：“我现在只要心里想口水，口中也会生水。”二男说：“对啦，我现在只要疑心背上痒，果真会痒起来。”三男更直率，他说：“我的手拿重的东西，本来要抖，现在也要抖，你看！”他就拿起一方砚子来，当场表演。果然两手抖抖曳曳，同从前患病时一样。三男又说：“我实在没有病，因为爸爸妈妈说我病，我就病了。”哀先生说：“我因为看见别家的孩子都患病，所以怕你们病呀！”三男说：“我只吃一包药呢。我觉得自己已经好了，我就懒得吃了。”他就把偷藏在袋里的两包药拿出来。哀先生打开药包来看，见的是白色的粉末，他就包好了，藏在自己袋里。

第二天哀先生上茶楼，茶桌上都在讨论“心病”和“姚晏大医师”的事。大家细心研究，怀疑没有这病，都是谣言造成。哀先生就把三男儿的话讲出来，又拿出两包药来供大众研究。座上一位医生，立刻拿去化验。回来报告，这两包都是苏打粉！饭后吃了助消化的苏打粉！这消息传播开去，曾经患病的人听见了，细心研究，发觉是心理作用——吐口

涎、身发痒、手发抖，都会因为疑心而加剧的。原来是上当啦！报馆的记者听见了，要知道他的究竟，就回到报馆里，找出第一次寄来的新闻的原稿来，又找出姚晏医生的广告的原稿来。两下一对，笔迹相同，所用的纸也相同。于是恍然大悟，这原来是一个人造成的骗局！无风起浪，使得许多孩子冤枉生病，许多家长冤枉操心，又冤枉花钱。姚晏大医师原来是个谣言大家！原来是个骗子！

---

[1] 本篇原载1948年1月《儿童故事》第2卷第1期。

[2] 馋唾，作者家乡话，意即唾液。

斗火车龙头[1]

这是我小时候听人讲的故事。三十多年前的事，现在讲给小朋友们听。

火车龙头，其实应该称为“机关车”。那时的中国人对龙有兴味，曾把邮票称为龙头，又把机关车称为龙头。现在我讲的是斗，称为龙头，有趣一点。火车龙头，是钢铁制造的一架大机器，我想多数小朋友是见过的；即使没有见过，在常识书中，一定是大家读到过，而且大约知道其构造和作用的。

话说：某大都市铁道辐辏，比我们的上海复杂得多。他们所用的龙头，也比我们多得多。有一年，铁路局里的人发现有四个火车龙头用得太久，已经很旧；再用几个月，就不能用了。龙头虽然用钢铁制成，但天下没有不坏的物质，龙头用得太久了，寿命也会告终的。铁路局就须得另造四个新龙头来代替它们。但是，造新龙头工本浩大。铁路局觉得有点肉痛。他们就用心思，动脑筋，希望不费一文，而拿四个旧龙头去掉换四个新龙头；最好呢，掉换之后再倒贴一笔钱。他们真是死要便宜。

但是小朋友们不要笑，他们死要便宜，果然能够达到目的。非但四个旧龙头换得四个新龙头，又赚了一笔钱；却又不是偷来的，不是抢来的。你们想，用什么方法得来？其方法便是“斗火车龙头”，这真是挖空了心思而想出来的玩意儿。

他们在郊外选一块广大的空地。在这空地上，临时造起铁路来。铁路长六十里。在六十里的中点的轨道两旁，临时搭起竹篱笆来。竹篱笆

是圆形的，把铁路圈在里头。也就是铁路穿过这圆形，成了这圆形的直径。竹篱笆很大，其直径大约有两里长。这场子的情状，小朋友们大约可以想象：就是六十里的铁轨的正中央，造一个直径两里的圆竹篱，其直径上造着铁轨，铁轨的两端，各自圆外延长二十九里。因为铁轨的共长为六十里。

于是在圆篱笆内，铁轨两旁，离开铁轨两旁各半里的地方，用绳索拦成界线。表明界线以内，看客不可进去。再去借些木梢木板来，在竹篱和界线之间，临时造起几排长凳来，后面一排最高，前面的几排逐渐减低，好像马戏场内的座位。不过坐在这座位上看的，不是马戏，而是斗火车龙头。

于是大登广告。标题：

请看斗火车龙头！

轰轰烈烈，天下伟观！

破天荒大表演！

广告里详细说道：火车龙头，有世间最大的力，可抵七万匹马力。因此，又有世间最高的速度，开足速率时，每秒钟可行××里。故火车，一方面使交通便利，为人类造福；另一方面危险性极大，非当心管理不可。因此，铁路各站，对于行车，管理非常认真。一不小心，设有两车互撞，一定死伤许多人命，毁坏许多物资，其结果之残惨，不可想象。

但人类是万物之灵，既有伟大的创造力来创造火车，又有伟大的好奇心，想要看看火车互撞而不残惨的奇景。为满足人类这好奇心起见，

本局不惜工本，情愿牺牲四个火车龙头。并且在郊外某处特辟车场，铺设铁轨六十里，专为表演斗车。今定于某月某日，星期日，下午二时，在该场举行。四个龙头，分两次表演。两龙头相隔六十里，开足最大速率，相对而来，在场的中央互相猛撞。一刹那间，轰声震地，山鸣谷应；火光烛天，烟气冲霄。真是轰轰烈烈的天下奇观，破天荒的大表演。同时经物理专家仔细研究，对看客保证绝无危险。今世科学昌明，机械万能！机械的建设力伟大，早为吾人所目睹；而机械破坏力的伟大，世人实难得看到。欲广眼界，请到××处预购入场券，每位五元，可看两次斗车。座位无多，欲购从速，万勿坐失良机！

那时那地方的五元，大约与中国抗战前的五元相近。照现在物价指数五万倍算，就是廿五万元一看。梅兰芳演戏，票子卖到五十万，一百万，外加买不到票，有人出加倍钱买黑市票。倘使现在有斗火车龙头，肯出廿五万元看一看的人，一定也很多。况且那时那地方的人的生活比我们安定得多，谁都拿得出五块钱。所以这广告登出之后，买票的人非常拥挤。十个人五十元，一百个人有五百元，一千个人有五千元，一万个人有五万元。十万个人有五十万元。那场子很大，能容不止十万人！铁路局的收入，也不止五十万，那时的五十万，照物价指数五万倍算，就是现在的二百五十亿。造龙头工本虽然浩大，四个龙头总要不到二百五十亿。造了四个新龙头，铁路局还有很多钱可赚。

这表演，我虽然没有亲眼看见，但听人说，的确是很好看的。那天下午，人山人海，手持入场券挤进竹篱笆的入口去，霎时间把场中的座位都占满。四个旧火车龙头，远远地放在六十里铁轨的两端，起初是看不到的。龙头里的煤，特别加得足，好比给处死刑的犯人吃最后一餐酒肉，特别丰富。煤燃透了，火力大极了。司机走下龙头来，等候发车。沿着六十里轨道，临时装着电话。轨道两端的司机，随时可与轨道中央

篱笆内斗车场上的司令部通电话。两端的龙头都已准备，司令部就用电话接洽，以炮声为号，叫两个龙头同时出发。“砰”的一炮，两个司机就将预先布置的机关开动，司机不必在车头内，车头自己会开出了。从出发到相遇，有三十里之遥。这龙头由于特别装置，会越开越快起来。走第一个十里时，已经比寻常载客的特别快车快得多了；走第二个十里时，又快一倍。场内观众万头攒动，遥见两个龙头相向而来的时候，其速度实在异乎寻常。

从观众望见龙头，到双龙相斗，其间不过二三十秒钟！忽然霹雳一声，惊心动魄！但见火光一团，五色缤纷，惊地动天，满天烟雾迷漫，金光闪烁，好比放一个极大的万花筒；又好比照片上见到的原子弹爆炸。真是天下之伟观！天空中的烟雾，据说要过二十分钟方才散尽。天空散下来的，都只是细小的碎片，没有整块的铁；更找不到轮盘、螺旋等机件的痕迹。这两个龙头真是粉身碎骨，化作灰尘！这冲击的猛烈，实在使人不能想象！

这样表演两次。十万观众紧张两次，兴奋两次，拍手欢呼两次；然后带了满足的心情和欢乐的疲劳，而缓缓地回家去。次日，铁路局把这铁轨和斗车场拆去，拿了大笔的收入，去造四个新的火车龙头。

〔1947—1948年〕

---

[1] 本篇原载1948年2月《儿童故事》第2卷第2期。

骗子[1]

这回讲一个骗子的故事给小朋友们听。骗子是下流人。但我讲的骗子，表面上是上流人，实际上却是做骗子的。你们将来长大了，到社会里做人，说不定会碰到这样的坏人。大家留心，不要受他的骗。

我所讲的骗子，是一个当地有名的大画家。事情是这样：

有一处地方，很大的城市里，有一个富翁。他家里钱很多。但他从小不曾读书，他的家财，是做生意运气好而赚来的。他既然不读书，便无知识。但他有很多的钱，一定要装作有知识的富翁，好在别人面前作威风。他便拿出一大笔钱来，造大房子。他的房子非常高大，非常讲究，同王宫差不多。房子里面的设备，更是富丽堂皇。红木的桌子椅子、大理石的屏风、高贵的地毡、画栋、雕梁、朱栏、长廊，无所不有。只是缺少一样东西：堂前最好挂一幅名笔的古画，这才古色古香，高雅至极了。他的房子非常之高大，堂前的古画，必须要八尺长的中堂。小的画就不配挂。于是他到处托人，找求这幅八尺长的名笔的古画。

话说当地有个大画家。他的名气非常之大，不但本地人知道，外埠的人也都仰慕他，常有人远道而来，拿很多的钱送他，求他作画的。这大画家很有研究，他看见过许多古画，明朝的、元朝的、宋朝的、甚至唐朝的古画，他都见过，家中还藏着不少古画。因此他学得古人的画法，画出来的非常古雅，有人称赞他说：“画法直追古人。”凡是爱好古画的人，要买一幅古画，一定去请他看定，是真是假。他说真，人就买了。他说假，人就不要买了。人们对他的“法眼”，是十分信仰的。

富翁到处托人访求八尺长的名笔的古画。有一天，有一个“掮客”，果然替他找到了一幅。（掮客，就是代人买卖的人。譬如我有古画想卖掉，就托掮客去找买的人。卖脱之后，譬如卖一百万块钱，我就拿出十万或廿万来送给掮客，酬谢他的辛苦。）这一天，这掮客替富翁找到的，是一幅八大山人画的八尺大中堂。“八大山人”这名字，小朋友们也许在茶碗、花瓶等瓷器上面看见过。这是清朝初年的人，姓朱，名字很奇怪，“大”字底下一个“耳”字，即“耷”，读作“答”。他原是明朝皇帝的本家，所以姓朱。后来明朝亡了，他做了和尚。他这和尚，专门吃酒，作画。他的别名叫做“八大山人”。他的画粗枝大叶，笔力非常强大，气势非常雄浑。当时就很有名，死后名气更大。他的遗作变成了宝贝，卖得非常之贵。有钱的人都想收藏，当作传家之宝。烧窑的人也知道他名气大，在碗上，花瓶上画画的时候，借用他的大名，写“八大山人”四字，假作这碗上、花瓶上的画是大名鼎鼎的“八大山人”画的。这明明是假的。我看一半是为了“八大山人”这几个字笔画简单，都是两笔，三笔的，写起来容易，所以烧窑的人爱借用他。这些闲话不必多说。且讲那一天，那掮客拿了八大山人的八尺大中堂去给富翁看，说：“这是中国最有名的大画家的真笔，我好容易从某县某姓人家访来的。”富翁毫无知识，对画更看不懂。他哪里晓得“八大山人”“七大山人”呢？他一看，果然纸色黄焦焦，笔致很粗大的一幅古画，便问价钱多少。掮客说：“八大山人的东西，因为年代太古了，世界上流传的已经不多。小小的一幅，也要一两亿，（那时的价钱数目，我已经忘记了，现在假定这数目，是照最近物价。）这幅八尺大中堂，更加难得，至少需价四亿元，不能再少了。”富翁有的是金条，四亿元也不在乎。但他也不肯上当，要查一查这画是真笔还是假造的。他自己没有眼睛，要请别人看。他说：“放在这里，等我去请大画家看一看。若是假的，我不要；若是真的，就出四亿元同你买。”掮客高兴得很，连连点头，说：“很好，很好，请大画家看，再好没有。他说真便真，假便假，是不会错的。”掮

客就把画交给富翁。

富翁办了一桌酒，请大画家来吃，同时请他鉴定这幅八大山人的画。画家果然到了。酒筵非常丰盛，主人非常客气。吃到半酣，主人立

起身来，双手一拱，对大画家说：“今天大画家光临，小弟有一幅八大山人的古画要法眼鉴别，是真是假。这是别人拿来卖的。若是真笔，便可收买。费心了！”大画家满口答允：“便当，便当!八大山人的画，兄弟见过不知多少，家里收藏的也不少。是真是假，一看就可看出，容易得很，便当，便当！”于是画家叫两个二爷[2]，把画挂起来。大画家戴上眼镜，站起身来，先立在远处一望，再走近去看各部，再退回远处，向画一望。他就哈哈大笑，连忙回到他的座位里去，喝他的酒。富翁问：“怎么样？怎么样？”大画家不说话，只是哈哈大笑。富翁再问：“到底是真的，是假的？”大画家摇摇头，干脆地说：“假！假！假之至了！这不必细看，一望而知是假的!买不得，买不得。”他又哈哈大笑，喝酒，大说八大山人的真笔的好处。他的话都是专门的术语，都是有古典的。富翁张大了嘴巴静听，一点也不懂，只懂得“这画是假的”一句话。他决定不买这假画。他向大画家表示感谢：“亏得法眼鉴定！不然，我大上其当了。”吃过之后，大画家就告辞，富翁送到门口，千谢万谢。

第二天，掮客来了。富翁把画交还他，决然地对他说：“这画我不要。大画家说是假的。你拿回去吧!”掮客吓了一跳，诧异地说：“怎么是假的？大画家怎么会说假的？你老人家不要开玩笑！”富翁说：“谁同你开玩笑。假的硬是假的，不要硬是不要。你不相信，去问大画家就是了。”富翁说过就回进内房去。掮客只好掮了那幅八尺长的八大山人大中堂，垂头丧气地回去。

这回富翁虽然靠了大画家的指点而没有上当，但画始终没有买到，大厅的壁上仍是空荡荡的。他总想买到一幅真的。他又到处托人，定要访到一幅八尺长的名笔的古画。但是，古画一定要名笔的，而且要八尺的，实在很难得。过了个把月，他仍未买到画。他想：“还是再叫那个

掮客来问问看。他那幅虽然是假的，但也许还有真的。别人连假的都没有拿来，万一没有真的，我就暂时买了那幅假的，挂挂再说。价钱要打大折扣。”于是他又派人去叫掮客来。掮客来了，他问：“我要真的古代名人的大画，你有没有办到？”掮客说：“老爷，这样大的古代名画，我其实办不到了。我只有那天办到的那一幅。”富翁说：“那天的那一幅现在还在吗？你真个办不到，就是那一幅假画吧；不过价钱要打大折扣。”掮客说：“老爷，没有了！那天的那一幅，你说不要，早已被别人买去了！”富翁说：“哦！哪个买去的？出多少钱？”掮客说：“是大画家买去的，出四亿元，一个少不得呀！他说这是真的，他并没有对你老人家说这是假的。你老人家被欺骗了！”掮客表示愤慨而得意的样子，又说：“那幅画卖四亿，我到手四千万，有得用了，不想再做生意了。你老人家托别人去找吧!”说过，转身就走。富翁想了一想，一把拉住他，说：“不行，他欺骗我了！他明明对我说是假的，劝我切不可买；原来是他自己要买！他用欺骗手段来抢我的古董！不行，不行，我定要收回那幅画来。你替我去拿回来，我多给些钱你亦可。不然我要同他打官司！”掮客惊诧地说：“原来如此？是他要抢买你老人家的？我一定去说，不过他既已买去，能不能拿回来，我不敢负责。”掮客匆匆地去了。富翁愤愤地走进内房，口中自言自语：“真真岂有此理，这家伙抢我的宝贝。我非取回不可。我有的是钱！”他老人家气得发昏了。

第二天掮客又来了。讲了一大套话：“昨天我从这里走出，立刻去向大画家说，要赎回画来。岂知他对我说：‘我是出四亿元买来的！他不要买，我买了。我并不犯法，有什么官司好打？’我说：‘你骗他这是假画，所以他不买。你就抢买了去。这明明是欺骗罪。如果打官司，你名誉损失。我劝你还是让给他买吧。’我说过后，他脸上有点儿红。迟疑了一会，被我逼不过了，他才对我说：‘他要买，拿出八亿元来，我卖给他。少一个我不肯卖，让他同我打官司吧。’我再三辩解，要他照

原价卖给你，他无论如何也不肯，说了许多‘打官司吧’。我看，真个打起官司来，你老人家不见得赢。因为他骗你是没有凭据的，谁叫你相信他的话呢？况且为一张画打官司，也不好听。我看，你老人家是大富翁，只要画是真的，多出三四亿元不在乎此。就出八亿买它回来吧。”富翁听了这一大套话，觉得有理，就出八亿元向大画家买了那幅八大山人的八尺大中堂。又赏了掮客二千万元。

故事好像完结了，其实还没有，小朋友们，以为我讲的骗子故事就

是用欺骗手段抢买一幅古画这件事么？不然！不然！骗子的故事还在下文呢。原来这幅画是大画家假造的。大画家看过许多古画，他手法很巧，能够照样画一幅来冒充古画。起初，富翁托掮客访求八尺长的有名的古画时，掮客就去告诉大画家。大画家就用一张八尺长的旧纸来假造古画。造好了，叫掮客拿去。富翁请客时，大画家故意哈哈大笑，说是假的，劝他切不可买。次日富翁把画退回掮客，说大画家说是假画所以不要，掮客弄得莫名其妙。他想，“怎么你自己假造出来的画，对人老实说是假的？莫非自己不要生意？”后来去问大画家，大画家把奸计告诉他，叫他静静地等候，富翁再来叫他时，就说大画家买去了。如此，富翁一定确信这画是真笔，一定要买回去。那时就好敲他一倍的竹杠。结果，富人果然中了大画家的奸计，出八亿元买了一张假画。倘然当初出四亿买了，富翁疑心是假画，心中不高兴。如今出八亿元买了，富翁确信是真笔，心中很高兴了。

〔1948年〕

---

[1] 本篇原载1948年4月《儿童故事》第2卷第4期。

[2] 二爷，作者家乡话，指高级侍者。

银窖[1]

江南有个镇，抗战时是游击区。日本鬼同我们的游击队打进打出，打了四五次，打得镇上的房屋全部变为焦土！胜利后，居民无法还乡，都迁居到他处。这镇就变成一片荒土，只有拾荒的贫民，常常到瓦砾堆中去翻垦。有时垦出一把铜茶壶，有时垦出一把火钳，有时垦出一个秤锤。……

有一次，一群贫民，在一处石墙脚的旁边，竟垦出一只银窖来。石板底下，有一只铁箱子，箱子里尽是银洋钿。共有七大麻布包，每包内有皮纸封好的十封，每一封内有银洋一百块。就是每封一百元，每包一千元。一共是七千元。贫民们大家抢银洋，一会儿就抢光了。

七千元，在现在只能买三根半油条。但在从前，是可以造一所大房子的，这是谁埋在地下的？人们都不知道。我却是知道的。

三十多年以前，我做青年的时候，这镇上有一家杂货店，就开在那石墙脚的地方。店主人姓王，人都叫他王老板。王老板在民国初年就死去。他的老板娘比他先一年死。只剩一个儿子，是没淘剩[2]的，滥吃滥用，把店和房子都卖了。买房子的人，抗战以后不知去向了。这荒地就没有主人。银窖呢，正是王老板做的。这七千块银洋，便是王老板一生节省下来的，他看见儿子没淘剩，竟没有告诉他地下有财产。买屋的人，也不知道地下有银窖。因此，王老板遗产就被这群贫民分得了。

王老板怎样积得这七千块钱的？我知道的，现在讲给小朋友们听听。这真是很可怜的一个故事！

王老板是非常会当家的人。吃的也省，穿的也省，用的也省。他等青菜最便宜的时候，买许多来，做成咸菜，一年的菜蔬就有了。鱼、肉，他是从来舍不得买来吃的。他买最粗最牢的布来做衣服，一件衣可穿一世。他不游玩，不看戏，不喝酒。他的唯一的“靡费”，是每天吸几筒烟。他买最便宜、最凶的老烟，（最凶的烟，容易过瘾，每天可以少吃几筒，就节省了。）装在一支毛竹烟筒里，每天饭后吸几筒。这是他平生唯一的享乐。另外，他还有一件更大的乐事，便是积钱。

他的积钱，真是用尽心血，一个一个地积起来的。那时候还没有钞票，只有铜板、银角子和银洋钱。读这故事的小朋友们，恐怕都是没有见过的。我告诉你们：三十个铜板换一个银角子。十二个银角子换一块银洋钱。（大约如此。有时多些，有时少些，没有一定。）王老板的杂货店很小，每天赚的钱不多。但他一天一天的积存起来，积了三十个铜板，就去换一个银角子。积了十二个银角子，就去换一块银洋钱。他身上有两只袋，一只在大褂上，一只在衬衣上。他规定：铜板藏在大褂袋里，银角子藏在衬衣袋里。大褂袋里的铜板积满了三十个，他就拿出来，去换一个银角子，藏在衬衣袋里，大褂袋就空了。衬衣袋里的银角子积满了十二个，他就拿出来，去换一块银洋钱，藏在枕头底下，衬衣袋就空了。枕头底下的银洋钱积满了十块，他就拿出来，用纸包好，藏在箱子里，枕头底下就空了。箱子里的银洋钱积满了十包，就是一百元，他就用皮纸封好，藏在地窖里，箱子里就空了。地窖里的皮纸包积满了十包，就是一千元，他就用麻布包好，叫做“丁包”。丁包就是一千块银洋钱的包。那些贫民在荒地的石墙脚旁边掘出来的，便是七个“丁包”，就是七千块钱。这七千块钱，都是王老板在几十年间由铜板、角子、洋钱，一个一个地积存起来的。可怜他自己省吃省用，苦苦地把钱藏在地窖里，如今白白地送给素不相识的人！然而这样还算是幸运的。因为分得这些银洋的人都是拾荒的贫民，他们本来饥寒交迫；如今得了

这些钱，也可以暂时安乐一下；他们虽然不认识王老板，他们的心里大家感谢这位藏银洋的人的。假如永没有人去发掘这地窖，让这些银洋在地下埋了几千万年，变作泥土，那时王老板的心血才真是冤枉呢！这样说来，王老板并不可怜。但是，在他生前，为了积钱，确是受了不少的苦。你听我说来：

他的大褂里，铜板最多是二十九个。这是他铜板最多的时候，有时看见糖担挑过，也许买一两个铜板糖吃。但一到了积满三十个的时候他就等于没有铜板了。因为三十个如数取出，换成银角子，藏在衬衣袋里，他决舍不得再拿出来兑作铜板而买糖吃了。夏天日子长，王老板中午吃了两碗咸菜下饭，到下午肚子里“各鹿各鹿”地响。他看见茴香豆卖过，心里想买几个铜板茴香豆来充充饥。但是这一天他正好积满三十个铜板，早已换成银角子，藏在衬衣袋里，大褂袋里空空如也，一个铜板也没有了。他只得忍着饥饿，看一看茴香豆篮，吞一口唾液。

豆苗香

肉羊

有时街上羊肉上市，乡下人杀了羊掮了羊肉到街上来卖。王老板天天吃咸菜饭，几个月不吃油水了，看见了羊肉口中生津。他指着一只羊腿问问价钱，那人说八角银洋。但这一天，王老板的衬衣里正好积满十个银角子，早已换成一块银洋，藏在枕头底下，他的衬衣袋里只积得两只角子，不够买羊肉了。他只得向那人摇摇手，反背了两手走开了。

有一年冬天特别冷。王老板的棉袍已经穿过十多年，像木板一样硬了。他扛起两肩，缩拢两手，站在店门口的西北风里发抖。他很想买一件新的棉袍。探听价钱，大约要七八块银洋。但这时候，正好他枕头底下的银洋积满十块，早已包成小包，藏在箱子里，他的枕头底下空空如也，一块钱也没有了。他只得忍着寒冷，早些儿钻在被里睡觉了。等到他枕头底下再积到七八块银洋的时候，冬天已经过去，他就舍不得再买新棉袍了。

有一次，王老板生病了。生的是伤寒病，病势非常沉重。王老板这人家，舍不得请有名的良医，舍不得买贵重的药。他起初只叫老板娘到

庙里去求求菩萨，拿点“仙方”（就是香灰）来吃吃。后来旁人劝不过，只得请个医生来开方吃药。医生说，这病很重，须得吃贵重的药，大约要六七十元。但这时候，王老板的箱子早已积满十小包，即一百块银洋，用皮纸封好，藏在地窖里，箱子里所剩的只有两个小包，即二十块钱了。王老板对老板娘说，“请医，买药，只能尽此二十块钱，再多我拿不出了。你看我的箱子里，不是只有二十块钱了吗？”老板娘知道他的老脾气，不劝他开地窖。因为银洋一进地窖就等于没有了。但是二十块钱请不到好医生，买不出好药，王老板只得任他生病。总算侥幸，没有病死。他在床里躺了两个多月，起来的时候骨瘦如柴，从此身体就变坏了。但他仍旧省吃省用，把铜板积成银角子，银角子积成银洋钱，银洋钱满了十块藏进箱子里，满了一百块藏进地窖里。

后来有一年，老板娘生病死了。王老板要买棺材，请和尚道士，做丧事，安葬，大约一共要花四五百块钱。地窖本来是不开的，因为王老板平常决没有上一百块钱的用度。如今死了人，用度非上百不可，只得忍痛打开地窖，取出皮纸封的银包来用。但这时候，王老板的地窖中共有七个丁包，和两个皮纸小包。这就是七千元，和二百元。王老板看见丁包，同没有看见一样，因为他认为丁包是“无论如何不可动用的”。他就关了地窖，哭丧着脸对人说：“我只有这两百块钱！老太婆的丧葬，只能尽两百元为度，不能再多用了。”于是只得去买一个最薄的棺材，和尚道士也省了，草草的安葬。这样已经用了两百元。王老板从来没有这样肉痛的！王老板死了老婆，又花了两百块，悲伤而且肉痛。他把他的不长进的儿子逐出门外，让他去讨饭，免得多花家里的钱。但他终于年纪老了，身体坏了。杂货店的生意又难做，他不能多赚钱了。等到箱子里积到九小包（就是九十元）的时候，他就死了。他的儿子回来了，打开箱子一看，只有九十块钱，就统统拿了。他拿三十块钱去买一个最薄的棺材，把老子的尸体装进，叫人扛到义冢上，就无事了。他先把店

中家中所有的东西变卖，拿卖来的钱去喝酒，赌钱，嫖妓女。一会儿花完，就把店和房子统统卖光，拿到钱流荡到他处，不知下落了。那藏着七个丁包的地窖，只有老头子和老太婆两人知道。现在两人都死去，世间就没有人知道。所以他的儿子没有去掘，买屋的人也没有去掘。直到日本鬼子打进来，全镇变成焦土之后，才让拾荒的贫民无意中发掘出来，而给他们受用。故事就这样完了。

〔1948年〕

---

[1] 本篇原载1948年5月《儿童故事》第2卷第5期。

[2] 没淘剩，作者家乡话，意即没出息。

猎熊[1]

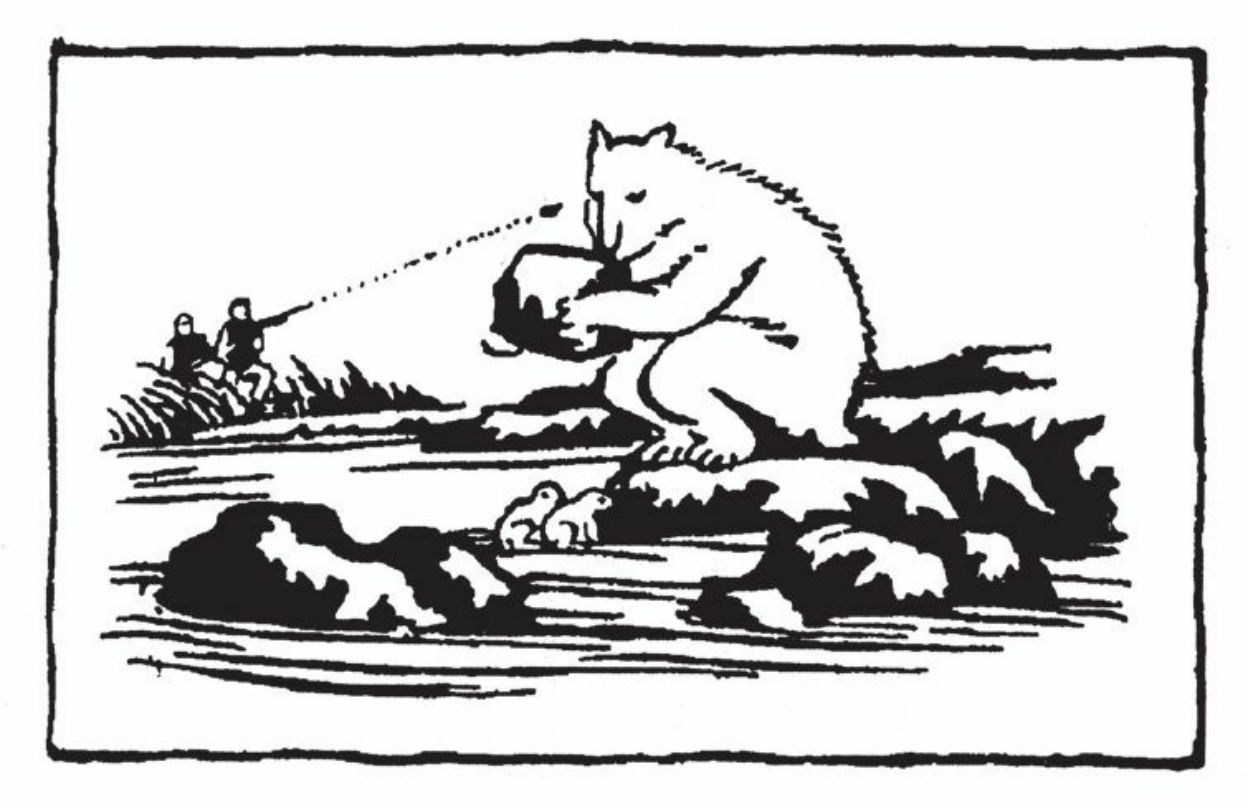
这一天正是阳春三月，风和日暖。猎人走出门来看看天色，就叫唤他的儿子，准备猎枪、子弹和干粮，到山中去打猎。他的儿子是个小猎人，最爱打猎，本领比他父亲还高。因此他父亲非常欢喜他，每次出猎，必定带他同去。

小猎人兴高采烈地准备用具和食物，就跟了大猎人一同入山。因为天气太好，他们父子两人准备在山中打一天猎，中饭也不回来吃，所以要带干粮。他们的干粮是两个面包、两只粽子、两只广橘和一袋水果糖。小猎人在路上想：这一个上午，可以打得许多鸟雀，说不定可以打得一只野鸡。肚子饿了，选一块青草地，同爸爸两人坐着吃粽子，吃面包，吃广橘和水果糖，吃饱就躺在青草地上休息一会。下午再打许多鸟雀，说不定可以打得最好吃的斑鸠。然后背着许多野味回家，晚上还有一餐最美味的夜饭呢！

果然，这一上午打得了许多野味，有麻雀，有野鸡，有斑鸠。大猎人提了一部分，小猎人背了一部分。两人走到一处山腰里，一道小溪的旁边，太阳光照着的青草地上，放下东西，相对坐着开始野餐了。大猎人检点一只一只的死鸟，计数一下，还是小猎人打来的多，而他自己打来的少。他称赞他的儿子能干，握住他的两手，表示疼爱。小猎人心中高兴，对着父亲微笑，两人就合唱《幸福的家》的小曲。太阳和暖地照着，溪水潺湲地流着，山上的杜鹃花默默地笑着，蝴蝶翩翩地飞着，父亲和儿子亲爱地唱着。这光景真是一幅美丽、和平、慈祥、幸福的图画。

吃饱了干粮，唱完了歌，小猎人立起身来，站在溪边看风景。他向小溪的上流眺望，忽然轻轻地叫道：“爸爸，你来看，这雪白的一团是什么东西？在那里动呢！”大猎人立刻从草地上爬起来，走到溪边向上流一望，说声：“啊哟，不得了！”小猎人忙问：“什么？”大猎人不作声，向腰间拉出望远镜来一窥，就递给小猎人。小猎人一窥，也叫一声：“啊哟，不得了！”原来是一只大白熊，坐在溪边饮水！幸而两人没有被它发现。假如他们父子二人正在欢笑唱歌的时候，被这熊听见，它一定悄悄地走到这山腰里来，把父子两人吃掉！熊的脚底下有一块肥厚的肉，叫做熊掌，踏在山地上，好像我们穿软底鞋子，毫无声音。父子两人不曾提防，来不及抵抗，一定死在它手里的！好危险啊！如今父子两人先发现熊，而熊不曾注意他们。他们都是有枪的，熊就一定要死在他们手里了。

父子两人，大家装上枪弹，缓步低声，靠溪边的乱草掩护，悄悄地走向熊坐的地方去。同时张大眼睛，密切地注意熊的动作，不要被它发现了追赶过来。熊的后足坐在溪边的石上，前足在溪中弄水，有时向左，有时向右，好像在捞取什么东西。因为距离还远，望不清楚。熊头转向这边的时候，父子两人一齐蹲下来，伏在草间，防它看见，熊的头转向那边的时候，父子两人就站起来走。越走越近，到了枪弹打得中的距离，父子两人停步，蹲在一大丛茅草后面，把枪口插在茅草中间，向熊瞄准。熊并没有注意，管自弄水。



“砰”的一声，小猎人一枪弹正中在熊的项颈里。但见熊身略略颤抖，以后就兀坐不动。又是“砰”的一声，大猎人的枪弹正中在熊的肚皮上。但见一条鲜血，从伤口涌出，流到石上，在雪白的熊毛上画出一根根很粗很红的垂直线。但是那熊依旧兀坐石上，两前足伸起，如像一个人拜揖的样子，一动也不动。随后项颈里的创口也流出一条血来，又在雪白的熊毛上画出一根很粗很红的垂直线。两个猎人都觉得很奇怪。这两枪明明是致命伤，何以这熊不倒下去，却兀坐不动呢？难道这不是熊而是无生命的东西么？再用望远镜细看，一点不错，正是一只大白熊，两眼紧闭，两前足缩起作拜揖状，两后足蹲在石上，两条血汩汩地流着，在望远镜里都可以明白地看出。然而为什么兀坐不动呢？小猎人想走上前去看个究竟，大猎人阻住他，说“再开一枪，打中它的头部，方才可以放心走近去。”小猎人眼睛好，“砰”的一声，正打在熊的脑袋上。熊仍旧兀坐不动。

两个猎人走出茅草，向着熊一步一步地走近去。他们在溪岸上走，走到离熊约一百步的地方，站定了。向下望去，那熊好像冬天孩子们玩的雪菩萨[2]，一动不动地坐着。向侧面看看，创口里的血还不住地流出。大猎人大喊一声，熊如同没有听见。小猎人拾起一块石子，抛到熊的背上。熊不动。再拾一块更大的石子抛到熊的臀部。熊又不动。两个猎人就放心地爬下岸，走到熊的身边去细看。

一看，熊的两眼紧闭，似乎早已死去。两手（就是两前足）捧着一块大石头，死不放手，好像和尚捧着经跪在佛前默祷的样子。猎人觉得非常奇怪，就在离开熊二三尺的地方大喊，又用枪柄敲熊的背脊。但熊仍是不动。猎人用枪柄抵他的身体。熊身太重，动摇不得。到这时候，猎人已不把它当作熊看，两人放下枪杆，走上前去，两手撑住熊的右侧，把熊的身体用力的推。推了好久，熊的身体方才向左倾倒，翻在溪水滩上。它的手里依然紧紧地抱着那块大石头。这可证明熊确已死了。但是，何以它绝不抵抗，咆哮，或挣扎，而死活抱住那块大石头呢？小猎人向大猎人看看，大猎人向小猎人看看，大家弄得莫名其妙。

大猎人正在纳罕，眼梢头觉得水里有什么东西正在活动，转身一看，忽见大熊坐的那块石头的旁边，有两只小白熊蹲在浅溪底上的石缝里找小动物吃。这两只小白熊比白兔大些，生得肥头胖脑，雪球似的，十分可爱！它们俩所蹲的地方，正在大白熊手里捧的大石头的底下。这时候，大猎人恍然大悟，长叹一声“啊——哟——”，摇头，悲恸，掉下眼泪来。小猎人到底年纪轻，还没有明白这个道理，慌忙地问：“爸爸！怎么了？”他爸爸看看捧着大石头的已死的大白熊，又看看可爱的小白熊，抬起头来，仰望青天，凄惨地叫道：“天啊，我做了最残忍的事了！我犯了很大的罪过了！请你饶恕我！”又掉下很大的泪珠来。小猎人弄得莫名其妙，连问：“爸爸，究竟为什么？究竟为什么？”他也哭

了起来。

大猎人定一定神，皱着眉头，指着浅滩上的石头说道：“你看：那边溪水深，小熊们渡不过去。大熊想把这边的大石头搬几块过去，好让小熊们爬过去找小动物吃。你看，它已经搬了两块去。它正在搬第三块的时候，你的枪弹就打中了它的项颈。这是致命伤，它一定很痛苦，想要挣扎了。但它手里捧着一块大石头，如果挣扎，必须把大石头放手；如果放手，大石头一定掉在小熊身上，而把小熊压死！因此，它忍着痛苦，紧紧地抱住大石头，不使它掉下去。它宁愿自己忍痛而死，舍不得把它的两个儿子压死！我们后来再开两枪的时候，其实它已经死了。只因它的爱子之心太坚，所以死了还能紧抱石头。你看，它现在被我们推

倒了，两手还是紧抱着石头呢！啊，父母爱子之心，比石还坚，比死还强！这是何等神秘而伟大的一件事！天啊！我们做了最残忍的事了！我们犯了很大的罪过了！请你饶恕我们！”说着，父子两人大声哭起来。大白熊紧抱石头倒在一旁，一动也不动。两只小白熊还在浅溪里捉鱼虾吃，爬来爬去，十分可爱。它们全然没有知道它们的慈母已被人打死了！

父子两人对小熊看了一会，不约而同地大家蹲下去，每人抱了一只小熊，带回家去，好好抚养。父子两人把猎枪折断，从此不再打猎了。

一九四八年三月四日于杭州作

---

[1] 本篇原载1948年6月《儿童故事》第2卷第6期。

[2] 雪菩萨，即雪人。

毛厕救命[1]

大约是一九三九年的事，日本打中国打得正凶，天天用几十架飞机来轰炸重庆。他们想我们被炸得害怕，向他们无条件投降。这时候我不在重庆，我住在广西的深山里。有一天有一位朋友从重庆逃到广西来，一看见我，就说：“我的性命是毛厕救得的！”我笑道：“怎么毛厕会救命呢？”他就把他的故事讲给我和我家的人听。下面的话是他说的。

重庆天天放警报，天天有几十架日本飞机来轰炸。住在重庆的人，每天一早吃饱了饭，把门锁好，带了午饭，到山洞里去过一天，晚上才回来。天天如此。因为每天上午下午都有一次轰炸。免得临时仓皇，大家一早先逃。好像天天全家去“野餐”。

我在公司做事。公司在江边上，离市区远。日本飞机炸的地方，常在市区里，我住的一带地方，从来没有被炸过。我一向胆子很大，从来不逃警报。公司里的人大家逃，我独不逃。他们笑我冒险，我笑他们胆小。我并非看轻自己的生命，实因我有一个道理：敌机虽然多，究竟重庆地方大，我的身体不过五尺，哪里一定炸到我身上？况且我们江边这带地方，房屋稀少，东一间，西一间，零零落落的。投下一个炸弹，不过炸坏一间房子，不会影响别的房子。炸弹的价钱比房子大得多。日本人很小气，一定不肯在这里浪费炸弹的。我因为确信这个道理，所以一向不逃警报。

有一天晚上，他们逃警报回来，带了一只蹄膀来。是一家肉店被炸，猪肉四处飞散，这只蹄膀飞在一道小巷里的地上，被他们拾得的。他们本来不走这小巷，第一天因为有一位同事的手表交一家钟表店在修

理，而那家钟表店正在那小巷口头。这位同事想去看看钟表店有没有被炸，因此穿走这条小巷，拾得了这蹄膀。我拿来一嗅，果然新鲜。我说：“你们有蹄膀，我有老酒。今晚你们请我吃蹄膀，我请你们喝老酒。”就把藏着的一瓮“渝酒”（就是重庆人仿造的绍兴酒）拿出来请客。这晚上大家吃得烂醉。我喝了两斤酒，睡在床上，好困得很。

哪晓得日本鬼子坏得很，这一天后半夜有月亮，天没有亮，他们就来轰炸。警报一发，同事们大家逃走。我照例不逃，管自睡觉。但是飞机声，炸弹声很大，扰得我睡不着。忽然肚痛起来，肚里咕噜咕噜地

响，好像养着许多青蛙。原来昨夜蹄膀吃得太多，把肚子吃坏了。我们的毛厕在后院中，我只得披了一件大衣，急忙下楼，走了大约一百步，到后院去登坑。

我正在坑上肚痛，忽听见“豁朗”一响，好像山崩地裂。同时一阵热的灰尘，冲进毛厕房来。毛厕房里的四根柱子动摇起来，墙壁豁裂，掉下许多石灰和瓦片来，把我的头和背脊打得很痛。一块瓦正好打在我的屁股上，皮都打开！（讲到这里，听的人笑煞了。）我的眼睛被灰尘所迷，张不开来。我连忙起身，屁股也不揩了。（听的人又笑。）这时东方已白，天快亮了。我连忙逃出毛厕门外，一看，烟雾迷漫，看不清楚。过了一会，才看见：我住的房子已经没有了，变成了一片瓦砾场！敌机还在我头上盘旋，别的地方还在丢炸弹。我怕起来，附近没有山洞，我索性回进毛厕里去躲避。（听的人又大笑。）

躲了很久，警报解除了。我走出毛厕，去看我们的房子的地方，但见砖石瓦砾，楼板门窗，桌面凳脚，横七竖八，一塌糊涂！墙脚还在，我依墙脚认识了我所睡的床铺的地方，但见一个深坑，足有一丈多深。原来炸弹正炸在我的床铺的地方！假如我睡在床上，现在早已粉身碎骨，化作灰尘了！（听的人的嘴巴和眼睛都张大了。）

你看，我的性命不是毛厕救得的吗？（大家又大笑。）

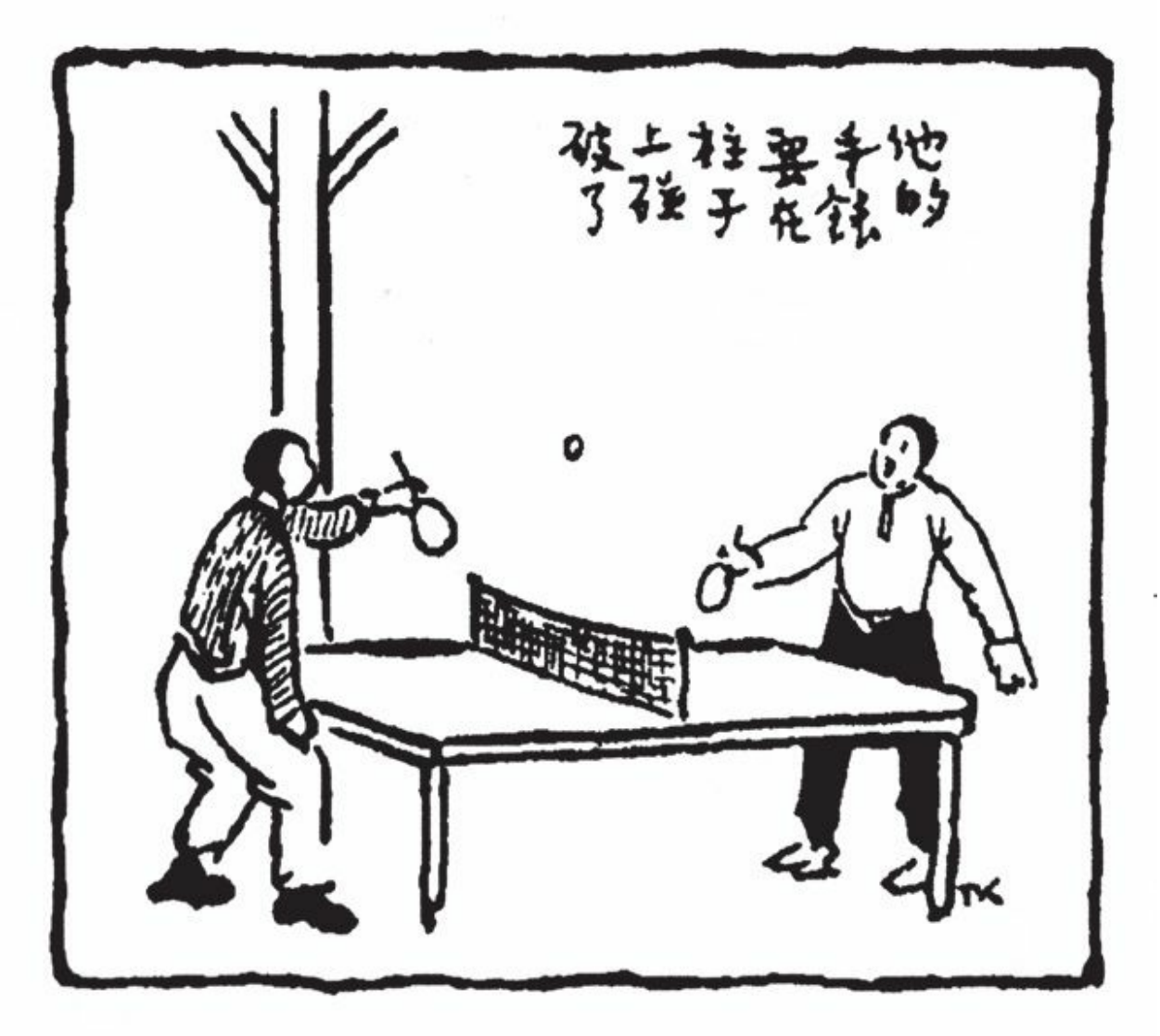
*　　*　　*

这朋友讲完了他的故事之后，大家静了一会。因为大家在想象他那时的情状。我先说话了：“其实，你讲的不是毛厕救命，应该说是蹄膀

救命。倘使你上一晚不吃蹄膀，你不会坏肚子。倘使不坏肚子，轰炸的时候你一定躺在床上，不会到毛厕里去。这不是蹄膀救命吗？”

这朋友想了一想，说：“那么，也不能说蹄膀救命。应该说逃警报救命。因为，这蹄膀是我的同事们逃警报而拾来的。假使他们不逃警报，不会拾得蹄膀。没有蹄膀，那天晚上我不会吃坏肚子。我不坏肚子，不会上毛厕去，我不上毛厕去，一定被炸死。这不是逃警报救命吗？”

我说：“不对！你说过，你的同事们逃警报，一向不走这条小巷；这天因为有一位同事的手表交巷口的钟表店修理，想去看看那店有没有被炸，所以穿走小巷，拾得蹄膀，使你吃坏肚子，清早起床登坑，因此救了你的性命。假如你的同事不修表，他们就不走这小巷，就没有蹄膀；没有蹄膀，你不会吃坏肚子；不吃坏肚子，你不去登坑；不去登坑，你一定被炸死了！这样说来，这不是手表救命吗？”



我的朋友想了一想，笑笑，说：“这样说来，也不是手表救命，而是乒乓球救命。因为这同事有一天晚上和我打乒乓球。他的习惯，是用左手发球的。打得起劲，把左腕向柱上一碰，手表上的玻璃碰破，长短针都不见，因此拿去修的。假如不打乒乓球，手表不必修；手表不修，不必走小巷；不走小巷，不会拾蹄膀；不拾蹄膀，不会吃坏肚子；不坏肚子，不会登坑；不登坑，我一定被炸死。——这不是乒乓球救命吗？”

我问:“你们是不是天天晚上打乒乓球的？”他说：“不，难得玩玩

的。”我说：“那么，那一天晚上打乒乓球，是谁发起的呢？”他想了一想说：“是我发起的。我欢喜打乒乓球，他也喜欢这个。我一发起，他就赞成了。”我说：“那么，也不是乒乓球救命，却是你自己救自己的命。假如你不发起，他不会打破手表；手表不打破，不会去修；不修手表，不会走小巷；不走小巷，不会拾蹄膀；没有蹄膀，不会吃坏肚子；不坏肚子，你不会登坑；不登坑，你一定被炸死——这不是自己救自己吗！”我的朋友和旁听的人，大家大笑。

这朋友想了一想，又说：“也不是我自己救自己，却是老天救命。因为那天晚上下雨，闷坐无聊，因此我发起打乒乓球。要是老天不下雨，我们的同事们一定三五成群地到山城夜市中去散步，不会关在屋子里打乒乓球的。这不是老天救命吗？”

我拍手称赞：“对啦对啦！老天救命，这才对啦!我们刚才那种追究，其实都靠不住。因为还有许多旁的原因，我们没有顾到。譬如说，假使你的朋友没有用左手打球的习惯，手表也不会碰破。假使你的朋友的手表不交付小巷口的钟表店修，而交别的店修，也不会走小巷而拾蹄膀。假使那家肉店的蹄膀不飞到这小巷里，你们也不会拾得。假使日本鬼的炸弹不丢在肉店上，蹄膀也不会飞出来。假使你不爱吃或少吃些蹄膀，也不会坏肚子。……旁的原因，追究起来就无穷尽。所以我的意思，说‘老天救命’最为不错。一个人的生死，都操在‘运命之神’手里。‘运命之神’就是老天呀！”

我的朋友若有所思，后来决然地说：“你的说法果然很对。但是太笼统，太玄妙了。我看还是大家不要向上面追究，讲最近的一个原因：‘毛厕救命’吧！”

我又拍手赞善：“好极，好极！要追究，一直追到老天。不追究，

就讲最近一原因，这是最不错的。‘毛厕救命’就是‘老天救命’。”

一九四八年万愚节于杭州作

---

[1] 本篇原载1948年7月《儿童故事》第2卷第7期。

为了要光明[1]

有一个人姓万，名叫夫，家住在乡村里。他家的房子造得很坚固，每个窗子都有三层：外面玻璃，中间铁纱，里面板窗。板窗上又有铁锁，晚上锁好，教偷儿爬不进来。早上开锁开窗，放光明进来。

有一天晚上，万夫锁好了窗，把钥匙藏在衣袋里，到附近朋友家去吃喜酒。吃得烂醉，由别人扶着回家，倒在床上就睡。第二天起来，想打开窗子，放光明进来，找来找去，找不到钥匙。这一定是昨夜吃酒醉了，把钥匙掉在外头。万夫连忙到做喜事的人家去问，“有没有在地上捡到钥匙？”人都说“没有。”他在归家的路上仔细寻找，哪里找得到呢？他的钥匙是很特别的，不能向别人借钥匙来开。为了他的卧室里要光明，他只得去请铜匠师傅来开锁。

村里没有铜匠，须得坐了船，摇十里路，到镇上去请。万夫自家没有船。他到隔壁航船户家里去借船。航船户说：“这只小船是空的，可是篙子被人借去了。只有一把橹，没有篙子，怎么办呢？”原来这十里水路很曲折，又很浅，非用篙子撑，不能行船。万夫说：“那么，让我到竹林里去砍一支竹竿来，就有篙子了。”

为了要砍竹竿，万夫先到灶房里去找柴刀。找来找去找不到。他问他的太太：“我们的柴刀哪里去了？”太太皱着眉头说：“真糟糕，昨天我在井边上削一根木柄，一个失手，把柴刀掉在井里了！我正要想法子拿它出来呢。”万夫想了一想，说：“我有办法。东村李先生家里有一块大吸铁石。我去把它借来，用长绳缚牢了，挂到井底里，柴刀被吸铁石吸牢，就好拉出来了。”他的太太说：“好极，好极，你去借吧。”

柴刀掉在井裡了

吸鉄石掉在地板洞裡了

为了要取井里的柴刀，万夫走到东村李先生家去借吸铁石。李先生对万夫说：“真不巧，我那块吸铁石掉在地板洞里，还没有取出来呢。因为昨天我的太太把一只绣花针掉在地上，寻来寻去寻不着，想是落在地板缝里了，就用吸铁石去吸。谁知绣花针没有吸到，一个失手，反把吸铁石掉进地板洞里了。这洞虽然很大，可以伸手进去，可是地板下面非常之深，手臂摸不到底，因此无法取出。你要借用只有请木匠来，把地板拆开，取出吸铁石来。我本来早想请木匠来把这个洞修补呢。”万夫说：“那么，我到西村去把王木匠请来。”

为了要拆地板取吸铁石，万夫走到西村去请王木匠。刚走进门，不见王木匠，只看见王大嫂坐着，正在发愁。万夫问道：“王大嫂，王司务在家吗？”王大嫂说：“他今天老毛病又发作，好端端地倒在地上，我刚把他扶到床上，现在还没有醒呢。”原来王木匠有一种老毛病，叫做“羊癫风”，一年之中，要发好几次。发的时候，突然倒在地上，不省人事，口中吐出白沫来，须得别人把他抬到床上，躺着静养，半天之后，方可起身。倘使要他早醒，须得到北村去请老郎中来，替他按摩一下，便起身了。万夫晓得他这老毛病，便说：“那么，我到北村去请老郎中来。”

为了要医好王木匠的羊癫风，万夫走到北村去请老郎中。刚走进老郎中家的门，天下起雨来。万夫说：“老郎中，王木匠又发羊癫风了！请你劳驾，去救救他！”老郎中说：“我一定去的。但是天下雨了，我家的雨伞被客人借去，没有还来；须得到邻家去借一把伞来，方可出门去看病。”万夫说：“是的是的，我到隔壁人家去借，借一顶大伞，我们两人合用吧。”

为了要请老郎中出门去看病，万夫傍着屋檐，走到邻家去借伞。隔壁的老婆婆正在念阿弥陀佛，看见万夫进来，站起来说：“万夫哥冒雨来！坐坐，躲雨吧。”万夫说：“我是从隔壁老郎中家过来的，想请老郎中出门去看病，没有伞，想请你老人家借我们一顶，大一点的。”老婆婆说：“伞吗？有是有的，很大的一顶；可是放在阁楼上，那梯子昨天被泥水司务借了去，不能爬上去拿，怎么办呢？”万夫看看阁楼，果然很高，非用梯子，爬不上去。他想了一想说：“那么，我去借把梯子来吧。”

为了要上阁楼去取伞，万夫穿过田塍，到对面的土地庙里去借梯子。土地庙里的小和尚看见万夫进来，就请他坐。万夫说：“不坐了，

我要借一把梯子，用一用就拿来还的。”小和尚说：“梯子吗？有是有的，放在后院子里。后院子的大门锁着，钥匙放在老师父身边，老师父到小桥头张家去念经了。张家的老太太今天断七[2]呢！”万夫搔搔头，想一想，说：“那么，我到小桥头张家去找你的老师父拿钥匙吧!”他就走出土地庙，向小桥头去。其实这时候天早已晴了，用不着伞了。但是万夫只顾目前的需要，从不追究根本的意义，所以管自奔向小桥头去。

为了取土地庙后院大门的钥匙，万夫辛辛苦苦地跑到小桥头张家，找到了老和尚。老和尚正在念经，万夫不便打扰，只得坐着等他念完。等了一个钟头，老和尚还没有念完。其实这时候，王木匠的羊癫风早已发完，早已起来了。但是万夫只顾目前的需要，从不追究根本的意义，所以管自坐着等候。约莫等了两个钟头，老和尚方才念完经。万夫就告诉他，要借庙里的梯，请他把后院大门的钥匙拿出来，好去开门拿梯。老和尚一口答允。但是，他在他的衲裰衣里摸来摸去，摸了半个钟头，摸不到钥匙。后来把和尚衣解开来，细细寻找，连裤子腰里，袜筒里，都寻到，寻不见钥匙。老和尚说：“啊哟！我老昏了，把钥匙都掉到不知哪里去了！怎么办呢！”万夫说：“你也许放在庙里没有放在身上？你念经已经念好了，我和你一同回去找找看吧。”老和尚说：“没有放在庙里，一向放在身上这个袋里的。”但是没有办法，姑且答应他回庙去找。老和尚收拾经书袈裟，交庙祝背了，又算了张家的经忏钱，然后同万夫一同走回土地庙去。走到庙里，就寻找钥匙。寻来寻去，终于寻不到。老和尚说：“我这铁锁很坚牢，要扭也扭不断；又很特别，没处去借钥匙。只有请铜匠司务来开了。但是，村里没有铜匠，只有到镇上去请。镇上去，有十里水路，向你们隔壁的航船户家去借一只小船吧。”万夫说：“好的，好的，我就去借。”

为了要请铜匠开土地庙后院大门的铁锁，取梯，上阁楼拿伞，陪老郎中去医好王木匠的羊癫风，请王木匠去拆开李先生家的地板，取出吸铁石，吸起井底里的柴刀，到竹林里去砍竹竿，当作篙子，撑船到镇上去请铜匠，来开万夫卧室板窗上的锁，使卧室光明，——万夫又走到航船户家去借船。航船户笑着说：“我早上对你说过了：这只小船是空的，可是没有篙子。你不是说，去砍根竹竿来当篙子吗？你竹竿砍来了没有？”到这时候，万夫方才想起他这一天的种种行动的根本意义。他似乎恍然大悟了一下。但是过了一会，他又把根本意义忘却，而努力追求目前的需要了。他毅然决然说：“是的，是的，我去砍竹吧！”说过，

就回家去找柴刀。……

一九四八年五月六日于杭州

---

[1] 本篇原载1948年8月《儿童故事》第2卷第8期。

[2] 按照作者家乡风俗，人死之后七七四十九天，谓之“断七”，要为死者诵经念佛。

缘缘堂新笔[1]

新缘缘堂随笔

丰子愷著

目次

除最后一篇外，都是发表过的。

1. ~~代画~~ 敬礼
2. ~~敬礼~~ 代画
3. 扬州梦
4. 西湖春游
5. 杭州学生
6. 中国话剧首创者李叔同先生
7. 先器语而后文艺
8. 李叔同先生的爱国精神
9. 李叔同先生的教育精神
10. 怀梅蘭芳先生
11. 威武不能屈
12. 新年随笔
13. 胜读十年书
14. 幸福儿童
15. 谈儿童画
16. 闹牛画
17. 随笔漫画
18. 伯牙鼓琴
19. 曲高和众
20. 雪舟和她的艺术
21. 庐山游记 ~~之一~~ 江行观感
22. ~~庐山游记之二~~ 九江印象
23. ~~庐山游记之三~~ 庐山面目
24. 黄山松
25. 黄山印象
26. 上天都
27. 饮水思源
28. 化作春泥更護花
29. 有头有尾
30. 与日本人民使"恒民物语"翻译工作
31. 阿咪
32. 金華游记

增选：

33. 大意事机曾再
34. 不肯去观音院（63.9.20）

附插画11幅，

（連画封内）

字数共约七万餘

[1] 本集原名《新缘缘堂随笔》（作于1956—1963年）。系作者于1962年应人民文学出版社上海分社之约编成，当时共收文章32篇。因其中《阿咪》一篇在《上海文学》杂志发表后受批判，集子终于未能出版。1963年9月，作者又增收最后二篇，共34篇。其中《怀梅兰芳先生》内容与其他同类文章重复，故不再收录；《金华游记》（1962年7月18日作者寄给《人民文学》杂志时曾改名为《花不知名分外娇——金华游草》）未发表过，原稿已遗失，无法编入。其余32篇均发表过，并曾于作者去世后收入丰一吟编《缘缘堂随笔集》（浙江文艺出版社1983年5月初版）。作者生前曾经将原编就的《续缘缘堂随笔》易名为《缘缘堂续笔》；根据作者的这一思路，在1992年出版的《丰子恺文集》中将此集改名为《缘缘堂新笔》。

敬礼[1]

像吃药一般喝了一大碗早已吃厌的牛奶，又吞了一把围棋子似的、洋纽扣似的肺病特效药。早上的麻烦已经对付过去。儿女都出门去办公或上课了，太太上街去了，劳动大姐在不知什么地方，屋子里很静。我独自关进书房里，坐在书桌面前。这是一天精神最好的时光。这是正好潜心工作的时光。

今天要译的一段原文，文章极好，译法甚难。但是昨天晚上预先看过，躺在床里预先计划过句子的构造，所以今天的工作并不很难，只要推敲各句里面的字眼，就可以使它变成中文。右手握着自来水笔，左手拿着香烟。书桌左角上并列着一杯茶和一只烟灰缸。眼睛看着笔端，热衷于工作，左手常常误把香烟灰敲落在茶杯里，幸而没有把烟灰缸当作茶杯拿起来喝。茶里加了香烟灰，味道有些特别，然而并不讨厌。

译文告一段落，我放下自来水笔，坐在椅子里伸一伸腰，眼梢头觉得桌子上右手所靠的地方有一件小东西在那里蠢动。仔细一看，原来是一个受了伤的蚂蚁：它的脚已经不会走路，然而躯干无伤，有时翘起头来，有时翻转肚子来，有时鼓动着受伤的脚，企图爬走，然后一步一蹶，终于倒下来，全身乱抖，仿佛在绝望中挣扎。啊，这一定是我闯的祸！我热衷于工作的时候，没有顾到右臂底下的蚂蚁。我写完了一行字，迅速地把笔移向第二行上端的时候，手臂像汽车一样突进，然而桌子上没有红绿灯和横道线，因此就把这蚂蚁碾伤了。它没有拉我去吃警察官司，然而我很对不起它，又没有办法送它进医院去救治，奈何，奈何！

然而反复一想，这不能完全怪我。谁教它走到我的工场里来，被机器碾伤呢？它应该怪它自己，我恕不负责。不过，一个不死不活的生物躺在我眼睛面前，心情实在非常不快。我想起了昨天所译的一段文章："假定有百苦交加而不得其死的人；在没有生的价值的本人自不必说，在旁边看护他的亲人恐怕也会觉得杀了他反而慈悲吧。"（见夏目漱石著《旅宿》。）我想：我伸出一根手指去，把这百苦交加而不得其死的蚂蚁一下子捻死，让它脱了苦，不是慈悲吗？然而我又想起了某医生的话：延长寿命，是医生的天职。又想起故乡的一句俗话："好死勿抵恶活。"我就不肯行此慈悲。况且，这蚂蚁虽然受伤，还在顽强地挣扎，足见它只是局部残废，全体的生活力还很旺盛，用指头去捻死它，怎么使得下手呢？犹豫不决，耽搁了我的工作。最后决定：我只当不见，只当没有这回事。我把稿纸移向左些，管自继续做我的翻译工作。让这个自作孽的蚂蚁在我的桌子上挣扎，不关我事。

翻译工作到底重大，一个蚂蚁的性命到底藐小；我重新热衷于工作之后，竟把这事件完全忘记了。我用心推敲，频频涂改，仔细地查字典，又不断地抽香烟。忙了一大阵之后，工作又告一段落，又是放下自来水笔，坐在椅子里伸一伸腰。眼梢头又觉得桌子右角上离开我两尺光景的地方有一件小东西在那里蠢动。望去似乎比蚂蚁大些，并且正在慢慢地不断地移动，移向桌子所靠着的窗下的墙壁方面去。我凑近去仔细察看。啊哟，不看则已，看了大吃一惊！原来是两个蚂蚁，一个就是那受伤者，另一个是救伤者，正在衔住了受伤者的身体而用力把他（排字同志注意，以后不用它字了）拖向墙壁方面去。然而这救伤者的身体不比受伤者大，他衔着和自己同样大小的一个受伤者而跑路，显然很吃力，所以常常停下来休息。有时衔住了他的肩部而走路，走了几步停下来，回过身去衔住了他的一只脚而走路；走了几步又停下来，衔住了另一只脚而继续前进。停下来的时候，两人碰一碰头，仿佛谈几句话。也

许是受伤者告诉他这只脚痛，要他衔另一只脚；也许是救伤者问他伤势如何，拖得动否。受伤者有一两只脚伤势不重，还能在桌上支撑着前进，显然是体谅救伤者太吃力，所以勉力自动，以求减轻他的负担。因为这样艰难，所以他们进行的速度很缓，直到现在还离开墙壁半尺之远。这个救伤者以前我并没有看到。想来是埋头于翻译的期间，他跑出来找寻同伴，发现这个同伴受了伤躺在桌子上，就不惜劳力，不辞艰苦，不顾冒险，拼命地扶他回家去疗养。这样藐小的动物，而有这样深挚的友爱之情、这样慷慨的牺牲精神、这样伟大的互助精神，真使我大吃一惊！同时想起了我刚才看不起他，想捻死他，不理睬他，又觉得非常抱歉，非常惭愧！

鲁迅先生曾经看见一个黄包车夫的身体大起来。我现在也如此：忽然看见桌子角上这两个蚂蚁大起来，大起来，大得同山一样，终于充塞于天地之间，高不可仰了。同时又觉得我自己的身体小起来，小起来，终于小得同蚂蚁一样了。我站起身来，向着这两个蚂蚁立正，举起右手，行一个敬礼。

一九五六年十二月十三日于上海作

---

[1] 本篇原载1956年12月26日上海《文汇报》。

代画[1]

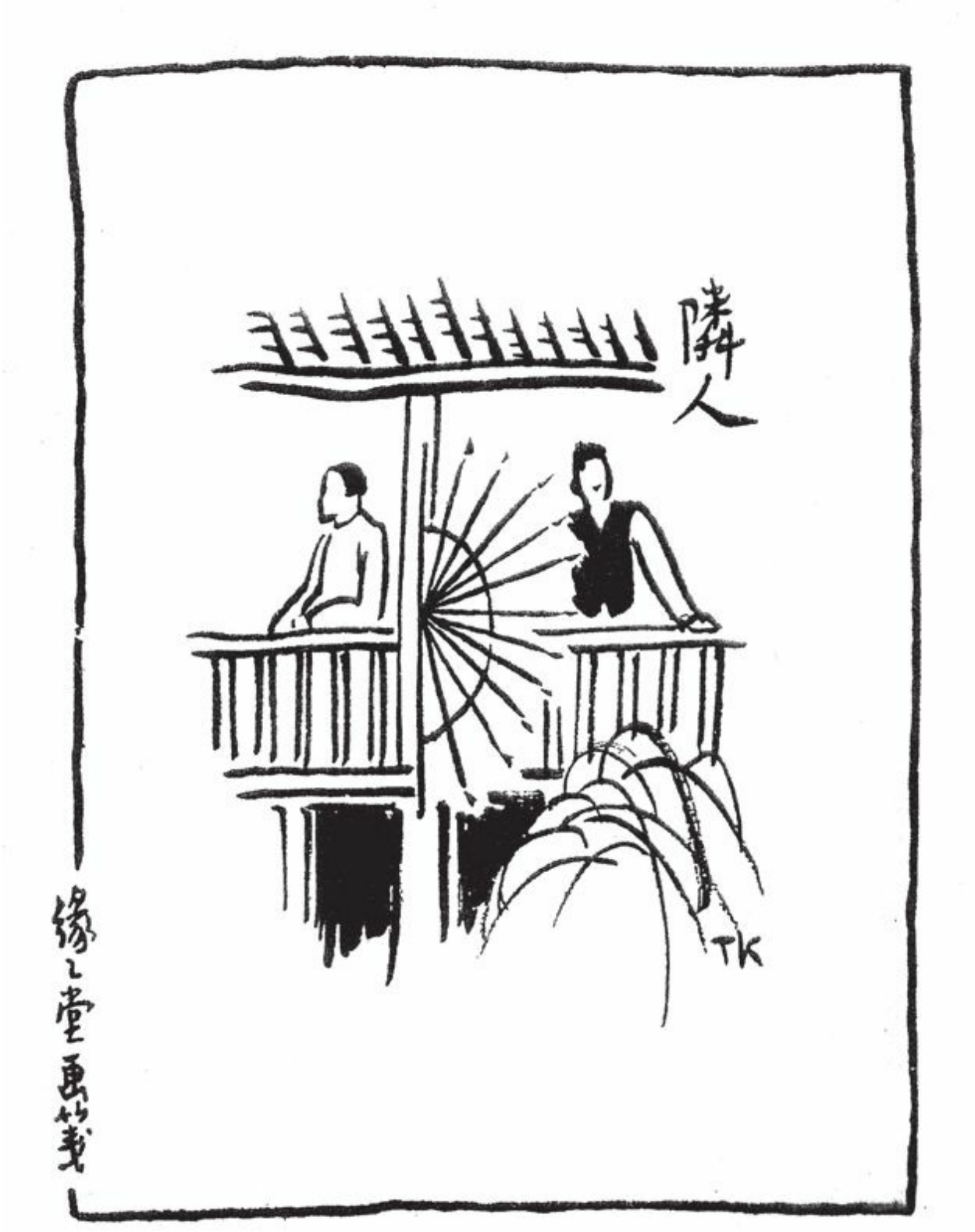
马路旁边有一件很触目的东西，可以入画。屡次想画，然而画兴阑珊，提不起笔来。不画又难过，就写一篇文章来代画吧。

每次走过附近马路旁边的画廊，总看到这样的光景：装潢华丽布置精美的画廊上，照耀着闪亮的电灯。电灯所照明的玻璃窗里展示着社会主义先进国家的人民的光明幸福和平美丽的生活状态。离开玻璃窗五六尺地方的人行道旁边立着一根电线木。电线木脚上靠着一架小巧的人字梯。一根很粗的铁链条束住电线木和梯脚。一把很大的铁锁锁住铁链条的两端。——如此而已。

如此而已，一点也不触目，何必大惊小怪？——和我一同走路的朋友听见我说它触目，怪我多事。他又质问我：垃圾箱箕踞在人行道上，废物桶矗立在马路旁边，里面都包藏着各种各样的很龌龊、很肮脏的东西，你倒不讨厌它们，而对于这架很美观很干净的小巧的人字梯反而嫌它触目，是何道理？我回答他说：异哉！我所见的和你完全相反呢。我觉得垃圾箱和废物桶都很美观、很干净；而这架小梯却很龌龊，很肮脏；非但触目，甚至惊心呢！请你想一想：为什么要有垃圾箱，为什么要有废物桶？因为我们要享受美味的食物，要度送清洁的生活，所以要垃圾箱和废物桶来接受我们所废弃的东西。垃圾箱和废物桶是使生活美化的，是使生活幸福的，是可爱的。因此我觉得它们都很美观、很干净。然而这架梯表示什么意思呢？为什么要用铁链条束住呢？为什么要用铁锁锁住呢？这把铁锁上方的两只钉好像两只睁圆的眼睛，下方的一个钥匙孔好像一张撑开的嘴巴。它用这副狰狞的面目来对付马路上来来往往的一切行人。它疑心每一个行人都是偷梯贼。它侮辱所有的行人，

包括我和你在内。而你还要称赞它很美观、很干净？据我所见，这东西不但触目，竟又惊心。我们的同类中，一定存在着表面雅观而内心丑恶的分子，因此马路上有这件东西的出现。这不是触目惊心的东西吗？你看，这东西同在闪亮的电灯光中展示着社会主义先进国家的人民的光明幸福和平美丽的生活状态的画廊多么不调和！我的朋友语塞。

我想起了三十年前所作的一幅画[2]：两间贴邻的楼房，楼上都有阳台。一个阳台上站着一个男子，身穿洋服，两手搭在栏杆上，正在向楼下闲眺。隔壁的阳台上坐着一个男人，背脊向着邻家的人，一手靠在栏杆上，正在远眺。两个人中间的界壁上装着一把很大很大的铁扇骨，每一根扇骨的头都很尖锐，好像丈八蛇矛的头。这幅画的题目叫做《邻人》。这也是我在马路上看到的光景。记得三十年前这张画发表在报纸上的时候，正是日本军阀肆力侵略中国的当儿。那一天我到北四川路底的内山书店去买书，有一个日本顾客看见了我，不知怎的认识我是这画的作者，就悄悄地向内山完造先生讲了些话。内山完造先生就苦笑着，展开那张报纸来，皱着眉头问我：“他想问你，这两个邻人就是中国和日本吗？”那个日本顾客就看着我等候答复。我漫然地答应了一声“soudeska。”这一句日本话在这时候真得用，又唯唯，又否否。中国话没有相当的译法。勉强要译，只有用古人的话：“其然，岂其然欤！”这幅画中的两个邻人真像那时的中国和日本，所以应该唯唯。然而我作这幅画的动机里还含有更深更广的意义，比邦交恶劣更为深广，超乎时事漫画之上，所以又应该否否。我这幅画所讽喻的主要是人生，是广大的人生，邦交等不过是其中的一部分而已。



现在我所看到的用铁链条锁住的人字梯，和那把铁扇骨一样触目惊

心。没有作画，没有冠用像《邻人》之类的画题，不会引起人们的褊狭的鉴赏，也不会被看作时事漫画吧。假定要画出来，我准备不用画题。然而不用画题便是“无题”。无题教人联想起李商隐。我这幅辛酸丑恶的漫画，怎么可以僭用风韵闲雅的“锦瑟无端五十弦”和“凤尾香罗薄几重”的题名呢？这样说来，如果作画，必须另外考虑画题。

烧了几支牡丹香烟，喝了一杯葡萄酒，忽然想出了一个画题：“人间羞耻的象征”。太辛酸了，太丑恶了，要不得，要不得！隐约听见耳朵边有恳切的低语声：“要得，要得！中国在进步，人类在进步，世界在进步。只要大家努力，这把铁锁终有一天会废除，这个人间羞耻的象征终有一天会消灭！你从前所作的讽刺画上不是有一个‘速朽之作’的图章吗？希望你在这幅画上也盖上这个图章，希望它速朽。”我也语塞。

一九五六年十二月五日在上海作

---

[1] 本篇原载1956年12月10日上海《文汇报》。

[2] 此画实为1930年即二十六年前所作。

扬州梦[1]

在格致中学高中三年级肄业的新枚患了不很重的肺病，遵医嘱停学在家疗养。生活寂寞，自己发心乘此机会读些诗词，我就做了他的教师，替他讲解《唐诗三百首》和《白香词谱》，每星期一二次。暮春有一天，我教他读姜白石的《扬州慢》：

淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程。过春风十里，尽荞麦青青。自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵。渐黄昏，清角吹寒，都在空城。

杜郎俊赏，算而今，重到须惊。纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。二十四桥仍在，波心荡冷月无声。念桥边红药，年年知为谁生。

这孩子兴味在于词律，一味讲究平平仄仄。我却怀古多情，神游于古代的维扬胜地，缅想当年烟花三月，十里春风之盛。念到“二十四桥仍在”，我忽然发心游览久闻大名而无缘拜识的扬州，立刻收拾《白香词谱》，叫他到八仙桥去买明天到镇江的火车票。傍晚他拿了三张火车票回来。同去的是他和他的姐姐一吟。当夜各自准备行囊。

第二天下午，一行三人到达镇江。我们在镇江投宿，下午游览了焦山寺，认识了镇江的市容。下一天上午在江边搭轮船，渡江换乘公共汽车，不消两小时已经到达扬州。向车站里的人问询，他们介绍我们一所新开的公园旅馆。我们乘车投奔这旅馆，果然看见一所新造房子，里面的家具和被褥都是新的。盥洗既毕，斟一杯茶，坐下来休息一下。定神一想：现在我身已在扬州，然而我在一路上所见和在旅馆中所感，全然没有一点古色；但觉这是一个精小的近代都市，清静整洁；男女老幼熙

攘往来，怡然操作，悉如他处；其中并无李白、张祜、杜牧、郑板桥、金冬心之类的面影。旅馆的招待员介绍我们到富春去吃中饭。富春是扬州有名的茶点酒菜馆，深藏在巷子里，而入门豁然开朗，范围甚广。点心和肴馔都极精美，虽然大都是荤的，我只能用眼睛来欣赏，但素菜也做得很好，别有风味。我觉得扬州只是一个小上海、小杭州，并无特殊之处。这在我似乎觉得有些失望，我决定下午去访问大名鼎鼎的二十四桥。我预期这二十四桥能够满足我的怀古欲。

到大街上雇车子，说“到二十四桥”。然而年青的驾车人都不知道，摇摇头。有一个年纪较大的人表示知道，然而他忠告我们：“这地方很远，而且很荒凉，你们去做什么？”我不好说“去凭吊”，只得撒一个谎，说“去看朋友”。那人笑着说：“那边不大有人家呢！”我很狼狈，支吾地回答他：“不瞒你说，我们就想看看那个桥。”驾车的人都笑起来。这时候旁边的铺子里走出一位老者来，笑着对驾车人说：“你们拉他们去吧，在西门外，他们是来看看这小桥的。”又转向我说：“这条桥从前很有名，可是现在荒凉了，附近没有什么东西。”我料想这位老者是读过唐诗，知道“二十四桥明月夜”的。他的笑容很特别，隐隐地表示着：“这些傻瓜!”

车子走了半小时以上，方才停息在田野中间跨在一条沟渠似的小河上的一爿小桥边。驾车人说：“到了，这是二十四桥。”我们下车，大家表示大失所望的样子，除了“啊哟!”以外没有别的话。一吟就拿出照相机来准备摄影。驾车的人看见了，打着土白交谈：“来照相的。”“要修

桥吧？”“要开河吧？”我不辩解，我就冒充了工程师，倒是省事。驾车人到树荫下去休息吸烟了。我有些不放心：这小桥到底是否二十四桥？为欲考证确实，我跑到附近田野里一位正在工作的农人那里，向他叩问：“同志，这是什么桥？”他回答说：“二十四桥。”我还不放心，又跑到桥旁一间小屋子门口，望见里面一位白头老婆婆坐着做针线，我又问：“请问老婆婆，这是什么桥？”老婆婆干脆地说：“廿四桥。”这才放心，我们就替二十四桥拍照。桥下水涸，最狭处不过七八尺，新枚跨了过去，嘴里念着“波心荡冷月无声”，大家不觉失笑。

车子背着夕阳回城去的时候，我耽于冥想了。我首先想到李白“烟花三月下扬州”的名句，觉得正是这个时候。接着想起杜牧的诗：“青山隐隐水迢迢，秋尽江南草未凋；二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫？”“落魄江湖载酒行，楚腰纤细掌中轻。十年一觉扬州梦，赢到青楼薄幸名。”“娉娉袅袅十三余，豆蔻梢头二月初；春风十里扬州路，卷上珠帘总不如。”又想起徐凝的诗句：“天下三分明月夜，二分无赖是扬州。”又想起王建的诗词：“夜市千灯照碧云，高楼红袖客纷纷。”又想起张祜的诗：“十里长街市井连，月明桥上看神仙；人生只合扬州死，禅智山光好墓田。”我在吟哦之下，梦见唐朝时候扬州的繁华。我又想起清人所作的《扬州画舫录》，这书中记述着乾隆年间扬州的繁盛景象，十分详尽。我又记起清朝的所谓“扬州八怪”，想象郑板桥、金冬心、罗聘、李方膺、汪士慎、高翔、黄悟、李鱓等潇洒不羁的文人画家寓居扬州时的风流韵事。最后想到描写清兵屠城的《扬州十日记》，打一个寒噤，不再想下去了。

回到旅馆里，询问账房先生，知道扬州有素菜馆。我们就去吃夜饭。这素菜馆名叫小觉林，位在电影院对面。我们在一个小楼上占据了一个雅座。一吟和新枚吃饱了饭，到对面看电影去了。我在小楼中独

酌，凭窗闲眺，“十里长街”“夜市千灯”，却全无一点古风。只见许多穿人民装的男男女女，熙攘往来，怡然共乐，比较起上海的市街来，特别富有节日的欢乐气象。这是什么原故呢？我想了好久，恍然大悟：原来扬州市内晚上没有汽车，马路上很安全，所有的行人都在马路中央幢幢往来，和上海节日电车停驶时的光景相似，所以在我看来特别富有欢乐的气象。我一方面觉得高兴，一方面略感失望。因为我抱着怀古之情而到这邗左名都来巡礼，所见的却是一个普通的现代化城市。

晚餐后我独自在街上徜徉了一会，回到旅馆已经九点多钟。舟车劳顿，观感纷忙，心身略觉疲倦，倒身在床，立刻睡去。

忽然听见有人敲门。拭目起床，披衣开门，但见一个端庄而壮健的中年妇人站在门口，满面笑容，打起地道扬州白说：“扰你清梦，非常抱歉！”我说：“请进来坐，请教贵姓大名。”她从容地走进房间来，在桌子旁边坐下，侃侃而言：“我姓扬名州，号广陵，字邗江，别号江都，是本地人氏。知道你老人家特地来访问我，所以前来答拜。我今天曾经到火车站迎接你，又陪伴你赴二十四桥，陪伴你上酒楼，不过没有让你察觉。你的一言一动，一思一想，我都知道。我觉得你对我有些误解，所以特地来向你表白。你不远千里而枉驾惠临，想必乐于听取我的自述吧？”我说：“久慕大名，极愿领教！”她从容地自述如下：

“你憧憬于唐朝时代、清朝时代的我，神往于‘烟花三月’‘十里春风’的‘繁华’景象，企慕‘扬州八怪’的‘风流韵事’，认为这些是我过去的光荣幸福，你完全误解了！我老实告诉你：在一九四九年以前，一千多年的长时期间，我不断地被人虐待，受尽折磨，备尝苦楚，经常是身患痼疾，体无完肤，畸形发育，半身不遂；古人所赞美我的，都是虚伪的幸福、耻辱的光荣、忍痛的欢笑、病态的繁荣。你却信以为真，心悦神往地吟赏他们的诗句，真心诚意地想象古昔的盛况，不远千里地跑来凭

吊过去的遗迹，不堪回首地痛惜往事的飘零。你真大上其当了！我告诉你：过去千余年间，我吃尽苦头。他们压迫我，毒害我，用残酷的手段把我周身的血液集中在我的脸面上，又给我涂上脂粉，加上装饰，使得我面子上绚焕灿烂，富丽堂皇，而内部和别的部分百病丛生，残废瘫痪，贫血折骨，臃肿腐烂。你该知道：士大夫们在二十四桥明月下听玉人吹箫，在月明桥上看神仙，干风流韵事，其代价是我全身的多少血汗！

“我忍受苦楚，直到一九四九年方才翻身。人民解除了我的桎梏，医治我的创伤，疗养我的疾病，替我沐浴，给我营养，使我全身正常发育，恢复健康。我有生以来不曾有过这样快乐的生活，这才是我的真正的光荣幸福！你在酒楼上看见我富有节日的欢乐气象，的确，七八年来我天天在过节日似的欢乐生活，所以现在我的身体这么壮健，精神这么愉快，生活这么幸福！你以前没有和我会面，没有看到过我的不幸时代，你也是幸福的人！欢迎你多留几天，我们多多叙晤，你会更了解我的光荣幸福，欢喜满足地回上海去，这才不负你此行的跋涉之劳呢！时候不早，你该休息了。我来扰你清梦，很对不起！”她说着就站起身来告辞。

我听了她的一番话，恍然大悟，正想慰问她，感谢她，她已经夺门而出，回头对我说一声“明天会！”就在门外消失了。

我走出门去送她，不料在门槛上绊了一下，跌了一跤，猛然醒悟，原来身在旅馆里的簇新的床铺上的簇新的被窝里！啊，原来是一个“扬州梦”！这梦比元人乔梦符的《扬州梦》和清人嵇留山的《扬州梦》有意思得多，不可以不记。

一九五八年春日作

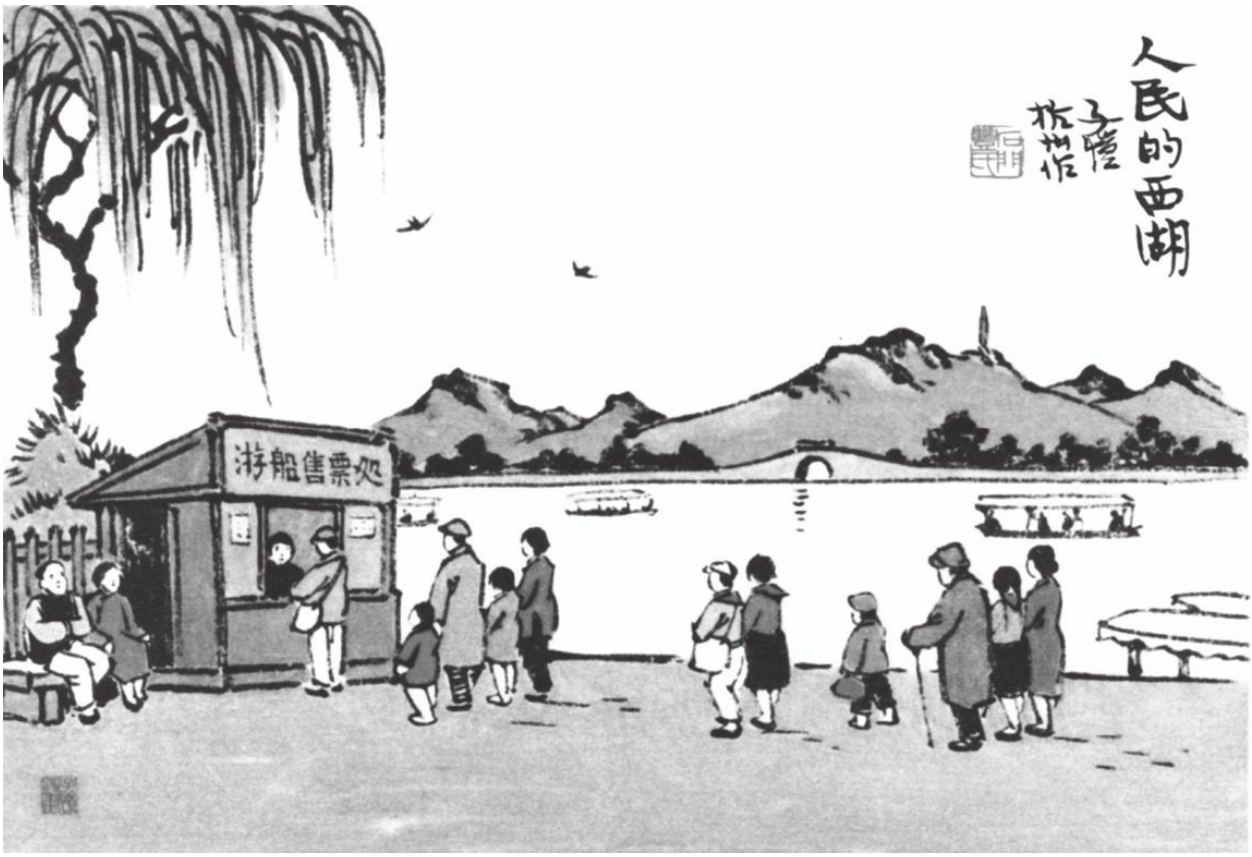
[1] 本篇原载1958年5月1日《新观察》杂志第9期。

西湖春游[1]

我住在上海，离开杭州西湖很近，火车五六小时可到，每天火车有好几班。因此，我每年有游西湖的机会，而时间大都是春天。因为春天是西湖最美丽的季节。我很小的时候在家乡从乳母口中听到西湖的赞美歌：“西湖景致六条桥，间株杨柳间株桃。……”就觉得神往。长大后曾经在西湖旁边求学，在西湖上作客，经过数十寒暑，觉得西湖上的春天真正可爱，无怪远离西湖的穷乡僻壤的人都会唱西湖的赞美歌了。

然而西湖的最美丽的姿态，直到解放之后方才充分地表现出来。解放后每年春天到西湖，觉得它一年美丽一年，一年漂亮一年，一年可爱一年。到了解放第九年的春天，就是现在，它一定长得十分美丽，十分漂亮，十分可爱。可惜我刚从病院出来，不能随众人到西湖去游春；但在这里和读者作笔谈，亦是“画饼充饥”，聊胜于无。

西湖的最美丽的姿态，为什么直到解放后才充分表现出来呢？这是因为旧时代的西湖，只能看表面（山水风景），不能想内容（人事社会）。换言之，旧时代西湖的美只是形式美丽，而内容是丑恶不堪设想的。



譬如说，你悠闲地坐在西湖船里，远望湖边楼台亭阁，或者精巧玲珑，或者金碧辉煌，掩映出没于杨柳桃花之中，青山绿水之间。这光景多么美丽，真好比“海上仙山”！然而你只能用眼睛来看，却切不可用嘴巴来问，或者用头脑来想。你倘使问船老大“这是什么建筑？”“这是谁的别庄？”因而想起了它们的主人，那么你一定大感不快，你一定会叹气或愤怒，你眼前的“美”不但完全消失，竟变成了“丑”！因为这些楼台亭阁的所有者，不是军阀，就是财阀；建造这些楼台亭阁的钱，不是贪污来的，便是敲诈来的，剥削来的！于是你坐在船里远远地望去，就会隐约地看见这些楼台亭阁上都有血迹！隐约地听见这些楼台亭阁上都有被压迫者的呻吟声——这真是大煞风景！这样的西湖有什么美？这样的西湖不值得游！西湖游春，谁能仅用眼睛看看而完全不想呢？

旧时代的好人真可怜！他们为了要欣赏西湖的美，只得勉强摒除一

切思想，而仅看西湖的表面，仿佛麻醉了自己，聊以满足自己的美欲。记得古人有诗句云：“小事闲可坐，不必问谁家。”我初读这诗句时，认为这位诗人过于浪漫疏狂。后来仔细想想，觉得他也许怀着一片苦心：如果问起这小亭是谁家的，说不定这主人是个坏蛋，因而引起诗人的恶感，不屑坐他的亭子。旧时代的人欣赏西湖，就用这诗人的办法，不问谁家，但享美景。我小时候的音乐老师李叔同先生曾经为西湖作一首歌曲。且不说音乐，光就歌词而论，描写得真是美丽动人！让我抄录些在这里：

看明湖一碧，六桥锁烟水。

塔影参差，有画船自来去。

垂杨柳两行，绿染长堤。

飐晴风，又笛韵悠扬起。

看青山四围，高峰南北齐。

山色自空濛，有竹木媚幽姿。

探古洞烟霞，翠扑须眉。

霅暮雨，又钟声林外起。

大好湖山如此，独擅天然美。

明湖碧，又青山绿作堆。

漾晴光潋滟，带雨色幽奇。

靓妆比西子，尽浓淡总相宜。

这歌曲全部，刊载在最近出版的《李叔同歌曲集》中。我小时候求

学于杭州西湖边的师范学校时，曾经在李先生亲自指挥之下唱这歌曲的高音部（这歌曲是四部合唱）。当时我年幼无知，只觉得这歌词描写西湖景致，曲尽其美，唱起来比看图画更美，比实地游玩更美。现在重唱一遍，回味一下，才感到前人的一片苦心：李先生在这长长的歌曲中，几乎全部是描写风景，绝不提及人事。因为那时候西湖上盘踞着许多贪官污吏，市侩流氓；风景最好的地位都被这些人的私人公馆、别庄所占据。所以倘使提及人事，这西湖的美景势必完全消失，而变成种种丑恶的印象。所以李先生作这歌词的时候，掩住了耳朵，停止了思索，而单用眼睛来观看，仅仅描写眼睛所看见的部分。这样，六桥烟水、塔影垂杨、竹木幽姿、古洞烟霞、晴光雨色，就形成一种美丽的姿态，好比靓妆的西施活美人了。这仿佛是自己麻醉，自己欺骗。采用这种办法，虽然是李先生的一片苦心，但在今天看来，实在是不足为训的！

然而李先生在这歌曲中，不能说绝不提及人事。其中有两处不免与人事有关：即“有画船自来去”“笛韵悠扬起”。坐在这画船里面的是何等样人？吹出这悠扬的笛声的是何等样人？这不可穷究了。李先生只能主观地假定坐在画船里的是一群同他一样风流潇洒的艺术家，吹笛的是同他一样知音善感的音乐家；或者坐在画船里的是一群天真烂漫的游客，吹笛的是一位冰清玉洁的美人。这样，才可以符合主观的意旨，才可以增加西湖的美丽。然而说起画船和笛，在我回忆中的印象很不好。记得有一次我和几个朋友买舟游湖。天朗气清，山明水秀，心情十分舒适。忽然邻近的一只船上吹起笛来，声音悠扬悦耳，使得我们满船的人都停止了说话而倾听笛韵。后来这只船载着笛声远去，消失在烟波云水之间了。我们都不胜惋惜。船老大告诉我们：这船里载着的是上海来的某阔少和本地的某闻人，他们都会弄丝弦，都会唱戏，他们天天在湖上游玩……原来这些阔少和闻人，都是我们所“久闻大名”的。我听到这些人的“大名”，觉得眼前这“独擅天然美”的“大好湖山”忽然减色；而那笛声

忽然难听起来，丑恶起来，终于变成了恶魔的啸嗷声。这笛声亵渎了这“大好湖山”，污辱了我的耳朵！我用手撩起些西湖水来洗一洗我的耳朵。——这是我回忆旧时代西湖上的“画船”和“笛韵”时所得的印象。

我疏忽了，李先生的西湖歌中涉及人事的，不止上述两处，还有一处呢，即“又钟声林外起”。打钟的是谁？在李先生的主观中大约是一位大慈大悲、大智大慧的高僧，或者面壁十年的苦行头陀，或者三戒具足的比丘。然而事实上恐怕不见得如此。在那时候，上述的那些高僧、头陀和比丘极少住在西湖上的寺院里。撞钟的可能是以做和尚为业的和尚，或者是公然不守清规的和尚。

李先生作那首西湖歌时，这些人事社会的内情是不想的，是不敢想的。因为一想就破坏西湖风景的美，一想就煞风景。李先生只得屏绝了思索和分辨，而仅用眼睛来看；不谈西湖的内容情状，而仅仅赞美西湖的表面形式。我同情李先生的苦心。我想，如果李先生迟生三十年，能够躬逢解放后的新时代，能够看到人民的西湖，那么他所作的西湖歌一定还要动人得多！

在这里我不免要讲几句题外的话：我记得资本主义社会的美学中，有一个术语叫做“绝缘”，英文是isolation。所谓绝缘，就是说看到一个物象的时候，断绝了这物象对外界（人事社会）的一切关系，而孤零零地欣赏这物象本身的姿态（形状色彩）。他们认为“美感”是由于“绝缘”而发生的。他们认为：看见一个物象时，倘使想起这物象的内容意义，想起这物象对人类社会的关系、作用和意义，就看不清楚物象本身的姿态，就看不到物象的“美”。必须完全不想物象对人类社会的关系、作用和意义，而仅用视觉来欣赏它的形状和色彩，这才能够从物象获得“美感”。——这种美学学说的由来，现在我明白了：只因为在旧社会中，追究起事物的内容意义来，大都是卑鄙龌龊、不堪闻问的，因此有

些御用的学者就造出这种学说来，教人屏绝思索，不论好坏，不分皂白，一味欣赏事物的外表，聊以满足美欲，这实在是可笑、可怜的美学！

闲话少说，言归本题。旧时代的西湖春游，还有一种更切身的苦痛呢。上述那种苦痛还可以用主观强调、自己麻醉等方法来暂时避免，而另有一种苦痛则直接袭击过来，使你身心不安，伤情扫兴，游兴大打折扣。这便是西湖上的社会秩序的混乱。游西湖的主要交通工具是游船，即杭州人所谓“划子”。这种划子一向入诗、入词、入画，真是风雅不过的东西；从红尘万丈的都市里来的人，坐在这种划子里荡漾湖中，真有“春水船如天上坐”的胜概。于是划划子的人就奇货可居，即杭州人所谓“刨黄瓜儿”。你要坐划子游西湖，先得鼓起勇气来，同划划子的人作一场斗争，然后怀着余怒坐到划子里去“欣赏”西湖景致。划划子的人本来都是清白的劳动者，但因受当时环境的压迫和恶劣作风的影响，一时不得不如此以求生存了。上船之后，照例是在各名胜古迹地点停船：平湖秋月、中山公园、西泠印社、岳坟、三潭印月、雷峰夕照、刘庄、汪庄……这些名胜古迹的确是环肥燕瘦，各有其美，然而往往不能畅游，不能放心地欣赏。因为这些地方的管理者都特别“客气”，一看到游客，立刻端出茶盘来；倘使看到派头阔绰的游客，就端出果盒来。这种“盛情”，最初领受一二，也还可以；然而再而三，三而四，甚至而五、而六、而七……游客便受宠若惊，看见茶盘连忙逃走，不管后面传来奚落的、讥讽的叫声。若是陪着老年人游玩，处处要坐下来休息，而且逃不快，那就是他们所最欢迎的游客了，便是最倒霉的游客了。

游西湖要会斗争，会逃走——这是我数十年来的“宝贵”经验。直到最近几年，解放后几年，这“宝贵”经验忽然失却了效用。解放后有一年我到杭州，突然觉得西湖有些异样：湖滨栏杆旁边那些馋涎欲滴的划子手忽然不见了，讨价还价的斗争也没有了，只看见秩序井然的买票处和和颜悦色的舟子。名胜古迹中逐客的茶盘也不见了，到处明山秀水，任你逍遥盘桓。这一次我才自足地享受了西湖春游的快美之感！

“西子蒙不洁，则人皆掩鼻而过之。”解放前数十年间，我每逢游湖，就想起这两句话。路过湖滨的船埠头时，那种乌烟瘴气竟可使人“掩鼻”。解放之后，这西子“斋戒沐浴”过了。“大好湖山如此”，不但“独擅天然美”，又独擅“人事美”，真可谓尽善尽美了！写到这里，我的心已经飞驰到六桥三竺之间，神游于山明水秀、桃红柳绿之乡，不能再写下去了。

一九五八年春日作

---

[1] 本篇原载1958年《旅行家》杂志第4期。

杭州写生

我的老家在离开杭州约一百里的地方，然而我少年时代就到杭州读书，中年时代又在杭州作“寓公”，因此杭州可说是我的第二故乡。

我从青年时代起就爱画画，特别喜欢画人物，画的时候一定要写生，写生的大部分是杭州的人物。我常常带了速写簿到湖滨去坐茶馆，一定要坐在靠窗的栏杆边，这才可以看了马路上的人物而写生。湖山喜雨台最常去，因为楼低路广，望到马路上同平视差不多。西园少去，因为楼高路狭，望下来看见的有些鸟瞰形，不宜于写生。茶楼上写生的主要好处，就是被写的人不得知，因而姿态很自然，可以入画。马路上的人，谁仰起头来看我呢？

为什么喜欢在茶馆楼上画呢？因为在路上画有种种不便：第一，被画的人看见我画他，他就戒备，姿态就不自然。如果其人是开通的，他就整一下衣服，装一个姿势，好像坐在照相馆里的镜头面前一样。那时画出来就像一尊菩萨，不是我所需要的画材。画好之后他还要走过来看，看见寥寥数笔就表示不满，仿佛损害了他的体面。如果其人是不开通的，看见我画他，他简直表示反对，或竟逃脱。因为那时（四五十年前）有一种迷信，说拍照伤人元气，使人倒霉。写生与拍照相似，也是这些顽固而愚昧的人所嫌忌的。当时我有一个画同志，到乡下去写生，据说曾经被夺去速写簿，并且赶出村子外，差一点儿没有被打。我没有碰到这种情况，然而类乎此的常常碰到。有一次我看见一老妇和一少妇坐在湖滨，姿态甚好，立刻摸出速写簿来写生。岂知被老妇瞥见，她一把拉住少妇就跑，同时嘴里喃喃地骂。少妇临去向我白一眼，并且“呸”的吐一口唾沫，仿佛我“调戏”了她。诸如此类……

第二种不方便，是在地上写生时，往往有许多闲人围着我看画。起初一二个人，后来越聚越多，同看戏法一样。而这些人有时也竟把我当作变戏法：有的站在我面前，挡住视线；有的挤在我左右，碰我的手臂；有的评长说短，向我提意见；有的小孩子大叫“看画菩萨头！”（他们称画人物为画菩萨头。）这些时候我往往没有画完就走，因为被画的人，看见一堆人吵吵闹闹，他也跑过来看了！我走了，还有几个小孩子或闲人跟着我走，希望我再“表演”，简直同看戏法一样。

为了有这种种不方便，所以我那时最喜欢在茶楼上写生。延龄大马路[1]上车水马龙，行人如织，都是很好的写生模特儿！——这是我青年时代的事。

最近，我很少写生。主要原因之一，是眼力差了，老花眼看近处必须戴眼镜，看远处必须除去眼镜。写生时必须远处看一眼，近处看一

眼，这就使眼镜戴也不好，不戴也不好。有些老花眼镜是两用的，上面是平光，下面是老光。然而老光只有小小一部分，只能看一小块，不能看全面，而画画必须顾到纸张全面。这种眼镜只宜于写字，不宜于画画。因此，我老来很少写生了。一定要写，只有把眼镜搁在眼睛底下鼻孔上面，好像滑稽画中的老头子。但这很不舒服，并且要当心眼镜落地。

然而我最近到杭州游玩时，往往故态复萌，有时不免要摸出笔记簿子来画几笔。这一半是过去习惯所使然，好像一到杭州就“返老还童”了。

使我吃惊的，是解放后在人民的西湖上写生，和从前在旧西湖上写生情形显然不同，上述的两种不方便大大地减少了。被画的人知道这是“写生”，不讨厌我，女人决不吐唾沫。反之，他们有的肯迁就我，给我方便。有一次我坐在湖滨的石凳上，看见一个老舟子坐在船头上吸烟，姿态甚佳，我就对他写生。他衔着旱烟筒悠然地看山水，似乎没有发觉我在画他。忽然一个女小孩子跑来，大叫一声“爷爷！”那老舟子并不向她回顾，却哼喝她：“不要叫我！他在画我!”原来他早已发觉我画他了。这固然是一个特殊的例子，然而一般地说，人都开通了。这在写生者是一大方便。

围着看的人当然也有，然而态度和从前不同了。大都知道这是“写生”，就不用看戏法的态度对待我了。大都肃静地站在我后面，低声地互相说话：“壁报上用的。”“上海去登报的。”（他们从我同游的人身上看得出我们是上海来的。）有时几个青年还用“观摩”的态度看我作画，低声地说“内行”的话；倘有小孩子吵闹，他们代我阻止，给我方便。这些青年大概也会作画。现在作画的不一定是美术学校学生，一般机关团体里都有画家，壁报上和黑板报上不是常常有很好的画出现吗？

由此可知解放后人民知识都增加了，思想都进步了，态度都变好了。在“写生”这一件小事情中，也可以分明地看出。

一九五九年六月九日于上海记

---

[1] 延龄路，即今杭州延安路。

中国话剧首创者李叔同先生[1]

话剧家徐半梅先生告诉我，说明年是中国话剧创行五十周年纪念。他要我物色中国话剧首创者李叔同先生的戏装照片。我答允他一定办到。我虽然不会话剧，却知道李叔同先生。所以想在五十周年纪念的前夕说几句话，作为预祝。

李叔同先生，是我在杭州浙江两级师范的美术音乐教师。我毕业的一年，亲送他进西湖虎跑寺出家为僧，此后他就变成了弘一法师。弘一法师卅九岁上出家为僧，专修净土宗和律宗二十余年，六十三岁（一九四二）上在福建泉州逝世。他出家以前是一位艺术家，今略叙其生平如下：

李先生于光绪九年（一八八二）阴历九月二十日生于天津。父亲是从事银钱业的，六十八岁上才生他。母亲是侧室，生他的时候还只二十多岁。不久父亲逝世。他青年时候奉母迁居上海，曾入南洋公学，从蔡元培先生受业，与邵力子、谢无量先生等同学。同时参加沪学会、南社。所发表的文章惊动上海文坛。他后来所作的《金缕曲》中所谓“二十文章惊海内，毕竟空谈何有”，便是当时的自述。不久母亲逝世，他就东游日本，入东京美术学校研习油画，又从师研习钢琴音乐，同时又在东京创办“春柳剧社”；共事者有曾存吴、欧阳予倩、谢抗白、李涛痕等。所演出的话剧有《黑奴吁天录》《茶花女遗事》《新蝶梦》《血蓑衣》《生相怜》等。李叔同先生自己扮演旦角：《黑奴吁天录》中的爱美柳夫人及《茶花女遗事》中的茶花女。

这时候中国还没有话剧。李先生在东京创办春柳剧社，是中国人演话剧的开始。据我所知，他在东京时为了创办话剧社，曾经花了不少钱。他父亲给他的遗产不下十万元，大半是花在美术音乐研究和话剧创办上的。后来李先生回国，春柳剧社也迁回中国。但他回国后不再粉墨登场，先在故乡天津担任工业专门学校教师，后来又回到上海，担任《太平洋报》文艺编辑，转任南京高等师范和杭州浙江两级师范美术音乐教师。春柳社在中国演出时，上海市通志馆期刊第二年第三期上曾经登载一篇《春柳剧场开幕宣言》，宣言中说：“民国三年四月十五日，春柳剧社假南京路外滩谋得利开幕。……溯自乙巳、丙午间，曾存吴、

李叔同、谢抗白、李涛痕等，留学扶桑，慨祖国文艺之堕落，亟思有以振之，顾数人之精力有限，而文艺之类别綦繁。兼营并失，不如一志而冀有功。于是春柳社出现于日本之东京。是为我国人研究新戏之始，前此未尝有也。未几，徐淮告灾，消息传至海外，同人演巴黎茶花女遗事，集资赈之。日人惊为创举，啧啧称道，新闻纸亦多谀词。是年夏，休业多暇，相与讨论进行之法，推李叔同、曾存吴主社事，得欧阳予倩等为社员。次年春，春阳社发现于上海，同人庆祖国响应有人，益不敢自菲薄，谋所以扩大之。……”这便是五十年前的中国话剧界情况。

李先生虽然回国后不再演剧，但他对剧艺富有研究，为欧阳予倩先生所称道。他说：“老实说，那时候对于艺术有见解的，只有息霜（李叔同先生的别号——作者原）。他于中国词章很有根底，会画，会弹钢琴，字也写得好。……他往往在画里找材料，很注重动作的姿势。他有好些头套和衣服，一个人在房里打扮起来照镜子，自己当模特儿供自己研究，得了结果，就根据着这结果，设法到台上去演……”（见林子青编《弘一大师年谱》第二十七页。）因此他上台表演也非常出色，为日本人所赞誉。当时日本的《芝居杂志》（即戏剧杂志）中曾经登载日本人松居松翁[2]所写的一篇文章，其中说：“中国的俳优，使我佩服的，便是李叔同君。当他在日本时，虽然仅是一位留学生，但他所组织的‘春柳社’剧团，在乐座上演《椿姬》（即《茶花女》——作者原）一剧，实在非常好。不，与其说这个剧团好，宁可说就是这位饰椿姬的李君演得非常好。……李君的优美婉丽，决非日本的俳优所能比拟。”（见《弘一大师年谱》第三十页。）

这是我所知道的中国话剧首创者李叔同先生。话剧在中国已经创行了近五十年。在这期间，尤其是在解放后，由于许多话剧专家的研究改良，发扬光大，现在已经大大地进步，成为一种最有表现力、最容易感

动人、最为全国人民所喜欢的艺术。然而饮水思源，我们不得不纪念它的首创者李叔同先生。五十年前，欧化东渐的时候，第一个出国去研习油画、西洋音乐和话剧的，是李叔同先生。第一个把油画、西洋音乐和话剧介绍到中国来的，是李叔同先生。只因他自己的油画和作曲不多，而且大都散失，又因为他自己从事话剧的时期不长，而且三十九岁上就摒文艺，遁入空门，因此现今的话剧观者大都不知道李叔同先生，所以我觉得有介绍的必要。

李先生的骨灰供在杭州西湖虎跑寺，十年不得安葬。前年，一九五四年，我和叶圣陶、章雪村、钱君匋诸君各舍净财，替他埋葬在虎跑寺后面的山坡上，又在上面建造一个石塔[3]，由黄鸣祥君监工，宋云彬君指导，请马一浮老先生题字，借以纪念这位艺僧。并且请沪上画家画了一大幅弘一法师遗像，又请好几位画家合作两巨幅山水风景画，再由我写一副对联，挂在石塔下面的桂花厅上，借以装点湖山美景。（然而不知为什么，遗像早已被谁除去了。）为了造塔，黄鸣祥君向杭州当局奔走申请，费了不少的麻烦，好容易获得了建塔的许可。然而我们几个私人的努力，总是有限，不过略微保留一些遗念，仅乎使这位艺坛功人不致湮没无闻而已。这是西湖的胜迹，杭州的光荣！我很希望杭州当局能加以相当的注意、保护、表扬，所以乘此话剧五十周年纪念前夕，写这篇文章纪念李叔同先生，并且庆祝话剧艺术万岁!

一九五六年十月十六日于上海

---

[1] 本篇原载1956年11月3日上海《文汇报》。

[2] 松居松翁（1870—1933）是日本的剧作家。

[3] 石塔于1953年秋筹建，1954年1月10日举行落成典礼。

先器识而后文艺——李叔同先生的文艺观[1]

李叔同先生，即后来在杭州虎跑寺出家为僧的弘一法师，是中国近代文艺的先驱者。早在五十年前，他首先留学日本，把现代的话剧、油画和钢琴音乐介绍到中国来。中国的有话剧、油画和钢琴音乐，是从李先生开始的。他富有文艺才能，除上述三种艺术外，又精书法，工金石（现在西湖西泠印社石壁里有“叔同印藏”），长于文章诗词。文艺的园地，差不多被他走遍了。一般人因为他后来做和尚，不大注意他的文艺。今年是李先生逝世十五周年纪念，又是中国话剧五十周年纪念，我追慕他的文艺观，略谈如下：

李先生出家之后，别的文艺都摒除，只有对书法和金石不能忘情。他常常用精妙的笔法来写经文佛号，盖上精妙的图章。有少数图章是自己刻的，有许多图章是他所赞善的金石家许霏（晦庐）刻的。他在致晦庐的信中说：

晦庐居士文席：惠书诵悉。诸荷护念，感谢无已。朽人剃染已来二十余年，于文艺不复措意。世典亦云：“士先器识而后文艺”，况乎出家离俗之侣！朽人昔尝诫人云：“应使文艺以人传，不可人以文艺传”，即此义也。承刊三印，古穆可喜，至用感谢……（见林子青编《弘一大师年谱》第二〇五页。）

这正是李先生文艺观的自述。“先器识而后文艺”，“应使文艺以人传，不可人以文艺传”，正是李先生的文艺观。

四十年前我是李先生在杭州师范[2]任教时的学生，曾经在五年间受

他的文艺教育，现在我要回忆往昔。李先生虽然是一个演话剧，画油画，弹钢琴，作文，吟诗，填词，写字，刻图章的人，但在杭州师范的宿舍（即今贡院杭州一中）里的案头，常常放着一册《人谱》（明刘宗周著，书中列举古来许多贤人的嘉言懿行，凡数百条），这书的封面上，李先生亲手写着“身体力行”四个字，每个字旁加一个红圈，我每次到他房间里去，总看见案头的一角放着这册书。当时我年幼无知，心里觉得奇怪，李先生专精西洋艺术，为什么看这些陈猫古老鼠[3]，而且把它放在座右，后来李先生当了我们的级任教师，有一次叫我们几个人到他房间里去谈话，他翻开这册《人谱》来指出一节给我们看。

唐初，王（勃），杨，卢，骆皆以文章有盛名，人皆期许其贵显，裴行俭见之，曰：士之致远者，当先器识而后文艺。勃等虽有文章，而浮躁浅露，岂享爵禄之器耶……（见《人谱》卷五，这一节是节录《唐书·裴行俭传》的。）

他红着脸，吃着口（李先生是不善讲话的），把“先器识而后文艺”的意义讲解给我们听，并且说明这里的“贵显”和“享爵禄”不可呆板地解释为做官，应该解释道德高尚，人格伟大的意思。“先器识而后文艺”，译为现代话，大约是“首重人格修养，次重文艺学习”，更具体地说：“要做一个好文艺家，必先做一个好人。”可见李先生平日致力于演剧、绘画、音乐、文学等文艺修养，同时更致力于“器识”修养。他认为一个文艺家倘没有“器识”，无论技术何等精通熟练，亦不足道，所以他常诫人“应使文艺以人传，不可人以文艺传”。

我那时正热衷于油画和钢琴的技术，这一天听了他这番话，心里好比新开了一个明窗，真是胜读十年书。从此我对李先生更加崇敬了。后来李先生在出家前夕把这册《人谱》连同别的书送给我。我一直把它保藏在缘缘堂中，直到抗战时被炮火所毁。我避难入川，偶在成都旧摊上

看到一部《人谱》，我就买了，直到现在还保存在我的书架上，不过上面没有加红圈的“身体力行”四个字了。

李先生因为有这样的文艺观，所以他富有爱国心，一向关心祖国。孙中山先生辛亥革命成功的时候，李先生（那时已在杭州师范任教）填一曲慷慨激昂的《满江红》，以志庆喜：

皎皎昆仑，山顶月有人长啸。看叶底宝刀如雪，恩仇多少！双手裂开鼷鼠胆，寸金铸出民权脑。算此生不负是男儿，头颅好。

荆轲墓，咸阳道。聂政死，尸骸暴。尽大江东去，余情还绕。魂魄化成精卫鸟，血花溅作红心草。看从今一担好河山，英雄造。（见《弘一大师年谱》第三十九页。）

李先生这样热烈地庆喜河山的光复，后来怎么舍得抛弃这“一担好河山”而遁入空门呢？我想，这也仿佛是屈原为了楚王无道而忧国自沉吧!假定李先生在“灵山胜会”上和屈原相见，我想一定拈花相视而笑。

一九五七年清明过后于上海作

---

[1] 本篇原载1957年4月19日《杭州日报》。发表在《弘一大师纪念册》（1957年10月新加坡出版）上时，题名为《李叔同先生的文艺观——先器识而后文艺》。

[2] 杭州师范，指在杭州的浙江省立第一师范学校。

[3] 陈猫古老鼠，作者家乡话，意即陈旧的东西。

李叔同先生的爱国精神[1]

三月七日的《文汇报》上载着黄炎培先生的一篇文章《我也来谈谈李叔同先生》。我读了之后，也想“也来淡谈”。今年正是弘一法师（即李叔同先生）逝世十五周年，我就写这篇小文来表示纪念吧。

黄炎培先生这篇文章里指出李叔同先生青年时代的爱国思想，并且附刊李叔同先生亲笔的自撰的《祖国歌》的图谱。我把这歌唱了一遍，似觉年光倒流，心情回复了少年时代。我是李先生任教杭州师范时的学生，但在没有进杭州师范的时候，早已在小学里唱过这《祖国歌》。我的少年时代，正是中国外患日逼的时期。如黄先生文中所说：一八九四年甲午之战败于日本，一八九五年割地赔款与日本讲和，一八九七年德占胶州湾，一八九八年英占威海卫，一八九九年法占广州湾，一九〇〇年八国联军占北京，一九〇一年订约赔款讲和。——我的少年时代正在这些国耻之后。那时民间曾经有“抵制美货”“抵制日货”“劝用国货”等运动。我在小学里唱到这《祖国歌》的时候，正是“劝用国货”的时期。我唱到“上下数千年，一脉延，文明莫与肩；纵横数万里，膏腴地，独享天然利”的时候，和同学们肩了旗子排队到街上去宣传“劝用国货”时的情景，憬然在目。我们排队游行时唱着歌，李叔同先生的《祖国歌》正是其中之一。但当时我不知道这歌的作者是谁。

后来我小学毕业，考进了杭州师范，方才看见《祖国歌》的作者李叔同先生。爱国运动，劝用国货宣传，依旧盛行在杭州师范中。我们的教务长王更三先生是号召最力的人，常常对我们作慷慨激昂的训话，劝大家爱用国货，挽回利权。我们的音乐图画教师李叔同先生是彻底实行的人，他脱下了洋装，穿一身布衣：灰色云章布（就是和尚们穿的布）

袍子，黑布马褂。然而因为他是美术家，衣服的形式很称身，色彩很调和，所以虽然布衣草裳，还是风度翩然。后来我知道他连宽紧带也不用，因为当时宽紧带是外国货。他出家后有一次我送他些僧装用的粗布，因为看见他用麻绳束袜子，又买了些宽紧带送他。他受了粗布，把宽紧带退还我，说："这是外国货。"我说："这是国货，我们已经能够自造。"他这才受了。他出家后，又有一次从温州（或闽南）写信给我，要我替他买些英国制的朱砂（vermilion），信上特别说明：此虽洋货，但为宗教文化，不妨采用。因为当时英国水彩颜料在全世界为最佳，永不褪色。他只有为了写经文佛号，才不得不破例用外国货。关于劝用国货，王更三先生现身说法，到处宣讲；李叔同先生则默默无言，身体力行。当时我们杭州师范里的爱国空气很浓重，正为了有这两位先生的缘故。王更三先生现在健在上海，一定能够回味当时的情况。

李叔同先生三十九岁上——这正是欧洲大战发生，日本提出二十一条，袁世凯称帝，粤桂战争，湘鄂战争，奉直战争，国内乌烟瘴气的期间——辞去教职，遁入空门，就变成了弘一法师。弘一法师剃度前夕，送我一个亲笔的自撰的诗词手卷，其中有一首《金缕曲》，题目是《将之日本，留别祖国，并呈同学诸子》。全文如下：

披发佯狂走。莽中原暮鸦啼彻几株衰柳。破碎河山谁收拾，零落西风依旧。便惹得离人消瘦。行矣临流重太息，说相思刻骨双红豆。愁黯黯，浓于酒。漾情不断淞波溜。恨年年絮飘萍泊，遮难回首。二十文章惊海内，毕竟空谈何有！听匣底苍龙狂吼。长夜凄风眠不得，度群生那惜心肝剖！是祖国，忍孤负！

我还记得他展开这手卷来给我看的时候，特别指着这阕词，笑着对我说："我作这阕词的时候，正是你的年纪。"当时我年幼无知，漠然无动于衷。现在回想，这暗示着：被恶劣的环境所迫而遁入空门的李叔同

先生的冷寂的心的底奥里，一点爱国热忱的星火始终没有熄灭！

在文艺方面说，李叔同先生是中国最早提倡话剧的人，最早研究油画的人，最早研究西洋音乐的人。去年我国纪念日本的雪舟法师的时候，我常常想起：在文艺上，我国的弘一法师和日本的雪舟法师非常相似。雪舟法师留学中国，把中国的宋元水墨画法输入日本；弘一法师留学日本，把现代的话剧、油画和钢琴音乐输入中国。弘一法师对中国文艺界的贡献，实在不亚于雪舟法师对日本文艺界的贡献！　雪舟法师在日本有许多纪念建设。我希望中国也有弘一法师的纪念建设。弘一法师的作品、纪念物，现在分散在他的许多朋友的私人家里，常常有人来信问我有没有纪念馆可以交送，杭州的堵申甫老先生便是其一。今年是弘一法师逝世十五周年纪念，又是他所首倡的话剧五十周年纪念。我希望在弘一法师住居最久而就地出家的杭州，有一个纪念馆，可以永久保存关于他的文献，可以永久纪念这位爱国艺僧。

一九五七年三月十二日于上海作

---

[1] 本篇原载1957年3月29日《人民日报》。

李叔同先生的教育精神[1]

在四十几年前，我做中小学生的时候，图画、音乐两科在学校里最被忽视。那时学校里最看重的是所谓英、国、算，即英文、国文、算术，而最看轻的是图画、音乐。因为在不久以前的科举时代的私塾里，画图儿和唱曲子被先生知道了要打手心的。因此，图画、音乐两科，在课程表里被认为一种点缀，好比中药方里的甘草、红枣；而图画、音乐教师在教职员中也地位最低，好比从前京戏里的跑龙套的。因此学生上英、国、算时很用心，而上图画、音乐课时很随便，把它当作游戏。

然而说也奇怪，在我所进的杭州师范里（即现在贡院前的杭州第一中学的校址），有一时情形几乎相反：图画、音乐两科最被看重，校内有特殊设备（开天窗，有画架）的图画教室，和独立专用的音乐教室（在校园内），置备大小五六十架风琴和两架钢琴。课程表里的图画、音乐钟点虽然照当时规定，并不增多，然而课外图画、音乐学习的时间比任何功课都勤：下午四时以后，满校都是琴声，图画教室里不断的有人在那里练习石膏模型木炭画，光景宛如一艺术专科学校。

这是什么原故呢？就因为我们学校里的图画音乐教师是学生所最崇敬的李叔同先生。李叔同先生何以有这样的法力呢？是不是因为他多才多艺，能演话剧，能作油画，能弹贝多芬，能作六朝文，能吟诗，能填词，能写篆书魏碑，能刻金石呢？非也。他之所以能受学生的崇敬，而能使当时被看轻的图画音乐科被重视，完全是为了他的教育精神的关系：李叔同先生的教育精神是认真的，严肃的，献身的。

夏丏尊先生曾经指出李叔同先生做人的一个特点，他说：“做一

样，像一样。”李先生的确做一样像一样：少年时做公子，像个翩翩公子。中年时做名士，像个风流名士；做话剧，像个演员；学油画，像个美术家；学钢琴，像个音乐家；办报刊，像个编者；当教员，像个老师；做和尚，像个高僧。李先生何以能够做一样像一样呢？就是因为他做一切事都“认真地，严肃地，献身地”做的原故。

李先生一做教师，就把洋装脱下，换了一身布衣：灰色布长衫，黑布马褂，金边眼镜换了钢丝边眼镜。对学生态度常是和蔼可亲，从来不骂人。学生犯了过失，他当时不说，过后特地叫这学生到房间里，和颜悦色，低声下气地开导他。态度的谦虚与郑重，使学生非感动不可。记得有一个最顽皮的同学说：“我情愿被夏木瓜骂一顿，李先生的开导真是吃不消，我真想哭出来。”原来夏丏尊先生也是学生所崇敬的教师，但他对学生的态度和李先生不同，心直口快，学生生活上大大小小的事情他都要管，同母亲一般爱护学生，学生也像母亲一般爱他，深知道他的骂是爱。因为他的头像木瓜，给他取个绰号叫做夏木瓜，其实不是绰号，是爱称。李先生和夏先生好像我们的父亲和母亲。

李先生上一小时课，预备的时间恐怕要半天，他因为要最经济地使用这五十分钟，所以凡本课中所必须在黑板上写出的东西，都预先写好。黑板是特制的双重黑板，用完一块，把它推开，再用第二块，上课铃没有响，李先生早已端坐在讲坛上“恭候”学生，因此学生上图画、音乐课决不敢迟到。往往上课铃未响，先生学生都已到齐，铃声一响，李先生站起来一鞠躬，就开始上课。他上课时常常看表，精密的依照他所预定的教案进行，一分一秒钟也不浪费。足见他备课是很费心力和时间的。

吃早饭以前的半小时，吃午饭至上课之间的三刻钟，以及下午四时以后直至黄昏就睡——这些都是图画音乐的课外练习时间。这两课在性

质上都需要个别教学，所以学生在课外按照排定的时间轮流地去受教，但是李先生是“观音斋罗汉”，有时竟一天忙到夜。我们学生吃中饭和夜饭，至多只费十五分钟，因为正午十二点一刻至一点，下午六点一刻至七点，都是课外练习时间。李先生的中饭和夜饭必须提早，因为他还须对病发药地预备个别教授。李先生拿全部的精力和时间来当教师，李先生的教育精神真正是献身的！这样，学生安得不崇敬他，图画、音乐安得不被重视？！

李先生的献身的教育精神，还不止上述，夏丏尊先生曾经有一段使人吃惊的记述，现在就引证来结束我的话：“我担任舍监职务，兼修身课，时时感觉对学生感化力不足。他（指李先生——作者原）教的是图画、音乐两科。这两种科目，在他未到以前，是学生所忽视的。自他任教以后，就忽然被重视起来，几乎把全校学生的注意力都牵引过去了。课余但闻琴声歌声，假日常见学生出外写生，这原因一半当然是他对这二科实力充足，一半也由于他的感化力大。只要提起他的名字，全校师生以及工役没有人不起敬的。他的力量，全由诚敬中发出，我只好佩服他，不能学他。举一个实例来说，有一次宿舍里学生失了财物，大家猜测是某一个学生偷的，检查起来，却没有得到证据。我身为舍监，深觉惭愧苦闷，向他求教；他所指示我的方法，说也怕人，教我自杀！他说：‘你肯自杀吗？你若出一张布告，说作贼者速来自首，如三日内无自首者，足见舍监诚信未孚，誓一死以殉教育，果能这样，一定可以感动人，一定会有人来自首。——这话须说得诚实，三日后如没有人自首，真非自杀不可。否则便无效力。’这话在一般人看来是过分之辞，他说来的时候，却是真心的流露；并无虚伪之意。我自惭不能照行，向他笑谢，他当然也不责备我。……”（见夏丏尊所写《弘一法师之出家》一文）

〔1957年〕

---

[1] 本篇原载1957年5月14日《杭州日报》。

威武不能屈[1]——梅兰芳先生逝世周年纪念

日月忽其不淹兮，春与秋其代序。

惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。（《离骚》）

日月不居，回忆去秋在兰心吊梅，匆匆又是一年。而斯人音容，犹宛在目前。春秋代序，草木可以零落，而此“美人”永远不会迟暮。只因此君不仅是个才貌双全的艺人，又是个威武不能屈的英雄。他的名字长留青史，永铭人心。

我是抗战胜利后才认识梅先生的。最初在上海思南路梅寓，后来在北京怀仁堂，最后在兰心大戏院灵堂瞻仰遗容。每次看到他，我总首先想起他嘴上的胡须。我觉得这不是胡须，这是英雄的侠骨。他身上兼备儿女柔情与英雄侠骨！

设想日寇侵占上海之时，野心勃勃，气势汹汹，有鲸吞亚东大陆之概。我中国人民似乎永无翻身之一日了。于是“士夫”之中，倒戈者有之，媚敌者有之，所欲无甚于生者，不知凡几。梅先生在当时一“优伶”耳，为“士夫”所不齿，独能毅然决然，蓄须抗战，此心可与日月争光！此人真乃爱国英雄！

梅先生以唱戏为职业，靠青衣生活。那么蓄须便是自己摔破饭碗，不顾生活。为什么如此呢？为了爱国。茫茫青史，为了爱国而摔破饭碗，不顾生活者，有几人欤？假定当时有个未卜先知的仙人，预先通知梅先生：一九四五年八月十日日寇一定屈膝投降，于是梅先生蓄须抗

战，忍受暂时困苦，以博爱国荣名。那么，我今天也不写这篇文章了。然而当时并无仙人通知，而中原寇焰冲天，回忆当日之域中，竟是倭家之天下，我黄帝子孙似乎永无重见天日之一日了。但梅先生不为所屈，竟把私人利害置之度外，将国家兴亡负之仔肩。试问：非有威武不能屈之大无畏精神，曷克臻此？

抗战胜利酬偿了梅先生的大志；人民解放彰明了梅先生的光荣。今后正期自由发挥其才艺，为人民服务，为祖国增光；岂料天不假年，病魔忌才，竟于去年秋风秋雨之时，与世长辞，使艺术界缺少了一位大师，祖国丧失了一个瑰宝，可胜悼哉！然而“英雄自古谁无死？留取丹心照汗青”，梅先生的威武不能屈的英雄精神，长留青史，永铭人心。春秋代序，草木可以零落，但此“美人”永远不会迟暮。梅兰芳不朽！

壬寅〔1962〕年乞巧作于上海

---

[1] 本篇原载1962年8月8日上海《文汇报》。

新年随笔

一九六一年的新年即将来到了。上海解放已经十一年半了。在十一年半以前，上海一向戴着“万恶社会”的帽子。我是浙江乡下人，乡下有一句描写上海社会的话，叫做“打呵欠割舌头”。这是极言上海社会之混乱，人心之险恶，恶霸流氓扒手之多，出门行路之难：在路上开口打个呵欠，舌头会被割掉的。然而十一年来，由于政治教育的移风易俗，“万恶社会”这顶帽子已经摘掉，上海早已变成一个光明幸福的亚东大都市了。从下面这段记事里便可窥见一斑。

前天我出门访友。走到弄口，看见一辆三轮车停在路旁，驾车员正坐在车上看报。他看见我来雇车，就跳下车来，把报纸折好，藏进坐垫底下，然后扶我上车。（雇车早已不须问价，按照路程远近，划一规定。从前那种讨价还价和敲竹杠，早已没有了。）开进一条横路，地方僻静，行人稀少，驾车员就和我谈话：“老先生今年高寿？贵姓？”我回答了，接着同样地问他。他说姓邱，今年三十岁。又说：“丰这个姓很少。我只知道一个老画家丰子恺，是不是您本家？”我问：“你怎么知道他？”他说：“我在报上常常看到他的画。”我向他表明就是我。他停了车，回过头来，看着我说：“啊，我真荣幸……”我们就攀谈起来。他说出我所作的几张画来，评论画中的意义，表示他的看法，都很有见解。接着谈到他的身世。原来他只读过几年小学，解放后学习文化，现在已经能够读书看报。我推想这个人一定很聪明，很用功，并且爱好文艺。我望着他的背影出神，回想十一年半以前上海的“黄包车夫”，和这个人比较一下，心中发生剧烈的感动。十一年半以前，上海的“黄包车夫”在重重的压迫和剥削之下喘不过气来，口食难度，衣衫褴褛，哪里谈得到学习文化、读书看报，乃至欣赏图画？我在黑暗社会里度过了几十年，

在垂老的时候能够看到这光明幸福的世界，心中感到说不出的欢欣。

车子经过热闹的马路，又转入一条横路。忽然他放缓了速度，回转头来，不好意思似的笑着说：“丰老先生！我想请您签个名，最好画几笔画，好吗？机会难得啊……”我说：“我很愿意。这里清静，你停一停车，我就在这里替你画吧。”他说：“不，我要买本手册来。四马路有文具店，待我买了再请您画。”车子开到四马路，在一家大文具店门口停下了。他连忙进去，一会儿带了一本很漂亮的手册回来。我接了手册，问他花多少钱。他说八角。我说：“这里太热闹，到了那边再画。”车子继续前进。我又望着他的背影出神地想：一本手册八角钱，足见他的生活很充裕。要是从前的“黄包车夫”，血汗换来的钱买米还不够，哪里会拿出八角钱来买手册？

不久车子在目的地停下了。地方很清静，我就坐在车子上展开手册来，用钢笔作画。我画一个儿童，手掌上停着一只和平鸽，题上“和平幸福”四个字，又加上他的上款，签了我的姓名。我又和他交换了一个地址，希望以后再见，然后下车。我问他车资多少，他摇摇手说：“哪里哪里……谢谢您……”就想跨上驾车台去了。我拉住了他，说：“很远的路，怎么可以叫你白费劳力？”就拿出一张五角钞票来，定要塞进他手里。他一定不受，用力推我的手。我也用力推他的手，然而要他不过[1]。我就左手抓住了他的一只臂膀，右手把钞票塞进他的衣袋里去。岂知他气力很大，一下子摆脱了我抓住他臂膀的手，双手阻挡我的钞票。正在不得开交的时候，一个人民警察走来了。我就喊警察。警察走过来，惊惶地问：“什么事？”我说：“他从沪西踏我到这里，这么多的路，不肯受我车钱，请您……”他不等我说完，抢着对警察说：“我，我应该……”警察脸上的惊惶之色变成了笑容。我乘他们对话的时候突然把钞票丢在车子里，快步走进门去了。但听见背后警察在阻止他追

赶：“老先生客气，你莫推却了吧！”接着是他的咕哝声和警察的笑声。

我通过朋友家的长长的走廊时心中想：刚才这一幕很像“君子国”里的情景。“万恶社会”已经变成“君子国”了。地狱已经变成天堂了。我就用这句话来庆祝一九六一年的新年。

这三轮车驾车员姓邱，名以广，家住闸北共和路二百六十弄三十五号。

一九六〇年十一月二十九日为中国新闻社作

---

[1] 要他不过，作者家乡话，意即拗不过他。

胜读十年书[1]——欢迎四川省革命残废军人演出队志感

我怀着最热诚、最虔敬的心，到火车站去欢迎四川省革命残废军人演出队。在路上我想：这是世界上最可感谢的人，因为他们为了保护我们的安全和幸福，不惜牺牲了自己的肢体；这是世界上最可钦佩的人，因为他们受了敌人的伤害，还用残废的身体来为社会主义建设服务。他们都具有最高尚的共产主义道德和最可贵的革命乐观主义精神。他们是我们的恩人兼导师。他们今天到上海来，是上海的光荣；我能够到站参加欢迎，是我的骄傲！

最耐寒的黃花
獻給最堅強的
英雄

敬贈四川省
革命殘廢軍人演出隊
一九五八年菊秋
豐子愷畫

我到车站时，月台上已经挤满了许多欢迎者：有的拿着乐器，有的捧着鲜花，有的带着爆竹，有的背着照相机。大家不时伸长了脖子向轨道的西端探望。不久，火车居然开到了。从最后的一节车厢里，我们所热望的英雄们慢慢地陆续下车。这时候月台上充满了欢呼声、鼓掌声和爆竹声，几乎连说话都听不清楚。月台上所有的人的目光都集注在这车厢上。这车厢显得特别注目，好像比别的车厢特别高大，特别美丽，似乎发散着光彩。我一面拍手，一面在想：这车厢真有功，会载着这许多可爱的人来给我们。这队英雄下车后，一一和我们握手。欢呼声、鼓掌声和爆竹声妨碍了我们的说话，难得听清楚。但见欢迎者和被欢迎者大家脸上堆着无限的笑容，表示真心的欢喜。英雄们有的走路跷拐，有的由人扶着，有的由人背着，有的脸上带着伤疤。然而个个精神勃勃，喜气洋洋。我和有一位英雄握手的时候，我的手感觉得特别贴切而温暖。原来我所握的不是他的手，而是他的腕。他是没有手而只有腕的。他的腕特别温暖，足证他的身体非常健康，精神非常旺盛；足证敌人只能摧残他的手，万万不能摧残他的心！我紧紧地握住他的腕，一时不肯放手。我心中想：他这手是为了我们而牺牲的；但他不但绝不怨恨我们，却还要用无手的腕来给我们表演艺术！这使我多么惭愧，多么感谢！我恨不得立刻把自己的手扯下来装在他的腕上。这时候我禁不住两行热泪夺眶而出。这不是寻常的眼泪，这是惭愧、感激、钦佩、崇仰的结晶，我平生没有淌过这样高贵的眼泪。所以我不肯揩拭，挂着两行老泪和其次的一位英雄握手。她伏在另一人的背上，满面笑容，紧握着我的手，剧烈地摇动，一面对我说话。我从鼓掌声和爆竹声的间隙中听出了她的话中的三个字：“老人家……”。我猜想是“老人家也来迎接我们……”，是表示谦虚的意思。我想回答她说：“倘使没有你捍卫祖国，我这副老骨恐怕早已委诸沟壑，今天轮不到来欢迎了。”又是两行热泪夺眶而出。

不久英雄们全部下车，通过月台上的长长的音乐队和献花队徐徐出站。五彩的纸片和纸条天花乱坠，撒在英雄们的头上和身上。我和周信芳同志紧跟在被背着的女英雄后面，两人头上和身上也积了许多五彩的天花。走出站的时候，我看见不戴帽子的徐平羽部长的头发已经变成五彩，周信芳同志的肩上挂着长长的红条子，回看我自己身上也绕着一条鲜艳的绿带子。大家相视而笑。这真是“人世难逢开口笑”！

送一队英雄上汽车赴寓所休息之后，我们各自回家。我在归途上想：我今天不是来欢迎，是来上课。我上了一堂最充实的社会主义教育大课。上这一堂课，胜读十年书！

一九五八年十一月二十日晨写于上海

---

[1] 本篇原载1958年11月21日上海《文汇报》。

幸福儿童

邻家的小朋友黄昏到我家来玩，看见了我总说“公公讲故事！”公公肚里的故事讲完了，只得回忆过去，把旧时的见闻讲给他们听，聊以塞责。有一晚，讲解放前黑暗社会里的儿童的不幸，我说：“我们现在所住的地方，从前是外国人管的，叫做法租界。住在这里的外国人很凶，中国人很苦。我有一个朋友，家住在这里。他出门到远地方去了，家里只剩一个妈妈和两个孩子，一个男的八岁，一个女的六岁。有一次，这两个孩子饿了三天，没有吃饭！”小朋友睁大了眼睛问：“为什么？为什么？”我继续讲：“那一天早上，两个孩子还没有起来，妈妈提了篮出门去买米。有一个外国小孩在路上跌了一跤，外国小孩的妈妈看见她走在小孩旁边，就硬说是她把他推倒的，拉住了她，喊起巡捕来。那巡捕见外国人怕，见中国人欺侮，就把这妈妈拉到巡捕房里，把她关进牢监里，关了三天。两个孩子在家里等妈妈回来烧早饭吃，等了一天不回来，等了两天不回来；等到第三天晚上，妈妈才哭着回来，一看，两个孩子躺在地板上，一动也不动，快饿死了，因为三天没有吃饭了。”小朋友大家提出质问。有一个说：“他们为什么不到隔壁人家去吃饭呢？”我说：“那时候隔壁人家是不来往的，死了人也不管。”另一个问：“他们为什么不到食堂里去吃饭呢？”我说：“那时候没有食堂，要吃饭只有自家烧。”第三个小朋友问：“那么他们为什么不到你家去吃饭呢？”我说：“我家住的地方很远，正像小冰家到这里一样远，两个孩子自己怎么会去呢？”——小冰者，就是我外孙，他的弟弟叫毛头，那时两人都不满十岁，星期天常常自己乘电车到我家来玩，和邻家的小朋友很要好的。——这小朋友就反驳：“那么，小冰和毛头为什么自己会来？”我说：“那时候上海坏人多，小孩子独自出门要被人欺侮，或者被

人拐去，不像现在那样……”我说到这里，心中赫然地显出一幅新旧社会明暗对比图，就不期地拍着这几个小朋友的肩膀说：“你们真是幸福儿童啊！”

在现今的新社会里，儿童真幸福呢！就像今晚，里弄里的儿童到我家来玩，要公公讲故事，这种情况恐怕也是住过旧上海的人所不能想象的吧。在从前，上海地方五方杂处，良莠不齐。邻人一概不认识。即使一家住在楼上，一家住在楼下，也绝不往来，绝不招呼。所以居民一有缓急，除非有亲戚朋友来支援，邻人是死活不管的。现在呢，这个中国最大的都市里，不止五方杂处，然而人们都互相亲善了。里弄居民守望相助，痛痒相关。所谓“远亲不及近邻”这句古话，在黑暗的旧社会里一时失却了意义，在光明的新社会里重新恢复其真理了。

里弄有食堂可以供居民吃饭，这也是新社会居民的新幸福之一。在从前，各家必须各自买菜、生火、煮饭。即使一家只有一两个人，也得另起炉灶。即使十分烦忙，也得自己造饭。现在各里弄都有了食堂。居民如果有空，或者欢喜自己弄点小菜吃吃，就在自己家里做饭；如果人少或很忙，没有工夫买菜、生火、煮饭、洗碗，那么就可到食堂里去吃。这真是价廉物美、童叟无欺的。因为食堂是居民自己办的，没有人从中剥削。如果母亲不回来，孩子可以自由地到食堂吃饭。食堂里的服务员就是邻人，都认识孩子们，就像母亲一样照顾孩子们。所以我邻家的小朋友们都不相信我那朋友家的两个孩子饿了三天。

新上海的电车、汽车的司机和售票员，和旧上海的大大地不同了。他们都照顾乘客，尤其是老人和小孩。像我这样的老人，无论电车怎样拥挤，一上车就有人让座位。我的外孙小冰和毛头，住在虹口四平路，离开我家十多里路，来时要转两次或三次电车。然而小冰八九岁上就独自乘电车来望外公外婆。有时吃了夜饭，玩了一会，到八九点钟才回

家。然而一向平安无事。因为司机、售票员和乘客都照顾小孩，他们就同跟着父母出门一样。有一个星期天早晨，他的七岁的弟弟毛头忽然一个人来了。我吃惊地问：“你一个人会来的？”他说：“哥哥有事，我一个人来了。”我问：“你会上电车的？”他说：“有一次人多，上车是一个解放军叔叔抱我上去的；下车是售票员抱我下来的。”

这种社会状况我现在已经看惯，不以为奇了。那天晚上被邻家的几个小朋友一问，我才深切地感到新旧社会的明暗之别，和新旧时代儿童的幸不幸之差，就在儿童节上写这篇随笔，告诉侨居海外的家长和儿童。

一九六一年儿童节前于上海

谈儿童画[1]

儿童对图画富有兴味，而拙于技术。因此儿童描绘物象，往往不正确，甚至错误。资产阶级的反动的教育论认为这是符合生物进化论的，应该听他们按照本能而作画，不可加以干涉。这是错误的图画教育论。我们固然不可强迫幼年的儿童立刻像成人一样正确地描写物象，然而我们必须仔细研究儿童画的不正确和错误的原因，而在图画课中循循善诱，因势利导，使他们自然而然地正确起来。从这里刊登的作品看来，儿童画并不一定像人们想象的那么稚拙的，他们的年龄虽然很小，但已经能够比较正确掌握住物象的体形了，有些已经画得很好，这不正是证明从旁教导的作用吗？

儿童画的不正确和错误的原因，大约有二。第一，儿童观察物象时喜欢注意其“作用”。例如幼儿画人，往往把头画得很大，手和脚画得很显著，而把躯干画得很小，甚至不画。因为他们注意“作用”，头和手脚都能起作用：头上的眼睛会看，嘴巴会讲会吃，手会拿东西，脚会走路；而躯干不起什么作用。他们画头部，往往把眼睛和嘴巴画得很大而明显，而忽略其他部分，也是由于眼睛和嘴巴能起作用，而眉毛、鼻子、耳朵等不大起作用的原故。儿童画桌子，一定把桌子面画得很大，因为桌子面上要摆东西（起作用）的。

第二，儿童观察物象时喜欢注意其“意义”。例如幼儿画一只菜篮，往往把篮里的东西统统画出来：几个鸡蛋、一条鱼、几棵菜等等。如果画不下，他们就把篮子看作透明的，画在篮子边上，好像一只玻璃篮。他们的用意是要表出篮子的意义——盛东西。幼儿画猫往往把身子画成侧面形，而把头画成正面形。因为身子的侧面形可以表出猫的躯体和尾

巴，而头的正面形可以表出它有两只眼睛、两只耳朵和两朵胡须。这仿佛埃及太古时代的壁画。幼儿画房子，往往把墙内的人物统统画出来，使墙壁变成玻璃造的。曾见有一个幼儿画一个母亲，在母亲的衣服上画两个乳房，颇像近代资本主义国家所流行的立体派、未来派等的绘画。这种错误的原因，无非是由于幼儿十分注意物象的意义，所以连看不见的东西也要画它们出来。

由于年龄和教养程度的关系，儿童画中这种错误是难免的，是必然的。教师不能粗暴地要求三四岁的幼儿画得同他自己一样，同时也不能一味听其本能发展而不加指导。教师应该按照儿童的年龄和教养程度而作适当的指导。最好的方法是诱导他们观察自然物，使他们逐渐对物象的形状感到兴味，那么，画的时候错误自然会消失了。例如幼儿画人像，只画一个头、两只手和两只脚，而不画躯干。有一天，教师看见有一个幼儿穿一件新衣服，就可利用这机会，教他们画一个穿新衣服的人。这样，他们就会渐渐地注意到人是有躯干的了。又如画一只猫，幼儿把猫身画成侧面形，猫头画成正面形，教师可以捉一只猫来，先把猫头正面向着幼童，问他“你看见猫有几只眼睛？”然后把猫头的侧面向着幼儿，再问他“你看见猫有几只眼睛？”这样，他们也会渐渐地悟到“不看见的东西不画”的道理了。

〔1958年〕

---

[1] 本篇原载1958年6月1日《解放日报》。

斗牛图[1]

唐朝时候有一位名画家，叫做戴嵩。他学画的老师叫做韩滉。戴嵩专长画牛，为老师韩滉所不及。所以戴嵩是唐朝画牛专家，时人称他为“独步”。

宋朝有一位叫做杜处士的，家里收藏一幅戴嵩的真迹《斗牛图》。这是几百年前的古画，杜处士非常珍惜。有一天他挂起这幅古画来欣赏，被一个牧童看见了。牧童笑着说：

“这画画错了：牛斗的时候，全身气力用在两只角上。这时候，尾巴一定贴紧，夹在两腿中间，这才用得出力。现在这幅画里的两头牛都翘起尾巴，画错了！”（见《东坡志林》）这位唐朝独步的画牛专家所绘的古画斗牛图，竟被一个牧童看出了很大的错误！由此可以想见：做画家真不容易，必须结合实际，必须有切身的生活经验，加以巧妙的技法，然后才能作出正确而美观的表现。倘使没有切身的实际经验，而徒有手指头上的技法，就容易犯错误。唐朝的戴嵩大约是士大夫之流，养尊处优，没有过过牧童的生活，但凭偶然的短时间的观察，加以空想而作画，这就犯了错误。可能他认为牛的尾巴翘起，可以表示威风，而且在形式上好看；这就徒有形式的美观而不顾事实的错误，变成了一幅不健全的绘画。由此又可想见：古代的绘画艺术大都为士大夫、知识阶级——像杜处士之类——所专有，工农不得过问。所以这幅斗牛图从唐朝传到宋朝，一直没有一个人能够看出它的错误，而被当作名画宝藏着。直到这一天偶然被牧童看见了，其中错误才能得到指正。由此还可想见：不独绘画如此，其他文艺学术，恐怕也有类乎此的情形吧。

在各界热烈参加下乡上山的时候，我想起了《斗牛图》的逸话，觉得这运动更加富有意义了。

〔1957年〕

---

[1] 本篇原载1957年12月23日《大公报》。

随笔漫画[1]

随笔的“随”和漫画的“漫”，这两个字下得真轻松。看了这两个字，似乎觉得作这种文章和画这种绘画全不费力，可以“随便”写出，可以“漫然”下笔。其实决不可能。就写稿而言，我根据过去四十年的经验，深知创作——包括随笔——都很伤脑筋，比翻译伤脑筋得多。倘使用操舟来比方写稿，则创作好比把舵，翻译好比划桨。把舵必须掌握方向，瞻前顾后，识近察远；必须熟悉路径，什么地方应该右转弯，什么地方应该左转弯，什么时候应该急进，什么时候应该缓行；必须谨防触礁，必须避免冲突。划桨就不须这样操心，只要有气力，依照把舵人所指定的方向一桨一桨地划，总会把船划到目的地。我写稿时常常感到这比喻的恰当：倘是创作，即使是随笔，我也得预先胸有成竹，然后可以动笔。详言之，须得先有一个“烟士比里纯[2]”，然后考虑适于表达这“烟士比里纯”的材料，然后经营这些材料的布置，计划这篇文章的段落和起讫。这准备工作需要相当的时间。准备完成之后，方才可以动笔。动笔的时候提心吊胆，思前想后，脑筋里仿佛有一根线盘旋着。直到脱稿之后，直到推敲完毕之后，这根线方才从脑筋里取出。但倘是翻译，我不须这么操心：把原书读了一遍之后，就可动笔，逐句逐段逐节逐章地把外文改造为中文。考虑每句译法的时候不免也费脑筋。然而译成了一句，就可透一口气，不妨另外想些别的事情，然后继续处理第二句。其间只要顾到语气的连贯和畅达，却不必顾虑思想的进行。思想有作者负责，不须译者代劳。所以我做翻译工作的时候不怕旁边有人。我译成一句之后，不妨和旁人闲谈一下，作为休息，然后再译第二句。但创作的时候最怕旁边有人，最好关起门来，独自工作。因为这时候思想形成一根线索，最怕被人打断。一旦被打断了，以后必须苦苦地找寻断

线的两端，重新把它们连接起来，方才可以继续工作。近来我少创作而多翻译，正是因为脑力不济而“避重就轻”。

这时候我想起了三十多年前的生活情况：屋子小，没有独立的书房。睡觉，吃饭，工作，同在一室。我坐在书桌旁边写稿，我的太太坐在食桌旁边做针线。我的写稿倘是翻译，我欢迎她坐在这里，工作告段落的时候可以同她闲谈一下，作为调剂。但倘是创作，我就讨厌她。因为她看见我搁笔不动，就用谈话来打断我的思想线索。但这也不能怪她，因为她不知道我写的是翻译还是创作；也许她还误认我的写稿工作同她的针线工作同一性状，可以边做边谈的。后来我就预先关照：“今天你不要睬我。”同时把理由说明：我们石门湾水乡地方，操舟的人有一句成语，叫做“停船三里路”。意思是说：船在河中行驶的时候，倘使中途停一下，必须花去走三里路的时间。因为将要停船的时候必须预先放缓速度，慢慢地停下来。停过之后再开的时候，起初必须慢慢地走，逐渐地快起来，然后恢复原来的速度。这期间就少走了三里路。三里也许夸张一点，一两里是一定有的。我正在创作的时候你倘问我一句话，就好比叫正在行驶的船停一停，我得少写三行字。三行也许夸张一点，一两行是一定有的。我认为随笔不能随便写出，理由就如上述。

漫画同随笔一样，也不是可以“漫然”下笔的。我有一个脾气：希望一张画在看看之外又可以想想。我往往要求我的画兼有形象美和意义美。形象可以写生，意义却要找求。倘有机会看到了一种含有好意义的好形象，我便获得了一幅得意之作的题材。但是含有好意义的好形象不能常见，因此我的得意之作也不可多得。记得有一次，我在院子里闲步，偶然看见石灰脱落了的墙壁上的砖头缝里生出一枝小小的植物来，青青的茎弯弯地伸在空中，约有三四寸长，茎的头上顶着两瓣绿叶，鲜嫩袅娜，怪可爱的。我吃了一惊，同时如获至宝。因为这美丽的形象含

有丰富深刻的意义，正是我作画的模特儿。用洋洋数万言来歌颂天地好生之德，远不及用寥寥数笔来画出这枝小植物来得动人。我就有了一幅得意之作，画题叫做“生机”。记得又有一次，我去访问一位当医生的朋友，走进他的书室，看见案上供着一瓶莲花，花瓶的样子很别致，仔细一看，原来是一尺来长的一个炮弹壳，我又吃一惊，同时又如获至宝。因为这别致的形象也含有丰富深刻的意义，也是我作画的模特儿。用慷慨激昂的演说来拥护和平，远不如默默地画出这瓶莲花来得动人。我又有了一幅得意之作，画题叫做“炮弹作花瓶……”。我的找求画材大都如此。倘使我所看到的形象没有丰富深刻的意义，无论形状色彩何等美丽，我也懒得描写；即使描写了，也不是我的得意之作。实在，我的作画不是作画，而仍是作文，不过不用言语而用形象罢了。既然作画等于作文，那么漫画就等于随笔。随笔不能随便写出，漫画当然也不得漫然下笔了。

一九五七年一月十八日于上海作

---

[1] 本篇原载1957年2月12日上海《文汇报》，当时题名为《呓语》， 后由作者删去开头和结尾部分，改为此名。

[2] 英文inspiration的译音，意即灵感。

伯牙鼓琴[1]

我们中国在三千年之前音乐早已非常发达。只因乐谱失传，所以我们不能听到古代的乐曲。但是从古书的记载里，可以想见古代音乐发达的盛况。有一个小故事为证。

周朝时候，有一个学者叫做列御寇的，后人称他为列子。他告诉我们这样的一个音乐故事：有一个人叫做伯牙的，善于弹琴。他有一个好朋友，叫做钟子期，善于欣赏音乐。有一天，伯牙在琴上弹一个即兴曲，即临时作曲而演奏。他的作曲的主题是“高山”。他在琴上用音乐来描述他对于高山的感想。钟子期听他弹完了说：“你这乐曲峨峨然若泰山！”这就是说，曲趣雄伟，好像泰山一般峨峨巍巍，高不可仰。后来伯牙又弹一个即兴曲，用音乐来描述他对于流水的感想。钟子期听他弹完了说：“你这乐曲洋洋然若江河！”这就是说，曲趣流畅，好像江河滔滔洋洋，一泻千里。这两个人，一个是优秀的作曲家，一个是高明的音乐鉴赏家，所以是好朋友。后来钟子期死了，伯牙从此不再弹琴，因为没有“知音”了，即没有人能够欣赏他的作曲了。

这故事的意思，是说“知音难得”。后人常常拿伯牙和钟子期来比方互相深切了解的知心朋友。但在我们爱好音乐的人，另有一种看法：这里说明着我国古代音乐发达的盛况。西洋十九世纪初才盛行的“标题音乐”，在我们中国周朝时候，即纪元前几世纪，早已发达了。

所谓“标题音乐”，像字面上所表示，就是在乐曲上标明一个题目，而用一种特殊的作曲法来描写题目所表示的事象。这种作曲法，在西洋是十九世纪初才发达的，即德国大音乐家贝多芬所首先提倡的。在贝多

芬以前，西洋音乐界盛行的是“绝对音乐”，又名“纯音乐”。所谓绝对音乐，就是用音符来表达一种纯粹的抽象的感情，而不叙述或描写某种客观事象。像中世纪的宗教音乐和贝多芬以前的室内乐等，都是绝对音乐。贝多芬开始把音乐从绝对音乐的象牙塔中解放出来，即开始用音符来叙述描写客观事象，使音乐变得同文学或绘画一样，可以叙述事件，可以描写风景，当然可以抒发感情。这是音乐艺术的进步，所以贝多芬以后，西洋许多大音乐家都致力于标题音乐的创作。他们所作的乐曲叫做“音诗”“音画”，或“交响诗”。

贝多芬的标题音乐中，描写技术最高妙而最著名的，是他的《第三交响乐》，即《英雄交响乐》，和《第六交响乐》，即《田园交响乐》。《英雄交响乐》本来是为赞颂法国革命英雄拿破仑作的。后来拿破仑自己做了皇帝，贝多芬大怒，把乐谱撕破，丢在地上。但他的朋友把破乐谱拾起来保存了，因为这是一首表现英雄精神的名曲。第一乐章描写英雄的力量，英雄的活动。第二乐章描写英雄临到危机，因此得切磋磨炼，完成其圆满的人格。第三乐章描写战胜了悲哀的英雄的快乐。第四乐章描写英雄一生的总体。《田园交响乐》开头描写田园风景的优美，和愉快的印象。其次描写静静地流着的小川两旁的自然风景，其中常常听见鸟声。又其次描写乡村的农民的飨宴和舞蹈，狂欢的情景如在目前。接着描写飨宴之后忽然雷电交作，大雨滂沱。最后描写雨收云散，天色放晴，遥闻牧童的歌声和村人庆幸雷雨过去的欢笑声。

贝多芬以后，许多著名的标题音乐作品中，最脍炙人口的是俄国的柴科夫斯基的《一八一二年序曲》。一千八百十二年，就是拿破仑进攻俄京莫斯科，遭逢大火和大雪，又被剽悍的哥萨克军所袭击，这盖世英雄终于大败的一年。《一八一二年序曲》就是描写这经过的。乐曲的开始，描写俄国人民对拿破仑来袭的恐怖，奏出俄国正教的赞美歌。其次

描写拿破仑军队长驱直入和可怕的战争。起初法国国歌马赛曲歌声很响亮，后来渐渐地低沉下去，表示法军的败北；而俄罗斯国歌的声音渐渐地高起来。于是听见莫斯科寺院的钟声和对胜利的欢呼感谢声。最后在嘹亮的俄罗斯国歌声中，响出堂皇的胜利进行曲。一场大战的描写于是告终。这种剧的描写，可说是标题音乐的登峰造极!

我想，我国二三千年前伯牙在古琴上演奏的“高山”和“流水”，大概也是《英雄交响乐》《田园交响乐》《一八一二年序曲》之类的标题音乐吧。不然，为什么钟子期听得出“峨峨然若泰山”“洋洋然若江河”呢？可惜乐谱失传，我们无法欣赏了。

〔1957年〕

---

[1] 本篇原载1957年《音乐生活》8月号。

曲高和众[1]

俄罗斯大文豪托尔斯泰曾经说：“凡最伟大的音乐、最有价值的杰作，一定广泛地被民众所理解，普遍地受民众的赞赏。”

托尔斯泰这句话，和我国的一句古话“曲高和寡”正好相反。这是什么缘故呢？让我先把我国那句古话的出典说明一下：

楚襄王问宋玉：“你大概有不良行为吧。为什么人们都说你坏话呢？”宋玉回答：“请大王原谅，让我说明这道理：有一个人在郢中唱歌，起初唱的歌曲是《下里巴人》，地方上和着他唱的有几千个人。后来唱《阳阿薤露》，地方上和着他唱的有几百个人。再后来唱《阳春白雪》，地方上和着他唱的不过几十个人。最后他‘引商刻羽，杂以流徵’（就是用非常艰深的技术），地方上和着他唱的不过几个人而已。由此可知，其曲弥高，其和弥寡（即乐曲越是高深，和唱的人越是稀少。）……”我国“曲高和寡”这句话，便是从这古典故事中出来的。

我们仔细研究宋玉的话，便可知道他所谓“高”，是“艰深”的意思，不一定是“良好”的意思。

中国古代音乐所谓“宫、商、角、徵、羽”，大约相当于我们现在的“音阶”，即“上、尺、工、凡、六、五、乙”或“do、re、mi、fa、so、la、si”。故他所谓“引商刻羽，杂以流徵”，便是应用艰深的技巧和复杂的变化。那人所唱的是一个“艰深”的乐曲，但不一定是“良好”的乐曲。听说宋玉是一个很风流的美男子，说不定他的确有不良行为，所以人们都说他坏话。他又是很会做文章的人，所以楚襄王责问他的时候，他就卖弄这巧妙的诡辩，拿来文饰他自己的不良行为。巧就巧在一

个“高”字。因为“高”可以说是“难”的意思，但又可以说是“好”的意思。他就用“曲高和寡”这一句话来马虎过去，蒙混过关了。

艰深的乐曲不一定良好，良好的乐曲不一定艰深。我认为曲的“高下”，不在乎“难易”，而在乎和者的“众寡”。因此我赞成托尔斯泰的话：“凡最伟大的音乐、最有价值的杰作，一定广泛地被民众所理解，普遍地受民众的赞赏。”因此我反对宋玉的话，主张“曲高和众”。

托尔斯泰曾经根据这信念，替音乐下一个定义：“音乐是结合人与人的手段。”我也赞成这定义。这就是说：音乐是使人民团结的手段。

一九五八年一月十日

---

[1] 本篇原载1958年《群众音乐》第2期。

雪舟和他的艺术[1]

雪舟是日本的“画圣”。他的画风从十五世纪中开始，一直在日本画坛上占据主要的地位。欧洲人也崇仰他的艺术，他在世界艺坛上也是名人。而在今天，雪舟逝世四百五十周年的纪念展览会在上海开幕的时候，我们中国人感到特殊的荣幸，因为雪舟和中国有特别密切的关系。

雪舟生于十五世纪初。他十二三岁的时候就出家为僧。他一面弘扬佛法，一面勤修绘画。他是一个所谓“画僧”。日本十二世纪时就有一个画派，叫作“宋元水墨画派”，就是取法我国宋元诸大画家的画风的。这宋元水墨派的始祖叫做荣贺。然而在荣贺的时代，只是模仿日本商人、禅僧从中国带回去的宋元画家作品，未能发挥水墨画的精神。到了雪舟手里，水墨画方才大大地进步，方才体得了马远、夏圭的真精神。这当然是雪舟的伟大天才的成果，但也是因为雪舟曾经亲自留学中国的原故。

公历一四六七年，即中国明宪宗成化三年，雪舟从日本来到中国。他先到北京，向当时的宣德画院的画家学习。后来离开北京，南游江浙。他曾经在宁波的天童寺做和尚，名为天童第一座。他搜求宋元杰作的真迹，努力研究。同时又遨游中国名山大川，研究宋元画家的杰作的模特儿。这时期他恍然悟得了画道的真理：“师在于我，不在于他。”这就是说：“与其师法别人的画，不如直接师法大自然。”荣贺等从纸面上模仿宋元画笔法，雪舟却从山川风景上学习宋元画的表现法。他的师法宋元，不是死的模仿，而是活的应用。雪舟作品的高超就在于此，雪舟的伟大就在于此。

雪舟以前，日本水墨画派中有一个画僧叫做宁一山，是中国元朝的和尚归化日本的。还有一个水墨派画家叫做李秀文，是中国明朝人归化日本的。雪舟曾经师法宁一山和李秀文；后来亲自来到中国，探得了源头活水，画道就青出于蓝。他在中国留学数年，回到日本，大展天才，宣扬真正的宋元精神。于是日本水墨画大大地昌明。所以日本画史中说：“水墨画始于荣贺，盛于雪舟。”雪舟之后，日本水墨画界著名的云谷派的领导者云谷等颜自称“雪舟三世”。长谷川派的领导者长谷川等伯自称“雪舟五代”。两人为了争取雪舟正统，曾经涉讼，结果长谷川败诉。于此可见雪舟在日本画坛上的权威。直到现在，雪舟的画风还在日本画坛上占据主要的地位。所以日本人尊雪舟为“画圣”，全世界崇雪舟为 “文化名人”。

如上所述，这位画圣和文化名人的养成，与我们中国有密切的关系。这使我们中国人在今天的纪念展览会上感到特殊的光荣。同时雪舟这种治学精神，“师在于我，不在于他”，给我国美术家以宝贵的启示，值得我们学习。而且今天这个纪念展览会，还有一点更可贵的意义：我们举办这个展览会，正好与日本商品展览会同时。这可使中国艺术和日本艺术的关系越发密切起来，这可使爱好和平与美的中国人民和日本人民更加亲密起来。这是促进中日友好的一股很大的力量。这一点意义最可宝贵。

我衷心地、热诚地祝贺中日友好万岁！

〔1956年〕

---

[1] 本篇原载1956年12月12日《解放日报》。

庐山游记之一[1]

江行观感

译完了柯罗连科的《我的同时代人的故事》第一卷三十万字之后，原定全家出门旅行一次，目的地是庐山。脱稿前一星期已经有点心不在稿；合译者一吟的心恐怕早已上山，每天休息的时候搁下译笔（我们是父女两人逐句协商，由她执笔的），就打电话探问九江船期。终于在寄出稿件后三天的七月廿六日清晨，父母子女及一外孙一行五人登上了江新轮船。

胜利还乡时全家由陇海路转汉口，在汉口搭轮船返沪之后，十年来不曾乘过江轮。菲君（外孙）还是初次看见长江。站在船头甲板上的晨曦中和壮丽的上海告别，乘风破浪溯江而上的时候，大家脸上显出欢喜幸福的表情。我们占居两个半房间：一吟和她母亲共一间，菲君和他小娘舅新枚共一间，我和一位铁工厂工程师吴君共一间。这位工程师熟悉上海情形，和我一见如故，替我说明吴淞口一带种种新建设，使我的行色更壮。

江新轮的休息室非常漂亮：四周许多沙发，中间好几副桌椅，上面七八架电风扇，地板上走路要谨防滑跤。我在壁上的照片中看到：这轮船原是初解放时被敌机炸沉，后来捞起重修，不久以前才复航的。一张照片是刚刚捞起的破碎不全的船壳，另一张照片是重修完竣后的崭新的江新轮，就是我现在乘着的江新轮。我感到一种骄傲，替不屈不挠的劳动人民感到骄傲。

新枚和他的捷克制的手风琴，一日也舍不得分离，背着它游庐山。手风琴的音色清朗像竖琴，富丽像钢琴，在云山苍苍、江水泱泱的环境中奏起悠扬的曲调来，真有“高山流水”之概。我呷着啤酒听赏了一会，不觉叩舷而歌，歌的是十二三岁时在故乡石门湾小学校里学过的、沈心工先生所作的扬子江歌：

长长长，亚洲第一大水扬子江。

源青海兮峡瞿塘，蜿蜒腾蛟蟒。

滚滚下荆扬，千里一泻黄海黄。

润我祖国千秋万岁历史之荣光。

反复唱了几遍，再教手风琴依歌而和之，觉得这歌曲实在很好；今天在这里唱，比半世纪以前在小学校里唱的时候感动更深。这歌词完全是中国风的，句句切题，描写得很扼要；句句叶音，都叶得很自然。新时代的学校唱歌中，这样好的歌曲恐怕不多呢。因此我在甲板上热爱地重温这儿时旧曲。不过在这里奏乐、唱歌，甚至谈话，常常有美中不足之感。你道为何：各处的扩音机声音太响，而且广播的时间太多，差不多终日不息。我的房间门口正好装着一个喇叭，倘使镇日坐在门口，耳朵说不定会震聋。这设备本来很好：报告船行情况，通知开饭时间，招领失物，对旅客都有益。然而报告通知之外不断地大声演奏各种流行唱片，声音压倒一切，强迫大家听赏，这过分的盛意实在难于领受。我常常想向轮船当局提个意见，希望广播轻些，少些。然而不知为什么，大概是生怕多数人喜欢这一套吧，终于没有提。

轮船在沿江好几个码头停泊一二小时。我们上岸散步的有三处：南京、芜湖、安庆。好像有一根无形的绳索系在身上，大家不敢走远去，

只在码头附近闲步闲眺，买些食物或纪念品。南京真是一个引人怀古的地方，我踏上它的土地，立刻神往到六朝、三国、春秋吴越的远古，阖闾、夫差、孙权、周郎、梁武帝、陈后主……都闪现在眼前。望见一座青山。啊，这大约就是诸葛亮所望过的龙蟠钟山吧!偶然看见一家店铺的门牌上写着邯郸路，邯郸这两个字又多么引人怀古！我买了一把小刀作为南京纪念，拿回船上，同舟的朋友说这是上海来的。

芜湖轮船码头附近没有市街，沿江一条崎岖不平的马路旁边摆着许多摊头。我在马路尽头的一副担子上吃了一碗豆腐花就回船。安庆的码头附近很热闹。我们上岸，从人丛中挤出，走进一条小街，逶迤曲折地走到了一条大街上，在一爿杂货铺里买了许多纪念品，不管它们是哪里来的。在安庆的小街里许多人家的门前，我看到了一种平生没有见过的家具，这便是婴孩用的坐车。这坐车是圆柱形的，上面一个圆圈，下面一个底盘，四根柱子把圆圈和底盘连接；中间一个座位，婴儿坐在这座位上；底盘下面有四个轮子，便于推动。座位前面有一个特别装置：二三寸阔的一条小板，斜斜地装在座位和底盘上，与底盘成四五十度角，小板两旁有高起的边，仿佛小人国里的儿童公园里的滑梯。我初见时不解这滑梯的意义，一想就恍然大悟了它的妙用。记得我婴孩时候是站立桶的。这立桶比桌面高，四周是板，中间有一只抽斗，我的手靠在桶口上，脚就站在抽斗里。抽斗底上有桂圆大的许多洞，抽斗下面桶底上放着灰箩，妙用就在这里。然而安庆的坐车比较起我们石门湾的立桶来高明得多。这装置大约是这里的子烦恼的劳动妇女所发明的吧？安庆子烦恼的人大约较多，刚才我挤出码头的时候，就看见许多五六岁甚至三四岁的小孩子。这些小孩子大约是从子烦恼的人家溢出到码头上来的。我想起了久不见面的邵力子先生。[2]

轮船里的日子比平居的日子长得多。在轮船里住了三天两夜，胜如

平居一年半载，所有的地方都熟悉，外加认识了不少新朋友。然而这还是庐山之游的前奏曲。踏上九江的土地的时候，又感到一种新的兴奋，仿佛在音乐会里听完了一个节目而开始再听另一个新节目似的。

---

[1] 本篇原载1956年10月1日上海《文汇报》。

[2] 邵力子先生曾提倡节育。

庐山游记之二[1]

九江印象

九江是一个可爱的地方，虽然天气热到九十五度[2]，还是可爱。我们一到招待所，听说上山车子挤，要宿两晚才有车。我们有了细看九江的机会。

“家临九江水，来去九江侧。同是长干人，生小不相识。”（崔颢）“浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟。”（白居易）常常替诗人当模特儿的九江，受了诗的美化，到一千多年后的今天风韵犹存。街道清洁，市容整齐；遥望岗峦起伏的庐山，仿佛南北高峰；那甘棠湖正是具体而微的西湖。九江居然是一个小杭州。但这还在其次。九江的男男女女，大都仪容端正。极少有奇形怪状的人物。尤其是妇女们，无论群集在甘棠湖边洗衣服的女子，提着筐挑着担在街上赶路的女子，一个个相貌端正，衣衫整洁，其中没有西施，但也没有嫫母。她们好像都是学校里的女学生。但这也还在其次。九江的人态度都很和平，对外来人尤其客气。这一点最为可贵。二十年前我逃难经过江西的时候，有一个逃难伴侣告诉我：“江西人好客。”当时我扶老携幼在萍乡息足一个多月，深深地感到这句话的正确。这并非由于萍乡的地主（这地主是本地人的意思）夫妇都是我的学生的原故，也并非由于“到处儿童识姓名”（马一浮先生赠诗中语）的原故。不管相识不相识，萍乡人一概殷勤招待。如今我到九江，二十年前的旧印象立刻复活起来。我们在九江，大街小巷都跑过，南浔铁路的火车站也到过。我仔细留意，到处都度着和平的生活，绝不闻相打相骂的声音。向人问路，他恨不得把你送到了目的地。我常常惊讶地域区别对风俗人情的影响的伟大。萍乡和九江，相去很

远。然而同在江西省的区域之内，其风俗人情就有共通之点。我觉得江西人的“好客”确是一种美德，是值得表扬，值得学习的。我说九江是一个可爱的地方，主要点正在于此。

九江街上瓷器店特别多，除了瓷器店之外还有许多瓷器摊头。瓷器之中除了日用瓷器之外还有许多瓷器玩具：猫、狗、鸡、鸭、兔、牛、马、儿童人像、妇女人像、骑马人像、罗汉像、寿星像，各种各样都有，而且大都是上彩釉的。这使我联想起无锡来。无锡惠山等处有许多泥玩具店，也有各种各样的形象，也都是施彩色的。所异者，瓷和泥质地不同而已。在这种玩具中，可以窥见中国手艺工人的智巧。他们都没

有进过美术学校雕塑科，都没有学过素描基本练习，都没有学过艺用解剖学，全凭天生的智慧和熟练的技巧，刻画出种种形象来。这些形象大都肖似实物，大多姿态优美，神气活现。而瓷工比较起泥工来，据我猜想，更加复杂困难。因为泥质松脆，只能塑造像坐猫、蹲兔那样团块的形象。而瓷质坚致，马的四只脚也可以塑出。九江瓷器中的八骏，最能显示手艺工人的天才。那些马身高不过一寸半，或俯或仰，或立或行，骨胳都很正确，姿态都很活跃。我们买了许多，拿回寓中，陈列在桌子上仔细欣赏。唐朝的画家韩幹以画马著名于后世。我没有看见过韩幹的真迹，不知道他的平面造型艺术比较起江西手艺工人的立体造型艺术来高明多少。韩幹是在唐明皇的朝廷里做大官的。那时候唐明皇有一个擅长画马的宫廷画家叫做陈闳。有一天唐明皇命令韩幹向陈闳学习画马。韩幹不奉诏，回答唐明皇说：“臣自有师。陛下内厩之马，皆臣师也。”我们江西的手艺工人，正同韩幹一样，没有进美术学校从师，就以民间野外的马为师，他们的技术是全靠平常对活马观察研究而进步起来的。我想唐朝时代民间一定也不乏像江西瓷器手艺工人那样聪明的人，教他们拿起画笔来未必不如韩幹。只因他们没有像韩幹那样做大官，不能获得皇帝的赏识，因此终身沉沦，湮没无闻；而韩幹独侥幸著名于后世。这样想来，社会制度不良的时代的美术史，完全是偶然形成的。

我们每人出一分钱，搭船到甘棠湖里的烟水亭去乘凉。这烟水亭建筑在像杭州西湖湖心亭那样的一个小岛上，四面是水，全靠渡船交通九江大陆。这小岛面积不及湖心亭之半，而树木甚多。树下设竹榻卖茶。我们躺在竹榻上喝茶，四面水光艳艳，风声猎猎，九十度以上的天气也不觉得热。有几个九江女郎也摆渡到这里的树荫底下来洗衣服。每一个女郎所在的岸边的水面上，都以这女郎为圆心而画出层层叠叠的半圆形的水浪纹，好像半张极大的留声机片。这光景真可入画。我躺在竹榻

上，无意中举目正好望见庐山。陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”，大概就是这种心境吧。预料明天这时光，一定已经身在山中，也许已经看到庐山真面目了。

---

[1] 本篇原载1956年10月3日上海《文汇报》。

[2] 九十五度，指华氏度。

庐山游记之三[1]

庐山面目

“咫尺愁风雨，匡庐不可登。只疑云雾里，犹有六朝僧。”（钱起）这位唐朝诗人教我们“不可登”，我们没有听他的话，竟在两小时内乘汽车登上了匡庐。这两小时内气候由盛夏迅速进入了深秋。上汽车的时候九十五度，在汽车中先藏扇子，后添衣服，下汽车的时候不过七十几度了。赴第三招待所的汽车驶过正街闹市的时候，庐山给我的最初印象竟是桃源仙境：土地平旷，屋舍俨然；有茶馆、酒楼、百货之属；黄发垂髫，并怡然自乐。不过他们看见了我们没有“乃大惊”，因为上山避暑休养的人很多，招待所满坑满谷，好容易留两个房间给我们住。庐山避暑胜地，果然名不虚传。这一天天气晴明。凭窗远眺，但见近处古木参天，绿荫蔽日；远处岗峦起伏，白云出没。有时一带树林忽然不见，变成了一片云海；有时一片白云忽然消散，变成了许多楼台。正在凝望之间，一朵白云冉冉而来，钻进了我们的房间里。倘是幽人雅士，一定大开窗户，欢迎它进来共住；但我犹未免为俗人，连忙关窗谢客。我想，庐山真面目的不容易窥见，就为了这些白云在那里作怪。

庐山的名胜古迹很多，据说共有两百多处。但我们十天内游踪所到的地方，主要的就是小天池、花径、天桥、仙人洞、含鄱口、黄龙潭、乌龙潭等处而已，夏禹治水的时候曾经登大汉阳峰，周朝的匡俗曾经在这里隐居，晋朝的慧远法师曾经在东林寺门口种松树，王羲之曾经在归宗寺洗墨，陶渊明曾经在温泉附近的栗里村住家，李白曾经在五老峰下读书，白居易曾经在花径咏桃花，朱熹曾经在白鹿洞讲学，王阳明曾经在舍身岩散步，朱元璋和陈友谅曾经在天桥作战……古迹不可胜计。然

而凭吊也颇伤脑筋，况且我又不是诗人，这些古迹不能激发我的灵感，跑去访寻也是枉然，所以除了乘便之外，大都没有专程拜访。有时我的太太跟着孩子们去寻幽探险了，我独自高卧在海拔一千五百公尺的山楼上看看庐山风景照片和导游之类的书，山光照槛，云树满窗，尘嚣绝迹，凉生枕簟，倒是真正的避暑。我看到天桥的照片，游兴发动起来，有一天就跟着孩子们去寻访。爬上断崖去的时候，一位挂着南京大学徽章的教授告诉我："上面路很难走，老先生不必去吧。天桥的那条石头大概已经跌落，就只是这么一个断崖。"我抬头一看，果然和照片中所见不同：照片上是两个断崖相对，右面的断崖上伸出一根大石条来，伸向左面的断崖，但是没有达到，相距数尺，仿佛一脚可以跨过似的。然而实景中并没有石条，只是相距若干丈的两个断崖，我们所登的便是左面的断崖。我想：这地方叫做天桥，大概那根石条就是桥，如今桥已经跌落了。我们在断崖上坐看云起，卧听鸟鸣，又拍了几张照片，逍遥地步行回寓。晚餐的时候，我向管理局的同志探问这条桥何时跌落，他回答我说，本来没有桥，那照相是从某角度望去所见的光景。啊，我恍然大悟了：那位南京大学教授和我谈话的地方，即离开左面的断崖数十丈的地方，我的确看到有一根不很大的石条伸出在空中，照相镜头放在石条附近适当的地方，透视法就把石条和断崖之间的距离取消，拍下来的就是我所欣赏的照片。我略感不快，仿佛上了资本主义社会的商业广告的当。然而就照相术而论，我不能说它虚伪，只是"太"巧妙了些。天桥这个名字也古怪，没有桥为什么叫天桥？

廬山天橋印象

含鄱口左望扬子江，右瞰鄱阳湖，天下壮观，不可不看。有一天我们果然爬上了最高峰的亭子里。然而白云作怪，密密层层地遮盖了江和湖，不肯给我们看。我们在亭子里吃茶，等候了好久，白云始终不散，望下去白茫茫的，一无所见。这时候有一个人手里拿一把芭蕉扇，走进亭子来。他听见我们五个人讲土白，就和我招呼，说是同乡。原来他是湖州人，我们石门湾靠近湖州边界，语音相似。我们就用土白同他谈起天来。土白实在痛快，个个字入木三分，极细致的思想感情也充分表达得出。这位湖州客也实在不俗，句句话都动听。他说他住在上海，到汉口去望儿子，归途在九江上岸，乘便一游庐山。我问他为什么带芭蕉扇，他回答说，这东西妙用无穷：热的时候扇风，太阳大的时候遮荫，下雨的时候代伞，休息的时候当坐垫，这好比济公活佛的芭蕉扇。因此后来我们谈起他的时候就称他为济公活佛。互相叙述游览经过的时候，他说他昨天上午才上山，知道正街上的馆子规定时间卖饭票，他就在十一点钟先买了饭票，然后买一瓶酒，跑到小天池，在革命烈士墓前奠了酒，游览了一番，然后拿了酒瓶回到馆子里来吃午饭，这顿午饭吃得真开心。这番话我也听得真开心。白云只管把扬子江和鄱阳湖封锁，死不肯给我们看。时候不早，汽车在山下等候，我们只得别了济公活佛回招待所去。此后济公活佛就变成了我们的谈话资料。姓名地址都没有问，再见的希望绝少，我们已经把他当作小说里的人物看待了。谁知天地之间事有凑巧：几天之后我们下山，在九江的浔庐餐厅吃饭的时候，济公活佛忽然又拿着芭蕉扇出现了。原来他也在九江候船返沪。我们又互相叙述别后游览经过。此公单枪匹马，深入不毛，所到的地方比我们多。我只记得他说有一次独自走到一个古塔的顶上，那里面跳出一只黄鼠狼来，他打湖州白说：“渠被俉吓了一吓，俉也被渠吓了一吓！”我觉得这简直是诗，不过没有叶韵。宋杨万里诗云：“意行偶到无人处，惊起山禽我亦惊。”岂不就是这种体验吗？现在有些白话诗不讲叶韵，就把白

话写成每句一行，一个“但”字占一行，一个“不”也占一行，内容不知道说些什么，我真不懂。这时候我想：倘能说得像我们的济公活佛那样富有诗趣，不叶韵倒也没有什么。

在九江的浔庐餐厅吃饭，似乎同在上海差不多。山上的吃饭情况就不同：我们住的第三招待所离开正街有三四里路，四周毫无供给，吃饭势必包在招待所里。价钱很便宜，饭菜也很丰富。只是听凭配给，不能点菜，而且吃饭时间限定。原来这不是菜馆，是一个膳堂，仿佛学校的饭厅。我有四十年不过饭厅生活了，颇有返老还童之感。跑三四里路，正街上有一所菜馆。然而这菜馆也限定时间，而且供应量有限，若非趁早买票，难免枵腹游山。我们在轮船里的时候，吃饭分五六班，每班限定二十分钟，必须预先买票。膳厅里写明请勿喝酒。有一个乘客说：“吃饭是一件任务。”我想：轮船里地方小，人多，倒也难怪；山上游览之区，饮食一定便当。岂知山上的菜馆不见得比轮船里好些。我很希望下年这种办法加以改善。为什么呢，这到底是游览之区！并不是学校或学习班!人们长年劳动，难得游山玩水，游兴好的时候难免把吃饭延迟些，跑得肚饥的时候难免想吃些点心。名胜之区的饮食供应倘能满足游客的愿望，使大家能够畅游，岂不是美上加美呢？然而庐山给我的总是好感，在饮食方面也有好感：青岛啤酒开瓶的时候，白沫四散喷射，飞溅到几尺之外。我想，我在上海一向喝光明啤酒，原来青岛啤酒气足得多。回家赶快去买青岛啤酒，岂知开出来同光明啤酒一样，并无白沫飞溅。啊，原来是海拔一千五百公尺的气压的关系！庐山上的啤酒真好！

一九五六年九月作于上海

---

[1] 本篇原载1956年10月4日上海《文汇报》。

黄山松[1]

没有到过黄山之前，常常听人说黄山的松树有特色。特色是什么呢？听别人描摹，总不得要领。所谓“黄山松”，一向在我脑际留下一个模糊的概念而已。这次我亲自上黄山，亲眼看到黄山松，这概念方才明确起来。据我所看到的，黄山松有三种特色：

第一，黄山的松树大都生在石上。虽然也有生在较平的地上的，然而大多数是长在石山上的。我的黄山诗中有一句：“苍松石上生。”石上生，原是诗中的话；散文地说，该是石罅生，或石缝生。石头如果是囫囵的，上面总长不出松树来；一定有一条缝，松树才能扎根在石缝里。石缝里有没有养料呢？我觉得很奇怪。生物学家一定有科学的解说；我却只有臆测：《本草纲目》里有一种药叫做“石髓”。李时珍说：“《列仙传》言邛疏煮石髓。”可知石头也有养分。黄山的松树也许是吃石髓而长大起来的吧？长得那么苍翠，那么坚劲，那么窈窕，真是不可思议啊！更有不可思议的呢：文殊院窗前有一株松树，由于石头崩裂，松根一大半长在空中，像须蔓一般摇曳着。而这株松树照样长得郁郁苍苍，娉娉婷婷。这样看来，黄山的松树不一定要餐石髓，似乎呼吸空气，呼吸雨露和阳光，也会长大的。这真是一种生命力顽强的生物啊！

第二个特色，黄山松的枝条大都向左右平伸，或向下倒生，极少有向上生的。一般树枝，绝大多数是向上生的，除非柳条挂下去。然而柳条是软弱的，地心吸力强迫它挂下去，不是它自己发心向下挂的。黄山松的枝条挺秀坚劲，然而绝大多数像电线木上的横木一般向左右生，或者像人的手臂一般向下生。黄山松更有一种奇特的姿态：如果这株松树长在悬崖旁边，一面靠近岩壁，一面向着空中，那么它的枝条就全部向

空中生长，靠岩壁的一面一根枝条也不生。这姿态就很奇特，好像一个很疏的木梳，又像学习的“习”字。显然，它不肯面壁，不肯置身丘壑中，而一心倾向着阳光。

第三个特色，黄山松的枝条具有异常强大的团结力。狮子林附近有

一株松树，叫做“团结松”。五六根枝条从近根的地方生出来，密切地偎傍着向上生长，到了高处才向四面分散，长出松针来。因此这一束树枝就变成了树干，形似希腊殿堂的一种柱子。我谛视这树干，想象它们初生时的状态：五六根枝条怎么会合伙呢？大概它们知道团结就是力量，可以抵抗高山上的风吹、雨打和雪压，所以生成这个样子。如今这株团结松已经长得很粗，很高。我伸手摸摸它的树干。觉得像铁铸的一般。即使十二级台风，漫天大雪，也动弹它不了。更有团结力强得不可思议的松树呢：从文殊院到光明顶的途中，有一株松树，叫做“蒲团松”。这株松树长在山间的一小块平坡上，前面的砂土上筑着石围墙，足见这株树是一向被人重视的。树干不很高，不过一二丈，粗细不过合抱光景。上面的枝条向四面八方水平放射，每根都伸得极长，足有树干的高度的两倍。这就是说：全体像个“丁”字，但上面一划的长度大约相当于下面一直的长度的四倍。这一划上面长着丛密的松针，软绵绵的好像一个大蒲团，上面可以坐四五个人。靠近山的一面的枝条，梢头略微向下。下面正好有一个小阜，和枝条的梢头相距不过一二尺。人要坐这蒲团，可以走到这小阜上，攀着枝条，慢慢地爬上去。陪我上山的向导告诉我：“上面可以睡觉的，同沙发床一样。”我不愿坐轿，单请一个向导和一个服务员陪伴着，步行上山，两腿走得相当吃力了，很想爬到这蒲团上去睡一觉。然而我们这一天要上光明顶，赴狮子林，前程远大，不宜耽搁；只得想象地在这蒲团上坐坐，躺躺，就鼓起干劲，向光明顶迈步前进了。

一九六一年五月十日记

---

[1] 本篇原载1961年5月25日上海《文汇报》。

黄山印象

看山，普通总是仰起头来看的。然而黄山不同，常常要低下头去看。因为黄山是群山，登上一个高峰，就可俯瞰群山。这教人想起杜甫的诗句“会当凌绝顶，一览众山小！”而精神为之兴奋，胸襟为之开朗。我在黄山盘桓了十多天，登过紫云峰、立马峰、天都峰、玉屏峰、光明顶、狮子林、眉毛峰等山，常常爬到绝顶，有如苏东坡游赤壁的“履巉岩，披蒙茸，踞虎豹，登虬龙，攀栖鹘之危巢，俯冯夷之幽宫”。

在黄山中，不但要低头看山，还要面面看山。因为方向一改变，山的样子就不同，有时竟完全两样。例如从玉屏峰望天都峰，看见旁边一个峰顶上有一块石头很像一只松鼠，正在向天都峰跳过去的样子。这景致就叫“松鼠跳天都”。然而爬到天都峰上望去，这松鼠却变成了一双鞋子。又如手掌峰，从某角度望去竟像一个手掌，五根手指很分明。然而峰回路转，这手掌就变成了一个拳头。他如“罗汉拜观音”“仙人下棋”“喜鹊登梅”“梦笔生花”“鳌鱼驮金龟”等景致，也都随时改样，变幻无定。如果我是个好事者，不难替这些石山新造出几十个名目来，让导游人增加些讲解资料。然而我没有这种雅兴，却听到别人新起了两个很好的名目：有一次我们从西海门凭栏俯瞰，但见无数石山拔地而起，真像万笏朝天；其中有一个石山由许多方形石块堆积起来，竟同玩具中的积木一样，使人不相信是天生的，而疑心是人工的。导游人告诉我：有一个上海来的游客，替这石山起个名目，叫做“国际饭店”。我一看，果然很像上海南京路上的国际饭店。有人说这名目太俗气，欠古雅。我却觉得有一种现实的美感，比古雅更美。又有一次，我们登光明顶，望见东海（这海是指云海）上有一个高峰，腰间有一个缺口，缺口里有一块石头，很像一只蹲着的青蛙。气象台里有一个青年工作人员告诉我：他们

自己替这景致起一个名目，叫做“青蛙跳东海”。我一看，果然很像一只青蛙将要跳到东海里去的样子。这名目起得很适当。

翻山过岭了好几天，最后逶迤下山，到云谷寺投宿。这云谷寺位在群山之间的一个谷中。由此再爬过一个眉毛峰，就可以回到黄山宾馆而结束游程了。我这天傍晚到达了云谷寺，发生了一种特殊的感觉，觉得心情和过去几天完全不同。起初想不出其所以然，后来仔细探索，方才明白原因：原来云谷寺位在较低的山谷中，开门见山，而这山高得很，用“万丈”“插云”等语来形容似乎还嫌不够，简直可用“凌霄”“逼天”等字眼。因此我看山必须仰起头来。古语云：“高山仰止”，可见仰起头来看山是正常的，而低下头去看山是异常的。我一到云谷寺就发生一种特殊的感觉，便是因为在好几天异常之后突然恢复正常的原故。这时候我觉得异常固然可喜，但是正常更为可爱。我躺在云谷寺宿舍门前的藤椅里，卧看山景，但见一向异常地躺在我脚下的白云，现在正常地浮在我头上了，觉得很自然。它们无心出岫，随意来往；有时冉冉而降，似乎要闯进寺里来访问我的样子。我便想起某古人的诗句：“白云无事常来往，莫怪山僧不送迎。”好诗句啊！然而叫我做这山僧，一定闭门不纳，因为白云这东西是很潮湿的。

會當凌絕頂一覽眾山小

於前山作
子惟

此外也许还有一个原因：云谷寺是旧式房子，三开间的楼屋。我们住在楼下左右两间里，中央一间作为客堂；廊下很宽，布设桌椅，可以随意起卧，品茗谈话，饮酒看山，比过去所住的文殊院、北海宾馆、黄山宾馆趣味好得多。文殊院是石造二层楼屋，房间像轮船里的房舱或火车里的卧车：约一方丈大小的房间，中央开门，左右两床相对，中间靠窗设一小桌，每间都是如此。北海宾馆建筑宏壮，房间较大，但也是集体宿舍式的：中央一条走廊，两旁两排房间，间间相似。黄山宾馆建筑尤为富丽堂皇，同上海的国际饭店、锦江饭店等差不多。两宾馆都有同上海一样的卫生设备。这些房屋居住固然舒服，然而太刻板，太洋化；住得长久了，觉得仿佛关在笼子里。云谷寺就没有这种感觉，不像旅馆，却像人家家里，有亲切温暖之感和自然之趣。因此我一到云谷寺就发生一种特殊的感觉。云谷寺倘能添置卫生设备，采用些西式建筑的优点：两宾馆的建筑倘能采用中国方式，而加西洋设备，使外为中用，那才是我所理想的旅舍了。

这又使我回想起杭州的一家西菜馆的事，附说在此：此次我游黄山，道经杭州，曾经到一个西菜馆里去吃一餐午饭。这菜馆采用西式的分食办法，但不用刀叉而用中国的筷子。这办法好极。原来中国的合食是不好的办法，各人的唾液都可能由筷子带进菜碗里，拌匀了请大家吃。西洋的分食办法就没有这弊端，很应该采用。然而西洋的刀叉，中国人实在用不惯，我们还是用筷子便当。这西菜馆能采取中西之长，创造新办法，非常合理，很可赞佩。当时我看见座上多半是农民，就恍然大悟：农民最不惯用刀叉，这合理的新办法显然是农民教他们创造的。

一九六一年五月二十日于上海记

上天都[1]

从黄山宾馆到文殊院的途中，有一块独一无二的小平地，约有二三十步见方。据说不久这里要造一个亭子，供游人息足，现在已有许多石条乱放着了。我爬到了这块平地上，如获至宝，立刻在石条上坐下，觉得比坐沙发椅子更舒服。因为我已经翻了两个山峰，紫云峰和立马峰，尽是陡坡石级，羊肠坂道，两腿已经不胜酸软了。

坐在石条上点着一根纸烟，向四周望望，看见一面有一个高峰，它的峭壁上有一条纹路，远望好像一条虚线。仔细辨认，才知道是很长的一排石级，由此可以登峰的。我不觉惊讶地叫出："这个峰也爬得上的？"陪我上山的向导说："这个叫做天都峰，是黄山中最陡的一个峰；轿子不能上去，只有步行才爬得上。老人家不能上去。"

昨夜在黄山宾馆时，交际科的郝同志劝我雇一乘轿子上山。她说虽然这几天服务队里的人都忙着采茶，但也可以抽调出四个人来抬你上山。这些山路，老年人步行是吃不消的。我考虑了一下，决定谢绝坐轿。一则不好意思妨碍他们的采茶工作，二则设想四个人抬我一个人上山，我心情的不安一定比步行的疲劳苦痛得多。因此毅然地谢绝了，决定只请一个向导老宋和一个服务员小程陪伴上山。今天一路上来，老宋指示我好几个险峻的地方，都是不能坐轿，必须步行的。此时我觉得：昨夜的谢绝坐轿是得策的。我从过去的经验中发见一个真理：爬山的唯一的好办法，是像龟兔赛跑里的乌龟一样，不断地、慢慢地走。现在向导说"老人家不能上去"，我漫应了一声，但是心中怀疑。我想：慢慢地走，老人家或许也能上去。然而天色已经向晚，我们须得爬上这天都峰对面的玉屏峰，到文殊院投宿。现在谈不到上天都了。

在文殊院三天阻雨，却得到了两个喜讯，第26届世界乒乓球锦标赛，男女单打，中国都获得了冠军；苏联的加加林乘飞船绕地球一匝，安然回到本国。我觉得脸上光彩，心中高兴，两腿的酸软忽然消失了。第四天放晴，女儿一吟发兴上天都，我决定同去。她说：“爸爸和妈妈在这里休息吧，怕吃不消呢。”我说：“妈妈是放大脚[2]，固然吃不消；我又不是放大脚，慢慢地走！”老宋笑着说：“也好，反正走不动可以在半路上坐等的。”接着又说：“去年你们画院里的画师来游玩，两位老先生都没有上天都。你老人家兴致真好！”大概他预料我走不到顶的。

从文殊院走下五六百个石级，到了前几天坐在石条上休息的那块小平地上，望望天都峰那条虚线似的石级，不免有些心慌。然而我有一个法宝，就是不断地、慢慢地走。这法宝可以克服一切困难。我坐在平地的石条上慢慢地抽了两根纸烟，精神又振作了，就开始上天都。

这石级的斜度，据导游书上说，是六十度至八十度。事实证明这数字没有夸张。全靠石级的一旁立着石柱，石柱上装着铁链，扶着铁链才敢爬上去。我规定一个制度：每跨上十步，站立一下。后来加以调整：每跨上五步，站立一下。后来第三次调整：每跨上五步，站立一下；再跨上五步，在石级上坐一下。有的地方铁链断了，或者铁链距离太远，或者斜度达到八十度，那时我就四条“腿”走路。这样地爬了大约一千级，才爬到了一个勉强可称平地的地方。我以为到顶了，岂知山上复有山，而且路头比过去的石级更曲折，更险峻。有几个地方，须得小程在前面拉，老宋在后面推，我的身子才飞腾上去。

老宋说：“过了鲫鱼背，离开山顶不远了。”不久，眼前果然出现了一个巨大的“鲫鱼”。它的背脊约有十几丈长，却只有两三尺阔，两旁立着石柱，柱上装着铁链。我两手扶着铁链，眼睛看着前面，能够堂皇地

跨步；但倘眼睛向下一望，两条腿就不期地发起抖来，畏缩不前了。因为望下去一片石壁，简直是“下临无地”。如果掉下去，一定粉身碎骨。走完了鲫鱼背，我连忙在一块石头上坐下，透一口大气。我抽着纸烟，想象当初工人们立石柱、装铁链时的光景，深切地感到劳动人民的伟大，惭愧我的卑怯：扶着现成的铁链还要两腿发抖！

再走几个险坡，便到达了天都峰的最高处。这里也有石柱和铁链，也是下临无地的。但我总算曾经沧海了，并不觉得顶上可怕，却对于鲫鱼背特别感兴趣。回去的时候，我站在鱼背顶点，叫一吟拍一张照。岂知这照片并无可观。因为一则拍照不能摄取全景，表不出高和险；二则拍照不能删除芜杂、强调要点，所以不能动人。在这点上绘画就可以逞强了：把不必要的琐屑删去，让主要的特点显出，甚至加以夸张或改造，表现出对象的神气，即所谓“传神写照”，只有绘画——尤其是中国画——最擅长。

上山吃力，下山危险——这是我登山的经验谈。下天都的时候，我全靠倒退，再加向导和服务员的帮助，才免除了危险。回到文殊院，看见扶梯害怕了。勉强上楼，倒在床里。两腿酸痛难当，然而回想滋味极佳。我想：我的法宝“像乌龟一样不断地、慢慢地走”，不但适用于老人登山，又可普遍地适用于老弱者的一切行为：凡事只要坚忍不懈地进行，即使慢些，也终于能获得成功。今天我的上天都已经获得成功了。欢欣之余，躺在床上吟成了一首小诗：

结伴游黄山，良辰值暮春。

美景层层出，眼界日日新。

奇峰高万丈，飞瀑泻千寻。

云海脚下流，苍松石上生。

入山虽甚深，世事依然闻。

息足听广播，都城传好音。

国际乒乓赛，中国得冠军。

飞船绕地球，勇哉加加林！

客中逢双喜，游兴忽然增。

掀髯上天都，不让少年人。

一九六一年五月十一日于上海记

---

[1] 本篇原1961年北京出版社《江山多娇》杂志。

[2] 放大脚，指缠足陋习逐渐废绝而裹足后半途放松的小脚。

饮水思源[1]——参观江西革命根据地随笔

你看，我衣襟上挂着一个金碧辉煌的徽章，这是我在参观瑞金革命根据地的时候，当地人送我的。瑞金地方，革命纪念地独多，前往瞻仰的人不绝，所以当地人特制一种徽章，赠送给参观者，让他们也沾一些光。

这徽章红地金边，浮雕着一个“红军烈士纪念塔”和一个五角星，题着“参观瑞金纪念”六个金字。这红军烈士纪念塔建设在瑞金附近的叶坪地方。我曾经到叶坪参观。这是一个乡村，青山环绕，古木参天。这些古木都是合抱不交的大樟树，根枝盘曲，形似虬龙。其中有当年的临时中央工农民主政府遗址，有毛主席的故居，都是些旧式老屋，土墙板壁，泥地纸窗；和我们在瑞金寓居的高大华丽而卫生设备齐全的洋楼比较起来，相差足有两个世纪。这里面有当时领导同志们所住的房间、所用的办公室以及会议厅等，都有牌子标志着。室中动用器杂，都照老样，有些确是原物，有些是曾经损坏而照原样修补或仿制的。我目睹这些光景，回想当年斗争中的艰苦生活和坚毅精神，对照着目前新中国的巨大胜利和辉煌建设，抚今思昔，不觉愧感交集，五体投地。我们现在幸福地享受着胜利果实，原来这果实是这样艰辛地培植出来的！

红军烈士纪念塔建设在一个广场上，对面是一个阅兵台。塔和台之间，地上用水门汀砌出九个大字：“踏着先烈的血迹前进!”附近便是毛主席的故居。这故居是一间非常陈旧而低小的楼屋，房间都只有一个窗洞，装着几根木栅。屋外有三株老樟树，都是合抱不交的，那些枝干交错纵横，望去形似假山。据说当年毛主席常常在这些大树底下读书。如果我当时看到这情景，一定当他是个隐士。岂知这隐士胸中正在旋转乾

坤，决胜千里之外！

附近还有一株极大的樟树，那些根形成一个环门，环门里面掘着一个很深的洞，是当时躲避敌人飞机用的防空洞兼金库。现在遍布全国各地的人民银行，都是由这个洞变成的！

瑞金附近还有一个乡村，叫做沙洲坝。这地方有一个井，名叫“红井”，是当年毛主席亲自参加挖掘的。那口井旁边立着一块牌子，上面题着字：“吃水不忘挖井人，时刻想念毛主席。”后面记着：“一九五一年三月沙洲坝全体人民敬立”。我在这井畔俯仰徘徊，不忍遽去。前几天我道经南昌的时候，参观“八一纪念馆”，看见里面陈列着八一起义时的各种纪念物：盛茶水的缸、马灯、手电筒、杯盏、刀枪、衣服等，都是极粗陋的，充分说明当时斗争中的艰苦生活。我的愧感达到了惶恐的

程度。参观后，主管人拿出册子来要我题字，我乘着兴奋题了“饮水思源”四个大字。现在看到这个红井，心中纳罕：这真是饮水思源了！我就摸出手册来替这红井画了一幅图画。在瑞金的寓楼里，我听当地一位书记的报告：当时毛主席和人民一起生活，一起劳动。当农民们插秧休息的时候，毛主席下田去帮他们插。沙洲坝的人民至今传为美谈。

回到瑞金城内参观“革命纪念馆”的时候，我又受到了极大的感动。这纪念馆楼上有一个房间里陈列着一块破旧了的暗红色的招牌，上面题着“中央内务人民委员会”九个大字。这是当年被“围剿”的时候老百姓偷藏起来，保存到今天的。大概偷藏在阴暗潮湿的地方，所以边缘都腐烂了，红色都晦暗了，字迹也有些模糊了。这偷藏是一件极大的冒险工作！如果被反动派查出，全家性命交关呢！人民肯冒极大的危险，拼全家性命来保藏这块招牌，足证人民对革命政府的爱护之心，深切到无以复加了！全仗着毛主席的英明领导和这些人民的忠诚拥护，革命才能成功，中国才能解放，我们才能享福！

革命纪念馆里还有一只玻璃柜子，也引起我强烈的感动。这里面陈列着各种草，是当年斗争中红军当饭吃的。因为他们常常躲藏在深山中，粮食供应断绝，就采这些草来当饭吃。草有五种，叫做“人参果”“艾子菜”“秋鱼菜”“野苋菜”“车藤草”。这些草陈列在柜子里，现在当然枯焦了，但看形状，可以想见是一般人不要吃的野草。我们这次访问瑞金，蒙当局隆重招待，吃的是鸡鸭鱼肉。我和夏理彬医生虽然吃素，但用眼睛来享受了荤菜，又用嘴巴来享受精美的素菜，想起了当年红军吃这五种野草，真惭愧得背上流汗！

这种艰苦奋斗的精神，给了我很大的革命教育，而且当场就应验：有一次我们去参观一个矿山，为了有些同人进矿穴去参观，出来得迟了，我们到两点多钟才吃午饭。我着实觉得肚饥；然而一想起当年战士

们艰苦奋斗的精神，肚子就不饿了，觉得即使不吃一餐中饭，也算不了一回事。又有一次，我在上井冈山的途中患病了，在兴国的招待所里躺了一天。虽然是医生照顾得好，但一半是江西人民的革命精神的感召，使我次日就退热，终于赶上队伍，上井冈山。我平日在家里，一经发烧，就要缠绵床褥至十余天之久；这次立刻复健，显然是受了革命精神的感召了。

我感谢江西革命根据地的人民，我决心学习他们的革命精神，为社会主义建设做出更大的贡献。我在归车里作了一首小诗；附录于此：

闻道瑞金好，雄名震四方。

当年鏖战地，今日富饶乡。

红井千秋泽，青山百世芳。

功成遗迹在，抵掌话沧桑。

一九六一年十月六日记于上海

---

[1] 本篇原载1961年10月14日上海《解放日报》。

化作春泥更护花[1]——参观江西革命根据地随笔

我平生——孩童时代不算——难得流眼泪；但这次在南昌的烈士纪念堂里，竟流了不少。这里面的灵堂里，左右两排玻璃柜子，里面陈列着许多装潢很隆重的册子，是当年江西各地为解放战争而牺牲的烈士的名册。翻开来一看，里面记录着烈士的姓名、年岁、籍贯等；各村、各乡分别造册，有的一村牺牲数千名，有的一乡牺牲数万名，都用工整的楷书历历地记载着。楼上几个大房间的墙壁上，挂着许多烈士的照片，鲁迅先生记录过的刘和珍女烈士亦在其内。玻璃柜子里陈列着各烈士的遗物，有书册、信件、器什、血衣等，教人看了更是悲愤交集。

江西人民为革命付出了巨大的代价！据报道：第一次大革命时期江西全省人口有二千六百多万。到了一九四九年解放的时候，只剩下一千三百万。这就是说，在革命的斗争中被反动派摧残了一半人口。长征开始之后，国民党在江西各革命根据地进行了疯狂的烧杀。他们提出三句口号，叫做“茅厕要过火，石头要过刀，人要换种”。这期间江西人民死在敌人屠刀之下的共有七十多万。宁都县满门抄斩的有八千三百家。井冈山的村落全部被烧光。兴国一县参军者有六万多人，参加长征者有三万多人；解放时只剩三百多人。

江西人民用千百万生命来换得了胜利！这些烈士的血化作了革命的动力，激励了全国人民的心，取得了巨大的胜利。我瞻仰烈士纪念堂之后，想起了古人的两句诗：“落红不是无情物，化作春泥更护花。”这两句诗看似风雅优美，其实沉痛悲壮；看似消沉的，其实是积极的。这就是“化悲愤为力量！”我把这两句诗吟了几遍，胸中的郁勃才消解了些。

我在南昌又参观了“八一纪念馆”。这里面陈列着“八一”起义时的各种纪念物。其中有当时所用的茶水缸、马灯、手电筒、武器以及红军的

用品等，教人看了非常感动。这屋子本来是江西大旅社。周恩来、叶挺等同志当时住过的房间、用过的会议室，都照当时的原样保存着。朱德同志用过的手枪，也陈列在这里。贺龙指挥部的楼窗上，还留着当时的弹痕呢！

我又参观了当年朱德同志领导的“军官教导团”的旧址。现在这里面住着军士，但有一个房间里保留着朱德同志当时所用的床。这只床真使人吃惊：不但没有棕绷，竟连松板也没有，只是在木框子上钉着八九条竹片，每两条之间相距约有一两寸，上面铺一条薄薄的褥子，是当时的原物。我用手按按褥子，底下的竹片就一条一条地突出来，想见身体躺在这上面，是很不舒服的。如果躺过一夜，早上起来说不定身上会起条纹呢。我想想这种艰苦奋斗的精神，觉得愧感交集。我住在南昌的江西宾馆里，睡的是席梦思床，同这只床比较起来，真是天差地远。我有什么功德，今天来享受这幸福呢？

这种艰苦奋斗的精神，普遍地贯彻在江西革命根据地人民的心中。据当地的老英雄们说：他们为了支援前线，宁可自己少吃少穿。在极艰苦的期间，他们曾经发起“每天每人节约一两米、一个铜板”的运动。当干部的每人每天只有十二两米和一角钱的菜钱。为了支援红军，还有自动提出自带粮食，不吃公粮的。当时瑞金的人民有一支歌：“白塔巍峨矗立，绵江长流向东。红色儿女前仆后继，任凭血雨腥风。”赣南区党委的第一书记刘建华同志曾经参加游击战十九年，直到解放为止。他告诉我们：那时候敌人搜山“清剿”，游击队天天要从这山头转到那山头，躲避危险。特别是从一九三五年到一九三七年，最为艰苦，三年间极少有脱衣服睡觉的日子。吃的是野菜竹笋，有时简直挨饿。冬天没有棉被，坐在火堆旁边过夜。虽然敌人颁布了“通匪者杀”和“移民并村”等恶毒的办法，但是群众还是冒着生命危险，给游击队送情报，送衣服，送

粮食。真是艰苦卓绝啊!

这种艰苦卓绝的精神和这种悲愤，都化作了无穷大的力量，取得了辉煌的胜利，又推动着伟大的社会主义建设。因人成事而坐享成果的我们，安得不感谢这些烈士和英雄，而尽心竭力地为社会主义建设服务呢？我在南昌填了一阕《望江南》：

南昌好，八一建奇勋。饮水思源怀烈士，揭竿起义忆群英。青史永留名。

〔1961年〕

---

[1] 本篇原载1961年10月13日上海《文汇报》。

有头有尾[1]——参观江西革命根据地随笔

赣州有一种名菜，叫做“鱼头鱼尾羹”。这是一碗淡黄色的羹，两边露出一个鱼头和一个鱼尾。表面看去，这碗里盛着一个鱼，鱼身淹没在羹中，鱼头鱼尾露出在外面。然而实际上只是一碗羹，里面并没有鱼身，只是一个鱼头和一个鱼尾装饰在碗的两边上。羹是用蛋和鱼肉做成的，味道非常鲜美。吃到碗底，看见一根鱼骨，鱼头鱼尾就长在这鱼骨的两端，这些是看而不吃的。据说这是“有头有尾”的意思。

我们这江西革命根据地参观团二十几个人中，我和夏理彬医师是吃素的，夏医师吃素很严格。我比他宽些：肉类绝对不能吃，不得已时吃些鱼也无妨。但是这回看到这碗鱼头鱼尾羹，非不得已也吃了。因为我喜爱这菜名的意义：有头有尾，贯彻到底。饭后我作了一首小诗：

赣州有名菜，鱼头鱼尾羹。

我爱此佳肴，教育意味深：

有头必有尾，有叶必有根；

有始必有终，坚决不变心。

革命须到底，有志事竟成。

我爱此意义，多吃一瓢羹。

八境公园里有一个地方壁上刻着三句话：“以革命的意义想想过去，以革命的精神对待现在，以革命的志气创造未来。”这就是革命有

头有尾的意思吧。江西革命根据地的人民的确体现了这种精神：他们过去艰苦奋斗，不惜牺牲，终于取得了胜利；现在还是本着艰苦奋斗的传统精神，努力于社会主义建设。所以解放以来十二年间，各地的建设迅速发展，有如雨后春笋；日新月异，有如百花竞放。像赣州这八境公园，设计之妥善，布置之新颖，装饰之美观，尤其是地势之优胜，在我们上海是找不出比拟的。我永远不能忘记那天在八境台上的集会：

八境台位在八境公园中曲径通幽之处，建立在一个小山上。是日也，天朗气清，凭栏远眺，可以望见章江和贡江合流的交点。细看波纹，两条江水汇合的地方隐约有界线可辨；奔腾澎湃，异途同归，仿佛是井冈山会师的象征，真是天下之伟观啊！两岸山上树木郁郁苍苍，其间处处露出红色的屋顶来，是工厂及疗养院之类的建筑物。隔江遥望郁孤台，我想起了辛稼轩“郁孤台下清江水，中间多少行人泪”之句，窃笑稼轩当年登台时情怀的凄凉，又窃喜我今天登台时心境的愉快。两江沿岸，青青的作物漫山遍野，说明着赣南土地的肥沃与生产的丰富。听说今年已经遭过两次旱灾和七次水灾，然而一点也没有灾荒的痕迹，这又说明着人民公社的伟力和赣州人民的干劲。当我们在八境台集会的时候，就有一位七十八岁的老翁陈锐朗诵一首七律来欢迎我们。诗云：

济济群贤集上游，登临消尽古今愁。

江分章贡滩声急，雨洗崆峒景色幽。

文化千年留胜迹，物资八面集虔州。

烽烟销仗东风力，世界和平不用忧。

接着有人拿出文房四宝来，要我作画留念。我想，今天这个胜会，草草画几笔不足以纪念；仔细经营描写呢，又为环境和时间所不许。怎

么办呢？忽然计上心来，我利用茶会的时间，嗑着瓜子，和了一首诗；迅速地写了一条立幅交卷，并约以后作画补呈。从南昌陪我们来此的潘震亚副省长就扯起了江西调头，把我的和章当众朗诵一遍：

负笈迢迢胜地游，关山易越不须愁。

双江合处三山艳，八境台前五岭幽。

樟木钨沙多特产，英雄战士壮名州。

地灵人杰天时好，远大前程永勿忧。

回寓后我写了一幅双江合流图，送给八境台留念。同人中为此游赋诗填词者甚多。我们此次是为了接受革命传统教育而负笈来游的；但这八境台之会竟成了一个雅集，使得这参观团更加丰富多彩了。

主人殷勤招待，临行前一日又引导我们去游览通天岩。岩在市外十余里之处，不甚高，但是布置设备都很新颖整洁，这也是解放之后重修过的。岩上有石屋，宽广可容数十人坐卧。石屋外面岩壁上雕刻着无数佛像、神像和明、清以来许多游客的题词。其中有一处名曰“忘归岩”，内有两只天然的石床。我试躺一下，觉得很舒服。岩壁上刻着王守仁的题诗：

青山随地佳，岂必故园好？

但得此身闲，尘寰亦蓬岛。

西林日初暮，明月来何早？

醉卧石床凉，洞云秋风扫。

我对步韵发生了兴味，也和了他一首：

石屋何轩敞，坐憩[2]心情好。

雕像满四壁，如入群仙岛。

身在忘归岩，谁肯归去早？

仰卧石床上，碧天净如扫。

次日告别赣州，我在归车中回想：赣州人不但富有革命精神，又富有艺术趣味。风景区建设的优美精致和对来宾招待的殷勤风雅，充分说明着他们的生活的丰富。怪不得连筵席上的一盘羹都含有教育意义和人生情味了。这真是可佩服的，可学习的。我在归车中又填了一阕《菩萨蛮》送给赣州：

郁孤台上秋风袅，虔州圣地双江抱。草木尽生光，山川万里香。

崆峒眉样秀，章贡眼波溜。沃野绿无边，穰穰大有年。

一九六一年十月九日记于上海

---

[1] 本篇原载1961年《人民文学》12月号。

[2] 后来作者将“坐憩”改为“息足”。

我译《源氏物语》[1]

我是四十年前的东京旅客，我非常喜爱日本的风景和人民生活，说起日本，富士山、信浓川、樱花、红叶、神社、鸟居等都浮现到我眼前来。中日两国本来是同种、同文的国家。远在一千九百年前，两国文化早已交流。我们都是席地而坐的人民，都是用筷子吃饭的人民。所以我觉得日本人民比欧美人民更加可亲。过去我有许多日本人的先生和朋友。名画家藤岛武二、三宅克己、大野隆德、已故的日中友好协会副会长内山完造等，我都熟悉。我曾经翻译过日本的文学家夏目漱石、石川啄木的小说，以及德富芦花的名作《不如归》。这些译本现今在我国刊印流传，为广大人民所爱读。而在另一方面，我所著的《缘缘堂随笔》，也曾经由日本的文学家吉川幸次郎翻译为日本文；谷崎润一郎曾经在他的随笔《昨今》里评论我的随笔，并向日本读者推荐。原来我们两国人民，风俗习惯互相近似，所以我们互读译文，觉得比读欧美文学的译文更加亲切。

日本在世界上是文化发达最早的国家之一。日本的《古事记》和《日本书纪》，都是一千几百年前的作品，即我国唐朝时代的作品，文章都很富丽典雅，不亚于我们汉唐的古典文学。那时候，欧洲文化还非常幼稚，美洲更谈不到。只有中日两国的文学，早就在世界上大放光辉，一直照耀到几千年后的今日。而日本文学更有一个独得的特色，便是长篇小说的最早出世。日本的《源氏物语》，是公历一○○六年左右完成的，是几近一千年前的作品。这是世界上最早的长篇小说。我国的长篇小说《三国演义》和《水浒》、意大利但丁的《神曲》，都比《源氏物语》迟三四百年出世呢。这《源氏物语》是世界文学的珍宝，是日

本人民的骄傲！在英国、德国、法国，早已有了译本，早已脍炙人口。而在相亲相近的中国，一向没有译本。直到解放后的今日，方才从事翻译；而这翻译工作正好落在我肩膀上。这在我是一种莫大的光荣！

记得我青年时代，在东京的图书馆里看到古本《源氏物语》。展开来一看，全是古文，不易理解。后来我买了一部与谢野晶子的现代语译本，读了一遍，觉得很像中国的《红楼梦》，人物众多，情节离奇，描写细致，含义丰富，令人不忍释手。读后我便发心学习日本古文。记得我曾经把第一回《桐壶》读得烂熟。起初觉得这古文往往没有主语，字句太简单，难于理会；后来渐渐体会到古文的好处，所谓“言简意繁”，有似中国的《论语》《左传》或《檀弓》。当时我曾经希望把它译成中国文。然而那时候我正热衷于美术、音乐，不能下此决心，况且这部巨著长达百余万字，奔走于衣食的我，哪里有条件从事这庞大的工作呢？结果这希望只有梦想而已。岂知过了四十年，这梦想竟变成了事实。这是多么可喜可庆的事！

我国人民政府一向维护中日友好，重视日本古典文学。解放后十余年，民生安定、国本巩固之后，便大力从事文艺建设，借以弥补旧时代的缺陷。关于日本古典文学介绍方面，首先提出的是《源氏物语》。经过出版当局的研究考虑，结果把这任务交给了我。我因有上述的前缘，欣然受任，已于去年秋天开始翻译，到现在已经完成了六回。全书五十四回，预计三年左右可以译毕，一九六五年左右可以出书。我预料这计划一定会实现。

关于《源氏物语》的参考书，在日本不下数十种之多，大部分我已经办到，并且读过。在译本中，我认为谷崎润一郎最为精当：既易于理解，又忠于古文，不失作者紫式部原有的风格。然其他各本，亦各有其长处，都可供我参考。我执笔时，常常发生亲切之感。因为这书中常常

引用我们唐朝诗人白居易等的诗句，又看到日本古代女子能读我国的古文《史记》《汉书》和“五经”（《易经》《书经》《诗经》《礼记》《春秋》）；而在插图中，又看见日本平安时代的人物衣冠和我国唐朝非常相似。所以我译述时的心情，和往年译述俄罗斯古典文学时不同，仿佛是在译述我国自己的古书。我相信这译文会比西洋文的译文自然些，流畅些。但也难免有困难之处，举一个例：日本文中，樱花的“花”和口鼻的“鼻”都称为“hana”。《源氏物语》中有一个女子，鼻尖上有一点红色，源氏公子便称这女子为“末摘花”，而用咏花的诗句来暗中讥笑这女子的鼻子，非常富有风趣。但在中国文中，不可能表达这种风趣。我只能用注解来说明。然而一用注解便煞风景了。在短歌中，此种例子不胜枚举，我都无法对付，真是一种遗憾。为了避免注解的煞风景，我有时不拘泥短歌中的字义，而另用一种适当的中国文来表达原诗的神趣。这尝试是否成功，在我心中还是一个问题。

现在我已译完第六回“末摘花”，今后即将开始翻译第七回“红叶贺”。说起红叶，我又惦念起日本来。樱花和红叶，是日本有名的“春红秋艳”。我在日本滞留的那一年，曾到各处欣赏红叶。记得有一次在江之岛，坐在红叶底下眺望大海，饮正宗酒。其时天风振袖，水光接天；十里红树，如锦如绣。三杯之后，我浑忘尘劳，几疑身在神仙世界了。四十年来，这甘美的回忆时时闪现在我心头。今后我在翻译《源氏物语》的三年之间，一定会不断地回想日本的风景和日本人民的风韵闲雅的生活。我希望这东方特有的优良传统永远保留在日本人民的生活中。

〔1962年〕

---

[1] 此文原载1962年10月10日香港《文汇报》。作者原来编在这里的是发表于1962年8月号日文版《人民中国》上的日文稿《与日本人民谈〈源氏物语〉翻译工

作》，不曾见过中文原稿。两文除开头几句略异外，其他完全相同。故此次编文集时，我们以此文代之。

阿咪[1]

阿咪者，小白猫也。十五年前我曾为大白猫“白象”写文。白象死后又曾养一黄猫，并未为它写文。最近来了这阿咪，似觉非写不可了。盖在黄猫时代我早有所感，想再度替猫写照。但念此种文章，无益于世道人心，不写也罢。黄猫短命而死之后，写文之念遂消。直至最近，友人送了我这阿咪，此念复萌，不可遏止。率尔命笔，也顾不得世道人心了。

阿咪之父是中国猫，之母是外国猫。故阿咪毛甚长，有似兔子。想是秉承母教之故，态度异常活泼，除睡觉外，竟无片刻静止。地上倘有一物，便是它的游戏伴侣，百玩不厌。人倘理睬它一下，它就用姿态动作代替言语，和你大打交道。此时你即使有要事在身，也只得暂时撇开，与它应酬一下；即使有懊恼在心，也自会忘怀一切，笑逐颜开。哭的孩子看见了阿咪，会破涕为笑呢。

我家平日只有四个大人和半个小孩。半个小孩者，便是我女儿的干女儿，住在隔壁，每星期三天宿在家里，四天宿在这里，但白天总是上学。因此，我家白昼往往岑寂，写作的埋头写作，做家务的专心家务，肃静无声，有时竟像修道院。自从来了阿咪，家中忽然热闹了。厨房里常有保姆的话声或骂声，其对象便是阿咪。室中常有陌生的笑谈声，是送信人或邮递员在欣赏阿咪。来客之中，送信人及邮递员最是枯燥，往往交了信件就走，绝少开口谈话。自从家里有了阿咪，这些客人亲昵得多了。常常因猫而问长问短，有说有笑，送出了信件还是留连不忍遽去。

访客之中，有的也很枯燥无味。他们是为公事或私事或礼貌而来的，谈话有的规矩严肃，有的啰苏疙瘩，有的虚空无聊，谈完了天气之后只得默守冷场。然而自从来了阿咪，我们的谈话有了插曲，有了调节，主客都舒畅了。有一个为正经而来的客人，正在侃侃而谈之时，看见阿咪姗姗而来，注意力便被吸引，不能再谈下去，甚至我问他也不回答了。又有一个客人向我叙述一件颇伤脑筋之事，谈话冗长曲折，连听者也很吃力。谈至中途，阿咪蹦跳而来，无端地仰卧在我面前了。这客人正在愤慨之际，忽然转怒为喜，停止发言，赞道："这猫很有趣！"便欣赏它，抚弄它，获得了片时的休息与调节。有一个客人带了个孩子来。我们谈话，孩子不感兴味，在旁枯坐。我家此时没有小主人可陪小客人，我正抱歉，忽然阿咪从沙发下钻出，抱住了我的脚。于是大小客人共同欣赏阿咪，三人就团结一气了。后来我应酬大客人，阿咪替我招待小客人，我这主人就放心了。原来小朋友最爱猫，和它厮伴半天，也不厌倦；甚至被它抓出了血也情愿。因为他们有一共通性：活泼好动。女孩子更喜欢猫，逗它玩它，抱它喂它，劳而不怨。因为她们也有个共通性：娇痴亲昵。

写到这里，我回想起已故的黄猫来了。这猫名叫“猫伯伯”。在我们故乡，伯伯不一定是尊称。我们称鬼为“鬼伯伯”，称贼为“贼伯伯”。故猫也不妨称为“猫伯伯”。大约对于特殊而引人注目的人物，都可讥讽地称之为伯伯。这猫的确是特殊而引人注目的。我的女儿最喜欢它。有时她正在写稿，忽然猫伯伯跳上书桌来，面对着她，端端正正地坐在稿纸

上了。她不忍驱逐，就放下了笔，和它玩耍一会。有时它竟盘拢身体，就在稿纸上睡觉了，身体仿佛一堆牛粪，正好装满了一张稿纸。有一天，来了一位难得光临的贵客。我正襟危坐，专心应对。“久仰久仰”“岂敢岂敢”，有似演剧。忽然猫伯伯跳上矮桌来，嗅嗅贵客的衣袖。我觉得太唐突，想赶走它。贵客却抚它的背，极口称赞：“这猫真好！”话头转向了猫，紧张的演剧就变成了和乐的闲谈。后来我把猫伯伯抱开，放在地上，希望它去了，好让我们演完这一幕。岂知过得不久，忽然猫伯伯跳到沙发背后，迅速地爬上贵客的背脊，端端正正地坐在他的后颈上了！这贵客身体魁梧奇伟，背脊颇有些驼，坐着喝茶时，猫伯伯看来是个小山坡，爬上去很不吃力。此时我但见贵客的天官赐福的面孔上方，露出一个威风凛凛的猫头，画出来真好看呢!我以主人口气呵斥猫伯伯的无礼，一面起身捉猫。但贵客摇手阻止，把头低下，使山坡平坦些，让猫伯伯坐得舒服。如此甚好，我也何必做煞风景的主人呢？于是主客关系亲密起来，交情深入了一步。

可知猫是男女老幼一切人民大家喜爱的动物。猫的可爱，可说是群众意见。而实际上，如上所述，猫的确能化岑寂为热闹，变枯燥为生趣，转懊恼为欢笑；能助人亲善，教人团结。即使不捕老鼠，也有功于人生。那么我今为猫写照，恐是未可厚非之事吧？猫伯伯行年四岁，短命而死。这阿咪青春尚只三个月。希望它长寿健康，像我老家的老猫一样，活到十八岁。这老猫是我的父亲的爱物。父亲晚酌时，它总是端坐在酒壶边。父亲常常摘些豆腐干喂它。六十年前之事，今犹历历在目呢。

壬寅〔1962〕年仲夏于上海作

---

[1] 本篇原载1962年8月《上海文学》第35期。

天童寺忆雪舟[1]

春到江南，百花齐放。我动了游兴，就在三月中风和日暖的一天，乘轮船到宁波去作旅行写生了。

宁波是我旧游之地，然而一别已有二十多年，走入市区，但觉面目一新，完全不可复识了。从前的木造老江桥现在已变成钢架大桥，从前的小屋现已变成层楼，从前的石子路现已变成柏油马路……街上车水马龙，商店百货山积。二十多年不见，这老朋友已经返老还童了！

我是来作旅行写生的，希望看看风景，首先想起有名的天童寺。这千年古刹除风景优胜之外，对我还有一点吸引力；这是日本有名的画僧雪舟等杨驻锡之处，因此天童二字带着美术的香气。我看过宁波市区后，次日即驱车赴天童寺。

天童寺离市区约五十里，小汽车一小时即到。将近寺院，一路上长松夹道，荫蔽天日；松风之声，有如海潮。走进山门，但见殿宇巍峨，金碧辉煌；庄严七宝，香气氤氲。寺屋大小不下数百间，都布置得清楚齐整，了无纤尘。寺址在山坡上，层层而上，从最高的罗汉堂中可以望见寺院全景。我凭栏俯瞰，想象五百年前曾有一位日本高僧兼大画家住在这里，不知哪一个房间是他的起居坐卧作画之处。古人云：“登高望远，令人心悲。”我现在是登高怀古，不胜憧憬！

在寺吃素斋后，与同游诸人及僧众闲谈，始知此寺已有千余年历史，其间两次遭大火，一次遭山洪，因此文物损失殆尽，现在已经没有雪舟的纪念物了。但同游诸人都知道雪舟之名，因为一九五六年雪舟逝世四百五十年纪念，上海曾经开过雪舟遗作展览会，我曾经作文在报上

介绍。我们就闲谈雪舟的往事。僧众听了，都很高兴，庆幸他们远古时具有这一段美术胜缘。我所知道的雪舟是这样：

雪舟偷之地学書

雪舟姓小田，名等杨，是十五世纪日本有名画僧，是日本“宋元水墨画派”的代表作家。日本人所宗奉的中国水墨画家，是宋朝的马远与夏圭。雪舟要探访这画派的发源地，曾随日本的遣唐使来华，其时正是明朝宪宗年间。明朝宫廷办有画院，画家都封官职。明代名画家戴文进、倪端、李在、王谔等，都是画院里的人。李在是马远、夏圭的嫡派，雪舟一到北京，就拜李在为师，专心学习水墨画。他一方面临摹古画，一方面自己创作。经过若干时之后，他忽然悟到：作画不能专看古人及别人之作，必须师法大自然，从现实中汲取画材。于是离开北京，遍游中国名山大川。后来到了浙江宁波，看见这天童寺地势佳胜，风景优美，就在这寺里当了和尚。僧众尊崇他，称他为“天童第一座”。他在天童寺一面礼佛，一面研究绘画，若干时之后，画道大进。明宪宗闻知了，就召他进宫，请他为礼部院作壁画。这壁画画得极好，见者无不赞叹。于是求雪舟作画的人越来越多，使得他应接不暇。他在中国住了约四年，然后回国。他在这四年间与中国人结了不少翰墨因缘。

我又想起了雪舟的两种逸话，乘兴也讲给大家听。

雪舟用脚指头蘸眼泪水画老鼠

有一个中国人求雪舟一幅画，要求他画日本风景。雪舟就画日本田之浦地方的清见寺的风景，其中有个宝塔，亭亭独立，非常美观。后来雪舟返国，来到田之浦，一看，清见寺旁边并没有宝塔。大约是原来有塔，后来坍倒了。雪舟想起了在中国应嘱所写的那幅画，觉得不符现实，很不称心。他就自己拿出钱来，在清见寺旁边新造一个宝塔，使实景和他的画相符合。于此可见他作画非常注重反映现实。

雪舟十二三岁就做和尚。但他不喜诵经念佛，专爱描画。他的师父命令他诵经，他等师父去了，便把经书丢开，偷偷地拿出画具来描画。有一次他正在描画，师父忽然来了。师父大怒，拉住他的耳朵，到大殿里，用绳子把他绑在柱子上，不许他行动和吃饭。雪舟很苦痛，呜咽地哭泣，眼泪滴在面前的地上。滴得多了，形状约略像个动物。雪舟便用脚趾蘸眼泪作画，画一只老鼠。即将画成的时候，师父悄悄地走来了。他站在雪舟背后，看见地上一只老鼠正在咬雪舟的脚趾。仔细一看，原来是画。因为画得很好，师父以为是真的老鼠。这时候师父才认识了他的绘画天才，便释放他，从此任凭他自由学画。这便是这大画家发迹的第一步。

我们谈了许多旧话之后，就由寺僧引导，攀登寺旁的玲珑岩，欣赏松涛。那里有老松千百株，郁郁苍苍，犹似一片绿海。松风之声，时起时伏，亦与海涛相似。有亭翼然，署曰“听涛”，是我所手书的。寺僧告我，某树是宋代之物，某树是元代之物。我想：某些树一定是曾经见过雪舟，可惜它们不肯说话，不然，关于这位画僧我们可以得知更多的史实。

一九六三年三月于上海

[1] 本篇原载1963年4月24日香港《新晚报》。

不肯去观音院[1]

普陀山，是舟山群岛中的一个岛，岛上寺院甚多，自古以来是佛教圣地，香火不绝。浙江人有一句老话：“行一善事，比南海普陀去烧香更好。”可知南海普陀去烧香是一大功德。因为古代没有汽船，只有帆船；而渡海到普陀岛，风浪甚大，旅途艰苦，所以功德很大。现在有了汽船，交通很方便了，但一般信佛的老太太依旧认为一大功德。

我赴宁波旅行写生，因见春光明媚，又觉身体健好，游兴浓厚，便不肯回上海，却转赴普陀去“借佛游春”了。我童年时到过普陀，屈指计算，已有五十年不曾重游了。事隔半个世纪，加之以解放后普陀寺庙都修理得崭新，所以重游竟同初游一样，印象非常新鲜。

我从宁波乘船到定海，行程三小时；从定海坐汽车到沈家门，五十分钟；再从沈家门乘轮船到普陀，只费半小时。其时正值二月十九观世音菩萨生日，香客非常热闹，买香烛要排队，各寺院客房客满。但我不住寺院，住在定海专署所办的招待所中，倒很清静。

我游了四个主要的寺院：前寺、后寺、佛顶山、紫竹林。前寺是普陀的领导寺院，殿宇最为高大。后寺略小而设备庄严，千年以上的古木甚多。佛顶山有一千多石级，山顶常没在云雾中，登楼可以俯瞰普陀全岛，遥望东洋大海。紫竹林位在海边，屋宇较小，内供观音，住居者尽是尼僧；近旁有潮音洞，每逢潮涨，涛声异常宏亮。寺后有竹林，竹竿皆紫色。我曾折了一根细枝，藏在衣袋里，带回去作纪念品。这四个寺院都有悠久的历史，都有名贵的古物。我曾经参观两只极大的饭锅，每锅可容八九担米，可供千人吃饭，故名曰“千人锅”。我用手杖量量，其

直径约有两手杖。我又参观了一只七千斤重的钟，其声宏大悠久，全山可以听见。

这四个主要寺院中，紫竹林比较的最为低小；然而它的历史在全山最为悠久，是普陀最初的一个寺院。而且这开国元勋与日本人有关。有一个故事，是紫竹林的一个尼僧告诉我的，她还有一篇记载挂在客厅里呢。这故事是这样：

千余年前，后梁时代，即公历九百年左右，日本有一位高僧，名叫慧锷的，乘帆船来华，到五台山请得了一位观世音菩萨像，将载回日本去供养。那帆船开到莲花洋地方，忽然开不动了。这慧锷法师就向观音菩萨祷告："菩萨如果不肯到日本去，随便菩萨要到哪里，我和尚就跟到哪里，终身供养。"祷告毕，帆船果然开动了。随风漂泊，一直来到了普陀岛的潮音洞旁边。慧锷法师便捧菩萨像登陆。此时普陀全无寺院，只有居民。有一个姓张的居民，知道日本僧人从五台山请观音来此，就捐献几间房屋，给他供养观音像。又替这房屋取个名字，叫做"不肯去观音院"。慧锷法师就在这不肯去观音院内终老。这不肯去观音院是普陀第一所寺院，是紫竹林的前身。紫竹林这名字是后来改的。有一个人为不肯去观音院题一首诗：

借问观世音，因何不肯去？

为渡大中华，有缘来此地。

如此看来，普陀这千余年来的佛教名胜之地，是由日本人创始的。可见中日两国人民自古就互相交往，具有密切的关系。我此次出游，在宁波天童寺想起了五百年前在此寺作画的雪舟，在普陀又听到了创造寺院的慧锷。一次旅行，遇到了两件与日本有关的事情，这也可证明中日

两国人民关系之多了。不仅古代而已，现在也是如此。我经过定海，参观鱼场时，听见渔民说起：近年来海面常有飓风暴发，将渔船吹到日本，日本的渔民就招待这些中国渔民，等到风息之后护送他们回到定海。有时日本的渔船也被飓风吹到中国来，中国的渔民也招待他们，护送他们回国。劳动人民本来是一家人。

不肯去观音院左旁，海边上有很长、很广、很平的沙滩。较小的一处叫做“百步沙”，较大的一处叫做“千步沙”。潮水不来时，我们就在沙上行走。脚踏到沙上，软绵绵的，比踏在芳草地上更加舒服。走了一阵，回头望望，看见自己的足迹连成一根长长的线，把平净如镜的沙面划破，似觉很可惜的。沙地上常有各种各样的贝壳，同游的人大家寻找拾集，我也拾了一个藏在衣袋里，带回去作纪念品。为了拾贝壳，把一片平沙踩得破破烂烂，很对它不起。然而第二天再来看看，依旧平净如镜，一点伤痕也没有了。我对这些沙滩颇感兴趣，不亚于四大寺院。

离开普陀山，我在路途中作了两首诗，记录在下面：

一别名山五十春，重游佛顶喜新晴。

东风吹起千岩浪，好似长征奏凯声。

寺寺烧香拜跪勤，庄严宝岛气氤氲。

观音颔首弥陀笑，喜见群生乐太平。

回到家里，摸摸衣袋，发现一个贝壳和一根紫竹，联想起了普陀的不肯去观音院，便写这篇随笔。

一九六三年清明节于上海

---

[1] 本篇原载1963年4月18日香港《新晚报》。

缘缘堂续笔[1]

目次

1. 眉 P.1
2. 男子 P.2
3. 牛女 P.3
4. 暫時脱离塵世 P.4
5. 酒令 P.6
6. 食肉 P.8
7. 鄭鄙 P.9
8. 癩六怕 P.11
9. 塘棲 P.14
10. 中举人 P.17
11. 五爹爹 P.22
12. 菊村 P.25
13. 戍孝子和李居士 P.27
14. 王囝囝 P.31
15. 葬命 P.35
16. 老け鍋 P.36

17. 過年 P.38

18. 清明 P.48

19. 吃酒 P.51

20. 跳舞慘案 P.57

21. 三大学生慘案 P.61

22. 陶刘慘案 P.64

23. 旧上海 P.67

24. 放鹰口 P.75

25. 歪鲫婆阿三 P.80

26. 四轩拄 P.83

27. 阿慶 P.89

28. 小学同级生 P.91

29. 谭山姑娘 P.96

30. 柴生 P.99

31. 宽盖 P.102

32. 元帅菩薩 P.105

33. 瑣记 P.111

P.123 结束

[1] 本集中诸文皆作者在“十年浩劫”期间利用凌晨时分悄悄写成。1973年修改。集名原作《往事琐记》，后改为《续缘缘堂随笔》，后又改名《缘缘堂续笔》。共33篇，作者生前未发表过。其中有17篇《眉》《男子》《牛女》《暂时脱离尘世》《酒令》《食肉》《酆都》《塘栖》《王囡囡》《算命》《清明》《吃酒》《旧上海》《歪鲈婆阿三》《囚轩柱》《阿庆》《元帅菩萨》曾收入丰一吟编《缘缘堂随笔集》（浙江文艺出版社1983年5月初版）。某些随笔中的某些人名，因不便公开，姑用代号。某些内容因不便公开，予以删节。

眉

少年时初学西洋画，读一册英文书Figure Drawing（《人体画法》），看见其中说：成人的眼睛，都生在头的正中，但学者往往画得太高。因为他们以为眼睛下面有鼻有口，能吃，能说，而眼睛上面只有眉毛，无有作用，所以把眼睛画得高些。这便画错了。

我看到“眉毛无有作用”这句话，想见中国人和西洋人对眉毛的看法大不相同。中国人重视眉毛，而西洋人则不甚注意。大约因为他们凹目凸鼻，眉毛很不显著；而中国人脸面平坦，眉清目秀故也。所以在西洋诗文中，极少谈到眉；而中国诗文中，眉是美妙的描写对象。不但诗文中，在口头语中，也常说到眉：“眉来眼去”“眉飞色舞”“眉头一皱，计上心来”……

张敞画眉是关于眉的佳话。画眉有深有浅，故曰：“妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？”画眉又有各种形式，故曰“十样宫眉捧寿觞”“淡扫蛾眉朝至尊”。眉以长为美，故曰：“情高意真，眉长鬓青。”“借问承恩者，双蛾几许长？”眉能传情，故曰“贪与萧郎眉语，不知舞错伊州。”诗人又把眉比作远山，故曰“水是眼波横，山是眉峰聚”。

可见画眉是女子妆扮时的一种重要工作。我小时曾看见有些女子，把原来的眉毛剃光，完全画出来。汉时童谣中说：“城中好广眉，四方且半额。”可见画眉之道，由来久矣。鲁迅先生说：“横眉冷对千夫指”，可知男子的眉也富有表情作用。

男子

“多福多寿多男子”，是华封人对尧的祝颂。可知远古以来，人间就爱重男子。爱重男子的原因，是为了男子能使你的种子繁殖，不致无后绝嗣。而女子则嫁与别家，去繁殖别人的种子，所以人都重男轻女。

希望种子繁殖，是世间一切生物的本能。人是生物之一，当然也具有这种本能。孔子说：“不孝有三，无后为大。”耶稣《圣经》的“创世纪”中，有这样的记载：一人丧妻，有二女而无子。一女悯父无后，用酒将父灌醉，与之同房，为之生子。这奇离的故事，正是说明无后之可怕，男子之可贵。人为万物之灵，处处凌驾别种动物，独有繁殖种子一道，竟与别的动物无异。这是一种野蛮根性。世间除了极少数独身主义者之外，都具有这种根性。

我小时看见过不少爱子重嗣的实例。有一亲戚，家道小康，而两女伢伢生，老年无子。于是到处求神，拜佛，行善，许愿，果然生了一子。老夫妻爱之如拱璧，命令两女悉心护持，出必随侍，食必喂哺。此子长大到十五六岁，即计划婚事，必娶三妻，克昌厥后。岂料此子入大学后，恪守一夫一妻制，重违父命。父死之时，尚未抱孙。后来娶妻，不生子女，因故自杀，此家终于绝嗣，哀哉。

邓攸无子，古人说是天道无知。陶渊明胸怀旷达，也说“弱女虽非男，慰情聊胜无。”甚矣，男子之可贵也！

牛女

七月七日之夜，牛郎织女鹊桥相会。这神话历史悠久，梁宗懔的《荆楚岁时记》中即有记载。织女这名词，由来更久，诗《小雅》中已见；《汉书》《天文志》中说此乃天帝的孙女，故名天孙。大约因此产生神话，说天帝将织女嫁与牛郎后，织女废织，牛郎废耕。天帝怒，将二人分置银河两岸，只许每年七月七日之夜相会一度。《荆楚岁时记》中说：“是夕人家妇女结彩缕穿针，陈设几筵酒脯瓜果于庭中以乞巧。”我小时候，吾乡还盛行此风俗。我家姊妹多，祭双星时，大家在眉月光中穿针，穿进者为乞得巧。我这男孩子也来效颦，天孙总是不肯给巧。这些虽是迷信的玩意，回想起来甚有趣味。古人云：“不为无益之事，何以遣有涯之生？”

七夕牛女鹊桥相会，长为诗人词客的好题材，古来佳作不计其数，各人别出心裁。有人说：“多情欲话经年别，哪有工夫送巧来！”有人翻案，说：“金风玉露一相逢，便胜却人间无数。”又说：“两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮!”又有人揶揄他们，说“笑问牵牛与织女，是谁先过鹊桥来？”又有人异想天开，说他们是夜夜相会的：“人间都道隔年期，岂天上方才隔夜。”有道是“山中方七日，世上已千年”，则何妨说“天上方一日，世上已隔年”呢。但这些都是诗人弄笔，博人一笑。总之，牛女会少离多，常得世间旷夫怨女的同情。“天孙莫怅阻银河，汝尚有牵牛相忆”可谓沉痛之语。《古诗十九首》中也同情他们：“迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤出素手，扎扎弄机杼。终日不成章，泣涕零如雨。河汉清且浅，相去复几许。盈盈一水间，脉脉不得语。”可谓寄托深远。

暂时脱离尘世

夏目漱石的小说《旅宿》（日本名《草枕》）中有一段话：“苦痛、愤怒、叫嚣、哭泣，是附着在人世间的。我也在三十年间经历过来，此中况味尝得够腻了。腻了还要在戏剧、小说中反覆体验同样的刺激，真吃不消。我所喜爱的诗，不是鼓吹世俗人情的东西，是放弃俗念，使心地暂时脱离尘世的诗。”

夏目漱石真是一个最像人的人。今世有许多人外貌是人，而实际很不像人，倒像一架机器。这架机器里装满着苦痛、愤怒、叫嚣、哭泣等力量，随时可以应用。即所谓“冰炭满怀抱”也。他们非但不觉得吃不消，并且认为做人应当如此，不，做机器应当如此。

我觉得这种人非常可怜，因为他们毕竟不是机器，而是人。他们也喜爱放弃俗念，使心地暂时脱离尘世。不然，他们为什么也喜欢休息，喜欢说笑呢？苦痛、愤怒、叫嚣、哭泣，是附着在人世间的，人当然不能避免。但请注意“暂时”这两个字，“暂时脱离尘世”，是快适的，是安乐的，是营养的。

陶渊明的《桃花源记》，大家知道是虚幻的，是乌托邦，但是大家喜欢一读，就为了他能使人暂时脱离尘世。《山海经》是荒唐的，然而颇有人爱读。陶渊明读后还咏了许多诗。这仿佛白日做梦，也可暂时脱离尘世。

铁工厂的技师放工回家，晚酌一杯，以慰尘劳。举头看见墙上挂着一大幅《冶金图》，此人如果不是机器，一定感到刺目。军人出征回来，看见家中挂着战争的画图。此人如果不是机器，也一定感到厌烦。

从前有一科技师向我索画，指定要画儿童游戏。有一律师向我索画，指定要画西湖风景。此种些微小事，也竟有人萦心注目。二十世纪的人爱看表演千百年前故事的古装戏剧，也是这种心理。人生真乃意味深长！这使我常常怀念夏目漱石。

酒令

我父亲中举人后，科举就废。他走不上仕途，在家闲居终老。每逢春秋佳日，必邀集亲友，饮酒取乐。席上必行酒令。我还是一个孩童，有些酒令我不懂得。懂得的是“击鼓传花”。其法，叫一个不参加饮酒的人在隔壁房间里敲鼓。主人手持一枝花，传给邻座的人，依次传递，周流不息。鼓声停止之时，花在谁手中，谁饮酒。传花时非常紧张，每人一接到花，立刻交出，深恐在他手中时鼓声停止。击鼓的人，必须隔室，防止作弊。有的击鼓人很有技巧：忽而缓起来，好像要停止，却又响起来；忽而响起来，好像要继续，却突然停止了。持花的人就在一片笑声中饮酒。有时正在交代之际，鼓声停止了。两人大家放手，花落在地上。主人就叫这二人猜拳，输者饮酒。

又有一种酒令，是掷骰子。三颗骰子，每颗都用白纸糊住六面，上面写字。第一只上面写人物，第二只上面写地方，第三只上面写动作。文句是：公子章台走马，老僧方丈参禅，少妇闺阁刺绣，屠沽市井挥拳，妓女花街卖俏，乞儿古墓酣眠。第一只骰子上写人物，即公子、老僧、少妇、屠沽、妓女、乞儿。第二只骰子上写地方，即章台、方丈、闺阁、市井、花街、古墓。第三只骰子上写动作，即走马、参禅、刺绣、挥拳、卖俏、酣眠。于是将骰子放在一只碗里，叫大家掷。凭掷出来的文句而行酒令。

如果手运奇好，掷出来是原句，例如“公子章台走马”，那么满座喝彩，大家为他满饮一杯。但这是极难得的。有的虽非原句，而情理差可，则酌量罚酒或免饮。例如“老僧古墓挥拳”，大约此老僧喜练武工；“公子闺阁酣眠”，大约这闺阁是他的妻子的房间；“乞儿市井酣

眠”，也是寻常之事。但是骰子无知，有时乱说乱话：“屠沽章台卖俏”“老僧闺阁酣眠”“乞儿方丈走马”，……那就满座大笑，讥议抨击，按例罚酒。众口嚣嚣，谈论纷纷，这正是侑酒的佳肴。原来饮酒最怕沉闷，有说有笑，酒便乘势入唇。

小孩子不吃酒，但也仿照这酒令，做三只骰子，以取笑乐。一只骰子上写“爸爸、妈妈、哥哥、姐姐、弟弟、妹妹”；一只骰子上写“在床里、在厕所里、在街上、在船里、在学校里、在火车里”；一只骰子上写“吃饭、唱歌、跳绳、大便、睡觉、踢球”。掷出来的，是“爸爸在床上睡觉”“哥哥在学校里踢球”“姐姐在船里唱歌”“哥哥在厕所里大便”“弟弟在学校里跳绳”便是好的。如果是“爸爸在床里大便”“妈妈在火车里跳绳”“姐姐在厕所里踢球”，那就要受罚。如果这一套玩厌了，可以另想一套新的。这玩法比打扑克牌另有风味。

食肉

我从小不吃肉，猪牛羊肉一概不要吃，吃了要呕吐。三四岁以前，本来是要吃的，肥肉也要吃。但长大起来，就不要吃了。原因何在，不得而知。大约是生理关系，仿佛牛马羊不要吃荤，只要吃草。我母亲喜欢吃肉。她推己及人，担心我不吃肉身体不好，曾经将肥肉切成小粒，用豆腐皮包好，叫我吞下去。我遵命。但入胃不久，即觉异样，终于呕吐，连饭也吐光。母亲灰心了，于是我成了一个不食肉者，连鸡鸭也不要吃，只能吃鱼虾。

不食肉是很不方便的。出门作客，参加聚餐，席上总是肉类。有的人家，青菜用肉汤烧，鱼肚中嵌肉。这是最讲究的，却是和我为难。有一次我在一位老先生家便饭。席上鱼肉之外有青菜和豆腐。老先生知道我不吃肉，请我吃豆腐和青菜。但我一看，豆腐和青菜中都加些肉屑，我竟不能下箸。向主人讨些生豆腐，加些麻油酱油，津津有味地吃了一餐饱饭。旁人都说奇怪。谁谓荼苦，其甘如荠呀！

我曾在杭州第一师范做住宿生。饭厅里每桌七人，每餐四菜一汤，其中必有一碗肉。七块肉排列在上，底下是青菜。我应得的一块肉，总是送别人吃，六人轮流受用。因此同学们都喜欢和我同桌。有时星期日约同学出外聚餐，我总拉他们到功德林、素香斋。他们也说素菜好吃，然而嫌它营养不良。我入社会后，索性自称素食者，以免麻烦。其实鳜鱼、河蟹，我都爱吃。

遍观古往今来，中土外国，无不以肉为美味。“六十非肉不饱”“晚食以当肉”，足见人们对肉的珍视。我不吃肉，实在是“大逆不道”！但

我“知故不改”，却笑“食肉者鄙”。

酆都

我童年住在故乡浙江石门湾时，听人传说，遥远的四川酆都县，是阴阳交界之处。那里的商店柜子上都放一盆水。顾客拿钱（那时没有纸币，都是铜币和银币）来买物，店员将钱丢在水里，如果沉的，是人的真钱；如果浮的，是鬼的纸钱，就退还他。后来我大起来，在地图上看到确有酆都这地方，知道这明明是谣言。

抗日战争期间，我避寇居重庆，有一次乘轮东下，到酆都去游玩。入市一看，土地平旷，屋舍俨然，行人熙来攘往，市容富丽繁华，非但不像阴间，实比阳间更为阳间。尤其是那地方的人民，态度都很和气，对我这来宾殷勤招待。据他们说，此间气候甚佳，冬暖夏凉。团体机关，人事都很和谐，绝少有纠纷摩擦。天时、地利、人和，此间兼而有之，我颇想卜居于此。

我与当地诸君谈及外间的谣言，皆言可笑。但据说当地确有一森罗殿，即阎王殿，备极壮丽。当年香火甚盛，今则除极少数乡愚外，无有参拜者。仅有老道二三人居留其中，作为古迹看守而已。诸君问我要去参观否，我欣诺。彼等预先告我，入门时勿受泥塑木雕所惊。我跨进殿门，果有一活无常青面獠牙，两眼流血，手执破扇，向我扑将过来，其头离我身不及一尺。我进内，此活无常即起立，不复睬我。盖门内设有跷跷板，活无常装置在一端也。记得我乡某庙亦有此装置，吓死了一个乡下老太，就拆毁了。此间则还是当作古迹保存。其中列坐十殿阎王，雕塑非常精美，显然不是近代之物。当作佛教美术参观，颇有意味。殿内匾额对联甚多。我注意到两联，至今不忘。其一曰：“为恶必灭，若有不灭，祖宗之遗德，德尽必灭；为善必昌，若有不昌，祖宗之遗殃，

殃尽必昌。”其二曰：“百善孝当先，论心不论事，论事天下无孝子；万恶淫为首，论事不论心，论心天下无完人。”前者提倡命定论，措辞巧妙。后者勉人为善，说理精当。

癞六伯

癞六伯，是离石门湾五六里的六塔村里的一个农民。这六塔村很小，一共不过十几份人家，癞六伯是其中之一。我童年时候，看见他约有五十多岁，身材瘦小，头上有许多癞疮疤。因此人都叫他癞六伯。此人姓甚名谁，一向不传，也没有人去请教他。只知道他家中只有他一人，并无家属。既然称为“六伯”，他上面一定还有五个兄或姐，但也一向不传。总之，癞六伯是孑然一身。

癞六伯孑然一身，自耕自食，自得其乐。他每日早上挽了一只篮步行上街，走到木场桥边，先到我家找奶奶，即我母亲。“奶奶，这几个鸡蛋是新鲜的，两支笋今天早上才掘起来，也很新鲜。”我母亲很欢迎他的东西，因为的确都很新鲜。但他不肯讨价，总说“随你给吧”。我母亲为难，叫店里的人代为定价。店里人说多少，癞六伯无不同意。但我母亲总是多给些，不肯欺负这老实人。于是癞六伯道谢而去。他先到街上“做生意”，即卖东西。大约九点多钟，他就坐在对河的汤裕和酒店门前的饭桌上吃酒了。这汤裕和是一家酱园，但兼卖热酒。门前搭着一个大凉棚，凉棚底下，靠河口，设着好几张板桌。癞六伯就占据了一张，从容不迫地吃时酒。时酒，是一种白色的米酒，酒力不大，不过二十度，远非烧酒可比，价钱也很便宜，但颇能醉人。因为做酒的时候，酒缸底上用砒霜画一个“十”字，酒中含有极少量的砒霜。砒霜少量原是无害而有益的，它能养筋活血，使酒力遍达全身，因此这时酒颇能醉人，但也醒得很快，喝过之后一两个钟头，酒便完全醒了。农民大都爱吃时酒，就为了它价钱便宜，醉得很透，醒得很快。农民都要工作，长醉是不相宜的。我也爱吃这种酒，后来客居杭州上海，常常从故乡买时酒来喝。因为我要写作，宜饮此酒。李太白“但愿长醉不愿醒”，我不愿。

且说癞六伯喝时酒，喝到饱和程度，还了酒钱，提着篮子起身回家了。此时他头上的癞疮疤变成通红，走步有些摇摇晃晃。走到桥上，便开始骂人了。他站在桥顶上，指手画脚地骂："皇帝万万岁，小人日日醉！""你老子不怕！""你算有钱？千年田地八百主！""你老子一条裤子一根绳，皇帝看见让三分！"骂的内容大概就是这些，反复地骂到十来分钟。旁人久已看惯，不当一回事。癞六伯在桥上骂人，似乎是一种自然现象，仿佛鸡啼之类。我母亲听见了，就对陈妈妈说："好烧饭了，癞六伯骂过了。"时间大约在十点钟光景，很准确的。

有一次，我到南沈浜亲戚家作客。下午出去散步，走过一爿小桥，一只狗声势汹汹地赶过来。我大吃一惊，想拾石子来抵抗，忽然一个人从屋后走出来，把狗赶走了。一看，这人正是癞六伯，这里原来是六塔村了。这屋子便是癞六伯的家。他邀我进去坐，一面告诉我： "这狗不怕。叫狗勿咬，咬狗勿叫。"我走进他家，看见环堵萧然，一床、一桌、两条板凳、一只行灶之外，别无长物。墙上有一个搁板，堆着许多东西，碗盏、茶壶、罐头，连衣服也堆在那里。他要在行灶上烧茶给我吃，我阻止了。他就向搁板上的罐头里摸出一把花生来请我吃："乡下地方没有好东西，这花生是自己种的，燥倒还燥。"我看见墙上贴着几张花纸，即新年里买来的年画，有《马浪荡》《大闹天宫》《水没金山》等，倒很好看。他就开开后门来给我欣赏他的竹园。这里有许多枝竹，一群鸡，还种着些菜。我现在回想，癞六伯自耕自食，自得其乐，很可羡慕。但他毕竟孑然一身，孤苦伶仃，不免身世之感。他的喝酒骂人，大约是泄愤的一种方法吧。

不久，亲戚家的五阿爹来找我了。癞六伯又抓一把花生来塞在我的袋里。我道谢告别，癞六伯送我过桥，喊走那只狗。他目送我回南沈浜。我去得很远了，他还在喊："小阿官[1]！明天再来玩！"

[1] 小阿官，作者家乡一带对小主人的称呼。

塘栖[1]

夏目漱石的小说《旅宿》（日文名《草枕》）中，有这样的一段文章：“像火车那样足以代表二十世纪的文明的东西，恐怕没有了。把几百个人装在同样的箱子里蓦然地拉走，毫不留情。被装进在箱子里的许多人，必须大家用同样的速度奔向同一车站，同样地熏沐蒸汽的恩泽。别人都说乘火车，我说是装进火车里。别人都说乘了火车走，我说被火车搬运。像火车那样蔑视个性的东西是没有的了。……”

我翻译这篇小说时，一面非笑这位夏目先生的顽固，一面体谅他的心情。在二十世纪中，这样重视个性，这样嫌恶物质文明的，恐怕没有了。有之，还有一个我，我自己也怀着和他同样的心情呢。从我乡石门湾到杭州，只要坐一小时轮船，乘一小时火车，就可到达。但我常常坐客船，走运河，在塘栖过夜，走它两三天，到横河桥上岸，再坐黄包车来到田家园的寓所。这寓所赛如我的“行宫”，有一男仆经常照管着。我那时不务正业，全靠在家写作度日，虽不富裕，倒也开销得过。

客船是我们水乡一带地方特有的一种船。水乡地方，河流四通八达。这环境娇养了人，三五里路也要坐船，不肯步行。客船最讲究，船内装备极好。分为船梢、船舱、船头三部分，都有板壁隔开。船梢是摇船人工作之所，烧饭也在这里。船舱是客人坐的，船头上安置什物。舱内设一榻、一小桌，两旁开玻璃窗，窗下都有坐板。那张小桌平时摆在船舱角里，三只短脚搁在坐板上，一只长脚落地。倘有四人共饮，三只短脚可接长来，四脚落地，放在船舱中央。此桌约有二尺见方，叉麻雀也可以。舱内隔壁上都嵌着书画镜框，竟像一间小小的客堂。这种船真可称之为画船。这种画船雇用一天大约一元。（那时米价每石约二元

半。）我家在附近各埠都有亲戚，往来常坐客船。因此船家把我们当作老主顾。但普通只雇一天，不在船中宿夜。只有我到杭州，才包它好几天。

吃过早饭，把被褥用品送进船内，从容开船。凭窗闲眺两岸景色，自得其乐。中午，船家送出酒饭来。傍晚到达塘栖，我就上岸去吃酒了。塘栖是一个镇，其特色是家家门前建着凉棚，不怕天雨。有一句话，叫做“塘栖镇上落雨，淋勿着”。“淋”与“轮”发音相似，所以凡事轮不着，就说“塘栖镇上落雨”。且说塘栖的酒店，有一特色，即酒菜种类多而分量少。几十只小盆子罗列着，有荤有素，有干有湿，有甜有咸，随顾客选择。真正吃酒的人，才能赏识这种酒家。若是壮士、莽汉，像樊哙、鲁智深之流，不宜上这种酒家。他们狼吞虎嚼起来，一盆酒菜不够一口。必须是所谓酒徒，才可请进来。酒徒吃酒，不在菜多，但求味美。呷一口花雕，嚼一片嫩笋，其味无穷。这种人深得酒中三昧，所以称之为“徒”。迷于赌博的叫做赌徒，迷于吃酒的叫做酒徒。但爱酒毕竟和爱钱不同，故酒徒不宜与赌徒同列。和尚称为僧徒，与酒徒同列可也。我发了这许多议论，无非要表示我是个酒徒，故能赏识塘栖的酒家。我吃过一斤花雕，要酒家做碗素面，便醉饱了。算还了酒钞，便走出门，到淋勿着的塘栖街上去散步。塘栖枇杷是有名的。我买些白沙枇杷，回到船里，分些给船娘，然后自吃。

在船里吃枇杷是一件快适的事。吃枇杷要剥皮，要出核，把手弄脏，把桌子弄脏。吃好之后必须收拾桌子，洗手，实在麻烦。船里吃枇杷就没有这种麻烦。靠在船窗口吃，皮和核都丢在河里，吃好之后在河里洗手。坐船逢雨天，在别处是不快的，在塘栖却别有趣味。因为岸上淋勿着，绝不妨碍你上岸。况且有一种诗趣，使你想起古人的佳句：“人人尽说江南好，游人只合江南老。春水碧于天，画船听雨

眠。”“闲梦江南梅熟日，夜船吹笛雨潇潇。”古人赞美江南，不是信口乱道，确是亲身体会才说出来的。江南佳丽地，塘栖水乡是代表之一。我谢绝了二十世纪的文明产物的火车，不惜工本地坐客船到杭州，实在并非顽固。知我者，其唯夏目漱石乎？

---

[1] 本篇原载1983年1月26日《文汇报》。

中举人

我的父亲是清朝光绪年间最后一科的举人。他中举人时我只四岁，隐约记得一些，听人传说一些情况，写这篇笔记。话须得从头说起：

我家在明末清初就住在石门湾。上代已不可知，只晓得我的祖父名小康，行八，在这里开一爿染坊店，叫做丰同裕。这店到了抗日战争开始时才烧毁。祖父早死，祖母沈氏，生下一女一男，即我的姑母和父亲。祖母读书识字，常躺在鸦片灯边看《缀白裘》等书。打瞌睡时，往往烧破书角。我童年时还看到过这些烧残的书。她又爱好行乐。镇上演戏文时，她总到场，先叫人搬一只高椅子去，大家都认识这是丰八娘娘的椅子。她又请了会吹弹的人，在家里教我的姑母和父亲学唱戏。邻近沈家的四相公常在背后批评她："丰八老太婆发昏了，教儿子女儿唱徽调。"因为那时唱戏是下等人的事。但我祖母听到了满不在乎。我后来读《浮生六记》，觉得我的祖母颇有些像那芸娘。

父亲镄名，字斛泉，廿六七岁时就参与大比。大比者，就是考举人，三年一次，在杭州贡院中举行，时间总在秋天。那时没有火车，便坐船去。运河直通杭州，约八九十里。在船中一宿，次日便到。于是在贡院附近租一个"下处"，等候进场。祖母临行叮嘱他："斛泉，到了杭州，勿再埋头用功，先去玩玩西湖。胸襟开朗，文章自然生色。"但我父亲总是忧心悄悄，因为祖母一方面旷达，一方面非常好强。曾经对人说："坟上不立旗杆，我是不去的。"那时定例：中了举人，祖坟上可以立两个旗杆。中了举人，不但家族亲戚都体面，连已死的祖宗也光荣。祖母定要立了旗杆才到坟上，就是定要我父亲在她生前中举人。我推想父亲当时的心情多么沉重，哪有兴致玩西湖呢？

每次考毕回家，在家静候福音。过了中秋消息沉沉，便确定这次没有考中，只得再在家里饮酒，看书，吸鸦片，进修三年，再去大比。这样地过了三次，即九年，祖母日渐年老，经常卧病。我推想当时父亲的心里多么焦灼!但到了他三十六岁[1]那年，果然考中了。那时我年方四岁，奶妈抱了我挤在人丛中看他拜北阙，情景隐约在目。那时的情况是这样：

父亲考毕回家，天天闷闷不乐，早眠晏起，茶饭无心。祖母躺在床上，请医吃药。有一天，中秋过后，正是发榜的时候[2]，染店里的管账先生，即我的堂房伯伯，名叫亚卿，大家叫他“麻子三大伯”的，早晨到店，心血来潮，说要到南高桥头去等“报事船”。大家笑他发呆，他不顾管，径自去了。他的儿子名叫乐生，是个顽皮孩子，（关于此人，我另有记录。）跟了他去。父子两人在南高桥上站了一会，看见一只快船驶来，锣声噹噹不绝。他就问：“谁中了？”船上人说：“丰镐，丰镐！”乐生先逃，麻子三大伯跟着他跑。旁人不知就里，都说：“乐生又闯了祸了，他老子在抓他呢。”

麻子三大伯跑回来，闯进店里，口中大喊“斛泉中了！斛泉中了!”父亲正在蒙被而卧。麻子大伯喊到他床前，父亲讨厌他，回说：“你不要瞎说，是四哥，不是我！”四哥者，是我的一个堂伯，名叫丰锦，字浣江，那年和父亲一同去大比的。但过了不久，报事船已经转进后河，锣声敲到我家里来了。“丰镐接诰封！丰镐接诰封!”一大群人跟了进来。我父亲这才披衣起床，到楼下去盥洗。祖母闻讯，也扶病起床。

我家房子是向东的，于是在厅上向北设张桌子，点起香烛，等候新老爷来拜北阙。麻子三大伯跑到市里，看见团子、粽子就拿，拿回来招待报事人。那些卖团子、粽子的人，绝不同他计较。因为他们都想同新

贵的人家结点缘。但后来总是付清价钱的。父亲戴了红缨帽，穿了外套走出来，向北三跪九叩，然后开诰封。祖母头上拔下一支金挖耳来，将诰封挑开，这金挖耳就归报事人获得。报事人取出“金花”来，插在父亲头上，又插在母亲和祖母头上。这金花是纸做的，轻巧得很。据说皇帝发下的时候，是真金的，经过人手，换了银花，再换了铜花，最后换了纸花。但不拘怎样，总之是光荣。表演这一套的时候，我家里挤满了人。因为数十年来石门湾不曾出过举人，所以这一次特别稀奇。我年方四岁，由奶妈抱着，挤在人丛中看热闹，虽然莫名其妙，但到现在还保留着模糊的印象。

两个报事人留着，住在店楼上写“报单”。报单用红纸，写宋体字：“喜报贵府老爷丰镐高中庚子辛丑恩政并科第八十七名举人。”自己家里挂四张，亲戚每家送两张。这“恩政并科”便是最后一科，此后就废科举，办学堂了。本来，中了举人之后，再到北京“会试”，便可中进士，做官。举人叫做金门槛，很不容易跨进；一跨进之后，会试就很容易，因为人数很少，大都录取。但我的父亲考中的是最后一科，所以不得会试，没有官做，只得在家里设塾授徒，坐冷板凳了。这是后话。且说写报单的人回去之后，我家就举行“开贺”。房子狭窄，把灶头拆掉，全部粉饰，挂灯，结彩。附近各县知事，以及远近亲友都来贺喜，并送贺仪。这贺仪倒是一笔收入。有些人要“高攀”，特别送得重。客人进门时，外面放炮三声，里面乐人吹打。客人叩头，主人还礼。礼毕，请客吃“跑马桌”。跑马桌者，不拘什么时候，请他吃一桌酒。这样，免得大排筵席，倒是又简便又隆重的办法。开贺三天，祖母天天扶病下楼来看，病也似乎好了一点。父亲应酬辛劳，全靠鸦片借力。但祖母经过这番兴奋，终于病势日渐沉重起来。父亲连忙在祖坟上立旗杆。不多久，祖母病危了。弥留时问父亲“坟上旗杆立好了吗？”父亲回答：“立好了。”祖母含笑而逝。于是开吊，出丧，又是一番闹热，不亚于开贺的

时候。大家说：“这老太太真好福气！”我还记得祖母躺在尸床上时，父亲拿一叠纸照在她紧闭的眼前，含泪说道：“妈，我还没有把文章给你看过。”其声呜咽，闻者下泪。后来我知道，这是父亲考中举人的文章的稿子。那时已不用八股文而用策论，题目是《汉宣帝信赏必罚，综核名实论》和《唐太宗盟突厥于便桥，宋真宗盟契丹于澶州论》。

父亲三十六岁中举人，四十二岁就死于肺病。这五六年中，他的生活实在很寂寥。每天除授徒外，只是饮酒看书吸鸦片。他不吃肥肉，难得吃些极精的火腿。秋天爱吃蟹，向市上买了许多，养在缸里，每天晚酌吃一只。逢到七夕、中秋、重阳佳节，我们姐妹四五人也都得吃。下午放学后，他总在附近沈子庄开的鸦片馆里度过。晚酌后，在家吸鸦片，直到更深，再吃夜饭。我的三个姐姐陪着他吃。吃的是一个皮蛋，一碗冬菜。皮蛋切成三份，父亲吃一份，姐姐们分食两份。我年幼早睡，是没有资格参与的。父亲的生活不得不如此清苦。因为染坊店收入有限，束脩更为微薄，加上两爿大商店（油车、当铺）的“出官”[3]每年送一二百元外，别无进账。父亲自己过着清苦的生活，他的族人和亲戚却沾光不少。凡是同他并辈的亲族，都称老爷奶奶，下一辈的都称少爷小姐。利用这地位而作威作福的，颇不乏人。我是嫡派的少爷。常来当差的褚老五，带了我上街去，街上的人都起敬，糕店送我糕，果店送我果，总是满载而归。但这一点荣华也难久居，我九岁上，父亲死去，我们就变成孤儿寡妇之家了。

---

[1] 应为三十五岁。

[2] 当时发榜常在农历九月初九，取重九登高之意。

[3] “出官”，指商店借举人老爷之名而得到保障、因而付给的酬金。

五爹爹

五爹爹[1]是我的一个远房叔父，但因同住在一个老屋里，天天见面，所以很亲近。他姓丰，名铭，字云滨。子女甚多，但因无力抚养，送给别人的有三四个，家中只留二男二女。

五爹爹终身失意，而达观长寿，真是一个值得记录的人物。最初的失意是考秀才。科举时代，我们石门湾人，考秀才到嘉兴府，叫做小考，每年一次；考举人到杭州省城，叫做大考，三年一次。五爹爹从十来岁起，每年到嘉兴应小考，年年不第。直到三十多岁，方才考取，捞得一个秀才。闲人看见他年年考不取，便揶揄他。有一年深秋雨夜，有一个闲人来哄他："五伯，秀才出榜了，你的名字写在前头呢。"五爹爹信以为真，立刻穿上钉鞋，撑了雨伞，到东高桥头去看。结果垂头丧气而归。后来好容易考取了。但他有自知之明，不再去应大考，以秀才终其身。地方上人都叫他"五相公"，他已经满意了。但秀才两字不好当饭吃，他只得设塾授徒。坐冷板凳是清苦生涯，七八个学生，每年送点修敬，为数有限，难于糊口。他的五妈妈非常能干，烧饭时将米先炒一下，涨性好些。青黄不接之时，常来向我母亲掇一借二。但总是如期归还，从不失信。真所谓秀才方正也。

后来，地方上人照顾他，给他在接待寺楼上办一个初等小学，向县政府请得相当的经费。他的进益就比设塾好得多了。然而学生多起来，一人教书来不及，势必另请人帮助，这就分了他的肥。物价年年上涨，经费决不增加。他的生活还是很清苦的。然而他很达观。每天散课后，在镇上闲步，东看西望，回家来与妻子评东说西，谈笑风生，自得其乐。上茶馆，出五个大钱泡一碗茶，吃了一会，叫茶博士"摆一摆"，等

一会再来吃。第二次来时，带一把茶壶来，吃好之后将茶叶倒入壶中，回家去吃。

这时候我在杭州租了一间房子，在那里作寓公。五爹爹每逢寒假暑假，总是到我家来做客。他到杭州来住一两个月，只花一块银圆，还用不了呢。因为他从石门湾步行到长安，从长安乘四等车到杭州，只须二角半，来回五角。到了杭州，当然不坐人力车，步行到我家。于是每天在杭州城里和西湖边上巡游，东看西望，回来向我们报告一天的见闻，花样自比石门湾丰富得多了。我欢迎他来，爱听他的报告。因为我不大出门，天天在家写作，晚上和他闲谈，作为消遣。他在杭州也上茶馆，也常“摆一摆”，但不带茶壶去，因为我家里有茶。有时他要远行，例如到六和塔、云栖等处去玩，不能回来吃中饭，他就买二只粽子，作为午饭。我叫人买几个烧饼，给他带去，于是连粽子钱也可以省了。

这样的生活，过了好几年。后来发生变化了。当小学教师收入太少，口食难度。亲友帮他起一个会，收得一笔钱，一部分安家，一部分带了到离乡数十里外的曲尺湾去跟一位名医潘申甫当学徒。医生收学徒是不取学费的，因为学生帮他工作。他只出些饭钱。学了两三年，回家挂招牌当医生。起初生意还好，颇有些收入。但此人太老实，不会做广告，以致后来生意日渐清淡，终于无人问津。他只得再当小学教师。幸而地方上人照顾他，仍请他办接待寺里初等小学。这是我父亲帮他忙。父亲是当地唯一的举人老爷，替他说话是有力的[2]。

五爹爹家里有二男二女。大男在羊毛行学生意，染上了一种习气，满师以后出外经商，有钱尽情使用，……生意失败了，钱用光了，就回家来吃父亲的老米饭。在外吸上等香烟，回家后就吸父亲的水烟筒，可谓能屈能伸。大女嫁附近富绅，遇人不淑，打官司，离婚，也来吃父亲的老米饭。后来托人介绍到上海走单帮，终于溺水而死。次男和次女都

很像人。次男由我带到上海入艺术师范，毕业后到宁波当教师，每月收入四十元，大半寄家。五爹爹庆幸无限。但是不到一年，生了重病，由宁波送回家，不久一命呜呼。次女在本地当小学教师，收入也尚佳，全部交与父亲。岂知不到一年，也一病不起了。真是天道无知啊!

五爹爹一生如此轗轲失意，全靠达观，竟得长寿，享年八十六岁。他长寿的原因，我看主要是达观。但有人说是全靠吃大黄。他从小有痔疮病，大便出血。这出血是由于大便坚硬，擦破肛门之故。倘每天吃三四分大黄，则大便稀烂，不会擦破肛门而流血。而大黄的副作用是清补。五爹爹一生茹苦含辛，粗衣糠食，而得享长年，恐是常年服食大黄之力。

---

[1] 五爹爹，是按儿女们的称呼。作者家乡一带称爷爷为爹爹。

[2] 从年代上看，作者父亲出力帮忙的可能是另一件事。

菊林

我十三四岁在小学读书的时候，菊林是一个六岁的小和尚。如果此人现在活着而不还俗，则是一个六十多岁的老和尚了。

我们的西溪小学堂办在市梢的西竺庵里，借他们的祖师殿为校舍。我们入学，必须走进山门，通过大殿。因此和和尚们天天见面。西竺庵是个子孙庙，老和尚收徒弟，先进山门为大。菊林虽只六岁，却是先进山门，后来收的十三四岁的本诚，要叫他“师父”。这些小和尚，都是穷苦人家卖出来的，三块钱一岁。像菊林只能卖十八元。菊林年幼，生活全靠徒弟照管。“阿拉师父跌了一跤！”本诚抱他起来。“阿拉师父撒尿出了！”本诚替他换裤子。“阿拉师父困着了！”本诚抱他到楼上去。

僧房的楼窗外挂着许多风肉。这些和尚都爱吃肉，而且堂堂皇皇地挂在窗口。他们除了做生意（即拜忏）时吃素之外，平日都吃荤。而且拜忏结束之时，最后一餐也吃荤。有一次我看见老和尚打菊林的屁股，为的是菊林偷肉吃。

西竺庵里常常拜忏，差不多每月举行一次，每次都有名目：大佛菩萨生日，观音菩萨生日，某祖师生日等等。届时邀请当地信佛的太太们来参加。太太们都很高兴，可以借佛游春。她们每人都送香金。富有的人家送的很重，贫家随缘乐助。每次拜忏，和尚的收入是可观的。和尚请太太们吃素斋，非常丰盛。太太们吃好之后，在碗底下放几个铜钱，叫做洗碗钱。菊林在这一天很出风头。他合掌向每位太太拜揖，口称“阿弥陀佛”。他的面孔像个皮球，声音喃喃呐呐，每个太太都怜爱他，给他糖果或铜板角子。她们调查这小和尚的身世，知道他一出世就

父母双亡，阿哥阿嫂生活困难，把他卖做小和尚。菊林心地很好，每次拜忏的收入，铜板角子交给老和尚，糖果和他的徒弟分吃。

抗战胜利后我从重庆归来，去凭吊劫后的故乡，看见西竺庵一部分还在。我入内瞻眺，在廊柱石凳之间依稀仿佛地看见六岁的菊林向我合掌行礼。庵中的和尚不知去向，屋宇都被尘封。大概他们都在这浩劫中散而之四方矣。但不知菊林下落如何。

戎孝子和李居士

我先认识李居士，因李而认识戎孝子，所以要先从李说起。

李居士名荣祥，法名圆净，是广东一资本家的儿子。这资本家在上海开店铺，在狄思威路买地造屋，屋有几十幢，最后一幢自己住，其余放租。店和屋两项收入可观。李荣祥在复旦大学某系毕业，不就工作，一向在家信佛宏法，皈依当时有名的和尚印光法师。我的老师李叔同先生做了和尚，有一次云游到上海，要我陪着去拜访印光法师。文学家叶圣陶也去。弘一法师对印光法师行大礼，印光端坐不动，而且语言都像训词。叶圣陶曾写一篇《两法师》，文中赞叹弘一法师的谦恭，讥评印光法师的傲慢，说他“贪嗔痴未除”。我亦颇有同感。印光法师背后站着一个青年，恭恭敬敬地侍候印光，这人就是李圆净。后来他和我招呼，知道我正在和弘一法师合作《护生画集》，便把我认为道友，邀我到他家去坐。那时我住在江湾，到上海市内教课，进出必经他家门口，于是我就常到他家去坐。每次他请我吃牛乳和白塔面包，同时勉励我多作护生画，宣传吃素。我在他的督促之下，果然画了许多护生画，由弘一法师题诗，出版为护生画第一集。这时弘一法师五十岁。我作画五十幅，为他祝寿。约定再过十年，作六十幅，为他祝六十寿，是为第二集。直到第六集一百幅，为他祝百龄寿。这且不谈。

有一次我在李圆净家里遇见一个青年人，这人就是戎孝子。戎孝子名传耀，杭州人，在上海某佛教机关担任工作——校经书。其人吃素信佛，态度和蔼可亲。后来李圆净为我叙述他认识这孝子的因缘，使我吃惊。

这李居士每年夏天，一定到杭州北高峰下面的韬光寺去避暑，过了夏天回上海。每天早上，他从客房的窗中望见有一个人，在几百级石埠上膝行而上，直到大殿前，跪着叩头，然后取了一服“仙方”，即香炉里的香灰，急忙下山而去。每天如此，风雨无阻。第二年夏天他再来避暑，又见此人如此上山。第三年亦复如是。李居士就出去招呼此人，问他求仙方何用，这才知道他叫戎传耀，住在城中，离此有十多里路，为了母亲患病，医药无效，因此每天步行到此，来求韬光大佛。孝感动天，他母亲服仙方后，病果然痊愈了。李居士知道他是这样的一个孝子，就同他订交，约他到上海来共同宏法。不久戎孝子便由李居士介绍，到某佛教机关工作，每月获得相当的薪水，足以养母。因此他认李居士为知己，热心地帮他做宏法事业。我的护生画的刊印，也靠他帮助。因此他和我也时常往来。后来他回杭州原籍，近况不明了。

且说李圆净这个人，生活颇不寻常。他患轻微的肺病，养生之道异常讲究。他出门借旅馆，必须拣僻静之处，连借三个房间，自己住中央一间，两旁两间都锁着。如此，晚上可以肃静无声，不致打扰他睡眠。他在莫干山脚上买一块地，造了一所房子。屋外有石级通下山。他上石级时，必须一男工托着他的背脊，一步一步地推他上去。有一次我去访他，见此状态甚为诧异，觉得此人真是行尸走肉。他见我注视，自己觉得不好意思，对我辩解说，他有肺病，不宜用力爬石级，所以如此。他的房间里的写字桌的抽斗，全部除去，我问他为何，他说这样可使房间里空气多些，可笑。他有一子一女，当时都还只十岁左右，有一时他请我的阿姐去当家庭教师，教这两孩子读古书。强迫他们午睡，非两点钟不得起身。两孩子不耐烦，躺在床里时时爬起来看钟，一到两点钟就飞奔出外去了。抗战军兴，他丢了这房子逃入租界。子女都已长大，……解放前夕，其妻带了一笔家产，和两个子女，逃往台湾。李圆净乘轮船赴崇明。半夜里跳入海中，往生西方极乐世界去了。他满望“不知所

终”。岂知潮水倒流，把他的尸体冲到海滩上，被农民发见，在他身上找出“身份证”，去报告他家族，而家中空无一人。正好戎孝子去看望他，就代他家族前往收尸。佛教居士李圆净一生如此结束。

王囡囡

每次读到鲁迅《故乡》中的闰土，便想起我的王囡囡。王囡囡是我家贴邻豆腐店里的小老板，是我童年时代的游钓伴侣。他名字叫复生，比我大一二岁，我叫他“复生哥哥”。那时他家里有一祖母，很能干，是当家人；一母亲，终年在家烧饭，足不出户；还有一“大伯”，是他们的豆腐店里的老司务，姓钟，人们称他为钟司务或钟老七。

祖母的丈夫名王殿英，行四，人们称这祖母为“殿英四娘娘”，叫得口顺，变成“定四娘娘”。母亲名庆珍，大家叫她“庆珍姑娘”。她的丈夫叫王三三，早年病死了。庆珍姑娘在丈夫死后十四个月生一个遗腹子，便是王囡囡。请邻近的绅士沈四相公取名字，取了“复生”。复生的相貌和钟司务非常相像。人都说：“王囡囡口上加些小胡子，就是一个钟司务。”

钟司务在这豆腐店里的地位，和定四娘娘并驾齐驱，有时竟在其上。因为进货，用人，经商等事，他最熟悉，全靠他支配。因此他握着经济大权。他非常宠爱王囡囡，怕他死去，打一个银项圈挂在他的项颈里。市上凡有新的玩具，新的服饰，王囡囡一定首先享用，都是他大伯买给他的。我家开染坊店，同这豆腐店贴邻，生意清淡；我的父亲中举人后科举就废，在家坐私塾。我家经济远不及王囡囡家的富裕，因此王囡囡常把新的玩具送我，我感谢他。王囡囡项颈里戴一个银项圈，手里拿一支长枪，年幼的孩子和猫狗看见他都逃避。这神情宛如童年的闰土。

我从王囡囡学得种种玩意。第一是钓鱼，他给我做钓竿，弯钓钩。

拿饭粒装在钓钩上，在门前的小河里垂钓，可以钓得许多小鱼。活活地挖出肚肠，放进油锅里煎一下，拿来下饭，鲜美异常。其次是摆擂台。约几个小朋友到附近的姚家坟上去，王囡囡高踞在坟山上摆擂台，许多小朋友上去打，总是打他不下。一朝打下了，王囡囡就请大家吃花生米，每人一包。又次是放纸鸢。做纸鸢，他不擅长，要请教我。他出钱买纸，买绳，我出力糊纸鸢，糊好后到姚家坟去放。其次是缘树。姚家坟附近有一个坟，上有一株大树，枝叶繁茂，形似一顶阳伞。王囡囡能爬到顶上，我只能爬在低枝上。总之，王囡囡很会玩耍，一天到晚精神勃勃，兴高采烈。

有一天，我们到乡下去玩，有一个挑粪的农民，把粪桶碰了王囡囡的衣服。王囡囡骂他，他还骂一声“私生子！”王囡囡面孔涨得绯红，从此兴致大大地减低，常常皱眉头。有一天，定四娘娘叫一个关魂婆来替她已死的儿子王三三关魂。我去旁观。这关魂婆是一个中年妇人，肩上扛一把伞，伞上挂一块招牌，上写“捉牙虫算命”。她从王囡囡家后门进来。凡是这种人，总是在小巷里走，从来不走闹市大街。大约她们知道自己的把戏鬼鬼祟祟，见不得人，只能骗骗愚夫愚妇。牙痛是老年人常有的事，那时没有牙医生，她们就利用这情况，说会“捉牙虫”。记得我有一个亲戚，有一天请一个婆子来捉牙虫。这婆子要小解了，走进厕所去。旁人偷偷地看看她的膏药，原来里面早已藏着许多小虫。婆子出来，把膏药贴在病人的脸上，过了一会，揭起来给病人看，“喏！你看：捉出了这许多虫，不会再痛了。”这证明她的捉牙虫全然是骗人。算命，关魂，更是骗人的勾当了。闲话少讲，且说定四娘娘叫关魂婆进来，坐在一只摇纱椅子[1]上。她先问：“要叫啥人？”定四娘娘说：“要叫我的儿子三三。”关魂婆打了三个呵欠，说：“来了一个灵官，长面孔……”定四娘娘说“不是”。关魂婆又打呵欠，说：“来了一个灵官……”定四娘娘说：“是了，是我三三了。三三！你撇得我们好

苦！”就一把鼻涕，一把眼泪地哭。后来对着庆珍姑娘说：“喏，你这不争气的婆娘，还不快快叩头！”这时庆珍姑娘正抱着她的第二个孩子（男，名掌生）喂奶，连忙跪在地上，孩子哭起来，王囡囡哭起来，棚里的驴子也叫起来。关魂婆又代王三三的鬼魂说了好些话，我大都听不懂。后来她又打一个呵欠，就醒了。定四娘娘给了她钱，她讨口茶吃了，出去了。

王囡囡渐渐大起来，和我渐渐疏远起来。后来我到杭州去上学了，就和他阔别。年假暑假回家时，听说王囡囡常要打他的娘。打过之后，第二天去买一支参来，煎了汤，定要娘吃。我在杭州学校毕业后，就到上海教书，到日本游学。抗日战争前一两年，我回到故乡，王囡囡有一次到我家里来，叫我“子恺先生”，本来是叫“慈弟”的。情况真同闰土一样。抗战时我逃往大后方，八九年后回乡，听说王囡囡已经死了，他家里的人不知去向了。而他儿时的游钓伴侣的我，以七十多岁的高龄，还残生在这娑婆世界上，为他写这篇随笔。

笔者曰：封建时代礼教杀人，不可胜数。王囡囡庶民之家，亦受其毒害。庆珍姑娘大可堂皇地再嫁与钟老七。但因礼教压迫，不得不隐忍忌讳，酿成家庭之不幸，冤哉枉也。

---

[1] 摇纱椅子，是作者家乡一带低矮的靠背竹椅，因妇女摇纱（纺纱）时常坐此椅而得名。

算命

我从杭州回上海，在火车中遇见一位老友，钱美茗，是杭州第一师范中的同班同学，阔别多年，邂逅甚欢。他到上海后要换车赴南京，南京车要在夜半开行。我住在上海，便邀他到宝山路某馆子吃夜饭，以尽地主之谊。那时我皈依佛教，吃素。点了两素一荤，烫一斤酒，对酌谈心。各问毕业后情况，我言游学日本，归来在上海教书糊口；他说在杭州当了几年小学教师，读了数百种星命的书，认为极有道理，曾在杭州设帐算命，生意不坏，今将赴南京行道云云。我不相信算命，任他谈得天花乱坠，只是摇头。他说："你不相信吗？杭州许多事实，都证明我的算命有科学根据，百试不爽。"我回驳："单靠出生的年月日时，如何算得出他的命呢？世界上同年同月同日同时生的，不知几千万人。难道这几千万人命运都一样吗？"他回答："不是这么简单！地区有南北，时辰有早晚，环境有异同，都和命运有关，并不一概相同。"我姑妄听之。

酒兴浓时，他说要替我算命。我敬谢，他坚持。逼不得已，我姑且把生年月日时告诉他。他从怀中取出一本册子，翻了再翻，口中念念有词。最后向我宣称："你父母双亡，兄弟寥落。""对！""你财运不旺，难望富贵。""对！"最后他说："你今年三十五岁，阳寿还有五年。无论吃素修行，无法延寿。你须早作准备。""啊？""切在老友，不怕忠言逆耳。"我起初吃惊，后来付之一笑。酒阑饭饱，我会了钞，与钱美茗分手。我在归家途中自思：此乃妄人，不足道也。我回家不提此事。

十多年后，抗日战争胜利，我从重庆回杭州，僦居西湖之畔。其时钱美茗也在杭州，在城隍山上设柜算命，但生意清淡，生活艰窘，常常

来我寓索酒食。有一次我问他：“十多年前上海宝山路上某菜馆中你替我算命，还记得否？”他佯装记不起来。我说：“你说我四十岁要死，现在我已活到五十二岁了。”他想了一想，问：“那么你四十岁上有何事情？”我回答：“日寇轰炸我故乡，我仓皇逃难，终于免死呀！”他拍案叫道：“这叫做九死一生，替灾免晦，保你长命百岁。”我又付之一笑。吃江湖饭的能言善辩。

不久我离杭州。至今二十多年，不见钱美茗其人。不知今后得再见否耳。

老汁锅

吾乡有一老翁，人都称他为朱老太爷。此人家道富裕，而生活异常俭朴。家人除初二和十六得吃荤而外，平日只是吃素。他自己有一只老汁锅，平日吃剩的鱼、肉、鸡、鸭，一并倒在里面，每天放在炭火上烧沸。如此，即使夏天也不会坏。买些豆腐干，放入这老汁锅里一烧，便有鱼、肉、鸡、鸭之味。除了他的一个爱孙有时得尝老汁锅里的异味之外，别人一概不得问鼎。后来这朱老太爷死了。老汁锅取消了。家人替他做丧事，异常体面，向城中所有绅士征求挽诗。我的岳父徐芮荪先生，亦送一首挽诗。内有句云：“宁使室人纷交谪，毋令吾口嗜肥鲜。而今公已骑鲸去，鸡豚祭酒罗灵前。何如生作老饕者，飞觞醉月开琼筵。”

我的岳丈徐芮荪先生，性格和这位朱老太爷完全相反。朱家向他征求挽诗，直是讨骂。芮荪先生在乡当律师，一有收入，便偕老妻赴上海、杭州等处游玩，尽情享乐。有一时我在上海当教师，我妻在城东女学求学，经常分居。听到老夫妇来上海，非常高兴，我俩也来旅馆同居，陪两老一同游玩。我曾写一对联送我岳丈：“观书到老眼如镜，论事惊人胆满躯”。并非面谀，却是纪实。可惜过分旷达，对子女养而不教。儿子靠父亲势力，获得职业。但世态炎凉，父亲一死，儿子即便失业，家境惨败，抗日战争期间，我带了岳母向大后方逃难，我的妻舅及其子女在沦陷区，都不免饥寒。

过年

我幼时不知道阳历，只知道阴历。到了十二月十五，过年的空气开始浓重起来了。我们染坊店里三个染匠司务全是绍兴人，十二月十六日要回乡。十五日，店里办一桌酒，替他们送行。这是提早举办的年酒。商店旧例，年酒席上的一只全鸡，摆法大有道理：鸡头向着谁，谁要免职。所以上菜的时候，要特别当心。但我家的店规模很小，店里三个，作场里三个人，一共只有六个人，这六个人极少有变动，所以这种顾虑极少。但母亲还是当心，上菜时关照仆人，必须把鸡头向着空位。

十六日，司务们一上去[1]，染缸封了，不再收货，农民们此时也要过年，不再拿布出来染了。店里不须接生意，但是要算账。整个上午，农民们来店还账，应接不暇。下午，管账先生送进一包银圆来，交母亲收藏。这半个月正是收获时期，一家一店许多人的生活都从这里开花。有的农民不来还账，须得下乡去收。所以必须另雇两个人去收账。他们早出晚归，有时拿了鸡或米回来。因为那农家付不出钱，将鸡或米来抵偿。年底往往阴雨，收账的人，拖泥带水回来，非常辛苦。所以每天的夜饭必须有酒有肉。学堂早已放年假，我空闲无事，上午总在店里帮忙，写“全收”簿子[2]。吃过中饭，管账先生拿全收簿子去一算，把算出来的总数同现款一对，两相符合，一天的工作便完成了。

从腊月二十日起，每天吃夜饭时光，街上叫“火烛小心”。一个人“蓬蓬”地敲着竹筒，口中高叫：“寒天腊月！火烛小心！柴间灰堆！灶前灶后！前门闩闩！后门关关！……”这声调有些凄惨。大家提高警惕。我家的贴邻是王囡囡豆腐店，豆腐店日夜烧砻糠，火烛更为可怕。然而大家都说不怕，因为明朝时光刘伯温曾在这一带地方造一条石门

槛，保证这石门槛以内永无火灾。

廿三日晚上送灶，灶君菩萨每年上天约一星期，廿三夜上去，大年夜回来。这菩萨据说是天神派下来监视人家的，每家一个。大约就像政府委任官吏一般，不过人数（神数）更多。他们高踞在人家的灶山上，嗅取饭菜的香气。每逢初一、月半，必须点起香烛来拜他。廿三这一天，家家烧赤豆糯米饭，先盛一大碗供在灶君面前，然后全家来吃。吃过之后，黄昏时分，父亲穿了大礼服来灶前膜拜，跟着，我们大家跪拜。拜过之后，将灶君的神像从灶山上请下来，放进一顶灶轿里。这灶轿是白天从市上买来的，用红绿纸张糊成，两旁贴着一副对联，上写“上天奏善事，下界保平安”。我们拿些冬青柏子，插在灶轿两旁，再拿一串纸做的金元宝挂在轿上；又拿一点糖塌饼来，粘在灶君菩萨的嘴上。这样一来，他上去见了天神，粘嘴粘舌的，说话不清楚，免得把人家的恶事全盘说出。于是父亲恭恭敬敬地捧了灶轿，捧到大门外去烧化。烧化时必须抢出一只纸元宝，拿进来藏在橱里，预祝明年有真金元宝进门之意。送灶君上天之后，陈妈妈就烧菜给父亲下酒，说这酒菜味道一定很好，因为没有灶君先吸取其香气。父亲也笑着称赞酒菜好吃。我现在回想，他是假痴假呆、逢场作乐。因为他中了这末代举人，科举就废，不得伸展，蜗居在这穷乡僻壤的蓬门败屋中，无以自慰，唯有利用年中行事，聊资消遣，亦“四时佳兴与人同”之意耳。

廿三送灶之后，家中就忙着打年糕。这糯米年糕又大又韧，自己不会打，必须请一个男工来帮忙。这男工大都是陆阿二，又名五阿二。因为他姓陆，而他的父亲行五。两枕“当家年糕”，约有三尺长；此外许多较小的年糕，有二尺长的，有一尺长的；还有红糖年糕，白糖年糕。此外是元宝、百合、橘子等种种小摆设，这些都由母亲和姐姐们去做。我也洗了手去参加，但总做不好，结果是自己吃了。姐姐们又做许多小年

糕，形式仿照大年糕，是预备廿七夜过年时拜小年菩萨用的。

廿七夜过年，是个盛典。白天忙着烧祭品：猪头、全鸡、大鱼、大肉，都是装大盘子的。吃过夜饭之后，把两张八仙桌接起来，上面供设“六神牌”，前面围着大红桌围，摆着巨大的锡制的香炉蜡台。桌上供着许多祭品，两旁围着年糕。我们这厅屋是三家公用的，我家居中，右边是五叔家，左边是嘉林哥家，三家同时祭起年菩萨来，屋子里灯火辉煌，香烟缭绕，气象好不繁华！三家比较起来，我家的供桌最为体面。何况我们还有小年菩萨，即在大桌旁边设两张茶几，也是接长的，也供一位小菩萨像，用小香炉蜡台，设小盆祭品，竟像是小人国里的过年。记得那时我所欣赏的，是“六神牌”和祭品盘上的红纸盖。这六神牌画得非常精美，一共六版，每版上画好几个菩萨，佛、观音、玉皇大帝、孔子、文昌帝君、魁星……都包括在内。平时折好了供在堂前，不许打开来看，这时候才展览了。祭品盘上的红纸盖，都是我的姑母剪的，“福禄寿喜”“一品当朝”“平升三级”等字，都剪出来，巧妙地嵌在里头。我那时只七八岁，就喜爱这些东西，这说明我对美术有缘。

绝大多数人家廿七夜过年。所以这晚上商店都开门，直到后半夜送神后才关门。我们约伴出门散步，买花炮。花炮种类繁多，我们所买的，不是两响头的炮仗和噼噼啪啪的鞭炮，而是雪炮、流星、金转银盘、水老鼠、万花筒等好看的花炮。其中万花筒最好看，然而价贵不易多得。买回去在天井里放，大可增加过年的喜气。我把一串鞭炮拆散来，一个一个地放。点着了火立刻拿一个罐头来罩住，“咚”的一声，连罐头也跳起来。我起初不敢拿在手里放。后来经乐生哥哥（关于此人另有专文）教导，竟胆敢拿在手里放了。两指轻轻捏住鞭炮的末端，一点上火，立刻把头旋向后面。渐渐老练了，即行若无事。

正在放花炮的时候，隔壁谭三姑娘……送万花筒来了。这谭三姑娘

的丈夫谭福山，是开炮仗店的。年年过年，总是特制了万花筒来分送邻居，以供新年添兴之用。此时谭三姑娘打扮得花枝招展，声音好比莺啼燕语。厅堂里的空气忽然波动起来。如果真有年菩萨在尚飨，此时恐怕都“停杯投箸不能食”了。

夜半时分，父亲在旁边的半桌上饮酒，我们陪着他吃饭。直到后半夜，方才送神。我带着欢乐的疲倦躺在床上，钻进被窝里，蒙眬之中听见远近各处炮竹之声不绝，想见这时候石门湾的天空中，定有无数年菩萨餍足了酒肉，腾空驾雾归天去了。

“廿七、廿八活急杀，廿九、三十勿有拉[3]，初一、初二扮睹客，你没铜钱我有拉[4]。”这是石门湾人形容某些债户的歌。年中拖欠的债，年底要来讨，所以到了廿七、廿八，便活急杀。到了廿九、三十，有的人逃往别处去避债，故曰勿有拉。但是有些人有钱不肯还债，要留着新年里自用。一到元旦，照例不准讨债，他便好公然地扮睹客，而且慷慨得很了。我家没有这种情形，但是总有人来借掇，也很受累。况且家事也忙得很：要掸灰尘，要祭祖宗，要送年礼。倘是月小，更加忙迫了。

年底这一天，是准备通夜不眠的。店里早已摆出风灯，插上岁烛。吃年夜饭时，把所有的碗筷都拿出来，预祝来年人丁兴旺。吃饭碗数，不可成单，必须成双。如果吃三碗，必须再盛一次，哪怕盛一点点也好，总之要凑成双数。吃饭时母亲分送压岁钱，我得的记得是四角，用红纸包好。我全部用以买花炮。吃过年夜饭，还有一出滑稽戏呢。这叫做“毛糙纸揩窪”。“窪”就是屁股。一个人拿一张糙纸，把另一人的嘴揩一揩。意思是说：你这嘴巴是屁股，你过去一年中所说的不祥的话，例如“要死”之类，都等于放屁。但是人都不愿被揩，尽量逃避。然而揩的人很调皮，出其不意，突如其来，哪怕你极小心的人，也总会被揩。有

时其人出前门去了。大家就不提防他。岂知他绕个圈子，悄悄地从后门进来，终于被揩了去。此时笑声、喊声充满了一堂。过年的欢乐空气更加浓重了。

于是陈妈妈烧起火来放“泼留”。把糯米谷放进热镬子里，一只手用铲刀[5]搅拌，一只手用箬帽遮盖。那些糯谷受到热度，爆裂开来，若非用箬帽遮盖，势必纷纷落地，所以必须遮盖。放好之后，拿出来堆在桌子上，叫大家拣泼留。“泼留”两字应该怎样写，我实在想不出，这里不过照声音记录罢了。拣泼留，就是把砻糠拣出，剩下纯粹的泼留，新年里客人来拜年，请他吃糖汤，放些泼留。我们小孩子也参加拣泼留，但是一面拣，一面吃。一粒糯米放成蚕豆来大，像朵梅花，又香又热，滋味实在好极了。

黄昏，渐渐有人提了灯笼来收账了。我们就忙着“吃串”。听来好像是“吃菜”。其实是把每一百铜钱的串头绳解下来，取出其中三四文，只剩九十六七文，或甚至九十二三文，当作一百文去还账。吃下来的“串”，归我们姐弟们作零用。我们用这些钱还账，但我们收来的账，也是吃过串的钱。店员经验丰富，一看就知道这是“九五串”，那是“九二串”的。你以伪来，我以伪去，大家不计较了。这里还得表明：那时没有钞票，只有银洋、铜板和铜钱。银洋一元等于三百个铜板，一个铜板等于十个铜钱。我那时母亲给我的零用钱，是每天一个铜板即十文铜钱。我用五文买一包花生，两文买两块油沸豆腐干，还有三文随意花用。

街上提着灯笼讨账的，络绎不绝。直到天色将晓，还有人提着灯笼急急忙忙地跑来跑去。这只灯笼是千万少不得的。提灯笼，表示还是大年夜，可以讨债；如果不提灯笼，那就是新年元旦，欠债的可以打你几记耳光，要你保他三年顺境。因为大年初一讨债是禁忌的。但这时候我

家早已结账，关店，正在点起了香烛迎接灶君菩萨。此时通行吃接灶圆子。管账先生一面吃圆子，一面向我母亲报告账务。说到盈余，笑容满面。母亲照例额外送他十只银角子，给他“新年里吃青果茶”。他告别回去，我们也收拾，睡觉。但是睡不到二个钟头，又得起来，拜年的乡下客人已经来了。

年初一上午忙着招待拜年客人。街上挤满了穿新衣服的农民，男女老幼，熙熙攘攘，吃烧卖，上酒馆，买花纸（即年画），看戏法，到处拥挤，而最热闹的是赌摊。原来从初一到初四，这四天是不禁赌的。掷骰子，推牌九，还有打宝，一堆一堆的人，个个兴致勃勃，连警察也参加在内。下午，农民大都进去了，街上较清，但赌摊还是闹热，有的通夜不收。

初二开始，镇上的亲友来往拜年。我父亲戴着红缨帽子，穿着外套，带着跟班出门。同时也有穿礼服的到我家拜年。如果不遇，留下一张红片子。父亲死后，母亲叫我也穿着礼服去拜年。我实在很不高兴。因为一个十一二岁的孩子穿大礼服上街，大家注目，有讥笑的，也有叹羡的，叫我非常难受。现在回想，母亲也是一片苦心。她不管科举已废，还希望我将来也中个举人，重振家声，所以把我如此打扮，聊以慰情。

正月初四，是新年最大的一个节日，因为这天晚上接财神。别的行事，如送灶、过年等，排场大小不定，有简单的，有丰盛的，都按家之有无。独有接财神，家家郑重其事，而且越是贫寒之家，排场越是体面。大约他们想：敬神丰盛，可以邀得神的恩宠，今后让他们发财。

接财神的形式，大致和过年相似，两张桌子接长来，供设六神牌，外加财神像，点起大红烛。但不先行礼，先由父亲穿了大礼服，拿了一

股香，到下西弄的财神堂前行礼，三跪九叩，然后拿了香回来，插在香炉中，算是接得财神回来了。于是大家行礼。这晚上金吾放夜，市中各店通夜开门，大家接财神。所以要买东西，哪怕后半夜，也可以买得。父亲这晚上兴致特别好，饮酒过半，叫把谭三姑娘送的大万花筒放起来。这万花筒果然很大，每个共有三套。一支火树银花低了，就有另一支继续升起来，凡三次。谭福山做得真巧。……我们放大万花筒时，为要尽量增大它的利用率，邀请所有的邻居都出来看。作者谭福山也被邀在内。大家闻得这大万花筒是他做的，都向他看。……

初五以后，过年的事基本结束。但是拜年，吃年酒，酬谢往还，也很热闹。厨房里年菜很多，客人来了，搬出就是。但是到了正月半，也差不多吃完了。所以有一句话：“拜年拜到正月半，烂溏鸡屎炒青菜。”我的父亲不爱吃肉，喜欢吃素，我们都看他样。所以我们家里，大年夜就烧好一大缸萝卜丝油豆腐，油很重，滋味很好。每餐盛出一碗来，放在锅子里一热，便是最好的饭菜。我至今还是忘不了这种好滋味。但叫家里人照烧起来，总不及童年时的好吃，怪哉！

正月十五，在古代是一个元宵佳节，然而赛灯之事，久已废止，只有市上卖些兔子灯、蝴蝶灯等，聊以应名而已。二十日，染匠司务下来[6]，各店照常开门做生意，学堂也开学。过年的笔记也就全部结束。

---

[1] 按作者家乡一带习惯，凡是去浙东各地，称为“上去”。

[2] 年底收账，账收回后，记在“全收”簿子上，表示已不欠账。

[3] 勿有拉，作者家乡话，意即：不在这儿、不在家。

[4] 我有拉，作者家乡话，意即：我这儿有。

[5] 铲刀，指锅铲。

[6] 按作者家乡一带习惯，从浙东来到浙西，称为“下来”。

清明

清明例行扫墓。扫墓照理是悲哀的事。所以古人说：“鸦啼雀噪昏乔木，清明寒食谁家哭。”又说：“佳节清明桃李笑，野田荒冢只生愁。”然而在我幼时，清明扫墓是一件无上的乐事。人们借佛游春，我们是“借墓游春”。我父亲有八首《扫墓竹枝词》：

别却春风又一年，梨花似雪柳如烟。

家人预理上坟事，五日前头折纸钱。

风柔日丽艳阳天，老幼人人笑口开。

三岁玉儿娇小甚，也教抱上画船来。

双双画桨荡轻波，一路春风笑语和。

望见坟前堤岸上，松荫更比去年多。

壶榼纷陈拜跪忙，闲来坐憩树荫凉。

村姑三五来窥看，中有谁家新嫁娘。

周围堤岸视桑麻，剪去枯藤只剩花。

更有儿童知算计，松球拾得去煎茶。

荆榛坡上试跻攀，极目云烟杳霭闲，

恰得村夫遥指处，如烟如雾是含山[1]。

纸灰扬起满林风，杯酒空浇奠已终。

却觅儿童归去也，红裳遥在菜花中。

解将锦缆趁斜晖，水上蜻蜓逐队飞。

赢受一番春色足，野花载得满船归。

这里的“三岁玉儿”，就是现在执笔写此文的七十老翁。我的小名叫做“慈玉”。

清明三天，我们每天都去上坟。第一天，寒食，下午上“杨庄坟”。杨庄坟离镇五六里路，水路不通，必须步行。老幼都不去，我七八岁就参加。茂生大伯挑了一担祭品走在前面，大家跟他走，一路上采桃花，偷新蚕豆，不亦乐乎。到了坟上，大家息足，茂生大伯到附近农家去，借一只桌子和两只条凳来，于是陈设祭品，依次跪拜。拜过之后，自由玩耍。有的吃甜麦塌饼[2]，有的吃粽子，有的拔蚕豆梗来作笛子。蚕豆

梗是方形的，在上面摘几个洞，作为笛孔。然后再摘一段豌豆梗来，装在这笛的一端，笛便做成。指按笛孔，口吹豌豆梗，发音竟也悠扬可听。可惜这种笛寿命不长。拿回家里，第二天就枯干，吹不响了。祭扫完毕，茂生大伯去还桌子凳子，照例送两个甜麦塌饼和一串粽子，作为酬谢。然后诸人一同在夕阳中回去。杨庄坟上只有一株大松树，临着一个池塘。父亲说这叫做“美人照镜”。现在，几十年不去，不知美人是否还在照镜。闭上眼睛，情景宛在目前。

正清明那天，上“大家坟”。这就是去上同族公共的祖坟。坟共有五六处，须用两只船，整整上一天。同族共有五家，轮流作主。白天上坟，晚上吃上坟酒。这笔费用由祭田开销。祖宗们心计长，恐怕子孙不肖，上不起坟，叫他们变成饿鬼。因此特置几亩祭田，租给农民。轮到谁家主持上坟，由谁家收租。雇船办酒之外，费用总有余裕。因此大家高兴作主。而小孩子尤其高兴，因为可以整天在乡下游玩，在草地上吃午饭。船里烧出来的饭菜，滋味特别好。因为，据老人们说，家里有灶君菩萨，把饭菜的好滋味先尝了去；而船里没有灶君菩萨，所以船里烧出来的饭菜滋味特别好。孩子们还有一件乐事，是抢鸡蛋吃。每到一个坟上，除对祖宗的一桌祭品以外，必定还有一只小匾，内设小鱼、小肉、鸡蛋、酒和香烛，是请地主吃的，叫做拜坟墓土地。孩子们中，谁先向坟墓土地叩头，谁先抢得鸡蛋。我难得抢到，觉得这鸡蛋的确比平常的好吃。上了一天坟回来，晚上是吃上坟酒。酒有四五桌，因为出嫁姑娘也都来吃。吃酒时，长辈总要训斥小辈，被训斥的，主要是乐谦、乐生和月生。因为乐谦盗卖坟树，乐生、月生作恶为非，上坟往往不到而吃上坟酒必到。

第三天上私房坟。我家的私房坟，又称为旗杆坟。去上的就是我们一家人，父母和我们姐弟数人。吃了早中饭，雇一只客船，慢吞吞地荡

去。水路五六里，不久就到。祭扫期间，附近三竺庵里的和尚来问讯，送我们些春笋。我们也到这庵里去玩，看见竹林很大，身入其中，不见天日。我们终年住在那市井尘嚣中的低小狭窄的百年老屋里，一朝来到乡村田野，感觉异常新鲜，心情特别快适，好似遨游五湖四海。因此我们把清明扫墓当作无上的乐事。我的父亲孜孜兀兀地在穷乡僻壤的蓬门败屋之中度送短促的一生，我想起了感到无限的同情。

---

[1] 含山是我乡附近唯一的一个山，山上有塔。——作者原注。

[2] 甜麦塌饼，作者故乡一带清明时节用米粉和麦芽做成的一种甜饼。

吃酒

酒，应该说饮，或喝。然而我们南方人都叫吃。古诗中有“吃茶”，那么酒也不妨称吃。说起吃酒，我忘不了下述几种情境：

二十多岁时，我在日本结识了一个留学生，崇明人黄涵秋。此人爱吃酒，富有闲情逸致。我二人常常共饮。有一天风和日暖，我们乘小火车到江之岛去游玩。这岛临海的一面，有一片平地，芳草如茵，柳荫如盖，中间设着许多矮榻，榻上铺着红毡毯，和环境作成强烈的对比。我们两人踞坐一榻，就有束红带的女子来招待。“两瓶正宗，两个壶烧。”正宗是日本的黄酒，色香味都不亚于绍兴酒。壶烧是这里的名菜，日本名叫tsuboyaki，是一种大螺蛳，名叫荣螺（sazae），约有拳头来大，壳上生许多刺，把刺修整一下，可以摆平，像三足鼎一样。把这大螺蛳烧杀，取出肉来切碎，再放进去，加入酱油等调味品，煮熟，就用这壳作为器皿，请客人吃。这器皿像一把壶，所以名为壶烧。其味甚鲜，确是侑酒佳品。用的筷子更佳：这双筷用纸袋套好，纸袋上印着“消毒割箸”四个字，袋上又插着一个牙签，预备吃过之后用的。从纸袋中拔出筷来，但见一半已割裂，一半还连接，让客人自己去裂开来。这木头是消毒过的，而且没有人用过，所以用时心地非常快适。用后就丢弃，价廉并不可惜。我赞美这种筷，认为是世界上最进步的用品。西洋人用刀叉，太笨重，要洗过方能再用；中国人用竹筷，也是洗过再用，很不卫生，即使是象牙筷也不卫生。日本人的消毒割箸，就同牙签一样，只用一次，真乃一大发明。他们还有一种牙刷，非常简单，到处杂货店发卖，价钱很便宜，也是只用一次就丢弃的。于此可见日本人很有小聪明。且说我和老黄在江之岛吃壶烧酒，三杯入口，万虑皆消。海鸟长鸣，天风振袖。但觉心旷神怡，仿佛身在仙境。老黄爱调笑，看见

年青侍女，就和她搭讪，问年纪，问家乡，引起她身世之感，使她掉下泪来。于是临走多给小账，约定何日重来。我们又仿佛身在小说中了。

又有一种情境，也忘不了。吃酒的对手还是老黄，地点却在上海城隍庙里。这里有一家素菜馆，叫做春风松月楼，百年老店，名闻遐迩。我和老黄都在上海当教师，每逢闲暇，便相约去吃素酒。我们的吃法很经济：两斤酒，两碗“过浇面”，一碗冬菇，一碗十景。所谓过浇，就是浇头不浇在面上，而另盛在碗里，作为酒菜。等到酒吃好了，才要面底子来当饭吃。人们叫别了，常喊作“过桥面”。这里的冬菇非常肥鲜，十景也非常入味。浇头的分量不少，下酒之后，还有剩余，可以浇在面上。我们常常去吃，后来那堂倌熟悉了，看见我们进去，就叫“过桥客人来了，请坐请坐！”现在，老黄早已作古，这素菜馆也改头换面，不可复识了。

另有一种情境，则见于患难之中。那年日本侵略中国，石门湾沦陷，我们一家老幼九人逃到杭州，转桐庐，在城外河头上租屋而居。那屋主姓盛，兄弟四人。我们租住老三的屋子，隔壁就是老大，名叫宝函。他有一个孙子，名叫贞谦，约十七八岁，酷爱读书，常常来向我请教问题，因此宝函也和我要好，常常邀我到他家去坐。这老翁年约六十多岁，身体很健康，常常坐在一只小桌旁边的圆鼓凳上。我一到，他就请我坐在他对面的椅子上，站起身来，揭开鼓凳的盖，拿出一把大酒壶来，在桌上的杯子里满满地斟了两盅；又向鼓凳里摸出一把花生米来，就和我对酌。他的鼓凳里装着棉絮，酒壶裹在棉絮里，可以保暖，斟出来的两碗黄酒，热气腾腾。酒是自家酿的，色香味都上等。我们就用花生米下酒，一面闲谈。谈的大都是关于他的孙子贞谦的事。他只有这孙子，很疼爱他。说“这小人一天到晚望书，身体不好……”望书即看书，是桐庐土白。我用空话安慰他，骗他酒吃。骗得太多，不好意思，我准

备后来报谢他。但我们住在河头上不到一个月，杭州沦陷，我们匆匆离去，终于没有报谢他的酒惠。现在，这老翁不知是否在世，贞谦已入中年，情况不得而知。

最后一种情境，见于杭州西湖之畔。那时我僦居在里西湖招贤寺隔壁的小平屋里，对门就是孤山，所以朋友送我一副对联，叫做“居邻葛岭招贤寺，门对孤山放鹤亭。”家居多暇，则闲坐在湖边的石凳上，欣赏湖光山色。每见一中年男子，蹲在岸上，向湖边垂钓。他钓的不是鱼，而是虾。钓钩上装一粒饭米，挂在岸石边。一会儿拉起线来，就有很大的一只虾。其人把它关在一个瓶子里。于是再装上饭米，挂下去钓。钓得了三四只大虾，他就把瓶子藏入藤篮里，起身走了。我问他：“何不再钓几只？”他笑着回答说：“下酒够了。”我跟他去，见他走进岳坟旁边的一家酒店里，拣一座头坐下了。我就在他旁边的桌上坐下，叫酒保来一斤酒，一盆花生米。他也叫一斤酒，却不叫菜，取出瓶子来，用钓丝缚住了这三四只虾，拿到酒保烫酒的开水里去一浸，不久取出，虾已经变成红色了。他向酒保要一小碟酱油，就用虾下酒。我看他吃菜很省，一只虾要吃很久，由此可知此人是个酒徒。

此人常到我家门前的岸边来钓虾。我被他引起酒兴，也常跟他到岳坟去吃酒。彼此相熟了，但不问姓名。我们都独酌无伴，就相与交谈。他知道我住在这里，问我何不钓虾。我说我不爱此物。他就向我劝诱，尽力宣扬虾的滋味鲜美，营养丰富。又教我钓虾的窍门。他说：“虾这东西，爱躲在湖岸石边。你倘到湖心去钓，是永远钓不着的。这东西爱吃饭粒和蚯蚓。但蚯蚓龌龊，它吃了，你就吃它，等于你吃蚯蚓。所以我总用饭粒。你看，它现在死了，还抱着饭粒呢。”他提起一只大虾来给我看，我果然看见那虾还抱着半粒饭。他继续说：“这东西比鱼好得多。鱼，你钓了来，要剖，要洗，要用油盐酱醋来烧，多少麻烦。这虾

就便当得多：只要到开水里一煮，就好吃了。不须花钱，而且新鲜得很。”他这钓虾论讲得头头是道，我真心赞叹。

这钓虾人常来我家门前钓虾，我也好几次跟他到岳坟吃酒，彼此熟识了，然而不曾通过姓名。有一次，夏天，我带了扇子去吃酒。他借看我的扇子，看到了我的名字，吃惊地叫道：“啊！我有眼不识泰山！”于是叙述他曾经读过我的随笔和漫画，说了许多仰慕的话。我也请教他姓名，知道他姓朱，名字现已忘记，是在湖滨旅馆门口摆刻字摊的。下午收了摊，常到里西湖来钓虾吃酒。此人自得其乐，甚可赞佩。可惜不久我就离开杭州，远游他方，不再遇见这钓虾的酒徒了。

写这篇琐记时，我久病初愈，酒戒又开。回想上述情景，酒兴顿添。正是“昔年多病厌芳樽，今日芳樽唯恐浅”。

砒素惨案

我在杭州浙江省立第一师范毕业后，不久就到东京游学。有一天在报纸上看到：中国杭州师范学校发生惨案，砒霜毒死了二十四个人。这是我的母校，我闻讯大为吃惊。旅舍里住的大都是中国人，有几个还是杭州人，大家互相传告，议论纷纷。外国报纸上都登载，可见这是一件世界性的奇案。但当时从日本报上看到的只是简讯，后来我才知道详情，记述如下：

我毕业那年，考进来一班新生，其中有个诸暨人，或嵊县人，记不清了。叫做俞章法。我是五年级生，他是一年级生，同学只有一年，不很熟悉，但记得此人个子很高，头上有很多癞疮疤，但身体极好，是个运动选手。他又很会办事，不久就当了校友会干事。我校共有五六百个学生，每学期每人缴校友会费一元，作为学期中旅行游乐之用。校友会干事有好几个人，而俞章法是管银钱的。他大概想吞没这五六百块钱，或者是赌输了还不出来，便想出一个最下的下策来：把这批人弄死，就没有人来追究这笔钱了。怎样弄死法呢？他想起了化学药品室里的一瓶砒素。王赓三先生上化学课时，曾经拿出这瓶砒素来给学生看，说是猛烈的毒药，一瓢可以药死一千个人。我在学时也曾听见王先生这话。化学药品室是经常锁闭的，但俞章法有一个钥匙，可以开门进去。因为他是运动选手，每天下午课毕，到操场上去运动时，身上须擦酒精。这酒精就由俞章法去拿。有一天他乘拿酒精之便，偷取了一瓢砒素。星期六下午，他到厨房里去找两个烧饭司务，给他们每人五元钱，悄悄地叮嘱他们：“烧饭时把这包白药放进米里。这不会杀人，不过叫他们昏睡一下，就醒过来的。”（这话是后来烧饭司务招供出来的。）烧饭司务眼光浅，看见五块钱，就遵命行事。

我校每星期六吃过中饭就放假，即每星期放一天半假。家在杭州的，或在杭州有亲戚的，大都不在学校吃夜饭。所以星期六晚上，饭厅里疏朗朗的。俞章法为什么选取这一天下毒？我想不通。难道是发慈悲心，要少杀几个人吗？且说这一天吃夜饭时，刚吃一半，就有人呕吐起来，接着，大多数的人都呕吐，躺倒在地。哭声喊声，充满了饭厅。也有些没有中毒的人，大概是烧饭司务下毒不均匀，他们吃的饭正好没有含毒。这些人就出去大喊地方救命。当夜，杭州全城的医生都来到，用吐剂，施手术，忙了一晚，结果有二十四人无法挽救，死于非命。其中二十三个是学生，都是我毕业后才考进来的，我都不认识，另一个是校工，名叫郑宝，是专管理化教室的。王赓三先生上理化课，逢到要实验时，必须叫郑宝来帮助。因为此人经验丰富，王先生不及他。校工本来要等学生吃过之后才开饭的。这一晚郑宝有事要出门，一个人在厨房里先吃了。不料中毒甚深，当夜一命呜呼。

次日一部分人进医院疗养，二十四个棺材排队出门。此事轰动杭州全城，观者拥挤，门庭若市。消息传遍全国，远及日本东京。于是追究罪犯，首先在厨房里捉出两个烧饭司务，根据他们招供，确定主犯是俞章法。但俞早已在逃。好几个便衣警察在各处轮船火车上留意侦察，过了很多日子以后，才在某处火车中捉到。据说俞章法上火车时戴黑眼镜，到了火车里就把眼镜除去，又换上一个帽子。原来他是癞头，热天也必须戴帽子。这就露了马脚，当场被警察抓去。据他招供，才知下的毒是砒素，为了亏空了校友会费，因而下此毒手。后来坐绞刑，以一命抵廿四命，着实便宜了他。记得我有一个小同乡叫徐乃昌的，也是师范学生，因为他外婆家在杭州，那天他到外婆家吃夜饭，没有吃砒素饭，不胜庆幸。但此人后来做了恶霸地主，就地正法，死得不比吃砒素漂亮。

三大学生惨案

杭州乃世界有名的风景区，而惨案特别多，使我想不通。也许人世间到处都如此，我不知道罢了。

抗战前，哪一年记不清了。我在杭州城内田家园作寓公，常到马一浮先生家访问，在他那里认识一位中医，名谢寿田，其人酷爱书法，收藏名砚，真是一位儒医。他有一个侄儿叫谢起凤，便是杀人的三大学生之一。谢起凤从小没有父母，是叔父谢寿田抚养大来的。这个大逆不道的侄儿，使谢寿田气得不知所措。我很同情他，曾几次前去慰问。幸而他没有受累。

三大学生都是浙江大学的学生。其他两人的姓名我忘记了。他们的杀人是为了谋财。杭州有一家大银行，每天派一个送款员背了一大包钞票，到各处递送外埠汇来的款项。三大学生看中了这个送款员。他们看清了送款员必经之路，在最接近银行的地方租一所房子。叫两个泥水匠来粉饰门面，装作要久住的样子。于是，由一人到附近外埠去汇出一百块钱，汇到这屋子里，假造一个取款人姓名。估计这一百块钱汇到的时候，便严阵以待：一个人在大门口等候，看见送款人来了，就叫他到里面去交款盖章。送款人走进里面，看见房门开着，里面一个人坐着，请他进来。送款人跨进门槛，另一个人站在凳上，砍下一斧头来，送款人脑破血流，立刻致命。于是三人关起大门，合力把尸体扛到后院，丢在一个枯井里。然后没收了他包内的款项，到谢起凤家里去分赃。分过之后，携款逃往外埠去了。

送款人久不回来，银行里的人起疑心了。这种人是有妥保的，不会

携款潜逃，那么一定出事情了。挨户查问，第一第二家款已收到，但第三家空无一人，入内探看，但见地上血迹，找到枯井里，发现了送款人的尸体。于是报官查究。法警侦探来了，验明尸体，但凶手何在，一时无从查起。那一百元的取款人，显然是假姓名；即使真有其人，也已不知去向了。这地方又很偏僻，四无邻居，难于查究。但侦探毕竟有办法，看见门口新加粉饰，一定请过泥水匠。便到附近找寻，果然找到两个泥水匠，说曾到此屋工作，看到内有三个小伙子，面貌约略记得。于是任用了这两个泥水匠，叫他们跟着法警寻找凶手，每日照样给他们工资。不知找了多久，果在某处找到了一人。由此人招出其余二人，三个凶手全部缉获。不久以前，万松林发生绑票撕票案，凶手尚未缉获。此时这三人招供，这事也是他们干的。他们绑走了一富家孩子，要拿五千元去赎。富家如数送款，岂知孩子早已被勒死在万松林中。江洋大盗设计绑票，是有规矩的：不送款则撕票；送款者决不撕票。这叫做“盗亦有道”。这三个大学生盗而无道，真乃盗中之盗，后来都处绞刑。我曾在报纸上看到他们的招供文，巧言谀词，哀求饶命，可谓无耻之尤，真乃死有余辜。

陶刘惨案

抗日战争结束，我携眷从重庆回到上海。家乡房屋都已烧光，上海房子昂贵，只得暂时在杭州招贤寺借住。就有人来劝我买一所房子，地点在断桥下面，保俶塔后面，围墙内一亩多地，两所房屋，买价很便宜，记得好像是一千五百万元，那时通货膨胀，究竟值得多少，记不清了。我一听到这所房子，就知道是许钦文的产业，是发生过一件惨案的。姑且去看看，回想那件惨案觉得阴气森森，汗毛凛凛。家人都不赞成买此屋，就回绝了。另在招贤寺附近租屋而居。

这件惨案发生在抗日战争前几年。我在上海艺术师范当教师时，有一个学生名叫陶元庆的，绍兴人，生得娇小玲珑，像个姑娘。他的画很有特色，鲁迅十分赏识他，把自己的小说《彷徨》《呐喊》都请他画封面，又替他的个人画展作序言，都载在《鲁迅全集》中。我在江湾立达学园办美术科时，请陶元庆来当教师，他就住宿在校里。他有一个妹妹，叫陶思堇，就叫她到立达美术科来当学生。这妹妹身材比哥哥长大，肤色雪白，可惜鼻子稍有些塌。陶元庆有一个好朋友，叫许钦文，也是绍兴人，是有名的文学家，我久闻其名，不曾见过。他常从杭州到江湾来看望陶元庆，就宿在他房中。我因此认识了许钦文。此君貌不惊人，态度和蔼可亲。他在杭州当教师，生活裕如，却年逾而立，尚未娶妻，是个单身汉。他每次来望陶元庆，总是送他些东西，都是生发油，雪花膏，手帕，花露水之类，似乎真个把他当作女人，我心中纳罕。

后来，立达经费困难，美术科停办了。一批未毕业的学生和几位教师，由我写信给杭州西湖艺专的校长林风眠，要求他收留。林一口答允，并希望我也去。我辞谢了，但把学生及教师陶元庆、黄涵秋送去。

于是，陶元庆和陶思堇都迁到了杭州。不久，陶元庆患伤寒症死了。许钦文悼念他，为他在西湖上营葬，叫我写墓碑。又在保俶山后面买一块地，造一个“元庆纪念室”，旁边又造两间小屋及浴室厕所厨房。他是独生的，雇用一个老妈子。陶思堇住宿在校中，常到他哥哥的纪念室去玩，后来，索性迁住在纪念室旁边的小屋里，并且邀请一个要好的女同学名叫刘梦莹的来同住。这姓刘的我不曾见过，但听说长得花容月貌，比陶漂亮得多。陶邀这朋友来同住，也合乎情理。因为许是单身汉，和她两人同居，不免嫌疑。于是，许钦文独居纪念室，两位小姐住在相隔一片草地的小屋里。早上，两人打扮得齐齐整整，双双出门，行过断桥，穿过桃红柳绿的白堤，到平湖秋月对面的艺术学府里去学歌学舞，学画学琴，趁着夕阳双双回家。这模样竟可列入西湖十景中。可惜好景不长，不久祸起萧墙了。

许钦文出门去了。这一天大约是假日，两位小姐不去上学。陶思堇派老妈子到湖滨去买东西了。刘梦莹到浴室洗澡。洗好后，披着浴巾退出来的时候，陶思堇拿着一把刀等在门口，向她后颈上猛力砍了一刀。刘负痛跳出，陶持刀追出，两人在草地上追逐，刘终于力弱，被陶连砍十余刀，倒在青草地上的血泊中了。陶回进房间，吞了一瓶不知什么毒药水，也倒在床上了。

老妈子买东西回来，敲门不开。向邻家借了梯子，爬到墙上去看，大吃一惊。就有胆大的人爬进院子里去，开了大门。我现在闭目想象这院子里的光景，真是动人：　　碧绿的草地，雪白的裸体，绯红的血泊——印象派绘画没有这般鲜明！

官警到场勘验结果，刘梦莹身中十八刀已死，陶思堇服毒自杀未遂。于是一面收尸，一面拘捕陶思堇详加审讯。据说她假装疯狂，不记得杀人之事。案情迁延不决。许钦文犯重大嫌疑，亦被拘捕，后来释放

了，曾写一篇“无妻之累”发表在某报纸上。不久，抗战军兴，杭州牢狱解散，陶思堇嫁给了审讯她的法官。真乃奇闻怪事。其它情况我不知道了。

旧上海

所谓旧上海，是指抗日战争以前的上海。那时上海除闸北和南市之外，都是租界。洋泾浜（爱多亚路，即今延安路）以北是英租界，以南是法租界，虹口一带是日租界。租界上有好几路电车，都是外国人办的。中国人办的只有南市一路，绕城墙走，叫做华商电车。租界上乘电车，要懂得窍门，否则就被弄得莫名其妙。卖票人要揩油，其方法是这样：譬如你要乘五站路，上车时给卖票人五分钱，他收了钱，暂时不给你票。等到过了两站，才给你一张三分的票，关照你：“第三站上车！”初次乘电车的人就莫名其妙，心想：我明明是第一站上车的，你怎么说我第三站上车？原来他已经揩了两分钱的油。如果你向他论理，他就堂皇地说：“大家是中国人，不要让利权外溢呀！”他用此法揩油，眼睛不绝地望着车窗外，看有无查票人上来。因为一经查出，一分钱要罚一百分。他们称查票人为“赤佬”。赤佬也是中国人，但是忠于洋商的。他查出一卖票人揩油，立刻记录了他帽子上的号码，回厂去扣他的工资。有一乡亲初次到上海，有一天我陪她乘电车，买五分钱票子，只给两分钱的。正好一个赤佬上车，问这乡亲哪里上车的，她直说出来，卖票人向她眨眼睛。她又说：“你在眨眼睛！”赤佬听见了，就抄了卖票人帽上的号码。

那时候上海没有三轮车，只有黄包车。黄包车只能坐一人，由车夫拉着步行，和从前的抬轿相似。黄包车有“大英照会”和“小照会”两种。小照会的只能在中国地界行走，不得进租界。大英照会的则可在全上海自由通行。这种工人实在是最苦的。因为略犯交通规则，就要吃路警殴打。英租界的路警都是印度人，红布包头，人都喊他们“红头阿三”。法租界的都是安南人，头戴笠子。这些都是黄包车夫的对头，常常给黄包

车夫吃“外国火腿”和“五支雪茄烟”，就是踢一脚，一个耳光。外国人喝醉了酒开汽车，横冲直撞，不顾一切。最吃苦的是黄包车夫。因为他负担重，不易趋避，往往被汽车撞倒。我曾亲眼看见过外国人汽车撞杀黄包车夫，从此不敢在租界上坐黄包车。

旧上海社会生活之险恶，是到处闻名的。我没有到过上海之前，就听人说：上海“打呵欠割舌头”。就是说，你张开嘴巴来打个呵欠，舌头就被人割去。这是极言社会上坏人之多，非万分提高警惕不可。我曾经听人说：有一人在马路上走，看见一个三四岁的孩子跌了一跤，没人照管，哇哇地哭。此人良心很好，连忙扶他起来，替他揩眼泪，问他家在哪里，想送他回去。忽然一个女人走来，搂住孩子，在他手上一摸，说：“你的金百锁哪里去了？”就拉住那人，咬定是他偷的，定要他赔偿。……是否真有此事，不得而知。总之，人心之险恶可想而知。

扒手是上海的名产。电车中，马路上，到处可以看到“谨防扒手”的标语。住在乡下的人大意惯了，初到上海，往往被扒。我也有一次几乎被扒：我带了两个孩子，在霞飞路阿尔培路口（即今淮海中路陕西南路口）等电车，先向烟纸店兑一块钱，钱包里有一叠钞票露了白。电车到了，我把两个孩子先推上车，自己跟着上去，忽觉一只手伸入了我的衣袋里。我用手臂夹住这只手，那人就被我拖上车子。我连忙向车子里面走，坐了下来，不敢回头去看。电车一到站，此人立刻下车，我偷眼一看，但见其人满脸横肉，迅速地挤入人丛中，不见了。我这种对付办法，是老上海的人教我的：你碰到扒手，但求避免损失，切不可注意看他。否则，他以为你要捉他，定要请你“吃生活”，即跟住你，把你打一顿，或请你吃一刀。我住在上海多年，只受过这一次虚惊，不曾损失。有一次，和一朋友坐黄包车在南京路上走，忽然弄堂里走出一个人来，把这朋友的铜盆帽[1]抢走。这朋友喊停车捉贼，那贼早已不知去向了。

这顶帽子是新买的，值好几块钱呢。又有一次，冬天，一个朋友从乡下出来，寄住在我们学校里。有一天晚上，他看戏回来，身上的皮袍子和丝绵袄都没有了，冻得要死。这叫做“剥猪猡”。那抢帽子叫做“抛顶宫”。

妓女是上海的又一名产。我不曾嫖过妓女，详情全然不知，但听说妓女有“长三”“幺二”“野鸡”等类。长三是高等的，野鸡是下等的。她们都集中在四马路一带。门口挂着玻璃灯，上面写着“林黛玉”“薛宝钗”等字。野鸡则由鸨母伴着，到马路上来拉客。四马路西藏路一带，傍晚时光，野鸡成群而出，站在马路旁边，物色行人。她们拉住了一个客人，拉进门去，定要他住宿；如果客人不肯住，只要摸出一块钱来送她，她就放你。这叫做“两脚进门，一块出袋”。我想见识见识，有一天傍晚约了三四个朋友，成群结队，走到西藏路口，但见那些野鸡，油头粉面，奇装异服，向人撒娇卖俏，竟是一群魑魅魍魉，教人害怕。然而竟有那些逐臭之夫，愿意被拉进去度夜。这叫做“打野鸡”。有一次，我在四马路上走，耳边听见轻轻的声音：“阿拉姑娘自家身体，自家房子……”回头一看，是一个男子。我快步逃避，他也不追赶。据说这种男子叫做“王八”，是替妓女服务的，但不知是哪一种妓女。总之，四马路是妓女的世界。洁身自好的人，最好不要去。但到四马路青莲阁去吃茶看妓女，倒是安全的。她们都有老鸨伴着，走上楼来，看见有女客陪着吃茶的，白她一眼，表示醋意；看见单身男子坐着吃茶，就去奉陪，同他说长道短，目的是拉生意。

上海的游戏场，又是一种乌烟瘴气的地方。当时上海有四个游戏场，大的两个：大世界、新世界；小的两个：花世界、小世界。大世界最为著名。出两角钱买一张门票，就可从正午玩到夜半。一进门就是“哈哈镜”，许多凹凸不平的镜子，照见人的身体，有时长得像丝瓜，

有时扁得像螃蟹，有时头脚颠倒，有时左右分裂……没有一人不哈哈大笑。里面花样繁多：有京剧场、越剧场、沪剧场、评弹场……有放电影，变戏法，转大轮盘，坐飞船，摸彩，猜谜，还有各种饮食店，还有屋顶花园。总之，应有尽有。乡下出来的人，把游戏场看作桃源仙境。我曾经进去玩过几次，但是后来不敢再去了。为的是怕热手巾[2]。这里面到处有拴着白围裙的人，手里托着一个大盘子，盘子里盛着许多绞紧的热手巾，逢人送一个，硬要他揩，揩过之后，收他一个铜板。有的人拿了这热手巾，先擤一下鼻涕，然后揩面孔，揩项颈，揩上身，然后挖开裤带来揩腰部，恨不得连屁股也揩到。他尽量地利用了这一个铜板。那人收回揩过的手巾，丢在一只桶里，用热水一冲，再绞起来，盛在盘子里，再去到处分送，换取铜板。这些热手巾里含有众人的鼻涕、眼污、唾沫和汗水，仿佛复合维生素。我努力避免热手巾，然而不行。因为到处都有，走廊里也有，屋顶花园里也有。不得已时，我就送他一个铜板，快步逃开。这热手巾使我不敢再进游戏场去。我由此联想到西湖上庄子里的茶盘：坐西湖船游玩，船家一定引导你去玩庄子。刘庄、宋庄、高庄、蒋庄、唐庄，里面楼台亭阁，各尽其美。然而你一进庄子，就有人拿茶盘来要你请坐喝茶。茶钱起码两角。如果你坐下来喝，他又端出糕果盘来，请用点心。如果你吃了他一粒花生米，就起码得送他四角。每个庄子如此，游客实在吃不消。如果每处吃茶，这茶钱要比船钱贵得多。于是只得看见茶盘就逃。然而那人在后面喊：“客人，茶泡好了！”你逃得快，他就在后面骂人。真是大煞风景！所以我们游惯西湖的人，都怕进庄子去。最好是在白堤、苏堤上的长椅子上闲坐，看看湖光山色，或者到平湖秋月等处吃碗茶，倒很太平安乐。

且说上海的游戏场中，扒手和拐骗别开生面，与众不同。有一个冬天晚上，我偶然陪朋友到大世界游览，曾亲眼看到一幕。有一个场子里变戏法，许多人打着圈子观看。戏法变完，大家走散的时候，有一个人

惊喊起来，原来他的花缎面子灰鼠皮袍子，后面已被剪去一大块。此人身躯高大，袍子又长又宽，被剪去的一块足有二三尺见方，花缎和毛皮都很值钱。这个人屁股头空荡荡地走出游戏场去，后面一片笑声送他。这景象至今还能出现在我眼前。

我的母亲从乡下来。有一天我陪她到游戏场去玩。看见有一个摸彩的摊子，前面有一长凳，我们就在凳上坐着休息一下。看见有一个人走来摸彩，出一角钱，向筒子里摸出一张牌子来："热水瓶一个。"此人就捧着一个崭新的热水瓶，笑嘻嘻地走了。随后又有一个人来，也出一角钱，摸得一只搪瓷面盆，也笑嘻嘻地走了。我母亲看得眼热，也去摸彩。第一摸，一粒糖；第二摸，一块饼干；第三摸，又是一粒糖。三角钱换得了两粒糖和一块饼干，我们就走了。后来，我们兜了一个圈子，又从这摊子面前走过。我看见刚才摸得热水瓶和面盆的那两个人，坐在里面谈笑呢。

当年的上海，外国人称之为"冒险家的乐园"，其内容可想而知。以上我所记述，真不过是皮毛的皮毛而已。我又想起了一个巧妙的骗局，用以结束我这篇记事吧：三马路广西路附近，有两家专卖梨膏的店，贴邻而居，店名都叫做"天晓得"。里面各挂着一轴大画，画着一只大乌龟。这两爿店是兄弟两人所开。他们的父亲发明梨膏，说是化痰止咳的良药，销售甚广，获利颇丰。父亲死后，兄弟两人争夺这爿老店，都说父亲的秘方是传授给我的。争执不休，向上海县告状。官不能断。兄弟二人就到城隍庙发誓："谁说谎谁是乌龟！是真是假天晓得！"于是各人各开一爿店，店名"天晓得"，里面各挂一幅乌龟。上海各报都登载此事，闹得远近闻名。全国各埠都来批发这梨膏。外路人到上海，一定要买两瓶梨膏回去。兄弟二人的生意兴旺，财源茂盛，都变成富翁了。这兄弟二人打官司，跪城隍庙，表面看来是仇敌，但实际上非常和睦。他

们巧妙地想出这骗局来，推销他们的商品，果然大家发财。

---

[1] 作者家乡的人称礼帽为铜盆帽。

[2] 热手巾，即热毛巾。

放焰口

我小时光，每逢中元节，即阴历七月十五日之夜，地方上集资举办佛事，以超度亡魂，名曰放焰口。河岸上凉棚底下搭一个台，台上接连两张方桌，桌上供着香花灯烛，旁设椅子，是僧众的座位。每家用五彩纸张剪成衣衫鞋帽之形，用绳子穿好了挂在沿河的柱子上，准备佛事结束时焚化给鬼魂。河岸两旁，挂着无数灯笼，上写“普济孤魂”四字。琳琅满目，煞是好看！台前挂着一副对联，是我父亲撰的：

古曾为吴越战场迄今蔓草荒烟半是英雄埋骨地

近复遭咸同发逆记否昔年此日正当兵火破家时

春秋时代，我们那地方有一石门，是越防吴的，所以这地方叫做石门湾。又，这是光绪末年的事，所以称洪秀全为发逆。那时石门湾全市烧光，同抗日战争时差不多。

黄昏时分，法事开始了。老和尚戴着地藏王帽子，披着袈裟，坐在正中，两旁六个和尚各持法器。起初是鸣钟击鼓，念佛唪经。到了深夜，流星隐现，有如鬼火明灭；阴风飘忽，仿佛魂兮归来，就开始召请孤魂了。老和尚以悲紧之音，高声诵念，众僧属而和之。每念完一段，撒一把米，向孤魂施食。那些米落入暗处，仿佛有无数鬼魂争先抢夺，教人毛骨悚然。所召请的孤魂，非常全面，自帝王将相以至囚徒乞丐，都得“来受甘露味”。那文词骈四俪六，优美动人，不知是谁作的。有人说是苏东坡所作，未可必也。我因爱此文词，当年曾在杭州玛瑙经房“请”得一册《瑜伽焰口施食》。抗日战争时我仓皇出奔，一册书也不曾带走。缘缘堂被焚前几天，有一乡亲代我抢出一网篮书，这册《瑜伽

焰口施食》即在其内，因得不焚。往年有人闯入我家，抢走了许多古典文学书籍，却不拿这册书，大概他们不懂，所以不拿。此书因得保存至今，已是两次虎口余生了。现在我选几段抄录在下面：

▲一心召请。金乌似箭，玉兔如梭。想骨肉以分离，睹音容而何在。初爇名香，初伸召请。

▲一心召请。远观山有色，近听水无声。春去花还在，人来鸟不惊。二爇名香，二伸召请。

▲一心召请。浮生如梦，幻质匪坚。不凭我佛之慈，曷遂超升之路。三爇名香，三伸召请。

▲一心召请。累朝帝主，历代侯王。九重殿阙高居，万里山河独据。白：西来战舰，千年王气俄收。北去銮舆，五国冤声未断。呜呼！杜鹃叫落桃花月，血染枝头恨正长。如是前王后伯之流，一类孤魂等众。惟愿承三宝力，仗秘密言，此夜今时，来临法会。

▲一心召请，筑坛拜将，建节封侯。力移金鼎千钧，

身作长城万里。白：霜寒豹帐，徒勤汗马之劳。风息狼烟，空负攀龙之望。呜呼！将军战马今何在，野草闲花满地愁。如是英雄将帅之流，一类孤魂等众。

▲一心召请，五陵才俊，百郡贤良。三年清节为官，一片丹心报主。白：南州北县，久离桑梓之乡。海角天涯，远丧蓬莱之岛。呜呼！官贶萧萧随逝水，离魂杳杳隔阳关。如是文臣宰辅之流，一类孤魂等众。

▲一心召请，黉门才子，白屋书生。探花足步文林，射策身游棘

院。白：萤灯飞散，三年徒用工夫。铁砚磨穿，十载漫施辛苦。呜呼！七尺红罗书姓氏，一抔黄土盖文章。如是文人举子之流，一类孤魂等众。

▲一心召请，出尘上士，飞锡高僧。精修五戒净人，梵行比丘尼众。白：黄花翠竹，空谈秘密真诠。白牯黧奴，徒演苦空妙偈。呜呼！经窗冷浸三更月，禅室虚明半夜灯。如是缁衣释子之流，一类觉灵等众。

▲一心召请，黄冠野客，羽服仙流。桃源洞里修真，阆苑洲前养性。白：三花九炼，天曹未许标名。四大无常，地府难容转限。呜呼！琳观霜寒丹灶冷，醮坛风惨杏花稀。如是玄门道士之流，一类遐灵等众。

▲一心召请，江湖羁旅，南北经商。图财万里游行，积货千金贸易。白：风波不测，身膏鱼腹之中。路途难防，命丧羊肠之险。呜呼！滞魄北随云黯黯，客魂东逐水悠悠。如是他乡客旅之流，一类孤魂等众。

▲一心召请，戎衣战士，临阵健儿。红旗影里争雄，

白刃丛中敌命。白：鼓金初振，霎时腹破肠穿。胜败才分，遍地肢伤首碎。呜呼！漠漠黄沙闻鬼哭，茫茫白骨少人收。如是阵亡兵卒之流，一类孤魂等众。

▲一心召请，怀胎十月，坐草三朝。初欣鸾凤和鸣，次望熊罴叶梦。白：奉恭欲唱，吉凶只在片时。璋瓦未分，母子皆归长夜。呜呼！花正开时遭急雨，月当明处覆乌云。如是血湖产难之流，一类孤魂等众。

▲一心召请，戎夷蛮狄，喑哑盲聋。勤劳失命佣奴，妒忌伤身婢妾。白：轻欺三宝，罪愆积若河沙。忤逆双亲，凶恶浮于宇宙。呜呼！长夜漫漫何日晓，幽关隐隐不知春。如是冥顽悖逆之流，一类孤魂等众。

▲一心召请，宫闱美女，闺阁佳人。胭脂画面争妍，龙麝薰衣竞俏。白：云收雨歇，魂销金谷之园。月缺花残，肠断马嵬之驿。呜呼！昔日风流都不见，绿杨芳草髑髅寒。如是裙钗妇女之流，一类孤魂等众。

▲一心召请，饥寒丐者，刑戮囚人。遇水火以伤身，逢虎狼而失命。白：悬梁服毒，千年怨气沉沉。雷击崖崩，一点惊魂漾漾。呜呼！暮雨青烟寒鹊噪，秋风黄叶乱鸦飞。如是伤亡横死之流，一类孤魂等众。

读了这些文词，慨叹人生不论贵贱贫富，善恶贤愚，都免不了无常之恸。然亦不须忧恸。曹子建说得好：“惊风飘白日，光景逝西流。盛时不可再，百年忽我遒。生存华屋处，零落归山丘。先民谁不死，知命复何忧。”

歪鲈婆阿三

歪鲈婆阿三不知何许人也，亦不详其姓氏。只因他的嘴巴像鲈鱼的嘴巴，又有些歪，因以为号也。他是我家贴邻王囡囡豆腐店里的司务。每天穿着褴褛的衣服，坐在店门口包豆腐干。人们简称他为“阿三”。阿三独身无家。

那时盛行彩票，又名白鸽票。这是一种大骗局。例如：印制三万张彩票，每张一元。每张分十条，每条一角。每张每条都有号码，从一到三万。把这三万张彩票分发全国通都大邑。卖完时可得三万元。于是选定一个日子，在上海某剧场当众开彩。开彩的方法，是用一个大球，摆在舞台中央，三四个人都穿紧身短衣，袖口用带扎住，表示不得作弊。然后把十个骰子放进大球的洞内，把大球摇转来。摇了一会，大球里落出一只骰子来，就把这骰子上的数字公布出来。这便是头彩的号码的第一个字。台下的观众连忙看自己所买的彩票，如果第一个数字与此相符，就有一线中头彩的希望。笑声、叹声、叫声，充满了剧场。这样地表演了五次，头彩的五个数目字完全出现了。五个字完全对的，是头彩，得五千元；四个字对的，是二彩，得四千元；三个字对的，是三彩，得三千元……这样付出之后，办彩票的所收的三万元，净余一半，即一万五千元。这是一个很巧妙的骗局。因为买一张的人是少数，普通都只买一条，一角钱，牲牺了也有限。这一角钱往往像白鸽一样一去不回，所以又称为“白鸽票”。

只有我们的歪鲈婆阿三，出一角钱买一条彩票，竟中了头彩。事情是这样：发卖彩票时，我们镇上有许多商店担任代售。这些商店，大概是得到一点报酬的，我不详悉了。这些商店门口都贴一张红纸，上

写“头彩在此”四个字。有一天，歪鲈婆阿三走到一家糕饼店门口，店员对他说：“阿三！头彩在此!买一张去吧。”对面咸鲞店里的小麻子对阿三说：“阿三，我这一条让给你吧。我这一角洋钱情愿买香烟吃。”小麻子便取了阿三的一角洋钱，把一条彩票塞在他手里了。阿三将彩票夹在破毡帽的帽圈里，走了。

大年夜前几天，大家准备过年的时候，上海传来消息，白鸽票开彩了。歪鲈婆阿三的一条，正中头彩。他立刻到手了五百块大洋，（那时米价每担二元半，五百元等于二百担米。）变成了一个富翁。咸鲞店里的小麻子听到了这消息，用手在自己的麻脸上重重地打了三下，骂了几声“穷鬼！”歪鲈婆阿三没有家，此时立刻有人来要他去“招亲”了。这便是镇上有名的私娼俞秀英。俞秀英年约二十余岁，一张鹅蛋脸生得白嫩，常常站在门口卖俏，勾引那些游蜂浪蝶。她所接待的客人全都是有钱的公子哥儿，豆腐司务是轮不到的，但此时阿三忽然被看中了。俞秀英立刻在她家里雇起四个裁缝司务来，替阿三做花缎袍子和马褂。限定年初一要穿。四个裁缝司务日夜动工，工钱加倍。

到了年初一，歪鲈婆阿三穿了一身花缎皮袍皮褂，卷起了衣袖，在街上东来西去，大吃大喝，滥赌滥用。几个穷汉追随他，问他要钱，他一摸总是两三块银洋。有的人称他“三兄”“三先生”“三相公”，他的赏赐更丰。那天我也上街，看到这情况，回来告诉我母亲。正好豆腐店的主妇定四娘娘在我家闲谈。母亲对定四娘娘说：“把阿三脱下来的旧衣裳保存好，过几天他还是要穿的。”

果然，到了正月底边，歪鲈婆阿三又穿着原来的旧衣裳，坐在店门口包豆腐干了。只是一个崭新的皮帽子还戴在头上。把作司务[1]钟老七衔着一支旱烟筒，对阿三笑着说：“五百只大洋！正好开爿小店，讨个老婆，成家立业。现在哪里去了？这真叫做没淘剩[2]!”阿三管自包豆腐

干，如同不听见一样。我现在想想，这个人真明达!货悖而入者，亦悖而出；来路不明，去路不白。他深深地懂得这个至理。我年逾七十，阅人多矣。凡是不费劳力而得来的钱，一定不受用。要举起例子来，不知多少。歪鲈婆阿三是一个突出的例子。他可给千古的人们作借鉴。自古以来，荣华难于久居。大观园不过十年，金谷园更为短促。我们的阿三把它浓缩到一个月，对于人世可说是一声响亮的警钟，一种生动的现身说法。

---

[1] 把作是“把持作坊”的意思。把作司务就是在作坊中负责技术的司务。

[2] 没淘剩，作者家乡话，意即没出息。

四轩柱

我的故乡石门湾，是运河打弯的地方，又是春秋时候越国造石门的地方，故名石门湾。运河里面还有条支流，叫做后河。我家就在后河旁边。沿着运河都是商店，整天骚闹，只有男人们在活动；后河则较为清静，女人们也出场，就中有四个老太婆，最为出名，叫做四轩柱。

以我家为中心，左面两个轩柱，右面两个轩柱。先从左面说起。住在凉棚底下的一个老太婆叫做莫五娘娘。这莫五娘娘有三个儿子，大儿子叫莫福荃，在市内开一爿杂货店，生活裕如。中儿子叫莫明荃，是个游民，有人说他暗中做贼，但也不曾破过案。小儿子叫木铳阿三，是个戇大[1]，不会工作，只会吃饭。莫五娘娘打木铳阿三，是一出好戏，大家要看。莫五娘娘手里拿了一根棍子，要打木铳阿三。木铳阿三逃，莫五娘娘追。快要追上了，木铳阿三忽然回头，向莫五娘娘背后逃走。莫五娘娘回转身来再追，木铳阿三又忽然回头，向莫五娘娘背后逃走。这样地表演了三五遍，莫五娘娘吃不消了，坐在地上大哭。看的人大笑。此时木铳阿三逃之夭夭了。这个把戏，每个月总要表演一两次。有一天，我同豆腐店王囡囡坐在门口竹榻上闲谈。王囡囡说："莫五娘娘长久不打木铳阿三了，好打了。"没有说完，果然看见木铳阿三从屋里逃出来，莫五娘娘拿了那根棍子追出来了。木铳阿三看见我们在笑，他心生一计，连忙逃过来抱住了王囡囡。我乘势逃开。莫五娘娘举起棍子来打木铳阿三，一半打在王囡囡身上。王囡囡大哭喊痛。他的祖母定四娘娘赶出来，大骂莫五娘娘："这怪老太婆!我的孙子要你打？"就伸手去夺她手里的棒。莫五娘娘身躯肥大，周转不灵，被矫健灵活的定四娘娘一推，竟跌到了河里。木铳阿三毕竟有孝心，连忙下水去救，把娘像落汤鸡一样驮了起来，幸而是夏天，单衣薄裳的，没有受冻，只是受了些

惊。莫五娘娘从此有好些时不出门。

第二个轩柱，便是定四娘娘。她自从把莫五娘娘打落水之后，名望更高，大家见她怕了。她推销生意的本领最大。上午，乡下来的航船停埠的时候，定四娘娘便大声推销货物。她熟悉人头，见农民大都叫得出："张家大伯！今天的千张格外厚，多买点去。李家大伯，豆腐干是新鲜的，拿十块去！"就把货塞在他们的篮里。附近另有一家豆腐店，是陈老五开的，生意远不及王囡囡豆腐店，就因为缺少像定四娘娘的一个推销员。定四娘娘对附近的人家都熟悉，常常穿门入户，进去说三话四。我家是她的贴邻，她来得更勤。我家除母亲以外，大家不爱吃肉，桌上都是素菜。而定四娘娘来的时候，大都是吃饭时候。幸而她像《红楼梦》里的凤姐一样，人没有进来，声音先听到了。我母亲听到了她的声音，立刻到橱里去拿出一碗肉来，放在桌上，免得她说我们"吃得寡薄"。她一面看我们吃，一面同我母亲闲谈，报告她各种新闻：哪里吊死了一个人；哪里新开了一爿什么店；汪宏泰的酥糖比徐宝禄的好，徐家的重四两，汪家的有四两五；哪家的姑娘同哪家的儿子对了亲，分送的茶枣讲究得很，都装锡罐头；哪家的姑娘养了个私生子，等等。我母亲爱听她这种新闻，所以也很欢迎她。

第三个轩柱，是盆子三娘娘。她是包酒馆里永林阿四的祖母。他的已死的祖父叫做盆子三阿爹，因为他的性情很坦，像盆子一样[2]；于是他的妻子就也叫做盆子三娘娘。其实，三娘娘的性情并不坦，她很健谈。而且消息灵通，远胜于定四娘娘。定四娘娘报道消息，加的油盐酱醋较少；而盆子三娘娘的报道消息，加入多量的油盐酱醋，叫它变味走样。所以有人说："盆子三娘娘坐着讲，只能听一半；立着讲，一句也听不得。"她出门，看见一个人，只要是她所认识的，就和他谈。她从家里出门，到街上买物，不到一二百步路，她来往要走两三个钟头。因

为到处勾留，一勾留就是几十分钟。她指手画脚地说：“桐家桥头的草棚着了火了，烧杀了三个人！”后来一探听，原来一个人也没有烧杀，只是一个老头子烧掉了些胡子。“塘河里一只火轮船撞沉了一只米船，几十担米全部沉在河里!”其实是米船为了避开火轮船，在石埠子上撞了一下，船头里漏了水，打湿了几包米，拿到岸上来晒。她出门买物，一路上这样地讲过去，有时竟忘记了买物，空手回家。盆子三娘娘在后河一带确是一个有名人物。但自从她家打了一次官司，她的名望更大了。

事情是这样：她有一个孙子，年纪二十多岁，做医生的，名叫陆李王。因为他幼时为了要保证健康长寿，过继给含山寺里的菩萨太君娘娘，太君娘娘姓陆。他又过继给另外一个人，姓李。他自己姓王。把三个姓连起来，就叫他“陆李王”。这陆李王生得眉清目秀，皮肤雪白。有一个女子看上了他，和他私通。但陆李王早已娶妻，这私通是违法的。女子的父亲便去告官。官要逮捕陆李王。盆子三娘娘着急了，去同附近有名的沈四相公商量，送他些礼物。沈四相公就替她作证，说他们没有私通。但女的已经招认。于是县官逮捕沈四相公，把他关进三厢堂。（是秀才坐的牢监，比普通牢监舒服些。）盆子三娘娘更着急了，挽出她包酒馆里的伙计阿二来，叫他去顶替沈四相公。允许他“养杀你[3]”。阿二上堂，被县官打了三百板子，腿打烂了。官司便结束。阿二就在这包酒馆里受供养，因为腿烂，人们叫他“烂膀[4]阿二”。这事件轰动了全石门湾。盆子三娘娘的名望由此增大。就有人把这事编成评弹，到处演唱卖钱。我家附近有一个乞丐模样的汉子，叫做“毒头[5]阿三”。他编的最出色，人们都爱听他唱。我还记得唱词中有几句：“陆李王的面孔白来有看头，厚底鞋子寸半头，直罗[6]汗巾三转头，……”描写盆子三娘娘去请托沈四相公，唱道：“水鸡[7]烧肉一碗头，拍拍胸脯点点头。……”全部都用“头”字，编得非常自然而动听。欧洲中世纪的游唱诗人（troubadour，minnesinger），想来也不过如此吧。毒头阿三唱时，要

求把大门关好。因为盆子三娘娘看到了要打他。

第四个轩柱是何三娘娘。她家住在我家的染作场隔壁。她的丈夫叫做何老三。何三娘娘生得短小精悍，喉咙又尖又响，骂起人来像怪鸟叫。她养几只鸡，放在门口街路上。有时鸡蛋被人拾了去，她就要骂半天。有一次，她的一双弓鞋晒在门口阶沿石上，不见了。这回她骂得特别起劲："穿了这双鞋子，马上要困棺材!""偷我鞋子的人，世世代代做小娘（即妓女）！"何三娘娘的骂人，远近闻名。大家听惯了，便不当一回事，说一声"何三娘娘又在骂人了"，置之不理。有一次，何三娘娘正站在阶沿石上大骂其人，何老三喝醉了酒从街上回来，他的身子高大，力气又好，不问青红皂白，把这瘦小的何三娘娘一把抱住，走进门去。何三娘娘的两只小脚乱抖乱撑，大骂"杀千刀!"旁人哈哈大笑。

何三娘娘常常生病，生的病总是肚痛。这时候，何老三便上街去买一个猪头，扛在肩上，在街上走一转。看见人便说："老太婆生病，今天谢菩萨。"谢菩萨又名拜三牲，就是买一个猪头，一条鱼，杀一只鸡，供起菩萨像来，点起香烛，请一个道士来拜祷。主人跟着道士跪拜，恭请菩萨醉饱之后快快离去，勿再同我们的何三娘娘为难。拜罢之后，须得请邻居和亲友吃"谢菩萨夜饭"。这些邻居和亲友，都是送过份子的。份子者，就是钱。婚丧大事，送的叫做"人情"，有送数十元的，有送数元的，至少得送四角。至于谢菩萨，送的叫做"份子"，大都是一角或至多两角。菩萨谢过之后，主人叫人去请送份子的人家来吃夜饭。然而大多数不来吃。所以谢菩萨大有好处。何老三掮了一个猪头到街上去走一转，目的就是要大家送份子。谢菩萨之风，在当时盛行。有人生病，郎中看不好，就谢菩萨。有好些人家，外面在吃谢菩萨夜饭，里面的病人断气了。再者，谢菩萨夜饭的猪头肉烧得半生不熟，吃的人回家去就生病，亦复不少。我家也曾谢过几次菩萨，是谁生病，记不清了。

总之，要我跟着道士跪拜。我家幸而没有为谢菩萨而死人。我在这环境中，侥幸没有早死，竟能活到七十多岁，在这里写这篇随笔，也是一个奇迹。

---

[1] 木铳和戇大都是指戇头戇脑的人。

[2] 坦，按作者家乡方言是慢的意思。与盆子（即盘子）平坦的坦谐音。

[3] 养杀你，意即供养你一辈子直到老死。

[4] 烂膀，意即烂腿。

[5] 毒头，意即神经病或傻瓜。

[6] 直罗，即有直的隐条的丝织品。

[7] 水鸡，即甲鱼。

阿庆[1]

我的故乡石门湾虽然是一个人口不满一万的小镇，但是附近村落甚多，每日上午，农民出街做买卖，非常热闹，两条大街上肩摩踵接，推一步走一步，真是一个商贾辐辏的市场。我家住在后河，是农民出入的大道之一。多数农民都是乘航船来的，只有卖柴的人，不便乘船，挑着一担柴步行入市。

卖柴，要称斤两，要找买主。农民自己不带秤，又不熟悉哪家要买柴。于是必须有一个“柴主人”。他肩上扛着一支大秤，给每担柴称好分量，然后介绍他去卖给哪一家。柴主人熟悉情况，知道哪家要硬柴，哪家要软柴，分配各得其所。卖得的钱，农民九五扣到手，其余百分之五是柴主人的佣钱。农民情愿九五扣到手，因为方便得多，他得了钱，就好扛着空扁担入市去买物或喝酒了。

我家一带的柴主人，名叫阿庆。此人姓什么，一向不传，人都叫他阿庆。阿庆是一个独身汉，住在大井头的一间小屋里，上午忙着称柴，所得佣钱，足够一人衣食，下午空下来，就拉胡琴。他不喝酒，不吸烟，唯一的嗜好是拉胡琴。他拉胡琴手法纯熟，各种京戏他都会拉。当时留声机还不普遍流行，就有一种人背一架有喇叭的留声机来卖唱，听一出戏，收几个钱。商店里的人下午空闲，出几个钱买些精神享乐，都不吝惜。这是不能独享的，许多人旁听，在出钱的人并无损失。阿庆便是旁听者之一。但他的旁听，不仅是享乐，竟是学习。他听了几遍之后，就会在胡琴上拉出来。足见他在音乐方面，天赋独厚。

夏天晚上，许多人坐在河沿上乘凉。皓月当空，万籁无声。阿庆就

在此时大显身手。琴声婉转悠扬，引人入胜。浔阳江头的琵琶，恐怕不及阿庆的胡琴。因为琵琶是弹弦乐器，胡琴是摩擦弦乐器。摩擦弦乐器接近于肉声，容易动人。钢琴不及小提琴好听，就是为此。中国的胡琴，构造比小提琴简单得多。但阿庆演奏起来，效果不亚于小提琴，这完全是心灵手巧之故。有一个青年羡慕阿庆的演奏，请他教授。阿庆只能把内外两弦上的字眼——上尺工凡六五乙仩——教给他。此人按字眼拉奏乐曲，生硬乖异，不成腔调。他怪怨胡琴不好，拿阿庆的胡琴来拉奏，依旧不成腔调，只得废然而罢。记得西洋音乐史上有一段插话：有一个非常高明的小提琴家，在一只皮鞋底上装四根弦线，照样会奏出美妙的音乐。阿庆的胡琴并非特制，他的心手是特制的。

笔者曰：阿庆孑然一身，无家庭之乐。他的生活乐趣完全寄托在胡琴上。可见音乐感人之深，又可见精神生活有时可以代替物质生活。感悟佛法而出家为僧者，亦犹是也。

---

[1] 本篇原载1983年2月9日《文汇报》。

小学同级生

科举废后，石门湾最初开办小学堂，用西竺庵里面的祖师殿为校舍，名曰溪西小学堂，后来改名石门县立第三小学校。我是这学校的第一级学生。这第一级一共只有七个学生，现在除了我一人老不死之外，其余六人都早已死去，而且都不是终天年的——一人病死，五人横死。

病死的叫沈元。毕业时我考第一，他考第二，我们两人一同到杭州入第一师范学校。五年毕业后，我到上海办学，到东京游学；他就回故乡当这小学的校长，一直当到死。初级师范毕业生应该当小学教师。沈元恪守这制度，为桑梓小学教育服务到底。抗日战争开始，石门湾沦陷，沈元生根在故乡，离乡则如鱼失水，只得躲在农村里。他家的房屋烧毁了。学校停办了，他便忧恼成病而死。我于沦陷前十余天觅得一船，载了家眷亲戚共十二人逃向杭州，经过五河泾时，望见沈元在路旁的一所茶店里吃茶，彼此打一招呼，这便是永别了。后来听说他是生伤寒病，没有医药，听其自死的。

横死的五个人，其一叫C，是附近北泉村人。此人在学时国文很好，而别的功课不好，所以毕业时考第三名。毕业后不升学，就在家乡鬼混，后来到石门县里去当了什么差使，竟变成了一个讼师，包揽讼事，鱼肉乡民。敌伪时期中，他结识了一个大恶霸Y，当了他的军师。这Y是本地人，绰号“柴头阿三”，同我还有一点亲戚关系：我的远房伯父丰亚卿的女儿，婴孩时许配给他，不久就死了。但既经父定，他便是丰家的女婿，和我是郎舅之亲。所以抗战胜利后我从重庆回上海，到家乡探望亲友时，这Y曾经来招待我，在家里办了一桌酒请我吃。这时候他家住在包厅，排场很阔。他的老婆叫E，也是本地人。听说有一次Y

出门去了，有一个男人来看E，在她房里坐地。不料Y因遗忘物件，回转来取，看见了这男人，摸出手枪来把他打死。可知他是一个杀人不眨眼的魔王。我因为早就传闻此人的行径，所以不欲同他交往，然而故乡族人和亲友都怕他，劝我非敷衍他不可，因此我只得受他招待。而我的同级友C，正是这个魔王的军师。Y不识字，C替他代笔，Y狠而无谋，C替他划策。他对C是心悦诚服，言听计从的。C假手Y而杀死的人，不知凡几。后来Y不知去向，不知逃到哪里去了。C恶贯满盈，被抓去就地正法。抗战胜利，我从重庆还乡时，曾见到他。他告诉我：敌伪时期，他坐在家里，一个日本兵从他门口走过，对他开了一枪。幸而打得不准，子弹从身旁飞过，没有打死他。后来我想：你那时被打死了，胜如现在就地正法。

第二个横死的叫L，是高家湾人。此人在家乡包揽讼事，鱼肉乡民；奸淫妇女，横行不法。后来和C同时就地正法。此人在校是插班生，我和他不熟悉，详情不知。

第三个横死的叫W，是石门湾首富Z的独子。Z开米店，其店就在我家染店的斜对河。Z每天从对河走过，人们都说他走路时两手掉动像龟手，是发财相。他既发财，对W这独子当然宠爱，W在校中，衣裳穿得最漂亮，上海初有皮鞋，他就穿了，上海初有铅笔，他就用了。沪杭初通火车，他首先由父亲伴着去乘了。乘了回来吹牛给同学们听，说火车走得极快，两旁的电线木同栅栏一样。听者为之咋舌。辛亥革命了，他把辫子盘在头顶，穿一件淡蓝色扯襟长袍，招摇过市，见者无不啧啧称赏。总之，那时的W，是石门湾的天之骄子。小学毕业之后，我赴杭州求学，难得回乡，对W日渐生疏。但闻知他的父亲死了，他当了家，在家里纳福。有一个无业游民叫Q的，也是小学的同学，不过年级比我们低。此人做了W的跑腿，天天在他家里进出，沾点油水，所以人们称他

为“火腿上的绳”。抗战开始，我率眷西行，W的情况全然不知。抗战胜利后我回乡一行，才知道W已迁居城内，没有见面。解放后，我居上海，传闻W为壁报作画，获得好评。原来他在小学时就以善画出名，人们称他为“小画家”。后来，听说Q到浙江某地劳动，在那里揭发了W的一件命案。于是W被捕入狱。他一向是养尊处优，锦衣玉食的，哪里吃得消铁窗生活，不久就死在牢狱里了。他有一个女儿，昔年我曾见过，相貌很像她父亲。听说是个很能干的医务工作者。

第四第五两个横死的，是魏氏兄弟，即魏堂，字颂声，魏和，字达三。魏颂声小学毕业后，曾到上海入某体育学校。后来受人劝诱到新加坡去当教师。在那热带上住了数年，得了严重的眼疾，戴了黑眼镜回乡，就在母校里当体操音乐教师。然而家里的老婆已经走脱了。……此时我早已离乡，奔走各地，一直不知道魏颂声的情况。直到解放那年，我住在上海福州路时，有一天来了一个不相识的女人。我问她你是谁家宅眷，她说“我是魏颂声家的”，说罢泣不能抑。我不胜惊诧，忙问她颂声情况，她边哭边说地答道：“死了。”“什么毛病？”“是吊死的!”“哎呀!”慢慢地问她，才知道她是颂声的续弦，颂声在奉贤当小学教师，薪水微薄，一家四口难于活命，他自己又要吸烟喝酒。债台高筑，告贷无门。有一天她早上起来，看见颂声吊在门框上，已经冰冷了。桌上放着一个空空的烧酒瓶，他是喝醉了上吊的。古来都说酒能消愁，他的酒竟把愁根本消除了。我安慰她一番，拿出十万元（即今十元）来送她，作为吊仪，她道谢告辞，下文不得而知。

他的兄弟魏达三，另有一种横死法。此人小学毕业后，从师学医，挂牌开业，医道颇高，渐渐名闻遐迩。但架子也渐渐大起来。有时喝醉了酒，不肯出诊，要三请四请才能请到。有一天，就是日本鬼在金山卫登陆那一天，上午听见远处轰响，大家说是县城里被炸，但大家又自

慰：“我们这小镇，请他来炸他也不肯来的。”这一天下午，附近乡村人来请魏达三出诊，放了一只船来。魏达三说今天没空，不能下乡，明天上午去吧。那时如果有人预知未来，一定要苦劝他赶快上船，保全性命。然而他竟到东市某家去看病了。正在诊病，日本飞机来了，炸弹纷纷投下，居民东奔西窜，哭喊连天。魏达三认为屋里危险，怕房子坍下来压死，便逃出后门，走进桑地里躲避。正好一个炸弹投下来，弹片削去了他的右臂，当场毙命。那只手臂抛在远处，手指还戴着一个金指环，被趁火打劫的人取了去。那时我一家人躲在屋里，炸弹落在离开我屋约五丈的地方，桌上的热水瓶、水烟管都翻落地上，幸而人没有被炸死。当天大家纷纷下乡避难，全镇变成死市。魏达三的尸体如何收拾，不得而知。后来听人说，那天东市病家门外的桑地里，桑树上挂着许多稻柴，大约敌机望下来以为是兵，所以投下许多炸弹，而魏达三躬逢其盛。此后约半个月，我就率眷逃往杭州，桐庐，辗转到达萍乡，长沙，桂林，故乡的情况不得而知了。

S姑娘

我们这所百年老屋，是三开间三进。第一进靠街，两间是我家的染店，一间是五叔家的医店。第二第三进，中央是我家，左面是堂兄嘉林家，右面是五叔家。两边都有厢房，独我家居中，没有厢房。幸而嘉林家人少，只住楼上，楼下都借给我家，借此勉强可住。五叔家最后一进，划分为二，最后一间及其楼上，租给S姑娘住，经常走后门进出。所以S姑娘不但是我们的邻居，竟是同住一屋子的人。

S姑娘生得长身纤足，一张鹅蛋脸经常涂脂抹粉；说起话来声音像银铃一般，外加悠扬婉转。她赘一个丈夫，叫做T。T本家姓H，……入赘后改名T。此人那副尊容，实在生得特别，额上皱纹无数，两只眼睛细得没处寻找，鼻孔向天，牙齿暴出，竟像一个猪头。名字……已经俗气得太露骨了，再加之以这副尊容，竟成了一个蠢汉。然而此人心地极好，忠厚谦恭，老婆骂得无论怎样厉害，他从来不还嘴。但旁人都说，S姑娘“一朵鲜花插在狗屎里了”。

为此，S姑娘不要T住在家里，叫他经常住在戏台底下的炮仗店里。这炮仗店原是T开的。他做炮仗很有本领，大炮，鞭炮，雪炮，流星，水老鼠，金转银盘，万花筒等他都会做。他这店里只有他一个人，自饮自食，独居独宿，S姑娘召唤，才回家去。回家大都是为了忌日祭祖宗，要他去叩头。叩过头，吃过饭，仍回店去。有一次，T去后，S姑娘大骂“笨畜生”，因为T收祭品时把一碗酒挂在篮里，S姑娘取篮时酒倒翻了，淋了一衣袖酒。她高声地骂给隔壁五娘娘听，连我们灶间里也听得到，于是大家笑T怕老婆。S姑娘骂完后的结论是：“所以我不许他回家。”

S姑娘租这间房子，很有妙用。她走后门进出，后门外是一条小街，叫做梅纱弄，这弄极小，很少有人走过。S姑娘的情夫就可自由出入。她的情夫有两人，一人是开杂货店的M，另一个是富家子C。石门湾地方小，人的活动难于隐瞒，S姑娘偷野老公，几乎无人不晓。就有两个闲汉来捉奸。一个叫Z，是个泼皮。人都叫他“吃屎”。因为他的名字发音和“吃屎（读如污）”相似。这是一个无业游民，专以敲竹杠为生。据说M和C经常开销他。如果不开销了，他就要捉奸。另一个人叫烂污阿二。姓名一向不传，人都叫他“烂污”或“阿二”或全称为“烂污阿二”。这人的确撒过大烂污：有一次，他同某女人通奸，女人的丈夫痛打女人，女人吊死了。这丈夫便把烂污阿二捉来，把这奸夫和女尸周身脱得精光，用绳子紧紧地捆在一起，关在一个空房子里，关了三天。这正是炎夏天气，尸身烂了，烂污阿二身上滚满了烂肉，爬满了蛆虫。放出来时，他居然不死，而撒烂污的名声更大了。他住的地方较远，消息不大灵通，来捉奸的机会较少。我只记得有一天黄昏，烂污阿二敲S姑娘的后门，C连忙走前门逃走。五叔家的店门是不开的，他只得走中央，正好我父亲在喝酒。他穷极智生，向我父亲拱一拱手说：“三伯，我要请你写一把扇子。”说罢一缕烟走了。S姑娘却在里面大骂烂污阿二：“捉奸捉双！你污人清白，同你到街坊去评理！”

S姑娘有一个儿子，叫做R。此人相貌全像他父亲T，而愚笨无比，七八岁了连话也说不清楚。有一次我听见他在唱：“吃也晓，恶也要，半末恶衣吃，见交也衣好……”我听不懂，后来才知道是他母亲教他唱的：“青菱小，红菱老，不问红与青，只觉菱儿好。……”R大了，S姑娘给他讨个老婆，这老婆也善于偷汉，本领不亚于S姑娘。抗日战争初期，R被日本鬼拉去，不知所终。

乐生

乐生是我的远房堂兄。他的父亲叫亚卿，我们叫他亚卿三大伯，或麻子三大伯。亚卿曾在我们的染店里当管账，乐生就在店里当学徒。因此我和乐生很熟悉，下午店里空了，乐生就陪我玩。

乐生的玩法，异想天开，与众不同，还带些恶毒性，但实际上并不怎么危害人。我对他有些向往，就因为爱好这种恶毒性。例如：他看到一条百脚[1]，诱它出来，用剪刀把它的两只钳剪去。百脚是以钳为武器的，如今被剪去了，就如缴了械，解除了武装，不可怕了。乐生便把它藏在衣袖里，任他在身上爬来爬去。他突然把百脚丢在别人身上，那人吓了一大跳。有几个小孩，竟被他吓得大哭。有一次，我母亲出来，在店门口坐坐。乐生乘其不备，把这条百脚放在她肩上了。我母亲见了，大吃一惊，乐生立刻走过去把百脚捉了，藏入袋里，使得我母亲又吃一惊。又有一次，他向他的父亲麻子三大伯讨零用钱，他父亲不给。他便拿出百脚来，丢在他臂上。麻子三大伯吓了一跳，连忙用手来掸，岂知那百脚落在他背脊上了，没有离身。他向门角落里拿起一根门闩，要打乐生。乐生在前面逃，他背着百脚拿着门闩在后面追，街上的人大笑。乐生转一个弯，不见了，麻子三大伯背着百脚拿着门闩站着喘气。有人替他掸脱了百脚。一只鸡看见了，跑过来啄了两三口，把百脚全部吞下去了。这鸡照旧仰起了头踱来踱去，若无其事。可知鸡的胃消化力很强。这百脚已无钳无毒。倘是有钳有毒的，它照样会消化，把毒当作营养品。记得我的大姐扎珠花，嫌珠子不圆，把它灌进鸡嘴巴里。过了一会，把鸡杀了，取出珠子来，已浑圆了。可见其消化力之强。闲话少讲。

乐生对于百脚，特别感到兴趣。上述的办法玩腻之后，他又另想办法。把一根竹，两头削尖，弯成弓形，钉住百脚的头和尾，两手一放，百脚就成了弓弦。这叫做百脚弓。他把百脚弓挂在墙上，到第三日，那百脚还不曾死，脚还在抖动。所以说：百足之虫，死而不僵。但这办法太残忍了。百脚原是害虫，应该杀死。但何必用这等残酷的刑罚呢。但这是我现在的想法，当时我也木知木觉。且说百脚干燥之后，居然非常坚韧，可作弓弦，用竹签子射箭，见者无不惊叹乐生这种杰作。

乐生另有一种杰作，实在恶毒得可以。有一天晚上，我同他两人在店堂里，他悄悄地拿出一包头发来，不知是从哪里弄来的，用剪刀剪得很细，像黑粉末。我问他做什么用，他说你明天自会知道。到了明天下午，店里空了，隔壁的道士先生顾芷塘来坐在店门口，和人谈闲天。乐生乘其不备，拿一把头发粉末来撒在他的后头骨下面的项颈里了。这顾芷塘的项颈生得很长，人们说他是吹笙的，笙是吸的，便把项颈吸得很长了。因为项颈长，所以衣领后头很宽，可容许多头发粉末。顾芷塘起先不觉得什么，后来觉得痒了，伸手去搔，越搔越痒。那些头发粉末落下去，粘在背脊上，顾芷塘只得撩起衣服来，弯进手臂去搔。同时自言自语：“背脊上痒得很，难道生虱子了？我家没有虱子的呀。”终于痒得熬不住，便回家去换衣裳了。

管账先生何昌熙也着过这道儿。何昌熙坐在账桌边写账，乐生假作用鸡毛帚掸灰尘，把一把头发粉末撒在他项颈里了。何昌熙是个大块头，一时木知木觉，后来牵动衣裳，越牵越痒，嘴里不住地骂人。乐生和我却在暗笑。丫头红英吃过不少次数。因为红英常常坐在店门口阶沿上剖鱼或洗衣服，乐生凭在柜台上，居高临下，撒下去正好落在项颈里。此外，乐生拿了这包宝贝上街去，谁吃他亏，不得而知了。这些都是顽皮孩子的恶作剧，算不得作恶为非，但他还有招摇撞骗行径呢。

上午，街上正闹的时候，乐生拿了一碗水在人丛中走。看到一个比较阔绰的人，有意去碰他一下，那碗水倒翻在地上了。乐生惊喊起来：“啊呀！我这两角洋钱烧酒被你碰翻了！奈末[2]我的爷要打杀我了！要你赔！要你赔！”他竟哭出眼泪来了。那人没奈何，只得赔他两角洋钱。

乐生早死。他的儿子叫舜华，听说在肉店经商，现在不知怎样，几十年没消息了。

---

[1] 百脚，即蜈蚣。

[2] 奈末，江南一带方言，意即这下子。

宽盖

五十多年前，我约二十岁的时候，在杭州师范学校肄业。有一天我的图画音乐老师李叔同先生带我到玉泉去看一位程中和先生。此人在第二次革命时曾经当过师长，忽然看破红尘，放下屠刀，即将在虎跑寺出家为僧，暂住在玉泉做准备工作。李先生此时也已立志出家，是他的同志，因此去看望他。所以带我同去者，为了出家前后有些事要我帮助。程中和先生是安徽人，年约四十左右，面部扁平，口角常带笑容。这慈祥之相，不配当军人，正宜做和尚。不久他在虎跑出家，法名弘伞；李先生相继出家，法名弘一，两人是师弟兄。

弘一法师云游各地，不常在杭州。弘伞法师则做了虎跑寺的当家，但常住在虎跑下院招贤寺。有一时我在招贤寺旁租屋而居，与弘伞法师为邻。他常到我家坐谈，但我不须敬茶敬烟。因为他主张物质生活极度简化，每天上午吃十个实心馒头，一大碗盐汤，就整天不再吃饭吃茶。烟本来不吸。所以他来坐谈，真是清谈。我敬佩他这生活革命。设想他在俗时，一定不是如此清苦。一念之转，竟判若两人。可见其皈依三宝的信心是异常坚贞的。

抗战胜利后某日，弘伞法师因事到上海，寓居在城内关帝庙中。忽有一男子进来找他，跪下来抱住了他的脚，痛哭流涕，不知所云。弘伞法师拉他起来，质问情由，方知道此人名叫某某（我记不起来了），敌伪时代曾经当过特务，用手枪打死不少人，现在忏悔了，决心放下手枪，出家为僧，请求弘伞法师接引。弘伞法师自己也是拿过手枪的，看了他那痛哭流涕之状，十分同情，立刻给他摩顶受戒，取法名曰宽盖，带他回杭州，在虎跑寺修行。

这位宽盖法师非常能干。他到虎跑后，勤劳办事，使得寺内百废俱兴。弘伞法师十分得意，曾经向我夸奖此人，认为这是风尘中的奇迹。也是佛教界的胜缘。他非常信任他，就把虎跑寺的大权交给他，连自己的图章也交他保管。弘伞法师自己就常住在招贤寺，勤修梵行。宽盖不时来招贤寺向师父报告虎跑近况，弘伞法师曾带他来看我，所以我也认识他，但见此人身材高大，眼角倒竖，一脸横肉，和底下的僧衣颇不相称。好像是鲁智僧之流。

过了几时，宽盖法师来邀我到虎跑寺去吃斋，说是新近替师父在虎跑造了一间房子，请我和马一浮先生去参观。我如期而往，但见寺后山坡上竹林深处，建着一间红屋顶的小洋房。其中前为客室，后为卧房；铜床、沙发、镜台、屏帏，一应俱全。这不像僧房，竟是香闺。我口头赞美，心中纳罕。弘伞法师板起面孔说：“何必造这房子，我不需要。”宽盖答说：“师父赏光，这是弟子的一点孝心。”于是邀大家到外面的客堂去吃斋，素菜做得极好。

过了几时，忽然有一天杭州法院传弘伞，说有人控告他卖虎跑寺产田地若干亩，卖契上盖着他的图章，弘伞连忙找宽盖，宽盖正往上海去了。而法院传票接连而至。弘伞法师悄悄地逃出杭州，孤云野鹤一般不知去向了。后来听说他是逃到昆明，转赴缅甸去了。

不久，宽盖从上海带了一个女人来，供养在他替师父盖造的小洋房里。又带了一辆机器脚踏车来，常常载了那女人在西湖边上“噼啪噼啪”地兜圈子。有一次我到楼外楼吃饭，宽盖带了那女人也上来了。他向我招呼，满不在乎，我倒反而觉得难以为情。后来我离开杭州，此人的下场不得而知了。

元帅菩萨

石门湾南市梢有一座庙，叫做元帅庙。香火很盛。正月初一日烧头香的人，半夜里拿了香烛，站在庙门口等开门。据说烧得到头香，菩萨会保佑的。每年五月十四日，元帅菩萨迎会。排场非常盛大！长长的行列，开头是夜叉队，七八个人脸上涂青色，身穿青衣，手持钢叉，锵锵振响。随后是一盆炭火，由两人扛着，不时地浇上烧酒，发出青色的光，好似鬼火。随后是臂香队和肉身灯队。臂香者，一只锋利的铁钩挂在左臂的皮肉上，底下挂一只廿几斤重的锡香炉，皮肉居然不断。肉身灯者，一个赤膊的人，腰间前后左右插七八根竹子，每根竹子上挂一盏油灯，竹子的一端用钩子钉在人的身体上。据说这样做，是为了“报娘恩”。随后是犯人队。许多人穿着犯人衣服，背上插一白旗，上写“斩犯一名╳╳╳”[1]。再后面是拈香队，许多穿长衫的人士，捧着长香，踱着方步。然后是元帅菩萨的轿子，八人扛着，慢慢地走。后面是细乐队，香亭。众人望见菩萨轿子，大家合掌作揖。我五六岁时，看见菩萨，不懂得作揖，却喊道：“元帅菩萨的眼睛会动的!”大人们连忙掩住我的口，教我作揖。第二天，我生病了，眼睛转动。大家说这是昨天喊了那句话的原故。我的母亲连忙到元帅庙里去上香叩头，并且许愿。父亲请医生来看病，医生说我是发惊风。吃了一颗丸药就好了。但店里的人大家说不是丸药之功，是母亲去许愿，菩萨原谅了之故。后来办了猪头三牲，去请菩萨。

为此，这元帅庙里香火极盛，每年收入甚丰。庙里有两个庙祝，贪得无厌，想出一个奸计来扩大做生意。某年迎会前一天，照例祭神。庙祝预先买嘱一流氓，教他在祭时大骂“菩萨无灵，泥塑木雕”，同时取食神前的酒肉，然后假装肚痛，伏地求饶。如此，每月来领银洋若干元。

流氓同意了，一切照办。岂知酒一下肚，立刻七孔流血，死在神前。原来庙祝已在酒中放入砒霜，有意毒死这流氓来大做广告。远近闻讯，都来看视，大家宣传菩萨的威灵。于是元帅庙的香火大盛，两个庙祝大发其财。后来为了分赃不均，两人争执起来，泄露了这阴谋，被官警捉去法办，两人都杀头。我后来在某笔记小说中看到一个故事，与此相似。有一农民入市归来，在一古墓前石凳上小坐休息。他把手中的两个馒头放在一个石翁仲的头上，以免蚂蚁侵食。临走时，忘记了这两个馒头。附近有两个老婆子，发现了这馒头，便大肆宣传，说石菩萨有灵，头上会生出馒头来。就在当地搭一草棚，摆设神案香烛，叩头礼拜。远近闻讯，都来拜祷。老婆子将香灰当作仙方，卖给病人。偶然病愈了，求仙方的人越来越多，老婆子大发其财。有一流氓看了垂涎，向老婆子敲竹杠。老婆子教他明日当众人来求仙方时，大骂石菩萨无灵，取食酒肉，然后假装肚痛，倒在神前。如此，每月分送银洋若干。流氓照办。岂知酒中有毒，流氓当场死在神前。此讯传出，石菩萨威名大震，仙方生意兴隆，老婆子大发其财。后来为了分赃不均，两个老婆子闹翻了，泄露阴谋，被官警捉去正法。元帅庙的事件，与此事完全相似，也可谓“智者所见皆同”。

---

[1] 按当时作者故乡的风习，认为生病是罪孽所致，因此病人有时在神前许愿：若得病愈，当在元帅会上扮作犯人以示赎罪。

琐记

八指头陀诗曰：“吾爱童子身，莲花不染尘。骂之唯解笑，打亦不生嗔。对境心常定，逢人语自新。可慨年既长，物欲蔽天真。”

“草色遥看近却无”“午日当天塔影圆”“宫殿风微燕雀高”，皆写实，即可谓“体验生活”得来者也。最后一句，我在北京故宫中实地体会。

中国文字花样多。有人集平上去入四声成语：“康子馈药”，“君子慎独”“兵刃既接”。我续之曰：“淮海战役”“英语教室”“民有菜色”“严守秘密”“三九廿七”“谈虎变色”“油断大敌”。最后一句乃日本成语。油断二字出《涅槃经》：古代印度有一暴君，命一廷臣捧油钵行若干里路，若掉一滴油，即断其头，否则升官云云。日本学校中以此四字贴在壁上作标语，教学生谨慎小心也。

郑晓沧告我双字联：“翠翠红红处处莺莺燕燕。风风雨雨年年暮暮朝朝”。有人言，诗词中有三字相连者：“庭院深深深几许”“家家家业尽成灰”“树树树头闻晓莺”。皆自然可喜。

有人举金木水火土五行俱全的五言诗句：“烟锁池塘柳”“茶烹鑿壁泉”。五字偏旁五行俱全。此种例句不可多得。

童年时在家乡听见办婚丧事的人家，客人跪拜时乐人奏《喜相逢》，其曲调大约是3 2 35|6 56 2 7|6 – |5 3 5 1|6 1 6156|3 2125|3 ……是短音阶。跪拜谦恭，故用短音阶，而曲趣又很和乐。

东坡诗：“重重叠叠上瑶台，几度呼童扫不开。刚被太阳收拾去，

却教明月送将来。”是一个谜语，谜底是花影。

佛家言：“身中四大，各自有名，都无有我。”

有一僧人，大约是寒山子，诗句曰：“碌碌群汉子，万事由天公。”

人倘活一百岁，则有3153600000秒，即三十一亿五千多万秒。这数目很大，似乎是永远用不完的。因此“生年不满百，常怀千岁忧”。

有人说，世间女子大都比男子多说话，一年之中，只有二月里少说些。何以故？因为二月只有二十八天。

阳历五月一日，大约相当于阴历三月底。东方人（中国、日本等）认为三月底九十韶光完了，正是送春，伤春，诗人词客痛哭流涕之时。但西方人认为May　day是天气不寒不暖，最宜游山玩水之良辰。大概东方人是重精神的，西方人是重物质的。

“湘帘落叶黄，辇道苍苔长。蝶瘦蟹寒点缀无聊况。温柔念故乡，早荒凉。不及个袍袴宫人扫御床。从前自堕风流阵，过后方知昔日殃。回眸望，朦胧树色隐昭阳。断银河一道红墙。料无处把相思葬。”“情无几点真，情有千般恨。怨女呆儿，拉扯无安顿。蚕丝理愈紊，没来因，便越是聪明越是昏。这壁厢梨花泣尽栏前雨，那壁厢蝴蝶飞来梦里魂。堪嗟悯，怜才慕色太纷纷。活牵连一种痴人，死缠绵一种痴魂。穿不透风流阵。”我十六七岁时，在杭州第一师范学校求学，国文教师刘子庚先生教我们这两首散曲。一读就熟，至今不忘。何人所作，难于考察。

日本人惯用英语，茶杯曰コップ（cup），火柴曰マッチ（match）。有人说字典dictionary在日语是“字ヲ引ク書ナリ”。医生doctor是“毒取ル”。妾concubine是“困　窮卖淫”。

有人问英文字中哪一个字最长。有人答曰：smiles。两个s中间相距一个mile[1]。

中文回文诗甚多。英文也有一句：Live on no evil。

《菩萨蛮》只宜写风流旖旎之情，《满江红》只宜写激昂慷慨之情。中国文字微妙至极。

崔子玉座右铭:“无道人之短，无说己之长。施人慎勿念，受施慎勿忘。世誉不足慕，惟仁为纪纲。隐心而后动，谤议庸何伤。在涅贵不淄，暖暖内含光。柔弱生之徒，老氏诫刚强。行行鄙夫志，悠悠故难量。慎言节饮食，知足胜不祥。行之苟有恒，久久自芬芳。”

有一个通汉学的西洋人，大概是Authur　Walley〔奥瑟·沃利〕吧!翻译“白头宫女在，闲坐说玄宗”，把“玄宗”译为“玄秘的宗教”。汉学深广，实在难怪他。不过如此译，此诗有何意味？

古佛偈：“七池无狂花，双树无暴禽，中有道场精进林。雪山白牛日食草，其粪合香为佛宝，以此涂地香不了。长者居士与导师，各具智慧千人俱。多乐少苦功德施。童男扫塔复清塔，塔内舍利一百八，清净耳闻诸天乐。若传佛在狮子城，说法无量度众生，能令荆棘柔软沙砾咸光明。”

在诗句中嵌字，是寂寞无聊时的一种消遣法。风、花、雪、月、酒、愁、春、秋等字，都很容易，要十套也有。今天我用“空”字，倒也完成了：

空见葡萄入汉家

排空御气奔如电

寒林空见日斜时

凤去台空江自流

学道深山空自老

六朝如梦鸟空啼

咸阳沽酒宝钗空

有人试验心理作用：预挽三四人立于某人出门必经之途，见某人来，装作吃惊之状，谓之曰：“足下脸色如此难看，恐有疾病，必须加意治疗！”众口一词。此人回家，果然疾作。

又有人试验心理作用：告狱中一死囚：汝明日须受死刑，但不用刀枪，只在腿上挖一洞，使血流出，血尽身死。次日，绑赴法场，以布蒙其眼，以锥刺其股，使稍出血。然后以水壶滴水于其伤口上，下方以桶承之，淙淙有声。约半小时，其人死矣。

从前的人定润格卖字画，有的规定：“双款加倍”，有一人却是“单款加倍”。为什么呢？他说，双款的已经写定名字，不好转卖；单款的可以转卖给别人，十块钱买来的，不妨卖二十元，从中图利，所以要加倍取润。此人以此法显示他的书画的名贵，也是一种招摇撞骗。

肴馔，日本人称之为“鱼”（sakana），中国人称之为“菜”，或“小菜”。无论鱼、肉、鸡、鸭，日本人都说是“鱼”；中国人都说是“菜”。可知日本是岛国，鱼很多，其祖先吃惯鱼，故称一切肴馔为“鱼”。中国

人的祖先大概都是吃素的，故称一切肴馔为“菜”。宁波人称肴馔为“下饭”（ove[2]，很好。

有人为理发店作一联：“频来尽是弹冠客，此去应无搔首人。”

杭州西湖三潭印月九曲桥中的亭子上，有一副对联，是刻在木板上的，是俞曲园撰并书的，文曰：“记故乡亦有仙潭，看一样湖光，添得石桥长九曲。到此地宜邀明月，问谁家秋思，吹残玉笛到三更。”抗战中被日本鬼子偷去。

英文等都有重音（accent），日本文不讲。何故？

昔年游南昌，见某处有一亭子，柱上一联曰：“枫叶荻花秋瑟瑟，闲云潭影日悠悠。”本地风光。

日本有谚曰：無サ相ニ有ルノハ借金デ、有リ相ニ無イノ ハ金デス（似无而有者债，似有而无者钱。）

日本人排顺序，惯用“伊吕波歌”，犹似我国的用千字文“天地玄黄”。伊吕波歌全文如下：

色は香へど散解るを、我が世誰ぞ常ならむ、有為の奥山、
今日越えて、浅き夢見じ酔もせすん。

此歌中把日本四十八个字母全部取入，没有重复。此歌可译意如下：“花虽香且艳，不久即纷飞。茫茫此世间，何人得久栖？扰攘红尘界，从今当隔离。勿作黄粱梦，亦勿任醉迷。”

佛教思想在日本普遍深入。伊吕波歌即是一证。昔年我在东京，看见某商店门口贴着一字条：“小僧入用”，意思是此店要招收学徒。缢死叫做“秋千往生”。

古来咏战争，有动人之句：“一将功成万骨枯。”“纵使将军全得胜，归时须少去时人。”“年年战骨埋荒外，空见葡萄入汉家。”“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人。”“夜战桑乾北，秦兵半不归。朝来有乡信，犹自送寒衣。”

李叔同先生作一篇《音乐小杂志序》，用骈俪文：“呜呼！沉沉乐界，眷予情其信芳。寂寂家山，独抑郁而谁语？矧夫湘灵瑟渺，凄凉帝子之魂；故国天寒，呜咽山阳之笛。春灯燕子，可怜几树斜阳；玉树后庭，愁对一钩新月。望凉风兮天末，吹参差其谁思？瞑想前尘，辄为怅惘。旅楼一角，长夜如年。援笔未终，灯昏欲泣。”

上海有一个钱化佛，画佛像卖钱。其润格上写：“钱化佛，佛化钱。”又有一个卖字画的，其润格上写：“拿小花纸来换大花纸。”又有一个卖字画的，其润格上写：“因求者太多，故定例限制”，装作不是要钱。又有一个卖字画的，叫几个学生出面定润格，说是老师不肯，学生们强请，暂时许可的。意思是要买快来。我觉得前两人可笑，后两人可鄙。

日本人骂人，最凶的是“马鹿夜郎（テクショウ）”、“畜生（バカヤロウ）”。前者用赵高指鹿为马及夜郎自大的古典，真文雅！中国人骂人牵涉到母亲。古代就有“叱嗟！尔母婢也！”可见由来已久。

从前夏丏尊先生有一句沉痛的话：“你倘要人怨恨你，只要帮他一点忙。”

北美洲的亚摩森河[3]，东流入海，水势甚大，海口五百里内全是淡水。有一船航到五百里内，缺乏淡水，打旗号向另一船乞水。另一船覆道：“身边就是。”汲取饮之，果是淡水。此话载在“法苑珠林”，乃佛教中喻话。

有一日本人的茶壶上，刻着八个字：从任何一字起，或左行，或右行，皆成二句四言诗。

有人集四书句作一谜：“方丈之木，匠人斫而小之。在于中国，直道而行之；至于他邦，横行于天下。治亦进，乱亦进，至死不却。”射象棋中的卒。

日本人称牙刷为“杨枝”。（牙签曰小杨枝。）此乃根据古法。古人朝起，取数寸长筷来粗细[4]的杨柳枝，咬碎一端，用以刷牙。用后剪去一段，备明日再用。弘一法师告我。

据说外国有一种人，叫做hired　moaner，是出钱雇用来装着哀哭而送丧的。

昔人有巧对：魏无忌，长孙无忌，彼无忌，我亦无忌——蔺相如，司马相如，名相如，实不相如。

有人说：电影片子倒旋，映出来的情景奇影怪状。吐痰入盂，变成痰从痰盂里回到口中。

拿一个三四尺长的木制的圆筒形的器械，由于重力和速力而加到你的身上，破坏你的身体的组织，促成你的寿命的结束。——拿木棍打死你。

嘉兴城隍庙中，庙祝有一木刻猪头。来祭神者出数钱借用，浇以肉

汤，供神前祭拜。望之略似真猪头。大约神自身乃泥塑木雕，故供品亦不妨木雕也。

从前有一书商，欲刊一部“中国文化名人传”，通告一百位文人，请其自写传记，并购买预约书十册，每册一元。文人想借此出名，皆乐从。书商收得一万元[5]，刊印发卖，获利无算。此出版者叫人倒贴稿费，无本营商，可谓精明之至。

昔人有全仄诗：“月出断岸口，影照别舸背。且独与妇饮，颇胜俗客对。月渐入我席，暝色亦少退。岂必在秉烛，此景亦可爱。”

先君爱饮酒，家有一“回肠壶”。此壶用紫铜制造，内部有九曲回肠，上通漏斗，下达出口。壶内盛沸水。饮酒时，将冷酒倾入漏斗，酒通过沸热之回肠而从口中流出，以杯承之，即得温酒，立刻可饮。冬日酒兴到时，等待烫酒则少兴，用此壶则立办。此昔人雅事，今也则无。然此壶宜用于独酌。若多人共饮，则不如用热水瓶，装数斤热酒，可历久不冷。

---

[1] mile，英文，意即英里。

[2] ove是“下饭”二字的宁波读音。

[3] 疑指南美洲的亚马孙河。

[4] 筷来粗细，作者家乡一带方言，意即像筷一样粗细。

[5] 一万元，疑为一千元之误。

丰子恺集

第三卷

散文

人民文学出版社

丰子恺集

第三卷　散文

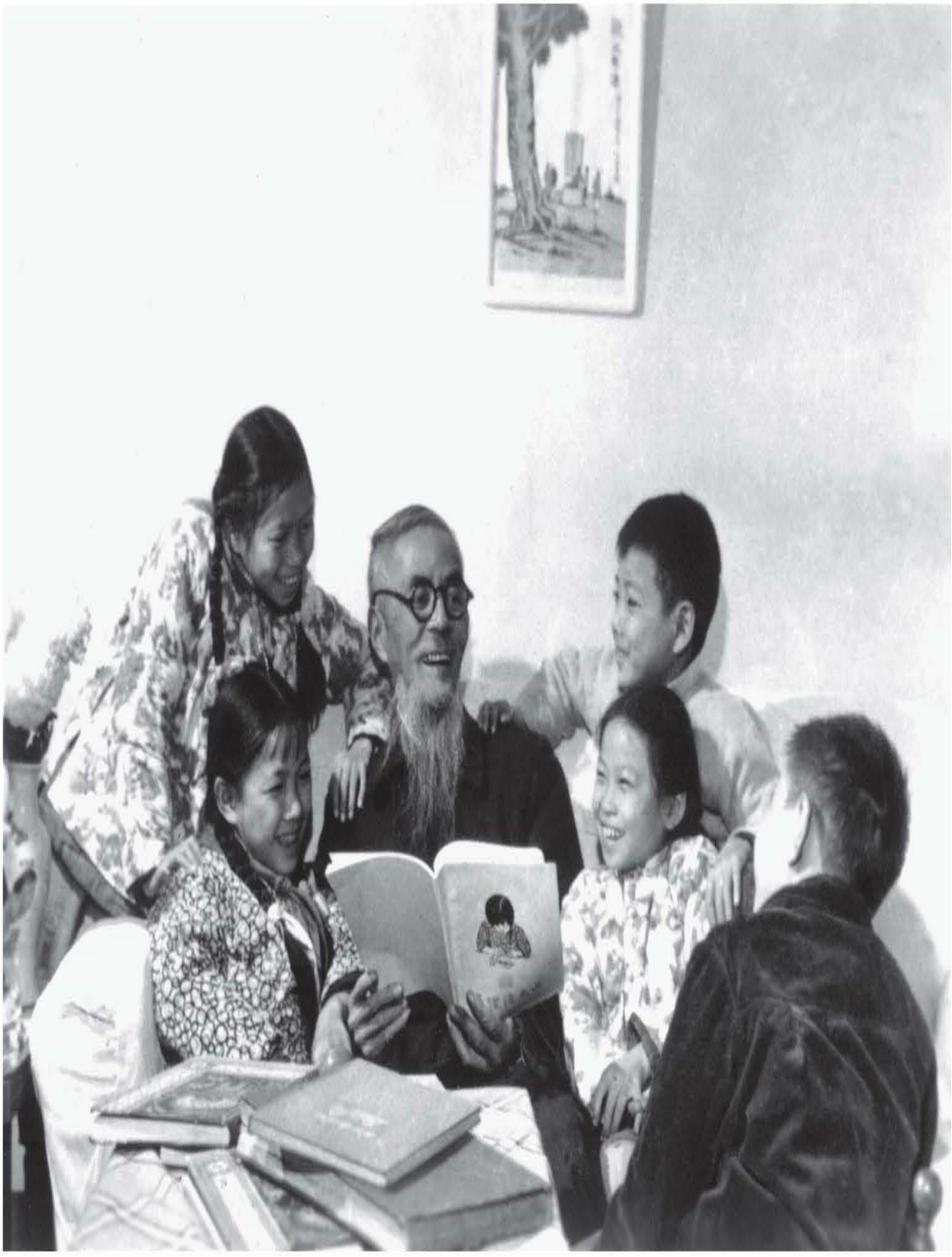
人民文学出版社

文前插图

作者像

1948年在上海梅寓携长女、次婿与梅兰芳合影

1948年11月，在日月潭



1962年与众孩在沪丰寓楼下看画册

- 猎人——戒贪心务寡欲
- 怀夹——戒诈伪务正直
- 藤与桂——戒依赖务自立
- 捕雀——戒移祸务爱群
- 设如父亲命我往某处
- 读书经验谭
- 青年与自然
  - ·青年与月
  - ·青年与花
- 山水间的生活
- 英语教授我观
- 法味
- 白采
- 《儿童的年龄性质与玩具》译者序言——儿童苦
- 秋的星座及其传说
  - 一· 与星的初面
  - 二· 星的世界
  - 三· 秋的星座及其传说
- 《再和我接个吻》的翻译
- 幼儿故事
  - 一
  - 二
  - 三
- 《初恋》译者序
- 伯豪之死
- 图画成绩

- 大艺术家的孙子做骗子
- 我的苦学经验
- 寄宿舍生活的回忆
- 《古代英雄的石像》读后感
- 旧话
- 甘美的回味
- 《自杀俱乐部》译者序言
- 丰子恺自述
- 小白之死
- 胡桃云片
- 画谶
- 陋巷
- 标题音乐
- 忆弟
- 取名
- 《数学趣味》序
- 劳者自歌（十一则）
  - ·一
  - ·二
  - ·三
  - ·四
  - ·五
  - ·六
  - ·七
  - ·八
  - ·九
  - ·十

    - ·十一
- 新年试笔
- 教师之经验及其感想
- 热天写稿
- 我与手头字
- 《随园诗话》
- 什么是“三部曲”？
- 二学生
- 谈梅兰芳
- 小钞票历险记
- 二重生活
- 欲穷千里目 更上一层楼（十一月献词）
- 七巧板
- 访疗养院记
- 蟹
- 家
- 房间艺术
- 看残菊有感
- 我的母亲
- 我的少年时代
- 不惑之礼
- 决心——避寇日记之一
- 劳者自歌（三则）
    - ·粥饭与药石
    - ·散沙与沙袋
    - ·喜剧
- 一饭之恩——避寇日记之一

- 神鹰东征琐话
- 《口琴歌曲集》序
- 横渠四句教附说
- 空军的人格亦要至高无上
- 未来的国民——新枚[
- 佛无灵
- 宜山遇炸记
- 读《爱国女子诗选》
- 逃难板——黔桂流亡日记之一
- 荒冢避警——黔桂日记之一
- 桐庐负暄——避难五记之二
- 杀身成仁
- 生道杀民
- 论正诈及其他——读书杂记四则
- 我写文章的一些经验
- 养鸭
- 文明国
  - ·一
  - ·二
  - ·三
  - ·四
  - ·五
  - ·六
  - ·七
  - ·八
  - ·九
  - ·十

    - ·十一
    - ·十二
    - ·十三
    - ·十四
    - ·十五
    - ·十六
    - ·十七
    - ·十八
    - ·十九
    - ·二十
    - ·廿一
    - ·廿二
    - ·廿三
    - ·廿四
- 读丐师遗札
- 蜀道奇遇记
- 日本人气质
- 会场感兴
- 新枚的故事
- 狂欢之夜
- 谢谢重庆
- 无锡重到
- 《弘一大师全集》序
- 沙坪的酒
- 我的烧香癖
- 桂林的山
- 怀太虚法师

- 胜利还乡记
- 白象
- 宴会之苦
- 访梅兰芳
- 假辫子——答《漫画阿Q正传》读者
- 端阳忆旧
- 重庆觅屋记[
- 防空洞中所闻
- 《猫叫一声》序言
- 猫叫一声的结果
- 口中剿匪记
- 新年忆旧年
- 新年小感
- 贪污的猫
- 告窃画人
- 新年话旧
- 读《西湖古今谈》原稿
- 义齿
- 湖畔夜饮
- 女人专家
- 再访梅兰芳
- 参观夏声平剧学校
- 海上奇遇记
- 南国女郎
- 杵舞和台湾的番人[
- 我与弘一法师——卅七年十一月廿八日在厦门佛学会讲
- 嫁给小提琴的少女

- 我与《新儿童》
- 《前尘影事集》序
- 三层楼
- 拜观弘一法师摄影集后记
- 《童年与故乡》写者后记
- 我的心愿
- 谈“百家争鸣”
- 西湖忆旧
- 欢迎内山完造先生
- 元旦小感
- 爆炒米花
- 《缘缘堂随笔》选后记
- 石川啄木的生涯与艺术
- 六千元
- 一吟之病
- 《弘一大师纪念册》序言
- 漫谈翻译
- 新年大喜
- 故宫一瞥
- 一件小事
- 南颖访问记
- 致台湾一旧友书
- 梅兰芳不朽
- 怀梅兰芳先生
- 告初学日本文者
- 隔海传书——国庆节致侨胞李君的公开信
- 赤栏杆外柳千条——参观景德镇随笔

- 古稀之贺
- 作画好比写文章
- 我作了四首诗——在上海第二次文代大会上的发言
- 《弘一大师遗墨》序言
- 耳目一新
- 私塾生活
- 新的欢喜
- 新春试笔
- 《弥陀经》序言
- 简化字一样可以艺术化
- 《弘一大师遗墨续集》跋
- 《源氏物语》译后记
- 彩伞说明

猎人[1]——戒贪心务寡欲

秋高风厉，草木枯落。猎人裹糇粮，挟弓矢，入山觅兽踪迹。半日，苦无所获，倦坐石上，意甚懊丧。忽见草间兔睡方酣，大喜过望。将弯弓射之。俄有鹿过高原，猎人见鹿之大也，遂舍兔而逐鹿，鹿行固速，相距又远，不之及，亟而取兔，则兔已醒而逸矣，大恨而归。丰仁曰：贪心一起，每易失败，寄语少年，勿如猎人之两无所得也；斯可矣。

---

[1] 本篇和下面的《怀夹》《藤与桂》《捕雀》等四篇短文，原载1914年2月《少年杂志》第4卷第2期《儿童创作园地》栏，署名：丰仁。这是迄今发现的作者最早发表的作品。

怀夹——戒诈伪务正直

某儿性钝，读书苦不能熟，每受师责；乃将日间所读之书，夜抄出之，明日怀以上课，私自取观，所答无一谬者。儿大喜，于是每日如此，迨行毕业试验，先生将数年之所授，约略举问。某儿无怀夹，瞠目不能答一题，竟至曳白。先生省其伪，斥令退学。某儿既退学，父母责之，同学轻之，惭愧无地，然已莫及矣。丰仁曰：天下欺人之事，适所以自欺，向使某儿人一能者己十之，人十能者己千之，何患不能如人哉！乃不此之务，一期作伪，遗憾终身，夫亦可哀也已。

藤与桂——戒依赖务自立

青藤盘于古屋之上，自以为得计也，俯视屋左老桂，笑而谓之曰：“君具其昂昂之干，何自甘于卑污，日与儿卉伍乎？我虽柔如棉絮，而力能攀附，竟得凭空而上，悠然四顾，无有能与我并之者，君亦可谓不善自谋矣。”桂不以答。已而屋倾，压藤且断。桂乃笑谓之曰：“君固善于自谋，今日何之若此？”藤惭无藏身地，遂愤而死。丰仁曰：人无自立之精神，惟以依赖为事，鲜有不失败者。吾辈少年，其慎思之。

捕雀——戒移祸务爱群

猎人罗得一雀，将杀之。雀哀鸣乞命曰：“君能纵吾，吾将诱吾之群入汝罗以报。”猎人笑释之。已而雀固诱其群至，猎人张其罗，并捕之，雀竟与群同死。丰仁曰：猎人固属太忍，然如此雀之居心不良，乌可存于天地间哉！故杀之者，猎人焉，非猎人也。

设如父亲命我往某处[1]

父亲命我往某处，限定时刻，不许耽搁。半途见一同学，为恶童所窘。我若救助同学，必迟误父事；若置勿顾，则失同学之情。我遂佯为不见恶童，呼同学曰：“某兄，后面草场上一罪犯，将枪毙。观者已环立，故我将往约一友，同去观看。尔胡不去看，在此与人胡闹？”言已即行。恶童性残忍，闻此等事，必置同学而往观。我既得不误父事，亦不负同学。同学固善者，非恶童类，目睹残忍事，必非所愿。异日可与言明，至恶童堕我计中，亦不得咎我也。

---

[1] 本篇原载1915年2月《中华童子界》第8号，署“浙江石湾高等小学二年级生”。这是一篇参赛作文，参赛题为：“设如父亲命我往某处，限定时刻，不许耽搁。半途见一同学，为恶童所窘。我若救助同学，必迟误父事，然则应如何处置？”（1914年7月《中华童子界》创刊号《特别悬赏》栏）原文为句读形式。

读书经验谭[1]

书籍者，蕴藏万绪，包罗千端。阐造化，究天人，诚物理之圜枢，人智之渊薮也。人而不欲增长智识则已，人而欲增长智识，其必以读书为急务矣。虽然读书尚矣，读书不得其法，是犹不能得读书之益也。不佞敢就已所心得，并参考他籍，列为十条如左[2]。

（一）读书宜求精熟　读书犹争战之略地也。节节仇敌，俱芟除无遗，则大兵前进，始无后顾之患。若此处遗一堡未破，彼处剩一村未克，未几后路受敌，必当还而再战矣。且也读书而不精熟，引用古人言语，必多讹误。或遇一名一物之未尝参透，置之不讲，则此心不定，久之胸中必致积无限模糊之思想。若是者以之欺人则可，若曰学问，去之远矣。

（二）读书宜以时温习　吾人每读新课一首，不啻于脑海中抹去旧课。故已习之课，必须以时温习，始可得学科之全副面目。若徒读而不温习，如人行重雾之中，身虽向前，所见终不过数步也。《论语》云：“学而时习之，不亦说乎？”盖功课以时温习，自无荒废之患也。

（三）读书宜练习注意力　　昔范文正公在塾时，同辈取蛛网近公目，公读书自若。此无他，其注意力强故也。今人读书，其因耳目有所激触，不能在书上用心思者无论矣。即耳无所闻，目无所见，此心亦往往摇荡不定。若是者纵伏案数小时，仍无尺寸之益可断言也。而推其原因，实由注意力之薄弱。是当练习注意，使此心不随物驰。如偶放失，即追纳之腔中。如是读书一刻，乃有一刻之实效也。

（四）读书每完一章宜掩卷而复述其大旨　能依此法读书，获益有不可胜言者。练习一己辩才，一也；书中事理益清晰入心，二也（凡心中未能十分明了之事，必不能宣之于口。若向他人述之，较诸对己复述为尤佳。以对人宣言，必更谨慎也）；全书内容，可以前后贯通，三也。

（五）读书时不宜谈话　　今之学生，每于自修时，与同伴杂以谈话，以为非如此，每觉枯寂而无趣味。殊不知用心之际，最忌萦扰，万不可谈话也。即有须质问析解之处，亦当以笔作志，待各人自修既毕，然后互相问答，方得切磋之益。若当攻究之际，决不可从中翦断也。

（六）读书宜有定程　读书宜有定程，晨起何课，晚间何课（指自修而言），按程而进，丝毫不紊。庶日有定课，月有程功。夫饮食有定时，则胃善运消化之力。读书有定程，则脑亦善施记忆之力也。不然，闲暇时，必觉无事可为；功课繁迫时，又觉无从着手矣。

（七）读书宜视时间而异其难易　晨起之后，经终夕休息，脑力最健。斯时致力多烦心力之书籍，最为得法。将及临卧时，心力已疲，若读艰深之书籍，必于卫生有碍；宜温旧课，或读优美之诗文，以娱乐身心。

（八）读书宜用轮替之法　每见同侪中，有苦读二三小时，觉身心疲乏，乃辍工二三小时，以待脑之复原者，殊非计之得也。窃谓当用轮替之法。如读文之后，继以算术，则脑之所注意者，别易一部，他部可乘间休息，而仍不致疲乏也。

（九）读书宜倚仗自己　　学生在校，多贪安逸。每逢文字诘屈之句，算术艰深之题，辄央同学为之剖解，为之推演。一时觉得便宜，不

知久而成习，自己将养成一种依赖心。他日一旦出校，将有若瞽者之无相矣。故读书必须倚仗自己。遇未明之文句，未晓之算题，当由自己再三思考。如终不能明晓，方可质疑于师友。

（十）读书宜排除一切障碍　吾人读书，必有内起外乘之障碍，以减其前进之功，故必排除之。时时收挈心思，回归目前所务之学科，乃能获得读书之益。否则，或自诿体质之不健全，无豪爽之兴味，即不乐用脑力，懒于读书；或终觉游逸之可乐，而不肯专心诵读矣。

---

[1] 本篇原载1915年8月25日《中华学生界》第1卷第8期，署“浙江第一师范学校预科生丰子顗”。作者姓名后有“征文当选”字样。原文为句读形式。

[2] “左”，原文系竖排。

青年与自然[1]

英诗人瓦资瓦斯〔华兹华斯〕（Wordsworth）的诗里说道：“嫩草萌动的春天的田野所告我们的教训，比古今圣贤所说的法语指示我们更多的道理。”这正是赞美自然对人的感化力，又正是艺术教育的简要的解说。吾人每当花晨月夕，起无限的感兴。人生精神的发展，思想的进步，至理的觉悟，已往的忏悔，未来的企图：一切这等的动机，大都在这等花晨月夕的感兴中发生的。青年受自然的感化和暗示最多。青年是人生最中坚的、最精彩的、最有变化的一部分。青年一步步地踏进成人的境域去的时候，对于他们所天天接近而最不解的自然，容易发生种种的能动的疑问。这等疑问唤起了他们的无限的感想，这感想各人不同，各用以影响到自己的意志和行为。在孩儿时代，是感观主宰的时代，那时对自然所起的感情大都是受动的。在成人时代，阅世较深，现实的境遇比较的固定，自然的感化也鲜能深入他们的腑肺，但不过有时引起一时的感兴。唯有极盛的青年期受自然的感化最多。

吾人所常接近的自然，如日月星辰，山川花木等，其中花和月最与人亲。在自然中，月仿佛是慈爱的圣母Maria〔马利亚〕，花仿佛是绰约的女神Aphrodite〔阿佛洛狄忒〕，常常对人作温和的微笑。

---

[1] 本篇原载1922年12月1日浙江上虞春晖中学校刊《春晖》第3号，署名：子恺。

·青年与月

吾人一切的感觉，最初是由“光”而起的。所以光的感化人比其他一切更大。例如曙光、晨星等，足以唤起人的宗教心。人对于光的注目，也比对其他一切更易。小孩生后数小时，就有明暗的感觉，数日，便能欢迎适当的光，半年，就能对洋灯[1]微笑。这可以证明人类对光本来是欢迎的。不但幼时，成人喜光的证据也很多。例如妇人们不惜千金去购金刚石、明玉，蛮人集玻璃片或种种发光的东西来妆饰，都可以证明凡人是生来有爱光的共通性的。

月是有光物体的一种。月的光有一种特有的性质。是天体中最切实的有兴味的东西。所以月给与青年的影响更大。

（一）月是宗教的感情的必要的创造者　在幻觉时代的孩儿，见了挂在天空中的明净的白玉盘，每起奇妙的无顿着[2]的空想。所谓活物主义，便是他们把月拟人。以为月是太阳的亲戚，对月唱歌，对月舞蹈。他们以月为友，且以为月也是以友情对待儿童的，欢喜儿童在他月面歌舞，否则他便嫌寂寞。又或想象月里有神，有孩子群，有玩具。或梦想身入月中，和月同游。在小儿话或歌中，常可以见到这种幻觉，到了十四五岁以后的青年期，变为更有力的感情。精神正当发达的青年对这神秘的、不可思议的月亮所起的感想，是最有同情的关系于青年的精神的宗教的感情生活的。又青年对这纯洁无疵的月亮所起的感情，是最有密切的联络于青年的道德的生活的。儿童时代对月的荒唐的“空想”的本身，到青年时变形为“思慕”“畏敬”和“求爱”，儿童时代的月中的存在的空想，到了青年期也变了一种力——自发的陶冶身心的力了。

精神发达的青年，对月所起的感想，关于客观的月的感想少，关于因对月而生起的主观方面的感想更多。夜本来是一日的最深沉的、最幽邃的一部分，就是一日的神秘的时间，又可说是人的退省时间。有月的夜，更容易诱起人的沉思和遐想。望月的人心灵似乎暂时脱离人境，逍遥于琼楼高处，因之此时外界的感触几于绝灭，内部的精神十分明了。此时往往诱起对于高泛的生命的无限的希望，将心灵迫近向宗教去。所以各人种的起初，大都以月为崇拜的对象，这感情到后来就变为对于“神”和“真”“善”“美”的感情。

（二）月暗示“爱”　月的团圆的形、月的温柔的光，和月下的天国似的世界，凡关于月的东西，无不和青年的神圣的“爱”相调和，且同性质的。心的爱的世界的状态，可以拿月夜的银灰色的世界来代表的。所以月夜的青年，容易被唤起爱的感情：月下追念亡父母或友人，在月中看出亡父母或友人的容颜。或者月下隐闻亡父母或友人的语声，又或想起离别的恋人或至友，乞月的传言寄语，在诗词中所常见的。“多磨恋爱”（stormy love）的青年，因月的感化，足以维持纯洁的精神，不致流于堕落或自弃。“多磨恋爱”的青年女子，往往对月暗诉她的困难的心事，向月祈愿，用这慰藉来鼓励她的勇气，维持她的希望。在实际上，这泛爱的月真是慈母似地佑护青年，真已完全酬答青年对月的祈愿了。试看瑞烟笼罩的大地上，万人均得浴月的柔光。这正是表示月的泛爱，且助人与人的爱。

（三）月狂　因月怀乡，因月生愁，或中夜不寐，或对月涕泣等事，美国斯当来·霍尔氏说是一种精神病，称为“月狂”。这种状态在青年期最多。境遇坎坷的青年，飘泊的青年，最易罹这病。原来月光有一种抽发人心的愤懑的力。人见月就惹起怨恨和愤懑。诗中所谓：“举头望明月，低头思故乡”，是见月伤飘泊的诗。类此者颇多。血气方刚的

青年，胸中藏着的幽愤，在日里为外界的感触所阻抑，郁积于内，遇到这种力，就发泄出来，甚者便月狂。此时优美的月色在这等青年们的眼里，已变为所谓“伤心色”了。这病影响于消化、发育、睡眠、健康很大。

---

[1] 洋灯，旧时对煤油灯的称呼。

[2] 无顿着，日文中此三汉字意为“漫不经心”。

·青年与花

幼儿最初的美感是对于花的美感。因为花有美的姿态、可爱的色彩、芳香的气味。在自然物中，是最足以惹人注意的东西。花在下界的地位，仿佛月在天空。幼儿对花，完全是幻觉的。他们与花接吻、抱花、为花祈雨。这种拟人的态度，到青年期仍是大部分残存着。人类生来就爱花，因此花及于人的影响自然也大。

（一）青年对花的同情　幼儿时代对花的拟人的态度的形式，到青年时代还残存着，不过内容变易了。幼儿对花是客观的纯粹的活物主义，青年则带几分主观的色彩。在对花所起的感情的背面，同时起一种对于自身的感触。因为花与青年——特别是女子——在各点上相类似的：生命的丰富、色彩的繁荣、元气的旺盛等，都相类似。花可说是青年的象征，所以青年对花分外有同情，分外爱花。爱花便是他们的自爱。花遭难时，更易得青年的同情。所谓“惜花”“葬花”，实在是他们的自伤。所谓“花开堪折直须折，莫待无花空折枝”实在是他们的自励。因这同情，青年对花大都是拟人的。不过这拟人的态度的内容和孩儿时代的拟人的内容不同，青年的拟人对花，实在是因花生起别种联想。少女与花，有更密切的相似点。因之对花容易使人起淑女的联想。所谓“解语花”“薄命花”“轻薄桃花”等，都是以花喻女的，又如Moore[1]的诗中所谓“All her lovely companions are faded and gone……”〔“她那些可爱的姐妹，早已不在枝头上……”〕也是以花比少女。这样的例不少。少女自己，也是默认花是自己的表号的。她们爱花、栽花、采花，又簪花、吻花，这种举动的背面，隐着少女们的一种自觉——这样明媚鲜妍的自然的精华，正是我们女性的表号。

人生青年时代犹四季的春天，故曰青春。在时期的关系上，青年与花已有相同的境遇。又青年时代的一切思想感情等精神界的发达，都极绮丽发扬，与花的妩媚极合。因此青年见花仿佛是同调的知交，自然地发生同情。

（二）花给与青年道德的感想　花的形质的清雅不凡，使青年起道德的思想。花的形色，表示人生的复杂的象征：例如就色而论，白色表示纯洁，赤色表示爱情和繁荣，紫色有王者的象征。就形而论，桃花梅花表示复杂的统一，菊花表示整齐，玫瑰花牡丹花表示结构的调和，紫藤花等表示变化的统一。这等象征，在不知不觉之间给青年道德的暗示。菊花的凌霜，梅花的耐寒，对人也有一种孤高纯洁的暗示，山间的花、水溪的花、人迹绝少到的地方的花，也同样地开颜发艳、不求人知。这给人更高尚的暗示，引起人的超然遗世的感想。诗所谓：“涧户寂无人，纷纷开且落。”读之引起人对于自然的神秘的探究心，终于崇敬自然的神秘，感入自己的心身。女子受花的道德的暗示，更大于男子。

（三）花给与青年美的感情　青年的艺术修养方面，得益于花的感化不少。花实在是自然界的精英，是自然美中的最显著的。拉斯京〔罗斯金〕说：“见了一大堆火药爆发，或一处陈列十分华丽的商店，一点也没有可以赞美的价值；见了花苞的开放，倒是极有赞美的价值的。”花在实用上，效用极少，不过极少数的几种作药品等用，此外大都是专供装饰的。然而实际上，装饰用的花赐与人们的恩惠真非浅鲜。青年因花而直接陶冶美的感情，又间接影响于道德。无论家庭学校，凡青年所居的地方，皆宜有花，这是艺术教育上最有价值的事件。实利的家庭，以种花为虚空无益的事。实利的学校，养鸡似地待遇学生，更不梦想到青年的直观教育的重大。所谓“爱情的只影也不留的、仓库似的

校舍”，实在是对于青年的直觉能力的修养给与破坏的感化的。艺术教育发达的国学校园内的栽植和宿舍内的花卉布置，极郑重从事的。即使在都会的、地面狭窄的学校，也必设小巧的花台或窗头的盆栽。在实利的人们看来以为虚饰，独不知这是学生的精神的保护者。

要之，月和花的本身是“美”，月和花的对青年是“爱”。青年对花月——对一切自然——不可不使自身调和于这美和爱，且不可不“有情化”这等自然。“有情化”了这等自然，这等自然就会对青年告说种种的宝贵的教训。不但花月，一切自然，常暗示我们美和爱：蝴蝶梦萦的春野，木疏风冷的秋山，就是路旁的一草一石，倘用了纯正的优美又温和的同感的心而照观，这等都是专为我们而示美，又专为我们而示爱的。优美的青年们！近日秋月将圆，黄花盛开。当月色横空、花荫满庭之夜，你们正可以亲近这月魄花灵，永结神圣之爱！

十一年十月在白马湖上月下

---

[1] 托马斯·穆尔（Thomes Moore,1779—1852），爱尔兰杰出的爱国主义诗人。

山水间的生活[1]

我家迁住白马湖上后三天，我在火车中遇见一个朋友，对我这样说：“山水间虽然清静，但物质的需要不便之外，住家不免寂寞，办学校不免闭门造车，有利亦有弊。”我当时对于这话就起一种感想，后来忙中就忘却了。

现在春晖在山水间已生活了近一年了，我的家庭在山水间已生活了一月多了。我对于山水间的生活，觉得有意义，又想起了火车中的友人的话。写出我的几种感想在下面。

我曾经住过上海，觉得上海住家，邻人都是不相往来，而且敌视的。我也曾做过上海的学校教师，觉得上海的繁华和文明，能使聪明的明白人得到暗示和觉悟，而使悟力薄弱的人收到很恶的影响。我觉得上海虽热闹，实在寂寞，山中虽冷静，实在热闹，不觉得寂寞。就是上海是骚扰的寂寞，山中是清静的热闹。

在火车里的几小时，是在这社会里四五十年的人生的缩图。坐位被占，提包被偷等恐慌，就是生活恐慌的缩形。倘嫌山水间的生活的寂寞，而慕都会的热闹，犹之在只乘四五个相熟的人的火车里嫌寂寞，要望别的拥挤着的车子里去。如果有这样的人，他定是要描写拥挤的车子而去观察的小说家，否则是想图利去的pickpocket〔扒手〕。

我在教授图画唱歌的时候，觉得以前曾在别处学过图画唱歌的人最难教授，全然没有学过的人容易指导。同样，我觉得在社会里最感到困难的是“因袭的打破难”。许多学校风潮，许多家庭悲剧，许多恶劣的人

类分子，都是“因袭的罪恶”，何尝是人间本身的不良。因袭好比遗传，永不断绝。新文化一次输入因袭旧恶的社会里，仿佛注些花露水在粪里，气味更难当。再输入一次，仿佛在这花露水和粪里再注入些香油，又变一种臭气。我觉得无论什么改造，非先除去因袭的恶弊终归越弄越坏。在山水间的学校和家庭，不拘何等孤僻，何等少见闻，何等寂寥，“因袭的传染的隔远”和“改造的容易入手”是实实在在的事实。

我从前往往听见人讲到子弟求学或职业等问题，都说：“总要出上海[2]！”听者带着一种对于将来生活的恐慌的自警的态度默应着。把这等话的心理解剖起来，里面含着这样的几个要素：（一）上海确是文明地，冠盖之区，要路津。（二）少年应当策高足，先据这要路津。（三）这就是吾人应走的前途。所谓闭门造车，也是具有这样的内容的话。怀着这样的思想的人，是因袭的奴隶，是因袭的维持者。

闭门造车，是指说不符合门外的轨道的大小，造了不能在门外的轨道上运行的车。行车一定要在已成的轨道上吗？这已成的轨道确是引导我们走正路的吗？有了车不能造轨道的吗？在这“闭门造车”一句话里，分明表示着人们的依赖、因袭，和创造力多么薄弱。

不造则已，如果要造车，一定非闭门造不可。如果依照已成的轨道而造，所造出的车子和以前已有的车子一样，就在已成的轨道上随波逐流地去了。即使已有的车子是好的，已成的轨道是正的，造车的效力也不过加多了车，不是造车的进步。何况已有的车子或者不好，已成的轨道或者不正呢。

“好久不到都会了，好久不看报了，退步了。”这样说的人也有。实在，进步是前进的意思，进步越快，离社会越远，离社会越远，进步越深（这是厨川白村说的）。子路说道：“吾过矣，吾离群而索居，亦已

久矣。”这便是子路所以为子路。

“山水间生活，有利亦有弊”，这大概是指清静、空气新鲜、生活程度低等是利。需要不便、寂寞、闭门造车等是弊。这是要计较两方的利弊长短而取舍的意思。这话的内容和“新思想并不恶、时势变更了不得已而然的。但从前的习惯一概不好，也不能说”的话同是乡愿的话。

这话的变形，就是“凡物都有明暗两方面的”。这话固然不错。但我觉得明暗是一体的。非但如此，明是因为有暗而益明的。仿佛绘画，明调子因暗调子而益美，暗调子因明调子而也美了。断不是明面好，暗面不好。如果取明而弃暗,就是Ruskin〔罗斯金〕所谓：“自然像日光和阴影相交一般混合着优劣两种要素，使双方相互地供给效用和势力的。所以除去阴影的画家，定要在他自己造出来的无荫的沙漠里烧死！”

爱一物，是兼爱它的阴暗两方面。否，没有暗的明是不明的，是不可爱的。我往往觉得山水间的生活，因为需要不便而菜根更香，豆腐更肥。因为寂寥而邻人更亲。

且勿论都会的生活与山水间的生活孰优孰劣，孰利孰弊。人生随处皆不满，欲图解脱，唯于艺术中求之。

一九二三，五，一四，在小杨柳屋

---

[1] 本篇原载1923年6月1日浙江上虞春晖中学校刊《春晖》第13期。署名：子恺。

[2] 出上海，指到上海去。

英语教授我观[1]

英语教授，除了一般所注意的“How to read”〔“怎样读”〕和“How to speak”〔“怎样讲”〕以外，还有更重的一个要点，便是“How to think”〔“怎样想”〕。这要点，在浅薄的英文研究者，往往被忽略；在浅薄的英文教授者，也都不被注意，就徒然使得英语的真的价值不显著，而学者的英语研究的效果也浅薄了。“read”〔“读”〕和“speak”〔“讲”〕，譬如英语的皮毛；“think”〔“想”〕是英语的生命。英语教授者，都应该明白：在他的教鞭下的青年，为什么要学英语?要学真的英语呢还是只要学英语的皮毛?如果真要认识那Anglo-Saxon[2]的真精神，而要奏英语研究的完全的效果，非使他们捆[3]住英语的生命不可。

A、B、C的发音，“shall and will”[4]的用法，已曾被多数英语教授者注意及了。多数的学生，单学得些英语的读法和说法而出校门了。他们都会读“open sesame！”[5]，会说“Yes or no”[6]。然而真的英吉利人的思想、真的英文学的内容，在几本浅薄的教科书、文法书、会话书里，他们没有尝到过。这样的人，我觉得不能称为英语研究者，只能说是英语的“鹦鹉”。

“How to speak”和“How to read”，当然原是英语研究的重要的基础。我所否的，是以“How to speak”和“How to read”为英语教授的唯一的职能的英语教授者。上海滩上的“来叫come去叫go，一块洋钿温大龙[7]”，当然是我们所不许的。英语极熟的外国洋行里、公馆里的走狗，也当然是我们所贱的。

孩稚的初级中学生，英语的基础还没有巩固，似乎配不上研究英文学。这话一半原是有理的。然而很大的误谬，往往就在这话里发生。A boy，A boy〔一个男孩，一个男孩〕还发音不来的儿童，当然用不到研究英文学的名目。然而英语渐渐进步起来，做教师的应该引导他向真的英语精神的路上，使他渐渐得到开英语的宝库的钥匙。一般utilitarian〔功利主义〕的英语研究者或英语教师，以为literature〔文学〕不是我们中学校的英语教师和学生的所有事；poem〔诗〕更加和中学校的英语没交涉。他们把“文学”“诗”等名词看得高不可仰。一则由于他们的英语研究的肤浅，二则由于utilitarian〔功利主义者〕的见解浅薄的utilitarian的思想，是中国一切参仿洋法的事业只有表面而内容糙乱的病根。银行手只晓得balance due〔结欠金额〕，站长只晓得minutes late〔晚点〕，工业者只晓得engine〔引擎，发动机〕，英文教师也就只晓得modelreader〔模范读物〕，motherlanguage〔本国语言〕。这样的皮毛的研究，只能算一种小聪明，何曾是研究?要除去这样的弊害，只有在无论何种学校的最初的英语教授上加注意，使他们的志望不局于utilitarian的狭小范围内，使他们懂得用“open，sesame！”的咒来打开真的英语精神的门，接触真的不列颠魂。在这目的之下，我主张灌输英文学和英诗的知识于学生。

一民族的思想的精华，藏在这民族的文学和诗里。一民族的真的精神，也藏在这民族的文学和诗里。第一：在民族精神结合的点上着眼，学英语的学生，有研究英文学和英诗的必要。因为欲谋民族关系或国际的友谊的亲密，使人民研究他国民族文学是唯一的方法。两民族的亲善，全在民族和民族的互相了解。法国人有一句有名的格言：“Tout comprendre，c’est tout pardonner。”[8]就是英国的“To understand everything is to pardon everything”[9]。历史上一切国际的交涉，都原因于两方没有相互的understanding 〔了解〕，因之就不能互相pardon〔宽

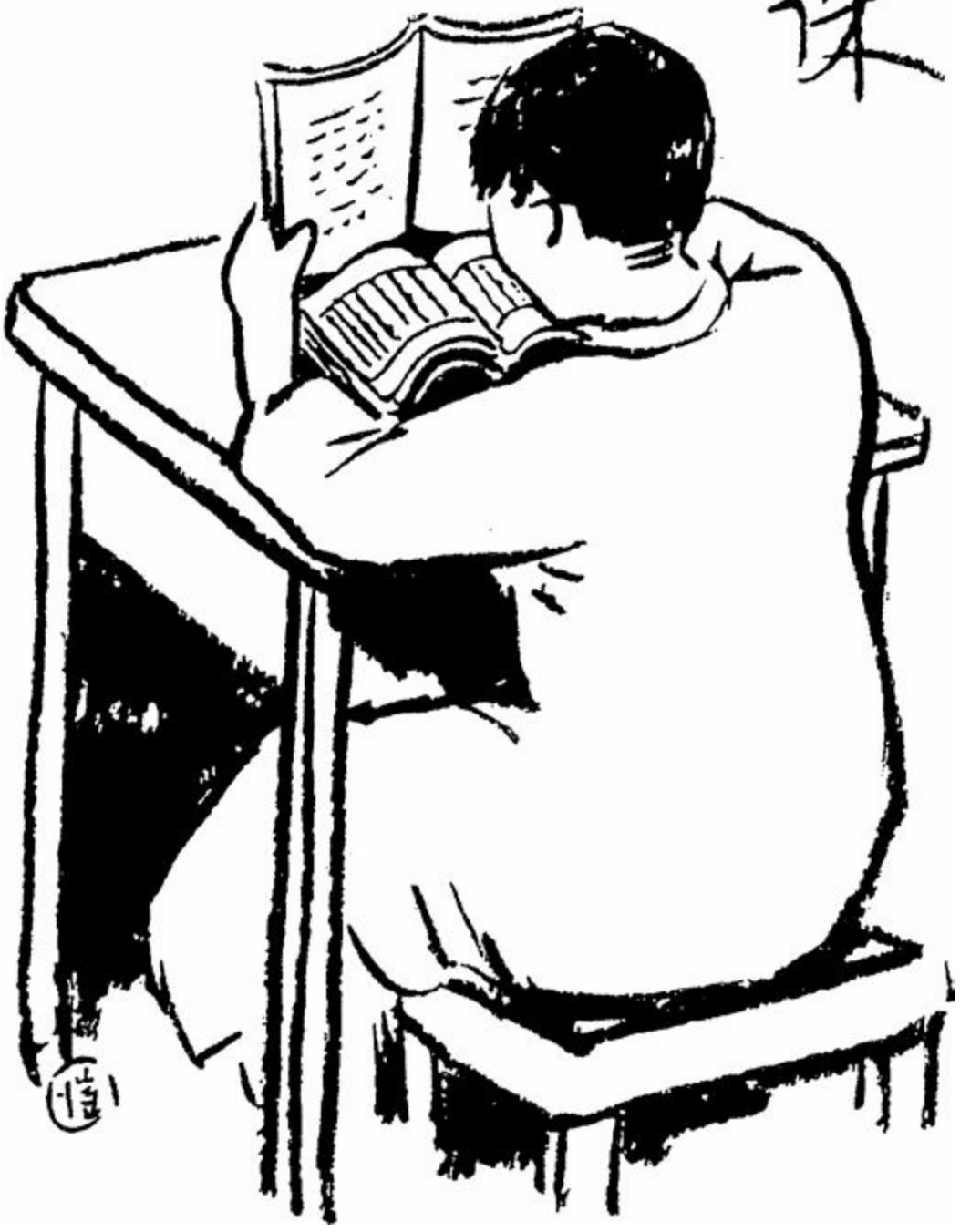
恕〕，就起争执。换句话说，我们如果understand〔了解〕了操英语的民族，就真心地钦佩他们，就不会误解操英语的民族为“shopkeepers[10]”，而作皮毛的模仿了。

第二：英文学，英诗，是世界上的思想的宝库。Shakespear〔莎士比亚〕以至Kipling〔吉卜林〕，许多诗人文人遗下许多的珍宝在这世界上，无论何人都有享受的自由。读过英美文学，像Milton〔弥尔顿〕，Shelley〔雪莱〕，Browning〔布朗宁〕，Emerson〔爱默生〕，Whitman〔惠特曼〕等的制作的，谁不真心地崇拜操英语的民族！谁不感谢他们对后人的恩惠！教师对于学英语的人，都应该给以得接触英语的精髓的机会，以使他们以understand英语为目的。诗，原来不是十分艰深的别种的文字。中国向来有科举式的，极雕斫的诗，为一般人不解，因此就生了把诗看作异样的文字的因袭的观念。实在，好诗决不是多数人所不解的。诗近于歌，人生确是先会诗歌而后能文言的。所以世界上most popular〔流传最广〕的诗，都是学生所能够懂得的。英语教授者，正应该给学生以开这英语的宝库的钥匙。

第三：英美的民族，是democracy〔民主〕和liberty〔自由〕的民族。在文学中隐藏着这等真义。研究英语者，如果限于A、B、C的发音，shall、will的用法等机械的钻求，把英语研究只当作一种技巧，或一种应酬的工具，或商业的媒介物，而疏忽了文学方面的研究，就永远不能understand英语，永远不能梦见真的英美民族的democracy和liberty的精神了。实在，要understand真的不列颠、真的亚美利加，不必远涉重洋，去拜访伦敦、纽约、芝加哥。只要伏在你的书斋的冷静的角里，或火炉旁边，熟读不列颠或亚美利加的著作家的杰作。读Chaucer〔乔叟〕、读Milton、读Ruskin〔罗斯金〕和Carlyle〔卡莱尔〕、读Emerson〔爱默生〕和Hawthorne〔霍桑〕，就可以悟到英美的民族决不

是shopkeepers，在他们的物质的国民性的内层，隐着一道勃勃的理想的泉流，就可以得到他们的democracy和liberty的真精神，就可以明白他们的道德的生活的基础，和现代的英美所以在世界上称优秀的原因了。

英文课



最后我对于poem的教授要讲几句话：poem的教授，注意于内容的选择外，还应该讲求音乐的要素。大凡富于音乐的要素的诗歌文章，必容易动人的感情而使读者易于上口，而发生兴味。所以内容好而音节也好的诗，实在是学生的最适当的读物。再进理想一步，诗和歌互有联络的利益，即学校的文学科和音乐科应该有一种密切的相互关系。即如果借音乐来唱诗，岂不使音乐的歌词上更富于文学的要素，而使诗更富于音乐的要素吗?如果取英美的名词，配上英美的有名的旋律，合成音乐，岂不使学者得更切实地体验英美人的思想和精神，就容易更切实地understand英美吗?这样，读英语的学校，在音乐上自然可以有英语唱歌的教授否，应该有英语唱歌的教授。实在，像英国国歌*God Save the King*〔《天佑吾王》〕，美国民谣*Massa's in the Cold，Cold Ground*〔《马萨安息在墓里》〕，旋律上弥漫着雄浑的英国趣味和殖民地的美国趣味，歌词上一则显出着国本巩固的英国气象，一则吐露着隐伏在移植于亚美利加的白人的心底里的怀祖国的悲哀。像这等歌曲，为音乐教授，固然可取；为音乐与英语的联络教授，也必然是可取的材料。

一九二三，耶稣降诞节的前夜

---

[1] 本篇原载1924年1月1日浙江上虞春晖中学校刊《春晖》第22期，署名：子恺。

[2] 英文，意为盎格鲁-撒克逊人，这里指英国人。

[3] 捆，疑为“抠”，“抠”为浙江方言，意即抓。

[4] 英文，意即“（我）将和（你、他）将”。

[5] 英文，意即“芝麻，开开门”，是个开门咒，源出《一千零一夜》中的一个故

事。

[6] 英文，意即“是或不是”。

[7] 温大龙，是英文one dollar（一元）的音译。

[8] 法文，意即“了解一切便是宽恕一切”。

[9] 英文，意义同上。

[10] 英文，意即店主，此处含义源出对英国的蔑称“店小二之国”。

法味[1]

暮春的一天，弘一师从杭州招贤寺寄来了一张邮片说：

“近从温州来杭，承招贤老人殷勤相留，年内或不复它适。”

我于六年前将赴日本的前几天的一夜，曾在闸口凤生寺向他告别。以后仆仆奔走，沉酣于浮生之梦，直到这时候未得再见。这一天接到他的邮片，使我非常感兴。那笔力坚秀，布置妥贴的字迹，和简洁的文句，使我陷入了沉思。做我先生时的他，出家时的他，六年前的告别时的情景，六年来的我……霎时都浮出在眼前，觉得这六年越发像梦了。我就决定到杭州去访问。过了三四日，这就被实行了。

同行者是他的老友，我的先生S[2]，也是专诚去访他的。从上海到杭州的火车，几乎要行六小时。我在车中，一味回想着李叔同先生——就是现在的弘一师——教我绘图音乐那时候的事。对座的S先生从他每次出门必提着的那只小篮中抽出一本小说来翻，又常常向窗外看望。车窗中最惹目的是接续奔来的深绿的桑林。

车到杭州，已是上灯时候。我们坐东洋车到西湖边的清华旅馆定下房间，就上附近一家酒楼去。杭州是我的旧游之地。我的受李叔同先生之教，就在贡院旧址第一师范。八九年来，很少重游的机会，今晚在车中及酒楼上所见的夜的杭州，面目虽非昔日，然青天似的粉墙，棱角的黑漆石库墙门，冷静而清楚的新马路，官僚气的藤轿，叮当的包车，依然是八九年前的杭州的面影，直使我的心暂时返了童年，回想起学生时代的一切的事情来。这一夜天甚黑。我随S先生去访问了几个住在近处

的旧时师友，不看西湖就睡觉了。

翌晨七时，即偕S先生乘东洋车赴招贤寺。走进正殿的后面，招贤老人就出来招呼。他说：

“弘一师日间闭门念佛，只有送饭的人出入，下午五时才见客。”

他诚恳地留我们暂时坐谈，我们就在殿后窗下的椅上就座，S先生同他谈话起来。

招贤老人法号弘伞，是弘一师的师兄，二人是九年前先后在虎跑寺剃度的。我看了老人的平扁的颜面，听了他的粘润的声音，想起了九年前的事：

他本来姓程名中和。李先生剃度前数月，曾同我到玉泉寺去访他，且在途中预先对我说：

“这位程先生在二次革命时曾当过团长（？），亲去打南京。近来忽然悟道，暂住在玉泉寺为居士，不久亦将剃度。”

我第一次见他时，他穿着灰白色的长衫，黑色的马褂，靠在栏上看鱼。一见他那平扁而和蔼的颜貌，就觉得和他的名字“中和”异常调和。他的齿的整齐，眼线的平直，面部的丰满，及脸色的暗黄，一齐显出无限的慈悲，使人见了容易联想螺蛳顶下的佛面，万万不会相信这面上是配戴军帽的。不久，这位程居士就与李先生相继出家。后来我又在虎跑寺看见他穿了和尚衣裳做晚课，听到他的根气充实而永续不懈的粘润的念佛声。

这是九年前的事了。如今重见，觉得除了大概因刻苦修行而蒙上的一层老熟与镇静的气象以外，声音笑貌，依然同九年前一样。在他，九

年的时间真是所谓“如一日”吧！记得那时我从杭州读书归来，母亲说我的面庞像猫头；近来我返故乡，母亲常说我面上憔悴瘦损，已变了狗脸了。时间，在他真是“无老死”[3]的，在我真如灭形伐性之斧了。——当S先生和他谈话的时候我这样想。

坐了一会，我们就辞去。出寺后，又访了湖上几个友人，就搭汽车返旗营[4]。在汽车中谈起午餐，我们准拟吃一天素。但到了那边，终于进王饭儿店去吃了包头鱼。

下午我与S先生分途，约于五时在招贤寺山门口会集。等到我另偕了三个也要见弘一师的朋友到招贤寺时，见弘一师已与S先生对坐在山门口的湖岸石埠上谈话了。弘一师见我们，就立起身来，用一种深欢喜的笑颜相迎。我偷眼看他，这笑颜直保留到引我们进山门之后还没有变更。他引我们到了殿旁一所客堂。室中陈设简单而清楚，除了旧式的椅桌外，挂着梵文的壁饰和电灯，大家坐了，暂时相对无言。然后S先生提出话题，介绍与我同来的Y君。Y君向弘一师提出关于儒道、佛道的种种问题，又缕述其幼时的念佛的信心，及其家庭的事情。Y君每说话必垂手起立。弘一师用与前同样的笑颜，举右手表示请他坐。再三，Y君直立如故。弘一师只得保持这笑颜，双手按膝而听他讲。

我危坐在旁，细看弘一师神色颇好，眉宇间秀气充溢如故，眼睛常常环视座中诸人，好像要说话。我就乘机问他近来的起居，又谈起他赠给立达学园的《续藏经》的事。这经原是王涵之先生赠他的。他因为自己已有一部，要转送他处，去年S先生就为立达学园向他请得了，弘一师因为以前也曾有二人向他请求过，而久未去领，故嘱我写信给那二人，说明原委，以谢绝他们。他回入房里去了许久，拿出一张通信地址及信稿来，暂时不顾其他客人，同我并坐了，详细周到地教我信上的措词法。这种丁宁郑重的态度，我已十年不领略了。这时候使我顿时回复

了学生时代的心情。我只管低头而唯唯，同时俯了眼窥见他那绊着草鞋带的细长而秀白的足趾，起了异常的感觉。

“初学修佛最好是每天念佛号。起初不必求长，半小时，一小时都好。惟须专意，不可游心于他事。要练习专心念佛，可自己暗中计算，以每五句为一单位，凡念满五句，心中告一段落，或念满五句，摘念珠一颗。如此则心不暇他顾，而可专意于念佛了。初学者以这步工夫为要紧，又念佛时不妨省去‘南无’二字，而略称‘阿弥陀佛’。则可依时辰钟的秒声而念，即以‘的格（强）的格（弱）’的一个节奏（rhythm）的四拍合‘阿弥陀佛’四字，继续念下去，效果也与前法一样。”

Y君的质问，引起了弘一师普遍的说教。旁的人也各提出问话，有的问他阿弥陀佛是什么意义，有的问他过午不食觉得肚饥否，有的问他壁上挂着的是什么文字。

我默坐旁听着，只是无端地怅惘。微雨飘进窗来，我们就起身告别，他又用与前同样的笑颜送我们到山门外，我们也笑着，向他道别，各人默默地，慢慢地向断桥方面踱去。走了一段路，我觉得浑身异常不安，如有所失，却想不出原因来。忽然看见S先生从袋中摸出香烟来，我晃然悟到这不安是刚才继续两小时模样没有吸烟的原故。就向他要了一支。

是夜我们吃了两次酒，同席的都是我的许久不见的旧时师友。有几个先生已经不认识我，旁的人告诉他说“他是丰仁”。我听了别人呼我这个久已不用的名字，又立刻还了我的学生时代。有一位先生与我并座，却没有认识我，好像要问尊姓的样子。我不知不觉地装出幼时的语调对他说：“我是丰仁，先生教过我农业的。”他们筛酒[5]时，笑着问我“酒吃不吃”？又有拿了香烟问我“吸烟不？”的。我只得答以“好的，好

的”，心中却自忖着“烟酒我老吃了”！教过我习字的一位先生又把自己的荸荠省给我吃。我觉得非常的拘束而不自然，我已完全孩子化了。

回到旅馆里，我躺在床上想：“杭州恐比上海落后十年吧！何以我到杭州，好像小了十岁呢？”

翌晨，S先生因有事还要勾留，我独自冒大雨上车返上海。车中寂寥得很，想起十年来的心境，犹如常在驱一群无拘束的羊，才把东边的拉拢，西边的又跑开去。拉东牵西，瞻前顾后，困顿得极。不但不由自己拣一条路而前进，连体认自己的状况的余暇也没有。这次来杭，我在弘一师的明镜里约略照见了十年来的自己的影子了。我觉得这次好像是连续不断的乱梦中一个欠伸，使我得暂离梦境；拭目一想，又好像是浮生路上的一个车站，使我得到数分钟的静观。

车到了上海，浮生的淞沪车又载了我颠簸倾荡地跑了！更不知几时走尽这浮生之路。

过了几天，弘一师又从杭州来信，大略说：“音出月拟赴江西庐山金光明会参与道场，愿手写经文三百叶分送各施主。经文须用朱书，旧有朱色不敷应用，愿仁者集道侣数人，合赠英国制水彩颜料vermilion〔朱红〕数瓶。”末又云：“欲数人合赠者，俾多人得布施之福德也。”

我与S先生等七八人合买了八瓶Windsor Newton〔温泽·牛顿〕制的水彩颜料，又添附了十张夹宣纸，即日寄去。又附信说：“师赴庐山，必道经上海，请预示动身日期，以便赴站相候。”他的回信是：“此次过上海恐不逗留，秋季归来时再图叙晤。”

后来我返故乡石门，向母亲讲起了最近访问做和尚的李叔同先生的

事。又在橱内寻出他出家时送我的一包照片来看。其中有穿背心、拖辫子的，有穿洋装的，有扮《白水滩》里十三郎的，有扮《新茶花女》里的马克的，有作印度人装束的，有穿礼服的，有古装的，有留须穿马褂的，有断食十七日后的照相，有出家后僧装的照相。在旁同看的几个商人的亲戚都惊讶，有的说："这人是无所不为的，将来一定要还俗。"有的说："他可赚二百块钱一月，不做和尚多好呢！"次日，我把这包照片带到上海来，给学园里的同事们学生们看。有许多人看了，问我："他为什么做和尚？"

暑假放了，我天天袒衣跣足，在过街楼上——所谓家里写意度日。友人W君[6]新从日本回国，暂寓我家里，在我的外室里堆了零零星星好几堆的行李物件。

有一天早晨，我与W君正在吃牛乳，坐在藤椅上翻阅前天带来的李叔同先生的照片，PT两儿[7]正在外室翻转W君的柳条行李的盖来坐船，忽然一个住在隔壁的学生张皇地上楼来，说："门外有两个和尚在寻问丰先生，其一个样子好像是照相上见过的李叔同先生。"

我下楼一看，果然是弘一弘伞两法师立在门口。起初我略有些张皇失措，立了一歇，就延他们上楼。自己快跑几步，先到外室把PT两儿从他们的船中抱出，附耳说一句"陌生人来了！"移开他们的船，让出一条路，回头请二法师入室，到过街楼去。我介绍了W君，请他们坐下了，问得他们是前天到上海的，现寓大南门灵山寺，要等江西来信，然后决定动身赴庐山的日期。

弘一师起身走近我来，略放低声音说：

"子恺，今天我们要在这里吃午饭，不必多备菜，早一点好了。"

我答应着忙走出来，一面差P儿到外边去买汽水，一面叮嘱妻即刻备素菜，须于十一点钟开饭。因为我晓得他们是过午不食的。记得有人告诉我说，有一次杭州有一个人在一个素馆子里办了盛馔请弘一师午餐，陪客到齐已经一点钟，弘一师只吃了一点水果。今天此地离市又远，只得草草办点了。我叮嘱好了，回室，邻居的友人L君，C君，D君，都已闻知了来求见。

今日何日？我梦想不到书架上这堆照片的主人公，竟来坐在这过街楼里了！这些照片如果有知，我想一定要跳出来，抱住这和尚而叫“我们都是你的前身”吧!

我把它们捧了出来，送到弘一师面前。他脸上显出一种超然而虚空的笑容，兴味津津地，一张一张地翻开来看，为大家说明，像说别人的事一样。

D君问起他家庭的事。他说在天津还有阿哥、侄儿等；起初写信去告诉他们要出家，他们复信说不赞成，后来再去信说，就没有回信了。

W君是研究油画的，晓得他是中国艺术界的先辈，拿出许多画来，同他长谈细说地论画，他也有时首肯，有时表示意见。我记得弘伞师向来是随俗的，弘一师往日的态度，比弘伞师谨严得多。此次却非常的随便，居然亲自到我家里来，又随意谈论世事。我觉得惊异得很！这想来是功夫深了的结果吧。

饭毕，还没有到十二时。弘一师颇有谈话的兴味，弘伞师似也欢喜和人谈话。寂静的盛夏的午后，房间里充满着从窗外草地上反射进来的金黄的光，浸着围坐谈笑的四人——两和尚，W与我，我恍惚间疑是梦境。

七岁的P儿从外室进来，靠在我身边，咬着指甲向两和尚的衣裳注意。弘一师说她那双眼生得距离很开，很是特别，他说“蛮好看的”！又听见我说她欢喜书画，又欢喜刻石印，二法师都要她给他们也刻两个。弘一师在石上写了一个“月”字（弘一师近又号论月）一个“伞”字，叫P儿刻。当她侧着头，汗淋淋地抱住印床奏刀时，弘一师不瞬目地注视她，一面轻轻地对弘伞师说：“你看，专心得很！”又转向我说：“像现在这么大就教她念佛，一定很好。可先拿因果报应的故事讲给她听。”我说：“杀生她本来是怕敢的。”弘一师赞好，就说：“这地板上蚂蚁很多！”他的注意究竟比我们周到。

话题转到城南草堂与超尘精舍，弘一师非常兴奋，对我们说：

“这是很好的小说题材！我没有空来记录，你们可采作材料呢。”现在把我所听到的记在下面。

他家在天津，他父亲是有点资产的。他自己说有许多母亲，他父亲生他时，年纪已经六十八岁。五岁上父亲就死了。家主新故，门户又复杂，家庭中大概不安。故他关于母亲，曾一皱眉，摇着头说，“我的母亲——生母很苦！”他非常爱慕他母亲。二十岁时陪了母亲南迁上海，住在大南门金洞桥（？）畔一所许宅的房子——即所谓城南草堂，肄业于南洋公学，读书奉母。他母亲在他二十六岁的时候就死在这屋里。他自己说：“我从二十岁至二十六岁之间的五六年，是平生最幸福的时候。此后就是不断的悲哀与忧愁，一直到出家。”这屋的所有主许幻园是他的义兄，他与许氏两家共居住在这屋里，朝夕相过从。这时候他很享受了些天伦之乐与俊游之趣。他讲起他母亲死的情形，似乎现在还有余哀。他说：“我母亲不在的时候，我正在买棺木，没有亲送。我回来，已经不在了！还只四十□岁！”大家庭里的一个庶出（？）的儿子，五岁上就没有父亲，现在生母又死了，丧母后的他，自然像游丝飞絮，

飘荡无根，于家庭故乡，还有什么牵挂呢？他就到日本去。

在日本时的他，听说生活很讲究，天才也各方面都秀拔。他研究绘画，音乐，均有相当的作品，又办春柳剧社，自己演剧，又写得一手好字，做出许多慷慨悲歌的诗词文章。总算曾经尽量发挥过他的才华。后来回国，听说曾任《太平洋报》的文艺编辑，又当过几个学校的重要教师，社会对他的待遇，一般地看来也算不得薄。但在他自己，想必另有一种深的苦痛，所以说“母亲死后到出家是不断的忧患与悲哀”，而在城南草堂读书奉母的“最幸福的”五六年，就成了他的永远的思慕。

他说那房子旁边有小浜，跨浜有苔痕苍古的金洞桥，桥畔立着两株两抱大的柳树。加之那时上海绝不像现在的繁华，来去只有小车子，从他家坐到大南门给十四文大钱已算很阔绰，比起现在的状况来如同隔世，所以城南草堂更足以惹他的思慕了。他后来教音乐时，曾取一首凄惋呜咽的西洋有名歌曲My Dear Old Sunny Home〔《我可爱的阳光明媚的老家》〕来改作一曲《忆儿时》，中有“高枝啼鸟，小川游鱼，曾把闲情托”之句，恐怕就是那时的自己描写了。

自从他母亲去世，他抛弃了城南草堂而去国以后，许家的家运不久也衰沉了，后来这房子也就换了主人。□年之前，他曾经走访这故居，屋外小浜，桥，树，依然如故，屋内除了墙门上的黄漆改为黑漆以外，装修布置亦均如旧时，不过改换了屋主而已。

这一次他来上海，因为江西的信没有到，客居无事；灵山寺地点又在小南门，离金洞桥很近；还有，他晓得大南门有一处讲经念佛的地方叫做超尘精舍，也想去看看，就于来访我的前一天步行到大南门一带去寻访。跑了许久，总找不到超尘精舍。他只得改道访城南草堂去。

哪里晓得！城南草堂的门外，就挂着超尘精舍的匾额，而所谓超尘精舍，正设在城南草堂里面!进内一看，装修一如旧时，不过换了洋式的窗户与栏杆，加了新漆，墙上添了些花墙洞。从前他母亲所居的房间，现在已供着佛像，有僧人在那里做课了。近旁的风物也变换了，浜已没有，相当于浜处有一条新筑的马路，桥也没有，树也没有了。他走上转角上一家旧时早有的老药铺，药铺里的人也都已不认识。问了他们，方才晓得这浜是新近被填作马路的，桥已被拆去，柳亦被砍去。那房子的主人是一个开五金店的人，那五金店主不知是信佛还是别的原故，把它送给和尚讲经念佛了。

弘一师讲到这时候，好像兴奋得很，说：

“真是奇缘！那时候我真有无穷的感触啊！”其“无穷”两字拍子延得特别长，使我感到一阵鼻酸。后来他又说：

“几时可陪你们去看看。”

这下午谈到四点钟，我们引他们去参观学园，又看了他所赠的《续藏经》，五点钟送他们上车返灵山寺，又约定明晨由我们去访，同去看城南草堂。

翌晨九点钟模样，我偕W君、C君同到灵山寺见弘一师，知江西信于昨晚寄到，已决定今晚上船，弘伞师正在送行李买船票去，不在那里。坐谈的时候，他拿出一册白龙山人墨妙来送给我们，说是王一亭君送他，他转送立达图书室的。过了一会，他就换上草鞋，一手夹了照例的一个灰色的小手巾包，一手拿了一顶两只角已经脱落的蝙蝠伞，陪我们看城南草堂去。

去到了那地方，他一一指示我们。哪里是浜，哪里是桥、树，哪里

是他当时进出惯走的路。走进超尘精舍，我看见屋是五开间的，建筑总算讲究，天井虽不大，然五间共通，尚不窄仄，可够住两份人家。他又一一指示我们，说：这是公共客堂，这是他的书房，这是他私人的会客室，这楼上是他母亲的住室，这是挂“城南草堂”的匾额的地方。

里面一个穿背心的和尚见我们在天井里指点张望，就走出来察看，又打宁波白招呼我们坐，弘一师谢他，说“我们是看看的”，又笑着对他说：“这房子我曾住过，二十几年以前。”那和尚打量了他一下
说：“哦，你住过的！”

我觉得今天看见城南草堂的实物，感兴远不及昨天听他讲的时候浓重，且眼见的房子，马路，药铺，也不像昨天听他讲的时候的美而诗的了。只是看见那宁波和尚打量他一下而说那句话的时候，我眼前仿佛显出二十几年前后的两幅对照图，起了人生刹那的悲哀。回出来时，我只管耽于遐想：

“如果他没有这母亲，如果这母亲迟几年去世，如果这母亲现在尚在，局面又怎样呢？恐怕他不会做和尚，我不会认识他，我们今天也不会来凭吊这房子了！谁操着制定这局面的权份呢？”

出了弄，步行到附近的海潮寺一游，我们就邀他到城隍庙的素菜馆里去吃饭。

吃饭的时候，他谈起世界佛教居士林尤惜阴居士为人如何信诚，如何乐善。我们晓得他要晚上上船，下午无事，就请他引导到世界佛教居士林去访问尤居士。

世界佛教居士林是新建的四层楼洋房，非常庄严灿烂。第一层有广大的佛堂，内有很讲究的坐椅，拜垫，设备很丰富，许多善男信女在那

里拜忏念佛。问得尤居士住在三层楼，我们就上楼去。这里面很静，各处壁上挂着“缓步低声”的黄色的牌，看了使人愈增严肃。三层楼上都是房间。弘一师从一房间的窗外认到尤居士，在窗玻璃上轻叩了几下，我就看见一位五十岁模样的老人开门出来，五体投地地拜伏在弘一师脚下，好像几乎要把弘一师的脚抱住。弘一师但浅浅地一鞠躬，我站在后面发呆，直到老人起来延我入室，始回复到我的知觉。才记得他是弘一师的归依弟子（？）。

尤居士是无锡人，在上海曾做了不少的慈善事业，是相当知名的人。就是向来不关心于时事的我，也是预早闻其名的。他的态度，衣装，及房间里的一切生活的表象，竟是非常简朴，与出家的弘一师相去不远。于此我才知道居士是佛教的最有力的宣传者。和尚是对内的，居士是对外的。居士，实在就是深入世俗社会里去现身说法的和尚。我初看见这居士林建筑设备的奢华，窃怪与和尚的刻苦修行相去何远。现在看了尤居士，方才想到这大概是对世俗的方便罢了。弘一师介绍我们三人，为我们预请尤居士将来到立达学园讲演，又为我们索取了居士林所有赠阅的书籍各三份。尤居士就引导我们去瞻观舍利室。

舍利室是一间供舍利的，约二丈见方的房间。没有窗，四壁全用镜子砌成，天花板上悬四盏电灯，中央设一座玲珑灿烂的红漆金饰的小塔，四周地上设四个拜垫，塔底角上悬许多小电灯，其上层中央供一水晶样的球，球内的据说就是舍利。舍利究竟是什么样一种东西，因为我不大懂得，本身倒也惹不起我什么感情；不过我觉得一入室，就看见自己立刻化作千万身，环视有千万座塔，千万盏灯，又面面是自己，目眩心悸，我全被压倒在一种恐怖而又感服的情绪之下了。弘一师与尤居士各参拜过，就鱼贯出室。再参观了念佛室，藏经室。我们就辞尤居士而出。

步行到海宁路附近，弘一师要分途独归，我们要送他回到灵山寺。他坚辞说：“路我认识的，很熟，你们一定回去好了，将来我过上海时再见。”又拍拍他的手巾包笑说：“坐电车钱的铜板很多！”就转身进弄而去。我目送着他，直到那瘦长的背影，没入人丛中不见了，始同W君、C君上自己的归途。

这一天我看了城南草堂，感到人生的无常的悲哀，与缘法的不可思议；在舍利室，又领略了一点佛教的憧憬。两日来都非常兴奋，严肃，又不得酒喝。一回到家，立刻叫人去打酒。

附记：文内关于弘一弘伞两法师的事实，凡为我所传闻而未敢确定的，附有（？）记号；听了忘记的，以□代字。谨向读者声明。如有错误，并请两法师原鉴。

一九二六年八月四日记于石门

---

[1] 本篇原载1926年10月《一般》杂志，后曾改名《佛法因缘》。

[2] S，指夏丏尊。

[3] 语出《心经》。

[4] 旗营，即今西湖湖滨一带。

[5] 筛酒，作者家乡话，意即斟酒。

[6] W君，指黄涵秋。

[7] P指长女阿宝（即丰陈宝），T指长子瞻瞻（即丰华瞻）。

白采[1]

今年正月初六的上午，忽然白采君冒雨到我家来道别。说即晚要上船赴厦门集美学校，又讲了许多客气的话。我和白采君虽然在立达同事半年，因为我有无事不到别人房间里或家里的癖，他也沉默不大讲话，每天在教务室会见时只是点头一笑，或竟不打招呼，故我对他很生疏。这一天他突然冒雨来道别，使我发生异常的感觉：我懊恼从前不去望望他，同他谈谈，如今他要去了，我又感激他对我的厚意，惭愧我对他的冷淡。他穿着浑身装点小水晶球似的雨点的呢大衣，弯着背坐在藤椅上。我觉得在教务室中寻常见惯的白采君的姿态，今日忽然异常地可亲可爱了！我的热情涌了起来，立刻叫人去沽酒办肴，为他饯别。他起初不允，我留之再三，他才答允。他自己说不大会喝酒，但这一次总算尽量，喝了一满碗。我送他出门时，他用他的通红的老鹰式的大鼻头向我点了好几次而去。

暑假中的某日，我在从故乡到上海的火车中坐得气闷了，偶然买一份《申报》来翻。素不看报的我，无心去读专电或时评，只是看看本埠小新闻，就不要了。已把报纸丢在对座的椅子下面，偶然视线落在那报纸上的“白采家族戚友鉴”的几个大字上。重番拾起来看，才知是白采君死在从广东来的轮船上，立达学园为他料理后事，登报通知他的家族戚友。我不肯立刻相信这就是我所认识的白采！仔细再读，到无可疑议了的时候，我半晌如入梦中，感到了无限的惊讶与悲哀。我偶然认识白采君，偶然与他同事，偶然为他饯别，今又从偶然中得到他的最后的消息！

我回学园后，检阅他的遗稿，见油印的讲义上有一段日记：“元宵初六，醉别于丰子恺家，雨中登舰……”他记念着我家的饯别。我觉得回想中的白采比前日坐在藤椅上的愈加可亲爱了！我的热情又涌起来。就写了这篇短文，以代永远的饯别。

---

[1] 本篇原载1926年10月《一般》杂志第1卷第2号。署名：子恺。

《儿童的年龄性质与玩具》译者序言——儿童苦[1]

我近来深感于世间为儿童者的苦痛。这是明显的事实：试看现在的家庭里，桌子都比小孩子的头高，椅子都是小孩子所坐不着的，门都是小孩子开不着的，谈的话与做的事都是小孩子所听不懂又感不到兴味的。设身处地地想来，假如我们大人到了这样一个设备不称身而言行莫名其妙的异人的家庭里去生活，我们当感到何等的苦痛！这是儿童苦的证据，也是大人虐待小孩子的证据。我回想所见的大多数的家庭，为父母者差不多全然不承认小孩子在家庭里的地位，一切日常生活诸事，都以大人自己为本位，把小孩子当作附属物，全不参考小孩子的意见，顾到小孩子的方便，或征求小孩子的同意。

尤为甚者，小孩子的主张、意见与大人冲突的时候，大人不讲理地拒绝、斥骂，甚至殴打。其实小孩子们也自有感情，也自有其人生观、世界观及其活动、欲求、烦闷、苦衷，大人们都难得理解。我以前不曾注意于此，近来家里的孩子们都长到三四岁以上，我同他们天天接近，方才感到，不禁对他们发生了深切的同情。推想世间一切小孩子，定然也如此。设身处地为他们想起来，颇为代抱不平。近来革命军光复上海，我常从小孩子口中听到“革命革命成功，革命革命成功”的唱歌声，我想：青天白日之下，一切压迫都得解除，一切冤屈都得伸展，你们这样高唱，莫非也要运动组织小孩子公会，对大人们提出条件，或打倒大人吗？

大人的无礼待遇小孩子的事实，不可尽述。总之，他们视小孩子为家庭的附属物，为妨碍他们的生活的赘疣。从来的大人，尤其是男的大人，大多数厌恶小孩子，不准小孩子到客堂上、书房里，说他们要捣乱；不准小孩子弄较贵的东西，说他们要伤坏。小孩子是很龌龊、很野蛮的东西，一向被委于奴仆之手。大人的养小孩子，讲得严酷一点，竟同养鸡养猪一样，差不多不承认小孩子有精神生活。因之对于小孩子的职务的“游戏”，非但不加维护，且常常摧残、禁止，名之曰“闹”，曰“吵”，曰“儿戏”；二三十年前的私塾先生看见小孩子折纸、弄泥，要打手心，固然岂有此理；然而二三十年后的今日，也难得有几个家庭注意于小孩子的精神生活。

我很同情于儿童的苦痛，拟代他们申诉，又为他们宣传、要求，以促世间一般的大人的注意。这篇译文便是其工作之一。

游戏是儿童的职务，玩具是游戏的工具。在大人们看来以为“玩具已耳”，但儿童的视玩具，与木工的视斧斤，商人的视算盘，画家的视画箱，音乐家的视乐器同样重大。一个家庭里，为大人的设备已经很多了；为儿童设备一点玩具，原非份外的要求。玩具甚样是适当的？即甚样年龄应该用甚样的玩具？甚样性质应用甚样的玩具？是本文的主题。著者关宽之氏曾为东京玩具展览会的审查长，又曾著《玩具与儿童教育》《吾儿的玩具》等书。这一篇文就是从后面一册书中节译出来的。（唯文中有数处，例如玩具实例，因有数种为日本流行而我国所无者，均已略去或改换，附志于此。）

---

[1] 《儿童的年龄性质与玩具》一文系日本关宽之著，丰子恺译。此序曾连载于1927年5月、6月《教育杂志》第19卷第5、第6号。

秋的星座及其传说[1]

你向天观看，数算众星，能数得过来么？——《创世记》第十五章第五节

---

[1] 本篇原载1927年9月《一般》第3卷第1号。

一· 与星的初面

无数的星在我头上闪耀，已经——照我今年三十岁算来——一万夜了。我在这世间不知忙了些甚么事，三十年来竟一向不曾注意他们，不曾访问他们中的任何一位，请教他的尊姓大名。

想起来大概是因为我的两眼被生成平视，我的头被生成便于俯下，就只看见低小的匐行的人类、兽类，只关心于人类、兽类的事。一向望下，没有自己抬起头来向上看的力量。

Carlyle曾经说：

“对于头上的星一半都没有认识的我，人们为甚么不教我，使我亲近他们呢？”

原来也有与我同感的人；然而我决不敢自比于Carlyle，因为我连一颗星都没有认识。

今年七夕前几天，有一晚我同了我的八岁的小孩子阿宝，躺在门前空地上的藤椅上乘凉，两人对繁星的天空仰卧着，阿宝忽然对我发问：

“爸爸！星是甚么？”

我想了一想，回答她说：

“星是同我们的地球一样的一种大球，很高地挂在天上，所以看来很小。”

“地球是甚么？”

“就是我们住着的地，因为很大很大，我们看来好像是平地，其实是一个大球。”

“那么一颗星比我们的房子，比这空地还大？”

“呃！比江湾，比上海，比甚么都大。”她默默了。我的解答，对她也许是隔靴搔痒，然而她的问，把我的头抬起来向上看了！我钦佩这孩子的明净的眼，奇大的问。

从此以后，我开始想探索天上的星的名目与位置。我买了几册关于星的研究的书，每晚躺在藤椅上眺望，竭力想在生疏的星的地图中找出一个线索来。

到了七夕的前一晚，我已经在天上认识了好几个星座。向来视为杂乱无章的星空，现在已似一所惯游的林园；向来对于星的出没及其方向位置的转变，毫不关心，现在似乎很惹眼了。我仿佛是初次见星，或者天上今年开始有星。这天上的文章，实在是人间无比的奇观！俨然的星座，每夜按时就位，按时升降。闪闪的星光，分明稔熟似地在招呼我，或暗示我一种意思。最是琴座的织女星，与鹰座的牵牛星，联想明天的七夕的传说而眺望时，似乎其闪光的跃动中，分明在把一年的离恨别苦向人间诉说，又似乎各靠近银河的岸边，在心焦地等待着明晚的欢会。

然而我从来不曾研究天文学，从来不曾访问过星座，现在的肉眼所认识的，实在不过天空的大体的构图。我懊悔向来对于天空不加注意，长久放弃了这天界的享乐！拉斯京〔罗斯金〕（Ruskin）说：

对于天空，普通极少有人注意，是一件奇事。假如我们被置于无论甚样的地方，隔绝其他一切有兴味有美感的事，这一件事（鉴赏天空的美感一事）仍是留给我们享受。地球上最高贵的景象，不许专让极少数

的人观照。地上的美感，人们惯于接触之后往往反要毁损其美，或者对于其美生钝感；至于太空，那是普遍于万人的了。这不绝地使人心高扬，安慰人心，又有使人的心从尘污中净化的机能。

——《近代画家》第一卷第二部第三节

试屏弃习见，抬起“净眼”来看看这秋夜的天空，这是何等神奇的现象！何等明显的神的启示！“人生是甚么？”“宇宙是甚么？”这等千古的大谜，那闪烁的星光默默地向我们解答。

人对于惯常接触的事物，容易发生钝感。诚如Emerson所说：“倘然星是千年中只出现一夜的，人们对于其所表现的‘神都’的图的记忆，将何等信仰，憧憬，又代代传之于后世！”

从前我对于“星”的一字，向来看作“龙”“凤”一类的东西。例如我爱“卧看牵牛织女星”“牵牛织女遥相望”之句，其实我只喜其“牵牛织女”的几个字眼，却不晓得，又不想探索牵牛织女是位在哪里的两个星，等到偶然仰望星的天空的时候，又似乎这与读“牵牛织女遥相望”是各不相干的两件事，并不发生想探索的心。我曾经以“卧看牵牛织女星”为题而画一幅小画，画中一个女子卧在榻上，对着开着的一扇窗，窗外画出一弯月亮，和历乱的几点星。这就是我以前对于星完全轻视的确证。因为七夕一晚的牵牛织女的位置，几乎在于天顶，决计不会傍着新月。这画现在还载在我的画集中，曾经惹起人的批评，有的评不应该点烛，有的评烛太长，可是没有人评到这诗句的主题的星的错误。（其实画中人在窗中所见，与看画人在窗中所见的天的部分，原是可以不同的。故不评也可以说是不错。）

但是我现在晓得，像上述的我的读诗，没有明白诗中所描写的对

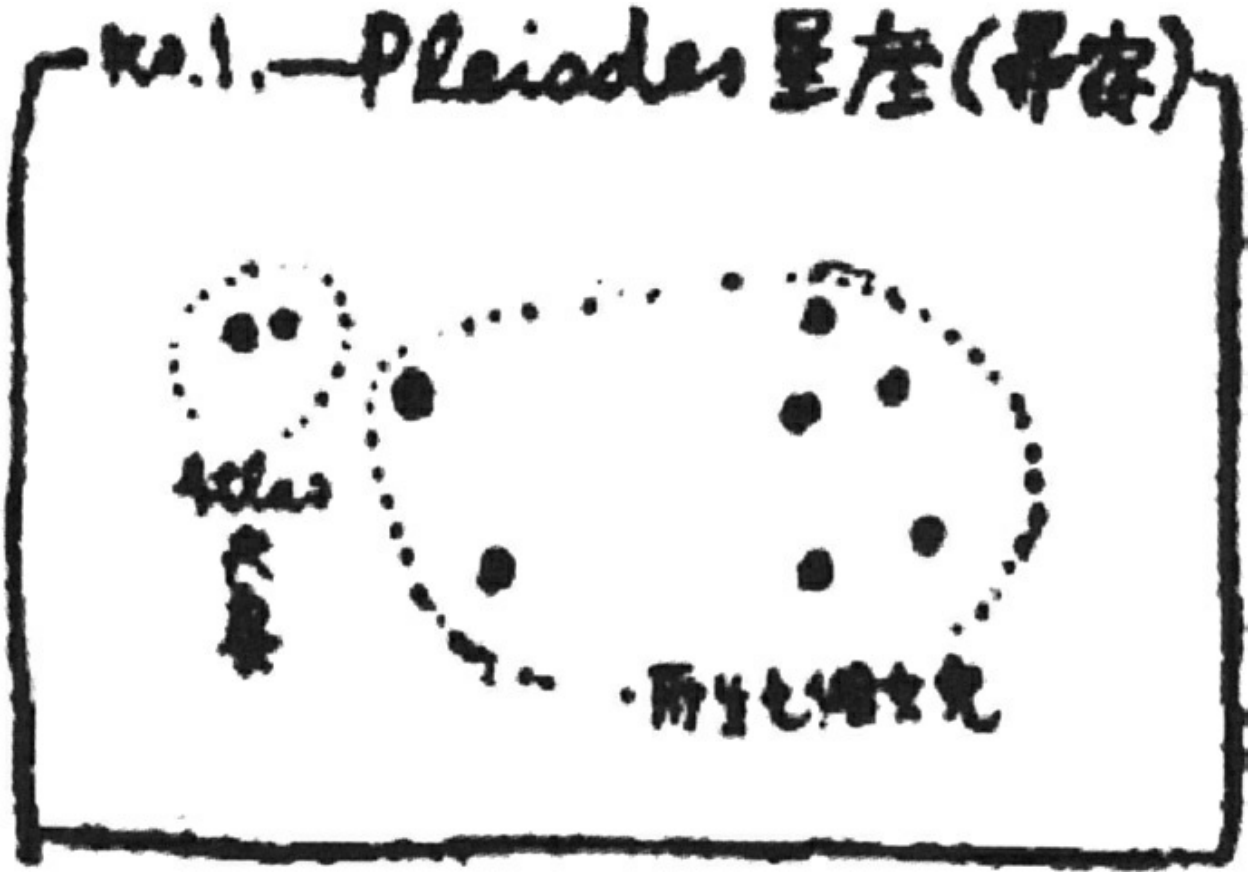
象，这鉴赏是空洞而很不完全的。例如但尼孙〔丁尼生〕（Tennyson）的名诗。

Many a night I saw the Pleiades，rising through the mellow shade，G1itter like a swarm of fireflies tangled in a silver braid.

Locksley Hall by Tennyson

大意：有好几晚，我看见从柔软的阴影里上来的昴星，闪耀在银纽结成的萤的一团中。

如果像我也不认识这诗中所描写的Pleiades星座，一定不能较完全地鉴赏但尼孙这段诗的趣味。我现在方晓得这Pleiades是全天中最著名的星座，即中国十八宿之昴宿。晴爽之夜可见有九个星，但有时只见六个。故又名六连星。自今再过两个月，晚秋的夜里，他就将在东方的地平线上表现其丽姿。据说这是光彩极美丽的星团。我虽没有见过，但他的丽姿早已印在我的想像中，我正在翘盼晚秋的来到。这星座又有很有趣的传说：在西洋以此星座拟希腊神话中的Atlas〔阿特拉斯〕。Atlas同一个水神Nymph〔宁芙〕结婚，生出七个绝美丽的女儿来。有一天，七个女儿到田野里游玩，被男子Orion看见，他想要捉住她们，周彼德〔朱庇特〕就命她们变作七个鸠，飞向天上去。故现在的九个星，据说七个是女儿，旁边两个是她们的父母，Atlas夫妻，在看守他们的女儿们。联想了这段神话而眺望，我想一定更为有趣。且对于但尼孙的诗的描写，也一定更容易领悟了。



只要有星，

就有朋友。

再会，地球！

再会！

黑土的自由，

我已不要；

在北天的空中，

我飞翔着。

只要有星，

就可不要地球。

今夜一晚，

我要睡在星里。

——贺川丰彦

二· 星的世界

我不曾研究过天文学，与天上几个星的相识又还不满一个月，实在不配在这里说“秋的星座”，“星的世界”。不过好在这是《一般》，或者不妨让一般人的我说说一般的话。

说秋的星座以前，先要就星的世界里的状况谈谈。

我们的地球，偕同了八个大行星及约八百个小游星等，以太阳为中心而回转着。这以太阳为中心的一群星，名曰太阳系。这是谁也知道的事。全宇宙中除太阳系以外，还有许多的星系，其星之数不可测，其空间之大无涯，这是很不可思议的一件事。记得我小时候，曾经发一种儿童的疑问：我卧在床里，想像床的外面是房间，房间的尽头是墙壁，墙壁的那边是别的人家，……人家的尽处是城壁，是田野，是河，是山，是海，是空，但是空也一定有个尽头。如果空的尽头是极坚极厚的铁壁，不许再通过去，但这铁壁也一定有个厚度，即有个尽头。不想则已，越想就越不可思议。当时我以为现在我年纪还小，将来大起来多读书，请教高明的先生，一定可以解决这疑问。不道到现在仍是不能解决，且又晓得古来世间一切人统是不能解决这疑问的。唉，这是我的人生的悲哀的源泉！

据天文学者说，宇宙内所有的星，总数有二十亿，在地球上的人所能见的星，全天共有十亿。然而是用望远镜看的。至于肉眼所能见的，据说共有五千三百三十三个。讲到星与我们的地球的距离，更为不可思议。假如太阳系为直径一尺的一个团，那么最近的星的位置须在离这团一里路以外？现在我们晓得太阳系的直径为2,000,000,000里，照一尺与

这许多里的比例算来，星的距离实在是难于想像了。因为星的距离这样远，所以我们不能用地上的里数来计算，须换一种更大的尺度。这尺度是“光年”。怎么叫做“光年”，说起来更怕人，就是光需一年工夫可以走到的距离！光的速度，每秒钟绕地球七匝半，即秒速三十万启罗迈当〔千米〕。这样算起来，一年约三千万秒，应走的启罗迈当数为9,500,000,000，000，即约十兆启罗迈当。核算起来，“一光年”之长，为地球距太阳之六万三千倍。而星的距地球，最近的为四光年！

据说最近地球的星，是Centaurus〔人马〕星座中的α星。这是坐位在南天，在广东可以看见。这是南天第二个大恒星。它与地的距离，是4.25光年。核算起来，是日距地的275,000倍。假如乘了一秒钟可走一百哩的飞机向这星出发，达到须费八千二百四十年！尚且是最近的星！

前述的牵牛织女星，对我们的距离，织女是10.4光年，牵牛是13.6光年。最远的星，是Gemini座的α星（即双子星座），其距地为一百六十光年。至于星云，有距地更远的，织女星所在的琴星座的环状星云距地二百二十光年。北斗七星的螺旋状星云距地为一千万光年！

这样渺小的人，怎样会懂得这天界的消息呢？使我赞美科学，又赞美人类不置！星们恐怕梦也不曾想到，他们的行踪已被生在极小的地球上的极小的人类窥出，而且有历历的记录了。

晓得了这种实际的情形之后，睁开半寸阔的肉眼，眺望天空的繁星的时候，更当增添何等神秘的思索，严肃的畏敬，与退省的心情。

三· 秋的星座及其传说

在天文学者，星的观望期以冬为最好，因为一则冬天夜长，二则冬夜的星光皎洁美丽。但在我们一般人，看星以秋天为最好，也有几个理由，即一则秋天气候凉爽，在室外看星最为舒畅；二则秋天的空气透明，星光也很美丽；三则秋天的银河白光更加明美，位置更加适当，为秋夜特有的大的装饰；四则秋天有许多特有的美丽的星，为他季所不能见。

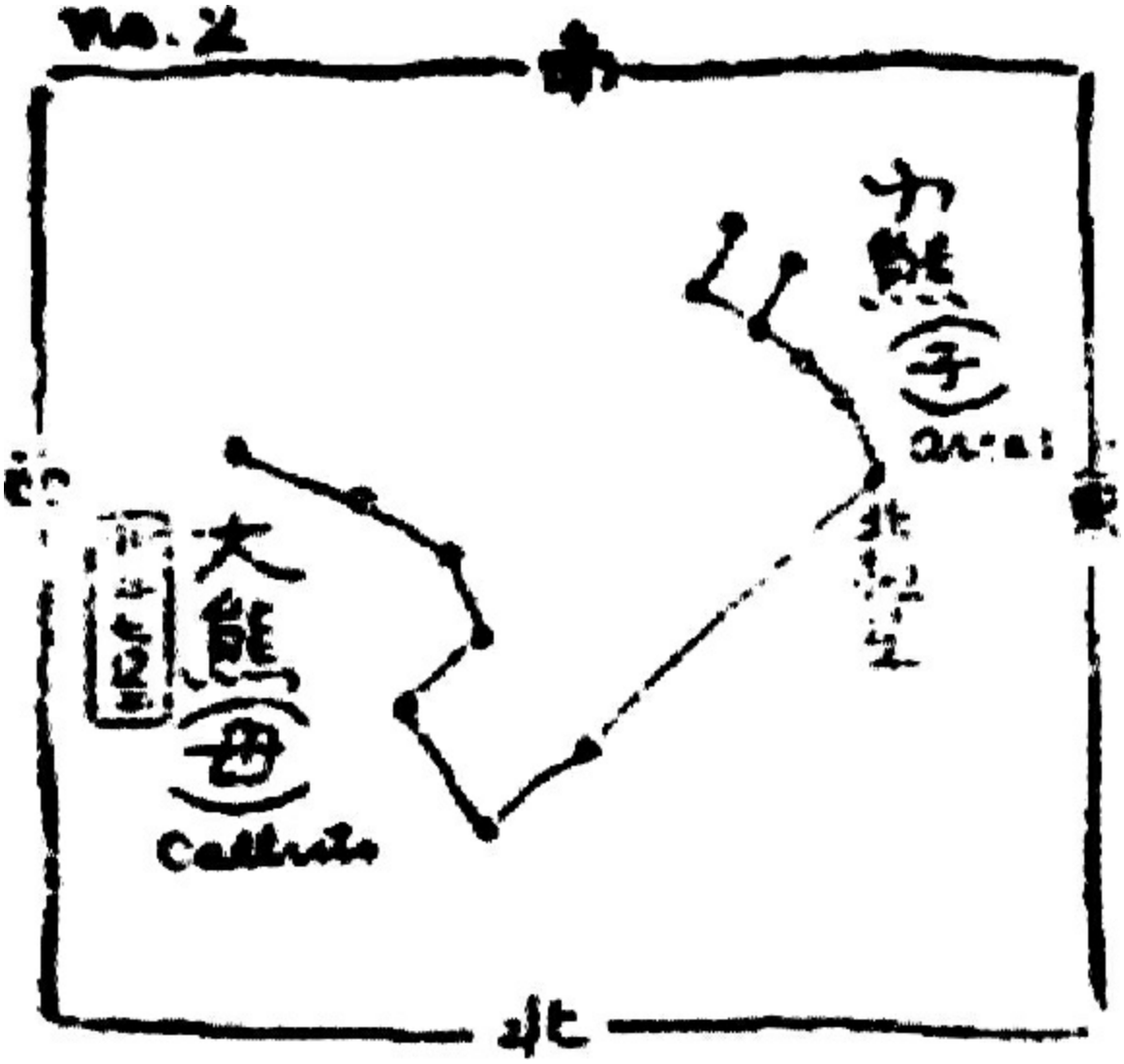
1．秋夜的盛妆——银河（天河）

自十月初起，我们每夜可在天界看到一个壮观，即从东方的地平线起，流过天顶，终于西方的地平线的一条银河（Garaccy或Milky Way），倘是无月的静的秋夜，这横断天空的无声的河流的大穹窿，就谁也要受它的美的陶醉了。据传说，英雄彼尔修斯〔珀尔修斯〕（Perseus）救出被缚的王女安特洛美大〔安德洛墨达〕（Andromeda）时，其脚上所溅起的灰尘积成这条乳的路。（Perseus与Andromeda皆秋的星座名，星的形状位置及传说全本详后文。）

天河，据天文学研究，是“天”的一座建筑的基础，即这宇宙的基础计划。因肉眼不能辨识，故望去像雾状的带，其实是几亿的星的团集。天河的最好的观望期，为秋季九十月之间。冬夏均甚黯淡，春季尤不易见。

在秋夜，我们虽然没有望远镜，也可以用肉眼看出天河的流域来。其流域的广狭，分歧，裂口，都可看出。这是天界研究的一助。尤其因为秋天的诸星座，差不多全部在于天河的内侧，或其接续部，所以秋夜

用肉眼看星，天河是很好的一种标识。

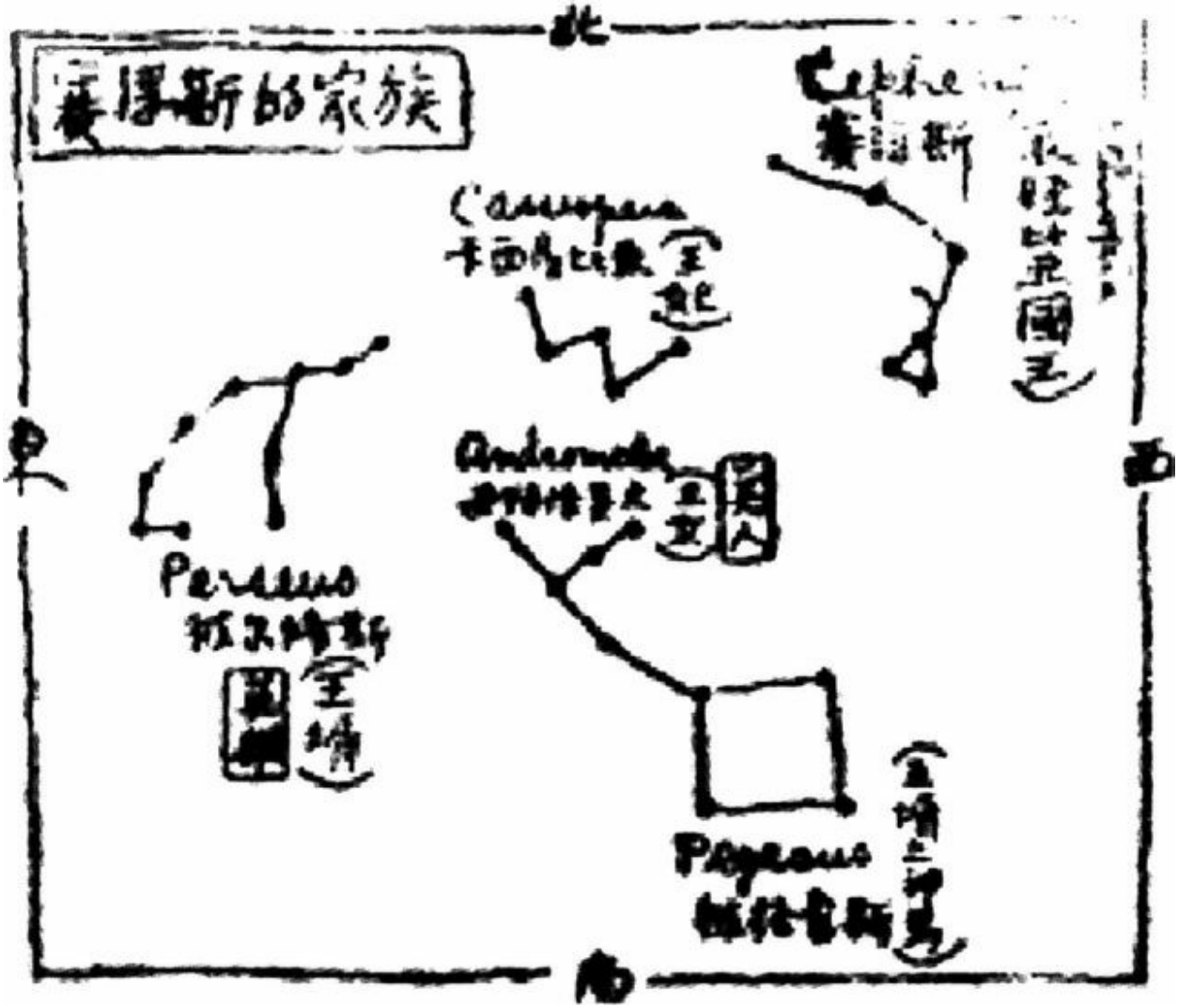


2．母子熊与赛浮斯之家族

夏末秋初的时候，银河自西南斜挂于东北，北天低处有一最好的看星的标识，即北斗七星，又名大熊星座（Callisto）。如图所示，七星的形状像一有柄的杓。杓的外边的两星连接起来，直接北极星。北极星又为一个小杓的柄的头，这小杓名曰小熊星座（Arcas）。这是夏天的象征。但初秋的黄昏，他还露出半身在屋脊上面。

大熊（Callisto）是一个美丽的天上的女官。周彼得爱了她。其妻周娜〔朱诺〕大怒，罚她变了一只大熊。但周彼得和她已生下一子，名曰Arcas〔阿尔克斯〕，长大来做了猎人，有一天，Arcas去打猎，见一只大熊，想要射杀。周彼得因为他们是母子，就给Arcas也变了一只小熊。周娜闻得了，命令管星的人，终年不准把大熊小熊沉下地平线去，常悬着给人看。故此二星为四季星，不过秋季降低，有时不见。

到了秋天，天界起一转变：以前自西南向东北斜悬的天河，现在正东西悬着了。北斗七星几乎没入地平线不易看见。而赛浮斯的家族中的“翼马”彼格索斯〔珀加索斯〕（Pegasus）的四方形就做了秋天的象征而挂在天顶。



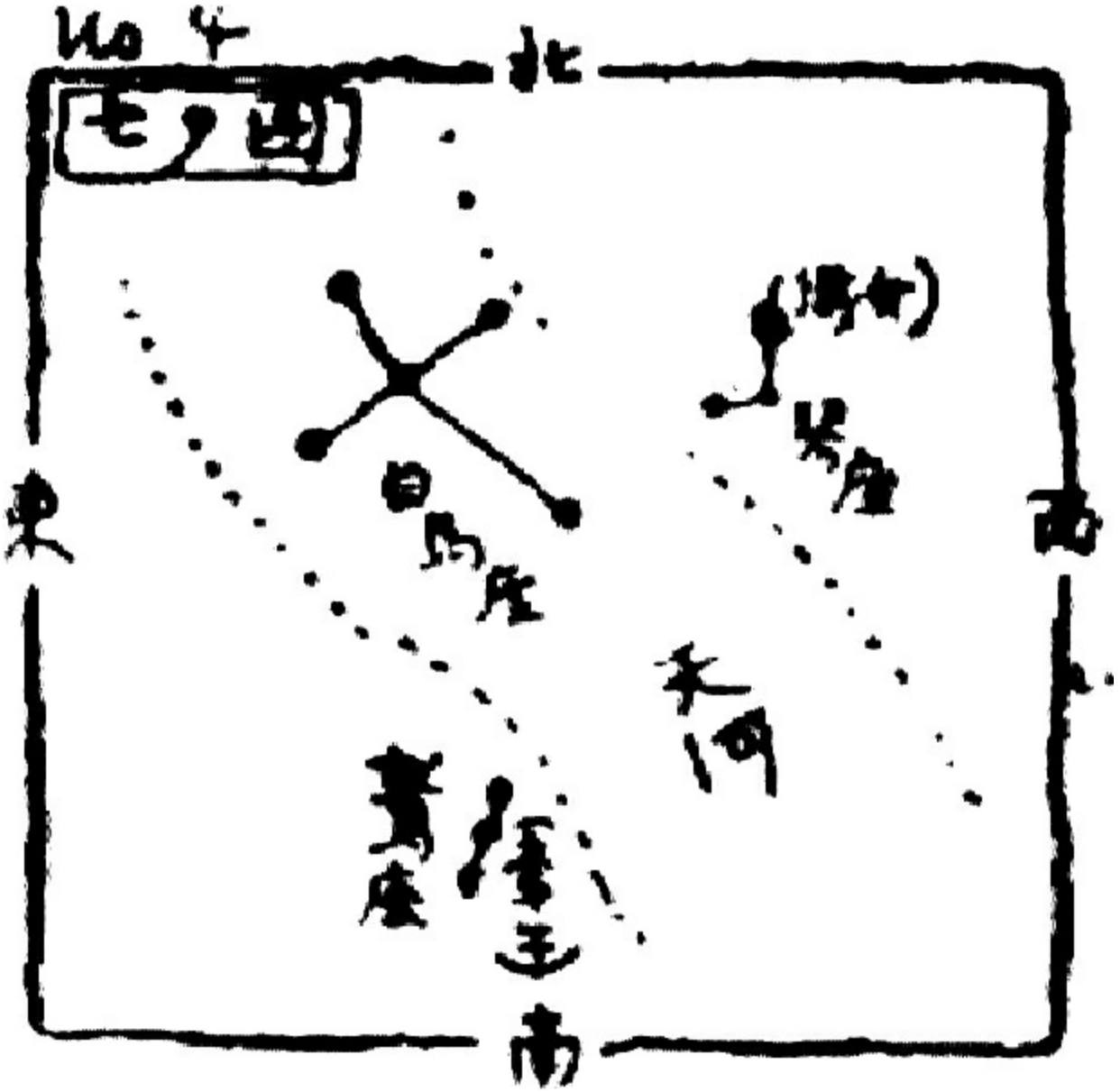
仰望秋夜的天顶，立刻可以找出一个近于正方形的四个星，就是彼格索斯星座。其东北邻，便有安特洛美大星座。再向正南，邻接的W形的五星，便是卡西渥比亚〔卡西奥佩娅〕星座。卡西屋比亚之东有彼尔修斯星座，之西有赛浮斯星座。这五个星座出于同一系统。希腊神话，有一段很奇妙的传说：

赛浮斯是古昔的Ethiopia〔依索匹亚〕国的国王，卡西渥比亚是其王妃。王妃对水神自夸其美，水神羞愤，告诉海神，海神大怒，将用洪水浸没他们的一族。赛浮斯托大神周彼得去说情，海神亦不肯干休。结果令将其王女安特洛美大美人献给海魔，方准他免洪水之难。于是可怜

的美丽的安特洛美大就为了父母及国家的缘故而将牺牲一身。她的手足被用索缚住，置身在雨打风吹的海岸上，以待海魔之来。其时英雄彼尔修斯恰好征服了南国的妖魔，跨了神马彼格索斯，意气扬扬地归故乡。途上遇见了这被缚的王女，问得了她的命运，就大起义愤，与海魔战，把他杀死，就完全救了王女、王妃、国王，及哀晓比亚〔依索匹亚〕国土，国王感激他，就叫王女安特洛美大美人与这英雄结婚，彼尔修斯就做了王婿。同他的妻、丈人、丈母，和所乘的乘马同住在秋天的北角，为秋天的象征。

想一想这故事，再仰天眺望的时候，各星似乎更加光辉了。

3．琴星座——织女星



中国人最有兴味的秋星，是牵牛与织女。牵牛就是鹭座的主星，织女就是琴座的主星。鹭座据天河东岸，琴座据天河西岸。河中一只白鸟在向北飞。这象征七夕的诸星，都是很明的，无论何人仰首就可看见。其中琴座的主星织女星，最为明亮，被称为“秋宵的女王”。

琴座，叫做Lyra，织女星叫做Vega。其各星位置很容易认出。织女以外尚有五个星，但普通肉眼所见，是成三角形的三个星。

琴座有一壮观，即有名的轮状星云。其位置在于织女星之下旁。用三吋的望远镜，即可窥见轮之所在。

琴座全体作一竖琴的形状，关于这竖琴有个有趣的传说：

渥尔斐渥斯〔俄耳甫斯〕是弹琴名手。他奏起乐来，川流都要停止，野兽都要静听。水的女神爱乌理地斯〔优里狄加〕听了他的音乐，爱上了他，就同他结婚，夫妇间爱情很好。不久，新妇的足被蛇咬了一口，竟因此死了，短促的幸福，很是可惜。

渥尔斐渥斯想取回他的爱妻，就决心到下界去。他腕里抱了秘藏的竖琴，向下界出发。沿途奏乐，听的人都被魅惑。死神泼罗托〔普鲁托〕（Pluto）听了他的音乐，也着了魔，就对他说：“如你所愿，我把你的爱妻爱乌理地斯还给你，叫她跟了你到下界。但你不得回头来看她。”于是两人就走向下界去。起初渥尔斐渥斯忍耐住，不回顾。后来实在想看看长久不见了的爱妻的颜貌，终于回头一顾，同时爱乌理地斯的姿态就消失，不得再见了。他就在地上彷徨而死。死后他的爱琴——阿普洛所赠与的——移到天界，成为永远使人仰望的琴星座。——这是西洋的传说。

中国的传说，是牵牛织女的故事：“天河之东有织女，天帝之女也。年年织杼劳役，织成云锦天衣。天帝怜其独处，许嫁河西牵牛郎。嫁后遂废织纴。天帝怒，责令归河东，唯每年七月七日夜，渡河一会。”（《荆楚岁时记》）

4．白鸟座〔天鹅座〕——友爱者

琴座之东，海豚座（见后）之北，当天河之流的最辉面，全部浸在河中的很美的十字形星，即白鸟座（Cygnus）或称为“北十字

架”（Northern cross）。见前第四图。

这星座的各星的配列，古人联想为一只白鸟。两翼及首尾极度伸张着的白鸟，头部适当琴鹭两座之中间，在天河的河面上向西南飞翔。其鸟尾上的星最大，名曰Deneb，此星直指前述的哀晓比亚王妃卡西渥比亚。

据传说：Cygnus是一个友爱的青年。他的亲戚遭了变死，他非常悲恸。于是天神嘉许他的友爱的厚情，在天界给他一座。

5．鹫座〔天鹰座〕——拐诱者

从白鸟出发，沿天河稍南下，就容易找出鹫座。Aquila〔天鹰座〕这星座中主要的有在一直线上的三个星。其中央一星名曰A1tair，最明亮，就是东方所谓牵牛星。晴爽之夜，仔细观察时，可见与这三星的直线相并行的，还有五个星连成的一直线，五星之后，又有一点。此星座肉眼所见共计有九星。头部三星，两翼部五星，尾一星，合成鹫形。

Altair与左右二星，及隔天河的彼岸的织女星，同在一直线上。认定了这一点之后，就容易寻找鹫座诸星了。

Hebe〔赫伯〕是周彼得与周娜的女儿，她做神们的侍者，管理食事。有一天她正在服务的时候做错了事，被神们回报了。于是周彼得扮了一只鹫，去拐诱正在阿伊达山上与朋友们游玩的少年Ganimide来，使他代替Hebe拐诱少年的鹫，就成了这星座Aquila。

6．海豚座——救渡音乐家的海豚

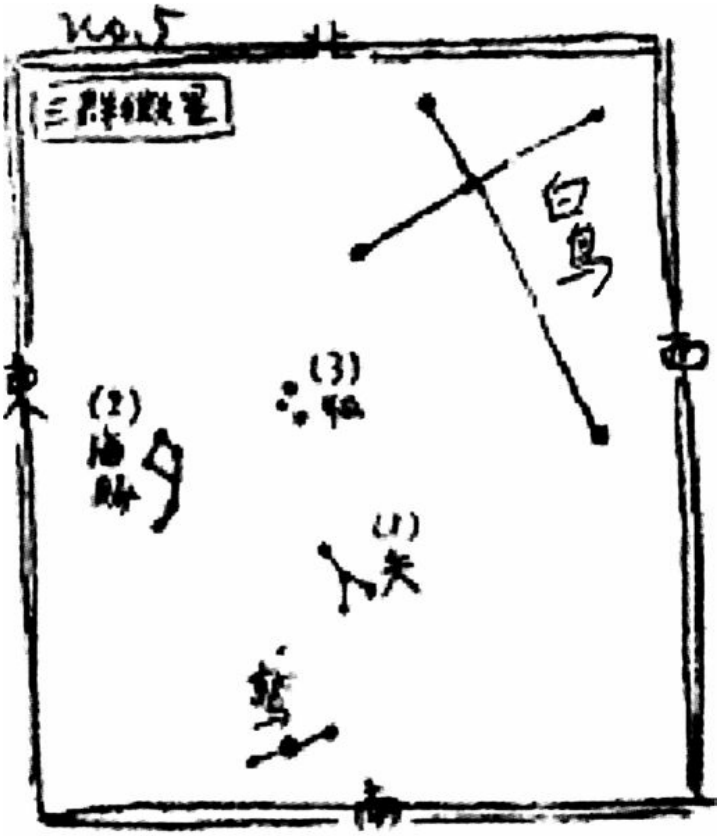
鹫与白鸟的中间，有不甚显著的三群的微光星。其中在鹫的上方的，为“矢座”，矢的左方为“海豚座”，海豚的上方为“狐座”。但海豚最

为明显。

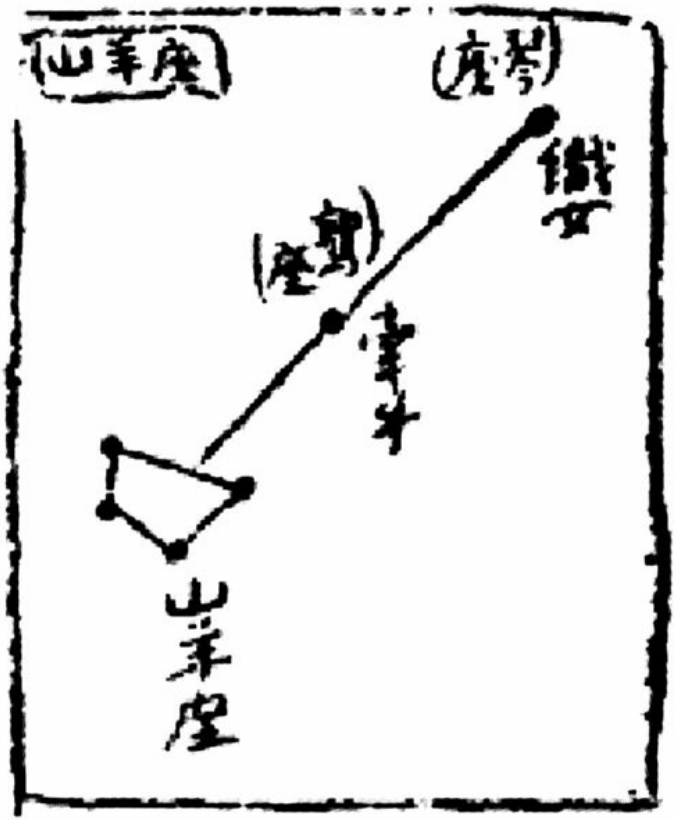
矢座〔天箭星座〕Sagitta在鹭的上方，含有四星，肉眼皆可见。

矢的左方，天河的左岸，牵牛东北，有呼为“约伯之柩”的“海豚座”Delphinus。这星座在三群中最为显明。肉眼所见，有五星。

No.5



No.6



海豚的上方，为“狐座”Vulpecula。全是微光星。肉眼星可数至十五，然光度均极贫弱。倘用四吋或五吋的望远镜窥看，可见这星座内有哑铃状星云。

亚利翁Arion是有名的叙情诗人，又是音乐家。他旅行意大利，发挥其技巧，因而致富。他乘船归故乡的时候，水夫们密谋杀他，得他的钱财。他被杀之前，求水夫们许他再奏一曲而后就死，水夫们许之。他就弹他的lute。忽然有无数的海豚集于船之四周。亚利翁跳下海去，一海豚背了他，平安地渡到了岸边。这海豚被神移到天上，即Delphinus星座。

7．山羊座——PAN的化身

鹫的下方（西南），有不甚显著之星群，为山羊座Capricornus。探索这星座的方法，可如第六图所示，把牵牛织女连结起来，其直线向牵牛一边延长，就达到着山羊的头。主星只有二个，位在牵牛的下方。余皆不甚显著。故山羊座是不甚有兴味的星座。不过古代人因其各星的配列像一匹“海山羊”，故定此座名。

有一次，PAN神与其他诸神同在尼罗河堤上开宴会。忽然巨人出现，诸神皆变形而逃散。PAN变形为海山羊，飞入尼罗河。周彼得把这山羊移到天上。故Capricornus就是PAN的化身。

8．水瓶座——神的侍酒者

前述的神马彼格索斯与后述的南鱼座主星Fomalhaut〔北落师门〕之间，有许多微光星，即水瓶座，Aguarius古人因此座诸星的配列像一男子手持水瓶，其瓶口倾向南鱼之口，似在注水，故名。

水瓶所占境域甚广。始于鹫座之邻，通过山羊座之上方，延及于地平线。座中最显的有密接的四星。其下方又有稍弱的四星，作成四边形，肉眼亦可看出。

前述的少年Ganimide正在阿伊达山上看守父亲的羊群，扮作鹫的周彼得忽然飞来，把他拐诱到天上去，使他代他的女儿Hebe为诸神侍酒。故手中常捧瓶。

9．鱼座——凡尼司化身

晴爽的秋夕，在水瓶的下方可见一颗美光的星。这是“南鱼星座”Pisces　Austrinus的主星，名曰Fomalhaut〔北落师门〕。这是恰在鱼的口的地位，似在承接水瓶注下来的水。位置迫近于南地平线。

水瓶与后述的牡羊之间，有很广的空间，即“鱼座”Pisces的地位。星皆微光，唯配列甚均衡，故容易探索。地位恰当于彼格索斯大方形之正南，七个星作成一完全的圆圈（多角形）。

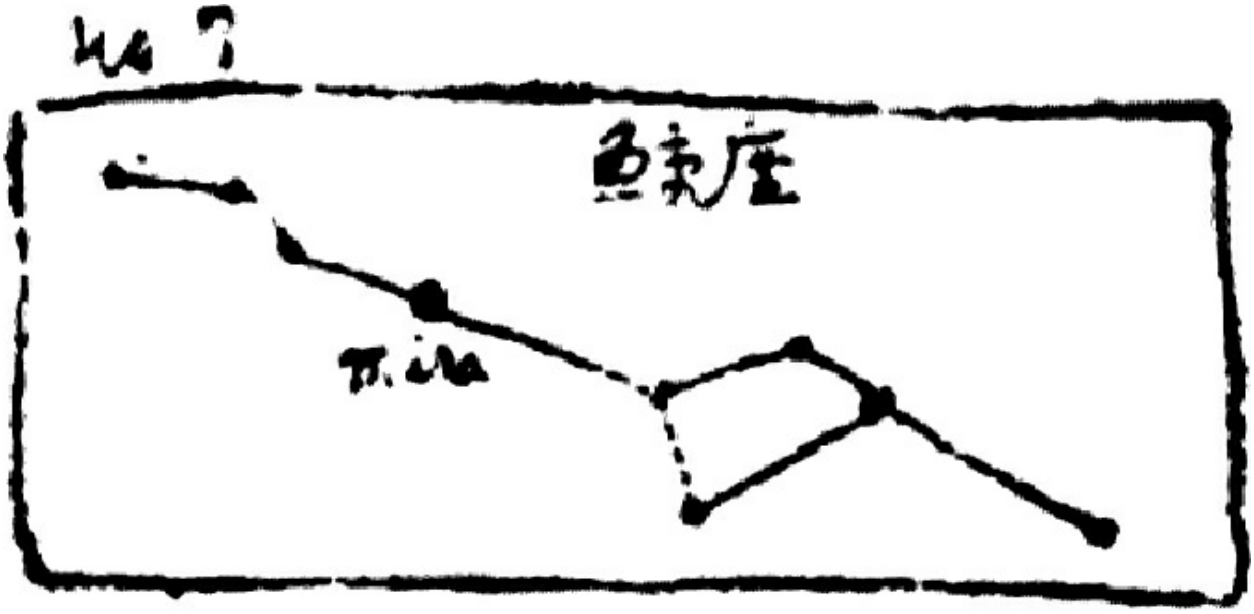
鱼座有鱼二尾，其一即在安特洛美大座的南方的星列，曰北鱼。其二即彼格索斯南方的星列，曰西鱼。

百头怪物出现于尼罗河堤上时，正在开宴会的诸神皆狼狈变形逃窜。其时凡尼司〔维纳斯〕（Venus）女神与其子Cupid〔丘比特〕变为鱼，入河而逃。这二鱼移到天界，即为鱼座。

10．鲸座——海魔

水瓶的左方，牡羊与鱼座南方，有占广域的星座，即鲸座Cetus所含星数甚少，但所占空间甚广。其配列像一长椅子。

中央有一可注意的星，名曰Mira，是有名的变光星。



Cetus是海神遣来杀王女安特洛美大的怪物。后来遭了英雄彼尔修斯（故事见前）的诛杀。天神为纪念彼尔修斯的勇敢，特将此怪物移到天上，给他一座。

11．牡羊座——金毛羊

鲸座的上方，鱼座的左方，安特洛美大座之南，有“牡羊座”Aries。肉眼星数不过二三。阳历十二月间，其位置移于天顶。

安特洛美大座大牡羊座之间，有细长的三角形的微光星，就叫做“三角星”Triangulum。

从前希腊Atamas〔阿塔玛斯〕王，与Nephele〔涅斐勒〕王妃，生子Frixus〔佛里克索斯〕，女Helle〔赫勒〕，不久王逐其妃，另娶Ino〔伊诺〕为王妃。前妃不忍其子女受继母的虐待，设法救助。后访得一有金毛的牡羊，就命Frixus与Helle兄妹二人骑于羊背，向空中飞

逃。Helle中途晕眩而下堕，死于欧亚之间的一海峡中。牡羊载Frixus前进，就到了黑海东岸，平安上陆。其地的国王欢迎Frixus。Frixus就把自己骑来的牡羊作为牺牲，献于周彼得。将其金毛赠于其地的国王。国王非常珍重，着人通夜看守。后有敌国进攻，向国王索这金羊毛，国王向敌国提出许多要求，交换了这金羊毛。这金毛牡羊，就是在秋冬之交每夜在天上照耀的牡羊星座。

一九二七年立秋

天风吹月入栏杆，

乌鹊无声子夜闲。

织女明星来枕上，

了知身不在人间。

——朝华

《再和我接个吻》的翻译[1]

《再和我接个吻》是最近出版的一本翻译小说（上海开明书店，商务印书馆寄售）。这本书最初惹起我的注意的是其特殊的装帧。这书横订，如帐簿式，青灰色的封面，上端画着一个殷红色的太阳，在山坡上升起来，下方用深青灰色题着书名并"菊池宽著，鸠鹞子译"，右边装订处画着一个大红的结。书中每页都用花边，每行都有格子。全书望去像一本图册，翻起来像一本帐簿。

原著者菊池宽，我晓得是日本有名的小说家，但其在日本文学上位置如何？又这《再和我接个吻》的文学的价值如何，都不是我现在所要讲的话。这且让文学的识者或小说的读者去批判，我现在不说。我现在所要说的，是关于其翻译的话，然而也不是说鸠鹞子先生的翻译好不好，精当不精当的问题。这等且让专门者去批判，我现在也不说。我现在所要说的，是鸠鹞子先生翻译的"认真"的一点。我觉得这一点很可使人感服，很可作翻译界的好模范，很有指出来报告大众的价值。因此就写这一段话。

这书前面有一段很长的序文，题曰"开场白"，后面又有一段很长的文字，题曰"尾声"。我没有看本文，只看了一头一尾——这是我的惯癖，我普通看书大都不耐细读本文，只看它的序跋。这本书的序跋中备述著译者的翻译的始末及其推敲的经过。我看了十分服佩他的"认真"，为中国翻译界所稀有。——圣书，佛经除外；普通的外国小说，像日本菊池宽的这《再和我接个吻》，而这样认真、郑重地从事翻译，实在是极稀有的例！

全书共二百七十二叶。约七八万字。据译者的记录：其翻译于民国十六年十月三十一日灯下开始，至十七年六月十日上午完成。分五步工作。第一步直译。第二步誊清，同时修改。第三步再誊清，请师友指示语病，第四步玩味我国名小说，做重行修改的准备。第五步，对校原著，重行修改。把这五步工作总算起来，实计共费了一百九十二天的夜工，二十七天的日工，再加上十几次的和朋友磋商。这真是“认真”之极了！我也有时从事翻译，说来惭愧得很，至多译完后把原稿读一遍，稍加修改润饰而已，有时连读一遍都懒做。现在看了鸠鹛子先生，即葛祖兰（锡祺）先生（鸠鹛子就是葛锡祺先生，即《自修适用日语汉译读本》的著者，他在“开场白”中自己说着）的翻译的认真，不觉额上流下几点惭愧和自警的汗。

在“尾声”中，译者记录着其翻译的经过。列举难译处共三四十点，逐一叙述他的推敲的经过。例如“初译为某某，后改为某某，……后又改为某某”一句一字也不轻易放过，真是“认真”之极了!

前面我说过，鸠鹛子就是《日语汉译读本》的著者葛祖兰先生。《日语汉译读本》，常常听见教日语的朋友说，是一册好书，是非常详细，恳切的一位日语教师。现在教日语的学校，大都采用此书为教本。《日语汉译读本》的著者的翻译，自然认真，自然是模范的了。

据教日语的朋友说，学习日语，仅仅读几本教科书决不能直接看书，必须再请先生“领读”几本原文书籍，方能应用。因此我想：自修日语的人，先看《日语汉译读本》，再拿菊池宽原著的日本文的《第二の接吻》，与《日语汉译读本》的著者的译本《再和我接个吻》对读，一定可以贯通日语，效果或与领读相近。因为出于《读本》的著者的原手的翻译，在“正确”“认真”以外，又有“连络”的好处。

这书的文学的价值等，我都不说。我但相信这书给学日语的人当作“对读”本，当作《日语自修读本》的“进阶”，是很适当的。

一九二八年十一月廿二日

---

[1] 本篇原载1928年12月《一般》杂志第6卷第4号，署名：子恺。

幼儿故事[1]

“有一个小囡囡——”

每逢我点着一枝香烟，坐在藤椅里歇息的时候，孩子们望见风色，就围绕在我的膝前，用这样的一句话来勾引我的讲故事。

顾均正先生的《风先生和雨太太》，徐调孚先生的《木偶奇遇记》，这等已经讲过几遍；又由我随意改作，变化，乱造出许多同类的故事，以应付他们的日常的要求。现在差不多已把我所晓得的一切格式的故事讲完，连乱造都不容易造出了。

我对孩子们讲故事的时候，常常觉得像《风先生和雨太太》，《木偶奇遇记》，或别的童话，以及《西游记》中的故事等，对于七八九岁的孩子程度很适合；然对于四五岁的几个孩子似乎太深一点，讲与听都较为费力。创作幼儿故事，我又很不擅长。有时只得不顾较小的几个孩子的理解与否，而以较大的几个孩子为本位而讲上述一类的故事。然而常常发见不妥当的结果：不但使他们兴味不深，有时又容易使他们误解，例如对于“国王”一类的名词，我家的四岁孩子还没有明确的概念。以致有一次他把“国王”当作“老虎”“狮子”一类的动物，后来又当作“鬼”“妖怪”一类的幽灵。突然地问我“国王有几只脚？”“国王会飞否”？

然而只管避去这种名称，将来他就永远不懂，也是不好的事。我的意思，须用故事来说明他们所不懂的名称。例如“有许多人，……其中有一个因为……后来大家称他为‘国王’”，类乎此的故事，先把“国王”的

概念给了他们，后来就可正确地应用了。我早已实行这方法，觉得很有效果。为了要使四五岁的孩子听得懂《木偶奇遇记》，我曾经摘出许多他所不懂的名词来，为每一名词作一说明的故事，先把故事讲给他听了，然后讲《木偶奇遇记》，结果是大告成功的。

据研究者说，儿童期的故事兴味，分韵律时代，想象时代，英雄时代，传说时代的四时期。我家的四岁的孩子还属于韵律时代，至多想象时代的初期。这时期的故事，形式须带歌谣风的，或多含有规则的反复的性质的。至于内容，则想象时代的妖精、神鬼、怪物等还不曾出现，其主要人物须取幼儿所熟悉的小囡囡、父亲、母亲、玩具、人像（doll）〔玩偶〕，及小的家畜，植物，例如虫、鸟、猫、犬、鸡、猪、羊、牛、花、果等。那种都是英雄时代的题材，当然使他们难于理解而少有兴味。

我想找一册韵律或想象时代的幼儿故事的书，可以采取些材料。最近在日本书店里找到一册《幼稚园故事》（长尾丰著）。这里面有数十题的幼儿故事，又略附幼儿故事作法的研究。孩子们与我都很快活。这种书想来世间一定是多的。这书的内容并不十分丰富完全，大致是参考西洋书的，又其所载故事，有许多我国已有译述。然其关于幼儿故事分类及分解的简明的理论，倒很可供参考。现在照他的分类，每种选译一个在下面。又按照他的分解法，把各例写成分解图表，附在后面。

第一，普通最简单的为单三段式。即故事全体由首、中、尾三段作成。今举《袋上的洞》一题为例。

---

[1] 本篇原载1929年6月《新女性》第4卷第6号。

一

一只饿肚皮的狐狸，看见一只鸡，想要捉住他，鸡飞到树的枝上。狐狸假装和善的声音，对他说：

“鸡弟弟来，我们一同去玩！”

鸡回答说：

“不高兴。”

狐把树干摇起来，鸡从树上落下。

二

狐立刻捉了鸡，放进袋里，用绳把袋口扎住，背了袋，向山中的家里回去。

关在袋里的鸡逃不出来，后来他想出了一个法子。他的嘴同剪刀一样，就用这剪刀在袋上剪了一个洞，逃了出去。

三

狐狸没有留心他，当做鸡还在袋里。回到家中，先把门关上，好教鸡逃不出。然后快活地说道：

“吃夜饭吧！”

就把袋口解开，一看，袋里已经没有鸡了。

“咦！奇怪了！怎么会没有的？”

仔细一看，看见了袋上的洞，狐狸只得叫。

“啊哟！啊哟！啊哟！啊哟！”

第二，单三段式的中部可以用反复法扩张起来。就成复三段式。再举同主人公的《狐狸的袋》一题为例。（一）是首，（二）（三）（四）是中，（五）是尾。

一

有一天，狐狸背了袋到街上去。

在途中捉着一只蜜蜂，就把蜜蜂关在袋里，背了再走。走到一家人家门前，他就敲门。一个老太婆出来开门。狐狸对老太婆说：

“我要到大街上去，把这袋在你们家里寄一寄，好不好？”

老太婆回答说：

“好的，好的。”

狐狸又吩咐老太婆：

“你勿可以把这袋打开来看！”

说过就到街上去了。老太婆心中想，“这里面是什么东西？看一看吧。”就把袋口打开。袋里的蜜蜂逃了出来。近旁一只鸡走过来，立刻把它吃了。狐狸来拿袋，打开一看，惊问道：

“呀！我的蜜蜂哪里去了？”

老太婆回答说：

“我刚才把袋打开来看一看，蜜蜂逃了出来，我的鸡就把他吃掉了。”

“那么，你的鸡给我！”

狐狸说过，就捉住那只鸡，放进袋中，背了就走。

二

狐狸又到另一家人家去敲门。又有一个老太婆来开门。

“我要到街上去，把这袋在你们家里寄一寄，好不好？”

“好的，好的。”

“你勿可以把这袋打开来看！”

狐狸去了，老太婆心中想，“这里面是什么东西？看一看吧。”

就把袋口打开，袋里的鸡逃了出来。近旁一只猪走过来，立刻把它吃掉了。

狐狸回来拿袋，打开一看，惊问道：

“呀！我的鸡哪里去了？”

老太婆回答说：

“我刚才把袋打开来看一看，鸡逃了出来，我们的猪就把它吃掉了。”

“那么，你的猪给我！”

狐狸说过，捉住那只猪，放进袋中，背了就走。

三

狐狸又到另一家人家去敲门。又有一个老太婆来开门。

“我要到街上去，把这袋在你们家里寄一寄，好不好？”

“好的，好的。”

“你勿可以把这袋打开来看！”

狐狸去了，老太婆心中想，“这里面是什么东西？看一看吧。”就把袋口打开，袋里的猪逃了出来。这人家的小囡囡追赶猪，猪逃掉了。

狐狸回来拿袋，打开一看，惊问道：

“呀！我的猪哪里去了？”

老太婆回答说：

“我刚才把袋打开来看一看，猪逃了出来，我们的小囡囡就把他赶掉了。”

“那么，你的小囡囡送给我！”

狐狸说过，捉住那个小囡囡放进袋中，背了就走。

四

狐狸又到另一家人家去敲门。又有一个老太婆来开门。

“我要到街上去，把这袋在你们家里寄一寄，好不好？”

“好的，好的。”

“你勿可以把这袋打开来看!”

狐狸去了，袋里的小孩子哭叫起来：

“放我出来呀！放我出来呀！”

老太婆吓了一跳，把袋打开一看，里面是一个很好的男小囡囡。她就放他出来，把家里的狗关进袋中。

五

狐狸回来，背了这袋，回到林中的家里。放下了袋。

“唉！好吃力！好好地吃一顿夜饭吧。”说过，打开袋来，狗“汪，汪”地跳出来，把狐狸吃了。

第三，名为“Why so stories”〔“为什么这样”的故事〕，例如“兔的尾巴为什么这样短”“豆的口为什么黑色”，用故事来说明其原因，可称为原因神话，或说明神话。今举《稻草桥》为例。

一

有一个老太婆想要煮豆。到园地里去采豆来，把炭放进炉中，又把稻草放在炭上。点着了火，就把豆放到锅中去煮。

有一粒豆从锅子里跳出，滚到地上。看见一根稻草和一片炭也落在地上。豆就对稻草说话：

“真危险！差得一点，几乎同别的豆一同被煮了。”

“我也差得一点，恰好从老太婆的手中溜出。”炭也说道：

“我也是从炉中爆出来的。”

三人就认了朋友，一同逃出去了。

二

豆和稻草和炭一同从老太婆的家里逃出，急急地前进。

前面遇到了一条河，没有桥也没有船。三人不能过去，立在岸上想法子。后来稻草说：

“让我困倒来，头架在那边岸上，脚架在这岸上，当一座桥，你们从桥上走过去。”

就把身子横在河上了。炭走上去，走到中央，望见下面的河里的漩

涡，吓得发抖。立停了脚，不能前进。

炭的脚上带着一点火，还不曾熄灭。这火碰着了稻草，稻草也燃烧起来。桥就折断了。立在桥上的炭就翻入河中。

三

豆在岸上看，觉得好笑，“哈，哈，哈”地笑个不住。因为笑得太厉害，嘴巴闭不拢来了。

旁边有一个裁缝师傅正在休息。看见豆的嘴巴闭不拢来，连忙拿针线来给他缝。他的线是黑的，豆的口就变成黑色。

从这时候起，豆的口都是黑的了。

第四，是滑稽的故事。可举《金小羊》为例。

一

一个孩子来相帮牧羊人看羊。他向牧羊人要一管笛，带了羊到野外去。羊吃草的时候，小孩子吹笛。

羊群中有只金小羊，小孩子吹起笛来，这金小羊就跳舞！小孩子很爱这金小羊。

牧羊人对他说：

“你看羊看得很好，我要送点东西给你。你要钱，还是要衣服？”

“请你把金小羊送了我。别的东西我都不要。”他就带了金小羊归家。在路里天夜了，小孩子和小羊一同宿在一间小屋里。到了夜半，这

小屋里的姑娘来偷小羊了。小羊的金毛有闪亮的光，在夜里的黑暗中也可看见。姑娘想要抱它去，忽然两手粘着在小羊身体上，不能分开了。

二

明天早晨，小孩子起来相帮这姑娘拉开来，也拉不开。没有法子，他只得连姑娘带去。到了门外，小孩子吹笛，小羊跳舞，姑娘也跳舞。姑娘的母亲正扫地，看见了骂道：

“你怎么在这里跳舞？不晓得来帮我扫地！”姑娘仍是跳舞。母亲动怒了，拿扫帚来打她，扫帚也粘着了姑娘的身体，拿不开来。小孩子吹笛，小羊跳舞，姑娘跳舞，母亲也跳舞。

父亲拿了拐杖走出来，见了骂道：

“你们从早晨跳舞到现在，还不停止？”姑娘和母亲只管跳舞。父亲动怒，拿拐杖来打她们。拐杖粘着了母亲的身体，也拿不开了。小孩子吹笛，小羊和姑娘和母亲跳舞，父亲也跳舞。

三

国王家的王女正在生病，看见这样子，觉得真好笑，“哈哈哈哈”地笑起来。笑得太厉害，她的病笑好了。王女的病，国里的医生都医不好。国王看见这小孩子医好了王女的病，就叫他做王帝的儿子。小孩子做了王帝的儿子，小羊，姑娘，母亲，父亲都分开了。小孩子同王女一同看管这金小羊。

第五，是替换的故事。即用许多交替的事物，作成一故事。举《苹果馒头》为例。这与前面的《狐狸的袋》略相似；但《狐狸的袋》注重在“反复”，这《苹果馒头》注重在“替换”。

一

有一个老太婆，想用苹果做馒头，当夜饭吃。她有许多粉和糖，但苹果一只也没有。庭中的梅树上倒有许多梅子。但用梅子不能做苹果馒头。

她就采了一篮子梅子，出门去找寻苹果。看见一家人家，有一个女人正在喂鸟。她就对她说：

“今天礼拜日，你在家里想做梅酱吃么？”就把梅子送了她。那女人很快活，拿许多鸟毛回送她。老太婆说：

“鸟毛比梅子轻，很好！”

就放在带来的篮里，拿了走去。

二

走了一段，又看见一家种花的人家，有一个男人和一个女人在相骂：男人说：“稻草好。”女人说：“棉花好。”老太婆问他们为什么相骂，他们回答说：

“我们要替家里的老头子做一个蒲团，里面放稻草好，还是放棉花好？”

老太婆听见了，就对他们说：

“你们要替老头子做蒲团，用稻草，用棉花，都不及用这鸟毛好。”

就把篮子里的鸟毛送给他们。他们说：“鸟毛蒲团真个好！”就采许

多花来送她。

三

老太婆想拿这美丽的花去卖给花匠，拿这钱去买苹果。走到一家人家门前，看见里面一个小囡囡生病，他的母亲和兄弟正在忧愁得面孔发青。老太婆对他们说：

“这花送给你们。”

就把花放在生病的小囡囡的枕边。小囡囡见了美丽的花，嬉嬉地笑起来，病就好了。母亲和兄弟很欢喜，想回送一点东西给老太婆，就把家里的小犬送了她。老太婆拉着小犬，心中想：

“梅子换鸟毛，鸟毛换花，花换小犬，什么时候可以换得苹果呢？”一面再走过去。

四

走了一会，又看见一家人家，天井里有一株苹果树，树上满满地生着苹果。老太婆叫道：

“唉！这苹果树真好！”

树下一个老头子回答她说道：

“这苹果树原是好的，可惜种这株树的小孩子都到别处去了，只剩我一个老头子在这里，冷静得很，怎么办呢？”

老太婆说：

“那么，我这匹小犬送给你做伴吧。”

老头子很快活，“谢谢你！那么我采些苹果回送你。”

就采了许多苹果送给老太婆。老太婆把它们放在篮里，拿了回去。

“让我拿去做馒头吧。”

回到家里，做了许多很好吃的馒头，当夜饭吃了。

第六，是所谓“段段[1]话”（cumulative stories）。举《猫王子》为例。这种故事很近于歌谣。我们乡间有许多段段式的歌谣，可以改作幼儿故事。

一

猫国里的猫王生了一个猫王子。猫王大欢喜，教国中的读书人大家来，对他们说：

“我想替王子起一个世界上最强最有力的名字。你们大家想想看，起什么名字好？”

有一个读书人说：

“大王！我们猫的祖先是老虎。王子的名字，起作世间顶强顶有力的‘虎’好不好？”

又有一个读书人说：

“不好，虎虽然强，终不及会在空中飞行的龙。王子的名字还是起作‘龙’。”

又有一个读书人说：

“不好，龙虽然强，倘没有云，就不能飞行。王子的名字还是起作‘云’。”

又有一个读书人说：

“也不好。云虽然强，全靠着风，所以能飞。云到底不及风有力。风能吹动大树，风力顶强。王子的名字起作‘风’吧。”

又有一个读书人说：

“不，风虽然力大，但碰到壁就吹不过去。世界上顶力强的是壁。王子的名字可以起作‘壁’。”

又有一个学者说：

“壁固然比风强；但鼠能咬通壁！”

别的读书人听了，也说道：

“不错！鼠能在壁上钻洞。那么世界上什么东西顶强呢?虎不及龙，龙不及云，云不及风，风不及壁。比壁更强的是什么?是鼠吗？”

“哈哈，这是笑话了！”

“这是不会的！”

大家笑起来，猫王一向不说话，到这时候开口说道：

“你们都不对。比虎，比龙，比云，比风，比壁都强的是鼠，那么

世界顶强的是猫了。王子的名字起作‘猫’吧。”

就给新生出来的王子起名为“猫”。

第七种是寓言式。即《伊索寓言》之类的教训故事。不复举例。

这分类法原只列举故事的骨胳，其材料当然仍须由讲者考案。不过有了骨胳，材料容易配一点。

世间的母亲想读些故事，讲给孩子们听，而往往苦于不易暗记全文的次序。倘照书本讲说，便死板而缺乏声色，不易讲得动听，因之孩子们的兴味也减少。但要暗记全文，有一个法子，即先把故事分解，用图表式另记在纸上，就容易依图表次序而讲演了。

第一例《袋上的洞》很容易记忆。第二例《狐狸的袋》分解起来，其内容如下：

（首）：狐——袋。捕蜂，寄第一老妇家“不可打开来看”。

（中）：老妇开袋。袋中物逃出。狐来取袋。以他物代入。反复：

（1）蜂——第一老妇开袋，鸡食蜂。

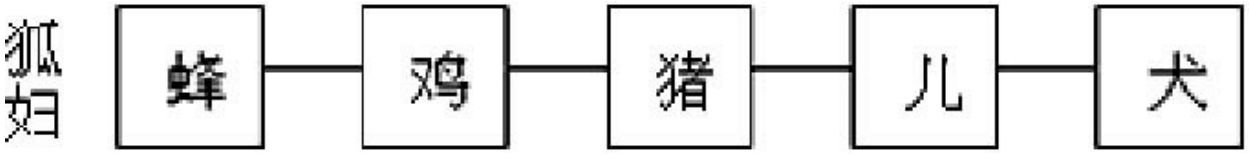
（2）鸡——第二老妇开袋，猪食鸡。

（3）猪——第三老妇开袋，儿逐猪。

（4）儿——“放我出来！”第四老妇救儿，以犬代入。

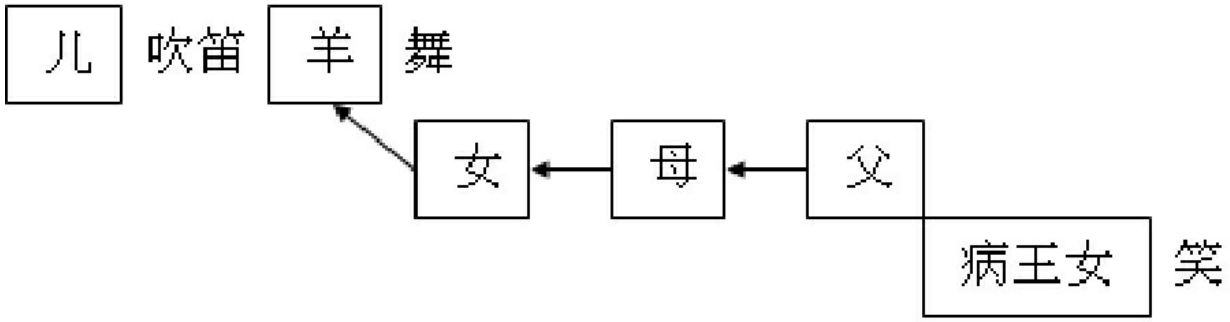
（尾）：狐归家开袋，犬食狐。

其实这图表不妨记录得极简单，即如：

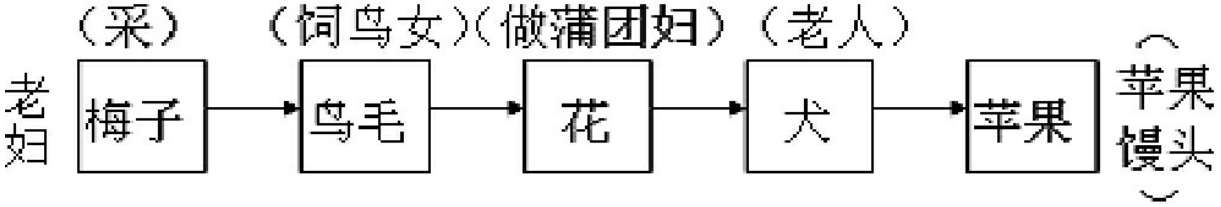


第三例《稻草桥》，联络关系较深，容易记忆，可不必列表。

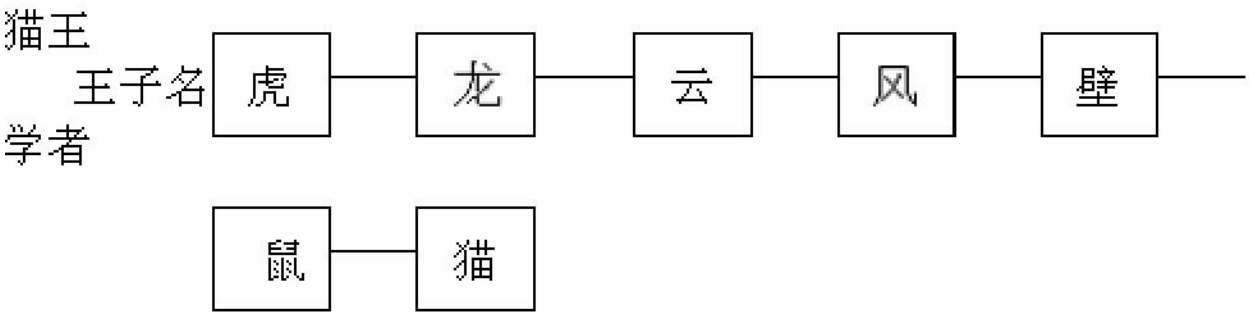
第四例《金小羊》梗概如下：



第五例《苹果馒头》可列图表如下：



第六例《猫王子》可列图表如下：



反转来，我们要自己造故事，可先定格式，考案材料，列一个这样的图表，然后把它描写成一个故事。简单的只要起腹稿，不列图表也行。其实困难的还在格式与材料。图表不过为记忆之一助而已。

讲到内容，这种故事在大人原是瞎造的，但在小孩却认真地倾听。这一点是世间的母亲所必须深信又留意的。切不可以为横是瞎造，不妨随便乱讲。例如可怕的事，或奖励残忍的事，不道德的事，均不宜取作材料。因为孩子是十分认真地相信故事中的事实的。在他们的世界中，狐狸，猫，鸡，炭，豆，真果会说话；人与羊真果会粘着；病真果笑得好。往年我有一次因为缺乏新鲜材料，偶然取了一个纪实风的“骗子拐骗小孩”的故事。讲到“卖糖的骗子见母亲让小孩独自在门口而自己进去拿铜板了，立刻披开他的破大衣，像大鸟的翅膀一般地扑住那小孩，挟了就走……”的时候，四岁的小孩犹如身上着了火，发抖的声音叫喊“不要讲了，不要讲了”，继续竟大哭起来。从此我不敢再开这种玩笑。怕的话可以使他们真果怕。推广一步着想，善的话可以使他们真果善，美的话可以使他们真果美；同时恶的话可以使他们真果恶，丑的话可以使他们真果丑。从此我晓得对小孩说话真要郑重，做父母真不容易。但我有一个妙法可以告诉世间的母亲：

世间的母亲！你们对孩子讲话的时候，须得亲自走进孩子的世界中去，讲他们的世界中的话。即你们对孩子讲话的时候必须自己完全变成孩子。

己巳〔1929〕年新春，写于缘缘堂，软软的眠着的床旁边

---

[1] 段段，系照搬日语汉字，意即“阶梯，渐增，累加”。

《初恋》[1]译者序

我是用了对于英语法——英语的思想方法——的兴味而译这小说的。欧洲人说话大概比我们精密、周详、紧张得多，往往有用十来个形容词与五六句短语来形容一种动作,而造出占到半个page〔页〕的长句子。我觉得其思想的精密与描写的深刻确是可喜，但有时读到太长的句子，顾了后面，忘记前面；或有时读得太长久了，又觉得沉闷、重浊得可厌。——这种时候往往使我想起西洋画：西洋画的表现法大概比东洋画精密、周详而紧张得多，确是可喜；但看得太多了，又不免嫌其沉闷而重浊。我是用了看西洋画一般的兴味而译这《初恋》的。

因上述的原故，我译的时候看重原文的构造，竭力想保存原文的句法，宁可译成很费力或很不自然的文句。但遇不得已的时候，句子太长或竟看不懂的时候，也只得切断或变更句法。今举数例如下：例如第一章第二节里：

…I did what I liked，especially after parting with my last tutor，a Frenchman who had never been able to get used to the idea that he had fallen“like a bomb” into Russia，and would 1ie sluggishly in bed with an expression of exasperation on his face for days together.

……我恣意做我所欢喜做的事，尤其是自从我离开了我的最后的家庭教师以后，越发自由了。这家庭教师是法国人，他想起了自己“炮弹似地”从法国流入俄国来，心中总不能自然，常常现出愤慨的神气，连日奄卧在床上。

照原文的语气，这一句的主要的意思，只是说“我离开了甚样甚样的一个家庭教师之后越发自由了”，不应该另外开一端，而特别提出这家庭教师来说。但没有办法，只得把它切断了。

又如第十四章第三节是同样的例：

…but at that point my attention was absorbed by the appearance of a speckled wood-pecker who climbed busily up the slender stem of a birchtree and peeped out uneasily from behind it，first to the right，then to the left，like a musician behind the bass-viol.

……但这时候我的注意忽然被一只斑纹的啄木鸟占夺了去。这鸟急急忙忙地爬上一株桦树的细枝，从枝的后面不安心似地伸出头来探望，忽而向右，忽而向左，好像立在低音四弦琴〔低音微奥尔琴〕后面的一个音乐家。

照原文的语气，全句的主意只是说：“我的注意被一甚样甚样的啄木鸟夺去”，不应该特别提出这鸟来说。也是不得已而切断的。

除切断句子以外，有时我又用一括线〔破折号〕以表明长大的形容部分。例如第二十一章第十五节里：

…and my love，with all its transports and sufferings，struck me myself as something small and childish and pitiful beside this other unimagined something，which I could hardly fully grasp，and which frightened me like an unknown，beautiful，but menacing face，which one strives in vain to make out clearly in the half darkness…

……我的受了种种的狂喜与苦痛的恋爱，同另外一种我所向来不曾

想象到的东西——捉摸不牢的，像一副素不相识的美丽而严肃的颜貌而威吓我的，在薄暗中很难看得清楚的一种东西——相比较（beside）起来，觉得微小、稚气，而又可怜得很。

这两直线之间的部分，都是描写那种“东西”的。这一句的主意是“我的爱和另一种东西相比较起来，微小稚气而可怜得很”。但不加这括线，很不容易弄得清楚。添设这两个直线，仍是很不自然。

又有直译很不自然的句子，只得把句法改变。例如第十章第十二节：

…the consciousness that I was doing a11 this for nothing，that I was even a little absurd，that Malevsky had been making fun of me，began to steal over me.

……我渐渐地悟到自己所做的都是无意义的事，竟是有些愚蠢的，马来苻斯奇是戏弄我。

原文的意思是说“一种甚样甚样的意识开始偷偷地来袭我”。但这样写起句子来，更不自然，所以权把“the consciousness〔意识〕”及后面的“began to steal over me〔开始偷偷地来袭我〕”勉强改为“我渐渐地悟到”。但句子的构造大变了。

这种同样的例很多。有些动词，我国没有相当的字可以妥帖地译出。例如序章第五节末了的“enliven〔使活跃〕”，我想不出相当的一个动词来译述。又如第十六章第一节后半中的“regaled〔使喜悦〕”也找不出相当的一个动词。都只能变更句的构造，或勉强译成一个词。有时很难在一句中把英文的一句的意义全部译出。例如第十二章第七节末了有一句看似很平常而极难译的句子：

“…jump down into the road to me…”要把“跳”“下”“路上”“向我”的四种意义极自然地装在一句中，非常困难。我译作“向我跳下到这路上来”，其实很生硬。

关于难译的例很多。我也没有逐句推敲的忍耐力，译文中不妥的地方一定很多。这里揭出来的几句，不过是我所特别注意到的而已。我所以特别列举而说述者，无非欲使读此书的学生诸君，不要把兴味放在小说的内容（初恋）上，而要放在英语法的研究上。我是这样地译的，故希望读者也这样地读。

八年之前，我在东京购得一册《初恋》的英日对译本，英译者为Garnett〔加尼特〕，日译并注者是藤浪由之。读了之后，对于其文章特别感到兴味，就初试翻译。1922年春间译毕。这是我第一次从事翻译。自知译得很草率，不敢发表。曾请几位师友改改，看看。后来一直塞在书架上面。去年方光焘兄的英汉对译本《姐姐的日记》出版，我方才想起了我的《初恋》。现在始把它重校一遍，跟了他出版。这稿子是我的文笔生涯的“初恋”，在我自己是一种纪念物。

我的汉译当然是依据Garnett的英译本的。又参考藤浪氏的日译本，注解大都是抄藤浪氏的。谨声明于此。

一九二九年端午节记于江湾缘缘堂

---

[1] 屠格涅夫著，丰子恺译注，〔上海〕开明书店1931年4月初版。

伯豪之死[1]

伯豪是我十六岁时在杭州师范学校[2]的同班友。他与我同年被取入这师范学校。这一年取入的预科新生共八十余人，分为甲乙两班。不知因了什么妙缘，我与他被同编在甲班。那学校全体学生共有四五百人，共分十班。其自修室的分配，不照班次，乃由舍监先生的旨意而混合编排，故每一室二十四人中，自预科至四年级的各班学生都含有。这是根据了联络感情，切磋学问等教育方针而施行的办法。

我初入学校，颇有人生地疏，举目无亲之慨。我的领域限于一个被指定的坐位。我的所有物尽在一只抽斗内。此外都是不见惯的情形与不相识的同学——多数是先进山门的老学生。他们在纵谈、大笑，或吃饼饵。有时用奇妙的眼色注视我们几个新学生，又向伴侣中讲几句我们所不懂的、暗号的话，似讥讽又似嘲笑。我枯坐着觉得很不自然。望见斜对面有一个人也枯坐着，看他的模样也是新生。我就开始和他说话，他是我最初相识的一个同学，他就是伯豪，他的姓名是杨家傋，他是余姚人。

自修室的楼上是寝室。自修室每间容二十四人，寝室每间只容十八人，而人的分配上顺序相同。这结果，犹如甲乙丙丁的天干与子丑寅卯的地支的配合，逐渐相差，同自修室的人不一定同寝室。我与伯豪便是如此，我们二人的眠床隔一堵一尺厚的墙壁。当时我们对于眠床的关系，差不多只限于睡觉的期间。因为寝室的规则，每晚九点半钟开了总门，十点钟就熄灯。学生一进寝室，须得立刻钻进眠床中。明天六七点钟寝室总长就吹着警笛，往来于长廊中，把一切学生从眠床中吹出，立

刻锁闭总门。自此至晚间九点半的整日间，我们的归宿之处，只有半只书桌（自修室里两人合用一书桌）和一只板椅子的坐位。所以我们对于这甘美的休息所的眠床，觉得很可恋；睡前虽然只有几分钟的光明，我们不肯立刻钻进眠床中，而总是凑集几个朋友来坐在床沿上谈笑一会，宁可暗中就寝。我与伯豪不幸隔断了一堵墙壁，不能联榻谈话，我们常常走到房门外面的长廊中，靠在窗沿上谈话。有时一直谈到熄灯之后，周围的沉默显著地衬出了我们的谈话声的时候，伯豪口中低唱着“众人皆睡，而我们独醒”而和我分手，各自暗中就寝。

伯豪的年龄比我稍大一些，但我已记不清楚。我现在回想起来，他那时候虽然只有十七八岁，已具有深刻冷静的脑筋，与卓绝不凡的志向，处处见得他是一个头脑清楚而个性强明的少年。我那时候真不过是一个年幼无知的小学生，胸中了无一点志向，眼前没有自己的路，只是因袭与传统的一个忠仆，在学校中犹之一架随人运转的用功的机器。我的攀交伯豪，并不是能赏识他的器量，仅为了他是我最初认识的同学。他的不弃我，想来也是为了最初相识的原故，决不是有所许于我——至多他看我是一个本色的小孩子，还肯用功，所以欢喜和我谈话而已。

这些谈话使我们的交情渐渐深切起来了。有一次我曾经对他说起我的投考的情形。我说：“我此次一共投考了三只学校，第一中学，甲种商业，和这只师范学校。”他问我：“为甚么考了三只。”我率然地说道：“因为我胆小呀！恐怕不取，回家不是倒霉？我在小学校里是最优等第一名毕业的；但是到这种大学校里来考，得知取不取呢？幸而还好。我在商业取第一名，中学取第八名，此地取第三名。”“那么你为什么终于进了这里？”“我的母亲去同我的先生商量，先生说师范好，所以我就进了这里。”伯豪对我笑了。我不解他的意思，反而自己觉得很得意。后来他微微表示轻蔑的神气，说道：“这何必呢！你自己应该抱定

宗旨！那么你的来此不是诚意的。不是自己有志向于师范而来的。”我没有回答。实际，当时我心中只知道有母命，师训，校规；此外全然不曾梦到什么自己的宗旨，诚意，志向。他的话刺激了我，使我忽然悟到了自己：最初是惊悟自己的态度的确不诚意，其次是可怜自己的卑怯，最后觉得刚才对他夸耀我的应试等第，何等可耻！我究竟已是一个应该自觉的少年了。他的话促成了我的自悟。从这一天开始，我对他抱了畏敬之念。

他对于学校所指定而全体学生所服从的宿舍规则，常抱不平之念。他有一次对我说：“我们不是人，我们是一群鸡或鸭。朝晨放出场，夜里关进笼。”又当晚上九点半钟，许多学生挤在寝室总门口等候寝室总长来开门的时候，他常常说“放犯人了”！但当时我们对于寝室的启闭，电灯的开关，都视同天的晓夜一般，是绝对不容超越的定律；寝室总长犹之天使，有不可侵犯的威权，谁敢存心不平或口出怨言呢？所以他这种话，不但在我只当作笑话，就是公布于全体四五百同学中，也决不会有什么影响。我自己尤其是一个绝对服从的好学生。有一天下午我身上忽然发冷，似乎要发疟了。但这是寝室总门严闭的时候，我心中连“取衣服”的念头都不起，只是倦伏在坐位上。伯豪询知了我的情形，问我：“为什么不去取衣？”我答道:“寝室总门关着！”他说：“哪有此理！这里又不真果是牢狱！”他就代我去请求寝室总长开门，给我取出了衣服，棉被，又送我到调养室去睡。在路上他对我说：“你不要过于胆怯而只管服从，凡事只要有道理。我们认真是兵或犯人不成？”

有一天上课，先生点名，叫到“杨家傋”，下面没有人应到，变成一个休止符。先生问级长：“杨家傋为什么又不到？”级长说“不知”。先生怒气冲冲地说：“他又要无故缺课了，你去叫他。”级长像差役一般，奉旨去拿犯了。我们全体四十余人肃静地端坐着，先生脸上保住了怒气，

反绑了手[3]，立在讲台上，满堂肃静地等候着要犯的拿到。不久，级长空手回来说：“他不肯来。”四十几对眼睛一时射集于先生的脸上，先生但从鼻孔中落出一个“哼”字,拿铅笔在点名册上恨恨地一圈，就翻开书，开始授课。我们间的空气愈加严肃，似乎大家在猜虑这“哼”字中含有什么法宝。

下课以后，好事者都拥向我们的自修室来看杨伯豪。大家带着好奇的又怜悯的眼光，问他“为什么不上课”？伯豪但翻弄桌上的《昭明文选》，笑而不答。有一个人真心地忠告他“你为什么不说生病呢”？伯豪按住了《文选》回答道：“我并不生病，哪里可以说诳？”大家都一笑走开了。后来我去泡茶，途中看见有一簇人包围着我们的级长，在听他说什么话。我走近人丛旁边，听见级长正在说：“点名册上一个很大的圈饼……”又说，“学监差人来叫他去……”有几个听者伸一伸舌头。后来我听见又有人说：“将来……留级，说不定开除……”另一个声音说：“还要追缴学费呢……”我不知道究竟“哼”有什么作用，大圈饼有什么作用，但看了这舆论纷纷的情状，心中颇为伯豪担忧。

这一天晚上我又同他靠在长廊中的窗沿上说话了。我为他担了一天心，恳意地劝他：“你为什么不肯上课？听说点名册上你的名下划了一个大圈饼。说不定要留级，开除，追缴学费呢！”他从容地说道：“那先生的课，我实在不要上了。其实他们都是怕点名册上的圈饼和学业分数操行分数而勉强去上课的，我不会干这种事。由他什么都不要紧。”“你这怪人，全校找不出第二个！”“这正是我之所以为我！”“……”

杨家傋的无故缺课，不久名震于全校，大家认为这是一大奇特的事件，教师中也个个注意到。伯豪常常受舍监学监的召唤和训叱。但是伯豪怡然自若。每次被召唤，他就决然而往，笑嘻嘻地回来。只管向藏书楼去借《史记》《汉书》等，凝神地诵读。只有我常常替他担心，不

久，年假到了。学校对他并没有表示什么惩罚。

第二学期，伯豪依旧来校，但看他初到时似乎很不高兴。我们在杭州地方已渐渐熟悉。时值三春，星期日我同他二人常常到西湖的山水间去游玩。他的游兴很好，而且办法也特别。他说：“我们游西湖，应该无目的地漫游，不必指定地点。疲倦了就休息。”又说：“游西湖一定要到无名的地方！众人所不到的地方。”他领我到保俶塔旁边的山巅上，雷峰塔后面的荒野中。我们坐在无人迹的地方，一面看云，一面嚼面包。临去的时候，他拿出两个铜板来放在一块大岩石上，说下次来取它。过了两三星期，我们重游其地，看见铜板已经发青，照原状放在石头上，我们何等喜欢赞叹！他对我说：“这里是我们的钱库，我们以天地为室庐。”我当时虽然仍是一个庸愚无知的小学生，自己没有一点的创见，但对于他这种奇特、新颖而卓拔不群的举止言语，亦颇有鉴赏的眼识，觉得他的一举一动对我都有很大的吸引力，使我不知不觉地倾向他，追随他。然而运命已不肯再延长我们的交游了。

我们的体操先生似乎是一个军界出身的人，我们校里有百余支很重的毛瑟枪。负了这种枪而上兵式体操课，是我所最怕而伯豪所最嫌恶的事。关于这兵式体操，我现在回想起来背脊上还可以出汗。特别因为我的腿构造异常，臀部不能坐在脚踵上，跪击时竭力坐下去，疼痛得很，而相差还有寸许，——后来我到东京时，也曾吃这腿的苦，我坐在席上时不能照日本人的礼仪，非箕踞不可。——那体操先生虽然是兵官出身，幸而不十分凶。看我真果跪不下去，颇能原谅我，不过对我说：“你必须常常练习，跪击是很重要的。”后来他请了一个助教来，这人完全是一个兵，把我们都当作兵看待。说话都是命令的口气，而且凶得很。他见我跪击时比别人高出一段，就不问情由，走到我后面，用腿垫住了我的背部，用两手在我的肩上尽力按下去。我痛得当不住，连枪

连人倒在地上。又有一次他叫“举枪”，我正在出神想什么事，忘记听了号令，并不举枪。他厉声叱我：“第十三！耳朵不生？”我听了这叱声，最初的冲动想拿这老毛瑟枪的柄去打脱这兵的头；其次想抛弃了枪跑走；但最后终于举了枪。“第十三”这称呼我已觉得讨厌，“耳朵不生？”更是粗恶可憎。但是照当时的形势，假如我认真打了他的头或投枪而去，他一定和我对打，或用武力拦阻我，而同学中一定不会有人来帮我。因为这虽然是一个兵，但也是我们的师长，对于我们也有扣分，记过，开除，追缴学费等权柄。这样太平的世界，谁肯为了我个人的事而犯上作乱，冒自己的险呢!我充分看出了这形势，终于忍气吞声地举了枪，幸而伯豪这时候已久不上体操课了，没有讨着这兵的气。

不但如此，连别的一切他所不欢喜的课都不上了。同学的劝导，先生的查究，学监舍监的训诫，丝毫不能动他。他只管读自己的《史记》《汉书》。于是全校中盛传“杨家傻神经病了”。窗外经过的人，大都停了足，装着鬼脸，窥探这神经病者的举动。我听了大众的舆论，心中也疑虑，“伯豪不要真果神经病了？”

不久暑假到了。散学前一天，他又同我去跑山。归途上突然对我说：“我们这是最后一次的游玩了。”我惊异地质问这话的由来，才知道他已决心脱离这学校，明天便是我们的离别了。我的心绪非常紊乱：我惊讶他的离去的匆遽，可惜我们的交游的告终；但想起了他在学校里的境遇，又庆幸他从此可以解脱了。

是年秋季开学，校中不复有伯豪的影踪了。先生们少了一个赘累，同学们少了一个笑柄，学校似乎比前安静了些。我少了一个私淑的同学，虽然仍旧战战兢兢地度送我的恐惧而服从的日月，然而一种对于学校的反感，对于同学的嫌恶，和对于学生生活的厌倦，在我胸中日渐堆积起来了。

此后十五年间，伯豪的生活大部分是做小学教师。我对他的交情，除了我因谋生之便而到余姚的小学校里去访问他一二次之外，止于极疏的通信。信中也没有什么话，不过略叙近状，及寻常的问候而已。我知道在这十五年间，伯豪曾经结婚，有子女，为了家庭的担负而在小学教育界奔走求生，辗转任职于余姚各小学校中。中间有一次曾到上海某钱庄来替他们写信，但不久仍归于小学教师。我二月十二日结婚的那一年，他做了几首贺诗寄送我。我还记得其第一首是“花好花朝日，月圆月半天。鸳鸯三日后，浑不羡神仙。”抵制日本的那一年，他有喻扶桑的叱蚊四言诗寄送我，其最初的四句是“嗟尔小虫，胡不自量？人能伏龙，尔乃与抗！……”又记得我去访问他的时候，谈话之间，我何等惊叹他的志操的弥坚与风度的弥高，此外又添上了一层沉着！我心中涌起种种的回想，不期地说出：“想起从前你与我同学的一年中的情形，……真是可笑！”他摇着头微笑，后来他叹一口气，说道：“现在何尝不可笑呢；我总是这个我。……”他下课后，陪我去游余姚的山。途中他突然对我说道：“我们再来无目的地漫跑？”他的脸上忽然现出一种梦幻似的笑容。我也努力唤回儿时的心情，装作欢喜赞成。然而这热烈的兴采的出现真不过片刻，过后仍旧只有两条为尘劳所伤的疲乏的躯干，极不自然地移行在山脚下的小路上。仿佛一只久已死去而还未完全冷却的鸟，发出一个最后的颤动。

今年的暮春，我忽然接到育初寄来的一张明片。“子恺兄：杨兄伯豪于十八年三月十二日上午四时半逝世。特此奉闻。范育初白。”后面又有小字附注：“初以其夫人分娩，雇一佣妇，不料此佣妇已患喉痧在身，转辗传染，及其子女。以致一女（九岁）一子（七岁）相继死亡。伯豪忧伤之余，亦罹此疾,遂致不起。痛哉！知兄与彼交好，故为缕述之。又及。”我读了这明片，心绪非常紊乱：我惊讶他的死去的匆遽；可惜我们的尘缘的告终；但想起了在世的境遇，又庆幸他从此可以解脱

了。

后来舜五也来信，告诉我伯豪的死耗，并且发起为他在余姚教育会开追悼会，征求我的吊唁。泽民从上海回余姚去办伯豪的追悼会。我准拟托他带一点挽祭的联额去挂在伯豪的追悼会中，以结束我们的交情。但我实在不能把我的这紊乱的心绪整理为韵文或对句而作为伯豪的灵前的装饰品，终于让泽民空手去了。伯豪如果有灵，我想他不会责备我的不吊，也许他嫌恶这追悼会，同他学生时代的嫌恶分数与等第一样。

世间不复有伯豪的影踪了。自然界少了一个赘累，人类界少了一个笑柄，世间似乎比从前安静了些。我少了这个私淑的朋友，虽然仍旧战战兢兢地在度送我的恐惧与服从的日月，然而一种对于世间的反感，对于人类的嫌恶，和对于生活的厌倦，在我胸中日渐堆积起来了。

一九二九年七月二十四日于缘缘堂

---

[1] 本篇原载1929年11月10日《小说月报》第20卷第11号，署名：子恺。

[2] 指在杭州的浙江省立第一师范学校。十六岁应作十七岁。

[3] 反绑了手，作者家乡话，意即两手在背后交叉握住。

图画成绩[1]

寒假迫近了，教务处送一张油印纸来，要我报告图画分数，并选交几幅画，作为图画课的成绩。

可是我教图画，向来不打分数。老实说，除了看到这张油纸的时候以外，我的脑际从来不曾有过“分数”两个字。画也并没有保留，都任学生自己拿去了。图画课的成绩，实在无可报告，奈何！

倘使教务处能容许我不用分数和画幅来报告图画成绩，我倒可以报告一点。这便是我前天晚上散步中所看见的一回事：

前天晚上，月色好得很，使我偷闲来校庭中散步了。偶然走到杨柳树旁边，看见廊下的柳影中有三五个学生，弯着身子，把头在教务室外的壁上聚作一堆，静悄悄地似乎在听壁脚。

“他们在窃听教务室中的秘密会议么？”我心中这样想着，慢慢地走近他们去。仔细一看，方知不对。他们并非在听壁脚，正拿一张纸罩在壁上，用铅笔在描写投在壁上的柳叶的影。原来这晚上月明风定，疏疏的衰柳的叶子投射清楚的黑影在淡黄色的墙壁上，成为可爱的模样。这牵惹了这几个学生的兴味，使他们特地拿了纸张和铅笔，到这里来描写。

“啊！绝妙的墨画！”我这一声叫打扰了他们的创作。然而这正是对于他们的创作的鉴赏。所以他们见了我，都很兴奋，热心地向我赞美这月下的美丽的柳影。又很欢喜，因为他们这尝试的行为遇到了知音的赏

识。

这一件事，便是我所可报告的图画成绩。

恐怕教务先生不容许我。他们以为这是玩耍，不能算是成绩。要有可计算的分数，可悬挂的画，这才是图画成绩。又恐怕有几个巴急分数的学生，欢喜荣名的学生，也要说我不公平。他们也以为这是玩耍，与图画课有甚么关系呢？

然而我知道，欢喜读《中学生》的——欢喜读我的《美术讲话》的诸君，一定容许我，承认我的报告。因为这件事，比分数，比成绩，实在有趣味得多，有意义得多。倘有不解这种趣味而欢喜分数与成绩的人，我可以略略解说一下：

杨柳的叶，我们倘平心静气地，仔细地观察起来，实在是非常美秀的。古人的诗里，惯说“柳如眉”，用柳叶来比方美人的眉毛。其实眉毛那里比得上柳叶？不过眉毛的弯度与肥瘦，大约像柳叶而已，但决不如柳叶的变化的丰富。且眉毛两旁的线很模糊，决不如柳叶的线的玲珑而清秀。诸君试拿铅笔，在纸上画一瓣柳叶看。倘是没有学过图画，不曾仔细观察过自然的人，一定画不好。校庭内多千多万的柳叶，我们却画不出它的一瓣！可见自然界的美何等丰富，何等深刻！我们安可不平心静气地亲近自然，观察自然，以自然为师呢？

写生画，便是自然美的研究。我们要把自然的美的形象表现在图画纸上，要把立体的自然化成平面的图画。发见了自然的美而静心地描写的时候，我们的兴味何等深长！感得了这种兴味，便会入梦一般地上图画课，便会埋怨下课铃的太早。这真是最有趣味的，最有意义的课业！

美秀的柳叶，在月光下投影在淡黄色的墙壁上。这是何等可爱的一

幅天然的图画！只有真正观察过自然美的人，才能发见这趣味。只有真正学过图画的人，才能拿了铅笔和纸张而来描写这墙上的影子。不然，柳叶也不会牵惹他的注目，何况影子？上图画课都懒得，何况辛辛苦苦地伏在壁脚上描影？况且描了这影，又没有分数可得，又没有风头可出。所以除了真正学过图画的人以外，不会有人肯做这种发疯的事业了。

然而不学图画的人都苦了！都错了！

因为他们的眼中心中，只看见分数，只知道荣誉。像描影的那几个学生所体验的欢喜、感动、慰安、憧憬，在他们都无分；艺术的乐土，

美的世界，人生的情味，宇宙的姿态，在他们都不能梦见。而他们所触目萦心的，都是苦痛的东西。为了争分数，求荣誉，他们要作无谓的奋斗，甚或陷入嫉妒、愤恨、浅陋、卑鄙等恶习。他们的心中只有苦痛而没有慰安，只有战争而没有和平。他们面子上在画图画，其实与图画相去不止千里；面子上在读书，其实一句书也没有读。他们是学校里的商人或官僚。因为他们的争分数犹之商人的争利，他们的争荣誉犹之官僚的争名。分数与荣誉是目的，读书是手段。达到了目的，手段就变做无用之物。所以他们的读书，全是徒劳！

学生诸君，第一要知道为学问而用功，为人生而求学。分数这样东西，是学校为欲勉励学生用功而设，本来是有益的事；但学生倘为分数所迷，它就对你有害了。学校里的分数，其作用可比方社会上的金钱。金钱可以督策人的工作，可以奖励人的勤勉。于是社会上的事业，赖以进步了，发达了。然而世界上的人心不良，到后来渐渐忘却了设金钱的本意，而误认金钱为最后的目的。于是不顾事业进步发达与否，而唯利是图了。这便成了今日的社会状态。试看现今市上发卖的工业品、日用品，往往面子上装得好看，而内部的质料与工作完全轻薄潦草，甚至不堪使用。我每每看见这类的货品，觉得这是人情硗薄的象征，不胜惋惜。这便是为了那些工人只知要钱！而完全忘却了其事业与工作的缘故。他们作出那些不堪使用的劣货来骗钱，骗到了钱，更不问自己的事业。因此社会就不能发达，人生的幸福就不能增进，于是有人咒诅金钱的万恶了。学校中只知巴急分数的学生，正同那些工人一样。他们只知要分数，而完全忘却了其学业。于是考试的时候有要求范围，抄脚带，做枪手等种种恶习，实无异于那种劣货。他们用这些劣货来骗分数，骗到了分数，更不问自己的学问。因此学校就不发达，学生的学业也不能进步，于是有人诅咒分数的万恶了。

至于荣誉，本来也不是不好的东西。但学生诸君应该知道，荣誉是实质的副产物。实质进步了，荣誉与之俱来；但不可离实质而单求荣誉，亦不可专为荣誉而励实质。图画进步了，作品被选入展览会了，赞赏自然也来了。但是我们学图画，岂为博得这点赞赏？我们自有像前面所说的更深的欢喜，更大的感动。某学校有预备展览会的办法。在开会前几天，教学生们为了展览会而拼命描画。这真是何等可笑的事！这样办起来的展览会，无论其作品何等精美，何等丰富，我不愿意入场参观。我宁愿看那几个学生伏在壁脚上描柳叶的影。

金钱本来是有利于人生而可喜的，但守钱虏反被金钱所役使，而只觉得苦痛。名誉本来是有益于事业而可乐的，但名场客反被荣誉所迷惑，而只觉得不满。同理，分数与成绩可以奖励勤勉，促进学业，本来是正当而可贵的，但迷于分数与成绩的人，舍本逐末，就都错误而苦痛了。这种人的心，无异于守钱虏与名场客，实在不应该住在学校里，更不应该住在图画教室里。因为学校是修养生活的地方，不必有名缰利锁；图画教室是观照生活的地方，用不着功利计较。所以这班人来入学校，实在是走错了路。无论他修业了十年，结果是毫无所得而空手回去的。

据我的见闻，争分数的学生，并非全由于他的本性，大半是环境所使然的。因为他们不幸而入了校风不良的学校，那里的学生大家都计较分数，先生也动辄拿分数来威吓学生。故虽有真心好学，明知分数的虚空的人，读了我上面的话觉得可以首肯，但大众的榜样与习惯的压迫，终于使他同化而屈服，这也是很多的情形。然而我仍要责备每个人的自身。他们的胸襟太偏狭，胆量太薄弱。说得时髦一点，革命的精神太缺乏了。你们每天在受党化的教育，每周在读总理的遗嘱，为甚么不能体得总理在大众屈服于满清帝制之下的时候独呼革命的精神呢？孙中山先

生在当时的确受苦；但在现在何等光荣，每周在受万万学生的鞠躬呢！假如你们要追求光荣，请追求这种大光荣，万勿贪恋眼前的小光荣！真理是不会失败的。即使目前不利，时间终于能给它公正的判断。据我的见闻，在学校里分数独多，名次独高的人，毕业后不一定是人才；而虚怀静心地埋头在真正的研究生活中的人，无论在学校里，在社会上，都可钦佩，世界是全赖他们而进步的。

我所以赞美伏在墙脚上描影的几个学生，正为了钦佩他们的能不为荣利，而虚怀静心地埋头在真正的研究生活中。这几个人也许不是那样完全优良的学生，但至少这一点心是可以赞美的。使他们这一点心推广起来，应用于其他一切的学业上，应用于其一生的事业上，就可说是教育的效果，艺术教育的效果。所以我觉得这不是玩耍，这是比分数与画卷更加可贵的图画成绩。

然而我又有一种表面很相似而其实很可抱歉的成绩，也不得不在这里报告。这便是我前天在自修室的走廊里所看见的一回事：

我偶然走过自修室门口，望见里面有一个学生正在用图画纸罩在窗玻璃上，拿铅笔在纸上描画，姿态和那晚上所见的描影的人完全一样。可是我立停了脚，仔细看时，方知他是在印写别人的画，因为图画纸太厚，放在桌上印不出来，他就想出了这个聪明的办法，把纸罩在透明的窗玻璃上印写。这办法，为求成绩计，的确是事半功倍的捷径；但为学业计，为艺术计，为人生的修养计，其损失为何如？这是学业上的一种舞弊，学问上的一种盗窃。又不幸而被我看见了。

教务先生如果欢喜有确实可计的分数，精致可挂的画卷，这窗玻璃上的作品便是最优等的成绩了。因为那办法可以容易地获得很多的分数，制成很精致的画卷。故欢喜这种成绩，不啻奖励这种行为！

我说了许多牢骚的话，实在污渎了聪明的读者的清听！幸而临末还有一段话，可供欣赏：

我们的学校中，教室的玻璃窗新加了油漆。因为教室中的外边是走廊，上课的时候行人在走廊中来往容易妨碍听讲者的注意，所以用白油漆把窗玻璃涂掩了。恐怕是天气风燥的原故，或那些油漆的性质的原故，过了几天之后，那些油漆都发生龟裂，使每块窗玻璃都像一幅河流复杂的地图了。我最初看见的时候，以为是那个学生用指爪刮出来的，心中还怪他们太不爱护校具；但仔细一看，原来每块都如此，而且那裂痕的线十分美丽而统一，决不是学生的手所能画，不，就是世间最大的图案家，也一定不容易画出。我就像孔子进了明堂，在那些窗玻璃前徘徊不忍遽去了。“啊！自然美的伟大！人安可不以自然为师！那天晚上所见的柳叶的影是绝妙的墨画；现在这是绝妙的图案！”我心中这样想，仔细鉴赏那些曲线。事务先生在我背后走来了。他见我在注视那窗玻璃上的油漆的裂痕，就抱歉似地对我说道：

“那漆匠真可恶！成什么样子？明天喊他来重做！”他这话，把正在逍遥于那个很远的世界中的我呼了回来，我立刻回到这实际的世界上，重新把那窗玻璃当作学校的事务工作之一而观看一下，然后应答他：

“呃，龟裂了。天气太燥么？看倒很好看。”事务先生笑着，接近去凝视一下，也说道：

“呃，看倒很好看。”

我们彼此点一点头，分手了。

一九二九年十一月廿三日

[1] 本篇原载1930年1月1日《中学生》创刊号，署名：子恺。

大艺术家的孙子做骗子[1]

前几天我偶然披阅《时报》，看见“伪造名画发觉”的一个题目下，记着这样的一段新闻：

五日伦敦电：十九世纪法国名画家作品，顷发觉有人伪造。其主动者即为名画家米莱〔米勒〕氏之孙，由著名摹仿家卡齐安氏代为摹拟古人款识。据闻此种赝品，多已经过鉴别家敏锐目光，流入全世界公私收藏之中。以是两人获钱不少。此次因伦敦古董商控告米氏犯欺骗罪，警察入室搜查，见卡氏方在一假画上摹拟款识。乃详细搜索，竟抄出绘成未售之赝画数十张。及逮入警署，两人俱直认不讳，并称巴白仲〔巴比松〕地方米莱博物院内，所藏之画，全为彼所摹拟。现料此讯一传，世界收藏家与古董商，将大起恐慌，尤以英国为甚。因其博物院数家，曾出骇人巨款购置赝品数十张云。

（国民社）（一九三〇年五月）

“名画家米莱”的下面没有注原文，我起初不能确定其为哪一位米莱。但看到下面的“巴白仲地方米莱博物院”云云，推想起来一定是十九世纪中鼎鼎大名的法国大画家Jean-François Millet〔米勒〕（1814—1875）。我在《西洋美术史》上是译作“米叶”的。

米叶是近世画史上的主要人物；又如罗曼·罗兰的《米叶传》中所说，“米叶的人格是十九世纪的一奇迹。”欢喜西洋画的人，恐怕没有一位不曾见过米叶的作品——《晚钟》《拾穗》《初步》等。关心于艺术的人，恐怕没有一位不知道画家米叶与音乐家裴德芬〔贝多芬〕是近世

西洋艺术界的两大伟人。

“米叶的孙子做骗子。”这句话使人听了发生异常的感觉。我起初看到，也深为慨叹。我回想米叶的人格何等高尚，精神何等伟大，生活何等努力，作品何等优秀！又想起了他的祖母的庭训何等严峻：

“要我见你违背神训，宁愿见你死！”

“你要做画家，须先做基督徒！”

“为永远而作画！”

米叶为了遵守这几句庭训，消受了全生涯的辛酸。甚至绝粮，自杀，终于吐血，失明，在贫困孤独中默默地死去。——这是因为当时的人不理解他的艺术，而竞尚浮靡奢侈的绘画；但他不肯屈志迎合俗好，以图饱暖。宁愿死于冻馁，以遵祖母的明训而全伟大的人格，然而一生涯的辛酸，米叶已足足地消受了。

在这样的家学渊源中，产生了一个造假画的骗子，真是“天道无知”！

但我后来仔细一想，恍然大悟：“不错，不错，天道是有知的！”我记得米叶作《拾穗》的那一年，穷得常常绝粮，有一次几乎自杀。为饥寒所迫，把心血所变成的杰作《拾穗》求售于人，幸蒙怜惜，换了七个（？）法郎，暂充饥肠。又记得作《晚钟》的那一年，他家里只剩二三日的食粮。他的夫人又将生产。他的友人送些周恤金来，看见他饿着肚子枯坐在箱子上，正在束手无策。《晚钟》的杰作告成以后，没有一人来赏识一下，更没有一人肯为这画破费一个铜板。

然而米叶死后数十年，《拾穗》为世间收藏家所争购，代价不知数

千金镑。《晚钟》更为名贵！初以五十五万三千法郎的代价由美国人购去；后又以七十五万法郎由法国人赎回，珍藏在巴黎的美术馆中，现已成为“无价之宝”了。

卖画的钱，都是别人得的；画的作者，饭都没有吃饱。别人太便宜，米叶氏一家太吃亏了。玉皇大帝的功过册上分明记录着这笔帐，现在特差米叶的孙子来收回。从前米叶惨淡经营，不曾受到应得的报酬；现在米叶的孙子假造名画，坐享了不应得的横财。这不是“天道有知”“盈亏有数”的吗？谁说他是骗子？他正是米叶家最争气的好子孙呢！

为祖宗争气的米叶！你的曾祖母的英魂监护着你的左右呢!她正在你耳边叫喊，你听：

“要我见你违背神训，宁愿见你死！”

一九三〇年五月十四日作

---

[1] 本篇原载1930年《现代文学》第1卷第1期。

我的苦学经验[1]

我于一九一九年，二十二岁的时候，毕业于杭州的浙江省立第一师范学校。这学校是初级师范。我在故乡的高等小学毕业，考入这学校，在那里肄业五年而毕业。故这学校的程度，相当于现在的中学校，不过是以养成小学教师为目的的。

但我于暑假时在这初级师范毕业后，既不做小学教师，也不升学，却就在同年的秋季，来上海创办专门学校，而做专门科的教师了。这种事情，现在我自己回想想也觉得可笑。但当时自有种种的因缘，使我走到这条路上。因缘者何？因为我是偶然入师范学校的，并不是抱了做小学教师的目的而入师范学校的。（关于我的偶然入师范，现在属于题外，不便详述。异日拟另写一文，以供青年们投考的参考。）故我在校中只是埋头攻学，并不注意于教育。在四年级的时候，我的兴味忽然集中在图画上了。甚至抛弃其他一切课业而专习图画，或托事请假而到西湖上去作风景写生。所以我在校的前几年，学期考试的成绩屡列第一名，而毕业时已降至第二十名。因此毕业之后，当然无意于做小学教师，而希望发挥自己所热中的图画。但我的家境不许我升学而专修绘画。正在踌躇之际，恰好有同校的高等师范图画手工专修科毕业的吴梦非君，和新从日本研究音乐而归国的旧同学刘质平君，计议在上海创办一个养成图画音乐手工教员的学校，名曰专科师范学校。他们正在招求同人。刘君知道我热中于图画而又无法升学，就来拉我去帮办。我也不自量力，贸然地答允了他。于是我就做了专科师范的创办人之一，而在这学校之中教授西洋画等课了。这当然是很勉强的事。我所有关于绘画的学识，不过在初级师范时偷闲画了几幅木炭石膏模型写生，又在晚上

请校内的先生教些日本文，自己向师范学校的藏书楼中借得一部日本明治年间出版的《正则洋画讲义》，从其中窥得一些陈腐的绘画知识而已。我犹记得，这时候我因为自己只有一点对于石膏模型写生的兴味，故竭力主张“忠实写生”的画法，以为绘画以忠实模写自然为第一要义。又向学生演说，谓中国画的不忠于写实，为其最大的缺点；自然中含有无穷的美，唯能忠实于自然模写者，方能发见其美。就拿自己在师范学校时放弃了晚间的自修课而私下在图画教室中费了十七小时而描成的Venus〔维纳斯〕头像的木炭画揭示学生，以鼓励他们的忠实写生。当一九二〇年的时代，而我在上海的绘画专门学校中厉行这样的画风，现在回想起来，真是闭门造车。然而当时的环境，颇能容纳我这种教法。因为当时中国宣传西洋画的机关绝少，上海只有一所美术专门学校，专科师范是第二个兴起者。当时社会上人士，大半尚未知道西洋画为何物，或以为美女月份牌就是西洋画的代表，或以为香烟牌子就是西洋画的代表。所以在世界上看来我虽然是闭门造车，但在中国之内，我这种教法大可卖野人头[2]呢。但野人头终于不能常卖，后来我渐渐觉得自己的教法陈腐而有破绽了，因为上海宣传西洋画的机关日渐多起来，从东西洋留学归国的西洋画家也时有所闻了。我又在上海的日本书店内购得了几册美术杂志，从中窥知了一些最近西洋画界的消息，以及日本美术界的盛况，觉得从前在《正则洋画讲义》中所得的西洋画知识，实在太陈腐而狭小了。虽然别的绘画学校并不见有比我更新的教法，归国的美术家也并没有什么发表，但我对于自己的信用已渐渐丧失，不敢再在教室中扬眉瞬目而卖野人头了。我懊悔自己冒昧地当了这教师。我在布置静物写生标本的时候，曾为了一只青皮橘子而起自伤之念，以为我自己犹似一只半生半熟的橘子，现在带着青皮卖掉，给人家当作习画标本了。我想窥见西洋画的全豹，我也想到东西洋去留学，做了美术家而归国。但是我的境遇不许我留学。况且我这时候已经有了妻子。做教师所得的钱，赡养家庭尚且不够，哪里来留学的钱呢？经过了许久烦恼的日

月，终于决定非赴日本不可。我在专科师范中当了一年半的教师，在一九二一年的早春，向我的姐夫周印池君借了四百块钱（这笔钱我才于二三年前还他。我很感谢他第一个惠我的同情），就抛弃了家庭，独自冒险地到东京去了。得去且去，以后的问题以后再说。至少，我用完了这四百块钱而回国，总得看一看东京美术界的状况了。

但到了东京之后，就有许多关切的亲戚朋友，设法接济我的经济。我的岳父给我约了一个一千元的会，按期寄洋钱给我，专科师范的同人吴刘二君，亦各以金钱相遗赠，结果我一共得了约二千块钱，在东京维持了足足十个月的用度，到了同年的冬季，金尽而返国。这一去称为留学嫌太短，称为旅行嫌太长，成了三不像的东西。同时我的生活也是三不像的。我在这十个月内，前五个月是上午到洋画研究会中去习画,下午读日本文。后五个月废止了日本文，而每日下午到音乐研究会中去学提琴，晚上又去学英文。然而各科都常常请假，拿请假的时间来参观展览会，听音乐会，访图书馆，看opera〔歌剧〕以及游玩名胜，钻旧书店，跑夜摊（yomise）。因为这时候我已觉悟了各种学问的深广，我只有区区十个月的求学时间，决不济事。不如走马看花，吸呼一些东京艺术界的空气而回国吧。幸而我对于日本文，在国内时已约略懂得一点，会话也早已学得了几声。到东京后，旅舍中唤茶、商店中买物等事，勉强能够对付。我初到东京的时候，随了众同国人入东亚预备学校学习日语，嫌其程度太低，教法太慢，读了几个礼拜就辍学。自己异想天开，为了学习日本语的目的，向一个英语学校的初级班报名，每日去听讲两小时。他们是从A boy，A dog〔一个男孩，一只狗〕教起的，所用的英文教本与开明第一英文读本程度相同。对于英文我已完全懂得，我的目的是要听这位日本先生怎样地用日本语来解说我所已懂得的英文，便在这时候偷取日本语会话的诀窍，这异想天开的办法果然成功了。我在那英语学校里听了一个月讲，果然于日语会话及听讲上获得了很多的进

步。同时看书的能力也进步起来。本来我只能看《正则洋画讲义》一类的刻板的叙述体文字，现在连《不如归》和《金色夜叉》（日本旧时很著名的两部小说）都会读了。我的对于文学的兴味，是从这时候开始的。以后我就为了学习英语的目的而另入一英语学校。我报名入最高的一班，他们教我读伊尔文的Sketch Book[3]。这时候我方才知道英文中有这许多难记的生字（我在师范学校毕业时只读到《天方夜谭》）。兴味一浓，我便嫌先生教得太慢。后来在旧书店里找到了一册Sketch Book讲义录，内有详细的注解和日译文，我确信这可以自修，便辍了学，每晚伏在东京的旅舍中自修Sketch Book。我自己限定于几个礼拜之内把此书中所有一切生字抄写在一张图画纸上，把每字剪成一块块的纸牌，放在一只匣子中。每天晚上，像摸数算命一般地向匣子中探摸纸牌，温习生字。不久生字都记诵，Sketch Book全部都会读，而读起别的英语小说来也很自由了。路上遇见英语学校的同学，询知道他们只教了全书的几分之一，我心中觉得非常得意。从此我对于学问相信用机械的方法而下苦功。知识这样东西，要其能够于应用，分量原是有限的。我们要获得一种知识，可以先定一个范围，立一个预算，每日学习若干，则若干日可以学毕，然后每日切实地实行，非大故不准间断，如同吃饭一样。照我当时的求学的勇气预算起来，要得各种学问都不难：东西洋知名的几册文学大作品，我可以克日读完；德文法文等，我都可以依赖各种自修书而在最短时期内学得读书的能力；提琴教则本*Homahnn*〔《霍曼》〕五册，我能每日练习四小时而在一年之内学毕；除了绘画不能硬要进步以外，其余的学问，在我都可以用机械的用功方法来探求其门径。然而这都是梦想，我的正式求学的时间只有十个月，能学得几许的学问呢？我回国之后，回想在东京所得的，只是描了十个月的木炭画，拉完了三本*Homahnn*，此外又带了一些读日本文和读英文的能力而回国。回国之后，我为了生活和还债，非操职业不可。没有别的职业可操。只得仍旧做教师。一直做到了今年的秋季。十年来我不断地在各处的学校中做图

画音乐或艺术理论的教师。一场重大的伤寒病令我停止了教师的生活。现在蛰居在嘉兴的穷巷老屋中，伴着了药炉茶灶而写这篇稿子。

故我出了中学以后，正式求学的时期只有可怜的十个月。此后都是非正式的求学，即在教课的余暇读几册书而已。但我的绘画音乐的技术，从此日渐荒废了。因为技术不比别的学问，需要种种的设备，又需要每日不断的练习时间。研究绘画须有画室，研究音乐须有乐器，设备不周就无从用功。停止了几天，笔法就生疏，手指就僵硬。做教师的人，居处无定，时间又无定，教课准备又忙碌，虽有利用课余以研究艺术的梦想，但每每不能实行。日久荒废更甚。我的油画箱和提琴，久已高搁在书橱的最高层，其上积着寸多厚的灰尘了。手痒的时候，拿毛笔在废纸上涂抹，偶然成了那种漫画。口痒的时候，在口琴上吹奏简单的旋律，令家里的孩子们和着了唱歌，聊以慰藉我对于音乐的嗜好。世间与我境遇相似而酷嗜艺术的青年们，听了我的自述，恐要寒心吧！

但我幸而还有一种可以自慰的事，这便是读书。我的正式求学的十个月，给了我一些阅读外国文的能力。读书不像研究绘画音乐地需要设备，也不像研究绘画音乐地需要每日不断的练习。只要有钱买书，空的时候便可阅读。我因此得在十年的非正式求学期中读了几册关于绘画、音乐艺术等的书籍，知道了世间的一些些事。我在教课的时候，常把自己所读过的书译述出来，给学生们做讲义。后来有朋友开书店，我乘机把这些讲义稿子交他刊印为书籍。不期地走到了译著的一条路上。现在我还是以读书和译著为生活。回顾我的正式求学时代，初级师范的五年只给我一个学业的基础，东京的十个月间的绘画音乐的技术练习已付诸东流。独有非正式求学时代的读书，十年来一直随伴着我，慰藉我的寂寥，扶持我的生活。这真是以前所梦想不到的偶然的结果。我的一生都是偶然的，偶然入师范学校，偶然欢喜绘画音乐，偶然读书，偶然译

著，此后正不知还要逢到何种偶然的机缘呢。

读我这篇自述的青年诸君！你们也许以为我的读书生活是幸运而快乐的；其实不然，我的读书是很苦的。你们都是正式求学，正式求学可以堂堂皇皇地读书，这才是幸运而快乐的。但我是非正式求学，我只能伺候教课的余暇而偷偷隐隐地读书。做教师的人，上课的时候当然不能读书，开议会的时候不能读书，监督自修的时候也不能读书，学生课外来问难的时候又不能读书，要预备明天的教授的时候又不能读书。担任了它一小时的功课，便是这学校的先生，便有参加议会、监督自修、解答问难、预备教授的义务；不复为自由的身体，不能随了读书的兴味而读书了。我们读书常被教务所打断，常被教务所分心，决不能像正式求学的诸君的专一。所以我的读书，不得不用机械的方法而下苦功，我的用功都是硬做的。

我在学校中，每每看见用功的青年们，闲坐在校园里的青草地上，或桃花树下，伴着了蜂蜂蝶蝶、燕燕莺莺，手执一卷而用功。我羡慕他们，真像潇洒的林下之士！又有用功的青年们，拥着绵被高枕而卧在寝室里的眠床中，手执一卷而用功。我也羡慕他们，真像耽书的大学问家！有时我走近他们去，借问他们所读为何书，原来是英文数学或史地理化，他们是在预备明天的考试。这使我更加要羡慕煞了。他们能用这样轻快闲适的态度而研究这类知识科学的书，岂真有所谓“过目不忘”的神力么？要是我读这种书，我非吃苦不可。我须得埋头在案上，行种种机械的方法而用笨功，以硬求记诵。诸君倘要听我的笨话，我愿把我的笨法子一一说给你们听。

在我，只有诗歌、小说、文艺，可以闲坐在草上花下或偃卧在眠床中阅读。要我读外国语或知识学科的书，我必须用笨功。请就这两种分述之。

第一，我以为要通一国的国语，须学得三种要素，即构成其国语的材料、方法，以及其语言的腔调。材料就是“单语”，方法就是“文法”，腔调就是“会话”。我要学得这三种要素，都非行机械的方法而用笨功不可。

“单语”是一国语的根底。任凭你有何等的聪明力，不记单语决不能读外国文的书，学生们对于学科要求伴着趣味，但谙记生字极少有趣味可伴，只得劳你费点心了。我的笨法子即如前所述，要读*sketch book*，先把*sketch book* 中所有的生字写成纸牌，放在匣中，每天摸出来记诵一遍。记牢了的纸牌放在一边，记不牢的纸牌放在另一边，以便明天再记。每天温习已经记牢的字，勿使忘记。等到全部记诵了，然后读书，那时候便觉得痛快流畅，其趣味颇足以抵偿摸纸牌时的辛苦。我想熟读英文字典，曾统计字典上的字数，预算每天记诵二十个字，若干时日可以记完。但终于未曾实行。倘能假我数年正式求学的日月，我一定已经实行这计划了。因为我曾仔细考虑过，要自由阅读一切的英语书籍，只有熟读字典是最根本的善法。后来我向日本购买一册《和英[4]根底一万语》，假如其中一半是我所已知的，则每天记二十个字，不到一年就可记完，但这计划实行之后，终于半途而废。阻碍我的实行的，都是教课。记诵《和英根底一万语》的计划，现在我还保留在心中，等候实行的机会呢。我的学习日本语，也是用机械的硬记法。在师范学校时，就在晚上请校中的先生教日语。后来我买了一厚册的《日语完璧》，把后面所附的分类单语，用前述的方法一一记诵。当时只是硬记，不能应用，且发音也不正确；后来我到了日本，从日本人的口中听到我以前所硬记的单语，实证之后，我脑际的印象便特别鲜明，不易忘记。这时候的愉快也很可以抵偿我在国内硬记时的辛苦。这种愉快使我甘心消受硬记的辛苦，又使我始终确信硬记单语是学外国语的最根本的善法。

关于学习“文法”，我也用机械的笨法子。我不读文法教科书。我的机械的方法是“对读”。例如拿一册英文圣书和一册中文圣书并列在案头，一句一句地对读。积起经验来，便可实际理解英语的构造和各种词句的腔调。圣书之外，他种英文名著和名译，我亦常拿来对读。日本有种种英和对译丛书，左页是英文，右页是日译，下方附以注解。我曾从这种丛书得到不少的便利。文法原是本于论理的，只要论理的观念明白，便不学文法，不分noun〔名词〕与verb〔动词〕亦可以读通英文。但对读的态度当然是要非常认真。须要一句一字地对勘，不解的地方不可轻轻通过，必须明白了全句的组织，然后前进。我相信认真地对读几部名作，其功效足可抵得学校中数年英文教科。——这也可说是无福享受正式求学的人的自慰的话；能入学校中受先生教导，当然比自修更为幸福。我也知道入学是幸福的，但我真犯贱，嫌它过于幸福了。自己不费钻研而袖手听讲，由先生拖长了时日而慢慢地教去。幸福固然幸福了，但求学心切的人怎能耐烦呢？求学的兴味怎能不被打断呢？学一种外国语要拖长许久的时日，我们的人生有几回可供拖长呢？语言文字，不过是求学问的一种工具，不是学问的本身。学些工具都要拖长许久的时日，此生还来得及研究几许学问呢？拖长了时日而学外国语，真是俗语所谓“拉得被头直，天亮了”！我固然无福消受入校正式求学的幸福；但因了这个理由，我也不愿消受这种幸福，而宁愿独自来用笨功。

关于“会话”，即关于言语的腔调的学习，我又喜用笨法子。学外国语必须通会话。与外国人对晤当然须通会话，但自己读书也非通会话不可。因为不通会话，不能体会语言的腔调；腔调是语言的神情所寄托的地方，不能体会腔调，便不能彻底理解诗歌小说戏剧等文学作品的精神。故学外国语必须通会话。能与外国人共处，当然最便于学会话。但我不幸而没有这种机会，我未曾到过西洋，我又是未到东京时先在国内自习会话的。我的学习会话，也用笨法子，其法就是“熟读”。我选定了

一册良好而完全的会话书，每日熟读一课，克期读完。熟读的方法更笨，说来也许要惹人笑。我每天自己上一课新书，规定读十遍。计算遍数，用选举开票的方法，每读一遍，用铅笔在书的下端划一笔，便凑成一个字。不过所凑成的不是选举开票用的“正”字，而是一个“讀”字。例如第一天读第一课，读十遍，每读一遍画一笔，便在第一课下面画了一个“言”字旁和一个“士”字头。第二天读第二课，亦读十遍，亦在第二课下面画一个“言”字和一个“士”字，继续又把昨天所读的第一课温习五遍，即在第一课的下面加了一个“四”字。第三天在第三课下画一“言”字和“士”字，继续温习昨日的第二课，在第二课下面加一“四”字，又继续温习前日的第一课，在第一课下面再加了一个“目”字。第四天在第四课下面画一“言”字和一“士”字，继续在第三课下加一“四”字，第二课下加一“目”字，第一课下加一“八”字，到了第四天而第一课下面的“讀”字方始完成。这样下去，每课下面的“讀”字，逐一完成。“讀”字共有二十二笔，故每课共读二十二遍，即生书读十遍，第二天温五遍，第三天又温五遍，第四天再温二遍。故我的旧书中，都有铅笔画成的“讀”字，每课下面有了一个完全的“讀”字，即表示已经熟读了。这办法有些好处：分四天温习，屡次反复，容易读熟。我完全信托这机械的方法，每天像和尚念经一般地笨读。但如法读下去，前面的各课自会逐渐地从我的唇间背诵出来，这在我又感得一种愉快，这愉快也足可抵偿笨读的辛苦，使我始终好笨而不迁。会话熟读的效果，我于英语尚未得到实证的机会，但于日本语我已经实证了。我在国内时只是笨读，虽然发音和语调都不正确，但会话的资料已经完备了。故一听了日本人的说话，就不难就自己所已有的资料而改正其发音和语调，比较到了日本而从头学起来的，进步快速得多。不但会话，我又常从对读的名著中选择几篇自己所最爱读的短文，把它分为数段，而用前述的笨法子按日熟读。例如Stevenson〔斯蒂文生〕和夏目漱石的作品，是我所最喜熟读的材料。我的对于外国语的理解，和对于文学作品的理解，都因了这熟读的方法而

增进一些。这益使我始终好笨而不迁了。——以上是我对于外国语的学习法。

第二，对于知识学科的书的读法，我也有一种见地：知识学科的书，其目的主要在于事实的报告；我们读史地理化等书，亦无非欲知道事实。凡一种事实，必有一个系统。分门别类，源源本本，然后成为一册知识学科的书。读这种书的第一要点，是把握其事实的系统。即读者也须源源本本地暗记其事实的系统，却不可从局部着手。例如研究地理，必须源源本本地探求世界共分几大洲，每大洲有几国，每国有何种山川形胜等。则读毕之后，你的头脑中就摄取了地理的全部学问的梗概，虽然未曾详知各国各地的细情，但地理是甚么样一种学问，我们已经知道了。反之，若不从大处着眼，而孜孜从事于局部的记忆，即使你能背诵喜马拉雅山高几尺，尼罗河长几里，也只算一种零星的知识，却不是研究地理。故把握系统，是读知识学科的书籍的第一要点。头脑清楚而记忆力强大的人，凡读一书，能处处注意其系统，而在自己的头脑中分门类别，作成井然的条理；虽未看到书中详叙细事的地方，亦能知道这详叙位在全系统中哪一门哪一类哪一条之下，及其在全部中重要程度如何。这仿佛在读者的头脑中画出全书的一览表，我认为这是知识书籍的最良的读法。

但我的头脑没有这样清楚，我的记忆力没有这样强大。我的头脑中地位狭窄，画不起一览表来。倘教我闲坐在草上花下或偃卧在眠床中而读知识学科的书，我读到后面便忘记前面。终于弄得条理不分，心烦意乱，而读书的趣味完全灭杀了。所以我又不得不用笨法子。我可用一本notebook〔笔记本〕来代替我的头脑，在notebook中画出全书的一览表。所以我读书非常吃苦，我必须准备了notebook和笔，埋头在案上阅读。读到纲领的地方，就在notebook上列表，读到重要的地方，就在

notebook上摘要。读到后面，又须时时翻阅前面的摘记，以明此章此节在全体中的位置。读完之后，我便抛开书籍，把notebook上的一览表温习数次。再从这一览表中摘要，而在自己的头脑中画出一个极简单的一览表。于是这部书总算读过了。我凡读知识学科的书，必须用notebook摘录其内容的一览表。所以十年以来，积了许多的notebook，经过了几次迁居损失之后，现在的废书架上还留剩着半尺多高的一堆notebook呢。

我没有正式求学的福分，我所知道于世间的一些些事，都是从自己读书而得来的；而我的读书，都须用上述的机械的笨法子。所以看见闲坐在青草地上，桃花树下，伴着了蜂蜂蝶蝶、燕燕莺莺而读英文数学教科书的青年学生，或拥着绵被高枕而卧在眠床中读史地理化教科书的青年学生，我羡慕得真要怀疑！

一九三〇，十一，十三，嘉兴

---

[1] 本篇原载1931年1月1日《中学生》第11号《出了中学校以后》专栏。

[2] 卖野人头，源出20世纪初上海租界一些犹太人以西洋人体模型的头冒充野人头，骗取观众钱财，后用作欺骗人、使人上当之意。

[3] 指美国作家华盛顿·欧文（Washington Irving，1783—1859）的《见闻杂记》。（伊尔文是旧译，现在一般译为欧文。）

[4] 在日文中，日本国又称“大和”，故“和英”即“日英”之意。

寄宿舍生活的回忆[1]

寄宿舍生活给我的印象，犹如把数百只小猴子关闭在个大笼子中，而使之一齐饮食，一齐起卧。小猴子们怎不闹出种种可笑的把戏来呢？十多年前，我也曾做了一只小猴子而在杭州第一师范学校[2]的大笼子中度过五年可笑的生活。现在回想起来，饭厅里把戏最为可笑。

生活程度增高，物价腾贵，庶务先生精明，厨房司务调皮，加之以青年学生的食欲昂进，夹大夹小七八个毛头小伙子，围住一张板桌，协力对付五只高脚碗里的浅零零的菜蔬，真有“老虎吃蝴蝶”之势。菜蔬中整块的肉是难得见面的。一碗菜里露出疏疏的几根肉丝，或一个蛋边添配一朵肉酱，算是席上的珍品了。倘有一个人大胆地开始向这碗里叉了一筷，立刻便有十多只筷子一齐凑集在这碗菜里，八面夹攻，大有致它死命的气概。我是一向不吃肉的，没有尝到这种夹攻的滋味。但食后在盥洗处，时常听见同学们的不平之语。有的人说：“这家伙真厉害，他拿筷子在菜面上掉一个圈子，所有的肉丝便结集在他的筷子上，被他一筷子夹去了。”又有的人说：“那家伙坏透了。他把筷子从蛋黄旁边斜插进去，向底下挖取。上面看来蛋黄不曾动弹，其实底下的半个蛋黄已被他挖空，剩下的只是蛋黄的一张壳了。”

有时众目所注意的，是一段鲞鱼。这种鲞鱼在家庭的厨房里是极粗末[3]的东西，在当时卖起来不过两三个铜板一段。但在我们的桌面上，真同山珍海味一般可贵。因为它又咸又腥，夹得到一粒，可以送下三四口饭呢。不幸而这种鲞鱼大都是石硬的。厨房司务又要省柴，蒸得半生不熟。筷子头上不曾装着刀锯。两根平头的毛竹对付这段带皮连骨的石

硬的鲞鱼，真非用敏捷的手法不可。我向来拙于用筷的手法。有一时期又听信了一个经济腕力的同学的意见，让右手专司握笔而改用左手拿筷，手法便更加拙劣。偏偏这碗鲞鱼常不放在我的面前，而远远地放在桌的对面。我总要千难万试，候着适当的机会，看中了鲞鱼的一角而下箸。一夹不动，再夹，三夹又不动。别人的筷子已经跃跃欲试地等候在我的手臂的两旁，犹如马路口的车子的等候绿灯了。我不好尽管阻碍交通，只得拉了一片鲞皮回来。有时连夹了四五次，竟连鲞皮都不得一条；而等候开放的人的眼，又都注集在我的筷头，督视着我的演技。空筷子缩回来太没有面子。但到底没有办法，我只得红着脸孔，蘸一些鲞汤回来，也送下了一口白饭。

这原是我的技巧拙劣的原故。饭厅中的人大都眼明手快，当食不让，像我这样拙劣而退缩的人是少数。有的人一顿要吃十来碗饭。吃到本桌上的菜蔬碗底只只向天的时候，他们便转移到有剩菜的邻桌上去吃。吃其余不足，又顾而之他，好像逐水草而转移的游牧之民。又有大食量而兼大胖子的人，舍监先生编排膳厅坐位时，倘把这大胖子编定在某席上，与他同坐一边的人就多不平了。饭厅上的板桌比较普通家庭间的八仙桌狭小得多。在最伟大的胖子，原来只合独占一边；他占据了一边的三分之二，把其余的三分之一让给同坐一边的瘦子，已经是客气了。然而那瘦子便抱不平。瘦子的不平也是难怪的。因为这不是暂时之事，膳厅的坐位一经舍监先生编定之后，同坐一边的两人犹如经过了正式结婚的夫妇，不由你任意离开了。一日三餐，一学期一百三五十日，共约四百余餐，要餐餐偎傍了一个大胖子而躲在桌角上吃饭，原是人情所难堪的事。况且吃饭一事实在过于重大，据我所闻，暂时同吃一席喜酒，亦有因侵占坐位而起口角的事：我的故乡石门地方，有一位吃亏不起的先生，赴亲友家吃喜酒，恰巧和一个老实不客气的大胖子同坐在桌的一边。那大胖子独占了桌边的三分之二，这吃亏不起的先生就向他开

口：“老兄，你送多少喜仪？”大胖子一时不懂他的意思，率尔而对曰：“我送四角。”那人接着说道：“原来你也只送四角，我道你是送六角的。”我们饭厅里的瘦子并未责问大胖子缴多少膳费，究竟是在受教育的人，客气得多。

我们的饭厅里，着实是可称为客气的。我们守着这样的礼仪：用膳完毕的时候，必须举起筷子，向着同桌未用毕的人画一个圈子用以代表“慢用”。未用毕的人也须用筷子向他一点，用以代表“用饱”。桌桌如此，餐餐如此。就是在五只菜碗底都向天，未毕的人无可慢用，已毕的人不曾用饱的时候，这礼仪也遵行不废。但是，一群猴子关闭在一个笼子里，客气也有客气的可笑。举动轻率的青年想把筷子伸向左方的一碗中去夹菜，忽又看中了右方的一碗菜，中途把筷子绕回右方，不期地在桌面上画了一个圈子。其余的人当他是行“慢用”的礼，大家用筷子来向他乱点。结果满座发出一种说不出的笑声。又有举动孟浪的孩子只管急忙地划饭，不提防饭粒滚进了气管，咳嗽出一大口和菜嚼碎了的饭粒来，分播在公用的菜碗里，又惹起一种说不出的笑声。

据我的妻子所说，她在某女学校中做寄宿生的时候，饭堂里的礼仪比我们更为严重。同桌的八个人，膳毕须等了一同散去，不得先走。据她说，吃得快而等候别人，不过对着残盘多坐一下，还不算苦；苦的是吃得慢而被人等候的人。倘守了末位，更加难堪。其余七个人都已用毕，环坐在你的面前，二七十四只眼睛煜煜地注视你的举动，看你夹菜，看你划饭，看你咀嚼，看你咽下去。十目所视已经严了，何况十四只眼睛的注视！这结果，吃亏了娇养惯的姑娘，便宜了厨房老板。（她的学校是由校长先生家里包饭的。）在家庭间娇养惯的姑娘吃饭大都是一粒一粒地咀嚼的。她们到这学校里来吃饭，最是吃亏。别人放下碗筷的时候，她还没有吃完一碗饭。在十几只眼睛的监视之下，不好意思从

容地添饭，只得饿着肚子走开了。大家怕守末位，只得大家少吃些，这就便宜了厨房老板（即校长先生）。

总之，饭厅里种种可笑的把戏，都由于共食而发生。倘改了分食，我们的饭厅里就寂寞了。各人各吃一份，吃肉丝不必用筷掉圈子，吃蛋无须向底下挖，吃鲞的艰辛也可免除。大食量的人无处游牧，大胖子不致受人讨嫌，那种说不出的笑声也没有了。我们习惯了共食，以为吃饭当然如此；但根本地想来，这办法实在有些稀奇，而且颇不妥当。我们的吃饭是以饭为主体而菜蔬为补助的。这仿佛馒头，主体是面，而由馅补助面的滋味。但馒头中的主体和补助物各有相当的分量，由做馒头的人配好了给我们吃。吃饭则并不配好，而一任吃者临时自己配合。但又不是一餐一餐地配合，也不是一碗一碗地配合，而是一口一口地配合的。划进一口饭，从口中抽出筷子，插进公用的菜碗里，夹取一筷菜，再送进口中。这办法稀奇得带些野蛮。有洁癖的人自备专用的碗筷，每餐随身携带。却不知共食的时候，七八双筷子从七八只口中到公用的菜碗里要往返数十百次。每碗菜里都已混着各人的唾液了。像我们的饭厅里的小弟弟们，有时竟把嚼碎了的饭屑由筷子带到公用的菜碗里，搅匀了给各人分吃呢。共食的办法在家庭间也许可行，但在我们的饭厅中，行之便有种种可笑的把戏。因为一桌中的和平，全靠各人的公德和良心而维持。共食者要个个是恪守礼仪的道学先生也许可以没事。但我们是关闭在大笼子中的小猴子，不像群狗地狂吠而争食，还算是客气的啊！

饭厅上的可笑由于合并而来，宿舍里的可笑则由于分别而生。住的地方和睡的地方，分别为二处。数百学生，每晚像羊群一般地被驱逐到楼上的寝室内，强迫他们同时睡觉；每晨又强迫他们同时起身，一齐驱逐到楼下的自修室中。明月之夜，倘在校庭中多流连了一会，至少须得暗中摸索而就寝；甚或蒙舍监的谴责，被视为学校中的犯法行为。严冬

之晨，倘在被窝里多流连了一会，就得牺牲早饭，或被锁闭在寝室总门内。照这制度的要求，学生须同畜生一样，每天一律放牧，一律归牢，不许一只离群而独步。那宿舍的模样，就同动物园一般。一条长廊之中，连续排列着头二十间寝室的门。门的形状色彩完全相同。每一寝室内排列着三六十八只板床，床的形状也完全相同。各室中的布置又完全相同。你倘若被编排在靠近长廊首尾的几间寝室中，还容易认识。但我不幸而常被编排在中段的几间寝室中，就寝时便不易从形式上认识自己的房间。寝室的门上，原有寝室号码。旁边又挂着室内的寄宿生的姓名表，宛如动物园内的笼上的标札。白天要找寻自己的寝室，原可按着号码或姓名表而探索；但长廊的两端的寝室总门，白天是锁闭的。我们入寝室的时间总是黑夜九点半钟。这时候每室内开一盏电灯，长廊的两端的扶梯上面也各有一盏电灯。但灯光极弱，寝室号码是不易辨认的。我只能跟随同寝室的人，或牢记门口一只床内的被褥的色彩和花纹，以为自己的寝室的记号。倘这位睡在门口的朋友一朝换了被头，我便一时失迷，须得张皇逡巡了一会然后发见自己的窠巢。找到了自己的床，赶快脱衣就睡。不久寝室内就变成黑暗的世界了。长廊两端的两盏电灯原是通夜不熄的。长廊内依旧有光。但中段的寝室门外，所受的光度很是微弱了。倘不是月明之夜，熄灯后在寝室内只看见开向长廊内的玻璃窗的微明的方格，此外更无一线光明了。这在翻进床里就打眠鼾的人也许不觉得苦；但我在青年时代，向有不易入睡的习癖。因为不易入睡，就欢喜停火[4]。倘先熄了灯，我便辗转不能成寐，要直到更深入倦，然后瞑目。但次日不能早起，须得放弃早膳，或被锁闭，或受舍监先生的责罚了。所以我初到这学校来做寄宿生的时候，曾为了这个习癖而受不少的苦恼。曾记那时候，我对于自己的习癖异常执着。我心中常痛恨学校生活的无理，而庇护自己的习癖。有一次我看到洪北江的文句：“夜寝列烛，求其悦魂”，以为我自己的习癖暗合于古人的意见，便非常高兴。现在，我已改为日出而起日入而息的生活，灯火在我几乎无用了。但回

忆青年时代所憧憬的文句，仍觉得可爱。上次我到上海，曾专为这文句而买了一部《八大家骈文钞》。

宿舍中的可笑的把戏，就在我辗转不寐的时候演出来了。小便的桶放在长廊两端扶梯上头的电灯下面。约摸十一二点钟，头一忽困醒的时候，就听见邻室中有人起来小便。死一般沉寂的宿舍中，寝室门呀的一声，长廊内就有仓皇出奔似的脚步声。“腾腾腾腾”地越响越远，终于消失了。不久这声音又起，越响越近，寝室门呀的一声，又沉寂了。忽然我们的寝室内起了一种惊骇的呼叫声。“啊唷，啊唷！”“哪一个？哪一个？”邻床的人被他们扰醒，继续就有答话之声和笑声。原来邻室中赴小便回来的人睡眼朦胧，认错了一扇门，误进了我们的寝室，急忙把身子钻进同样位置的眠床中，却压在别人的身上，就把那人从睡梦中吓醒，两人都惊喊起来，演成这幕深夜的趣剧。因为我们虽被豢养在这动物园里，但实际上并未具有狗鼻子一般灵敏的嗅觉，或猫眼睛一般锋利的视觉，故在暗夜中便会误认自己的窠巢。明天的自修室中就添了一种谈笑的资料。

自修室就在寝室的楼下，也是向着长廊中开门的。每室容二十四人，两人共用一桌，两桌相对四人为一团，一室共六团。六团在室中的布置，依照骰子上的六点的式样。室室都如此。每天晚上七时至九时之间，四五百人都在埋头自修的时候，你倘不想起这是我们的学校的宿舍，而走到长廊中去观望各室的光景，一定要错认这是一大嘈杂的裁缝工场。我最初加入这生活中的时候，非常不惯，觉得这里面实在只宜于缝工。缝工可以一面缝纫，而一面听人说话或和人谈天。要我在这里面读书，我只得先拿钢笔尖来刺聋自己的耳朵。耳朵终于没有刺，但后来自然变成聋子一般，也会在别人揶揄谈笑的旁边看书或演习算草了。有时对座的五年级生拉着高调而朗读《古文观止》，同时出劲地抖他的

腿，我对于他的高调也可以置若罔闻，不过算草簿子上添了许多曲线组成的阿拉伯字。

寄宿舍中的自由乡是调养室。所以调养室中常常人满。虽经舍监和校医严格地限制，但入调养室的人依然很多。我也曾一入这自由乡。觉得调养室的生活比较宿舍的生活，一软一硬，一宽一猛，一温一寒。那里的床铺和桌椅的位置，可以自由改动，不拘一定的形状。起居可以随意早晚，不受铃声的支配。舍监先生不来点名，上课了可以堂皇地缺席。最舒服的，病人可以公然地叫厨子做些爱吃的菜蔬，或叫斋夫生个炭炉来自煮些私菜。这不但病人舒服，病人的同乡或知友们也可托这病人的福而来调养室中享受几顿丰富、舒泰、温暖的晚餐。故病势轻微而病状显著的病是我们所盼望的。发疟的人最幸福了。疟的发作，不管寝室的总门开不开，立刻要来拥被而卧。这真是入调养室的最正当又最有力的理由。而且入室以后，在疟势不发作的时间，欢喜上的课依旧可以去上，不欢喜上的课可以公然不到。这真是学生的幸福病！我的入调养室也是托发疟的福。不幸而疟疾就愈；但我又迁延了几天而出室。出室之后，我想：下次倘得发疟，我决不肯服金鸡纳霜了。

四五百只小猴子关闭在大笼子中，所演的可笑的把戏多得很呢。但我已不能一一记忆当时的详情了。现在我跳出了笼子而在回忆中旁观当时笼内的生活，觉得可笑。但当身在笼中的时候，只觉得可悲与可怕。我初入学校，曾经一两个月的不快与悲哀。我不惯于这笼中的猴子的生活，而眷恋我的庭帏。自念从此以后，只有在年假和暑假的二三个月内得在家中做人，其余大部分的日月是做猴子的时间了。但为了求学，这又是不可避免的事。求学必须如此的吗？这疑团在我的心中始终不释。

到现在，我脱离学生生活已经十三四年了。但昔日的疑团在我心中依然不去。那种可悲可怕的感情，也依旧可以再现。我每逢看到了或想

起了关于学生生活的状况，犹如惊弓之鸟，总觉得害怕。上回我到上海，赴某学校访问一位在那里做教师的朋友，蒙他引导我到他的卧室中去谈话。通过学生宿舍的时候，我看见一个开着门的寝室中，排列着许多床铺，一律上起蚊帐，叠好被头。地板上只有极整齐的板缝的并行线，没有半点东西，很像图书馆的藏书室，全不像人所住宿的地方。当我通过这寝室门口的时候，我的朋友对我说："这里的宿舍办得还整齐呢，你看！"我漫应了一声。但想起他这句话的代价，十多年前在母亲膝前送尽了愉逸的假期而重到学校宿舍中时所感到的那种黯然的情绪再现在我的心头了。又如这一回，我结束了母亲的葬事，为了要写这些稿子，匆匆离开故乡，回到嘉兴的寺院一般静寂的寓居中。同舟的有两个孩子和我姐的儿子——立达学园高中科学生周志道君。他因为寒假期满，故来我家送了他的外祖母的葬，便搭了我的船，同到嘉兴，预备次日乘火车赴江湾上学。我在舟中非常愉快。因为我已经结束了平生最后的一件大事，现在是坐了自己独雇的船，悠悠地开到我所欢喜的寺院一般静寂的寓居中。但对着同舟的青年又感到黯然的情绪。因为我用自己的心来推度他的心，觉得他现在是在他母亲膝前送尽了愉逸的假期而整装赴校，又将开始我所认为可悲可怕的寄宿舍生活了。故到寓的第一日，我的兴味为他减杀了一半。我似又不便要他一同享乐我的家庭生活。例如在火炉上煨些年糕，煎些茶，或向园地里拔些萝卜，割些黄芽菜，是我的家庭中的无上的乐趣。但想起了我的外甥不能长久和我们共乐而且此去将开始严格的学生生活，我的兴趣就被他的同情所阻抑，不能充分地展开了。——虽然我明知道他对于家庭生活和学校生活的感情不一定和我一样。但这好比闲步于车站之旁，在栅栏外面旁观急急忙忙地上车下车的旅客。对他们摆出悠闲的态度来，似乎是残忍的行为。

廿十年二月十三日于嘉兴

[1] 本篇原载1931年《中学生》4月号。

[2] 指在杭州的浙江省立第一师范学校。

[3] 粗末，原为日文，意即粗俗。

[4] 停火，作者家乡方言，指保留灯火不熄。

《古代英雄的石像[1]读后感

人们常常说，图画比文章容易使人感动。但我总觉得不然。图画只能表示静止的一瞬间的外部的形态，文章则可写出活动的经过及内容的意义。况言语为日常惯用之物，自比形色容易动人。最近我为圣陶兄的童话描写插画，更切实地感到这一点。

圣陶兄来信嘱我为他的童话描写插画。我接信时就感到高兴，因为我对他的童话已有夙缘：去秋我在病中曾经读过他发表在《教育杂志》上的《皇帝的新衣》。读一遍不足，想再读一遍；但腕力不能支持杂志的分量，我便特把这一篇童话撕了下来，以便反复玩味。后来我把这篇文章塞在褥子下面，到现在依然存在。当时我在病床中读了，曾作种种的感想。我叹美安徒生原作中的小儿，和圣陶兄所作的王妃，觉得人类之中，小儿最为天真，最保全人的本性，其次要算女子，大人们都已失其本性了。我在回想中观看这世界，觉得有不少的人穿着这种虚空的新衣。且皇帝的新衣被撕以后国内的情形怎样，我当时似乎知道。我知道当“女人们的白润的手臂在皇帝的枯黑的胸前上下舞动，老头子们灰白的胡须拂着皇帝露骨的背心。两个孩子爬上皇帝的肩头”的时候，皇帝忽然心生一计，握住了女人们的白润的手，挨近她们耳边，低声说了几句话，回头又向老头子们低声说了几句话，女人们和老头子们便把小孩子们几个巴掌打了开去，大家一起跪倒在皇帝的脚下。于是皇帝重作威福，说他们现已看见新衣，不复是愚笨或不称职的人，便饶恕他们的罪过。兵士群臣看见撕新衣的人都已跪下，各自心中恐慑，也都跪了下来。……皇帝回宫之后，立刻传那些女人入宫，封她们为王妃，又封那些老头子为大官。他们都做了富贵之人而向民众赞美皇帝的新衣，颂扬

皇帝的权威。女人们和老头子们本来也是天真的民众，但富贵能使他们练就这套本领。后来……后来怎样，我也记不清楚了。这虽然是病中的无聊的心的妄念，但我对于圣陶兄的童话，确有这样的一番夙缘。所以他嘱我描写插画，我很高兴应命。我有时为自己所不爱读的文章作插画，依样制图，犹如为文章的内容作图解，最感无聊。现在为我所爱读的文章作插画，或者有些兴味。

他陆续寄下了九篇童话来，我把每篇仔细诵读，且选择插画的情景。但结果只有读的时候有兴味，描画依然是为文章的内容作图解！非但无补于文章，反把文章中的变化活跃的情景用具象的形状来固定了。譬如皇帝的相貌，古代英雄的石像的姿态，我在读文章的时候看见它们有时可恶，有时可笑，有时可怜，何等变化而活跃！但插画哪有表出这种变化的能力？

含羞草原来是代替这不合理的世间而羞愧的。可惜这种草世间并不多，我描画时要找些标本都找不到。它们何不繁殖起来，使不合理的世间可以知所觉悟，使蚕儿不致辍工，使熊夫人幼稚园亦不致停办呢？我读这些文章的时候，对于含羞草的见解觉得可敬。对于蚕儿的态度觉得可佩。对于熊夫人的困难的情形，则有更深的同情。因为我自己做过教师，知道不仅熊夫人的幼稚园中有这种情形，就是我所教过的学生中，也有虎儿、猪儿、鸡儿和猴儿；麒麟尤多而显著。读了这些童话，使我想起这世间的种种不合理而丑恶的状态。我相信我们一定另有一个十全的世界。在那世界中，熊夫人的幼稚园非常发达，蚕儿赞美工作，含羞草不复含羞。但我的插画不能表达这些感想，只能描出几种死的状态。非但无补于文章，反而固定了读者的自由的想象。所以我相信读书比描画有兴味，文章比图画容易使人感动。

插画描完之后，圣陶兄嘱我写些读后感，因此我又欣然地写出这些

感想。

廿十年四月廿八日，子恺作

---

[1] 《古代英雄的石像》，叶圣陶著，开明书店1931年6月初版。

旧话[1]

我想讲些关于升学的话，但我离开学生时代已将十五年，不做教师也已一二年，这个题目似乎对我很疏远，教我讲不出切实的话来。不得已，只好回想二十年前自己入学的旧话来谈谈。但这是过去的时代的事，恐怕无补于读者诸君的实用，只好当作故事读读罢了。

我在十七岁的暑假时毕业于石湾的崇德县立第三高等小学。我在学时一味用功，勤修课程表上所有的一切功课，但除了赚得一百分以外，我更无别的企图与欲望。故虽然以第一名的成绩在那小学毕了业，但我完全是一个小孩，关于家务、世务，以及自己的前途，完全不闻不问。我家中只有母亲和诸姐弟。我在九岁上丧了父亲之后，母亲是我的兼父职的保护者。我家有数十亩田，一所小染坊店，和二三间房屋。平年的收入，仅敷生活用途；一遇荒年，我的母亲便非自己监理店务而力求节省不可。母亲是不识字的，不能看书看报。故家务店务虽善处理，但对于时务无法深知。且当时正是清朝末年与民国光复的时候，时务的变化来得剧烈，母亲的持家操心甚劳。例如科举的废止，学校的兴行，服装的改革，辫发的剪除等事，在坐守家庭而不看书报的母亲看来，犹如不测的风云。我的父亲是考乡试而中举人的。父亲的书籍、考篮、知卷、报单，以及衣冠等，母亲都郑重地保藏着，将来科举或许再兴，可给我参考或应用。这不是我母亲一人的希望，其时乡里的人都嫌学校不好，而希望皇帝再坐龙庭而科举再兴。“洪宪即位”，他们的希望几乎达到了；后来虽未达到，但他们的希望总是不断。有的亲友依旧请先生在家里教授“四书”“五经”，或把儿女送入私塾。他们都是在社会上活动而有声誉的人。母亲听了他们的论见，自然认为可靠。因此母亲关于我的求

学问题，曾费不少的烦虑。虽然送我入学校，但这于前途究竟是否有利，终是怀疑。母亲常痛父亲的早死，又恨自己是一不识字的女身，每每讲起这问题，常对我们说："盲子摸在稻田里了！"但我一味埋头用功，不知其他。我当时似乎以为人总是没有父亲而只有母亲的；而母亲总是"盲子摸在稻田里"的。

因此我在小学毕业之后，母亲的烦虑更深了。邻居的沈蕙荪先生，是我的小学校的校长，又是我们的亲戚，又是地方上有德望的长者。母亲就把我的前途的问题去请教他。他为我母亲说明现在的学制，学生将来的出路，还有种种的忠告。母亲就决定送我到杭州去投考中等学校。恰好沈先生也送他的儿子——我的同班毕业的同学沈元君——到杭州去投考，母亲便托他把我带去。这实在是最幸运的机会。因为当时我家没有人能送我到杭州；即使有人送去，也不懂投考学校的门路。我还记得炎热的夏天的早晨，母亲一早起来给我端整了行装，吃了糕和粽子，送我到沈家，跟了沈家父子搭快班船到长安去乘火车。糕和粽子，暗示"高中"的意思。听说从前父亲去考乡试的时候，祖母总是给他吃这两种点心的。

母亲决定命我投考杭州第一师范。这是母亲参考沈先生的说明，经过了仔细的考虑而决定的。母亲的意思：一则当时乡里学校勃兴，教师缺乏，师范毕业可以充当教师；二则我家没有父兄，我将来不能离家，当教师则可在家乡觅职，不必出外；三则师范取费低廉，毕业后又可不再升学，我家堪能担负。母亲曾把这种道理叮咛地关照我。但我的心沉浸在Royal Readers〔《皇家读物》〕和代数中，哪能体会这道理而谅解母亲的苦心呢？我到了杭州，看见各种学校林立，都比我的小学伟大得多；看见书坊和图书馆里书如山积，都比我所见过的高深得多。我的知识欲展开翅膀而欲翱翔了。我已忘却母亲的话，自己的境遇，和其他一

切的条件了。我的唯一的挂念，是恐怕这回的入学试验不能通过，落第回家。我在赴杭投考的同乡人中，闻知有同时投考数校的办法。我觉得这办法较为稳当，大可取法。我便不问师范、中学，和商业等学校的教育的宗旨及将来的造就，但喜其投考日期不相冲突，便同时向这三校报名。沈先生在逆旅中把三校的性质教示我，使我知道取舍，母亲曾有更切实的叮嘱，她说商业学校毕业后必向外头的银行公司等供职，我家没有父兄，你不好出外，中学毕业后须升高等学校和大学，我家没有本钱，你不好升学。但这种话在我犹如耳边风。况且这是三五年以后的事，在我更觉得渺茫。我的唯一的企求，是目前投考的不落第。自从到了杭州以后，我的心犹似暮春的柳絮，随了机缘与风向而乱走，全不抱定自己的主见。这曾使母亲消受屡次的烦忧。

我投考了三个学校，结果统被录取。中学校录取第八，师范学校录取第三，商业学校录取第一。我在投考的时候，但看学校的形式，觉得师范学校规模最大，似乎最能满足我的知识欲。我便进了师范学校。这是与母亲的意见偶然相合，并非我能体谅母亲的苦心，顾念自己的境遇，或抱着服务小学教育的决心而进这学校的。故入学以后，我因不惯于寄宿舍的团体生活，又不满足于学校的课程——例如英文从ABCD教起，算学从四则教起等——懊悔当初不入中学校。这曾使我自己消受长期的懊恼，而对于这学校始终抱着仇视的态度。

我抱了求知识的目的而入养成小学教员的师范学校，我的懊恼是应该有的。幸而预科以后，学校中的知识学科也多加深起来，我只要能得知识欲的满足，就像小孩得糖而安静了。我又如在小学时一样埋头用功，勤修一切的功课，学期试验成绩也屡次列在第一名。放假回家，报告母亲，母亲也很欢喜。每次假期终了而赴校的时候，母亲总给我吃了糕和粽子而动身。但是糕和粽子的效力，后来终于失却。三年级以后，

我成绩一落千丈，毕业时的平均成绩已排在第二十名了。其原因是这样：

三年级以后，课程渐渐注重教育与教授法。这些是我所不愿学习的。当时我正梦想将来或从我所钦佩的博学的国文先生而研究古文，或进理科大学而研究理化，或入教会学校而研究外国文。教育与教授法等，我认为是阻碍我前途的进步的。但我终于受着这学校的支配，我自恨不能生翅而奋飞。这时候我又感受长期的烦恼。课程中除了减少知识学科，增加教育与教授法而外，又来一种新奇的变化。我们的图画科改由向来教音乐而常常请假的李叔同先生教授了。李先生的教法在我觉得甚为新奇：我们本来依照商务印书馆出版的《铅笔画帖》及《水彩画帖》而临摹；李先生却教我们不必用书，上课时只要走一个空手的人来。教室中也没有四只脚的桌子，而只有三只脚的画架。画架前面供着石膏制的头像。我们空手坐在画架前面，先生便差级长把一种有纹路的纸分给每人一张，又每人一条细炭，四个图钉（我们的学用品都是学校发给的，不是自备的）。最后先生从讲桌下拿出一盆子馒头来，使我们大为惊异，心疑上图画课大家得吃馒头的。后来果然把馒头分给各人，但不教我们吃，乃教我们当作橡皮用的。于是先生推开黑板（我们的黑板是两块套合的，可以推上拉下。李先生总在授课之前先把一切应说的要点在黑板上写好，用其他一块黑板遮住。用时推开），教我们用木炭描写石膏模型的画法。我对于这种新奇的画图，觉得很有兴味。以前我闲时注视眼前的物件，例如天上的云，墙上的苔痕，桌上的器物，别人的脸孔等，我的心会跟了这种线条和浓淡之度而活动，感到一种说不出的情趣。我常觉得一切形状中，其线条与明暗都有很复杂的组织和条理。仔细注视而研究起来，颇有兴趣；不过这件事太微小而无关紧要，除了那种情趣以外，对于人们别无何种的效用。我想来世间一定没有专究这种事件的学问。但当时我用木炭描写石膏模型，听了先生的指导之

后，恍然悟到这就是我平日间看眼前物件时所常作的玩意！先生指着模型说：“你看，眉毛和眼睛是连在一块的，并不分明；鼻头须当作削成三角形，这一面最明，这一面最暗，这一面适中：头与脸孔的轮廓不是圆形，是不规则的多角形，须用直线描写，不过其角不甚显著。”这都是我平日间看人面时所曾经注意到的事。原来世间也有研究这些事的学问！我私下的玩意，不期也有公开而经先生教导的一日！我觉得这是与英文数理滋味不同的一种兴味，我渐渐疏远其他的功课，而把头埋进木炭画中。我的画逐渐进步，环顾教室中的同学所描的，自觉他们都不及我。有一晚，我为了别的事体去见李先生，告退之后，先生特别呼我转来，郑重地对我说：“你的画进步很快！我在所教的学生中，从来没有见过这样快速的进步！”李先生当时兼授南京高等师范及我们的浙江第一师范两校的图画，他又是我们所最敬佩的先生的一人。我听到他这两句话，犹如暮春的柳絮受了一阵急烈的东风，要大变方向而突进了。

我从此抛弃一切学科，而埋头于西洋画。我写信给我的阿姐，说明我近来新的研究与兴味，托她向母亲要求买油画用具的钱。颜料十多瓶要二十余元，画布五尺要十余元，画箱画架等又要十来元。这使得母亲疑虑而又奇怪。她想，做师范生为什么要学这种画？沈家的儿子与我同学同班，何以他不要学习？颜料我们染坊店里自有，何必另买？布价怎会比缎子还贵？……我终于无法为母亲说明西洋画的价值和我学画的主意。母亲表面信任我，让我恣意研究；但我知道她心中常为我的前途担忧。

我在第一师范毕业之后，果然得到了两失的结果：在一方面，我最后两年中时常托故请假赴西湖写生；我几乎完全没有学过关于教育的学科，完全没有到附属小学实习，因此师范生的能力我甚缺乏，不配做小学教师。在另一方面，西洋画是专门的艺术，我的两年中的非正式的练

习，至多不过跨进洋画的门槛，遑论升堂入室？以前的知识欲的梦，到了毕业时候而觉醒。母亲的白发渐渐加多。我已在毕业之年受了妻室。这时候我方才看见自己的家境，想到自己的职业。有一个表兄介绍我在本县做小学循环指导员，有三十块钱一月。母亲劝我就职，但我不愿。一则我不甘心抛弃我的洋画，二则我其实不懂小学的办法，没有指导的能力。我就到上海来求生活。关于以后的事，已经记述在《出了中学校以后》[2]的文中了。总之，我在青年时代不顾义理，任情而动，而以母亲的烦忧偿付其代价，直到母亲死前四五年而付清。现在回想，懊恨无极！但除了空口说话以外，有什么方法可以挽回过去的事实呢？

故我的入师范学校是偶然的，我的学画也是偶然的，我的达到现在的生涯也是偶然的。我倘不入师范，不致遇见李叔同先生，不致学画；也不致遇见夏丏尊先生，不致学文。我在校时不会作文。我的作文全是出校后从夏先生学习的。夏先生常常指示我读什么书，或拿含有好文章的书给我看，在我最感受用。他看了我的文章，有时皱着眉头叫道：“这文章有毛病呢！”“这文章不是这样做的！”有时微笑点头而说道：“文章好呀……”我的文章完全是在他这种话下练习起来。现在我对于文章比对于绘画等更有兴味（在叶圣陶童话集《读后感》中我曾说明其理由）。现在我的生活，可说是文章的生活。这也是偶然而来的。

廿十年四月三十日作

---

[1] 本篇原载1931年6月1日《中学生》第16号，署名：子恺。文首第一、第三行之年代系作者记错，应减三年。

[2] 即《我的苦学经验》。

甘美的回味[1]

有一次我偶得闲暇，温习从前所学过的弹琴课。一位朋友拍拍我的肩膀说道：“你们会音乐的真是幸福，寂寞起来弹一曲琴，多么舒服！唉，我的生活太枯燥了。我几时也想学些音乐，调剂调剂呢。”

我不能首肯于这位朋友的话，想向他抗议。但终于没有对他说什么。因为伴着拍肩膀而来的话，态度十分肯定而语气十分强重，似乎会跟了他的手的举动而拍进我的身体中，使我无力推辞或反对。倘使我不承认他的话而欲向他抗议，似乎须得还他一种比拍肩膀更重要一些的手段——例如跳将起来打他几个巴掌——而说话，才配得上抗议。但这又何必呢。用了拍肩膀的手段而说话的人，大都是自信力极强的人，他的话是他一人的法律，我实无须向他辩解。我不过在心中暗想他的话的意思，而独在这里记录自己的感想而已。

这朋友说我“寂寞起来弹一曲琴多么舒服”，实在是冤枉了我！因为我回想自己的学习音乐的经过，只感到艰辛与严肃，却从未因了学习音乐而感到舒服。

记得十六七年前我在杭州第一师范[2]读书的时候，最怕的功课是“还琴”。我们虽是一所普通的初级师范学校，但音乐一科特别注重，全校有数十架学生练习用的五组风琴，和还琴用的一架大风琴，唱歌用的一架大钢琴。李叔同先生每星期教授我们弹琴一次。先生先把新课弹一遍给我们看。略略指导了弹法的要点，就令我们各自回去练习。一星期后我们须得练习纯熟而来弹给先生看，这就叫做“还琴”。但这不是由

教务处排定在课程表内的音乐功课，而是先生给我们规定的课外修业。故还琴的时间，总在下午二十分至一时之间，即午膳后至第一课之间的四十分钟内，或下午六时二十分至七时之内，即夜饭后至晚间自修课之间的四十分钟内。我们自己练习琴的时间则各人各便，大都在下午课余，教师请假的时间，或晚上。总之，这弹琴全是课外修业。但这课外修业实际比较一切正课都艰辛而严肃。这并非我个人特殊感觉，我们的同学们讲起还琴都害怕。我每逢轮到还琴的一天，饭总是不吃饱的。我在十分钟内了结吃饭与盥洗二事，立刻挟了弹琴讲义，先到练琴室内去，抱了一下佛脚，然后心中带了一块沉重的大石头而走进还琴教室去。我们的先生——他似乎是不吃饭的——早已静悄悄地等候在那里。大风琴上的谱表与音栓都已安排妥帖，显出一排雪白的键板，犹似一件怪物张着阔大的口，露出一口雪白的牙齿而蹲踞着，在那里等候我们的来到。

先生见我进来，立刻给我翻出我今天所应还的一课来，他对于我们各人弹琴的进程非常熟悉，看见一人就记得他弹到什么地方。我坐在大风琴边，悄悄地抽了一口大气，然后开始弹奏了，先生不逼近我，也不正面督视我的手指，而斜立在离开我数步的桌旁。他似乎知道我心中的状况，深恐逼近我督视时，易使我心中慌乱而手足失措，所以特地离开一些。但我确知他的眼睛是不绝地在斜注我的手上的。因为不但遇到我按错一个键板的时候他知道，就是键板全不按错而用错了一根手指时，他的头便急速地回转，向我一看，这一看表示通不过。先生指点乐谱，令我从某处重新弹起。小错从乐句开始处重弹，大错则须从乐曲开始处重弹。有时重弹幸而通过了，但有时越是重弹，心中越是慌乱而错误越多。这还琴便不能通过。先生用和平而严肃的语调低声向我说“下次再还”，于是我只得起身离琴，仍旧带了心中这块沉重的大石头而走出还琴教室，再去加上刻苦练习的功夫。

我们的先生的教授音乐是这样地严肃的。但他对于这样严肃的教师生活，似乎还不满足，后来就做了和尚而度更严肃的生活了。同时我也就毕业离校，入社会谋生，不再练习弹琴。但弹琴一事，在我心中永远留着一个严肃的印象，从此我不敢轻易地玩弄乐器了。毕业后两年，我一朝脱却了谋生的职务，而来到了东京的市中。东京的音乐空气使我对从前的艰辛严肃的弹琴练习发生一种甘美的回味。我费四十五块钱买了一口提琴，再费三块钱向某音乐研究会买了一张入学证，便开始学习提琴了。记得那正是盛夏的时候。我每天下午一时来到这音乐研究会的练习室中，对着了一面镜子练习提琴，一直练到五点半钟而归寓。其间每练习五十分钟，休息十分钟。这十分间非到隔壁的冰店里喝一杯柠檬刨冰，不能继续下一小时的练习。一星期之后，我左手上四个手指的尖端的皮都破烂了。起初各指尖上长出一个白泡，后来泡皮破裂，露出肉和水来。这些破烂的指尖按到细而紧张的钢丝制的E弦上，感到针刺般的痛楚，犹如一种肉刑！但提琴先生笑着对我说：“这是学习提琴所必经的难关。你现在必须努力继续练习，手指任它破烂，后来自会结成一层老皮，难关便通过了。”他伸出自己的左手来给我摸，“你看，我指尖上的皮多么老！起初也曾像你一般破烂过；但是难关早已通过了。倘使现在怕痛而停止练习，以前的工夫便都枉费，而你从此休想学习提琴了。”我信奉这提琴先生的忠告，依旧每日规定四个半钟头而刻苦练习，按时还琴。后来指尖上果然结皮，而练习亦渐入艰深之境。以前从李先生学习弹琴时所感到的一种艰辛严肃的况味，这时候我又实际地尝到了。但滋味和从前有些不同：因为从前监督我刻苦地练习风琴的，是对于李先生的信仰心；现在监督我刻苦地练习提琴的，不是对于那个提琴先生的信仰心，而是我的自励心。那个提琴先生的教课，是这音乐研究会的会长用了金钱而论钟点买来的。我们也是用金钱间接买他的教课的。他规定三点钟到会，五点钟退去，在这两小时的限度内尽量地教授我们提琴的技术，原可说是一种公平的交易。而且像我这远来的外国

人，也得凭仗了每月三块钱的学费的力，而从这提琴先生受得平等的教授与忠告，更是可感谢的事。然而他对我的雄辩的忠告，在我觉得远不及低声的“下次再还”四个字的有效。我的刻苦地练习提琴，还是出于我自己的勉励心的，先生的教授与忠告不过供给知识与参考而已。我在这音乐研究所中继续练习了提琴四个多月，即便回国。我在那里熟习了三册提琴教则本和几曲light opera melodies〔轻歌剧旋律〕。和我同室而同时开始练习提琴的，有一个出胡须的医生和一个法政学校的学生。但他们并不每天到会，因此进步都很迟，我练完第三册教则本时，他们都还只练完第一册。他们每嫌先生的教授短简而不详，不能使他们充分理解，常常来问我弹奏的方法。我尽我所知的告诉他们。我回国以后，这些同学和先生都成了梦中的人物。后来我的提琴练习废止了。但我时时念及那位医生和法政学生，不知他们的提琴练习后来进境如何。现在回想起来，他们当时进步虽慢，但炎夏的练习室中的苦况，到底比我少消受一些。他们每星期不过到练习室三四次，每次不过一二小时。而且在练习室中挥扇比拉琴更勤。我呢，犹似在那年的炎夏中和提琴作了一场剧烈的奋斗，而终于退守。那个医生和法政学生现在已由渐渐的进步而成为日本的violinist〔小提琴家〕也未可知；但我的提琴上已堆积灰尘，我的手指已渐僵硬，所赢得的只是对于提琴练习的一个艰辛严肃的印象。

我因有上述的经验，故说起音乐演奏，总觉得是一种非常严肃的行为。我须得用了“如临大敌”的态度而弹琴，用了“如见大宾”的态度而听人演奏。弹过听过之后，只感到兴奋的疲倦，绝未因此而感到舒服。所以那个朋友拍着我的肩膀而说的话，在我觉得冤枉，不能首肯。难道是我的学习法不正，或我所习的乐曲不良吗？但我是依据了世界通用的教则本，服从了先生的教导，而忠实地实行的。难道世间另有一种娱乐的音乐教则本与娱乐的音乐先生吗？这疑团在我心中久不能释。有一天我

在某学校的同乐会的席上恍然地悟到了。

同乐会就是由一部分同学和教师在台上扮各种游艺，给其余的同学和教师欣赏。游艺中有各种各样的演，唱，和奏。总之全是令人发笑的花头。座上不绝地发出哄笑的声音。我回看后面的听众，但见许多血盆似的笑口。我似觉身在“大世界”“新世界”[3]一类的游戏场中了。我觉得这同乐会的确是“乐”！在座的人可以全不费一点心力而只管张着嘴巴嬉笑。听他们的唱奏，也可以全不费一点心力而但觉鼓膜上的快感。这与我所学习的音乐大异，这真可说是舒服的音乐。听这种音乐，不必用“如见大宾”的态度，而只须当作喝酒。我在座听了一会音乐，好似喝了一顿酒，觉得陶醉而舒服。

于是我悟到了，那个朋友所赞叹而盼望学习的音乐，一定就是这种喝酒一般的音乐。他是把音乐看作喝酒一类的乐事的。他的话中的“音乐”及“弹琴”等字倘使改作“喝酒”，例如说，“你们会喝酒的人真是幸福，寂寞起来喝一杯酒多么舒服！”那我便首肯了。

那种酒上口虽好，但过后颇感恶腥，似乎要呕吐的样子。我自从那回尝过之后，不想再喝了。我觉得这种舒服的滋味，远不及艰辛严肃的回味的甘美。

廿十年五月七日作

---

[1] 本篇原载1931年9月1日《中学生》第17号。

[2] 指杭州的浙江省立第一师范学校。

[3] “大世界”和“新世界”是当时上海两个游乐场的名称。

《自杀俱乐部》译者序言

在家里，写稿往往是我一人的世界中的事，儿童们不得参与于其间。惟最近的翻译自杀俱乐部，我和儿童们共感兴味：我欣赏Stevenson〔斯蒂文生〕的文章；他们则热中于自杀俱乐部的故事。白天我从书中钻研；晚间纳凉的时候他们从我口中倾听。睡后我梦见种种Stevenson风的sentences，clauses，和phrases〔句子、从句和短语〕；他们则在呓语中叫喊“王子”，“琪拉尔定”和“会长”。这是我近来的生活中最有精彩的数星期！

因翻译的经验，我确信这是对于文章和故事俱有兴味的青年学生的适当的英语读物。便使拙译与原文对照，又摘取叶河宪吉的日译本的注解（但注重文法，字典上容易查考之生字都不录），作成这一册自修书。略为本书介绍如下：

Robert Louise Stevenson〔罗伯特·路易丝·斯蒂文生〕于一八五〇年十一月十三日生于Scotland〔苏格兰〕，Edinburgh〔爱丁堡〕的Howard Place〔霍华德郡〕，于一八九四年十二月三日死于Samoa岛〔萨摩亚群岛〕上的Apia〔阿皮亚〕，为英文学史上最著名的作家之一。The Suicide Club〔《自杀俱乐部》〕是他所著New Arabian Nights〔《新天方夜谭》〕中的冒头一篇。据说他的著作New Arabian Nights的动机，由于其从兄弟Robert Alan Mowbray Stevenson〔罗伯特·艾伦·莫布雷·斯蒂文生〕的一言。The Suicide Club中的a young man with the cream-tarts〔喜爱蛋挞的年轻人〕的young man，便是以这R.A.M.Stevenson为model〔原型〕的；其Prince Frolizel〔弗洛里泽尔王子〕则为当时的

Prince of Wales-Edward V〔威尔士王子爱德华五世〕，关于New Arabian Nights，G.K. Chesterton氏〔G.K.切斯特顿〕有这样的评语：

I will not say that the New Arabian Nights is the greatest of Stevenson's works；though a considerable care might be made for the challenge. But I will say that it is probably the most unique；there was nothing like it before, and, I think, nothing equal to it since.〔虽然很多人都将这部《新天方夜谭》视为一项挑战，我不敢说这是斯蒂文生的最佳作品，但我要说这大概是一部最为独特的作品，前无古人，后无来者。〕

民国二十年七月九日子恺记于嘉兴

丰子恺自述[1]

我于清光绪廿二年（一八九八）旧历九月廿六日生于浙江石门县城外石门湾后河的丰同裕染坊店里。这店是我的祖父开的。祖父早死，我生时只看见祖母。祖母是受过教育的人。她自己管店，而教我父亲读书。我四岁时，父亲考乡试中了举人。同年祖母死了。我对于祖母的回想很模糊，但常在父母亲及诸姊处听说祖母为人何等豪爽，何等善于享乐生活；又在父亲的书橱里看见过祖母因瞌睡而被鸦片灯烧焦的《缀白裘》《今古奇观》等书，故从小晓得祖母是我们的家风的支配者。我的母亲欢喜管理家务，父亲在家只是逐良辰佳节，饮酒赋诗，家务都由母亲操持。我九岁上，父亲患肺病死了。因为父亲不事产业，我又有六姊一妹二弟，母亲抚育许多孩子，家计很困难。而数年之中，死亡相继，现在我只有两姊一妹了。我十岁时，母亲教我入亲戚家的私塾。我记得那时候我倾心于祖母和父亲，对于先生全不信仰。读书半是赖学。十三岁改入邻近的小学校。新式的学堂功课英文、数学、理化惹起了我的兴味，一变而非常用功了。十七岁小学毕业，母亲送我进杭州第一师范。初入学的一二年，我依旧用功各种功课，考试常常列在前名。到了第三年，我忽然对于教我图画音乐的李叔同先生发生了信仰，抛弃其他功课而专门学图画音乐了。因功课的偏重，常常受学监及舍监的谴责。我记得那时候的慕李先生，同幼时的慕祖母、父亲一样。

我二十二岁师范毕业后，跟了友人在上海办一所专修图画音乐的专科师范。明年，我的弟弟患肺病死了，我和母亲受了很大的打击。次年，即一九二一年春，我就别母亲，到东京去。因为短于资本，不能入美术学校或音乐学校。我就作游览者，除了到研究所去略学一些绘画音

乐实技以外，只是看戏，买书，访问展览会和音乐会。过了一年，金尽了，只得归国。归国后又在专科师范做了半年教师，随即到一个新办在浙江上虞的山水间的春晖中学去教图画音乐。二三年后我又辞去。加入一班朋友的团体，在上海附近的江湾办了一所立达学园。在那学园里教中学部的图画音乐，和文艺院的关于绘画及艺术的理论，兼任上海大学、复旦大学，和澄衷中学、松江女子中学的图画、音乐或艺术理论功课。一九二七年九月，我三十岁诞辰，依归佛教，戒酒除荤。一九三〇年二月，我遭母丧，即辞去一切教职，迁居嘉兴，以卖文糊口。是年秋患大病，几濒危境。从此体弱多病，至今未复健康。

一九三二年十二月记

---

[1] 本篇原载1933年1月1日《读书杂志》第3卷第1期，与柳亚子、巴金、高语罕、徐悲鸿、熊佛西等人的文章一起刊登，总题“作家自传”。题下有“以收到先后为序”字样，“丰子恺自述”居第一。

小白之死[1]

战后[2]的江湾的荒寂的夏日的朝晨，我整理了茶盘和纸烟匣，预备做这一日的人。贻孙苍白了脸，仓皇地闯进我的室内来。我听到他的发抖的叫声“娘舅……”的一瞬间，心中闪过一阵不祥的预感，知道今天所抽着的运命的签一定别致些了。因为贻孙在隔壁的学校里读书，现在正是上课的时候，无事不会来此；况且他是一个沉默而稳重的高中理科三年级生，平日课余来我这里闲耍，总是态度温雅，举止端详的，今天不是有非常的事，不会在清晨苍白了脸而闯进我的室内来。我用了“一·二八”之后在乡下探听上海战事消息时所用的一种感情，静听他的说话。

“娘舅……叔父有病……厉害……”

最后的两个字，声音断续而很不明确。我的脑际立刻闪出一幅小白躺在床上待毙的想象图来。

“啊，小白病了？现在什么地方？你怎么知道？……”

“在医院里，银宝家派车夫阿三到学校里来叫我去……”

我继续问他什么病，现在病状如何，只见他的嘴唇只管发颤，过了好久，他用身体的方向指示在学校里的车夫阿三，断断续续地回答我说：“据说不好了……”我的脑际好像电影开幕时的广告画的换片，立刻换了一幅小白僵卧在病院里的铁床上的想象图，然而并不确定，两幅图一隐一现地在我脑中开映。他的身体的转向把我从椅子里吸了起来，两人不约而同地向着学校走去。

学校的大门站着一个穿黑色短衣裤的人，红着眼睛，在那里盼望，我问了他，才知道小白于前日起忽患痢疾，已于今天死在时疫医院里，他是连夜不睡而看护他到死的人，现在银宝决定派他来叫贻孙。“我也去”，这三个字自动地从我的唇间落了出来。

不久我的身体被载在黄包车上，穿走在战争的遗迹间，向着小白的尸体而迫近去了。车行约有一小时之久，这一小时的冥想使我尝到了人生的浓烈的滋味。记得我以前到练市镇上的他的家里去的时候，我和他，他的老兄我的姐丈印池，三人常常通夜不寐，纵谈人生的种种问题。我们自然不是在那里讨论什么主义或什么哲学。但各把平日所感到而对他人不足道的感想肆无忌惮地说出来，互相批评或欣赏，颇足以舒展胸怀而慰藉心的寂寞。所以往往愈谈愈有兴味，直到窗下的火油灯光没却在晨光中而变成焦黄色的一粒的时候，方才各去睡觉。最近他别了他的老兄，独自旅居上海三德坊的友人家里，我去访问他，同他谈论贻孙高中毕业后升学的问题。这时候他微恙初愈，但见了我，谈兴还是很好，从升学问题谈到职业问题，社会问题，归根到人生问题，然而上海的紧张的空气与环境，不配作我们的从容的长谈的背景。我们的谈话不能延长，黄昏，我就同他分别。这回分别后的再聚，便是今朝了。从前我们的谈话中，也常常谈到死的问题。记得有一次半夜过后，我的阿姐从梦中醒来，撩开帐子一看，见我们三人正谈得兴高采烈。她是聋的，听不见我们的话，便招我过去问：“你们在半夜里起劲地讲什么？”我浪漫地回答她“讲死”两个字，使得她叹一口气，懊丧地睡了。那时我们都是活人，不过空口地谈死的话，已觉得滋味比世俗的应酬和日常的问答浓烈得多，足使我在古典派的聋子的阿姐面前自炫其浪漫。现在，小白实践地死倒来，要我坐了黄包车去看，今天我所尝到的人生滋味，实在过于浓烈而有些热辣了。我坐在车中仰望苍天，礼赞运命之神的伟力。他现在正拿着那册运命的大帐簿，在我名下翻出一行来给我看。我看见

写着："中华民国二十一年八月三日上午八时，你须得坐了黄包车去看你的朋友小白的尸体。"我想再看其次的一行写着要我做什么，他那帐簿早已闭拢了。

黄包车拉到了银宝家里。银宝家的客堂里坐着许多的人，眉头都颦蹙着。他们是小白的从兄弟及侄儿们，正在商办小白的后事。我和贻孙一到，就被两班人分别捉住，听他们从头诉说这突发的不幸事件的原委。有的详细地说述他的患病及进院的经过。有的精密地打算怎样把尸身从医院运到湖州会馆去办丧事的方法。有的猜谅练市本家的老太太、夫人，及老兄接到电报后的行动，又考虑怎样防止他们的过分的哀悼。有的屈指计算尸体上所应穿的寿衣，预备买衣料来赶紧去做。又有小白患病前所寄居的那人家的男子，拿了小白的遗物来当众人面前交付给银宝，说连一个铅笔蒂头都在这里面了。我对于这等诉述和商谈，只能用叹息或唯唯来应对。我是预备尝人生的浓烈滋味而来和老友诀别的，但他们的诉述和商谈已把这滋味冲淡了。我举头望着天井里，想重番召集我的诀别老友的心情。我的眼睛看到了玻璃窗上的八个白粉笔字："哿矣富人，哀此茕独。"下面又注着三个小字"小白题"。我不期地叫道："唉！这字还是他写的！"这叫声引起了几声慨叹和暂时间的静默。

我知道这八个字，小白是为了"一·二八"战争逃难的民众而写的。"一·二八"事件的时候，小白正在闸北"躬逢其盛"。我从我的姐丈处间接知道他曾历尽艰苦而逃出战地，又冒了危险而进去营救他的病着的从兄，他亲眼看见商务印书馆的被毁，亲身被摄在虹口五洲大药房的捉人事件的照相中，登载在时报上。我久想觅个空闲的日子，和小白作一次长谈，倾听他的珍贵的阅历。可是为了战后谋生的忙碌，始终未曾偿愿。但猜想他那明白的头脑和透彻的眼光，在这一次意想不到的剧烈的市街战中，一定见到不少与我们所常谈的生死问题有密切关系的现象。

想到这里，我不期地叫出：“唉！我还想同小白谈话一次呢！”

下午，汽车把我载到了死一般静寂的闸北中兴路的湖州会馆的遗迹的门口。我随了众人走进遗迹中残存的几间破屋，就看见一所平屋的门口停着一个棺材，旁边二三个人在那里指点批评。有的说这货物卖二百四十块钱还算是便宜的，有的说照他的身家应该困这样的棺材。我明知道“小白要困这棺材”了。但“小白”的subject〔主语〕和“困这棺材”的predicate〔谓语〕，在我心中一时竟造不起sentence〔句子〕来。我本能地觉得小白还活着，棺材是我们谈死的问题时所用的一种语材。但我立刻责备自己的心的幼稚。六七个月之前，横死在这片广大的遗迹上的人不知几千，不过我不曾认识他们罢了。小白在车夫阿三的看护之下病死在时疫医院里，又有许多亲族同他殡殓，比较起那几千人来，死得着实舒泰了，又何用我来惺惺怜惜呢？于是我也走上前去抚摸那棺材——我的老友的永久的本宅。

死一般静寂的环境中忽然听到汽车的叫声。不久一个西洋人和一个中国人扛着一只精美而清洁的病床向平屋走来，床上横着全部用白布包裹的小白的尸体。他们把这奇异的白布包抬到屋内铺设着的尸床上，由那外国人仔细地打开来，再用雪白的手巾把尸体揩抹干净，安放端整。然后向袋中摸出发票来，向治殡的人要钱，我听说这柩车是从万国殡仪馆借来的。从医院里载送到此，车费三十五两银子。我看见那外国人一路讲话，一路指点小白，似乎在那里讲价。小白则同雕像一般仰卧着，一任他们指点。

我从那外国人进来的时候起，就默默地为小白念佛。现在叫人点起香烛来，让我向这老友作永远的告别。我拜伏在他的灵前，热诚地为他祈愿，愿他从此永离秽趣，早生西方极乐世界。南无阿弥陀佛。

民国二十一年十月二十七日写

---

[1] 本篇原载1933年1月《现代》杂志第2卷第3期。

[2] 战后，指1932年1月28日“一·二八”事变后。

胡桃云片[1]

凭窗闲眺，想觅一个随感的题目。

说出来真觉得有些惭愧：今天我对于展开在窗际的“一·二八”战争的炮火的痕迹，不能兴起“抗日救国”的愤慨，而独仰望天际散布的秋云，甜蜜地联想到松江的胡桃云片。也想把胡桃云片隐藏在心里，而在嘴上说抗日救国。但虚伪还不如惭愧些吧。

三四年前在松江任课的时候，每星期课毕返上海，黄包车经过望江楼隔壁的茶食店，必然停一停车，买一尺胡桃云片带回去吃。这种茶食是否松江的名物，我没有调查过。我是有一回同一个朋友在望江楼喝茶，想买些点心吃吃，偶然在隔壁的茶食店里发见的。发见以后，我每次携了藤篦坐黄包车出城的时候必定要买。后来成为定规，那店员看见我的车子将停下来，就先向橱窗里拿一尺糕来称分量。我走到柜上，不必说话，只须摸出一块钱来等他找我。他找我的有时两角小洋，有时只几个铜板，视糕的分量轻重而异。每月的糕钱约占了我的薪水的十二分之一。我为什么肯拿薪水的十二分之一来按星期致送这糕店呢？因为这种糕实有使我欢喜之处，且听我说：

云片糕，这个名词高雅得很。云片二字是糕的色彩形状的印象的描写。其白如云，其薄如片，名之曰云片，真是高雅而又适当。假如有一片糕向空中不翼而飞，我们大可用古人“白云一片去悠悠”之句来题赞这景象。但我还以为这名词过于象征了些。因为糕的厚薄固然宜于称片，但就糕的轮廓的形状上看，对于上面的云字似觉不切。这糕的四边是直

线，四根直线围成一个长方形。用直线围成的长方形来比拟天际缭绕不定的云，似乎过于象征而有些牵强了。若把云片二字专用于胡桃云片上，那么我就另有一种更有趣味的看法。

胡桃云片，本是加有胡桃的云片糕的意思。想象它的制法，大约是把一块一块的胡桃肉装入米粉里，做成一段长方柱形，然后用刀切成薄薄的片。这样一来，每一片糕上都有胡桃肉的各种各样的切断面的形状。胡桃肉的形体本是非常复杂，现在装入糕中而切成片子，就因了它的位置、方向，及各部形体的不同，而在糕片上显出变化多样的形象来。试切下几片糕来，不要立刻塞进口里，先来当作小小的画片观赏一下。有许多极自然的曲线，描出变化多样的形象，疏疏密密地排列在这些小小的画片上。倘就各个形象看：有的像果物，有的像人形，有的像鸟兽，还有许多像台湾。就全体看：有时像蠹鱼钻过的古书，有时像别的世界的地图，有时像古代的象形文字，然而大都疏密无定，颇像现在窗外的散布着秋云的天空。古人诗云：“人似秋云散处多。”秋天的云，大都是一朵一朵地分散而疏密无定的。这颇像胡桃云片上的模样。故我每吃胡桃云片便想起秋天，每逢秋天便想吃胡桃云片。根据了这看法而称这种糕曰“胡桃云片”，岂不更为雅致适切而更有趣味吗？

松江人似乎曾在胡桃云片上发见了这种画意的。他们所制的糕，不像别处的产物似地仅在云片中嵌入胡桃肉，他们在糕的四周用红色的线条作一黄金律的缘，而把胡桃的断面装点在这缘线内。这宛如在一幅中国画上加了装裱，或是在一幅西洋画上加了镜框，画的意趣更加焕发了。这些胡桃肉受了缘的隔离，已与实际的世间绝缘，不复是可食的胡

桃肉，而成为独立的美的形体了。

因这缘故，松江的胡桃云片使我特别欢喜。辞了松江的教职以后，我不能常得这种胡桃糕，但时时要想念它——例如今天凭窗闲眺而望天际散布的秋云的时候。读者也许要笑："你在想吃松江胡桃糕，何必絮絮叨叨地说出这一大篇！"不，不，我要吃糕很容易：到江湾街上去买两百文胡桃肉，七个铜板云片糕，拿回家来用糕包裹胡桃肉，闭了眼睛塞进嘴里，嚼起来味道和松江胡桃云片完全一样。我的想念松江胡桃云片，是为了想看。至少，半是为了想看，半是为了想吃。若要说吃，我吃这种糕是并用了眼睛和嘴巴而吃的。

我们中国的市上，仅用嘴巴吃的东西太多了。因此使我拿薪水的十二分之一来按星期致送松江的糕店，又使我在江湾的窗际遥遥地想念松江的胡桃云片。我希望我国到处的市上，并用眼睛和嘴巴来吃的东西渐渐多起来。不但嘴吃的东西，身体各部所用的东西，也都要教眼睛参加进去才好。我又希望我国到处的市上，并用眼睛和身体来用的东西也渐渐多起来。

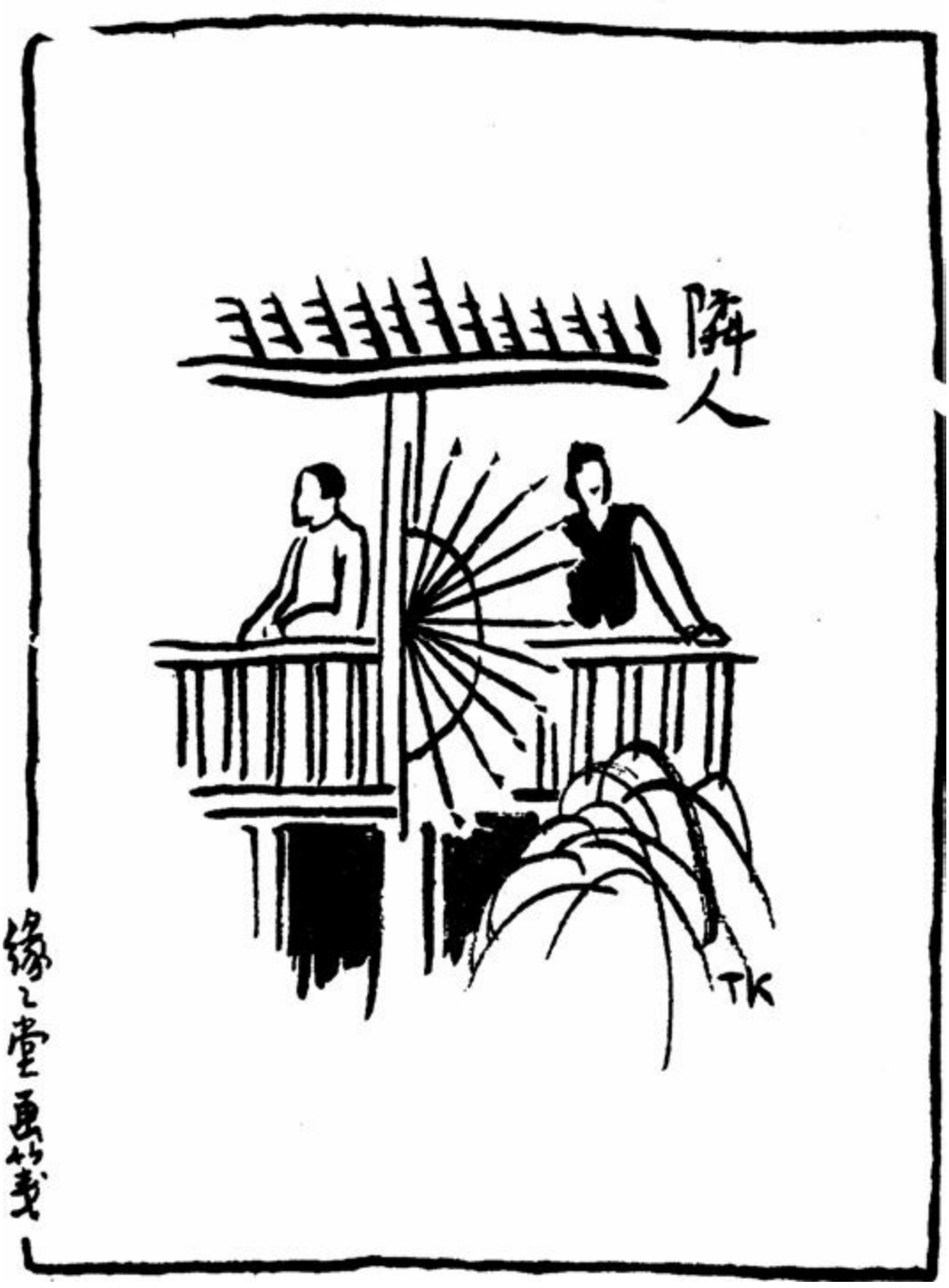
民国二十一年十一月一日

---

[1] 本篇原载1933年1月16日《东方杂志》第30卷第2号。

画谶[1]

我把上文[2]所说的铁扇骨描写为一幅小小的毛笔画，题了“邻人”两字，放在画箧里，有机会想给它制版印刷在画报杂志上，以广求世间同感的人。不久果然得到了海外的同感者。



上海某日本杂志问我索画稿，我随手把这幅画送给他们，他们制了锌版印在那杂志上了。后来我遇见该杂志的编者，他问我说：“丰君，你那幅画是描写中国和日本的吗？”我的本意不是如此的；又因为虽然

我和他相熟识，但我们总是两国的人民，各负着千万分之一的国家的责任，即使那画本意如此，一个中国人和一个日本人当面谈话两国邦交的问题，总觉得是不有趣的事，所以我回答他说：“不，我们不谈国事，我是描写天通庵附近的实景的，这是人类社会的一种现象。”我们的话题就转向别处去。

那正是中日邦交形势渐趋恶劣的时候，我把这画投登在日本杂志上，在别人看来显然要起那样的猜想。但我不大关心时局，这画完全是偶凑的，我当时曾想，这事与最近我为某君的讣闻写的像赞同一情形了：我的亲戚某君死了，其家族为他发丧，印一卷讣闻，把遗像放在卷首，要我在他的遗像后面写一幅像赞。我对某君虽是亲戚，但属远分，又不同居在一乡，似乎不曾见过面；即使见过一面，也完全记不起了，他的生活性情我都不明了，像赞没有话可说，我就用普通佛徒的口气，写“是大解脱”四个字送了去。他的家族只要是我写来的，就不加审查，把它印在讣闻上了。后来他们的亲族中有个识者问我，说：“你知道那人是缢死的吗？”这时候我才知道那人是缢死的，不过秘而不宣，讣闻上仍写着“寿终正寝”。我的无意的题赞，在知道这秘密的人看来正是有意的讽刺了。其实，假如我预先知道这秘密，我一定不写这四个字，和我不欢喜对一个日本人说中日邦交同一心理。这两件事，都是奇妙的偶凑。

说得文雅些，这是“谶”。谶都是事体经过之后说说的。主宰世间众缘的神，依照了他自己的旨意而制定万事万物的运命。人探寻神所制定的事件的经过，而把其中相联络的不祥的言语与事实选集出来，名之曰“谶”。现在我也可探寻一下：神在暗中制使我在那时描那画，又制使中日邦交破坏，又制使那日本杂志的编者对我的画作那样的猜想，最近又制使日本人于九月十八日在沈阳闹事，于一月廿八日在上海闯祸。这

样说来，我自称那幅画为“画谶”，亦无不可。

表象人类的羞耻的那把铁扇骨，因了那日本人的猜想而变成了中日邦交破坏的画谶。照那日本人的猜想，现在这画中的两个邻人不复是背向而坐，是各人卷起衣袖，隔着铁扇骨而厮打了。这样说来，这幅画是人类的羞耻的象征，也可看作国际的羞耻的象征。

二十一年十二月十四夜

---

[1] 本篇曾与作者的另一篇随笔《羞耻的象征》（即《随笔十二篇》中的《邻人》一文）一起，发表在1933年1月《良友》图书月刊第73期上。

[2] 上文，即指《羞耻的象征》。

陋巷[1]

杭州的小街道都称为巷。这名称是我们故乡所没有的。我幼时初到杭州，对于这巷字颇注意。我以前在书上读到颜子“居陋巷，一箪食，一瓢饮”的时候，常疑所谓“陋巷”，不知是甚样的去处。想来大约是一条坍圮、龌龊而狭小的弄，为灵气所钟而居了颜子的。我们故乡尽不乏坍圮、龌龊、狭小的弄，但都不能使我想象做陋巷。及到了杭州，看见了巷的名称，才在想象中确定颜子所居的地方，大约是这种巷里。每逢走过这种巷，我常怀疑那颓垣破壁的里面，也许隐居着今世的颜子。就中有一条巷，是我所认为陋巷的代表的。只要说起陋巷两字，我脑中会立刻浮出这巷的光景来。其实我只到过这陋巷里三次，不过这三次的印象都很清楚，现在都写得出来。

第一次我到这陋巷里，是将近二十年前的事。那时我只十七八岁，正在杭州的师范学校里读书。我的艺术科教师L先生[2]似乎嫌艺术的力道薄弱，过不来他的精神生活的瘾，把图画音乐的书籍用具送给我们，自己到山里去断了十七天食，回来又研究佛法，预备出家了。在出家前的某日，他带了我到这陋巷里去访问M先生[3]。我跟着L先生走进这陋巷中的一间老屋，就看见一位身材矮胖而满面须髯的中年男子从里面走出来应接我们。我被介绍，向这位先生一鞠躬，就坐在一只椅子上听他们的谈话。我其实全然听不懂他们的话，只是断片地听到什么“楞严”“圆觉”等名词，又有一个英语“philosophy〔哲学〕”出现在他们的谈话中。这英语是我当时新近记诵的，听到时怪有兴味。可是话的全体的意义我都不解。这一半是因为L先生打着天津白，M先生则叫工人倒茶的时候说纯粹的绍兴土白，面对我们谈话时也作北腔的方言，在我都不

能完全通用。当时我想，你若肯把我当作倒茶的工人，我也许还能听得懂些。但这话不好对他说，我只得假装静听的样子坐着，其实我在那里偷看这位初见的M先生的状貌。他的头圆而大，脑部特别丰隆，假如身体不是这样矮胖，一定负载不起。他的眼不像L先生的眼地纤细，圆大而炯炯发光，上限帘弯成一条坚致有力的弧线，切着下面的深黑的瞳子。他的须髯从左耳根缘着脸孔一直挂到右耳根，颜色与眼瞳一样深黑。我当时正热中于木炭画，我觉得他的肖像宜用木炭描写，但那坚致有力的眼线，是我的木炭所描不出的。我正在这样观察的时候，他的谈话中突然发出哈哈的笑声。我惊奇他的笑声响亮而愉快，同他的话声全然不接，好像是两个人的声音。他一面笑，一面用炯炯发光的眼黑顾视到我。我正在对他作绘画的及音乐的观察，全然没有知道可笑的理由，但因假装着静听的样子，不能漠然不动；又不好意思问他“你有什么好笑”而请他重说一遍，只得再假装领会的样子，强颜作笑。他们当然不会考问我领会到如何程度，但我自己问心，很是惭愧。我惭愧我的装腔作笑，又痛恨自己何以听不懂他们的话。他们的话愈谈愈长，M先生的笑声愈多愈响，同时我的愧恨也愈积愈深。从进来到辞去，一向做个怀着愧恨的傀儡，冤枉地被带到这陋巷中的老屋里来摆了几个钟头。

第二次我到这陋巷，在于前年，是做傀儡之后十六年的事了。这十六七年之间，我东奔西走地糊口于四方，多了妻室和一群子女，少了一个母亲；M先生则十余年如一日，长是孑然一身地隐居在这陋巷的老屋里。我第二次见他，是前年的清明日，我是代L先生送两块印石而去的。我看见陋巷照旧是我所想象的颜子的居处，那老屋也照旧古色苍然。M先生的音容和十余年前一样，坚致有力的眼帘，炯炯发光的黑瞳，和响亮而愉快的谈笑声。但是听这谈笑声的我，与前大异了。我对于他的话，方言不成问题，意思也完全懂得了。像上次做傀儡的苦痛，这回已经没有，可是另感到一种更深的苦痛：我那时初失母亲——从我

孩提时兼了父职抚育我到成人，而我未曾有涓埃的报答的母亲。痛恨之极，心中充满了对于无常的悲愤和疑惑。自己没有解除这悲和疑的能力，便堕入了颓唐的状态。我只想跟着孩子们到山巅水滨去picnic〔郊游〕，以暂时忘却我的苦痛，而独怕听接触人生根本问题的话。我是明知故犯地堕落了。但我的堕落在我所处的社会环境中颇能隐藏。因为我每天还为了糊口而读几页书，写几小时的稿，长年除荤戒酒，不看戏，又不赌博，所有的嗜好只是每天吸半听美丽牌香烟，吃些糖果，买些玩具同孩子们弄弄。在我所处的社会环境中的人看来，这样的人非但不堕落，着实是有淘剩[4]的。但M先生的严肃的人生，显明地衬出了我的堕落。他和我谈起我所作而他所序的《护生画集》，勉励我；知道我抱着风木之悲，又为我解说无常，劝慰我。其实我不须听他的话，只要望见他的颜色，已觉羞愧得无地自容了。我心中似有一团“剪不断，理还乱”的丝，因为解不清楚，用纸包好了藏着。M先生的态度和说话，着力地在那里发开我这纸包来。我在他面前渐感局促不安，坐了约一小时就告辞。当他送我出门的时候，我感到与十余年前在这里做了几小时傀儡而解放出来时同样愉快的心情。我走出那陋巷，看见街角上停着一辆黄包车，便不问价钱，跨了上去。仰看天色晴明，决定先到采芝斋买些糖果，带了到六和塔去度送这清明日。但当我晚上拖了疲倦的肢体而回到旅馆的时候，想起上午所访问的主人，热烈地感到畏敬的亲爱。我准拟明天再去访他，把心中的纸包打开来给他看。但到了明朝，我的心又全被西湖的春色所占据了。

第三次我到这陋巷，是最近一星期前的事。这回是我自动去访问的。M先生照旧孑然一身地隐居在那陋巷的老屋里，两眼照旧描着坚致有力的线而炯炯发光，谈笑声照旧愉快。只是使我惊奇的，他的深黑的须髯已变成银灰色，渐近白色了。我心中浮出“白发不能容宰相，也同闲客满头生”之句，同时又悔不早些常来亲近他，而自恨三年来的生活

的堕落。现在我的母亲已死了三年多了[5]，我的心似已屈服于“无常”，不复如前之悲愤，同时我的生活也就从颓唐中爬起来，想对“无常”作长期的抵抗了。我在古人诗词中读到“笙歌归院落，灯火下楼台”，“六朝旧时明月，清夜满秦淮”，“白头宫女在，闲坐说玄宗”等咏叹无常的文句，不肯放过，给它们翻译为画。以前曾寄两幅给M先生，近来想多集些文句来描画，预备作一册《无常画集》。我就把这点意思告诉他，并请他指教。他欣然地指示我许多可找这种题材的佛经和诗文集，又背诵了许多佳句给我听。最后他翻然地说道：“无常就是常。无常容易画，常不容易画。”我好久没有听见这样的话了，怪不得生活异常苦闷。他这话把我从无常的火宅中救出，使我感到无限的清凉。当时我想，我画了《无常画集》之后，要再画一册《常画集》。《常画集》不须请他作序，因为自始至终每页都是空白的。这一天我走出那陋巷，已是傍晚时候。岁暮的景象和雨雪充塞了道路。我独自在路上彷徨，回想前年不问价钱跨上黄包车那一回，又回想二十年前做了几小时傀儡而解放出来那一会，似觉身在梦中。

一九三三年一月十五日于石门湾

---

[1] 本篇原载1933年4月16日《东方杂志》第30卷第8号。

[2] L先生，指李叔同先生。

[3] M先生，指马一浮先生。

[4] 淘剩，作者家乡话，意即出息。

[5] 作者的母亲死于1930年农历正月初五，即公历2月3日。据此“三年多”一说，疑文末之写作年代为农历。

标题音乐[1]

“雨是哪里落下来的？”

窗外一个孩子的话声牵惹了我的注意。我放下手中的书，侧着耳朵，静听下文。

“雨？雨是天上菩萨[2]落下来的呀！”

李家大妈用竹丝扫帚“沙沙”地扫着天井里的梅雨的积水，有口无心地回答四岁的一宁[3]的质问。一宁把“天上菩萨”这个名词反复说了三遍，似乎对它颇感兴味的。但继续又是疑问：

“天上菩萨面盆里倒出来的吗，天上菩萨？”

她大约是要练习这刚才学来的新名词“天上菩萨”，所以尽量地应用，开头用一个，末脚再用一个。

“嗳！勿错！天上菩萨！乖官官[4]，真聪明！”

李家大妈把说话合上了“沙沙”的拍子，有口无心地，断断续续地回答。

我听了发生兴味，抛弃手中的书，立起身来，准备开门去参加她们的说话。但又立刻缩回开门的手，仍旧坐下来，侧着耳朵静听。因为我忽然悟到，我似乎没有参与她们那种说话的资格。

“面盆呢？面盆在哪里？”

这回一宁的话声比前响亮得多。我想见她正在仰起头向空中找寻面盆，朝天喊着。但李家大妈只管拼命地“沙沙”，置之不答，恐怕是没有听见她的话的。她接连问了几遍，带着哭声了。李家大妈这才停止了“沙沙”，而专任对付她：

“什么了，什么了？”

“面盆呢！你为啥勿响？”

“面盆？”李家大妈惊奇地反问，“要面盆做什么？面盆水弄勿得，弄湿了衣裳姆妈要骂。”

“勿是！”一宁顿着脚，恨恨地喊，“喏：落雨呀，面盆呢？面盆在哪里？”

“落雨世界[5]，面盆水弄勿得，弄湿了衣裳姆妈要骂。”李家大妈说过，便开始“沙沙”地扫到大门口去了。

一宁在阶沿上顿着足，连叫“勿是！勿是！勿是”！但李家大妈愈扫愈远，渐渐扫到门外去了。一宁便开始盛气地号哭。

我隔着窗子静听，明知道她是被误解而受冤屈了。那老太婆真是糊涂透顶！我恨不得把自己的灵魂钻进一宁的身体中，帮她表白，但立刻知道无须。因为我静听她的哭声，觉得其抑扬顿挫的音节中已雄辩地详尽地发泄着她心中的愤懑了。现在我试把这片洋洋的哭声翻译为言语：

“你这老太婆该死！我刚才问你‘雨是否天上菩萨从面盆里倒出来的’，你不是说过‘勿错’，又赞我‘聪明’吗？既然我的话是‘勿错’的，现在我就请你把天上菩萨的面盆指出来给我看！怎么你又诬我想弄面盆水呢？既然你称赞我‘聪明’，我这质问正是‘聪明’的进步，怎么你反拿‘姆

妈要骂’这等话来坍我的台呢？你所答非所问，你无端污人清白！你这老太婆该死！”

我因此联想到近代的“标题音乐”（program music）——用音描写事象或心情的音乐，换言之，含有文学的内容的音乐。裴德芬〔贝多芬〕（Beethoven）以来世间所盛行的标题音乐，就是从我家的一宁的哭声进步而成的。

一九三三年六月二十日

---

[1] 本篇原载1933年8月1日《文学》月刊第1卷第2号。

[2] 在作者家乡一带，称老天爷为“天上菩萨”。

[3] 一宁，作者之幼女，后改名一吟。

[4] 官官，作者家乡一带对小主人的称呼。

[5] 石门湾方言，称天气为世界。——作者原注。

忆弟[1]

突然外面走进一个人来，立停在我面前咫尺之地，向我深深地作揖。我连忙拔出口中的卷烟而答礼，烟灰正擦在他的手背上，卷烟熄灭了，连我也觉得颇有些烫痛。

等他仰起头来，我看见一个衰老憔悴的面孔，下面穿一身褴褛的衣裤，伛偻地站着。我的回想在脑中曲曲折折地转了好几个弯，才寻出这人的来历。起先认识他是太，后来记得他姓朱，我便说道：

“啊！你是朱家大伯！长久不见了。近来……”

他不等我说完就装出笑脸接上去说：

“少爷，长久不见了，我现在住在土地庵里，全靠化点香钱过活。少爷现在上海发财了？几位官官[2]了？真是前世修的好福气！”

我没有逐一答复他在不在上海，发不发财，和生了几个儿子；只是唯唯否否。他也不要求一一答复，接连地说过便坐下在旁边的凳子上。

我摸出烟包，抽出一支烟来请他吸，同时忙碌地回想过去。

二十余年之前，我十三四岁的时候，和满姐、慧弟[3]跟着母亲住在染坊店里面的老屋里。同住的是我们的族叔一家。这位朱家大伯便是叔母的娘家的亲戚而寄居在叔母家的。他年纪与叔母仿佛。也许比叔母小，但叔母叫他“外公”，叔母的儿子叫他“外公太太”（注：石门湾方言。称曾祖为太）。论理我们也该叫他“外公太太”；但我们不论。一则

因为他不是叔母的嫡亲外公，听说是她娘家同村人的外公；且这叔母也不是我们的嫡亲叔母，而是远房的。我们倘对他攀亲，正如我乡俗语所说“攀了三日三夜，光绪皇帝是我表兄”了。二则因为他虽然识字，但是挑水果担的，而且年纪并不大，叫他“太太”有些可笑。所以我们都跟染坊店里的人叫他朱家大伯。而在背后谈他的笑话时，简称他为“太”。这是尊称的反用法。

太的笑话很多，发见他的笑话的是慧弟。理解而赏识这些笑话的只有我和满姐。譬如吃夜饭的时候，慧忽然用饭碗接住了他的尖而长的下巴，独自吃吃地笑个不住。我们便知道他是想起了今天所发见的太的笑话了，就用“太今天怎么样？”一句话来催他讲。他笑完了便讲：

“太今天躺在店里的榻上看《康熙字典》。竺官[4]坐在他旁边，也拿起一册来翻。翻了好久，把书一掷叫道：‘竺字在哪里？你这部字典翻不出的！’太一面看字典，一面随口回答：‘蛮好翻的！’竺官另取一册来翻了好久，又把书一掷叫道：‘翻不出的！你这部字典很难翻！’他又随口回答：‘蛮好翻的！再要好翻没有了！’”

讲到这里，我们三人都笑不可仰了。母亲催我们吃饭。我们吃了几口饭又笑了起来。母亲说出两句陈语来：“食不言，寝不语。你们父亲前头……”但下文大都被我们的笑声淹没了。从此以后，我们要说事体的容易做，便套用太的语法，说“再要好做没有了”。后来更进一步。便说“同太的字典一样”了。现在慧弟的墓木早已拱了，我同满姐二人有时也还在谈话中应用这句古话以取笑乐。——虽然我们的笑声枯燥冷淡，远不及二十余年前夜饭桌上的热烈了。

有时他用手按住了嘴巴从店里笑进来，又是发见了太的笑话了。“太今天怎么样？”一问，他便又讲出一个来。

“竺官问太香瓜几钱一个，太说三钱一个，竺官说：‘一钱三个？’太说：‘勿要假来假去！’竺官向他担子里捧了三个香瓜就走，一面说着：‘一个铜元欠一欠，大年夜里有月亮，还你。’太追上去夺回香瓜。一个一个地还到担子里去，口里唱一般地说：‘别的事情可假来假去，做生意勿可假来假去！’”

讲到“别的事情都可假来假去”一句，我们又都笑不可仰了。

慧弟所发见的趣话，大都是这一类的。现在回想起来，他真是一个很别致的人。他能在寻常的谈话中随处发见笑的资料。例如嫌冷的人叫一声“天为什么这样冷”！装穷的人说了一声“我哪里有钱”！表明不赌的人说了一声“我几时弄牌”！又如怪人多事的人说了一句“谁要你讨好”！虽然他明知道这是借疑问词来加强语气的，并不真个要求对手的解答，但他故意捉住了话中的“为什么”“哪里”“几时”“谁”等疑问词而作可笑的解答。倘有人说“我马上去”，他便捉住他问“你的马在哪里”？倘有人说“轮船马上开”，他就笑得满座皆笑了。母亲常说他“吃了笑药”，但我们这孤儿寡妇的家庭幸有这吃笑药的人，天天不缺乏和乐而温暖的空气。我和满姐虽然不能自动发见笑的资料，但颇能欣赏他的发见，尤其是关于太的笑话，在我们脑中留下不朽的印象。所以我和他虽已阔别二十余年，今天一见立刻认识，而且立刻想起他那部“再要好翻没有了”的字典。

但他今天不讲字典，只说要买一只龛缸，向我化一点钱。他说：

“我今年七十五岁了，近来一年不如一年。今年三月里在桑树根上绊一绊跌了一交，险险乎病死。靠菩萨，还能走出来。但是还有几时活在世上呢？庵里毫无出息。化化香钱呢，大字号店家也只给一两个小钱，初一月半两次，每次最多得到三角钱，连一口白饭也吃不饱。店里

先生还嫌我来得太勤。饿死了也干净，只怕这几根骨头没有人收拾，所以想买一只缸。缸价要七八块钱，汪恒泰里已答应我出两块钱，请少爷也做个好事。钱呢，买好了缸来领。”

我和满姐立刻答应他每人出一块钱。又请他喝一杯茶，留他再坐。我们想从他那里找寻自己童年的心情，但终于找不出，即使找出了也笑不出。因为主要的赏识者已不在人世，而被赏识的人已在预备买缸收拾自己的骨头，残生的我们也没有心思再作这种闲情的游戏了。我默默地吸卷烟，直到他的辞去。

一九三三年六月廿四日在石门湾

---

[1] 本篇原载1933年8月《文学》杂志第1卷第2号。

[2] 官官，作者家乡一带对小主人的称呼。

[3] 满姐，即作者的三姐丰满（梦忍）。慧弟，即作者的大弟丰浚（慧珠）。

[4] 竺官，系店里的伙计。

取名[1]

孩子们的名字，叫惯了似乎是各人出世时就写好在额骨上的，其实都是他们的外公所取定。且据我回想，外公的取名都有深长的用心。想起之后不免记录一些。

阿大是半夜里出世的，很肥胖，哭声甚大，但是女。她的外婆和娘舅都预先来我家等她出世，虽然只等着一个外甥女，但头生，不论男女总是大家欢喜的。次日娘舅回城，我就托他代请外公给阿大取一个名字。过几天收到外公的回信，信内附一张红纸，红纸上面横写着“长命富贵”四个小字，下面直写着“丰陈宝”三个大字。信内说，知道她是夜里出世的，哭声甚大，故引用古典，给她取名“陈宝”。

我不知道古典，检查《辞源》，果然找到了“陈宝”一项，下面写着：“神名，秦文公获若石于陈仓北阪城。祠之。其神来。常于夜。……其声殷殷。以一牢祠之名曰陈宝。见《史记》。”

我一向不懂取名的方法，《康熙字典》里有数万个字，无头无脑，教从何处取起？我叹佩外公的博闻，这真可谓巧立名目。可惜我们的陈宝现在虽已十四岁而在小学毕业了，但只是一个寻常的少女，并不像神，将来不致变为神女。这也可谓名不副实了。

阿二出世时我在东京，没有看她堕地。家人写信告诉我说，这回又是女，她的祖母和外婆略微有些失望。外公已给她取名叫做“麟先”。这回不必翻《辞源》，我也知道外公的用心了：“麟之趾，振振公子。”麟是男儿，先是先行，麟先就是男儿的先行。外公的意思，这女儿是将来

的男儿的先锋。换言之，我们的阿二非为自己做人而投生，只是为男的阿三报信而来的。总言之，将来的阿三定要他是男。

但麟先也是名不副实的，她不能尽先锋之职，终于引出了一个女的阿三来。这会失望的不但祖母和外婆，外公一定更甚。但祖母用心尤深：阿三临盆的一天，她袋里预先藏着一只洋钉和两粒黄豆。听见阿三的呱呱声之后，没有稳婆的“恭喜”声，便把洋钉和两粒黄豆投在胞瓶里，这叫做“演样”。这样一来，将来的阿四身上一定带了一只洋钉和两粒黄豆的东西而出世。故失望之余，大家还是放心。不过对于这滥竽的阿三大家很冷淡，没有人提出给她取名字的话。外公也不寄红纸来。起初大家叫她“小毛头”或阿三，后来乳母在眠歌里偶然唱了一声“三宝宝”，从此大家就自然地叫她三宝。三是她的排行，宝是女孩子的通称（嘉兴人称女儿为宝宝），这名字确是很自然的。但没有外公写在红纸上，终非名正言顺。这无名的三宝终在四岁上辞职而去。不称职的麟先似乎怕被革职，她入学之后自己把名字改写为“林仙”了。

阿四出世在我所旅食的他乡，祖母投在胞瓶里的一只洋钉和两粒黄豆，果然移在他身上了。祖母在故乡得信后，连忙做寿桃分送诸亲百眷。外公信里附一张红纸来，红纸上头横写着“长命富贵”，下面直写着“丰华赡”。并在信里说：“赡是丰足的意思。”外公的深长用心真使我感动。那时我从东京回来，负了一身债，家累又日重一日，生活窘迫得很。故外公的意思，明白地说，是“有了儿子以后，还要有钱”。我家虽然此后增出了一个乳母的开销，但有儿子名“赡”，似乎也就胆大了。

阿五又是男，块头大得很，外公给他取名奇伟。但他负了这大名，到五岁上就死去。阿六又是男的，外公给他取名元草。这里的用意我可不知，也没有问外公。将来我到地下，倘遇见我的岳父一定要补问。生到阿六，我家子女稍稍嫌多了，但钱却还是不多。这恐怕是阿四

的“赡”字常常被人误写为“瞻”字的缘故。不然，阿四也是名不副实的。

最后的阿七在肚里的时候就被惹厌，问起的人都说“又要生了”？生的时候也没有人盼望他是男，她就做了女。外公给她取名一宁。又在信上告诉我们说，一宁是“得一以宁”之意。明白地说，就是“生了这一个不可再生，免得烦恼”。一宁总算听外公的话的，今年五岁了，没有弟妹。

一九三三年六月二十五日于石门湾

---

[1] 本篇原载1933年8月16日《东方杂志》第30卷第16号。

《数学趣味》[1]序

我中学时代最不欢喜数学，最欢喜图画，常常为了图画而抛荒数学课。看见某画理书上说：“学数学与学图画，头脑的用法相反，故长于数学者往往不善图画，长于图画者往往不善数学。”我得了这话的辩护，便放心地抛荒数学课，仿佛数学越坏图画会越好起来似的。现在回想觉得可笑，又可惜，放弃了青年时代应修的一种功课。我一直没有尝过数学的兴味，一直没有游览过数学的世界，到底是损失！

最近给我稍稍补偿这损失的，便是这册书里的几篇文章。我与薰宇相识后他便做这些文章。他每次发表，我都读，诱我读的，是它们的富有趣味的题材。我常不知不觉地被诱进数学的世界里去。每次想：假如从前有这样的数学书，也许我不会抛荒数学，因而不会相信那画理书上的话。我曾鼓励薰宇续作，将来结集成书。现在书就将出版了，薰宇要我作序。数学的书，教我这从小抛荒数学的人作序，也是奇事；而我居然作了，更属异闻！序，似乎应该是对于全书的内容有所品评或阐发的；然而我的序没有，只表示我是每篇的爱读者而已。——唯其中《韩信点兵》一篇给我的回想不很好：这篇发表时，我正患眼疾，医生叮嘱我灯下不可看书，而我接到杂志，竟在灯下一口气读完了。次日眼睛很痛，又去看医生。

一九三三年耶稣诞节，子恺

---

[1] 《数学趣味》（刘薰宇著）系1934年开明书店出版。

劳者自歌（十一则）

.—[1]

住在乡镇里生病，只得请中医看，吃中国药。都会里的朋友写信来，劝我到上海去进医院。我感谢他，然而没有听他的话。

因为在这里，我这病人的治疗法，算最合理的了。同镇的病人，有的正在那里请巫女看鬼，有的请道士驱邪，或者抬泥菩萨到家里来镇魔，差不多天天有敲锣鸣炮送神的声音，送到我的病床上来。我家常送“谢菩萨”份子，家里的工人常常餍足了“谢菩萨夜饭”的酒肉而归来。我生病不请教鬼神而请教中国医生，在这里已算是最合理、最正当、最开通的治法。满足之不暇，哪里还有工夫去讲医术和药质呢？

---

[1] 此则原载《劳者自歌》（1934年9月〔上海〕生活书店初版，系十六人合集）一书。

二[1]

体温天天三十九度，身子天天躺在床里。这也可谓人间寂寥的境地了。然而也还可找求生的欢喜与感兴。

视线所直射的梁木上有一只壁蟢[2]在那里做窠。最初只看见木头上淡淡的一小白点。壁蟢在其周围逡巡徘徊了一天，第二日那白点大了一圈，白了一些，壁蟢又在其旁逡巡徘徊了一天，第三日那白点又大了一圈，又白了一些。这样地经过了五日，梁木上就有了一个圆圆白白的小月亮，壁蟢从此不再见了。

这个小动物，也知道要保存自己的种族，也肯为子孙作牛马。天地好生之德，可谓广大而普遍了。

---

[1] 此则原载《劳者自歌》（1934年9月〔上海〕生活书店初版）一书。

[2] 壁蟢，即壁钱，也称壁茧。

三[1]

劳者休息的时候要唱几声歌。

他的声音是粗陋的。不合五音六律，不讲和声作曲。非泣非诉，非怨非慕。冲口而出，任情所至。

他的歌是短简的。寥寥数句，忽起忽讫。因为他只有微小的气力，短暂的时间。

他的歌是质朴的，不事夸张，不加修饰。身边的琐事，日常的见闻，断片的思想，无端的感兴，率然地、杂然地流露着。

他原是自歌，不是唱给别人听的。但有人要听，也就让他们听吧。听者说好也不管，说不好也不管。“聋人也唱胡笳曲，好恶高低自不闻。”劳者自歌就同聋人唱曲一样。

廿三年七月十五日

---

[1] 第三、四、五则原载1934年9月1日《良友》第93期。

·四

中国画描物向来不重形似，西洋画描物向来重形似；但近来的西洋画描物也不重形似了。中国画描色向来像图案，西洋画描色向来照自然；但近来的西洋画描色也像图案了。中国画向来重线条，西洋画向来不重线条；但近来的西洋画也重线条了。中国画向来不讲远近法，西洋画向来注重远近法；但近来的西洋画也不讲远近法了。中国人物画向来不讲解剖学，西洋人物画向来注重解剖学；但近来的西洋人物画也不讲解剖学了。中国画笔法向来单纯，西洋画笔法向来复杂；但近来的西洋画笔法也单纯了。中国画向来以风景为主，西洋画向来以人物为主；但近来的西洋画也以风景画为主了。etc.〔等等〕。自文艺复兴至今日的西洋绘画的变迁，可说是一步一步地向中国画接近。这一篇话其实只要列一个表。

廿三年七月二十日

·五

我梦见一只大船，在一片茫无涯际的大海上飘摇。船里的乘客，有的人高卧着，有的人闲坐着，有的人站立着，有的人连立脚地都没有，攀住了船沿而荡空着。

为了舱位不均，各处都在那里纷争。有的说高卧的应该让位，有的说闲坐的应该站起来，有的说站立的应该排紧些，有的说荡空的应该放下来，议论纷纷，莫衷一是；声势汹汹，满船鼎沸。就中有少数人提议说：“我们是同船合命，应该大家觉悟，自动地坐均匀来，讨论一个最重大的根本问题：我们这船究竟开往哪里？”但是他们的声音细弱，有的人听不到，有的人听到了，却怪他们迂阔，说现在争舱位都来不及，哪有工夫讨论这种问题？

我在梦中希望他们的声音放大来。不然，我想，要到舱位终于争定了或终于争不均匀的时候，大家才会想起这根本问题来。

廿三年七月三十

·六[1]

猪好像是最蠢最丑恶的东西。上海人骂愚蠢的人为猪猡。西洋画中描写猪的极少，中国画好像从来不曾描过猪。但日本画家中，却有关于画猪的逸话：名画家应举，欲写卧猪图，托一村妪留心找模特儿。一日，妪来报有猪卧树下，请速去画，应举匆匆携画具往，摹写一幅而归。翌日，有山乡老农来，应举出画示之。老农说，此非卧猪乃死猪，应举不信，驰往村妪处观之，见猪仍卧树下，果死猪也。

应举是有名的写实画家。这逸话正是表明他的写实手腕的高妙的。但我觉得那老农比画家更可佩服。画家只会依样描写，连死活都勿得知。

廿三年八月二日

---

[1] 第六、七、八则原载1934年10月20日《人间世》第14期。

·七

从茶楼上望下来，看见对面的水门汀上坐着一个丐婆和她的两个孩子。那丐婆蓬头垢面，伸长了头颈，打起了江北白叫苦求乞。那两个孩子一个大约七八岁，一个大约三四岁，身上都一丝不挂，在她母亲旁边的水门汀上，匍匐着，并且跟着他母亲的声音号啕。我只听见“老爷……太太……”别的话我都听不懂。我注意那三四岁的孩子的皮肤很白嫩，和乳母车里的孩子差不多。

一个穿新皮鞋的洋装青年从水门汀的一端走来，他的履声尖锐强烈而均匀，好像为丐婆的哭声按拍的檀板声。他昂首向天，经过丐婆之旁。

我亲看见那白嫩的小脚趾被那新皮鞋踏了一脚，小乞丐大哭失声。但那丐婆只管继续号帐，没有知道这事。

廿三年八月十三日

·八

在经营画面位置的时候，我常常感到绘画中物体的重量，另有标准，与实际的世间所谓轻重迥异。

在一切物体中，动物最重。动物中人最重，犬马等次之。故画的一端有高山丛林或大厦，他端描一个行人，即可保住画的均衡。

次重的是人造物。人造物能移动的最重，如车船等是。固定的次之，如房屋桥梁等是。故在山野的风景画中，房屋车船等常居画面的主位。

最轻的是天然物。天然物中树木最重，山水次之，云烟又次之。故树木与山可为画中的主体，而以水及云烟为主体的画极少。云烟山水树木等分量最轻，故位在画的边上不成问题。家屋舟车就不宜太近画边，人物倘描在画的边上了，这一边分量很重，全画面就失却均衡了。

廿三年八月十六日

·九[1]

黑猫衔了正在哺乳的母老鼠去，剩下四只刚才出世的小老鼠在屉斗角里，被工人发见了，双手捧出来给我看。

我看见一团乱纸屑里，裹着四只粉红色的小老鼠。浑身无毛，两眼微开，形似四粒会颤动的花生米。“可怜！这么大就没有了保护者。怎么办呢？”我不自知地感慨、怜惜，似将设法救济了。工人讥讽地笑道：“这是‘老鼠’呀！有什么可怜呢？”我又不自知地跟着他说道：“啊，这是‘老鼠！’”他以为我已被他提醒，就捧着小老鼠得意地走了。

我也知道老鼠是害虫，然而感慨怜惜不已。因为这光景使我联想起最近的惨闻：乱机轰炸嘉兴车站上的难民，弹片削去了一个母亲的头，尸体不倒，膝下的婴儿还在牵衣，怀中的襁褓还在吃奶。

原来我所感慨而怜惜的，不是老鼠本身，而是老鼠所象征的人生。戒杀护生，皆当不失此旨。不然，今恩足于及禽兽，而功不至于同类者，独何欤？

廿六年、十、廿三

---

[1] 第九、十、十一则原载1937年11月21日《宇宙风》第52期。

·十

得失与祸福，有时表里相反。例如日本用飞机载许多炸弹到中国各地轰炸，似是中国之大祸，实则每个炸弹都是唤起中国民众的一架警钟。未被轰炸的地方，多数民众不识炸弹为何物，因而不能想象被侵略之苦痛与作亡国奴的滋味，还想照旧安居乐业，养生丧死呢。等到亲眼看见了敌人侵略的手腕，方才切身地感动，彻底地觉悟。群起抗敌，敌无不克。因为众志所成的城，是炸弹所不能破坏的。

所以日本在中国所投炸弹虽多，我还嫌其太少。最好在全国各市镇的空地上各投一个，打碎几块石头，飞起几只树根来给我们的民众看看。那时日本仿佛奉送中国各地一架警钟，唤起四万万民众来征伐日本。在日本是偷鸡蚀米，在中国是因祸得福。我们真要感谢日本呢。

廿六年、十、廿九

·十一

某家庭中几乎每天相骂。老主人交易所少赚了些，见人就骂。老太太放了坍帐，拼命地打丫头。大少爷二少爷每次从上海寄东西来，大少奶奶二少奶奶必然和公婆相骂一场。三小姐每逢要做一件新衣裳，必然啼哭几场，或者断食一顿。一年三百六十六日之内，几乎没有安宁的日子。

自从今年八月十三以来，这家庭忽然和睦了。为的是中日战争突发，老主人的大批趸货沦入虹口战区；老太太的存款被银行扣留不发；大少爷的公司全部被焚，二少爷托故请假归家，在松江车站吃了一颗敌机的枪弹，跷着脚逃回，又被当局开除了差使；三小姐不再上杭州上海去剪衣料，看电影。因此一家团聚，融融怡怡。每天只要敌机不来，败兵不到，就大家心平气和，各无异言，更无相骂的余兴了。

我想，现在正是这家庭的最和平幸福的时代。因为到了中国决胜，百业恢复之后，恐怕他们又要每天相骂，没有安宁的日子了。

廿六年、十、卅

新年试笔[1]

在现在的中国社会里生活，有两件最麻烦的事，便是大洋小洋与阴历阳历。洋价忽而长了，忽而短了，贴水忽而增了，忽而减了。不会心算的我，为此讨了不知次数的麻烦。阳历某月某日就是阴历几月几日？阴历某月某日就是阳历几月几日？不曾熟读历本的我，为此又讨了不知次数的麻烦。

对于这许多麻烦的唯一的报酬，就是一年中得逢两个新年——一正一副，但又好像一副一正。

---

[1] 本篇原载1934年1月1日《文学》月刊第2卷第1号（新年号），在《新年试笔》专栏下共载冰心等十五位作家的十五篇文章，丰子恺之文为其八。

教师之经验及其感想[1]

《湖北教育月刊》向我征本题的文。我离教师生活已久，没有近感，只能说些回忆的话。

回忆从前当中学图画音乐教师时，教课上所最感困难的，是学生程度的参差不齐。因为同一年级中的学生，其关于艺术科的天分，高下悬殊，有好几等可分。最低年级中的艺术科的天才者，常比最高年级中的艺术科的低能者成绩优良得多。倘要以艺术科的才能为标准而分班，势必将全校的班次全部推翻，另行编制；好像推倒了一副麻雀从新再来一般。这程度的参差不齐，原是应有的状态。因为学校招考新生时，只考知识方面的学科，并不考图画音乐。而数学好的图画不一定好，国语好的音乐不定好。结果，每一班中的艺术科程度就非常参差不齐，可以分编好几个小班。这在教学上是很不方便的。倘以少数天才者为主而教得艰深些，多数中才以下的人就茫无头绪。倘以少数低能者为主而教得浅易些，多数中才以上的人就没有兴味。折中的办法，只有以中才为主而教得不深不浅。然而看了天才者俯而就之和低能者跂而望之的状态，做先生的心中有些儿焦灼不安！

我当图画音乐教师时，常常感到这点困难。但也想不出良好的补救的办法。只是怜惜几个特殊的天才者，常常向各班中征集数人，在课外组织研究会，私下培养他们艺术科的天才。现在我还记得，曾经办过EC唱歌会（EC是Evening　Choir的略写，就是黄昏合唱之意。这是在春晖中学时办的），月夜画会（这是在立达学园办的）等。然而我自己觉得这不是良好的办法。屏弃了多数人而专教少数人，不顾低能者而偏爱

天才者，做先生的心中仍有些儿不安。

我也想过几次，怎样才是良好的补救法。然而很不容易想出。因为这事[2]艺术科的特性有关：艺术科的特性，先天之力大而后天之力小。常见先天缺乏音乐才能的学生，教到了毕业还是音程唱不正确；先天缺乏图画才能的学生，教到了毕业还是静物描不正确。所以这问题牵连中等学校艺术教育的根本问题，不是可以局部解决的。现在我不过回想过去，略述经验和感想而已！不知现在的中学校艺术科中，是否仍有这种困难的存在？

一九三四年四月廿二日

---

[1] 本篇原载1934年8月《湖北教育月刊》第1卷第8期《湖北教育问题专号》。

[2] “事”，疑为“与”之误。

热天写稿[1]

从夏至到现在，半个多月以来，天好像生了大病。人们相见时第一句总是“你看今天有得好些吗”？回答的大概是“不见得！比昨天更热了”！或者是“连风都没有了”。至多是“稍微好些”。寒暑表上的水银好像一个勤勉学生的争分数，只想弄到full　　mark〔满分〕，或竟超出其上。

吾乡有俗语说：“陈抟老祖活了八百，勿曾见过黄梅水勿发。”可见陈抟老祖的寿命太短，眼界未广。假如他能活到今年，就说不出这句话。今年的黄梅时节，看来不是迟到，而是请假了。现在快到初伏，还是天天青天白日，浇上水去也不会落下雨来似的。河里、池里、田里，都已见底。草木禾秧快要枯死。正是“黄梅时节家家旱，枯草池塘处处泥”。

在这大热大旱的时候，我所感到困苦的，第一是笔头的易干。那枝羊毛笔必须一刻不停地工作；停了片刻，笔头上就干结，非润笔不可。只管要润笔也讨厌。于是我右手握笔，左手拿了储水的铜笔套等候着。等到停笔的时候，立刻把笔套进铜笔套管里，要写时再拔出来。然而这方法也不完全有效。到后来铜笔套管里储蓄着的水醮干了，套了一会拔出来，笔头还是干结，写不出字。总之，在这样热的天气之下写稿，终非时时润笔不可。

润笔的地方，不外砚子和水盂。这两处的水，看似比我的笔端多得多，但也不能时时润我的笔，砚子里望去好似汪洋一片黑海，其实只有

表面薄薄的一层水，底下便硬如石田了。在这样热的天气之下，这薄薄的一层墨水也很容易干燥；若是新砚子，这薄薄的一层墨水给它自己吸收还不够，哪里还有余沥来润我的笔？逢到这种时光，我只得拿笔向水盂去蘸。水盂中固然可以装很多的水，然而我的笔也不能每次蘸到。因为它的消费也很多：第一，每天被白日蒸发掉的水不少。第二，那只小猫阿花每天要来饮水一二次。这几天天气特别热，它又穿上那件翻转皮外套，热得厉害，口也渴得厉害，每天要来饮水三四次。虽然不是牛饮，但水盂的容量毕竟有限，禁不起猫饮三四次的。所以我把干结的笔放到砚子上，或者伸进水盂里，往往不得润湿，非另外设法求水不可。有时感觉麻烦不过，投笔而起，往有风的地方去乘凉了。旱年没得清茶喝，喝几口南风，或者西风，也觉爽快。

在这样大旱大热的天气之下，我希望换一种无须润的笔来写稿。换用外国式的钢笔、自来水笔吗？不行！外国人用的钢笔，需要润笔尤多！在平时，写了几个字，就非伸进墨水瓶里去蘸水不可；到了这样炎热的时光，其蘸水尤勤。任凭你用最新式的波罗笔头，写了一行字笔头也就干结。而且墨水瓶中水也特别容易蒸发。蒸发完了，非出几毛大洋[2]去另买一瓶墨水不可。用自来水笔呢，凭着笔管里暗中储蓄的效力，似觉墨水源源而来，笔头不怕不润。然而橡皮管子里储蓄容易用完，用完之后，要求吸水更多。浅浅的墨水瓶还够不上给它吸，它非沉浸在满满的墨水瓶中吸一个饱不可。况且橡皮管里储蓄着的墨水，在这几天的炎暑期中，也不能顺利供给到你的笔头上来。往往在笔头上干结而阻滞墨水的来路，教你写不出字。故在这几天写稿，中国的毛笔和西洋的钢笔，自来水笔，都时时刻刻地要润笔，都是不适用的。

我想，无须润笔的，只有铅笔或木炭。铅笔用钝了要削，仍不免麻烦。只有木炭可以爽爽快快地一直用到底，没有什么润笔，吸水等讨厌

的事。我们不要那种经过许多人工或装着许多机关的笔，我们可拿农人种在堤旁的柳枝，或者木匠劈下来的木条来，教它受火的洗礼，造成一种极真率，自然，而便利的笔。用这种笔，欢喜写的时候便写，应该写的时候便写，没有笔头干结的阻碍，也没有润笔的需要，写稿真是何等爽快的事！但稿纸上这种细碎的格子必须放大或除去。否则用这种笔写字仍受拘束；不受拘束时好像一种越轨行动。

廿三年七月十五夜

---

[1] 本篇原载1934年8月1日《论语》第4卷第46期。

[2] 当时角币有大洋小洋之分：一毛大洋合三十个铜板，一毛小洋合二十五个。

我与手头字[1]

陈望道先生提倡手头字，我很赞成。[2]现在我来谈谈自己对手头字的种种因缘。

我家自洪杨以来，以开染坊店为业。我十来岁时，每逢年假，店忙的时候，被母亲派到店里去帮忙。所谓帮忙，原不过做小老板在店里玩玩，但因此学得了染店帐簿上所惯用的种种简笔字。例如“三蓝”，他们写作“三艹”，不过艹字最后一笔下面打一个弯曲。“二厘”，他们只在“二”字的下一画上拖一撇，其余不胜枚举。染坊店里的学徒们，没有认识“蓝”“釐”等本字的，却能自由应酬主顾，用靛泥做的粉笔在大布[3]绵绸上标记姓名丈尺和所欲染的颜色，这在我觉得奇怪。更使我奇怪的，是主顾的姓名的记法。我们的主顾几乎全部是不识字的农人。姓名大都以声音为主，不讲字眼。譬如一个农人走上门来，从篮里抽出一段布来向柜台上一掷。伙计便接了量尺寸。嘴里喊道：“三丈二！”接着又问：“二厘头？”农人大概会点头。因为他们这种布大概都染这种颜色，不必像上海老正和染厂地拿出数百种颜色的样本来请顾客挑选的。最后问：“啥名字？”回答的声音是“Wan Foo Sen”。伙计就写“王福生”。有时生意空，再添问一句：“草头黄？三画王？”这很希奇，一字不识的农人，居然也会决然地回答“三画王”，或者“草头黄”。其实他不会写，只是别人教他，他硬记着，有人问他，他就说“我姓三画王”。所以姓不完全以声音为主。至于名字，就完全重声音，伙计不会向他讨卡片看，也不会顾虑他是，“复孙”或“馥荪”，一定是“福生”无误。而且福字可作简笔写，像蜡烛台上所雕的。我在店里学会了种种简笔字，觉得很便当。后来到学堂里，应用在“默书”课中，把“青出于蓝”写作“青出于艹”，

把“聖人出而黄河清”写作“圣人出而黄河清”，曾经吃先生的骂。他说：“你倒不写青出于卅？”“你将把聖人当作怪人了！”以后我就不敢再写简笔字，直到现在为止。这是我对手头字的第一因缘。

第二因缘，是为了我的姓太难写[4]，却又不好改，曾经有一次为它发愁。当民国光复之初，我大约十三四岁的时候，地方上办自治会，盛行选举。当时我年幼无知，学堂里又不像现在地有常识、公民等课，使我无从明白选举这件事的意义。我但听镇上的大人们说，这好比先前的考乡试，升官发财都是从这里开花的。我又听见有些人把名字改写为简字。譬如原名“纯甫”的，现在改为“仁夫”。原名“益荪”的，现在改为“一生”。据说选举者大多数是乡下人，而乡下人大多数不会写字，故名字难写，大有妨害于被选，非改简不可。此风盛行到学堂里，年幼而尚无被选举权的学生们，也及早预防，大家改名字。本来双名的改作单名。本来单名的改作一个同音的简字。我原名润，一位先生给我改作“仁”，我莫名其妙地顶戴了这名字，一直沿用到二十岁，虽然并未靠它升官发财。当时别人为我深惜，而我自己也认真地发愁的，就是我的姓的难写。我的姓有十八笔，而且装法很不容易，于被选上大有妨害！但姓不可改。这好比命里注定不得富贵，怎不教人深惜而发愁呢？假如手头字早提倡了廿几年，使我的姓名“丰仁”一共只消八笔，同学们当何等地羡慕我，而我自己又何等地快活！虽然到现在改简，好比“贼去关门”，但因有前缘，总觉可喜。实际，我的姓太古怪了。这样地难写，又那样地少见。陌生人问“尊姓”时，回答他“敝姓丰”，往往叫他想不出哪一个丰字来。虽然昔年我曾发明用“泰丰公司”的“丰”，或“汇丰银行”的“丰”来注释，但近来也觉得有些不妥。泰丰公司已经关门，银行又东坍西倒，将来也许使我无法注解。望道先生们提倡手头字，第一期字汇中就有我的丰字，此后不但可使我每次少写十四笔，逢人问“尊姓”时，也可以说“三画王上下出头”，没有人不懂得了。这是第二因缘。

第三因缘，是我喜欢手头字的形式，为了它们与我的画相像。我的画不写细部，仅描大体。例如画人的颜面，我大都只画一张嘴。并非表示人只会讲话和吃饭，实因嘴是表情中最重要的部分，只描一张嘴已经够了。非但够了，有时眉、目、鼻竟不可描，描了使观者没有想象的余地，反而减弱人物画的表情。手头字中有大部分是省略本字的笔画而成的，与我的画相似。假如画变了大众文化的重要工具，我将提倡我的画，名之为“手头画”，也弄一个“第一期画汇”出来。画的省略，在画法上美其名曰“意到笔不到”。在美学上更美其名曰“个中全感”。我看手头字也如此。我们过去数十年间看惯了本字，现在看到本字的大体轮廓，便会想象其全体，而且所想象的常是端正美好的本字。故我觉得手头字富有美术的意义。例如飞、气、时、坐、与、沪、么、压、应、声、虽、归、虫、丰、旧、医、边、丽等字，在我都能从其“意到笔不到”的简写中窥见其本字的全体，而且这些全体都是很美丽的。“又”字的暗示尤为神妙，能使我由此想象莫、 、鳥、雚、奚、单等种种变化不测的形相，这些形相也都非常美丽。故美不一定要工致富丽，简单的尽可以美。

美术是为人生的。人生走到哪里，美术跟到哪里，我们的人生走到手头字上了，美术也非跟上来不可。那么手头字的美不仅是我个人的所感，也应是大众的要求。

廿四年三月二日于杭州

---

[1] 本篇原载1935年3月20日《太白》第2卷第1期。

[2] 本文根据编者手头保存的一份原稿校对过。在《太白》杂志上发表时没有此句。这是作者在原稿上加上去的。又：原稿上已将篇名改为《手头字》，即删去了“我与”二字。现仍按发表稿保留。

[3] 大布，作者家乡话，意即阔门幅。

[4] 指繁体字豐。

《随园诗话》[1]

诗话、词话，是我近年来的床中伴侣兼旅中伴侣。它们虽然都没得坐在书架的玻璃中，只是被塞在床角里或手提箱里，但我对它们比对书架上的洋装书亲近得多；虽然都被翻破、折皱、弄脏、撕碎，个个衣衫褴褛，但我看它们正像天天见面的老朋友，大家不拘形迹了。

初出学校的时代，还不脱知识欲强盛的学生气。就睡之前，旅行之中，欢喜看苦重的知识书。一半，为了白天或平日不用功，有些懊丧，希望利用困在床里这一刻舒服的时光或坐在舟车中的几小时沉闷的时光来补充平日贪懒的损失。还有一半，是对未来的如意算盘：预想夜是无限制的，躺在床里可以悠悠地看许多书；旅行的时间是极冗长的，坐舟车中可以埋头地看许多书。屡次的经验，告诉我这种都是梦想。选了二三册书放在枕畔，往往看了一二页就睡着。备了好几种书在行囊里，往往回来时原状不动，空自拖去又拖来。

后来看穿了这一点，反动起来，就睡及出门时不带一字。躺在床里回想白天的人事，比看书自由得多。坐在舟车中看看世间相，亦比读书有意思得多。然而这反动是过激的，不能持久。躺在床里回想人事，神经衰弱起来要患失眠症；坐在舟车里看世间相，有时环境寂寥，一下子就看完，看完了一心望到，不绝地看时表，好不心焦。于是想物色一种轻松的，短小的，能引人到别一世界的读物，来作我的床中伴侣兼旅中伴侣。后来在病中看到了一部木版的《随园诗话》，爱上了它。从此以后其他的诗话、词话，就都作了我床中旅中的好伴侣。

最初认识《随园诗话》是在病中。六七年之前生伤寒病，躺在床里两三个月。十余天水浆不入口，总算过了危险期。渐渐好起来的时候，肚子非常的饿，家人讲起开包饭馆的四阿哥，我听了觉得津津有味。然而医生禁止我多吃东西，只许每天吃少量的薄粥。我以前也在病理书上看到，知道这是肠病，多吃了东西肠要破，性命交关，忍住了不吃东西。这种病真奇怪，身体瘦得如柴，浑身脱皮，而且还有热度；精神却很健全，并且旺盛。天天躺着看床顶，厌气十足，恨不得教灵魂脱离了这只坏皮囊，自去云游天涯。词人谓：“重门不锁相思梦，随意绕天涯。”又云：“小屏狂梦绕天涯。”做梦也许可以神游天涯；可是我清醒着，哪里去寻昼梦呢？

于是索书看。家人选一册本子最小而分量轻的书给我，使我的无力的手便于持取，这是一册木版的《随园诗话》，是父亲的遗物。我向来没有工夫去看。这时候一字一句地看下去，竟看上了瘾，病没有好，十二本《随园诗话》统统被看完了。它那体裁，短短的，不相连络的一段一段的，最宜于给病人看，力乏时不妨少看几段；续看时不必记牢前文；随手翻开，随便看哪一节，它总是提起了精神告诉你一首诗，一种欣赏，一番批评，一件韵事，或者一段艺术论。若是自己所同感的，真像得一知己，可死而无憾。若是自己所不以为然的，也可从他的话里窥察作者的心境，想象昔人的生活，得到一种兴味。但我在病中看这书，虽然轻松，总还觉得吃力。曾经想入非非：最好无线电播音中有诗话一项，使我可以闭目静卧在床中，听收音机的谈话。或者，把这册《随园诗话》用大字誊写在一条极长极长的纸条上装在床顶，两头设两个摇车，一头放，一头卷，像影戏片子一样。那时我不须举手持书，只要仰卧在床里，就有诗话一字一句地从床顶上经过，任我阅读。嫌快可以教头横头的卷书人摇得慢些。想再看一遍时，可以教脚横头[2]的放书人摇回转去，重新放出来。

后来病好了，看见《随园诗话》发生好感，仿佛它曾经在我的苦难中给我不少的慰安，我对它不胜感谢。而因此引起了我爱看诗话词话的习好，又不可不感谢它。我认为这是床中旅中的好伴侣。我就睡或出门，几乎少它们不来，虽然搜罗的本子不多，而且统统已经看过。但我看这好像留声机唱片，开了一次之后，隔些时候再开一次，还是好听——或者比第一次听时兴味更好，理解更深。

久不看《随园诗话》了。最近又去找木版的《随园诗话》来看，发见这里面有许多书角都折转，最初不知道这是谁的工作，有何用意。猜想大约是别人借去看，不知为什么把书角折起来。或者是小孩子们的游戏。后来看见折角很多，折印很深，而且角的大小形状皆不等。似乎这些书角已折了很久，而且是有一种用意的。仔细研究，才发见书角所指的地方，每处有我所爱读的文章或诗句。恍然忆起这是当年病中所为。当时因病床中无铅笔可作mark〔记号〕，每逢爱读的文、句，便折转一书角以指示之。一直折了六七年，今日重见，如寻旧欢，看到有几处，还能使我历历回忆当时病床中的心情。六七年前所爱读的，现在还是爱读，此是证明今我即是故我，未曾改变。但当展开每一个折角时，想起此书角自折下至展开之间，六七年的日月，浑如一梦，不禁感慨系之。我选出几段来抄录在这里，而把书角依旧折好，以为他日重寻旧欢之处。

“凡作诗者各有身分，亦各有心胸。毕秋帆中丞家漪香夫人有青门柳枝词云：‘留得六宫眉黛好，高楼付与晓妆人。’是闺阁语。中丞和云：‘莫向离亭争折取，浓阴留覆往来人。’是大臣语。严冬友侍读和云：‘五里东风二里雪，一齐排着等离人。’是词客语。夫人又有句云：‘天涯半是伤春客，飘泊烦他青眼看。’是慈云获物之意。张少仪观察和云：‘不须看到婆娑日，已觉伤心似漠南。’则明是名场耆旧语矣。”

“王西庄光禄为人作序云：‘所谓诗人者，非必其能诗也。果能胸境超脱，相对温雅，虽一字不识，真诗人矣。如其胸境龌龊，相对尘俗，虽终日咬文嚼字，连篇累牍，乃非诗人矣。’”

“易牙治味，不过鸡猪鱼肉；华佗用药，不过青枯漆叶。其胜人处，不求诸海外异国也。”

“如陈古说：世界大族，厦庭高堂，不得已而随意横陈，愈昭名贵。暴富儿自夸其富，非所宜设而设之，置械窬于大门，设尊罍于卧寝，徒招人笑！”

“抱韩、杜以凌人，而粗脚笨手者，谓之‘权门托足’。仿王、孟以矜高，而半吞半吐者，谓之‘贫贱骄人’。开口言盛唐，及好用古人韵者，谓之‘木偶演戏’。故意走宋人冷径者，谓之‘乞儿搬家’。好叠韵、次韵，刺刺不休者，谓之‘村婆絮谈’。一字一句，自注来历者，谓之‘骨董开店’。”

“酒肴百货，都存行肆中，一旦请客，不谋之行肆而谋之厨人，何也？以味非厨人不能为也；今人作诗，好填书籍，而不假锤锤，取别真味。是以行肆之物享大宾矣。”

“严冬友曰：‘凡诗文好处，全在于空。譬如：一室之内，人之所游息焉。息焉者，皆空处也。若窒而塞之，虽金玉满堂，而无放此身处，又安见富贵之乐耶？钟不空则哑矣，耳不空则聋矣。’”

“田实发云：‘我偶一展卷，颇似穿窬入金谷，珍宝林立，眩夺目精。时既无多，力复有限。不知当取何物，而鸡已鸣矣。’”

书角所指点的，还有写景的佳句，不胜枚举。现在选录一打在这

里：

“水藻半浮苔半湿，浣纱人去不多时。”（默禅上人）

“西下夕阳东上月，一般花影有温寒。”（方子云）

“旧塔未倾流水抱，孤峰欲倒乱云扶。”（宋维藩）

“水面星疑落，船头树似行。”（苏汝砺）

“一水涨喧人语外，万山青到马蹄前。”（朱子颖）

“山远疑无树，湖平似不流。”（宋人）

“风能扶水立，云欲带山行。”（霞裳）

“斜月低于树，远山高过天。”（陈翼叔）

“宛如待嫁闺中女，知有团圆在后头。”（方子云《咏新月》）

“月来满地水，云起一天山。”（板桥）

“山远始为容，江奔地欲随。”（唐人）

“蝶来风有致，人去月无聊。”（赵仁叔）

廿四年作

---

[1] 本篇原载1935年6月1日《文学》第4卷第6期。

[2] 头横头，意即头的一端；脚横头，即脚的一端。都是作者家乡话。

什么是“三部曲”？[1]

“三部曲”是文学向音乐借用的名词。先把它在音乐上的意义解说了，然后再说其在文学上的意义。

三部曲，即Trio，英语的解释为Composition for three vocal or instrumental parts（三部合唱或三部合奏）。例如把唱歌者分为高音、中音、次中音三部而使之合唱一曲，即为“三部合唱”。又如用钢琴、小提琴、大提琴（piano，violin，cello）三乐器合奏一乐曲，即为“三部合奏”。但所谓合唱或合奏，不是三种人或三种乐器大家唱奏同一种音乐，他们所唱奏的各不相同，而互相谐和，作成复杂的音节（唱奏同一种音乐的，叫做齐唱或齐奏，与合唱或合奏全然不同）。合唱合奏不限于三部，自二部至九部，各有一种特殊名称。二部的称为Duet，四部的称为Quartet，五部的称为Quintet，六部的称为Sestet，七部的称为Septet，八部的称为Octet，九部的称为Nonet。就中三部曲为最常用的合唱合奏法，二部及四部在近世也常用，但不及三部曲的富有历史。十七八世纪时，作曲者常于大曲中用舞曲Minuet（或Menuet，Menuetto是最重要的一种舞曲），而这种舞曲常是三部合奏或合唱的。故三部曲可说是音乐合演上最普遍的一种组织法。

于是文学作品中分三部的，就借用这名称，以表示其互相关联。在音乐上，三部原是同时演出的，不是先后演出的；但在文学上当然不能同时，只能先后演出。所借用的只是三部互相“类似”“调和”“对照”“衬托”的意义。所以不借用别的二部曲、四部曲等而仅借用三部曲者，大概是由于“三”这数目的特性。文学上的“三部曲”，仿佛是“三位一体”的

意思。文学常向别的艺术借用名词。像“素描”“轮廓”，是向绘画借来的。

Trio在音乐上还有一种意义：例如有一种乐曲，其中间的一部分称为Trio（在乐谱字注明这个字）。但这部分并不用三部人声或乐器唱奏，不过是旋律的气势一变，与前后作成对比。因此Trio在作曲上又有“对比部”的意义。这转变的来由是这样的：十七八世纪时的作风,一乐曲中含有两个相对比的Menuet。其中第二个Menuet常用三种人声或乐器合奏。因此这对比的部分称为Trio。后来乐风变更，第二Menuet不用三声合唱或三器合奏了，但沿着习惯，仍称这部分为Trio，于是Trio就转成了“对比部”的意义。我们在现今流行的西洋小曲（大都是三部形式的）中，常常可以看见乐曲的中间注着一个Trio字。而乐曲却是独唱或独奏的。要知道这Trio是“对比部”的意思，不是“三部曲”的意思，即不是文学上的三部曲所借用的。

---

[1] 本篇原载生活书店1935年7月初版《文学百题（文学二周纪念特辑）》（傅东华编）。

二学生[1]

暑假中，有两个我所稔熟的中学生各自来访我。甲学生来访时我问他“几时开学”？他回答说：“再过一个月就要开学了！”乙学生来访时我问他“几时开学”？他回答说：“还要一个月才开学呢！”这两句话表露了这两人的性行的不同。我觉得这二人是青年学生性行的两大类型的代表者，就据我所见闻为他们写照如下：

甲学生今年十七岁，但其沉着苍白的脸色，朴素简陋的服饰，可以使人误猜他是二十岁了。他脸上极难得有笑容。大家齐声笑乐的时候，他偏偏不笑。倘有人把自己以为可笑的话说给他听，说过之后把眼睛盯住他，看他笑不笑，那时他就更加不肯笑了。反之，在宿舍里，或教室里，别人认真地谈话，或认真地讲解问难的时候，他们的一句一字，有时会使他一个人掩口葫芦，弄得别人大家不解。实则他所笑的，有时是讲话者的口头禅，别人所不注意而他所独感兴味的。有时是他自己脑中的回想，不是目前出现的事情，根本不能使别人共感。他在人丛中既不笑乐，又沉默不语，好像是聋且哑的。逢到有人问他一句话，他不得不回答时，也仅说寥寥数语，甚或只说然否二字，而且这然否二字也轻微得不易听到，全靠点头或摇头的动作帮助着使人理解的。因此同学都当他特殊人看。有的同学向众人揶揄，逢到他就不侵犯；有的同学拉大家出去胡闹，放他一个人独在室中，而大家视为当然，从没有一个人提出“为什么除外他”的话。同学中有人不得已而要同他讲一句话，就得换一种口气与态度，恭敬地向他启请。但也并非特别敬重他，只是当他特殊人看。好比他们是一群中国人，而他是住在这群中国人中的一个外国人。中国人大家用国语自由谈天，他一概听不懂，不闻不问。中国人要

对他谈话，须得改用外国语调，简要地问答一下就完了。他呢，就好像一个不谙熟中国语的外国人；逢到别人有问，只能简单地说一句答语；逢到自己万不得已而要问别人一声，那就十分困难，他的从来难得听到的喉音，以及生硬的语调，往往使满座静默，十目注视，仿佛发生了特别事件一般。同时他的脸孔就涨红了，好像做了一件极难为情的事。

他在众人前说话如此困难，但是说也奇怪，他在一二知友或家人前，是一个雄辩家！但这雄辩家的出现，须在星期六晚上，人迹不到的校园里；一二知己朋友的面前，或者校外的僻静处，同着一二知己散步的时候，这一二知己，在他真是唯一唯二的朋友；但他们倒并非同他一样性格的人。他们除他以外还有许多朋友，闲常也混在众人队里；只是他们的性格中备有某种要素，因此能获得和他的交际。他们深知道他，在闲常，当众人前，轻轻地隐隐地同他说话，他也轻轻地隐隐地回答，大类在翁姑伯叔面前的新郎新娘。等到背了众人，他就像新娘进了房里一般，有说有笑地和新郎讲起情话来。他有见识，有决断，有主张，而且还能雄辩地批评世间一切的事，以及他的对手的言行。当他伴着一二知己躲在僻静的房间里纵谈的时候，你倘在壁上钻一个洞，偷偷地看他的态度，听他的说话，你一定要惊诧，误认他是另一个人了。

他嫌恶一切共同生活。共食的时候看他最不自由，往往疗饥似地吃了些饭，第一个离席。开同乐会的时光，可不到的他就不到，必须到会时就难为了他。因为如前所说，他对于别人认为可笑可乐的事，都不感兴味。只在别人欢笑的旁边枯坐了几小时，闷闷地退出。他不欢喜穿制服。可不穿时，尽量地不穿。非穿不可的时候，不自然地套在身上，领头折了也不管，钮扣脱了也不管，仿佛故意显出制服的恶点来，为他的不愿穿辩护。总之，他是一个个性很强而落落寡合的孤独者。他把生活力全部发泄在书本里，所以学业成绩多是甲上。他来访我时，总是跟他

父亲同来。我从他的父亲和同学处知道他的性行。

乙学生今年十九岁。但其嬉皮笑脸的神气，短小精悍的身材，齐齐整整的衣服，可以使人误猜他只有十五六岁。有时他的崭新的制服的口袋上，装着闪亮的一个笔套夹，脚上穿着一双闪亮的黑皮鞋，头上生着一对闪亮的黑眼睛，独自跑来访我。我骤见他时觉得眼睛发耀，心中暗赞“好一个翩翩少年”！他一见我就带笑带说，笑个不休，说个不休，但说得不教听者讨厌。每逢我想对他说话的时候，他会敏捷地收住自己的话头，怡颜悦色地听我说话，中间随时加以爽快的答应。但当我抽烟，喝茶，或说得口乏而想停下来的时候，他的话就巧妙地补衬上来，以防相对沉默的寂寞。我对他提出什么话，没有说完，他的嘴巴已表出说“是呀！”的姿势。有时不禁使我想象：“假如我对他说‘今天太阳从西方出来的呀！’，他也会接上一个‘是的！’来。”然而这也不过极言其说话之和悦。其实，他并非人云亦云，或阿人所好。只为他懂得说话技法，要表示反对的时候，也从赞成入手，旁征远引地说出他反对的意见来，使听者不得不同意他。他到我家一二次，就同我家的孩子们都稔熟，好像旧相识的。连我家的老妈子也同他谈得很投机，每次殷勤地倒茶给他吃。他到我家如此，在学校里的行状便可想见。

我从他的先生及同学处，知道他是全校第一个交际家。他没有一个知己，但没有一个同学不是他的好朋友。同学会里有什么兴行，他是总干事。学生个人间发生了什么问题，他是调解者，慰安者，帮助者。他知道一切同学的性行、习惯、生活，以及在校外的行动，甚至家庭间的状况。他仿佛是一个学校里的包探。同学之外，教师的家里有几个人，茶房每年可赚多少钱等事他也都知道。所以他的生活很忙。不大有自修的工夫。

其实，他即使有空的时间，也雅不欲埋头“读死书”。他常用巧妙的

谦虚的言词，对众人表明他对于求学的意见，隐隐地指摘“读死书”之无用。他的话是这样：“世间有两种书，一种是纸做的，一种是人做的。像你们，聪明的人，有能力读破万卷纸做的书，原可以埋头用功。像我，既无聪明，又不耐劳，埋头纸做的书中，一生也读不好，等于自杀。像我这样又笨又懒的人，进了学校只能读人做的书。先生的教训，同学的交游，以及我所对付的一切人，都是我的书。”这类的话说得对方既欢喜，自己又体面。于是他就实行他的求学政策。晚上自修的时间，他只在先生来督看的一会儿时间内作些必不可少的自修。例如要交卷的东西，他只得草草地写起来。要背诵的东西，他只得硬记一下。其他都可在上课时间内临时预备。等到先生走开了，他也就走开，走到谈得上话的同学那里，拉了他出自修室，到阅报室里去谈话。谈话同志越多越好。有时幸而集了一群人，在阅报室里，他插身其间如鱼得水，浑身畅快。他对于阅报室感情特别好，不仅为了每晚可作他的谈话室，正因为室中有的是报纸，满载着他所最关心的国家大事，社会新闻。他们可以随手指着报纸上的某一事件，作为谈话的引子。若是外交问题，他的谈论比大使更雄辩。若是内政问题，他的批评可以压倒一切要人。若是民事问题，他的裁判活像一位法官。若没有先生干涉，他们会谈到就寝。有时熄灯后和几个同志偷偷地走出寝室，到先生听不到的地方去作夜谈。

吃饭的时候，他往往是最后出食堂的人。有人以为他是大饭量，其实冤枉。他每餐所吃的饭不多，只是吃得十分缓慢。缓慢的用意，就是要等多数人吃毕而去，然后纠合几个健饭健谈的同志，添些儿菜，从容地且谈且吃。然而在学校的食堂里，这事到底行得不痛快。故他所最盼望的是假日的撇兰花。（在一张纸上画了许多线条，在线脚上注明多少不等的钱数，然后把钱数卷藏了。请各人各选一根线头。发开线脚来看，各人依注明的数目出钱去买食物共吃，叫做撇兰花。）他们或者拿

撇来的钱买了各种糖果在校里吃，或者多撇些儿，大家上饭菜馆去，那更吃得畅快，谈得尽情。

然而我知道，他的欢喜约了人聚吃，并非征逐饮食，目的在于交际。因为他平素不贪吃，不饮酒，且反对饮酒，曾经在演讲比赛会中讲过“饮酒之害”这题目，大意说：酒能使人脑筋糊涂，非有为青年所宜饮。有害卫生还在其次。又说：中国之贫弱，非关于人民体格不强，实由于人民脑筋糊涂，只顾自己而不管国事之故。说得满堂师友大家拍手。拿讲演比赛的锦标送给他。他有这般的交际手腕和这般的荣誉，因此全校上下对他都有好感。只有他的级任教师微微不满于他，说他的学业成绩太差了。这也难怪，他事务这般忙，哪有工夫对付学业？能够保住六十分，不留级，已是亏他的了。总之，他在人类社会中是像皮球一般圆滑周转的一个人。除了睡眠以外，他几乎没有片刻的孤独生活。“与众乐乐”，“善与人同，乐取于人以为善”，这种古话都可以送给他作座右铭。他可以访我时必来访我。有时坐片刻就去，如他所说，是“专诚来望望”我的。我从他自己及他的父亲、先生和同学处知道他的性行。

现在离开学很近，恐怕这几天甲学生有些儿怅惘，而乙学生在那儿高兴了。

廿四年立秋

---

[1] 本篇原载1935年9月《中学生》第57号。

谈梅兰芳[1]

我只看过一次梅兰芳。约十年前，在上海，不记在何舞台，不记所看何戏，但记得坐的位置很远，差不多在最后一排的边上。因为看客很挤，不容易买得戏票。这位置还是我的朋友托熟人想办法得来的。

记得等了好久，打了许多呵欠，舞台上电灯忽然加亮。台下一阵喝彩，台上走出一个衣服鲜丽得耀目的花旦来，台下又是一阵喝彩。但我望去只见大体，连面貌都看不大清楚。故我只觉得同别的花旦差不多，不过衣服鲜丽，台上电灯加亮而已。台下嘈杂得很，有喝彩声，谈话声，脚步声，以及争坐位的相骂声。唱戏声不大听得清楚。即使听得清楚，我那时也听不懂，因为我是不大欢喜看戏的。此来半为友人所拉，半为好奇，想一见这大名鼎鼎的“伶界大王”。

事后我想：我坐在远处，看不清楚梅兰芳的姿态，也好。因为男扮女的花旦，以前曾经给我一个不快的印象，看清楚了恐怕反而没趣。为的是有一次，我到乡下亲戚家作客，适值村上要做夜戏，戏台已经搭好，班子船已停在河埠上。亲戚家就留我过夜，看了戏才去。下午，我同了我的亲戚到河边闲步，看见一个穿竹布[2]大衫而束腰的中年男子，嘴里咬着一支带长甘蔗[3]，从班子船中走上岸来。亲戚指着他对我说，这是花旦。后来我正在庙后登坑，看见一个人手里拿着旱烟筒，头颈下挂着辫子，走进来，也解开裤子，蹲在坑上。其人就是那花旦。这样地见了两次，晚上我立在台前最近最正的位置里看他做花旦戏，觉得异常难看，甚至使人难堪。从此男扮女的花旦给了我一个不快的印象。但梅兰芳，听说与众不同，可惜我没有看清楚。但幸而没有看清楚，使我最

近得安心地怀着了好感而在蓄音机〔唱机〕上听他的青衣唱片。

前年我买了一架蓄音机。交响乐、朔拿大〔奏鸣曲〕的片子，价钱太贵，不能多买；即使能多买，上海的乐器店里也不能多供应——他们所有的大多数是上海的外国商人所爱听的跳舞音乐片子。于是我就到高亭、胜利等公司去选购中国人制的唱片。苏滩，本滩，绍兴调，宁波调，滑稽小调，歌曲等都不合我的胃口。还有许多调子我听不懂，昆剧片子很少。可听而易购的，还是平剧〔京剧〕的片子。我就向这门里选购唱片。不知何故，最初选了七八张梅兰芳的青衣唱片。乡居寂寥，每晚开开唱片，邻里的人聚拢来听，借此共话桑麻。听惯了梅氏的唱片，第二批再买他的，第三批再买他的，……我的蓄音机自然地变成了专唱梅兰芳片子的蓄音机。而且所唱的大多数是男扮女的花旦戏。因此，青衣的唱腔给我听得相当地稔熟。

平剧的音乐的价值，青衣唱腔的音乐的价值，当作别论，不是现在所要说的。现在所要说的，是青衣唱腔给我的一种感想。而且这感想也不限于梅兰芳的青衣。我觉得平剧中的青衣的唱腔，富有女人气。不必理解唱词，但一听腔调，脑际就会浮出一个女子的姿态来，这是西洋音乐上所没有的情形。老生，大面的唱腔，固然也可说富有男人气，但他们的唱腔都不及青衣的委婉曲折。青衣的唱腔，可谓“女相十足”。我每次听到，觉得用日本语中的onnarashii〔有女人风度的〕一语来形容它，最为适切。在事实上，从古以来，女子决没有用唱代话，而且唱得这样委婉曲折的。然而女子的寻常语调中，确有这么委婉曲折的音乐的动机潜伏着。换言之，青衣唱腔的音乐，是以自来女子的寻常语调为原素，扩张，放大，变本加厉而作成的。这使我联想起中国的仕女画。雪白而平而大的脸孔，细眉细眼，樱桃口，削肩，细腰，纤指，玉腕，长裙，飘带，……世间哪里有这样畸形的女人？然而“女相十足”，onnarashii，

使人一见就能辨识其为“女”，而且联想起“女”的种种相，甚至种种性格。为了这也是以自来女子的寻常姿态为原素，扩张，放大，变本加厉而作成的缘故。这也是西洋绘画上所没有的情形。可见以前的音乐、绘画，在东西洋各自成一格调。

言归本题。上面所说的“女相十足”，固然不限于梅兰芳的青衣，一切青衣的唱腔，都是具有这特色的。不过梅氏倘真是“伶界大王”，则他所唱的青衣应是代表的，即我的唱片没有选错，即上面的话不妨说是为梅氏说的。四十多岁的男子，怎么唱得出这样“女相十足”的腔调？我觉得有些儿惊异。在现代，为什么花旦还是由男子担任，我又觉得有些儿疑问。难道“当女子”这件事，也同“缝纫”和“中馈”一样，闲常由女子司理，出客[4]必须烦成衣和厨夫等男子担任的吗？

廿四年十月五日石门湾

---

[1] 本篇原载1935年11月1日《宇宙风》第1卷第4期。

[2] 竹布，在作者家乡指一种沙细而很挺的薄布，常是很淡的蓝色的。

[3] 带长甘蔗，作者家乡话，指不切断的原株甘蔗。

[4] 出客，意即在正式场合。

小钞票历险记[1]

欢喜旅行的小朋友，也许会羡慕我们足迹遍天下，而怪我们绝不肯把旅行的经历讲给听听。其实我们并非不肯，只因经历太多，讲不胜讲，所以大家索性不讲了。

现在我们的家族中突遭重大的变故，我的诸姑姊妹全都到国库里去

作长期的休息了。只有我们男人还留落在外边，过着流浪的生活。在这可纪念的时候，我准定把我自身的遭遇，在这里和诸位少年们谈谈。

我一出世，就穿了一件崭新的花标布长衫，伴着许多弟兄，裹着报纸，连日睡在会计室里的铁洋箱中。这好比“衣锦夜行”，好不闷人！有一天，铁门开了。会计先生请我们出来，郑重地打开报纸，把我取出。我以为可以看看世景，出出风头了。谁知他说了一声“张先生！还有一角找头呢！”就把我交给一个穿洋装的人。我才略略一见会计室的天花板和窗外的天空，就被那张先生塞进洋装袋里。这里先有两个圆圆的小白脸的姊妹住着。各人脸上打着一个黑而大的圆印，一个“昌”字，一个“兴”字。我忍不住哈哈大笑。她们都动怒，骂起我来：“你自己穿着新衣，就看人不起！我们没有洗脸的原故！看你这件新衣裳永远不旧不破！”我自知不合笑她们，也不回话了。

2

过了一会，我从袋中被张先生取出。他用两手把我提高，像看信一般念道：“一张新钞票！中国农民银行的！恐怕还是第一次出门呢。”他的女儿慧贞跑来，仰起了头看我的背部，说道：“美丽啊！像爸爸的图案画原稿！爸爸，给了我！”恰好他的儿子文彬放学回家，听见了姊姊的话，就背了书包赶过来，不问事由，嚷着“给了我！我要的！”便去拉下他父亲的手，把我夺去。慧贞撅着嘴说道：“这是钞票！你要它做什么？你想积起来，讨个老婆么？”文彬两手捧着我向房间里跑，一面回头对他姊姊说：“我想积起来买飞机！航空救国！”

③
緣之堂画箋

4
TK
緣〻堂畫箋

张先生跟进房间来，笑着摸文彬的头，说道：“阿彬！你要航空救国么？”阿彬却用手指着了我的额上念道：“中，国，农，民，银，

行。”又注视我的长衫，念道，“积，成，拾，角，兄，付，国。爸爸，这是什么字？”张先生笑道：“不是‘兄’，是‘兑’。”就把我身上的字一个个教给他。又取出显微镜来，把我衣裳地子里的许多细字“壹角”指给阿彬看。慧贞从室外跑来看。她的妈妈拿了针线走来看。大家称赞：“细来！清爽来！多来！”这时候我真快乐！我觉得做钞票比做人光荣！张先生对阿彬说：“藏得好，不可失去。”阿彬把我夹在一册画帖里。我的前面画着一架飞机，后面画着一只轮船。起初我独自看看飞机、轮船，不觉寂寞。但地方太暗、太窄，使人气闷，不久我睡着了。

明天，阿彬翻开画帖来看我。我看见身在一个教室中，有许多孩子正在读书，一个女先生站在台上教他们。忽然女先生对着我骂起来：“张文彬为啥勿读？你在看什么？”文彬慌忙把画帖塞进桌板底下，跟着大家读书了。我却从画帖中跌出，落到地上。我拼命地喊：“我跌出了！快救我！”但文彬没有听见。忽然一阵风来，把我吹到后面一个穿柳条布裤子的孩子的右脚边。这孩子从上面望见了我，立刻用右脚踏在我身上。我被他踏得透气不转。他的鞋子底上有着鸡粪，臭气难闻。我拼命地喊：“踏死我了！臭死我了！救命！救命！”但是孩子的脚越是踏得紧些。过了好久，他的脚突然移开，他的手急忙伸下来把我拾起。一到亮处，我看见自己的新长衫的裾上，染着了一大块青黑色的鸡粪的迹！我正想吸些新鲜空气，不料才透一口气，这孩子就把我塞进他的鞋子里去。这时候女先生又对我骂起来：“朱荣生的手在下面弄什么？坐好来！”我拼命地喊：“先生！救救小钞票！他要把我塞进鞋子里！”没有喊完，他已胡乱地把我塞进鞋口，我的身体被折成三段，践踏在他的脚板底下，这里的环境，比以前稍柔软些。然而一股脚臭，加了一股潮气，令人难受。我屈身在这里面，仰头看见他的脚底，奇怪起来：我记得刚才明明看见他是穿蓝袜的，怎么忽然赤足了？仔细研究，原来他的袜底差不多已经完全落脱;只有中部还有一处连络，然而狭得很，好像

地图上的中亚美利加。倘然有人在这里开一条巴拿马运河，他的袜就要完全无底了。

忽然，脚底和鞋底鼓动起来。一宽一紧，不绝地把我压榨。我料想这朱荣生在走路了。但不知他带我到什么地方去？我被榨了好几百次，方才静止。一会儿脚底板脱出了鞋子，我被朱荣生取出。他见我身体弯成三段，外加折了一臂，连忙为我抚摩。但一时我也伸不直来。我忘记了痛苦，忙着观察我的新环境。这里同文彬家里大不相同。屋很低小，墙上只有一个窗洞，也没有窗帘。窗洞旁边挂着旧帽子和破书包。书包下面就是一只床，也没有床架和蚊帐，只是两只板凳和三块松板。板上铺着草席，放着油腻的枕头和破旧而薄的被。朱荣生坐在这床上把我抚摩了一会，就把我藏在枕头底下。我觉得有几只小动物爬到我身上来。一看，焦黄色的，好像小乌龟。它们都来舔食我身上的鸡粪。

过了一会，枕头被拿开了，朱荣生又来把我取出，递给一个中年妇人，说道：“妈妈，这是我今天在学校里拾得的，就去买了夜饭米罢。”我知道要被送出了，很高兴。因为枕头底下的小动物有一股别致的臭气，比脚臭、鸡粪臭更加难闻，我实在不愿在这里过夜。那中年妇人蓬头垢面，蹙着眉头，穿着破旧的衣服，伸手来接了我，看着我说道：“阿荣，这一定是你的同学们失落的。你应该交给先生，归还失主。我们怎么可以用呢？”阿荣说：“妈妈，不要紧的。等爸爸寄了钱来，我去还给先生，叫先生招领，并向先生说明迟还的理由。好吗？”他的母亲点点头，取了竹箩，把我放在衣袋里，出去买米了。

我从朱荣生的妈妈的手里，走进了米店的帐桌抽斗里。这里先有我的许多伯叔、姑母和兄弟姊妹们住着，我们相见甚欢。帐桌的中央有一个狭长的洞，透进光线来，好像一个天窗。我借了这天窗的光，看看自己，浑身是泥迹、汗迹，外加鸡粪迹，和伤痕，不禁叹息。一位伯伯冷

笑着对我说：“你叹什么？我们身上有着更多的龌龊和伤痕呢！到这世间来，谁能避免龌龊和伤痕？”我看看他们，悲观起来，正要再同伯伯谈心，忽然抽斗开了，管帐先生的手带了我们的五公公进来，又把我和四位伯伯带出去，并列在柜台上，对一个农妇说道：“贵林嫂，找头来了。收你五块钞票一张，除去一斗米大洋九角，找还你大洋四元（指四位伯伯），一角（指我）。”贵林嫂在我们身上包了两层纸，一层布。在米店的门槛上朝里坐了，解开衣襟，把我们藏在她肚兜袋里。然后背了米走路。

8

我想继续同伯伯谈心，但住在贵林嫂的胸前，跟了她的两只大乳房，一抛一抛地抛个不止，一句话也不好谈。后来不抛了。她取我们出来，对我们一个一个地细看。我看见她坐在一个灶门口。这里的环境虽

然也很萧条，但比朱荣生家清爽。灶门口的木栅窗外，统是青青的竹。竹叶在风中摇曳，把绿影送进灶间里来，很是清幽。贵林嫂伸手到里面的灶肚里，从灰中取出一个美丽牌香烟罐头来。开盖，把我们五人放进罐内，盖好。但觉罐头摇动，罐外沙沙地响，料想她又把我们埋在灶肚里的灰中了。我喊将起来："喂！贵林嫂！你怎么活葬了我们？"忽然听见罐头底下有女人们的声音："阿官，不要着急，我们做伴罢。我们已被活葬了两个多月了！"原来先有两位姑母住在罐头底里。

我见了姑母，如同见了母亲一般，连忙俯身注视着她们的圆圆的大白脸，把近来被污及受伤的苦痛告诉她们。一位姑母笑着说：“你不知道我们的苦痛咧。我们每次经过人手，必被在地上用力掼几下，或者拿

我们的头互相敲击，敲出响亮的声音来。甚至用一个铁印，在我们脸上凿几下，痛不可当，伤痕永远不退！”另一位姑母说：“我脸上这种伤痕最多，可惜这里没有灯，不能教你看见。”于是伯伯的话又来了：“谁能避免龌龊和伤痕呢？在这世间，无论男女都苦……”忽然听见外面有男子的怒骂声：“老太婆哪里去了？渴得要死，茶一滴儿也没有！”停了，一会又说：“你倒弄了米来烧饭吃？让我用里面的锅子烧茶喝罢！”屑屑索索地响了一会，我们的罐头渐渐发热起来。伯伯们吃惊道：“不好了，我们要受炮烙了！”姑母们也慌张地说：“咦，我们住了两个多月了，这灶从来不曾烧过，怎么今天烧起来了？啊哟，我们最怕烫呢！”伯伯们说：“还是你们，不过烫痛了。我们要被烧焦的。”

火气渐渐攻我的心。我挣扎叫喊，终于发晕。等到醒来时，只见香烟罐头和盖分作两处，躺在地上，正在冒烟。伯伯们焦头烂额地躺在香烟罐口的地上，四人滚作一堆，二位姑母躺在罐外的地上，浑身冒出烟

气来。我自己就躺在姑母们身旁，觉得周身发热，皮焦骨裂似的。我向上面望，看见贵林嫂右手拿着火钳，哭丧着脸立在灶间门口，嘴里说着："啊哟，总共只有卖菜来的两块钱，和卖丝来四元一角，被你当作纸锭烧掉了！你这醉鬼！哪里去灌饱了黄汤？"又骂她自己："我这死尸，原要死快了！迟不去，早不去，偏偏在这时光去洗衣。我在这里，不会被这醉鬼烧掉。"又骂贵林："你千年没得喝茶的？"贵林一跌一撞地从灶间里出来，看见我们躺在地上，笑嘻嘻地来拾，贵林嫂拦阻不及，被他夺了我和两姑母，逃出门去。

我和两姑母伏在贵林的胸前的背心里，身体渐渐凉些，大家互相慰问。但是姑母们挂念着四位伯伯，流下泪来。我说："这回的灾难，他们原是无意的。贵林嫂一定会给伯伯们调养，而且以后决不会再叫他们住在那危险的地方。"姑母们叹口气说："真如你伯伯所说，在这世间，受污和受伤是谁也不能避免的！"忽然贵林的手伸进背心来，把我摸出，砰地一声，把我按在一张板桌上，吓得我旁边的姊妹们直跳起来。同时他口中大叫一声"天门"！我身上颇有些痛，但这新环境立刻使我忘记了痛。这里没有遮盖，是在光天化日之下。我们的许多伯叔、姑母、兄弟，及子侄们分作数群，布置在板桌上，好不热闹！许多人张大着眼睛和嘴巴，围着板桌注视我们，好不光荣！可惜我的新衣又污，又皱，又焦，没有风头可出！忽然一个额上盖一块糙纸的糙胡子，伸手把我移到他身边，叠在七八个姊姊的身底下。不久，刚才同遭炮烙之灾的一位姑母也来了，坐在我的旁边。她说："这里好爽气！"又对姊姊们说："你们轻些儿，不要压坏了我的小侄儿！他刚才受了伤的。"

不久我和许多族人进了糙胡子的衣袋里。这里虽然阴暗，但是人多，不觉寂寞。只是有一股特别的气味，使人闻了恶心。这气味从衣袋角里的一个锡纸包里发出，好像焦布臭，又好像焦糖气。一位姑母用头

擦开了那锡纸包的一角。我们看见里面裹着的是焦黄色的粒子。气味更猛了！我从它们旁边擦过，身上又染了一个焦黄的迹。忽然，一只手伸进袋来，取了三个姊姊出去。同时听见糙胡子对人说话："今天生意不好，照应些罢！"一个毛喉咙接着说："不捉你赌，已经照应了！你也要识相啊！"手又伸进袋来，把我取出，递给那毛喉咙的人。我看见他戴着鸭舌头帽，衣服像个兵，嘴唇永远撅起。他接了我，看看，闻闻，冷笑着对糙胡子说："这焦黄的是什么？"糙胡子拍拍他的肩，含糊地说："老朋友，老朋友！"他哼地一笑，就把我塞入他的裤袋中。

13

毛喉咙的裤袋里，已有我的一个弟兄住着。他身上焦黄迹比我更多。他看见我进来，笑着问：“你从哪里来的？”我说：“糙胡子身边。”他说：“我也是从他那里来的，昨天下午。我气极了！他竟拿我当

抹布，去揩他的一支特别粗大的烟筒……”他正在说，忽闻外面有锣鼓声、人声，非常热闹。我们侧着耳朵听了一会，大家脚底痒起来。正在想出去看，但见一只龌龊的手，徐徐地伸进裤袋来，徐徐地执住了我们兄弟两个，又徐徐地扯出去。出裤袋后，一刹那间，我瞥见一个戏台上正在做戏，台下无数人站着看。其中有一个癞头，把我从毛喉咙的裤袋中取出，立刻塞进他自己的裤腰里。其间不到一秒钟。我们沿了他的肚皮落下，以为要从裤管中落出在地上了。谁知他的裤管用带扎好，下面不通。我们恰好搁在他的裤裆里。这是我们从来未曾逢到过的恶环境！就是我们的伯伯、公公，恐怕也未必遭逢到。这是我们的奇耻大辱！

我们兄弟二人伏在裤裆中，交口谩骂这癞头。裤裆不绝地荡动了一会，忽然停止了。癞头取我们出来时，我但见他脱下了半条裤子，蹲在毛厕上，热心地观察我们。这里臭气熏天！但比裤裆中总好些，我们已堪庆喜了。我捏紧了鼻子，眺望毛厕外面，看见了美丽的野景：密密的

桑叶筑成一堵浓绿色的城墙，上有小鸟儿歌唱着。青的草织成一条广大的毯子，上有蝴蝶儿跳舞着。日光鲜丽，空气清爽，好个神仙世界！回思我们做钞票的，天天躲在龌里龌龊、狭里狭窄、乌天黑地、阴阳怪气的地方，真是阳间地狱！我们不敢奢望做鸟儿蝴蝶，但能做桑地里的一块泥土，也是万幸了！

一会儿，癞头把我们塞在毛厕的墙洞里，然后起来缀他的裤子。后来又把脚架在毛厕缘上，把裤管的带从新缀过，缀得越紧越好。我知道了！他原来是以裤裆为临时储藏库的！人这件东西，真是千态万状的怪物！他们的生活样式，无奇不有。甚至有以裤裆为临时储藏库的人！于是我猜谅他把我们塞在这墙洞里，这里大约是他的正式储藏库了。虽然有臭气，但可看野景，我倒欢喜。可是事实不然：他缀好了脚带，就把我们二人从墙洞中取出，把我的兄弟藏在他的衣袋里，拿了我走到毛厕外面的溺甏边，蹲下去，掀开甏边的一块砖头，把我压在砖头底下。这里又潮、又暗、又臭，我想大声呼救。但砖头已把我紧紧地压住，我不能作声了。

我气得睡着了。醒来时，看见那癞头正在取我出来，同时对一个方头胡子说：“我只有这一角大洋了。不过，我现在只能先还你半角，请你找我十七个铜板，让我买碗夜粥吃吃。大家老朋友了！”方头胡子见了我，立刻上前来夺，同时凶狠地说：“贼癞痢！欠了人铜钱不还，却

自己喝酒，又把余钱储藏在这里？拿过来，这张角票还了我再说。你的库房一定不止这一处。让我再打一顿，好教你再说出来。”就一手来打他的癞头皮，一手来夺我。争夺的结果，算我倒运：我被腰斩为两段！痛苦万状！我拼命地喊：“救命！救命！你们欠钱，关我小钞票啥事体！为什么腰斩了我？”他们不来理我。方头胡子使劲地在癞头上打了几下，我的下半身终于归到方头胡子手里。他把我两半身叠起来，折好，塞在衣袋里，骂着“贼癞痢！”去了。

17
水

我被腰斩了，放在方头胡子的衣袋里，半死半活，不省人事。后来我渐渐苏醒，觉得自己的身体仰卧在平稳的地方，有人正在抚摩我。我想大约已经躺在医院里的病床上，有医生正在为我接骨了。我心中安慰

些。但是，为什么我的上半身仰天而下半身合扑呢？张开眼睛一看，原来那医生就是方头胡子。他正在用右手的小指甲，向自己的牙齿上括下齿粪来，涂在两个小纸条上。我又不解其意，心想难道这种龌里龌龊的东西可以当药的么？难道他要把这些纸条贴到我的身上来？没有想完，果然不出所料，他拿起涂着一层浓厚的齿粪的小纸条来，要贴到我的腰际来。我拼命地喊："我的下半身合扑着，快给我翻转来！"但他已经贴牢，用掌心重重地敲我三下。又把我的身体翻转，用另一纸条贴在我的背上，又重重地敲我三下。然后说一声"好！"把我放在灶山上。我扭着身体躺着，看见灶头，回想起贵林嫂家的炮烙之灾来。我觉得，与其在此做残废者，不如早些儿在贵林嫂家的灶里烧死了。

19
緣心堂畫

平生所闻的臭气，不少了：朱荣生鞋底上的鸡粪臭，他的脚臭，他枕头底下的焦黄小乌龟臭，糙胡子袋角里的焦黄小粒子臭，癞头的裤裆臭，毛厕臭，溺氪臭。但臭之难当，无过于方头胡子的齿粪了！这种臭

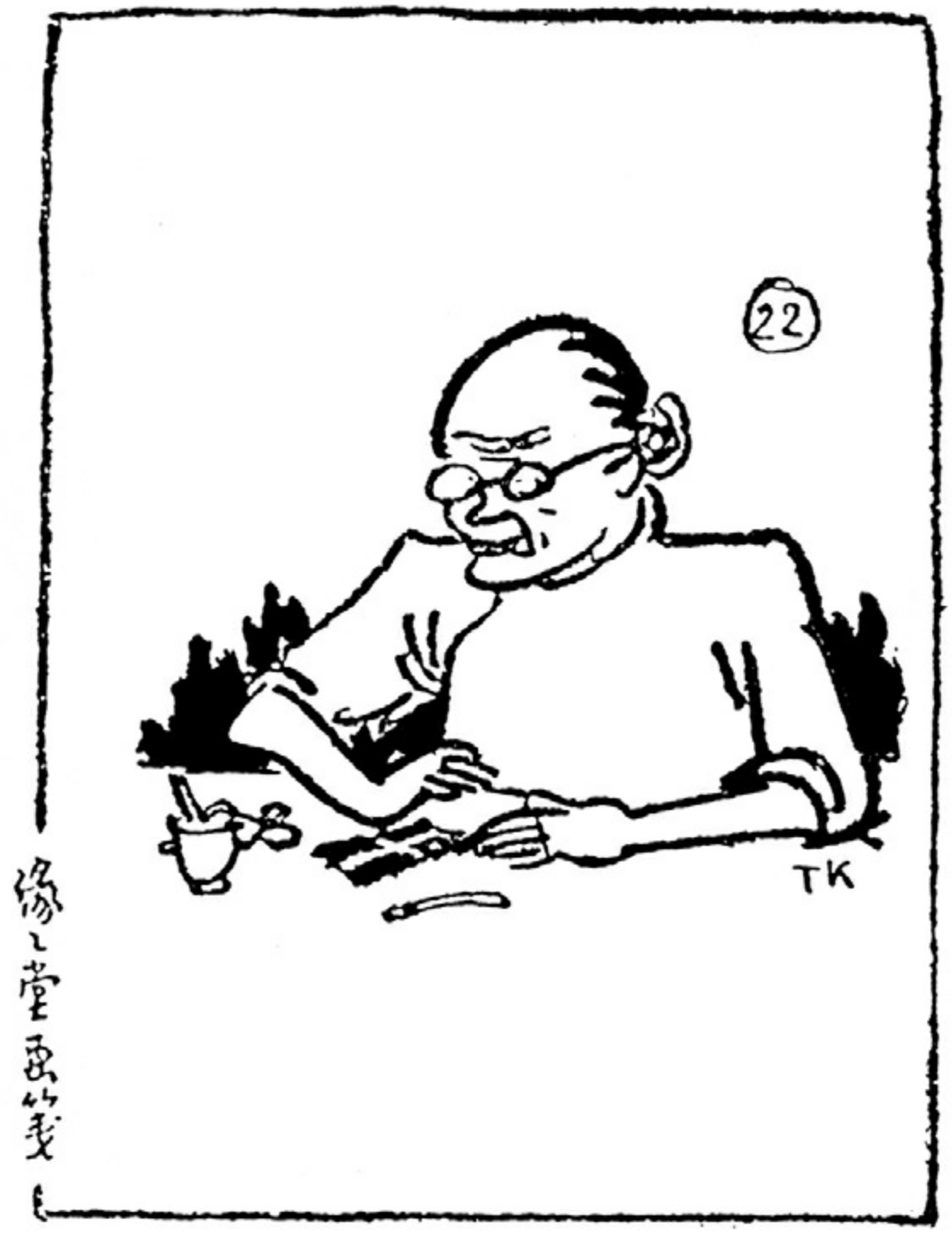
带着腥气，好像夏天的死鱼的气味；又带着酸味，好像没有放石炭酸的陈腐的浆糊气。别人“腰缠万贯”，我却腰缠了这种臭东西！但是说也奇怪，我的腰果然被接好了。在灶山上烘了一会，愈加牢了。方头胡子把我拿下来，两手执住我的头和脚，拉了两下，说：“好！蛮牢蛮牢！”就拿我到门口，递给一个浓眉小眼而臂上挂着篮的人，向他买一包仙女牌。那人看看我，摇摇头，说：“这票子用不来。”方头胡子拍拍胸部，说：“用不来包退包换！”那小眼睛终于接受了我，把我塞在他的篮底里。

我听了方头胡子和小眼睛所说的“用不来”一句话，心中十分悲伤。回想当日何等体面，何等光荣！不料今日弄得浑身臭秽，半身不遂，甚至被人说“用不来！”正在悲伤，忽被从篮底取出。但见天色已黑，小眼睛坐在一只板桌旁边。桌上放着洋油灯，他的贩卖篮，和一个空盆，一双筷，一只空酒杯，和一只空酒桶，倒立在桌边上。他把我取在手中，看了一回，就骂我：“妈的，半斤酒一刹刹就喝完。只剩你这张破钞票，现在要派你去添酒了。”忽然他把我在桌子上用力一掷，大骂起来：“妈的，我辛苦地跑了一天，喊了一天，只赚得你这个破东西！我在为你受苦！我一生一世吃了你的亏！这会你在我手里了，请你吃点苦头去。我要你的命！”他就拿我的脚到洋油火上去烧。我痛极大叫：“冤枉！冤枉！不关我事！”但他烧了我的右脚，再烧左脚，再烧右臂，再左臂。我的腰已经扭转，如今四肢都残缺了。

他烧好了，把我丢在地上，地上有许多肉骨头，大约是刚才他下酒时抛下来的。我用一根肉骨头当枕头卧了，想静养一会。听见小眼睛还是怒气冲冲地在骂我：“妈的！我要你的命！屋漏水打湿了一包香烟，蚀耗了十一只板。昨天偷脱两包酥糖，又是蚀耗了十四只板。”我伏在地轻轻地说：“不关我事！”他继续骂：“妈的，我要你的命！冬衣当光

了！糕饼店里的一块二角讨得真凶，新货定要现交！工厂里倒出来的人都做小贩，生意被他们抢光了！”我又伏在地上轻轻地说：“不关我事！”他用手指着了我，再继续骂：“妈的，我要你的命！你为什么不肯到我这里来？你多来几个，我不致吃这等苦头！你害了我终身！我要你的命！”他立起身来了。我想大喊“不关我事”，他已经用脚在我身上乱踏。一边骂，一边踏，踏得我的头和脚都豁裂，我痛得晕去了。

21



我醒转来，看见自己躺在一张桌子上，身旁放着浆糊和剪刀，一个老婆婆戴着眼镜，在那里救治我的头和脚的破裂。她刚才用一条纸，从头至踵，贴在我身上。一边向墙角里藤椅上的老头子说：“隔壁的小眼

晴阿二吃得烂醉，又来打酒，用了张破钞票进来。我要同他掉，他说没有了；用不掉包退包换。这张票真破得厉害。黑得字也看不出了。别人已经补过一根横条，我再补一根直条上去。弄得纸头多，钞票少了，哈哈。”说着，把我翻转来，再用一条纸贴到我的背上去。老头子衔着旱烟筒，独语似地说：“阿二这东西，不知哪里去弄这种破东西来！明天我给主雇罢。用不脱，定规同他掉！”他慢慢地走向老婆婆这边来。这时老婆婆已把我补好，摊在灯下。老头子提起我来，到灯光底下细看了一会，说：“下半张还是反转贴的！三八一五八八，”又翻转来看，念道，“三八一五八八，号子倒没有错。”他放下我，踱开去，一面说：“只要好用，还不是一样的。”

我在酒店老婆婆的抽斗角里，昏昏沉沉地睡了一夜。次晨醒来，听见旁边有女人的声音在那里吃吃地笑。一看，原来是面孔上曾盖“昌”字印子的姊姊。她的圆圆的脸已揩得雪白，坐在我身旁，用下颚向我冷

笑。我低下了眼睛。她却开口问我：“小弟弟，你的新衣裳呢？”我羞得满面通红，低头不语。她又说了：“我以为你的新衣裳永远不破不旧了！”我愤怒起来，厉声质问她：“我在受难，你还要嘲笑我！”她难为情起来，就来安慰我，抚摩我的痛处。我睡着了。晚快醒来，这姊姊已不知去向。过了一会，老婆婆拿我出来，递给一个工役样子的男人。他手中拿着一瓶酒，立在柜边等我。他见了我，提起我来一看，还给老婆婆，说：“这张票子不大好用呢，你找我铜板罢。”老婆婆缩着头颈，笑着说：“阿芳哥，铜板没有了。这票子好用的！我们也是主雇用进来的。破有啥要紧，只要值三十五个铜板，还不是一样的！”阿芳向我再看一会，拿了我出门，回头又喊一声：“倘然东家不要，我要来掉呢！”老婆婆说：“好的，好的。东家一定要的。”

阿芳拿了我走进一家人家，我觉得这地方很稔熟，但一时记不起来。他把我递交一位洋装先生，一面说：“酒店里的老太婆定要找我一张破角票，我说不好用要来掉的。”洋装先生笑嘻嘻地伸手接了我。我方才认识，他就是张先生，文彬的父亲。我悲喜交集，一时说不出话

来。张先生又像看信一般，用两手把我提高，念道：“一张破钞票！中国农民银行的！下半张还是反转贴的！不知它游了几多地方？经过了哪些人的手？”他的女儿慧贞跑过来，仰起头看我的背部，说道：“咦！这张也算钞票！”恰好文彬放学回家，听见了他姊姊的话，就背了书包赶过来，向我一看，也说道：“咦！这张也算钞票！”张先生突然问他：“阿彬，前会我给你的一张新钞票呢，崭新崭新的一张？”阿彬想了一想，蹙紧小眉头说：“我夹在画贴里，后来翻不着了！”张先生用指头点点他，说：“我晓得你要失去的。”慧贞笑着问他：“你想积起来买飞机，航空救国呀！你救了什么？”阿彬白她一眼。她挺起眼睛回想一下，说道：“可惜！很美丽的一张！像爸爸的图案画稿！如今不知到哪里去了！”阿彬也挺起眼睛想了一会，接上去说：“上面还有字。中，国，农，民，银，行，……壹角，壹角，壹角……细来！清爽来！多来！如今不知到哪里去了！”两人耽于回想的欢喜中，脸上现出同样的微笑来。我已悲愤填胸，听到这话，大声叫喊：“我就是那张新钞票呀！你们怎么不认识我？”但是他们听不见。慧贞还是在说：“唉！那张新钞票不知到哪里去了！”又指着我对文彬说：“这张你也要了去吧！”文彬摇摇头说：“我不要它！”我又大声叫喊：“我就是你的新钞票呀！”但是他始终没有听见。

张先生对着我沉思了一会，又说：“不知它游了几多地方？经过了哪些人的手？”就用图画钉把我钉在他书室中的墙上，他的图案原稿的旁边。我的残躯总算得了休养之所。

廿四年十月十二日

---

[1] 载1936年1月10日、1月25日、2月10日《新少年》第1卷第1号、第2号、第3号。前两期署名“子恺”；后一期目录页署名“子恺”，正文署名“丰子恺”。1947年10

月，万叶书店出版《小钞票历险记》连环图画，所配文字与原刊本有较大出入。

二重生活[1]

西洋文化用了不可抵抗的势力而侵入中国来。同时中国文化也用了顽强的势力而保住它的传统。于是中国人的思想上，生活上，处处出现新旧文化同时并存的状态。这叫做二重生活。譬如：这里在组织小家庭，那里在励行九世同居。这里在登离婚广告，那里在建贞节牌坊。甚至两种状态出现在一份人家里，或者一个人身上，造成了种种的烦闷与苦痛。

大家只知道把年来民生的不安，归罪于天灾人祸，内乱外患等种种大原因上。殊不知除此以外，还有一种最切身地使民生不安的原因，便是这二重生活。它能使一般民众左顾右虑，东张西望，茫然莫知所适从，始终彷徨在生活的歧途上。它能使各种言行得到成立的根据，各种罪恶找得到辩护的理由，以致是非颠倒，黑白混淆。为了生活的方针而满腹踌躇，煞费苦心；终于陷入盲从，遭逢失败的，在近来中国的民间不知有几千万人呢！不说别的，但看二重生活上最小的一件事——阴历阳历的并存，已足够使人麻烦杀了！

“诚于中，必形于外”，岂独个人如此？社会也是这样的。度着二重生活的我国的民间社会里，处处显露着时代错误的不调和状态，形成了一个奇妙的漫画世界。漫画在最近的我国相当地流行，二重生活正是其主因。试闲步市街中，静观其现状，必可发见种种二重生活的不调和状态，可笑或可惊。流线型的汽车旁边有时抬过一顶官轿。电车前面有时掮过两扇“肃静”“回避”的行牌。水门汀的人行道上走着一双钉鞋，霓虹灯的邻近挂着六只红纱灯。铁路旁边并列着一爿石造的环洞桥。两座高

层建筑的中间夹着一所古庙。……走进屋内：有时你会看见洋房的drawing room〔客厅〕里，挂着“天官赐福”，供着香炉蜡台和两串纸做的金元宝。抽水马桶间的对门，贴着“姜太公在此百无禁忌”的黄纸条。若是冬天，你会看见头戴大礼帽而坐在宁式眠床上的人；脚踏铜火炉而手捧水烟筒的人。若是喜庆日子，你会看见古代的新娘与现代的新郎，和穿洋装行跪拜礼的人；若是为了病人，你还可看见西医和道士一同走进这份人家呢。……

但这也不是我们中国特有的状态。日本也是如此。在形式上，也可说在美术上，日本是东洋风最盛的国家。东方古代生活的种种样式，例如席地而坐，木屐而行，以及男女服装，礼貌等，在中国早已废弃，在日本至今还奉行着。当明治维新，西方文化传入日本的时候，他们社会里的二重生活状态，恐怕比我们现在的更加可笑又可惊呢。著名的浮世绘大家芳年的作品，就有讥讽当时的不调和状态的绘画。他画明治初年的国会议员，身穿“羽织”（haori，日本的外套），腰束围裙（hakama），而头戴西洋的大礼帽，脚登西洋的皮鞋，成个滑稽的样子。近代日本的美术论者，也有诅咒东京的二重生活的。例如：穿了木屐乘电车，古装新娘与燕尾服新郎，洋风大建筑与日本风古屋，鸟居（torii，木造的牌坊）并列，穿洋装的人相见时跪下来行日本礼……他们说这东西洋风的并存，使街景不调和，使环境丑恶化，是“非美术的”。他们努力要求改进，要求调和，要求市街的美术化。住在现在中国社会里的美术家，美术爱好者，和关心“市容”者，对于他们这种诅咒与要求，大约都有同感吧？

这种诅咒与要求固有正常的理由，但那种不调和相也是必然的产物。西洋文化用了不可抵抗的势而冲进东洋来，不接受是不可能的。

然而谁能一扫东洋旧习，使它立刻全部西洋化呢？推美术家的心，

似乎希望立刻全部西洋化，使人立在东京或上海的街上，感觉得如同立在巴黎或伦敦的街上一样。否则，索性全部东洋风，使人住在现代社会里，感觉得如同住在古代社会里一样。然而两者都是不可能的。回复古代当然做不到；全部西洋化“谈何容易”？即使“容易”（注：忆某古人说，此容易二字不相连，乃何容二字相连，今强用之），我们的鼻头天生成不高，眼睛天生成不蓝，皮肤天生成不白，这西洋化也是不彻底的，那么生在现代中国的我们，对于这事应取甚样的态度呢？我们将始终度送这种可笑的不调和的二重生活吗？

不，我们的前途，自有新的道路正待开辟。这是东西洋文化的“化合”路，也可说是世界文化的“大同”路。物质文明发迹于西洋，但不是西洋所专有的，应是现世一切民族所不得不接受的“时代”的赠物了。现今我国所有各种物质文明的建设，大半是硬子子[2]地从西洋搬运进来的，生吞活剥地插在本国土内。一切可笑的，不调和的二重生活，即由此产生。换言之，目前我们的生活中，东西洋文化“混合”着，所以有二重。须得教他们“化合”起来，产生第三种新生活，然后方可免除上述的种种丑恶与苦痛。进言之，西洋不永远是先进民族。今后的世界，定将互相影响，互相移化，渐渐趋于“大同”之路。

我们对于各种旧习应该不惜放弃，对于各种新潮应该不怕接受。只要以“合理”为本，努力创造新的生活，便合于世界大同之旨了。听说日本人曾有废除其原有的文字而改用罗马字横排的提议。又有废除美术学校里的“日本画系”与“西洋画系”的分立而仅设一“绘画系”的企图。然而还没有成功。记得中国也曾有少数人试用横写的、注音字母拼成的国音，然而没有人顾问。这当然不是容易办到的事。但我却在这里愚痴地梦想：置军备，事战争，无非为了谋人类生活的幸福。诚能教世界各国大家把军备和战争所用的经费如数省下来，移作未来的“大同世界”的建

设费，这一定不难实现，全人类的生活一定幸福得多！世间的美术家一定欢庆尤深！可惜这只是我的梦想。

---

[1] 本篇原载1935年11月6日《申报》。

[2] 硬子子，作者家乡土话，意即生硬。

欲穷千里目 更上一层楼[1]（十一月献词）

过了这个月，便是今年的最后一个月了。

人生度岁，仿佛登楼。现在我们已经爬到了扶梯的最后第二级上；再跨上一步，就是最后一级，便可更上一层楼了。欲穷千里目，现在正是可以从容准备的时候。踏上了最后一级而作准备，不免太局促了。

古人云：“近乡情更怯，不敢问来人。”我们现在将近登楼，情也有些怯怯。时间逼着我们向上跑，不许却步，不许停足。我们大家非更上一层楼不可。然而上了一层楼，所处若何？所见若何？谁能预知呢？假如有从这层楼上走下来的人，和我们交臂而过，我们很想问问他；但同时又怕听他的报告，和近乡者“不敢问来人”一样。

假如你敢问他，他大约会这样告诉你：“更上了一层楼，你所处更高，所见更广。但离开你的根蒂的大地更远了，所见的万物的形态更略了。请回想你初登楼时，所处虽低，但接近大地，还未远离人生的根本。所见虽狭，但近在目前，物物皆得详见其真相。后来你渐登渐高，离地渐远，自然之气渐消；眼界渐广，所见之物渐略。因为世间有一种红尘，为人障碍，能阻人身，便隔离自然，能翳人目，使不见真相。诸君如不信，请回味过去，或再登几层，自然知道了。”

听了这番话，谁不心有戚戚呢？但是请君勿虑，只要保养明慧之眼，使勿受红尘障碍，那么即使身在最高层楼，也能时时回顾人生的根

本，详见万物的真相了。

更上一层楼，还差一级。现在大家正好从容保养眼力。再跨一步，便可用明慧之眼，去穷千里之目了。

---

[1] 本篇原载生活书店1935年11月版《文艺日记》。

七巧板[1]

有一位热心学画的青年来问我：“画如何可以学成？”我对于这个广泛的疑问，一时真想不出答话来，但他正襟危坐，双目注视我的嘴唇，好像满望着这里落出几句学画秘诀来。我刹时间把念头转到一般学画者所最易犯的临画的弊端上，仓卒地答道：“画如何可以学成？一言难蔽。根本的方法，可说是手与眼要并重。即不可专练手腕的描写，必须并练眼睛的观察。”我的意思，是学画必须从写生入手，不可徒事临摹他人的作品。因为画的生命存在于物象中，决不存在于画帖中。

这青年学了一会，又来问我：“画如何可以学成？”我看他过去的成绩，大都偏重细部而忽略大体，因此所写的物象都失了真。就再告诉他：“写生不可重细部须重大体，务求全部同真物一样。”我的意思，是说他的观察没有精到，见其小而忘其大，因此他的描写没有全部正确。

这青年学了一会，又来问我：“画如何可以学成？”我看他过去的成绩，虽然比前好些，但形状还是不正。就再告诉他：“写生第一要注意‘形’。无论细部或大体，形不正确，画的基础就不稳。”我的意思，是说他的描形还没有全部正确，还要加意观察。

这青年学了一会，又来问我：“画如何可以学成？”我看他过去的成绩，比前好得多了，但形终未十分正确，细部及大体终未能完全兼顾，即观察的眼终未完全养成，就用抽象一些的话，再告诉他：“学画第一要写出物象的‘神气’，不可专写死板的形骸。”我的意思，是希望他把眼光放得远大些，捉住物象的特点，描出物象的神气。

但是，这话太抽象了，弄得这位青年画学生莫名其妙，索性把画的学习停顿了。我很抱歉，恨不得把自己的体感分些给他，以完成其一篑之亏。有一天，我又与这青年在某处相会，旁边一个孩子正在搭七巧板。我看见他正在搭一个人的模样，所用的只是三种形状：正方形，三角形，平行四边行（麻糖片形）。虽然简陋不拘小节，然而大体很像人，而且神气活现。我见了似有所感，即兴地对那青年说：“学画要取法于七巧板！”这青年竟在这句话下顿悟，以后的成绩，忽然进步，都有画意了。

这话大类禅宗说法，似不可信；却是根据画理的。原来画帖上第一重要的事，是大体姿态的描写，物象的神气端在于此，绘画的生命端在于此。有了大体，即使细部忽略，亦无大碍。反之，大体不正，即使细部十分精详，亦属徒劳。可举日常生活为例，譬如看人，你的朋友远远地走来，即使眉目未曾看清，仅就大体姿态即可看出其为某君。反之，仅看一双手，或仅看眉目一小部分，即使是熟识的人，一时也不易认识。又如看风景，远观山形，如屏，如幛，如牛，如狮，如夏云，如秋黛。这所见的正是山的神气。反之，若身入山中，细看局部，即不见其神气，或竟不觉身在山中了。远观杨柳，如烟，如雾，如醉，如睡。这所见的正是柳的神气。反之，若走近柳边，细看局部，即不见其神气，似觉是另一种树了。看电影要坐得远，看画要退远几步，也都是为了远看能见其大体，能见其神气的原故。可知物象的神气，不在细部而在大体。描画而欲得神，必须注重大体姿态的描写。

形象的表现中，专讲大体的，莫如七巧板，或者十三块凑成的益智板。它们的工具的简陋，使它们不得不重大体，然而搭得巧妙的，不但形神毕肖，又留着给人想象的余地，颇富画意。这虽然是一种玩具，却暗示着画法的要点。一般小学生用画帖，初学用的画谱，大都从正方，

三角等几何形体开始；写生画法，起稿时必须用直线，即使画个皮球也得先用直线围成，都是根据这个画理的。详言之，学画者执笔之前，宜对物象先作大体的观察，忽略其详细点，但把它看作各种三角形，正方形，长方形等几何形体所凑成的现象。画的初稿，就不妨先用几何形体描出，以后根据这大体一一加详描写，这样，无论何等加详描写，大体总归正确，即物象的神气总归保全。那个学画青年的所以成功，便是走上了这学画的大道的原故。

学画须从大体入手。这意思不是说细部描写无用，是说大体为重，细部为轻。详言之，画不外三种：（一）大体与细部兼顾的，（二）顾大体而忽略细部的，（三）顾细部而忽略大体的。前两种皆佳，第一种是良好的工笔画。像文艺复兴期的宗教画，古典派，浪漫派，写实派的作品，皆属其例。第二种是良好的粗糙画或简笔画。像表现派，野兽派的作品，以及各种sketch〔速写〕和漫画，皆属其例。只有最后的第三种，顾细部而忽略大体的，才是劣品。像我国现在流行的某种月份牌，阴历新年里到处发卖的花纸儿，以及多数香烟里的画片，皆属其例。这些画中，大概描工很精详，颜色红红绿绿，金碧辉煌。上眼鲜艳夺目，细看局部十分精致，但拿远来看，大体都不对！比例不适当，部位不自然，形不正确，因而不像真物，没有神气；甚而至于奇形怪状，令人发笑或害怕。

缺乏美术教养的人，低级趣味的人，对于绘画不知大体，局部的工致和鲜艳都能满足他们的美感。他们便是上述第三种绘画的欣赏者。在世间，尤其是在我国，这种欣赏者占大多数，所以美术往往难于正当发展，所以自来的美术家，往往因为曲高和寡，而躲入象牙塔中。

故我现在举七巧板的比喻来，说明绘画的要点，不但专为绘画的初学者说话。希望一般的人，也都具有这一点美术的欣赏力。

廿五年二月三日

---

[1] 本篇原载1936年2月17日《申报》。

访疗养院记[1]

黄包车沿着西湖边奔向疗养院[2]去，我坐在车中这样闲想：

三数日前我到这疗养院来探望Y[3]后坐车归寓时，曾经在车中想道：“我再走这条路，要在上海回来之后了。但是谁能担保我这回定能如愿地安抵上海，如愿地安然返杭，又如愿地再走这条到疗养院的路呢？”现在我果然到过上海，回过杭州，又在走这条到疗养院的路了。我的预期已经实行。然而这真是偶凑的。“未来”是何等变幻不测的一个哑谜啊！现在我又坐在车中赴疗养院，但是谁能担保我数小时后定能仍归寓中？谁能担保我数十分钟后定能看见Y？疗养院的大门已经在望了。但是谁能担保我数分钟后定能跨进他的门槛？一个和尚站在离我约五十步的前方的路旁，但是谁能担保数秒钟后我的车子定能通过和尚的前面呢？啊！我的车子果然通过了和尚的面前！然而这真是偶凑，奇迹的偶凑！“未来”是何等变幻不测的一个哑谜啊！……换点想想吧：我到了疗养院，先要问问Y的病。胸部不痛，大事已定。其次，热度如何？睡眠如何？胃口如何?还有一件喜事：看看他的新相知的女友——她是在我赴上海的期间中特从乡间出来陪伴他养病的。我不曾见过她，但思当此春光明媚的季节，肯到这半山里来伏在这修道院一般的疗养院里陪着他养病，料想她一定是与Y志同道合，而情高意真的人。“情高意真，眉长鬓青，小楼明月调筝，写春风数声。”也许她是“眉长鬓青”的一个人，但不知会不会调筝？……

车子拉到了山脚上的大门边，我登上山，果然跨进了疗养院的门，见了Y。他养病的成绩很好：胸不痛了，热度如常人，胃口等都还好。

我到时是三点一刻，疗养院规定的绝对安全期间已过。Y便起身，拿形色很美丽的糖果请我吃。这是我以前来望他时所没有见过的东西，料想是那“情高意真”的人给他买来的。他的养病成绩，一半是医生与地点的所赐，一半恐是这些温情的慰安所助成的吧？然而不见那人，她利用疗养院的绝对安全期间，下山去散步了。我坐着同Y君闲谈，想等她回来。这房间很幽僻，前山后山，把春光返照入室，映成暗绿色。室外偶有人经过，皆缓步低声，如入三宝殿。宜于常住在这里的人，除了修行者之外，只有病人。我很同情于为了病人而常住在这里的那些健康人。

鬓影在纱窗外隐约出现，看护女进来量热度了。黑的长发，白的长衣，脸孔像海棠花。拿温度表，看手表，都有剧的姿态。“三十七度。很好。下午睡得着吗？”她说过，向我点一点头退出去了。

於療養院
TK

两个鬓影在纱窗外隐约出现，伴着吃吃的笑声。进来的是两个看护女。一人即前者，另人比她矮，也是黑的长发，白的长衣，脸孔像莲花，眉眼像梅兰芳的。前者笑着说：“你是子恺先生，给我们描张画！”“你们怎样知道我是？”“嗳，我们知道的。我们常在杂志里看见你的画。你给我们各描一个像，好不好？”大家笑了，病人也笑。我说：“好的，不过我描的像是不像的呢！没有眉目，有时连嘴巴都没有。”没有说完，她们就转身去拿纸笔，笑声跟着她们远去。不久她们拿了一枝铅笔和两张纸来。笑声又充满了病室中。我说：“先画的来！你站着。不是拍照，稍微动动不要紧的。笑笑也不要紧的！”大家笑起来。我就在笑声中给海棠花脸孔的描sketch〔速写〕。她把一双手巧妙地组合在胸前，衬着雪白的衣服，色彩很好，可惜我的笔描不出来，只描些线条。“好了！”“这么快？”大家看了，笑个不休。我拦住了笑，说：“这回你来！”那莲花脸的把右手插在白长衣的小袋里，姿势也很自然。她的态度很认真，最初凝神伫立，一笑也不笑。这便引得大家发笑，她自己也笑了。我又在笑声中描了一个sketch。“好了，好了，给你们签字。TK，老牌商标！”大家又笑起来，病人笑得脸孔上泛红色，同健康人一样。两个看护小姐各拿了自己的画像，一边谢，一边笑，一边去了。

她们去后，我回想：刚才的现象，绝不像是疗养院的病室中所应有的。但这种趣味的空气，或许也是一种疗养的药方呢。四点钟了，Y的伴侣还不回来，我只得下回见她了。别了Y下山，走近山脚，瞥见一个脸孔像玉兰花的青年女子，携着些罐头食物，坐在山坡旁的凳上休憩，正在对我注视。但我从山坡上向下行，留不住脚，无暇设法探知她是否Y的伴侣。山脚下一辆黄包车，立刻载了我和这疑案离山。

回到了城市里的寓中，回想今日的遭遇，似乎不是这个世间中所有

的事，恰像一梦，又像一篇小说。两个看护女印象和一个疑案停留在我的心目中，暂时不散。就给它默写在画笺上，又写了这一篇记。

廿五年三月十三日

---

[1] 本篇原载1936年4月1日《宇宙风》第2卷第14期。

[2] 指当时开设在杭州葛岭的一所疗养院。

[3] Y，指作者的二姐的儿子周志道（贻孙）。

蟹[1]

一个穿白衣服的人手里拿着一只空盆子，口里喊着“客人吃饭，客人吃饭”，摇摇摆摆地走过三等车厢。他的衣服和盆子，他的喊声和步态，都富有广告色彩。我似觉走来的不是一个人，而是一个活的mannequin〔（做广告用的）人体模型〕。

摸出时表一看，六点还差五分，是吃夜饭的时候了。本来，我在火车里不吃饭。因为他们弄的都是荤腥，我不要吃。曾经有一次，一个mannequin对我说，他们也会弄素的菜炒饭。但他拿来的是猪油炒的生菜和饭，我闻到气息就要泛胃。幸而有同乘的朋友包办去了，没有兴起交涉，也没有暴殄天物。此后我在火车里抱不吃饭主义。这一次，看见同车厢中有人吃牛奶和土司，不免口角生津。等那mannequin再走过时，我就照样地定了一杯牛奶和一客土司。

不久货就送到：一只盆子里盛着两片土司，一只有盖、有底、有环的瓷杯里盛着牛奶，杯旁放着四块方糖。我把三块糖放入牛奶中，用匙一搅，觉得底上有沉淀物。捞起一看，原来是未溶水的炼乳。我觉得有些糟。因为我怕甜，平日用糖三块为度。炼乳是含有多量的糖分的，又放进了三块方糖，这杯牛奶不知甜到什么地步了。然而糖已放入，就同覆水一样难收；人生多苦，今天甜他一甜吧。这样一想，也就不觉得糟。

土司是抹好奶油的，倒很便利。我就先吃土司。预备吃完了土司再吃牛奶。

对座是一位三四十岁的男客。从他的相貌、服装和举止上观察，我猜想他是一个商人。额上的头发生得很低，好似戴着便帽。眼睛生得很紧，两眼之间大约只有一个铜板的地位，而且这铜板须得是一分法币。脸的下部有特别丰满的筋肉，保护着一张健全的嘴。脸皮特别红润而光洁，可想见它是常常被使用着的。他的衣服很楚楚，淡蓝色哔叽袍子上罩着元色直贡呢背心，大小长短都相称。两只袖口好像两圈盘香，从淡蓝色的袍子的袖圈到雪白的绒衬衫的袖圈，由外而内，由大而小，渐层地排列着，非常整齐，毫无参差。他的举止很审慎，上了车，先把一笼蟹仔细地放在靠窗的小几的下面，然后用报纸将椅子一揩，再撩起后面的衣裙，用袍子的里子贴切了椅子而坐下去。他把脚适当地靠着在蟹笼的一边，其用意仿佛是防备蟹笼万一被窃，则他虽不看见，也可由脚感知。这样地坐好了，然后用手摸摸车窗下的小几，放心地把右肘搁在小几上，展开一份《新闻报》，热心地“读”。虽在车轮轧轧声中，他的读报声也能时时传送到我的耳朵里来。

我饮了几口牛奶，正在眺望窗外，嚼着最后一口土司的时候，忽然听见眼前“仓郎”一响。收回视线，但见牛奶泛滥在小几上，一只瓷杯和一个盖在小几上滚，将要超越几边的凸线而滚到地板上去，被我立刻扶持了，没有落地。然而牛奶已经淋漓尽致，湿了我的香烟盒子和自来火和一册英译《阿Q正传》还不够，又沛然莫之能御地流下去，滴在对座客人的衣裾上，和小几下的蟹笼上。推翻这杯牛奶的动力，来自对座客人的右肘，而对座客人的右肘的动力，则来自一只黄蜂。它不知为了什么原因，忽然钻进火车的窗，来停在对座客人的拿着《新闻报》的右手上。虽是这样小小的一个虫，但因身上带着凶器，使我这位谨慎仔细的对座客人也不免惊慌起来，顾不得牛奶或羊奶，右手用力一闪，右肘便把我的牛奶推翻了。但也许他因为热中于读报，没有知道我有牛奶放在小几上。倘使知道，则牛奶事大，未有不谨防推翻者。我虽未便预先通

知他“我有牛奶，请君小心”，但他因为不知而误将牛奶推翻，况且由于闪避黄蜂的袭击，我对他也有几分同情和抱歉。当他仓皇起立，助我扶持瓷杯，涨红着脸勉强作笑，说着“还好，还好，真对不起了！”的时候，我就说“不要紧，不要紧，但你的衣裾弄脏了”！他看看衣裾，眉头一蹙；但好像忽然觉悟了比弄脏衣裾更大的事情，又立刻对我说：“我喊他再弄一杯牛奶！”我老实说：“不必不必，这牛奶太甜，我本来不大要吃，倒翻算了。”他周章了一会，继续又说：“那么等一会归我付钞。”我又老实说：“这牛奶我已饮过几口，怎么要你付钞？想法揩揩你的衣裾吧。”这时候那黄蜂不管自己闯祸，还在座间翱翔。它大约是闻得牛奶的气味太香，因此不顾犯罪，恋恋不去。我的对座客连说了许多“对不起”，就用《新闻报》当作扇子，死命地打扑黄蜂，同时口中谩骂起来：“娘杀的，还要来？！……”骂得很凶，打扑得很用力。似乎把怪怨我吃牛奶，责备自己不小心，痛惜衣服弄脏等种种愤懑，统统在这谩骂和打扑中发泄了。然而那黄蜂如同不听见一样，管自在车厢里飞来飞去，不肯飞出窗去。它反正是免票乘车的，多乘一站毫无问题。最后它向前面的客座飞去，我的对座客也不再追击。只要我们这里没有黄蜂为害，就同全车厢没有黄蜂为害一样了。他放心地坐下来，开始揩他的衣裾。同时穿白衣服的mannequin又来了，我还了他钱，又叫他揩拭小几。

对座的客人揩好了衣裾，向小几下拉出蟹笼来，用报纸揩拭笼上的牛奶，笑着对我说：“两只蟹交运，牛奶吃饱了！”我也笑着，把他的话反复了一遍。但觉得太枯燥，不免随便谈谈：“这两只蟹倒很大的。几钱一只？”他说：“讲分量的，×分钱一两。”我想：“世间无论何事，无经验而要扮假内行是不行的。区区买蟹一事，教我这全无买蟹经验的素食者谈起来就做笑话。原来蟹有大小轻重，不比牛奶可以规定几钱一杯，土司可以规定几钱一客。我今问他几钱一只，显然是外行的话。而

且他不曾知道我是素食者，听了我这句孩子气的问话一定在心中窃笑了。当此秋光正好的黄花时节，人们的胃口正开，这几天谁不在那里要蟹的命？谁不关心于蟹的市价？像我这样的问话实在太不像样了。”然而话已说出，也同覆水一般难收。我接着说：“啊，讲分量的，×分一两，还算便宜的吗？”我不敢再扮内行品评价钱的贵贱，所以接着讲了这句不着边际的问话。他把蟹笼提到我眼前，指着说：“你看，只只是雌蟹，又大又肥，×分一两是很便宜的。我直接向簖上买，比向市上买便宜的多。而且这簖上的人又是熟识的，所以格外便宜。”他非常得意地收回笼子，正要上盖，突然勇敢地对我说：

“我送你两只蟹。”他就伸手到笼里来捉。

“不，不，你自己带回去，我不吃的。”我连忙阻止他。

“蟹哪里不吃？我一定送你两只。”他说着就找绳子。

“我真不吃，我吃素的，请你不必客气吧。”

“吃素的？”他楞了一楞，忽然又高声笑着叫道：“你吃牛奶的！还说吃素？我送你，我送你！”说着，毅然决然地伸手捉蟹了。

“牛奶是素的，但蟹是荤的。”

“哪里？牛奶是素的，蟹也是素的，你吃，你吃！”

“我真不吃，请你一定不要送我。你的好意领谢了。”

“哪里的话？我把你的牛奶倒翻了，还有什么好意？我一定送你。”他把一只很大的蟹用绳缚牢，再捉一只同样大小的重叠在它身上，用余多的绳再缚。同时口里反复地说：“我一定送你，我一定送

你。”

我感到一种不快：他把牛奶当作荤的,我颇想辩解，并且告诉他我的长年吃素的经历。然而那人头脑简单，态度顽强，辩解不会有效；况且交浅言深，告诉他也有些不配。他说蟹也是素的，明明是开玩笑，诬我说谎，我觉得有些冤枉。但我即使骗他，他即使冤枉我，都是出于好意的，我又何必认真。还是付之一笑，试再向他婉谢吧。

“请你一定不要送我！我真是不吃蟹的。”我站起来说。

“我一定送你，我一定送你！”他如同不听见我的话一样，管自把缚好的两只蟹挂在我的窗边的帽钩子上了，然后缚他自己的蟹笼。风吹进窗，把蟹嘴上的泡沫吹散下来，好似许多小小的肥皂泡，落在我身上。这时候，我的不快变成了好笑：被人损坏了物质拒绝赔偿，别人不受报时硬要回报，我们这两个真像君子之徒，羲皇上人，同这车厢里的社会对比之下，实在迂腐得可笑。

“唉！那么难为你了，谢谢!”我受了蟹。

“不值钱的！这东西在杭州、上海买，就很贵；但我们在本乡买，价钱便宜，货色又好。尊姓？”自从打翻牛奶以后，他的脸很不自然，直到送掉了两只蟹，方始恢复元气。这时候他意气轩昂，眉飞色舞地同我攀谈起来。尊姓大名，贵府舍间，宝号敝业……一直谈到他的目的地，“再见，再见！”

不久，我也到了我的目的地。我提着两只蟹回寓，就把绳子解开，放它们在庭中的池塘里。以后每天朝晨我在池塘上小立，看见蟹在蕴藻间匐行的时候，必然回想起当日火车中的情形，对着池塘独笑。

廿五年十月二十日

---

[1] 本篇原载1937年1月16日《宇宙风》第3卷第9期。

家

廿六〔1937〕年冬，我仓皇弃家，徒手出奔。所有图书器物，与缘缘堂同归于尽。卅五〔1946〕年秋胜利还乡，凭吊故居，但见一片草原，上有野生树木高数丈矣。忽有乡亲持一箱来，曰：此缘缘堂被毁前夕代为冒险抢出者，今以归还物主。启视之，书籍，函牍，书稿，文稿，乱杂残缺，半属废物；惟中有原稿一篇题名为“家”者依然完好。读之。十年前事，憬然在目。稿末无年月；但料是“八一三”左右所作，未及发表，委弃于堂中者。[1]此虎口余生，亦足珍惜。遂为加序，付杂志发表。卅六〔1947〕年六月十日记。

从南京的朋友家里回到南京的旅馆里，又从南京的旅馆里回到杭州的别寓里，又从杭州的别寓里回到石门湾的缘缘堂本宅里，每次起一种感想，逐记如下。

当在南京的朋友家里的时候，我很高兴。因为主人是我的老朋友。我们在少年时代曾经共数晨夕。后来为生活而劳燕分飞，虽然大家形骸老了些，心情冷了些，态度板了些，说话空了些，然而心的底里的一点灵火大家还保存着，常在谈话之中互相露示。这使得我们的会晤异常亲热。加之主人的物质生活程度的高低同我的相仿佛，家庭设备也同我的相类似。我平日所需要的：一毛大洋[2]一两的茶叶，听头的大美丽香烟，有人供给开水的热水壶，随手可取的牙签，适体的藤椅，光度恰好的小窗，他家里都有，使我坐在他的书房里感觉同坐在自己的书房里相似。加之他的夫人善于招待，对于客人表示真诚的殷勤，而绝无优待的虐待。优待的虐待，是我在作客中常常受到而顶顶可怕的。例如拿了不

到半寸长的火柴来为我点香烟，弄得大家仓皇失措，我的胡须几被烧去；把我所不欢喜吃的菜蔬堆在我的饭碗上，使我无法下箸；强夺我的饭碗去添饭，使我吃得停食；藏过我的行囊，使我不得告辞。这种招待，即使出于诚意，在我认为是逐客令，统称之为优待的虐待。这回我所住的人家的夫人，全无此种恶习，但把不缺乏的香烟自来火放在你能自由取得的地方而并不用自来火烧你的胡须；但把精致的菜蔬摆在你能自由挟取的地方，饭桶摆在你能自由添取的地方，而并不勉强你吃；但在你告辞的时光表示诚意的挽留，而并不监禁。这在我认为是最诚意的优待。这使得我非常高兴。英语称勿客气曰at home[3]。我在这主人家里作客，真同at home一样。所以非常高兴。

然而这究竟不是我的home，饭后谈了一会，我惦记起我的旅馆来。我在旅馆，可以自由行住坐卧，可以自由差使我的茶房，可以凭法币之力而自由满足我的要求。比较起受主人家款待的作客生活来，究竟更为自由。我在旅馆要住四五天，比较起一饭就告别的作客生活来，究竟更为永久。因此，主人的书房的屋里虽然布置妥帖，主人的招待虽然殷勤周至，但在我总觉得不安心。所谓“凉亭虽好，不是久居之所”。饭后谈了一会，我就告别回家。这所谓“家”，就是我的旅馆。

当我从朋友家回到了旅馆里的时候，觉得很适意。因为这旅馆在各点上是称我心的。第一，它的价钱还便宜，没有大规模的笨相，像形式丑恶而不适坐卧的红木椅，花样难看而火气十足的铜床，工本浩大而不合实用、不堪入目的工艺品，我统称之为大规模的笨相。造出这种笨相来的人，头脑和眼光很短小，而法币很多。像暴发的富翁，无知的巨商，升官发财的军阀，即是其例。要看这种笨相，可以访问他们的家。我的旅馆价既便宜，其设备当然不丰。即使也有笨相——像家具形式的丑恶，房间布置的不妥，壁上装饰的唐突，茶壶茶杯的不可爱——都是

小规模的笨相，比较起大规模的笨相来，犹似五十步比百步，终究差好些，至少不使人感觉暴殄天物，冤哉枉也。第二，我的茶房很老实，我回旅馆时不给我脱外衣，我洗面时不给我绞手巾，我吸香烟时不给我擦自来火，我叫他做事时不喊“是——是——”，这使我觉得很自由，起居生活同在家里相差不多。因为我家里也有这么老实的一位男工，我就不妨把茶房当作自己的工人。第三，住在旅馆里没有人招待，一切行动都随我意。出门不必对人鞠躬说“再会”，归来也没有人同我寒暄。早晨起来不必向人道“早安”，晚上就寝的迟早也不受别人的牵累。在朋友家作客，虽然也很安乐，总不及住旅馆的自由：看见他家里的人，总得想出几句话来说说，不好不去睬他。脸孔上即使不必硬作笑容，也总要装得和悦一点，不好对他们板脸孔。板脸孔，好像是一种凶相。但我觉得是最自在最舒服的一种表情。我自己觉得，平日独自闭居在家里的房间里读书，写作的时候，脸孔的表情总是严肃的，极难得有独笑或独乐的时光。若拿这种独居时的表情移用在交际应酬的座上，别人一定当我有所不快，在板面孔。据我推想，这一定不止我一人如此。最漂亮的交际家，巧言令色之徒，回到自己家里，或房间里，甚或眠床里，也许要用双手揉一揉脸孔，恢复颜面上的表情筋肉的疲劳，然后板着脸孔皱着眉头回想日间的事，考虑明日的战略。可知无论何人，交际应酬中的脸孔多少总有些不自然，其表情筋肉多少总有些儿吃力。最自然，最舒服的，只有板着脸孔独居的时候。所以，我在孤癖发作的时候，觉得住旅馆比在朋友家作客更自在而舒服。

然而，旅馆究竟不是我的家，住了几天，我惦记起我杭州的别寓来。

在那里有我自己的什用器物，有我自己的书籍文具，还有我自己雇请着的工人。比较起借用旅馆的器物，对付旅馆的茶房来，究竟更为自

由；比较起小住四五天就离去的旅馆生活来，究竟更为永久。因此，我睡在旅馆的眠床上似觉有些浮动；坐在旅馆的椅子上似觉有些不稳；用旅馆的毛巾似觉有些隔膜。虽然这房间的主权完全属我，我的心底里总有些儿不安。住了四五天，我就算帐回家。这所谓家，就是我的别寓。

当我从南京的旅馆回到了杭州的别寓里的时候，觉得很自在。我年来在故乡的家里蛰居太久，环境看得厌了，趣味枯乏，心情郁结。就到离家乡还近而花样较多的杭州来暂作一下寓公，借此改换环境，调节趣味。趣味，在我是生活上一种重要的养料，其重要几近于面包。别人都在为了获得面包而牺牲趣味，或者为了堆积法币而抑制趣味。我现在幸而没有走上这两种行径，还可省下半只面包来换得一点趣味。

因此，这寓所犹似我的第二的家。在这里没有作客时的拘束，也没有住旅馆时的不安心。我可以吩咐我的工人做点我所喜欢的家常素菜，夜饭时同放学归来的一子一女共吃。我可以叫我的工人相帮我，把房间的布置改过一下，新一新气象。饭后睡前，我可以开一开蓄音机〔唱机〕，听听新买来的几张蓄音片〔唱片〕。窗前灯下，我可以在自己的书桌上读我所爱读的书，写我所愿写的稿。月底虽然也要付房钱，但价目远不似旅馆这么贵，买卖式远不及旅馆这么明显。虽然也可以合算每天房钱几角几分。但因每月一付，相隔时间太长，住房子同付房钱就好像不相联关的两件事，或者房钱仿佛白付，而房子仿佛白住。因有此种种情形，我从旅馆回到寓中觉得非常自然。

然而，寓所究竟不是我的本宅。每逢起了倦游的心情的时候，我便惦记起故乡的缘缘堂来。在那里有我故乡的环境，有我关切的亲友，有我自己的房子，有我自己的书斋，有我手种的芭蕉、樱桃和葡萄。比较起租别人的房子，使用简单的器具来，究竟更为自由；比较起暂作借住，随时可以解租的寓公生活来，究竟更为永久。我在寓中每逢要在房

屋上略加装修，就觉得要考虑；每逢要在庭中种些植物，也觉得不安心，因而思念起故乡的家来。牺牲这些装修和植物，倒还在其次；能否长久享用这些设备，却是我所顾虑的。我睡在寓中的床上虽然没有感觉像旅馆里那样浮动，坐在寓中的椅上虽然没有感觉像旅馆里那样不稳，但觉得这些家具在寓中只是摆在地板上的，没有像家里的东西那样固定得同生根一般。这种倦游的心情强盛起来，我就离寓返家。这所谓家，才是我的本宅。

当我从别寓回到了本宅的时候，觉得很安心。主人回来了，芭蕉鞠躬，樱桃点头，葡萄棚上特地飘下几张叶子来表示欢迎。两个小儿女跑来牵我的衣，老仆忙着打扫房间。老妻忙着烧素菜，故乡的臭豆腐干，故乡的冬菜，故乡的红米饭。窗外有故乡的天空，门外有打着石门湾土白的行人，这些行人差不多个个是认识的。还有各种负贩的叫卖声，这些叫卖声在我统统是稔熟的。我仿佛从飘摇的舟中登上了陆，如今脚踏实地了。这里是我的最自由，最永久的本宅，我的归宿之处，我的家。我从寓中回到家中，觉得非常安心。

但到了夜深人静，我躺在床上回味上述的种种感想的时候，又不安心起来。我觉得这里仍不是我的真的本宅，仍不是我的真的归宿之处，仍不是我的真的家。四大的暂时结合而形成我这身体，无始以来种种因缘相凑合而使我诞生在这地方。偶然的呢？还是非偶然的？若是偶然的，我又何恋恋于这虚幻的身和地？若是非偶然的，谁是造物主呢？我须得寻着了他，向他那里去找求我的真的本宅，真的归宿之处，真的家。这样一想，我现在是负着四大暂时结合的躯壳，而在无始以来种种因缘凑合而成的地方暂住，我是无“家”可归的。既然无“家”可归，就不妨到处为“家”。上述的屡次的不安心，都是我的妄念所生。想到那里，我很安心地睡着了。

廿五年十月廿八日

---

[1] 作者记忆有误，本篇其实曾发表在1936年11月16日《论语》第100期（“家”的专号）上。发表时文末有日期。作者于箱中所发现的或许是自留底稿。作者后来又在文前加此开场白，发表于《文艺知识》连丛第一集之四（1947年8月1日）。

[2] 当时角币有大洋小洋之分：一毛大洋合三十个铜板，一毛小洋合二十五个。

[3] at home，英文，原义是“在自己家里”，转义是“像在家里一样”，“无拘束”，“舒适自在”。

房间艺术[1]

英国工艺美术革命者莫理士〔莫里斯〕（William　Morris）曾以提倡“生活的艺术化”著名于世。他同王尔德一样，叹息世间大多数的人只是“生存”而已，极少有真个“生活”的人。他同卡本德〔卡彭特〕一样，主张生活是一种艺术。但他的主要事业是改良工艺美术品。因此他的所谓“艺术化”，偏重了外生活的方面，尤其是日用器物等的形式方面。他说生活的美化，并非奢侈的意想，只要合乎两个条件：即“单纯”与“坚牢”。故美的器物，就是单纯而坚牢的器物。这话实在很对！现今我国大多数的人，大家把“艺术的”及“美的”等字误解，曲解，认为奢侈，浮靡，时髦，甚至香艳的意思。这种人真可谓“不知趣”。他们倘看见莫理士风的单纯而坚牢的工艺品，反将指斥它们为不漂亮，不美，非艺术的呢。“趣”之一字，实在只能冷暖自知，而难于言宣。我没有为莫理士艺术说法的广长舌。现在只就房室布置的小事谈谈。

莫理士说：一个趣味健全的人的房室的设备，以单纯而合用为主，不求奢华。他把房室里所需要的器物开一篇帐如下，以为不必再多，也不可再少了。

1.大容量的书橱一架。

2.桌子一只。

3.可搬动的椅子若干。

4.可坐卧的长椅一只。

5.抽斗的食物橱一架。

6.有壁上装饰若干——绘画，雕刻，模样美好的壁衣等。

7.花瓶一个。（都会的房室中尤不可缺）。

8.火炉一架。（英国气候的房室中尤不可缺）。

9.披雅娜〔钢琴〕（piano）一架。

10.二分钟可以收拾出室的地毯一条。

我初看这篇帐，觉得可笑。这位莫理士先生非但美术单纯，连他自己的头脑也太单纯了。人心如此不同，人生如此复杂，怎么可把房间的设备规定一律，像学校里规定学生的童子服装一样呢，尤其是在中国的环境里，看了这篇帐，觉得荒唐。没有洋房的人怎么装火炉呢？不懂音乐的人用什么披雅娜呢？不看书的人备什么书橱呢？然而这是我的谬见。古语云“人穷志短”，生在精神物质两俱饥荒的现今中国社会里的人，往往因陋就简，而抛撇人生的远大的理想。理想的人生，原是个个人应该读书，个个人可以弹披雅娜，个个人胜任上述的设备的。

且不讲个个人，单用我自己个人的生活趣味来看这篇帐，这的确是适当的房间设备。假如莫理士先生这样地设备了一个房间而白请我住，我除了第一条和最后两条略有可议以外，其余都很满意。桌子，椅子，长椅，食物橱，壁上装饰，花瓶，火炉，我都是乐用的——虽然我现在的房间并没有这样的设备。大书橱和披雅娜搬运不便，二分钟可以收拾的地毯反而麻烦，我想加以修改。

莫理士用大书橱，大概取其“单纯”，一架橱里可以包罗万象。但我嫌其太过笨重，不易搬运。洋装书足有砖头的重量，一个大书橱的容积

的三分之二倘是洋装书，这书橱就仿佛一堵包墙[2]，抬起来比棺材更重。把洋装书统统拿出，然后搬动，在我觉得惮烦。假如莫理士先生质问：既然惮烦，你为什么要搬动它？让它永久摆在适当的地方就好了！在这里我自有一种嗜好和主张，说出来，也许不会使提倡生活艺术化的莫理士先生反感。原来我有一种习惯，欢喜搬房间，房间看得厌倦了要摆过。在青年时代，我的房间是每半月搬动一次，把几件家具像着棋一般调来调去，调出种种的景象来。照“市容”例，这种景象不妨称之为“室容”。室容一变，室中的主人的趣味一新，看书写作都高兴了。当时我自笑这真是capricious〔反复无常〕的青年人的行径。但现在这行径已大改变，非但不喜常常搬动，有时连布置都任别人代办，无论办得怎样“非艺术的”，我也安之若素。别人说我到底年纪一大，好静不好动了。其实完全不对。我的习惯改变的原因有二，第一，我心底里的capricious气质并不消失，还是容易厌倦，现在连“搬房间”这种习惯也觉得厌倦了，所以不搬。第二，我的年龄大起来，对于世间各种已成的艺术都有些儿看厌，同时自己又造不出比已有的艺术更艺术的艺术来，变成了既不能令又不受命的绝物。因此无意再用热心去玩弄这种花样。对于环境感觉不满的时候，宁可闭了眼睛，欣赏自己心中的虚构，或者放眼天空，在白云中假想艺术的表现。却不肯再同少年时代一样卷起衣袖来扛桌搬橱，补壁糊窗，以求不过如此的新景象。所以表面上我的脾气已经改变，内部依然未改；那种要求只有比前更大。行动上我似乎好静而不好动，心情中依然好动而不好静；动得只有比前更甚。因此，在事实上我虽不再要求常常搬房间，在理论上我还是主张房间常常要搬，而嫌莫理士先生那口大书橱搬起来太笨重。我的意思，书橱不宜全体连牢，宜乎划分数段，每段的大小，以同衣箱一般一两人可以随意搬运为度。这样办法，除便于搬运外，还有一种便利：书物的性质可以因此有了大致的分类，容易寻找。需要某类书籍较多时可以把各部分交换地位，使常用的部分近在手头。而在广大的房间中，这种书橱还有一种妙

用：即拿书橱代替墙壁把房间隔分。这墙壁可以移动的，故如何隔分，可随人意而自由变换。我国旧式的书箱，就具有这点好处，其实比新式的长大笨重的书橱适用得多。样子也并不比书橱难看。若用银杏木制，涂广漆，既坚固耐用，又朴素耐看，真是合于莫理士的“单纯坚牢”主义的良好工艺美术品。恐怕莫理士先生没有见过我国这种书箱。假如看见了，也许会把上面的帐单上的第一条改作“银杏木制广漆书箱数幢”呢。

披雅娜这件东西，我以为不必列入帐单，因为爱好音乐者不一定人人需要披雅娜。这对于一般人仿佛不是公约数。像我，用披雅娜就除不尽。我也曾练习过这乐器。但现在只爱听而不能弹。一则生活烦忙，无暇每天练习，荒疏日久手指就硬。二则别种艺术及研究占据了我的心房，没有余地留给披雅娜了。假如莫理士先生要费六百块钱为我的房间里设备一架披雅娜，我宁愿请他改买一架蓄音机和各种唱片。假如六百块钱用不了，而莫理士先生定要客气的话，余多的钱给我买一架收音机吧。现在收音机正流行，蓄音机几被打倒。为什么先蓄音机而后收音机呢？这也有一篇大道理：在音乐选择全不苛刻，而度量极大的人，听《毛毛雨》[3]也好，蹦蹦戏也好，《小热昏》[4]也好，甚至听广告演说也津津有味。那么此人当然欢喜收音机，既不要用唱片，又不要换片子，把木钮旋动一下就可袖手听赏。但在我，音乐选择虽不像别人择婿一般苛求，却有所不要听。有所不要听，另一面就是有所要听。我空闲了或想听音乐的时候，收音机上所奏的往往是我所不要听的。而我烦忙了或不想听的时候，它管自在那里奏我所要听的东西。它不能凑我的时间。几点几分听什么，几点几分听什么，听音乐同上课一样，同乘火车一样，又何苦来！若是“装成只是熏香坐”的太太们，或是牢监里的囚犯，倒毫无问题。横竖一无所事，度日如年，就是以听收音机为业，也不算作孽。但我的生活同他们不同，我有读书的时间，写作的时间，散步的时间，和听音乐的时间；平日大致规定，不愿轻易改变。在我的听

乐的时间而去开收音机，开出来的往往不要听。收音机中的报告和讲演，我原也有要听的，但是很少，且也可得可失。故为听乐而设备，我要后收音机而先蓄音机。蓄音机没有上述的缺憾。唱片（其实是奏片）可以依自己的胃口而选购，时间可以依自己的要求而指定。所缺者就是要开。利有二而弊只一，况且开开究竟不甚费事，故可谓“患不补功”，“失不偿得”。莫理士生于百年前，倘使那时候收音机和蓄音机也同现今一般盛行，我想他那帐单里至少还要添加一种，收音机和蓄音机。听说他对音乐不是特别专长的，那么他也主张把披雅娜换作蓄音机和收音机，也未可知。

二分钟可以收拾的地毯，在我觉得全是多事。我们吸卷烟的人，嘴巴上是常常在那里撒下烟灰来的。撒在新衣服上尚且顾不得许多，何况撒在地上呢！我不欢喜漆地板便是为此。那漆地板同桌子一样光洁，稍微落下一点烟灰，就很触目，令人（就是我）看了感觉很是不快。想扫，扫不得许多；为了地板而戒烟，又不犯着。于是漆地板的房间里，我就坐不牢。我喜欢木色的地板，半新旧的尤佳。为了它的颜色同烟灰相似，任凭你撒下多少去，眼睛看不出来。我一天要抽四十支烟，而大多数在房间里抽。自从新生活运动励行以来，散步时的几支烟也移归房间里抽，烟灰愈多了。虽然没有实际焚烧起三四十支美丽牌香烟来，量它的灰看究有几合几勺；但推想起来，半包牙粉模样大约是有的。倘莫理士先生给我的房间里铺了地毯，而我每天把半包牙粉撒在地毯上，这地毯非每天收拾出去拍一次灰尘不可。虽然像莫理士先生所说，“二分钟可以收拾”的，但我家的工人阿毛不做惯这事，难于胜任。请莫理士先生每天派人来给我收拾，又说不过去，所以地毯我不敢领受。形式还好看的痰盂，倒不妨多备几只。但痰盂里定要常常有水，否则烟蒂丢下去不肯断气，把它临命终时的气息散布满室，令人咳嗽涕零。

廿五年十月三十一日

---

[1] 本篇曾收入杨牧编《丰子恺文选》（台北洪范书店1982年初版本第4册）。

[2] 包墙，是指房子周围造得很高的围墙。一般比房子本身更高，把房子包围起来，以达到防火防盗的目的。

[3] 《毛毛雨》，当时一首流行歌曲的名称。

[4] 旧时上海街头卖糖者双手持大、小曲板，边打边唱各种即兴小调，以招徕顾客，此种卖糖者自称“小热昏”（“热昏”为上海一带方言，意即头脑发昏者，此处是卖唱者自己戏称）。《小热昏》指此种人所唱的曲调。

看残菊有感[1]

近月来的报纸上，菊花展览会的广告常常傍着了水灾求赈的启事而并载着。我向来缺乏看花的兴趣，对这广告很抱歉。昨天，偶然路过一处菊花展览会，同行的朋友说：“这是最后的一天了。我们明年有没有得看菊花？天晓得！进去看一看吧。”我就跟了他进去看。

我懊悔进去看了！因为时节已是初冬，那些菊花都已萎靡或凋残，在北风中颤抖，样子异常可怜。好似伏在地上的一群褴褛的难民，正在伸手向人求施。又好似送尽了青春的繁荣而垂死的人，使我们中年人看了分外惊心动魄。

我看了一看，就拉我的朋友一同出来。我没有从看花受到快乐，却带了一种感伤出来。它一路随伴我，一直跟我到了家里，现在且把我的所感写出些来，聊抒胸中抑郁之情。

看花到底是春日的事。虽说秋花也有冷艳，然而寂寞的秋心难于领略，何况残秋的残菊，怎不令人感伤呢？幼年时唱西洋歌曲《夏天最后的蔷薇》，曾经兴起感伤，而假想这所谓“最后的蔷薇”便是菊。这会从残菊的展览会里出来，那曲的歌词——Thomas　Moore〔托马斯·莫尔〕的诗——的最后几句特别感伤地在我胸中响着：

So soon may I follow，when friendships decay；And from love’s shining circle the gems drop away；When true hearts lie withered，and fond ones have flown，Oh，who would inhabit this bleak world alone！[2]

以看花为乐事的，恐怕只有少年或乐天家。多感的中年人，大抵看了花易兴人生无常之叹，反而陷入悲哀。故我国古代诗人常以花的易谢来比方或隐射人生的易老。《古诗十九首》中就有这类的诗句：

伤彼蕙兰花，含英扬光辉。过时而不采，将随秋草萎。君亮执高节，贱妾亦何为？

陶潜诗中对此也有痛切的慨叹：

采采荣木，结根于兹。晨耀其花，夕已丧之。人生若寄，憔悴有时。静言孔念，中心怅而。

唐人诗中，我最易想起的是这一首：

劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时。花开堪折直须折，莫待无花空折枝！

我暗诵了这些诗，觉得看菊的感伤愈加浓重了。某词人云：“春风欲劝座中人，一片落红当眼堕。”今日展览会里的残菊，正像这“一片落红”，对我这霜须的人下了一个恳切的劝告。

中年以后的人，因为自己的青春已逝，看了花大抵要妒忌它，以为人不如花。这妒忌常美化而为感伤。我细细剖析自己的感伤，觉得也含着不少这样的心情。记得前人的诗词中，告白着这心情的亦复不少：

今年花似去年好，去年人到今年老。始知人老不如花，可惜落花君莫扫。

年年岁岁花相似，岁岁年年人不同。

白发悲花落，青云羡鸟飞。

但愁花有语，不为老人开！

没奈何，感伤者往往逃入酒乡，作掩耳盗铃的自慰。故曰：

日日人空老，年年春更归了。相欢有樽酒，不用惜花飞！

一月主人笑几回？相逢相值且衔杯。眼看春色如流水，今日残花昨日开。

一年又过一年春，百岁曾无百岁人。能向花中几回醉，十斤沽酒莫辞贫。

酒乡可说是我国古代诗人所公认的避愁处。倘真能“长醉不用醒”，果然是一个大好去处，可惜终不免要醒，醒转来依然负着这一颗头颅而立在这一个世界里！

花终于要凋谢，人终于要老死，这种感伤也同归于尽。只有从这些感伤发出来的诗词，永远生存在这世间，不绝地引起后人的共鸣。“人生短，艺术长”，其此之谓欤？

---

[1] 本篇曾收入杨牧编《丰子恺文选》（台北洪范书店1982年初版本第3册）。

[2] 歌词大意是：我也会跟你前往，当那友情衰亡；宝石从光环上掉落，爱情暗淡无光；当那真诚的心儿枯萎，心爱的人们都去远方，谁愿意孤独地生活，忍受人世凄凉！

我的母亲[1]

中国文化馆要我写一篇《我的母亲》，并寄我母亲的照片一张。照片我有一张四寸的肖像，一向挂在我的书桌的对面。已有放大的挂在堂上，这一张小的不妨送人。但是《我的母亲》一文从何处说起呢？看看母亲的肖像，想起了母亲的坐姿。母亲生前没有摄取坐像的照片，但这姿态清楚地摄入在我脑海中的底片上，不过没有晒出。现在就用笔墨代替显影液和定影液，把我母亲的坐像晒出来吧：

我的母亲坐在我家老屋的西北角[2]里的八仙椅子上，眼睛里发出严肃的光辉，口角上表出慈爱的笑容。

老屋的西北角里的八仙椅子，是母亲的老位子。从我小时候直到她逝世前数月，母亲空下来总是坐在这把椅子上，这是很不舒服的一个坐位：我家的老屋是一所三开间的楼厅，右边是我的堂兄家，左边一间是我的堂叔家，中央一间是我家。但是没有板壁隔开，只拿在左右的两排八仙椅子当作三份人家的界限。所以母亲坐的椅子，背后凌空。若是沙发椅子，三面有柔软的厚壁，凌空原无妨碍。但我家的八仙椅子是木造的，坐板和靠背成九十度角，靠背只是疏疏的几根木条，其高只及人的肩膀。母亲坐着没处搁头，很不安稳。母亲又防椅子的脚摆在泥土上要霉烂，用二三寸高的木座子衬在椅子脚下，因此这只八仙椅子特别高，母亲坐上去两脚须得挂空，很不便利。所谓西北角，就是左边最里面的一只椅子。这椅子的里面就是通过退堂的门。退堂里就是灶间。母亲坐在椅子上向里面顾，可以看见灶头。风从里面吹出的时候，烟灰和油气都吹在母亲身上，很不卫生。堂前隔着三四尺阔的一条天井便是墙门。

墙外面便是我们的染坊店。母亲坐在椅子里向外面望，可以看见杂沓往来的顾客，听到沸翻盈天的市井声，很不清静。但我的母亲一向坐在我家老屋西北角里的这样不安稳、不便利、不卫生、不清静的一只八仙椅子上，眼睛发出严肃的光辉，口角上表出慈爱的笑容。母亲为什么老是坐在这样不舒服的椅子里呢？因为这位子在我家中最为冲要。母亲坐在这位子里可以顾到灶上，又可以顾到店里。母亲为要兼顾内外，便顾不到坐位的安稳不安稳，便利不便利，卫生不卫生，和清静不清静了。

我四岁时，父亲中了举人[3]，同年祖母逝世，父亲丁艰在家，郁郁不乐，以诗酒自娱，不管家事，丁艰终而科举废，父亲就从此隐遁。这期间家事店事，内外都归母亲一人兼理。我从书堂出来，照例走向坐在西北角里的椅子上的母亲的身边，向她讨点东西吃吃。母亲口角上表出亲爱的笑容，伸手除下挂在椅子头顶的“饿杀猫篮”[4]，拿起饼饵给我吃；同时眼睛里发出严肃的光辉，给我几句勉励。

我九岁的时候，父亲遗下了母亲和我们姐弟六人，薄田数亩和染坊店一间而逝世。我家内外一切责任全部归母亲负担。此后她坐在那椅子上的时间愈加多了。工人们常来坐在里面的凳子上，同母亲谈家事；店伙们常来坐在外面的椅子上，同母亲谈店事；父亲的朋友和亲戚邻人常来坐在对面的椅子上，同母亲交涉或应酬。我从学堂里放假回家，又照例走向西北角里的椅子边，同母亲讨个铜板。有时这四班人同时来到，使得母亲招架不住，于是她用了眼睛的严肃的光辉来命令，警戒，或交涉；同时又用了口角上的慈爱的笑容来劝勉，抚爱，或应酬。当时的我看惯了这种光景，以为母亲是天生成坐在这只椅子上的，而且天生成有四班人向她缠绕不清的。

我十七岁离开母亲，到远方求学。临行的时候，母亲眼睛里发出严肃的光辉，诫告我待人接物求学立身的大道；口角上表出慈爱的笑容，

关照我起居饮食一切的细事。她给我准备学费，她给我置备行李，她给我制一罐猪油炒米粉，放在我的网篮里；她给我做一个小线板，上面插两只引线放在我的箱子里，然后送我出门。放假归来的时候，我一进店门，就望见母亲坐在西北角里的八仙椅子上。她欢迎我归家，口角上表出慈爱的笑容，她探问我的学业，眼睛里发出严肃的光辉。晚上她亲自上灶，烧些我所爱吃的菜蔬给我吃，灯下她详询我的学校生活，加以勉励，教训，或责备。

我廿二岁毕业后，赴远方服务，不克依居母亲膝下，唯假期归省。每次归家，依然看见母亲坐在西北角里的椅子上，眼睛里发出严肃的光辉，口角上表现出慈爱的笑容。她像贤主一般招待我，又像良师一般教训我。

我三十岁时，弃职归家，读书著述奉母。母亲还是每天坐在西北角里的八仙椅子上，眼睛里发出严肃的光辉，口角上表出慈爱的笑容。只是她的头发已由灰白渐渐转成银白了。

我三十三岁时，母亲逝世。我家老屋西北角里的八仙椅子上，从此不再有我母亲坐着了。然而我每逢看见这只椅子的时候，脑际一定浮出母亲的坐像——眼睛里发出严肃的光辉，口角上表出慈爱的笑容。她是我的母亲，同时又是我的父亲。她以一身任严父兼慈母之职而训诲我抚养我，我从呱呱坠地的时候直到三十三岁，不，直到现在。陶渊明诗云：“昔闻长者言，掩耳每不喜。”我也犯这个毛病；我曾经全部接受了母亲的慈爱，但不会全部接受她的训诲。所以现在我每次在想象中瞻望母亲的坐像，对于她口角上的慈爱的笑容觉得十分感谢，对于她眼睛里的严肃的光辉，觉得十分恐惧。这光辉每次给我以深刻的警惕和有力的勉励。

民国廿六年二月廿八日

---

[1] 本篇曾收入1948年9月1日中国文化馆香港分馆出版的《我的母亲》一书中。

[2] 老屋不是朝南而是朝东的，所以西北角应作西南角。

[3] 丰[illegible]于1902年中举，1906年病逝。如按虚岁，作者在1902年应为五岁。后面的九岁也是虚岁。

[4] “饿杀猫篮”，一种用细篾制成的、四周有孔的、通风的有盖竹篮，菜碗放此篮中，猫吃不到，故名。

我的少年时代[1]

我的少年时代的回忆中印象最鲜明的，是剪辫子事件。民国光复之初，我正在高等小学读书。一位已剪辫子的先生在上课时对我们说：“我们汉人本来没有辫子。二百余年前，满人夺了我们的土地，强迫我们养辫子，不听号令者死罪。我们屈服了二百多年。如今大汉光复，我们倘再保留这条辫子，无异甘心为人奴隶。大家赶快剪去！”我们一班同学少年听了这番话，个个感应。没有几天，大家脑后拖着半尺多长的头发，戴着鸭舌头帽子，活像现今戏班子里的花旦下台时的模样了。有不少人的家庭中，老人们拘于世代的旧习，反对剪辫，闹起小小的家庭问题来。我的母亲也反对我，当她发见我的脑后少了一条辫子的时候，把我骂了一顿，自己又哭了一场，然后把剪下来的辫子套在红封筒内，拿去珍藏了。第二天我到学校，连忙把这场家庭风波告诉同学少年，邀他们的同情。有的安慰我说：“老年人大都讲不通，他们是不读书之故。我们读过历史，明知满洲人压迫我们已经二百多年。现在大汉光复，剪去这条辫子是应该的。你怕什么呢？”有的人代我想法：“你可告诉你母亲：辫子好比是一个尾巴。养辫子赛过是生尾巴，做畜生。这是满洲人侮辱我们的办法。这样对你母亲辩解，她一定不会再骂你了。”还有人鼓励我：“即使不做畜生，辫子总是无益有害而且难看的东西。试想一个人，为什么后面要挂这条累赘的东西？这完全是满洲人的野蛮的办法！现在我们革命成功，一切有害的事都要除去。我们从剪辫子开始，将来逐渐革除一切有害的事，提倡一切有益的事，国家自会强盛起来。那时西洋人和日本人就会知道：以前我国外交屡次失败，不是我国人民懦弱之故，全是满洲人政治不良之故。如今汉人自己管了，四

万万人齐心协力，东西洋那些小国哪里还敢欺负我们？”以后接着说话的人就离开了辫子问题：“满洲人是专制的，尊重皇帝而看轻百姓，谁肯为他们出力呢？现在我们收了回来，改成共和国，四万万人一律平等，为国家出力就是为自己出力，将来的中国岂有不强之理？今年是民国元年，大家已经这般高兴。再过十年廿年，到了我们长大的时候，中国一定非常强盛，人民一定还要高兴。那时我们汉人真光荣呢！”“岂但光荣而已，我们还要收回屡屡的损失呢。《马关条约》，《南京条约》，《北京条约》，《天津条约》……许多地盘，许多赔款，都是满洲人给我们败了的。将来我们要统统收回来，造成一个完全无缺的大中华共和国！”讲到这里，我们几个同学少年大家慷慨激昂，个个以民族英雄自许了。我早把母亲的哭骂忘却，跟着住校的同学走进房间里，借他的木梳来梳掠我那半尺多长的短发。一梳一梳地梳出来的，似乎全是快乐，幸福，和光荣的希望。

这是二十五年前的旧事了。现在回忆，还可使我眉飞色舞。几位同学少年大都无恙，虽无“五陵裘马轻肥”之辈，但大家都努力为社会国家服务，果然不失为大中华共和国的好百姓。只是我每天早晨梳掠我的斑白的短发，再也梳不出当时那种快乐，幸福，和光荣的希望来了。这些希望似乎并不消灭，但被一种东西包住了，暂时失落在某处，将来一定有重新发见的一日。

二十五年八月十一日

---

[1] 本篇原载1937年4月8日《少年周报》第1卷第2期。

不惑之礼[1]

廿六〔1937〕年阴历元旦，我破晓醒来，想道：“从今天起，我应该说是四十岁了。”摸摸自己的身体看，觉得同昨天没有什么两样；检点自己的心情看，觉得同昨天也没有什么差异。只是“四十”这两个字在我心里作怪，使我不能再睡了。十年前，我的年岁开始冠用“三十”两字时，我觉得好像头上张了一把薄绸的阳伞，全身蒙了一个淡灰色的影子。现在，我的年岁上开始冠用“四十”两字时，我觉得好比这顶薄绸的阳伞换了一柄油布的雨伞，全身蒙了一个深灰色的影子了。然而这柄雨伞比阳伞质地坚强得多，周围广大得多，不但能够抵御外界的暴风雨，即使落下一阵卵子大的冰雹来，也不能中伤我。设或豺狼当道，狐鬼逼人起来，我还可以收下这柄雨伞来，充作禅杖，给它们打个落花流水呢。

阴历元旦的清晨，四周肃静，死气沉沉，只有附近一个学校里的一群小学生，依旧上学，照常早操，而且喇叭吹得比平日更响，步伐声和喇叭一齐清楚地传到我的耳中。于是我起床了。盥洗毕，展开一张宣纸，抽出一支狼毫，一气呵成地写了这样的几句陶诗：

先师遗训，余岂云坠！四十无闻，斯不足畏。

脂我名车，策我名骥。千里虽遥，孰敢不至！

下面题上“廿六年古历元旦卯时缘缘堂主人书”，盖上一个“学不厌斋”的印章，装进一个玻璃框中，挂在母亲的遗像的左旁。古人二十岁行弱冠礼，我这一套仿佛是四十岁行的不惑之礼。

不惑之礼毕，我坐楼窗前吸纸烟。思想跟了晨风中的烟缕而飘曳了一会，不胜恐惧起来。因为我回想过去的四十年，发生了这样的一种感觉：我觉得，人生好比喝酒，一岁喝一杯，两岁喝两杯，三岁喝三杯……越喝越醉，越醉越痴，越迷，终而至于越糊涂，麻木若死尸。只要看孩子们就可知道：十多岁的大孩子，对于人生社会的种种怪现状，已经见惯不怪，行将安之若素了。只有七八岁的小孩子，有时把眼睛张得桂圆大，惊疑地质问："牛为什么肯被人杀来吃？""叫化子为什么肯讨饭？""兵为什么肯打仗？"……大孩子们都笑他发痴，我只见大孩子们自己发痴。他们已经喝了十多杯酒，渐渐地有些醉，已在那里痴迷起来，糊涂起来，麻木起来了，可胜哀哉！我已经喝了四十杯酒，照理应该麻醉了。幸好酒量较好，还能知道自己醉。然而"人生"这种酒是越喝越浓，越浓越凶的。只管喝下去，我将来一定也有烂醉而不自知其醉的一日，为之奈何！

于是我历数诸师友，私自评较：像某某，数十年如一日，足见其有千钟不醉之量，不胜钦佩；像某某，对醉人时自己也烂醉，遇醒者时自己也立刻清醒，这是圣之时者，我也不胜钦佩；像某某，愈喝愈醉，几同脱胎换骨，全失本来面目，我仿佛死了一个朋友，不胜惋惜；像某某，醉迷已极，假作不醉，这是予所否者，不屑评较了。我又回溯古贤先哲，推想古代的人生社会，知道他们所喝的也是这一种酒，并没有比我们的和善。始知人的醉与不醉，不在乎酒的凶与不凶，而在乎量的大与不大。

我怕醉，而"人生"这种酒强迫我喝。在这"恶醉强酒"的生活之下，我除了增大自己的酒量以外，更没有别的方法可以避免喝酒。怎样增大我的酒量？只有请教"先师遗训"了。

于是我检出靖节诗集来，通读一遍，折转了三处书角。再拿出宣纸

和狼毫来，抄录了这样的三首诗：

日暮天无云，春风扇微和。佳人美清夜，达曙酣且歌。

歌竟长叹息，持此感人多。皎皎云间月，灼灼叶中花，

岂无一时好，不久当如何？

迢迢百尺楼，分明望四荒。暮作归云宅，朝为飞鸟堂。

山河满目中，平原独茫茫。古时功名士，慷慨争此场。

一旦百岁后，相与还北邙。松柏为人伐，高坟互低昂。

颓基无遗主，游魂在何方。荣华诚足贵，亦复可怜伤！

人生归有道，衣食固其端。孰是都不营，而以求自安？

开春理常业，岁功聊可观。晨出肆微勤，日入负耒还。

山中饶霜露，风气亦先寒，田家岂不苦，弗获辞此难。

四体诚乃疲，庶无异患干，盥濯息檐下，斗酒散襟颜。

遥遥沮溺心，千载乃相关。但愿常如此，躬耕非所叹。

写好后，从头至尾阅读一遍，用朱笔在警句上加了些圈；好好地保存了。因为这好比一张醒酒的药方。以后“人生”的酒推上来时，只要按方

服药，就会清醒。我的酒量就仿佛增大了。

这样，廿六年阴历元旦完成了我的不惑之礼。

廿六年八月二日于杭寓

---

[1] 本篇原载1938年1月11日《宇宙风》第57期。有副题：自传之一章。

决心[1]——避寇日记之一

十二月二十三上午，我们的船到了兰溪。一停泊，我妻和长女陈宝即刻登岸，奔向汽车站去。约一小时，两人回来，站在岸上向船里欢呼：“外婆失而复得！”船里也起一阵欢呼。

为的是我们避地桐庐时，寇犯杭州。我决心西行赴长沙。有一班无知的乡人说，杭州一破，浙江马上失守。衢州、江山非常紧张，到江西、湖南的路交通断绝。要去只有徒步。我们这团体中，都能徒步，只有最小的和最老的走不动。最小的是亲戚家的三岁孩子，他的父母预备背了逃。最老的是我妻的七十岁的母亲，但没有人能背了她逃。我们计虑：与其半途尴尬，不如寄在桐庐山中，免得飘泊。于是就用轿子将老太太抬上桐庐的深山中，寄托在一位画友黄宾鸿君的家里。黄君与我原不相识。萍水相逢，同道相谋。一见如故，竟把家族托付他。好在他家也有老人，可以相伴。且在深山中，可以放心。但我们开船后，发见行路并不困难，船舶无阻，汽车照常，乡人的话全是谣言。同时我妻忽忽若有所失，茶饭无心。诸儿闻炮声即纪念外婆。连同行的亲戚也为之流泪。于是我下个决心，托章桂（亲戚）半途上岸，回到桐庐山中，陪老太太乘汽车南行，预约在兰溪相会。所以我们的船一到兰溪，我妻首先到汽车站等候她的母亲。奇巧得很！相差仅半小时，先后来到。我们的团体缺而复完，大家欢喜，小孩们欢呼“外婆失而复得”！

然我在途中曾一度懊悔。因为我的船停泊在建德附近的三河镇时，上岸遇一操上海白的女人。她皱着眉头告诉我，她有亲戚在江西，想去投奔。可是人告诉她，江山、玉山之路不通，江西到不得。于是她失望

了，流落在这小镇上。我听了这话惊心，回想桐庐乡人之言到底不是无据。但事已至此，非努力向前不可。我又下个决心：我定要带了完全无缺的团体到湖南！

但这决心又几乎打消。为的是我在兰溪临江旅馆一宿，遇见老同学曹聚仁兄。他浑身军装，担任各报战地记者，正在握笔从戎。我一见他如获至宝，立刻探问他前途的情况。他断然地告诉我：“你们要到长沙，汉口，不能！我们单身军人，可搭军用车的，尚且不容易去，何况你带了老幼十余人！你去了一定半途折回。我为你计，还是到浙江的永康或仙居。那里路近，生活程度又低。设或有警，我会通知你。”他说话向来毅然决然。穿了军装说话更加力强。我确信他，且感谢他。立刻打消了西行的决心。

是晚，他说是地主，请我全家在聚丰园会餐。我辞谢不得，就同家姐带了四个小孩赴约。席上聚仁兄把前线的模样描写给我们听，有声有色，使我们如同身历其境。“大时代到了！”这句话他反复了数次。随后他注视我说：“你胡不也做点事？”我摸摸我的胡须说：“我是老弱者，哪能跟你一样做事呢？在这大时代有甚事好做呢？不过，我其实只有四十岁。西洋人有一句谚语说：Life begins at forty〔生活开始在四十岁〕，照西洋人说，我现在正是生活开始的时候。现在我的牺牲虽然很大，但今后可以重新来过。灰心我是决不会的。”（近见《少年先锋》第二期聚仁兄的杂感中，也记录着我和他兰溪相会事。内有数处错误：他说我对他自称以前“昏聩”，又说“以后要改变做人的态度”，皆非我说的话，恐是他军事繁忙，记不清这些小事之故，或另有他故。还有，他说我从桐乡逃来，非也。我是崇德人，乃从崇德逃来。又说我四十一岁，亦非也。我当时四十岁。又说我的儿子瞻瞻是高中生，亦非也。他十四岁，是初中二年级生。此等事在他虽甚小，但在我却有关系：例如

外人看了他的文，以为我是桐乡人而冒充崇德籍，或者以为我的儿子以初中二年级生冒充高中学生，岂不冤枉。故须在此附笔声明。）

是晚我同他住在同一旅馆。他明天要到乡下去。我原约在旅馆等他，一同把家眷送到仙居去，投奔我们的老同学黄隐秋兄。但他去后，我同家姐商量一会，觉得非西行不可，同行的一位朋友也主张西行。于是我的决心死而复活："我决定要到长沙！否则半路转入沟壑！但决不愿居浙江！仙居也许比长沙好，但我决定要到长沙！"吾心既决，就留一张条子在旅馆老板处，托他转交聚仁兄，谢他招待的厚意，并道失约之歉。遂另雇一舟，载了老幼十余人和两担行物，开向衢州去了。

我们离兰溪后，一路顺风地到衢州，经常山、上饶、南昌、萍乡，终于平安地到达长沙。现在我个人且已到了汉口。沿途非但毫无阻碍，并且到处蒙当地老百姓的同情，受兵士的帮忙。（事实将见另文。）我觉得比太平时行路更容易。因为敌忾同仇，军民一家，同胞互相爱护，不如太平时代的分你我了。但我相信聚仁兄的话决不是骗我，一定是当时时局紧张，交通情形骤变莫测之故。现在幸赖将士捍卫之劳，仙居和长沙均无恙。我感佩聚仁兄的眼光和诚意，同时又庆幸自己的决心的成功，就补写这篇日记。

---

[1] 本篇原载1938年4月5日《少年先锋》第4期。

劳者自歌（三则）

·粥饭与药石[1]

原来是个健全的身体：五官灵敏，四肢坚强，百体调和。每日所进的是营养丰富，滋味鲜美的粥饭。

一种可恶的病菌侵入了这个身体，使他生起大病来。头晕目眩，手足挛痉，血脉不和。为欲使他祛病复健，就给他吃杀菌的剧药，以毒攻毒，为他施行针灸、刀圭，以暴除暴。

但这是暂时的。等到大病已除，身体复健的时候，他必须屏除剧药、针灸和刀圭，而仍吃粥饭等补品，使身体回复健全。

我们中华民族因暴寇的侵略而遭困难，就好比一个健全的身体受病菌的侵害而患大病。一切救亡工作就好比是剧药、针灸，和刀圭，文艺当然也如此。我们要以笔代舌，而呐喊“抗敌救国”！我们要以笔当刀，而在文艺阵地上冲锋杀敌。

但这也是暂时的。等到暴敌已灭，魔鬼已除的时候，我们也必须停止了杀伐而回复于礼乐，为世界人类树立永固的和平与幸福。

病时须得用药石；但复健后不能仍用药石而不吃粥饭。即在病中，除药石外最好也能进些粥饭。人体如此，文艺界也如此。

廿七年四月十日，汉口

[1] 此则原载1938年4月16日《立报》。

·散沙与沙袋[1]

沙是最不可收拾的东西。记得十年前，我在故乡石门湾的老屋后面辟一儿童游戏场，买了一船河沙铺在场上。一年之后，场上的沙完全没有了。它们到哪里去了呢？一半粘附了行人的鞋子而带出外面去，还有一半陷入泥土里，和泥土相混杂，只见泥而不见沙了。这一船沙共有十多石，讲到沙的粒数，虽不及“恒河沙数”，比我们中华民国的人口数目，一定更多。这无数的沙粒到哪里去了呢？东西南北，各自分散，没有法子召集了。因为它们的团结力非常薄弱，一阵风可使它们立刻解散。它们的分子非常细小，一经解散，就不可收拾。

但倘用袋装沙，沙就能显示出伟大的能力来。君不见抗战以来，处处地方堆着沙袋，以防敌人的炮火炸弹的肆虐么？敌人的枪子和炮弹一碰着沙袋，就失却火力，敌人的炸弹片遇着沙袋，也就不能伤人，沙的抵抗力比铁还大，比石更强。这真是意想不到的功用。

原来沙这种东西，没有约束时不可收拾，一经约束，就有伟大的能力。中国四万万人，曾经被称为“一盘散沙”。“抗战”好比一只沙袋，现在已经把他们约束了。

廿七年四月十日，汉口

---

[1] 此则原载1938年4月21日《立报》。

·喜剧[1]

同学孔君从浙江走浙赣路来汉口。一下车，就被警察错认为日本间谍，拉去拘禁在公安局。因为孔君脸色焦黄，眉浓目小，两颊多须，剃成青色，而且西发光泽，洋服楚楚，外形真像日本人。警察的错认是难怪的。

他向警察声辩，说是自家人，不是敌人。警察问："你是中国哪地方人？"孔君答："我是浙江萧山人，刚才从萧山来。"警察问："你是萧山人，应该会讲萧山话。你讲几句看！"孔君就讲了一套道地的萧山话。警察冷笑着说："你们日本人真有小聪明，萧山话学得很像！"这使孔君无法置辩，只得任其拘禁。一面设法打电话通知汉口的朋友，托他们来保。结果被拘禁五六小时，方始恢复自由。演了一出喜剧。

晚上我同孔君共饮，就用这件逸事下酒。我安慰孔君说："你虽失却了五六小时的自由，但总是可喜的。我们侦察日本间谍，惟恐其不严。过严是可以体谅的。你们孔家人往往吃这种眼前亏：昔夫子貌似阳货，几乎送了性命。今足下貌似敌人，失却五六小时的自由，是便宜的。"

〔1938年〕四月十一日，汉口

---

[1] 此则原载1938年4月23日《立报》。

一饭之恩[1]——避寇日记之一

去年冬天我与曹聚仁兄在兰溪相会，他请我全家吃饭。席上他忽然问我：“你的孩子中有几人欢喜艺术？”我遗憾地回答说：“一个也没有！”聚仁兄断然地叫道：“很好！”

我当时想不通不欢喜艺术“很好”的道理。今天，三月二十三日，我由长沙到汉口。就有人告诉我：“曹聚仁说你的《护生画集》可以烧毁了！”我吃惊之下，恍然记起了去冬兰溪相会时的谈话，又忽然想通了他所谓不欢喜艺术“很好”的道理，起了下面的感想：

“《护生画集》可以烧毁了！”这就是说现在“不要护生”的意思。换言之，就是说现在提倡“救国杀生”的意思。这思想，我期期以为不然。从皮毛上看，我们现在的确在鼓励“杀敌”。这么惨无人道的狗彘豺狼一般的侵略者，非“杀”不可。我们开出许多军队，带了许多军火，到前线去，为的是要“杀敌”。

但是，这件事不可但看皮毛，须得再深思一下：我们为什么要“杀敌”？因为敌不讲公道，侵略我国；违背人道，荼毒生灵，所以要“杀”。故我们是为公理而抗战，为正义而抗战，为人道而抗战，为和平而抗战。我们是“以杀止杀”，不是鼓励杀生。我们是为护生而抗战。

《护生画集》中所写的，都是爱护生灵的画。浅见的人看了这些画，常作种种可笑的非难：有一种人说，“今恩足于及禽兽，而功不至于百姓者，独何欤?”又有一种人说：“用显微镜看，一滴水里有无数小虫。护生不能彻底。”又有一种人说：“供养苍蝇，让它传染虎列拉[2]

吗？”他们都是但看皮毛，未加深思；因而拘泥小节，不知大体的。《护生画集》的序文中分明说是：“护生”就是“护心”。爱护生灵，劝戒残杀，可以涵养人心的“仁爱”，可以诱致世界的“和平”。故我们所爱护的，其实不是禽兽鱼虫的本身（小节），而是自己的心（大体）。换言之，救护禽兽鱼虫是手段，倡导仁爱和平是目的。再换言之，护生是“事”，护心是“理”。以前在报纸看见一段幽默故事，颇可以拿来说明护生的意旨：有一位乡下老婆进城，看见学校旁边的操场上，有两大群学生正在夺一根绳，汗流满面，声嘶力竭，起而复仆者再，而绳终未夺得。老婆见此，大发慈悲，上前摇手劝阻道：“请你们息争！这种绳子舍间甚多，回头拿两根奉送你们！”盖此老婆只见夺绳的“事”，不解拔河之戏之“理”，故尔闹此笑话，护生者倘若执着于禽兽鱼虫，拘泥于放生吃素，而忘却了“护心”“救世”的本旨，其所见即与此乡下老婆相等，也是闹笑话。故佛家戒杀，不为己杀的三净肉可食。儒家重仁，不闻其声亦忍食其肉，故君子远庖厨。吃三净肉和君子远庖厨，都是“掩耳盗铃”。掩耳盗铃就是“仁术”。无端有意踏杀一群蚂蚁，不可!不是爱惜几个蚂蚁，是恐怕残忍成性，将来会用飞机载了重磅炸弹而无端有意去轰炸无辜的平民！岂真爱惜几个蚂蚁哉，所以护生的掩耳盗铃，是无伤的。我希望读《护生画集》的人，须得体会上述的意旨，勿可但看皮毛，拘泥小节。这画集出版已经十年，销行已达二十万册。最近又有人把画题翻译为英文，附加英文说明，在欧美各国推销着。在现今这穷兵黩武，惨无人道的世间，《护生画集》不但不可烧毁，我正希望它多多添印，为世界人类保留一线生机呢！

现在我们中国正在受暴敌的侵略，好比一个人正在受病菌的侵扰而害着大病。大病中要服剧烈的药，才可制胜病菌，挽回生命。抗战就是一种剧烈的药。然这种药只能暂用，不可常服。等到病菌已杀，病体渐渐复元的时候，必须改吃补品和粥饭，方可完全恢复健康。补品和粥饭

是什么呢？就是以和平，幸福，博爱，护生为旨的“艺术”。

我的儿女对于“和平幸福之母”的艺术，不甚爱好，少有理解。我正引为憾事，叹为妖孽。聚仁兄反说“很好”，不知其意何居？难道他以为此次抗战，是以力服人，以暴易暴；想步莫索里尼〔墨索里尼〕、希特勒、日本军阀之后尘，而为扰乱世界和平的魔鬼之一吗？我相信他决不如此。因为我们抗战的主旨处处说着：为和平而奋斗!为人道而抗战！我们的优待俘虏，就是这主旨的实证。

从前我们研究绘画时，曾把画人分为两种：具有艺术思想，能表现人生观的，称为“画家”，是可敬佩的。没有思想，只有技巧的，称为“画匠”，是鄙贱的。我以为军人也可分为两种：为和平而奋斗，为人道而抗战，以战非战，以杀止杀的，称为“战士”，是我敬佩的。抚剑疾视，好勇斗狠，以力服人，以暴易暴的，称为“战匠”，是应该服上刑的。现今世间侵略国的军人，大都是战匠，或被强迫为战匠。世界和平，人类幸福，都被这班人所破坏，真是该死！所以我们此次为和平而奋斗，为人道而战争，我以为是现世最神圣的事业。这抗战可为世界人类造福。这一怒可安天下之民。

杜诗云：“天下尚未宁，健儿胜腐儒。”在目前，健儿的确胜于腐儒。有枪的能上前线去杀敌。穿军装的逃起难来比穿长衫的便宜。但“威天下，不以兵甲之利”。最后的胜利，不是健儿所能独得的！“仁者无敌”，兄请勿疑！

我曾在流难中，受聚仁兄一饭之恩。无以为报，于心终不忘。写这篇日记，聊作答谢云尔。

---

[1] 本篇原载1938年5月5日《少年先锋》第6期。

[2] 虎列拉，cholera（霍乱）一词的旧时译名。

神鹰东征琐话[1]

投我以炸弹，报之以传单。匪报也，永以为教也。

五月十九日午夜，中国神鹰精锐飞机一队由徐焕升队长率领，东征日本，于熊本、久留米、福冈等处发散传单百万份，安然飞返。传单文略谓：“尔再不训，则百万传单，将一变而为千吨炸弹，尔其戒之。”

二十日下午一时许，我听见人说，中国的空军带赴日本的不是传单而是炸弹。其中一个人说：“我们应该去投炸弹。他们在我们国内投了无数炸弹，杀了无数人民，我们应该去报复一下。况且，对这么残暴的敌人，还要用传单讲什么理呢？”到了下午四点钟，号外出了。大家才知道确是去投传单。然而在人群中还时时听到怨声。他们咕噜地说：“为什么不投炸弹呢？太可气了……”这些话引起了我的一些感想。

中国空军此次东征，态度至极堂皇，使命至极神圣。足为世间文明大国的表式，足为世间野蛮侵略者的警诫。盖日本向中国人乱投弹，其实并无伤害炸中国，却在那里炸毁日本自己的国家命根。因之中国投在日本地方的传单，看似一张纸，其实每一份是一个重磅炸弹的种子。这些种子将在日本人的心发芽生长而爆发出来，炸毁日本军阀的命根。这些种子还要散播在全世界的人心中，长出无数的重磅炸弹来，炸毁世界上一切暴徒的命根，而促成和平幸福的大同世界。

孟子说：“以力服人者，非心服也，力不赡也。以德服人者，中心悦而诚服也，如七十子服孔子也。”这几句话说明着一个千古不易的定理：即道德胜于暴力，公理胜于强权。近视眼的人，只看见目前世界上

的弱肉强食的事实。就以为要在世间立国，只有扩张军备，与世间的暴徒争一日之长，其实这是舍本逐末的浅见的自杀政策。甲国造飞机一千架。乙国造二千架来制胜他，丙国又造三千架来制胜他，丁国又造四千架来制胜他……这样下去，穷兵黩武，没有底止，和平之神愈走愈远，世界终于变成了修罗场，人间地狱，人类的没日，就来到了。所以武力只能暂时用以制暴，决不能作为立国治世的基本。现在暴日侵略我国，残杀人民。我们必须用炮火去抗战。但这是以毒攻毒。仿佛人体受病菌侵害，必须剧药，以杀病菌。但等到病菌杀尽，人体复健的时候，我们决不再服剧药，而需要营养丰富的粥饭了。这剧药好比抗战，粥饭好比人道、公理、正义、礼乐，我们是不得已而抗战，不是要用武力来同暴寇争长。他们在我们国内投了无数炸弹，杀了无数人民，这是他们的违犯国际公法，他们的背叛人道，他们的自杀政策。倘使我们的空军也带上炸弹去炸杀日本的人民，我们就也犯法律，伤道德，而我们的神圣抗战就变成“以暴易暴”了。上面所引孟子的话，没有引完，其下文又说：“诗云：自东自西，自南自北，无思不服。此之谓也。”因为以德服人，人皆心悦诚服。所以治国平天下，非常容易。古代商汤的王天下，便是一个实例。孟子写汤的以德服人，说：“东面而征西夷怨，南面而征北狄怨。曰：‘奚我后，后来其苏。’”又说：“民望之，若大旱之望云霓也。”盖世人爱和平者多，好杀人者少。若有好和平的人出来征伐，世间一定到处响应，到处盼望他的来征。正如孟子所说：“今夫天下之人牧，未有不嗜杀人者也。如有不嗜杀人者，则天下民，皆引领而望之矣。”所以此次中国空军东征，不投炸弹而投传单，正是向日本人民宣扬我们的仁政，向日本人民表明我们的不嗜杀人。拾着我们的传单的日本人民，这几天一定在心中叫：“奚我后，后来其苏。”不过他们被日本军阀所强制，不敢出声而已。我们这一类的仁政将来积多起来，一定可以使日本人民“心悦诚服，如七十子之服孔子”。那时他们自会起来打倒他们的军阀，不劳我们一兵一卒。有人怨我们的空军不用炸弹去报复，

是浅虑之言。其实不用炸弹而用传单，是更大的报复！

俗语有句话：“轻句还重句，先打没道理。”一般民众中，颇有信奉这句话的。在他们想来：日本到我国来投炸弹，我们也到日本去投炸弹，是天经地义。但这也是浅虑之言。因为日本侵略中国，不像阿二打阿大这么简单。阿二与阿大是一人对一人，日本与中国却是一国对一国。一国之中，人数很多，良莠不齐，我们不能拿一小部分来代表全体。侵略阿比西尼亚的是意大利人。但仁慈隐恻的《爱的教育》的著者也是意大利人。同理，侵略中国的是日本人，但同情于中国而反对侵略的日本人，亦正不少。最近日本国内常有因反战而被捕的，日本军队里常有反战而自杀的，日本兵士常有反侵略而向中国投诚的，日本俘虏的供词，多数是被迫从军，不愿参加侵略战的——这些事实在近来的报志上，时时可以看到。可见侵略中国的是少数的日本人。大多数的日本人是无害于中国或同情于中国的。倘根据“轻句还重句，先打没道理”的俗语，而用炸弹去炸杀东京、大坂的平民，则又是俗语所谓“吃了对门，谢隔壁”了。

孙中山先生的三民主义，处处教人以促进“世界大同”为最后目的。胸襟博大，至可钦佩。在军阀穷兵黩武的今日，我们尤须励行这主义，联合世界上的善良分子来打倒恶劣分子，为世界人类保留生机。原来人类不可以一概用国家来分群。意大利有恶人，也有好人；德国有恶人，也有好人；日本有恶人，也有好人。全世界各国爱好和平的善良的劳苦大众，不论何种族，不论何国籍，都是同气连志的好朋友。我们的抗战所要讨灭的，是日本的军阀，不是日本老百姓。所以我们的空军东征，不投炸弹而投传单，一本于孙中山先生的仁慈博大的精神，诚为大中华军人的表式！英国的《新闻纪事报》评论中国空军东征，说“传单力量强于炸弹”。因为这可以唤醒日本人民起来推翻军阀。又说：在日本，

凡不利于政府及其侵略政策的新闻，一概禁止报纸揭载。因此日本人完全受政府欺骗，不明战事的真相。若中国空军能常常东征，把所有的日本军阀穷兵黩武欺骗民众的新闻用传单自空中掷下，则日本国内将起大乱，日本政府军阀的伎俩也就穷了。总之，我们不用炸弹去杀害无辜的日本民众，正是“仁政”的一端。换言之，就是促进“世界大同”的动机。孟子曰：“三代之得天下也以仁，其失天下也，以不仁。国之所以兴废存亡者亦然。”又曰：“仁者无敌。”我们以“仁”存心，则最后胜利必属于我。

所以我闻知中国空军东征的消息，即在心中，改作了一首《诗经》：

投我以炸弹，

报之以传单。

匪报也，

永以为教也。

---

[1] 本篇原载1938年5月21日《中国的空军》第11期。

《口琴歌曲集》[1]序

这里面的乐谱，可以歌唱，同时又可以用口琴演奏。

音乐是精神抗战的利器。而口琴音乐，尤为短小精悍。口琴的形状像手枪，放在衣袋里，随时随地可以拔出来用。其作用像机关枪；一串无形的子弹，个个可以打中敌人的要害。

放枪，第一要枪好，第二要手法好，才可抵抗暴敌。吹口琴也如此，第一要乐曲好，第二要吹法好。现行抗战歌曲甚多，其中不乏良好作品。现在我们编选这一小册，虽未能众美尽收，也好比口琴抗敌的一个机械化部队。我们在吹奏法之后附加曲选，虽未能详细说明，也好比一部简单的兵法书。希望此书的读者，都能速成为音乐抗战的将士。

二十七年五月编著者识

---

[1] 《口琴歌曲集（附吹奏法）》（丰子恺、萧而化合编）系1942年9月成都越新书局出版。

横渠四句教附说[1]

前几天收到马一浮先生从江西泰和浙江大学寄来的信。其中有段说：“顷来泰和，为浙大诸生讲横渠四句教，颇觉此语伟大，与佛氏四弘誓愿相等。因读新制诸歌，（注：所言新制诸歌，乃指我与萧而化[2]合作的歌曲，是我寄去请他指教的。）谓此语意天然，似可谱之成曲。今写呈如下：

为天地立心。

为生民立命。

为往圣继绝学。

为万世开太平。

上四语试缓声吟咏，自成音节。第三句将声音提高拖长，第四句须放平而极和缓，乃是和平中正之音。其意义光明俊伟，真先圣精神之所托。未知是否可以谱入今乐，制成歌曲？但不得增损一字。深望□[3]贤者与萧而化君商榷，制成曲谱见寄，欲令此间学生歌之，以资振作。吾国固有特殊之文化，为世界任何民族所不及。今后生只习于现代浅薄之理论，无有向上精神。如何可望复兴？来示引陶诗‘人生归有道，衣食固其端’二话，甚有味。衣食固其一端，抗战亦其一端。若欲其归有道，则必于吾先哲之道理有深切之认识而后可。惜与□[4]贤者相去远，不得如在阳山阪（注：廿六〔1937〕年十二月间我和马先生同在桐庐城外阳山阪地方避寇，共数晨夕者半月有余。）时可于竹间敷坐畅谈此义

也。”

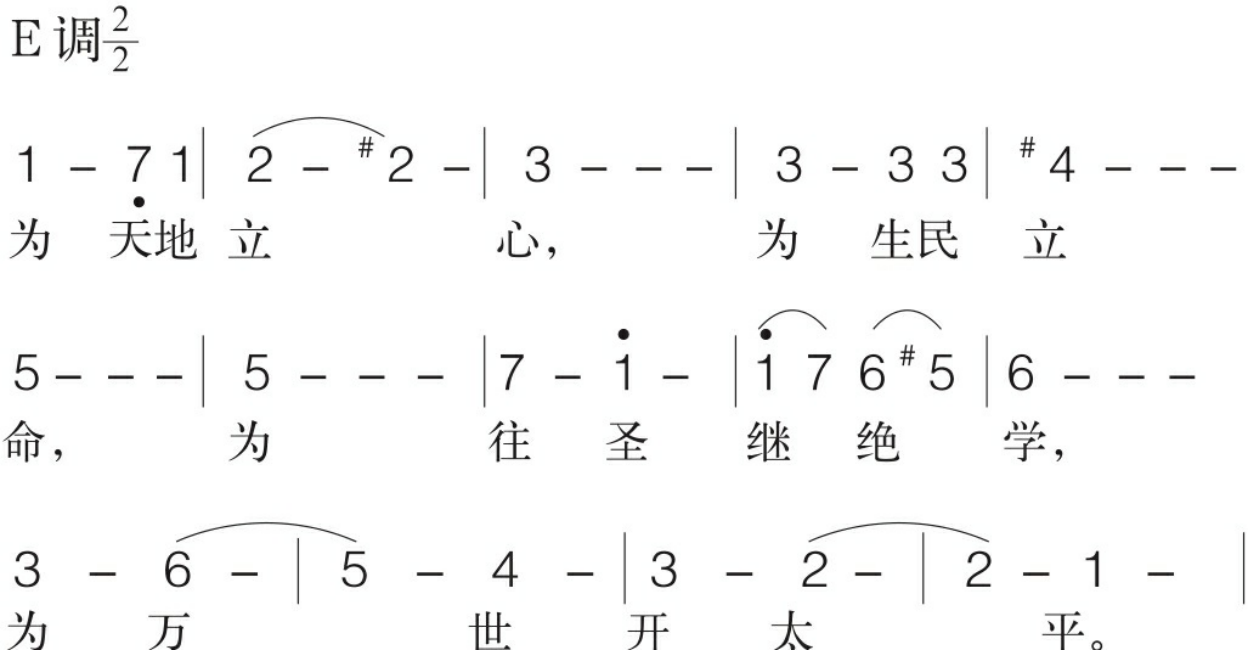
我读了这信，心生欢喜，立刻派人到武昌去邀萧而化君来，同他详谈马先生的意旨和横渠先生的教训，请他作曲。而化得了这歌词，比我更加欢喜，立刻拿去作曲。二三天之后，曲成，大规模的四部合唱曲。同非常时期的因陋就简的简谱抗战歌曲比较起来，这一曲真是壮丽堂皇，规模宏大的制作。我特托人另抄一份，把一份寄给马先生，一份交《宇宙风》发表，以广流传，并为附说。

横渠是宋代大儒张载的别号。这四句教的意义至高至大。“只习于现代浅薄之理论”的后生看了，非但不能理解，或且笑为迂腐。实则诚如马先生所说：这是“吾国固有特殊之文化，为世界任何民族所不及”。近世人类愚痴愈甚，利用科学机械之力，大肆侵略虐杀，自以为强。实则玩弄小慧，暴露兽性，其愚痴万不可教及。今战争之祸，弥漫于全世界。和平之神远而避之，圣贤之教，置之高阁，民不聊生，地天变色，全与横渠四句教相背驰。马先生以四句教教浙大学生，真可谓“寻坠绪之茫茫，挽狂澜于既倒”。这与我民族“为正义、人道、和平而抗战”之旨正相符合，而意义更为高大深远。这是最根本的救世之道。“抗战”仅为其“一端”耳。我还希望马先生将此意发为文章，使天下人广受教益，勿令浙大学生独享其福，实无量之功德也。

关于乐曲，恐有人不解，略加说明于下。这是四部合唱曲，用风琴或洋琴〔钢琴〕伴奏。乐谱中第一、二行是前奏，第三行中央开始唱歌。每行有六条五线谱，第一条是高音部唱的，第二条是中音部唱的，第三条是次中音部唱的，第四条是低音部唱的，第五条是右手弹琴的谱，第六条是左手弹琴的谱。四句歌词之后，末了还有两行琴谱，是后奏，与前奏相对称。演奏此曲时，须用四班人，和一座琴。这是规模很大的一个合唱曲。

倘一个人要唱，可唱其高音部，因为高音部是这曲的主要旋律。今译为简谱，附录于下，以便不曾学过五线谱的人唱奏。这是长音阶〔大音阶〕乐曲，但第三句转入短音阶〔小音阶〕，特别强调。

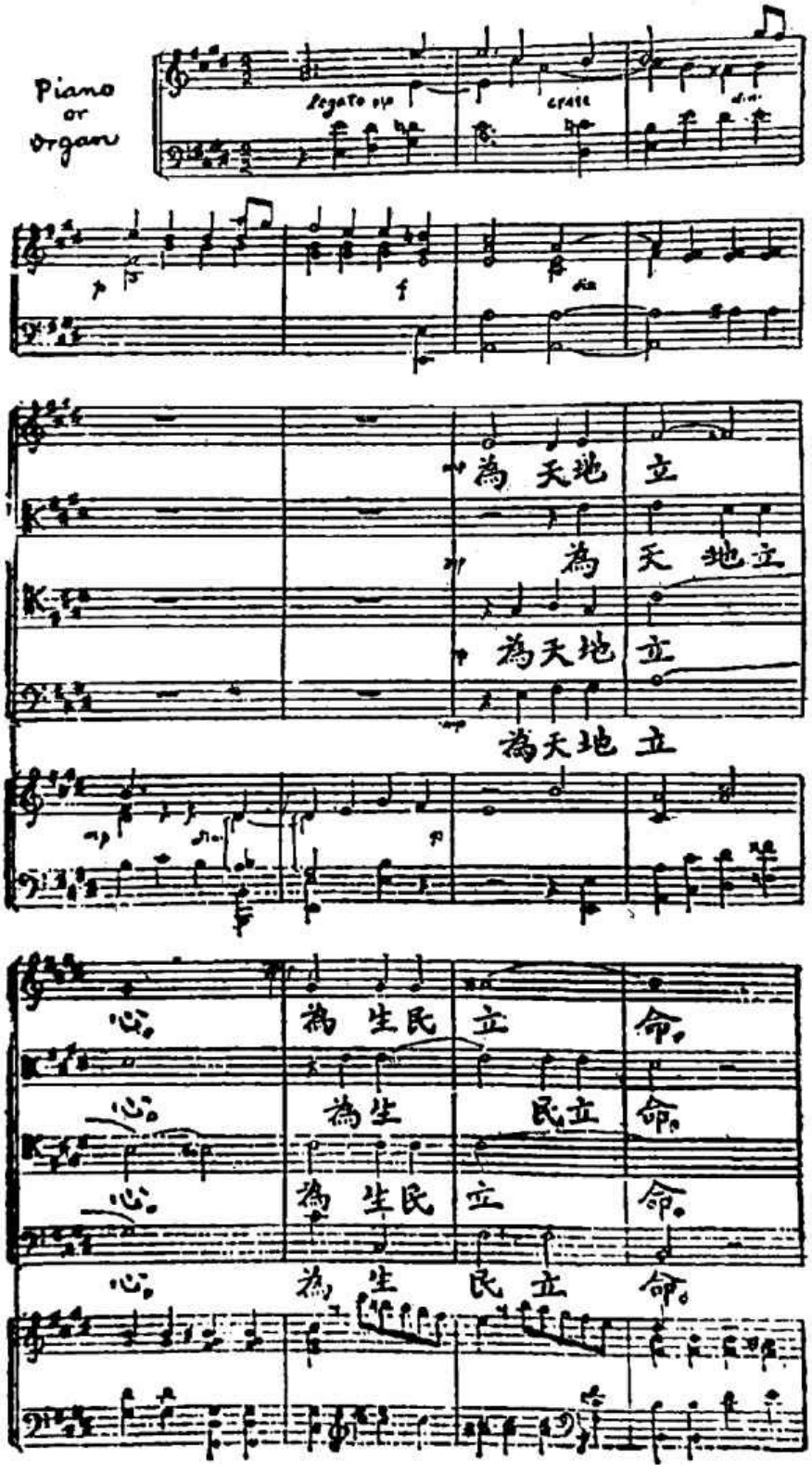
横渠四句教

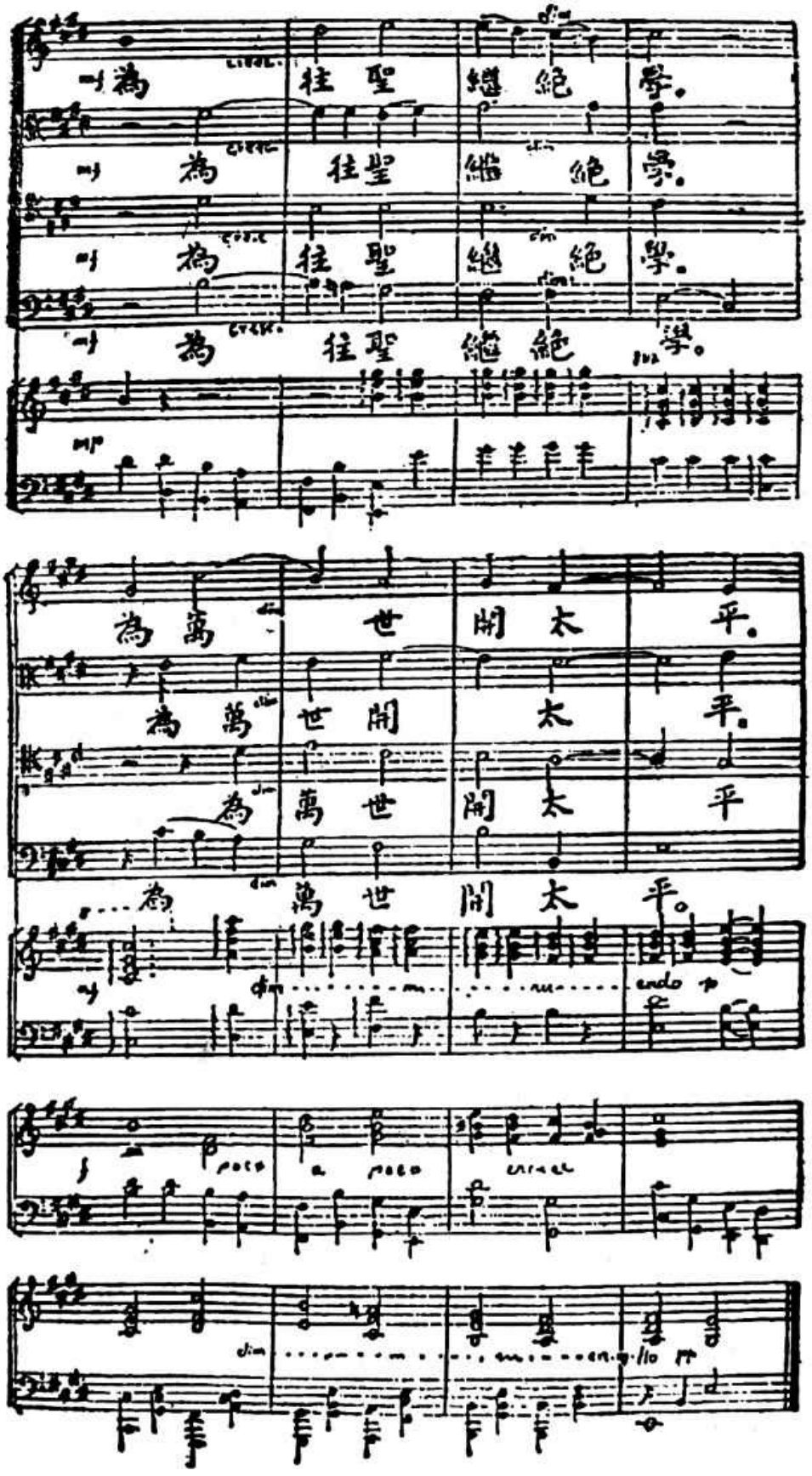


橫渠四句教

四部合唱

蕭而化作曲




為 往聖 繼絕 學。
為 往聖 繼絕 學。
為 往聖 繼絕 學。
為 往聖 繼絕 學。
為萬 世開 太 平。
為萬 世開 太 平。
為 萬世 開太 平
為 萬世 開太 平。

[1] 本篇原载1938年6月1日《宇宙风》第69期。

[2] 萧而化，作者在立达学园的学生。

[3] 此处字迹漫漶不清。

[4] 此处字迹漫漶不清。

空军的人格亦要至高无上[1]

蒋委员长手订空军信条第十条曰：

空军的地位，是至高无上的。空军的人格，亦要至高无上。

我们的空军过去的行为，例如忠勇抗战，杀身成仁，远征日本，宣扬仁风等，都已证实了我国空军的人格同他们的地位一样地“至高无上”，都已实证了中国空军是恪守空军信条的。

日本空军处处和我们反对，他们的空军的人格，可说“至低无下”！何以言之？有事为证：

中央社郑州六月十一日电：十六日九时许，平汉路信阳以南柳林车站，发现敌机三架竟涂我青天白日国徽。投弹三枚，伤亡平民三十余人。

做到冒用国徽的地步，其人已把人格两字从心中连根拔起，投入深渊。故可说“日本空军人格至低无下”！

查这是日本一般军人的惯技。五月十九日中央社讯：日前鱼台之敌，在向丰县前进途中，曾揭我青天白日旗帜。我地方团队未能识别，致被其袭击，颇有损失。可见日军人惯于不守信义。

信义，是立身之大本，也是立国之大本。人不守信义，虽一时便宜，终必失败。国不守信义，虽一时横行，终必灭亡。故一切人间事业，皆建立在“信义”的基地上。

举最小的事实来说：譬如你雇黄包车，对车夫说：“到中山公园，一毛钱，去不去？”车夫说：“好！”这一个“好”字就是契约的签字，在车夫是守信义的。拉到了目的地，你给他一毛钱，他照收，自去。有时他要求增加二分钱，但必然另有一番理由：或者是说雨下得太大，或是说中途你要停得太久，或是说你的行李太重……但决不会否认了以前签字的契约，而说“讲了一毛二分的”！倘存此心，则他所签字的契约既非书面，全无凭据，他尽可否认一切，而咬定说，你允给他两毛钱的，四毛钱的，或一块钱的，亦无不可。——这些事或许有之，乃属于极少数，为顾客所愤慨，为警察亦应干涉，为黄包车夫同行所不齿。后来此黄包车夫会终于觉悟此路不通，而痛改前非。俗语云：“上当上一次。”可见不守信义的事业，不能持久。拉黄包车这件小事业，尚且以信义为根基地而建立，何况国家大事呢？

中国自古为道义之邦。凡百事业，以道义为先。《论语》里说：“君子无所争，必也射乎。揖让而升，下而饮，其争也君子。”比赛射箭，也讲礼仪。

杜甫诗云：“挽弓当挽强，用箭当用长。射人先射马，擒贼先擒王。苟能制侵凌，岂在多杀伤？”可见我国人战争时也恪守道义，而以仁爱为心，黄帝子孙，皆保有这种道德在每人的血管里。

一切人间事业皆建设在“信义”的基地上。离开这基地，凭空建设，未有不崩溃的。故日本军人的放弃人格，是催促日本早日崩溃。中国军人恪守人格，是催促中国最后胜利早日实现。

---

[1] 本篇原载1938年7月11日《中国的空军》第13期。

未来的国民——新枚[1]

三月间我初到长沙时，就写信给广西柳州的朋友，问他柳州的生活状况，以及从长沙到柳州的路径。当时我有三种主张，一是返沪，一是入川，一是赴桂。返沪路太远，入川路太难，终于决定赴桂。还有一更重要的原因：久闻桂有“模范省”之称，我想去看一看。所以决定赴桂。柳州的朋友复我一封长信，言桂中种种情状，并附一纸详细的路径。结论是劝我早日入桂，表示十分的欢迎。然而长沙也是可爱的地方，虽曾被屈原贾谊涂上一层忧伤的色彩，然而无数的抗战标语早已给它遮住，如今不复有行吟痛哭之声，但见火焰一般的热情了。况且北通汉口，这实际的首都中的蓬勃的抗战热情，时常泛滥到长沙来，这环境供给我一种精神的营养，使我在流亡中不生悲观，不感失望，而且觉得极有意义，极有希望。所以我舍不得离开湘鄂，把柳州朋友的信保存在行囊中。直到五月间，桂林教育当局来信，聘我去担任“暑期艺术师资训练班”的教课，我方才启程入桂。桂林与柳州相去只有一天的行程，若赴柳州必经桂林。与我的初衷并不相背。且在这禽兽逼人的时候，桂人不忘人间和平幸福之母的艺术，特为开班训练，这实在是泱泱大国的风度，也是最后胜利之朕兆，假使他们不来聘请我，我也想学毛遂自荐呢。我就在六月廿三日晨八时，率眷十人，同亲友八人，乘专车入桂。

从长沙到桂林，计五百五十公里，合旧时约千余里。须分两天行车。这么长的汽车旅行，我们都是第一次经历。这么崎岖的公路，我们在江南也从来没有走过。最初大家觉得很新奇，很有趣味。后来车子颠簸得厉害，大家蹙紧了眉头，相视而叹。小孩中有的嚼了舌头，有的震痛了巴掌，有的靠在窗口呕吐了。那些行李好像是活的，自己会走路。

最初放在车尾，一会儿走到车中央来了。正午车子在衡阳小停，车夫教我们到站旁的小饭店去吃饭。有多数人不要吃，有些人吃了一点面。一小时后，车子又开，晚七时开到了零陵。零陵就是柳子厚所描写过的永州，然而我们没有去玩赏当地的风景，因为时候已迟，人力已倦，去进牢狱似的小客栈，大家认为无上的安乐窠，不想再出门了。

夜饭后，我巡视各房间，看见我家的老太太端坐竹凳上摇扇子，我妻拿着电筒赶来赶去寻手表（她失了手表，后来在草地上寻着），我心中就放下两块大石头。第一，因为老太太年已七十一岁，以前旅行只限于沪杭火车。最近从浙江到长沙，大半是坐船的。这么长途的汽车旅行，七十年来是第一次。她近来又患一种小毛病，一小时要小便一二次。然而她又怕臭气，毛厕里去了两次就发痧。今天她坐在汽车里，面前放一个便桶。汽车开行时，便桶里的东西颠簸震荡，臭气直熏她的鼻子，然而她并不发痧，也不疲倦，还能端坐在凳上摇扇子，则明天还有大半天的行程，一定也可平安通过，使我放心。第二，我妻十年不育了，流亡中忽然受孕，怀胎已经四个月。据人说，三四个月的胎儿顶容易震脱，孕妇不宜坐汽车。然而她怀了孕怕难为情，不告诉人，冒险上汽车去。我在车中为她捏两把汗。准备万一有变，我同她半途下车求医，让余人先赴桂林，幸而直到零陵不见动静，进了旅馆她居然会赶来赶去寻手表，则明天大半天的行程，一定也能平安通过。这更使我放心而且欢庆。

大肚皮逃难，在流亡中生儿子，人皆以为不幸，我却引为欢庆。我以为这不过麻烦一点而已。当此神圣抗战的时代，倘使产母从这生气蓬勃的环境中受了胎教，生下来的孩子一定是个好国民，可为未来新中国的力强的基础分子。麻烦不可怕。现在的中国人倘怕麻烦，只有把家族杀死几个，或者遗弃几个给敌人玩弄。充其极致，还是自杀了，根本地

免了麻烦。倘中国统是抱这种思想的人，现在早已全国沦亡在敌人手里，免却抗战的麻烦了！这里我想起了一件可痛心的事：去年十二月底，我率眷老幼十人仓皇地经过兰溪，途遇一位做战地记者的老同学[2]，他可怜我，请我全家去聚丰园吃饭。座上他郑重地告诉我：“我告诉你一件故事。这故事其实是很好的。”他把“很好”二字特别提高。“杭州某人率眷坐汽车过江，汽车停在江边时，一小孩误踏机关，车子开入江中，全家灭顶。”末了他又说一句：“这故事其实是很好的。”我知道了，他的意思，是说“像你这样的人，拖了这一群老小逃难，不如全家死了干净” 。这是何等浅薄的话，这是何等不仁的话！我听了在心中不知所云。我们中国有着这样的战地记者，无怪第一期抗战要失败了。我吃了这顿“嗟来之食”，恨不得立刻吐出来还了他才好。然而过后我也并不介意。因为这半是由我自取。我在太平时深居简出，作文向不呐喊。逃难时警察和县长比我先走，地方混乱。我愤恨政府，曾经自称“老弱”，准备“转乎沟壑”，以明政府之罪。

因此这位战地记者就以我为可怜的弱者，他估量我一家在这大时代下一定会灭没。在这紧张的时候，肯挖出腰包来请我全家吃一餐饭，在

他也是老同学的好意。这样一想，我非但并不介意，且又感谢他了。我幸而不怕麻烦，率领了老幼十人，行了三四千里戎马之地，居然安抵桂林。路上还嫌家族太少，又教吾妻新生一个。这回从长沙到桂林的汽车中，胎儿没有震脱，小性命可保。今年十月间，我家可以增一人口，我国可以添一国民了。十年不育，忽然怀胎，事情有点希奇。一定是这回的抗战中，黄帝子孙壮烈牺牲者太多；但天意不亡中国，故教老妻也来怀孕，为复兴新中国增添国民。当晚我们在零陵的小旅馆里欢谈此事，大家非常高兴。我就预先给小孩起名。不论男女，名曰“新枚”。这两字根据我春间在汉口庆祝台儿庄胜利时所作的一首绝诗。诗云：“大树被斩伐，生机并不绝。春来怒抽条，气象何蓬勃！”这孩子是抗战中所生，犹似大树被斩伐后所抽的新条。我最初拟即名之曰“新条”。他（或她）的大姐陈宝说，条字不好听，请改“条枚”的枚字。我赞成了。新枚虽未出世，但他（或她）的名字已经先到人间。家人早已虚席以待了。

第二天，又是八点钟开车。零陵以西的公路比前愈加崎岖。有时汽车里的人被抛到半尺之高。下午三时到桂林，全家暂住大中华旅馆。新枚还是安睡在他（或她）母亲的肚子里，也被带进大中华。

大中华民国廿七年六月廿五日于桂林，大中华旅馆三〇三号

---

[1] 本篇原载1938年9月16日《宇宙风》第75期。

[2] 指曹聚仁。

佛无灵[1]

我家的房子——缘缘堂——于去冬吾乡失守时被敌寇的烧夷弹焚毁了。我率全眷避地萍乡，一两个月后才知道这消息。当时避居上海的同乡某君[2]作诗以吊，内有句云：“见语缘缘堂亦毁，众生浩劫佛无灵。”第二句下面注明这是我的老姑母的话。我的老姑母今年七十余岁，我出亡时苦劝她同行，未蒙允许，至今尚在失地中。五年前缘缘堂创造的时候，她老人家镇日拿了史的克[3]在基地上代为擘划，在工场中代为巡视，三寸长的小脚常常遍染了泥污而回到老房子里来吃饭。如今看它被焚，怪不得要伤心，而叹“佛无灵”。最近她有信来（托人带到上海友人处，转寄到桂林来的），末了说：缘缘堂虽已全毁，但烟囱尚完好，矗立于瓦砾场中。此是火食不断之象，将来还可做人家。

缘缘堂烧了是“佛无灵”之故。这句话出于老姑母之口，入于某君之诗，原也平常。但我却有些反感。不是指摘某君思想不对，也不是批评老姑母话语说错，实在是慨叹一般人对于“佛”的误解，因为某君和老姑母并不信佛，他们是一般按照所谓信佛的人的心理而说这话的。

我十年前曾从弘一法师学佛，并且吃素。于是一般所谓“信佛”的人就称我为居士，引我为同志。因此我得交接不少所谓“信佛”的人。但是，十年以来，这些人我早已看厌了。有时我真懊悔自己吃素，我不屑与他们为伍。（我受先父遗传，平生不吃肉类。故我的吃素半是生理关系。我的儿女中有二人也是生理的吃素，吃下荤腥去要呕吐。但那些人以为我们同他们一样，为求利而吃素。同他们辩，他们还以为客气，真是冤枉。所以我有时懊悔自己吃素，被他们引为同志。）因为这班人多

数自私自利，丑态可掬。非但完全不解佛的广大慈悲的精神，其我利自私之欲且比所谓不信佛的人深得多！他们的念佛吃素，全为求私人的幸福。好比商人拿本钱去求利。又好比敌国的俘虏背弃了他们的伙伴，向我军官跪喊“老爷饶命”，以求我军的优待一样。

信佛为求人生幸福，我绝不反对。但是，只求自己一人一家的幸福而不顾他人，我瞧他不起。得了些小便宜就津津乐道，引为佛佑（抗战期中靠念佛而得平安逃难者，时有所闻）；受了些小损失就怨天尤人，叹“佛无灵”，真是“阿弥陀佛，罪过罪过”！他们平日都吃素、放生、念佛、诵经。但他们的吃一天素，希望比吃十天鱼肉更大的报酬。他们放一条蛇，希望活一百岁。他们念佛诵经，希望个个字变成金钱。这些人从佛堂里散出来，说的统是果报；某人长年吃素，邻家都烧光了，他家毫无损失。某人念《金刚经》，强盗洗劫时独不抢他的。某人无子，信佛后一索得男。某人痔疮发，念了“大慈大悲观世音菩萨”，痔疮立刻断根。……此外没有一句真正关于佛法的话。这完全是同佛做买卖，靠佛图利，吃佛饭。这真是所谓“群居终日，言不及义，好行小惠，难矣哉”！

我也曾吃素。但我认为吃素吃荤真是小事，无关大体。我曾作《护生画集》，劝人戒杀。但我的护生之旨是护心（其义见该书马序），不杀蚂蚁非为爱惜蚂蚁之命，乃为爱护自己的心，使勿养成残忍。顽童无端一脚踏死群蚁，此心放大起来，就可以坐了飞机拿炸弹来轰炸市区。故残忍心不可不戒。因为所惜非动物本身，故用“仁术”来掩耳盗铃，是无伤的。我所谓吃荤吃素无关大体，意思就在于此。浅见的人，执着小体，斤斤计较：洋蜡烛用兽脂做，故不宜点；猫要吃老鼠，故不宜养；没有雄鸡交合而生的蛋可以吃得。……这样地钻进牛角尖里去，真是可笑。若不顾小失大，能以爱物之心爱人，原也无妨，让他们钻进牛角尖

里去碰钉子吧。但这些人往往自私自利，有我无人；又往往以此做买卖，以此图利，靠此吃饭，亵渎佛法，非常可恶。这些人简直是一种疯子，一种惹人讨嫌的人。所以我瞧他们不起，我懊悔自己吃素，我不屑与他们为伍。

真是信佛，应该理解佛陀四大皆空之义，而屏除私利；应该体会佛陀的物我一体，广大慈悲之心，而护爱群生。至少，也应知道亲亲而仁民，仁民而爱物之道。爱物并非爱惜物的本身，乃是爱人的一种基本练习。不然，就是“今恩足以及禽兽而功不至于百姓”的齐宣王。上述这些人，对物则憬憬爱惜，对人间痛痒无关，已经是循流忘源，见小失大，本末颠倒的了。再加之于自己唯利是图，这真是世间一等愚痴的人，不应该称为佛徒，应该称之为“反佛徒”。

因为这种人世间很多，所以我的老姑母看见我的房子被烧了，要说“佛无灵”的话，所以某君要把这话收入诗中。这种人大概是想我曾经吃素，曾经作《护生画集》，这是一笔大本钱！拿这笔大本钱同佛做买卖所获的利，至少应该是别人的房子都烧了而我的房子毫无损失。便宜一点，应该是我不必逃避，而敌人的炸弹会避开我；或竟是我做汉奸发财，再添造几间新房子和妻子享用，正规军都不得罪我。今我没有得到这些利益，只落得家破人亡（流亡也），全家十口飘零在五千里外，在他们看来，这笔生意大蚀其本！这个佛太不讲公平交易，安得不骂“无灵”？

我也来同佛做买卖吧。但我的生意经和他们不同：我以为我这次买卖并不蚀本，且大得其利，佛毕竟是有灵的。人生求利益，谋幸福，无非为了要活，为了“生”。但我们还要求比“生”更贵重的一种东西，就是古人所谓“所欲有甚于生者”。这东西是什么？平日难于说定，现在很容易说出，就是“不做亡国奴”，就是“抗敌救国”。与其不得这东西而生，

宁愿得这东西而死。因为这东西比“生”更为贵重。现在佛已把这宗最贵重的货物交付我了。我这买卖岂非大得其利？房子不过是“生”的一种附饰而已。我得了比“生”更贵的货物，失了“生”的一件小小的附饰，有什么可惜呢？我便宜了！佛毕竟是有灵的。

叶圣陶先生的《抗战周年随笔》中说：“……我在苏州的家屋至今没有毁。我并不因为它没有毁而感到欢喜。我希望它被我们游击队的枪弹打得七穿八洞，我希望它被我们正规军队的大炮轰得尸骨无存，我甚而至于希望它被逃命无从的寇军烧个干干净净。”他的房子，听说建成才两年，而且比我的好。他如此不惜，一定也获得那样比房子更贵重的东西在那里。但他并不吃素，并不作《护生画集》。即他没有下过那种本钱。佛对于没有本钱的人，也把贵重货物交付他。这样看来，对佛买卖这种本钱是没有用的。毕竟，对佛是不可做买卖的。

廿七年七月二十四日于桂林

---

[1] 本篇原载1938年8月13日《抗战文艺》第2卷第4期。

[2] 某君，疑即徐益藩（一帆），作者姑丈前妻之孙。

[3] 史的克，英文stick的音译，意即手杖。

宜山遇炸记[1]

宜山第一次被炸时，约在二十七（1938）年秋，我还在桂林。听说那一次以浙江大学为目标，投了无数炸弹。浙大宿舍在标营，该地多沟，学生多防空知识，尽卧沟中，侥幸一无死伤。却有一个患神经病的学生，疯头疯脑的不肯逃警报，在屋内被炸弹吓了一顿，其病霍然若失，以后就恢复健康，照常上课。浙大的人常引为美谈。

我所遇到的是第二次被炸，时在二十八（1939）年夏。这回可不是“美谈”了！汽车站旁边，死了不少人，伤了不少人，吓坏了不少人。我是被吓坏的人之一。自从这次被吓之后，听见铁锅盖的碰声，听见茶熟的沸声，都要变色，甚至听见邻家的老妇喊他的幼子“金保”，以为是喊“警报”，想立起身来逃了！日本军阀的可恶，今日痛定思痛，犹有余愤。幸而我们的最后胜利终于实现了，日本投降了，军阀正在诛灭了！而我依然无恙。现在闲谈往事，反可发泄余愤，添助欢庆呢！

我们初到宜山的一天，就碰一个大钉子：浙江大学的校车载了我一家十人及另外几个搭客及行李十余件，进东门的时候，突被警察二人拦阻，说是紧急警报中，不得入城。原来如此！怪不得城门口不见人影。司机连忙把车头掉转，向后开回数公里，在荒路边一株大树下停车。大家下车坐在泉石之间休息。时已过午，大家饥肠辘辘。幸有粽子一篮，聊可充饥。记得这时候正是清明时节。我们虽是路上行人，也照故乡习惯，裹“清明粽子”带着走。这时候老幼十人，连司机及几位搭客，都吃着粽子，坐着闲谈。日丽风和，天朗气晴。倘能忘记了在宜山“逃警报”，而当作在西湖上picnic〔野餐〕看，我们这下午真是幸福！从两岁

的到七十岁的，全家动员，出门游春，还邀了几位朋友参加。真是何等的豪爽之举，风雅之事！唉，人生此世，有时原只得作如是观。

粽子吃完，太阳斜斜地，似乎告诉我们可以入城了。于是大家上车，重新入城，居然进了东门。刚才下车，忽见许多人狂奔而来。惊问何事，原来又是警报！我们初到，不辨地势，只得各自分飞，跟了众人逃命。我家老弱走不动的，都就近逃出东门，往树木茂盛的地方钻。我跟人逃过了江，躲进了一个山洞内。直到天色将黑，警报方才解除。回到停车的地方，幸而行李仍在车上，没有损失；人也陆续回来，没有缺少。于是找住处，找饭店，直到更深才得安歇。据说，这一天共发三次警报。我们遇到的是第二、第三两次。又据说，东门外树木茂盛处正是车站及军事机关。如果来炸，这是大目标。我家的人都在大目标内躲警报！

我们与宜山有“警报缘”：起先在警报中初相见，后来在警报中别离；中间几乎天天逃警报，而且遇到一次轰炸。

我们起初住在城内开明书店的楼上。后来警报太多，不胜奔走之劳，就在城外里许处租到了三间小屋，家眷都迁去，我和一个小儿仍在开明楼上。有一天，正是赶集的日子，我在楼窗上闲眺路旁的地摊。看见一个纱布摊忽然收拾起来，隔壁的地摊不问情由，模仿着他，也把货收拾起来。一传二，二传三，全街的地摊尽在收拾，说是“警报来了”！大家仓皇逃命。我被弄得莫名其妙，带着小儿下楼来想逃。刚出得门，看见街上的人都笑着。原来并无警报，只是庸人自扰而已。调查谣传的起因，原来那纱布摊因为另有缘故，中途收拾。动作急遽了些，隔壁的地摊就误认为有警报，更快地收拾，一传二，二传三，就演出这三人成虎的笑剧。但在这笑剧的后面，显然可以看出当时人民对于警报的害怕。我在这风声鹤唳、草木皆兵的空气中，觉得坐立不安，便带了小儿

也回乡下的小屋里去。

这小屋小得可怜：只是每间一方丈的三间草屋。我们一家十口，买了两架双层床，方才可住。床铺兼凳椅用，食桌兼书桌用，也还便当。若不当作屋看，而当作船看，这船倒很宽畅。况且屋外还有风景：亭、台、岩石、小山、竹林。这原是一个花园，叫做龙岗园。我住的屋原是给园丁住的。岩石崎岖突兀，中有许多裂缝。裂缝便是躲警报的地方。起初，发警报时大家不走。等到发紧急警报，才走到石缝里。但每次敌机总是不来，我们每次安然地回进小屋。后来，正是南宁失守前数日，邻县都被炸了。宜山危惧起来。我们也觉得石缝的不可靠，想找更安全的避难所。但因循下去，终于没有去找。

有一天，我正想出门去找洞。天忽晴忽雨，阴阳怪气。大家说今天大约不会有警报。我也懒得去找洞了。忽然，警报钟响了。门前逃过的人形色特别仓皇。钟声也似乎特别凄凉。而且接着就发紧急警报。我拉住一个熟人问，才知道据可靠消息，今天敌机特别多，宜山有被炸的可能。我家里的人，依警报来分，可分为两派：一派是胆大的，即我的太太、岳老太太，以及几个十六岁以上的青年。另一派是胆小的，即我的姐姐和两个女孩。我呢，可说无党无派，介乎其中。也可说骑墙，蝙蝠，两派都有我。因为我在酒后属于胆大派，酒前属于胆小派。这一天胆大派的仍旧躲到近旁的石缝里。我没有饮酒，就跟了胆小派走远去。

走远去并无更安全的目的地，只是和烧香拜佛者“出钱是功德”同样的信念，以为多走点路，总好一点。恰好碰到一批熟人，他们毅然地向

田野间走，并且招呼我们，说石洞不远。我们得了向导，便一脚水一脚泥地前奔。奔到一处地方，果然见岩石屹立，连忙找洞。这岩石形似一个V字横卧在地上，可以由叉口走进尖角，但上面没有遮蔽，其实并不是洞！但时至此刻，无法他迁，死也只得死在这里了。

许多男女钻进了V字里。我伏在V字的口上。举目探望环境，我心里叫一声“啊呀”！原来这地点离大目标的车站和运动场不过数十丈，倒反不如龙岗园石缝的安全！心中正在着急，忽然听到隆隆之声，V字里有人说：“敌机来了！”于是男女老幼大家蹲下去拿石上生出来的羊齿植物遮蔽身体。我站在外口，毫无遮蔽，怎么办呢?忽见V字外边的石脚上，微微凹进，上面遍生羊齿植物。情急智生，我就把身体横卧在石凹之内，羊齿植物之下。

我通过羊齿植物的叶，静观天空。但见远远一群敌机正在向我飞来，隆隆之声渐渐增大。我心中想：今天不外三种结果：一是爬起来安然回家；二是炸伤了抬进医院里；三是被炸死在这石凹里。无论哪一种，我唯有准备接受。我仿佛看见一个签筒，内有三张签。其一标上一字，其二标上二字，其三标上三字，乱放在签筒内。而我正伸手去抽一张。……

正在如此想，敌机三架已经飞到我的头顶。忽然，在空中停住了。接着，一颗黑的东西从机上降下，正当我的头顶。我不忍看了，用手掩面，听它来炸。初闻空中“嘶”的声音，既而砰然一响，地壳和岩石都震动，把我的身体微微地抛起。我觉得身体无伤。张眼偷看，但见烟气弥漫，三架敌机盘旋其上。又一颗黑的东西从一架敌机上落下，“嘶”，又一颗从另一架上落下。两颗都在我的头顶，我用两手掩面，但听到四面都是“砰砰”之声。

一颗炸弹正好落在V字的中心，“砰”的一声，我们这一群男女老幼在一刹那间化为微尘——假如这样，我觉得干干脆脆的倒也痛快。但它并不如此，却用更猛烈的震动来威吓我们。这便证明炸弹愈投愈近，我们的危险性愈大。忽然我听见V字里面一个女声叫喊起来。继续是呜咽之声。我茫然了。幸而这时敌机已渐渐飞远去，隆隆之声渐渐弱起来。大家抽一口气。我站起来，满身是灰尘。匍伏到V字口上去探看。他们看见我都惊奇，因为他们不知我躲在哪里，是否安全。我见人人无恙，便问叫声何来。原来这V字里面有胡蜂作窠。有一女郎碰了蜂窠，被胡蜂螫了一口，所以叫喊呜咽。

敌机投了十几个炸弹，杀人欲似已满足，便远去了。过了好久，解除警报的钟声响出，我们相率离开V字，眼前还是烟尘弥漫，不辨远景。蜂螫的女郎用手捧着红肿的脸，也向烟尘中回家去了。

我饱受了一顿虚惊，回到小屋里，心中的恐怖已经消逝，却充满了委屈之情。我觉得这样不行！我的生死之权决不愿被敌人操持！但有何办法呢？正在踌躇，儿女们回来报告：车站旁、运动场上、江边、公园内投了无数炸弹，死了若干人，伤了若干人。有一个女子死在树下头已炸烂，身体还是坐着不倒。许多受伤的人呻吟叫喊，被抬赴医院去。……我听了这些报道，觉得我们真是侥幸！原来敌人的炸弹不投在闹市，而故意投在郊外。他们料知这时候人民都走出闹市而躲在郊外的。那么我们的V字，正是他们的好目标！我们这一群人不知有何功德，而幸免于难。现在想来，这V字也许就是三十四〔1945〕年八月十日之夜出现的V字，最后胜利的象征。

这一晚，我不胜委屈之情。我觉得“空袭”这一种杀人办法，太无人道。“盗亦有道”，则“杀亦有道”。大家在平地上，你杀过来，我逃。我逃不脱，被你杀死。这样的杀，在杀的世界中还有道理可说，死也死得情愿。如今从上面杀来，在下面逃命，杀的稳占优势，逃的稳是吃亏。死的事体还在其次，这种人道上的不平，和感情上的委屈，实在非人所能忍受！我一定要想个办法，使空中杀人者对我无可奈何，使我不再受此种委屈。

次日，我有办法了。吃过早饭，约了家里几个同志，携带着书物及点心，自动入山，走到四里外的九龙岩，坐在那大岩洞口读书。

逍遥一天，傍晚回家。我根本不知道有无警报了。这样的生活，继

续月余，我果然不再受那种委屈。城里亦不再轰炸。但在不久之后，传来南宁失守的消息。我又只得带了委屈之情，而走上逃难之路。

卅五年五月十六日于沙坪[2]

---

[1] 本篇原载1939年11月6日某报。后又载1946年8月1日《导报》月刊第1卷第1期及同年12月1日《论语》第118期。

[2] 应为：二十八〔1939〕年七月二十一日于宜山。作者于1946年再度发表此文时误署。

读《爱国女子诗选》[1]

汪精卫到东京的消息传到那一天，汪静之诗人送我他的新著《爱国诗选》一部。上自《无衣》《出车》（《诗经》里的爱国诗），下至秋瑾女士等慷慨激昂之作，都数千首，分三厚册，最近由商务印书馆出版的。我一口气读完了这三厚册，觉得有话要说，心身非常疲劳。因为读的时候，全身的血时时沸腾起来，呼吸时时喘急，常想抛却了书卷去找扇子。而终于在两三天内一口气读完了。

读完之后，休息了一会，回想了一番，觉得话要说，就写在下面：

秦良玉，明末的一位女子，是忠州人，石砫宣抚使马千乘的夫人。这女子有胆识，善骑射，又长于文词。马千乘死了，她代他领兵，讨叛贼奢崇明。有功，封都督签事，充统兵官。崇祯皇帝派她去援辽东，亲制诗四首赐她，其中一首曰：

凭将箕帚靖皇都，一派欢声动地歌。

试看他年麟阁上，丹青先画美人图。

流贼入川，良玉守石砫，屡次攻破贼阵。张献忠陷四川，良玉召集她所部的兵士，下令道："有从贼者，杀无赦。"乃分兵守四境。这时张献忠迫诱兵民投降，各地从贼者甚多。独有石砫境内没有一人降贼的。绵州知州陆逊之到良玉的营中来访问。良玉作男子装，冠带出见。办酒请他，并在席上慷慨谈论兵事。陆逊之看她穿着男子的战袍，用手拉她的衣袖。良玉拔出佩刀来，立刻把他所拉的衣袖斩断，使得陆逊之大惊

大惭，不敢再放肆。后来良玉出战，连斩六贼，自己觉得筋疲力尽了，深恐为贼所侮辱，就在战场中自刎而死。

沈云英，也是明末的一位女子，萧山人，道州守备沈至绪的女儿。工书法，通经史。至绪与张献忠战，死在阵中了。云英闻知父亲战死，自己拿了矛冲进贼阵，夺得父亲的尸体。贼左右围攻，想捉住她，终被她奋勇杀却，负父尸还家。而道州亦得保全。皇帝封她为游击将军，使她继承她父亲的事业。

清朝董榕著一部传奇，名叫《芝龛记》，就是描写秦良玉、沈云英英勇抗战的故事的，凡百余出。秋瑾女士《题〈芝龛记〉》诗曰：

今古争传女状头，红颜谁说不封侯？

马家妇共沈家女，曾有威名振九州。

莫重男儿薄女儿，平台诗句赐蛾眉。

吾侪得此添生色，始信英雄亦有雌。

“状头”就是状元，“平台诗句”就是崇祯皇帝赐秦良玉的诗。

毕著，也是明末的一位女子，歙县人，好勇，能诗。她的父亲为蓟邱守，与贼抗战，败死。尸体为贼掳去。部下将士都主张向京师请兵复仇。毕著时年二十，独表示反对，她说：“请兵要许多日子，使贼有所戒备。不如今夜立刻冲杀过去。”这晚上，她自己领了精锐的部队，闯入贼营，亲手斩杀贼的首领，驱逐贼兵，抬了父亲的尸体还家。自作纪事曰：

吾父矢报国，战死于蓟邱。

父马为贼乘，父尸为贼收。

父雠不能报，有愧秦女休。

乘贼不及防，夜率千貔貅。

杀贼血漉漉，手握仇人头。

贼众自相杀，横尸满阬沟。

父体与亲归，薄葬荒山陬。

相期智勇士，慨焉赋同仇。

蚁贼一扫清，国家固金瓯。

郑启秀，是明末的一位少女，湖南人，从小读书知礼，长后蕙心兰质。清兵犯湖南，启秀逃难不及，被清兵掳去，装在船里，预备送北方去。船过黄鹤渚，启秀乘贼不备，一跃入水，仅留八首凄惨慷慨的绝命诗在人间。其诗曰：

照影江干不暇悲，永辞鸾镜敛双屑。

朱门曾识谐秦晋，死后相逢总不知。

征帆已说过双姑，掩泪声声海夜乌。

葬入江鱼波底没，不留青冢在单于。

少小伶仃画阁时，诗书曾拜母兄师。

涛声夜夜催何急，犹记挑灯读楚辞。

生来弱质未簪笄，身没狂澜叹不齐。

河伯有灵怜薄命，东流直绕洞庭西。

当年闺阁惜如金，何事牵裾逐水滨。

寄语双亲休眷恋，入江犹是女儿身。

遮身只是旧罗衣，梦到湘江恐未归。

冥冥风涛又谁伴，声声遥祝两灵妃。

厌听行间带笑歌，几回肠断已无多。

青鸾有意随王母，空费人间设网罗。

国史当年强记亲，杀身自古以成仁。

簪缨虽愧奇男子，犹胜王朝供事人。

汪静之君的《爱国诗选》中只录其第二首。其余七首我从《曼殊文集》里找得，全录在此。我想这诗必可使读者特别感动。因为假如当时有学校，这少女正是一位中学生，与本刊读者是一类的人！她虽是一个民间女子，但是志气极高，不肯像王昭君似的𩦋颜事胡而留“青冢在单于”。她虽是一个“生来弱质”的少女，但抵抗力极强，终使敌人“空设网罗”，一点也奈何她不得。她虽是一个“未簪笄”的女孩子，但胸怀极大，能体会“杀身成仁”之道，愧杀无数忍耻偷生的“王朝供事人”。但同时又多情善感，缠绵悱恻，显然不是暴虎冯河死而无怨的蛮子，而是富有人性人情的淑女。故命将临终，犹叹“朱门曾识谐秦晋，死后相逢总不知”。犹不忘“少小伶仃画阁时”“挑灯读楚辞”之事。想见她垂髫读《离骚》时，小小的芳心对于屈原的高洁早已向往，早已打定“不以身之察察受物之汶汶”的决心了。看到她“寄语双亲休眷恋，入江犹是女儿身”之句，使人觉得悲壮无极，不忍卒读，同时又钦佩这少女节孝双全，人格伟大！我最初想像作者是一个小姑娘。但越读她的诗，看见她的人越大，读到这里，看见她顶天立地，高不可仰了。

随后我又想起了另一女子，不知姓氏，但知是徐君宝之妻。徐君宝守岳阳，为寇兵所杀。其妻貌美，且能诗词，被寇所执，掳到杭州。酋长欲娶她，逼迫再三。她假意答允了。对酋长说：“我愿相从。但须向先夫之灵奠祭一番，然后改嫁。”酋长信以为真，也答允了。她乘人不备，投河自杀，留下一阕《高阳台》在人间。其词曰：

汉上繁华，江南人物，尚遗宣政风流。绿窗朱户，十里烂银钩。一旦刀兵齐举，旌旗拥百万貔貅。长驱入歌楼舞榭，风卷落花愁。

清平三百载，典章人物，扫地都休。幸此身未北，犹客南州。破鉴徐郎何在，空惆怅相见无由。从今后断魂千里，夜夜岳阳楼。

这位徐夫人与郑启秀女士，志行相契，若合符节，可谓千古双绝。两相比较，徐夫人词笔委婉，长于描述。如“绿窗朱户，十里烂银钩”，如“长驱入歌楼舞榭，风卷落花愁”，正是今日江南浩劫之状，使人读之疑为现代人所作。然其所惆怅，归结于“破鉴徐郎”“相见无由”。但望“从今后断魂千里，夜夜岳阳楼”，而无一语涉及社稷与纲常。其行虽烈，其志较郑女士终差一筹。但这原是求全之毁，比较起所谓“王朝供事人”来，又不可同年而语了。

徐夫人的词，《爱国诗选》中亦未选入，是我在《词选》里见到的。但《爱国诗选》中，诚不乏轰轰烈烈，惊天动地的大作。三厚册中，印着许多赤心，洒着许多碧血，流着许多热泪。永远绚焕灿烂，与日月争光。我所以不讲爱国男儿而单讲爱国女子者，一则因为一般人说起爱国英雄就想起烈士，义士，心目中总认定是男性的；独不知吾国礼教渊深，不但男子勇于杀身成仁，妇人少女亦知舍身取义。所以我特别提出来说，以明救国不分男女。二则因为抗战以来，常闻无耻之徒，见利忘义。为顺民者有之，当汉奸者有之，希望屈膝求和者有之，甚至身为党国要人，而倒戈事敌者，竟亦有之！此等人名为男子，实与熊狗无异！而上述的许多女性，虽现女身，所行实是大丈夫事。所以我特别提出来说，以明无耻男子之耻。《爱国诗选》中所载秋瑾作《满江红》词曰：

小住京华，早又是，中秋佳节。为篱下，黄花开遍，秋容如拭。四面歌残终破楚，八年风味徒思浙。苦将侬，强派作蛾眉，殊未屑。

身不得，男儿列。心却比，男儿烈！算平生肝胆，因人常热。俗子胸襟谁识我？英雄末路当磨折。莽红尘，何处觅知音？青衫湿。

所谓“俗子胸襟”，指其夫王廷钧，也可说是指一般庸碌男子。故秋

瑾耻为男子，而恨天公“强派”她“作蛾眉”。有诗曰：

谪来尘世耻为男，翠鬓荷戈上将坛。

忠孝而今归女子，千秋羞说左宁南。

左宁南者，明末大将左良玉是也。拥重兵四十万守武昌。清兵南下，不战自退。终至国破身亡。故秋瑾讥之，而耻为男子。不料秋瑾死后，神圣抗战中又有更羞于左宁南之人。秋瑾死而有知，当在地下立誓，生生世世不为男子也。

二十年[2]六月二日于宜山

---

[1] 本篇原载1939年7月5日《中学生战时半月刊》第5期。又载1939年8月25日《现实》第3册，题名为《读〈爱国女子诗选〉》，文字略有改动。

[2] 原刊作“二十〔1931〕年”，应为“二十八〔1939〕年”。

逃难板[1]——黔桂流亡日记之一

下午用木板，铁丝，及钉三物，自制壁上搁板，名之曰“逃难板”。制法极简，用处极多，而携带极便，适于逃难之用。

制法：托木匠截长二尺半阔七寸之板一块，买二寸钉两只，一寸钉两只，铁丝五六尺，逃难板之材料即备。将一寸钉钉板底距两端数寸处，以铁丝围成直角三角形，而结合于一寸钉上。然后将直角三角形之三十度角弯成一纽，挂于壁上之二寸钉上，“逃难板”即完成。

用处：此板挂于室内适当之处，可置杂物，可置碗盏，可置书籍，其用无限。若用大板，大钉而挂在稍低处，即可当长桌。或置物，或读书写作，均胜任。且此长桌下方无脚及横木，两膝活动自由，又可堆放多量物件。若遇迁居，则从钉上除下，仅得一板，汽车可以载走。即使放弃，亦不甚可惜。两年以来，我家流离无定所。往往席不暇暖，突不得黔。人口众多之家，家具屡次抛弃，屡次新置，实为一大不便。即使不惜金钱，购置亦不胜其劳。且小城市及穷乡僻壤，往往无现成家具，定制颇费时日，生活甚感不便。有此种“逃难板”，可以多得便利少受麻烦，而节省金钱。今日共制六具，其一以床板为之，可当长桌；其一以二小板重叠而成，为双层逃难板，可置碗盏。其四皆高挂壁上，当作书架衣橱之代用品。此事有类于李笠翁一家言中所述之小玩意。（如暖椅，壁上小便处等。）然李老乃承平日之闲玩，我则出于不得已，形相似而实不相同。

二十七年[2]七月十六日于宜山

[1] 本篇曾载1947年12月1日《天津民国日报》。

[2] 二十七年，应为二十八年，即1939年。见《看〈凤凰城〉》文末注。

荒冢避警[1]——黔桂日记之一

天阴，欲雨，料无空袭，决定不上龙山。而八时一刻，警钟忽鸣。二十一日狂炸时亦阴雨天气。寇乘吾不备，将出奇以制胜也。但此间警报线甚长。自空袭警报至紧急警报，至少十余分钟。自紧急警报至来袭，亦至少七八分钟。故闻警报而走避，绰有余裕。盖自我家出门，缓行二十分钟，已达于荒凉之龙山路上，即敌机至，于我无可如何矣。故我等闻警报，即扬长而去。中途闻解除警报。因未进朝食，即返家。时已十时，始吃朝粥。甫吃一二口，警报声又作。即弃碗筷，重上龙山之路，饿且疲，无意上龙山，息足于途中科哥山麓荒冢之旁。天雨甚，六人携小伞，衣履尽湿。警报声已不可闻，解除与否，不得而知。但决意不返家。盖时在上午，已警报二次，可知敌机正翱翔于附近空中，即使现已解除，下午难免再至也。时已正午，婴儿新枚[2]随带牛奶，而吾等皆尚未进食。饥甚，偕宁馨[3]向附近村中求食。无店铺，食物了不可得。忽见一老妪携竹筐行村旁，筐上盖白布，似是卖小食者。亟追及之，启其布，香气扑鼻，皆豆黄饽[4][1]糯米团子也。大喜，即出四毫，买十六个归。而家人送粥亦至。诸人皆得果腹。时雨已晴，凉风至，衣履渐干。上午之狼狈尽去。遂于墓旁偃仰啸歌，以消遣此危险之下午。视墓碑，知墓中人为宜山承审员，去年卜葬于此者。墓前有石凳，可供我等坐憩。墓封甚高，可以遮风。新枚睡，即卧墓旁草中。青蛙跳登其胸，蚂蚁巡游其颈，而新枚熟睡如故。五时归家。知一时解除警报后，并无第三次警报。夜与家人议迁居。我主张远行，卜居天河，使老幼皆得安居，然后独赴宜山浙大上课。此事宜力图之。

廿八年七月二十八日于宜山

[1] 本篇原载1947年11月17日《天津民国日报》。

[2] 新枚，作者之幼子。

[3] 宁馨，即软软，作者之三女（义女）。

[4] 豆黄饽，作者家乡话，即黄豆粉。

桐庐负暄[1]——避难五记之二

中华民国二十六〔1937〕年十一月下旬。当此际，沪杭铁路一带，千百年来素称为繁华富庶，文雅风流的江南佳丽之地，充满了硫磺气、炸药气、厉气和杀气，书卷气与艺术香早已隐去。我们缺乏精神的空气，不能再在这里生存了。我家有老幼十口，又随伴乡亲四人，一旦被迫而脱离故居，茫茫人世，不知投奔哪里是好。曾经打主意：回老家去。我们的老家，是浙江汤溪。地在金华相近，离石门湾约三四百里。明末清初，我们这一支从汤溪迁居石门湾。三百余年之后，几乎忘记了自己的源流。直到二十年前，我在东京遇见汤溪丰惠恩族兄，相与考查族谱，方才确知我们的老家是汤溪。据说在汤溪有丰姓的数百家，自成一村，皆业农。惠恩是其特例。我初闻此消息，即想象这汤溪丰村是桃花源一样的去处。其中定有良田美池，桑竹之属，和黄发垂髫怡然自乐的情景。而窃怪惠恩逃出仙源，又轻轻为外人道，将引诱渔人去问津了。我一向没有机会去问津。到了石门湾不可复留的时候，心中便起了出尘之念，想率妻子邑人投奔此绝境，不复出焉。但终于不敢遂行。因为我只认得惠恩，并未到过老家。惠恩常居上海。战起前数月我曾在闸北青云路他的寓中和他会晤。闸北糜烂以后，消息沉沉，不知他逃避何处。今我全无介绍，贸然投奔丰村，得不为父老所疑？即使不被疑，而那里果然是我所想象的桃花源，也恐怕我们这班四体不勤，五谷不分的人一时不能参加他们的生活。这一大群不速之客终难久居。因此回老家的主意终归打消。正在走投无路而炮火逼近我身的时候，忽然接到马湛翁[2]先生的信。内言先生已由杭迁桐庐，住迎薰坊十三号，并询石门湾近况如何，可否安居。外附油印近作五古《将避兵桐庐留别杭州诸友》

一首（见第一记[3]）。这封信和这首诗带来了一种芬芳之气，散布在将死的石门湾市空，把硫磺气、炸药气、厉气、杀气都消解了。数月来不得呼吸精神的空气而窒息待毙的我，至此方得抽一口大气。我决定向空气新鲜的地方走。于是决定先赴杭州，再走桐庐。这时候，离石门湾失守只有三十余小时，一路死气沉沉，难关重重。我们一群老弱，险些儿转乎沟壑。幸得安抵桐庐，又得亲近善知识，负暄谈义。可谓不幸中之大幸。其经过不可以不记录。

十一月二十一日下午一时，我们全家十人和族弟平玉，店友章桂，共十二人，乘了丙潮放来的船，离去石门湾，向十里外的悦鸿村（即丙潮家）进发。这是一只半新旧的乡下航船，并非第一记中所述的玻璃窗红栏杆的客船。我们平时从来不坐这种船。但在这时候，这只船犹如救世宝筏，能超渡我们登彼岸去。其价值比客船高贵无算了。因为四乡的船只都被军队统制。丙潮这只船不被封去，是万一的挂漏。上午他押送空船从悦鸿村开来，路上曾经捏两把汗。幸而没有意外。道经五河泾，我从船窗里望见河岸上的小茶店门口，老同学吴胜林与沈元（最近他已病死在失地里了！）二人正在相对品茗，脸上没有半点笑容。吴是本地人。沈是我的邻居，石门湾被炸后迁避在这乡下的。我颇想招呼他们，向他们告别。并且，假如可能的话，我又颇想拉他们下船，和他们一同脱离这苦海。然而事实上我并不招呼他们。因为他们都有父母，还有妻子；他们的生活都托根在本地，即使我的船载得下他们两家的人，他们必不肯跟了我去飘泊。所以我不向他们招呼，告别，免却了一番无用的惆怅。石门湾镇上的人，像他们这样生活托根在本地的占大多数。像我这样糊口四方的占最少数。所以逃出的很少，硬着头皮留着的很多。“听天由命！”“逃不动，只得不逃！”“逃出去，也是饿死！”这是他们的理由或信念。我每次设身处地的想象炮火迫近时的他们的情境，必定打几个寒噤。我有十万斛的同情寄与沦落在战地里的人！

船到悦鸿村，已是傍晚，更兼细雨。石埠子发滑，丙潮一一扶我们上岸。预备在他家吃了夜饭，略事休息，于半夜里开向杭州。丙潮的继母，是我的叔母的妹妹。虽有这瓜葛，我一向没有到过他家。今日突然全家登门，形势颇为唐突。但也顾不得了。丙潮的父亲是修行的，正在庙里诵经，大约是祈祷平安。丙潮的母亲，我叫她五娘姨的，捧着水烟筒出来迎接。连忙督率媳妇去为我们备夜饭。我们走进他们的房间里去休息，看见他们也有明窗净几，窗外也有高高的粉墙。我虽同他家素少来往，但一见就可推知这是村中的小康之家。想象他们在太平时代，饱食暖衣，养生丧死无憾，又有“月明松下房栊静，日出云中鸡犬喧”的清趣，真可令人羡煞。但是现在，村上也早已闻到风声鹤唳。常有邻人愁容满面，两眼带着贼相，偷偷地走进来，对屋里的人轻轻地讲几句话，屋里的人也就愁容满面，两眼带了贼相。炮火的逼迫，已使得全村的房屋田地都动摇起来。我似乎看见，这主人家的那一副三眼大灶头，根柢已经松动，在那里浮荡起来了。主人有两房儿媳，均已抱孙，丙潮是次房，有一子方三岁。金家一向融融泄泄地同居在这村屋中。现在主人将把次房儿孙交付给我，同到天涯去飘泊，是出于万不得已吧。他的意思是：大难将临，人命不测。而不孝有三，无后为大。故把两房儿孙分居两处，好比把一笔款子分存两个银行。即使有变，总不会两个银行同时坍倒。我初闻此言，略起异感；这异感立刻变成严肃与悲哀。这行为富有悲壮之美！为了保存种族，不惜自己留守危境，让儿孙退到安全地带去。这便是把一族当作一体看，便是牺牲个体以保存全体。能推广此心，及于国家、民族和人类，则世界大同也是容易实现的。我极愿替他带丙潮一房出去，同他们共安危。故乡的亲友中，比丙潮亲近而常来往的，不知凡几。今当远行，偏偏和这疏远而素不来往的丙潮在一起，全是天意！而丙潮爱好艺术，视画如命，原属我辈中人，又是天意！

半夜里，大家起身。丙潮夫人把钞票缝在孩子的棉衣领里，背心

里，和袖子里了，预备辞家。他们又办了两桌菜，给我们吃半夜饭。将欲下船，丙潮含了两眶眼泪，问我要不要到庙里去向他父亲告别，后半句呜咽不成声了。我在理性上赞成他行这个礼，在感情上不赞成他演这种悲剧，踌躇不能对。后者终于战胜了前者，我劝他不必去了。于是大家匆匆下船。一行大小十五人。行李一共不过七八件。知道行路难，行李大家竭力简单。我们十人，行物已简单到无可再简的程度。每人裹在身上的一套冬衣而外，所谓行李者，只是被褥，日用品如牙刷、毛巾、热水壶等；和诸儿正在学习的几册英文书、数学书而已。我的书籍文具，一概不拿。因为一则拿不胜拿；二则我不知因何根据，确信石门湾不会糜烂，图书没有人要，决定抱易卜生主义："不完全则宁无。"故我离开故乡时，简直是"仅以身免"。不过身边附有表一只，香烟匣一只，香烟嘴一只，和钱袋一只。钱袋内除钞票外，还有指南针一只，石章一方，边款刻着一篇细字《般若波罗蜜多心经》的牙章一方，和鉴赏心经时用的小扩大镜一具。这些旧物至今还随附在我的身边。

船里睡的半夜，不知怎样过去了。天明，船已开过新市镇。天气大晴，而远处有隆隆之声。这显然不是雷，必是炮声或炸弹声。我摸出指南针来一量，知道隆隆之声自北方来。我疑心桐乡、濮院等处已在打过来了。但恐惊吓船里的老幼，就把这恐怖藏在心里独自受用。好在这也同绘画音乐的鉴赏一样：一幅画数十人共看，看到的并不少；一人独看，看到的也并不多。一支曲数十人共听，听到的并不少；一人独听，听到的也并不多。现在把这恐怖归我一人独自受用，受用的也并不多。然而船里的人终于大家恐怖起来。因为他们疑心这是炸弹声，一定有一批敌机正在附近大肆轰炸。倘使飞过来，我们这船一定是轰炸的目标。因为石门湾被炸后第二天，我们避居在离镇五里的南沈浜时，曾经亲见敌机又来轰炸石门湾。那时镇上的人家早已搬空，只有两只逃难船正在运河里走，就被用机关枪扫射，死了两个背纤的，伤了船里许多人。为

有这事实，我们这船不敢再在青天白日之下的运河里走。约上午八九时，我们在一株大树下停泊了。上岸去一看，附近有一所坍损的庙宇，额曰白云庵。我们就进去坐。这庵破得不成样子，显然久已断绝香火了。只有一个老太太正在灶间烧芋艿。我们没吃早饭，正在肚饥，看见地上堆着生芋艿，就向她买，并且托她代烧，再给她柴火钱。老太太答允了，便搬出几个条凳来让我们在廊下坐。屋向南，太阳暖洋洋的晒着，很是舒畅，令人暂时忘记了自己是无家可归的流离者。吃饱了芋艿，女孩儿们穿着大衣，披着围巾，戴着手表，在水边树下往来嬉戏，全同在杭州西湖上游汪庄、郭庄一样。我心中戒严，就吩咐她们回船去把大衣围巾手表脱去了，并把两个较新的手提皮箱藏在船舱中。忽然，有四个穿黑衣服的中年男子来了。他们也到庵里来坐，注视我们，并互相耳语。平玉是老于江湖的人，就暗中通知我，教我当心。太阳正大，北方的隆隆声不息，庵门口有中国军源源不绝地开过。忽然飞机声近来了。大家吓得落胆，找地方躲避。幸而不是飞机，是一只小轮船开过。然而我们不敢开船，只得和那四个穿黑衣服的可疑的人在白云庵里默默相对。后来这四人出去了。我疑惧未释，过了一会，走到门外去窥探他们的行踪。但见他们并没有去，却在离庵数十步的树旁交头接耳，徘徊顾视。其视线常向着庵内。时已下午二时半，船人催着要走，我们就下船。四个穿黑衣的人站在远处监视我们下船。平玉走到离开四人最近的地方，故意高声喊道：“到新市镇去！”实则我们这船开向与新市镇反对方向的杭州。我想：四人倘继续监视，一定看破这一点。我深恐平玉弄巧成拙，下船后疑惧更增。若果他们乘了小船追上来，不必有手枪，也可取得我们身上的钞票。我们大有转乎沟壑的恐怖。况且时光尚早，太阳正大，敌机的机关枪扫射又另是一种恐怖！

船行将近塘栖，我们又尝到一种异味的恐怖：一只船与我们的船对面行来，船里满装着兵。一个兵士站在船头上。当两船交臂的时候，他

向我们的船里探望了一下，没有什么。两船背驰之后，他忽回转头来，向坐在我们的船头上的章桂叫问：“喂！矮鬼子在什么地方？”章桂一时听不懂他的话，讨一句添。那兵士重说一遍：“矮鬼子在什么地方？”章桂还是听不懂，回答他一个“不晓得”。这时两船已经背驰得很远，这问答就结束了。我坐在章桂邻近的船棚下，分明听见这番问答。最初我也听不懂。因为我虽然从那隆隆的炮声而推测敌已犯桐乡、濮院，然主观不能承认，感情不肯确信；主观和感情之所以反对者，因为我的心中自有一个从某种灵感得来的信念：我决不会披发左衽。因此我确信自己决不会遇到敌人。因此我不预备别人问我们敌人的行踪，最初也不能理解那兵士的话。但是听了两遍，终于听出了。我告诉了章桂，大家回想，又证之以环境的种种现状，就确信矮鬼子已经逼近我们，这一船兵士是去抵抗的！我探望船外，看见运河之水，既广且深。矮鬼子倘用汽船溯运河而来，我这只人力船定被追及！到那时候要免披发左衽，惟有全家卜居于运河之底，长眠于河床之中。我催船人摇快一点，但没有说明理由。船人不解其意，虚应了一声。忽然那边有人喊我们停船。我探首一望，喊停船的是另一只兵船，他们一面大喊我们停船，一面拼命地凑近我们来。船上人说：“要拉船了。”拼命地逃，不理睬他们。他们的喊声更严厉了。我再探首一望，看见兵士已举枪向我们瞄准，连忙命船人停手。可是风很大，水很急，一时停不得，船就在中流打圈子。打了七八个圈子，兵船已凑得上来，两个兵士拉住了我们的船棚木，两只船就一同在运河的中流打圈子。我以为要逐我们这一群老幼上岸了。幸而不然，只是要借一个船夫。那兵士指着我们的来处说：“前方很紧急，我们要赶快运东西去。你借给我一个人，摇三十里路就放他回来。”说着就拉住我们船上把大橹的丫头（三十余岁的男工）[4]，拼命地拉到他们的船里去。丫头拼命地挣扎，并且叫喊。另一个兵士就拿枪柄来打丫头的屁股。其间我曾经向他们讲些道理，但都不被理睬。到这时候，我大声叫喊了。我劝丫头不要挣扎，我们一定在塘栖等他。谁知我们从此断

送了一个丫头。因为我们开到塘栖，看见两岸的商店房屋，统统变成兵营。且有许多兵窥探我们的船，都有想拉的样子。我们势不能在塘栖等丫头的回来！只得管自开了。于是我们在船里作种种检讨：有人说，“摇三十里放回来”是说说的。即使我们真个在塘栖等候，也是徒然。有人说，在这局面之下，我们对丫头爱莫能助了，也没有什么对他不起。惟丙潮有一点不放心：丫头原是丙潮村上的人，由丙潮雇请来为我们摇逃难船的。丙潮知道他身上不曾带钱。假如兵士没有送他工钱，他走回家去，路上要挨饿！为了塘栖等候的失信，我对丫头也万分抱歉。然而没有法子报谢。惟有叮嘱丙潮，船到杭州后，托船人带加倍的工资去送丫头。

半夜里，船摇到了拱宸桥，就在桥外停泊了。大家肚饥。船里有饭而没菜。幸而丙娘娘拿出一个枕头来。枕头里装的是熏豆。于是拆开枕头，大家用熏豆下饭。有的人嫌它太干，下不得咽。又幸而船上有酱油。于是用酱油淘饭。吃过了饭，另一只船也开到了，停泊在我们的旁边。章桂等出去探望，认得船里的人是张班长，便同他攀谈起来。所谓张班长，是曾在石门湾当过公差的人。为欲探问消息，我也走出船来和他谈话。他的船很小，没有棚，船上用一张芦扉障风御寒。时值严冬，况已夜半，船里不能过夜。他正在拿些衣物，想上岸去求宿；满口咒骂叹息，分明是不胜其悲愤者。我同平玉、章桂、丙潮四人跟着他上岸，一边问他消息。据说，他是从桐乡来的。他的家眷住在桐乡。他今天去接，不料桐乡正在杀人放火，他险些儿送了命，幸而坐了这小船逃脱。讲到这里，其人长叹一声，“唉！我家里的人不知怎么样了！”午夜的寒风把他的余音吹得发抖，变成一种哭声。惊惧之极，我反有余暇来鉴赏他的哭声。我想起颜渊所闻的桓山之鸟的悲鸣声，大约有类于此。我等默默跟着他走，走进一间房子。这房子里面荒凉而广大，好似某种作坊。内有一个伛偻的老头子伴着一盏菜油灯。张班长同他好像本来相熟

的，并没有讲什么借宿的话，就把肩上一只行囊除下来放在一堆砻糠旁边的一堆烂木头上。我们再问前方的情形。他在摇头、叹息和颤抖中间断断续续地讲了几句话："啊哟，杀人！""啊哟，放火！""啊哟，强奸！"就把身子钻进砻糠堆里去睡觉了。我们见此情形，面面相觑，大家觉得惊奇，而又发笑。然而这时候没有心情讨论砻糠里如何睡觉的问题，大家默默退去，再去找那伛偻的老头子谈话。我问他："杭州到桐庐还有公共汽车吗？"那老头子向我发出鄙视的笑声，说道："还想汽车？船也没有了！还是前几天，他们雇桐庐船，出到一百六十元！现在是一千六百元也雇不到了！"我们默默地退出。将下船，我叮嘱三人一句话："不要把张班长所说杀人放火等话告诉船里的人。"

回船，我但言情形紧张，船只难得，我们恐非步行不可。就劝大家把行李挑选，求其极简。把可以不带的托船户载回悦鸿村去，免得抛弃道旁。我妻和丙潮夫人皆有难色，但我们力劝，她们终于打开包裹箱子来，复选了一次。我也打开皮箱来，把孩子们正在诵读的三册笨重的英文原本Stevenson：New Arabian Nights〔斯蒂文生：《新天方夜谭》〕统统拿出；又把英文字典拿出；又把我的一册English Japanese Dictionary〔《英日辞典》〕拿出；简之又简，结果只剩几册几何演草等买不到的东西而已。于是索性把这些东西塞在包裹里，把其余的东西连皮箱交给船户，请他退回悦鸿村去。时候已过夜半，船里的人互相枕藉地就睡了。我睡不着。我想起了包裹里还有一本《日本帝国主义侵略中国史》和月前在缘缘堂时根据了此书而作《漫画日本侵华史》的草稿。我觉得这东西有危险性。万一明天早晨敌人追上了我，搜出这东西，船里的人都没命。我自己一死是应得的，其他的老幼十余人何辜？想到这里，睡梦中仿佛看见了魔鬼群的姿态和修罗场的状况，突然惊醒，暗中伸手向包裹中摸索，把那书和那画稿拉出来，用电筒验明正身，向船舷外抛出。"东"的一声，似乎一拳打在我的心上，疼痛不已。

我从来没有抛弃过自己的画稿。这曾经我几番的考证，几番的构图，几番的推敲，不知堆积着多少心血，如今尽付东流了！但愿它顺流而东，流到我的故乡，生根在缘缘堂畔的木场桥边，一部分化作无数鱼雷，驱逐一切妖魔；一部分开作无数自由花，重新妆点江南的佳丽。我坐着朦胧就睡，但听见船舱里的孩子们叫喊。有的说胸部压痛了，有的说腿扯不出了，有的哭着说没处睡觉。他们也是坐着，互相枕藉而就睡的，这时吃不消而叫喊了。满哥[5]被他们喊醒，略为安排，同时如泣如诉地叫道："这群孩子生得命苦！"其声调极有类于曼殊大师受戒时赞礼僧所发的"悲紧"之音，在后半夜的荒寂的水面上散布了无限的阴气。我又不能入睡了。

五点钟，天还没亮，大家起身。（其实无所谓起不起，大家坐着睡觉的。）带了初选复选后的精选的行李上岸。虽经精选，连棉被等毕竟也有两三担。但是岸上无人，挑夫无处寻觅。只有几个兵在那里站岗。他们都一脸横肉，杀气腾腾，用电筒探照我们，发见是一群难民，脸上的横肉弛懈而去。我们向附近各处找挑夫，结果找到二人。行李作两担太重。于是轻的东西由各人自己拿了。船里还有两个被包，再也带不动。我不谋于家人，擅自放弃在船里，交船户带回去了。这一件事虽小，却引起了长期的后悔。因为这两个包裹里是两条最上的丝绵被和几件较新的衣服。我们经过江西、湖南，以至广西，一路都没有丝绵。每逢冬天，大家必然回忆起这两个包裹来，而埋怨我的孟浪。因为当时第三个挑夫并非绝对雇不到的。况且后来得到失地里传出来的消息，丙潮家于地方失陷后即遭盗劫，我们所寄存的东西一概被抢。所以当天交船户带回去的东西，等于抛弃路旁！"早知如此，拱宸桥上岸的时候无论如何也背了它走！"直到两年后的现在，我家已由广西深入贵州，家人还常讲这样的话。我最初常在心中窃怪：缘缘堂中无数的衣服器具书籍尽付一炬，何以反不及拱宸桥抛弃的一些东西的受人怜惜？后来一想，

这里边大有道理：缘缘堂所损失的虽多，其代价是神圣抗战以求最后胜利，是大家所甘心的。拱宸桥所损失的虽小，但由于慌张与无计划，因此足以引起长期的后悔。我更加怀疑世间注重物质的人了。人根本是惟心的动物。义之所在，视死可以如归，何况区区身外之物？情所不甘，一毛也不肯拔，何况拱宸桥船里崭新的丝绵被与衣服呢？

行李已有人挑。言定每人工资三元，挑到六和塔下。但是人的进行还有问题：从拱宸桥至六和塔，三十六华里，十五个人中有十三个能走。只有丙潮家三岁的传农和我家七十岁老太太走不动。丙潮背负了传农，老太太却无办法。摇船的都是丙潮的同村人。我托丙潮商借一人，请其背负老太太。言明送到桐庐，奉送相当的报酬。结果一个长身的壮年人，名叫阿芳的，来应我的聘。就请阿芳背了老太太。一行十六人，行李两担，于晨光熹微中迤逦向六和塔进发。杭州可说是我的第二故乡。小时候[6]在这里当过五年寄宿生，最近又在这里做了多年的寓公。城中田家园三号我的寓屋，朋友们戏称为我的“行宫”的，到最近两个月之前方才撤消。所以我们一家人对杭州都很熟悉。但这时候，大家都不认识它了。因为它的相貌已经大变。从前繁盛的街道，现在冷落无人。马路两旁的店铺都关上门，使人误认为阴历正月初。但又没有正月初所特有的穿新衣裳拜年的人，和酒旗戏鼓之类。只是难得有几个本地人战战兢兢地走过，用一双好奇的眼光向我们注视；或者一队兵士匆匆忙忙地开过，用一排严肃的眼光向我们扫射而已。行了一程，老太太发生了问题：她的胸部贴在阿芳的背脊上，一抛一抛地走，上压力大得很。走不到十里路，气喘得说不出话来，决不能再走了。扶了她走呢，一步不过五寸，一分钟可走十步，明天才走得到六和塔。幸而平玉有门路，出重价访到了一顶轿子。这才如鱼得水，悠然而逝了。我们行了一程，西湖忽然在望。保俶塔的姿态依然玲珑，亭亭玉立于青山之上，投一个清晰的倒影在下面的大镜子中。这分明就是往日星期六我同儿女们从功德

林散出时所见的西湖，也就是陪着良朋登山临水时所见的西湖，也就是背着画箱探幽览胜时所见的西湖。如今在仓皇出奔中再见它，在颠沛流离中和它告别，我觉得非常惭愧，不敢仰起头来正面看它。我摸出一块手帕来遮住了脸，偷偷地滴下许多热泪来。辞家以来，从没有流过泪。今天遇于一哀而出涕，窃怪涕之无从。我们平日的自然观照，大都感情移入于自然之中，故我喜，自然亦喜，我愁，自然亦愁。但我当时的自然观照，心理并不如此。我当时把西湖这自然美景当作一个天真烂漫的婴儿看。他不理解环境的变迁，不识得人事的沧桑，向人常作笑颜，使人常觉可爱。在这风雨满城，浩劫将至的时候，他的姿态越是可爱，令人越是伤心。我的涕泪即由此而来。平玉走在我近旁，还以我是为了抛弃故乡的财产，身受流离之苦痛而哭。用不入耳之言，来相劝慰。唉！他如何能理解我的心情！

走到南山路，空袭警报来了。我们一群人，因为走得快慢不同，都失散了。只得各人管自逃命。我逃进一个树林中，看见里面有屋子，屋子里都是兵士。他们都不介意，我也放心了些。过了一会，飞机声响了，炸弹爆发了。声音很远，兵士说是炸钱江大桥。我想，我们正是向着这地方前进，走得快的，逼近目标，一定比我吃惊更多。但也无法顾及他们了。幸而大家无恙，于下午二时许会集于六和塔下的一所小茶馆内。坐在这小茶馆内的三小时的生活，我将永远不能忘却。在这里我尝到了平生从未尝过的恐怖、焦灼、狼狈、屈辱的滋味。现在安居在后方补记此事，提起笔来还觉寒心。我们一到六和塔下，大家又疲又饥。道旁的店铺都关门，只此一家还开着。这就成了我们的惟一的休息所。店门口还有一个卖油沸粽子的，更是难得。我们泡了几碗茶，吃了些油沸粽子，就开始找船。先问茶店老板。谁知这老板有意趁火打劫，想拿我们作牺牲，他最初笑我们一大群人，到此刻还想走桐庐。他把前几天难民雇船的困难一一告诉我们，其结论是今天无论如何也雇不到了。他告

诉我们这钱江大桥的脚上，早已埋藏炸药。早晚可以炸断。昨天敌人已经打到了临平（是骗我们），今天这桥要炸断也说不定。我信以为真，说些好话，请他帮忙。他得意地笑道："法子倒有一个：走路，凉亭里宿夜。"他说时用手指点我家的七十岁的老太太，又用手指点门外细雨蒙蒙中的泥泞的路。时候已是下午三时，茶店老板的帮助已经绝望。我只有委托平玉章桂二人负责觅船，意在必得。二人受嘱，深入江之上游，百计搜求。四时许，一女子自外来，谓现有一船，赴桐庐至少七八十元，如肯出，即可同去下船。我们嫌贵。那女子怫然而去，走入店之内房。我记得曾经在茶店内房门隙中看见过这女子，料定她必是老板娘。于是恍悟老板的奸计。我的胆子忽然大起来，不理睬他们，管自坐着吃茶。过了一会，老板来下逐客令了："喂，你们这一大批人究竟怎样？坐了大半天还不走！坐位都被你们占杀了！"我遏住心头的无明业火，婉言答道："我们没办法，只得再坐一下。你再泡几碗茶来，我奉送加倍的茶钱是了！"老板冷笑道："我们要关门了！有船你们不要坐，老坐在我这店里算什么呢？"他指着我们对旁人说道："你们看，这店好像是他们开的了！"又对我说："我们要关门了！你们马路旁边坐吧！"我正在无地容身的时候，平玉和章桂来了。他们带了一个船户来，要我同到某处去讲价。我绝处逢生，对于那不仁老板的愤怒，忽然消解了一大半。我叮嘱大家忍气吞声，再坐一下，便起身而去。出门时犹闻老板的咕噜之声，但只作不闻，绝不理睬。我们跟着船户走到一处地方，一个警察模样的人正在等候我们。他对我说："这船原是我们机关里封着的。但我们一时无用，可以让给你。开到桐庐，你付他二十五元，不可再少。"我一口答应，并且表示感谢。我们拿出两块钱来送他。强而后受。既得船，我连忙回到茶店去通知家人上船。半路里遇见一部分人正在走来。他们因为受不了老板的白眼，宁愿彷徨于歧途了。他们得知这消息，如久旱之逢甘雨，连忙下船。我回到茶店，救出了其余诸人，便付茶钱。老板脸上凶相已经不见，只见非常颓唐的颜色，大

约他失败之后，对于刚才的不仁已经后悔了；他来收茶钱的时候，我瞥见他的棉袄非常褴褛，大约他的不仁，是贫困所强迫而成的。人世是一大苦海！我在这里不见诸恶，只见众苦！

下午五时，正欲开船逃出这可怕的杭州，忽然又来一种阻力，使我们几乎走不成。阿芳正欲下船，忽被兵士拉去挑担了！我再三说情，兵士说“一下子就放他回来”，便押着他远去了。我们昨天损失了一个丫头，不能救回，抱歉满胸。今离乡已远，时局又紧，这阿芳必须救他回来一同逃难。姑且相信兵士的话，把船停在江边等候。然而警察模样的人来劝告了。他说：“你们应该赶快开！被他们看见了，一定请你们上岸，把船拉去。”我们把左右为难的情形告诉他。大家搔头摸脚了一会。忽然一个军人跳上船头来，说“借一借”！就收起船缆，一脚把船撑开，大家吃了一惊，后来才知道这军人住在一只大轮船内，大轮船靠不得岸，停在江心。他要借我们的船摆一个渡，去大轮船上取物，于是大家放心。反从这军人得到了好消息。他站在船头上报告我们：“平望我军大胜，敌人死伤无算。他们无论如何打不到杭州。”平望在湖州境内，离我乡不远。如果我军大胜，我乡不会沦陷。讲到这里，大家拍手喝采。等到兵士取物完毕，把船撑回岸边归还我们的时候，阿芳已蒙兵士放回，在岸边等我们了！大家又是拍手喝采。连忙开船。等到船离一二里，遥望江干，六和塔可以入画的时候，我心里好似放下了一块大石头。我这时候已能用完全“无关心”[7]的眼睛来鉴赏江干的风景了。自然永远调和、圆满，而美丽。惟人生常有不调和，缺陷与丑恶的表演。然而人生的丑，终不能影响大自然之美。你看：人间有暴徒正在从事屠杀，钱江的胜景不但依旧，又正像西施得了嫫母的对照，愈加显示其美丽了。我过去曾把自己的悲欢的感情移入于自然之中，而视自然为我忧亦忧，我喜亦喜的东西，未免亵渎了大自然！

我在不仁老板的店门口买了些油沸粽子下船，这时拿出来分送给船里的十余个饿人，就当作夜饭了。我名下派到一只。这一只油沸粽子非常味美，为我以前所未曾尝到。我一粒一粒地吃，惟恐其速完。我欣赏一粒一粒的米，由此发见了人类社会的祸苗：这美味，分明不在粽子上，而在我的舌上。可知味的美恶无绝对价值，全视舌的感觉而定。大饥大荒，则树皮草根味美于粱肉；穷奢极欲，则粱肉味同糟粕，而必另求山珍海味。得十求百，得百求千，得千求万……这人欲的深渊没有底止。人类社会中一切祸乱，都是这种人欲横流而成！在这类的遐想中，我昏沉欲睡。满船的人都劳倦，不久全船静悄悄地。惟有船老大在暗中撑着这一船劳倦的难民，向钱江上游迈进。你以为这船老大是超渡众生的大慈大悲救苦救难观世音菩萨吗？不，他是魔鬼。半夜里，他就显出原形来。

我睡梦中听见人语，还以为是缘缘堂中早起浇花的儿女们的笑语声；惊醒细听，方知身在逃难船中，这是船老大与平玉的对话声。船已经停泊。船老大正在诘问平玉：“到桐庐你给我多少钱？”平玉回答：“不是讲好二十五块钱吗？已经付你十五块，到桐庐再付你十块！”对话就这样继续下去：

“哪个同我讲到？二十五块钱怎么到桐庐？”

“那位警察同你讲到。我们在六和塔下当场付你十五块钱！”

“那钱是你们给他的，我没有用得！”

“啊哟……”

“你们要到桐庐，究竟出多少钱？”

“二十五块！已经付了你十五块！”

“二十五块？现在什么时候？我不去了！”说着他就上岸去。

我从船棚缝里望望岸上，最初一团漆黑；渐渐看见一片荒地，岸边站着几株小树和一个船老大的可怕的黑影，我此时愤懑填胸，关不住了，就发泄出来。我厉声向那人说：

“喂，我们明明讲好的，你怎么没信用！你想敲竹杠，欺侮我们逃难的人！你这……”平玉连忙阻住了我，低声下气地对那人说：

“喂，船老大，有话好讲！现在的确不比平常时候，你要多少，总可商量。不过我们家里已被鬼子打掉，现在只剩这几条命了。你要多少，我们到了桐庐一定向亲戚朋友借来送你。不过你既然载了我们，请你一定送到，总算救救我们的命！”

我佩服平玉的机警，自惭太老实，几乎闯祸。于是也压住了一肚子气，把语气从强硬转到哀婉，说了些好话。船老大风凉地说道：

“我撑不动了。锅子里有饭，你们吃吃饱吧！”

这话有一股阴气笼罩了满船的人。我立刻想起了《水浒传》中某一回来。平玉穿了套鞋上岸了。我看见他手扶着一株小树，同船老大低声谈判。过了好一会，谈判完成，最后的结论是到桐庐送他四十五块钱，六和塔下付的十五块钱作废。平玉满口好话，伴了船老大一同下船。船又开了。船里人都醒了；然而静悄悄地，没有一句话。只有平玉向我耳语：“我已用草柴在岸边的小树上打了一个圈。万一有事，我们可向这记号的地方去追究。他的伙伴一定在这里头。”我佩服他，究竟是老江湖。在我，做梦也不会想到这种策略。船已经依旧向前迈进。想来今晚

不会再有事了。然而我辗转反侧，不能入睡。我觉得这船老大很可怜。他是一个魔鬼，但是魔鬼中的有道君子。他不敢用武力威胁，正是阿Q所谓“君子动口不动手”。他敲诈不求现交，信用我们的话，愿意到桐庐收款，足见“盗亦有道”。为爱惜维护这一线“信义”，我颇想履行条约，到桐庐时付他四十五元。但平玉胸有成竹，定要惩诫他，我也不便干涉了。

船到富阳，是次日的清晨。我们肚子饿得很，大家上岸去找食物。我同了两个孩子，到一所小店里去吃素面。约有两天不得吃热食了，这碗面热辣辣的，味美无比。正在想吃第二碗，章桂来催我们下船了。说是兵要拉船，须赶快开走为妥。于是买了些干粮匆匆下船。有的人买了肉馒头带到船里，慢慢地吃。我看见他们的馒头里裹着一块大肉，半块露出在外面，我素来不知肉味的人，看了也可推想其广告力之大。我没有到过富阳，这时匆匆一踏其地，所得的印象，只是热辣辣的素面与广告性的肉馒头而已。

这一日天气晴朗，冬日可爱。我们把船棚推开，坐在船头上欣赏江景，算是苦中作乐。我们在江里常常遇着别的逃难船。并舷的时候，彼此交谈一会，互述来路及去处。有好几个人问我们：“你们到了桐庐想再走吗？”我们回答说：“不定。”其人大都摇摇头，表示非再走不可。我望见岸上有黄包车，载了人和铺盖在走长途。又有一种极简单的轿子：两根竹杠上挂下两块板来，高的一块坐人，低的一块踏脚。我们看惯藤轿官轿的，最初以为这是专为逃难而造的轿子。后来深入内地，才知道山乡走长路的轿子都是这样简单的。

船到桐庐，已是晚上十点半。我们在船里远远望见一座高楼，玻璃窗内灯烛辉煌，大家很高兴，预想这—定是我们的休息慰安之所了。停泊后，我同平玉、丙潮上去找旅馆。一连问了好几家，都没有空房。占

住着的全是兵士，连走廊里都有人躺着。只有一家旅馆，有一间大厅，厅的一旁已经有兵士睡着，另一旁可以租给我们住。我们十六个人中，只有五个是男子，其余的都是女人或小孩。教他们同兵士杂处在一间屋子里，他们一定不肯，我也一定不做。计无所出，只得先去访问了马先生再说。迎薰坊不远。一敲门，开门出来的是张立民君。他的一双眉毛和一脸糙胡子，大类日本人画的达摩祖师所有的，本来富有严肃之气。见我半夜三更敲进马先生的门来，大约已知情形不妙，脸色愈加严肃了。他住在楼下的厢房内，就延我们三人到厢房内坐。我说明了来意，他就上楼去通知马先生。我想阻止他。因为时已十一点钟，马先生一定已经就寝，我不该惊扰他。然而这回我竟惊扰了他。炮火的暴力使我越礼于我所尊敬的人，过后思之常抱遗憾。往日在杭州，我的寓所常在他家的近邻。然而我不常去访，去访时大都选择阴雨的天气。因恐晴天去访，打断他的诗兴或游兴。我每次从马氏门中回出来，似乎吸了一次新鲜空气，可以继续数天的清醒与健康。数天之后，又为环境中的恶浊空气所困，萎靡不振起来。“八一三”前我离开杭州后，不曾再吸过这种新鲜空气。这一天半夜里，我带了满身的火药气与血腥气而重上君子之堂，自觉得非常唐突。我在灯光下再见马先生。我的忧愁，疑惑与恐惧，不久就被他的慈祥，安定而严肃的精神所克服。我又觉得半夜惊扰的唐突还可乞恕，这副忧愁，疑惑，恐惧的态度真是最可鄙的。然而马先生并不鄙视我，反而邀我这一船难民立刻上岸，到他家投宿。在无可奈何之下，我也不及辞让，就派平玉和丙潮去迎取船里的老幼上岸。难民像侵略军一样，突然占据了他的一楼及一厢。占据了还不够，平玉和船老大又在堂上演了一幕丑剧！

平玉昨晚向船老大哀求乞怜之后，今天坐在船头上，脸上常常现出愤愤不平之色。我曾戏称他为“不平玉”。他皱一皱眉头说：“我有办法，到桐庐发表。”大家笑他，又戏称为“桐庐发表”了。原来我们都是

平玉所谓“好人”。我们昨夜没有吃刀子，绳子，或冷水馄饨，心中就感谢皇天好生之德以及船老大不杀之恩，无暇顾及报复或惩戒了。所以怪他不平，笑他有什么办法，以为他是说说罢了。谁知人和行李全部上岸之后，船老大站在马氏堂前等候付价的时候，平玉忽然满脸溅朱，一把抓住了船老大胸脯，雷鸣一般地骂道：“你这忘八，半夜里敲诈良民，我拉你公安局去！”说着，拖了船老大就走。船老大的一件短小破棉袄，被他使劲一拉，半件缩了上来，挤在胸前，下面露出裤腰和肉体来。我们大家上前劝解，平玉放了手，回转头来向着马先生，一五一十地诉述这船老大的可恶。抵掌而谈，几乎把唾沫溅在马先生的脸上。船老大如同遭了雷殛一般，咕噜地说了些话，便在庭中双膝跪下，对天立誓了。他用近似于杭州白的一种口音哀号地说：“我某某倘然有心敲诈，天诛地灭，百世不得超生！”又跪着哭诉了许多话，对马先生表白他的无罪。他一定是认马先生为皇天，觉得“到此难瞒”了。不然，昨夜那么凶狠的一个魔鬼，世间哪个人能够使他变成如此驯良的一个人，而跪着忏悔呢？这决不是平玉的武力所能致。我回想昨夜的情形，而观照此刻的现象，觉得这是“最后的审判”中的一幕。Michelangelo〔米开朗琪罗〕在Sistine〔西斯廷（礼拜堂）〕壁上所绘的画中，决定找不出这样动人的一幕。

这一幕丑剧的最后，经我们劝解，平玉收回了赴公安局的成命，照六和塔下原约付了他十块钱，然后闭幕。这晚我睡在马先生家的厢屋中的小铁床上，身体很舒服，而心甚不安。人间以飘泊为苦，比之于蓬絮。我带着一大群眷族，这飘泊又非蓬絮可比。我们从这时候起，渐感觉一家好比覆巢之鸟，今晚幸得栖息于这高枝上，但终非久长之计。我总得另营一个新巢。三天之后果在离桐庐二十里的河头上找到了我们的新巢。

这时候马氏门人在桐庐的，除前述的张立民以外，还有王星贤。从我门外汉看来，马先生如果是孔子，则王、张就好比是颜、曾[8]。记得投奔马氏的第二天，我早晨起来，听见孩子们在那里说："昨夜睡时无垫被，冷得很！"在平时，例如旅行中携带不周；或家居时天气骤寒，被褥在箱橱中未及拿出，他们偶尔也有这样的诉说。今天他们也只如平时地诉说，并不作啼饥号寒的语调。然而这声音传入我的耳中，异常凄楚。因为现在我们更无箱橱，这是真正的号寒！我家虽贫贱，这群孩子从来未曾受过真正的冻馁。今日寇相追，使我家的孩子们身受冻馁之苦，我岂能坐视？我立刻赴市上买了垫被回来给他们。我脸上的悲愤之色，终日不消。大约这已被张君所注意了。他有一次同我在路上走，诚意地对我说："你要远行，路上倘不便的话，你家的老太太可以住在这里，我替你看顾。"我曾经对他说过："我想到汉口，而任重道远，难于实行。"现在他用这样的话来慰藉我，我当时的感激，真难于言宣。我在这戎马仓皇中扶老携幼而逃难，若非有这种朋友的慰藉，其结果不堪设想。但他不是本地人，况且时局变化正未可知。我决不可以此相累；然而他的慰藉使我觉得人间还有"爱"的存在，我还有生的意味。勇气一增加，悲愤就消失。我想，张君一定能"老吾老"，故能"以及人之老"。王君为学不厌。后来我曾和他同住过数月，见他终日伏案读圣贤书，而且鼻子里哼出一种音调来。足见其中大有乐趣。古人有"此肘三十年不离案"者，我想就是这种人。他又诲人不倦。我曾和他同在一个学校里当教师。见他从来不请假，恪守教师的一切任务。听说他以前在别处教课，也是从来不缺课，病假一定照补的。这可谓教不倦。他的生活非常俭约。他的衣服很朴素，一裘恐不止穿三十年。他的帽子古色苍然，一冠恐不止着十年。他的两个肩膀微微扛起（而且微有高低），无论何时都像准备鞠躬的样子。他说话时，对无论何人都和颜悦色，低声下气；在无论何时都从容不迫，侃侃而谈。我决不能想象此人怒骂的样子。我和他在一个师范学校里同事的时候，膳厅里的饭比箪食瓢饮更苦，同事

都不堪其忧，只有此人不改其乐；每天欣然地上饭厅，欣然地上教室，从来不曾在房间里扇一个风炉。我猜想他已经找到了“孔颜乐处”了。我的新巢，即因王星贤的辗转介绍而得来。

王星贤有一个学生，姓童名鑫森的，以前不知什么时候曾经因不知什么人的介绍而向我要过一幅画。这时童君来马府访老师，知道我逃难到此，就来相见，并且邀我到一家菜馆里去吃饭。这时候马先生已决定迁居离城二十里的阳山畈的汤庄，我为欲追随马先生，正想在阳山畈附近找房子。恰好这位童君有朋友姓盛名梅亭的，在阳山畈附近的河头上的小学当校长，而且是本地人。他就在席上写一张介绍片给我，托他在河头上找房子。我河头上的新巢因此找到。这一饭之恩实在不止一饭而已。我持片到河头上去找盛梅亭校长，居然承他转请他的叔父（是乡长），把三间楼屋借给我们住，不肯说租金，但说：“我要感谢日本鬼。不是他们作乱，如何请得到你们来住。”我找到房子，在马府已扰了四天。我心非常不安。马先生却对我说：“你们不来住，兵士也要来住的。”其实那时的桐庐，兵士不一定强占民房。马先生这话是安慰我们这一批难民的。

十一月二十八日，我们辞别马先生，先行入乡。借乘马先生运书的船。请汤庄的工人志元同他的儿子凤传二人摇船。桐江山明水秀，一路风景极佳；但我情愿欣赏船头上的白布旗。旗上“桐庐县政府封”六字，是马先生的亲笔。（盖当时民间难得雇船，这运书船是由县政府代雇来的。）我珍爱马先生的字，而尤其珍爱他随便挥写的字，换言之，可说是“速写”的字。并非说他用心写出的字不及随便写出的字的好，乃根据我的一种艺术欣赏论。我以为造形美术中的个性、生气、灵感的表现，工笔不及速写的明显。工笔的艺术品中，个性生气灵感隐藏在里面，一时不易看出。速写的艺术品中，个性生气灵感赤裸裸地显出，一见就觉

得生趣洋溢。所以我不欢喜油漆工作似的西洋画，而欢喜泼墨挥毫的中国画；不欢喜十年五年的大作，而欢喜茶余酒后的即兴；不欢喜精工，而欢喜急就。推而广之，不欢喜钢笔而欢喜毛笔；不欢喜盆景而欢喜野花；不欢喜洋房而欢喜中国式房子。我的尤其珍爱马先生随便挥写的字，便是为此。我曾经拿他寄我的信的信壳上的字照相缩小，制版刊印名片。这时我很想偷了这面白布旗去珍藏起来，但终于没有这股艺术的勇气。

船到河头上，已是下午。留守汤庄的金先生已为我们买了鸡肉蔬菜，准备进屋请神之用。平玉就卷起衣袖去当厨司。盛乡长的房子三楼三底，很是宽大，坚固，而且新。分明建造得不久，梁上的红纸儿全没褪色。红纸上的字，为我所未曾见过：右边一个“有”字，左边一个倒写的“好”字。我们看了都不解其意。研究了一下，才知是“有到头，好到底”之意。我们草草安排了房室，就往屋外察看。这里毗邻的不过三四份人家，都是盛氏本家。四周处处有竹林掩护。竹林之外，是一片平畴。平畴尽处，是波澜起伏的群山。山形特别美丽的一方面，离我们不到一里之处，有一大竹林，遥望形似三潭印月。竹林中隐藏着精舍，便是汤庄，马先生即日要来卜居的。我颇想在我所租的房屋的梁上加贴一张红纸，红纸上倒写一个“住”字，但愿在这里“住到底”。谁知这一住不过二十三天，又被炮火逼走了！

这一住虽只二十三天，却结了不少的人缘。至今回想起来，还觉得有一根很长的线，一端缚住在桐庐的河头上，迤逦经过江西、湖南、广西，而入贵州，另一端缚住在我们的心头上。第一是几家邻居：右邻是盛氏的长房，主人名盛宝函的，是一个五六十岁的loudspeaker[9]，读书而躬耕，可称忠厚长者。他最先与我相过从，他的儿子，一个毛二十岁的文弱青年，曾经想进音乐学校的，便与我格外亲近。讲起他的内兄，

姓袁的，开明书店编辑部里的职员，“八一三”时逃回家来的，和我总算是同事。于是我们更加要好。盛大先生教儿子捧了一甏家酿的陈酒来送我。过几天又办一桌酒馔，请我去吃。我们的前邻是盛氏的二房，便是替我租屋的小学校长盛梅亭君之家。梅亭之父即宝函之弟，已经逝世。梅亭是一个干练青年，把小学办得很好。他的儿子七八岁，天生是聋哑，然而特别聪明。我为诸邻人作画，他站在旁边看。看到高兴的时候，发出一声长啸，如哭如笑，如歌如号。回家去就能背摹我的画。他常常送酒和食物来给我。有一次他拿了一把炭屑来送我。我最初不解其意，看了他的手势，才知道是给我作画起稿用的。试一试看，果然选得粒粒都好，可以代木炭用。这聋哑孩子倘得常处在美术的环境中，将来一定是大美术家。他的感官的能力集中在视觉上，安得不为大美木家呢？我们的后邻是盛氏的四房。四先生也是耕读的，常和我来往，也送我一甏酒，又办了菜请我去吃饭。只有三先生，即我的房东，身任乡长，不住在这里，相见较少，特地办了酒请我到乡公所去吃。乡公所就在学校里。学校里的美术先生姓黄名宾鸿的，是本乡人，其家在二十五里外的一个高山——名船形岭——的顶上。有一次他特地邀我到他家去玩。他的父亲和祖父都是善良忠厚的山民，竭诚地招待我，留我在山顶上住了一晚，次日才回来。凡此种种人缘，教我今日思之，犹有余恋。使我永远不能忘记，而为我这桐庐避难进行曲的climax〔高潮〕的，是汤庄的负暄。

“逃难”把重门深院统统打开，使深居简出的人统统出门。这好比是一个盛大的展览会。平日不易见到的杰作，这时候都出品。有时这些杰作竟会同你自己的拙作并列在一块。我在桐庐避难，而得常亲马先生的教益，便是一个适例。我们下乡后一二天，马先生也就迁居到汤庄来。王星贤君及其家族一同迁来。他们和我相距不过一里。时局不定。为了互通消息及慰问，我的常访汤庄，似乎不是惊扰而反是尽礼，不是权利

而反是义务了。我很欢喜，至多隔一二天，必定去访问一次。马先生平时对于像我这样诚敬地拜访的人，都亲切地接见，谆谆地赐教。山中朋友稀少，我的获教就比平时更多。这时候正是隆冬，而风和日暖。我上午去访问，马先生就要我和星贤同去负暄。僮仆搬了几只椅子，捧了一把茶壶，去安放在篱门口的竹林旁边。这把茶壶我见惯了：圆而矮的紫砂茶壶，搁在方形的铜炭炉上，壶里的普洱茶常常在滚。茶壶旁有一筒香烟，是请客的；马先生自己捧着水烟筒，和我们谈天，有时放下水烟筒，也拿支香烟来吸。有时香烟吸毕，又拿起旱烟筒来吸“元奇”。弥高弥坚，忽前忽后，而亦庄亦谐的谈论，就在水烟换香烟，香烟换旱烟之间源源地吐出来。我是每小时平均要吸三四支香烟的人。但在马先生面前吸得很少。并非客气，只因为我的心被引入高远之境，吸烟这种低级欲望自然不会起来了。有时正在负暄闲谈，另有客人来参加了。于是马先生另换一套新的话兴来继续闲谈，而话题也完全翻新。无论什么问题，关于世间或出世间的，马先生都有最高远最源本的见解。他引证古人的话，无论什么书，都背诵出原文来。记得青年时，弘一法师做我的图画音乐先生，常带我去见马先生，这时马先生年只三十余岁。弘一法师有天对我说：“马先生是生而知之的。假定有一个人，生出来就读书；而且每天读两本（他用食指和拇指略示书之厚薄），而且读了就会背诵，读到马先生的年纪，所读的还不及马先生之多。”当时我想象不到这境地，视为神话。后来渐渐明白；近来更相信弘一法师的话决非夸张。古人所谓“过目成诵”，是确有其事的。记得有一次，有人寄一张报纸来，内有关于时局的消息。马先生和我们共看。他很快地读下去，使我无论如何也赶不上。我跳了几行赶上了，不久就落伍；再跳几行赶上去，不久又是落伍。这时我想，古人所谓“一目十行”，也是确有其事的。马先生所能背的书，有的我连书名都没有听见过！所以我在桐庐负暄中听了不少的高论。但不能又不敢在这里赞一词。只是有一天，他对我谈艺术。我听了之后，似乎看见托尔斯泰、卢那卡尔斯基等一齐退避

三舍。王星贤记录着马先生每次的谈话。我向他借来抄一段在这里：

十二月七日丰君子恺来谒，先生语之曰：辜鸿铭译礼为arts〔艺术〕，用字颇好。arts所包者广。忆足下论艺术之文，有所谓多样的统一者。善会此义，可以悟得礼乐。譬如吾人此时坐对山色，观其层峦叠嶂，宜若紊乱，而相看不厌者，以其自然有序，自然调和，即所谓多样的统一是也。又如乐曲必合五音六律，抑扬往复而后成。然合之有序，自然音节谐和，铿锵悦耳。序和同时，无先后也。礼乐不可斯须[10]去身。平时如此，急难中亦复如此。困不失亨，而不失其亨之道在于贞。致命是贞，遂志即是亨。见得此义理端的，此心自然不乱，便是礼。不忧不惧，便是乐。纵使造次颠沛，槁饿以死，仍不失其为乐也。颜子不改其乐，固是乐。乐必该礼。而其所以能如是者，则以其心三月不违仁。故仁是全德，礼乐是合德。以其于体上已自会得。故夫子于其问为邦，乃就用上告以四代之礼乐。会不得者，告之亦无用。即如此时，前方炮火震天，冲锋肉搏，可谓极乱。而吾与二三子犹能于此负暄谈义，亦可谓极治。即此一念，便见虽当极乱之时，活机固未息灭。扩而充之，未必不为将来拨乱反正之因端也。非是漠然淡然，不关痛痒。吉凶与民同患，自然关怀。但虽在忧患，此义自不容忘。亦非故作安定人心之语。克实而言，理本如此。所谓真语者，实语者，如语者，不妄语者也。礼乐之兴，必待其人。苟非其人，道不虚行。吾今与子言此，所谓千钧之弩不为鼷鼠发机。善会此义而用之于艺术，亦便是最高艺术……

我希望春永远不来，使我长得负暄之乐。春果然不来，而炮火逼近来了。敌兵在吾乡石门湾与中央军相遇，打了四进四出。其间我们正在桐庐负暄。后来中央军终于放弃吾乡，说是“改变战略”，敌兵就向杭州进犯。有一天我们正在负暄谈义，听见远处有人造的雷声，知道炮火迫近来了。我们想走，天天在讨论“远行”或“避深山”的问题。我主张远

行，并且力劝马先生也走。马先生虽只孑然一身，但有亲戚学生僮仆相从，患难中他决计不愿独善其身，一行十余人，行路困难，未能容允我的劝请。其实我也任重道远，老幼十五人，盘费只剩三百元，如何走得动！于是在附近找桃源。我想起二十五里外的船形岭顶上的黄家，以前我曾经到过一次的，觉得地利人和均合意。有一天我便雇了四顶轿子，请黄宾鸿引导，邀马先生和星贤一同上山观看。路上的人看见我们一连四乘轿子向深山去，大都惊惶，拦住轿子探问消息。足见时局已很紧张了。到了山上，黄氏父祖闻知马先生来，倒裳出迎，办起丰盛的酒食来款待；知道我们来觅万一的退步，便应允将新造的屋让出来给马先生住，还有老屋可以馆待我们。我们盘桓至下午二三点钟，方始下山。我还记得轿子在路亭旁休息的时候，我们入亭小坐，看见壁上用木炭题着一首诗，大约是出于农夫工人的手笔的："山上有好水，平地有好花。好花年年有，同栈不在乎。"马先生考辨了好久，说同栈恐是铜钱之误，于是对于作者的胸襟不凡大加赞叹。赞叹之不足，又讨论之；讨论之不足，又删改之。马先生改作云："山上有好水，平地有好花。好花年年有，铜钱何足夸。"王星贤别有所见，另为改作一首："山上有好水，平地有好花。好花年年有，到处可为家。"当此之时，风鹤虫沙，已满山中；我等为寻桃源而来，得在长亭中品评欣赏农夫野老的诗歌，正是一段佳话，不可以不记。而这作者在长亭中弄斧，恰被鲁班路过看见，加以斧正，又是一段奇迹，更不可以不记。

邻人盛宝函请马先生晚酌，我也奉陪。黄昏席散，僮仆提灯来迎马先生返汤庄。我也送去。路上马先生对我说："近又作了一诗，比前（见第一记）□□得多，明天写出来给你看。开头是'天下虽干戈，吾心仍礼乐'。大意你或者可以想象了。"上文两个方框，我记不清是什么字，大体是和平中正之意，未便乱加，且付阙如。第二天我到汤庄，到手了一张横幅。上面写着：

避乱郊居述怀兼答 诸友见问

天下虽干戈，吾心仍礼乐。避地将焉归？藏身亦已绰。

求仁即首阳，齐物等南郭。秉此一理贯，未释群生缚。

琐尾岂不伤，三界同漂泊。人灵眩都野，壹趣唯沟壑。

鱼烂旋致亡，虎视犹相搏。纳阱曰予智，偭规矜改错。

胜暴当以仁，安在强与弱！野旷知霜寒，林幽见日薄。

尚闻战伐悲，宁敢餍藜藿。蠢彼蜂蚁伦，岂识天地博！

平怀频沧溟，寂观尽寥廓。物难会终解，病幻应与药。

定乱由人兴，森然具冲漠。麟凤在胸中，豺虎宜远却。

风来晴雪异，时亨鱼鸟若。亲交不我遗，持用慰离索。

十二月十七八中，传闻将有大军来桐庐，欲利用山地作战场，以期歼灭日寇。傍晚果然开到了一批军队，敲我们的门，说要借宿一宵，明晨开赴杭州作战。兵队纪律很好。其长官晚上和我闲谈，说他是从吾乡石门湾退出来的，亲见石门湾变成焦土。又忠告我们，说：这地方不可再住，须得迁往远处或大山中。说不定这地方要放弃。明晨，兵队果然把地扫得精干净而开拔了。我忽然感觉得这里不可再留，连忙去汤庄，再劝马先生作远行之计。然马先生首阳之志已决，对于诸种环境的变迁，坦然不慌。我不能动他。于是返家收拾萧条的行物，与姐妻子女计议，故园既已成为焦土，我们留在这里受惊毫无意义，决定流徙于远方。岳老太太年已七十，不胜奔走之苦。我破晓起来同我妻商量，拟把老太太寄托与船形岭黄宾鸿家。因为他家也有七八十岁的老人，当不致

因我家老太太而受累。我妻向老太太商请，得其同意。于是我们二人同赴学校请托黄君，黄君慨然允诺。当日雇了一乘轿子，由黄君领导，章桂护送，抬老太太上山。临别，许多人偷偷地弹泪，说不出话来。我心中除了离别之苦以外，又另有一种难过：我不能救庇一位应该供养的老人，临难把她委弃在异乡的深山中，这是何等惭愧的事！

我们的难民队中最干练的平玉已于前日冒险赴上海。阿芳也已回去。平玉有一朋友姓车的，住在我们附近的江边。我去托他找船，知道他也有远行之意。为了途中互助之计，我就约他同行，请他在门口的江边物色一只小船，定于明晨载我们到二十里外的桐庐城中，再找远行的船。布置已定，即走汤庄去辞别马先生，路上我想好了许多话，预备再苦劝他一番，务请他离开这飘摇的桐庐。但等到一走进门，望见了他的颜色，却一句话也说不出来。但觉得这里有一股强大的力。一切战争、炮火、颠沛、流离等事当着了它都辟易[11]。我含糊地说道："我也许要走，但没有定。"回到家里，写了一张纸送去，书面告别。邻人都依依不舍，彼此往返，辞送，馈赠，忙了一天。古语云："悲莫悲于生别离。"这种日子连过十天，包你断肠而死！事后我揽镜自照，发见鬓边平添了不少的白发。

我在桐庐的最后一天，十二月廿一日的早晨，我们黎明即起，打点下船。一行十四人除去了老太太，得十三人。想起了西洋人的习惯，我一时对于这个数目觉得讨嫌。幸而车氏父子三人加入了，得十六人，便不介意。王星贤和马先生的外甥丁安期，管汤庄的金先生，搭我的便船赴城，欲用原船把马先生留存在城中的书载回乡下。王星贤看见我们十余人只有两担行李，表示惊讶。被他一提醒，我自觉得一寒至此，不胜飘零之感。幸而船到桐庐，不久找到了一只较大的船，言定二十八元送到兰溪，即于下午二时离开桐庐。一帆风顺，溯江而上。我抽了一口

气，环顾家人，发见大家神情惘怅，如有所失，而吾妻尤甚。一个孩子首先说破：“外婆悔不同了来！”言下各处响应。我在桐庐时看见公共汽车还通。便下个决心，喊船夫停船，派章桂上岸步行回船形岭，迎老太太下山，搭公共汽车到兰溪相聚。这时候杭州快要失守，富阳桐庐一带交通秩序混乱。我深恐此事难得圆满。谁知章桂果能完成其使命：带了一位七十岁的老太太，搭了最后一班的公共汽车，与我们差不多同时到达兰溪。好像是天教我们一家始终团聚，不致离散似的！

第二记完。一九三九年十二月三日夜于都匀

---

[1] 本篇原载1940年《文学集林》第4辑（译文特辑）。

[2] 马湛翁，即马一浮。湛翁为其号。

[3] 第一记即避难五记之一《辞缘缘堂》。

[4] 在作者家乡一带，从前惯于称独子、宠儿为“丫头”“小狗”等，参看《爱子之心》一文。

[5] 满哥，即作者之三姐丰满。 在作者故乡一带，有一时期盛行以哥、弟称呼姐妹。

[6] 小时候，此处指青少年时期。

[7] 无关心，来自日本文，意即不关心。此处指心中毫无牵挂。

[8] 颜、曾，指孔子的学生颜渊和曾参。

[9] 意即扬声器，这里是指大喉咙。

[10] 斯须，意即一会儿。

[11] 辟易，意即退避、惊退。

杀身成仁[1]

贪生恶死，是一切动物的本能，人是动物之一，当然也有这种本能，但人贪生恶死，与其他动物的贪生恶死有点不同：其他动物的贪生恶死是无条件的。人的贪生恶死则为有条件的。古人云：“人之所以异于禽兽者几希。”这几希可说就在于此。

何谓无条件的？只要吃得着东西就吃，只要逃得脱性命就逃，而不顾其他一切道理，叫做无条件的。人以外的动物都如此，狗争食肉骨头，猫争食鱼骨头，母鸡被掳，小鸡管自逃走，母猪被杀，小猪管自吃食，不是人所常见的吗？

何谓有条件？照道理可以吃，方才肯吃。照道理活不得，情愿死去。这叫做有条件的。条件就是道理。故人可说是讲道理的动物。除了白痴及法西斯暴徒以外，世间一切人都是讲道理的动物。

许多动物中，何以只有人讲道理呢？是为了人具有别的动物所没有的一件宝贝，这宝贝名叫“同情”。同情就是用自己的心来推谅别人的心。人间一切道德，一切文明，皆从这点出发。

孔子曰：“己所不欲，勿施于人。”又曰：“己欲立而立人，己欲达而达人。”这就是说：自己所不愿有的事，不要使别人有。自己要立身，希望别人都立身。自己要发达，希望别人都发达。故韩诗外传曰：“己恶饥寒焉，则知天下之欲衣食也。己恶劳苦焉，则知天下之欲安佚也。己恶衰乏焉，则知天下之欲富足也。”这便是孔子所谓“忠恕”。忠恕就是同情的扩充。我国古代的圣人，普遍爱护一切同类。故

孟子说：“禹思天下有溺者，犹己溺之也。稷思天下有饥者，犹己饥之也。”伊尹也是如此，孟子说他“思天下之民，匹夫匹妇，有不被尧舜之泽者，若己推而纳之沟中”。他们为什么能如此?就为了富有同情。同情极度扩张，能把全人类看做一个身体。左手受伤，右手岂能独乐？一颗牙齿痛，全身为之不安。这样，“一己”和“大群”就不可分离。我就有“小我”和“大我”。小我就是一身，大我就是全群。

孔子曰：“志士仁人，无求生以害仁，有杀身以成仁。”求生害仁，就是贪小我而不顾大我。杀身成仁，就是除小我以保全大我。子贡问政，子曰：“足食，足兵，民信之矣。”子贡曰：“必不得已而去，于斯三者何先？”孔子曰：“去兵。”子贡曰：“必不得已而去，于斯二者何先？”孔子曰：“去食。自古皆有死，民无信不立。”信就是做人的道理。倘去信而保全食，就同不讲道理的禽兽一样。人是讲道理的动物，故最后必然去食而保住信。去食虽杀身，但人道可以保全。即虽失小我，而大我无恙。人总有一死。失了身体还是小事，倘失了人道，则万人万世沦为禽兽，损失甚大。志士仁人，因富有同情，故能为全体着想，故能杀身成仁。

舍小我以全大我，轻身体而重精神，不独志士仁人如此，一般人都有如此的倾向。孟子说得很详细：“鱼，我所欲也。熊掌，亦我所欲也。二者不可得兼，舍鱼而取熊掌者也。生我所欲也，义亦我所欲也。二者不可得兼，舍生而取义者也。生亦我所欲，所欲有甚于生者，故不为苟得也。死亦我所恶，所恶有甚于死者，故患有所不避也。”他又加以反证：“如使人之所欲莫甚于生，则凡可以得生者，何不用也？使人之所恶莫甚于死，则凡可以避患者，何不为也？”然后加以结论：“由是则生，而有不用也。由是可以避患，而有不为也。是故所欲有甚于生者，所恶有甚于死者，非独贤者有是心也，人皆有之。贤者能勿丧

耳。”他又举一个实例：“一箪食，一豆羹，得之则生，弗得则死。嘑尔而与之，行道之人勿受。蹴尔而与之，乞人不屑也。”这就是前面所谓照道理可以吃，方才肯吃。照道理活不得，情愿死去。除了疯狂者及法西斯暴徒以外，凡人皆有此心，即凡人皆有杀身成仁之心，不过强弱厚薄有等差耳。

---

[1] 本篇原载1939年12月1日上海《大美报》。作者在本文的一份抄稿上，曾将题目写成“伟大的同情”。

生道杀民[1]

某日上午，某处被空袭。车站附近被投炸弹一百多枚。当天下午，一位军界的朋友告诉我：“都是汉奸不好，我们有大批飞机从外国运来，今天上午经过该地。汉奸把这消息报告敌人，他们就拼命地来投炸弹。”当时有许多人在旁静听。听到这里，大家异口同声地焦灼地问：

“飞机被炸着没有？飞机被炸着没有？”

那朋友骄傲地回答道：“没有！早已运到别处去了！”听的人又异口同声地说道：“还好，还好。”大家脸上表出满足幸运的神气。接着就扬眉高谈汉奸的可恶和敌人的可笑。一时竟没有人问起炸死多少人。直到后来，才有人提出这问题，据说是炸死两个人，和一头牛。

我想起了《论语》中一段话：“厩焚。子退朝，曰：‘伤人乎？’不问马。”孔子退朝下来，听得人说马厩火烧了。但他问有没有烧伤人，却不问有没有烧伤马。他并非不爱马，但因为人比马更贵，故只须问有没有伤人，若不伤人，则大事已定，马的伤不伤无关重要，所以他不问了。

天地间人最贵。故孟子曰：“民为贵，社稷次之。”但上述这班人已经把这定理变通，变做“飞机为贵，人次之”了。我觉得这变通颇可原谅。他们并非不爱人，并非“非人道”。只因禽兽逼人，人不得不用武力杀其锋。不得不以战弭战，以杀止杀。要为人类除暴，不得不借飞机的威力。要安天下之人，不得不一怒。孟子曰：“以生道杀民，虽死不怨。”我们为了要消灭扰乱人类和平的暴徒，所以运大批飞机。为了运

飞机，所以被轰炸。为了被轰炸，所以死两个同胞。这两个同胞死而有知，一定不怨政府。因为如程子所解释：“以生道杀民，谓本欲生之也。除害去恶之类是也。盖不得已而为其所当为，则虽拂民之欲，而民不怨。”可知这一天被炸死的两个同胞，倘死而有知，其英魂只恨敌人，决不怪怨人们先问“有没有炸着飞机”，而后问“有没有炸死人”。所以目下的人暂把“民为贵”的定理变通为“飞机为贵”，我觉得是可以原谅的。

孟子又说：“以佚道使民，虽劳不怨。”程子解释道：“以佚道使民，谓本欲佚之也，播谷乘屋之类是也。”为播谷乘屋，况且虽劳不怨，何况为求全民族的生存？所以抗战以来，前方将士出生入死，后方民众颠沛流离，而再接再厉，百折不挠，毫无一句怨言者，便是为了“以生道杀民”“以佚道使民”之故。反之，日本民众间的情形就和我们相反：他们的军阀强迫他们参加这野蛮的侵略战，拿他们的性命来满足自己的野心。换言之，他们的政府不是“以佚道使民”，而是“以劳道使民”；不是“以生道杀民”，而是“以死道杀民”。所以日本民众反战，所以日本军人厌战，所以日本的侵略战一定要失败。

---

[1] 本篇原载1940年1月2日上海《大美报》。

论正诈及其他——读书杂记四则[1]

读《淮南子·人间训》一卷，其中有一故事，常盘旋脑际。抄录于此：

昔晋文公将与楚战于城濮。问于咎犯曰：“为奈何？”咎犯曰：“仁义之事，不厌忠信。战陈之事，不厌诈伪。君其诈之而已矣。”辞咎犯，问雍季。雍季对曰：“焚林而猎，愈多得兽，后必无兽。以诈伪遇人，虽愈利，后无复。君其正之而已矣。”于是不听雍季之计，而用咎犯之谋。与楚人战，大破之。还归赏有功者，先雍季而后咎犯。左右曰：“城濮之战，咎犯之谋也。君行赏先雍季，何也？”文公曰：“咎犯之言，一时之权也。雍季之言，万世之利也。吾岂可以先一时之权而后万世之利也哉？”

下午有一青年来访，谈及仁义，因以此故事告之。其人曰：“我不以晋文公为然。设用雍季之谋而行仁义，则战不胜，不胜即败。今用咎犯之谋而得胜，夫功终属咎犯也。”我对曰：“行仁义一时虽败，其后必胜。最后胜利必属于仁义也。”其人笑而不言，吾知其不以吾言为然，但亦未知之何。世人眼光短浅，往往贪目前之小便宜而失其大者。实则咎犯、雍季之谋，非仁义道德问题，只是两种算盘。雍季之算盘比咎犯之算盘大。晋文公先雍季而后咎犯，不愧为一眼光远大之国土商人。故此事实非仁义道德问题，只是利害得失之问题而已。今人于利害得失尚不识轻重大小，何足与谈仁义道德？

昨夜雷雨，今晨日出。地方潮湿，三和土尽变黑色。人在天地变乖

之中，头晕目眩，似感疾病。倚床偶展旧日漫画集，见“燕归人未归”，“翠拂行人首”二帧。前者写楼头少妇及垂杨归燕之景；后者写柳下踏青之状。反忆过去太平春景，令人惆怅。遂援笔作画。画一屋半为炮火所摧残，旁有杨柳依旧垂条，上有燕子来归故巢，而旧主人不知去向。题曰：“燕归人未归”。又画一群男女老幼仓皇逃难，道旁杨柳垂条正拂其头，题曰：“翠拂行人首”。以此二幅与前二幅相对比，不胜今昔之感。忆廿七年春客某地时，被某团体邀宴。宴毕座谈，主席首先发问：“先生昔日曾写‘月上柳梢头’等画，请问今日宜如何写？”吾告以“和平为常，战争为变”之大义，使知“月上柳梢头”永远美丽，决不因战事而变损其审美价值。惟浅薄之人，以为今后战争时髦，大家将靠战吃饭，遂思尽行打倒和平幸福之作品，而提倡杀人放火之描写。惜当时未曾作上述二幅。若已作者，当将新旧二种出以相示，试问何者为美？垂杨归燕为美欤，抑家破人亡为美欤？柳下踏青为美欤，抑仓皇出走为美欤？若曰前者为美，则常变之义大明，主席之问即不成问题。画家处今日固不得不写战时之所见所感以惕励民众；但平时所写和平幸福之作品，并不失却其价值，并非今后不可再作。不但如此，吾等今日之努力，其目的正欲去暴除害，使天下重归于太平，而人人皆得欣赏和平幸福之作品也。

下午赴校上课，行至磐安门，警报至。街上人如潮涌，其势可怕，一时慌张，不知所向。努力镇静，念此城唯一条闹街，街之两旁皆空地与山，皆可避警，即向左转入小弄中。迤逦行约十分钟，至一山脚，于石上坐憩。一身穿旧制服而面带病容之男子与吾同路。询其有紧急警报否，彼亦不知，但言过去屡为敌机所窘，故每遇警报必远避，并劝吾再深入山。从之，相与同行又约十分钟，至一处，四面环山，谷中水声潺潺，仅有一农家，与一水车。盖为欲利用水力转磨，故卜居于此者也。时天末忽起大风，黄云飞驰，恐有大雨，即于屋旁树下坐憩。与同行者

交谈，知彼姓某，北平人，现在某餐厅跑堂。因询其有否素菜，答言颇有数种。因与之约，今晚当来吃素菜，吾出门时曾与群儿相约，五时在丁字口聚会，晚餐后共赴电影院看《迷途的羔羊》。正苦不知何家有素菜可吃，不意于警报中得此人之介绍也。闲谈之间，雷声忽起，颇似敌机迫近之声，而感念大异。敌机声威胁人耳，使人心生屈辱、不平、愤怒之感。雷声亦威胁人耳，但使人只觉恐惧，不感屈辱；只觉严肃，不感不平；只觉自身之渺小可怜，绝不敢愤怒于大自然之严威也。不久雨至，遂叩农家之门而托庇焉。农家有夫妇二人及一小孩，另有一男人正共主人磨谷簸米，似是其戚友。貌皆慈和，揩凳让坐，并进茶。屋中设磨，藉水力转运石轮，碾米甚速。屋外雨甚大，久不止。吾闲观其磨，齿轮构造颇似钟表之机械，不过粗细悬殊耳。归家后尚能忆其构造，遂为作图，以明中国农人之机械天才。三时雨止，兴辞而出。主人相送，约下次再来。返城已三时半，入教室，阗无人，课二小时为敌机盗去矣。

某君擢少将，赴蜀就任，今自重庆来信，谓前日闻吾谈“晋文公与楚战于城濮不用雍季之谋（诚）而用咎犯之计（诈），凯旋赏功时先雍季而后咎犯”之事，于心不忘。自谓今后处世，“愿诚而败，不愿诈而成”，问是否可行。大哉此问！未可率尔答复。几经考虑，复之曰：“‘愿诚而败，不愿诈而成’，自是千古不易之原则，请决行之，无须犹豫。但有一字，亦不可忘，即孟子所谓‘权’是也。吾人处世应事，有时不能呆板而需要权变。故平日宜守男女授受不亲之礼，至嫂溺之时，又不得不越礼而援之以手。若呆板到底，嫂溺亦守礼而不援，则如孟子所说，是豺狼也。诚伪之道，亦复如此。诚为原则，伪为权变。君好闻军旅之事，今再述之：昔秦穆公兴兵袭郑，过周而东。（以兵伐国不击鼓密声，曰袭。）郑贾人弦高将西贩牛，道遇秦师于周郑之间。乃矫郑伯之命，犒以十二牛，宾秦师而却之，以存郑国。（非君命也，而称君

命，曰矫。）夫三军矫命，过之大者也。应得何罪？足下当详知之。但事有信反为过，诞反为功者，故弦高之矫命，无罪而反有功也。《淮南子》说此理甚畅，今节录数语，以供参研：‘言而必信，期而必当，天下之高行也。直躬其父攘羊而子证之，（直躬楚叶县人也。叶公子高谓孔子曰：吾党有直躬者，其父攘羊而子证之。孔子曰：吾党之直者异于是，父为子隐，子为父隐，直在其中矣。凡六畜自来而取之，曰攘。）尾生与妇人期死之。（尾生鲁人，与妇人期于梁下，水至溺死也。）直而证父，信而溺死，虽有直信，孰能贵之？’‘昔楚恭王与晋厉战于阴陵，潘尪、养由基、黄衰微、公孙丙，相与篡之。（四子楚大夫，篡晋取恭王。）恭王惧而失体，（威仪不如常，坐不能起也。）黄衰微举足蹴其体，恭王乃觉。怒其失礼，奋体而起。四大夫载而行。昔苍吾绕娶妻而美，以让兄。此所谓忠爱而不可行者也。是故圣人论事之曲直，与之屈伸偃仰，无常仪表。时屈时伸，卑弱柔如蒲苇，非摄夺也。则强猛毅，志厉青云，非本矜也，以乘时应变也。夫君臣之接，屈膝卑拜，以相尊礼也。至其迫于患也，则举足蹴其体，天下莫能非也。是故忠之所在，礼不足以难之也。孝子之事亲，和颜卑体，奉带连履。至于溺也，则捽其发而拯之。非敢骄侮，以救其死也。故溺则捽父，祝则名君。（周人以讳事神敬之至也。）势不得不然也。此权之所设也。故孔子曰：可与共学矣，而未可与适道也。（适之也，道仁义之善道。）可与适道，未可与立也。（立德立功立言。）可与立，未可与权。权者，圣人之所独见也。故忤而后合者，谓之知权。合而后舛者，谓之不知权者。不知权，善反丑矣。’足下立志‘愿诚而败，不愿诈而成’，不胜赞佩之至。但深恐有时‘善反为丑’，故不惜笔墨而又为论‘权’如上。愿明辨而慎思之。”

---

[1] 本篇原载1940年12月《读书通讯》第15期。

我写文章的一些经验[1]

一、写作兴趣的由来

我过去所写文学作品，只是随笔，即《缘缘堂随笔》所载各篇。此种随笔写作的原因，是因为我信了佛教，对人生发生种种感想，便信笔写出。那时郑振铎等办《文学周报》《小说月报》，就把我所写的拿去登载。接着就有许多人索稿，但索稿以后写的，都非完全主动，草率应酬。后来不久就封笔。自前年起，绝对不写文，不得已时，用旧日杂记敷衍索稿的友人。现在，旧日杂记也没有了。

二、写作年龄的开始

我二十五岁从日本归国，方始动笔作文。

三、写作开始后的倾向

我写文章全用白话，只有画集《人间相》的序文，偶用文言，记忆所及，没有第二个例外。

我开始写作，第一次是翻译，所译的是屠格涅夫的《初恋》，由英文译出，后由开明出版。

四、写作生活的叙述

关于写作时间的选择，我三十岁以前写作却在深夜，十点钟之后，至一二点钟止，难得写到天明，三十以后不复写文学作品，只写艺术理

论。白天晚上，任何时都行。四十以后，文章绝少做了，因为身体不好。一提笔就头晕眼花，惟作画不倦。

关于写作场合的选择，总是僻静的地方最好。但只要关得住门，他人不进来同你讲话，到热闹地也可。天气阴晴则不拘。

我写文必须吸香烟和喝浓茶。大约一刻钟一支烟，喝酒容易得到文思，但酒后不能写作，略记所感，待酒醒后再写出来。

我的写作速率和久持力，大概在文思满胸时，一气能写二三千字，继续三四小时不倦，但此事只在三十岁以前有之，今也则无。

我对作品大抵不修删，即刻寄给人家去发表。

五、写作上的困难之点

我觉得写作最困难的，还是“感动”的由来，没有感动，要硬做，最苦。有了感动，觉得非说不可，那么开场、结局、穿插、修饰等都不成问题，自然而然。

六、写作完成后的感觉

作品发表后的感觉，在初期是高兴的。

后来就无感觉，发表也好，不发表也好。懊悔有时有之。譬如回想起来，这文太不满意，或者说了不应该说的话，就觉得后悔。这也是三十岁以前的事。

七、作品落选后的感觉

我作品发表，只有一次落选，即民国初年，我拿所译的《初恋》投

寄《东方杂志》，编者来信说，此文在中国目下还不便发表，我就把他塞在箱底。过了十年，开明向我要此稿，就拿出来，同英文对照了，给开明出版。落选时我并不怨恨，也并不兴奋，我知道时候还没有到。此后我投稿不曾落选。因为都是编者来索的，不是自己去投的。

---

[1] 本篇原载天地出版社1943年9月初版《文艺写作经验谈》。

养鸭[1]

除了例假日有长长大大的四个学生——两大学，一高中，一专科——回家来热闹一番之外，经常住在家里的只有三个半人：我们老夫妇二人，一个男工，和一个五岁的男孩。但畜生倒有八口：两狗，两猫，两鸽，和两鸭。有一位朋友看见了说：“人少畜生多。”

这许多畜生之中，我最喜欢的是两只鸭。狗是为了防窃贼设法讨来的；猫是为了抵抗老鼠出了四百多块钱买来的，都有实用性。并且狗的贪婪、无耻和势利，猫的凶狠和谄媚，根本不能使我喜欢。至于鸽子呢，新近友人送来的，养得不久；我虽久仰他们的敏捷和信义，但是交情还浅，尚未领教，也只得派在不欢喜之列。惟有两只鸭，我觉得有意思。

这一对鸭不是原配，是一个寡妇和一个第二后夫。来由是这样的：今年暮春，一吟（就是那专科学生）从街上买了一对小鸭回来。小得很，两只可以并排站在手掌上。白天在后门外水田游泳，晚上共睡在一只小篮里，挂在梁上：为的是怕黄鼠狼拖去吃。鸭子长得很快，不久小篮嫌挤，就改睡在一个字纸篓里，还是挂在梁上。有一天半夜里，我半睡中听见室内哗啦哗啦地响，后来是鸭子叫。连忙起身，拿电筒一照，只见字纸篓正在摇荡中，下面地上，一只小雄鸭仰卧在血泊中。仔细一看，头颈已被咬断，血如泉涌了。连忙探望字纸篓，小雌鸭幸而还在。环视室内，凶手早已不知去向了。这件血案闹得全家的人都起来。看看残生的小雌鸭，各人叹了好几口气。

后来一吟又买了一只小雄鸭来。大小和小雌鸭仿佛。几日来，小雌鸭形单影只，如今又鹣鹣鲽鲽了。自从那件血案发生以后，我们每晚戒备很严，这一对续弦的小鸭，安全地长大起来，直到七月初我们迁居新屋的时候，已经长成一对中鸭了。新屋四周没有邻居，却有篱笆围着一大块空地。我们在篱笆内掘一个小塘，就称为乳鸭池塘。一对鸭子尽日在篱笆内仰观俯察，逡巡游泳，在我的岑寂的闲居生活上增添了一种生趣。不知不觉之间，他们已长成大鸭，全身雪白，两脚大黄[2]，翅膀上几根羽毛，黑色里透着金光，很是美观。他们晚上睡在屋檐下一只箩子底下。箩子上面压上一块石板，也是为防黄鼠狼。谁知有一天的破晓，我睡醒来，听见连新——我们的男工，在叫喊。起来探问，才知道一只雄鸭又被拖去了，一道血迹从箩子边洒到篱笆的一个洞口，洞外也有些点滴，迤逦向荒山而去。查问根由，原来昨夜连新忘记在箩子上压石板，黄鼠狼就来启箩偷鸭了。既经的疏忽也不必责咎。只是以后的情景着实可怜。那雌鸭放出箩来，东寻西找，仰天长鸣，“轧轧”之声，竟日不绝。其声慌张、焦躁，而似乎含有痛楚，使闻者大为不安。所谓“行人驻足听，寡妇起徬徨”者，大约是类乎此的鸣声吧。以前小雄鸭被害了，她满不在乎，照旧吃食游水，我曾经笑她“她毕竟是禽兽”！但照如今看来，毕竟是人的同类，也是含识的、有情的众生。傍晚我偶然走到箩子旁边，看见早上喂的饭全没有动。

雌鸭“丧其所夭”之后，一连三四日“轧轧”地哀鸣，东张西望地寻觅。后来也就沉静了。但样子很异常，时时俯在地上叩头，同时“咯咯”地叫。从前的邻人周婆婆来，看见了，说她是需要雄鸭。我们就托周婆婆作媒，过了几天，周婆婆果然提了一只雄鸭来，身材同她一样大小，毛色比她更加鲜美。雄鸭一到地上，立刻跟着雌鸭悠然而逝，直到屋后篱角，花阴深处盘桓了。他们好像是旧相识的。

这一对鸭就是我现在所喜欢的畜生。我喜欢他们，不仅为了上述的一段哀史，大半也是为了鸭这种动物的性行。从前意大利的辽巴第〔列奥巴尔迪〕（Leopardi）喜欢鸟，曾作《百鸟颂》。鸭也是鸟类，却没有被颂在里头，我实在要替鸭抱不平。许多人说，鸭步行的态度太难看。我以为不然，摇摇摆摆地走路，样子天真自然，另有一种“滑稽美”。狗走起路来皇皇如也，好像去赶公事；猫走起路来偷偷摸摸，好像去干暗杀，这才是真难看。但我之所以喜欢鸭子，主要是为了他们的廉耻。人去喂食的时候，鸭一定远远的避开。直到人去远了才慢慢地走近来吃。正在吃的时候，倘有人远远地走过来，一定立刻舍食而去，绝不留恋。虽然鸭子终吃了人们的饭，但其态度非常漂亮，绝不摇尾乞怜，绝不贪婪争食，颇有“履霜坚冰”之操，“不食嗟来”之志，比较之下，狗和猫实在可耻：狗之贪食，恐怕动物中无出其右了。喂食的时候，人还没有走到食盆边，狗已摇头摆尾地先到，而且把头向空盆里乱钻。所以倒下去的食物往往都倒在狗头上。猫是上桌子的畜生，其贪吃更属可怕。不管是灶头上，柜子里，乘人不备，到处偷吃。甚至于人们吃饭的时候，会跳上人膝，向人的饭碗里抢东西吃。一旦抢到了美味的食物，若有人追打，便发出一种吼声，其声的凶狠，可以使人想象老虎或雷电。足证它是用尽全身之力，为食物而拼命了。凡此种种丑态在我们的鸭子全然没有。鸭子，即使人们忘了喂食，仍是摇摇摆摆地自得其乐。这不是最可爱的动物吗？

这两只鸭，我决定养他们到老死。我想准备一只笼子，将来好关进笼里，带他们坐轮船，穿过巴峡巫峡，经过汉口南京，一同回到我的故乡。

一九四三年十一月十七日

[1] 本篇原载1944年10月《中学生》战时半月刊第79期，署名：子恺。

[2] 大黄，即橙黄。

文明国[1]

一

文儿和明儿到山中去采花果。文儿采了一袋果子，明儿采了一篮花。果子很甜，花很香。

---

[1]) 1944年3月作家书屋初版，“儿童文库”第一种。

•二

忽然警报响了。柱子上挂起两个红球来。文儿和明儿发见山中有一个洞，就赶快进洞去躲避。

·三

这洞很深，而且弯弯曲曲。文儿和明儿走了一回，忘记来路，回不出来。幸而文儿身上有火柴，可以照路。两人向前走。肚子饿了，吃果子。疲倦了，嗅嗅花的香气。

·四

烧完了一盒火柴，吃完了一袋果子，方才走到洞口，但不是进来的洞口。却是另一个洞口。远远看见许多旗子。旗子上都有一个G字。

·五

许多穿长衣的人走来看文儿和明儿。原来这地方叫做“善山”，是另一个国土，和我们向来不交通。善山的山长看见文儿和明儿，很爱他们。他们就住在善山的山长家里。

·六

这善山中的人，真是异怪：有一天，山长正在和文儿明儿谈话，忽然他的头上痛起来。他说，“赶快去查，我的国土里一定有一个人头上受伤了。”

·七

出去一看，果然有一个小孩在树旁跌了一交，把头撞在树根上，正在喊痛。原来这国土里的人，凡有一个人害痛，大家觉得痛。

·八

又有一次，善山的山长正在和文儿明儿谈笑，忽然他的背上痒起来。文儿明儿就给他搔痒。他说：“赶快去查，我的国土里一定有人被蚊虫咬了。”

·九

出去一查，果然有一个孩子睡着，没有放下蚊帐，两只蚊子正在咬他的背脊。原来这国土里的人，凡有一人害痒，大家都觉得痒。

·十

又有一天，山长刚吃过晚饭，就觉得肚饥，非常的饥。他说：“赶快去查，我的国土内一定有人没有吃饭。”

·十一

出去一查，果然有一个孩子爬到山下海边去玩，爬不上来，坐在海边上挨饿。原来这国土里的人，凡有一人挨饿，大家觉得饿。

·十二

又有一天，山长口干，要吃茶。吃了一大壶，还是口干。他说：“赶快去查，我的国土内一定有人口渴。”

·十三

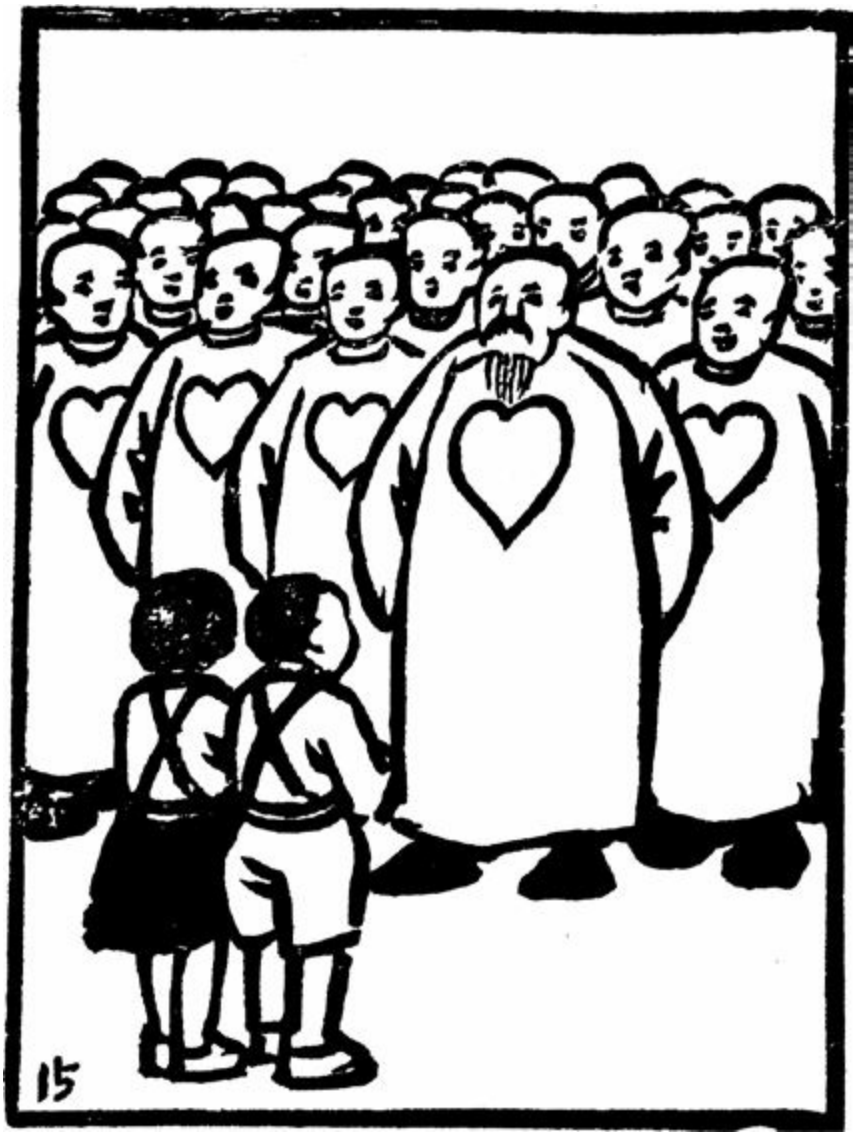
出去一查，果然有一孩子，因为口渴，爬上树去采果子吃，岂知果子一个都没有，他却爬不下来。太阳很大，他坐在树上哭。原来这国土里的人，凡有一人口渴，大家觉得口渴。

·十四

文儿和明儿在善山的国土里住了几天，想回家去，山长说：“海的那边，还有一个国土，我派人摇船载你们去玩过，然后回家。”

·十五

文儿和明儿在船中望见那国土的旗子，上面有一个T字。到了那国土，看见许多方头的人胸前都挂着一面心形的镜子。这国土叫做“真山”。真山的山长很爱文儿和明儿，叫他们住在他家里。



·十六

有一天，真山的山长正在和文儿明儿谈话，他胸前的镜子里显出一杯茶来。这表示他想喝茶了。原来这国土里的人，凡心中想什么，镜中就显出什么，不能瞒人。

·十七

又有一天，真山的山长正在和文儿明儿谈笑，他胸前的镜子里显出一碗饭来，文儿和明儿知道他想吃饭了，就请他吃过饭再讲。

·十八

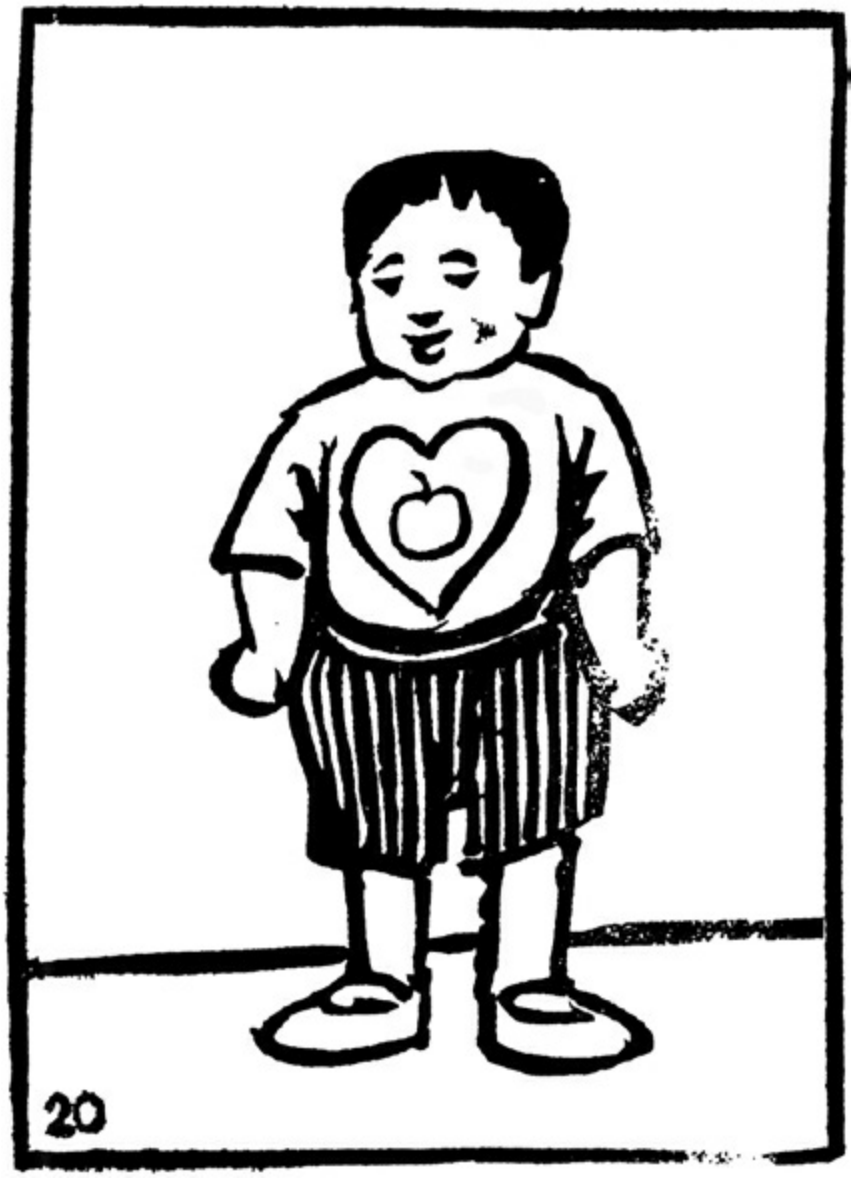
文儿和明儿走到山外去玩，看见一个农人急急忙忙地走，他的镜中显出一只鸭子。文儿明儿知道他找鸭子，就帮他去找。

·十九

文儿和明儿走到街上去玩，看见一个工人急急忙忙地走，他的镜中显出一把斧头。文儿和明儿知道他找斧头，就帮他去找。

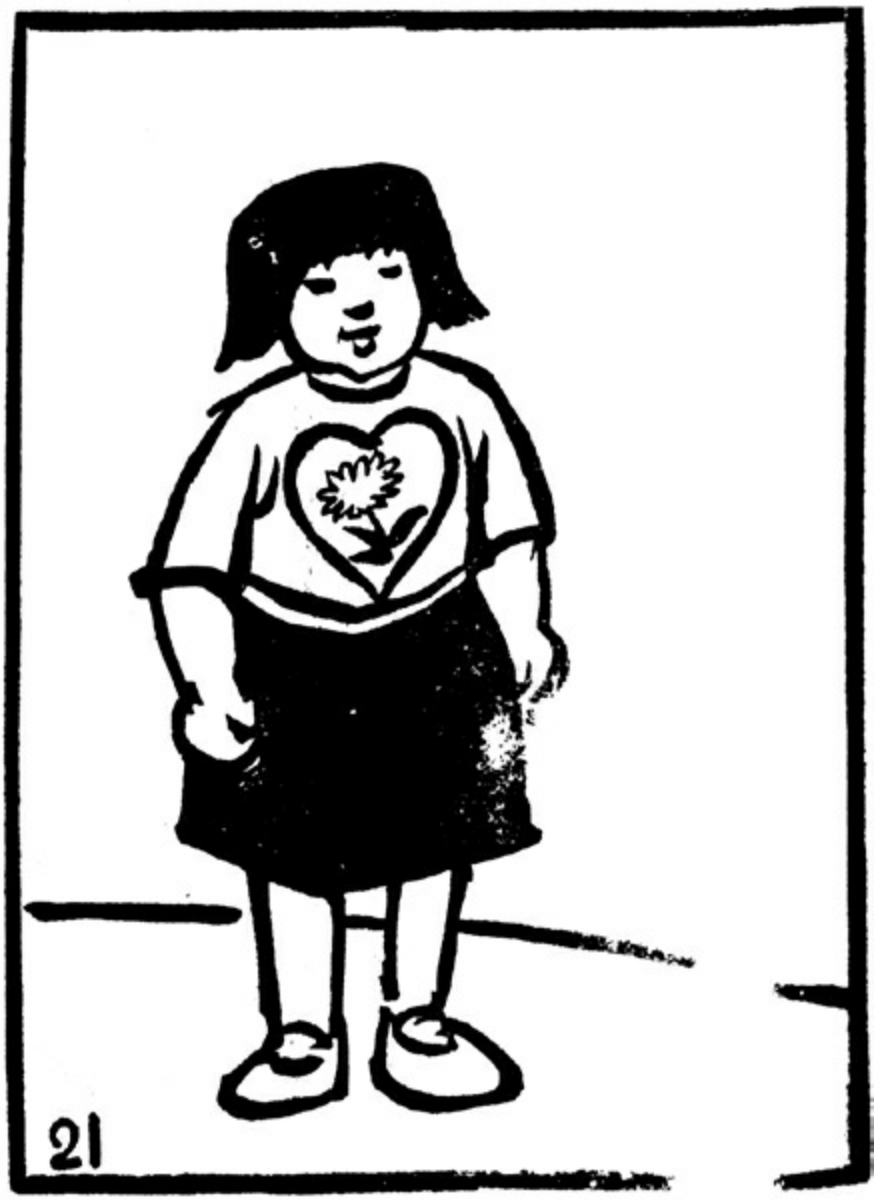
·二十

文儿和明儿到山中采苹果回来，看见一个方头的男孩子，镜子里显出苹果，知道他是想吃苹果，就送他一只。



·廿一

文儿和明儿到海边去采花回来，看见一个方头女孩子，镜子里显出一朵花，知道她想要花，就送她一朵。

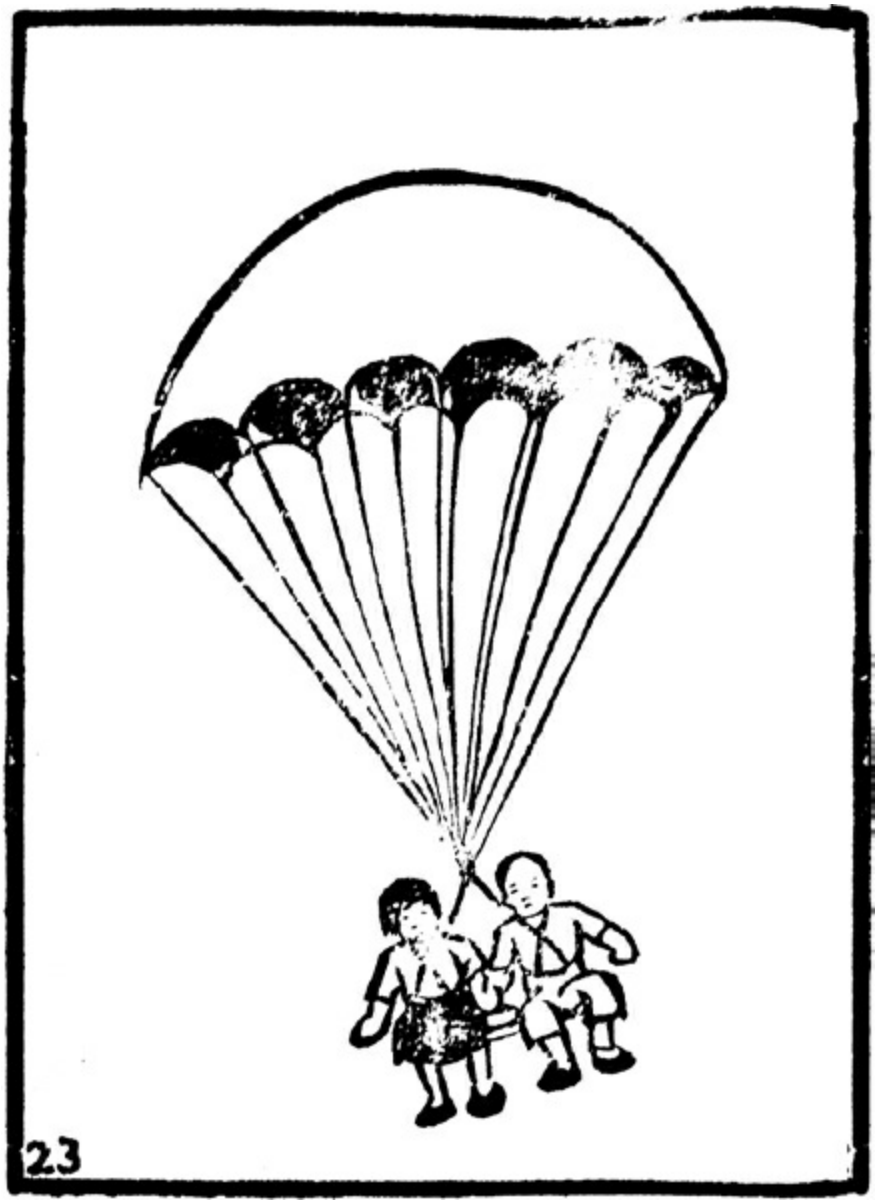


·廿二

真山的山长拿两面镜子来挂在文儿和明儿的胸前，镜子里都显出一间房子来。山长知道他们想回家了。

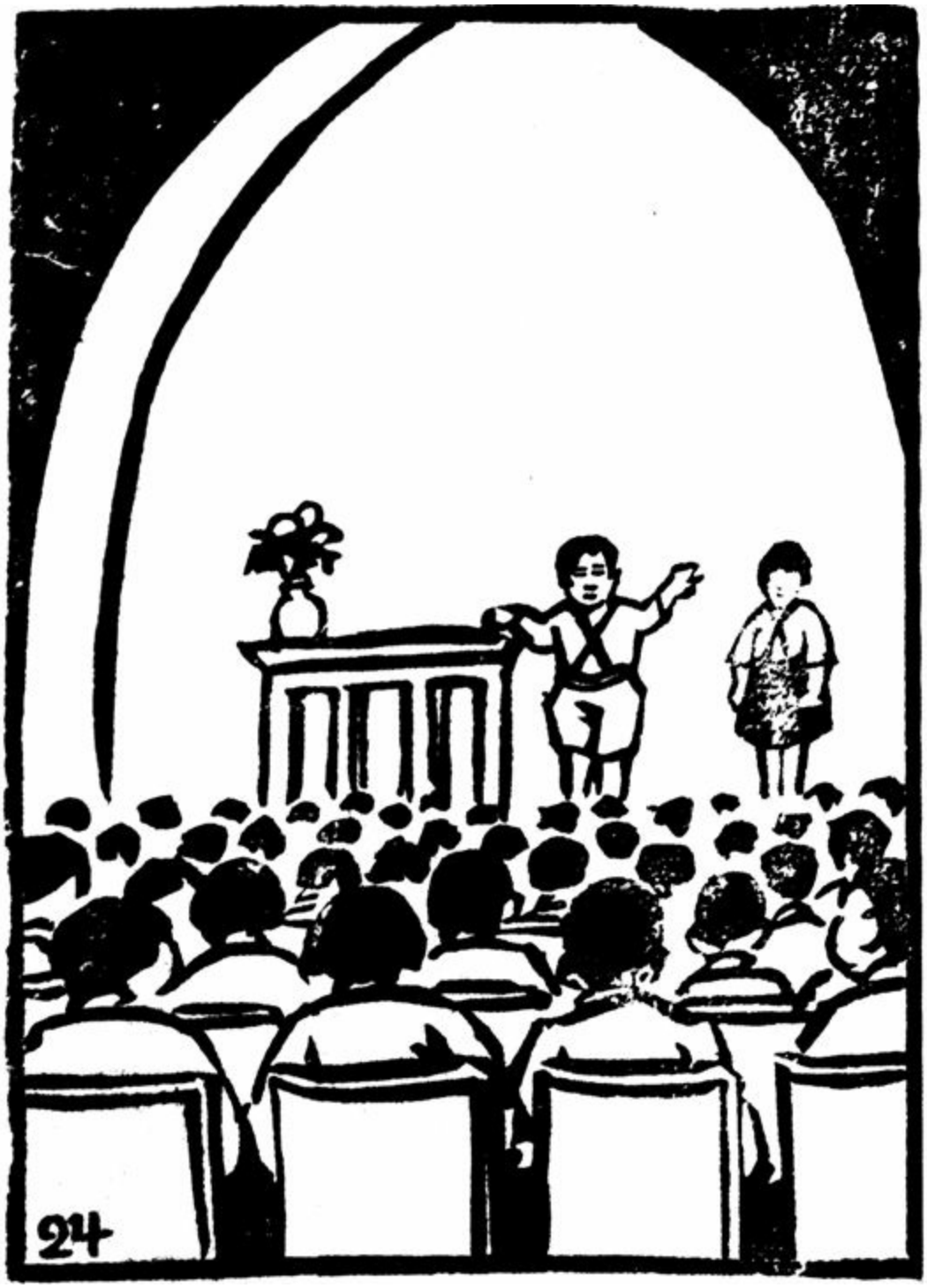
·廿三

山长说：“你们想回家了，我用降下伞送你们去。因为山洞很难走。今天有风，这风叫做‘仁风’，你们就可乘风归去。”



·廿四

文儿和明儿回国，连忙到学校里把在真山和善山里所见的向全体同学宣传。同学很感动，向国内大众宣传。大众很感动，大家设法仿造那种衣服和镜子，后来果然成功了。国中的人就都同那两山中的人一样，大家不欺骗人，大家痛痒相关。这国因为是由文儿和明儿改良的，就叫做“文明国”。从此敌人不敢来侵犯，国内就没有警报，永远平安了。


24

读丐师遗札[1]

丐师逝世后，开明书店拟为出纪念刊，向我索取从前丐师给我的信件。我原有一大包“纪念品”，是师友们给我的值得保留的信件等物。内有丐师来示不下十余通。这一大包，一向郑重保存。胜利后半年，我决意卖屋，准备东归时，为使行李简洁化，把这一大包纪念品加以清理，抛弃了一大半。丐师的信，只留抗战最初时一封，及论画一封。其余的都抛弃了。以前我郑重保藏，是防丐师在战时死去。胜利之后，眼见得不久可与丐师见面，倘再保存这些信件，我想，反而不祥，就把它们烧了。谁知相差两个月，竟不能再见一面，使我今日后悔无及！烧去的信件中，所谈大都是一时琐事，不能尽忆。但记得：抗战后期的一封信内，夏先生说，他近来吃“扁担饭”。即每日上午吃了一餐，跑去办公，下午回来再吃一餐，一天的食事就完了。这话现在想起了倍觉伤怀！又胜利后不多时给我一信，内言：战后交通与生活，一定困难。你故园尽毁，而沙坝倒有小屋，不如暂断归念。“暂断归念”四个字，当时在我颇觉逆耳。我已归心如箭，正漫写“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”的诗来分送朋友，读到这四字，好比被浇一桶冷水。心想：夏先生好煞风景！谁知后来，复员一天困难一天，终于到了胜利后九个月的今天，我还搁浅在重庆。今日想起了夏先生那四个字，几乎感激涕零呢！

今天我把保存着的两封信寄给开明书店。读了一遍，颇有所感，就写这一篇感想。先把夏先生的原信抄录在这里：

其一

子恺：去秋屡承寄画相慰，及后闻石湾恶消息，辄为怅惘。无可为君慰者，唯取《几人相忆在江楼》的横幅张之寓壁，日夕观览，聊寄遐想，默祷平安而已。仆丧魄落胆者数月，近已略转平静，一切都无从说起，凡事以“度死日”之态度处之。弘一师过沪时，曾留一影，检寄一纸，藉资供养。（师最近通讯处：泉州承天寺。）斯影摄于大场陷落前后，当时上海四郊空爆最亟，师面上犹留笑影，然须发已较前白矣。不一，祝安吉。

丐尊

三月十日（廿七〔1938〕年，子恺注）

其二

子恺：十月廿六日发航空函，收到已一星期。牵于校课，今日始写复信。劳盼望矣。关于绘画拙见，蕴藏已久，前函乘兴漫说，蒙采纳，甚快。委购画帖，便当至坊间一走，购得即寄，乞稍待。鄙意：中国人物画有两种，一是以人物为主的（如仕女、如钟进士、佛像等），一是以人物为副的（如山水画中之人物）。前者须有画题，少见有漫然作一人物者，后者只是点缀。其实二者之外，尚有第三种方式，就是背景与人物并重。此种人物，比第一种可潦草些（不必过于讲究面貌与衣褶），比第二种须工整些（眼睛不能只是一点）。第一种人物画，功夫不易，出路亦少（除仕女外，佛像三星而已）。第三种人物画，是有背景之人物，人物与背景功力相等，背景情形颇复杂，山水，竹石，房屋，树木，因了画题一切都有。大致以自然风景为最主要。由此出发，则背景与人物双方并重，将来发展为山水，为人物，都极便当。君于漫画已有素养，作风稍变（改外国画风），即可成像样之作品。暂时试以此种画为目标如何？闻画家言，“枯木竹石”，为山水画之初步，亦最难

工。人物背景，似宜以“枯木竹石”为学习入手也。将来代选画帖，拟顾到此点。由漫画初改图画，纯粹人物和纯粹山水，一时恐难成就（大幅更甚），如作人物背景并重之画，虽大幅当亦不难。且出路亦大，可悬诸厅堂，不比漫画之仅能作小幅，十九以锌版印刷在书报中也。画佛千幅，志愿殊胜。募缘启事，当代为宣传。仆愿得一地藏像。今夏读《地藏本愿经》，有感于此菩萨之慈悲，故愿设像供养（尺许小幅），迟早不妨。《续护生画集》已付印，月底可出书。沪地尚可安居，惟物价仍高昂不已。米每石七十余元。青菜一角五至二角。肉二元余。舍下五人每月开销须三百元以上（娘姨已不用）。薪水本来无几，凑以版税，不足则借贷支撑。浙东不通如故，欲归不得。在上海也恐活不下去，只好不去想他，得过且过再说矣。烟，酒，瓶花，结习未除，三者每日约耗一元（一人）。酒每餐饮一玻璃杯，烟已吸至平常不吸之劣牌子，花瓶无一存者，以瓦茶壶插花供案头。菊花已过，水仙新起。此信即在水仙花下写者。率复祝好。

丏尊

十一月十五日夜半（廿九〔1940〕年，子恺注）

第二函是专为论画的。第一函中也说起画。夏先生给我的信，总有几句关于画的。这虽是为了我是画画的人之故，也足见夏先生自己对于画很有兴味。他自己不作画，但富有鉴赏力，论画颇多卓见。这第二函中所述，当时我极感佩。今日重读这信，觉得更有价值，可说是世界绘画倾向的一个预言。

夏先生的意思，中国有人物的画，原来只有两种，一种是以人物为主的，一种是以风景为主的，人物为点缀的。但他以为应该还有第三种，即人物与风景并重的画。这第三种绘画，在今日东西洋画界，的确

很少。是应该有而尚未出现的一种绘画。

试回溯世界绘画史：不论东西洋，都是先有人物画，然后再来风景画的。先看中国，唐代以前的绘画，大都是人物画。据史传，汉武帝于甘泉宫画天地太一及诸鬼神像，又于明光殿画古烈士像。宣帝时，画功臣十一人于麒麟阁。元帝时设立宫廷画院，亦以人物画为主。画王昭君的毛延寿便是当时人物画家之一。明帝设画官，令专写经史中的故事，也是人物画。汉以后，三国魏晋六朝时代，知名的画家，曹不兴、张僧繇、陆探微、顾恺之，也都是人物画家。顾恺之的名作《女史箴》，至今保存在大英博物馆〔不列颠博物馆〕内。总之，六朝以前，中国纯是人物画。六朝以后，自唐代起，方才有不写人物而专写自然风景的山水画。这山水画从此发达下去，直至今日，常在发达的路上，不过进度快慢各时代不同而已。

再看西洋：十八世纪以前的画，纯是描写宗教题材的人物画。希腊时代的绘画失传，但观其人物雕像之精，可想见当时的绘画也必以人物为主。意大利文艺复兴期的画家，如辽拿独达文西〔列奥纳多·达芬奇〕、米侃朗琪洛〔米开朗琪罗〕、拉费尔〔拉斐尔〕，所谓文艺复兴三杰，其作品没有一幅不是人物画，题材大都是《圣经》里的故事，如《最后的晚餐》《最后的审判》《圣母子像》等。此类题材，一直沿用下去，直至十九世纪的初头。到了十九世纪中叶，写实派、印象派兴起，西洋画界方始有风景画出现。这风景画又从此发达下去，直到现在，仍在发达的路上。

中国以唐代为界，划分人物画时代与风景画时代。西洋则以十九世纪中叶为界而划分。时间迟早不同，而其顺序完全一致。故世界绘画，现在都尚在风景为主的时代。

夏先生所说的第三种画，我以为在将来必然要出现。而且已有小规模的先驱者，便是今日蓬勃发展的木刻画。优良的木刻画中，人物与其背景（风景）一样注重，一样写实，并无主客轻重之分。用木刻画的手法来描写的大画，便是夏先生所盼望的第三种画。这种画的出现，一定是在最近的将来，因为风景画发达到今日，已经烂熟，过熟，应该是蜕化的时候了。试看中国的山水画，千百年来，终古如斯，令人看得腻烦。而西洋的印象派、后印象派的风景画，浓涂大扫，至今也觉不新鲜了。世界绘画渴望一个新的转机。这回转向哪里呢？唯有人物风景并重的一路了。

从绘画哲理上看，这一路也是必由的。人类初生，最注意自己，及与自己同类的牛羊鸡犬等动物。初民的岩洞上的壁画，纯是这种，便是其证明。中国画、西洋画都是从人物画开始，又是其实证。要到后来，方才注意到周围的环境中的自然现象，于是有风景画。把人物画和风景画截然分开，是二元的。归并起来，成为一元的，便是人物风景并重的第三种画。这种画，在绘画哲理上看，实在是更进步的一种画。因为二者并重时，画家就把人物当作风景看，或把风景当作人物看。把人物当作风景看，叫做“艺术的绝缘（isolation）”。就是屏除一切传统习惯，而用全新的直觉的眼光来观看世间，便不分这是人，这是山，这是水，即所谓物我无间，一视同仁的境界了。把风景当作人物看，叫做“艺术的有情化（personification）”。就是把感情移入于万象中，视山川草木为自己的同类，于是万物皆有生命，皆有情感了。绝缘与有情化，都是艺术的最高境地。绘画不发达则已。如果发达，一定要走向这最高的境地。画家体会了这最高境地，所作的画就不分人物风景。这样，才能作出良好的人物风景并重的绘画。马路旁有叫卖“看洋画”的。他的箱中挂着画片，你给他钱，就可以向洞中窥看。伦敦大桥、纽约摩天楼、上海黄浦滩……人物也有，建筑也有，风景也有，件件都详细清楚。你说这

不是人物风景并重的绘画吗？不，不，这是照相，或摹仿照相而画的低级绘画，不是艺术的绘画。因为这里面只有客观的形象而没有主观的创意。用主观的创意来描写的人物风景并重的绘画，才是艺术品，才是夏先生所盼望的画。

夏先生第一封信中说起我的《几人相忆在江楼》。他说：“无可为君慰者，唯取《几人相忆在江楼》的横幅张之寓壁，日夕观览，聊寄遐想，默祷平安而已。”“几人相忆在江楼”这一句诗，实在就是夏先生所盼望的第三种画的最好的画题。故虽为遥念我而挂这画，同时也可说是为了这适合他的艺术趣味而挂这画的。此诗句中的要件是“几人”与“江楼”，正是人物与风景并重的一个画题。不过我那幅画没有成功，还是漫画风的，夏先生所盼望的，便是这画的“中国画化”。

陶渊明诗云：“先师遗训，余岂云坠？四十无闻，斯不足畏。脂我名车，策我名骥。千里虽遥，孰敢不至！”我也想遵照夏先生的遗嘱，而勉力学习。（本文稿酬移赠夏先生纪念金）

卅五年五月十四日于重庆

---

[1] 本篇原载1946年7月《中学生》战时半月刊。

蜀道奇遇记[1]

我旅游蜀地，途中曾经遇到一件奇事。这奇事并无关于四川，却是战争这件万恶的事所产生的畸形怪相。现在写出来，刊印出来，使我的读者知道，战争的结果，除了家破人亡之外，还有使人哭笑不得的副产物。

民国三十一〔1942〕年冬，我曾在蜀道中一个小县城投宿。滑竿夫把我扛进一家旅馆。照例，外面是茶店，许多白包头的人坐着吃茶，许多绿色的痰点缀在地上。里面是旅馆，没有窗，床头却有一个没有盖的粪桶，里面盛着半桶便溺。幸而是冬天，还闻不到气味。

么司（川人称茶房为么司）拿登记簿来要我登记姓名来历，我一一如实填写了。我洗了一个脸，叮嘱我的工友替我铺陈被褥，自己携了一根手杖，出去吃饭。看见门口旅客姓名牌上，已经用白粉笔写下我姓名了。

我初到一个地方，找饭吃是一件难事。我不吃荤，而饭店总是荤的。请他们不用猪油而用麻油烧菜，他们须得特地去买麻油，大都摇头。有几家认真的，还摇手忠告我："要不得，锅子是烧荤的。"其实我并不同一般佛徒一样认真，只是生来吃不进肉和猪油，荤锅子倒不在乎的。这一天找了两家，碰了两个钉子。找到第三家，遇到老板娘，一个中年女人，是浙江人，言语畅通，就接受了我这主雇。我在这地方遇到同省人，觉得有点乡谊，吃饭时便同她谈话。知道她是嘉兴人，离我故乡不过数十里。她一家二十六年冬天从嘉兴逃难出来，到过衡阳、桂

林、重庆，去年才到这地方来。我说：“这铺子是你开的？”她说：“是。”我想问“你的丈夫呢”，觉得不妥，改口说：“你家里几个人？”她指着一个五六岁的孩子说：“就是我们俩，我同这个孩子。”这才可问起她的丈夫，我就说：“你的先生呢？”“就在这里××公司办事。这饮食店是我管的。”说时音调和脸色都带些不自然的样子。这样子只有我们同乡人可以看出。我想：人世之事，复杂万状。这妇人心中或许有难言之恸。但我这行旅之人，萍水相逢，谁管你们这些闲事呢？我搭讪着：“很好，你们两人挣钱，一定发财了。”起身就走。

回到旅馆，工友告诉我，有一个军友来访，留名片在此，过一小时他还要来的。原来是二十年前的美术学生王警华，我眼前立刻浮出一个笑嘻嘻的圆面孔来。这人爱漫画，与我最亲近，我至今还清楚记得。我就打发工友出去吃夜饭，自己歪在铺盖上休息，等候王警华来访。过了约半小时，果然走进一个军装的人来。我伸出右手，他却双手抱住了我的肩膀，表示握手还不够的意思。他口中连称：“老师，难得，老师，难得！”我也双手抱住了他的肩膀，看他面孔还是圆圆的，不过放大了些，苍老些，笑嘻嘻的表情还是有，不过不及二十年前的自然了。他的面孔从前好比一只生番茄，结实、玲珑，而有光彩；现在好比番茄煮熟了，和软、稳重，而沉着了。二十年来的世故辛酸、人事悲欢把一个青年改成壮夫，犹之烈火沸汤、油盐酱醋，把一只生番茄烧成熟番茄。我每逢阔别的人，常有此感。今天看见王警华，觉得这比方更是适当。

一番寒暄，彼此说明了别后的经过，和到此的来由，便继之以慨叹。原来他在学校毕业后，不久就投笔从戎。抗战军兴，他随军辗转，一年前来到此地。他说在这个小县中，最苦的是缺少旧日师友。适才他到此吃茶，看见名牌上我的姓名，万料不到我会来此，以为必定是同姓名的。后来问我的工友，方才知道是本人。谈到这里，他模仿本地人对

下江人的客套话：“要不是抗战，请也请不到这里！我们真要感谢鬼子，哈哈哈哈。”

寒暄过后，他定要我出去吃夜饭。我说吃过了，刚才出门便是吃夜饭。他不信，问我哪里吃的。我告诉他地方，并且说有一个嘉兴籍的中年妇人和一个小孩子的那一家。他脸上现出神秘的笑容，说道：“啊，老师怎么会找到那一家去？那是一个古今东西从来未有的奇女子啊！若把她的故事告诉老师，老师定有一篇动人的小说可写呢！”我正想问这故事，一个勤务兵立正在门口，大叫“报告”。他听了“报告”，便说：“我有些小事，去一去就来，今晚我陪老师宿在这里，可以长谈。”说着就走，一面大声喊：“么司，丰老师的房金不收！都是我的！”室中原有两张床。一张我原来准备给工友睡的。如今他要来陪我，我就吩咐工友另外去开个单房，把这床让给他睡。到了八点钟，他换穿便衣，欣然地来了，后面跟一个勤务兵，提着一只篮，篮内是酒、肴馔和一匣美国香烟，都放在桌上，勤务兵就去了。他便同我对酌对谈。我们把门关了，寒漏迢迢，旧话娓娓，这真是旅中难得的乐事啊！我忽想起他所提出的故事，就要他讲，他一面笑，一面摇头，烧起一支美国香烟，说道：

“这样的奇人，这样的奇事，古今东西，恐怕是独一无二的。老师要知道这奇，请慢慢地听我讲来：我初到这里时，租一间房子。某处一个三开的堂屋，我租了东边。西边早有租客，便是这女子和她的小丈夫、小儿子。为何称他小丈夫呢？因为比妻子小了十岁。”

我诧异地叫：“咦！”他说：“这并不算奇，奇文还在后面：我因和他们住在同一个屋里，又是大同乡，所以很亲热。我的女人同那奇女子更要好。因此便详知他们的奇事。这女子是嘉兴人，曾在故乡嫁过姓范的，生下一女，名叫玲姐。二十六年冬天，他们一家三口从嘉兴逃出，

辗转流徙，到了衡阳。二十七年秋，武汉、广州吃紧，衡阳空袭很凶。一个炸弹，把她的丈夫范某炸死，租的房子也烧光，只剩下范嫂母女二人，两双空手。不能糊口，便替人家当佣工，范嫂到了一家当汽车站员的人家做老妈子。这站员姓李，名侠，是南京人，也是逃难到衡阳的，那时不过二十余岁，家中只有一个太太，和一个初生的婴孩。李太太是师范毕业生，在逃难途中做产后，身体太亏，需要人帮忙，得了范嫂，甚是欢喜。至于那女儿玲姐呢，那时年方十五岁，经人介绍，到某团长家当女仆。团长太太也待她很好。这样，寡妇孤女，大家有了托身之所，免于冻馁了。

“最初，母女二人工余往来，常常相见，倒也可以互相安慰。谁知战局变化，广州、武汉失守，衡阳的人事大有变迁。李侠夫妇先赴桂林，范嫂跟他们同走。她临别叮嘱女儿，好生做工，将来好好地拣个丈夫。母女就分散了。听说起初还可通信，后来团长的军队开往他处，就音信不通。后来打听得那团长已经战死，就无法探问女儿的下落了。”

我插话道：“啊，孤儿寡妇，还要骨肉分离，真是人间惨事！不过这样的事，今日世间恐怕多得很，有什么奇呢？”他捧一支美国香烟敬我，续说道：“奇文还在后面，你听我说呀：且说李侠带了太太和范嫂迁桂林，时局暂定，倒也可以安住。李太太担任当地某女校教师。范嫂起初想念女儿，后来也置之度外。因为李氏夫妇，都待她很好。夫妻二人白天出门办公，家事及婴孩都交给范嫂。范嫂非常忠心，对婴孩尤其疼爱，喂牛奶代乳粉，是她一手包办的。后来孩子竟疏远母亲而亲近范嫂，晚上也跟范嫂睡了。李侠南京的家中原有父母二人。李侠夫妇逃出后，母亲就得病而死，父亲在南京，饮酒使气，豪侠好义。自母亲死后，父子音讯也很少通了。所以李侠常常说，范嫂好比我的母亲。李太太呢？对范嫂更好，后来竟订盟约，改称大姐。李侠也跟着改口。范嫂

这时已经三十开头，但因生得年青，看上去只有二十四五。李侠和李太太都是二十开头。这三人并辈称呼，原是很自然的。”

说到这里，勤务兵又来“报告”。我趁空出去洗了一次手。回来勤务兵已走，他继续讲：“范嫂在李家做大姐，很是安乐。讵知不到数月，李太太染了流行病，一命呜呼。李侠哀悼逾常。大姐更是哭得泪人儿一般。”说到这里，他站起来转个圈圈，说：“那么你想，下文是什么？”我笑问：“大姐嫁了李侠？”他坐下来，敲着桌子说：“对啊，对啊！还是李太太的临终遗嘱。这时候李侠二十二岁，大姐已经三十二岁，女比男大了十岁。但因感情的投合，事实的趋势，加了爱妻的遗志，使他们自然地结合了。那孩子一向是跟范嫂的，死了母亲全不觉得，从此就叫范嫂做妈妈，就是你看见的那一个。后来李侠迁调到重庆，改业经商，辗转地到了这地方。我和他们结了半年邻。后来他们发了些财，自己开铺子，才和我们分手，迁到这店铺里头去。奇事奇文就发生在与我结邻的时代。

“李侠入川后，经济渐渐宽裕。本性孝友，便想起了沦落在南京的父亲。常常通信，汇款子去。太平洋战事发生后，李侠认为上海不妥，便写信去，劝父亲到后方来，走界首、洛阳、西安、宝鸡入川，路是畅通的。又说所娶继媳虽未拜见，但秉性贤淑，必能尽孝，请勿远虑。他父亲起初拒绝，来信说，上海还可住，他近来戒了酒，谋得一个小差使，生活也可过去，教儿子不必挂念。（后来才知道，这差使原来是替日本人当翻译。他父亲原是东洋留学生，通日本话的。）后来李侠再三去信劝驾，他父亲来信老实说：你母死后，家中无人照料，去年已经娶后母，所以不便独赴后方；若偕后母同来呢，又太费事云云。李侠接到信，笑对大姐说：原来我已有了后母了。不知是怎样的一个人。李侠这时手头很丰裕，夫妇二人又都是孝友存心的。便决计汇二人的盘费去，

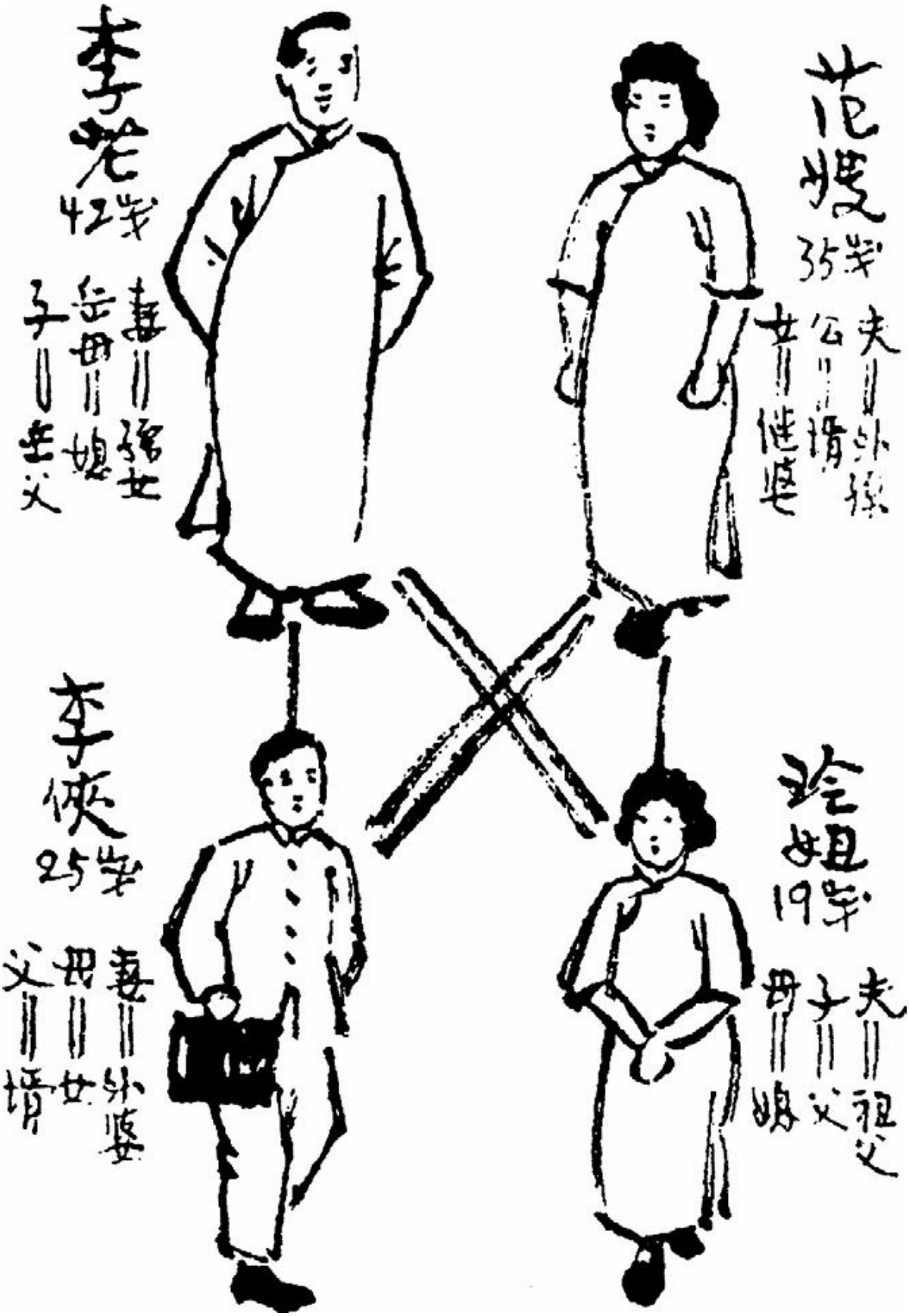
欢迎父亲和继母同来。又说生活一切由儿子供养；万一不安心，此地要找点安闲的差使也很容易云云。父亲回信说，即日动身。有一天，父亲果然到了，怪剧就发生了。那时我正在家，亲眼看见这一幕怪剧。儿子、媳妇对父亲表示欢迎后，就向初见的继母施礼。继母是一个很年轻的女人，看来不过二十开头，我和我的女人从窗洞里偷窥，私下惊奇地说：他后母的脸很像他的太太呢？没有说完，忽然看见新来的后母抢上前去，抱住了她的媳妇狂呼母亲，把头撞在她的怀里，号啕大哭起来。”

抱住了她的媳婦
狂呼母親
TK

“原来这后母就是她的女儿？”我吃了一惊，立起身来。王警华也立起身来；用了手足姿势的帮助而演讲这故事的最精彩部分。“这一哭之后，全家沉默了，连我们偷看的两人也沉默了。约摸一二分钟之后，方有动静。他们四人如何，不得而知。我和我的女人，面面相觑，有时摇头，有时苦笑。好像多吃停了食，不能消化似的。你想：一家是母女二人，一家是父子二人。儿子娶了那母亲，父亲娶了那女儿。这不是古今东西从来未有的奇事么？”

“那女儿怎样会嫁给这父亲呢？”我问。他说道：“事后我女人从大姐处探听详情，原来是这样：当年的范嫂离开衡阳时，把女儿留在团长家里当女工。后来军队开拔，这女儿跟团长太太同走，住在江西某处。后来团长阵亡了。团长太太是南京人，就带了这女工回到沦陷的故乡南京。那时女儿已经十七八岁，自己觉得当女工没有出头，辞了团长太太到纱厂里做工。有一天，偶然晚上外出，行至冷静处，突被兽兵二人用手枪恐吓，拉着就走。女儿原有七八分姿色，何况暗夜碰着兽兵，自知难免受辱，一路呜咽。忽然弄里转出一人，正是李侠的父亲，做完了翻译工作回家。他本性豪侠好义，又是日本通，看见这情形，立刻上前叫声‘女儿’，用日本话向两个兽兵说情，说这是我的女儿，找我来的。偶然冒犯，请求恕罪。并说明自己任职的机关，拿出证章来看。兽兵知道不是生意，便释放那女子而去。李老拉了这假女儿，恐被兽兵侦出破绽，一直拉回家中。问明她的住处，然后再送她回厂。李老是个义侠，原来光明正大，毫无私意。讵知玲姐自遭逢这次危险以后，痛惜自己的孤苦伶仃，又深感李老的英勇义侠，便常常拿纤手做出来的工资，买了礼物去报谢李老。后来知道李老鳏居，便起了依托终身的念头。这时李老年已四十二岁，但因生得年青，看来不过三十余岁。玲姐还只十九岁，实际上相差二十三岁，外形上倒并无不称。玲姐长年飘泊，深感一

个弱女生在这万恶社会里的危险与苦痛。她决意找一个正直英雄来托付终身。年龄等事，在所不计了。这愿望果然立刻达到，不久她就做了李侠的继母。她也知道丈夫有个前妻的儿子名叫李连夫（李侠这名字是后来起的），在四川经商；但不知道就是她母亲的主人，衡阳的汽车站员李侠。又万万想不到李侠会娶了她的母亲！”讲到这里大家默默无言了好久。王警华从袋里拿出一张纸来，用铅笔画四个人，用线把每二人连结起来，单线表示亲子关系，双线表示夫妻关系。（我看出他的画技并未抛荒，虽然改业已经多年。）然后按图说道：



李老
42岁
妻‖弱女
岳母‖媳
子‖岳父
花嫂
35岁
夫‖外孫
公‖婿
女‖继婆
李俠
25岁
妻‖外婆
母‖女
父‖婿
玲姐
19岁
夫‖祖父
子‖父
母‖媳

“这两对，一方面都是天成佳耦，但在另一方面都是越礼背义，骇俗乱伦！推究这大错铸成的原因，无他，便是这万恶的战争！假使没有战争，哪里会有这种奇事呢？现在我们试来派派这四人的关系看，有更奇妙的情形。”他拿起铅笔，在图的旁边列表。“先就范嫂说：她的丈夫，同时又是她的外孙。她的公公，同时又是她的女婿。她的女儿，同时又是她的继婆婆。次就玲姐说：她的母亲，同时又是她的媳妇。再就李老说：他的儿子，同时又是他的岳父。最后就李侠说：他的妻，同时又是他的外婆。他的继母，同时又是他的干女儿。他的父亲，同时又是他的女婿。哈哈哈哈……”次日登程之前，王君陪我去吃早点，故意仍到那一家。我看见范嫂，又看见李侠，他们都向王君招呼。王君轻轻地告我：他父亲和玲姐另租房子住在那边，听说两家不往来的。食毕我就上滑竿，与王君握别。昨夜的奇谈与今晨的目击，就做了我滑竿上的冥想的题材。啊！万恶的战争！其结果除了家破人亡之外，还有这使人哭笑不得的副产物！

一九四六年作

---

[1] 本篇原载1946年6月1日《导报》月刊第13、14期（合刊）。

日本人气质[1]

日本投降后数日，欢庆的空气还没有消散的时候，我们几个朋友，聚会在一堂，漫谈未来的幸福的梦。话头自然的转到了日本人身上。大家一致地非笑日本人的愚蠢，慨叹日本人的下场。结论是，这民族的小气的根性，是其败亡的主因。因此，我想起了昔年在东京所遇到的一件事，这件事正是当日聚谈座上的佳话。

我到东京去，是为了研究美术，但因自费不多，不能正式入学，不合称为“留学”。又因我不是做官的，也不能美其名曰：“考察美术。”所以至多只能称为参观或游览。我跑来跑去，东看西看。东京、西京、横滨等处的画展、音乐会、歌剧场、旧书铺中，多有我的足迹。有一次，我有感于日本的玩具的精美，发心参观玩具厂。因为我确信，玩具是美术、教育，与工业三者密切合作的产物；只懂美术与教育，而不懂工业，或只懂工业而不懂美术与教育，决定不能制造出良好的玩具来，所以我有参观工厂的必要。我向中国使馆里的朋友讨了一张介绍片，拣定了一个赛璐珞玩具厂，冒然地去参观。

我走进玩具厂，把名片和介绍书交给阍人，求见他们的经理。不久，经理果然出来了，但脸色下沉没有笑容。从日本人特有的这种表情上，我已猜到了事情不妙。我说明来意之后，他率直地答道：“我们厂里的规定，是谢绝参观的。对不起得很！”我也率直地答道：“啊，是这样么？我没有知道，对不起得很！再会！”

我碰了一个钉子，回到我的下宿里。恰巧，一位提琴研究所里的日

本同学来访。这位日本同学是帝大医科的学生，年纪已有三十多岁了，胡子满面，眉毛极浓，日本相十足的。但为人很诚实，对我特别要好，因为他是比我迟进研究所，而且初学提琴，进步极难，嫌先生教的时间太少，全靠我的友谊的指导的补充，才得入门的。他常常把日本生活的种种门槛指示我，例如神田区的食堂哪家最便宜，冰哪家最好，乘电车的捷径以及小病的自疗法等，藉以报答我的提琴指导的辛劳。这一天他来访我，我便把参观玩具厂碰钉子的事告诉了他。他劈头便问："你有没有送礼物给他？"我觉得这一问来得稀奇，岂有素不相识而带了礼物去参观的？我说："没有。"他笑道："你毕竟是中国人，不知道日本人的性情。日本人是很重情面的。你有礼节，他一定客气，我劝你明天买一点礼物，再去访问那经理。他一定会欢迎你进去参观。"我以为他是说笑，答道："那远不如问他多少钱看一次，干脆的送他多少钱吧！"他认真地说："送钱不行，钱不是礼物！他的工厂又不是戏馆，怎么可以送钱呢？你必须买礼物，才可表示你有礼貌！"我也认真起来："你的话当真？"他正式地用指导的口气说："自然当真！你到某家铺子去买一匣糖果，大约五元钱，叫店员加上装璜，用帕子包了拿去，恭敬地送上，包管你成功。"我口上答应，心中吃惊："日本人作风是这样的！"他告辞时又反复地指导了一遍，我表示接受。

次日我有些犹疑，我怕我不会做这出戏。又怕上了那人的当，再碰一个钉子。继而我想：日本人的确眼光很浅，为了研究玩具，我做戏，碰钉子，都不在乎。我告了奋勇，照他所指导的去做了。

我走进工厂大门，照例交名片求见经理，经理果然又出来了。我硬着头皮，双手捧上礼物。经理的脸孔本来同昨日一样沉下，至此忽然笑逐颜开。口中说着谦让的话，双手接受我的糖果匣子。我没有开口他先说了："先生是要参观我们的工厂吗？我们本来是谢绝参观的。不过，

先生这样热心，又这样客气，我们破例请你参观。”他表示引导我进内，我好比渔夫探桃花源，忽觉“豁然开朗”，跟他走进里面，承他逐一指示，而且详加说明。约摸参观了两小时之久，方始告辞。赛璐珞玩具制造法的要点及其工业与美术教育的关联，我心中便已了然。这是五元钱糖果换得来的。

又次日，我在提琴研究所里会见那日本同学。他一见便问：“成功了没有？”我说：“多谢多谢！完全成功了。”便把经过的详情告诉了他，而归功于他的指导。他也同玩具厂经理一样地笑逐颜开，而且得意非常。又热心地补充一点指导：“还有一点，你也要记着：你以后凡有请求，送上礼物之后，务须立刻开口，不要怕难为情。倘你当时不说，过了一天再请求，便难得见效了。”我惊骇之极，索性用演剧似的腔调答道：“对啊！对啊！过了一天，糖果已经吃完了！”他却认真地说：“对啊！这便难得见效了！”

上述这一件事，给我印象很深，这可说是日本人眼光浅的一个实例。但我必须声明，我确实知日本人决不个个如此。日本人中尽有伟大的灵魂与高远的眼光。只是像那玩具厂经理的人，不在少数而已。记得从前李鸿章督办中国海军，伊藤博文特来参观。他看见一只军舰上晒着一条红裤子，便断定中国海军不可怕，因为晒红裤表示没有军纪。他就进攻，果然中国海军被歼。我倘用伊藤博文的看法来推论，该早点说：“日本的侵略不可怕。因为玩具厂经理的接受糖果，表示日本人眼光浅；眼光浅必定败亡。”

糟糕社会逼迫一个人走上绝路很容易，而在我们的想像中事情不会那么坏。一个大悲剧发生时我们往往谴责作者笔下太不留情，说不定他完全是叙述真实，未添枝叶；我们谴责作者而不谴责社会，这说明是我们认识尚浅，我们谴责作者而不谴责造成悲剧的主角，这说明是我们对

人性了解不深。我们的心软手软虽然可以帮助我们做一个好人，但是要做一个好的作家却不能不把善恶说个分明。因此，我就想，你我读到的许多夸张的情节也许就是真实。我们还是仔细的观察观察社会，认真的研究研究人性再下结论的好，不然，我们就显得幼稚的可笑了。

我想，好好做人，好好努力，对于我们这就是一切。此外，我不知道更有旁的，如果说还有旁的，那该是我希望藉着这封信，□[2]你奠定一生的友谊，把这友谊建立在相互砥砺的基础上。

---

[1] 本篇原载1946年7月13日《益世报·副刊》第105号。

[2] “□”，此字不清。

会场感兴[1]

我的画展开幕期间，我总是每天坐在会场里。朋友们说：“你太辛劳，还是回去休息，会场的事另有人管的。”但我总是不肯。我舍不得离开会场。为的是舍不得找我晤谈的许多新朋旧友。

坐在会场里，自晨至暮，不断的有人找我晤谈。其中有一小部分是旧友，而大部分是新朋。我接见这些新朋旧友，觉得十分兴奋，十分欢欣。

旧朋重逢，当然是欢欣的。有的是逃难时的朋友。有的是十余年前的旧友。有的是二十年前的学生。更有的是三十年不曾见面的亲友。“乍见翻疑梦，相悲各问年。”“去日儿童皆长大，昔年亲友半凋零。”这种诗意，我每天要反复数十次。我觉得欢欣之极，兴奋之极，同时又不免感慨之至！

新朋相会，我觉得有更多的感兴。他们都是我的读者，他们都从我的文集画册中详知我的生活，见过我的照片，知道我的家庭，以及我的儿女。甚至连我的儿女的名字都叫得出——阿宝，软软，瞻瞻。故在我看来他们是我的新朋；而在他们看来，我是他们的旧友。这在我是何等欣幸的事！因此我必须探询他们的生活，他们的志趣与事业。务求彼此相知，借以报答他们的诚意。但这每使我非常感动，非常兴奋。因为他们每人都有不凡的抱负，艰辛的经历，高尚的志趣，与热烈的情怀。换言之，每人都是我的同志，我的好友，我的知音。团体机关的同事，是偶然聚集的；学校的同学，也是偶然在一起的；亲戚同乡，往往是勉强

结合的；邻居也往往是萍水相逢的。只有我的展览会场中找我晤谈的新朋，真可说是同志、好友、知音，因为经过精神生活（文与画）的介绍，是根本上志趣投合的朋友。古人云：“乐莫乐于新相知。”为了追求这乐，我舍不得离开我的展览会场。我每天会晤无数的新朋，我每天带了欢乐的疲劳而回到我的寓所。

〔1946年〕八月三十一日于开明书店

---

[1] 本文是1946年8月作者率眷从重庆回江南的途中在汉口举行画展时所写，曾载当年9月初武汉《大同日报》。

新枚的故事[1]

我家有一个七岁而未曾上学的男孩子，叫做新枚。新枚是抗战第二年在桂林出世的。流亡中为防空袭，常住乡下，因此没有送他上学；但由他的姑母及兄姊们自己教教。他每天学习不过二三小时，余多的时间是玩。玩得腻了，就要我讲一只故事。这已成了习惯。我肚里的故事讲完了，就自己编造。兴之所至，信口乱造，讲完就算，从来不曾记录。今天又讲一只。偶然高兴，把他记录在下面：

有一天，我到一处地方去玩，看见旷野中有一伙人打架。起先是两人相打，一个是老人。他身上穿的衣服很高贵，而且很多。狐皮外套，貂皮褂子，缎罗，缎匹，一重一重的，穿得身体十分庞大。他的帽子更高贵，嵌着许多宝石。他的靴子也很出色，是用海外奇材制成的。但他年纪很老，而且脸色憔悴，好像是有病的。另一个青年，一看就知道是个流氓。他一双浓眉毛，一脸横肉，装一种狞笑，可怕而又可恶。他穿的衣服不及那老人的多而好。但他身体很强健，而且手里拿一根棒。——这样的两个人最先打起架来。

两人为什么打架呢？我是从头至尾看到的：那流氓看见那老人身上穿得比自己好，起了不良之心，想掠夺他老人家的。无端不好动手。他便走到老人身边，假装绊了一交，爬起来狠狠地说：“你这老头子真可恶！身体这么庞大，走路这么迟笨，我为了避你，才被树根绊倒。我痛得很！你非赔偿我损失不可！”他举起棒来要打。那老人自然不敢对抗，连忙拱手，向他赔话。他说：“人家跌坏了身体，不是一句空话可以了事的，我要打你！”他举起棒来。老人连忙作揖，答允赔偿。那流

氓说：“把你头上的帽子给我，当作医疗费，我就不打。”老人实在舍不得这帽子，而且觉得冤屈得很！他看见附近有几个壮年人在旁观，就向他们求救，要他们作公正的调定。但他们都对他冷笑，反背着手，一切不管。而流氓又举起棒来了。于是老人不得不忍痛答允，把帽子除下来送给他。流氓得了老人的珍贵的帽子就走开了。

过了一回，流氓又走到老人的背后来了。老人一阵咳嗽，想要吐痰。他不提防流氓在他背后，旋转头去“呸”地一声，一点痰沫溅在流氓的脚上了！这在流氓是求之不得的，他直跳起来，骂道：“你这肺病鬼！把痰吐在我身上，教我传染肺病？这明明是有意伤害我的生命，我非打死你不可！”老人又是拱手作揖，努力辩白；但流氓不理，一棒打去，正打在老人的秃头上。老人痛得发昏，一面伸手招架，一面连说：“莫打，莫打，有话好讲，有话好讲！”流氓放下棒，乘势又在老人屁股上打了一下，然后说道：“要我不打，把你的外套脱下来给我，作为肺病防治费！不然我就……”他又举起棒来了。老人连忙答允。他摸摸他的珍贵的狐皮外套，抬起眼来看看附近的几个壮年男子，意思是说：“这回太冤枉，请你们帮帮忙了！”但他们悠然地吸着雪茄，在旁闲看，不管别人的帐。在流氓的谩骂和恐吓之下，老人终于脱下了狐皮外套。流氓拿了外套就走。

流氓去了一回，又转来了。手里除棒以外，又拿着一枝红花，像桃花，又像杏花，不知从哪里采来的。他走过老人的身旁，故意把花枝擦过老人的庞大的身体，擦下了一朵红花。“哇呀！好花被你擦坏了！”他把花摔在地上，顺手抓住了老人的衣领，厉声骂道：“你这老糊涂！赔偿我的名花来！这是天下最美丽的樱花。我是盆栽的专家。我费了很大苦心，才得到这枝名花。这是无价之宝！如今被你毁坏了，无法赔偿，我只要打死你！”说过，举起棒来向老人的腰里痛打。老人已经忍耐了

两次，积愤在胸。如今他第三次敲诈，而且来势这样横蛮，老人实在不能再忍耐了。他就提起精神，大叫一声，拔出老拳来抵抗。老人本性爱好和平，而且自知力弱，外加手无寸铁，不是他的对手。但对方无赖敲诈，层出不穷；而且得寸进尺，欲壑难填。老人毕竟读圣贤书，深明大义，到了忍无可忍的时候，为了正义人道，他就不顾这条老命了！一棒打来，一拳还去；跌倒爬起，爬起跌倒，两人打个落花流水。流氓一面打，一面剥夺老人的衣服。剥了褂子，剥了绵袄，剥了衬衣，脱了靴子，脱了袜子……打到后来，老人只剩一条裤子，和遍体鳞伤。而流氓则越打越强，大有剥他的裤子，要他的老命之势。最使老人伤心的，是他在被流氓拷打剥夺的中间，瞥见旁观的壮年人们非但不救，而且其中有人看见流氓的棒掉了，帮他拾起来教他再打。但在这片旷野中，只有势利，强权和暴力，而全无道义与法律。老人在这情况之下，眼见得只有死路一条！

老人只穿一条裤子，在血泊中挣扎。流氓穿了老人的衣帽靴袜，得意洋洋，高声喊道："你把裤子脱了来给我，向我屈膝跪拜！这才饶你的狗命！"老人哪里肯屈膝？他坚不答应，只管在血泊中挣扎。流氓见此情形，得意忘形，便使起棒来，好像戏台上的孙行者。

他使棒，显武艺。旁边的几个壮年人们坐着欣赏。他见他们悠然地吸着雪茄，欣赏武艺，忽然想道："我武运长久，天下无敌！这老家伙不是我的对手，打死了也不够味。这几个壮年人嬉皮笑脸，神气活现的，大约都是饭桶，经不起打的。我何不乘势打倒他们，独占这旷野，这才真是天下无敌呢！时机不可错过，来！"突然一棒，打在一个壮年人的脚上。这人正坐在花坡上闲眺，把他那穿着珍珠缀成的鞋子的脚伸出在外，靠近流氓的身边。不提防这重重的一棒，打得珍珠飞散，皮破肉绽，血流如注。这壮年人受此意外打击，一时狼狈周章，想不出对付

办法。流氓以为他不敢抵抗，便用力再打他的腿，乘便又打了另一个人的脚和腿。两人都受了伤。但他们都是魁梧奇伟，年富力强的，虽然受伤，还是站得起来。他们立刻站起，挥着手杖，大骂“这小流氓胆敢惹你老子？”便打将过来。流氓吃惊，拼命乱打。三人酣战，一时不分胜负。老人见此情形，心中大快；连忙从血泊中爬起身来，一跷一拐地走到壮年人们身边，同他们合伙，拔出老拳，共打流氓。拳头没有打到流氓身上，反被他棒头一拨，跌倒在地。壮年人扶持，没有跌死。从此他便双手挽住壮年人的衣带，同他们并肩作战。他的参加，虽然只有空口叫喊，没有实力，但也可助长威势，况且他以前的拼命抵抗，多少已经消耗了流氓的气力。如今流氓以一抵三，毕竟吃力，终于渐渐退却了。壮年人和老人乘势追击，打伤了流氓的腿，又打断了流氓的臂，又打破了流氓的头。最后，一个壮年人身边摸出一部弹弓来，一颗弹子“扑”地飞出，正打中流氓的右额；又一颗子弹“扑”地飞出，正打中流氓的左额。流氓头破血淋，遍体重伤，便丢了棒，向壮年人和老年人跪下，口称“饶命！”老人转败为胜，不胜庆喜，连忙剥取流氓身上的衣服，靴帽，收回原物，连很早以前被他夺去的一个鼻烟壶也收回了。老人依旧穿得很阔绰而且庞大。壮年人们便把这个打得半死半活的流氓用索子拴在树上，尽行剥取他的衣物，永远不许他自由行动。一场打架，如此结束。

故事讲完了。现在我们来回想想看：那流氓欺侮老弱，穷凶极恶，而且野心勃发，不自量力。他的败亡是自取的。这人可野而又可怜。那壮年人呢，吃了亏起来报复，终于算清冤债，还有赔偿，真是了不起的强者。实在可羡而又可佩。至于那老人呢，已经到了九死一生的时候，忽然转败为胜；外加如数收回他所失去的东西，真是意想不到的奇迹！我觉得可庆而又可笑。可庆的是他的运命好。假使流氓不打壮年人这一棒，老人孤立无援，结果必死无疑。流氓这一棒，不啻把老人从地狱里

赶上了天堂，而自己钻进了地狱。这真是“天道有知”，“报应不爽”，岂非老人的大庆？可笑的是在这不讲道义而只有强权的旷野中，强人居然会跪在老人的面前，好像是做梦而不是事实；如今真成事实，一向气高趾昂的人对着一向打拱作揖的人跪倒下来，岂不太难为情？使人看了要笑。

老人交此好运，前途应该很有希望。可惜最近这老人正在患病，头晕眼花，麻木不仁，好像有病菌在他体内作祟。我们希望他赶快请医服药，好好地注意营养，使身体恢复健康。古语云：“老当益壮。”老人只要自爱，未始不能比壮年人更强的。

---

[1] 本篇原载1946年11月15日《文艺春秋》第3卷第5期。手稿文末署“卅四年八月十一日于重庆作”。

狂欢之夜

处处响着爆竹声。我挤向一家卖爆竹的铺子，好容易挤到了铺子门口。我摸出钞票来，预备买两串爆竹。那铺子里的四川老板正在手忙脚乱地关店门，几乎把我推出门外。我连喊“买鞭炮，买鞭炮”，把手中的钞票高举送上。老板娘急忙收了钞票，也不点数，就从架上随便取了两包爆竹递给我，他们的门就关上了。我恍然想到：前几天报上登着，美国人预料胜利将至，狂欢之夜，店铺难免损失，所以酒巴、咖啡店等，已在及早防备。我们这四川老板急忙关门，便是要避免这种“欢喜的损失”。那老板娘嘴里咕噜咕噜，表示他们已经为这最后胜利的庆祝会尽过义务了。

挤得倦了，欢呼得声嘶力竭了，我拿着爆竹，转入小弄，带着兴奋，缓步回家。路上遇到许多邻人，他们也是欢乐得疲倦了，这才离开这疯狂的群众的。“丰先生，我们来讨酒吃了！”后面有几个人向我喊。这都是我们的邻人，他们与我，平日相见时非常客气。我们的交情的深度，距离“讨酒吃”还很远；若在平时，他们向我说这句话，实在唐突。但在这晚上，“唐突”两字已从中国词典里删去，无所谓唐突，只觉得亲热了。我热诚地招呼他们来吃酒。我回到家里到主母房里搜寻一下，发见两瓶茅台酒。这是贵州的来客带送我的，据说是真茅台酒，不易多得的。我藏久矣，今日不吃，更待何时？我把酒拿到院子里，许多邻人早已坐着笑谈；许多小孩正在燃放爆竹。不知谁买来的一大包蛋糕，就算是酒肴。不待主人劝酒大家自斟自饮。平日不吃酒的人，也豪爽地举杯。一个青年端着一杯酒，去敬坐在篱角里小凳上吃烟的老姜。这本地产的男工，素来难得开口，脸上从无笑容。这晚上他照旧默默地坐在篱

角里的小凳上吃他的烟，“胜利”这件事在他似乎木知木觉。那个青年，不知是谁，我竟记不起了，他大约是闹得不够味，或者是怪那工人不参加狂欢，也许是敬慕他的宠辱不惊的修养功夫，恭敬地站在他面前，替他奉觞上寿。口里说：“老姜，恭喜恭喜！”那工人被他弄得莫名其妙，站起身来，从来不曾笑过的脸上，居然露出笑容来。他接了酒杯，一口饮尽。大家拍手欢呼。老姜瞠目四顾表示狼狈，口里说：“啥子吗？”照这样子看来，他的确是不知“胜利”的！他对于街上的狂欢，眼前的热闹，大约看作四川各地新年闹龙灯一样，每年照例一次，不足为奇，他也向不参加。他全不知道这是千载一遇的盛会！他全不知道这种欢乐与光荣在他是有份的！当时大家笑他，我却敬佩他的“不动心”，有“至人”风。到现在，胜利后一年多，我回想起他，觉得更可敬佩；他也许是个无名的大预言家，早知胜利以后民生非但不得幸福，反而要比战时更苦。所以他认为不值得参加这晚上的狂欢。他瞠目四顾，冷静地说：“啥子吗！”恐怕其意思就是说：“你们高兴啥子？胜利就是糟糕！苦痛就在后面！”幸而当晚他肯赏光，居然笑嘻嘻地接受了我们这青年所敬他的一杯茅台酒，总算维持了我们这一夜狂欢的场面。

酒醉之后，被街上的狂欢声所诱，我又跟了青年们去看热闹。带了满身欢乐的疲劳而返家的时候，已是后半夜两点钟了。就寝之后，我思如潮涌，不能成眠。我想起了复员东归的事，想起了八年前被毁的缘缘堂，想起了八年前仓皇出走的情景，想起了八年来生离死别的亲友，想起了一群汉奸的下场，想起了惨败的日本的命运，想起了奇迹地胜利了的中国的前途……无端的悲从中来。这大约就是古人所谓“欢乐极兮哀情多”，或许就是心理学家所谓“胜利的悲哀”。不知不觉之间，东方已经泛白。我差不多没有睡觉，一早起来，欢迎千古未有的光明的白日。

卅五年复员途中作

谢谢重庆[1]

胜利前一年，民国三十三〔1944〕年的中秋，我住在重庆沙坪坝的“抗建式”小屋内。当夜月明如昼，我家十人团聚。我庆喜之余，饮酒大醉，没有赏月就酣睡了。次晨醒来，在枕上填一曲打油词。其词曰：

七载飘零久。喜中秋巴山客里，全家聚首。去日孩童皆长大，添得娇儿一口。都会得奉觞进酒。今夜月明人尽望，但团圆骨肉几家有？天于我，相当厚。

故园焦土蹂躏后。幸联军痛饮黄龙，快到时候。来日盟机千万架，扫荡中原暴寇。便还我河山依旧。漫卷诗书归去也，问群儿恋此山城否？言未毕，齐摇手。（贺新凉）

我向不填词，这首打油词，全是偶然游戏；况且后半夸口狂言，火气十足，也不过是“抗战八股”之一种而已，本来不值得提及。岂知第二年的中秋，我国果然胜利。我这夸口狂言竟成了预言。我高兴得很，三十四年八月十日后数天内，用宣纸写这首词，写了不少张，分送亲友，为胜利助喜。自己留下一张，贴在室内壁上，天天观赏。

起初看看壁上的词，读读后面一段，觉得心情痛快。后来越读越不快了。过了几个月，我把这张字条撕去，不要再看了！为什么原故呢？因为最后几句，与事实渐渐发生冲突，使我读了觉得难以为情。

最后几句是“漫卷诗书归去也，问群儿恋此山城否？言未毕，齐摇手”。岂知胜利后数月内，那些“劫收”的丑恶，物价的飞涨，交通的困

难，以及内战的消息，把胜利的欢喜消除殆尽。我不卷诗书，无法归去；而群儿都说：“还是重庆好。”在这情况之下，我重读那几句词句，觉得无以为颜。我只得苦笑着说，我填错了词，应该说：“言未毕，齐点首。”

做人倘全为实利打算，我是最应该不复员而长作重庆人的。因为一者，我的故乡石门湾，二十六〔1937〕年冬天就被敌人的炮火改成一片焦土。我的缘缘堂以及其他几间老屋和市房，全部不存，我已无家可归。而在重庆的沙坪坝，倒有自建的几间“抗建式”小屋，可蔽风雨。二者，我因为身体不好，没有担任公教职员，多年来闲居在重庆沙坪坝的小屋里卖画为生，没有职业的牵累，全无急急复员的必要。我在重庆，在上海，一样地是一个闲人。何必钻进忙人里去赶热闹呢？三者，我的子女当时已有三个人成长，都在重庆当公教人员。他们没有家室，又不要担负父母的生活，所得报酬，尽可买书买物，从容自给。况且四川当局曾有布告，欢迎下江教师留渝，报酬特别优厚。为他们计，也何必辛苦地回到“人浮于事”的下江去另找饭碗呢？——从上述这三点打算，我家是最不应该复员而最应该长作重庆人的。

不知道一种什么力，终于使我厌弃重庆，而心向杭州。不知道一种什么心理，使我决然地舍弃了沙坪坝的衽席之安，而走上东归的崎岖之路。明知道今后衣食住行，要受一切的困苦；明知道此次复员，等于再逃一次难；然而大家情愿受苦，情愿逃难，拼命要回杭州。这是什么原故？自己也不知道。想来想去，大约是“做人不能全为实利打算”的原故吧。全为实利打算，换言之，就是只要便宜。充其极端，做人全无感情，全无意气，全无趣味，而人就变成枯燥、死板、冷酷、无情的一种动物。这就不是“生活”，而仅是一种“生存”了。古人有警句云：“不为无益之事，何以遣有涯之生？”（清项忆云语）这句话看似翻案好奇，

却含有人生的至理。无益之事，就是不为利害打算的事，就是由感情、意气、趣味的要求而做的事。我的去重庆而返杭州，正是感情、意气、趣味的要求，正是所谓“无益之事”。我幸有这一类的事，才能排遣我这“有涯之生”。

“漫卷诗书归去也，问群儿恋此山城否？言未毕，齐摇手。”其实并非厌恶这山城，只是感情、意气、趣味所发生的豪语而已。凡人都爱故乡。外国语有nostalgia一语，译曰“怀乡病”。中国古代诗文中，此病尤为流行。“去国怀乡”，自古叹为不幸。今后世界交通便捷，人的生活流动，“乡”的一个观念势必逐渐淡薄，而终至于消灭；到处为家，根本无所谓“故乡”。然而我们的血管里，还保留着不少“怀乡病”的细菌。故客居他乡，往往要发牢骚，无病呻吟。尤其是像我这样，被敌人的炮火所逼，放逐到重庆来的人，发点牢骚，正是有病呻吟。岂料呻吟之后，病居然好了，十年不得归去的故乡，居然有一天可以让我归去了！因此上，不管故园已成焦土，不管交通如何困难，不管下江生活如何昂贵，我一定要辞别重庆，遄返江南。

重庆的临去秋波，非常可爱！那正是清和的四月，我卖脱了沙坪坝的小屋，迁居到城里凯旋路来等候归舟。凯旋路这名词已够好了，何况这房子站在山坡上，开窗俯瞰嘉陵江，对岸遥望海棠溪。水光山色，悦目赏心。晴朗的重庆，不复有警报的哭声，但闻“炒米糖开水”“盐茶鸡蛋”的节奏的叫唱。这真是一个可留恋的地方。可惜如马一浮先生赠诗所说：“清和四月巴山路，定有行人忆六桥。”我苦忆六桥，不得不离开这清和四月的巴山而回到杭州去。临别满怀感谢之情！数年来全靠这山城的庇护，使我免于披发左衽。谢谢重庆！

一九四七年元旦脱稿

[1] 本篇原载1947年1月《新重庆》月刊第1卷第1期。

无锡重到[1]

我在大后方的十年间，每于荒山僻壤中，热烈的回想江南风景，预算我此生有无重到的一日。除了杭州以外，最常想起的是无锡。“燕雁无心，太湖西畔随云去。数峰清苦，商略黄昏雨。”我每在心中暗诵这几句，就算精神的重游了。

不料真有一天，我果然偕了十余年不见的老友，立在十余年不到的太湖边上了！这就是前天，风和日暖的一个可爱的冬日，我与黄君吉兄同游鼋头渚，使我心中发生无限的感兴。

古人感兴，有“江山不可复识”之语。我重游无锡，觉得不然：无锡依旧繁荣，太湖依旧明爽；山光水色，云彩风声，一切与十余年前无异。谁说“江山不可复识”呢？

所不可复识者，却在心头！战争的浩劫，沦陷的苦痛，生活的重压，和平的渴望……这些心情，倒是十余年前所没有的。

自然界终古如斯，人世间变幻无常。我希望文明的人世间，摹仿自然之美，永远保住和平、博爱、光明、美丽的生活！

卅五[1946]年除夕于无锡旅窗

---

[1] 本篇原载1947年 1月4日《锡报》副刊《小锡报》。

《弘一大师全集》序[1]

刘绵松居士自闽南来信，说近辑弘一大师全集，要我写一篇序文。词意非常诚恳，使我不能推却。法师圆寂后，我关于法师只写过一篇《为青年说弘一法师》，登在开明书店的《中学生》杂志上。此外并未写过一个字。因为关于这样崇高伟大的人格，我只能零零星星地为小朋友们说说，却不敢总括地赞一词。现在刘居士要我为全集写序，便是强我总括地赞词。我踌躇了很久，方才动笔，勉强来赞“一词”：我崇仰弘一法师，为了他是“十分像人的一个人”。凡做人，在当初，其本心未始不想做一个十分像“人”的人；但到后来，为环境、习惯、物欲、妄念等所阻碍，往往不能做得十分像“人”。其中九分像“人”，八分像“人”的，在这世间已很伟大；七分像“人”，六分像“人”的，也已值得赞誉；就是五分像“人”的，在最近的社会里也已经是难得的“上流人”了。像弘一法师那样十分像“人”的人，古往今来，实在少有。所以使我十分崇仰。至于怎样十分像“人”，有这全集表明，不须我再多费词了。我自己，也是一个心想做到十分，而实际上做得没有几分像“人”的人，所以对于弘一法师这样崇高伟大的人格，实在不敢赞一词。这篇序文，只能算是不赞词的赞词。

弘一法师生西〔1942年10月13日〕五周年纪念日于杭州

---

[1] 《弘一大师全集》后来终于未曾出版。此“序”据作者手稿。

沙坪的酒[1]

胜利快来到了。逃难的辛劳渐渐忘却了。我辞去教职，恢复了战前的闲居生活。住在重庆郊外的沙坪坝庙湾特五号自造的抗建式小屋中的数年间，晚酌是每日的一件乐事，是白天笔耕的一种慰劳。

我不喜吃白酒，味近白酒的白兰地，我也不要吃。巴拿马赛会得奖的贵州茅台酒，我也不要吃。总之，凡白酒之类的，含有多量酒精的酒，我都不要吃。所以我逃难中住在广西贵州的几年，差不多戒酒。因为广西的山花，贵州的茅台，均含有多量酒精，无论本地人说得怎样好，我都不要吃。

自从由贵州茅台酒的产地遵义迁居到重庆沙坪坝，我开始恢复晚酌，酌的是“渝酒”，即重庆人仿造的黄酒。

富有风趣的一位朋友讥笑我说：“你不吃白酒，而爱吃黄酒，我知道你的意思了：吃白酒是不出钱的，揩别人的油。你不用人间造孽钱，笔耕墨稼，自食其力，所以讨厌白酒两字。黄酒是你们故乡的特产，你身窜异地，心念故乡，所以爱吃黄酒。对不对？”我说：“其然，岂其然欤？”这朋友的话颇有诗意，然而并没有猜中我不爱白酒爱黄酒的原因。揩别人的油，原是我所不欲的；然而吃酒揩油，我觉得比其他的揩油好些。古人诗云：“三杯不记主人谁。”吃酒是兴味的，是无条件的，是艺术的。既然共饮，就不必斤斤计较酒的所有权；吝情去留，反而杀风景，反而有伤生活的诗趣。我倒并不绝对不吃“白酒”（不出钱的酒）。至于为了怀乡而吃黄酒，也大可不必。我住在大后方各省各地的

时候，天天嘴上所说的是家乡土白。若要怀乡，这已尽够，不必再用吃黄酒来表示了。[2]

我所以不喜白酒而喜黄酒，原因很简单：就为了白酒容易醉，而黄酒不易醉。“吃酒图醉，放债图利”，这种功利的吃酒，实在不合于吃酒的本旨。吃饭，吃药，是功利的。吃饭求饱，吃药求愈，是对的。但吃酒这件事，性状就完全不同。吃酒是为兴味，为享乐，不是求其速醉。譬如二三人情投意合，促膝谈心，倘添上各人一杯黄酒在手，话兴一定更浓。吃到三杯，心窗洞开，真情挚语，娓娓而来。古人所谓“酒三昧”，即在于此。但决不可吃醉，醉了，胡言乱道，诽谤唾骂，甚至呕吐、打架。那真是不会吃酒，违背吃酒的本旨了。所以吃酒决不是图醉。所以容易醉人的酒决不是好酒。巴拿马赛会的评判员倘换了我，一定把一等奖给绍兴黄酒。

沙坪的酒，当然远不及杭州上海的绍兴酒。然而“使人醺醺而不醉”，这重要条件是具足了的。人家都讲究好酒，我却不大关心。有的朋友把从上海坐飞机来的真正“陈绍”送我。其酒固然比沙坪的酒气味清香些，上口舒适些；但其效果也不过是“醺醺而不醉”。在抗战期间，请绍酒坐飞机，与请洋狗坐飞机有相似的意义。这意义所给人的不快，早已抵消了其气味的清香与上口的舒适了。我与其吃这种绍酒，宁愿吃沙坪的渝酒。

“醉翁之意不在酒”，这真是善于吃酒的人说的至理名言。我抗战期间在沙坪小屋中的晚酌，正是“意不在酒”。我借饮酒作为一天的慰劳，又作为家庭聚会的助兴品。在我看来，晚餐是一天的大团圆。我的工作完毕了；读书的、办公的孩子们都回来了；家离市远，访客不再光临了；下文是休息和睡眠，时间尽可从容了。若是这大团圆的晚餐只有饭菜而没有酒，则不能延长时间，匆匆地把肚皮吃饱就散场，未免太功利

的，太少兴趣。况且我的吃饭，从小养成一种快速习惯，要慢也慢不来。有的朋友吃一餐饭能消磨一两小时，我不相信他们如何吃法。在我，吃一餐饭至多只花十分钟。这是我小时从李叔同先生学钢琴时养成的习惯。那时我在师范学校读书，只有吃午饭后到一点钟上课的时间，和吃夜饭后到七点钟上自修的时间，是教弹琴的时间。我十二点吃午饭，十二点一刻须得到弹琴室；六点钟吃夜饭，六点一刻须得到弹琴室。吃饭，洗碗，洗面，都要在十五分钟内了结。这样的数年，使我养成了快吃的习惯。后来虽无快吃的必要，但我仍是非快不可。这就好比反刍类的牛，野生时代因为怕狮虎侵害而匆匆地把草吞入胃内，急忙回到洞内，再吐出来细细地咀嚼，养成了反刍的习惯；做了家畜以后，虽无快吃的必要，但它仍是要反刍。如果有人劝我慢慢吃，在我是一件苦事。因为慢吃违背了惯性，很不自然，很不舒服。一天的大团圆的晚餐，倘使我以十分钟了事，岂不太草草了？所以我的晚酌，意不在酒，是要借饮酒来延长晚餐的时间，增加晚餐的兴味。

沙坪的晚酌，回想起来颇有兴味。那时我的儿女五人，正在大学或专科或高中求学，晚上回家，报告学校的事情，讨论学业的问题。他们的身体在我的晚酌中渐渐地高大起来。我在晚酌中看他们升级，看他们毕业，看他们任职，就差一个没有看他们结婚。在晚酌中看成群的儿女长大成人，照一般的人生观说来是“福气”，照我的人生观说来只是“兴味”。这好比饮酒赏春，眼看花草树木，欣欣向荣；自然的美，造物的用意，神的恩宠，我在晚酌中历历地感到了。陶渊明诗云：“试酌百情远，重觞忽忘天。”我在晚酌三杯以后，便能体会这两句诗的真味。我曾改古人诗云：“满眼儿孙身外事，闲将美酒对银灯。”因为沙坪小屋的电灯特别明亮。

还有一种兴味，却是千载一遇的：我在沙坪小屋的晚酌中，眼看抗

战局势的好转。我们白天各自看报，晚餐桌上大家报告讨论。我在晚酌中眼看东京的大轰炸，莫索里尼〔墨索里尼〕的被杀，德国的败亡，独山的收复，直到波士坦〔波茨坦〕宣言的发出，八月十日夜日本的无条件投降。我的酒味越吃越美。我的酒量越吃越大，从每晚八两增加到一斤。大家说我们的胜利是有史以来的一大奇迹。我更觉得奇怪。我的胜利的欢喜，是在沙坪小屋晚上吃酒吃出来的！所以我确认，世间的美酒，无过于沙坪坝的四川人仿造的渝酒。我有生以来，从未吃过那样的美酒。即如现在，我已“胜利复员，荣归故乡”；故乡的真正陈绍，比沙坪坝的渝酒好到不可比拟。我也照旧每天晚酌；然而味道远不及沙坪坝的渝酒。因为晚酌的下酒物，不是物价狂涨，便是盗贼蜂起；不是贪污舞弊，便是横暴压迫！沙坪小屋中的晚酌的那种兴味，现在了不可得了！唉，我很想回重庆去，再到沙坪小屋里去吃那种美酒。

卅六年二月于杭州

---

[1] 本篇原载1947年3月31日《天津民国日报》。编入1957年版《缘缘堂随笔》时，作者曾加以修饰删改，并改名为《沙坪的美酒》。现采用其修饰之处。删节的段落仍予恢复，并加注说明。

[2] 从“富有风趣的一位朋友……”至此的一段，编入1957年版《缘缘堂随笔》时被删去。

我的烧香癖[1]

《论语》出这个题目要我作文。我初接到邵洵美先生的信的时候，决定不能作。因为我想，我的生活平淡无奇，与普通人无异，并无癖好可说。我把征稿启事和信札塞在抽斗里，准备置之不理。我坐在案前，预备做别的写作。忽然觉得缺乏一种条件。原来是案头的炉香已经熄灭，眼睛看不见篆缕，鼻子闻不到香气，我的笔就提不起来。于是开开香炉盖，把香灰推平，把梅花架子装上，把香末添进，用铜帚细细地塑制。正在这时候，我忽然觉悟了：这不是一种癖好吗？为什么写作一定要点香呢？这样一想，就发见我自己原有癖好，我的生活并不平淡，与普通人并不相同。同时我又发生一种警惕之感，即主观的蒙蔽的可怕。凡有嗜好的人，因为主观的感情作用，往往认为这嗜好是最合理的，最有意义的，是人人应该有的，不是我一人的偏好。于是就不认为这是一种癖好。我刚才的初感，便是由主观的蒙蔽而生。此事虽小，可以喻大，我安得不警惕呢！于是我就来写自己的癖好，以应《论语》的雅嘱。抗战以前，我闲居石门湾缘缘堂时，癖好最多。首屈一指的是烧香。我烧的是“寿字香”。寿字香者，就是在一铜制的香炉中，用香末依寿字形的模型塑成的香。这模型普通是一篆文寿字。从头至尾，一气连贯。也有不取寿字而取别种形式的；但因多数为寿字，故统称为寿字香。这种香炉，大都分两层，上层底下盛香灰，寿字香末就塑在这层香灰上面。下层是盛香末以及工具的地方。工具共有四件：一是铜模，模中雕出弯弯曲曲一个寿字，从头至尾，一气连贯。二是铜片，乃和香炉同样大小的一片铜，寿字香点过以后欲重制时，先拿这铜片将香灰压平，然后重新塑制于香灰之上。三是铜瓢，形似小铲刀，用以取香末

的。四是铜帚，用以括平香末，完成塑制的。这种香炉我家共有八九只之多。有方形的，有圆形的，有梅花形的，有如意形的。我每次到杭州上海，必赴旧货店找寻此物，找到了我家所未有的形式，便买回来。因此积聚了八九只之多。我的书案上，不断地供着这种香炉。看厌了，换一只。所点的香末，也分数种，常常调换，有檀香末，降香末，麝香末，以及福建香末，都是托药店定制的。我当时生活很普罗[2]，布衣，蔬食，不慕奢侈；独于点香一事，不惜费用。每月为香所费的，比吃饭贵得多！这正是一种癖好。为什么有这种癖好？我爱它有两种好处：第一是香的气味的美。香气使鼻子的嗅觉发生快感。美学者言，人的感觉，分高等下等两种，视觉与听觉，对精神发生关系的，称为高等感觉。味觉触觉等，对肉体发生关系的，称为下等感觉。其实这也不能绝对分别。只是视觉与听觉不须接触身体，隔着距离即可摄受，故认为高等耳。味觉与触觉必须接触身体，不能隔开距离，故认为下等耳。照这说法，嗅觉应该称为中等感觉。因为它可以隔着距离，凭香气的接触而摄受。欣赏艺术品，如看画，听乐，是用高等感觉的。吃饭穿衣，是用下等感觉的。其中间还有一种闻香，是用中等感觉的。因为它不接不离，若接若离，介乎高等与下等之间。我们爱好艺术的人，常常追求高等感觉的快美。所以欢喜看画，欢喜读书，欢喜听乐，欢喜看戏。但好画，好书，好戏，是不能常得的。所以高等感觉常被闲却。这是一件憾事。我所以欢喜点香，就是为了要利用中等感觉的快感来补充美欲的不满足。吃烟，也是与嗅觉发生关系的。但它必须通过嘴巴深入肺腑，而且有瘾，近于饮酒吃饭，与美欲相去太远。故吃烟不是完全属于中等感觉的。惟有点香，完全属于中等感觉，其品位还在吃饭穿衣之上。而仅次于看画、读书、听乐、看戏。古人对于这中等感觉，早已注意。所以“炉香”，“篆缕”，“沉水”，“金鸭”等字眼，屡见于诗词。我常觉得，古人的事不一定可取法。但烧香这件事，大可效仿。我效仿了多年，居然成了一种癖好。鼻子闻不到香气时，意懒懒的提不起笔来，展不开书

来。

其次，我的爱点香，是为了香的烟缕的形象的美。我们所居的房屋中，所陈列的物件，都是静止的。好画满壁，好花满瓶，好书满架，都是不动的。久居在静止的房间内，有沉闷，单调之感。有的人爱养鸟，大概是欢喜它的动。窗前挂一个鸟笼，听听鸟的鸣声，看看鸟在樊笼内跳来跳去的动作，可以打破静的沉闷与单调。但我不爱这办法。把天空遨翔的动物禁锢在立方尺内，让它哀鸣挣扎，而认为乐事，到底不是好办法。与其养鸟，远不如点香。香烟缭绕，在空中画出万千种美妙的形状，实在是可以赏心悦目的。古人称之为“篆缕”“篆烟”，以其飘曳的形状颇像篆文。又有“心字香”之称。考据者说是古人的线香制成篆文心字的形，故名。但我以为不一定要线香制成心字形，香的烟气的形状，也常绕成篆文心字形状，一切香都不妨称为“心字香”。而且还有一种意义。香烟缭绕之形，象征着人心的思想。思想也是缥渺无定的东西，与烟气的随风飘荡，委婉曲折，十分相似。故静看炉烟，可助思想。或思入风云变态中，或想入非非，或成独笑，或做昼梦。烟缕有启发思想之功。龚定庵诗云：“瓶花贴妥炉烟定，觅我童心四十年。”炉烟的飘曳，可以教人怀旧，引人回忆，促人反省，助人收回失去的童心。

点香对我固有上述的好处，就成了我的癖好。但这是抗战以前，故国平居时的话。抗战军兴，我弃家西窜，流离迁徙，深入不毛。有时连香烟都缺乏，谈不到炉烟。有时连吃饭都成问题，谈不到点香。重庆的四年，生活比较安定；但是抗战未了，生灵涂炭未已，我哪有闲情逸致去点香呢？所以这癖好一直戒除了九年。去年秋天，我复员返沪。回到故乡石门湾去看看，故居缘缘堂不是焦土，而早已变成草地，昔日供炉烟的地方，已有很高的野生树木在欣欣向荣了。我到杭州来找住处。杭州住屋亦不易得，我先住在功德林的旅馆内。住了几天，找不到房子，

就借住在和尚寺内。我一进和尚寺，就到梅花碑[3]去找旧货店，想买一只香炉，恢复我旧时的癖好。岂知十年战乱之后，民生凋疲，此物自知无人顾问，都已消形灭迹，无处寻访了。好容易在一处旧货店内找到一只梅花形的寿字香。出一万块钱[4]买了回来，供在寺内的案头。香末更难访到，我就向香烛铺去买檀香末，聊以代替。檀香末是粗粒的，实在不宜于点寿字香。但在十年战乱之后，能恢复我这小小的癖好，已经心满意足了。我得了这东西，好比失恋的人恢复了旧欢。我正想与它订白头之盟，从此永不分离。只是内乱方殷，民生还在涂炭，使我这炉烟的香气的美，与篆缕的形状的美，都大打折扣，不知何日方得全部恢复也。

卅六年三月三日于杭州

---

[1] 本篇原载1947年3月16日《论语》半月刊第125期《癖好专号》。编者保存有此文的手稿，作者在这手稿上用毛笔删去第一段及第二段首句，改题名为《炉烟》。

[2] 普罗，英文proletarian（无产阶级的）译音的简化，在这里是朴实的意思。

[3] 梅花碑，是当时杭州旧货店集中的地方。

[4] 一万块钱，是当时的“法币”。

桂林的山[1]

“桂林山水甲天下”，我没有到桂林时，早已听见这句话。我预先问问到过的人，“究竟有怎样的好？”到过的人回答我，大都说是“奇妙之极，天下少有”。这正是武汉疏散人口，我从汉口返长沙，准备携眷逃桂林的时候。抗战节节失利，我们逃难的人席不暇暖，好容易逃到汉口，又要逃桂林去。对于山水，实在无心欣赏，只是偶然带便问问而已。然而百忙之中，必有一闲。我在这一闲的时间想象桂林的山水，假定它比杭州还优秀。不然，何以可称为“甲天下”呢？

我们一家十人，加了张梓生先生家四五人，合包一辆大汽车，从长沙出发到桂林，车资是二百七十元。经过了衡阳、零陵、邵阳，入广西境。闻名已久的桂林山水，果然在二十七〔1938〕年六月二十四日下午展开在我的眼前。初见时，印象很新鲜。那些山都拔地而起，好像西湖的庄子内的石笋，不过形状庞大，这令人想起古画中的远峰，又令人想起“天外三峰削不成”的诗句。至于水，漓江的绿波，比西湖的水更绿，果然可爱。我初到桂林，心满意足，以为流离中能得这样山明水秀的一个地方来托庇，也是不幸中之大幸。开明书店的陆联棠经理，替我租定了马皇背（街名）的三间平房，又替我买些竹器。竹椅、竹凳、竹床，十人所用，一共花了五十八块桂币。桂币的价值比法币低一半，两块桂币换一块法币。五十八块桂币就是二十九块法币。我们到广西，弄不清楚，曾经几次误将法币当作桂币用。后来留心，买物付钱必打对折。打惯了对折，看见任何数目字都想打对折。我们是六月二十四日到桂林的。后来别人问我哪天到的，我回答“六月二十四”之后，几乎想补充一句：“就是三月十二日呀！”

汉口沦陷，广州失守之后，桂林也成了敌人空袭的目标，我们常常逃警报。防空洞是天然的，到处皆有，就在那拔地而起的山的脚下。因了逃警报，我对桂林的山愈加亲近了。桂林的山的性格，我愈加认识清楚了。我渐渐觉得这些不是山，而是大石笋。因为不但拔地而起，与地面成九十度角，而且都是青灰色的童山，毫无一点树木或花草。久而久之，我觉得桂林竟是一片平原，并无有山，只是四围种着许多大石笋，比西湖的庄子里的更大更多而已。我对于这些大石笋，渐渐地看厌了。庭院中布置石笋，数目不多，可以点缀风景；但我们的“桂林”这个大庭院，布置的石笋太多，触目皆是，岂不令人生厌。我有时遥望群峰，想象它们是一只大动物的牙齿，有时望见一带尖峰，又想起小时候在寺庙里的十殿阎王的壁画中所见的尖刀山。假若天空中掉下一个巨人来，掉在这些尖峰上，一定会穿胸破肚，鲜血淋漓，同十殿阎王中所绘的一样。这种想象，使我渐渐厌恶桂林的山。这些时候听到“桂林山水甲天下”这句盛誉，我的感想与前大异：我觉得桂林的特色是“奇”，却不能称“甲”，因为“甲”有十全十美的意思，是总平均分数。桂林的山在天下的风景中，决不是十全十美。其总平均分数决不是“甲”。世人往往把“美”与“奇”两字混在一起，搅不清楚，其实奇是罕有少见，不一定美。美是俱足圆满，不一定需要奇。三头六臂的人，可谓奇矣，但是谈不到美。天真烂漫的小孩，可为美矣，但是并不稀奇。桂林的山，奇而不美，正同三头六臂的人一样。我是爱画的人。我到桂林，人都说“得其所哉”，意思是桂林山水甲天下，可以入我的画。这使我想起了许多可笑的事：有一次有人报告我：“你的好画材来了，那边有一个人，身长不满三尺，而须长有三四寸。”我跑去一看，原来是做戏法的人带来的一个侏儒。这男子身体不过同桌子面高，而头部是个老人。对这残废者，我只觉得惊骇与怜悯，哪有心情欣赏他的“奇”，更谈不到美与画了。又有一次到野外写生，遇见一个相识的人，他自言熟悉当地风物，好意引导我去探寻美景，他说：“最美的风景在那边，你跟我来！”我跟

了他跋山涉水，走得十分疲劳，好容易走到了他的目的地。原来有一株老树，不知遭了什么劫，本身横卧在地，而枝叶依旧欣欣向上。我率直地说：“这难看死了！我不要画。”其人大为扫兴，我倒觉得可惜。可惜的是他引导我来此时，一路上有不少平凡而美丽的风景，我不曾写得。而他所谓美，其实是奇。美其所美，非吾所谓美也。这样的事，我所经历的不少。桂林的山，便是其中之一。

篆文的山字，是三个近乎三角形的东西。古人造象形字煞费苦心，以最简单的笔划，表出最重要的特点。像女字、手字、木字、草字、鸟字、马字、山字、水字等，每一个字是一幅速写画。而山因为望去形似平面，故造出的象形字的模样，尤为简明。从这字上，可知模范的山，是近于三角形的，不是石笋形的；可知桂林的山，不是模范的山，只是山之一种——奇特的山。古语说：“仁者乐山，智者乐水”，则又可知周围山水对于人的性格很有影响。桂林的奇特的山，给广西人一种奇特的性格，勇往直前，百折不挠，而且短刀直入，率直痛快。广西省政治办得好，有模范省之称，正是环境的影响；广西产武人，多名将，也是拔地而起山的影响。但是讲到风景的美，则广西还是不参加为是。

“桂林山水甲天下”，本来没有说“美甲天下”。不过讲到山水，最容易注目其美。因此使桂林受不了这句盛赞。若改为“桂林山水天下奇”则庶几近情了。

卅六年三月七日于杭州

---

[1] 本篇原载1947年5月19日《天津民国日报》。

怀太虚法师[1]

我和太虚法师是小同乡，同是浙江崇德县人。但我们相见很晚，是卅二三〔1943，1944〕年间在重庆的长安寺里第一次会面的。一见之后，我很亲近他，因为他虽然幼小离乡，而嘴上操着一口崇德土白，和我谈话，很是入木。我每次入城，必然去长安寺望望他。那时我常常感到未见面时的太虚法师，与见面后的太虚法师，竟判若两人。

未见面之前，我听别人的传说，甚是惊奇。有人说他是交际和尚，又有人说他是官僚和尚，还有人说他是出风头和尚。我不相信，亲去访问他。一见之后，果然证明了外间的传说都是误解。他是正信、慈悲，而又勇猛精进的，真正的和尚。我这话决不是随便说的。正信者，他对佛法有很正确的认识与信仰。慈悲者，他的态度中绝无贪嗔痴的痕迹。勇猛精进者，他对宏法事业有很大的热心。真正的和尚者，正信、慈悲、勇猛精进之外，又恪守僧戒，数十年如一日，俱足比丘的资格。我每次访问他之后，走出长安寺，下坡的时候，心中叹羡不置。我诧异："崇德怎么会出这样的一个人？"

外间对他的误解，实在是他的对世间的勇猛精进所招来的。凡对于佛法、佛教、僧人有利的事业，他都关心；不避艰难，不怕麻烦，他都要尽心竭力去计划、维持，或发起。凡和社会发生关系，总难免有招摇、议论，或谣诼。太虚法师的受一部分人的误解，全是他的护法的热心所招来的。但他对于这些误解，绝不关心，始终勇猛精进，直到圆寂。

我在重庆与太虚法师最后的会面，是复员前几天在紫竹林素菜馆。那天我请客，邀在家、出家的七八位好友叙晤，作为对重庆的惜别。我不能忘记的，是我几乎教他开了酒戒。紫竹林的酒杯与茶杯是同样的。酒壶也就用茶壶。席上在家人都喝酒，而出家人之中也有一二人喝酒，我不知道太虚法师喝不喝酒，敬他一杯，看他是否同弘伞法师一样谢绝。大约他那时正和邻席的人谈得热心，没有注意我的敬酒，并不谢绝。我心中纳罕："太虚法师不戒酒的！"既而献樽，太虚法师端起杯子，尽量吸一口，连忙吐出，微笑地说道："原来是酒，我当是茶。"满座大笑起来。我倒觉得十分抱歉，我有侮蔑这位老法师的罪过。倘换了印光法师，我说不定要大受呵斥。但太虚法师微笑置之而已。太虚法师已经不在人间了，这点抱歉还存在我的心头。我只有祝他往生极乐，早证菩提。

卅六年五月九日于杭州

---

[1] 本篇原载1947年5月16日《申报·自由谈》。

胜利还乡记[1]

避寇西窜，流亡十年，终于有一天，我的脚重新踏到了上海的土地。我从京沪火车上跨到月台上的时候，第一脚特别踏得重些，好比同它握手。北站除了电车轨道照旧之外，其余的都已不可复识了。

我率眷投奔朋友家。预先函洽的一个楼面，空着等我们去息足。息了几天，我们就搭沪杭火车，在长安站下车，坐小舟到石门湾去探望故里。

我的故乡石门湾，位在运河旁边。运河北通嘉兴，南达杭州，在这里打一个弯，因此地名石门湾。石门湾属于石门县（即崇德县），其繁盛却在县城之上。抗战前，这地方船舶麇集，商贾辐辏。每日上午，你如果想通过最热闹的寺弄，必须与人摩肩接踵，又难免被人踏脱鞋子。因此石门湾有一句专用的俗语，形容拥挤，叫做“同寺弄里一样”。

当我的小舟停泊到石门湾南皋桥堍的埠头上的时候，我举头一望，疑心是弄错了地方。因为这全非石门湾，竟是另一地方。只除运河的湾没有变直，其他一切都改样了。这是我呱呱坠地的地方。但我十年归来，第一脚踏上故乡的土地的时候，感觉并不比上海亲切。因为十年以来，它不断地装着旧时的姿态而入我的客梦；而如今我所踏到的，并不是客梦中所惯见的故乡！

我沿着运河走向寺弄。沿路都是草棚、废墟，以及许多不相识的人。他们都用惊奇的眼光对我看，我觉得自己好像伊尔文Sketch Book中的Rip Van Winkle[2]。我感情兴奋，旁若无人地与家人谈话：“这里就是

杨家米店，”“这里大约是殷家弄了！”“喏喏喏，那石埠头还存在！”旁边不相识的人，看见我们这一群陌生客操着道地的石门湾土白谈话，更显得惊奇起来。其中有几位父老，向我们注视了一会，和旁人切切私语，于是注目我们的更多，我从耳朵背后隐约听见低低的话声：“丰子恺。”“丰子恺回来了。”但我走到了寺弄口，竟无一个认识的人。因为这些人在十年前大都是孩子，或少年，现在都已变成成人，代替了他们的父亲。我若要认识他们，只有问他的父亲叫什么了。“儿童相见不相识，笑问客从何处来”，这两句诗从前是读读而已，想不到自己会做诗中的主角！

“石门湾的南京路[3]”的寺弄，也尽是草棚。“石门湾的市中心”的接待寺，已经全部不见。只凭寺前的几块石板，可以追忆昔日的繁荣。在寺前，忽然有人招呼我。一看，一位白须老翁，我认识是张兰墀。他是当地一大米店的老主人，在我的缘缘堂建筑之先，他也造一所房子。如今米店早已化为乌有，房子侥幸没有被烧掉。他老人家抗战至今，十年来并未离开故乡，只是在附近东躲西避，苟全性命。石门湾是游击区，房屋十分之八九变成焦土，住民大半流离死亡。像这老人，能保留一所劫余的房屋和一掬健康的白胡须，而与我重相见面，实在难得之至，这可说是战后的石门湾的骄子了。这石门湾的骄子定要拉我去吃夜饭，我尚未凭吊缘缘堂废墟，约他次日再见。

昔年歡宴處
樹高已三丈
復員期
子怪畫
緣二堂画箋
1946

从寺弄转进下西弄，也尽是茅屋或废墟，但凭方向与距离，走到了我家染纺店旁的木场桥。这原来是石桥。我生长在桥边，每块石板的形状和色彩我都熟悉。但如今已变成平平的木桥，上有木栏，好像公路上的小桥。桥堍一片荒草地，染坊店与缘缘堂不知去向了。根据河边石岸上一块突出的石头，我确定了染坊店墙界。这石岸上原来筑着晒布用的很高的木架子。染坊司务站在这块突出的石头上，用长竹竿把蓝布挑到架上去晒的。我做儿童时，这块石头被我们儿童视为危险地带。只有隔壁豆腐店里的王囡囡，身体好，胆量大，敢站到这石头上，而且做个“金鸡独立”。我是不敢站上去的。有一次我央另一个人拉住了手，上去站了一会，下临河水，胆战心惊。终被店里的人看见，叫我回来，并且告诉母亲，母亲警戒我以后不准再站。如今百事皆非，而这块石头依然如故。这一带地方的盛衰沧桑，染坊店、缘缘堂的兴废，以及我童年时的事，这块石头一一亲眼看到，详细知道。我很想请它讲一点给我听。但它默默不语，管自突出在石岸上。只有一排墙脚石，肯指示我缘缘堂所在之处。我由墙脚石按距离推测，在荒草地上约略认定了我的书斋的地址。一株野生树木，立在我的书桌的地方，比我的身体高到一倍。许多荆棘，生在书斋的窗的地方。这里曾有十扇长窗，四十块玻璃。石门湾沦陷前几日，日本兵在金山卫登陆，用两架飞机来炸十八里外的石门县，这十扇玻璃窗都震怒，发出愤怒的叫声。接着就来炸石门湾，一个炸弹落在书斋窗外五丈的地方，这些窗曾大声咆哮。我躲在窗内，幸免于难。这些回忆，在这时候一一浮出脑际。我再请墙脚石引导，探寻我们的灶间的地址。约略找到了，但见一片荒地，草长过膝。抗战后一年，民国二十七〔1938〕年，我在桂林得到我的老姑母的信，说缘缘堂虽毁，烟囱还是屹立。这是“烟火不断”之象。老人对后辈的慰藉与祝福，使我诚心感动。如今烟囱已不知去向。而我家的烟火的确不断。我带了六个孩子（二男四女）逃出去，带回来时变了六个成人，又添了一个八岁的抗战儿子。倘使缘缘堂存在，它当日放出六个小的，今

朝收进六个大的，又加一个小的作利息，这笔生意着实不错！它应该大开正门，欢迎我们这一群人的归来。可惜它和老姑母一样作古，如今只剩一片蔓草荒烟，只能招待我们站立片时而已！大儿华瞻，想找一点缘缘堂的遗物，带到北平去作纪念。寻来寻去，只有蔓草荒烟，遗物了不可得。后来用器物发掘草地，在尺来深的地方，掘得了一块焦木头。依地点推测，大约是门槛或堂窗的遗骸。他髫龄的时候，曾同它们共数晨夕。如今他收拾它们的残骸，藏在火柴匣里，带它们到北平去，也算是不忘旧交，对得起故人了。这一晚我们到一个同族人家去投宿。他们买了无量的酒来慰劳我，我痛饮数十钟，酣然入睡，梦也不做一个。次日就离开这销魂的地方，到杭州去觅我的新巢了。

一九四七年五月十日于杭州作

---

[1] 本篇原载1947年6月24日《天津民国日报》。当时题名《还乡记》。现据作者自编的1957年版《缘缘堂随笔》所收编入。

[2] Rip Van Winkle（《瑞普·凡·温克尔》）是美国作家华盛顿·欧文的《见闻杂记》中的篇名，亦即该篇中的主人公名。

[3] 南京路是上海最热闹的一条路，这里是借喻。

白象[1]

白象是我家的爱猫，本来是我的次女林先家的爱猫，再本来是段老太太家的爱猫。

抗战初，段老太太带了白象逃难到大后方。胜利后，又带了它复员到上海，与我的次女林先及吾婿宋慕法邻居。不知为了什么原因，段老太太把白象和它的独子小白象寄交林先、慕法家，变成了他们的爱猫。我到上海，林先、慕法又把白象寄交我，关在一只无锡面筋的笼里，上火车，带回杭州，住在西湖边上的小屋里，变成了我家的爱猫。

白象真是可爱的猫！不但为了它浑身雪白，伟大如象，又为了它的眼睛一黄一蓝，叫做“日月眼”。它从太阳光里走来的时候，瞳孔细得几乎没有，两眼竟像话剧舞台上所装置的两只光色不同的电灯，见者无不惊奇赞叹。收电灯费的人看见了它，几乎忘记拿钞票；查户口的警察看见了它，也暂时不查了。

白象到我家后，慕法、林先常写信来，说段老太太已迁居他处，但常常来他们家访问小白象，目的是探问白象的近况。我的幼女一吟，同情于段老太太的离愁，常常给白象拍照，寄交林先转交段老太太，以慰其相思。同时对于白象，更增爱护。每天一吟读书回家，或她的大姐陈宝教课回家，一坐倒，白象就跳到她们的膝上，老实不客气地睡了。她们不忍拒绝，就坐着不动，向人要茶，要水，要换鞋，要报看。有时工人不在身边，我同老妻就当听差，送茶，送水，送鞋，送报。我们是间接服侍白象。

有一天，白象不见了。我们侦骑四出，遍寻不得。正在担忧，它偕同一只斑花猫，悄悄地回来了，大家惊喜。女工秀英说，这是招贤寺里的雄猫，说过笑起来。经过一个短促的休止符，大家都笑起来。原来它是到和尚寺里去找恋人去了，害得我们急死。

此后斑花猫常来，它也常去，大家不以为奇。我觉得白象更可爱了。因为它不像鲁迅先生的猫，恋爱时在屋顶上怪声怪气，吵得他不能读书写稿，而用长竹竿来打。后来它的肚皮渐渐大起来了。约摸两三个月之后，它的肚皮大得特别，竟像一只白象了。我们用一只旧箱子，把盖拿去，作为它的产床。有一天，它临盆了，一胎五子，三只雪白的，两只斑花的。大家称庆，连忙叫男工樟鸿到岳坟去买新鲜鱼来给它调将。女孩子们天天冲克宁奶粉给它吃。

小猫日长夜大，二星期之后，都会爬动。白象育儿耐苦得很，日夜躺卧，让五个孩子纠缠。它的身体庞大，在五只小猫看来，好比一个丘陵。它们恣意爬上爬下，好像西湖上的游客爬孤山一样。这光景真是好看！

不料有一天，一只小花猫死了。我的幼儿新枚，哭了一场，拿一条美丽牌香烟的匣子，当作棺材，给它成殓，葬在西湖边的草地中。余下的四只，就特别爱惜。我家有七个孩子，三个在外，四个在杭州，他们就把四只小猫分领，各认一只。长女陈宝领了花猫，三女宁馨、幼女一吟、幼儿新枚，各领一只白猫。这就好比乡下人把孩子过房给庙里的菩萨一样，有了“保佑”，“长命富贵”。大约因为他们不是菩萨，不能保佑；过一会，一只小白猫又死了。剩下三只，一花二白，都很健康，看看已能吃鱼吃饭，不必全靠吃奶了。白象的母氏劬劳，也渐渐减省。它不必日夜躺着喂奶，可以随时出去散步，或跳到女孩子们的膝上去睡觉了。女孩子们笑它：“做了母亲还要别人抱？”它不理，管自睡在人家怀里。

有一天，白象不回来吃中饭。“难道又到和尚寺里去找恋人了？”大家疑问。等到天黑，终于不回来。秀英当夜到寺里去寻，不见。明天，又不回来。问题严重起来，我就写二张海报：“寻猫：敝处走失日月眼大白猫一只。如有仁人君子觅得送还，奉酬法币十万元。储款以待，决不食言。××路××号谨启。”过了两天，有邻人来言，“前几天看见一大白猫死在地藏庵与复性书院之间的水沼里，恐怕是你们的。”我们闻耗奔丧，找不到尸体。问地藏庵里的警察，也说不知；又说，大概清道夫取去了。我们回家，大家沉默志哀，接着就讨论它的死因。有的说是它自己失脚落水，有的说是顽童推它下水，莫衷一是。后来新枚来报告，邻家的孩子曾经看见一只大白猫死在水沼上的大柳树根上。后来被人踢到

水沼里。孩子不会说谎，此说大约可靠。且我听说，猫不肯死在家里，自知临命终了，必远行至无人处，然后辞世。故此说更觉可靠。我觉得这点“猫性”，颇可赞美。这有壮士风，不愿死户牖下儿女之手中，而情愿战死沙场，马革裹尸。这又有高士风。不愿病死在床上，而情愿遁迹深山，不知所终。总之，白象确已不在“猫间”了！

白象失踪的第二天，林先从上海来杭。一到，先问白象。骤闻噩耗，惊惶失色。因为她原是受了段老太太之托，此番来杭将把白象带回上海，重归旧主的。相差一天，天缘何悭！然而天实为之，谓之何哉。所幸它还有三个遗孤，虽非日月眼，而壮健活泼，足以承继血统。为防损失，特把一匹小花猫寄交我的好友家。其余两匹小白猫，常在我的身边。每逢我架起了脚看报或吃酒的时候，它们爬到我的两只脚上，一高一低，一动一静，别人看见了都要笑。我倒已经习以为常，似觉一坐下来，脚上天生成有两只小猫的。

一九四七年五月二十七日于杭州作

---

[1] 本篇曾连载于1947年5月30日至6月1日《申报·自由谈》。

宴会之苦[1]

复员返杭后数月，杭州报纸上给我起了一个诨名，叫做“三不先生”。那记者说，我在战前是“三湾先生”，因为住过石门湾、江湾、杨柳湾（嘉兴）；胜利后变了“三不先生”，因为不教书、不讲演、不宴会。（见卅六〔1947〕年五月某日《正报》）

“三不先生”这诨名，字面上倒也很雅致，好比欧阳修的“六一居士”之类。但实际上很苦，决不如欧阳修的“书一万卷，金石一千卷，琴一张，棋一局，酒一壶，人一个”的风雅。我的不教书，不讲演，实在是为了流亡十年之后，身体不好，学殖荒芜，不得已而如此。或有人以为我已发国难财或胜利财，看不起薪水，所以不屑教书，那更不然。我有子女七人，四人已经独立，我的担负较轻；而版税画润所入，暂时足以维持简朴的生活，不必再用薪水，所以暂不教书，这是真的。至于不宴会，我实在是生怕宴会之苦。希望我今生永不参加宴会。

宴会，不知是谁发明的，最不合理的一种恶剧！突然要集许多各不相稔的人，在指定的地方，于指定的时间，大家一同喝酒，吃饭，而且抗礼或谈判。这比上课讲演更吃力，比出庭对簿更凶！我过去参加过多次，痛定思痛，苦况历历在目。

接到了请帖，先要记到时日与地点，写在日历上，或把请帖揭在座右，以防忘记。到了那一天早晨，我心上就有一件事，好比是有一小时教课，而且是最不欢喜教的课。好比是欠了人钱，而且是最大的一笔债。若是午宴，这上午就忐忑不安；若是夜宴，这整日就瘟头瘟脑，不

能安心做事了。到了时刻，我往往准时到场。并非励行新生活，却是俗语所说，“横竖要死，早点爬进棺材里。”可是这一准时，就把苦延长了。我最初只见主人，贵客们都没有到。主人要我坐着，遥遥无期地等候。吃了许多茶，许多烟，吃得舌敝唇焦，饥肠辘辘，贵客们方始陆续降临。每来一次，要我站起来迎迓一次，握手一次，寒暄一次。他们的手有的冰冷的，有的潮湿的，有的肉麻的，还有用力很大，捏得我手痛的。他们的寒暄各人各样，意想不到。我好比受许多试官轮流口试，答话非常吃力。最吃力的，还是硬记各人的姓。主人介绍“这是王先生”的时候，我精神十分紧张，用尽平生的辨别力和记忆力，把“王”字和这脸孔努力设法联系。否则后来忘记了，不便再问“你到底姓啥”？若不再问，而用“喂，喂”“你，你”，又觉得失敬。这种时候，我希望每人额上用毛笔写一个字。姓王的就像老虎一样写一“王”字。这便可省却许多脑力。一桌十二三人之中，往往有大半是生客。一时要把八九个姓和八九只脸孔设法联系，实在是很伤脑筋的一件苦工！我在广西时，这一点苦头吃得少些。因为他们左襟上大家挂一个徽章，上面写出姓名。忘记了的时候，只要假装同他亲昵，走近去用眼梢一瞥，又记得了。但入席之后，围坐在大圆桌的四周的时候，此法又行不通，因为字太小了。若是忘记对座的人的姓，距离大圆桌的直径，望去看不清楚，又不便离席，绕道到对面去检阅襟章。若是忘记了邻座的人的姓，距离虽近而方向不好，也不便弯转头去看他的胸部。故广西办法虽好，总不及额上写字的便利。

入席以后，恶剧的精彩节目来了。例如午宴，入席往往是下午两点钟，肚子饿得很了。但不得吃菜吃饭。先拿起杯来，站起身来，谢谢主人，喝一杯空肚酒，喝得头晕眼花。然后“请，请”，大家吃菜。这在我是一件大苦事。因为我平生不曾吃过肉。猪肉，牛肉，羊肉一概不吃。抗战前十年是吃净素的。逃难后开戒吃了鱼，但猪油烧的鱼仍不能下

咽。因为我有一种生理的习惯，怕闻猪油及肉类的气味。这点，主人大都晓得，特为我备素菜。两三盆素菜，香菇竹笋之类，价格最高而我所最不欢喜吃的素菜，放在我的面前。“出力不讨好”这一念已经使我不快，何况各种各样的荤腥气味，时时来袭我的嗅觉。——这原是我个人因了特殊习惯而受的苦，不可算在“宴会之苦”的公帐上。但我从旁参观其他的人吃菜的表演，设身处地，我相信他们也有种种苦难。圆桌很大，菜盆放在中央，十二三只手臂辐辏拢来，要各凭两根竹条去攫取一点自己所爱吃的东西来吃，实在需要最高的技术！有眼光，有腕力，看得清，夹得稳，方才能出手表演。这好比一种合演的戏法！“戏法人人会变，各有巧妙不同”。我看见有几个人，技术非常巧妙。譬如一盆虾仁，吃到过半以后，只剩盆面浅浅的一层。用瓢去取，虾仁不肯钻进瓢里，而被瓢推走，势将走出盆外。此时最好有外力帮助，从反对方向来一股力，把虾仁推入瓢中。但在很客气的席上，自己不便另用一手去帮，叫别人来帮，更失了彬彬有礼的宴会的体统。于是只得运用巧妙的技术。大约是先下观察功夫，看定了哪处有一丘陵，就对准哪处，用迅雷不及掩耳的势力，将瓢一攫。技术高明的，可以攫得半瓢；技术差的，也总有二三粒虾仁入瓢，缩回手去的时候不伤面子。因为此种表演，为环桌二十余只眼睛所共睹，而且有人替你捏两把汗。如果你技术不高明，空瓢缩回，岂不是在大庭广众之中，颜面攸关呢！

我在宴会席上，往往呆坐，参观各人表演吃菜。我常常在心中惊疑：请人吃饭，为什么一定要取这种恶作剧的变戏法的方式呢？为什么数千年来没有人反对或提倡改革呢？至此我又发生了一个大疑问：“食色性也”。“饮食男女，人之大欲也”。圣贤把这两件事体并称，足证它们在人生具有同等的性状与地位。何以人生把“色”隐秘起来，而把“食”公开呢？要隐秘，大家隐秘；要公开，大家公开！如果大家公开办不到，不如大家隐秘。因为这两件事，从其丑者而观之，两者都是丑

态。吃饭一事，假如你是第一次看见，实在难看得很；张开嘴巴来，露出牙齿来，伸出舌头来，把猪猡的肾肠，鸡鸭的屁股之类的东西拼命地塞进去，“结格结格”地咀嚼，淋淋漓漓的馋涎，这实在是见人不得的事！何以大家非但不隐秘，又且公开表演呢？

“不以人废言”，我不忘记周作人的两句话：“人是由动物‘进化’的”，“人是由‘动物’进化的”。前句强语气在“进化”二字，所以人“异于禽兽”。后句强语气在“动物”二字，所以人与动物一样有食欲性欲。这是天经地义。但在习惯上，前者过分地隐秘，甚至说也说不得；后者过分地公开，甚至当作礼节，称为“宴会”。这实在是我生一大疑问。隔壁招贤寺里的弘伞法师，每天早晨吃一顿开水，正午吃一顿素饭。一天的饮食问题就解决。他到我家来闲谈的时候，不必敬烟，不必敬茶，纯粹的谈话。我每逢看到这位老和尚，常常作这样的感想：人是由“动物”进化的，“动物欲”当然应该满足；做和尚的只有一种“动物欲”，也当然要满足。但满足的方式，越简单越好，越隐秘越好。因为这便是动物共通的下等欲望，不是进化的文明人的特色，所以不值得公开铺张的。做和尚的能把唯一的动物欲简单迅速地满足，而致全力于精神生活，这正是真的和尚，也正是最进化的人。和尚原作别论，不必详说。总之，两种“动物欲”的“下等”程度即使有高低之差，不能如我前文所说“要隐秘大家隐秘，要公开大家公开”。但饮食一事，不拘它下等得如何高尚，至少不值得大事铺张，公开表演。根据这理论，我反对宴会，嫌恶宴会。

“三不先生”的资格，我也许不能永久保有。但至少，不宴会的“一不先生”的资格，我是永远充分具备的。

卅六年五月卅一日于杭州作

[1] 本篇曾载1947年7月1日《论语》第132期《吃的专号》。编入1957年版《缘缘堂随笔》时，作者曾加以修饰删改，改题为《宴会》。现采用其修饰之处。余处据最初发表稿。

访梅兰芳[1]

复员返沪后不久，我托友介绍，登门拜访梅兰芳先生。次日的《申报·自由谈》中曾有人为文记载，并登出我和他合摄的照片来，我久想自己来写一篇访问记：只因意远言深，几次欲说还休。今夕梅雨敲窗，银灯照壁；好个抒情良夜，不免略述予怀。

我平生自动访问素不相识的有名的人，以访梅兰芳为第一次。阔别十年的江南亲友闻知此事，或许以为我到大后方放浪十年，变了一个“戏迷”回来，一到就去捧“伶王”。其实完全不然。我十年流亡，一片冰心，依然是一个艺术和宗教的信徒。我的爱平剧〔京剧〕是艺术心所迫，我的访梅兰芳是宗教心所驱，这真是意远言深，不听完这篇文章，是教人不能相信的。

我的爱平剧，始于抗战前几年，缘缘堂初成的时候，我们新造房子，新买一架留声机。唱片多数是西洋音乐，略买几张梅兰芳的唱片点缀。因为“五四”时代，有许多人反对平剧，要打倒它，我读了他们的文章，觉得有理，从此看不起平剧。不料留声机上的平剧音乐，渐渐牵惹人情，使我终于不买西洋音乐片子而专买平剧唱片，尤其是梅兰芳的唱片了。原来“五四”文人所反对的，是平剧的含有封建毒素的陈腐的内容，而我所爱好是平剧的夸张的象征的明快的形式——音乐与扮演。

西洋音乐是“和声的”（harmonic），东洋音乐是“旋律的”（melodic）。平剧的音乐，充分地发挥了“旋律的音乐”的特色。试看：它没有和声，没有伴奏（胡琴是助奏），甚至没有短音阶〔小音

阶〕，没有半音阶，只用长音阶〔大音阶〕的七个字（独来米法扫拉西），能够单靠旋律的变化来表出青衣、老生、大面等种种个性。所以听戏，虽然不熟悉剧情，又听不懂唱词，也能从音乐中知道其人的身分，性格，及剧情的大概。推想当初创作这些西皮二黄的时候，作者对于人生情味，一定具有异常充分的理解；同时对于描写音乐一定具有异常敏捷的天才，故能抉取世间贤母、良妻、忠臣、孝子、莽夫、奸雄等各种性格的精华，加以音乐的夸张的象征的描写，而造成洗练明快的各种曲调，颠扑不破地沿用到今日。抗战以前，我对平剧的爱好只限于听，即专注于其音乐的方面，故我不上戏馆，而专事收集唱片。缘缘堂收藏的百余张唱片中，多数是梅兰芳唱的。廿六〔1937〕年冬，这些唱片与缘缘堂同归于尽；胜利后重置一套，现已近于齐全了。

我的看戏的爱好，还是流亡后在四川开始的。有一时我旅居涪陵，当地有一平剧院，近在咫尺。我旅居无事，同了我的幼女一吟，每夜去看。起初，对于红袍进，绿袍出，不感兴味。后来渐渐觉得，这种扮法与演法，与其音乐的作曲法同出一轨，都是夸张的，象征的表现。例如红面孔一定是好人；白面孔一定是坏人；花面孔一定是武人；旦角的走路像走绳索；净角的走路像拔泥脚……凡此种种扮演法，都是根据事实加以极度的夸张而来的。盖善良正直的人，脸色光明威严，不妨夸张为红；奸邪暴戾的人，脸色冷酷阴惨，不妨夸张为白；好勇斗狠的人，其脸孔峥嵘突厄，不妨夸张为花。窈窕的女人的走相，可以夸张为一直线。堂堂的男子的踏大步，可以夸张得像拔泥足。……因为都是根据写实的，所以初看觉得奇怪，后来自会觉得当然。至于骑马只要拿一根鞭子，开门只要装一个手势等，既免啰苏繁冗之弊，又可给观者以想象的余地。我觉得这比写实的明快得多。

从此，我变成了平剧的爱好者；但不是戏迷，不过欢喜听听看看而

已。戏迷的倒是我的女孩子们。我的长女陈宝，三女宁馨，幼女一吟，公余课毕，都热中于唱戏。就中一吟迷得最深，竟在学校游艺会中屡次上台扮演青衣。俨然变成了一个票友。因此我家中的平剧空气很浓。复员的时候，我们把这种空气当作行李之一，从四川带回上海。到得上海，适逢蒋主席六十诞辰，梅兰芳演剧祝寿。我们买了三万元一张的戏票，到天蟾舞台去看。抗战前我只看过他一次，那时我不爱京戏，印象早已模糊。抗战中，我得知他在上海沦陷区坚贞不屈，孤芳自赏；又有友人寄到他的留须的照片。我本来仰慕他的技术，至此又赞佩他的人格，就把照片悬之斋壁，遥祝他的健康。那时胜利还渺茫，我对着照片想：无常迅速，人寿几何，不知梅郎有否重上氍毹之日，我生有否重来听赏之福！故我坐在天蟾舞台的包厢里，看到梅兰芳在《龙凤呈祥》中以孙夫人之姿态出场的时候，连忙俯仰顾盼，自拊其背，检验是否做梦。弄得邻座的朋友莫名其妙，怪问“你不欢喜看梅兰芳的”？后来他到中国大戏院续演，我跟去看，一连看了五夜。他演毕之后，我就去访他。

我访梅兰芳的主意，是要看看造物者这个特殊的杰作的本相。上帝创造人，在人类各部门都有杰作，故军政界有英雄，学术界有豪杰。然而他们的法宝，大都全在于精神，而不在于身体。即全在于运筹、指挥、苦心、孤诣的功夫上，而不在于声音笑貌上。（所以常有闻名向往，而见面失望的。）只有“伶王”，其法宝全在于身体的本身上。美妙的歌声，艳丽的姿态，都由这架巧妙的机器——身体——上表现出来。这不是造物者的“特殊”的杰作吗？故英雄豪杰不值得拜访，而伶王应该拜访，去看看卸妆后的这架巧妙的机器的本相看。

一个阳春的下午，在一间闹中取静的洋楼上，我与梅博士对坐在两只沙发上了。照例寒暄的时候，我一时不能相信这就是舞台上的伶王。

只从他的两眼的饱满上，可以依稀仿佛地想见虞姬、桂英的面影。我细看他的面孔，觉得骨子的确生得很好，又看他的身体，修短肥瘠，也恰到好处。西洋的标准人体是希腊的凡奴司〔维纳斯〕（Venus），在中国也有她的石膏模型流行。我想：依人体美的标准测验起来，梅郎的身材容貌大概近于凡奴司，是具有东洋标准人体的资格的。他很高兴和我说话，他的本音宏亮而带粘润。由此也可依稀仿佛地想见“云敛晴空，冰轮乍涌”和“孩儿舍不得爹爹”的音调。

从他的很高兴说话的口里，我知道他在沦陷期中如何苦心地逃避，如何从香港脱险。据说，全靠犯香港的敌兵中，有一个军官，自言幼时曾由其母亲带去看梅氏在东京的演戏，对他有好感，因此幸得脱险。又知道他的担负很重，许多梨园子弟都要他赡养，生活并不富裕。这时候他的房东正在对他下逐客令，须得几根金条方可续租。他慨然地对我说，“我唱戏挣来的钱，哪里有几根金条呢！”我很惊讶，为什么他的话使我特别感动。仔细研究，原来他爱用两手的姿势来帮助说话；而这姿势非常自然，是普通人所做不出的！

然而当时使我感动最深的，不是这种细事，却是人生无常之恸。他的年纪比我大，今年五十六[2]了。无论他身体如何好，今后还有几年能唱戏呢？上帝手造这件精妙无比的杰作十余年后必须坍损失效；而这坍损是绝对无法修缮的！政治家可以奠定万世之基，使自己虽死犹生；文艺家可以把作品传之后世，使人生短而艺术长。因为他们的法宝不是全在于肉体上的。现在坐在我眼前的这件特殊的杰作，其法宝全在这六尺之躯；而这躯壳比这茶杯还脆弱，比这沙发还不耐用，比这香烟罐头（他请我吸的是三五牌）还不经久！对比之下，使我何等地感慨，何等地惋惜！于是我热忱地劝请他，今后多灌留声片，多拍有声有色的电影，唱片与电影虽然也是必朽之物，但比起这短短的十余年来，永久得

多，亦可聊以慰情了。但据他说，似有种种阻难，亦未能畅所欲为。引导我去访的，是摄影家郎静山先生，和身带镜头的陈鸳骥盛学明两君。两君就在梅氏的院子里替我们留了许多影。摄影毕，我告辞。他和我握手很久。手相家说：“男手贵软，女手贵硬。”他的手的软，使我吃惊。

与郎先生等分手之后，我独自在归途中想：依宗教的无始无终的大人格看来，艺术本来是昙花泡影，电光石火，霎时幻灭，又何足珍惜！独怪造物者太无算计；既然造得这样精巧，应该延长其保用年限；保用年限既然死不肯延长，则犯不着造得这样精巧；大可马马虎虎草率了事，也可使人间减省许多痴情。

唉!恶作剧的造物主啊！忽然黄昏的黑幕沉沉垂下，笼罩了上海市的万千众生。我隐约听得造物主之声：“你们保用年限又短一天！”

卅六年六月二日于杭州作

---

[1] 本篇曾连载于1947年6月6日、7日、8日、9日《申报·自由谈》。

[2] 梅兰芳生于1894年。当时应为五十三岁。

假辫子[1]——答《漫画阿Q正传》读者

抗战开始前数月，我画了一册《漫画阿Q正传》。正在刊印，战争开始，我逃到大后方，此画原稿在上海南市的印刷店内被毁。我在大后方重画一遍，遥寄上海开明书店，在孤岛上海出版；在大后方也有土纸印的本子流行。我住在遵义的时候，《贵州日报》上有一天登出一篇关于此书的批评。前面是称赞我画得好；后面说，不过有一点错误，就是第十二图正在用哭丧棒打阿Q的假洋鬼子多了一条辫子。评者说假洋鬼子的辫子明明是在留东的时候早已剪了的；为此，他的老婆跳了三回井。为什么这第十二图中给他画了一条辫子呢?末了很客气，他说这小小的笔误，本来无关大体，只因爱护我的画，所以提出来说，希望这画册尽善尽美云云。

我一看这评文，就知道他评错了。因为我作画时把鲁迅先生的原文读过多遍，很熟悉。我记得假洋鬼子回国后是装一条假辫子的。所以我的画并没有画错。只是画里的辫子看不出真假，因此引起误会。鲁迅先生原文里说：“阿Q尤其深恶而痛绝之的，是他的一条假辫子，辫子而至于假，就是没有做人的资格。他的老婆不跳第四回井，也不是好女人。”（见第三章《优胜记略》。）我就写一篇答辩，也登在《贵州日报》上。末了说，我没有把装假辫子的一段文字摘录在画旁，因此引起读者误会，也是难怪的云云。

昨天，开明书店徐调孚兄转来一封信，是同样的批评。我想战时的

《贵州日报》是不普遍的；这画集的读者中，这样误解的人也许还有，因此我又写这一篇登在《申报》上，免得再有人误会。

误会的原因，固然是读者没有细读鲁迅先生原文，而我没有把假辫子一段摘录画旁的原故。但今天我又想起另外一个重要原因：读者大都是未满三十六岁的人，即生在民国时代的人，根本没有亲见过“假辫子”这件东西。所以即使细读原文，看见过上述这一段文字，也马马虎虎读过，留下的印象不深，便容易忘记。这真是“难怪”的。

我是十五岁的时候剪辫子的，我看见过假辫子。在四十岁以下的人（四十岁以上的人看见，一定忘记了）面前，我可以吹一吹牛。这是用假发做的一条辫子，缀在帽子的后面，连帽戴上，看不出真假。但切不可脱帽。装假辫子的人，有两种：一种是从外国回来的人，一种是被人捉奸把辫剪去的人。假洋鬼子便是属于第一种的。我小时候，我乡这两种人都有。属于第一种的，是小学里的俞先生。他是从外乡请来教英文及唱歌的。他曾经留学日本，把辫剪去。回国后在街上走路，人都要指点嘲笑，背后常有人喊“偷老婆的！”他因此装一条假辫子，以免麻烦。那时候吾乡初有　“香洋肥皂”，人们把它装在袋里，挂在襟上，当作香牌。而俞先生竟用香洋肥皂洗脚。此事盛传全镇，大家认为此人“没淘剩[2]”，其辫子多分是偷老婆而被剪，不见得是留学而剪脱的，果然不久他就不容于石门湾，打打铺盖，拖着假辫子回外乡去。

属于第二种的，是烂污阿二。他是我乡一个流氓，其名字由“撒烂污”一语得来，其人可想而知。烂污阿二同一个有夫之妇嬲姘头。女人被丈夫痛打，自己寻死，丈夫和地方上的人把烂污阿二捉来，把他和死尸两人脱光衣裳，用索子捆在一起，关闭在一间空屋里。这正是炎夏天气。关了三天放出来时，烂污阿二没有死，但浑身是烂肉和蛆虫，又少了一条辫子。

烂污阿二为了有碍观瞻，装一条假辫子。他夏天也戴帽子。另有个叫做钟庆和的，也是流氓，故与烂污阿二要好。两人常常戏耍。烂污阿二看见钟庆和，当众高声向他招呼：“庆和吃过了吗?”但说时鼻子闭紧，把“庆和”二字读作 “吃污”，全句就变成：“吃污（吾乡称屎曰污）吃过了吗?”众人大笑。庆和受了这嘲弄，不作一声，飞奔过去揭他的帽子，连假辫子一起揭下。众人又大笑。庆和要把帽子连辫子抛到屋上，烂污阿二跪下来讨饶，一幕戏方始演毕。——这很像是鲁迅先生《阿Q正传》里的材料。现在因了答辩假辫子问题，使我得重温儿时的旧梦。

卅六年六月五日于杭州作

---

[1] 本篇曾连载于1947年6月10日、11日《申报·自由谈》。

[2] 没淘剩，作者家乡话，意即没出息。

端阳忆旧[1]

我写民间生活的漫画中，门上往往有一个王字。读者都不解其意。有的以为这门里的人家姓王。我在重庆的画展中，有人重订一幅这类的画，特别关照会场司订件的人，说：“请他画时在门上改写一个李字。因为我姓李。”这买画人把画当作自己家里看，其欣赏态度可谓特殊之极！而我的在门上写王字，也可说是悖事之至！因为这门上的王字原是端五日正午用雄黄酒写上的。我幼时看见我乡家家户户如此，所以我画如此。岂知这办法只限于某一地带；又只限于我幼时，现在大家懒得行古之道了。许多读者不懂这王字的意思，也是难怪的。

我幼时，即四十余年前，我乡端午节过得很隆重：我的大姐一月前头就制“老虎头”，预备这一天给自家及亲戚家的儿童佩带。染坊店里的伙计祁官，端午的早晨忙于制造蒲剑：向野塘采许多蒲叶来，选取最像宝剑的叶，加以剑柄，预备正午时和桃叶一并挂在每个人的床上。我的母亲呢，忙于“打蚊烟”和捉蜘蛛：向药店买一大包苍术白芷来，放在火炉里，教它发出香气，拿到每间房屋里去熏。同时，买许多鸡蛋来，在每个的顶上敲一个小洞，放进一只蜘蛛去，用纸把洞封好，把蛋放在打蚊烟的火炉里煨。煨熟了，打开蛋来，取去蜘蛛的尸体，把蛋给孩子们吃。到了正午，又把一包雄黄放在一大碗绍兴酒里，调匀了，叫祁官拿到每间屋的角落里去，用口来喷。喷剩的浓雄黄，用指蘸了，在每一扇门上写王字；又用指捞一点来塞在每个孩子肚脐眼里。据说，老虎头、桃叶、蒲剑可以驱邪；蜘蛛煨蛋可以祛病；苍术白芷和雄黄可以驱除毒虫及毒气。至于门上的王字呢，据说是消毒药的储蓄；日后如有人被蜈蚣毒蛇等咬了，可向门上去捞取一点端午日午时所制的良药来，敷上患

处，即可消毒止痛云。

世相无常，现在这种古道已经不可多见，端阳的面目全非昔比了。我独记惦门上这个王字。并非要当作DDT用，却是为了画中的门上的点缀。光裸裸的画一扇门，怪单调的；在门上画点东西呢，像是门牌，又不好看。唯有这个王字，既有装饰的效果，又有端阳的回想与纪念的意味。从前日本废除纸伞而流行“蝙蝠伞”（就是布制的洋伞）的时候，日本的画家大为惋惜。因为在直线形过多的市街风景中，圆线的纸伞大有对比作用，有时一幅市街风景画全靠一顶纸伞而生色；而蝙蝠伞的对比效果，是远不及纸伞的。现在我的心情，正与当时的日本画家相似。用实利的眼光看，这事近于削足适履。这原是“艺术的非人情”。

---

[1] 本篇原载1947年6月23日《申报·自由谈》。

重庆觅屋记[1]

三十一〔1942〕年的重庆，房荒的程度比胜利复员后的京、沪、杭更高。那时我不顾一切，冒昧地从遵义移家到重庆。现在回想，着实替当时的自己担心。但在当时，铤而走险已成习惯，满不在乎的。

那时候，我家的大儿女们，已都住宿学校，家里只剩两个小儿女，连我夫妇，一共四人。四人还不敢一同走，分作两批，把我妻及一幼儿暂留在遵义，我带一小女孩和行李先赴重庆，住在朋友人家，着手觅屋。

这朋友住在重庆郊外，因为来得早，优先地租得房屋，竟有一间空室可暂借我住。不过他们去晒衣服，必须走过我们的住室。

不久，我在附近找到了一间楼面，楼底下是店铺，楼上划分两间，后楼已有一家租住，我就住了前楼。到这时候，才写信去叫其余的两人来归。大小四口，住一方丈半的前楼，在当时的重庆，已经算得其所哉了。可是楼矮得很，站在楼窗前，额骨上面就是屋檐。这已是四月中。重庆夏日的炎威，到处闻名。旁人忠告我，再过一个月，此屋如火坑，即使你不怕热，恐要发痧生病。我着急得很，四处托人物色，终于在五月初找到了附近一间坟庄屋，如获至宝。

这坟庄屋位在重庆的郊外。附近荒坟累累，墓木森森。房子倒有两起。一起是房东自己住的，另一起是三开间平屋。中间供着牌位，死气沉沉，非人所居；东间另有一家租住，我就住了西间。泥墙很厚，足有二尺。四周并无窗子，只有三十二开本大小的一个天窗。因此室中幽暗

阴凉。介绍人说，在这屋里过夏，倒是好的。这无异一个山洞，我不惯穴居，而且要求光明。我在屋上添开了一排天窗，好比装了日光灯，皆大欢喜。

我在重庆开个画展，得了五万多法币。就拿出四万元来，在附近租地造两间小屋。屋快造好，方始和房东来往。我知道他有一个儿子在中学读书，他的家教很严。他家的工人说，他教儿子，常把儿子吊在树上，用鞭子抽。

不久我的小屋落成，我乔迁了。我向房东和邻家告别。邻家也是一个文化人，分手以后，互相往还，反比邻居时亲近了。这正是盛夏，重庆的太阳大肆炎威的时候。街上发生了一件命案，是儿子毒死了老子。据说，最近有一家，老子重伤风，到医院里看，医生给他一包药粉，叫他次日早晨空肚里用开水送下。他拿了药粉回家，放在床前桌上。儿子偷将毒药调换。这毒药是以前儿子腿上生疮时医生给他洗疮用的。次日早晨老子醒来，倒一杯开水，将药送下。忽然四肢发痉，不省人事。赶速叫滑竿抬到医院里看。没有抬到医院门口，病人已经在滑竿上气绝了。

我家的人听了这新闻，当作报上看见的一样，评论一回，叹息一回而已。后来又知道了死者的姓名，才惊奇起来。原来死者就是我们以前的房东！过了三天，我冒了太阳，去访我的邻居。走到门口，看见许多人正在进进出出，大家以手掩鼻。我起初不解其意，走到了门口，忽然闻着一阵臭气，倒退了几步。这种臭气的滋味，我们的笔难以形容：好像粪臭，但比粪臭新鲜；好比屁臭，但比屁臭得浓烈；好比咸鲞臭，但比咸鲞臭更入味；好比绍兴人常吃的霉千张臭，但比霉千张臭得更动人；好比臭豆腐干臭，但比臭豆腐干臭得更腥气——总之，把粪、屁、咸鲞、霉千张、臭豆腐干五种东西放在一起，嗅它们的总和，大约可以

懂得我那时所闻到的那种臭气了。我恍然大悟，这是死人臭！我想：定是打官司，尸体还停在屋中。我连忙向后转。我十分同情于我的邻居，不知他们一家是否与尸为邻。重庆的炎夏的太阳晒在头上，异味的臭气进入鼻孔，我头晕眼花起来。我在路上走进一个做医生的朋友人家去休息。医生给我吃几颗仁丹。

后来我才知道，那人家的亲族，有的主张告官，有的反对，争论了好几天，终于没有告官，私自买棺成殓。但尸体停了数天，烂得面目模糊，身上遍是蛆虫。屋里烧了好几炉檀香，仍是不可向迩。而停尸的屋，正是我以前所住的屋的中央一间，供牌位的一间。我的邻居竟是与尸为邻。在房荒严重的重庆，他虽欲暂避，竟无可投奔，只得密密地关闭了与中间相通的门，从后门进出。幸而如我以前所说，这屋泥墙有二尺多厚，四周没有窗子而开天窗，故那种臭气，没有侵入他的室中。但生受了好几天的嫌恶与恐怖。

我想假如我的小屋迟一点落成，又如房东家的命案早一点发生，我也必须与尸为邻。我又想：虽说逃难中颠沛流离，我比前线上的兵士究竟好得多。战场上尸横遍野，夏日臭气熏天。兵士们倘得饱尝那种“五味调和”的臭气，而自己不变成尸体，还是极大的幸福呢！

一九四七年作

---

[1] 本篇原载1947年9月1日《天津民国日报》。当时题名为《陪都觅屋记》，现据作者自编的1957年版《缘缘堂随笔》。

防空洞中所闻[1]

南宁将失守的前两个月，宜山的警报像课程表一样排定：上午八时起一次，下午二时起一次。我在浙江大学教课。我的课，艺术欣赏与艺术教育，排在下午二时。这一学期中，我只上过一次课，其余的都被警报放假了。放假是先生的幸福。尤其是我，从家里到学校，要走三四里崎岖不平的路，走到时气喘汗流，讲不得课。放假在我应是很大的幸福。但在那时候，这幸福并不大。因为不上教室，就得上防空洞，防空洞的路也很崎岖。只是上教室要唱独脚戏，讲自己并不高兴讲的话；而上防空洞，没有这种苦处，倒可选几个相识或不相识的人，随意谈天，自得其乐。有时“联络感情，交换知识”，有时“奇文共欣赏，疑义相与析”，那时我想：上防空洞比上教室更有意义。

警报规定来，而飞机难得来。因此我进洞以后，恐怖的心情少，而谈天的兴味多。在最初，有许多胆大的人，经验了这情形，便懒得上防空洞，而冒险住在家里。结果便宜了他们，他们便自豪。后来有一次，飞机真个来了，而且炸死了许多人。从此以后，自豪的人便不敢再豪，警报一响，大家按时入洞。因此入洞一事，渐渐成了定规，竟同上课一样。有时大家诧异：“今天皮包小姐为什么还不来？”话未说完，那小姐果然挟了那皮包姗姗而来。“今天大块头一家为什么还不来？”东张西望，“啊，原来大块头一家今天坐在里面的洞里！”

我入防空洞，最初带一册书，后来废止了。因为我觉得和同洞人闲谈，比读死书有意思得多。我不欢喜找熟识的同洞人谈天，而欢喜找不相识的同洞人谈天。在洞内，不比在路上，素不相识的人，都可以随便

招呼，而且一招呼就很亲热。我往往选定一个对象，预先估量这人是什么路道，有过怎样的生涯的，然后去同他攀谈。

我虽然没有学过相面，然而我的估量，大都近似。有一次，我在同洞的人中注意到了一个瘦长的中年人。他的脸色特别忧愁，他的态度特别严肃。入洞他总是最早，出洞他总是最迟。在洞中，有一次他忽然站起来摇手，制止别人谈话："静些，静些！外面好像有飞机的声音呢！"其实是旁边一个胖子躺在石上打眠鼾的声音。有一次，他旁边一位国文教师，手里捧着一册唐诗，用鼻音扯起了调子哼诗。他愁眉不展了好久，终于向他开口："啊呀，你不要这样念诗呀！这声音很像飞机呢！"我看中了这位中年人，同他攀谈起来。我料量他一定有着恐怖的经验，受过很大的刺激。结果不出我之所料，他告诉我这样的故事：

他是江西人，在广州营商的，家中原有一妻一子。子三岁的时候，广州警报频仍，而且炸得很凶。每天，他担了被头和食篮，他的夫人背了三岁的儿子，逃进防空洞去。

有一天，警报发得迟了一点，他们没有进洞，炸弹已经下来。响声震地，烟雾漫天！许多人在入洞的路上被炸死了，血肉横飞，溅到他们的身上和脸上，而他们俩幸未吃着弹片，九死一生地逃进了洞中，他们俩到得洞中，一面喘息，一面揩拭脸上、衣上的别人的血肉。幸而洞中黑暗，看不出形色，免得惨不忍睹。他忽然想起了他夫人背上的娇儿，料他身上也有别人的血肉，就用手去摸。不摸则已，一摸，啊呀！娇儿的头哪里去了？旁人用电筒来照，一个无头的孩子紧紧地缚住在他母亲的背上！

他夫妇二人哭得晕去。幸赖旁人救护劝慰，得在警报解除后担了被头和食篮，背了无头的孩子，啼啼哭哭的出洞。他们想回家去殓葬这娇

儿。岂知走近门巷，但见一片烟火，家已不知去向了！他们俩只得跟了许多无家可归的人，到临时避难所去息足。他的夫人，至此眼泪已经哭完，不知所云了。幸有一条被头，铺在檐下，给夫人坐了。他从夫人背上解下无头的娇儿。他夫人看了，不哭而笑，足见她已经变成痴子了！他不忍抛弃这娇儿的身体，而又无法殓葬，就把它塞在佛像的座下。这临时避难所，原是一所庙宇，供着佛像的。他回到檐下，看见夫人已经躺在被上入睡了。他坐在她旁边，定一定神，他想：完了！幸而夫妻两人还在，而且大家年纪还轻。不怕，重新来过！他一告奋勇，便觉得肚饥。他想起食篮里还有冷饭和肉。他就向篮里去找。篮上粘满了血肉，篮面上的遮布变成了红布。他撩开红布去探饭团，摸着一个软软的、湿湿的东西，拿出来一看，啊呀！原来是娇儿的半个脑袋！他惊叫一声，他的夫人坐了起来，旁的避难者也都来看。他的夫人一见这东西，长号一声，倒在地上，从此不再醒来了！……这样，他就变成了一个光棍，以后设法埋葬了妻和儿，流亡到宜山地方来。我听他讲完，觉得浑身发冷。最“动人”的是后来在饭篮里发见孩子的半个脑袋。料想是路上被弹片切下，偶然落入自家的饭篮中的。这个“偶然”实在太残忍了，太恶作剧了！

我自从探得了这人的惨史以后，每次入洞，对他特别亲热。我同情他，勉励他，并且表示愿意尽我的能力帮助他。他在一个机关里当收发，我曾经亲自去访他。那机关长是认识我的，见我去访他的门吏，甚是惊奇。后来对我说：“这人神经异常，只能管收发。”我就把这段惨史告诉他，而且要求他照拂。当时他也表示感动，答允我的要求。后来南宁失守，大家各自分飞，我也顾不得他，下文就没有了。

一九四六年作[2]

[1] 本篇原载1947年9月8日《天津民国日报》。

[2] 文末写作时间为1957年版《缘缘堂随笔》中所署。疑为1947年之误。

《猫叫一声》序言

这篇故事和二十四张插图是民国二十六年，即抗战前些时，在故乡石门湾缘缘堂写的。写后不久，我就弃家逃难。转辗十余省，经过九足年，我才回乡。回到故乡，看见缘缘堂已成一片荒草地，只剩几块墙脚石。里面的书物器什，早已全部被毁了。我去访问一家乡亲，他们说九年之前缘缘堂被毁的前一天他们代我抢出几箱子书物，现在还保存着。就拿出来还我。我感谢他们的好意，又欣逢我的旧物，我一一翻看，在许多杂乱的旧衣旧书中，发见这篇故事的原稿，及二十四张插图。我读了一遍，好似读别人的文章。这文与画何时写的，曾否在报纸发表，完全记不起了。似乎是未曾发表过的。不然，何以原稿留在缘缘堂呢？

缘缘堂无数书物尽行损失而这篇文章和插图居然保存。这也是奇妙的原因，所产生的奇妙的结果。所以现在把它出版，以志纪念。人世间的事，全是偶然的。这稿子偶然保存，偶然出版，小朋友们也是偶然读到而已。

三十五年十一月三十日子恺记于杭州招贤寺

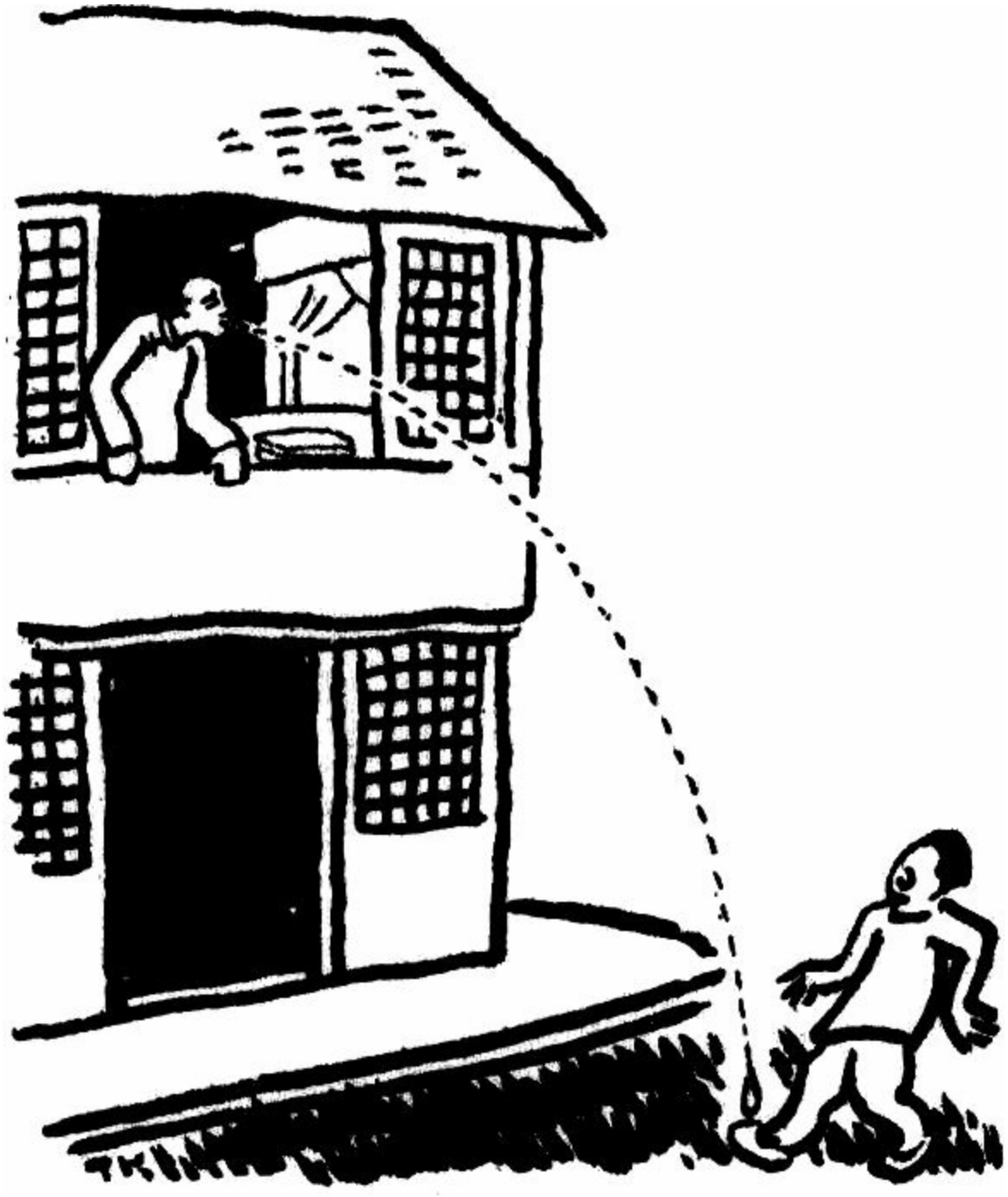
猫叫一声的结果[1]

这是什么时候发生于什么地方的事？笔者尚未考实。但知这是过去、现在或未来的世间所有的一件事实。笔者为欲使读者易于想象，在叙述中借用目前的风习，但这是假定的。

后半夜，猫不知为什么，在屋顶上大叫一声。一只老鼠刚从字纸篦

里觅得一张酥糖包纸，正在衔着它爬过伯伯床前的停火桌[2]，听见了猫叫，吓得魂不附体，就把酥糖包纸遗弃在停火桌上，只身逃命，不敢再出洞来收回它的宝贝。这酥糖包纸恰好盖在伯伯的近视眼镜上，而且摆得很正，好像伯伯有意放在床前桌上的一册薄书。

天亮了，老妈子进来为伯伯倒痰盂，看见伯伯昨夜睡前躺在床里看的二册书落脱在痰盂旁边，就为他拾起来，放在停火桌上的酥糖包纸上。她误认这酥糖包纸是一册书，想为伯伯的东西归类。谁知伯伯的眼镜已被重重叠叠地遮盖了！

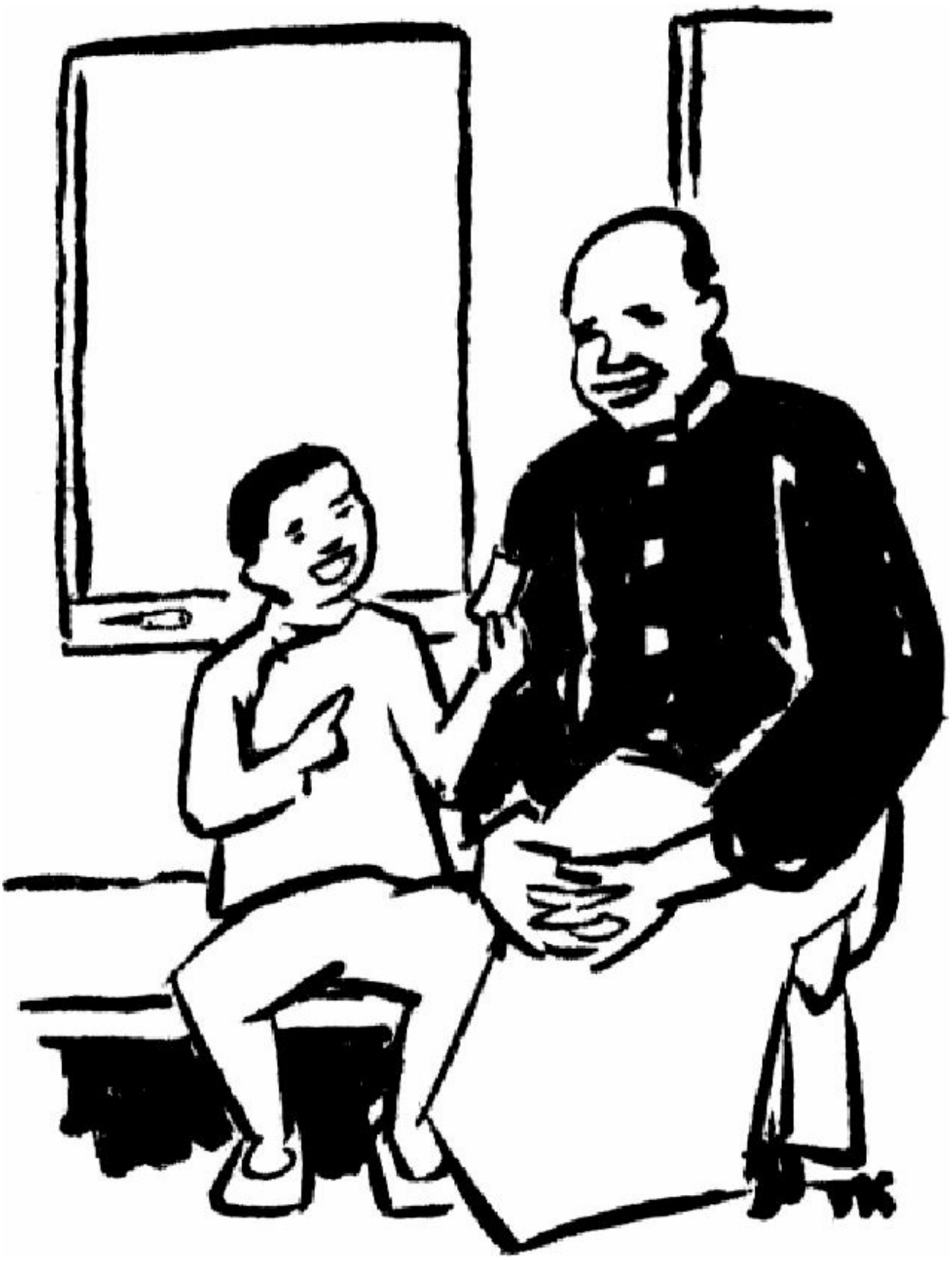


伯伯的眼睛近视得厉害，一起身，就要找眼镜戴。但他找了好久，不见眼镜。他不戴眼镜，一二尺外的东西也看不清楚，不得已，只好摸索地走到窗前来喊：“谁来替我找找眼镜！谁来替我找找眼镜看！”喊了两声，一朵痰涌上气管，几乎塞住了他的喉头。他“阿狠！”一声，又滑

又咸的一朵浓痰填充了半口腔。他来不及回去找痰盂，用力一“呸！”，那朵痰就向窗外二丈多远的草地里飞。二男今天要跟爸爸乘火车到外婆家去邀姆妈，刚才换好新衣新鞋，听见伯伯着急地喊人找眼镜，不及绕道回廊，就穿过草地，由近路赶来接应。伯伯不能看见他，他也不及让避伯伯的痰，那痰恰好落在他的新鞋的头上。浮萍大的浓绿色的一堆，牢牢地粘住在他的玄色直贡呢新鞋的头上。他想喊出“啊呀，姆妈要骂了！”，但他暂时不作声，暂时穿了这只“绣花鞋”，去替伯伯寻到了眼镜，然后去找老妈子商量办法。

老妈子蹲下去看看二男的鞋子，跳起来说：“咦！隔夜饭吐出了！拿到河里去洗，一刹时不会干。今天偏偏要去做客人，怎么办呢？”她仰起头一想，得意地说：“穿了哥哥的一双吧，大得真有限的。”二男就借穿了大男的新鞋子，跟着爸爸向火车站去。

二男穿着大男的鞋子在路上走，虽然略嫌宽些，却很舒服，好像赤脚似的。但当快步的时候，脚趾头须得使个劲儿，否则似有落脱之虞。幸而火车站就到，火车就来，二男上车坐定后，倒也不觉得什么。他背着窗坐[3]，回头望望窗外飞奔的景物，觉得异常新鲜。因为他是难得坐火车的。他屡屡回头，颈骨异常酸痛，不免扭过腰来，向着窗子跪在凳上，可以饱看一顿。



二男的爸爸买了一包卫生豆腐干，递给二男。这是火车上所特有的食物，在二男又觉得异常新鲜。火车窗沿有毛两寸阔，大可当小台子;娘舅新近送他的德国小洋刀又带在身边。他就拿出小洋刀来在这小台子上切卫生豆腐干吃。他把豆腐干切成细条，把刀搁在窗缘上，然后一条条地取食。享乐往往容易过去，不久洋刀旁边只剩下一条豆腐干。他拿了这最后的一条豆腐干，正想往嘴里送，一个肥大的旅客欲赴便所，在他背后擦过。二男的鞋子本已很宽，经他用力一擦，左脚上的鞋子就落地。二男立刻扭转腰来回复背窗而坐的姿势，同时俯下身去拾他的新鞋。正在这时候，坐在他前排上的旅客，遇到一个相识的人，连忙摸出香烟来请客。他的香烟簏子内只剩二枝香烟。他拿出了这两枝香烟，就把簏子丢在地上。一张画片从簏子里跌出，恰巧碰着俯身拾鞋的二男的视线。这使得他触目动心：因为二男费了半年多的心血，积受此类画片九十八张，再访二张，就成全套，可换脚踏车一辆。而目前地上的一张，正是这二张中之一！他先伸手拾了画片，然后拔上鞋子。他忘记了一切，热心地鉴赏这稀有的画片，热心地庆祝自己的幸运，又热心地把这事告诉他爸爸：“再积一张我可以有一辆脚踏车了！”“有了脚踏车我可以旅行了！”“爸爸以后常吃这种香烟！”正谈得起劲，不觉火车已到目的地，他们所坐的一节三等客车恰好停在车站的门口。二男把他的德国小洋刀遗忘在火车中的窗缘上，跟着爸爸匆匆下车。

二男和爸爸挤进这车站时，看见有一个乡下人，一手提着一个包裹，一手拿着一张四等车票，仓皇地挤出车站来，死命地奔向火车。他不管三等四等，拉着最近一节车厢的门纽用力乱旋。收票的在门口喊：“四等在后头！这里是三等！”但这时候火车已经慢慢地开动，那乡下人已慌张得无暇听这忠告，那收票人也不好意思阻难他了。他终于把门扭开，平安地跳上火车。这就是二男和爸爸走下来的一节三等客车，两个靠窗的坐位依然空着，就被乡下人和他的包裹所占据。他先把车票藏入袋里，然后揩揩额上的汗，定一定神。他本来不识字，三等车厢和四等车厢也少有分别，除了“三”字和“四”字不同之外，一样的统长坐位，一样的玻璃窗，一样的乘客。他坐在这里，除了袋里的车票上的文字以外，也没有一点足以证明他不应该。他扭转身子，把一只腿搁在包裹上，回头向窗外眺望野景。他正在心中艳羡比他种得更好的麦田，讥笑比他种得更坏的瓜田时，忽觉眼睛底下亮闪闪地，似有一样东西在牵惹他的眼光。他把视线从野外收回，移注在窗缘上，但见一把很精致的小刀，横卧在离他的眼睛不到半尺的地方。“这是谁的？”这念头最初涌出在这正直的乡下人的心中。“这可以归我吗？”这念头继续起来摇动了这穷苦的乡下人的心。他暂时不动声色，回头调查他的环境。但见他身旁的乘客，都是同他差不多的乡下人，不像是这精美的小刀的所有者；况且他们都被火车的振动催眠着，形同庙里的菩萨，更无工夫注意他的行为了。他伸手取刀，敏捷地把它收拢了，敏捷地藏入袋中。

不一会，查票员来了。我们这位坐三等车的乡下客人不慌不忙地伸手入袋，坦然地摸出一张四等票，高高地擎起来，交查票员查验。“四等后面去！四等后面去！”查票员一面连喊着，一面连推这乡下人的身

体，继续又咕噜着：“字不识得，难道嘴巴也不生，不会问一问人的？”我们这和善的乡下人受惊若宠，乘势提了包裹，一颠一撞地向后面走。当他把验过了的票子藏入袋里的时候，他的手指触着了冷冰冰的一条，心里一阵欢喜。他想起了他们村上所流行着的谚语：“天上落脱，地上拾得，十八个皇帝夺勿脱！”

乡下人坐在四等车里打了一个瞌睡，本能地知道目的地将到了。果然不到一管旱烟模样，火车已停在他所熟识的火车站旁。他提了包裹下车，交出了票子，立刻登上回家的小路。因为从火车站到他家，还有六七十里的距离，须得用他的脚步来消灭。他走了好久，经过一个小市镇。这市梢有一座石桥，是从他家到火车站必须经过的。当他走上桥的时候，把脚踏在一块动摇的桥步石上，“各东”一响，吓得他直跳起来。可喜安然地走过了桥。但他没有知道，当他踏了跷石头的时候，他的小洋刀已通过了老鼠在他袋上咬破的小洞而翻落在跷石头的旁边，“各东”的声音恰巧把小刀翻落的声音遮掩，使他不曾留意。而他袋上的洞，则是昨天藏了客人家所赠与的花生米而被老鼠咬破的，他自己全然没有得知，所以放心地把小刀保藏在这里。这洞比黄豆大，比蚕豆小，若在平时，小刀也漏不出。他上桥时的一跳恰巧给它钻出了。这确是他所防不到的失误。他穿过市镇的时候，买了两个圆子当午饭吃，继续上道回家。他直到傍晚抵家，方始发见了小刀的损失和袋上的洞。他如何惋惜，暂且不提。

却说那小市镇里，石桥附近，住着一个爱赌的某甲。他的老婆相貌很漂亮，而性情非常凶悍。每逢他赌输了，她就要骂。昨夜他赢了十只大洋，本想回家了，为欲格外讨好他的老婆，想多赢些，继续赌了几盘，赢的十元统统吐出，反而输了五只大洋。为此，他的老婆今天一直骂人，骂得他坐立不安。晚上他对老婆说："不要骂了，等我去捞回来吧！"说着就匆匆出门，意欲到赌友某乙家去讨些旧欠来作赌本。他走过石桥，踏上那块跷角石头。"各东"一响，使他的眼睛望脚下看。但见一件小东西，在月亮底下闪闪发光。伸手拾起一看，原来是一把精美的

小刀。他想想这小小的利益也许是今天赌风顺的预兆，拿了小刀，满心欢喜地走向某乙家去。

到了某乙家的门口，听见屋里也有骂声。推门进去，看见某乙坐在一张破桌子旁，一面吃酒，一面敲桌子，一面骂人。他的儿子把背脊靠在柱上，在那里旁观。某乙看见某甲进来，骂声越响："那老畜生！欠了他三块六角的利息，搬了老子的八仙桌和眠床，外加拿了一把锡酒壶去！你当心些，总有一天落在你老子手里！"某甲在他旁边的板凳上坐下，暂把小刀在桌子边上一放，先问他动怒的情由。才知道本地盘剥重利的财主，为了某乙欠他利息未清，今天乘他不在家时，派人来搬了他的东西去，外加他又赌输了钱。他赊了两斤酒来，吃个烂醉，骂个痛快，想消心头之气。

某甲正碰在他的懊恼头上，但他的使命也很重要，不得不开口：“不瞒你老兄说：我今天来，想你帮我一臂之力。家里的雌老虎闹得天翻地覆，今天非捞一点回去，不好过日子了。可是一双空手，怎么捞法呢？你该我的已有十多块钱，今天不拘多少，请你付我一点，总算你救我的急，千万勿却！”某乙听毕，眼球瞪出了大半个，敲一记桌子，厉声骂道：“见你的鬼！老子的家都被贼抄空了，你还想我还赌钱？发昏！”说着，顺手用食指向某甲额上一指。某甲几乎从板凳上翻了下来。幸而一手扳住了桌子的破洞，没有翻下。但这一气非同小可，他卷起袖子，也敲了一记桌子，骂道：“你吃了对门谢隔壁？他们抄你

的家，不关我事；你欠了我钱，不许我讨？你才是发昏！”也用手指还他一指，两人就打起架来。你一拳，我一掌，越打越凶，终于滚倒在桌子旁边的地上。

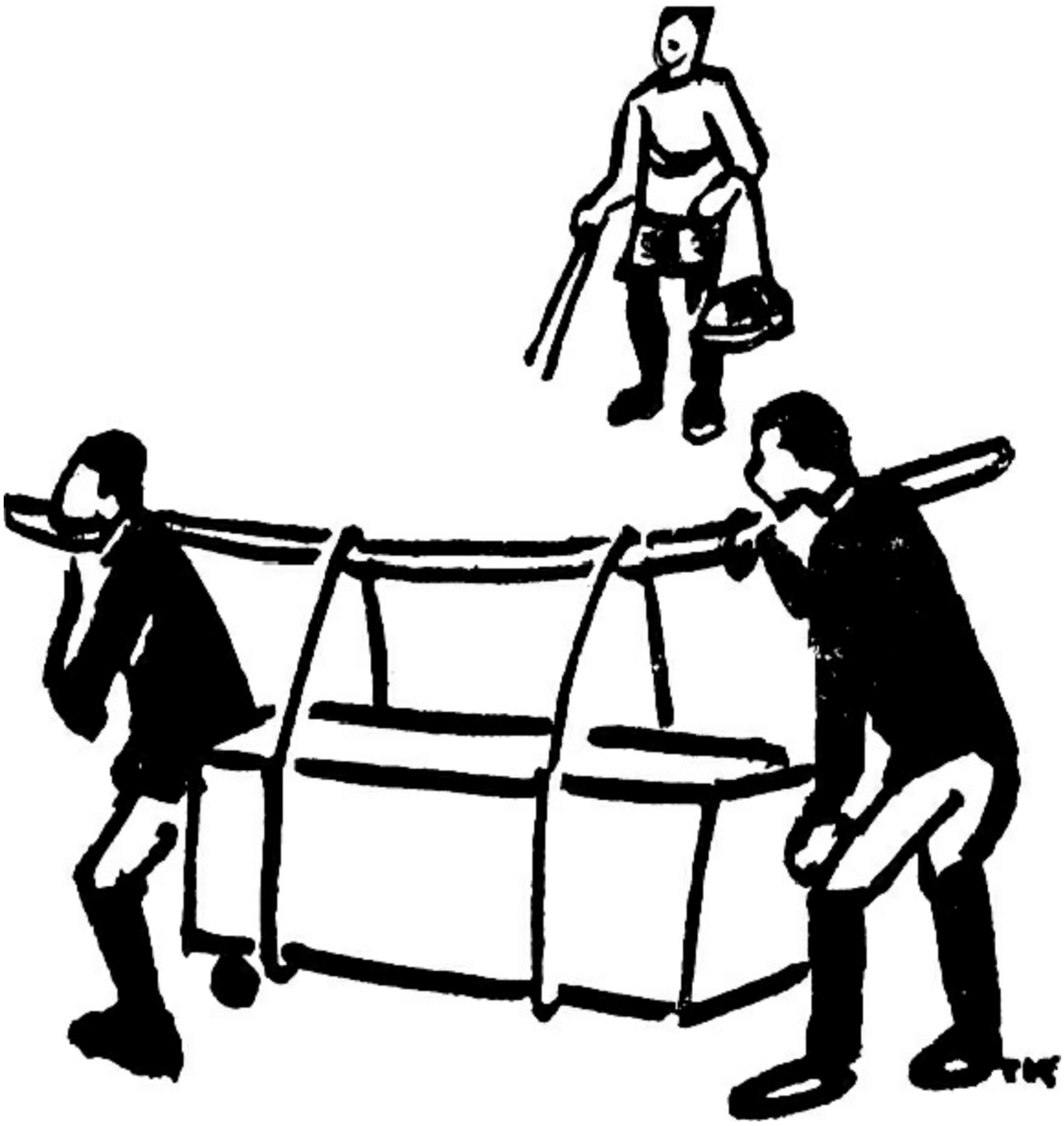
放在桌边上的那把小刀，当他们谈话时已被某乙的孩子好奇地打

开，这时候桌子被他们猛力一撞，恰好落在某乙手旁的地上，映着油灯光闪闪发亮。某乙被压在某甲底下，不得翻身，正愁手无寸铁，瞥见这亮闪闪的小家伙，就顺手取来，向某甲的喉头乱刺。德国制的小洋刀原是极锋利的，外加某乙受足了气吃饱了酒，使的更加用劲。没有几刀，某甲的喉管已被完全割断，仰卧在地上奄奄待毙了。某乙爬起身来，定神一看，知道已闯大祸，酒醉吓醒了一半。正想设法救治，某甲已经断气。他禁止孩子声张，悄悄地出去闩上了门。回来用冷水洗了一个面，对着尸体呆看，看了一会，计上心来。他熄灭了室内的油灯，拉着他的孩子到草柴堆里去睡觉了。睡到半夜，他独自悄悄起声，拾了小刀，背了尸体，开门就走。朦胧的月光照着这一对赌友，一直照到财主家的后墙内。然后悄悄归家，扫净了地上的血迹，整理了屋里的纷乱，再到草柴堆里去睡。

明天，这小镇上发生了大事件：财主家的后门发见一个死尸，经邻人报告公安局，派警察来查，验明死者确是石桥头的某甲。尸妻赶到，抱了尸身大哭，又披头散发地闯进财主家中，要撞死在他们的廊柱上。许多旁人前来劝阻。昨天吃了财主亏的尸友某乙，此时从人丛中挤出，对尸妻说：“你撞死了有什么用？我帮你去告状，钉没他一家，也替你丈夫出口气！”尸妻觉悟了，收泪出门，央某乙同去告官。财主数十年来以重利放债起家，性又吝啬凶狠，本镇没有一个人不吃他的亏，没有一个人不怨恨他。某乙替甲妻做的诉状，诬告财主要得她为妾，故将其夫设计杀死。诉状上盖了本镇许多商店的印子，这诉讼变成了公诉。县官亲来验尸，于财主家后庭中搜得德国制小洋刀一把，与某甲喉头的伤痕相符，而且刀上还有血痕。财主是地方绅士，曾担任许多公务。这时候又有许多人提出诉讼，告他吞没公款。两件案子归并在他一身，而且都有实据。于是财主就定罪下狱，财产全部充公。他家里只有一个老妻。这老妻气愤成疾，一命呜呼。僮仆纷纷散去，只有一个老家人不忘旧主，常到狱中去问省。

财主下狱后，闻得家产充公和老妻病死的消息，气得死去活来。他有足赤金条十大甕，密藏在住宅后院落中，梧桐树旁边的地窖里。这件事除了他的老妻以外，世间没有第三个人知道。现在他的住宅虽已充公，这地窖一定无人想到。他有一个唯一的至友，住在外埠。他想写封信给他，密嘱他设法取出藏金，并为他向最高法庭诉冤，务求水落石出，回复自由。他托禁子[4]买了纸笔，在狱中写了一封长信。恐怕被官家查出，不敢交托禁子去寄。他暂时把信放在贴身的熟罗短衫的袋中，想等那老家人来探监牢时，托他付邮。

不料这一天晚上，财主在狱中生起病来。起初神思昏迷，继而目瞪口呆，后来人事不省。五更未到，一命呜呼。官家验明财主委系在狱病死，而且无人领尸，就给他收敛，把棺材停放在城外的义冢上。当他的棺材抬到义冢上时，跟着看的闲人很多。大家说着："看哪！财主进牢洞，困施棺材，上义冢去了！"声调中带着复仇的欢喜。有一个拾荒的，这时候正在义冢旁边捉狗屎[5]，眼看见财主的棺材被放在义冢的一角上，顿时起了念头。他原是无所不为的人，不得已时，也曾做过开棺盗尸的勾当。财主的家产虽然不曾带进棺材里，但他在狱中时所穿的一套衣裳，想来也比别人的寿衣高贵得多。今夜倘弄得到手，足够他坐吃一两个月，其间无须再捉这牢什子的狗屎了。



是夜月色朦胧，拾荒的身怀铁器，偷偷地来到义冢的一角，密访财主于施棺材中。那松板做的盖不消费力，已经随手而开。天气还不很热，财主的尸体还不很烂，不过稍有些儿咸鲞气味。他从腰里解下一根绳来，一端缚住了财主的头颈，一端穿过近旁的树枝，从树的那面把绳死命地拉。拉了好久，财主的尸体已被拉出棺材，挂在树上。他把绳头拴在另一树上，然后走近尸体，从容地卸下他的衣裳。马褂一件，袍子一件，夹衣一件，夹裤一件，衬里罗衫一件，鞋子一双。他似乎知道财

主死了也要面子，独不取他那条衬里裤子。他把施棺材拖将过来，接住财主的脚。然后把绳头一放，尸体就倒在棺中。他把松板盖上，挟了衣裳悄悄回家。

次日，拾荒的起身很迟，悄悄出门，把衣裳设法变卖，独留一件熟罗衬衫在床脚底下不拿出去。因为这上面有着血迹和咸鲞气，一时变不来钱。然而变来的钱已经超过他的预期了。他搁置了拾荒的工具，过了许多日子的享乐生活。最后，他不得不想起床底下的熟罗衬衫来。他拉出来一看，霉天的潮气已经使它变成发黑。这黑色却遮掩了血迹，又消灭了咸鲞气。他向隔壁人家借一只脚桶，吊满井水，就在井边洗濯这发黑的罗衫。这里本是很冷僻的场所，况且又在很早的清晨，在他看来实同自己家里的秘密室一样。他洗了一会儿，发现衣裳里有一封信。他素不识字，即使很清楚的信放在他的眼前，在他看来也同蚂蚁一样没有意思；何况这信已经濡湿，模糊不清呢！他拿来团一团拢，丢在井边的墙

角里。然后赶紧完成他的洗濯工作，准备去换钱。后事如何，暂且不表。

敬惜
字紙

却说这国家，同现今的阿比西尼亚〔埃塞俄比亚〕相似，当时正受一个强敌的压迫。国土的一半已经陷入敌人之手，这小镇亦在被陷之列。大凡侵略者夺人国土，往往用一种无形的压迫手段，使当地的愚民不但不觉苦痛，反而觉得舒服。像这回的惩戒财主，大快人心，便是这种手段之一。当时地方上人大家称赞新政府的清明，忘记了祖国。只有一位爱国志士独自愤慨，不愿为亡国奴，宁愿为祖国鬼。他结合全国的志士，密图恢复。处心积虑，已非一日。他最近的工作，就是假装收字纸的，担着两只“敬惜字纸”的大笼，在市内巡行，借口暗察敌方的情形。这一天他照例挑了“敬惜字纸”的担，拿了一把竹夹，出门闲行。他走过拾荒者所住的弄口，原定不进这寂寞的地方去，恰巧望见弄内一个楼窗里飞下一张废纸来。为了假装尽职，他就踱进弄去。那纸飘了一会，停落在井旁的墙角里。他走近一看，原来是一张包花生米的报纸，就把它挟入笼中。同时他的眼睛注意到墙角里另有一团字纸。挟起一看，这是一封曾被打湿，团皱，而现在晒干了的信。并且上面粘着未盖印的邮票，明明是欲寄而未发的。他小心地把信壳揭开，但见头上这样写着：

“我遭此不白之冤，命在旦夕。能救我者，惟有老兄……”这几句开场白引起了他的绝大的注意。他把信藏入袋里，转身就走。回到家里，仔细阅读这信，才知这是最近死在狱中的财主的秘密信，不知缘何被打湿，团皱，而落在井旁的墙角里。他的思想一时混乱，最后就决定要取那信上所说的十甏金条。因为他想：如信上所说，这笔藏金除了财主主

妇二人以外，世间没有第三人知道。那么，现在二人皆死，此信未发，世间知道这藏金的人，就只有他一人了。若说已有识者先看此信，决不会把它抛在路上。故这希望是十分确实的。他又想：“国家大事，正需要财力。我们所以未敢发动者，正为经济能力薄弱之缘故。我不想得此财产而作富翁，但想借此助力以恢复祖国的主权。”

他立刻去访藏金的屋，看见门口贴着“召租”。他立刻租了，召集四方的同志来住。一星期后，藏金已被如数发掘。一个月后，他的义勇军集了数万。二个月后，他们的国土完全恢复。三个月后，这爱国青年不但驱尽了外侮，又整理了内政。这国家从此成了一个强盛而公正的模范国，为全世界所景仰。其流风善政，颇有引导世界趋向和平大同的力量。这便是猫叫一声的结果。

召租

因为：这大功的告成由于发掘藏金；发掘藏金由于爱国青年的拾信；拾信由于拾荒者的弃信；弃信由于盗尸；盗尸由于财主的死狱；死狱由于某乙的诬告；诬告由于某甲的被误杀；误杀由于某甲的拾刀；拾刀由于乡下人的失刀；失刀由于得刀；得刀由于二男的忘刀；忘刀由于发见香烟画片；发见香烟画片由于拾鞋；拾鞋由于鞋的太大；鞋的太大由于伯伯的吐痰；吐痰由于找眼镜；找眼镜，是为了老妈子用书盖住了眼镜的缘故；用书盖住眼镜，是为了眼镜上有了老鼠所遗弃的酥糖包纸的缘故；老鼠把酥糖包纸遗弃在眼镜上，是为了猫叫一声的缘故。至于猫为什么叫，开篇已经说过，是不知为什么了！

这辗转相生的因果，好像一条曲折的河流。在这河流的旁边，还有无数复杂的支流，一条都少不得。倘少了一条，就流不到现在所流到的

地方。举最显明的例来说：伯伯倘不吃酥糖，老鼠也不会把酥糖包纸遗弃在眼镜上；以后的事就不会发生。其次，伯伯的书倘不翻落地上，老妈子也不会用书遮掩眼镜；以后的事也就不会发生。其余的例统统如此：伯伯的眼睛倘近得不厉害，也不会找眼镜；二男倘不走草地，鞋子上也不会受痰；火车里赴便所的人倘不肥大，二男也不会俯身拾鞋；二男对面的旅客不请人吸香烟，二男拾了鞋也不会忘了小刀；乡下人乘火车倘不迟到，也不会拾到小刀；他的袋里倘不放花生米，也不会被老鼠咬洞而失落小刀；某甲倘不赌输，也不会拾到小刀；某乙的孩子倘不把小刀打开，某甲也不会被杀；财主倘没有种种恶行，也不会被人诬告；财主倘不是养尊处优，也不会死在狱中；拾荒的倘识字，也不会抛弃那封信。那时这笔藏金将被别人所得：或者被比这爱国者更好的人所得，而建更大的功勋；或者被比那财主更坏的人所得，而祸国殃民，皆不可得而知了。

---

[1] 1947年9月〔上海〕万叶书店曾出版作者《猫叫一声》一书（“万叶儿童文库”之一）。本篇据手抄稿。

[2] 按作者家乡方言，晚上睡觉时留着灯火不熄，叫停火。放该灯的桌子即停火桌。

[3] 旧时火车车厢中的座位是直排的：即两旁靠窗各一长排，中间背靠背两长排。

[4] 禁子，在牢狱中看守罪犯的人。

[5] 捉狗屎，作者家乡话，意即捡狗屎（作肥料）。

口中剿匪记[1]

口中剿匪，就是把牙齿拔光。为什么要这样说法呢？因为我口中所剩十七颗牙齿，不但毫无用处，而且常常作祟，使我受苦不浅。现在索性把它们拔光，犹如把盘踞要害的群匪剿尽，肃清，从此可以天下太平，安居乐业。这比喻非常确切，所以我要这样说。

把我的十七颗牙齿，比方一群匪，再像没有了。不过这匪不是普通所谓“匪”，而是官匪，即贪官污吏。何以言之？因为普通所谓“匪”，是当局明令通缉的，或地方合力严防的，直称为“匪”。而我的牙齿则不然：它们虽然向我作祟，而我非但不通缉它们，严防它们，反而袒护它们。我天天洗刷它们；我留心保养它们；吃食物的时候我让它们先尝；说话的时候我委屈地迁就它们；我决心不敢冒犯它们。我如此爱护它们，所以我口中这群匪，不是普通所谓“匪”。

怎见得像官匪，即贪官污吏呢？官是政府任命的，人民推戴的。但他们竟不尽责任，而贪赃枉法，作恶为非，以危害国家，蹂躏人民。我的十七颗牙齿，正同这批人物一样。它们原是我亲生的，从小在我口中长大起来的。它们是我身体的一部分，与我痛痒相关的。它们是我吸取营养的第一道关口。它们替我研磨食物，送到我的胃里去营养我全身。它们站在我的言论机关的要路上，帮助我发表意见。它们真是我的忠仆，我的护卫。讵料它们居心不良，渐渐变坏。起初，有时还替我服务，为我造福，而有时对我虐害，使我苦痛。到后来它们作恶太多，个个变坏，歪斜偏侧，吊儿郎当，根本没有替我服务、为我造福的能力，而一味对我贼害，使我奇痒，使我大痛，使我不能吸烟，使我不得喝

酒，使我不能作画，使我不能作文，使我不得说话，使我不得安眠。这种苦头是谁给我吃的？便是我亲生的，本当替我服务、为我造福的牙齿！因此，我忍气吞声，敢怒而不敢言。在这班贪官污吏的苛政之下，我茹苦含辛，已经隐忍了近十年了！不但隐忍，还要不断地买黑人牙膏、消治龙牙膏来孝敬它们呢！

我以前反对拔牙，一则怕痛，二则我认为此事违背天命，不近人情。现在回想，我那时真有文王之至德，宁可让商纣方命虐民，而不肯加以诛戮。直到最近，我受了易昭雪牙医师的一次劝告，文王忽然变了武王，毅然决然地兴兵伐纣，代天行道了。而且这一次革命，顺利进行，迅速成功。武王伐纣要“血流漂杵”，而我的口中剿匪，不见血光，不觉苦痛，比武王高明得多呢。

饮水思源，我得感谢许钦文先生。秋初有一天，他来看我，他满口金牙，欣然地对我说：“我认识一位牙医生，就是易昭雪。我劝你也去请教一下。”那时我还有文王之德，不忍诛暴。便反问他：“装了究竟有什么好处呢？”他说：“夫妻从此不讨相骂了。”我不胜赞叹。并非羡慕夫妻不相骂，却是佩服许先生说话的幽默。幽默的功用真伟大，后来有一天，我居然自动地走进易医师的诊所里去，躺在他的椅子上了。经过他的检查和忠告之后，我恍然大悟，原来我口中的国土内，养了一大批官匪，若不把这批人物杀光，国家永远不得太平，民生永远不得幸福。我就下决心，马上任命易医师为口中剿匪总司令，次日立即向口中进攻。攻了十一天，连根拔起，满门抄斩，全部贪官，从此肃清。我方不伤一兵一卒，全无苦痛，顺利成功。于是我再托易医师另行物色一批人才来。要个个方正，个个干练，个个为国效劳，为民服务。我口中的国土，从此可以天下太平了。

一九四七年冬于杭州

[1] 本篇原载1947年12月5日《东南日报》副刊《笔垒》。

新年忆旧年[1]

三十七〔1948〕年的元旦又到了。我忆起了卅六年在无锡度元旦的情景。那时我从重庆回上海不久。与江南阔别十年，好比旧雨重逢，倍觉兴奋。我冒了寒威，向京沪路巡礼一次。元旦那一天，我住在无锡公园对面的旅馆内，与公园隔湖相望。记得那一天早晨，推窗一望，旭日当空，严霜满地；公园里红男绿女，已经来往幢幢，活现地画出一幅江南春晓图。我很高兴，我很得意，我对于我们的江南十分满足。那时只觉得一点小小的不满，便是旅馆把便桶放在房间里卧榻之旁。这有些野蛮，远不及大后方的厕所的合理。

我走出房间，掏出六百元，在旅馆门口的摊上买了一包美丽牌香烟，就走向城里去看热闹。我走过功德林，在民教馆的门口，看见一位中年男人跪在地上，旁边站着一个六七岁的孩子，穿着单衣，向行人号啕大哭，涕泗满面。这在江南的晴明的元旦的晨光中，是何等唐突的不调和相！我掏出二千元来，放在孩子面前的地上，竟自走向城里去了。在街上约摸走了一个多钟头，看过了劫后江南的元旦的一面，循原路回转。走到老地方，看见那位男人依然跪在地上，旁边依然站着那个孩子，穿着单衣，向行人号啕大哭，涕泗满面。我看看手表，的确经过了两个钟头；而那孩子还是用同样的表情，同样的声调，和同样的热情，向行人号啕大哭。他脸上的眼泪鼻涕与二小时前同样地淋漓纵横。我吃惊了。这回不再给钱，我站着看。旁边一位摆地摊的人也站着看。他看了一会，用轻蔑的口气自言自语地说："哭了两三个钟头了，真本事！"我对他一看，他又低声对我说道："那大人扭他的腿，强迫他哭的！啧！啧！"说罢便转向别处看。我也就离开，回旅馆去。

我初见这孩子时，觉得可怜。为了他小小年纪没有温暖的家庭，而在元旦的早上跪在路上向人号哭求乞。我再见这孩子时，觉得更可怜了。无衣无食而向人求乞，还是寻常的可怜；被强迫继续号哭两小时，而以此为求食的手段，才真是特殊的可怜了！这孩子给我极深的印象。说起无锡，我首先想到这孩子。

卅六年十二月二十日于杭州西湖边

---

[1] 本篇原载1948年1月1日《天津民国日报》。编入1957年版《缘缘堂随笔》时，作者曾加以删改，并改题目为《最可怜的孩子》，现仍据最初发表稿。

新年小感[1]

我自从有知以来，已经过了四十几个新年。我觉得新年之乐，好像一枝蜡烛，越点越短。点了四十几年，只剩下一段蜡烛芯子，横卧在一摊蜡烛油里，明灭残光，眼见得就要消逝了！

我儿时，新年是一年中最快乐的时期。快乐的原因，在于个个人闲，个个人新，个个人快乐。从元旦起，真好比天上换了一个新太阳，人间换了一种新的空气。

我家是开染坊店的。一年四季，早上拔开店板，晚上装上店板；白天主顾来往，晚上店员睡觉，不容我们儿童去打扰的。只有到了元旦，店板白天也不开，只在中间拔去一块板，使天光照进店堂，店堂就变了儿童和大人们的游戏场了。店员个个空闲，吃饱了饭，和我们儿童一起游戏，打年锣鼓，掷骰子，推牌九，踢毽子，放炮竹，捉迷藏……邻家的人，亲戚家的人，大大小小，都可参加，来者不拒。从这天起，人与人之间的关系似乎另换了一套：一向板脸的管帐先生，如今也把嘴巴拉开，来同我们掷骰子了。一向拒绝小孩子到店堂里来的伙计，如今也卷起袖子，来帮我们放爆竹了。甚至一向要骂小孩子的隔壁的老爹爹，也露出了两三颗牙齿，来和我们打锣鼓了。这样的狂欢，一直延续半个月。

走到街上，家家闭户，店店关门，好似紧急警报中。但见满街穿新衣的人，红红绿绿，花花样样，大大小小，男男女女，没有一个人的嘴巴不拉开，没有一个人的袋里没有钱。茶馆里，酒店里，烧卖摊上，拥

挤着许多新衣服，望过去好像油画家的调色板。老头子都穿着闪亮的天青缎子马褂，在街上踱方步。老太婆都穿红绸绵袄，上面罩一件翠蓝短衫，底下露出一大段红绸，招摇过市。乡村里的女人，这一天全体动员，浮出在大街上；个个身上裹着折印很明显的新衣裳，脸上的香粉涂得同戏台上的曹操一样白。青年小伙子们穿着最时髦的一字襟背心，花缎袍子，游蜂浪蝶似的东来西去，贪看粉白黛绿，评量环肥燕瘦。女人们在这一天特别大方，“目眙不禁，握手无罚。”总之，所有的人，在元旦这一天，不是做人而是做戏了。这样的做戏，一直延续半个月。

一年一度，这样的戏剧性狂欢，在人生实在是很需要的。好比一支乐曲，有了节奏，有了变化，趣味丰富得多。可惜四十年来，因了政治不清明，社会组织不良，弄得民不聊生。新年的欢乐，到现在已经不绝如缕了。我不想开倒车，回到古昔；我但望有另一种合于现代人生的新的节奏，新的变化，来调剂我们年中生活的沉闷。目前的人的生活，尤其是都会人的生活，实在太枯燥了，太缺乏戏剧的成分了。三百六十六日，天天同样，孜孜兀兀，一直到死，这人生岂不太单调，太机械，太不像“人生”吗？

然而人生总是人生。人生的幸福可由人自己制造出来。物极必反。人生苦到了极点，必定会得福。好比长夜必定会天亮一样。新年之乐的蜡烛已经快点完了。不要可惜已经点去的部分，还是设法换一枝新的更长大的蜡烛；最好换一盏长明灯，光明永远不熄。

卅六年十二月廿五日于杭州

---

[1] 本篇原载《大美晚报》。

贪污的猫[1]

我家养了五只猫。除了一只白猫是已故的老白猫“白象”所生以外，其余四只都是别人送我们的。就因为我在《自由谈》上写了那篇悼白象的文章，读者以为我喜欢猫，便你一只、我一只地送来。其实我并不喜欢真猫，不过在画中喜欢画猫而已；喜欢猫的，倒是我的女孩子们。因为她们喜欢，就来者不拒，只只收养。客人偶然来访，看见这许多猫围着炭火炉睡觉，洗脸，捉尾巴，厮打，互相舐面孔，都说“好玩！”“有趣！”殊不知主人养这五只猫，麻烦透顶，讨气之极！客人们只在刹那间看到其光明的一面，而不知其平时的黑暗生活；好比只看见团体照相的冠冕堂皇，而不悉机关内容的腐败丑恶，自然交口赞誉。若知道了这群猫的生活的黑暗方面，包管你们没有一人肯收养的！原来它们讨气得很：贪嘴，偷食，而且把烂污撒在每人的床脚底下，竟是一群“贪污的猫”。

有一天，大司务买菜回来，把菜篮向厨房的桌上一放，去解一个溲。回来时篮内一条大鳜鱼不翼而飞了。东寻西找，遍觅不得。忽听见后面篱笆内有猫吼声，原来五只猫躲在那里分赃，分得不均，正在那里吵架！大司务把每只猫打一顿，以示惩戒；然而赃物已大半被吞，狼藉满地，收不回来了。

后来又有一天，因为市上猫鱼常常缺乏，大司务一次买了一万元猫鱼来囤积。好在天冷，还不致变坏。他受了上次的教训，把囤积的猫鱼放在菜橱的最高层。这天晚上，厨房里“砰澎括拉”，闹个不休。大司务以为猫在捉老鼠，预备明天对猫明令嘉奖。岂知第二天早上起来一看，

橱门已经洞开，囤积在上层的猫鱼被吃得精光，还把鱼骨头零零落落地掉在下层的菜碗里。大司务照例又把五只猫各打一顿，并且饿它们一天，以示惩戒。自今以后，橱门上加了锁，每晚锁好，以防贪污。

猫在一晚上吃了一万元猫鱼，隔夜饱了，次日白天，不吃无妨。但

到了晚快，隔夜吃的早已消化，肚子饿起来，就向大司务叫喊。大司务不但不喂，又给一顿打。诸猫无奈，就向食桌上转念头。这晚上正好有一尾大鱼。老妈子端齐了菜蔬碗，叫声大家吃饭，管自去了。偏偏这晚上大家事忙，各人躲在房间里，工作放不下手，迟了一二分钟出来。一看，桌上有一只空盆，盆底上略有些汤。我以为今晚大司务做了一样别致的菜了。再看，桌上一道淋漓点滴的汤，和几个猫脚印。这正是猫的贪污的证据了，我连忙告发。大家到处通缉，迄无着落。后来听得厢房内有猫叫声，连忙打开电灯一看，五只猫麇集在客人床里吃一条大鱼，鱼头、鱼尾、鱼汤，点缀在刚从三友实业社出三十万元买来的白床毯上！这回大加惩罚；主母打一顿，老妈子和大司务又打一顿。打过之后，也不过大家警戒，以后有鱼，千万当心，谨防贪污。而这天的晚餐，大家没得鱼吃了。

以后，鱼的贪污，因为防范甚严，没有发生。岂知贪污不一定为鱼，凡有油水有腥气的东西，皆为猫所觊觎。昨天耶稣圣诞，有人送我一个花蛋糕，像帽笼这么一匣。客人在座，我先打开来鉴赏一下，赞美一下，但见花花绿绿的，甜香烘烘的，教人吞唾液。客人告辞，大家送出门去，道谢道别。不过一二分钟，回转来一看，五只猫围着蛋糕，有的正在舐食上面的糖花，有的咬了一口蛋糕，正在歪着头咀嚼。连忙大喊“打猫”，五猫纷纷跳下桌子，扬长而去。而蛋糕已被弄得一塌糊涂，不堪入目了。我们只得把五猫吃剩的蛋糕上面削去一层，把下面的大家分食了。下令通缉，诸猫均在逃，终无着落。

上面所举，只是著名的几件大案子。此外小小案件，不可胜计，我也懒得一一呈报了。更有可恶的，贪吃偷食之外，又要撒烂污在每人的床底下。就如昨夜，我睡在床里，闻得猫屎臭，又腥又酸的，令人作呕。只得冒了夜寒，披衣起床，用电筒检查。但见枕头底下的地上，赫

然一堆猫屎！我房间中，本来早已戒严，无论昼夜不准贪污的猫入内。但是这些东西又小又滑，防不胜防。我们无法杜绝贪污，只得因循姑息下去。大小贪污案件，都只在发生的当初轰动一时，过后渐渐冷却，大家不提，就以不了了之。因此诸猫贪污如旧。

今天，我忽发心，要彻底查究猫的贪污，以根绝后患。我想，猫的贪污，定是由于没有吃饱之故；倘把只只猫喂饱，它们食欲满足，就各自去睡觉，洗脸，捉尾巴，厮打，或互相舐面孔，不致作恶为非了。于是我叫大司务来，问他“每日喂几顿？每顿多少分量”？大司务说：“每日规定三顿，每顿规定一千元猫鱼，拌一大碗饭。”我说：“猫有五只，这一点点怎么吃得饱呢？”大司务说：“它们倾轧得厉害。有时大猫把小猫挤开，先拣鱼来吃光，然后让小猫吃。有时小猫先落手为强，轮到大猫就没得吃。吃是的确吃不饱的。”我说：“为什么不多买点猫鱼，多拌点饭呢？”大司务说：“……”过了一会，又说：“太太规定如此的。”我说：“你去。”就去找太太，讨论猫的待遇问题。我说：“这许多猫，怎么每天只给一千元猫鱼呢？待遇这样薄，难怪它们要贪污了！”太太满不在乎地回答：“并没有薄，一向如此呀！”我说：“物价涨了呀！从前一千元猫鱼很多，现在一千元猫鱼只有一点点了！你这办法，正是教唆诸猫贪污！你想，它们吃不饱，只有东钻西钻，偷偷摸摸，狼狈为奸，集团贪污。照过去估计，猫的贪污，使我们损失很大！你贪小失大，不是办法。依我之见，不如从今大加调整。以物价指数为比例：米三十万元的时候每天给一千元猫鱼，如今米九十万了，应给三千元猫鱼。这样，它们只只吃饱，贪污事件自然减少起来。”太太起初不肯。后来我提及了三友实业社的三十万元的床毯被猫集团贪污而弄脏的事件，太太肉痛起来，就答允调整。立刻下手令给大司务，从明天起每日买三千元猫鱼。料想今后，我家猫的贪污案件，一定可以减少了。

一九四七年十二月二十六日于杭州

---

[1] 本篇原载1948年1月5日《天津民国日报》。

告窃画人

我复员后在杭州住了半年多，曾经参加过两次画展。第一次是浙江美术会办的，今年春间在民众教育馆开幕。俞乃大君来借画，我借给他两张。第二次是民众教育馆办的，为招待外宾参观而办的，也在民众教育馆开幕。该馆职员郑尚谷君来借画，我也借给他两张。

奇怪得很，两次画展，我的画每次被偷掉一张。第一次俞乃大君来借时，我叮嘱他，这两幅是我自藏的，请你好好保管，用毕交还。他郑重答允，负责送还。闭会后好久，他垂头丧气地来见我，说事出意外，又说略有线索，或可追还。我说已经失了，也就算了，你不必追究。况且偷画与偷书偷花同类，非寻常扒手或贪污等可比，我就送了他吧。你不必介怀。他千万抱歉地去了。这次，郑尚谷君拿了油印信来借画，我说：画是有的，不过上次已受过教训，这回不再请教了。他用四川人所特有的坚毅的腔调说：我负责，请放心。不料今天，他也垂头丧气地来了，劈头就说：“画又偷掉一张！”就拿出馆长张彭年先生的信来。我看信后，他就照信中的意思一样地说：“因为先生名太大了，所以别人的都没有偷，单是偷先生的。”我有一二秒钟不快，后来也就笑了，“已经失了，也就算了。”他匆匆就去，说了许多抱歉的话。

他去后，我把这事说给家人听，大家觉得很希奇。有人说：这两窃画人一定是偏好我的画的人。又有人说：说不定同是一人。不管偏好不偏好，一人或两人，我现在好奇心发，颇想知道：这人是谁，为什么肯为了我这张画，而不惜辛苦，不怕冒险，动手去偷？我仔细地想，他一定不是为利。若为利，偷画去卖，一定不偷我的画，而另偷别的名家的

墨宝。因为我已定润格卖画，而润格不高，即使卖脱，所得也很有限，犯不着辛苦冒险的。结果不为利，那么难道真是偏好我这种“尝试成功自古无”的画，而无力出润笔，就不惜辛苦和冒险，而到民教馆去偷吗？这人是我的知己，我愿意替他偷得的画题一上款“某某仁兄大人雅正”，以酬劳他的辛苦和冒险。这不是谎话，我以人格担保。如果这人拿了画来访，我立刻题款奉赠，决不扭送警察，也决不对外界任何人宣布“偷画的原来是某人”。你持画来访时，倘座上有外客，使你不便的话，你只说：“这画请加题上款某某”，不必说别的话，我就心照不宣了。至于我的住址，你大概是知道的。

新年话旧[1]

四十年前，我做小朋友的时光，过新年真是一年中最大的乐事。这是现在的小朋友们所未曾逢到过的。所以我讲给你们听听。

那时没有阳历，大家用阴历。所以很专一，不像现在的有人用阳历，有人管自用阴历；有人一年过两次年，有人一次也不过。那时一到正月初一，全国各地，不论城市乡村，不管老幼男女，不论贫富贵贱，一切人，大家空闲，大家崭新，大家快乐。好像从这一天起，天上换了一个新太阳，人间换了一种新空气。

我家是开染坊店的。平时早上拔开店板，晚上关上店板；白天顾客进出，晚上店员睡觉。我们做儿童的是不许去店堂内吵扰的。但到了元旦，白天店板只拔开两块，让光线透进店堂里；店堂忽然变了游戏场。男女老幼，伙计学徒，邻人客人，谁都可以进去游戏。庆年锣鼓，掷骰子，推牌九，踢毽子，放花炮，捉迷藏……每个人的嘴巴张开。天天骂人的老爹爹，天天板脸孔的管帐先生，这一天也把嘴巴拉开，来参加游戏了。

走到街上，家家闭户，店店关门，好似发了紧急警报的时候。但见满街穿新衣的人，红红绿绿，花花样样，好似做戏。茶馆，酒店，烧麦摊，挤满了穿新衣服的人。老头子穿着天青缎子马褂，在路上踱方步；老太婆穿着红绸棉袄，在人丛中乱挤。乡村的女人，这一天全体动员，浮出在大街上；个个身上裹着折印很明显的新衣，脸上涂着很厚的白粉。青年小伙子穿着花缎袍子，钻来钻去看女人；或者在到处的摊头上

赌博。自元旦到初四，四天之内，赌博开放，街路上到处是赌摊。每个人的袋袋里有的是闲钱，这钱是去年底特地留着新年里使用的。所以我们的故乡有一支歌：

廿七廿八活急杀。

廿九三十勿在家。

初一初二扮赌客，

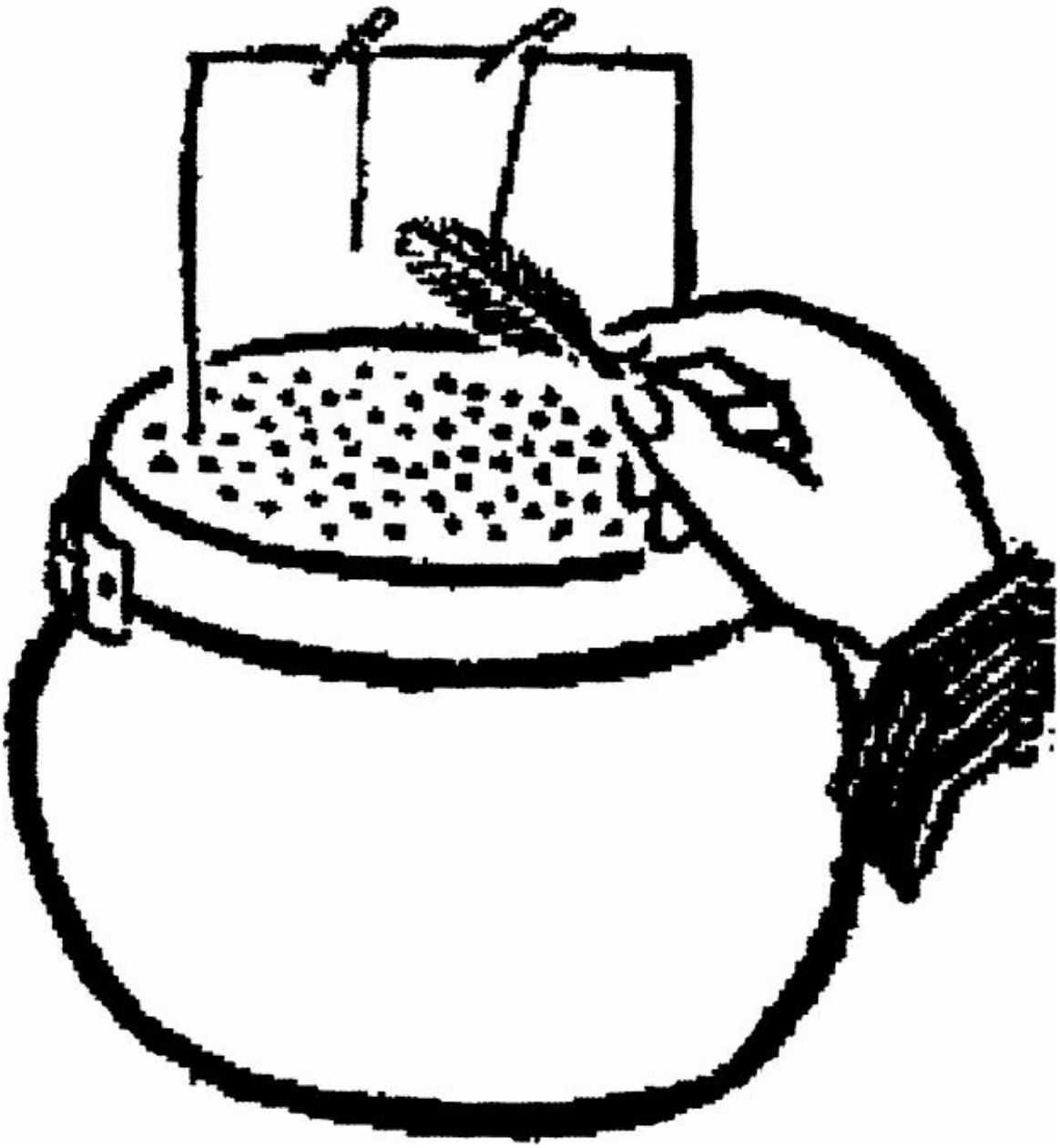
你无铜钱我有啦！

意思是说人们欠了债不还，留着新年里作赌本钱。从前，买东西通行欠账，到年底还清的。所以到了廿七、廿八，将要还债了，人就“活急杀”。到了廿九、三十，人就逃走，有人来讨债，说“不在家”。到了开年元旦，他就拿留着的钱去赌，而且很慷慨，如果你没有钱，“我有”！那时的习惯，一到元旦，大家见面时要说“恭喜”“发财”，不准说不吉利的话，不准讨债。如果有人说不吉利话，或是向人讨债，就要吃耳光，而且要替那人保一年中的吉利。如果这一年中那人有了不利，就要他负责赔偿。所以讨债必须在除夕。天一亮，就不准讨债。元旦黎明的时候，常见有人提了灯笼向人讨债。提着灯笼，表示天没有亮，还是除夕，还没有到元旦，还可以讨债。如果不提灯笼，就要被人打耳光了。

我从小对于赌没有兴味。所以赌摊上的事我全不知道。我还记得几种我在新年里最欢喜的玩意，现在给小朋友们谈谈。我最喜欢放花炮。大人们给我的压岁钱大半送给花炮店里。最好看是“万花筒”，放出火树银花来，又高又大又亮；若是摆在河岸上放，倒影里又是一株火树银花，更加好看。但是万花筒价钱贵，我的压岁钱不能多买。所以我最多

玩的是“雪炮”，一颗闪亮的流星，从炮口飞出，有时可以飞到隔河对岸，有时可以飞上远处的屋顶，真是好看，而且痛快。最经济的玩法，是买一串鞭炮，把它们拆开，一个一个地，用种种方法来燃放。点着引火线，“拍”地一响，是最原始最简单的玩法，我不欢喜。我去找一只洋铁箱来，把鞭炮点着投在箱里，其声铿锵，好比打碎一块玻璃。又拿一个甏来，把鞭炮投在甏里，其声幽闷，好比敲大木鱼。又拿一盆水来，等鞭炮的引火线烧入了内部，把它迅速投入水中，它在水中爆发时，钻来钻去，好像一只水老鼠。玩得腻了，它把鞭炮底上的黄泥用手指捻出，把上面的引火线拔出来，插在底下，倒立起来，就变成一个“小万花筒”。或者，把十几个鞭炮统统折断，折缝里露出火药来。使甲的折缝衔住乙炮的引火线，乙炮的折缝衔住丙炮的引火线，丙炮的折缝衔住丁炮的引火线……十几个互相衔接，然后将甲炮点火，折缝里喷出火花，将乙炮的引火线点着；乙炮的折缝里喷出火花，又将丙炮的引火线点着……这样，一连串放下去，好比一条火龙，非常好看。这是最经济而多变化的玩法。一串鞭炮，可玩不少时光。

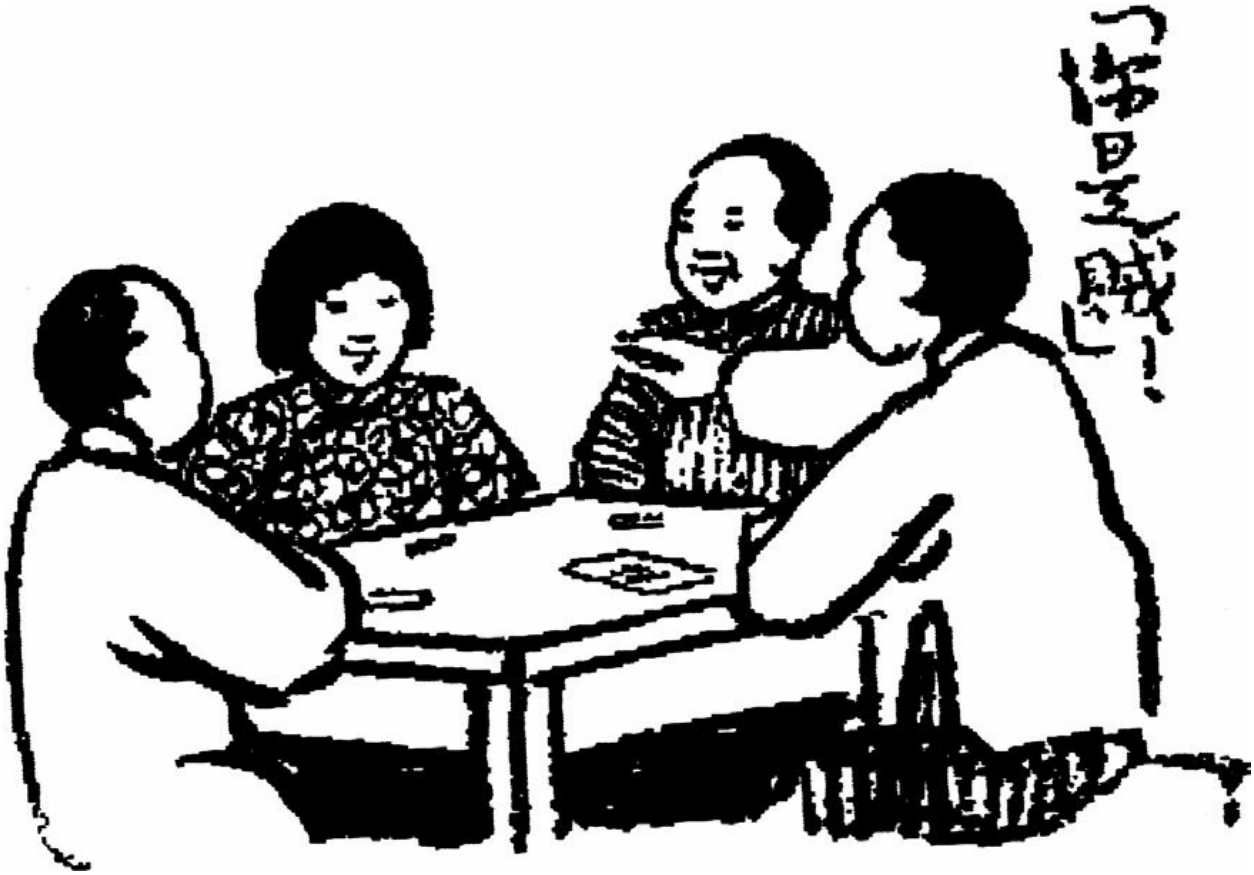
大鐘頭
女娘
一脚踢



正月半之前，有一种玩法，叫做“火炉头娘子”。其法，拿一根稻草柴来，折成三节，把两脚各插入铜火炉的盖子上的洞中，好像足球场上的一个球门。再用两根稻柴心，做两只草标，挂在那球门上，使两草标的脚挂在空中。再拿一根鸡毛，一张冬青叶来。右手拿住鸡毛，放在铜火炉上烘，同时左手拿住冬青叶，将鸡毛按在铜火炉上擦刷。等到鸡毛热了，便把它拿到草标的脚旁边离开一寸许的地方，同时口中唱：“火炉头娘子踢一脚！”那草标的脚就会踢起来，与鸡毛黏住。再把鸡毛放在两个草标的中间，同时口中唱：“火炉头娘子交一脚！”鸡毛左右的两个草标的脚就会在鸡毛上相交。大人们说，这玩意必须在正月半之前可玩。我信以为真。后来年纪大了，过了正月半再玩这花样，仍旧很灵，始知这是一种物理作用：冬青叶在热火炉上把鸡毛磨擦，鸡毛生了电，就会吸动草标的脚。小时候不懂这道理，但见草标好像是活的，有知觉的，会听话的，看了真是好笑。

四个人在一起，我们有一种玩意，叫做“官打捉贼”。拿四张小纸，一张上写个“官”字，一张上写个“打”字，一张上写个“捉”字，还有一张上写个“贼”字。然后把四张纸卷好，掷在桌上。各人拿一卷，秘密地打开来看，不教别人知道。只有拿到“捉”字的人，应该自己先说：“我是捉。”就要此人在其他三人中指出那一个“贼”来。此人就察看三人的面色，面色很高兴的，大约是“官”或“打”，面色呆瞪瞪的，大约是“贼”。他就指着那人说：“你是贼。”打开那人的纸来一看，果然是“贼”，捉的人很得意，便问：“官判几句？”这时各人的纸都已打开，拿“官”字的人就说“打×句！”这“官”如果与这“贼”要好，就少说几句：“打一句！”或“打半句！”这“官”如果与这“贼”不要好，就多说几句：“打五十句！”或“打一百句！”于是拿“打”字的人就捉住“贼”的手打他×句。如果捉错了人，捉的不是“贼”而是“官”或“打”，“贼”就大喊“逃出！”而

由“官”判“捉”的罪，说“官判×句”！就由“打”打“捉”×句。如果误把“官”当作“贼”，那官大怒，多判几句。如果误把“打”当作“贼”，“打”也动怒，打起来重一点。这样，一次游戏已完，把纸收集卷拢来，再玩第二次。在这游戏中，拿到官的最高兴，因为他决不被打，只要判别人的罪。拿到“打”的也高兴，因为他也决不被打，而可以打别人。拿到“捉”或“贼”的，就要碰运气了。“捉”如果捉得牢“贼”，原也无罪，但倘捉错了，须得受罚。“贼”如果逃得脱，原也免罚；但倘被他捉牢了，须得吃打了。据我的经验，与其做“捉”，还是做“贼”好。因为“捉”要在三人中看出“贼”来，甚是困难，往往容易捉错。真个做“贼”的人，往往假装高兴的样子，使你看不出来；而做“官”和“打”的人，也很调皮，往往假装胆小虚心的样子，使你误认为贼，捉错了受打。故“捉”被打的可能性很多。至于“贼”呢，巧妙地装假，往往容易逃脱。假装高兴，还是幼稚的办法；“捉”猜到你是假装高兴，一捉就着。更进一步的办法，是故意老实说：“啊！我是贼，你来捉我吧！”那时“捉”就被弄得莫名其妙，拿不定主意，就把贼放走了。这种游戏，不限定在新年内做。但必需四个空人，故平时做的机会少，新年里玩的多。



我国废除阴历，改用阳历，到现在已经三十六年。但是废的没有尽废，用的没有尽用，弄得“陀子跌一交，两头勿着实”。又因世乱年荒，苦多乐少，故新年的欢乐，现在还不及我小时候的浓重了。听说今年寒假特别延长。小朋友们倘有空闲，不妨玩玩我上面所说的玩意。不过放爆竹还是不弄的好。我小时是住在乡间，在室外广大的空地上玩的。若住在都市中，房子狭隘，人烟稠密，就不可弄火，提防闯祸。

三十七年一月二日作

---

[1] 本篇原载1948年2月1日《儿童故事》第2卷第3期。

读《西湖古今谈》原稿[1]

沈风人先生以所著《西湖古今谈》原稿相示，使我得先睹之快。我于西湖，可谓第二故乡。幼时求学于此，中年卜居于此，胜利后复无家可归，即僦居于此。先后凡十余年矣。湖上胜迹，大都游过；然不善考据，懒于探索，到处徘徊徜徉，不详其史迹。此犹渊明读书，不求甚解。今读沈先生之著，始恍然于各地之典故。今后重游，当更增怀古之情矣。沈先生考据精详，文章畅茂，使人乐于阅读。此书诚为最良之西湖导游者。

卅七年二月廿一日 丰子恺 读后记

---

[1] 风人（沈达夫）著《西湖古今谈》于1948年4月大东书局初版，由丰子恺作序并绘画封面。现据香港新文丰出版公司1980年2月版所刊辑录。

义齿[1]

我行年五十，口中只剩十七枚牙齿，而且多半动摇了。但我胃口很好，还想在这世间吃些东西。于是找到一位当牙医师的读者易昭雪，请他把这十七枚没用的牙齿拔光，装了全口的假牙齿。“假”字我嫌不好，就称它为“义齿”。自己没有儿子，养一个螟蛉子。这儿子称为“义子”。自己没有牙齿，装一副假牙齿，这牙齿当然也可以称为“义齿”。

易昭雪牙医师在十一天内拔光了我口中的十七颗牙齿。我一点也不觉得痛苦，就写一副四言联送他：“技进于道，人造胜天。”上联已经证实了；下联是我的希望，尚未证实。过了一个月，我的牙肉收缩了，就去打模型，造义齿。元旦早晨，我的义齿果然装上了，整齐洁白，非常美观。照照镜看，年纪轻了二十岁！

但是口中很是难过。衔着两大块东西，好像是暂时的，常常想把它们吐出来。舌头往上一舔，不是自己的肉，而是一块石板，更不自然，说起话来呢，发音不清，好像舌头肿大了。尤其是吃起东西来，不能嚼紧，嚼紧了上下的牙肉非常之痛。比饭更硬的东西就嚼不动，都是生吞囫囵咽的。有时想练习，吃早粥时硬把一粒花生米交与右边的臼齿，忍痛用力一嚼，花生米没有碎，而左边的臼齿一齐跷起。跷起之后，口中的粥粒便走进了牙肉与义齿的中间，再嚼的时候痛得更凶。于是只得停止了吃粥，把义齿取下来洗；又用水漱过口，然后再装上去。自从元旦装上之后，约摸一个月之内，我的义齿，只好看而不好用。其间隔一二天必访问易昭雪一次。因为牙肉常常作痛，请他修改义齿。这部分修过，果然不痛了；但到了明天，别的部分又作痛，于是再去请他修。自

从开始拔牙，直到装上之后一个月，其间约有八九十天之内，我访问易昭雪不下数十次。我好比在易昭雪的学校里当了教师，隔一二天，坐黄包车去上一次课。从我家到易家，路上的风景、房屋、店铺，都被我看得烂熟。招牌上的字都背得出了。拐角上一家人家的两个孩子，一男一女，男的大约五岁，女的大约三岁，怪可爱的。我的车子每次从他们门前拉过，我必留意看这两个孩子。他们有时在玩耍；有时在吃番薯；有时小的在哭，大的在骂她；有时两人在打架……都很好看。记得有一次我修牙回来，大的一个不见了，只剩小的一个独坐在门槛上，撅起小嘴唇发愁。我很怀疑，很担心，想停车问问她："你的哥哥哪里去了？""你为什么发愁？"又觉得这太唐突，太多事，太非人情，终于没有问。但这一天我始终怀疑，始终担心。直到第二次去修牙时，看见这两个孩子依旧在一起玩，方才放了心。现在，我的义齿早已得用，不需去修，久不访问易昭雪了，不知这两个孩子无恙否。颇想专诚去看一次。但这岂非更唐突，更多事，更非人情吗？不去也罢！

说话走入歧途了！赶快回来说我的义齿。说也奇怪，装上之后大约一个月，这义齿渐渐变好了。口中全然不觉难过，说话发音很正确，牙肉一点也不痛，东西什么都可嚼，总之，可以说同"亲齿"一样了。我仔细体味，变好的原因有两个：一者，牙肉被石板压了个把月，压得皮肤老了，抵抗力也强了。从前我有"亲齿"的时候，嚼东西由牙根用力抵抗，牙肉一向不负责的。所以牙肉很嫩，没有抵抗力，难怪它初装的时候吃不消重压而要作痛。如今压惯了，嚼惯了，它知道此后要它出力，努力锻炼，居然也能成功，从此牙肉代理牙根的职务了。二者，我装义齿，好比一向用手指拿东西吃的原始人一朝用了筷子。起初拿筷的技术很笨拙，觉得用这两根竹棒取食物，何等隔膜，何等不便！用手指直接去取，何等便利而痛快！但你一定要他用筷，绝不许他用手指。经过训练之后，他居然也会用惯。到后来，用筷的技术大大进步，可以夹，可

以拌，可以拉，可以挑，可以切，可以撕……同手指一样直接痛快，敏捷便利了。我装义齿，全同这原始人用筷子一样，初装的时候这边用力咀嚼时，那边要跷起来；吃糯米圆子时义齿要被粘脱；咬瓜子时上下齿对不准；食物的碎屑要钻进义齿与牙肉中间去。……都是技术不高明之故。经过一个月训练之后，技术高明了，上述的缺憾完全没有了。易昭雪诊所里挂着我送他的四言联“技进于道，人造胜天”。以前我去修牙时，看到下联四个字很不舒服。我想“人造”实在不能“胜天”！我夸奖了！我颂扬得太过份了！我用撒谎替他做广告！这是多么无聊而难为情的事呀！我着实后悔。但是，前天，我无端去访他，又看见这副四言联，我非常高兴。我没有夸奖他，我没有撒谎，我的希望果然实现了！前几天，开明书店的章雪村先生来和我共饮。谈起了这副联，他敏捷地替我再做一副：“易牙能知味，凿齿信多才。”我为这天造地设的五言联，浮一大白。这比我的四言联高明得多，确切得多，巧妙得多。易昭雪不妨更名为易牙。他的诊所扩充的时候，我想再把这副五言联写了送他。

一九四八年三月二十八日于西湖

---

[1] 本篇原载1948年《申报·自由谈》。

湖畔夜饮[1]

前天晚上，四位来西湖游春的朋友，在我的湖畔小屋里饮酒。酒阑人散，皓月当空。湖水如镜，花影满堤。我送客出门，舍不得这湖上的春月，也向湖畔散步去了。柳荫下一条石凳，空着等我去坐。我就坐了，想起小时在学校里唱的春月歌：“春夜有明月，都作欢喜相。每当灯火中，团团清辉上。人月交相庆，花月并生光。有酒不得饮，举杯献高堂。”觉得这歌词温柔敦厚，可爱得很！又念现在的小学生，唱的歌粗浅俚鄙，没有福份唱这样的好歌，可惜得很！回味那歌的最后两句，觉得我高堂惧亡，虽有美酒，无处可献，又感伤得很！三个“得很”逼得我立起身来，缓步回家。不然，恐怕把老泪掉在湖堤上，要被月魄花灵所笑了。

回进家门，家中人说，我送客出门之后，有一上海客人来访，其人名叫CT[2]住在葛岭饭店。家中人告诉他，我在湖畔看月，他就向湖畔去找我了。这是半小时以前的事，此刻时钟已指十时半。我想，CT找我不到，一定已经回旅馆去歇息了。当夜我就不去找他，管自睡觉了。第二天早晨，我到葛岭饭店去找他，他已经出门，茶役正在打扫他的房间。我留了一张名片，请他正午或晚上来我家共饮。正午，他没有来。晚上，他又没有来。料想他这上海人难得到杭州来，一见西湖，就整日寻花问柳，不回旅馆，没有看见我留在旅馆里的名片。我就独酌，照例倾尽一斤。

黄昏八点钟，我正在酩酊之余，CT来了。阔别十年，身经浩劫，他反而胖了，反而年轻了。他说我也还是老样子。不过头发白些。“十

年离乱后，长大一相逢。问姓惊初见，称名忆旧容。”这诗句虽好，我们可以不唱。略略几句寒暄之后，我问他吃夜饭没有。他说，他是在湖滨吃了夜饭，——也饮一斤酒，——不回旅馆，一直来看我的。我留在他旅馆里的名片，他根本没有看到。我肚里的一斤酒，在这位青年时代共我在上海豪饮的老朋友面前，立刻消解得干干净净，清清醒醒。我说：“我们再吃酒！”他说：“好，不要什么菜蔬。”窗外有些微雨，月色朦胧。西湖不像昨夜的开颜发艳，却有另一种轻颦浅笑，温润静穆的姿态。昨夜宜于到湖边步月，今夜宜于在灯前和老友共饮。“夜雨剪春韭”，多么动人的诗句！可惜我没有家园，不曾种韭。即使我有园种韭，这晚上也不想去剪来和CT下酒。因为实际的韭菜，远不及诗中的韭菜的好吃。照诗句实行，是多么愚笨的事呀！

女仆端了一壶酒和四只盆子出来，酱鸭、酱肉、皮蛋和花生米，放在收音机旁的方桌上。我和CT就对坐饮酒。收音机上面的墙上，正好贴着一首我写的，数学家苏步青的诗：“草草杯盘共一欢，莫因柴米话辛酸。春风已绿门前草，且耐余寒放眼看。”有了这诗，酒味特别的好。我觉得世间最好的酒肴，莫如诗句。而数学家的诗句，滋味尤为纯正。因为我又觉得，别的事都可有专家，而诗不可有专家。因为做诗就是做人。人做得好的，诗也做得好。倘说做诗有专家，非专家不能做诗，就好比说做人有专家，非专家不能做人，岂不可笑？因此，有些“专家”的诗，我不爱读。因为他们往往爱用古典，蹈袭传统；咬文嚼字，卖弄玄虚；扭扭捏捏，装腔做势；甚至神经过敏，出神见鬼，而非专家的诗，倒是直直落落，明明白白，天真自然纯正朴茂，可爱得很。樽前有了苏步青的诗，桌上酱鸭、酱肉、皮蛋和花生米，味同嚼蜡；唾弃不足惜了！

我和CT共饮，另外还有一种美味的酒肴！就是话旧。阔别十年，

身经浩劫。他沦陷在孤岛上，我奔走于万山中。可惊可喜，可歌可泣的话，越谈越多。谈到酒酣耳热的时候，话声都变了呼号叫啸，把睡在隔壁房间里的人都惊醒。谈到二十余年前他在宝山路商务印书馆当编辑，我在江湾立达学园教课时的事，他要看看我的子女阿宝、软软和瞻瞻——《子恺漫画》里的三个主角，幼时他都见过的。瞻瞻现在叫做丰华瞻，正在北平北大研究院，我叫不到，阿宝和软软现在叫丰陈宝和丰宁馨，已经大学毕业而在中学教课了，此刻正在厢房里和她们的弟妹们练习平剧〔京剧〕！我就喊她们来“参见”。CT用手在桌子旁边的地上比比，说：“我在江湾看见你们时，只有这么高。”她们笑了，我们也笑了。这种笑的滋味，半甜半苦，半喜半悲。所谓“人生的滋味”，在这里可以浓烈地尝到。CT叫阿宝“大小姐”，叫软软“三小姐”。我说：“《花生米不满足》《瞻瞻新官人，软软新娘子，宝姐姐做媒人》《阿宝两只脚，凳子四只脚》等画，都是你从我的墙壁上揭去，制了锌板在《文学周报》上发表的。你这老前辈对她们小孩子又有什么客气？依旧叫‘阿宝’‘软软’好了。”大家都笑。人生的滋味，在这里又浓烈地尝到了。我们就默默地干了两杯。我见CT的豪饮，不减二十余年前。我回忆起了二十余年前的一件旧事，有一天，我在日升楼[3]前，遇见CT。他拉住我的手说：“子恺，我们吃西菜去。”我说“好的”。他就同我向西走，走到新世界[4]对面的晋隆西菜馆楼上，点了两客公司菜，外加一瓶白兰地。吃完之后，仆欧[5]送帐单来。CT对我说：“你身上有钱吗？”我说“有！”摸出一张五元钞票来。把帐付了。于是一同下楼，各自回家——他回到闸北，我回到江湾。过了一天，CT到江湾来看我，摸出一张拾元钞票来，说：“前天要你付帐，今天我还你。”我惊奇而又发笑，说：“帐回过算了，何必还我？更何必加倍还我呢？”我定要把拾元钞票塞进他的西装袋里去，他定要拒绝。坐在旁边的立达同事刘薰宇，就过来抢了这张钞票去，说：“不要客气，拿到新江湾小店里去吃酒吧！”大家赞成。于是号召了七八个人，夏丏尊先生、匡互生、方光焘[6]都在

内，到新江湾的小酒店里去吃酒。吃完这张拾元钞票时，大家都已烂醉了。此情此景，憬然在目。如今夏先生和匡互生均已作古，刘薰宇远在贵阳，方光焘不知又在何处。只有CT仍旧在这里和我共饮。这岂非人世难得之事!我们又浮两大白。

夜阑饮散，春雨绵绵。我留CT宿在我家，他一定要回旅馆。我给他一把伞，看他的高大的身子在湖畔柳荫下的细雨中渐渐地消失了。我想："他明天不要拿两把伞来还我！"

卅七年三月廿八日夜于湖畔小屋

---

[1] 本篇原载1948年4月16日《论语》第151期。

[2] CT，指郑振铎。

[3] 日升楼，当时上海一家有名的茶馆，位于南京路浙江路口。（由于这一带十分繁华，后来人们往往以"日升楼"泛指这一地带。）

[4] 新世界，当时上海一个游乐场的名称。

[5] 仆欧，英文boy的译音，意即侍者。

[6] 夏丏尊、匡互生、方光焘，皆作者在立达学园的同事，其中夏丏尊又是作者在浙江省立第一师范的老师，匡互生为立达学园创办人。

女人专家[1]

对于某学术富有天才，而研究之，就成为某专家。例如数学专家，雕刻专家等皆是。我现在所要说的那个人，也是一位专家。但他所富有天才而研究的学术，叫做“女人”。他自己是男人，但他能表现女人的声音笑貌和态度，表现得比女人更“女”。因为他能用极明敏的感觉来采取一切女人所有的最美的特点，集大成而为标准的、模范的、十全的女人。好比画佛像，采取一切相貌所有的最美的特点，集大成而为标准的、模范的、十全的相貌。这位女人专家就是梅兰芳。

---

[1] 本篇原载1948年10月《青年界》新6卷第2期（总83号）《人物素描特辑》。

再访梅兰芳[1]

去年梅花时节，我从重庆回上海不久，就去访梅博士，曾有照片及文章刊登《申报》。今年清明过后，我同长女陈宝、四女一吟，两个爱平剧〔京剧〕的女儿，到上海看梅博士演剧，深恐在演出期内添他应酬之劳，原想不去访他。但看了一本《洛神》之后，次日到底又去访了。因为陈宝和一吟渴望瞻仰伶王的真面目。预备看过真面目后，再看这天晚上的《贩马记》。

这回不告诉外人，不邀摄影记者同去，但托他的二胡师倪秋平君先去通知，然后于下午四时，同了两女儿悄悄地去访。刚要上车，偏偏会在四马路上遇见我的次女的夫婿宋慕法。他正坐在路旁的藤椅里叫人擦皮鞋，听见我们要去访梅先生，擦了半双就钻进我们的车子里，一同前去了。陈宝和一吟说他，“天外飞来的好运气！”因为他也爱好平剧，不过不及陈宝一吟之迷。在戏迷者看来，得识伶王的真面目，比“瞻仰天颜”更为光荣，比“面见如来”更多法悦。所以我们在梅家门前下车，叩门，门内跑出两只小洋狗来的时候，慕法就取笑她们，说：“你们但愿一人做一只吧？”

坐在去春曾经来坐过的客室里，我看看室中的陈设，与去春无甚差异。回味我自己的心情，也与去春无甚差异。“青春永驻”，正好拿这四字来祝福我们所访问的主人。主人尚未下楼，琴师倪秋平先来相陪。这位琴师也颇不寻常：他在台上用二胡拉皮黄，在台下却非常爱好西洋音乐，对朔拿大〔奏鸣曲〕，交响乐的蓄音片〔唱片〕，爱逾拱璧。他的女儿因有此家学，在国立音乐院为高才生。他的爱好西洋音乐，据他自

己说是由于读了我的旧著《音乐的常识》（亚东图书馆版）。因此他常和我通信，这回方始见面。我住在天蟾舞台斜对面的振华旅馆里。他每夜拉完二胡，就抱了琴囊到旅馆来和我谈天，谈到后半夜。谈的半是平剧，半是西乐。我学西乐而爱好皮黄，他拉皮黄而爱好西乐，形相反而实相成，所以话谈不完。这下午他先到梅家来等我们。我白天看见倪秋平，这还是第一次。我和他闲谈了几句，主人就下来了。

握手寒暄之间，我看见梅博士比去春更加年轻了。脸面更加丰满，头发更加青黑，态度更加和悦了。又瞥见陈宝一吟和慕法，目不转睛地注视他，一句话也不说，一动也不动，好像城隍庙里的三个菩萨，我觉得好笑。不料他们的视线忽从主人身上转到我身上，都笑起来。我明白这笑的意思了：我年龄比这位主人小四岁，而苍颜白发，老相十足；比我大四岁的这位老兄，却青发常青，做我的弟弟还不够。何况晚上又能在舞台表演美妙的姿态！上帝如此造人，真是欠通欠通！怎不令人发笑呢？

我提出关于《洛神》的舞台面的话，希望能摄制有声有色的电影，使它永远地普遍地流传。梅先生说有种种困难，一时未能实现。关于制电影，去春我也向他劝请过。我觉得这事在他是最重要的急务。我们弄书画的人，把原稿制版精印，便可永远地普遍地流传；唱戏的人虽有蓄音片，但只能保留唱工；要保留做工，非制电影不可。科学发达到这原子时代，能用萝卜大小的一颗东西来在顷刻之间杀死千万生灵，却不肯替我们的“旷世天才”制几个影片。这又是欠通欠通，怎不令人长叹呢！

话头转入了象征表现的方面。梅先生说起他在莫斯科所见投水的表演：一大块白布，四角叫人扯住，动荡起来，赛是水波；布上开洞，人跳入洞中，又钻出来，赛是投水。他说，我们的《打渔杀家》则不然，不需要布，就用身子的上下表示波浪的起伏。说这话时，他就坐在沙发

里穿着西装而略作桂英儿的身段，大家发出特殊的笑声。这使我回想起以前我在某处讲演时，无意中在黑板上画了一个人头而在听众中所引起的笑声。对于平剧的象征的表现，我很赞善，为的是与我的漫画的省略的笔法相似之故。我画人像，脸孔上大都只画一只嘴巴，而不画眉目。或竟连嘴巴都不画，相貌全让看者自己想象出来。（因此去年有某小报拿我取笑，大字标题曰“丰子恺不要脸”，文章内容，先把我恭维一顿，末了说，他的画独创一格，寥寥数笔，神气活现，画人头不画脸孔云云。只看标题而没有工夫看文章的人，一定以为我做了不要脸的事。这小报真是虐谑!）这正与平剧的表现相似：开门，骑马，摇船，都没有真的门，马，与船，全让观者自己想象出来。想象出来的门，马，与船，比实际的美丽得多。倘有实际的背景，反而不讨好了。好比我有时偶把眉目口鼻一一画出；相貌确定了，往往觉得不过如此，一览无余，反比不画而任人自由想象的笨拙得多。

想起他晚上的《贩马记》，我觉得要让他休息，不该多烦扰他了，就起身告辞。但照一个相是少不得的。我就请他依旧到外面的空地上去。这空地也与去年一样，不过多了一只小山羊。这小山羊向人依依，怪可爱的。因为不邀摄影记者，由陈宝一吟自己来拍。因为不带三脚架，不能用自动开关，只得由二人轮流司机，各人分别与伶王合摄一影。这两个戏迷的女孩子，不能同时与伶王合摄一影，过后她们引为憾事。在辞别出门的路上，她们絮絮叨叨地说了许多“悔不该”。［编者[2]按：为了想弥补这个“悔不该”，我踌躇了好久。丰先生寄给我的两张照片，章法全同，实在无法全登，登一张又觉得不痛快，于是和本报负责制版的陆先生（丰先生的学生）商量，结果是现在刊出的一张。为poetic justice〔富有诗意的、公平的处理〕着想，我看这样也不要紧吧？］

我却耽入沉思。我这样想：

我去春带了宗教的心情而去访梅兰芳，觉得在无常的人生中，他的事业是戏里戏，梦中梦；昙花一现，可惜得很！今春我带了艺术的心情而去访梅兰芳，又觉得他的艺术具有最高的社会的价值，是最应该提倡的。艺术种类繁多，不下一打：绘画，书法，金石，雕塑，建筑，工艺，音乐，舞蹈，文学，戏剧，电影，照相。这一打艺术之中，最深入民间的，莫如戏剧中的平剧！山农野老，竖子村童，字都不识，画都不懂，电影都没有看见过的，却都会哼几声皮黄，都懂得曹操的奸，关公的忠，三娘的贞，窦娥的冤……而出神地欣赏，热诚地评论。足证平剧（或类似平剧的地方剧）在我国历史悠久，根深柢固，无孔不入，故其社会的效果最高。书画也是具有数千年历史的古艺术，何以远不及平剧的普遍呢？这又足证平剧不但历史悠久，而且在其本质上具有一种吸引人情，深入人心的魔力，故能如此普遍，如此大众化的。只可惜过去流传的平剧，有几出在内容意义上不无含有毒素，例如封建思想，重男轻女，迷信鬼神等。诚能取去这种毒素，而易以增进人心健康的维他命，则平剧的社会的效能，不可限量，拿它来治国平天下，也是容易的事。那时我们的伶王，就成为王天下的明王了！

前面忘记讲了：我去访梅先生的时候，还送他一把亲自书画的扇子。画的是曼殊上人的诗句“满山红叶女郎樵”。写的是弘一上人在俗时赠歌郎金娃娃的《金缕曲》。其词曰：

秋老江南矣。忒匆匆，春余梦影，樽前眉底。陶写中年丝竹耳，走马胭脂队里。怎到眼都成余子?片玉昆山神朗朗，紫樱桃漫把红情系。愁万斛，来收起。

泥他粉墨登场地。领略那英雄气宇，秋娘情味。雏凤声清清几许，

销尽填胸荡气。笑我亦布衣而已。奔走天涯无一事，问何如声色将情寄？休怒骂，且游戏。

书画都是在一个精神很饱满的清晨用心写成的。因为这个人对于这样广大普遍的艺术负有这样丰富的天才，又在抗战时代表示这样高尚的人格，——我对他真心的敬爱，不得不“拜倒石榴裙下”。（别人讥笑我的话。）我其实应该拜倒。“名满天下”，“妇孺皆知”（别人夸奖我的话）的丰子恺，振华旅馆的茶房和帐房就不认识。直到第二天梅先生到旅馆来还访了我，茶房和账房们吃惊之下，方始纷纷去买纪念册来求我题字。

卅七年五月二十二日，梅兰芳停演之日，作于杭州

---

[1] 本篇原载1948年5月26日《申报·自由谈》。

[2] 系本文所载报刊《申报·自由谈》的编者。

参观夏声平剧学校[1]

我怕参观学校。因为一进学校，往往被人包围了要讲话，要签字，甚至拿出册子来要你画几笔。接受了呢，手忙脚乱，疲劳得很，不接受呢，拂人之情，没趣得很。所以还是不跨进学校去为是。这回破例了。我在梅兰芳先生家里遇见了夏声平剧〔京剧〕学校的副校长郭建英先生，知道他们的学校已经复员到上海，我自动的约他，次日前去参观，因为一则我在重庆看过他们的表演，舞台面整齐得很，连跑龙套的都精神勃勃，想见他们教的很认真。二则教平剧的学校，平生没有见过，我想去广广眼界。

次日上午，两路局的朋友罗良能楼国华夫妇二人，替我备了一辆小汽车，载了我的女儿陈宝一吟，一共五个人，依约，十点钟开到了闸北宋公园该校的门口。门房不问姓名，很客气的请我们进内，似乎预先知道的。走进会客室，郭先生就出来招待。他敬烟敬茶之后，就把学校的过去现在种种详情，一五一十的讲给我们听。良能和国华不是戏迷，听了觉得稀罕，表示十分佩服他们的办学精神。陈宝和一吟呢，因为一向被人讪笑为“戏迷”，如今听见这样认真，这样坚苦，这样有条理，这样大规模地教平剧，好似在他乡遇到了大批同乡人，在外国遇到了大批的中国人，兴奋之极，得意之至！我呢，一边听郭校长讲，一边对于从里面的教室里飘到我耳边来的悠扬的老生唱腔和青衣唱腔，时时发生异样的感觉。因为我过去只听见一人单独唱皮黄，从来没有听见过多数人集团而齐唱皮黄。当这齐唱声飘到我耳边的时候，我最初总以为是西洋风的小曲，岂知其旋律委婉曲折，异乎寻常学校的唱歌，是我所从来没有听到过的，当时我说不出这种异样的感觉的性状。现在我好有一比，好

比做初次看见集团结婚，许多新郎和许多新娘同时出现，岂不异样的好看呢？

我就要求郭校长领导我们进去参观教室。他们的校舍很简明，笔直的一排，分作许多间教室。我们逐一参观，有的正在教唱老生，有的正在教唱青衣，还有较大教室，没有课桌凳的，正在教演武戏。学生大都是十余岁童男童女。嗓子都很清朗，很正确，没有像普通学校唱歌的毛喉咙[2]和音程不准确之病，足见都是经过考选的具有平剧天才的儿童。我又吃惊于他们的教演武戏的认真。那天教演的是《三叉口》，一个孩子仰卧在桌上，假作睡着；另一个孩子在他身边演种种动作，假作想杀他。还有许多孩子坐在旁边看，大约是尚未轮到演习的。我很觉得好笑。但是这些孩子个个板起脸孔，认真地演，认真地看，绝对没有一个笑的。陈宝和一吟也曾请她们的戏教师教《虹霓关》。但她们往往拿枪厮杀了一回，大家笑起来。这笑与不笑之别，便是非专门与专门之别，便是不认真与认真之别。这引起了我的深思，我想：“戏”与“真”相对，故不认真叫做“儿戏”。谁知专门的“戏”比“真”还要认真！反观这世间：个人的事，家庭的事，社会的事，国家的事，国际的事，大都马马虎虎，随随便便，奇奇怪怪，鬼鬼祟祟，全同儿戏一样！故“戏”和“真”这两个字的意义，在现在应该颠倒过来，交换一下，把戏称为真，把真称为戏！

我想到这里，良能指着壁上的脸谱教我看。我看见各种脸谱的分类图，忠奸贤愚，一一分别，下面有字注明。良能所指给我看的，是一只凶猛的脸孔，下面注着“强盗与和尚”。良能指着这行字对我笑。我也笑起来。看破红尘的和尚，与谋财害命的强盗同类，脸谱上早有定规。足见人世社会的马马虎虎，随随便便，奇奇怪怪，鬼鬼祟祟，自古已然，不是从今世起的！可胜叹哉！可胜笑哉！

参观过各教室之后，郭校长又引我们到后面的空地上去看。一看，那空地就同教室一样，也有许多小团体在教练，有教唱的，有教演的。可见他们的校舍太狭窄，课业太认真，不得不向外发展到空地上去。陈宝和一吟就在外光下替他们拍了好几张照片。参观毕，少不得讲演一次。我对平剧是门外汉，爱而不懂，只有从旁讲了些赞扬勉励的话。告辞上车，回到良能家将近正午。他们已经准备午酒，等我们去吃。席上除丰盛的肴馔外，还有夏声参观的回忆，都是很好的下酒物。国华在酒中也是巾帼英雄，一口能干半斤。良能在宾朋前不便对夫人示弱，也用大杯狂饮。我被这一对小夫妇灌醉，苍颜白发，颓乎其中了。席散，扶醉出门，小步园中。时值暮春，林花烂漫。好风习习，吹人欲仙。自流亡以来，十一年间，不曾有过像今日的遨游与痛饮，故不可以不记。

卅七年五月廿七日于杭州

---

[1] 本篇原载1948年5月31日《申报》。

[2] 毛喉咙，意即沙哑的嗓子。

海上奇遇记[1]

破晓，我被房舱外面的旅客的嘈杂声所惊醒。起来，向圆形的窗洞中一望，但见天色已明，台湾岛的海岸清楚可见。参参差差的建筑物，隐隐约约的山林，装在圆形的窗洞内，好像一件壁上装饰画，怪好看的。我睡的是下铺。睡在上铺中的是我的女儿一吟。圆窗洞就在上铺的旁边。我叫醒一吟来："台湾岛在迎接你了！快起来和它相见！"她坐起身来，面孔正好装在圆窗洞里。我就向自己铺旁的盥洗盆里去洗脸了。

和我们的小房舱相连通的较大的房舱，是同行的章先生[2]一家住的。我们两人，他们四人：章先生、章太太、章姑太太，和章小姐阿宓。他们这时候也都已起身。一吟洗过脸就出去看热闹；我坐在两个房舱交界的门口，点一支烟，和太太小姐们闲谈。章先生就走进我的房舱来洗脸。他把上衣脱去，又把手表除下，放在一吟睡的上铺上，然后从事盥洗。我偶尔站起身来，向上铺旁边的圆窗洞里望望，但见海岸越来越近，我们的船快要和台湾岛握手了。我是初次到此，预想这海岸后面的市街、人物、山川、草木，不禁悠然神往了几分钟。我从圆窗洞里收回视线，看见上铺的垫被上放着一只手表。数十年的尘劳世智，使我本能地感到这件物资的所有权的安全问题。它和圆窗洞之间，约有两只手臂长短的距离；从窗外无法取得手表。我就毫不介意，仍旧坐下来和她们闲谈。其实，我上面所说的那种本能的感觉，非常模糊，绝不曾具体地想到从窗洞中伸手取表的事实。好比平时拿起茶杯来喝一口茶，把茶杯还放到桌子上的时候，本能地放在离开桌边稍远的地方，以求茶杯的安全；但决不具体地想到茶杯翻落地上而打破的事实。况且，我是以抗战胜利国的国民的身份，来此探望我们的失而复得的台湾岛的；兴奋之

情和沧桑之感充塞了胸怀，谁还想到“偷表”这些猥琐的事呢？

岂料这只表果然不见了。章先生盥洗毕，穿好衣服，戴了他那副深度近视眼镜，把上铺的垫被到处地嗅。“我的表阿宓拿去了吗?”章小姐说“没有”。于是大家来寻。上下铺的毛毯和垫被都翻过；章太太又拿出电筒来，向下铺的底下探照。遍觅不得，外面又无人进来过，于是确定这手表是被人从圆窗洞中扒去了。我们努力回忆手表放置的地点，以确定其对窗洞的距离。我们起初惊讶偷表者的手臂的长，后来确信他用钩子钩取，经过了数分钟的喧骚之后，大家对这手表表示绝望，坐了下来。一向被人称为“达观”而自己称为“糊涂”的章先生，早已置之度外；烧起卷烟，高谈阔论他去年在香港买得这表的经过。他买这表出港币七十五元。我说：“港币七十五元，约合金圆[3]四五十元，即一张船票的代价。譬如你家再多一人来游吧。”他说：“多一人来游，还要替他买回来的船票呢！”我说：“那么，你再丢一枝自来水笔就差不多了。”满舱的人哈哈大笑。

茶房进来了。这茶房非常客气，临别请我们吃牛奶咖啡。因为前晚帐房先生在旅客名册上看到了我的姓名，特来访问。请喝汽水，要我画画。今天茶房也如法炮制。谈话之中，不免说起了刚才失表的事。此君非常愤慨，定要查究。我们再三阻止，他不答允。他说：“这轮船的特甲三号房间失脱手表，与我茶房名誉有关，非查不可！”这样一说，我们就不便阻止，只得听他去查了。他报告了帐房，会同许多人，在舱外走来走去，东侦西探。在我想来，在这样大的轮船，这样稠杂的人群之中，要侦探这样小的一只手表的下落，真同海底捞针，是不可能的事。他们是敷衍我们，表示好意而已。

约摸十分钟之后，茶房面红气喘地跑进来，拿着一只手表说：“是这只表吗?”向章先生原物奉还，又说：“妈的，一个穿雨衣的年青人，

终于被我查到了。已经打脱几个耳光，就要送警察局。”这时候船已靠岸，乘客已在开始登陆，圆窗洞外人影渐稀。但见一只粗而黑的脸装在圆窗洞内对我们得意地笑。茶房指着这脸说：“是他告发的！他看见那年青人用钩子扒去。我们一查，果然查到这手表，还有一打毛巾，是别人的，……”章先生摸出两张五元金圆券来交与茶房，茶房就从窗洞中交与那脸。那脸一笑就不见了。据说这是一个走单帮的。茶房便咆哮地把侦查的经过向我们反复讲了几遍，最后翘起一根拇指得意地说：“我是福尔摩斯！”他旋转身来，指着门口说：“你看，这样一个家伙，不要脸的！”

港警已把那年青人和他的三件行李带进大菜间来，等候乘客上陆完毕，然后押送警察局。这大菜间做了他的临时拘留所。我走出房舱，站在角落里偷看那人：穿着蜜色雨衣、雨帽、西装裤、黑皮鞋；脸色光润，眉清目秀，轩昂地坐在大菜桌边的靠臂椅子里。我怕他难为情，所以站在角落里偷看他；他却旋转头来堂皇地看我，反而使我难为情起来。这个人相貌堂堂、衣冠楚楚，原来具有养成英雄豪杰、贤良圣哲的可能性。只因千丑万恶的社会环境逼他堕入暴弃，造成了眼前这畸形的结果——相貌堂堂、衣冠楚楚的一个窃贼！

茶房从他身上搜出文件来，交章先生看。我听见章先生不断的“啊哟，啊哟”，也挨过去看。啊哟，啊哟，原来其人是某地某望族的后裔，曾在有名的某学院肄业，经一位正直的某教育家的介绍，到某地某高级中学去担任训导主任兼史地教师的！这意外的消息，倒使我们十分为难了。区区一只手表，想不到会惹出这样的一个大问题来的！章先生就向船上人要求，请勿送局，顾全教育界脸面。但是港务局的警察为了责任所在，一定不肯放走这窃贼。章先生要求替他把三件行李带去保管，待他放释后来领。这以德报怨的请求，警察也就答允了。我们六个

人，自己有七八件行李。这位“训导主任”的三件行李便加入其中，一同登陆，运送我们的住处。我是以抗战胜利国的国民的身份，来访问我们的失而复得的台湾岛的。我的脚最初踏上这土地的时候，照理应该十分愉快，现在只得九分！下文我也懒得再写了。

一九四八年十月十日在台北作

---

[1] 本篇原载1948年11月1日《论语》第164期。

[2] 章先生，指章锡琛（雪村），开明书店的创办人，作者的好友。

[3] 金圆，指1948年8月19日发行的金圆券（以代替当时的法币）。

南国女郎[1]

小朋友们：我现在台北游玩。今天给台北的女郎描一张画，寄你们看（见扉页）。台湾，原是我们中国的地方。五十多年前，被日本夺去。三年前，抗战胜利了，日本方才归还我们。所以台北沦陷了五十多年。在这五十多年中，台湾女子的服装，本来仍照中国式。抗战中，有一次日本人强迫台湾女子穿日本女人的服装。说是要她们“皇民化”。台湾女子都是爱中国的，死不肯穿日本服装。但是日本人凶得很，台湾女子不敢完全反对他们的命令，就想出一个办法来，改用西洋式的服装：年青的女郎，上身穿一件衬衫，下面束一条长裙，好像跳舞衣，怪好看的。年纪较大的女人，上身穿对襟短衫，下面也穿长裙。这样，总算改了装，日本人也就算了。光复以后，穿这种跳舞式的衣服的女郎仍是很多。有一班时髦的女郎，效仿上海杭州的女郎，改穿旗袍。旗袍，在我们看来是老式了，但在台湾女子看来是最新式的。因此台北有许多裁缝店，专做旗袍。他们的招牌上写着：“最新流行江浙旗袍公司”。我那张画里就有的画着。我觉得，她们本来的跳舞式的服装很好看；但旗袍也很好。因为这样，可使台湾女子和内地女子服装统一，不分彼此，大家同是中国女子。

三十七年写于台北

---

[1] 本篇原载1948年12月1日《儿童故事》第3卷第1期。

杵舞和台湾的番人[1]

这里（见扉页）我画的一幅图，是台湾番人的杵舞。她们每人手拿一根舂米用的木杵，一面在地上敲，一面跳着唱歌。这种番人，本来住在深山中，与台湾人隔绝。后来渐渐交通。现在已有许多会讲台湾话，甚至讲国语。他们的生活已与普通人差不多。不过衣服还是特别，很华丽的。杵舞所唱的歌，是他们的土白，我们听不懂的。但觉得音调很悲哀。这本来是他们舂米时唱的。他们在地上掘一洞，洞里放一只石臼，石臼里放米。许多女人拿着木杵舂米，齐声唱歌。后来，生活进步，他们舂米也用电气，不用人力了。于是这种杵和歌，失去了实用性，专门当作歌舞之用。这杵舞可说是台湾番人的一种艺术。

台湾的番人，现在已经很开通，同我们差不多了。但在三百多年前，他们非常野蛮，非常凶狠。有一个故事，我讲给你们听：三百多年前，清朝康熙年间，台湾是属于中国的。中国人到台湾去，不敢走进深山。因为番人见了汉人要杀。中国派一个人去教导番人，这人姓吴，名凤。吴凤能讲番话，到了台湾，对番人很优待，番人很爱护他，当他父亲一样。番人向来有一种习惯，每年冬天，必须杀一个异族的人的头来祭他们的神明。吴凤教训他们，说杀人是不道德的，以后不可再杀。他

们果然听从吴凤的话，不再杀人。过了多年，他们听了别的山里的番人的话，一定要杀人头来祭神明。他们对吴凤说：“长久没有人头祭神明，神明要动怒，所以今年必须杀一个来祭神明。”吴凤再三教训，再三劝阻，他们不听。吴凤就对他们说：“那么我准许你们，今年杀一个人头，以后不准再杀，好不好？”番人答允了。吴凤说：“明天早上，有一个穿红衣戴红帽的汉人从山下经过，你们可把这汉人的头杀下，拿来祭神明。但从此以后，不准再杀人了。”番人听从他的话。

明天早晨，番人下山去，果然看见一个身上穿红衣而头上蒙着红帽子的人，低着头在山下走路。他们抢上前去，一刀把这人杀死，割下头颅，用布包好，提上山来。打开包布一看，原来是吴凤的头！

番人对吴凤非常敬爱，同父亲一样的，现在把他杀死，非常难过。许多番人对着头号啕大哭！后来把头和尸体合起来，好好地安葬。又造一只大庙，叫做吴凤庙，年年礼拜他。从此以后，番人感悔，真个不再杀人了。

吴凤牺牲自己的性命，来救许多汉人，又教好了许多番人。真是一个了不起的英雄！我游台湾，到过吴凤庙。我站在吴凤的神像前，深深地三鞠躬。

---

[1] 本篇原载1949年1月1日《儿童故事》第3卷第2期。

我与弘一法师[1]——卅七年十一月廿八日在厦门佛学会讲

弘一法师是我学艺术的教师，又是我信宗教的导师。我的一生，受法师影响很大。厦门是法师近年经行之地，据我到此三天内所见，厦门人士受法师的影响也很大；故我与厦门人士不啻都是同窗弟兄。今天佛学会要我演讲，我惭愧修养浅薄，不能讲弘法利生的大义，只能把我从弘一法师学习艺术宗教时的旧事，向诸位同窗弟兄谈谈，还请赐我指教。

我十七岁入杭州浙江第一师范，廿岁[2]毕业以后没有升学。我受中等学校以上学校教育，只此五年。这五年间，弘一法师，那时称为李叔同先生，便是我的图画音乐教师。图画音乐两科，在现在的学校里是不很看重的；但是奇怪得很，在当时我们的那间浙江第一师范里，看得比英、国、算还重。我们有两个图画专用的教室，许多石膏模型，两架钢琴，五十几架风琴。我们每天要花一小时去练习图画，花一小时以上去练习弹琴。大家认为当然，恬不为怪，这是什么原故呢？因为李先生的人格和学问，统制了我们的感情，折服了我们的心。他从来不骂人，从来不责备人，态度谦恭，同出家后完全一样；然而个个学生真心的怕他，真心的学习他，真心的崇拜他。我便是其中之一人。因为就人格讲，他的当教师不为名利，为当教师而当教师，用全副精力去当教师。就学问讲，他博学多能，其国文比国文先生更高，其英文比英文先生更高，其历史比历史先生更高，其常识比博物先生更富，又是书法金石的专家，中国话剧的鼻祖。他不是只能教图画音乐，他是拿许多别的学问

为背景而教他的图画音乐。夏丏尊先生曾经说：“李先生的教师，是有后光的。”像佛菩萨那样有后光，怎不教人崇拜呢？而我的崇拜他，更甚于他人。大约是我的气质与李先生有一点相似，凡他所欢喜的，我都欢喜。我在师范学校，一、二年级都考第一名；三年级以后忽然降到第二十名，因为我旷废了许多师范生的功课，而专心于李先生所喜的文学艺术，一直到毕业。毕业后我无力升大学，借了些钱到日本去游玩，没有进学校，看了许多画展，听了许多音乐会，买了许多文艺书，一年后回国，一方面当教师，一方面埋头自习，一直自习到现在，对李先生的艺术还是迷恋不舍。李先生早已由艺术而升华到宗教而成正果，而我还彷徨在艺术宗教的十字街头，自己想想，真是一个不肖的学生。

他怎么由艺术升华到宗教呢？当时人都诧异，以为李先生受了什么刺激，忽然“遁入空门”了。我却能理解他的心，我认为他的出家是当然的。我以为人的生活，可以分作三层：一是物质生活，二是精神生活，三是灵魂生活。物质生活就是衣食。精神生活就是学术文艺。灵魂生活就是宗教。“人生”就是这样的一个三层楼。懒得（或无力）走楼梯的，就住在第一层，即把物质生活弄得很好，锦衣玉食，尊荣富贵，孝子慈孙，这样就满足了。这也是一种人生观。抱这样的人生观的人，在世间占大多数。其次，高兴（或有力）走楼梯的，就爬上二层楼去玩玩，或者久居在里头。这就是专心学术文艺的人。他们把全力贡献于学问的研究，把全心寄托于文艺的创作和欣赏。这样的人，在世间也很多，即所谓“知识分子”“学者”“艺术家”。还有一种人，“人生欲”很强，脚力很大，对二层楼还不满足，就再走楼梯，爬上三层楼去。这就是宗教徒了。他们做人很认真，满足了“物质欲”还不够，满足了“精神欲”还不够，必须探求人生的究竟。他们以为财产子孙都是身外之物，学术文艺都是暂时的美景，连自己的身体都是虚幻的存在。他们不肯做本能的奴隶，必须追究灵魂的来源，宇宙的根本，这才能满足他们的“人生欲”。

这就是宗教徒。世间就不过这三种人。我虽用三层楼为比喻，但并非必须从第一层到第二层，然后得到第三层。有很多人，从第一层直上第三层，并不需要在第二层勾留。还有许多人连第一层也不住，一口气跑上三层楼。不过我们的弘一法师，是一层一层的走上去的。弘一法师的“人生欲”非常之强！他的做人，一定要做得彻底。他早年对母尽孝，对妻子尽爱，安住在第一层楼中。中年专心研究艺术，发挥多方面的天才，便是迁居在二层楼了。强大的“人生欲”不能使他满足于二层楼，于是爬上三层楼去，做和尚，修净土，研戒律，这是当然的事，毫不足怪的。做人好比喝酒：酒量小的，喝一杯花雕酒已经醉了，酒量大的，喝花雕嫌淡，必须喝高粱酒才能过瘾。文艺好比是花雕，宗教好比是高粱。弘一法师酒量很大，喝花雕不能过瘾，必须喝高粱。我酒量很小，只能喝花雕，难得喝一口高粱而已。但喝花雕的人，颇能理解喝高粱者的心。故我对于弘一法师的由艺术升华到宗教，一向认为当然，毫不足怪的。

艺术的最高点与宗教相接近。二层楼的扶梯的最后顶点就是三层楼，所以弘一法师由艺术升华到宗教，是必然的事。弘一法师在闽中，留下不少的墨宝。这些墨宝，在内容上是宗教的，在形式上是艺术的——书法。闽中人士久受弘一法师的熏陶，大都富有宗教信仰及艺术修养。我这初次入闽的人，看见这情形，非常歆羡，十分钦佩！

前天参拜南普陀寺，承广洽法师的指示，瞻观弘一法师的故居及其手种杨柳，又看到他所创办的佛教养正院。广义法师要我为养正院书联，我就集唐人诗句：“须知诸相皆非相，能使无情尽有情”，写了一副。这对联挂在弘一法师所创办的佛教养正院里，我觉得很适当。因为上联说佛经，下联说艺术，很可表明弘一法师由艺术升华到宗教的意义。艺术家看见花笑，听见鸟语，举杯邀明月，开门迎白云，能把自然

当作人看，能化无情为有情，这便是“物我一体”的境界。更进一步，便是“万法从心”“诸相非相”的佛教真谛了。故艺术的最高点与宗教相通。最高的艺术家有言：“无声之诗无一字，无形之画无一笔。”可知吟诗描画，平平仄仄，红红绿绿，原不过是雕虫小技，艺术的皮毛而已。艺术的精神，正是宗教的。古人云：“文章一小技，于道未为尊。”又曰：“太上立德，其次立言。”弘一法师教人，亦常引用儒家语：“士先器识而后文艺。”所谓“文章”，“言”，“文艺”，便是艺术；所谓“道”，“德”，“器识”，正是宗教的修养。宗教与艺术的高下重轻，在此已经明示；三层楼当然在二层楼之上的。

我脚力小，不能追随弘一法师上三层楼，现在还停留在二层楼上，斤斤于一字一笔的小技，自己觉得很惭愧。但亦常常勉力爬上扶梯，向三层楼上望望。故我希望：学宗教的人，不须多花精神去学艺术的技巧，因为宗教已经包括艺术了。而学艺术的人，必须进而体会宗教的精神，其艺术方有进步。久驻闽中的高僧，我所知道的还有—位太虚法师。他是我的小同乡，从小出家的。他并没有弄艺术，是一口气跑上三层楼的。但他与弘一法师，同样地是旷世的高僧，同样地为世人所景仰。可知在世间，宗教高于一切。在人的修身上，器识重于一切。太虚法师与弘一法师，异途同归，各成正果。文艺小技的能不能，在大人格上是毫不足道的。我愿与闽中人士以二法师为模范而共同勉励。

---

[1] 本篇原载1948年12月12日《京沪周刊》第2卷第49期。

[2] 作者二十二岁毕业于浙江省立第一师范学校。

嫁给小提琴的少女[1]

我乘船到香港。经过汕头海关人员来检查。那人员查到我的房间，和我握手，口称“久仰”，“难得”。他并不检查，却和我谈诗说画，谈得非常起劲。隔壁房间的客人和茶房们大家挤进来看，还道是查出了禁品，正在捉人了。海关人员辞去之后，邻室的客人方始知道我的姓名，大家耳语，像看新娘一般到门边来窥看我。茶房们亦窃窃私语。可惜讲的闽南话我一句也不懂。

挤进来看的人群中，有一个垂髫女郎，不过十八九岁模样，面圆圆的，眼睛很大，盯着我炯炯发光。海关人员走后，此人也就不见了。开船，吃夜饭之后，我独坐房舱中（我的房两铺，但客人少，对铺空着，我独占一房）看当日的《星岛日报》。有人叩门。开门一看，正是那个大眼睛女郎。她忸怩地说：“我是先生的读者，先生的文集画集我都读过。景仰多年，今日得在船中见到，真是大幸，所以特来拜访。打扰了！”一口国音，正确清脆，十足表示她是个聪明伶俐的女孩子。我留她坐，问她姓名籍贯，以及往何处去。她告诉我姓Y，是W城人，某专科学校毕业，随她姐姐乘船到香港去谋事。就住在我的隔壁房中。接着她就问我《子恺漫画》中的阿宝、瞻瞻、软软（我的子女，现在都比她大了）的近状；又慰问我在大后方十年避寇的辛苦。足证她的确都读过我的书，知道得很清楚。我发见她在听我答话的时候，常常忽然把大眼睛沉下，双眉颦蹙；忽然又强颜作笑，和我应酬。我心中猜疑：这个人恐有难言之恸。

忽然她严肃地站起来，郑重地启请：“丰老先生，我有一个大疑问

要请教，不知先生肯不肯教我？”说着，两点眼泪突然从两只大眼睛里滚出，在莲花瓣似的腮上画了两条垂直线，在电灯下闪闪发光。这是丹青所画不出的一个情景。突如其来，使我狼狈周章。我立刻诚恳地回答她：“什么疑问？凡我所知道的，一定肯回答你，你说吧。”她说：“先生，世间到底有没有‘纯洁的恋爱’？”我说：“你所谓‘纯洁’，是什么意思？”她断然地说：“永不结婚。”我呆住了，心中十分惊奇。后来我说：“有是有的，不过很少很少。西洋古代曾经有一位大哲学家柏拉图，提倡这种恋爱，Platonic　love〔柏拉图式的爱〕。但我没有见到过实例。你为什么问我这个呢？”她凄凉地说：“啊，你没有见到过？那么，世间所谓‘纯洁的恋爱’，都是骗人！都是骗我们女人！啊，我上当了！”她竟在我房中呜咽地哭起来。

我更是狼狈周章了。等她哭过一阵，我正色地说：“你不必伤心，说不定你所遇到的确是柏拉图恋爱主义者。我所见狭小，岂能确定你是受骗呢？你究竟是怎么一回事？不妨对我说。也许我能慰藉你。”因了我的催促和探诱，她断断续续吞吞吐吐地把她的恋爱故事告诉我。原来是这样的一回事！

她出身于书香人家。她的父亲是当地很有名的文人。她从小爱好文艺，尤其是诗词。她今年十九岁半，性格十分天真，近于儿童。她憧憬于诗词文艺中所描写的人生的“美”与“光明”，而不知道又不相信人生还有“丑”与“黑暗”的一面。她只欢喜唯美的浪漫主义，而不欢喜暴露的写实主义。她注意灵的要求，而看轻肉的要求。我猜想，养成她这种性情的，半由于心理，即文艺诗词的感染，而半由于生理，即根本没有结婚的要求，亦即没有性欲。古人说“食色性也”。“没有性欲”这句话似乎不通，除非是残疾的人，况且她的体格很好，年龄也已及笄，我岂可这样武断呢？但我相信“性欲升华”之说，而且见过许多实例（历史上独身的

伟人不少）。故我料她的性欲已经升华，因而在世间追求“纯洁的恋爱”。据她说，她和她的姐姐很亲爱，大家抱独身主义，本来不再需要异性的爱。但因她迷信了“纯洁的恋爱”，觉得除姐姐以外，再有一个异性纯洁的爱人，更可增加她的人生的“美”与“光明”。于是她的恋爱故事发生了。她的一个男同学追求她。起初她拒绝。后来因为合演话剧的关系，渐渐稔熟起来。那男同学就向她献种种的殷勤，和非常的真诚。据说，他是住校的，她是通学，每天回家吃午饭的。而他每天到半路上接她两次，送她两次，风雨无阻。她说：“教我怎么不感动呢？”但她很审慎，终未明白表示“爱”他，因此他失望、绝食、生病了。别的同学来拉拢，大家恨她太忍心。她逼不得已，同时真心感动，便到病床前去慰问，并且明白表示了“我爱你”。但附带一个条件：“纯洁的爱永不结婚。”男的一口答允，病就好了。她说，从此以后，她的确过了两个月的“美”的“光明”的恋爱生活。但是两个月后，男的便隐隐的同她计划结婚了。屡次向她宣传“结婚的神圣”，解说“天下没有不结婚的恋爱”之理，抨击“独身主义”的不人道。她愤愤地对我说：“到此我才知道受骗呀！”她又哭了，我忍不住笑起来。我想：“真是一个傻孩子！”又想：“这天真烂漫而奇特的女孩子，真真难得！”

她个性很强，决心和他分手。但因长时间的旅伴，和感情的夹缠，未便突然一刀两断。她就拖延，想用拖延来冲淡两个人的爱情，然后便于分手。她说：“这拖延的几星期，是我最苦痛的时间。”但男的只管紧紧地追求，死不放松。她急煞了。幸而她已毕业，就写了一封绝交信寄他，突然离开W城，投奔在远方当教师的姐姐。至今已将一年。幸而那男子没有继续来追她。并且，传闻他已另有爱人。因此她也放心了。但她还有疑心，常常怀疑：世间究竟有没有“永不结婚的恋爱”？因此不怕唐突，来“请教”萍水相逢的我。她恭维我说：“丰老先生，你是我们孩子们的心灵的理解者、润泽者、爱护者。惟有你能够医好我心头的创

伤。”我听了又很周章。我虽然曾经写过许多关于儿童生活的文和书，但不曾研究过柏拉图爱。对眼前这个痴疑天真的少女的特殊的恋爱问题，实在无法解答。我只劝她：“你爱你的姐姐。你用功研究你的学问。倘是欢喜音乐的话，你最好研究音乐。因为音乐最能医疗心的创伤。”她破涕为笑，说：“我正在学小提琴，已经学到*Hohmann*〔《霍曼》〕第二册了。”我说：“那是再好没有了！你不必再找理想的爱人，你就嫁给小提琴吧！”她欢喜信受，笑容满面地向我告辞。

一九四九年儿童节之夜记于丰祥轮一等十七号房舱中

---

[1] 本篇原载1949年4月9日香港《星岛日报》。

我与《新儿童》[1]

读过我的文章，看过我的儿童漫画，而没有见过我的人，大都想象我是一个年青而好玩的人。等到一见我，一个长胡须的老头子，往往觉得奇怪而大失所望。这样的人，我遇到过不知几百十次了。我自己也常常觉得奇怪，为什么我使他们奇怪?

想了一想，我明白了。我的身体老大起来，而我的心还是同儿童时代差不多。因此身心不调和，使人看了奇怪。

记得我初见《新儿童》刊物时，是六七年前，我在重庆避寇的时候。那时我的幼女一吟，年十二岁[2]。向桂林定一份《新儿童》，按期阅读，并且投稿。最初刊物寄到，我同她抢来看，她说：“《新儿童》是我们儿童看的！你老人家不看！”终于被她抢去。但等她看完了，我必找着来看。看过后同她讨论里面的问题，同她玩里面的游戏，她觉得高兴。以后《新儿童》就变成了她和我合读的刊物。

胜利复员时，她已经积存了数十册的《新儿童》，满满的一小箱子。但我们走西北陇海路回上海，路上不便多带行李。她经过几次踌躇，终于割爱，把一箱子《新儿童》分送给不复员的邻家儿童。叮嘱他们好好保藏，不要毁弃。这件事，她至今想起了还有遗憾。因为那时她虽然已是十六七岁的少女了，但还是一个儿童；就是现在，她虽已在国立艺专毕业，而变成一个快二十岁的女郎了，但是童心依旧，想起了从前遗弃的一箱子《新儿童》，不免还要伤心呢。

现在我到香港来了。我的车子经过《新儿童》编辑社的门口，李君

毅兄指给我看，并说编者云姐姐知道我来港，曾经问他，一吟有没有同来?一吟是云姐姐的信徒之一，本该带她同来见见面。可是因为我家在上海，要她陪伴母亲，不能跟我同来，真是憾事!我回上海时，一定多买几本《新儿童》带给她，用以滋养她的童心。

我相信一个人的童心，切不可失去。大家不失去童心，则家庭，社会，国家，世界，一定温暖、和平而幸福。所以我情愿做“老儿童”，让人家去奇怪吧。

一九四九年四月八日于香港

---

[1] 本篇原载1949年5月1日《新儿童》半月刊第138期。

[2] 六七年前应作五六年前，当时一吟十四五岁。

《前尘影事集》序[1]

先师李叔同先生，为中国西洋画、西洋音乐，及话剧之首先创导者。清末留学日本，入东京美术专门学校及音乐专门学校；又在东京办春柳剧社，自饰茶花女。归国后，编《太平洋画报》，复于南京高等师范及浙江两级师范教授洋画、洋乐；春柳剧社亦移入中国，为后来话剧进步发达之起点。先生于中国新艺术界之贡献，至多至大。三十九岁削发为僧，六十四岁圆寂于福建之泉州。人皆知弘一法师为现代律宗唯一之高僧，而不知此苦行头陀乃中国新时代艺术之急先锋也。

先生不但精通西洋艺术，于中国文学亦复深造。书法之工，世所共仰。而诗词歌赋之清新隽逸，尤为晚清诸家所望尘莫及。顾所作极少；且不喜发表。故世间知闻极少。先生剃度前数日，曾将平生所作，手书一卷，入山前夕，以此手卷授余，曰："此前尘影事，子姑存之，藉留遗念云尔。"余谨受之，珍藏于石门湾缘缘堂。廿六〔1937〕年日寇侵华，以迂回战袭击石门湾。余仓皇出奔，仅以身免。缘缘堂被焚，前尘影事诗词稿与堂同归于尽。余迤逦西奔，入万山中。每念此卷，不胜惋惜。全卷诗词共二十四首。余能背诵者仅及其半耳。惜哉！

胜利后四年，余南游泉州，谒先师往生之处。当地一居士，出《小说世界》一册示余，谓有缘缘堂藏弘一法师在俗时所作诗词。余展阅之，赫然原稿，乃照相版缩印者。恍忆此卷被焚前某年，友人编《小说世界》，曾向余借此卷去，照相制版后即归还缘缘堂。幸有此事，今日余得重睹此手卷之面影，诚为一大胜缘！顾此二十年前之杂志，今世保存者极少，不易求得。余亟向居士借钞全稿，携归上海。虽非复先师亲

笔，亦聊可慰十余年来惋惜之情耳。

上海解放后，学友张生心逸因缘同里，见余所钞藏之前尘影事卷深为宝爱。盖张生酷爱文艺，于弘一法师尤深钦仰。即持去制版，将以流通于世。嘱序于余，因记其因缘如上。

夫民主革命，夷阶级，就平等，去虚伪，见大真；与佛法之普渡众生，斥妄显正，实为同源共流。第所流之深浅远近各有不同耳。故集所载，虽属旧时代作风，亦可以窥见弘一法师由艺术转入宗教之步骤，由小我进于大我之痕迹。读者勿视为士大夫阶级之笔墨游戏，斯可矣。

一九四九年六月二十日石门丰子恺记于上海

---

[1] 《前尘影事集》(李叔同著，丰子恺编写)系1949年7月上海康乐书店出版。原书还有他人序，此序原题为“序一”。

三层楼[1]

有一个地方，有一座三层楼房子。这房子很高大，每一层有三个房间，一共有九个房间。有九份人家同住在这房子里。这九份人家是同族的，大家姓王。

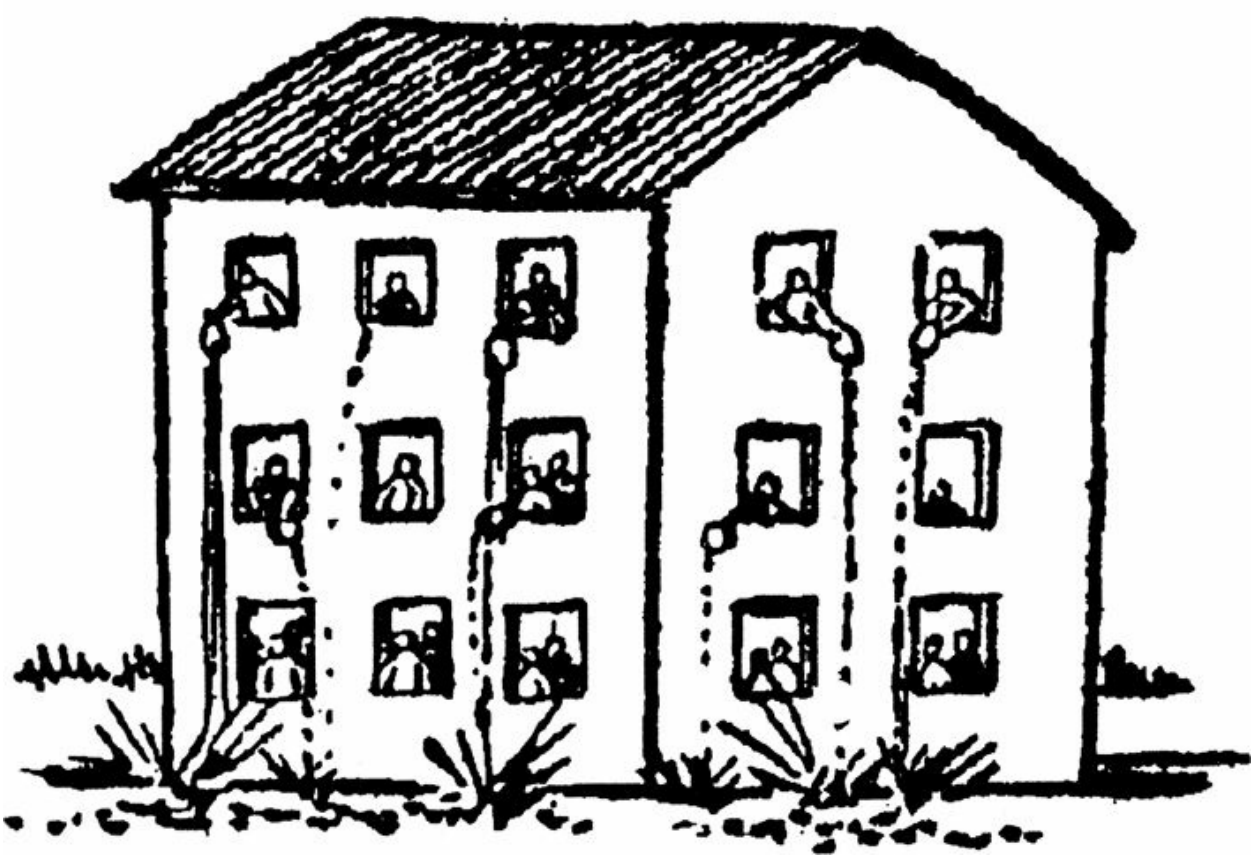
你以为一份人家住一个房间吗?不是的！最高的三层楼上只住一家，这一家独占了三个房间。二层楼上住两家，每家住一个房间，中央的房间当作公共的客堂。至于最底下一层呢？三个房间住了六份人家。他们把每个房间隔分为两小间，每家住一小间。为什么这样分配呢？这是很久以来的恶习惯。

所以，三层楼上的人家非常宽舒；二层楼上的人家也很舒服；只有底下一层的六份人家，很不舒服。他们每一家，许多人挤在一个小房间内，狭窄得很！

三层楼上，空气非常新鲜。因为地位很高，四面没有遮蔽。开开窗子，新鲜的空气流通进来，带着树木花卉的香气，使人身体健康，感觉愉快。二层楼呢，空气也还新鲜。只有底下一层，四面被别的房子遮住，空气不新鲜，窗外常常有马车走过，扬起灰尘，吹进窗里来。人们在灰尘中呼吸，有害健康。

三层楼上，光线非常之好。个个窗子放进大光明来，把壁上的书画，桌上的花瓶，照得很清楚。人们住在里面非常高兴。二层楼呢，光线也还好。只有底下一层，四面有别的房子遮住，光线很暗。看书写字等细的工作都不能做。女人们穿针线，要走到窗口，才穿得进。小孩们

温习课本，字也不大看得清楚。他们很不方便。



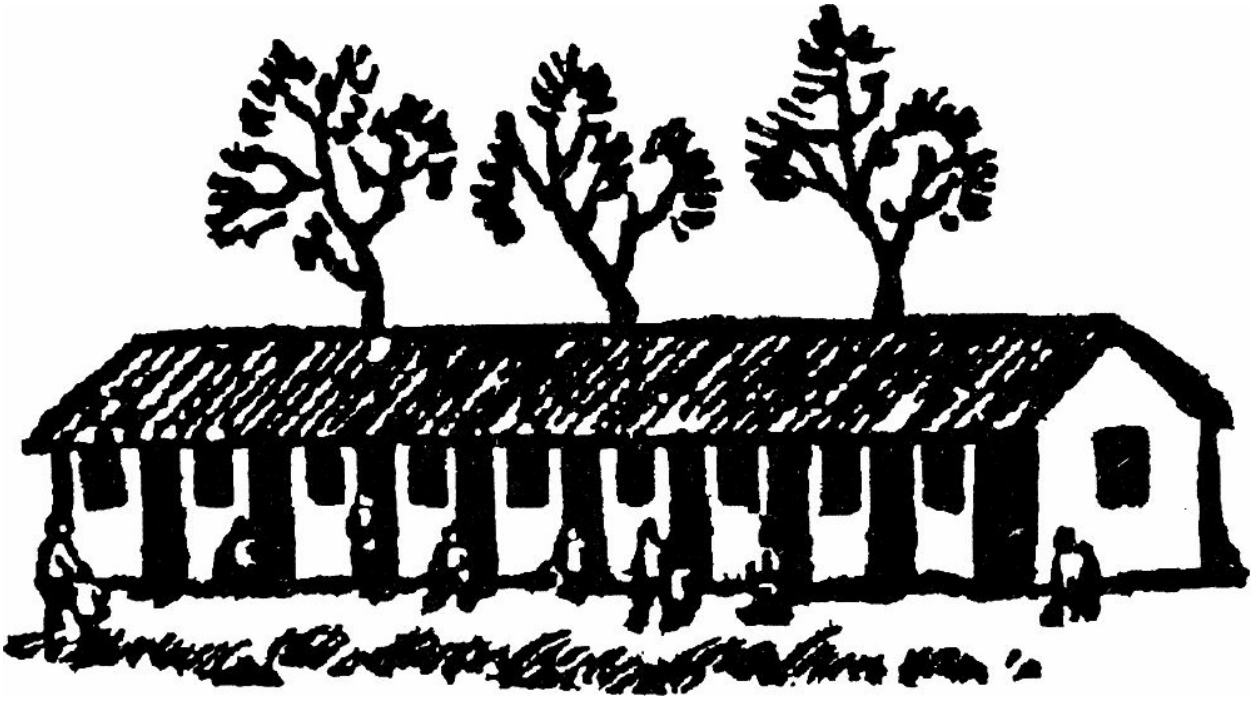
三层楼上，风景非常之好。每个窗子外面，有近景和远景，花卉，树木，小桥，流水，宝塔，山峰。还有天上的白云，飞鸟。还有夜里的月亮和星。二层楼呢，风景也还好。只有底下一层窗子里望出来都是人家的墙壁，后门，或者垃圾桶。一点风景也没有。

三层楼上的人家这样舒服了还不够，还要欺侮下层的人家呢。

三层楼上的人常常跳舞，或者吵闹。楼板上“砰砰彭彭”一刻不停。灰尘落在二层楼中的人家的桌子上，可以用手指写字。二层楼中的人非常厌烦，他们也来跳舞，也来吵闹；而且跳得更重，吵得更凶，把椅子凳子随便推倒，发出很大的声音。底下一层的人听来，好像擂鼓，又像打雷。连说话也不大听得清。灰尘像细雨一般落下，落在他们的饭碗

里，菜碗里。但是他们住在最下层，对于上层的人无可奈何，只得忍气吞声，受尽苦恼。

三层楼上的人常常把污水打翻在楼板上。污水从楼板缝里流到二层楼中，滴在二层楼中的人们的桌子上，床铺上，或者人的头上。二层楼中的人非常讨厌，他们也把污水打翻，让它从楼板缝里流到底层的人家里去。有时竟把痰盂和尿瓶打翻，让痰唾和尿滴在下层人家的桌子上，床铺上，头上。三层楼上的人，常把污水从窗中浇下，经过二层楼的窗，浇在下层人家窗外的泥地上。泥污的水溅起来，溅进下层人家的窗里。二层楼中的人也效法他们。但下层人家因为地位最低，对于上层人家无可奈何。他们只得忍气吞声，受尽苦恼。



这座三层楼房子里，这样不合理的生活过了很久。

上层的人家天天把污水倒下来，倒在房子四周的地上。房子四周的柱脚天天浸在水里。浸了很久，柱脚渐渐地烂了。

有一天晚上，哗啦一声，这座三层楼房子倒塌了！下层的人，先已逃出，没有一个被压伤，上层的人呢，正在熟睡中，有好些人被压伤了。至于倒塌的原因，据说是柱角已将烂断，下层的人起来合力推倒的。

房子倒了，房子的木材和砖头还有用。下层中有好几位木工和泥工，他们就来领导大家工作，拿木材和砖头来造起九间平屋来。造在一个空场上，每间一样高，一样大，空气一样新鲜，光线一样明亮，风景一样美丽。从此大家一样舒服了。只是住在上层的人们中，有几个因被房子压伤，变成了废人。

一九四九年十一月二十日于上海

---

[1] 本篇曾连载于1950年1月29日、2月5日北京《新民报》(日刊)。

拜观弘一法师摄影集后记[1]

谢志学居士珍藏弘一法师的照片，从法师少年时代起，一直到出家，圆寂，一共有数十张。他把这些照片依年代顺序编成一本册子，有一天拿来给我看，要我替这册子写一点感想。我本来早有感想。因为其中一部分照片，曾经是我所珍藏的。

三十多年前，法师出家前若干天，把许多书物送给我。其中有一包是照片。我打开一看，有少年人，有壮年人，有穿袍褂的，还有女的和扮演京戏的……。我不能辨别哪几个是法师自己的像，曾经拿了这一包照片去问他。法师带着轻蔑的、空虚的、玩耍似的笑声，把照片一张一张地说明："这是我年青时照的。""这是我初到上海时，穿了上海最时髦的一字襟背心而照的。""这是我在东京时照的。""这是我和东京美术学校里一位印度同学交换了服装而照的。""这是我演京戏《白水滩》时照的。""这是祭孔子时穿了古装而照的。""这是我假扮上海女郎，穿了当时最摩登的女装而照的。""这是我演话剧，扮茶花女时照的。那腰身束得非常之细呢，哈哈哈哈！"这笑声又好像是在笑另外一个人。……不久法师出家了。我把照片拿回家中保藏。许多亲友来借看。看过之后，大都摇摇头说："这是一个无所不为的人！"有的人说："他做和尚，怕不久要还俗的呢！"

这包照片一直保藏在我家。抗战事起，我家石门湾缘缘堂，被日本兵烧毁。这包照片也被烧毁在内。（但有乡亲说，我出走后，日本兵先把我家中书物搬空，然后放火烧屋。如果这样，这包照片也许还在人间。）我流亡在大后方，想起了这包照片，常恨走得太匆促，懊悔没有

把它拿出。我在大后方住了数年之后，有一天接到天津某居士的信，内附照片一套，正是法师给我的那一套。我看了信，方知这套照片保藏在缘缘堂的期间，曾经一度借给天津某居士。这位居士把它们复制了，把原片寄还我。这件事我已经忘记，经他提出我方才忆及。他在报纸上看见我追悼缘缘堂的文章，知道我已失去那套照片，特地拿他所保藏的底片重印一套，寄送给我。失而复得，我很庆幸。我前次把它们出借，似乎是出于灵感的！据这位居士信上说，他曾经重印许多套，遍赠同志。现在谢志学居士所宝藏的，我不知道他从何处得来，但料想是与天津某居士的复制品有关。因为我并未借给第二人去复制。不过谢居士又把它们放大精印。所以其来源虽然在于我家，但比我家原来所藏的更好。且我家所藏，止于出家前的照片。从出家到圆寂这廿几年间的种种照片是谢居士另行搜求来的。天津某居士寄到大后方来赠我的那套照片，我已经转送他人。因为我自从缘缘堂被毁以来，深感收藏的虚空，同人生一样虚空。所以每逢有人送我珍贵的东西，我一定转送给相当的朋友。我自己片纸也不收藏了。所以这次谢居士拿这照片册子给我看，我久不看见，从前看时那种感想，从新活跃起来。现在就略写些在上面：

看了这套照片，想见弘一法师的生活异常丰富。世间多数人的生活是平凡的，农家的人一辈子做农，工家的人一辈子做工，商家的人一辈子做商，……我们的法师的一生，花样繁多：起初做公子哥儿，后来做文人，做美术家，做音乐家，做戏剧家，做编辑者，做书画家，做教师，做道家，最后做和尚。浅见的人，以为这人“好变”，“没长心”，所以我乡某亲友说，“他做和尚不久要还俗的。”我的感想，他“好变”是真的：他具有多方面的天才，他的好变是当然的。全靠好变，方得尽量发挥他各方面的天才，而为文艺教育界作不少的榜样，增不少的光彩。然而他变到了和尚，竟从此不变了。他三十九岁做和尚，六十四岁圆寂。他做和尚的期间，有二十五年。算他十四岁出场吧，那么他做其他种种

花样的期间，也是二十五年。为什么前头的二十五年这样“好变”，这样“没长心”，而后面的二十五年这样“不变”，这样“有长心”呢？可见在他看来，做和尚比做其他一切更有意思。换言之，佛法比文艺教育更有意思，最崇高，最能够满足他的“人生欲”。所以他碰到佛法便叹为观止了。料他“不久要还俗”的朋友，现在大约也能相信我这句话：“佛法最崇高。”

看了这一套照片，使人猛悟人生的无常。李先生是银行家的儿子，幼年时曾经尊荣富厚。李先生是沪学会、南社的巨子，少年时曾经驰誉文坛。李先生是中国最早研究洋乐洋画和话剧的新艺术家，壮年时曾经蜚声艺苑。李先生是中国最早的艺术教师，中年时曾经有过决不止三千的门墙桃李。他曾经用苦功弹钢琴，用苦功写魏碑，用苦功作诗文。料想他在当时一定对每一种东西热中，为每一种东西兴奋，而尝到每一种东西的甘味。然而这些东西都像甘蔗，尝完了甘味之后，剩下来的只是渣滓，使他不得不唾弃，而另找永久的“法味”。看了李先生一生的照片之后，可知号称“不朽”的文艺，也只有一时之荣，何况世间其他的“名利恭敬”呢？人生一切是无常的！能够看透这个“无常”，人便可以抛却“我利私欲”的妄念，而安心立命地、心无挂碍地、勇猛精进地做个好人。所以佛法决不是消极的！所以佛法最崇高！

---

[1] 本篇原载1950年3月30日《觉有情》第11卷第3期。

《童年与故乡》写者后记[1]

古尔布兰生这册书，是自己作画，自己作文，自己写字的。写的字当然是德文。吴朗西兄把它译为中文：为要保存原书的特色，嘱我代为写字。我从来没有做过这种工作，但也居然鼓着兴趣写成了。

古尔布兰生的画，充分具有写实的根柢，而又加以夸张的表现，所以能把人物和景物的姿态活跃地表出。他的文字近于散文诗，也很生动。他把童年在故乡所为、所见、所闻的精彩的片断，用绘画和文字协力地表现出了。有的地方文字和绘画交互错综，分不出谁是宾主。这种艺术表现的方式，我觉得很特殊，很有趣味。这可说是一种特殊的连环图画。今日我国歌颂解放，宣扬政治的作品，作者倘能采用这种特殊的表现方式，一定可以增多阅读的兴味，加强宣传的效力。因此，我赞成这书的出版，并且乐为书写。

译文，朗西兄用很忠实的直译的笔法；但我书写的时候，为欲迁就中国语法的习惯，有几处把句法加以改造，有时添加几个字，有时减少几个字。写好后，朗西兄用原文对勘一遍，认为无妨，就此出版了。但是，假使有失之不忠实之处，那是我的责任，谨在此声明。

一九五一年六月三日丰子恺记

---

[1] 本篇原载《童年与故乡》，挪威奥纳夫·古尔布兰生作，吴朗西译，文化生活出版社1951年6月初版。

我的心愿[1]

读了周总理的关于知识分子问题的报告，我表示衷心的拥护。我确信这个报告一定会使我国所有知识分子毫无例外地发挥每个人的力量，一定会使我国的文化科学也来一个飞跃突进，赶上世界水平。我们一定可以在不很长的时间内实现毛主席的伟大号召——“我们将以一个高度文化的民族出现于世界”。

我想我们每一个知识分子读了这个报告之后，大家一定奋发自励。我也不例外。

我因为患肺病，近年来一直在家休养，又患了风湿，不能用毛笔作画。到现在只能半天工作半天休息，来从事译述。解放六年来，我用了约两年时间来学习俄文，用了约三年时间来译述苏联美术音乐教育书籍，其中一年多是在生病，不能工作。六年中，我译述的书，关于美术教育的有三册，关于音乐教育的有六册（其中几册是和丰一吟、杨民望合译的），关于文学的有屠格涅夫的《猎人笔记》。在数量上看来似乎不算少，倘若仔细检查起来，在质量上一定有很多缺陷。我读了周总理的报告，深深地觉得自己的译述工作做得还不够多不够好。今后除了积极参加我们知识分子必不可缺的政治学习之外，更要努力从事业务学习，并在我的健康所许可的最大限度内，尽量增加我的工作量。

我现在正和丰一吟合译柯罗连科的《我的同时代人的故事》，全书共有一百二十多万字，要在两三年内才能译完，我要尽快完成它。我要求自己尽最大的能力，把它译好。再来译其他的书。

我们不久将以一个有高度文化的民族出现于世界上。我们每一个知识分子都要对此献出自己最大的力量，我自己也不例外。

---

[1] 本篇原载1956年2月8日《文汇报》。

谈“百家争鸣”[1]

让我用美术上的譬喻来发表关于“百花齐放，百家争鸣”的意见。

色彩法中有一种叫做“补色调和”。例如红对绿，两种色彩的性质是完全相反的，然而调和美满；又如蓝对橙，两种色彩的性质也是完全相反的，然而也很调和美满。因为世界上一切色彩都由红、黄、蓝三原色合成，而上述的两对色彩都具备着红黄蓝三原色：例如绿是黄和蓝合成的，配上红就具足三原色！橙是红和黄合成的，配上蓝就俱足三原色。所以上述的两对色彩，表面上看似对立的，相反的，而实际上是互相补足的，互相调和的。这就叫做“补色调和”。

“百花齐放，百家争鸣”就同这“补色调和”—样：在文艺上，在学术上，尽管意见纷歧，尽管花样繁多，然而因为异途同归，所以相得益彰。“争鸣”，表面上看似对抗的、相反的，而实际上是互相补足的、互相调和的，就同红补足绿、蓝补足橙一样。绿荫深处一面红旗，色彩多么美丽！青天上一抹朝霞，色彩多么美丽！为什么美丽？就是为了性质完全相反、完全对立的两种色彩互相补足、互相调和的原故。今后的文化界，即将出现绿荫红旗、青天朝霞一般的美景！

构图法中有一种叫做“多样统一”。构图就是布局，就是各种物象在画面上的安置法。画中物象尽管多，尽管大大小小，高高低低，远远近近，形形色色，各种都有，然而并非散漫无章地塞进画面里，却是按照一定的规律而布置，具有统一的中心点。《长江万里图》中不知有多少各式各样的山水，《清明上河图》中不知有多少各式各样的人物，然而

布置井井有条，一气呵成。这就是说，又多样，又统一。小学生在图画课上画三只苹果，也逃不出多样统一的原理：三只苹果呆板板地并排在一起，统一而不多样；三个苹果东倒西歪，多样而不统一：都是不美观的。一定要布置得巧妙，方才多样而又统一，统一而又多样，方才美观。所以物象尽管多，形色尽管各不相同，只要有一个共通的中心，就会显出多样统一的美。

“百花齐放，百家争鸣”，就同这“多样统一”一样；在文艺上，在学术上，尽管各持一说，各成一家，然而具有共通的动机，符合共通的目标。“百家”在数目上可说是很多了；然而只要目标统一，即使千家也不嫌多。不但如此，家越是多，气象越是热闹，鸣声越是强大，仿佛“千人交响乐”在英明的指挥棒下面发挥庄严美丽的乐想，登峰造极地表现出多样统一之美。

我们的共通的目标是什么？正是发扬人民文化。在发扬人民文化这个指挥棒下面，百家各抒己见，各展所长，互相切磋，互相琢磨。这样，哪怕人民文化不繁荣发达呢！

在解放前的混乱时代，我们的文化界是多样而不统一的；在初解放的时期，我们的文化界是统一而不多样的。今后，在“百家争鸣”的号召之下，一定会出现多样统一的美满状态。

---

[1] 本篇原载1956年7月19日《解放日报》。

西湖忆旧[1]

我少年时代是西湖上的学生，中年时代是西湖上的寓公，现在老年时代，是西湖上频来的游客。除了抗战期间阔别九年之外，西湖上差不多每年春秋都少不了我的足迹。西湖的山水给我的印象是优美；详言之，是秀丽；再详言之，是妩媚。辛稼轩说：“我见青山多妩媚，料青山见我应如是。”我觉得第一句拿来描写西湖上的青山，最为恰当；不过第二句有些可笑。

这印象最初是由一个歌曲帮我造成的。我少年时代在西湖上当学生，我们的音乐教师李叔同先生——就是后来在虎跑寺出家为僧的弘一法师——教我们唱一个三部合唱的歌曲，叫做“西湖”。歌词是李先生自己作的，我至今还背得出：

(高音部独唱)

看明湖一碧，六桥锁烟水。

塔影参差，有画船自来去。

垂杨柳两行，绿染长堤。

飐晴风，又笛韵悠扬起。

(中音部独唱)

看青山四围，高峰南北齐。

山色自空濛，有竹木媚幽姿。

探古洞烟霞，翠朴须眉。

霎暮雨，又钟声林外起。

(次中音部独唱)

看明湖一碧，六桥敛烟水。

塔影参差，有画船自来去。

垂杨柳两行，绿染长堤。

飐晴风，又笛韵悠扬起。

(三部合唱)

大好湖山如此，独擅天然美。

明湖碧，又青山绿作堆。

漾晴光潋滟，带雨色幽奇。

靓妆比西子，尽浓淡总相宜。

李先生是天津人，曾经在上海作寓公，在杭州当教师，最后在西湖上出家。出家以前作这曲歌，还刻了个图章：“襟上杭州旧酒痕”。这位“艺僧”对杭州和西湖的好感，于此盖可想见。我少年时候常常在星期天跟两三个同学到西湖上游玩，当然是步行。往往一边步行，一边唱这曲歌。我年纪最小，嗓子最高，总是唱高音部；另外几个同学唱中音部

和次中音部。这比较在音乐教室里唱畅快得多。因为面对着实景，唱出来的个个字都不落空，都有印证；有时唱到“又钟声林外起”，正好远远地飘来一声晚钟。这样，艺术美和自然美互相衬托，互相掩映，就觉得这曲歌越唱越好听，这西湖越看越妩媚。现在回想，这时候我真是十足地欣赏了西湖的美。

然而这十足的欣赏到后来就打折扣。李先生出家后不久，我结束了学生时代，开始奔走衣食。那时候我游玩西湖，不再一边步行一边唱歌；大都是陪着三朋四友乘车、坐船、品茗、饮酒。西湖的妩媚固然依旧，然而妩媚之中有一种人造的缺陷，常常侵扰我的观感，伤害我的心情，使西湖的美大为减色，使我的游兴大打折扣。这人造的缺陷就在于人事上：

游西湖最主要的交通工具是游船，即杭州人所谓“划子”。这种划子一向入诗、入词、入画，真是风雅不过的东西；红尘万丈的都市里来的人坐在这种划子里荡漾湖中，其有“春水船如天上坐”的胜概。于是划划子的人就奇货可居，即杭州人所谓“刨黄瓜儿”。你要坐划子游西湖，先得鼓起勇气来，同划划子的人们作一场斗争，然后怀着余怒坐到划子里去“欣赏”西湖景致。照例是在各名胜古迹地点停船：平湖秋月、中山公园、西泠印社、岳坟、三潭印月、雷峰夕照、刘庄、汪庄……。这些名胜古迹的确是环肥燕瘦，各有其美；然而往往不能畅游，不能放心地欣赏。因为这些地方的管理者都特别“客气”，一看到游客，立刻端出茶盘来；倘使看到派头阔绰的游客，就端出果盒来。这种盛情，最初领受一二，也还可以；然而再而三，三而四，甚至而五，而六，而七……游客便受宠若惊，看见茶盘连忙逃走，不管后面传来奚落的、讥讽的叫声。若是陪着老年人游玩，处处要坐下来休息，而且逃不快，那就是他们所最欢迎的游客了。我在这些时候往往联想起上海西藏路一带夜间行人的

遭遇，虽然这比拟不免唐突了些。

游西湖要会斗争，会逃走——这是我数十年来的宝贵经验。直到最近几年，解放后几年，这宝贵经验忽然失却效用。有一年我到杭州，突然觉得西湖有些异样：湖滨栏杆旁边那些馋涎欲滴的划子手忽然不见了，讨价还价的斗争也没有了，只看见秩序井然的卖票处和和颜悦色的舟子。名胜古迹中逐人的茶盘也不见了，到处明山秀水，任你逍遥盘桓。这时候我才重新看到少年时代所见的十足美丽的西湖；不，少年时代我还不是斗争的对象，还没有逃走的资格，看不到这种人造的缺陷，只觉得山水的妩媚，这是片面的观感，不足为凭。现在所看到的，才真是十足美丽的西湖了。

“西子蒙不洁，则人皆掩鼻而过之。”解放前数十年间，我每逢游湖，就想起这两句话，路过湖滨的船埠头，那种乌烟瘴气竟可使我“掩鼻”。解放之后，西子“斋戒沐浴”过了。“大好湖山如此”，不但“独擅天然美”，又独擅了“人事美”。现在唱起这歌曲来，真可感到十足的畅快了。李先生的灵骨，前年由我们安葬在虎跑寺后面山坡上的石塔下。往生西方的李先生如果有时也回到虎跑来，看到这“大好湖山”现在已经“如此”，一定欢喜赞叹！

一九五六年八月廿二日作于上海

---

[1] 本篇原载1956年10月20日《东海》杂志创刊号，1958年作者增补文字写成另外一篇散文《西湖春游》，收入散文集《缘缘堂新笔》，参见第二卷。

欢迎内山完造先生[1]

日中友好协会理事长内山完造先生最近来中国参加鲁迅先生逝世二十周年纪念会。我同他阔别十年，最初看到他从飞机里走下来的时候，觉得这位七十二龄的和平使者比我预想的壮健得多，完全就是十年前的内山先生。握手的时候我想：爱好和平，令人健康长寿！

我陪他到旅馆里，寒暄之后，他首先问我鲁迅先生新墓的情况。其次问我夏丏尊先生的墓在何处，弘一法师（即李叔同先生）的墓在何处。他说他都要去拜扫。最后他又和我谈起葬在万国公墓的内山夫人的墓的情况。这时候我似乎觉得他不是外国人，而是我们自家人，是爱好和平的人民的自家人。我觉得中日友好的前途异常光明！我想起了他几天之前从北京寄给我的信。信中说：他曾经到过西安、成都、重庆，即将到上海；他看了新中国的气象，“希望及早促进中日友好，使邦交正常化”。又谦虚地说：“我虽能力微弱，亦当老马加鞭。”他身上穿着自出心裁的改良日本装，衣襟比日本的“羽织”（即外套）短一尺多，衣领是中国古装，他的老友葛祖兰先生称它为“内山式和服”。这时候我看看他的内山式和服，想道：古语云，老马识途，要促进中日友好，使中日邦交正常化，恐怕必须这穿内山式和服的识途老马来引路，才能及早达到吧。

内山先生实在是中日友好的识途老马。他过去表面上虽然在中国开书店，但是实际上并非经商，却是致力于中日文化交流。从前向内山书店买过书的人都应该记得：内山书店不像一爿书店，却像一个友人的家里；进去买书的人都坐着烤火，喝茶，吃点心，谈天。买了书也不必付

钱，尽管等你有钱的时候去还帐，久欠不还，他也绝不来索。内山先生结交中国许多进步文人，十分同情他们在黑暗时代的苦痛生活。内山夫人美喜子也绝不像一个书店的老板娘，真是一位温良贤淑的好主妇。这书店原是她在北四川路魏盛里的小屋子里开始创办，后来扩充起来的。我从她手里不知喝过多少杯日本茶，吃过多少个日本点心。内山先生是日本人，同时又十分熟悉中国情况，十分同情中国人民。所以他实在是中日友好的识途老马，一定能够帮助引导中日友好走上光明正确的路径。

写这篇短文的时候，我刚陪内山先生去扫了内山夫人之墓回来。严霜十月的万国公墓中安眠着美喜子夫人。墓石上有夏丏尊先生写的墓志铭："以书肆为津梁，期文化之交互。生为中华友，殁作华中土。吁嗟乎，如此夫妇！内山书店创立者内山美喜子之墓。"我脱下帽子、眼镜、围巾，放下手杖，深深地三鞠躬。同来的照相专家蔡仁抱先生（也是内山先生的老友）拍了许多照片。这些照片是我们欢迎内山先生，拜扫美喜子夫人墓的纪念物，同时又是热望中日友好的一种表示。

一九五六年十一月廿七日下午

---

[1] 本篇原载1956年11月29日《新闻日报》。

元旦小感[1]

一九五七年元旦到了。想起了某古人的一首小词的开头三句：“春日宴，绿酒一卮歌一遍，再拜陈三愿：……”我也想在元旦陈愿。但是没有酒，没有歌，只能陈一愿：

一九五六年十一月廿五日我曾经在《新闻日报》上发表一张小画。画中描着三个奇形怪状的女人：一个女人头上梳一个髻，有一尺多高。第二个女人的眉毛画得很阔，占据了半个额骨。第三个女人的衣服的袖子非常大，拖在地上的有七八尺，又转个弯堆在地上。这幅画上写着一个画题：“城中好高髻，四方高一尺。城中好广眉，四方且半额。城中

好大袖，四方全匹帛。”画题下面还有小字：“《后汉书·长安城中谣》。注云：改政移风，必有其本。上之所好，下必甚焉。一九五六年深秋子恺画。”

近来有些号召提出之后，我似乎看见社会上有许多同这三个女人一样奇形怪状、变本加厉的情况，因此画这幅画。

我但愿一九五七年以后不再有这种奇形怪状、变本加厉的情况出现。

---

[1] 本篇原载1957年1月1日《文汇报》。

爆炒米花[1]

楼窗外面“砰”的一响，好像放炮，又好像轮胎爆裂。推窗一望，原来是“爆炒米花”。

这东西我小时候似乎不曾见过，不知是什么时候开始有的。这个名称我也不敢确定，因为那人的叫声中音乐的成分太多，字眼听不清楚。问问别人，都说“爆炒米花吧”。然而爆而又炒，语法欠佳，恐非正确。但这姑且不论，总之，这是用高热度把米粒放大的一种工作。这工作的工具是一个有柄的铁球，一只炭炉，一只风箱，一只麻袋和一张小凳。爆炒米花者把人家托他爆的米放进铁球里，密封起来，把铁球架在炭炉上；然后坐在小凳上了，右手扯风箱，左手握住铁球的柄，把它摇动，使铁球在炭炉上不绝地旋转，旋到相当的时候，他把铁球从炭炉上卸下，放进麻袋里，然后启封——这时候发出“砰”的一响，同时米粒从铁球中迸出，落在麻袋里，颗颗同黄豆一般大了！爆炒米花者就拿起麻袋来，把这些米花倒在请托者拿来的篮子里，然后向他收取若干报酬。请托者大都笑嘻嘻地看看篮子里黄豆一般大的米花，带着孩子，拿着篮子回去了。这原是孩子们的闲食，是一种又滋养、又卫生、又经济的闲食。

我家的劳动大姐主张不用米粒，而用年糕来托他爆。把水磨年糕切成小拇指大的片子放在太阳里晒干，然后拿去托他爆。爆出来的真好看：小拇指大的年糕片，都变得同十支香烟簏子一般大了！爆的时候加入些糖，吃起来略带甜味，不但孩子们爱吃，大人们也都喜欢，因为它质地很松，容易消化，多吃些也不会伤胃。“空隆空隆”地嚼了好久，而

实际上吃下去的不过小拇指大的一片年糕。

我吃的时候曾经作如是想：倘使不爆，要人吃小拇指大的几片硬年糕，恐怕不见得大家都要吃。因为硬年糕虽然营养丰富，但是质地太致密，不容易嚼碎，不容易消化。只有胃健的人，消化力强大的人，例如每餐“斗米十肉”的古代人，才能吃硬年糕；普通人大都是没有这胃口的吧。而同是这硬年糕，一经爆过，一经放松，普通人就也能吃，并且爱吃，即使是胃弱的人也消化得了。这一爆的作用就在于此。

想到这里，恍然若有所感。似乎觉得这东西象征着另一种东西。我回想起了三十年前，我初作《缘缘堂随笔》时的一件事。

《缘缘堂随笔》结集成册，在开明书店出版了。那时候我已经辞去教师和编辑之职，从上海迁回故乡石门湾，住在老屋后面的平屋里。我故乡有一位前辈先生，姓杨名梦江，是我父亲的好友，我两三岁的时候，父亲教我认他为义父，我们就变成了亲戚。我迁回故乡的时候，我父亲早已故世，但我常常同这位义父往来。他是前清秀才，诗书满腹。有一次，我把新出版的《缘缘堂随笔》送他一册，请他指教。过了几天他来看我，谈到了这册随笔，我敬求批评。他对那时正在提倡的白话文向来抱反对态度，我料他的批评一定是否定的。果然，他起初就局部略微称赞几句，后来的结论说：“不过，这种文章，教我们做起来，每篇只要廿八个字——一首七绝；或者二十个字——一首五绝。”

我初听到这话，未能信受。继而一想，觉得大有道理！古人作文，的确言简意繁，辞约义丰，不像我们的白话文那么啰里啰苏。回想古人的七绝和五绝，的确每首都可以作为一篇随笔的题材。例如最周知的唐诗：“去年今日此门中，人面桃花相映红。人面不知何处去，桃花依旧笑春风。”“少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。儿童相见不相识，笑问

客从何处来。”这两个题材，倘使教我来表达，我得写每篇两三千字的两篇抒情随笔。“昨日入城市，归来泪满巾。遍身罗绮者，不是养蚕人。”“长安买花者，一枝值万钱。道旁有饥人，一钱不肯捐。”这两个题材，倘教我来表达，我也许要写成——倘使我会写的话——两篇讽喻短篇小说呢！于是我佩服这位老前辈的话，表示衷心地接受批评。

三十年前这位老前辈对我说的话，我一直保存在心中，不料今天同窗外的“爆炒米花”相结合了。我想：原来我的随笔都好比是爆过、放松过的年糕！

一九五七年一月二十日作于上海

---

[1] 本文系作者生前未发表过的手稿，作者去世后初载于1980年9—10月南京师范学院《文教资料简报》总第105、106期，后收入丰一吟编《缘缘堂随笔集》（浙江文艺出版社1983年5月初版）。

《缘缘堂随笔》[1]选后记

一九五七年岁首，人民文学出版社来信，要我把解放前所作的散文选成一个集子，交他们出版。我表示同意。我在抗战前所刊行的散文集，有《缘缘堂随笔》、《缘缘堂再笔》（开明版）、《车厢社会》（良友版）、《率真集》（万叶版）等。抗战中在大后方及胜利后在杭州又陆续写了不少随笔，但都没有结集出版。现在这集子里所收的，就是从上述的抗战前的四册[2]及抗战后所作的留稿中选出来的。自一九二五年[3]起，至一九四八年止，依照年代先后排列，共得五十九篇，每篇末尾都注明年代。这些都是我的旧作，结集付刊，乃雪泥鸿爪之意耳。

一九五七年人日[4]子恺记于日月楼

---

[1] 人民文学出版社1957年11月初版。此书共收随笔五十九篇，均选自过去出版的随笔集。这些随笔集都已分别按集编入文集，故不再按原书形式编入。为便于研究者参考，特将原书所收文章目次抄录如下：

1.渐 2.东京某晚的事 3.自然 4.从孩子得到的启示 5.华瞻的日记 6.阿难 7.闲居 8.大帐簿 9.忆儿时 10.儿女 11.颜面 12.立达五周年纪念感想 13.儿戏 14.作父亲 15.两个“?” 16.新年的快乐 17.蜜蜂 18.蝌蚪 19.放生 20.杨柳 21.鼓乐 22.三娘娘 23.野外理发处 24.肉腿 25.送考 26.学画回忆 27.谈自己的画 28.春 29.山中避雨 30.旧地重游 31.作客者言 32.吃瓜子 33.半篇莫干山游记 34.记音乐研究会中所见之一 35.记音乐研究会中所见之二 36.手指 37.蟹 38.辞缘缘堂 39.怀李叔同先生 40.悼夏丏尊先生 41.读《缘缘堂随笔》(附录：《读〈缘缘堂随笔〉》) 42.宜山遇炸记 43.“艺术的逃难” 44.沙坪的美酒 45.白鹅 46.谢谢重庆 47.防空洞中所闻 48.蜀道奇遇记 49.重庆觅屋记 50.胜利还乡记

51.最可怜的孩子 52.桂林的山 53.宴会 54.我的漫画 55.白象 56.贪污的猫 57.口中剿匪记 58.义齿 59.海上奇遇记

[2] 其中《率真集》出版于1946年10月，并非抗战前。

[3] 据后来查考，该书中最早的随笔并非作于1925年（而是作于1927年）。大约是作者在1957年重编此书时记错了年份。

[4] 人日，指农历正月初七。

石川啄木的生涯与艺术[1]

石川啄木是二十世纪初头日本文坛的一位短命天才。他的生涯只有二十七年，但是作品丰富，对当时日本文坛有重大影响。今略叙其生涯与艺术如下。

石川啄木这姓名的读法是Ishigawa　Takuboku。他在明治十八年（即一八八五年）十月二十八日生于本州岛北部的岩手县的玉山村。六岁上移居涩民村，入本村初等小学，天才早露，有神童之称。十岁在初等小学毕业，独自负笈赴盛冈，寄居舅家，入盛冈市立高等小学。他在学校里办杂志，开始发挥其文艺才能。十三岁入盛冈中学。起初有志于海军，终于专心于文艺。十四岁开始作诗歌。这期间他认识了当地堀合家的女儿节子，这就是后来的石川节子夫人。文学研究的兴趣日渐浓厚，他终于抛荒了学校课业，常常从教室的窗子里逃出去，到山野中，奄卧在草地上读书或咏诗。他的短歌开始在杂志《三日月》上发表，少年诗人初露头角。十七岁上退学，赴东京，以写作为生。次年在京患病，回涩民村疗养。这期间诗思勃发，所作长诗甚多。又次年，十九岁时，再赴东京。诗篇在各刊物上发表，诗人之名渐高。又次年六月，二十岁，自京返盛冈，与堀合节子女士结婚。父母及妹光子同居，一家五人。廿一岁四月，自盛冈迁回涩民村，当初等小学代用教员（非师范毕业而当教员，叫做代用教员，地位很低。），月薪八元，以“日本第一代用教员”自任。是年七月开始作小说，《面影》是他的处女作，续作《云是天才》《葬列》。生长女京子。生活困穷，父亲离家入寺院。廿二岁那年四月，为反对校长，煽动学生风潮，被免除教职。五月赴函馆，当《红苜蓿》杂志编辑。函馆大火，印刷局遭焚，处女作长篇小说

《面影》被毁。是年秋，迁居札幌，当报馆校对，月薪廿元。后又转小樽，当《小樽日报》记者。廿三岁春，迁居钏路，当《钏路新闻》编辑。五月离去，又赴东京，在京作小说《病院之窗》《天鹅绒》《两条血痕》《刑余的叔父》《赤痢》。东京《每日新闻》连载他的长篇小说《鸟影》。第一歌集《一握砂》出版。廿四岁居东京，始作自传小说《足迹》，描写在涩民村小学闹风潮被解职之事。发表第一章后，《早稻田文学》上有人批评，说他是“夸大妄想狂”。作者意气沮丧，这篇小说就没有续完。三月入《朝日新闻》社当校对，月薪廿五元，夜工五元，共三十元。又作小说《明信片》。这时候家住东京，婆媳不和，诗人心绪烦恼，故诗歌中曾有“我家若养猫，猫即是争端”之句。是年岁暮，父亲返家团聚。次年，廿五岁，作小说《道》《我们的一团和他》。又次年，廿六岁，诗人表白自己是唯物论者，作诗歌甚多。但他的第二歌集《悲哀的玩具》是死后才出版的。是年三人患病：诗人患腹膜病及肋膜病，母亲和节子夫人皆患肺病，父亲又出家入寺院。病人全赖妹光子一人看护。次年一月，母亲咯血死。四月十三日，诗人亦病逝，时明治四十五年，即公历一九一二年。遗骸安葬于东京浅草等光寺，送葬者二百余人。节子夫人迁居房州，六月生遗腹女房江。不久携二女迁居函馆。越二年，大正二年（一九一四年）九月，节子夫人在函馆病逝。二女由亲友抚育成人。长女京子与函馆一青年记者须见正雄结婚，生一子一女。昭和五年（一九三〇年），京子患急性肺炎死。妹房江未嫁，亦于同年同月死于肺病。石川一家同归于尽。

* * *

石川啄木在二十七年的坎坷生涯中创作了许多诗歌和小说。关于他的艺术，为《啄木全集》作序言的土歧善麿有如下的话：

啄木晚年在一篇论文中说：“明日的考察！这实在是我们今日所应

该做的唯一的，并且主要的事业。”现代的社会组织、家族制度、教育制度以及其他百般事象，都非全面地、仔细地、彻底地加以检查、讨究和批判不可。我们必须在希望回复昨日的旧思想家及埋头于今日研究的新思想家面前提示“明日”这个新问题。必须使这个问题和“时代”的意志及体验相结合。石川实在是为了对于“明日”的欲求、准备和计划而焦虑，斗争，叛逆，绝望，悲愤，叹息，而在切身的物质困穷中送尽了仅乎二十七年的短生涯。他的全部精神，是为“明日”而极度紧张；他的身体终于成了“今日”的可悲的牺牲品。

他一生不但在物质上受到极少的报酬，时人对于他的思想和艺术的真价的认识，在他生前也决没有达到应有的程度。他自己对这两方面的不遇，当然不能说不叹苦；然而他并不为此而减失生活的意欲，并不为此而转变他的艺术表现的方向，而终于展开了他独自的世界。这完全是由于他具有丰富的才能和坚强的意志的缘故。

石川啄木的诗歌作风，对日本的现代语短歌和无产阶级短歌有深刻的影响。啄木死后，东京及日本其他各地都有“啄木会”之组织，有许多文人努力研究他的生涯，追慕或承继他的作风。

石川啄木在日本文学界以“诗人”著名，小说是他的余事。因此评家都评论他的诗，极少谈到他的小说。但在石川，诗和小说同是发表他的思想感情的工具，不过形式不同而已。他的诗可说是韵文的小说，他的小说可说是散文的诗。

石川之所以少作小说而多作诗，固然是由于他的诗才富于文才的缘故，但一半也是由于人事的关系。他写小说，开始于在涩民村当小学教员的时候。最初写的是《面影》《云是天才》《葬列》。他写小说的动机是这样：农忙的时候，乡村小学都放假，因为小学生都要回家去帮助

父母工作。这假期相当长，仿佛都会学校的暑假。那一年，石川利用农忙假，赴东京作客，耽搁在与谢野家。他在乡间忙于教育工作，没有机会和时间来阅读新书。这时候他看见与谢野家满架新小说，就拿来阅读。他越读越感兴味，一连读了十天。读后的感想是“我也会作小说”。后来他曾经对人说：“这是我这次从东京带回来的唯一的土产。”

他回到涩民村，就开始写小说。埋头一个月，每周总有三天通夜写作。最初写的是《面影》，其次是《云是天才》和《葬列》。他把《面影》寄给小山薰氏，托他找地方发表。然而原稿被退回来。后来他又托别人，都遭失败。这原稿一直保留在他的箧中，直到在函馆被大火焚毁，终于没有和世人相见。《云是天才》也没有人要。只有《葬列》好容易在《明星》杂志上刊出。他后来所作的《病院之窗》和《天鹅绒》，也被退稿。只有《鸟影》在报上连载。因为那时东京《每日新闻》的主笔是岛田三郎，石川和岛田的朋友栗原古城相识，托栗原斡旋，岛田才接受了《鸟影》，在《每日新闻》上逐日发表。然而稿费很少，全篇分六十天登出，每天稿费一元。

石川一生贫困。他的发心写小说，一部分原因也是为了可以多收稿费。然而小说终于不能救治他的贫困。他常常夏天没有蚊帐，穿了冬衣写稿；冬天断炊，脱下棉衣来换米；他常常拖欠房租，等候稿费来补偿；有一次为了债主逼迫，向出版者要求预支稿费，出版者不肯，他只得提出条件：打对折预支，即本来一张原稿纸稿费五角（那时日本稿费以原稿纸计算，原稿纸字数是规定的），预支时只取二角半。……石川放弃小说，一半是为了小说不能救治他的贫困的缘故。

石川曾经说：我们的诗，必须同日常食物一样是我们所必需的。我们必须用和实际生活毫无间隔的心来作诗。又说：诗人有三个条件：“第一必须是人，第二必须是人，第三必须是人。”又说：诗应该是

人的感情生活变化的最严密的报告，必须是真实的日记。又说：作家必须严格地拒绝一切空想，唯一的真实是“必需”。我们必须埋头于“今日”的研究，努力作“明日”的考察。他当小学教员时曾经说：“只有诗人能做真正的教育者”。——这是石川作诗的态度。

石川作小说的态度，和作诗的态度完全一样。他的《病院之窗》和《天鹅绒》几次被退稿的时候，他说：我只得用小说的题材来作抒情诗。从此他对小说灰心了。其实石川的文才决不亚于诗才。只因资本主义社会的冷酷和剥削抹杀了他的文才，所以他所作的小说很少。假定社会制度良好，使石川生活安定，我相信他决不致在廿七岁的盛年夭逝，他的作品在数量上和质量上都会增进，他对当时日本文坛的贡献未可限量呢！

一九五七年五月十日记于上海

---

[1] 本篇系作者为他所译的《石川啄木小说集》（人民文学出版社1958年11月初版）而写，未用。现据手稿刊出。

六千元[1]

J和S从黑暗的扶梯上走上楼来。

“小伯伯，汇丰支票四千元，现钞二千元，支票已经到银行照过了，现钞我和S阿哥两个人点过了。一共六千元，喏！”

J把一个蓝色牛皮纸包放在鸦片盘旁边了，向小伯伯交代。小伯伯正在吞云吐雾，鼻子里“嗯”了一声，就继续“嗦嗦嗦嗦”地吸烟。吸完了一筒，用右手的大拇指把枪斗的口子上一抹，放下烟枪，立刻拿起小茶壶来喝一口茶，然后闭上眼睛，停止呼吸，仿佛突然死了。

J立刻走到里面的马桶间里去了。S向鸦片铺上的美丽牌香烟罐头里抽了一支香烟，在烟灯上点着了，走到窗边，默默地坐在椅子上，等候小伯伯复活。

小伯伯死了约一两分钟，慢慢地张开眼睛来，伸手摸了一支香烟，抬起上身凑近烟灯上去吸着了，重新躺下来，摸摸胡须，慢慢地抽香烟。这时候J已经出来。小伯伯满面春风地看J掇裤带，洗脸，擤鼻涕，梳头发。

“天落雨吗？你们辛苦了。”小伯伯说过之后，就打开那个纸包来。他先把那张汇丰银行明天到期的四千元支票映在鸦片灯上仔细察看了一会，然后放下支票，拿起厚厚的一刀钞票来约略一翻，对坐在鸦片铺上的J说：

“你们点过，总不会错了。J，今天银行关门了，这包东西暂时在你的洋箱里寄一寄吧。”

J答应一声，立刻站起身来，拿了纸包，走到鸦片铺旁边的洋箱面前，摸出钥匙来开开了洋箱门，把纸包放进里面，再把洋箱门关上，锁好，把钥匙向鸦片铺上一丢，说：

“钥匙归您保管好吗，小伯伯？”

“岂有此理！你的洋箱钥匙怎么归我保管？你自己也有不少东西在里头。钥匙归我保管了，你少了东西我恕不负责呢，哈哈哈。”

J陪着“哈哈哈”，坐上鸦片铺，随手拿了那串钥匙，放进衣袋里，一面搭讪地说：“那么你少了钞票我也恕不负责了。哈哈哈。”一面从小伯伯手里接过鸦片枪来，先把枪斗放在灯上，用力一吸，发出吱的一声。然后拿起签子来放在火上一烧，签住了一个烟泡，就向烟斗头上装烟。他的手法的熟练令人吃惊：拿签子的右手配合了灯的热度而不停地绕圈子，把签子上的烟泡逐渐移交到枪斗上去。最后他把签子迅速地一扯，所有的烟泡全都粘在枪斗上，签子头上一点也不留存。他立刻放下签子，用拇指和食指去塑造枪斗上的烟泡。他把烟泡塑成阎王殿前的“一见生财”的帽子的形状，然后迅速地拿起签子来放在火上一烧，迅速地向“一见生财”的顶上打进去，又迅速地拔出来，在这打洞的期间，他的拇指和食指不绝地把签子迅速旋转，就像木匠在木头上钻洞一样。他在枪口上吸一下，检验洞是否畅通，然后放下烟枪，透一口气，脸上表出面临幸福似的喜色。的确，他已经辛辛苦苦地把走向黑甜乡的路打通，今后即将逍遥恍惚地遨游于幸福的黑甜乡中了。他在这劳作期间不断地和小伯伯谈话：

“一手交钱，一手交货。现在他们钱已经交清，但我们言定六月一日交屋，今天是五月三十，明天是三十一，这屋子的所有权还是我们的。明天的事情倒也不少，你得把你自己的东西搬回家去；我呢，到汇中旅馆开房间吧。”小伯伯一面说话，一面摸胡须。

“倒要开个大一些的房间。这羊行开张了三十年，零星东西共有六大木箱。家具连屋子卖了，这六木箱您得带回家乡去，总算是淘存[2]。”J感慨地说。

“怎么，零星东西有六木箱？是些什么东西呢？”

“您没有出来的时候我早已整理好了。喏：帐簿、碗盏器具、被褥，还有杂七杂八的东西。我已经把破破烂烂的东西统统送给F（工役）拿回去了。木箱里的都是好用的，白送给他们犯不着，乐得带回去。”

小伯伯拿起一片松子云片糕塞在嘴里，也感慨地说：“J，你家父子两代替我管这爿羊行。现在虽然为了生意难做而歇业，卖房子，然而过去三十年间你父子两人功劳不小！这只洋箱我说过送给你了，这些零星东西你也带回家去，也许可以派派用度。这不能算我对你的报酬，是你应得的。我这房子卖得六千元，在这周家嘴路地带，价钱总算还好。我已经满意了。这也是全仗你的忠告和奔走而玉成的。不瞒你说，先父当时买这块地皮是不出钱的。造屋花的钱也很便宜。那时候上海滩上刚刚开辟租界，这一带都是荒地，没有人肯买地造屋。先父有先见之明，大胆地圈定了一块地皮，造起屋子来。造屋还是你父亲监工的呢。全靠有这机关，我们把湖州的羊运到上海来推销，扩大营业，三十年的日子总算大家过得还好。可是以后倒成问题了：我在家坐吃，一时还不至于山空；你那交易所的事到底怎么样？我倒替你担心呢。”

“我的事体，小伯伯，你不要担心。成功与否，虽然现在还渺茫，但是我在上海滩上混了十多年，吃口饭总有办法。过去三十年，我们父子全靠三公公、大伯伯和你小伯伯照顾，一直吃你家的饭，谈不上功劳。倒是这次我劝您把羊行歇业，把房地产让掉，确是替你小伯伯打算。倒不是为了六千元的收入。原来贩羊这个行当，显然已经不是生意了。五六年来连年蚀本，便是一个证据。这件湿布衫，小伯伯亏得现在脱却了，否则受累无穷：年年亏蚀下去，不消几年，连房子地皮都蚀光，恐怕还不够呢。啊，小伯伯，对不对？”J说到这里，正好在烟泡上打好洞，就放下烟枪，透一口气，脸上表现出面临幸福似的喜色。

S一直不讲话。在两人谈话的期间，他又到铺上来拿了一支香烟，把这支新的香烟用力在桌子上顿，顿到烟丝紧缩，香烟头上显出一两分深的一个洞的时候，把吸残的小半支香烟装进洞里，接成了一支特别长的香烟。然而，生怕接上去的小半支掉下来，所以他不敢把香烟放平了垂直地拿着它，却仰起头来吸它：直到火势延及新香烟，方才把手放平。他站起身来，走到烟榻旁边，把本来略驼的背脊弯下些，把本来翘出的下巴更加翘出些，对小伯伯发表一大篇议论：

“J阿哥真可说是两代功臣了。小伯伯总还记得：我们小时候在西栅头的平屋里。五间平屋，是我家公公和你家三公公兄弟两人的共同产业。两家同住，屋子又低小，又狭窄，又潮湿。后来你家三公公有见识，在上海圈了地皮，造了房子，开了湖羊行，全靠J伯伯在上海一手经营，不多几年三公公就在北栅头造起五进三开间的新房子来。那时候人家把我和你叫做‘大侄儿、小阿叔’。我还记得新屋落成乔迁之喜那天的晚上，我和你长得一般高，大家穿着新衣服，打着小辫子，拿着火把走在前头，街上的人都喊：‘大侄儿送小阿叔进新屋了！’不要说你进屋的阿叔，连我这送进屋的侄儿也满面风光。我记得三公公常说：我家全

靠一个J一叔（J的父亲）和一只老母羊。J一叔在上海替你们挣家当；那只老母羊呢，真真忠心！每逢乡下收来一大批羊要装船运送上海的时候，那些羊都很调皮，仿佛知道这船是载它们去送命的，大家死不肯下船。有时伙计们硬把若干只拖下船去，上岸来再拖别的羊时，只要船里有一只跳上岸，其余的都立刻跟着跳上岸来。扶得东来西又倒，两个伙计竟无论如何不能把一大群羊装进船里去。这时候就非请那只老母羊来不可了：它最先独自乖乖地走下船，在那里咩咩地叫。一大群羊看见老母羊在船里，就模仿它。都自动地跳下船去，结果毫不费力，一大群羊全部装进船里了。船里的伙计立刻把老母羊拉到船头上，推它上岸，立刻开船。岸上的伙计拉了老母羊回去，给它好好地吃一顿。这样，一大船湖羊就装运到上海去换元宝了。可惜J一叔不寿长！然而我们的J阿哥实在能干，可说是‘强爷胜祖’！轮到J阿哥手里，湖羊生意已经一落千丈，远不如昔了。几年来虽然连年亏蚀，然而比较起别家来，我们的亏蚀还是小的。湖州好几家湖羊行都破了产呢！全靠J阿哥有眼光，识时务，处处谨慎小心，处处把握胜算，所以这几年来，小伯伯和大伯伯可以安稳地躺在新屋里的鸦片榻上。这回的决策：把羊行歇业，把房子卖脱，又是J阿哥的胜算。要是不然，小伯伯！一年一年地蚀本下去……”

S忽然咳嗽起来，说不下去了。原来小伯伯的香烟蒂头丢在烟灰缸，没有熄灭，那股辣气冲上来，正好冲进S的鼻子里，使他咳嗽得把腰弯成九十度角，好像在对小伯伯深深地鞠躬。然而他觉得意思已经发挥，最后的一句话虽然没有说完，却没有补足的必要了。不，不补足反而余味无穷。所以他一面咳嗽，一面走开去，走到窗下，躺在J睡的床铺上了。

J默默地听S演讲，听到咳嗽的时候，J脸上的喜色愈加浓重了。他立刻拿起烟枪来，“嗦嗦嗦嗦”地抽。这筒烟装得真好：一口气抽下去，

流畅而顺利，眼见得那个“一见生财”的帽子越来越低，而且四周平均地低下去，绝无参差，直到全部钻进烟斗里为止。J立刻放下烟枪，坐起身来，拿起小茶壶来喝一口茶，就屏着气息，站起身来，快步跑到自己睡的床铺旁边。S正好躺在他的床铺上，他见他快步跑过来，立刻起身让位。J爬上床铺，两膝跪下，两手按住褥子，头颅叩下去，作五体投地的姿势。忽然两脚飞起，翻了一个筋斗。他翻过之后立刻起身下床，站在地上透一口大气，然后拿起桌子上的水烟筒来，点着煤头纸[3]，坐在以前S坐的那只椅子上吸水烟了。

J翻筋斗的时候，小伯伯和S都视若无睹，仿佛这是当然的，毫不足怪的事。J自己也绝无不好意思的样子，仿佛这是吐痰、擤鼻涕之类的寻常举动。原来J是吸鸦片专家，对此道有独得的研究。他替装鸦片制定三道规格：黄、光、松。这就是说：装出来的一筒鸦片，颜色要黄，表面要光，抽起来要松。如果颜色发黑，这就表示手脚不干净，烟泡烧得太久了，因而发黑，发黑就减味了。如果表面不光，这表示塑造得不好，抽的时候四周不能平均地钻进烟斗里去，即不能流畅顺利地抽完。如果抽的时候不松，这证明烟泡曾经脱落而再装，烧得太久，香味都走了。他还有一种别出心裁的“烟道”：吸完一筒鸦片之后，必须屏息静气，不使烟气泄漏一点；同时翻一个筋斗，使烟的效力由于这“旋转乾坤”的动作而普及于全身。这样，一筒烟可抵三筒烟的效力。J一向实行这“烟道”，的确见效：小伯伯一天要抽四钱，J只要抽两钱。J的抽烟，本来是小伯伯一手栽培起来的：父亲替小伯伯家的上海羊行当经理，J从小在小伯伯家里进进出出。小伯伯一天到晚躺在鸦片铺上，J常常躺在他的对面同他闲谈。小伯伯拿鸦片请客，非常“慷慨”——但必须补充说明，对不会抽的人非常“慷慨”，他逢到不会抽鸦片的人，像这时候的J之类，一定殷勤地请他抽，而且用最好的云土，亲自装好了教他抽。那人起初吞云吐雾，莫名其妙；然而主人这样殷勤，土又这样好，乐得

享受，就天天来揩油。过了一两个月，主人鉴定他已经上瘾，态度就逐渐怠慢起来，终于停止请客。那人无油可揩，只得回家去置备烟具，自己开灯。有几个人后来弄得经济困难，废事失业。小伯伯得知了这消息，洋洋得意，捶床大笑。他自己说这是对揩油者的惩诫。其实他这行为出自更复杂的心理：父亲留下了一所三开间五进的大第宅和一笔用亿万条羊性命换来的、现在已经将近耗尽的财产而死去；越老越清健的母亲天天拿骂人和打丫头来消耗她的生活力；三寸金莲、一字不识而貌似土地夫人的太太天天晚上打翻醋瓶；私塾里的“四书”“五经”和初等学堂里的英文数学和向上海订购来的新旧各种书籍杂志使他获得了在这小镇上可称“博古通今”的学识；同时遗传下来的守财奴气质又不许他利用遗产去“十年磨剑，五陵结客”；最后一桩近于乱伦的恋爱事件把他打入了“消沉颓废”的冷宫中，他就蓄须，自称三十老人，从此日夜伴着鸦片灯，沉浸在黑甜乡里了。这种种失意和不幸使他对世人——尤其是平安幸福的人——怀抱了嫉妒乃至仇恨的心情。他的不惜拿鸦片来请客，以诱人上瘾，正是这种嫉妒和仇恨的发泄和报复，仿佛拖人落水。J和S都是被小伯伯拖落水的人。J入水尤深，然而因为经济条件的限制，抽鸦片竭力撙节，十分精明：他抽一筒鸦片，总是一气呵成，不让一点烟气中途泄漏，这样可以增加烟的效力。翻筋斗的“旋转乾坤”作用，也是撙节之一道。J这种举动，小伯伯和S阿哥都早已看惯，认为当然之事，毫不足怪了。

J翻筋斗的时候，小伯伯又开始装烟了。他一连抽了三四筒，然后站起身来，喊F办夜饭。

这是他们住在这屋子里的最后一晚，羊行里伙食已经停开。F押着一个满身油腻而胸前围着一条即将变成黑色的白布围裙的小伙子，走进房间来。小伙子一手提着一只有盖的大篮，一手拿着一壶酒。他把酒壶

放在桌上，把篮子放在楼板上了。F揭开篮盖。掇出三碗羊肉大面、一盆白鸡、一盆划水[4]、一盆虾腰和三副盅筷来陈列了一桌。小伯伯身边摸出两角钱来交给F，说：“你自己去买饭吃。”又对小伙子说：“明天来算帐。”两人答应着下楼去，三个人就围住桌子，吃他们的“最后的晚餐”[5]。

第二天上午十点钟，小伯伯被S叫醒。S昨晚睡在提篮桥的一个堂兄家里。他是小伯伯乡下的羊行的主管，这一次陪小伯伯到上海来，帮他结束这爿羊行，本来应该和往常一样，跟小伯伯一同宿在这里。但是因为房子已经卖掉，员工已经遣散，伙食已经停开，留宿不很方便，所以他晚上宿在提篮桥的堂兄B家里，白天来替小伯伯办事。再则堂兄B最近做交易所得发，他家的鸦片供应很好，这是S所贪爱的。

“小伯伯，今天的生活结棍[6]呢！您要破例早起了。”

S说着，向桌子上的罐头里拿了一支香烟，坐在小伯伯对面的J的床铺上了。小伯伯平日最早下午三点钟起身，现在是上午十点钟，在他看来这是夜半。但是因为今天的生活的确“结棍”，他打了一个大呵欠，就坐起身来。他向S坐的床铺一看，问：

“J哪里去了？”

“我刚才到，推进房门来就不看见他。大概出去干什么事情了吧。”

“先到汇丰，把款子安顿了；再到汇中，开好一个房间；然后回来收拾。”小伯伯一面说，一面扭转身去向床头的洋箱上扯了一件毛绒背心，套在身上了；再反过来去扯那条夹裤子，裤脚管从洋箱上滑下的时候发出叮当的一声。小伯伯以为掉了什么东西，扭转身去察看。不看犹可，只因这一看，有分教公子落难，恶梦团圆。且听我慢慢地道来。

小伯伯看见洋箱的钥匙孔上挂着一串钥匙，被他的裤脚管碰了一下，正在摇荡，发出轻微的叮当声。小伯伯第一秒钟本能地观察这串摇荡的钥匙，只获得一个视觉印象；第二秒钟想起了这现象的内容意义，就感到警惕，终于惊心动魄起来。这情况好比是起初偶然看到一个不相识的女子挽着一个男子的手臂，后来忽然发见这女子是自己的恋人。他来不及穿夹裤，就穿着衬裤下床；来不及穿鞋子，就赤脚在楼板上跨了三四步，走到洋箱面前，伸手握住把柄，用力一拉。那铁门立刻敞开，使得小伯伯几乎向后跌翻，原来没有上锁。他向洋箱里面一望，看见许多纸包，但是其中没有昨晚那个蓝色牛皮纸包。他想，也许灯光之下看不清楚，那纸包并不是蓝色的吧。就把最外面的两个打开来看，然而包着的都是些旧的发票、收据、折子之类的东西，并无支票和现钞。小伯伯心中已有五分恐慌，禁不住叫起S来：

“S，昨夜你们拿来的一包到哪里去了？”

S正在用一根火柴杆子来挖耳朵，侧着头，歪着嘴，闭着一只眼睛，没有注意到小伯伯的行动。听见了叫声，立刻丢了火柴杆，站起身来，吃惊地说：

“咦！昨天您叫J阿哥藏在洋箱里的呀！不是他曾经把钥匙交给您保管吗？”

“我并没接受，终于交还他的。喏，现在插洞里呢！”他一面说，一面打开第三个纸包、第四个纸包来看。这时候S也走过来了。两人一同检查了一会，S说：

“昨夜拿来的是蓝色的牛皮纸包，这里面的都不是。”

小伯伯听说确是蓝色纸包，心里的恐慌又增加了两分，变成七分

了。S想了一想，恍然大悟地说：

“对啦，一定是J阿哥拿去存银行了。他想小伯伯上午不会起床，下午存银行要损失利息，所以代您去办了。”

小伯伯听了这话，心里的恐慌减去了三分，变成四分了。但他看见那串钥匙还在那里摇荡，就质问S：

“那么为什么他不把洋箱锁好，不把钥匙拿走呢？”

S约有三秒钟回答不出，后来用不大有力的声音说：“大概他匆忙之中忘记锁了。”

“不会匆忙到这地步。管了十多年帐，连洋箱都忘记锁？”

“……”S紧闭着嘴，下巴愈加翘出，比鼻子更高。

小伯伯心里的恐慌又添了两分，变成六分了。S忽然顿悟似地叫起来：

“啊，对啦，对啦！您看，这里面全是些旧发票、旧折子，一个钱也不值。蓝纸包已经拿出，还要锁它做什么呢？J阿哥是老练不过的！”

小伯伯觉得理由很对，心里的恐慌又减去了三分，只剩三分了。

这时候听见扶梯上脚步声响，S好像遭难遇救，欢喜地叫起来：

“喏，他回来了，他回来了。好了，好了。”

走进房门的并不是S所希望的“他”，却是F。他缩手缩脚地报告：

“先生，底下来了两个人，一个是一品香的帐房，一个是会乐里不知什么人家的，是个老太婆。他们都要找J先生，说今天月底，要向J先生收帐。”

“J先生呢？”小伯伯问。

“清早就跑出去了，还没有回来。”

这时候楼下有一个毛喉咙[7]高声叫喊：

“喂！有人吗？J老板在家吗？”

F向房门跨了一步，又把脚缩回来，看看两人的脸，又向房门跨一步，又缩回来，逡巡了好几次，脸上显出尴尬相，手足无措了。S挺身而出，说一声“我去”，就走下楼去，F跟着他下楼。

小伯伯走到扶梯顶上，一面摸胡须，一面倾听。但听见毛喉咙先说：

“J老板在家吗？我们是六马路信昌，来收帐的。……不在家吗？什么时候回来呢？……我在这里等候吧。三个月没有付了，现在S都要现交，我们本钱短小，今天一定要算清了去。……”

接着是一个老太婆的声音：

“唔呢[8]是会乐里薛宝钏，喏，前天晚上J大少拿来的一颗金刚钻，哩[9]说值五百元。昨日唔[10]拿到好几家珠宝店去，都说是城隍庙[11]里的，一只铜板也勿值。唔要还给哩，请哩付现钞，两个多月勿曾破过J大少一文钞，今天一定要拿些回去。五百拿勿到，三百是少勿来的……”

最后一个粘润的声音说：

“我们是一品香，也是向J先生算帐的。喏，这是帐单……”

小伯伯听到这里，不想再听下去，就踱进房间去。他心里的恐慌突然增加了五分，变成八分了！“原来如此，J这个人啊！我一向蒙在鼓里！”接着他想：“我这笔钱凶多吉少了！”后来又退一步想：“那么为什么昨晚他把钥匙交给我保管呢！假定我真个保管了，怎么样呢？”再退一步想：“昨天我叫他和S去收款。假定他蓄意要谋这笔钱，为什么不半路上抛撇了S而逃走呢？为什么一定要拿回来交给了我，再从洋箱里偷去呢？”这退两步的想法又把他心里的恐慌减去了三分，恢复了原来的五分。这时候S上楼来了。他没精打采地说：

“我叫他们下午再来，下午他一定回来的。”

S这句毫无根据的话，在这时候的小伯伯听来很悦耳，而且是确有根据的。因为长年的习惯和现实的环境都在努力地证明它有根据：J是小伯伯看他长大的；十多年来每次小伯伯和S来上海，总是三个人一同在这个房间抽鸦片、喝酒、吃饭、谈天，并且一处睡觉。所以J的失踪，在小伯伯的感觉上是不可能的事。这感觉曾经暂时把小伯伯心里的五分恐慌全部取消。然而这暂时真不过几秒钟。因为眼前这只空洋箱是铁一般的事实！J的影迹全无是死一般的幻灭！小伯伯心里的恐慌一直保住五分。

小伯伯忽然觉得身体异常不舒服，原来是不曾吃早点，不曾吸鸦片的原故。他就叫S开铺，替他装烟。一面叫F去买一碗虾仁面。

F拿了虾仁面上楼来的时候，小伯伯已经一连吸了五筒鸦片，立刻爬起身来，匆匆地把面吞下肚子里，似乎不辨滋味的，又似乎吃在肚子

外面的。

手表上指十一点四十五分，J音信全无。

且说J昨夜同小伯伯打对子抽鸦片，直到三点钟，J说：“小伯伯明天事情多，今天早点睡吧。”小伯伯平常最早五点钟睡觉，今天情况特殊，就听从了J的话。三点半钟，两人都已就睡，电灯熄灭了。

J躺在床里，心事重重，不能入睡。他想：“羊行关门了，房子卖脱了。我的饭碗敲破倒是小事，只要交易所和沙哈[12]顺利，一下子就抵得一年的薪俸。可恨近来总是财运不好。背了一身债，怎样得了？”他在被窝里屈指计算，妓院、菜馆、燕子窝[13]的赊款，以及欠朋友们的借款，共有三千元之谱！他原想在交易所或沙哈上捞一笔钱来抵偿这债款，可是屡次失败，债台就越筑越高。他劝小伯伯卖房子的动机中，的确略微含有一点不良之心，然而真不过百分之一二。因为J和小伯伯家是同乡又兼亲戚，并且两代宾主，数十年来相依为命。苟非万不得已，他决不肯断送这份老亲，而毁坏自己在故乡的声名。所以他这一点不良之心，一向深藏在胸怀的底奥的底奥里，从来不曾浮出到意识表面上来。三天之前，小伯伯到上海的前晚，J在法租界的赌场里过了一夜，竭力想从这里面解决问题，免得月底讨债人在小伯伯面前出他的丑。然而这一夜非但没有赢，又输掉了从老婆的秘密箱子里偷出来的四个金戒指。小伯伯到上海，正是J山穷水尽的时候。那天他和S去收款，他的手拿到那个蓝纸包的时候，这一点不良之心开始蠢动起来，放大起来。他和S并坐在电车里，胸前抱着内有蓝纸包的皮篋，偷偷地想：“如果这里的纸包归了我，了清债务之外还有三千元可以受用。有了这本钱，只要运道好，说不定会发大财。那时候就好在租界上另辟小公馆，把薛宝钏接进来，家里的母夜叉住在闸北，不会知道。再想法弄一间市房，开一爿店，不，开一爿洋行。开什么洋行呢？……”想到这里，电车快到站

了。S看见他坐着出神，用肘推他一下，大家站起身来。下了电车，须得走几十步路，再换乘公共汽车。走过一个弄堂口，S叫他等一下，就跑进弄堂里去解溲了。J站在弄堂口，又偷偷地想："现在我挟着这皮篋逃脱了，怎么样呢？在这个三四百万人的上海滩上，只要有了这个，我随处都可安身，谁也找我不到。走吧，走吧！"J自己怂恿自己，但是忽然又回心转意："来日方长，将来怎么见人面呢？怎么见小伯伯、S和许多亲戚朋友之面呢？我一个J难道只值六千块钱？使不得，使不得。"犹豫了一会，忽然想起了明天月底的债务，他的心又横转来："了结债务的最痛快的办法，现在掌握在我手里，就藏在这皮包里。机会不可错过！我们父子两代替他们挣了偌大家当，用他们这一点钱不算罪过。速断速决，走吧，走吧！"他正要拔起脚来，S掇着裤带从弄堂里走出来了。他装着神秘的笑容挨近J身边，低声地说：

"厕所上面贴着春药广告，是新出的，和你用的牌子不同。我已经把发卖地点记牢了。"

J听了这个忘年的"酒肉嫖赌朋友"的知心着意的私语，本能地感到一种亲昵，本能地同他谈论此中奥妙，本能地跟着他乘上公共汽车，乖乖地回到小伯伯那里。

J在电车里和弄堂口所想的，到了小伯伯面前一切化为乌有，仿佛一个得道和尚偶然做了一个春梦。原来他从小在小伯伯身边长大起来，从小伯伯那里学得《三字经》《千字文》《百家姓》和珠算的活归、死归，在小伯伯的鸦片铺上听到做人的种种常识，最后又从小伯伯那里学会了鸦片的抽法。父亲死后终于蒙小伯伯栽培而世袭了这羊行经理的职位，到现在已经十多年了。所以小伯伯对J有一种魔力，能够镇压十多年来这奢侈淫荡、奇丑极恶的十里洋场所养成他的流氓气，仿佛马戏班里的人镇压狮子、老虎一样。J把蓝纸包放在小伯伯的鸦片铺上的时

候，那种不良之心早已退避到十亿国土之外了。

人生的大事件往往是黑夜躺在被窝里决策的。白天胆小的人，黑夜躺在被窝里的时候往往胆大起来；白天所不敢做的事，黑夜躺在被窝里的时候就敢做了。电灯熄后J躺在被窝里想起了明天月底的债务，想起了洋箱钥匙放在他的衣袋里，弄堂口的警句“机会不可错过”“速断速决”“走啊，走啊！”都在他心中复活起来，扩大起来。到了四点多钟，东方将白的时候，这些警句充塞了J的心。他毅然决然地爬起身来，迅速地穿好衣服，鹤步地走到洋箱边，敏捷地开洋箱，狠心地拿了纸包，再鹤步地绕着小伯伯的床铺走到房门口，用软硬工扳开门闩，走下扶梯。凡此种种动作，都异常机警敏捷，毫无一点声息。即使有点声息，小伯伯这时候正在睡乡深处，管不得了。

J出门之后行踪如何，作者也不大清楚，暂时不去说它。

且说小伯伯吃过面之后，和S相对躺在鸦片铺上，很少说话。小伯伯有时挺起眼睛注视着天花板，出神地想；有时举手在床上敲一记，叹一口气；有时恨恨地拉过S装好的烟枪来，用力狂吸，吸到一半又猛然地把烟枪推开，闭目冥想。S怯怯地收回烟枪，悄悄地吸完了他剩下来的半筒鸦片，连忙再装。这样吸了十几筒鸦片，看了十几次手表，时候已经是下午两点半钟。然而扶梯上一直肃静无声，不见半个人来。小伯伯心里的恐慌已经由五分逐渐增加到九分。他希望有人来，同时又恐怕有人来。希望的是J，恐怕的是那三个讨债的。其实希望的决不会来，恐怕的也决不会来。因为J已经自己分别上门去用小伯伯的钱来把债务对付过了。如果小伯伯知道这一点，让心中的恐慌就爽爽快快地达到了十分，倒也干脆；然而他不知道，所以心中还保留着一分希望，反而弄得不尴不尬。正在这时候，S毅然地坐起身来，用坚决的口气说：

“我去找他！”

立刻飞步下楼而去。小伯伯心中的一分希望本来已经渐渐动摇，这时候又稳定下来。他异想天开：也许J在马路上被汽车撞伤，送进医院，但无法来通知我。他心中的希望由一分增加到了三分。他像僵尸一样直挺挺地躺在鸦片铺上，静候S带福音回来。

六点半钟，S垂头丧气地走上楼来。报告如下：他先到闸北宝山路宝山里J的家里，J阿嫂说他七八天不回来了。再到一品香，那个声音粘润的帐司非常客气地说，他上午从羊行回来，J先生已经自己来付过一部分了。问他J先生付帐之后到哪里去了，他说这可不知道了。S连忙跑到会乐里薛宝钏家里，那个老鸨头回答的也是这样。S连忙跑到六马路信昌燕子窝，那个毛喉咙回答的也是这样。S又跑了两家舞厅和两处赌场，终于找不到J，空手回来。小伯伯听了这报告，气得发昏，张大眼睛和嘴巴不发一言。他仿佛已经失却知觉，连摸胡须也忘记了。S这时候就侃侃而谈：

“小伯伯，看样子J是溜脱了！这上海地方，哪里去找他呢？我想他良心不会丧尽，小伯伯且请宽心。倒是目前的事体要紧。这房子明天要交出，今天我们非出屋不可。我去叫一辆榻车，把东西搬到汇中旅馆，再作道理。”接着他把J骂一顿，骂得狗血喷头，淋漓尽致。

小伯伯对J的痛恨本来已经达到十分，被S一骂，竟减去了五分，可见这一顿骂足值三千块钱！小伯伯过去躺在鸦片铺上替别人的纠纷争执打主意，常操胜算，所以来请教他的人很多，但这回自己的事却遭逢了失败。他就仿佛“张天师给鬼迷了”，毫无办法，瘟头瘟脑地呆坐在椅子上，身体似乎缩小了一半。S本来仰承小伯伯鼻息，这时候被J的叛逆一衬托，显得更加忠良；被小伯伯的萎靡一对比，显得更加能干。他就发

号施令，整理物件，叫车子，搬东西，像搬一件行李一般把小伯伯拖上车子。叔侄两人就在暮色苍茫中和这羊行的房子诀别，退避到汇中旅馆去了。* * *

小伯伯和S在汇中旅馆住了三天。这期间S日夜跑在外面，像追妖怪一般追寻J的下落。S的主意：越是能够早一刻找到J，越是可以多捞回一些。小伯伯认为这句话是至理名言，所以特地买云土来供养S，每餐总是叫茶房喊老正兴送酒菜来。但是小伯伯不曾知道：S每天的外勤工作，主要是玩新世界，玩大世界，打台球，或者到会乐里去同熟识的妓女胡调，不过乘便打听打听J的消息而已。

第三天晚上，S照例空手回来。他的总结报告是：凡J平日足迹所到的地方，他都已找过至少三次；宝山路的家里一共去过四次，有一次还是深夜闯进去的，然而毫无结果。小伯伯自己也曾到J家里去过三次，第二次和S在那里不期而遇。（S预先知道他要去的。）J阿嫂对他们只是哭，从来不曾供给他们半点消息。她诉说J平日里难得回家过夜，有时家里柴米断绝，须得她跑到羊行里去索取。这回已有十多天不曾回家，柴米又将断绝，教她如何是好！说过又哭。小伯伯起初相信她是真的，但是后来确定她是假的。为什么原故呢？因为今天下午，他第三次来的时候，偶然借马桶解溲，发现放草纸的凳子上放着一只香烟嘴。小伯伯细心，认得这是J的东西，而且分明记得前几天和J对卧在鸦片铺上的时候J常常摸出来使用它。他拿起这香烟嘴来仔细察看，插烟的洞里很滋润，显然是日常使用着的。这证明J阿嫂的话“十多天不曾回家”显然是假的。他就偷偷地把这香烟嘴藏进衣袋带回来。这时候他就摸出来给S看，用侦探小说中的语调对他说：

“香烟嘴十多天不用，一定干燥，不会这么滋润。放草纸的凳子上不会经常放香烟嘴，这一定最近放在那里的。J阿嫂不抽香烟，两个小

孩更不必说。即使说是客人的，客人不会用她这马桶。况且我在羊行里的三天常常看见他摸出来用，分明就是这只香烟嘴！这确证J最近一两天内曾经偷偷地回家去过。这个‘母夜叉’也不是好人，他们夫妻约通了谋我的财产！好！我也有办法对付！”

S连忙问什么办法，小伯伯不睬，他正在考虑，一面用力地摸胡须，仿佛要把它拔光的样子。

自古以来资本家是惜小不惜大的。所以吾乡俗语说：“拔一根，吱哩哩；削一片，贼嘻嘻。”[14]可是我们的小伯伯似乎属于例外，他被削了一片之后，并不“贼嘻嘻”，却别出心裁，想用“一根一根”的收回来补偿“一片”的损失。所以他考虑停当之后毅然决然地说：

“我搬进J家去住，一定要他把钱还出来。不然，我一辈子住在他家里，吃它出来！”

S对于这个英明的措施表面上完全拥护。但他心里想：“还出来是做梦，吃出来是犯贱！算了吧！家里还有几十间市房，几百亩田地，高楼大厦。不回去享福，却在弄堂房子里像叫花子一般讨饭吃，真是十足的犯贱！但我决不反对，反对了说不定他会疑心我‘串通’。明天我把这胡子送进弄堂里，就回家去。关我的屁事！”当夜无话。

第二天上午十一点钟，S算清了旅馆帐，叫了一辆榻车和两部黄包车，把羊行里搬出来的木箱载上榻车，就和小伯伯各乘一部黄包车，跟着榻车向闸北扬长而去。

车子在宝山路宝山里某号的后门口停下了。小伯伯推开后门，径自进去。走过灶间，跨进客堂，吃了一惊：客堂里的红木陈设已经不见，却零乱地放着床铺、柜子、桌凳、箱笼等物。一男一女正在整理物件，

还有三个小孩正在天井里玩耍。小伯伯不加考虑，怒气冲冲地问：

“你们做什么？”

男女两人挺起身子来吃惊地看着这胡子，理直气壮地回答：

“我们租定这房子，今天进屋！你做什么？”

小伯伯一时穷于对付，正在周章狼狈的时候，J阿嫂从扶梯上走下来了。

“小伯伯，请楼上坐。这客堂我已经租出，他们今天早上才搬来的。小伯伯请楼上坐。”

这时候S引导车夫搬进木箱来了。他本来想把木箱堆在客堂里。问明了情由，皱皱眉头，就吩咐车夫把木箱堆在扶梯底下，催小伯伯上楼去休息。小伯伯上楼之后，S一面监督车夫搬木箱，一面同J阿嫂悄悄地谈话。话谈完了，木箱也搬好了。J阿嫂立刻出门，S立刻上楼。

S上楼来，看见小伯伯默默地躺在前楼窗口的醉翁椅上，就把J阿嫂的话如实传达：他说“她说J始终不曾回来过”；他说“她说她因为经济来源断绝，不得不把客堂租出”；他说“她说小伯伯来住，本来可以住客堂，现在只得她自己搬到亭子间里，请小伯伯住前楼”；他说“她说她也正在四处托人寻找J……”。小伯伯鼻子里哼了一声，不说什么。两人默默无言，过了约五六分钟，J阿嫂手里端着一个盘走上楼来。她把盘里盛着的两碗虾仁面放在窗前的桌子上了，又从衣袋里摸出两包美丽牌香烟来放在桌子角上了，同时用无限凄凉的声音说：

“小伯伯，S阿哥，吃些点心……我真命苦，碰出这种事情来。这杀千刀的竟同死掉一样，叫我一个女人带着两个孩子（阿大和阿二刚才在

后门口弄堂里看车夫搬木箱，现在悄悄地走上楼来，怯怯地靠在房门口向小伯伯看），怎么办呢！万不得已，我把红木器具卖掉了，把客堂租出了。小伯伯来住，我们当然欢迎，现在只好让我搬到亭子间……”

小伯伯不等她说完，从醉翁椅里坐起身来，提高了声音说：

“J阿嫂，你不必多说，实情我都知道了。J一定在借我这笔款子作本钱，去做一支生意。发了财自会回来。但我因为需用款子，定要在这里等他。住旅馆开销太大，所以搬到你家来住。你也不必让出前楼来给我住，我住亭子间够了；不过我的钱都被J拿走，今后的开销要你代付一下，我每天的需要你是知道的：四钱鸦片，四包香烟，饮食随你供给。等到J回来了，还了我钱，我一并算还你。”

“小伯伯说哪里话！我们应该招待小伯伯，只要我有办法。这回的事真真对不起小伯伯，千对不起，万对不起……”

“你不必多说了，快替我去打扫亭子间，买些烟来，要云土的。”小伯伯说过之后站起身来，坐到桌子旁边去吃面了。J阿嫂惶恐地退出前楼，去打扫亭子间，两个孩子跟着她走。

小伯伯和S默默地吃面。小伯伯心里想：“一碗虾仁面三角，两包美丽牌两角，一共五角。我已经吃出了这笔款子的一万二千分之一了。”他觉得这办法很高明，津津自喜，脸上不免露出一些笑容来。他继续想：“四两烟二元，四包香烟四角，伙食算它六角吧，一共三元。今后我每天可以吃出这笔款子的二千分之一。况且J不见得一辈子不回家，总有一天被我抓住……”

S先吃完面，就走到亭子间里去相帮J阿嫂布置亭子间。这亭子间不算很小，虽然两面有窗，然而都被高墙遮住，所以光线幽暗，好像洞

窟。J阿嫂已经把床铺打扫干净，把破破烂烂的东西拿出，把一只小桌子和两只凳子揩过。S就打开小伯伯的被包来，替他铺了床铺；再打开箱子来，把羊行里带来的鸦片盘、小茶壶、烟灰缸等拿出来，布置起鸦片铺来。刚刚就绪，小伯伯已经打着呵欠，流着眼泪，走进亭子间来了。S连忙拿出昨天吃剩的鸦片来，替他装烟，两人又遨游在黑甜乡中了。小伯伯看了这新环境，想起两句诗来：“山重水复疑无路，柳暗花明又一村。”这时候J阿嫂送进一匣鸦片来，又补了两包美丽牌香烟来，又泡了一壶茶来。小伯伯感到一种幸福。的确，自从发现洋箱上挂着钥匙的时候起直到现在，这三四天之内他好比热石头上的蚂蚁，一刻不曾安定，几乎到了山穷水尽的地步；现在能够安身在这柳暗花明的洞窟里，相形之下真是大大的幸福了。

S因为小伯伯已经决心作“持久战”，就要求先回乡去。小伯伯并不挽留他，但吩咐他在三奶奶（小伯伯的母亲）和大伯伯面前不可直说，但言J暂时借用款项，小伯伯一定会把全部收回，然后还乡。S答应了，去讫。

小伯伯的“吃出六千元”的计划，第一两个星期胜利进行。J阿嫂像送牢饭一样供养他，饭菜虽然逐渐马虎，鸦片倒不缺乏。只是J影踪全无。小伯伯有时追问J阿嫂，但她只有骂和哭，使得小伯伯后来不敢再问。有一天下午，小伯伯起身不久，抽了几筒鸦片，偶然坐起身来，走到窗子旁边，望望窗外的一线天。他听见窗子下面有小孩子的话声，低头一望，看见阿大和阿二坐在灶间的门槛上，正在争吵。阿二手里拿着几片饼干，说：

“这是客堂里的大妈给我吃的，我不肯给你。”

“你不肯给我，我下次买了棒糖也不给你吃。”阿大说。

“你没有铜板。”

“我会向爸爸讨。”

“爸爸不回来。”

“爸爸回来的时候你还睡觉，你不知道。”

“明天我早点醒来，也向爸爸讨铜板，也买棒糖。”

阿大突然抽了阿二手里的一片饼干，逃出后门，阿二哭着追出去。

小伯伯听了这番对话，真是“胜读十年书”。他倒身在鸦片铺上，挺起眼睛来看着了又低又黑又破的天花板，出神地想：原来J是常常回家的！时间是小伯伯就寝不久而正好睡的破晓！J阿嫂的哭骂原来都是假的！岂有此理！可恶之极！

这时候J阿嫂捧了一碗阳春面走进亭子间来，小伯伯心头火势正旺，就扯下面子，破口大骂：

“你这混帐东西！瞒得我好！J天天清早回家，你当我不知道，却在我面前假哭假骂！老实对你说，我早就知道。喏！（他从衣袋摸出那只香烟嘴来）这个东西为什么放在你马桶旁边的凳子上？这明明是J身边的东西！今天你的两个孩子分明在讲，爸爸是在清早回家的。你怎么还能骗我？现在我忠告你：明天清早他来的时候，你必须留住他，叫他来同我当面一谈。只要有个合理的解决办法，我就回乡去，小小损失我绝不计较。要是一味欺瞒我，老实说，我准备一直住在这里，要你供给一辈子。再不然打官司，要你吃点苦头！”

“啊呀！小伯伯说哪里话？我瞒了你，不是人！香烟嘴是J一向放在

那凳子上的，小孩子的话哪里可靠？我生得命苦，嫁了这个丈夫，死活不明，要我替他顶灾。我省吃省用。起早落夜，服侍你这老太爷，还要听你的骂声？钱是J用你的，关我什么事！你要赖在这里，我不怕你，有饭大家吃饭，有粥大家吃粥，没得吃大家饿死！打官司与我无关！”

她放连珠炮似地说完这番话，立刻板着脸回前楼去，接着听见打骂孩子的声音和孩子号啕大哭的声音。

小伯伯这一顿发泄实在是失策的。因为从此之后，J阿嫂的供养显然怠慢起来：鸦片常常不足四钱，而且比川土更坏；香烟换了品海牌；饮食一天比一天简陋起来，常常是残羹冷饭，而且里面常常有苍蝇或蟑螂。往时按时送来，现在必须千呼万唤，有时千呼万唤也没有人答应（J阿嫂带了两个孩子不知到什么地方去了），那时小伯伯只得自己跑出弄堂口去，在摊头上买些点心充饥。这时候已经是阳历六月下旬，天气炎热，床铺里无数臭虫全部出动，日日夜夜地剥削这整天整夜躺在床上的饿瘦了的小伯伯。有一天下午，小伯伯不胜其苦，靠楼下客堂间嫂嫂的帮助，把床拆去，就在楼板上铺一条席子，躺在那里吸鸦片。J阿嫂出门越来越勤，她是有意规避的；客堂间嫂嫂看见这个蓬头垢面而饿得七分像鬼三分像人的老头子（其实只有三十六岁）自己摸摸索索地到灶间（是公用的）里来炒冷饭，觉得可怜，常常帮助他。小伯伯满肚皮的气无处发泄，有一次把J携款潜逃的事讲给客堂间嫂嫂听了，想博得她的同情，聊以自慰。客堂间嫂嫂听了他的话，问明了他家乡的情形之后，用开导的口气说：

“老先生，我劝你想开点，自家身体要紧。我看还是回家乡去好。在这里糟蹋了身体，反而损失。你们是老亲眷，事情总讲得明白的。犯不着自己吃苦。”

小伯伯回到亭子间里，躺在地板上抽他的搀着三分烟灰的鸦片，回想客堂间嫂嫂的话“犯不着自己吃苦”，觉得确有道理。他达观起来：我譬如没有到手这笔遗产，我譬如周家嘴路的房子火烧了，我譬如这纸包在电车里被扒手扒了去……然而这三四个星期——尤其是最近两个星期——的吃苦算什么呢？是谁教我吃苦的呢？他想了长久，想出的回答是“自己”。他痛悔“吃出六千元来”的计划的失策，埋怨S的不加劝阻。小伯伯心头又加了一种苦痛——后悔的苦痛。

小伯伯抽了三筒鸦片，站起身来，扶墙摸壁地走下楼梯，出得后门，看见一副凉面担子停着。今天J阿嫂整天出门，他没有吃过一点东西，这时候饥肠辘辘。他就站着吃了一碗凉面，然后摇摇摆摆地走出弄堂，到邮票代售处去买了五分邮票和一副信纸信封。回到亭子间里，就用铅笔写信。他写信给他哥哥，但说立刻派S接他回家，其余只字不提。写好之后，想自己去付邮，然而两眼昏花，耳朵里嗡嗡地响，坐在凳子里摇摇欲坠。他就把信放在桌子上，躺下在地板上的席子上的鸦片灯旁边了。他心知是鸦片失瘾之故，因为近几天J阿嫂供给的鸦片又少又坏。不能使他过瘾。今天他想和J阿嫂交涉，要她买好的来，然而J阿嫂整天出门，小伯伯叫天不应。正在狼狈，听见楼梯上脚步声，小伯伯如闻空谷足音，心情兴奋，坐起身来，正想叫喊，一个穿夏布长衫的男子已经出现在亭子间门口，这是B，是小伯伯的远房侄儿。

B站在亭子间门口向里面一望，不禁“呀”地叫了一声。因为他所看到的光景同他所预想的相去太远，使他大吃一惊：一个光线阴暗、墙壁龌龊、天花板发黑而破损了的亭子间里，楼板上铺着一条破席子，破席子上放着一个鸦片盘，鸦片盘旁边坐着一个人，胡须像乱麻，鬓毛两寸长，蓬头垢面，骨瘦如柴，身上穿着一件胸前有三四个破洞的汗衫和一条看来已有一个多月不曾洗过的白布裤子，光着的脚上垢秽堆积，好像

油漆剥落了的某种器具——总之，竟是马路上的最标准的一个瘪三。周围地板上到处点缀着果壳、废物、灰尘和痰，看来是从来不扫地的；墙边放着两只痰盂，一只已经装满绿黝黝的小便，发出浓烈的又辣又酵又腥的气息，一直扑向B的鼻子里。

“呀，小伯伯，您，您……”

“B，你来得正好。我鸦片绝粮了，J阿嫂死不回来，你赶快替我去买了烟来再说。”他从鸦片盘底上摸出一张拾元钞票来，“喏，买十块钱，要云土！还有，这封信替我拿去寄了。”

B知道他失瘾，因为自己也是“瘾君子”，深深地懂得事态的严重，连忙把手里的一篮荔枝向桌子上一放，拿了钞票和信，飞奔下楼而去。

过了大约一个钟头，B带了云土回来。小伯伯贪婪地抽烟。B坐在凳子上同他谈话。他首先声明：他起初因为事情忙，后来因为生病，所以没有来探望小伯伯，甚为抱歉。其次谈起J的事件，他骂了J几句，又安慰了小伯伯几句。最后他向小伯伯提出忠告，劝他还是早些回乡去，“犯不着自己吃苦”。——这句话和客堂间嫂嫂的话不谋而合。小伯伯听了又增加了后悔的痛苦，他拦住了B的话，说：

“我本来要回去了。那封信便是叫S来接的。几只木箱要带回去，我一个人照顾不了。”

天色渐黑，B烟瘾发作，颇想躺下去抽几筒，而席子上实在太龌龊了，他终于熬着烟瘾，匆匆告别。

J阿嫂始终不回来。小伯伯这一天就拿B送来的荔枝当作粮食。

第二天下午三点钟小伯伯起身，J阿嫂还没有回来。小伯伯心里

想：“这婆娘有意规避，大概是回娘家去了，昨天我听见阿二在喊：‘外婆家去’。好在我就要回家，由她去吧。”他捧住了鸦片枪，懒得出门求食。幸喜昨天的荔枝还没有吃完，就再用荔枝当饭吃。

黄昏，小伯伯肚痛起来，连忙走到扶梯头顶去找马桶。他在马桶上坐了半个钟头，站起来的时候眼前发黑，幸而没有跌下楼梯去。他扶墙摸壁地回到亭子间里，立刻躺下去抽鸦片。抽了一筒，觉得小肚子异常胀痛，又非找马桶不可。同时胸中异常难过，似乎要呕吐。然而他已经没有气力走到扶梯顶上去，就拿那只空着的痰盂来当马桶。同时哑的一声，喉咙里射出一道瀑布，不青不白的东西吐满了一地，溅到席子上和鸦片盘里。从黄昏到半夜，小伯伯吐泻了七八次。他知道这事情不妙，说不定是霍乱。然而他想：我们抽鸦片的人不怕肚子泻，只要多抽烟就会好。他没有想到：一碗凉面和一篮荔枝是吐泻的原因；抽鸦片的人肚子泻叫做“烟漏”，烟漏是不可救药的。后半夜他已经动弹不得，同时痰盂也已经积满。他顾不得一切，就泻在裤子上，吐在席子上，像婴儿一样。

第二天亭子间的情况不堪设想，但也可想而知：一位××镇上首富人家的豪华奢侈、养尊处优的纨绔公子，为了要吃出六千元来，独自躺在上海宝山路宝山里一个亭子间里的地板上的粪便和痰沫中间，正在奄奄待毙！

J阿嫂不回来。客堂间嫂嫂当然不上楼来。

第三天下午S从乡下赶到。他跨进亭子间，一大群苍蝇哄然一声从蜷卧在地板上的小伯伯脸上和身上飞起。

不知什么时候这位落难公子已经在这亭子间里“大团圆”了。料理后

事的当然是S。

S押送灵柩回到家乡，三奶奶对于别的事情都不甚伤心，最伤心的是小伯伯临终的时辰不知道。因为不知道时辰，不好写榜，不好印讣闻，不好刻墓碑。

一九五七年五月廿九日写毕此乃平生第一次试作小说，游戏而已

---

[1] 本篇在作者逝世后发表于1984年《西湖》杂志12月号。小说中有些人名由于不便公开，代之以英文字母。

[2] 淘存，作者家乡话，意即收获、得益，在这里是“总算还有点剩下的”之意。

[3] 煤头纸，吸水烟时用来点火的长纸条。

[4] 划水，江南一带方言，意即鱼尾。

[5] 典出《圣经·新约》。据说耶稣受难前曾与十二门徒共进晚餐，席中耶稣预言门徒中有人要出卖他。

[6] 结棍，江南一带方言，意即厉害、扎实、够呛，这里表示活儿挺多。

[7] 毛喉咙，意即沙哑的嗓子。

[8] 唔呢，上海方言，意即我们。

[9] 哩，意即他。

[10] 唔，意即我。

[11] 上海城隍庙一带专卖小商品。

[12] 沙哈，英文Show Hand的译音，一种打扑克赌博。

[13] 燕子窝，鸦片馆俗称。

[14] 这是浙江崇德、吴兴一带地方的土语。“吱哩哩”是叫痛的意思。“贼嘻嘻”是木知木觉、满不在乎、无可如何的意思。——作者原注。

一吟之病[1]

前天晚上，女儿一吟因旧咳忽然吐血，吐了半痰盂。邻居的贾医生给她打了止血针并服药，吐血停止了。然而第二天下午又吐起来，又是半痰盂。贾医生不在家，连忙叫救护车送广慈医院[2]急诊室。把病人交给了医生，我透了一口大气。开救护车的朋友来向我收车费，票子上写着一元二角。我惊诧地叫出：“这样便宜？！”他随口回答道：“急诊应该便宜。”

这寥寥六个字的答语，引起了我无限的感动、兴奋和庆喜。我想，在解放前黑暗时代上海这万恶社会里，急诊正是趁火打劫的好机会，“急诊应该敲竹杠”！在八年前，我做梦也想不到从开汽车的人口中听到随便说出的“急诊应该便宜”这六个字！短短八年间的教养，已经使得这位开车子的朋友体会了新社会的道德，所以他能够随便地、不做作地说出这六个字来。在医生替一吟治疗的期间，我心中的兴奋和庆喜驱散了我这两天来的操心和忧虑。我确信她的病就会痊愈。

止血后，我走到病床的旁边，把这感想告诉病人，她的苍白的脸上现出微笑。我相信这精神的安慰可以帮助治病，她一定可以起床来参加国庆。

五七年国庆前十日于上海

---

[1] 本篇原载香港《乡土》1卷21期。

[2] 广慈医院，今上海瑞金医院。

《弘一大师纪念册》[1]序言

弘一法师逝世十五周纪念，广洽法师辑集有关弘一法师在家时热心文教工作之论著，刊纪念册，嘱序于予。予欣然执笔，述所感如下：五十年前，弘一法师首先介绍话剧、油画及钢琴音乐入中国，复身任教师，多年执教鞭于南京高等师范及杭州两级师范，为中国教育界造就图画音乐教师甚众，至不惑之年，始披剃入山，潜心佛法，直至圆寂。此乃以精力旺盛之前半生贡献于文教，而以志行圆熟之后半生归命于佛法，一生而兼二生之事业也。然不论事业之入世与出世，弘一法师均以一贯之热诚，竭尽心力而从事，故其成就同一精深，同一博大，令人企念高风，永不能忘。弘一法师所首先介绍入中国之西洋文艺，恭扬者甚众；而对弘一法师之教育精神，注意者殊少。广洽法师于海外纠集同仁，创办学校，热心青年教育，此正弘一法师之遗志，亦最隆重，最生动，最永久之纪念建设也。今复刊行此册，使文教同仁及青年学子咸仰弘一法师之事业与精神，共相勉励，于当地文教界当有莫大之贡献，诚盛举也！是为序。

一九五七年大暑丰子恺记于日月楼

---

[1] 1957年10月13日新加坡蓍蔔院初版。

漫谈翻译[1]

旧约圣书创世记第十一章开头这样说：“那时天下人的口音言语，都是一样。他们往东边迁移的时候，在示拿地方遇见一片平原，就住在那里。他们彼此商量说：‘来吧，我们要作砖。’把砖烧透了，他们就拿砖当石头，又拿石漆当灰泥。他们说：‘来吧，我们要建造一座城和一座塔。塔顶通天，为要传扬我们的名，免得我们分散在全地上。’耶和华降临，要看看世人所建造的城和塔。耶和华说：‘看哪，他们成为一样的人民，都是一样的言语。如今既作起这事来，以后他们所要作的事，就没有不成就的了。我们下去，在那里变乱他们的口音，使他们的言语彼此不通。’于是耶和华使他们从那里分散在全地上。他们就停工，不造那城了。因为耶和华在那里变乱天下人的言语，使众人分散在全地上，所以那城名叫巴别（就是变乱的意思）。”

我每逢和外宾谈话，言语彼此不通，全靠翻译者一来一去地传达，因而感到极不畅快的时候，总是想起旧约圣书里这一段话。那时（假定这故事是真的话）我就痛恨那个耶和华。他破坏我们的团结，变乱我们的口音，使我们的语言彼此不通，因而使我和外宾谈话极不畅快。这个耶和华真可恶！

然而我们有一种法宝来抵抗这可恶的耶和华，这便是翻译。我们把世界各国的书籍翻译为本国文，由此可以知道世界任何一个国家的人民的思想感情。他们也可以把我们的书籍翻译为他们的本国文，由此可以知道我们的人民的思想感情。这样，彼此言语虽然不通，声应气求还是相通。耶和华的捣乱变成徒劳，这叫做“人定胜天”。

然而要是我们这件法宝充分发挥效能，有一个必要条件，便是必须翻译得又正确、又流畅，使读者读了非但全然理解，又全不费力。要达到这目的，我认为有一种办法：翻译者必须深深地理解原作，把原作全部吸收在肚里，然后用本国的言语来传达给本国人。用一个譬喻来说，好比把原文嚼碎了，吞下去，消化了，然后再吐出来。

我学外文，有时取别人的译本来和原文对读。我常常感到，消化了吐出来的固然很多，然而没有消化就吐出来的亦复不少。譬如说：欧洲人相见时互相招呼，说Good day。但倘照字面硬译，变成“日安”，就不像中国话，听到的人不能了解他的好意。假如现在有人走进来对我说“日安”，我一定要问“什么”？

因为有这种硬译，所以有些译本，必须懂外文的人才看得懂。不懂外文的人都要问“什么”。这显然是矛盾，正因为别人不懂外文，所以要请教你译；如果大家懂得，就不必劳驾了。翻译固然要忠实，但倘片面地强调忠实，强调到“日安”的地步，就不是忠实而是机械了。我说这话，但自己过去也不免犯这毛病，今后必须痛改。

解放以来，翻译工作有了显著的进步。总路线的光芒照耀一切，翻译界当然也大跃进。我确信政治挂帅会把耶和华吓走。

一九五八年十二月廿七日于上海作

---

[1] 本篇原载1959年《外语教学与翻译》1月号。

新年大喜[1]

一九五八年，国内出现了许多大喜事。其中一件大喜事就是全国到处成立了人民公社，很多公社已经实行吃饭不要钱了。公社就好像一个团圞的大家庭一样，社员和社员之间亲如家人。

数千年来，由于社会制度的不良，我们的祖先大家为了“衣食”两字而受尽苦楚。所以俗语说：“人为财死，鸟为食亡。”《水浒》里有两句诗：“人生衣食真难事，不及鸳鸯处处飞。”自古以来，“衣食”是一件最难的难事，为“衣食”而受尽折磨的人不可胜计，为“衣食”而死的人也不可胜计。“贫穷”“失业”“断炊”“冻馁”“辘轳”“潦倒”“自尽”等，不是古来的史传、小说、笔记中所常见的字眼么？我们的祖先，几乎人人为“衣食”而苦恼，为“衣食”而促寿丧生。今天，我国在共产党的领导下，居然做到了人人“衣食无忧”。从此我们个个人可以放心安乐地生活，专心地从事工作，尽量地发挥各人的才能。这不是子孙万代的大喜事么？

不必说我们的祖先，就是我自己，一个六十多岁的人，也大半生受尽“衣食之累”。在解放以前，我的壮年时代，都在黑暗社会中断送在“衣食之累”上，并且亲眼看到了无数为“衣食”受苦的惨相。这些惨相有许多表现在我过去的画中。过去开明书店刊行我的画集《人间相》，恐怕侨胞中也有不少人看到过。其中有一幅画，叫做《颁白者》，描写一个须发颁白的老人，挑着一付重担，在路上走。担子的每一头挂着两只大皮箱，压得他驼腰曲背，愁眉苦脸。这老人正是为了“衣食”而不得不做他所吃不消的苦工。孟子说：“颁白者，不负戴于道路矣。”这是一句空话，过去几千年的社会里始终不能实行。直到现在的新中国，方才

确实地做到了。我们的人民公社里有幸福院，凡鳏寡孤独的老人，如果他愿意的话，都可以入幸福院，安坐而食，放心地安享他的晚年。过去有两句老话：“养儿防老，积谷防饥。”现在这两句话都无效了。没有儿子的老人，一样地进幸福院，不须儿子来养老；国家仓廪充足，不须你自己积谷来防饥。我这幅“颁白者”的画图早成为一个历史陈迹了。

还有一幅画，叫做《最后的接吻》。描写一个贫苦的母亲，抱着一个初生的婴儿，站在育婴堂墙外的“接婴处”面前。这接婴处是一只大抽斗；养不起婴孩的穷人把婴孩放在这抽斗中，关上，等待里面的人把婴孩接去。画中的母亲即将把婴孩放进大抽斗中，舍不得骨肉分离，正在和婴孩作最后的接吻。这伤心惨目的景象，便是由于“衣食”逼人而造成的！当年我发表了这幅画之后，有不少读者写信给我，说看后流了不少的眼泪。有的要我赔偿她的眼泪。解放以后，弃婴的现象根本没有了，“最后的接吻”根本不存在了！古语云：“老者安之，少者怀之。”又云：“老吾老，以及人之老；幼吾幼，以及人之幼。”古人虽说这话，但都不能做到；现在果真做到了。这是开天辟地以来所没有的奇迹，这不是天大的喜事么？

我从前有一个图章，叫做“速朽之作”。凡是描写伤心惨目的景象的画，都盖上这图章，意思是希望这幅画“速朽”，即这些景象快快消灭。果然，不出二三十年，到了新中国成立，我这些画都“朽”了，这些景象都变成过去的恶梦了。我真高兴！一九五八年的全国大跃进，更使我万分兴奋！加之元旦在即，万象更新，但觉前途光明，幸福无疆！海外侨胞“每逢佳节倍思亲”，这时候缅怀祖国，一定笑逐颜开。敬祝新年大喜！

一九五八年岁暮写于上海

[1] 本篇原载1959年1月1日香港《大公报》。

故宫一瞥[1]

我看见故宫的某一部分中陈列着许多金银珠宝。其中黄金甚多，有六十只大金如意，按照甲子、乙丑、丙寅、丁卯……花甲之数。有十六个大金钟，按照黄钟、大吕、太簇、夹钟……音律之数。又有许多很高大、很精工的金宝塔，还有金面盆、金器皿等不计其数。有一个参观者对我说：这里的金子足有几千斤。同去游览的我的老妻对我说：农家妇女劳作了多年，积蓄些钱，上街来请银匠店打一个一二钱重的金戒指，视为至宝，传给子孙，想不到皇帝家里有这许多金子！我一面参观，一面想，他们聚敛这许多金银珠宝时，不知有没有想到他们自己会死，有没有想到他的封建势力会垮台，有没有想到他们的子孙，例如溥仪，会把金器偷出去卖给银行？如果没有想到，那真笨了；如果想到而自管聚敛，那更笨了！记得小时候读幼学书，卷首有一首叙述历代帝王的七言诗歌，第一句是“天皇地皇人皇氏”，以下历述夏、商、周、秦、汉、魏、晋、隋、唐、宋、元、明，直到清朝，末了一句是“神器万年归大清”。大约清朝的帝王相信了这一句，以为“神器”的确是“万年归大清”了，因此聚敛这许多金银珠宝，希望永远藏在“大内”，传给万代子孙，做梦也想不到今天会变成“故宫博物院”而给人民大众参观的吧。

这些金银珠宝，大概只是“大内”珍宝的一部分，或一小部分。因为我曾经在过去的记载中看到过，历来贪黩的权贵所收藏的珍宝财物，有的比这里多得多。手头有一册清朝无锡薛福成撰的《庸庵笔记》，第五十页上有一张查钞和珅住宅清单。和珅是乾隆所宠幸的一个极大的贪黩权贵。乾隆死后，嘉庆即位，诸臣弹劾，嘉庆列举其二十条大罪状，褫职下狱，赐自尽，籍其家。籍出来的财产，房屋、花园、铺号、市房、

地亩之外，金银珠宝不计其数。把主要的抄录几项在下面：赤金五百八十万两、金元宝一千个（每个重一百两）、银元宝一千个（每个重一百两）、金痰盂一百二十个、金面盆一百十七个、银痰盂六百余个、银面盆二百三十三个、金碗碟三十二桌（共四千二百八十八件）、银碗碟四千二百八十八件、金罗汉十八尊（每尊高一尺八寸）、白玉九如意三百八十七个、珊瑚树十棵（每棵高三尺八寸）、珊瑚数珠三百七十二盘、珍珠二百二十六串（每串十八颗）、红宝石一千一百六十余块、蓝宝石四千零七十块、端砚七百余方……容纳这许多宝物的房屋之大，可想而知，据说有正屋一所（十三进七十二间）、东屋一所（七进三十八间）、西屋一所（七进三十三间）、花园一所（楼台四十二座）、钦赐花园一所（楼台六十四座）、杂房等二百多间。……

这和珅还只是一个宠臣，就聚敛了这许多家当。帝王的家当可想而知了，故宫博物院珍宝室中所保存的，看来只是一小部分。但只就这一小部分看，不知聚敛的当时剥削了多少民脂民膏！不知有多少人民为此而牺牲幸福或者遭受苦痛！我们今天的参观和欣赏，其代价是很大的呢！

一九五九年六月七日记于上海

---

[1] 本篇原载1959年7月23日《光明日报》。

一件小事[1]

前些时有一个下午，我午睡起来，家人通报：电车公司有人来访，我下楼去一看，来客是个垂老年纪的男子，却素不相识。请教姓名，始知其人姓许，名启顺，是电车公司的退休工人。他见了我，就从衣袋中摸出一本红面子的册子来，率直地对我说：“前天下午，二十六路电车上有人遗失这本册子，卖票人找不到失主，送交公司失物招领处待领。我退休后无事，在招领处看到这册子，翻开一看，但见其中有许多重要的记录，显见失主是很宝爱它的。我很想设法送还他，然而册子上没有物主姓名住址，无法送还。翻到末了，发见有一页上记录着他的朋友们的姓名及通讯地址，其中有一人是你，这显然是认识你的人。因此特地来访，请你看看笔迹，也许可以知道失主是谁。”说罢，就翻出末了的一页来给我看。我接了册子一看，但见共约七八人，其中有一名是我。再翻开前面来看，果然记录着许多文字，密密层层，详详细细，写满了大半本册子。翻到开头一页，却是空白，并无所有主姓名，封面上也一色通红，没有一个字。翻来覆去，竟无法知道这册子是谁所有的。再看末了的通讯址，七八个人中除了我自己以外，其他我都不认识的。

这位退休工人见我无法解答，向我提议道：“请你看看他所记录的内容，也许从笔迹上看得出，或者从文句里看得出是谁的。”我想：这个人真热心，也真认真！我被他这种精神所感动，便从衣袋中摸出老花眼镜来戴上，对他说道：“那末请你坐坐，喝杯茶，让我慢慢地看看他的记录。”我就从头看起，一篇一篇地浏览。那字很细，又较潦草，显然是听讲时当场记录下来的。我翻完之后，推想此失主也是个很认真的人，因为他的记录很周到。只是有一点欠认真，欠周到：自己的册子上

不曾写明姓名。我知道有许多朋友手册或书物上不但写明自己姓名，又注明住址或电话，以防万一丢失，别人捡得了便于归还。这位朋友竟没有想到这一点。那位退休工人希望我在笔迹上或文句里看出失主是谁，我竟使他失望。因为钢笔字不像毛笔字那么显明个性，即使是熟悉的人，也不容易认辨谁的手笔，何况此人不一定是我所熟悉的；而听讲记录等的文句里写出自己的姓名来，是不会有的事吧。因此我只得把册子还给这位退休工人，向他表示抱歉。

他接了册子，想了一想，对我说道："那末让我去找别的六七个人，他们也许知道。"我看此人年纪已在六十之外，恐其不胜跋涉之劳，劝他慢慢去找。他说："还是快点好，因为我想失主一定很着急，而我反正空闲无事，身体又好。国家体谅我，要我养老，我这一点微劳总该担任的。也算是尽我的心呀，哈哈哈……"他这风趣的笑声使我感动，我陪他一个赞善的笑声，答道："那末，我替你把其他六七个人的住址用另纸抄出，你可慢慢地按址去访。"因为我见他视力不大好，恐怕比我老花得更厉害，而那册子上的文字又细又草，他看起来显然是很吃力的。我用大字抄好地址交给他，他就告辞。临行又叮嘱我："你老遇见朋友，请随时将此事宣传，或许可以辗转达到失主耳中，如果找到了失主，请他到卢家湾徐家汇路四百号沪南车场行政科失物组去领。"我把他所说的领物处记录在纸上了，然后送别他。他去后，我把这纸贴在客堂壁上，以便随时宣传。开会休息时，我也常向同座人提及此事。但至今还找不到失主的下落。也许那位热心的退休工人已经找到了。

以上所记的，是一件小事，然而给我的感动很大。要是在十五年前，在反动政府统治下上海这黑暗社会里，做梦也想不到今日会有这种事情。一则：哪有生活如此安闲的退休工人？二则，哪有如此不辞辛

苦、热心助人的好人？在区区十五年的短时期内，上海这黑暗社会已经化做光明世界了。

---

[1] 本篇为应中国新闻社约而作，曾载古巴哈瓦那《光华报》，时间待考。

南颖访问记[1]

南颖是我的长男华瞻的女儿。七月初有一天晚上，华瞻从江湾的小家庭来电话，说保姆突然走了，他和志蓉两人都忙于教课，早出晚归，这个刚满一岁的婴孩无人照顾，当夜要送到这里来交祖父母暂管。我们当然欢迎。深黄昏，一辆小汽车载了南颖和她父母到达我家，住在三楼上。华瞻和志蓉有时晚上回来伴她宿；有时为上早课，就宿在江湾，这里由我家的保姆英娥伴她睡。

第二天早上，我看见英娥抱着这婴孩，教她叫声公公。但她只是对我看看，毫无表情。我也毫不注意，因为她不会讲话，不会走路，也不哭，家里仿佛新买了一个大洋囡囡，并不觉得添了人口。

大约默默地过了两个月，我在楼上工作，渐渐听见南颖的哭声和学语声了。她最初会说的一句话是“阿姨”。这是对英娥有所要求时叫出的。但是后来发音渐加变化：“阿呀”“阿咦”“阿也”。这就变成了欲望不满足时的抗议声。譬如她指着扶梯要上楼，或者指着门要到街上去，而大人不肯抱她上来或出去，她就大喊“阿呀！阿呀！”语气中仿佛表示：“阿呀!这一点要求也不答应我!”

第二句会说的话是“公公”。然而也许是“咯咯”，就是鸡。因为阿姨常常抱她到外面去看邻家的鸡，她已经学会“咯咯”这句话。后来教她叫“公公”，她不会发鼻音，也叫“咯咯”；大人们主观地认为她是叫“公公”，欢欣地宣传：“南颖会叫公公了！”我也主观地高兴，每次看见了，一定抱抱她，体验着古人“含饴弄孙”之趣。然而我知道南颖心里一

定感到诧异：“一只鸡和一个出胡须的老人，都叫做‘咯咯’。人的语言真奇怪！”

此后她的语汇逐渐丰富起来：看见祖母会叫“阿婆”；看见鸭会叫“Ga-Ga”；看见挤乳的马会叫“马马”；要求上楼时会叫“尤尤”（楼楼）；要求出外时会叫“外外”；看见邻家的女孩子会叫“几几”（姐姐）。从此我逐渐亲近她，常常把她放在膝上，用废纸画她所见过的各种东西给她看，或者在画册上教她认识各种东西。她对平面形象相当敏感：如果一幅大画里藏着一只鸡或一只鸭，她会找出来，叫“咯咯”“Ga-Ga”。她要求很多，意见很多；然而发声器官尚未发达，无法表达她的思想，只能用“嗯，嗯，嗯，嗯”或哭来代替言语。有一次她指着我案上的文具连叫“嗯，嗯，嗯，嗯”。我知道她是要那支花铅笔，就对她说：“要笔，是不是?”她不嗯了，表示是。我就把花铅笔拿给她，同时教她：“说‘笔’！”她的嘴唇动动，笑笑，仿佛在说：“我原想说‘笔’，可是我的嘴巴不听话呀！”

在这期间，南颖会自己走路了。起初扶着凳子或墙壁，后来完全独步了；同时要求越多，意见越多了。她欣赏我的手杖，称它为“都都”。因为她看见我常常拿着手杖上车子去开会，而车子叫“都都”，因此手杖也就叫“都都”。她出现过的那间屋子存在不存在?阿婆、阿姨和“几几”存在不存在?我要引起她回忆，故意对她说：“尤尤，公公，都都，外外，买花花。”她的目光更加呆滞了，表情更加严肃了，默默无言了很久。我想这时候她的小心境中大概显出两种情景。其一是：走上楼梯，书桌上有她所见惯的画册、笔砚、烟灰缸、茶杯；抽斗里有她所玩惯的显微镜、颜料瓶、图章、打火机；四周有特地为她画的小图画。其二是：电车道旁边的一家鲜花店、一个满面笑容的卖花人和红红绿绿的许多花；她的小手手拿了其中的几朵，由公公抱回家里，插在茶几上的

花瓶里。不知道这时候她心中除了惊疑之外，是喜是悲，是怒是慕。

我在她家逗留了大半天，乘她沉沉欲睡的时候悄悄地离去。她照旧依恋我。这依恋一方面使我高兴，另一方面又使我惆怅：她从热闹的都市里被带到这幽静的郊区，笼闭在这沉寂的精舍里，已经一个星期，可能尘心渐定。今天我去看她，这昙花一现，会不会促使她怀旧而增长她的疑窦?我希望不久迎她到这里来住几天，再用事实来给她证明她的旧居的存在。

庚子〔1960〕年仲冬记

---

[1] 本篇曾收入丰华瞻、戚华蓉编《丰子恺散文选集》（上海文艺出版社1981年5月初版）。

致台湾一旧友书[1]

阔别十一年，梦想为劳。而每次想起你，总感到惋惜。因为我过去曾经和你共患难，而现在不能和你共幸福。今天用笔墨和你谈谈，借此聊以慰情。

我和你过去曾经长期共患难，我们的患难主要的有两点：一点是物质生活困难，另一点是精神生活苦闷。物质生活困难的原因在于货币贬值、物价飞涨，使得我们每天惶惶如也地为衣食奔走。你该记得：那时，我们称钞票为冰淇淋。有一天你领到一笔薪水，为了陪孩子去看病，迟了几个钟头调换银元，这笔薪水就打了一个对折，你的八口之家势必半个月挨饿。你家嫂子曾经向我哭诉呢。我又记得：有一天，我收到一笔稿费，立刻拿去买香烟，在路上碰到了你，你拉住我立谈了几分钟。其间香烟涨价，原来可买两条的，顿时只能买一条，我曾经埋怨你一顿。在那些年头，我们为了衣食，大家天天提心吊胆，东奔西走；相见不是愁贫，就是诉苦。况且除了谨防货币贬值之外，还要担心失业。你的教师饭碗常常被强者抢去，我的脑力劳动常常受人剥削。我们的家庭犹似惊涛骇浪中的一只小船，时时刻刻有颠覆的可能。总之，十一年前我们生活的苦楚，罄竹难书。将来我们重新见面，风雨小窗，挑灯话旧的时候，这些苦楚是几个通宵也诉不完的。

然而我早已苦尽甘来了。十一年以来，我因货币一直稳定，不少物品的价格还有降低，昔年为生活而惊慌忧惧的滋味，我现在几乎忘记了。我们不须奔走衣食，只管安居乐业，不须提心吊胆，只须安心工作。失业这两个字即将从我们的辞典里删去了。我们的生活终身都有保

障：工作人员疾病都由国家公费医疗；男人六十岁以上，女人五十五岁以上，可以退休，按月支薪，直到寿终。老年知识分子亦可以安度晚年。我还告诉你一个好消息：我们各大都市创办了中国画院，中国画家的生活也有了保障。从前不喜吹牛拍马的画家，无论笔墨何等精妙，卖画难免冻饿；但现在画家有国家供养，不愁生活了。就我个人而言：我，你是知道的，抗战期间在大后方卖画为生，然而仅免于冻馁。其间不得已而担任了两年半大学教课，作一个讲师。现在，我是上海中国画院的院长。如果你看得到《解放日报》，你一定会写信来给我贺喜。然而你如果在这里，我给你贺喜的机会一定更多。而惋惜者，我们过去共患难而现在不能共幸福。

十一年前我们精神生活的苦闷，其原因在于社会的黑暗腐败与秩序的混乱。平日目见耳闻，尽是些贪污舞弊、横行不法、敲诈勒索、欺骗剥削的勾当，令人悲愤填膺，叹息弥襟；同时，又战战兢兢，岌岌自危。你我常年住在上海这“万恶社会”里，所受苦痛更多。你该记得：当时描写上海的行路难，叫做“打呵欠割舌头”，上海滩上流氓多，扒手多，出门人一不小心就吃亏，仿佛张开嘴巴打个呵欠，舌头就会被割掉的。你左手无名指关节受伤，现在好了没有？我还清楚记得你受伤的经过：有一天，你晚上迟归，在一条冷僻的暗弄堂口被“剥猪猡”损失了一件大衣，又被用蛮力夺去你左手无名指上的一只金戒子，以致指关节受伤。我又记得你有一天和我到“大世界”[2]去。你挤进一个市场里，站在人群后面看什么把戏，回出来的时候你的哔叽长衫少了一块后裾。原来在看把戏的时候被歹人剪去了。我们的同事老章，你记得吗？他眉毛浓，口上养小胡子，形似日本人；抗战前夕有一天买东西露了白[3]，被流氓以“打东洋鬼子”为名，把他打得半死，丢在苏州河里，同时劫去了他身上所有的财物。幸而潮水不涨，他没有淹死，被仁人君子救了起来，在医院里住了好几个月。现在他还带着终身残疾住在这里呢。我在

当时虽然没有吃过大亏，然而惊吓和损失也受了不少，精神苦闷之极！

然而这种苦闷也早已一去不复返了。十一年以来，由于政治教育的移风易俗，上海已由地狱变成了天堂。恶霸流氓早已绝迹，团结互助成了习惯。“大世界”在从前是流氓的大本营，现在已经变成人民的乐园。其中秩序井然，服务周到，真可使游客放怀地赏心悦目。我告诉你一件小事，你就可见一斑：有一个女客抱着一个婴孩在“大世界”看戏，正看到精彩的地方，婴孩撒屎了。这女客舍不得牺牲看戏，同时又不得不出去替婴孩善后，正在周章狼狈的时候，“大世界”的服务员看出了这情况，就自动来帮她的忙，替他揩干净，又洗好尿布，送还给女客。从前进“大世界”好像上战场，现在真可说宾至如归。写到这里，我又想起一件事：前几天，我从朋友家里出来，想雇三轮车回家。然而那地方较偏僻，一时没有三轮车。我走了几步，回头看见后面有一辆来了。我就喊“三轮车！”走近一看，原来里面坐着一个人，我当初没有看清楚，以为是空车。我表示失望，继续步行。车子开到和我并行的时候，车子里的人叫我了：“老伯伯，你来坐吧。”同时三轮车也就停下来。那人跳下车来，对我说：“我路近了，可以步行回去。你年纪大，这车子让你坐。”他就扶我上车，付过车钱，自己步行去了。（现在上海雇车子早已不必问价。按照路程远近，实价划一。从前那种讨价还价和敲竹杠，早已没有了。）敬老扶弱，在今日的上海已经成了普遍的习惯。你听我讲了这两件小事，你可想象今日上海的新面貌和我的生活的幸福了。所惋惜者，就是你不能和我共享此幸福。

然而我确信不久的将来是可以和你会面，共享幸福的。我比你年长十岁，然而身体很好。生活安定，精神愉快，身体自然好起来。你近来还喝酒吗？我照旧每天晚酌。我藏着好酒，等候你来共饮。

[1] 本篇原载1960年12月30日香港《大公报》。

[2] “大世界”，系上海一个著名游乐场的名称。

[3] 露白，即被扒手看见身边带有银元。

梅兰芳不朽[1]

立秋日的傍晚，我正在饮酒的时候，女儿一吟神色沮丧地递给我一张新到的晚报，上面载着一个惊人的消息：梅兰芳今晨逝世！这仿佛青天一个霹雳，使我停止了饮酒。

这才华盖世的一代艺人，现在已经长逝了！我深为悼惜，因为我十分敬仰他。我之所以敬仰他，不仅为了他是一个才艺超群的大艺术家，首先为了他是一个光明磊落的爱国志士。

抗战期间，我避寇居重庆沙坪小屋。这小屋简陋之极，家徒四壁，毫无装饰，墙上只贴着一张梅兰芳留须照片，是上海的朋友从报纸上剪下来寄给我的。我十分宝爱这张照片，抗战期间一直贴在墙上，胜利后带回江南，到现在还保藏在我的书橱中。

我欣赏这张照片，觉得这个留须的梅兰芳，比舞台上的西施、杨贵妃更加美丽，因而更可敬仰。在那时候，江南乌烟瘴气，有些所谓士大夫者，卖国求荣，恬不知耻；梅先生在当时只是一个所谓“戏子”、所谓“优伶”，独有那么高尚的气节，安得不使我敬仰？况且当时梅先生已负盛名，早为日本侵略者所注目，想见他住在上海沦陷区中是非常困苦的。但他能够毅然决然地留起须来，拒绝演戏，这真是“威武不能屈”的大无畏精神，安得不使我敬仰?胜利回乡后，我特地登门拜访了两次，每次都有颂扬的文章登载在当时的《申报·自由谈》上。

现在，梅兰芳已经长逝了。然而他的美妙的艺术永远保留在唱片和电影片中，永远为人民大众所宝爱；他的爱国精神，永远给我们以教

育。梅兰芳不朽！

一九六一年立秋之夜记于上海日月楼

---

[1] 本篇原载1961年8月14日《解放日报》。

怀梅兰芳先生

我仰慕梅兰芳先生的艺术，开始于抗战之前。那时我喜欢西洋音乐，曾经练习钢琴和小提琴；爱听奏鸣乐和交响乐，却看轻中国自己的音乐，认为简陋粗俗。有一次我买了一架留声机，除两洋音乐唱片之外，偶然也买了几张梅兰芳的唱片，记得是《天女散花》《醉酒》《西施》《廉锦枫》等。我初听这些唱片时，觉得有些动人；再听，三听，竟被它们迷住了，终于爱不忍释了。我恍然悟到：西洋的和声音乐固然好，但中国的旋律音乐也自有它的好处，味道和西洋音乐不同。却适合我这中国人的胃口。我一向认为简陋粗俗，何等浅薄！不久之后，我的唱片箱中全是梅兰芳唱片，西洋唱片竟绝迹了。同时我对过去所爱好的西洋音乐就绝交了。梅先生对我的音乐爱好，起了转折的作用。

他的音乐有什么好处？这仿佛是“冷暖自知”的事，我的笔无法形容。总之，他的表演十分“认真”。正像我今天带来的那封信一样，从头至尾，一笔不苟。又像他的画一样，简洁遒劲，毫无废笔。书、画、音乐、戏剧，原有共通之点，一通百通。梅先生是一位卓越的戏剧家、音乐家，同时又是一位卓越的书家、画家。讲到书和画，只怕有些专业书画家对他还有愧呢！

我和梅先生相识，开始于胜利之后。我避寇居重庆时，上海的友人把梅先生留须的照片从报纸上剪下来寄给我。从此，我仰慕他的艺术之外，又仰慕他的人格，古语云：“先器识而后文艺。”器识就是人格，人必须有高尚的人格，加以卓越的艺术，方始成为伟大的艺术家。那时候江南乌烟瘴气，有些士大夫也者，卖国求荣，恬不知耻。梅先生在当时

被称为“戏子”，被视为“娼优”，却有这样坚毅的爱国心，决不肯演剧给敌人看。我看了这留须的照片，觉得比舞台上的西施、太真更加美丽！我认为他确是一位高尚的戏剧艺术大家，值得崇仰的。因此我胜利返沪后，立刻同了我的爱唱梅派戏的女儿一吟登门拜访，从此我们就相识了。解放后他迁居北京，我每年春天到北京参与全国政协会议，总得和他相见。今年大会延期，春间不能相见，我正在惦记他，忽然于立秋那一天的傍晚闻得了他的噩耗。其时我正在饮酒，忽觉酒味变坏，不能下咽，就此停杯投箸。

我用沉痛的心情参加了他的追悼会，今天又用沉痛的心情来参加这个座谈会。梅先生的早逝，不但全中国人民都悼惜，连全世界爱好剧艺的人都震惊。前天我收到日本内山嘉吉（是已故日中友协会长内山完造之弟）来信，其中说：“在报纸上看到梅兰芳先生早逝的消息，大为吃惊。这是中国戏剧文化的一大损失，同时又是亚洲戏剧文化的一大损失。梅先生在抗日战争中留须，以抵抗日本侵略战争及怀柔政策，这民族精神乃一大教训，在我们胸中保留着深切的铭感。他努力于中国戏剧的保存和发展，其伟大的一生的历史是不朽的了。我为他表示衷心的哀悼。”他的信增加了我的衷心的哀悼。

现在，梅先生的身体已经迁化了，但他的“认真”的治学态度和光明磊落的爱国思想，永远保留在人们心中，永远给人民以教训，他的精神是不朽的了。而他对于我个人，更有重大的影响：我少年时代崇奉西洋音乐和西洋美术。自从他把我的音乐趣味从西洋扭到中国之后，我的美术趣味就跟着走，也从西转向了东，从此我看重中国自己的美术了。他对我的艺术生活有这么重大的影响，所以他的早逝，我特别悼惜，如果死而有知，我祝他在天之灵极乐永生。

1961年8月22日上海中国画院纪念梅先生座谈会上的发言

告初学日本文者[1]

近来有许多人发心学外国文，青年学生尤多。但是有不少人看轻日本文，认为俄文、英文等难学，日本文容易学，因为日本文里半是汉字。有的人时间少，就选定日本文，以为日本文可在短时期内学成。有的人英语学不好，就改学日本文，以为日本文一定学得好。他们满以为日本文很容易，因为一半是汉字，这就仿佛学半种外国语，事半功倍。

然而这种人没有一个不白费辛苦。原因就是上了汉字的当。

就我的亲身经历来说，日本文决不比俄文、英文容易：甚至比它们更难。这并非夸口，不相信请听我说：

第一，日本文里有不少汉字，意义和中国大不相同。举几个例："私"是"我"，"贵方"是"你"，"大将"也是"你"，"面白"是"有趣"，"六敷"是"困难"，"器量"是"容貌"，"鹿爪"是"神气活现"，"黑人"是"内行"，"磨墨"是"赤贫"，"我乐多"是"废物"，"燒餅"是"吃醋"，"燒糞"是"自暴自弃"，"御袋"是"母亲"……这些是特别而好笑的例；还有许多大同小异、似是而非的例，譬如："鋏"是"剪刀"，"錠"是"锁"，"鍵"是"钥匙"，"鎖"是"链条"，"平和"是"和平"，"勞働者"是"工人"……不胜枚举。这些倒反比那些讨厌，因为字面只差一点，意义却不同，最容易上当。再则，日本文中的汉字，发音绝大多数和中国不同。有的一字一音，有的一字两音、三音，甚至四音、五音。你说目的在看书，不要会话，发音可以不管。然而不行，你如果志在看文学书，读时非照日本文发音不可。尤其是动词、形容词、副词等，大

都上半（语根）是汉字，下半（语尾）是日本字母，你不能半中半日地读。况且有些词，汉字不止一种。例如“麻烦”，有时写“煩”，有时写“五月蝇”；又如“吵闹”，有时写“喧”，有时写“八釜”；又如“恭喜”，有时写“御目出度”，有时写“御芽出度”。……每两种，读起来发音都一样。你倘会读音，就不怕汉字变更了。所以日本文中虽有汉字，其意义和发音绝不和中国全同，学起来不见得比英文、俄文容易。

第二，日本文中各词接连地写，不易分割，加之日本动词、形容词都有语尾变化，所以接连地写时，更不容易分割。举一个最常见的例：

学ばなければならなかった。

意思是“非学习不可”或“必须学习”。这一句由五个词合成：第一个“学ば”，是动词“學ふ”（学习）的第一变化；第二个“なけれ”是助词“ない”（不）的第五变化；第三个“ば”（倘），是接续助词的本体形；第四个“なら”，是动词“なる”（成）的第一变化；第五个“なかった”，是助词“ない”的过去式。逐字直译，是“倘不学，则不成”。这五个词中，只有第三个是本体形，其他四个都是变化形。现在一连串地写着，即使你懂得变化，也不易分割。倘使是英文，It is a book（这是一册书），即使你一个英文也不识，你可以逐一查辞典，因为四个词是分开写的。倘使是俄文，Я учусь русскому языку（我学俄文），虽然其中三个词有语尾变化，但因为四个词分开写，你只要懂得变化，也可以逐一查辞典。独有日本语不然，许多词一连串地写着，分割很困难，因而辞典也不易查。所以学日本文，学会查辞典，也需要相当的工夫，这证明日本文比英文、俄文难学。

第三，日本人说话的思想方式和我们不同，举最简单的例来说：“读书”，“吃饭”，他们说“书读”，“饭吃”。即先说受词，后说动

词。英文、俄文在形式上和汉文全异，但想法和我们大致相同。日本是我们同文之国，反而想法和我们不同。所以，你必先习惯了他们的想法，才能读日本书或用日本语发表思想。这又证明日本文比英文、俄文难学。

由于上述三个原因，我诚告发心学日本文的人：你们要学日本文，至少要有学英文、俄文那样的思想准备和毅力。切不可上汉字的当，切不可看轻日本文，至少要把它当作一种和俄文、英文一样困难的外国文而学习，这样，包管你一定成功。

---

[1] 本篇原载1961年9月12日《光明日报》。

隔海传书[1]——国庆节致侨胞李君的公开信

荣坤贤弟惠鉴：

今年国庆节又到了。我回想去年国庆节你到上海来访问我时的情况，历历如在目前，而相隔已经一年，时光过得真快！你寄来和我合摄的照片及信，早已收到。至今方始奉复，甚是抱歉。你关心我的健康，我很感谢。现在我可以向你告慰：一年以来，我身体越发健康了。有事为证：今年四月，我游黄山，曾经攀登海拔一千八百公尺的天都峰，而并不疲倦。现在把这次游览的情况对你谈谈，想你一定爱听。

黄山位在安徽省南部，你是厦门人，也许不曾到过。我告诉你：这是我国风景最好的一个名山。这是个群山，有三十几个高峰，连小峰共有七十多个。每一个峰有它的特色，有的好像是神工鬼斧削出来的，有的好像是巨大的工人建造起来的，真是奇观！山中到处是松树，这些松树姿态很特别：有的枝条全部向下；有的一面生枝条，一面靠石壁；有的由好几株树干团结起来，变成一株，叫做“团结松”；有的枝叶极其坚密，上面可坐五六个人（叫做“蒲团松”）。国内的名产“黄山松烟”墨，便是用这些松木的烟煤制成的。雨过之后，山中的白云凝结起来，变成一片云海。峰顶露出在云海上面，好像大海中的无数岛屿。此时下界都被白云蒙住，游客就身在云霄之上，仿佛登天堂了。

游山必须登山过岭，所以不能称为“上山”，应称为“入山”。山路大都很陡，很窄，有的地方只容一人通过。每隔十几里路，必有宿食的地

方，由黄山管理处经理，供应非常周到，有酒有饭，还有棉衣借给你御寒，免得你背了衣服上山。我入山的时候，管理处的人一定要我坐轿。他们看见我一把白胡须，料想不是能步行的。然而我坚决谢绝。因为我认为坐轿游山是杀风景的，而且非人道的。我虽不能像青年人一样跑得快，然而我信奉龟兔赛跑中的龟的办法：慢慢地不断地走，终于有一天达到目的地。我们一行三人（我和老妻、小女）只请一个服务员和一个“向导”领路，逢到难走的地方，他们会扶持我。登山时我五步一站，十步一坐，这样慢慢地不断地走，终于被我走到了最高的天都峰上。这峰特别陡，其对地面的斜度是六十至八十度，非扶着路旁的铁链走不可；有时竟须用四肢爬行。峰顶有一个地方，叫做“鲫鱼背”，这是一块几十丈长的大岩石，形似一个鲫鱼。我在这鲫鱼的一二尺宽的背脊上走过时，低头一望，深不见底，不觉双腿发抖。幸而这背脊的两旁有铁栏，不会让我跌下去。休息的时候向导看看我说：“丰院长真了不起！许多年轻人，游黄山不敢上天都。您身体真健康！”

我自己也觉得身体健康，并且越老越健康了。去年你来访问我时，看见我上楼梯快步如飞，称赞“丰伯伯脚力很健！”其实莫说上楼梯，我还会上一千八百公尺的天都峰呢！

你通过广洽法师知道我过去多病，所以关怀我的健康。我可告诉你：我在旧时代的确多病，但在新中国仿佛反老还童了。原因是政治清明，社会安定；因此生活放心，精神愉快。精神愉快，身体就健康。古语云：“忧能伤人”，反之，无忧无虑，自然健康长寿。在旧时代，政治腐败，社会黑暗；因此做人忧患恐惧，提心吊胆。这安得不损害健康呢？我四十岁的时候，上七百多公尺的莫干山都走不动；现在年近古稀了，反而上千八公尺的天都也不吃力，其原因就在于此。此外还有一个小原因：我在黄山中，从无线电里听到两个喜讯：一是第二十六届世界

乒乓球锦标赛，中国获得好几个冠军；二是苏联飞船环绕地球。因此精神更加愉快，身体更加健康。那时我曾经作一首诗登在《解放日报》上，现在写给你看：“结伴游黄山，良辰值暮春。美景层层出，眼界时时新。奇峰高万丈，飞瀑泻千寻。云海脚下流，苍松石上生。入山虽甚深，世事依然闻。息足听广播，都城传好音：国际乒乓赛，中国得冠军。飞船绕地球，勇哉加加林！客中闻双喜，游兴忽然增。掀髯上天都，不逊少年人。”这首诗可使你在万里之外想见我的近况；又可引诱你再来祖国观光。去年你游了杭州和普陀，下次你来时，我劝你游黄山。书不尽意。

一九六一年国庆节子恺启

注：李荣坤君去年国庆节返祖国观光，托新加坡我的老友广洽法师介绍，来上海访问我。我和他一见如故，晤谈多次。我从黄山回来后，不曾通过信。现又值国庆节，我想起了他就写这封公开信，意思是要使李君以外的侨胞友人也都知道我的近况。因为我在海外侨胞中有不少好朋友，免得一一写信问候了。

一九六一年十月一日

---

[1] 本篇原载1961年10月26日《北京晚报》。

赤栏杆外柳千条[1]——参观景德镇随笔

“白如玉，明如镜，薄如纸，声如磬。”这是景德镇瓷器的特色。景德镇的瓷器制造，历史悠久，在唐朝时代就很有名：经过宋、明、清三代，更加进步。但在反动派统治期间，日趋衰落，产量减少，质量粗劣。解放以后方才大大地发展：解放那年产量只有三十万担，现在已经达到一百十万担，打破了古来的记录（过去最高八十万担）；质量上也恢复了上述的特色。

这里共有十二个大厂，每厂都有工人一二千到三四千名。我参观了六个厂，其中有一般的，有绘画的，有雕塑的。我从原料的陶土一直参观到制成品，中间经过手续的复杂和巧妙，实在使我吃惊。给我印象最深的，是一条龙的加工。但见一条很长很长的板条上，均匀地排列着许多尚未完成的盆子。这板条慢慢地向一头移行，慢得很，比我走路还慢些。板条旁边坐着七八个人，每两人相距约一二丈，每个前面有小桌子，桌子上有种种工具。第一个人从板条上拿起一只盆子来，用某种工具给它加一下工，立刻放在板条上，让它开过去；再拿起第二只盆子来同样地加工。第二、第三……个人照样地做，不过所加的工各不相同：有的是拿起来揩一揩，有的是拿起来在某地方刮一刮，有的是拿起来画一笔，有的是拿起来在底上盖个章……板条这样川流不息地移行，板条上的盆子的加工逐渐完成起来。

我看得发呆了。我想：这几个人必须鼓足干劲，专心一志地对付这

工作，绝对不许怠慢一下。如果一怠慢，那只盆子就安稳地坐在板条上慢慢地向那边开过去，决不会向这人喊“快替我加工！”而这一道加工手续就脱漏了。我们许多上海人嘈嘈杂杂地在旁边参观，这些工人有时不免向我们看一眼。这时候我替他们担心；然而他们很敏捷，决不为了看一眼而耽误工作。

参观过后，我到景德镇市内去看看市容，买些瓷器。我对于景德镇的市容，同瓷器一样地赞美。这里有两架浮桥，红色的栏杆映着青山碧水，非常美丽。我想：景德镇以前属浮梁县，“浮梁”这个名词是不是从浮桥来的？但也不加考据。交际处附近有一个小湖，湖边围绕着红色的栏杆，栏杆旁边有许多高大的杨柳树，长长的柳条垂垂地挂下来，有的拂着红栏，有的吻着碧水。柳荫深处，露出小小的红亭翠馆，风景颇像杭州的西湖，惹起我怀乡之感。景德镇的街道很宽广，建筑很宏壮，竟有些像上海的闵行。瓷器门市部里货物充斥，琳琅满目。有几个大花瓶比我的身体还高。画在瓷板上的风景、人物、花卉都很工致，望去竟像装在镜框子里的画幅。可惜旅途上不便携带，我只买了几只杯盏。归车中为景德镇吟了两首诗：

沿郊厂宇似森林，景德陶瓷盖世名。

买得彩纹杯盏去，从今茶饭有精神。

金风送爽碧天高，赣北秋光分外娇。

长忆浮梁风景好，赤栏杆外柳千条。

一九六一年十月十日记于上海

[1] 本篇原载1961年10月26日《北京晚报》。

古稀之贺[1]

翻译《源氏物语》时偶然放笔，抬起头来，看见座右挂着一个条幅，上面写着一首俳句：

古稀の贺の近ずき鹤の空晴る。（中译为：古稀之贺行看近，万里晴空任鹤飞。）

这是长于俳句的老朋友葛祖兰先生送我，预祝我七十之寿的。

我吟唱了一遍，想起自己已经年近古稀，觉得又惊又喜。惊的是流光如水，年华迅速；喜的是生逢盛世，老而益壮，年近古稀，还能抖擞精神地担任世界古典巨著《源氏物语》的翻译工作。我自己也觉得可贵。

我从三十岁起就辞去教师职务，从事绘画和译著，至今已历三十多年。这三十多年的长时期中，我究竟写了些什么呢？今天回想：前面二十多年中所写的只是些零星琐屑的小文和漫画；后面十几年中却作了四种巨大的译著，即《猎人笔记》《西洋美术辞典》[2]《我的同时代人的一生》[3]，以及正在工作中的《源氏物语》。又画了许多大幅的绘画。

屠格涅夫著《猎人笔记》，我是在初解放的时候译的。所根据的原本是俄文本。中译本三十多万字，记得是在一年内译成的。

《西洋美术词典》是我和女儿丰一吟合编的，字数共约百余万。所根据的书籍是日本版的西洋美术辞典、苏联的百科全书，以及其他美术

参考书。

柯罗连科著《我的同时代人的一生》，也是和女儿丰一吟合译的，全四卷，字数共约百余万。这部苏联古典巨著，不听见有英译本及日译本，中国过去也不曾译过。我们这回是最初的中译。

《源氏物语》这部世界最早（一〇〇六年完成）的长篇小说，英国和德国都有译本，中国却没有，我这回是初译。估计字数约有一百多万，预计约三年完成。

我自己觉得奇怪：二十多年的壮年期中写不出什么东西，十几年的老年期中反而写出了四部巨大的译著，这是什么缘故呢？仔细回想，原来这是生活安定与不安定的关系。首先：在解放前，出版事业大都是私营的。书店老板剥削作者的劳动力，克扣稿费；他们大都不顾文化，唯利是图。译著者虽然有心从事富有文化价值的巨著的译作，却不容易获得出版的机会。因此我壮年期的工作，只是些零星的短文和漫画，谈不上什么成果。其次：更重要的原因是解放前作家生活没有保障，全靠稿费糊口，因此不得不迁就书店老板的需要，不能如意称心地从事富有文化价值的工作。我回想解放前，对每种译著工作，都不得不先计算一下稿费收入；有时还不得不和书店老板讨价还价，以防遭受剥削。但在解放后的今日，“稿费”两字我几乎已经忘记；我对每种译著工作，只是考虑它的文化价值，全不想起它的物质报酬。因为我的生活早有终身的保障（我是受国家月俸的），绝不贪图稿费；即使没有稿费也不妨，何况付稿费的不是剥削图利的书店老板，而是公正贤明的国营出版社呢！因此最近十几年来，我能够专心一志地从事译著和绘画；能够随心所欲地表现我的思想感情。因此在短短的十几年的老年期中，我的工作反而获得了成果。

还有一个附带的原因：我的女儿一吟能够经常替我当助手，也是促成这成果的一股力量。我在译著工作中，有时要查考书籍，有时要校勘原稿和校样，或者编制索引，抄写文稿，我不耐烦这些细致工作，这都是由她代劳的。倘在旧时代，她为了自己的生活问题，不得不进书店当编辑或者当教师，没有时间来替我当助手，我也没有力量另雇助手。但是现在她是上海编译所的所员，这编译所的制度是各人自由在家工作的，不必每天上办公室。她既有按月的生活津贴，又有稿费，生活不成问题；在她个人的工作之外，尚有时间可以帮助我的工作；而且天天在我身边，接洽十分便利。我最近十几年来的工作比过去廿几年的工作成果较大，这不可不说是一个附带的原因。

关于绘画，前后两时期的对比更是显著：在旧时代，我画小幅的漫画。这些漫画的题材，大都是人生社会的黑暗相和悲惨相。我曾在一九三六年出版的画集《人间相》的序文中说：“吾画既非装饰，又非赞美，更不可为娱乐；而皆人间之不调和相、不欢喜相与不可爱相，独何欤？东坡云：‘恶岁诗人无好语。’若诗画通似，则窃比吾画于诗可也。”我当时有一个图章，上面刻的是“速朽之作”四个字。因为我希望这种黑暗相和悲惨相早日消灭，让我另画一种欢喜相和可爱相。我这希望，果然在解放之后实现了！我早已把这颗图章毁弃。

解放之后，我眼前的黑暗都变成了光明，因此我的画笔活跃了，我的画面扩大了，我的画材丰富多彩了。我每次旅行，画材满载而归。全国许多报纸上都登载我的画。许多地方挂着我的画。我已刊行了一册儿童画集，不久又将刊一册更大的画集。十几年来，我在绘画方面的成果并不亚于译著方面呢！

“古稀の贺の近ずき鹤の空晴る。”我的老朋友送我这首贺诗，足证他是深知我近来的生活情况的，我自己也要对自己作“古稀之贺”。

一九六一年岁暮记于上海

---

[1] 本篇日语译文原载1962年《人民中国》（日文版）第2号。中文原文曾载1962年9月26日香港《大公报》。

[2] 《西洋美术辞典》迄今未出版。

[3] 《我的同时代人的一生》即《我的同时代人的故事》（［俄］柯罗连科著），译者一度拟改为此名。

作画好比写文章[1]

编辑同志：

来信收到了。你们说，你们接到读者来信，要我谈谈艺术创作上的问题。你们问我：“你在漫画创作上的成就，是否与你在文学、音乐等其他方面的修养有很大的关系呢?”我现在就根据这一点，来简单地谈谈自己的体会吧。

你们提出这问题，我首先不得不回顾一下自己的创作生活。检查的结果，觉得我的文艺生活，可分两个时期：前期（四十岁以前）是多样的，对绘画、文学、音乐都感兴趣。我年青时在东京，上午学画，下午学琴，晚上学外文，正是“三脚猫”[2]。回国后也是为这三方面写作，作品大都在开明书店刊印。后期疏远绘画与音乐，偏好文学。写随笔，翻译《猎人笔记》、夏目漱石、石川啄木、《源氏物语》等，是我所最感兴味的。这期间偶有所感，或出游获得新鲜题材，或受他人嘱托，也就画几幅画。至于音乐，则早已完全放弃了。这后期可说是“两脚猫”了。

综合看来，我对文学，兴趣特别浓厚。因此我的作画，也不免受了文学影响。我不会又不喜作纯粹的风景画或花卉等静物画，我希望画中含有意义——人生情味或社会问题。我希望一幅画可以看看，又可以想想。换言之，我是企图用形状色彩来代替了语言文学而作文。

当然我也喜欢看雄伟壮丽的山水画、华美优雅的花鸟画等。然而自己动起笔来，总想像作文一样表现思想感情。偶尔画几张纯粹表现形象色彩之美的画，便觉乏味，仿佛过不得瘾。

来信言我的画与其他艺术修养有关，说得很对！我的画的确与文学有很大关系。我自知这不是一种正式的绘画，只是绘画之一种。至于这种画价值如何，那我自己实在想不出答语。我仿佛具有一种癖瘾，情不自禁地要作这种画。“聋人也唱胡笳曲，好恶高低自不闻。”即使不聋，自己听了也不易辨别高低，还是旁人批评来得正确。

此致

敬礼

一九六二年一月

---

[1] 本篇原载1962年2月11日《文汇报》。

[2] “三脚猫”，指样样都懂一点但都不专的人。

我作了四首诗[1]——在上海第二次文代大会上的发言

记得一九五〇年开市第一次文代大会时，我的胡须是灰色的。现在开市第二次文代大会，我的胡须已经白了，但我的人却红了。因为我已是劳动人民的知识分子了，这岂不是红了吗？“朱颜白发”正是一幅好画。因此我今天参加这个大会，非常荣幸。更为荣幸的，今年正逢毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年纪念。这事实仿佛在暗示我们：叫我们按照毛主席的文艺方针努力发扬文艺，繁荣创作。可惜我不善于讲话，要讲只能三言两语，就同我的画一样寥寥数笔，不能作几小时滔滔不绝的冠冕堂皇的发言。我已讲不下去，怎么办呢？幸而近来学诗，作了四首诗，就把诗诵给诸君听听，并且略加说明吧。这是为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年而作的，也可以说是为上海市第二次文代大会的召开而作的，我就用这首诗来祝这大会胜利成功。

第一首：“创作先须稳立场，丹青事业为谁忙？名花从此辞温室，移植平原遍地香。”第二首：“创作源泉何处寻？人民生活最关心。繁红一树花千朵，无限生机在此根。”这二首都不须说明。第三首：“思想长兼技术长，士先器识后文章，芝兰朴素香千里，毒草鲜艳弃路旁。”这里用了古人一句成语：唐朝的裴行俭说：“士之致远，先器识，后文艺。”器识就是思想，文艺就是技术。那时的“士”是指士大夫，我现在的“士”是指劳动人民的知识分子，指民主人士。第四首：“名言至理可书绅，艺苑逢春气象新。二十年来多雨露，百花齐放百家鸣。”不说“至

理名言”而说“名言至理”，因为这里须用“平平仄仄”。书绅两字有个古典：绅就是古人衣服上的带子。孔子说了一句好话，他的学生子张就把这话写在衣带上表示时刻不忘。书绅便是当作座右铭的意思。诗人画家王个簃曾经替我改一字，把“可书绅”的“可”字改为“永”字。意思很好，“永”比“可”更郑重。有一位青年说，何不改“当”字？我说“当”字平声，我这里需要仄声，我虽然作的是打油诗，对平仄声却很注意，因为平仄声是中国文学特有的优良传统。全世界别的国家都没有平仄声。平仄声是中国诗文的一种特色。毛主席的诗词中，平仄声很讲究，我们应该向他学习。近来看报纸上发表的旧诗词，有的不讲平仄声，只讲字数，我实在不要看。我希望不曾学会平仄声的人不要作旧诗词，免得歪曲了我国诗文的格律。你们作新诗吧。

关于最后一句“百花齐放百家鸣”，我还有一点意见。百花齐放已经号召了多年，并且确已放了许多花。但过去所放的，大都是大花、名花，大多含有意义。例如梅花象征纯洁，兰花是王者之香，竹有君子之节，菊花凌霜耐寒。还有许多小花、无名花，却没有好好地放。“花不知名分外娇”，在小花、无名花中，也有很香很美丽的，也都应该放，这才是真正的“百花齐放”。再说：既然承认它是香花，是应该放的花，那么最好让它自己生长，不要“帮”它生长，不要干涉它。曾见有些盆景，人们把花枝弯转来，用绳扎住，使它生长得奇形怪状，半身不遂。这种矫揉造作，难看极了。种冬青作篱笆，本来是很好的。株株冬青，或高或矮，原是它们的自然姿态，很好看的。但有人用一把大剪刀，把冬青剪齐，仿佛砍头，弄得株株冬青一样高低，千篇一律，有什么好看呢？倘使这些花和冬青会说话，会畅所欲言，我想它们一定会提出抗议。

前弱冬青
聯想
TK

一九六二年五月九日

---

[1] 本篇原载1962年5月12日《解放日报》。

《弘一大师遗墨》[1]序言

弘一大师俗姓李，名息，字叔同，别名岸、哀公、息霜、婴等。于一八八零年生于天津。曾留学日本，在东京美术学校毕业，归国后，任《太平洋报》等编辑、南京高等师范及浙江两级师范音乐美术教师。三十九岁在杭州虎跑寺削发为僧，法名演音，字弘一，别号甚多。六十三岁在福建泉州圆寂。大师在俗时，热爱文艺，精通美术、音乐、演剧、文学、书法、金石，为中国最早之话剧团春柳剧社之创办人，又为中国最早研究西洋绘画音乐者之一人。其中对于书法，致力最多，从事最久：在俗时每日鸡鸣而起，执笔临池；出家后诸艺俱疏，独书法不废，手写经文，广结胜缘，若计幅数，无虑千万。出家后所作，刘质平君所藏独多，达数百件。今所集者，半属刘君所藏。在俗时所作，数亦甚多，但分散各处，兵火后不易征集。本书所载，仅杨白民、夏丏尊二先生之所藏，前者由其女杨雪玖君保管，后者由其孙夏弘宁君保管，今均已捐赠上海博物馆矣。乃者，新加坡侨胞广洽法师等（芳名录见书末），企仰大师道艺，愿舍净财，刊印遗墨，属予任其事。予愧力弱，难能胜任。幸得吴梦非、钱君匋二君之协助，始成此卷。大师遗墨，浩如瀚海，此中所载，不啻万一。但愿以此为始，多方搜求，继续刊印，使大师之手迹永垂不朽，对我国书法艺术之发扬有所贡献，则幸甚矣。辛丑仲夏丰子恺谨序于上海。

---

[1] 《弘一大师遗墨》系非卖品，由新加坡广洽法师等捐款，1962年5月在上海印行。

耳目一新[1]

我业余爱好什么，实在想不出来。平生既不爱种花养鸟，又不喜看戏听书。别人说我爱旅行，我就承认了吧。因为近年来的确常常旅行，而且觉得旅行的确有可爱之处。

可爱的是什么呢？就是环境变更，耳目一新。长年居家，长年供职，环境老是这一套，实在看厌了。倘能换一个环境，不但耳目一新，知识见闻也可以增进。例如去年我游黄山，又游井冈山，不但开了胸襟，又广了眼界，至今不忘。

黄山内部十分复杂，峰峦丘壑，变化千万。宾馆、温泉、文殊院、万松林、云谷寺……各有其特色。我在每处耽搁，好似游了许多码头。古昔风雅人士，往往喜欢看山。李太白说：“相看两不厌，只有敬亭山。”是否敬亭山也同黄山一样复杂，所以看不厌呢?

江西之游，变化更多。我在二十几天之内游历了八个地方：南昌、吉安、井冈山、赣州、瑞金、兴国、抚州、景德镇。平均每个地方不过耽搁二三天，南去北来，席不暇暖。有时认错了地方，把乙地的旅馆当作甲地的旅馆；有时认错了人，把乙地的主人当作甲地的主人，笑话甚多。但旅行的妙处，即在于此。我最后来到景德镇时，回想过去各地风光，但觉头脑里装满了许多新鲜印象。这二十几天的收获足抵得家居数十年呢！

因此回想起抗战前在故乡石门湾缘缘堂时的旧事来：那时我蛰居故乡，但常常赴杭州小住。只到杭州，嫌其变化太简单，于是不乘火车，

却雇一只客船，在运河里慢慢地走。客船走两天可到，我却要它走四天，在沿河各码头泊宿。客船里自带被褥，自办伙食，同家里一样。到了一个码头，就上岸去游览。有时买些当地土产带回船内，有时就在市内小酒家买醉，有时画了许多人物风景的速写。记得有一次雨天泊宿塘栖，塘栖街上家家门口有凉棚，落不着雨，我可照样登岸游览、饮酒或写生，真是快意！夜宿船中，雨打船篷，潇潇之声就在头上，颇觉稀罕。那时往往想起皇甫松的词：“闲梦江南梅熟日，夜船吹笛雨潇潇，人语驿边桥。”从石门湾到杭州，乘火车只消半天，坐船却花四天；乘火车只费几角钱，坐船却花十来块钱。当时有人笑我太傻。但我自得其乐。因为多花这些时间和金钱，来换个耳目一新，还是合算的。

壬寅〔1962〕新秋于上海记

---

[1] 本篇原载1962年9月20日上海《新民晚报》。

私塾生活[1]

我的学童时代，就是六十年前的时代。那时候，我国还没有学校，儿童上学，进的是私塾。怎么叫做私塾呢？就是一个先生在自己家里开办一个学堂，让亲戚、朋友、邻居家的小孩子来上学。有的只有七八个学生，有的十几个，至多也不过二三十个，不能再多了。因为家里屋子有限，先生只有一人。这位先生大都是想考官还没有考取的人，或者一辈子考不取的老人。那时候要做官，必须去考。小考一年一次，大考三年一次。考不取的，就在家里开私塾，教学生。学生每逢过年，送几块银洋给先生，作为学费，称为“修敬”。每逢端午、中秋，也必须送些礼物给先生，例如鱼、肉、粽子、月饼之类。私塾没有星期天，也没有暑假；只有年假，放一个多月。倘先生有事，随时可以放假。

私塾里不讲时间，因为那时绝大多数人家没有自鸣钟。学生早上入学，中午“放饭学”，下午再入学，傍晚“放夜学”，这些时间都没有一定，全看先生的生活情况。先生起得迟的，学生早上不妨迟到。先生有了事情，晚快就早点“放夜学”。学生早上入学，先生大都尚未起身，学生挟了书包走进学堂，先双手捧了书包向堂前的孔夫子牌位拜三拜，然后坐在规定的座位里。倘先生已经起来了，坐在学堂里，那么学生拜过孔夫子之后，须得再向先生拜一拜，然后归座。座位并不是课桌，就是先生家里的普通桌子，或者是自己家里搬来的桌子。座位并不排成一列，零零星星地安排，就同普通人家的房间布置一样。课堂里没有黑板，实际上也用不到黑板。因为先生教书是一个一个教的。先生叫声“张三”，张三便拿了书走到先生的书桌旁边，站着听先生教。教毕，先生再叫“李四”，李四便也拿了书走过去受教。……每天每人教多少时

光，教多少书，没有一定，全看先生高兴。他高兴时，多教点；不高兴时，少教点。这些先生家里大都是穷的，有的全靠学生年终送的“修敬”过日子。因此做教书先生，人们称为“坐冷板凳”；意思是说这种职业是很清苦的。因此先生家里柴米成问题的时候，先生就不高兴，教书也很懒。

还有，私塾先生大都是吸鸦片的。小朋友们，你们知道什么叫做鸦片？待我告诉你们：鸦片是一种烟，是躺在床上吸的。吸得久了，天天非吸几次不可，不吸就要打呵欠，流鼻涕，头晕眼花，同生病一样。这叫做“鸦片上瘾”。上了瘾的人很苦：又费钱，又费时间，又伤身体。那么你要问：他们为什么要吸呢？只因那时外国帝国主义欺侮我们中国人，贩进这种毒品来教大家吃，好让中国一天一天弱起来。那时中国政府怕外国人，不爱人民，就让大家去吸，便害了许多人。而读书人受害的最多。因为吸了鸦片，精神一时很好，读得进书，但不吸就读不进。因此不少读书人都上了当。

私塾没有课程表。但大都有个规定：早上“习字”，上午“背旧书”，下午“上新书”，放夜学之前“对课”。

私塾里读的书只有一种，是语文。像现在学校里的算术、图画、音乐、体操……那时一概没有。语文之外，只有两种小课，即“习字”和“对课”。而这两种小课都是和语文有关的，只算是语文中的一部分。而所谓“语文”，也并不是现在那种教科书，却是一种古代的文言文章，那书名叫做《大学》《中庸》《论语》《孟子》……。这种书都很难读，就是现在的青年人、壮年人，也不容易懂得，何况小朋友。但先生不管小朋友懂不懂，硬要他们读，而且必须读熟，能背。小朋友读的时候很苦，不懂得意思，照先生教的念，好比教不懂外国语的人说外国语。然而那时的小朋友苦得很，非硬记、硬读、硬背不可。因为背不出

先生要用“戒尺”打手心，或者打后脑。戒尺就是一尺长的一条方木棍。

上午，先生起来了，捧了水烟管走进学堂里，学生便一齐大声念书，比小菜场里还要嘈杂。因为就要“背旧书”了，大家便临时“抱佛脚”。先生坐下来，叫声“张三”，张三就拿了书走到先生书桌面前，把书放在桌上了，背转身子，一摇一摆地背诵昨天、前天和大前天读过的书。倘背错了，或者背不下去了，先生就用戒尺在他后脑上打一下，然后把书丢在地上。这个张三只得摸摸后脑，拾了书，回到座位里去再读，明天再背。于是先生再叫“李四”……一个一个地来背旧书。背旧书时，多数人挨打，但是也有背不出而不挨打的，那是先生自己的儿子或者亲戚。背好旧书，一个上午差不多了，就放饭学，学生大家回家吃饭。

下午，先生倘是吸鸦片的，要三点多钟才进学堂来。“上新书”也是一个一个上的。上的办法：先生教你读两遍或三遍，即先生读一句，你顺一句。教过之后，要你自己当场读一遍给先生听。但那些书是很难读的，难字很多，先生完全不讲解意义，只是教你跟了他“唱”。所以唱过二三遍之后，自己不一定读得出。越是读不出，后脑上挨打越多；后脑上打得越多，越是读不出。先生书桌前的地上，眼泪是经常不干的！因此有的学生，上一天晚上请父亲或哥哥等先把明天的生书教会，免得挨打。

新书上完后，将近放学，先生把早上交来的习字簿用红笔加批，发给学生。批有两种：写得好的，圈一圈；写得不好的，直一直；写错的，打个叉。直的叫做“吃烂木头”，叉的叫做“吃洋钢叉”。有的学生，家长发给零用钱，以习字簿为标准：一圈一个铜钱；一个烂木头抵消一个铜钱；一个洋钢叉抵消两个铜钱。

发完习字簿，最后一件事是“对课”。先生昨天在你的“课簿”上写两个或三个字，你拿回家去，对他两个或三个字，第二天早上缴在先生桌上。此时先生逐一翻开来看，对得好的，圈一圈；对得不好的，他替你改一改。然后再出一个新课，让你拿回去对好了，明天来缴卷。怎么叫对课呢？譬如先生出“红花”两字，你对“绿叶”，先生出“春风”，你对“秋雨”；先生出“明月夜”，你对“艳阳天”……对课要讲词性，要讲平仄。（怎么叫做词性和平仄，说来话多，我暂时不讲了。）这算是私塾里最有兴味的一课。然而对得太坏，也不免挨打手心。对过课之后，先生喊一声：“去！”学生就打好书包，向孔夫子牌位拜三拜，再向先生拜一拜，一缕烟跑出学堂去了。这时候个个学生很开心，一路上手挽着手，跳跳蹦蹦，乱叫乱嚷，欢天喜地地回家去，犹如牢狱里释放的犯人一般。

今天讲得太多了。下次有机会再和小朋友谈旧话吧。

---

[1] 本篇原载1962年9月《儿童时代》第17期。

新的欢喜[1]

我住居上海，前后共有三十多年了。往日常常感到上海生活特点之一，是出门无相识，街上成千成万的都是陌路人。如果遇见一个相识的人，当作一件怪事。这和乡间完全相反：在乡间，例如我在故乡石门湾，出门遇见的个个是熟人。倘有一只陌生面孔，一定被十目所视，大家研究这个外来人是谁。

我虽然有时爱好上海生活，取其行动很自由，不必同人打招呼，衣冠不整也无妨，正如曼殊所云：“芒鞋破钵无人识，踏过樱花第几桥。”然而常常嫌恶上海生活，觉得太冷酷，有“茫茫人海，藐藐孤舟”之感。

然而这是往日的情况。近几年来，上海对我的关系变更了：出门常常遇见认识我的人，和我谈话，甚至变成朋友。有种种事实为证：

有一次我坐三轮车，那驾车人在路上问我：“贵姓？”我说：“姓丰。”他说：“这个姓很少。我所知道的只有一个老画家丰子恺。”我问他：“你何以知道丰子恺？”他说：“我常在报上看到他的画。”我向他说穿了，他就在途中买册子要我画，又和我交换通信址，变成了朋友。我曾经特写一篇短文[2]，叙述此事。

有一次我上剃头店，那理发师对我看看说：“你老先生的相貌很像画家丰子恺呢。”我问他何以认识丰子恺，他说常在报纸杂志上看到我的照片。我也就说穿了，他很惊奇，仿佛以为我是不该剃头的。从此我们就成了相识。

有一次我自己上邮局寄挂号信。挂号信上必须写明发信人姓名。那邮局职员见了，便告诉邻桌的人，一传二，二传三，弄得柜台里面所有的职员都看我，有的还和我谈话。我去寄信，仿佛去访问朋友。

有一次我上咖啡馆吃冰淇淋。几个穿白制服的服务员聚在一角里向我指点窥探，低声议论。我觉得很奇怪。后来一个服务员走过来问我："你是不是丰子恺老先生？"我承认了。他就得意洋洋地向他的同事们说："我说是，果然没认错!我在报纸上看见过相片的。"以后我就常到这店里去吃东西，有人相识，就觉温暖，仿佛在家里吃。

再举一例吧：有一次我带了一个孩子到附近食品店买糖果，照例有一个店员因报纸上的照片而认识了我。他的一个同事不认识我，他便怪他："你不看报吗？"这一天我多买了些糖果；摸出钱包来一看，钞票不够付了，便要求他减少些货物，因为钱带得不多，下次再来买。这店员说："不妨不妨，下次补付吧。"我觉得不好意思。另一人说："我们替你送去，向家中取款吧。"我觉得好，便把门牌号码告诉他。我带了孩子又在别处走走，回家时东西早已送到了。

好了，不该再啰苏了。总之，近年来上海对我的关系变更了。我住在这七百万人口的大都市里，仿佛住在故乡石门湾的小镇上，不再有"茫茫人海，藐藐孤舟"之感了。

这变更的原因何在？很明显的：所有的工作人员都识字，都看报，都读杂志，因此认识我的人多起来了。我的画和文和照片登在报纸杂志上，并非近来开始，已有三四十年了。何以从前在上海滩上"芒鞋破钵无人识"呢？就为了车夫、店员等人大都不看报，不读杂志，甚至不识字。而解放以来，扫除文盲，提倡文化，一般人的知识都大大提高，因此认识我的人多起来了。

这在我是一种新的欢喜。乘这新年将到之时记录下来，以助新年佳兴。

---

[1] 本篇为1962年12月中国新闻社约稿，载何处待查。

[2] 指《新年随笔》一文。

新春试笔[1]

岁历更新，喜气充塞人间，我提起笔来，想写些感想，又觉得无从说起。忽见儿童穿着新衣吃甘蔗，便想起了顾恺之的一句话。晋朝有一位画家顾恺之，吃甘蔗时，总喜欢从梢上吃起，渐渐吃到根上。别人怪问他："梢上不甜，你为什么从梢上吃起？"他回答说："渐入佳境。"

我今已年近古稀，回想过去六十多年的生活，正像顾恺之吃甘蔗一样，渐入佳境。怎样"佳"法呢?且不说别的，单讲身体的健康情况吧。我从小多病，中年曾患眼疾，严重的角膜破裂，几乎失明；又患伤寒，几乎丧命；抗日战争时曾在贵州患痢疾，濒于危境；抗战胜利复员时又在陇海路上洛阳[2]旅舍中患时疫，几乎不能返乡。身体经过几次斲丧，弄得十分虚弱，真成了个所谓"东亚病夫"。同时精神也弄得萎靡不振，曾长期闭门谢客，日与茶灶药炉为伴，自叹不能永年了。岂知近十四年来，知命之后，反而日趋健康；到了如今耳顺之后，身体竟越来越好了：一年四季，茶甘饭软，酒美烟香；工作之余，还有充分余力应酬宾客，逗玩儿童，真所谓"不知老之将至"。古语云："老当益壮。"吾乡俗语云："甘蔗老头甜，越老越清健。"在从前，这些话原不过是勉励或安慰人心而已，但如今我却实际地做到了。

这是什么原故呢?原因很简明：从前生活困难，忧患多端；而现在生活安定，精神舒畅故也。古语云："忧能伤人。"又云："心广体胖。"确是至理名言。在从前，社会黑暗，弱肉强食，不论是非，欺诈剥削，不讲公道，贪官肆虐，恶霸横行。因此为人在世，提心吊胆，战战兢兢，苟全性命。像我这么一个文人，既无产业，又无权势，全靠教

书与写作度日，维持八口之家的生活，天天要担心衣食，提防失业，心中常常忧患恐惧，身体怎么会健康呢?我的眼疾，全是由于经常为衣食而写作到深夜所致。我的精神萎靡不振，长年闭居，实是由于恐怕这恶劣环境，深恐失足遭殃之故。过去我有许多消极的文和画，正是“愤世嫉俗”的表现。

解放以后，这黑暗社会变成了光明世界。我心中的忧患恐惧也忽然消散，变成了欢欣鼓舞。我在上海生活数十年，亲眼看见它由黑暗变成白昼，感动特别深刻，曾在上海解放十周年时吟一首长诗，其中有句云：“盼到英勇解放军，虎口余生得保全。”又云：“巩固主权明法令，肃清败类任贤能。十年生聚兼教训，都城面目焕然新。今朝庆祝乐无疆，饮水思源莫忘恩。”这和我过去愤世嫉俗的消极诗文恰恰相反，也由黑暗变成了光明。同时我的身体也就由虚弱变成了壮健。新中国的建设事业一年胜似一年，人民生活一年好似一年，我的身体也一年强似一年，真正是“返老还童”，前途光明。这情况不是我个人所特有的，画家齐白石、黄宾虹、姚虞琴、商笙伯等，都活到九十以上。上海文史馆中，今年有四位九十岁以上的老馆员。其中有一位还健步如飞。我比较起他们来，还只是个小弟弟呢!我的祖父只活三十三岁，我的父亲只活四十三岁，我年近古稀还在做小弟弟，可见我真是“强爷胜祖”的了。

身体好，工作成绩也好了。我现在担任上海中国画院院长，又兼任上海美术家协会主席。公余还有时间和精神来从事作画与作文。我的新作画集正在印刷中，不久可以出版，我又在翻译日本古典文学《源氏物语》。这是一千年前出世的一册一百多万字的古文长篇小说，分四册刊行，一年来我已译完一册，一九六三年夏季可以出版，预计一九六五年可以全部完成。完成之后，我一定还可做更多更好的工作。

身体好，游兴也好了。每年春秋佳日，我必偕老妻小女等同作游

玩。大前年曾游黄山，黄山管理处的处长见我年老，定要我坐轿，我坚决拒绝，徒步登山，爬上海拔一千九百米的天都峰。前年我遍游江西各大城市，又上井冈山参观。去年也遨游江浙各名区。今年，明年，后年……我将继续游览我国名胜之地。

---

[1] 本篇原载1963年2月7日香港某报。

[2] 洛阳，应作开封。

《弥陀经》序言[1]

此《弥陀经》乃马一浮先生手书新加坡弥陀学校所珍藏者。广洽法师爰此墨宝，发心影印流通。嘱余为之序记。余回忆髫年负笈浙江师范学校，常随先师李叔同先生即弘一大师谒马先生杭州银洞巷寓所，藉知先生不但博极古籍，精于书法，又深通内典。故先师皈依佛法之时常踵门求教焉。马先生为中国现代书法界之泰斗，但所书佛经极少。此《弥陀经》当系精心得意之作，乃佛教界之宝典，亦美术界之珍品也。广洽法师为之影印流通，使学道之人与爱艺之士咸共欣赏，诚善举也。马先生名浮，字一浮，号湛翁，别字蠲叟，浙江绍兴人，现年八十有二，健居杭州西湖之滨。春秋佳日，余常赴湖楼叩访，餐胜聆善，获益良多。

癸卯菊秋丰子恺记于上海

---

[1] 《弥陀经》为马一浮手书，新加坡广治法师1964年影印出版。

简化字一样可以艺术化[1]

近来常常有人要我写字，对联、中堂、条幅、扇面等等。我很想一律写简化字，教人看看惯，可以帮助简化字的推行。因为我认为简化字一样可以艺术化，并非像有些人所说“不雅观”的。他们所认为雅观的“十七帖”“书谱”等，原来都是简化字呢。

然而我写对联、中堂等时，结果终于没有用简化字，而仍用旧日一套繁体字。因为我认为简化字还没有完全，汉字的整理和简化的工作还需要继续进行，如果我照现行的写了，将来看看或简或繁，不伦不类。我要等简化字完全了，有了定案，才在艺术品中用它。

还有哪些字需要简化？一时我也举不出来，即使举出来，也不齐全或不正确。我建议：中国文字改革委员会将未经简化的常用字列一表，分送多人，征求大家的意见，某字应否简化?应该如何简化?然后集思广益，拟出一个概括的定案来，公布于全国，叫大家一律遵用。这样，免得群众乱用简化字，造成混乱状态。

群众杜造的简化字，有些固然不大好，但也有颇可取者。有一次我看见一爿漆店门口，把漆字写成三点水旁一个“七”字，我一望而知为漆字；有一爿鞋子店，把鞋字写成 “又”字旁一个“圭”字，我也一望而知。诸如此类，我认为都是可取的。有一家剧院里把幕字写作“大”字下面一个“巾”字，我在剧院里看到，立刻理解，认为有六书中的“会意”作用，大巾为幕。但设想此字如果放在别处，恐怕难于认识吧。诸如此类的也很多。

今后人名尽量采用常用字，这一点我极赞成。近来常有人生了孩子要我取名，我都用常用字。不过讲到这里，我要来个自我检讨：我的名字中“恺”字就不是常用字，可说是“死字”了。我写文章时，除了姓名以外，从来不用这个字。曾经想改，怕人不认识我，也就罢了。希望下一代勿效法我。

---

[1] 本篇原载1964年6月号《文字改革》。

《弘一大师遗墨续集》跋[1]

此书原名“李息翁临古法书”，于一九三〇年由夏丏尊先生交上海开明书店出版。原稿存梧州路开明书店编辑所，抗战中毁于炮火，故绝版久矣。近有友人于书摊访得旧刊本一册，以赠予，冀其重印。予前岁曾受星洲广洽上人等诸信善之嘱，辑集《弘一大师遗墨》，已行于世。其中出家前所作收集太少，常引为憾。此书可弥补此缺陷，因即加以整理，名之为《弘一大师遗墨续集》，交广洽上人，请其随缘集资，继续刊印。且喜旧刊本印刷清楚，不亚原作，便于制版也。弘一大师博通艺事，而于书道尤精。其临摹古碑，能取其精华，弃其糟粕，故反比原本优美，真所谓青出于蓝者。其对后之学者，当有莫大之启发也。一九六四年新秋丰子恺记于上海。

---

[1] 《弘一大师遗墨续集》系非卖品，1964年11月由新加坡广洽法师募印。原文刊于书末，系作者手写制版。原无题，此题系编者所加。

《源氏物语》[1]译后记

（一）《源氏物语》一书，日本人尊之为古典文学之泰斗。辞典举例，大都首先引用此书中语。此书确系世界最早之散文长篇小说，成立于一〇〇六年左右，比中国最早之长篇小说《水浒传》《三国演义》早出世三百多年，比西洋最早之小说集薄伽丘（Bocćàccio）所著《十日谈》（Decameron）亦早出世三百多年。书中叙述涉及三代，历时七十多年，登场人物有四百四十多名，亦可谓庞大矣。

（二）此书作者为当时宫廷一女官紫式部。此人生卒年月不确，一说生于圆融天皇天元元年，即公历九七八年，歿于一〇一五年。享年三十八岁；或曰，享年三十九岁；或曰，享年五十七岁。其人生而颖悟，幼时旁听父亲教长兄读《史记》，反比长兄善于记诵。后曾入宫为皇后讲解白居易诗文。又擅长琴筝，并精通佛典。二十二岁嫁藤原宣孝，生女贤子，亦有文名。宣孝早死。紫式部寡居时作《源氏物语》。或曰，末尾“宇治十帖”是贤子所续成；或曰，其父藤原为时创作大纲，由紫式部补写细部；或曰，《源氏物语》在紫式部之前早已有之，乃由紫式部修订而成者。年代既久，无法考实。

（三）因此之故，相传本子亦有大同小异者三种：一曰河内本，乃河内守源光行及其子源亲行所校订者，流行于镰仓时代（一一九二——一三三三），入室町时代（一三三八——一五七三）而绝迹，至大正时代又发现。二曰青表纸本，因其书封面青色，故名，乃藤原定家所校订者，流行于室町时代之后，直至今日。三曰别本，则又与上二者稍有异同。今日一般所采用者，乃青表纸本。

（四）此书有英、德、法译本。英译本最早，刊于一九二一年，译者瓦勒（Arthur Waley），书名The Tale of Genji。德译本有二种，一是赫利芝卡（Herbart E．Herlitschka）所译，书名*Die Geschichte von Prinzen Gertji*;二是缪勒扎勃希（Maximilian Müller-Jabüsch）所译，书名*Die Aventeur der Prinzen Genji*。法译本译者是归化法国之日本人山田氏，书名*Le Romance de Genji*。

（五）关于此书之注释本，在日本甚多，主要者可举六种：藤原定家《源氏物语注释》、四辻善成《河海抄》、一条兼良《花鸟余情》、三条西公条《细流抄》、中院通胜《岷江入楚》、北村季吟《湖月抄》。现代日语译本亦甚多，主要者为谷崎润一郎译本、与谢野晶子译本、佐成谦太郎对译本。今此中文译本乃参考各家译注而成。原本文字古雅简朴，有似我国《论语》《檀弓》，因此不宜全用现代白话文翻译。今试用此种笔调译出，恨未能表达原文之风格也。

（六）此书内容，充分揭露了日本平安朝（九至十二世纪）初期封建统治阶级争权夺利、荒淫无度之相，反映了王朝贵族社会的矛盾及其日趋衰败之势。当时皇家藤原氏一族势力强盛，仕宦不重实力，专靠出身及裙带关系。只要有一姐妹或女儿入宫或嫁与贵人，其人便可升官发财，即所谓一人得道，鸡犬升天也。因此当时一切活动，皆以女性为中心，凡女子必习和歌，通汉学，擅琴筝，方可侍奉贵人。贵族之家若生女天资不高，则雇用许多富有才艺之侍女以辅助之。紫式部之时代，此风盛行达于极点。此作者久居宫廷，耳闻目睹此种情状，故能委曲描写，成此巨著。但作者本人亦贵族出身，故其文虽能如实揭露，有时也不免表示赞善与同情。然其内容充实，技巧娴熟，文字古雅，故日本人尊此书为古典文学之泰斗也。

一九六五年十一月二日译者记

[1] 《源氏物语》分上中下三册，1980年至1983年人民文学出版社初版。

彩伞说明[1]

此彩伞乃七十余年前，先父斛泉公与先姑母湘红女史所合作，在石门湾元宵灯会中，被推为佳制。后保藏于石门湾缘缘堂。一九三七年抗战时，堂毁于兵火，此伞流落某乡人手中。有石门湾人沈君出价购得之。一九六五年冬，其子沈勋城君自德清财政局来信，告知此事，并言情愿归还物主。余受之，略赠费用，以酬其多年保管之劳。今以移赠桐乡文物馆，请代保存。惟历年太久，浆糊脱胶，难于修缮，聊可窥见吾乡当年文艺作品之一斑耳。

一九六六年立春丰子恺记于上海

---

[1] 此文手迹保存在桐乡市文化馆。原无题。此题目是编者所加。

丰子恺集

第四卷

艺术评论

人民文学出版社

丰子恺集

第四卷　艺术评论

人民文学出版社

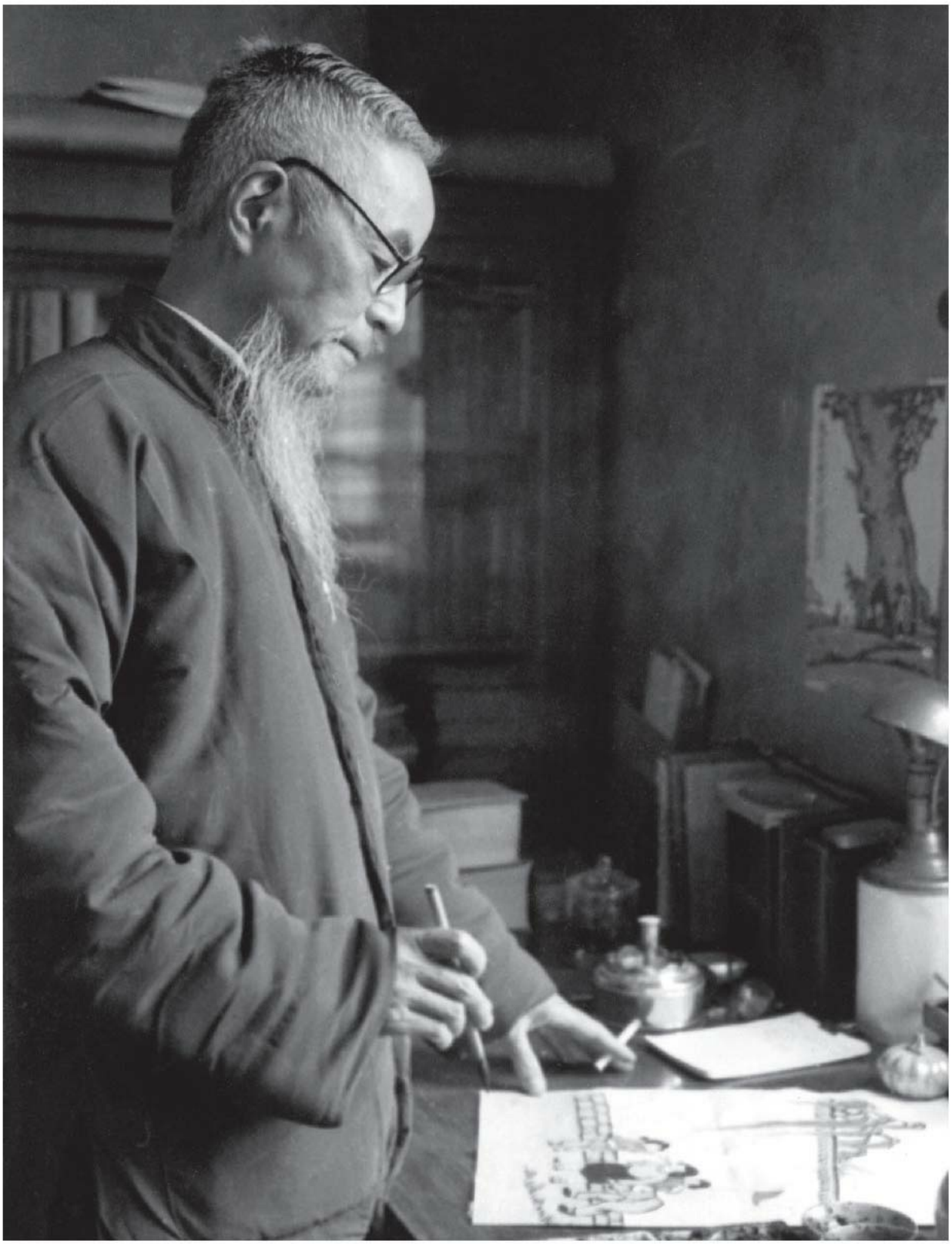
文前插图

作者像

戊午夏二月初六日攝時年二十歲
初級師範三年級
子顓自誌

1918年3月18日在杭州浙一师读书时

1926年在立达学园教绘画（左二为丰子恺）



在日月楼作画

艺术评论卷说明

此五卷，收录作者关于美术、音乐等艺术评论作品。第一卷，收录《西洋美术史》《西洋画派十二讲》《近世十大音乐家故事》；第二卷，收录《西洋名画巡礼》《绘画与文学》《艺术趣味》《绘画概说》《西洋建筑讲话》；第三卷，收录《艺术漫谈》《音乐故事》《少年美术故事》《艺术修养基础》；第四卷，收录《漫画的描法》及散篇。第五卷，散篇。

- 西洋美术史
  - 古代美术
    - 一 原始时代的美术
    - 二 古代埃及（Ancient Egypt）
    - 三 Mesopotamia〔美索不达米亚〕与Minoan〔米诺亚〕
    - 四 古代希腊（Greece）
    - 五 古代罗马（Roman Age）
    - 六 基督教艺术的发端
    - 七 中世纪的美术
  - 近代美术
    - 八 文艺复兴初期
    - 九 文艺复兴盛期
    - 十 北欧的文艺复兴
    - 十一 Baroque〔巴罗克〕时代
    - 十二 十九世纪前半的美术
  - 现代美术
    - 十三 现实派与自然派
    - 十四 新理想派
    - 十五 印象派及其后
    - 十六 德意志的现代美术
    - 十七 北欧南欧的美术
    - 十八 现代的建筑、雕刻及工艺
    - 十九 新兴美术
- 西洋画派十二讲
  - 书卷首
  - 序讲 现代画派及其先驱——古典派，浪漫派

        - 一 现代精神与现代画派
        - 二 现代画派概说
        - 三 现代画派的先驱——古典派，浪漫派
    - 第一讲 现实主义的绘画——写实派
    - 第二讲　近世理想主义的绘画——拉费尔〔拉裴尔〕前派，新浪漫派
        - 一 英国的拉费尔前派（Pre-Raphaelitism）
        - 二 德、法的新浪漫主义
    - 第三讲 艺术的科学主义化——印象派
        - 一 印象派概论
        - 二 马南的外光派——印象派的起源
        - 三 莫南的刹那的印象派——印象派的完成
    - 第四讲 外光描写的群画家——印象派画风与画家
        - 一 光的诗人
        - 二 风景写生
        - 三 现代生活表现
    - 第五讲 外光描写的科学的实证——点彩派即新印象派
        - 一 新印象派的原理
        - 二 理论的实化——点描主义，分割主义
        - 三 新印象派诸画家
    - 第六讲 主观主义化的艺术——后期印象派
        - 一 最近西洋绘画上的大革命
        - 二 再现的艺术与表现的艺术
        - 三 赛尚痕艺术的哲学的解释——裴尔的艺术论
        - 四 主观艺术运动——后期印象派与野兽派
    - 第七讲 新时代四大画家——后期印象派四大家
        - 第一家 赛尚痕

        - 第二家 谷诃
        - 第三家 果刚
        - 第四家 亨利·卢骚
    - 第八讲 西洋画的东洋画化——野兽派
        - 一 FAUVISME〔野兽派〕
        - 二 马谛斯
        - 三 特郎与符拉芒克
        - 四 勒奥尔 弗利斯 裘绯
        - 五 童根 洛瑯赏
    - 第九讲 形体革命的艺术——立体派
        - 一 形体革命的艺术——立体派
    - 第十讲 感情爆发的艺术——未来派与抽象派
        - （甲）未来派——Marinetti〔马里内蒂〕
        - （乙）抽象派——Kandinsky〔康定斯基〕
    - 第十一讲 意力表现的艺术——表现派
        - 一 表现派的发生
        - 二 表现派的特色
        - 三 表现派诸画家
    - 第十二讲 虚无主义的艺术——DADA派
- 近世西洋十大音乐家故事
    - 序言
    - 近世西洋乐坛之盛况——十大家在近世乐坛上的位置
        - 一 音乐艺术的独立
        - 二 器乐的勃兴
        - 三 单音乐的成立与奏鸣曲的发达
        - 四 标题音乐的兴行与乐剧的建设
    - 罕顿〔海顿〕

        - 一 大音乐家的初步
        - 二 流浪时代
        - 三 得意时代
        - 四 罕顿与莫扎特
        - 五 罕顿与英国
        - 六 高龄与大作
    - 莫扎特
        - 一 家学渊源
        - 二 惊人的神童
        - 三 少年时代
        - 四 贫困与恋爱
        - 五 音乐家与结婚
        - 六 杰作与夭死
        - 七 生活与艺术
    - 贝多芬
        - 一 英雄的贝多芬
        - 二 狂徒的贝多芬
        - 三 儿女的贝多芬
        - 四 狂岚的少年期
        - 五 苦恼的袭击
        - 六 《月光奏鸣曲》
        - 七 《英雄交响乐》
        - 八 永远的恋人
        - 九 对命运的战斗
    - 舒柏特
        - 一 终身的贫贱
        - 二 放浪的天才

        - 三 作曲的突发
        - 四 生活的苦况
        - 五 舒柏特与贝多芬
    - 裴辽士〔柏辽兹〕
        - 一 浪漫的全生涯
        - 二 愤怒的天才
        - 三 故乡与初恋
        - 四 横逆的成长
        - 五 《幻想交响乐》的动机
        - 六 吻尸与暗杀
        - 七 创作的欢喜
        - 八 晚年的寂寥
    - 肖邦
        - 一 哀愁的一生
        - 二 钢琴诗人的素养
        - 三 革命与去国
        - 四 恋爱与作曲
        - 五 晚年的颓唐
    - 修芒〔舒曼〕
        - 一 创作与批评的兼长
        - 二 天赐的乐才
        - 三 法律与音乐的战斗
        - 四 乐坛上的现身
        - 五 恋爱的诉讼
        - 六 如诗如花的结婚生活
        - 七 发狂、投河、死
    - 李斯德〔李斯特〕

        - 一 对于异性的磁力
        - 二 慷慨慈悲的艺术家
        - 三 幼年生活
        - 四 演奏会的开始
        - 五 失望的考验与先辈的感化
        - 六 家庭生活
        - 七 钢琴演奏家的活动
        - 八 威马尔的结实
    - 华葛纳〔瓦格纳〕
        - 一 从文学到音乐
        - 二 从伦敦到巴黎
        - 三 亡命时代
        - 四 巴威国王的宠爱
        - 五 华葛纳与尼采
        - 六 华葛纳的幻灭
        - 七 拜洛特的结实与晚年
    - 柴科夫斯基
        - 一 悲怆的音乐家
        - 二 音乐家与死
        - 三 音乐家的出发
        - 四 教授时代
        - 五 作曲上的逸话
        - 六 恋爱的失败
        - 七 自由创作时代
        - 八 神秘的结婚
        - 九 隐遁及晚年生活

西洋美术史[1]

（〔上海〕开明书店一九二八年四月初版）

---

[1] 本书根据1931年4月第3版，删除部分图例。

古代美术

一 原始时代的美术

A 古石器时代（**Paleolithic Age**）

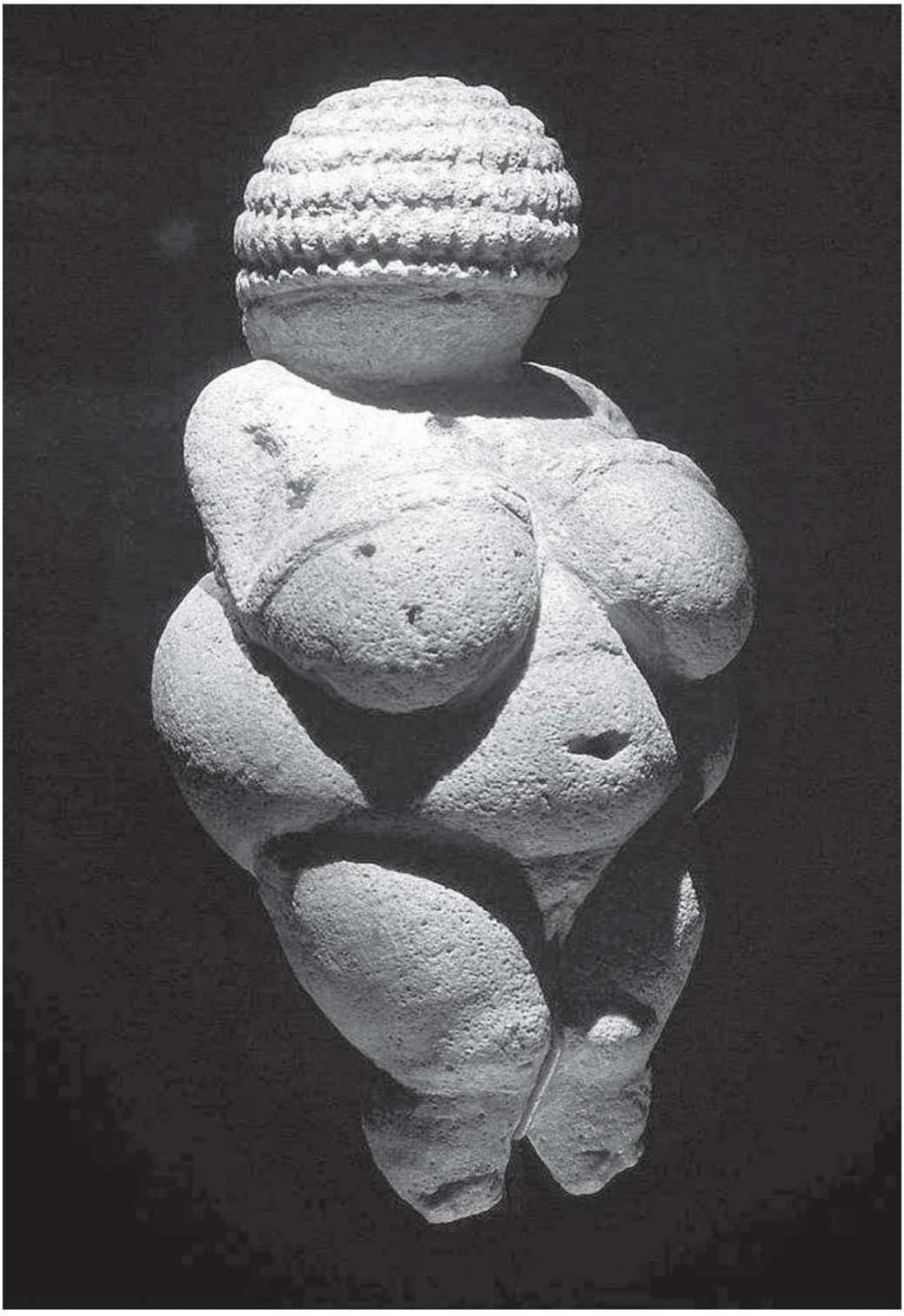
距今约五十年前，西班牙有一贵族，到其国的北部的Altamira〔阿尔塔米拉〕山地的洞穴里去探索古物，发见了许多原始时代的石器与骨器。正在收拾的时候，同来的他的少女忽然指着洞穴的暗的天井叫道：“牝牛！牝牛！”父亲向她指着的地方一看，果然有一匹野牛活现地描在石壁上。于是再向里面搜索，又发见了大小数百的兽类的画，大小皆等身，有野牛、野马、赤鹿、野猪等。画法都用木炭作轮廓，而躯体上涂以赭土或黄土。画风很像现代的新倾向的作品，趣味都极清新。

这发见引起了世界考古学者的注意。四方的考古学者群集到这地方来研究，议论。结果确定了这是世界最古而最优秀的壁画。年代虽不能判定，然其为数万年前的原始人的制作无疑。这是本世纪初叶的研究结果。于是“Altamira洞穴画”就闻名于世界。

这类的原始时代的遗物，其后又在世界各处被发见了许多。尤以欧洲中西部地方为多。在自西班牙至法国南部的山间，发见六十以上的洞穴，其中有许多与前同样的壁画。又有许多骨，角，牙，或石上的小雕刻品。其人工的程度虽很有差别，然大体是距今二万年至五万年以前欧洲的先住人种的制作。那时约当地球上的第四回（末回）冰河时代的终叶，北半球大半冰封，阿尔卑斯连山〔山脉〕自顶至麓完全冻结的时候。这等原始人狩猎巨大的野兽，食其肉，穿其皮，闲居在洞穴中，试

拿骨头，石头来雕刻，或画壁画。起初在器具上面刻一种动物的形状，渐进而为浮雕，后来就有大规模的精巧壁画与雕刻。其题材多野兽，尤多野牛，mammoth〔猛犸〕就是记述当时的生活状态的。然而表现人的形象还极少。只有在mammoth的牙上雕出少女的头，或无头无手的女体。例如下图，后人称为：“石Venus〔维纳斯〕”的全身女体，像芋艿的肥胖的立体雕刻，便是人间表现的最初。然大部分是野兽的雕刻。这等表现，大都是狩猎上的关于动物的迷信，并不置重审美的意义。

这种原始人来自何处？与后世的文化的关系是否仅限于此？我们的祖先的亚当，夏娃，科学地探究起来究竟是何时何地的人？这都是不可知的谜了。所可想象的，在辽远的太古，地球上某部分已有可称为人类的发端的存在，是确实的事实。最原始的人的遗骨，从十万年以上的太古的地层中被发掘出来。故人们用两手来制造石的器具，也可确信为十万年前后的事实。我们据这等石器为标准，推测“原始人类”与“原始文化”，而假定其前期为“古石器时代”，后期为“新石器时代”。前述的壁画，便是前期的末叶的人类的制作。



古石器时代的雕刻妇人像 石维纳斯

第三回的冰河期的末叶，人类已经能直立了。他们立刻从树上的生活下降而为地上的生活。于是向来用以步行的前肢，就改做握物的机关。他们就晓得割取可握的木片，或石头。用石敲石，使之尖锐，或扁平，以御野兽，或当作器具。世所认为最初的器具的，便是“打石”（“coup de poing”），是一条棱角尖锐的石片。从此渐进步，有石棒，石斧。到这时候人方才成为能握器具的动物，作自然界的不羁者，而凌驾一切的野兽。

第四回冰河期又来袭地球了。北半球充满了冰雪。于是有一部分人移居南方，在法兰西及西班牙地方作穴居的生活。现在我们所发见的，就是当时的遗迹。这时候人智更进一步，知于打石面用硬骨片削凿，作锋利的器具。又知在骨，角，牙上施细工，在石上装木柄，造出石刀，石镞，木弓，发明缝毛皮用的精巧象牙针。又知在器具上施薄肉雕〔浅浮雕〕，在洞壁上描画。这等制作中的某几件，偶然留存到今日，惹起今日的考古学者的钻研与议论。

B 新石器时代（**Neolithic Age**）

我们又看出比古石器时代更进一步的文化状态中的人种的遗迹，就名之为新石器时代，大约是一万年以前的太古。新石器时代的石器，比古石器时代的形状更整，更光滑。石面知用砥石磨平，又作出锐刃。这时候有用燧石片做成的斧，小刀，锯，凿。又有木造家屋，舟，桥。其最代表的，是现今还遗存着的瑞士地方的“木筏屋”（“pile dwelling”），即为防敌而建的水上的家屋。这时候木器也渐发达。他们又知伐取巨石来作建筑材料，但石造家屋还不能出现。

石器，木器以外，陶器的初步在这时候也有了。现在我们常常发掘当时的用火烧过的陶制的食器。牧畜，农耕，网，钓，纺绩，织物，编物，次第发达，社会生活随之而进步起来，政治组织，阶级制度等也出现了。这时期的终了的一特色，便是“巨石建设”。即在西班牙东方沿海地方，英法地方，自非洲至埃及地方，西亚细亚地方，曾发见当时的巨大的石材的建造物。那是极简单的玩具的积木似的石的排列或构成。在英法地方，曾发见环状排列的巨石柱，大概是部落的酋长的墓，或神圣的纪念地，行祭祀的地方。或者，也许是跳舞，音乐，竞技的地方。

这文化程度的民族的雕刻与绘画如何呢？现在可考的只有陶器上的极幼稚的原始的纹样。因为这时代是雕刻绘画的人种的传统绝灭，而偏于石器发达的时代。然他们渐次发明铜器，金银器，渐入历史的时代。在文化的黎明期，欧罗巴的大部分人还在新石器时代的梦中。发源于中央亚细亚的人种南降至印度，东流至中国，已有很可观的社会组织，建筑器具，以及雕刻，绘画，诗歌，音乐的发达。由此更进，就成为巴比伦，埃及。尤其是埃及，在五六千年前已有压倒世界的造型的文化。据最近的学说，竟谓中国，印度文化未开时的墨西哥的太古文化，以及以巨石建筑为主的新石器时代后期的文化，都是埃及的先进文化的余映。所以我们研究古代美术，非先去访问太古的宝库的尼罗河流域不可。

二 古代埃及（**Ancient Egypt**）

A 金字塔时代（**Pyramid Age**）——古王朝期

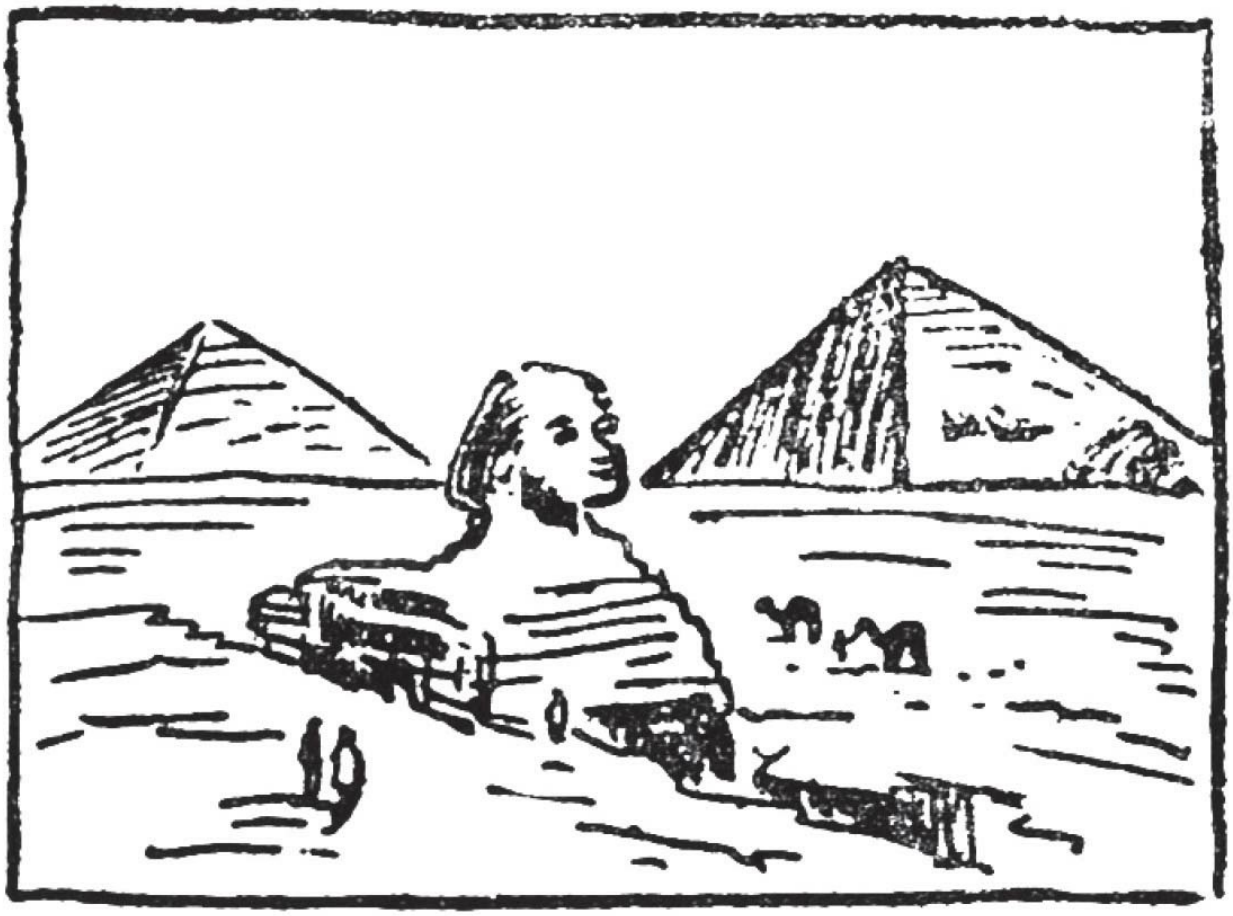
现在我们要来访问石器时代以后的人类最初的文化地金字塔与史芬克斯〔斯芬克司〕的国了。

在大沙漠的烈日之下眺望这三座摩天的怪异的大金字塔的人，谁也

要立刻想起：什么人，在什么时候，为什么缘故，而筑出这奇怪的东西？这是四千年前这地方的王者生前自己建造的墓。然这不是一人的一时的事；有长久的历史与文化的成熟为其背景。

原来埃及的三角洲（Delta）地方，至少是七八千年前已有人类居住，经过古新两石器时代的生活的。埃及统一，建都于这金字塔所在的Gizeh〔吉萨〕的附近地方，即历史家所谓第一王朝，这大约是五千数百年前（B.C.3400）的事。这时候文化已非常发达。其最代表的，是第一王朝的初期的牙雕，Abydos〔阿拜多斯〕的古坟中所发掘的“某国王肖像”（这像现藏大英博物馆〔不列颠博物馆〕）。这是三寸高的小品牙雕。颜面的写生程度已非常进步，可称为最古的realism〔现实主义〕的表现。

然埃及艺术的跃进的真相，在于金字塔的构筑。埃及人夙有葬死人于穴中的习惯。起初只是埋在土中，后来宗教思想发达，为祈愿死者的复活与永生，他们把死者的生前的爱物，奴仆，或代用的偶像一并附葬，于是坟墓的构造扩大起来。渐渐在内面筑暗道，棺室，在上面筑坛状的隆起物，这便是金字塔的出发点。其作梯形的，就是Sakkarah〔萨卡拉〕的梯形金字塔，其作斜面的，就是Medom〔美杜姆〕的金字塔：为最古的金字塔。后来渐渐造出上述的三大金字塔。



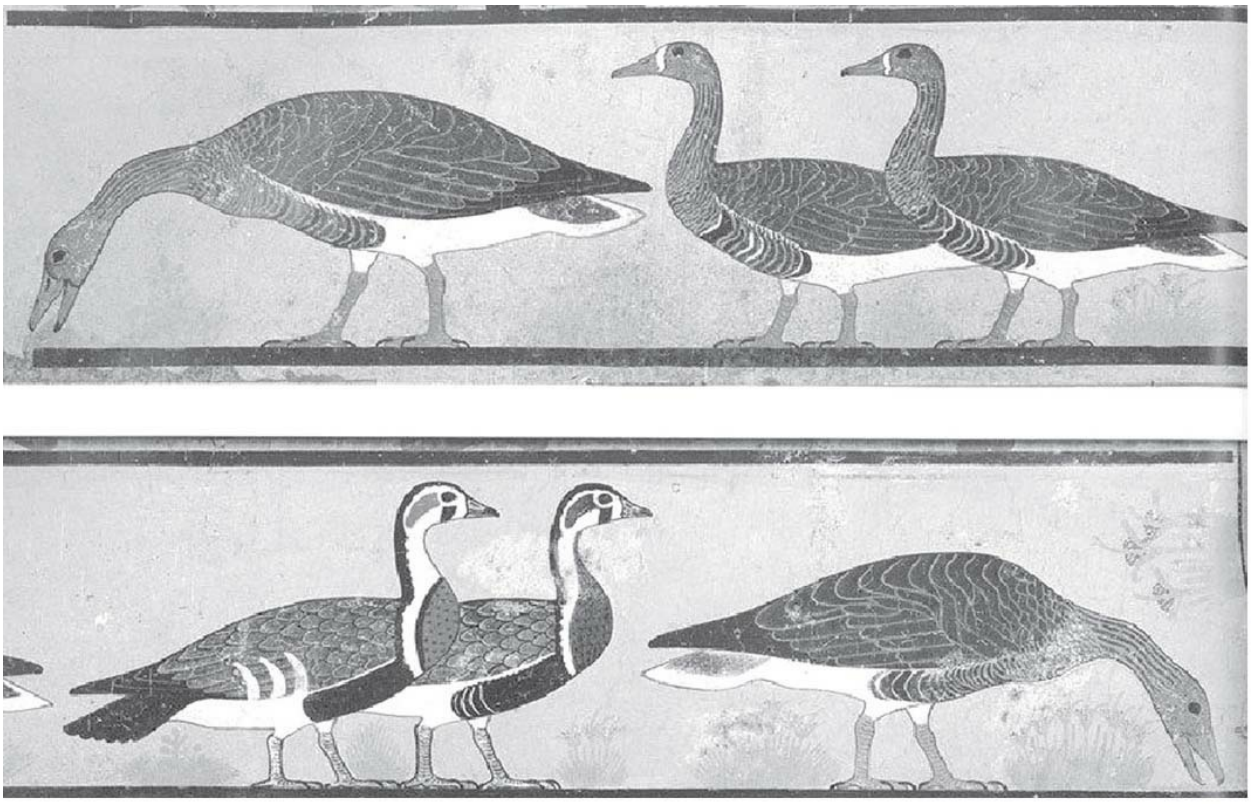
金字塔与斯芬克司

现在的三大金字塔，是第四王朝的王者的墓。埃及艺术最盛的第四王朝的诸王，建都于Menphis〔孟斐斯〕，生前各在其地自建坟墓。三塔中最大的是Khufu〔胡夫〕王的大金字塔。高四八六呎，一边长七七五呎，为自来世界最高大的建筑物。用二吨半的平均重量的石头二百三十万条，由十万人在二十年间作成。构造非常精密，分寸不差，其技术与知识凌驾五千年后的今日。王的棺，置在这塔内部中央的小暗室中。邻近稍较小的二塔，是其承继者Khafre〔哈夫拉〕王（高四五〇呎）与Menkaura〔门卡乌拉〕王（高二一五呎）的墓。塔旁各有群臣的墓，及供王像的寺院。第二三两塔旁有奇形的巨像，抬起了头而蹲着的，便是“史芬克斯”（Sphinx）。这是石雕的男头狮身，前脚长五十呎，体长

一五〇呎，高至七〇呎。不明何人何时所作。有一说是Khafre王造的太阳神像。又说金字塔为王者的墓，同时也为太阳神的象征。

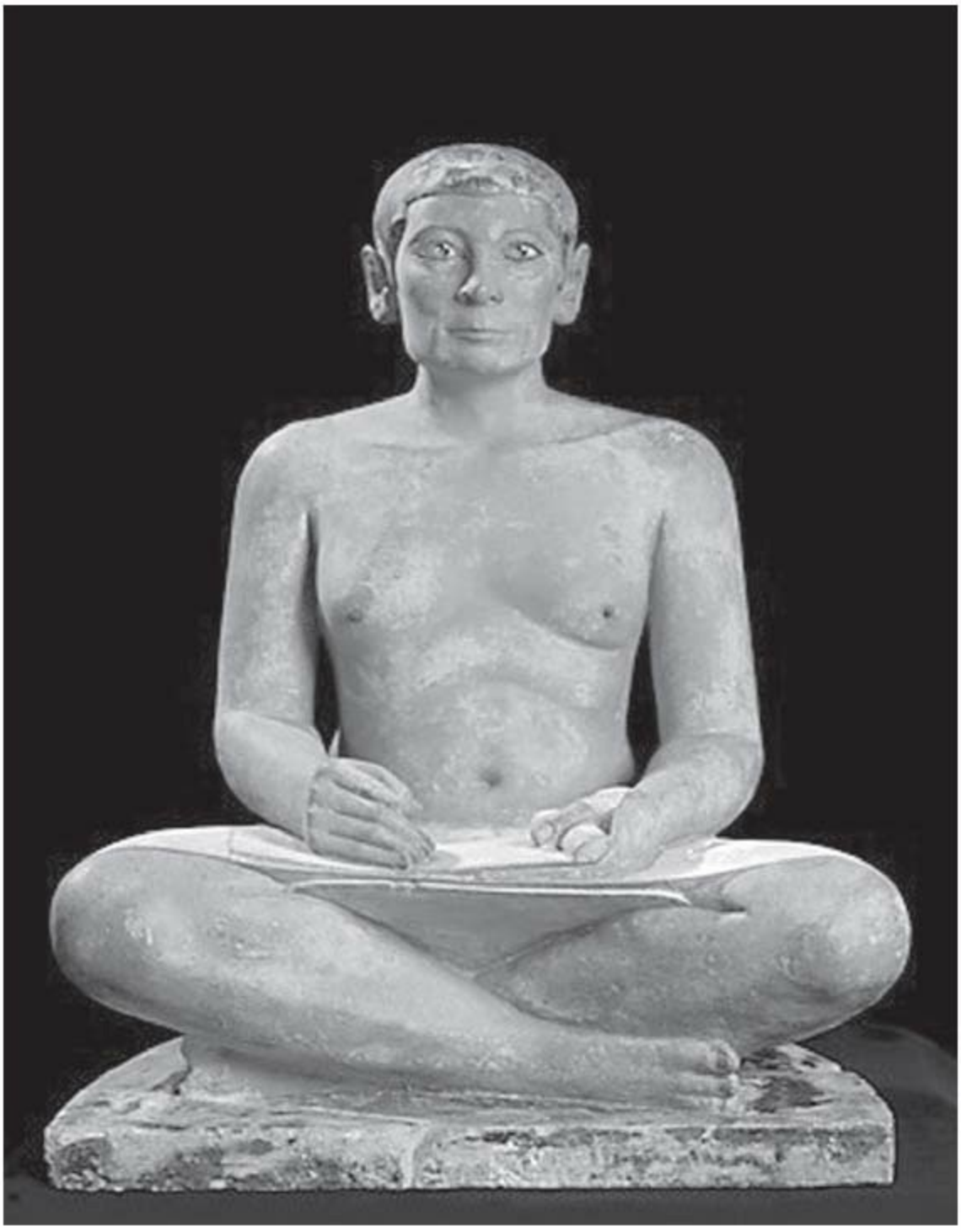
埃及当时贵族的生活，我们不难由此想象。他们对于死后的事都如此顾全，其生前的求生活的快美，可想而知了。据说当时的住宅，器具，非常讲究。小匙上也必施装饰，他们最欢喜的图是莲花。家具的脚，雕成狮子，牝牛的肢体形。天花板上描写美丽的鸠，蝶。他们使用纯金地上嵌玻璃的酒瓶，注酒于七宝灿烂的玻璃杯中；在紫檀象牙的雕箱上，施以通明的宝玉，与香气猛烈的香水，香油。

壁画是对君主（死者）的供献物，又生活的说明图。画法比较后世甚为幼稚，其平面表现的不惯，与远近法的错误，使观者发生奇异之感。唯动物的表现非常写实的，极有生气。尤以前述的Medom金字塔中发见的《家鸭图》为最有名。这画轮廓明快，色调鲜美，使人联想东洋画，为最古的最优的绘画。



埃及最古的绘画 家鸭图

然当时的代表的技巧的发挥，是肖像雕刻。在石刻或木刻上施彩色，嵌宝玉以为眼，神气生动。其最著的，是金字塔旁的寺院中的诸王的像。颜面的写实的功夫，竟与后世写实派相去不远。第二金字塔的建设者Khafre王的像，为背着张翼的猛鹰的闪绿岩的造像，最为雄伟。此外还有现今保藏在美术馆中的，有村长像，书记像，合奏，步兵，船夫等。书记像写实功夫极深，现藏在巴黎的罗佛尔〔卢佛尔〕（Louvre）美术馆中。



古王朝时代的石雕 书记像

要之，金字塔时代（古王朝期）的埃及艺术，以金字塔及其附属的群臣的坟墓的艺术为主。三大塔的规模与技术，永为人类的初步的纪念

物。其附属的雕刻及一切小美术品，均实证着人间的可惊的表现力。然埃及到了第六王朝（B.C.2500）终，掩没于混沌的浓雾中，国家解体，小雄割据，外敌侵入，变成无政府的状态。到了第十一王朝（B.C.2200），国又安靖，自此至新王朝，称为“中王朝”（B.C.2200—1600）。其间对于古王朝的文化传统，有根本的改革，尤其是艺术面目一新。然只有第十二王朝有遗物，且没有像金字塔时代的雄伟的风姿。第十二王朝的诸王，自Menphis迁都于尼罗河沿岸的Thebes〔底比斯〕，就以这地方为中心，起造许多的大建筑。以后不仅筑坟墓，又在郊外建巨大的石像，高者达四五十呎。但今日差不多悉已崩坏破灭，只留巨头，胴体（torso）或浮雕遗留在各博物馆中，这等雕工很精巧，为新王朝技术的先驱。到了第十三王朝，东方的异民族Hyksos〔喜克索〕侵入，变成所谓“牧王时代”（“Pastoral Kings Age”），埃及的传统一时陷入于混乱状态。

B 帝国时代

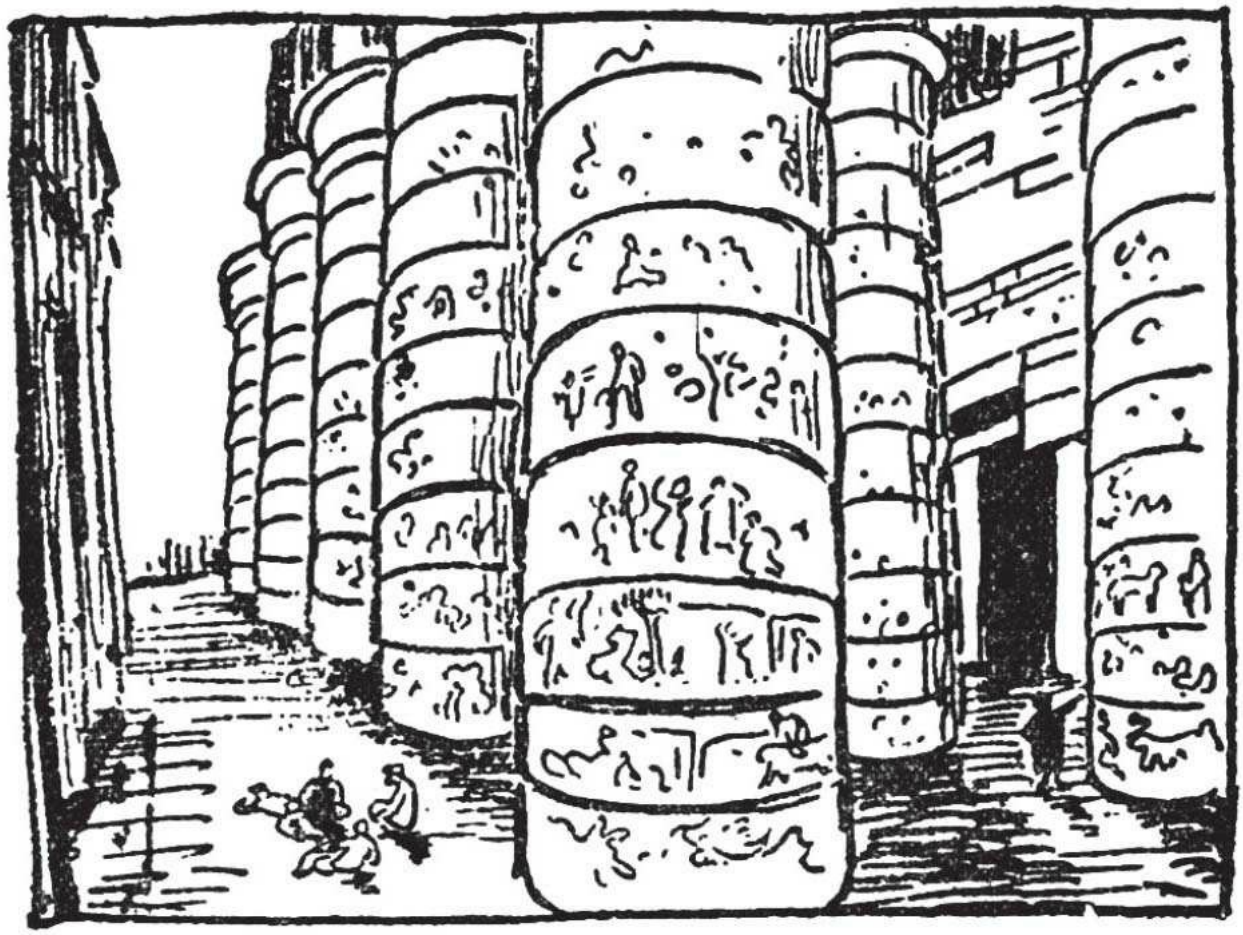
做了金字塔史芬克斯的古王朝的梦之后，我们现在要从开洛〔开罗〕（Cairo）溯尼罗河五百哩，来看Thebes东岸的新王朝的遗迹的Karnak神殿〔卡纳克神庙〕了。

一根柱头顶可容一百个人！这样的大柱并列百数十根，支住高的殿堂的屋梁！

四千数百年前，这国的王法老（Pharaoh）把其帝国的富强凝结在这建筑中。现今虽已梁折，壁倒，非复故态，然追想昔日的盛观，尚可使人茫然自失。

Hyksos民族受牧王的支配，在约四百年后的第十八王朝

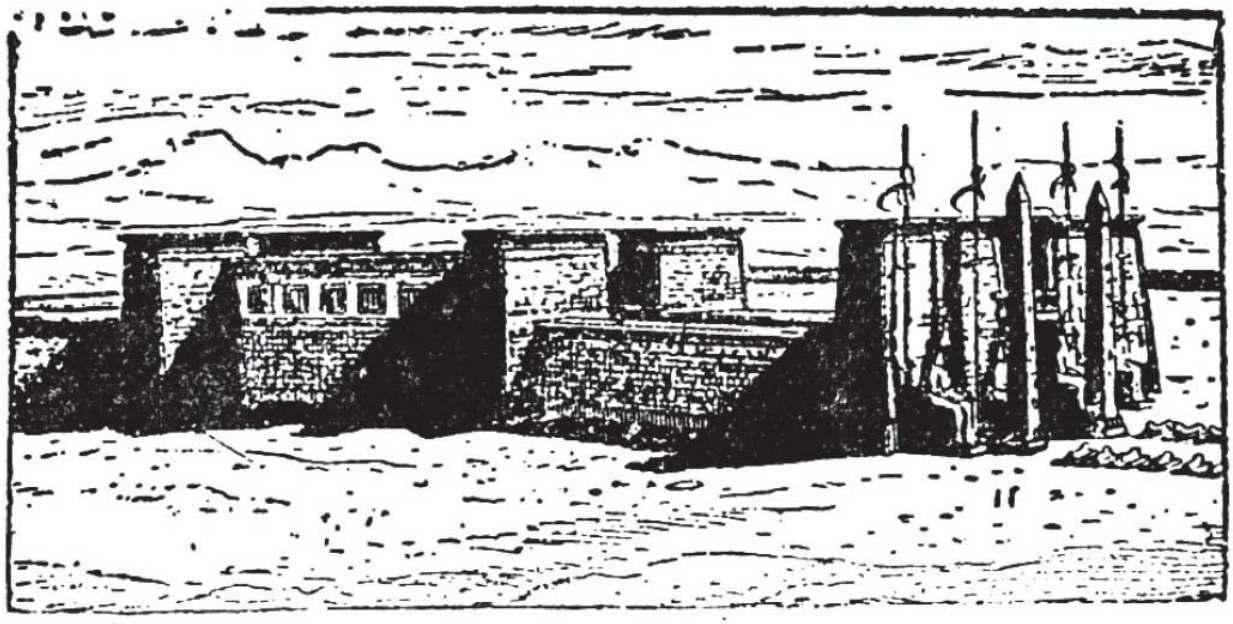
（B.C.1580），埃及再兴的时代来了。尤其是Thotomes〔吐特摩斯〕三世的攻略国外，埃及忽一跃而为世界最强的大帝国。版图扩张，国力富强，因之文化也达于高调的极点。法老专制地支配国土人民，力谋他自己的现实与死后的生的充足，故王宫，神殿，与坟墓，为当代生活的结晶。Karnak神殿便是这等大帝的经营之一。这是建筑史上最壮大的盛观。这不是一代的帝王的专业，Thotomes大帝把古来的圣殿扩大规模，历经后代帝王的数百年间的修补而完成。现在我们试想象Thotomes大帝的参拜的光景：



卡纳克神庙的巨柱

埃及的晴天，朝阳闪闪地流动的时候，大帝盛装出宫，从映着阳光

的尼罗河乘舟赴神殿。殿门外的两侧，有象征门卫的数百只巨大的羊身史芬克斯俨然地对蹲着。棕榈的绿荫落在它们上面。忽然有高数十丈的如山的石门（pyron）当面突立。上面画着驱马追逐西利亚军的勇武的大帝的功业，金彩银泥，又施青赤，灿然眩目。门上有高的旗杆，杆尖飘着旌旗。门前左右分立两座摩天的大方尖塔（obelisk），和一对大帝的肖像，一对巨大的史芬克斯。方尖塔上用象形文字刻着大帝一代的伟迹，施以色彩，且尖端装有白金，使映射太阳的光。



埃及神殿想象图

大帝禹步而入。门内左右分列数重武装的将军。周围是无数巨石的柱廊，中央供着贵族们的贡献物，最高贵的大瓶的香油，盛金堆的象牙箱，伟大的牲牛，美装的骏马。含着满足的微笑的大帝又徐徐地走进第二重门。内庭柱廊与第一石门内全同，唯雕着极华美的浮雕，表明大神赞美的光景。其次是以巨柱林支住屋梁的幽暗的大hall〔大厅〕。这真是可以夸耀当代建筑的伟观！直长约三百呎的长方形中，一百三十六根柱作十六排分列着。特别是中央二排的十二根柱，高约一百二十呎，其

莲花柱头的面积，可容一百个人。柱都用最硬的花岗石积成，上面横着的桁，水平的屋梁，都用巨石构成。这等上面完全涂金，刻出细致的浮雕，施以鲜美的色彩。其庄严壮大，实在言语不足以形容了。大帝由许多僧侣引导，走进里面的殿内。这全是暗室，大帝与僧正以外，任何人不得入内。大帝被大僧正导入此室，忽然神秘之感袭其全身。这里面有黑的闪绿岩雕刻的三体的神秘神在朦胧的灯光中立着。大帝向神鞠躬，隐隐地陈说他的祈祷的言词。

这里的古代大建筑，不止这神殿。广大的平野中，还有许多高大的方尖塔，记载着四千年前的埃及的历史；无数的史芬克斯与石壁，Karnak向南绵亘数里，直至Luxor〔卢克索〕神殿。这神殿是第十二王朝的遗迹，亚美诺斐斯三世（Amenophis III）所建。从Karnak至此的大史芬克斯的行列的连续，是世界无比的壮观。

不要只管在这种大神殿的迷路里低回惊叹了！我们还要渡过尼罗河，到西岸去访问死者的世界——“王墓的谷”（“Valley of King”）。

渡河后再向西步行一二哩，途中有高八十呎的巨像，——Amenophis三世的肖像一对，左右对立。据传说，这一对石像在月夜会交谈的。石像的近旁，有亘数里的起伏的山谷，就是“王墓的谷”。在这些削壁与深渊之间，新王朝前后历代的诸帝及后妃正沉酣于万古的长梦中。这等墓的发掘，是埃及研究的最大的兴味。就中Tutank-Amen〔吐当阿门〕帝的墓的发掘，便是最近的二十世纪的大事件之一。

Tutank-Amen是第十八朝最后的王帝。自提倡一神教的革命帝亚美诺斐斯四世以来，埃及势力衰颓，努力挽回这颓绪的，便是这Tutank-Amen帝。久无新奇的发见了的“王墓的谷”中，于一九二二年之秋忽被英人找出了Tutank-Amen的墓门，认出了“Tutank-Amen”的象形文字。立

刻飞传电报于世界各地，研究者麇集，新闻杂志上充满了这记事。这墓门为长方形坑口。由石级下降，为广廊，左右石壁上描着色彩鲜美的，帝的死后的世界的生活。廊底为用水门汀〔水泥〕固封的壁，盖着严重的帝室的印章。发掘者仔细将壁掘破，里面一室，陈列着惊人的贵品：发达到极度的埃及的工艺品，诸外国的贡品，帝生前的爱用品，玉座，贵重的杖，箱，衣装，装金与大琥珀的靴……大小重品无数。又有一对木雕的王的肖像，风貌如生。更内面一室，也充满金银宝玉，中央安置着王的石棺。此室内面周围涂金，描着神圣的壁画，又放着所谓“死者的书”的贵重的书卷。石棺极大，四周施华丽的彩色，盖上有隆起的王的肖像的浮雕。石棺中又有一人形轮廓的木制小棺，全部涂金，施彩，描着鲜美的肖像。开木棺，有王的死体施了木乃伊工程，包裹了数百呎的长白布而躺着。

这等宝贵的遗物，今已分运到开洛及世界各大博物馆中去保藏了。这不过当时埃及文化艺术的一端而已，然而其极高调的生活表现，已足使后人惊叹了。

要之，新王朝时代的形成表现，比古中两时代大为发达，其在本质上，对于古王朝并未有新的发展，不过在mannerism（守旧主义）外形上加了些可惊的壮大，华丽，复杂与洗练罢了。故后期的制作，都缺乏独创的生气与魅力，且时有非必然的无意义的表现。然而在这埃及美术中，含有西洋美术的本流的主要分子最多，美术经过了埃及而繁荣于希腊。被称为“艺术的母胎”的巴尔推浓〔帕提侬（神庙）〕（Parthenon）的建筑，斐提亚斯（Phidias）的雕刻，要不外乎是埃及艺术的传统所养成的。故埃及对于后世的文化艺术，有最重大的意义。

三 **Mesopotamia**〔美索不达米亚〕与**Minoan**〔米诺

亚〕

A 自古**Babylonia**〔巴比伦尼亚〕至**Chaldea**〔迦勒底〕

游伦敦大英博物馆〔不列颠博物馆〕或巴黎罗佛尔〔卢佛尔〕博物馆的人，走进其巴比伦亚细里亚〔亚述〕室的时候，一定吃惊于其中的奇怪的巨像。大英博物馆中的人面大牡牛，尤为奇观：背有长翼，腿有五条，高一丈余，狞恶地俯视游客。旁边还有生翼的裸体巨人作同样狞恶的相貌而立着。这是什么东西呢？这是距今约二千六七百年前亚细里亚（Assyria）王Sargon〔萨尔贡〕宫殿门口两侧的守护神。其所以有五条腿者，是要前方与侧方均好看而特设的。这里面还有许多巴比伦亚细里亚的发掘品。其中石浮雕《大王的狮子狩》，描写最为活跃，为最有名的古雕刻。还有极豪壮的大狮子像，皇帝像，记录着当时的生活状态与军事的威力。

美索不达米亚地方，与埃及同样，在七千年前的极古时代已有住人。当时有Sumer〔苏美尔〕民族，不知从何处来移住于此，用烧砖建简朴的家屋，又造象形文字。这便是美索不达米亚文化传统的源流。当时的遗迹中发见的银瓶，为世界最古的银器，瓶上刻着狮子头的鹫。这图为当时的王者的象征。后世欧洲用猛鹫和狮子象征帝王的强勇，实本于此。后来俄，德，英，美诸国，就用这图为军国的帝国的徽章。其次有沙漠附近的Akkad〔阿卡德〕游牧民族与Sumer民族合并，就建设继承这文化的古巴比伦国。当时的雕刻的代表作，有Naramsin〔纳拉姆辛〕王的石标（存罗佛尔博物馆），巧妙地描写着征服敌人的王的肖像，为现今世界的杰作之一。

亚述王宫的人头五足牡牛的神

古巴比伦势力与文化迟滞不进的时候，在美索不达米亚的中流Nineve〔尼尼微〕附近又有一种族崛起，于三千二百年前征服巴比伦，

威振于地中海畔及亚洲西部。纪元前六〇〇—八〇〇年间，又征服埃及帝国，独霸当时，这就是亚细里亚帝国。他们是精悍的征服主义者，故其生活与表现都属军事，猛兽，宗教事项，及勇敢强健的性格。然其文化的内容，概出于古巴比伦，异于埃及的华丽洗练，而有简素刚健的特色。当时的首都Nineve，有广数里的美庭园，与壮丽的宫殿，宏壮的寺院，用二重的厚壁围绕着，《旧约》圣书中赞美其伟大，有“费三天的旅程”的话。总之，亚细里亚的雕刻，题材与手法均极简素刚健，这点在历史上可谓无双。

然这大帝国的最后也来到了。新兴的沙漠民族，于纪元前六〇六年崩坏尼耐凡〔尼尼微〕的帝都，建立Chaldea帝国。其王虐待旧约民族，攻陷耶鲁撒冷，实为当时的雄主。这王扩充巴比伦的都，施以极华丽的装饰，又筑世界的谜的Babel〔巴别〕塔，供奉王的守护神于这极高的塔上。这等遗物，最近被发掘，皆可证其真实。然这个帝国，不久也亡了。于是美索不达米亚的文化传统，复活于波斯，更渡爱琴海而流入希腊，复再入Byzantium〔拜占庭〕帝国，而注入近代欧罗巴文化的主潮中。但我们在赴希腊以前，先须到埃及与希腊中间的Crete〔克里特〕岛去一访。

B 自**Crete**至**Mycenae**〔迈锡尼〕

最近在希腊南部土中发掘一只黄金杯，上刻精妙的野牛图，充满于现代的优美与洗练。现藏雅典博物馆中。

这是在三千数百年前的文化中心地Crete岛上制造的，输入于希腊，长埋在希腊南部的土中，至今才被发掘的。Crete在爱琴海中，为希腊与埃及间的桥梁，在现在是一无名的孤岛，何以当时有这样发达的文化与艺术呢？真使人惊奇不置！

距今五十年前，德国Schulimann〔谢里曼〕博士，说荷马（Homer）诗《伊利亚特》（《Illiad》）中所歌的三千年前的Troy〔特洛伊〕都不仅是传说，必有实在的古迹。就费许多金钱与时间，去发掘传说的Troy。果然不仅发见Troy战争的遗迹，又发见新石器时代以后数千年间九次兴废的重要都市的遗迹。在大的壁与门之间发掘出一万六千个金玉的指环，以及许多金银七宝的装饰物与武器。这不但是埋没了的文化的再生，又是向希腊文化的先驱者。他又发掘攻Troy的希腊王所葬的南方希腊的Mycenae附近，又得许多贵重的装饰品，武器。他死后，许多考古家继其遗志，又在附近的Tillins〔泰林斯〕地方发掘出许多古迹。

这黄金杯就是在附近的Vaphio〔巴菲沃〕地方发见的二杯之一，世称为珍物中的珍物。这文化果自何而来？据英人爱文斯考究，连结Troy与Mycenae的爱琴海的文化渊源，确在于Crete岛，自一八九四年以来，他常在这岛上探索，发掘。这不是徒劳，他终于在那里探得了希腊神话中有名的“怪牛”（“Minotaur”）的居城“迷宫”（“Labyrinth”）的实迹，解释了五千年来的谜。那地方就是旧都Knossus〔诺萨斯〕。许多鲜丽的壁画，巨大的“怪牛”的图就在其中掘得。又在室中发见许多鲜明美形的瓶，象牙雕的小女神像（现藏波士顿博物馆），蜂腰长裳，宛如现代妇人。

要之，Crete文化的特色，是最美的装饰美术，浮雕，象牙嵌等。而Fresco〔壁画法〕（一种胶画法）壁画，面目尤新，为绘画史的第一步。——教希腊人以感觉美的诱惑的，实在是这个Crete民族。倘然没有介绍埃及文化于希腊的这民族，希腊人的艺术世界恐怕不会开展的！Crete放射其文化的光于爱琴海中与海岸，历数千年。至希腊的独利亚〔多利亚〕（Doria）民族来侵，遂于纪元前六七百年间，全都消灭于

黑暗中。于是“文化之母”就移居到希腊半岛去。

四 古代希腊（**Greece**）

A 最古时代（**Archaic Age**）

四千年前，埃及，亚细里亚〔亚述〕，爱琴海文化炽盛；然欧洲尚在长夜的黑暗中，仅为新石器时代的民族的屯居地而已。其时中央亚细亚的原始民族逐羊群而西南行，流入这极乐园的希腊半岛。他们立在橄榄薰香的高丘上，眺望飘渺的地中海水，和水中的如画的大小诸岛，不堪惊喜而狂叫，他们就在这半岛上住居了。这种自高原下降的游牧民，具有泼辣的新兴的气与力。不久占有全半岛，支配Crete〔克里特〕与爱琴海，文化开始发展。所谓Troy〔特洛伊〕大战，便是这等民族的战争。这Archaic　Greece〔古代希腊〕的文化发展，便是欧洲的白色人种的最初的胜利（archaic就是“开始”的意思）。

移住于希腊半岛的民族，不止一种类。最初为独利亚〔多利亚〕（Doria）种，其次为伊奥尼亚〔爱奥尼亚〕（Ionia）种，又次为其他诸种。各据一方而立国。伊奥尼亚族的雅典（Athens）人，独利亚族的斯巴达（Sparta）人，为其代表的人种。对于斯巴达人的刚健与军国的气质，雅典人的高雅而显扬文化的光辉，为永垂于后世的特色。在时代上，独利亚文化较伊奥尼亚为古，试看其建筑式样，便可察知。

在牧王时代，一般的住宅，主用晒干砖瓦简单造成，在都市中央建神殿兼王的宫城，供极粗野的木雕神像。纪元前六世纪顷，忽然进步，创宪法，殖产业，通贸易，建筑的发展尤盛。因为当时希腊全土以Zeus〔宙斯〕神为中心的宗教思想发达，祭政一致与运动竞技非常普及，因之神殿建筑忽呈空前的隆盛。曾出现于尼罗河岸的大石造建筑，

今又在这半岛上象征这新兴民族了。初用花岗石，后造出极美丽的大理石建筑。像Delphy〔德尔菲〕的阿普洛〔阿波罗〕神殿，是其最古的遗物。这等建筑式样的特征，是神殿外侧围以美丽的石柱廊，柱上有所谓“独利亚式”柱头。

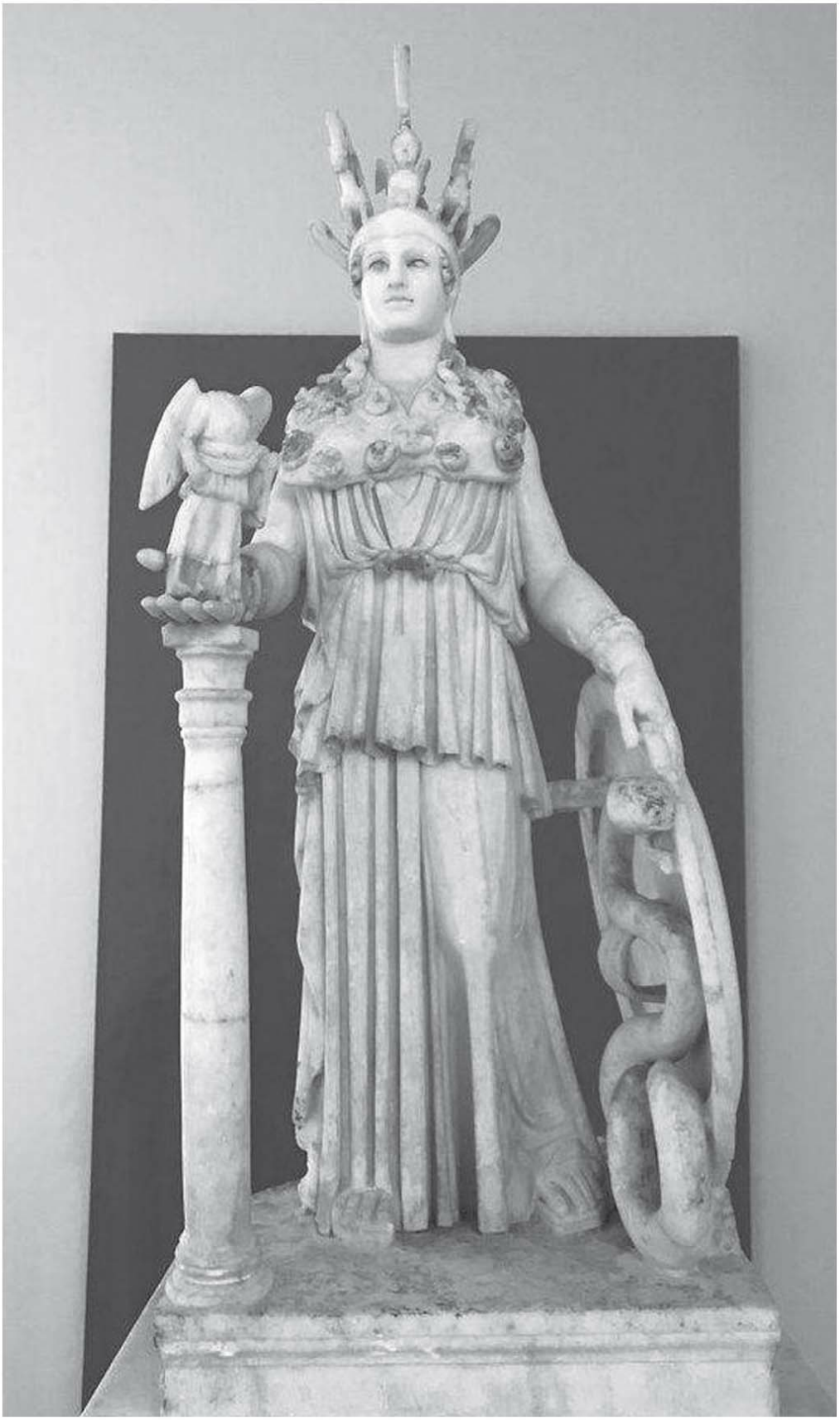
这建筑的发达引起了雕刻的大进步。原来这国有特殊的神的观念与体育竞技，故裸体的观察与表现的机会很多；又有特产的大理石，这等都是促成雕刻的发达的。附近的Pentelicus〔彭特利库斯〕地方，产世界最优的大理石。纪元前六世纪顷，希腊雕刻长于柔软的女性的肉体的表现，所谓Archaic Smile〔古风微笑〕的神秘的表情，——含有与埃及的史芬克斯，日本的推古[1]佛，达文起〔达·芬奇〕（Leonardo da Vinci）的《莫那理硕》〔《莫娜·丽莎》〕（《Mona Lisa》）同样的神秘——尤为其特征。其遗物现藏世界诸博物馆中者，多立像，两腿作筒形，不能分开。还有传称为当时雕刻家Arkermos〔阿克摩斯〕所作的有翼的胜利女神《尼侃〔奈基〕像》，两腿分离作飞跃的姿态，为雕刻史上的一进步。

其后入了纪元前的六世纪，已脱出archaic而为独利亚式艺术成熟的时代了。这时候国运勃兴，神殿的营造最为隆盛，雕刻随之而发达，比较其次的黄金时代，还是这时代的遗品为优。在雅典发掘的许多女神像，是其初期作品。这等像色彩鲜美，颜面丰丽，archaic的特色最著。

其他品评为最优的，是在罗马发掘的Aphrodite[2]祭坛的台的三块浮雕石版。中央一块为两nymph[3]扶着Aphrodite，左右两块为吹笛的裸体女。其裸体表现，尤为精美。

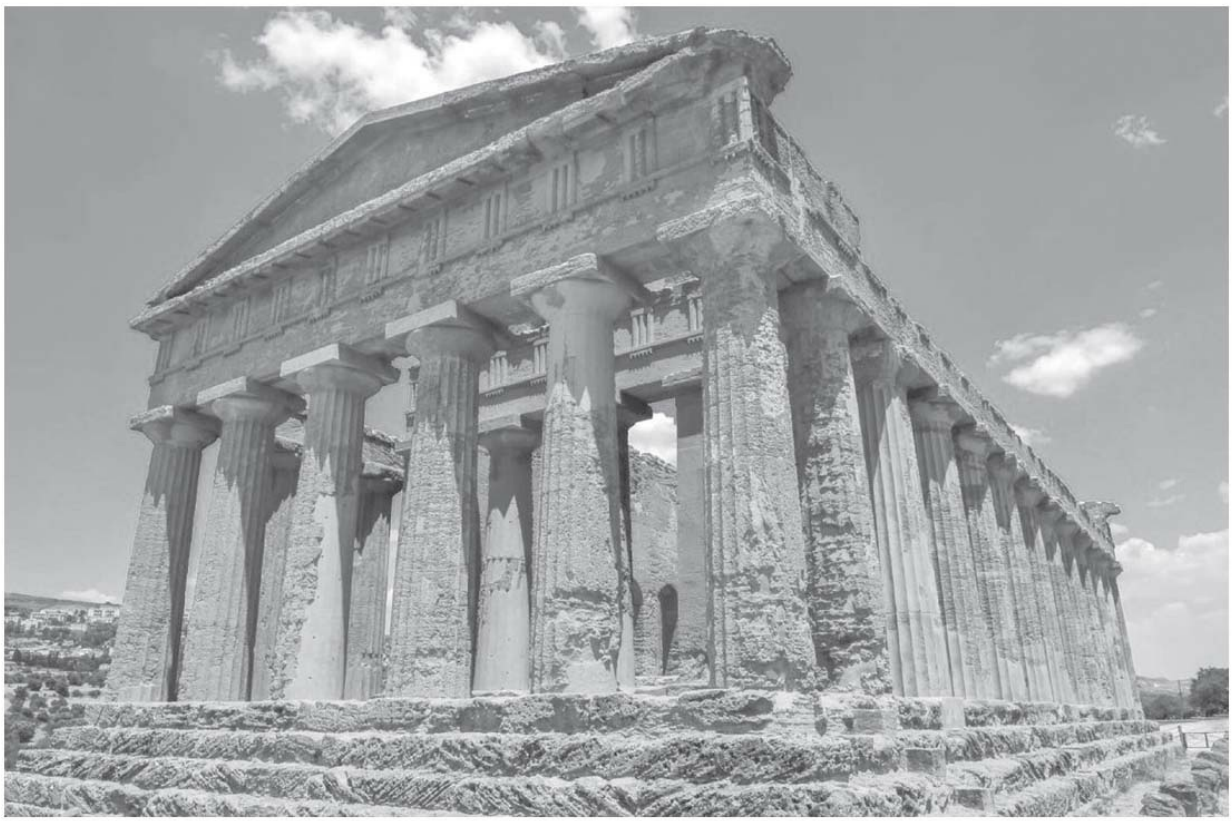
B 黄金时代（**Gold Age**）

头上戴了黄金冠，右手持长枪，左手持盾的武装的女丈夫，——这神话中的雅典乃〔雅典娜〕（Athena）女神，是雅典市的守护神。在这女神的守护之下，希腊联盟国制胜了波斯军侵入的长久的苦患。当时在大政治家Perikles〔伯里克理斯〕的治下，雅典起空前的隆兴。其第一经营的，是先年被波斯军毁坏的卫城（acropolis）的构筑，尤其是雅典乃女神的神殿营造。这时候雅典借战胜的余光，握全希腊的经济权，不但集全国之富，又极度地集中全国一致的民主的共产精神，于是复兴的气象澎湃于全都市了。Perikles决心先把国力凝集于这卫城的完成，于是世界的心脏的，最美的圣城出现了。



帕提侬的雅典娜

卫城在雅典中央的丘上，四周围石垣。石门内右面为胜利的神殿。直入为广大的柱廊。柱廊内面，就有名匠Phidias〔菲狄亚斯〕所苦心建造的雅典乃女神的铜像。像高七十呎，长枪尖端的金光，在远处的海面都可望见。再进为卫城的心脏的心脏巴尔推浓（Parthenon）神殿〔帕提侬神庙〕，这神殿的崖下，为剧场。



帕提侬神庙

巴尔推浓是雅典乃神的本尊所祀处，为当代第一雕刻家Phidias，建筑家Ictinos〔伊克蒂诺〕的心血的结晶。全部用大理石造，围以柱廊，前后各八支，左右各十六支。本尊雅典乃女神镇座于中央。这建筑的一

切点都象征着希腊的黄金时代，由优美与力合并而完成，为美术史上空前的杰作。全体的形，具有建筑美的第一条件的proportion〔均衡〕与安定之感，而支柱屋脊的巨柱列，正是Hellenism〔希腊主义〕的结晶。且从各方面看，全无缺点。石的接合的技术，最为精美，不用水门汀〔水泥〕而密接在台石上，分毫不差。全体所饰的雕刻，均表示着爱琴海文化的达于顶点的完成。

可惜这卫城，后来做了土耳其兵营，大部分被毁伤；巴尔推浓被火药所炸，现今只剩柱列的一部分了。残留着的雕刻，前年为英人夺去，热情诗人拜轮〔拜伦〕（Byron）为之慷慨悲叹不置。我们如欲瞻观，可去访问大英博物馆〔不列颠博物馆〕的爱琴室。里面陈列着许多可惊叹的浮雕的frieze〔檐壁〕。

看了这些frieze以后，出前室，就见《雅典乃处女》的大立像陈列着。全部为黄金与象牙，连台高约四呎。这是Phidias自己的苦心的制作。现在其模造品在各博物馆均有陈列。

当时第一大雕刻家Phidias，是纯粹的雅典人。其父长于美术的技巧。他起初与弟同学绘画。后从师学雕刻。其知名于世，实由于Perikles的命造卫城。他的遗作传世者绝少，除雅典乃，巴尔推浓外，还有同大的铜像及奥林比亚的Zeus神巨像。此外还有许多同时代的优秀的雕刻家，有许多遗作保存在现今各处的美术馆中。

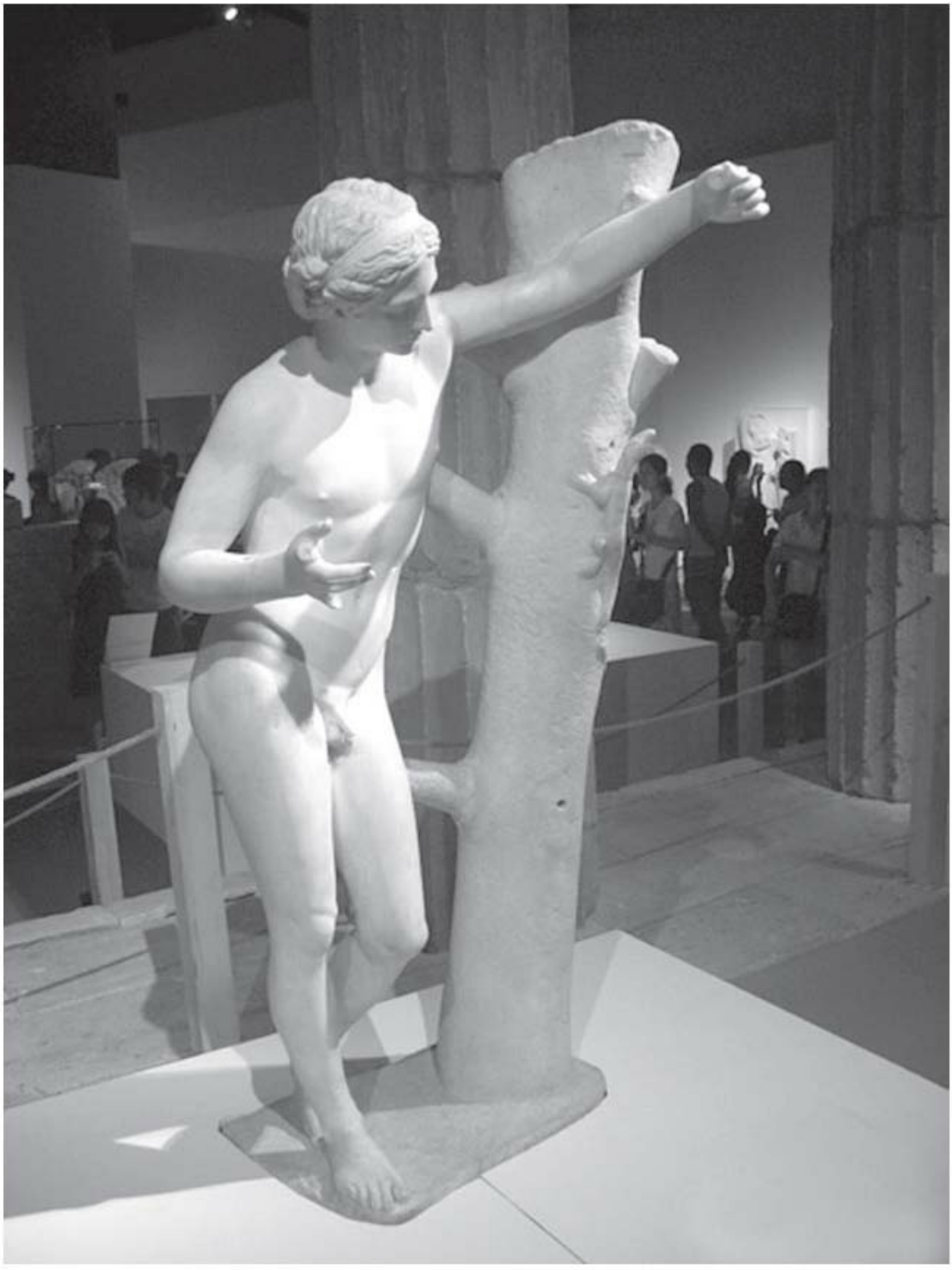
黄金时代的希腊文化与艺术的特色，概括而言，是以雅典为中心的民主主义的人间主义生活——不是特权阶级的特殊的我利生活，而是民众生活——的最初的表现。故这等艺术，不比埃及或亚细里亚的王者自私的王城或坟墓，是民众的共同作业为自己营造的神殿，公会堂，剧场。他们创造自己的文化与艺术。又技巧与题材，也不似以前的蹈袭东

方的传统，作半兽人的神话的表现等，而渐渐变成日常生活的表现了。试看其瓶绘与雕刻等的遗物，就可明白这一点。即东方的王者的无意义的华美，现在因了希腊的Democracy〔民主主义〕而变成简素，典雅，优丽的特质了。故称为美的极致的巴尔推浓神殿，也并不涂华丽的色彩，用复杂的构造，只是在质素的大理石的柱廊中置黄金与象牙的神像而已。清丽与高雅，是希腊盛期的一切。故希腊的艺术，要之这时候已倾向于“为技巧的技巧”，“为艺术的艺术”。

C 白银时代（**Silver Age**）

杀蜥蜴的阿波罗

雅典建设了这巴尔推浓神像以后，其富强与光荣忽然衰颓，光辉的黄金时代不再来访了。继续的是白银的时代。这时代的艺术，照例便是所谓“mausoleum”〔“陵墓”〕的巨大的庙的建筑。这庙在波斯藩属地的Karia〔加里亚〕地方，为Mausolus〔毛索罗斯〕王殁后其王妃为他建造的地中海北方最大的坟墓（其后凡呼巨坟，必曰mausoleum），为当时七不思议之一。然观今遗迹灭没，只有散乱的巨石的一部分运在大英博物馆中。我们只能欣赏其中的车马人像的石雕，想象其全部的轮奂之美而已。当时第一流的建筑家及雕刻家Picius 〔丕齐沃士〕，Scopas〔斯科帕斯〕，及其他诸家，受王妃之命，共建此庙。故这可说是巴尔推浓以后的时代的艺术的代表。



捉蜥蜴的阿波罗

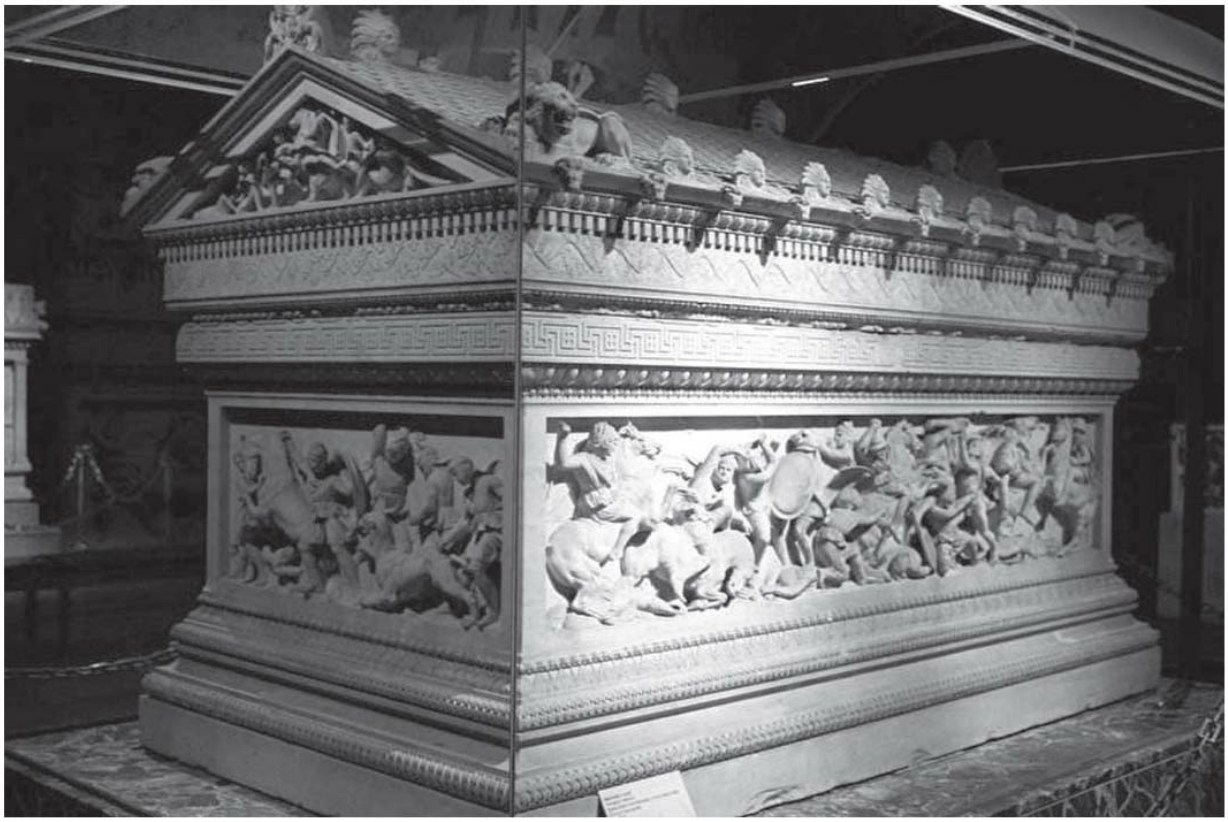
Scopas与Praxiteles〔普拉克西特利斯〕为Phidias以后的二大名匠。黄金时代的雕刻，由尊严与神圣的神的表现次第变成日常的人间性的表现；到了Scopas的时候，“神”就变了“人”了。Scopas于人性的激情方面的表现上开拓新生面。但其真作不传，唯mausoleum的浮雕，后人推想是出于他的手的。在这种浮雕中，争斗的激动，肉体的紧张，敏捷，与烦恼苦闷的表情，活现地雕出着，为从来所未见。又王与妃的巨像，也非常写实风，穿旧常的衣冠，作日常的感情。

至于Praxiteles，表现与Scopas全异。Scopas是男性的；Praxiteles是女性的，善作优雅的美少年与美女，现存的《杀蜥蜴的阿普洛〔阿波罗〕》就是其例。前者是激动的，后者是情趣的；前者雄伟壮烈，后者端丽艳美，实在是极好的对比。Praxiteles所刻的女神像，实在是以他的爱人为模特儿而写出于纯白的大理石上的。他的遗作中，有名的还有在奥林比亚发掘的Helmes〔赫耳墨斯〕大理石像，明明刻着作者的姓名。使神Helmes受大神Zeus之命而抱着幼儿Dionysus〔狄俄尼索斯〕，右手高举葡萄枝，在调笑这幼儿。人间味的剧的表现，最为活跃。故希腊艺术因了Praxiteles而由概念向实感，由写形向心理的描写更进一步。

与这等作家的作品相联络的，当时的雕刻表现中可注目的还有墓标与石棺。雅典西郊的墓地发掘的遗物上，描写着死了的少女与两亲紧握着最后的诀别的手而悲恸的光景，对死了的恋人说话的惨状，死别的母亲难辞这世间，把乳房喂在婴儿口中的光景，历历沁入观者的心中。故在纪元前四世纪末，希腊已非“神”的世界，而是“人间”的喜怒哀乐的巷了。此后直到亚历山大大帝的出现，大雕刻家Lysippus〔莱西普斯〕的时代，再开新的时代。

D 希腊风时代（**Hellenistic Age**）

一八八八年，地中海东岸发掘出极美丽的十六个大理石制的大石棺（现藏君士坦丁堡博物馆）。其中有一个全部非常优美，为从来的石棺中所未有。据年代与场所考察起来，确定其与亚历山大大帝有关系。然据史传记载，大帝的遗骸是纳于金棺而葬入mausoleum（巨坟）的，故这大概是大帝所重用的将军的棺。全部用Pentelicus（世界最良大理石产处）大理石制造，上面刻着大帝与波斯军奋斗之图，及大帝的狮子狩的光景，非常自由活跃，且青赤等着色的痕迹至今犹存。这是亚历山大大帝的权威、富强与文化遗留于今日的表征。



亚历山大大帝的大理石棺

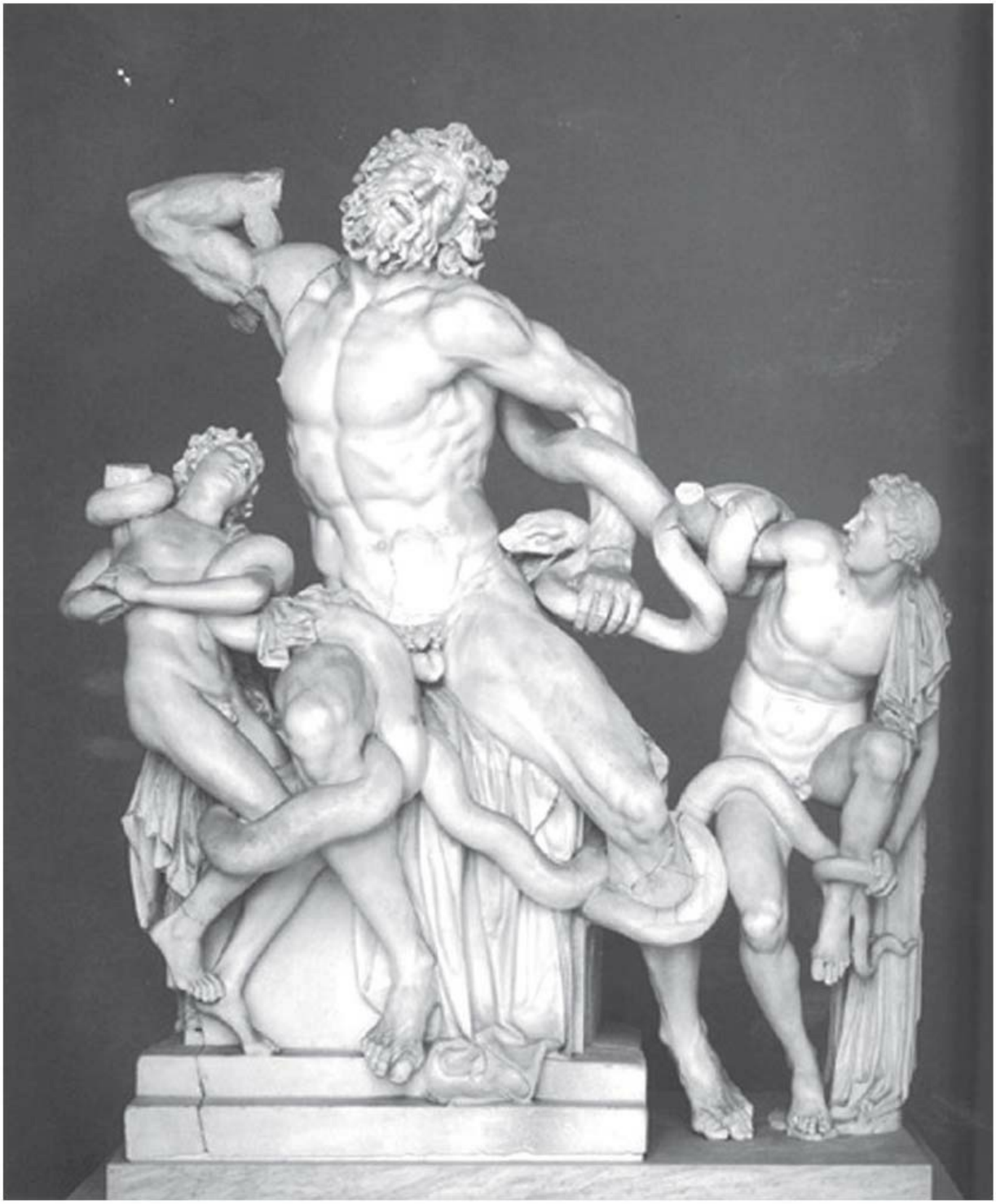
大帝崛起于Macedonia〔马其顿〕，忽进攻希腊，埃及，更及于波

斯，巴比伦，终于征服印度河畔。其伟大的勋业映出Hellenism〔希腊文化，希腊风〕的最后的光辉，同时东方的文化浸润过来，导出Hellenistic〔希腊风〕时代的新的现象。即如这棺，便是充分表示Hellenism精神的东方装饰的。然当时文化的骨子，仍是希腊发生的传统。例如在雕刻上，有最受大帝宠幸的唯一的大家Lysippus。他不近于雅典派，而属于刚健的独利亚派，故其作风不似Praxiteles的优艳，而有Scopas的强壮。据传说，他一生作出千种以上的雕刻作品，然到现在一种遗物也没有保存。他有弟及子，也都是有名的雕刻家。

自杀的高庐人

Lysippus是过渡期的人，他与亚历山大大帝同是从事于Hellenism的最后的活动，同时又为次时代的先驱。次时代不是黄金，也不是白银，实在是希腊本国的“Laocoon”〔“拉奥孔”〕（见本节后文）的苦闷所象征的悲剧的时代。亚历山大大帝远征所及，均有新的都市的建设。且各地均有伟大的雕刻建筑。然在其雕刻上，充分表现着当时的人的生的执着的惨苦相。这“惨苦”的表情，实在是悲剧的。故亚历山大大帝是当时的军国主义的象征，同时是“悲剧”时代的象征。他的政策的侵略，对于诸幕僚的残忍与嫉妒，以及他的因放逸而青春夭亡的一生，就是希腊的悲剧。在小亚细亚之北，即古昔Troy地方的Pergamus〔拍加摩斯〕有一座雕刻，名曰《自杀的高庐人》，最为惨苦的表现。高庐人是当时从北方来侵的一族，为希腊人所击退，多遭惨死。这雕刻最是描写其惨状的。高庐的勇士不堪于战败的耻辱，杀死其最爱的妻，又用刀自刺其肩，正在苦闷的瞬间。这真是人间的一切惨苦的感情的极度！一个最紧张的活的Pyramid〔金字塔〕！

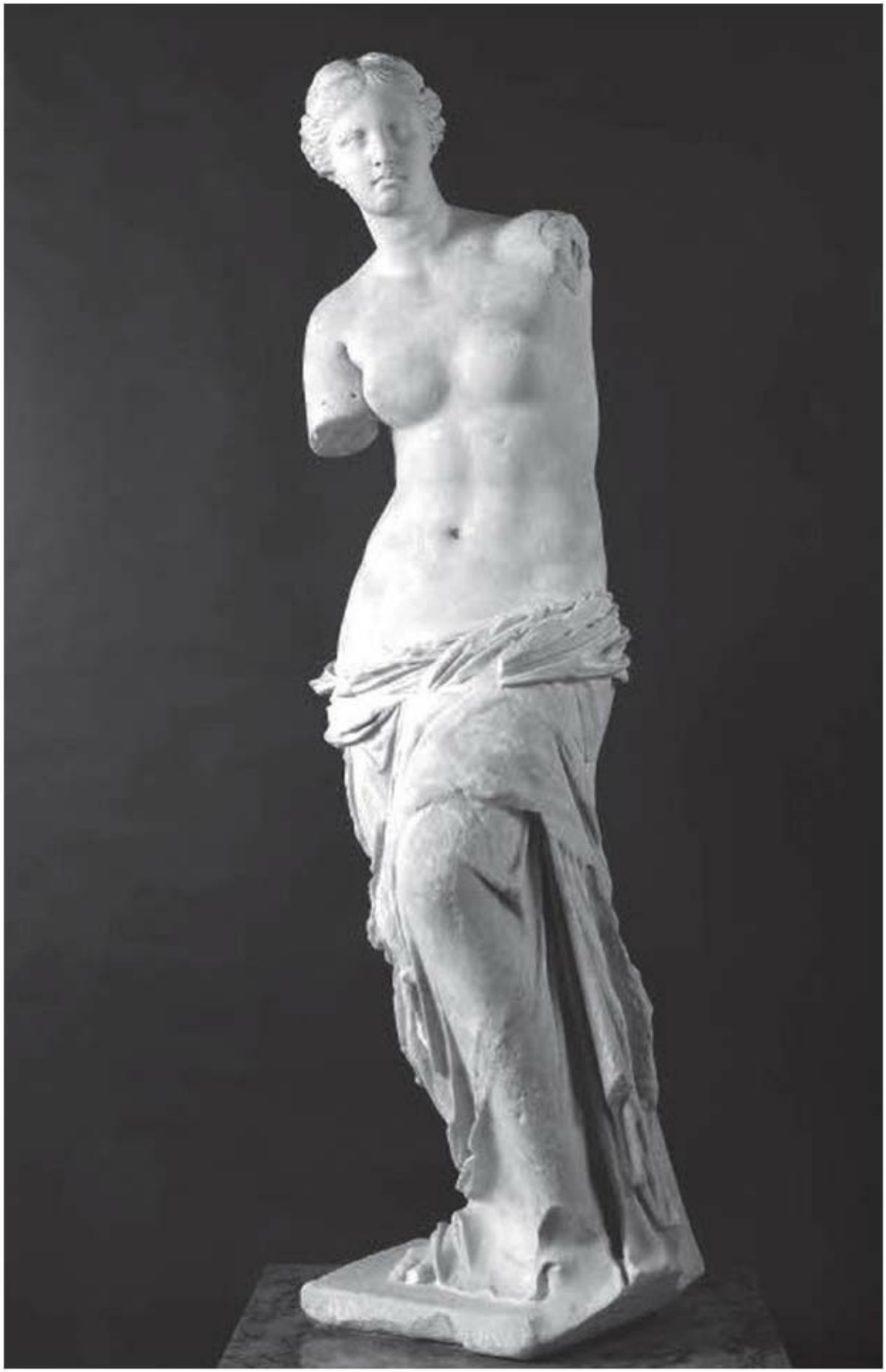
其次还有“Laocoon”。传说这是罗马宫殿的装饰，一五〇六年由罗马市民在附近的葡萄园发掘。作者为纪元前一世纪顷的雕刻家Alecsandros〔亚历山大〕及其二子。题材见于《希腊神话》：拉奥孔为Troy阿普洛的司祭。其时希腊人以诡计的木马赠Troy人，拉奥孔警告国人勿受木马，忽然从山中游来了两条大蛇，将拉奥孔及其二子卷杀。Troy人认为这是神意，就受了木马。是夜希腊人就将Troy城烧毁。这雕刻，便是描写拉奥孔父子被蛇卷杀时的苦闷状态的。原作现存罗马伐谛康〔梵蒂冈〕博物馆。肉体的苦痛的写实的表现，这实在是达于极度了。德国批评家Lessing〔莱辛〕（1729—1781）的名著《Laocoon》就是以此群像为出发，而论述造形美术与无形美术的境界的。



拉奥孔及其二子

然当时的表现，不仅限于悲剧的，还有两个最优秀的真的代表作。

即《沙莫德拉侃岛〔萨莫色雷斯岛〕的胜利神像》，与《米洛岛〔米洛斯岛〕的凡尼司〔维纳斯〕像》（均存罗佛尔〔卢佛尔〕美术馆）。前者是一八六三年法国人在爱琴海北部的沙莫德拉侃岛上发见的，大约是纪元前三世纪Scopas的作品。现在巍然立在罗佛尔美术馆的扶梯上面。可惜头与两手均已缺损。然其张翼而冒着大风立在船头上的优美的女性的力的表现，实在使人惊佩。《米洛岛的凡尼司》（《Venus dc Milos》），于一八二〇年在Crete岛与希腊岛之间的米洛岛上发见。据传说是纪元前二世纪的作品，然未考实。其中性的肉体表现，与Hellen〔海伦〕的明确的透彻的表情，均极优秀。为希腊末期的代表作之一。



米洛斯岛的维纳斯

要之，Hellenistic时代的诸雕刻，概有写生的，人间的，剧的，活动的，又悲剧的倾向。在绘画也是同样。原本的绘画制作，均已消灭，遗留着的只有壁画及建筑上的mosaic〔镶嵌工艺〕（一种嵌细工或图案）。其最有名的，是当时亚历山大利亚的画家所描的《亚历山大帝与波斯王战争的光景》。这是一八三一年在邦比〔庞贝〕发见的色玻璃mosaic。似是本在亚历山大利亚而移供于此的。这画的华美，为从来所未有。

五 古代罗马（**Roman Age**）

A 自**Etruscans**〔伊特拉斯坎人〕至共和时代

“光从东方来”：埃及与美索不达米亚的文化的光，过了爱琴海，到希腊经半岛，在那里开出了Hellenism〔希腊文化〕的绝大的生活表现的花；现在再从地中海向西行，到意大利半岛，变成了自Etruscan人的勃兴至共和，帝政两大罗马时代的一千数百年间的无比的隆盛，又一转而为五百年的文艺复兴时代。故近代文化，可说全是从希腊半岛上放射出来的。现在就首先承受这文化的光的Etruscan人说起：

最先移植文化于意大利的，是Etruscan人，即塔斯康人。初在此半部设国，纪元前一〇〇〇年间，已渐占势力。到了纪元前六世纪，从小亚细亚移来文化，又取入埃及及希腊archaic〔古代〕的要素，程度渐高，倡造罗马建筑的石造的一大特色。他们为祀国神周彼得〔朱庇特〕，建筑“独利亚〔多利亚〕式塔斯康”柱的特别式样的木造殿堂。又兴金工，陶工，及雕刻，绘画，有凌驾当时的希腊的绘瓶。其尤优者，

为上载肖像雕刻的石棺（Sercophags），为他国所未见。纪元前六七世纪时的石棺的遗物，在现今的罗佛尔〔卢佛尔〕，大英〔不列颠〕等博物馆中均有陈列。其文化，大体可说是希腊的影响。然到了纪元前三世纪初，就全被新兴的罗马人所毁坏。

在纪元前六世时，早已有他种族在Latium〔拉丁姆〕即今罗马附近地方渐渐得势，这就是拉丁人。他们的侵略力非常进步，自纪元前五百年至纪元前二七五年间，并吞全意大利而统一，这就是罗马国。更下至纪元前一四六年，竟大扩范围，全有地中海沿岸的地方，实现从来未有的一大世界国。自此至大将凯撒（Caesar）的出现，其间为一共和的大帝国。

这样，罗马人忙于发展国力，军民等的生活不得安宁，故其特质为军国的，政策的，而专重实利实益，不像希腊人的耽心于感觉的空想的美中。可视为艺术的表现的，简直没有。其文化主由于希腊的模仿；但没有本质的理解，徒然向先进国憧憬或夺掠而已。只有“必然”与“实用”，支配共和时代的罗马人，而促成了真的现实主义，强力主义，积极主义的人本的建设。试看当时的建筑，大都是forum（古罗马的公共场所），浴场，amphitheatre（圆剧场），凯旋门，凯旋柱，水道，城壁，桥梁，道路，便可证明这一点。总之，共和时代的遗物极少。其可录者，只有《哺两儿的牝狼》，《军人像》（现存罗马卡彼托尔博物馆），《夫妻像》（伐谛康〔梵蒂冈〕）等，可视为共和与帝政的过渡期的作品。惟罗马艺术的特色，是其写生的手腕的熟达，这倒是可注目的一点。

《哺两儿的牝狼》，据说是记述罗马发祥祖的双生儿由牝狼喂育的故事的。一说是纪元前六世纪顷由希腊输入，且两儿是后来附加，非纯粹的罗马艺术。然精悍劲烈的张牙的狼的气势，颇可象征罗马国民的出

发。

哺两儿的牝狼

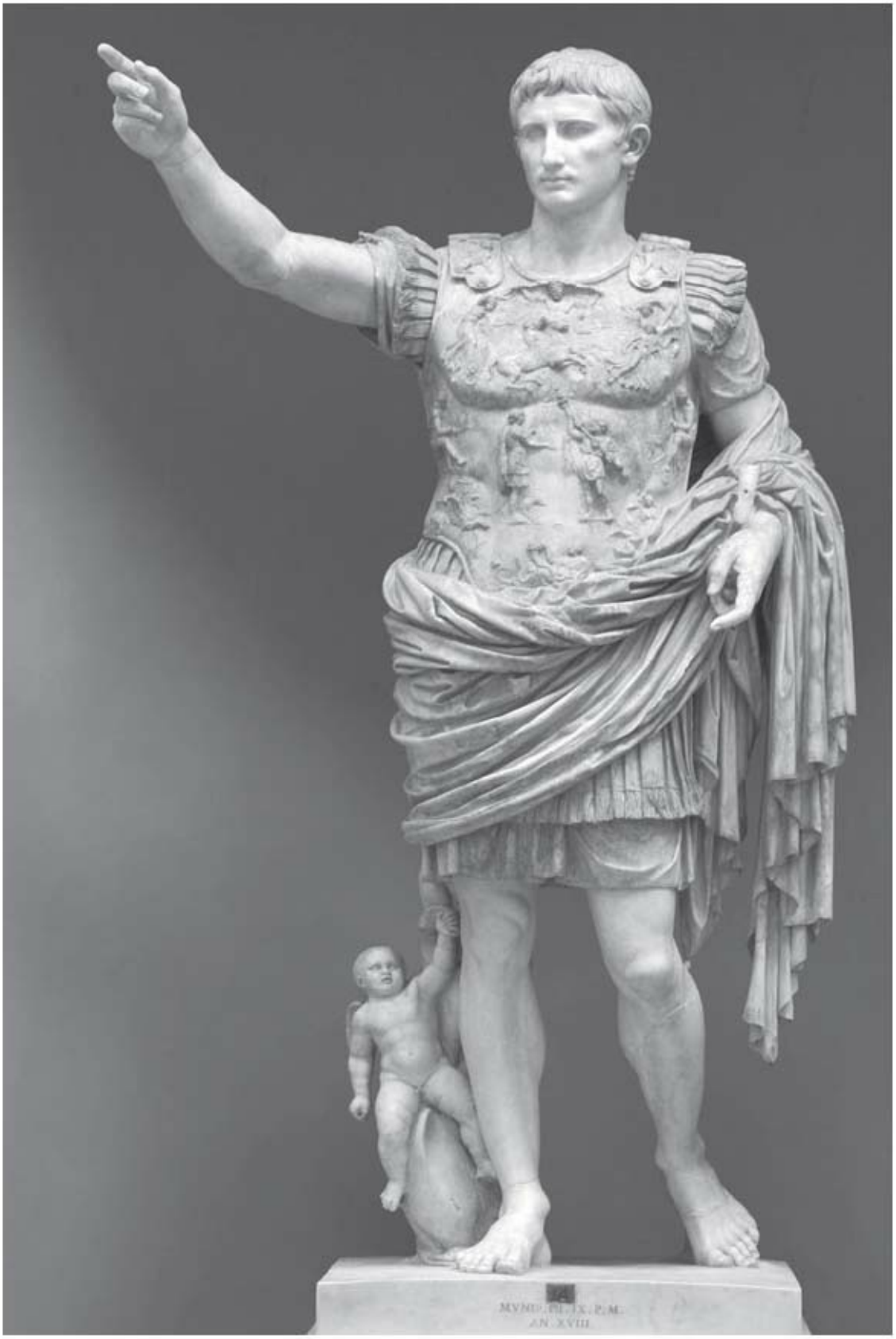
B 帝政时代

胸部挂满装饰，右手指着远征的地方而立着的英姿！便是罗马帝国的第一世大帝Augustus〔奥古斯都〕的肖像（现藏伐谛康博物馆）。这是当时一大杰作的艺术品，同时又是罗马帝国的象征。罗马帝国，实在可说是Augustus自己的一大创作。纪元前三十年，罗马正是所谓三头政治的乱世。大帝起而平天下，倡立亚历山大以来未有之大帝国。在其四十四年的治世中，努力于以意大利为世界中心而创造理想的新世界。故罗马恰好与耶稣纪元为界而分了新旧两时代。欧洲的真的文化生活的传

统，实在是因了他的帝国政策而发生的。

大帝临政后，全国面目一新，大兴建筑，营造亚历山大时所见的大宫殿。又继凯撒的遗志，从巴拉丁丘（Palatin　hill）向东北起广大的建筑的群。其中最壮观的，便是所谓Augustus　forum〔奥古斯都广场〕。建筑式样亦翻新，多用石造的环门〔拱门〕（arch），为建筑史上一大革命。

自Augustus帝时代至其次的隆兴时代，即Vespacianus〔韦帕芗〕与Titus〔第度〕两帝的时代，初期建筑为Hellenistic〔希腊风〕与arch式的交混。在现存的遗迹中，例如现在法国的，当时罗马殖民地上的尼姆殿堂（Nime）及水道，都是同式的。又他们对于凯旋门最有兴味，也用此式。据说所筑甚多。现在法国境内的，征服高庐人时所建的大凯旋门，便是其一。但罗马全时代中最有名的凯旋门，为Titus帝所建的。Titus帝于其父Vespacianus帝时代征伐耶鲁撒冷的犹太人的反叛大胜而归，设此凯旋门为纪念。门上有当时最高的技术的浮雕，描出罗马人获得耶鲁撒冷圣殿中的神圣的七枝烛台的光景，废除从来的线与symmetry（对称）的无意味的美而使全体的光景如实地活跃于眼前。这是近代绘画的先驱。



奥古斯都大帝像

然最足代表这Titus帝时代的遗物，便是极大的Collos-seum〔竞技场可里西〕。这不但是世界现存的最大建物之一，其并列的环门的巧妙，希腊各式柱头的应用，可容七八万人的广度，及其曾行最残忍的斗技的历史，各点都是象征罗马的绝好的纪念物。

竞技场可里西

Titus时代还有一可纪念的事，是纪元七十一年的邦比〔庞贝〕（Pompeii）的陷落。这陷落的邦比至十九世纪始被发掘，得着许多当时的生活与艺术的遗物。尤其是壁画，文艺复兴以前的绘画，几乎尽行消灭，现在所得见者，只有在邦比发掘的壁画。这种画虽然全是希腊末

期的模仿，然其室内装饰图，及写生的风俗画，颇可表出当时的画法与好尚。

其后的艺术的高调，在于第三和平时代。就中Trayanus〔图拉真〕帝的“德拉亚奴斯〔图拉真〕纪念柱”，及Hadri-anus〔哈德良〕帝的“Pantheon〔潘提翁〕”，尤足纪念。前者，德拉亚奴斯纪念柱，是当时大帝追放高庐人，而记录其远征的功勋的。在极大的广场中竖立一支高一百四十七呎的大理石巨柱，内部雕空，有回廊可以升降，柱顶雕刻着帝的雄姿（后至中世纪改为罗马教会开祖Petros〔彼得罗〕的立像）。柱表刻着战胜高庐人的纪念图。其艺术的壮丽实为Titus的凯旋门所不及。

Hadrianus帝继前帝的征伐之后，尽力于边境的防备，巡行国内，所至修改都市，兴造建筑。“Pantheon”为其代表例。此建筑高与直径均一百四十二呎。为壁与屋脊俱全的唯一的罗马遗物。

此后罗马更无隆兴的时期。除了因Caracallus〔伽勒加拉〕帝（纪元二世纪）的非常识的骄奢而起的浴场建筑的发达外，文化与艺术均次第衰落。到了四世纪之初，君士坦丁奴斯〔君士坦丁〕帝（Constantinus）远迁其都于爱琴海北的君士坦丁堡（Constantinople即纪元前六六七年希腊人所建殖民市Byzantium〔拜占庭〕地方），名义上为罗马帝国，然至四七六年即陷于崩坏的运命。其最后的装饰，是“君士坦丁奴斯帝凯旋门”，现今尚存在罗马。

六 基督教艺术的发端

A Catacomb〔地下礼拜堂〕与**Basilica**〔长方形大会堂〕

“光再从东方来！”然而这回不是肉体的，感觉的，现世的光；而是照在犹太的天空中的太阳，基督所说的“神就是爱”的，精神的，灵的，超现世的，传达永远的彼方的神的生活的福音的光明了。以前的archaic〔古风的〕时代，犹之月夜。埃及诗、亚细里亚〔亚述〕所发生的自然人化的一种水蒸气，包掩了希腊的天地，成为神话的云与露，就有人情感与美的创造。到了罗马，云露晴了，现实的，直面的，没有梦幻与“美”的白昼来到的时候，就从东方升起一轮红日来。于是支配千数百年的基督教的文化与艺术开始发育了。自罗马帝国崩坏的前后直至最近十七八世纪的所谓艺术，实在可说完全是对于基督及其教的崇拜信奉的手段与装饰。

然基督教的黎明是阴惨的。自教主自身做了十字架上的牺牲以后，由十二使徒在当时文化中心地的希腊，埃及，及首都罗马盛传教道，于是有《希腊神话》中的从来的传说的信仰，尤其是偶像的具体的信仰，来统一国民的思想与文化，又成为强的生活力。然当时的传教，受非常的抑压与迫害。据说使徒曾被用火烧死，多数的信者，在三四年间为神而牺牲，或被虐为奴隶或流为异邦人。名帝Hadrianus〔哈德良〕与圣帝Antoninus〔安敦〕，尚且不辞教徒的迫害。

然而信念的力比生命还强。他们因了不得公然在地上祈神，就穿了地窖，作出所谓“catacomb”的地下礼拜堂，置牺牲者的遗骸于其中，齐集而祈神。这便是初期基督教美术的萌芽。后来这传统发展进化起来，就成为Romanesque〔罗马式〕，Byzantime〔拜占庭式〕，Gothic〔哥特式〕诸派的美术，终于产出文艺复兴（Renaissance）。然catacomb是极粗陋狭窄的黑暗的地下的廊。两壁设龛室，可置住者的尸体。龛室上有绘画及浮雕等极原始的表现。其图样为草蔓，果实，花草，Cupid〔丘比特〕等，又用希腊文字写基督的名字，描小羊，舟，鸠等

简单表号，以私下表白他们的基督教信仰。又把罗马风的人物及《希腊神话》中的故事附合于圣书的事迹上。故catacomb的艺术，不是纯粹基督教的，而是借当时的罗马人的思想风俗，以表示他们的信仰的，其作风不过是罗马希腊的颓废的传统而已。

纪元一〇〇年至四一〇年间，catacomb的建造最盛。自三一三年Constantinus〔君士坦丁〕帝公许基督教为与他教同等的国教以后，这等信仰者就走出这地窖，到地上来建教堂，即所谓“basilica教会”〔“长方形大会堂”〕。

于是basilica就当作皇帝的公厅，历代属于最重要的forum〔广场〕，主用为裁判的法庭及交易的市场，变成一般民众的日常的集合所。因此基督信仰就被公许，渐在民众间得到压倒一切的势力。basilica的建筑式样也渐次革新，从其传统发生Romanesque建筑，Gothic建筑，及文艺复兴期建筑诸式样。

长方形大会堂

basilica的主要的遗构，为罗马的Sta-Maria-Maggiore寺院〔圣母堂〕与St.Klemente〔圣克莱孟特〕寺院。前者建立于三五二年，内部的美在现存诸古代寺院中为最。后者落成于五〇〇年，后一〇八四年再建，内部以华丽的mosaic〔镶嵌工艺〕著名世界。

这basilica建筑直接传统于Romanesque建筑。另一方面又跟随了Constantinus帝的迁都而移到Byzantium〔拜占庭〕，发挥全新的艺术式样。

B Byzantium的艺术

从东方来照临罗马的“神爱”的光，又反射到当时的世界的东北隅的

Byzantium（即君士坦丁堡）。现在我们还可看到那里的摩天的St.Sophia大寺院〔圣索非亚教堂〕。四世纪初，Constantinus大帝即位，借当时新兴的基督教徒之力，以殉教的象征X为旗号而攻敌，终于得胜。就认基督教为国教，建设许多大寺。三三〇年迁都东北方，这“光”随之而东北行，就照到了Byzantium。于是罗马文化，希腊文化与东方诸国的传统相合流，造成数百年间极光彩的世界主义的Byzantium文明。

St.Sophia寺，是Byzantium势力与文化达于最高顶时的Justinianus〔查士丁尼〕帝（482—565）的虔敬的宗教感情发露而建立的。帝的业迹甚多。起造八个水道，十一所forum，二十四个大浴场，及无数的宫殿，剧场，寺院。这大寺本来是Constantinus帝祀全能全智的神而建的，后遭火灾，由Justinianus帝重建，于五三七年落成。工事主宰者为希腊人，其样式平面作正方形，中央为大广间，圆天井高一八六呎，阔一〇〇呎，涂以纯金。外观与内饰均极美丽，有金银七彩的大理石的mosaic。实可称为东洋的色彩的诱惑。但Byzantium美术的本质与内容，不是写生或写意的美，而是形式与感觉即线与色的美。其表现的特色，是mosaic（嵌细工），tapestry（挂毛毯），miniature（小密画）。这等本来不是纯粹的Byzantium风，而是东方风的（oriental）美术。

mosaic最初发达于东方。移入罗马，始用色大理石的小方形。到了Byzantium而更发达，用玻璃，施各种美丽色彩。当时的mosaic绘画，最有名的就在这St.Sophia寺中。

挂毛毯与小密画，均是特色的，均入其次的Gothic时代而更发达。然当时的雕刻，几乎全然没有。惟小形的宗教的表现的象牙雕，为当时的特技。

Byzantium都于一四五三年被灭于土耳其人之手。然其所发生的文化与艺术，散入各地，放射其光辉于希腊，俄罗斯，及自意大利至中世的富郎克〔法兰克〕的诸国。在俄罗斯各地，遗迹最多，这是可注意的一事。

七 中世纪的美术

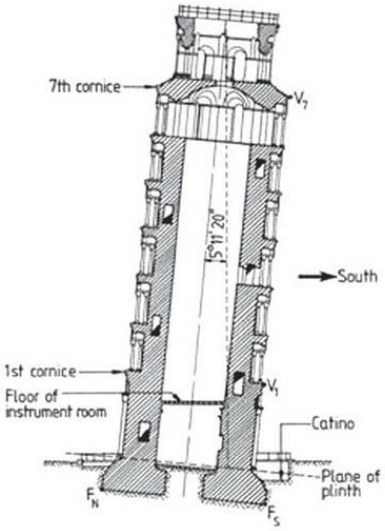
A Romanesque〔罗马式〕的建筑

在朽腐了的罗马大帝国上，因了基督教与异民族高庐人的结合，而起新兴的精神，徐徐地发生绿的萌芽，这就是初期基督教美术。然当时的寺院王宫等建筑，仅以实用与坚固为目的而建造，其中全无雕刻与绘画的发达。故中世纪可说是建筑的时代。当时的建筑，由catacomb〔地下礼拜堂〕进于basilica〔长方形大会堂〕后，分两路展进：其一东流而为华丽的Byzantium〔拜占庭〕样式，其二西流而为Romanesque建筑。故Romanesque建筑，是baslica的连续，同时又是向其次的独创的Gothic〔哥特式〕建筑的过渡；细考起来，这是在九世纪初以意大利为中心，渐渐扩充于德，法，至十二三世纪而成最盛行的建筑式样，再从法兰西北方流入英国，成为异样的诺尔曼〔诺曼底〕（Norman）式建筑。在文化主潮上看来，这不外乎是从罗马主义向北欧主义的运动。

我们第一须要看中部意大利地方的比撒〔比萨〕（Pisa）的本寺（Cathedral）。这寺院建于一〇六三年至一〇九二年间。大体取basilica式，而加入几分Byzantium式的要素。其华丽与奇异的特色，可说是Romanesque建筑的初期的形式。

比撒还有二名物，即“洗礼堂〔浸礼会教堂〕”与“斜塔”。

斜塔（Campanile），一说是工事中地盘沉下，因而成倾斜形的；还有一说，是造的时候故意倾斜的。这是一一一七年[4]的建筑，全体为七层筒形，顶上有小圆塔。倾斜幅有十三呎之大。洗礼堂的美观，远胜于本寺及斜塔。建于一一五三年，圆形平面直径一二九呎。纯用大理石造成，全体有简素的特色。



比萨浸礼会教堂、本寺、斜塔、斜塔断面

现在我们再从中部意大利移向北部意大利，去看一种由文化混淆而起的别种的Romanesque建筑。即Lombardy〔伦巴第〕的Milan〔米兰〕与Venice〔威尼斯〕的Ravenna〔拉温那〕地方的建筑。

Lombardy式的建筑，沉重而无饰气，例如Milan的St.Ambrogio〔圣安布罗佐〕寺院，与Pavia〔帕维亚〕的St.Michel〔圣密舍尔〕寺院便是。前者建于一一四〇年，简素强健，为后来的Gothic式建筑的先驱。后者建于一一八〇年，也是有特色的建筑。正面极为古雅奇异。然在这地方的最美的Romanesque建筑，以Verona〔维罗纳〕的St.Zenone〔圣塞侬〕寺为代表。这寺建于一〇四五—一一三九年间。意匠极为奇拔，快

美而有生气。总之，环门〔拱门〕，穹窿，为这等建筑的特色。

我们再入德意志境，可看到与北部意大利相似的许多寺院。最发达的为莱因地方。其中以Korn〔科恩〕地方的Cathedral〔大教堂〕为最美。这寺建于一二二〇—一二五〇年间。平面上与立体上均有特色。又Worms〔沃尔姆斯〕与Mainz〔美因兹〕的Cathedral，都用赤色沙岩造成，也有复杂的立体与平面。

再向西行，法兰西境内有Romanesque式与此后发达的诺尔曼式的相混的建筑。就中以Notre dame du Paul〔保罗圣母院〕寺院为最有地方色。

其次发达的，是诺尔曼式建筑。这建筑发起于法兰西的诺尔曼地〔诺曼底〕（Normandy）地方，盛行于诺尔曼人种的势力范围的土地。

B Gothic建筑与雕刻

访问巴黎的人，立在Notre dame de Paris寺〔巴黎圣母院〕前面的时候，看了其正面的纤丽的美，与屋角上的不可思议的怪物，怕谁都要惊讶的吧！这是中世纪最优秀的艺术为Gothic建筑的代表的遗构。仔细研究起来，很有兴味。要鉴赏这寺，我们须先把Gothic建筑研究一下。

古代罗马的传统，在十二世纪成为基督教寺院的样式；到了这时候，数百年来以法兰西为中心而养成的新兴民族的文化，渐渐显示其自己的表现，于是遂发生了替代Romanesque式的Gothic式。原来Romanesque式的建筑，不过是旧时的basilica的改良而已。且仿古典的石造建筑，壁厚而屋脊低，多苦重之感，又为支柱所碍，室内暗狭，有阴郁之气与钝涩的趣味。在轻快的新理想高调的民族，是不欢喜的了。

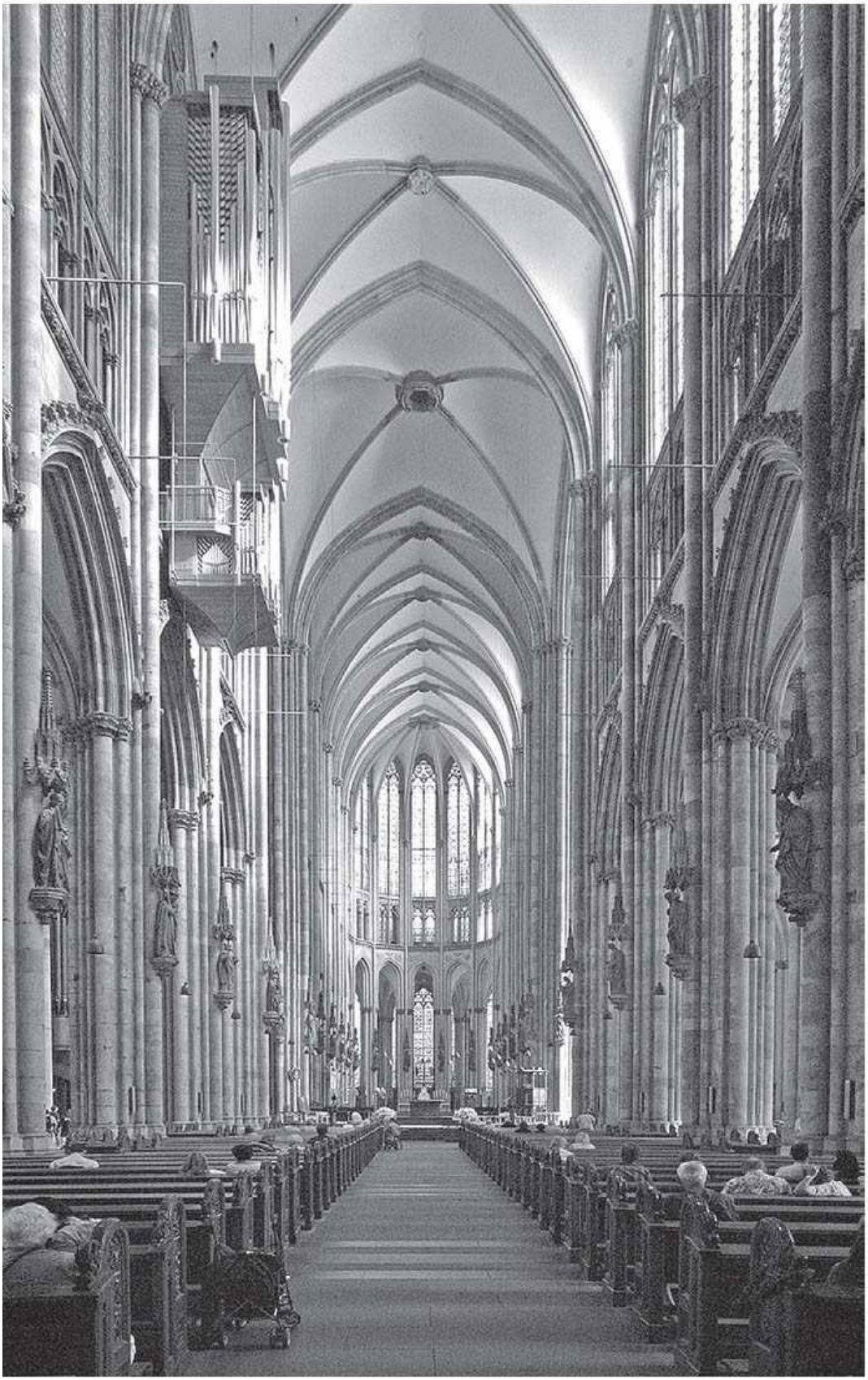
而小的尖头arch〔拱门〕的累积，组合，与并置，凌云摩天的高层的建筑法，就支配了这时代。故Gothic式的时代的建筑，真可谓“建筑的森林”。这样式十二世纪初萌芽于法国，十三四五世纪间流行于全欧。在古典建筑之后，为美术史上最著的式样。前述的Romanesque式，对于这Gothic式是由古到新的过渡现象。原来Gothic这个名称，是从蹂躏罗马帝国的Goth〔哥特〕民族的夷狄的趣味而来的。

这式样的建筑不但是寺院，又用于城郭，裁判所，公会堂，学校，病院，及普通的邸宅。其主要的特征是不用单纯的柱或壁来支持构造，而用较小的多数的支持物，由其共动的作用而组成全体。这点可说是与当时僧院组织所行的共产主义的生活相一致的。故其建法，在普通的壁与支柱之外方又加用控壁〔扶壁〕（buttress），非常复杂而有delicate〔纤细〕的视感。内都用多数尖头环门（arch），复杂交错，其尖头集成可惊的高的天井，然这亦因地方民族而稍有异同。

例如其发生地的北部法兰西地方，因为有须因河〔塞纳河〕的石材的自然的供给，故其装饰上与他处不同。多作直立成群的塔的形式，内外都有纤细而高的瀑布似的柱子，和密密的雕刻，圣者的画像。且入其内部，宛如亭亭的竹林，柱头的弧形的细枝，交错射出，其间隙中的无数的窗里，有薄明的光线，透过了古雅而美的stained glass〔彩色玻璃〕，而朦胧地笼罩着这广堂。其最好的例，便是巴黎的Notre dame de Paris寺院。

这寺是在四世纪时的寺院的遗址上造起来的。起工于一一六三年，一一八二年行奉献式；然本堂的成立在于十三世纪。其后频加修改，直至十九世纪，未尝停工。正面除塔之外，为四层。其三个正门，充满以装饰的雕刻，在革命的乱时虽受损伤，然尚可认识初期Gothic时代的技巧。中央的正门的雕刻，为《最后的审判》。右面的正门是奉献于

St.Anne〔圣安妮〕的，左面的正门是奉献于Maria〔玛利亚〕的，各饰以有关系的雕刻，其浮雕尤为有名。第三层的中央，为初期Gothic的单纯石造花形直径四十二呎的蔷薇形窗（rose window）。第四层为对对的尖头arch作成的回廊，高二十六呎，用极细的圆柱支拄着。回廊的上面即蹲着种种怪物的栏杆。正面最上部有高五十四呎的、尖头形窗的两座方塔。这等塔现在还没完成。上述是从外部眺望的形。内部为圆形，周围有二重的侧堂，为初期Gothic风的好例。礼拜堂有百十呎的圆天井，由七十五根圆柱支撑。侧堂的门的上部的古代的stained glass，为极珍重之物。此外近世附加的装饰甚多，然寺的本来面目大致如此。



哥特式教堂内部

此外Chartre〔沙特尔〕与Reims〔兰斯〕的寺院（cathedral）也是法兰西的Gothic建筑的代表物。前者为此类中最古的建物，后者尽技巧的美观，均为世界有名的建筑。

起于北部法兰西的这Gothic式，流入于北方，与英吉利的诺尔曼式相混合，成为English Gothic〔英吉利哥特式〕建筑。原来英吉利国民有重实用的长处，故尽力于寺院建筑以外，学校，图书馆等别的建筑也极发达。其建筑风比起大陆的来，构造与装饰均细密。其最古的代表物，为Salisbury Abbey（撒利斯裴理寺〔索尔兹伯里教堂〕，建造于一二二〇—一二五八）等。其最华丽的，为伦敦的Westminster Abbey（惠斯名斯德寺〔威斯敏斯特教堂〕）。十八世纪[5]所筑的国会议事堂〔议会大厦〕，便是English Gothic所产生的新的式样。

这建筑风东行至德意志，建筑材料中南部富于石材；西北部富于木材；东及东北木石皆少而多用砖，故虽同为Gothic，而各有地方的特色。然在技术上，少有独创，但模仿法兰西而已。如Strassburg〔斯特拉斯堡〕、维也纳等处的寺院（cathedral）皆是其例。此外意大利，西班牙亦均有Gothic式的寺院，如Milan的cathedral，是其著者。

伦敦议会大厦

附随于上述的建筑的，为建筑装饰用雕刻。此种雕刻在Romanesque式中已有。在Gothic式中更多。大都描写非常强烈的宗教的情景，达于感情表出的最高点。实为后来浪漫主义及最近表现派的先驱。这等雕刻，在Gothic寺院中随处皆有。大部分是薄肉雕刻〔浅浮雕〕（basrelief）。法兰西等处，建筑物的内外全部施此种薄肉雕，至不留空地。欧美各国的博物馆，都藏有这种建筑的一部分，或雕刻。

---

[1] 指日本推古时代（593—686）。

[2] 阿芙罗狄蒂，希腊神话中爱与美的女神。

[3] 居于山林水泽的仙女。

[4] 应为1174年。

[5] 应为：十九世纪。

近代美术

八 文艺复兴初期

A Giotto〔乔托〕与**Fra Angelico**〔弗拉·安吉利科〕

光第三次从东方来，使欧洲全土照在“文艺复兴”（“Renaissance”）的光华中。从Romanesque〔罗马式〕至Gothic〔哥特式〕的建筑时代，欧洲美术已有底子；一〇九六年以来的二百余年的十字军远征，又把东方的华丽与光辉输了进来。于是扫除中世纪的混沌，而在艺术中表现出真诚的爱与欢喜。——其中介于法王〔教皇〕厅的教权与神圣罗马帝国的主权之中间，而又当经济上，交通上之冲的北部意大利，就做了最茂盛的“文艺复兴”的文化的花园。就中Florence〔佛罗伦萨〕，为文化最进的富庶佳丽之地，十三世纪时建筑已发达，为当时美术的中心。

当时的美术家中最知名的人，有Giovanni Cimabue〔契马布埃〕（1240—1302）及其弟子Giotto di Pondone〔乔托〕（1267—1337）。这二人是文艺复兴的画家的先锋。但Cimabue本是作旧式的mosaic〔镶嵌工艺〕的画匠，连真作都不传世。Giotto本是一个牧羊童子，有一天他在岩石上描了一只羊，被Cimabue所赞识，因而师事之，遂成一家。其作品有Asisi〔阿西西〕的Francis〔弗朗西斯〕寺中的《圣弗朗西斯一代记》联作二十八幅，Padua〔巴迪阿〕的《马利亚的生涯》联作三十八幅。此等作品原是基督教义传说的解释，故陷于形式主义，手法坚苦，远近法亦不完全；但其所描人物的泼辣与纯洁，却胜于盛期的名作。Giotto的流派之下，名匠辈出，其中最有名的Andrea Orcagna〔奥尔卡涅〕（1308？—1368）是雕刻家，又画家，慕Giotto的风格，以典雅

之趣拔群。他的作品，以壁画为主，如Padua寺的《圣灵降临》，Pisa〔比萨〕的Camposanto〔坎波圣〕寺的《死之胜利》，为最著名。

这班画家，名曰初期Florence派。同时与这派雁行的，远有Siena〔锡耶纳〕派。Siena在北部意大利与Florence，Pisa成三角形而相对峙，是文化早已发达的都会。此派开祖是Duccio〔杜契奥〕（1255—1319）。其风格古雅，质实，虽无Florence的华美，而有独得的明与快的好处。其面貌描写，尤为特胜，能表出一种温和的感情，为后来的Fra Angelico〔安吉利科〕的出现的预兆。Duccio的名作，有在本地的《圣母戴冠》及在伦敦的《圣母与天使，预言者，圣徒》等，均为世所宝。然此派的最大家，是Fra Giovanni Angelico（1387—1455）。这人是信仰极深的宗教徒，描表祸福报应，最为有名；又笔法雄健，色彩流丽，为当时所惊叹。其所作St.Marco〔圣马可〕寺的壁画《圣母的生涯及受难》，为至虔敬的信念的表现，例如其中一幅《天使下降》，最为著名。

Siena派中除上述的大家以外，还有Gentileda Fabriano〔法布利阿诺〕（1360—1440）。其作品有细部精写及色彩华丽的特色，为Siena派特色的代表。

安吉利柯：《天使下降》

于是我们讲到了十五世纪最荣盛的Florence的盛期了。现在先把当时的雕刻家说一说。在意大利，雕刻实比绘画发达得早。Frederic〔腓特烈〕二世与法王妥协而统御神圣罗马帝国的时候，在Aporia〔阿波里亚〕地方有金雕家，在帝的保护之下制作罗马帝政时代的半月像的货币，以应国用。后来其中的巨匠Nicolo Pisano〔尼科洛·比萨诺〕（1206—1280？）来到Pisa，为洗礼堂〔浸礼会教堂〕的讲堂雕刻基督降诞等黄铜浮雕。其作风于Gothic中加以罗马石棺雕刻的手法，有新时代的趣味。这等其实已可说是文艺复兴最初的美术的遗作了。其子Giovanni Pisano〔爵凡尼·比萨诺〕，也有同类的作品。其后直至Donatello〔同那

泰罗〕出世，始有真的文艺复兴的雕刻。但现在要先把此都的建筑及其大家Brunelleschi〔布卢内尔雷斯基〕说一说，再续说雕刻。

B 初期**Florence**的建筑与雕刻

旅行意大利，而入Florence的市街的人，谁也感到其中充满着文艺复兴的遗构及气味。看了街道两旁的十四五世纪的大建筑，又入其室而观其雕刻绘画，犹如与Leonardo〔列奥纳多〕，Michelangelo〔米开朗琪罗〕，Donatello等促膝谈心。Florence是从十三世纪以来急速繁昌的共和制的都市，入十五世纪，就做了世界文化的一中心，而美术最为光荣。因为这地方有许多有势力的贵族，他们建造宏壮的殿邸，组织高尚风雅的美的团体，朝夕会集诗人，文人，音乐家，美术家而谈笑享乐于其中，就成了其地的美术发达的原因。但这欢乐境，一方面又是政争的党同伐异之都，生命的安危，朝不知夕。故其建物极乐其内部，而质朴其外观。往往外观非常简素，入内便觉华丽可惊。这格式就名为“Florence式”。当时有两位有名的大建筑家，即Brunellesehi（1377—1446）与Alberti〔阿尔柏提〕（1404—1472）。

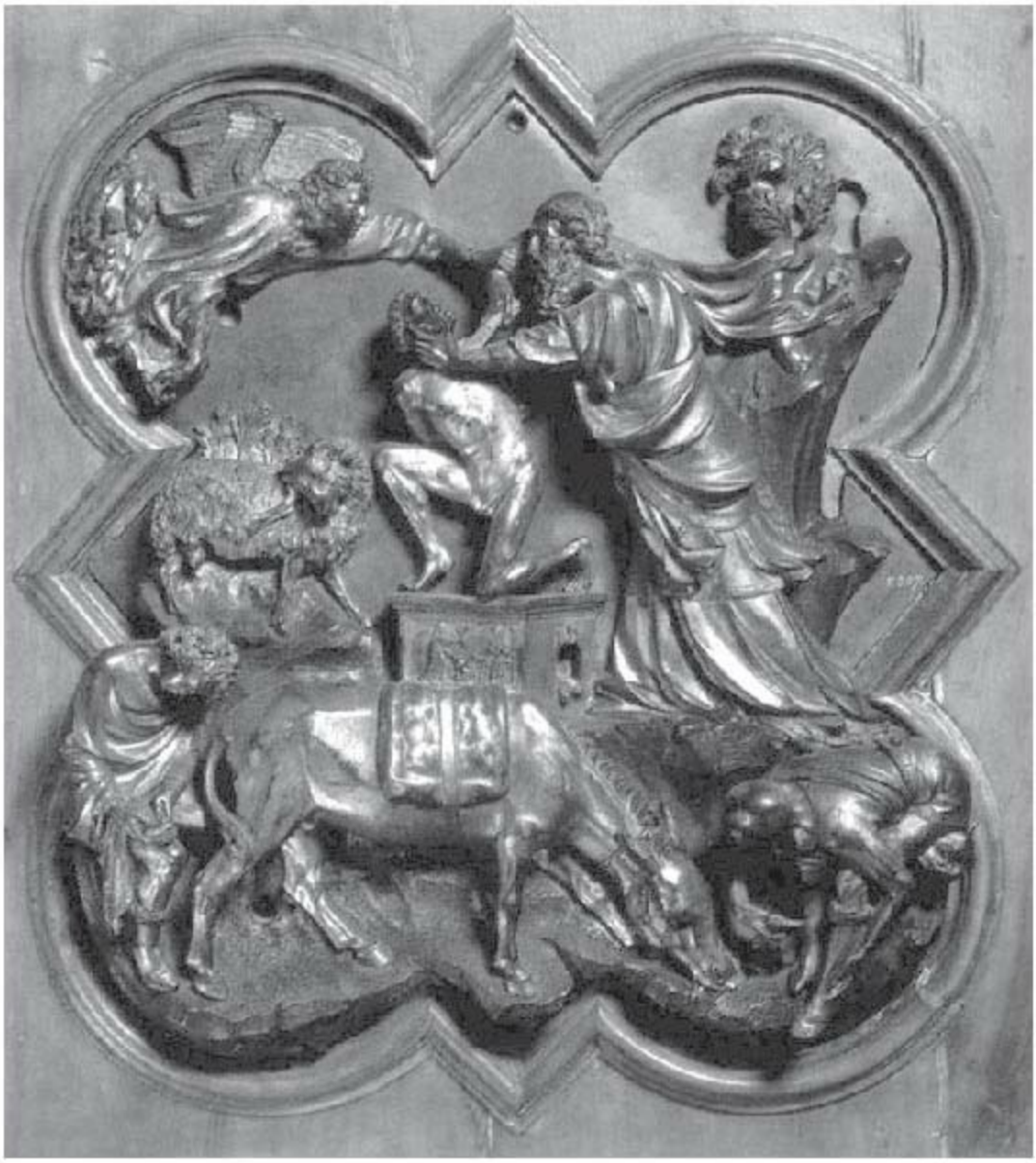
Filippo Brunelleschi〔菲利波·布卢内尔雷斯基〕是本地人，游学于罗马，学习Pantheon〔潘提翁〕的建造，后来竞技当选，遂担任了Florence的本寺的dome〔圆屋顶〕的设计建造工程。这寺起工于一二七四年，完成于一四三六年，其中极大的dome高三百呎，为世界著名的建物，为后来一切dome式建筑的先驱。其旁附有钟楼，为一三五三年由Giotto开始建筑，历五十年而始成功，这摩天的方形建物，内外装饰均极精美，在此种建物中为世界最美的杰作。Brunelleschi的作品，在Florence有许多种，现均留存。

Leon Battista Alberti〔雷翁·巴提萨·阿尔柏提〕是研究古典文学的

人，长于装饰意匠，故其作品只是精致，而不能作大建物的设计。其名作有Parazzo〔帕拉左〕，Ruserai〔卢切莱〕（一四六〇年造），及St.Francesco〔圣夫朗彻斯科〕寺院（一四四七年造）等。

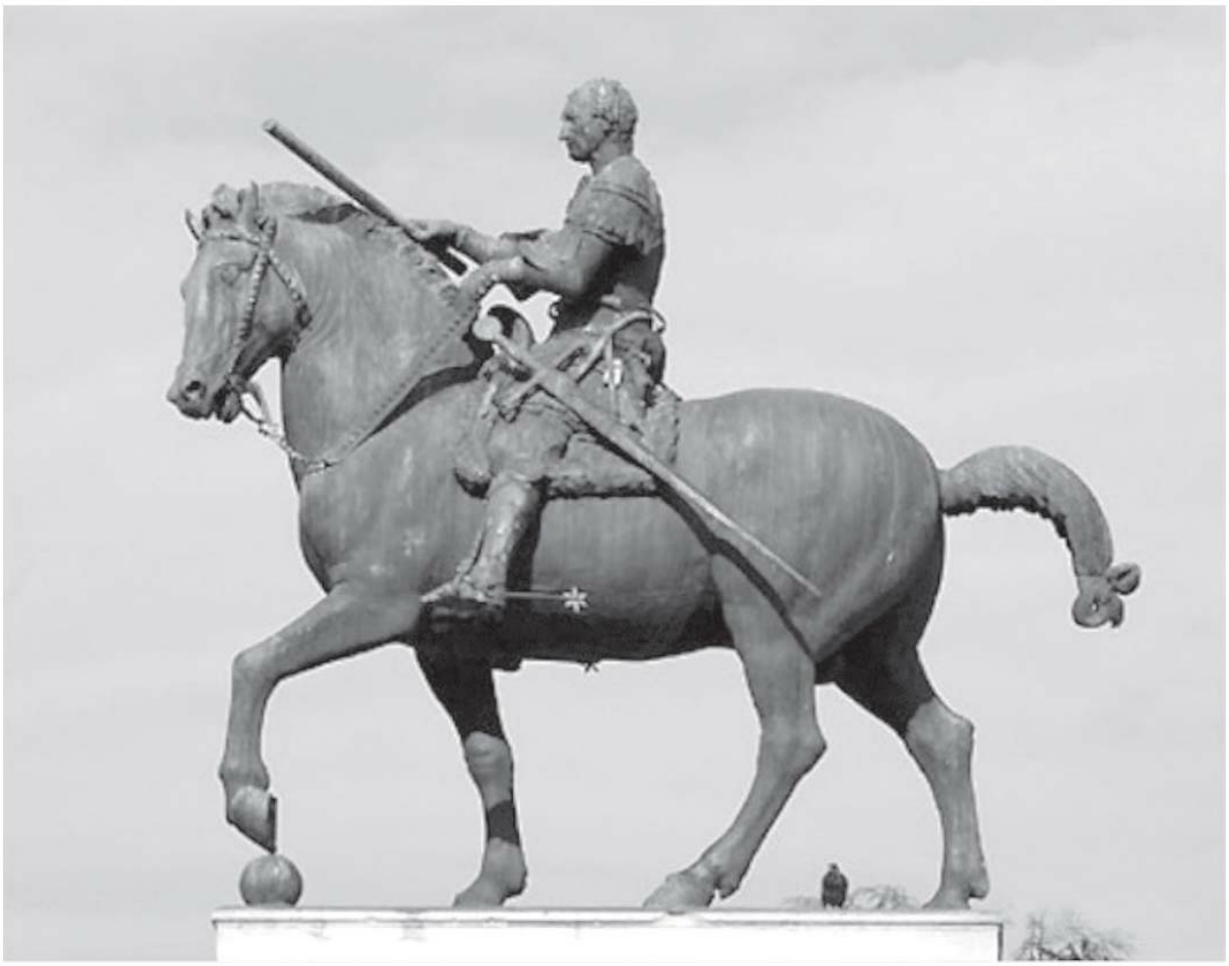
讲到这等建筑上装饰的雕刻，可举一个当时大雕刻家Lorenzo Ghiberti〔罗伦左·吉柏提〕（1378—1455）。他与Brunelleschi各作一黄铜〔青铜〕浮雕《Isaac〔以撒〕的牺牲》，同为Florence的洗礼堂的扉的装饰。Brunelleschi所作的颇有剧的表现，稍示形式的活动；Ghiberti所作则表出其沉静的技巧。这是两人的竞技的制作，结果当时只二十五岁的青年雕刻家Ghiberti的中了选，现今正装在那洗礼堂的大门上。

但真能代表Florence的雕刻的，是Donatello（1386—1466）。他也是本地人，曾从Ghiberti的父亲学铸金技，因此也参加洗礼堂的门扉的制作。十七岁的时候，随了Brunelleschi到罗马，研究希腊、罗马的古代名作。当时所流行的雕刻以装饰用的浮雕为主，是绘画的，说明的，且多硬涩之感。但到了他手里，就直追真的文艺复兴精神的古典主义的本质，同时又踏出自写生出发的，有生气的现实主义的第一步。故近代雕刻，直可说是出发于Donatello的。后来的Michelangelo等，受他的影响不小。其作品如Florence本寺的《合唱堂浮雕》，St.Michel〔圣密舍尔〕寺的《圣若尔治》〔《圣乔治》〕，及骑马像大作《Gattamerata〔加塔美拉塔〕》等，为代表作。后者现存于Padua，为近代铜像的范型。其生动的马的写实，与飒爽的骑者的英姿，在后来无数骑马像中最为杰出。故雕刻实在可说是因了Donatello而成立的。



布卢内尔雷斯基：《以撒的牺牲》

吉柏提：《以撒的牺牲》



同那泰罗：《加塔美拉塔骑马像》

Donatello以后的雕刻家，有Robbia〔罗比亚〕一族出世。皆陶器工，主用terracotta（烧黏土）发挥其技术。就中以Luca della Robbia〔卢卡·德拉·罗比亚〕（1399—1482）为最有名。所作陶器的《圣母，基督与两天使》，最为美丽，温柔鲜美的陶器的感情可掬，为terracotta史上的最大杰作。

自此以后，到了十五世纪后半的Florence美术最盛的时期，出了许多雕刻家。其著者，以Verrocchio〔威罗乔〕（1436—1488）为首，Bernardo〔柏那多〕、Rossellino〔罗塞里诺〕（1409—1464）、

Antonio〔安东尼奥〕、Rossellino（1427—1479）兄弟，Desiderio da Settignano〔德西德略·达·塞提涅诺〕（1428—1464）等。弟Rossellino的Sebastian〔塞巴斯提安〕全身像，完全脱却当时所珍的理想主义，而用写实的手法来表出壮汉的苦涩之相。这类的作风，在当时颇盛。Verrochio也是如此。在Venice〔威尼斯〕有他所作骑马铜像，比前述的Donatello的写实更进一步，而投入精神的魄力，给后来的Leonardo与Michelangelo以多大的影响。

C Florence的绘画与**Botticelli**〔波堤切利〕

已经说了十四五世纪的Florence的建筑与雕刻，现在要再说其最大特色的绘画了。

Cimabue与Giotto之后，有短命天才Tommaso Masaccio〔托马索·马萨丘〕（1401—1428）。他在世虽只二十七年，然为在十五世纪绘画界开一新纪元的人。其壁画的风格，构图，及对于自然的真实等，为后代画家所仰为模范。Raphaello〔拉斐尔〕所负于他的甚多，实可说是他的完成者。据说Raphaello在Vatican〔梵蒂冈〕的壁画中所描的《亚当，夏娃》，是以Masaccio的《被逐出乐园的亚当，夏娃》为范本的。这画现存Florence的Carmine〔卡麦因〕寺中。描出着裸体的亚当、夏娃在阴郁的空气中带着悲愁而仓皇出奔的样子。

与Masaccio同时，还有Paolo Uccello〔保罗·乌彻洛〕（1397—1475），Andrea del Castagno〔安德利阿·德尔·卡斯塔玉〕（1390—1457）等画家。Uccello为文艺复兴期的最初的战争画家，又是研究远近法的人。Castagno也是受Donatello的影响的，其画最为悲壮。《最后的晚餐》为其代表作。

可推为Masaccio的承继者的，有Fra Philippo Lippi 〔弗拉·非利波·李比〕（1406—1469）。他是僧侣，从Masaccio学画。其性快活，故与师异趣，把宗教的画题改作愉快的世俗的事实而描出。所作有《马利亚〔玛利亚〕戴冠》，Madonna〔圣母像〕等。其构图，色彩，手法等，皆已暗示着Botticelli的出现。与Lippi同时，还有Benozzo Gozzoli〔贝诺左·果左里〕（1424—1496）及Pollajuolo〔波赖奥洛〕兄弟等画家，都是Florence人。Gozzoli作出许多壁画，Camposant的大壁画，便是其大作之一。Pollajuolo氏兄曰Antonio（1429—1498），弟曰Piero〔彼埃罗〕（1443—1496）。两人都是学铸金术，而兼修绘画雕刻的。故其绘画有从铸金的影响而来的刻线的清新与精密。又开始为艺术研究的目的而解剖尸体的，就是这兄弟二人。

在以上诸人中特别显露头角，而可代表Florence派初期作家的，是Sandro Botticelli〔桑德罗·波堤切利〕（1444—1510）。他也是Florence人。幼时从父亲为金工弟子，不久自己发心转入了画家Philippo Lippi的门下。其后作许多作品，都能实现Renaissance〔文艺复兴〕的陶醉的恍惚的世界，而在近代绘画史上划分最有意义的一时期。在他以前，美术差不多还没有脱离实用的意义。到了他的手里，美术始从实生活游离而独立。代表作，便是《Venus〔维纳斯〕的诞生》。这画出发于写实，因了他的丰富的空想与美的情操而又变化为梦幻的美而表现出。他自有其特殊的感觉与感情，用最游荡的，最丰富的梦境与色与形，来创造不可名状的快美。其无可言喻的宝玉似的色，与美酒似的透明的光，金与orange〔橙〕与cobalt〔翠蓝〕与blue〔蓝〕的色调，迷惑看者的心。从海中的贝壳上生出来的女神，现出着这世间最美的全裸体，而临风立着。空中两个天使飞来，右方一女人献上衣裳。全画的优美与艳丽，实可谓达人间感情的极点了。他还有杰作《春》，是象征春的情调的，在百花缭乱的园林中，像春的群少女在那里跳舞，表出其欢乐，娇艳的极

致。然这两幅画的表现，虽有生彩，但非清新，隐隐中有一种世纪末的病弱与烂熟欲颓的哀愁泛溢着。这是因为Botticelli是颓废的（decadent）唯美主义者的原故。后来的Raphaello，可说是从他这种感觉的陶醉的形体上出生的。

波堤切利：《维纳斯的诞生》

意匠不似Botticelli的诱惑，画风不若Botticelli的美，而却有强健的手腕的，是Domenico Ghirlandajo〔多美尼科·基朗达约〕（1449—1494）。他是精力的作家，遗作非常多，其最著名的，是Florence的Sta. Maria Novella〔圣玛利亚·诺未拉〕寺院的三面壁画。Onissantti〔奥尼桑提〕的食堂壁画《最后的晚餐》，与Florence的宫殿壁画《马利亚的诞生》，也是杰作。能承继他们的画风的，还有Philippo Lippi之子Philippino Lippi〔非利比诺·李比〕（1457—1507）。这人完成Masaccio所未完成的诸作。人物姿势相貌有优雅纯洁之趣，但于画风上别无新的机轴。

此外还有前述的雕刻家Verrocchio，一面也是画家，能取入诸家的所长，而自成简洁的画风，遗作甚稀。其弟子Lorenzo di Credi〔罗伦左·蒂·克雷蒂〕（1457—1537），笔意与独创力虽不如师，然有温雅可怜的特色，其作品多小小的密画（miniature），以基督及其一族为题材。同时还有Piero di Cosimo〔彼埃罗·蒂·科西摩〕（1462—1521），是研究神话与古典的画家，其所作妇人像的色彩颇有魅力，背景的山水尤为秀美。

九 文艺复兴盛期

A 各地的画派

十五世纪文艺复兴前期的绘画，以Florence〔佛罗伦萨〕派为中心而发达。四方美术家接踵而至；希望一触其空气，恰如近世美术家的麇集于巴黎。于是此派的画风弥漫于意大利全土，其中学得最近似的，是Umbria〔翁布里亚〕派。Florence派是注重典雅的形式的，讲究写形与构图。Umbria派的人们则更重古风，故有质朴而动人的可怜柔和的表情。画家中最有名的，是Gentile da Fabriano〔贞提尔·达·法勃利阿诺〕（1370—1427），Piero della Francesca〔彼埃罗·德拉·夫朗彻斯卡〕（1420—1492），及Filenzio di Lorenzo〔非伦齐奥·蒂·罗伦左〕（1444—1520）等。

其中Francesca是Umbria人，学习Florence派的技风，研究写形，远近，大气，明暗，于其地方的美术上大有贡献。其作品多壁画，画风严峻而忧郁的。其门下有Luca Signorelli〔卢卡·西尼约雷里〕（1441—1523？），也是Umbria人，善描人物激烈活动的画，故称为当时最豪放的画家。后述的Michelangelo〔米开朗琪罗〕曾为他的弟子。他的作风

刚硬如雕刻，名作《世界之终》，就是Michelangelo的《最后的审判》的先驱。

承受了Umbria派的特异的感情而为之发挥的，实为Pietro Vannucci Perugino〔彼埃特罗·凡努济·彼卢基督〕（1446—1524）。所作圣母子画（Madonna）甚多。在金赤的透明的色彩中发挥其宗教的ecstasy〔法悦〕。他的友人Betti Pinturicchio〔贝蒂·宾图利巧〕（1454—1513），更为一般人所喜。其画多鲜画〔壁画〕〔Fresco〕，作大壁画，如Sta.Maria〔圣玛利亚〕寺的图书馆及天井中的壁画，是世人所共知的。又他的Umbria式的Madonna，最为成功，为后来的Raphaello〔拉斐尔〕的先驱。

其次，到了文艺复兴的初期，这Florence艺术的系统又另行发展而勃兴。即成了Padua〔巴迪阿〕与Venice〔威尼斯〕两派的艺术。这两地方自十字军以来，均特别繁盛。尤其是Venice，直接受东方文化的影响，有“西方的Byzantium〔拜占庭〕”之称。

就这两地的绘画论，Padua派在十五世纪初有先驱者Francesco Squarcione〔夫朗彻斯科·斯夸乔内〕（1394—1474），然其作品今日已无遗留。发明这派的特色的，是其次的Andrea Mantegna〔安德里亚·曼坦那〕（1431—1506）。所作《死的基督》，最为有名。这画从尸体的脚后面描写，于素描（dessin）研究上也很有兴味。他的画风，总之是古典研究与科学知识的合并，因归重于形式，故缺乏活动与自由。然十五世纪的Venice派的特色，可说是由他创始的。

曼坦那：《死的基督》

Venice派的画家，以Vivarini〔维瓦里尼〕一族为最盛。族中有名的，如Antonio Vivarini〔安东尼奥·维瓦里尼〕（？—1470）与Bartromeo Vivarini〔巴特罗梅奥·维瓦里尼〕（1450—1599？），至Arvise Vivarinl〔阿维斯·维瓦里尼〕（1466—1503）而灭。继承其画风而为此派吐气者，唯Carlo Crivelli〔卡洛·克里维利〕（1430—1493）。其画风有描写绵密，用意周到的特色，所作Madonna〔圣母像〕等画，于全身研究最为成功，影响于后来的画家的甚多。

然而Venice派的真的开祖，是Bellini〔贝里尼〕的一族。这一族是与Vivarini同时起家，从同样的画风出发。其中Jacopo　Bellini〔雅科波·贝里尼〕（1400—1464）是前述Fabriano的门人。自其子Gentile Bellini〔贞提尔·贝里尼〕（1429—1507），Giovanni Bellini〔乔凡尼·贝里尼〕（1427—1516）兄弟出世，一族的声名始高。兄Gentile的现存的名作，有《十字架奇迹》的联作，作风有原始的坚硬而美的色彩。弟Giovanni起初受其义兄弟Mantagna〔曼塔尼亚〕的感化，作严峻的素雕。后作风渐变，弃tempera〔胶画〕而改用油画。所作《Madonna》威严丰丽，为从来的宗教画中的特色。

乔凡尼·贝里尼：《圣母像》

其名作尚有《戴冠Madonna与圣徒》，《十字架上的基督》（伦敦），《死的基督与二天使》（柏林）等，均有超出Raphaelo以上的称誉。

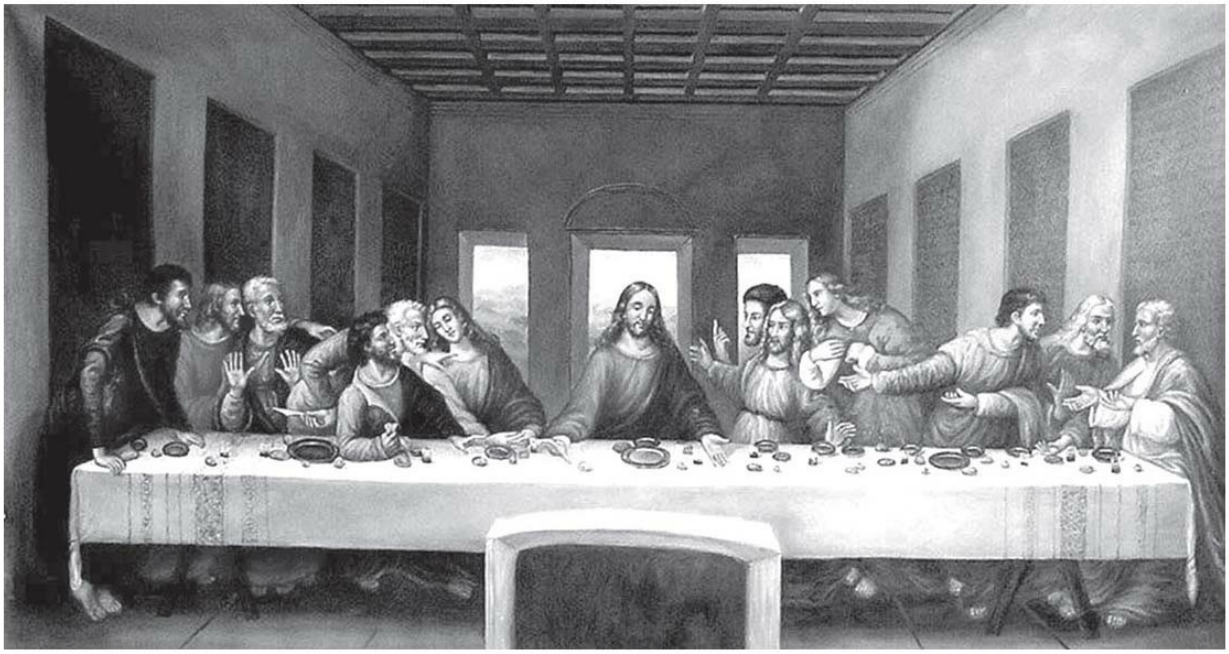
此外当时意大利各地尚有许多小流派，现在均从略。次述文艺复兴的大人物的三画杰——Leonardo〔列奥纳多〕，Michelangelo，与Raphaelo。

B 文艺复兴三杰

一五〇三年——这一年不但于文艺复兴期，实在于全世界美术史上划一新时期。当时美术界的三杰Leonardo，Michalangelo，Raphaelo，都住在Florence。五十岁的老大家Leonardo与二十七岁的青年Michalangelo共作Florence的大会议堂的壁画，各出其底稿，互相竞争其手腕与天才，真像龙虎相搏！这时候，Raphaelo还是十九岁的白面少年，而作画的技能已是拔群，含着微笑而观望这新旧两雄的争斗。终于Leonardo的神秘，为Raphaelo的美所取代，又为Michalangelo的力的表现所压倒，而颓然崩坠，于是就以Michalangelo为文艺复兴的盛期的告终。

现在就这三人略说一说：三人中的老大家Leonardo da Vinci〔列奥纳多·达·芬奇〕（1452—1519），是贵族的父亲与一农家少女Caterina〔卡特里娜〕所生的私生子。为军事工学的技师兼建筑家，雕工，画家。文艺复兴期的艺术家，大都是多才多艺的，不仅是一个画家或雕工，而是有统一的敬虔的宗教心的一个完人。而以Leonardo为最显著。他有最大杰作《最后的晚餐》，是费三年的长日月而作成功，真迹现存在Milano〔米兰〕地方的寺院中。《最后的晚餐》，在前已有许多人画过，但以他所作的为最著名。其群像的配置巧妙，性格的充分表现，手的动作皆个性的且表情的，复杂而又单纯，为别人所万不能及。

但真迹已多剥落，由古来大家复写而珍藏于各大美术馆中。其肖像画中最著名者，为Mona Lisa〔莫娜·丽萨〕。这画实为世界最伟大的作品之一。大小仅高三尺，幅二尺，然他描这画，曾费五年的惨淡经营。为了要使模特儿装出这副表情，曾用一切乐器来引诱。其目与口上所显的神秘的微笑，后人称曰“Mona Lisa smile”〔“莫娜·丽萨微笑”〕，为此种表现的典型。故这画为世之至宝，曾于一九一一年遭盗窃，一时行方不明，但后来就发见。



达·芬奇：《最后的晚餐》

Leonardo晚年被新进作家所压倒，不得志而旅居法国，其未完成的一生遂于不遇中得病而死。他的画风的特色，在于统一化，单纯化，完成造形艺术的一模型。他虽不树派，然其后的美术家蒙其影响者甚众。Michelangelo也是在不知不觉之间追随他的。就中Bernardino Luini〔柏那提诺·卢伊厄〕（1475—1533）是他的门弟子，笔法极近似。Fra Bartolommeo〔弗拉·巴托罗美奥〕（1472—1517）是同时代的

St.Marco〔圣马可〕寺的僧侣，从他学画，颇有师匠的笔意。

Michelangelo Buonarroti〔米开朗琪罗·波纳罗蒂〕（1475—1564），是世界最伟大的诗人，建筑家，雕刻家，又画家。其奔放豪健的性格，使其艺术具有最优的总括力与形式感，为人所不能及。其父亲是Florence的贵族，将赴远处出仕的时候，生Michelangelo，于是把他委托于乳母的丈夫一个石匠养育。幼时为Ghirlandajo〔基朗达约〕的工场的徒弟，初研究绘画，但其性质终宜于立体的雕刻，不久就兼习雕刻。后赴罗马，于一四九八年刻其处女作《Pieta》[1]，得大用于法王〔教皇〕厅。遂于一五〇一年再归Florence，作有名的《David〔大卫〕像》。后又赴罗马，为法王作Sistina〔西斯廷〕殿堂中的大天井里的鲜画（Fresco），于一五〇八年动手，一五二二年完成，为其绝世大作。天井中央描写创世纪中的事件，《人类创造》，《伊甸的乐园》，《乐园追放》，分布三面。其次写大洪水，淋漓尽致地表出着人类的绝望，恐怖，战栗，激怒，暴勇，悲哀等一切极端的感情。又其中所描的神，为无限的自然力的具体化，达于最上的壮严。这大画成功以后，他就没头于雕刻，至二十年之后，再来Sistina，作第二次的杰作《最后的审判》。这画费时七年，于一五四一年完工。其画中央为基督，左为玛利亚，右为使徒及殉教者，殉教者各负刑具，对基督诉冤，右上方有天使拥十字架而飞来，又有七个天使吹喇叭，使墓中的死者苏醒，大家来受最后的审判。有的得永劫的幸福，有的送入常暗的地狱。这两大画，实为文艺复兴期的艺术的精髓。雕刻中有名的，有《奴隶像》等，然不及绘画的全成。Michelangelo享年九十余，始终以独身的生涯，为表现而奋斗，故与后之托尔斯泰等同为英雄的范型的艺术家。

他的追随者，在雕刻方面有Benbenuto Cellini〔本本奴托·彻利尼〕（1500—1571），这人能够保留Michelangelo的风格，为后来的

Baroque〔巴罗克〕时代的建筑装饰的命脉，至Giovanni Bernini〔乔凡尼·伯尼尼〕（1598—1680）出世而入Baroque盛期，详见后章。绘画方面的追随者有Fra Sebastiano del Piombo〔弗拉·塞巴斯提安·德尔·彼奥姆博〕（1485？—1547）等。

第三个是薄命画人Raphaelo Sanzio〔拉斐尔·桑齐奥〕（1483—1520）。十一岁时丧父，独学研究。一五〇〇年，做前述的Perugino的助手，故其青年时代蒙Perugino的影响。后又受Michelangelo与Leonardo等的感化，加入感情的，理想的要素。所作以Madonna为最有名。后来受罗马法王之招，于一五〇八年赴罗马，为Sistina殿堂作许多壁画，又描许多的Madonna。其中以《Sistina Madonna》〔《西斯廷圣母》〕与《Madonna St.Antonio》〔《圣母、圣安东尼奥》〕，为最有名。后者于一九〇二年由美国富豪出百万元购入。

Raphaelo是最讨人欢喜的画家，他的画都是通俗的，陶醉的，如图所举，便是一例。然他是短命者，三十七岁就弃世。门弟子中最杰出者有Giulio Romano〔久利奥·罗马诺〕（1492—1546）。

回顾上述的三圣，Leonardo在六十余年的生涯中，仅传留少数的，思想透彻惊人的杰作；Raphaelo反之，在短促的二三十年中作出多数的华美的业迹；Michelangelo则以九十年的奋斗，留下雄壮的，男性的足迹在这世间。

拉斐尔：《圣母》

C 盛期与后期的绘画

文艺复兴的三大明星，在意大利艺坛上的光过于强烈，致使十五世纪后半至十六世纪初的其他的群星黯淡无光。然而入了盛期，大家仿佛百花的竞春的群起，除三杰以外，美术史上可以特笔者尚复不少。现在都要摭拾在这里。

先说蹈袭前期的传统的诸派：Siena〔锡耶纳〕派中有Giovanni Antonio Patti〔乔凡尼·安东尼奥·巴提〕（1477—1549）。作品甚多，有Siena的Raphaelo之称。

同时在中部意大利有Andrea del Sarto〔安德里亚·德尔·沙托〕（1487—1531），是Florence系统的画家。所作多宗教画，有世俗的趣味，富于生气。

在上部意大利，有Correggio〔柯勒乔〕（1494—1534），其画颇实感的，描写现世的乐天的快乐，虽宗教神话的题材，皆曲尽娇态，色彩明醇，为当时诸家所不及。

Venice派中，入十五世纪后有Bellini，前已说过。此外还有Giorgione〔乔尔乔内〕，其所画相貌均静穆而含情，与背景的明媚的风景相调和，作成梦境似的心地。然Venice派中最杰出的人，是Vecellio Tiziano〔维切里奥·提香〕（1477—1576），普通称为Titian。他从学于Giorgione之门，Giorgione夭逝之后，他就独擅盛名于画坛，与Michelangelo并誉，享寿至百年之长。作品极多，善描快活的现世的行乐，及娇艳的妇人。有名的《Flora》〔《花神》〕便是其一例。

Venice派到了十六世纪终而向新的方面发展，其大家即Jacopo Robusti〔雅科波·罗布斯蒂〕，普通称为Tintorretto〔丁托列托〕（1518—1594）。其特色是在Michelangelo的形与Titian的色的合并。名作有《最后的晚餐》、《最后的审判》等。

在此派中有名的还有Paolo Veronese〔巴奥洛·维罗内塞〕（1528—1588），所作多巨大的装饰画，题材以飨宴祝祭等闹热的光景为多。然其关于基督的画，大都无宗教的意义，仅为当时贵人生活的描写，这不但是他一人的风格，是Venice派共通的倾向。因为Venice地方受东方的Byzantium的影响甚多，已成为色彩，感觉，装饰，享乐的都邑，故异于宗教的罗马与优雅的Florence。这倾向与Michelangelo以来的壮大的构造一同导入法兰西，造成Baroque的时代。这是很可注意的一点。

从十六世纪后半到十七世纪，文艺复兴的名花渐就枯萎的时候，忽有Carracci〔卡拉契〕一族出世，即Lodovico Carracci〔罗多维科·卡拉契〕[2]及其从兄弟Agostino Carracci〔阿哥斯提诺·卡拉契〕（1557—1602）与Annibale Carracci〔安尼巴雷·卡拉契〕（1560—1609）。二人忠实研究诸先辈大家的名作，树立一派，是为Carracci派。与这派对峙的，有自然的画风的Caravaggio〔卡拉瓦乔〕（1569—1609）。其作品含悲壮的调子，有粗豪大胆的特色。但这是末期的，已失却生气，理想，梦，与情热，而只表现不伴实感的技巧，与阴惨苦涩的生活而已。自此以后意大利画坛一蹶不振。而文艺复兴的波涛，一转而澎湃于北欧之野。德意志，荷兰，法兰西，西班牙就代替了意大利而作出近代欧洲的文艺复兴的新花园。现在我们可以移向这边去眺望其烂漫的光景了。

十 北欧的文艺复兴

A 十五六世纪的**Flanders**〔佛兰德斯〕画家

现今西洋画家所通用的油画，在Michelangelo〔米开朗琪罗〕的时代尚未流行，故当时多用鲜画〔壁画〕（fresco）。油画的发明的完成者，是van Eyck〔凡·爱克〕兄弟二人。这二人是Flanders的画家，现在要从他们说起。

Flanders就是现今自法国北部至比利时荷兰的地方。国内有Gent〔根特〕市，市中有St.John〔圣约翰〕寺，寺里的大祭坛画，便是这兄弟二人的手笔。兄Hubert van Eyck〔胡伯特·凡·爱克〕（1366？[3]—1426），弟Jan van Eyck〔杨·凡·爱克〕（1380？—1440）[4]，于一四二〇年合作这北欧所从来未有的大制作。不幸兄Hubert在制作中死去，由弟依兄的构图而完成。祭坛外侧为神的使者降临于马利亚之图，人物描写极为绵密。里面中央描神父，马利亚，左右描天使的唱歌队，旁边描裸体立着的亚当与夏娃，以及骑士，隐者，巡礼者，忏悔者，人物凡数百，皆一一描出其个性。背景，远近法，均巧妙无比。这兄弟二人的画风的特色，是从写实出发，用科学的态度，故描写非常精细，坚实逼真。这一点是与主重理想，线，色，及fantasie〔幻想〕与陶醉的感情的表现的南方画派，截然不同，故北欧的绘画，源出于这二人，渐渐分流于荷兰，德意志，西班牙，法兰西。Gent大祭坛画后来分离，寺中仅留中央的神父与马利亚，余者分藏于各地博物馆中。

Eyck以后第一杰出的，是Hans Memling〔汉斯·美姆林〕（1425？—1492？）。擅长于用新鲜的色彩描出理想的妇人，为Flanders派中宗教感情最深的人。作品中有名的，有《最后的审判》等。此外可记者，尚有Quinten Massys〔昆坦·马赛斯〕，与Lucas van Leiden〔卢卡斯·凡·来顿〕二家，皆有清新的制作。

入了十六世纪，有Brueghel〔勃罗格尔〕一新派出世，对于以上的旧派，面目又一新。其第一家Peter Brueghel〔彼得·勃罗格尔〕（1525

—1569），取材尚属旧派，好描农民生活，有“农夫Brueghel”之称。其最大名作，为《Bellehem〔伯利恒〕的儿童屠杀》，现藏维也纳博物馆中。作风为一般的，写实的，现代的。这等画家，是近世的壮观的Rubens〔鲁本斯〕（详后）的先导。

B 德意志十五世纪的画家

请看下面的三幅画：右两幅同是描写以贞节的白刃自贯其胸的Lucretia[5]的，但所表现的大不相同，前者作苦涩之颜，眼睛斜睨着天的一角；后者则握刃对胸，如切萝卜，坦然不变色。第三幅是穿黑衣的一贵妇人（丹麦Klistina〔克利斯提娜〕公主），作高慢的态度而立着。

克拉纳赫：《卢克丽霞》

丢勒：《卢克丽霞》

贺尔拜因：《克利斯提娜公主》

这是自十五世纪末到十六世纪前半，揭开德意志绘画的幕的三大画

家Albrecht Dürer〔阿尔布雷希特·丢勒〕（1471—1528），Lucas Kranach〔卢卡斯·克拉纳赫〕（1472—1537），与Hans Holbein〔汉斯·贺尔拜因〕（1497—1543）的代表作，最可表出这三大家的特色。我们现在要说这苦痛的画家，肉感的画家，与贵族主义的画家，先须把德意志绘画的出发点检点一下。

这地方本是神圣罗马帝国之地，十三世纪时各地已有Gothic〔哥特〕式的寺院，雕刻，绘画，早已发达。又其中莱因河沿岸，在十字军时代本为特别文化之区，今受Flanders地方的开明的刺激，就一发而为Flanders风绘画的隆兴。十四世纪时，其地已有作家Meister Wilhelm〔迈斯特尔·威廉〕，及Stefan Rochner〔斯特凡·罗什内〕，皆善作装饰的宗教画。然可称为代表的作者，是Martin Schongauer〔马丁·勋高厄〕（1440？—1488）。这人是德意志的先驱画家。其后在德意志各都市盛传此画派，有Hans Pleydenwulf〔汉斯·普莱登武尔夫〕（1430一？[6]），Michael Wolgemut〔米夏埃尔·沃尔格穆特〕（1437—1519），Friedrich Hellin〔弗里德里希·海林〕（？—1500），Bartromois Zeitblom〔巴特洛摩伊斯·蔡特勃洛姆〕（1484[7]—1518？），Richael Pahel〔理查尔·帕赫尔〕（1480—？）等画家辈出，均有作品留传。到了Hans Holbein der Elder〔大贺尔拜因〕（1460—1524）出世，就于Flanders系统中加入意大利的要素及他自己的剧的趣味，而宗教画中的装饰化就转换了一个方向。其弟Hans Holbein der Tuger〔小贺尔拜因〕出，更促进其兄的画风。

在以上诸家所造的基础上面，Dürer第一个出现。其幼时曾就父亲学铸金术。后转学画，漫游各地，研究古名家的作品。归故乡后，闭门制作。其初期作品以肖像画为最多。Dresden〔德累斯顿〕的圣坛装饰《默示》，也是初期之作，一五〇二年旅居意大利的Venice〔威尼斯〕

时，出其作品，大受世人欢迎。归国后，作圣坛画《马利亚升天》，惜原画烧失，今所保存者为模写品。他不但用油画作大画，又擅长etching〔蚀刻〕（铜面用化学药品腐蚀的一种画法），留下许多的名作，为etching史上第一大家。又擅长水彩画。一生作品极多，散在各地。其作风的特色，是力强的表现，阴郁，苦涩，意力的彻底。现代的表现主义，实从他发轫。

Kranach的作品，则在Dürer的苦涩与阴郁中加入意大利的圆滑与肉感，发挥一种特异相的浪漫的精神。与后来的Böcklin〔勃克林〕等有共通的浪漫主义的表现。其作品大多数为历史画与肖像画，均有实感的趣味，裸体画尤多蛊惑与怪气，为极端的乐欢的肉体描写。故Kranach，可说是在世上实现肉的天国的最代表的一人。

其次出世的，是所谓“高贵的画家”Hans Holbein，即老Holbein之子。父子合作的作品很多。他所擅长的，是肖像画，其技术称为当时唯一。虽精细的写实的笔，也不失其悠扬不迫的气品，尤为当时的特权阶级者所喜。

以上三人为德意志文艺复兴的代表的作家。自此至十八世纪，除了他们的追随者Mathias Grünewald〔马提阿斯·格留内瓦尔德〕（1500—1530[8]）与Hans Paldoung〔汉斯·帕尔顿〕（1480—1545）作几幅奇怪的表现的画以外，德意志画坛暂时沉寂。

十一 **Baroque**〔巴罗克〕时代

A 十七世纪的**FIanders**〔佛兰德斯〕画家

自Bernini〔伯尼尼〕（见前九、B）Carracci〔卡拉契〕（见前九、

C）Rubens〔鲁本斯〕使艺术的足离开了大地以后，就变出十七世纪初的baroque时代及十八世纪的rococo〔洛可可〕时代来。baroque与rococo的艺术的表现，约而言之，是艺术从现实的人生游离，而为真艺术，即“为艺术的艺术”——甚至可说是“为技巧的技巧”。而立在这运动的头阵的，是Lorenzo Bernini〔罗伦索·伯尼尼〕（1598—1680），Rudovico Carracci〔罗多维科·卡拉契〕（1555—1619），Peter Paul Rubens〔彼得·保尔·鲁本斯〕（1577—1640），以及Anthonis van Dyck〔安东尼斯·凡·戴克〕（1599—1641）等。这过渡时代的显著的事实，是其间欧罗巴文化潮流急激地从意大利向北转，流入荷兰，法兰西，德意志，更及于西班牙，英吉利。各地渐渐殷富，繁盛起来，美术也相伴而大发达起来。终于达到以法国路易王朝为中心的十八世纪的隆盛，又崩解而成为大革命，开出十九世纪的新天地。现在你们先来看一看这二百年间的baroque与rococo时代的状况。

Michelangelo〔米开朗琪罗〕所完成的意大利艺术，在他死后的数百年间，只是追随，模仿，mannerism〔独特格调，守旧主义〕，弄技巧的末节而已。当这时候显示最后的闪光的，是前述的Carracci与次述的Bernini。

baroque的先锋Bernini生于意大利，是建筑家，雕刻家，又画家，有“Michelangelo第二”之称。其生涯的名作，是罗马的St.Pietro寺〔圣彼得大教堂〕的二重回廊。这寺曾经Michelangelo的许多的装饰，今添了Bernini的回廊，益增雄大。唯其雕刻，带末期的阴惨悲哀的表情，有流入sentimentalism〔感伤主义〕之憾。然而尚为当时代表的第一人，而受路易十四世的招聘，定法兰西文艺复兴的基础。

然时代回转的更有力的动机，是Rubens。这人出世，方才有近世画坛一大壮观的Flanders派的隆盛。又对于以人体描写为主的近代的倾

向，影响极多。故现代的美术，差不多大部分发源于Rubens。他是比利时人。赴意大利，接文艺复兴盛期诸大作，受Carracci及Caravaggio〔卡拉瓦乔〕等的作品的刺激。归国后做宫廷画家，就描写嬉戏欢乐的宫廷生活，多表出游乐的情趣。后来到巴黎受皇后的嘱托，为她描写纪念生涯的一组大画，即今Louvre〔卢佛尔〕美术馆的Rubens室中的许多大壁画。一六三〇年，娶第二妻后，又从事新的艺术的活动，以新妻为模特儿，描写种种宗教画，神话画。其作品现存者以千计，均保藏于欧洲到处的美术馆中。其作风有种种特色，尤其是晚年的特色，为肉感的美与描笔的疾走，色彩的透明华丽，这等均暗示着现代的画风。其门弟子甚多。就中可传衣钵者，有Anthonis van Dyck（1599—1641）。技巧可仿佛于师，唯取材范围较狭，且缺乏空想与创造力。然其上品的温雅的肖像画，Holbein〔贺尔拜因〕以后为第一。

从以上诸人到后面的Flanders派大人物Rembrandt〔伦勃朗〕，尚有数人不可以不记。上述诸人，都是一时眩目于从意大利舶来的华丽的；然条顿民族自昔一味忠实，终不失楚楚动人的自然主义的本质。今文化已定，本质自然萌芽，在van Dyck便已稍稍现示。到了Adriaen Brouwer〔安德里阿恩·勃劳威尔〕（1605—1638？）与David Teniers〔大卫·泰尼埃〕（1610—1690）等，国粹主义就明显地发挥。Brouwer天性放逸，境遇流浪，故所作皆取材于下层生活。Teniers境遇虽顺，但所取画材，亦皆农夫，酒店，市场，迎神赛会，田舍舞踊等日常情景，及静物，风景，肖像画。这等画家，虽有时亦描写圣者的事迹，但已非出于信仰心。时势的变转的痕迹，于此更明显了。

B 荷兰画家

上述二家以比利时的昂德华浦〔安特卫普〕为中心而宣传风俗画，

同时在荷兰也出了Frans Hals〔弗朗斯·哈尔斯〕（1580？—1666），与Harmensz van Lijn Rembrandt〔哈孟斯·凡·莱恩·伦勃朗〕（1606—1669）两同风画家。Hals生活粗暴放漫，其所作画便是生活的反映。其所作半身像小品，最示特色。就中《弹曼陀铃者》一幅尤为有名愉快，轻妙，而humor〔幽默〕的。但他的作品中的笑颜，不复是像Mona Lisa〔莫娜·丽萨〕的神秘的笑，而全是人间情味的发露了。故此人与Rembrandt及后述的Velazquez〔委拉斯开兹〕同为十七世纪趣味最深美的画家，在这样的空气中，自然会生出Rembrandt的大才来了。

伦勃朗：《解剖学讲义》

Rembrandt生于荷兰，其父是水车磨坊主。最初并不志望做画家，修习法律，后改学绘画。其初期的名画，为《解剖学讲义》。由此可知

他一向是无神论者的态度，把物质的世界当作物质而冷酷地客观地对付，一向不曾怀抱什么理想，梦等先入见解；同时又从自然现象中抉出“新”的东西来，弄其好奇心。故其所作，多新奇的刹那的情景，忠实地深感动地表现。画材多取风俗，肖像，下层社会，及humor的。宗教的题材他也取用；但他的意识，根本不是宗教的理想主义，而欢喜对于人与自然的瞬间的情绪的观照。油画之外，他又长于etching〔蚀刻〕画。一六四二年，其爱妻Saskia〔莎斯基阿〕病死，家政紊乱，致负巨债终于宣告破产。但在贫穷中仍努力作画，以圆满其悲惨的艺术礼赞的一生。

Rembrandt死后，在荷兰只有Hals与Rembrandt的模仿追随者，然无一人可称优秀。聊可举者，只Gerard Terborch〔格拉德·特鲍赫〕（1608—1681）与Kaspal Nezzia〔卡斯帕尔·内济亚〕（1639—1694）二人。

然一方面那时候democratic〔民主〕的空气已经荡动；故有一班描写市民，农夫的风俗的画家出来。例如写下层社会的Adorian van Ostade〔阿多里安·凡·奥斯塔德〕（1610—1685），及风俗画家Gerard Don〔格拉德·唐〕（1613—1675），讽刺与humor的Jan Steen〔杨·斯登〕（1626—1675）等便是。其他同倾向的还有数人，即Gabriel Metsu〔迦伯列·美兹〕（1620—1667），Jan van Meer〔杨·凡·梅尔〕（1635—1696），Ferdinand Bol〔斐迪南·菩尔〕（1611—1680），Govaert Flink〔戈瓦尔特·夫林克〕（1616—1680）等。

以上诸家的风俗画与社会画，是发挥荷兰的国民性〔民族性〕而示特色的，同时也是近代美术的一方向的指示。荷兰风景画及于现代绘画的影响，实在不小。当时风景画家辈出。如Jacob van Ruysdael〔雅谷·凡·鲁伊斯达尔〕（1625—1682），其门弟子Meindert Hobbema〔麦因得尔特·霍贝玛〕（1638—1709），皆独立的风景画专家。后者的取材，

构图及细部描写，尤为清新。现代人已认明其真价，以数万金竞买他们的作品了。此外还有Philip Koninck〔菲利普·科宁克〕（1619—1688），Adriaen van de Velde〔安德里阿安·凡·德·维尔德〕（1636—1672），Albert Kuyp〔艾伯特·夸普〕（1620—1691），Paulus Potter〔保卢斯·波特〕（1625—1654）等。然皆末期画家，荷兰的绘画与其国运同时衰颓而入十八世纪了。

霍贝玛：《并树道》

C 西班牙画家

南欧半岛所培植的Renaissance〔文艺复兴〕艺术，延长到Flanders

及德意志地方而开出了baroque的花。同时在西欧的一角的Iberian〔伊比利亚〕半岛上，也开出了香色各异的花来，即西班牙的绘画。西班牙于十世纪受回教徒的侵扰，受东方化，加入Gothic〔哥特式〕的要素。故其特殊的文化，在其他的欧罗巴尚在黑暗中的时候已经发光。然后来又变了基督教徒与异教徒的争斗杀伐之场。十五世纪末统一国政，又因了新大陆的发见而增殖富源，入十六世纪就展出绝大的隆盛。乘这盛运而出现的，是El Greco〔埃尔·格列柯〕的绘画。

El Greco本名Domenico Theotokopuli〔多明尼可·狄奥托可普利〕（1548—1625）。因为他不是西班牙产而是Crete〔克里特〕人，故又名Greco。其作风与Renaissance式不同，是特质的，主观的表现，在种种点上与近代的倾向相一致。故后来的Cézanne〔塞尚〕与Picasso〔毕加索〕受他的影响不少。

其次有Jusepe Ribera〔朱塞培·里贝拉〕（1588—1656）。曾游学于Napoli〔那波利〕，是祖述Caravaggio〔卡拉瓦乔〕的Napoli画派的人。然其本质接近于意大利末期，Greco及西班牙的国情，喜作极端的空想画，又有一种端丽的女性表现。

此后来了西班牙画坛上最有名的大家，即Diego de Silvay Velázquez〔迭戈·德·西尔瓦·伊·委拉斯开兹〕（1599—1660）。他是在这两先驱者之后完成十七世纪西班牙的rococo式的academician〔学院派〕。其初期作品的特征，为国民生活的切实的感情的描写，故含有贵族的，风俗画的分子。后来他做了宫廷画家，画风一变，而为谨严的academician。作品中以肖像画为最佳，多世界的名作。这人可说是十七世纪中叶的，贵族主义的抬头时代的画家，与Rubens无大差异。

委拉斯开兹：《肖像》

同时有Francisco Zurbaran〔夫朗西斯科·苏巴朗〕（1598—1664），

善作西班牙风的悲惨的宗教画，于构图上颇有特色。

然可与Velázquez相比较的，要推Bar-tolomé Esteban Murillo〔巴托洛美·爱斯特邦·穆里洛〕（1618—1682）。最初多作风俗画，后专门于宗教画，有代表西班牙的资格。自此至Goya〔戈雅〕出世，其间西班牙国运衰颓，美术亦不振。

Francisco José de Goya〔夫朗西斯科·荷塞·德·戈雅〕（1746—1828），是自十八世纪末至十九世纪初世界最大画家之一。所作多历史，肖像，风俗画。又擅长etching画及sketch〔速写〕。其画风富于改革的精神。笔致豪放，有男性的，跃动的气概，多放胆的构图。

D Baroque-Rococo〔巴罗克—洛可可〕的法兰西

游巴黎的人，必然访问法兰西过去的象征的三种遗构。即Notre Dame寺院〔巴黎圣母院〕，及Louvre与Versailles〔凡尔赛〕的两王宫。Notre Dame是十二三世纪的Gothic式的最美的建筑；三王宫则为十七八世纪的baroque-rococo式的有名的建筑，而尤富于历史的兴味。然这并不是同时代同式样的建筑。Louvre宫的西部与南部，是在十六世纪时开工的，初由Pierre Lescot〔皮埃尔·雷斯科〕（1510—1587）监工，路易十四世时又招请意大利的Bernini等来完成。Versailles旧城也是于路易十四世时增筑两翼的，其后增修多次。这两宫殿艺术的价值并不何等高贵，惟规模雄大，用Renaissance式又兼用各种式样，内部极为华美，施baroque-rococo式的装饰，为当时的模范。

泛滥于意大利文艺复兴的艺术，北至Flanders，西至Iberian半岛，但归结于法兰西。法兰西的受惠于艺术，在中世纪已甚多。故Romanesque〔罗马式〕，Gothic，以及Norman〔诺曼底〕式的建筑，像

森林地群起于其地。此次又受意大利吹来的暖风，就在十六世纪末至十七世纪初之间起了一种文化的萌芽。路易十四世既统一国内，遂于宫廷大施华丽的装饰，大有移世界艺术的中心于此土的现象。这地方所发达的艺术，可称为真的baroque-rococo式，其大体是文艺复兴的连续，以建筑为主，而于其装饰及装饰用的雕刻，绘画，则精细纤巧，有可惊的技巧的发展。现代的法兰西艺术，便是从这里生出的。当时路易十四世所聘的作家，最大的是Bernini，又有Jules Hardouin Mansart〔朱尔·阿杜安·芒萨尔〕（1646—1706），Charles Le Brun〔夏尔·勒·布伦〕（1619—1690）等。即所谓发挥路易式的诸种特色的。又此时的Gobelins[9]织物的发达，为世界织物工艺上可特笔的一大事。

就这时代的法兰西绘画而论，在十五世纪早有Jean Fouquet〔让·富凯〕的写实的一派。然真的法兰西绘画的发达，乃是十七世纪以后的事，即Nicolao Poussin〔尼古拉·普桑〕（1594—1665）与Claude Lorrain〔克洛德·洛兰〕（1600—1682）的世出。Pussin是Normandy〔诺曼底〕人，所得于Raphaelo〔拉斐尔〕的构图处甚多，善于写古典的基督画题。Lorrain有文艺复兴后期的特色，所作以古典的风景画为主。

法兰西绘画，在rococo艺术时代只是伴奏的，不甚光彩。故当时虽有Philippe de Champagne〔菲利普·德·尚帕涅〕（1602—1672），Hyacinthe Rigaud〔亚森特·里戈〕（1659—1743），Pierre Mignard〔皮埃尔·米尼亚尔〕（1610—1695）诸家，然多不足传。后来Antoine Watteau〔安托万·瓦托〕（1684—1721）出世，始转向新时代，而画面有清新的生气了。Watteau欢喜humor的题材，又以装饰画著名。用清新优美而有魅力的笔致，描写传袭的牧人及舞踊者，伶人等。

Watteau以后，有画家辈出，即Nicolas Lancret〔尼古拉·朗克雷〕

（1690—1754），Jean Baptiste Pater〔让·巴蒂斯特·帕泰尔〕（1695—1736），Jean François Detroy 〔让·弗朗索瓦·德特罗瓦〕（1679—1752），Carl van Loo〔卡尔·凡·鲁〕（1700—1765），Jean Baptiste Siméon Chardin〔让·巴蒂斯特·西密翁·夏尔丹〕（1699—1779），François Boucher〔弗朗索瓦·布歇〕（1703—1770）等。然皆无甚特色。

E 十八世纪英吉利的绘画

英吉利地方文化的萌芽，远在古昔。即自纪元前凯撒远征以后，即有罗马式的都市。后来受北方的侵入，诺尔曼〔诺曼底〕人的攻击，经过Angro-Saxon〔盎格鲁撒克逊〕人种的结成，到了十五六世纪，始建现今的英帝国的基础，而放出文学美术的蕾来。十七世纪时，有雕刻家Nicolas Stone〔尼古拉·斯顿〕写Grinring Gibbons〔格林灵·吉本斯〕（木雕家）二人，造出英吉利雕刻的隆盛。在绘画方面，受Flanders及德意志van Dyck〔凡·戴克〕的影响，肖像画及Miniature〔密画〕特别发达。稍后风景画亦大盛。皆属纯粹的英吉利绘画，至今尚在发挥其特色。

风俗画的开祖，是十八世纪初的William Hogarth〔威廉·贺加斯〕（1697—1764）。以前的英吉利绘画，与他国同样，也都是关于宗教，战争，政治上的。Hogarth在美术中加以democratic的精神，始创对民众的艺术。故为真的英吉利画派的开祖。

其他还有绅士的画家，即Joshua Reynolds〔乔舒亚·雷诺兹〕（1723—1792）与Gainsborough〔盖恩斯巴勒〕（1727—1788）二人。Reynolds是生活极幸福的人，性格与作品略带阴暗味，而丰采闲雅，他是最初的Royal Academy〔皇家艺术学会〕长，为英吉利绅士的模范。

他所欢喜描的，大都是名士贵族的肖像，一生所作肖像画达四千以上。其画风根据于写实，肖像画的背景，皆不由想象而用真的模特儿。这是英吉利新时代绘画的开道。Gainsborough是田舍的贫家子，善描森林，除后述的Corot〔柯罗〕以外，无可匹敌。其死后Reynolds为题墓碑，曰“后世可纪念的自然画家”。

雷诺兹：《肖像》

其后有风景画家Richard Wilson〔理查·威尔逊〕（1714—1782），人物画家George Romney〔乔治·罗姆尼〕（1734—1802）。自此向自然派的中途，又有诗人画家William Blake〔威廉·布莱克〕（1757—1827），善作奇怪的，空想的表现。

十二 十九世纪前半的美术

A 前半期的建筑与雕刻

法兰西大革命的暴风吹散中世纪封建时代的黑云，变成了十九世纪的黎明。然在革命期以后的三四十年间，即十九世纪的初叶，欧洲尚非健全的艺术时代，只是rococo〔洛可可〕式的连续，宫廷及官厅的装饰，或贵族阶级的享乐而已。即以路易王家为本源，而加入了一点拿破仑的英雄主义，所以愈加凛然。其次的浪漫主义的花就从这里灿然地开出。

法兰西拟古典派的建筑家中，有Pierre Fontaine〔皮埃尔·方丹〕（1767—1853）以罗马式建造巴黎的“凯旋门”，François Chalgrin〔弗朗索瓦·夏尔格兰〕（1739—1811）又为拿破仑建造同样的“Etoile〔星形（广场）〕凯旋门”。这两大建筑实为新时代所潜伏。故现代的艺术是与帝国主义，军国主义的新精神一同从古典出发的。其时在巴黎有Vignon〔维尼翁〕（1762—1828）用希腊式的正面而建造Made1eine〔马德兰〕的寺。在德国也有Karl Gottfried Langhans〔卡尔·戈特弗里德·朗汉斯〕（1732—1808）于十八世纪终建筑“Brandenburg〔勃兰登堡〕门”以对抗法国。其次又有Karl Friedrich Schinkel〔卡尔·弗里德里希·申克尔〕（1781—1841）表现新兴德意志理想，以“柏林博物馆”划一时期。更有Leo von Klenze 〔莱奥·封·克伦采〕

（1784—1864）与Friedrich August Stüler〔弗里德里希·奥古斯特·斯蒂勒〕（1800—1865）出来装饰这时代的德意志。在英国建筑界，也是同样的气运，十八世纪初有George Dance〔乔治·丹斯〕（1695—1768）建造希腊风的市长官邸，次有John Soame〔约翰·索姆〕（1752—1831）建筑城郭似的“Bank of England”〔“英格兰银行” 〕。其后更有Robert Smirk〔罗伯特·斯默克〕（1780—1867）应用Parthenon〔帕提侬〕及其他的纯希腊式来建筑“British Museum”[10]，作古典味极强的新创造。在丹麦也有纯古典的建筑的兴起。这拟古典派，对于后述的Sezessionism〔分离派〕影响很大，不可不记忆。要之，建筑的古典化，不是生于新时代精神的，只是生于王侯贵族的享乐本位的游艺。因为没有求得坚实的古典主义的力，故徒事形式的模仿而已。

当时的雕刻也是同样。最初的古典派作家，有意大利人Antonio Canova〔安东尼奥·坎诺瓦〕（1757—1822）与Berthel Thorvaldsen〔伯特尔·托瓦尔岑〕（1770—1844）。前者直接研究古希腊雕刻，然亦仅止于希腊末期的Praxiteles〔普拉克西特利斯〕的模仿而已。其作风近似于当时大画家David〔大卫〕的裸体画，流丽典雅，然全以技巧为本位而无生气。后者较有独创的意义，全生涯在罗马研究，其作品中有新时代的倾向。在德意志也有Christian Daniel Rauch〔克里斯蒂安·丹尼尔·劳赫〕（1777—1857）与Friedrich Tieck〔弗里德里希·蒂克〕（1776—1851）。后者有弟子Friedrich Drake〔弗里德里希·德雷克〕（1805—1882），作风带浪漫主义的倾向，与Goethe〔歌德〕等同为次时代的先驱。到了后来的Evnest Riezed〔爱弗纳斯特·里采特〕（1804—1861），方才完全站在浪漫主义的立场上，而为新情主义吐气。其追随者有Johannes Schilling〔约翰内斯·希林〕等发挥同样的特色，又有Reinhold Begas〔赖因霍尔德·贝加斯〕（1831—1911），更带写实主义的精神。

坎诺瓦：《丘比特与普赛克》

在法兰西，自十八世纪末至十九世纪初，拟古典主义的倾向甚著。然法兰西雕刻的特色，是浪漫的，与写实的。在拿破仑时代有最知名的纹章作者David Danzers〔大卫·当泽尔〕（1789—1859）。作各种浮雕，发挥其独得的技能。法兰西纹章特别发达，便是为了有他的缘故。其次有Paul Dubois〔保尔·杜布瓦〕（1829—？[11]），Antoine-Louis Barye〔安托万·路易·巴里〕（1795—1875），Jean Baptiste Carpeaux〔让·巴蒂斯特·卡尔波〕（1827——1875），皆努力于法兰西艺术的现代化的人。然真能为法兰西雕刻吐气焰的人，是后述的Rodin〔罗丹〕与Maillol〔迈约尔〕。其间法兰西的建筑，不甚发达，无足记述。

B 古典主义的绘画

入十九世纪后的法兰西绘画，最初仍是与十八世纪后半同样的形式，唯技术较为精妙而已。后来画风渐起变化，在David一派的古典倾向之后，有Gericault〔席里柯〕与Delacroix〔德拉克洛瓦〕等的浪漫主义，及Ingres〔安格尔〕等的拟古典主义。忽然又出了Millet〔米勒〕，Corot〔柯罗〕，Rousseau〔卢梭〕等的田园主义的一班人，于是完成了现代艺术的第一段运动。现在先从David说起。

Louis David〔路易·大卫〕（1748—1825）与拿破仑同时，又是他的至交。这人是十九世纪唯一的大家。其作风中全无自来法兰西人所好尚的空想的游戏的分子，而喜巨大的构图，富于豪气，故有帝政时代的罗马的作风。其传世名作为世人所共知者甚多，如《戴冠式》〔《加冕式》〕，《勒卡米哀夫人》、《萨皮尼之女》、《拿破仑》等，是其最

大作。其题材大都是历史的伟大的故事的说明图，充溢着独创的力与情热。为拿破仑大帝的宫廷画家，善描大帝的庄严与威力。

大卫：《圣裴拿特岛上的拿破仑》

门弟子中知名者有二人，即Gros〔格罗〕与Gérard〔席拉尔〕。Antoine Jean Gros〔安托万·让·格罗〕（1771—1835）初忠于其师的形式

的写实，亦喜作大画。后加入浪漫主义的分子。故为从古典主义向浪漫主义的过渡期的作家。François Gérard〔弗朗索瓦·席拉尔〕（1770—1837）也是喜作大画的人，但乏霸气，只以装饰的为主。

然近代古典主义绘画的大成者，是其次的Jean Dominique Ingres〔让·多米尼克·安格尔〕（1780—1867）。他是法兰西人，从学于David，后又研究希腊风，新古典的色彩甚明了。尤长于描写女性，形的整美与线的平滑温柔，古今无匹，在女性美表现上划一时期。其门弟子中有Hippolyte Prindrin〔伊波利特·普朗德朗〕（1809—1864），也是知名的画家。

安格尔：《肖像》

C 浪漫主义的美术

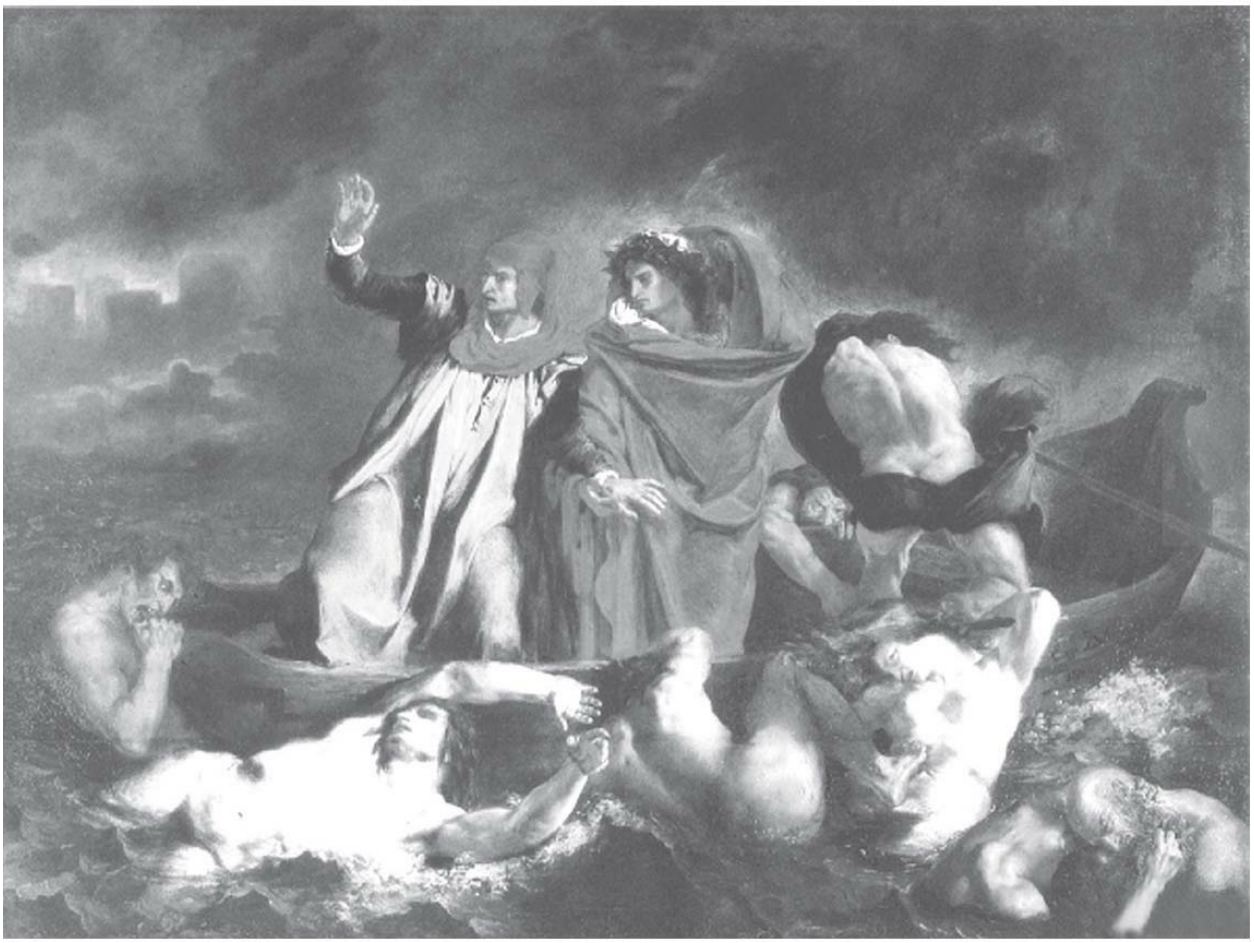
与上述的古典派同时勃兴于法兰西的浪漫主义，也是十九世纪初叶的伟观。即Prudhon〔普吕东〕，Géricault，Delacroix，Delaroche〔德拉罗什〕等便是。

Pierre Paul Prudhon〔皮埃尔·保尔·普吕东〕（1758—1823）早年时旅行到意大利，受Leonardo〔列奥纳多〕，Raphaelo〔拉斐尔〕，Correggio〔柯勒乔〕等的感化。其绘画不似David的仅从写实蓦进，而又用心于色的调和与光线的交错，而描出一种情调。故其作品多在光与色之中表现寓意与象征。要之，他是立于十九世纪浪漫主义的前面，而又与冷静的十八世纪式的人们交流热血的画家。

席里柯：《梅杜萨的筏》

Théodore Géricault〔泰奥多尔·席里柯〕（1791—1824）是夭折的青年天才，故其一生事业不大。然其《Medusa〔梅杜萨〕的筏》，颇足为浪漫主义的开祖。其画风注重生动，忌避凝固，冷结，而趋于运动，疾走，活气，这真是从古典主义转向浪漫主义的最有意义的表现。

Prudhon长于思想，Gèricault长于生动，皆为浪漫主义着先鞭的人；到了Eugène Delacroix〔欧仁·德拉克洛瓦〕（1798—1863），则更从色彩的效果上发挥。他的表现，竟有为了色彩而不顾线与姿态的正确的倾向。作画题材，大都从但丁，莎翁，贵推〔歌德〕等大文豪的作品中得暗示。但丁与维尔基辽斯乘小舟渡河之图，就是其一。这图的思想，技巧，色彩，均从凝固的形式主义上解放，从现实出发，而用空想来使之美化，实为浪漫精神的典型。这图中的人与波的活动的描写，尤为新古典派的画中所未见。但丁的帽子与维尔基辽斯的衣服的红色，与河水的青色相对照，便是他所最得意的惯用手段的新着色法，他的对于色彩的新感觉从东方诸国旅行中的烈日下听见的物体的印象得来。这是浪漫派绘画上的最大的功臣。而在色彩法的点上，又为现代的印象派的先导。



德拉克洛瓦：《但丁的小舟》

还有Paul Delaroche〔保尔·德拉罗什〕（1797—1856），与Delacroix同是表现浪漫主义的。所描写的多历史上的悲惨的光景。例如《被幽囚的爱特华特王的二王子》，（藏巴黎Louvre〔卢佛尔〕美术馆中），最为有名。

追随着这班画家的流风的人很多，皆平凡无特色，然亦不可不记。现在但举其名，即Thomas Couture〔托马斯·库蒂尔〕（1815—1879），Alexandre Decamps〔亚历山大·德康〕（1803—1860），Eugène Fromentin〔欧仁·弗罗芒坦〕（1820—1876），Théodore Chassériau〔泰奥多尔·夏斯里奥〕（1819—1856），Leon Sonis〔莱昂·索尼斯〕（1791

—1880），Ernest　　Meissonier〔欧内斯特·梅索尼埃〕（1815—1891）等。

---

[1] 耶稣冥像，指圣母玛利亚哀痛地抱着耶稣尸体的塑像。

[2] 生卒年为：1555—1619。

[3] 生年为：1370。

[4] 生卒年为：1385（一作1390）—1441。

[5] 卢克丽霞，罗马传说中的贞妇。

[6] 卒年为：1472。

[7] 生年为：1455—1460左右。

[8] 生卒年为：1455左右—1528。

[9] 巴黎花毯厂名，该厂以生产花毯、挂毯闻名。

[10] 不列颠博物馆，旧称大英博物馆。

[11] 卒年为：1905。

现代美术

十三 现实派与自然派

A 英吉利的自然派（**English Naturalism**）

法兰西大革命的黑云散了，拿破仑的暴风雨止了，于是全欧罗巴始得和平。同时所谓“近代文化”的新现象就代替了封建的，英雄的时代而起。所谓现实主义，自然主义，便是其例。这现象显示在美术上，是十九世纪后半的事；但在英国，将入十九世纪时早已显著现实的特色，即用自然主义的写生，在风景画上开新面目的Turner〔透纳〕与Constable〔康斯太布尔〕。现代的现实派与自然派的进路，实在是这两人所开拓的。

但在先，十八世纪末，英国曾有Norwich〔诺里奇〕派的乡土画家，及水彩画协会。其中有田舍画家曰John Crome〔约翰·克罗姆〕（1768—1821），于local color〔地方色彩〕上有特别的技能。在故乡设研究所，授门弟子，渐为时人所知名。此人虽非大家，然其对于英国画风影响甚巨。水彩画当作独立的绘画而发展，实自十八九世纪间的英国开始。英国是多水蒸气的国。空气，日光，刻刻变化，须用种种画具以描表之，故在油画，素描之外，又流行一种水彩画，这也是自然的要求。因为如此，英国画风有注重光线与空气的特色。英国现代画家的急先锋为Paul Sandby〔保尔·桑德比〕（1725—1809）与John Robert Cogens〔约翰·罗伯特·科金斯〕（1752—1800）等。后者尤为水彩风景画的天才。其次有开水彩颜料用法的新机轴的Thomas Gartin〔托马斯·加廷〕（1775—1802）与描写caricature〔漫画〕的Thomas

Rowlandson〔托马斯·罗兰森〕（1756—1827）。又前面曾经提及的，以作奇怪画知名的William Blake〔威廉·布莱克〕（1757—1827）也在这个时候出现。继起者还有John Cotman〔约翰·科特曼〕（1782—1842），Samuel Prout〔塞缪尔·普劳特〕（1782—1852），Davis Cox〔戴维斯·考克斯〕（1783—1859），Copley Fielding〔科普利·菲尔丁〕（1787—1855）等大家。自一八〇五年建设“国立水彩画家协会”以来，到这时候始保有英国水彩画的特独的地位。

然而主要的水彩画大家，要推John Constable〔约翰·康斯太布尔〕（1776—1837）。他常居伦敦，全生涯研究风景画。其画风在英国并不流行，倒受法兰西人的欢迎。现代以情调胜的风景画，可说是从他创始的。其作风注重光线作用的色彩的表现，轮廓常因光线而朦胧，但见明亮的光与清新的色。他又不事个物的精细的描写，而注重情调的写出。题材多取溪，野，城，荒僻的农家，树木，风车，云，虹等。因为西洋画从来以人物为主体，故这等题材在当时不受人欢迎。但到了今日，人们称崇他为“现代印象的绘画之父”。他自己曾经说：“我为未来的人们作画”，这句话正是预言。他的作品，大部分保存在伦敦的维多利亚博物馆与帝国画堂中。

但真能代表十九世纪的英国画家的，是William Turner〔威廉·透纳〕（1775—1851）。他是有名的Ruskin〔罗斯金〕所崇拜的人，最长于光线，色彩，情调的表现，在现今称为世界的大风景画家。他的一生很奇特：父亲是剃头司务，他幼时入Royal Academy〔皇家艺术学会〕学画，十五岁的时候即有水彩画出品于皇家展览会。一八一九年旅行意大利之后，陆续作出传世的名画，名声甚高。然他的性格奇特，独身不娶，与别的画家也不相来往，唯一的朋友是批评家John Ruskin。生活极简陋，租住人家屋脊里一室，饮食也极粗劣。据说展览会出品所用的画

额，是他的父亲自己做的。但他死后，却有三百六十二幅油画，一万九千张素描，与许多储金的遗产。这真是很奇特的一生！依遗言，其画寄赠政府，财产捐与Royal　Academy。杰作有《老舰推美利尔〔特梅雷尔（号）〕》，《难船》，《列车》，《凡奴司〔威尼斯〕港》等。其中水蒸气与光与空气的描表，最为Turner的特色。这只要看《老舰推美利尔》就可知道。这画不作精细的写生，而由自己的梦想的兴味，印象地描出模糊的含水蒸气的英吉利的空气，及刻刻变化似的日光。在这点上，他是英国自然派的先驱者，同时又是后来的印象派的远祖。

柯罗：《风景》

Turner之后有Richard　Parkes　Conington〔理查·帕克斯·科宁通〕（1801—1828），久留法国与Delacroix〔德拉克洛瓦〕等交好，具多方

面的才能，亦为当时名家。自此至拉费尔〔拉斐尔〕前派（Pro-Raphaelites）的过渡期中，还有专心研究意大利绘画——Raphaelo的绘画——的William Dyce〔威廉·戴斯〕（1806—1864），与十九世纪后半的英吉利美术有重大的关系。（参照第十四章。）

B 罢皮仲〔巴比松〕派（**Barbizon school**）

在巴黎的附近，有一个不满数百户居民的小罢皮仲村。它的四周围尽是丰登勃罗〔枫丹白露〕（Fontainebleau）森林，有绿阴芳草，以及啼鸟之音，是一处富于自然美的，离现世的桃源。千八百三十年左右，小春之日，有五个小小的青年，散步于这林间的河岸上，有时静听树间的风声，相与谈话，有时默坐画架前，描写就地的景色。他们都是美少年，养长头发，一望而知为画学生。然他们嫌恶当时的贵族趣味的新古典派的Ingres〔安格尔〕，隶属于文学宗教的浪漫派的Delacroix，及巴黎的bourgeoisie〔资产阶级〕的都会空气，而故意避居在这自然的怀里，与别的画学生全然不同。他们就是立在现代自然派绘画的前阵的田园风景画家Millet〔米勒〕，Corot〔柯罗〕，Rousseau〔卢梭〕，Dupré〔裘普雷〕，Daubigny〔道皮尼〕等，即所谓罢皮仲派。

此派中代表的人物是后述的Millet，但最初为其团体的中心的，要推Théodore Rousseau〔泰奥多尔·卢梭〕（1812—1867）。他是巴黎的一个裁缝司务的儿子，初习Academy〔学院〕派，但其性情欢喜富于诗情的写生风的风景画，故常在郊外描写树林。他曾经投稿于Salon[1]落选。于是渐渐厌弃世间，厌弃都会，而没头于自己的感兴中。结局就退避到这丰登勃罗的森林中，而在其中专心研究大树等林间的景色。他能用爱与热情来凝视自然，而作正确力强的表现。白昼似的明快的光彩，与强烈的阴影的流动，是其最巧妙的表现。对于树林的一片叶，也必捉

住其个性，故其所写树木，都具有神秘的人格，都是有力的生命的发现，实为他画家所不可企及。在画风上，他是立在罢皮仲派的先头，打破Academy的形式与技巧的因袭，而开拓十九世纪后半的新艺术的进路的人。惜其生涯不幸，中年妻罹神经病，晚年自己半身不遂，闷闷而终。

对于Rousseau的画风，在当时也有几个共鸣者。因为当时的青年，已经听到著《哀米尔》〔《爱弥儿》〕的Rousseau（Jean Jacques Rousseau〔让·雅克·卢梭〕的“归自然”的警钟之声，又见过Constable的自然描写，热情的血沸腾起来，高呼“归自然”，“归田园”，“归树木”，就脱出Salon而奔向郊外，群集于丰登勃罗的林中，Rousseau的周围了。其中第一人要推Camile Corot〔卡米耶·柯罗〕（1796—1875）。他用柔润的调子的笔触，来描出田园风景，尤擅长于森林与大树。朝，夕，云，雾，树木，枝叶，均有轻快柔软的感觉，全体如梦，如影，分明是印象派的先驱。这是通古今的一大风景画家。唯其早年曾就学于Academy的画家，又游学罗马，受古典的影响，故其一生的画风，稍带涩味的个人的气味，以致生前终不受世间的赏识。

与Corot最亲近，又得Rousseau的树木描写的手法的，是Jules Dupré〔朱尔·裘普雷〕（1812—1898）。这人喜写自然界的剧的景色，画面甚为活动。其次有Constantin Troyon〔康斯坦丁·德洛亚容〕（1810—1865）。以描风景中的家畜著名。例如其《赴耕的牡牛》，为最有力又最华丽的作品。他在家畜画上是近代的一个先驱者。此外同倾向的作家尚有许多人。就中以Narsiss Dias〔纳西斯·提阿斯〕（1808—1879），Charles F.Daubigny〔夏尔·弗朗索瓦·道皮尼〕（1817—1878）较为著名，皆有作品传世。

C 三个民众画家

时代向着民众而开放，于是在十九世纪的中叶，有代替贵族的浪漫主义的艺术而“为民众表现”的三个画家出世。这三人就是Jean F.Millet〔让·弗朗索瓦·米勒〕（1814—1875），Gustave Courbet〔居斯塔夫·库尔贝〕（1819—1877），与Honoré Daumier〔奥诺雷·杜米埃〕（1808—1879）。现代绘画的democracy〔民主主义〕的倾向，实开始于这三人。

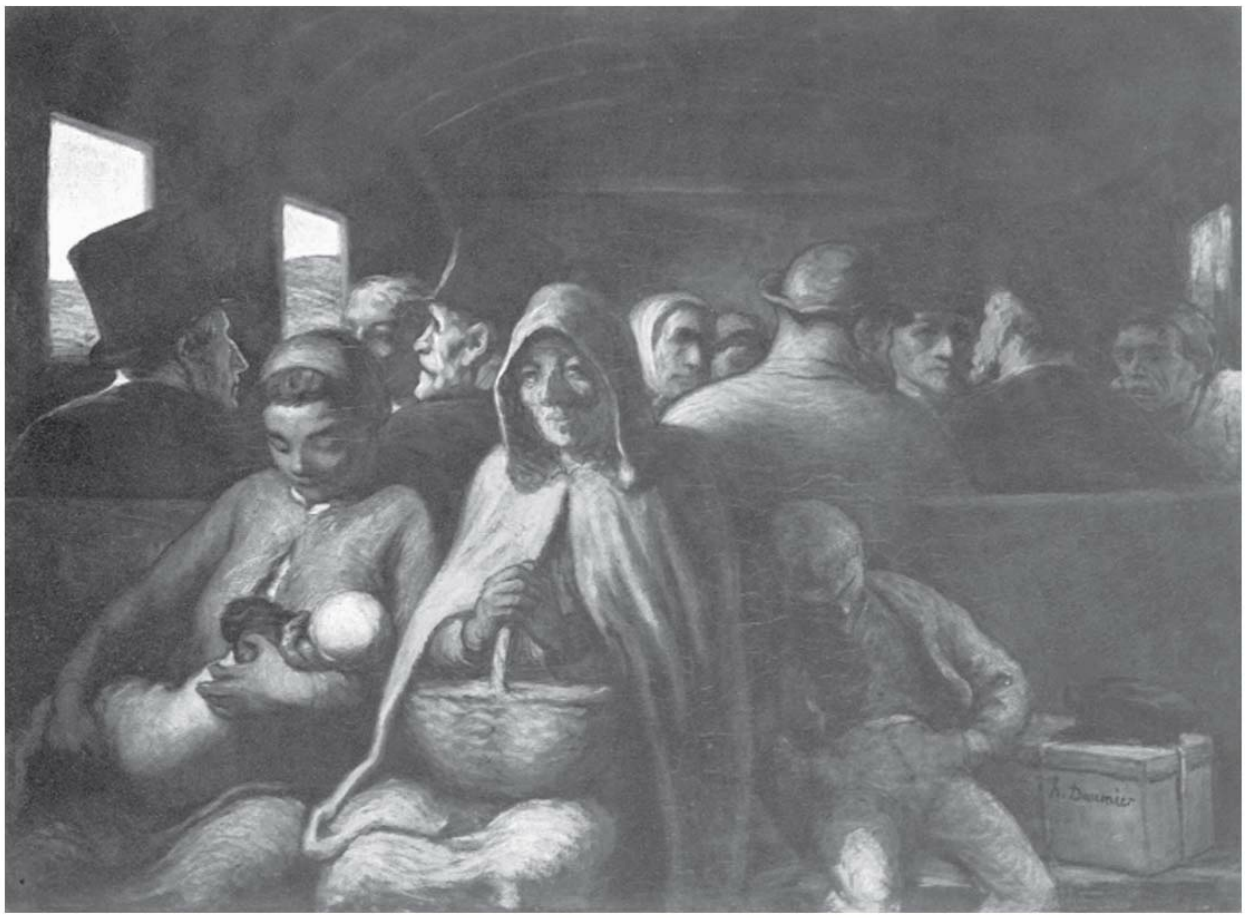
Millet（通读如米勒，正读为米哀）。在中国也有许多知道他的人。他的名作《晚钟》（《Angélus》），常常被悬挂在中国人的房室中。他是精神极伟大的一个艺术家，与贫苦奋斗，与眼疾奋斗，坎坷一生，死后方受人理解与尊崇。故评家（如Romain Rolland〔罗曼·罗兰〕）谓近世纪初叶有两大艺术上的英雄，即音乐上的Beethoven〔贝多芬〕与绘画上的Millet。Millet生于农家，少时习耕种。然其对于美的天才不能抑制，终于出巴黎为画家。初模仿rococo〔洛可可〕式作小画，后天才猝发，尽去初期的妥协生活，而用力表现其幼时所经验农民与田园的local poem〔乡土诗〕的表现。然他的农民画，不是描写愚民贱民的法兰西风俗画，也不是贵族式的古法兰西的浮世风俗画（genre），乃是真实的劳动者满足于辛苦的劳动，与田园同化，赞美田园和自己的情形。其作品中最动人的是《拾穗》（《The Gleaners》）。他的画大都在当时不受人理解，投Salon也落选；到了他死后十数年而忽然受人崇拜，画价亦大增。即如《晚钟》，初价只一千法郎；后被美国人出五十五万三千法郎买去；更由法兰西人出七十五万法郎买回本国。《拾穗》一幅，据说他生前因贫困而卖去，价极低微；死后数年，即被美国人出数千百倍的高价买入。其他名作有《春季》、《虹》、《倚锄的男子》、《母》、《洗濯女》、《死神与拾薪者》等。就中《倚锄的男子》最能明示其民主主义，劳动赞美主义的色彩。美国老诗人Markham〔马卡姆〕曾为此画作有名的长诗，用诗写出

Millet作画时的精神与感想。Millet的画素描居多，大部分都在美国。

米勒：《倚锄的男子》

Courbet与罢皮仲派的人们全然异途，然不外乎是Millet的现实主义的彻底者。唯其范围不限于农民生活，凡人物，风景，风俗，动物，他都描写。又受Delacroix的影响，用如燃的色彩来描写自然实景。其对于现代的realism〔现实主义〕的建设之功，实在是不可遗忘的。Courbet有壮健的体格，容貌，与顽强的精神，自负而又明敏。其生活放恣，不让人，不屈服。又为当时有力的社会主义者，主张民权的革命的一人。所以他在艺术上也用唯物主义的态度而提倡realism。其画全体鲜明爽快。所异于Millet者：Millet因思想的要求而描写农夫与耕野；Courbet则从外部描写下层社会与职工的生活。Millet描写祈祷的人，休息的人，感谢

的人，含着忧郁的泪而劳动的人；Courbet所表现的则是汗与力，与自然的挑战的苦愤，不平与要求。前者是静稳的，宗教的；后者是奋斗的，努力的，物质的。但二人的出发点，同在于democracy，同是Humanity〔人性〕。Courbet曾一时尊荣，作Academy的首长；但晚年极为潦倒，终于客死。其代表作有《石工》、《葬仪》、《小川》、《波》等。



杜米埃：《三等车厢》

第三人Daumier比前二人为变风的画家。Millet赞美民众生活，把民众宗教化；Courbet现实地描写民众生活；Daumier则专作民众生活的讽刺的滑稽的表现，是一个严峻的humorist〔幽默家〕。他幼时为书籍商

店学徒，研究书物的插画，这是他成画家的出发点。后曾为石版工，又在报纸上发表其漫画（caricature），始为世人所知。题材都取自下层的都会生活中。皆滑稽的，讽刺的，有轻妙的特色。所作新闻插画，更为世人所常见。

十四 新理想派

A 拉费尔〔拉斐尔〕前派（**Pre-Raphaelitism**）

约在十九世纪后半，意大利Pisa〔比萨〕市的Camposanto〔坎波圣〕寺院的祭坛上有名的浮雕板前面，忽然不约而同地来了三个青年，都是伦敦Royal Academy〔皇家艺术学会〕的研究生，为研究而旅行到这艺术国来的，其人即Dante Gabriel Rossetti〔但丁·迦伯列·罗赛蒂〕（1828—1882），John Everett Millais〔约翰·埃弗雷特·米莱〕（1829—1896），与Holman Hunt〔霍尔曼·亨特〕（1827—1910）。三人都不满于当时画家的因循无精彩，在这文艺复兴的发祥的古代雕刻前，三人同样地受了憧憬的启示，同声惊叹。他们的意见全同，他们以为：“真的艺术灭亡于十五世纪的最后。至少，与Rapbaelo〔拉斐尔〕为描罗马Vatican〔梵蒂冈〕宫殿的壁画而去Florence〔佛罗伦萨〕同时堕落。今日的艺术家，只知模仿十六世纪的画家，全不知以前的直接取诸自然的艺术。”他们就想协力改革这弊害，于一八四九年在伦敦提倡“拉费尔前派”的运动，发表宣言书，连开三次同人展览会。然均受当时批评家的唾骂。他们发行一种杂志，叫做《萌芽》（《The Germs》），以对抗时评，并吐露其抱负，又惹起世间的反感。但当时也有个力强的保护者，即批评家Ruskin〔罗斯金〕。他称扬他们为能脱向来的模仿的绘画的旧套，而忠实于自然，倡全新的画风。Ruskin是当时的大批评家，三人因此得不受磨折，而演进其运动。

此派的中心人物是Rossetti，他是文学史上有名的英诗人，又在近代绘画史上占重要的地位。与中国的王摩诘为遥遥相对的两大诗人画家。Rossetti是但丁（Dante）研究者，其作画也多取材于但丁的文学中。例如《Beatrice》〔《比亚特丽丝》〕，《但丁的梦》等，皆为其名作。他的画风，不趋向当时的写实主义，而深入浪漫的梦境，用沸腾的昂奋来作出色彩的诗。他与一善病而温良美丽的装饰店的女子结婚，那女子供他作模特儿，因得展开他的幸福的诗美的生活。不幸二年之后妻死，他受极大的打击，精神特别昂奋，热中于描写爱妻的回忆。最大的杰作《Beatrice》，就是这时候的产物。所描写的为因思念青年诗圣但丁而痛苦的少女Beatrice，半闭着无力的眼，手上置着白鸠衔来的罂粟花；夕暮的和光的背景中，仿佛有但丁与恋神的仓皇驰至的影迹，全体有一种幽艳凄哀，如梦，如影的光景。Rossetti的作风，大概为女性的。

Millais与Rossetti正相反对，他有现实的，男性的特色。此人四岁即入伦敦绘画学校，为特殊的神童。十一岁入Royal Academy，十五岁即投入画家之列，十七岁Royal Academy入选。他后来离开拉费尔前派而达于独得的新境地，作许多风景画，风俗画，都有坚实的构图，宽大的风格。

Hunt为三人中之年长者，又最后死者。他始终为拉费尔前派的信徒。对于自然始终取忠实描表的态度；然与大陆的写实主义不同，喜取圣书中事件，作现实的描写。其名作中《世界之光》，最为世人所赞美。描着基督披金色刺绣的上衣，左手提灯，右手在扣铁扉。这是表示他的信仰生活的。

至于景从他们的画风的，在牛津的学生中有Edward Burne-Jones〔爱德华·彭-琼士〕（1833—1898），Walter Crane（沃尔特·克

兰）（1845—？[2]）与George F. Watts〔乔治·弗雷德里克·华芝〕（1817—1904）等。皆有名作传世。此后自十九世纪末至二十世纪的英吉利绘画状况，容在后面再提。

B 法兰西的新理想派（**Neo-idealism**）

法兰西到了十九世纪后半，现实主义的倾向渐渐退转，在前述的Millet〔米勒〕，Courbet〔库尔贝〕，Daumier〔杜米埃〕等之后，就有印象主义的勃兴。但在另一方面，又有崇奉理想的一派，与英国同样。然其理想主义，当然与Delacroix〔德拉克洛瓦〕的不同，为美的，人间的，感觉的，芳醇的，陶醉的心地，又可说是非实际的，装饰的。他们没有像拉费尔前派的团体，不过有二三人作特殊的表现而已。就中Puvis de Chavannes〔皮维斯·德·沙畹〕（1824—1898）与Gustave Moreau〔居斯塔夫·莫禄〕（1826—1896）为其代表。

Chavannes为十九世纪法兰西最大画家中之一人。其作风优丽，有极洗练高雅的特色，同时又有全然超越现代的，象征的，装饰的表现。题材多取自太古的神话与基督教的传说中。但其所描决不是像古代希腊人的欢乐的世界，而都是病的，近代人所憧憬的和平安静的境地。因此他的画决不作干燥无味的外界的写实，也不出于思想的宗教的内容，而只有柔和的，音乐的，诗的，静的世界的精神。看了他的画，容易使人陷入甘美的儿时心情的梦的世界，灵魂脱离现世，而逍遥在乌托邦（Utopia）中。他所描的人物，都没有爱欲，而只有纯正。色彩与调子也决不作鲜艳的表现。试看其《贫渔夫》，即可感知。最有名的大作为巴黎Panthéon〔潘提翁〕的大壁画。

沙畹：《贫渔夫》

Moreau的表现，与Chavannes同是非现实的，但旨趣不同。Chavannes是禁欲的，Moreau是甚为奢侈的，技巧与色彩也极绚烂。他的画风，受Leonardo〔列奥纳多〕等古大家的影响，又从印度，波斯，中国的美术上受不少的感化。其画中全是独倡的分子，明白表出着所谓世纪末的颓废的思想，肉欲与热爱的感情。故缺乏像Chavannes的上品纯洁，而有华美的，挑拨的分子。据说他非常爱惜自己的作品，决不肯卖。死后家藏画幅甚多。其名作有《Salome》〔《莎乐美》〕，《幻影》等。

此外知名者，尚有Raphael Coran〔拉斐尔·科朗〕（1850—1917），A. Cabanel〔卡巴内尔〕（1823—1889），Géröme〔热罗姆〕（1824—1904），Bouguereau〔布格罗〕（1825—1905），Paul Baudry〔保尔·博德里〕（1828—1886），Henner〔埃内尔〕（1829—1905），Élie Delaunay〔埃利·德洛内〕（1828—1891），A. Legros〔勒格罗〕（1837—1911），J. -P. Laurens〔洛朗斯〕（1838—1921），Bonnat〔博纳〕（1833—1922），J. Lefébure〔勒费比尔〕（1836—1912）等。同时在德国也有Böcklin〔伯克林〕[3]等的理想派，容在后面再说。

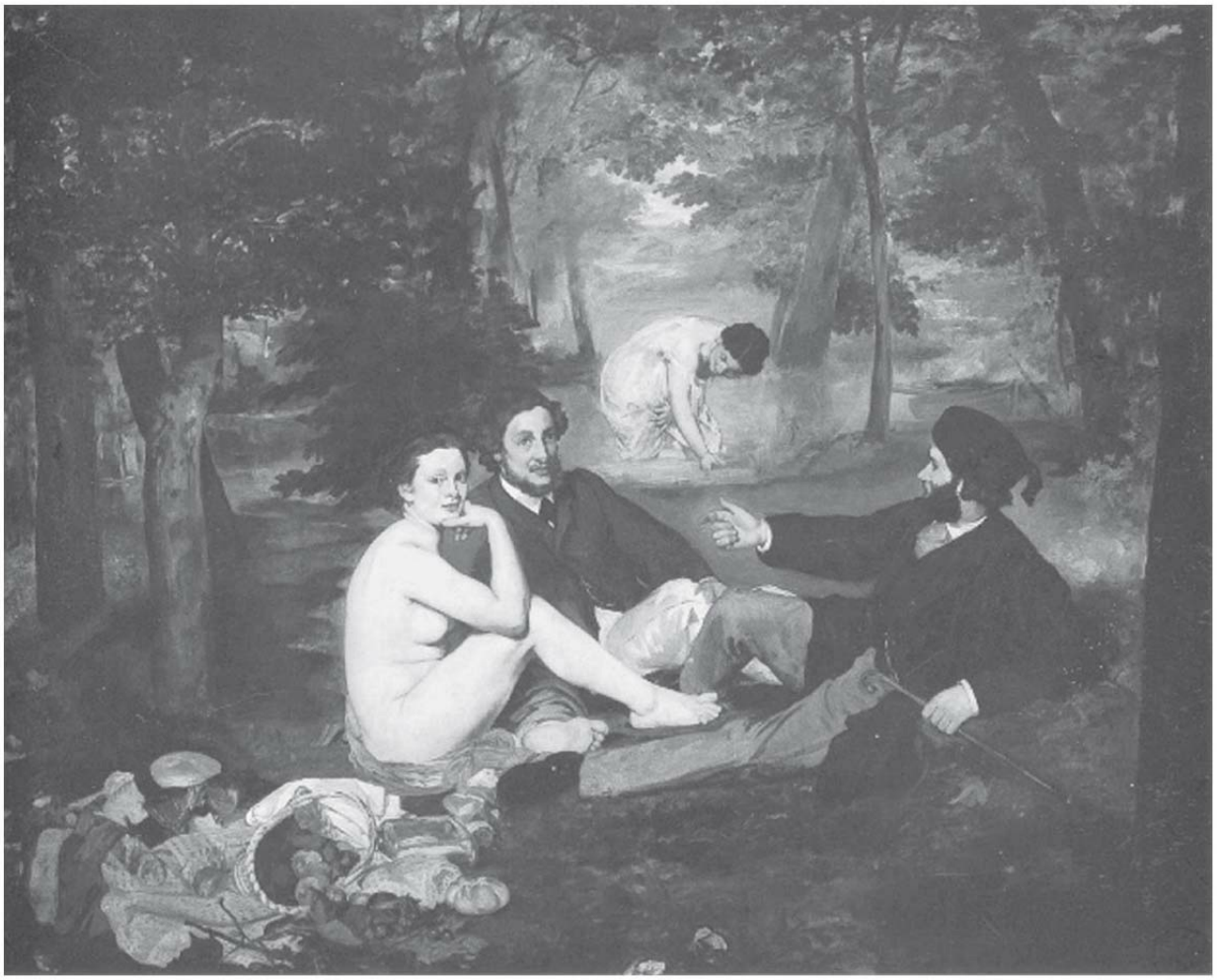
十五 印象派及其后

A 印象派与新印象派

一八六三年，有一幅题为《草上的中食》〔《草地上的午餐》〕的很大的画出品于Salon。作者就是印象派的主将，当时的新倾向的青年作家Manet〔马奈〕。保守派的Academy〔学院〕的Salon，对于这画当然不欢迎，他们看见描着二男子和一裸体女子的、这露骨的写生画，立刻给它落选。后来总算蒙政府的恩典，给这类的画开一“落选画展览会”，然亦大受一般新闻杂志的恶评，被指为不道德。拿破仑三世及其后入落选画室，见了这画，不悦而去。但这幅画在今日，却是划时代的，使艺术转换方向的，印象派的最初的代表作了。

千八百六十年间，在巴黎的美术学生街的Bastignole〔罢斯谛尧尔〕咖啡店里，有一班青年组织一个group〔小组〕，共同研新派绘画，即为印象派的基础。其先，这group以Henry Fantin-Latour〔亨利·方坦-拉图〕（1836—1904）为中心。这人也是一个画家，有许多名作留

传于世。然其作风尚不脱浪漫与写实的气味，故不能完全代表印象派。到这时候，同志伴侣有Manet，Monet〔莫奈〕，Renoir〔雷诺阿〕，Pissarro〔毕沙罗〕，Cézanne〔塞尚〕，Sisley〔西斯莱〕，Degas〔德加〕等，皆有力分子〔即本章所要述的诸主人翁〕。至一八七〇年，大开展览会，渐渐以Manet为中心。其次年，遂有“印象派”（“impressionist”）的名称，或称“罢斯谛尧尔派”（“Bastig-nole”）。给此画派以刺激与暗示的，是Delacroix〔德拉克洛瓦〕，Courbet〔库尔贝〕，Velazquez〔委拉斯开兹〕的画，以及东洋画；而尤以东洋画的暗示为多。原来东洋画（中国画，日本画）家对于事物的观察，都是印象的；其描法是简洁而含蓄的，大胆的，不规则的，破格的；色彩鲜明；又极爱好自然；题材多取山水花草，所描的都是事物的第一印象。Monet，Manet等避普法之战，旅居荷兰时，偶然看见了荷兰人所收藏的东洋画，日本广重，北斋的版画，叹为西洋所不能见，遂大觉悟。高呼：“走出人工的画室!舍去室内的褐色!如实描写充分的日光及其所照的事物!”于是作画的动机上，题材上，手法上，色彩上，——绘画的观念上，就起了一大变化。向来重细部描写，现在以描写大体印象为主；向来注重题材内容，现在注重色彩与光线的技巧。这是全部美术史上的大转机，为古代艺术与近代艺术之间的不可越的鸿沟。



马奈：《草地上的午餐》

印象派的始祖，要推Edward Manet〔爱德华·马奈〕（1832—1883）。其幼时从事海军，十六岁时航海到南美，在海途中见了鲜明的海的色彩，不能忘却，归来就改做画家。其代表作除《草上的中食》以外，又有《Olympia》〔《奥林匹亚》〕，描一全裸体的女子横在床上，其旁立一捧花的黑奴。这画在当时曾大受众人的嘲笑。然其技巧甚是可惊，脱却从前的作风的传统，而在色彩与形体上着力，明暗的对照，全体的情调，均表出着新的意义。他的题材，都取巴黎式的人间生活。其他名作有《庭园》，《野游》，《温室》，《春》，《Opera Dance》〔《歌剧舞蹈》〕以及描写Zola〔左拉〕小说制作的《女优

Nana〔娜娜〕》等。

与Manet并称的，为去年逝世的八十老翁Claude Monet〔克劳德·莫奈〕（1840—1926）。他是拿Manet的印象主义试行于风景写生上的第一人。其所作多风景画，尤喜描水上的睡莲，有许多画只有一片水和数丛睡莲，无地平线，也无他物；又喜描稻草的堆，也不配以他物，盖其目的主在于色与光的美的表现，故不论题材的内容意义了。然其所描的自然风景，决不是如实的固定的存在，而常为刹那间的印象，印象主义的意义，在他比Manet更为透彻。他早年作一画，描写日出的天空的色彩，题曰《印象：日之出》，出品于同人作品展览会。他这画中看不出物象，而只有像日出时的天空的色彩。次日，就有人在报纸上笑骂，说他们的画是“印象派”。那时候他们的团体还没有定名，就逆来顺受，袭用这别人笑骂而起的“印象派”为名号。这是很有名的话。Monet的代表作有《地中海》，《凡尼斯〔威尼斯〕风景》，《太姆士河〔泰晤士河〕》，《须因河〔塞纳河〕》等。稻草堆与水上的睡莲尤为其特色的名作。

田园画家Camille Pissarro〔卡米耶·毕沙罗〕（1830—1903），可说是此派中的Millet〔米勒〕。他与Millet同是Normandy〔诺曼底〕人，性情朴素，极似Millet；唯不像Millet的为敬虔的抒情诗的人物，而为细致的分析家。其所描农夫有活跃的生命，少女有野花似的清新的神情，声名早驰于画界，一八六四年以后，每年出品于Salon。又不但擅作油画，而兼擅版画等小品。

Alfred Sisley〔阿尔弗雷德·西斯莱〕（1839—1899）也是有名的印象派画家，有男性的，力强的制作。生于巴黎，与Monet，Renoir等相交好，追从他们的倾向。题材多取温和的自然，碧绿的河畔的森林，万花缭乱的春日的田舍，尤为其得意的题材。其色彩比Monet更强。

Edgar Degas〔埃德加·德加〕（1834—1917）比Manet更为年长。这人并不直接加入印象派，但步调与Manet等相一致。生于巴黎，入官立美术学校，早年就出品于Salon。然其画风得力于Manet的柔软流畅的描法，又从日本画学得奇拔的构图，遂为印象派中最有教养而最洗练的画家。其题材大半是女性的，优美而轻快，且有可爱的姿态。巴黎的舞女，尤为他的独得的题材，姿态千变万化，表现的巧妙达于极点，为他画家所不能企及。其画风重省略的色彩的对比，为要给观者以强烈刺激，他往往描舞台的下部与管弦乐团的上部，画的上方见舞女的脚，下方见乐人的上体，作奇异的构图。

Auguste Renoir〔奥古斯特·雷诺阿〕（1841—1919）是最近的大家。他把别人用于风景写生的方法来适用人物上。这一点与Degas相似，但内容不同，即他的取光纤细，柔软，温和，而不像Degas的富于活动之态。他是女性描写的大家，又长于风景。其画风初期色彩强明而为细写的；中年温雅，于裸体女的颜面描写上最明示其特色；晚年达于圆熟的顶点，有偏重形式美而疏忽内容的倾向。评家说他是富于感觉的“光的诗人”。

以上所叙，为前期印象派的六大家。此外同派中还有许多作家，兹不详述。印象派的主旨在于光与色的美的表现，故像Monet所作，只描一堆稻草，或一片水，而在其光与色的表现上用功夫，使成为名作。他们用色时不在调色板上调匀而涂抹，是直接用原色的条纹排列在画面上，例如把红的条纹与蓝的条纹相间，在远望的观者的网膜中自然拼成鲜明的紫色。故印象派的画，近看都粗乱不辨物体，但见错杂的色条（故印象派的绘画不宜制单色板）。这办法更彻底一步，不用条纹而用圆的色点来集成物体，即所谓“点画派”（“pointillist”），又名“新印象派”（“Neo-impressionist”）。新印象派倡于一八八〇年，有两大家，即

Signac〔西涅克〕与Seurat〔修拉〕。

Paul Signac〔保尔·西涅克〕（1863—？[4]）现正为法兰西画坛的长老。点画的方法，在Monet已经用过，到Signac而更彻底，其画面全是各种的色点的组织，形似mozaic〔镶嵌工艺〕或织物，但其落笔大胆而错乱，有美的趣味。Georges Seurat〔乔治·修拉〕（1859—1891）画风较为细致，其所作大幅《星期日的海岸》，全由各种色点集成，有delicate〔纤细〕的长处。惜早年夭逝，所留作品不多。

要之，印象派是光与色的革命，故又名外光派。注重光色的结果，对于自然愈加亲切，自然的描写愈加深刻，同时对于画的内容意义渐渐轻忽起来，故一堆稻草，一片水，皆可为杰作的题材。这是绘画进于视觉艺术的纯粹绘画的初步，是绘画的独立革命的先声。自此经过次节的后期印象派，而变出后章的新兴艺术来，为一贯的路径。

B 后期印象派（**post-impressionism**）

现代新倾向的人们所崇奉的有四大画家，即Cézanne，Gogh〔凡·高〕，Gauguin〔高更〕，与Henri Rouseau〔亨利·卢梭〕。他们所树立的名为“后期印象派”，或称“表现派”（“expressionism”）。其中Cézanne曾经与Manet等印象派画家为侣。然他的后期印象派与印象无直接交涉，并不像新印象派地为前期印象派的彻底的。习惯上称为后期印象派，其实不如称为表现派为妥。因为后期印象派的要旨，与前期印象派及新印象派完全不同，在画法上另辟一新天地。其特征为“力”与“动”。即以前的绘画，只知表出事物静止时的形，光，与色，偏重客观，故其画面均是静止的。到了后期印象派，始发见“线”，用线为手段，来描出画家的主观的心的跃动。故其画面有力，生动。这种绘画最合于现代精神。故后期印象派为现代画的中坚。后面的新兴艺术，统以此派为出发

点，为基础。其实，这也是参仿东洋画的。即前期印象派取了东洋画中的色调，后期印象派取了东洋画中的线。线条本来是东方绘画的特色。

Paul Cézanne〔保尔·塞尚〕（1839—1906）生于法国南方，为银行家之子。初出巴黎，习法律，一八六三年改做画家，受Courbet，Delacroix等的影响；又反对当时的Academy，与印象派的人们交游，受Manet等的感化也不小。但后来渐渐独抱意见，与现代远离，与印象派也渐不相容。遂于一八七七年归故乡，埋头作画凡二十年。直到晚年，其画终不为人所完全承认，卖价也极低廉。然当时值百法郎的，现在出数万法郎也不可得了。这是什么原故呢？就为了他是“新兴美术之母”，给现代的影响比无论何人还多大；又为了他对于画的态度实在非常严肃，画与自己浑然融合。因为他能穿透对象，洞察其底奥，摭其精髓，而力强地表现。故他的画，不似Manet等地仅写事物的客观的形相，能把自己的感情没入在里面，使成了自己的感情的块而再现。这是其异于从来的艺术的要点。其代表作有《自画像》、《赌牌》、《夫人像》，及静物画。据说他作画皆乘兴而动，兴到时一气作成，无论画成或画坏，放笔后永不再看；坏者立刻塞入火炉里烧焚。这态度很有意义：在他，作画就是生活，生活就是作画，生活与艺术互相融合，不可分离。

其次有热狂的画家Vincent van Gogh〔樊尚·凡·高〕（1853—1890）。这人生于荷兰，三十岁以前在巴黎等处做美术商店店员，又曾在英国做说教师，在比利时做牧师。三十岁后发心自己表现，就随便描写周围的事物，其制作有非常的特色，就成立为画家。他的生活极放浪，喜描野人的素朴的颜面。一八八六年到巴黎时，与Gauguin等交游，又蒙印象派新印象派的影响。其后即去巴黎，到法兰西南方，在其地的强烈的日光之下描写农民生活，这时候进步自由且急速，立刻展开了他的奇才。即在千八百八十七年至九年的两年间，描画数百幅，相当

于其全生涯的作品的五分之三，一生的精华尽在这二年间吐露。后来忽然发狂，入疯人院，终于自杀，生涯实甚可悲!作风似其性格，奔放，泼辣，尽是血与热，力的旋涡。

Paul Gauguin〔保尔·高更〕（1848—1903）是Gogh的友人，也是一个奇怪的人。生于巴黎，幼时甚贫苦，十四岁为远洋航海的小船员，青年时代为巴黎的商店店员，有妻子，生计渐裕。然自学画以后，又穷起来了，到了一八八二年，终于妻子和财产尽行亡失，成了穷汉，与生活苦斗而作画。曾与Gogh同居，又在法兰西的Pont-Aen[5]乡村间组织一会，名曰“Pont-Aven派”〔“阿望桥村画派”〕。后来他对于蛮人的生活非常羡慕，终于飘流到南太平洋的中央的Tahiti〔塔希提〕岛上。后来曾经一度返巴黎，但他是反文明主义者，不堪久居，不久仍归岛上，娶土人女为妻。自己也蓄发，养须，一如土人，终于死在这岛上。爱好原始生活的他，作品也极原始的，用简单幼稚的色彩，表现强明而又静寂的题材。其在Pont-Aven时代与在Tahiti时代，作风稍异，后者更为佳胜。

还有一位“世间的珍客”Henri Rouseau（1844—1910）。他生于离巴黎的田舍，少年时曾投身军队，参加普法之战。后为巴黎市税关的雇员，于暇时习画，后终于辞职而做画家。一生在贫穷中度过，而在和平安逸的心情中死去。其画的特色是幻象的表现，所描表自然人物皆平面的，静止的，纸细工似的幻象。虽非real〔真实的〕，但亦颇为写实的。其单纯的naive〔朴实〕的情调，有极美好的趣味，为别人所不可企及。

这四人可说是新兴美术的始祖四圣。倘不理解他们，不能踏出到二十世纪的新美术界中。从他们的影响中产出一大群的人物，即所谓“野兽群”（“Les Fauves”）。美术的现代化，就由他们的手来实行。容在后面第十七章中续说。

十六 德意志的现代美术

A 写实派的人们（**realism**）

近代美术上，因法兰西的光焰太强，以致其邻近的德意志的美术不甚惹目。实则新兴国的德意志的美术亦颇发达，未便轻忽。现在请略记之。

关于十九世纪初期的德国的建筑和雕刻，前面已经说过了。在其绘画上，与法国的David〔大卫〕同时，有大家Asmus Jakob Carstens〔阿斯穆斯·雅谷·卡斯藤斯〕（1754—1798），最初踏进古典主义的一步。继续又起浪漫主义，与古典主义相交流。其浪漫主义中最著的一派为Nazareners派〔拿撒勒画派〕，实为英国的拉费尔〔拉斐尔〕前派的先行。其作家有J. Friedrich Overbeck〔约翰·弗里德里希·奥韦尔贝克〕（1789—1869），Wilhelm Schadow〔威廉·沙多〕（1789—1862），Peter Cornelius〔彼得·科内利乌斯〕（1783—1867）等。从Schadow支生出描理想的中古时代的Carl Lessing〔卡尔·莱辛〕（1808—1880）与后述的Böcklin〔勃克林〕来。从Cornelius又开后述的Lenbach〔伦巴赫〕等的一派。Carstens以后，在柏林发生Menzel〔门采尔〕以下的诸大家。德意志美术虽大致可分为写实派与理想派的两途，然而不能像法兰西地截然分为两派。要之，只有Böcklin的理想主义与Menzel的写实主义作显著的对照。现在仅就这两派中的代表者数人说一说。

先说写实派。第一人是Adolf Menzel〔阿道夫·门采尔〕（1815—1905）。他是十九世纪的独创的天才之一人。他当时的Academy〔学院（派）〕及其他画派与时代倾向，全无关系，独行自己的道路，且进取不止。其大作为《铁工场》。最能代表现代的德意志精神。光焰，烟雾，日光，及各种金属的光，错杂混乱，红热达于极度的铁针从熔矿炉

中流出，正是积极的德意志人的生活的象征，也是现代的象征。后来的彻底的表现派艺术，在这幅画中早已预示着。

其次为写实派吐气焰的，是Franz von Lenbach〔弗兰茨·冯·伦巴赫〕（1836—1904）。他是德国第一流肖像画家。其技术上多变化，色调明快，为常人所喜。作品甚富，肖像居多。尤屡描稗士麦〔俾斯麦〕像。

然真像写实派的人，要推Wilhelm Leibl〔威廉·莱布尔〕（1844—1900）。他于一八六九年在München〔慕尼黑〕看见了Courbet〔库尔贝〕的《石工》，大受刺激，就奔赴巴黎，欲追从这伟大的画家。旋以普法战起，不久即归国。然巴黎的短期的滞在，已为其一生制作的基础。他的作品曾经在Salon得金牌奖。其画风以如实表现为旨，色彩精妙，轻快，大胆而又周到，正是德意志写实主义的头目。

同是写实派，而走于极端的空想的，有Gabriel Max〔迦伯列·马克斯〕（1840—〔1915〕）。他是同情心深的社会主义者。又研究催眠术与心灵学，有发狂的倾向。故其后年的作品也伴着病的幻影。例如其名作《猿》，据说Max自己曾与猿对话，故作此画。其实他不是写实派，而是德意志浪漫派又神秘派的人。

B 理想派的人们（**idealism**）

德意志理想派，其实可称为德意志浪漫派。严密地说，不能与写实派区分，只是用想象的分子来描写历史事实，在现实中加一点空想的表现而已。其代表者，就是谁也会立刻想起的名作《死之岛》，《波之戏》的作者Arnold Böcklin〔阿诺尔德·勃克林〕（1827—1901）。其画以风景中配人物者为主。风景全是写实的，其中的人物则是象征的，且

多极神秘的，恶气味的表现。描写海中妖魔扑美丽的人鱼的《波之戏》，便是其例；《死之岛》更示其极端。还有《森的沉默》，也是如此。然这不是为神话而作的；伴着四季的变化的自然生活，在他眼中都是这样“人化”的。他这种画，在文学者及一般人最欢喜看。

同风的画家，尚有Anselm Feuerbach〔安瑟伦·费尔巴哈〕（1829—1880），有法兰西作风，为浪漫主义与现代主义的交流的旋涡。又有Hans von Marées〔汉斯·封·马雷斯〕（1837—1887），长于加裸体人物的风景画，然多断片；少完成品。Hans Thoma〔汉斯·托马〕（1839—？[6]）善用朴素单一的手法来描出情调，所作多其故乡的山家的风景。

现代理想画中的最大家之一，是Max Klinger〔马克斯·克林格尔〕（1857—〔1920〕）。这人是单纯的理想主义画家，曾到各地学种种画风，受种种影响。其作风一面为古典的，一面又最为现代的。除素描与彩画以外，他又长于etching〔蚀刻〕画。评家谓其油绘远不及其etching之佳。可以匹敌他的，有Franz Stuck〔弗兰茨·斯图克〕（1863—〔1928〕），也是私淑Böcklin的人。所描象征画最为著名。

在这浪漫的倾向的画派中，还有Ludwig von Hofmann〔路德维希·封·霍夫曼〕（1861—），Gustav Klimt〔古斯塔夫·克利姆特〕（1862—1918），Ferdinand Hodler〔费迪南德·霍德勒尔〕（1853—1918）三作家。Hofmann长于描写裸体的少女及做梦的青年。Klimt为Sezessionism派〔分离派〕的代表者，容在次节说述。Hodler特长装饰的绘画；又其意力的表现，与Cézanne〔塞尚〕同为表现派的先驱者。

C 自然派与分离派（**Naturalism**，**Sezessionism**）

德意志自十八世纪以来，理想派与写实派交错流转，到了十九世纪末，就起了“分离派”的新运动。这运动扩充起来，到二十世纪初就发生表现派。

分离派可说是条顿民族的印象派，自Manet〔马奈〕，Monet〔莫奈〕的印象派流入德国以后，有一部分人受其煽动，脱离其Academy而独倡画风，就是“分离”（“Sezession”）的运动所由起。一八九三年，在München开分离派独立展览会以后，势力渐渐强固，遂成立为一派。

分离派的首领，是Max Liebermann〔马克斯·利贝曼〕（1847—〔1935〕）。他起初以描写历史画有名。后来又对于法兰西的印象派发生兴味，就抛弃历史画而描写实生活的题材。曾出品于巴黎的Salon，又赴巴黎，与印象派的人们相交游。滞居巴黎六年，充满了印象派的头脑而归国，就为分离派的中心人物。初描感情的绘画有《寡妇》、《母子》等作品。纯熟之后，专描下层社会与劳动者，《养老院》是其后期的名作。

还有一位分离派的名人，即Fritz von Uhde〔弗里茨·封·乌德〕（1848—1911）。他学习法兰西当时的新倾向的绘画，打破德意志古来宗教画的旧风，建设新艺术。故其所描宗教画，非出自信仰，乃当作风俗而描写的。他能用同情与理解来表现事象，故其画颇能感动观者。然当时的人们指他为社会主义者，非教会者，而排斥他。

此外较为知名者，在Dresden〔德累斯顿〕还有Franz Skarbina〔弗兰茨·斯卡比纳〕（1849—1910），Gotthard Kuehl〔哥塔德·库赫〕（1850—1915）二人；在柏林还有Lesser Ury〔莱塞·乌里〕（1862—），Max Slevogt〔马克斯·斯勒福格特〕（1868—〔1932〕），Lovis Corinth〔洛维斯·科林特〕（1858—〔1925〕）三人，皆是介绍印象派

入德国的人。在维也纳又有分离派的代表者Gustav Klimt（见前节）。这人汲一切流派的源泉，印象派的日光，日本画的锐利，东方的强烈的色彩及装饰趣味，都被他吸取，而作出一种理想画，与Klinger等同为现代德意志神秘主义的代表者。

从上述的写实的，空想的，现实的，理想的混乱中，生出清新的表现派来。但现在让我们先向欧洲美术的全野眺望一下再说。

十七 北欧南欧的美术

A 意大利，西班牙，比利时

法兰西自David〔大卫〕至印象派出现，这五六十年间，像一所烂漫的美术的花园。其余芳散布于欧洲全土。以同文国的南欧，西欧诸国——意大利，西班牙，比利时，受其余香最浓。

文艺复兴国的意大利，自十六七世纪以后，国情久已沉滞。入了十九世纪，也开朗起来，美术随了民族独立运动与产业勃兴，又见复活的机运。先驱者为Domenico Morelli〔多梅尼科·摩雷里〕（1826—1901），继之者有Guiseppede Nittis〔吉塞佩德·尼蒂斯〕（1846—1884），Francisco Paolo Michetti〔夫朗西斯科·巴奥洛·米开提〕（1851— ），Antonio Mancini〔安东尼奥·曼契尼〕（1852— ）等画家。到了十九世纪后半，又有Venice〔威尼斯〕派，Florence〔佛罗伦萨〕派等有特色的画家辈出。前者如Ettore Tito〔埃托雷·提托〕（1859— ），Pietro Fragiacomo〔彼特罗·弗拉加科穆〕（1856— ）等，后者如Giovanni Boldini〔乔凡尼·波尔蒂尼〕（1853— ）等是。然不入此等派中，而最有力的画家，是Antonio Fontanesi〔安东尼奥·封坦内西〕（1818—1882）。他是罢皮仲派〔巴比松派〕的共鸣者，晚年又带印象

派色彩，于田舍风景画上独开一新生面。曾经到日本来宣扬西洋画，其于东方的洋画的发达上，贡献甚多。

然现代意大利画人中最代表的，要推山岳田园大家Giovanni Segantini〔乔凡尼·塞冈第尼〕（1858—1899）。他幼时很孤苦，备尝人生的艰难。后入绘画夜校，因性情狷介，为学校除名。于是奉自然为师而独自制作。性喜居高原，故画材亦多取高山，为世界第一高山画家。其色彩法与新印象派（点画派）有共通点，亦用色点。

次就西班牙看。西班牙于十八九世纪之交有名画家Francisco De Goya〔夫朗西斯科·德·戈雅〕（1746—1828）出现，留传许多名作。这是Delacroix〔德拉克洛瓦〕的时代，画风也与Delacroix相似。其后西班牙画坛非常沉寂。近来国民性发挥，又有热烈的绘画出现。其中最有名的是Mariano Fortuny〔马里阿诺·福图尼〕（1838—1874）。其作品五彩灿烂，如金银宝石的光，富于刺激。这是现代西班牙的代表者。

在他之后有Ignacio Zuloaga Zabaleta〔伊格纳西奥·苏洛阿加·萨巴莱塔〕（1870—　　），为西班牙有名的复古画家。他研究本国大画家Velasquez〔委拉斯开兹〕，Goya，Greco〔格雷科〕等作品，与当时全盛的法兰西不同，而别立温柔，鲜丽的有魅力的画法，其自画像等作品为全欧所共知。

再向法兰西东北去看比利时。这国于一八三〇年与荷兰分立后，国力增进，美术也勃兴。因为有世界的势力的David曾死于此地，故其美术当然不出其影响之下。然到了十九世纪后半，不但印象派与新印象派的倾向最为显著，且又有象征画家，大显其美术上的特色。

从十九世纪初说起，第一人是Henry Leys〔亨利·莱斯〕（1815—

1869），长于壁画。其次有Charles de Groux〔查理·德·格卢〕（1825—1870），为比利时最初的唯一的平民画家。其同时又有Leys的门人Henride Braekeleer〔亨利德·布拉克拉〕（1830—1888），也是深刻的写实画家。

一八六八年，比利时一班青年美术家组织“自由美术社”，以对抗academy〔学院〕派。社中最有名的是Hippolyte Boulanger〔伊波利特·布朗热〕（1837—1874）。他是与印象派共通的光的画家，然不幸早死。其后有Léon Frédéric〔莱昂·弗雷德里克〕（1856—〔1911〕），也是印象派倾向的先导者。又有Eugène Laermans〔欧仁·拉尔曼〕（1864— ），则接触于社会的，道德的问题，为真的现代精神的画家。他的作风受Daumier〔杜米埃〕的影响甚著。

在神秘的方面，象征画家有Fernand Khnopff〔斐南德·克诺普夫〕（1858— ）。这人受巴黎的Moreau〔莫禄〕，伦敦的Burne-Jones（彭-琼士）及Rossetti〔罗赛蒂〕的影响甚深。作品有梦幻的特色。他是现代比利时画坛的长老。与他对照的，有Felicien Rops〔斐利兴·罗普斯〕（1833—1898）。这人表现Baudelaire〔波德莱尔〕式的恶魔主义。其所描的女性非纯洁的裸体，而都是挑拨肉感的，一种吸血鬼。还有Constantin Meunier〔君士坦丁·默尼埃〕（1831—1905）为描写劳动者的民众画家，亦有独得的表现。

B 荷兰与斯干的纳维亚〔斯堪的纳维亚〕半岛

从此向北行，我们到了David的谪戍地，Gogh〔凡·高〕的生国荷兰地方。

严密地说，荷兰美术的勃兴始于十九世纪后半。出现三个画家，即

Willem Roelofs〔维雷姆·卢洛夫斯〕（1822—1897），Jan-Hendrik Weissenbruch〔扬-亨德里克· 威森布卢赫〕（1824—1903），Paul-Joseph-Constantin Gabriel〔保尔-约瑟-君士坦丁·迦伯列〕（1828—1903）。他们三人皆有自然描写的特色，地平线皆低，风物单调，情趣楚楚，发挥与他国人的表现全异的特色。还有与之大同小异的一派，即Johannes Bosboom〔约翰内斯·菩斯布姆〕（1817—1897），与Johan Barthold Jonkind〔约翰·巴托尔德·云金特〕（1819—1891）。前者研究建筑构造，于大建筑的内部、外部的描写上抽发新机轴，占独倡的地位。后者在法国更为有名的大家，用印象派的手法，描出风车，运河，帆船等本国的风景。于水彩画尤为擅长。

继他们之后，代表现代荷兰的，是Joseph Israels〔约瑟·以色列〕（1824—1911）。他是荷兰有国际的名誉的画家，早年驰名于世，有“荷兰的Millet〔米勒〕”之称。其处女作《母之墓》，描一渔夫抱一儿，携一儿，诣其亡母的墓前。其神秘与哀愁，颇惹世人的注意。

在这等人的影响之下，产出许多自然描者。例如三Maris，即Jacob Maris〔雅各·马里斯〕（1837—1899），Matthys Maris〔马提斯·马里斯〕（1839—〔1917〕），Willem Maris〔维雷姆·马里斯〕（1844—〔1910〕）三兄弟，皆以风景画示其特色。最近又有Jan Toorop〔杨·托罗普〕（1858—〔1928〕），以奇特的表现为世所知。

再向东行，到丹麦。此地设Academy，在于十八世纪。入十九世纪，在法兰西的影响之下日渐展进。到了十九世纪后半而有代表者Severin Kröyer〔克卢耶尔〕（1851— ）出现，以写实主义革新丹麦的画风。有所谓“丹麦画派”的建设。然丹麦美术，一般不甚振足。由此渡海，到对岸的瑞典，倒可看见二三个优秀的作家。

瑞典的美术的历史也不甚古，十七世纪稍有端绪，至十九世纪后半而昌盛，也是由于法兰西的影响的。先有Hugo Salmson〔雨果·萨姆松〕（1843—1908），其作品《逮捕》为罗森蒲尔〔卢森堡〕美术馆中的最初的瑞典画。又有Auguste Hagborg〔奥古斯特·哈博〕（1852—），为描写海滨的住民及渔夫的画家。此后有三大家出现。即Bruno Liljefors〔布鲁诺·利列福斯〕（1860—〔1939〕），Karl Larsson〔卡尔·拉松〕（1853—〔1919〕），与Anders Zorn〔安德斯·索恩〕（1860—〔1920〕）。Liljefors研究印象派的色彩与东洋画的自由性，为动物画大家。Larsson长于风俗与风景画，又以多彩而明快的装饰的壁画成功。Zorn为三人中最知名者，善于描裸体洗濯女及浴女等。其版画亦有名。

再到其邻国挪威，所见情形又大异：这是democracy〔民主主义〕的国。思想家，诗人，剧作家等辈出，为其特色的是般生〔比昂逊〕（Björnson）与易卜生（Ibson）。其美术在十九世纪前受德意志影响最著，仿佛是德意志的一分派。近来游巴黎者渐多，印象派的影响也渐著。最近的倾向有二：一是写农夫，渔村等粗朴的自然的人物的；一是主描风景的。现代最知名的画家，有Johannes Grimlund〔约翰内斯·格里姆伦德〕（1843— ），Erick Werenskiold〔埃里克·维伦肖尔〕（1855—〔1938〕），Halfdan Ström〔哈尔夫丹·斯特龙〕（1863— ），Fritz Thaulow〔夫里兹·道罗〕（1847—1906）等。就中Werenskiold受印象派影响，描写诗的情调最深的风景，风俗，肖像。般生、易卜生的肖像，皆其杰作。

此地还有一位不可遗忘的画家，即Edvard Munch〔爱德华·蒙克〕（1863—〔1944〕），他对于德意志的柏林分离派的成立颇有一些助力，而是新时代的画家，可与Gogh，Cézanne〔塞尚〕他们并称。其作风偏入奇矫之途，用粗放，省略，大胆的手法，全然蔑视形的约束。主

观的精神脱离一切对象，而直接迫向眼前来。这画风对于德意志表现派有强大的影响。在后章当再说述。

C 俄罗斯及其附近

俄罗斯在三百年前是烟雾弥漫的东方的专制国。然国运急激勃兴，文化，美术也随之而发达。又与法国有密接的关系；受德意志的影响亦属不小。一七五三年女皇爱理硕佩史〔伊丽莎白〕仿法国，建设academy，有名匠Dmitri Levitzky〔德米特里·莱维茨基〕（1735—1822）与Vladimir Borovikovsky〔符拉基米尔·鲍罗维科夫斯基〕（1757—1825）出现，皆肖像画家。入十九世纪，也随伴欧洲的一般的运动，而革新艺术。近代现实派的先驱者Alexei Venetzianov〔阿列克塞·维尼恰诺夫〕（1780—1847），开始取日常事象为画材。其后有Paul Fédotov〔保尔·费多托夫〕（1817—1858），善作国民风俗画。同时又有Alexander lvanov〔亚历山大·伊凡诺夫〕（1807—1858），作新倾向的宗教画。

真的俄罗斯美术的黎明期，在于一八六〇年以后。即一八六三年，有青年画家脱离academy，而创设“巡回展览会”，标榜写实主义。其第一人是Vasily Vasilievitch Vereshtchagin〔瓦西里·瓦西里耶维奇·委列夏庚〕（1842—1904）。作风极为深刻。当拿破仑战争之际，这画家咒诅战争的苦恼与恐怖，作种种表现。有名作《战的权化》（又名《髑髅的金字塔》），描写髑髅积成的山上有大乌群啄食腐肉，极为凄惨，实为反对现代军国主义的猛烈的呼号。一九〇四年亲赴日俄之役，战死于旅顺海中。

与Vereshtchagin齐名的画家，有Ilya Yefimovich Repin〔伊里亚·叶菲莫维奇·列宾〕（1844—〔1930〕）。他与Vereshtchagin相反，是纯艺

术的画家。起初曾为托尔斯泰的作品描插画。后专长于历史画及肖像画。有《耕作的托尔斯泰》，《书斋中的托尔斯泰》等名作。

Repin开拓了写实的路，青年画家群起从之。如Valentin Serov〔瓦伦丁·谢罗夫〕（1865—〔1911〕），Constantin Korovin〔君士坦丁·科罗文〕（1861— ），Isaac Levitan〔以撒·列维坦〕（1861—1900）等，皆受印象派影响。又有女流作家Marie Bashkirtseff〔玛丽·巴什克采夫〕（1860—〔1884〕），为夭折的天才。

在他方面，又有纯粹的理想派。装饰的倾向的画家中有Mikhail Vrubeli〔米哈伊尔·符鲁别利〕（1856—〔1910〕）。他后来是盲人，又神经病者，但曾创造新宗教画。自十九世纪终至二十世纪，有Constantin Somof〔君士坦丁·索莫夫〕（1869— ），为新俄美术派的首领。在此期间世界大势一变，俄国又因日俄之战，国本动摇，不久大战勃发，大革命骤起，帝室灭亡；美术上也招致了根本的革命。于是有在国外的Kandinsky〔康定斯基〕，Archipenko〔亚基本可〕，Chagall〔夏加尔〕等张设新兴美术的第一线。同时国内也有彻底的运动，Tatorin〔塔托林〕与Kasak〔卡萨克〕等的构成派（见后章）勃兴。俄罗斯在现在正是新的造型运动的源泉。

现在我们可以顺便一看久为俄罗斯的一部的芬兰与波兰。他们都有独立的民族性与美术的表现。芬兰最有名的画家为Albest Edelfelt〔阿尔贝斯特·埃德尔菲尔特〕（1854—1905）。作历史画，风俗画，农民画。其他尚有诸人，皆以祖国的感情与丰艳的色彩来描写小丘，森林，海景，又作时代风的芬兰勇士故事画。波兰有Jan Matico〔扬·马提科〕（1838—1893），有轻快的画风，表现特异的性格。又有Joseph Bland〔约瑟·布兰德〕（1841— ），善描战争，兵士，骑者等。

D 英吉利与亚美利加

十九世纪的英国的美术界，非常闹热，足与德法相颉颃。早有William Hogarth〔威廉·贺加斯〕（1697—1764），与Sir Joshua Reynolds〔乔舒亚·雷诺兹〕（1723—1792）；到了Turner〔透纳〕（1775—1851）与Constable〔康斯太布尔〕（1776—1837），而倡立自然派；又经过筑成“英吉利浪漫主义”的拉费尔〔拉斐尔〕前派，即Rossetti〔罗赛蒂〕（1828—1882），Hunt〔亨特〕（1827—1910），Millais〔米莱〕（1829—1896），Burne Jones（1833—1898）等，而织成灿烂的英吉利美术。Watts〔瓦茨〕（1817—1904），Morris〔莫里斯〕（1834—1896）更承受其传统，为世纪末的点缀，这是在上面已经叙述过的。今世纪英国的画坛更添光彩，其主要的人物为从外国来的，移植特殊的情调与色彩的二人，即Laurence Alma Tadema〔劳伦斯·阿尔马·塔德马〕（1836—1913）与Hubert von Herkomer〔休伯特·封·赫科默〕（1849—1914）。

Tadema原是荷兰人，三十余岁时在英国娶后妻，归化英国。他在历史画上为近代的第一人。所描的女性，用纯粹的英国的模特儿。其技巧给当时英国画界以多大的影响。Herkomer原是德国人，幼时为职工，随父母渡北美洲，后常住英国。初在伦敦为杂志作画，后以肖像画家知名。

除二人以外，还有与Watts齐名的Lord Frederick Leighton〔洛德·弗雷德里克·莱顿〕（1830—1896），为保守的古典主义者，用沉静的色彩与高贵的形式，作历史的装饰画。风俗画家中最知名的有Frederic Walker〔弗雷德里克·沃克〕（1840—1875）。

除英伦以外，苏格兰与爱尔兰也各有地方的画风。例如爱丁堡的

William Quiller Orchardson〔威廉·奎勒·奥查德桑〕（1835—〔1910〕）作温暖、明快的历史画。然英国究竟是academy的国，拘于形式，缺乏创造的生气与自然，在现代美术上保有特异的地位。

次看同是盎格罗萨克逊的亚美利加合众国。建国未久的新大陆，还没有传统的美术的建设，然也有二三人可记述。

James Abbott Whistler〔詹姆斯·艾博特·惠司勒〕（1834—1903）习画于巴黎，其画中摭取近代各种绘画的要素，从日本画得到很多的影响。要之，他的画是调子画，立在雕刻与音乐的境界上的，单化的画。《母之像》，以形状，明暗的巧妙的配合著名。

其次可代表亚美利加的，是John Singer Sargent〔约翰·辛格·萨金特〕（1856—〔1925〕），以善描贵妇人著名世界。

此外的美国画家中知名者，尚有George Innes〔乔治·英尼斯〕（1825—1894），以善写秋景著名。Homer Martin〔霍默·马丁〕（1836—1897）有神秘的，力强的特色。John La Fargo〔约翰·拉·法戈〕（1835— ）为装饰画家，装饰各地大建筑。

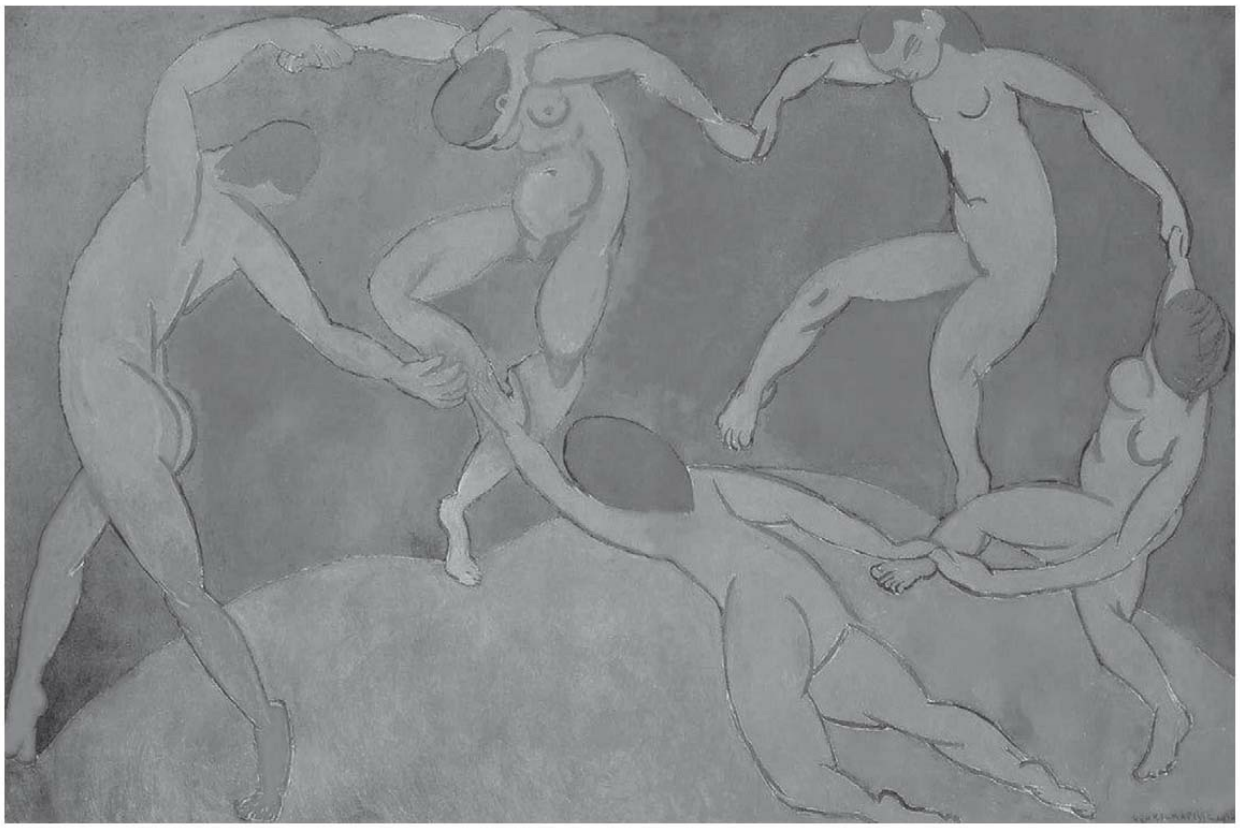
E 法兰西绘画的现状

看了各地的美术之后，请再回顾法兰西的美术现状：法兰西自十七世纪以来为美术中心地，入十九世纪，产生古典派，浪漫派，写实派，印象派，新印象派，后期印象派，至于现在，常为美术的运动与展开的原动地。虽然入二十世纪后并不如此，但法国终是世家，故英才济济，不可胜计。

自十九世纪后半新理想派，浪漫派全盛，又写实派，印象派勃兴，

然也有不趋附大势而独抱宗旨，自成一家的，如Jule Bastian-Lepage〔朱尔·巴斯蒂安-勒帕热〕（1848—1884），Alfred Philippe Roll〔阿尔弗雷德·菲利普·罗尔〕（1847— ），Paul Albert Besnard〔保尔·阿尔贝·贝纳尔〕（1849— ），Eugène Carrière〔欧仁·卡利安尔〕（1849—1906），Jean-François Raffaelli〔让·弗朗索瓦·拉法埃利〕（1850—〔1924〕）等皆是。Lepage善描“枯草”，为外光描写的大家，然不入于印象派，始终于稳健诚实的写生。Roll是他的承继者，为democratic〔民主〕的画家，善描农夫，牧妇，市井情景。Besnard也是元老，于大建筑的壁画有独得的手腕，又长于描写妇人裸体，有charming〔媚人〕的作风。Carrière为有名的调子特异的画家。自一八七〇年在与德意志的战役中被虏以后，画风变成极深远的，梦幻的，只用浓淡明暗而色彩几乎没有。而熟视之后，情味与色调皆跃然如生，真可谓一种特异的技巧。其所描题材，皆有一种道德的情绪，如《母之爱》、《家族》，为其代表作。Raffaelli为彻底的民众画家。他是“色etching〔蚀刻〕”与“Raffaelli画法”（即色粉笔与油画混用）的发明者，有名于西洋画界。Besnard等在人工的光线下研究物象，名曰“照晖派”；Carrière等用淡的灰色调子，如蒙雾障，名曰“雾派”。

与上述的诸人为伍的，还有一班装饰画的倾向的人们，如Henri Martin〔亨利·马丁〕（1860—〔1943〕），Maurice Doenis〔莫里斯·多尼斯〕（1817— ），Edmond Aman-Jean〔爱德蒙·阿曼-让〕（1860—〔1936〕）等。Martin出发于Roll与Chavannes〔沙畹〕，善于农夫与市民的剧的描写。Doenis受Moreau〔莫禄〕等的影响，于象征主义开新生面。Aman-Jean主描少女肖像及装饰画，有优美之姿，与温雅的灰色。



马蒂斯：《舞蹈》

以上大概可以说是后期印象派以前的人。后期印象派之后，与立体派，未来派，表现派之前的，过渡时期的画家，在二十世纪的法国也很多，即所谓“野兽群”（“Fauves”）的一团，其先锋为Henri Matisse〔亨利·马蒂斯〕（1869—〔1954〕），要人有André Derain〔安德烈·特郎〕（1880—〔1954〕），Maurice de Vlamink〔莫里斯·德·符拉芒克〕（1876—〔1958〕），Kees Van Dongen〔凡·童根〕（1877—〔1968〕），Marie Lourencin〔玛丽·洛朗赏〕（1880— ），Odilon Redon〔奥迪隆·雷东〕（1840—〔1916〕），Georges Rouault〔乔治·路奥〕[7]，Otton Friez〔奥东·弗里兹〕[8]，Raoul Dufy〔拉奥·杜飞〕[9]等。总称为“野兽派”（“Fauvism”）。因为他的画风，将后期印象派的“动”与“力”更推进一步，粗暴而富于野兽性，故名。Matisse为年长

者，有特殊的色彩与线，于感觉方面有新的发展。Derain为Cézanne主义的解释者，又带一点立体派倾向，然不失其古典的坚实。Vlamink有野性似Gogh，其父亲是Gogh的同乡荷兰人。Dongen也是荷兰人，善描女性，用简朴而有魅力的笔触，于线有独得的表现。Laurencin为现代有名的女画家，其sentimental〔感伤〕的表现颇足以牵惹多感人的心目。Redon是一浪漫主义者，有神秘的，蛊惑的，离现实的作风，稍异于他人。Rouault粗暴而富于野兽性，最适宜于Fauve的名称。Friez略带立体派。Dufy为其乡友，画风亦相同。

除上述的“野兽群”之外，法兰西现代的画家尚多不胜收。其最知名的，可以略举数人如下：Ottman〔奥德芒〕，Marquet〔马盖〕，Lhote〔洛德〕，Bonnard〔博纳尔〕，Le Sidaner〔勒·西达内〕，Lebasque〔勒巴斯克〕，Guérin〔盖兰〕，Frandrin〔弗朗德兰〕，D’Espagnat〔德斯巴尼亚〕，Latiron〔拉蒂隆〕，Segonzac〔塞贡扎克〕，Marchand〔马尚〕，Camoin〔卡曼〕，Puy〔皮伊〕，Luc-Albert Moreau〔吕克-阿尔贝·莫禄〕，Valoton〔瓦洛通〕等。其画风要皆不出Cézanne以上，且不免有滥作之讥，然亦不乏新鲜的佳作。今揭Othman，Marquet，Lhote三例于此。在Marquet中显见东洋画的手法，Lhote则微露立体派的痕迹，此二画在美术史研究上颇有兴味。

十八 现代的建筑、雕刻及工艺

A 现代的建筑

关于建筑，雕刻等，前面只讲到十九世纪前半。现在再就其后的现代建筑，雕刻，及其他应用美术说一说。

划分时代的前半与后半的，有三大建物，即“伦敦的国会议事堂

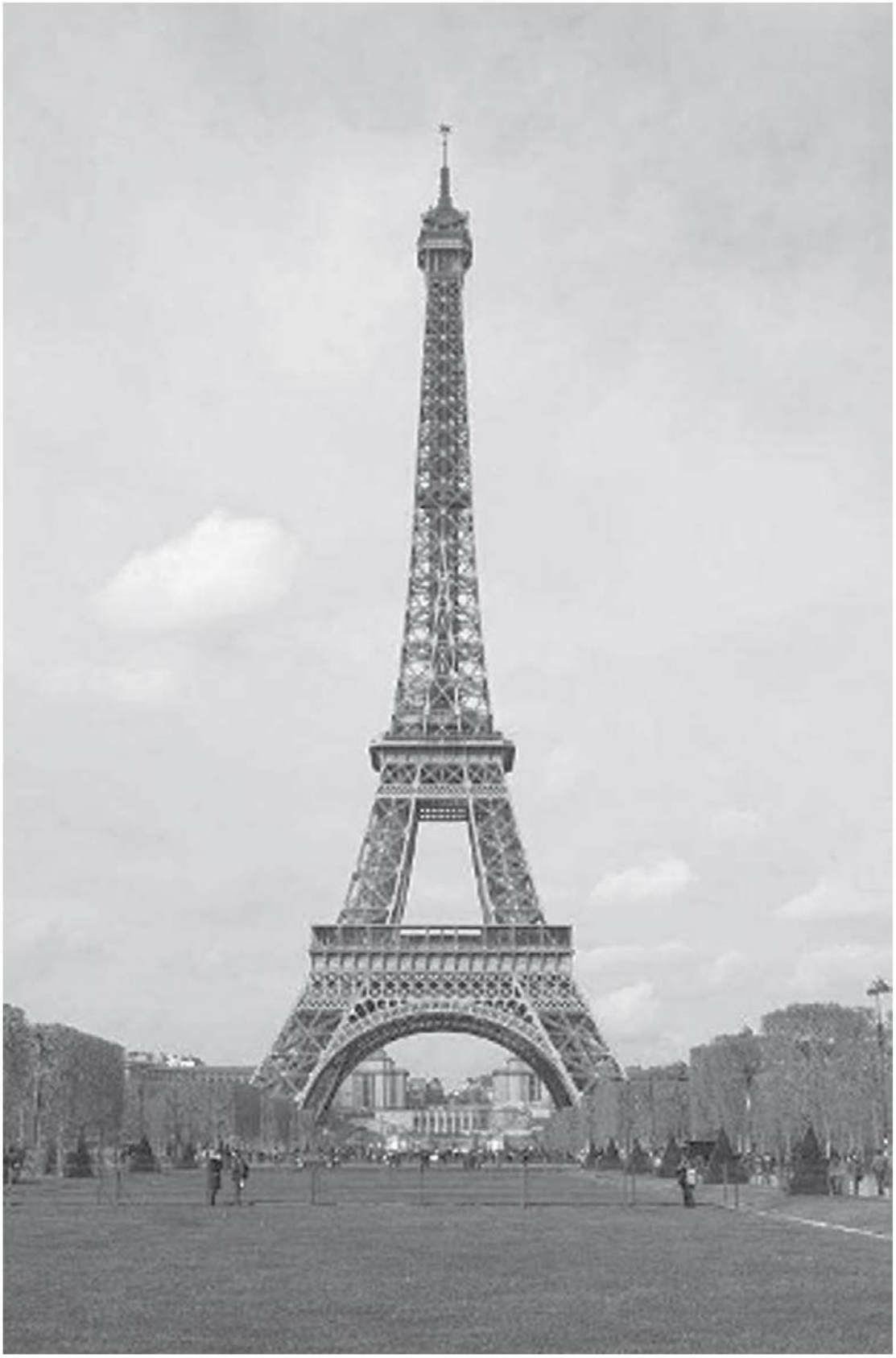
〔议会大厦〕”，“比利时Brussels〔布鲁塞尔〕的大法衙”，与“巴黎的Grand Opera歌剧场〔大歌剧院〕”。三者大体都可说是有坚强之感的，反抗古典形式而显示新时代的，浪漫主义的表现。国会议事堂是Charles Barry〔查理·巴里〕（1795—1860）悬赏当选，在一八四〇年至五七年[10]间建成的，临太晤士河〔泰晤士河〕，纵横分多数小部分，二大塔与二小尖塔左右矗立，全体平广，美雅，稳坐地面，实为现代杰作中的杰作。大法衙为比利时人Joseph Poelaert〔约瑟·波雷尔特〕（1816—1879）所作，于一八六八年起工，历十七年竣工，工费四千四百万法郎，有浪漫风的，delicate〔纤丽〕的多样，不负“凝固的音乐”的名称。歌剧场为Jean Louis Charles Garnier〔让·路易·查理·加尼埃〕（1825—1898）所作，亦出于新时代精神，形式婉美，材料珍奇，金碧灿烂，实为人世间一大惊异。

当这种浪漫主义的建筑大成的时候，一方面在德意志有本于别种精神的新兴国的建筑物。即在前述的古典作家之后有浪漫的作家，Gottfried Semper〔哥特弗里德·塞姆柏〕（1803—1879），在Dresden〔德累斯顿〕作博物馆与剧场，又建维也纳帝室博物馆等。同时有许多同倾向的作家，如Friedrich von Threesch〔弗里德里希·封·特里施〕（1832— ）；Paul Wallot〔保尔·瓦洛特〕（1841—1912），Hugo Light〔雨果·莱特〕（1842— ）等，在各地建设许多宏壮复杂的大建筑。例如莱府〔指莱比锡〕（Leipzig）的新市厅（Light作），实已宣示着新德意志的国运。

然打破传统而给新时代“样式”的改革的，是Theodor Fischer〔特奥多·菲舍尔〕（1862—〔1938〕）。所建Ulm〔乌尔姆〕的“陆军卫戍地教会”，背面的并列尖头作炮弹形，象征军国，为其时代的建筑。同时在Müchen〔慕尼黑〕有Gabriel von Seidel〔迦伯列·封·赛德尔〕（1848

—1913），及其弟Emanael〔埃马努埃尔〕（1856—1920），有异趣的创筑。首都柏林也由Ludwig Hoffmann〔路德维希·霍夫曼〕（1852— ）等自由驱使种种材料，种种式样，实行建筑的现代化。更有Alfred Messel〔阿尔弗雷德·梅塞尔〕（1853—〔1909〕）出世，创造下述的，用铁骨的高层建筑。

铁材的自由使用，在现代人生活上实为一种革命。向来用石材或砖瓦的堆积，现今改用长短粗细自由，而富于挠曲性，耐强力的铁材为骨干，于是在建筑的各方面起一大革命。最初以铁材作纯构造的，是Alexandre Gustave Eiffel〔亚历山大·居斯塔夫·艾菲尔〕（1832—〔1909〕）。他解决从来所认为困难的，铁石构造的大问题，遂于一八八九年世界大博览会之际，在巴黎的须因河〔塞纳河〕畔筑一仅用铁骨的高层塔，高一千余呎，名曰“Eiffel塔〔艾菲尔铁塔〕”，这是“铁时代”的建筑的模范，对于近今的高层建筑及铁桥有很大的影响。



利用这方法起高层大建筑的，即上述的Messel。在其前已有Franz Schwechton〔弗兰茨·希维希顿〕（1841—　）试行铁骨构造大建筑，在柏林建造车站。但Messel又用铁骨石壁，在柏林筑唯一的Veltheim Department Store〔费尔泰姆百货商店〕，发挥一种特殊的美。

于是铁骨的大建筑随伴了现代的资本主义而风靡了世界，或为building〔房屋〕，或为department　store〔百货商店〕，或为各种大工场。在财力与国力丰厚的北亚美利加，尤为盛行，竟有四十层至八十层的高层建筑耸立空中，为全建筑界的革命。

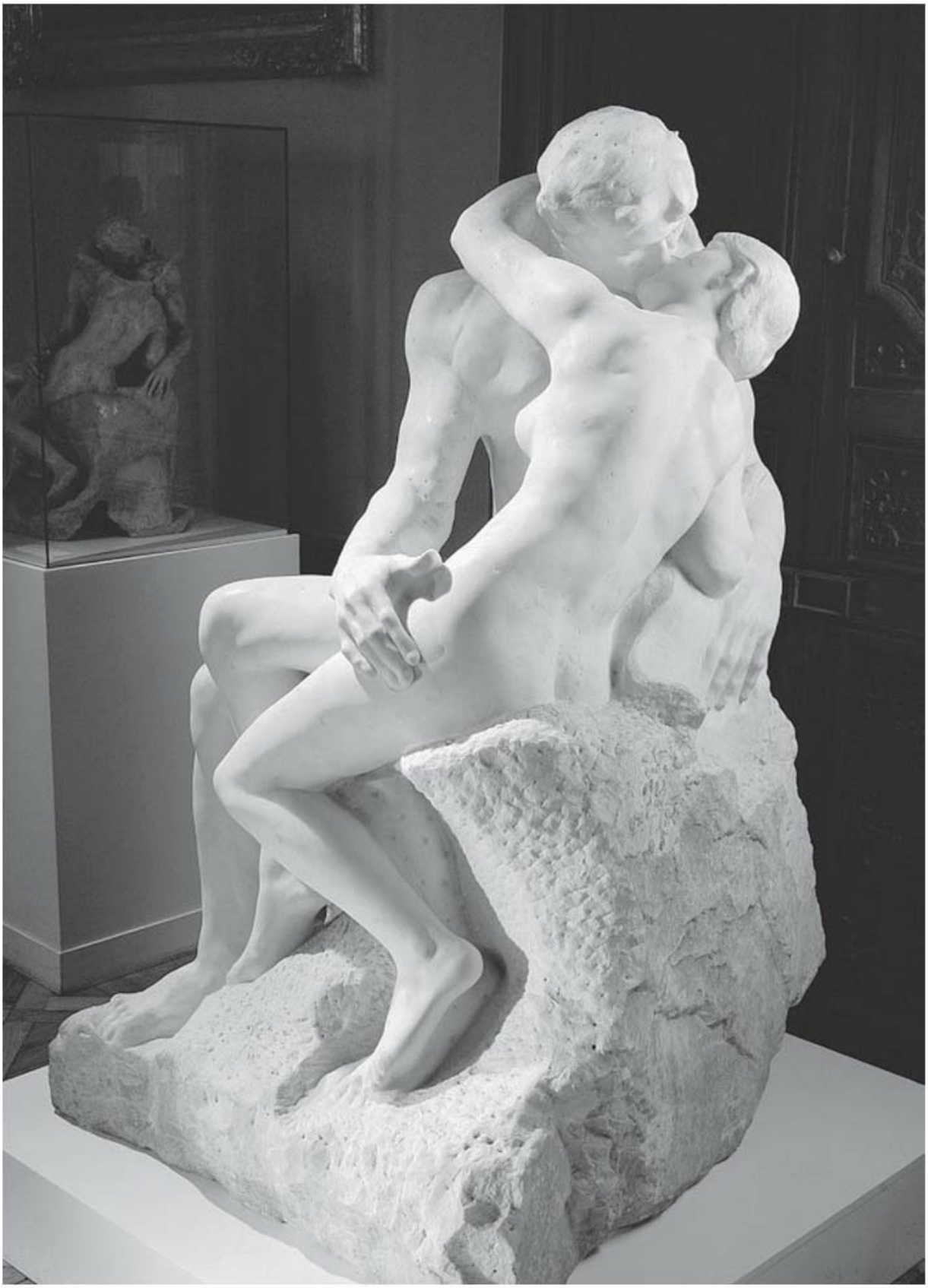
最近又有concrete（混凝土）的利用，与铁筋的驱使协力而把各大都市的建筑高山化。在平面上，立体上均极自由，可以表现彻底的艺术化，单纯化，为建筑上的更新的革命。例如Erich Mendelssohn〔埃里希·门德尔松〕所考案的“恩斯坦塔”，Bruno　Taut〔布鲁诺·陶特〕所作的Korn〔科恩〕共进会的“色玻璃屋”，即是其例。

个人的住宅的建筑的意匠也同时发达。德人Josef　Olbrich〔约瑟·奥尔布里希〕（1867—1908）等，创作新的样式。建日本“帝国Hotel”〔“帝国饭店”〕的美国人Frank　Lloyd　wright〔弗兰克·劳埃德·赖特〕，为现代化的别趣的新古典主义的一个代表。入二十世纪后建筑的惊异，为各国竞投巨资，实现海上浮城的大军舰。这也应该当作新建筑考察。

B 现代的雕刻

雕刻的真的现代化，始于罗丹，即Auguste　Rodin〔奥古斯特·罗

丹〕（1840—1917）。称为“近代的Michaelangelo〔米开朗琪罗〕”的罗丹，可与绘画上的印象派以后的运动合并步调。他深究希腊等的古典的杰作，一面又潜心于活的人体的pose〔姿势〕，终于从思想的、主观的深处表现出他的不妥协的自己。其作品多思想的，内容的，主观的。有名的《思索的人》，《接吻》等，是他的好例。代表作有《卡莱市民》群像，《黄铜时代》〔《青铜时代》〕，《接吻》，《Balzac〔巴尔扎克〕之首》，《Hugo〔雨果〕像》等。他又擅长于dry point（铁笔描）与dessin（素描）等，活写女性的各种奇拔的pose。Rodin的后辈有两位住在巴黎的外国雕刻家。即意大利人Medardo Rosso〔美达多·罗索〕（？[11]）与俄罗斯人Paul Troubetzkoy〔保尔·特鲁别茨科伊〕（1866—）公爵。前者为雕刻上的彻底的印象主义者，后者亦属印象派，但稍倾于写实的。又有Albert Bartholomé〔阿尔贝·巴托洛梅〕（1848—〔1928〕），为巴黎墓地的“死之门”的纪念碑的作者，善于表现悲哀的人的姿态。



罗丹：《接吻》

然Rodin以后的第一人，要推Aristide Maillol〔阿里斯蒂德·迈约尔〕（1861—〔1944〕）。这人与Rodin适相反对，温雅而纯朴，有古典的长处，又受东洋的影响，表现简单化，现代化，与浑然的完成。其作品不多，且无大作。

现代与Maillol并称的，有比利时的Constantin Meunier〔君士坦丁·默尼埃〕（1831—1905）。这人比Rodin古旧，有“雕刻的Millet〔米勒〕”之称，为雕刻的现代化，民众化的第一人。在他之后，比利时有雕刻家辈出。

更转向到东北方，挪威有Stephan Sinding〔斯蒂芬·辛丁〕（1846—〔1922〕），俄罗斯有Mark Antokolisky〔马克·安托科利斯基〕（1843—1902），德意志有Adolf von Hildebrand〔阿道夫·封·希尔德布兰特〕（1847—〔1921〕）。其外又有作稗士麦〔俾斯麦〕像的Hugo Lederer〔雨果·雷德勒〕（1871—〔1940〕），含新兴艺术的要素的Franz Metzler〔弗兰茨·梅茨勒〕（1870—1919）。德意志是现在新兴雕刻的主人，在后章当再续说。

C 现代的工艺美术

讲到现代工艺美术，必然首先想起英吉利的Pre-Raphaelites（拉费尔〔拉斐尔〕前派）。前已说过，此派的作品是倾向于理想的，装饰的。尤其是成熟以后，以批评家Ruskin〔罗斯金〕为背景，William Morris〔威廉·莫里斯〕（1834—1896）为中心，而改革工艺美术上的意匠与图案，为一显著的事业。Morris有浪漫的轻快，华美的好尚，嫌当时的室内装饰及家具钝重无趣味，或一味模仿法国旧式，全无现代感，

遂联合诸画家同志，建筑家，技师，组织团体，从事工艺美术的实际的革新事业。共制绘玻璃，染织品等，皆有新颖的意匠。其作风受中世及东洋的影响甚多。Morris的追随者中，特别有名的是工艺图案家Water Grane〔沃特·格雷恩〕（1848— ）。后来这一派不限于英国而广行于全世界，为一切工艺制作大加革新。现代工艺的新样式，自此开始。

这新工艺的潮流最初流到的地方是比利时。比国有室内装饰家Gustave Serurier〔居斯塔夫·塞律里埃〕，及其继承者Henry van de Velde〔亨利·凡·德·费尔德〕（1864— ）。其支流入于法兰西，同时又入德意志为“英吉利，比利时式”，更由青年画家Otto Eckmann〔奥托·埃克曼〕（1865—1902），Richard Riemerochmid〔理查·里默罗希米德〕（1868— ），Bemhard Pankok〔贝姆哈尔德·潘科克〕（1872— ），Bruno Paul〔布鲁诺·保尔〕（1874— ）等组织“工艺制作联盟会”，开展览会，广为宣传，遂普及于全德意志。对于织物，陶器，家具，室内装饰等，颇有显著的改革。更传播于维也纳，有Josef Olbrich（1867—1908），Josef Hoffmann〔约瑟·霍夫曼〕（1870—〔1956〕），Josef Urban〔约瑟·乌尔班〕（1872— ），Koloman Moser〔科洛曼·莫泽尔〕（1868— ）等作团体的运动。

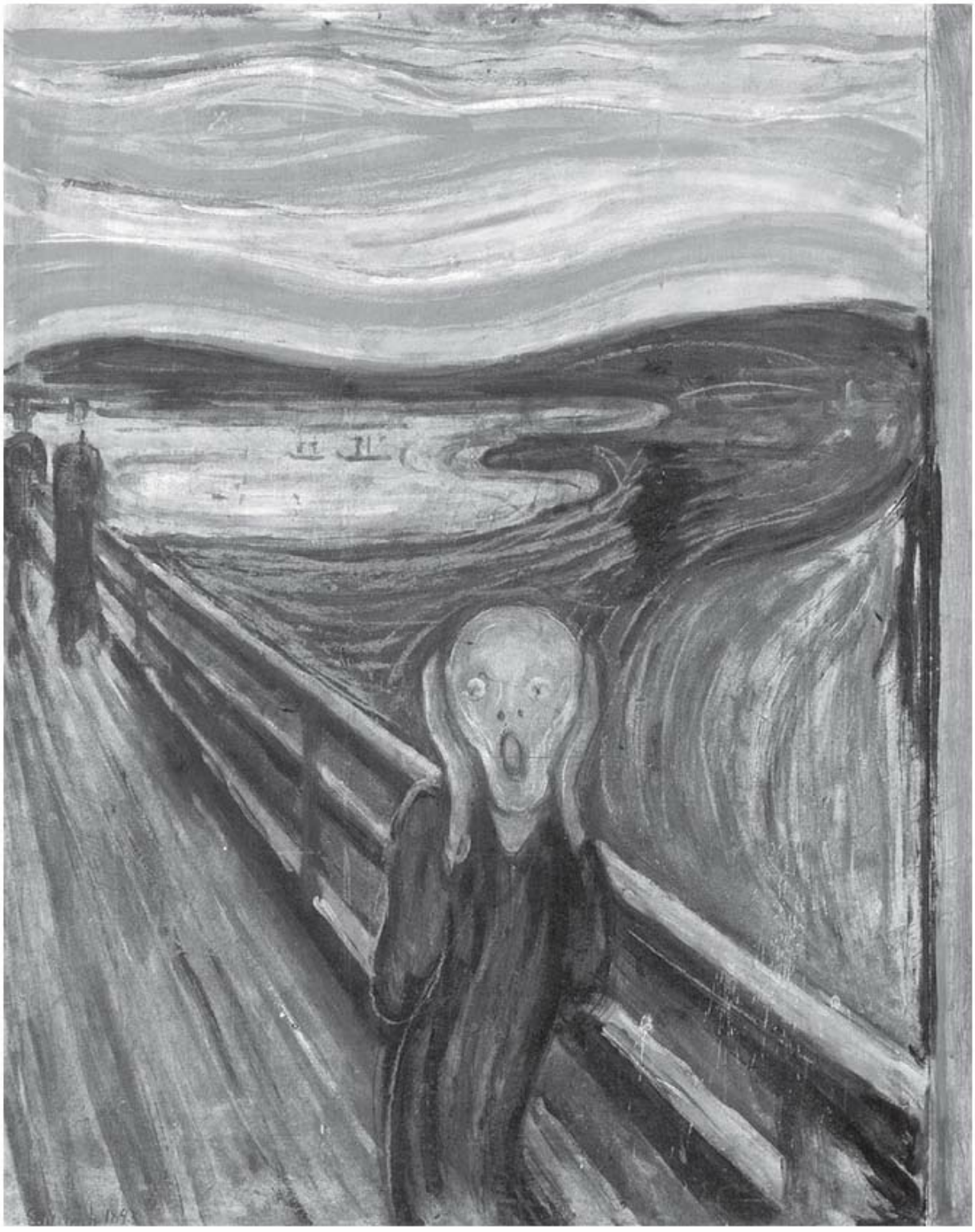
陶器的时代化，始于法国Sèvres〔塞夫勒〕的国立制陶所，其后欧洲各国竞尚革新，丹麦的Arnold Krog〔阿诺德·克罗格〕，德国的Maisen〔迈森〕，为努力于陶器改革的名人。

十九 新兴美术

A 立体派与未来派

自十九世纪末叶，时代的新空气郁结。入二十世纪，爆发而为后期

印象派，为野兽群的运动。到了一九一〇年前后，就演出新奇的“美术上的革命”，即立体派与未来派，及其后的表现派。从来的美术，到这时候根本地一变其面目。



蒙克：《叫》

在立体派，未来派，表现派等之先，尚有二十世纪初的代表者二人，为新兴艺术的急先锋，现在非先认识不可。这二人就是瑞士人Ferdinand Hodler〔费迪南德·霍德勒〕（1853—1918）与挪威人Edvard Munch〔爱德华·蒙克〕（1863—〔1944〕）。前者为写实的，装饰的。后者画风尤为特异，用粗笔，涩色，描所欲描，绝不似法兰西的华丽。他的版画最足以表出他的画风。经过了这两人的阶段，就有立体派发现。

“立体派”（“cubism”）是要在平面的绘画上试行立体的表现，因而把物体分解，解体，使成为断片，又重把解体了的东西组成新的式样，全然离了对象物的既成的形式，而在主观的意识内表现的一种技巧。这动机在Cézanne〔塞尚〕等已经具有，故Cézanne，Gogh〔凡·高〕，Gaugin〔高更〕，Matisse〔马蒂斯〕，实在可说是新兴美术的祖先。惟西班牙人Pablo Picasso〔毕加索〕（1881—〔1973〕）在这表现技巧上最为有力，故为立体派的首领。然此人长于各种画，立体派仅为其一面。本来加入野兽群，一九〇七年起画风渐变，试行分解物象。一九一七以后，又把分解者重新组合，作成浑然的构成，表现更加坚实。Picasso发表此种绘画，非常郑重，经过许久的踌躇与试验，且有切实的理论，故他是现代的建设的表现的第一人。立体派的大旨，无非是谋绘画的表现的强调。从来的画法，虽用远近法，明暗法以表出物体的立体的位置，然这只是暗示而已，且决不能表出立体物的正，反，侧，各面。Cézanne已曾使物体还原为圆，圆锥，方体。Picasso要区别各面，要使各面独立，于是用强烈的对比色，或只画其面，使画中只见面的相交处。例如画立方体，把看见的面与不看见的面一并描入画面。即视点轮流换置于前后左右各面，而把各面一并描在平面上。或一并描出各种动作或pose〔姿势〕。这样办法的结果，画面上就看不出普通所见的事物的形状。然这主旨，是有必然性的。因为我们看物，原是多方面的，

又动作原是连续的。从前的画法，是仅用一面来暗示多方面，仅用动作的一部分的pose来暗示全动作，故所画皆只见一面，或固定不动。其实这是很贫乏的表现法。要强调表现，非取立体派的方法不可。故立体派实在是必然的，当然的。后述的未来派，表现派，皆袭取立体派的手法。故立体派是普遍于新兴艺术的全体的一种表现法。

与Picasso同为立体派元老的，有George Braque〔乔治·布拉克〕（1882—〔1963〕）。Picasso的立体派主张，最初由Braque试验作画。此外立体派的人们，知名者尚有五人，即Jean Mezanger〔让·梅桑热〕（1883— ），Auguste Herbin〔奥古斯特·爱尔庞〕（1882— ），Albert Gleizes〔阿尔贝·格莱兹〕（1881— ），Fernand Reger〔费尔南德·雷格〕，（1881— ）及Juan Gris〔胡安·格里斯〕（1887—〔1927〕）。就中Reger的表现更进一步，称为“后期立体派”。

与法兰西的立体派同一时光，在意大利有未来派（futurism）。一九〇九年Phillip Marinetti〔菲利普·马里内蒂〕（1876—〔1944〕）首倡未来主义。这人本是法学博士，又能作诗，作剧，富于热情。反抗既成艺术的过去派，而标榜未来派，又不限于美术，而普及于一切艺术，为思想上的一种叛逆运动。一九一〇年在Milan〔米兰〕开第一次展览会时，有同志五人，即Umberto Boccioni〔哈姆柏特·波菊尼〕（1882—1916），Carlo di Carrà〔卡洛·蒂·卡拉，1883—1966〕，Ruigi Russolo〔鲁伊吉·鲁索洛，1885— 〕，Giacomo Balla〔贾科莫·巴拉，1871—1958〕，与Gino Severini〔吉诺·塞维里尼，1883—1966〕。不久由这五人做了主动者，而倡一种变风的表现。即单把作者的情感直接写出，作艺术上的直接行动。故未来派的人们，大都作爆发的，暴力的，急激的，无余裕的表现。立体派是把物像的形体用主观来变为理论化，原理化之后而表现的；未来派则是作者的郁积的感情的爆发。立体派是

空间方面的解决，未来派是时间方面的解决。这两派，于现今的青年人的美术的表现上有很大的影响。

B 表现派与抽象派

法兰西有立体派，意大利有未来派，同时德意志也有美术上的革新运动，即“表现派”（“expressionism”）。这不是狭义的一个流派，实在可说是现代德国青年全体共通的一种新倾向的总称。一九〇六年，Dresden〔德累斯顿〕与Müchen〔慕尼黑〕的青年美术家发起这运动。至一九一〇年而风靡全国。其中心人物在Dresden有Max Pechstein〔马克斯·彼希斯坦〕（1881—〔1955〕），Erich Heckel〔埃里希·黑克尔〕（1883—〔1970〕），Karl Schmidt-Rottluff〔卡尔·希米特-罗特卢夫〕（1884—〔1930〕）等。Pechstein曾旅行东洋，作Gaugin一类的画，为表现派的稳健的代表者。这数人都称为“Dresden派”。同时在南方的Müchen，Vienna〔维也纳〕等处，有“南德意志派”，其人为Oskar Kokoschka〔奥斯卡·考考施卡〕（1886—〔1980〕），Wilhelm Molgner〔威廉·穆尔格纳〕（1891—1917），Ludwig Meidner〔路德维希·迈德纳〕（1884— ），Franz Mark〔弗兰茨·马克〕（1880—1916）等。表现派的主旨，大约是：一、主观化，二、意力表出，三、现的强调。他们以为“真实”不在客观，乃在主观。表出意力，即行动化。如此，表现始得强调。故他们的画，都是认真的，严烈的，绝不像法兰西向来的绘画的甘美而陶醉的。即向来艺术是拉丁语系的民族的产物；现在则转向斯拉夫族与条顿族，表现的性质根本不同了。

近五六年来，又有所谓后期表现派。其人物即已死的女画家Maria Uhden〔玛利亚·乌屯〕（1892—1918），及其夫Georg Schrimpf〔格奥尔格·施林普夫〕（1889—〔1938〕），从俄国来的Marc Chagall〔马克·

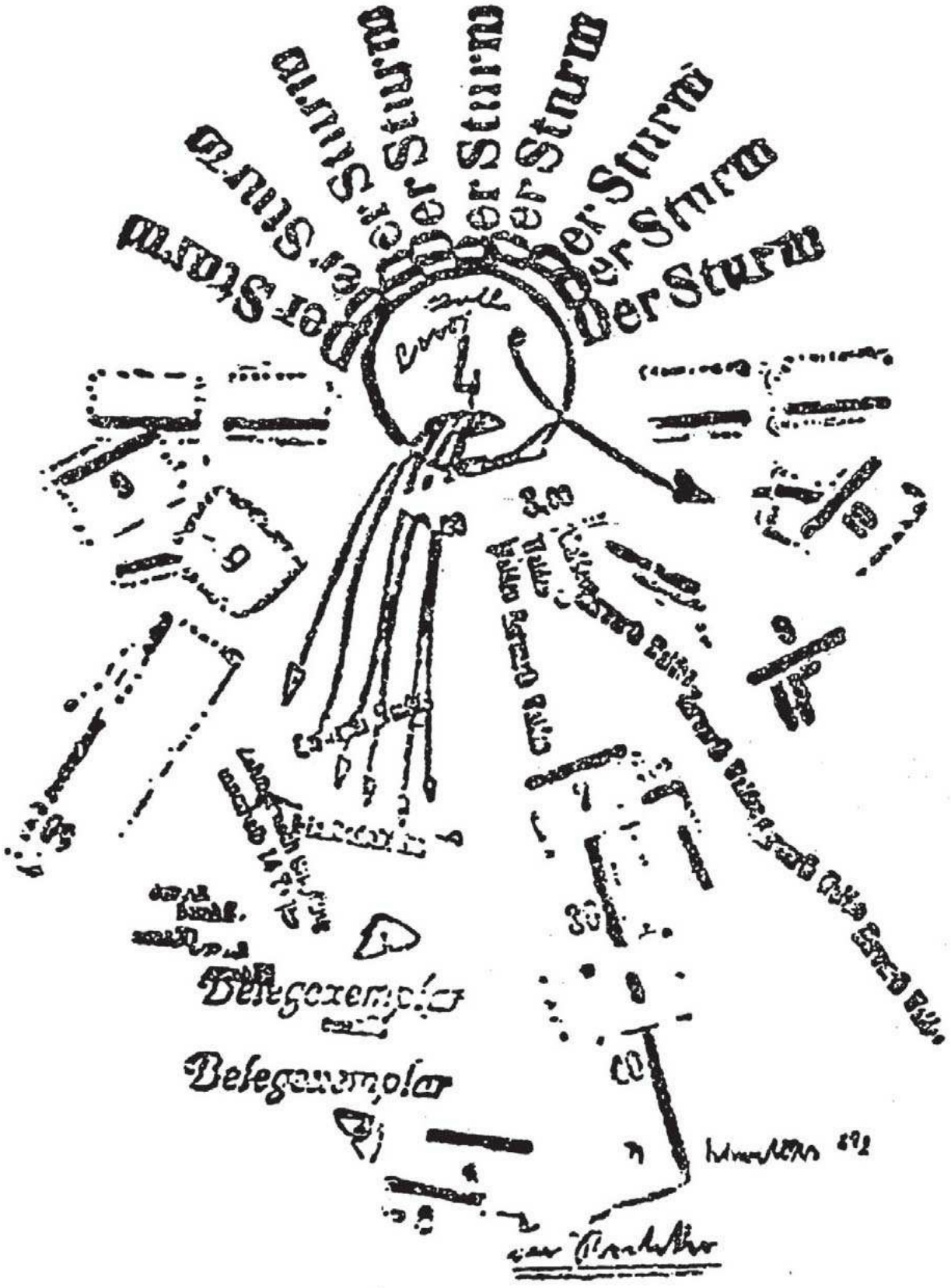
夏加尔〕（1887—〔1985〕），有儿童画似的作风的Heinrich Kampendonk〔海因里希·康本同克〕（1889— ），极单纯的Paul Klee〔保尔·克雷〕（1879—〔1940〕），Erich Waske〔埃里希·瓦斯克〕（1889— ），作辛辣的讽刺画的George Grosz〔乔治·格洛茨，1893—1959〕。到现在，表现派不限于绘画，而普及于雕刻，剧，诗，图案各方面。在德意志已变成前时代的东西，消化在一般人的常识中了。

以表现派画家知名的人，还有Emir Nolde〔埃米尔·诺尔德〕，Moriz Merezer〔莫里兹·梅雷泽〕，Oskar Moll〔奥斯卡·莫尔〕，Otto Müller〔奥托·牟勒〕，Ernst Rudwig Kirchner〔恩斯特·路德维希·基尔希那〕，Alexander Kanoldt〔亚历山大·卡诺尔德〕，Max Unold〔马克斯·乌诺尔德〕，Franz Hekendorf〔弗兰茨·黑肯多夫〕，Josef Eberz〔约瑟·埃贝茨〕，Willy Jeckel〔维利·耶开尔〕，Hugo Krayn〔雨果·克赖恩〕，Rudolf Groszmann〔鲁多夫·格罗斯曼〕，Cesar Kein〔塞扎尔·开恩〕，Paul Modersohn〔保尔·莫德索恩〕等。最近有Otto Geichmann〔奥托·盖希曼〕与Magnus Zeller〔马格努斯·策勒〕，正在活动。

除立体派，未来派，表现派等革新运动以外，二十世纪尚有几种艺术的主张。其中最显著的，是俄国Kandinsky〔康定斯基〕的“抽象派”，瑞士Picabia〔皮卡比亚〕的“达达派”（“Dadaism”）及以劳农俄罗斯为根据的Tatorin〔塔托林〕等的“构成派”。

Wassily Kandinsky〔瓦西里·康定斯基〕（1866—〔1944〕）是莫斯科人。初习纯粹的写实画。后次第舍具体而入抽象的世界。到了一九一〇年，其画面就全不见物体的形。他的主张，以为“只有色彩的阶调传响于人的心灵，且这是内的必须性的主要原理之一”。故专研究形体与色彩。其作品都像几何学的万花镜。

“达达派”为极新的虚无主义的，其能否成为美术上的一倾向，尚未可卜。一九一七年，瑞士有逃脱战地的七个人，落魄之余，作一种自暴自弃的表现。或描画，或作诗，或在纸上乱涂，或击着洋铁罐，啸号歌哭，度沉沦的生涯。其人为Picabia，Delaunay〔德洛内〕，Tristan Tzara〔德理斯当·查拉〕，Oskar Schlemmer〔奥斯卡·施勒默尔〕，Man Ray〔曼·雷〕，Rudolf Bauer〔鲁道夫·鲍尔〕，Kurt Schwitters〔库尔特·施维特斯〕，Iwan Puni〔伊万·普内〕等。“dada”〔“达达”〕一语，法语是玩具木马之意。据说是偶然取用的，并无用意。


Der Sturm
Der Sturm
Der Sturm
Der Sturm
Der Sturm
Der Sturm
Belegexemplar
Belegexemplar

施维特斯：《批评家》（达达派）

一方面在大战前后的虚无的思想的弥漫中，出现了社会主义的革命思想，其积极的行动就是俄罗斯的苏维埃共和国的出现。这是社会主义国家在历史上初次的成功。于是俄罗斯的艺术就根本地革命，实行生活的积极化，原素化。这表现就是“构成派”。其主张为用科学征服世界，及积极的构造化的新创造。“从构图（composition）到构成（construction）!”可说是他们的标语。这主义最初出现于建筑上，其实例就是一九〇二年Tatorin所造的“第三国际纪念塔”的模型。塔为铁骨的，张玻璃的圆筒形，螺状重积而成。高四百米突〔米〕，实为世界第一的大高塔。这是明示着“艺术”为“造型”的本义所取代的、新时代的制作。但这还是模型，尚未实现。在俄罗斯还有Kasak〔卡萨克〕等，亦从同种意识作构成的表现。

ИНЖЕНЕРЫ
Делайте
Изобретения

塔托林：《第三国际纪念塔》

C 新雕刻

雕刻经过Radin〔雷丁〕与Maillol〔迈约尔〕之后，也有特殊的变动。其主动者为德人与俄人。德意志自表现派勃兴之后，雕刻上亦大革新。最努力的作家是Wilhelm Lehmbruck〔勒姆布鲁克〕（1881—1919），与Ernst Barlach〔巴拉赫〕（1870—〔1938〕）。Lehmbruck出发于Gothic〔哥特式〕艺术，而加以希腊技法，主观地驱使题材与材料。其代表作有《跪》、《思考》等，皆作瘦长形。Barlach与之相反，作肥矮的形。前者表出外部的美，后者重内部的力。

德意志还有比这二人更深进的，积极表现主观的作者。仅记其名：即Herbart Garbe〔赫巴特·加贝尔〕，Bernhard Hoetger〔伯恩哈德·霍格〕，Emy Roeder〔埃米·罗德〕，Edwin Scharff〔埃德温·沙尔夫〕，William Wawer〔威廉·瓦韦〕，Oswald Herzog〔奥斯瓦尔德·赫尔措格〕等。

实行撤废雕刻与绘画的分界线，仅当作造型而表现的，造型化的最成功的人，是俄国的Arexander Archipenko〔亚历山大·亚基本可〕（1887—〔1964〕）。他更进而追求表现的纯粹，达于构造原理与作用的根本的原则化，纯粹直感的“造型”化，作出一种可称为“绘画的雕刻”或“雕刻的绘画”的彻底的表现。用平面的金属，木，与纸，或描，或雕出凹凸，作真的“造型”。一方面更有试行雕刻的抽象化的人，例如：Herman Obrist〔埃尔曼·奥布里斯特〕，Rudolf Belling〔鲁道夫·贝林〕，Constantin Brancusi〔君士坦丁·布朗库齐〕，Osip Zatskin〔奥西普·扎茨金〕，皆有名的新雕刻家。还有两位意大利人而住在德意志的新雕刻家，即Ernesto de Fiori〔欧内斯托·德·菲奥里〕（1884— ）与

Giorgio de Chirico〔乔尔乔·德·基里科，1888— 〕。后者在平面上作立体的，构造的“雕刻的绘画”，意识与技巧均与Archipenko相似。

以上已把西洋美术解说了一遍。凡历史，没有始端与结末，一切皆在时间中从无限流向无限。昨日的新在今日是旧；今日的真又可为明日的伪。从凿削原始的石器出发的人类的“表现”现象，经过数万年而成了可惊的堆积与展开。尤其是加速度地经过埃及时代，希腊时代，Gothic时代，文艺复兴时代的阶梯，而登上了近代的“文化”社会之后，白人的团集生活的西洋诸国的美术，在近代与现代，放出灿烂无比的光华!关于其本质与将来的意义，现在不敢涉及；唯此三四百年来盛开的“艺术”的花，不堪其繁重，而变成新兴艺术而显示分裂，颓废，革命，自灭的状态，似乎对于我们暗示着某种意义。

戊辰〔1928年〕立春，编译完了

---

[1] 沙龙，指一年一度在巴黎举行的当代画家作品展览会。

[2] 卒年为：1915。

[3] 生卒年为：1827—1901。

[4] 卒年为：1935。

[5] 即阿望桥村，在法国西北部布列塔尼地方。

[6] 卒年为：1924。

[7] 生卒年为：1871—1958。

[8] 生卒年为：1879—1949。

[9] 生卒年为：1877—1953。

[10] 五七年，应为（一八）六七年。

[11] 生卒年为：1858—1925。

西洋画派十二讲[1]

（〔上海〕开明书店一九三〇年三月初版）

---

[1] 本书根据1931年2月再版本，删除个别图例。

书卷首

我觉得现今的西洋画界，画风非常复杂歧异。有的画家描得十分细致，有的画家描得十分简略。有的画很逼真，同照相一般，有的画很奇特，连物象都不能辨别。式样之复杂，往往使一般鉴赏者看了胸中立不起标准的尺度，终于莫名其妙，莫知所从。我自己曾经感到这苦患。后来看了几册解说画派的书籍，摸着了一个线索。觉得眼前的洋画世界就不复如前之混沌，自己私下庆慰。推想世间必有怀着与我同样的苦患的美术爱好者。就不揣浅陋，选了现代各种流派的插画二十四幅，又为各派作说明文，连载在一九二八年的《一般》杂志上。得了几个朋友的鼓励，就把那些文字编纂改订一下，又加了十八幅插图，出版为这一册书。

编纂完了之后，觉得还有几句概要的话要奉告读者：绘画的流派的展进，好比春夏秋冬四季的递变，又好比婴孩，儿童，青年，壮者的人生的递变，其间的变化往往没有明显的界限。我们不能断然地指定今天是春，明天是夏；不能断然地分别这人今天是儿童，明天是青年。同样，我们也不能断然判定一切画的派别，而说这画归属于什么派，那画归属于什么派。因为画家不是先归附了哪一派，或打算作什么派的画，然后动笔的。画家当初并不想树立或归附什么派，时代的精神与个性的倾向自然造成他的画风。现代西洋画派中，除了未来派，DADA派之外，其余一切画派都不是画家自己的定名，都是评论者所代定的。评论者为欲区别各群画家的画风，给他们加上几个概括的名称，就是“画派”。犹之人们为欲区别一年中的日子的气候，就假设春夏秋冬的四季的名称。所以我们不能断然判别一切西洋画所属的流派。我们只要晓得了画风递变的原因与顺序，就可以在多样的洋画界中看出系统，不会有

莫名其妙莫知所从的苦患了。本书的插图下方注明其派者，因为所举的是其代表的作品，犹之把很热的一天指定为夏，很冷的一天指定为冬。但并非一切西洋画都可如此。这一点希望读者谅解。

本书所用的参考书，为森口多里著《近代美术十二讲》，一氏义良著《近代艺术十六讲》，中井宗太郎著《现代艺术概论》，板垣鹰穗著《表现与背景》，Richard Muther〔理查·谟推尔〕著《十九世纪法兰西绘画史》（太田正雄日译本）。关于插画的搜集与制版，得友人黄涵秋及钱君匋二君的助力甚多。又蒙开明书店允为制三色版十余幅，共附插图四十余幅，印行本书。私心感激，一并志谢。

一九二九年暮春子恺记于江湾缘缘堂

序讲 现代画派及其先驱[1]——古典派，浪漫派

一 现代精神与现代画派

往往有人指着一幅西洋画，质问这是什么派的画？然而我对于这等疑问，都不能圆满地解答。因为画派一事，不是很浅近的、表面的问题，而是伏在画的内面的一种较深的意义。绘画是以时代精神与文化为背景的，是一时代的人的人生观、自然观、世界观的表现，是画家的思想、人格的表现。故各画派的分别，不仅是表面的差异，不能用一两句话来说明，不是向来不留意于画的人所能一望而知的。所以要获得鉴别画派的能力，必先具有一点绘画鉴赏的素养。这素养越多，对于绘画的理解越深。研究绘画的流派，是兴味深长的一事。在画面的题材的选择、用色、用笔的技巧上，可历历看出画家的精神、人格，及其时代的思想、文化。岂不是最有兴味的事么？

要说画派，可以先举一个比方。我们往往在轻巧的东洋货中，可以看出单薄轻佻的日本人的气质。在沉重之西洋货中，也可看出深固坚实的德国人的气质。又在人的服装、态度、举止中，也可看出北方人的厚，与南方人的秀。可知凡表现必有背景。艺术为人的心的表现，当然更加与背景有深切的关系。世界是自然与人的对峙。艺术的历史可说就是吾人的世界观的历史。世界观不同，表现也不同，于是在绘画上就有所谓“画派”。所以要说画派，必须从时代文化说起。

现在请把绘画暂置不提，先回想一想近世纪中的世界变迁的情形：

近世纪世界的大变迁的主因，不外乎三端，即十五六世纪的文艺复兴，十八世纪末的法兰西大革命，与十九世纪的科学昌明。这是谁都晓得的大事，无须我来报告。但在这里也有概括地说一说的必要。

第一：文艺复兴（renaissance），是近代文化的第一步。在文艺复兴之前的中世纪，人们都沉酣在薄暗的、混沌的生活中。什么都停滞，无生气。到了文艺复兴，忽然觉醒。经济的，社会的，精神的，一齐发达。尤以精神文化方面的自觉为最显著的进步。自此开始，人类向了近世文化的光明之路而一步一步地觉醒起来。希腊罗马的古典的复活，宗教感情与古典趣味相交混的似梦的美，陶醉的，理想的，自由，平等等要素，在文艺复兴的时期均强调起来。这精神的跃进，为近代文化的第一步。

第二：但人类的真的解放，不能单从上层建筑的“精神”方面着手，故近代文化的第二步就变出十八世纪末的法兰西大革命来。法兰西革命是政治的解放的初步。生活的机关的政治的组织解放之后，就促进生活的解放，即经济的方面的解放。经济的革命的第一段，为以前的资本主义社会的发达，其第二段，为现今的社会主义社会的实现。要之，这个人解放与社会解放，为文艺复兴以后的、近代人类精神上的二大潮流。

第三：最近的是十九世纪的科学昌明。科学的发达，及于人类精神上、物质上的影响，非常深大。在物质方面，机械与交通发达造成物质文明，揭开了激烈的生存竞争的幕。故十九世纪名曰“经济的时代”。在精神上，科学的研究，养成了近代人的分析的、观察的、实验的、理智的头脑，使对于什么都要用科学研究的态度来研究，观察，分析，批评。把一切的因袭都看破，打倒。故十九世纪又名曰“批评的时代”。“科学万能！”什么事都拿科学来解决。然而拿科学来批评解决人生一切事物，究竟是不可能的。于是终于有“科学破产!”的叹声。因为科学的

分析、观察的态度，把以前的因袭、迷信、美丽的梦，一切打破，而人生世界的现实完全暴露，结果在人心中引起了一种危惧、悲哀、不安定的状态。即应用科学的态度于人生一切事物上，结果造成了“定命论”、“决定论”，否定自由意志，一切唯物。这就惹起现代人的厌世观，与破坏的思想，于是一切都不安定，一切都动摇起来，混乱起来。故现代又称为“思想混乱的时代”，或“动的时代”。这正是我们目前的状态。

近世纪世界大变迁的三大原因，大约如上述。现在试考察以这等时代精神为背景而表现的艺术，情形如何。

第一：文艺复兴之后，个人、社会均解放了，自觉了。故在艺术上，专重精神的急烈的活动，竞尚理想的、陶醉的、享乐的主义，于是产生baroque〔巴罗克〕与rococo〔洛可可〕（参考拙著《西洋美术史》——开明书店出版）的艺术。然而这是幼稚的艺术时代，全不具备现代艺术的条件。只因其为后来的现代艺术的萌芽，故一并叙述于此，以为线索的端绪。何谓现代艺术的条件？请读下项：

第二：法兰西革命以后，方有真的现代艺术的急先锋出现。现代最浓烈的色彩，是个人的自觉，社会的要求，现实的精神的觉醒。对于文艺复兴的“情绪的”、 “文艺的”特色，现代为“理智的”、“科学的”；对于文艺复兴的“宗教的”、“陶醉的”特色，现代为“实际的”、“功利的”。要之，现代是“现实”、“个人”、“社会”三者的觉醒。法兰西大革命，便是这三要素的强调的第一段。中世纪的酣眠，至文艺复兴而觉醒，情知渐渐开明；然其后数百年间，还受王权教权的束缚，到了法兰西大革命，始得自由活动，于是个人的自由解放，自我的主张，主观的强调，社会组织的改变，民众政治的实现，经济机关的劳动者独裁等重大问题，相继而起。当这社会现象的一大转机的关头，艺术上立刻显出现实化、个

人化、社会化等现象来，一直衔接于其次的科学昌明的时代。然在革命初期，还是过渡的时代，那时候所起的承上启下的画派，便是所谓“古典派”、“浪漫派”，总称为“理想主义”。这二派，严格地论来，也不能划入现代绘画的范围内，只能说是“现代绘画的先驱”。

第三：入科学昌明的现代以后，前述的现代的色彩愈加浓重起来。所谓艺术的现实化、个人化、社会化，便是“自然主义”。“理想主义”是主观的，只有自己心中的火，心以外的自然都是冷冰冰的客观，只有热情、空想，而不顾实际的世界。到了自然主义，始有艺术的客观化、现实化。在绘画上就有“写实派”、“印象派”。这就是息止心中的热情的火，而冷静地张开眼来观察现实的客观的自然。这是科学的态度。然而如前所述，科学是已经破产了的，科学是引起“动”与“乱”的。到了科学破产，思想混乱的时代，绘画也在画面上“动”起来了。最初用线条来搅乱画面的，是“后期印象派”，这是从自然主义的纯客观复归于主观。然这与以前的理想主义的意趣大不相同，有未熟与过熟的分别。从此再进一步，就把形体解散为形的单位，拿这等单位来再造新形，就是“立体派”。拿时间来同空间相乘，相错综，把感觉的经过表现出来，就是“未来派”。终至于不用形，而用“图式”，“符号”，就是极端的“抽象派”、“达达派”。

概观时代精神的变迁，可知科学昌明是现代最大的转机。以现代精神为背景而表现的绘画，也以“自然主义”为本干。先驱于自然主义前面的“理想主义”，为其根柢；发展于自然主义后面的“表现主义”，为其枝叶花果。今列表如下。

（先驱）理想主义 { 古典派…… / 浪漫派…… } 理想主义

二 现代画派概说

如前所述，世界不外乎“自然”与“人”的对峙，即“客观”与“主观”的对峙。十九世纪以前的艺术，都是偏重人的方面，主观方面的；十九世纪的艺术，反之，是偏重自然的方面，客观的方面的，这就是所谓“自然主义”（naturalism）。不必就别的说，但看绘画的题材，这一点已可了然：即西洋的绘画，在十九世纪以前，是以“人物”为主题而“自然”（风景）为背景的。这点恰好与中国画的以山水为主体而人物为点景成正反对。这恐怕是东西洋的文化的根本的异点，不但表现于绘画上而已。故在西洋，十九世纪以前，风景仅作绘画的背景，不能独立为一幅画。入了十九世纪的自然主义时代，始有独立的风景画。这是画派变迁的最显著的痕迹。

在自然主义的系统之下，约有三画派，即：

（1）写实派（realists）。这是米叶〔米勒〕（Millet），柯裴〔库尔贝〕（Courbet）所倡立的。其主旨在于客观的忠实的描表。即在画家的头脑中，一扫从前的古典主义的壮丽的型范与浪漫主义的甘美的殉情，而用冷静的态度来观察眼前的现实。技巧上务求形状、色彩的逼真。题材上不似从前的专于选择贵的、美的东西，而近取之日常的人生自然。帝王、英雄、美人、名士，与劳农、劳工、乞丐、病夫，等无差别，同样是客观的题材。这点在米叶与柯裴的画中，明显地表出着。他们差不多完全是劳动生活、农民生活的写实。

（2）印象派（impressionists）。写实派是注重“形”的，对于色与光全然不曾顾到。印象派的莫南〔莫奈〕（Monet），马南〔马奈〕（Manet）惊悟了这一点，移向其注意于“色”与“光”的写实上去，就倡造印象派。印象派的主旨，以为自然全是色与光的凑合，绘画是眼的艺术，应该以描出刺激眼睛的色与光的印象为正格。于是他们用科学的方法，把色分析。例如要画紫色，不像从前地取红蓝二色在调色板上调匀而涂抹，而直接用红的条与蓝的条并列在画布上，观者自远处望去，这二色就在网膜上合成鲜明的紫色。又他们由冷静的科学的观察，发见自然物的色并非固定，皆随光而变化。例如立在青草地上，日光之下的人，其脸的阴面有绿色、紫色、青色，故脸色决不像从前地规定为赭色。又如在强烈的日光下面，物的影子都成鲜美的紫色、蓝色，决不像从前地规定为褐色。对于画材，就全不成为问题，全不加以取舍选择的意见。凡“光”与“色”美好的，都是美好的画材，花瓶也好，杯子也好，水果也好，旧报纸也好，充其极致，不必追求画的是什么东西，画面上只是模糊的印象，只见光与色的合奏。这种忠实的客观的描写，完全是科学的研究态度。这真是科学时代的画风。

（3）新印象派（neo-impressionists）。这是前面的印象派的更彻底

的画派。首领为修拉（Seurat）与西涅克（Signac）。以前的印象派，用一条一条的色彩来组成物体。新印象派则要求光与色的表现的彻底，改用圆点，画面上犹似五色的散砂。故新印象派又有“点彩派”（“pointillists”）之称。

以上三派，（1）重形的写实，（2）与（3）重光与色的写实。故画面的表现形式虽大不相同，然其中心的态度，即对于自然的观察法，是同一的“写实”。这写实终于使人疲厌了。因为这态度，是主观的否定，是主观做客观的奴隶。人似乎只有眼而没有头脑，只有感觉而没有热情了。于是回复主观的表现主义的画派，就应了自然要求而起。

（4）后期印象派（post-impressionists）。这派的主旨是以人格征服自然。然并非像从前的蔑视自然，而是把自然融化于主观中。不像前派的为客观的再现，是把客观翻译为主观而表现。故其最重要的特征，是画面的动摇。即用“线条”来表出对于客观的主观的心状。故其画面，不事形状色彩的忠实的写实，而加以主观化。主观化的最浅近的例，如“特色扩张”便是。例如大的眼睛，画得过于大一点；瘦的颜面，画得过于瘦一点。不必顾到实际的尺寸。然这原不过是最浅显的说明，其实并非这样简单。总之以前各派，画面共通是“固定的”，“死的”；到了后期印象派，而开始“动”起来，“活”起来。故这是划时代而开新纪元的画派。这“动”为后来一切新兴艺术的初步。这派的画家，在当代最为有名，差不多全世界的人都晓得，即塞尚痕〔塞尚〕（Cézanne），谷诃〔凡·高〕（Gogh），果刚〔高更〕（Gauguin）三大家。

（5）野兽派（fauvists）。此派与后期印象派的关系与新印象派与印象派的关系同样，是同一主张而更进步更彻底。其大作家为马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse）。他的画风，比前更忽视形似，而注重内心的运动。他反抗物质主义，崇奉唯心主义。这明明是科学破产后的艺术时代

的产物。

（6）立体派（cubists）。以前诸派的首领都是法国人，立体派的首领则是西班牙人比卡索〔毕加索〕（Picasso）。他的主张，“自然都是形体与形体的相映合，犹如颜色的调合。”又说“甲形体接近于乙形体时，两者必互相受影响而变化。”故他的画面上，极不重形似，竟有全无自然物的形似，而只有四角形方形等形体的凑合。这就是用调色的方法来调形。把形解散，重新组织起来。印象派是“色的音乐”，立体派是“形的音乐”。

（7）未来派（futurists）。未来派是一九一〇年倡生的，其主将为意大利诗人马利内谛〔马里内蒂〕（Marinetti）。他的画，马有二十余个足，弹琴的人有四五只手。其主张以为凡物动的时候，其形常常变动，故绘画必表出动力自身的感觉。即在绘画中描出时间的感觉。又他的画中，常常在墙内描出墙外的事物，在衣服外面描出乳房，仿佛事物都是透明的玻璃。因为他的主张，以为空间不是独立存在的，必关系于其周围，故要描一物，必描其周围的他物，又表出其前后的动作与变化。这是主观主义的极度的展进。原来意大利是古代艺术过于兴盛的国，遗产过于丰富的国。故现代的意大利青年，极端地反对“古代赞美”，以古代赞美为侮辱现代，就创造出像未来派的全新的艺术来。然而这画派究竟基础未立，只能视为现代新兴艺术的一现象，尚不足以代表现代。

（8）抽象派（absolutists）。又称构图派（compositionists）。是俄国人康定斯基（Kandinsky）所倡立的。他的画只有构图，也不讲究事物描写。他的主张，以为绘画应是对于自然的精神的反应的、造形的表现。自然的外观，须得还原为全抽象的线与色。这意思大致与立体派相近，但程度不同。

（9）表现派（expressionists）。是二十年来德国最流行的一种新兴画派，其主导者为彼希斯坦（Pechstein）。其画注重内容，以意力表现为第一要义。其画面与后期印象派及野兽派有相似点，而动的程度比他们更高。有时为意力的表出，不顾物象的形式，这一点又近似乎立体派与未来派。德国现在各种装饰图案，例如商店的样子窗的装饰，舞台上的装饰等，受表现派画风的影响甚著。

（10）达达派（Dadaists）。这是最近的，最新奇的画派。这画派创于九年之前，即一九二〇年二月五日在巴黎开大会，发表宣言。其主导者是札拉〔查拉〕（Tristan　Tzara），有大家披卡皮亚〔皮卡比亚〕（Francis Picabia）。他们的画，全是图式的。例如一条直线，一个圈，一条曲线，注许多文字，即成一画，其画题曰“某君肖像”。他们的主张，是全不顾传统，但把所要表示的心传遍于同派人的对手，故用记号的、图式的表现。所以这等作品只有其同派人能理解。这仿佛一种宗教，或一种国语，实在已经不像艺术了。达达派运动与未来派同样，不限于绘画，又及于文学。故有“达达诗”，为任何国语所不能翻译。这不过是最近艺坛的一种现象，其能否成立为艺术，尚未可卜。

以上所述，是现代西洋画诸流派的概观。欲知各派各作家的详细的情形，请读以下各讲。

三 现代画派的先驱——古典派，浪漫派

现在先把现代画派的先驱的古典派与浪漫派的绘画在这序讲的末了附说一说。从第一讲起，再说现代画派。

法兰西大革命以前的绘画，即中世的绘画，文艺复兴前后的绘画，大部分是实用的装饰的东西，或为宗教宣传的工具，或为宫殿的装饰，

故多壁画，装饰画，以纤巧华丽为主，全无人生的热情的表现。差不多可说尚未成为独立的绘画艺术，尚未具有绘画自己的生命。现代绘画的最根本的特点，是赋绘画以“独立的生命”。即绘画脱离宗教政治的奴隶的生涯，而还复其独立自主之权。这就是专为“绘画美”而描绘画，不复作宗教政治等他物的手段。这绘画上的大革命的起义者，不可不推古典派的首领，即拿破仑的美术总监达微特〔大卫〕（David）。最初响应于这大革命而献捷者，不可不推其承继者，即浪漫派的首领特拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（Delacroix）。在他们二人所筑成的基础上面，写实派、印象派等现代画派的殿堂稳固地建立起来，表现派、未来派、构成派等新兴画派的层楼巍然地加筑上去。故达微特与特拉克洛亚所倡的古典派与浪漫派，虽然尚未脱却中古的传统，去新时代的绘画尚远，然在其“赋绘画以独立的生命”的一点上不可不推为现代一切画派的先驱。

古典主义（classicism）与浪漫主义（romanticism），可总称之为理想主义（idealism）。这是对待其次的现实主义（realism）而称呼的。又其主张，对于现实不照样描写，而必加以主观的理想。故总称之为理想主义，亦无不可。又古典主义与浪漫主义，虽然并称，其实十八世纪的古典主义，在质量上，价值上，均远不及十九世纪的浪漫主义。今分述于下。

（甲）达微特与古典派绘画

Louis David〔路易·大卫〕（1748—1825）是与拿破仑同时代的人，且是拿破仑崇拜者。生于巴黎。法兰西革命的时候，曾经失足下狱。然他在当时画界上的势力，可与拿破仑在政界上的势力相匹敌。故后来拿破仑得势，他就被提拔，做了宫廷画家的首领，用绘画赞颂皇帝的庄严与威力，而终其一生。

他常自称为“入希腊而超越希腊”的画家。在这点上他可称为古典主义者。然而其实他并不真能理解希腊，只是模仿而已。他的画面极广大，题材极复杂，杂然排列，没有精神的统一，只是技巧的叙事剧的一面而已。有的非常华丽，有的非常周详，大都像“全景”的照相，借以博拿破仑的欢心。故达微特的艺术，实在少有古典的艺术的庄重与写实，只是一种说明画，一种panorama（回转画，全景），徒以满足拿破仑的浅薄的虚荣心而已。不过因为他亲自遭遇英雄的时代，故其对于古代历史的题材，能用与现代的题材同样的心情来描写。在这点上，其画风略有现代的意义，虽然微薄，终为现代画界的曙光。

当拿破仑的时代，民心正憧憬于古典。渴慕古代罗马的共和政治，因此达微特的古典主义，把拿破仑的革命神圣化；拿破仑的革命则给权力威势于达微特的古典主义。千八百年，拿破仑为首席执政官，任达微特为美术总监。二人的关系渐渐深切起来。赞美共和主义的达微特，后来终于做了独裁政治家的忠仆。他肯定了“皇帝拿破仑”，做了王家的宫廷首席画家，而要求美术界的独裁的权利。政治的意见与社会的地位的变迁，诱致了他的画风的变迁。属于这时期的他的名作之一，便是《戴冠式》〔《加冕式》〕。这大制作，无意识地告示着美术史上的新时代的来到。即中古以来的感情的古典崇拜的时代已经过去。与其空仰古昔的英雄，不如赞美现在的威武的英雄。达微特作这《戴冠式》，就是肯定拿破仑皇帝的戴冠式。他作这画，费极大的苦心。多数的人物，一一地另描习作，先试作裸体素描，再试作着衣素描，最后配入画中。其中几个重要人物，竟特意被召请到他的画室里来，描出肖像，配入画中。画中的仪式的条件，皆遵照拿破仑自己的指示与意见。

《戴冠式》画成，立即送到罗佛尔〔卢佛尔〕（Louvre）美术馆，放在大广间中，以待一八〇八年的Salon[2]展览会。画中所描的：祭坛下

有比乌斯〔庇护〕（Pius）七世坐着，僧众围绕其旁。后方排列着廷臣。穿绯色的皇帝礼服的拿破仑，头戴月桂冠，正从法王手中受取王冠，将加之于跪在祭坛上的皇后的头上。皇帝对于这画十分满意，赐荣名于达微特。

然而这画与其作者，后来的运命都很不好。一八一四年拿破仑退位之后，信任拿破仑的幸运的达微特也担忧起来。路易十八世即位，又加胁迫于他的生活。于是《戴冠式》、《军旗授与式》〔《授旗式》〕及其他拿破仑肖像等画，均须隐藏了。然新王的处置颇宽大，达微特虽失了时运，仍得伏在画室中作肖像画。

一八一五年，拿破仑又归法兰西国土，达微特又得片时的荣幸。其六月，即遭逢滑铁卢之败。明年，达微特被放逐于国外。《戴冠式》被切断为三部（有的画以铅粉涂掩），输送到放逐的Brussel〔布鲁塞尔〕地方。时达微特年已六十七岁，于一八二五年客死其地，尸体不得返国。其友人及弟子等力为设法请愿，终不得许可。故达微特的灵魂，到现在还徬徨在异乡的墓地上。

达微特的古典派的承继者，有昂格尔〔安格尔〕（Jean Auguste Dominique Ingres，1780—1867）与葛洛〔格罗〕（Antoine Jean Gros，1771—1835）。皆为古典派的重要画家，有传世的作品。

古典主义的绘画以形式美为目的。其特点有四：

1.艺术所有的美，不从自然看得，而从古代艺术中取来。

2.完全注重形式美。

3.为形式而牺牲个人的主观的感情。

4.绘画的本质为素描的，轻视色彩。

综此四端，可知其特质是重形式而轻色彩。故其劣点，是拘囚于形式，排斥个性感情，而但表出“类性”。某评者谓古典派绘画的重形式，是现今的立体派等的一面的暗示。

（乙）特拉克洛亚与浪漫派绘画

达微特以后，其画派分歧为二倾向，一是昂格尔等的一派，一是特拉克洛亚等的一派。前者重线与形，后者反之，重色彩。两派经过一番争执之后，终于重色彩的胜利了。即建立浪漫派。浪漫主义运动，在各种艺术上是步调一致的。千八百三十五年五月二十五日，在文学史上是浪漫派文学家Victor Hugo〔维克多·雨果〕的剧《Hernani》〔《欧那尼》〕在巴黎国立剧场上演而博得大喝彩的一日；同年春，浪漫派的绘画也在Salon入选，博得胜利。

特拉克洛亚（Paul Delacroix，1798—1863）也是法国人。他的绘画，所异于达微特的古典派者：在形式上，是色调的别开生面，即画面脱却以前的拘束与硬涩，而充满着活跃奔放的思想与色调。从这点可知其现代的意义更深。在内容上，浪漫派的主要的特色，是取表现热情的题材。以前的达微特所取的画材，大都是有权威的、有势力的、贵的事物，尚不脱中古宫廷艺术的习气。到了特拉克洛亚，则取卑近的人间感情为主题，注重热情的表现。这样以后，绘画与宫廷艺术就全没交涉。在这点上可知浪漫派绘画的“现代的”意义，比古典派浓重得多。浪漫派是直接唤起现代画派的先导者。

浪漫派所谓的“注重热情表现”的特色，可在特拉克洛亚的大作《一八三〇年》〔一作《自由领导人民》〕中看出。这画是描写一八三〇年

的七月革命的事实的。图中自由神为一半裸体的肉感的少女，左手执枪，右手持三色旗，在导领国民。后面跟着的是一个两手持手枪的青年，和一个戴普通绢帽，持小枪的男子。这等题材，全是卑近的人间热情的表现。时代政治的变迁，在前述的《戴冠式》与这《一八三〇年》中显然可以看出。画派以时代文化为背景的一句话，在这里即可实证了。

然而浪漫主义的绘画，与浪漫主义的文学是同样的，其基础为“自我高扬”，“理想体现”，即欢喜舍现实的世界而遁入空想的世界中。故虽然脱却了古典的拘束与硬涩，然而在其对于客观的对象的态度没有定，个性不强调，游离实生活而作概念的表出，仅满足于感觉的刺激，而不求切于实生活的诸点上，依然是与古典派一样的。特拉克洛亚是空想诗人，他的日记中记着：“真的画家是创造的人。”故其图都是空想的世界中的热狂的表现。到了文学界中看厌了Hugo而欢喜读自然主义的Balzac〔巴尔扎克〕，Zola〔左拉〕的时候，特拉克洛亚的画也渐为世人所厌弃。于是真的现代的绘画，即自然主义的写实派（Millet等），印象派（Monet等）的绘画，就起而代替它支配十九世纪的欧洲的画坛，又引起新兴诸画派，达于绘画表现的极致，造成庄严灿烂的现代绘画史。

浪漫派的“重色彩”，实在是新时代艺术的因缘，即印象派的暗示，先驱。故评家有奉特拉克洛亚为现代印象派的远祖的论见。这一点可说是理想主义与现代画派中间的连锁。

---

[1] 本《序讲》原载1928年2月《一般》杂志第4卷第2号。题作《现代西洋画诸流派》。

[2] 沙龙，指一年一度在巴黎举行的当代画家作品展览会。

第一讲 现实主义的绘画[1]——写实派

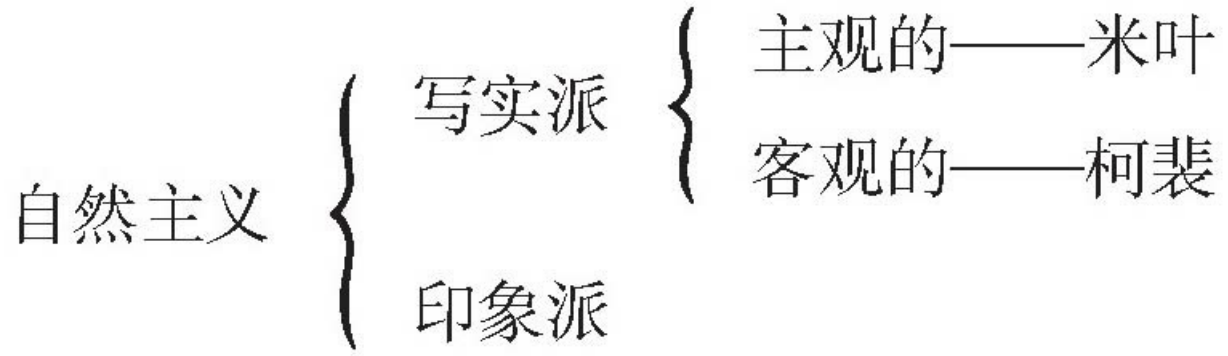
达微特〔大卫〕（David）的《戴冠式》〔《加冕式》〕与特拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（Dalacroix）的《一八三〇年》〔一作《自由领导人民》〕，是近世西洋画的急先锋。那两张画在今日看来已经很是陈旧，与文艺复兴期的大壁画似乎相去不远，然而达微特的描现世的题材（拿破仑的题材），与特拉克洛亚的浪漫的精神及技巧上的色彩的革新，已有近代艺术精神的萌芽，为一切近代绘画的先导。所以不得不列这两幅在首位，以为近代绘画的线索的起点。然而这还是曙光。真的近代绘画的朝阳还在地平线下面，将要升起来。

近代绘画的朝阳是“现实主义”（“realism”）的绘画。其代表的二家，即米叶〔米勒〕（Millet）与柯裴〔库尔贝〕（Courbet）。《拾穗》是米叶的代表作之一，《石工》是柯裴的代表作之一。关于米叶与柯裴的现实主义的概要，在序讲中已经约略说过，现在再提出来详说。关于主义与派别的名称，没有一定的用语。有的称米叶为罢皮仲〔巴比松〕派（Barbyzon school），柯裴为写实派。二者合称为现实主义，以别于后来的印象主义，即如下表：

现实主义 { 罢皮仲派——米叶
写实派——柯裴

印象主义——

有的包括米叶、柯裴及后来的印象派画家，总称“自然主义”。而以米叶与柯裴为自然主义属下的“写实派”，即米叶为“主观的写实派”，柯裴为“客观的写实派”。此说较为妥当。



因为现实主义与后来的印象主义，其根本思想是共通的，不过表面的技法上变更而已。故合称为“自然主义”，可把这要点标明。

现在请看《拾穗》、《石工》的两幅画。

看惯在宣纸上笔飞墨舞的中国画的人，看了这两幅画之后，第一浮起的念头一定是“同照相一样!”是的!写实主义的西洋画的确有一点同照相一样。照相的构图与明暗配得好的时候，宛如一幅写实风的绘画。我近来在全国美术展览会中，看到数张美术的照相。取材是市街或乡村的实景、店头的静物、庭隅的花盆，然而构图与明暗真配得好。使我不禁想起：“写实派画家可不必辛苦了!”实际，像柯裴的那张《石工》，真的实物模型很容易找到。《拾穗》也不难请托几个人扮演而照相。又如别的作品《喂食》、《牧羊女》，还有一张最流行的名画《晚钟》，暗淡的夕阳中有夫妇二人的劳动者对站着，低头做晚祷，也不难扮演出来照相。这样说来，写实派绘画同照相一样，写实派画家的头就等于一个照相镜头了!

其实并不这样简单。有一点“同照相一样”，确是写实派的劣点。然而决不若是其甚。何以故？我们现在所见的《拾穗》、《石工》、《喂食》、《牧羊女》、《晚钟》，是把原画用照相缩小而制版的，又是单色印刷的。原画有的有色彩，又大得多。又原画中有美丽、老洁的笔法，线条，谐调的色彩，这等现在都已看不见了。现在的复制品实在只能说是画的“大意”，其艺术的灵魂大半已不保留，而只残存一个躯壳，所以看去愈觉得类似照相。况且这等画的背景，还有米叶的大精神：以前没有人敢描写劳动者，农夫，乞丐。米叶倡始描写。以前的描法有一定的型，一定的套，固守旧型旧套，而不观察事物的实际的真相；米叶开始从观察实物下功夫，捕捉客观的存在的真相，始倡这写实的描法。所以他是伟大的艺术家，决不是照相镜头或画匠。我们刚才的看法，是仅从复制品的表面的技巧上着眼的。仅据表面，决不能作完全的批评，故容易发生误解。米叶的艺术的伟大之处，是其革命的精神。即反抗从来一切的绘画思想，不顾当时的人们的嘲笑，始终抱定其宗旨，实行其绘画的革命。当他那时代，绘画全是贵族的，于平民无份。故下层生活，社会的黑暗面，一向概不入画。米叶开始描写民众。在这点上他是力强的民主主义者，那时候democracy〔民主主义〕在欧洲正是被认为异端的。所以米叶当然也不被时人所喜，生活非常辛苦，死后才受人的追崇。这革命精神便是他的伟大的主要条件。故对于他的画，不可单当作造型美术看。他的画中暗示着无穷的意义与感情。他的画材全是劳动者、农夫，甚至极丑陋的，无知无识的，野兽似的苦力（例如其名作《倚锄的男子》，见拙著《西洋美术史》插图）。他并非故意描写丑态。据他看来，这劳动者的状态中含着无限的光荣，暗示着无限的人生的情味。他以为把他眼中所见的最铭感的现象率直地描表为艺术品，是真正的、伟大艺术的创作。故当时一般人反对他，说他故意描写丑态，他曾经这样回答：

人们对于我的《倚锄的男子》的评语，在我觉得很奇怪。看见了命定非汗流满面不能生活的人时，把心中所起的感想最率直地描写出来，难道是不可以的么？有人说我反对乡村美，其实我在乡村中所发见的，比美更多——无限的光荣！……（罗曼·罗兰《米叶传》）

可见这等画是米叶的人格的表象，不是从事技巧的画匠所可比拟。这《倚锄的男子》在米叶的制作中，所描出的形骸最为丑陋。美国现代老诗人马克哈姆（Edwin Markham）曾经为这幅画作一首长诗，题曰：

《The Man with the Hoe》

——Written after seeing Millet’s world famous painting——

《倚锄的男子》

——观米叶名画后作——

这老诗人也是社会主义者。见了这幅描写农夫的辛酸的画，他的诗想的琴弦起了共鸣。推测米叶作画时的理想，合于他自己的社会主义思想，就在诗中用言语作具体的描写。诗很长，大意是说：

神明依照自己的样子而创造的人类中，产生这样卑贱无智的野兽似的农夫，实在是社会的不公平与权力的压制所使然。把神明依照神明自己的样子而造的人虐待到这地步的阶级与权势，在大审判的庭前应该处何等的罪！

其最后一个stanza〔节〕最为激烈，今揭录在下面：

O masters，lords and rulers in all lands，

How will the Future reckon with this Man?

How answer his brute question in the hour

When whirlwinds of rebellion shake the world?

How will it be with kingdoms and with kings——

With those who shaped him to the thing he is——

When this dumb Terror shall reply to God,

After the silence of the centuries?

（大意）世间的主人、君主和支配者！

“未来”将如何处置这男子？

当世界末的旋风来掀动这世界的时候，

教他如何回答神的诘问？

倘然这可怕的哑人沉默了数千万年之后，

到了最后的审判的庭前，

神明问他“谁把你造成这副样子？”

他老实回答了的时候，

那班造成他这副样子的君主们应该如何处罪？

这种看法在绘画鉴赏上是否正当，姑且不论。不过这也是对于米叶的画

的一种看法，现在不妨引用一下。

这种democracy的精神，正是本题所说的“现实主义”的特色。现在请就“现实主义”的来源说一说。

弥漫于现代的“现实主义”，最先发动于英国。英国原来是实际主义的本家。最先有democracy的实现，变出克洛姆惠尔〔克伦威尔〕（Cromwell）的革命、宪法的制定、议会的设置。入了十九世纪之后，尤其得势：产业的革命，石炭、制铁、纺织等业的大资本主义的勃兴，劳动组织的抬头。又有斯宾塞的经济学、达尔文的进化论，都是尽力于这实际问题的解决的。终于由劳动党起来组织内阁。现代的现实的倾向以英国为最彻底。故艺术上的现实主义，自然也发端于英国。当时英国有“自然派”两大画家，即：

1.康斯坦勃尔〔康斯太布尔〕（Constable，1776—1837）。

2.泰纳〔透纳〕（Turner，1775—1851）。

两人都是专作风景画的。描写岛国的海天的强光，与模糊的雾色。其外光的表现，对于十九世纪法国的印象派有多大的暗示。前者长于描光，后者长于描色，故评家谓：

康斯坦勃尔暗示印象派以光，泰纳暗示印象派以色。

这二人在美术史上占有重要的地位，为米叶、柯裴及后来的印象派的先驱，故在这里不可不先介绍。泰纳就是谁都晓得的英国大批评家罗斯金（Ruskin）所崇拜的人， 罗斯金的名著《近代画家》便是处处赞扬泰纳的。

有一年，康斯坦勃尔及泰纳的画被拿到了法国，在法国的Salon展

览会里展览了。住在大陆里的法国人从来不曾看见过这种光明的画，欢迎得很。于是有一班青年大大地受了他们的刺激，反抗本国向来的画。他们结了一个团体，逃入巴黎郊外的丰登勃罗〔枫丹白露〕（Fontainbleau）森林附近的叫做罢皮仲〔巴比松〕（Barbyzon）的小村里，静静地躲在那里，专门描写自然风景。这班青年画家就是所谓“罢皮仲派”。罢皮仲派的青年画家有七个人，即所谓“罢皮仲七星”。

一，卢骚〔卢梭〕（Theodore　Rousseau，1812—1867）——主唱者。

二，可洛〔柯罗〕（Jean-Baptiste Camille Corot，1796—1875）。

三，提亚池（Diaz de 1a Pena，1808—1879）。

四，裘普雷（Jules Dupre，1812—1889）。

五，德洛亚容（Constantin Troyon，1810—1865）。

六，道皮尼（Charles François Daubigny，1817—1878）。

七，米叶（Jean François Millet，1814—1875）——最大家。

这七星会的主唱者是卢骚，然而最大家是米叶。即七人中其余六人都是米叶的陪客。他们的共通的主张是：从前研究美术只晓得请教罗马、希腊，又只晓得在王宫里描写贵族的生活、帝王的行动；独不知平凡的田野中尽有丰富的真实与美。所以风景画大为发达。像可洛，便是描写大树的专家。这种画风在向来以人物描写、贵族生活描写为主的大陆绘画中，开了一新生面。他们描写自然，亲近自然，赞美自然，征服自然。其对于自然的洞察，为后来的印象派的向导，现在单就七星中最主要的米叶说一说。

米叶生于农家，小的时候与姊妹等一同耕种。后来他父亲发觉了他的天才，就送他入城中的画院。学习了数年，出巴黎，始在罗佛尔〔卢佛尔〕（Louvre）美术馆中亲见大家的绘画，就用功模写。当时因为生活的贫乏，曾作过洛可可式（rococo，详见《西洋美术史》）的小画，卖钱过活。然而从小支配他的心与生活的，决不是这等贵族生活与都市，而是农民，农村，是“土”。他的一生，始终是对于“土”的爱着。然而他的真心的表现，不为当时的人们所理解，埋没在贫贱中。盛年又失却爱妻，一时心神颓丧。三十四岁再婚，勇气恢复，就完全舍弃洛可可式的画，而努力表现其自己的理想。许多农村描写的名画，就从此陆续产出，如《拾穗》、《喂食》、《牧羊女》、《晚钟》、《持锄的男子》等大作。

米叶的作品的特色，以宗教的敬虔的感情为基调。其宗教的情绪的对象，在于田园生活，农业的神圣，与农民的信仰心。故在真的意义上，他不是风景画家，也不是自然画家。他是把自己溶入于风景中，自然中，而又为之赞美、表现的抒情画家。这样说来，他不是纯粹的现实主义的画家，是在现实中发见理想的画家，即理想画家，浪漫主义者。但在另一方面，当他现实主义者看时，他又是七星中最彻底的现实主义者。他把自己的内生活的现实都如实地表现出来。

米叶能视其自己的生活为现实的；然其对于时代，对于社会，仍不是现实主义者。他对于自己的现实能看出，能表现；但对于时代与社会的现实，远没有观察与表现的能力。所以他的表现，是退省的，赞叹的，消极的，尚未开积极的道路。能用积极的态度观察时代社会的姿态，而作绘画的表现的，是唯物主义者（materialist）的柯裴。

彻底的唯物的现实主义者，是所谓写实派画家的柯裴。这人具有对

于现实的唯物的精神与社会的意识。丰登勃罗七星所有的sentimentalism〔感伤主义〕，emotionalism〔感情主义〕，憧憬，趣味，神，理想等，到了柯裴已经杳然无遗。在柯裴只有“现实”。他是不满足于“艺术”，而逃入“现实”的人。

柯裴（Gustave Courbet，1819—1877）生于法国的田舍。幼时接近农民生活，又深蒙其感化。十九岁出巴黎，徘徊于罗佛尔的画廊中。又从达微特学画。然其自负心非常强，又富于反抗的意识，故终于打出了自己的路。他的路就是“现实”。关于艺术，他有这样的话：“理想都是虚伪的!像历史画，完全与时代的社会状态相矛盾，真是愚人狂人的事业!宗教画也是与时代思潮相背驰的。总之，凡空想皆伪，事实皆真。真的艺术家必须向自然而感谢，赞美。写实主义，正是理想的否定。我们必须依照所见的状态而描写。只有可由视觉与触觉感知的，可为我们的描写题材。”这段话可说是柯裴的自画像，试看他那名作《石工》，正如他自己所说，“依照所见而描写”；《拾穗》或《晚钟》中所有的诗美、憧憬与宗教感，在《石工》中已影迹全无。《石工》完全是现实的石工。

柯裴的同风画家有四人，即：

1.独米哀〔杜米埃〕（Honoré Daumier，1808—1879），法。

2.塞冈谛尼〔塞冈第尼〕（Giovanni Segantini，1858—1899），意。

3.晖斯勒〔惠司勒〕（James McNeil Whistler，1834—1903），美。

4.孟才尔〔门采尔〕（Adolf Menzel，1815—1905），德。

独米哀为柯裴的先驱。长于漫画（graphic caricature）。余三人为写实派的旁系。代表意大利现实主义的塞冈谛尼，有欢喜高原的癖性，其画也多描写高原。有名作《骄奢之报》。美国人晖斯勒为乐天主义的现代画家，描写目前的人生的美，颇有美国人式的内容。一八八四年在巴黎Salon得金奖的名作《母之肖像》，以构图的巧妙著名于世界。德意志人孟才尔的现实的倾向更为深刻。其代表作《铁工场》，描写光焰、烟雾、日光及工场内的骚扰，完全是现代的一幅象征图。

现实主义的倾向，到写实派已经达于极端。以后的绘画，须得另择一条新路而展进。前述的现实主义，自卢骚、可洛、米叶，以至柯裴、孟才尔，逐步前进，已经走尽现实主义的路。然而都踏在现实的表皮上，没有侵入现实的内容。即表面上为现实的，而其基础仍在于前代意识的romantic〔浪漫主义〕上。真能解脱一切羁绊，突入现实的内部，捉住现实的生命的，是印象派以后的运动。容在第三讲中再说。

---

[1] 本篇原载1928年 3月《一般》杂志第4卷第3号。

第二讲 近世理想主义的绘画[1]——拉费尔〔拉裴尔〕前派，新浪漫派

暂时不说写实派以后的印象派，先来看一看浪漫派的余光——近世理想主义的绘画。

爱看《赤壁之游图》，《归去来图》一类的中国画的人，一定欢喜这近世理想主义的西洋绘画。如拉费尔前派的洛赛谛〔罗赛蒂〕（Rossetti）的《圣母受胎告知》〔《圣母领报》〕，《Beatrice》〔《比亚特丽丝》〕，《但丁的梦》，又如新浪漫派的裴克林〔勃克林〕（Böcklin）的《死之岛》，《波之戏》〔《水妖与半人马怪搏斗》〕等，都是依据文学，或描写理想的绘画。欢喜在画中探求意义、象征、含蓄、理想的人，一定欢喜这种作品。

十九世纪是现实主义的时代，在前面我已介绍现实主义的米叶〔米勒〕与柯裴〔库尔贝〕的画风，他们是十九世纪现实主义的先锋，他们以后，便是印象派等现实作风盛行的时代。这是主潮。主潮以外，还有一支旁流。虽然是暂起的，弱小的，非正统的旁流，然而也极绚焕灿烂之趣，颇有盛行一时的气象。这就是所谓近世理想主义的拉费尔前派与新浪漫派。在时代的大势上，这时候已是由柯裴的写实主义向马南〔马奈〕（Manet）的印象主义急转直下的当口，理想主义已属过去的陈迹；今居然有这与实生活没交涉的、虚幻憧憬的理想主义暂时出现，放出其最后的火花，实在是近代艺术上的一种奇迹。故在说正统的印象派绘画之前，现在先要把这奇迹的近代理想主义的绘画说一说。

要之，这近代理想主义是与现代生活相背驰的一种精神，不是时代

与生活上的必然的发现。这是前期浪漫精神的残影，是浪漫主义的回光返照。故表面上虽然绚焕灿烂，其实全不过是技巧的，做作的，虚构的现象而已。试看英国的拉费尔前派，法国的新浪漫派，皆止于artificial〔矫揉造作〕的表现，偏于装饰的方面，神秘的方面。唯德国的新浪漫派，即裴克林（Böcklin）的浪漫的神秘主义，虽同属与实生活没交涉的虚构，然而其根源深从现实出发，又主观非常强调，表现出一种神秘的世界。对于最近支配欧洲画坛的德意志“表现派”有多大的暗示。故颇有研究的价值。

一 英国的拉费尔前派（**Pre-Raphaelitism**）

十九世纪西洋画界有二大运动，一是起于英吉利的拉费尔前派，一是起于法兰西的印象派。前者虽不比后者的为世界的，其影响的范围较狭，然而也是近代美术史上一显著的革新运动或解放运动，不可以不注目。

拉费尔前派的创建者是密来〔米莱〕（John Everett Millais，1829—1896），所以名为“拉费尔前派”者，意思是欲在文艺复兴期的大画家拉费尔（Rephaelo）以前的绘画中找出艺术的道路，汲取创作的感兴的意思。首领人物除密来以外，还有亨德〔亨特〕（William Holman Hunt，1827—1910）与洛赛谛（Dante Gabriel Rossetti，1828—1882）。洛赛谛为诗人画家，尤为有名，与东洋的王摩诘为千古遥遥相对的双璧。这派的画家，一致反对当时的画风，他们以为文艺复兴以来奉为艺术界的偶像的拉费尔的绘画，尚未完全，且有错误，后人皆盲目地崇拜他。他们主张作画须以“自然”为师，从“自然”中求灵感，集同人出版一月刊杂志，叫做《萌芽》（《The Germ》），以宣传他们的主义。然而终于因为力弱，不久同人纷散，杂志也停刊。幸有当时大批评家罗斯金

（Ruskin）认识他们的精神，竭力保护，为他们向世界间说明又辩护这画派的原理。故后来仍由洛赛谛指挥，发展而为“新拉费尔前派”。

新拉费尔前派，是拉费尔前派的写实主义与洛赛谛的浪漫的空想主义所合成。其代表作家有七人，名曰“牛津会”（“Oxford Circle”），即：

洛赛谛（Rossetti）
彭琼士（Burne Jones，1833—1898）
莫理士〔莫里斯〕（William Morris，1834—1896）
许斯（Arthur Hughes）
史当诺泼（Spencer Stanhope）
克兰痕（Walter Crane，1845—？）
华芝（Frederic Watts，1817—1904）
} 牛津会

但后六人不似洛赛谛的富于热情与诗趣，而渐趋向于画面的图案，倾向于后来的印象派。就中莫理士，是世界著名的工艺美术家。洛赛谛在新旧两时代均是重要人物，他的画风又有“洛赛谛主义”之称。

欢喜在绘画中找求文学的意义的人，看拉费尔前派的绘画，正配胃口。尤其是像洛赛谛的作品中，鲜明地表出着对于恋爱的恍惚的欢喜。在反抗旧道德支配的生活而感情激烈地觉醒的“夸扬时代”，这类作品最足以牵惹一班新人的心。法兰西的印象派的作品，毫不含有文学的内容，故在不能从绘画本身感得纯粹的画兴的一般人，不能感到其兴趣。又在十九世纪末，印象派的作品的复制品极稀，故一般的刊物的插画，大都取用拉费尔前派系统的浪漫的或理想主义的作品的复制品。文学者

或一般人，要达到能用纯粹的绘画的兴味来看画的程度，必需相当的准备与练习。所以当时的文坛的思潮虽然已进至自然主义或象征主义，然而文坛的诸先辈仍多欢喜用文学的兴味来看造形美术。不过其文学的兴味，渐变成内面的，即从所描写的题材的性质上感得人生的深的意味。故殉情的耽美主义的拉费尔前派的风行于当时，是当然的结果。

自印象派兴，反对一切殉情的、耽美的艺术，绘画就向了纯粹的画的兴味的道上而进行了。但印象派不久也逢到穷途，因为印象派的大部分的作品的性质，变成“感觉的游戏”，而全无对于人生的情感反响于观者的心头。要开辟这穷途，引导新的文学的兴味于绘画的表现的世界中，也是一种方法。这样说来，拉费尔前派在现代的我们又有新的意义了。

二 德、法的新浪漫主义

十九世纪虽说是现实主义的时代，然其真能占有地位，在法兰西也是世纪末的事，而全十九世纪，暗中仍是受浪漫主义的支配的，唯一的，近似于现实主义的柯裴在当时只是世人的嘲笑物，不过他自己沉溺在现实中而已。至于米叶的罢皮仲〔巴比松〕派，反接近于浪漫主义。反之，浪漫主义的倾向，则在特拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（Delacroix，见序讲）以后愈加风靡时代，直达十九世纪后半，英国的拉费尔前派的新浪漫主义运动起而响应之，同时在法国与德国也唤起同样的运动。故偏这方面看来，浪漫主义反而好像是十九世纪的艺术的主潮。这不但是绘画界仅有的现象，又似乎波及文化全部。即如文学，对于左拉，莫泊桑等的新倾向的作家，一方面又有波独雷尔〔波德莱尔〕，凡尔哈伦〔维尔哈伦〕的诗，梅戴林克〔梅特林克〕的剧等的有力的表现，便是其著例。这大概是因为当时的法国有感于革命与拿破仑的幻灭，又感到

政治外交上的困难，再舍弃帝政而取共和政，自此至后来的普法战争之间，他们对于社会的改革与现实已感到绝望，人心的颓唐（decadent）的倾向就表现于艺术上，为非实际的，同时又为外面的，装饰的，平板的，非社会的，非积极的，个人的，耽美的，陶醉的表现。其代表者可举夏凡痕〔沙畹〕（Chavannes，法）、莫禄（Moreau，法）、裴克林（Böcklin，德）三人。前二人为法国画家，后一人为德国画家。

夏凡痕（Pierre Puvis de Chavannes，1824—1898）有十九世纪法国最大画家之称。其特色为优丽，有极美的线与澄明的色，表出如梦的幽静的境地。他受当时流行画风的影响极少，在当时是一个不同道的异端者，其意识完全超越现代，与现代没交涉。在他，世间一切都是无始无终，永劫不变的。没有运动，也没有力。没有苦，也没有悔。没有深度，也没有强度。因之其题材都取自太古的神话，及中世的基督教中。然其所描的世界，决不是像古代希腊人所描的快活的欢乐境，而都是病的近代人所憧憬的平和境，且其作品决不是无味干燥的外界的写真，也不是出自思想的宗教的内容的，而全是音乐的、诗趣的情调。故看了他的画，使人梦见甘美的儿时乐的世界，使人的灵魂脱离紧张、切迫的现代，而身心沉浸入无边的乌托邦（Utopia）中。然他不像后述的莫禄与裴克林地描写世间不能有的奇怪现象（例如《死之岛》），他是一个梦想家，然其所梦想的不是不可思议的东西，而常是从现实的世界抽出的，在这意义上他是写实主义者，现实主义者。然这所谓现实，原是说他的梦中的现实，不是说真的现实。他在画界上的功勋，是在当时法国的，完全说明的，夸张的壁画中，吹入新浪漫主义的生气，而筑成了现代壁画的基础。他在法兰西诸郡所描的大壁画，实在不少，到处有他的梦幻似的作品。其最有名的，是巴黎的邦推翁〔潘提翁〕（Pantheon）中的《圣球尼凡夫一代记》，及市厅的《夏与冬》，马尔赛友〔马赛〕的龙香宫的《希腊殖民地》等，里昂博物馆中的《艺术与自然》，美国

波士顿图书馆中的《谋士〔缪斯〕（Muse）像》等。

莫禄（Gustave Moreau，1826—1896）比夏凡痕后二年生，先二年死[2]。他与夏凡痕同一倾向，然多古典主义者的分子，同时又有一种恶魔主义的深刻与奇怪。夏凡痕是禁欲主义者，莫禄是奢侈者；在技巧上，夏凡痕是简朴的，莫禄是细致的。莫禄的特色是世纪末的思想，及强烈的肉感的表现。但他的画缺乏夏凡痕似的纯洁性，故不能使观者对之发生亲爱；同时有一种刺激人心的力。其题也不限于西洋古代，又取印度的古典的神话。他非常爱惜自己的作品，不肯出卖，这也是画家的奇癖。故他的遗作全部保存在莫禄美术馆中。要之，他是生于现代的“恶的华”的一人。他的艺术，是恐怖的世界的美化，高调。上述的威廉勃雷克〔威廉·布莱克〕[3]、洛赛谛、莫禄，及后述的裴克林等的不思议的世界，虽说与现实主义异途，与实生活没交涉，然而实际上都像妖艳的毒蛇地在诱惑现代的我们。

最后请述德国的妖魔画家裴克林。

裴克林的画，在上述数人中比较的著名于世。本书所揭的《死之岛》与《波之戏》，是他的代表作。试看《波之戏》，描一片海波，波涛中有美丽的裸体的少女，在水中游，后方有一可怕的巨大的魔鬼，下半身浸在海水中，上半身兀立，张臂向少女，作来扑的姿势。题名曰《波之戏》，就是把男波女波的相扑相逐的姿态象征化为魔鬼与美女。放过洋，看见过滔天大浪的猛烈的扑逐的光景的人，看了这画一定惊佩裴克林的象征的描写的巧妙！又如这幅《死之岛》，描出四周包着悬崖绝壁，与世隔绝，只有渡死者的一船可通。岛的内部深沉而阴暗，是不可测，不可知之境。白衣的死神直立船中，静静地移泊，把船中的新鬼带到这岛上来作永远不归之客。这画容易使人感到严肃，恐怖，又容易使人陷入沉思。

现代德意志画家中，一方面有描写铁工场的孟才尔〔门采尔〕（Menzel，见前讲。其画见拙著《西洋美术史》插图[4]）的现实主义，其反对方面有代表理想派的裴克林（Arnold Böckin，1827—1901），从表面看来真是奇怪的对照。裴克林是商人之子，入美术学校学画，又游览各地，终于成了画家。然他对于古人的作品，只是感激而已，决不想去模仿他们。他虽是德意志人，然受意大利的海岸风景的影响甚大，故其艺术上的故乡，不是德意志而是意大利。

他是理想主义者，然不像上述的数人地仅满足于外面的美与从形象上来的诗情的表现而已。这正是他的德意志人的特质。故评家说他的艺术的最主要物是内容。他作画时，必钻入对象的内面，费思索，而从其深奥处描写出来。他说：“无限际地研究自然，是不必要的。”他常常旅行意大利；然而回来的时候永没有一张写生或模写的绘画带来。所以他作画不用模特儿。然而他有可惊的记忆力，描写物象比用模特儿更为精确。即十年前曾经见过的事物，也能极详细极明了地背写出来。故他的风景，都是明确的，个性的。他的风景，在表现上，技巧上，都有吸引人的魔力。然而当然没有像印象派以后或罢皮仲派的桌上物的如实的描写，与有生气的自然趣味。因为他本来不是现实主义者的自然观赏者，也不是风景专门家。他只是以理想的心境为对象，不分自然与人生，现实与梦，实在与空想的差别，把一切当作实在，同时又当作理想，当作写生，当作创作而描出。故除了肖像画与宗教画以外，他的画中无不伴着美丽的风景，没有人物点景的风景画也不少。要之，他是用自然与人为题材而表现他的心境的。他的内的思想便是他的第一义。故他的画，都富于内面的情调，他所描的岩石、水、空气、树木，都能同他的心共鸣，共悲，共叫。极言之，波涛、森林、岩石，在他看来都是感觉，情念，都作人的姿态，且有人的灵魂。不朽的大作《波之戏》，便是从此产生的。在他看来，波涛都妖精化了。《森林的沉默》，在他能看见包

藏秘密的女子；《死之岛》是最冷，最硬，最暗的象征的描写。他的表现，严肃，庄重，他的作品都是带神秘性的象征画。他不是像法兰西的浪漫派画家地从现象中发见奇怪与情热，他是用他的主观来直接把现象奇怪化，神秘化，理想化。这便是表示他的德意志人的自然征服——主观主义的表现。

近代绘画以法兰西为中心，重要的画派皆兴行于巴黎，重要的画家都是法国人。独有这理想主义的回光，由英国人与德国人反映出来，在近代绘画史上仿佛一朵偶现的昙花，真是不可思议的奇迹。

---

[1] 本篇原载1928年3月《一般》杂志第4卷第3号。

[2] 莫禄的卒年应为1898，故此处应为“同一年死”。

[3] 前未提及，疑有误。

[4] 该图因制版效果欠佳而删节。

第三讲 艺术的科学主义化[1]——印象派

理想主义（古典主义与浪漫主义）是注重“意义”的绘画，写实主义是注重“形”的绘画，印象主义是注重“光与色”的绘画。从“形”到“光与色”，是程度的展进，不是性质的变革。是量的变更，不是质的变更。故写实主义与印象主义，可总称为“现实主义”，以对抗以前的“理想主义”。十九世纪的艺术的主流，是现实主义。上回所说的新理想主义，不过是暂时出现的一支旁流而已。现实主义的主流，是由柯裴〔库尔贝〕的写实精神直接引出马南〔马奈〕（Manet）的科学主义化的艺术运动。这就是印象派的所由生。

艺术与现实，当面向着现实主义的方向而进行的时候，就有唯物主义与科学主义发生。即把一切现象当作物质的存在而观看，又用科学的态度来观察，研究。印象派便是排斥浪漫主义，精神主义，神秘主义，唯美主义，一切唯心的，憧憬的，陶醉的旧艺术而出现。故艺术上的真的现实主义的倾向，始于一八七〇年的马南（Manet）的印象派。这便是艺术从近代到现代的转机。这样看来，印象派的创行，是现代很有意义的事业。由这印象派开了端，方才有后来的后期印象派大家赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）的出现，又有未来派，立体派，表现派等的新兴艺术的创生。

一 印象派概论

千八百七十年印象派的出现，在艺术上划分一新时期。其主要的原由，是因为民众势力的勃兴。即在bourgeois democracy〔资产阶级民主〕的时代，民众的思想与生活的状态与前大异。因之其对于艺术的态

度，思想，与要求也大为变更。例如在这时代精神之下，人们都不欢喜大规模的，虚空的装饰画，而欢喜描写切身的日常生活的绘画，即现代的唯物主义的表现。不欢喜庞大的，重的，而欢喜轻快的，淡泊的，可亲近的描写。不欢喜作为技巧、人物的夸张的表现，而欢喜自然物的照样的描写。这一点，米叶〔米勒〕与柯裴早已见到，但到印象派而更彻底了。印象派的发生，有种种的近因与远因。例如日本画，及西班牙的凡拉史侃士〔委拉斯开兹〕（Velázquez）的绘画，对于印象派的创生有很大的影响。一八五七年，孟契斯泰〔曼彻斯特〕地方开展览会的时候，陈列西班牙画家凡拉史侃士的作品甚多。他的画风与当时的英吉利、法兰西的绘画大不相同，就给当时的艺术以很大的刺激。然影响更大的，是日本的绘画，尤其是版画。日本的美术，在十八世纪的路易第十四世的时代已输入法国。到了一八六七年巴黎大博览会的时候，日本出品的版画甚多。法国人看了，惊为西洋所未见的画风，极口称赞。许多青年画家叹美这东洋画的不可思议的表现，就研究北斋、广重、歌麿的作品，大受其暗示。印象派的萌芽，在这时候吸收了不少的养分。

然印象派的起源，早已发生。巴黎的青年画家的团体的运动，在一八五九年间早已有强大的力与热。后来他们举柯裴为中心，发起反对academy〔学院〕的运动，组织急进的团体。印象派始祖马南（Manet）就是当时的团体中的一人。他们群集于巴黎的罢谛尧尔（Batignol）街的咖啡店里，常作艺术上的讨论（故印象派又称罢谛尧尔派）。马南的印象主义的第一公表的作品，便是一八六三年陈列于Salon落选画室的《草上的午食》〔《草地上的午餐》〕（一名《水浴》，见拙编《西洋美术史》）。其明年，又发表《Olympia》〔《奥林匹亚》〕。这等画虽然被政府虐待，受一般人的非难，然马南等的团体运动愈加扩大，莫南〔莫奈〕（Monet），比沙洛〔毕沙罗〕（Pissarro）等画家渐次加入。一八七〇年，他们就公布这样的宣言：

“走出人工的光线的画室！舍弃画廊的调子与褐色的颜料！到明快的日光中来描画！”

故印象派的前段，有“外光派”的名称。

然“印象派”的名称，则始见于后四年的一八七四年，且全是偶然而来的。一八七四年八月十五日，他们在那达尔（Nadal）地方[2]开自作展览会。出品的同人，有比沙洛，莫南，西斯雷〔西斯莱〕（Sisley），罗诺亚尔〔雷诺阿〕（Renoir），赛尚痕（Cézanne），特茄〔德加〕（Degas）等。莫南的绘画中，有一幅题名曰《印象：日之出》〔《日出印象》〕（《Impression：Soleil　levant》），描写破朝雾而出的太阳的光，用轻妙的笔法，澄明的色调，充分表出“空气”的感觉，为从来未见的自然观照与表现。故最能牵惹观者的注意。因这画的题名为《印象》，人们就讹称他们的画风为“印象派”。八月二十五日有一个叫做Louis　Leroy〔路易·勒鲁瓦〕的人，在报纸上作一段嘲笑的批评，题曰《印象派作家展览会》。自此以后，印象派的名称渐为世人所知，终于传诵于一切人之口。于是被呼作印象派的画家，自己也就袭用这名称。为十九世纪画界一大转机的印象派的名称，从偶然中得来，从嘲笑中产生，也是一件奇事。

然而他们的一派，不能以“印象”二字为其共通的理论。概括地论究起他们的倾向的理论来，可以这样分别：即印象派最初是外光主义（planelism）；后来是刹那的印象主义，这里面又可分为动体与静体，自然描写派与人体描写派，即马南是外光派，莫南出自外光，然所描刹那的印象居多。马南晚年也有刹那印象的倾向。把这刹那的印象作动的表现的是特茄；作静的表现，而偏于人体描写方面的，是罗诺亚尔；偏于自然描写方面的，是西斯雷与比沙洛。为便宜上可这样分述，然也没有一定的界限。

二 马南的外光派——印象派的起源

马南（Edouard Manet，1832—1883）是印象派的始祖。他的创立印象派，在左拉的小说中曾经描写过。左拉有一篇小说名曰《制作》，这小说中的主人公青年画家克罗特（Claude），就是以马南为模特儿的。这克罗特预言新派的绘画说：“太阳，外气，与光明，新的绘画，是我们所欲求的。放太阳进来！在白昼的日光下面描写物体！”

这理想就是印象派的出发点。然在实现这理想之前，有一必须经过的阶段。就是不拿色彩当作说明某事象的手段；而为色彩自身的谐调而应用。倘为了要写某事物的意义或内容而用色彩，则色彩的谐调就变成从属的，就违背绘画艺术的存在的本意。色彩的谐调的美的表现，应该是绘画的存在的理由的全部。然而所谓色彩的谐调，又不是用色调的美来鼓吹浪漫的情绪，或使人联想诗情，使人起文学的兴味。乃是“为色调的色调”，以纯粹的绘画的兴味为本位。

最早又最大胆地实行这纯粹的绘画的兴味的色彩观照的，是马南。马南的第一作品《草上的午食》于一八六三年陈列于Salon落选画室（Salon des Refuses），这画中所描写的，暗绿色的草地上有几株树木，后方有河，河中有一白衣的半裸体女子在水中游戏。前景为二男子，穿黑色的上衣，鼠色的裤，缀着淡红的领结，坐在草地上。其旁又坐一女子，全裸体，刚从水中起来，正在晒干她的身体来。旁边有女子所脱下的青的衣服与黄色的草帽放在草地上。——图的构造的大体如此。

惯于在绘画中探求事象的意义或内容，以为兴味中心的人们，看了这画都认为不道德的而攻击，嘲骂。展览会的委员当然不取，给它挂在落选画室中，还是优待的。拿破仑三世同皇后来看展览会，立在这画面

前的时候，皇后皱一皱眉，背向而去。

然马南作这幅画的目的，在于色彩的谐和，至于所描的事物，全然不成问题。他描出因太阳光的微妙的作用而生的丰丽的肉体上的青叶的色的反映。为了表现这色调的魅力，故描写坐在草上的裸体女子。又为了要在绿色的主调中点缀白色，使全体的色调谐和明快，故描写一个白衣半裸体女子在水上游戏。即欲求某种色彩的谐和时，就选择某种情景来描写。惯于首先探求画的意义的当时的人们，当然要诽谤这画为猥亵了。其实这画是要用纯粹的绘画的兴味来看待裸体——或情景全体的。这里面有对于太阳的光线的美的敏感的欢喜。

一八六五年，马南的《奥林匹亚》（《Olympia》）又出现于Salon。这画现今挂在罗森蒲尔〔卢森堡〕美术馆中。青白的神经病似的青年女子，全裸体地卧在铺白毯的床上。一个穿红衣的黑人的婢女捧着一束花立在床后面。这画与《草上的午食》同样地受人非难。甚至有人说以后Salon不准收纳马南的画。因为用传习的眼光看绘画的人们，不能理解这画中的明快的色彩的美——“为色调的色调”的观照。然而也有少数的人，立在《草上的午食》与《奥林匹亚》前面，看出新绘画的路径。印象派的运动，就由这等少数的人们促进了。

在这两幅画中，已经暗示着马南的第二步的倾向。他的第二步，就是外光的倾向。外光描写并非由他开始的。旧式写实主义的人们中，如罗巴球〔勒巴热〕（Lepage）等，也曾在野外描写模特儿。又英国的泰纳〔透纳〕（Turner）、康斯推勃尔〔康斯太布尔〕（Constable），也曾描写光与空气的变化。然而马南的外光研究，比他们还要彻底，他不是描物体上的光，竟是为光而描光。故自一八七〇年以后，印象派的主要的、最初的特色，方始显现。一八七〇年，他请托友人意大利画家推尼谛斯（Te　Nittis）的夫人立在白日下的草地上，描成一幅《庭园》的

名作。在这画中，人物与绿草映在日光下面的复杂的色调，充分地描表着。从来的画，大都在画室中描，不注重光及因光而生的色彩的变化。即在野外，也以形为主眼，而不知描光。马南所求的，只是光，“受着光的影响的物体”（后述的莫南更进一步，描写“成为物体的光”，但马南还未到这地步）。他对于光，用冷静的科学者的态度。从光到光，一步一步地观察，描写。

要之，马南是以创行外光的描写而最初开拓印象派的道程的人。然而他对于客观的理解，对于主观或时代的感觉，还没有评论的价值。他所描的，大都是巴黎的bourgeois〔资产阶级〕，或petty bourgeois〔小资产阶级〕的sketch〔速写〕，大都是“歌剧”、“公开的音乐”、“咖啡店”，又中产阶级的庭园与露台一类的题材。如评家所说：“自米叶把农夫描入画中，柯裴把平民描入画中以后，马南就描潇洒的巴黎女子，……”虽说同是现代的表现，但他是富洛佩尔〔福楼拜〕式的。他不像左拉地仔细表现酒店或洗濯场的内部生活，而欢喜描写轻的、现实的、浅淡的欢乐。他还有用浪漫的情调的描写。这样看来，马南实在只是属于过渡时代的人，其业绩的大部分止于习作而已。印象派创业未成，马南于一八八三年死去，就固定了他自己对于现代的褊狭的地位。反之，莫南受世人的知名虽迟一点，然长年继续他的印象派的制作，八十老翁还努力制作，直至两年前逝世。

三 莫南的刹那的印象派——印象派的完成

马南是印象派的倾向的最初一家，是“外光”表现的发见者；然而不能说是“外光”的完成者。马南是与柯裴同样地从客观的写实主义出发的，不过最初试行色彩的改革，而在光的世界中认识其本质而已。继续他的事业，在光的分解与光的时间的变化的两方面上具有科学的研究态

度，而完成唯物的technique〔技术〕的，是莫南。

莫南（Claude Monet，1840—1926）是巴黎人，幼年学商，后赴兵役。从军期间，在晴空之下观察光色，悟得了机微，其一生就为色彩感觉所支配。回巴黎后，曾加入柯裴的团体。受柯裴与可洛〔柯罗〕（Corot，法国大风景画家，见前讲）的影响甚多。后来又接近英吉利的大风景画家泰纳（Turner）与康斯推勃尔（Constable）的作品，大为感激。故莫南的关于光与空气的特殊的表现，大部分根基于此。同时他从日本画所得的暗示也不少。一八七〇年他避战于荷兰。在那里看到了许多日本画。他从日本画的明暗的调子与单纯适确的表现法上得着他所最受用的教训。

除此等影响以外，他又用自然科学者的实验来完成他的绘画。他把太阳的光与空气的色用三棱镜分解，得到原色，用强烈的原色来作出绘画的效果。结果他就做了描写刹那的光的画家，而印象派道程又深进了一步。即以前马南用形来写光，现在莫南用光来表形。莫南以为形不过是光的象征而已。他只看见画图上有光的洪水作出假象的屈折与深浅。他起初并不想看出形来，只是用色来表现光的照映与闪耀。如何可以表现呢？只有拿三棱镜所分解的强烈的原色来作印象的排列，方才可能。总之，他既不想看出思想、内容的意义，也不用主观的态度，又不问对象的形体。在他只有“光”是印象，是形，是色，是存在。他所注目的只是光的研究，从莫南这种主张再深进一步，就变出后述的新印象派。

一八七〇年战争之后，莫南转徙于须因河〔塞纳河〕畔各地，又移居里昂附近的地方，专以描光为研究。人物，事件，他差不多不描。所描的只是风景。然他的描风景，并不是对于风景有兴味，只为便于研究光，故描风景。故在他的作品中全无浪漫的情绪与光景。所描写的题材皆单调，平凡，乏味。“稻草堆”、“寺院”、一片水上的“睡莲”、“太晤士

河〔泰晤士河〕面”一类的题材，千遍不厌地被他描写。然而决没有重复的表现。他在一八九〇年中，“稻草堆”的画描了十五幅。大都是从同一地点描写几堆同样的稻草堆而已。假如用照相来摄影，这十五张画一定完全同样；然而他的十五张画，有朝，有昼，有晚，有夏，有冬，有秋，其光的变化，无不忠实地、微细地写出，作可惊的研究报告。如果在“艺术”上也以这样的科学的研究材料为必要，那么他的研究真是有特殊的价值的了。然而他这态度究竟是否真的唯物的科学主义？这问题可在后述的新印象派与后期印象派中解决。总之，莫南的研究，是科学的应用于“艺术”上。在他的作品中，陶醉的，憧憬的，“美”的“艺术”早已不存在了。在后述的他的同志或追随者罗诺亚尔（Renoir）、特茄（Degas）等的画中，倒可以看见这种“艺术”的面影。

如上所述，印象派二元老马南与莫南，前者发见外光，后者努力写光，甚至用唯物的科学的态度。他们都有绘画上的理论与主张，然而都不是完成的印象派的画家。即理论的、主张的印象派，以马南、莫南的努力为主。然一八七〇年的印象派的艺术上的现象，不仅由他们二人作成，还有一班成熟的画家，来作印象派的中坚。这等人就是罗诺亚尔（Renoir）、西斯雷（Sisley）等，且待下讲再说。

要之，印象派的提倡者，是马南与莫南。他们就是艺术的唯物的科学主义化的提倡者。现代艺术的重要的一特征，是唯物的科学主义化。艺术的向现实主义的彻底，其主要的一原因是科学思想的发达。以前的情绪主义，神秘主义，唯美主义等的所谓romanticism〔浪漫主义〕，是理想主义。理想主义就是精神主义，也就是非科学主义。现代勃兴的自然主义、印象主义等，恰好同以前正反对，是现实主义，是唯物主义，就是科学主义。民主主义与唯物的科学主义，为现代思想的主潮，然现实主义的二大河流，流贯着现代思想的全般。一向认为超越物质与科

学，反对物质与科学，而居于至上的地位的“艺术”，现在竟变成唯物的、科学的规范内部的事象，而被用唯物的、科学的态度与约束来待遇了。柯裴的写实主义，已可视为唯物的科学主义；到了印象派，则完全从唯物的科学的态度出发，以现代科学的法则为基准而建立印象主义的理论了。在他们，传统的宗教，metaphysical〔形而上学〕的哲学，以及美，陶醉等，都已不存在了。他们只要表现“真”与“现实”。他们对于真与现实，时时处处看作唯物的，而取用科学者的态度。“艺术”而借用科学的方法，与科学的范围相交错，实在是艺术的极大的变革!这样看来，马南的最初描写裸女而受公众的诽谤，使拿破仑三世的皇后颦蹙，原是应该的事了。

在这里我们应该注意：这唯物的科学主义，正是毁坏艺术，使艺术从内部解体，使“艺术”不成为“艺术”的（现代新兴艺术中有艺术解体的倾向，详见末讲）。所以现代艺术，可说是以印象主义为基础的，即印象主义化，或唯物的科学主义化的。

---

[1] 本篇原载1928年4月《一般》杂志第4卷第4号。

[2] 指摄影师那达尔的工作室。

第四讲 外光描写的群画家[1]——印象派画风与画家

从前的画家，作画大都是在室内想象出来的（与中国画家的办法相似）。例如，米叶〔米勒〕常常在野外散步，得到了感触，回到家里的小画室来作画。又如古典派浪漫派的画家，所描的是复杂的群众，古代的状况，或神鬼的世界，更加非凭想象不可。自印象派起，画家始舍弃了想象而作写生画，走出了人工的光线的画室而到野外的天光下面来作画。这是印象派画家的一大创举。

一 光的诗人

印象派的画风，在西洋画坛上是一大革命。这是根本地推翻从前的作画的态度，而在全新的立脚地另创一种全新的描法。今昔的异点，极简要地说来，是what〔什么〕与how〔怎样〕的差异。即从前作画注重“画什么东西”，现在作画注重“怎样画”。试看中世的绘画，所描的大都是耶稣、圣母、圣徒、天使，或“晚餐”、“审判”、“磔刑”、“升天”。近世初叶的达微特〔大卫〕与特拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（均见序讲）的大作，也都是宫廷描写，战争描写，就是最近的米叶与柯裴〔库尔贝〕（均见第一讲），也脱不出农民劳动者的描写，虽然对于自然的写实的眼已经渐开，然而并未看见真的自然，也不外乎在取劳动者、农民、田园为材料，而在绘画中宣传自己的民主的思想而已。数千年来绘画的描写都是注重what的，至于how的方面，实在大家不曾注意到。印象派画家猛然地觉悟到这一点，张开纯粹明净的眼来，吸收自然界的刹那的印象，把这印象直接描出在画布上，而不问其为什么东西。即忘却

了“意义的世界”，而静观“色的世界”、“光的世界”，这结果就一反从前的注重画题与画材的绘画，而新创一种描写色与光的绘画。色是从光而生的，光是从太阳而来的。所以他们可说是“光的诗人”，是“太阳崇拜的画家”。

在绘画上，what与how何者为重？从艺术的特性上想来，绘画既是空间美的表现，当然应该注重how，即当然应该以“画法”为主而“题材”为副。所以印象派在西洋绘画上不但是从前的翻案而已，确是绘画艺术的归于正途，获得真的生命，这一点在中国画中早已见到，这我想是中国画优于从前的西洋画的地方。四君子——梅、兰、竹、菊，山，水，石，向来为中国画中的普通的题材。同是“兰”的题材，有各人各样的描法；同是“竹”的题材，也有各人各样的描法；同是一种山水，有南宗画法，北宗画法，同是一块石，有麻皴法，荷叶皴法，云头皴法……题材尽管同一，画法种种不同。这等中国画比较起宗教、政治、主义的插画似的从前的西洋画来，实在富于“绘画”的真义，近于纯正的“艺术”。有高远的识眼的人大都不欢喜西洋画而赏赞中国画。这大概也是其一种原因吧。

这样说来，印象派与中国的山水花卉画同是注重“画面”的。不过中国的山水花卉画注重画面的线、笔法、气韵；而西洋的印象派绘画则专重画面的“光”。如前期所说的印象派首领画家莫南〔莫奈〕，对于同一的稻草堆连作了十五幅画，把朝、夕、晦、明的稻草堆的受光的各种状态描出，各画面作成一种色彩与光的谐调。他是外光主义的首创者。步他的后尘的有许多画家，都热中于光的追求。他们憧憬于色彩，赞美太阳。凡是有光明的地方，不问何物，都是他们的好画材。所以他们的画面只见各种色条的并列，近看竟不易辨别其所描为何物。起初以光的效果（即印象）为第一义，以内容及形骸为第二义；终于脱却形骸而仅描

印象，于是画面只是色彩光的音乐，仿佛“太阳”为指挥者而合奏的大曲。他们处处追求太阳，赞美太阳，倾向太阳。“向日葵”可说是这班画家的象征了。

莫南是最模范的向日葵派的画家。他的“稻草堆”连作十五幅，其实与“稻草堆”无甚关系。只是各种的光与色的配合的效果，不名之为稻草堆亦可。写实派的米叶也曾画过农村风景中的稻草堆。然而用意与莫南大不相同，米叶所见于稻草堆的是其农村的、劳动的意义，莫南所见于稻草堆的是其受太阳的光而发生的色的效果，所同者只是“二人皆描稻草堆”的一事而已。莫南连作稻草堆之外，又连作“水”，水的名作，有《太晤士河》〔泰晤士河〕、《凡尼司》〔《威尼斯》〕、《睡莲》等，又有一幅直名之为《水的效果》。这等作品中有几幅全画面是一片水，并不见岸，水中点缀着几朵睡莲。这种作画法，构图法，倘用从前的绘画的眼睛看来，一定要说是奇特而不成体统的了。然而莫南对于单调的一片水所有的光与色的变化，有非常的兴味。他热中于水的研究的一时期，曾以船为画室，常住在船中，一天到晚与水为友，许多水的作品便是在那时期中产生的。

稻草堆，水面，倘用旧时的眼光看来，实在是极平凡极单调的题材。印象派以前的西洋画，可说是理想主义支配的时代。作画先须用头脑来考虑，选取noble　subject（高尚的题目）为题材，然后可以产生大作。看画的人，对于画也首先追求意义，画的倘是圣母，圣徒，看者先已怀着好感。同样的笔法，同样的色调，拿来描写皇帝的《戴冠式》〔《加冕式》〕，就是伟大的作品；描写村夫稚子的日常生活，就没有价值。米叶、柯裴的时代，也不过取与前者反对的方面的题材（下层生活、劳动者、农民），作画的根本的态度实与古典主义、浪漫主义的时代无甚大差。因为向来如此，故对于描着一堆无意义的稻草，或一片无

意义的水面的绘画，自然看不惯了。这是因为如前所说，根本的立脚不同的原故。即以前重视题材（内容），现在讲究描法（形式）。描法讲究的程度深起来，结果就全然忽略题材。对于这种新绘画，倘能具有对于形式美（色彩光线的美）的鉴赏眼，换言之，对于纯绘画的鉴赏眼，自然可以感到深切浓重的兴味。但在没有这较为专门的鉴赏眼，而全靠题材维持其对于画的兴味的人，对于这堆稻草或这片水就漠然无所感觉，真所谓“莫名其妙”了。这样看来，绘画的进于印象派，是绘画的技术化，专门化。除了天天在画布上吟味色调的专门技术家以外，普通一般的人少能完全领略这种绘画的好处。因为无论何种专门的技术，必须经过相当的磨练，方能完全理解其妙处，决不是素无修养的普通人所能一见就可了解的。从前的绘画，题材以外原也有技术的妙处，例如文艺复兴期的米侃朗琪洛〔米开朗琪罗〕（Michelangelo）的有力的表现，拉费尔〔拉斐尔〕（Raphaelo）的优美的表现，辽那独〔列奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo）的神秘的表现，原是对于其技术的鉴赏的话；然而除这种专门的技术鉴赏以外，幸而在题材上米侃朗琪洛所描的是《最后的审判》，拉费尔所描的是《圣母子》（《Madonna》），辽那独所描的是《最后的晚餐》，所以在不理解其技术的“有力”，“优美”或“神秘”的一般人，也尚能因其题材而感到这等画的兴味。何以故？因为《审判》、《圣母子》，《晚餐》是普通一般人都懂得，都有兴味，都怀好感的。他们虽不能完全鉴赏这等大作，然至少能鉴赏其一面——题材的方面。然而现在的印象派，技术比前深进了，技术深进的结果是忽视题材，于是不理解技术的一般人要从其画中探求一点题材的美，而了无可得，就全部为绘画的门外汉了。

这正是因为印象派画家是“光的诗人”的原故。普通用言语为材料而做诗，他们用“光”当作言语而做诗。普通的言语人人都懂得，但“光的言语”非人人所能立刻理解。要读他们的“光的诗”，必须先识“光的言

语”，“色的文字”。要识光与色的言语文字，须费相当的练习，这练习实在比普通的学童的识字造句更为困难。何以故？普通的文字在资质不慧的儿童也可以用苦功熟识，谙诵，而终于完全识得应有的文字，能读用这种文字做成的书；但光与色的文字，不能谙诵或硬记，是超乎言语之外的一种文字，故对于这方面的天资缺乏的人，实在没有方法可教他们识得。色的美与音的美是一样的。谐调的色与谐调的光只能直感地领会，不能用理论来解释其美的所以然。所以关于绘画音乐的教育，理论其实是无用的。有之，亦只是极表面的解释；倘有人不解音乐与色彩的美而质问我们do mi sol三个音为什么是协和的？黄色与紫色为什么是谐调的？我们完全不能用言语来解答。强之，只能回答说：“听来觉得协和，故协和；看来觉得谐调，故谐调。”倘然像物理学者的拿出音的振动数比来对他说明这音的协和的理由；拿出spectrum〔光谱〕七色轮来对他说明黄与紫的谐调的理由，则理论尽管理论，不解尽管不解，学理是一事，美感又是别一事，二者不但无从相通，且恰好相反，越是讲物理，去美的鉴赏越是远。

不必说“光的诗”的印象派绘画，就是普通言语做成的“文学”，在缺乏美的鉴赏的人也是不能完全理解的。他们看小说只看其事实，只在事实上感到兴味。这与看绘画只看题材（所描事物意义），只在题材上发生兴味了无所异。莫泊三〔莫泊桑〕的《颈环》〔《项链》〕（《Necklace》）使得多数人爱读，只是因为其中记录着遗失了借来的假宝石，误以为真宝石而费十年的辛勤来偿还的一段奇离故事的原故。英国新浪漫派的绘画（见前讲《近世理想主义的绘画》）使一般人爱看，只是因为其描写着莎翁剧中的事迹的原故。认真能味得言语的美、形、线、色调、光线的美的人，世间有几人呢？

只有音乐与书法，可以没有上述的错误的鉴赏。因为音本身是无意

义的，字的笔划本身也是无意义的。文学与绘画必须描出一种“事物”，音乐没有这必要，文字——如果不误作文句、文学——也没有这必要。故二者可以少招误解。招误解固然比文学绘画少得多，然而理解者也比文学绘画少得多。可见纯粹的技术，是普通一般人所难解的，所怕的。

所以要理解“光的诗”的印象派绘画，最好取听音乐的态度，或鉴赏书法的态度。高低、久暂、强弱不同的许多音作成音乐美；刚柔、粗细、长短、大小、浓淡不同的许多线作成书法美。同样，各式各样的光与色的块或条或点作成印象派的绘画美。这绘画美就是所谓“光的言语”、“色的文字”。真正懂得音乐美的人可不问曲的标题，所以乐曲大都仅标作品号码；真正懂得书法的人可不责备字的缺损或脱落，故残碑断碣都被保存为法帖。同样，真正懂得绘画的人也可不问所描的是何物，故稻草堆与水面可连作十数幅。

“太阳崇拜的画家”，“光的诗人”，“向日葵的画家”。他们不选择事物，但追求光与色的所在。美的光与色的所在，不论其为何物，均是美的画材。因了这主张，莫南以后群画家，就分作两种倾向：一是纯粹的风景写生的画家，即西斯雷〔西斯莱〕（Sisley）与比沙洛〔毕沙罗〕（Pissarro）；二是现代生活表现的画家，即罗诺亚〔雷诺阿〕（Renoir）与特茄〔德加〕（Degas），他们都是法国人。

因为追求光与色，故自然倾向于光色最丰富的野外的风景的写生。因为不择事物，故自然不必像从前地取noble subject为题材，而一切日常生活，琐事细故，只要是光与色的所钟，无不可取为大作品的题材了。

二 风景写生

讲到风景画，要让中国人占优先了。平均而论，可说中国画以自然为本位，西洋画以人物为本位。中国在唐以前原也注重人物画，例如汉武帝时的凌烟阁功臣图，汉宣帝时的麒麟阁功臣图，晋代的佛像画，顾恺之的《女史箴图》，皆以人物为题材；但自刘宋开始渐渐注重山水画。至唐宋而山水画独立，且视为绘画的最正式的品位，直至今日。西洋则不然，印象派以前，即十九世纪以前，差不多全是人物的绘画。试看希腊罗马，埃及的古代雕刻或壁画，大部分是人物。中世的绘画简直没有一幅不以人物为主题。近世古典主义，浪漫主义的绘画，也是人物画占大多数的。中国人为什么赞美自然，西洋人为什么赞美人生，这我想来一定与思想文化有深切的关系，是兴味深长的一种研究。但这须得去请教文化研究的专门者。现在只能晓得中国画自千五百年以来早已优于自然风景的描写，而西洋画则一百年以前统是人物本位的描写，至印象派而始有独立的风景画。

试看文艺复兴期的绘画，米侃朗琪洛（Michelangelo）的天井画，大壁画，《最后的审判》，辽那独（Leonardo）的《最后的晚餐》，差不多满幅是人物的堆积；拉费尔（Raphaelo）的《圣母子》都是肖像画格式的装配。即使有背后一二株树，或几所房屋，或前面一点草地，然都当作人物的背景，且远近法、空气、光线均不是写生的，只是一种装饰风的配列或历史画的描写。假如这人物是在意大利的，背后就加描一点意大利建筑或风景，是在荷兰的，背后规定加描一个风车，以表示荷兰地方。全是一种装饰的、附属的点缀，毫无风景本身的生命。回头看中国画，恰与之相反，满幅的山水中，难得在桥上添描一个策杖老翁，或在屋中独坐一位读书隐士。即以风景为本位，人物为点缀，与西洋画适为正反对。几千年来忽略过的风景，一旦被印象派画家所注目，而立刻赋以生命，使之独立。这实在不可不说是印象派的大发明，对于欧洲画坛的大贡献!

西洋风景画到了印象派而独立。然滥觞于何时？进行顺序如何？考研起来是很有兴味的事。据批评家说，西洋纯粹的风景画的创始乃在文艺复兴期。辽那独的一幅风景素描是西洋的第一幅风景画。自此至印象派的风景画独立，一共经过五个阶段，即：

1.十五世纪辽那独（Leonardo）——风景画创始。

2.十七世纪荷兰画家雷姆勃朗特〔伦勃朗〕（Rembrandt）。

3.十八世纪末英国风景画家泰纳〔透纳〕（Turner）与康

斯坦勃尔〔康斯太布尔〕（Constable）。

4.十九世纪中法国丰登勃罗〔枫丹白露〕（Fontainbleau）

森林中的田园画家米叶（Millet）等。

5.十九世纪末印象派画家——风景画独立。

辽那独的那幅《风景素描》，是风景画上很可贵的纪念物，然论到技法，构图散漫，远近法幼稚，与今日风景画不可同日而语，只宜于为某事件的背景之用，却没有“背景”以上的意义。然而在当时，辽那独居然能大胆地描出这幅纯粹的风景画，实在已是极可钦佩的独创了。自从这画（一四七三年）到十七八世纪的二三百年间的后期文艺复兴诸画家，只晓得拼命模仿米侃朗琪洛的《审判》、拉费尔的《圣母子》、辽那独的《晚餐》（Titian〔提香〕模仿辽那独的微笑的《Mona Lisa》〔《莫娜·丽萨》〕而作《Flora》〔《花神》〕。Tintoretto〔丁托列托〕模仿米侃朗琪洛而再作《审判》，又模仿辽那独而再作《晚餐》），而对于辽那独所着手开辟的风景画的新领土，曾无一人来帮一臂的力，徒劳地在这二三百年中反复前人的已成之业，真是可惜的事!

直到了十七世纪，始有荷兰画家出来完成风景画。除雷姆勃朗特遗留几幅油画及素描的风景画以外，还有许多赞美其国土的荷兰风景画家。因为为海洋的水蒸气所融化的柔和美丽的荷兰风光，必然牵惹其地的画家的注意。他们的仔细的观察眼渐渐能理解复杂的自然界的现象，渐渐会得远望、俯瞰等透视法，空气远近法，因时间而起的光线的变化，云的变幻等。在后他们又发见太阳光线的不思议的作用，月光的魅力，而行主观的情绪的表现。描写辽远的地平线、暗的森林、热闹的海岸、单调的海面、市街的状况等种种风光的因了时间与季节而起的变化。

追随荷兰画家的足迹的，是自十八世纪末至十九世纪初的英国水彩风景画家。泰纳描写海景，康斯坦勃尔描写林景，鲜明活跃地表出岛国的英伦的风物。其作品至今日仍是风景画上的珍品。

承继他们之后的是隐居在丰登勃罗林中的一班法国画家。即一八三〇年成立的所谓丰登勃罗派。其人即可洛〔柯罗〕（Corot）、卢骚〔卢梭〕（Théodore Rousseau）、米叶（Millet）等，又称为“罢皮仲〔巴比松〕派”（“Barbyzon School”，参看第二讲）。那时候著《哀米尔》〔《爱弥儿》〕（《Emile》）的卢骚（Jean Jacques Rousseau，注意：卢骚知名者共有三个，两个是画家，一个就是著《哀米尔》的文学家）正在高呼“归自然”，这画家的卢骚起共鸣，也高唱“归田园”，“归木树”。可洛从之，专写大树；米叶也起来专写农民生活。还有许多自然赞美的画家（见第一讲）。这等画家的努力所得的收获，便是柯裴（Courbet）的“写实主义”。这收获由印象派的马南〔马奈〕重新补足修正，入太阳崇拜的群画家之手而达到其终极的完成。

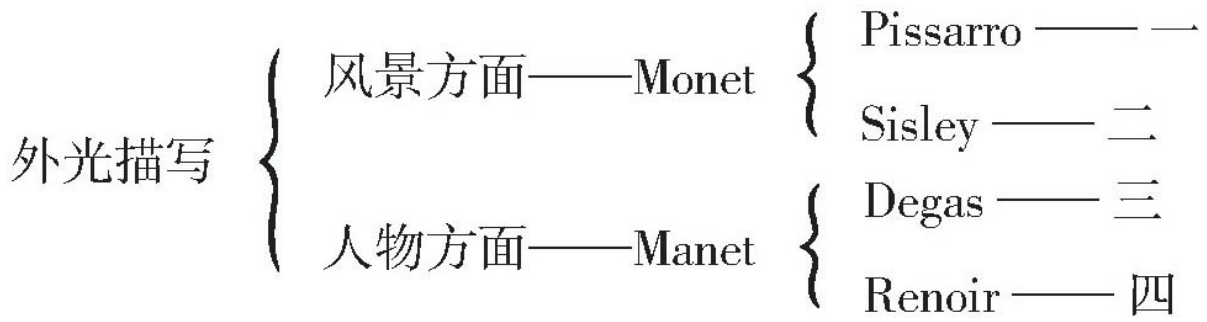
风景画虽然不是印象派画家所始倡的，然以前的只在发达的途中，

真的风景画的独立的生命，是由印象派画家赋与的，请述其理由于下。

原来以前虽早有荷兰、英国、丰登勃罗诸风景画家，然而他们的风景都不是野外的直观的写生。读《米叶传》可知米叶是常于朝晨或傍晚漫步山林中，收得其材料，储在脑中，回到自己的小小的画室中来作画的。英国的康斯坦勃尔及写实主义的柯裴等虽曾作野外写生，然据说是仅在户外撮取略稿（sketch），正式的作品仍是回到画室中后依据略稿而细写的。总之，这班画家身边带一册速写簿（sketch book），出外时记录其所见所感于这簿中，归画室制作时即以此簿为材料的储藏所，随时取用。所以在画法上，实与从前的人物画家无所差异，只是改变人物的题材为风景而已。

到了印象派，画法就全新了。他们的户外写生并非撮取画稿，乃是全部制作在外光之下描出。在印象派画家，画室已没有用，旷野是他们的大画室，户外写生是作画的必要的条件。在他们，不看见自然，不面接自然，不能下一笔。这是由于他们的作画的根本的态度而来的。他们追求太阳，他们要写光的效果、色的变化，当然非与自然当面交涉不可。现今的美术学生惯于背了画架、三脚凳、阳伞，到野外去写生，以为这是西洋画的通法，其实五六十年以前在西洋并无这回事，这是新近半世纪中才通行的办法。试按这办法推想，可知由此产生的绘画，与从前的空想画，或收集材料在速写簿上而归家去凑成的画，其结果当然大不相同了。即以前的是死板板的轮廓、大意、极外部的描写；现在则是真果捉住自然的瞬间的姿态，掴住[2]活的自然的生命。他们对自然与对人物一样看法，他们把自然的一草一木看作与人物一样的有生命的事物，而描表其个性，所以说，风景画到了印象派而始有生命。

印象派的两元老马南、莫南，是适用外光描法于人物及风景两方面的。由这二老派生后来的四大印象派画家。即：



（一）比沙洛（Camille　Pissarro，1830—1903）是有“印象派的米叶”的称号的田园专门画家。他与米叶是同乡，生于诺曼地〔诺曼底〕。性情朴素，也与米叶相似。不过没有米叶的宗教的敬虔的态度与叙事诗的感情。这正是他具有现代人的现实主义的透彻的意义的原故。他是犹太系统的人，起初父亲命他学商，一八五五年以后始转入艺术研究。他的犹太人的性格，在他的作品中很表出着特色。他的所以能有现实主义的彻底的冷静的理性，与明确的观察，实在是因为有这犹太人的性格的原故。所以他没有像拉丁人的憧憬与陶醉，而取细致的分析家的态度，研究农夫的紫铜色的肩上所受的光线的变化，描写投于绿色的牧场上及小山的麓上的透明的白日，而创造一种迫近自然的清新的趣味。一八六四年以后，努力作画，差不多每年入选于Salon。初期的画带黄色的调子，尚未脱离可洛（Corot）的传统。后来加入印象派群中，次第改用明色。他对于印象派的贡献，是色彩的decomposition（分解）。即照莫南的法则，把色彩条纹或点纹并列，这原是印象派共通的技法。他亦曾加入点描派即新印象派（见次讲），然表现比他们自由。其作品多稳雅的平和的趣味。晚年身体病弱，不能到野外去写生，常在室内从窗中眺望巴黎的市景，生动地描出其姿态。故他的作品，初期描农妇，中期描风景，后期描市街，描Rouen〔鲁昂〕的桥，描车马杂遝的市街、巴黎的景物。唯物主义者的他，及于印象派的人们的影响很多。

（二）西斯雷（Alfred　Sisley，1839—1899）与比沙洛同为印象派

的风景专门画家。生于巴黎，其父母是意大利人，生计甚裕。他青年时就非常欢喜绘画。二十三岁时与莫南及罗诺亚同学，一致地趋向印象派的倾向。他的出全力从事制作，乃在一八七〇年以后。其画风注重光的表现，为当时多数青年所崇仰。题材多取温和的自然，而深的绿水旁边的森林，百花烂漫的春日的田舍，尤为其得意的题材。其色彩比马南强烈，印象也深，但情景中全无激烈的分子。

西斯雷后半世生涯甚贫乏，全靠卖画度日。当时有一个爱好美术的朋友，叫做谟雷，对于西斯雷有不少的帮助。谟雷是一位开糖果店的商人，而酷嗜美术。他看见西斯雷等穷得没有吃饭的地方，就特为他们开一饭店，供给这班穷画家吃饭。西斯雷与后述的罗诺亚有赖于这人最深。

三 现代生活表现

如前所述，印象派画家追求光与色，凡光与色的所钟，不拘其是什么事物，都是他们的得意的画料。用这态度来描写人物画，就是现代的日常生活的表现。

从前的人物画如浪漫派，古典派，专描优雅的贵族的生活，或浪漫的恋爱的情景。自马南作了《草上的午食》〔《草地上的午餐》〕以后，凡都市、平民、酒场、娼妇，丑恶诸题材，都可取入“色彩的谐调”的世界中而化为美的绘画了。适用这原理于人物画方面的，就是特茄与罗诺亚二人。有人说这二人不属于印象派而属于后期印象派。然在其用色彩与莫南、马南有共通点，其线与运动的表现与后述的后期印象派相近。说是前后印象派中间的桥梁，大概较为适当。

（三）特茄（Hillaire Germain Edgar Degas 1834—1917）是有名的

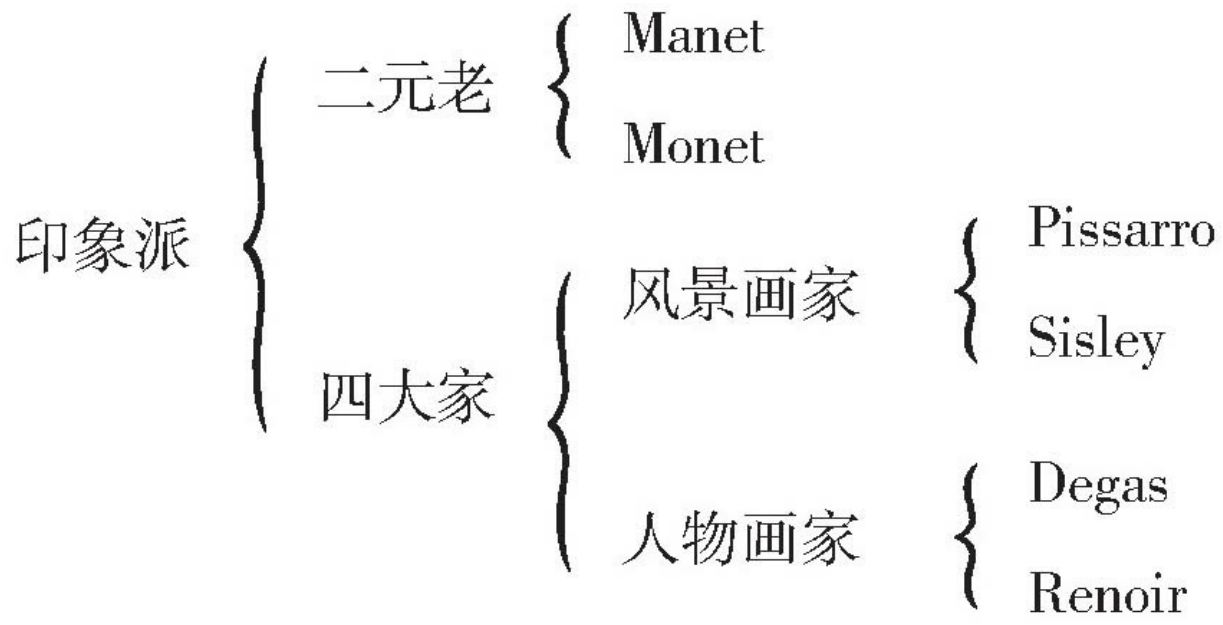
舞女画家。生于巴黎，起初入其地的美术学校，与一般画学生同样地向罗佛尔〔卢佛尔〕美术馆练习模写。后来旅行意大利、亚美利加。其最初出品于Salon是在一八六五年，作品是题曰《中世纪的战争的光景》〔即《奥尔良城的灾难》〕的一幅色粉笔画。自此以后他非常欢喜色粉笔画（pastel）了。明年出品的是竞马图。均得好评。但这时候他还全然不是印象派的画家。一八六八年，他描剧中的一个舞女的肖像，出品于Salon，这便是支配他的一生涯的舞女画的最初。他所描的舞女，态度千变万化，且常常捉住瞬间的活动的刹那的光景而表现出。他的全生涯的作品，以舞女为最有名。

特茄是描写女性的专家，他每夜出入于歌剧场、舞蹈场；然而他的性质是一非常的“厌世家”，这是很不可思议的事。因有这奇特的性情，故他的特色，是作者常常立在客观的地位，而冷静地观察对象，而其所观察的对象不是静止的事象，而是运动的、激烈动作的、一瞬间的姿态，用轻快鲜明温暖的色彩，作印象的表现。他的所以为印象派画家，就在于此。某评家谓马南、莫南、特茄是印象派三元老，而指比沙洛、西斯雷、罗诺亚为印象派盛期三大家。

（四）罗诺亚（Auguste Renoir，1814—1920）[3]比较特茄，为贵族的人物画家，他的肖像画颇使bourgeoisie〔资产阶级〕的人们爱好，当时有大名的歌剧改革者华葛拿〔瓦格纳〕（Wagner）曾经为他做半小时的模特儿，请他画一幅肖像画。他是长于描写女性的肉体的画家，甘美而有力。他的父亲是裁缝师，他幼时在亲戚家做手工艺，后来以画瓷陶器为业。十八岁以后，为天才所驱，出巴黎从师，与莫南，西斯雷相知交。一八六三年以后，他描写浪漫派的绘画，出品于Salon，然屡次落选。后受友人的影响，改变方针，试描外光，就渐渐为世所知名。中年以后特别欢喜描女性的肉体，以此成名为世界的大家。

某评家说：“特茄描写华丽的舞女，而自己常常板着厌世的脸孔；罗诺亚是女性的肉体的赞美者，又是受自己所描的温软的肉感的诱惑的乐天家。”罗诺亚在印象派画家中，实在是过于接近对象，而不脱陶醉的、浪漫派的范围内的人。特茄只表现肉体的运动的瞬间；罗诺亚则对于肉体的静止低徊吟味，而心醉于其中。他的表现不是轻快而淡美，是黏润而有弹力。至于其讨好bourgeoisie的意识，更是不能得我们的同意的地方了。

上一讲与这一讲所述的印象派画家，概括列表如下：



这印象派的主张的彻底，即色彩表现的彻底的科学化，是所谓“新印象派”，又名“点描派”，这一派为印象主义的穷途。起而取代它的便是“后期印象派”。待在次讲中再说。

---

[1] 本篇原载1928年5月《一般》杂志第5卷第1号。题作《印象派的画风与画家》。

[2] 疑为“抠住”，作者家乡土语，“捉住”的意思。

[3] 生卒年为：1841—1919。

第五讲 外光描写的科学的实证[1]——点彩派即新印象派

关于西洋画派的话，现在已快讲了一半。回顾前面已经说过的古典派、浪漫派、新浪漫派、写实派、印象派，以及现在要讲的新印象派（即点彩派），恰好是本书的上半部。以后预备续说的后期印象派、野兽派、立体派、未来派、抽象派、表现派、达达派，为其后半部。现在仿佛一个旅行者已经走了一半的路程，要坐在道旁的石凳上暂时歇息，回想已走的路径，在心中描出一幅简要的地图。这地图便是这样：

理想主义
- 古典派——近代绘画的曙光
- 浪漫派——理想主义的高潮
- 新浪漫派——理想主义的回光

自然主义
- 写实派——近代绘画的朝阳
- 印象派——自然主义的极端
- 新印象派——印象主义的极端

近代绘画，由古典派发出曙光，经过浪漫派的高潮，由新浪漫派映出回光而消歇之后，就有写实派的朝阳升起来，这朝阳就是米叶〔米勒〕（Millet）与柯裴〔库尔贝〕（Courbet）的写实派。写实派者，简言之，“如实描写眼前的人生自然”，不像从前地注重事物的意义或专选

好的事物来描写。印象派则更彻底一层，如实描写眼前的人生自然的时候“特别注重眼的感觉而闲却头脑的思想”，于是发见“光”与“色”，即以光与色为绘图的本身，而没头于光与色的研究中，所以说这是“自然主义的极端”。

至于现在要说的新印象派（即点描派），则比印象派更为彻底，非但以光与色为绘画的本身，又更加科学地研究光的作用、色的分化。例如几分红与几分黄合成如何的感觉？几分明与几分暗作成如何的效果？作画简直同配药一样。所以说这是外光描写的科学的实证，即印象主义的极端。新印象派的画家知名者有三四人，即：

修拉（Seurat），点描法创始者。

西捏克〔西涅克〕（Signac）。

马当（Martin）。

西达纳（Sidaner）。

到这时候，自然主义的路已经走得山穷水尽，绘画非另觅别的生路不可了。这新的生路就是“后期印象派”，且待次讲再说。现在要说的是印象主义的原理与新印象派，即点描派的情形。

一 新印象派的原理

虽说印象派是艺术的科学主义化，但印象派的外光描写，决不是受科学者的实证的引导而起来的。然而奇巧得很：印象派的萌芽恰好与关于光的科学的研究的发表同一时期。

德国的海尔谟霍尔芝〔赫尔姆霍茨〕（Hermann von Helmholtz，

1821—1894）研究光学，发表《色调的感觉》一书，是千八百六十三年至千八百七十年间的事。这恰好是以马南〔马奈〕（Manet）为中心的新思想的青年画家们每夜聚集在咖啡店里讨论外光描写的理论与实际的时候。千八百六十七年，海尔谟霍尔芝又出版《生理学的科学》。在先千八百六十四年，法兰西的化学者修佛罗（Michell Eugène Chevreu，1786—1889）亦发表一册《色彩及其在工艺美术上的应用》，这正是马南的作品《奥林匹亚》（《Olympia》）出现于Salon展览会的前一年。修佛罗的学说的根据，乃在太阳七原色的解剖。

但海尔谟霍尔芝与修佛罗是纯粹的科学者，故不能用他们的学说来暗示新艺术的路径。当时另有一位学者亨理〔亨利〕（Charles Henry）出世，就拿光学与色彩学来直接同美学结合了。印象派的新的彩色观照，原来从莫南〔莫奈〕及马南的艺术的本能上发生的；但用科学来证明其真理，是亨理的主张，他用光学及色彩学上的新知识来实证印象派的画法的真理。这科学的实证使向来热中于印象派的人们增加了新的元气，就使印象派的外光描写更深一层地向理论踏进，终于达到新的艺术的境地。所以他们称为新印象派（neoimpressionists）。这新的画派的萌芽，发生于千八百八十年左右。

他们用科学实证新印象派的原理，大意如下：

（一）固有色的否定——在自然界中，色彩不是独立而存在的。我们所看见的色彩，全是不定的幻影。何以故？因为色彩的显现，是为了有太阳的原故。万物本来没有所谓“色彩”，太阳的光线照在其表面，方才生出色彩来。又万物本来没有色彩，故也没有“形”。我们所见而所称为形的，无非是“色的轮廓”而已。故倘无色彩，即无形。这样说来，在自然界是没有色与形的区别的。现在不过是为了便于说明而假定区别之为色与形而已。那末我们何以能看见物的“形”，即“色的轮廓”呢？这是

因为我们能识别“色的面”。种种的色的面集合起来，就成为映于我们的眼中的“物象的形态”。但如前所述，色是由太阳的光而生的，故太阳的光倘消灭了的时候，一切“色的轮廓”，一切“色的面”，即一切“物象的形态”也必然从我们的认识中消失了。距离、深度、容积等观念，也都是从色的明暗而来的，例如因了明暗的程度，而我们得辨识那物比这物远，这弄比这廊进深。故倘然没有了太阳光，色就消失，这等观念也就没有了。所以色是万象的认识所由生的母；而这所谓色，如前面屡次说过，是由太阳的光而发生的，故色必然与太阳的光由同样的要素成立，是当然的道理。把太阳的光用三棱镜分析起来，可知其由七原色成立，即赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫，这是物理学上的定说。故可知自然界的色也必然由这七原色成立。但我们实际在自然界认识的，决不止七色，有种种杂多的色彩，是什么理由呢？这基因于光波的速度的不同，即光波达于各物体表面上的速度，种种不同，因之所现出的色也种种不同。这光线的速度又基因于斜度的大小。太阳的光线或垂直射来，或斜射来，其程度千差万别，故所生的色亦千差万别。约言之，七原色以外的色，实由七原色的互相调合而成。关于这一点在后面再当详说。总之，一切的色，由太阳之光而生，物体自身不是本来具有色彩的。因此从来所谓“固有色”（“local colour”）非否定不可。例如树叶不是本来作绿色的，干不是本来作鸢色的，无非因为光线的倾斜度的大小（投射角度的大小）而叶现出绿色，干现出鸢色而已。并非叶与干具有固定的色彩。故极言之，花有时作绿色，柳有时作红色，也未可知。

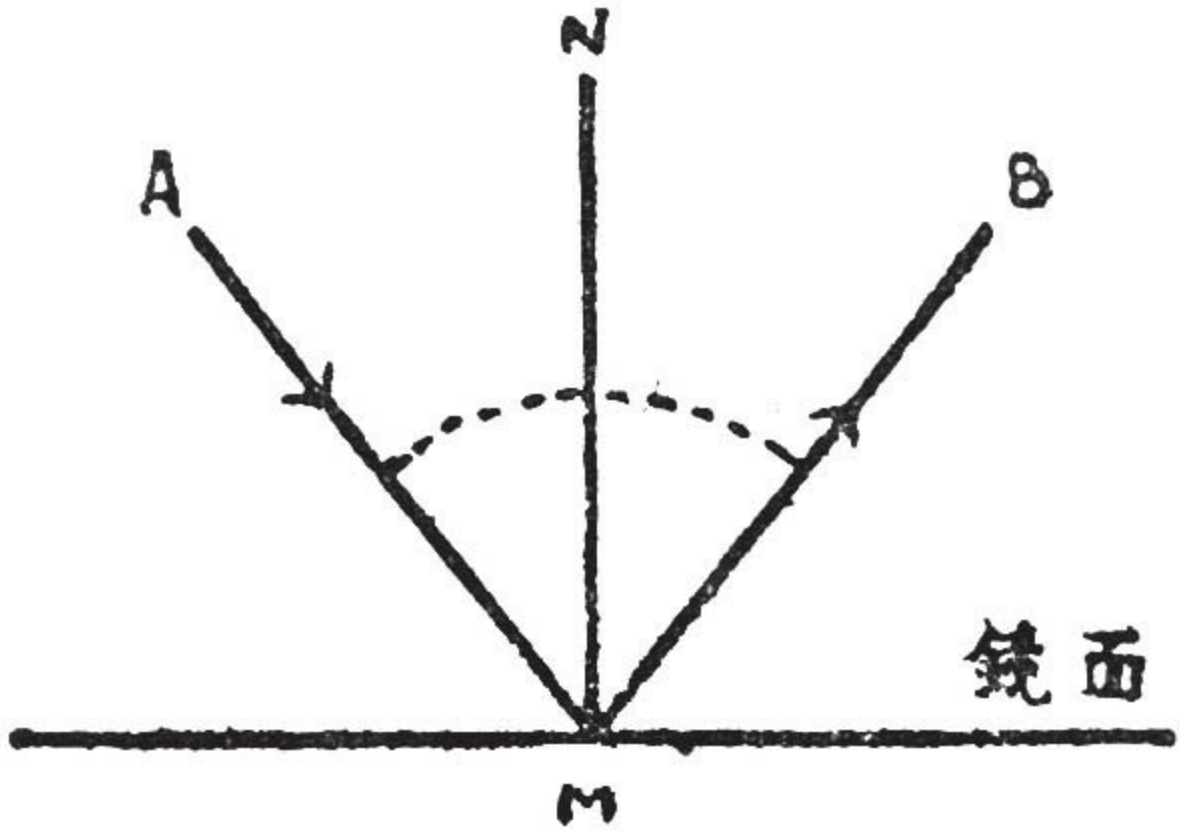
（二）阴的否定——光线分解的第二结果，即“阴”不是光的分量的缺乏，而是“性质不同的一种光”。即风景中的阴，不是缺乏光的部分，而是“光较低的部分”，即不外乎七原色的光线用了与阳部不同的速度而射走到的部分而已。以前的画家，一向对于阴与光当作相对的二物。例如描写某物体当着日光的情景，其光愈强则其阴影愈浓且暗。但在实际

上，光愈强，阴的部分必与之成比例而加明。印象派的画家着眼于这实际的点。于是光与阴失却了相对的关系，阴也被当作一种光看待。即画家在阴的部分也能看出太阳的光的作用。因之描阴的部分时不用鸢色或黑色的调子及传习的配色法。在莫南的画中，阴影的部分用青、紫、绿及橙黄，比光的部分更用得多。这就是阴与光的区别不是性质的反对，仅不过是色的斑点的分量的多寡而已。阴与光失却了相对的关系，其结果画面就变成平面的，映于我们眼中的，只是渺渺茫茫的一片光在那里波动，犹如有杂多而闪烁的斑点的海面。

（三）色的照映——表现了光的分解的印象派画家，否定固有色，否定阴的绝对的存在，同时在他方面当然又夸耀其对于色的照映的敏感。现在请把“色的对比”略说一说：

欲研究色彩，最初必须承认这前提：“我们所以能感知物的色相者，是因于光投射于其物上的原故。”而这光投射到物的表面的时候，必然有反射。这反射（reflection）有正则反射与不规则反射二种。前者例如投射于镜等极平滑的面上，如图AM为投射线，BM为反射线，以中央的垂直的假定线NM为规则，而AMN的角度与BMN的角度相等，且三线必在同一平面内。这样的叫做正则反射。即反射的方向是一定的。然而在我们四周围的实际的现象中，这种反射很稀有，大都是不规则的反射。所谓不规则的反射，即指说光的反射的方向多种多样的状态。物体的表面大都有无数的凹凸。就是黑板、书、纸等看似平滑的东西，其面也由微细的凹凸作成。光投射到这种有许多凹凸的面上，就与投射到平滑的镜面上的情形不同，其反射的光必向杂乱的许多方向射走，而交互错综。所以不规则反射又名乱反射。不直接当受太阳的光线的地方所以也能明亮者，便是这不规则反射的作用。又在室内，倘然光只从一小窗射入，而室内没有正反射的时候，则反射光走向某一定方向，只有这

一定方向明亮，而我们只能在这一定方向内感知物体的色相，别的地方都看不见了。然而在实际上这样的事差不多是没有的。在实际上，室内有种种的物件，桌、椅、床、壁、板，这等物件的表面上都发生乱反射。其反射光碰着别的物体的表面，又发生第二次的乱反射。因这原故，在只有一小窗的房室中，决不只在某一定方向可感知事物；必然因了这乱反射与第二次第三次……乱反射，而室内全体相当地明亮，故我们可以感知室内全体的色相。



因为大多数的物体的表面有光的乱反射出现，故二个以上的物体并存的时候，其反射光互相照映，就发生“色的照映”一事，例如把赤的物体与紫的物体放在一处，对它们注视，不久就觉得赤色物体的接近紫色物体的一边带了橙色，紫色物体在接近赤色物体的一边带了青紫色，二

色互相照映，是普通常有的情形。这是因了此色（赤）的补色（青绿）投射于彼色（紫）上，同时彼色（紫）的补色（黄绿）投射于此色（赤）上而起的现象。这就是前述的修佛罗所作的实验。

关于补色（complementary colour，又称余色，即supplementary colour）还要略说一说。

太阳的白光，可看做是长度不同的许多光波的振动相集合而成的。倘这等集合振动中的某一定振动分离或消失，则白光立刻变成一种色光，于是我们始感知“色”。故在物理学上，“色”即是“光”。

如果这白光中缺乏了相当于赤色的振动，其处就生青绿色。反之，如果白光中缺乏了相当于青绿色的振动，其处就生赤色。这时候称赤色为青绿色的补色，青绿色为赤色的补色，二色合成一对补色。

以上已把色的对比、照映的原理大略说过。意识地把这色的照映的原理直接应用在画法上的，便是新印象派。这派的画家，譬如要描出青紫色，不是在调色板上把青的颜料与紫的颜料混和了而涂于画布上，他们不欢喜这不自然的旧画法，而直接在画布上并列青的斑点与紫的斑点，因了这二色的相互照映的作用，其处自然现出青紫色的幻影。所以新印象派又名点描派。

二 理论的实化——点描主义，分割主义

印象派的画家想用色来表现光，换言之，想把光做成色。所以这新技法被实证为科学的真理之后，他们就更加努力地、理论地想把光做成色。新印象派就是这努力的成果。他们是实际化关于原色的作用与补色的出现的理论的。其所生的结果的新技法，就是点彩描法。

如前所述，在一种场所中看见的色调，是由七原色及这等原色的照映而合成的许多色彩成立的。故在不把色当作色涂抹，而把色当作光用的画家，色的作用接近于太阳的光的作用。即拿七色的颜料来当作太阳的七原色用。

太阳的七原色，在平常时候相混融而成为透明的白光，而包围着这世界。这是因为七色的投射光在我们的眼的水晶体中相混和，变作透明的白光而映于我们的眼中。所以把色当作光用的画家，常常拿几种原色并列地涂在画布上，其各色混和而生的效果，则任观者的眼的水晶体自己去感受。这就是使色的作用接近于太阳的光的作用。他们决不欢喜取数种颜料在调色板上混匀，配成某色而涂于画布上。他们欢喜用赤、蓝、黄等原色或近于原色的色的微片或小点，撒布在画布上。所以走近去看，只见漫然的种种色点，犹如一片沙砾，但隔相当的距离而眺望，就有光辉非常强烈的情景出现了。因为种种原色的点，在观者的眼的水晶体中综合，而发生与光相等的效果。各原色相照映，又因了照映原理而生出交混色来，全画面即呈复杂微妙的现象。

因为他们把颜料的微片或小点涂在画布上，像海滨的沙滩。故称为“点彩画派”（pointillists）。又因为他们用科学的意识，把色调分为七原色，任它们在观者的眼的水晶体中自行综合，故其技法又称为“分割主义”（divisionism）。

三 新印象派诸画家

新印象主义运动起于法兰西。最初实行这分割主义于绘画上的，是修拉（George Seurat，1859—1891）。据另外一说，教修拉以印象派的科学的论据的，不是前述的修佛罗，乃是美国哥伦比亚大学的教授罗特（Rood）的视觉上的实验。罗特教授曾比较两个回转圆盘而作一实验。

即在甲圆盘上涂以并列的两种色彩，在乙圆盘上涂这两种色彩调匀而成的混合色。回转甲圆盘时，并列在盘上的两种色彩即混合而映入我们的眼中，结果这样产生的混和色比乙盘上的混和色灿烂且强烈得多。故可知要作灿烂强烈的色，与其在调色板上混和颜料，不如在观者的水晶体中混和为有效。修拉从这实验得到暗示，而发明色调的分割。又有人说修拉的技法曾传到前期印象派的莫南（Monet）与比沙洛〔毕沙罗〕（Pissarro），自此以后他们也用纯粹的原色排列在画布上，而任观者的水晶体自行获得色的混和的效果了。

但莫南对于色调的分割的科学理论等并不十分注意。因为他对于太阳与外光具有不可遏制的爱着与敏锐的感觉，故虽没有这科学的实证的助力，也能成为“光的画家”。比沙洛一时也曾共鸣于修拉的分割主义，而实行其技法；但他的真价主在于田园画家的朴素柔和之感。印象派的画家中，真可称为田园画家的，实在只有比沙洛一人。别的人虽然也曾描写田园，然而他们不是用对于田园的意识，乃是用了对于光的意识而描的，或者是把自然过于幻影化而观照的。只有比沙洛怀着朴素而柔和的感性，静静地沉浸在田园生活的情调中。但印象派的外光描写，毕竟在他的稳静的景趣中添了些清新明快的滋味。所以他的画，使谁也感到可亲。

修拉在千八百八十四年所作的《水浴》中已经表示着新印象派的新的描写的形式。然这形式的最完成的表现，乃在千八百八十六年出品于“独立展览会”（“Independant”）的《夏天的星期日》〔《大碗岛上的一个星期日》〕。在映着晴空的色彩的光耀的大河边的林间，有享乐这良辰的人们群集着，或卧草上，或携儿童漫步，或垂钓竿。鲜明的黄绿色的草原上，立着含同样的黄色的光的叶簇为树木，投射其鲜明的影在草上。紫色的衣服，赤色的阳伞，孩子们的纯白的衣服，点缀在蒸腾一

般的草地上。颜料瓶中新榨出来的颜料的点，密密地撒布在全画面。使全画面光耀眩目，黄绿色的草地上直似蒸腾着强烈的热气。

修拉年三十一（或二）岁即夭亡。其作画的时期也短少。他的新描法的形式，并不是在科学的论据的一点上大有艺术的价值。他虽然从这科学的论据出发，但又达到着超越“科学”的境地。即其在光与空气的表现上所感到的一种精神的陶醉与法悦的境地。他在这境地中味得情热的满足，同时表现神秘的光辉的幻影。这幻影是他所热情地追求的唯一的实在。

但倘仅取点彩法的形式，而用以解释自然，其绘画就机械的而流于单调了。像西捏克（Paul Signac，1854— [2]）就免不了这点非难。试看他的画，竟仿佛一种地毯之类的毛织物，或五色嵌细工的所谓mosaic〔镶嵌工艺品〕，实在难免“不自然”之讥！以点彩派画家知名者还有马尔当（Henri Martin，1860—〔1943〕）、西达纳（Henri Le Sidaner，1862— ），皆与西捏克同风。这种人的绘画，全体作装饰的统一，而画家对于光与空气的最初的情热与欢喜，似乎早已丧失了。我们看了这种画，只从其点彩的明亮的色的综和上感到一种表面的情趣，而全然没有饱满之感。西捏克的特色，是其笔触（touche）的organization〔组织〕。他的油画上的笔触作小的方形，很像mosaic（一种由各色小方块拼成的细工或绘画之名称），使人感到一种节奏（rhythm），但就全体而论，终是单调的，机械的。修拉的画虽也用一点一点的笔触，然离开了眺望的时候，这等无数的笔触都融入一种光辉的幻想中。至于西捏克的油画，则就以笔触的组织及节奏为画面美的主重的要素而表现于观者，故容易使人起机械的单调的不快感，而叹“印象主义的途穷”！

[1] 本篇原载1928年6月《一般》杂志第5卷第2号。题作《点彩派的绘画》。

[2] 生卒年：1863—1935。

第六讲 主观主义化的艺术[1]——后期印象派

一 最近西洋绘画上的大革命

画派变化的剧烈，恐怕是西洋绘画对于东洋绘画的最显著的一特色了。历观以前所述的各种西洋画派，差不多新派都是打倒旧派而起的。例如写实主义的绘画，在题材上与其前的古典主义及浪漫主义正反对，全部推翻古典主义浪漫主义而逞雄于十九世纪的中叶。又如印象主义，在技法上与其前的写实主义正反对，全部推翻写实主义而得势于十九世纪末叶。东洋画虽也有各种种类及派别，例如中国的南宗北宗等，但其变化不像西洋画地激烈，大都只是大同小异；且各派大都各有其所长，并存而不妨害，决不像西洋画派地打倒旧派而建设新派。西洋画派的变迁，竟如夺江山一样，某一派的得势期中，决不许旧派在画坛上占有地位。这是明显的事实：在鼓吹民主主义与赞美劳动生活的米叶〔米勒〕（Millet）、柯裴〔库尔贝〕（Courbet）的时代，谁还肯画《戴冠式》〔《加冕式》〕，在竞尚光线与色彩的莫南〔莫奈〕（Monet）时代，没有一个人欢喜选择米叶的画题而刻划柯裴的线了。

所以西洋画派的变迁，每一派是一次革命。然而以前所述的古典派、浪漫派、写实派、印象派、点描派，都不过是小革命而已；最根本的最大的革命，是本文所要说的“后期印象派”。何以言之？古典、浪漫、写实三派，虽然题材的选择各不相同，然画面上大体同是以客观物象的细写为主的；印象派注重瞬间的印象的描表，不复拘之于物象的细写，然其描写仍以客观的忠实表现为主——非但如此，又进而用科学的

态度，极端注重客观的表现，绝不参加主观的分子。所以这几派，在画面上可说是共通地以客观描写为主的。说得浅显一点，所画的物象都是同实物差不多的，与照相相近的。到了前世纪末的后期印象派，西洋画坛上发生了根本的动摇，即废止从来的客观的忠实描写，而开始注意画家的主观的内心的表现了。说得浅显一点，即所画的事物不复与照相或真的实物一样，而带些奇形怪状的样子了。换言之，即以前的画为自来西洋画固有的本色；现在的后期印象派绘画则在西洋画固有的本色中羼入几成东洋画的色彩了。因为东洋画向来是不拘泥于形似的逼真而作奇形怪状的表现的。

所以“后期印象派”是西洋画界中的最大的革命。以前一切旧画派，到了印象派而告终极；二十世纪以来一切新兴美术，均以后期印象派为起点。“印象派”、“新印象派”（即点描派）、“后期印象派”，三者在文字上看来似乎是同宗的，其实后期印象派与前二者迥然不同，为西洋画界开一新纪元。所以有一部分人不称这画派为后期印象派而称为“表现派”，而称后来的表现派为“后期表现派”，常有名称上纠缠不清之苦。然名称可以不拘，名称什么都可以，我们只要认明：

赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）……卷首插画

谷诃〔凡·高〕（Gogh）……卷首插画

果刚〔高更〕（Gauguin）……卷首插画

昂利卢骚〔亨利·卢梭〕（H.Rousseau）……卷首插画

四人为西洋画界的大革命者就是了。

二 再现的艺术与表现的艺术

印象派使视觉从传习上解放，而开拓了新的色彩观照的路径。但他们所开拓的，只是以事象在肉眼中的反应为根据的路径，而把心眼闲却了。换言之，即他们以为自然仅能反应于视觉，而尚不能反应于个性。

印象派画家当然也具有个性，故也在无意识之间用个性来解释自然，或用热情来爱抚光与空气，结果也能作出超越写实的个性的幻影。故所谓“外面的”“内面的”，或“肉眼的”“心眼的”，都是程度深浅的问题，并非断然的差别。实际上虽然如此，但论到其根本的原理，印象派及新印象派（即点画派）的态度，是在追求太阳光的再现如何可以完全，不是在追求自己的个性如何处理太阳的光。即他们是在追求再现光与空气的共通的法则的。所以极端地说起来，倘有许多印象派画家在同一时刻描写同一场所的景色，其许多作品可与同一个画家所描的一样。这事在实际上虽然不曾有，但至少理论的归着是必然如此的。故最近的立体派画家曾评印象派及新印象派，称之为“外面的写实主义”，就是为了这原故。他们以为印象派过重视觉而闲却头脑，新印象派则视觉过重更甚。所以对于印象派所开拓的路径，现在要求其再向内面深刻一点。适应这要求的人们，一般呼之为“后期印象派”（postimpressionists）。

研究怎样把太阳的光最完全地表出在画面上，不外乎是“再现”（“representation”）的境地。所谓再现的境地，就是说作品的价值是相对的。印象派作品的价值，是拿画面的色调的效果来同太阳的光的效果相比较，视其相近或相远而决定的。即所描的物象与所描的结果处于相对的地位。

反之，不问所描的物象与所描的结果相像不相像，而把以某外界物象为机因而生于个人心中的感情直接描出为绘画，则其作品的价值视作者的情感而决定，与对于外界物象的相像不相像没有关系。即所描出的“结果”是脱离所描的物象而独立的一个实在——作者的个人的情感所

生的新的创造。这是绝对的境地，这时候的描画，是“表现”（“expression”）。

“表现”的绘画，不是与外界的真理相对地比较而决定其价值的。谷诃所描的向日葵，是谷诃的心情的发动以向日葵的一种外界存在物为机因而发现的一种新的创造物。故其画不是向日葵的模写（再现），乃是向日葵加谷诃个性而生的新实在。故表现的艺术，不是“生”的模写，乃是与“生”同等价值的。

故所谓“表现派”（“expressionist”），“表现主义”（“expressionism”），意义很广，不但指后期印象派的诸人而已，德国新画家孟克[2]（Munch），及俄国的构成派画家康定斯基（Kandinsky），及最近诸新画派，都包含在内。立体派等，在其主张上也明明就是表现派的一种。

世所称为后期印象派的，是指说从印象的路径更深进于内面的人们，即法兰西的赛尚痕（Paul Cézanne，1839—1906），果刚（Paul Gauguin，1848—1903），荷兰的谷诃（Vincent van Gogh，1853—1890）等。他们虽然被归入后期印象派的一“派”中，然因为这名称原是个性的自由表现的意思，故在他们的艺术上，除同为“表现的”以外，别无何种共通点。

赛尚痕的艺术是对于“形”的新觉悟。印象派与新印象派，专心于把色当作光而描表，其结果作出渺茫的光波的画面，而无立体的感觉。赛尚痕始发见空间的立体感的神秘。这神秘决不能仅由视觉的写实而触知。须用明敏的心的感应性与智慧的综合性而始能表现。至于他的成熟时期的作品，立体感一语已不足以形容，其景色简直是以空间的某一点为中心而生的韵律的活动。具体地表现着他对于宇宙的谐调与旋律的明

敏的感应。他说：“一切自然，皆须当作球体、圆锥体及圆筒体而研究。”意思就是说，我们对于一切风景，应该当作球体、圆锥体等抽象形体的律动的谐和的组织而观照，而在其中感得宇宙的谐调与旋律。照这看法，自然界一切事物就不复是“光”的舞踊，而是形的韵律的构成了。

赛尚痕充满于静寂的熟虑的观照，谷诃则富于情热，比较起来是狂暴的，激动的。谷诃的暴风雨似的冲动，有的时候竟使他没有执笔的余裕，而把颜料从管中榨出，直接涂在画布上。他的画便是他的异常紧张热烈的情感。麦田、桥、天空，同他心里的狂暴的情感一齐像波浪地起伏。但有的时候，他又感到像刚从恶热中醒来的病人似的不可思议而稳静的感情，而玩弄装饰的美。例如其《向日葵》便可使人想象这样的画境。

果刚是怀抱泛神论的思慕的“文明人”。他具有文明人的敏感，而欲逃避文明的都会的技工的虚伪。他的敏感性，对于技工的虚伪所遮掩着的“不自然”，不能平然无所感，他追求赤裸裸地曝在白日之下而全无一点不自然与虚伪的纯真。于是他就在一千八百九十一年去巴黎，远渡到南洋的塔喜谛〔塔希提〕（Tahiti）岛上，而在这岛上的半开化社会中探求快适的境地。一千八百九十三年归巴黎。文豪Strindberg〔斯特林堡〕曾经说：“住在果刚的伊甸园中的夏娃，不是我所想象的夏娃。”果刚对于他的话这样辩答：“你所谓文明，在我觉得是病的。我的蛮人主义恢复了我的健康。你的开明思想所生的夏娃，使我嫌恶。只有我所描的夏娃，我们所描的夏娃，能在我们面前赤裸裸地站出来。你的夏娃倘露出赤裸裸的自然的姿态来，必定是丑恶的，可耻的。如果是美丽的，她的美丽定是苦痛与罪恶的源泉。……”于是果刚又去巴黎，到南洋的岛上的原始的自然中，娶一土人女子为妻，度送原始的一生。他虽然在

这境地中成他所谓“赤裸裸的自然的状态”，但仍能见到美的魅力——更增大的美的魅力。

果刚具有敏感性，他在印象派的艺术中也能看出文明社会的智巧的不自然，所以他所追求的是更自由、更朴素的画境。结果他的画有单纯性与永远性。因为已经洗净一切智巧的属性的兴味，而在极度的单纯中表现形状，极度的纯真中表现感情。他的画中所表现的塔喜谛土人女子的表情，不是一时的心理的发表，乃是永远无穷的人类的sentimental〔感伤的〕。在那里没有人工的粉饰与火花，只有原始的永远的闲寂。

三 赛尚痕艺术的哲学的解释——裴尔的艺术论

赛尚痕是后期印象派的首领，现代一切新兴艺术的开祖。故关于赛尚痕艺术，世人有种种评论。今介绍英国美学者克拉伊夫·裴尔（Clive Bell）的艺术论中的一说的梗概于下。

裴尔对于唤起我们美的情绪（aesthetic emotions）的，称为significant form。在希腊的神像中，法兰西哥雪克式〔哥特式〕（Gothic）的窗中，墨西哥的雕刻中，波斯的壶中，中国的绒缎中，意大利的乔托（Gioto）的壁画中，……赛尚痕的杰作中，都有作成一种特殊的姿态的线条与色彩；某几种姿态与姿态的关系，刺激我们的美的情绪。这等线条与色彩的关系及结合，即美的姿态。裴尔称之为significant form，即“表示意味的形式”的意思。一切造形美术，必以此significant form为共通的本质。但这里所谓form，是一种术语，不是普通语意的“形”，乃是并指线条的结合与色彩的结合的。其实在哲学上，形与色是不可分离的。诸君不能看见无色彩的线条与无色彩的空间，也不能看见无形状的色彩。故在实际上，色彩只在附属于形态的时候方有

意味（significant）。换言之，色彩的职能，在于加强形态的效力（value）。

要之，使我们感到美的线条的结合或线条与色彩的结合的，是significant form。这里所应该注意的是不可误解裴尔的所谓significant form为仅属技巧上的问题，即以为仅属画布上的机械的“线条与色彩的结合”而已。要知道这不仅是指手工的结合，乃是使我们在其特殊的情绪中发生美的感动的结合。而美的感动的深浅的程度，与画家的精神内容成比例。关于这二者的交涉，容在后文再说。

倘反背乎此，其绘画就成为说明的东西。即在说明的绘画中，画面所描表的形态（form）不关联于情绪。在这种绘画中，形态是暗示别种情绪的，形态仅用为传达某种报告的“手段”而已。即这种绘画只为传达被描物的情绪于观者的媒介者，而不具有绘画自己的情绪——脱离所描的题材的兴味而独立的情绪。故这种绘画只能惹起我们的心理学的、历史的、道德的或风土志的兴味，决不能用其形态自身的美来直接感动我们的情绪，即决不能使我们发生美的情绪。何以故？因为这时候我们所感到的，只是其画面的形态所暗示或传达于我们的一种“观念”或“报告”的兴味，不是其形态自身的兴味。这样一来，绘画就仅用为联想作用的手段——题材的美的说明了。

一般画家往往无意识或有意识地使绘画成为“说明的”。观赏者也无意识或有意识地在绘画中要求“说明”。即他们的兴味集中于“所描的为何物”。他们欢迎这种“说明”功夫最巧妙的绘画。

然而纯粹的画的感兴决不在于“所描的为何物”的联想的兴味上，乃在于“怎样描表”的一点上。其结果“怎样使人感到美”的一事就成了更重要的问题。但这里所谓“美的”（aesthetic），不是普通的“美

的”（beautiful）的意义。人们见了花与蝶感到美，便把这花与蝶照样地描出，人们见了仍是感到美。然这不过是自然美的“再现”。换言之，这是当作自然美的说明而作的绘画；不是“使我们发生美的感动的形态”的新的“创造”。“使我们发生美的感动的形态”，即所谓significant form。这significant form，不是如前文所说的自然的“再现”，乃是艺术家的“创造”形态。只要是创作者的情绪的表现，就可使我们深为感动了。要实现绘画中的线与色的创造的使用，画家的情绪必须非常纯正，不带一点“再现”的意义。必须具有像原始的美术所有的纯正。其与原始的艺术共通的特性，是不求再现，没有技巧上的自慢，及崇高的印象的形态。这特性由于“形态的情热的认识”而来。我们在普通时候，往往被拘囚于属性的感情及知识，故对于形态不能有真的情热的认识，即不能用了纯正的情绪而观看形态。但伟大的艺术家，对于事物能认识其纯粹的形。例如观看椅子，当作椅子具有其自身的目的的事物而认识。他们决不当作供人坐用的或木制的家具而认识，而视为天然的，无用的椅子。他们决不把家屋当作为住人的目的而存在的建筑物。在他们眼中，一切事物皆为其自己的目的而存在，一切事物决不为别的事物的手段而存在。即他们能解脱一切先入观念及联想而观照事物，把事物当作纯粹的形态而认识。他们的感兴即从这认识的情绪而来。故在真的意义上，在这感兴的瞬间的画家是在透感实在。“How to see objects as pure forms is to see them as ends in themselvers.”（“把事物看作纯粹的形态，就是看见事物自身的结局。”）

认识事物的纯真的形态，就是把事物从一切偶然的一时的兴味上及实用上拉开而观看，也就是使事物脱离与人类的后天的交涉，而观看其原来的真相。对于事物的significance，不看做当作手段的significance，而当作事物自身的存在的significance而感受。田野不当作田野，小舍不当作小舍，而把它们看做某种色与线的结合。不懂得这点的画家，就有

意识或无意识地作出联想的媒介物的绘画，以通俗的实感的兴味来欺骗观者。这种绘画，即使有美的自然的“再现”，可是绝对没有激动美的情绪的form。

在上述的认识的境地，个个的形态都是“穷极的实在”。事物自身的significance，就是“实在”的significance。我们为什么要深深地感动于叫做significant form的一种线与色的结合？因为艺术家能把他们对于“通过线与色而出现的实在”所感到的情绪在线与色的结合中表出的原故。换言之，个个的事物的形态都是宇宙的实相的象征。我们被拘囚于事物的后天的存在目的的观念与联想中的时候，不能感得这幽妙的象征。须从事物的偶然又条件的存在意义的观念上脱离，方能接触事物的深奥真实的实在，方能在一切事物中看见“神”，在“个体”中认知“宇宙性”，而感到遍在于万物中的节奏（rhythm）。艺术家必须接触这神秘，必须能在色与线的结合中表现其情绪。使我们起美的感动的significant form的境地，就是由此而生的。倘受了先入观念的支配，对于事物即起美丑好恶的意见；然倘用了原始的纯真的感情而接触，虽极些小的事物，也能从其中受到深大的感激。从蹲着的老人的姿态中，可以感到与对崇山峻岭所感的同样的情绪。

无论何物都不为他物而存在；无论何物都为其自己而存在。在能感得这境地的人的眼中，世间一切都是神秘的。无论在细微的事物中，高大的事物中，都能感到普遍共通的节奏（rhythm）。他们能触知伏在一切事物的奥处的宇宙感情。这宇宙感情——“神”——给一切事物以个个的significance，一切事物皆为自己而存在，具有彻底的实在性。伟大的艺术透感着这真的实在。在伟大的艺术家，线与色不复为事物说明或再现的手段，而已成为实在透感的情绪了。

要达到这实在透感，可有许多条路。有的艺术家因了接触事物外貌

（appearance）而达到；有的艺术家因了外貌的回想（recollection）而达到；又有的艺术家因了锐敏的想象力而达到。因锐敏的想象力的艺术家，像精神与精神相照应地透感实在，他们的表现不以有形的实存物为因，而由于从心心相传的实在透感的情绪。多数伟大的音乐家与建筑家，是属于这部类的。但画家赛尚痕不属于这部类。他最能因了事物的外貌而透感实在。像他这样执着于模特儿（model）的画家，实在少得很。他仅由眼睛的所见而达到实在，所以他没有创造出纯粹的抽象的形体（像后来的立体派、抽象派所为）。

裴尔在说述这艺术论之后，又举赛尚痕的艺术为绘画方面的一实例。他说赛尚痕是新生命的绘画的先驱者，是发见新的形态的世界的哥仑布〔哥伦布〕。赛尚痕于千八百三十九年生于Aix[3]地方，几十年间信奉师友比沙洛〔毕沙罗〕（Pissaro，点描派画家）的画风而作画。世人承认他为相当的印象主义者，马南〔马奈〕（Manet）的赞美者，左拉（Zola）的友人。他鄙视照相式的记述画及贫弱的诗想的绘画。故千八百七十年间，他舍弃感伤性（sentimentality），而倾向科学（即印象派的原理的意思）了。但科学不能使艺术家满意。且赛尚痕又能见到伟大的印象主义者们所未见的点。印象主义者描出精美的绘画，但他们的原理，是诱艺术入断头路（Cul de sac）。于是他就退回故乡，蛰居在那里，与巴黎的唯美主义，Baudelairism 〔波德莱尔主义〕，Whistlerism〔惠司勒主义〕等全然绝缘而独自制作。他探求可以代替印象派画家莫南（Monet）的恶科学的新画境。终于千八百八十年发见了这画境。他在那里得到了启示，这启示便是横在十九世纪与二十世纪之间的一深渊。赛尚痕常凝视其幼时所驯染的风景，但他并不像印象主义者地把风景当作“光的方式”或“人类生活的竞技中的游戏者”而观照。他对于风景，当作风景自己目的的存在物而观照。在他看来，事物常是深刻的情绪的客体。凡伟大艺术家，都是把风景当作风景看，即当作纯真

的形态而观照的。所谓实在透感的境地，即在于此。不但风景而已，对于一切事物，都能当作纯真的形态而观照；且在纯真的形态的阴面，飘动着诱致“法悦”（“ecstasy”）的神秘significance。只在脱却烦琐的先入观念，用重新变成原始的精神来观照的时候，我们能接触这神秘的significance。赛尚痕的后半生，全部消磨在捕捉又表现这形态的significance的努力上。

裴尔引证赛尚痕的艺术，以为其美学的学说的实例。伟大的画家的特色的一面，即所谓“横在十九世纪与二十世纪之间的一道深渊”，裴尔的解说颇能充分说明了。

四 主观艺术运动——后期印象派与野兽派

十九世纪的绘画与二十世纪的绘画的区别，要之，前者是客观的，后者是主观的。即前期所说的科学主义化的印象派为客观艺术的终极。现在所说的后期印象派为主观艺术的发端。故所谓后期印象派，所谓野兽派（fauvism，见第八讲），并非各持不同的主张，各树不同的旗帜的各别的流派。只是在一千八百七十年前后，印象派达到艺术的现实主义、客观主义的彻底点的时候，画坛上发生次时代的新艺术现象，这新艺术现象的前期名为“后期印象派”，后期名为“野兽派”而已。故印象派为近代艺术的一段落，使近代艺术向现代而回转；其意图在于取用唯物的科学主义的态度，不受理想及先入感的拘束，完全依照现实的样子而表现客观的对象。然印象派的现实主义，严密地说来，并非纯粹的客观主义。因为他们不像柯裴（Courbet）地视物体为与主观对立而没交涉的客观。他们以为客观是给印象于主观的。这看法，主观已具有第二次的条件。但现代的思潮，尤其是在前世纪后半，因了尼采等的出现，及无政府主义的倾向的显著，变成非常个性的，自我的，因而在种种意义

上变成主观的。以前的思潮，一向是客观主义，即以客为主，对于主观差不多不承认。例如实证论，进化论，初期的唯物论，都是这样的。所以柯裴自不必说，就是马南与莫南，当然也不免这倾向；新印象派也是以客观的对象为主的。不过就中柯裴对于主观几乎全然没有意识到；印象派则把物体当作给印象于主观的东西而表现，虽是受动的，但已意识到主观了。下至新印象派，也意识到受动的主观，但同时在表现方法上积极地主张主观。即其表现方法从客观的无自觉渐变为主观内容。然总而论之，自此以前诸画派，对于客观都不过是受动的主观。因了赛尚痕、谷诃、果刚等所谓后期印象派的人们的事业，主观方始不与客观相对立，而支配客观，即“主观内的客观”特别强了。就中赛尚痕尤富于这强烈的主观的性格，不肯谦逊地、忠实地、因而受动地观察对象而描写，而用他自己的主观来积极地睥睨对象，使对象自己活动，又征服它，支配它，表现它。于是从他开始，后期印象派的人们都轻视对象而注重作者自己（主观）的内容，对象仅为主观表现的手段而存在了。在以前的艺术中，人对于所要表现的对象常处于被支配的地位，现实主义的人们尤甚。现在的恰好相反，所要表现的是作者的内心与主观，对象则为表现的手段，而受主观的支配。这完全是价值的颠倒，然而从此以后，艺术不是描写客观的，而为表出主观的了，即艺术从现实主义（客观主义）向主观主义急转而进行。所谓立体派、未来派、表现派等，都不外乎这艺术的主观主义化的现象。

然而这后期印象派与野兽派，在艺术的主观主义化上真不过是过渡期而已。这在二十世纪的时代的过程中，是从现代艺术向新兴艺术的一个桥梁。故赛尚痕或其同派诸画家，所处地位与柯裴相似：柯裴处于浪漫主义的现实主义（romantic realism）的地位，赛尚痕等处于现实主义的主观主义（realistic subjectivism）的地位。他们比较后来的立体派、未来派的画家，对于时代精神到底生疏，迟钝，不明得多。野兽派因为

是立体派的先驱，又为立体派所自生，故其画家中，例如马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse）、洛朗爽（Lourencin，女画家）、童根〔凡·童根〕（Dongen）、特郎（Derain）等，原也有与新兴美术相共通的生动而甘美的趣致。然就大概而论，野兽派要不外乎急进的bourgeois democracy〔资产阶级民主〕的表现。现代的社会相与人类所行的道虽已隐约分明，然而赛尚痕等实在没有离去“艺术至上主义”的梦；且比印象派画家更欢喜陶醉于“艺术”中。他们讴歌又赞美“生”的现实，竟不知必然的改造与革命的迫近他们。从这点上看来，他们原不过是过渡期的艺术家而已。

以上所述，是现代西洋画的主观主义化的概况。这革命的先驱者有四人，即后期印象派四大家赛尚痕，谷诃，果刚，卢骚。下回再分述他们的生涯与艺术。

---

[1] 本篇原载1928年7月《一般》杂志第5卷第3号。题作《主观主义化的西洋画》。

[2] 爱德华·蒙克（Edvard Munch，1863—1944），挪威油画家和版画家，1892年后在德国逐渐形成自己的画风。

[3] 法国普罗旺斯的埃克斯。

第七讲 新时代四大画家[1]——后期印象派四大家

写实派、前印象派等客观主义的艺术，在现今已成为过去的陈迹；现今的新兴艺术，是上期所述的主观主义的艺术。新兴艺术中有许多派别，即自后期印象派开始，以至野兽派、立体派、未来派、抽象派、表现派、达达派等。然而在“主观主义”的一点上，各派同一倾向。所以后期印象派是现今一切新兴艺术的先驱者。换言之，客观主义的艺术到了新印象派（即点彩派）而途穷，无可再进，不得不转变其方向。于是后期印象派四大画家起来创造主观主义的艺术。现今一切新兴艺术，都是这后期印象派的展进。所以创造后期印象派的四大画家，是现代绘画的开祖。要理解新兴艺术，必先理解这四大家。

1.赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）。

2.谷诃〔凡·高〕（Gogh）。

3.果刚〔高更〕（Gauguin）。

4.卢骚〔卢梭〕（H.Rousseau）。

四人的生涯——同他们的艺术一样——都是奇特的：第一个是“绘画狂”者；第二个是拿剃头刀割耳朵的疯人，且终于自杀的；第三个是逃出巴黎，到未开化的岛上去做野蛮人的；第四个是“世间的珍客”。今分述各家的生涯与艺术于下：

第一家 赛尚痕

赛尚痕（Paul　　Cézanne，1839—1906）被称为新兴艺术之“父”，又“建设者”。所谓“赛尚痕以后”，就是“新兴艺术”的意思。因为新时代的艺术，是由他出发的。虽然有人疑议他究竟有没有那样伟大的价值，然一般的意见，总认为入二十世纪以后，不理解赛尚痕不能成为今日的艺术家。又以为，新兴艺术的根柢托于赛尚痕艺术中，新兴艺术是赛尚痕艺术的必然的发展。关于这点的研究，非常深刻，繁复，现在不过简单介绍其人而已。

赛尚痕生于法兰西南部离马赛港北方三里半的一小乡村中。文学家左拉（Emile　Zola）少年时代也曾住在这地方。赛尚痕与左拉或许在小学校中是同学也未可知。赛尚痕是一个银行家的儿子。少年时依父亲的意思，入本地的法律学校。这期间他的生活如何，不甚明悉。一八六二年毕业后，他来到巴黎就专门研究绘画了。其学画的最初也与一般人同样，不抱定自己的主张，而到罗佛尔〔卢佛尔〕（Louvre）美术馆中去热心地模写中世意大利的格雷可〔格雷科〕（Gleco），及凡奴司〔威尼斯〕派诸家的作品。

后来的主观强烈的赛尚痕作品中，显现一种忠实的古典的，而又不十分近于模仿的作风，其由来即在于此。研究中曾经归故乡一次，明年再来巴黎。与左拉交游，又因左拉的介绍而与印象派画家马南〔马奈〕（Manet）时相往来。然这时候马南还未发挥其印象派作风，故赛尚痕从他并没有受得什么影响。不过当时赛尚痕常常与他们一同出入于柯裴〔库尔贝〕（Courbet，写实派画家，见第一讲）的家中，因此受了自然主义——现实主义——的洗礼，是明确的事实。对于赛尚痕感化最深的，莫如比沙洛〔毕沙罗〕（Pissarro，也是印象派画家，与莫南〔莫奈〕、马南、西斯雷〔西斯莱〕等同群）。其色彩与调子中，都有比沙洛的痕迹。倘然赛尚痕是倾向于唯物的科学主义的人，其与比沙洛的关

系就更深而不能忘却了；然赛尚痕不过在最初的时候蒙他人的扶助而已，后来终究独自走自己的路。最初的时候因为自己的路头还未分明，故有时到罗佛尔去模写，有时听比沙洛的指示；然这等对于真正的主观强烈的赛尚痕艺术，在本质上并没有什么交涉。

他在千八百七十三年间，曾试行外光派的作风。千八百七十七年，出品于印象派展览会，曾为印象派将士之一。然而他在印象派那种世间的、激动的生活的团体中，非常不欢喜。巴黎艺术家的狂放傲慢的气质尤为他所厌恶。于是赛尚痕渐渐与印象派的人们疏远起来。终于到了一千八百七十九年四十岁的时候，他独自默默地归故乡去。然而他自己的真的生活，——“艺术史上开新纪元者”的他的生活，——实在是从此开始的。赛尚痕于千八百八十二年，始将其所作《肖像》出品于沙龙展览会（Salon）。起初当然没有人理睬他。然而他坚持自己的主张，反而嘲骂世间的名誉，说：“只要稍有头脑，谁都可做学院派（academic）的画家！什么美术院会员，什么年俸，什么名誉，都是为轻薄者、白痴者而设的！”于是他仍旧回到乡下的自己家里，或者笼闭在树荫里的霉气熏人的画室中，眺望“模特儿”老头子的颜面，或者闷闷地徘徊于郊野中，发疯似的凝视树木及远山。——忽然地拿出他的龌龊的油画具来描写，完全变了“绘画狂”。然而他在这种变态生活中，全不受何种外界的妨碍，他的病的主观发出狂焰，而投入于对象中。于是可惊的“主观表出”就成功了。从这时候到他死的二十年间，他所作的作品甚多。有的单是风景，有的风景中配人物，还有优秀的肖像画与静物画。

赛尚痕是“新兴美术”的建设者。然而他的特色，他所给与现代的影响，很是全般的，根柢的，复杂的。要之，赛尚痕艺术的特色有五端：（一）色彩的特殊性，（二）团块的表现，（三）对于立体派的暗示，（四）主观主义化，（五）拉丁的情绪。绘画艺术本来是色的世界中的

事。故除了色彩和光以外，实在没有可研究的东西。尤其是在特拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（Delacroix，浪漫派画家，见序讲）以后的现代艺术上，色彩的研究非常注重。前述的印象派，新印象派，都是以这方面的追求为主旨的。赛尚痕也从其格雷可研究及其本质（乡土色与个性）上表现特殊的色彩的效果。他的特殊的色彩，是一种明快温暖而质量重实的沉静的浓绿色及带黑的青调子，即所谓“赛尚痕色”。他不像马南（Manet）地用白色，也不像莫南（Monet）地用黄褐色，凡枯寂的淡白色，他都不用，他爱用东洋画的墨色，尤其欢喜润泽的色调。他不像印象派画家地仅就“光”作说明的表现，而欢喜表出发光的色的本质——及其重量。所以他的色彩表现，不像莫南、比沙洛，或曾经研究化的新印象派（点画派）地并列色条或色点在画布上，以表现发光的形体，而把色翻造为笨拙的重块。这就是所谓团块的表现。他对于物体不看其轮廓，故不用线来表现。这倾向是与印象派同一的；然而他并不像印象派地把物体看作阴影的平面化，或看作色条的凑合，而最初就把物体看作色块，看作立体物。故他的表现，不是线，也不是点的集合，无论风景、人物，都当作“团块”（“mass”）而表现，在其静物画中，这一点尤其明显。要之，他的表现，统是有上述的特色的团块。而其团块，又不是平面放置的，而都是立体物，都是有三种延长——高、广、深——的。如他自己所说，“圆球、圆锥、圆筒”的存在，各在一画面中依了深与广的顺序而要求明显的各自的位置。赛尚痕自己说：“绘画，必须使物象还原为这圆球、圆锥、圆筒而表现。”所以他的色的团块，决不仅是平面的团块，乃是有深度的立体的团块。他的所谓“绘画的volume〔体积感〕”，就是从这立体的感觉而来的。其对于新兴艺术的最大的贡献，也就是这立体感的暗示。尤其是新兴艺术中的立体派，完全可说是由他这表现法的更进的研究与扩充而来的。赛尚痕与立体派（见第九讲）之间虽然隔着一段距离，但在这立体感的一点上，有不可否定的必然的连锁关系存在着。

然这种特殊色彩的、立体的、团块的、表现的volume，结果无非是赛尚痕自己的个性，——他的强烈的自我性、主观性——的发现。所以为新兴艺术的基础的赛尚痕，当然是移行的时代的大势的一种象征。即因赛尚痕的特殊的人格的出现而时代的大势发生一曲折，新的纪元就从赛尚痕开始。所以赛尚痕的特殊的主观的人格，非常融浑，而对于现代有重大的意义。他犹如一种radium〔镭〕，具有放射性，别的东西不能影响于他，而只有他能放射其影响于别的一切，用他自己的主观来使它们受“赛尚痕化”。所以他不像写实派的柯裴或印象派诸家地用谦逊的态度来容受客观，而放射其自己于对象，使对象受他自己的感化。他的表现，能使物象还原于团块的volume。其方法也不外乎是用他的主观来归纳，统一，又单纯化。故从心理上探究起本质来，“赛尚痕艺术”可说是对象的主观主义化。这倾向正是新兴艺术的特色的先驱。然而赛尚痕终是生在南法兰西的暖和的树林中的一个艺术家，无论他的主观主义的倾向何等强烈，终免不了拉丁的emotionalism（主情主义）的色彩。他虽然曾经站在物质主义的立场，又曾为科学主义者，然而他决不是接触着现代精神，而住在排斥一切梦幻与假定的、唯物的、纯粹直观的世界中的人。在这点上看来，他不但不接触时代，不与社会交涉而已，又是忌避时代与社会，而深深地躲在田园里的一个隐避者。他不是积极的现代人，乃是躲在“艺术”中“主观”中的逃避者。比沙洛等，比较起赛尚痕来，实在是与现代当面而积极地在现代中生活的人，在这点上，可以看见赛尚痕与后来的立体派、未来派诸人的异点——然而我们亦不能因此而忘却了赛尚痕在现代艺术上的开辟的功勋。

第二家 谷诃

有“火焰的画家”之称的谷诃（Vincent van Gogh，1853—1890），

与后述的果刚（Gauguin），同是后期印象派的元首赛尚痕的两胁侍。他是因主观燃烧而发狂自杀的、现代艺术白热期的代表的艺术家。谷诃生于千八百五十三年，荷兰。他是一个牧师的儿子。他的血管中混着德意志人的血，又为宗教家的儿子，这等都是决定他运命的原由。起初他因为欢喜绘画，到巴黎来做商店的店员，然而他生来是热情的人，不宜于这等职务，常常被人驱逐，生活不得安宁。后来曾经到英国，当过关于基督教的教师，然不久就弃职归来。又到比利时去做传道师。做了两三年也就罢职，终于千八百八十一年回到父母的家乡。这三十余年间的生活，使他受了种种的世间苦的教训。他有时在炭坑中或工场中向民众说教，有时在神前虔敬地祈祷。他的本性中有热情燃烧着，又为从这热情发散出来的热烈的梦幻所驱迫，他对民众说教的时候，就选用绘画为手段。“只有艺术可以表现自己，只有艺术能对民众宣传真理！”为这感情所驱，他就猛然地向“艺术”突进。他一向认定艺术不是从人生上游离的，而是人生的血与热所迸出的结晶。所以他不把艺术当作憧憬的、陶醉的娱乐物，而视为自己心中的燃烧的火焰。他回到家乡之后，万事不管，只顾继续描画。把那地方的一切事物都描写。在他看来，绘画的表现与殉教者的说教同样性质。以后他走出故乡，漫游各地，度放浪的生活。千八百八十六年，重来巴黎，与果刚（Gauguin）、比沙洛（Pissarro）、修拉（Seurat）等相交游。从比沙洛处受得线与色的影响，又从修拉处受得强明的线条排列的技巧的暗示。他的可怕的狂风一般的生涯，从此开始。他最热中于绘画的时期，在于千八百八十七年至八十九年之间。在那时期中，他差不多每星期要产出四幅油画作品。然而那时候他的精神已变成发狂的状态，常常狂饮，长啸，感情发作的时候，任情在画布上涂抹。其代表作《向日葵》是千八百八十八年十二月，到法兰西南部的古都亚尔〔阿尔〕地方的时候所作的。他的狂热的心中，满满地吸收着太阳的光；看见了这好比宇宙回旋似的眩目的大黄花，他的灼热的心不期地鼓动起来，火焰似的爆发出来的，便是这作

品。试看这幅画，非常激烈可怕，几乎使看者也要发狂！

这一年的秋天，他所敬爱的果刚来访望他。谷诃一见了果刚，非常欢迎，就邀他同居。自此以后，他的狂病日渐增加。有一晚，谷诃忽然拿了一把剃刀，向果刚杀来。果刚连忙逃避，幸免于难；谷诃乱舞剃刀，割去了自己的耳朵。自此以后，他们两人就永远分别。谷诃于其明年到亚尔附近的圣勒米地方养病，不见效果。千八百九十年，仍旧回到巴黎。他的兄弟为他担心，同他移居到巴黎北方的一个幽美的小村中。这地方很静僻，以前的画家可洛〔柯罗〕（Corot），独米哀〔杜米埃〕（Daumier）、比沙洛（Pissarro）、赛尚痕等，都曾经在这里住过。但谷诃终于在那一年的夏天，用手枪自杀，误中腿部，一时不死。在病院中过了几天，于八月一日气绝。

谷诃的作品，最知名的是前述的几幅“向日葵”。他是太阳渴慕者，向日葵是他的象征。所以现在他的墓地上，遍植着向日葵。《自画像》也是有名的作品。他的制作的特色，是主观的燃烧。赛尚痕曾经把对象（客观）主观化；到了谷诃，则仅乎使对象主观化，使对象降服于主观，已不能满足；他竟要拿主观来烧尽对象。烧尽对象，就是烧尽他自己。所以他自己的生命的火，在五十岁上就与对象一同烧尽了。

第三家 果刚

比较谷诃的“火焰”，果刚全是静止的。然果刚的静止，犹如微风的世界中燃着的蜡烛，仍旧是一种热情的火，不过稳静地燃烧着罢了。

果刚（Paul　Gauguin，1848—1903）生于巴黎。他的父母亲不是巴黎人，是法兰西北部勃柳塔尼〔布列塔尼〕海岸上的人。母亲生于秘鲁。果刚三岁时，他的父亲带了他移居秘鲁；在途中父亲死了。全靠做

秘鲁总督的、他的母亲的兄弟的照护，在秘鲁住了四年，仍回到他父亲的故乡的法兰西来。在这期间中，他的生活当然不快乐。十七岁以前，他在宗教学校受教育。原来他父亲的故乡勃柳塔尼海岸上，操船业的人很多。他大概受着遗传，也恋着于苍茫的海，就在十七岁时做了水夫，遥遥地航海去了。然而海中的生活，不像在陆地上所梦想的那样愉快。二十一岁时，他就舍弃了船，来巴黎做店员。这时候他大概交着了幸运，居然地位渐渐高起来，变成重要的经理人，钱也有了。于是和一个丹麦女子结了婚，生下了五个孩子。然而在巴黎做bourgeois〔资产阶级分子〕，在他决不是久长之计。他的血管中野性的血过多，他又是善于梦想的人，故终于舍弃了职业，抛却了妻子，放弃了他的一切生活，而落入于“艺术”、“绘画”、人生的可怕的陷阱中了。但在他自己看来，这是可恋的乌托邦（Utopia）。当时正是千八百八十二年，果刚年三十五岁。

果刚一早就倾向“绘画”方面。以前每逢星期日，他必然加入当时种种新画家的集团中，与比沙洛，特茄〔德加〕（Degas）等相交游。对于绘画的兴味达到了顶点的时候，他终于辞了职务，抛弃了一切财产，别了妻子，而做了一个独身者。此后的他的生活，当然是苦楚的；然而越是苦楚，越是深入于“艺术”中。千八百八十六年，他同谷诃相知，自此后三年间，与谷诃同居，直到剃刀事件发生而分手。果刚自与谷诃分手之后，茫然不知所归，飘泊各处，没有安宁的日子。他来到邦塔望，曾在那里组织一个团体，即所谓“邦塔望派”。这团体原是一班未成熟的青年艺术者的群集；然而他们对于果刚非常尊敬。作《果刚传》的赛格伦，赛柳琪，斐尔那尔等，就是这团体中的人。他们都不满足于印象派、新印象派等干燥无味的、形式的、不自由的画风，而在果刚的作品中发见快美憧憬的世界。他们自称为“综合派”。然而果刚的性格，与他们全然不能合作，这团体不久就解散。千八百九十一年，果刚仍旧回到

巴黎，度流浪的生活。这时候他所憧憬的地点，是大西洋南海中的塔希谛〔塔希提〕（Tahiti）岛。他以前当水夫的时候，曾经到过美洲附近的南大西洋中的法领塔希谛岛。这岛上的原始的生活，在他觉得非常可慕。终于那一年，他奔投到这岛上。在那里居住了二年，深蒙原始人的感化，作了许多奇怪的（grotesque）作品，带了非常奇怪的风采而回到巴黎来。然而他的画全不受巴黎人的欢迎。于是他对于现世“文明”的厌恶心更深，遂于千八百九十五年再到那岛上。自此以后，塔希谛岛上的一切就无条件地受果刚的爱悦，而果刚完全与这岛上的原始人同化了。他努力学做野蛮人，养发，留髭，赤身裸体，仅在腰下缠一条布。晚上旅宿各处，用土语与其土人谈话，完全变成了一个土人。于千九百零三年死在这岛上。死的时候，身旁只有一个土人送他。他所遗留的作品，一部分是在勃柳塔尼作的，一部分是在这岛上作的。其中可珍贵的作品很多。除油画之外，他又作有版画及略画〔速写〕（sketch）等作品留存在世间。

总之，果刚生来是一个原始人。所以他的生活与表现，实在与现代的科学的文明所筑成的世间很不相合。他对世间常常龃龉。他在世间感到生活的厌倦与无意义的时候，就逃到原始的野蛮岛上去建设自己的极乐国。然而这究竟只是他一人的心，对于时代的生活与思想，没有直接的交涉。这犹之蜗牛伏在自己的壳中做消极的梦。不过在这范围内，他的一生是主观的。他想用他的主观来支配现实与客观。于此可见他的不妥协的现代人的急进与反抗的精神。

第四家 亨利·卢骚

说了谷诃与果刚之后，自然要说到亨利卢骚〔亨利·卢梭〕这“痴人”。在这尘劳的世间，像他那样的痴人真是难得，他真是天真纯洁

的“世间的珍客”。

亨利·卢骚（Henry Rousseau，1844—1910），罢比仲〔巴比松〕派画家中，也有一个卢骚，就是Theodore Rousseau，与米叶〔米勒〕、可洛等为同志，请勿与亨利卢骚相混杂（普通T. Rousseau指前者，H. Rousseau指后者）。生于离巴黎西南七八十里的勒芜尔地方。他的父亲是个洋铁工人，母亲是一个不受教育的乡下姑娘。他的童年的事迹不甚详悉，大约是没有受教育的。丁年入军队。千八百七十年，被派遣到墨西哥做军曹。居墨西哥的一年间，与他的一生很有关系，他所有的神秘性，像原始人所有的对于自然的惊奇心，以及从此发生的种种幼稚的幻觉，似乎都是在那时期中深深地着根的。这心支配他的后年，简直可说他的一生是从这原始森林中发生的。不久他就回到法兰西，参加正在开始的普法战争，受命为某城寨的守备。战争后又为巴黎入市税关的职员。他的地位很卑下；然那时候他已耽好绘画了。他的学画，一向不从师，只是由自己描写。渐渐脱出税关，而变成了一个画家。他的特殊的天真味，原为诗人顾尔孟及画家果刚所爱好，他们常相来往；然而他既不加入职业画家之列，也不骚动世间，连他的生活状态都少有人知道。他做税关吏的时候，曾经同一个波兰女子结婚，且生下一个女儿；然不知有什么原故，不久就分手，把女儿寄养在乡下的朋友家里。后来又娶第二妻，曾经开设一所卖文具的小店，为其妻的内职。于此可知他的经济状况是很穷迫的。然而这时候他的绘画研究的兴味正浓。终于在千八百八十六年的第二次“独立展览会”中，发表四幅出品。自此以后，直到他死，每年在这里陈列作品。于是世间渐渐有人注目他，看他做异端者。然而穷乏依旧逼迫他。但是这却不关，因为他的根性纯朴正直，气宇轩昂，尽管在自己的家里——他的所谓家，是一间狭小而污旧的二层楼上的租寓——设办一点粗末的酒肴，招请几个相知的诗人及画家，谈笑取乐。当时也有像诗人亚普利南尔等，十分理解他，他们认识卢骚

的“艺术”，为他介绍，又帮助他的实生活。第二妻又比他先死。老年的卢骚，还是少不来女人，六十四岁的老头子恋爱了一个五十四岁的寡妇，演出可怕的悲剧与喜剧。六十六岁的初秋，他在巴黎郊外的薄暗中独自寂寞地又愉快地死去。

卢骚的作品，在各点上都是单纯的。他不像现代的别的画家地取科学的态度，也没有什么特殊的研究。他只是生在乡下，住在巴黎市梢的一个风流的proletariat〔无产阶级〕。不受教育，也没有现代意识；他的单纯明净的心中，只有所看见的“形”明了地映着，犹似一个特殊构造的水晶体。所以他不像印象派画家地意识地感到光线、空气、运动，而描写它们。他只是依照他眼中的幻影而描出静止的、平面的、帖纸细工似的形象。经过传统的洗练的名人的技巧等，在他的画中当然没有。然而他的优秀的视神经毫不混杂，他只是清楚地看见他所看的东西，而把它鲜明地表现出。所以他的表现很是写实的；然而也只有他自己看来是写实，别人看来完全是主观的表现。在他，没有客观的真实，只有他的感识内的真实是存在的。他就忠实地细致地描写这真实。他所写生的现实的世界，不是眼前的实物的姿态，而是由记忆描出的。他的单纯而幼稚的记忆，当然是一种幻象的真实——现实。所以他的画中，常有幼稚的装饰的附加物，意识地或无意识地添附着。自画像的后面添描船，诗人的肖像画，手中添描石竹花，这等并不是什么象征，只是像孩子们所描的无意义的装饰而已。在他的画中，现实的世界与梦的世界，作成不可思议的谐调，所以他的画足以诱惑观者的心。在他看来，现实与梦没有什么境界，二者同是一物，——梦也是现实。他的变态的主观主义，即在于此。

以上所述后期印象派四大家，是艺术上的主观主义的先驱者。然而其主观主义的倾向并不甚深，要不外乎向新兴艺术的过渡人物而已。比

他们更进一步的，就是所谓“野兽派”的群画家。请读次讲。

---

[1] 本篇原载1928年8月《一般》杂志第5卷第4号。题作《现代四大画家》。

第八讲 西洋画的东洋画化[1]——野兽派

一 FAUVISME〔野兽派〕

一班画家叫做“野兽群”（“les fauves”），其画派叫做“野兽派”（“fauvisme”），未免使人稍感奇怪。然而我们须要晓得这两点，即第一，这当然不是画家们自己的命名，乃旁人给他们的称号，与“印象派”的名称来源同一情形（详见第三讲）。第二，这所谓“野兽”，乃是西洋人的意见；在我们中国人看来，也许不以为奇，不承认其为“野兽”。因为野兽派绘画，就是奇怪化的西洋画，东洋画大都是奇怪（grotesque）的。

试看马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse）作的《青年水夫》，奥德芒（Ottman）作的《夏日》。《青年水夫》中处处是粗枝大叶的笔法，眉、眼、鼻、口、面、颈、手，均用粗大的线。衣服的形状与皱痕非常简单，曲线单纯而质朴。到处落笔为定，全幅一气呵成。要是原色版，我们更可看见其色彩也与形线等同样地单纯，质朴，原始，粗野。次再看《夏日》，写实功夫比前幅深一点，然而处处作单纯的，平面的表现，使人起剪纸细工似的感觉。卖轻气球者的面貌，用简单的数笔，表出幼稚的远近法；却又朴雅可爱。前幅的青年水夫的面貌，与这卖轻气球者的面貌，显然同一笔法，虽然犯越解剖学与远近法，而另有超乎规矩与法则之外的可爱之处。

关心于西洋画的人，一定承认这种画在向来的西洋画中是特殊的，异端的，别开生面的。因为向来的西洋画（印象派以前），都是注重写实的。即对于客观事物的形状色彩的描写，西洋画向来是很忠实的。说

得粗拙一点，向来的西洋画都是近似于照相的，从来不曾有过像这《青年水夫》一类的画法。这《青年水夫》，似乎不是用西洋的油画刷子来画的；而是描“钟馗”或“达摩祖师”的中国画笔底下的产物。故所谓“野兽”，乃是西洋人的意见，西洋人一向看惯忠实细致的作品，对于这《青年水夫》就觉得奇怪，粗野，就名之为“野兽派”绘画。我们中国的画本来单纯，奇怪，警拔。所以我们看了这《青年水夫》，方喜西洋画的“归化”东洋，不嫌其为“野兽”了。

西洋的后期印象派的绘画，是受东洋画风的感化的。赛尚痕〔塞尚〕、谷诃〔凡·高〕、果刚〔高更〕、卢骚〔卢梭〕的画，都有明显的“线条”，单纯的色彩，即东洋画风的表现。然这东洋画的感化，在后期印象派中并不十分深；到了所谓野兽派，东洋画化的倾向愈加明显了。试更翻阅拙编《西洋美术史》插图，更可明白认识野兽派绘画中的东洋画风的分子。

故所谓fauvisme，并非标明旗帜的一种主义。乃是对于赛尚痕等以后的一班新兴画家的绰号性质的名称。千九百零八年间，有一班青年画家群集于巴黎，标榜这一种画风。人们就呼之为“野兽群”。但他们其实并不结合团体，也没有分明的时期；不过在二十世纪的黎明，大家对于印象派新印象派的绘画觉得沉闷厌倦，而希望新鲜的绘画出世的时候，这班青年画家抱了反抗旧派的胸怀，出来适应这时代的要求，而为同气的朋友。其先锋为现存的六十老翁：

马谛斯（Henri Matisse，1869—〔1954〕）。

此外有名的画家，约举之有下列诸人，现在都正在活动。

特郎（André Derain，1880—〔1954〕）。

符拉芒克（Maurice de Vlaminck，1876—〔1958〕）。

勒奥尔〔路奥〕（Georges Rouault，1871—〔1958〕）。

弗利斯（Othon Friesz，1879—〔1949〕）。

裘绯〔杜飞〕（Raoul Dufy，1877—〔1953〕）。

童根（Kees van Dongen，1877—〔1968〕）。

洛瑯赏〔洛朗赏〕（Marie Lourencin，1885— ）（女画家）。

勒同（Odilon Redon，〔1840—1916〕）。

奥德芒（Ottman，〔1875—1926〕）。

马尔开〔马盖〕（Marquet〔1875—1947〕）。

洛德（Lhote，〔1885—1962〕）。

勒罢斯克（Lebasque，〔1865—1937〕）。

史公札克〔塞贡扎克〕（Segonzac，〔1884— 〕）。

这班画家的作风，都奇怪，粗野，甚至无理，蔑法。然而他们都受后期印象派的赛尚痕的影响，从赛尚痕出发。绘画经过了他们的奇怪、粗野的表现之后，就达到变幻、分裂的“新兴艺术”的境地，就有所谓立体派、未来派等的出现。故赛尚痕是新兴艺术之祖，野兽派画家则是新兴艺术之先锋队。今将前列诸人中最重要者八家分述于后。

二 马谛斯

这“野兽群”的队长，便是马谛斯（Henri　Matisse）。他少时曾在巴黎美术学校肄业。因为他从小露示天才，有特殊的色彩感，又为年长者，故入二十世纪以后，朋友们都推崇他为先辈。所以野兽派在无形中奉马谛斯为中心。但他的画风，曾经屡次变更。可以表示野兽派的画风，在千九百零四年以后开始。此后四五年间，他曾作《意大利女子》，《自画像》，《化妆》，《西班牙舞女》，《青年水夫》等作品。但到了千九百十年，作风又稍稍变更。即向来的刚强的手法，渐渐变成柔和，自由。有名的《舞蹈》，《音乐》，《马谛斯夫人》，《画家之妻》，《金鱼》等，便是这时期的作品。到了欧洲大战的时候，马谛斯的艺术也沉滞起来；但战后他仍为欧洲画坛的大家，技术愈加洗练、轻快而清新了。

马谛斯的绘画，评家比拟之为书法中的草书，最为切当。赛尚痕的画是颜真卿体，马谛斯的画是董其昌体，又立体派的比卡索〔毕加索〕（Picasso，见下讲）的画是张旭的正楷体，后节所述的勒奥尔（Rouault）的画是十七帖的狂草体。用字体来比方画风，颇有兴味。然马谛斯总之是色彩的画家，感觉的画家。他具有特殊的才力，能从心所欲地表现物象的色彩与形体。然而他没有像赛尚痕的volume〔体积感〕，又没有像果刚、谷诃、卢骚等的特异性，只是一个轻快灵敏的小品画家。试看他的代表作《青年水夫》（作于千九百零六年），最动人的，是其可惊的色的表现。因有这色的效果，全画清新，鲜明，使人感到强的印象，与温暖柔和的感情。然而全画中所用的色只有三种，——淡红而稍带黑的背景，深蓝的上衣，青的裤子。三种色彩作成单纯而又丰富的“调和”。深蓝色的帽子底下的黄色的颜面中，用粗线画出眼、鼻、口、耳。色、线、感觉，都尽量地单纯化了。然而这画只有这点表面的、感觉的快美，此外既无何种内容，又无volume。只因其在其色彩上、形体上或感觉上，显然地破坏传统的约制，对于新兴艺术有多大的

影响，故这画可说是现代人的精神表现，有高贵的价值。

三 特郎与符拉芒克

特郎（Derain）与符拉芒克（Vlamink）是位在马谛斯之次的、野兽派的中坚人物。他们二人性格与境遇并不相同，但是很亲切的朋友。

特郎于千八百八十年生于巴黎附近的夏多村中。他的父母的生计很充裕，起初令其研究工业技术，后来他自己改习绘画。但是幼时所习得的这点工业的特性，始终不能泯灭，表现于他的全生涯的作品中。他幼年的时候，就同住在对岸的村中的符拉芒克相交游，直至长大，二人间的感情不变。所以有人称呼他们两个为“夏多派”。特郎受昂格尔〔安格尔〕（Ingres）及赛尚痕的影响甚多，这在他的作品中分明显露着。他最初曾在卡利安尔（Carrière）的画室中研究。千九百零四年以后，喜描风景画，受谷诃的感化甚深。到了千九百零七年，他方才真个悟通了自己，寻出了自己的路径，所作的第一幅自己表现的画，便是《群浴者》。后来他又作《构图》，则又分明是马谛斯的画风。他的代表作，作于千九百十年之后，即《卡纽的一瞥》，《卡纽的桥》等，这等作品更为坚实，且其中立体的表现已很显明，有方形与三角形叠积的风景画。还有《狩猎》，《窗》，《静物》，《少女》，及最近作《人物》，也可说是他的代表作。要之，特郎是最健全的理智的所有者。他能正确地解释赛尚痕，而传递到其次的立体派。在这点上，他在艺术从“现代”到“新兴”的步调中占有重要的地位。不过特郎仅就物象表面而观察，还没有深入内部而研究物体的本质。所以他的艺术，结果仅为赛尚痕方式的理解者又传达者而止。要之，马谛斯只是留连于色彩方面的趣味；特郎则已能唯物地表现物象的有机感，在时代上更进一步了。

符拉芒克（Vlamink）与特郎，同是真率的、端严的、明快的画

家。不过符拉芒克没有像特郎的理知与明察。而有野性与破调，这里面含有符拉芒克的一种无政府主义的色彩。符拉芒克生于巴黎，父亲是荷兰人，母亲是法国人。大约荷兰的野生的血，在他身体中没有提净，故发露而为“野兽”的元气。所以他幼时就欢喜野菜的气味，及果物的色彩。他的父亲是音乐家，所以他一早就亲近艺术。后来他曾经加入军队，在军营中被呼为“无政府主义者”。又参加欧洲大战，这主义的倾向愈加深了。他曾经热狂地发表意见：“战争一事，在我觉得是一大学问。这可以确证我以前所想到的事。我在文明之下的一切信赖，科学，进步，社会主义，都崩坏了！连对于二十岁时代的友人们也全然不信赖了！我除了我以外已无一人信赖。……历史，我也不相信了！绘画，我也不相信了，绘画并没有进步！”从这种思想上看来，符拉芒克在某一点上是承受了谷诃的衣钵的。他所描的画大多数是风景。千九百零六年以前作谷诃风；到了千九百十三年，变成强硬的笔触；战后更加发挥其特色，每喜用白色与青黑色对照，使画面上充溢一种清凛之气。

四 勒奥尔 弗利斯 裘绯

比符拉芒克笔法更加粗野，而作极端野兽派的表现的，是勒奥尔。勒奥尔于千八百七十一年生于法兰西。他的画风，是野性的积极的表现，当时的画家中没有一人可同他匹敌。所以他有“野兽中的野兽”、“地狱的创造者”的称号。他胸中怀抱着非常粗暴、奇怪而可怕的心。他的父母很贫穷，他十四岁时曾经做玻璃画工的学徒。二十岁入美术学校。最初学浪漫派的画风，曾获得罗马奖，为驯良而恪守传统的平凡的青年。自千八百九十四年以后，忽然面目一变，其画布上现出异样的、可怕的形色来！到了千九百零四年，就变成“野兽群”中的一人，而惯作极奇异的表现了。这激变的原因在于何处？大概因为他是在proletariat〔无产阶级〕的下层中度苦闷的生活的“现代的怪物”的原故！

同在贫民阶级，音乐师的儿子符拉芒克与玻璃画工的学徒勒奥尔，同属野性，而表现各异。勒奥尔所描的，不能说是“丑”。他只是把他的“真实”与他的思想照样描出，把他的proletariat的心性的黑暗的一面表出而已。拿他来同无政府主义的符拉芒克比较研究起来，我们可以看出许多的意义。《小奥朗比亚》，《罢拉利拿》，是他的代表作。

弗利斯于千八百七十九年生于亚佛尔港〔勒阿弗尔港〕。他父亲是远洋航路的船长。他幼时肄业于亚佛尔的美术学校。专心研究古代雕刻的严正的素描。千八百九十五年，他十六岁时，即从事创作。不久来巴黎，入巴黎美术学校。然而他在校中所得甚微，其大部分时日，在罗佛尔〔卢佛尔〕美术馆中模写名作。后来他中途辍学，千九百零二年及零三年之间，他来到诺尔曼地〔诺曼底〕，受了印象派画家莫南〔莫奈〕（Monet）的暗示，研究外光，有作品若干幅。再回到巴黎的时候，巴黎已是“野兽”的时代，一群叛徒奉马谛斯为主脑，正在酿造“野兽”的空气。弗利斯加入了他们的团体，渐渐倾向于马谛斯式的大胆的单纯化，与粗而力强的线的表现。到了千九百零七年，他的个性的制作开始陆续产出。其明年，发表其代表作《秋的劳作》，又续作《渔夫》，《夏》，《泉上的女子》等名作。欧洲大战的时代到了！他也被送入战场，其间他描写《大战的比喻》一幅，为浪漫风的象征的作品。弗利斯的画风，显然是出于赛尚痕的。然其表现不及赛尚痕的力强，颇有传统的构成画的风味。

裘绯是弗利斯的同乡人。起初为工艺美术家，于织物的意匠上有新颖的研究，又以版画家知名。在什么时候改习绘画，不详悉；只晓得他在千九百零三年初次出品于独立展览会，但这时候的作品，还不曾脱出印象派的范围。不久他就受了谷诃的感化，又得了弗利斯、马尔开（见前列举诸家中）及马谛斯的暗示，就做了“野兽群”的一人。其作品有

《废墟》，《花篮》，《街》，《夏的欢喜》，《港》等。他欢喜取复杂的景色，收罗许多物象，作复杂而深奥的排列而表现。评家都说他是出于印象派，而欲以主观支配现实的人，——一个叙事诗人。

五 童根 洛瑯赏

童根于千八百七十七年生于荷兰，十九世纪末，来居巴黎，这时候他正是二十余岁。他在荷兰的时候，曾经描写风景。自从到了巴黎之后，全被繁华生活的甘美的情调所迷，而热心地描写巴黎的“假装舞蹈”、“戏馆廊下的女”、“跳舞”等题材了。他的出品于独立展览会，始于千九百零四年。自此以后，他就在巴黎为知名的画家了。其名作有《二人的侧面》，《水浴》，《东洋初旅》等。总之，童根是马谛斯的流亚。他只是在简单平易的线中作出陶醉的感觉而已。所以他的画实在都是略画〔速写〕（sketch），他的特色就是略画。

洛瑯赏夫人比较起童根来，更接近于新兴艺术的精神，而深入于直感的世界。这女子生于巴黎的一中流家庭中，幼时从师学画，后来与比卡索（Picasso）、勃拉克〔布拉克〕（Braque，二人皆立体派画家，详下讲）等交游，就加入了“野兽”的群中。她也曾参加比卡索的立体派运动，然而究竟不能说是立体派的画家。千九百零七年，出品于独立展览会，千九百十二年，开个人作品展览会，表示其独得的特殊的感觉与色彩，从此就闻名于世。她代表的作品，有《少女们的化妆》，《林中》，《弹六弦琴者》，《朋友》，《有鹦鹉的肖像》，又有素描名作数幅。要之，洛瑯赏其实只是巴黎一女性，占有良好的境遇，不过具有特异的感觉，不肯妥协于大众，而求自己的表现。所以她的感觉，很是末期的，没有积极的主张，而只有趣味。这趣味中所含有的精华的，现代的，又病的“甘美”（“delicate”），足以使我们的神经末端发生共鸣。

在这点上，这女子与童根等不同，可以加入更新的立体派的群画家中。

---

[1] 本篇原载1928年9月《一般》杂志第6卷第1号。题作《野兽派的画家》。

第九讲 形体革命的艺术[1]——立体派

西洋现代的画派，现在已经讲了八派，即古典派，浪漫派，写实派，新浪漫派，印象派，新印象派，后期印象派，野兽派。这是顺了现代艺术的潮流而系统地说来的。读者倘也能系统地读来，即可看出现代西洋绘画的递变的步骤，当饶有兴味。然读者须知以前八派的递变，都不过是小变动而已，不是根本的大革命。时代到了十九世纪与二十世纪之交，欧洲艺术界的空气非常沉闷而郁勃，非爆发大革命不可。现在所要说的立体派，便是这大革命的起义。读了以前的画派史而感到兴味的读者倘再读下去，当得到更浓而新的兴味。

西洋绘画到了立体派而判然地划分一新时期。这是推翻根本的大革命，非以前的小革命可比。我们不妨把过去情形略略回顾一下：（1）浪漫派是近代画法上第一次革命，从前蹈袭文艺复兴的传统，到了浪漫派注重新趣；从前“以善为美”，到了浪漫派而“以美为美”。特拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（Delacroix）是这革命的元勋。（2）写实派是画法上的第二次革命。从前必须选择耶稣、圣母、帝王、美人为画题，到了写实派而不拘高下美丑，劳工与乞丐都入画了；从前的画法有一定的型，到了写实派而不复墨守传统，一味忠实描写自然了。其首领就是米叶〔米勒〕（Millet）与柯裴〔库尔贝〕（Courbet）。（3）印象派与新印象派是画法上的第三次革命。从前写实派的画笔笔清楚，到了印象派而模糊起来，用色彩的条纹或点纹来画出光与色的大体的印象。题材更不讲究，稻草堆、苹果、罐头都可描成杰作了。第三次革命的首领就是莫南〔莫奈〕（Monet）与马南〔马奈〕（Manet）。（4）后期印象派与野兽派是画法上的第四次革命。从前的画，无论理想的，写实的，清楚

的，模糊的，总是依照客观的物象而描写的，换言之，形状总是类似实物的。到了后期印象派，而物象的形状动摇起来，不管形状尺寸的正确与否，只用粗大的线来自由地描出主观的心的感动。从前的画都类似照相，现在开始不像照相，而像东洋画了。这第四次革命的首领是赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）。——以前所讲的，就是这四次革命的经过的情形。

再说得简要一点，可分为三次；即（1）浪漫派反对以前古典派的传统而唱理想主义。即反对以前的“以善为美”而提倡“以美为美”。（2）写实派，印象派，新印象派反对以前的理想主义，而唱自然主义。即反对浪漫派的“以美为美”而提倡“以真为美”。（3）后期印象派及野兽派反对以前的客观主义而唱主观主义。即反对自然主义的“以真为美”而仍旧回复到“以善为美”的古典主义，然而是更深一层的“内面的”古典主义了。

这样地反来复去，其实其活动仍是向于一个范围之内的。试拿浪漫派的特拉克洛亚的《一八三〇年》〔即《自由领导人民》〕来同野兽派的马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse）的《青年水夫》相比较，虽然画风上有天壤之差，然而仍限于这天壤之内。至于现在的“立体派”、“未来派”、“抽象派”，就迥出乎这天壤之外了。只要从最表面看已可明白：《一八三〇年》与《青年水夫》画法虽不同，但同是我们普通的感觉所能认识的形状，人像人，物像物，总是这世间的情状。像比卡索〔毕加索〕（Picasso）的《洋台楼上的静物》，与赛佛理尼〔赛维里尼〕（Severini）的《风景》，用普通感觉看来，就觉颠倒错乱，全然不是向来的世界中的情状了。

现代文明的结果，是现代人神经的感觉异常发达。有人说，现代的新闻记者，具有五感以外的第六感。艺术家的头脑当然特别锐敏，恐怕

不止第六感，又具有第七感第八感，也未可知。看了立体派未来派的绘画之后，一定有许多人要起反感，至少也要摇着头说“不懂”。然而一想现代人感觉的异常发达，或者能容许这是“可有的”或“必然的”结果——虽然“不懂”。

后期印象派与野兽派已经略微摇动事物的形状。所以《青年水夫》，《夏日》中的人像，已经有不像人的地方。即不守远近法，不讲人体解剖学，听凭主观的意志，而忽略客观的形体。这是读者大家明白看到的吧。试推进一步，摇动再厉害一点，主观的意志再强烈一点，客观的形体再忽略一点，不就变成《洋台楼上的静物》与赛佛理尼的《风景》么？主观钻进客观的形体中，“撼动”客观的形体，终于“破坏”客观的形体。

原来我们的视觉是不正确的。普通视感所见的并不是事物的真相。印象派早已发见这一点，他们说：“以前的画人物从顶至踵，画得各部都清楚，是不合理的。因为绘画应该是表出瞬间的状态的；而我们一瞬间所见的人像，决不会自顶至踵各部都清楚。倘注意于鼻，就只有鼻清楚，其他各部皆模糊。然而我们看人物时总不仅注目于其一部分，而必泛观其全体。故所得的必是其全体的模糊的印象。描画也应该这样，方为合理。”诸君倘能首肯这话，即不难仿此而探求立体派、未来派、抽象派的线索，即立体派、未来派、抽象派，也不外乎不满于向来的绘画上的视觉的不正确，不能表出物与心的真相。而从更深的另一方面发见合理的画法而已。

一 形体革命的艺术——立体派

艺术的表现方法有种种。音乐以声音的连续及和合（旋律与和声）而表现心的感动。雕刻由形的立体的表现而作出种种感情。绘画则主在

平面上用线与色表示一种意味。然以前的绘画所用的表现方法，都只是绘画自己的方法，音乐与雕刻也各自用各自的方法，各守传统。到了现代各种艺术开始交混起来。音乐已有华葛纳尔〔瓦格纳〕（Wagner）试作“绘画的表现法”，雕刻近亦有亚基本可（Archipenko）试作“绘画的表现”法。绘画也如此，立体派便是绘画的“雕刻化”，即绘画的立体主义化（下讲所述的抽象派便是绘画的音乐化）。

自后期印象派的赛尚痕（Cézanne）以来，显然早已具有绘画的立体主义化的倾向。但到了立体派而具有立体主义化的正式的使命。绘画的雕刻化，含有多大的现代的意义。这在后期印象派一讲中曾经略略说过。简言之，即现代人的主观主义的倾向，其主观没入于对象中，用主观来穿透对象，更进而破坏对象，使解散而为片片的要素，再把这等断片组合起来，构成新的主观的构造，即现代人的主观的革命精神直接活动及于艺术。换言之，对于现代的既存物，“形式方面的革命意识”活动及于艺术的，是立体派；又这革命意识爆发而为“情感”的，是未来派；革命本身的意图的活动，是次讲所述的表现派。

故立体派仍是赛尚痕艺术的延长，又是新兴艺术的主要部分，为第二十世纪的新发生物，颇有存在与发达的意义。立体派不是比卡索一人之事，然顺序上须从比卡索说起。

Pablo Picasso于一八八一年生于西班牙的南海岸马拉格〔马拉加〕。他的真姓名是Pablo Louig，但他欢喜用母亲的姓Picasso。他的父亲是本地美术学校的教师。比卡索从小有绘画天才，十四岁时即在本地美术展览会得三等赏。稍长交结当时画家，遇到了赛尚痕而开始发挥其新派的艺术。又马拉格是静物画的产地，十八世纪中叶以来，静物画极盛，这对于他的新艺术也不无影响。

一九〇一年六月，他在巴黎开第一次个人展览会。当然不被人所容认，然而他绝不失望，交结急进的思想家，更受了果刚〔高更〕（Gauguin）的刺激。渐次作出《俳优》，《女之头》等作品，已略具立体的表现的样子，然还未达到立体派的特色的“形体的变歪（deformation）”的程度，不过有像石雕一般的表现而已。人们称他这时期的画风为“比卡索主义”（“Picassism”）。

后来他的画室中放了几个埃及雕刻。他本来不满意于希腊以后的传统主义，现在见了希腊以前的埃及的作品，深为感动，就埋头于这方面的研究。自此，愈迫近于立体派，时人称他为“西班牙的野蛮人”。这“比卡索主义”是比卡索一人的事业，后来延长起来，加入了许多同志，就成为“立体派”。

立体派始于何时？一九〇八年的秋季Salon〔沙龙〕展览会中，第一次发表立体派的绘画不是比卡索，乃是其友人勃拉克〔布拉克〕（Braque）。展览会的审查员是上期所说的野兽派的主将马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse），他特别通融立体派的作品，入选的很多；从此“立体派”的名称就成了艺术界的新语。明年独立展览会中就有立体派绘画的特别室。到了一九一三年，立体派竟在秋季沙龙中得到了最初的一般的胜利。会场门前特别写出“立体派的Salon”。

立体派究竟是甚样的绘画？简言之，“未来派专重情感上的问题，立体派则专重形体上的问题”。形体应该怎样表现？这实在是立体派的根本问题。因为立体派所要表现的，既不像以前的印象派地表现外象的本质，又不像以后的表现派地表现主体自体的本质或态度；严格地说来，立体派所要表现的，始终是“形式”本身的问题。要探求立体派的表现法，可先研究赛尚痕所始创的立体派的表现——即把三延长（长阔高）的实物表出在二延长（长阔）的平面上的一种浮雕表现法。这种表

现法初见于比卡索的，便是“比卡索主义”时代的样式。试看他那时代的作风，实物不求其逼真，就为了他发见我们的普通的逼真的绘画中所用的视觉是不正确的。这一点印象派画家也曾见到，所以他们舍形而追求光的霎那的印象；可惜忘却了“物体自身的固有性”的表出。赛尚痕的后期印象派就比印象派更进一步，其空间关系的表现上有了坚实、固定、明确的性质；然而赛尚痕还迷信着视觉的传统。他过于信用空气的远近法——即空间约束的远近法。他用远近法的力强的表现，使物与物相对立，而表出主观的accent〔着重点，特征〕。比卡索在一九一〇年以前的“比卡索主义时代”，也在种种方面应用这方法。然比卡索非但不信用远近法，又破坏远近法，因此就把不能同时在一视点中看见的物体的各面同时表出了。这样，就要用到对于物象的形体的deformation（变歪，崩解，畸形化），与这等崩解了的形体的reconstruction（再构）的两种方法。这是立体派的最本质的第一原理。

其次要探究的，是这从deformation与reconstruction必然而生的“同时性”或“同存性”的问题。这不仅是立体派的问题，乃立体派与未来派共通的问题。何谓同时性或同存性？立在一定的场所，眼的焦点（focus）当着一定的地方而观看事物时，普通总以为一瞬间看见一焦点，然而实际上并不然，故现在表现出立体物的各面，就是在时间上或空间上都有了二个以上的瞬间或焦点。这就是在时间上发生了同时性的问题，即在同一时间内看见异时间关系的事物。又在空间上，只看见一面的空间中，可同存地看见各种的面。这在绘画的表现上是全新的方法，倘不抛弃从来的绘画的一切约束，这表现法就做不到，其实这原是很有理由的办法。试平心窥察我们看事物时的心的状态，虽然没有绝对的同时性与同存性，然而我们看见一件事物的时候，我们的意识必在一瞬间中一齐看见（想起，或意识到）这事物的一切的部分。我们在看见一件事物的瞬间，必然想到其为立体物，——即在意识中同时看见这立体物的各

面，决不会只看见像从前的绘画中所表现的平面形（然而读者须注意，这并非看见蝴蝶想起春天一类的联想）。例如我们看一册书，决不会只看见书封面上的某一点，必在一瞬间中把焦点轮流放置在书封面上的各部分上，又不但封面上而已，同时我们的心又一定用在书的内面的各部上。即以前所曾经见过而记忆着的这书的内面，必与现在所看见的书的封面同时显出在我们的意识上。又不但书的内面的形式而已，书的内容也是如此，我们曾经读过而记忆着的这书的内容，也必有几分在这同一瞬中浮出到我们的意识上。例如封面、铅字、插画及其他关于这一册书的一切观念，都是同时同存的；现在显出在我的意识上的，是“书”的全部。所以我们倘要表现这“书”，现在映在我们的心中的这“书”，倘只用从来的画法，像照相一般地单把“书”的外部的封面、轮廓、颜色，及封面上的花纹等写出，决不能表出刚才映在我们心中的这“书”。倘要表现这心中的“书”，必须从形式的方面用同时性同存性的表现法，即先把其各面解散，次按照自己的表现方法，从这些解散了的分子中拣取自己所要表现的分子出来，同时地，同存地描在画中。所以画中看见书的表面，同时又看见里面page〔页〕，插图，或曾受特殊印象的铅字的一部分，……并不整齐排列，依了主观的要求而相交错混杂地表现着。——这是立体派的表现形式的同时性与同存性的一种理论及实际。然这问题对于未来派关系更多。因为立体派不是从这种思想的理论上出发的形式表现，而是从形体自身追究形体的。即绘画因赛尚痕等而雕刻化，今又因立体派而建筑化。立体派全是构造，故其绘画表现也被原理化，构造化了。构造是音乐的，和声的，是构造自身的一种统一，一种规则。——要之，立体派是在新意义上征服空间与时间的，又可说是人类在观念与表现上征服了自然；于是主观方能任意驱使自然。

立体派有负于比卡索者甚多，但不是比卡索一人的事业，还有当他的内助的勃拉克及其他诸同志。今略述之于下。

勃拉克（George　Braque，1882—〔1967〕）是最初出品立体画的人，是比卡索的协力者或内助。他是巴黎人，起初为装饰画工，后来与野兽派女画家洛瑯赏（见前讲）相识。由她的介绍而认识比卡索，就趋向新派的绘画。一九〇六年，他最初送出品于Salon展览会。但这时候仅带立体化的倾向，尚未完全立体化。一九〇八年，始发表完全的立体派的绘画，然而他的作画的动机不是自发的，是受比卡索的指使的。比卡索怀着立体主义的理论，而先命勃拉克试验，故评家谓勃拉克不是独创性的人，是比卡索的鹦鹉。

美尚琪（Jean　Mezanger，1883—　），是遗留在今日的唯一的立体派画家。因为立体派后来并未向立体主义的原理进取，而停顿在一九一〇年前后的状态上，即停顿在“比卡索主义”上，现在只有美尚琪与下述的格雷斯还是立体派的理论家。美尚琪是法国人。起初研究新印象派，觉得不满足，改学野兽派。后来逢到了比卡索与勃拉克，就深深地受了他们的感化。一九〇八年，开始发表立体派作品，印象派画家特尼（Denis）曾评他为“无色无形”。

格雷斯（Albert　Gleizes，1881—〔1953〕）是立体派的实行家又理论家、说明者，为最重要的人物。他发表关于立体派的论文。他是巴黎人，最初学印象派，又参加野兽群。受了赛尚痕的影响，终于归附立体派。一九一一年开始出品于独立展览会，以后续出作品甚多。他对于自己的艺术，有这样的论调：“艺术的制作中可观的，只有精神。然这精神隐藏在物的里面。这是神秘的事!我们必须努力去发见它。故绘画不是物的模仿……从一时的事物上出发，而达到于永远。”

雷琪（Fernand Reger，1881—）是现代立体主义的代表者，比比卡索资格更为完全。他是法国人。他的加入立体派甚迟，然其作品的题材最广。现代艺术上最主要的题材，飞行机、铁桥、车站等现代的题材，

在他的作品中均有立体的表现。他具有现代人的重要的一面，故比上述诸人更有代表立体派的资格。

格理斯（Juan Gris，1887—〔1927〕）与比卡索同是西班牙人。初到巴黎入美术工艺学校，后返国，与比卡索时相过从，终于参加了立体派。一九一二年初发表其立体派作品，后来作风渐次机械的，达于极点。他的画都像粘贴的切纸细工，评家指他为科学主义者。

爱尔庞（Auguste Herbin，1882—〔1960〕）是典型的立体派画家之一人。他是法兰西人，与美尚琪同从新印象派出发。不久受了赛尚痕的感化，渐次接近于立体派了。他的特点是彩色的研究，为比卡索所不及。

以上数人为立体派中最有名的画家。此外同倾向的画家尚有不少。后述的未来派与表现派的人们，有时也参加立体派中。立体派与未来派，在欧洲大战之后，都已满足其最初的使命，而更无独创的、必然的意义与生气了。只有为新兴艺术的最重要的要素之一的“立体派的形成方法”，是一般新兴艺术表现上的常识。与立体派成相对的关系而发达的未来派情形如何？请再读次讲。

---

[1] 本篇原与第十讲合成一文，题作《立体派、未来派、抽象派》，载1928年11月《一般》杂志第6卷第3号。

第十讲 感情爆发的艺术——未来派与抽象派

自从艺术觉悟了主观表现之后，当然不再像文艺复兴期的视为憧憬与陶醉的机关，也不像印象派的视为纯粹的客观的观照了。赛尚痕〔塞尚〕以后的现在的艺术，是借用客观的表现的形式来积极地表出主观的内容。野兽派尤为彻底，有仅用“主观”来造成“艺术”的倾向。到了立体派，则更用主观的力来征服形体，破坏形体，使对象主观化，更用新的形式来构造其主观。然而立体派只是偏于艺术的形体方面、形式方面的新事业。至于“内容方面”、“思想方面”，立体派仍是蹈袭近代的传统，全无何等主观的积极的改造。到了未来派，不但打破艺术的传统的“形式”，而又否定、排斥思想的传统、一切既成的传统，而表现、创造他们自己的新艺术。未来派是从情感上出发的，所以最初就不拘形式。形式无论甚样都不成问题，问题全在于“感情”（“feeling”）。使郁勃于内部的激情，恣意地迸发，以表出革命的、破坏的、最急进的新兴精神。他们超越一切传统、概念，及根据这等传统与概念的批判，而在全新的“情感”的世界中用“艺术”的形来表现其主观，故所谓“未来派”，可否视为本来的意义的一种“艺术”，实在还是问题。他们当然不再在对象的世界中陶醉或观照，只是发射他们的猛烈的激情的feeling。所以未来派的艺术是乱暴的，粗野的，革命的，破坏的。他们并不是真要创造什么东西，立体派或者可说是想创造立体的“艺术”的；未来派则只有突击与爆发，只有这一点feeling。所以未来派既非形式，实在又非内容与思想，只是像爆裂的炸弹，内容爆裂而已。只是dynamic〔动力，能动〕的力；这力的表现，称为“未来派”而已。到了抽象派，这一点更加彻底。只有抽象化的feeling，连爆发也没有了。抽象派不许有何种概念或

形容，而彻底地仅仅表现其feeling。

（甲）未来派——**Marinetti**〔马里内蒂〕

未来派在艺术上虽然没有举多大的效果，但在种种意义上它是极奇特的运动。例如印象派、立体派等名称，都是别人给他们起的绰名之类的嘲笑的称呼，不是美誉的。只有未来派不然，是自己定的。又一般的艺术家，大都最初自己也没有拿定什么主张，听其自然地做去。未来派则不然，是主义与运动的积极的活动。又别的流派，大都最初没有一个中心人物在那里主动。未来派也不然，起初就有马利耐谛〔马里内蒂〕（Marinetti）为中心人物而指挥运动。又别的艺术，尤其是绘画上的主义或流派，大都限于绘画一方面，至多及于雕刻而已。未来派又不然，普遍地为艺术上的一般的运动——不但如此，又为生活上的一般的运动。未来派运动并不限于绘画及雕刻，最初就要把诗、音乐、剧，统受“未来化”。又发表堂皇的议论，作宣传的演说。这实在是极有生气的怪物!

未来派因了其主将马利耐谛的存在而色彩鲜明了。发挥如上述的未来派的特色，为其中心，主唱者，又宣传者的人，实在都是马利耐谛。

Phillip Marinetti〔菲利普·马里内蒂〕（1876—〔1944〕）是纯粹的意大利人。留学于法国，为索尔蓬大学〔巴黎大学〕的法学博士。他是大工场的所有者，每年获利甚巨，他有世间的信用，又有财力，又有才干，能作诗，作剧，议论，演说，真是一个有为的男子。他就乘机发起这未来派运动。一九〇九年二月二十日，他在巴黎发表第一回未来派宣言书。其宣言书分十一条，大旨是攻击“过去派”的传统主义之下的艺术，同时建设“未来派”。这原不但是对于艺术的挑战，他们“赞美战争为世界唯一的卫生事业，赞美军国主义，爱国主义，无政府主义者的破

坏行动，赞美‘杀人’的美丽的观念，赞美妇人的轻狂。……”一看全是茫无头绪的论调。他们又高唱“从时代上救意大利!”“战争万岁!”

一九〇九年末，在鲍洛尼亚〔波伦亚〕（Bologna）开盛大的未来派音乐会；明年二月又在米郎〔米兰〕（Milan）开第一次未来派绘画展览会。自此以后，未来派就成了具体艺术运动。除主将比卡索〔毕加索〕而外，未来派画家尚有五人：

鲍菊宜〔波菊尼〕（Umberto Boccioni，？〔1882〕—1916）。

卡尔拉〔卡拉〕（Carlo Carrá）。

罗索洛（Rerigi Rossolo）。

罢尔拉〔巴拉〕（Giocomo Balla）。

赛凡理尼〔塞维里尼〕（Gino Severini）。

他们就发表未来派画家宣言书。同年三月，在德理娜开第三次夜会的时候，来宾与未来派画家之间大起冲突，成了辩论的战场的光景。此后又发表过几回宣言书，又开演说会，运动愈趋激烈了。然而过分走向极端，结局马利耐谛犯了破坏风俗的罪，坐了两个月的牢狱。出狱后他自然不肯屈服，一九一一年又在意大利及法兰西大行宣传。三月，在伦敦开展览会。五月，鲍菊宜在罗马万国艺术家协会讲演“未来派的绘画”。九月，Tripoli〔的黎波里〕的战争开始。视战争为唯一的卫生事业的未来派，就立刻参加战争。从军中的马利耐谛曾作了一部有名的《战争记》。

此后又是另一时间。未来派的对于祖国的运动，方向稍稍改易，变为超国家的运动，同时又从时事问题上一转其方向，而入于纯粹的“艺

术”中，变成对于过去派的一般的抗争。此后不是马利耐谛自己的运动，而有未来派的团体运动的意义了。

Tripoli战争以后的马利耐谛的一派，转入纯粹的“艺术”中，变成了对于全世界的propaganda（传道会）。一九一二年二月，鲍菊宜、卡尔拉、罗索洛、赛凡理尼四人到巴黎开展览会，自己宣言：“我们的画是米侃朗琪洛〔米开朗琪罗〕（Michaelangelo）以来意大利艺术发表中最重要的作品。”又挟了这些作品，遍游英、德、荷诸国，到处开展览会。在一九一二年中，未来派竟征服了欧洲的主要的部分。一九一三年又渡亚美利加，在纽约及芝加哥的万国近代美术展览会中自己做广告。他们想用艺术征服世界。

一九一四年，欧洲大战开端。听见了“战争”二字，他们立刻撇开了“艺术”，全身的血沸腾起来，狂叫“征服德意志和奥斯德利亚〔奥地利〕！破坏三国同盟！归附联合国！归附同血统的法兰西!”终于明年五月，意大利背弃了德与奥，依归联合国而参加大战。在大战中，他们不从“艺术”上而从“实际上”努力征服“过去派”。

战争告终后，未来派运动也已过了白热的时代。未来派的团体又急进地变化，有时参加（后述的）康定斯基的“抽象派”及（末讲所述的）比卡皮亚〔皮卡比亚〕（Picabia）的“DADA派” 〔“达达派”〕；而马利耐谛自己的一派，似乎渐渐变成过去派了。然而未来派从意大利鼓吹出来的时候，真同暴风雨一般，其势猛不可当。关于未来派的现代意识，现在没有详究的余裕，只能大略说明如下。

十九世纪的人类生活中，含有多量的decadent（颓废）的分子，这是bourgeois〔资产阶级〕的社会组织的当然的经过。这分子流入二十世纪，到现在还很显著着。但现代已经不是decadent的时代，而是

revolution〔革命〕的时代，action〔行动〕的时代了。所以现代actionists〔行动主义者〕都痛感于现代的不合理与不自然而行动。意大利的未来派就是做了这actionists之一而奋起的。意大利国民具有最热烈的性情，及直情径行的爆发性。这等性质冲破了现代的郁结沉滞的空气而爆发的，就是未来派。所以未来派是“意大利的”，同时又是“时代的”。又不仅是一种“艺术”上的运动，乃反抗、攻击、爆发的激情取了“艺术”的形式而表现的一种事业。所以未来派完全是对于“过去”的革命，对于传统的挑战。它全部立在自己的立脚地上，故我们倘然用从来的美学、伦理学、艺术学的旧标准来批评它，就全然错误了。总之，在未来派中，以激情的爆发，——情感的爆发为最主要的事。一切都不外乎是这情感的爆发，这爆发便是表现，便是艺术，然而这情感当然不是所谓宗教的、情绪的、中世的一类的情感，这是“现代的”郁勃的愤懑与激情，像机关车里的蒸气一般的情感。试看罗索洛的《汽车》！未来派画家的情感，正可拿这图中的汽车样子来比方。

未来派的艺术的表现，主将马利耐谛有《电气人形》等脚本，又有未来派诗。最近他又作一种短剧即《未来派惊愕剧》。音乐也有未来派的，表现着近代音乐的最后。然欲说明未来派，不如从绘画雕刻上取实例为便。

未来派的先进者中，首推赛凡理尼。他是从研究新印象派（即点画派）出发的。现在看了他的画，不免使人想起他的出发点的点画派。他的名作还有《彭彭舞》（《Pan Pan Dance》），描写一所大舞场中的纷然的情景，看去更觉得闪闪眩目。

鲍菊宜是在一九一六年战死的，他的代表作是《楼上所见的市街的杂沓》。赛凡理尼描写光与明的方面的快乐与狂舞；鲍菊宜则用冷酷的态度描现代都市的混杂。这画中所描写的疾走的车，拼命的劳动者，犹

如地狱的光景。

罗索洛比鲍菊宜更为彻底。他还有一幅作品，题曰《快车》。画中所描的火车作蛇骨形，发出闪光，车的头仿佛芒穗一般地斜出。市街上的烟突[1]都变横斜，似乎要坍倒了。这是看见快车时的瞬间的强烈的印象。

卡尔拉有《米郎车站》，《无政府主义者格尔理的葬仪》等作品，也是杂沓的描写。其作风近于立体派。

要之，未来派艺术的原理上的特征，是“情感的爆发”；其表现手段上的特征，是“瞬间性”、“同时性”、“同存性”三端。即未来派常从心象的情感的疾走的表现上出发。所以画中有一切的时间关系。印象派是把时间看作空间的；反之未来派是把空间看作时间的。故未来派是从绘画雕刻上开始的、最明快的时间表现的艺术。这在过去并非未曾有过；然现在是“艺术”的真的时间化。时间化的一面当然带着运动化，这运动又是瞬间的。未来派艺术家的心象，是时间的疾走，瞬间追逐瞬间的心象。所以未来派要捕捉为心象的元素的“瞬间”来表现。因此他们要考虑特殊的表现法，怎样可把瞬间连续的心象表现在只有一个瞬间的绘画或雕刻上？他们要表现马的飞驰，试描二十只马脚。这就是“瞬间的连续”，“瞬间的积集”的表现法。

今就未来派的宣言中摘录二三句要语如下：

“（普通的艺术家，都是）热心于描写不动、凝固及一切静止状态的过去派。（我们）要从未来主义者的立脚点上研究一个运动的形式。这在我们以前是未曾有的。”

“艺术上一切都陈腐。绘画中全无一点绝对的意义。昨日的画家的

真实，到今日是虚伪了。”

“要理解未来派的绘画的美，先须使自己的心纯洁。要蔑视以自然为唯一的标准的美术馆，先须取去自己的遗传与教养的障目物。”

“倘没有modernism（现代主义）的感能的出发点，绝对不能描写或理解modernism的画。”

“我们所要表现的，不是宇宙的力的固定的一瞬间，而是单纯的dynamic的sensation〔感觉〕。”

（乙）抽象派——**Kandinsky**〔康定斯基〕

“抽象派”（“abstractionism”），又称“构图派”（“compositionism”），又称“至高派”（“supremacism”），主用于康定斯基的艺术上。抽象派从未来派受得的影响很多，或可说是从未来派出发的。

何谓“抽象派”？就是在立体派的形体破坏与再构上，又发见了把艺术“抽象化”的一条路。未来派虽已轻视形体，但未曾“无视”形体。他们以形体为表现的工具，而表现的主体是情感。从这主张更进一层，表现情感时不必借形体为工具，便发生这抽象派。譬如从一个女子受得了很深的印象，这印象一定不是从这女子的全部上得来，而是从头的轮廓，或眼，或口上得来的。例如轮廓的线的感觉，眼的魅力。但这线与魅力，用写实的表现不能尽量表出。因为我们所要表现的不是那女子的颜及眼，乃是从颜与眼所受得的情感（feeling），故不必真个画出颜与眼的形体。这是抽象派的发端。康定斯基的画大都全无形体，只有纯粹的“色”与“线”。

何谓“构图派”？自后期印象派以来，“构图”一事在绘画上发生了非常重大的意义。绘画不是外界的物象的再现，不是与外界的物象有相对的关系的。构图是一个独立的空间，必须有脱离写实的特殊的构成——有长，有阔，有深的一个构成。所以构图是艺术的重大的要素。但现在所谓“构图”，并非指普通的装饰的构成，是指内面的意义上的，对于自然的“精神的反应”的造形的表现。再深入这艺术的境地，达于极端，结果就是把这自然的外观还原而为完全抽象的“线”与“色”的谐调。这就是康定斯基的“构图派”。

康定斯基（Wassily Kandinsky，1866—〔1944〕）是现在六十余岁的一位俄罗斯老翁，生于莫斯科，三十岁时迁居德国的闵行〔慕尼黑〕（München），就长住在德国了。一九〇九年，与其他的青年画家、音乐家、诗人等共组一“新艺术家同盟会”。同年冬，在闵行开第一次展览会。又在德国及瑞士的各都会展览，批评甚好。一九一一年，其同盟会分组为二，康定斯基与下讲所说的表现派画家马尔克（Franz Mark）等另为一组，名曰“青骑士派”。后来与青骑士派不知所终。马尔克转为德意志式表现派的画家，唯康定斯基仍是提倡又实行极端的“构图主义”。

康定斯基自己说，在他个人的经验上，有描再现的绘画的时候，与达到精神的表现的艺术的时候。他把自己的画分为下列三种。

（1）再录外的自然的直接的印象的——（印象）。

（2）无意识地自发地表现内的特质即非物质的自然的——（即兴）。

（3）经过熟考的构成的内的感情的表现——（构图）。

即由知性意识到了创作的目的，而徐徐地表内的感情，方能作

成“构图”。在那里早已不能认识外的物质的自物的幻影。这犹之近代的音乐，听去全无自然的鸟声、水声等的模写，而只在美妙的音的谐调中感知作者的精神。故康定斯基的绘画，犹如用抽象的线、面、与色来作曲。这等线、面、色，综合而奏出的韵律，他称之为“精神的谐调”（“spiritual harmony”），在这点上看来，他的艺术与比卡索的艺术是同一根本原理的；不过康定斯基对于色彩方面更多意识，而置其绘画的精神的效果的基础于色彩的方面。他的画中，虽然也有几幅中有物质的自然的轮廓唐突地浮现出，例如《马与骑者》，但其画面的大部分仍是抽象的色与线与面交错。倘用旧式的鉴赏心理，而探索其形似所暗示的是什么意义，就徒劳了。因为康定斯基的绘画，是与乐器的演奏同样的；只有完全脱离形似的抽象的“形”与“色”的交响的谐调，暗示着作者的内的感情而已。

这完全脱离物质的形似，而用抽象的“形”与“色”来表出精神的谐调。康定斯基自信这是艺术的最高境，所以又名为“至高派”（“supremacism”）。同时他又研究“色”的性质。例如赤是灼热的，是内面的；绿有安静之感；黄有外向的运动力，盲目地突进与人类的精力相似。又研究“形”的性质，谓并列的各“形”能因相互的关系而起变化；又各个的“形”能在自身中起变化。他就利用了这种形与色的微妙的性质，而达到他的内的感情的造形的构成，犹之音乐家的辨别单音与协音的性质而用以作曲。

完全脱离形似而抽象了的内的感情的“造形的表现”，他称之为“交响乐的（symphonic）构图”。又自然的形似虽尚存而当作精神的谐调而组成的绘画（例如《马与骑者》），他称之为“旋律的（melodic）构图”。据他说，这种单纯的构图，由后期印象派的赛尚痕及瑞士画家霍特勒〔霍德勒〕（Ferd.Hodler，见拙编《西洋美术史》）给它新生命而

使成为“律动的”（“rhythm”）。赛尚痕与霍特勒的画的确是“构图的”。霍特勒的画虽然并不用抽象的形与色，仍描出着物质的自然的形似，但这种物质的自然的形似都不过是当作画面的律动的构成的一要素而取用的。康定斯基在广义上也可说是表现派（见次讲）的画家，霍特勒原是德意志表现主义的代表的画家之一人。故抽象派与表现派也颇有共通的点。赛尚痕以后的新兴艺术，大概都同气而有互相联络的点。

---

[1] 烟突即烟囱。

第十一讲 意力表现的艺术[1]——表现派

经过书坊店门口，看见了样子窗里新书的封面画的奇特与刺激，使我联想起德意志现代流行的表现派绘画。听说德国现在表现派画风非常流行，咖啡店、戏馆、商店等处，到处有表现派风的装饰。中国现在的出版界大流行奇特而刺激的封面装帧，不知与德国的表现派有何因缘？

十九世纪的西洋艺术集中于巴黎。入二十世纪以后，欧洲各处都发起新兴艺术：法兰西有立体派（一九〇八年左右），意大利有未来派（一九〇九年左右），俄罗斯有抽象派（一九〇九年左右），德意志有表现派（一九一〇年左右），瑞士人又发起DADA派〔达达派〕（一九二〇年左右，见下讲）。二十世纪的艺术中心地在于何处？现在尚未可知。最可注意者：德意志向来在美术上是后进的、顽固的国，前世纪的一百年中只产生一个浪漫风的裴克林〔勃克林〕（Böcklin，见第二讲），和一个写实风的孟才尔〔门采尔〕（Menzel，见第一讲），仅占据欧洲画坛的一小角。二十年来居然也有最新的表现派勃兴，且其势力广大，影响于北欧各国，比立体派未来派等稳健而普遍得多。真是不可思议的现状。

艺术上的流派的名称，最为暧昧而多纷歧。有的人把赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）以后直至今日的一切画派统称为“后期印象派”，有的人把未来派、表现派都包括在立体派中。又有的人总称赛尚痕以来的新兴艺术为“表现主义的艺术”。

现在从最后一说。凡主观表现的，即画面形体动摇的绘画，总称为广义的“表现主义”，以对待其前期的“自然主义”（写实派，印象派，新

印象派），及更前期的“理想主义”（古典派，浪漫派）。这广义的“表现主义”，包含后期印象派，野兽派，立体派，未来派，抽象派，表现派（狭义的），达达派的六派[2]。然这也是为了说明的便宜而假定的。

现在所要说的表现派，就是一九一〇年兴起于德意志的一种新兴艺术。这表现派原不限于德意志国内，其流风又波及于奥国〔奥地利〕，及北欧。然这意力表现为主的艺术，其本质是德意志的，条顿的。其对于以感情的快美的表现为主的、法兰西的、拉丁的艺术，本质完全不同。为说明的便利起见，这表现派又可假定地分为前后两派，即表现派与新表现派。

一 表现派的发生

德国自昔为联邦之国。全国的首府是柏林，但其他各联邦亦各有其首都，且都繁盛而有势力，例如闵行〔慕尼黑〕（München），德勒斯登〔德累斯顿〕（Dresden），便是不亚于柏林的大都。这三大都，自古在艺术上各占有流派的势力。故表现派的发生，当然也在这三大都市取其发达的途径。表现派最初发起于德勒斯登。

一九〇六年，德勒斯登发起一个艺术运动的团体，名曰“桥”。这团体发行机关杂志，又开展览会。其中主要的人物是修密德洛德尔夫〔希米特-罗特卢夫〕（Karl Schmidt-Rottluff），基尔希那（Ernst Ludwig Kirchner），及彼希斯坦（Max Pechstein）。彼希斯坦在这艺术运动中为最有力的人。他从南洋归来，努力于描写强烈的光线与原始的生活，作风比其他的诸家更为刺激强烈。这团体就奉他为中心人物。一九一〇年，彼希斯坦赴柏林开展览会，加入的同志甚众，在德国艺术界为从来未有的盛况。德国在绘画上向来是不振兴的，在绘画史上少有特别可记录的画家。这长期的沉默的反动，就产生了表现派大画家彼希斯坦。

不久闵行地方也响应了。一九〇九年，闵行地方发起一个“新艺术同盟会”。当时德国最一般的新艺术运动是所谓“分离派”（“sezessionism”，详见拙著《西洋美术史》），这“新艺术同盟会”便是反抗分离派的。同盟会中的主要人物，是卡诺尔特（Alexander Kanoldt），马尔克（Franz Mark）等。此外俄国的康定斯基（Kandinsky，见前抽象派），法国的童根（Dongen，见前野兽派）、比卡索〔毕加索〕（Picasso，见前立体派）等也都来参加这运动。这一年冬季，他们在闵行开绘画展览会。但结果大受公众嘲笑诽谤，各报纸上都有侮辱的批评。但他们全然置之不理，只管奋勇前进，继续在德国及瑞士各都市大开展览会。虽然没有一处不受公众的反对，但在各都市也获得了不少的同情的友人。明年秋季，又开第二次展览会，会员比去年更多了。其运动就传达到柏林。

一九一二年，柏林发刊一种宣传这新兴艺术的杂志。其主要的作者有画家克雷（Paul Klee），夏加尔（Marc Chagall），及雕刻家亚基本可（Archipenko）等。康定斯基也加入他们的团体，为这杂志的投稿者。亚基本可是新雕刻家，即所谓“雕刻的绘画”的作家，他们把自己的新派绘画的照相版、论文、诗歌等在这艺术杂志上发表，又开展览会，举行音乐会。他们的运动对于德国其他各处的新兴艺术上有很大的影响。

欧洲大战以后，表现派的特色更为得势，其流风弥漫于德意志的全画坛。这和意大利的未来派、法兰西的立体派性质完全不同。未来派、立体派不过是几个急进的艺术家，或一部分的好事者的所为，对于群众没有多大的势力；表现派则影响于德意志的一般社会生活上，其影响广及于咖啡店的装饰，商店的样子窗的图案，建筑的式样，及剧场的布置，影戏片的排演上。到了现在，表现派艺术早已成为德意志人的常识

了。且其势力不限于德意志国内，又波及其南方的奥国，北方的荷兰，斯干的纳维〔斯堪的纳维亚〕半岛，远达于俄罗斯，与大战后的新兴的政治一同有支配世界的伟力了。更新近的后期表现派诸家，其主张更为彻底。一般视为后期表现派的人们，即前述的克雷，夏加尔及康本同克（Heinrich Kampendonk，1889— ），希林普〔施林普夫〕（Georg Schrimpf，1889—〔1938〕）等，都正在努力于艺术的主观化运动。

二 表现派的特色

表现派究竟有无实体？其特色与本质如何？要概括地说明，很是困难，现在只能作一面的观察。

表现派是现代的，同时又是德意志的。这是根本上与拉丁文化相反对的一种条顿文化。法兰西所代表的拉丁的人类生活的样式，向来墨守希腊以来的传统，注重外部的感觉主义与直观主义，所以在一切艺术上构成着一种陶醉的蜃气楼。至于德意志人的（条顿人的）意力主义，则向来在艺术上有主观表出、意志表现的特色，到了现代就产生表现派的艺术。条顿民族的艺术，大概有严峻、强硬、苦涩、深刻、苛烈的倾向，与闲雅秀丽的拉丁民族的艺术完全异趣。

故表现派的第一目的，是主观内容的积极的表出。表现派的表现，不像立体派地注重形式，也不像未来派地注重动与力，而是注重“内容”。换言之，是注重精神或心灵的本质的价值的。表现派的绘画原也有“形式”；但其形式不过是“内容”表出上所必取的手段而已，与立体派的比卡索所研究的“为形式的形式”完全不同。故在表现派，“艺术”完全不是外界物象的形似或再现。关于外界物象方面的事，已有立体派、未来派、抽象派等艺术家彻底研究过，表现派的人们可不必再来研究这方面的事。表现派欲与前者取反对的路径，而从内容出发，主张一切外象

的主观主义化。

内容的主观主义化，就是主观的积极的意力的表现作用。故表现派的内容，可说就是“意志”，或“意力”，即人类的意志，生命的力。故表现派画家不必像印象派画家地探究事象的外部，不必接近自然，不求与自然相似。他们所努力的要点，是尽力把主观表出，高调地表出，使第三者也能受到与作者同样强烈的感激。故表现派绘画不是“写实”的，而是“写意”的，即“象征”的。作者胸中的强调的意力，在画中作强调的表现，使观者胸中也起同样的心的兴奋，是表现派所努力的要点。“表现”不是说明，不是报告，当然用不着纯客观的写实，只要借一种象征的手段来传达主观的意力就是了。

这种象征或符号，对于观者的刺激越强越好。这原是新兴艺术的一般的倾向，不限于表现派。唯表现派尤加注重意力的强调、意识状态的异常、与刺激的猛烈。为欲作刺激的异常的表现，凡对于这目的有效用的手段，他们无不取用。所以他们有时亦借用立体派或未来派的方法。但所谓借用，并不一定是追随或模仿，不过是受他们的暗示。例如表现派绘画中的形体的歪斜与变乱，是受立体派的暗示的。为欲表现外象的威力，故意把建筑物、树木、风景、山岳、或人物的颜面等描成歪斜变异，把圆的轮廓描成直线的，或把线的角度变更。又用他们所欢喜的炸弹爆发一般的形，电光闪烁一般的线。这都是内容表现与意力表现上最有效的方法。他们用色彩也取强调与变异的手法，应了主观表现的需要而随意驱使色彩。但也不是像抽象派的康定斯基一般地追求色彩的表面的效果，而是为了主观与意力的表现而把色彩描成强调或变异的。为了表现的强调，他们又应用色彩与形体的节奏的效果，作rhythm〔节奏，韵律〕的表现。这rhythm在表现派中就是accent〔着重点，特征〕。立体派及未来派中也已有accent，但在表现派更为明显。例如使某部降

低，某部分高调以发挥意力的效果，以明示内容的意义，便是accent的用处。又运动的象征，在表现派作品中也常应用。不过不是像未来派地专门描写疾驱与变幻的光景，而是用运动的象征来表现意力。

表现派是意力表现的艺术，故极度地偏重主观与个性。故表现派的作品中，内容是个性的，形式也是个性的，没有一般通用的表现法，这是与别派不同的一个重要点。

三 表现派诸画家

表现派中的主要人物，计有前表现派六人，后表现派七人，共十三人。其中大部分正是壮年的人，正在世间活动。今略为介绍如下：

（1）彼希斯坦（Max　Pechstein，1881—〔1955〕）是表现派的主将。他是德勒斯登人，幼时亲近自然，为田舍儿童。二十岁方入德勒斯登的工艺美术学校，在学中非常勤苦。出校后，一九〇六年曾参加“桥社”的团体，尽力从事表现主义运动。三年后，一九一〇年，其三幅作品在柏林的分离派展览会中入选，时评很好。次年，又加入了新分离派，努力作裸体画。其间他常常作意大利旅行，赞叹南国的刺激的生活，从此发心游历东洋。一九一四年四月，向东洋出发，经历印度、中国、菲利滨〔菲律宾〕、日本。是年十一月，由长崎来上海，又赴马尼拉。这时候恰逢欧战勃发，他暂时赴中立的美国小驻，不久就归国，加入战队。一九一七年春退伍，从此专心于绘画。他把东洋游历中所受印象最深的南洋群岛的风景与人物，表现于绘画中。其作品最为世人所称誉。在表现派的诸作家中，他是最稳妥的代表人物。其代表作有《朝》、《夏》、《玩具与孩子》、《美术家之妻》、《自画像》、《雪景》，《漕人[3]》等。现在他正是将近五十岁的一位画家。

（2）海侃尔〔黑克尔〕（Erich Heckel，1883—〔1970〕）也是德勒斯登人，与彼希斯坦同是“桥社”的会员。他的艺术，从客体主观化的新自然主义出发，转入大胆的自己表现。他的人生观以懊恼苦闷为基调，欲图自救，就向着宗教的境地而突进，所以他是表现派的积极主义者，为象征的宗教表现的画家。杰作有《海上的圣母子》、《祈祷》、《自画像》等。

（3）修密德洛德尔夫（Karl Schmidt-Rottluff，1884—〔1930〕）生于德国的洛德尔夫〔罗特卢夫〕地方。一九〇六年加入“桥社”。最近住在柏林。他的作风是“简单化”。用寥寥的数笔，作sketch〔速写〕风的绘画。他的表现法，受后期印象派的果刚〔高更〕（Gauguin）及原始艺术、土人艺术的影响，有简朴的特色，与彼希斯坦相似，但比彼希斯坦为硬直。其作品知名者有《赤砂》、《B.R.像》、《朝景》、《渔夫与舟》、《月影》，《户外的act〔活动〕》等。他又擅长木版画，在现今版画界中开拓一新境地。

（4）可可修卡〔考考施卡〕（Oskar Kokoschka，1886—〔1980〕） 生于维也纳。现今还住在维也纳。他是画家又演剧家。其绘画自印象派出发，后来脱出了印象派，从事自己表现。他的油画，颜料最费。把颜料从管中榨出，直接堆涂在画布上。试看其《自画像》即可知。这办法确有“动”的效果，可给观者以很强的刺激。但他的特质只限于表面的技术，内容大都是固定的。但他的特殊的表现法，于人物描写上效果很大，故与彼希斯坦等一同被尊为表现派的元老。

（5）马伊特纳（Ludwig Meidner，1884—〔1966〕）是贝伦斯塔人。他最初描浪漫派的宗教画，又转入印象派中。后来到巴黎，受了赛尚痕等的影响，大为感激，说“巴黎是我们的真的故乡!”从此便开始了表现派的制作。其作风为深刻的象征的表现，与杜思妥夫基〔陀思妥耶

夫斯基〕（Dostoyevsky）的《卡拉马佐夫兄弟》相同调。其名作有《我与街》、《自画像》、《虎列拉》〔《霍乱》〕、《场末的光景》等。大都是阴惨的、激烈的表现。

（6）莫尔克纳〔穆尔格纳〕（Wilhelm Molgner，1891—1917）生于威斯德发伦。幼时欢喜音乐，常自命为音乐家。他的本性是孤独的，欢喜在田野中散步，对于自然亲近起来，其兴味也渐渐改向绘画方面。一九〇九年，发表其名作《磨小刀的人》，就以画家知名于世。他的画风，起初近于印象派，后来移向抽象方面，受康定斯基的感化。欧战爆发，他加入军队，被遣往西部战线，负伤而还。病愈，又赴战场。一九一七年八月入战阵后，消息全无，大概是死在沙场上了。年仅二十六岁。

（7）夏格尔（Marc Chagall，1887—〔1985〕）是后期表现派的中心人物。以上所述的六人是表现派的人物，以后所述七人是后期表现派的人物。夏格尔是犹太人，而生于俄罗斯。幼时长育在俄罗斯农民生活中。后来到了首都，也一面学画，一面劳动。一九一〇年，始来巴黎。他的犹太人的本质接触了巴黎的文化，即爆发而为表现派的创作。一九一四年归俄罗斯，用全新的眼光眺望故乡，所感刺激更深，所产作品也更加新颖。其代表作有《家畜商人》、《我与村》、《自画像》、《诞生日》、《青的家屋》等。莫斯科的犹太人剧场的壁画，也是他的名作。

（8）乌屯（Maria Uhden，1892—1918）是一个德国中等家庭的女子。起初在闵行研究。后来到柏林，见了夏格尔的作品，大受感动，就一变其作风，而加入新表现派的运动中。一九一五年，开第一次个人展览会。其表现都是不可思议的幻想的世界。她欢喜描动物。牛、马、骆驼等，是她的画材。又欢喜描激烈的变动。例如其名作《街的火灾》，

为她的精神生活的一象征。后来与修林普〔施林普夫〕（见后文）结婚，生一男儿。不久她就死在闵行的病院中，享年仅二十六岁。

（9）康本同克（Heinrich Kampendonk，1889— ）是莱因地方的人。其画风与夏格尔、乌屯相同。一九一〇年前后，曾受马尔克（Franz Mark）与康定斯基的影响。他的特色是小儿的原始风。他的小学时代以前的天真的儿童气，常常确实明晰地保留在他的作品中。他的作品中最有特色者，为《静物》、《二爱人》、《寡妇》、《猫与少女》、《骑者》、《浴人》等。

（10）克雷（Paul Klee，1879—〔1940〕）生于瑞士，其父亲是德国人。父母都是音乐家，故克雷幼时也受过音乐教育。一八九八年，他到闵行，始改绘画生活。后来游历意大利。一九〇六年，第一次在闵行展览会中出品。其画风略受赛尚痕，谷诃〔凡·高〕（Gogh）的影响，而有畸形的特色。又研究色彩的抽象的罗列，有康定斯基的抽象表现的画风。一九一五年曾参加战队，为步兵、飞行兵，又为军中会计系职员。战事告终，他仍为画家。此后其画风愈加超脱一切理论与既成的关系，而作纯感性的表现。

（11）修林普（Georg Schrimpf，1880—〔1938〕）就是前述的女画家乌屯的丈夫。他是德意志后期表现派中最代表的一人。生于闵行，少年时代曾度放浪的生活，飘游各地，在比利时曾为旅馆的茶房，又卖面包，卖煤。在德意志北部各都市从事种种劳动。一九〇九年归故乡，投身于无政府主义党。以卖面包为业，利用空闲的时间，作小品的绘画。他的作风，画面有音乐的melody〔旋律〕的效果，全然排除传统，用最新鲜的意识作画。其特色是安定，明了，力强。代表作有《抱猫的少女》、《访问幼儿》、《自画像》、《S夫人》，《孩子与豚》等。

（12）格洛斯〔格洛茨〕（George Grosz，生年不明[4]）为graphic[5]画家，就其技术上说，在独米哀〔杜米埃〕，（Daumier）以后为第一人。一九一五年始以画家知于世。其作品中有深刻的讽刺画，如《休假日》、《Proletarian〔无产者〕的光与空气》、《身体检查》等便是。他在现代画家中，是用革命主义的精神描写社会事象的第一人。

（13）亚基本可（A1exander Archipenko，1887—〔1964〕）是雕刻家，但又可当他是画家。他是实行撤废雕刻与绘画的界限，而作造型化的表现的新艺术家。他是俄罗斯人。他的作品中，有一种可称为“绘画的雕刻”或“雕刻的绘画”的彻底的表现。他用平面的金属、木片、或纸张，在其上描出或雕出他的新的造型作品。他的主张，是追求表现的纯粹，以达于构造原理与作用的根本的原则化，和纯粹的直感的“造型”化。

现在德国从事表现派运动的人物很多。上述十三家是其最主要者。

---

[1] 本篇原与第十二讲合成一文，题作《最近的西洋画派》，载1929年6月《一般》杂志第8卷第2号。

[2] 疑为“七派”之误。

[3] 漕人即划船人。

[4] 生卒年为：1893—1959。

[5] 英文，为造型艺术之一种，包括素描、铜版画、木刻、石版画、水粉画等。

第十二讲 虚无主义的艺术——DADA派

前述的德意志的表现派，是一九一〇年左右兴起的一种新艺术运动。一九二〇年左右，又有瑞士人在欧洲提倡虚无主义的（nihilistic）艺术，就是所谓DADA派〔达达派〕。

DADA派的艺术，完全没有内容，其绘画都是图式的（比如《查拉肖像》）。这全是艺术的破坏、破灭的表现，即虚无主义的表现。这种主义的运动范围在现代欧洲当然很小；且究竟是否一种艺术，亦未能确定。不过这也是现代艺术的复杂的一面，且确有一班人在那里认真地宣传，号召响应。故现在介绍其大概的情形在这里。

试看《查拉肖像》，一条直线上画五个圆圈，旁边又画些波线，注些文字。——这叫做Tristan　Tzara〔德理斯当·查拉〕的“肖像”。看到这幅肖像画的人，除了作者的同派画家以外，恐怕没有一个人不要失笑吧。这就是DADA派的图式的绘画。

DADA派的运动，现已波及远东的日本。日本有此派的代表者辻润。这一派的主张究竟如何？因为他们的宣言为第三者所不懂，所以旁人难于解说。日本美术论者森口多里曾有一番旁观者的见解，即拿初期基督教艺术来比方DADA派艺术。今介绍其论旨如下：

希腊思想末流者论演说的形式，有这样的话：“演说的主题并不重要。例如对于一件事的赞成或反对，在演说上全然没有什么关系。就是话的意义，也没有什么兴味，可以不必讲究。所要讲究者，只是演说的语音的管弦乐的表现，语调的旋律的表现，辞句的音乐的节奏的表现。——使不解希腊语的蛮人等也能感到言语的绝好的美。”

希腊主义的（Hellenistic）观照生活，渐渐远离其感觉的直观的essence〔本质〕，而仅仅低徊于感觉的享乐的境地。他们一味追求形式上的美。他们的艺术就变成了一部分的贵族阶级者的游戏。在没有特殊的洗练的感受性，又没有修养这感受性的余裕的一般民众，艺术全然是无用的赘物了。

希腊思想的末流者所最重视的，第一是“形式”的感觉美。例如雅典的辩护士Mamertines〔马麦特埃〕所说：“式样（styles）比道德更为重要。何以故？因为不拘奴隶、蛮人、愚人，都能有道德。”

他的论法：奴隶、蛮人、愚人，都能有道德，但不能有艺术的感受性。艺术的魅力，只限于高贵的阶级的人能够受到。所以艺术比道德更为贵重。其实这不限于道德，凡实生活上一切功利的存在，都不及艺术的高贵。艺术是形式的完全的美。——希腊思想的末流者的所见大致如此。他们是社会上的特权阶级，同时又是艺术鉴赏上的特权阶级。他们苦于生活的动摇，用白眼对付新宗教的勃兴，而以对于形式美的敏锐的感受性为自己所独占的特权，就夸示这特权为人类最高的价值，他们的实生活上无论何等不安，何等受压迫，只要能享乐形式美的魅惑，就能忘却其不安与压迫，而入于快适的生活。然而不能获得这感受性的一般民众，从何处能发见这快适的境地呢。

故新宗教——基督教——的勃兴，是对于一般民众的救济。使他们信仰这新宗教的神，以忘却实生活上的不安与压迫，而入快适的生活。形式美的观赏限于特殊阶级，与一般民众无缘；基督教的爱而平等普遍地施于一切人类。

信仰基督教，可不需特别的形式的美。故初期的基督教从没有“为艺术的艺术”。他们所求的艺术，不过欲当作刺激信仰心的一种手段或

目标而已。但他们的信仰心很强，所用的手段或目标的刺激无论何等贫弱，总可以提醒他们对于神的信仰心，故他们的艺术的表现形式也甚为贫弱。例如初期的基督教艺术，只是一种朴素的记号。在迷信极深的人看来，鰯鱼的头也是很刺激的象征，不问其美丑，只要是鰯鱼的头就是了。又如雕三匹羊，不问羊的肉体美如何，只求其能在观者心中唤起“三位一体”的信仰心，故这三匹羊的雕刻就变成一种记号。

这在艺术表现上可说完全是反古的。艺术只要一种记号，只要有益于实生活，从来的形式美就全然被蔑视了。从形式而来的感觉的愉乐，完全没有也不妨，只要能将其所欲表出的意义直接传达于对手，就是艺术了。

在热烈地盼望新社会、新生活的创生的时代，其艺术往往取这种枯燥的形式。最近的DADA派的艺术，便是一例。DADA派的艺术也极端反对传统的形式美，而显然有“记号”的特质。

Dadaism〔达达主义〕的内容如何，不甚明悉；只晓得这主义运动的开始，在于一九一六年。有一班对于欧洲大战不关心的人们，在巴黎的一所咖啡店内团集会议，创生这DADA运动。其最初惹起世间的注意，在于欧洲大战休止之后，世人正要求一种新鲜的艺术生活的时候。

DADA，在法语上是一种儿童语，即“马儿”（玩具的木马）的意义，又有“持论”、“宿论”之意。但DADA派所用的，则是他们的世界中的语言，第三者不能辨别其意义。他们的世界中，有一种特别语言，叫做“DADA讹”（“patois Dada”）。他们开朗读会的时候，就用这种“DADA讹”朗读作品。

DADA派的主导者叫做德理斯当·札拉〔查拉〕（Tristan Tzara，

《查拉肖像》就是他的肖像）。他是哪一国籍的人，亦不明白（画这幅肖像的比卡皮亚〔皮卡比亚〕是瑞士人）。DADA派的人们发行《DADA时报》（《Bulletin　　Dada》），发表宣言。其宣言的标题为《Proclamationsans　Pretention》（《无主张的宣言》）。然亦有主张，即排斥既成的“派”（例如立体派、未来派等）。这标题后来改为《Cannibale》（《残忍者》）。

他们群集于巴黎，欲树立一旗帜。一九二〇年二月五日，开大会，举行示威运动。他们的开会秩序如下；

Francis Picabia〔弗朗西斯·皮卡比亚〕：

民众十人读的宣言

Georg Rebemont-Dessaignes〔乔治·雷贝蒙·迪赛涅〕：

民众九人读的宣言

André Breton〔安德烈·布洛东〕：

民众八人读的宣言

Paul Dermée〔保罗·德尔美〕：

民众七人读的宣言

Paul Eluard〔保罗·艾吕雅〕：

民众六人读的宣言

Louis Aragon〔路易·阿拉贡〕：

民众五人读的宣言

Tristan Tzara〔德理斯当·查拉〕：

民众四人及一journalist〔新闻工作者〕读的宣言

他们的大会按照这秩序而庄重地进行。后来他们又开种种绘画的展览会，及朗读会，渐渐惹起世人的注意。J. H. Rosny〔罗尼〕，André Gie〔安德烈·吉埃〕及《新法兰西评论》的主笔Jacques Rivière〔雅克·里维埃〕等，对于这DADA主义都详细观察，且发表评论。近来有许多企慕欧洲文化的青年美洲人，盼望到欧洲来。到了巴黎，看见巴黎的青年都在企慕美洲，他们非常惊奇。原来巴黎青年的艺术家，都在企慕物质文明的势力强大而自由的美洲。因为欧洲过去的文化的特征是形式的完美，优雅，清澄，他们现在是对于过去文化的反动。最极端地实行这反动的，便是DADA派。

在DADA派的人们看起来，传统的形式美等已经不成问题，只要把自己所欲表出的意义直接传达于对手，就已经很满足了。结果他们的艺术是“记号”的或“图式”的表现。

DADA派的最有力的画家，名叫比卡皮亚（Picabia）。札拉的肖像（插图《查拉肖像》）就是他的作品。这是图式的特征很露骨的表现：一条垂直线上画五个圆圈，最下方一个是黑的，其下左右分注Tristan Tzara的姓名。圆圈的左右画些波状线，左方的波状线的旁边注有illusions（幻影），右方的波状线的末端注有certitude（确实性）。从下方逆数，第二与第三个圆圈之间，注有Féeries des idées（观念的幻术）。第三与第四个圆圈之间注有Mots.Vaporiser（语。蒸发）。第四个圆圈里面有十二个黑点，好像一种果实的断面图，其里面写着

fleur（花）。这圆圈与最上方一圆圈之间，写着Parfume（香）。

这是DADA派首领德理斯当·札拉的肖像，作者比卡皮亚还有一幅作品：题曰《Tableau peint pour raconter et non pour prouver》（《为说述而作的，非为证明而作的画》）。其画犹似一种机械的设计图，第三者全然不懂。

还有一个DADA派画家，叫做裘乡〔杜尚〕（Marcel Duchamp），也有一幅奇特的绘画。他拿一幅文艺复兴期大画家辽那独〔列奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo da Vinci）的世界的名作《Mona Lisa》〔《莫娜·丽萨》〕（见拙著《西洋美术史》）的复制品，在其妖艳神秘的微笑的颜面上加上两笔胡须。看的人无不惊倒！又有一个画家在一张大纸上洒几点墨水，题曰《圣处女马利亚》。

从这种奇矫的作品中，可以察知他们的极端的反传统的态度。

前面曾经说过，他们的艺术，是废弃传统的形式美，而只要把自己所欲表示的意思直接传达于对手。但现在看他们的画，“所欲表示的意义”到底是什么？在第三者全然不明。看了札拉的肖像，决定没有一个人能承认这是肖像画。这原是一切记号的表现所有的特质。例如基督教的记号的绘画与雕刻，都是同这肖像画相似的。古代的地下礼拜堂（catacomb）的壁上所画的，穿农夫的服装，肩上负着活的羊的青年的像，全无绘画的形式美，在基督徒以外的人看来全无兴味。但基督徒看了都识得这画是救世主的“记号”，对其救世主的信仰自然会涌起于心中。他们看了这朴素的记号能立刻悟得其意义，而承认这记号的存在的价值。DADA派的绘画也是同一道理，我们倘加入了DADA的团体，同化于DADA的精神中，必能悟得这等画的意义，而承认其画的存在的价值。

我们所以不懂他们的作品中的“所欲表出的意义”者，因为他们的作品在形式上是反传统的，在内容上也是反传统的。他们在精神生活上，经济生活上，或对人的关系上，都在另行创造全新的世界，希望脱离一切既存的感情与观念。札拉的宣言中说“DADA就是观念的追放”。就是不许人们用旧有的观念来看他们的画。

辽那独的名作《Mona Lisa》中的微笑，向来世人称之为Mona Lisa Smile〔莫娜·丽萨微笑〕与Sphinx Smile〔斯芬克斯微笑〕同为“永远之谜”。但我们所以能叹赏这画中的妖艳的美，是为了用既存的传统的观念与感情的原故。所以排斥传统的DADA派画家，在Mona Lisa的唇上加两笔胡须。

圣处女马利亚表示着神圣、纯洁的美。但我们的崇拜神圣纯洁的美，也是为了用既存的观念与感情的原故。在DADA主义的彻底全新的世界中，圣处女的传统的美已经全无价值。所以他们在一张白纸上洒几点墨水，可题为《圣处女马利亚》。为阶级问题所迷心的弱者，试问有否这样的勇气!

DADA主义运动不限于绘画，又普遍于一切艺术上。现在就在这最后附带地说一说他们的诗。

他们的诗，除他们同派人以外，别人看来全是没有意义的缀音的连续。这是只在DADA的世界中通用的言语，无论何国的语学者都不能翻译。今举比卡皮亚所作的《基督的心》（只有诗题用法兰西语）为例在下面：

Jardi me cha vide

Plu cuses vi gentre

Jan este oses cine resses

Brul ille mor gnée sui

Avo alon udon

Cur emblé chi tite pord

Porch raient couro satis chrét

Son terrés，eff Teprie Sa

又有一个DADA派诗人阿拉贡（Louis　Aragon）[1]，作一首诗，题名曰《自杀》，其诗如下：

A b c d e f

g h i j k l

m n o p q r

s t u v w

x y z

又有一诗人名夏普卡-蓬尼哀尔（Pierre　Chapka-Bonnière）作一首诗，题曰《发作》，其诗如下：

—— —— —— —— —— o —— O

! ! ! tsi —— i——i——l

—— et sam —— et sam —— sam —— aM

—— et sam —— et sam —— sam —— aM

？oha——Keink—— —— tsi H.

! rrror——O

—— atakak —— of —— oh ——tzzi g.

因为他们用脱离一切既存的观念与感情的全新的心境而作诗，故诗中当然不用既存的言语。这种诗与前述的绘画同样，也只有加入他们的团体，同化于他们的精神，方能肯定其存在的价值。

DADA派的中心思想究竟是什么？我们实在不懂。就是他们的宣言，在门外汉读了也全然不解。今将其首领德理斯当·札拉的宣言中意义略可懂得的部分节录如下：

……我作这一篇宣言，但我并不要求什么。我只是说一件事。我反对主义的宣言。我也反对主义……我作这篇宣言，是欲告诉人们，一个人能在一呼吸中同时举行完全相反的二种动作。我反对动作。不是为欲防止矛盾。不是为欲求肯定。我既不赞成，又不反对。我也不说明。因为我是嫌恶意义的。

DADA——这是驱逐观念的一句话……

DADA并无意义。

……

我们要求真实、强烈、正确而永久不能理解的事业。论理都是错误

的。论理常是恶的……

在我们看来，所谓神圣，是非人的行动的觉醒（the awaking of anti-human action）。论理是把chocolate〔巧克力〕注射于一切人类的血管中……

我们不是Dadaist〔达达主义者〕，实在不能捉摸这宣言的真意。不过从“非人的行动的觉醒”一句话上，可以想象他们所理想的新的世界的一端。

在某种情形之下，所谓“人性的”行动，犹如阻碍水的流通的尘埃。必欲使水流到可流的地方而止的欲念强大的人，非像DADA主义者地呼号“非人的行动的觉醒”不可。以人性表现为唯一的避难所的文学者的态度，是怯弱的。在DADA主义者的眼中看来，现代法兰西的艺术都犯着人性的弱点的甘美的诱惑。美国某批评家说：“DADA主义，是从法兰西艺术中除去对于支配者的‘奴隶的阿谀’的一剂对症药。比卡皮亚所以不画传统的肖像而描机械设计图一般的画，就是如此。”DADA派的人们，嫌恶那充满“奴隶的阿谀”的甘美的法兰西空气，而憧憬于到处有摩天的高层建筑及力强无边的机械力的亚美利加的近代的都市。他们在那里发见一种无视堕势的人间行为的、新鲜而旺盛的力。

以上是森口多里对于DADA派艺术的论见的大旨。但他不是Dadaist，也不过是从旁猜度而已。他自己也说：“我对于DADA派见解，不知是否得当？用千年前的基督教艺术来比方DADA派的画，不知又将蒙DADA主义者的叱责否？”

---

[1] 阿拉贡（1897—1979），法国作家，1927年参加法国共产党。早期诗作受达达派及后来的超现实主义的影响。1930年后开始决裂。

近世西洋十大音乐家故事[1]

（〔上海〕开明书店一九三〇年五月初版）

---

[1] 本书初版时书名为《近世十大音乐家》。现据杭州东海文艺出版社1957年11月出版的经作者修订过的版本收入。

序言

有名的音乐史的著者安布洛兹（August Wilhelm Ambros）曾经有这样的话：“著名人物的生涯中的传说和逸话，不但能表出其人物的精神倾向，又能简劲地表出其人物生存的时代的精神倾向。”我对于这话很有同感。

我写完了本书之后，觉得在十大音乐家的生涯的零星故事中，很可以窥见音乐在近世欧洲的地位的变迁：罕顿〔海顿〕学得了一手好技术，只能立在十字街头卖唱。后来被厄斯忒哈稷公爵雇用为副乐长，然其委任状上条件之苛刻，犹如一张卖身契。可见西洋音乐在百余年前完全是贵族的娱乐品，音乐家完全是贵族的家仆。莫扎特的时代，音乐家的地位已经略高些，卖唱一变而为“演奏旅行”的美名，然而他在萨尔斯堡〔塞尔茨堡〕的大主教手下供职，仍被同佣工一样看待，与男女仆役同桌而食。贝多芬的时候情形就不同。贝多芬脾气发作的时候，当面唾骂伯爵为“驴马”；拿破仑失节而即皇帝位，贝多芬把为他而作的《英雄交响乐》撕破，丢在地上，终身不齿他。音乐者的地位已凌驾贵族了。以下的浪漫派群音乐家，如舒柏特、裴辽士〔柏辽兹〕、肖邦、李斯德〔李斯特〕、修芒〔舒曼〕等，就正式占据了艺术家的地位，在其生活中可以窥知个个是清高、名贵，或浪漫、潇洒的艺术家。舒伯特的安贫乐天，裴辽士的喑呜叱咤，肖邦的孤高自赏，修芒的热烈情怀，李斯德的豁达大度，都在其生涯的断片中表示着。公侯贵族的势力，在他们已经视同尘土了。看到巴威〔巴伐利亚〕国王把四万银币装了专车，命兵士护送到华葛纳〔瓦格纳〕的别庄中，回顾罕顿的卖唱与卖身，莫扎特的与仆役同桌而食，真是不可同年而语了。到了现代，柴科夫斯基从泥工口中学得《D调四重奏》的主题，又在山中买了酒食款待农民，请他

们唱民谣，从民谣中采取材料，作成《钢琴三重奏变奏曲》。由此可知音乐又从艺术家的清高地位降于山野农民之间，现代国民乐派〔民族乐派〕的兴行，于此可见一斑了。音乐从贵族的娱乐物变成艺术家的陶情品，再由艺术家的陶情品变成民众生活的反映，在音乐家的生活的片断中均可历历窥知其递变的痕迹。

此书大体根据服部龙太郎的《世界音乐家物语》，又参考其他书籍。这不是正式的音乐家评传，而是以音乐家生涯中的故事和逸话为中心的记录。

这册书原只能作为好乐者的案头装饰品；或放在钢琴台上，作为弹琴者休息时的消遣品。但照安布洛兹的看法，此书对于音乐爱好者的贡献或者不止装饰与消遣而已。况且聪明的读者，所发见的一定不止我所感到的上述的一端。

一九二九年四月二十日子恺记于沪杭车中

近世西洋乐坛之盛况——十大家在近世乐坛上的位置

一 音乐艺术的独立

二 器乐的勃兴

三 单音乐的成立与奏鸣曲的发达

四 标题音乐的兴行与乐剧的建设

音乐在其诸姊妹艺术中，性质全然奇特。不但其本质的抽象性与流动性为一切艺术所不能及，其发展状态也与别的艺术迥乎不同。人类文化开幕以来，各种艺术依了文化的进步而竞逐展进，犹如赛跑一般。然这赛跑好比寓言中的龟兔竞走，音乐艺术在文学艺术中，犹之兔在群龟中。自从出发以来，群龟匍匐前进，不少休息；兔却在路中打了一个瞌睡。一觉醒来，看见群龟已在前面，立刻奋起直追，刹那之间超过了它们。西洋音乐的发达情形正是如此：自从文化开幕以后，文学、绘画等徐徐地通过各个时代而不息地进步，一直发达到今日的状态；音乐在远古的希腊时代曾经一次发达，以后就收旗息鼓，一直沉默了二千年之久，到了二百年前的十八世纪，方才觉醒。在这二百年中用了可惊的速度而展进，到了现在，不但与文学、美术等并驾齐驱，其发达竟超乎文学、美术之上，近世乐坛的闹热的盛况，实为文坛与美术界所不能比拟。不进则已，一进就飞跃跳越，音乐的发达状态实在奇怪得很！别的艺术在二千余年中徐徐地积成的成绩，音乐只要两世纪就超过它们，音乐的发达能力实在伟大得很！所以音乐在诸姊妹艺术中，是性质全然卓

拔不群的一种奇特的艺术。

希腊时代的音乐、乐器已都不可考，乐谱已完全失亡，遗留下来的只是历史上的一笔记载，实际的音乐早已埋葬在渺茫的过去中，对于现代的我们全然没有什么关系了。中间沉默的二千年的日月，当然没有一点成绩可言，所以西洋音乐的历史很短，差不多是二百年前诞生的一种艺术。西洋音乐史的第一页不妨从十八世纪说起，十八世纪以前简直同没有音乐一样。因为在可考据的范围内，真正发达的音乐，真正成为一种“艺术”的音乐，是从十八世纪初叶方始成立的。详细的情形与理由，读了后面的说明自能了解。约言之，远古希腊时代的音乐已不可考，二千年内的音乐被别的艺术（例如舞蹈、文学）所利用，又为宗教所拘囚，变成了宗教的奴隶。直到最近二百年前，方始遇到救世主，恢复其独立的自由。此后方有真正的发展。

所以严格地说，西洋音乐没有古代史。说“近代音乐”，其实就是音乐史的全部。故所谓“近世西洋十大音乐家”，不是西洋音乐史上的一部分，其实就是西洋音乐全史上的十大代表者。这一点要请读者特别注意。

西洋音乐全史缩印在最近的二百年中。在这二百年中，西洋音乐的发展实在是急进的，飞跃的！乐派的经过，乐风的递变，乐曲形式的展进，乐器的发达，音乐表现力的增大，音乐演奏法的进步，都在这二百年中像春潮一般地澎湃而下。现在音乐最发达的欧洲诸国的好乐者，已嫌协和音的对照过于平凡，甚至在乐曲中应用不协和音，以作成新奇的对照；嫌乐器的刺激过于力弱，甚至在管弦中应用大炮，以加强乐曲的节奏。照这种现状看来，音乐发达似乎已经达于极点，前面已是山穷水尽的地步了。倘一直用这速度发展下去，则明日的音乐界，再过二百年后的音乐界，将展出甚样的新天地来？实在是不堪设想的事了。

回溯二百年中，西洋音乐的发展经过四次的展进与变化，而达于今日之域。第一是音乐艺术的独立，第二是器乐的勃兴，第三是单音乐〔主调音乐〕的成立与奏鸣曲的发达，第四是标题音乐的兴行与乐剧的建设。今就各项略说于下：

一 音乐艺术的独立

音乐，大概是为了其特殊的性质的原故，一发生就受别的东西的羁绊，与别的东西互相提携而进步，不容易独立而前进。音乐的起源，诸说纷纭，最稳当的办法，莫如从想象上探究，说音乐起源于“律动”（“rhythm”）。律动的母胎中，同时产生一对双生儿，即“音乐”与“舞蹈”。后来产生“文学”、“演剧”。音乐的幼年时代，全靠其姊妹艺术的扶持而长育，一向不曾独立。其最初的扶持者是“舞蹈”。开卷曾经说过，音乐有抽象性与流动性，为一切姊妹艺术所不及。例如舞蹈，必须用身体的动作为材料；文学，必须用具体的言语为材料；演剧，又必须兼用身体的动作与言语二者为材料；音乐只要用一缕的音。虽然唱歌与奏乐也要用身体与乐器，但身体与乐器究竟不是音乐表演的主要材料，其情形与在舞蹈、文学、演剧中迥不相同，我们所鉴赏于音乐者，结果只有一缕的抽象而流动的音。音乐有这样的特殊的性质。音乐所以必须受别的艺术的扶持而发达，其原因正在于此。因为人类向来有一大要求，即对于无论何物喜欢其具体化，又概念化。对于音乐当然也起这个要求。但音乐因为有上述的特性，不能单独具体化，概念化。故必须与有具体的表演力的别的艺术（例如舞蹈）相结合，蒙了这艺术的具体的表现的衣服，然后可以立脚。所以音乐的幼年时代，全靠舞蹈的提携而进行——到现在，二者仍有密切的关系。

人类把音乐与舞蹈结合了，还不满足，后来又使它与“诗歌”（文

学）相结合，就变成更具体的更概念的一种艺术。希腊古昔的农业时代，春秋祝祭有祭仪的祝歌，战争有战争的祝歌，送葬有挽歌，结婚有庆歌。一切仪式的“歌”，拥护了音乐而进步。除仪式的歌以外，还有文艺作品的诗歌，也合了当时的乐器理拉〔里拉〕（lira）而歌唱。例如纪元前九世纪的荷马（Homer）的名作，就是这盲诗人自己和了理拉而歌唱的。

音乐与文学结合之后，又被演剧所利用。希腊古代的悲剧，便是音乐与演剧的最古的结合。剧中的主要人物的对话，都用韵文，合了音乐的旋律而歌唱。例如有名的希腊悲剧作者索福克雷斯〔索福克勒斯〕（Sophocles），尤理比提斯〔欧里庇得斯〕（Euripides），不但会作剧本，又自己能作音乐，是与现代的华格纳〔瓦格纳〕（Wagner）相似的兼长文学与音乐的人。不过其作曲今日已经失传，我们无从探知其音乐的真价；但其剧本的文学，是今日所尊重的文学作品，则当时音乐的进步也不难想象了。

音乐虽然借了舞蹈、文学、演剧的扶助而发达，其实音乐已经失却独立的资格，而被别的艺术所利用，为别的艺术的装饰物了。因为音乐一向受其姊妹艺术的提携而前进，用不着自己走路，故自己的足已经失却效用，变成一个不能举步的残废者了。

纪元之后，宗教的势力横行于欧美。音乐逢到了这位“宗教”的暴君，就被他掳掠去，充当一个花言巧语的侍妾，从此完全丧失了独立的自由权了。音乐本来应该是人类思想感情与精神生活的自由表现的艺术，在中世纪时代竟变作宗教的仪式的一部分，或宗教的装饰品，而全无生气与意义了。故中世纪的音乐差不多全是宗教音乐。君士坦丁大帝定基督教为罗马国教，制定宗教的仪式及其所用的音乐。中世纪宗教音乐由此而勃兴。当时用一种声乐，名为“安底福尼”〔“交替合唱”〕

（“antiphony”），由教徒分组合唱，规模十分壮大。后来有宗教音乐上有名的僧侣胡克巴尔特（Hucbald）出世，创造“复音乐”〔“复调音乐”〕（“polyphony”）的作曲法，宗教音乐更为发达。然而他们的歌，除了神的赞美与教会气象的装饰以外，全无人间的情味与生趣。当时也有俗乐，例如“明内歌人”〔“恋诗歌手”〕（“minnesinger”）、“马伊斯德歌人”〔“名歌手”〕（“Meistersinger”）等歌人，或以恋爱为主题，或以日常生活为主题，倒是人类思想感情的艺术的表现。然而在宗教音乐的时代，这种俗乐被视为下贱之业，其歌人亦被视同卖唱的乞丐，为当时的士君子所不齿。在这样的压力之下，其音乐当然不能充分发展。

音乐受宗教的拘囚，至为惨酷！在千年的长时期中，不许与人类的生活感情发生交涉，而一直把它幽闭在教会中。像俄罗斯，除教会以外，民间不准弄音乐。倘有在教会之外私弄音乐的人，其人死后必入地狱而受劫罚。近代欧洲音乐的飞跃的进步，及现在俄罗斯音乐的异常的勃兴，照这情形想来，也许是对于长期而猛烈的压抑的力强的反动吧！

在希腊时代，宗教与音乐原也有密切的关系。例如前述的婚丧祝祭的歌，也是从宗教上来的。但希腊时代的音乐，是宗教的全部，音乐就是宗教。故音乐尚不失其独立的资格。至于中世纪的宗教音乐，音乐完全是宗教的奴隶，不复是一种独立的艺术了。

这音乐的幽囚与虐待，直到中世纪末期而稍有解放的希望。即意大利大宗教乐家巴来斯德利那〔帕莱斯特里那〕（Palestrina）首先出来为音乐解除桎梏，始发出艺术的音乐的第一声。然真的音乐的救世主，直到最近二百年前方始出现。其人就是巴赫（Sebastian Bach，1685—1750）。巴赫以后的音乐，方是独立的艺术的音乐。

如上所述，音乐在一切艺术中，最为非物质的，最为抽象的。人类

把这抽象的艺术与别的具体的艺术相结合，使成为具体的形状而表现。于是音乐一方面与舞蹈结合，一方面与诗歌结合，与诗歌舞蹈相提携，方能向前进行。舞蹈与音乐同是律动所生的，二者的结合本来很自然；诗歌也是律动所生，其与音乐相结合亦没有不可。然而音乐因此蒙了永久的苦难，做了舞蹈与文学的奴隶。到了中世纪时代，音乐的虐待更甚，受文学与宗教二重的束缚。就是比较的自由的俗乐，也大都是文学的奴隶，否则是舞蹈的奴隶。在文艺复兴期的产物的歌剧中，音乐也不能离开文学而独立。十八世纪以前，音乐一向为别人的附庸，没有自己独立的领域，也是艺术中一种很可注目的特殊的情形。

然而这无辜的罪人终于也遇到了大赦的日子。自十七世纪至十八世纪之间，器乐渐渐发达，许多器乐家用水为音乐加洗礼；就中真的救世主巴赫用火为音乐加了洗礼，音乐方始独立而为纯正的艺术。后人称巴赫为“音乐之父”，真是很适切的称号。

巴赫在音乐上的功德，第一是器乐演奏技巧的发挥。当时的钢琴（piano）还没有十分发达，不称为piano而称为Clavier（克拉微哀〔古钢琴〕）。巴赫是克拉微哀的演奏名家。发明巧妙的指法，专为此乐器作曲。又在作曲法上应用“十二平均率音阶”，使器乐的表现十分便利（详见后面器乐一节）。他的事业是从器乐出发，研究器乐的精神，建设全新而独立的音乐的形式，使音乐脱却别的艺术的束缚，而为自由表演思想感情的一种艺术。所谓“纯音乐”（“pure music”），就是从巴赫开始的。纯音乐有两种意义：一、对于受别的东西的利用的“羁绊音乐”，自由表现感情的称为“纯音乐”；二、对于含有事象描写的内容的“描写音乐”，发挥音本身的美的称为“纯音乐”（详见后面标题音乐一节）。巴赫的作曲，全无何种羁绊与描写，而以音的本身的美的结合，发挥美的感情，为纯音乐的模范。且不但器乐曲而已，声乐曲也不取从来复调

音乐形式，而用器乐曲的形式。换言之，即具有纯音乐的价值的一种新的复音乐形式，即所谓近世复音乐形式（详见后面单音乐一节）。“音乐之父”，“音乐的救世主”的称号，便是从这意义上来的。

巴赫的音乐是“纯音乐”，换言之，就是“为音乐的音乐”。所以巴赫的音乐对于民众不甚接近。纯粹的艺术的发展，与对于民众的接近，原是不能两立的事。例如浪漫主义的艺术家，高唱“为艺术的艺术”（“Art for art’s sake”），终于笼闭在“象牙之塔”中，与一般民众少有关系。故巴赫终身与一般民众相隔离而生活，他把一生奉献于“艺术”。然而音乐艺术的独立，究竟是巴赫的功勋。独立之后，方能取各种自由的形式，作各种自由的表现，于是人类得在音乐中高歌其“生的欢喜与憧憬”。犹之一个人，有了生命之后，方能培植其天赋，发挥其才华，显示其能力。巴赫赋予了他的生命。培植、教养、任用，是后人之业了。

音乐由巴赫创立新纪元。巴赫之后，大家辈出。就中亨德尔（Georg Friedrich Händel，1685—1759）与巴赫同时代，是巴赫的直接的承继者，为新生的音乐的“乳母”。他的音乐，就比巴赫的普通一点，显明是“为人生的艺术”了。他的大作神剧〔清唱剧〕，从寺院下降而入于一般民众中，为当时人人所欢迎。

巴赫与亨德尔，是音乐的独立革命的二元勋，前者称为“音乐之父”，后者可说是“音乐的乳母”。在作曲史上，他们是“近世复音乐”二大家。

二 器乐的勃兴

在我们现在的时代，说起音乐容易使人先想起演奏器乐，后想到唱歌。但是二百年以前，情形与现在大不相同：音乐以“声乐”（“vocal

music”）为主体，乐器的演奏在音乐上差不多是没有的。中世纪的时候（如前节所述），音乐全部是宗教上的仪式，都用人声唱歌，难得用乐器（例如风琴）作为伴奏。至于“寺院式”的音乐，则连伴奏都不用，完全由人声歌唱。所以那时候的器乐在音乐上的地位卑下得很，仅当作伴奏之用，其效用止于人声的模仿而已。专弄乐器的人，地位也极微贱，只有俗乐中有吹笛鼓琴的人（如前节所述）。这种专弄乐器的俗乐者在当时被视为乞丐一类的下流人。所谓“市中吹笛者”（“town piper”），就是在十字街头吹笛讨钱的人。说得雅听一点，这种人是“飘浪乐人”。但当时的飘浪乐人大都是无赖游民，没有市民权的人，他们不能参与宗教上的仪式，他们的子孙没有承受遗产的权利，死后即被没收财产。故在中世纪，器乐（instrumental music）与器乐者都处于奴隶的地位。这是与现在迥不相同的情形。那时候的唯一的高尚的音乐，是唱歌，尤其是寺院里的僧众的合唱。僧人平日最重要的日课，是练习音程。举行宗教仪式的时候，数百僧人分为三部、四部，或更多的声部，合唱复杂的大曲，其大曲即所谓“康塔塔”（“cantata”）。——这声乐大曲康塔塔，在器乐盛行之后即变成奏鸣曲（sonata，详见后节）。

故声乐在中世纪的宗教音乐时代，已经极度发达。自文艺复兴、宗教改革之后，声乐就渐衰颓，而器乐勃兴的机运渐渐成熟，这是近代音乐发达的一个重要的枢纽。

文艺复兴的时候，意大利歌剧勃兴。歌剧是重用音乐的剧，剧场中必需管弦合奏，于是乐器的使用法、演奏法，渐渐随了歌剧的发达而进步，器乐在音乐上的地位渐渐高尚起来了。到了十八世纪，经过前述的巴赫的研究，器乐的身价愈高，忽然与声乐处于同等的地位。又经过罕顿〔海顿〕（Haydn）的经营，到了现在，音乐就以器乐为主体，声乐在现代音乐中变成些微的一小部分了。为现代音乐的主体的器乐，就是

从十七世纪的歌剧中的管弦合奏发达而来的“管弦乐”（“orchestra”），其所奏的乐曲就是所谓“交响乐”（“symphony”）。巴赫是器乐的提倡者，罕顿是管弦乐的建设者。

器乐的勃兴何以为近代音乐发达的一枢纽？巴赫与罕顿在器乐上有何事业？近代音乐上的器乐发达的盛况如何？今略述如下。

音乐在本质上是器乐的，音乐必须在器乐上发展，其理由甚为显明：如前所述，中世纪的宗教音乐不是纯正的“音乐”，而是受宗教的桎梏的畸形的音乐，故能在声乐上发达。纯正的“音乐”，是“音”的艺术，与文词诗歌无关，当然不能用声乐演“唱”，而必须用器乐演“奏”。所以纯正的音乐，必俟器乐而能发达。所谓唱歌，原来是音乐与文学的综合，不是纯粹的音乐。唱歌无论何等充分发达，只是音乐的一部分的发达，不是音乐全体的发达。中世纪所以注重声乐，其原因一半也在于器乐的幼稚。十七八世纪以前，乐器中最重要的钢琴，即披雅娜（piano），尚未发达完成。乐器种类甚少，又构造甚不完全，技巧甚为简单。钢琴是乐器中的大王，从一弦琴（monochord）发达，变成克拉微可特〔击弦古钢琴〕（clavichord），变成沙尔推略谟（Sarterium），变为哈泼雪可特〔拨弦古钢琴〕（harpsichord），到了千七百十一年而变成clavicembalo col piano e forte〔带强弱变化的羽管键琴〕便是最初的钢琴。这时候装置已经便利，音量变化已经丰富。此后略加整顿，即成为现今的钢琴。钢琴有何等伟大的效能？因为它是有键盘的乐器，十个手指在键盘上可以自由运转，又可同时奏出许多音。既便于奏旋律，又便于奏和声。在一个键盘上可以奏出极复杂的音乐，其效果与从前的复杂庞大的声乐的组织相差不远。所以自从这乐器发达以后，回顾前时代的声乐的苦心的练习与组织，完全是徒劳的了。把这钢琴音乐的表现法更加扩大，用许多乐器代替其键盘而合奏一大曲，就是

管弦乐演奏。试从远处谛听管弦乐合奏，其音的总和与钢琴演奏无甚大异。复杂的钢琴曲，其效果也可以仿佛管弦乐合奏。交响乐（即管弦乐）的蓄音片〔唱片〕，与钢琴曲的蓄音片，往往使听者一时不易辨别。故钢琴的发达，是近代音乐上一大要事。声乐的衰退，器乐的勃兴，均以此为枢纽。器乐勃兴以后，音乐即归入“音的艺术”的正途，而作正当的发达了。

巴赫的主要事业，就在这钢琴音乐上。巴赫本是教会的风琴演奏家，同时又是克拉微哀（clavier，即钢琴的前身）的演奏家。风琴在有键的一点上原是与钢琴相类似的（不过音色与构造不及钢琴的完全与巧妙），故风琴演奏家兼克拉微哀演奏家，原是便利的事。然巴赫能充分发挥这乐器的演奏技巧，现在所通行的钢琴指法（fingering），都是巴赫所发明的。即在巴赫以前，弹键盘时不用拇指，而每手仅用四指，拇指的运用，是巴赫所发明的。自从这新式的进步的运指法发明以后，键盘乐器的技巧就非常发达了。

巴赫还有可使人纪念的功绩，就是在作曲上最初应用十二平均率音阶。十二平均率音阶（Wohltemperierte），就是把一音阶的音程作十二等分，定其一分为半音，二分为全音。这乐理本来是法兰西音乐理论家拉莫〔拉摩〕（Rameau）所倡导的。然而向来只是一种理论，未曾实行。最初应用这乐理于作曲上，而收得美满的效果的人，便是巴赫。平均率采用的效果是很伟大的：转调（固定某调子的作曲，在途中转变为别的调子）非常自由，复音乐的复盖乐〔赋格〕（fugue）因而非常发达，而复盖乐的发达对于后来的奏鸣曲形式（sonata form，近代音乐形式的主体）的发达有很大的影响。又不但如此，半音音阶的和声的利用，也因此而非常自由。半音音阶，就是把音阶中的一全音平分为两个半音，以应用于和声上，便可作出种种新奇的和声，和声的效果就非常

丰富了。

巴赫曾应用半音音阶的和声，作《半音阶幻想曲》（《Chromatical Fantasia》）。然这不过是表面的改革，“音乐之父”还有更大的勋业，即从器乐出发，研究器乐的精神，使发达而成为全新的独立的形式，使音乐脱出别的艺术的束缚，而解放为自由独立的艺术，在前节中已经说过。器乐的勃兴与音乐的独立，有密切的关系。

罕顿继承巴赫的事业，研究器乐曲的形式，建设奏鸣曲式的基础。关于奏鸣曲式，容在后面说明，现在仅就罕顿的器乐上来研究。罕顿不但是奏鸣曲式的完成者，对于器乐的组合法上也有很大的发展。现今所通行的各种器乐演奏组合法，例如交响乐，弦乐四重奏（quartet）等，都是由罕顿创始的。交响乐一名称，在罕顿以前原也有人用过，但意义与现在的不同。交响乐的现在的意义，是“管弦乐用的奏鸣曲”，这是由罕顿开始的。罕顿的交响乐中所用的乐器，弦乐器、木管乐器、金属管乐器〔铜管乐器〕、打乐器〔打击乐器〕，收罗已极繁多，变化已极丰富（详见《罕顿》章中）。比较现在的巨大的交响乐虽然简单得多，但在交响乐创始的当时，实在是可惊的器乐的大组织了。

器乐经过了巴赫的提倡，与罕顿的发展，而确立其基础。罕顿以后诸大家，例如莫扎特（Mozart），贝多芬（Beethoven），舒柏特（Schubert），李斯德〔李斯特〕（Liszt），裴辽士〔柏辽兹〕（Berlioz）等，皆努力于器乐方面的发展。直到现代，许得洛斯〔施特劳斯〕（Strauss），特褒西〔德彪西〕（Debussy）、史克里亚平〔斯克里亚宾〕（Scriabin）等建设“交响乐的水晶宫”，几乎达到了器乐表现的极致。

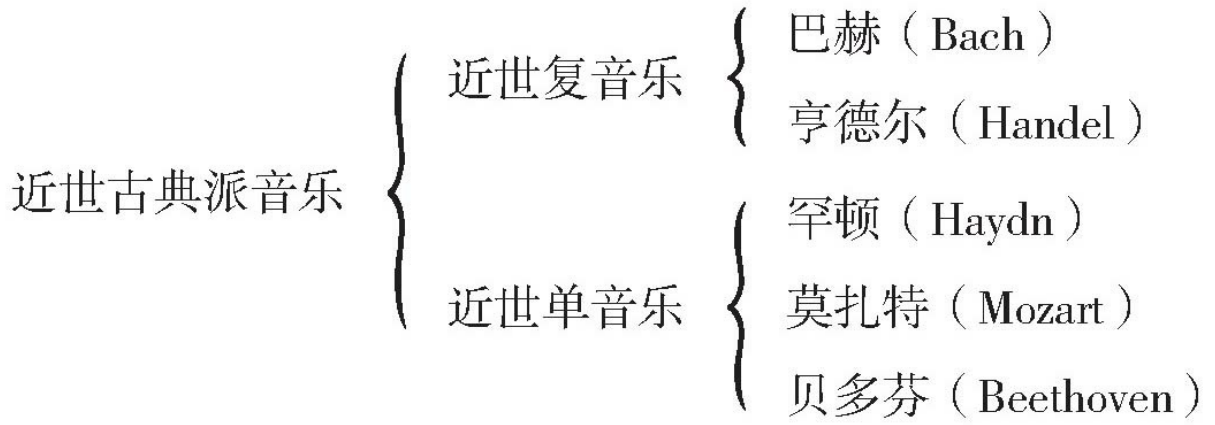
评家称现代器乐演奏为“交响乐的水晶宫”，又比拟现代的管弦乐

为“流动的建筑”，都是极口赞叹现代器乐的盛况的话。

现代的管弦乐网罗一切乐器，演奏最长大而复杂的交响乐。在音乐演奏中，使用乐器最多的是管弦乐。故管弦乐是，最力强而雄辩的音乐，是最进步的器乐组织，一切音色、强弱、高低、和声、节奏，现代管弦乐都能表现。从前的管弦乐的特色只是音的和谐，今日的管弦乐则是音乐的综合的表现。无数乐器，在舞台上都像有生命地自歌自语，能泣能笑。故今日的管弦乐演奏，仿佛有一种“乐器的言语”（“instrumental language”），各乐器都是有生命的个个的人格。一团体所演奏的管弦乐，差不多是百数十的登场人物所合演的一大戏剧。啜泣似的小提琴，朗笑似的长笛（flute），盛怒似的铙钹（cymbal），柔顺慰安似的大提琴（cello），娇声似的克拉管〔单簧管〕（clarinet），傲慢似的长号（trombone），一切乐器的表情，为无论何等有名的优伶所不能致。优伶所表演的是现实的演剧，管弦乐所表现的是“灵界的演剧”。

三 单音乐的成立与奏鸣曲的发达

前面说过，巴赫与亨德尔是“近世复音乐”二大家。又曾说过，罕顿是奏鸣曲式（近世单音乐形式）的建设者。盖巴赫与亨德尔的事业主要在于音乐的表演方面，其内容方面仍未完全离去中世纪作曲法的“复音乐”，不过加以改革，故称为“近世复音乐”而已。罕顿始在作曲法上改复音乐为单音乐，而建立近世音乐形式的“奏鸣曲式”，经过莫扎特与贝多芬的继续研究，而单音乐于是确立。五人者，实为近代音乐的先驱。今列表如下：



但最后的贝多芬，已是古典派向浪漫派的过渡期作家了。

何谓单音乐与复音乐？这是作曲法上的名称，与普通所称“单音”、“复音”意义全然不同，决不可以混同。普通称单一声音的旋律为单音，称同时有许多复合的和声为复音，是极表面的浅近的名称。作曲上的所谓单音乐与复音乐，简言之，是说乐曲中同时进行的主要旋律的多寡。例如宗教音乐时代，寺院中集合数百僧人，分为三部或四部，使合唱一声乐大曲。这时候各部的僧人所唱的各是一个主要旋律，即各能独立为一歌，不过各歌保有相互的关系，可以同时齐唱而得复杂谐调的结果。这叫做复音乐。又如现在的弹钢琴，十个指头在键盘上，往往同时并按三四个以至五六个音，使发出复杂谐和的和声。然而其作用与昔日的僧人的合唱不同，各指所按的不是对等的主要旋律。其中只有一旋律为主体，可以独立（大都在最高音处，即右手的高音部处），其他的音都是这主体的陪衬，没有独立的能力，换言之，即配在主体上的“和声”。又如今日的学校等团体唱歌中的二部合唱、三部合唱、四部合唱等，也是把学生分别为二部、三部或四部，令各唱一旋律，互相作成复杂的谐调。然这做法与昔日的僧人的合唱也不同，各部学生所唱的不是对等的主要旋律。其中只有一个旋律为主体，可以独立，其他的第二部、第三部、第四部都是这主体的陪衬，大都没有独立的能力。这等都

叫做单音乐。表面上虽然分为数部，很是复杂，但实际上只有一个主体，“单”音乐的意义即在于此，

十七世纪以前，音乐家都用复音乐的方法作曲，其方法即所谓“对位法”，或称“对声法”（“Kontrapunkt”），即声与声相对等之意（Kontra就是相对，Punkt就是点，就是音符。英名conterpoint，即音符与音符相对之意）。故十七世纪以前，在音乐的性质上称为宗教音乐时代，在音乐的表演上称为声乐时代，在作曲上又可称为“复音乐时代”。十七世纪以后，到了罕顿的时代，改用单音乐的方法作曲，其作曲法即所谓“和声法”（harmonic），就是在一主要旋律上配和声的方法。故自十七世纪以后，在音乐的性质上称为纯正音乐时代（此纯正二字乃独立之意），在音乐的表演上称为器乐时代，在作曲上又可称为“单音乐时代”。但在历史上，复音乐和单音乐并非相继发生的。单音乐在中世纪以前早已存在。不过当时复音乐盛行，故单音乐仅用于浅易的俗乐上罢了。到了十八世纪初，巴赫等还应用所谓“近世式复音乐”，巴赫死后，复音乐次第衰退。十八世纪以后，单音乐就代替了复音乐而盛行，直至今日，世间不复用复音乐了。故中世纪与近代，音乐上有许多相反的点：如前所述，中世纪重声乐而轻器乐，近代则反之；中世纪重宗教乐而轻世俗乐，近代又反之；中世纪盛行复音乐而轻单音乐，近代又反之。这三种反对，都是近代音乐进步的证据。因为宗教乐比世俗乐范围狭隘，声乐比器乐表演力弱小，复音乐是适于声乐合唱的作曲法，当然不适于器乐。

复音乐是适于声乐合唱的作曲法。复音乐的第二旋律，每每模仿第一旋律而与之同时进行。故复音乐的作曲法，是以“模仿”（“imitation”）为基础的。在单音乐，旋律的进行用“对比”（“contrast”）、“变形”〔“变奏”〕（“variation”）、“展

开”（“development”）等方法，即以对比、变形、展开为基础的。模仿的原则适合于声乐，对比、变形、展开等原则适合于器乐。故复音乐主属于声乐，单音乐主属于器乐。今列比较表如下：

（复音乐）用对位法 立体的形式 以模仿为基础 主用于声乐

（单音乐）用和声法 平面的形式 以对比、变形、展开为基础 主用于器乐

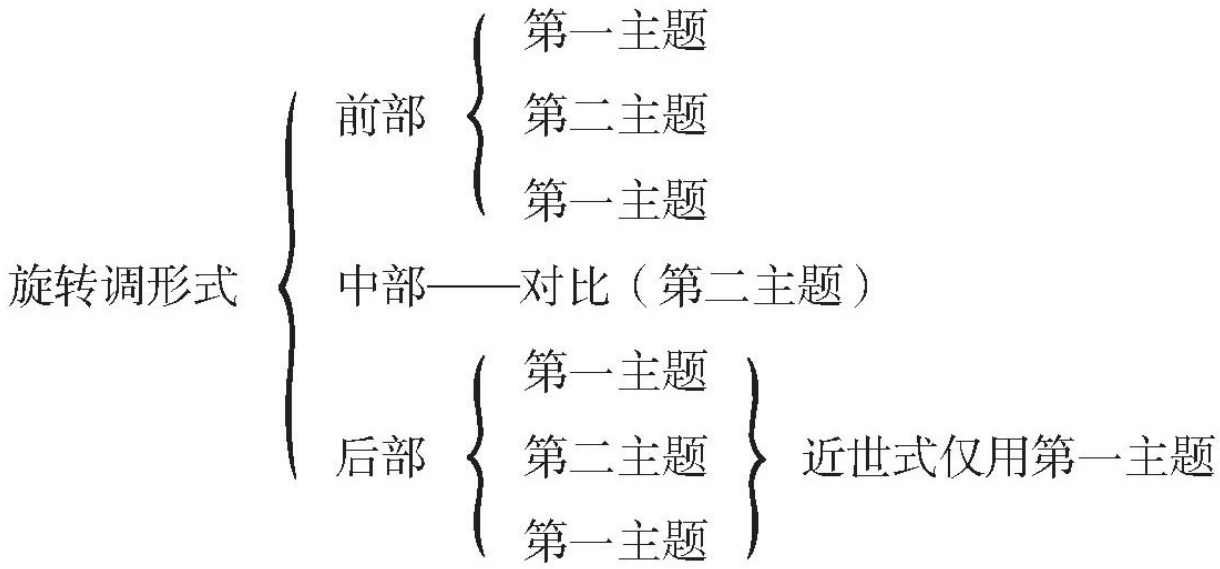
故复音乐与单音乐代谢的原因，主要在于器乐的勃兴。在中世纪时代，钢琴等和声乐器还没有发明，音乐主要用人声。许多人声合唱同一的旋律，很觉得单调。所以用复音乐法，合数部的人声，使唱各不相同的旋律，合成复杂的音节。后来钢琴发明了，单用一旋律也可以自由配上和声，不致流于单彩，于是繁琐的复音乐渐渐不用，单音乐就盛行到今日。

单音乐的作曲法的根本原理，从“对比”出发。

所谓对比，就是在一种乐句之后，用性质稍反对的别种乐句，使互相衬出各句的特性。例如大调之后用小调，急速之后用徐缓，轻快之后用沉重，弱之后用强等便是。其次是“变形”，即在主题上行种种装饰、变化。例如变化和声，变化拍子，变更音阶上的位置，或把主题分割，施以装饰，或在各部用不同的组合方法。最后是“展开”，就是离开了主题而自由展开，在管弦乐的大曲中，常用这作曲法。

所以最简单的单音乐的乐曲形式，是仅用“对比”的所谓“二部形式”（“Zweitheilige Form”），或称“歌谣形式”，有AABA（A表示主题，B表示对比部）的四行。普通学校中的唱歌，大都是二部形式的，较复杂的有“三部形式”（“Dreitheilige Form”），分前中后三部，前部和

中部主题各异，作成对比，后部大都和前部同样，或与前部出于同一主题而略加变奏。普通的进行曲，舞曲，大部属于此三部形式。更复杂起来，变成“旋转调形式”〔“回旋曲式”〕（“Rondo　Form”），篇幅长得多，组织亦复杂得多，全曲大致分部如下：



Rondo就是round，就是“旋转”的意思，试看上面的表中，第一主题与第二主题交互轮流，旋转的意思即在于此。普通钢琴曲中，旋转调〔回旋曲〕很多。

从旋转调更发展一步，即成为“奏鸣曲式”，为器乐中最进步的形式。

“奏鸣曲”（“sonata”）与“奏鸣曲式”大有分别，不可混同。现在要先把二词的意义说一说：“奏鸣曲”是由三四个乐曲组成的大乐曲的名称。合在这大乐曲中的三四个小乐曲，各名为“乐章”（“movement”）。其中第一乐章的形式，特名为“奏鸣曲形式”。第二乐章大都用歌曲形式，第三乐章大都用舞蹈曲形式，第四乐章大都用旋转调形式或又用奏鸣曲形式。所谓“奏鸣曲形式”，其组织大致如下：

奏鸣曲形式
- 呈示部
  - 第一主题（主音上）
  - 第二主题（主音的五度上）
- 展开部——主题展开
- 再现部
  - 第一主题（主音上）
  - 第二主题（主音上）

“奏鸣曲”，就是这形式为第一乐章而作的大乐曲。奏鸣曲的组织大致如下：

奏鸣曲
- 第一乐章——奏鸣曲式。
- 第二乐章——歌谣形式，或三段式，徐缓而抒情的，故通常名为“徐缓章”（“slow-movement”）。
- 第三乐章——古风舞蹈曲，梅奴哀〔小步舞曲〕（menuet），谐谑曲（scherzo）等轻快调。
- 第四乐章——旋转调形式，或奏鸣曲形式，通常用急速的拍子。

这配列也是以对比为基础而保住全曲的均衡的。即在第一章的繁重而快速的奏鸣曲形式之后，用单纯的、抒情的歌谣形式为第二乐章，又用轻快的舞曲为第三乐章，则可以有对比的效果。第四乐章是总括的结

束，故须用兴奋的急拍子。但也没有一定的规则，上表不过其组织的一种而已。

奏鸣曲也不一定是四个乐章组成的。普通多略去第四乐章，仅用第一、二、三的三乐章。贝多芬以后，奏鸣曲的体裁全无一定，因各作家而异。到了现代，形式更加不拘，渐渐注重内容的表现了。舒柏特（Schubert）的《未完成交响乐》（《Unfinished Symphony》）（交响乐与奏鸣曲，乐曲形式同样，不过用少数乐器奏的称为奏鸣曲，用许多乐器的管弦乐奏的称为交响曲），只有第一第二两乐章。现代俄罗斯新派作家曾经发表只有一乐章的奏鸣曲。

奏鸣曲一名称，在西洋音乐上早已有之。古代对于声乐曲，称器乐曲为奏鸣曲。十六世纪时，意大利人迦伯列（Andrea Gabriel）也曾应用奏鸣曲的名称，但其形式与今日的大异，远不及今日的完全。到了十八世纪，前述的巴赫的儿子哀曼纽尔·巴赫（Emanuel Bach）的时代，渐渐有近似于现今的形式的奏鸣曲。不久罕顿出世，就建立了近代奏鸣曲的基础。以后经过莫扎特与贝多芬的经营，而奏鸣曲十分完全发达了。

罕顿的作曲上的大事业，是交响乐。罕顿有“交响乐之父”之称。前面说过，交响乐就是用管弦乐（orchestra）演奏的奏鸣曲。故交响乐之父的罕顿，对于“奏鸣曲”的组织上有很大的发展。罕顿以前，最初的奏鸣曲是“室内奏鸣曲”（“chamber sonata”），或称为“巴尔典塔”（“partita”），或称为“组曲”（“suit”）。形式非常简陋，由数个二段式的舞曲集成各乐章。巴赫的作品，就是这种形式的。到了巴赫的儿子哀曼纽尔，稍稍发达。入了罕顿之手，就取用主题展开（development）的方法，作出现今的奏鸣曲。

莫扎特继续罕顿的研究，使奏鸣曲的组织更加完全。这时候的奏鸣

曲，第一、二两乐章用同样形式，再配上一章三段式的梅奴哀（menuet），和一章复盖乐（fugue）形式的终曲。莫扎特注重各乐章的分部的构造；对于奏鸣曲的全体的组织，他并不曾用心。

贝多芬与莫扎特相反，重视全体的构造。努力企图全曲的一贯的气势，或有密接的关系的情绪。故他的作品注重气势与情绪的描写，显然有后世的标题乐的色彩（详见后节）。奏鸣曲的组织从此更加统一，团结，而为器乐上的最主要的乐曲形式了。

贝多芬以后，舒柏特（Schubert）、修芒〔舒曼〕（Schumann）、门德尔仲〔门德尔松〕（Mendelssohn）等作家，在形式上及乐器的组织上均墨守贝多芬的遗制。到了近代，标题音乐勃兴，奏鸣曲就大加发展，交响乐开拓新的境地。德国的勃拉谟斯〔勃拉姆斯〕（Brahms），俄国的柴科夫斯基（Tschaikovsky）、史克里亚平（Scriabin），就是新时代的交响乐的大作家。

四 标题音乐的兴行与乐剧的建设

标题音乐是近世浪漫乐派上的名物。是十八九世纪音乐上一大普遍的倾向。

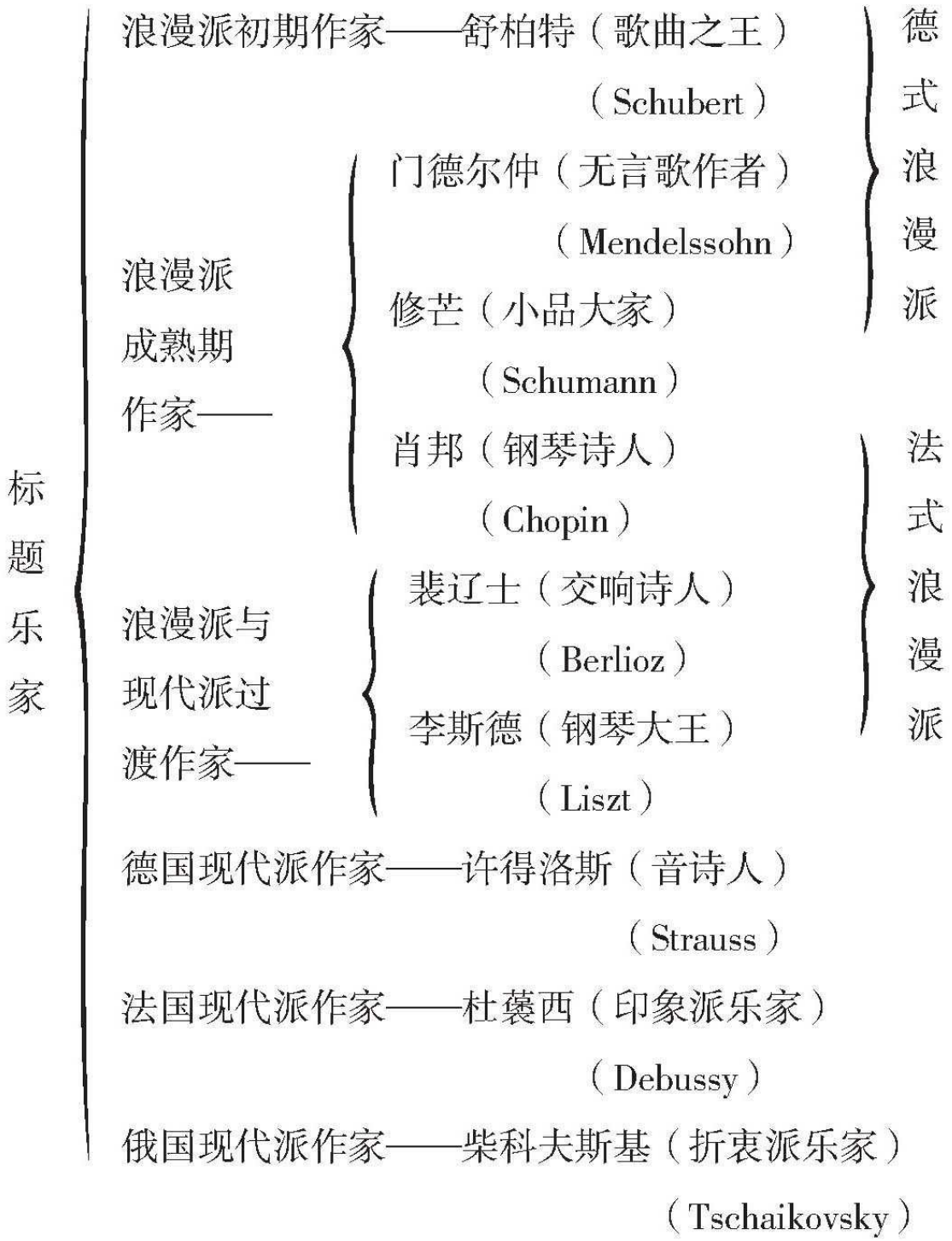
如前所述，音乐在古代为别的艺术所利用，在中世纪又为宗教的装饰。巴赫给它解放，使它独立而成为“纯音乐”，即“为音乐的音乐”。但到了现代，音乐又与别的东西发生关系，纯粹的音乐中又掺入别的分子了。然而这一次不是音乐为别的东西所利用，而是音乐利用别的东西。音乐仿佛是从长期的奴隶生活中脱出，暂时闭居在象牙塔中，现在又自动地走下象牙塔来与世人相见，而结合亲密的关系了。这便是标题音乐的发生。标题音乐（program music）就是依照一标题而作曲，在曲中用

音描写标题所示的内容。换言之，即用音描写自然物象，即用音作诗，作画，即在音乐中掺入文学、绘图的分子（但并非在曲上加歌词的表面的掺入）。所以标题音乐之高级者，称为“音诗”（“tone-poem” ），又称为“音画”（“tone-picture”），最近又有“交响诗”（“symphonic poem”）。这种含有内容意义的音乐，对于纯音乐称为“内容音乐”（“content music”）。

标题音乐是近世浪漫音乐的名物。古典主义与浪漫主义的差别，简言之：前者以形式为主，后者则注重内容。即古典主义的艺术，有一定的形式与一定的美的标准；倘不依其形式，不守其标准，就不成为美。所以古典派的作品是主智的，客观的。至于浪漫主义的艺术，则注重独创，崇尚清新，为求独创与清新，往往不拘表面的形式。故浪漫派的作品是情绪的，主观的。浪漫派的音乐，就是注重内容的，情绪的，主观的音乐。起初作家运用音的巧妙的结合，自由地陶写胸中的情绪与感兴，把作者的主观映写在乐曲中。这作风推广起来，不但主观的情绪与感兴可以映入乐曲，又渐渐把外界的自然音加以音乐化，加以诗化，而移入于乐曲中。充其极致，鸟声、风声、水声、炮声、雷声，无不可以用音乐模仿而加入作曲中，即成为“模仿音乐”。但这是下等的音乐，为音乐大家所不取。音乐的描写，究竟有一定的限度，以情绪感兴的描写为主，即使要描写自然音，也必加以音乐化，自然音的再现，决不能成为艺术。所以高尚的标题音乐，是自然音的音乐化、诗的描写、心理的描写。现代法兰西的所谓“印象派”音乐，就是心理描写的音乐。

如前所述，贝多芬是古典乐派与浪漫乐派的过渡期作家，即贝多芬是浪漫乐派的先驱者。贝多芬以后，欧洲的浪漫乐派荟聚于德、法二国，名家辈出。就中七大家为近代音乐的中坚人物。其人即舒柏特、韦柏、门德尔仲、修芒、肖邦、裴辽士、李斯德。就中有五人是本书所收

罗的题材。以时代的顺序为标准，可分为三期；以乐风为标准，可分为德、法二式，看下表即可分明。贝多芬是浪漫乐派的先驱者，同时又是标题音乐的倡导者。浪漫乐派群音乐家大都同时又是标题音乐的作者。浪漫派以后，现代乐派中的最大家，也都是标题音乐的发挥者。今列表如下：



上表中有六人是本书所收罗的人物。由此可知标题音乐是近代音乐的中坚。今略为介绍各标题乐家的作风于下。

最初，就标题音乐的建设者贝多芬及其有名的音画说起。贝多芬以前的音乐，大都是“绝对音乐”（“absolute music”），即前面所谓“纯音乐”。当时盛行的“室乐”〔“室内乐”〕（“chamber music”），就是以音乐美为本体而不描写事象的绝对音乐。这时候的室内乐，都是王公贵族的宫室中所演奏的音乐，所谓“室”，就是王公贵族的私室的意义。到了贝多芬时代，室内乐始脱离贵族的保护而独立。贝多芬是音乐家中的民主主义者，他给室内乐解除贵族的束缚，使成为民众的。同时又倡导音乐的事象描写。故贝多芬以后的音乐史，可说是从绝对音乐到标题音乐的发达史。他自己的作品中，九大交响乐中有三曲是有标题的，即第三名为《英雄交响乐》，第五名为《命运交响乐》，第六名为《田园交响乐》。这三曲交响乐，不但是表出对于英雄、田园、命运的抽象的观念，而具体地描出英雄的力与悲哀、牧童的快乐、命运与人的葛藤。所以贝多芬是近代标题音乐的祖先。

就中第六的《田园交响乐》（《Pastoral Symphony》）为最有名的“音画”。全曲分三个乐章，描写着五幅图画：

第一乐章——田园的愉乐。

第二乐章——山川傍的景色，群鸟。

第三乐章 { 田舍的飨宴。
雷雨。
雷雨后牧人的感谢歌。

浪漫音乐的首领舒柏特是以“歌谣曲之王”名震近世乐坛的人。他一生共著歌谣曲八百余首，为古今独步的歌谣曲作者。他的歌谣曲，不但是音乐与文学的合并，而能用音乐翻译出诗的精神，音乐自成一独立的乐曲。在这点上，舒柏特也是对于标题音乐的作法上大有功业的人。他平时常常手执诗集一册，在室中朗吟漫步，吟到体会了诗的作者的灵感的时候，就把这灵感用音乐描出，立刻作成一首歌曲。他能够在歌德（Goethe）的诗上谱出歌德似的旋律，在海涅（Heine）的诗上谱出海涅似的旋律。他的心灵犹如一面映出诗的姿态的镜。音乐与诗的交际，在舒柏特最为密切了。

门德尔仲是浪漫乐派成熟期的“唯美”的作家。他的音乐富于浪漫精神，描写的技术甚为巧妙。他的名作《苏格兰交响乐》、《意大利交响乐》，不但充分表现民族性，又有种种巧妙的描写法，所以他是现代标题音乐的有力的提倡者之一。他的序曲《希伯利第斯》（《Hebrides》）中，有著名的流水的描写。但他对于情绪的描写比自

然的描写更为擅长。他所爱作的“无言歌”（“songs without words”），便是美丽的情绪描写的音乐。

修芒比门德尔仲更富于浪漫的色彩。他的性情非常热狂，作风也富于热狂的浪漫的精神。他的作品，以钢琴小曲为最著名。例如世界上到处弹奏的《梦之曲》〔《梦幻曲》〕（《Traumerei》），最富于诗趣，最能代表他的小品的特色。在浪漫乐派的群音乐家中，修芒最为诗的、感情的作家。

法兰西浪漫派乐人中，首推交响乐诗人裴辽士。他的一生非常潦倒，最富于浪漫的生活。故其作品自然也多浪漫的色彩。他的作品中最伟大的是交响乐。他的交响乐，形式与从来的不同，完全用独创的作曲法，又都用标题，标明曲中所描写的事象。他自己特称其交响乐为“交响诗”。后人就称他为“交响诗人”。他的名作《在意大利的哈洛尔特》〔《哈罗尔德在意大利》〕（《Harold en Italie》），及《幻想交响乐》（《Symphonie Fantastique》）中把人的性格及生活用剧的描写法，生动地写出着。这种音乐，不用文字而能像做诗地写出人生自然的姿态，故又称为“音诗”（“tonepoem”）。裴辽士为浪漫乐派成熟后的果实，又为现代标题乐派的健将。

钢琴诗人肖邦也是擅长小品的音乐家。他是音乐史上空前的钢琴抒情家。故后人称颂他为“钢琴诗人”，又指他为“钢琴之灵魂”。平生最喜幽静，又多愁善病。作品也多纤丽的幽情的描写。钢琴小品是他的杰作。就中“夜乐”〔“夜曲”〕（“nocturne”）尤为其得意之作。旋律都有勾引人心的魔力，又温厚、正大，充满着诗趣。他的作品都用标题，在标题乐派的群英中，肖邦是最纤雅的抒情家。

李斯德与前述的裴辽士，是近代浪漫乐派中的两位交响诗人。李斯

德的杰作，首推十二曲交响诗（见后章），都是音乐的剧的描写的作品。李斯德又擅长钢琴，有钢琴大王之称，其钢琴上的事业又不亚于钢琴诗人肖邦。李斯德与裴辽士是标题乐派的健将，浪漫乐派的结实，又为现代乐派的渊源。浪漫派发展到裴辽士与李斯德，已经行止。就一变其方向而为现代乐派。现代乐派就是标题音乐与民族性的结合。

现代乐派最繁茂的地方是德意志、法兰西、俄罗斯三国。德国的代表者之一，是音诗人许得洛斯。许得洛斯绍继裴辽士、李斯德的标题乐风，而在作品中实以更健全的内容。裴辽士、李斯德的“交响诗”，入了许得洛斯的手中，而愈加凝炼，即成为“音诗”。他在音诗《死与净化》（《Tod und Verklaerung》）中，描写“死”的姿态，人对于生的爱与对于死的恐怖，最后又写出人因死而达到的法悦境。他的作品中，标题的色彩最为浓厚，描写最为深刻，为现代音乐上的异彩。

法兰西现代乐派的代表者是杜褒西。他是近世最大的音乐家，是印象派音乐的创立者。他最爱法国象征派诗人波独莱尔〔波德莱尔〕（Baudelaire）等的诗，用音乐来试行象征的描写，就以印象派音乐家知名于世。印象派音乐的特征，是旋律的美，和声的富于变化，而有鲜艳的色彩。印象派是主观描写的音乐。印象派音乐的描写法，全然屏斥客观的分子，而用音乐直接描写人生自然的情趣，已达到标题音乐的最高点了。杜褒西是有名的音乐的风景画家。他在夜乐中描出云在天空中推移的情状，节日之夜的热闹欢喜的印象，使听者犹如梦见其景色。又在交响小品中描写海的风景，为近代有名的“音画”。

俄罗斯现代乐派中最大的天才，是折衷派大家柴科夫斯基。他的作品中最有独特的色彩的，是标题音乐的交响乐。他的杰作《序曲千八百十二年》〔《一八一二年序曲》〕（《Overture 1812》）是世界著名的标题音乐。曲中描写千八百十二年拿破仑进攻莫斯科的情景。曲的开

始，表示俄罗斯国民对于拿破仑来袭的恐怖，奏出俄国国教的赞美歌；其次为法军的驱到，可怕的战争状况，法军的败北，俄国国歌的高调；最后为莫斯科寺的钟声与胜利的行进曲。全曲中描出着一场轰烈的大战的光景，评家谓此曲是标题音乐的技巧的登峰造极。

以上所述是音乐方面的标题乐家。要之，标题音乐就是音乐的描写，音乐的诗的表现，音乐的剧的表现。故最适于发挥这种标题音乐的技巧的，莫如“音乐剧”。因为音乐剧是音乐与演剧的综合，其音乐非用剧的描写不可。华葛纳〔瓦格纳〕（Wagner）就把这种标题音乐的技法应用在他的音乐剧上，而建设了近世有名的综合艺术的“乐剧”（“music drama”）。贝多芬所倡导，裴辽兹、李斯德所努力经营的标题音乐，到了华葛纳的乐剧而集大成。

华葛纳以前的歌剧（opera），音乐与演剧大都没有融合的效果，音乐仅为演剧的装饰，二者不能作有机的结合。华葛纳应用标题音乐的技法，就产生理想的“乐剧”。关于乐剧的研究，非常复杂，非草草所能尽述。现在仅就华葛纳的乐剧的序曲略述其大概。序曲是乐剧开幕前所奏的音乐。华葛纳把全剧的情趣与精神用“剧的描写法”，缩写在其序曲中。故听到序曲，就如看见无形的演剧，全剧的情趣与精神已全部传达于听者的胸中了。华葛纳的杰作中，例如《黎安济》（《Rienzi》）、《汤诺伊才尔》〔《汤豪舍》〕（《Tannhauser》）的序曲，都是有名的剧的描写的音乐。

黎安济是十四世纪时的人。他曾经煽动罗马市民，企图革命，推翻了专横的贵族，做了市民的主权者。后来失了人望，而终于悲惨的结果。华葛纳把这段历史事件作成一篇歌剧。又摄取全剧的精华，作一序曲。其曲由剧中各部的音乐的主题巧妙组合而成，故在序曲中已能表出剧的内容。曲的开始有黎安济欲从贵族的横暴中救出罗马市民而祈祷于

神的祈祷歌。其次是罗马市民对于黎安济表示同意的合唱。又次是黎安济煽动罗马的群众而兴起革命战争的战斗的音乐。又次是市民敬仰黎安济为救世主而同声赞美的音乐。……用这样的音乐，把黎安济的事业与生涯音乐化在这序曲中。

汤诺伊才尔是十三世纪德国南方的一个青年乐人。这青年乐人受了妖女凡奴斯〔维纳斯〕（Venus，诱惑青年男子的美丽的女妖）的诱惑，进了她所居的山中。后来听到了自罗马来的巡礼的歌声，就悔悟了。但罗马法王判他重罪，不肯赦免他。于是他就自暴自弃，重行逃入妖女的山中。然国土的领主的女儿爱理硕裴德〔伊丽莎白〕（Elizabeth）爱着这年青的汤诺伊才尔，就不顾自身，代替他向神赎罪，终于使汤诺伊才尔得了赦免。剧的梗概如此。华葛纳在剧的序曲中巧妙地写出了这光景。即开始是罗马巡礼的歌。其次是非常诱惑的妖女的跳舞音乐。又次是汤诺伊才尔的兴奋与被诱入山。又次是罗马巡礼的庄严的音乐。……终了为遇救的欢喜的歌。

德国浪漫派诗人李希推尔〔里希特〕（Jean Paul Richter）曾经有这样的话：“从来亚普洛〔阿波罗〕（Apollo，文艺之神）右手持诗才，左手持乐才，以分赠于两种的天才者。然而世界正希望兼有诗才与乐才的大天才的出现。”华葛纳正中了这句话的希望。他自作音乐，自作文词，甚至自作剧场背景，自作演剧者，而建设了他的破天荒的综合艺术的“乐剧”。他是对于各种艺术均有非常的天才的人。所以他的作曲中，音乐与诗与剧的结合当然最为自然最为融和。前述的序曲脱离了歌剧而独立为一乐曲的时候，就是最高点的标题音乐。

二百年来西洋乐坛的盛况，大致如上。其重要人物计有十五人，今汇记于下，以便一览：

1.巴赫（Bach，德）——音乐之父，近世复音乐建设者。

2.亨德尔（Handel，德）——音乐的乳母，近世复音乐作家。

*3.罕顿（Haydn，奥）——单音乐建设者，奏鸣曲完成者，交响乐之父。

*4.莫扎特（Mozart，德[1]）——奏鸣曲作家。

*5.贝多芬（Beethoven，德）——标题乐创立者，古典派浪漫派过渡期作家。

*6.舒柏特（Schubert，德）——浪漫派首领，歌曲之王。

7.门德尔仲（Mendelssohn，犹太）——浪漫派标题乐家。

*8.修芒（Schumann，德）——浪漫派标题乐家。

*9.肖邦（Chopin，波兰）——浪漫派标题乐家，钢琴诗人。

*10.裴辽士（Berlioz，法）——交响乐诗人。

*11.李斯德（Liszt，匈牙利）——钢琴大王。

*12.华葛纳（Wagner，德）——乐剧建设者。

*13.柴科夫斯基（Tschaikovsky，俄）——俄国折衷派作家。

14.许得洛斯（Strauss，德）——音诗人。

15.杜褒西（Debussy，法）——印象派音乐家。

就中注*者为本书所传述的十大家。其余五家，除中间的门德尔仲生活与其音乐一样平淡，无可演述而外，巴赫与亨德尔过于过去，许得洛斯与杜褒西过于新近，均暂时不述。本书所传述的十大家，为近世西洋乐坛的中坚。

---

[1] 莫扎特的国籍应为奥地利。

罕顿〔海顿〕

Franz Joseph Haydn

（1732—1809）

一　大音乐家的初步

二　流浪时代

三　得意时代

四　罕顿与莫扎特

五　罕顿与英国

六　高龄与大作

一 大音乐家的初步

二十世纪初的西洋乐坛，是“交响乐”（symphony）的雄辩的时代。现代音乐的最高水准，是“交响乐的水晶宫”。音乐的表现力，在现代的交响乐中已经尽量发挥，不遗余力了。这种交响乐的建设者，是百余年前奥地利的大音乐家罕顿。所以现在叙述音乐家的生涯，第一从这位老大家说起。

音乐的表演分“声乐”与“器乐”两种。声乐就是用人的嗓子唱歌，器乐就是单用乐器演奏乐曲。但人的嗓子所发的音，高低强弱的限度甚狭，音色也甚单纯；乐器则发音的高低强弱范围广得多，音色亦复杂得多。集合高低强弱音色都不同的数百件乐器，由数百人合奏一乐曲，其表演能力当然更大了。这种演奏法叫做“管弦乐”（“orchestra”），其所演奏的乐曲就是“交响乐”。现代爱听交响乐的人，都应该纪念这交响乐的创办人“罕顿爸爸”（仿莫扎特的称呼，见下文）。现在请来谈谈这老大家的生涯，看他是甚样的一个人。

奥地利的来塔河（Leitha）畔有个小村，名叫洛罗。来塔河是南部

奥地利与匈牙利的境界。洛罗村离维也纳不远，火车二小时半可以直达。这村中有一个车轮匠，名叫马谛亚斯·罕顿（Mathias　Haydn）。这人虽然是做工匠，却受过相当的教育，又爱好音乐，能不看谱谙弹竖琴（harp），又有天赋的一个次中音〔男高音〕（tenor）好歌喉。他的夫人也是一个普通女子，然具有深的信仰心，热心于家政。总之，这一对夫妇都是心地良好、性质明慧的人。他们生了十二个子女，其中第二个男儿名叫弗朗兹·约瑟夫·罕顿，便是本文的主人翁。

罕顿的诞生日，一说是千七百三十二年三月三十一日，又一说是四月一日。音乐家自己是认定四月一日的。想来他的诞生时刻是在三月三十一日与四月一日交代的夜半吧。

罕顿出身平常，祖先中没有高贵的名人，又以车轮匠为父亲，其微贱可想而知。贫乏是他的一生的伴侣。幸而有两亲的慈爱与家庭的和平，幼年的罕顿很健全地长育了。洛罗村附近有许多歌罗西亚〔克罗地亚〕（Croatia）人及南方斯拉夫人居留着。据传记者的考究，罕顿的祖先中混着歌罗西亚血统。歌罗西亚人是非常富于音乐天性的人种。罕顿从小就爱好音乐。

据研究者说，歌罗西亚人中音乐非常普及。三个人集拢在一处，就有一个人能作曲，一个人能奏乐器，一个人能歌唱。姑娘们汲水时，口中唱着美妙的歌。无论哪一个村里的人，都能在草原上奏乐，跳舞。罕顿长育在歌舞盛行的地方，其音乐的天才当然容易发展。

每天晚上，罕顿的家庭人员常常聚拢来奏音乐。幼年的罕顿当然加入这演奏队中。然而他的正式受教育，自六岁时开始。有一个亲戚认识了他的天才，带他到昂不尔厄〔海恩堡〕，专门教他学习音乐。这亲戚在昂不尔厄组织一合唱队，自己指挥。合唱队的教育十分严格，据说对

于学生实行体罚。六七岁的罕顿时常呜呜地哭泣。犹之贝多芬四五岁时候常被父亲鞭打而流泪在钢琴键盘上。然而罕顿后来想起当时的严格的教育，心中常常感谢。

千七百四十年春，罕顿八岁了。当时维也纳的圣史蒂芬教会派人到昂不尔厄来招考合唱歌手。罕顿受过试验，成绩很合格，就被取入了圣史蒂芬教会的合唱队中，这时候罕顿年龄还只八岁，自己很晓得努力用功，生活十分刻苦。放假的日子全不休息，有友人来玩的时候，他常常独自到无人的地方练习克拉微哀（Clavier）。克拉微哀就是钢琴的前身，组织与钢琴略相似，而未曾完全发达。改良完善之后，即变名为piano，即钢琴。罕顿当时所用的克拉微哀是一种特殊形式的，形状很小，可以挟在臂中搬运。住在洛罗村中的两亲生活依然贫乏，不能供给他充分的用费，买书籍的钱常常不足。有一次父亲把血汗换来的六个弗洛林（florin是一种银币，每个值两先令）寄给儿子买书。罕顿用这钱买了一册《对位法》（《conterpoint》，是当时所用的作曲法的书籍）和乐理教科书。又买了些五线纸，珍重宝惜地使用。

有一天这唱歌队在御前演奏。马利亚女皇听见罕顿的歌声，觉得不快，批评他说：“这孩子的唱歌声音像老鸦噪。”指挥者就渐渐不欢喜罕顿了。有一天，罕顿得了一把新的小剪刀，藏在怀中，时时取出玩弄。偶然看见坐在他前列的一个唱歌人的辫发结得很好看，随手用他的新剪刀把那人的辫发剪下了。这事件促成他的解职，就被逐出唱歌队。这是千七百四十九年十一月中的事，罕顿正是一个十七岁的少年，开始度流浪生活了。

二 流浪时代

十七岁的罕顿在举目无亲的维也纳的冬日的街头彷徨，一时无所归

宿了。幸而天道有知，不久就来了救星。他有一个朋友在圣米克尔教会里当次中音（tenor）歌手，有一天偶然遇见了失业的罕顿。这朋友可怜他无所归宿，要他到了自己家里。然而他家里有妻，有子女，生活也不见得从容。他请罕顿住在他家的屋顶下的小房间里。这朋友常常为舞蹈会及婚丧仪式所雇用，为别人演奏或唱歌，又为家庭教师，有时拿了小提琴在夜市中演奏卖钱。罕顿在他家里寄食，当然很不安心。不久他就告别这朋友，另外租住了一个地方，也是雨雪都不避而阴暗的屋顶下的房间，在这穷苦的生活中，勉力作曲。后来他回想这时候的情况，自己有这样的记录：

这八年之间，我全靠教授糊口，此间有许多天才者为了每日的糊口而采用这可怜的方法，终于没却其天才！因为一做教授，竟极难得有自己用功的时间了。

同居者有一个诗人名叫美塔斯塔济奥（Matastasio），为爱罕顿的乐才，推荐他与人家做音乐教师。又介绍他给维也纳有名的一个音乐家。罕顿就做了这音乐家的伴奏者，又帮他做各种事，揩皮鞋、刷洋装、送信、当差使，简直与仆役一样。这音乐家的姓名早已为人所忘却，他的仆役罕顿倒成了大音乐家而留名千古，世间的事真是奇离！

千七百五十一年，有一天晚上，罕顿像乞丐一样地在街头指挥五重奏，借以卖钱糊口。其地点恰好在一个当时有名的喜剧作者兼剧场支配人的住家的窗下。这人名叫费律克司·克罗芝，他听了窗外的街头音乐，看出了罕顿的音乐的特才，就呼他停止演奏，招待他到自己家里来。克罗芝有一首歌剧，是自己作诗的，就请罕顿为他作曲。其歌剧后来曾在各处开演，但现今乐谱已经亡失，不复传世了。

千七百五十九年，罕顿受波希米亚贵族莫尔舍伯爵的雇任，到他那

里当乐长，这伯爵不喜欢雇用有妻室的人。罕顿以前曾恋爱一个理发师家的次女。这时候不知为了什么原故，其恋情断绝，那女子做了尼僧。真率的罕顿遭逢了这失恋，心中很是郁郁。理发师不管罕顿喜欢不喜欢，硬要把他的长女安那·马利亚嫁与罕顿，终于结婚了。结婚在千七百六十一年十一月中，时罕顿年二十九岁，马利亚比他长二岁，已经三十一岁了。这安那·马利亚是一个世间极少有的凶恶的女子！她待罕顿非常苛刻。罕顿从此失了乐长之职，又要受悍妻的虐待。她竟把罕顿所最宝重的作曲原稿当揩桌布，毫不顾惜。幸而罕顿是一个乐天的人，尽量地忍耐。到了不能再忍耐的时候，二人的结婚生活就终于解散。不久他们分居了。马利亚分居后，于千八百年死去。死前数年，千七百九十一年，罕顿客居伦敦的时候，马利亚曾写信给他，要求他寄一笔钱来买一间房子供养她。

三 得意时代

千七百六十一年，罕顿受匈牙利公爵厄斯忒哈稷（Esterhazy）的招请，来到其地，任副乐长之职，不久升任为正乐长。厄斯忒哈稷是匈牙利最富裕而最有势力的贵族之一，对于艺术也有很深的理解。罕顿在这公爵的领域内为乐长，继续至三十年之久。这时已逃出了少年时代所经验的贫困，而转入平凡沉滞的生活了。但从一方面看来，这三十年间是他的艺术上大成功的时代。这公爵于千七百六十二年三月死去，由其弟继任公爵。千七百六十六年，公邸移转，罕顿也跟了迁地，新公邸非常豪奢，有成列的树木、人工的洞窟、温室、花园。每夜大开华宴。然而在这公邸里服务的音乐家，并不见得幸福，他们须受贵族的指挥，没有自由独立的地位。从前的音乐家，都是皇公贵族家的下僚，否则教会寺院的奏乐者，除此以外没有别的生活方法。作曲家也只能作几曲悦耳的音乐，以讨自己的保护者的贵族的欢喜；否则作几曲毫无血气的宗教音

乐，以装饰教会的仪式而已。音乐家得到精神上和肉体上的真正的自由与独立，是极近代才有的事。到了近代，音乐家方能把自己的感想自由表现为乐曲，又敢大胆地作出那种含有触耳的不协和音的新派音乐。

罕顿被雇任为副乐长的时候，订有契约书。书中含有如下的文句：

约瑟夫·罕顿受公家一员之待遇，为殿下供职，使殿下能信任其忠实。须有节制，对音乐师等不得取威压态度。须温和中庸，率直沉着。受命开演管弦乐之时，约瑟夫·罕顿须负责监视其全体乐员，一律穿白袜，白背心，涂白粉，结辫发，又加襟饰。

外国音乐师须遵从副乐长之指导，故约瑟夫·罕顿对于彼等须取模范的态度，不得与之亲狎。饮食，会话，亦不得鄙野，常须不失其尊敬。作正当行动，留意监视其部下，勿使发生不调和及争论等情，以扰殿下之清神。

副乐长须依照殿下之愿望而作曲，绝对专为殿下而演奏。非得殿下之许可，不得为他人作曲。副乐长须留意监视一切乐谱和乐器。倘因疏忽怠慢而发生支障，须全归副乐长负责。

请看这样严格的契约书！要是现代的奔放浪漫的音乐家，恐怕没有一个人能消受，没有一个人愿意当这奴隶式的副乐长了。但从反面想来，这也可使罕顿免得寒冷的屋脊下的饿死，免得十字街头的演奏和饮食店内卖唱。公爵的城内，设立一小剧场，罕顿可以自由在这剧场中演奏自己的作品。罕顿一生的全部歌剧，大部分管弦乐和室内乐，都是在这厄斯忒哈稷时代中所作成的。在这时期中，他又获得了对于乐器的完全的理论。千七百七十九年，他根据以前同居的诗人——他的恩人——美塔斯塔济奥的诗，作歌剧《无人岛》。这是罕顿所作一切歌剧中最优

秀的作品。然今日早已被人忘却，不复开演了。

这时期是罕顿的得意时代，他在这荣华的盛期中交结了许多人物。就中有许多是当时社交界的中心人物的贵族。同在厄斯忒哈稷公爵部下为音乐师的，有宝罗才理夫妇二人，也与罕顿相交游。别去了悍妻的罕顿，对于宝罗才理夫人格外亲近。传说宝罗才理的第二个儿子是罕顿所生的。

世界有名的《诀别交响乐》〔《告别交响曲》〕（《Abschieds Symphonie》，《Farewell Symphony》）便是千七百七十二年罕顿在厄斯忒哈稷供职时所作的。关于这交响曲，有很奇离的传说：据说罕顿所统率的管弦乐队的乐员，大家希望早些完毕公务，归家休息。罕顿欲表出这情调，故此曲演奏中，各乐员演毕自己的乐器后，即可自由先行退场，不必等全曲终了后一同散队。故此曲的第一乐章所用乐器种数甚多，次第减少，至第四乐章而演奏台上人已寥寥，终于只剩第一小提琴（first violin）独自演奏寂寞的旋律而闭幕。然这是当时的状况，今日开演这《诀别交响乐》时，并不是可以自由退场的了。

四 罕顿与莫扎特

罕顿在厄斯忒哈稷任职，不觉过了三十年。千七百九十年九月，厄斯忒哈稷公爵死去，罕顿的职位也变动了。他就辞别了此地，赴维也纳而去。波恩（Bonn）地方有一个小提琴家名叫约翰·沙洛门（Johanne Salomon）的，来劝罕顿赴伦敦作演奏旅行。然而与罕顿有父子一般的爱情的德国大音乐家莫扎特（Mozart，见次章）竭力阻止他，劝他勿到伦敦。六十老翁的罕顿对于这海外旅行，自己心中也颇觉踌躇。经过种种条件和交涉之后，罕顿终于偕了沙洛门于千七百九十年十二月十五日向英国出发了。莫扎特预感这一次对罕顿是生离又死别，心中非常悲

哀。过了一年之后，短命天才的莫扎特果然做了化物，与罕顿永不再见了。罕顿是长寿的音乐家，赴英国后又享了十年以上的世寿。然说起了莫扎特的名字，他总是流泪叹息。

音乐家与音乐家的相亲爱，自来无过于罕顿和莫扎特了。莫扎特比罕顿年幼二十四岁，他常常称罕顿为“Papa Haydn”，即“罕顿爸爸”。罕顿也用爱惜儿子一般的温情爱护莫扎特。李斯德〔李斯特〕（Liszt，见后章）与华葛纳〔瓦格纳〕（Wagner，见后章），裴辽士〔柏辽兹〕（Berlioz，见后章）与巴格尼尼〔帕格尼尼〕（Paganini，古今独一大小提琴家，西班牙人[1]），也是相亲爱的音乐家。然比起罕顿和莫扎特来，他们只能算次等。

五 罕顿与英国

千七百九十年，罕顿在波恩度基督降诞节。在这地方，罕顿与当时二十岁的贝多芬（Beethoven，见后章）相会。到了千七百九十一年的元旦，他就做了伦敦的人。罕顿在英国，名望非常盛大。后来做乔治四世的当时的英国皇太子，对于罕顿也非常赞仰。罕顿一到英京，就开第一次演奏会，继续就在英国作曲，最初作出的是《惊愕交响乐》（《The Surprise Symphony》）。这一年伦敦举行已故的大音乐家亨德尔（Handel）的纪念演奏会。亨德尔是罕顿的前一时代的德意志大音乐家，是罕顿所景慕的人。罕顿逢到他的纪念演奏会，也出席去听亨德尔的音乐。演奏到亨德尔的名作《哈雷罗耶合唱》（《Hallelujah Chorus》），全体听众大家起立致敬的时候，六十老翁的罕顿感激之余，突然叫道：“亨德尔是我们一切人的先师！”就像小孩子一般地哭泣起来，听众大家肃然感动。这真是罕顿的天真烂漫的本色。

这一年七月，牛津大学赠罕顿以音乐博士的学位。罕顿心中感激英

国人的优遇，为他们作《牛津交响乐》（《Oxford　Symphony》）。罕顿在英国，不但得了许多新的友人，妇女中也有许多是罕顿的爱好者，大概他是独身生活的人，容易惹起妇人们的爱好吧。

千七百九十二年六月，罕顿曾经归国一次，这时候贝多芬在他门下执弟子仪，从罕顿学习对位法（conterpoint，十八世纪以前的音乐的作曲法）。然罕顿对贝多芬的师弟情缘极浅，远不如对莫扎特的亲爱。贝多芬也不久即离开这老先生。关于两人的事，在后面贝多芬章中详说。

千七百九十四年一月，罕顿再来英国。英国人对于罕顿，同珍客一般地欢迎。然而罕顿的心终是常常思念故乡。他从英国写一封信给故国的根丁格尔夫人，书中有这样的话：

唉，我何等渴望到你身旁来弹琴，即使十五分钟也好！我又想尝一尝德意志的美味的羹，一滴滴也好！我们将不能再得到这世间的一点事物了。但愿神能长久赐我以从前一般的健康。我常向万能的神作这样的祈祷。

从这信上看来，可知在英国的罕顿生活很富裕，但身体似乎欠健康。他的英国旅居的日记中，又有这样的记录：

听说英国国民的负债已经超过二十亿了。据他们计算，倘把这笔债款兑换了银币，用马车装运时，每一马车装六千镑，其马车从伦敦排起，可接连排列到约克（两地距离二百英里）。

伦敦市中每年须消费八十万货车的煤。每一货车装十三包。大部分的煤从纽喀斯尔运来，常常有二百余艘装满煤的大船从纽喀斯尔同时运到。每车价值二镑半以上云。

千七百九十二年五月初，罢理莫亚卿费五千基尼（guinea英国古币，约值二十一先令）的金钱，开一大跳舞会，一千个桃子付金一千基尼；二千笼的醋栗（gooseberry），每一个付五先令。

十二月十四日，在晓君家聚餐。与诸宾周旋的时候，我瞥见君家的女主人头上的首饰中有三根手指来阔狭的真珠色的带，其上面用金子镶着HAYDN（罕顿），我的姓。又主人公晓君的硬领的两端，也用最上等的钢铁子镶着我的姓。追记：晓君要我一点纪念品，我只送他一只出一基尼买来的纸烟匣子，他很欢喜，拿他领上的我的姓向我交换。

此种马价值甚贵。数年前乌亚利斯公爵曾出八千镑买一匹，后来以六千镑转卖与别人。但他用它赛马一次，赢了五万镑。

罕顿在他居留英国的日记中，颇多这一类的记事。他是每日写日记的，而差不多每日有这类的记录，大概罕顿的性质，一方面是一个音乐家，同时他方面又是一个商人气很重的实际家。要是他生在今日，也许会染指于银行、交易所的事业。但他终是一个音乐家脾气的音乐家，虽然一方面有这种商人气质，也觉得很可敬爱。

罕顿的结婚生活的失败，在前面已经说起过了。他在英国的时候，对一个曾为德国音乐家之妻的寡妇发生了情爱。这寡妇叫做西丽达夫人。她最初写一书简给罕顿，这样说：

罕顿先生：我近归伦敦，先生便时，乞驾临教授音乐。千七百九十一年六月二十九日西丽达敬上

这样一封信之后，罕顿就教她音乐了。罕顿第一次的伦敦居留中，一直教她音乐。遭逢了不幸的结婚而度着孤独的生活的罕顿与美丽的寡妇之间，不免发生温暖的爱情。西丽达夫人写送罕顿的几通书简，现今

尚保留着。然二人间的关系进行到何等地步，外人都不明白。罕顿归国后是否仍和这女人通信，亦不得而知。

六 高龄与大作

第二次在英国居留了一年余，罕顿又蒙厄斯忒哈稷公爵的招请，于千七百九十五年秋归国，仍为厄斯忒哈稷公爵的乐长。六十三岁的罕顿已渐渐欢喜静居的生活，难得在公众前出席演奏了。这时期中他常常来往于厄斯忒哈稷与维也纳之间，作短期的旅行。

千七百九十七年，他在维也纳作《奥地利国歌》（《Austrian National Anthem》），即有名的《神护皇帝》〔《神佑吾王》〕（《God Save the King》）。这国歌于二月中在国民剧场公演。他自己很欢喜这歌。弃世的前五日，他曾经与集合在他身旁的亲友，同唱这歌。他自己冒病起来弹琴，反复弹奏了三回。

罕顿对于亨德尔的音乐非常感激，在前面已经说过了。他特别赞美亨德尔的名作神剧〔清唱剧〕（oratorio）《救世主》〔《弥赛亚》〕（《Messiah》）。他的朋友沙洛门为他说种种的暗示与意见，使他更加感激，就决心作大神剧《创造》〔《创世纪》〕（《Creation》）了。这大神剧凡十八个月作成。作曲的期间，罕顿的宗教的感情异常昂奋。千七百九十八年四月，这神剧在维也纳某宫殿内初演。次年三月，就在国民剧场公演。听众异常兴奋！不久即在英国开演。千八百零一年四月二十四日，罕顿又产出最后的大神剧《四季》（《The Seasons，Die Jahreszeiten》）。当时罕顿已经七十岁了。这最后的大作，形式与《创造》同样，词章比《创造》更为世俗的。然《四季》中没有像《创造》中那样新鲜的旋律美。

此后的晚年时代，作曲差不多完全停止了。欧洲乐坛诸后辈，如侃尔皮尼〔凯鲁比尼〕（Cherubini）、亨美尔（Hummel）、韦柏（Weber）等，常常来访问这老音乐家。罕顿最后一次在公众前面作指挥者，是在千八百零三年。而最后一次在公众前出现，是在千八百零八年，即《创造》演奏的一晚上。这晚上的情形很不可忘。

维也纳地方一切大艺术家，这晚上都出席于音乐会。贝多芬与亨美尔也在公众中。厄斯忒哈稷公爵备了官家马车，迎接这老人家来到会场。请他坐在安乐椅中，抬到与王侯贵族同列的席上的时候，满场的听众大家起立，对他表示敬意。这晚上天气很冷，贵妇人们用高贵的围巾与肩挂，围住这老音乐家的周身。演奏开始了，数千的听众肃静无声。奏到“于是有光”的美丽的旋律的时候，听众不约而同地高声喝彩了。罕顿自己过于感动，对听众叫道：“作出这音乐的不是我；这是从天上降下来的力！”一时晕倒在安乐椅中。

千八百零九年，维也纳被法兰西军所围困，炮弹横飞空中，落入罕顿的庭中。是年五月三十一日，罕顿逝世，葬于根奔独尔辅郊外。用罗马天主教仪式，葬式甚为庄严。

近代音乐上有四位元祖：巴赫（Sebastian Bach）是音乐之父，亨德尔是神剧之父，格罗克〔格鲁克〕（Gluck）是歌剧之父，刚才所说的罕顿是器乐之父，又称为近代交响乐之父。近代管弦乐是由罕顿建设其基础的。又现今我们所弹的奏鸣曲（sonata），其形式大体是由罕顿作成的。所以罕顿的歌剧与神剧，其实并非重要的作品。惟其器乐，在音乐史上有重大的价值。临末就其艺术的业绩略论之：

罕顿在器乐上的功绩，不但是完成器乐形式——奏鸣曲形式而已。又使乐器的组合方法十分发达。现今的所谓交响乐、弦乐四重奏

（string quartet）等乐曲形式，实际都是由罕顿始创的。交响乐（symphony）一名称，在罕顿以前也曾用过，例如在中世纪，有一种形式的声乐曲称为symphony，巴赫音乐中也曾用过这个名称。但这等都与现在所称的symphony意义不同。现代的所谓symphony，即专为管弦乐（orchestra）而作曲的symphony，是由罕顿创始的。

罕顿的交响乐中所用的乐器，弦乐器有小提琴（violin），中提琴（viola），大提琴（cello），低音提琴（contrabass）。木管乐器有长笛（flute），欧波管〔双簧管〕（oboe），克拉管〔单簧管〕（clarinet），巴松管〔大管〕（bassoon）。金管乐器〔铜管乐器〕有法国号（horn），小喇叭〔小号〕（trumpet）。打乐器〔打击乐器〕有定音鼓（timpani）等。又已把小提琴分为第一（1st violin）与第二（2nd violin）两部。其他管乐器亦都分为高低二部，定音鼓也用大小二种。这样组织的管弦乐，在现在看来原是小规模的；但在罕顿的时代是可惊的大管弦乐了。后来的莫扎特及贝多芬等的作品，在乐器的种类上也没有多大的变化；其乐器的用法，在今日看来也是很平凡的。但在他们的时代也一定是可惊的创举。在前时代的巴赫的音乐中，以弦乐器为主，管乐器的效用仅在于加强弦乐器的音量。极言之，打乐器差不多可以不用。罕顿的音乐亦仍以弦乐器为主体，管乐器则在弦乐器上添一层色彩，使音乐稍有变化。用绘画来譬喻，巴赫的器乐曲犹之墨水画，罕顿的器乐曲则为淡彩墨画。

---

[1] 帕格尼尼是意大利人。

莫扎特

Johannes Chrysostom

Wolfgang Theophilus Mozart

（1756—1791）

一　家学渊源

二　惊人的神童

三　少年时代

四　贫困与恋爱

五　音乐家与结婚

六　杰作与夭死

七　生活与艺术

一 家学渊源

全世界有名的《周彼德〔朱比特〕交响乐》（《Jupiter Symphony》）、歌剧《童·乔望尼》〔《唐·璜》〕（《Don Giovanni》或《Don Juan》）、《斐格洛〔费加罗〕的结婚》（《Le Nozze di Figaro》）、《魔笛》（《Die Zauberflöte》）的作者，是天才莫扎特。在古今一切其他音乐家中，找不出可以匹敌莫扎特的天才。自来洋乐上最大的天才是莫扎特。后人称颂他为“不朽的莫扎特”（“Immortal Mozart”）。意大利音乐家洛西尼〔罗西尼〕（Rossini）说：

“莫扎特不是最大的音乐家，他实在是世界唯一的音乐家。”

莫扎特在音乐家中的确是特殊的人，他是音乐的化身。旋律源源不绝地从他的头脑中流出，犹如光从太阳中流出。然而他的一生，物质方面很贫乏，并且短命而死，命运亦甚悲惨。他临终时候的悲惨，在一切音乐家的传记中亦无其例。但在这坎坷而且短命的生涯中所作出的音

乐，却又极富于温和纤丽的美。他的音乐中全然没有欲望，只有美。纯粹的平和的有光辉的美，可说是莫扎特的音乐的一切。

莫扎特的洗礼名字很长，即Johannes Chrysostom Wolfgang Theophilus Mozart。倘译作中国字音，大致读如“约翰斯·克理斯东·华尔夫冈格·推奥斐尔斯·莫扎特”。就中“推奥斐尔斯”在德国名字为“亚马丢斯”，即Amadeus。故一般称他为“华尔夫冈格·亚马丢斯·莫扎特”。然普通只得简称为“莫扎特”。

莫扎特的家，世居在德国巴威〔巴伐利亚〕州（Bavaria）的奥格斯堡（Augsburg）。他的父亲从小有音乐才能，青年时入奥地利的萨尔斯堡〔萨尔茨堡〕（Salzburg）大学中修习法律，被人认识了音乐的天才，后来擢举为其地的乐长。留滞在萨尔斯堡的期间，和一个官吏的女儿巴德尔结婚。从此就做了这地方的住民。夫妇间生下七个子女。长大的只有一个女儿和一个儿子，其余的都夭殇了。这女儿比儿子年长六岁，名叫马利亚·安娜，这儿子就是大天才莫扎特。

莫扎特的诞生，为千七百五十六年一月二十七日午后八时。

父亲名叫辽宝尔特·莫扎特（Leopolt），是一个很高明的小提琴家。曾经创造当时在欧洲有名的小提琴演奏法的一派。辽宝尔特是甚样的一个人？不详细晓得。但确知他对于儿子的教育，比什么事都看重，不辞一切苦劳地注意儿子的教育，是一个十分慈爱的父亲。他为什么原故而这样郑重地教育他的儿子呢？因为他的儿子是差不多可以不需要教育的大天才。又传闻这父亲气量狭小而脾气顽固，其热心于儿子的教育，大概一半是为了欲借此光大门闾的原故吧。

莫扎特少年时代就不绝地随了父亲赴各地作演奏旅行。这想来也是

为了父亲要利用儿子的神童以博得金钱的原故。贝多芬的父亲也是如此，曾有意把贝多芬的年龄少说两岁，以惊骇听众，以博得金钱，满足自己的物质的生活。两大音乐家在这点上可说是同一境遇。

这父亲自己教授莫扎特和他的姐姐马利亚·安娜学习音乐。有一幅名画，描写着可爱的幼年的莫扎特坐在哈泼雪可特〔拨弦古钢琴〕（harpsichord，即从前的未曾完全发达的钢琴）前面，马利亚·安娜手中拿着乐谱，父亲奏小提琴，指导两小孩奏乐的光景。看了这幅画，莫扎特幼年时代的情状历历如在目前了。

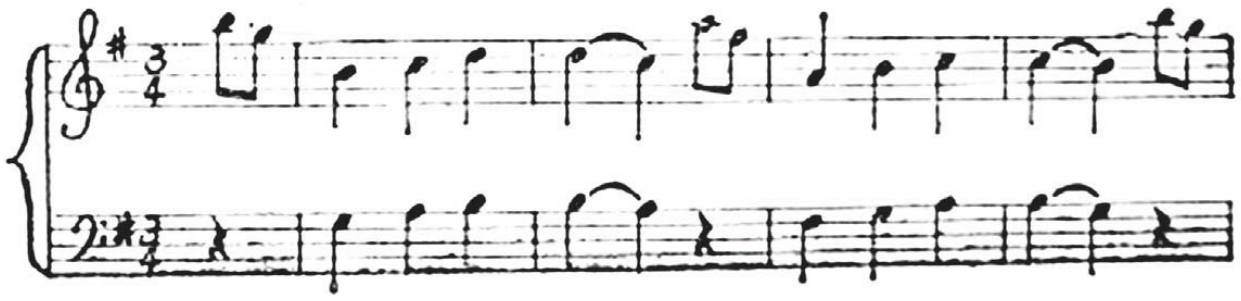
二 惊人的神童

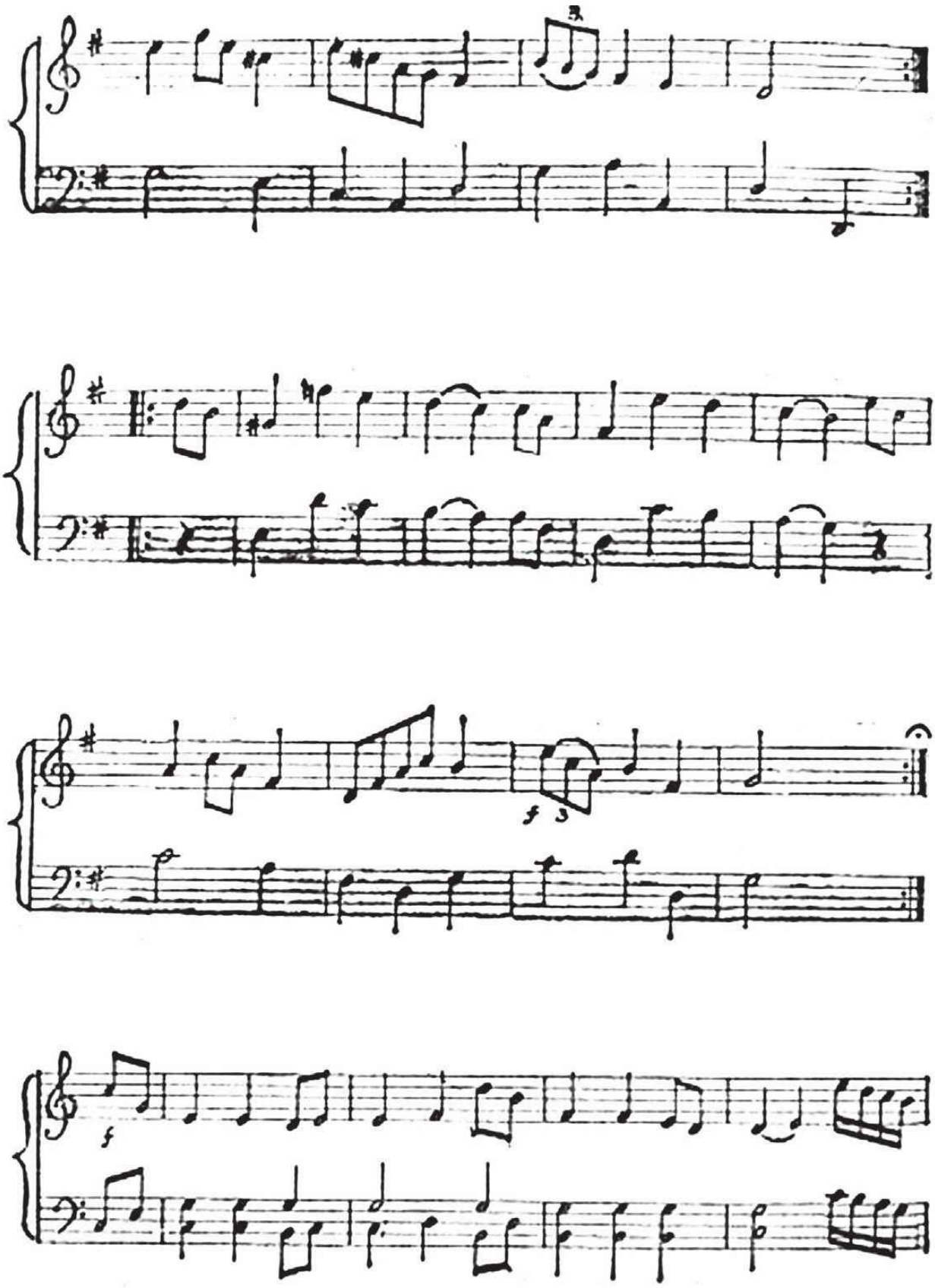
莫扎特三岁时已能在钢琴上弹奏简单的和弦。四岁时能弹梅奴哀〔小步舞曲〕（menuet）和简单的小曲。五岁就开始作曲。最初作曲的时候由他的父亲书写乐谱，后来他自己也会记录了。其乐谱到今日还保留着。

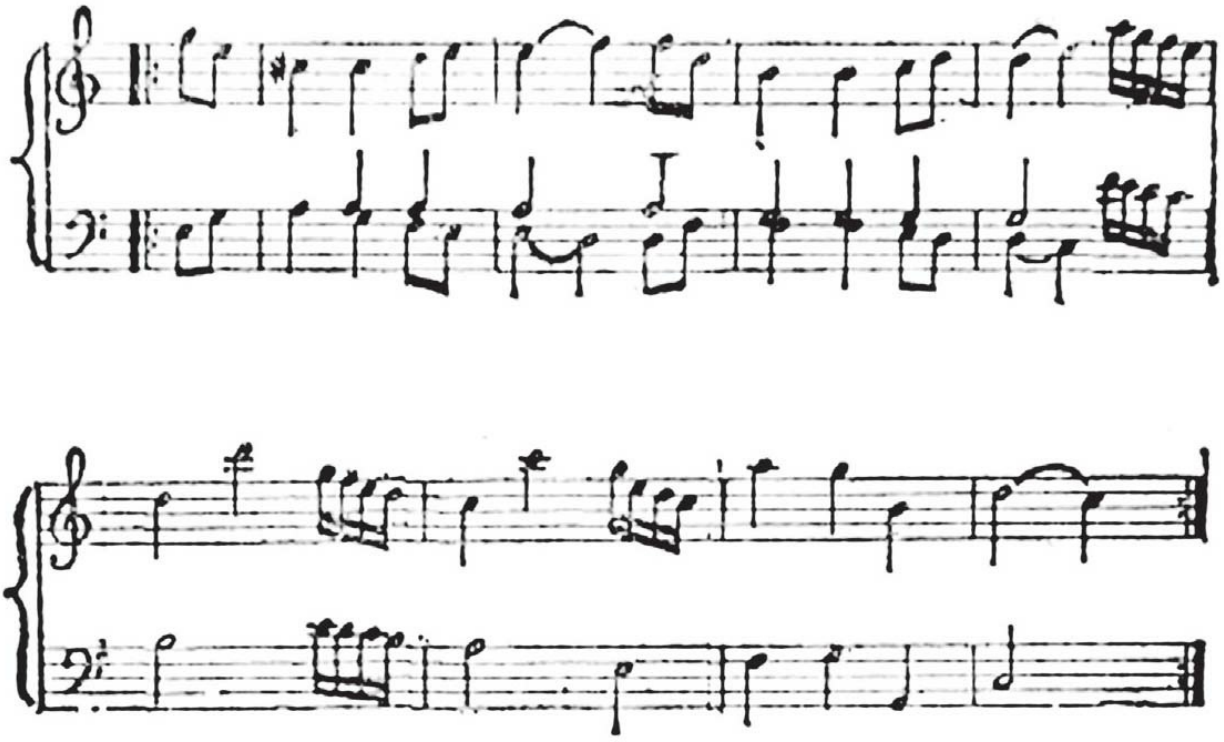
五岁能作曲！这话似乎是夸张，普通的儿童，五岁时说话都还勉强，哪里谈得到作曲？但在莫扎特的确是事实。若不相信，可以举一个实例：莫扎特五岁时曾作一首有trio（中部）的小型小步舞曲，其曲如下：

小步舞曲

（莫扎特五岁时作曲）







这曲的旋律当然极简单，演奏也很容易。然其作者是一个刚才离乳的五岁的孩子！

莫扎特的耳朵从小特别锐敏，有种种的逸话：有一次他听见了喇叭〔小号〕（trumpet）声，忽起异常的感觉，气绝倒地。

又据他家一个亲友的实验，幼年的莫扎特的耳，辨别音的高低的能力很强，一个全音的八分之一的音程，他都能辨别。这亲友是奏小提琴的人，有一次他到莫扎特家里来演奏小提琴。莫扎特听了他的小提琴的音调，数日之后还能清楚记忆其调子的高低，对那人说：

“你前天所用的小提琴比我这小提琴调子降低四分之一全音。”

自从六岁以后，莫扎特就不断地赴各地演奏旅行了。

有一次随了父亲旅行到维也纳。皇后马利亚-德丽萨（Maria-

Theresa）非常怜爱他。他在皇后面前演奏过之后，爬上皇后的膝上，吻她的头，并指在旁的皇女说：“我喜欢娶她作新娘。”

这皇女后来是做法兰西皇后的。

次年，又赴德意志南方各地巡游，便道来到巴黎。

巴黎有一个妇人会唱意大利的歌，命七岁的莫扎特为她弹伴奏。莫扎特听她唱了一遍之后，即能不看乐谱，自由造出和声而弹伴奏，从首至尾，一点不错。唱完之后，他要求那妇人再唱一回，自己在琴上另造新的伴奏。这样反复唱了十回，莫扎特的伴奏每回变化其性质，层出不穷。听者都惊叹为奇迹。

三 少年时代

德国大诗人歌德（Goethe）当时正是十四岁的少年。他在德国南方的法兰克福（Frankfort）地方听到莫扎特的演奏。两大艺术家的初会均在童年，传记者引为美谈。莫扎特在维凡赛〔凡尔赛〕（Versailles）宫殿中开过演奏会之后，就在那地方最初出版他的作品。后来转赴伦敦，受乔治三世的热烈的欢迎。前时代音乐大家巴赫的末子克里斯提安·巴赫（Christian Bach）在英国听了他的演奏，大为惊骇。

莫扎特不久从伦敦回巴黎、维也纳。在途中患了热病，又染了天然痘，加之长期旅行之后，身体十分疲劳，这回的病势很重，许久方能复原。

他在幼年时代全然无暇从事游戏，从五六岁起一直像大人一样地劳作。

他是一个特别早熟的人。试看他的肖像，幼年时颜面上就显露早熟的样子。然而这幼年时代在他的全生涯中算是最幸福的时代。坎坷还在后面。

千七百六十八年，莫扎特十二岁的时候，作最初的歌剧《拉·芬塔·赛普理济》（《La Finta Semplice》）。这十二岁孩子所作的歌剧发表之后，惹起了许多人的嫉妒，他们对他作种种的阴谋与陷害的行为。然而这等对于莫扎特的天才的奔放有什么妨害呢？他只管用功作曲。不久又根据卢梭的《村中的卜者》（《Devin du Village》）作最初的德意志歌剧《罢斯丁与罢斯谛尼》（《Bastien und Bastienne》）。

他渐渐觉得在维也纳不便自由活动了。他的父亲就送他到意大利。

千七百六十九年十二月，莫扎特动身回萨尔斯堡的故乡，途中又游历意大利各都市。

经过罗马的时候，他在罗马法王〔教皇〕的礼拜堂中听到了格来各里〔格里哥利〕（Gregory）所作的九部合唱曲。回家之后，凭记忆把这乐谱全部记出。这样长大而复杂的乐曲，听了一遍就会全部默写，其记忆力真是可惊！后来他第二次听到这九部合唱曲的时候，只发见他所写的乐谱有二三处细微的错误，此外全部正确。这样神奇的大天才，真可说世间绝对无匹的了。

莫扎特这时候已能巧妙纯熟地演奏各种重要乐器，无论钢琴、风琴、小提琴，只要听别人演奏一遍，无论其乐曲何等复杂，他都能谙记而弹奏了。在他看来，音乐的表现犹之日常的会话、谙记、背诵，都容易得很。

罗马法王克雷蒙十四世（Clement）十分赞赏他的天才，赠他“金拍

车”的骑士称号。他受了这光荣的称号之后，非常欢喜，就自称为“骑士莫扎特”。他的新作歌剧在米兰（Milan）开演，一连反复演奏了二十四次。千七百七十一年一月，被推荐为味罗那〔维罗纳〕（Verona）的学院的会员。这一年三月下旬，父子二人归到故乡萨尔斯堡。

归萨尔斯堡以后，不久又赴意大利作短期演奏旅行，凡两次。故乡萨尔斯堡的土地与莫扎特的性情完全不合。当时有这样的谚语：“到萨尔斯堡的人，最初一年变成愚钝，第二年变成痴汉，第三年变成真的萨尔斯堡人。”由此可知其地的风气环境的不良。像莫扎特的快活的、社交的性质的人，当然不耐久居在这地方。千七百七十二年，西祺门（Ligismund）大主教弃世，祺洛美（Gerome）继承其位。祺洛美是一个妄自尊大而性情恶劣的人。他对于莫扎特同佣人一般看待，命他同工役们一同饮食。这便使莫扎特不能一刻居留在故乡了。他决心辞去萨尔斯堡，就向主教提出辞职。他们盼望他走，并不挽留他。贫困的生涯自此开幕了。

四 贫困与恋爱

此后是莫扎特的后半生涯了。他还只二十一岁，在三十五年的短命中，已是后半生涯了。二十一岁以后的莫扎特，真是不绝地与贫乏不幸相奋斗，有时连饮食都不完全。千七百七十七年九月二十三日晨，莫扎特伴了近六十岁的母亲，离开萨尔斯堡的旧家，出外求职，欲以供奉母亲。母子二人出发以后，独留在家里的老父写一封信给他们，信中有这样的可怜的话：

……你们出门之后，我真是悲哀得很！独自走到楼上，把身体投在椅子里。……我又走到窗口，向天祈愿你们二人的幸福。然而窗外不见你们母子的影迹了。我茫然地投身在长椅中，　　回想与你们别离的光

景……

十八世纪的音乐家，都是全靠贵族的保护而得生活的。莫扎特现在已经失去职业，生活当然困难了。维也纳的听众——不但维也纳，无论何时何地的听众都如此——对于真正的钢琴家、小提琴家，全然没有鉴别其真价的能力。有教育的人，能发见有真价的音乐的人，真是稀少得很。出版业也没有像今日的盛行。艺术家除了向贵族讨饭吃以外，竟没有生活的方法。莫扎特的性行，对于金钱毫不吝惜，而对于趣味十分讲究。有了一点钱，立刻全部用完，决不肯留存一文到明天。他的穷因此更甚了。

他带领了母亲跑遍闵行〔慕尼黑〕（Munchen）、奥格斯堡，找不到一个饭碗，又转到曼亥谟〔曼海姆〕（Mannheim），暂时在这地方勾留。因为曼亥谟地方有一个剧场优伶名叫韦柏（Friedrich von Weber）的，就是大音乐家韦柏（Carl Maria von Weber）的伯父。这人有两个女儿，长女名亚丽祺，次女名君士坦济，都有姿色与乐才。莫扎特被长女亚丽祺的美的歌喉所诱惑，对她发生了恋情。然而没有职业，怎样能在曼亥谟勾留呢？他非赶快动身赴他处找寻职务不可。千七百七十八年三月，转徙到巴黎。当时巴黎正是音乐史上有名的歌剧争斗的时候，即歌剧家格罗克〔格鲁克〕（Gluck）与比济尼（Piccini）二人为了歌剧改革的问题，互相争斗的时候。莫扎特旁观之后，对于格罗克深表同情，左袒格罗克的方面。他的一生的歌剧作品也是受格罗克的影响的。这一回格罗克与比济尼的音乐战，真是猛烈得很。格罗克以“罗兰”（“Roland”）为主题而作一歌剧，比济尼也以同主题作一歌剧。《在叨利斯的伊斐祺尼》（《Iphigenie en Tauris》）也是二人竞作的。法兰西的音乐爱好者，因此分了两派，发狂一般地互相竞争，批评。这时候富兰克林（Benjamin Franklin）恰好居留在巴黎，看见了这巴黎音

乐界的状况，讥评他们，说：“巴黎的好乐家们犹如昆虫。”

到巴黎后的莫扎特，依然是不幸的。他的老母在这贫乏的旅途中死去。次年九月末，莫扎特离去巴黎。这时候剧场优伶韦柏的家庭已从曼亥谟移居闵行。莫扎特经过闵行，当然不免勾留一下，去探望恋人的近况。亚丽祺已经成了本地的有名的歌人了。然而她对莫扎特的爱情完全冷淡得很。莫扎特失望之余，立刻离去其地，回到萨尔斯堡的故乡。闵行谢肉祭〔狂欢节〕（Carnaval）欲开演一曲大歌剧，请托莫扎特担任作曲。他所作的就是《伊独美诺》（《Idomeneo》）。莫扎特的传世的歌剧，从这一曲开始。

千七百八十一年，莫扎特二十五岁的时候，又离去故乡萨尔斯堡，来到维也纳。此后永远离开故乡而为维也纳的人了。

当时韦柏的家也移居维也纳。莫扎特失了亚丽祺的恋，就迁爱于其妹君士坦济。黑瞳而肥胖的十八岁的君士坦济，占夺了莫扎特的心的全部。莫扎特的父亲发觉了儿子的恋爱事情，劝他打断这念头。他是一个谨慎的保守的老成人，看见儿子的境况不佳，深恐其结婚生活不幸，所以劝他作罢。然热情的莫扎特已不能自禁，苦口向父亲请愿，终于说服了他。这一年十二月，他就向女儿的父亲韦柏提出结婚的要求，韦柏允承了。前面说过，这剧场优伶韦柏就是有名的歌剧《自由射手》（《Die Freischütz》）及《奥裴笼》〔《奥柏龙》〕（《Oberon》）的作者大音乐家韦柏的伯父。故莫扎特与君士坦济结婚之后，就与大音乐家韦柏结了亲戚的关系。

五 音乐家与结婚

莫扎特欲在千七百八十二年的复活祭之前赶紧作成喜歌剧《赛拉伊

尔的拐诱》〔《后宫诱逃》〕（《DieEntführung aus dem Serail》），忙碌得很，结婚延迟在这一年的八月四日举行。君士坦济（Constance）没有受过充分的教育，也没有什么特殊的才能；但对于音乐很擅长，又是一个姣美的少女。二人的结婚生活，果如父亲所料，贫乏得很。

莫扎特的结婚的经过情形大约如上，现在因为说到莫扎特的结婚，想乘便就音乐家与结婚的事略说一说。

“亲近牟斯〔缪斯〕女神（Muse，是文艺音乐之神）的人，没有结婚的必要。”这话在音乐家，至少在某程度内是可以说的。古来把全部的爱倾注在音乐上，而度独身的生活的音乐家，不乏其例。就中最有名的人，例如亨德尔、贝多芬、舒柏特、裴理尼〔贝里尼〕（Bellini）、勃拉谟斯〔勃拉姆斯〕（Brahms）、圣赏〔圣-桑〕（Saint-Saëns）、谟索尔格斯基〔穆索尔斯基〕（Moussorgsky）等便是。歌曲作者富朗兹（Franz）、有名的歌剧《卡尔门》〔《卡门》〕（《Carmen》）的作者比才（Bizet），也是独身的音乐家。

亨德尔出入于英吉利的贵族之间，惯于奢华的社交生活。他的性质也许是不适于家庭生活的。贝多芬生涯中原有许多恋爱事件。但假定他结了婚，他的结婚生活一定非常苦恼而大有影响于他的艺术。舒柏特与女性差不多无关系，在音乐家中是极稀有的特例。平生只有一次恋爱，恋情又是极淡薄极短暂的。裴理尼与富家的妇人恋爱，寄食在那妇人的大邸宅中。然而结局是独身的，俊美的青年裴理尼与舒柏特同是夭死者，惟前者在裕福中，后者在贫困中，都抱了音乐而死去。勃拉谟斯只有少年时代略有一些浪漫故事，以后一直与世间的女性无关系，而终身与牟斯女神共生活。圣赏的独身生活，大致由于他的病体的原故。谟索尔格斯基中年以后与二三妇人相亲近。但他喜欢饮酒，度过不道德的生活，故不曾有正式的结婚。

肖邦（Chopin）与柴科夫斯基（Tschaikovsky）的结婚生活，在音乐家中可说是特殊的例。肖邦与桑的结婚生活的情形，有很详细的记录，翻阅本书后章即可明白。惟柴科夫斯基的结婚生活的情状，后人所知很不详细。传记者称他的结婚为“神秘的结婚”。

在一切音乐家中，巴赫（Sebastian Bach）是模范的家庭人。他在二十二岁的青年时代就第一次结婚，生下七个子女。先室死了，又迎娶后妻，又生下六个男儿与七个女儿。故巴赫一共有子女二十人。有“西洋音乐的开祖”的尊号的大巴赫，不但在艺术上完成了千古不朽的伟业，在父亲的资格上也是一个稀有的豪雄。他为了担负这大家族的生活，终其生涯，直到目盲为止，身当教会的风琴家，又宫廷的乐长，一生未尝有休息的时期。

格罗克的恋爱，发生于三十四岁的时候。当时正在维也纳，名声渐渐广大起来，常常出入于某豪商的家中。那豪商家中有一对欢喜音乐的美丽的女儿，格罗克就对其长女结了恋情。但女儿的父亲是一个顽固的富翁，不肯把自己的女儿配给一个贫乏的音乐者，极力反对他们的恋爱。后来格罗克赴他处旅行了，女儿的顽固的父亲在其间死去。格罗克就回到维也纳，和那女儿结婚。结婚之后，他的生活也很平顺。

关于罕顿〔海顿〕、李斯德〔李斯特〕（Liszt，见后章）的恋爱与结婚，各评传中均有详细的记录。

音乐家中结婚生活最幸福的，要算修芒〔舒曼〕（Schumann，见后章）与格里克〔格里格〕（Grieg）。修芒之妻与格里克之妻，都是深解艺术的人，前者是一个钢琴家，后者是一个声乐家，都能努力辅助她的丈夫，绍介他的作品。

写了许多题外的话，现在仍归到莫扎特。莫扎特结婚之后，夫妇二人都不知俭约，不能作系统的家庭生活，故贫乏一向不离开他们。然夫妇间的感情甚为投合，无论何时都能互相慰藉。有一天寒冬的朝晨，一个朋友去访问他们，看见莫扎特夫妇二人正在携着手舞踊。听说是为了没有钱买炭，故相携舞踊，以御寒冷。莫扎特的逸事真好像童话。

六 杰作与夭死

从千七百八十二年到莫扎特夭死的千七百九十一年，其间十年的结婚生活，在莫扎特是最有意义的时代。生活虽然贫乏，但其重要的作品都是在这短时期中产出的。歌剧方面，《斐格洛〔费加罗〕的结婚》（《Le Nozze di Figaro》）于千七百八十六年在维也纳初演。《童·乔望尼》于千七百八十七年发表，《魔笛》（《Zauberflöte》）于弃世的一年在维也纳初演。器乐方面，奉献于罕顿的六曲伟大的弦乐四重奏于千七百八十二年，八十三年，八十四年的三年中完成（莫扎特对于前章所述的罕顿感情甚厚，故有此六大曲奉献）。以后数年中，大作络续产出；为普鲁士的威廉二世所作的三曲四重奏，另有四曲最伟大的弦乐四重奏，以及最后的最成熟的三曲交响乐，都在这数年中完成。有名的《周彼德〔朱庇特〕交响乐》（《Jupiter　Symphony》）就是这三曲交响乐中之一。

千七百八十七年十一月，歌剧大家格罗克死去。是年十二月七日，莫扎特被约瑟皇帝任用为宫廷作曲家，然俸金只有每年八百弗洛林（florin）。千七百八十九年，他访问柏林的时候，威廉二世意欲招请他为宫廷乐长；莫扎特不肯就职，甘心于贫贱的作曲生活。

完成了大作《魔笛》之后，他倾注全部的精力在“镇魂乐”〔“安魂曲”〕（“requiem”）的作曲上。千七百九十一年，晚秋叶落的时节，有

一天他突然向他的妻说道：“我想为我自己作一首镇魂乐。”

不幸这话成了事实。作了这镇魂乐之后，莫扎特就倒在病床上。他的夫人又正在生病，带了病为他尽力看护。终于千七百九十一年十二月五日半夜一点钟光景命终。病名是慢性神经热。因为他平日一刻也不休息地继续作曲，又时时受贫乏的压迫，以致酿成这种病源。

葬仪的准备，由其友人史唯登男爵和两个男佣人担任。次日，天下雨，参加葬列者，只有寥寥的数人。

他的夫人本来有病，经受一番悲伤，病势更重，躺在床上不能起身，所以也没有加入葬列。寥寥三四人的送葬者，在大雨之下草草地把莫扎特的尸体送到公共墓场，就各自散回家去。

数日之后，他的夫人病起，亲自到墓场上来探望亡夫的遗骸。然而荒冢垒垒的公共墓场上，已不能辨别哪一棺是莫扎特的遗骨了。这样的神童，这样的大天才，而其最后悲惨到这地步，真是想象不到的事！

现在维也纳的广场中巍然地矗立着莫扎特的墓标与纪念碑。但这是假墓，地下并没有莫扎特的遗骨。

关于莫扎特的死，还有一说，与前述略有不同。千七百九十一年七月中，忽然有一个素不相识的男子，来请求莫扎特为他作一镇魂曲，匆匆不言姓名而去。莫扎特这时候对于这种乐曲很有兴味，就开始为他作曲了。是年十二月四日，曲成。但这时候他自己的身体与精神都很衰弱，而求作曲者只管不来取这镇魂曲。于是他起了疑心，这送葬曲究竟是为谁作的呢？他疑心这请求人是“死的使者”，就起了自悼之心。这天晚上他的灵魂竟离开了他的肉体而长逝。后来经人调查，方才知道请求他作镇魂曲的人是当时某伯爵家的家仆。这伯爵意欲拿莫扎特的作曲来

冒充自己的著作，故密遣这家仆来请求。不意这贵族的艺术家的诈伪的虚荣心，竟促成了这不世大天才的夭死！

七 生活与艺术

莫扎特平时的态度，常常和平而快活。但无论在最高兴的时候，他的心中常在想念事物。无论正式对人谈话的时候，随便对人谈话的时候，总是心中一边想，一边说话。他走路的时候，默想更深。朝晨，盥洗的时候，他决不立刻洗好，总是一边在室中漫步，默想，或对人说话，一边盥洗。他坐在食桌旁边的时候，总是用手卷弄桌毡的一角而默想，同时唇微微启动，似乎独自在说什么话。他的手和足不绝地在那里动作，有时抚摩什么东西，有时轻轻地叩打。例如自己的帽子、时表、桌子、椅子、钢琴，凡是手足所接触的东西，他总喜欢轻轻地抚弄。

剃头时，游戏时，甚至听音乐时，他的心中常在考虑自己的作曲。据他的夫人说，他的作曲同写信一样，旋律滔滔不息地从他的手上流出。《童·乔望尼》的序曲，在开演的前一天还没作成，是在一晚中赶作起来的。想来这曲的腹稿一定早已蓄在他的胸中，那一晚不过写出而已。《童·乔望尼》开演的前一晚，莫扎特通夜不眠，写完这序曲。

莫扎特的书翰文字并不讲究。他不看一切杂志，对于读书一向没有兴味。他的说话大概都是寻常的，除了二三特例以外。他的感情圆满而深厚；但缺乏意志的力。

他的行动完全像小孩子。关于自己一身的事也顾不周到。他的夫人每天早上替他穿衣服，进餐时替他切肉。结婚六个月后，他方才发觉自己的负债。自此以后他就做了维也纳的高利贷的老主顾。

莫扎特与前章所述的罕顿感情很好。但二人的性质有相反对之处。罕顿长于计算，于物质上很精明；莫扎特同他正反对，全然不懂计算，不事生产作业。这两极端相对照的二音乐家，在音乐史是很有趣的一对人物。然莫扎特的天才，决计为罕顿所不及。全部音乐史上，没有一个人能匹敌这三十五岁夭死的莫扎特的天才。

看了莫扎特的生涯之后，回头再看他的作品，我们一定觉得非常的惊奇。那样辛酸的艺术家生活，与这样有生气的艺术作品，无论如何不能使人相信为一个人所有；然而又实在是不可分离的一个人的生涯与艺术。听了贝多芬的作品，感得其深刻的苦闷；听了肖邦的作品，感得其甘美的悲哀。他们的音乐都能历历地报告他们的生活的状况。只有莫扎特与他们完全不同，其生活非常悲惨，而其作品全无半点阴暗的气味，都像阳春一般流露着温暖的光，实在是不可思议的事。大概是为了莫扎特从摇篮里出来就亲近音乐，从小以音乐旅行为生活，音乐变成了他的精神生活的全部，故物质的困苦全然不能影响于其精神吧。在贝多芬，是贝多芬通过了音乐而表现其复杂的精神生活；在莫扎特却相反，是音乐通过了莫扎特而表现其美。换言之，莫扎特的音乐是艺术的艺术，贝多芬的音乐是人生的艺术。

贝多芬

Ludwig van Beethoven

（1770—1827）

一 英雄的贝多芬

二 狂徒的贝多芬

三 儿女的贝多芬

四 狂岚的少年期

五 苦恼的袭击

六 《月光奏鸣曲》

七 《英雄交响乐》

八 永远的恋人

九 对命运的战斗

一 英雄的贝多芬

贝多芬的内生活非常复杂。故其性格有各方面：一面是一个威严堂皇的英雄，一面是一个乱暴顽固的狂徒，又一面是一个情节缠绵的恋史的所有者。英雄，狂徒，儿女，他一人兼有这三种资格，他的内生活所以这样奇妙而复杂者，大约是因为他的心中怀着人生的大苦闷的原故吧。他的大苦闷的根源，实在于他所犯的悲惨的聋疾。音乐家与耳聋，是何等相克的仇敌！何况像贝多芬这样无限的大天才，竟遭逢了这惨酷的厄运！

但从他方面想来，贝多芬的聋疾，也许是促成其为古今第一的大乐圣的。语云：“乱世出英雄。”贝多芬是克服了他的耳聋的惨酷的“命

运”，而成就其英雄的人格的。

贝多芬有“波恩的英雄”的称号。因为他生于莱茵河流域中最古的都市波恩（Bonn）地方，而其人格与艺术非常伟大，为音乐上的“精神的英雄”。所以后人比之于同时代的政治的英雄拿破仑，说他们两人是十八世纪末叶欧洲二大英雄。

“波恩的英雄”的赞颂者，有这样的话：十八世纪末，欧洲出了一大英雄，生于可尔西卡〔科西嘉〕孤岛、乘法兰西革命风云即皇帝位、威力震撼全欧罗巴的拿破仑的大名，是读过西洋史的人所不能忘却的。然同时在德意志又出一位比拿破仑更伟大的精神的英雄，我们决不可以忘却。其人就是贝多芬。

有人称赞近世法兰西大文豪许戈〔雨果〕（Victor Hugo） 的杰作小说《哀史》〔《悲惨世界》〕（《Les Misérables》），谓“拿破仑的名字有时被人忘却，许戈的名字不会被人忘却了。现在我们读了荷马（Homer）的诗，方知当时有英雄亚希辽斯其人；同样，千载以后的人们，将读了许戈的小说而方知当时有拿破仑其人。”

关于贝多芬与拿破仑的比较，也可以套用这说法。在今日，贝多芬的《第三交响乐》（《英雄交响乐》，《Sinfonia eroica》）原是为了奉献于拿破仑而特别有名的。但在千载以后，拿破仑之名将仅因与《第三交响乐》的关系而留存在音乐者的脑际了。

艺术家的事业，不像将军或政治家的事业地炫耀人目。艺术上的英雄的勋业与通俗的英雄的勋业不同。正如所谓“待知己于千载之后”，艺术家在世的时候所得世间的报酬往往极少，其大部分的收获得之于后世。

贝多芬的艺术，在其存世的期间果已受世人认识与礼赞；然而这一点岂足以酬答贝多芬的一生呢？在贝多芬的时代，倘有人拿他的伟大来比拿破仑，或拿他的一曲交响乐来比拿破仑的全欧征服与法典制定，世人必指为狂者之言，而非笑之。

然在今日冷静地想来，贝多芬所遗留的作品，比较起拿破仑所遗留的事业来，对于人类精神生活上的贡献丰厚得多。假如没有了一个拿破仑，今日世界的地图——至少欧洲的地图——的色彩也许不是这样。然地图上的色彩无论甚样，人类的思潮总是向了当行的方向而前进的。但倘缺少了一个贝多芬，《第三交响乐》、《第五交响乐》以及雄大的《第九交响乐》将永不出世了。“人生短，艺术长。”故拿破仑可以被忘却，但贝多芬永远不死了。

贝多芬的伟大，决不仅在于一个音乐家。他有对于人生的大苦闷，与精练的美丽的灵魂，他是心的英雄。他的音乐就是这英雄心的表现。

在贝多芬稍前的时代，欧洲乐坛上的大圣是莫扎特。然莫扎特的音乐的价值，毕竟止于一种“音的建筑”，即仅因音乐的“美”而有存在的意义而已。至于贝多芬，则更有异彩，他的音乐是他的伟大的灵魂的表征。莫扎特的音乐是感觉的艺术，贝多芬的音乐是灵魂的声响。

贝多芬的生涯中，遭逢着耳聋的最惨酷的厄运，他的后半生全是对这厄运的苦战。音乐家遭逢耳聋的厄运，这是何等惨酷的致命伤！倘没有伟大的精神，当然一定屈服在这厄运的足下了。然而贝多芬决不屈服，誓志与这命运作战。终于克服了这命运，而表现其英雄的伟业。他的全生涯中最伟大的作品《第九交响乐》，是全聋后的所作。聋子能作音乐，已是妙谈；而况所作的又是世间最伟大的杰品！可知这全是超越的灵的产物，只有能超越人生的大苦闷的精神的英雄，乃能得之。又可

知命运对于人类，只能操纵怯弱懦夫，而无可如何这伟大的精神的英雄。贝多芬的聋疾起于二十八岁的时候（一七九八年）。自此至五十七岁（一八二七年）逝世，其间的二十余年的日月，全是聋疾为祟的时期。然而大部分的作品却在这时候中产生。直到入了全聋期，站在演奏台上听不见听众的拍掌声的时候，他仍是继续作曲，终于作出了最伟大的《第九交响乐》而搁笔。临终的时候，他口中还这样叫叹：

“唉！我只写了几个音符！”

在这句话中可以窥见他的抱负的伟大。

贝多芬的《第五交响乐》标题为《命运交响乐》（《Fate Symphony》）。贝多芬自己曾经指这曲的第一乐章的第一主题说：

“命运来叩门的声音，正是这样的。”

这曲的第一主题力强而凶恶，可以使人联想命运的不可趋避的威力。第二主题用哀怜的旋律，描写避虐的人类。这两主题的对立，就是命运与人生的对立。第二乐章描写人对于命运的一时的胜利的欢喜。第三乐章是第二次来袭的命运的威胁。第四乐章是人类得到了最后的胜利的凯歌。这是人类与命运的葛藤的音乐化，也是贝多芬自己的英雄的生活的写照。

二 狂徒的贝多芬

贝多芬对于世故人情，疏忽得很，又往往专横独断，藐视一世。表面看来简直是一个狂徒。所以除了能十分理解他，原谅他的人——他的保护者——以外，贝多芬没有知交的朋友。且对于所寓居的旅舍的主人，常常冲突，至于激裂，故一年中必迁居数次。评家形容他这横暴的

性格，有这样的话：

贝多芬是独自生长在无人的荒岛上，而一旦突然被带到欧洲的文明社会里来的人。

这话把贝多芬的一面说得十分透彻。自来艺术家往往有浪漫不拘的行为，而贝多芬竟是一个极例。当时欧洲有名的钢琴家采尔尼〔车尔尼〕（Czerny）有一天去访问他，看见他耳上缠着重重的纱布，蹲伏在室内。采尔尼回出来对人说：

“这人不像欧洲第一大音乐家，倒颇像飘流在荒岛上的鲁滨孙。”

他常常用棉花蘸黄色药水，塞在耳中，外缠纱布。他颚上的须常常长到半寸以上。头发似乎从来不曾接触过梳栉，麦束一般地矗立在头上。他曾经为了一盆汤做得不好，大动怒气，拿起来连盆投在旅舍主人的身上。他常常拔出蜡烛的心子来当牙签用。又在上午，街上正热闹的时候，穿了寝衣，在靠街的窗口剃胡须，不管人家的注目与惊讶。有一次为了动怒，拿起一个开盖的墨水瓶来，投在钢琴的键盘上。他弹琴的时候，因为长久之后手指发热，常常在钢琴旁边放一盆冷水，弹到手指发热的时候，就把两手在冷水中一浸，然后继续弹奏。然而他的动作很乱暴，每逢弹一回琴，必洒一大堆的冷水在地板上，这冷水从地板缝中流下去，滴在楼下的住人的寝床中。楼下的住人诘问旅舍主人，旅舍主人对贝多芬说了几句话，贝多芬就动怒，立刻迁出这旅舍。所以他每年迁居好多次。有一个贵族怜悯他没有安居的地方，劝他移居到他的邸宅中。贝多芬不允，回答他说：

“移居你的宅中，不如住在旅舍里好。”

他有时虐待他的学生，有时把乐谱撕得粉碎，把家具打破。更有过

分的戏谑：有一个崇拜他的贵妇人向他要求一束头发，以作纪念。贝多芬剪一绺山羊须送了她。

贝多芬的姿势极为丑陋。头大，身短，面上不容易有笑容，动作又极拙劣。有一次他也想学跳舞；然而他不会按了拍子而动作。据传记者说，他的相貌的表情常是冷酷而苦闷。身长五尺四寸，肩幅极广，面上多痘疮疤，脸皮作赤茶色而粗糙，鼻硬而直。指短，且五指长短略等，手的背面长着很长的毛。头发多而黑，永不梳栉，永不戴帽，常常蓬头出外散步。起风的日子，他的头发就被吹得像火焰一般，人们在荒郊中遇见他，几疑为地狱中的恶魔。

贝多芬中年以后的生活，常是这样奇矫。只有初出社会的少年时候，曾有规则整齐的生活。然而这真是暂时的。自他的声名传播于社会上之后，他的生活就落拓而奇矫起来。据说他二十六岁旅行维也纳的时候，曾以波恩宫廷奏乐者的身份，穿绿色的燕尾服，绿色的短上衣，和白花纹的背心。袋口施以金线的装饰。项中结着白色的领结，卷曲的头发打成辫子。腰间佩剑，足踏长靴和白色的绢袜。真是一个威仪堂堂的少年。然一到维也纳，这种服装就永远离开他的身体。从此声名愈高，而生活愈加放浪奇矫了。有一次他新雇一仆人。这仆人看见主人的生活全无规则，更惊诧于主人的头发的散乱。就好意劝请：

“先生，我很懂得理发呢。”

主人听了，怒气勃发，用旭日一般的火势向他叱詈：

“什么话！你以为我的头发不整齐么？这有什么关系！”

凡此种种强顽怒暴的习气，都是因了他心中所怀抱的大苦闷而来的。而他的苦闷的源泉，全在于他所罹的聋疾。请听他自己对于这聋疾

的悲叹声：

“噫！我的悲惨的残年！我不得不与最爱者告别了！这是何等残酷的天罚！”

他的日记中又有这样的记录：

可怜的贝多芬！你已经不能再有从外部来的良好的命运了。你一切非自己创造不可。只许你在理想的世界中追求欢乐。

为了有这苦闷，所以一方面他是爱的饥荒者，所以他不得不向异性求爱。请再看他的恋爱的生活。

三 儿女的贝多芬

贝多芬是英雄，又是狂徒。然而这威武庄严的英雄又强暴顽固的狂徒，一面又富有儿女的柔情。故其生涯中又充满以情节缠绵的恋爱故事，其一生的恋人可列一览表，其作品有许多与女性有关系。一般最知名的《月光曲》（《Moonlight Sonata》），便是写出其恋爱的衷情，以奉献于其所恋的女人的。

一般人听到“贝多芬”三字，容易发生敬仰与严肃的感情。尤其是他的崇拜者，竟把他看做位于基督之次的大圣人。据他们的所见，人类的伟大的牺牲的精神，除了十字架上的牺牲者以外，第一要推这超人（贝多芬）的悲惨的一生了。这样崇高，伟大，严肃，悲壮的超人，居然也有这样温暖而丰富的恋爱史。贝多芬的内生活的复杂，真令人不可思议。

贝多芬要是没有聋病，因而没有诸种不健康与忧郁病，他也许会结

婚了。这惨酷的灾殃没有降到他的身上以前，他对于异性颇有吸引力。遭逢了这悲痛的命运以后，他也常被这力所征服。

据传记者说，贝多芬对于异性非常敏感，他常常用了羡慕不堪似的眼色，注视美丽的田舍姑娘。他最欢喜看妇女的集会，尤其是美丽的少女们的团体。他出门的时候，在路上遇到了姣好的女子，必然立停了脚，连忙拿出眼镜来戴上，出神地仔细观看。及其注意到了同行的伴侣，方始觉醒，对他的同行的伴侣一笑，默然地点头。然而他的热情往往不能永续。所以他不绝地对人发生恋爱，而每一次都不过几个月就分手。

据说有一次他和一很美丽的妇人发生了恋爱，情感比较的厚。友人问他关于这妇人的事，他回答说："那女子使我欢喜，最为长久，已经六个月了。且比别的女子真心地爱我。"

他的学生理斯平日最亲近他，有许多关于他的先生的生活的记录。他曾经对人说：

"我寓居在有三个美丽的少女的裁缝店里时，贝多芬先生的来访最勤。"

贝多芬一生终于未曾结婚。然而在未到绝望的期间，他也曾热心地盼望得一最美的模范的女性为自己的所有者。他曾经这样叫叹：

"爱！只有爱能使我幸福。神啊！请在贞洁的道上给我一个看护者，给我一个可正式称为我自己所有的人！"

这热望在数年之间不离开他的心。

贝多芬的生涯中的最强烈的情绪，是为了所谓"永远的恋

人”（“Unsterbliche Geliebte”）而发露的。这所谓“永远的恋人”是甚样的人？传记者传说不一。关于这件事的年代，也有种种的不同，均不十分确切。普通的解说，这永远的恋人是一八○六年曾与贝多芬订婚的美人推丽萨（Teresa von Brunswieck），其事大约在贝多芬三十岁以后的时代。贝多芬死后，别人在他的遗物中发见三封未发的情书，都未具受信人姓名。书中充溢着非常的热情。据多数贝多芬研究者的考证，这等情书是对“永远的恋人”推丽萨而写的。

然而贝多芬的热情的发露，不仅对于这永远的恋人而已。中年的他，不绝地经验热狂的恋爱。据传记者说，贝多芬对于恋人的态度实在猛烈得很，竟可说是滥用其力。这倾向在他少年期中早已发露，他向来是感受性极强的人。又如某博士之言，自一七九四年至一七九六年的两年间，贝多芬住在维也纳的时候，不绝地对人发生恋情。且其对手的女子，大都是身份极高贵的处女。多数的美少年及贵族子弟所求爱而不能到手的女子，一遇到贝多芬就容易被他勾引。现在列举有名的数件恋事在下面。

贝多芬十七岁丧母。后来他对波恩的一个寡妇勃洛宁格（Breuning）非常交好，视同继母一样。勃洛宁格家有一个聪明伶俐的女儿，从贝多芬学习音乐，后由女弟子变成了爱人。她的赠物曾经诱出贝多芬不少的眼泪。公刊的《贝多芬书简集》中含有几通给这女儿的言情的信简。他称呼这女儿为“小云雀”，珍重地保存她的半身像。这像在他五十六岁的时候曾经偶然发见。

波恩有一个名叫罗佩德的、饮食店里的女子，也曾牵惹贝多芬的热爱。贝多芬常常到这店里饮食。他离去波恩之后，一年必有两次写信给这女子。后来这女子与某伯爵结婚。

又有一个金发碧眼的可爱的少女姜纳德，也在这时期前后满足了贝多芬的好奇心。这少女是贝多芬的女弟子。她坐在贝多芬的身旁弹奏钢琴的时候，常使贝多芬神魂飘荡。这少女的一颦一笑，都曾劳贝多芬的心思。但不幸这如蜜的经验也不能永续。原因是有一个恋爱竞争者。这男子性行很不好，屡在恋人面前毁坏这青年音乐家。贝多芬也就决心断绝了这段因缘。

此后一时期中，贝多芬有许多零星的恋爱故事，实在可列个一览表；现在姑且历述在这里：有一个女子名凡斯推尔霍尔特的，贝多芬对她演了“少年维特”式的恋爱。又有一女流声乐家名维尔孟的，贝多芬从小时候亲近她，这时候也对她起了恋情。然而那女子嫌贝多芬相貌丑陋又性情疯狂，拒绝了他。还有一个受教育的美貌的女郎名凡林格的，当时也曾为贝多芬的慰藉者。后来也终于和别人结婚。又有玛尔华谛，一个气爽的乐天的女子，曾留情于贝多芬，且二人间曾有婚约。然不久也就背弃他。临别时贝多芬有情深的书简写送这女子。又有罗爱侃尔，起初爱着贝多芬，后来也舍弃了他，和当时的钢琴家亨美尔（Hummel）结婚。又有女钢琴家谋丽尔，用情书和赠品慰藉贝多芬，后来也委身于别的男子。西班牙意大利的混血儿提亚那塔乔，也是可列入贝多芬恋人一览表中的人物。这女子的日记公刊于世，据其日记中所记，她曾经热爱贝多芬，愿为贝多芬之妻。这一次是贝多芬舍弃她的。又有贵妇人马丽·彼德，是一优秀的女钢琴家，曾经蒙老音乐家罕顿〔海顿〕（Haydn）的赞美，贝多芬更倾心于这女子。她曾经用微妙的手法演奏贝多芬的《热情奏鸣曲》（《Appassionata》），贝多芬送她亲笔的手迹，以表示感谢之意。这手迹后来由女子的丈夫赠给巴黎音乐院，现在还保存在那里。此后五年，又发生对勃伦塔娜的艳事。这女子是当时德意志第一流的文人，曾经为大诗人歌德（Goethe）的恋人。她十分崇拜贝多芬，指他的前额，说是“天赐之宝”。贝多芬亦留情于这女子，曾给

她三封热情的书简。书中有这样的话：

我倘得如歌德地常亲近于你的左右，或可作出比他更伟大的著作。音乐者本来是一诗人。音乐者的一双眼的魔力，能够达到超越演奏者的美的世界……

贝多芬对于这女子，视为“最爱最美的恋人”。然而后来他终于不得不写诀别书送她。书中有“怜我的命运！”“和泪草此告别之辞”等伤心语。此后经过七年，贝多芬又落入新的恋爱。这一次的对手是一个名叫玛丽哀的柏林的少女。这时候贝多芬正在作《第八交响乐》。恋爱与作曲同时并进。然这回的恋爱，不复有像青年时期的热烈的情火，在他只感到欢喜与幸福而已。贝多芬曾为这女子作歌谣《赠远方的恋人》，又赠她一束头发为纪念。这头发现今尚由女子的子孙们珍藏着。

贝多芬一生的恋爱故事，见于记录者大致如上。在音乐家中，他的一生涯最富于恋爱的短篇。他的一生真是所谓“不息的恋”（“restless love”）。恋的欢喜与悲哀常为他的作曲的动力。

以上所述，是贝多芬的生活的三个横断面。以下请再略谈贝多芬的生活中的故事。

四 狂岚的少年期

贝多芬的父亲是一个酒徒。他看出了幼年的贝多芬的音乐的天才，就严格地督察他练习；然其目的是想养成一个神童，效仿莫扎特（Mozart，比贝多芬早一时代的大音乐家，六岁开演奏会，有音乐的神童之称）的前例，赴各地开演奏会，换得金钱，以补助他的生活，满足他的酒欲。这是很不慈爱的父亲。他的严格督课，出于物质的欲望及自

私心。幼年的贝多芬刻苦弹琴，不得游戏。且常常受父亲的鞭笞。晚间的来客，常常看见四五岁的贝多芬落泪在钢琴的键盘上。

千七百七十八年三月二十六日，科隆的报纸上果然登着“六岁小儿音乐演奏会”的广告了。然而这又是父亲的恶劣的手段：贝多芬生于千七百七十年十二月十七日，则千七百七十八年正是八岁的时候。父亲有意少写两岁，以惊听众，且做广告。故贝多芬四十岁以前，其年龄一直少算两岁，四十岁的时候查明了父亲这个手段，方才改正。

贝多芬幼时的音乐课业上有充分的指导者。当时的宫廷风琴师纳裴，是贝多芬的最初的有力的先生。贝多芬很感德这先生，他在写给这先生的信上曾有这样的话：

“将来我倘能成为大家，全是先生的所赐。”

贝多芬十七岁，即千七百八十七年春，旅行到维也纳，在那里与前辈大家莫扎特相见。贝多芬少年时有莫扎特的神童性，而没有像莫扎特幼时的美少年的风姿。莫扎特初见这少年的演奏的时候，并不十分感动。后来他选一主题，命贝多芬试据这主题弹一即兴曲。贝多芬立刻把这主题展开，在琴上弹出一个流丽的乐曲。莫扎特听了方始大为感叹，指着少年的贝多芬叫道：

“大家注意！将来骚扰世界的必是这少年！”

贝多芬对于莫扎特也十分敬佩。有一天，他偕了朋友钢琴家克拉马，到维也纳公园中散步。公园中的音乐队正在演奏莫扎特的《C短调司伴乐》〔《C小调协奏曲》〕（《Concerto in C minor》）。贝多芬倾听了一会，呼他的朋友，对他这样感叹：

“克拉马！克拉马！我们到底作不出这样的音乐呢！”

贝多芬在幼年期与少年期中，饱尝贫困与患难的况味，其生活犹如在狂岚中。然而当时也被他找到几处狂岚中的休息所。这休息所就是波恩的勃洛宁格夫人的家中，勃洛宁格夫人有着四个儿女，年事都比贝多芬幼小。贝多芬丧母以后，就在勃洛宁格家中当音乐教师，夫人爱待他同慈母一样。夫人的女儿爱丽诺利和贝多芬发生恋爱关系，就在这时候。勃洛宁格家不但是贝多芬所最亲近的休息所，又在这家中获得了关于文学的知识。因为夫人及其二子都是诗的爱好者，贝多芬教他们音乐，他们也交换地教他诗文。

贝多芬的狂岚的少年期中，还有一个给他精神上又经济上的援助的恩人，是华尔斯坦（Waldstein）伯爵。贝多芬的奏鸣曲作品第二十三号，便是奉献于这恩人的。故此曲又名《华尔斯坦奏鸣曲》（《Waldstein Sonata》）。

贝多芬少年时曾从老大家罕顿（Haydn）学习音乐。然而罕顿的旧式的乐风与贝多芬的奔放的天才终于不能调和，故师弟的情缘不甚深切。有一次贝多芬发表一乐曲；罕顿问他为什么不具名为“罕顿弟子贝多芬作”，贝多芬回答他说：

“因为我没有从先生学得什么。”

从此二人丧失了感情。然而贝多芬对于艺术家的罕顿，仍是很敬仰的。后来罕顿的杰作神剧〔清唱剧〕《四季》（《The Seasons》）在维也纳演奏，罕顿已经年老，且有病，过于感激，晕倒在会场上的时候，贝多芬从听众中挨出，上前扶持他，热烈地吻他的手。

五 苦恼的袭击

贝多芬在千七百九十七年的冬日的日记簿中这样记录着：

告奋勇！身体无论甚样弱，我的心一定要征服他。我今已二十五岁了。我必须尽我所能，成遂一切愿望。

写了这段日记之后，不久就达到了剥夺他的后半生的幸福的肉体上的大苦痛。他的聋疾发生于千七百九十八年的夏日。

贝多芬的艺术生活，在十八九两世纪的交代期起一大变化。即以前是罕顿与莫扎特的影响的时代，以后是自己的乐风独立的时代。十八九两世纪之交的数年间，贝多芬正在埋头于作曲中，对于自己的健康状态差不多全不注意。因这原故，耳疾的进步愈加快了。到了千八百○一年，他在剧场中必须坐在第一排椅子上，方能听见歌手的唱声。

他在写给一个知友的信上这样说：

你所亲爱的贝多芬，完全是一个不幸的人，他已经在和自然与神相冲突了！我常常诅咒神明。因为神明在拿他的所造物来当作自然界的极细微的事故的牺牲品。又在破坏人间可成为最美的事业。我所最宝重的耳，今已听不出大部分的音了。这是何等可悲的人生！我所亲爱的一切事物，今已离去我了。像从前的没有耳病，是何等的幸福！倘得与从前一样地健听，我真要立刻飞奔来告诉你。然而我决不能得到这欢喜了！我的青春已经长逝，青年时代的希望的实现，艺术上的欲望的完成，在我都已不可能。我只得悲极而放弃我的一生了。……

到了次年，即千八百○二年，他的耳疾更加深起来，又常常耳鸣。他是自然爱好者，野外散步是他的最大的慰安。这时候他到野外，听不出农夫的吹笛的音响，顿时又起悲观，写了“遗言”寄送朋友。然而他终于是强者，用不屈不挠的态度，来同这聋疾战斗。他曾经对人说：

“我一定要克制我的命运。”

从此以后的生活，全部是对于聋疾的苦战了。千八百○九年，拿破仑军队侵入维也纳，炮弹飞走空中的时候，贝多芬恐怕炮弹的声音增进他耳疾，用两手指紧紧地塞住自己的耳孔，满腔忧闷地躺在床上。

聋疾是贝多芬的生涯中的一大悲哀。他的作品常是生活的反映。他能在黑暗中打出光明。故在贝多芬，音乐是苦恼的赴诉处，同时又是苦恼的逃避所。

六 《月光奏鸣曲》

《月光曲》（《Moonlight Sonata》）有动人的传说，因此为一般人所爱听的最普遍流行的乐曲。

据说贝多芬有一晚在波恩郊外散步，忽闻乡下人家有弹钢琴的声音。停足倾听，所弹的原来是他所作的《F调奏鸣曲》。他想一探这奏者是甚样的人，为这好奇心所驱，他就走近琴音所自来的窗下，向窗中一窥，原来是一个盲目的可怜的少女，在一架破旧的钢琴上弹他的音乐。旁边有一个男子正在灯光下做皮鞋工作，这是一个皮鞋工人的家里。贝多芬见了这奇特的情状，就推门进去。那男子起来招待他，他不说姓名，但说来听弹琴。那男子告诉他说：这盲目女子是他的妹，一向爱好音乐，苦于没有先生教导。只是常常听见隔壁的贵族家弹奏当代大音乐家贝多芬先生的名曲，故能谙记。贝多芬听了这番话，大为感动。忽然夜风吹灭了烛火，月光从窗中侵入，恰巧照在那盲目女子的身上和钢琴的键盘上。贝多芬睹此清幽的景况，乐想勃然发动，就对那兄妹二人说：

“我为你们弹一曲。”

即座就弹出这《月光奏鸣曲》。弹完之后，那兄妹二人方始晓得他就是贝多芬，正欲挽留他再弹，贝多芬已起身不辞而行，飞奔回家，连夜在五线纸上写出其乐谱；就是现今流传于世的不朽的名曲。

关于《月光曲》的传说大意如此。为了有这浪漫的逸话，故《月光曲》在贝多芬的音乐中是最为脍炙人口的作品。然而传说只是传说，未必一定是关于这曲的制作时的实情。据考察，给这曲以直接的动机的，是左伊美的诗《祈祷的少女》。这曲编制为作品二十七号的第二种，升C短调〔小调〕奏鸣曲。当时贝多芬自己曾有这样的话：

“我在度送可怜的生活。我常在诅咒我自己的生存。倘使我能够，我一定要对命运提出反抗的宣言。然而又时时感到自己是神的最不幸的创造物。”

可知《月光曲》也是贝多芬的苦恼的心的写照。

又有一说，这时候贝多芬正在和一个从意大利迁居来的伯爵的女儿球丽哀德发生恋爱。球丽哀德是一个十六岁的姣美的处女。贝多芬对于这女子的恋情，燃烧一般地充溢在心中。月光曲就是描写这热恋的心，而奉献于这女子的。贝多芬对于这女子曾经希望结婚的幸福；然而世间的习惯，不许可贵族的女儿与一贫乏的音乐者结婚，故这希望终于成为梦想。贝多芬是一个热情者，同时又是一个像清教徒一样的严守节制的人。其对球丽哀德的热爱，就转化而为《月光曲》的音乐。这一说似乎是确实可靠的。因为这曲的第一版中，分明刊着“奉献于球丽哀德·朱西阿尔提（Giulietta　Guicciardi）”的字样。后来《月光曲》的传说出世，再版以下就不复添注这一行字。世人就一直把这曲当作月光描写的音

乐。

传说是怎样起来的？《月光》的标题对音乐有否妨害？这是好乐者所必然要想起的疑问。

据考察，《月光》的标题是出版业者所擅定的。出版业为了这乐曲的标题《作品第二十七，升C短调奏鸣曲》不容易牵引人的注意，故擅定标题为《月光》。然这擅定也不是完全无理的。因为这曲的第一乐章朦胧，颇像月的初升的光景。第二乐章清朗，如皓月之悬于太虚。最后一章激烈，如午夜的狂岚。故标题为《月光》，也勉强可以符合，没有十分乖谬的地方，且标题可引起一般人对于音乐的兴味，所以音乐者亦任其沿用这名称。

但这是普通的见解。俄罗斯近代大音乐家罗平喜泰因〔鲁宾什坦〕（Rubinstein）就指摘《月光曲》的标题与音乐的不符。曾有这样的意见：

音乐上加以标题的办法，原是出版业者为了便于公众探检乐曲题名而要求作家冠用的，故不妥的甚多。例如“夜乐”（“nocturne”）、“浪漫乐”（“romance”）、“即兴乐”（“impromptu”）、“随想乐”（“caprice”）等标题，都固定不变地印刷着，但未必每曲与内容相符。标题中最荒唐最滑稽的，莫如贝多芬的《月光曲》。即此一例，可以充分说破一切标题的不妥。在音乐上说来，月光要用朦胧的、梦想的、平和的、温静的表现法。但这升C短音阶〔小调〕奏鸣曲的第一乐章完全是悲哀的，凡属短音阶乐曲，大都是悲哀的。到了最后的乐章，变成狂暴的、热情的。这与月光的平和完全相反对。只有短促的第二乐章，可说有表示月光的一瞬间，此外全然与月光无涉。而《月光奏鸣曲》的名词竟普遍流行于全世界，一般的好乐者都牵强附会地把全曲认为月光的描写，岂非

可笑的事。

音乐艺术的性质过于抽象，故对于乐曲的内容的批评，往往多歧异之说。然月光曲的标题，不是作者自己所定，确系后人附会而设，已不容疑议。贝多芬自己的笔记簿中，关于这曲这样记录着：

Op. 27，No. 2，Sonata Quasi una Fantasia即“作品二十七第二，幻想曲风奏鸣曲”。并未说及月光，更无故事的记录。又这曲的初版上有附注“奉献于球丽哀德”字样。这样看来，这曲可确认为描写恋的烦恼的幻想曲风奏鸣曲。

七 《英雄交响乐》

千八百○二年秋，拿破仑战争获大胜利。贝多芬得知了这消息，说道：

“可惜我不能像理解音乐一样地理解战术。倘我能理解战术，我一定要去打倒这拿破仑。”

可知贝多芬对于英雄拿破仑的事业是怀着很深的印象。

贝多芬与当时有名的小提琴家克罗济尔〔克鲁采尔〕（Kreutzer）颇有交情。有名的《克罗济尔奏鸣曲》〔《Kreutzer　Sonata》〕就是奉赠于这人的。克罗济尔与驻在维也纳的法国公使相知。这公使因克罗济尔的介绍来见贝多芬，托他作一曲赞美拿破仑的勋业的交响乐。

贝多芬当时的确敬仰这大英雄拿破仑，就答允了他的请求，开始作曲。然作曲时时间断，直到了千八百○四年而作成，即有名的《英雄交响乐》。贝多芬是柏拉图的《共和国》〔《理想国》〕的爱读者，知道

拿破仑的革命目的在于为法兰西人求自由，而实现共和政治，心中十分崇拜，就把作成的交响乐加以装潢，又在封面上题了：“奉献于英雄拿破仑”数字，拟请那法国公使转呈于拿破仑。

不料这一年拿破仑自己即了皇帝位。贝多芬得知了这消息，大为失望，愤慨地骂道；

“想不到这家伙也只是一个凡庸之徒。目今他将逞其野心，蹂躏一切人类的权利了。”

就把新装成的《英雄交响乐》撕得粉碎，抛在地板上。不愿意发表这乐曲了。然而这是很优秀的作曲。他的朋友们知道他不肯发表，并且已撕破了，大家非常惋惜，终于劝请贝多芬，说拿破仑虽然变节，不足承受这赞美，然这曲原是为一理想的纯洁而勇武的英雄而作的，没有毁坏的必要。贝多芬依了他们的请愿，把这曲改题为《为一伟人而作的英雄交响乐》，于次年十月出版。这就是现今知名于全世界的《第三交响乐》或《英雄交响乐》（《Sinfonia eroica》）。

后来拿破仑被放逐于圣希列拿岛上，而达到悲惨的最后的时候，贝多芬冷笑地说道：

“我已经为他的没落作曲：《英雄交响乐》的第二乐章的送葬曲不是在十七年前暗示了他的命运么？”

这是关于《英雄交响乐》的有名的逸话。于此可见贝多芬立志高洁。无论为政治家，为艺术家，立志的高下是人格判断的第一标准。这样看来，欲称颂贝多芬为心的英雄，而拉拿破仑来作比拟，其实反而委屈了贝多芬。

贝多芬一生共作九大交响乐，其中有三曲附有标题。即第三，《英雄交响乐》；第五，《命运交响乐》；第六，《田园交响乐》。

《英雄交响乐》为了有这和拿破仑有关系的逸话，故特别有名。许多音乐批评者根据了这逸话，说这交响曲是贝多芬的“拿破仑观”的表示，作种种解说。然这曲究竟是否拿破仑的性格行为的音乐化，实在是一疑问。这交响曲的第二乐章为“送葬行进曲”，其次为颇有活泼气象的谐谑曲（scherzo）。为什么在“送葬行进曲”之后继以这谐谑曲，是多数音乐批评者的问题。倘使果如标题所示，其“送葬行进曲”是暗示拿破仑的没落的，那么这交响曲全曲的解说就非常困难了。其实对于音乐，本不可作这样具体的解说。

关于《英雄交响曲》的种种解说中，以下面的一说最为妥当：

所谓“英雄”，并非确指像拿破仑的军事的、政治的英雄，而是“精神的英雄”的意思。这曲第一乐章allegro描写英雄的力、英雄的活动。第二乐章的“送葬行进曲”并非取“送葬”的文字的意义，乃乐曲的形式的一种名称。这是描写英雄临到悲剧的危机，因此得切磋磨练而造成其圆满的人格。第三乐章的谐谑曲（scherzo），描写超越了悲哀的英雄的快乐。第四乐章“终曲”（finale）描写英雄一生的全体。

八 永远的恋人

贝多芬死后，他的朋友史谛芬·勃洛宁格（Stephan von Breuning）在他日常使用的大而旧的桌子的秘密抽斗中发见三封未曾寄发的情书。书中记录着热烈的恋情，三封信都很长。信的最后有这样的结尾：

永远是你的，

永远是我的，

永远是我们的。

但信上没有写明年月日，又没有受信人姓名住址。这究竟是给哪一个女子的情书，常是贝多芬研究者的疑问。据多数的研究者的考究，受这信的女子就是受赠《月光曲》的球丽哀德。然据某研究者说，这几封信确系千八百○六年的夏日在匈牙利的温泉场附近时所写的。这地方是贝多芬的友人勃伦史微克伯爵的别邸所在地，贝多芬常在那别邸中避暑。伯爵的女儿推丽萨的油画肖像，后来曾在贝多芬的遗物中被发见。这肖像上有推丽萨的亲笔的记录：

奉赠于稀世的天才，伟大的艺术家，善良的人。

——T.B.

T. B. 就是勃伦史微克·推丽萨的略写。

贝多芬与勃伦史微克伯爵交情甚深，千八百○六年，伯爵的女儿推丽萨曾与贝多芬订婚。有名的《热情奏鸣曲》（《Appassionata Sonata》）就是奉赠于这伯爵的。

关于《热情奏鸣曲》的制作，有一段可以表明贝多芬的作曲习惯的逸话。现在乘便记述在这里：贝多芬有一天和他的学生一同去散步，途中忽然感到一个乐想，他口中不绝地独语，又常作出高低各种的音。他的学生问他为什么这样，他回答说：“我想到了近作的奏鸣曲的终曲的allegro的主题。”散步之后，学生同到先生家里来学习音乐。二人同入室中，贝多芬不脱帽子，立刻跑到钢琴旁边去，出神地弹奏，竟忘记了同来的学生。这学生见他出神地在作曲，只得默默地坐在屋角里的椅子

上。好久之后，贝多芬才发觉，看见这学生坐在屋角里的椅子上，大吃一惊，问他：“你什么时候来的？”

这《热情奏鸣曲》是作品第五十七的F短调奏鸣曲。还有作品第七十八的升F调奏鸣曲，是奉赠于这“永远的恋人”的。

贝多芬在与推丽萨恋爱期间，作《第五交响乐》与《第六交响乐》。《第五交响乐》即《命运交响乐》（《Fate Symphony》），这是人类对于命运的战斗的描写，在贝多芬的交响乐中为最代表的最优的作品。

关于这第五交响乐，也有一段逸话：非常尊敬贝多芬的法兰西音乐家裴辽士〔柏辽兹〕（Berlioz），有一次同了他的先生罗修尔去听贝多芬的第五交响乐。演奏完毕，二人散出会场的时候，罗修尔为了过于感动，感觉昏乱，欲戴帽子，连头的方向都忘记。次日，他对裴辽士说：“那音乐好极了。那样的音乐实在不应该多作！”裴辽士回答他说：“先生，请放心！谁能作许多那样的音乐呢？”

第六交响乐即《田园交响乐》（Pastoral Symphony），描写田园的风景，分五个乐章，历历写出五幅图画：一、在田园的愉快感受；二、溪畔景色；三、田舍的飨宴；四、雷雨；五、雷雨后牧人的感谢歌（后三章并为一章）。故为有名的“音画”（“tone picture”），为现代标题音乐（program music）的先驱。

这些名作，都是和推丽萨的恋爱时期中作成的。这回的恋爱生活，在贝多芬的精神上非常愉快，过后也有许多甜蜜的回忆。这时候他住在推丽萨家中。有一个星期日的晚上，晚餐后，月光流照室中的时候，贝多芬坐在椅子上，徐徐地把两手放在钢琴键盘上，暂时不动。这是他演

奏时的前置的动作。推丽萨懂得他的习惯，看见他两手放在键盘上，就静静地等候他的演奏。不久他的左手弹出几个低音的和弦，徐徐地奏出巴赫一个乐曲。

次日朝晨，二人在庭中相见的时候，贝多芬十分愉快地对推丽萨说：

“我想再作一曲歌剧呢……我从来不曾感到像今天这样的幸福。我在自己的周围，自己的心中，都感到光辉与纯洁……”

贝多芬在推丽萨家中滞留的期间，经验到梦一般的、空想的、美的幸福的感情。他把这感情写出在作品第七十八的奏鸣曲中，奉献与推丽萨。明快的第七交响乐与第八交响乐的制作，也是在这时期中“受胎”后作成的。

然而这幸福不能永久继续，悲哀的命运又来访问贝多芬了。不知为了什么理由，到了千八百十年，与推丽萨的婚约忽然破坏，贝多芬又变成孤独的一身。然而“永远的恋人”在他的心中仍不消灭。有一天，他的朋友来访他，窥见他正在对着推丽萨的肖像而流泪；并且自言自语地对这肖像说：

“你已长得这么可爱，这么长大，像天使一般了。”

朋友乘他不注意，悄悄地退回了出去。

过了一歇再来访他，看见他面上已经没有平日的忧郁的表情。朋友问他今天为什么高兴，贝多芬回答说：

“因为今天已有天使来访我过了。”

九 对命运的战斗

贝多芬与推丽萨分手之后，不久又经过二三回的恋爱，然而情缘都不久长。大概是因为贝多芬的感情过于激烈，故终为妇人所不能理解，生涯中恋爱事件不绝地继起的贝多芬始终是一个独身者。

千八百十二年，他在波希米亚的矿泉地与德国大诗人歌德（Goethe）相会。初相见时，二人各抱非常的期待；然而因为贝多芬的性格特殊，与歌德终于不能成为知交。

贝多芬的爱护者的贵族们曾经许他每年四千弗洛林（florin）的供给金。但因为连年战争的缘故，这约束没有完全实现。然千八百十四年前后，贝多芬的经济生活是很充裕的。因为这时候是拿破仑的没落时代，贝多芬常作适于这时代精神的音乐，所得作曲与演奏的报酬甚为丰富。然而这事业不能永久继续。又这时候他的弟弟病死，遗下一个八岁的侄儿，要他保护。贝多芬不曾做过丈夫，现在却要做父亲了。此后生活就苦痛起来。

千八百十九年前后贝多芬为了种种的失意，精神不宁，脾气也变成痴人一样。这时候他的生活非常贫乏。皮鞋破了都无力购置新的，甚至不能出门。有一天，他走进饮食店里，在一张食桌旁边坐下，耽入沉思。经过了约一小时之久，呼堂倌过来：

“算账！多少钱？”

“先生没有吃什么菜——要做点什么？”

“随便什么都好，你尽管拿来，不要来打扰我！”

他的神经完全异常，像梦游病者一样，临事每多乖谬。当时他住在维也纳附近地方的旅舍中。那地方有森林，他常在森林里徘徊，一面在心中抽发乐想。他常常对人说：

“我要多拿几张五线纸到山中谷间去散步，为了面包与金钱，多榨出一点音乐来。”

作品第一百二十三的《庄严弥撒》（《Solemn Missa》）就是这时期中的制作。贝多芬作这曲的时候，对着五线纸，用两手在桌上按拍，又用两脚在地板上大声踏步。闹得旅舍中的宿客日夜不得安宁。旅舍主人就来要求他出屋。

贝多芬晚年有个唯一的知友，名叫欣特勒（Anton Schindler）。千八百二十年后，耳朵全聋了的贝多芬自己指挥他的歌剧《斐特理奥》（《Fidelio》）的总排练。最初的序曲演奏得很好；到了其次的二重唱，因为管弦乐队虽然服从他的指挥，而歌手的拍子过于快速，成了混乱的状态。因为贝多芬虽在指挥，但他的耳朵听不出唱歌的声音。于是演奏者不对他说明理由，自行中止，又自行招呼，重新开始。其结果仍是同样地失败，只得再行中止。没有一人敢以此事告诉贝多芬。贝多芬聋着耳朵站在指挥台上，看见演奏者的混乱的状态，从他们的脸色上窥知有特殊的变故，立刻呼欣特勒过来，身边摸出笔记簿，请他把刚才发生变故的情形写出来告诉他。欣特勒立刻拿铅笔在他的笔记簿上疾书：

务请勿再继续演奏，详情归家后再告。

贝多芬看了这两句话，对他说：“我们立刻回去吧！”说罢，就从指挥台上跳下，拉了欣特勒归家。

走进室中，贝多芬不再追究原由，投身在长椅子上，用两手掩面，

躺了很久的时光，对欣特勒一句话也不说。他的形容上表示十分忧郁与意气沮丧的样子。

迁居到亥力根斯塔（Heiligenstadt）的郊野中以后，是专心于《第九交响乐》（《合唱交响乐》）的作曲的时代。他每天挟了笔记簿子到田野中去徬徨，连吃饭的时刻都忘却，有时他遗落了帽子在田野中而归家，满头的乱发像狮子的鬣一般在风中飞扬。

这《第九交响乐》于千八百二十四年五月演奏。演奏的时候，听众大声喝彩又拍掌，立在台上的贝多芬全然不听见。然而这一次演奏会所得物质的报酬很小，赢余的只有一百二十马克。散会归家后，欣特勒报告他赢余的现金的数目的时候，贝多芬的样子十分悲哀，他的元气似乎完全消沉，他的身体都站不住了。欣特勒和另一友人扶持了他，给他躺在长椅子上休息。二人一直伴他到夜深。贝多芬饭也不吃，一句话也不说，只是闷闷地躺着。

贝多芬为了生活费，不暇休息，又立刻继续作《弦乐四重奏》（《String Quartet》）。这是作品第一百三十五号，于千八百二十六年岁暮完成。这时候他依然贫困，孤独，又生病。加之他的侄儿行为堕落，时时来讨他的气。贝多芬又多了一种累。

患难与困苦装满了他的全生涯，死的影子就迫近他来了。他的病体横在维也纳的旅室中。千八百二十七年二月十七日，请医生行第三次手术。病势渐渐险恶起来，他的感情也渐渐沉静起来。延至三月二十六日，天上忽起暴风雨，“波恩的英雄”的灵魂就乘了这暴风雨而离开大地了。

舒柏特

Franz Peter Schubert

（1797—1828）

一 终身的贫贱

二 放浪的天才

三 作曲的突发

四 生活的苦况

五 舒柏特与贝多芬

一 终身的贫贱

舒柏特在近代音乐上是“歌曲之王”，浪漫乐派的首领。然其生存中，世人对他的待遇非常疏慢。他在默默的贫贱中度送三十一年的短促的生涯，没有一个爱人，没有一个保护者，没有一个私淑者，连作曲的发表都不容易求到。他的歌曲，在今日是世间一切声乐家所爱唱的歌；然而在当时，除了围绕他的少数友人之外，竟没有人知道。出版业者对于有名的《魔王》（《Erlkönig》）的印行，勉强承受；晚年的杰作歌曲集《冬之旅》（《Winterreise》）只卖版权费每曲两弗洛林（florin）。然而“时间”是最公正的审判者。到了今日，全世界共仰他为歌曲之王，近代浪漫乐派的首领了。这一点追悼追崇之意，究竟能否抵偿对于他的一生的疏慢的待遇呢？

舒柏特生来具有波希米亚（Bohemia）的灵魂。对于这种波希米亚的生活，似乎也很满足。他自己难得有收入，又极微少，然而囊中有钱的时候，就慷慨地周济周围的友人，绝不吝啬。挟了几首歌曲稿到出版业者那里去卖得了一点钱，就欣然归来，呼朋哨侣，同去听音乐会；或

向咖啡店里去买得一晚的愉快的同乐。他的友人都是年事与他相近的青年，都没有财产，没有家庭，晚上常常一同在酒店内过夜。谱莎士比亚诗有名的《听啊！云雀！》（《Hark！ Hark！The Lark！》），便是有一晚与友人等在酒店内的时候作出来的。不但在酒店内，他在行住坐卧之间，无时不可作曲。然而这等宝玉似的名曲，唱的只有他自己，听的只有他的几个潦倒的朋友；维也纳的贵族们，大人先生们，都笼闭在层楼深院之内，隔绝在上流的交际社会中，无缘听到他的唱歌，无从知道这当代大作曲家的存在。

他常常手执歌德（Goethe）等的诗集，在室内徘徊，突然伏案，在五线纸上疾书，几分钟就完成了一首千古不朽的名曲。完成之后，因为自己没有钢琴，立刻挟了歌谱跑到附近的小学校里去借弹钢琴，并将歌唱给校中的友人们听。

他只要通读一篇诗，头脑中就流出一个很美丽的旋律。杰作都在极短的时间内作成。他一生六百首歌曲，差不多全是突然作成的。这样的突发的天才，实为从来所未有。故评家说他的歌曲不是“作出来”的，是“生出来”的。舒柏特的头脑实是歌曲的源泉。从这源泉中流出来的水，像镜一般澄澈，可以分明照见“诗的姿态”。例如《魔王》（《Erlkönig》），虽然不看其歌词而仅听其音节，已可分明听出《魔王》的情调。《纺车中的格雷德欣》〔《纺车旁的马加利特》〕（《Gretchen am Spinnrade》），其音节历历地表出着一个处女的心情。对于像《人影》〔《我的影子》〕（《Der Doppelgänger》）的阴惨的诗，谱出阴惨的音乐；对于像《鳟》（《Die Forelle》）的快活的诗，谱出快活的音乐。更换言之，舒柏特对于歌德的诗，能附以像歌德的音乐；对于海涅（Heine）的诗，能附以像海涅的音乐。在这意义上说来，舒柏特是歌曲的源泉，同时又是映出诗姿的镜。

他的乐风很有像贝多芬的地方，故有“小贝多芬”的绰名，他比贝多芬更多抒情的、女性的情趣，故又有“女贝多芬”的别号。贝多芬一生的生活全是轰烈的，雄飞的；反之，舒柏特一生的生活全是沉默的，雌伏的。

二 放浪的天才

舒柏特在三十一年的短促而贫困的生涯中作出无数的美妙的音乐，其作曲的突发与神速，都是大天才的特征。然而他不是像莫扎特的五岁上演奏惊人的早熟天才。他的音乐的天才来自何方，不可得而知。他的母亲不是音乐的；父亲也不是十分有研究的人。舒柏特幼时在家庭中演习四重奏的时候，父亲奏大提琴（cello），舒柏特奏中提琴（viola）。父亲时时误奏，每被幼年的舒柏特所注意，他常对父亲说：“父亲，奏错了呢！”

舒柏特十一岁的时候，加入教会的合唱队，为高音部（soprano）歌人，又兼小提琴演奏者。十二岁，入天主教会的学校（Konvict）。在校五年间的生活，为其一生音乐上的基础。同学的孩子们组织音乐演奏团，舒柏特充当小提琴手。他的演奏最为纯熟，引起全校的注意。乐队的指挥者时时缺席，就请舒柏特代理。然而这学校时代的生活，也不是安乐的。寒冬时，室中没有火炉。而且贫苦的学生舒柏特，饮食也常常不周。千八百十二年他写给他的兄弟的信上，有这样的话：“我们常常想吃苹果。从粗劣的午餐到晚餐，其间足足隔离八个钟头呢！”他向阿哥要求零用钱的信上，用这样的署名：

你所爱的、有希望的、最可怜的弟富郎兹。

少年的舒柏特早已开始作曲。有几种名曲是少年期的作品。然而他

没有买五线纸的钱。同学中常常听见他自叹：

倘有买纸的钱，我可以每日作曲了。

有的同学可怜他的贫乏，买了纸送给他。

十七岁入变声期，不能再加入高音部唱歌队中，他就退学回家。他的眼睛一早就是近视的，十一岁起就戴眼镜。因为有这一点缺陷，不被征兵当选，就在家里帮助父亲教小学生（他的父亲是为小学校长的）。然而他的放浪的性格，绝不宜于小学教师的职务。他常常不耐烦ABC的教授。有时火冒起来，甚至殴打那些无辜的小学生。所以不久他就辞职。那时候他还是一个十八岁的少年，然而作曲的成绩早已可观。除了许多器乐曲以外，又作了一百三十五首歌曲。就中含有许多千古不朽的名作，例如《魔王》、《野蔷薇》〔《野玫瑰》〕（《Heidenröslein》）、《不息的恋》（《Restless Love》）等，都是十八岁时候的作品。现在我们听了他这几种不朽的名曲，万万想不到是一个十八岁的贫苦学生的所作。

小学校辞职之后，千八百十六年春，他曾经想谋某音乐学校的教席，结果终于失败。以后屡次找寻职业，屡次失败。故舒柏特除十八岁时暂做小学教师和后来暂当家庭教师以外，一生未曾有过其他职业，真是放浪的天才的生涯。长后又没有家庭，与朋友们一同过生活。偶然得着的钱财，也同朋友们一同使尽。他的贫乏，他的孤独，均与贝多芬相似；然而他的性质比贝多芬为乐天的，安于潦倒放浪的生活，若固有之。他不像贝多芬似的用激昂的态度来同命运相战斗，只是静静地在歌曲中发泄其深切的哀愁与感伤而已。例如《冬之旅》（《Winterreise》）、《辞世》（《Schwanengesang》）等曲，是最为感伤的。

当时有一个巨富的大学生，名叫晓勃（Schober），欢喜这无名的放浪乐人的歌曲，曾经供给他居室及衣食。其后自千八百十九年至二十一年之间，又曾寄居诗人马洛费尔（Mailofer）家里。此外他的生活大部是依赖晓勃的。

舒柏特的放浪的生活中，颇不乏奇离的逸话。他的朋友们都是相当地理解他、崇敬他的人。这自然的团体就无形中以舒柏特为中心，外人称呼他们为“舒柏特党”。这舒柏特党的集会的地点，大都在咖啡店里、酒吧里，及俱乐部中。团体中大半是青年的独身者。活动的时间都在晚上。饮酒，弄音乐，高谈阔论。只要身上有钱，就不论何人所有，大家使用，毫不吝惜地使用，用完了再说。真所谓“今朝有酒今朝醉，明日无钱明日愁”。他们一同宿在逆旅中，衣物用具，也都不分你我，拉着就用。前面说过，舒柏特有近视之疾，十一岁就戴眼镜。他有一个特殊的眼镜壳子，常常带在身边。有一天忽然不见了，遍觅不得。后来看见一友人在吸烟，所用的烟斗正是用他的眼镜壳子改造而成的。原来这位朋友因为失去了烟斗，一时没有办法，看见舒柏特的眼镜壳子放在桌子上，就随手拿来改作一下，暂时代用为烟斗了。他们的落拓不拘的生活，于此可见一斑。

三 作曲的突发

舒柏特是有名的突发的天才。又是有名的迅速的多产作家。《听啊！云雀！》（莎士比亚诗）在十五分间作成。《冬之旅》中有六曲是在一个朝晨内作出的。故评家说他的乐曲是“流出来”的；又说他是成了“梦游病”状态而作曲的。《音乐与音乐家辞典》的著者格洛夫（Glove）说：“听他的音乐的时候，似乎觉得与音乐密切地相接触，与听别人的音乐完全不同。”他的乐曲的作出的状态与别人不同，故乐风

也有别人所不能有的特色。

他晚上常常戴了眼镜就寝。朝晨一醒觉，立刻爬起身来，伏在五线纸上作曲，连盥洗和换衣服都忘却。有的时候正在与客人说话，忽然乐想涌起，就一面说话，一面拉过五线纸来疾书音符。《水车歌》中的某曲，是在病院里作成的。前述的《听啊！云雀！　》是在酒店里的桌上作成的。还有许多乐曲是在散步中作成的。有一位朋友问他怎样能作出这许多乐曲，他回答说：

“我是每日作曲的。一曲作完，一曲又开始。”

所以舒柏特十八岁的时候，已经作了歌曲一百四十四首。乐曲像流水一般地从他的笔上滚出，有时连自己都忘却自己的作品。有这样的一段逸话：有一天他把新作歌曲送给某朋友。过了两星期之后，又去访问这朋友，听见这朋友正在唱这歌曲。舒柏特听了以后，似乎很感动，问他的朋友：

“这歌曲很不坏呢！是谁作的？”

关于舒柏特的作曲的状态，他的友人史邦（Spann）有这样的一段记录：

有一天午后，我和马洛费尔同去访问舒柏特。这时候舒柏特和他的父亲同居。我们走到室门口，看见他正在捧着一册书，高声朗读《魔王》的诗，读得十分出神，全不注意到我们的来访。他拿了书册在室中反复徘徊，突然把身子靠在桌上，拿起笔来在纸上飞速地写谱，不久即作成了一首很好的歌曲。他自己没有钢琴，就拿了这乐谱跑到孔微克德（Konvict）学校去弹奏。这一天晚上，就在那学校里演唱这《魔王》，蒙校中的朋友的热烈的赞赏。老宫廷风琴家罗提卡对于这曲尤为

感动，亲自研究其各部，在风琴上弹奏。有人对于曲中屡屡出现的不协和弦提出异议，罗提卡竭力为之辩护说明，说这等和弦从原诗上看来何等必要，必然，美好，又其结合何等巧妙。

《魔王》大家知道是德国诗圣歌德的名作。舒柏特就是在这诗上谱出音乐的。后来德国大钢琴家李斯德〔李斯特〕（Liszt）曾将此曲改作为钢琴曲。德国大交响乐家裴辽士〔柏辽兹〕（Berlioz）又把它改作为管弦乐曲。

舒柏特音乐的感情，大都是无意中瞬间突发的。《听啊！云雀！》的作成便是一个适例：有一天他同几个友人一同散步到维也纳郊外，走进了一所酒店内。那酒店内的桌上放着一册莎士比亚诗集，他就随手拿起来读。忽然叫道：

“很好的旋律出来了！没有五线纸怎么办呢？”

朋友们都懂得他的脾气，立刻帮他拿桌上的菜单翻转来，用铅笔划五条线，递给他。他对于酒店内的喧嚣置若罔闻，一气呵成地写完了全曲。

这等传说是否确实，无从对证，也有疑为后人伪造的。然而舒柏特的作曲的突发，不止这一例。即使有过于铺张的描写，但决不至于全然伪造。

舒柏特三十一岁夭逝。计算其作曲的年代（十六岁以前所作均不成立），只有十五年。然作品总数有一千种之多，内中有六百首是珍贵的歌曲。其他交响乐、钢琴曲、歌剧，均有美丽的旋律。《未完成交响乐》（《Unfinished Symphony》）尤为有名。这交响乐，舒柏特未曾作完而死。然而不完全的乐章亦自能独立为名曲，故后人承认其为名曲之

一，在世间到处演奏着。

四 生活的苦况

《魔王》作于千八百十八年。一直过了五年之后，方才有出版业者肯为印行；然而是没有版税的。他的作品的付印，这是第一次。这书在九个月间销售八百部。于是再集十一首歌曲，继续出版。第二次出版的时候，一向不大高兴的出版业者居然愿出八百个弗洛林（florin）买他的版权。同时出版的《徬徨者》〔《流浪者》〕（《Wanderer》）自千八百二十二年至六十一年之间，出版业者一共赚了二万七千弗洛林。虽然有这种情形，舒柏特的作品，直到晚年，常常卖不起价钱。他的晚年的不朽作曲歌集〔声乐套曲〕《冬之旅》，一曲只卖一弗洛林。

千八百十八年，舒柏特曾为某伯爵家的音乐教授。除了幼时做小学教师之外，这一次是他平生唯一的供职时期。那伯爵住在匈牙利的别庄里，请舒柏特到那里去教他的夫人和两个女儿学习音乐。这是他的生活中唯一的幸福时期。作曲时间也富有，生活也快乐。又在那地方接触了匈牙利的民谣。此后的作风上就加了一层特殊的色彩。

自来一切音乐家，大都有丰富的恋爱史；像舒柏特的一生没有恋爱，实在是唯一无二的特例。只有他在伯爵家做家庭教师的时候，据说曾经对那家的幼女发生恋情。然最初遇见的时候那女子只有十二岁，后来遇见的时候那女子是十八岁。二人间的恋情并不甚样热烈。又有一说，舒柏特除了这伯爵家的女儿以外还有一个恋人。那是一位学校教师家的少女。又据说这少女颜貌并不美丽，面上有痘疮的痕迹。舒柏特曾经想和她结婚。这希望怀抱了三年，终于为了生活不得安定而作罢。即使这两说都是事实，舒柏特在自来的音乐家中——尤其是浪漫音乐时代的音乐家中——也是与恋爱关系特别浅的人。贝多芬的恋人有几打，可

列一览表；裴辽士（Berlioz）为恋爱几乎发狂，李斯德（Liszt）是有名的女性崇拜者；瓦格纳赞美妇人为“久远的女性”。像舒柏特这样没有热烈的恋史，又素不谈及女性，在音乐家中也是一种特殊的态度。

舒柏特还有类似贝多芬的性质，是对于自然的爱好。自来音乐家中，爱好自然的人极少。贝多芬喜欢到郊外散步，雨天亦不停止，故有“濡湿的贝多芬”的绰名。他在音乐家中为最著名的自然爱好者。舒柏特对于自然亦很亲近，久不出户，即感头晕目眩，必须到田野散步一次，方能恢复健康。旅行当然是他所最喜欢的事；然而为生活的贫困所阻，一生涯中只旅行三次。移居在他的兄弟所住的郊外的时候，他对自然最为留恋，每天午后必然出门作长久的散步。然而舒柏特遭遇着终身坎坷的命运，生涯中决不会有长期的欢乐，迁居到了这中意的地方，不久就是他的最后——他不久就死在这地方。

那地方的自然风景固然很好；然而有一个生活上的缺点，即饮水很不清洁，身体不健康而抵抗力弱的人，饮之容易成病。舒柏特的身体素来羸弱，这大概也是为了平常的生活不安定，营养不良之所致。迁居到了这地方之后，因为留恋于其地的自然风景，久不忍去；同时因为饮了那地方的不洁的水，竟成了病。医生诊断他的病为肠窒扶斯〔伤寒症〕。乡村地方没有完善的医药设备，他的病没有充分疗养，奄卧数日而死。命终之日为千八百二十八年十一月十九日，享年仅三十一岁。

舒柏特的遗产，除了黄金难买的珍贵的作品以外，还有仅值二十四五元的所有物。

五 舒柏特与贝多芬

舒柏特死于千八百二十八年十一月十九日。千九百二十八年，恰好

是他的百年忌辰。十一月十九那一天，全世界到处演奏他的音乐，为他开纪念会。前一年，千九百二十七年三月廿六日，是贝多芬的百年忌辰。世间也举行贝多芬百年祭纪念演奏会。两乐圣的百年祭相差仅一年，即舒柏特与贝多芬是差一年相继而死的。前面曾经说过，舒柏特有许多类似贝多芬的地方，故有“小贝多芬”“女贝多芬”的别称。然二人的关系不止这一点，他们在世间更有奇特的因缘。

贝多芬是雄飞的，舒柏特是雌伏的，二人的阶级不同。故在同一时代呼吸同一市内（维也纳）的空气，而三十年间未曾相见一面。舒柏特早已仰慕贝多芬的大名，然而无从求见。又因为舒柏特秉性孤洁，亦不愿登门拜访当时的伟大人物的贝多芬。因此这两位乐风相似、伟大亦相似的乐圣，在世间终于为社会阶级所隔绝，没有见面之缘。直到后来，有一个出版业者劝请舒柏特去访问贝多芬，奉呈自己的作品，求他介绍，吹嘘。舒柏特当然不愿意；但为了私心仰慕贝多芬的艺术，又因出版业者的强请，有一天，他果真答允了，随了这出版业者，挟了一册自己的作品（歌曲六十首），拜访贝多芬之门。

机缘真不巧，贝多芬恰好不在家。于是舒柏特只得把带来的作品稿子留放在桌子上，怅然地回去。

后来贝多芬得了病归来。一到家里，就躺在病床上，从此不起来了。有一天，病势偶减，他的友人想慰他的寂寥，拿桌上的一册书给他放在枕边，让他翻阅消遣。这册书就是舒柏特所带来的作品集。贝多芬看了这等作品，猛然叫道：“这里有神圣的闪光！是谁作的？”

旁人告诉了他舒柏特的名字，又把这句话传达给舒柏特。舒柏特得知了这消息，立刻奔到贝多芬的床前。贝多芬的病已经十分沉重。晓得舒柏特的来到，勉强振作，握着他的手叫一声：

“我的灵魂是富郎芝（舒柏特的名字）所有的！”

不久就闭目长逝。他心中怀抱了与舒柏特相知太晚之恨而死。舒柏特是最初又最后拜见这素来仰慕的大艺术家。丧了知音之后，从此心中闷闷不乐。贝多芬的葬仪举行之日，舒柏特亲自拿了火炬送殡。归途中与三四友人入酒肆歇息。他满斟一杯酒，举起来对众说道：

“为席上先死者干杯！”

他自己竟抽着了这可悲的签。贝多芬死后十八个月，即次年十一月十九日，舒柏特就辞了人世，追随贝多芬而去。躺在死床上的舒柏特向他的兄弟及友人提出一愿：

“请给我葬在贝多芬的旁边！”

弥留的时候，他口中不绝地叫：

“贝多芬没有在这里呢！”

舒柏特死后，其兄弟及友人们依照他的遗嘱，给他葬在离开贝多芬不到三墓的地方。

现在两人的铜像并立在维也纳的广场中。

舒柏特是贝多芬的崇拜者又知己。其精神与事业有许多点与贝多芬相通似。只有作曲的态度，二人不同。贝多芬作曲的时候非常吃力，常常汗流满面。又一曲往往涂抹删改至数十遍而后成。舒柏特则如水从泉中迸出，一气呵成，迅速而极少改窜。舒柏特创作的时候，全精神沉浸在“艺术三昧”的境地中，音乐源源地从笔端流出。这一点是舒柏特独得的功夫。

裴辽士〔柏辽兹〕

Hector Louis Berlioz

（1803—1869）

一 浪漫的全生涯

二 愤怒的天才

三 故乡与初恋

四 横逆的成长

五 《幻想交响乐》的动机

六 吻尸与暗杀

七 创作的欢喜

八 晚年的寂寥

一 浪漫的全生涯

裴辽士是近代法兰西式“浪漫乐派”的伟人。不但乐风“浪漫”，他的生活也是十分“浪漫”的。他遭遇着奇数的命运。失恋、服毒、自杀、贫苦、得志、憧憬、悲哀等事，充塞其全生涯。他的一生自成一个浪漫故事。

裴辽士的奇数的一生始于一八○三年十二月十一日。他是法兰西一荒村中一医生的儿子。十八岁的时候为研究药学，负笈赴巴黎。见了眼前展开着的灿烂的文化，天生成的浪漫家的心大受诱惑，从此对于干燥无味的药学愈加冷淡了。一年之后，他就舍弃药学研究，改选最适合于他的浪漫的天性的发展的“音乐”，入巴黎音乐院去研究了。

他的父亲对于他的改习音乐，竭力反对，断绝了他的学费的供给。

然而浪漫家的他全然不顾父亲的意旨，只管抱着全新的倾向而研究音乐。他当时一方面要对付父亲的反对，他方面又受音乐院的教师同学的排斥，精神上苦痛得很，因为当时巴黎音乐院的乐风非常陈腐。自院长凯尔皮尼〔凯鲁比尼〕（Cherubini）以至各教师，大家还在做形式音乐的旧梦（形式音乐就是贝多芬以前的古典派音乐）。对于裴辽士的热情而浪漫的作风，大家认为异端。有一位教授曾经对裴辽士说：

“我对于贝多芬还不能理解；而你的乐派比贝多芬还新!”

实际，裴辽士一生的抱负，正是要从贝多芬的结果上更跨出一步。他的最初的杰作《幻想交响乐》（《Symphonie　Fantastique》），便是用比贝多芬更自由的形式来表现浪漫的内容的。

《幻想交响乐》是同他的浪漫的生活极有关系的一个作品。这音乐是裴辽士对于恋人史蜜孙（后来是他的夫人）的单相思记录。史蜜孙是英国的一个女优，以演莎翁剧驰名于巴黎剧坛。向来崇拜莎翁的裴辽士看见她在舞台上扮演可怜的奥斐利娅（Ophilia），突然对她发生了热烈的恋情。然而史蜜孙对于这个贫乏的音乐学生毫不顾睬。裴辽士的单恋的苦恼，在这篇交响乐中诉说着。

后来他在音乐院得罗马奖，游学意大利，发奋用功，得志归国的时候，修润旧作《幻想交响乐》，加以游学中新作，在旧恋人史蜜孙面前开自作演奏会。终于感动了这女子的心。然而并不立刻结婚，其间又有许多事件。有时裴辽士在她面前服毒，有时几乎解散婚约。

结婚期到了，贫穷也跟了来。为了糊口，他不得不作音乐评论的文字，投稿于杂志及报纸。穷得连记录头中跃出的乐想的纸张都时时缺乏。

当时周济他的贫穷的，是世界第一小提琴大家巴格尼尼〔帕格尼尼〕（Paganini）。巴格尼尼听了他的音乐，非常感激，热烈地吻他的手。称赞他为“贝多芬再世”，送了他二万法郎的钱财。穷汉忽然变了富人。

然而他的浪漫的生涯决不会从此平静。此后风波不绝地起伏。夫妇反目，离婚，丧妻，再娶，又丧妻，失子……最后在巴黎结束他自己的潦倒的一生。

裴辽士享年六十六岁，生涯不算短促。从头至尾，是一场长久而可怕的噩梦。

二 愤怒的天才

裴辽士的全生涯的活动，限于管弦乐上。论到技术，其实他只是六弦琴〔吉他〕（guitar）与银笛〔竖笛〕（flageolet）的优秀的演奏者。除了这两种乐器以外，他对于别的乐器全无实际的手腕。试看他的歌曲，其钢琴伴奏的部分也幼稚得很。钢琴曲他当然不作，然而他的不精通钢琴，对于他的作曲事业上并没有妨碍。不但如此，他的管弦乐有丰富的色彩，正是为了他不是从钢琴曲改编而成的原故。一般的管弦乐制作者，大都先以钢琴曲为根据，从钢琴曲改编为管弦乐曲，到底不能有丰富的色彩。

当时的音乐院的试验委员惯于在钢琴上检查管弦乐曲。裴辽士对于这办法曾激烈地攻击。他是怀抱新思想而生于旧环境中的作曲家，故其一生极多愤慨。他的自传中曾有这样的记录：

他们只晓得倾听钢琴，对于管弦乐作曲，如何可以用这样的方法来

批评？对于陈腐的旧音乐，固不妨用用这办法；但要晓得现代的新音乐，是单独一口钢琴所决不能演奏的。

裴辽士在艺术上，生活上，均以浪漫的感情为主调。他到处打破因袭，创造独自的全新的世界。在这点上他是近代不可多得的人。但因为他的环境对他相去太远，故他的一生，非时时激斗不可，因此评家说他是“愤怒的天才”。在音乐史上他是一个“异端者”。这原是近代艺术的必然的倾向。

卢梭所发起而沙托布里翁〔夏多勃里昂〕（Chateaubriand）所培养的近代“感情的个人主义”的思想的体现者，在文学上有嚣俄〔雨果〕（Hugo），在美术上有得拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（Delacroix）。自十八世纪末至十九世纪初，在法兰西全艺坛上造成了灿烂的浪漫运动。这思想在音乐方面的代表者，就是裴辽士。

浪漫思想的特色，是尊崇自由，感情，与冲动；打破因袭，喜欢忧郁。裴辽士的思想与生活，全部符合于这特色，他的思想完全是自称主义〔利己主义〕的（egoistic）超人的思想。他不像同时同派的浪漫音乐者李斯德〔李斯特〕（Liszt）那样含有抒情的分子，而纯粹是动力的〔有生气的〕（dynamic）、戏剧的（dramatic）生命，他的艺术全然是绘画的。所以他在当时法兰西乐坛上，极少知音与同志，完全是孤立的。他在音乐界中没有朋友，倒在文学界与美术界有知心的交友。文学家嚣俄与画家得拉克洛亚便是他的理解者。

三 故乡与初恋

裴辽士对于故乡有浓厚的感情。他生于格勒诺堡〔格勒诺布尔〕附近的一小村中。那村中的风景很好。裴辽士自己对于故乡这样描写着：

绿色与金色的广大的草原，一望无际地横卧在山腹上。梦境一般的庄严的风景，遥望阿尔卑斯的冰河与积雪的山巅的雄姿，东南一带连山，气象更为壮丽。

这样空阔而壮丽的故乡风物，对于裴辽士的精神上有很大的感化。

他幼年时代所受的教育，是极严格的天主教的教育。父亲是医生，同时又是他的一切科目的教师。最初教裴辽士音乐的，也是父亲。他的自传中记着：

父亲彻底地说明符号，教我读谱。不久又叫我吹笛（flute）。我一遇到音乐就猛力用功。经过七八个月之后，已能吹得很像样了。

音乐家最初怎样被诱导到音乐的世界中去？这问题在一切音乐家的传记中是最有兴味的一部分。自来伟大的音乐家，大都最初是从母亲受音乐教育的。只有裴辽士属于例外，最初从父亲受音乐教育。他的母亲对于儿子的才能全然不注意。

十二岁的时候，“恋爱与音乐一齐来了”。他的初恋的对象是一个比他年长六岁的十八岁的美少女，名叫爱史推尔。关于初恋的回忆，他在自传中这样记录着：

她的小脚上穿着桃色的睡鞋。……我从来不曾见过桃色的睡鞋……我犹如被电光所打击。我觉得附着在她身上的一切物件，都很可爱。又觉得自己是一个可怜的男儿，全无希望的人。我夜间非常苦恼。昼间只是茫然地在玉蜀黍田里漫步，或到祖父的果树园的最偏僻无人的地方，犹如负伤的鸟地躲避。

近处的人们，大家笑我这悲伤烦恼的早熟的儿童。恐怕爱史推尔也

在笑我。因为她能推量一切的事。

记得有一晚，在歌兼夫人（爱史推尔的伯母）家里聚会。我们做“捉人”的游戏。大家各自选定对手。他们叫我第一个选。然而我没有这勇气。我胸中喘息不定，一句话都说不出。爱史推尔带着笑，曲弯她的柔美的身体，来拉我的手，“来呀，我先选定爱克德（Hector，裴辽士的名字）。”人们就开始和我揶揄说笑。

时间果能治疗一切心的伤害么？别的恋爱果能使初恋消失么？这是无论如何不可能的事!在我，时间完全是无力的。

初恋大都终于“恋情”而止。

裴辽士的初恋后来也埋葬在美丽的梦境里——虽然他在自传中记录着这样热情的回忆。

然而他对爱史推尔的交涉，决不这样平淡无奇地过去，后来还有奇离的花样：初恋过去，经过了波澜曲折的数十年的世智尘劳之后，裴辽士六十一岁的时候，这老翁忽然要求与爱史推尔恢复交游。长章大篇的情书，往复数次。然而这初恋的复活也仅止于书翰的往复而已。

四 横逆的成长

裴辽士的父亲并不希望把儿子养成音乐家；然而他给裴辽士造成充分的音乐家的环境。他劝诱同村几家富裕的家庭，向里昂合聘一音乐先生，来村中教导音乐。这音乐先生的才能究竟如何，不可得而知。但裴辽士因为性质近于音乐，那时候的确曾经相当地用过功，他虽然没有像莫扎特那样的神童的天才，然对于作曲视为唯一的乐事。他从旧书箱中寻出一册拉莫〔拉摩〕（Rameau）的《和声论》，就埋头研究和声。

他最初试作断片的三重奏及四重奏。

从来的音乐家，大都与别的职业的压迫相战斗而进行其音乐研究。裴辽士也逃不出这定例。父亲希望他做医生，教他跟了也希望做医生的从兄同到巴黎，去研究解剖学。当时他正是十九岁的青年，兼之感情比普通人更加丰富，冷冰冰的解剖室中的空气，实在几乎使他窒息。所以他虽在医院里研究解剖，而暇日常常到图书馆里，在那里暗记格罗克〔格鲁克〕（Gluck）、拉莫、莫扎特等名音乐家的乐谱。后来他在剧场中听到了格罗克的歌剧《奥利斯的伊斐格尼》（《Iphigenie in Aulis》），他的热情异常兴奋，从此发心欲做音乐家。他就向父亲陈明自己的志愿。忽然用了可惊的毅力研究作曲了。

青年的裴辽士，可说是“激情的结晶”，有一段逸话可以代表他的青年时代的性格：

有一天，他到音乐院的图书馆里去看书，因为没有懂得他们新定的规则，误从女子的进口中走进去。走到了庭中，管门的人呼他回转来，再从男子的进口中走进去。他听见这话，心中火冒起来，绝不顾睬，大踏步走了进去。进了阅书室中，就翻开格罗克的乐谱来看。正看得出神的时候，那相貌狞恶而披着一头乱发的音乐院院长凯尔皮尼（Cherubini）急急忙忙地走进来，后面跟着那个管门的人。管门的人指着裴辽士向院长说：“就是这个人。”凯尔皮尼口吃着，厉声向裴辽士责诘：

“喂！你从我所禁止的进口中走进这里，犯了规则，懂不懂？”

“先生！我因为没有知道你们新定的规则。以后——”

“以后怎么样？用不着以后!你到这地方来做什么？”

“请看，我到这里来研究格罗克。”

“格罗克！你要研究格罗克做什么？你得谁的许可，敢走进这图书室来？”

“先生！格罗克的乐谱，据我所知，是最良好的乐剧。你们既规定从上午十点钟到下午三点钟为公开的时间，我到这图书室来，当然没有得谁的许可的必要！”

“我要禁止你的入馆！”

“对不起!”

凯尔皮尼冒起火来，

“你，你，你叫什么名字？”

“我的名字？先生！我将来告诉你，但是现在我不说。”

“霍丁！”凯尔皮尼呼管门人的名字，“把这东西拿去关在牢狱里！”

裴辽士慌起来，就乘机逃脱。这是裴辽士与凯尔皮尼两大音乐家的初见面。

凯尔皮尼是十八世纪末意大利歌剧家，他的事业与名望在今日虽远不及裴辽士之高，但在前世纪也是歌剧上一重要作家，在音乐史上也占有几许的地位。这二大音乐家的初见面是对骂，也是一件很有趣的逸话。后人传为美谈。

因为有这原故，裴辽士不得入音乐院的机会。后来他作弥撒曲（Missa）在巴黎演奏，博得好评。音乐院就不得不许他入院。然而入

院以后，自院长教师以至同学，对他的奔放的态度都抱反感。家庭方面又受父亲的摈斥，不供给他学费。于是他不得不到某喜歌剧场（opera comique）中去充当歌手，以获得糊口之资。

这时候的裴辽士真是气性猛烈，锋芒锐利，从这一段逸话中可以窥知：他对格罗克的作品素有研究，都能谙记。有一晚，他到歌剧场观剧，恰好开演格罗克的《奥利斯的伊斐格尼》。演到西西里舞蹈的时候，忽然鸣起铙钹（cymbal）来。他晓得格罗克的原作中并不用钹这乐器，就在座中厉声叱问：

“谁在格罗克的作品中擅加无意义的铙钹？”

满座为之大惊。

再演下去，到了奥雷斯泰斯（Orestes）的宣叙调（reci-tative）的地方，演奏者除去了一个长号（trombone）。裴辽士听见了更愤怒得了不得，又厉声叱问：

“长号到哪里去了？混账!”

这样的盛气，实在可怕得很，在自来一切热情的艺术家中，恐怕找不出第二个人。

五 《幻想交响乐》的动机

裴辽士二十五岁的时候，有烈火一般的恋爱来袭。这在他全生涯的横逆的命运中是最突出的一件大事，不可以不特记。

千八百二十七年，英国有某剧团，来巴黎演莎翁剧，剧中有一扮演奥斐丽娅（Ophilia）的爱尔兰女子史蜜孙（Smithson）的，有一天晚上

在剧场中勾引了裴辽士的整个灵魂。裴辽士对于这女子的恋情，真是激烈的很！他为爱情所驱，有几夜在巴黎的街道中和郊野中徬徨达旦。有时在郊野中，有时在草原上，有时在河畔，最后闯进咖啡店里，把疲劳的身体奄伏在桌子上。店伙当他已经死了，不敢触动他的身体，让他这样奄伏五六个钟头。据他的朋友们说，他有时就睡在田野中，他们在田野中寻到他，扶他回家。

后来史蜜孙又扮演《罗密欧与朱丽叶》（《Romeo et Juliette》）中的朱丽叶，在裴辽士的千创百孔的心上又加了些剧烈的刺激。他在这激烈的恋爱中过了几个月的生活，神魂消沉在自失与绝望之中了。后来渐次觉悟自己的生活，同时在他的头脑中忽然发生了一种计划，即把自己的全部作品刊入演奏目录中，开一大音乐会，以促史蜜孙及全市民的注意。他决心筹备这事，为了开会的一切费用，又决心自己极端俭约。

他的最初的音乐会，于千八百二十八年五月举行。然而结果终于不能惹起他所渴慕的史蜜孙的注意。他的恋爱十分激烈，失败的伤心也十分激烈！然而他终于不肯甘休，他要拿这番激烈感情来作成一乐曲。

要描写对于史蜜孙的“凶恶的热情的发达”，他作出《某艺术家的生涯中的情话》（《Episode de la vie d’un artiste》）一乐曲。全曲分五个乐章，描写恼于恋爱的一青年音乐家的幻想，即：

1.梦幻与热情

2. 舞蹈会

3. 野景

4.向死刑台的进行

5.妖女的夜梦

曲的内容情节是这样：一个具有病态的感觉与热烈的想象力的青年音乐家，为了绝望的感情的发作，服鸦片自尽。然而药力过弱，不足以致死，陷入了熟睡状态，梦见种种奇怪的幻想。他的感觉、心情与追想，在他的病态的头脑中变成了音乐的思想与形象而出现。所恋的女子，这时候在他看来已是一个旋律。

这曲于千八百三十年开始制作。

不久裴辽士得了“罗马奖”，获得一笔巨资，赴意大利留学。千八百三十二年回巴黎。完成了这《某艺术家的生涯中的情话》，在巴黎开演奏会发表。不意这举行竟玉成了他两三年前的癫狂的恋爱。因为开会的那一晚，史蜜孙偶然也在听众之列。她得知曲中的女主人就是她自己，心中非常感动。又因为当时的史蜜孙在剧坛上已不复有如前日的满足的地位。巴黎的流行过去得很快，那时候一般人对于莎翁剧已不复有多大的兴味，因而史蜜孙也渐渐变成过去的人物，名誉上，经济上，均大遭失败。一方面裴辽士经过了一番失恋的挫折，赴意大利奋勉研究的结果，事业与名望均大大地进步。那一晚的演奏会规模极为宏壮，巨大的管弦乐队由作者自己指挥，轰轰烈烈地奏出可怕的交响曲。双方的种种变故，转动了史蜜孙的心，她就容纳了裴辽士的恋情。不久史蜜孙从马车上跌下，负了些伤。又裴辽士的亲戚不赞成他和史蜜孙结婚，裴辽士经济上也不安定。然而二人不顾一切障碍，终于结婚。这是千八百三十三年夏日的事。

结婚之后，裴辽士为欲支持二人的生活，开始作激烈的劳动了。他在贫困的时候，不计日夜地写新闻原稿。他的文墨很好，他是优秀的音乐批评家，作了许多音乐论文。同时又写出无数美丽的音乐。

六 吻尸与暗杀

现在要退回到结婚以前，略叙他意大利留学时期中的奇怪的生活。他在那时期几乎做了“吻尸”与“暗杀”的行为。

有一天晚快，他散步到斐伦渚火葬场地方。有白昼死去的一个妇人的棺材，停放在那里。异想天开的裴辽士的好奇心突然触发，他给看守人几个钱，偷偷地请他把棺盖打开来给他看一看。关于这事，他自己这样记录着：

那女子很可爱。只有二十二岁。头发一点不乱。我握了她的雪白的手，觉得不忍放释。假如旁边没有别人，我真想吻她一下呢。

爱伦·保〔爱伦·坡〕（Edgar Allan Poe）曾经把这话题描写在小说中。

裴辽士到意大利之前，在法国还有一个恋人，名叫卡米优（Camille）。二人之间曾有婚约。有一天，卡米优的母亲从巴黎寄一封信给裴辽士。信中说，因为家族的反对，她的女儿只得与裴辽士解除婚约；又报告她的女儿已与别的男子结婚的消息。裴辽士得知了这消息，在两分钟之内就决定对付的办法，他立刻跑到女子用品的店内，买了衣物帽子与绿色的面纱，打算变装为女子，挟了手枪归巴黎，决意要杀死这母亲、女儿和那男子。

这一天傍晚，他咬紧牙齿，乘入了赴法兰西的马车中。然而马车到了尼西（Neisse）地方，他的心渐渐平静起来。他的对音乐的爱好心，渐渐地征服了他的对失恋的愤怒。终于他的心完全翻悔，就在马车停落的地方下了车，在尼西耽搁，或赴海水浴，或散步于橘林中，或享乐丘上的暖日，优游了一个月。序乐《李尔王》（《King Lear》）便是在尼

西滞留的期间作成的。

裴辽士一生中，以意大利留学时代的生活为最浪漫。他在罗马的时候也不甚用功。他常常弹着六弦琴，在街头步行。他曾经在南国的暖日之下尽量地行乐。

前面已经说过裴辽士与史蜜孙的结婚。结婚之后，可怕的生活上的穷困也就开始来袭了。他为了夫人的负伤，开义捐演奏会。这是一八三三年十二月中的事。这时候他第一次与小提琴大家巴格尼尼（Paganini）见面。巴格尼尼是音乐有史以来最神奇的小提琴演奏者。当时巴格尼尼已是五十岁以上的年长者，裴辽士正是三十岁。由于下述的事件，二人有了特别密切的关系。

七 创作的欢喜

巴格尼尼得了一具精制的中提琴（viola），请裴辽士特为这乐器作一乐曲。裴辽士就取拜伦（Byron）的《却尔特·哈洛尔特》（《Childe Harold》）为题材，以中提琴为中心而作一交响乐，这就是由四乐章组成的交响乐《在意大利的哈洛尔特》〔《哈罗尔德在意大利》〕（《Harold en Italie》）。

这曲全体固然是佳作，然曲中的中提琴运用，不像巴格尼尼所希望的活跃，故在巴格尼尼是失望的。因为巴格尼尼所希望的，实在是中提琴的司伴乐〔协奏曲〕（concerto）。不久巴格尼尼得病，只得离开巴黎，迁居尼西静养。因此《在意大利的哈洛尔特》的初演，巴格尼尼不曾听到，后来一八三八年十二月，再演这交响曲，巴格尼尼出席。当时的状况，有裴辽士自己的记录如下：

音乐会告终。我等了一回，看见疲劳、流汗而发颤的巴格尼尼携了他的幼儿阿基利，从管弦乐队的入口处出现，对我表示十分感动的样子。他患着不久将致死的咽喉病，说话非常模糊，不大听得清楚。幼儿阿基利给他翻译。

他向这幼儿装手势，这幼儿跳上椅子，把耳朵承在父亲的口边，倾听了一回，然后对我传达他父亲的话，他说："先生，父亲对我说，他从来不曾从音乐中得到像今日那样的感动。父亲想跪在你面前道谢。"

我心中充满了混乱迷惑的感情，不能开口说一句话。巴格尼尼握住了我的腕，拉我到还留剩着二三个演奏者的剧场中，跪下一膝，吻我的手。

次日，他又写这样的一封信给裴辽士：

亲爱之友！足下可使人联想贝多芬。足下之天禀真与贝多芬相似。昨晚敬聆神圣之大作，感激无已。外附金二万法郎，聊表尊敬之忱，请即哂纳。

忠诚热爱之友尼科罗·巴格尼尼上。

这信和金钱送到的时候，裴辽士的夫人以为发生了什么事故，走进裴辽士的室中问道：

"什么一回事？请你留意对付，不要再闯祸呢!"

"不是，不是!"

"为什么事？"

“巴格尼尼送二万法郎的金钱给我!”

夫人惊喜之下，立刻去拉她的孩子过来：

“来，来，到母亲这里来，来叩谢神恩!”

偿还了一切债，还有相当的余金可以受用。裴辽士如今可以安心作曲了。以前有一晚，他的耳中明明有一个舞踊似的allegro的旋律响出。然而为了要写换生活费的原稿，没有工夫记录，冤枉走失了那很好的旋律，甚为可惜！要是现在，就可以从容地作曲了。这样的幸福的时光，在他的生涯中恐怕没有第二回了。

次年，他为巴格尼尼作附加合唱的剧的交响乐《罗密欧与朱丽叶》（《Romeo et Juliette》），以表感谢之忱。关于这时候的欢喜，裴辽士自己这样记录着：

如今可以不必再作报纸上的论说一类的工作了，真是快事！此后数月之中，我将有多么热烈的欢乐的生活! 我可遨游于诗的绀碧的海中! 我可乘了空想的甘美的微风，去到莎士比亚所手造的恋爱的黄金的太阳底下，享受那温暖的阳光！ 我可达到纯粹艺术的殿堂的圆柱耸立在太空中的那祝福的未知之岛上！我心中感到神通一般的力。

八 晚年的寂寥

裴辽士的重要的作品，都是千八百四十年以前所作。千八百四十年正是他三十七岁的时候。他在三十九岁开始作演奏旅行，遍游德、法各地，在莱比锡（Leipzig）会见门德尔仲〔门德尔松〕（Mendelssohn），晤谈旧情。在德勒斯顿〔德累斯顿〕（Dresden）与将要露头角的华葛纳〔瓦格纳〕（Wagner）相见，经过柏林而回国。千

八百四十四年，在巴黎工业展览会中指挥千人以上组成的大音乐会之后，又继续作演奏旅行。这回遍历意大利、奥地利、波希米亚、匈牙利、俄罗斯、普鲁士、英吉利，至千八百四十八年返国。

裴辽士早年丧母，千八百四十八年又丧父。千八百五十四年，爱妻史蜜孙死。葬仪很质朴。爱儿路易正在航海远行，裴辽士写信报告他母亲的死耗：

千八百五十四年三月六日。可怜、可爱的路易！你知道么：我独自一人在你母亲所遗下的寝室隔壁的广间中写这封信。我刚才从墓地上回来。我在你母亲的墓上加了两个花束。一个是为你加的，一个是为我自己加的。工役现在还留在这里，正在整理要卖却的物件。我为你打算，想尽量多换些现金。你母亲的发，我保存在这里。

昨天我和亚利克西斯讲了种种关于你的事。我满望你做一个通达理性的男子。

以前我实在无暇顾及你；但此后总要多留意于你了。为了节止你的浪费，我不得不用种种的警戒。亚利克西斯也赞成我这主张。

现在我一个钱也没有了。至少要继续六个月的穷困。医生的诊金是必须送去的。卖物件所得的钱，真是微少得很。……”

艺术家的裴辽士犹如专横的暴君；而父亲的裴辽士对于儿子却能说这样温顺的话。下面的一封信更可表出他是一个慈爱的父亲。

三月二十三日。你的来信，是我所不预期的欢喜。亲爱的儿子！你倘能除去浪费的习惯，我很愿意每月给你七个法郎。你在哈佛尔押了的时表，现在已否赎回？望来函告知，我可给你赎回。如果已经满期而不

能赎回，我再买一具给你吧。……

“巨人裴辽士”在他人面前是一个强徒，然而他的另半面是一个可怜的孤独者。妻死以后，不堪其寂寥，又迎娶后妻马利·丽西奥。这后妻也在八年之后患心脏病暴死。

裴辽士年纪愈老，生活愈寂寥。加之他在巴黎艺术家群中，极少有知己的朋友。他自己曾经这样说：

“我已经六十一岁了。希望、空想、高远的思想，都成了过去的梦。我的儿子又远居他方。我是一个完全孤独的人!”

委身于绝望之渊中的他，又曾经说这样的话：

“我的一生的行路的终点已经看见了。即使没有到达终点，但我的足确已踏在通向最后地点的急坂上了。力弱而疲劳，我已快被燃着的火焰烧尽了。”

即将走尽人生的长途而达到终点的时候，他感到一生的事业未曾获得充分的报酬，所以心中兴起这样的感慨。

更有不幸的事：到了千八百六十七年，唯一的爱儿路易又死去。路易充当商船的船长，死在航海的远行中。如今裴辽士既无亲友，又无子弟，真是完全孤独的人了。他对于宗教、人类、美甚至自己，都不相信。而五十二岁以来时时发作的神经痛病，到这时候渐渐地深重起来。然这时候他还到俄罗斯演奏旅行一次。这回演奏旅行的状况，在俄罗斯音乐大家李姆斯基-科萨科夫〔里姆斯基-科萨科夫〕（Rimsky-Korsakof）的自传中详细记述着。

据说他在旅中也常常闭居在室内，不常见人。这大概是为了病弱的

原故。裴辽士在本国少有理解者，在俄国与德国反而早有认识他的伟才而敬爱他的人。因这原故，他喜欢走出本国，到外国作演奏旅行，在各地指挥管弦乐队。

自俄罗斯归国之后，病势加重。不久，于千八百六十九年三月八日星期一的早晨，在格勒诺堡（Grenoble）长逝。葬仪颇为隆盛。

肖邦

Frederic François Chopin

（1810—1849）

一 哀愁的一生

二 钢琴诗人的素养

三 革命与去国

四 恋爱与作曲

五 晚年的颓唐

一 哀愁的一生

以爱国的热情及冥想的忧郁为特色的波兰，由来是钢琴音乐的王国。代表这民族性而为十九世纪浪漫乐派的巨匠的，是肖邦。肖邦有“钢琴诗人”的美称。

肖邦的气质，是波兰民族性的结晶，是热情中之热情者，忧郁中之忧郁者，他的全生活犹如是一缕凄凉的小调的旋律。所谓“亡国之音哀以思”，肖邦正是一个适例。他的一生是哀愁的连续。

肖邦平居欢喜笼闭在阴暗的房室中，点一支蜡烛，在幽静的火炉边弹钢琴。他的朋友们群集在窗外倾耳窃听，大家非常感激。他从来不欢喜在音乐会中对公众出席演奏，偏生欢喜独自在暗室中弹琴，所以他的演奏很不容易听到。

肖邦平时常穿黑色的衣服，风貌温雅。蓝色的瞳，白而长的脸，高高的鼻，清朗的声音，小巧的身材，细弱的手足，都表明着他的温雅纤细的感情与强烈深刻的情绪。他住在巴黎；但避去交际社会，最喜欢孤独与幽静。说起肖邦，容易使我们想起他的幽丽的“夜乐”〔“夜曲”〕（nocturne）；他的人也与夜乐一样幽丽。

肖邦幼时秉性颖悟，又天真可爱。八岁的诞辰后二日，即穿了母亲

给他新制的绒线衫，在公众前演奏钢琴。演奏完毕后，母亲叫他：“听众最喜欢你的是什么？”

他回答说：“他们都看着我的新绒线衫。”

少年时代就喜欢幽静。常把休假日全部消耗在幽僻的乡村中。又常常加入朴素的波兰农民的民谣及舞蹈队。他后来是民族音乐的代表者，实由于幼时就接近野趣的原故。

波兰革命起义的时候，肖邦正在华沙。华沙音乐学校的学生大家来庆贺，群集在肖邦的室中高呼，唱歌，赞颂这青年的波兰音乐家，又赠他一只银杯，里面盛着波兰的泥土，以表示祝贺其祖国之意。革命爆发的时候，肖邦已迁居维也纳了。

然而波兰革命终于失败，不久传到了华沙陷落的惨报。青年的肖邦得知了祖国革命失败的消息，心中顿起无限的哀伤。有名的《C短调练习曲》〔《C小调练习曲》〕（《Etudein C moll》），便是记录这时候的悲哀的，所以此曲又名为《革命练习曲》。在他的日记中又这样记录着：

我时时向着钢琴恸哭，绝望。神啊！请掀翻这片大地，吞灭十九世纪的人类！

肖邦是患肺病的。一八三八年，他的病势加重，就同了恋人乘船到西班牙南方的温暖的岛上去养病。他带着肺病和一口钢琴，那无知的岛国之民不许他上陆。结果请他住在山腹的修道院的废墟中。那地方很清静，倒很适合肖邦的意思。他对着南国的碧海青天，心中十分欢喜，作出许多真珠似的小曲。

肖邦终于死于肺病。临终的时候，请一波兰僧人来为他行最后的忏悔及圣餐礼。他自己又请求友人某伯爵夫人为他唱圣母赞歌，反复数遍。又命取出音乐院学生所赠的盛祖国的泥土的银杯，托他们把这祖国的土撒在他的棺上。不久他就带了亡国之恨及祖国之土，一并长埋在地下了。

肖邦是凄婉幽丽的夜乐的作者（例如作品第九第二的《降E调夜乐》；作品第十五第二的《升F调夜乐》，最为著名），同时又是慷慨激昂的《革命练习曲》、《军队舞曲》、《英雄舞曲》的作者。一个人有相反对的两面的表现，最是奇迹。可知他的人一面是流丽优美的，一面又是豪壮泼辣的。总而论之，肖邦的生活与艺术，都是韵文的，决不是散文的。肖邦的音乐的特色，亦即在于此。肖邦没有像贝多芬的确实与深刻，但自有其独特的热情。肖邦有像门德尔仲〔门德尔松〕的纤细与洗练，但不像门德尔仲的懦弱无力。他还有燃烧一般的情火。这正是肖邦的近代人的优点。

二 钢琴诗人的素养

肖邦的诞生年有两说，一说是千八百○九年，一说是千八百十年。其诞生日也有二说，即二月二十二日与三月一日。普通认定千八百十年二月二十二日为正。他的父亲尼古拉斯，是波兰血统的法兰西人，在华沙附近村中某伯爵家为法兰西语教师的时候，与一贫乏贵族家的女儿恋爱，结婚。生下四个儿女，长女、次女以后的三男，就是这“钢琴诗人”肖邦。

少年时代的肖邦生活很幸福。他的母亲是一个可爱的快活的人，充分具有做母亲的资格。然他的父亲与母亲都没有特别的音乐教养。少年的肖邦身体瘦弱，而丰姿秀美。

肖邦的天赋的音乐才能，立即被他父亲看出。他送他到一位波希米亚人的先生那里学钢琴。肖邦进步非常快速，八岁即在公众前演奏，有不亚于神童莫扎特的天才。

后来又从师学习音乐理论，研究巴赫（Bach）的作品。这时候他住在华沙，每逢休假日，必遨游于附近的乡村田野中。那地方有完全波兰式的农民生活，肖邦很喜欢接近这种质朴的风物。播种、收获之时，农民舞蹈，唱民谣，肖邦也参加他们的团体。这种幼时的印象，深刻地记在他的脑中。所以他虽然后来离去波兰而客居外国，但仍不失为波兰民族音乐的代表者。

肖邦九岁的时候，曾在君士坦丁大公面前演奏军队行进曲。十四岁的时候，曾蒙亚历山大皇帝赠送奖品。故肖邦虽不及莫扎特的天才早熟，然音乐的萌芽也抽发得很早。其前程在幼时已可窥知了。

千八百二十六年，他为了过分用功，损害了健康。伴了他所最怜爱的妹妹爱米丽，赴西利西亚受乳精治疗。正在途中的时候，他的母亲忽然病入危笃，二人就中途折回。未及返家而母亲已死。次年，爱米丽又患肺病死。肖邦后来也患肺病，大概是他的妹妹传染给他的。肖邦身体一向不健康，但他很留意养生，素不吸烟。后来他的恋人乔治·桑（George　Sand）是吸烟的，听说她常常命令肖邦：“弗利特立克（肖邦的名字）！给我擦火柴！”

十六岁，从西利西亚归国的时候，途中曾在勒球伊尔公爵邸中耽搁。那公爵是人格很高尚的人，又有音乐评论家之名。他是肖邦的赏识者，后来送他教育费和意大利留学的旅费。千八百二十七年，肖邦受华沙音乐院的试验，成绩不甚良好；然他的父亲确信儿子的音乐才能，绝不因此失望。十九岁赴柏林开演奏会，是他在外国演奏的最初次。这时

候他在柏林认识史邦谛尼〔斯蓬蒂尼〕（Spontini）与门德尔仲（Mendelssohn）。

世界第一小提琴大家巴格尼尼〔帕格尼尼〕（Paganini）来到华沙的时候，遇见肖邦，使肖邦非常地感动。自此以后他渴望到罕顿〔海顿〕、莫扎特、贝多芬所曾经活动的维也纳地方去。千八百二十九年，得到一个出版业者的帮助，果然到了维也纳。当时听厌了可怕的铜鼓似的音乐的维也纳人，对于肖邦的轻妙的演奏十分热烈地欢迎。

在这时代的前后，肖邦经受一番恋爱的哀乐。他对华沙音乐院声乐科的一个女学生格拉杜史卡发生了恋爱。他为了这女子非常懊恨。他想：还是抛却恋爱而亡命外国？还是到手恋爱而死在祖国？——当时他对于这取舍十分踌躇。然而他是很懦怯的人，自己又不能把自己对于恋爱的意思告诉那女子。他托一友人送信给那女子，信中有“我虽死，亦当以骨灰撒于卿之足下”之语。结果他们的恋情就此告终。格拉杜史卡数年后嫁给别的男子了。

三 革命与去国

千八百三十年以后，波兰对俄罗斯的革命风潮渐渐高涨起来。华沙地方忽然充满了活跃的新气象。革命爆发以前，华沙音乐院的学生们群集于肖邦所居的室中，为这青年的波兰乐人歌唱声乐大曲〔康塔塔〕（cantata），又送他盛波兰泥土的银杯（这泥土就是后来撒在他的棺上的）。革命爆发的时候，肖邦已经开了告别演奏会，而为维也纳的旅人了。

肖邦第二次到维也纳的时候，不像初次地受人欢迎。他到了维也纳一星期后，听到波兰革命起事的消息。肖邦正在引领盼望以后的成功，

不料再来的是革命失败，华沙被俄军占领的噩耗。这是千八百三十一年九月的事。

希求自由的波兰从此一蹶不振。爱国青年的肖邦的绝望的悲哀，在作品十第十二的《革命练习曲》中永远不能消灭了。

后来肖邦终于收拾起对于祖国的悲运的哀情，而做了艺术之园的巴黎的人。他在巴黎和匈牙利钢琴大家李斯德〔李斯特〕交游。在巴黎时的肖邦的生活状况，李斯德曾经有详细的记录。据他说，肖邦喜欢在房间里关上窗子，点一盏灯，静静地在炉边弹琴。许多仰慕他的友人，群集在窗外倾听。这等倾听者中，有诗人海涅（Heine）、歌剧家马伊耶裴尔〔梅耶贝尔〕（Meyerbeer）、画家特拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（Delacroix）、文学家许戈〔雨果〕（Hugo）、巴尔扎克（Balzac）、沙托布里翁〔夏多勃里昂〕（Chateaubriand）等名人。他不喜欢在公众面前演奏，而喜欢在暗室中弹琴。有时在座有二三人旁听；肖邦不喜欢旁听者干涉他的演奏，不肯受旁人的指使而演奏。有一次他的朋友们请他聚餐，餐后要求他为他们演奏一曲，他绝不客气地拒绝，回答说："我今天吃了你们真真一些些呢！"

肖邦来到巴黎的时候，法兰西刚刚推翻专制君主，充溢着自由活泼的气象。文学、绘画和音乐，都正在受浪漫主义的洗礼的时代。这空气十分适合他的心情。他就决心在那里研究钢琴。他从当时有名的一位钢琴师学习。然而他的乐风自成一家，不趋附当时的任何派别。有一天这钢琴师听了肖邦的演奏，问他属于何派，他回答他说："我不能创立一新派，因为我连旧派都不懂。"

肖邦在当时的确是不属于任何流派的。

不久他就离开这钢琴师，自己设塾授徒。当时巴黎有名的乐人，有不少出自他的门下。

千八百三十五年七月，肖邦归省其父。不久即赴德勒斯顿〔德累斯顿〕（Dresden），在那里会见奥琴斯基伯爵，与伯爵的妹马利亚发生了恋爱。那伯爵看了肖邦的资产状态与艺术家的社会地位，很不满意，不许他们俩结婚。肖邦的恋情终成泡影。次年这女子就和别的男子结婚，后又离婚再嫁。肖邦这一次失恋的哀情，化作了有名的《降A调圆舞曲》（《Waltz in A flat》，op.69，No.1），永远保留在世间。

从德勒斯顿归来，途中在莱比锡（Leipzig）访问克拉拉·微克（Clara　Wieck）之家，与德国大音乐家修芒〔舒曼〕（Schumann）及门德尔仲（Mendelssohn）相见。次年又游伦敦。这时他的肺病的征候渐渐明显，为了调养而赴英国。

肖邦的演奏有一种特别的气品，为一般人所不易理解。因这原故，千八百三十五年后的四年间，他绝对停止公开演奏。这也是像他这样神经质的艺术家所当取的态度。

四 恋爱与作曲

多情多感的艺术家肖邦，自然少不了缠绵的恋史。他的最后的恋爱的对象，是一个比他年长六岁的纯粹的巴黎女子，名叫乔治·桑（George Sand）。这女子十八岁的时候曾经和一男爵结婚，生下两个小孩。二十七岁的时候，为了家庭不睦的原因，和那男爵离婚。她是当时巴黎文坛第一流女作家，原名奥洛尔·　球特房〔杜德望〕，桑是她的笔名。

她曾经发表许多作品，攻击当时的人类生活与社会制度。她的思想有这种倾向，所以时人评她为“自由的宠儿卢梭（Jean Jac Rousseau）的女身”。她似乎曾经有多夫主义者的生活。据传说：她曾经与一个名叫谋西的男子同居于凡尼司。谋西生了重病，请医生来诊视的时候，桑爱上了那医生，对他演出种种的娇态。

肖邦的认识桑，由于李斯德（Liszt）的介绍。这是后来的千八百三十七年十月中的事。桑身材低矮，肤色浅色，而体态略胖，颜面表情冷静，并不是十分姣美的女子。肖邦最初会见这女子的时候，对她并不发生什么好感。然而她有一套妙术，能征服男子，恰似肖邦的自由操纵钢琴一样。她对于肖邦装出母亲一般的假面，而抛送激烈的热情。肖邦当然不免为她所动。所以二人的恋爱，桑倒是男性的，她同对付孩子一般地对付肖邦。

千八百三十八年十一月，肖邦同了桑，她的前夫的儿子，以及另外一个朋友、一个女仆，一同乘船从西班牙海边出发，想到地中海中的马郊尔卡岛上去养病。因为这时候，肖邦身体不好，桑的前夫的儿子也有病，想迁居到南国的暖地去疗养；又因巴黎社会中关于二人的恋爱的谣言甚多，他们想远而避之。不料船到那岛上的时候，岛民因为他们是病人，又随带钢琴，不准他们上陆。于是他们只得迁居华尔特莫萨山腹中的修道院的故址中。在阴郁的波兰地方长育起来的肖邦，看见了这岛上的青天碧海与和暖的阳光，心中十分欢喜。这恐怕是肖邦一生中最幸福的一时期。他曾经把当时的生活的愉快情状写了许多信，告诉在巴黎的他的亲友。

但精神上与肉体上均异常强顽的桑，同这忧郁的病夫肖邦一同生活，当然感到不满足。她当时给友人的信中，曾有“肖邦已经是没有用的病人了”的话。身体异常健康的桑，风雨之日也外出散步。肖邦只得

独自闭居在室中作序乐〔前奏曲〕（prelude），以解除忧郁。但肖邦哀情涌起，忽然忧伤、哭泣、烦闷的时候，桑也能安慰他，劝导他，有时嘲笑他。二人之间的感情总算还好。在这生活时期中，肖邦作出许多珍贵的小曲。

到了冬天，肖邦的病态更加险恶了。次年，千八百三十九年三月，他离去这岛，回到诺昂的桑的家中。因为桑的费用浩大，肖邦不得不做教授，又勉力作曲，以图收入。这样的生活继续了七年。肖邦与李斯德亲切的交际，就是这时期中的事。

肖邦与李斯德的交际很亲切。李斯德是匈牙利钢琴大家，有“钢琴大王”之称，肖邦则是抒情的“钢琴诗人”，所以二人的交情非常契合。有一次李斯德故意模仿肖邦弹琴的腔调，在黑暗的室中演奏钢琴，听者大家以为是肖邦在演奏。他们两人同奏钢琴的时候，交互地踏琴上的踏瓣（pedal），以致琴上的踏瓣常常被踏坏。但他们的交情后来渐渐疏远起来，时时意见冲突，虽不至于公开争议。

肖邦已多年不公开演奏。到了千八百三十九年，又开始为王室演奏，得着金杯的赏赐，自此以后，他又时时在音乐会中出席演奏。

肖邦和许多文学者相交游；然而他自己并不是热心的读书家。他只欢喜读福尔特耳〔伏尔泰〕（Vo1taire）的书。他不读桑的小说。他所最爱的是波兰语。他常用波兰语的腔调来讲法兰西语，此外德语他也会说。肖邦视钢琴音乐为自己的生命，交响乐及歌剧等，全然不作。他对于德意志音乐，除了巴赫与莫扎特二人以外，都不甚欢喜。关于贝多芬，肖邦只喜欢其《升C调朔拿大》〔《升C调奏鸣曲》〕等数曲，对其他作品全然没有同感。他对于舒柏特，嫌其粗杂；对于韦柏（Weber）的钢琴曲，嫌其过于类似歌剧，均不足取。修芒竟被他全部

排斥。他说修芒的名作《谢肉祭》〔《狂欢节》〕（《Carnaval》）全然不是音乐。

肖邦不喜欢写信。有必须回复的时候，他就故意远赴他方去了。因为他的文字很不好。在键盘上这么神出鬼没的人，在文字上竟全然拙劣，真是不可思议的事。肖邦为人高傲得很，对于一切人都不能完全满足。他说：“我在世间，犹之伴着低音提琴（contrabass）的小提琴的E弦（小提琴上的最高音的弦线）。”是很有意思的譬喻。

五 晚年的颓唐

经过了长期的清苦生活与看护之劳以后，桑对于肖邦的爱情全然消失了。桑有男子的性格，故这恋爱的破绽由桑开端，原是当然的情形。千八百四十七年六月，失去了爱情的肖邦走出诺昂的桑的家，回到巴黎。浪漫派大画家特拉克洛亚（Delacroix）有一幅名画《晚年的肖邦的肖像》。试看那幅画，“钢琴抒情诗人”的丰姿，为巴黎贵妇人的话题的浪漫音乐家的面影，已经完全消失了。

有名的《D长调序乐》〔《D大调前奏曲》〕（《Prelude in D dur》），是肖邦赠给桑的“爱的终曲"。失恋的肖邦精神上当然大受打击，他的健康更加恶化了。多情的桑后来又与福勒伯尔相交好；但他们的爱情据说全是柏拉图式的。

千八百四十年，肖邦在巴黎开最后一次演奏会。华葛纳〔瓦格纳〕曾经批评他为“妇人的肖邦”。因为当时的会场上一大半是美丽的妇人。这时候他的全生涯的作品已经大部分完成，出版的已经有二十四种了。

这一年的春天，肖邦为了经济的关系，渡海至英国。他在伦敦储蓄

的金钱，已大部分付了医生的诊费。夏天他到苏格兰，暂住在女弟子史塔林家中。史塔林曾经爱上他。作品五十五的两个夜乐，就是赠与这女子的。此后肖邦的生活费时感支绌。史塔林送他二万五千法郎。

这时候肖邦的身体已经非常衰弱，上下扶梯都要人扶持。这一年夏天他在英国开演奏会的时候，有一个友人曾经这样批评他："肖邦的演奏过于纤弱，不足以惹起人的热狂的感激，真是憾事。"肖邦的性质也的确过于纤弱，不愧"妇人的肖邦"的称号。他住在苏格兰养病的时候，有许多公爵夫人关心他的健康，特来探望。可知肖邦无论怎样衰弱，亦不致完全见弃于女性。他的晚年身体十分病弱，据某友人说："他的晚年，呼吸几乎不能继续。奇迹地度送了十年。"负着这样的一个病躯的人所作的音乐，当然与强健人所作不同。所以最适合他的性格的乐曲，是"夜乐"。所谓夜乐，并非严格的"夜的音乐"的意义，乃指类乎夜的幽静与阴郁的、表现幻想的乐曲。

过了奇迹的十年之后，到底不能再支撑下去了。迫近于死的肖邦的病体横在巴黎的一所寂寞的旅舍中。千八百四十九年十月十五日，陷入危笃状态。他的姐姐路易士接到了急报，奔到他的床前。另有许多女子来探问他的病状。俄罗斯文豪屠格涅甫〔屠格涅夫〕（Turgenev）说："欧洲有五十余个伯爵夫人愿意抱住临死的肖邦在腕中。"可知爱肖邦的女人的众多。

肖邦自己悟到了死的时候，向他姐姐提出一愿：

"请把我所作的一切不良好的乐曲烧去！因为这是我对于公众的责任。仅把优良的作品出版，是我的义务。"

这是立志高尚的艺术家的态度。

接到了危笃的报信的恋人桑，也立刻奔到死者床前，来图最后的一见；到了门口，为肖邦的弟子格德芒所拒绝，终于不曾送肖邦的终。然而也有人说，桑接到了报信并不来视。总之，桑不曾在肖邦临终的床前，似是事实。

宝德卡伯爵夫人为他唱《捧献于圣母的赞歌》。依照肖邦自己的希望，反复唱数遍。然后拿出从波兰带来的盛祖国的泥土的银杯来。不久肖邦就在格德芒的腕中吐出了最后的一息。时在十月十七日深夜三时至四时之间。三十九年的不断的哀愁，在这时候结束了。

修芒〔舒曼〕

Robert Alexander Schumann

（1810—1856）

一 创作与批评的兼长

二 天赐的乐才

三 法律与音乐的战斗

四 乐坛上的现身

五 恋爱的诉讼

六 如诗如花的结婚生活

七 发狂、投河、死

一 创作与批评的兼长

修芒在世界音乐界上有二大功绩，即作曲家与音乐批评家。自来音乐家兼长文墨的人极少。除了自作歌剧文词的华葛纳〔瓦格纳〕与这位《音乐新时报》的笔者修芒以外，其他的作曲家大都没有文字发表。就中像有名的波兰浪漫音乐家“钢琴诗人”肖邦，竟连写信都不通，除了对知交的朋友以外，从来不肯写信给别人；遇到必须答复的时候，宁可故意远行，以避去写信，这又是特例中的特例了。贝多芬遗留许多情书；然其文字并无独立的价值，不过当作大人物的遗迹而保存而已。

修芒的文才，得自他的父亲的遗传。他的父亲是一个书籍商人又兼著作者，喜欢诗，读过密尔登〔弥尔顿〕（Milton）的作品，又曾经翻译拜伦（Byron）的诗。修芒七岁学习音乐，不久就作曲，然而一方面受父亲的熏染，爱好文学。学习音乐之余暇，常翻阅诗文，或练习作文。修芒的性质从小是富于感情的，神经质的，想象力很强，常因感情过于昂奋而暂时变成发狂的状态。十一岁的时候，更显露其音乐的天才，父亲就决心命他正式专修音乐。不幸这愿望未曾实现，而父亲死

了。他的母亲希望他做法律家，十八岁时，把他送入莱比锡（Leipzig）大学。

修芒虽入莱比锡大学修习法律，然其本性接近于艺术，对于冷酷的法律全无兴味。他勉强敷衍学校的课业，而其研究兴味仍是集中于文学和音乐。这生活很苦痛。二十岁的时候，他托他的亲友富利特利希·微克（Fridrich Weick）向母亲保证，要求停修法律，专习音乐。母亲许可了。一八三○年他写给母亲的信中，有这样的话：

我的全部生活，是散文与诗——法律与音乐——的二十年间的苦斗。

幸而这苦斗今已告终了。

修芒得了母亲的许可，专修音乐了。起初志在学成钢琴家。后来因为右手的第三指受了伤，医治无效，失却了演奏家的资格，只得变志，改学作曲。他在研究作曲之外，又用他的卓越的见识和从家学渊源得来的文笔，作文评论当时音乐界现状。他最初当音乐批评者，早在二十一岁初出莱比锡大学的时候。

千八百三十一年，修芒作文批评肖邦的变奏曲（variation），投登于报纸上。这是他第一次作音乐评论。肖邦与修芒是同时代的浪漫乐派的作家。不过修芒是德意志式浪漫乐派的作家，肖邦是法兰西式浪漫乐派的作家，二人同根而异枝。加之二人性情大不相同，故作风亦悬殊。肖邦对于修芒全然看不起，甚至说他的《谢肉祭》〔《狂欢节》〕（《Carnaval》）不成为音乐。肖邦的个性过于高傲自尊，喜唱这种目空一世的高谈。修芒并不是他的反对者。他究竟具有批评者的理性的素养，有公正的论见。修芒对于肖邦的音乐，结局是赞美的。肖邦实有赖

修芒的介绍与鼓吹。

千八百三十四年，修芒与友人先辈等合办《音乐新时报》（《Neue Zeitschrift für Musik》），这是自来音乐界最有名又最有价值的一种论文集。提供新鲜的计划，以救治当时音乐界的凡庸化，实为音乐研究者的指针。修芒的评论，不但有文笔上的技巧，又有正确而锐利的洞察力，肖邦、勃拉谟斯〔勃拉姆斯〕（Brahms，德意志民族乐派大家）、拉甫（Joachim Raff，瑞士音乐家），都有赖于他的有力的批评，而事业愈加显著于世。《音乐新时报》创刊于一八三四年，继续十年的努力经营，实为德意志音乐界的一种异彩。后来他纂集他的稿件，编成论文集《关于音乐及音乐家的论文》（《Gesammelte Schriften für Musik und Musiker》），凡四卷，刊行于世。这书是修芒的艺术观。

自来在艺术上，创作的才能与批判的才能往往不能两立。但修芒是一个特例。

二 天赐的乐才

修芒与肖邦同年诞生，即千八百十年，时日为六月八日午后九时半，父亲名奥格斯德·修芒（August Schumann），母亲是一个医生的女儿，名叫克理斯谛那（Johanne Cristiana），这二人生了五个儿子，音乐家修芒是幼子。

修芒完全承受父亲的气质。父亲的神经系有病，这病也遗传给修芒，故修芒的精神状态常常变成异常；后来癫狂，自杀，大概也是由这病态进步而来的。然而修芒的父母都没有音乐才能，修芒的亲友中也没有音乐者，修芒的音乐的趣向全然从天而降，毫无世间的因缘。千八百o七年，他的父亲奥格斯德和父亲的弟弟（修芒的叔伯）在本地杜伊郭

地方开一所书店，父亲自己从事著述。这书店生意十分繁昌，一直经营到千八百四十年。然而他的父亲早在千八百二十六年上死去了。

修芒六岁时入私塾读书，音乐的才能在这时候就发露。他的父亲因为自己少年时代在职业选择上曾经有过失败的经验，故不敢干涉修芒的好恣，并不反对他的偏好音乐。他看见修芒的音乐才能突如地发露，就命他到教会的风琴师那里去学习音乐。这风琴师是无师独习而成专家的，并非艺术十分高妙的人；然修芒因为他是他最初的先生，全生涯中对于这先生始终尊敬。

修芒七岁时就作曲。天才的早发不亚于神童莫扎特。九岁的时候，听了当时名家的演奏，心中非常感激，发奋用功。十岁毕业于私塾。这时候他在父亲所经营的书店内偶然看见发售的管弦乐谱，大感兴趣，自己也就试作小小的管弦乐曲。其曲由两个小提琴、两个长笛、一个克拉管〔单簧管〕和两个法国号〔圆号〕（horn）组成。他要邀集几位同学友，合奏这自作的小管弦乐曲给他的父亲听。

这时代的修芒，对于音乐固然爱好，但对于文学更加爱好。因为父亲是书籍商人，修芒有自由读书的特权。他常常自己作诗，再自己谱曲。他又作论文。他曾结合同学友，开文学会议，自己当会议长。当时他的论文中，有《诗与音乐艺术的内在关系》一篇。可知修芒的批评才能，从小就有根底。

千八百二十六年，父亲死去，他的前程受了很大的阻碍。因为他的父亲是很明白的人，对于他的求学有很大的帮助。但母亲不能体谅他，断然地命令他改修法律。

像修芒这样天生成感受性强烈的人，硬叫他学习冷冰冰的法律，自

然是不能支住久长的。他从小时候对于异性的魅力有特殊的敏感。有郎尼及丽地二少女，为修芒少年时所景慕的异性。然这在他的生涯中不过是模糊的梦影。后来他读书渐多，恋人也移向文学的世界中去找求。给修芒印象最深的恋人，是一个名叫宝尔的女文学家。这人是当时以浪漫文学最得人望的一个女作者。修芒受了她的影响，那时候曾经也作小说。

这时期恰好是德国歌曲大家舒柏特逝世前后。修芒听到某医生的夫人演唱舒柏特的歌曲，非常感动。受了这天才者的歌曲的诱惑，修芒自己也拿拜伦（Byron）和叔尔测（Schultze）的诗来谱曲。他对于学校中的课业全然不喜欢，而兴味专注在音乐与文学上。不久他在那小市镇中就变成了有名的钢琴演奏家，常常博得大众的喝彩。独有他的母亲不喜欢他专门研究音乐，时时对他表示不赞成的意思。他当时有一最信仰的教师，名叫李希得。这人是修芒的父亲的传记的编纂者，又为某新闻报的主笔，是文人，并不是音乐方面的人，然而修芒很佩服他。修芒对于所恋的女文学家宝尔的情爱愈加热烈，他确信她是比歌德（Goethe）、席勒尔〔席勒〕（Schiller）更伟大的艺术家。

三 法律与音乐的战斗

修芒到底不能把法律当作自己的事业。他挂了法律学生的空名，而实际上不断地研究钢琴。门德尔仲〔门德尔松〕、斐尔特（Field）、亨美尔等的作品，他都弹过。他所最尊敬的，是舒柏特。贝多芬音乐在这时候还未惹起他的注意。

这时期的生活中，有最重大的事，即修芒对于克拉拉（Clara）的亲密的交情。克拉拉的父亲微克（Wieck）是一个钢琴商人，又兼钢琴教师。他的女儿克拉拉受家庭教养，这时候已经成为一女钢琴家。

后来修芒移居海得尔堡〔海德堡〕（Heidelberg），那地方有一位爱好音乐的法律教授，名叫谛鲍德，修芒对他非常亲近。一到休假的日子，修芒立刻抛弃教科书，去访问亲友，或赴别处旅行。他曾经对人说：“休假日是教我们不读学校中的教科书，而读更伟大的‘社会’的书。”

自从认识了那教授之后，修芒对于音乐愈加用功。他不久就做了本地有名的钢琴家，常在公众前演奏。作曲亦勇猛地进步。

千八百三十年八月七日，修芒的母亲写一封信寄给微克，信的大意是这样：

……请你体谅一个母亲的心，与一个全然不明世事的青年的全生涯的命运。我的儿子洛勃德〔罗伯特〕的生活，犹似常在朦胧的云雾之中；对于实际生活，他全然没有懂得！我晓得你是爱好音乐的。但希望你切勿因为自己爱好音乐而劝诱洛勃德也研究音乐。请计量他的年龄、他的资力、他的才能，和他的将来。你是我的儿子的长者、父亲、又友人。我敢烦劳你这事。务请你不要对他客气，用你的正直的意见，教他应该避远的事，与应该亲近的事。——这封信写得很草率，还请你原谅。我的心痛得很，我实在不知道怎样才好。——我从来不曾写过这样潦草的信。

在这信中可以看出修芒的母亲对于修芒的学音乐十分不赞成，她对于想做生活基础极渺茫的音乐家的儿子修芒，心中非常烦忧。她十分希望儿子修习有实用的法律。这原也是一片母亲之心。

然而微克十分信托修芒的音乐上的才能。他预期修芒的前途，曾经这样断言：

“在三年之内，修芒必定可成为现在钢琴家中的第一流人物，必定可与亨美尔比肩。”

这是何等大胆的预言。修芒的命运果真被他说定了。

四 乐坛上的现身

修芒自己曾说，二十岁以前的生活是法律与音乐的战斗。亏得微克竭诚劝告他的母亲，转动了他母亲的心，音乐终于得了最后的胜利。他决心修养自己为一钢琴演奏家，作曲家为第二位。他寓居在莱比锡的微克的家里。他从此开始，每日勇猛精进地练习钢琴。他希望自己的右手的中指能和别的手指一样地灵敏，瞒过了微克，私下用纽将中指与别的手指结住，而猛力练习。然这结果终归失败。右手的中指伤了筋，从此失却了演奏者的资格。这失败在修芒当初的确十分悲观，退回去做法律家，其势已不可能；考虑的结果，他决计改修作曲了。

决心为作曲家之后，他就从师研究音乐理论。他当时所从的先生名叫杜伦。他在杜伦先生家中，与当时七十岁的华葛纳相会。杜伦见修芒还没有学过和声学，就从ABC教起。然而修芒的进步非常急速。他最初作的四部合唱曲的和声，非常美好而正确，被杜伦先生评为模范，杜伦对于他的天才非常惊异。修芒从杜伦学习，直到千八百三十二年为止。

关于肖邦的作品第二《La ci darem》〔《徒然》〕。修芒曾作一篇有名的评文，于千八百三十一年在《一般音乐新报》〔《音乐总报》〕（《Allgemeine Musikalische Zeitung》）上发表。这篇评文大意是赞美肖邦的。中有“诸君！这是大天才，请对他表示敬意！”数语。修芒自己的名作《蝴蝶》（《Papillon》），不久也就出版。

寓居在微克家里的修芒，时常和微克的孩子们相亲近。他给他们猜谜，又讲幽灵的故事给他们听。修芒很喜欢亲近儿童，这心情在他的钢琴曲《儿童的情景》〔《童年情景》〕及《儿童曲集》（《Album for the Young》）中表明着。少女克拉拉当时不但练习钢琴，又学习作曲，又旁修小提琴及声乐。修芒对于这少女真心地羡慕，后来这羡慕变成了恋爱。

修芒曾经和克拉拉合开音乐演奏会。结果克拉拉大告成功，修芒反而失败了。然而修芒并不因此失望，克拉拉的胜利在他犹如自己的胜利。时人对于克拉拉又看作一位优良的作曲家。她的作品第三《主题与变奏曲》（《Theme and Variation》），便是奉呈于修芒的。修芒取她那曲中的主题，改作一“即兴曲”（“impromptu”），编为作品第五而出版。这即兴曲是修芒奉献于克拉拉的父亲微克的。

修芒的父亲死于神经病。他的姐爱米丽，和三个兄弟，均早年死去。修芒于千八百三十三年十月起，也患了神经热之病。这正是计划刊行《音乐新时报》的时候。这杂志的创刊号于千八百三十四年四月出版。刊行的目的，在于援助进步的作曲家，为他们宣传，提倡，介绍给世间，对于当时德国音乐界实在是很大的贡献。这杂志的编辑部同人中不乏有名的人物。有人这样描写当时的修芒的状态：

这团体的精神上的首领修芒，常常静静地坐在房间一角里的椅子上，不绝地吸烟。有时一面饮啤酒，一面沉思。问题最重要的时候，他才插入议论。

修芒在《Davidsbund》〔《大卫同盟》〕的一题目下作关于音乐的批评。这题目的意义，就是引用从前的David〔大卫〕和Israel〔以色列〕的敌人战斗的古典，用以譬喻和艺术上的俗物的战斗。修芒当时大

告奋勇地指示真正的艺术，作正当的批评，以辟除当时社会上一切不正当的俗见。

当时有一个十八岁的少女名叫爱尔纳斯丁的，来到莱比锡，就微克学习音乐。这女子的父亲是波希米亚与萨克索尼的边境阿西地方有名的绅士。修芒一见这少女，就对她发生了爱情。爱情与日俱进，达到了婚约的地步。当时克拉拉还只十四岁，正别去修芒，赴德勒斯顿〔德累斯顿〕求学。因此修芒与爱尔纳斯丁的恋爱，更容易成就。克拉拉的父亲微克对于二人的恋爱颇表赞同，庆幸他们的成功。然而富于易变性的修芒，对于这女子不久忽又冷淡，恋情渐渐消灭，终于破坏婚约，这女子也离去莱比锡了。后来修芒和克拉拉结了婚的时候，这女子曾有祝贺的信写寄给修芒。对爱尔纳斯丁的一番恋爱，促成了修芒的大作《交响乐的练习曲》〔《交响练习曲》〕（《Symphonic Etude》）与《谢肉祭》（《Carnaval》）。

千八百三十五年，门德尔仲来到莱比锡。修芒与门德尔仲相见。门德尔仲对于修芒，是前辈的浪漫派音乐家。修芒十分赞美门德尔仲的作曲与指挥。然门德尔仲对于修芒并无特别的感动。

门德尔仲与修芒，在音乐史上为德意志浪漫乐派的双璧。他们二人是知交，艺术上的主义又相同，境遇也大致相似，故乐风也很有接近的地方。门德尔仲的乐风纯粹而透明，如春光之鲜美；修芒则暧昧而阴惨气，如冬日的深沉。门德尔仲的感情犹如夜的沉静，其乐曲的形式也偏于古典的；修芒的感情则奔放而富于热情，其乐曲也往往有不拘形式的倾向。二人比较起来，修芒更富有浓烈的浪漫的色彩。故修芒为十九世纪浪漫乐派绝顶期的代表者。

五 恋爱的诉讼

克拉拉十六岁的一年，修芒的日记上有这样的记录：

十一月中，最初的接吻。

然而克拉拉的父亲微克不愿使自己的女儿做一个作曲者的夫人。对于他们二人的关系表示反对态度。兼之千八百三十六年二月，修芒又遭母丧，这都成了造成修芒的悲观的材料。他离开了克拉拉，暂赴德勒斯顿，写一封秘密的情书寄送她。不料这事又被微克所发觉。微克大为愤怒，强迫克拉拉退还修芒的信。修芒大为伤心，然而只得退避。于是二人的关系又渐渐疏远起来。

此后克拉拉继续举行旅行演奏数次，均博得非常的成功。修芒则专心作曲，产生了伟大的《C调幻想曲》（《Fantasia in C》）。后来修芒写给克拉拉的信中，关于这曲有这样的话：

这曲的第一乐章，在我的作曲中最为热情。这是我对于你的深切的悲叹。

自从失去了克拉拉的恋情以后，修芒在作曲上、文笔上均异常迟钝了。然二人的交情又渐渐地恢复起来。克拉拉于千八百三十七年八月在莱比锡的音乐会中弹奏修芒的作品。这是她希望与修芒重修旧好的暗号。修芒从此方敢再对她通信。克拉拉报他一封十分热情的回信。修芒喜出望外。此后情书又往还不绝。其间修芒作出许多钢琴曲。

然而父亲微克又出来阻止他们的结婚了。修芒为了推广杂志的销路，亲赴维也纳交涉。这原是为了求经济的安定，以达到结婚的目的。然而这一行完全失望。却在贝多芬的墓地上拾得了一支钢笔。修芒得了这钢笔，如获至宝，珍重地带回莱比锡。后来他用这支笔写出关于舒柏特的交响乐的热烈的论文。

修芒希望克拉拉离开她父亲的家。起初克拉拉不愿意。后来她忽然离开了父亲，赴巴黎演奏旅行。修芒得知了这消息，十分高兴，立刻赶到巴黎。不料微克得知克拉拉动身后，即寄一封严重警戒的信给旅居巴黎的女儿，克拉拉只得逃归家中。修芒失望之余，决心对微克提出诉讼。诉讼的结果，一个法庭承认修芒与克拉拉的爱情；另一个法庭的判断，谓必须得父亲的同意。其实这时候修芒的收入很可以充分供养克拉拉的生活了。然而微克条件苛刻，多方地毁谤修芒，坚不同意于他们的结婚，他说修芒是狂人，是醉汉，没有娶他女儿的资格。甚至欲暗杀修芒，使得修芒一时不敢出门。

六 如诗如花的结婚生活

在这不安定的期间，修芒与李斯德〔李斯特〕相会。千八百四十年二月二十四日，耶那大学赠他哲学博士的称号。这一年八月一日，法庭终于承认了他们二人的结婚。内幕中有克拉拉的母亲在帮助修芒，故其事更易成功。这一年的九月十二日，克拉拉的诞生日前两日，这两个爱人在莱比锡结了白头之盟。父亲微克当然不出席。

他们一共生了八个儿女。优秀的女钢琴家兼良妻的克拉拉·修芒，为当时女流音乐家中最受尊敬的人物。他们夫妻间的爱情永远巩固。将结婚以前，修芒曾对克拉拉诉说他对于结婚生活的企愿：

“我们来创造如诗如花的生活！我们一同来作曲，演奏，像天使一样地把欢喜送给世间的人类！”

这企愿完全实现了。结婚后的四年间，修芒作出大部分的杰作。克拉拉遵守修芒的企愿，非常努力于生活的美化。她在修芒的生前与死后，努力介绍修芒的作品于世间，对于丈夫的事业有很大的助力。故二

人结婚之后，声名一齐增高。终于使从前竭力反对他们结婚的父亲微克也回转心意，写信给他们，要求他们解除前愆，重修旧好。修芒死后，克拉拉赴柏林等处当钢琴教授，留意养育儿女，又旁修作曲，以优秀高尚的女流音乐家度送其纯洁的一生，于千八百九十六年长逝。

故千八百四十年的一年，不但是修芒的幸福的结婚之年，他的艺术生涯也从此转入重大发展期。即修芒在结婚以前，其制作限于钢琴曲，除钢琴曲以外，极少有别种作曲。结婚的一年，他忽然对于歌曲发生兴味，作了许多歌曲。德国在以前有“歌曲之王”舒柏特，这作家不但为德意志的歌曲大家，实为世界空前绝后的大歌曲家。故讲到歌曲，当然谁也要先让舒柏特。修芒虽然不是歌曲的专门作家，然其作品具有舒柏特歌曲中所未见的特殊的优点。故修芒不是徒然在舒柏特的丰富的作品之后再添加歌曲的数量，而是在歌曲作风上另辟一新生面，这是音乐研究上很可注意的一点。修芒的歌曲的特殊的优点，是其钢琴伴奏。即舒柏特以前的欧洲的歌曲，对于伴奏都非常轻视，舒柏特觉悟这一点，注意伴奏，故其作品有特殊的效果。而修芒的歌曲的钢琴伴奏，因为修芒本是钢琴曲专家，故更加注意，在舒柏特以上。钢琴伴奏的部分反比声乐歌唱的部分占有重要的地位。他用切分法（cyncopation）、系留法（suspension）及复音乐〔复调音乐〕的手法，使歌曲的伴奏能充分补助歌词的表现的不足之处，又能独立而自成一富于诗趣的钢琴小曲，同他的钢琴作品一样。这是他的结婚生活的调和圆满的产物。歌曲集《诗人之恋》（谱海涅诗的）与《妇人的恋与生活》，全部共一百三十八阕，都是千八百四十年的一年中所作，其作曲的速度亦已可惊了。

修芒结婚以后，除新作歌曲之外，次年又转向其兴味于管弦乐曲。最初作《春日交响乐》，第一乐章标题为《春的觉醒》，最后乐章标题为《春的别离》。然发表的时候，因恐标题限制听者的思想，故全部删

去。总之，全曲是“春的欢情”的描写；换言之，这就是得了克拉拉的爱的修芒的欢心的表现。

又次，千八百四十二年，是“室内乐（chamber music）之年”。修芒在这一年中完全作室内乐。此后又作大规模的合唱曲与歌剧。夫妇二人又以作曲的余暇赴各地演奏旅行。

然而修芒一生的作品的精华，到底集中于钢琴音乐上。后世传诵最广的也是所谓“修芒风的钢琴曲”。就中最有名的是《谢肉祭》（《Carnaval》），这是由二十一个钢琴小曲合成的，各有标题，都是美丽而富于生趣的浪漫风乐曲。其次有作品第二的《蝴蝶》（《Papillon》），也是描写谢肉祭的。又如钢琴曲集《儿童的情景》中，全部是充溢诗的感情的美丽的小曲，就中《梦之曲》〔《梦幻曲》〕（《Traumerei》）一首，是现今一般音乐者所最爱好的乐曲之一。

修芒音乐的特色，总之，在于“小品”。

七 发狂、投河、死

千八百四十四年，自俄罗斯演奏旅行归来，修芒的健康忽然受了损害。他就避去音乐会过多的莱比锡，移居到德勒斯顿去休养。到了千八百五十二年，他用热狂的兴奋来创作了《孟弗利特》〔《曼弗雷德》〕（《Manfred》）之后，身体愈加衰弱。千八百五十三年，稍稍恢复，五月中他又振足精神指挥“莱茵音乐祭”的演奏。然而他的才能不适于当指挥者，故这一次最后的振足终归失败。自此以后，他的耳中忽然听见一个“A”的幻觉的音响。这幻觉的音响终日在他的耳边鸣响，使得他心神非常不快。

到了千八百五十四年，修芒的精神状态完全异常，变成了忧郁的梦幻的状态。前面叙述过，他的父亲是死于神经病的，修芒承受父亲遗传的性质，精神上本来有这病的根底。这遗传性就成了他的致命伤。到了这时候，他常常看见幻象，听见幻音。有一天，他在白昼看见舒柏特和门德尔仲两人来教他一个优秀的旋律（前者在当时是半世纪以前的古人，后者已于七年前，即一八四七年逝世）。他就拿这个灵鬼传授的旋律为主题，作一变奏曲（variation）。然而这到底是神经病中的行为，只写了许多支离裂灭的乐段，终于未曾完成为乐曲。然而这“灵鬼传授的主题”，确是一优秀的旋律。后来德国民族乐家勃拉谟斯〔勃拉姆斯〕（Brahms）曾经取这个旋律来作为《四手联弹变奏曲》（作品第二十三）的主题。

这一年二月二十七日傍晚，他乘看护人不在旁的时候，突然走出门外，飞步跑到激流的莱茵河畔，一跃投入河中。幸而遇船人救援，自杀未遂，然而病状已不可收拾，完全是一个狂人了。就被送入波恩附近的癫狂病院中，拘禁了两年。千八百五十六年七月二十三日，克拉拉得到了病危的电报。飞奔至病床前，修芒见了她，只是对她无意义地狂笑，全然不省人事了。这状态又延续了六天，至二十九日下午四时，方才瞑目长逝。后二日，在波恩附近埋葬。

修芒的一生，可用“努力”二字形容尽之。《古今音乐技术诸倾向》（《The Modern Tendencies and Old Tendencies in Musical Art》）的著者琼斯东（J.A.Johnstone）关于修芒有这样的评语：

具有可惊的理智力的人；其才能用于无论何种学艺必得异常的成功的人；好学而留意于心的发育的人；怀抱学理与主义，对无论何种“困难”和“不可能”战斗，必实行自己的主义而达得胜利的人；……在修芒中都可发见。他的生涯是“努力”和“理智”的生涯。他的劳作的苦痛，在

他的作品中历历地表明着。

修芒自己也常在文墨中发表其尊贵的思想。就这几句话，就可以概括地表明他一生对于音乐艺术的态度：

“美的音乐，是与世间的褒贬荣辱无关系的、尊贵的心的发露。真正的音乐，必须常是高远的心的表现。”

李斯德〔李斯特〕

Franz Liszt

（1811—1886）

一 对于异性的磁力

二 慷慨慈悲的艺术家

三 幼年生活

四 演奏会的开始

五 失望的考验与先辈的感化

六　家庭生活

七　钢琴演奏家的活动

八　威马尔的结实

一 对于异性的磁力

李斯德是古今独步的大钢琴家，有“钢琴大王”的荣名。这奇特的大天才者的生活中，又不乏奇特的逸话。就中最奇特的，莫如其对于异性的热狂的迷恋。李斯德自少至老，全生涯始终不离这一点习气。当他十六岁，他的父亲临命终的时候，曾经对他有这最后的警告：

“留心！女性将颠覆你的生涯，支配你的身世！”

他的父亲从小就看出他这癖性，然而这警告对于李斯德全然没有效用。

尼采曾经赠李斯德一句“同义语”（synonym）：

“李斯德”等于“追求女人的艺术”。

这实在是李斯德一生的显著的一弱点，同他交接的人，谁也能立刻

看出他这弱点。

据俄罗斯作曲家波罗定〔鲍罗丁〕（Alexander Porphyrievich Borodin）的记录，他到威马尔〔魏玛〕（Weimar）访问李斯德的时候，李斯德正在为十五个学生每日教授音乐，其中大部分是女性。青年的女学生演奏成绩良好的时候，李斯德就吻她的前额，这女弟子也还吻先生的手。波罗定说：

“这是李斯德与其女弟子之间的一定的习惯。他对于女性的确犯着些毛病。”

甚至有的人说：

“李斯德倘没有女性，一分钟也难过。他一个人独居的时候，什么事也做不成。”

李斯德对于女性的应酬功夫，的确非常高妙。俄罗斯音乐家罗平希坦〔鲁宾斯坦〕（Rubinstein）称他这态度为“敬爱”。有一个美国的小姐曾经对李斯德说：

“你倘渡大西洋去，一定可以变成巨富。”

李斯德回答她说：

“小姐！倘你能做我的至宝，我立刻动身渡大西洋。”

李斯德曾经为一个名叫姜卡福尔的妇人充当秘书。这妇人在她自己的著书中记录着这事实。其中有这样的记录：

李斯德常买bonbon（一种糖果）送我，其交换的条件，是给他吻我

的头发。

关于李斯德有不少的磁石性的逸话。他并不是十分热情的人。但他所接近的妇人，对于他都怀着一种难于抑制的恍惚的感情。

当时有一个有名的歌妓，她每逢要会见李斯德的时候，必定改作男装。除此方法以外，决不能避去李斯德的注意。

有一位俄罗斯的伯爵夫人，曾经愤激于李斯德对她的无礼的态度，有一天怀了手枪，闯进李斯德的室中。这时候李斯德挂下两手，挺身而立，看着这伯爵夫人，对她说：

“请打死我！”

伯爵夫人倒弄得全身战栗，把手里的手枪丢在地板上，立刻逃出，回到自己的室中，伏在床上哭泣。

李斯德对妇人的交际情形都非常奇特，极少有平凡的。妇人们一认识李斯德，就好比受了他的魔法一般，神魂不定。曾经有一妇人，感到苦闷至极的时候，这样叫叹：

“倘得李斯德爱我——一小时也好——就是舍弃生命我也不惜。”

李斯德旅行到圣彼得堡的时候，曾经有一群贵妇人到他所住的旅馆里来，强迫他戴一个女人的花冠。又有一波兰伯爵夫人，曾经招待李斯德到她自己的私室中。又有四个宫女，特请画家画一幅画，描写一个李斯德的半身雕像，由她们四人扶拥着。李斯德所吸剩的雪茄烟蒂，都被当时俄罗斯的贵妇人们讨去，视为至宝，保藏在妆具中。

他到罗马的西斯谛那〔西斯廷〕（Sistina）礼拜堂里去的时候，礼

拜之后，人们请他弹钢琴。弹毕，一群女僧围住了他，对他表示热爱的意思。这事曾经惹起时人的异议。

又李斯德于一八六五年（五十四岁）的时候曾经为僧人〔修士〕。但他当了僧人之后，妇人们对他的崇敬与亲近仍是不减于以前的状况。有一次在集会中，妇人们群趋至僧人李斯德面前，跪在他的足下吻他的手，座人为之惊骇。李斯德对于理解他、赞佩他的妇人，实在有可惊的影响。据记录，许多妇人受他的迷。有的妇人热心地议论李斯德的手所接触过的花。有的妇人遍处搜求李斯德所吸剩的雪茄烟蒂。境遇良好的妇人，不惜金钱与时间，跟着他从一地跑到那地，从一国跑到那国，真好比磁石的吸铁。

李斯德的一生的恋爱故事，纸笔决不能尽述。如某评者所形容：

“我们讲李斯德的恋爱故事，只能从他的恋爱故事的一绝顶讲到次绝顶。”

又说“小李斯德”（Le Petit Liszt）自从初访巴黎的时候起，一向爱好华丽的贵妇人们的接吻与拥抱。直到晚年，仍是不绝地受妇人的包围。据传记者说，他的丰姿常是翩然，他的容貌有一种迷人魂魄的特点，晚年也不失却，对于妇人始终有强大的魔力。受了这魔力的妇人，犹如飞蛾扑入火焰中，烧去了翅膀，从此委身在他的吸引力中了。

二 慷慨慈悲的艺术家

李斯德一生对于女性的种种交涉，不待清教徒的评判，无论哪个都要给他“非伦”的贬语。然而这责任也不应该教他一人担负；容许奔放的女性恣意活动的欧洲社会，应当分担大半部分的责任。在李斯德个人方

面，我们倘能深进一层，考察他的一生行为的全般，决不致误解他为一个无赖的色情狂者。他的为僧，可以证明他做人的态度。一八七九年，李斯德依归了罗马天主教，做为僧侣。他的出家的原由，据传记者的说明，是为了他曾经希望与某公爵夫人结婚，招致世人的批评，因此委身于圣职，以表示对世间谢罪。但也是为了欲避免许多妇人的包围。

然而这等都是片面的观察。实际，李斯德是一个慷慨慈悲的艺术家。他的为人，品性善良，气度宽大，实在足以使人永久纪念。据传记者说，李斯德为人重义轻利，忠于待人。和他同时代的音乐家，像肖邦、华葛纳〔瓦格纳〕、裴辽士〔柏辽兹〕、修芒〔舒曼〕，在人品上均不及李斯德的忠厚仁慈。他是最亲切的朋友，又是忠良的师傅，他一生对于别人绝不责备，绝不表示嫌恶的态度。总是用最愉快的笑脸与最温暖的同情与友人相见的。他是先天地不知嫉妒的人，对于别人的成功，真心地庆幸；对于别人的请求，凡能力所及，无不周全。他的钱囊，对于无论何人的要求都开放。他的收入的大部分用在周济与布施上。华葛纳对他有这样的总评：

李斯德，犹如十字架上的基督，对别人比对自己更关心，常常准备为别人牺牲。

拿他的慈悲的善行来抵偿他对于习惯的道德所犯的一切罪恶，已充分而有余了。

李斯德一生光荣、幸福，时时处处受人热狂的欢迎与优厚的待遇。和别的坎坷不遇的音乐家比较起来，李斯德可说是“世间的尊客”。音乐家中，除了生活最幸福平顺的门德尔仲〔门德尔松〕以外，恐怕更没有人可以匹敌他的一生的荣幸了。

李斯德中年在欧洲各地演奏旅行，东至俄罗斯、匈牙利，西至英国、西班牙。足迹所至，无不成为惊异的奇迹。这等演奏会所得金钱，为数当然不小。然而他自己并不储蓄财产，除了自己一身的用费之外，余多的金钱如数用在赈济灾难、帮助贫困的友人、及公益事业上。侃隆〔科隆〕地方的贝多芬纪念碑的建筑费，差不多全部是李斯德所捐赠的。创造乐剧的华葛纳，在精神上和物质上均受李斯德不少援助。故李斯德不但是一位伟大的音乐家，在人品上也是一位宽大而博爱的伟人。

李斯德的宽大与博爱，可从这一段逸话中窥知：李斯德的演奏家名望极隆盛的时候，有一个女钢琴家，冒充李斯德的弟子，也在某地开演奏会。因为她是一个无名的女钢琴家，倘不借重大名家，其演奏会恐无人来听。因此她在招牌上擅自标记“李斯德女弟子”字样，料想李斯德不会到她的地方来，决不会注意到她的假冒。然而事有凑巧，李斯德这一天偶然来到这地方，看见了她开演奏会的旅馆门前挂着的招牌。他就在这旅馆中投宿。那女子在旅馆名牌上看到了李斯德的名字，十分惊惶，连忙来到李斯德的室中，叩头，流涕，向他谢罪。然而李斯德对她绝无不快的表示，和颜悦色地扶她起来，对她说：

“请你把演奏会中所弹的乐曲，在这里弹一曲给我听听。”

那女子就在李斯德面前演奏了一曲，李斯德在旁热心地指导她。奏完之后，李斯德站起身来对那女子说：

“现在我已教过你钢琴，此后，你真是‘李斯德的女弟子’了。这回你开演奏会，我可特地为你出席演奏一曲，倘曲目尚未印刷，请添印一行。”

那女子惊喜之余，伏在地上泣谢。

三 幼年生活

李斯德对于钢琴演奏，有神出鬼没的妙手，真不愧为“钢琴大王”。他不但是演奏者，又是钢琴曲、歌曲、管弦乐曲的作者，在音乐史上为最重要的一人，与法兰西的裴辽士为近代二大新派作曲家。其人又有度量宽大的优美的人格，实在可称为近代世界伟人之一。

李斯德的祖先，是十六世纪匈牙利的巨富的贵族。李斯德生于千八百十一年十月二十二日。这一年的秋季，恰当李斯德诞生的期间，天上有彗星出现。这当然是偶然的事。然而天上的奇异的现象与人间的伟人同时出现，昔人认为奇妙的因缘，故音乐史家都传述之。

幼年的李斯德是一个神经质的孩子。对于音乐与宗教的两个倾向，一早就表示。当时走江湖卖技的吉普息〔吉卜赛〕（gypsy）的音乐，曾经牵惹幼年的李斯德的心。他的父亲也会弹钢琴。坐在父亲旁边听弹琴，是幼年的李斯德的最大的乐事。他的父亲一早就看出他的音乐天才，但想稍缓几年再命他专修音乐。

有一天，他听见幼年的李斯德自己在琴上弹奏平时所谙记在心头的某协奏曲（concerto）的主题，惊讶他的聪颖，就决心请先生教他专修音乐。父亲的音乐室中悬挂着贝多芬的肖像。幼年的李斯德用功休息的时候，举头望着这肖像，天真烂漫地说：

“我想学得像他一样。”

这时候李斯德正是六岁。

少年的李斯德的生活已经全部沉浸在音乐中。每日的生活，不是弹琴，就是写谱。他在识字以前，先识得乐谱。他日夜萦心在音乐中。他

的父母亲常担心他的过度用功会损害他的健康，然而也不能禁止他用功。后来他果然因为用功过度而得了病。这病非常沉重，达到绝望的程度，葬事都已准备。终于皇天不弃这天才，他从九死一生中脱险。

他恢复健康之后，又用比前更激烈的热情而埋头于音乐研究中了。最伟大的贝多芬的音乐与江湖派的吉普息人的音乐，是少年的李斯德所最爱好的音乐，除此两极端以外，中间的音乐家的作品，他都不喜欢。这也是伟大的奇癖。

李斯德的家世是匈牙利人。然当时李斯德的家庭中，平日不用祖国的言语，而用德意志语。这是因为他的母亲不是匈牙利人而是德意志人的原故。但李斯德长大后，生活的大部分在法兰西度送。故李斯德自己操法兰西语比德意志语更为自由。父亲是匈牙利人，母亲是德意志人，自己却是法兰西人。他实在没有一定的祖国与故乡。这一点对他的性情似乎很有关系。李斯德为人豁达大度，对于世间一视同仁，恐怕也是他的身世状况所养成的。

李斯德的诞生地莱定格村中没有学校。故李斯德幼年的教育全由父母及教会中的牧师担任。

他的父亲常常赴都会旅行，每次必然带着他同去，因此他能够常常听见优良的钢琴演奏。他的父亲早已信赖他的音乐天才，又深信发展他的天才是为父亲者的责任，故对于幼年的李斯德的音乐教养十分留意。这也是李斯德的幸运。可惜这父亲自己的收入不很丰富，不能充分教养儿女。

四 演奏会的开始

李斯德九岁的时候，有一个盲目的青年音乐家将开音乐演奏会，知道幼年的李斯德有钢琴天才，特来访问他父亲，要求李斯德也参加演奏。

千八百二十年十月，这音乐会开幕的时候，李斯德果然参加。这是他第一次在公众前演奏。他所演奏的曲目，是费尔迪南特〔费迪南德〕（Ferdinand）的《降E调司伴乐》〔《降E调协奏曲》〕，此外他又以民谣为基础，即席弹奏了几曲自由幻想曲。这次的演奏是成功的，他的父亲非常欢喜。不久就命李斯德自己开演奏会，获得了辉煌的成功。从此父亲对他的希望更大了。

他的父亲带了他去见爱史推尔哈谛公爵。公爵惊奇他的天才，就劝他的父亲，在匈牙利贵族所聚居的布勒斯堡（Presburg）地方开演奏会。这计划终于实行了。演奏会的结局，果如公爵所预期，于李斯德的名声上很有功效。六个匈牙利贵族联合起来，送他六年间的充分的求学费。然而他的父亲因为李斯德还只十岁，舍不得送他独自出门求学，心中十分踌躇。商量的结果，这父亲终于舍弃了自己的职务，准备以儿子的教育为中心而移转。

他到了威马尔，向当时的大音乐家亨美尔（Hummel）商请，要把儿子托他教导。亨美尔在当时很有名望，授徒所取学费极昂，每小时要十块钱的报酬。李斯德的父亲不能担负这学费，这计划终于不成事实。

于是他们决计将全家迁居音乐空气最浓厚的维也纳去。

迁居维也纳之后，父亲就带李斯德去见有名的钢琴家采尔尼〔车尔尼〕（Carl Czerny），要求执弟子仪。最初采尔尼拒绝他们，说没有余多的时间。后来听到了幼年的李斯德的演奏，他就欢喜地答允了，并且

收取极低廉的学费。后来终于连这极低廉的学费也不受。

这教授继续一年半。其间他又另行从师，研究作曲。经过了这一年半的研究之后，李斯德的进步非常显著。千八百二十二年十二月，就在维也纳开演奏会。以后又继续开演奏会多次，均有非常的成功。

李斯德的家庭完全为了他的求学而迁居在维也纳。有这样热心于儿女的教育的父母，实在是李斯德的大幸福。

在维也纳住了一年半之后，父亲为了儿子的教育，又亲自陪他到巴黎。他到了巴黎，想把李斯德送入巴黎音乐院。当时音乐院的院长是侃尔皮尼〔凯鲁比尼〕（Cherubini），这人非常顽固，知道李斯德是外国人，竟不容他入院。其实侃尔皮尼自己是意大利人，在巴黎也是外国人。这人气量甚小，大概是对于李斯德的天才抱有反感或妒忌的原故。然而李斯德的到巴黎，持有匈牙利诸有力的贵族的介绍状，可在巴黎开演奏会，表现其天才，不久名震于巴黎音乐界了。

千八百二十四年三月开演奏会的时候，他所弹的协奏曲的华彩段（cadenza）弹得非常高妙，乐队队员听得出神，连乐曲的告终都忘却，当时传为佳话。

此后他又赴伦敦演奏旅行，同时又在其地从师研究。这时期中，李斯德初作小歌剧《童·赏诃》（《Don　Sancho》）。这歌剧后来在巴黎开演，获得相当的成功。

五 失望的考验与先辈的感化

千八百二十七年八月，李斯德的护星——他的父亲——在美尔地方忽然生起病来，不久竟舍弃了他的爱儿而长逝。丧父以后的李斯德，悲

哀逾常。怀念在乡里的孤独的母亲，就迎她到巴黎来奉养。他在巴黎租了一所房屋，供母亲居住，一面就开始设塾教授钢琴。

这期间李斯德经验了一件可悲的恋爱事情。

德意志某伯爵的女儿，名叫卡洛林（Carolyne）的，与李斯德年事相同，是一个可爱而聪明的女子。她常常由母亲陪着，到李斯德的塾中来学习钢琴，后来二人之间的情分竟超过了师弟之上。女子的母亲是一个很明白的人，看到了这情形，当然允许他们结婚。不幸这明白的母亲突然病死了。母亲死后，做父亲的伯爵反对他们的结婚，不顾女儿自己的志愿，强把她嫁另一个伯爵的儿子了。这不但使李斯德失恋，那女子也为了这不幸的结婚，心中郁郁不乐。

李斯德失恋之后，生了一场大病，与幼时由过于用功而生的病同样沉重，几乎死去。幸赖母亲的慈爱的看护，得了性命，渐渐恢复健康。他在病床中，读了许多当时法兰西新兴的浪漫文学家如孟德鸠〔蒙泰涅〕（Montaigne）、沙托布里翁（Chateaubriand）、卢梭（J.J.Rousseau）等的著作。又看了当时新出的洛西尼〔罗西尼〕（Rosini）的歌剧《推尔》〔《威廉·退尔》〕（《Guillaume Tell》）的歌谱。对于这等浪漫派的文学与音乐，他心中十分感动。

自此以后，革命的新精神渐渐侵染了他的思想。爱好自由平等的热情，开始流露在他的作曲中。

李斯德二十岁的时候，从同时代的几个音乐家受到了很大的影响。其人就是世界第一小提琴大家巴格尼尼〔帕格尼尼〕、交响乐诗人裴辽士和钢琴诗人肖邦。千八百三十一年，李斯德在巴黎听到巴格尼尼的小提琴演奏，非常感激，自己决心要做钢琴上的巴格尼尼，从此更加发奋

用功。他这誓愿终于达到目的。自来音乐技巧上最神妙的，在小提琴上莫如巴格尼尼；在钢琴上莫如李斯德。

裴辽士的名作《幻想交响乐》（《Symphonie　Fantastique》），在李斯德的钢琴曲中注入交响乐的倾向。用音乐来表现一个诗境的倾向，李斯德也是从裴辽士那里学得的。故李斯德与裴辽士，是在音乐中加入诗趣的两位创造性的音乐家。评家称他们二人为音乐上的两个“异端者”。

李斯德从巴格尼尼受得技巧的影响，从裴辽士受得交响乐的影响，又从肖邦受得诗的影响。当时肖邦从波兰来到巴黎，在巴黎表现他的如梦如幻的音乐的手腕。李斯德也深深地受他的诱惑。从此也加入浪漫音乐的群中，而为其重要的一分子了。

六 家庭生活

达哥尔伯爵夫人（D’Agoult）比李斯德年长六岁，不但是一个美人，又是在当时文坛上有盛名的一个女流文学家。李斯德对这女人发生了恋爱。他为了她离去巴黎，移居日内瓦，一直逗留至千八百三十六年。二人间生育一女儿，名勃郎婷。这女儿后来与法兰西有名的政治家爱米尔·奥利未结婚。

李斯德住在日内瓦的期间，曾从事文字上的著作。这大概是受了达哥尔的诱导的原故。又常赴各地演奏旅行。他的钢琴曲集《每年的巡礼》，就是当时演奏旅行中的感兴的记录。

当时维也纳有一个有名的钢琴大家，名叫塔尔裴尔希。这人于千八百三十六年来巴黎。于是巴黎的音乐爱好者就分了两派，名为李斯德派

与塔尔裴尔希派。两派互相争论。法国有名的交响乐大家裴辽士为李斯德的辩护者，在报纸上执笔论战。塔尔裴尔希在音乐院的小会场开演奏会。一星期后李斯德也在歌剧馆开演奏会，以对抗他。后来两人联结起来，在某公爵夫人的客厅里合开一演奏会。自此以后，二人互相认识其优点，而互相交好，社会的争论也止息了。

千八百三十七年之夏，李斯德偕达哥尔夫人客居诺昂，住在肖邦的恋人桑的家中。

这时期的生活，在李斯德是很重要的一关键。就艺术上说，他在这时期中把贝多芬的交响乐与舒柏特的歌曲编成了钢琴曲。舒柏特的大杰作《魔王》（《Erlkönig》）的改编钢琴曲，就是这时期中的工作。就生活上说，这期间他们又生育了第二个女儿，名叫可祺马。这女儿后来二十岁时与有名的音乐者褒洛（Beulow）结婚；三十三岁时再嫁与乐剧创始者华葛纳。

李斯德和达哥尔夫人每月需要很多的用费。因为达哥尔夫人习惯于奢侈的生活，李斯德又爱她，故二人的生活用费十分浩大，每年需三十万法郎。李斯德为了这担负，不得不常开演奏会或作演奏旅行。千八百三十九年，他们移居罗马，在那里又生一男儿，名达及哀尔。

七 钢琴演奏家的活动

关于李斯德的演奏旅行，相传有许多逸事。

李斯德在维也纳演奏由舒柏特的歌曲及贝多芬的交响乐改编制成的钢琴曲时，前后共开六次演奏会。每次的入场券于六星期前售罄，其听众的踊跃，可想而知。尤其是舒柏特的杰作《魔王》的改编曲，演奏时

博得大众的喝彩。维也纳是贝多芬所居的地方。据说李斯德演奏贝多芬交响乐的改编曲时的听众中，有几个年长者曾经听过贝多芬亲自指挥的这交响乐的演奏会。

千八百四十年三月十五日李斯德在德勒斯顿〔德累斯顿〕开演奏会的时候，和修芒最初相见。后二日，李斯德又赴莱比锡开演奏会。莱比锡在当时是极端保守的地方。故李斯德在那演奏会中弹奏依据贝多芬的《田园交响乐》而改编成的钢琴曲时，听众全不起什么感动，甚至有吹口哨表示不满意的人。弹到以下数曲，始稍稍引起听众的感动。然而次日的报纸上全无赞赏的评文。修芒当时对他的恋人克拉拉说起李斯德的演奏，全不认识他的伟大。李斯德却已认识修芒的优点。李斯德是眼光非常明亮的识者。

此后不多时，李斯德又与华葛纳相识。二人的初会出于偶然，全无何等详细的记录。

此后李斯德即赴伦敦。在伦敦开“钢琴独奏会”，即Piano　Recital。后世音乐会中Recital一语，便是这时候李斯德所创用的。

李斯德的旅行演奏，此后更加频频地举行。各处报纸上有他的演奏会的消息。有的人把他当作漫画的材料，有的人极口赞赏，又有的人对他的名誉抱妒忌之心。总之，他的演奏到处引起特别的反响。柏林大学为了听他的演奏会，特地休课一天。他到彼得格勒旅行演奏的时候，恰好接着昂不尔厄〔海恩堡〕大火灾的惨报。慈悲而慷慨的李斯德即以在该地开演奏会所得的入场费五万五千法郎如数充作赈灾费。千八百四十三年，在柏林与华葛纳再会。这时候华葛纳的杰作乐剧《黎恩济》（《Rienzi》）刚才开演。李斯德与华葛纳的交情，自此开始，成为知己。李斯德对于华葛纳的乐剧事业，曾有不少的精神上又物质上的帮

助。

到了千八百四十四年，李斯德与达哥尔夫人的情感终于破坏。原因在于二人的性格的不调和。所生的女儿一人，被送入巴黎的寄宿学校；男儿一人，归李斯德的母亲——即男儿的祖母——抚育。

八 威马尔的结实

李斯德历年奔走，到处为家，中年以前，没有定居的地方。到了晚年，始在威马尔息游，从事著作，滞留十年之久。他平生的大作，都在这时期中产出，故威马尔是他的结实收获的地方。然息游以前还有新的恋爱事件。

李斯德幼时曾经有一个恋人名叫卡洛林，在前节中曾经提及。这时候李斯德别去了达哥尔夫人，旅行到法兰西南部，在一个小市镇中与卡洛林重见。这偶然的会合，使二人心中各自感动又悲伤。因为李斯德失去了达哥尔夫人的爱；卡洛林也遭逢了不幸的结婚。同是天涯沦落人，而相逢又是旧恋。从此二人又常常交换情书，直至千八百七十四年卡洛林死而止。

李斯德仰慕贝多芬的伟大，数年前曾经发心欲为贝多芬立纪念碑。到了千八百四十五年，这计划果然实现了。波恩是小地方，没有适当的演奏会场。李斯德就自己一人出费，于十日间建筑一演奏会场。即在其地开演奏会。经过了这一回奔走的辛劳以后，李斯德罹了热病，卧病数月。现今一般音乐者所最爱好的钢琴曲又管弦乐曲《匈牙利狂想曲》（《Hungarian Rhapsodie》），便是病起后所作的。

千八百四十七年二月，李斯德在基辅开慈善音乐会。这音乐会的入

场券价格不定。有一妇人以一百卢布购一券而入场。这妇人是波兰一贵族的女儿，是微德根斯坦公爵夫人，这时候正当二十八岁的盛年。她为了结婚生活的不幸，已经离婚了。李斯德特地访问她的别庄，以答谢她的好意。二人间从此发生了恋情。次年，李斯德赴威马尔的时候，和这女子同去，共居在一所宏大的邸宅中。这女子虽然是受过教育的人，然未曾习惯于高贵的生活，又有迷信而顽固的习癖。故李斯德对于这女子的恋爱，不久就告终。

李斯德经过了长年的演奏旅行之后，颇感奔走之劳。故千八百四十八年到了威马尔以后，就停止演奏旅行，而悉心作曲了。在威马尔的滞留，继续十年之久。

这期间是李斯德的生活最光荣、收获最丰富的时代。

这时期中的对外的活动，是演奏，介绍古今的优良的乐曲。华葛纳的乐剧《罗安格林》（《Lohengrin》），　就在这时候在威马尔初演。在家的活动，是创作许多大曲。李斯德的大规模的作曲，差不多全部是这时代的产物。他在这时期中作《根据但丁神曲的交响乐》（《Symphonie nach Dantes Divina Commedia》）、《浮士德交响乐》（《Eine Faust Symphonie》）及《交响乐诗》十二曲。有名的十二曲交响诗，即《山岳交响乐》（《Mountain Symphony》）、《塔索》（《Tasso》）、《前奏曲》（《Les Préludes》）、《奥尔浮斯》（《Orpheus》）、《普洛米修斯》（《Prometheus》）、《马士巴》（《Mazeppa》）、《斐斯德克伦格》〔《节日的回声》〕（《Festklänge》）、《爱洛伊特·浮纳勃尔》〔《英雄哀悼曲》〕（《Héroido Funèble》）、《匈牙利》（《Hungaria》）、《哈孟雷特》〔《哈姆雷特》〕（《Hamlet》）、《匈奴人的战争》（《Hunnenschlacht》）、《理想》（《Die Ideale》）。这十二曲交响

诗是李斯德一生的大作。又是近代标题音乐界的名著。

所谓“交响诗”，就是含有一种“诗的内容”的管弦乐作品。在音乐史上，李斯德是“交响诗”的最大的完成者。这种乐曲的根本，固不限于诗，也有以绘画为作品内容的。例如十二曲交响诗中的《匈奴人的战争》，便是以绘画为内容的乐曲的一例。这曲在李斯德的十二曲交响诗中排列第十一。他作这乐曲的感兴，从一幅绘画中得来。

柏林博物馆中有六幅联络的壁画，描写公元四百五十一年罗马人与匈奴人在罗马郊外战争的情形，有些战死者的幽灵也在空中作战。李斯德即以此为题材而作曲。画的背景为罗马的都市，前方战场上有许多死骸狼藉着。就中有几个死人正在次第复活起来。空中的幽灵军队，当头的是手中拿着匈奴的盾牌和鞭子的阿提拉和手中拿十字旗的他的两个儿子，后面为国王狄奥多理。李斯德的音乐的描写，所根据的是异教与基督教的战争，及基督教的胜利的由绪。乐曲形式极自由。曲中有用风琴演奏的古代天主教的赞美歌合唱曲。

李斯德晚年的生活很是灰色的。千八百五十八年，为了《罢格达特的理发师》（《巴格达的理发师》）的开演受人反感，离去威马尔。次年，他所最爱的儿子死去；千八百六十六年，老母又弃世。这时候他已移居罗马，专作宗教音乐，以神剧〔清唱剧〕（oratorio）为主。六十六年，罗马法王〔教皇〕巴伊亚斯九世赠他僧职的称号。六十九年又去罗马，返威马尔，度送其沉静的晚年的生活。

千八百八十六年七月三十一日夜半李斯德病死于拜洛特〔拜雷特〕（Bayreuth）的华葛纳的家中，即他的女儿的家中。

华葛纳〔瓦格纳〕

Wilhelm Richard Wagner

（1813—1883）

一 从文学到音乐

二 从伦敦到巴黎

三 亡命时代

四 巴威国王的宠爱

五 华葛纳与尼采

六 华葛纳的幻灭

七 拜洛特的结实与晚年

一 从文学到音乐

近代音乐上有三个叛徒：在纯音乐方面，是把音乐“诗化”的裴辽士〔柏辽兹〕与李斯德〔李斯特〕；在歌剧方面，是把音乐“剧化”的华葛纳。从来的歌剧（opera）音乐与戏剧很不融合，评家说它是音乐与戏剧野合而来私生子。华葛纳排斥从前的不自然的歌剧，而力求两者的有机的统一，建设综合艺术的“乐剧”（music drama）。他把戏剧融化入音乐中，即用音乐来作戏剧的描写。他的事实不限于歌剧上，其对于近代标题乐风有极大的影响。因为标题音乐就是音乐的诗化、剧化。华葛纳的功夫原是从文学而入于音乐的。请看他的幼年生活。

乐剧建设者华葛纳是德国人，他的姓Wagner，因为他是世界的人物，一般人都照英语发音读他的姓，读作“华葛纳”。实则照德国本国的

发音，他的姓名的发音应读如“威尔海尔姆·李希亚尔德·华葛内尔”（Wilhelm Richard Wagner）。舒柏特的姓Schubert也是照英语发音的，照德语发音应读如“修裴尔德”。这也是因为他是世界的大音乐家，故一般人都用英语读他的姓，与华葛纳同例。

乐剧建设者华葛纳于百年前即千八百十三年五月二十二日生于德国的莱比锡。他的父亲是一个警察署的书记，对于演剧有热狂的爱好。母亲也有同样的趣味。但是华葛纳生后半年，父亲就染了传染病而死。母亲领了七个孤儿——华葛纳是末子——再嫁与一个名叫厓厄〔盖尔〕（Ludwig Geyer）的人。这人是一个演员，又是剧作家，兼肖像画工，生活很富裕。他在德勒斯顿〔德累斯顿〕的宫廷剧场里得到了职务，就把全家迁居德勒斯顿。华葛纳的命运真不好，八岁的时候，这继父厓厄又死去。

这继父对华葛纳非常爱惜，同亲生父一样。他想教他学做画家。然华葛纳缺乏绘画才能，而酷嗜音乐，每天只是玩弄钢琴，与修芒〔舒曼〕学法律的时候同一状态。千八百二十二年，他开始正式受教育。然而母亲的生活很困苦，难于担负他的学费。教他用李希亚尔德·厓厄（Richard Geyer）的名字，免费入十字学校肄业。

华葛纳的天才，对于文学比音乐更近。他对于希腊语及历史最有兴味。曾经翻译荷马的《奥地西》〔《奥德赛》〕（《Odyssey》），又用功研究莎士比亚的作品。十四岁的时候，他模拟莎士比亚的《哈孟雷特》〔《哈姆雷特》〕（《Hamlet》）及《李尔王》（《King Lear》），作一首很大的悲剧。关于这悲剧，他自己曾经这样说：

“这作品规模实在大得很！剧的进行中共有四十二人，都死了；结果最后一幕人物不足，不得已而使已死的许多人的幽灵再在舞台上出

现。”

千八百二十七年，他的家族仍旧迁回莱比锡，他改入尼古来学校肄业。在德勒斯顿的十字学校里已经是四年级生，到尼古来学校只编入三年级。因此他就自暴自弃，完全不用功学校里的功课了。他一心希望从前所作的戏曲的完成。

有一次他在莱比锡的音乐会中听到了贝多芬的音乐，心中非常感动。从此他决心做音乐家了。他想在自己所作的戏曲上自作音乐，使更加完美。他对于钢琴练习，不喜欢仅事十指上的技巧练习，又不喜欢仅事和声乐的理论的课题，而希望作大规模的管弦乐曲。家族中最初反对他学音乐；后来看见他十分热心，就允许了他。

由尼古来学校转入托马斯学校，更转入莱比锡大学，热心研究哲学与美学。又另外从师学习音乐理论。这时候他已经作了许多的乐曲。

华葛纳二十岁的时候，被任为威尔芝堡市剧场的合唱长。这时候他创作歌剧《魔女》（《Die Feen》）。次年又改任马格特堡市剧场的音乐监督，又创作歌剧《恋爱禁止》。（《Das Liebesverbot》）。

在马格特堡发生了一个重要的事件：剧场中有一个美丽的女优伶名叫明那的，对他发生了恋爱。她比他年长四岁，华葛纳二十四岁的时候，就同她结了婚。但这结婚是失败的。起初生活极度贫乏，后来夫妇感情不好。以年月而论，二人的同居二十五年之久；但终以性格冲突，于千八百六十一年分手。

二 从伦敦到巴黎

俄罗斯的里加地方建设新的剧场，请他任为乐长，在这地方作成乐

剧《黎恩济》（《Rienzi》）的文词。当时艺术上的繁华地是巴黎，他想把《黎恩济》拿到巴黎去发表。但他负着许多债，不便公然走脱。得了友人的援助，私下逃走。千八百三十九年六月，他偷偷地逃出俄罗斯国境，乘船向伦敦而去。路上同行者有他的夫人和爱犬洛勃。

在海中经过三个礼拜，逢着了好几次的暴风，有一次风浪过于险恶，他的船只得泊在挪威的一海港中避难。然这一回的航海的可怕的经验，对于华葛纳很有利益。后来他创作《徬徨的荷兰人》〔《漂泊的荷兰人》〕（《Der Fliegende Holländer》），当时航海的印象供给他不少资料。

到了伦敦，再从伦敦渡海到巴黎。在巴黎遇见当时歌剧界的大人物马伊亚裴亚〔梅耶贝尔〕（Meyerbeer）。但他的到巴黎，在事业上全无补益。艺术的大都会的巴黎，对于青年音乐家华葛纳绝不理睬。华葛纳东西奔走，找求开演他自己的作品的剧场，然而一切计划与奔走都成泡影!

这回在巴黎滞留的三年，是他一生中最苦痛的时代。为了维持生计，他不得不暂做乐谱商的助理，又当德意志报馆的职员。其间与裴辽士、李斯德相识，然那时候还只有表面的交际。当时他为德国诗人海涅的诗《两个掷弹兵》作曲。后来修芒亦曾为这诗作曲。二人所作的曲，最后都采用法国国歌《马赛曲》（《Marseilles》）的旋律来结束。唯华葛纳仅把此曲采用在钢琴伴奏中，在歌中没有表出。

华葛纳在这困苦的生活中，完成了大作《黎恩济》。但在巴黎终于没有开演的机会。他想回到本国去设法开演，就于千八百四十二年春归德国。关于这一次的归国的心情，他自己有这样的话：

“我最初看见了莱茵河。我这可怜的艺术家眼中浮着热泪，和祖国德意志订永远的知交了。”

《黎恩济》果然在德勒斯顿开演了。他最初受人喝彩和欢迎，同时又被任为德勒斯顿宫廷剧场的乐长，又完成了《徬徨的荷兰人》。现今世界到处开演的大杰作《汤诺伊才尔》〔《汤豪舍》〕（《Tannhauser》）及《罗安格林》（《Lohengrin》），便是此后继续作成的。《汤诺伊才尔》中的《星之歌》及《巡礼合唱》，《罗安格林》中的《婚礼合唱》，是世间音乐爱好者所爱听的音乐。

三 亡命时代

千八百四十九年，萨克索尼王国因宪法被拒绝承认，德勒斯顿起了暴动。华葛纳也被卷入这暴动的漩涡中。华葛纳对于暴动如何尽力，详情不明。惟当时革命党以十字教育会的塔上为信号所，夜中举火。昼间时时发炮，射击下面通过的军队，又打响应的钟，听说华葛纳曾经亲自撞响应钟。又当时革命党曾分发传单，以诱惑萨克索尼的军队，听说华葛纳曾经亲自攀登兵营的栅栏，撒布传单在军队中。热血的华葛纳对于革命可能具有这样的同情。

普鲁士军侵入了德勒斯顿。双方激烈地战斗起来，革命党终于败北。官军通缉华葛纳，到处悬挂很大的照相。华葛纳扮装为马车夫，驾了装货马车，逃出国境。他的逮捕令的发布，一直继续十三年，其间他只得躲避在外国，度流浪的生活。起初他逃到威马尔〔魏玛〕，受音乐家李斯德的热烈的欢迎，过了几天愉快的生活。然到处有逮捕他的人注意他的行踪，他只得赶快逃出国境，避居于瑞士。

在瑞士的避难期间，他的文学上的事业比音乐上的活动更多。记述

自己的作品的理想与主义，又作《艺术与革命》（《Die Kunst und die Revolution》）、《将来的艺术作品》（《Das kunstwerk der Zukunft》）、《艺术与气候》（《Kunst und Klima》）等论文，发表于报纸上。

避难中的华葛纳，生活当然困穷；但他的本性喜欢裕福，无论境遇何等困穷，其习惯难于改变。况且又是热情的艺术家，在精神上，在物质上，他都盼望丰富的生活。因此他对于事业十分努力。但所收入的总是不敷支出。

在瑞士滞留了九年。其间除数次小旅行外，九年间未曾离开其地。当时有一件很有兴味的逸话：

千八百五十二年，他和瑞士一个很有名望的富商夫妇相识。这夫妇二人对于艺术富有鉴赏的眼识，对华葛纳交情很厚。其妇人是后妻，一个二十四岁的美人。富商建造邸宅的时候，曾在邸宅附近专为华葛纳造一所别庄式的房子，供给他住居。华葛纳对于他的夫人的友情，渐渐变成了恋爱。那夫人也留情于华葛纳。然二人间关系也止于恋爱。因为华葛纳的夫人明那发觉了这情形，嫉妒起来，不许华葛纳住在他们家里了。华葛纳只得辞去这别庄，仍归于流浪的生活。然他对于那富商夫人的友情，终身继续，未尝断绝。这期间他的精神上有很大的动摇，作曲的产出也非常丰富。

华葛纳的生活中，有好几次将要接近幸运而不久就丧失。美推尔尼希公爵敬爱他，答允为他的《汤诺伊才尔》在巴黎开演。这歌剧的准备工夫真是浩大：经过一百六十四回的练习，设备最复杂的舞台装置，插入许多场的舞蹈，一时惊动了巴黎全市的人。开演的时候，法兰西皇帝皇后都出席，这回想来一定是大成功的了。不料其结果大受青年们的反

对，终于失败。他的一年间的努力全然变成泡影，所收入的只有区区七百五十法郎。华葛纳在巴黎，有好几次大功垂成，然而没有一次达到目的。要之，华葛纳的艺术是法兰西所不容的。

他就赴维也纳，想在那里开演他的新作《德理斯当与伊索尔特》（《Tristan und Isolde》）。这一次费了七十七回的练习；结果是不能开演。他又旅行到莫斯科、彼得格勒等处，但对于经济上毫无补益！经受了几次的贫困，几次的失败之后，华葛纳就做了高利贷者的主雇，生活愈趋于穷困了。他卖去了房屋，寄食在友人家里。这时候他的毕生大作的歌剧《尼裴伦根的指环》〔《尼伯龙根指环》〕（《Der Ring des Nibelungen》）的诗刚才作成，正在印刷发表。

四 巴威国王的宠爱

巴威〔巴伐利亚〕（Bavaria）国王路易二世少年时候听了华葛纳的歌剧《罗安格林》，对于这作家常怀敬爱之意。这一次又读了他的《尼裴伦根的指环》的诗，更为感激，就任他为闵行〔慕尼黑〕（Munchen）的宫廷乐长。又给他在修塔堡湖畔造一所别庄，致送他千二百格尔屯[1]（Gulden）的年俸。这是千八百六十四年的事。华葛纳感谢国王的恩遇，就归化为巴威的臣民，在此努力于《尼裴伦根的指环》的作曲。《纽伦堡的名歌手》（《Die Meistersinger von Nuremberg》）先在其地开演。华葛纳平生最幸福的时期来到了。国王欲开演华葛纳的全部作品，计议建造很大的剧场。但巴威的旧廷臣对于华葛纳的专宠，颇有妒忌之心，剧场建筑的计划终于未曾实现。华葛纳迁居瑞士的日内瓦。四万格尔屯的银币打了大包裹，装在货车里，由兵卒护卫，从王城运送到华葛纳的住宅中。

千八百六十六年春，华葛纳卜居于瑞士的罗济伦湖畔。这一年，他

的已离婚的夫人明那患心脏病而死。

千八百七十年八月，华葛纳和李斯德的女儿可祺马结婚。可祺马本来是音乐者褒洛（Hans von Bulow）的夫人，后来和褒洛离婚，改嫁与华葛纳。这在前面李斯德一章中已有记述。华葛纳与可祺马之间生一男儿，名叫祺格富利特·华葛纳（Siegfried Wagner）。这一次他在瑞士，与哲学家尼采结交，二人间的关系很深。

五 华葛纳与尼采

名人传记中最有趣味的部分，大概要算关于名人与名人的接触的故事了。就中关于华葛纳与尼采的接触，乍离乍合，尤有趣味。尼采对于大音乐家华葛纳怀着很深的敬爱；同时又对他有很激烈的反感。现在暂时不提华葛纳的生涯，先把二人间的关系说一说。

尼采对于华葛纳的敬爱之心，起于千八百六十年之秋，即尼采十七岁的时候。当时尼采约同两个好学的少年伴侣，创办思想研究会。三个好学的少年时时集会在尼采家中，购求华葛纳乐剧《德理斯当和伊索尔特》的钢琴版，互相研究其乐谱，又试在钢琴上演奏。但要从复杂的和声中抽取旋律来弹奏，在他们是很困难的事。经过很久的练习，第二章的狩猎的部分渐渐会弹奏了。但尼采的母亲和妹妹都喜欢华葛纳的音乐。尼采曾对家人说：“华葛纳的音乐，要使人完全理解，完全爱好，恐怕是困难的事吧！”

尼采与华葛纳相见的机会很不容易来到。

经过八年之后，千八百六十八年，尼采二十五岁的时候，方始与华葛纳相见。这一年十一月九日尼采寄给他的朋友的长书翰中，详细记载

着他和这大音乐家最初会面的情形。

当时华葛纳正在莱比锡的妹妹勃洛克霍斯夫人家中小住。尼采托朋友介绍，于礼拜六晚上到勃洛克霍斯家访问华葛纳，恰逢华葛纳外出，未得会面，预约下一天晚上再来。据尼采的记录，从这礼拜六晚上到礼拜日晚上，“其间的时间真像在梦中过去”。

尼采更有一件欢喜的事，即礼拜日晚上以前，他的新衣服已经缝好，可以穿了新衣去访问华葛纳了。礼拜日那一天，适逢天气不佳，雨雪交加，整日没有停止。到了晚快，他冒雨走到裁缝店内去取新衣服。那套新衣服已经完成九分九厘，再等一小时就可穿了。他只得归家。但心中很不安定，这一小时在他觉得异常长久。到了六点半，预约的时刻快到，裁缝店的伙友方始送新衣服来。尼采连忙把新衣穿上，赶紧出门。但裁缝店的伙友拿出发票来，请求他当晚付他工资。尼采因急于要走，回报他下一天向店主人算账。那伙友不肯，说如不付钱，须将衣服拿回。尼采大怒，把那伙友大骂了一顿，他的威势终于吓退了那伙友。时候已经八点十五分，他就冒雨出门。

这一天晚上，青年的尼采第一次会见当时五十六岁的大乐剧家华葛纳。坐定之后，华葛纳询问尼采因何喜欢他的乐剧。又说各处所开演的他的乐剧，和他自己所理想的演法相差甚远。又亲自弹奏其《纽伦堡的名歌手》中的重要部分给尼采听。二人的会话又转到叔本华的哲学上，谈论颇久。华葛纳详细自述其对叔本华的观感。尼采出语人曰：

“他是元气十分充足而快活的人。他说话很快，并且非常富于顿智。他和友人共座的时候，精神异常愉快。”

这是尼采对华葛纳的初会的印象。

这一次尼采得了华葛纳的数月的知遇。明年，千八百六十九年，他受瑞士巴塞尔大学的招请，赴该大学担任古典言语学教授。就职之后，他利用礼拜六与礼拜日的假期，赴罗济伦湖畔游览。

罗济伦是华葛纳的别庄所在的地方。这村子位在山麓上，有美丽的风景，实为最适于音乐家住居的地方。尼采到了罗济伦，想去访问华葛纳，但又觉得唐突，心中踌躇不决，就在华葛纳的墙外徬徨。墙内祺格富利特（华葛纳的儿子）的锐利的和声时时飘入他的耳中，更使他神魂恍惚。偶然逢见他家里的仆人，问知华葛纳每天工作至下午二时为止。他就把名刺留在仆人处而去。以后每逢礼拜六，他就在二时以后来访问。每礼拜如此，尼采与华葛纳的交游从此深切起来。风光明媚的罗济伦村中，每逢礼拜六，大音乐家华葛纳与其爱人可祺马照例欢迎青年哲学家尼采的来游。这在尼采是平生最快乐的时代。因为华葛纳是他所崇拜的偶像。

尼采对于华葛纳的崇拜，在四年之间一直保住白热状态。到了千八百七十四年，华葛纳在拜洛特〔拜雷特〕（Beyreuth）的毕生大事业（乐剧）渐渐失败。尼采得知了这消息，心中很为他惋惜。他就论证华葛纳事业失败的理由所在，尼采对于华葛纳取批评的态度，从此开始。

六 华葛纳的幻灭

主要的一点：华葛纳所再现的艺术的旨趣，不适于我国的社会状态及经济状态……华葛纳的特质之一，是缺乏训练和中庸之道，而其力量和感情动辄趋于极端……华葛纳是没有手的优伶，犹之歌德（Goethe）是没有手的画家。他的天分正在找求向外表现的手段。……

这是尼采对于华葛纳的批评的大要。假使千八百六十七年开演的拜

洛特纪念演奏的时候尼采没有赴场，他对于华葛纳的美丽的梦也许还可继续。赴场之后，他就发生这样的感想：

我先在胸中描出了一种理想而赴拜洛特，是完全弄错的。因此我当然要感到很剧烈的失望。其不妥当、奇怪、强烈、与偏重，完全惹起我的反感。

各国麇集于拜洛特的听众，大概是属于富裕的怠惰阶级的人。在他们看来，香料与宝石比拜洛特的艺术贵重得多。他们的赴拜洛特，全然是装面子而已。拜洛特的音乐，在尼采听来原是不能感佩的。这音乐只是“响得聋子都可听见”而已。尼采对于《德理斯当和伊索尔特》尚有好感；但对于《尼裴伦根的指环》就大不赞成。尼采疏远华葛纳的日子，终于来到了。他立刻避去拜洛特的纪念演奏，逃归波希米亚的森林中。他的两眼中充满着泪珠！

此后尼采与华葛纳还有一次最后的邂逅，在南欧的那不勒斯（Naples）的海岸。二人在海岸上逍遥。他们的会话大概是关于哲学上的问题的。谈到宗教上的问题，二人之间就有永远不可超越的沟。二人的交游以这一天为终点。

七 拜洛特的结实与晚年

拜洛特位于德国中部，是富于绿荫的美丽的大都市。华葛纳喜欢这地方，在那里建设了一个“祭演剧场”（“Festspielhaus”）。这次的剧场建设，其经费向欧洲各处募集，路易国王曾有很大的助力。千八百七十四年，华葛纳又在剧场附近建筑自己的住宅。

千八百七十六年八月十三日至十七日，这祭演剧场举行开演式。他

的毕生的大作《尼裴伦根的指环》就在这时候开演，这大歌剧分序剧《莱茵的黄金》（《Das Rheingold》）、第一部《华尔寇莱》〔《女武神》〕（《Die Walküre》）、第二部《祺格富利特》〔《齐格弗里特》〕（《Siegfried》）、第三部《诸神的黄昏》〔《众神末日》〕（《Die Götterdämmerung》）四部，自始至终，费四日演毕。听众不限于德国人，欧洲各国好乐者都到场。其盛况可使人想象古代希腊的奥林比亚祭。华葛纳的全生涯的努力，在拜洛特是结实。

华葛纳的颜面上有丹毒症，到了晚年，这病更加厉害。他的最后作品《巴祺发尔》〔《帕西发尔》〕（《Parsifal》）完成以前，常常为了病的发作而中止。拜洛特的演剧继续开幕，千八百八十二年七月二十六日，《巴祺发尔》亦在其地开演。

祭演完毕之后，华葛纳就移居意大利的威尼斯的美丽的邸宅中，专事疗养。千八百八十三年二月十三日以心脏病死于其地。

华葛纳在威尼斯的时候，常常走到外面的广场上去散步。有时感到疲劳，就走到他所存款的银行的窗口，坐在长椅子上暂时休息。二月十二日，他还为了准备小旅行，携了儿子到这银行来支一笔款子。想不到下一天是他的死期了。

二月十三日朝晨，华葛纳在其宽广的书斋中写字。正午，他对女仆说自己很不舒服。女仆告诉他午饭已经准备好。他回答说，待身体稍安，再赴午餐，又吩咐她午后四时准备小船。女仆出室，等候了好久不见主人来用午膳，想再进室中探望。走到门口，听见室内有一种喘息的声音。开门一看，见华葛纳躺在安乐椅中，奄奄将临终了。女仆大惊，立刻飞报夫人可祺马。可祺马来到椅前，华葛纳已陷于昏睡状态，只剩最后的一息了。

华葛纳的灵柩移到拜洛特去殡葬。李斯德（华葛纳的岳丈）悲悼华葛纳之死，过于哀恸，身体受害，不能参加葬列。生前反对他的报纸，这时候也登载他的讣闻，悼惜这伟人的死去。华葛纳享年七十一岁。

华葛纳的相貌很古拙，额骨向前凸出，眼角多皱纹，鼻子隆起而勾曲如鹰嘴，下颚突出，几乎与鼻子并高。是一副顽硬、猛烈而神经质的相貌。

他的音乐，是为唯物史观所支配的十九世纪的象征，同时又有十九世纪的怀乡病（nostalgia）的表现。他的音乐是物质文化的礼赞，同时又是求灵魂永久安住的怀乡病表现。他的题材大概取自德国，但其音乐不限于德国，为欧洲全乐坛的代表。他不但统一了他的时代的音乐，又吸收了一切过去的音乐。故华葛纳的伟业，是建立一切过去与一切近代音乐的分水岭。

---

[1] 现通译古尔登，德意志银币名。

柴科夫斯基

Peter Illytch Tschaikovsky

（1840—1893）

一 悲怆的音乐家

二 音乐家与死

三 音乐家的出发

四 教授时代

五 作曲上的逸话

六 恋爱的失败

七 自由创作时代

八 神秘的结婚

九 隐遁及晚年生活

一 悲怆的音乐家

柴科夫斯基以《悲怆交响乐》（《Pathetic Symphony》）名重于世，其人也是一个悲怆的音乐家。他和文学家陀思妥耶夫斯基（Dostoyevsky）为当时俄罗斯的悲哀的殿堂的二大柱。他的音乐的底流，全是深刻的悲哀。第一次把俄罗斯音乐送到中欧的乐坛上，使俄罗斯音乐成为世界的艺术的人，是柴科夫斯基。

说起俄罗斯音乐家，往往使人立刻想起柴科夫斯基。他同别的俄罗斯音乐家不同，是世界的音乐家。因为他的音乐不是极端的俄罗斯风的，而含有很多的世界的分子。当俄罗斯国民乐派〔民族乐派〕的作家群集在彼得格勒，热中于纯粹的民族运动的时候，独有柴科夫斯基住在

莫斯科，把俄罗斯音乐送到欧洲的中央乐坛去。

然而他的所以为世界的大音乐家，当然不仅是为此。他的音乐中有非常可爱可亲的情趣。他全生涯敬爱莫扎特，他的音乐也类似莫扎特，喜欢用与莫扎特一样的美的旋律。旋律美是他的音乐的特色。

要研究俄罗斯音乐，当然不能仅看柴科夫斯基一人。近代俄罗斯有许多优秀的音乐家。举其著者而言，俄罗斯音乐之父格林卡（Glinka）之外，有国民乐派五大家，即罢拉基来夫〔巴拉基列夫〕（Balakireff）、居伊（Cui）、波罗定〔鲍罗丁〕（Borodin）、谟索尔基斯奇〔穆索尔斯基〕（Mousorgsky）、李姆斯基-柯萨科夫〔里姆斯基-科萨科夫〕（Rimsky-Korsakof）。

柴科夫斯基对于国民乐派，是折衷派的音乐家。他是用德意志的乐风来表现俄罗斯的北欧的沉痛忧郁的魂灵，故其音乐更为世人所喜爱。

柴科夫斯基的作品中，钢琴曲和歌曲有许多是世人所共知的名曲。但他的代表作，最为世间所喜欢演奏的，是《序曲千八百十二年》〔《一八一二年序曲》〕（《Overture1812》）及B短调〔小调〕的《第六交响乐》，即《悲怆交响乐》（《Pathetic Symphony》）。在本书序章中已经说过；《悲怆交响乐》是暗示死的音乐，或者说，是描写死的音乐。在叙述柴科夫斯基的生涯以前，现在先就音乐家在作品中所表现的观念说一说。

二 音乐家与死

在文学作品及绘画美术上，描写死的例很多。但在音乐上，与死的问题很少有关系。普通音乐家，大都欢喜歌咏人生的欢情、恋爱的甘

美、林中逍遥的愉快、月夜的美感；对于冷酷的死的命运，音乐家都不喜欢谈及。

在宗教音乐上，原有许多音乐家喜欢作镇魂乐〔安魂曲〕及礼拜乐。例如巴赫、亨德尔、罕顿〔海顿〕、以及近代的富郎克〔弗兰克〕（Franck）、顾诺〔古诺〕（Gounod）等，都是宗教音乐的优秀作家。然而他们并未表现出对于死的感想，又对于这人生的最后所起的可惊的现象并未有何种解释。只有近代音乐中，有几曲以死为主题的乐曲。

瑞士画家裴克林〔勃克林〕（Böcklin）所描的《死之岛》是世界有名的绘画。裴克林自己说："看这幅画的人，一定感到听见足音都吃惊的沉默。"画中所描写的，是一所沉寂的岛，浮在静止的海上，四围都是峻险的绝壁，壁间有阴郁的树木。全岛充满着孤独与严肃的光景。一只小舟载着穿白衣的人，默默地向着这岛漂过去。

有两个音乐家从这幅画受到了灵感，而把画所暗示的情趣表现在管弦乐上。其一人是俄罗斯钢琴家拉哈马尼诺夫（Rachmaninoff），另一人是近代德意志音乐家马克斯·雷格（Max Reger）。雷格的作品中有"根据裴克林的音诗四首"。就中第三首就是以《死之岛》的印象作成乐曲的。然雷格不是一个十分有名的乐家，世间少有人知道他的作品，故这曲也不甚著名。拉哈马尼诺夫的《死之岛》，比前者有名。这是他的管弦乐的代表作。曲中不但是把裴克林的绘画所暗示的情趣移在音乐上而已，又有巧妙的心理描写。评家说他的音乐的《死之岛》的效果，反在裴克林的绘画《死之岛》之上。

华葛纳也曾从他的乐剧《德理斯当和依索尔特》中取材，编制为《恋之死》一曲。舒柏特的歌曲中也有有名的《死与少女》。其曲为死与少女的会话体，篇幅甚短，仅四十三小节。然其音乐甚为伟大，表现

着还原于大地的温和、稳静而崇高的死。

然古来关于死的最优秀的大曲，莫如德国的许德洛斯〔施特劳斯〕（Strauss）与俄国的柴科夫斯基。音诗《死与净化》（《Tod und Verklärung》）是许德洛斯的许多名曲中的代表作。柴科夫斯基的关于死的音乐，就是前面说过的《悲怆交响乐》。这两大音乐家同以死为题材而作曲，然其态度全然不同，真是很有兴味的研究。

悲哀的情调是柴科夫斯基的音乐的本色，然同时他又有明亮而可爱的一面。听了《悲怆交响乐》之后，请再听他的《割胡桃》〔《胡桃夹子》〕（《Casse-Noisette》），即可明知柴科夫斯基的音乐的两种特征。

三 音乐家的出发

柴科夫斯基于千八百四十年五月七日生于俄罗斯的维亚得加（Vyatka）县。父亲是一个矿山技师。母亲喜欢弹幼稚的钢琴曲，但并无什么音乐天才。

柴科夫斯基从小对于音乐有特别的爱好。父亲买来一只音乐自鸣钟，他见了比什么都喜欢。有一次听了莫扎特的歌剧《童·乔房尼》〔《唐·璜》〕（《Don Giovanni》），特别喜欢曲中的抒情调。他对于莫扎特的全生涯的敬爱，是从这时候开始的。六岁的时候，开始练习钢琴。当时有一个波兰军人常常出入于他们家中，这军人能弹肖邦的乐曲，柴科夫斯基听了他的弹奏，感到很深的刺激。

后来父亲被任为彼得格勒的工艺学校的理事，其家族就迁居彼得格勒。就命柴科夫斯基入当地的法律学校肄业。他在法律学校中也常有接

触音乐的机会。他常常练习钢琴，又请意大利人的先生教意大利歌剧中的乐曲。

法律学校毕业之后，就被任为司法省的书记。对于音乐的爱好，这时候渐在他心中燃烧起来了。裴辽士〔柏辽兹〕曾对其医药的职业战斗，修芒〔舒曼〕曾对其法律的职业战斗，柴科夫斯基也对他的书记的职业时时冲突。

当时有罗平喜坦〔鲁宾斯坦〕兄弟两音乐家，兄昂东（Anton Rubinstein）在彼得格勒，弟尼古拉斯（Nicolas Rubinstein）在莫斯科，均受公爵的保护而活动。千八百六十二年，昂东在彼得格勒建设音乐学校。柴科夫斯基就舍弃了两年来的官职，入音乐学校从事研究了。

青年的柴科夫斯基并不是特别的勤勉家，也不是特别的天才者。有一次他的先生昂东·罗平喜坦在作曲法课中给他一个主题，命他根据这主题作对位法的变奏曲。又对他说，这种作曲不但性质而已，分量也越多越好，不妨作十数曲。第二次上课的时候，他拿了二百余首变奏曲来缴卷。

千八百六十五年，他在音乐学校毕业。次年，莫斯科新办音乐学校，二十六岁的柴科夫斯基被招聘为该校的和声学教师。当时学校的薪金甚为微薄。他寄宿在尼古拉斯·罗平喜坦家里，度清苦的生活，没有钱买衣服，向朋友借了一件旧大衣。

四 教授时代

柴科夫斯基的性质胆怯而多心，不长于交际。虽然住在莫斯科，亦不参加奢华的社交生活。他喜欢静静地闭居。当时尼古拉斯·罗平喜坦

集合友人，创办艺术家俱乐部，其会员或朗读文学创作，或演奏音乐，或开跳舞会，兴致甚高。柴科夫斯基也是这俱乐部的会员。

他为了教授的关系，自己创作第一交响乐《冬日之梦》（《Winter Day Dreams》）。拿了这乐曲，到彼得格勒去请从前的先生昂东·罗平喜坦指教。昂东绝不客气地指斥他的作品。从此他避远母校。昂东·罗平喜坦是李斯德〔李斯特〕以后的最大的钢琴家。柴科夫斯基很尊敬这旧师，然而他屡屡使柴科夫斯基失望。千八百七十四年春，柴科夫斯基的《F长调第二四重奏》〔《F大调第二四重奏》〕完成，在尼古拉斯家中演奏。恰逢昂东来到。他听演奏的时候脸上时时现出不愉快的颜色。演奏完毕之后，他就极口攻击这作品。

柴科夫斯基与尼古拉斯的交际还有这样的插话：柴科夫斯基用降B短调作一曲钢琴司伴乐〔钢琴协奏曲〕（Piano Concerto，作品二十五），奉献于尼古拉斯。尼古拉斯因为柴科夫斯基不是钢琴家，而作此曲的钢琴部分的时候不来请他指教，心中不快，对于这作品尚表示敌意，批评他的钢琴技巧。柴科夫斯基对于这恶意的批评，心中也觉得愤慨。就不改变一音符，把这曲印刷，出版。又把曲首的献词削去，改写为奉献于褒洛（Hans von Bülow）。褒洛携了这曲稿赴美国演奏旅行，博得热烈的喝彩。

青年时代的柴科夫斯基在作品上差不多全无成功。生活上当然也不充裕，一向寄居在罗平喜坦氏家中。千八百七十年，方始离开罗平喜坦家，自己租了一间房子，又雇了一个乡下人的男仆。男仆的食料，每天只是菜汤。

五 作曲上的逸话

关于这时候柴科夫斯基的作曲，有很有趣的逸话。

千八百七十一年夏天，他作《D调弦乐四重奏》。这曲中的并步调〔行板〕（Andante）的由来是这样：

有一天，柴科夫斯基听见一个泥工在窗下做工的时候口中随便唱着一种音调，他觉得这音调很可取，注意倾听，并且在自己心中唤起了一个作曲的主题。下一天，他又听见一个工人唱歌，其音调也很可取，又给了他作曲的暗示。他就取五线纸写谱，所作的就是这《D调弦乐四重奏》的并步调的主题。

千八百七十三年五月，北国的俄罗斯也到了春天。柴科夫斯基偕尼古拉斯等二三友人，同到莫斯科郊外山中去散步。阳光之下，遍地是美丽的春花。他们的游兴很好，就坐在草地上，拿出干粮来吃。村中的农夫们集拢来看。尼古拉斯等就招待他们，把村中所有的点心和酒买来，请他们大家吃喝。又请他们唱纯粹的民谣。农民们齐声歌唱，又舞蹈。这民谣的音调深深地保留在柴科夫斯基的心中，后来就变成《钢琴三重奏变奏曲》而表现。

六 恋爱的失败

前面曾经说过，柴科夫斯基的性情是胆怯而不善于交际的，故他一生中没有热烈的恋爱故事。只有一次，恋爱情形很平淡，并且是失败的。

柴科夫斯基到了三十岁方能独立生活。

这时候有一个意大利歌剧场的歌女颇有才貌，引动了他的恋爱。他绝口褒奖她。据说这女子离去莫斯科，赴华沙的时候，已经和柴科夫斯

基订婚约。但她到了华沙之后，就和另一个男子结婚。柴科夫斯基闻知了这消息，惊骇又失望。次年，这女子又来莫斯科。柴科夫斯基再见她立在舞台上的姿态，胸中感慨，竟流下泪来。

过了七八年之后，有一天，柴科夫斯基赴音乐学校访问尼古拉斯。尼古拉斯正在自己室中和一女客谈话，他就坐在应接室里等候这女客的告退。忽然室门开处，走出来的女客正是那歌女。柴科夫斯基从椅子上跳起来，骇得面色苍白，那女子也发出惊讶的叫声。送客的尼古拉斯见了这般情形，心中十分惊疑，在旁默默不语。那女子就匆匆地逃走。

此后一二年，柴科夫斯基又在旅行中遇见这女子。听说这一回他们两人重修旧好，恢复了从前的关系。然情形不详悉。

千八百七十三年，柴科夫斯基和一个匿名的妇人结了婚，无条件地安定了生活。听说这妇人是一个寡妇，她的前夫是一个铁道技师。柴科夫斯基秘密地和她结婚之后，就辞去教职，又迁居住所，外人都不明他的踪迹。他的结婚生活完全秘密，故评传者称他的结婚为“神秘的结婚”。在这神秘的结婚生活中，他的作曲进步很快。歌剧《奥不理契尼克》〔《禁卫军》〕（《The Oprichnik》）是他的最初的成功的作品。

七 自由创作时代

千八百七十五年，他的神经患了病，病势渐渐深重起来。依照医生的忠告，绝对屏除音乐，赴外国静养。静养了若干时之后，病状果然好些。然而这病根终于不能除去，成了他的终身的苦痛。

这时候彼得格勒有一个杂志的主干，请托他以《四季》为题，连作十二首小曲，在一年中按期登载。柴科夫斯基恐怕遗忘误事，命他的忠

实的仆人相帮他留心。每月送曲稿的日期到了，教他来通知。这仆人非常忠实，决不忘记。每到了日期，他就来向主人说：“比得·伊里契先生，今天是送彼得格勒曲稿的日子。”柴科夫斯基立刻作曲，交下一班驿马车寄出。现今流行的钢琴小曲《四季》（《Seasons》），就是那时候的创作。

此后又作管弦乐幻想曲《理米尼的富郎西斯可》（《Francesca da Rimini》）。然而这时候他的作曲兴味已倾向歌剧方面。他想以普希金（Pushkin）的有名的小说《欧根·奥涅金》（《Eugene Oniegin》）为题材而作一歌剧。每晚偕友人们在一所饮食店的特别室内研究，商量，常常坐到深夜。

柴科夫斯基的歌剧中最有价值的，首推这一曲。惟剧中各人物的乐器的发展上略有缺陷，又，除了普希金的原诗以外，词章亦很贫弱。然而亦自有其一种魅力，评家比之于有缺陷的美人。当时柴科夫斯基因其有这缺点，不拿到大歌剧场去发表，而给尼古拉的音乐学校的学生们表演。但是现在已经成为世人所共仰的作品了。

八 神秘的结婚

千八百七十七年。柴科夫斯基三十八岁，便是他的神秘的结婚的一年。他的结婚如何由来，如何进行，连他的最亲近的朋友都不知道。然而推察起来，似乎是由恋爱而结婚的。但他的结婚生活只继续几个星期。要之，一切详情为神秘的幕所包蔽，外人不得而知。

结婚生活在他认为是一种苦痛的担负。为避开这结婚生活，他宁愿冻死。有一个秋天的霜浓的晚上，他曾经隐身在河中，冷水浸到他的胸边。从这次极度紧张之后，他的精神似乎发狂了。他的弟弟顾虑他的健

康，劝他旅行到瑞士、意大利去静养。

在旅途中他写给友人的信，有这样的话：

今年完全住在外国，拟于来年九月初返乡。一个人只有在离群索居的时候，才能够真心感到朋友的情爱。我现在被包围在瑞士的明媚的风光中。一周间中拟离去此地，向更美丽的意大利国土出发。然而我的心不绝地驰返可恋的故乡……恐防音乐学校因我的缺席而受到影响，想起了很不安心……

后来到了意大利，他又写信给友人：

……最难忘的是在克拉伦斯的时候。我和我的弟弟两人在绝对沉静而严肃的自然中度送极和平的生活。到意大利来，真是无谓的举动！意大利的富丽与繁华只能虐待我，使我烦恼，它的伟大的古迹不能使我感激。它们在我全然是无关系的冷酷的东西。

千八百七十八年春，他从外国归来。这一年秋季新学期，他又担任了音乐学校的教职。然而他已经习惯了自由创作的快乐，对于教授不堪其苦痛。不久他重行辞去教职，向巴黎出发。

柴科夫斯基觉得结婚是非常悲惨的事实。然而此后数年间，是他的艺术生涯收获最丰的时候；而且这时期中所作的《第四交响乐》，在他的作品中最富有愉快的谐谑的趣味。在最悲惨的时期中产出最愉快而谐谑的作品，真是不可思议的事。

《序曲千八百十二年》是世间最普遍流行的乐曲。

这是千八百八十年莫斯科基督教寺院建立纪念碑的时候所作的。这序曲以拿破仑的远征的败北为题材，曲中有法国国歌与俄国国歌交替出

现。初演的时候，拟在寺前的广场上开大炮以代替大鼓（large dram），曾经计议在指挥者的手旁设一电纽，由通电流而发射大炮。然这计划终于未曾实现。

九 隐遁及晚年生活

千八百八十五年，柴科夫斯基隐居在克林附近的一个小村中。这时候他正是四十五岁，此后他的生活就固定了。他的朋友们从此称他为“克林的隐者”。那村子里风景很好，有广大的公园，又有海水浴场。朋友们常常来访问，在他那里小住几天。他们的生活，每天八时早餐，九时开始工作。下午一时午餐，生活很俭朴，只有两样粗劣的菜。午餐以后，不拘天气如何，规定出外散步。有时柴科夫斯基独自作很长的散步，在散步中计划他的作品。下午吃过茶，再略事工作，八时进晚餐。晚餐后，命仆人送葡萄酒到卧室中，就在卧室中和友人们谈话，或连弹钢琴，或朗读小说。后来他又移居于附近的别的村子中，他的体力向来很强健，根气也很充实，平日工作，散步，只要兴之所至，不觉得疲劳。没有朋友的时候，他独自也能很有规则地读书，作曲，散步，永不倦怠。但年纪渐渐大起来，眼力渐渐亏损，读书、作曲也渐感缺力了。晚年的生活很孤寂。他又迁居到克林的市梢。但莫斯科的都市生活他从此不再加入了。

自千八百八十七年年终至次年三月，柴科夫斯基又赴欧洲中部旅行一次。在这回的旅行中，他会见了许多音乐家。在莱比锡遇见德国大音乐家勃拉谟士〔勃拉姆斯〕（Brahms）和挪威音乐家格理克〔格里格〕（Grieg）。柴科夫斯基对于勃拉谟士有这样的记述：

我与俄罗斯诸友人一样，一向只能称颂勃拉谟士为精力旺盛的音乐家;对于他的音乐到底不能赞美。现在听了他的演奏，觉得他的音乐并

不贫弱。他不像现代一切音乐家，决不显弄表面的效果，以骇人观听；又不用新鲜而华丽的管弦乐技巧，以使人感动。他的音乐中全然没有无价值的、模仿的部分，全部是认真的、优秀的、一见而知为独创的表现。不过他所缺乏的，是最重要的一种要素——美。

对于格理克他也有这种的记述：

一个矮小的、羸弱的、两肩不均齐的、生髭须的中年男子，额上披着清楚的头发，从门中进来。这人的容貌上没有特点；但他的外貌使我一见就发生好感。

柴科夫斯基发见格理克的音乐非常类似他自己的音乐，故对于格理克一见就怀着好感。

柴科夫斯基少年时代曾经有一次指挥自己的作品，但其演奏于途中陷入混乱，终于失败。从这一次失败之后，他心中十分愤恨，二十年间不执指挥棒。他对于指挥全无兴味。作曲完成就放心，不再想指挥演奏。他尤其不喜欢指挥别人的作品。但到了晚年，他也曾有几次指挥自己的作品的演奏。他不是为了人们喝彩而感到愉快的人。

千八百九十三年八月，第六交响乐完成。同年十月七日，柴科夫斯基来到莫斯科。九日，到音乐院听演奏会。这一天晚上他同友人们一同在莫斯科旅馆中共餐。因次日欲赴彼得格勒指挥自己的《悲怆交响乐》，餐后就匆匆登程，与友人们约定十二月十二日在莫斯科开音乐会的时候再来。到了那一天，莫斯科的友人们都在等候他，可是不见他来。次日，就在报纸上看到他的死耗。柴科夫斯基罹了彼得格勒的流行霍乱而死了。

柴科夫斯基的作品极多，其重要者，有钢琴曲二十七首，弦乐六

首，交响乐六首，组曲四首，音诗九首，进行曲四首，序乐二首，歌剧十一个，舞曲四首，小提琴曲四首，大提琴曲二首，及歌曲约百首。这等作品的重心点，是第六交响乐，即《悲怆交响乐》。这一曲是他的全部艺术生涯的结实。其旋律非常沉痛，乐器编制法非常圆熟，短音阶〔小音阶〕的应用非常有效，乐曲形式也比从来自由得多。

在柴科夫斯基的交响乐中，都可明了地看出其作曲时的境遇与心理：除了《第一交响乐》而外，《第二交响乐》是国民乐派倾向的表现；《第三交响乐》是折衷的，并且可以窥见其舒柏特爱好者的精神；《第四》是不幸的结婚后所作，却异常富于谐谑的分子；《第五》始加入主观的感情；《第六》是老年的沉郁的生涯的反映。

丰子恺集

第五卷

艺术评论

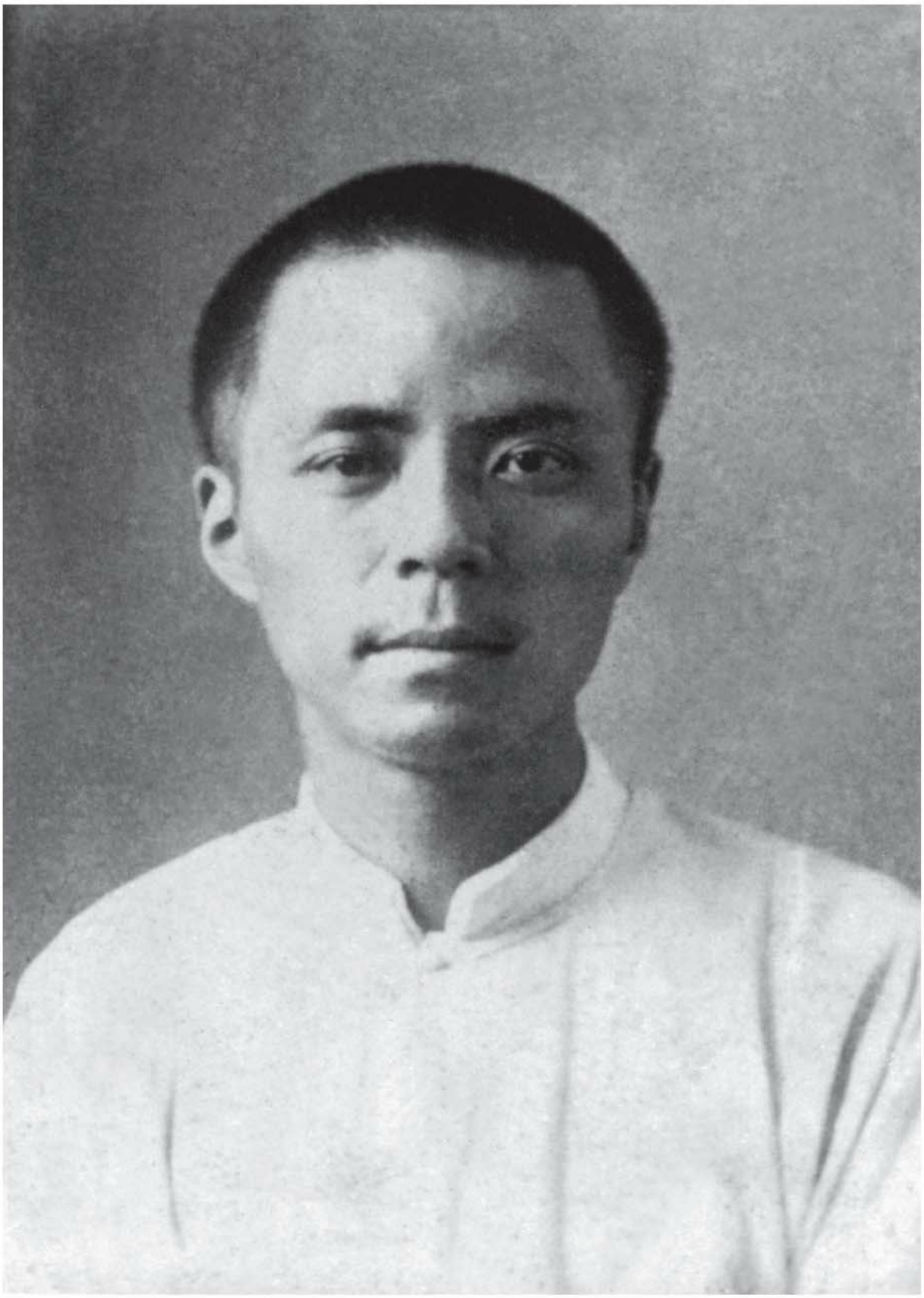
人民文学出版社

丰子恺集

第五卷　艺术评论

人民文学出版社

文前插图



作者像

1921年末从日本归来

世間言
智慧觀

约1934年在缘缘堂楼下西书房欣赏印章

约1935年全家七人在乌镇

- 西洋名画巡礼
  - 序言
  - 第一讲 贫乏的大画家
  - 第二讲 说诳的画与真实的画
  - 第三讲 一个铜板的画家官司
  - 第四讲 富贵的美术家
  - 第五讲 身边带镜子的画家
  - 第六讲 发明油画的兄弟画家
  - 第七讲 五年画成的笑颜
  - 第八讲 文艺复兴三杰的争雄
  - 第九讲 万人嘲骂的大画家
  - 第十讲 模糊的名画
  - 第十一讲 自己割了耳朵的画家
  - 第十二讲 新兴艺术鉴赏
- 绘画与文学
  - 序言
  - 文学中的远近法
  - 文学的写生
    - 一 有情化的描写
    - 二 印象的描写
  - 绘画与文学
  - 中国画与远近法
  - 中国美术的优胜（附录）
    - 上 近代西洋画的东洋画化
    - 甲 印象派受东洋画的影响
    - 乙 后期印象派受东洋画的影响

        - 下 感情移入与气韵生动
- 艺术趣味
    - 付印记
    - 对于全国美展的希望
    - 从梅花说到美
    - 从梅花说到艺术
    - 艺术鉴赏的态度
    - 新艺术
    - 为什么学图画
    - 美与同情
    - 绘画之用
    - 谈像
    - 儿童画
    - 我的学画
    - 写生世界（上）
    - 写生世界（下）
    - 野外写生
    - 谈中国画
    - 读画史
    - 月的大小
    - 音乐之用
    - 儿童与音乐
    - 女性与音乐
- 绘画概说
    - 序言
    - 第一章 绘画艺术的性状
    - 第二章 绘画的种类

    - 第三章 绘画的技法
    - 第四章 绘画的理论
    - 第五章 中国绘画的完成
        - 一、六朝以前的绘画（人物中心时代）
        - 二、唐代的绘画（山水画的独立）
    - 第六章 中国绘画的繁荣
        - 一、五代及宋的绘画（画院最盛时代）
        - 二、元明清代的绘画（中国画的集大成）
    - 第七章 文艺复兴期的西洋绘画
    - 第八章 十九世纪以来的西洋绘画
        - 一 古典派与浪漫派
        - 二 写实派
        - 三 印象派
        - 四 后期印象派
        - 五 野兽派
        - 六 新兴诸派
- 西洋建筑讲话
    - 卷首言
    - 第一讲 从坟到店
    - 第二讲 坟的艺术
    - 第三讲 殿的艺术
    - 第四讲 寺的艺术
        - 一 地下礼拜堂
        - 二 地上礼拜堂
        - 三 拜占庭式
        - 四 罗马内史克式
        - 五 哥特式

        - 六 复兴式
    - 第五讲 宫的艺术
    - 第六讲 店的艺术
        - 一 广告性质的建筑
        - 二 合理主义的建筑

西洋名画巡礼[1]

（〔上海〕开明书店一九三一年六月初版）

---

[1] 本书后来有修改版（未见出版年月），并曾改名《西洋名画十二讲》。现据修改版排印。序言仍据初版。本书各讲曾分别发表于1930年1月—12月《教育杂志》第22卷1号—12号。

序言

本书内载西洋名画二十四幅[1]，及讲话十二篇。名画为四百年来的西洋大画家的代表作；以米叶〔米勒〕为中心而选起，上溯至文艺复兴三杰，下降至今日的马谛斯〔马蒂斯〕。讲话则从此等名画的鉴赏法及其作者的事略说起，附带述及图画的学习法，绘画的理论，以及关于美术的知识；论旨浅近，可供少年学生作为图画科的课外读物。

此等名画及讲话，曾连载在民国十九年的《教育杂志》的儿童艺术讲话栏中，现在结集出版。

丰子恺记

民国二十〔1931〕年三月十三日于嘉兴

---

[1] 再版时有改动。

第一讲 贫乏的大画家[1]

请看这两幅画，这是近代法国一位大画家米勒所画的。这位大画家的画卖得很贵，然而他家里非常贫乏，有的时候两三天没得吃饭。待我先把这奇怪的大画家的故事讲给你们听了，然后再来看画。

距今大约一百年前，正是中国清朝的嘉庆年间，法国乡下一个农夫家里出了一个大画家，他姓米勒，他的名字叫做佛朗索亚〔弗朗索瓦〕（Jean François Millet，1814—1875）。米勒的父亲虽然是农夫，却很欢喜音乐，又欢喜美术。他会唱歌，种田空了的时候，他便要集村上的农夫来，教他们合唱。有时自己到田里去捞一块泥，拿来做泥人，做各种的动物，有时拿一块木头来雕刻，也会雕出各种各样的形状，都非常巧妙。幼小的米勒看了父亲的巧妙的手工，非常高兴。父亲又常常领他到田野中去散步，把好的风景指点他看，又把各种花草的名字教他。所以米勒幼年的时候，受父亲不少的教导。

然而教导他更多的，要算他的祖母。他的祖母真是一位高尚的老太太！米勒幼时伴了祖母睡觉。每天天亮的时候，祖母就叫他醒来：

“醒了！佛朗索亚！小鸟已在唱歌了！”

米勒醒觉来，祖母就把圣书中的善事讲给他听，又告诉他今天应该做什么事，读什么书。

米勒年纪十多岁了，每天上午就跟了父亲和姐妹们一同到田里去做工。下午回家，跟祖母念书。然而他更欢喜描画，常常拾一段炭条，藏在袋里，种田休息的时候，就拿出炭条来，在石头上描写农夫做工的样

子和牛马的形状。吃过午饭，家里的人大家午睡的时候，他独自拿了一册小的簿子，到野外去描风景。没有人教他描画，但他的画自会描得一天好一天了。

有一天，他在田野中看见一个老人，样子很是好看。可惜他身边没有携带炭条和纸张，不能描写做一幅画。他仔细看了一会，把那老人的样子牢牢地记在心中了。回家之后，就拿炭条把心中的老人的样子画了出来。画得很好，一点也没有不对的地方。他自己非常欢喜，就拿这幅画给他父亲看。父亲一看，这画描得真好。便问他：

“你是看着了那老人而画的么？”

“不，我今天上午在田里看见这老人，就把他的样子牢记在心中，下午回家，才画出来，幸而没有忘记。”

父亲说不出一句话来。只管抱住了米勒，吻他的额。后来他说道：

“好孩子，从明天起，你不要种田了，用功描画吧！我将带你到城里去请教先生。”

米勒听了这话，心中十分欢喜。从此停止了种田，一天到晚在家里用功描画。

过了几天，米勒果然画好了两幅“创作”的画。什么叫做创作？就是不看见真的东西或人物，而想出一种样子来描成一幅画。学校里上图画课时，东西摆在眼前，一面看，一面描，学生们还描不像。要想出一种眼前不见的样子来描一幅画，你想难不难？米勒这时候只是一个十多岁的孩子，但他的两幅创作画得非常好！一幅，画的是两个牧羊人和许多羊。都像田野中所看见的真物一样。还有一幅画得更好，画的是冬天的

半夜里，许多贫苦的人正在冻饿，有一个人拿了热的面包来分给他们吃的样子。看了这幅画的人，心中都感动。冬夜里冻饿，你想多少苦！把热的面包分给这些苦人，你想多少慈悲！这是悲哀而又快美的光景。看了这种光景，大家都要叹息而感动。米勒把这两幅画给他父亲看了。父亲就为他整备行李，又借了一点钱，送他到城里去从先生学画。

希尔堡〔瑟堡〕（Cherbourg）城里有一个名望最大的画家，名叫莫希尔（Mouchel）。父亲就同了米勒去拜访莫希尔先生，请他教画，又拿他新近描的那两幅创作请先生看。

先生看了这两幅画，又向米勒看。父亲便开口请问先生：

“先生！我的儿子一向在乡下种田，没有学过图画，不过自己描描。不知道可以学画否？请先生指教！”

先生听了这话，向父亲—看。叹了一口气。父亲以为是儿子的画不好，不配来学画，所以先生叹气。他连忙拉着米勒，正想向先生赔罪，忽听见先生对他这样说：

“你把这样聪明的儿子长久关闭在乡下，单叫他种田，你的罪过不小！”

父亲又惭愧，又欢喜，就送上学费，拜托先生教导。从此，米勒在莫先生的门下专心学画，真有一日千里的进步！

米勒在莫先生门下用功不多时，画得比先生更好，先生已经教不下去了。县官知道他聪明，送他每年二百块钱，叫他到法国最繁盛的巴黎地方去求学。米勒欢喜得很，就回家禀告祖母，预备动身。这时候，他的父亲已经患脑病死了，祖母临别吩咐他说：

“佛朗索亚！你要做画家，先要做一个善良的人。你要为永远而描画！切勿忘记这句话！要我看见你做恶人，我宁可看见你死。”

诸君听听看，祖母的话真是何等有力的教训！米勒能成为大画家，全是祖母赐给他的！不错，描画一定要有好美的心。好美的人一定善良。所以要做画家，先要做一个善良的人。不但学画是这样，一切学问都是这样的。诸君将来要做美术家、哲学家、科学家、实业家……现在先要用功读书，做个善良的学生。切勿忘记这句话！

米勒一生，听信祖母的教训。他在巴黎，日里学画，夜里读圣书。圣书就是耶稣教训人们怎样做善良人的书。米勒读一句，记牢一句。他依照了圣书而做人，所以他在巴黎研究多年，他的画当然非常进步。

但后来不好的运气来了。他的祖母死去，法国又起了革命，巴黎地方大乱。米勒不能研究，只得回家。这时候他已娶妻，生了子女。然而家中没有钱，不能生活。当时法国的画家，大都画裸体女子或王侯贵人。因为深刻的画，人们看不懂，都不要买。只有裸体女子和王侯贵人的画倒是人人欢喜而要买的，这实在是一种不好的习惯。但倘画家不画裸体女子和王侯贵人，他的画就没有人要买，他就不得吃饭，所以只得画了。米勒家里很穷，生活过不下去，也只好描裸体画，靠卖画度日。然而他决不描王侯贵人，因为他心中很不欢喜这种无价值的画。他所欢喜描的，是冬夜分面包一类的画，是没有人要买的，叫他一家怎样有钱买饭吃呢？所以他的画裸体画，是不得已的。

有一天，米勒走过一所印刷店，看见玻璃窗中挂着印刷的样子，恰好是他所描的一幅裸体画。他就停步观看一下。这时候有两个路人立在他旁边，也在看这幅画。

“这是谁描的画？”其中一个人问。

“这是除了裸体女子以外不描别的东西的米勒的画呢！”另一个人答。

这两个人只晓得米勒的名字，却不认得米勒的人，不想到在他们身边的就是米勒。米勒听了这话，自然不同他们说什么话，但他心中非常不快活。因为那个人的话，是笑他别的东西都不会画，或者是说裸体女子不好，不可以画。这本来不是米勒自己所欢喜画的。因为要钱来买饭吃，不得不画，但他心中常常不快活。这一天听见了那人的话，心中更加不快了。他记起已死的祖母的教训来了：

“为永远而描画！”

“永远”就是千年万古。“为永远而描画”，就是说，描的画要使世界上千年万古的人看了都感动，不可描几年之间的人所欢喜的画。现在米勒所描的裸体女子不是千年万古的人所感动的，不过是几年之间的人所欢喜的！他不是为永远而描画！不过是为金钱而描画！所以他已经不照着祖母的教训了！想到这里，他心中非常难过。回到家里，把身体躺在床上，他的眼中流出眼泪来了。

他的夫人看见他这般模样，走近床来，问他为什么伤心。他把这不快的心事告诉了她，又问她：“我想从此不再描裸体女子而描永远的画了。但从此我们一定很贫苦，不知你肯同我一同贫苦否？”

“我很情愿！只要这几个小孩子不冻饿，我自己不怕吃苦。你为永远而描画，神明一定保佑我们一家。请你放心决定吧。”

诸位听听，这夫人多么善良！她只要丈夫为永远而描画，小孩子不

冻饿，自己就情愿吃苦。不善良的夫人总是想穿好的衣服，想吃好的东西，哪里知道“永远”两个字。米勒的夫人倘是不善良的，一定不许他不画裸体女子，米勒一定不能做大画家。因为米勒全靠这时候停止了裸体画，为永远而描画，所以后来能做大画家。这样说来，我们大家要感谢这位善良的米勒夫人呢！

米勒听到了夫人的话，心中很欢喜。从此家用节省起来，每天吃两餐粥和几块粗面包。柴也不买，米勒夫人自己去采柴。菜也不买，米勒夫人自己种菜。米勒就开始为永远而描画。油画用的颜料和布，价钱太贵，米勒少画油画，而多画木炭画。木炭条自己可用柳枝烧成，而且不要画布，只要画在纸上，纸比布价钱便宜得多。

像《冬夜分送面包》的那张画，真是永远可以感动人的。米勒本来欢喜描这种画，现在就专门画这种画了。

有一次，他画好一幅最好的画。画中所描的是：一片秋天的田野中，三个贫苦的人弯着腰，用心地在地上拾那农夫们遗落的稻穗。这三个人衣服都很破旧，大概是没有钱买米，所以来拾遗落的稻穗，拿去煮粥吃的。他们家里一定还有别的人，老年的父母，或幼小的孩子，都在等他们拾穗去煮粥吃！这是多么可以感动人的一种样子！这真是永远可以感动人的画！这张画，原来很大，但现在已经印刷缩小，在各处发卖。世界上没有一个地方没有。有的印在书中，有的印在明信片上，诸君或者已经见过。这画的题目叫做《拾穗》（The G1eaners）。

米勒：《拾穗》

然而米勒不画裸体画，钱没有了，家里非常穷苦。有时竟连一个铜板也没有！起初向隔壁的面包店里买两只面包，钱可以欠一欠。后来面包店里的人看见他们这样穷，钱也不肯欠了。米店里的人来讨钱，米勒没有钱还他。第二次，他就到衙门里叫了官兵来讨。官兵凶得很，说不还钱就要捉人。米勒夫人和孩子们都吓得哭了，米勒就请求他们，说现在真是没有钱，过三天一定还清。官兵说，过三天倘再不还，一定要捉人。然后他们出去了。

这三天内哪里来钱呢？米勒想要自杀了。但是他是善良的人，他想，自杀了，他的夫人和孩子们一定受苦。他决定不自杀，而想法卖

画。但是他所画的，不是裸体画，也不是王侯贵人的画，都是田野、农夫和贫苦的工人，所以没有一个人要买他的画。他去托朋友想法子，朋友都摇头。后来有一个人看他可怜，就出几个法郎买了这《拾穗》去。米勒实在不舍得卖《拾穗》，但要还米店的钱，不得不卖。只好让他拿了这幅画去。

诸君！这是一百年前的事。那时候世界上的人都不懂画的好坏。但是后来渐渐懂得了。他们渐渐知道裸体画和王侯贵人的画是没有道理的。他们渐渐看出米勒的画的好处，渐渐懂得“永远”的意思了。米勒死后三十年，世界上的人才知道米勒是一个大画家，欢喜画的人，大家想买米勒的画了。买《拾穗》的人本来不是欢喜画的，不过看了米勒可怜，所以就出几个法郎买了，放在家里。他死后，他的儿子也不欢喜画，但知道米勒的画价钱很贵，就想把这《拾穗》卖去。美国有一个欢喜画而钱很多的人，来法国游玩，看见了这幅《拾穗》，感动得流下眼泪来。他一定要问那个人买。问他多少价钱，他说要卖十万法郎。那美国人立刻给他十万法郎，拿了《拾穗》回美国去了。所以这画现在藏在美国。

但这是米勒死后的话了。米勒活着的时候，到底没有人要买他的画。可见世界上的人多么愚笨！天也多么忍心，使这大画家这样受苦！讲起米勒的贫苦，恐怕诸君听了都要难过，但我要讲一点给你们听听：

后来米勒又作了一幅最好的画，比《拾穗》更好。画的是：傍晚的田野中，一个贫苦的男子和一个贫苦的女子低了头站着，合着两手，正在做祷告。祷告就是谢谢天上的神明，保佑他们没有灾难地过了一天。在中国没有这种事，但西洋人大都是每天要祷告的。傍晚的时候教堂里就敲钟，远近的人听见了钟声，大家祷告。这农家的夫妻二人做了一天苦工，幸而没有灾难。现在做工已经完了，教堂里的钟正在敲响，他们

就把小车子、菜篮子和锄头，放在地上，恭恭敬敬地合着掌祷告。啊，这两人多么辛苦，多么善良，这样子使人人看了都要感动。

但这时候米勒穷得很。他自己在日记上这样写着："我们只有两天的柴米了，用完了叫我怎样办呢？我的妻下个月要生产了。我只得空手等待着。"

诸君读到这里，一定为米勒着急，叫他怎样过这些日子呢？但天心到底是顾念善良人的。到了第二天晚上，米勒家里柴米都用完了，剩些面包屑，给小孩们吃了两日，他自己只得饿。到了第四天晚上，灯油也用完了，米勒只有一双空手，暗中坐在一只破箱上，想他明天怎样过去。忽然听见外面有人敲门，敲得很急，米勒吓了一跳，他想一定是米店里的人同了官兵来讨钱了。心中很怕，但是敲门的声音愈加急了，只得去开门。

开了门，走进来的果然是两个衙门里的人。但他说话很和善：

"米勒先生在这里么？"

"是的，我就是米勒。两位先生有什么贵干？"

"我们是官府里来的。官府知道你先生的画描得很好，而家里很穷，特地叫我们送一点钱来，作为奖赏。"

他们就拿出一包洋钱来，递给米勒。

米勒如同做梦一般，接了这包钱，手中觉得很重，但口中讲不出话来。停了一会，他方才说道：

"谢谢你们！你们来得正好。我们已经两天不得吃了。第一是小孩

子饿不得，他们这两天只吃一些面包屑。现在可以买给他们吃了。我真要谢谢你们！”

等这两个人去后，米勒打开钱包一看，里面包着一百个法郎！好像是从天上飞来的。正在饥饿的时候，会有人送钱来，这不是天的保佑善良人么？米勒立刻去买柴，买油，买米，买菜，烧饭给孩子们和将要生产的夫人吃。

官府送了奖赏之后，米勒的名誉好起来，渐渐有人要买他的画了。但并不是人们忽然聪明而懂得他的“永远”的画了。只因他们看见官府送奖金给米勒，想来他的画总是好的。所以渐渐有人要买。后来就有人出一千法郎买了这幅《晚钟》。一千法郎，这在米勒是从来未有的大富了。他就带了孩子们，乘火车去旅行。米勒真是一个慈爱的父亲！他时时记念着孩子们，只要孩子们不苦！他自己就饿也不要紧。他的夫人也是这样。这两个人真是慈爱的父母。他们真是善良的家庭。

这幅《晚钟》，后来（米勒死后）又为美国人买了去。美国人出多少钱呢？五十五万三千法郎！

法国官府知道了这事，可惜得很。他们想，米勒是我们法国的大画家，《晚钟》是米勒的最好的作品。岂可让美国人拿去？况且《拾穗》已经被他们买去，现在这《晚钟》一定要买它回来！

米勒：《晚钟》

法国官府派人到美国去交涉，一定要买回《晚钟》。美国人想，《拾穗》已经在我们手中，再要《晚钟》，太难为情，就还了他们吧。但美国人欢喜金钱，他们要法国人多出点钱，方肯还画。法国人出了七十五万法郎，把《晚钟》买了回来。所以《晚钟》现今藏在法国。世界上这画的复印品在各处都有发卖。诸君倘不曾见过，也可请先生借一张看看。

诸君！以上是“贫乏的大画家”米勒的故事。他的画一张要卖几十万

法郎，而他的家里穷得两三天不得吃饭。这不是奇怪的画家么？这全是时候不同的原故。米勒活的时候，世界上的人还不懂他的画，没有人要买，所以他家里穷得两三天不得吃饭。米勒死后三十年，世界上的人都懂得了，大家争买他的画，不讲价钱，所以七十五万法郎也有人肯出。可见大画家比别的人聪明，比别人知道得早。这叫做“时代的先驱”。别的人都跟着时代走，米勒独自走在时代的前面。

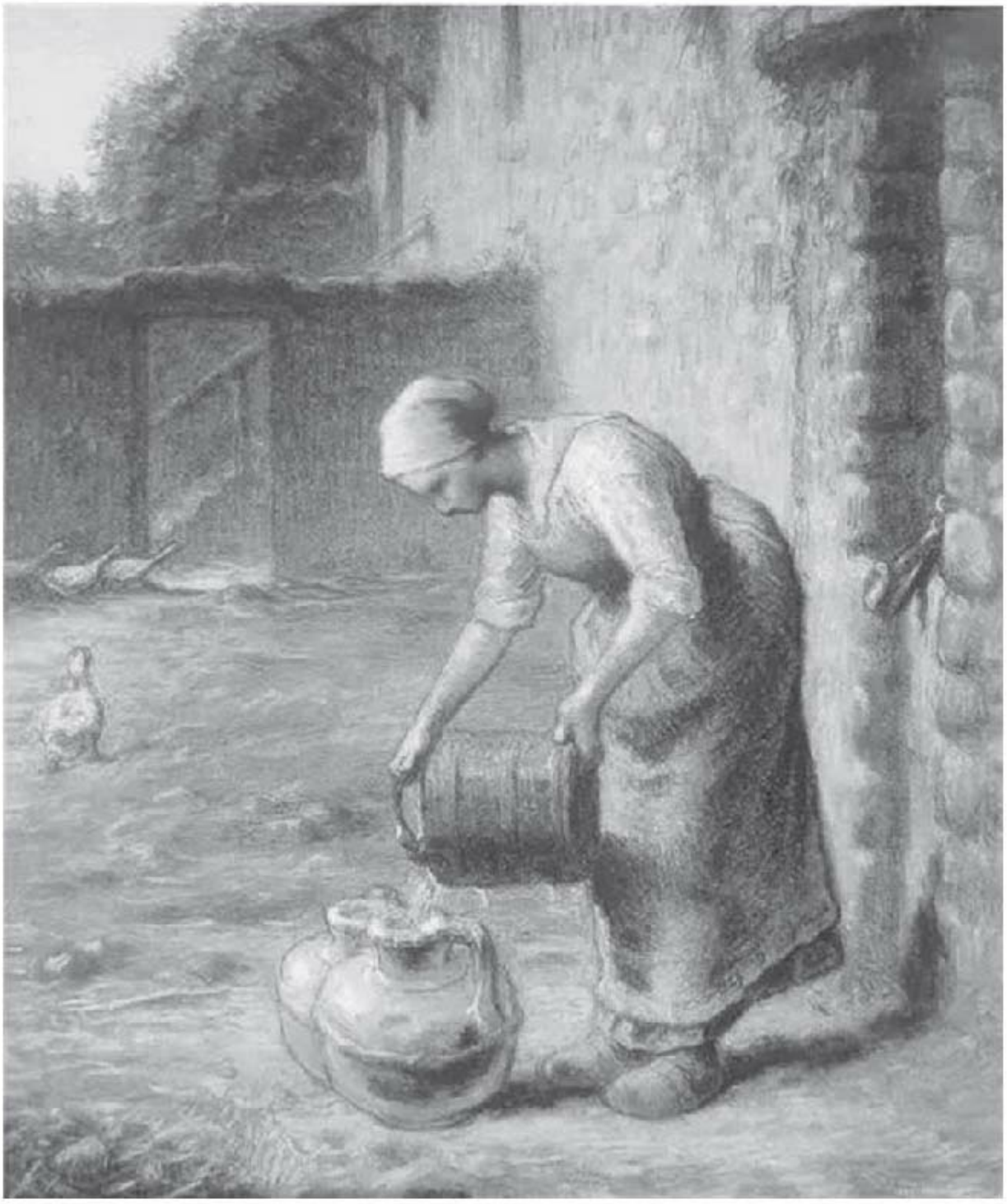
做“时代的先驱”原是光荣的。但想起他在世时的贫苦，实在使人心中难过得很。《晚钟》卖七十五万法郎，只要把七十五万的零头五万法郎，在三十年之前给了描这画的人，就可使他少吃许多苦，而多描许多画。世界上冤枉的事，实在很多！不知是哪个在做这种恶事！真是疑问。

《拾穗》和《晚钟》是米勒的大作品。这两幅画的复印品，各处都可看见。恐怕诸君中看见过的人多，所以现在不用这两幅，而另选两幅给诸君看看。

* * *

现在大家来看画：这两幅画中，所画的都是贫苦的人。第一张画的是一个农家的妇人，在把水倒到两个瓶里去。前面有房屋、门，门外有梯、树。又有一群鸡鸭在向门外走。都是田家的风景。第二张是农家的屋里的样子。窗下坐着一个女人和一个女孩，她们大约是姐妹。姐姐正在把着妹妹的手，教她结绒线。第一幅是用色粉笔画的，有彩色；第二幅是用木炭条画的，只有黑色。所画的人和景物大约是米勒在村中看见的，或者是他想出来的。——但我们看画，不是“知道”了这等事就算了。画的是什么人，什么地方，什么东西，用什么笔画的，这等事其实都不要紧。因为看画不是要“知道”什么事实，而是要“觉得”什么滋味。

一粒糖吃在口中，我们用舌头辨它的滋味。这时候我们口中“觉得”很甜，很舒服。看画犹之吃糖。吃糖的时候，“知道”了这是什么糖，几个铜板一块，哪里买来的，都没有用。一定要用舌头来尝，方才“觉得”甜。看画的时候，“知道”了画的是什么东西，什么地方，用什么笔画的，也没有用。一定要用眼睛来尝，方才“觉得”美。



米勒：《打水的女人》

请诸君用这个法子来看第一张画。诸君对着画张开眼睛，就看见画

中描着的许多东西。倘然我问诸君：“你首先看见的是什么？”诸君一定回答：“打水的那个女人。”不错，这女人在许多东西中是顶要紧的。所以看画的人的眼睛，总是先看见这女人，然后渐渐看到旁边的屋、后面的门、鸡、鸭、梯、树等。故在这画中，这女人叫做“主题”，就是主要的题目。其余的东西叫做“背景”，就是添描在主题的背后的景物。所以这幅画中所描的东西虽然很多，其实只有一种是主要的，其余的都是它的陪伴。好比一桌酒席上，只有一个主人，其余的都是客人。又好比一个教室中，只有一人是先生，其余的都是学生。凡是一幅画，必定要有一个“主题”。主题只有一个，不可以有两个。主题要放在画中最好的地方。放在中央觉得太呆板，放在角上觉得太偏僻。放在不中不偏的地方，像这幅画中的女人的地方，算最好看。诸君描画的时候，最要留心这一点。一把茶壶放在茶几上，茶壶就是主题。要放在不中不偏的地方。茶几和后面的墙壁等，都是背景。

米勒：《针织课》

请再看第二幅画。这里的主题是什么？自然是两个人。其余的窗、桌子、墙壁、地板等，都是背景。人虽然有两个，但抱拢在一块，看去好像是一个。诸君倘画两只苹果，诸君的先生一定不把两只分开摆在左右。一定把两只摆拢在一块，使前面一只遮住后面一只的部分，然后叫你们看着了描画。因为两只摆拢在一块，就好像一件东西，就可作主题。倘两只分开，一左一右，就变成两个主题，但画是不可以有两个主题的，所以这不成为画。

图画上的主题，是很要紧的。我们要画图画，先要认定主题。有些人，往往在一张大纸上并排地画许多东西，而各不相关。这画中就没有主题，就不成为画。无论画得怎样精细，也是无用。诸君只要记着，好的画，画中必有一种东西特别显明，顶容易牵引我们的眼睛，而且只有一种。反之，不好的画，画了许多东西，而个个分散，没有一个牵引我们的眼睛。米勒这两幅画，你看主题多么显明！所以这是大画家的名作。

主题不限定一种东西。有的时候含有许多东西，但内中必有一个中心。譬如一个教室中，这许多人同是一个主题，但其中的先生是主题中心。又如开运动会，许多来宾环着许多运动者，这些人同是一个主题，但其中的运动者是主题中心，主题中的东西和背景，必须向着主题中心，受主题中心吸引。例如上课，学生必向着先生，教室中一切用具亦必以先生为中心而摆布。例如开运动会，观者必向着运动者，场上一切布置亦皆以运动者为中心。倘运动者不止一人，则其中又有一个中心的中心了。诸君上图画课的时候，有时先生拿了许多东西来放在桌子上教你们画。譬如苹果、香蕉、茶壶、茶杯……先生一定不把这许多东西像小孩子排排坐一样地并排在桌上。先生一定很用心地给你们布置，布置得很好，使它们有一个中心，使其余的东西都向着这中心，方才教你们

描画。

请诸君记着：“描画要有一个主题。主题只有一个。主题要放在画中最容易看见的地方。主题要有一个中心，画中一切东西都要向着这主题中心。”

请再看第一幅画，打水的女人后面有墙，墙的中央开一扇门，门内有三四个鸭子正在走出去。我们试在图画上比一比它们的大小看：墙只有女人半个身体的高，门的高还不到半个身体，叫这女人怎样走出去呢？鸭子比女人的手还小，天下哪有这种鸭子呢？再看第二幅画：窗的框子，这一边高，那一面低，地板也每块大小不一样，越远越小，这屋子怎样可以居人呢？诸君大概都懂得这道理，东西越远，看来越小。但我要告诉你们，这在图画上叫做“远近法”。远的门比近的人低，这是诸君都容易看出的。然而有许多东西，不容易看出，画的时候往往要把远近法弄错。譬如画一册书放在桌上，往往有人把书的面子画得很方而大，把面子上的字照样写在画中的书面子上。这是大错的。我们坐在椅上看平放在桌上的书的时候，其实所见的书面很狭小，而且形状决不是方的，有时像梯形，有时像菱形。倘是一册厚的字典，则书的面子看来反比书的横头狭小。但学生们往往画错。这是因为他们不用眼来看而用心来想的原故。我在前面说过，看画不是要“知道”什么东西，是要“觉得”什么味道，故画不可用心来想，要用眼来看，像用舌头来尝糖味一样。看东西也要用这个看法。倘用心来想，“知道”这是一册书，而描一个大而长方的书面，那就描错了。倘不想起这是什么事物，当它是一件从来不曾见过的东西，而张开眼睛来静静地看，就“觉得”样子很妙，远近法就不会弄错了。原来平放在桌上的书，一头离我们近，一头离我们远，虽然相差甚少，但远的看来总比近的小，所以书的面子看来总不是方的。诸君能够用看画的方法来看东西，远近法不学也不会弄错了。

请看第一幅中，女人的裙子很暗，裙子旁边的地皮很明，所以裙子与地皮，两者都很显出，又如女人头上的头巾很明，但衬在后面的墙壁很暗，两者也很显出。墙外的梯和房屋很明，其后面的树木很暗，两者又很显出。再看第二幅中，母亲和女孩[2]都戴白头巾，穿白衣服，但她们的四周围都画得很暗，使这主题显出来。所以一幅画中，明与暗要配得巧妙。又要使画中的东西显出，又要明暗分量多少正好。明太多了，觉得太轻飘，暗太多了，觉得太气闷。明一半，暗一半，又觉得太呆板。试看这两幅画中，明暗变化很多，配得非常巧妙，所以这是名画。

我们静静地坐在画的面前，使画面上的形象照到我们的眼中，便“觉得”画的布置、远近、明暗，都非常美妙，好比吃一杯新鲜的牛奶，又肥，又鲜，又甜，又香。但倘有人问你这滋味到底怎样，你就说不出来，你只能请他自己吃一杯看。看画也是这样的。倘有人看不懂这两幅画，只能请他自己静静地坐在画的面前，用眼睛去尝它的滋味。

先用眼睛尝了画面的美味，然后再用心来想想画面以外的别的事体，这画看起来就更加美妙。犹之先尝了牛奶的美味，然后再想这是新从牛奶棚里送来的，这里面是放砂糖的，这是母亲给我吃的……等事，就觉得这牛奶的滋味更加好了。例如第一幅画，我们既然“觉得”了画面的美，现在再想：像这打水的农妇多么勤劳，这农村的地方多么幽静。米勒能在平常的农村中看出这样美的样子，而画成这幅名画，多么聪明。原来平常的人，平常的地方，平常的东西，都有美的样子，从此我们也可以留心看出：美术这种学问，多么高深。又如第二幅画中，看姐姐教妹妹结绒线的样子，姐姐把自己的生活放在窗上，弯着身体，把持了妹妹的两手，教她结法，这姐姐多么亲爱，这妹妹多么用心。这房子虽然不很好，但很清静，姐妹二人坐在窗下做生活，这人家多么勤俭，又多么幸福。可见美不是富贵之家所独有的，贫贱的人家中，也尽有很

多的美。大画家米勒能用前面所说的看画的方法来看世间，故能看出这种美，而描成名画。诸君倘能学得这看法，也可在随便什么地方看见很多的美，诸君的生活可更加幸福。倘再回想前面所说的米勒的故事，看到这两幅画就更加可爱了。

再想下去，我们就要想到米勒描画的时候的事。这两幅画是用什么东西描的？前面我说过，米勒很穷，没有钱买油画颜料，只得用木炭条来描画。后来稍有钱了，也画几幅油画及色粉笔画。但他的画中，木炭画最多。今天所说的两幅，第一幅是色粉笔画，第二幅便是木炭画。现在我们再来谈谈色粉笔画和木炭画的话。

色粉笔是各种颜色的粉笔，价钱很便宜，还有一种色粉笔画纸，是一种青灰色或焦黄色的厚纸，纸面很糙，粉笔容易擦上，文具店内都可买到。画法同用白粉在黑板上写字一样，画时又可常常用手指擦一擦匀净。画好之后，用一种胶水吹在画面上。粉屑就不落脱。这胶水叫做“定止液”，大的文具店内也有得买。如买不到，用后面所说的木炭画的定止液也可。吹过定止液，就可放在画框中，挂在壁上观赏了。

色粉笔画近来世界上用的很多，因为它用具很简便，又画的颜色很鲜明，很柔和，非常可爱，所以近代的画家都欢喜用它。学生上图画课，用色粉笔最好。因为它价钱便宜，携带便利，又颜色很多，可以描出很复杂而美观的画，比铅笔画兴味好得多。

木炭画，画法与色粉笔一样，也是用木炭条画在纸上，也可用手指擦匀，画好后也要吹定止液。木炭画用具，现在各处文具店也都有发卖，价钱也很便宜。木炭画纸是一种上面有条纹的白纸，定止液可以自己做：买一瓶火酒，几两松香，和一只衣匠用的喷水筒。把松香敲碎，放在火酒瓶里，后来松香溶化在火酒里，这就是定止液。用的时候，把

液倒入喷水筒中，吹在画面上，木炭屑就不会脱落了。

人家家里，常常有装在玻璃框中的肖像，挂在壁上，好像大的半身照相。不晓得的人，以为这就是木炭画，其实不对。那种叫做擦笔画，是用锅子底上的煤，或煤做成的墨条描成的。描的时候先在一张小照片上打了格子，然后再在纸上放大来。这种画很没有兴味，又没有道理。这是商人为卖钱而画的，诸君大家切不可学。现在我所说的木炭画，是图画练习上最重要的一种画法。诸君将来长大了，倘要做美术家，而入美术学校，必定要先画两三年木炭画。木炭画只用黑的木炭条画在白纸上，不用别的颜色。但木炭画画得好了，别的油画、水彩画、色粉笔画等自然会好起来。所以木炭画叫做“素描”，就是说不用颜色的描画；又叫做“基本练习”，就是说这是学画的底稿，好比房屋的地基。从古以来，一切画家，没有一人不先练习了木炭画，然后再描别的水彩画，油画等。只有米勒一直欢喜描木炭画，他的名画也都用木炭画成。故木炭画向来只当作底稿，到了米勒而贵重起来，当作一种正大的画法。米勒的多描木炭画，是因为他很穷，没有钱买颜料的原故。可见伟大的人是不怕穷的。穷不能害他，反而造出了正大的木炭画法。

从古以来，世界上大画家很多，只有米勒可以永远做我们的先生。他的志气，他的见识，他的耐苦，和他的画法，他的色粉笔画，他的木炭画，我们都可以学习。所以我们鉴赏西洋的名画，从米勒开始。

---

[1] 本篇原载1930年1月《教育杂志》第22卷第1号。

[2] 似应作姐姐和妹妹。

第二讲 说诳的画与真实的画[1]

说诳是最坏的事；但在画里面，却可以说诳。“说诳的画”与“真实的画”都是好的美术。什么叫做说诳的画与真实的画？看了这两幅画便知道。

第一幅画，题目叫做《市街战》〔即《自由领导人民》〕。所画的，是正好一百多年前（一八三〇年）法国“七月革命”时巴黎市街中打仗的样子。真的打仗是可怕的事，但这幅画中所画的打仗，并不可怕。一个赤膊的女人，右手拿一面法国的三色旗，左手拿一管枪，走在前面，许多人跟了她走来。这女人不是人，是天上的神，名叫“自由女神”。“自由”就是不受束缚。譬如游戏的时候，有人拿一条绳，把你的手和脚束缚了，使你不能拍球，不能走路，这叫做不自由。有人给你解脱了绳，你不受束缚，可以随便游戏，这叫做自由。自由女神便是给我们自由的天神。跟在她后面的许多人不是兵，有的是学生，有的是商人，有的是工人，他们为了受着束缚，不得自由，所以打仗。自由女神就从天上降下来，领导他们，给他们自由，教他们为自由而打仗。试看后面的人，有的戴铜盆帽[2]，穿大衣，像是大学生，有的戴便帽，像商人、工人。有的拿手枪，有的拿肩枪，有的拿刀，最前面还有许多人已经被打死了，躺在地上。他们都很苦，为了受着束缚，不得自由。女神是来救他们的。

德拉克洛瓦：《自由领导人民》

但他们所受的束缚，不是一条绳，是一个不好的国王。这国王名叫查理第十，凶恶得很，常常说出没有道理的话来，叫国内的人民去做。人民大家受苦，好比身上缚了一条绳，不得自由，所以要打仗。这打仗叫做“七月革命”。待我把这事讲一点给你们听。

大约中国清朝的道光年间，法国的国王查理第十，凶恶得很，他恐怕人民多读了书要聪明起来，故不许卖杂志，不许多印书，又把国内的师范学校统统关门，使法国的孩子没有先生教导。他对人民说：“国王是国里最大的人，大家要听我国王的话。”国王旁边有许多议员听见国

王说这话，大家不高兴。国王知道了，把议员们都赶出去。这是一百多年之前，即一八三〇年七月二十五日的事。议员被赶走了之后，国里的办报的记者们大家动怒，就在二十七日的报纸上骂国王的不好。国王知道了，叫警察把记者捉进牢狱里，把报馆都封闭。这国王实在太凶了。人民不得读书，不得看杂志和报纸，一切都要听国王的话，实在太不自由了。所以到了七月二十八日那一天，就有无数的学生、工人、商人，在巴黎打起仗来。他们拿了石头、滚开水和刀枪，来打国王。国王派一万一千个官兵来杀他们。然而学生、工人、商人，人数很多，官兵哪里能杀他们？反而被打死了八百个，打伤了三千个。国王就被赶走。七月三十一日，他们请一个好的人来做国王，这新王名叫路易·菲力普。这一回打仗，就叫做“七月革命”。这是西洋历史上很大的一件事。

知道了这件事，然后可以看画。画的便是七月二十八日的样子。躺在地上的死人便是官兵。学生们和工人商人们并非欢喜杀人，只因要使几千万的人“自由”，所以杀死国王的士兵。他们为了“自由”而打仗，好比有一个天神在那里教他们，领导他们。所以画家就画一个“自由女神”在他们的前面。这是很巧妙的画法，使人看了这画，知道他们这打仗不是坏事，是天教他们打的。但我们要晓得：并非七月二十八日那一天果真有一个天神在巴黎的市街中领导学生们和工人商人们打仗。“自由女神”是人们空想出来的，并非真可看见。

你们读到这里，心中自然要想：“自由女神既然是看不见的，那么，这画家说诳了。”不错！不看见而说看见，的确是说诳。但这不过是像说诳，并不是真的说诳。真的说诳是最坏的事，但画中的说诳却是很好的事。因为画家不看见自由女神而画一自由女神，与孩子不见先生而说看见先生，意思是不同的。画家要画“自由”这样东西，而画不出来，所以空想出一个女神来代表。法国的学生们和工人商人们的在市街

中打仗，并非欢喜杀人，他们是为了要救千万人的苦恼而打仗，为了求千万人的“自由”而打仗。这好比有一个天神在那里教他们，领导他们。画家画一个天神在他们前面，使看画的人看了可以知道这个意思。所以画家不过好像说谎，并不是真个说谎。画家这说谎非但没有害处，又有好处。倘使不画出自由女神，人们看了画便不能懂得法国人为自由而打仗的意思了。所以我说，在画中却可以说谎。

画中的说谎，你们试想一想，多得很呢！大家都看见过“天使”的画。天使是一个赤身裸体的小孩，背上生一对翼膀，在天空中飞行。世界上哪有背脊上生翼膀的孩子？这不是说谎么？大家都看见过踏在白云上的观世音菩萨的画，但观世音菩萨是看不见的，且白云是不能载人的，所以这也是说谎。

不但画中有说谎，你们所读的童话和故事中，说谎更多呢！会讲话的猫，会走路的洋囝囝，人头的鱼，和人头的狮。我们不但不嫌他说谎，反而觉得这种说谎很有趣味。试看这幅画：受凶恶的国王束缚着的人民，多么可怜！多么勇敢！他们不顾自己的性命，拿了刀枪来和官兵打仗。幸而有这慈悲的自由女神，热心地领导他们，可知他们一定能够打退官兵，赶走那凶恶的国王，重新得到自由的欢喜。我们看了这光景，心中也觉得欢喜。倘然没有自由女神领导，而仅仅画一幅市街战的光景，那就使我们看了觉得非常可怕，全然没有欢喜的趣味了。

* * *

说谎的画固然很好。但一幅画，并非一定要说谎才好，不说谎的“真实的画”，也一样是很好的。试看第二幅画，便可知道。

第二幅画，题目叫做《筛麦的女子》。画的是农家的屋里的样子，

三个人在屋里做工。地上铺一块毡子，中央一个女人跪在毡子上，两手捧着筛子，用力地筛麦。她的后面另有一个女人坐着，在那里拣选麦粒。她的前面，壁脚边放一座扇麦的风车，一个小孩子在那里管这风车。壁角里放着三大袋的麦子，都是他们所筛好的。地上放着许多箩、钵等家伙。他们不说话，不看别处，各人专心做工，辛苦得很，忙得很。

库尔贝：《筛麦的女子》

这幅画中也有说诳么？一点儿也没有！这完全是农家的真实的样子。秋天，农人收米麦的时候，我们走到乡下地方去，就可看见许多农家的工作，和这画中所画的样子差不多。这是很常见的样子，一点也没有稀奇的东西。女人和小孩的衣服都很旧，相貌也都是乡下人的样子。屋子里除了作工的东西以外，没有别的装饰，连桌子椅子也没有。这是一家贫苦的人家，女人必须作工，方才可有饭吃。小孩子也不得游戏，必须帮助他的母亲和姐妹做工。他的父亲大概正在田野中割麦吧。

有的人看了这幅画，心中这样想，“这种事体很常见，并不稀奇，

这画有什么好呢？”但这人就是不会看画的人了。读过前回的贫乏的大画家的小朋友，一定知道这人的话是错的。贫乏的大画家米勒，从来不画稀奇的样子。例如皇帝、美人、宫殿、富家等，米勒一幅也不曾画过。他所画的，统是农夫、工人、田野、乡村。现在我们所讲的这幅《筛麦的女子》，正同米勒的画一样。原来在这世界中，美丽的东西很多，处处皆有。人们的眼睛不会看，以为只有皇帝、美人、宫殿、富家是美丽的，其余常见的东西都不稀奇。聪明的人，能不想起稀奇不稀奇，值钱不值钱，而仔细地看身边的东西，故可在随便哪个地方看见美的样子。米勒和画这幅《筛麦的女子》的画家，便是聪明的人。你们每天从家里到学校里，又从学校里回到家里，所看见的东西，好像已经看厌，并不稀奇，并不美丽。其实是不仔细地看的原故。倘仔细地看来，庭中的花多么美丽，屋角的蜘蛛网多么美丽！小弟弟们游戏的样子多么美丽！街上挑担子的人的样子，水边洗衣服的人的样子，靠在桌上写字的小朋友的样子，都是很美丽而可画的。母亲给你两只橘子，你不要立刻吃了。先放在窗下的桌上的盆子里，给它画一张画，你就可看见橘子的美丽了。不但是红红的橘子，就是一个书包，一顶帽子，一双皮鞋，仔细地看，仔细地画起来，也都是很美丽的。

有一段故事，可以讲给你们听：从前有一个很和善而聪明的人，他看见一条河上没有桥，走路的人很不便，就每天在河边摇一只小船，给人们摆渡，晚上就宿在河边的小屋里。有一个冬天的晚上，雪落得很厚，风又大得很。半夜时光，这摇船人正在河边的小屋中睡觉，听得对岸有人喊“渡船！”他想，天这样冷，风雪这样大，又是黑黑的半夜里，叫我怎样起来撑船呢？但他又想到了喊渡船的人，这样寒冷的风雪中站在河岸上，多么苦痛！他就披了衣裳起来，走出小屋，去给他撑船去了。在风雪中，他望见对岸的人穿一身白衣，缩着两肩，站在岸上。他把船撑了过去，那人下船。仔细一看，原来是一个褴褛的叫化子，他的

破衣服上落满了雪，望去好像是一件白衣。摇船人心中有些不高兴，他想，这叫化子真可恶，风雪的半夜叫我起来撑船！但他又想到，叫化子也是人，而且比我更苦。他就不说什么，用力地把船撑过了河。上了岸，摇船人回到小屋中，想要关门了，那叫化子也走了进来，对他说："我没有家可以归去，你让我在这里宿一夜好么？"摇船人心中有些讨嫌，但听他说"没有家可以归去"，觉得很可怜，就答允了他，教他睡在旁边的榻上。摇船人刚才睡着，那叫化子叫了起来："我的肚子饿得很！你可给些东西我吃么？"摇船人被他叫醒，实在有些恨；但听见他说"饿得很"，心就软了。"你自己开开橱门来拿吧，但不要把我的面包吃完，我明天的早饭都在这里了。"叫化子开了橱门，不久，他把一块面包和半瓶葡萄酒统统吃完了。摇船人因为很吃力，贪睡，也不去管他。叫化子吃饱了，躺在榻上，但并不睡觉，只管翻来覆去，口中叫那摇船人："冷得很呢！我不要一人睡在这榻上，我和你一同睡，好不好？"摇船人恨极了。但他终是和善的人，故并不骂他，就让他钻进自己的被窝中，睡在脚边。哪晓得这叫化子吵得还不够，又在脚后面叫了："睡在你脚后面，还是很冷呢！最好同你睡在一头！"他就坐起身来，钻到摇船人的头边，把褴褛的衣服紧紧地贴在他的身上了。摇船人耐住了性子，一句话也不说。他想，现在总不会再有话了。谁知道这叫化子又叫起来："还是很冷呢！请你抱了我睡觉，可以暖一点！"摇船人回头对他一看，原来这叫化子生着癞疥疮，满身是脓血，气味臭得很，教他怎样抱得上呢？但叫化子一定要他抱。他想，横竖这样了，早些睡觉吧。就闭着眼睛，闷住了鼻子，伸手去抱住了这生癞疥疮的叫化子而睡觉了。他的鼻管偶然一开，忽然闻到一阵檀香的香气，觉得很奇怪！再闻一下，那香气更浓，好比到了庙中的佛殿上。他就张开眼睛来一看，原来他所抱住的不是生癞疥疮的叫化子，已经变成一位金身的佛菩萨了！

照这段故事中的道理想来，人们看惯了常见的东西，不肯去仔细看它，所以觉得常见的东西都不美丽。只要有人肯仔细地去看，无论什么东西都可以描成美丽的画。人们都以为农人和工人很丑恶，农场和工场很龌龊，农作和工作很劳苦，不肯仔细地去观看他们，所以不能知道他们的好处。画《筛麦的女子》的画家就不然，他很仔细地观看平常见惯的农人和工人的样子，到底被他看出了美丽的地方，画了许多有名的画，《筛麦的女子》便是其中的一幅。他好比那个摇船人，不怕叫化子的龌龊而抱了他睡觉，到底被他看见了佛菩萨。

* * *

稀奇的东西可以画成很好的画，像如自由女神便是。常见的东西也可画成很好的画，像筛麦的女子便是。换一句话，说诳的画也好，真实的画也好。这两幅画虽然都是好的，但看起来趣味到底不同。看了第一幅画，好比做了一个夜梦。梦中的样子很稀奇，但醒转来一想，这是假的。看了第二幅画，好比看了一出新戏。戏中的样子虽然很平常，但确是真的人在那里做的。看第一幅画时，我们眼睛要看，心又要想许多别的事体（国王的凶恶，人民的苦恼，七月革命，打仗，求自由平等）。看第二幅画时只要用眼睛看，不必再在心中想起画以外的事体。所以这两幅画趣味完全不同，这是因为画这两幅画的画家性情完全不同的原故。

画《市街战》的人名叫德拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（Eugène Delacroix，1798—1863）。他的性情很欢喜“新鲜”的和“稀奇”的东西。他觉得世界上只有“新奇”的东西是美的，所以描画都选用新奇的东西。打仗、神仙、跑马、猎人、打狮子等，是他所最欢喜画的。他的画，颜色画得很鲜明，所以人们称他为“色彩画家”。又有人说“他的色彩中好像有火”。试看这《市街战》，色彩多么鲜明！旗子上的红色真个像火

一般。德拉克洛亚画了这幅画之后，就有许多画家大家看他的样，也画新奇的东西，用鲜明的色彩了，这一班人就叫做“浪漫派画家”。德拉克洛亚是浪漫派中顶大的画家。

画《筛麦的女子》的人名叫库尔倍〔库尔贝〕（Gustave Courbet，1819—1877），也是法国人。他同德拉克洛亚正好相反，最不欢喜眼睛看不见的东西，或不容易看见的东西。他觉得那种都是假的，只有眼前的常见的真实的东西才是美的。他看见从前的画家所画的天使，就大骂道：“哪一个看见过背上生翼膀的天使？画天使的人都是疯子！”所以他自己画的都是些平常见惯的样子。农人、工人是他所最欢喜画的。他的画很真实，画中的东西都要画得同真的东西一样，一点都不许空想出来。又很周到，无论画的角里一件小小的东西，也要用心描写，写得同真的东西一样。他比德拉克洛亚年轻二十多岁。他描画的时候，德拉克洛亚已经年老。世界上的人渐渐不再欢喜德拉克洛亚的画，而欢喜库尔倍的画了。因为人们想想看，库尔倍的话的确不错，“哪一个看见过背上生翼膀的天使？哪一个看见过自由女神呢？”世界上的画家就大家看库尔倍的样，也用功描写真实的画了。这班人就叫做“写实派画家”。库尔倍是写实派中顶大的画家。

前回所说的贫乏的大画家米勒，比德拉克洛亚年轻十六岁，比库尔倍年长五岁。他们都是法国人。米勒的画，比较德拉克洛亚是“写实的”。但他专画农村和田野，又欢喜画出静静的，悲哀的，可怜的样子，不肯像库尔倍地画得完全同真的东西一样，所以他的写实工夫不及库尔倍的深。米勒是夹在德拉克洛亚与库尔倍的中间的画家。这三个大画家的画都是好的。但不知读者欢喜看哪一个的画？

* * *

德拉克洛亚虽然不是“写实派”的画家，但他的画法也是很写实的。试看那幅《市街战》，自由女神的样子，好像一个真的女人。躺在地上死的人，个个都同真的一样可怕。可知“写实”的工夫，在学图画的人是很要紧的。无论学哪一派的画，先要用功“写实”。要用功“写实”，就要画“写生画”。

写生画，就是把东西放在眼睛前面，仔细地看了样描写。你们在学校中上图画课，先生就教你们画写生画，先生拿一把茶壶放在桌上，教你们大家照样画出来，这时候第一要紧的，是要仔细地观看，周到地描写出。切不可因为茶壶是常见的东西，并不稀奇，就不肯仔细观看，随便地描几笔。无论一把茶壶，一个帽子，一只苹果，一只香蕉，仔细地看起来，就觉得越看越有兴味，仔细地描起来，就觉得越描越难描。这时候你的图画就会进步了。

茶壶是白色的，但你们不要想起它是白色，而用白粉涂抹，你们要用眼睛来仔细地看。仔细看时，就可看见近窗的明亮的一面多白色，但另一面却很阴暗，并不是白色，内中有青的，绿的或焦黄的各种颜色，非常美丽。又明亮的一面中，最明亮的地方也不一定是白色，有时稍微带淡蓝色。但颜色只能用眼睛来看，不能用口说出。所以我说青的、绿的、焦黄的、淡蓝的，其实都无用。因为“青”有各种各样的青，“淡蓝”也有各种各样的淡蓝，说不清楚。学校中上图画课时，有的学生常常要问先生：“先生！画桌子用什么颜色？”这是很没有道理的话。颜色只能看而不能说，所以先生一定不能回答他。假定先生回答他说“用暗黄”，但暗黄有各种各样的暗黄，用哪一种才对呢？所以画写生画的时候，只要自己看，不必问先生。你们看到桌子的色彩，不必问他叫什么名称，只要自己用颜色来拼，把拼出来的颜色同眼前所见的桌子的颜色相比较，比较起来相同了，就可描在画中，这是最好的写生画法，也最

有兴味。请大家记着：写生画是看和描的功课，不必开口问先生。问“画桌子用什么颜色”的人，都是呆人。他们的图画一定不会进步。

描写生画时，还有一事要记着：不可移动所画的东西。先生把苹果、香蕉，好好地摆在桌上，教你们看了描写。要摆得好看，很不容易。有时两只苹果太离开了，有时香蕉太横倒了，都不好看。所以先生的摆法，很用心思，不是随随便便摆的。这摆得很好的苹果香蕉，或茶壶茶杯，或花瓶和花，在写生画上名叫“模特儿”。模特儿摆好之后，不可移动。因为一移动，摆的样子，就变过，已经在描写的人，就不能看见本来的样子了。不懂写生画的孩子，一走进图画教室，看见桌上的东西，就伸手去拿来看。不懂图画的大人也常常这样。这是最不好的事。移动模特儿的人，都是不懂图画的人。

写生画之外，又有一种叫做“临画”。临画就是不摆真的苹果香蕉的模特儿，而用别人已经描好的画来照样画一张。这是不好的画法，你们切不可学习。我看见有许多学生欢喜买一本画帖，照了画帖描写。这种人的图画，一定不会进步。画帖是教你们“看”的，不是教你们“临”的。画帖中有几幅色彩很好，或笔法很好，原可以用一张废纸，照它的样子练习一下。练过之后，就把废纸抛弃，但不可完全照样地描成一张画，因为这是没有意思的，这好比抄别人的作文。作文要自己做出来的才好，拿别人所做的来抄一遍，有什么意思呢？从前我看见有几个学校，先生拿出版社出版的画帖教学生临写，就把临写下来的画装在玻璃框中，挂在学校的会客室里。这是多么可笑的图画成绩！挂在会客室里，反而倒霉！

写生画是“真实的画”。熟练了写生画之后，别的画就都会描。你倘欢喜那种“说诳的画”，也可以画几张看。那也很有趣。譬如你看见你的小妹妹跳舞同蝴蝶一样好看，便可在她背上画一双蝴蝶的翼膀。你看见

百合花好像在对你笑，便可在花心里画一个笑的脸孔。又如你看见月亮非常可爱，想到月亮里去玩玩，便可画一个人骑在一只大鸟的头颈上，飞到月亮里去；或者画一个月亮姐姐挂下一只篮子来，你便坐在篮子里吊上去。这都是很有趣的画。

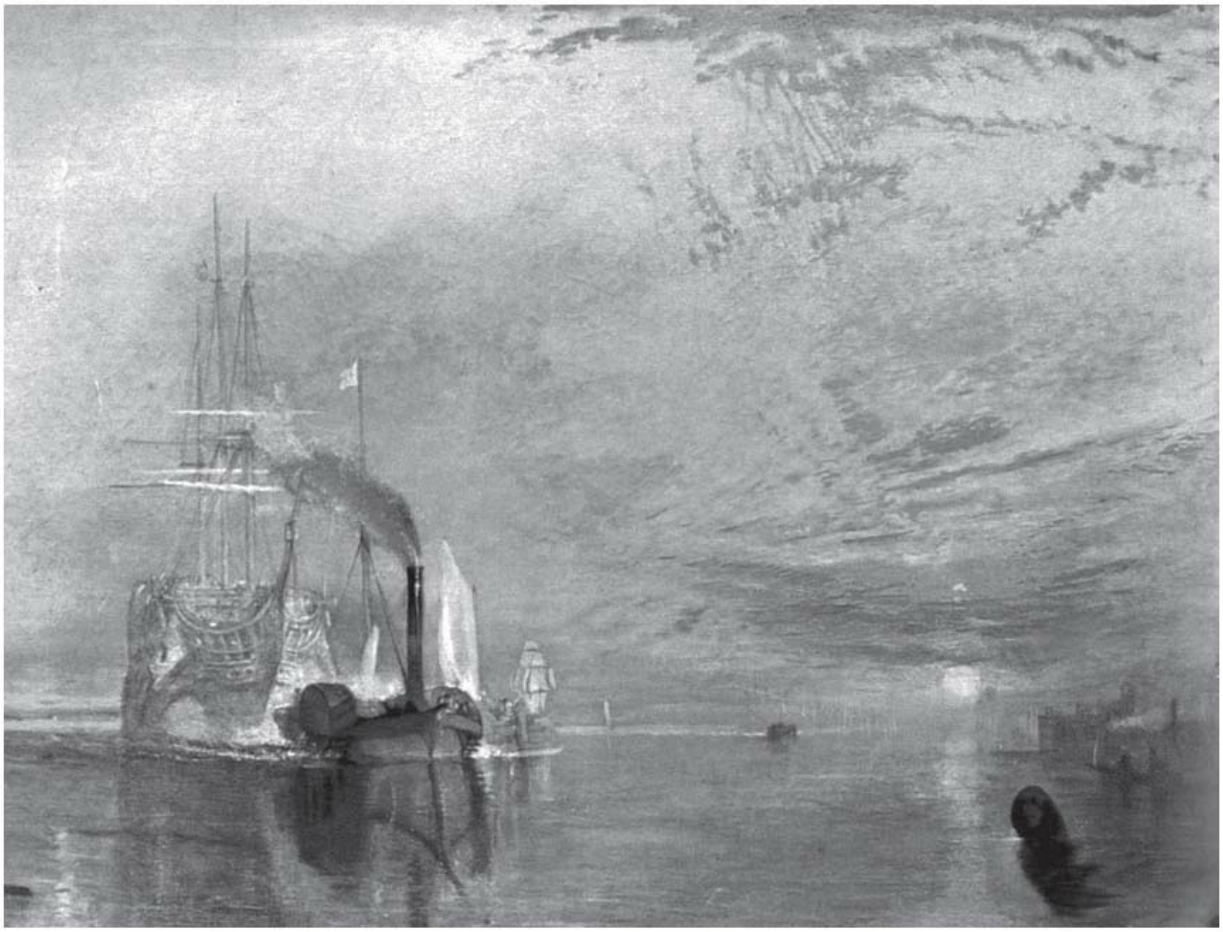
---

[1] 本篇原载1930年2月《教育杂志》第22卷第2号。

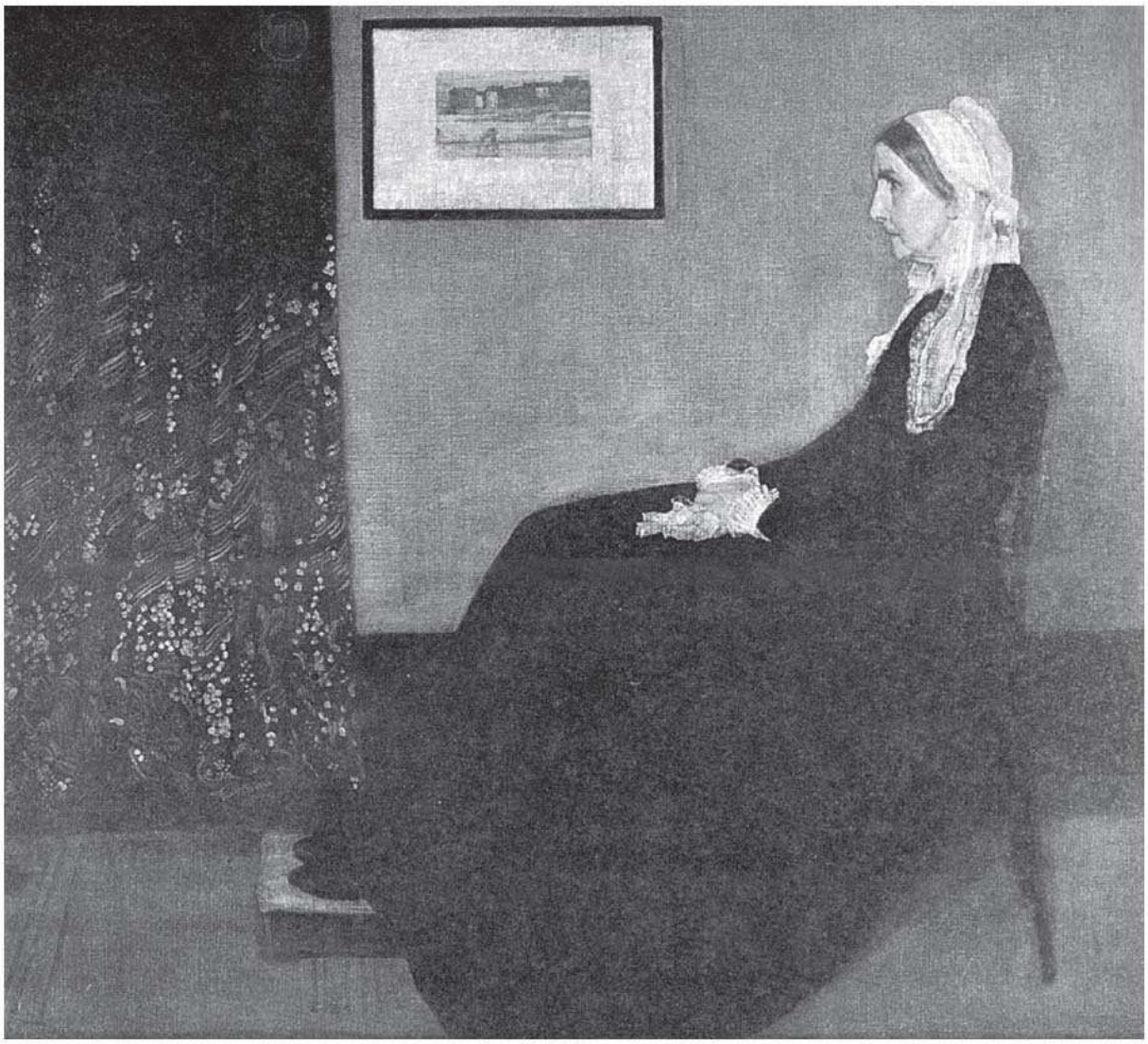
[2] 作者家乡的人称礼帽为铜盆帽。

第三讲 一个铜板的画家官司[1]

请看这两幅名画，这是英国和美国的大画家所画的。英国最大的画家叫做泰纳〔透纳〕（William　Turner，1775—1851），他的最有名的画就是这幅《战舰》[2]。美国最大的画家叫做辉斯勒〔惠司勒〕（James Abbott Whistler，1834—1903），他的最有名的画就是这幅《母亲的肖像》。



透纳：《战舰》



惠司勒：《母亲的肖像》

我们普通说起“西洋”，例如西洋音乐，西洋史，大都先使人想起欧洲大陆诸国，后来才想到英国和美国。英国和美国的确不在西洋的中心；因为英国是三个岛子附在欧洲大陆的旁边；美国是近代才寻着的一块新大陆，和欧洲大陆隔着很远的一片大西洋，不过其人民是从欧洲移住过去的。所以西洋的文明以欧洲大陆为中心点，英美是其分枝。在美术上，情形也是如此。譬如说起西洋画，我们就首先想起法兰西的画，意大利的画。英国的画和美国的画都是从法国和意大利传授去的。研究

了法意的美术，即使不看英美的美术，也可说是懂得西洋美术了。反之，只看英美的美术，而不研究法意的美术，就不能知道西洋美术的本身。所以意大利和法兰西在西洋美术上是最重要的两国。诸位将来倘要做美术家，必须先把这两国的美术仔细研究，英美的美术，即使不研究也不妨。

然而说到名画家与名画，在英美并非没有。英美正有几个天才的画家和著名于全世界的杰作，我们都非知道不可。像现在所举的两张画，就是可以代表英国画和美国画的作品。我为诸位谈西洋名画，所选的画幅，大部分是欧洲大陆的画家的作品，法国人和意大利人的画更加多。只有这两幅画，是英美的画家的作品。

说起英美的画家，我就想起一回很有趣的打官司的事件。现在先写出来，当作一个话头。

美国从来只有一个大画家，就是前述的辉斯勒。诸位都晓得，美国是新近由哥伦布寻着的新土地；寻着之后就有欧洲人迁居过去，后来出了有名的伟人林肯、华盛顿，成了一个世界有名的大国。但他们的立国只有百多年，大的学问家、美术家在美国当然不多，所以辉斯勒是美国最初的，又最大的画家。他从小在美国学画，二十一岁的时候，游学欧洲，来到了欧洲美术最兴盛的法京巴黎地方。这时候，法国美术界上正在提倡一种新的画法，名叫“印象派”。有两个法国画家，一个名叫马内〔马奈〕（Manet），一个名叫莫内〔莫奈〕（Monet），就是发明这“印象派”的画法的人。他们的画法，凡画不必仔细地描写，只要画出一片模模糊糊的光景就好了：譬如描一朵花，勿必把花瓣一张一张地描出，只要把半张开眼睛时所见的模糊的样子涂在画布上，远看时活像一朵花，就是好的画了。又如描一个人的脸孔，不必把须眉一根一根地画清楚，也只要照半开眼睛所看见的样子画出，远看活像一个人的脸孔就

好了。所以他们的画大都近看只见一堆一堆的颜料，全不精细，远看时方才看得出它的好处。照这种画法，在从前的欧洲没有人用过，马内和莫内是最初提倡。所以欧洲的人大家不欢喜这种新派画，差不多没有一个人不唾骂。然而马内和莫内的新画法决不是乱涂，也是很有道理的（将来我再详说这个道理）。所以懂得画理的人并不反对，却很佩服他们，又学他们的画法。美国的大画家辉斯勒便是这样的一个人。他一到法国，看见了这种新派画，心中很感动，就学习马内的画法。他的画注重色彩，红的、黄的、蓝的用得很鲜明。又注重光线，明的、暗的配得很巧妙。他在巴黎住了好久，画法十分进步了。他的作品中，最多的是人物肖像画，色彩、明暗、布置都很巧妙。次多的是风景画，大都鲜明、清雅，使人看了心中很轻快。作品既然多了，他就离开巴黎，到英国去游历。一八七八年，辉斯勒来到英京伦敦，把自己的画陈列起来，开一个个人作品展览会。因为他是印象派的画家，他的画中肖像画最多，故他的展览就称为“印象派肖像画展览会”。印象派的绘画在今日的世界上固然大家都已懂得，但在那时候（七八十年前），法国人尚且要唾骂，英国人当然也不欢喜看。就中有一个英国很有名的学问家名叫拉斯金〔罗斯金〕（Ruskin）的，也反对辉斯勒的画。拉斯金是世界上大名鼎鼎的博学家。他通达各种学问：文学、美术、工业、政治、经济、科学，没有一样不精通，所以他的见识很高，他是世界有名的大批评家。一张画，倘拉斯金批评好，大家就相信它是好的画了。但是这位大批评家对于印象派的画，始终不欢喜。因为他所最欢喜而赞美的，是描这幅《战舰》的英国大画家泰纳的画。他曾作一册很大的书，名叫《近代画家》，评论近代西洋诸大画家。结果，他所最称赞的是泰纳。他以为近代画家中没有一人能及得泰纳。他看了辉斯勒的印象派肖像画展会，嫌他的笔法太粗草，色彩太杂乱，批评很不好。内中有一幅题名为《黑与金的夜曲》的，最使拉斯金不欢喜。他就写了一段批评文，登载在伦敦的报纸上。批评文中说：

“辉斯勒是把颜料瓶倒翻在画布上了，给大家看。”意思就是说，他的画犹之倒翻了颜料瓶，全是乱涂，没有什么意思。

辉斯勒自己努力研究新派的画法，开这个展览会，原是要宣传他的新派画法。现在被拉斯金骂了一顿，心中十分动怒。他对人说：“我的画，自有新派画法的道理。拉斯金不讲道理，把我的画看作倒翻颜料瓶，明明是故意捣乱。他不是批评我的画，他是毁坏我的名誉。毁坏名誉是犯法的。我要和他打官司。”

辉斯勒就向法庭起诉，说拉斯金毁坏他的名誉，请法官查办。法官就差人去叫拉斯金来。审判之后，知道他们两人各有道理，而且两人都是当代的名人。一个是美国最大的画家，一个是英国最大的批评家。他们的打官司，不比平常人的争权夺利，他们是为了伟大的艺术上的高深的问题而争论。法官觉得非常困难，教他怎样审判这件案子呢？后来他一想，艺术是艺术，法律是法律，我是管法律的人，只要照法律判断。拉斯金的批评自有高深的理由，不过他的话骂得太凶，的确有伤于辉斯勒的名誉，应该有罪。但他究竟是当代最大的批评家，况且是为了艺术批评，说他犯罪，又似乎太严。教他怎样判定拉斯金的罪，倒是一个很难的问题。他终于想出了一个很聪明的办法。他就说道：

“拉斯金应该拿出罚金。”

拉斯金问他要罚多少洋钱，法官判断道：

“罚一个铜板。”

拉斯金就在袋中摸出一个铜板来，递给法官。大家散出法庭，这场官司就完结了。

英国的钱币中，最小的叫做“法新”[3]（“farthing”），法新是铜币，犹之中国的铜板。一个铜板，是最小的钱。比铜板再小的钱，是没有的了。但人们打官司，罚金总是几十元，几百元，或几千元，从来没有罚一个铜板的。这法官罚拉斯金一个铜板，完全是他的聪明的办法。因为倘然认真地要他出罚金，对不起这位大批评家；不要他出，又不能解决这场官司。现在要他出一个铜板，罚总算罚了；但人们都知道这是开玩笑，不是认真定拉斯金的罪。拉斯金当然懂得法官的意思，所以立刻出了一个铜板，并不当作失面子。辉斯勒心中也佩服法官的聪明的手段，就退出法庭，不再生气了。这一回打官司，好比小孩子游戏，又好比做了一出趣剧，并无得失胜负的话。伦敦的人盛传这件有趣的新闻，咖啡店内，酒店内，到处有人谈着这件趣事。后来变成了一个有名的逸话。辉斯勒和拉斯金的名望，因了这个逸话而更加高大了。现今这两位名人都已逝世，这件趣事就变成了美术史上的珍谈，全世界的人都知道了。

辉斯勒原是一个世界著名的大画家。《母亲的肖像》，是他的一切作品中最好的一幅。这幅画陈列在展览会中，法国人看见了大加称赞。法国政府就出了很多的金钱，向他买了这幅画，运回法国，到现在还供藏在巴黎的罗森蒲尔〔卢森堡〕美术馆中。辉斯勒的画被法国政府买去，陈列在美术馆中之后，他的名望更加大起来了。他自己说：

我自己确信《母亲的肖像》在我的一切画中是最好的作品。这幅画应该有被法国政府收买的光荣。

请仔细欣赏这幅名画：虽然没有印出色彩，但看其画中各物的布置，明暗的配合，已经很安定而自然了。在不懂画的人想来，要在一张长方的纸中画一个老太太，是一件很容易的事体。只要画得面貌像，衣服不错，就是了。其实像不像，错不错，并不是难事。美术上最难而最重要的事，是纸上的“布置”。例如这幅画中，母亲的坐位倘再移向前面

（母亲的面前）一些，母亲背后的一条空地就嫌太阔；反之，倘再移向后面一些，这一条空地又嫌太狭。倘移高一些，母亲的面部太近于画的边上，很不自然；反之，倘移低一些，椅子脚从画边上生出，又切去的裙子太多，更不自然。故母亲的位置的高低左右，只有这样是最安定又最美观，不能再改动一点了，母亲是这幅画中的主要的题目，其余的照相镜框、幕、搁脚凳都是背景。背景的布置，也一样地要讲究。例如母亲面前的镜框倘拿去了，这块墙壁就很冷静而无趣，所以这是不可少的。但倘壁上再多挂一些东西，又嫌太乱杂了。不但如此，就是它挂在壁上的位置的高低左右，也不可改动一点，改动了就不自然而不美观，诸位可以自己想象。还有母亲的头后面的小半张镜框，在画的布置上也极有用，决不可省去。倘然不画这小半个镜框，母亲背后的一条空地中就寂寞而全无趣味了。深色的幕，为什么要画这一大块？因为母亲的衣服是深色的，倘画中别处没有深色的地方，母亲的衣服就孤独而无照应；有了这幕，明暗的配合方才平均。还有母亲脚下的一个搁脚凳，在画面的美观上是很有价值的。就形状而说，母亲膝前一带地方，裙边、鞋、幕边，都是柔软的曲线，全靠有这搁脚凳的刚强的直线，这一带地方方才有变化而热闹起来。就明暗而说，这一带地方都是灰色的暗调子，少有变化，加了搁脚凳，明暗的变化就比较多了。又如长方形的镜框的四边有刚强的直线，恰好与其邻近的颜面、身体、幕布等柔软的线相对照。母亲背后的椅子脚细小而刚强有力，和母亲的衣服的曲线也有对照的效力。……倘再静静地仔细观赏起来，还有许多巧妙的地方是口上所说不出的。这种布置的方法，在西洋画上名叫“构图法”。图画上有许多法则，例如色彩法、远近法、构图法都是要学习的，就中构图法最为要紧。一张画可用一只风筝来比方。画的构图（就是布置），犹之风筝的骨子。春假的时候，有几位小朋友欢喜自己制风筝来放。他们都知道：制风筝，第一须把骨子扎得正确，然后糊上纸张，施上色彩，拿到田野中去放，一定放得很高。倘骨子不正确，无论纸张糊得怎样精致，

色彩施得怎样美丽，这风筝一定放不起来。一张画也是这样，倘构图不好，即使色彩很丰富，远近法很正确，到底不能成为良好的作品。

诸位练习图画，先要留心画纸上的布置。凡画一件东西，不可任意画下去。必先想一想，怎样摆法才好看？想定了摆法，然后动笔描画，至于练习构图法，可以读构图法的书；但多看名画，多请先生指教，比读书更为有益。像辉斯勒的《母亲的肖像》，可以装在镜框中，挂在书房中的壁上，常常看看，很可悟通构图的道理。

* * *

描这幅《战舰》的英国大画家泰纳，前面已经说过，是拉斯金所崇拜的大画家，时代比辉斯勒早。泰纳死的时候，辉斯勒还是一个十余岁的孩子，所以泰纳的画派自然比辉斯勒老一点。但画派的新旧，不过是时势的变迁，与艺术的深浅没有关系。泰纳的画比较现今的画，虽然是旧派了，但其艺术的价值仍旧伟大。而且新派的画法，大都是从旧时代的伟大的艺术中发生的。故旧时代的大画家，往往是新时代的画家们的先生。泰纳便是这样的一个人。前面说过，英国的大批评家拉斯金崇拜泰纳，而痛骂印象派的画家辉斯勒，似乎泰纳的画法和印象派的画法是相反对的。但据许多艺术论者的考究，泰纳与印象派并不相反对，泰纳正是印象派画家的先生。所以拉斯金的批评，实在过于偏见，应该罚他一个铜板。何以知道泰纳是印象派画家的先生呢？前面所说的印象派的大将法国人马内，最初并不描注重色彩的印象派绘画，有一次他到英国来游玩，在大英博物馆中看见了泰纳的画，心中十分惊佩。他说：

这样鲜明的光线，这样复杂的色彩，是我们法国人的画中所从来不曾见过的。这正是有生气的绘画，我们应该学习这种画法。

他回到法国，从此努力学习泰纳的光线与色彩，后来就创立了印象派的画派。这样看来，泰纳的确是印象派的老祖宗。试看这幅《战舰》，光线与色彩何等鲜明而复杂！一片天光接着一片水光，画面全部明亮，中间的战舰映成灿烂的复合色。印象派的画法实在早已在这幅画中用过了。

泰纳的为人，性情也很特别。他的父亲是一个剃头司务，家里本来很穷。后来泰纳做了有名的大画家，家境渐富裕起来，但他的生活仍旧非常俭朴。他同他的父亲在人家的屋顶上租了一间小房间。他就在这小房间中描画。他们每天吃的东西非常粗劣。卖画所得的钱，都储蓄起来，永不使用。开展览会的时候，每张画要装配金边的镜框。镜框的价钱很贵，泰纳不舍得出许多钱去买镜框。他的父亲就用木头亲自制造镜框，比买的便宜得多。做剃头司务的父亲又会做木匠司务，真是很难得的事！泰纳一方面这样地节俭，一方面又天天储蓄金钱，所以他死了之后，遗产很多。他的遗产，除许多金钱以外，又有油画三百六十二幅，素描等二万余幅，自来的画家，大都不欢喜积蓄金钱，大都没有遗产。泰纳的性情，真是一个很特别的画家。

泰纳最多描油画，但也欢喜水彩画。原来英国的画家大都是欢喜描水彩画的，所以讲到水彩画，全世界要推英国画家为最擅长。水彩画颜料也是英国制的最为精良。现在我们倘要置办上等的水彩画颜料和水彩画纸，可以买英国牛顿（Winstor　Newton）公司的制品。法国制，德国制的水彩画具都不及英国货，价钱，英国货也贵得多。英国水彩颜料的好处，是不褪色，不变色，匀净而便于涂染。所以水彩画家用英国牛顿公司的货品居多，犹之油画家多用法国罗佛朗（Lofrance）公司的货品。原来油画是法国人的特长，水彩画是英国人的特长；故油画用具是法国的特产，水彩画用具是英国的特产。

英国所以盛行水彩画者，因为其地是岛国，天光水色，非常明亮；故其景物不宜用油画，而宜用水彩颜料在白地纸上轻描淡写。又其地多雾，其景物常常模糊而作淡色，故最宜用水彩笔涂染。所以水彩画可说是英国的天然的特产。

诸位倘要学习水彩画，不可立刻从水彩画入手，必须先画铅笔画或木炭画。能够用黑白两色把物件的形状与明暗正确地描出了之后，方可试用水彩颜料。初试的时候，不可完全废弃了铅笔而备用水彩。应该先在铅笔画上略涂淡淡的水彩画，描成一种“铅笔淡彩画”。其次，仅用铅笔描一个轮廓，而用水彩笔详细地涂上色彩。渐渐熟练起来，渐渐脱离铅笔而仅用水彩画笔。但须渐渐进步，不可贪快。这是最稳当的学法。倘不照这学法而立刻描水彩画，天才缺乏的人，往往容易失败，因为描画，轮廓最为要紧。水彩画表出轮廓，比铅笔困难得多。所以初学水彩画的人，宜先借用铅笔的轮廓，然后渐渐描写独立的水彩画。

---

[1] 本篇原载1930年3月《教育杂志》第22卷第3号。

[2] 又名《老舰》或《战舰无畏号》。

[3] 一译法寻，等于四分之一旧便士。

第四讲 富贵的美术家[1]

世间专心研究美术的人，大都不高兴凑别人的趣，不贪求荣华富贵。所以美术家中多贫乏的人，名画大都一时无人赏识。像前回所述的“贫乏的大画家”米勒和他的名画，便是一个最显明的实例。但今天所说的，正好和前回相反。今天所说的，是做官的富贵画家的作品。

做官的画家，在世间少得很。但东西洋最大的画家中，却有几位做大官的人。中国唐朝的时候，有一位大画家名叫王维，是做宰相的。又有一位大画家名叫李思训，是做将军的。人们称王维为“王右丞”，称李思训为“李将军”。王右丞所提倡的画法叫做“南派”，李将军所提倡的画法叫做“北派”。这南派和北派的画法是中国画的两大派别，所以这两位大画家是中国画的祖师。

近代西洋画的祖师，名叫大卫（Louis David， 1748—1825），恰好也是一位做官的画家，人们称他为“美术总督”。他所提倡的画法，名叫“古典派”。现在，就从这位美术总督说起。

大卫是法国人，于大约二百年前生于巴黎。他本是一位专门描肖像画的画家。他最欢喜描人的相貌，描得很像，望去同真的人物一样，而且比照相精美得多。所以人们都请他画肖像，画好之后，送他些金钱或东西。但是他心中很不满足，他觉得专靠卖肖像画度日，生活太苦，没有荣华富贵的希望。他每天独自叹息，怎样可使自己的名望大起来呢？原来他是贪求荣华富贵的人，他愿意凑别人的趣，以求富贵，可惜机会只管不来。他的年纪已经四十岁了，依然做一个贫贱的肖像画家。四十岁以前的大卫，生活真是辛酸得很；但富贵的好运，不久果然来了。

这时候法国的皇帝很糊涂，国内起了革命。革命党的头儿名叫罗伯斯庇尔（Robespierre），在到处劝导人民，教他们起来革命。大卫就挟了画箱，跟了他走。他从此不描肖像画，而描革命的画了。有时他画出皇帝和政府的罪恶，给人民看；有时画出革命党的好处，劝人民大家来投革命党。人民看了他的画，都很感动，革命党果然一天一天地兴起来了。皇帝看到了他这种画，非常动怒，出令捉拿大卫。大卫就逃到别处去描画，描的比前更多。皇帝没有办法。他的名望因此更高。革命头儿罗伯斯庇尔十分信任他，封他做官。革命政府成立之后，他就做了代议士。他的平生的愿望，今天果然达到了目的！他就出命令，把巴黎的美术学校封闭，使国内的美术家必须以他自己为模范。这时候的大卫，真是得意扬扬！回想从前卖肖像画度日的时候，竟好比两个人的生活了。

幸福不能久留，正好比月亮不肯常圆。大卫刚才得势，罗伯斯庇尔竟被皇帝打倒，革命政府失败了。大卫来不及逃走，就被捉进牢狱里。他在狱中，用功描画，不过不敢再描革命的画，仍旧描他本来的肖像画了。皇帝看他到底只是一个画家，不去杀害他，后来放他出狱。大卫出狱之后，就拿自己的作品来开展览会。他的名望已经很大，人们大家买了入场券，来看他的画。这一次展览会，他收到了七万法郎的金钱，总算是不幸中之幸了。

罗伯斯庇尔虽然失败了，法国不会就此太平，因为皇帝的罪恶太多，人民个个怨恨，要革命的人不止罗伯斯庇尔一人。所以各处纷纷大乱，法国的社会弄得不成样子。在这大乱的时候，忽然有一位大英雄出来救世，其人就是拿破仑。拿破仑一出世，法国的乱事立刻平静，四邻的强国都被他征服，欧洲几乎全部受他的管领了。

这位大英雄拿破仑可巧是我们的画家大卫的老朋友。大卫年轻的时候，曾经为拿破仑画肖像。这回拿破仑统了大兵，越阿尔卑斯山去征伐

外国，大卫又挟了画箱来为他画像。他画了一幅《拿破仑越峄图》，画得人马非常雄壮。拿破仑看了十分欢喜！拿破仑打了胜仗，凯旋归来，办酒庆贺的时候，拉大卫来坐在自己的身边。大卫的荣华富贵的梦，这一天又开始实现了。

拿破仑又出大兵，远征埃及，不久又凯旋归来。大卫要祝贺拿破仑的胜利，对拿破仑说道：“我为将军描写握剑临阵之图。”

拿破仑回答道：“我打仗用不着剑。给我描许多勇壮的军马吧！”

大卫说“是”，就依照拿破仑的意思，描了一幅很大的进军图。拿破仑看了十分称心。

不久，拿破仑做了首席执政官，就封大卫做美术总督。美术总督就是掌握全国的美术的大官。这职分比从前大得多。从前他不过在罗伯斯庇尔的革命政府下做一个代议士，并没有掌握全国美术的权柄。现在法国已经归入拿破仑一人的手中，欧洲许多大国又已归附法国，故大卫差不多是全欧美术的总督。这真是荣华富贵达于极顶了。

大卫：《拿破仑越峙图》

拿破仑做了首席执政官之后，渐渐想自己即位而做法国皇帝了。大

卫在以前反对皇帝，赞美共和。他的革命，便是为要打倒皇帝而建立共和国。拿破仑在以前也反对皇帝而主张共和，他的起兵，也是为了要打倒皇帝而建立共和国。但是现在拿破仑变了心思，自己想做皇帝了。大卫贪求富贵荣华，当然凑他的趣，跟了他变节。又照着拿破仑的意思，描一幅很大的画。描的是拿破仑即皇帝位时戴冠的样子，题曰《戴冠式》〔《加冕式》〕。此外又描了许多赞美皇帝拿破仑的画。拿破仑做了政治上的皇帝，大卫也骄横起来，仿佛做了美术上的皇帝。凡法国美术界上一切事体，都要由他一人作主，不许别人说话。这美术总督不是已经升为美术皇帝了么？

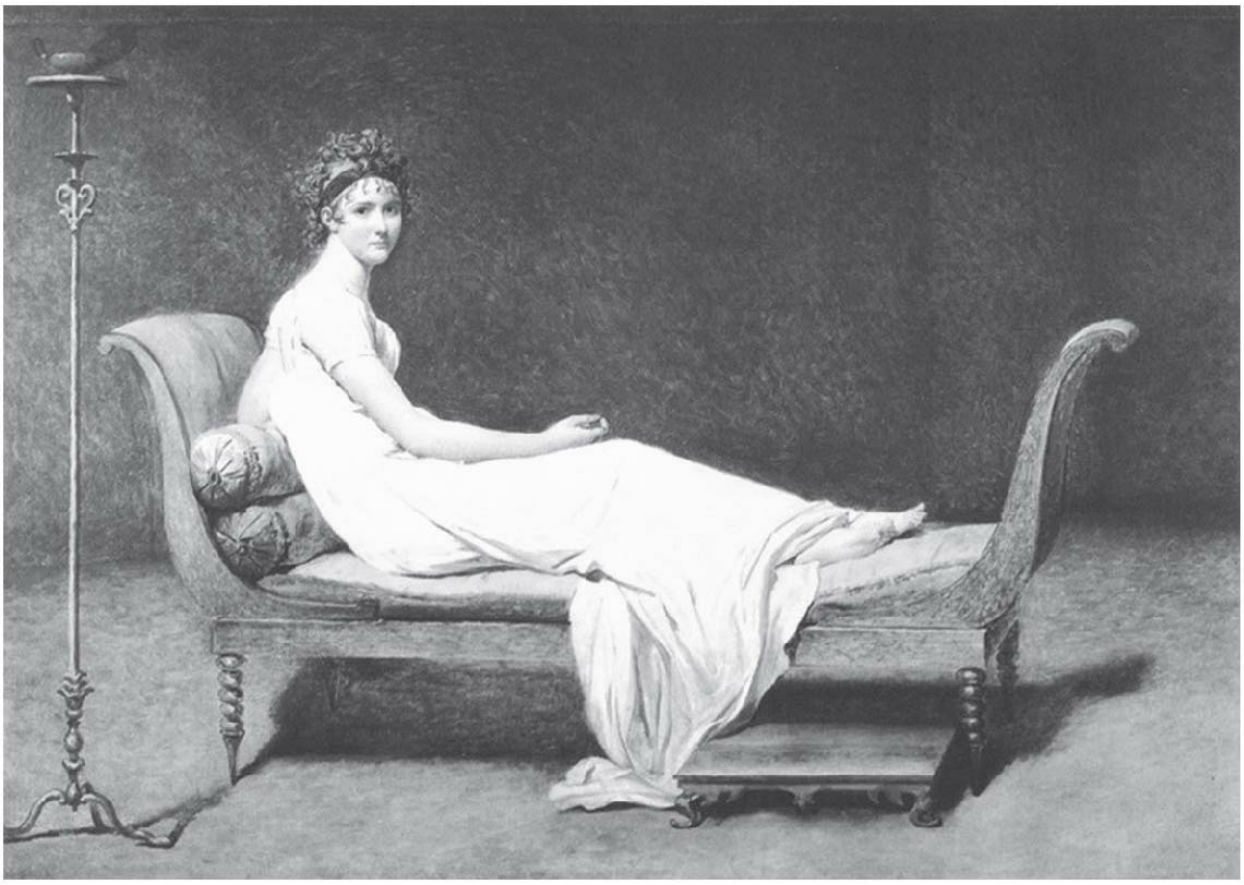
幸福不能久留，正好比月亮不肯常圆。大卫正在作威作福，忽然拿破仑被人赶走了。法国人迎立一个新皇帝，叫做路易十八世。这路易十八世做了法国皇帝之后，本想捉拿大卫，定他的罪，看他是一个肖像画家，就饶恕了他，不过不给他做官，教他好好地回家去描肖像画，不准再来弄权。大卫只得谢了皇帝，回到家里仍旧过他四十岁以前的生活。新皇帝待他，总算宽厚了。况且在家中研究肖像画，本来是很安乐的事。其实大卫应该满足，感谢，从此静静地过他的老年生活了。但是他总不灰心，失去了官职之后，只是闷闷不乐，勉强在家中描描肖像画，再等待发达的机会。

机会果然又来了。拿破仑被赶走之后，明年，又带了大兵来攻法国，又做了法国的皇帝。大卫的美术总督也重新出头。然而这回的荣华很短促，一年之后，拿破仑终于又被驱逐，幽囚在大西洋中的孤岛上，从此不再出世。大卫和他的画也被驱逐出境。这时候大卫已经是六十余岁的老翁，拼了老性命逃到比利时，后来终于客死在他乡。他的画被涂了白粉，或折断了，送到外国，不准陈列在国内。他死的时候，境况很是可怜，回想做美术总督时的光荣，竟好比做了一个梦。这都是他自己

作孽。法国人待他总算是宽大的，不杀害他，也不烧毁他的画，因为他虽然贪富贵而失节操，但他的画法很有价值，很可为近代西洋画的先导，所以不杀害他，而驱逐他出境。大卫死后，他的弟子们纪念先生的恩德，为他向法国政府请求，将灵柩运回故国，终于不得政府的许可。大卫是近代最早的大画家，只因不守本分，竟连尸骨都不得还乡，真是太可怜了！

中国的两位画祖王维与李思训也是做官的画家；但他们并不拿画来凑别人的趣，并不贪富贵而失节操。所以后世的人，敬重他们的为人，又敬重他们的画。大卫的画也很可敬重；但他的为人没有节操，是很可惜的事。美术家大都不贪富贵，不想做官。与其像大卫的富贵，宁愿像米勒的贫乏。

大卫的作品很多。其中有许多很大的作品，是关于政治的，即如《戴冠式》（即《加冕式》）之类的东西。其余的大都是小幅的肖像画。人们都称赞他的大画；照我看来，他的小幅的肖像画，比大幅的政治画良好得多。因为他本来是一个欢喜肖像画的画家。他应该守他的本分，专心研究他的肖像画，不应该凑拿破仑的趣，依照拿破仑的吩咐而描那种大画。他的肖像画中，有庄严典雅的古典派画法，可以使我们赞美；但他的政治画中，表示着他的卑鄙的行为，只能使我们惋惜。所以我们现在不看他的政治画，而欣赏他的肖像画。



大卫：《雷卡米埃夫人》

这幅画中，描写着勒卡米亥〔雷卡米埃〕夫人的肖像。你看：衣装、器物都非常精致；夫人的相貌、姿势也非常端正。全画之中，都是工整仔细的笔法，没有一笔潦草，这就是“古典派”画法的特色。从前的画家都欢喜画天上的神明或古代的人物。大卫开始画现在眼前所看见的人物。勒卡米亥夫人便是当时的一个女人，大卫看着了描写她的肖像。就是他的政治画，例如《戴冠式》等，所描写的也是拿破仑时代的样子。这是近代西洋画的特色。所以大卫是近代西洋画的祖师。

大卫：《加冕式》（局部）

大卫有许多学生。其中最高才的，有一个人名叫盎格尔〔安格尔〕（Dominique　Ingres，1780—1867）。盎格尔也是长于肖像画的人，又欢喜描历史画。他的画法比他的先生更新，故后人称之为“新古典派”。他练习素描（即木炭画），非常用功。他的素描在法国称为古今第一。但他的着色画也很好，色彩冷静而调和，很像月光底下或电灯底下所看见的样子。他的一幅《土耳其浴场》，人体的颜色非常柔和，与背景的颜色十分融合，很像灯光之下所看见的色彩。

安格尔：《土耳其浴场》

《土耳其浴场》就是土耳其人的洗浴的场所。土耳其人的浴场，非常讲究，内部陈设很美观，洗浴之后，可以跳舞，奏音乐，或饮茶，休息，所以他们都很欢乐。盎格尔看了场内的欢乐的景象和美丽的裸体，就描成了这幅图画。这幅图画的好处，可说是“柔丽”。因为画中的色彩很柔和，裸体很美丽，加之画的外框是圆的，圆形比方形为柔丽，这幅

画用了圆的外框，就格外柔丽了。

裸体是很美丽的。所以西洋的画家，大都欢喜画裸体人。美术学校的学生，天天要练习描写裸体人。他们请一个女子，每天来裸体站在教室内的台上，给学生们看着了描写。这女子就是称为“模特儿”。模特儿即model的译音，是“范本”的意思。美术学生都要以这裸体人为范本而描画。

有几位读者，也许要想：“裸体是丑的。为什么反而说它是美的，而教学生描写呢？”

这话也很不错。我们在平常日子，要讲礼仪。上课的时候必须穿制服。吊丧贺喜，必须穿礼服，决不可以裸体见人。但这些社会上的风俗习惯是人们所造出来的，没有一定，跟了时代而变化。譬如女子的衣服，从前通行长大，现在通行短小。在从前觉得长大是美观，在现在又觉得短小是美观。这种人造的美，没有一定，跟了时代而变化。这都是一时的美，不是永远不变的美。只有裸体，才是永远不变的美。所以我们看画的时候，研究美术的时候，第一要忘记了社会上的人造的风俗习惯，而欣赏永远的美。看了裸体而觉得丑，是不能忘记社会上的人造的风俗习惯的原故。倘能不想起世间的礼仪风习，而把裸体当作一朵花看，一定觉得裸体的颜色和形状比一切花都要美丽得多。我们觉得莲花很美丽，因为它像孩子的脸孔；海棠花很美丽，因为它像孩子的下颌；兰花很美丽，因为它像小小的手；樱桃很美丽，因为它像婴孩的嘴唇；水仙花叶很美丽，因为它像幼女的手指。花只有一种美，而人体含有一切的美。不过花的形状很简单而有定规，颜色也很简单而鲜艳，所以没有研究美术的人，都能看出它的美丽。人体的形状很复杂而没有定规，颜色也很复杂而不明显，所以没有研究美术的人，初见时便看不出它的美丽，反而要想起社会上的人造的风俗习惯而觉得丑。

裸体是很美丽的，同时又是很难画的。诸君不信，请先用铅笔描描你自己的手看。上图画课时，先生教你们描一册书、一盆花，或者几只苹果，这些都是很容易描的，因为它们都有一定的形状和色彩，你们都能描得像个样子。但倘要你们描一只手，我知道描得像样的一定很少，描得可怕的一定很多。这可见人体比其他一切东西都难描。所以研究美术的学生，必须先描人体。描好了人体之后，天地间其他一切的东西，就没有一样不会描。故人体写生，是学画的基本，称为“基本练习”。

要习人体写生，可先用木炭描写石膏模型。石膏模型就是用石膏造成的头像，胸像或手足的形状。石膏颜色纯白，又不会移动，初学者可以慢慢地仔细观察而描写。活人的模特儿，颜色不一致，用木炭描写其明暗，很不容易正确；又时时要休息或变动，在初学者很感困难。所以普通学画的人，必然先学石膏模型木炭画一二年，然后开始人体写生。

学习人体写生，必先明白人体的构造和各部筋骨的形状。这种学问，名叫“艺用解剖学”。解剖，就是把人体分解开来，研究其各部的组织。医生、生理学者和画家都要研究这种学问。但医生和生理学者须得研究人体的内部的构造、作用和保护的方法，画家则不必研究内部情形，只要研究其显出在外部的形状就够了。故画家用的解剖学，特名为“艺用解剖学”，即艺术上所用的解剖学。譬如有一个人凭在桌上写字，他的右臂弯曲着。这时候下膊骨的一端突出在肘部，肘部作成一个很硬的尖角。没有学过艺用解剖学的人，这种地方往往要弄错，画得像一条弯曲的蛇，这臂膊就没有骨头了。故美术学校的学生大家都要学解剖学。人体上数十百种骨头和筋肉必须一一牢记其名称和显出的形状，仿佛学习地理时记忆山脉河流的名称和形势，非常困难。

有的人看了盎格尔的《土耳其浴场》，以为最近处（即画的最下端）的方盘中的瓶、杯、壶盆等非常精巧，比远处的人体更为难描，其

实完全相反。器具家伙都有一定的形状与色彩，只要多费些工夫，不怕它描不好。人体要描得好，非学过数年的基本练习，研究过艺用解剖学不可。你看这画中的裸体女人，她们身上的轮廓线如云如水，完全没有定规。她们身上的颜色非白，非红，非黄，非青；而又有白，有红，有黄，有青，都是口上所说不出的形状和色彩。

柔丽的形状，柔丽的线，柔丽的色彩，外加一个柔丽的圆形外框，这幅画十分柔丽了。画的外框的形状与画的美有重要的关系。其方圆阔狭都合定理，不是可以随意变换伸缩的。不懂的人，擅把方形的画剪成圆形，或在画的边上剪去一条，一幅名画经过了这种人的手，立刻被糟蹋了！

普通的画框大都是长方形的。但这长方形须合一定的规则：大约长边三尺，则短边二尺。合于这个规则的长方形，最为美观。故这规则叫做“黄金律”。比黄金律阔了一些，或狭了一些，这画框就太方正或太狭长，有损害于画的美观了。

不但画框要应用黄金律，我们平日所用的东西，应用黄金律的也很多。例如明信片、信纸、信封、石板、窗洞、书桌，两边的长短都是近于黄金律的。因为黄金律的形状，最为美丽，又最为适用。

西洋画的画框，大多数应用黄金律，例如我以前所举的名画，都是黄金律的。但也有少数的画家欢喜用正方形，椭圆形或正圆形的画框。这并非画家故意欢喜奇怪，大都是因为画中所描的形状色彩特别适于正方框，椭圆框或正圆框，而不适于黄金律框的原故。例如盎格尔的《土耳其浴场》，因为其柔丽的形状与色彩特别适于正圆形的画框，故可不用黄金律而用圆框。倘用了黄金律框，一定不及圆框的调和而美观（本来是长方框的画有时也可改为圆框以供装饰之用，但须巧妙地裁取，否

则就伤害了画的美观）。

---

[1] 本篇原载1930年4月《教育杂志》第22卷第4号。

第五讲 身边带镜子的画家[1]

前面我已经讲了七个西洋画家的话。这七个画家中，有五个（米勒、库尔倍〔库尔贝〕、德拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕、大卫、盎格尔〔安格尔〕）是法国人，两个（泰纳〔透纳〕、辉斯勒〔惠司勒〕）是英美人。原来近世各国的美术程度，以法国为最高。近世有名的大美术家，大半是法国人。

但是近代西洋各国的美术，都是从意大利和荷兰两个先进国学得来的。所以我们讲西洋美术，既然讲过了法国和英美的画家，自然必须讲到意大利和荷兰的画家。

现在先讲荷兰的画家吧。

荷兰国内，大画家很多。二百年前，这个国家产生一位世界最大的肖像画家。这人很特别，身边常常带一面镜子，一刻不离。现在就从他讲起。

* * *

请看一幅肖像画，《莎史绮雅肖像》。这幅肖像看来似乎很平常的，其实是很有名的名画，因为这幅画描得很美观，又很工致，又很像。可惜我们不能看见莎史绮雅这女子，假如看见过真的人，一定惊讶这幅画描得太像！从来的肖像画家，大家只求画的美观与工致，而不十分讲究其像不像。这位肖像画家却不然，非常讲究面貌的像。他所画的人竟同真的人一样地生动。因为他身边常带一面镜子，时时刻刻拿出来照自己的脸孔，研究面貌的画法。所以他的肖像画有这样的特色。

伦勃朗：《莎史绮雅肖像》

这画家名叫林布兰〔伦勃朗〕（Rembrandt Harmenszoon van Rijn，

1606—1669）。莎史绮雅（Saskia）就是他的夫人。

林布兰的父亲是一个磨坊司务，家中以磨粉为业。人们听了都很奇怪，磨坊司务的儿子怎么会变成世界最大的肖像画家？据我想来，这很有道理：面粉是非常纯洁而精致的东西。林布兰幼时在家中，天天接近这种纯洁而精致的面粉，他的心情和性格一定受着不少的暗示，便会变成世界最大的大画家。诸君听了这话，也许觉得荒唐而好笑。这不一定是荒唐的。你看：山乡里的人，天天看见山，性情便会同山一样忠厚；水乡里的人，天天看见水，性情也会同水一样活泼。豆腐店里的人皮肤都同豆腐一样白；肉店里的人身体都同肥猪一样胖。磨粉坊里的儿子，性格也可同面粉一样纯洁而精致了。

林布兰的性格的确很纯洁。他做了画家之后，名望很大，金钱很多。不但荷兰地方的人大家赞仰他，德国人也敬重他为伟人，全欧洲都承认他是大画家。然而他不喜欢富贵。他只管玩弄自己身边的镜子，研究肖像画，对于金钱和荣誉，他看来如同泥土一样。富贵的人请他画肖像，他很不高兴，常常逃避到他处，使富贵的人找他不着。他所最欢喜描的，第一是镜子里的自己的面貌，他所描的自画像很多。第二是他的夫人莎史绮雅的肖像，他给他的夫人描了许多肖像，这里所举的便是其中的一幅。第三是贫苦的人的肖像，他常常给乡间的农人工人或乞丐描写肖像。上回我说过一位富贵的美术家大卫，这人专画皇帝拿破仑等的肖像；今天所说的林布兰恰好和他相反，不慕富贵，而同情于世间的平民。关于这点，有一个逸话可以证明：林布兰的时代，荷兰还不是独立国，其土地受西班牙国的管领。这时候荷兰的一部分脱离了西班牙而独立。西班牙派兵来攻，把荷兰人打得死伤遍地，街路上都是受伤的兵士。林布兰看见这状态，深抱同情。他悄悄地开出门来，把伏在他门口的几个伤兵拉进自己屋中去。他请他们坐在长椅子上休息，拿牛乳面包

请他们吃。一面张起画布来，热心地为他们描写肖像。兵士们饮食完毕，休息足够了，他的画也已描好。他又拿出些金钱和食物来，赠予这些兵士们，然后送他们出门。

林布兰非常爱他的夫人莎史绮雅，莎史绮雅很聪明，又很美丽，识得她的丈夫是一个大画家，常常扮演林布兰所爱看的种种姿态，给他作“模特儿”。林布兰自从和莎史绮雅结婚之后，生活十分欢乐。因为在画家，有爱看的姿态给他描画，便是无比的幸福。莎史绮雅能给林布兰作“模特儿”，姿态又很美丽，这真是林布兰一生中的大幸！他每天给莎史绮雅画肖像。他所描的莎史绮雅肖像画，一共有数十幅，打扮和姿势，各幅不同，有的作贵妇人装，有的作古装，有的坐在画家（他自己）的膝上，有的隐在花丛中，现在所揭的一幅，衣服作贵妇装，臂上和颈中都有金珠的装饰，右手持一朵小花，态度很是高尚优雅而可爱。莎史绮雅的肖像画，都画得很好。内中坐在画家膝上的一幅，和持小花的一幅，尤其有名，为世间美术家所珍贵。这两幅的印刷品，风行于全世界。

比莎史绮雅肖像更欢喜描写的，是镜子里的他自己的肖像。林布兰身上不离镜子，时时拿出来，照着了自己的脸孔，仔细看赏。看到了一个好的样子，就去坐在大镜子面前，描写自己的肖像。所以他的作品中，自画像也有不少。他的面貌，圆肥而带喜色，是一幅仁慈而幸福的相貌。他自己很喜欢自己的相貌，每逢画好一幅自画像，他就招莎史绮雅来一同欣赏。他自己的肖像画与莎史绮雅的肖像画并列了，和莎史绮雅问答：

“你看这一对人相貌如何？”

“幸福的画家，和他的幸福的夫人！”

他们俩这时候的生活，真是幸福！林布兰每画了一幅自画像或夫人像，就有许多人来欣赏、赞美，他的名望就更加盛大了。四方学美术的青年，仰慕他的大名，大家来请他教授，拜他为老师。他的门下弟子，共有一千多人！他虽然不像大卫样贪荣耀而想做官，但他这时候的生活，实在比做官的大卫荣耀得多呢！

* * *

然而林布兰的幸福不得久长。四十九岁以前是他的幸福时期，四十九岁以后变成了他的受难时期。起初，莎史绮雅病死。林布兰失掉了爱妻，郁郁不乐，描画也没有兴味，社会上的名望渐渐丧失，生活也一天一天地穷困起来了。后来把自己的大房子卖去，租住了一间贫民窟里的小房子，续娶一个乡下女子为后妻。这后妻是贫民家的女儿，虽然不是坏人，但比较起莎史绮雅的美丽优雅来，真有天地之差了！林布兰同这位后妻住在贫民窟里，也教她做“模特儿”，给她描肖像画，他常常对她谈从前的幸福和莎史绮雅的优雅与美丽。有时他拿出莎史绮雅所遗留的衣服来，教这乡下女子穿上，扮成莎史绮雅的样子；又教她学莎史绮雅的举动态度；林布兰就欣然地给她描写肖像。他在这假的莎史绮雅中，想象真的莎史绮雅的姿态，梦见往日的繁华，脸上显出寂寞的微笑来。诸君叹息这老头子的可怜么？他的大苦恼还在后面呢！不久，他的后妻又患病死去。林布兰独居在贫民窟里的一间萧条的破屋中，孤苦零丁，更没有人可以告诉。他的身体渐渐衰老，牙齿脱落了，眼睛坏了。孤苦无聊的时候，他还勉强振作，描一幅无齿的自画像，回顾壮年的自画像，和坐在膝上的莎史绮雅像，老泪从他的颊上流下来了。后来他的眼睛坏得很厉害，使他不能描画。到了六十三岁的时候，他就默默地死在贫民窟中。他的葬仪很简陋，只费十三块钱（florin[2]），几乎同乞丐的埋葬一样。他的遗物，除了油画五百幅，铜版画三百幅以外，只有一件

破旧的外套。

林布兰的生涯，前半世与后半世竟有天堂与地狱的差别，这画家的命运何等奇怪，他常常描写镜子里照出来的自己的面貌。谁知道他的生涯也同镜子里照出来的一样，前半世的欢乐和幸福，后来消灭到影迹全无，变成一场空幻。这不是镜子里照出来的欢乐和幸福么？后人同情于他的晚年的苦恼，称他为“美的受难者”。幸而他有五百幅油画和三百幅铜版画遗留在世界上，这些画决不是空幻的，终于使他的精神千古不朽，永远受世人的纪念。到现在，他死后已经二百余年，但他的画愈加名贵，现在我们称崇他为世界最大的肖像画家了。

* * *

肖像画，在西洋美术上是很重要的一种绘画，所以西洋的肖像画专门家很多，例如上回所说的大卫、盎格尔和现在所说的林布兰，都是以肖像画著名于世的。现在乘便在这里说一说关于肖像画的话：

从来中国画以山水为主体，西洋画以人物为主体，所以西洋的肖像画特别发达。中国当然也有肖像画。旧式的家庭里，大概都有祖先的容像保存着。那些容像，用毛笔画在纸上，裱成一轴画。画中的人物大都穿满清时代的礼服，男的头戴红翎帽，身穿皮外套，脚踏方头靴，胸前有朝珠补子，女的戴凤冠、穿霞帔、红裙。服装大都千篇一律，面貌则略略表示一点神气，但决不像照相地逼真。那些是中国式的肖像画。中国的画人物，大都仅仅表出一点神气，而不拘拘然讲究面貌的寸法。故其画往往描得鼻子很长，眼睛很细，决不按照真的颜面的尺寸，然而画得好的，颇能传神，使人一望而知为某祖先的容像。原来中国画注重神气而不斤斤计较实物的尺寸，所以我们不能因其不合实物的尺寸而批评它错；即我们不能凭西洋画法而指斥中国画的错误。看中国画和看西洋

画，须用两副眼睛。因为两者各自依据不同的道理，各有其好处，我们不可以拿一种道理来批评他种画法。

后来西洋画法传入中国了。中国人最初应用西洋画法的，便是肖像画。一般的人，看了上文所述的那种中国式容像，觉得面貌太隐约，看了西洋传来的照相，和从照相放大起来的擦笔画容像，觉得非常逼真。所以近来的新式家庭里所挂的祖先遗像或活人的肖像，大都用擦笔画。擦笔画很像放大照相，不过是用笔蘸煤灰画成的，故黑白分明，比放大照相为清楚。

但我们必须知道：这种擦笔画，是西洋画中最下等的东西，决不是可以代表西洋的肖像画的。一般人不懂画趣，只求面貌的逼真，看见擦笔画望去同真的人一样，就大家采用它。其实擦笔画比旧式的肖像画恶俗得多。但看它的画法，就可知道其价值的低劣了。过去上海城隍庙或四马路等处那些画擦笔画容像的商店，他们在一张小的照相片上打了很细的方格子，再在一张图画纸上打了放大的方格子，然后依照了照相片上每一格子中的五官的形状和浓淡，用着毛笔或纸笔（用吸水纸卷成的）摹写在图画纸上，不必观察神气，也不必用思想，只要像牛耕田一般地依照了格子摹写。后来自然会凑成一副面貌，和照相片上的一般无二，不过放大了几倍。这种商店的招牌上，写着“西法写照”的字，不懂的人以为这就是西洋的肖像画，实在冤枉得很！这是极机械的临摹，是死的工作，在西洋画中只能说是最下等的东西，不登于大雅之堂。我们倘要用洋式的肖像画，应该用上品的、真正的、西洋画风的肖像画。与其用那种下等的东西，不如用放大照相。

上品的真正的西洋画风的肖像画是甚样的呢？《莎史绮雅肖像》，和《勒卡米亥夫人肖像》便是其例。那是真的人坐在画家面前，由画家观察神气，布置局面，调配光线色彩，运用笔法，而作美术的表现的。

其画都用油画，不但求其肖似，又求其美观。即不但当作一幅肖像，又是一种极高贵的艺术品。这才是上品的真正的西洋画风的肖像画。肖似是实用的，美观是形式的。实用与形式两者并重，方可为上品的肖像画。这可用写字来比方：譬如学校门口的校额，上写“某某学校”几个字，我们一定要请名家题写。因为我们要求其字写得不错，同时又要求其字写得好看。不错是实用的，好看是形式的。倘不请名家，而由做校额的漆匠随便写写，我们一定不用。因为字虽然没有写错，但字体恶俗难看。只讲实用而不讲形式，是俗人或野蛮人的办法，决不是高雅的文明社会中所应有的。擦笔画的肖像画，只求面貌相像（实用），而全无美术的趣味（形式），犹之字没有写错而字体恶俗难看的校额。

真正的西洋的肖像画师，必须有深刻的美术修养，又必须有肖像画的专门的研究，决不是在纸上打了方格子而依样画葫芦的。林布兰身边带镜子，时时研究镜中的自己的面貌，可见他何等用功，肖像画家大都欢喜研究自己的面貌，对镜而描自画像。因为自画像，所描的人就是自己，不必请别人，非常自由，最便于研究。不过我们须注意，镜子里照出来的样子，左右反向。镜中的左边是真的人的右边，镜中的右边是真的人的左边。但他们的脸孔，普通总是左右对称的；左右一样，反向了并无不可。故自画像可以看了镜中的样子描写。但倘描衣服，或写字的姿势，吃饭的姿势，镜中照出来的就与真的样子不合。例如穿中国式衣服的人，其衣襟在左面；写字的人，左手执笔；吃饭的人，左手持筷。这虽然与实际不合，但因为自画像本是描写镜中反映的姿态的，故近代的画家大都任其反向，并不求其与实际符合。例如现代法国大画家凡·高（Vincent Willem van Gogh）的名作像，自己描写自己坐在画架前作自画像的样子，左手执油画笔而右手持调色板，与实际的情形正相反对。但这幅画描得极好，非常有名，其复制的印刷品在全世界上到处流行着。不懂画趣而拘泥于事理的人，看了这幅自画像，往往莫名其妙，

反而责备他画错。其实自画像是通行如此的。况且我们看赏美术品，应该以形式（画趣）为第一，实用（事理）为第二。自画像许用镜中的反向的姿势，也是根据这个道理的。

在肖像画中，颜貌当然是最重要的一部分。人的颜貌的研究，是很有兴味的事。试看教室内，街路上，许多的人的颜貌，各人各样，永没有相同的。一张脸皮上有两眉、两眼、一鼻、一口，而其形状和排法千差万别，能作出千万种相貌来，岂不是最奇妙而最有兴味的事么？我们平日，见惯了母亲、先生等的颜貌，一看就认识，也不去仔细研究了。倘仔细研究起来，母亲的颜貌有什么特点？先生的颜貌有什么特点？各同学的颜貌各有什么特点？仔细观察辨别，再用笔在纸上描出各人的颜貌特点来，一定很有兴味。描过几次之后，我们就可发见：颜貌的特点大都由口与眼造成；故口与眼在颜貌中最为重要；画得像不像关系大都在于口与眼的形状位置。其次，脸的外形，也很重要：普通有圆形、方形、椭圆形、长方形、瓜子形、鸭蛋形、荸荠形、葫芦形等种类。然而所谓荸荠形、葫芦形等，并非人的脸形完全同荸荠或葫芦一样，也不过其轮廓线中含有荸荠或葫芦的形状的特点而已。故能看出某人的脸作荸荠形，便是肖像画上的一种可贵的发见。这人学起肖像画来，进步一定很快。

因此我们就可悟到肖像画的研究法了：原来研究人的颜貌，不可看小部分，宜从大体着眼。换言之，不可分别观察一眼或一口，宜发见其颜貌全体的神气。荸荠形的脸，倘分别注视其前额、颧骨、下颚各线，一定看不出荸荠的特点，必须一瞥收得其全体的印象，方能发见其荸荠的特点。要发见相貌的神气，也应该如此。例如凶恶的相貌，其凶恶决不在于一口或一眼，而必在于颜貌的全体。滑稽的相貌，悲哀的相貌，也都如此。我们倘观察其局部，注视其一口或一眼，决不能发见其为凶

恶、滑稽或悲哀；反之，倘对他一瞥，立刻闭了眼睛，回想他的面貌的总和的印象，就容易发见其凶恶、滑稽或悲哀的神气了。神气是相貌的生命，肖像画中最重要的事，便是这神气的表出。那种打方格子的擦笔画，只知摹写局部，不知表出神气，故其画死板而全无生趣，为有识者所不取。

林布兰身边带着镜子，时时向镜中观察自己的相貌。为什么他看不厌自己的脸孔？便是因为他能发见其神气的原故。原来人的颜面中，五官的形状固定，人皆可以分明看出；惟神气没有一定，因了看者的修养工夫的深浅，而所发见的多少各异。林布兰用功研究肖像画，他的修养工夫天天在进步，对于镜中的自己的相貌的发见也就天天不同。所以他随身带镜，时时照看，而百看不厌。

要看出颜貌的神气，有一个方法：即把人的颜貌当作一个字看。每一个字，表出着一种相貌，犹似一副脸孔。例如“哭”字的相貌很可怕，“笑”字的相貌很可爱，别的字也都有相貌。我们认识字的时候，决不分别观看字的一笔一划，而必总看字的全体的相貌，所以能认识其为何字。我们要把颜貌当作字看，又要把字当作颜貌来看。这样交互练习，对于肖像画，对于画法，两面都进步起来。

在图画上，不但颜貌要表出其神气，一切风景和静物，都要当作颜面而画出其神气，画技方能进步。文学者惯把花鸟风景当作活人看，说“莺语”、“花愁”之类的话。这种看法，在图画修养上是很有补益的。“艺术能赋宇宙万物以生命”，“艺术家能在万象中发见自我”等话，便是根据这个意思的。故进一步说，不但人有相貌，万物都有相貌。不但描写人的相貌画的称为肖像画；一切绘画都可说是肖像画。

以上已经说过林布兰和肖像画的话。现在再介绍一位与林布兰大约

同时的荷兰风景画大家，即霍裴马〔霍贝玛〕 （Meindert Hobbema，1638—1709）。霍裴马的运命也很奇特：在世之时，默默无闻，没有一个人知道这位大风景画家。他曾在当时荷兰风景画家路易斯第尔〔鲁伊斯达尔〕（Ruysdael）的画室中学画。修业完毕以后，即独自回乡，默默地在家中作画。有一天他作了一幅得意的风景画，向美术商人求售。美术商人嫌他无名，在他的画上填上他的先生路易斯第尔的姓名，冒充他先生的作品，求售于人。人们就误认为路易斯第尔的作品，买了这幅风景画去。这风景画，便是本章所揭的《并树道》。后来霍裴马默默地死去。有眼力的人，在这画中发见了特殊的天才，知道不是路易斯第尔的作品，终于查出了作者的真姓名。这幅《并树道》终于消去假名，归属了它的真的作者。由此可知荷兰国内，大画家甚多。倘使没有人去发见，霍裴马的名字将永远埋没，我们今天也不会在这里谈起他了。这幅画自从被人认明其真作者以后，渐渐有人注意研究。到了现在，世人已确定这幅画为近代稀有的大作品，霍裴马的姓名也随之而传诵于全世界。最近欧美人争购这画的原作，其复制的印刷品，早已流传于全世界一切都市间了。

霍贝玛：《并树道》

这幅画的好处，第一是画面的空阔，第二是色彩的丰富。

请看两行树间的道路：在画面上只占极少的一块地方；但远远地望去，这条路非常开阔而深远，似乎可以容几匹马并行二三里路。一块小画纸上，能表出这样深度的道路，真同做戏法一样！这就是“远近法”，或名“透视法”。要在平面的纸上画出远近的景物，必须用远近法。这道路两旁的线，道路中间的车辙的笔法，都是按照远近法的。不明远近法的人，画这条路，一定不能深远，往往画成垂直挂在那里的样子。他们倘能把这幅画挂在室中，时时观赏研究，即可悟得远近的画法。再看道旁的两行树木：远远望去，树的株数甚多，各树之间的距离甚广；其实

在纸上只占很狭小的地位，各树之间仅留很狭的一条空地而已。这也是远近法的巧妙的效果。再看道路两边的地面，远处有房屋、田野、树木，近处有小河、丛菁、耕地。而在画面所占的地位，连中央的道路一共不过画纸下端狭狭的一条。这也是远近法的巧妙的效果。这画中除树木、道路、田野所占据的很少的画纸以外，其余的画纸都是天空。弥漫的白云，无际的苍空，笼罩着下方的大地。看了这幅画，真是“天高地迥，觉宇宙之无穷！”西洋的风景画，大都画面紧张，而有压迫之感，总不及中国的山水画的空阔。只有霍裴马这幅《并树道》，深远而辽廓，兼有东方绘画的长处。这真是西洋风景画中别开生面的杰作。

色彩的丰富而调和，也是这幅画的特色。青空的背景中，显出褐色为主调的景物。中间点缀着红的屋顶、红的衣服、红的烟囱，互相照应。下方有明蓝的水，反映天空的青色，也互相照应。色彩种类丰富，而全体浑然一气，十分调和。

描写色彩，以油画为最便利。因为油画颜色丰富，涂抹自由，又永不褪色。故色彩表现是油画的特长。霍裴马这幅《并树道》，充分发挥了油画的特长了。

诸君知道么？霍裴马的油画色彩何以描得这样丰富而调和？这是有原因的。油画是荷兰人所发明的，在霍裴马之前一百多年，荷兰国内有姓房·爱克〔凡·爱克〕（Jan Van Eyck）的兄弟二画家，发明油画颜料。欧洲的美术家用了，觉得非常便利，就定油画为西洋画中最主要的材料。油画从此风行于全世界，一直到今日。霍裴马生于油画的出产国，又是天才的风景画家，所以他的色彩技术有这样的高妙。

前面说过：荷兰是欧洲诸国的图画先生。原来荷兰国内出产大画家甚多；西洋画中最重要的油画的发明者，也产生在荷兰国内，所以它应

该做欧洲诸国的图画先生了。

---

[1] 本篇原载1930年5月《教育杂志》第22卷第5号。

[2] 弗罗林，一译福禄令，即荷兰盾（荷兰货币单位）。

第六讲 发明油画的兄弟画家[1]

现今欧洲各国，美术非常发达，各地都有大画家。但在四五百年之前，全欧洲只有两处地方的美术发达，别的国里都没有大画家。这两处地方，一在南欧，就是意大利；一在北欧，就是尼德兰。后来欧洲各国派人到这两地方去留学，学会了美术，回到本国来教人。欧洲各国的美术也都发达起来。所以意大利与尼德兰，可说是欧洲各国的美术先生。各国的美术都是从这两位先生学得来的。

意大利，大家都知道；尼德兰，就是荷兰与比利时地方。在从前，荷兰与比利时合并为一，总称为尼德兰。故在今日说来，欧洲的美术先生有三位，即（一）意大利，（二）荷兰，（三）比利时。

上回已经说过荷兰的大画家，即林布兰〔伦勃朗〕与霍裴马〔霍贝玛〕。现在所说的是比利时的画家；下次再说意大利的画家。

比利时的美术，比荷兰发达更早。在五百年之前，即十四五世纪之间，早已有两位兄弟大画家出世。这两人姓房·爱克〔凡·爱克〕。西洋人称房·爱克家兄弟二人为“北欧的画祖”。

为什么称他们为“画祖”？因为这两位兄弟画家是现今西洋最盛行的“油画”的发明者。

西洋画法有种种：铅笔画、木炭画、水彩画、色粉笔画、油画、蜡笔画、钢笔画。但其中最良好的画法，要算油画。故油画在西洋画中为最正大、最上品，又最盛行。凡学西洋画的人，差不多没有一人不学油画。除了油画之外，次等的要算木炭画、水彩画与色粉笔画。木炭画是

练习用的，为油画的预备；水彩画与色粉笔画虽各有好处，但到底不及油画的便利。至于铅笔画、蜡笔画等，用途最小，画法亦最不便利，故在西洋画中只用以作画稿，或为初学者的练习品。专门研究西洋画的人，必须描油画。我们所欣赏的西洋名画，也大部分是油画。

油画是什么样的一种画法？现在先来说明一下，再说那两位发明油画的画祖。

中国画是用水彩颜料画在宣纸上的；西洋画是用油画颜料画在帆布上的。两种画所用的材料大不相同。中国画所用的宣纸，质料很柔软，很容易吸水，而且惹了水很容易破损。西洋画所用的帆布，是用麻制成的，质料很坚牢，就是浸在水里，也不容易破损。中国画所用的水彩颜料，很是淡薄，用很软的羊毛笔描写，落笔为定，不可涂改。西洋画所用的油画颜料，是同漆一样的东西，用很硬的猪毛笔蘸起一朵，像泥司粉石灰一般地堆涂在麻布上；涂得不好，不妨用刀刮去，改涂一朵。两种画法所用材料如此不同，故画的趣味也大异。中国画大都轻快而清爽，西洋画大都浓重而热闹。总之，中国画是轻便简单，西洋画是笨重复杂。宣纸和水彩颜料，就是顶好的，买起来不过几块钱，但是西洋的画布与油画颜料，价钱都是很贵。好的画布，价钱比缎子还贵；油画颜料装在锡筒内，像牙膏一般。每筒不过手指头长，贵的要卖两三块钱一筒，倘描桌子大的一张油画，画布先费好多块钱，涂起颜料来，四五筒恐还不够，那么，桌子大的一张油画，画具要费几十块钱！西洋画不但价钱贵，手续也很麻烦。中国画只要把纸平铺在桌上，就可挥笔。西洋的油画，决没有这样简便，先要把画布张在木框子上，像张皮鼓一般。然后把这木框载在竖立的画架上，把筒里的颜料榨出在一块板上（这板名曰调色板），用许多支猪毛笔把颜料涂到画布上去。画好一张画，至少要费数天，甚至费几个月！

故我们知道，油画趣味比中国画浓重，描画手续比中国画麻烦，置备材料也比中国画费钱。西洋画为什么一定要选取这种麻烦而费钱的油画呢？这也有许多道理。请读下文：

油画的好处有三点，第一，是可以永久保存。因为油画所用的地子是麻布，所用的颜料是一种漆。质地非常坚牢，风吹，日晒，水浸，都不能损害它。五百年前的油画，现在还依旧保存在西洋的美术馆内。例如本章的《圣乐的天使》，是油画发明者房·爱克家兄弟二人在公元一千四百余年时所画的，到现今已有五百余年。但这画现在好好地保存在维也纳国立美术馆内，和初画的时候并没有什么两样。就是再过五百年，恐怕也不会褪色或破烂。因为美术馆的房间很高燥，不受风吹日晒及潮气，油画的质地又非常牢固，当然不难保存数千年。绘画能够永久保存，于美术上是很有幸的事。普通学生的练习作品，原不必保存数千年；但大画家的杰作，保存愈长久愈好。数千年后的人们都能看到数千年前的大画家的亲手的笔迹，不是很幸运的事么？中国画在这一点上，远不及西洋的油画。因为中国画所用的纸或绢，质地太脆弱，容易破损或霉烂，其颜料亦很淡薄，容易褪落或变色。诸君曾见中国的古画么。有几幅几乎全体变成一张深咖啡色的纸，并不见画着什么东西。这种画只能当作古董而保藏，早已不能当作一幅画而鉴赏了。假使中国早有油画，则宋朝、唐朝的画，一定可以很完全地保存到今日，这不是美术界的大幸么？故要保存古画，中国画不及西洋画的可以永久。而在西洋画中，也只有油画能永久保存，别的画都不耐久。例如水彩画，过于久远，纸质要霉烂，颜色要褪落，常见风日，更容易褪色。又如色粉笔画，在一切画中为最不容易保存。因为色粉笔画是用粉条擦在纸上的；画好后须吹一层胶汁，使粉屑固着在纸上；但胶质后来会失去胶力，粉屑就从纸上脱落。故色粉笔画描好后，必须立刻吹胶汁，装在玻璃框内，使画面坚贴于玻璃，这画就永远钉住在玻璃框内，静静地挂在壁

上，勿使振动。虽然这样留心保管，但年代过分长久之后，色粉终于要褪色而脱落，其画就失去本来的面目，而全无意义了。故在一切西洋画中，油画最能永久保存，大画家的杰作，要永久保在世间，给千载后的人们欣赏，就非用油画不可。所以西洋的大画家几乎没有一人不作油画。

第二点好处，是油画可以大小自由。画幅的大小，与画的材料大有关系，某种材料宜乎作小画，某种材料宜乎作大画，其性状判然不同。例如油画没有发明之前，西洋的大寺院的壁上的“壁画”，都用胶汁和色粉描写，其画法名曰“富雷斯可”〔“壁画法”〕（“fresco”）。这种“富雷斯可”画法，只宜乎作大画，而不宜作小画。因为所用的颜料粗而厚，只能描在广大的壁上，不宜描在小块的纸上。又如水彩画、色粉笔画，则与富雷斯可相反，宜小而不宜大。因为水笔不便涂写大幅，色粉条也很小，更不便于涂写大幅。故水彩画与色粉笔画，普通都用以作小幅的画。像课堂里的桌子一般大的水彩画或色粉笔画，普通是最大的了。黑板一般大的水彩画或色粉笔画，世间极少看见。其实课堂桌子大小，已经觉得太大，再小一半，才是适当。这根本是宜小不宜大的画法。但油画就与上述的富雷斯可或水彩画色粉笔画不同：油画可大可小，非常自由。最大的油画，宽广不妨数丈，便是壁画。最小的油画，可以画成名片大小，名曰“密画”（“miniature”）。因为油画的颜料质地非常细致，涂法可薄可厚，只要用大小各种的笔，就可作大小各种的画。这实在是作画上很便利的一事。所以西洋的画家几乎没有一人不欢喜作油画。

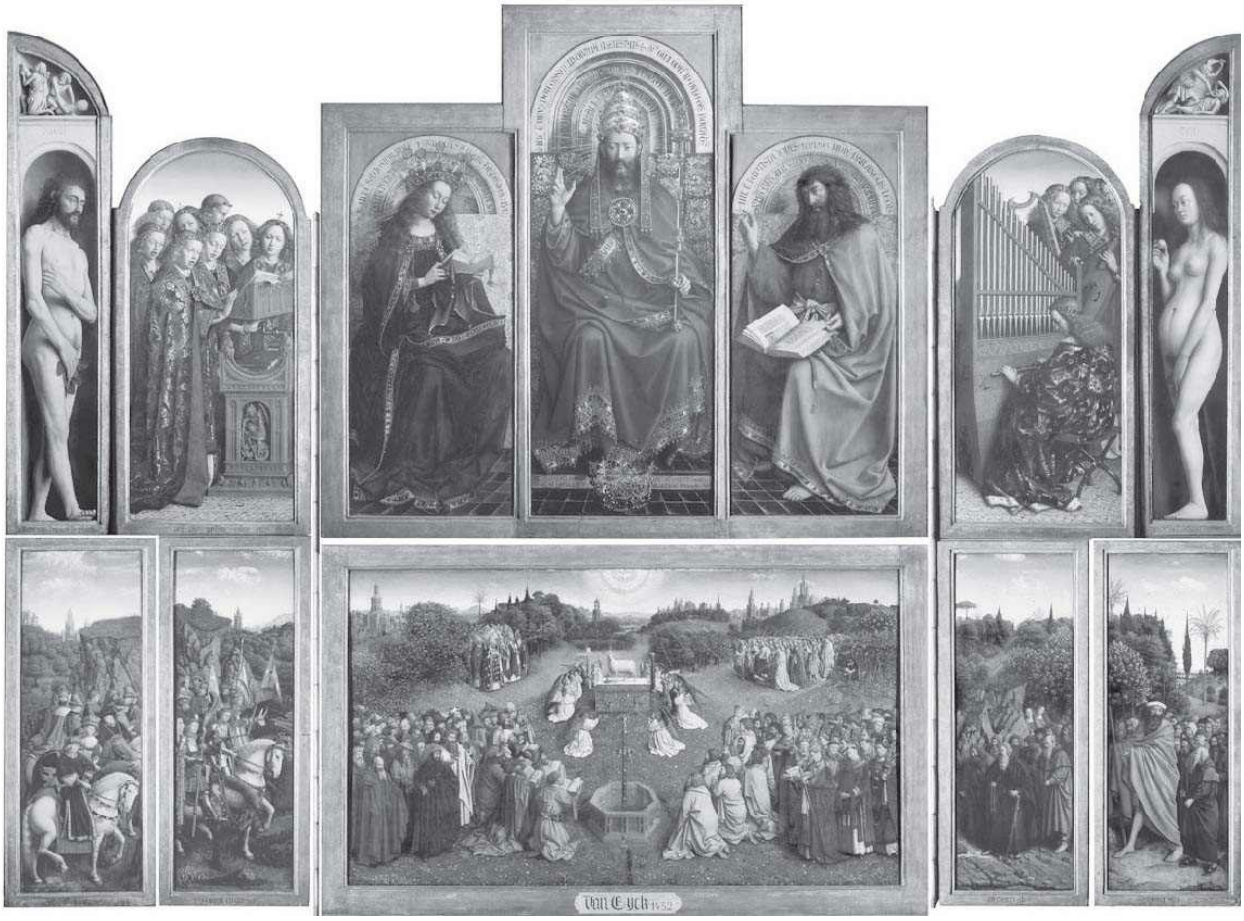
第三点好处，是油画的描写便利。因为油画所用的颜料是一种漆，涂上一笔油画颜料，画布的地子就被遮盖，不会显出别的颜色来。假如画布上本来已有黑色，你用油画笔涂上一笔白色，那黑色就被遮盖，而完全变成白色了。这在描写上是很便利的。例如画一个花瓶，花瓶上常

有一两点很明亮的光。即窗中的天光反映在光滑的花瓶上，使花瓶上显出几点极强的反光。这点反光，在图画上名曰“辉点”，即high light。不但花瓶上有辉点，一切光滑的器物都有辉点。人的额上，有时也有辉点。诸君该都见过，有的人额皮紧张而光滑，在明亮的窗前，就显出几点闪亮的辉点。人们惯说：“额上发光交好运。”所谓额上发光，就是额皮紧张而有辉点的话。我们描水彩画时，要描出这些辉点，很要当心。倘花瓶是深蓝色的，我们在涂深蓝色的时候，必须留出几小方块的白纸，预备作辉点。一不留心，深蓝色的笔把这小白方块涂没了，就很讨厌，只得等深蓝色干燥后，另用白粉涂上去，作出辉点来。色粉笔描写辉点，也很费事。虽然色粉也略可遮盖地子的颜色，但不甚鲜明。在深蓝色的粉上用白粉去遮盖，往往不成功，故也非预先留出小方块不可。但倘你是描油画，就没有这种麻烦了。因为油画的遮盖力很强，无论甚样深黑的颜色，都可遮盖。描这些辉点的时候，只要配定颜色（辉点不一定是白色，有时是蓝色的），看定地位，用笔点它两点，就已完成了。此外，假如你描错了一处，要改描过，也很容易。即使你已经描了一只狗，要改描成一个人，也只要涂上去，毫无困难。所以练习油画的人，因为画布很贵，要经济一点，一块布可以画好几次。例如最初练习描写一幅静物画，后来仍用这画布，来练习风景画；最后再在这画布上练习人物画，一张画布上，三次，四次，尽可改涂。这一点，在描写上实在是很便利的。试想象：用水彩画描花瓶的时候，瓶上的辉点留出空白，还是容易的事；倘白的花衬出在深色的背景中，用水彩画描时就十分困难。因为你描背景时，非把花瓣留出空地不可。这是何等麻烦而容易失败的事！这时候，你的心已一半用在这些手续上，不能用全副精神去观察花的相貌了。但倘你是描油画，就很自由，你可先描了深色的背景，留出白花的大体的地位，然后用白色的笔在这地位中自由地描出花的姿态。你的精神就可以全部用在观察和表现上，不必顾到别的方面，就没有上述的麻烦而不致于失败了。油画在描写上有这样的便利，所以

西洋的画家差不多没有一人不欢喜油画。

如上所述，油画可以保存永久，又宜大宜小，又描写便利。油画有这许多好处，故在西洋画中，为最正大而最有价值的画法，学西洋画的人，先修木炭画，木炭画是油画的预习。木炭画纯熟后，就可学习油画，油画便是西洋画的本体了。旁的水彩画、色粉笔画等，都是小道，不在西洋画的正统之中。学成了油画之后，倘你喜欢描水彩画与色粉笔画，学起来非常容易；倘你不喜欢，不学也不要紧。

五百年来，西洋画家推崇油画为最正大的最有价值的画法。这最良的画法的发明者，我们不可不纪念他。前面说过，油画是十五世纪比利时画家房·爱克兄弟两人所发明的。人称他们兄弟二人为“北欧的画祖”。现在请看油画《圣乐的天使》〔《奏乐的天使》〕，并请纪念这两位画祖。



凡·爱克兄弟：《根特祭坛画》

房·爱克兄弟二人，阿哥叫做赫白德·房·爱克〔胡伯特·凡·爱克〕（Hubert van Eyck），生于一三六六年[2]，死于一四二六年。阿弟叫做约翰·房·爱克〔杨·凡·爱克〕（Jan van Eyck），生于一三八〇年[3]，死于一四四一年。他们是恰当中国明朝初叶时代的人。他们兄弟两人发明油画，又合作绘画。《圣乐的天使》，便是他们兄弟二人所合作的。油画在他们以前，并非完全没有。十世纪时候，欧洲早已有用油的画法，但方法非常不良，画家都不采用，而宁用水画的“富雷斯可”。到了房·爱克兄弟二人，把油画法大加改良，使成为一种非常便利而完全的画法。故虽然油画不是他们二人所始创，但油画的生命的确是他们二人所赐的。所以后人纪念他们二人，推定他们为“油画的发明者”，又称颂他

们为“北欧的画祖”。前面说过，欧洲近代的美术开始于尼德兰（即比利时与荷兰）与意大利；而尼德兰的美术，实在开始于房·爱克兄弟二人。房·爱克兄弟二人发明了油画之后，尼德兰美术方才正式成功。这油画法不久就传到意大利，意大利美术也因此发达起来，后来做了南欧美术的先进国。故房·爱克兄弟二人实在可说是近代全欧的画祖。

凡·爱克兄弟：《奏乐的天使》

老兄赫白德画法优美，老弟约翰画法严峻。试看《圣乐的天使》，兼有优美与严峻的趣味。右旁一幅中一人奏乐，四人唱歌，左旁一幅中有八人合唱，布局都很优美。至于严峻，更可显然看出。试看图中各人的颜貌，衣着及乐器，都描得非常详细而正确。下方的地毡，花纹何等工致！他们的严峻，真是“一笔不苟”。衣服的皱纹，条条清楚，眉毛、

头发，几乎可以一根一根地计数，其功夫何等严密！

老兄是甚样的一个人？后人不详细知道。老弟是一位富贵的画家。他起初为巴伐利亚公爵，后来改任勃罗各尼公爵，终身荣华富贵。他们兄弟二人的画，都以善用赤色有名于世。西洋美术界上有这样的谚语：

“谛谛昂〔提香〕的金，

凡洛纳斯的银，

房爱克的赤。”

前两人是意大利画家，善用金色及银色，与房·爱克的善用赤色，并称于世。

房·爱克是北欧第一代画祖。自房·爱克发明油画之后，尼德兰地方画家辈出，美术非常发达。房·爱克死后一百余年，比利时又出了一位非凡的大画家，继续房·爱克的事业，其人名曰鲁宾斯〔鲁本斯〕，是为“北欧第二代画祖”。本章所揭的《耶稣与罪人》，是他的杰作之一。

鲁宾斯的时候，油画已在世间流行了一百多年，用法已比前纯熟。试看这幅《耶稣与罪人》，比较前面的《圣乐的天使》，色彩和笔法都要自然得多。画中人物的肉体，丰肥圆满，色彩灿烂。鲁宾斯的作品很多，维也纳国立美术馆中有“鲁宾斯室”，专门陈列鲁宾斯的画。他的画都很大，这幅《耶稣与罪人》也是很大的油画。

鲁本斯：《耶稣与罪人》

鲁宾斯（Peter Paul Rubens）生于一五七七年，死于一六四〇年。他也是一位富贵的画家，与第一代画祖房·爱克境遇相同。鲁宾斯的祖先，世代为昂德华浦〔安特卫普〕的贵族。鲁宾斯富于画才，又长于交际。他是大画家，同时又是大交际家。后来他做西班牙公使，又历任各国公使，遍游全欧。他的天才非常丰富。对于画，他兼长肖像画、风景画、宗教画、历史画，又善于作雄大的装饰画。他的作画非常迅速，他曾在十八天之内，作大画八幅。他六十三岁死去，其遗产有大油画一千八百幅。对于语言，也十分通达，他能讲希腊语、拉丁语、英语、法语、西班牙语、意大利语，无不精通。他的生活非常讲究，每天早晨起来，进了早餐，走进住室，就有一个仆人来坐在他旁边，把拉丁的故事

讲给他听，以为娱乐。约一小时之后，他就到画室中去作画。作画疲倦了，回到住室，玩弄宝贵的意大利小珍品，以为休息。午膳后，再进画室描画。到了黄昏，停止工作，仆人已给他预备好一匹白马，他就骑了白马郊外散步。他的夫人很美丽，他的邸宅很庄丽，他的子女都很伶俐而聪明，他享了六十三岁的长寿而死，一生自幼至老，完全在荣华的幸福中。

北欧第一代画祖与第二代画祖，都是荣华富贵的大官。这容易使人联想到中国唐朝的南宗与北宗的两位画祖。中国北宗画祖李思训是做将军的；南宗画祖王维是做丞相的。后人称他们为“李将军与王右丞”。比利时的房·爱克与鲁宾斯，与中国的李思训与王维很相像呢。

乘便再说一个富贵画家给你们听，鲁宾斯有弟子数百人，其中最高才的只有一人，名曰凡·戴克（van Dyck，1599—1641）。这人从小有天才，曾有一件很有名的故事。有一天黄昏，先生骑了白马出去散步了，数十个学生看见先生外出，大家私下走进先生的画室中去看画。其中有一个人不小心，把先生新作而还未干燥的油画擦坏了一部分。大家惊恐得很，想不出补救的方法。凡·戴克便偷出先生的画笔来，把擦坏的画仔细修改一下，竟改好了。大家悄悄地出了画室。后来鲁宾斯先生骑马回来了，走进画室，一看新作的画，惊奇地叫道：

“咦！我的画比前更好了！”

人们就告诉他，说这是凡·戴克修改过的。先生就称赞凡·戴克，说他是全体学生中的最高的天才。

后来凡·戴克果然做了大画家，颇能继承鲁宾斯的画道，而且也是一位富贵的画家。他在英国王宫里做宫廷画家，英王非常敬爱他，天天

到他家里来玩。有时看他作画，有时同他一同看画、谈天。凡·戴克所住的房子很华丽壮大，家中婢仆甚多，仿佛国王的宫殿。英国的百官要见英王的时候，总是先到凡·戴克家里。因为英王是没有一天不到凡·戴克家的。画家同帝王一样尊重了。

---

[1] 本篇原载1930年6月《教育杂志》第22卷第6号。

[2] 生年应为：1370年。

[3] 生年应为：1385年，一作1390年。

第七讲 五年画成的笑颜[1]

请看《蒙娜丽莎》的微笑的颜貌，这是意大利大画家达·芬奇费了五年的工夫而画成的。这幅肖像画并不大，长只有三尺，阔只有二尺，其面积不过像普通书桌一般大小。描这小小的一幅画，怎么要费五年的工夫呢？让我把画家达·芬奇的故事说给你们听：

上面说过，近代欧洲各国的美术，都是从两处地方学得来的。第一处是欧洲北方的法兰德斯[2]，就是现今的荷兰与比利时地方。第二处是欧洲南方的意大利。故法兰德斯与意大利是欧洲各国的两位美术先生。法兰德斯有大画家林布兰〔伦勃朗〕、霍斐马〔霍贝玛〕、鲁宾斯〔鲁本斯〕、房·爱克〔凡·爱克〕等。就中房·爱克是“北欧第一代画祖”。关于这四大画家，已在上两回中说过了。今天所要说的达·芬奇，是意大利画家，便是南欧画祖之一人。

达·芬奇（Leonardo da Vinci，1452—1519）生于十五世纪末叶，就是中国明朝初年间[3]。那时候，欧洲各国的美术都不发达。只有北方的法兰德斯地方与南方的意大利地方有大美术家出世。南方的意大利，美术尤为兴盛。当时意大利国内有三位大美术家同时出世，产出许多的杰作。后人称这时候的意大利美术界为“文艺复兴期”，称这三位大美术家为“文艺复兴三杰”。三杰中最年老的，就是达·芬奇。还有两位，一位叫做米开朗基罗〔米开朗琪罗〕，一位叫做拉菲尔〔拉斐尔〕。现在先说达·芬奇的故事。

达·芬奇的出身很奇怪。他的父亲是意大利的贵族，他的母亲是一个意大利农家的女子。他是一个私生子。有人说，私生子大都是聪明

的，这句话在达·芬奇确是很对。他真是非常聪明的一个人。他小的时候，百般学问都通晓。数学、物理、化学、历史、地理、博物、音乐、绘画、雕刻、建筑，没有一样不通。而且体育也很好，他的身体强壮，学得一身武艺。有一次，他拿一只很粗的铁环在手中，用力一握，那铁环竟变成椭圆形，他的朋友们都伸舌头，惊叹他的腕力。又有一次，市中来了一只野马，高大而凶恶，没有人能捉得它住。达·芬奇还是一个少年，立刻出来捉住了这匹野马，骑在它背上，那马竟驯良地被他骑去了。竞马的人都叹服他的本领。他不但聪明而有武艺，他的做人又很和平而亲切。无论哪个人请求他一点事，他都答允。看见了穷苦患难的人，他总是尽力想法救助。又不但对人亲切，其对物亦非常慈悲。他常常在郊野中散步，遇见了捉小鸟的人，他就出钱买了那些小鸟，拿回家中，把鸟笼放在窗口，开了笼门，那些小鸟就从笼中跳出，欢喜地飞向天空中去了。达·芬奇精通各种学问，各种武艺，又待人和气，对物慈悲，所以当时的人称赞他为“完全的人”。

他的父亲见他很聪明，件件都懂得，就想教他在地方上做一个公证人，但是达·芬奇却不欢喜做公证人。他虽然对于各种学问都有兴味，但就中对于美术尤为欢喜。父亲看见他每天热心于雕刻绘画，就不教他学做公证人，而送他到一位雕刻先生那里去学习。这位先生名叫凡洛菊〔威罗乔〕（Verrocchio，1435—1488），是很有名的一位雕刻大家，在现今的西洋美术史上，还可找到他的名字。凡洛菊先生是雕刻家，又能描画。达·芬奇欢喜雕刻与绘画，跟这位先生学习，真是再好没有的了。弟子的进步非常迅速，常常为先生所惊叹。数年之后，达·芬奇的本领竟同先生相差不远了。

有一天，凡洛菊先生描一张画，画中所描的是许多天使，这画是别人请他画的。那人因为急于要用这画，请求凡洛菊先生早日画成。凡洛

菊先生答允他十天之后来取画。因为画中的天使太多，到了第十天，还有一个天使没有画好，但凡洛菊先生因有别的要事，没有工夫再画了。于是他想，学生达·芬奇近来画法很进步，不妨教他代画一个。他就嘱咐达·芬奇，教他在画中某处代描一天使。限他在这一日内画好。达·芬奇受了先生的嘱托，不慌不忙地拿起笔来，代替先生描画了。不到黄昏，他早已画好。明天早晨，那人如约来取画，凡洛菊先生就把这幅画送了他。那人把这幅画拿去，挂在一所新造的房子内，请许多美术家来观赏。这都是当时意大利很有名的画家，他们看了凡洛菊先生这幅大作，大家赞叹不已。那人就请各位大美术家批评这幅画，哪一个天使画得最好？许多美术家观察了好久，不约而同地说道："这一个天使画得最好。"他们所指着的天使，正是达·芬奇所代描的一个。后来这批评传给凡洛菊先生知道了，先生很难为情。他想："我的学生描得比我更好，我还要描什么画？不如专门研究我的雕刻吧！"凡洛菊先生就把画笔折断，从此不描画了。达·芬奇不久就离开凡洛菊先生，到意大利美术最兴盛的弗罗纶斯〔佛罗伦萨〕地方去了。

达·芬奇到了弗罗纶斯，一方面继续用功描画，一方面又研究各种各样的学问。现在我们只知道达·芬奇是意大利文艺复兴期的一个大美术家。其实他不仅是一个美术家，他精通各种学问，在当时又是有名的发明家、事业家、科学家。他在弗罗纶斯的时候曾经发明了许多的大事业。

第一件惊人的事，是达·芬奇的制造飞行机，大家都知道飞行机是最近才成功的。哪晓得达·芬奇在四百几十年前早已发明过。他曾经用心研究，制造飞行机的翼膀。他所想的法子，虽然不及现今的飞行机的巧妙而稳当，但也很有头绪，曾经试验过，也可以飞得起，不过不能高飞，又不甚稳当。因为当时没有人相帮达·芬奇研究，所以他的事业没

有成功。达·芬奇生在四五百年之前，早已有了这空中旅行的理想和计划，在今日的我们，觉得真可佩服！可惜他的事业没有人继续努力，一直过了四五百年，到今日才成功。

第二件惊人的事，是达·芬奇的制造蒸汽机。大家都知道，蒸汽机是十八世纪末叶英国人瓦特所发明的，哪晓得在四五百年之前，达·芬奇早已想到。蒸汽机的发明，实在是我们人类的大幸福！现今世界上的火车、轮船，全靠有蒸汽机，所以能走得很快，使人类的交通非常便利，人类的文化非常开通。这发明实在是人类的福音！达·芬奇在四五百年之前早已想到这一点，曾经用心考虑蒸汽机的构造。也因为没有人帮他的忙，其事业不得成功。但他的“先见之明”，很可使人佩服了。

此外达·芬奇又做许多新奇的事业。这些都是现今世界上的事，为从前的人所想不到的。例如大炮，是近代才发明的一种战争的利器，达·芬奇曾经试做过。他造了大炮之后，又制造一种不受炮弹的船。这船包着铁甲，装着机关，大炮开过来的时候，船可以不受损伤，仿佛现今的铁甲军舰。战争用的器具，都很可怕，我们实在不希望世界上有这种东西。但是发明这些东西，是同发明蒸汽机和飞行机一样地困难的。所以我们对于达·芬奇的智巧，也觉得很可佩服。

达·芬奇又考虑开运河的方法，修路的方法，建筑城头的方法，造桥的方法。他是一个美术家，而对于这种工程，很有智慧与兴味，真是不可思议的事。他又发明演奏音乐的乐器，又研究塑像的方法，又研究诗歌文学。但这都不是他的重要的工作，他的重要的事业是描画，他不过用描画的空闲工夫来弄这些玩意。可见他是何等聪明而多才多艺的人！当时的人称赞他为“完全的人”，他真不愧为“完全的人”了。

他在弗罗纶斯的时候，对于美术研究怎样用功呢？说起来有许多很

有趣的故事。

大家都知道，学美术的人，必须研究裸体人的画法。无论绘画或雕刻，都要用裸体。例如描写天使，必须描一个裸体的小孩，背上生一对翼膀，才觉得天真美丽而可爱。又如描写希腊神话中的天神，也都用裸体或半裸体，才可表明天神的身体的健全与美丽。况且还有个更重要的理由：人体是万物之中最难描的东西，人体描得好了，世界上一切的东西便都会描了。所以学画的人必定要研究裸体人的画法。他们的研究裸体，不仅看看人体的外部，又须知道人体内部的筋肉骨骼的构造。知道了人体的构造，画起来就可更加明白而逼真。所以美术学生须要读一种人体研究的书，其书名曰《艺用解剖学》。书中有人体各部的解剖，说明某处有某筋骨，某筋骨作何形状。学者把这些知识牢记在心，则描写人体的时候，就可描得正确而合理了。达·芬奇对于人体研究，自然很用功。他觉得仅读《艺用解剖学》与描写，还是不够，非亲自研究人体的实物不可。有一次，他得了一个机会，亲自拿了一把刀，解剖一个死人的身体，仔细地研究人体内部的筋肉骨胳的组织。解剖死人的身体，是一件很可怕的事，但达·芬奇为了求学问，竟一点也不怕，亲自动手解剖。他的热心学问，真可佩服。

达·芬奇竟敢大胆地解剖尸体，完全是为了热心研究的原故。他的研究绘画是何等热心！还有许多故事可以表明。

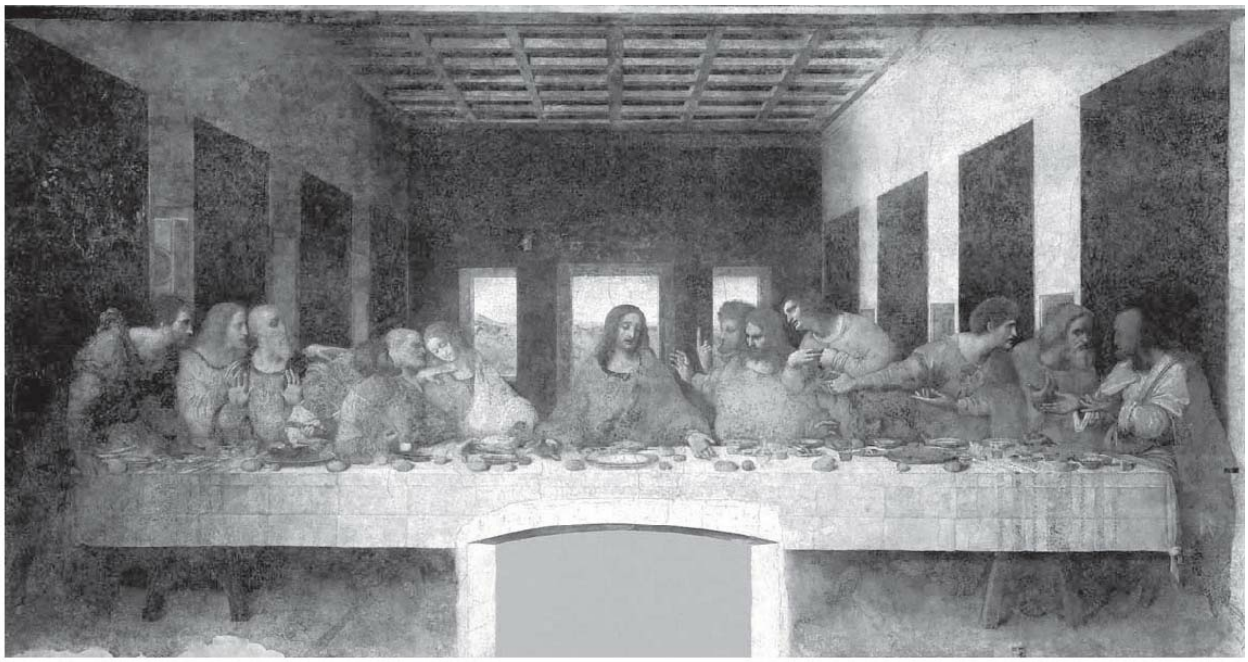
达·芬奇常常在弗罗纶斯的街上徘徊，仔细观看各种各样的事物的形状，或者记在心头，或者拿出速写簿来描写。有一天，他在街上散步，忽然天下雨了，雨下得很急，又是斜风斜雨，很大的雨点，在空中纷纷地下降，好像乱箭一般。达·芬奇看见这光景，觉得非常好看，就忘记了一切，兀自站在街中，出神地观看。自己的衣服被雨点打湿，全不觉得；别人当他是疯子，在旁嘲笑，他也全不听见。直到后来，他的

一个学生跑过这街道，看见他的先生站在雨头里出神，便上前叩问："先生！你站在雨头里看什么？"达·芬奇被他一问，犹似从梦中惊醒，举起他的淋湿了的衣袖来放在学生的肩膀上，兴致勃勃地对他说道："你看！这样子多么好看！这真像大战的光景呢！"先生说了之后，就急急忙忙地逃回家中，去描写大战的画了。急雨的势力，在达·芬奇的眼中能看出大战的光景，全是由于他对于绘画兴味浓烈的原故。

达·芬奇对于绘画的兴味的浓烈，有时几近于发痴。他在街上走路的时候，他的眼睛不绝地注视路上的人。每逢看到一个好看的人，他就立停了脚，向那人细看，使得那人奇怪起来。有时他看见一个可以入画的人，看得不够，就跟了他走。那人上车，达·芬奇陪他上车，那人进店里买物，达·芬奇陪他买物。直到那人走进了自己的家门，把门关上，达·芬奇才向那门怅望了一下，独自回家。回到家里，他就追忆那人的样子，给他描成一幅画。有一次，他到乡间散步，看见许多农夫在田间，一边工作，一边闲谈，他们谈话的样子很是好看。他站在旁边观看，看得不够，就对农夫们说，要请他们到草地去喝酒。农夫们答允了。他就跑到附近的小店里，买了许多酒和点心来，放在草地上，请农夫们大家来吃喝。农夫们欢喜地来了，团团地坐在一块，大家喝酒。达·芬奇就对他们讲故事，讲了许多令人发笑的故事，引得农夫们个个哈哈大笑，大家宽饮一杯酒。农夫们渐渐地喝醉了。他们的谈话愈加高兴，神气愈加好看了。达·芬奇乘他们不提防的时候，身边摸出速写簿来，偷偷地描写他们的样子。等到他们喝完了酒，散回家去的时候，达·芬奇的速写簿上已经画有一厚帙的画稿。这是他所最宝贵的东西。他作大画的时候，就可从这画稿中采取材料。

达·芬奇的画，在意大利全国已经很有名誉。于是米兰的大公就来聘他，请他到米兰去做宫廷画家，每年送他很多的俸金。达·芬奇受了

任命，来到米兰。此后他受官家的优待，安心地在米兰地方作画了。



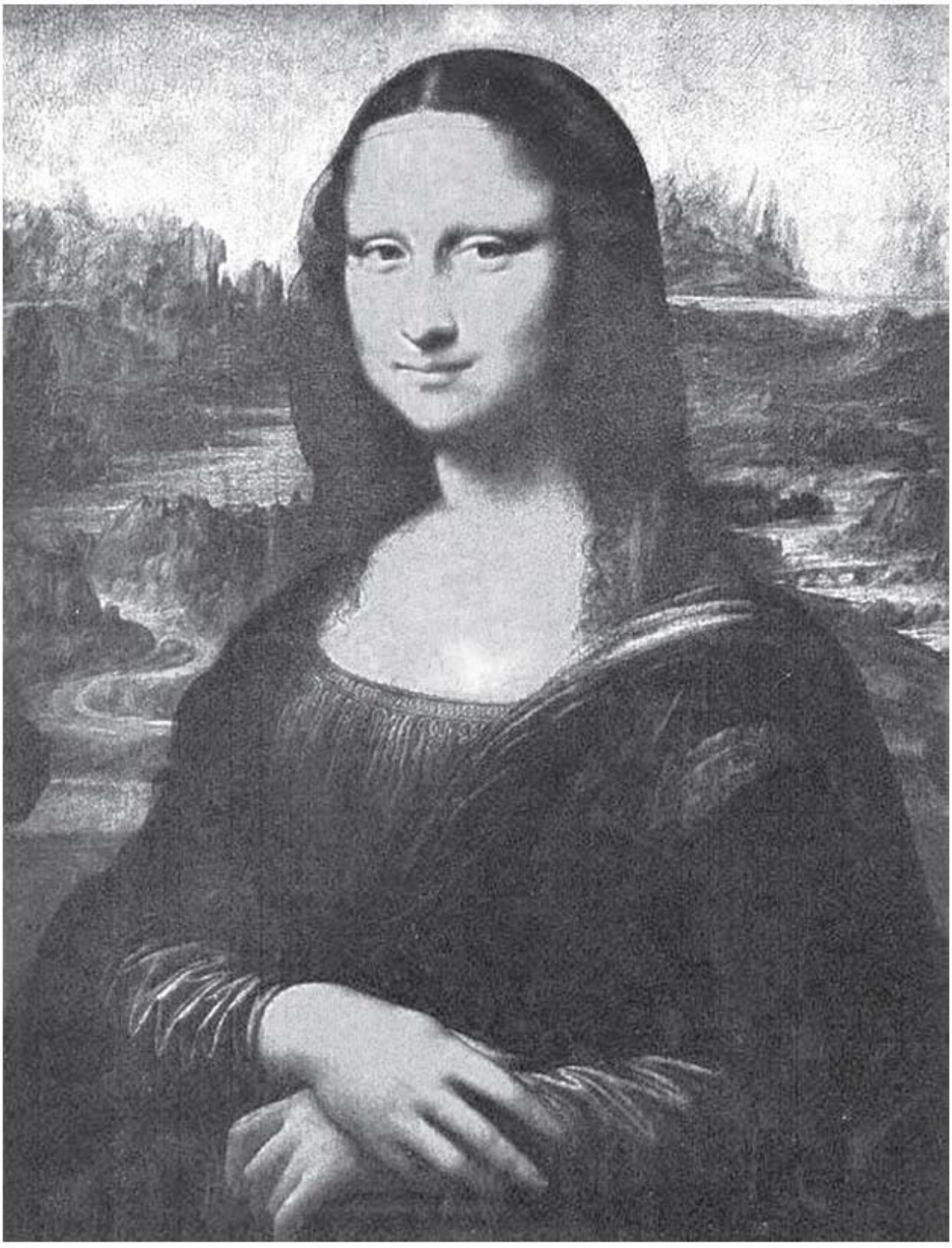
达•芬奇：《最后的晚餐》

达·芬奇在米兰宫廷中所作的画，有一幅最为著名，其画名曰《最后的晚餐》。这画现在还保藏在意大利的美术馆中，且在世界各大美术馆中都有这《最后的晚餐》的复制品。小的印刷品，在世界各处的美术商店中均有发售，真是千古留名的世界大杰作。画中所描的，是耶稣被钉在十字架上的前一晚，和他的十二个学生一同晚餐的光景。一张长桌子，正中央坐着耶稣，两旁坐着十二个学生。他们都知道耶稣明天要被政府所杀了，又知道这是耶稣的一个学生把耶稣卖给政府的，但这可恶的学生是谁？却未曾知道。他们都在叹息，悲伤，又议论这件可悲的事，猜测这个可恶的学生。其实把耶稣卖给政府的人，就是坐在耶稣右手旁边的第三个人。这人名叫犹大，原是一个最坏的人。他贪用几个钱，竟肯把他的圣哲的先生卖给别人去弄杀，真是可恶已极了！达·芬奇在他的《最后的晚餐》中，画出这悲哀的集会的光景，非常动人。耶

稣的神气何等慷慨，犹大的相貌何等阴险而丑恶，别的学生的态度何等惊奇而颓丧！画得个个人都非常得神，犹似许多真的人在那里演剧。所以这幅画很费工夫。自从动笔到画完，共费三年。因为描写这种神气，须要用心考虑，不是可以随便乱画的。达·芬奇并非在三年之中不绝地描写。有时他想不出画法，一连好几天不画。忽然想出了，立刻跑到画室中去，拿起笔来画了几笔，回头再想着别种东西的画法。有时已经画完一个人像，忽然想出了另一种更好的画法，就全部废弃，重新描过。遇到兴味很好而用笔顺适的时候，他就一天到晚伏在画室中描写，连饮食都忘记。有时从清早画到天晚还不肯歇，点起灯来继续描画，一直描到天亮。这样地经过了三年，这《最后的晚餐》方才完成。

在不懂画理的人想来，三年描一幅画，实在太慢了。米兰大公手下有一个官吏，就因为不懂画理，疑心达·芬奇是偷懒而故意延长时日，就在米兰大公面前说达·芬奇的坏话。米兰大公信以为真，就派这个官吏去催促达·芬奇，叫他快一些画好。达·芬奇为了这幅画，其实日夜在费心血。这官吏还嫌他画得慢，他心中气愤极了。这时候他正在苦心考虑犹大的相貌和态度应该如何画法，方可表出他是一个最恶的人。于是他就回答这无知的官吏说："你嫌我描得太慢么？倘使你肯扮作犹大，给我做模特儿，我立刻可以画好了。"那官吏知道触动了画家的怒气，一句话也不敢回答，低着头回去了。

三年之后，这幅千古不朽的大作完成了。但是达·芬奇与米兰大公的感情从此破坏。达·芬奇辞了米兰宫廷画家之职，赴各地旅行去了。旅行了好多年，方才归家。归家以后，描出一幅更宝贵的杰作来，这就是这一章所揭的《蒙娜丽莎》。



达·芬奇：《蒙娜丽莎》

蒙娜丽莎（Mona Lisa）是达·芬奇的一个女朋友。这画便是她的肖像。这幅画并不大，只有三尺高，二尺阔，达·芬奇画成这幅画，自从开始至描完，共费了五年的光阴。当然不是教那女朋友坐了五年，达·芬奇描了五年。就是因为达·芬奇要表出这女友的美丽、端正、优雅而神秘的神气，故费了五年的心血来考虑。试看这幅图画，那女子的颜貌何等端庄，眼色何等优雅，口上的微笑何等神秘。——这微笑是世界著名的，叫做“蒙娜丽莎微笑”（“Mona Lisa smile”）。读过西洋美术史的人，一定记得，西洋还有一种有名的微笑，叫做“史芬克斯〔斯芬克司〕微笑”（“sphinx smile”）。这“史芬克斯微笑”与“蒙娜丽莎微笑”，是西洋美术上有名的两种微笑。史芬克斯，是五千年前埃及人所造的一种大雕刻。这雕刻的身体形似狮子，但比狮子高大得多，仿佛一座小山；它的头是人头，也大得可怕。脸上作一种神秘的微笑，就叫做“史芬克斯微笑”。这怪物现在还蹲踞在埃及的尼罗河畔。有许多考察美术的人，特地跑到埃及去参观这怪物的神秘的微笑，又到意大利的美术馆里去瞻仰蒙娜丽莎的神秘的微笑。

达·芬奇描出这神秘的微笑，曾费了很多的苦心。他希望模特儿（就是所描的女人）装出这种神秘的微笑来，但她总是装不出来。原来笑是从心中发出的，决不能硬装出来。心中不觉得那样的欢喜，脸上便显不出那样的笑貌。达·芬奇定要引出她这种微笑，于是办了种种的奇花、异卉、珍品名物来，供在模特儿的面前，使她看了心中发生欢喜，脸上显出那种笑貌来。但模特儿看了这些东西，到底笑不出。达·芬奇的计划终于失败，他只得再想别的办法。后来他请了许多音乐家来，教他们在模特儿面前演奏音乐，以博她的欢心。他们的音乐奏得非常好听，模特儿听了，心生欢喜，脸上果然显出神秘的微笑来。达·芬奇就把她的笑貌描写了，成为这幅名画。

这幅画的各部分的描法，都是煞费苦心的。例如眼的光彩，身体的姿势，手的位置，都同口的微笑一样仔细考虑、设计，然后描写。所以全画完成，共费了五年的光阴。这光阴决不是虚费的。达·芬奇的一切作品中，《最后的晚餐》与《蒙娜丽莎》并称为“世界之宝”，并为千古不朽的伟大的艺术品。就中《最后的晚餐》一幅，是宗教的绘画，相信耶稣教的人，看了固然很感动；但不相信耶稣教的人，看了这画，大都只觉得画法巧妙，而对于画中的人物事件只能当作一种小说故事，而心中不能发生深刻的感动。《蒙娜丽莎》就不然了。这里所描写的庄严优雅的神气，万人都要赞叹；这里所描写的神秘的微笑，万人都可感动。所以达·芬奇的两幅不朽的名作中，《蒙娜丽莎》尤为普遍，尤可宝贵。西洋人称这幅画为“世之至宝”。这画一向保藏在意大利的美术馆中。距今五十多年前，即一九一〇年，意大利与土耳其开战的时候，意大利国内秩序纷乱，这幅名画忽然被人偷去。即派人四处寻找，不久果然查到了。现在依旧供藏在美术馆中。

* * *

达·芬奇是“文艺复兴三杰”中最年长的美术家。关于其他两杰，且待下次再说。现在再举一幅与《蒙娜丽莎》相似的名画，其画名曰《花灵》〔《花神》〕（Flora）。这画也是意大利画家所作的，其画家名曰谛谛安诺〔提香〕（Vecellio Tiziano，1477[4]—1576）。

西洋美术，从古以来，共有三次的兴盛。第一次在四千年前的希腊，名曰“黄金时代”。第二次在十五六世纪的意大利，名曰“文艺复兴期”，刚才所说的达·芬奇便是这时代的大家。第三次在十九世纪的法兰西，就是现代美术。第一回所说的贫乏的大画家米勒，便是现代美术的先锋。只要记着这三大时期，你将来研究美术史时就有头绪了。

提香：《花神》

却说第二期与第三期之间，即达·芬奇与米勒之间，是欧洲美术衰颓的时期。但在这衰颓的时期中，欧洲并非全无一个美术家出世，其间也有二三位很有功夫的巨匠。约举之，可有三人，即可来乔〔柯勒乔〕（Correggio，1494[5]—1534），谛谛安诺与丁德来托〔丁托列托〕（Tintoretto，1518—1594），就中谛谛安诺尤为著名。《花灵》便是谛谛安诺的杰作。

谛谛安诺的父亲是做将军的。但谛谛安诺从小不喜欢读书。父亲叫他入学校，他偏偏到田野中游玩。他在田野中，采了各种颜色的花，捣出花的汁水来，当作颜料而描画。父亲见他这样欢喜绘画，就叫他从师学画。不久他的画已胜过先生，全靠自己用功，成为名画家。

谛谛安诺最欢喜描写女子的肖像。他所画的女子，都娇艳美丽，像是真的现世的女子。这幅《花灵》，便是他的代表作。花灵就是花的女神。这虽然是空想的女子，但画得同真的少女一样娇艳。试比较，《蒙娜丽莎》与《花灵》两幅大体相似，而前者有庄严神圣之气，虽是世间的女子，却像天上的女神；后者有娇艳妩媚之态，虽是天上的女神，反像是地上的少女。故可知古代的美术重理想而远离现世；近代美术则渐渐接近于真的世间了。现代的人，看了这两幅名画，大都觉得《花灵》比《蒙娜丽莎》更为可爱。这便是《蒙娜丽莎》远离人生，而《花灵》接近现世的原故。

---

[1] 本篇原载1930年7月《教育杂志》第22卷第7号。

[2] 法兰德斯今称佛兰德斯。但“上面说过”的是尼德兰。

[3] 应为：生于十五世纪中叶，相当于中国明朝中期。

[4] 一说生于1490年。

[5] 一说生于1489年。

第八讲 文艺复兴三杰的争雄[1]

上回已经说过《蒙娜丽莎》及其作者达·芬奇的故事。意大利“文艺复兴期”共有三位最大的美术家，后人称之为“文艺复兴三杰”。达·芬奇便是文艺复兴三杰之一人。其余二人，一人名曰米开朗基罗〔米开朗琪罗〕，一人名曰拉菲尔〔拉斐尔〕。今天所揭的《巫女》是米开朗基罗的杰作，《圣母子》是拉菲尔的杰作。

拉斐尔：《圣母子》

三杰之中，达·芬奇年纪最长。米开朗基罗次之，比达·芬奇小二十三岁。拉菲尔最幼，比米开朗基罗小八岁，比达·芬奇小三十一岁。故达·芬奇在三人之中，是老前辈了。达·芬奇五十岁在意大利美术界上称王的时候，米开朗基罗是二十七岁的盛年，正在努力用功；拉菲尔还是十九岁的青年，在美术界上还没有露出头角来。

米开朗琪罗：《巫女》（局部）

不久，米开朗基罗打倒了达·芬奇，代替他在意大利美术界上称王；后来拉菲尔又打倒了米开朗基罗，而独步于意大利的美术界。这叫做“三杰争雄”。他们的势力都像龙虎一般勇猛。当时的意大利美术界真是何等的热闹；现在可把三杰争雄的故事讲给你们听。

达·芬奇从各地旅行归来，安居在弗罗纶斯〔佛罗伦萨〕，重新开始作画。发表了《蒙娜丽莎》的名作之后，意大利全国人士极口赞颂，称这幅画为“艺术之宝”，尊崇其人为“画家之王”。这时候达·芬奇在意大

利美术界上，真好比是一位唯我独尊的帝王。恰当这时候，米开朗基罗有了一身的天才，也跑到弗罗纶斯来发展他的艺术了。两雄相遇，就开始争斗。

米开朗基罗也是一个大天才，雕刻、建筑、绘画，各种美术都会；他的作品中又有一个特色，便是“雄健”，这是达·芬奇的艺术中所没有的。于是一向尊敬达·芬奇的人，现在都觉得米开朗基罗比达·芬奇更好，大家去称赞米开朗基罗了。就有许多人批评达·芬奇的不好，他们都说：“达·芬奇已经老残了！”本来在意大利美术界上称王的达·芬奇，现在只得让位给米开朗基罗。米开朗基罗的名声一天一天地高起来，渐渐没有人来理睬达·芬奇。达·芬奇无聊得很，就离开了意大利，逃到法兰西，伏处在法兰西的乡下，一直到死。他的晚年是很孤独的。那样的大天才，而结局这样冷淡，真是可惜的事！

打倒达·芬奇的米开朗基罗，对于雕刻、建筑、绘画，三者都精通。他的家住在意大利北方的卡普来村中，家境还好。但米开朗基罗幼时不在自己家里养育，而寄养在乳母的家里。这乳母的丈夫是做石匠的。米开朗基罗从小看惯石头的种种雕刻，每天在石头中间起居游戏。他的雕刻的天才，大概在这时候已经萌芽。他的艺术的“雄健”的特色，恐怕也是受石头的影响的。

年龄稍长，父亲送他到弗罗纶斯去进学校。但他与达·芬奇相反对，不肯用功读书。在学校中不欢喜上课，只是每天描画，弄黏土。父亲屡次劝诫他，总是无用。但他的绘画倒练得很好了。他有一个朋友，在当时有名的画家奇郎达约〔基朗达约〕（Ghirlandajo，1449—1494）先生那里学画。他常常向这朋友借用颜料，自己描画。有一天，这朋友拿了他的画，伴了他到奇郎达约先生家里去。先生见了，就对他说：“你不要读书了，到我这里来学画吧！”米开朗基罗非常欢喜，就跑

回家中，恳求父亲。父亲一想，奇郎达约先生是当今大名鼎鼎的大画家，他的称赞一定不会错的。就允许米开朗基罗从师学画。这时候米开朗基罗还只十三岁，立刻抛弃了书包，跟奇郎达约先生去学画了。

米开朗基罗自从进了奇郎达约先生的门以后，日夜用功描画。进步之快，真是一日千里！学得不到二年，各种画法已经统统学得。先生对他的朋友说：“米开朗基罗的进步真快，我再没有画法可以教他了。”

这时候弗罗纶斯有一个富人，名曰洛伦作。这人非常爱好美术，家中收藏许多希腊的雕刻。米开朗基罗有一次到他家中去参观雕刻，那富人非常佩服米开朗基罗的画才，一定要留他长住在他家中作客。米开朗基罗本来喜欢他的希腊雕刻，就辞别了奇郎达约先生，来洛伦作的家中作客。洛伦作把所有的有名的美术品都借给他研究，又送他研究费，供给他的生活。米开朗基罗在他家中住了好几年，得益很多。他是米开朗基罗的恩人。

但不久这恩人死了。米开朗基罗在恩人家中研究了几年的雕刻，对于雕刻很有兴味。他就到罗马去，专门研究雕刻。这时候他正是二十四岁。他在罗马所作雕刻都很好，罗马的美术家都赞叹他。他的名誉已传布于全罗马了。有一次，他自己雕了一个希腊神像，雕得和古代希腊人的作品一样精妙。他把这神像埋在土中，故意教人去发掘出来。人们都当作是真的希腊时代的作品，没有一个人知道是假造的。后来米开朗基罗自己说穿，人们更加佩服他的本领了。

弗罗纶斯的人闻得了他的美名，就派人到罗马去请他回来。因为弗罗纶斯地方有一块百年前传下来的大理石。这大理石非常坚硬而巨大，百年来没有一个人敢动手雕刻。弗罗纶斯的人想请米开朗基罗来担任这件大工作，故请他回来。米开朗基罗很想试试这块大石看，就回答

说：“好的，我来了。”

他拿这块巨大的大理石来，雕一个大卫的像。大卫是希伯来圣人，就是基督教的远祖。米开朗基罗所雕的像，非常有生气而伟大，全身约有三四个真的人体那么高，重量更是非凡。雕好之后，载在车上，请四十个强健的工人搬运到弗罗纶斯的大街中，搬了四天，方始搬到。那像就建立在大街的中央，每月有千万人在他的脚下瞻仰他。

从此米开朗基罗成了有名的大雕刻家。罗马法王犹理斯〔教皇尤利〕二世就来聘他，请他到罗马去为他建造一所坟墓。米开朗基罗到罗马去见法王，知道他所欲造的坟墓规模非常宏大；确是件很有趣味的工作，就答允他。法王就请米开朗基罗先到有名的卡拉拉山中去采办最良好的大理石。采办了一年，得了许多良好的石材，运到罗马王宫的庭中来。很广大的宫廷，堆满了世界最良的大理石。这都是米开朗基罗的雕刻的材料，米开朗基罗看了，心中很是欢喜。

但是运气很不好，法王身边有一个恶人，深恐米开朗基罗造了这墓要得大功，就嫉妒他。这恶人巧妙地想出一个道理来，对法王说：“自己活着的时候先造坟墓，是很不祥的。请大王在百年之后再造吧。”法王果然听从这恶人的话，说不要造墓了。这是很没道理的话；但当时的法王专制得很，不讲道理。米开朗基罗心中愤怒，但是没有法子，只得离去罗马。许多大理石原是法王托米开朗基罗去办来的，但法王不肯付钱，这钱也要米开朗基罗代付了。

米开朗基罗白辛苦了一年，又欠了一笔债，回到弗罗纶斯。但他到底气量伟大，能容忍这苦痛，仍旧努力雕刻。他以前曾刻大卫的像；现在又雕一座摩西像，雕得更加雄大，为世界一等的大雕刻。摩西是犹太的贤人。这雕像右手抱着记录法律的板，头上生着智慧的角，神气雄大

而庄严，使人望了觉得恐缩。

米开朗基罗研究雕刻之外，又用功描画。他的画和雕刻一样庄严雄大。他在罗马的时候，有一天，法王请他在西斯廷（Sistine）教堂的天花板上描画。他对法王说：“我是雕刻家，不会描画的。”法王不信，一定要他画，他也就答允了。谁知道他所描的画，竟比雕刻更加伟大。他在那教堂的大天花板上画了三百多个裸体的人。画中的故事，从旧约圣书中取来，各部分都画得非常传神而又力强。现在所揭的《巫女》，便是这天花板画中的一部分，试看那巫女的体格与神气，何等强健威烈，使人觉得可怕。她身体上的筋肉，各部都丰富圆满而有力。上端两角上的小孩，也个个肥胖强壮。

米开朗基罗的作品，无论雕刻或绘画，没有一处不坚强有力。这是米开朗基罗艺术的特色。试就这幅画看：巫女坐着的姿势，何等稳定而坚固。这虽然是大的壁画的一部分，但仅这一个巫女，也能独立为一完全的美术品。

这大壁画分好几部。就中“人类创造”一部，画得最为力强。当时有一个画家，名叫亚来谛诺的，嫉妒米开朗基罗的功绩，在人前毁谤他。米开朗基罗知道了，把这人的肖像描入壁画中，又描一条大蛇卷绕在他的身上。

米开朗基罗是大雕刻家，同时又是大画家。故自达·芬奇退隐以后，意大利美术界就让米开朗基罗一人独占了。

但米开朗基罗后来也遇到了一个青年的敌手，恰同达·芬奇的遇到米开朗基罗一样。这敌手就是拉菲尔。达·芬奇遇到米开朗基罗的时候，自己退让，逃到法兰西去隐避；米朗基罗却没有这样客气，他就同

拉菲尔争斗起来。拉菲尔发表一幅画，他也发表一幅画；拉菲尔批评他的作品，他也批评拉菲尔的作品。二人竟同仇敌一样。

有一天，拉菲尔带了许多从者出门，恰好和米开朗基罗在街上对面相逢。米开朗基罗独自一人在散步，看见拉菲尔带着许多从者，气高趾昂地在街上踏大步，眼中看不下去，就当面骂道："摆什么臭架子！倒像押进牢狱去。"

拉菲尔被他骂了，也不肯干休，见他一人走路，也就骂道；"哼，很像一个被人驱逐出来的东西！"在不懂的人看来，这两个美术家同仇敌一样相骂，未免气量太小了。其实并不如此，他们的相骂，不过是开玩笑；这两位大美术家的心，其实是互相理解，互相尊敬，又互相学习的。拉菲尔学习米开朗基罗的特色的"力强"，米开朗基罗学习拉菲尔的特色的"优美"。他们两人是互相得力而成功的。

米开朗基罗晚年又赴罗马。这回他研究建筑了。圣彼得洛寺〔圣彼得大教堂〕便是他所建作的。这寺现在还存在，为"文艺复兴期"建筑的最好的模范。

三杰的艺术，各有其特色。达·芬奇的特色是"神秘"，米开朗基罗的特色是"力强"，拉菲尔的特色是"优美"。达·芬奇的艺术像海一般深，米开朗基罗的艺术像山一般高，拉菲尔的艺术则像春日的田野一般优美。就在《蒙娜丽莎》、《巫女》与《圣母子》中，也可看出这种特点。

拉菲尔生于意大利北部高原的村中。他的母亲是一个很优秀的女子，他的父亲也欢喜描画。拉菲尔从小就欢喜画，十六岁的时候，为当时有名的大画家比鲁奇诺〔彼罗基诺〕（Perugino）先生做助手，同时

又跟他学画。他的研究非常用功，技术日渐进步。学了不多时，已把先生的技术尽行学得。先生对人说道：“以后要请拉菲尔教我了。”

这时候弗罗纶斯最伟大的美术家，还是达·芬奇。拉菲尔久闻其名，而没有见过他的作品。他就辞别了比鲁奇诺先生，来到弗罗纶斯。看了达·芬奇的作品，心中的确非常感动。后来又看见米开朗基罗等的作品，学得了许多长处，自己的艺术更加丰富了。

拉菲尔是一个很清秀的青年，其一举一动，也都优雅，当时的人们都敬爱他。可惜他的寿命太短，三十七岁就死去。但他在这短促的生涯中，一共描了近三百幅的绘画。在这些绘画中，有许多幅是圣母子的绘画。圣母子，就是耶稣的母亲和幼年的耶稣，西洋人称之曰“马童拿”〔“圣母像”〕（“Madonna”）。拉菲尔平生最欢喜描圣母子像。他所描的圣母，相貌温雅而秀丽，人们看了都欢喜赞叹。他画了各种样式的圣母子，有各种名称。就中最有名的，叫做《西斯廷的马童拿》〔《西斯廷圣母》〕，就是现在所揭的一幅。

拉斐尔：《西斯廷圣母》

这幅画中描着圣母抱着幼年的耶稣，立在云中。右边有一个老年的僧人，左边有一个年轻的女子，他们都是耶稣教的殉难者。下方有两个背上生翅膀的小孩，在那里等候圣母的来到。这两人叫做“安琪儿”（“angel”），就是天使。关于这两个天使，有一段故事：

拉菲尔描好了圣母子和两个殉教者以后，觉得这画的下面空地太多，须得添描一点东西才好。但是添描什么东西呢？他竟想不出来。他就凭在画室的窗口，一面眺望，一面想他的画材。忽然看见邻近的面包店的窗口有两个小孩子正在玩耍，一个约四五岁，一个约二三岁，大的一个把左手抱着腮，仰望着天空中的云霞，正在对那小的一个说话。那小的一个把头靠在两臂上，举眼向天，正在静听他哥哥的说话。他们的态度很自然，样子十分好看。其天真烂漫的神气，真好比天上的天使。拉菲尔立刻伸手向衣袋中摸出速写簿来，很快地把这两个孩子的样子记录在簿上了。回到画室中，再回想他们的详细的样子，把他们添描在圣母的下方。又在他们的背上加了两个翅膀，表明他们是天使。他们的翅膀左右展开，作将飞的样子，神气更加活跃了。

拉菲尔二十五岁的时候，罗马法王请他到法迪坎〔梵蒂冈〕宫殿去描壁画。拉菲尔在那宫殿中描了四幅很大的壁画，分题曰《神学》《哲学》《法律》《诗》。就中《哲学》一幅又名曰《雅典的学堂》。画中描着五十余位古来的大学问家。希腊的大哲学家柏拉图、亚理斯多德〔亚里士多德〕、苏格拉底等的肖像，都描在那里。罗马法王非常赞美他的画技，送他很多的金钱。

拉菲尔得了很多金钱，就请了许多有学问的人来，共同研究古代希腊的情形，又研究罗马市的市街的布置建筑法。他的生活很是富裕而幸

福。后来他开始描写《基督升天图》。这画没有描成，他已经死了。他在世只有三十七岁。倘能长寿一点，一定还可作出许多更好的名作，真是可惜！

拉菲尔虽然短命，但他的一生，自生至死，都很幸福，不像达·芬奇与米开朗基罗的遭逢苦难。故他的艺术也很优美、调和而圆满。他死后数百年来，世人不绝地在尊敬他，称他为“画家的王子”。他的“马童拿”，后世的人尤加爱看，没有一个人不赞美。直到现今，人们还不绝地在赞美拉菲尔的马童拿。例如称赞一个女子的相貌好，就说她像“拉菲尔的马童拿”，就是“她是美人”的意思。这句话现今的英国地方，还是很通行的。

文艺复兴期，意大利地方还有很多美术家；但上面所说的三人，是三个大将，故称为“三杰”。以上已把三杰争雄的故事说完了。现在再就意大利“文艺复兴”的由来略说一下。

十三世纪的时候，意大利有一个雕刻家，名叫比萨诺的，有一天，偶然在地中掘出了一种古代的雕刻，形状非常新奇，为现世所没有。他研究下来，知道一定是希腊古代的遗物。他请许多美术家鉴赏，他们都很惊奇。都说这样自由、新鲜而美妙的样式，只有古代希腊全盛时期的人能作，现今的人决定做不出。从此以后，意大利的美术家渐渐嫌恶当时的美术的衰颓，而努力于古代希腊的研究了。就有许多人起来模仿希腊人的雕刻。

恰当这时候，土耳其人兴兵侵犯东罗马帝国。拜占庭地方大乱，其美术家都挟了他们所宝藏的美术品，到意大利来避难。意大利的美术家看见了他们的作品，又觉得非常新鲜而美妙，为本国美术所万不能及。拜占庭是希腊文化所存的地方。拜占庭画家的美，仍是从希腊得来的。

意大利的美术家就更加努力研究希腊的美术了。

弗罗纶斯地方有一个爱好美术的富人，名叫美提济的，不惜重价，收买希腊、罗马的美术品，给国内的美术家研究。意大利的美术从此渐渐变出新的样式来。这便是意大利“文艺复兴”的起源。

自此以后，弗罗纶斯地方美术日盛一日。出了许多的建筑家、雕刻家和画家。他们都有很好的作品，永远留传于世间。直到十五世纪末，达·芬奇、米开朗基罗、拉菲尔三杰相继出世，而达于文艺复兴的最高点。三杰以前的美术家，通常都归入于“文艺复兴初期”。

文艺复兴初期最大的画家，共有五人。这五人虽然不及三杰的伟大，但在当时都很有名。现在可把这五人的故事讲给你们听。

十三世纪时，弗罗纶斯出了一位从来未有的大画家，名叫济马裴〔契马布埃〕（Cimabue，1240—1302），西洋人称他为“绘画之父”。因为近世西洋的绘画是从这个人开始的。在数千年以前的希腊与罗马，亦曾有过许多大画家，但他们的时代太远，他们的作品早已不传，不过世人从历史上知道他们的名字而已。现在所能见的最古的绘画，实在是济马裴的绘画，所以称他为“绘画之父”。

济马裴从小就欢喜绘画。那时候来意大利避难的拜占庭美术家，正在一个寺里描壁画。济马裴每天跑去看他们描写。被他学会了描形的方法，自己用功研究，后来就成为大画家。他的画，形状都很正确，物象都很有生气。弗罗纶斯人就推崇他为意大利最大的画家，请他描寺院的神坛的装饰画。济马裴描了好几年，方始描成。弗罗纶斯人看了，皆大欢喜。市民们就排了队，吹喇叭，敲铜鼓，来济马裴的画室中搬运这大作，送到寺院中去，同迎神赛会一样。他们看见自己的市中有人能描这

样美妙的画，都欢喜得发狂了。

有一天，济马裴到郊外去散步，看见草地上有一个牧羊的童子，正在一块石头上描写什么东西。他走近去一看，见这童子的相貌十分古怪，但他在石头上所描的羊，倒描得很好。济马裴可惜他的天才，就对他说："你不要牧羊了，跟我去学画吧！"那童子不胜欢喜。当夜归家，请求父亲的许可，明天就做了济马裴先生的弟子。他的画技日进一日，不久已比先生描得更好了。这童子名叫乔图〔乔托〕（Giotto，1267—1337），便是文艺复兴初期的第一个大画家。

济马裴先生已经不能再教乔图了。乔图就拜别了先生，赴各地旅行。他在旅行中研究考察，画技更加进步。意大利大诗人但丁仰慕乔图的画，认他为朋友，常常互相谈论艺术，乔图也很敬爱但丁，他曾经描一幅大壁画，题曰《乐园》，画中描着但丁的肖像。后来这幅画被无知的人涂去。八九十年以前，忽然又在弗罗纶斯的壁上显出来。现今我们所见的但丁肖像，便是从这壁画中取出来的。

乔图的相貌非常丑陋。他生八个儿子，相貌也都丑陋。但丁曾经嘲笑他："你描的画这样美，生的儿子何以这样丑？"初见他的人，都要说"这人不像大画家"。但他的为人，爽直而有趣。曾经有这样的故事：有一个炎热的夏天，乔图努力描画，绝不休息。恰逢那不勒斯的皇帝来参观他的画室。皇帝看见他额上流着汗而不绝地描画，就对他说道："假使我做了你，这样的暑天要停止工作的。"乔图回答道："假使我是皇帝，我便停止工作了。"

有一天，罗马法王派一个使者来对乔图说："我要请弗罗纶斯的画家描一幅画，但不知哪一位画家描得最好，所以要请你描一点样子去看一看。"乔图听了这使者的话，想了一想，便去拿铅笔和画纸来。他用

铅笔在纸上描了一个大圆圈，递给那使者，对他说：“这就算样子吧！”使者奇怪得很；但也只得接了个大圆圈，拿去回复罗马法王。乔图虽然只描一个大圆圈，但是罗马法王终觉得乔图描得最好，不久就来请他去描画了。

乔图以后的意大利大画家是安琪理柯〔安吉利科〕（Fra Angelico，1387—1455），他是一个和尚。“安琪理柯”是“天使的兄弟”的意思，并不是他的真姓名。但世人都呼他为安琪理柯，没有人知道他的真姓名[2]。

安琪理柯为人，敬虔而清廉。他描画的时候，必先向神祈祷。有一次，罗马法王请他做寺院的管长，他回答道：“我只会描画，不会做管长而管理僧众。”可见他是一个清廉而真实的人。他小的时候欢喜花鸟。二十岁时，入寺院为僧。这时候的僧人，除了礼拜之外，又须兼做一种职务。有的兼做农夫，有的兼做教师。安琪理柯则兼做画家。他所描的画，以天使为最多。有一天，他在梦中看见许多天使出现，醒来就描了一幅大画，题曰《天使的幻想》。又有一个传说：他正在描一幅天使的画，描得疲倦了，就放下画笔，坐在椅中睡着了。在他睡着的时间，真的天使出来帮他描画。等他醒来，其画已经描成了。

安琪理柯之后，又有两画家，即马萨爵〔马萨丘〕（Masaccio，1401—1428）与波谛几理〔波堤切利〕（Botticelli，1445—1510）。马萨爵善描世间的真实的景象，与专描天使的安琪理柯相反。后来达·芬奇称赞马萨爵的画，说乔图以后，马萨爵是最大的画家了。波谛几理善描希腊神话中的故事，曾经描写美的女神微拿斯〔维纳斯〕立在贝壳之上，神气非常生动。他描了许多女神的画。但时代已入十六世纪，文艺复兴三杰的第一个明星达·芬奇已经出现，波谛几理的画就失却光彩了。

上述的五人，是“文艺复兴初期”的画家。此后三杰出世，就成为“文艺复兴盛期”。三杰之后，也有许多美术家出世，称为“文艺复兴后期”。上回所说的描《花灵》的谛谛安诺〔提香〕，便是文艺复兴后期中最著名的一人。

西洋绘画正式流传于世间，是从文艺复兴期开始的。故初期的先锋济马裴，被称为“绘画之父”。现今研究西洋美术的人，必须研究文艺复兴期诸大家的作品，我所选的名画，也从三杰选起。

---

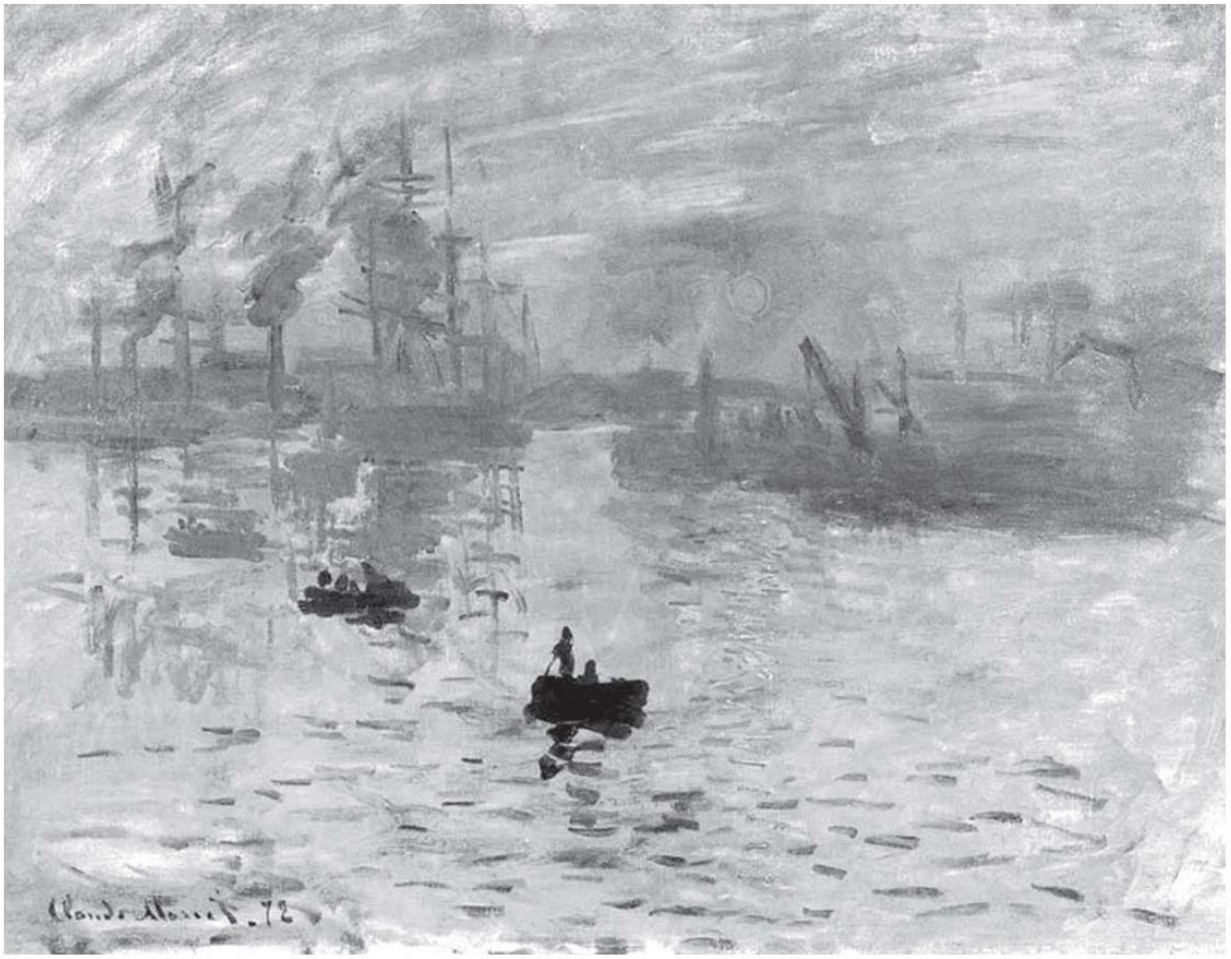
[1] 本篇原载1930年8月《教育杂志》第22卷第8号。

[2] 俗名为：古依多·第·彼埃特罗（Guido di Pietro）。

第九讲 万人嘲骂的大画家[1]

自第一讲至第八讲，我们从十九世纪中叶的米勒出发而倒说上去，已经说到了十六世纪的文艺复兴的三杰。以后要从米勒顺说下来，一直说到现代。今天先说十九世纪末叶的两位大画家。

距今五十余年前，即一八七四年的八月十五日，法国那达尔[2]地方忽有一个新派的绘图展览会开幕了。人们走进去参观，但见会场中所陈列的油画，都是一条一条的五色的颜料的乱涂，而看不出所描的是什么东西。于是参观者大失其望，没有一个人不唾骂而退出会场去。因为那时候，一般人所能鉴赏的绘画，是米勒一派的作品，或米勒以前的更旧派的作品。那种作品，大都分明地表出着物象的形状，又其物象大都含有高尚深刻的意义——例如圣母的姿态，田园的美景等——这才可使一般人理解，欣赏，又赞美。现在这新派展览会中的绘画，不易看出物象，又没有意义，而全是一条一条的五色的颜料的乱涂，当然要惹起他们的唾骂了。所以这展览会开过之后，社会上的批评非常不好。尤其是这新派中的首领画家莫内〔莫奈〕（Claude Monet，1840—1926），受万人的嘲骂。八月二十五日的报纸上，就登出了一篇嘲骂莫内的新派绘画的文章，其题目是：《印象派作家展览会》。印象，就是我们看了物体后心中所感到的大体的模样。因为这新派展览会中的绘画，只描写物体的模糊的大体印象，其画题也大都是“某物的印象”。例如莫内有一幅画，是描写太阳初出时的天空中的五彩绚烂的大体的模样的，题曰《日出的印象》。所以这篇批评文章就袭用他们的画题中的“印象”二字，称他们为“印象派”。这原是嘲笑他们的意思。



莫奈：《日出印象》

这篇文章登在报纸上，人们看了，大家认为不错。莫内等一班新派画家就受万人的嘲骂。法国政府也反对他们的画法，说他们是邪道，不是正当的画派。他们的作品送到国家的美术展览会（Salon）里去，总是不取的。有一个欢喜这种新派画的富人，愿意把他家中所收藏的珍贵的古代美术品捐赠于国立美术馆，但须与他所保藏的新派绘画一并捐赠。国家倘愿接收他的珍贵的古代美术品，同时必须接受他的新派绘画，且把它们陈列在国立的美术馆内。政府派人去看他的捐赠品，觉得那些古代美术品的确珍贵，但附带的条件——接受而陈列新派绘画——难于答允。他们不肯放弃那些古代的珍品，就答允了那富人的要求，同

时接收了他的古代美术品和新派绘画。但他们想出了一个巧妙的方法来虐待那些新派绘画，即把它们陈列在一间极狭小而阴暗的室内，使观者走进此室，只见种种颜色的条子，而不能望见画中所表出的物体的印象，大家就不要看。那富人的意思，本来是想借此以宣传新派画法的；但他上了政府的当，白白地牺牲了许多珍贵的古代美术品，而新派绘画依然受万人的嘲骂。

然而这种新派绘画，其实是最有价值的近代艺术。当时被万人嘲骂的新派画家莫内，其实是近代最大画家中的一个；最近五十年来，世间的画家大都学习他的画法，现今的西洋画界，还是受着他的影响呢。他当时不管万人的嘲骂，只管努力研究自己所发明的画法。别人骂他为“印象派”，他逆来顺受，就承认自己的画法为印象派。但有价值的艺术，结果总是成功的。故不久印象派艺术受全世界的理解，莫内亦被尊崇为现代的大画家了。

但最初创造印象派画法的人，不是莫内而是马内〔马奈〕（Edward Manet，1832—1883）。在姓名上看来，这二人好像是兄弟。他们实际不是弟兄，但他们的绘画真同兄弟一样。马内最初发见光与色的价值，他的描写渐渐注重光与色的表现；但外形不甚新奇。故马内可说是印象派的先驱者。莫内赞同他的主张，且把他的研究推进一步，不注重于物的形状，而竭力注重光与色的表现，结果就变成一条一条的灿烂的色彩，而不易辨别物体的形状，便建立了“印象派”的艺术。试看前面所揭的两幅画：马内的《一杯麦酒》〔《一杯啤酒》〕，比较米勒等的作品，更有生气而近于实际的人物。米勒的画虽然也是写实的，但看去总觉得是描出来的画；马内所画的喝酒吸烟的男子，望去竟像一个真的活人。这正是因为马内注重眼前的真相（光线色彩）的表现，故其画更有生气。再看莫内的《寺》〔教堂〕，就觉得眼前气象一新。这幅风景画

乃由各种的色彩的条、块和点，凑合而成。作者的意思，并不要表出这地方的风景，而是要表出这眼前的光线与色彩的效果。故房屋树木的形状都模糊，船里的人物更是不易辨认；而对于水中的倒影，却描写得十分华丽热闹。但这确是作者对风景所感到的真实的印象。画家的目的，是要表出光与色的美，并不要记录实地的情形，故模糊并无伤害。据莫内的主张，以为从前的清楚而详细的绘画，都是不合理的。因为在画家观察物象的时候，总是一眼看见物象的全体，不是一部一部地分别观察的。看画的人，也总是同时总看画面的全体，不是一部一部地分看的。一眼看见全体，所见的当然是模糊的大体的印象。倘就物象而一部一部地分别观察，则所见的便不是同一时候的样子，不能凑成一幅画。故以前的详细描写的绘画，都是不合理的。只有把一瞬间所见的模糊的印象表出在画上，方为表示自然的真相的艺术。——这印象派的主张，的确含有真理。故世人最初虽然不能理解他们，但后来自然欢迎他们了。

莫奈：《教堂》

印象派是西洋画大革命。数十年来的西洋画界，到这时候一扫从前的旧法，而创行新的画法了。从前的画家，作画大都是在室内想象出来的。例如米勒，常常在野外散步，看到可描画的材料，就记忆在心中，回到家里的小画室里来作画。又如米勒以前的画家，所描写的是复杂的群众，古代的状况，或神鬼的世界，更非凭想象不可。自印象派起，画家始舍弃了想象而对实物写生，走出了画室而到野外的天光下面来描写风景。现在我们学习图画，都背了画箱到野外来对着实际的风景而写生，这便是我们从印象派所得的影响。印象派用这样的方法而作画，故其画与旧派的画完全不同。

旧派画与新派画的异点，简单地说：旧派画注重“描什么东西”，新派画注重画“怎样描”。试看前述的文艺复兴期的绘画，所描的大都是耶稣、圣母、圣婴、天使，近世初叶的德拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕等，所描的也大都是战争的光景，贵人的肖像；十九世纪初的米勒与库尔倍〔库尔贝〕，也专选农民、劳动者，田园生活等为题材，而在绘画中宣传自己的一种思想。数千年来，画家大都注重“描什么东西”，而不甚注意于“怎样描”。印象派猛然地觉悟到这一点，张开明净的眼，吸收自然界的刹那的印象，把这印象直接描出在画布上；而不问其为什么东西。从艺术的特性上想来，绘画既是空间美的表现，当然应该注重“怎样描”，即应该以“画法”为主而“题材”为副。故印象派不是故意反对旧法，而是绘画艺术的进步而归于正途。莫内为模范的印象派画家。他曾经把几个稻草堆连描了十五幅大油画。他所要描写的不是稻草堆，而是稻草上所有的光与色。他又对着一片水面而连写许多油画，其画题就叫做《水的效果》。这等作品中，有几幅全画是一片水，并不见岸，只是水中点缀着几朵睡莲。这在从前的画家看来，枯燥无味，但莫内非常热

心。有一时期，他曾长居在船中，以船为画室，而专描水的效果。

因为追求光与色，故印象派画家最欢喜到光与色最丰富的野外去描写风景。风景画是中国画所专长的。中国自唐代以来，千余年间一向以山水画为最正当的绘画。西洋则一百年以前，只有以人物为主的绘画，直到了印象派而始有独立的风景画。试看文艺复兴期的绘画，米开朗基罗〔米开朗琪罗〕的大壁画《最后的审判》，达·芬奇的《最后的晚餐》等，差不多满幅是人物的堆积。拉菲尔〔拉斐尔〕的《圣母子》都是肖像画的格式；有的即使在圣母的背后配一二株树，或几间房屋，然都是人物的背景，且都不是看了实物而写生的，不过是凭空想出来的一种装饰或点缀。文艺复兴以后的西洋画家的作品，也大都是人物画。这几千年来被忽略的风景画，一旦被印象派画家所发见，而立刻赋以生命，使之独立。这确是印象派对于西洋画界的大贡献。

印象派中最有名的画家，除先驱者马内，首领画家莫内以外，尚有四大画家，即比沙洛〔毕沙罗〕，西斯雷〔西斯莱〕，特加斯〔德加〕，罗诺亚〔雷诺阿〕。现在就这六大家略为介绍如下：

（一）马内是巴黎人，他的父亲是个法官。马内从小欢喜学画，十六岁时航海赴南美洲，看见了热带上的天光水色，就发生创造新绘画的志愿。他每天到罗佛尔〔卢佛尔〕美术馆里去研究古代大画家的作品。但他对于西班牙画家的作品，特别赞仰，因为西班牙画家的作品中，有特殊的色调，这正是马内心中所盼望的新派画的特点。后来他看见坐在日光下面的草地上吃中饭的人们，觉得其光线与色的对照非常强烈，就描了一幅画，题曰《草地上的午餐》。他把这幅画送到国家的展览会中去出品，展览会里的审查员看了都要笑，把它陈列在落选的室内。参观的人看到了这幅画，大家非笑他的画法的荒唐。但马内并不丧气，只管努力研究这种画法。到了一八六七年，他便大胆地开一个个人作品展览

会，会内所陈列的统是这一类新派画。大众仍然非笑他；但就中有少数的先觉的青年们，理解他的艺术，大家敬慕他，同来研究这种画法。莫内就是其中的一人。

马奈：《草地上的午餐》

（二）莫内是印象派的成功者。他的父亲是个商人。莫内从小欢喜绘画，跟了父亲旅行外国，参观各国的美术，觉得都不满意，曾对人言：“我想要同唱歌一般地描画。”其意思就是说，绘画的美，不可靠题材，应该全在于画面的光线色彩上，犹如音乐的美全在于曲的音符上一般。普法战争的时候，莫内偕马内等避难于荷兰。荷兰与东洋交通最早，其地的美术馆中保藏着许多中国画和日本画。莫内看见了东方绘画的鲜明强烈的色彩，惊叹不置，觉得这里含有他所渴望的新绘画的条件。他就和马内二人厉行新派画法的研究，但他的研究比马内更为彻底。他专描野外的强烈的光线，故又有“外光派”之称。他是西洋风景画

家的第一人。

（三）比沙洛（Camile　Pissarro，1830—1903）是印象派的田园画家，故有“印象派的米勒”的称号。他是米勒的同乡人，生于诺曼地〔诺曼底〕，他的性情朴素也与米勒相似。不过他没有米勒的宗教的态度，而富于近代的现实主义的思想。最初他的父亲命他学商，后来他自己发心研究美术，三十三岁以后，努力作画。那时候政府和大众对于印象派绘画已渐渐理解，故比沙洛的画每年在国家的绘画展览会中入选。他的绘画，初期描写农妇，中期描写风景，后期描写市街。

（四）西斯雷（Alfred　Sisley，1839—1899）也是风景画家，生于巴黎。他的父母是意大利人，家境颇好。西斯雷青年时就非常欢喜绘画，二十三岁时，与莫内相识，赞仰他的画法，就与他协力研究印象派绘画。他的作品，产生于三十一岁以后，注重光的表现，题材都取温和的自然风景。

（五）特加斯（Hillaire Germain Edgar Degas，1834—1917）是有名的舞女画家，生于巴黎，他最初信仰旧派绘画，曾入巴黎美术学校，与一般美术学生一样地练习模写；后来旅行意大利和美洲，归而作色粉笔画，出品于美术展览会。一八六八年，他描写剧中的一个舞女的肖像，出品于展览会，此后便继续描写舞女，成了舞女画的专家。他所描的舞女，姿态千变万化，色调柔嫩，笔法纯熟。虽不对着实际的舞女而写生，但姿态非常生动。

（六）罗诺亚（Auguste　Renoir，1841—1919）为描写贵族人物的画家。他的肖像画和裸女画，为巴黎人所最爱好。当时有名的德国大歌剧家华葛纳尔〔瓦格纳〕（Wagner），曾做半小时的模特儿，而请他描一幅肖像。他幼时家境不好，他的父亲是裁缝司务，他幼时在亲戚家做

手艺，后来以画陶瓷器为业。十八岁以后，为天才所驱，来巴黎从师研究美术，与莫内、西斯雷等相识。后来他也研究外光，而做了印象派画家。

---

[1] 本篇原载1930年9月《教育杂志》第22卷第9号。

[2] 那达尔（Nadar）为住在巴黎卡普辛大街上的一位摄影师。展览会就在他的工作室中举办。

第十讲 模糊的名画[1]

以前讲过“说诳的画”，现在又要讲“模糊的画”了。

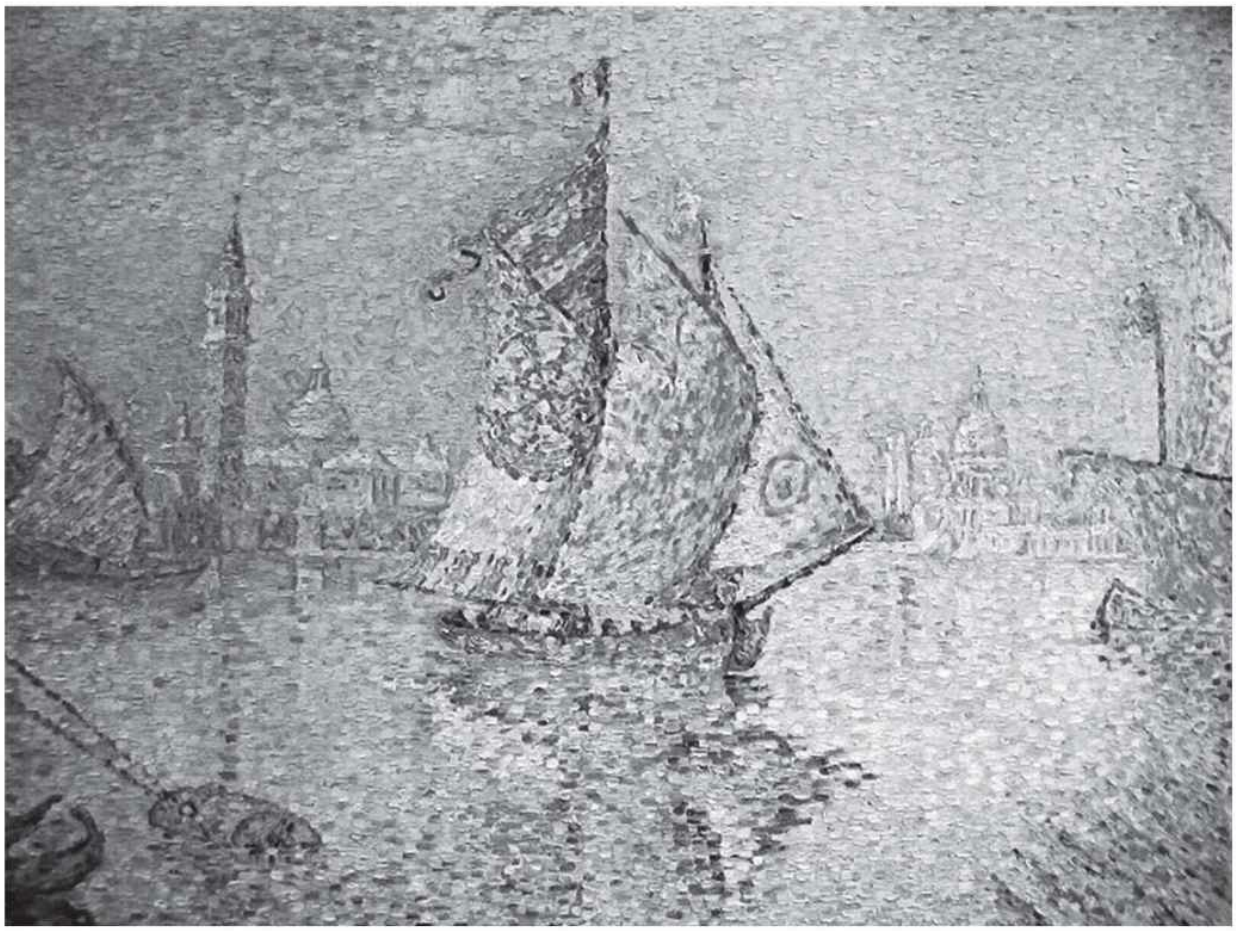
“说诳”是不好的事，但如前所讲，在绘画中，说诳并非不好，反而别有好处（参看第二讲）。“模糊”，照普通见识看来也是不好的事：譬如写字，总要笔划清楚；做算学，总要演草清楚。但是在图画，却和别的功课情形不同。描画的时候，有时要描得清楚；有时要描得模糊。有的画家欢喜描得清楚，有的画家欢喜描得模糊，而两人的画各有好处，都能成为名画。

譬如我们到西湖上去作风景写生，看见近处有一个亭子，远处有山和宝塔，则亭子必须描得清楚，山和宝塔必须描得模糊，方才合于画理。倘削尖了铅笔，把远处山上的宝塔也描得清清楚楚，连层层窗户都可辨，这就不近事实，不合画法了。所以我说：“描画的时候，有时要描得清楚，有时要描得模糊。”

又如前回所揭示的许多名画：德拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕的画，库尔倍〔库尔贝〕的画，达·芬奇的《蒙娜丽莎》，拉菲尔〔拉斐尔〕的《圣母子》等，画中的事物形状，大都描得很清楚，衣服、面貌、器物、背景，件件都清楚可辨。这班画家都是喜欢描得清楚的。但如第一回所说的米勒的画，和上面所揭的莫内〔莫奈〕的画，其画中就有许多不清楚的部分。米勒的《打水的女子》和素描《教编物的女子》，眉眼不甚清楚，背景更加模糊；莫内的风景，难于辨别房屋人物的形状及界线，但见一片融和美丽的景色而已。但像这次所揭的一幅画——西涅克的《船》，——就比米勒和莫内的画更加模糊难辨了。这是以“模糊”有

名的两位西洋画家。他们的画，大都是描得这样模糊的。所以我说：“有的画家欢喜描得清楚；有的画家欢喜描得模糊。”清楚的画，有清楚的好处；模糊的画，也有模糊的好处。两方都能成为名画。

模糊到底有什么好处呢？我可以用浅近的比方来说明：诸君家中的窗上，也曾挂着帘子么？如其不挂帘子，诸君一定曾在别处看见过窗上的帘子，窗帘是很有意思的东西。窗上一挂帘子，隔帘眺望窗外的景色，就有一种特别的趣味。花树、草木、飞鸟、行人，一切都呈模糊隐约的光景，活像一幅图画。所以中国古时的诗人词客，大都欢喜这帘子。他们在诗词中歌咏风景，屡屡说起这帘子。试翻开一册诗集或词集来，总可找到几十个“帘”字。例如“水晶帘”“珠帘”“湘帘”“绿帘”“卷帘”“隔帘”……都是诗词中惯见的字眼。我们试仔细眺望隔帘的景色，因为帘子是用一根一根的细竹编成的，所以帘外的事物，都被切碎，成了许多细碎的条子或点子，而映入我们的眼中。一朵红花，隔着帘子看去，好像是由许多红的条子编成的。一张绿叶，隔着帘子看去，好像是由许多绿的条子编成的。帘外一切的景色，都被帘子切碎，仿佛五色纸条编成的组纸手工。虽然物体的形状模糊了些，但另有一种美丽可爱的光景。由此可知美的东西，不一定清楚，有时模糊的反比清楚的更美。



西涅克：《圣特罗佩港的出航》

这个比喻虽然浅近，但很可用以说明这次所揭的名画。试看西涅克的《船》，近看起来，画面全部由五色的点子编成，活像组纸手工或地毡壁衣上织出来的花纹，而不辨景物的形状。但离开画面二三尺，把两眼微微合拢而眺望起来，就隐隐约约地看见各种景物，正像隔帘所见的光景。画的正中央有一个建筑物，它的白色的墙壁，高高地矗立着。近处两旁都是船只，中央留出一片水面。左方的船，近看只见黄色、橙色、蓝色的点子，杂乱无章地堆积着；但远看就可看出船身，上方还有桅樯。右方的船，近看也只见红色和紫色的点子，远看起来也是船身。它们的后面，又露出着一角的城堡，城堡上竖立着一面旗子，也都由红紫的点子集成。天空之中，左方有一道断虹，五色灿烂的弓形，弯弯地

挂在天空的一角。右方的天空全由蓝色的点子集成。下方的水，反映天空和各种景物，色彩的点子更加复杂。这幅画中的一切景物，都被画家切成小小的碎片，而像组纸手工一般地编排着。虽然物体的形状模糊不分，但全部画面鲜丽而明亮，使我们觉得特别可爱。这和隔帘所见的隐约的光景，同一道理。不过这些景物的色彩，经过画家西涅克的分析与组合，当然更加鲜丽而有画意了。

卡利安尔：《亲爱》

卡利安尔的《亲爱》，这也是一幅以模糊著名的名画。但它的模糊，与上述的《船》的模糊不同。《船》的模糊，非但物体的形状不分，连物体的色彩都被切碎为小粒。《亲爱》的模糊，不在色彩而在光线。画中所描的人物，似乎住在一处极暗的地方，望去只看见白色的脸和手，其他的形状都埋没在黑暗中，连界线都不能辨别，试看这幅画中，全部共有五个白块——母亲的脸孔，小孩的脸孔，跪在地上和小孩接吻的姐姐的脸孔，小孩的衣，姐姐的手——除此以外，一切都埋没在幽暗的光线中，仔细辨别起来，方才看见母亲和姐姐的衣服的轮廓，母亲背后的画额。母亲身旁的桌子，和桌子上的碟和碗。但都是隐约难于认辨的。这样模糊的画，究竟有什么好处呢？我们也可举一个浅近的比喻来说明：诸君都曾见过冬晨的雾景么？冬日晨起，推窗一望，往往见有薄雾弥漫于地上，把一切景物笼罩得模糊不分。然而这些平常见惯的景物，忽然变成一幅明亮柔和的画图，非常美观。又如隔着一层薄纱，眺望别人的颜貌，就觉得其人的相貌比平时美丽一些：眺望景色，其景色也要柔和而雅致一些。我又常感到，每逢天色薄暮而人家尚未上灯的时候，无论室内室外，光景都特别可爱。倘有人问我“一日之中何时的景色最为可爱”？我一定回答他这个时候。可惜这个时间很短促，至多不过二十分钟。我每每借取这短促而可贵的时间，在这二十分钟尽量地欣赏窗外室内的美景。但不久人家上灯，这美景便消失了。诸君不信，今天就可实验一下看。那时候窗外的建筑物，都融合而成团体，不复辨识张家与李宅；树木都合并为丛林，不复辨识松树与柏树。建筑物又与树木相融合而为一体，这一体又与天地相融合而成为一幅画图。凭在窗际的人，只见一个黑的姿势，而不辨其为谁人。等到天色浓黑，人家上灯的时候，窗外的景色就消失在黑暗中，窗际的人也现出颜貌与肢体，而变为现实的人了，由此可知模糊的景色虽然界线不明，物形难辨，但

其迷离隐约，如梦如影的光景，自有一种可爱的趣味。卡利安尔的绘画的美，就是雾的美，纱的美，暮景的美的结晶。

不懂美术的人，看到这两张画，一定要批评道：“这种画，糊里糊涂，描的什么东西都看不出，怎么说是名画？小孩描的还要清楚一些呢！”我们便可回答他说：“这是绘画，不是地图，不是记账。请你带了看画的眼睛来欣赏，不要带了查账的眼睛来探索。”

* * *

描《船》的西涅克（Paul Signac，1863—1935）壮年的时候，看见莫内等提倡印象派的画法，心中很是赞美，自己也来研究印象派的绘画。但他的研究比莫内等更为深刻。莫内等用五色灿烂的笔来描写景物；到了西涅克，竟不顾景物，而专门描写色彩，所以他的画中，只见五色的点子，而全不注重所描的景物了。他的笔法自成一派，名曰“新印象派”，或名为“点彩派”，因为他描的画总是用五彩的点子的。和他一同研究点彩派绘画的，还有一位画家，名曰修拉（Georges Seurat，1859—1891），也是法国人。但修拉的画，过于死板，没有生气。他用色彩的点子，仔细地缀成人物风景的形状，他的画真同地毡壁衣等织物一样，故机械而没有活气。西涅克的画比他自然得多。他能观察实物，探取实物的色彩而描绘出来，其画就有生趣了。

点彩派的画法，我们不可轻易学习，因为学得不正，就变成乱涂，或变成“莫萨伊克”〔“马赛克”〕（“mosaic”）。“莫萨伊克”是西洋古代的一种工艺美术，或译作“剪嵌细工”〔镶嵌工艺〕。其法，用小小的五色的三角形或方形的石片或玻璃片，或大理石片，或木片，排列出各种花纹来，用胶汁固着，作为壁上装饰，或地上装饰。中国各处公园里或游戏场里的地上，往往用小石子嵌成图案，其法与西洋的“莫萨伊克”很

相类似，但“莫萨伊克”更为精致而贵重。西洋古昔，希腊、罗马、埃及的时代，“莫萨伊克”盛行，华美的建筑都不用地板而用“莫萨伊克”，关于这“莫萨伊克”的地板，西洋古代有一段很有趣的故事：希腊有一位大画家，名曰乔琪内斯的，有一天去访友人。他的友人的住宅很精美，地上都用“莫萨伊克”嵌出诸天神的图像，使人不敢践踏。乔琪内斯和友人谈了一会，要唾痰了，他就唾在友人的脸上。友人大怒，责问他，他回答说：“你的地上都是天神，教我没处唾痰。我只得唾在你脸上了。”

故“莫萨伊克”是很精致的一种工艺。但我们作画，贵乎感兴，却不在乎精致。什么叫做感兴？例如我们在春日的田野中，或秋夜的月下，眼看了大自然的美，心中自然地感动，这便是感兴。有了感兴，然后可以作诗作画，而成为艺术品。倘没有感兴，而只知费了工夫去刻划、描摹、编排、堆积，就变成工艺的摹仿，全无艺术的价值了。

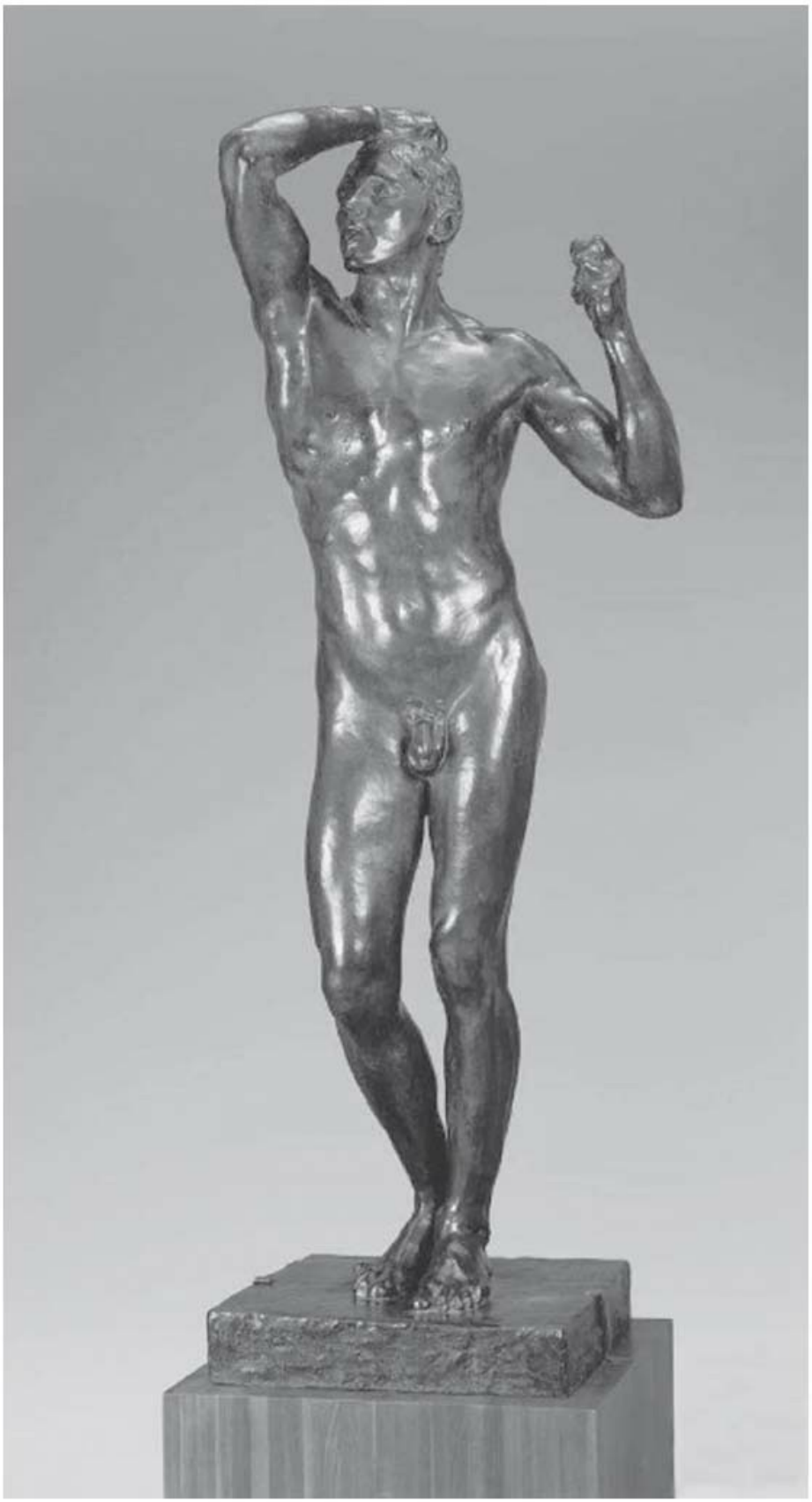
* * *

描《亲爱》的卡利安尔（Eugène Carrière，1849—1906）也是法国人。他是现代法国画坛上最奇特的一位画家，他的画最易感动人心。因为现代法国的画家，大约可分为两派。其一派注重色彩，他们的画，颜色都很灿烂。这班画家名曰“印象派”。还有一派，注重线条，他们的画中都有很粗的线条。这班画家名曰“后期印象派”。现代法国的画家，大都逃不出这两大派别。只有卡利安尔，不追随任何一派，而自己独倡一种奇特的画法。他的画法有两个特点：第一特点，他的画没有一幅不阴暗而模糊难辨，《亲爱》便可代表他这个特点。他的一切作品，都像《亲爱》一样幽暗而模糊，都是全体黑暗而仅留几处白块的。他的色彩，几乎只用黑白两色。虽有几处用着别的颜色，但也非常淡薄，好像已经褪色了。他的画有这个特点，故最容易认识。看过他的《亲爱》的人，见了他的别的作品，立刻可以知道这是卡利安尔的画；第二个特

点，他的画大都是描写母亲与子女的爱情的。他的名画，除了这幅《亲爱》之外，还有《母性爱》《爱抚》《家族》等杰作，都是描写家庭间的亲子之爱的。母亲热烈地吻孩子的颊，孩子密切地拥抱母亲的颈，是卡利安尔的画中所常见的光景。加之他的画法隐约迷离，如真如梦，怎么不使人看了心生感动呢？母子的爱情，在人类一切爱情中，可算是最深刻而最真挚的了。身体载着我的灵魂，我的灵魂在这茫茫的天地间，所寄托的只有这种几尺长的身体，而这身体是从母亲得来的。所以描写母子之爱的画，最容易感动人心。在专门的画家，看了《船》一类的印象派绘画，研究其色彩，赏鉴其笔法，固然津津有味；但在大多数的普通人，总喜欢看卡利安尔的《亲爱》，因为它能深刻地感动他们的心。所以卡利安尔是现代最有特色的一位画家。

卡利安尔为什么专用模糊的画法来描写世间母子的爱情呢？这与他的生涯大有关系。他是一个从小孤苦而一生多患难的人。他的家庭不幸，父亲一早背弃他，他从小在母亲家中养育起来。他的爱情全在母亲，母亲的爱情也全在他身上。母子二人，相依为命。但母亲的家庭很贫乏，卡利安尔年纪稍长，就不得不找求职业。他从小欢喜绘画，抱着丰富的美术的天才。为欲求每天的面包，童年的卡利安尔就在一个装饰画家的门下为学徒，但所得的工资，非常微薄，只能供给母亲的衣食。这种商贾的装饰画，又是他所不欢喜的，他的志望，想发挥他胸中的感兴，以创作艺术的绘画。因为饥寒所迫，不得不勉强做那枯燥无味的装饰画的工作。学习了数年，他离开了先生的门，想自己卖画度日，但当时没有人要买他的画。他只得为人描石印的画，从此就做了石版画工。一八七〇年，卡利安尔二十一岁的时候，德国和法国打仗了。这时候卡利安尔的母亲已经死去。卡利安尔痛失慈母，觉得一身零丁孤苦，无所归宿，他就做了兵，去和德国打仗，法国被德国打败了，卡利安尔也被德国人掳去，幸而后来放还法国。卡利安尔经过了从军和被掳之后，思

想渐渐变化。他觉得世间都是冷酷无情的人，一切事业都是虚伪的、可悲的、幻灭的。只有家庭中的母子的爱是真实的，是永远的。但他的慈母现已不在人间了。他的周围都是些冷酷无情的路人，与他绝不相关。他好比独处在一片的荒凉的沙漠中，或无人的孤岛上。悲哀之情填塞了他的胸中，儿时的梦盘旋在他的脑际了。他就把这些儿时的梦描写出来，成为真挚热烈而动人的绘画。后来他看见了别人的母子，也能假想为他自己的母子，而热心地描写他们。他能在这无情世界中发见情深的母子之爱，世界就被他幻化了。现在这幅《亲爱》，便是他的第一个儿时的梦。这画作于一八九二年，此后络续描写许多亲子之爱的绘画，但《亲爱》是他的代表作品。



罗丹：《青铜时代》

卡利安尔有一个极亲爱的朋友，这朋友是全世界闻名的大美术家，说出他的姓名来，恐怕没有一个人不知道：其人名叫罗丹（Auguste Rodin，1840—1917），是近代最大的大雕刻家。现在可以乘便为诸君介绍一下：罗丹有一个绰号，叫做“近代的米开朗基罗〔米开朗琪罗〕”。米开朗基罗，诸君想可记得，是意大利文艺复兴期三杰中之一人，他是大雕刻家、画家、建筑家。我曾经揭示他的壁画《巫女》，并说过他的生涯，他是文艺复兴期最力强而伟大的一位美术家。现在的罗丹，其艺术和米开朗基罗一样力强而伟大，所以人们称他为“近代的米开朗基罗”。罗丹的一生，非常辛苦，大部分是奋斗的生活。他从小爱好美术，尤其欢喜雕刻。年轻的时候，努力研究，每日工作十四小时。除了草草的眠食以外，不绝地工作，全无休息的时候。他的家庭很贫乏，雕刻一时不能换钱，不得已，他就到一个陶器工厂里去做工。他的工作是描写瓷瓶瓷壶上的花纹模样，这是很辛苦而枯燥乏味的工作。但罗丹做事非常勤恳，他在工场里做工，同在自己家里研究雕刻一样地努力，一天到晚，埋头在瓶瓮中间，绝不休息。午膳的钟声打出了，他也不听见，还是埋头工作。直到他的同事们呼他，方才像梦醒一般地立起身来，擦一擦眼睛，奔到膳堂里去吃饭。饭后他到附近的公园中去跑一个圈子，立刻回到厂里，继续工作，一直到晚。这样辛苦的生活，继续了很久的年月。有一次，他拿自己所雕刻的一个裸体人像，送到巴黎的展览会中做出品。他的雕工非常逼真而有力，筋、肉、骨胳，都同真的人体一样，而且姿势非常自然。一班美术家看见了，觉得从来没有这样写实的雕刻品；罗丹做不出这作品，他一定是用生的人打了模型而印出来的。其实冤枉得很！罗丹并不拿生的人取模型，他只是空手雕出来的。但是众口一致地冤枉他，他也无法申辩。后来有一个当时有名的美

术家，来访问罗丹，看见他正在雕刻，的确不用模型，而空手创造出来，他起初还不相信，就住在他家里督看了好几天。看见罗丹始终空手雕刻，而雕出来个个逼真而有神气。这美术家方才佩服罗丹的写实的手腕，就去报告美术展览会的评判员，为罗丹剖白。于是巴黎的美术家大家赞叹罗丹的技术，称崇他为大雕刻家。罗丹从此著名于世间了。他继续作出许多杰作，例如《黄铜时代》〔《青铜时代》〕，《接吻》等，是世间到处赏识的名作。罗丹是写实派的大雕刻家。写实派的美术家，都爱好自然。罗丹晚年性情愈加温和而谦虚，对于自然的爱好愈加深切。他觉得自然界一草一木都是神明所造的最美的作品，人类的手腕决定造不出这样美的东西。故美术家必须忠实地取法自然，以自然为师。他曾经这样说：

“自然界一切都美丽而圆满了。倘神明问我，‘自然界要修改什么呢？’我准定回答他：‘神！请勿修改，这样恰到好处！’”

现在学校中练习写生画的人，往往不肯仔细观察自然而作忠实的写生。听了罗丹的话，应该有所觉悟。你们须用很谦虚的态度，很明净的眼睛，忠实地描写自然的姿态。假如描两只苹果，倘因这是平常见惯的水果，而看轻它，不肯仔细观察描写，便是态度不谦虚。倘心生杂念，联想苹果的价钱和滋味等，因而看不出眼前的苹果的真相，便是眼睛不明净。学习写生的人，应该勉励这两件事。

---

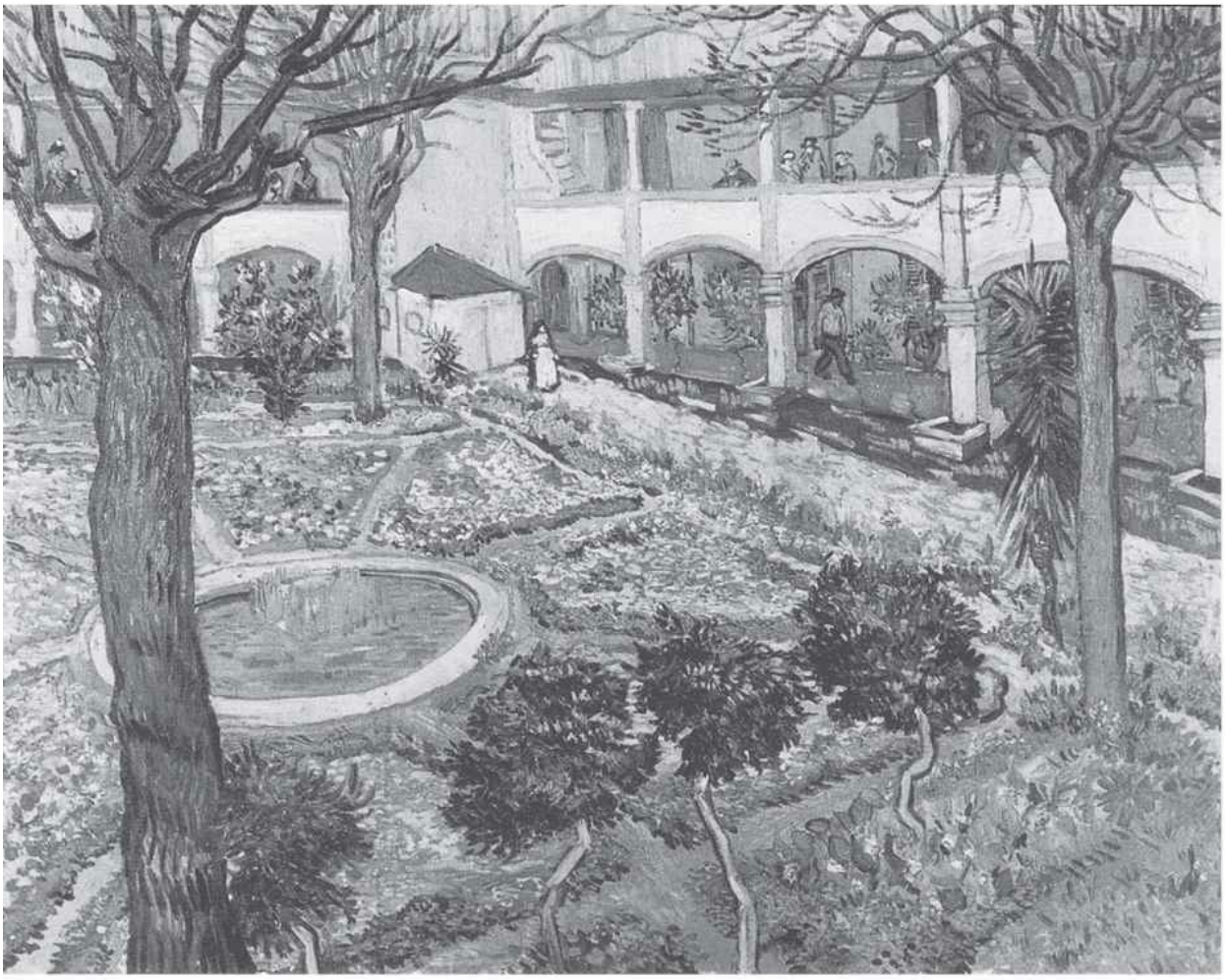
[1] 本篇原载1930年10月《教育杂志》第22卷第10号。

第十一讲 自己割了耳朵的画家[1]

今天要讲一位很希奇的画家。他曾经用剃头刀割去自己的耳朵。人们知道他发痴了，送他进神经病院。但他描起画来并不发痴，他在神经病院里画了一幅更好的画，便是本章所揭的名画《神经病院》〔《精神病院》〕。这是西洋近来很有名的一幅名画。现在的西洋画家大都以他的画法为模范。哪知道这位模范的画家，是一个自己割了耳朵的痴子！现在我先把他的故事讲给你们听：

凡·高：《精神病院》

距今约一百年前，荷兰乡下地方有一位虔诚的牧师，生下一个儿子，名叫凡·高（Vincent van Gogh，1853—1890），这便是我们现在所说的大画家。凡·高小时候很像父亲，对于基督教的信仰十分虔诚。他年纪长大了，看见乡下一班劳动者的工作，心中哀怜他们辛苦，就向他们说教，使他们知道天能保佑辛苦的人，以安慰他们的心。他为了说教，东奔西走，甚至废寝忘餐。有时他亲自走进危险的矿山之中，去向开矿的工人说教；有时半夜里起身，走到做夜工的工场中，去安慰那些劳动者的心。为了劝慰众生，他经常自己描了各种的画，用为说教时的帮助。所以他的对于绘画的爱好心，是从对于神的信仰心而来的。



凡·高：《精神病院》

但是他的家境并不好，凡·高年纪既长，非到社会谋职业不可。父亲见他欢喜绘画，就托人荐他到巴黎的一所美术商店中去当伙计。但是他的性情是那样热烈的，捧了算盘而计较利息，实在不是他所能做的事。不久，他竟被店主回报了。凡·高失了业，就离开巴黎，到英国去做教师。每天教书，又不是凡·高所欢喜做的事，所以不久也就辞职，转到比利时去做牧师。但这时候，凡·高对于绘画的爱好心已经很深，他便想拿从前对工人说教的热心来描画，就辞去牧师之职，回到故乡，向父亲说明了自己的志愿，恳求父亲的允诺。父亲原是一个慈爱的老牧师，又懂得美术，知道儿子是有绘画的天才的，就答允他在家里专心描画。

凡·高家中房子很小，没有地方可以做他的画室。他就向附近一个和尚寺里借一间房子，当作画室。这时候，他的作画真真热心！兴致一到，他便拚命地描写，一口气工夫要描七八幅油画！出外写生的时候，只要景色好，他便不计路程的远近。有时跑到几十里路以外去写生，日落方然动身回家，回到家中已将夜半了。有了得意的题目，他便出神地描写，饭也不要吃，对他说话也不答应，犹如失了知觉一般。家人知道他在出神了，把午饭送到他手中。他不知不觉地接了盘和叉，眼睛看着画，随手把盘子里的食物送进口中去。不辨滋味的咸淡，也不问所吃的是什么东西，只顾塞进去，吞下去，吞完便放下盘子，立刻继续描画。这样的热心过度，已经有些近于发痴了。

但凡·高向和尚借用的画室，现在和尚因有用处，要请他交还了。凡·高只得让出，把画具迁回家中。家中非常狭小，原来没有房间可给他做画室。但现在没有办法，只得把那间洗濯的房间取消，改作凡·高的画室。洗濯间里原是很潮湿的，容易损坏他的油画。但这却不是凡·高所忧虑的事，因为他的兴味只在于作画的瞬间，画成以后，便不再过

问。但凡·高的大忧患终于来了：他的慈爱的父亲忽然患病死去，使凡·高失却了保护的人。这时候他的画还没有成名；他的画风很奇特，当时的人都不识他的天才，永没有人要买他的画；兼之他的脾气又是这样古怪。所以没有了保护人，他的生活都难保，何况作画？平日全不关心家事而只管埋头作画的凡·高，到这时候也痛感身世的不幸，常到父亲的墓地上去恸哭。

幸而凡·高有一个兄弟，性情非常和蔼。他是一个商人，但很有美术知识，也能理解老兄的画家的天才。看见老兄哭得十分悲恸，就尽力劝慰，说他能代替父亲保护老兄的研究生活。凡·高心中虽然安慰了些，但丧父的哀思搅乱了他的心绪，使他许久不能作画。

老弟照顾这老兄，比父亲更为周到而亲切。这真是世间难得的好兄弟！凡·高是完全不懂世故而不知生产作业的人。倘使没有这个好兄弟，凡·高一定从此流落；而世间爱好美术的人，一定不得梦见那种生气勃勃的名画了。老弟虽然不会描写，但其美术鉴赏的眼识很高，颇能理解老兄的奇特的画风，供给他的生活，同时又勉励他的研究。他们二人，真可谓“弟知兄行”了。

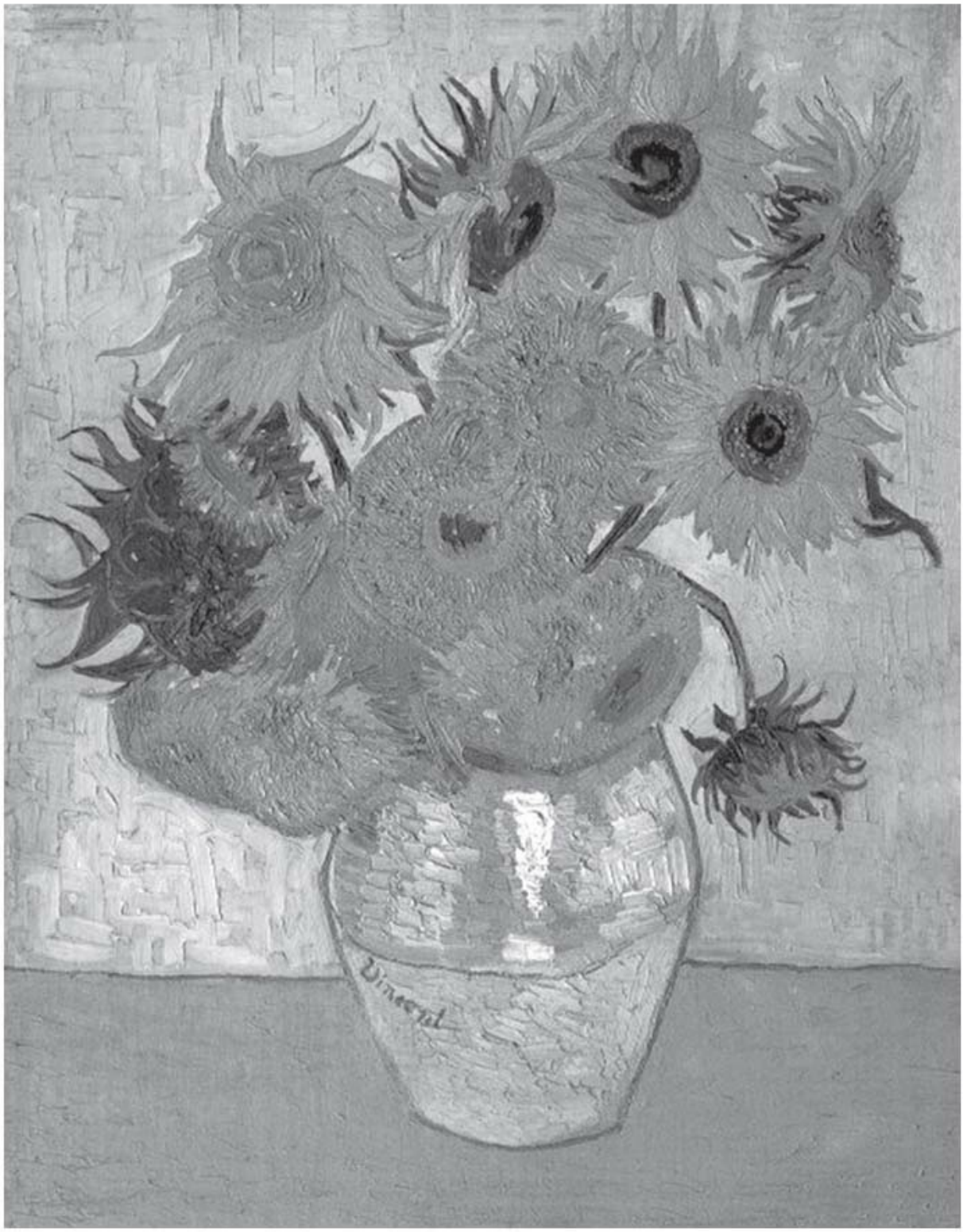
老弟在巴黎开了一所美术商店。巴黎是世界美术最繁盛的地方，欧洲的美术家都聚居着。且凡·高在荷兰的乡下研究，兄弟二人相隔太远，照顾亦很不便。老弟就劝他到巴黎来研究。凡·高一向自己研究绘画，没有经过先生的指教，知道巴黎是美术之都，想来有补益于他的研究，就欣然上道，来到巴黎。兄弟二人从此得朝夕相见，自是欢喜。凡·高一到巴黎，首先找到了一位教画的先生，每天到这先生那里去学画。这先生原来是一个庸庸碌碌的画师，他哪里识得凡·高的天才？他教凡·高学一种时髦的画，并且说他的笔势太粗暴，要他改过。凡·高心中十分不快。但既然已经进了他的画室，姑且在那里用一下功吧。他就

不照先生所指定的画法，而只管用自己的画法，来描写画室里的石膏模型。他自己的画法原是很粗率而奇特的（试看这一章的插画，便可知道）。同学们看见了，十分惊诧，大家说他是疯子。每当凡·高出神地描写石膏模型的时候，就有一群同学躲在他的背后偷看，又掩着口窃笑；凡·高却全然不知，只管描他自己的画。这样地描了几个月，他终于不耐烦起来，就辞去先生，仍旧回复独自的研究。这回的从师，在他虽然没有得到什么益处，但巴黎的美术界的庸弱与陈腐，却都被他看出，从此他就愈加勉励自己的画风，而他的天才愈加发挥了。

巴黎地在荷兰之南，太阳的光比北方的荷兰强烈得多。凡·高对于太阳的光，忽然发生了无上的爱慕，就热心地描写太阳的光了。他每天背了很大的画布，到阳光如火的郊野中去写生。遇着了得意的题材，便整天坐在阳光下面，对着风景描写，晒得浑身出汗，自己全不觉得。他一到阳光下面，便像鱼得着了水一般快活，只管对着阳光中的风景出神，把一切都忘却了。人们就称他为“太阳的恋人”。有时他背了画布出门，到了郊外的阳光之下，一笔也不画，只是看了一天而回家。有时看饱了阳光，竟把画布遗忘在田野中而空手归家。他的衣袋中常藏着青色黄色的粉笔，画兴到时，不管墙壁上，桌子上，就摸出粉笔来画。他的朋友都害怕，见他来了，连忙用布遮住桌子。他的笔法比前更加进步，同时他的脾气也比前更加奇怪了。

凡·高对于太阳的爱慕之心，一天一天地热烈起来了。他的画中所描的，全都是烈火一般的强烈而鲜明的色彩。比如前面的一幅插画，色彩原是十分强烈鲜明的！但这并不是他的最强的色彩，他另有一幅名作《向日葵》，色彩比这幅《神经病院》更加强烈，画面上竟是一团一团的火。因此人们就称他为“火焰的画家”。这位火焰的画家，对于巴黎的阳光渐渐觉得不满足起来。他想，倘再到南方去，太阳的光一定还要强

烈而充足，他的画技一定更可发挥。从此他就天天做南国的梦了。



凡·高：《向日葵》

他的弟弟知道他爱慕南方，就代他想法。结果选定了阿尔卑斯山附近的一个地方，请他到那地方去亲近太阳。那地方名叫阿尔，地点在欧洲的南端，离开热带很近，太阳的光自然比巴黎丰富得多。他的弟弟为他准备行李，亲自送他到阿尔。给他在那地方租定了一所房子，安排了一切生活用品，然后告别了老兄，自己回到巴黎去经商，并约定每月寄钱来供给他生活。凡·高同小孩子一般无知，全靠他的弟弟照料，今天居然达到了他所爱慕的南国，心中自是欢喜。但想起了弟弟的深情，又感激得流下眼泪来。

他出门看看阿尔地方的景色，几乎惊喊起来。那强烈的太阳光，把四野的景物都照成金色。阿尔卑斯山在太阳下面发出五色的光彩！这都是凡·高所最欢喜的画材。对于太阳的赞美词，不知不觉地从他的唇间流出来了："啊！美丽的太阳王！"他一面散步，一面不绝地赞美"太阳王"的功德。路旁的农人们看见了这模样，都很惊诧，他们互相说道："新来的画家好像一个疯子呢。"凡·高的疯相渐渐被阿尔地方的人看出了。正当夏天的烈日之下，农夫们都戴了草帽工作，或躲在树荫下乘凉的时候，凡·高独自秃着头，　坐在田野中描画，全不怕热，好像是铜皮铁骨的人。他的面孔被太阳晒得同咖啡一般焦黄，他颊上的胡须永远不剃，他的衣服从来不上纽扣，永远像刚刚起床一般。当他背了画具，肩了一大束向日葵花，从野外写生归家的时候，这般模样真是奇怪，活像一个可怕的魔鬼，或未开化国里的野人，路旁的人都停止了步，对他注目。原来凡·高最欢喜向日葵花。因为向日葵花形状又大，颜色又强烈鲜明，最配做他的画材。而"向日葵"这个名词，更是他所最爱的。因为他自己这样爱慕太阳，实在是向日葵的同志。所以他的房子里，满满地装饰着向日葵花。他描静物画的时候，也最欢喜描写向日葵的肖像。所以人们就都称他为"向日葵画家"。

阿尔地方的粗野的农夫，也是凡·高所最欢喜描写的材料。凡·高在野外不一定写生；有时他走到田间去和作工的农夫谈话。他的话很粗率，完全不像是从巴黎来的人的口吻，却和农夫们说话腔调相同，因此农夫们也很欢喜和他谈话。谈得高兴的时候，凡·高便拿出画具来，为他们画像。有时他请一个农夫到家里去，叫他做模特儿，给他描画。农夫们的脸孔已经很粗野，他的画法又非常奇特，所以描出来的脸孔总是十分可怕的。农夫们看见自己的像描得这样可怕，心中都不欢喜，以后便没有人肯给凡·高做模特儿了。他们都批评他的画不好，说他是故意把人的脸孔描得可怕，就称凡·高的画为“戏画”，其实他们都是不懂画的人。凡·高自有一种新奇的画法：凡画一物，必须看出它的特点，画出它的神气，却不必画得同照相一般地详细而逼真。要画得详细和逼真，只要多费些工夫，其实是很容易的事；但要画出物象的神气，却是极难的事，非有明敏的眼光不可。不懂画的人，以为肖像总要画得工致而美貌，方才称心。其实那都是庸俗的见解。人的脸孔，无论光的、粗的、白的、黑的，各有其特点与神气。能看出其特点，而画出其神气，便是最美的肖像画，并不一定要眉清目秀，才算美貌。试看凡·高的自画像，画得粗厉可怕，犹似一个野人。但这是世间最宝贵的肖像画，因为不但画出着凡·高的神气，竟表出着凡·高的性格。

原来凡·高对于人的脸孔，另有一种特别的看法，所以他所描的肖像画中，有各种奇怪的相貌。他描肖像的时候，把人不当作人看，而看作一种动物。他曾经写信给他的弟弟，说道：“我近来最欢喜描写那种二足动物……”他把人看作二足动物，所以能描成各种奇怪的相貌。但凡·高并非看轻阿尔地方的农夫而称他为二足动物，只因画兴浓烈的时候，眼中所看见的万物都是同等的画材，一律平等，而无阶级的分别，动物都同人一样有表情，人也就无异于动物，不过生两足而直立罢了。不但人与动物无异；在画家看来，就是向日葵，也朵朵有表情，无异于

一个个的人。就是一把茶壶或一个花瓶，画家也要看出它们的生命来呢。所以这原是绘画上的话，决不是凡·高的傲慢。

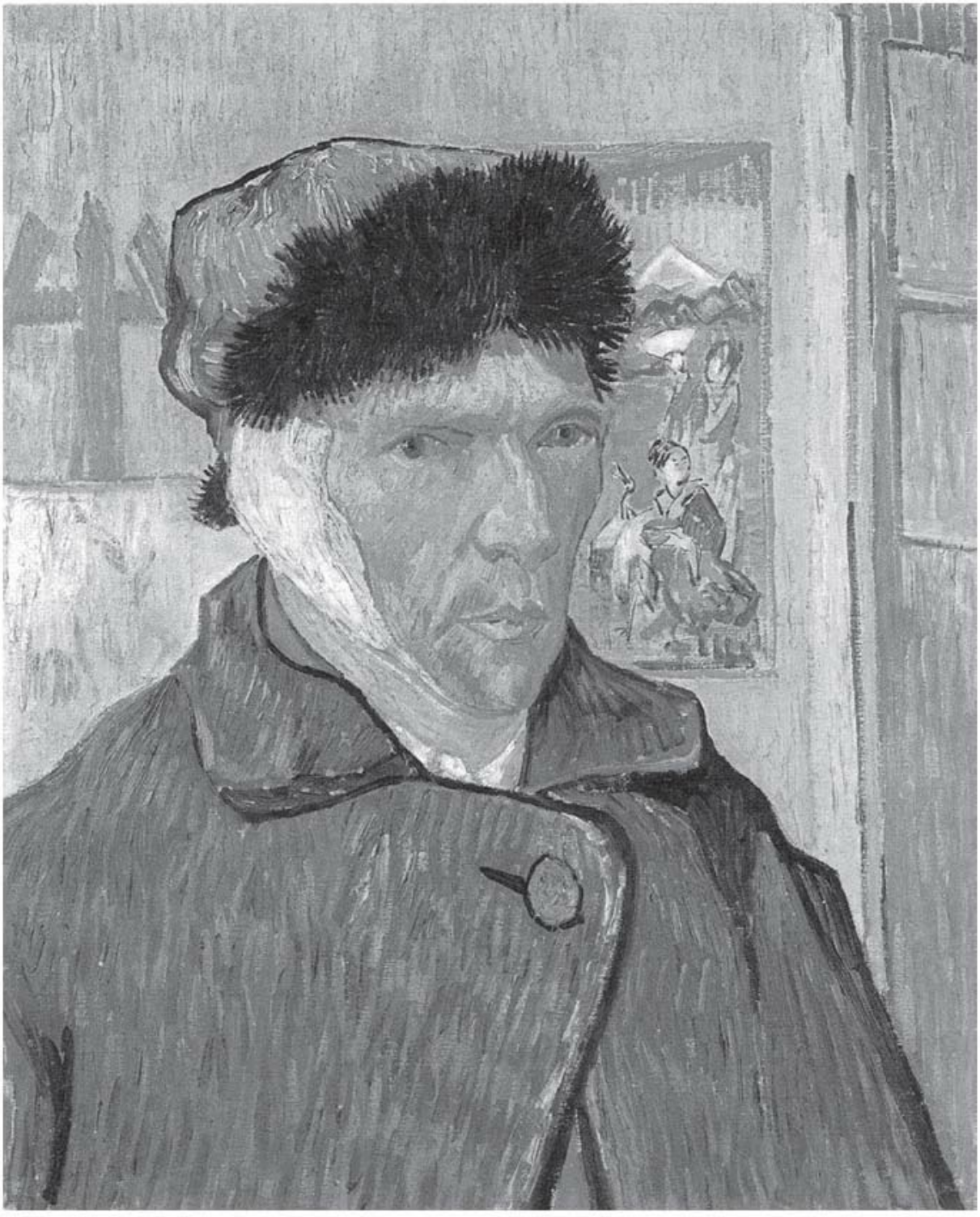
凡·高为人不但不傲慢，实在是很富于情感的。对于他的弟弟，尤为感激而抱歉。他自到阿尔以来，太阳的光固然很丰富，对于他的研究固然很有利益；但是想起了弟弟的担负，心中常常不安。倘多买些画具，他的画可以多描几幅；但弟弟的担负要加重些。倘少买些画具，弟弟的担负可以减轻些，但他的画要少描了。这真是左右两难。要彼此兼顾，实在是不可能的事，因此他心中常常烦恼。有时糜费了一些，觉得对不起老弟，心中便烦恼；有时节俭了一些，放弃了许多好题材，心中也便烦恼。加之他对于实际生活全无能力，出门写生的时候，常常忘记关门，家中的衣服便遭贼偷。弟弟每月寄来的钱，他藏在衣袋里，有时摸了个空，便翻落在路上，被人拾去。有时换了一件衣服，找不到藏钱的袋，便几天没有钱用。后来在原来的衣袋中发见了，还当做是天赐。他的生活这样地不安定，心中又那样地多烦恼，他的神经不绝地受着刺激。因此凡·高在阿尔住了一二年之后，竟变成了一个狂人，于一八八八年（凡·高三十五岁）的耶稣圣诞节上，演出了一幕可怕的悲剧。

凡·高有一个志同道合的画友，名叫哥庚〔高更〕（Paul Gauguin，1848—1903）。哥庚也是一个奇怪的人。他的父亲是巴黎的一个水手，他的母亲是秘鲁人。他三岁的时候，跟了父亲母亲航海到秘鲁去，父亲在途中患病死去。哥庚只得跟了母亲到秘鲁，依靠母亲的兄弟——他的母舅——过活。过了四年，又跟了母亲回到巴黎。这幼年的生活，当然很苦。母亲辛苦地抚育他，到了十七岁的时候，就命他承继父亲的职业，也到船上去当水手。过了四年水上的生活，哥庚想改业，就到巴黎一所商店里去做伙计。他很会经商，店主十分信任他，后来竟升做了商店的经理先生，自己收入的金钱也多起来了。他就结婚，在巴黎组织了

一个很体面的家庭。然而他的性格忽然变化起来：他渐渐嫌恶经商而欢喜美术研究；又渐渐嫌恶巴黎的文明而欢喜野蛮的生活了。后来他的母亲也死去了。哥庚在三十五岁的时候，就脱离了他的夫人和子女，放弃他的财产，而独自去作飘浪的生活了。他欢喜描画，但他的画法也很奇怪，与凡·高的画法相似。因此哥庚很敬爱凡·高，两人在巴黎相识，彼此志同道合，就变成了一对知己的画友。凡·高迁居到南方的阿尔之后，与哥庚离居，两人互相挂念，时时通信。凡·高写信给哥庚极口称赞阿尔地方的阳光的丰富与风景的美丽，邀哥庚来同他共同研究。哥庚被他诱惑了，欣然地从巴黎动身，来到阿尔。凡·高一见哥庚，立刻上前和他拥抱。在他乡遇到知己，他们的欢乐可想而知。凡·高就要哥庚和他同居。两人日里一同出门写生，晚上谈论美术上的研究，真是一对志同道合的画友，谁也不相信后来这两人曾演出了可怕的悲剧而绝交的！

原来两人的性情，根本上有一点不同：凡·高是热烈的，哥庚是冷静的。所以谈话之间，有时意见发生冲突。但二人的画道究竟是相同的，所以晚间冲突之后，明天朝晨便大家忘记，依旧同去写生。他们的生活完全同小孩子一样。惟凡·高性情热烈，心中又多烦恼，精神渐渐变成发狂的状态，而哥庚却没有知道他抱着这种心病。这正是一八八八年的耶稣圣诞节的晚上，二人因为一句话相冲突，哥庚独自出门，在门外的空地上徘徊，想等凡·高的怒气平一平，再走进去。忽然听见背后有急烈的步声，回头一看，只见凡·高满面凶相，手持一把很锋利的剃头刀，直向哥庚杀过来。哥庚吓了一跳，大叫一声“凡·高，你干什么？”凡·高被他一喊，倒退了几步；哥庚便乘机逃脱，一直奔向街中，到一所旅馆中去投宿了。凡·高一霎眼不见了哥庚，拿着剃刀乱舞了一会，把自己的耳朵割脱了。

凡·高拿了新鲜割下来的耳朵，回到家里，放下剃刀，向抽斗里找出一张纸来，把耳朵包好，放在衣袋里，便又出门去了。他跑到街中，看见一家人家的窗子里有灯光，便去敲门。那家里的女人出来开门，问他有什么事干。凡·高并不回答，但伸手向衣袋中摸出那纸包来，递给那女人。那女人以为是圣诞节的礼物，接了纸包便道谢，她正想请问这送礼物的人的姓名，凡·高早已一缕烟跑走了。那女人便关上了门，到灯下去开发那礼物。打开纸包，只见红白模糊的一团，不辨为何物；仔细一看，原来是一只鲜血淋漓的人的耳朵！那女人便吓倒椅子里了。家里的人们大家来察看，推想这送礼物的人一定是个疯子，但不知道耳朵是从哪里割来的。他们把这耳朵拿去送交警察。警察盘问他们送礼物的人的模样，猜想是那奇怪的画家，便赶到凡·高的家里，看见没有关门，进内一看，果然看见凡·高用纱布缠着耳朵的伤痕，人事不省地躺在床上，枕上有一大堆血迹。警察呼他不醒，家中又没有同居的人可问，他究竟为了什么而割去耳朵！没有人能知道。只得略略给他医治一下，让他熟睡，且待明天朝晨再调查。



凡·高：《割掉耳朵后的自画像》

哥庚自被凡·高的剃头刀吓走以后，当晚独自在一个旅馆里避难，但回想老友凡·高的无端的暴动，不知结局如何，心中很是担忧。明天一早他就起身，悄悄地走回去探寻消息。将要走到门口，就望见门前拥挤着许多人，内中又有警察，似乎在排解什么事件。他心中知道不好，就挨到人丛中去探听。突然后面有人拍他的肩膀，叫道："先生，你犯罪了呢！"他猛回头一看，是一个警察。原来警察知道哥庚也住在这屋中，现在屋中的人少了一只耳朵而又不省人事，同居者应有犯罪的嫌疑，所以责问他。哥庚得知了凡·高割耳的消息，心中非常悲恸，就进去察看。幸而这时候凡·高已经渐渐苏醒，他紧紧地握住了哥庚的手，沉吟地说道："我亲爱的朋友，昨晚我不知甚样了……"大点的眼泪从他的脸上滚到割去耳朵的创痕边。哥庚也流下泪来。人们问明了这事的原由，就劝哥庚送他进医院去。哥庚一面打电报到巴黎去通知他的弟弟，一面将凡·高送入圣勒米地方的神经病医院中。等到他的弟弟赶到医院，哥庚就辞别了他的老朋友而飘泊于四方，两人从此诀别了。

凡·高在神经病医院中休养了几个月，精神渐渐复元；身体也健康起来了。医生便不拘禁他，允许他自由出入。他重新热心描画。这一章的插图《神经病院》，便是这时候的杰作。他的热心描画，脾气依然和从前一样：千遍不厌地描写向日葵花；又整天秃了头坐在田野的炎阳下面写生，脑天门上的头发，都被太阳晒焦而脱落，样子便好像一个光头和尚。医生劝诫他，但他的画兴正在勃发，哪里肯听医生的话！医生就写信把这情形告诉他的弟弟。老弟得知了这消息，深恐老兄的狂病复发，就来请老兄回巴黎去。他在离开巴黎约七里路的一个小村中租定一所房屋，又请一位做医生而爱好美术的朋友，伴着凡·高住在那里养病。这弟弟的顾念老兄，真是周到之极了。凡·高这时候神思已很清楚，他知道自己曾经吓走老友哥庚，又连累他的弟弟，心中悔恨无极。为欲弥补这悔恨，现在他一心希望自己的病早日痊愈，又希望自己的研

究成功，作品有人要买，因此可以减轻弟弟的担负。这几种希望，日夜在他的心中纠缠不已。所以他在那小村中，虽然风景很好，生活很舒泰，又有美术爱好者兼医生的人作伴；但是他心中的烦闷只管一天一天地深重起来，厌世之念在他心中萌动了。

住了两个月之后，有一天朝晨，凡·高出门写生，午膳过后还不回家。医生很不放心，向附近去寻找，也找不到。直到下午三点钟，方见凡·高跛了一足，蹩蹩拐拐地回家来。原来他私下办得一支手枪，这一天想在旷野中自杀；但终于没有勇气，枪弹误中了腿部，他只得蹩蹩拐拐回来。医生连忙给他取出枪弹，又用种种说话劝慰他。但厌世的心早已克制了他的全身，两天之后，这渴慕阳光的画家就烧尽了他自己的生命。

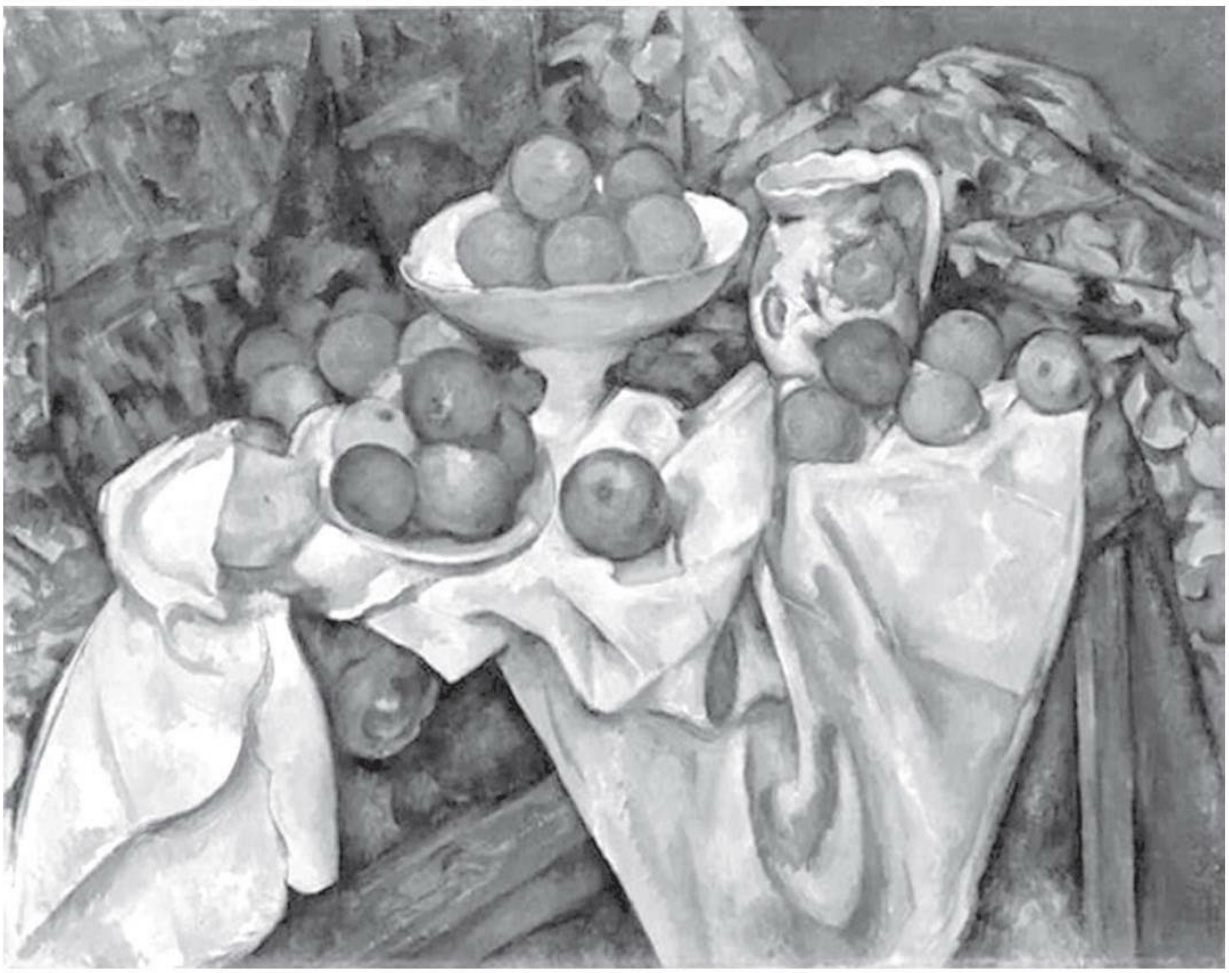
见事太迟的世间，这时候还不能理解凡·高的艺术，没有人来哀悼这大天才的去世。他的葬仪寂寥得可怜。埋葬既毕，他的弟弟和医生拿了向日葵花子种在他的墓地上。

* * *

哥庚也是一个生活与画风一样奇怪的画家。他自从诀别了凡·高飘泊了四五年之后，对于文明社会愈加嫌恶，对于野蛮生活愈加渴慕。结果他就离去欧洲，到大西洋南方的一个荒岛上去做土人了。他和土人一样地养发，生须，赤身裸体，腰间仅缠一块布，又学会了土人的说话，娶一个土人为妻，从前的巴黎子，现在竟完全变成了一个土人。但他不绝地研究绘画。他所画的都是这荒岛上的土人的生活，画法简朴、粗野而奇怪，和凡·高相似。当世的人都不懂他的绘画的好处，没有人知道他的天才，任他默默地死在这荒岛上。

* * *

这种简朴、粗野而奇怪的画法，在西洋是从来未有的。　创始这画法的人，名叫赛尚〔塞尚〕（Paul Cézanne，1839—1906）。这人比凡·高与哥庚早生而迟死，享了六十七岁的长寿，他的主张，以为从前的画只知依照了东西的样子而描写，不过是一张照相，决不能成为有生气的绘画。绘画必须描写独立的形体和独立的色彩。例如苹果，要当作圆球而描写；花瓶，要当作圆柱而描写。圆球与圆柱，不是附属于苹果和花瓶的性质，而是自身独立的形体。又如黄的向日葵花，黄并不附属于向日葵花，而是自身独立的色彩的块。在他看来，世间并无事物，而只见各种各样的形体和色彩。所以他的描画，就努力于表出这些独立的形体和色彩的特性。试看前面的插画《静物》〔即《苹果与橘子》〕，盘中的果物，桌上的布和瓶，都用粗大有力的线条，以表出这些形体的特性。实物上原来并无这种粗大的线，实物的形体原来并不如此简单。可知他所描的不是实物，全是独立的形体。这种画法，实有最高贵的艺术的价值；但在西洋是从来所未有的。所以当时的人，都视赛尚为邪道，不理睬他。故赛尚在六十岁以前，世间没有人知道他。他的画也没有人要买，即使卖去，价也极廉。幸有凡·高和哥庚等理解他的主张，对他表示同情，而共同努力研究这种新奇的画法，于是世间渐渐认识他们的艺术的真价。赛尚六十岁以后，即二十世纪开始，世人竞出重价，收买赛尚的作品，其价格比前增高了数百倍。并且推崇赛尚为“新兴艺术之父”，又称赛尚、凡·高、哥庚三人为“二十世纪绘画的引导者”。批评家便称他们的画法为“后期印象派”或“表现派”。



塞尚：《苹果与橘子》

赛尚生于法国的南方，他的父亲是一个银行家，家境很好。赛尚幼时学习法律，到了二十四岁的时候，改习绘画。起初他也照普通的画法，后来忽然觉悟了上述的妙理，就在家闭门研究了二十年，终于建设了他的画派，而在数千年来的西洋画界中开辟一新纪元。他的脾气也很古怪：他不欢喜狗，看见了狗连忙回身逃避。他作画的时候，不欢喜被人看见，又不欢喜听见声音，常常关闭在一间静僻的屋中；但邻家的升降机〔电梯〕的声音，仍能达到他的耳中，他便不能作画，设法迁改他的画室。他最欢喜阴天，逢到阴天，便整日在野外写生。这一点和凡·高的欢喜太阳恰好相反。对于画材，他最欢喜描写静物。苹果、布片、

瓶、罐，都是他的最好的画材。他的杰作中，也以这类的静物画为最多。他供设了一盘苹果，便可对它发生无穷的画兴，他从上下左右前后种种方面观察这盘苹果的姿态，而研究他的画法。有时供了一盘苹果，要描写一两个月，直到盘中的苹果都腐烂了。但他在这一两个月中，并非专描一幅画；观察的时候多，动手描写的时候少。他静坐在苹果的前面，对它凝视；画兴到了，立刻拿起笔来描写。描写时落笔为定，不再涂改。有一笔不合意，便将画撕去，塞入火炉里。但被撕去的画中，有许多是宝贵佳作，塞入火炉里，实在是很可惜的。他家里的人知道他这脾气，常伏在画室门外偷窥他。看见他要把画塞入火炉里了，就闯进去拦夺，给他保存。现在世间所欣赏的赛尚名作中，有许多幅是从火炉口上拦夺下来的。

---

[1] 本篇原载1930年11月《教育杂志》第22卷第11号。

第十二讲 新兴艺术鉴赏[1]

十二节的艺术讲话，今天是告终了。诸君应该记得，第一节的两幅名画，是米勒一人的作品；现在第十二节的两幅名画，也是一人的作品，其人名叫马谛斯〔马蒂斯〕（Henri Matisse，1869—〔1954〕）。为什么别的画家每人只选一幅，而对于这两位画家各选两幅？因这两人在最近的一百年中，恰好是一居首，一居尾。在他们的中间的，包含着写实派、印象派、新印象派、后期印象派等近代画家。故米勒是近代绘画的起点，马谛斯是近代绘画的结束。故二人的作品最可注意。米勒以前的绘画（例如第三、四、五、六、七、八六章所说的绘画），因为时代和我们相去太远，只能当作美术史的材料而研究，而不能引起我们多大的兴味。马谛斯以后的绘画（即最近几十年来的新派绘画），因为变化太奇，还没有确立他们的根基，也不能引起我们的兴味。惟有自米勒至马谛斯的百年间的绘画，才是近代西洋画的中坚。就中赛尚〔塞尚〕有“新兴艺术之父”的称号（见上回讲话），故赛尚以后的绘画，总称为“新兴艺术”。而马谛斯便是新兴艺术中最新的画家。

如上回所述，赛尚提倡“形体独立”的画法，凡·高与哥庚〔高更〕赞成他的主张，共同研究他所提倡的画法，就建设后期印象派，而在数千年来的西洋画界中开辟一新纪元。马谛斯对于赛尚的主张，尤抱同感，他对于这种画法研究更深。所以他的画比上述三人的作品更加简朴、粗野，而奇怪。人们就称他的一派为“野兽派”。除马谛斯以外，野兽派画家中最知名者尚有下列数人：

特郎（André Derain〔1880—1954〕）

符拉芒克（Maurice de Vlamink〔1876—1958〕）

勒奥尔〔路奥〕（George Rouault〔1871—1958〕）

弗利斯〔弗里兹〕（Otto Friez〔1879—1949〕）

裘绯〔杜飞〕（Raoul Dufy〔1877—1953〕）

童根〔凡·童根〕（Kees Van Dongen〔1877—1968〕）

洛郎赏（Marie Lourencin〔1885—？〕）

他们大都是法国人。他们的画，有的非常粗率，有的非常简单，有的奇怪可笑，好比小孩子的图画，这种小孩子气的绘画，究竟根据着什么道理？有什么好处？今天我们就来谈谈这个问题。

* * *

我们观看世间的物件，可有两种看法：或者依照物件的实际的样子而观看，或者依照我们心中对它所起的感情而观看。用这两种看法观看同一物件，所见的样子完全不同。例如一个人的脸孔，倘依照脸孔的实际的样子而观看，脸孔的轮廓都是很复杂的曲线。但倘依照我们心中对这脸孔所起的感情而观看，我们就觉得这是“圆面孔”“长面孔”，或“瓜子脸”“鹅蛋脸”。又如脸孔的颜色，实际也很复杂，但照我们的感情看来，只觉得这是“红面孔”“黄面孔”，或“白面孔”“黑面孔”。又如脸孔的神气，实际上并没有表示喜怒哀乐，但照我们的感情看来，可以看出这是“笑形脸孔”，那是“哭形面孔”，或这是“凶相”，那是“善相”。再举几个证例，如桃花，实际上不过花瓣作尖形，颜色作粉红；但照我们的感情看来，似乎觉得桃花带着笑容。又如新月，实际不过形似眉弯，在静寂的夜间的天空中移行罢了；但照我们的感情看来，似乎觉得新月在那

里偷窥我们。故可知我们对于同一物件，依照实际而观看和依照感情而观看，所见的样子完全不同。

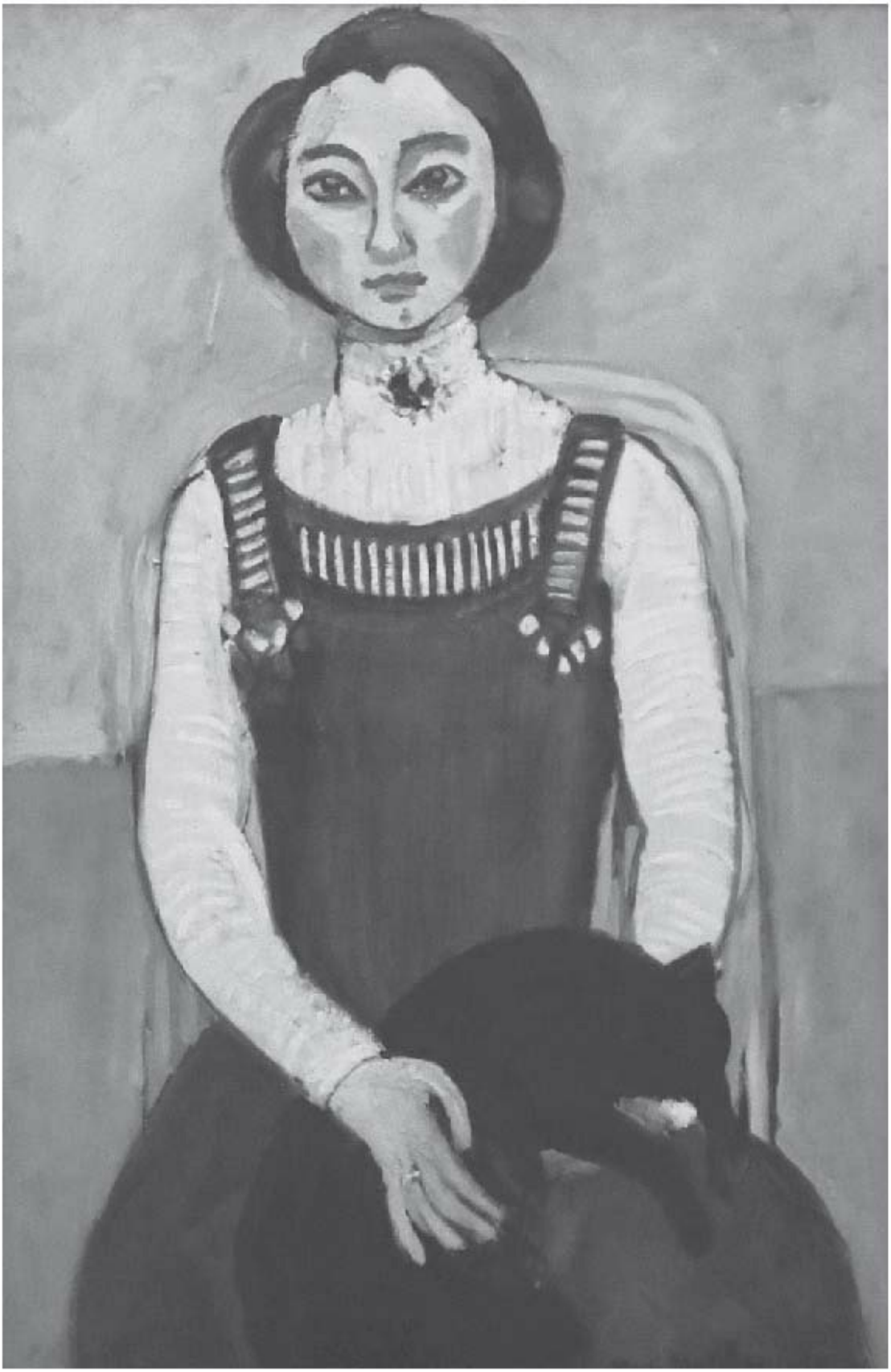
实际就是“客观”，感情就是“主观”。故依照实际的样子而观看物件，叫做“客观的看法”，依照心中对它所起的感情而观看物件，叫做“主观的看法”。我们对于世间万象，都可用这两种看法来观察。

用客观的看法所见的样子，和用主观的看法所见的样子，有什么差别？就上述的几个实例一想，我们便可知道其差别有两点：第一点，用客观的看法，所见的完全就是物件的实际的样子；用主观的看法，则每把实际样子过分夸大。例如脸孔，实际的样子不过稍带圆味，主观就夸大它的圆味，直把它看作“圆面孔”；实际的颜色不过稍带红气，主观就夸大它的红气，直把它看作“红面孔”。第二点，用客观的看法，所见的完全是外界的物件的样子；用主观的看法，则每把自己内部的心加入外界的物件中。例如别人的面貌，其实他并不对你表示喜怒哀乐，你的主观就把自己的心移入他的面貌中，换言之，就是用自己的脸孔来试装一装他的样子看，便认定这面貌是“凶相”，那面貌是“善相”。又如桃花并不会笑，我们的心移入桃花中，自己来装一装桃花的样子看，就认定它是在笑。新月并不会偷窥，我们的心移入新月中，自己来装一装新月的样子看，就认定它是在偷窥。

要之，（1）客观所见的是物件的实形，主观则把实形夸大；（2）客观所见的纯是外物，主观则把内心加入外物中，而改造外物的样子。

既明白了这两种看法，然后可说到绘画的鉴赏。画家观看世间的物件，所用的看法不同，因此他们所描的画就有种种派别。自来西洋的绘画，大体可分为两派：赛尚以前的绘画可称为“客观派”，赛尚以后的绘画可称为“主观派”。即赛尚以前的画家，其观看物件，偏重客观的看

法；赛尚以后的画家，则偏重主观的看法。诸君试回想以上几章我所揭的西洋名画，便可实证这情形。试看赛尚以前的画家的作品，例如马内〔马奈〕的《一杯麦酒》〔《一杯啤酒》〕，米勒的《打水的女子》，库尔倍〔库尔贝〕的《筛麦的女子》〔《筛谷的妇女》〕，辉斯勒〔惠司勒〕的《母亲的肖像》，林布兰〔伦勃朗〕的《莎史绮雅像》，鲁宾斯〔鲁本斯〕的《耶稣与罪人》，达·芬奇的《蒙娜丽莎》，拉菲尔〔拉斐尔〕的《圣母子》等，画中所描的人像或景色，大都依照实物的样子，并不夸大，他们的表现以客观为主，并不显出自己的心的活动。说得过分一点，他们的画都近于照相（照相是完全依照实物的样子而纯粹表示客观的状态的）。这等都可说是“客观派”的绘画。再看赛尚以后的绘画，例如凡·高的《神经病院》，以及今天所揭的马谛斯的《马格丽德肖像》〔《玛格丽特肖像》〕和《风景》，画中所描各物的形状和色彩，就不依照实际的样子，而处处夸大；又不肯仅描客观的样子，而处处显出了画家自己的心的活动了。试看《神经病院》中的树，周围都用粗大的线，以表出其弯曲的复杂。其中的花，颜色都描得同火一般明亮，以表出其地的阳光的充足。实际中的树，决不会有这样的线，其花也决不会这样明亮。只因凡·高看了这些树和花，便把自己的心移入于其中，而亲自来实验它们的弯曲和明亮。树的弯曲中加了凡·高的心的活动，花的明亮中也加了凡·高的心的活动，便成为这夸大的表现。马谛斯的作品中，主观的分子更多。例如马格丽德的脸孔，实际决不围着这样粗大的圆线，她的眼睛决不致如此其大，她的两颊决不致如此其红，她的颞颥上决不致有绿色。这都是夸大的，这不是马格丽德的实际的样子，而是照了马谛斯的心而改造过的样子。又如他的《风景》，实际的景色决不致如此简单，也是经过了夸大与改造的样子。这类的画，我们可称之为“主观派”的绘画。



马蒂斯：《玛格丽特肖像》

读者中或有人要疑问：描画既然可以不照实物的样子，而由自己的心去改造又夸大，那么我们何必辛辛苦苦地练习石膏模型的写生？只要各人自由描写，就都是新艺术了。又无论何人乱涂一幅，只要说是照他的心而改造过的，也便可算新艺术么？答曰：所谓改造，是“根据了实物的样子而改造”的意思；所谓夸大，是“根据了实物的样子而夸大”的意思，决不是凭空乱造。画家描画的时候，先要观察物象的实在的样子，看出像的“特点”，然后根据这特点夸大起来，描入画中，则物象的“神气”就格外显扬；先要把自己的心移入的物象的实在的样子中，亲自来尝一尝它的生活，然后按照这经验而改造物象的样子，则其画的“神气”就格外生动。故对于物象的“实在的样子”的观察，无论在客观派或主观派，在旧艺术或新艺术，都是极重要的研究工夫。而木炭石膏模型写生，无论在旧派画家或新派画家，都是极重要的“基本练习”。专门学习绘画的人，无论学什么画派，最初必须在石膏模型的画室中经过二三年的刻苦基本练习，然后可以作画。故东西洋的美术学校的课程，都是这样办法的。现今有一班青年的画学生，不耐烦于刻苦的基本练习，而亟亟于发表作品；他们看见新派的绘画不必描写实在的样子，以为这是做画家的捷径，就大家想抱着好高骛远的心情而做新派画家了。他们便是误解新艺术的人。他们的画，从事表面的模仿，其内容是虚空的。

马蒂斯：《风景》

故所谓主观的看法，是从客观的看法出发的，所谓主观派的绘画，是以客观派的绘画为根据的。今天所要说的“新兴艺术”，便是指这种主观派的绘画。先要明白了上述的“主观派”的真义，然后可与谈新兴艺术的鉴赏。

因为新兴艺术根据着上述的主观的看法，故新派绘画中就有四个特点：即（1）形状奇怪，（2）色彩强烈，（3）笔致简单，（4）线条明显。今分述之于下：

（1）形状奇怪——看了《蒙娜丽莎》和《花灵》〔《花神》〕之后，来看马谛斯的《马格丽德》，就觉马格丽德的形状太奇怪了。眼睛好像两只洞窟，头好像一个西瓜，手的样子更加可怕，好像怪物的脚爪。这人各部的位置、尺寸及形状，和“艺用解剖学”的规则显然是不合的。若用旧派画法眼光来批评，这画犯着画法上的错误，决不能称之为名画。但懂得了上述的主观的看法，便可知道这形状的奇怪，正是前述的“夸大”与“改造”的必然的结果。所谓“艺用解剖学”，原是客观的世界中的法则，在主观的世界中，用不着解剖学、远近法一类的规则。主观的世界中，不合实际的事甚多，小孩子的肩膀上能生出翼膀来，白云能载了人而飞行。形状变得奇怪一些，全不成为问题。诸君试闭目回想自己所认识的人的样子：你想到一个人的时候，这人的某一部分一定首先浮出在你的脑际，然后别的部分继续浮现。假如这人有一个特别触目的大鼻头，这个大鼻头一定首先浮出在你的脑际！马格丽德有一双特别触目的大眼睛，这双大眼睛也便首先浮出在马谛斯的脑际。这特别触目的一部分，便是其人的“特点”。因为特点最触目而首先浮现， 故在主观的世界中，往往把这特点夸大。实际的大鼻头或大眼睛，比普通的鼻头或眼睛所大者原不过一些些而已；但在我们脑际的印象上，可把它们特别放大，以显出这人的特相。把这主观的印象描在画布上，便成为奇怪的形状。所谓形状的奇怪，便是不合于客观的实形的意思。但画家既用主观的看法，则其所见必须异于客观的实形，即形状必须奇怪。人的身体各部，形状伸缩一点便看得出，故新派的人物画，形状更觉奇怪。试看马谛斯的《风景》，其形体的奇怪似乎不及人物画之甚。但仔细察看，这幅风景中所描的物象，也是很奇怪的。实际的树林，决不致这样整齐而像图案。实际的道路和墙壁，决不致这样光洁而像贴纸手工。这里所描写的不是实际的风景，而是画家的主观中的一个印象。用主观的看法把物件化作奇怪的形状，原是艺术上一向通行的办法，不过西洋画中向来未曾用过罢了。试看我们中国的绘画，所描写的物象都同实物相去很

远。山水画中的房屋桥亭，都不合于远近法之理；仕女画中的美人，都不合于解剖学的规则。文学中的形状描写，尤加奇怪。他们说眼睛像秋天的水。故曰“秋波”；口像一颗樱桃，故曰“樱唇”；腰像杨柳条，故曰“柳腰”；手臂像笋，故曰“春笋”；手指像葱，故曰“玉葱”。如果照他们所说的样子描成一幅画，这正是《马格丽德》一类的画了。我们看了中国画，读了文学不觉得奇怪，则看了新派的西洋画当然也不奇怪。

（2）色彩强烈——试看《马格丽德》的背景，上半部浓绿，下半部大红；马格丽德的脸上深红，鬓边碧绿。这是何等强烈而不近于实际的色彩！凡·高的《神经病院》和马谛斯的《风景》，色彩也都强烈，但不及《马格丽德》的显著而已。新派画中的色彩的强烈，也是因为用主观的看法来改造了夸大了的原故，我们看了一种颜色，要表出它的特点，就必须把它夸大。譬如我们要区别茶的颜色，就把它们的颜色的特点夸大，而称之为“红茶”与“绿茶”。其实茶的颜色岂真是红的绿的？都不过微微带红或带绿而已。马格丽德背后的墙壁，大概上部是绿茶色的，下部是红茶色的。但在马谛斯的主观中，这是浓绿与大红，所以描成这个样子。马格丽德的脸上微微带红，鬓边微微带绿。但在马谛斯的主观中也看见其为深红与碧绿。我们能承认“红茶”与“绿茶”的名称，当然也能承认马谛斯的描法。原来色彩的强烈的描写，也是中国画中及文学中一向通行的办法，不过西洋画不曾用过而已。试看中国画中的色彩，何等鲜明！非红即绿，非绿即黄，差不多不大用复杂的混合色。又如中国诗词中的色彩描写，最欢喜用红和绿的最强烈的对照色彩。例如描写春景，则曰“红桃绿柳”，“绿暗红稀”，“绿肥红瘦”。酒色微微带绿，灯光微微带红，他们更夸大地描写，说道“酒绿灯红”。颜貌微微带红，头发在强光中微微带青，他们也夸大地描写，说道“红颜青丝”。夸大便是为了要它强烈的原故。马格丽德的脸上和鬓边，正是诗词中所谓“红颜绿鬓”。

（3）笔致简单——新派的绘画中，用笔大都简单。《蒙娜丽莎》的脸孔上，眉眼口鼻都非常细致，看不出笔迹。但《马格丽德》的脸孔就只有几笔，犹似乡下孩子用炭条描在墙壁上的人头。霍裴马〔霍贝玛〕的《并树道》（见第五讲插画）中树的枝干都描得很清楚。但马谛斯的《风景》中的树林就只有单纯的一片，犹如剪纸手工。新派画中笔致的简单，也是从主观的看法而来的结果。因为我们看到一物的时候，这物的最触目的部分必定首先被我们看见。这最触目的部分名为“特点”。捉住了这些特点而删去其他不触目的部分，这物的形状就很单纯；把这单纯的形状描成绘画，画中的笔致当然很简单了。这也是中国画中及文学中所一向通行的办法。试看八大山人等的名作，大都只有寥寥数笔，然而其画非常名贵；山水画中的房屋亭桥，及人物，笔致都是很简单的。他们所描写的只是最触目的几个特点，一切不重要的部分都被删去。这些特点所构成的便叫做“印象”。中国画所描写的都只是物的印象。诗文中的描写，也只写物的印象。文学中称女人为“红颜”，称老人为“白发”，因为女人最触目的是红的脸孔，老人最触目的是白的头发，这两点已可表出女人及老人为特相，别的点都不重要，都可以删去了。在从前，正式的绘画笔致都要详细；只有速写的画稿，方用简单的笔致记录大体的印象，以为正式作画时的参考。例如画家出门时，袋中必置速写簿一册，途中看见了可画的景色或人物，立刻拿出速写簿来，在数分钟或数秒钟内速写它们的大体的样子。归家作画的时候，便可根据速写簿上的简单的记录，而把各种景物配入正式的绘画中。这速写簿上的简笔的画稿，称为sketch〔速写〕，译音曰“史侃契”。史侃契笔致虽然简单，但姿态往往非常活跃，比正式的绘画有生气得多。近代的画家觉悟了这一点，渐渐注重史侃契，把它们当作正式的绘画而列入展览会中了。新派画家尤其注重史侃契的简洁而强明的描写法，就采用为正式的画法。故新派绘画可说是“史侃契化”的绘画。

（4）线条显明——新派画与旧派画的最显著的差别，是线的有无。试看《花灵》或《蒙娜丽莎》的颜面，其周围与背景相接的地方只有一个界，并没有显著的线。手足衣服等与背景相接的地方也只有不同的色彩或明暗的交界，而并没有线。但《马格丽德》就不然，脸孔的周围用粗大的线描一个圆圈，手和衣服的四周也围绕着很粗的线。前述的凡·高的《神经病院》，用线尤多，树枝的周围，建筑物的周围，都是很粗的线。故线条是新派画的最显著的一特色。这也是从主观的看法而来的一种结果。因为要描出我们脑际的印象，必须用迅速的描法；若用笔迟缓，脑际的印象便容易逃走。能最迅速最敏捷，又最强明地把印象捉住在画中的，只有线条。故线条是主观派的绘画中最有用的一种工具。但这种工具，也是从我们的中国画中借去的。中国的绘画，一向以线条为骨子。无论山水画、人物画、花卉画，都有显明的线条，这是无论哪个都能看出的事。这种线条，在实际的物象上原是没有的，但在绘画表现上，是最得力的一种方法。西洋画向来没有这个方法，从二十世纪以来，受了东方艺术的影响，线条就被借用在西洋画中了。从前的图画临本中，有“没骨水彩画”的一种名称。其意思就是说不用线条的水彩画。不懂绘画的人，以为“有骨水彩画”程度浅而容易描，“没骨水彩画”程度高深而难学。其实这是可笑的浅见。从前的西洋画，统是“没骨”的。“没骨”是客观派的绘画的一个特点。因为客观派的画家，注重实际的形象，实际的形象的周围，当然没有线条而只有界限；故其画中也不许用显明的线条，而只能用不同的色彩或调子来表出两物的界限。这不过手续上麻烦一点罢了，有什么高深而难学呢？浅见的人，不解美术表现的真义，以为手续的繁简便是绘画的难易与深浅的标准，就误认所谓“没骨水彩画”为程度甚高的画法。又有迷信客观的人，也不解美术表现的真义，以为绘画只要描得肖似真物，便是佳作。他们看见中国画中描写人物的鼻头，作颠倒7字的形状，以为这是不近事实，鼻头的周围岂有这样的线？必须用浓淡的调子染出鼻的凹凸的形状，方才肖似真

物。其实他们的画都不过是照相的模仿，而缺乏艺术的价值。艺术上的人物描写，贵能表现人物的“神气”，用主观的看法而描写“印象”，最能表出人物的“神气”；而线条是“印象”描写上最有效力的利器。

如上所述，新兴艺术的四特色，形状奇怪，色彩强烈，笔致简单，线条显明，都是东洋画所固有的性状。故新派的绘画，可说是“东洋画化的西洋画”。

* * *

如前所述，马谛斯以后的绘画，即最近几十年来的绘画，因为变化太奇，还没有确立他们的根基，只有少数人的研究，还没有得到世间大众的理解与承认，故我现在不选他们的作品。但马谛斯以后的西洋画界近况如何，我们也应该约略谈一谈。马谛斯一派的画家称为“野兽派”。野兽派以后，最近几十年间西洋又发起种种新奇的画派，其最著者约有五派，即立体派、未来派、抽象派、表现派及达达派。在这艺术讲话的最后，我想再费一二页的地位，把它们略叙一下：

立体派是西班牙人所倡行的艺术。以前所说的画派，其画家都是法国人，但二十世纪的新艺术，各国都有同行，不限于法国，立体派的提倡者名曰毕卡索〔毕加索〕（Picasso〔1881—1973〕）。他的主张，以为自然界的万物，都由种种形体凑成，犹如颜色的配合。描画应该把这些凑合的形体解散来，使回复其原来的形体。万物的原来的形体，不外乎几何形体。无论何等复杂的物象，总不过是由许多的四方形、三角形、圆形、锥形等的凑合而成的。故描画须从物象中分解出这等原形，把它们重新组织起来，组成一幅绘画。所以他的画中，不见物件的形状，而只见种种的几何形体。人们看了都不懂。

未来派的提倡者是意大利人。名曰马利内谛〔马里内蒂〕（Philip Marinetti〔1876—1944〕）。他的画中，马有二十几只脚，弹琴的人有四五只手。他的主张，以为凡物动的时候，其形状常常变动。绘画必表出物的动力的感觉，即绘画中必须表出“时间”经过的感觉。先后看见的东西，不妨同时表出在一张画里。故未来派的画家描一所房子，便描出房间里面的状况，描一个穿衣服的女人，便描出乳房，仿佛墙壁和衣服都是玻璃做的。人们看了都觉得奇怪。

抽象派又称为构图派，是俄国人康定斯基（Wassily Kandinsky〔1866—1944〕）所提倡的。他的画中也看不见事物的形状，而只有线条和色彩。他的主张，以为绘画不可描写物象的外形，须使物象还原为抽象的线与色彩。这意义与立体派大致相近，不过他的画中不用几何形体而用线与色彩。但人们看了也是莫名其妙的。

表现派是二十世纪初以来德国最流行的一种新画派，其提倡者名曰彼希斯坦（Max Pechstein〔1881—1955〕），他们的画注重内容意力的表现，其画与后期印象派及野兽派有相似之处，但奇怪的程度比他们更高。有时为欲表出意力，也不顾物象的形式而描出莫名其妙的绘画，则又与立体派，未来派相似。德国现在各种装饰图案，都用表现派的画法。

达达派是最近又最新奇的画派。其画派提倡于四十年前，即一九二〇年。其提倡者名曰札拉〔查拉〕（Tristan Tzara〔1896—1963〕）。又有大画家名曰彼卡皮亚〔皮卡比亚〕（Francis Picabia〔1879—1953〕）。他们的画都像图表一般。例如一条直线，几个圆圈，几条曲线，旁边注许多文字，即成为一幅达达派的绘画，其画题曰“某君肖像”。他们同派的人看了啧啧称赏，但外人看了都觉得荒唐。这全是一种记号，其实不能称为绘画艺术了。

[1] 本篇原载1930年12月《教育杂志》第22卷第12号。

绘画与文学

（〔上海〕开明书店一九三四年五月初版）

序言

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

一九三四年二月五日记

文学中的远近法[1]

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

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

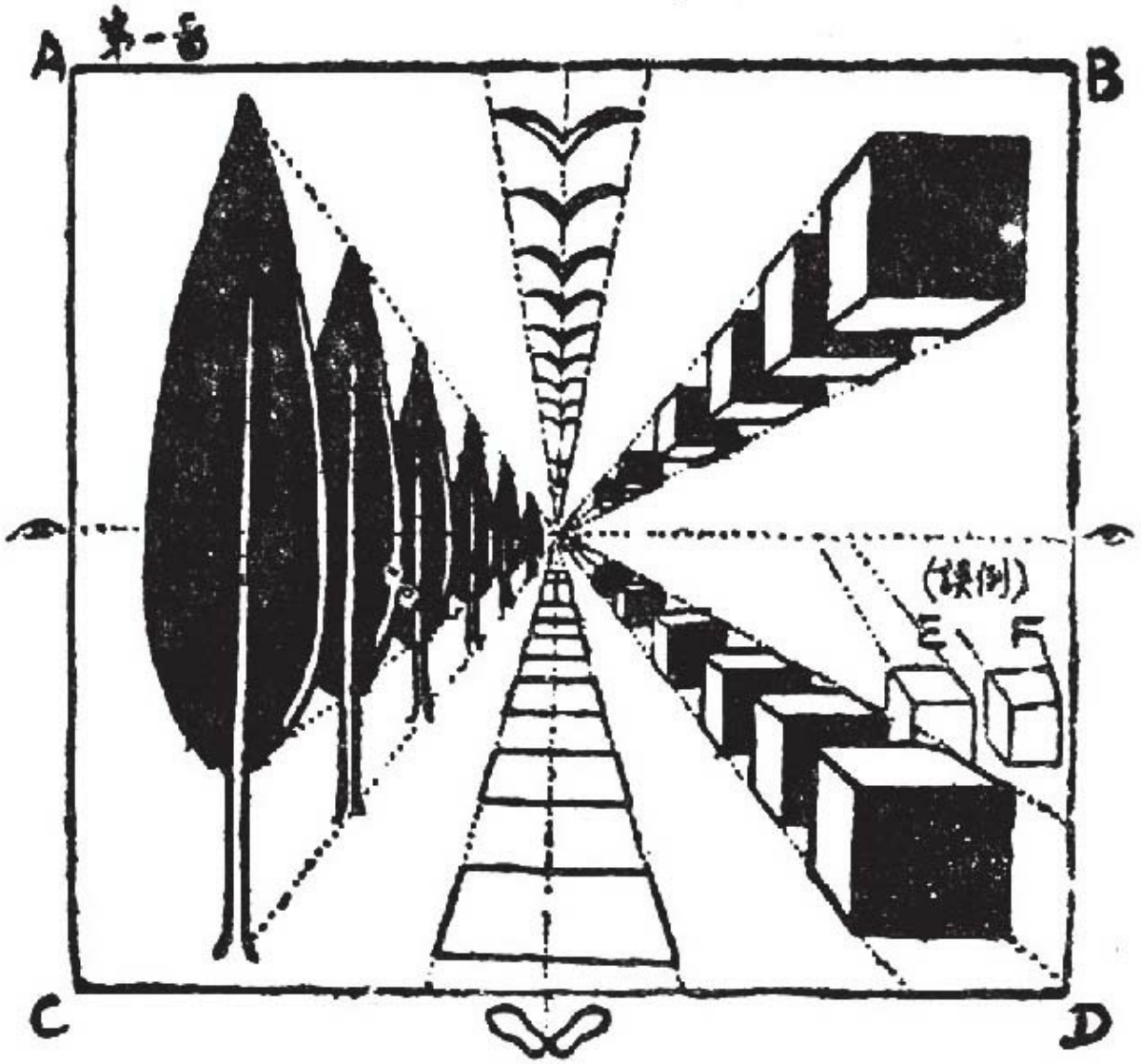
故绘画中有远近法，文学中也有远近法。在讲文学中的远近法之前，我先得把绘画中的远近法简要地说明一番。

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

物体的大小高低等形状，实际的与透视的（绘画的）完全不同。实际上同样的，在绘画上有种种变化：距离远近一变，大的东西会变成很小，方的东西会变成很扁；位置上下一变，高的东西会变成很低，低的东西会变成很高。例如第一图，假定有同样大小的许多树，许多鸟，和

许多立方体，平方板。各物由近渐远，成了纵列而布置在你的面前。要观察各物的透视状态，可假定自己面前竖立着一块很大的玻璃板，如ABCD所示。试看各物透过玻璃板时所显出的形状：实际上同样大的树木，因了距离的渐远而渐小起来。实际上同样高的鸟，因了距离的渐远而渐低起来。其下面的平方板，则又因了距离的渐远而渐高起来。右面的两排立方体，上排见底而渐远渐低，下排见面而渐远渐高。可知把实际的立体物当作平面形看，有这样复杂的变化。

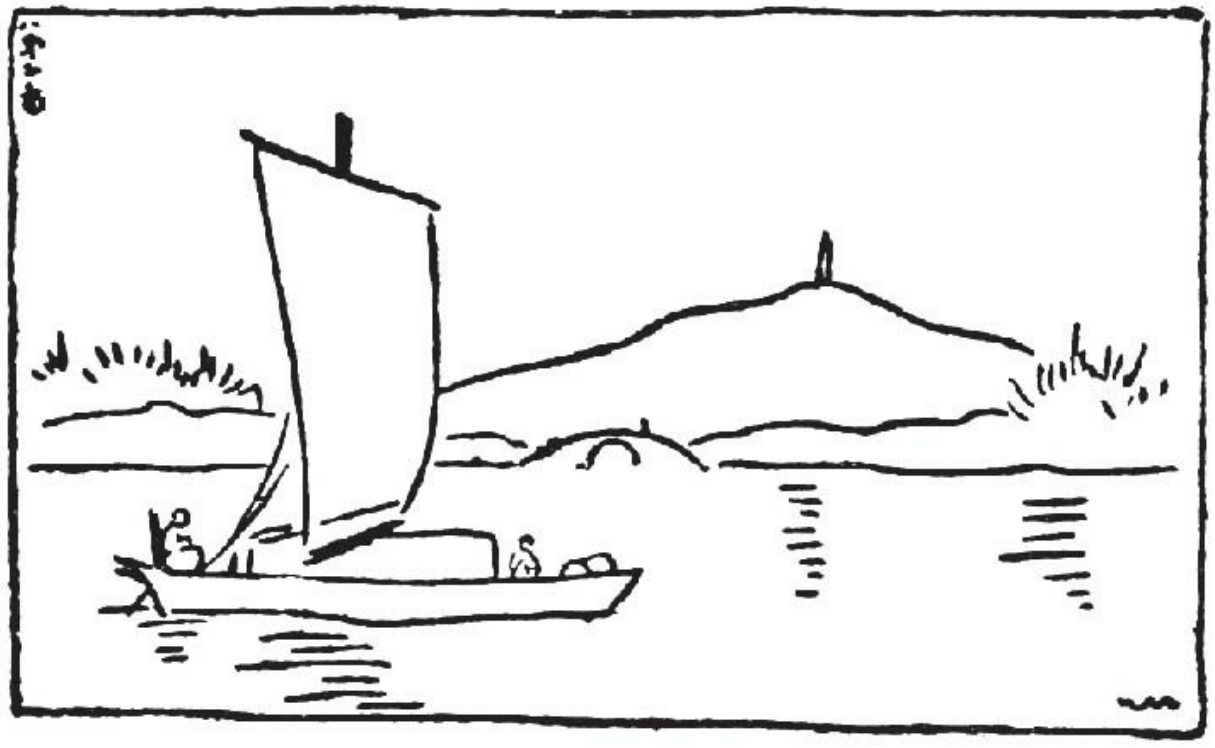
研究这种变化的规则的，就是远近法。远近法的要点，是“视线”与“视点”。在玻璃板上画一条与观察者的眼睛等高的水平线，这就是“视线”。再从观察者所站立的地方向上引一垂线，二线在玻璃上相交，这交点就是“视点”。请参看第一图，一切物体的形状的变化，皆受视线与视点的规律：凡在视线上面的（在实际上，就是比观察者的眼睛位置高的东西，例如飞鸟、电线、屋檐等），近者高而远者低；反之，在视线下面的（在实际上，就是比观察者的眼睛位置低的东西，例如凳、桌、铺石、地板、铁路等），则近者低而远者高。在画中，视线就是地平线，视点就是观察者所向的地平线上的一点。上下左右四方一切物体，皆由视点的放射线规定其大小的变化，如图中点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



第一图

绘画上的远近法的规则，大致如上述。要之，物体的透视的状态，与实际状态完全不同。大的东西有时很小，高的东西有时很低。对风景时要作透视的看法，只要不想起实际的东西，而把眼前远近各物照当时所显出的形状移到所假定的玻璃板上，便可看见一幅合于远近法的天然图画。例如你站在河岸上，看见最近处水面上有一只帆船。稍远，对岸有一座桥。更远，桥后面有一个山。最远，山顶上有一支塔。这时候你

可想象面前竖立着一块大玻璃板，而把远近不同的船、桥、山、塔，一齐照当时所显现的形状而拉到玻璃板的平面上来，便见一幅风景画如第二图。但当你拉过来的时候，必须照其当时所显现的形状，切不可想到实物。倘然当它们是实物而思索起来，就看不见天然的图画了。因为当作实物时，一定要想起“桥比船大，塔比桅粗，山比帆高”等实际的情形。但在透视的形象中，完全与你所想的相反：桥比船小得多，塔比桅细得多，帆比山高得多。试看那帆船头上坐着的小孩，其身体比那桥上走着的人大到数十倍呢。倘把桥上的人画成同船头上的小孩一样大，这便不成为绘画。故风景必合了远近法方才变成绘画。即现实必经过远近法的改造，方才变成艺术。



第二图

如篇首所说，画家与诗人，对于自然的观照态度，是根本地相同的。不过画家用形状色彩描写，诗人用言语描写，表现的工技不同而

已。故在一片自然景色之前，未曾着墨的画家，与未曾拈句的诗人，是同样的艺术家。风景画与写景诗，在内容上是同样的艺术品。故绘画中有远近法，文学中也有远近法。

现在把我所见到的远近法的写景诗句、词句，举例说明如下：

照远近法之理，“凡物距离愈远，其形愈小。”故如前第二图所示，远处桥上的人比近处船头上的孩子小至数十倍。这种看法诗人也在应用。例如岑参的诗中，有这样的句子：

旷野看人小，长空共鸟齐。

槛外低秦岭，窗中小渭川。

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

岑参的诗中，远近法描写的例最多。上例的一句“槛外低秦岭”，也是远近法的写景诗句。照前述的远近法之理：“凡比观察者的眼睛高的景物，距离愈远，其在画面的位置愈低。”如第一图中的飞鸟便是其例。岑参这句诗，是五律《登总持阁》中的第五句。其开始两句云：“高阁逼诸天，登临近日边。”但“槛外低秦岭”决不是为了阁高的原

故，是为了秦岭距阁远的原故。秦岭是很高的山，假如生在阁旁，一定比阁高得多，只因远了，望去好像很低。试看第一图的飞鸟，渐远渐低，充其极致，最远的一只落在视点中，即与地平线一样高，秦岭无论何等高，在最远的距离上也非落在地平线上不可。现在从阁中望去觉得其低，可见其距离已是很远了。隔着远距离眺望秦岭，不一定要登高阁始见其低；就是在普通的楼中眺望，照远近法之理说来，秦岭也是低的。故这诗中的“低”字，不仅是“写阁之高”。当作诗人对于槛外景物的远近法的描写，更富趣味。

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

野旷天低树，江清月近人。（孟浩然）

山月临窗近，天河入户低。（沈佺期）

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

真珠帘卷玉楼空，天淡银河垂地。（范仲淹）

波连春渚暮天垂。（苏养直）

碧松梢外挂青天。（杜牧）

自近而远地覆着的天，用远近法的“平面的”观照法看来，是自上而下

地“垂”着的，“挂”着的。

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

黄河远上白云间。（王之涣《凉州词》）

黄河之水天上来。（李白《将进酒》）

回看天际下中流。（柳宗元《渔翁》）

惟见长江天际流。（李白《送孟浩然》）

平沙莽莽黄入天。（岑参《古从军行》）

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

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

接天莲叶无穷碧。（苏轼《西湖》[2]）

百尺楼高水接天。（李商隐《霜月》）

洞庭秋水远连天。（刘长卿《夕望岳阳》）

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

水浸碧天何处断。（张升《离亭燕》）

晚云藏寺水粘天。（刘一止《和宋希仲》）

无数青山水拍天。（苏轼《慈湖峡阻风》）

由以上诸例，可知诗人所见的景物，其大小高低与实际的世间完全不同。这不同的来由，全在于“平面化”。即如前所述，对风景时假定自己眼前竖立着一块大玻璃板，而观察景物透过玻璃板时所成之状态。换言之，就是撤去距离，把远近一切物体拉到同一平面上来观看。这样，看实景便像看一幅天然的画图，于此就有写景的妙句出来了。王之涣看见“黄河远上白云间”之后，再用同样的眼光看城及山，便道：“一片孤城万仞山。”城原是立体物，城与山之间原有距离；但他把城看作平面形，故曰“一片”。又撤去城与山之间的距离，仿佛看见一片城墙上载着万仞的高山，故在“一片孤城”之后接上“万仞山”三字。这便是风景平面化的一个适例。此种例子，在诗词中不胜枚举：

山中一夜雨，树杪百重泉。（王维）

江上晴楼翠霭开，满帘春水满窗山。（李群玉）

秋景墙头数点山。（刘禹锡）

树里南湖一片明。（张说）

马首山无数。（龚翔麟）

山从人面起，云傍马头生。（李白）

树杪有双鬟，春风小画栏。（龚翔麟）

游春人在画中行，万花飞舞春人下。（李叔同）

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

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

第三例：“秋景墙头数点山”，推想实际，是墙外稍远处有几个山。但这般说就像探子侦察地势的报告，毫无趣味了。诗人要把山移过来，

堆在他家的矮墙头上，然后可以吟出“秋景墙头数点山”来。我何以知道刘家的墙是矮墙，又墙外的山在于稍远处呢？照远近法之理推想，能看见墙头上露出山的光景的，只有两种情形。第一种，诗人的家靠近山旁，四周有高墙，即可看见墙头露出山尖。第二种，诗人的家离山稍远，则四周必是矮墙，也可在矮墙上看见远山的尖。除此两种情形以外，靠近山旁而用矮墙，则墙上露出大半个山，不能称为“数点”；离山稍远而四周筑了高墙，则在屋里看见墙比山高，一点山也不能看见了。故照远近法之理推测，只有上面这两种情形可拟。但照诗人的生活推想，似宜取第二种，即离山稍远而四周用矮墙的。因为山太近不配称“数点”，而高墙中似乎不是诗人所居之处。

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

第五例：试想象自己骑在马背上，行入万山之中。眼前最近的东西是一个马头。马头之外都是山。再想象在马颈上竖立起一块大玻璃板来，即见玻璃板上显出一个马头，头上堆着无数的山。诗人便吟“马首山无数”之句。这种情状必须亲历其境而直观地感得，不是伏在室中的书案上可以造作出来的。故这可说是诗中的写生画。

第六例：上句“山从人面起”，与第五例同一情形，不过马头换了人面。下句也是同样的写法，不过山换了云。但这是写远处的云，并非写人走到了白云深处，而真个有云缭绕于马头之旁。从马首或人面生出来的山，一定是远山。因为远山形状缩小，与近处的马首或人面差不多大。故撤去了其间的距离，便可看作“马首山无数”，或“山从人面起”。若是近山，则形状必比马或人大得多。用平面的看法时，也只能看作衬在人马后面的屏障，例如所谓“山屏雾障”，却不能看见“山从人面

起”、“马首山无数”的光景。由此可知“云傍马头生”的云一定是远云。云与山，在实际上前者是气体，后者是固体；前者是轻清而变化无定的，后者是笨重而固定不移的。但在惯用“平面化”看法的画家与诗人的眼中，二者仿佛是同一种东西，故曰“夏云多奇峰”，又曰：“青山断处借云连”。

第七例，“树杪有双鬟”，与第一例的“树杪百重泉” 同一情形，不过距离更近。树杪离开泉水，大约至少总有数十丈吧。但离开双鬟想来至多不过数丈。想象那光景，大约是一个高楼的画栏内坐着一个梳着双鬟的女子，画栏外有树木，树木大约是杨柳，杨柳的杪比栏稍高，比女子的面孔稍低，诗人从树木外的远处用绘画的平面化的眼光眺望此景，便看见青青的树杪上载着一个盈盈的双鬟女子的胸像，树杪旁边露出大约是朱色的画栏，便吟道：“树杪有双鬟，春风小画栏。”上面一句倘不是用撤销距离的远近法的看法来解说，而照字面讲，就变成很可怕的局面：一个纤纤弱女爬到了树的杪上，非常危险！若不赶快用飞机去救，她将难免为绿珠[3]第二了。

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

要撤销二物间的距离，而作平面观，距离愈远愈容易，距离愈近愈困难。譬如山与云，离人马极远，便像天然的背景或屏障，容易拉它们过来贴在人马上。但如室内的桌与椅，案上的壶与杯，距离极近，除了作写生画的时候以外，普通总看作一远一近地作纵队排列，不易把它们拉拢来作平面观。上列的数例中，“树杪百重泉”，“树杪有双鬟”，“万花飞舞春人下”三者都是近距离的平面观，可谓最接近于写生画。

风景平面化的描写，在诗词中例句很多。以上数例大都是关于地上景物的，此外，关于天上的日月星辰，平面化描写的例更多。这是因为天象距离最远，望去好像不是立体的物件而是天然的背景，故最易平面化。今再举关于这类的数例如下：

月上柳梢头，人约黄昏后。（朱淑贞）

明月松间照，清泉石上流。（王维）

斜月低于树，远山高过天。（陈翼叔）

缺月挂疏桐，漏断人初定。（阙名[4]）

落日在帘钩，溪边春事幽。（杜甫）

柳梢残日带归鸦。（袁揆）

天回北斗挂西楼。（李白）

云间东岭千重出。（张说）

云际客帆高挂。（张升）

落霞与孤鹜齐飞。（王勃）

据天文学者说，月亮与地球中间相距三万九千启罗迈当[5]。但艺术家能撤销这距离，而把月亮拉到柳梢头，松间，树下，又挂在梧桐树上。不但如此，又能把太阳拉过来搭在帘钩上，把北斗星拉过来挂在西楼。云与岭和帆，实际上也隔着距离，但在诗人看来，东岭出在云间，客帆挂在云际。鹜假使能飞到同落霞一样高了，其形一定细不可观，王勃却说它们齐飞。《滕王阁序》便因了这一句而全篇增色。

最后，我还记得一句最奇特的远近法写景的诗句：记不起谁作的一篇四言赞颂中，描写从高山顶上下望走上山来的人的形状，说道“首下尻高”。我起初不解他的意思。后来有一天登西湖的宝石山，坐在塔旁的石上向下眺望，看见直对着我的山麓上，有人正向着我拾级而登山。因为石级很峭，那人拼命向前俯，我在眼前假设了一块玻璃板而望下去，正看见首在下端而尻高耸在上端——玻璃板的上端，便恍然悟解了那诗句的意味。但那正是十余年前我热心习画而学远近法的时候，不然，恐怕直到现在还没有懂得这诗句的意味呢。

一九三〇年初作，曾载《中学生》，今改作

---

[1] 本篇原载1930年9月1日《中学生》第8号。

[2] 应为，杨万里《晓出净慈寺送林子方》。

[3] 绿珠是西晋时石崇的爱妾，后石崇被逮，她坠楼自杀。

[4] 为苏轼之诗句。

[5] 启罗迈当即英文kilometre，意即公里。地球与月亮相距，应为三十九万公里

不到一点。

文学的写生[1]

记得从前，热中于写生画的时候，有一回向学校请了假，寄居在住在西湖边上的友人那里，等到黄昏月上，背了写生箱到湖上来写月夜的风景。月光底下的景色观察不真：天用什么颜料？水用什么颜料？山用什么颜料，都配不适当。连作了好几张sketch〔速写〕，都失败，废然而返。友人并不弄画，却喜吟诗，看了我带回来的月夜湖景，不管它失败不失败，对着画信口便吟：“月光如水水如天！”接着又感伤地吟下去：“同来玩月人何在？风景依稀似去年！”吟罢倒身在床里，悠然地沉思起来。我却被他最初那句诗提醒，恍悟刚才配色的失败，是天、水、山的分别太清楚之故。原来月光与水与天，颜色是很相类似的，古诗人早已看出而说出了。回味写生时的所见，觉得一点不错；月夜景色“统调”最强，差不多全体浑成一色。倘多用类似色，我这晚的写生画不会失败。第二晚如法再试，果然带了较满意的画而归来。从此我知道习描须先习看，练手须先练眼。又觉得诗人的眼力可佩，习画应该读诗。

后来在词中读到“花吹影笙，满地淡黄月”之句，又知道月夜风景中可添用暖色的“黄”。试一下看，果然有效：那画面减少了阳涩之气，而顿觉温暖可亲了。我益信文学者的锐敏的观察的报告，是习画者的最良的参考。便在习画之暇浏览诗词。觉得自然景物的特点，画笔所不能表达出的，诗词往往能强明地说出。我冒雨跑到苏堤，写了一幅垂柳图归来。偶然翻开诗集，看到白居易的《杨柳枝》词：“可怜雨歇东风定，万树千条各自垂。”刚才所见的景色的特点，被这十四个字强明地写出了。我辛辛苦苦地跑到苏堤去写这幅画，远不如读这一首诗的快意！从此我更留心于诗词的写景。平日读到这类的佳句，用纸抄写出来，贴在

座右，随时吟味。有时觉得画可以不必描，读读诗词尽够领略艺术的美了。故我从诗词所受的铭感，比从画所受的更深。现在回忆从前的铭感，略写些出来，就称之为文学的写生。

文人对于自然的观察，不外取两种态度，即有情化的观察与印象的观察。有情化的观察，就是迁移自己的感情于自然之中，而把自然看作有生命的活物，或同类的人。印象的观察，就是看出对象的特点，而捉住其大体的印象。这与画家的观察态度完全相同。今分述于下：

一 有情化的描写

自然有情化，是艺术的观照上很重要的一事。画家与诗人的观察自然，都取有情化的态度。“画家能与自然对话”，就是说画家能把宇宙间的物象看作有生命的活物或有意识的人，故能深解自然的情趣，仿佛和自然谈晤了。中国画法上注重“气韵生动”，一草一木，必求表现其神韵。如邓椿的《画继》中说：

“世徒知人之有神，而不知物之有神。”

张彦远的《历代名画记》中也说：

“生物有可状，须神韵而后全。”

《芥舟学画编》中又有这样的话：

“天下之物，本气韵所积成。即如山水，自重冈复岭以至一木一石，皆有生气，而其间无不贯。”

可知在中国画家的眼中看来，世界全是活物，自然都有灵气。这是一种泛神论的自然观。西洋画界虽无这样深奥的画论，但在近代画家的

言行与作品中，亦可看出同样的倾向。谷诃〔凡·高〕（〔van〕Gogh）曾经对一朵小花这样地说：

“小小的花，你也能唤起我一种用眼泪都不可测知的深刻的思想！”

谷诃在炎夏中，整日坐在田野的烈日之下，凝视自然，却没有幅画带回来。可知他对于自然的理解的深刻，已达于“对话”的程度。不然，怎会使他这样地留连？米叶〔米勒〕（Millet）常在罢皮仲〔巴比松〕的田野中留连忘返。如传记所说：“他常穿了赤色的旧外套，戴了焦黄色的旧草帽，脚踏一双木靴，彷徨于森林原野之中。有时破晓就起身，径奔田野中，犹似日出而作的农夫。但他既不牧羊放牛，手中也不拿锄头，只是携一支手杖，踯躅于田野间，或默坐在大地上，注视四周的景物。他的武器，只有观察的能力和诗的意向。”他们都能发见自然的生命，而与自然神晤默契。所以他们的画，笔致灵动，生趣充溢，而近于东洋风的艺术。

不必求证于东西洋的大画家，即普通学生的练习写生画，其观察静物也必用有情化的态度。三只苹果陈设在眼前，作画的人须能见其为三个有生命的人，相向相依，在那里聚首谈笑，演成一幕剧景。然后能写出浑然统一的艺术品来。若不如此，而一味忠于局部的模写，虽周详如照相，毕肖似真物，也毫无艺术的意味，仅为一幅博物标本图而已。一把茶壶与二三只茶杯，在作画者看来，犹似一个母亲与环绕膝前的二三个孩子，演成家庭融怡的一幕。展开的书犹似仰卧的人，墨水瓶犹似趺坐的老僧，花瓶犹似亭亭玉立的少女。一切器物，在作画者看来都是有生命有性格的活物。故西人称静物曰still life。

绘画的自然有情化，只是抽象地表示神气，却不许具体地表示其化物。故墨水瓶上不能添描一个和尚头而表明其像老僧，只能取老僧趺坐

似的“镇静稳定”的特点，用之于描写墨水瓶的笔法中而已。把太阳看作巨人的脸孔而描写；但不能在太阳中具体地画出眉目口鼻来。果真具体地画出了，便成为一种游戏画或漫画，而非正式的绘画了。故绘画的自然有情化，限于抽象的。文学则不然，可以具体地用言语说出，切实地指示读者，教他联想活物而鉴赏自然。例如“楼上花枝笑独眠”（皇甫冉），教人把花当作会笑的人看；“似曾相识燕归来”（晏殊），教人把燕子当作相识的人看；“明月窥人人未寝”，教人把月当作会窥人的看。花、鸟与月，文学者最常把它们比拟作人，因为它们对人最亲近的原故。诗文中关于这三者的拟人的实例，谁都能随手举出几个来。现在把我所能举的分别写几个在下面。

（一）花树的拟人化——花树是植物的精英，表情最为丰富，故最易看作各种人物的表象。如前人云：“含雨花如抱恨人，向日花如暴富人，新绿树如少年人”，这还是大体观察的话，细看起来，还像种种状态的人。举数例于下：

帘卷西风，人比黄花瘦。（李清照）

衰桃一树近前池，似惜容颜镜中老。（温庭筠）

依旧依旧，人与绿杨俱瘦。（秦观）

有玉梅几树，背立怨东风。（姜夔）

篱角黄昏，无言自倚修竹。（同上《咏梅》）

微有风来低翠盖，断无人处脱衣红。（陈崳《咏荷》）

花树是有知的人，故环境改变，花树的态度也改变了。例如：

一去姑苏不复返，岸旁桃李为谁春？（楼颖）

江头宫殿锁千门，细柳新蒲为谁绿？（杜甫）

炀帝行宫汴水滨，数枝杨柳不胜春。（刘禹锡）

无情最是台城柳，依旧烟笼十里堤。（韦庄）

花树是有情的人，故能哭能笑，有愁有恨。例如：

有情芍药含春泪。（元好问）

感时花溅泪。（杜甫）

桃花依旧笑春风。（崔护）

丁香千结雨中愁。（李中主）

红衣落尽渚莲愁。（赵嘏）

燕子不归花有恨。（谢懋）

晓桃凝露妒啼妆。（和凝）

颠狂柳絮随风舞，轻薄桃花逐水流。（杜甫）

欧阳修更加认真地把花拟人，他说：“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。”欧阳修称张子野为“桃杏嫁东风郎中”，因为子野有句云：“沉

思细恨，不如桃杏，犹解嫁东风。”

（二）鸟的有情化——鸟的有情化有关于声音的与关于形态的两方面，前者是绘画所不可能的，惟文学中有之。例如：

兴阑啼鸟缓，坐久落花多。（阙名[2]）

晓莺啼送满宫愁。（阙名[3]）

鹦鹉嫌寒骂玉笼。（吴绮）

隔花啼鸟唤行人。（欧阳修）

这是把鸟的鸣声听作唤声，骂声；或把鸟当作理解人情之物，人愁苦时鸟声亦愁，人兴阑时鸟声便缓。关于形态的拟人化，例如：

沙上凫雏傍母眠。（杜甫）

鹦鹉无言理翠衿。（贺铸）

蝶衣晒粉花枝舞。（张文潜）

孔雀自怜金翠尾。（欧阳炯）

燕子不知愁，衔花故绕楼。（汤传楹）

眠沙鸥鹭不回头，似也恨人归早。（李清照）

这都是以自己的心来推测鸟或蝶的心而说的。或者是想象自己变了

鸟蝶而说的。孔雀“自怜”，燕子“不知愁”，鸥鹭“恨人”，非孔雀，非燕子，非鸥鹭的人何由知道呢？

（三）月的拟人化——月在夜间出现，其形状色彩又都优美沉静，故诗人对月特别亲近，常引为慰安的伴侣。例如：

多情只有春庭月，犹为离人照落花。（张泌）

惆怅归来有月知。（姜夔）

暮从碧山下，山月随人归。（李白）

来时浦口花迎入，采罢江头月送归。（王昌龄）

蝶来风有致，人去月无聊。（赵仁叔）

与谁同坐，明月清风我。（苏轼）

举杯邀明月，对影成三人。（李白）

月是夜景中的女王，且有嫦娥奔月等传说，故月被视为嫦娥，缺月就被视为女人的眉。例如：

新弯画眉未稳，似含羞低度墙头。（吴文英）

宛如待嫁闺中女，知有团圆在后头。（方子云）

一二初三四，蛾眉影尚单，待奴年十五，正面与君看。（阙名）

（四）其他景物的拟人化——除了上三种外，太阳，山水，也被当

作人看，举例如下：

寒日无言自西下。（张昇）

水光山色与人亲。（李清照）

惟有长江流水，无语东流。（柳永）

数峰清苦，商略黄昏雨。（姜夔）

人造的各种器物，也被当作人看。举例如下：

蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。（杜牧）

春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。（李商隐）

野渡无人舟自横。（韦应物）

人去秋千闲挂月。（吴文英）

眼所看不见的抽象的东西，也可当作人看。举例如下：

把酒送春春不语。（朱淑贞）

千钟尚欲偕春醉。（同上）

若有人知春去处，唤取归来同住。（黄庭坚）

若到江南赶上春，千万和春住。（尤侗[4]）

欲骂东风误向西。（陈玉璟）

用自然有情化的态度，从宇宙泛神论的立场观察万物，就在对象中发见生命，而觉得眼前一切都是活物。这不外乎把自己的心移入于万物中，而体验它们的生活。西洋美学者称这样艺术创作心理为“感情移入”（Einfühlungtheorie），中国画论中称之为“迁想”。

二 印象的描写

文学者描写自然的时候，因为没有线条和色彩而只有一双锐敏的眼和一只利巧的嘴，故惯于捉取自然的特点而扩张之，而描写其大体的印象。例如看见美人的眉有一点类似柳叶，就夸张而描写之曰“柳眉”；看见美人的口有一点类似樱桃，就夸张而描写之曰“樱唇”。在实际的世间，决定找不到柳叶一般的眉和樱桃一般的口；这里所写的都是一个大体印象，故可名之曰“印象的描写”。东洋画家的描写自然，也就取这种观察态度。试看旧时的仕女画中，清秀下垂的眉，竟是一瓣柳叶；小而圆而鲜红的口，竟是一粒樱桃。这画虽然不近于实际，但旧式美人的神气被他活跃地写出了。故东洋画创造了一个畸形的新天地。西洋的赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）、马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse）等画家，苦于向来的西洋画的写实描法的沉闷，而惊羡东洋画的清新，便也在油画布上飞舞线条，变化形状，就造成了后期印象派的画风，而为数百年来的西洋画界开辟一新纪元。故东洋画与近代西洋画，皆与文学有缘。由此可知文学的自然观，富有艺术的意味。中国的文学与绘画，一向根基于同样的自然观。中国古代画家之所以多文人士夫者，其原因亦在于此。

文学中关于自然的形态与色彩，都作印象的描写。现在分别地说。

（一）形态的印象描写——在繁复的物象中，删去不重要的“琐屑

点”（details），而摘取其可以代表这物象性格的“特点”，夸张地描写出来，名曰“印象的描写”。

文学者要描写物体的形态，必先就这物体的繁复的形象中看出其特点，然后描写这特点，或巧妙地想出一种东西来比方它，这东西在实形上并不肖似那物体，但因其具有那物体的特点，故在印象上非常逼真。例如梁武帝咏莲叶云：

江南可采莲，莲叶何田田。

莲叶与田字，在实形上相去很远：莲叶的外形很不规则，内纹很复杂；田字外形近于正方，内面只有一个十字纹，二者繁简相差很远。但闭了眼回想从莲池所得的大体印象，正是一个个的田字。写炉烟曰“篆烟”，“篆缕”；写阑干曰“卍字”，“亞字”，写竹曰“个字”；他如“柳絮”，“榆钱”，“雨丝”，“云罗”，“山屏”，“雾幛”等，都是由印象的观察捉住其物的特点，而想出一种具有同样特点的别物来比拟的。下面三个例是最有画意的形态描写：

兽形云不一，弓势月初三。（李白）

夏云多奇峰。（陶潜）

不知春色早，疑是弄珠人。（王适）

古代诗文中咏美人费词很多。故形态的印象描写，关于女子的例也特别多。其中可分全身描写与部分描写。全身描写中，最普通的是用花来比拟女子。例如：

梨花一枝春带雨。（白居易）

落花犹似坠楼人。（杜牧）

一自西施采莲后，越中生女尽如花。（朱彝尊）

劝我早还家，绿窗人似花。（韦庄）

帘卷西风，人比黄花瘦。（李清照）

自来女子取名，多用梅、兰、杏、菊、芬、芳、英、秀等关于花的字眼。故以花比女子是最普通的例。此外又有以玉、月、鸟、云等物来描写美人的，例如：

玉人何处教吹萧？（杜牧）

夫婿轻薄儿，新人美如玉。（杜甫）

炉边人似月，皓腕凝霜雪。（韦庄）

画船人似月，细雨落杨花。（纳兰性德）

翩若惊鸿难定。（史达祖）

袅袅婷婷，何样似一缕轻云。（李清照）

如玉，是描写美人的颜色。如月，是描写美人的丰采。如鸿如云，是描写美人的举动姿势了。

次就部分的描写而论，诗文中最多见的是关于女子的眉与眼，其次是脸、口、发、腰。

关于眼，老是用秋水来比拟，故“秋波”两字已成了美人眼的别名。关于眉，却有种种比方，有的比之于山，有的比之于蛾眉，有的又比之于柳叶。例如：

水是眼波横，山是眉峰聚。（苏轼）

眉黛敛秋波，尽湖南山明水秀。（黄庭坚）

淡扫蛾眉朝至尊。（张祜）

芙蓉如面柳如眉。（白居易）

以水比眼，是为了明丽与流动的特点相类似。以山比眉，是为了清淡的特点相类似。以蛾眉比美人眉，是为了倒垂的特点相类似。以柳叶比眉，是为了形状与色彩的特点相类似。关于眉的这三种比拟，蛾眉是仅比其形状的，山与柳叶则兼比其形状与色彩。就色彩而论，比柳叶是印象的，比远山则稍近于写实的。就形状而论，比山的是平眉，如朱彝尊所谓“两峰依旧青青，但不比眉梢平远”；比柳叶的是倒垂眉，中国仕女画中，美人的眉毛下垂到四五十度，形状完全像柳叶。可见绘画的印象描写与文学的印象描写相通似。

关于美人的脸的描写，大都用芙蓉的瓣为比喻，如上举的“芙蓉如面”即是其例。这是为了形状、色彩与质地均相类似之故。关于美人的口，用樱桃或花蕊来比方，也是为了形状、色彩、质地相类似之故，例如：

一曲清歌，暂引樱桃破。（李后主）

唇一点小于朱蕊。（张先）

五官中只有眉、眼、口受文学的描写。此外的鼻与耳，从未经过文人之笔。这是因为眉、眼、口，在颜面表情上的职务很重要，而鼻与耳无关表情的原故。西洋的速写（sketch）或漫画中的人，只在一丛头发下面描两条并行线当作眉眼，下方再画一点或一圈当作口，即能活跃地写出某种表情的人面的印象，看者亦不求其加详了。若加详描写，添描一个鼻子和两个耳朵，反足以减弱印象而妨碍特点的显著。可知文人与画家对于人面完全取同样的看法，都只看见口、眼、眉而不见鼻与耳。

脸孔上面的发，也是惹目的一部分，故也受文学的描写。发的形状，用云、雾、烟为比拟。发的色彩，用青。有的说青就是黑。但黑色有光泽的东西，回想的印象迹近于青，故亦可说是色彩的印象的描写。举例如下：

晚云如髻，湖上山横翠。（苏过）

云鬓乱，晚妆残。（李后主）

雾鬓烟鬟乘翠浪，（朱景文）

文学上描写美人的腰，用柳条来比拟。例如：

腰如细柳脸如莲（顾夐）

樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。（白居易）

用柳条比腰身，若说是比腰身两旁的柔软的轮廓线，较为近理。若说是用腰身的粗细来比柳条的粗细，正如古人诗“楚王江畔无端种，饿

损纤腰学不成”，因为相去太远，夸张过甚了。中国的仕女画中，腰画得极细，不顾人体解剖学的实际，也是夸张过甚的描写。

（二）色彩的印象描写——印象派以后的西洋画的色彩，有二特点，即夸大与强烈。这也是所受于东洋画的影响。而东洋画的色彩的夸大与强烈，则与文学的色彩观察同一根基。

文学上要描色彩，只能用言语当作颜料。用言语当作颜料，只能描色彩的人体印象，即非夸大不可。普通言语，关于色彩也都用夸大的形容。例如“红茶”与“绿茶”，其实不过微微带红或绿。用图画的颜料调配起来，或用科学方法分析起来，其所含别的色彩的成分其实很多。亚洲人的肤色略近于黄，便称为“黄人”；牛的皮色略带黄色，也便称之为“黄牛”，也都是夸大的。日间称为“白昼”，晚上称为“黄昏”，所谓白与黄也都是印象的。因为在夜间回想天光下的世界，其印象原是白的；在日间回想灯火的世界，其印象原是黄的。但描写灯火本身，用“黄”嫌其太写实而不夸大，故必用“红”。例如：

分曹射覆蜡灯红。（李商隐）

归去休放烛花红。（李后主）

在“红灯”的筵上欲找求一强烈的对比色，便有“绿酒”。

色彩描写夸大更甚的，是关于女子的描写。女子的脸曰“红颜”，好像古代的女子脸孔都同关云长一样的。女子的梳妆就称为“红妆”。例如：

红颜未老恩先断。（白居易）

故烧高烛照红妆。（苏轼）

人面桃花相映红。（崔护）

“红颜”上面的头发就与之作成强烈的对照，而成为“青鬓”或“绿云”。连其下的眉毛也变了绿色。例如：

梳绿鬓，整青鬟，斗将蟋蟀凭栏杆。（吴棠桢）

眉黛远山绿。（温庭筠）

垂杨学画蛾眉绿。（王沂孙）

倘真有红面孔、绿头发、绿眉毛的人，岂不可怕？但绘画中竟在那里实施这样的色彩。印象派绘画中的人物的眉与发，用多量的cobalt〔翠蓝〕。日本的浮世绘[5]中的人物，男子的两鬓也用明翠的花青。可知文学与绘画，观察相同。或曰，“苍”与“青”又有黑字之义，故“青衣”即黑衣，“苍生”就是黎民。所以“青鬓”也就是黑鬓。这话固然近理，但不用这说法而求证于绘画，更饶兴味。

景物的色彩描写，亦多夸大。例如枇杷的颜色，实际是橙或黄的，杨柳的颜色，实际是柠檬黄或明绿的，但夸大了都变成金。例如：

摘尽枇杷一树金。（戴复古）

握手河桥柳如金。（薛昭蕴）

记共西楼雅集，想垂杨还袅万丝金。（姜夔）

楼台的色彩，实际上都很复杂，但其大体印象也只是红（朱）或绿（青、翠）。例如：

红楼隔雨相望冷。（李商隐）

青楼临大路。（曹植）

春日凝妆上翠楼。（王昌龄）

朱楼矫首隘八荒。（陆游）

垂杨外，何处红亭翠馆？（张翥）

夸大之极，与实际全无关系的色彩也有，如“红尘”与“红泪”便是。红尘就是世间。向实际的世间去找寻红色，其实不多。也许红字另有意义。或者在过敏的感觉上，人世的大体的印象是红的。至于“红泪”，恐是从“杨妃泪红如血”的古典传说上来的。眼睛里哭出血来，其事极少有。但孝子“泣血稽颡”；诗中说“血泪染成红杜鹃”（高菊硐）。韦庄的词中有句云：“泪界莲腮两线红。”若照字面讲，竟是眼睛里流出两条血水来了。

文学中的色彩描写，除夸大之外，又最常用红与绿的强烈的对比。像前例中的“酒绿灯红”，“青鬓红颜”，“红亭翠馆”等便是。这种例极多，再写几条在下面：

红了樱桃，绿了芭蕉。（蒋捷）

知否知否，应是绿肥红瘦。（李清照）

红乍笑，绿长颦，与谁同度可怜春？（姜夔）

接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红。（苏轼[6]）

眉黛夺将萱草色，红裙妒杀石榴花。（万楚）

绿杨城外见红裙。（汪蛟门）

绿酒一卮红上面。（李珣）

飘然快拂花梢，翠尾分开红影。（史达祖）

可忆红泥亭子外，纤腰舞困因谁？（纳兰性德）

最后两例，对照更为巧妙。前者描写燕子从花梢上飞起，他的尾巴的翠色（夸大的）与花梢的红色相对照。后者描写舞困纤腰的柳，偏要拉一个红泥亭子来放在一块，使作成强烈的对比。

文学的色彩描写，因为没有颜料而只有几个字，故往往把同类的色彩字眼混用。对于blue〔蓝〕与green〔绿〕两种色彩，中国文学上没有定称。普通言语中亦然，例如“青天白日”与“青草地”，其实前者是blue，后者是green。因为春草一般颜色的天，与晴空一般颜色的草，是不会有的。但我们说话时统称之为“青”。在文学上，混同更甚，“绿”“青”“翠”“苍”“碧”“蓝”等字都无分别。例如草、苔、柳、荷叶，其色彩实际都属于green，即中国颜料的花青与藤黄的配合，或西洋水彩颜料的Prussian blue〔普蓝〕与lemon yellow〔柠檬黄〕的配合，但在文学中，描写草色时，绿、青、翠、碧四字皆用；描写苔色时，翠、苍、绿、青四字皆用。举例如下：

草

春草明年绿。（王维）

青青河畔草。（古诗）

晴翠接荒城。（白居易）

燕草如碧丝。（李白）

苔

莫遣纷纷点翠苔。（朱淑贞）

应嫌屐齿印苍苔。（叶靖逸）

石上题诗扫绿苔。（白居易）

拂花弄琴坐青苔。（李白）

柳

客舍青青柳色新。（王维）

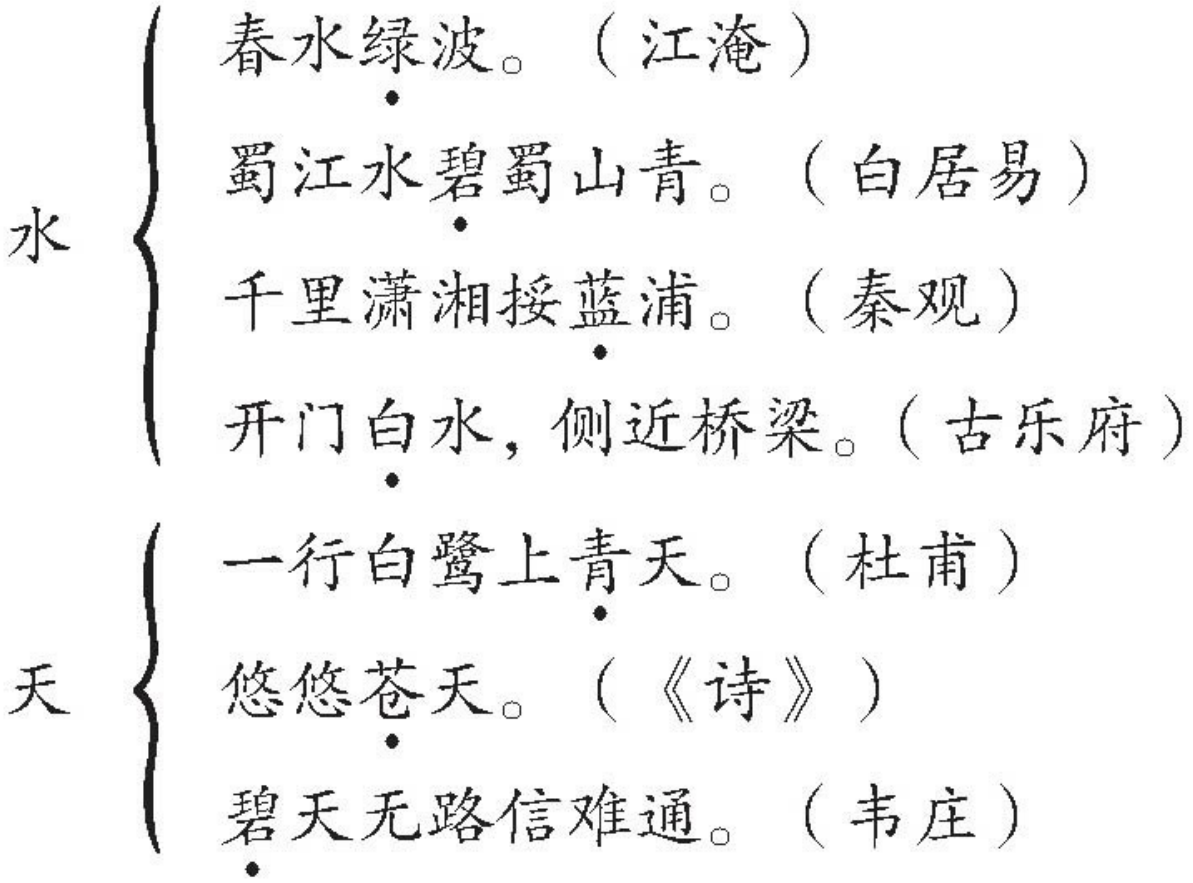
绿杨陌上都离别。（温庭筠）

荷

微有风来低翠盖。（陈嵘）

接天莲叶无穷碧。（苏轼[1]）

水的色彩，普通是blue，文学中则用绿、碧、蓝，又用白。天的色彩也是bltte，文学中则用青、苍，又用碧。举例如下：



某一种色彩分布于画面各处，成为色彩的主调而统御全画面，在绘画技法上称为色彩的“统调”。文学的色彩描写上也用这技法，写出各物的色调互相影响而融合一气的光景。前述的“月光如水水如天”即其一例。添举数条如下：

手弄生绡白纨扇，扇子一时如玉。（苏轼）

芭蕉分绿上窗纱。（杨诚斋）

红楼隔雨相望冷。（李商隐）

月光如水水如天。（赵嘏）

平山栏槛倚晴空，楼阁有无中。（欧阳修）

江流天地外，山色有无中。（王维）

扇色与手色互相照映，在瞬间只见一片白色，不分扇手。芭蕉的绿影响于其旁的窗纱，使之也成绿色。红楼为雨所蒙而全体变成冷调。月夜的水天及景物融成一色，远望楼阁或山，全体一片模糊，若有若无。这种情景，使人联想印象派的绘画。

某唐人诗云：“山远始为容。”于此更见文学的写景与绘画的写生取同样的方法。绘画的写生，画者对于景物的距离不宜太近，必隔相当的远距离而后可。普通静物写生的法则，这距离以五尺为最少；风景则以视线的六十度角的范围内为限。即假定从画者的眼向上下发射两根视线，使成六十度角。凡收入在这角度内的景物，其距离必相当地远，宜于写生。凡超越这角度之外的景物，其距离太近，仰视上端不见下端，俯视下端不见上端；只能顺次观察局部，而不能同时看见景物的全体的姿态，便不宜写生。因为写生画的要点，是描写自然的容貌；要看见自然的容貌，非隔远距离而观察其全体的姿态不可。为山写生，若在山麓观察，只见草、木、泉、石等局部状态，不见山的全体的容貌。隔远距离，则一望全景在目，而山的容貌始见。“山远始为容”，好像是画论中的文句。

一九三〇年初作，曾载《中学生》，今改作

[1] 本篇原连载于1931年1月20日和2月1日《中学生》第11号、第12号，题为《文学中的写生》。

[2] 为王维的诗句。

[3] 为司马礼的诗句。

[4] 尤侗，应为王观。

[5] 浮世绘是日本的一种用工笔描写风俗人情的民众艺术。

[6] 苏轼，应为杨万里。

绘画与文学[1]

回想过去的所见的绘画，给我印象最深而使我不能忘怀的，是一种小小的毛笔画。记得二十余岁的时候，我在东京的旧书摊上碰到一册《梦二画集·春之卷》。随手拿起来，从尾至首倒翻过去，看见里面都是寥寥数笔的毛笔sketch〔速写〕。书页的边上没有切齐，翻到题曰《Classmate》的一页上自然地停止了。我看见页的主位里画着一辆人力车的一部分和一个人力车夫的背部，车中坐着一个女子，她的头上梳着丸髷（marumage，已嫁女子的髻式），身上穿着贵妇人的服装，肩上架着一把当时日本流行的贵重的障日伞，手里拿着一大包装潢精美的物品。虽然各部都只寥寥数笔，但笔笔都能强明地表现出她是一个已嫁的贵族的少妇。她所坐的人力车，在这表现中也是有机的一分子：在东京，人力车不像我们中国上海的黄包车一般多而价廉，拉一拉要几块钱，至少也要大洋五角。街道上最廉价而最多的，是用机械力的汽车与电车，人力车难得看见。坐人力车的人，不是病人便是富人。这页的主位中所绘的，显然是一个外出中的贵妇人——她大约是从邸宅坐人力车到三越吴服店里去购了化妆品回来，或者是应了某伯爵夫人的招待，而受了贵重的赠物回来？但她现在正向站在路旁的另一个妇人点头招呼。这妇人画在人力车夫的背与贵妇人的膝之间的空隙中，蓬首垢面，背上负着一个光头的婴孩，一件笨重的大领口的叉襟衣服包裹了这母子二人。她显然是一个贫人之妻，背了孩子在街上走，与这人力车打个照面，脸上现出局促不安之色而向车中的女人招呼。从画题上知道她们两人是classmate（同级生）。

我当时便在旧书摊上出神。因为这页上寥寥数笔的画，使我痛切地

感到社会的怪相与人世的悲哀。她们两人曾在同一女学校的同一教室的窗下共数长年的晨夕，亲近地、平等地做过长年的“同级友”。但出校而各自嫁人之后，就因了社会上的所谓贫富贵贱的阶级，而变成像这幅画里所示的不平等与疏远了！人类的运命，尤其是女人的运命，真是可悲哀的！人类社会的组织，真是可诅咒的！这寥寥数笔的一幅小画，不仅以造形的美感动我的眼，又以诗的意味感动我的心。后来我模仿他，曾作一幅同题异材的画。

我不再翻看别的画，就出数角钱买了这一册旧书，带回寓中去仔细阅读。因为爱读这种画，便留意调查作者的情形。后来知道作者竹久梦二是一位专写这种趣味深长的毛笔画的画家，他的作品曾在明治末叶蜚声于日本的画坛，但在我看见的时候已渐岑寂了。他的著作主要者有《春》《夏》《秋》《冬》四册画集，但都已绝版，不易购得，只能向旧书摊上去搜求。我自从买得了《春》之卷以后，到旧书摊时便随时留心，但没有搜得第二册我就归国了。友人黄涵秋兄尚居留东京，我便把这件事托他。他也是爱画又爱跑旧书摊的人，亏他办齐了《夏》《秋》《冬》三册，又额外地添加了《京人形》《梦二画手本》各一册，从东京寄到寓居上海的我的手中。我接到时的欢喜与感谢，到现在还有余情。

这是十年前的事。到现在，这宗书早已散失。但是其中有许多画，还留下深刻的印象在我的脑中，使我至今不曾忘怀。倘得梦二的书尚在我的手头，而我得与我的读者促膝晤谈，我准拟把我所曾经感动而不能忘怀的画一幅一幅地翻出来同他共赏。把画的简洁的表现法，坚劲流利的笔致，变化而又稳妥的构图，以及立意新奇，笔画雅秀的题字，一一指出来给他看，并把我自己看后的感想说给他听。但这都是不可能的事。看画既不可能，现在我就把我所不能忘怀的画追忆出几幅来讲吧。

古人有“读画”之说，我且来“讲画”吧。

记得有一幅，画着一片广漠荒凉的旷野，中有一条小径迤逦地通到远处。画的主位里描着一个中年以上的男子的背影，他穿着一身工人的衣服，肩头上打着一个大补丁，手里提一个包，伛偻着身体，急急忙忙地在路上向远处走去。路的远处有一间小小的茅屋，其下半部已沉没在地平线底下，只有屋顶露出。屋旁有一株被野风吹得半仆了的树，屋与树一共只费数笔。这辛苦的行人，辽阔的旷野，长长的路，高高的地平线，以及地平线上寥寥数笔的远景，一齐力强地表现出一种寂寥冷酷的气象。画的下面用毛笔题着一行英文：To His Sweet Home〔回可爱的家〕，笔致朴雅有如北魏体，成了画面有机的一部分而融合于画中。由这画题可以想见那寥寥数笔的茅屋是这行人的家，家中有他的妻、子、女，也许还有父、母，在那里等候他的归家。他手中提着的一包，大约是用他的劳力换来的食物或用品，是他的家人所盼待的东西，是造成sweet home〔可爱的家〕的一种要素。现在他正提着这种要素，怀着满腔的希望而奔向那寥寥数笔的茅屋里去。这种温暖的盼待与希望，得了这寂寥冷酷的环境的衬托，即愈加显示其温暖，使人看了感动。

又记得一幅画：主位里画着两个衣衫褴褛的孩子的背影。一个孩子大约十来岁，手中提着一包东西。另一个孩子是他的弟弟，比他矮一个头。兄弟两人挽着手臂，正在向前走去。前方画一个大圆圈，圆圈里面画着一带工场的房屋，大烟囱巍然矗立着，正在喷出浓浓的黑烟，想见这里面有许多机械正在开动着，许多工人正在劳动着。又从黑烟的方向知道工场外面的路上风很大。那条路上别无行人，蜿蜒地通达圆圈的外面，直到两个孩子的脚边。孩子的脚边写着一行日本字：Tōsan no obentō（爸爸的中饭），由画题知道那孩子是送中饭去给在工场里劳作的父亲吃的。他们正在鼓着勇气，冒着寒风，想用那弱小的脚步来消灭

这条长路的距离，得到父亲的面前，而用手中这个粗米的饭团去营养他那劳作的身体。又可想见这景象的背后还有一个母亲，在那里辛苦地料理父亲的劳力所倡办着的小家庭。这两个孩子衣服上的补丁是她所手缝的，孩子手中这个饭团也是出于她的手制的。人间的爱充塞了这小小的一页。

又记得一幅画，描着一个兵士，俯卧在战地的蔓草中。他的背上装着露宿所必需的简单的被包，腰里缠着预备钻进同类的肉体中去的枪弹，两腿向上翘起，腿上裹着便于追杀或逃命的绑腿布，正在草地中休息。草地里开着一丛野花，最大的一朵被他采在手中，端在眼前，正在受他的欣赏。他脸上现着微笑，对花出神地凝视，似已暂时忘却行役的辛苦与战争的残酷；他的感觉已被这自然之美所陶醉，他的心已被这“爱的表象”所占据了。这画的题目叫做《战争与花》。岑参的《九日》诗云：“强欲登高去。无人送酒来。遥怜故园菊，应傍战场开。”战场与菊，已堪触目伤心。但这幅画中的二物，战场上的兵士与花，对比的效果更加强烈。

又记得一幅画，是在于某册的卷首的，画中描着一片广大的雪地，雪地上描着一道行人的脚迹，自大而小，由近渐远，迤逦地通到彼方的海岸边。远处的海作深黑色，中有许多帆船，参差地点缀在远方的地平线上。页的下端的左角上，纯白的雪地里，写着画题。画题没有文字，只是写着两个并列的记号“！？”，用笔非常使劲，有如晋人的章草的笔致，力强地牵惹观者的心目。看了这两个记号之后，再看雪地上长短大小形状各异的种种脚迹，我心中便起一种无名的悲哀。这些是谁人的脚迹？他们又各为了甚事而走这片雪地？在茫茫的人世间，这是久远不可知的事！讲到这里我又想起一首古人诗：“小院无人夜，烟斜月转明。清宵易惆怅，不必有离情。”这画中的雪地上的足迹所引起的慨感，是

与这诗中的清宵的“惆怅”同一性质的，都是人生的无名的悲哀。这种景象都能使人想起人生的根本与世间的究竟诸大问题，而兴“空幻”之悲。这画与诗的感人之深也就在乎此。若说在雪地里认得恋人的足迹，在清宵为离情而惆怅，则观者与读者的感动就浅一层了。

我所记得的画还有不少，但在这里不宜再噜苏地叙述了。我看了这种画所以不能忘怀者，是为了它们给我的感动深切的原故。它们的所以能给我以深切的感动者，据我想来，是因为这种画兼有形象的美与意义的美的原故。换言之，便是兼有绘画的效果与文学的效果的原故。这种画不仅描写美的形象，又必在形象中表出一种美的意义。也可说是用形象来代替了文字而作诗。所以这种画的画题非常重要，画的效果大半为着有了画题而发生。例如最初所说的一幅，试想象之：若仅画一个乘车的“贵”妇人与一个走路的“贱”妇人相遇之状，而除去了画题Classmate一字，这画便乏味，全无可以动人的力了。故看这种画的人，不仅用感觉鉴赏其形色的美；看了画题，又可用思想鉴赏其意义的美，觉得滋味更加复杂。

这原是我一人的私好。但因此想起了自来绘画对于题材的关系，有种种状态，颇可为美术爱好者一谈。古今东西各流派的绘画，常在题材或题字上对文学发生关系，不过其关系的深浅有种种程度。像上述的小画，可说是绘画与文学关系最深的一例。一切绘画之中，有一种专求形状色彩的感觉美，而不注重题材的意义，则与文学没交涉，现在可暂称之为“纯粹的绘画”。又有一种，求形式的美之外，又兼重题材的意义与思想，则涉及文学的领域，可暂称之为“文学的绘画”。前者在近代西洋画中最多，后者则古来大多数的中国画皆是其例。现在可分别检点一下：

先就西洋画看，与文学全无关系的纯粹的绘画，在近代非常流行。

极端的例，首推十余年前兴起的所谓“立体派”（“cubists”）、“构图派”（“compositionists”）等作品，那种画里只有几何形体的组织，或无名的线条与色彩的构成，全然不见物体的形状。这真可谓“绝对的绘画”了。然而他们的活动不广，寿命也不长，暂时在欧洲出现，现在已将绝灭了。除此以外，最接近纯粹绘画的，要算图案画。然而图案的取材也得稍加选择，坟墓上的图案不好用到住宅上去，便是稍稍顾及题材的意义了。再除了这两种以外，正式的西洋画小，最近于纯粹绘画的，要算“印象派”（“impressionists”）的绘画。“印象派”者，只描眼睛所感受的瞬间的印象，字面上已表示出其画的纯粹了。他们主张描画必须看着了实物而写生，专用形状色彩来描表造形的美。至于题材，则不甚选择，风景也好，静物也好。这派的大画家Monet〔莫奈〕曾经为同一的稻草堆连作了十五幅写生画，但取其朝夕晦明的光线色彩的不同，题材重复至十五次也不妨。西洋的风景画与静物画，是从这时候开始流行的。裸体画也在这时候成为独立的作品，而盛行于全世界。裸女原是西洋画的基本练习的题材，相当于中国画中的石，然比石更为注重形式。石的画上还有题诗，裸女的画只有人体，甚至人体的一部分。例如只胸部腹部而没有头，或只描背部臀部而没有手足的，在西洋画上称为torso[2]，也是可以独立的一种绘画。这是专重形状、色彩、光线笔法的造型美术，其实与前述的立体派绘画或图案画很相近了。此风到现在还流行，入展览会，但觉满目如肉，好像走进了屠场或浴室。同样的题材千遍万遍地反复描写，而皆能成为独立的新作品，可知其为尊重造型而不讲题材意义的绘画。其次的后期印象派，在画法上显著地革新，不务光线色彩的写实，而用东洋画风的奔放活泼的线条，使自然变成畸形。如本书中《文学的写生》一文中所说，这种绘画仿东洋画风，在自然观照的态度上对文学有缘。但这是关于创作心理上的话。在表现上，后期印象派的绘画也是注重技法而不讲题材的。故Cézanne〔塞尚〕的杰作中有不少是仅写几只苹果，几个罐头，几块布片的静物画。Gogh〔凡·

高〕的杰作中，“向日葵”的题材反复了不知几次；而且意义错误的题材也有：例如他的杰作的自画像中，有一幅所描的自己正在作这自画像时的姿态。他是左手持调色板，右手执画笔，坐在画架前面望着了对方的大镜子里的反映的现象而写生的。但镜子里反映的现象，左右与实例相反。他的画上也便左右相反，变成右手持调色板而左手执笔的错误状态。各种传记上并没有说及Gogh有左手执笔的习惯，故知这是镜中的反映的姿态。仅看这幅画的形状、色彩、笔法，固然是深造的技术；但一想它的题材的意义，总觉得错误；然而这错误不能妨害它的杰作的地位。如美术史家所说，“西洋画到了印象派而走入纯正绘画之途”，纯正绘画是注重造型美而不讲意义美的。但在印象派以前，西洋绘画也曾与文学结缘：希腊时代的绘画不传，但看其留传的雕刻，都以神话中的人物为题材，则当时的绘画与神话的关系也可想而知。文艺复兴的绘画，皆以圣书中的事迹为题材，如Leonardo da Vinci〔列奥纳多·达·芬奇〕的《最后的晚餐》，Michelangelo〔米开朗琪罗〕的《最后的审判》，Raphael〔拉斐尔〕的Madonna〔圣母像，圣母子图〕是最显著的例。自此至十八世纪之间的绘画，仿佛都是圣书的插画。到了十九世纪，也有牛津会（Oxford　Circle）的一班画家盛倡以空想的浪漫的恋爱故事为题材的绘画，风行一时，他们的团体名曰“拉费尔〔拉斐尔〕前派”（“Pre-Raphaelists”），直到自然主义（印象派）时代而熄灭。这是因为牛津会的首领画家是有名的诗人Rossetti〔罗赛蒂〕，故“拉费尔前派”的作品，为两洋画中文学与绘画关系最密切的例。但这等都是远在过去的艺术。近代的西洋画，大都倾向于“纯粹的绘画”。

再就中国画看，画石，画竹，是绘画本领内的艺术，可说是造型美的独立的表现。但中国的画石、画竹，也不能说与文学全无关系，石与竹的画上都题诗，以赞美石的灵秀，竹的清节。则题材的取石与竹，也不无含有意义的美。梅、兰、竹、菊在中国画中称为“四君子”。可知这

种自然美的描写，虽是专讲笔墨的造型美术，但在其取材上也含着文学的分子，不过分量稀少而已。石与四君子，似属中国画的基本练习。除了这种基本练习而外，中国画大都多量地含着文学的分子。最通俗的画，例如《岁寒三友图》（松竹梅），《富贵图》（牡丹），《三星图》（福禄寿），《天官图》，《八骏图》，《八仙图》都是意义与技术并重的绘画。山水似为纯属自然风景的描写，但中国的山水画也常与文学相关联。例如《兰亭修禊图》，《归去来图》，好像在那里为王羲之、陶渊明的文章作插图。最古的中国画，如顾恺之的《女史箴图》，也是张华的文章的插图。宋朝有画院，以画取士，指定一句诗句为画题，令天下的画家为这诗句作画。例如题曰《深山埋古寺》，其当选的杰作，描的是一个和尚在山涧中挑水，以挑水暗示埋没在深山里的古寺。又如题曰《踏花归去马蹄香》，则描的是一双蝴蝶傍马蹄而飞，以蝴蝶的追随暗示马蹄的曾经踏花而留着香气。这种画完全以诗句为主而画为宾，画全靠有诗句为题而增色，与前述的那种小画相类似，不过形式大了些。故中国古代的画家，大都是文人，士大夫。其画称为“文人画”。中国绘画与文学的关系之深，于此可见。所以前文说，大多数的中国画皆是“文学的绘画”的例。

在美术的专家，对于技术有深造的人，大概喜看“纯粹的绘画”。但在普通人，所谓amateur〔业余者〕或美术爱好者（dilettante），即对于诸般艺术皆有兴味而皆不深造的人，看“文学的绘画”较有兴味。在一切艺术中，文学是最易大众化的艺术。因为文学所用的表现工具是言语，言语是人人天天用惯的东西，无须另行从头学习，入门的初步是现成的。绘画与音乐都没有这么便当。要能描一个正确的形，至少须经一番写生的练习，要能唱一个乐曲，起码须学会五线谱。写生与五线谱，不是像言语一般的日常用具，学的人往往因为一曝十寒而难于成就。因此世间爱好音乐绘画者较少，而爱好文学者较多。纯粹由音表现的“纯音

乐”（“puremusic”，“absolute　music”），能懂的人很少；在音乐中混入文词的“歌曲”，能懂的人就较多。同理，纯粹由形状，色彩表现的所谓“纯粹的绘画”，能懂的人也很少；而在形状色彩中混入文学的意味的所谓“文学的绘画”，能懂的人也较多。故为大众艺术计，在艺术中羼入文学的加味，亦是利于普遍的一种方法。我之所以不能忘怀于那种小画，也是为了自己是amateur或dilettante的原故。

现代的大众艺术，为欲“强化”宣传的效果，力求“纯化”艺术的形式，故各国都在那里盛行黑白对比强烈的木版画。又因机械发达，印刷术昌明，绘画亦“大量生产化”，不重画家手腕底下的唯一的原作，而有卷筒机上所产生的百万的复制品了。前面所述的那种小画，题材虽有一部分是过去社会里的流行物，但其画的方式，在用黑白两色与作印刷品这两点上，与“纯化”与“大量生产化”的现代绘画相符，也可为大众艺术提倡的一种参考。

一九三三年十二月作，曾载《文学》，今改作

---

[1] 本篇原载1934年1月1日《文学》月刊第2卷第1号。

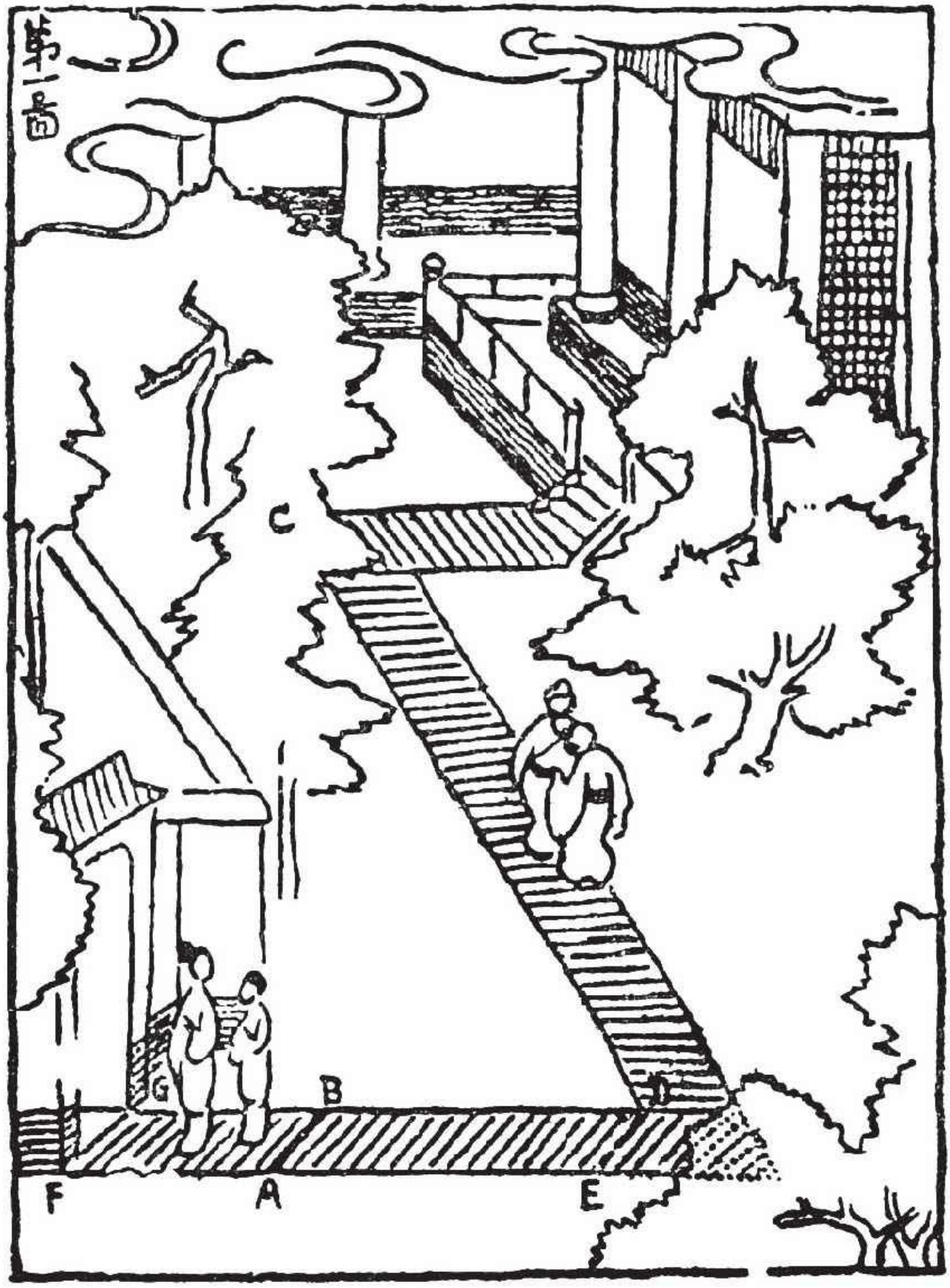
[2] 意大利文，意即：裸体躯干雕像。此处指这类绘画。

中国画与远近法[1]

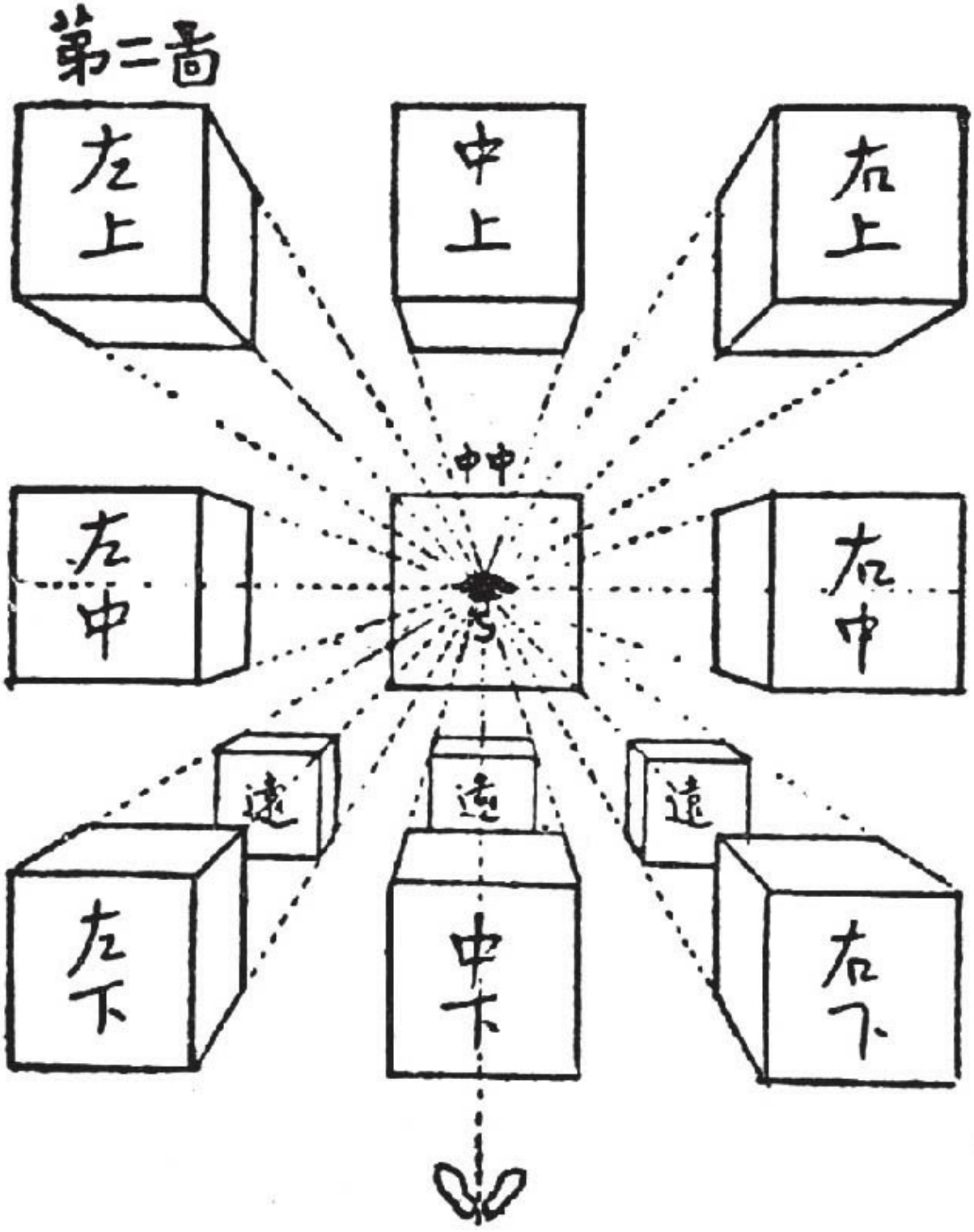
前回的讲话，大旨是说中国的文学合着绘画的远近法。这回的讲话，要说的是中国的绘画反而不合于远近法。

中国的艺术真有些儿奇妙：用言语来作诗文时，很会应用绘画的远近法，而把眼前的景物平面化；但真当到了平面的纸上去作画时，反而不肯把景物看作平面形，而描出远近法错误的绘画来。“远近法错误”是学校的图画课中的大禁物，是图画先生改画的大注意点。然而我们中国自古以来的绘画，讲到远近法差不多没有一幅不错。中国大画家的传世的名作中，远近法也明明地错误着。读者如不信，现在就举几个实例出来大家看看（但先得声明：现在不是攻击古人而贬斥中国画。这意思读完了本文自然会知道）。

向文华美术图书公司去买一册新出的《仇文合制西厢记图册》来一翻，就可看见许多显著的远近法错误的实例。这图册是我国明朝的大画家仇英所绘，而同代的大画家文徵明所写的。真迹向为收藏家所秘藏，不易得见。近来由文华公司制大幅铜版精印发售，以公同好。图册有四分之一张报纸大小，册首题着“绝代风流，超群翰藻”八个大字，本文，一页画与一页字相对照，左页是文徵明的小楷《西厢记》文词，右页便是仇英绘的远近法错误的名画。全书共有数十页，印刷装订均极精美，实价大洋六元。省得教读者专为了我这篇讲话而破费大洋六元去买这图册来对看，让我破费点工夫，描出这画的大意来揭在这里吧。开卷第一幅是《佛殿奇逢》。这幅里面有很多的远近法错误。现在摹写其大体轮廓如下面第一图。


C
G
B
F
A
E

这图中所绘的，是张生在佛寺中初见莺莺时的情景。地点是佛殿的右旁与崔相国寓所相邻之处。占据画的主位的是一条很长而曲折的石板路，这条路一端通佛殿，一端通崔相府，在路的中央站着张生与法聪，这边莺莺带着红娘正要回进府门中去，却在回顾张生。这里所描写的大约是“临去秋波那一转”的瞬间的光景。——但我们现在不管这些勾当，只讲这幅画的形象。首先，我们要探究：人站在什么地方才可看见这般光景？换言之，就是我们要知道画家站在什么地方望见这般光景而描这幅画的。探究之法，可把画中各物体的形状及线条的方向依照远近法之理归纳起来，找求眺望的中心点。找到了眺望的中心点，便可知道画者所站的地方了。什么叫做眺望的中心点？请先看第二图所示的远近法规则的大要。



假定现在有许多正立方体，陈列在我的眼前，各立方体的位置、高

低、斜正、远近，各不相同。或在上方，或在下方；或在右方，或在左方；或在近处，或在远处。这样，我的眺望的视线直射之处，恰好在各形体的中间。这视线直射的一点，在远近法上名曰“消点”，以S表示之。这S便是前面所谓眺望的中心点。S所在的水平线，叫做“地平线”。各立方体的形状与线，皆以这S为中心点而定，细看第二图便知。

第二图中（除了远的三个以外）共有九个立方体，而作九种不同的形式。我们日常所见的一切物体的形态都逃不出这九种形式。下方的三种形式是最常见的，例如桌子、凳子、箱子，小至桌上的砚子、洋火匣子、香烟壳子、书，都作这种状态而映入我们的眼中。因为这种东西，通常的位置总比我的眼睛低。凡位置比眺望者的眼睛低的东西，都逃不出“中下”“右下”“左下”的三种形式。图的下端画两只脚印的地方，便是我所立的地方。若物体位在我的正前方，则其映入我眼中的状态便成“中下”式；位在我的右方，便成“右下”式，位在我的左方，便成“左下”式。其次，上方的三种形式比较的少见，但也不乏其例，凡位置比眺望者的眼睛高的东西，例如悬挂在空中的灯，建筑上的装饰，搁在高处的箱笼等物，都逃不出“中上”“右上”“左上”这三种形式。位在眺望者的正前的上方的成“中上”式，位在右上方的成“右上”式，位在左上方的成“左上”式。这三种所异于前三种者，便是前三种露出物体的面子，而这三种露出物体的底子，前三种角上的线都向上斜，后三种角上的线都向下斜。又其次，中央的三种形式，较为复杂，上端比眺望者的眼睛高，而下端比眺望者的眼睛低。故上角的线向下斜，下角的线向上斜；面子也不见，底子也不见。要看这种形式的实例很容易，拿起一只香烟壳子来擎在眼的正前方与眼等高之处，即看见“中中”式，四边一点都不见，只看见一块直立的平面形。把手移向右面，即见“右中”式，移向左面，即见“左中”式。然而不须用手移物，现成的实例很多，不过其物庞大，如一切建筑物皆是。不上高楼，不坐飞机，而站在平地上眺望，房

子的墙脚必比眼睛低，屋檐必比眼睛高。故通常所见的房子，必定屋檐线愈远愈向下斜，墙脚线愈远愈向上斜。这二线延长起来，必定相交于眺望者的正前方同他的眼睛等高的一点——即消点S——中。倘然眺望者坐升降机到了高层建筑的高处，则下望普通的房子，都变成“中下”“右下”“左下”诸式，因为屋檐与墙脚都比眼睛低了。反之，倘走进沟里，隧道里，或坐在船里，而仰望地上的房子，便都成“中上”“右上”“左上”式，因为屋檐与墙脚都比眼睛高了。

因为有这样的规律，所以我们看到一幅画，可由画中的物体的形状与线条的方向推知作画者所站的地位。其法只须把画中的方形物体的边线延长起来，使相交于一点，这一点便是S，便是画者的眼的高度，由此向下作垂线，便得画者所站的地位。倘画中画着房屋，找求画者的地位更为便利，只要把屋檐的线与墙脚的线延长起来，使相交于一点，通过这一点作一地平线，倘地平线适贯穿在于房屋的窗门中，便可知画者的眼睛之高适在窗门中，即画者是站在平地上眺望的。若相交一点地位很高，地平线贯穿画中的房屋的楼窗，则知画者的眼与楼窗等高，即画者是住在楼上眺望的。若这一点非常高，位在画纸的上端，或竟相交于画纸的外面，则画者所写的一定是登在山上，住在摩天楼中，或者坐在飞机里所见的光景。以上把第二图所示的远近法规则的大要说完了，现在请回看第一图，探究画者所站的地点。

就第一图的大体观看，这是站在高处所见的光景。因为云中露出来的那佛殿的屋檐与墙脚取一致方向，愈远愈高。我们把这佛殿看作一大块立方体时，这正是第二图中“右下”的形式。可知佛殿的屋檐线与墙脚线延长起来，照理应该在上方相交于一点。佛殿下面的栏杆延长起来，也应该集中于同一点。但它们都近于并行线，延长起来，其交点S位置甚高，约在于画纸外面的左上方。也许这左方有一个很高的山，画者是

登在山岭眺望的。

再看左边崔相府的门：照画中的“之”字形的石板路观察，这门在实际上应与佛殿的旁边相并行，形式方为整齐，现在崔相府的门作第二图中的“左下”式。佛殿与门既相并行，而成“右下”与“左下”的关系，则如第二图所示，两者的边线应该向中央集合于一点。但请看图中的门，上下两线延长起来，其交点S约在于画纸外面的右上方，与前者左右相反。照并行透视的规则，一幅画中不许有两个S点。这里明显地犯了这规则。照这般光景看来，这殿的左方与右方各有一个很高的山，画者先到左方的山上去观察佛殿，再到右方的山上去观察相府的门，而把二次所见的光景描在一幅画中，用一条“之”字形的石板路来硬把两物连通了。

仔细观察，这画中还不止两个S。试看那人物，四个人都是平视形，即画者站在与被画者同等的平地上所见的形态。若从高处下望行人，所见的人物形态一定奇特，头发看见得很多，脸孔看见得很少，而且身体极矮，头缩在身体中。但现在全不如此。可知画者描人物时，又从山上走下来，站在平地上看。若把这等人物想象作立方体，正是第二图中的“右中”，“中中”，“左中”的形式。然而四人位置相距很远，势不能共一S，必然分作两起，张生与法聪共一S，莺莺与红娘共一S。可知画者对于四个人也是分作两次观察的。还有佛殿柱脚下的石鼓，也不是从高处下望所见的形态。若从高处下望，圆形还要肥，即圆线的弯度还要深。现在石鼓上的线微微向上弯，几近于直线，可知眺者的眼睛比石鼓高得不多，这里又有一个S了。这画犯着并行透视法上“多S”的错误。

就画中的石板路看，这画又犯着“无S”的错误。这条石板路看样子很长，其透视形式属于第二图的“右下”。“右下”两边的线向左上方延长，距离渐狭，相交于S。这条路两边的线却完全并行，无论如何延

长，永远不得相交，即“无S”。故路的两端始终同一阔狭，没有远近的区别。这似是从飞机中下望的鸟瞰图中的路，然而站在路上的人又明明是平视形。把平地上所见的人描在飞机中所见的路上，便成这般奇态。

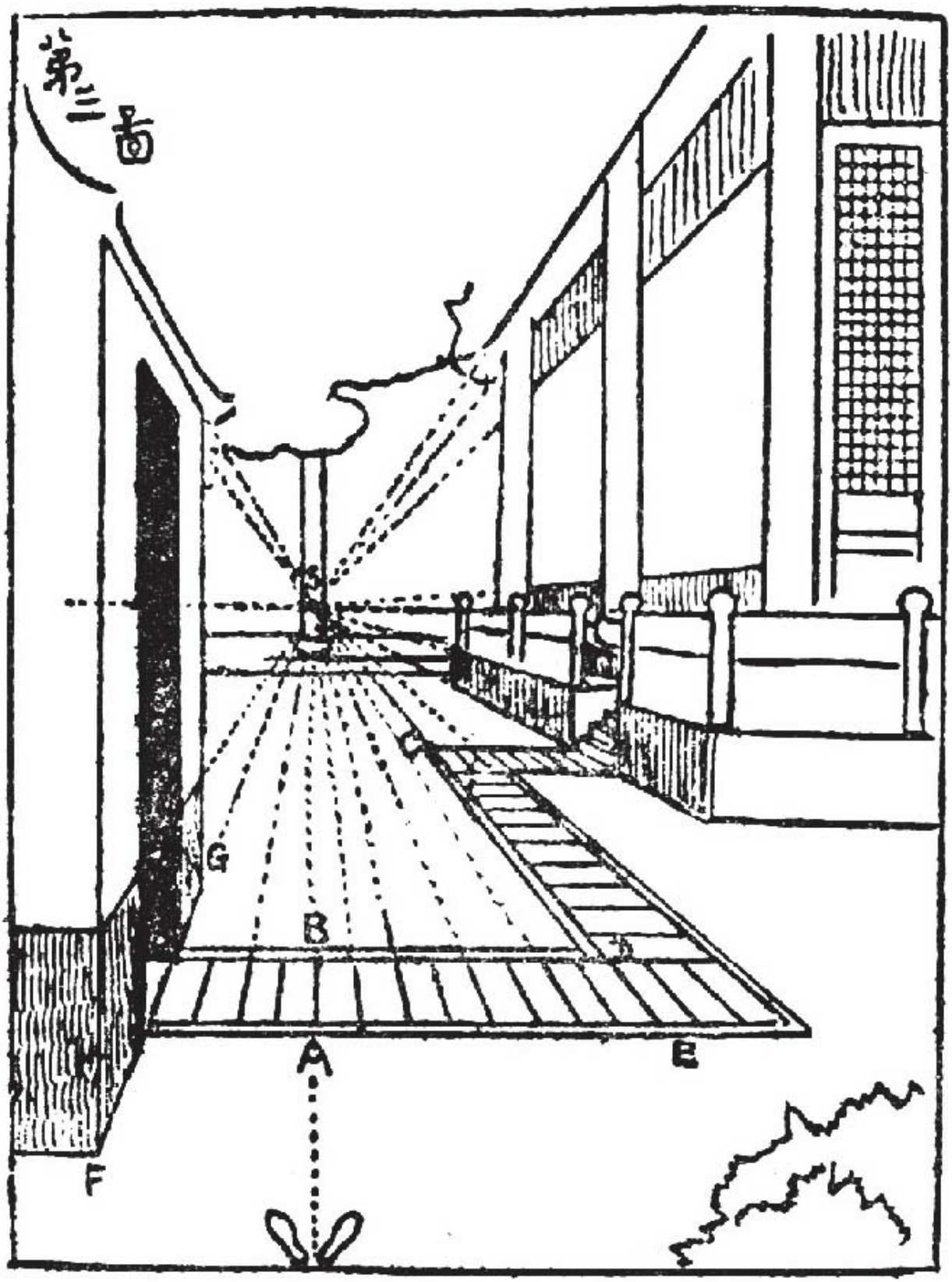
“无S”即“无远近”，无远近即“无大小”，很远的东西与很近的东西一样大。这画正是如此。试看这两群人，照路上的石板块数推算起来，相隔的距离很远，至少也有三四丈。实际地眺望，近处的莺莺与红娘一定大得多，离她们三四丈外的张生与法聪一定小得多。参看第二图下方三个远的立方体便知。然而这画中的四人身体同样大小；莺莺与红娘反而较小些（大概是因为女体的原故）。这是在远近不同的位置上依照四人并立时所见的大小而描写的。照这画的状态，张生与法聪若依远近法的规则而走近来与莺莺、红娘并立，其身体之人当为殿内的金刚。反之，莺莺与红娘若依远近法的规则而走远去与张生等并立，其身体之小当如婴儿。佛殿上的三根柱子，照理近者宜粗，远者宜细，但现在不分远近，粗细一律；连殿后走廊上更远的柱子也同样粗细。

上面的探究结论，是这幅画多S，无S；无远近，无大小，不合远近法的规则，故找不出眺望的中心点。画者是对于各物分别作局部观察而凑成这幅画的。

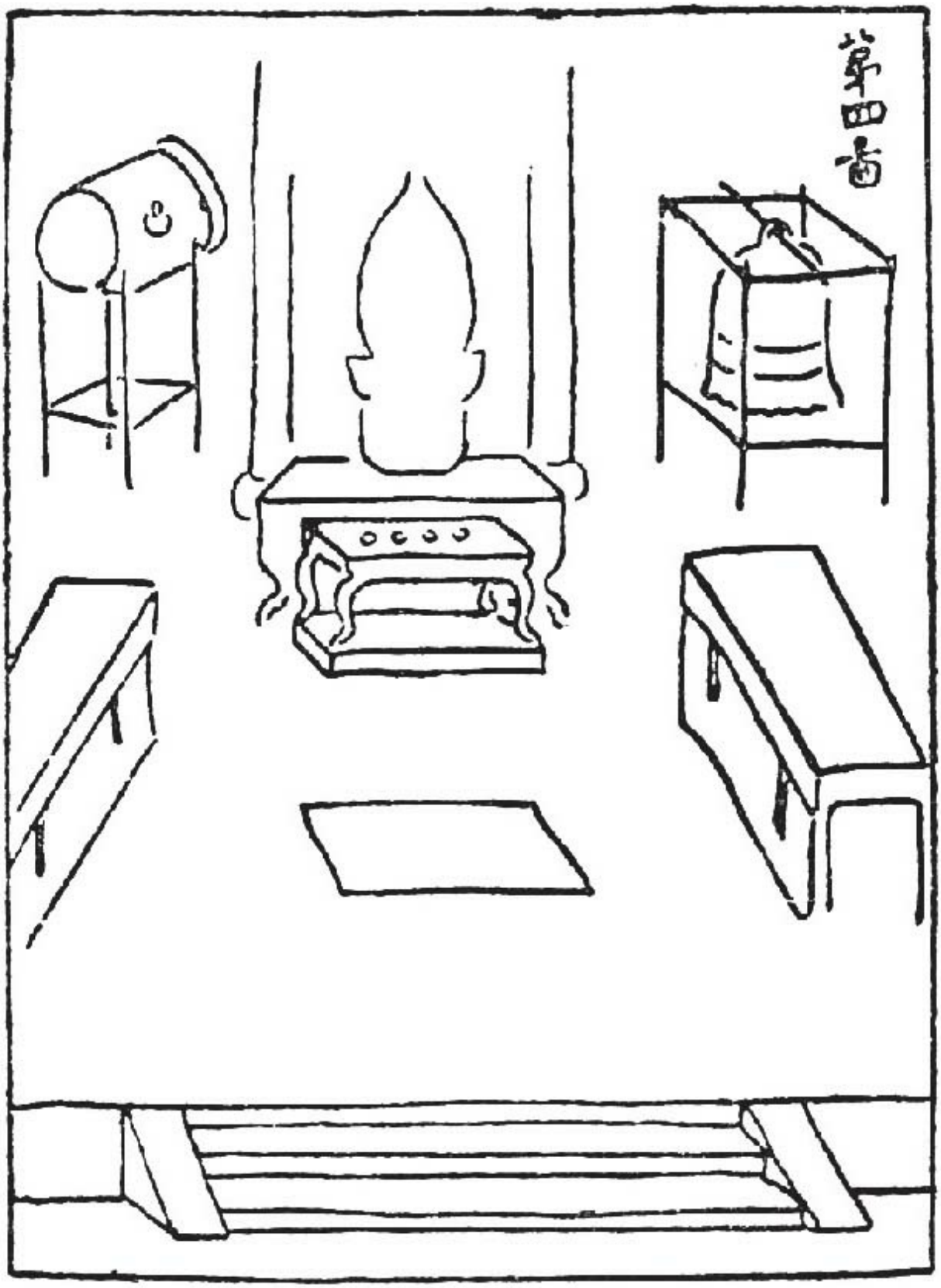
分别作局部观察而凑成一幅画，在凑合的交点上必有显著的错误的痕迹。这画中的石板路，是硬把不同S的佛殿与府门连通，以凑成这幅画的。硬把系统不同的两种线连接起来，连接之处必发生问题，如下端写着DE处之尖角便是。莺莺与红娘所走着的路，各块石板皆取第二图“左下”的形式，与门并行，一直到DE。若再并行地画下去，画到转角的尖上，最后一块石板势必成三角形，如点线所示。画者在这点上觉得难于交代，便画一株树木，教树木的叶子把路的尖角隐藏了。倘把树叶揭开，这部分当是点线所示的形状。石工岂会铺成这样的路？这路共

有两个转角，都用树遮。但远处的一个揭开树叶来没有毛病。因为这一段与张生所站着的一段，在远近法上同属于佛殿的系统中，同是“右下”式；莺莺等所走着的一段，在远近法上属于崔相府门的系统中，另取“左下”式。硬把不同S的“右下”与“左下”连接起来，连接之处便有显著的错误的痕迹。

这条路实际上分明是作“之”字形连成一气的；但如今在画上石板的铺法不能连贯。怎样一改，可使它合于远近法而连成一气？这是图画学习上很有兴味的一种练习。《中学生》的读者不妨先就第一图自行设法画一下看，然后再看下面的答案。


第二畫
G
B
A
E
F

要改正这条路的形的错误，只有照远近法的规则，先决定眺望的中心点，使画中的S点集中于一，方有办法。但S点应设在什么地方？换言之，即认定画者站在什么地方眺望这光景？是一个问题。照画的布局着想，这里所描写的是“临去秋波那一转”的瞬间的光景。“神仙”快将“归洞天”了。故布局的主要点，是必须表出佛殿与崔相府交界之处，既见“上方佛殿”与“下方僧院”，又见崔相府“洞天”。画者设想自己站在佛殿僧院与崔相府的中间，而旁观他们的传送“临去秋波”。佛殿取第一图“右下”式，崔相府门取与之相反的“左下”式，便是表示殿在画者之右，门在画者之左的意思。故S当设在殿与门的中间。但这中间斜横着一条张生所站着的路，也取“右下”式，则S当设在路与门之间。现在就假定画者站在这里的平地上，他的眼睛直射之处恰好是殿后的廊柱，便在柱的相当地位（大约适当立在柱旁的人的眼睛的高度的地方）设定一S。以此为中心而作图，画面的光景大约当如第三图。


第四畫

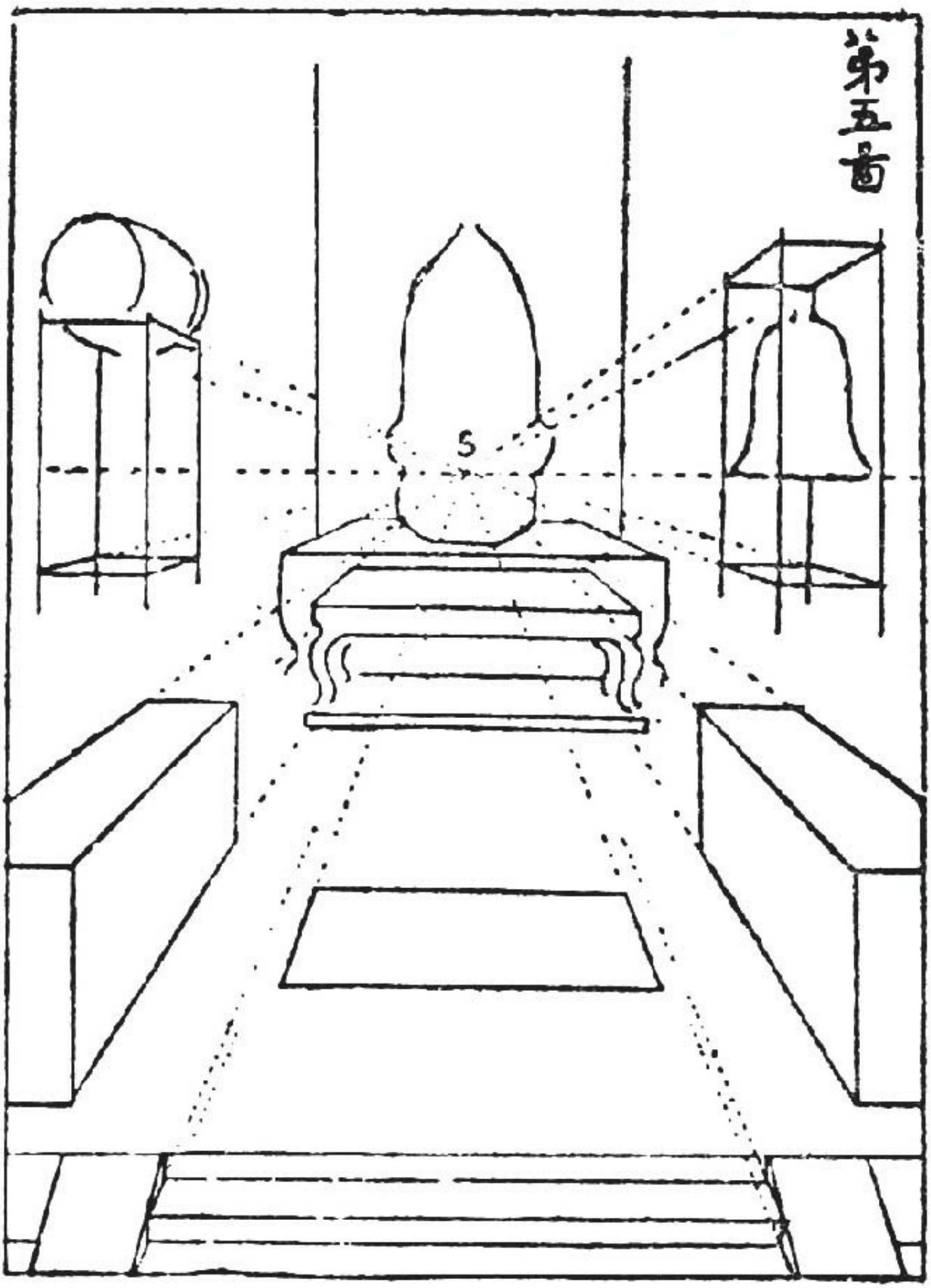
第三图中已把那条“之”字形的石板路的铺法改正了。对看第一图中的与第三图中的，所异者只是石板的线条的方向。AB正对画者，其线应该垂直。AB两旁的线，应以此为中心而取左右对称的排列，左边到FG为止，右边到ED而与张生所站的路的旁线CD连成一直线，即CDE成一直线。石工铺路时，实际是如此的，远近法上也应如此。第一图中AB、FG、DE皆并行，而CDE成一钝角，错误的根源即在于此。

上文已把《佛殿奇逢》一幅中的远近法错误指出了。这幅中错误的要点，幸有树叶子隐藏尚未露骨。册中还有更露骨的误例，今举其尤者如第四图的《斋坛闹会》便是。

这里所描的，是普救寺佛殿上做道场，崔氏阖府及张生都来拈香时的光景。这完全是室内景，但我们现在不看人——因为前面已经论过，这种画中的人总是不分远近，一般大小的平视形——只看佛殿内的布置。就佛身及莲花座下的长方坛而看，这是佛殿的正眺形，即画者是在殿外的大庭的正中而眺望殿内的。因为莲花座下的长方坛的面子作梯形，两边对称的两斜线延长起来，是相交于莲花座的正中的。但紧贴在坛前的供桌，忽作斜眺形，取第二图的“右下”式，即画者站在庭中西边（佛殿是向南的）眺望所见的形状。供桌前面地上的拜垫也是如此，下面的石阶也是如此，把它们的边线延长起来，其S当在于鼓架一角的画纸外面。再看佛像两旁的钟鼓，拜垫两旁的两只长桌，又是正眺形，各作“右下”与“左下”的状态。但钟鼓与长桌又不同S。钟的架子，完全与第二图中的“右下”相同，面子都可望见，则其S点必比钟架高得多，当在佛的头顶的画纸外面。鼓架面子不见，姑且假定它与钟架同一S。但下面两只长桌别开生面，其两旁的线延长起来，不相交于上端，反而相交于下端。前图中的石板路，两旁的线始终并行，永不相交，曾称主力“无S”，则现在这图中的长桌，可称之为“倒S”。统计起来，这幅画中

至少有四个S：第一个是看佛坛时用的，约在于莲花座的正中。第二个是看钟鼓用的，约在于佛像的头顶的纸外。第三个是看供桌、拜垫与石阶用的，约在于鼓架一角的纸外。第四个是长桌的反远近法的倒S。可知画者所站的地点也变了四次，看佛坛时站在大庭的正中的地上。看钟鼓时在大庭中设一高梯，爬在梯子上；但佛殿前的廊檐恐怕须得拆掉些，否则遮碍了，看不见殿内的钟鼓。要看供桌、拜垫、石阶时，又走下来，把梯子移到大庭的西角里，再爬上去看。至于长桌，则是跑进殿里，爬到佛头顶去眺望的，用西洋的写生画的看法来观察中国画，有这般稀奇的现象。倘真果要这般地写生，中国画家太辛苦了！

现在以原画的佛坛为标准，把唯一的S设在莲花座的正中，而改作一幅符合远近法规则的画如第五图。


第五圖
S

上面举出了两幅远近法错误的画。仇英作的《西厢记》画册中，远近法错误的例不止这两幅，差不多每幅中都有错误。又不独仇英的画如此，一切中国画，用远近法的眼光看来大都是多S的，无S的，或倒S的。我最初翻开这画册的第一页时，在左方的文徵明所写的文词中读到“日午当庭塔影圆”一句，叹佩文学中的写景真是历历如绘。正午的塔影作圆形，是投影画法上的好题材。不期被文学者所注意，而写成这般的妙句。但转过头来再看右方的仇英的画（就是第一图《佛殿奇逢》），却在形体上发见很大的错误，一时惊诧得很！中国的艺术真太奇妙：文学中含有画理，绘画反而不合画法，犯到很大的错误。这种错误究竟是许可的，还是不应该的？这种画究竟是好的还是坏的？这等疑问便来向我要求解答。于是我再仔细检视这等画，考察其错误的种类与原因，希望由此解决上列的疑问。结果发见如上所述，即这种画犯着“多S”“无S”“倒S”等种种错误，画中没有眺望的中心点，画家没有一定的立场，忽左忽右，忽高忽低，忽近忽远，分别地观察各物的形状，局部地描写出来，凑合而成一幅绘画。得到了这结论之后，我又选出上述的两幅来，依照西洋的画理而另拟两幅远近法正确的图，即如前揭的第三图与第五图。比较观察，始知这差异乃由于东西洋艺术的性质根本不同而来。孰好孰坏，不易一口评定，但性质根本不同之点可以说明。现在就把我的所见说明于下。

试比较观察前面的第一第四两图（仇英原作）与第三第五两图（依西洋画法改作），最初所得的感觉，后者就是现世常见的景象，前者便似“别有天地非人间”。后者是事实的，前者是虚构的。第一图所表现的，似是我们读了《西厢记·惊艳》一出后闭目想象所见的普救寺的光景。第三图中所表现的，却是我们身入灵隐寺等处时实际看到的光景了。西洋美术自古注重写实。希腊时代的神像雕刻，都依照人体解剖

学。文艺复兴期的画家都讲究远近法。十九世纪的自然主义的绘画，像写实派、印象派，不但形状讲究写实，光线与色彩亦力求其逼真自然。当面看着实物而作画的写生画法，便从此盛行。东洋艺术的态度则不然，一向注重空想。古来的佛像、神像，面貌身材都不似真的人，都是想象的世界——西方、天堂、地府——中的姿态。绘画当然也不务写实，而描表想象中的情景。想象的世界中，行动非常自由；眺望景物时自己的立场要高就高，要低就低，要左就左，要右就右。这犹似做梦，昔人云："重门不锁相思梦，随意绕天涯。"伏在斗室中描山水图的中国画家，正同这相思家一样。做梦一般地飞绕天涯而眺望景物，把不同的所见的光景收入同一幅画中，上下重叠地描写的便是山水"立轴"，左右连绵地描写的便是山水"图卷"。立轴是像两个黄金律长方形相连接一般狭长的一条纸，山水可以重重叠叠地画上去，仿佛飞机中望下来所见的鸟瞰图，而各种景物又都可作平眺形。图卷有横长数丈者，一丘，一壑，一桥，一亭，连绵不断地画过去，比回旋照相镜头所摄的大团体摄影收罗更广，而各部又都可作正眺形。西洋画不一定站在固定的地点而对实景写生，伏在画室中凭记忆或想象而创作的也很多；然而当其创作的时候，首先必固定自己的立场，而规定画的中心点，务求其肖似实景，与我刚才第三图与第五图时同样态度。这可说是实景的背摹或仿造，与中国画的想象性质完全不同。现在从表面上拿西洋的画法来规律中国画，当然可指摘其远近法的错误，而见其为局部凑成的不统一的绘画。但就根本一想，这远近法的错误与画面的不统一，正是中国画的特质的所在。

看到中国画的山水立轴或图卷时，容易使人联想"关山万叠""云树千重"等诗文中语。中国画所描写的想象的世界，换言之，就是诗的境地。以前我在《文学中的远近法》一讲中，曾说"中国诗人作诗时喜用绘画的看法"。现在讲到这里，又知道"中国画家作画时喜用诗的看

法”。成了“诗画交流”的状态。在艺术的本质上着想，文学的工具言语，是时间性的，立体的。绘画的工具形色，是空间性的，平面的。“作诗时用画的看法”，便是用时间性的工具来表现空间性的境地，用立体的工具来表现平面的境地，像前讲所述王维的“山中一夜雨，树杪百重泉”，李白的“山从人面起，云傍马头生”等合远近法的诗句，便是其实例。反之，“作画时用诗的看法”，便是用空间性的工具来表现时间性的境地，用平面的工具来表现立体的境地，像本讲所述的立场无定而画面不统一的中国画山水立轴与图卷，便是其实例。这等都可说是诗画交流的艺术。

从诗画交流的见地，回看前举的画例，便知其远近法错误更属中国画的必然性：在空间的艺术中加以时间的分子，其空间必缺乏现实性。在平面的艺术中加以立体的分子，其平面亦必缺乏统一性。非现实又不统一的绘画，当然不能绳之以远近法的规则。但在他方面，这种绘画比较起写实的西洋画来，富有诗趣。像前揭的《佛殿奇逢》，试先看了第三图的西洋风改作而再看第一图时，似觉气象一新，天地空阔，人物悠闲，好比从现世走进了桃源洞。张生“将一座梵王宫疑是武陵源”，看画的人也有这般的感觉。

中国画中一切不近事实的畸形的表现，都是由于作画时用诗的看法而来的。诗中的美人，眉如柳，髻如云，口如樱桃，脸如莲花，画中的美人也这般描写，不管人体解剖学上的事实。诗中的屋宇“曲径通幽”，“庭院深深”，画中的屋宇也这般描写，不管远近法中的规则。诗中的山有“群山万壑”，“蓬山万重”，水有“黄河九曲”，“长江万里”，画中的山水也这般描写，不管世间有否这等风景。中国画与诗的关系还不止如此，自来的中国名画，取文学为题材者极多。如《归去来图》《兰亭修禊图》《赤壁泛舟图》《寒江独钓图》等，便是取陶渊明、王羲

之、苏东坡、柳宗元的文学作品为画题的。最古的名画，顾恺之的《女史箴图》，完全是张华的文章的插图。本文所举的仇英的名作，也是《西厢记》的插图。绘画与文学关系如此其深，故二者相交流，泾渭不分。文学中有画趣，画中有诗趣。这是综合式的东洋艺术的特性，为分业式的西洋艺术中所没有的。故中国画的不讲解剖学，不合远近法，不近事实等种种畸形怪状的表现，乃其根本的特性所使然，不是偶然的错误。

如上所述，中国艺术中有诗画交流，中国画是综合艺术。然而远近法的错误，总归是错误了，这等美名不能庇护它。我们只能说中国画不讲究远近法，但到底不能说这种错误是应该的或合理的。像第四图中的佛坛与供桌，任凭你怎样看法，究竟是幼稚的，不合理的。第一图虽然也有错误，但不曾露骨，还可“马虎”过去。因为这一图是室外的光景，空间较为广大，布置较为疏散，且有自然的云与树从中调节局面的紧张，远近法的错误尚可掩迹。至于第四图，是室内景，除人以外，差不多全是人造的角形的器物，而且布置密集。角形物的密集的布置，是远近法作图上的难题，在未经科学的训练的中国古代画家，当然易犯形象的错误。在这里我想起了《平等阁笔记》里的话，不记何卷，但忆其大意是：中国画仅写远景，西洋画则连近景也写。这话我读了一直不忘，现在更觉有理。由此可知中国画宜写远景，而不宜写近景，西洋画则写远景近景皆宜。中国画以山水为正格，因为山水皆远景，是中国画之所长。室内景在西洋画中一向占有重要的位置，自远近法极精确的《最后的晚餐》（Leonardo da Vinci〔列奥纳多·达·芬奇〕作）开始，西洋名画中写室内光景的不计其数。反之，在中国画中，室内景极少，即有之（如前第四图），亦最劣。因为室内景都是近景，是中国画所短拙的。第四图所以不如第一图者，也是为此。

中国画的善写远景而不善写近景，是中国艺术崇尚自然的原故。远景自成平面形，要移写于纸上，甚为便当，且甚自然。近景显然是有深度的立体物，要把它描成画，必须利用眼的错觉，在平面的纸上假造出立体形来，此事甚麻烦，且不自然，为中国画家所不喜又不会。中国画家只会写自成平面形的景象，即“天然的画图”，而不会在纸上玩弄错觉。故一切中国画，都没有深度，都好像平面的图案。勉强画室内景，便成前第四图的可笑的模样。这样说来，中国画家所能写的景象，就只是诗人所能写的部分，即望去自成平面形的景象，例如前讲中所举的“墙头数点山”，“树杪百重泉”，“月上柳梢头”，“黄河天际流”等天然的画图。中国的画家与诗人，在观照的一点上是同一种人。中国的画与诗关系密切地综合着。利用错觉而在平面的纸上假造立体形的远近法，原是分业式的西洋艺术上的事。这在图画教科及实用美术上固然是很重要的法则，但不能拿来规律崇尚自然而取综合式的中国古代艺术。我今指摘仇英画中的远近法错误，其本意也不过是要使学习写生画的青年知道东西绘画的差异及看法罢了。

一九三三年十二月作

---

[1] 本篇原载1934年1月《中学生》第41号。

中国美术的优胜（附录）[1]

东西洋文化自古有不可越的差别。如评家所论，西洋文化的特色是“构成的”，东洋文化的特色是“融合的”；西洋是“关系的”，“方法的”，东洋是“非关系的”，“非方法的”。故西洋的安琪儿要生了一对翼膀而飞翔，东洋的仙子只要驾一朵云。

这传统照样地出现于美术上，故西洋美术与东洋美术也一向有这不可越的差别。然而最近半世纪以来，美术上忽然发生了奇怪的现象，即近代西洋美术显著地蒙了东洋美术的影响，而千余年来偏安于亚东的中国美术忽一跃而雄飞于欧洲的艺术界，为近代艺术的导师了。这有确凿的证据，即印象派与后期印象派绘画的中国画化，欧洲近代美学与中国上代画论的相通，俄罗斯新兴美术家康定斯奇〔康定斯基〕（Kandinsky）的艺术论与中国画论的一致。今分两节申说：（上）近代西洋画的东洋画化，即东洋画技法的西渐，（下）“感情移入”与“气韵生动”，即东洋画理论的西渐。

上 近代西洋画的东洋画化

西洋画与中国画向来在趣味上有不可越的区别。用浅显的譬喻来说：中国画的表现如“梦”，西洋画的表现如“真”。即中国画中所描表的都是这世间所没有的物或做不到的事，例如横飞空中的兰叶，一望五六重的山水，皆如梦中所见，为现实世间所见不到的。反之，西洋画则（在写实派以前）形状、远近、比例、解剖、明暗、色彩，大都如实描写，望去有如同实物一样之感。又中国画的表现像旧剧，西洋画的表现像新剧。即中国画中所描的大都是“非人情”的状态，犹之旧剧中的穿古

装，用对唱，开门与骑马都只空手装腔。反之，西洋画中所描的大都逼近现世的实景，犹之新剧中的穿日常服装，用日常对话，用逼真的布置。因为有这不可越的区别，故画在宣纸上的中国画不宜装入金边的画框内，画在图画纸或帆布上的西洋画也不宜裱成立轴或横幅。

讲到二者的优劣，从好的方面说，中国画好在“清新”，西洋画好在“切实”；从坏的方面说，中国画不免“虚幻”，西洋画过于“重浊”。这也犹之“梦”与“旧剧”有超现实的长处，同时又有虚空的短处；“真”与“新剧”有确实的长处，同时又有沉闷的短处。然而在人的心灵的最微妙的活动的“艺术”上，清新当然比切实可贵，虚幻比重浊可恕。在“艺术”的根本的意义上，西洋画毕竟让中国画一筹。所以印象派画家见了东洋画不得不惊叹了。

甲 印象派受东洋画的影响

一八七○年普法战争的时候，印象派的首领画家莫南〔莫奈〕（Claude Monet）去巴黎，避乱于荷兰。荷兰是早与东洋交通的国家，其美术馆中收罗着许多东洋画。莫南在彼地避难，常在美术馆里消磨日月。偶然看见了日本的广重的版画，北斋的富士百景（日本画为中国画之一种，详后文），受了一种强烈的刺激。因为东洋画中的大胆而奇拔的色的对照，有一种特殊的强烈的谐调，在看惯不痛不痒的西洋画色彩法的法兰西人看来，真是一种灭法[2]的唐突的对照（contrast）！然而一种异常的轻快、清新、力强的感觉，又为从来的西洋画上所未见。于是莫南深深地受了感动，再三地玩赏，终于从这等画的特色上得到了暗示，开始用最明快最灿烂的色调来作画，这画风就叫做印象派。然而西洋人一向看惯灰色调子的画，一旦见了像印象派那样的鲜明热烈的色调，当然要惊讶。他们指斥印象派为异端，群起而攻击之。然而莫南一

班同志画家不顾众人的反对，只管深究自己东洋风的画法，努力实行自己的主张。他们在诽谤声中开自作展览会，会中的作品大都用“印象”二字的画题，例如《日出印象》《春郊印象》等。于是报纸上就有嘲骂的评文，题曰：《所谓印象派展览会》。莫南等本来只有主张，没有派名，就承认了这嘲笑的名称，从此西洋绘画界始有“印象派”的名词。于此可见印象派是欧洲画界的空前的大革命。而这点革命的精神，全从东洋美术上得来。

这不仅是我们东洋人的话，欧洲人自己也曾这样自白。近代美术史家谟推尔（Richard Muther，生于一八六○年，欧战前数年逝世[3]）在其名著《十九世纪法国绘画史》中这样说：“日本美术对于欧洲美术有深大的影响，是无可疑议的事。欧洲的版画，从日本的色刷上所得不少。配列色彩的斑点而生的快感，或用色彩为装饰，作成自由的全局的谐调等技巧，都是从日本画家习得的。”“然印象主义在色彩观照的点上所蒙东洋影响并不甚深。马南〔马奈〕（Manet）所屡试的奔放的构图，可说是西班牙画家谷雅〔戈雅〕（Goya）得来的。谷雅的作品中，例如描着幽灵地飞来的可怕的犬的头的画，已经可说是从日本画的构图法上得到要领的了。”“至于布局开放的大家，到了窦加〔德加〕（Degas），完全是一个日本画家了。从来支配欧洲艺术的美的标准，被他完全颠倒。马南注重集中的布局，至于窦加的作品，则是规则的建筑的组织的正反对。他用奇特的远近法，行大胆的割离，施意想不到的省略，竟使人不信其为绘画，而但觉一片的对象。这种大胆的手法，假使他没有后援于欧洲以外的异域，恐怕不会试行的。”谟推尔又赞美日本的浮世绘，谓西洋近代绘画蒙浮世绘的影响甚多。

在这里须得加叙一段插话，即日本画与中国画的关系。如上所述，近代西洋画都是蒙日本画的影响的，却并未说起中国画。这是因为日本

画完全出于中国画。日本画实在就是中国画的一种。这也不仅是中国人的话，日本人自己都这样承认。现代日本老大家中村不折在他的《支那绘画史》的序文中说：“支那绘画是日本绘画的父母。不懂支那绘画而欲研究日本绘画，是无理的要求。”又现今有名的中国画研究者伊势专一郎也曾经这样说：“日本一切文化，皆从中国舶来；其绘画也由中国分支而成长。恰好比支流的小川的对于本流的江河。在中国美术中加一种地方色，即成为日本美术。”故日本绘画史在内幕中几乎就是中国绘画史。其推古时代的佛教画，是我国元魏、后齐的文化的余映；飞鸟时代的绘画全是初唐（高祖）时代的影响；奈良时代的绘画全是盛唐（玄宗）时代的影响。且自推古天皇至此，二百年来，不绝地与中国修好；每年遣唐使，派留学生，到中国来参仿文化美术，恰与现在中国派出东洋留学生一样。故其国的文化美术，一如中国。此后的王朝时代，藤原时代，也无非是晚唐、五代的影响；镰仓时代，足利时代，都是宋元的画风。至德川时代，受明清的画风的刺激，绘画大为发达，艺苑繁盛，诸派蜂起，有名的所谓土佐派，光琳派，浮世绘派，长崎派，南宗派，都不外乎明清美术的反映。此等画派渐渐发达展进，就成为华丽闹热的近代日本画坛，而远传其影响于西洋的印象派。这样看来，中国画与日本画的确有像“父母”对于子女的关系；然而现在的中国画坛似乎远不及日本画坛的闹热。岂“父母”已经衰老了么？

现在请回到本论。这样说来，印象派绘画的确是受中国画的感化的。即使不讲这等事实与论据，仅就其绘画的表现上观察，也可显然地看出其东洋画化的痕迹，即第一是技法上的感化，第二是题材上的感化，请分别略述之：

第一，在印象派绘画的技法上，如前所述，色彩的鲜明，构图的奇特，全是模仿中国画的风格的。原来中国画只描阳面，不描阴影，西洋

画则向来兼描两面。利玛窦最初把擦笔照相画法传入中国的时候，对中国人说：“你们的画只画阳面，故平板；我们的画兼画阴阳两面，故生动如真。”（注意：这生动不是后述的气韵生动的意思，乃是低级的绘画鉴赏上的用语。）中国画确是只画阳面的，惟其如此，故中国画比西洋画明快得多。印象派画家不欢喜在画室中的人工的光线下面作画，而欢喜到野外去描“光”，故又名“外光派”。外光派就是专描阳面的画派，就是取东洋画的态度。试看其鲜明的原色，大红大绿的单纯的对比，为西洋画上从来所未见，是东洋画中惯用的色彩法。又在构图上，向来西洋画画面大都是填塞得非常紧张的，东洋画则画面大都清淡疏朗，如梦如影，来去无迹。这点手法，也被印象派画家模仿去。莫南在一片水上疏朗地点缀几朵睡莲，使我看了立刻联想到友人家里挂着的描两枝白菜的立轴。

第二，印象派绘画在题材上所蒙东洋画的感化，即风景画的勃兴。这与前项有因果的关系，即不欢喜室内的人工的光线而欢喜描外光，势必走出画室而到野外来描风景。研究东西洋绘画的题材的差异，是颇有兴味的事：即中国画自唐宋以来以“自然”为主要题材，“人物”为点景；西洋画则自古以“人物”为主要题材，“自然”为点景；两者适处于正反对的地位。例如唐宋以后的中国画，最正格的为山水画，山水画中所描的大都纯属广大的自然风景，间或在窗中或桥上描一人物作为点缀而已。西洋画则自希腊时代经文艺复兴期，直至印象派的诞生，所有的绘画，没有一幅不以人物为主题，间或在人物的背后的空隙处描一点树木景物，作为点缀而已。这差异的根本的原因在于何处？我想来一定是人类文化思想研究上很重大而富有趣味的一个题目，但现在不暇探究这种问题。现在我所要说的，是西洋画一向以人物为主题，到了印象派而风景忽然创生，渐渐流行，发达，占重起来，竟达到了与中国画同样的“自然本位”的状态。试看现今的洋画展览会，全不描一人物的纯粹的风景

画多得很。在看惯山水画的中国人觉得平常；但在西洋这是近半世纪以来——印象派以来——新近发生的现状。他们一向视风景为人物的“背景”，到了印象派而风景画方才独立。中国画在汉代以前也以人物为主题，例如麒麟阁功臣图像，凌烟阁功臣图像，《女史箴》图卷等皆是；但到了唐朝的玄宗皇帝的时代，即一千三百年前，山水画就独立。西洋风景画的独立，却近在五十年以来。在这点上，中国画不愧为西洋画的千余年前的先觉者。

如上所述，可知印象派艺术从中国画所受得的暗示与影响的深大，足证中国画在现代艺术上的胜利。然中国画所及于现代西洋艺术上的影响，不止这一点；对于后来的后期印象派与野兽派的影响还要深大明显得多。

乙 后期印象派受东洋画的影响

开头说中国画与西洋画的区别的时候，曾经提出“梦”与“真”，“旧剧”与“新剧”的比喻，现在仍旧要援用一下：即梦中的情状，旧剧的表现，都是现实的世间所没有的或不能有的，换言之，即“非人情的”，“超现实的”。譬如头长一尺身长二尺的寿星图，口小如豆而没有肩胛的美人像，在这世间决计找不到模型，都是地球以外的别的世界中的人物。看这种中国画，实在觉得与做梦一样荒唐，与观剧一样脱空。这是因为中国人的作画，不是依照现实而模写的，乃是深深地观察自然，删除其一切不必要的废物，抉取其神气表现上最必要的精英，加以扩张放大，而描出之。例如伛偻是老人的表现上最必要的条件，窈窕是美人的表现上最必要的条件，掴[4]住这一点，把它扩张，放大，就会达到寿星图或美人像的表现的境地。

向来的西洋画则在这点上比中国画接近现实得多。虽然凡艺术都不

是自然的完全照样的模写，西洋画的表现当然也经过选择配置与画化，但在其选择配置后的范围内，比起中国画来，客观模写的分子多得多。试看印象派以前的西洋画，在描法上一向恪守客观世界的规则，例如远近法（perspective）、明暗法、色彩法、比例法（proportion），甚至“艺用解剖学”（“anatomy for art student”），画家要同几何学者一样地实际地研究角度，同生理学者或医生一样地实际地研究筋肉，实在是东洋艺术家所梦想不到的事！所以以前的西洋画，一见大都可使人发生“同照相一样”的感觉，再说得不好一点，都有想“冒充真物”的意思。尤其是十九世纪初叶的写实派，在题材上，在技法上，都趋于现实的极点。

然而这现实主义的思想，在艺术上终于又被厌弃。因为现实主义教人抑止情热，放弃主观，闲却自我，而从事于冷冰冰的客观（例如写实派的对于自然物的形，印象派的对于自然物的色）的摹仿。故西洋艺术界就有反现实的运动。这反现实运动的宗旨如何？无他，反以前的“实证主义”为“理想主义”，反以前的“服从自然”为“征服自然”，反以前的“客观模写”为“主观表现”，反以前的“自我抹杀”为“自我高扬”。而世间理想主义的，自然征服的，主观表现的，自我高扬的艺术的最高的范型，非推中国美术不可。

这反现实运动名曰“后期印象派”（“post-impressionism”），后期印象派是西洋画的东洋画化。这也不仅是我们中国人说的话，西洋的后期印象派以后的画家，都有东洋美术赞美的表示。且在他们的思想上，技法上，分明表示着中国画化的痕迹。可分别略述之。

第一，后期印象派画家的思想，分明是中国上代画论的流亚。这在后面的“感情移入与气韵生动”一节中当详细解释，现在先就后期印象派大家的艺术主义说一说。后期印象派有三大首领画家，即赛尚痕〔塞

尚〕（Cézanne），谷诃〔凡·高〕（Gogh），果冈〔高更〕（Gauguin）。踵印象派之后的有“野兽派”（“Fauvists”），其大家有马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse），房童根〔凡·童根〕（Van Dongen），特郎（Derain）等。然其艺术主义大抵祖述赛尚痕，故赛尚痕可说是他们的代表者。

赛尚痕说：“万物因我的诞生而存在。我是我自己，同时又是万物的本元。自己就是万物，倘我不存在，神也不存在了。”他的艺术主义的根就埋在这几句话里。所以他的艺术主张表现精神的“动”，“力”。他说印象派是“精神的休息”，是死的。他说艺术是自然的主观的变形，不可模写自然，以自己为“自然的反响”。谷诃也极端主张想象，在他的信札中说：“能使我们从现实的一瞥有所会得，而创造灵气的世界的，只有想象。”对于创造这灵感的世界的想象，谷诃非常尊重。他要用如火一般的想象力来烧尽天地一切。他所描的一切有情非有情，都是力的表现，都是象征。他认定万物是流转的。他能在这生命的流中看见永远的姿态，在无限的创造中看见十全的光景。他的奔放热烈的线条、色彩，都是这等艺术观的表现。果冈反对现代文明，逃出巴黎，到Tahiti[5]的蛮人岛上去度原始的生活。他的《更生的回想》的纪录中这样说着：”我内部的古来的文明已经消灭。秋更生了。我另变了一个清纯强健的人而再生了。这可怕的灭落，是逃出文化的恶害的最后的别离。……我已经变了一个真的蛮人……”他赞美野生，他常对人说：“你所谓文明，无非是包着绮罗的邪恶！”“对于以人为机械，拿物质来掉换心灵的‘文明’，你们为什么这样尊敬？”

总之，这等画家是极端尊重心灵的活动的。他们在世间一切自然中看见灵的姿态，他们所描的一切自然都是有心灵的活动。他们对于风景，当作为风景自己的目的而存在的一种活物，就是一个花瓶，也当作

为花瓶自己的目的而存在的一物。所以赛尚痕的杰作，所描的只是几只苹果，一块布，一个罐头。然而这苹果不是供人吃的果物，这是为苹果自己的苹果，苹果的独立的存在，纯粹的苹果。

这等完全是中国画鉴赏上的用语！中国画论中所谓“迁想妙得”，即迁其想于万物之中，与万物共感共鸣的意思。这与赛尚痕的“万物因我的诞生而存在”全然一致。王维的山水画中（如某评家所说），屋不是供人住的，是一种独立的存在；路不是供人行的，是田园的静脉管；其点景的人物，不是有意识的人，而是与山水云烟木石一样的一个自然物。六朝大画家顾恺之说，“画人尝数年不点睛，人问其故，答曰，四体妍媸，无关妙处，传神写照，正在阿堵之中。”这话的意思，就是说形的美丑不是决定绘画美的价值的。图像的形美不美不成问题，只有“生动不生动”为决定绘画美的价值的唯一的标准。伊势专一郎谓在中国六朝的顾恺之的艺术中可以窥见千五百年后的荷兰的谷诃。谷诃不描美的形，所描的都是丑的形，然而谷诃艺术的真价不在形的美丑上。在什么地方呢？就在“生动”。故顾恺之可谓得一知己于千五百年之后了。

第二，退出一层，就绘画技术上说，更可分明看见后期印象派绘画与中国画的许多共通点。约举之有四：即（1）线的雄辩，（2）静物画的独立，（3）单纯化，（4）畸形化。

（1）线的雄辩——线是中国画术上所特有的利器。后期印象派以前的西洋画上差不多可说向来没有线，有之，都是“形的界限”，不是独立的线。根据科学的知识，严格的线原是世间所没有的，无论一根头发，也必有阔度，也须用面积来表出。西洋画似乎真个采取了这态度，试看印象派的画，只见块，不见线；其前的写实派，像米叶〔米勒〕的木炭画，线虽然显明，然也大半是“形的界线”，自己能表示某种效力的线很少。文艺复兴期的大壁画中也全无一点对于线的研究。但到了后期

印象派，因为如前所说，赛尚痕，谷诃，果冈等都注重心灵的“动”与“力”的表现，就取线来当作表现心灵的律动（rhythm）的唯一的手段了。试看谷诃的画，野兽派的马谛斯，房童根，马尔侃〔马盖〕（Marquez）的画，都有泼辣的线条。尤其是谷诃的风景画中，由许多线条演出一种可怕的势力，似燃烧，似瀑布。看到这种风景画，使人直接想起中国的南宗山水画。至于马谛斯，则线条更为单纯而显明，有“线的诗人”的称号。房童根用东洋的线来写《东洋的初旅》，骑驴，随僮，宛如赵大年的《归去来图》。中国有书画同源论，即谓书法与绘画同出一源，写字与作画本来是用同样的线条的。故线条一物，为中国画特有的表现手段，现今却在西洋的后期印象主义的绘画上逞其雄辩了。

（2）静物画的独立——在前面曾经说过，西洋画在十九世纪以前一向以人物为主题，差不多没有一幅作品不是人物画，十九世纪初的罢皮仲派〔巴比松派〕（Babyzon School）画家可洛〔柯罗〕（Corot）、米叶等渐作人物点景的风景描写，到了十九世纪末的印象派而始有独立的风景画。至于静物画，则在印象派时代尚不甚流行，莫南等不过偶为瓶、花、鱼等写生，然而静物的杰作可说完全没有。到了后期印象派，静物画方始成立。赛尚痕杰作中，有许多幅是静物——几只苹果，一块布，一个罐头，是赛尚痕的得意的题材。其后马谛斯等都有静物的杰作。故印象派可说是风景画独立的时代，后期印象派可说是静物画独立的时代。于是西洋绘画渐由人物的题材解放，而广泛地容纳自然界一切题材了。东洋画在这点上又是先觉者。中国画在汉代也以人物为中心，但唐代山水画早已独立，这在前面已经说过。至于静物画，在中国画上也是早已独立的。花鸟画有很古的历史，在汉代已有专家。六朝花鸟画更盛，顾恺之有名作《鹅鹄图》，《笋图》，《鹜鸟图》为独立的花鸟画。自此以后，历代有花卉翎毛的名作，到了清初的恽南田而花鸟画大

成。故所谓“四君子”——梅、兰、竹、菊，——向来为中国画上重要的题材，且有定为学画入门必由之路径者。一块石，一株菜，为中国画立轴的好材料。日本某漫画家曾讥讽地说：一张长条的立轴上疏朗朗地画着三粒豆，定价六十元，看画的商人惊问道：“一粒豆值二十元？”中国画取材比西洋画广泛，风景画与静物画早已独立而盛行，其原因究竟何在？探究起来，我又不得不赞美东方人的“自然观照”的眼的广大深刻！即“迁想妙得”或“感情移入”，原是东西洋艺术所共通具有的情形；然而西洋人褊狭得很，在十九世纪以前只能“迁想”或“移入”于同类“人”中；东洋人博大得多，早已具有“迁想”或“移入”于“非有情界”的山水草木花果中的广大的心灵，即所谓“能以万物为一体”者也。故静物画的发达，在创作心理上论来确是艺术进步的征候。即这是在一草一木中窥全自然，在个体中感到全体，即所谓“个中见全”，犹之诗人所咏的“一粒沙里看见世界，一朵野花里看见天国”。在每一幅静物画中显示着一个具足的小天地。

（3）单纯化—— simplification，这与“线”互为因果。即因为要求自然形态的单纯化，故用简单的线来描写；因为用线为描写的工具，故所表现的愈加单纯。如前所述，西洋画向来重写实的技巧，致力于光与阴的表出，即立体的表出。自后期印象派以来，开始用线描写，同时就发生单纯化的现象。例如描美人的鼻子，在写实的描法上形象与明暗的调子非常复杂，但在中国画上只要像字母L地描一支曲尺。后期印象派画家也选用了这种表现法，删除细部的描写，省去立体的二面而仅画其一面，作图案风的表现。觉悟了艺术不是外界的物象的外面的写实之后，自然会倾向于这单纯化。因为既然不事物象的表面的忠实的描写，而以最后的情感的率直的表现为目的，则其表面上一切与特性无关系的琐碎的附属物当然可以删去，而仅将其能表示特性的点铺张，放大，用线描出，已经足以表现对于其物的内心的情感了。表现手段之最简单最便利

者，莫如线。把情感的鼓动托于一根线而表出，是最爽快，自由，又最直接的表现的境地。所以在单纯化的表现上，线很重要。线不是物象说明的手段，是画家的感情的象征，是画家的感情的波动的记录。在后期印象派以后的画家中，这单纯化的艺术最高调的，莫如线的诗人马谛斯。马谛斯的人物画，颜貌的轮廓，衣裳的皱纹，都十分类似于中国画。

（4）畸形化—— grotesque，也是中国画上所特有的一种状态。即如前述的头长一尺，身长二尺的寿星，横飞空中的兰叶，一望五六重的山水，种种不近实际情形的表现法，把中国画作成一个奇怪的世界，实际上所不能有的梦中的世界。这也与单纯化有连带的关系。线描法，单纯化，畸形化，都可说是根基于“特点扩张”的观照态度而来的，都是中国画所独得的特色。西洋画则向来忠于写实，不取这“特点扩张”的观照态度，所以线描法，单纯化，畸形化，根本不会鲜明地显出。二十余年前日本夏目漱石为中村不折的《俳画》作序，有这样的话：“grotesque一语虽然原是西洋语，但其趣味决不是西洋的，大抵限于日本、中国、印度的美术品上。”这句话似乎被西洋人听见了，他们想立刻收回这grotesque一语。于是谷诃作出丑恶可怕的自画像，果冈写出如鬼的蛮人，马谛斯做了线的诗人而行极端的单纯化、畸形化的表现了。

下 感情移入与气韵生动

上文已就表面历述现代西洋画的中国画化的现象。深进一步，更可拿西洋现代的美学说与俄罗斯康定斯基的新画论来同中国上代的画论相沟通，而证明中国美术思想的先进。

近世西洋美学者黎普思〔立普斯〕（Theodor Lipps）有“感情移入”（“Einfühlungtheorie”）之说。所谓“感情移入”，又称“移感”，就是

投入自己的感情于对象中，与对象融合，与对象共喜共悲，而暂入“无我”或“物我一体”的境地。这与康德所谓“无关心”（“disinterestedness”）意思大致相同。黎普思，服尔开忒（Volkert）等皆竭力主张此说。这成了近代美学上很重大的一种学说，而惹起世界学者的注意。

不提防在一千四百年前，中国早有南齐的画家谢赫唱“气韵生动”说，根本地把黎普思的“感情移入”说的心髓说破着。这不是我的臆说，更不是我的发见，乃日本的中国上代画论研究者金原省吾，伊势专一郎，园赖三诸君的一致的说法。

现在先把“气韵生动”的意义解释一下：

谢赫的气韵生动说为千四百年来东洋绘画鉴赏上的唯一的标准。但关于这一语的解释，自来有种种说法。谢赫自己在其《古画品录》中这样说：“画虽有六法，罕能尽该。而自古及今，各善一节。六法者何？一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三、应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。唯陆探微，卫协之备该之。”他把气韵生动列在第一，而以第二以下五项为达此目的的手段。然而此外并不加何种说明。因此后之画家，各出己见，作种种的解释。郭若虚谓气韵由于人品。他说：“谢赫云，画有六法（六法略）。六法之精论万古不移。然而骨法用笔以下五法可学而能；加其气韵，必在生知，固不可以巧密得之，以岁月达之。默会神会，不知然而然也。尝试论之，窃观古之奇迹，多轩冕之才贤，岩穴之上士，依仁游艺，探迹钩深，高雅之情，一寄于画也。人品既高，气韵不得不高。气韵既高，不得不生动。所谓神之又神而能精。凡画必周气韵，方号世珍。不尔，虽竭巧思，止与众工同事，虽曰画而非画。”（《图画见闻志》）他的主意是“人品高的人始能得此气韵”。后来的董其昌与他同一意见。张浦山谓气韵是生知的，他在《论画》中说：”气韵有发于墨者，有发

于笔者，有发于意者，有发于无意者，发于无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者为下。何谓发于墨？轮廓既就，以墨点染渲晕而成是也。何谓发于笔？干燥皴擦，力透而光自浮是也。何谓发于意？走笔回墨，我欲如是，而得如是，疏密多寡，浓淡干润，各得其当是也。何谓发于无意？当其凝神注想，流盼运腕，初不意如是，而忽然如是是也。谓之足，则实未足；谓之未足，则又无可增加。独得于笔情墨趣之外。盖天机之勃露也，惟静者能先知之。”这是一种生知论。苏东坡诗云：“论画以形似，见与儿童邻。”倪云林也说：“余之竹，聊以写胸中之逸气耳。岂复较其似与否，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？或涂抹久之，他人视以为麻，以为芦。予亦不能强辩为竹。”这是生知论的更明显的解释。以上诸说，各有所发明；然解释“气韵生动”最为透彻，能得谢赫的真意的，要推清朝的方薰。方薰看中气韵生动中的“生”字，即流动于对象中的“生命”，“精神”，而彻底地阐明美的价值。他说：“气韵生动，须将‘生动’二字省悟。会得生动，则气韵自在。气韵以生动为第一义。然必以气为主。气盛则纵横挥洒，机无滞碍，其间气韵自生动。杜老云，元气淋漓幛犹湿，是即气韵生动。”（《山静居画论》）综以上诸说，气韵是由人品而来的，气韵是生而知之的，气韵以生动为第一义。由此推论，可知对象所有的美的价值，不是感觉的对象自己所有的价值，而是其中所表出的心的生命，人格的生命的价值。凡绘画须能表现这生命，这精神，方有为绘画的权利；而体验这生命的态度，便是美的态度。除此以外，美的经验不能成立。所谓美的态度，即在对象中发见生命的态度，即“纯观照”的态度。这就是沉潜于对象中的“主客合一”的境地，即前述的“无我”，“物我一体”的境地，亦即“感情移入”的境地。

园赖三以气韵生动为主眼而论艺术创作的心理。他说“气韵生动”是艺术的心境的最高点；须由“感情移入”更展进一步，始达“气韵生动”；

他赞美恽南田的画论，谓黎普思的见解，是中国清初的恽南田所早已说破的。今介绍其大意于下。

凡写暴风，非内感树木振撼，家屋倾倒的威力，不能执笔：这是东洋画道上的古人的诫训。为什么不能执笔呢？普通人一定不相信。他们以为：只要注意写出为风所挠的树枝及乱云的姿态就是了；所谓内感风的威力等话，是空想的，不自然的，在风的景色的描写上没有必要。

只要看了在眼前摇曳的树枝及乱云，而取笔写出之。——画家的对于实景，果然是这样的么？眼是只逐视觉印象的么？手真能创造艺术的么？这时候的画家的心，能不放任于风暴之中而感到怯怕么？

我们必须考察作画的心情。立在狂风的旷野小，谁不慑伏于自然的威力的伟大！慑伏于这伟大的人，一定都胆怯了。然而如叔本华所说，对于这暴风的情景，我们一感到其为在我们日常的意志上所难以做到的大活动的时候，我们的心就移变为纯粹观照的状态。于是暴风有崇高美之感了。凡暴风至少须给我们以这种美感，方能使我们起作画的感兴。

试考察感得这美感时的我们的状态：在这时候，我们一定从对于暴风的慑伏的状态中解脱，不复有对于暴风的压迫起恐惧之感，反而感到与暴风一同驰驱的痛快了。

即美感的原因，是不处在受动的状态，而取能动的状态。同时这人自己移入暴风中，变为暴风，而与暴风共动。

为要说明这事实，黎普思唱“感情移入”说。感情移入不但是美感的原因，我们又可知其为创作的内的条件。这点征之于东洋画的精神，可得更精确的解说。

画龙点睛，非自性中有勇敢狞猛之气，不能为之。欲写树木，非亲感伸枝附叶之势不可。欲描花，非自己深感花的妍美不可。这是古人在画法上的教诫。——哀地（Eddy，A.J.）在其所著《立体派与后期印象派》中说，这是东洋艺术对于西洋艺术的特征的精髓。黎普思用以说明美感的感情移入说，倘能应用到创作活动上，就可不分东西洋的区别，而共通地被认为一切艺术的活动的根柢了。

谷诃在青年时代曾经这样叫："小小的花！这已能唤起我用眼泪都不能测知的深的思想！"那粗野可怕的谷诃，也会对一朵小花感到破裂心脏似的强人的势力！要是不然，他的画仅属乱涂，他不会叹息"生比死更苦痛"了。

映于人们眼中的谷诃的激烈，是从其对于一切势力的敏感而生的。我们所见的强烈，不是他的，乃是自然的威力的所作。谷诃在灿烂的外光中制作，他同太阳的力深深地在内部结合着。他的《回想录》中记着他的妹侃斯尼的话："他同夏天的太阳的光明一样地制作。花朵充满着威力而迫向他的画面。他描向日葵。"他如同发狂了！他感到了太阳，非自己也做太阳不可。勃莱克〔布莱克〕（Blake），彭士〔彭斯〕（Burns）也对于一朵花，一株树，一块石的存在感到无上的伟大与庄严。

中国的恽南田在其所著《瓯香馆画跋》中叙述作画的功夫，这样说着："作画须有解衣盘礴，旁若无人之意，然后化机在手，元气狼藉，不为先匠所拘，而游于法度之外，出入风雨，卷舒苍翠，模崖范壑，曲折中机，惟有成风之技，乃致冥通之奇。"

米叶，据美术史家谟推尔的传记，自己与农夫一样地常到罢皮仲〔巴比松〕（Barbyzon）的郊野中，穿着红的旧外套，戴着为风雨所蔽

的草帽，踏着木靴，彷徨于森林原野之中。他同务农的两亲一样地天亮就起身到田野中。但他不牧羊，也不饲牛，当然不拿锄，只是把所携带的杖衬在股下，而坐在大地之上。他的武器只是观察的能力与诗的意向。他负手而倚在墙下，注看夕阳把蔷薇色的面帕遮蒙到田野和林木上去。日暮的祈祷的钟响出，农人们祈祷之后，向家路归去——他守视到他们去了，于是自己也跟了他们回去。

米叶具有何等虔敬静谧的心情！米叶的一日的工作，比田野中的劳动者更为辛苦！倘不看到他这一点，决不能知道他那超脱的《晚钟》Angelus），《拾穗》（Gleaners）和力强的《播种》（Sower），及其他许多高超的作品如何作出。

米叶的工作不是“做”的，而是“感”的。他不但感到劳动的农夫的心情，又必投身入包围农夫的四周的大自然中，而彻悟到生活于大自然里的人类的存在的意义。然而他白天做了这重大的工作，还不足够。谟推尔又记录着他归家后晚上的工作：“晚上他在洋灯下面翻读圣书。他的妻在旁缝纫。孩子们已经睡了。四周沉静下去。于是他掩了圣书而耽入梦想。……明天早晨就起来作画。”

非“参与造化之机”，不能创造艺术。

恽南田在画术上是深造的人，同时在画论上又最透彻地说破作画的真谛。他的《瓯香馆画跋》中，极明快地说出作画的心境——艺术的意识的根柢上最必要的心境，人类的最高的心境。他说：“谛视斯境，一草，一树，一丘，一壑，皆灵想所独辟，总非人间所有。其意象在六合之表，荣落在四时之外。”又说：“秋夜横坐天际，目之所见，耳之所闻，都非我有。身如枯枝之迎风萧聊，随意点墨，岂所谓‘此中有真意’者非耶？”

这就是所谓“信造化之在我”，所谓“吾胸中之造化，时漏于笔尖”。这是黎普思的“感情移入”说所不能充分说明的，非常高妙的境地。黎普思的所谓“移入于物中的感情”，对于前者可以说明几分；所谓“精神的自己活动”，对于后者可以说明几分；然而都不能充分说明。这种心境，是创作的内的条件，这可说是由感情移入的状态更进一步的。

“信造化之在我”，故“吾胸中之造化时漏于笔尖”。马克斯·拉费尔（Max Raphael）谓“创作活动是内具使客观界生成的理法的，构成作用的机能”，最为得当。

“造物主的神，对于艺术家是儿子”这句话与南田的“藏山于山，藏川于川，藏天下于天下，有大力者负之而趋”也是相通的。感到世界正在造化出来，而自己参与着这造化之机的意识，是艺术家的可矜的感觉。然这感觉决不是自傲与固执所可私有的。如南田所说：“总非人间所有”，必须辟除功利的意欲，方为可能。董其昌也说这是脱却胸中尘俗的、极纯粹的心境。

故欲得此心境，必须费很大的苦心，积很多的努力。艺术家的一喜一忧，都系维在此一道上。宋郭熙《林泉高致》中说：“凡落笔之日，必于明窗净几焚香。左右有精笔妙墨。盥手涤砚，如见大宝，必神静意定，然后为之。”《东庄论画》中说：“未作画前，全在养兴。或睹云泉，或观花鸟，或散步清吟，或焚香啜茗。俟胸中有得，技痒兴发，即伸纸舒毫。兴尽斯止，至有兴时续成之。自必天机活泼，迥出生表。”董其昌也说要“读万卷书，行万里路”。这显然比“感情移入”说更展进一步。这是更积极的，自成一说的，即所谓客观地发现的。

现在还有一件要研究的事，即世界的精神化。“感情移入”既是美的观照的必要的内的条件，既是移入自己于对象中，移入感情活动于对象

中的意义，则我们的美感的一原因，必然是对象的精神化。黎普思以人间精神的内的自己活动为美感的有力的原因，这活动被客观地移入于对象中，我们发见或经验到这情形，即得美感。这样说来，在对象的精神化一事中，可酿出快感；我们因了对象而受感动，因了被移入的精神而受感动，换言之，即自己受得自己所移入的。这正是从黎普思的感情移入说而来的美感。

但在创作活动中，这状态的对象的精神化还未充分。在真的艺术心看来，世界一定完全是活物，自然都是具有灵气的。因为创作活动，非假定精神的绝对性，到底不能充分实行。

创造的冲动，其根柢也托于大的精神——绝对精神上。所以创造的冲动的根元的发动，当然非待绝对精神的命令不可。

这样看来，创作的内的条件中最不可缺的，不是“感情移入”，而必然是由感情移入展开而触发绝对精神的状态。东洋艺术上早已发见的所谓“气韵生动”，大约就是这状态了。

在画家，“气韵生动”是作画的根本义，苦心经营，都为了这点。故关于气韵生动的本质，当然有诸家不同的意见。这可说是东洋画的中心问题。

根本地检查，彻底地决定“气韵生动”说的本质，不是我们的事业。我们只是确信“气韵生动”在创作的内的条件上是必要的，故仅就这一点而解释“气韵生动”。

艺术的意识有一特征，即antinomy（矛盾）。约言之，例如所谓“哀伤的放佚”（“luxuries of grief”），所谓“甘美的悲愁”（“sweet sorrow”），又如“悲愁的悦乐”（“Die Wonne des Leides”）是很普遍的德

语，屡见于哥德〔歌德〕（Goethe）的诗中。像艺术上的多矛盾冲突，实在可谓世间无匹的了。一方面有“为艺术的艺术”，他方面又有反对的“为人生的艺术”。例如前述的“个中全感”的心境，也是antinomy的意识。这正是艺术的意识的神秘性。

如恽南田所悦，自然的物象总非人间之所有，而在于造化之神。这话正暗示着艺术的意识的特征的antinomy的意义。这意义用“感情移入”说来解释，到底不能充分说出。必须感到自然物象总非吾人所有，而其自身具有存在的意义，方才可以说自然为心的展开的标的。自然为我们的心的展开的标的，而促成我们的心的展开，于是自然与我们就发生不可分离的关系了。

“感情移入”说的意思，是说我们把移入于自然物象中的感情当作物象所有的客观的性质而感受，因而得到美感。更进一步，我们把自然当作我们的心的展开的原因而感受，就可把自然看作“绝对精神”了。何以故？因为在这时候我们必然是把自然看作我们的真的根元的。这是艺术的意识所必经的道程。倘视自然为绝对精神，为给我们以生气的，则自然就成为我们的美感的原因了。

倘更在自己中看出自然的势，于是就兴起像谷诃与米叶的感激了。“造化在我”的信念，便是这样发生的。这便是“气韵生动”的发现。

如上所述，把自然当作绝对精神观看，在自己中感到其生动——这话怎样符合于所谓“气韵生动”说？今再解释如下。

在真的艺术心看来，世界是活动，自然是具有灵气的。邓椿的《画继》中说：“世徒知人之有神，而不知物之有神”，明示着艺术家的根本精神的“自然的生命观”，“世界的活物观”的意义，诚可谓明达之言！我

们要对于自身抱生命观，是很容易的事。把人当作有生命的观看，比当作无生命的观看更为自然。精神是在我们自己中活动，又使我们生动的，这是人们所很容易感到的。然普通的思想，总以为精神是占座于人的身体中的，有身体才有精神，或精神发生于身体中。

但是在我们体中活动的精神，是始终于我们的体中的么？——心中呼起了这疑义之后，自然要向生动的直接经验以外或以上去找求使我们生动的存在的基础了。张彦远在《历代名画记》中说：“生物之可状，须神韵而后全”，明明在说，描人物与动物的时候，可为其状的根元的，是神韵。这话可说是前述的邓椿说的根柢，是促醒对于宇宙的绝对精神的注意的。

在神韵中看出直接经验的生物的根元，其结果就是在泛神论中看出最后的基础。为世界的根元的绝对的神，是唯一而又无限的。神创造一切诸物。天地间没有一物不出自神的创造。神是唯一绝对的精神。——这样的说法是泛神论的半面。泛神论的别的半面，便是气韵生动说的最有力的支柱。即创造这等万物的唯一绝对的精神，必在个物中显现；凡存在于天地间的，不拘何物，皆可在其中看见神。所以人在自己中发见创造者，原是当然之理。

唯一绝对的精神，是创造这世界，显现世界中的一一的个物的。神在所创造的个物中普遍地存在着，神决不是超越世界而存在的。神“遍在”于世界中，但是“内在”于世界中的。

关于泛神论，有必须阐明的数事：所谓绝对精神显现于个物中，并非说个物就是绝对。并非说形体是绝对的。虽说绝对者“遍在”又“内在”于世界中，但并非无论何人都可容易地认知的。要在个物中看出其创造者，必须用功夫。在自己中感到绝对者的生动，是用功夫的最便利

的方法。

“气韵生动”就是站在泛神论的立脚点上，而从个物中看出创造者的功夫。有以标榜人格主义为其功夫之一种的人，像席勒（Schiller）便是。高贵的人格是映出绝对者的最良的镜，只有在高贵的人格中可以感到气韵。郭思所谓“人品既高，气韵不得不高；气韵既高，不得不生动”（见《图画见闻志》），就是这意思。他如“脱去胸中尘俗，学气韵生动”的董其昌意见，及画论中所常见的“须脱俗气”的训诫，都是属于这人格主义的。

关于“气韵生动”的体验，“气韵必在生知”（《艺苑卮言》）的先验说，就是说气韵是属于先天性的，这是谢赫以来的根本思想。从泛神论的以神为世界的根元的立脚点看来，这正是因为气韵之源在于神的缘故。

说气韵是属于生知的，然则人们都能感到气韵的么？谁也可以全无准备而实际地得到气韵的生动么？神遍在万物中，又内在于自己中。但是并非人人都能在实际生活上经验到神的。要使潜在于内面的神生动，须要用功夫。要使气韵生动，须要用功夫。

董其昌说：“气韵不可学。此在生知之，自有天授。然亦有可学处。”他又说发挥天赋的气韵的功夫，即——如前所揭——“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊时，自然丘壑内营，立成鄞鄂，随手写出，皆为山水传神。”

然则气韵是什么呢？气者，指太极一元之气，即宇宙的本体。气在本体论研究上是精神或心的意思。程子所谓造化不穷之生气，也是说明这唯心论或观念论的立脚点的。

“天下之物，本气所积成。即如山水，自重冈复岭，以至一木一石，无不有生气贯其间。”（《芥舟学画编》）这以精神为形成世界的主体的思想，更进一步，至于“一草一树一丘一壑皆灵想所独辟”（《瓯香馆画跋》），与视“绝对精神”为创造世界的主力，而在一草一树中看出这绝对精神的思想（这是最自然的进径），气韵就变成艺术的活动的强的冲动力了。换言之，即入了泛神论的地步，气韵就是艺术创作的内的条件。

原来气韵生动不是简单的世界观，乃是艺术家的世界观，暗示他，刺激他，使他活动的世界观。气韵生动到了创作活动上而方才能表明其意义，发挥其生命。故气韵生动可名之为创作活动的根本的精神的动力。

“山形，树态，受天地之气而成，墨滓，笔痕，托心腕而出时，则气在是，亦即势在是矣。”（《芥舟学画编》）“能使山气欲动，青天中风雨变化，气韵藏于笔墨。笔墨都成气韵。”（《瓯香馆画跋》）这样看来，气韵是指导创作活动的根本的精神，支配作家的心，入于笔墨中，而支配笔墨。

气韵生动是艺术的活动的根元。倘不经验气韵生动，而茫然取笔，就是所谓囚于形似，拘于末节，到底不能作出真的艺术。

从气韵生动的立脚点看来，形似真是琐事末节而已。但这支配艺术的活动的气韵生动，其自身有什么规律？抑全是放肆的么？

《芥舟学画编》的著者说：“荆关虽有笔，不足以论气韵之佳。故作者当先究心于条理脉络之间，不使分毫扞格，务须如织者之必丝丝入扣。”又说：“夫条理，是即生气之可见者。”气韵在放肆的心决不是生

动的。气韵是自律者。

“以笔直取万物之形，洒然自腕脱出而落于素，不假扭捏，无事修饰，自然形神俱得，意致流动，是谓得画源。”气韵不是由外物强制而成的，乃是自然的，自己流动的，气韵与势结合，取必然的过程而表现。即所谓“气成势，势以御气。势可见，而气不可见。故欲得势，必先培养其气。气能流畅，则势自合拍。”即其机会来到的时候，用了猛然的势而突进。这全是所谓“神机所到，不事迟回顾虑者，以其出于天也。”气韵生动因了内的必然而动。按照了其自己所立的非个人的（impersonal），即绝对的自存原理而发动。

气韵生动是依照内的必然的绝对的自存原理而动的，故可不烦形似，而支配形似。从气韵生动的观点看来，艺术的活动真是何等自由而融通无碍的事业！艺术的形式与内容的问题，也是极自然的。

我们把气韵生动解释到了这地步，自然要想起了现代俄罗斯的康定斯奇〔康定斯基〕（Kandinsky）的新画论：康定斯奇是现代新兴艺术的“构图派”（“compositionists”）的倡导者。他在绘画中所企图的，是精神的极端的颤撼。要表现这精神的颤撼的时候，外面的形式与手段都是阻碍物，故非全然拒斥不可。他的思想，以为引导联想向物体或外界的对象的联络的道，非一切截断不可。他是照这思想而计划，实行，尝试绘画的革新。

“艺术上的精神的方面”正是康定斯奇的主眼。他以为这是形成作品的精髓的，这是创作活动的指导者。这因了内的必然的道程而作成内的“纯粹绘画的构图”（“Das Reiumalerische Komposition”）。康定斯奇对于“内的必然”（“Innere Notwendigkeit”）尤为强调。他的画中，有“形的言语”（“Formensprache”）与“色的言语”（“Farben sprache”）向我们

示告一种神的精神。他所见的，艺术的世界是隔着廓然的城壁而与自然对抗着的王国，有精神的“内面的响”（“Innere Klang”）在演奏微妙的音乐。仅就这点看来，已可惊讶康定斯奇的画论与中国上代的气韵生动说非常近似。

唐朝的张彦远对于形似与气韵的关系曾这样说：“古之画……以形似之外求其画……今之画，假令得形似，气韵不生动。以气韵求其画，则形似在其间矣。”所谓得形似就是写实的意思。故以气韵生动为主眼而看来，专事写实的画到底不是上乘。因为如荆浩《笔法记》所述，“似者，得其形而遗其气”的缘故。

《林泉高致》中关于这功夫这样说着：“学画花，以一株花置深坑之中，临其上而瞰之，则得花之四面。学画竹，取一枝竹，月夜照其影于素壁上，则竹之真形出。学画山水，何异于此？盖身即山川而取之，即见山川之意度。真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质。”功夫的主眼，端在于在自然物象中感得绝对精神。形似不为形似自己而存在，乃是为气韵而存在的。写生倘不写出气韵，便是死物。故从气韵生动的立脚点看来，作画全然是表现。表现无非是根据绝对精神的要求的。

康定斯奇的革新运动是托根于表现主义的。他的纯粹绘画是“内面的响”的表现。物的形都是其内容的表现。他在“精神的方面”看出艺术的根据，依照内的必然而表现自己。对于形式，他企求极端的革命，故其作品的题目都用“构图（composition）第几号”，或“即兴（improvisation）第几号”，竭力从外界的对象上游离，而挑发内面的纯粹精神的响。在一方面看来，他是从近代音乐得到暗示的，实在可谓近代精神的勇敢的选手；但是在他方面看来，他的画论与中国的气韵生动说有这样密切的关系，因此更可确知“气韵生动”一说，不问时之古今，

洋之东西，永为艺术创作的重要的条件。

以上已将中国美术对于近代艺术的技法上的影响，及思想上的先觉陈述过了。约言之，中国画在表面的技术上的特色，是风景画与静物画的优秀；在内容的思想上的特色，是“气韵生动”说的先觉。而后者又为前者的根据，故中国美术的主要的特色，归根于“气韵生动”。日本南画家桥本雪关氏说：山水画与花鸟画是东洋人的创见，在千余年前早已发达。由此可知我们的祖先怀着何等清醇淡雅的思想！这对于肉感的泰西人的艺术实在是足矜的！对于一株树，一朵花，都能用丰富的同情来表现其所有的世界，花鸟画所表现的是花鸟的国土，山水画所表现的是山水的国土。西洋人的思想，囚于唯物的观念，与理知的科学的范围，不能脱出一步；反之，东洋画的精神不关科学的实体的精微，不求形似逼真，但因有气韵的表出，而其逼真反为深刻。因此东洋画在艺术上占有特殊的地位。

最后，我要谈谈中国美术上所特有的书法与金石，并述对于现在的中国画的疑问。

（1）书法与金石——东洋所特有的书法美术，又是东洋人的可矜点。恐怕这是使东洋人觉悟“气韵生动”的至理的一助。字由各种线条组成，除古代象形文字以外，普通都是在形状上不表示什么意义的、纯粹的线的构成。鉴赏者仅据这等线的布置、势力、粗细、浓淡、曲直，而辨别书法的美术的滋味。这实在就是现代俄罗斯的康定斯奇的构成主义的“纯粹绘画”的一种！我想来，如果不懂康定斯奇的“纯粹绘画”，可由中国的书法鉴赏练习入手。凡能对于纯粹的形状（不描写自然物象的形状）感到各种不同的滋味，即得书法鉴赏的门径，即得新兴美术鉴赏的门径了。纯粹的形状，都是示人以一种意义与感情的。然而这意义与感情非常抽象、暧昧，犹如“冷暖自知”，而不可以言语形容。勉强要用言

语来说，所说的也是肤浅的，不详切的。字都具有表情，同人的面孔一样，一个字有一种相貌。

然而这是就一个个的字而论的。在字的集团中，更有一种微妙的一贯之气，由各行各字各笔组成的一幅字，似乎是在演奏一曲大交响乐的管弦乐队，琴、笛、鼓、喇叭，各司其职，各尽其用，而合演融和谐调的大交响乐（symphony），缺一就不行。这就是绘画上的“多样统一”，“个中全感”，即“气韵生动”的现象，除了“气韵生动”以外，更没有方法可以说明这微妙的境地了。

书法的设备很简单，且创作与鉴赏的机会很多。写好字的人，在一张明信片，一个信壳，甚或账簿上的一笔账中，都作着灵巧的结构，表着美满的谐调。在写信、记账等寻常生活中恣行“气韵生动”的创作，时亲艺术的法悦，实在是东洋人所独享的特权。

金石，也是东洋特有的一种轻便小艺术品。在数分见方的小空间中，布置，经营，钻研，创造一个完全无缺的具足的世界，是西洋人所不能梦见的幽境。

（2）对于现在的中国画的疑问——我对于现在的中国画的人物题材，有一点怀疑。二十世纪的中国上海人，画中国画时一定要描写古代的纶巾、道袍、红袖、翠带，配以杖藜、红烛、钿车、画舫、茅庐等古代的背景，究竟是否必要？据我的感想，洋装人物、史的克〔手杖〕、电灯、汽车、轮船、洋房，照理也可为中国画题材，用淋漓的笔墨来描在宣纸上。我想古人所画的也许是那时代的时装及真的日常用品。那么我们现在的时装与日常用品为什么不许入画呢？这大概是因了现在的学中国画者欢喜临摹古本而来的结果吧？然而四君子（梅兰竹菊）与山水云烟石头树木（一切自然物）是没有时装与古装的，不妨临摹古人之

作；人物与人造物，如果一味好古，似乎因袭太深了。有人说：为求画品的清逸，故洋装、汽车、洋房一概不要，而取现世所无的古装人物与古代器物。但我以为清逸在乎描写法上，而不在乎题材上。试思同是一株菜或几个菜菔，在中国的立幅上与在静物写生的油画上，趣味何等悬殊！可知中国画的表现，一定有一个诀窍。如开篇所述，中国画中的兰花不像真的兰花，山水不像真的山水，是梦中所见的兰花与山水。这里面一定有一个变化的诀窍，犹如西洋图案法上的“便化”。这诀窍的原则如何，我不能确知，推想起来，大概不外乎前述的“单纯化”（“simplification”），“畸形化”（“grotesque”）的方法。我们只要拿古人的自然描写的画来同真的自然的实物对看而研究，想来必能发见这“中国画化”之“道”。用这“道”来“点化”洋装人物、汽车、洋房，这等一定也可入中国画而有清逸之气了。如果我们为求清逸而描写古人的世界，则古人更描写谁？这道理似乎说不过去。况且生活与艺术，融合方为自然。健全伟大的艺术，必是生活的反映。今为求清逸而描写现世所无的、与生活无关的古迹，无论其作品何等幽雅清逸，总像所谓“温室中的花”，美而无生气。我没有学过中国画，然读古人画论，深信中国画亦须从“写生”着手，不可一味临摹古人。不过这写生，不像是西洋画的坐在模特儿面前一笔一笔地描写的；乃是积观察思维的经验，蕴藏于胸中，一旦发而为画的。所以说画家要“读万卷书，行万里路”。

附记：此文写于千九百二十六七年间，曾载第二十七卷第一号《东方杂志》（署名婴行）。现在稍加修改，附刊在此书卷尾，为其与前篇略有关联之处。一九三四年二月五日记。

---

[1] 本篇原载1930年10月《东方杂志》第27卷第1号，题为《中国美术在现代艺术上的胜利》，署名：婴行。

[2] 作者借用了日文“滅法”，意为“非常”。

[3] 1909年逝世。

[4] 掴，疑为“抅”，抅为浙江方言，意即抓。

[5] 即塔希提岛，位于太平洋中部。

艺术趣味[1]

（〔上海〕开明书店一九三四年十一月初版）

---

[1] 本书根据1942年6月湘一版，并参考其他版本修正。其中《美的教育》系译文，《谈蓄音机》参考价值不大，故删去，余均收。

付印记

春间到上海，开明编辑部的友人问起我近年来为《中学生》所作的美术讲话的短文，可否结集出版。这些旧稿我是保留着的。但可用的共有若干篇，没有检点过。能否结集成册，一时难以决定。当时便没有确实地答复。后来我回家检点旧稿，看见美术讲话可用的篇数并不多，而在他处发表过的同类的短文倒不少，一共选得廿二篇。我就逐篇加以修改，改好了托人抄过一遍，自己又校阅一通，寄开明付印。

这里面的文章，只有曾载《新女性》的一篇《女性与音乐》，是民国十五〔1926〕年所作。其余的都是十八〔1929〕年以后作的（每篇之末，附记着写作年月及被登载之杂志）。但有许多篇已略加删改。

文字意旨浅近，不值大方家一笑。但这原是《中学生》美术讲话一类的东西，聊以作为中学艺术科的课外读物吧。

廿三〔1934〕年九月廿七日，子恺记于石门湾

对于全国美展的希望[1]

约四十年前，欧洲艺术教育运动的先驱者利希德华尔克（Alfred Lichtwark），有一天看见柏林街头的卖花人不像向来地把花朵编成死板的花束，而就把摘下来的野花照其自然状态放置在花篮中，携向街头叫卖，这位关心于民众美育的先生心中十分感动，认为这是在德意志民众趣味史上划一时期的大事件！曾经用谐谑的语调，向艺术教育界宣扬：

“这是关系重大的一事！百年之后，德国学生将在历史教科书中读到这样的课文：‘一千八百九十年，为新趣味开始之年；柏林市上从此废止花束，而开始买卖自然状态的野花。’”

德国向来是“主智主义”偏重的国家，其民众只欢喜死板的规则，而不解自然美的趣味，他们对于房室中的装饰的花，也都欢喜用人工的规则的花束，向来不识野花的天然趣致。自从十九世纪末叶提倡艺术教育以后，民众的美的鉴赏眼始渐渐开明，花束的废止分明是民众趣味进步的证据。所以这事牵惹了利希德华尔克的注意，他就大书特书地记录。

利希德华尔克的记录牵惹了我的注意，借用它在这里做一个话题。前天我在上海的文具商店里，听见“木炭画纸”一个名词在学徒的唇上说得十分纯熟流畅，恍然悟到上海美术研究者的增多，与十年前情形悬殊了！十年之前，商店里还没有这种商品，商人还没有晓得这个名词。我曾经由邮局向日本文房堂购求木炭画纸和木炭。后来我就疏远画具，不曾向中国社会要求过这种用品，这天在那文具商店中看了这情形，我的感动几乎同利希德华尔克在柏林街上看见野花时一样深刻。十年来上海的美术研究者的确多了，现今中国的美术界的确比十年前大进步了！

然而在民众间，十年来没有像花束变成野花的变迁！我们少年时候所见的月份牌，现在依旧为大多数民众所欢迎。香烟中的画片仍是与从前一样的画风。工艺品的形式与模样也没有什么大变化，不过质地轻巧了一点——我近来却注意到了一种触目的变迁，便是商界酬酢中的大红对联变成了五彩的玻璃镜框，恶俗的图样与不快的彩色拥护着“信孚中外”，“则财恒足”一类的文字，在城市乡村中到处流行。几乎没有一所新开店内没有这样的壁上装饰。

由花束变成野花，是德意志民众趣味变迁的痕迹，那么由对联变成玻璃镜框也可说是中国一部分民众的趣味变迁的痕迹。不过前者是趣味的进步，后者却是趣味的堕落！他们用了什么方法使民众一日厌弃花束而赏识野花的天然趣味？我们又将用什么方法使民众厌弃那种镜框而赏识现代的名画呢。

利希德华尔克主张dilettantism[2]的教育，即“艺术爱好者”的教育。他的意见，以为一国的艺术的盛衰，必以民众为基础，提倡艺术，不仅在乎养成专门家，又须从民众入手。dilettante〔艺术爱好者〕是立在美术家与民众之间的介绍人，所以养成的人才，就是沟通美术家与民众，提高民众的美术的趣味。花束变成野花大约就是他的dilettantism的教育效果吧？

然而我以为美术家与民众可以直接交通。美术家可以直接向民众宣传，为民众说教。美术展览会便是其最好的机会。我希望中国美术家和艺术教育家，直接利用美术展览会的手段，来提高中国一般民众的美术鉴赏力。

艺术是否必以民众为基础？艺术家有否提高民众趣味的义务？这等问题姑且不论。不过上海艺术学校林立，美术家人才济济；而听一般民

众在暗中摸索，总是不调和的状态！且在美术家个人，走出画室就看见那种恶劣的形态与色彩，我想也一定是不快的事吧？为全体，为个人，我都希望美术家常常和一般民众相见，提高他们的美术鉴赏的眼识。美术展览会便是美术家与民众相见的好机会，我希望这种机会的增多。

国家主办的美术展览会，今年四月是第一次。听说法国有Salon[3]，日本有“帝展”，都是每年开一次，或春秋各开一次。我希望这回的全国美术展览会，从此成了中国的Salon，以今年为纪元，以后每年继续开幕。为国家，为民众，为美术家，都是有利益的事。

四十年前利希德华尔克在柏林街上发见野花而欢喜赞叹。我也希望（愈早愈好）得在上海的民众间看见Manet〔马奈〕，Monet〔莫奈〕，Millet〔米勒〕，Cézanne〔塞尚〕，Gogh〔凡·高〕，Matisse〔马蒂斯〕等的绘画的欢喜。为了欲早日得到这欢喜，希望中国美术展览会的幕年年向民众开放。

（全国美术展览会委员李毅士、俞剑华两先生来访，李先生为述其对于此次展览会之计划，并向我征集作品。我深佩其卓见，但无作品可以应征。嘱作文，因书当时所感，聊以塞责。）

十八〔1929〕年三月十六日于石门湾

---

[1] 本文原载1929年3月《一般》杂志第7卷3月号及同年4月《美展》杂志第1期，题作《对于全国美术展览会的希望》。

[2] 指对艺术等的粗浅涉猎。

[3] 沙龙，指一年一度在巴黎举行的当代画家作品展览会。

从梅花说到美[1]

梅花开了！我们站在梅花前面，看到冰清玉洁的花朵的时候，心中感到一种异常的快适。这快适与收到附汇票的家信时或得到full mark〔满分〕的分数时的快适，滋味不同；与听到下课铃时的快适，星期六晚上的快适，心情也全然各异。这是一种沉静、深刻而微妙的快适。言语不能说明，而对花的时候，各人会自然感到。这就叫做“美”。

美不能说明而只能感到。但我们在梅花前面实际地感到了这种沉静深刻而微妙的美，而不求推究和说明，总不甘心。美的本身的滋味虽然不能说出，但美的外部的情状，例如原因或条件等，总可推究而谈论一下，现在我看见了梅花而感到美，感到了美而想谈美了。

关于“美是什么”的问题，自古没有一定的学说。俄罗斯的文豪托尔斯泰曾在其《艺术论》中列述近代三四十位美学研究者的学说，而各人说法不同。要深究这个问题，当读美学的专书。现在我们只能将古来最著名的几家的学说，在这里约略谈论一下。

最初，希腊的哲学家苏格拉底这样说：“美的东西，就是最适合于其用途及目的的东西。”他举房屋为实例，说最美丽的房屋，就是最合于用途，最适于住居的房屋。这的确是有理由的。房子的外观无论何等美丽，而内部不适于居人，决不能说是美的建筑。不仅房屋为然，用具及衣服等亦是如此。花瓶的样子无论何等巧妙，倘内部不能盛水插花，下部不能稳坐桌子上，终不能说是美的工艺品。高跟皮鞋的曲线无论何等玲珑，倘穿了走路要跌跤，终不能说是美的装束。

“美就是适于用途与目的。”苏格拉底这句话，在建筑及工艺上固然

讲得通，但按到我们的梅花，就使人难解了。我们站在梅花前面，实际地感到梅花的美，但梅花有什么用途与目的呢？梅花是天教它开的，不是人所制造的，天生出它来，或许有用途与目的，但人们不能知道，人们只能站在它前面而感到它的美。风景也是如此：西湖的风景很美，但我们决不会想起西湖的用途与目的。只有巨人可拿西湖来当镜子吧？

这样想来，苏格拉底的美学说是专指人造的实用物而说的。自然及艺术品的美，都不能用他的学说来说明。梅花与西湖都很美，而没有用途与目的；姜白石〔姜夔〕的《暗香》与《疏影》为咏梅的有名的词，但词有什么用途与目的？苏格拉底的话，很有缺陷呢！

苏格拉底的弟子柏拉图，也是思想很好的美学者。他想补足先生的缺陷，说“美是给我们快感的”。这话的确不错，我们站在梅花前面，看到梅花的名画，读到《暗香》、《疏影》，的确发生一种快感，在开篇处我早已说过了。

然而仔细一想，这话也未必尽然，有快感的东西不一定是美的。例如夏天吃冰淇淋，冬天捧热水袋，都有快感。然而吃冰淇淋与捧热水袋不能说是美的。肴馔入口时很有快感，然厨司不能说是美术家。罗马的享乐主义者们中，原有重视肴馔的人，说肴馔是比绘画音乐更美的艺术。但这是我们所不能首肯的话，或罗马的亡国奴的话。照柏拉图的话做去，我们将与罗马的亡国奴一样了。柏拉图自己蔑视肴馔，这样说来，绘画音乐雕刻等一切诉于感觉的美术，均不足取了（因为柏拉图是一个轻视肉体而贵重灵魂的哲学家，肴馔是养肉体的，所以被蔑视）。故柏拉图的学说，仍不免有很大的缺陷。

于是柏拉图的弟子亚理斯多德，再来修补先生的学说的缺陷。但他对于美没有议论，只有对于艺术的学说。他说“艺术贵乎逼真”。这也的

确是卓见。诸位上图画课时，不是尽力在要求画得像么？小孩子看见梅花，画五个圈，我们看见了都赞道：“画得很好。”因为很像梅花，所以很好，照亚理斯多德的话说来，艺术贵乎自然的模仿，凡肖似实物的都是美的。这叫做“自然模仿说”，在古来的艺术论中很有势力，到今日还不失为艺术论的中心。

然而仔细一想，这一说也不是健全的。倘艺术贵乎自然模仿，凡肖似实物的都是美的，那么，照相是最高的艺术，照相师是最伟大的美术家了。用照相照出来的景物，比用手画出来的景物逼真得多，则照相应该比绘画更贵了。然而照相终是照相，近来虽有进步的美术照相，但严格地说来，美术照相只能算是摄制的艺术，不能视为纯正的艺术。理由很长；简言之：因为照相中缺乏人的心的活动，故不能成为正格的艺术。画家所画的梅花，是舍弃梅花的不美的点，而仅取其美的点，又助长其美，而表现在纸上的。换言之，画中的梅花是理想化的梅花。画中可以行理想化，而照相中不能。模仿与理想化——此二者为艺术成立的最大条件。亚理斯多德的话，偏重了模仿而疏忽了理想化，所以也不是健全的学说。

以上所说，是古代最著名的三家的美学说。近代的思想家，对于美有什么新意见呢？德国有真善美合一说及美的独立说；二说正相反对。略述如下：

近代德国美学家包姆加敦〔鲍姆加登〕（Baumgarten，1714—1762）说：“圆满之物诉于我们的感觉的时候，我们感到美。”这句话道理很复杂了。所谓圆满，必定有种种的要素。例如梅花，仅乎五个圆圈，不能称为圆满。必有许多花，又有蕊，有枝，有干，或有盆。总之，不是单纯而是复杂的。但一味复杂而没有秩序，例如在纸上乱描了几百个圆圈，又不能称为圆满，不成为画。必须讲究布置，而有统一，

方可称为圆满。故换言之，圆满就是“复杂的统一”。做人也是如此的：无论何等善良的人，倘过于率直或过于曲折，决不能有圆满的人格。必须有丰富的知识与感情，而又有统一的见解的人，方能具有圆满的人格。我们用意志来力求这圆满，就是“善”；用理知来认识这圆满，就是“真”；用感情来感到这圆满，就是“美”。故真、美、善，是同一物。不过或诉于意志，或诉于理知，或诉于感情而已。——这叫做真善美合一说。

反之，德国还有温克尔曼（Wincklemann，1717—1768）和雷迅〔莱辛〕（Lessing，1729—1781）两人，完全反对包姆加敦，说美是独立的。他们说：“美与真善不同。美全是美，除美以外无他物。”

但近代美学上最重要的学说，是“客观说”与“主观说”的二反对说，前者说美在于（客观的）外物的梅花上，后者说美在于（主观的）看梅花的人的心中。这种问题的探究，很有趣味，现在略述之如下：

美的客观说，始创于英国。英国画家霍格斯〔贺加斯〕（Hogarth，1697—1764）说：“物的形状，由种种线造成。线有直线与曲线。曲线比直线更美。”现今研究裸体画的人，有“曲线美”之说。这话便是霍格斯所倡用的。霍格斯说：“曲线所成的物，一定美观。故美全在于事物中。”倘问他：“梅花为什么是美的？”他一定回答：“因为它有很好的曲线。”

美的客观说的提倡者很多。就中有的学者，曾指定美的具体的五条件，说法更为有趣。今略为伸说之：

第一，形状小的——美的事物，大抵其形状是小的。女人比男人，身体大概较小。故女人大概比男人为美。英语称女性为fair　　sex即“美

性”。中国文学中描写美人多用小字，例如“娇小”“生小”，称女子为“小姐”“小鬟”，　女子的名字也多用“小红”“小苹”等。因为小的大都可爱。孩子们欢喜洋囝囝，大人们欢喜宝石、象牙细工，大半是因其小而可爱的原故。我们看了梅花觉得美，也半是为了梅花形小的原故。假如有像伞一般大的梅花，我们见了一定只觉得可惊，不感到美。我们看见婴孩，总觉得可爱，但假如婴孩同白象一样大，我们就觉得可怕了。

第二，表面光滑的——美的事物，大概表面光滑。这也可先用美人来证明。美人的第一要件是肌肤的光泽。故诗词中有“玉体”“玉肌”“玉女”等语。我们所以爱玉，爱宝，爱大理石，爱水晶，也是爱它们的光滑。爱云，爱雪，爱水，也是为了洁净无瑕的原故。化妆品——雪花膏、尘发油、蜜，大都是以使肤发光滑为目的的。

第三，轮廓为曲线的——这与霍格斯所说相同。曲线大概比直线为可爱。试拿一个圆的玩具和一个方的玩具同时给小孩子看，请他选择一件，他一定取圆的。人的颜面，直线多而棱角显然，不及曲线多而带圆味的好看。矗立的东洋建筑，上端加一圆的dome〔圆屋顶〕，比平顶的好看得多。西湖的山多曲线，故优美。云与森林的美，大半在于其周围的曲线。美人的脸必由曲线组成。下端圆肥而膨大的所谓“瓜子脸”，有丰满之感，上端膨大而下端尖削的“倒瓜子脸”，有清秀之感。孩子的脸中倘有了直线，这孩子一定不可爱。

第四，纤弱的——纤弱与小相类似，可爱的东西，大概是弱的。例如鸟、白兔、猫，大都是弱小的。在人中，女子比男子弱，小孩比大人弱。弱了反而可爱。

第五，色彩明而柔的——色彩的明，换言之，就是白的，淡的。谚云“白色隐七难”；故女子都欢喜擦粉。色的柔，就是明与暗的程度相差

不可过多。由明渐渐地暗，或由暗渐渐地明，称为“柔的调子”。柔的调子大都是美的。物体受着过强的光，或过于接近光源，其明暗判然，即生刚调子。刚调子不及柔调子的美观。窗上用窗帏，电灯泡用毛玻璃，便是欲减弱光的强度，使光匀和，在室中的人物上映成柔和的调子。女子不喜立在灯的近旁或太阳光中，便是欲避去刚调子。太阳下的女子罩着薄绢的彩伞，脸上的光线异常柔美。

我们倘问这班学者：“梅花为什么是美的？”他们一定回答：“梅花形小，瓣光泽，由曲线包成，纤弱，色又明柔，故美。”这叫做“美的客观说”。这的确有充实的理由。

反之，美的主观说，始倡于德国。康德（Kant，1724—1804）便是其大将。据康德的意见，美不在于物的性质，而在于自己的心的如何感受。这话也很有道理：人们都觉得自己的子女可爱，故有语云：“癞痢头儿子自己的好。”人们都觉得自己的恋人可爱，故有语云：“情人眼里出西施。”这种话中，含有很深的真理。法兰西的诗人波独雷尔〔波德莱尔〕（Bautdelaire）有一首诗，诗中描写自己死后，死骸上生出蛆虫来，其蛆虫非常美丽。可知心之所爱，蛆虫也会美起来。我们站在梅花前面，而感到梅花的美，并非梅花的美，正是因为我们怀着欣赏的心的原故。作《暗香》、《疏影》的姜白石站在梅花前面，其所见的美一定比我们更多。计算梅花有几个瓣与几个蕊的博物学者，对梅花全不感到其美。挑了盆梅而在街上求售的卖花人，只觉得重的担负。

感到美的时候，我们的心情如何？极简要地说来，即须舍弃理智的念头而仅用感情来迎受。美是要用感情来感到的。博物先生用了理智之念而对梅花，卖花人用了功利之念而对梅花，故均不能感到其美。故美的主观说，是不许人们想起物的用途与目的的。这与前述的苏格拉底的实用说恰好相反，但这当然是比希腊的时代更进步的思想。

康德这学说，名为“无关心说”（“disinterestedness”）。无关心，就是说美的创作或鉴赏的时候不可想起物的实用的方面，描盆景时不可专想吃苹果，看展览会时不可专想买画，而用欣赏与感叹的态度，把自己的心没入在对象中。

以上所述的客观说与主观说，是近代美学上最重要的二反对说。每说各有其根据。禅家有“幡动，心动”的话，即看见风吹幡动的时候，一人说是幡动，又一人说是心动。又有“钟鸣，撞木鸣”的话，即敲钟的时候，或可说钟在发音，或可说是撞木在发音。究竟是幡动抑心动？钟鸣抑撞木鸣？照我们的常识想来，两者不可分离，不能偏说一边，这是与“鸡生卵，卵生鸡”一样的难问题。应该说：“幡与心共动，钟与撞木共鸣。”这就是德国的席勒尔〔席勒〕（Schiller，1759—1805）的“美的主观融合说”。

融合说的意见：梅花原是美的。但倘没有能领略这美的心，就不能感到其美。反之，颇有领略美感的心，而所对的不是梅花而是一堆鸟粪，也就不能感到美。故美不能仅用主观或仅用客观感得。二者同时共动，美感方始成立。这是最充分圆满的学说，世间赞同的人很多。席勒尔以后的德国学者，例如海格尔〔黑格尔〕（Hegel），叔本华（Schopenhauer），哈特曼（Hartmann）等，都是信从这融合说的。

以上把古来关于美的最著名的学说大约说过了。但这不过是美的外部的情状，不是美本身的滋味。美的滋味，在口上与笔上决不能说出，只得由各人自己去实地感受了。

十八〔1929〕年岁暮，《中学生》“美术讲话”

---

[1] 本篇原载1930年 2月《中学生》第2号。

从梅花说到艺术[1]

“寻常一样窗前月，才有梅花便不同。”不同在于何处？我们只能感到而不能说出。但仅乎像吃糖一般地感到一下子甜，而无以记录站在窗前所切实地经验的这微妙的心情，我们总不甘心。于是就有聪明的人出来，煞费苦心地设法表现这般心情。这等人就是艺术家，他们所作的就是艺术。

对于窗前的梅花，在我们只能观赏一下，至多低徊感叹一下。但在宋朝的梅花画家杨无咎，处处是杰作的题材；在词人姜白石，可为《暗香》《疏影》的动机。我们看了梅花的横幅，读了《暗香》《疏影》，往往觉得比看到真的梅花更多微妙的感动，于此可见艺术的高贵！我有时会疏慢地走过篱边，而曾不注意于篱角的老梅；有时虽注意了，而并无何等浓烈的感兴。但窗间的横幅，可在百忙之中牵惹我的眼睛，使我注意到梅的清姿。可见凡物一入画中便会美起来。梅兰竹菊，实物都极平常。试看：真的梅树不过是几条枯枝；真的兰叶不过是一种大草；真的竹叶散漫不足取；真的菊花与无名的野花也没有什么大差。经过了画家的表现，方才美化而为四君子。这不是横幅借光梅花的美，而是梅花借光横幅的美。梅花受世人的青眼，全靠画家的提拔。世间的庸人俗子，看见了梅兰竹菊都会啧啧称赏，其实他们何尝自能发见花卉的美！他们听见画家有四君子之作，因而另眼看待它们。另眼看待之后，自然对于它们特别注意；特别注意的结果，也会渐渐地发见其可爱了。

我自己便是一个实例。我幼年时候，看见父亲买兰花供在堂前，心中常是不解他的用意。在我看来，那不过是一种大草，种在盆里罢了，怎么值得供在堂前呢？后来年纪稍长，有一天偶然看见了兰的画图，觉

得其浓淡肥瘦、交互错综的线条，十分美秀可爱，就恍然悟到了幼时在堂前见惯的“种在盆里的大草”。自此以后，我看见真的兰花，就另眼看待而特别注意，结果觉得的确不错，于是“盆里的大草”就一变而为“王者之香”了，世间恐怕不乏我的同感者呢。

有人说：人们不是为了悲哀而哭泣，乃为了哭泣而悲哀的。在艺术上也有同样的情形，人们不是感到了自然的美而表现为绘画，乃表现了绘画而感到自然的美。换言之，绘画不是模仿自然，自然是模仿绘画的。

英国诗人王尔德（Wilde，1856—1900）有“人生模仿艺术”之说。从前的人，都以为艺术是模仿人生的。例如文学描写人生，绘画描写景物。但他却深进一层，说“人生模仿艺术”。小说可以变动世间的人的生活，图画可以变动世间的人的相貌。据论者所说，这是确然的事：卢骚〔卢梭〕（J.J.Rousseau，1712—1778）作了《哀米儿》〔《爱弥儿》〕（Emile），法国的妇人大家退出应接室与跳舞厅而回到育儿室中去。洛西谛〔罗赛蒂〕（D.G.Rossetti，1828—1882）画了神秘而凄艳的Beatrice〔比亚特丽丝〕（即意大利大诗人但丁的《神曲》中的女主人，是但丁的恋人）的像，英国的少女的颜貌一时都变成了Beatrice式。日本的竹久梦二画了大眼睛的女颜，日本现在的少女的眼睛都同银杏果一样。有一位善于趣话的朋友对我说：“倘使世间的画家大家都画没有头的人，不久世间的人将统统没有头了。”读者以为这是笑话么？其实并不是笑话。世间的画家决不会画没有头的人，所以人的头决不会没有。但“人生模仿艺术”之说，决不是夸张的。理由说来很长，不是这里所可猎涉。简言之，因为艺术家常是敏感的，常是时代的先驱者。世人所未曾做到的事，艺术家有先见之明。所以艺术家创造未来的世界，众人当然跟了他实行。艺术家创造未来的自然，自然也会因了培养的关

系而跟了他变形。梅花经过了杨无咎与姜白石的描写，而渐渐地美化。今日的梅花，一定比宋朝以前的梅花美丽得多了。

闲话休提，我们再来欣赏梅花。在树上的是梅花的实物，在横幅中的是梅花的画，在文学中的是梅花的词。画与词都是艺术品。艺术品是因了材料而把美具体化的。材料不同，有的用纸，有的用言语，有的用大理石，有的用音，即成为绘画、文学、雕刻、音乐等艺术。无论哪一种艺术，都是借一种物质而表现，而诉于我们的感觉的。“美是诉于感觉”，是希腊的柏拉图的名论，在前篇中早已提及了。

但我们先看梅花的画，次读《暗香》、《疏影》的词，就觉得滋味完全不同。即绘画中的梅花与文学中的梅花，表现方法完全不同。绘画中描出梅花的形状，诉于我们的视觉，而在我们心中唤起一种美的感情。文学却不然：并没有梅花的形状，而只有一种话，使我们读了这话而在心中浮出梅花的姿态来。试读《暗香》：

“旧时月色，算几番照我，梅边吹笛？唤起玉人，不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却，春风词笔。但怪得、竹外疏花，香冷入瑶席。　　江国，正寂寂。叹寄与路遥，夜雪初积。翠尊易泣，红萼无言耿相忆。长记曾携手处，千树压西湖寒碧。又片片吹尽也，几时见得？”

“旧时月色，算几番照我？梅边吹笛”数句可使人脑中浮出一片月照梅花的景象，和许多梅花以外的背景（月、笛、我）。读到“竹外疏花，香冷入瑶席”，恍然思起幽静别院的雅会。读到“千树压西湖寒碧”，又梦见一片香雪成海的孤山的景色。再读《疏影》：

“苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿。客里相逢，篱角黄昏，无言

自倚修竹。昭君不惯胡沙远，但暗忆江南江北。想佩环、月夜归来，化作此花幽独。　犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿。莫似春风，不管盈盈，早与安排金屋。还教一片随波去，又却怨玉龙哀曲。等恁时、重觅幽香，已入小窗横幅。”

“篱角黄昏，无言自倚修竹”，可使人想起岁寒三友图的一部。读到“已入小窗横幅”，方才活现地在眼前呈出一幅疏影矢娇的梅花图。然而我们在《暗香》、《疏影》中所见的梅花，都只是一种幻影，不是像看图地实际感觉到梅花的形与色的。在这里可以悟到文学与造型美术（绘画，雕刻等）的不同。绘画与雕刻确是诉于感觉的艺术，但文学并不诉于感觉。文学只是用一种符号（文字）来使我们想起梅花的印象。例如我们看见“梅”之一字，从“梅”这字的本身上并不能窥见梅花的姿态。只因为看见了“梅”字之后，我们就会想起这字所代表的那种花，因而脑中浮出关于这花的回忆来。倘用心理学上的专词来说，这是用“梅”的一种符号来使我们脑中浮出梅花的“表象”。所以文学中的梅花与绘画中的梅花全然不同，绘画是诉于“感觉”的，文学是诉于“表象”的。柏拉图的名论有些不对。但“表象”是“感觉”的影。故柏拉图的名论也可说是对的。

但诉于表象的文学，与专诉于感觉的其他的艺术（绘画、音乐、雕刻、建筑、舞蹈等），在性质上显然是大不相同。这可分别名之为“表象艺术”与“感觉艺术”。现在试略述这两种艺术的异点。

表象艺术所异于感觉艺术的，是其需要理知的要素。例如“梅花开”，是“梅花”的表象与“开”的表象的结合。必须用理智来想一想这两个表象的关系，方才能知道文学所表现的意味。且文学中不但要表象，又需概念与观念。例如说“梅”，所浮出的梅花的表象，必是从前在某处看见过的梅花。即从前的经验具象地浮出在脑际。这便是“表象”。但倘

不说梅兰竹菊，而仅说一个“花”字，则脑中全然不能浮出一种具象的东西，只是一种漠然的，共通的抽象的花。这便是“概念”。又如不说梅或花，而说一抽象的“美”字，这便是“观念”。“旧时月色”的“旧时”，“不管清寒”的“清寒”，都是观念。“善恶”、“运命”、“幸福”、“和平”，……都是观念。观念决不能具象地浮出在我们的脑中，只能使我们作论理的“思考”。

至如表现人生观的文学作品，更非用敏锐的头脑来思考不可了。记得美国〔英国〕的文豪卡莱尔（Carlyle，1795—1881）说过，“我们要求思考的文学。”可知思考是文学艺术上的一种特色。

但在绘画上，就全然不同了。例如这里挂着一幅梅妻鹤子图。画中描一位林和靖先生，一只鹤和梅树。我们看这幅画时，虽然也要理智的活动，例如想起这是宋朝的处士林和靖先生，他是爱梅花和鹤的……但看画，仍以感觉为主。处士的风貌与梅鹤的样子，必诉于我们的眼。即绘画的本质，仍是诉于我们的感觉的。理智的活动，不过是暂时的，一部分的，表面的。决不像读到“只因误识林和靖，惹得诗人说到今”的诗句时的始终深入于理智的思考中。

所以看画的，要知道画的题材（意义），不是画的主体。画的主体乃在于形状、线条、色彩与气韵（形式）。换言之，画不是想的，是看的（想不过是画的附属部分）。文人往往欢喜《梅妻鹤子图》、《赤壁泛舟图》、《黛玉葬花图》；基督徒欢喜《圣母子图》、《基督升天图》，这都是欢喜画的附属物的题材（意义），而不是赏识画的本身的表现（形式），题材固然也有各人的嗜好，但表现的形式尤为主要，切不可忽视。

近世的西洋画，渐渐不重题材而注意画的表现形式（技术）了。印

象派的画家，不选画题，一味讲究色彩的用法、光的表出法。寻常的野景、身边的器什，都可为印象派画家的杰　作的题材。印象派大画家莫南〔莫奈〕（Monet，1840—1926）曾经把同一的稻草堆画了十五幅名画（朝、夕、晦、明，种种不同）。没有训练的眼，对着了十五幅稻草一定觉得索然无味。这显然是绘画的展进于专门的境域。至于印象派以后，这倾向更深。像未来派、立体派等绘画，画面全是形、色、线的合奏，连物件的形状都看不出了。

十八〔1929〕年岁暮，《中学生》“美术讲话”

---

[1] 本篇原载1930年2月《中学生》第2号。

艺术鉴赏的态度

要讲艺术鉴赏，先须明白艺术的性状。人人都知道“艺术”这个名词，他们看见了关于画一类的事，就信口称赞为“艺术的”。可是所谓“艺术”的真意义，了解的人很少。我们的眼，平时容易沉淀于尘世的下层，固着在物质的细部，不能望见高超于尘俗物质之表的艺术。必须提神于太虚而俯瞰万物，方能看见“艺术”的真面目。何谓高超于尘俗物质之表？就绘画而说，画家作画的时候，把眼前的森罗万象当作大自然的一幅幅绘图，而决不想起其各事物的对于世人的效用与关系。画家的头脑，是“全新”的头脑，毫不沾染一点世俗的陈见。画家的眼，是“纯洁”的眼，毫不蒙受一点世智的翳障。故画家作画的时候，眼前所见的是一片全不知名、全无实用而庄严灿烂的全新的世界。这就是美的世界。山是屏，川是带，不是地理上交通上的部分；树是装饰，不是果实或木材的来源；房屋是玩具，不是人类的居处；田野是大地的衣襟，不是五谷的产地；路是地的静脉管，不是供人来往的道；其间的人们的往来种作，都是演剧或游戏，全然没有目的；牛、羊、鸡、犬、鱼、鸟都是这大自然的点缀，不是生产的畜牧，——有了这样的眼光与心境，方能面见“造型美”的姿态。欢喜感激地把这“美”的姿态描写在画布上，就成为叫做“绘画”的一种艺术。所以艺术的绘画中的两只苹果，不是我们这世间的苹果，不是甜的苹果，不是几个铜板一只的苹果，而是苹果自己的苹果。绘画中的裸体模特儿，不是这世间的风俗、习惯、道德的羁绊之下的一个女人，而是一种造型的现象。

原来宇宙万物，各有其自己独立的意义，当初并不是为吾人而生的。世间一切规则、习惯，都是人为了生活的方便而造出来的。美秀的稻麦招展在阳光之下，分明自有其生的使命，何尝是供人充饥的？玲珑

而洁白的山羊、白兔点缀在青草地上，分明是好生好美的神的手迹，何尝是供人杀食的？草屋的烟囱里的青烟，自己在表现他自己的轻妙的姿态，何尝是烧饭的偶然的结果？池塘里的楼台的倒影自成一种美丽的现象，何尝是反映的物理作用而已？聪明的听者悟到了这一点，即可窥见艺术的美的世界的门户了。

要之，艺术不是技巧的事业，而是心灵的事业；不是世间的事业的一部分，而是超然于世界之表的一种最高等的人类活动。故艺术不是职业，画家不是职业，画不是商品。故练习绘画不是练习手腕，而是练习眼光与心灵。故看画不仅用肉眼，又须用心眼。

用艺术鉴赏的态度来看画，先要解除画中事物对于世间的一切关系，而认识其物的本身的姿态。换言之，即暂勿想起画中事物在世间的效用、价值等关系，而仅赏其瞬间的形状色彩。我们必须首先体验造型美的滋味，然后进于情感美、意义美的鉴赏。这样才是对于绘画艺术的真的理解。见了关于画一类的事就信口称赞为“艺术的”的人，分明是误解艺术，侮辱艺术，并不是真懂得艺术的人。

十八〔1929〕年九月十日为松江女子中学高一讲述

新艺术[1]

世间盛传“新艺术”这个名词。浅虑的人，就在现在的新艺术与过去的旧艺术之间划了一条不可超越的界线，以为过去的都是无用的废物了。其实并不如此。艺术的分新旧，是仅就其表面而说的。艺术的表面跟了时代而逐渐变相，现在的为新，过去的为旧；但“艺术的心”是永远不变的。这犹之人的服装因了各时代的制度而改样，或为古装，或为时装；但衣服里面的肉体是永远不变的。脱去了衣服，古人与今人都是同样的人，无所谓古今，同理，不拘泥其表面，而接触其内部的精神，艺术也是永远不变，无所谓新艺术与旧艺术的。

“艺术的心”永远不变，故艺术可说是永远“常新的”。

自来的大画家，都是从自然受得深刻的灵感，因而成就其为大画家的。但受得的情形，各人不同，因而其所表现的艺术，样式也不同；于是绘画上就有种种的画派，伟大广博的自然，具有种种方面。从自然的形象方面受得灵感，而创作绘画，便成为“写实派”；从自然的色彩方面受得灵感，而创作绘画，便成为“印象派”；从自然的构成方面受得灵感，而创作绘画，便成为“表现派”。各派时代不同，表现异样；但在对于自然的灵感这一点上，各画家是相同的。

现今的艺术界中，流行着表现派的画风。有一班青年的艺人，以为表现主义是二十世纪的特产，这才适合于二十世纪新青年的精神；于是大家做了Cézanne［塞尚］与Matisse ［马蒂斯］的崇拜者。提起笔来，就在画布上飞舞线条，夸弄主观，以为非此便不新，非新便不是二十世纪的青年艺术家了。这全是浅见。他们没有完备健全的“艺术的心”，他

们所见的只是艺术的表面。他们的艺术，犹之一个服装徒尚时髦而体格不健全的人。这人无论如何讲究服装，终于妆不出好看的模样来。反之，若先有了强健美满的体格，则御无论何种服装，都有精神，正不必拘于老式与时髦了。

这所谓体格，在艺术上便是“艺术的心”。故青年欲研究艺术，必先培养其“艺术的心”。何谓“艺术的心”？简言之，就是前述的“灵感”。

艺术创作的时候，必先从某自然中受得一种灵感，然后从事表现。全无何等灵感而动手刻划描写，其工作不成为艺术，而仅为匠人之事。倘学画的人只知多描，学诗的人只知多作，而皆闲却了用心用眼的工夫，其事业便舍本而逐末，而事倍功半了。在艺术创作上，灵感为主，而表现为从；即观察为主，而描写为从；亦即眼为主而手为从。故勤描写生，不如多观自然；勤调平仄，不如多读书籍。胸襟既广，眼力既高，手笔自然会进步而超越起来。所以古人学画，有“读万卷书，行万里路”的训话。可知艺术完全是心灵的事业，不是技巧的工夫。西洋有格言道：

“凡艺术是技术；但仅乎技术，不是艺术。”

仅乎技术不是艺术，即必须在技术上再加一种他物，然后成为艺术。这他物便是“艺术的心”。有技术而没有“艺术的心”，不能成为艺术，有“艺术的心”而没有技术，亦不能成为艺术。但两者比较起来，在“人生”的意义上，后者远胜于前者了。因为有“艺术的心”而没有技术的人，虽然未尝描画吟诗，但其人必有芬芳悱恻之怀，光明磊落之心，而为可敬可爱之人。若反之，有技术而没有艺术的心，则其人不啻一架无情的机械了。于此可知“艺术的心”的可贵。

日本已故文学者夏目漱石在其《草枕》[2]中有这样的话：“诗思不落纸，而铿锵之音，起于胸中。丹青不向画架涂抹，而五彩绚烂，自映心眼。但能如是观看所处之世，而在灵台方寸之镜箱中摄取浇季溷浊之俗世之清丽之影，足矣，故无声之诗人虽无一句，无色的画家虽无尺缣；但其能如是观看人生，其能解脱烦恼，其能如是出入于清净界，以及其能建此不同不二之乾坤，其能扫荡我利私欲之羁绊，——较千金之子、万乘之君、一切俗界之宠儿为幸福也。”

这里所谓“解脱烦恼”，“出入于清净界”，“建此不同不二之乾坤”，“扫荡我利私欲”诸点，皆“艺术的心”所独到的境地。艺术的高贵的超现实性，即在于此。高尚的艺术，所以能千古不朽而“常新”者，正为其具有这高贵的超现实性的原故。

故研究艺术，宜先开拓胸境，培植这“艺术的心”。心广则眼自明净，于是尘俗的世间，在你眼中常见其为新鲜的现象；而一切大艺术，在你也能见其“常新”的不朽性，而无所谓新艺术与旧艺术的分别了。

二十一〔1932〕年八月，为不果出版之某美术刊作

---

[1] 本篇原载1932年9月11日《艺术旬刊》第1卷第2期。

[2] 《草枕》为日文原著书名，中译名是《旅宿》。

为什么学图画[1]

不欢喜图画的人以为“我将来并不要靠画图吃饭，不会画图打什么紧？图画课不上也不妨。”

然而他们想错了。假如照他们所说，中学校里的图画课是为欲教学生做画家而设，将来他们长大起来，中国的四万万人全体是画家了！世间哪会有这样的事？故可知学图画决不是想做画家。

其次，假如照他们所想，学校中的功课要直接有用处才应该学习，那么中学校的课程表上的科目大半可以废止了。因为在一般人们的实际生活中，哪个每天在解方程式，烧试验管，探显微镜呢？故可知学图画不是要直接应用的。

学图画决不是想做画家，也不是要在将来直接应用，那么为什么大家要学图画呢？诸生务须先把这个根本问题想一想清楚，然后跨进图画教室去。现在让我来代替怀这个疑问的人解说一番：

假如有两个母亲，都到衣料店去购买绸布，为小孩子做衣服。一个母亲很有钱，买了时髦的绫罗缎匹来；可是她不会裁缝，衣服的质料尽管贵重，而孩子们穿了姿态十分难看。还有一个母亲虽然钱很少，只买了几尺粗布，但是她对于服装样式很知道美恶，又长于裁缝，故所做的衣服虽然只是一件布衫，而孩子们穿了怪有样子，令人觉得可爱。

又假如有两处饮食店，一处烧菜用的材料都是山珍海味，可是不会调味，油盐酱醋配得不宜，盛菜的器皿和座位也粗污而不讲形式。另一处材料虽然只有蔬菜之类，但滋味调得恰好，盛菜的器皿和座位也清洁

而形式美观，令人入座就觉得快适。

假如你们遇见这两个母亲和这两处饮食店，请问赞许哪一个和哪一处？我想一定赞许后者的吧。因为我知道人都欢喜美观与快适。

原来人们都是欢喜感觉的快美的。故对于物，实用之外又必要求形色的美观。试看看糖果店内的咖啡糖，用五色灿烂的锡纸包裹着，人们就欢喜购食，而且滋味似比不包裹的好得多。所以有人说，“人们吃东西不仅用口，又兼用眼。”同是一杯茶，盛的杯子的形式的美恶与茶的滋味的好坏大有关系。同是一盘菜，形色装得美观，滋味似乎也甘美。馈赠的饼饵，全靠有装潢，故能使人欢喜；送礼的两块钱，全靠有红封袋，故能表示敬意。商店的样子窗装饰华丽，可以引诱主顾；旅馆的房间布置精美，可以挽留旅客。……我们的生活中，这样的例不遑枚举。可见人们是天生成爱好快美的。

照上述的实例想来，快美之感，在人类生活上是何等重大的必要条件！为了形式的缺乏而受损失的例，事实上也很多。就如前述的例：衣服形式不良，把贵重的绫罗糟蹋了。商店装饰不美，其商业必受很大的影响。在美的要求强盛的现代，商品几乎是全靠装潢而畅销的了。

使我们起快美之感的东西，必具有美好的形状与色彩。反之，使我们起不快之感的东西，必定是其形状与色彩不美的原故。怎样的形色是美的？怎样的形色是不美的？怎样可使形色美观而催人快感？这练习便是图画的最重要的目的。

故学图画并不是想做画家，也不是要把图画直接应用。我们所以大家要学图画者，因为大家是人，凡人的生活都要求快美之感，故大家要能辨别形色的恶美，即大家要学图画。

男学生们说：“我并不是女子，将来并不要做母亲而缝衣服。”女学生们说：“我将来并不要开旅馆而布置房间。”这话显然是错误的了。因为既然是人，没有一个人不要求快美之感，即没有一个人可以没有辨别形色美恶的能力，没有一个人可以不学图画。你们身上的服饰，桌上的文具，起卧的寝室，用功的教室，散步的庭园，哪一种可以秽恶而不求美观？猪棚一般的屋子和整洁的屋子，你们当然欢喜后者。假如你们的社会中有美丽的公园，有清洁的道路，有壮丽的公共建筑；你们的学校里有可爱的校园，畅快的运动场，整洁的自修室，庄严的会场，雅致的画室；你们的家庭中有清静的院子，温暖的房屋，悦目的书画、盆栽和陈设。这等便是地方的当局、你们的校长父母等为你们设备着的。可知做官吏，做校长，做父母，都应该学过图画。他们没有一人不常在画图画，不过他们的图画不画在纸上，而画在地方上，学校里，家庭中罢了。他们是在地方上，学校里，家庭中，应用着他们的图画的修养。假如他们没有图画的修养，没有对于形色美恶的鉴赏力，没有美术的眼识，人民一定不得享受这般美丽的社会、学校和家庭的幸福，而在秽恶不堪的社会，牢狱式的学校，猪棚一般的家庭中受苦了。

且不说什么人生的幸福。至少，可以免除一种可笑的愚举。世间往往有出了许多力，费了许多金钱，而反受识者的讥笑的愚举。富商的家里购备着红木的家具。然不解趣味，其陈设往往恶俗不堪。好时髦的女郎盲从流行而竞尚新装，然不辨美恶，有时反而难看，其徒劳着实可怜！就如前述的母亲，出重价为孩子制了衣服，反而在这里受我们的批评，岂不冤枉！

你们将来毕业之后，无论研究何种专门学问，从事何种社会事业，无论做官，做商，做工，做先生，做兵士，切勿忘却中学时代所修得的图画的趣味。这能增加人生的幸福，故图画可说是人生的永远必修的课

业。

十八〔1929〕年十一月为松江女中初中一年级讲述

---

[1] 本篇曾以《为什么大家要学图画》为题载1930年1月《中学生》第1号，收入《艺术趣味》一书时有改动。

美与同情[1]

有一个儿童，他走进我的房间里，便给我整理东西。他看见我的表面合覆在桌子上，给我翻转来。看见我的茶杯放在茶壶的环子后面，给我移到口子前面来。看见我床底下的鞋子一顺一倒，给我掉转来。看见我壁上的立幅的绳子拖出在前面，搬了凳子，给我藏到后面去。我谢他：

“哥儿，你这样勤勉地给我收拾！”

他回答我说：

“不是，因为我看了那种样子，心情很不安适。”是的，他曾说：“表面合覆在桌子上，看它何等气闷！”“茶杯躲在它母亲的背后，教它怎样吃奶奶？”“鞋子一顺一倒，教它们怎样谈话？”“立幅的辫子拖在前面，像一个鸦片鬼。”我实在钦佩这哥儿的同情心的丰富。从此我也着实留意于东西的位置，体谅东西的安适了。它们的位置安适，我们看了心情也安适。于是我恍然悟到，这就是美的心境，就是文学的描写中所常用的看法，就是绘画的构图上所经营的问题。这都是同情心的发展。普通人的同情只能及于同类的人，或至多及于动物；但艺术家的同情非常深广，与天地造化之心同样深广，能普及于有情非有情的一切物类。

我次日到高中艺术科上课，就对她们作这样的一番讲话：

世间的物有各种方面，各人所见的方面不同。譬如一株树，有博物家，在园丁，在木匠，在画家，所见各人不同，博物家见其性状，园丁

见其生息，木匠见其材料，画家见其姿态。

但画家所见的，与前三者又根本不同：前三者都有目的，都想起树的因果关系，画家只是欣赏目前的树的本身的姿态，而别无目的。所以画家所见的方面，是形式的方面，不是实用的方面。换言之，是美的世界，不是真善的世界。美的世界中的价值标准与真善的世界中全然不同。我们仅就事物的形状色彩姿态而欣赏，更不顾问其实用方面的价值了。所以一枝枯木，一块怪石，在实用上全无价值，而在中国画家是很好的题材。无名的野花，在诗人的眼中异常美丽。故艺术家所见的世界，可说是一视同仁的世界，平等的世界。艺术家的心，对于世间一切事物都给以热诚的同情。

故普通世间的价值与阶级，入了画中便全部撤销了。画家把自己的心移入于儿童的天真的姿态中而描写儿童，又同样地把自己的心移入于乞丐的病苦的表情中而描写乞丐。画家的心，必常与所描写的对象相共鸣共感，共悲共喜，共泣共笑，倘不具备这种深广的同情心，而徒事手指的刻划，决不能成为真的画家。即使他能描画，所描的至多仅抵一幅照相。

画家须有这种深广的同情心，故同时又非有丰富而充实的精神力不可。倘其伟大不足与英雄相共鸣，便不能描写英雄，倘其柔婉不足与少女相共鸣，便不能描写少女。故大艺术家必是大人格者。

艺术家的同情心，不但及于同类的人物而已，又普遍地及于一切生物无生物，犬马花草，在美的世界中均是有灵魂而能泣能笑的活物了。诗人常常听见子规的啼血，秋虫的促织，看见桃花的笑东风，蝴蝶的送春归，用实用的头脑看来，这些都是诗人的疯话。其实我们倘能身入美的世界中，而推广其同情心，及于万物，就能切实地感到这些情景了。

画家与诗人是同样的，不过画家注重其形色姿态的方面而已。没有体得龙马的泼力，不能画龙马，没有体得松柏的劲秀，不能画松柏。中国古来的画家都有这样的明训。西洋画何独不然？我们画家描一个花瓶，必其心移入于花瓶中，自己化作花瓶，体得花瓶的力，方能表现花瓶的精神。我们的心要能与朝阳的光芒一同放射，方能描写朝阳；能与海波的曲线一同跳舞，方能描写海波。这正是“物我一体”的境涯，万物皆备于艺术家的心中。

为了要有这点深广的同情心，故中国画家作画时先要焚香默坐，涵养精神，然后和墨伸纸，从事表现。其实西洋画家也需要这种修养，不过不曾明言这种形式而已。不但如此，普通的人，对于事物的形色姿态，多少必有一点共鸣共感的天性。房屋的布置装饰，器具的形状色彩，所以要求其美观者，就是为了要适应天性的缘故。眼前所见的都是美的形色，我们的心就与之共感而觉得快适；反之，眼前所见的都是丑恶的形色，我们的心也就与之共感而觉得不快。不过共感的程度有深浅高下不同而已。对于形色的世界全无共感的人，世间恐怕没有；有之，必是天资极陋的人，或理智的奴隶，那些真是所谓“无情”的人了。

在这里我们不得不赞美儿童了。因为儿童大都是最富于同情的，且其同情不但及于人类，又自然地及于猫犬，花草，鸟蝶，鱼虫，玩具等一切事物，他们认真地对猫犬说话，认真地和花接吻，认真地和人像〔玩偶，娃娃〕（doll）玩耍，其心比艺术家的心真切而自然得多！他们往往能注意大人们所不能注意的事，发见大人们所不能发见的点。所以儿童的本质是艺术的。换言之，即人类本来是艺术的，本来是富于同情的。只因长大起来受了世智的压迫，把这点心灵阻碍或销磨了。惟有聪明的人，能不屈不挠。外部即使饱受压迫，而内部仍旧保藏着这点可贵的心。这种人就是艺术家。

西洋艺术论者论艺术的心理，有“感情移入”之说。所谓感情移入，就是说我们对于美的自然或艺术品，能把自己的感情移入于其中，没入于其中，与之共鸣共感，这时候就经验到美的滋味。我们又可知这种自我没入的行为，在儿童的生活中为最多。他们往往把兴趣深深地没入在游戏中，而忘却自身的饥寒与疲劳。圣书中说：你们不像小孩子，便不得进入天国。小孩子真是人生的黄金时代！我们的黄金时代虽然已经过去，但我们可以因了艺术的修养而重新面见这幸福，仁爱，而和平的世界。

十八〔1929〕年九月廿八日为松江女中高中一年生讲述

---

[1] 本篇原载1930年1月《中学生》第1号。

绘画之用

从前英国的大诗人拜轮〔拜伦〕（Byron）的葬仪在伦敦举行的时候，伦敦街上的商人们望见了这大出丧的威仪，惊叹之余，私下相问：“诗人到底是做什么生意的人？”

从前日本有一个名画家，画一幅立轴，定价洋六十元，画中只是疏朗朗地描三粒豆。有一个商人看见了，惊叹道：“一粒豆值洋二十元！？”

这种大概是形容过分的笑话吧。诗人不是做生意的人，画中的豆与粮食店内的豆不同，这是谁也不会弄错的，不致发那种愚问吧。不过，“诗到底有什么用？”“画到底有什么用？”也许是一般人心中常有的疑问。

在展览会中，如果有人问我：“绘画到底有什么用？”我准拟答复他说：“绘画是无用的。”“无用的东西！画家何苦画？展览会何苦开？”“纯正的绘画一定是无用的，有用的不是纯正的绘画。无用便是大用。容我告诉你这个道理。”

普通所见的画，种类甚多：纪念厅里的总理遗像也是画，教室里的博物挂图也是画，地理教科书中的名胜图也是画，马路里墙壁上的广告图也是画，然而这种都不是纯正的绘画。展览会里的才是纯正的美术的绘画。为什么道理呢？就为了前者是“有用”的，后者是“无用”的。

纪念厅里有总理遗像，展览会里也有人物画。但前者是保留孙中山先生的遗容，以供后人的瞻仰的；后者并无这种目的，且不必标明是何

人。博物挂图中有梅花图，吴昌硕的立幅中也有梅花图。然前者是对学生说明梅花有几个瓣，几个雄蕊与雌蕊的；吴昌硕并不是博物教师。地理教科书中有西湖的风景图，油画中也有西湖的风景图。但前者是表明西湖的实景，使没有到过杭州的人可以窥见西湖风景的一斑的；后者并不是冒充西湖的照相。马路里墙上的广告画中有香烟罐，啤酒瓶，展览会里的静物画中也有香烟罐，啤酒瓶。但前者的目的是要诱人去买，后者并不想为香烟公司及酿造厂推广销路。大厦堂前的立幅，试问有什么实用？诸君手中的扇子上画了花，难道会多一点凉风？展览会里的作品，都是这类的无目的的、无用的绘画。——无用的绘画，才是真正的美术的绘画。

何以言之？因为真的美术的绘画，其本质是“美”的。美是感情的，不是知识的，是欣赏的，不是实用的。所以画家但求表现其在人生自然中所发见的美，不是教人一种知识；看画的人，也只要用感情去欣赏其美，不可用知识去探究其实用。真的绘画，除了表现与欣赏之外，没有别的实际的目的。前述四种实例，遗像、博物图、名胜图、广告画，都是实用的，或说明的。换言之，都是为了一种实际的目的而画的。所以这种都是实用图，都不是美术的绘画。但我的意思，并非说实用图都没有价值。我只是说，实用图与美术的绘画性质完全不同。看惯实用图的人，一旦走进展览会里，慎勿仍用知识探究的态度去看美的绘画。不然，就不免做出“一粒豆值洋二十元”的笑柄来。美术的绘画虽然无用（详之，非实用，或无直接的用处），但其在人生的效果，比较起有用的（详言之，实用的，或直接有用的）图画来，伟大得多。

人类倘然没有了感情，世界将变成何等机械、冷酷而荒凉的生存竞争的战场！世界倘没有了美术，人生将何等寂寥而枯燥！美术是感情的产物，是人生的慰安。它能用慰安的方式来潜移默化我们的感情。

所以说“真的绘画是无用的，有用的不是真的绘画。无用便是大用”。用慰安的方式来潜移默化我们的感情，便是绘画的大用。

十八〔1929〕年清明于石门湾，为全国美展刊作

谈像[1]

“画得像”，就是“画得好”么？思虑疏忽的人都说“然”。其实不然。画得好不好，不仅在乎像不像。“像”固然是图画上一要点，但图画上还有比“像”更重大的要点，不可以不知道。

现在先讲几个关于“像”的故事给大家听听，然后再说出我的理由来。

从前希腊有两位画家，一位名叫才乌克西斯（Zeuxis），还有一位名叫巴尔哈西乌斯（Parrhasius），都是耶稣纪元以前的人。他们的作品已经不传，只有一个故事传诵于后世：这两位画家的画，都画得很像，在雅典的画坛上齐名并立。有一天，两人各拿出自己的杰作来，在雅典的市民面前比赛技术，看是孰高孰下。全市的美术爱好者大家到场，来看两大画家的比赛。只见才乌克西斯先上台，他手中挟一幅画，外面用袱布包着。他在公众前把袱布解开，拿出画来。画中描的是一个小孩子，头上顶一篮葡萄，站在田野中。那孩子同活人一样，眼睛似乎会动的。但上面的葡萄描得更好，在阳光下望去，竟颗颗凌空，汁水都榨得出似的。公众正在拍手喝彩，忽然天空中飞下两只鸟来，向画中的葡萄啄了几下，又惊飞去，这是因为他的葡萄描得太像，天空中的鸟竟上了他的当，以为是真的葡萄，故飞下来啄食。于是观者中又起了一阵更热烈的拍掌和喝彩的声音。才乌克西斯的画既已受了公众的激赏，他就满怀得意地走下台来，请巴尔哈西乌斯上台献画。在观者心中想来，巴尔哈西乌斯一定比不上才乌克西斯，哪有比这幅葡萄更像的画呢？他们看见巴尔哈西乌斯挟了包着的画，缓缓地踱上台来，就代他担忧。巴尔哈西乌斯却笑嘻嘻地走上台来，把画倚在壁上了，对观者闲眺。观者急于

要看他的画，拍着手齐声叫道：“快把袱包解开来呀！”巴尔哈西乌斯把手叉在腰际，并不去解袱包，仍是笑嘻嘻地向观者闲眺。观者不耐烦了，大家立起身来狂呼：“画家！快把袱包解开，拿出你的杰作来同他比赛呀！”巴尔哈西乌斯指着他的画说道：“我的画并没有袱包，早已摆在诸君的眼前了。请看！”观者仔细观察，才知道他所描的是一个袱包，他所拿上来的正是他的画，并不另有袱包。因为画得太像，观者的数千百双眼睛都受了他的骗，以为是真的袱包。于是大家叹服巴尔哈西乌斯的技术，说他比才乌克西斯更高。

中国画界中也有关于画得像的逸话，也讲一个给大家听听：我国六朝时代的顾恺之，据画史逸闻所说，人物画也画得极像。有一天，他从外归家，偶然看见邻家的女子站在门内，相貌姣好。他到了家，就走进画室，立刻画了一个追想的肖像。把画挂在墙上，用针钉住了画中人的心窝。邻家的女子忽然心痛起来，百方求医，都无效果。后来察知了是隔壁的画家的恶戏，女子的父亲就亲来顾家乞情，请他拔去了针，女子的心痛立刻止了。这是为顾恺之的画画得太像了，竟有这般神奇的影响。

读者听了这种故事，一定笑为荒诞。不错，逸话总不免有些荒诞。但这无非是要极言画家的画得像。其事实虽不可尽信，其道理却是可信的。诸君听了这些话，心中作何感想？画得像是否可贵的？画的主要目的，画的好坏的标准，只在像不像，抑另有所在？一般人都误以为画以肖似为贵，画的好坏的标准就在肖似。但我们应该晓得其另有所在。

绘画的主要的目的，绘画的好坏的标准，说起来很长，其最重要的第一点，可说是在于“悦目”。何谓悦目？就是使我们的眼睛感到快美。绘画是平面空间艺术，是视觉艺术。故作画，就是把自然界中有美丽的形与美丽的色彩的事物，巧妙地装配在平面的空间中。有美的形状与美

的色彩的事物，不是在无论什么时候无论什么地方常常是美的。故必须把它巧妙地装配，才成为美的绘画。水果摊头上有许多苹果，橘子，然而我们对于水果摊头不容易发生美感。买了三四只回家，供在盆子里，放在窗下的几上的盘中，其形状色彩就显出美来了。又如市街嘈杂而又纷乱，并不足以引起我们的美感，但我们从电车的窗格子中，常常可以看见一幅配合极美好的市街风景图。由此可知使我们的眼睛感到快美的，不限定某物，无论什么东西都有美化的可能。又可知美不在乎物的性质上，而在乎物的配合的形式上。故倘用绘画的眼光看来，雕栏画栋的厅堂，往往不能使人起美感，而茅舍草屋，有时反给人以快美的印象。绘画是自然界的美形、美色的平面的表现，又不是博物挂图，不是照相。绘画是使人的眼感到快美，不是教人某种知识，不是对人说理。由此可知肖似不是绘画的主要目的，不是绘画好坏的标准。因为肖似是模仿自然物，是冒充真物，真物不一定是美的，故可知求肖似不是求美，不是求悦目，与绘画的目的全属两途。诸君大家见过那种蜡细工或火漆细工么？模仿苹果，香蕉，橄榄，杨梅，辣椒，枣子，完全与真物无异。（有一个人曾经被别人捉弄，误咀火漆橄榄。）然而这等不能说是艺术品。做这等东西的人，不能称为艺术家。庸愚的人误认这等为美术，有识者看见了，至多觉得希奇而已，却说不上美。然而绘画并非绝对不要肖似自然物。绘画既然以自然界事物为题材，自然不能不模仿自然。不过要晓得：这模仿不是绘画的主要目的，绘画中所描写出的自然物，不是真的自然物的照样的模仿，而是经过“变形”，经过“美化”后的自然物。所以要“变形”要“美化”者，就是为了要使之“悦目”。故绘画是美的形与色的创造，是主观的心的表现，故绘画是“创作”。

故在绘画上，专求肖似的写实，是低级的，因为它不能使人悦目。近代法国的写实派大家米勒（Millet，1814—1875）的画，从某部分看来，似乎逼真得同照相一样，然其形，其线，其构图（即图中的巧妙的

装配）充溢着美的感情。这点就是所谓“变形”，所谓“美化”。这实在是我们练习作图的最模范的榜样。

人们赞美好的风景时，说“如画”，赞美好的绘画时，说“如生”。这两句话是矛盾的。究竟如何解释？请读者思量一下。

十八〔1929〕年九月作，为《中学生》

---

[1] 本篇原载1930年5月《中学生》第5期。

儿童画

孩子们的袋里常常私藏着炭条，黄泥块，粉笔头，这是他们的画具。当大人们不注意的时候，他们便偷偷地取出这些画具来，在雪白的墙壁上，或光洁的窗门上，发表他们的作品。大人们看见了，大发雷霆，说这是龌龊的，不公德的，不雅观的；于整洁和道德上，美感上都有害，非严禁不可。便一面设法销毁这些作品，一面喃喃咒骂它们的作者，又没收他们的画具。然而这种禁诫往往是无效的。过了几日，孩子们的袋里又有了那种画具，墙壁窗门上又有那种作品发表了。

大人们的话说得不错，任意涂抹窗门墙壁，诚然是有害于整洁，道德及美感的。但当动手销毁的时候，倘得仔细将这些作品审视一下，而稍加考虑与设法，这种家庭的罪犯一定可以不禁自止，且可由此获得教导的良机。因为你倘仔细审视这种涂抹，便可知道这是儿童的绘画本能的发现，笔笔皆从小小的美术心中流出，幅幅皆是小小的感兴所寄托，使你不忍动手毁损，却要考虑培植这美术心与涵养这感兴的方法了。

实际除了出于恶意的破坏心的乱涂之外，孩子们的壁画往往比学校里的美术科的图画成绩更富于艺术的价值。因为这是出于自动的，不勉强，不做作，始终伴着热烈的兴趣而描出。故其画往往情景新奇，大胆活泼，为大人们所见不到，描不出。不过这种画，不幸而触犯家庭的禁条，难得保存。稍上等的人家，琼楼玉宇一般的房栊内，壁上不许着一点污秽，这种画便绝不可见。贫家的屋子内稍稍可以见到。废寺，古庙，路亭的四壁，才是村童的美术的用武之地了。曾忆旅行中，入寺庙或路亭中坐憩片时，乘闲观赏壁上龙蛇，探寻其意趣，辨识其笔画，实有无穷的兴味。我常常想，若能专心探访研究这种绘画，一定可以真切

地知道一地的儿童生活的实况，真切地理解儿童的心情。据我所见，最近乡村废寺的败壁上，已有飞机的出现了。其形好似一种巨大的怪鸟，互相争斗着。最初我尚不识其为飞机。数见之后，稍稍认识。后来听了一个村婆的话：“洋鬼子在那里煎出小孩子的油来造飞机，所以他有眼睛，会飞。”方始恍然，儿童把飞机画成这般的姿态，不是无因的。听了这话，看了这种画，而回忆近来常在天际飞鸣盘旋的那种东西的印象，正如那壁上的大鸟一般的怪物。校正那村婆的愚见，而用艺术的方法把飞机“活物化”为怪鸟，而设想其在天空中争斗的光景，这是何等有兴趣的儿童画题材！这样的画，在上海许多儿童画报上尚未见过，而在穷乡僻处的废寺败壁上先已发表着了。

这点画心，倘得大人们的适当的指导与培养，使他们不必私藏炭条，黄泥块与粉笔头，不必偷偷地在墙壁窗门上涂抹，而有特备的画具与公然的画权，其发展一定更有可观。同时艺术教育的前途定将有显著的进步。

一九三四年三月七日，为江苏省教育厅《小学教师》作

我的学画

前几天我接到我的族姐从石湾（我的故乡）寄来的一封信，信上写着“至急”，字旁又打着双圈。我拆开一看，是我的姐丈的死耗，信内并附着一张死者的四寸全身照片。我的族姐在信上写着：“今定于月之廿七日开吊。灵前容像未备。素知吾弟擅长此道，今特寄奉遗容一尊，即请妙笔一挥，早日惠下……”

我闻耗之下，一面去信吊慰，一面把照片交送照相馆放大为二十四寸的。并拟将来配好镜框，托便人送去，以慰残生的族姐。原来我和这族姐久已疏远了。我幼时在石湾的小学校读书的时候，常常和她见面。那时我课余欢喜画照相，常常把亲戚们的照相打格子放大，用擦笔描写，因此便以善画容像闻名于故乡的老亲戚间。自从十七岁上离开故乡以后，我一直流宕在他县，至多在假期中回乡一次。我十七岁以后的生活，故乡的老亲戚们大都不知道了。这族姐便是老亲戚中之一人，在她的心目中所记到的我，还是一个善画擦笔容像的人，所以这次我的姐丈逝世，她便遥遥地把照相寄来嘱我画像。实则我此调不弹者已二十余年。心中颇想回复我的童年生活，遵从族姐之命而为已故的姐丈画像；但我早已没有擦笔画用的家伙，又没有描放大照相的腕力与目力，更没有描这种画的心情与兴味了，所以只得托照相馆去代劳。

因此我回想起了我幼时学画的经历，这原是盲从乱钻的，但不妨在豆棚纳凉时当作闲话讲讲。

我在十一二岁时就欢喜“印”《芥子园画谱》。所谓“印”，并不是开印刷厂来翻印那画谱，就是用一张薄薄的纸盖在《芥子园》上面，用毛

笔依照下面的影子而描一幅画。这真是所谓“依样画葫芦”。但那时我也十分满足，虽然是印的，但画中笔笔都曾经过我的手，似乎不妨说是“我的画”了。《芥子园》是单色的画谱，我则在印下来的画上，自己着了色彩。在这工作上我颇感一些兴味，因此印得愈加起劲。我们店里的管账先生本是一个肖像画师，他极口赞叹我所印的画，对我母亲说：“十来岁的孩子能描出这样的画，着实可以！”我得这画师的赞，津津自喜。看看自己印下来的成帙的画，自己也觉得“着实可以”了。

后来我在亲戚家里看到了放大尺和玻璃格子的妙用。就立刻抛弃印的故技，去采办这种新工具来试行新的描法。放大尺是两个十字形木条拼成的器械。把这器械钉住在桌子上，一端装一个竹针，他端装一支铅笔，一端的竹针依着了照片或图画原稿而移行，他端的铅笔就会在纸上描出放大的形象来。各部比例照样不差，容像的面貌可以维妙维肖。这种放大尺现在上海城隍庙里的摊头上只卖一个角子一具，但我幼时求之颇不易得，曾费了不少的周折而托人向外埠购到。又有所谓玻璃格子，比放大尺更为精确了。这是教科书大小的一个玻璃框子，玻璃上面涂一层极透明的胶质，胶质上画着极正确的细方格子，用时把照相装入框内，使玻璃上的格子线切着颜貌的各部；再在另一张纸上用铅笔打起大形的格子来。然后仔细观察玻璃上各格子中的形象，把它们移描到画纸上的大格子里去。逐格描完，画纸上就现出正确的放大的容貌了。这两种画法，比之以前的“印”复杂得多，兴味也好得多，我自以为我的画进步了，逢人就问他要照片来放大，以显示我的本领。我家的老亲戚们都寻出家里藏着的照片来叫我画，老年的人叫我画一幅像，预备百年后灵前应用。少年的人也叫我画一幅像，挂在书房间里。逢到亲戚朋友家中死了一个人，画容像的差使“舍我其谁”？于是店里管账先生引我为后进的同志，常常和我谈画法，他指导我说：描容像“用墨如用金，用金如用墨”（但他所指说的是他所擅长的中国旧式容像画，所以要多用金。

我所描的是煤炭擦笔画，根本没有金，所以我不懂他的画理）。他又拿出所藏的《百面图》给我看，告诉我说，容像有七分面，八分面，以至十分面（但我是惟照相是依的，并不要自造几分面，对于这话也不感到兴味）。他看见我不甚了解他的画理，得意地说："我说的是古法，你描的是新派。新派也好，你描得着实可以了。"我受许多亲友的请托，又受这前辈画家的称赞，自己也觉得"着实可以"了。到了二十年后的今日，还有我的族姐从五百里外遥遥地寄照相来叫我画，正可证明我当时画像本领的"着实可以"了。

后来我入中等学校，没有工夫再弄这花样。又因离开了故乡，画像的生意也不来了。但在学校内我又新学到了一种画法，便是临画。我们翻开商务印书馆出版的《铅笔画临本》中某一幅来，看一笔描一笔。不许印，也不许用放大尺或格子，全凭目力来测量，腕力来摹写。这在我认为是更进步的画法，无可假借的了。描起来原要费力得多，但描成了的欢喜也比前大得多，以前印出来的尚且不妨当作自己的画；现在辛辛苦苦地临出来的，简直可说是"我的画"了。先生教我们如此描写，数百同学个个如此学习。我到此才看见画道的广大，恍然觉悟从前的印，放大尺和格子，都等于儿戏；现在所画的才是"真刀真枪"的画法了。

后来我们学写生画了。先生在教室中放置一个纯白色的石膏头像，叫我们看着了用木炭描写。除了一张纸，一根木炭，一块当橡皮用的面包以外，并无何种临本给我们看。这最初在我觉得非常困难，要把立体的形状看作平面形而移写在一片纸上，真是谈何容易的事！我往往对着石膏模型，茫茫然不知从哪一笔画起。但后来也渐渐寻出门径，渐渐能把眼睛装出恍惚的看法：想象眼前的物体为一片平面的光景，观察各部形状的大小，光线的明暗，和轮廓的刚柔，而把这般光景用木炭写出在纸上，于是又觉"今是昨非"；以前的临画在现在看来，毫无意义。我们

何必临摹他人的画？他人也是观察了实物而画出来的，我们何不自己来观察实物而直接作画呢？直接作的画才是“创作”，才有艺术的价值。艺术是从自然产生的，绘画必须忠实写生自然，方能成为艺术。从此我把一切画册视同废纸，我确信学画只须“师自然”，仔细观察，仔细描写，笔笔以自然实物为根据，不许有一笔杜撰。不合自然实际的中国画，我当时曾认为是荒唐的画法而痛斥它。

我的学画至此而止，以后我便没有工夫描写，而仅看关于描画的书。我想看看书再画，但越看书越不会再画了。因为我回顾以前逐次所认为“今是昨非”的画法，统统是“非”的。我所最后确信的“师自然”的忠实写生画法，其实与我十一二岁时所热中的“印”《芥子园画谱》，相去不过五十步。前者是对于《芥子园》的依样画葫芦，后者是对于实物的依样画葫芦，我的学画，始终只是画得一个葫芦！葫芦不愿再画下去，非葫芦的画不出来，所以我只好读读书，看看别人的画罢休了。逢到手痒起来，就用写字的毛笔随便涂抹，但那不能算是正格的绘画的。

廿一〔1932〕年七月于上海法租界雷米坊，为开明函授学校《学员俱乐部》作

写生世界（上）

尝过了中年的辛味而回想青年时代的生活，真是诗趣丰富的啊！我的青年时代回想中，写生的生活特别可憧憬。那时我能把全心没入在写生的世界中。现在虽也有时梦到这世界，但远不像昔日那样深入了。

记得我热中于写生画的青年时代，对于自然界的静物，风景，人物，都作别开生面的看法。我独自优游于这新世界中。

我到水果店里去选购静物写生用的模特儿，卖水果的人代我选出一件来，忠告我："这一种'有吃没看相'，价钱便宜，味道又好。"但我偏要选那带叶的橘子。他告诉我："那是不熟的，味道不好，价钱倒贵！"我在心中窃笑：你哪能知道我的选择的标准呢？我叫工人去买些野菜来写生，他拖了一捆肥胖而外叶枯焦的黄矮菜来。我嫌他买得不好，他反抗："这种菜再肥嫩没有了。"我太息了：唉！你懂什么！我自己去买吧！我选了两株苍老而瘦长的白菜来，他笑我："这种菜最没吃头了！这是没人要买的！"我想为他解说这菜的形状色彩的美，既而作罢。我以为没人知道美，所以没人要买这菜。不管旁人讪笑，我就去为我这美丽的白菜写照了。

我走进瓷器店，在柜角底下发见了一口灰尘堆积的瓦瓶，样子怪入画的，颜色怪调和的，好似得了宝贝，特捧着问价钱，好像防别人抢买去似的。店员告诉我："勿瞒你说，这瓶是漏的，所以搁着。你要花瓶买这起好。"他在架上拿了一口金边而描着人物细花的瓷瓶递给我，一面伸手来接取我手中的漏花瓶。我一瞧那瓷瓶连忙摇头："我不要那种。漏不要紧的！"满堂的店员都把眼注视我，表示惊怪的样子。我知

道他们都在当我疯子看了。但我的确发见这漏瓶的美的价值，有恃无恐，这班无知商人管他们做什么！我终于买了那漏瓦瓶回家。放在窗下写了一幅。添几个橘子又写了一幅。衬了深红色的背景布，又写了更得意的一幅。

隔壁豆腐店里做喜事，借我们的屋子摆酒筵。茶担上发来的碗筷中，有一种描蓝花的直口的酒碗，牵惹了我的注意。这种碗形状朴素，花纹古雅，好一个静物模特儿。我问茶担上的人这种碗哪里买的，他回答我，这是从前的东西，现在没处买了。我想，对不起，吃过酒让我偷一只吧。但动了这念头有些儿贼胆心虚；我终于托豆腐店里的人向茶担转买一只给我。豆腐店里人笑道："这种是江北碗；最粗糙，最便宜的东西！你要，拿几只去，我们算账时多给他几个铜子好了。"我的书架上又多了一件宝贝。

我的书架上陈列了许多静物模特儿。有瓶，有甏，有碗，有盆，有盘，有钵，有玩具，有花草，在别人看来大都不值一文，在我看来个个有灵魂似的。我时时拿它们出来经营布置。左眺右望，远观近察。别人笑我，真是"时人不识予心乐"啊！

廿一〔1932〕年冬为开明函授学校《学员俱乐部》作

写生世界（下）

去年冬天我曾在这《俱乐部》中描写过我幼时所漫游的写生世界的光景。那时因为自来水笔尖冻冰，只写了静物一段就中止。现在《俱乐部》又催稿了。我凝视着我的笔尖探索去冬的感想，那墨水结成的小冰块隐约在目；而举头眺望窗际，不复是雨雪霏霏的冬景，已变成明媚鲜妍的春光了。心头闪过一阵无名的感动，这种感动和艺术的心似有同源共流的关系。我就来继续描写我青年时代的艺术的心吧。

说出来真是不恭之至：我小时在写生世界中，把人不当作人看，而当作静物或景物看。似觉这世间只有我一个是人。除了我一个人之外，眼前森罗万象一切都是供我研究的写生模型。我把我的先生，我的长辈，我的朋友，看作与花瓶，茶壶，罐头同类的东西。我的师友戚族听到这句话或将骂我无礼，我的读者看到这句话或将讥我傲慢，其实非也：这是我在写生世界里的看法。写生世界犹似梦境，梦中杀人也无罪。况且我曾把书架上的花瓶，茶壶，罐头等静物恭敬地当作人看（见上篇），现在不过是调换一个地位罢了。

我在学校里热心地描写石膏头像的木炭画，半年后归家，看见母亲觉得异样了。母亲对我说话时，我把母亲的脸孔当作石膏头像看，只管在那里研究它的形态及画法。我虽在母亲的怀里长大起来，但到这一天方才知道我的母亲的脸孔原来是这样构成的！她的两眼的上面描着整齐而有力的复线，她的鼻尖向下钩，她的下颚向前突出。我惊讶我母亲的相貌类似德国乐剧家华葛内尔〔瓦格纳〕（Wagner）的头像（这印象很深，直到现在，我在音乐书里看见华葛内尔的照片便立刻联想到我的已故的母亲）！我正在观察的时候，蓦地听见母亲提高了声音诘问：“你

放在什么地方的？你放在什么地方的？失掉了么？”

母亲在催我答复。但我以前没有听到她的话，茫然不知所对，支吾地问：“什么东西放在什么地方的？”

母亲惊奇地凝视我，眼光里似乎在说：“你这回读书回家，怎么耳朵聋了？”原来我当作华葛内尔头像而出神地观察她的脸孔的时候，她正在向我叙述前回怎样把零用钱五元和新鞋子一双托便人带送给我；那便人又为了什么原故而缓日动身，以致收到较迟；最后又诘问我换下来的旧鞋子放在什么地方的。我对于她的叙述听而不闻，因为我正在出神地观察，心不在焉。

我读Figure　Drawing〔《人体描法》〕（这是一册专讲人体各部形状描法的英文书），读到普通人的眼睛都生在头长的二等分处一原则，最初不相信，以为眼总是生在头的上半部的。后来用铅笔向人头实际测量，果然从头顶至眼之长等于从眼至下颚之长，我非常感佩！才知道从前看人头时的错觉所欺骗，眼力全不正确。错觉云者：我一向看人头时，以为眼的上面只有眉一物；而眼的下面有鼻和口二物，眉只是狭狭的二条黑线，不占地位，又没有什么作用。鼻又长又突出，会出鼻涕，又会出烟气。口构造复杂，会吃东西，又会说话，作用更大。这样，眼的上面非常寂寥，而下面非常热闹，便使我错认眼是生在头的上部的。实则眼都位在头的正中。发育未完的儿童，甚至位在下部三分之一处。我知道了这原则，欢喜之极！从此时时留意，看见了人头便目测其中的眼的位置，果然百试不爽。有一次我搭了西湖上的小船到岳坟去写生。搭船费每人只要三个铜板。搭客众多，船行迟迟。我看厌了西湖的山水，再把视线收回来看船里的搭客。我看见各种各样的活的石膏模型，摇摇摆摆地陈列在船中。我向对座的几个头像举行目测，忽然发见其中有一个老人相貌异常，眼睛生得很高。据我目测的结果，他的眼睛决不

在于正中，至少眼睛下面的部分是头的全长的五分之三。Figure Drawing中曾举种种不合普通原则的特例，我想我现在又发见了一个。但我仅凭目测，不敢确信这老人是特例。我便错认这船为图画教室，向制服袋里抽出一支铅笔来，用指扣住笔杆，举起手来向那老人的头部实行测量了。船舱狭小，我和老人之间的距离不过三四尺，我对着他擎起铅笔，他以为我是拾得了他所遗落的东西而送还他，脸上便表出笑颜而伸手来接。这才使我觉悟我所测量的不是石膏模型。我正在惭悚不知所云的时候，那老人笑着对我说：

“这不是我的东西，嘿嘿！”

我便顺水推船，收回了持铅笔的手。但觉得不好把铅笔藏进袋里去，又不好索性牺牲一支铅笔而持向搭船的大众招领，因为和我并坐着的人是见我从自己袋里抽出这支铅笔来的。我心中又起一阵惭悚，觉得自己的脸上发热了。

这种惭悚终于并不白费。后来我又在人体画法的书上读到：老人因为头发减薄，下颚筋肉松懈，故眼的位置不在正中而稍偏上部。我便在札记簿上记录了一条颜面画法的完全的原则：

“普通中年人的眼位在头的正中，幼儿的眼，位在下部，老人的眼稍偏上部。”

但这种惭悚不能阻止我的非人情的行为。有一次我在一个火车站上等火车，车子尽管不来，月台上的长椅子已被人坐满，我倚在柱上闲看景物。对面来了一个卖花生米的江北人。他的脸孔的形态强烈地牵惹了我的注意，那月台立刻变成了我的图画教室。

我只见眼前的雕像脸孔非常狭长，皱纹非常繁多。哪一条线是他的

眼睛，竟不大找寻得出。我曾在某书上看到过“舊字面孔”一段话，说有一个人的脸孔像一个“舊”字。这回我所看见的，正是舊字面孔的实例了。我目测这脸孔的长方形的两边的长短的比例，估定它是三与一之比。其次我想目测他的眼睛的位置，但相隔太远，终于看不出眼睛的所在。远观近察，原是图画教室里通行的事，我不知不觉地向他走近去仔细端相了。并行在这长方形内的无数的皱纹线忽然动起来，变成了以眉头为中心而放射的模样，原来那江北人以为我要买花生米，故笑着擎起篮子在迎接我了。

“买几个钱？”

他的话把我的心从写生世界里拉回到月台上。我并不想吃花生米，但在这情形之下不得不买了。

“买三个铜板！”

我一面伸手探向袋里摸钱，一面在心中窃笑。我已把两句古人的诗不叶平仄地改作了：

“时人不识予心乐，将谓要吃花生米。”

廿二〔1933〕年春为开明函授学校《学员俱乐部》作

野外写生[1]

野外写生有两种办法：有一种人欢喜只带铅笔和速写簿（sketch book），在野外探得了合意的景色，即用铅笔在速写簿上记录其大体的状况。回家之后，根据了速写簿上的大体的记录而背诵出详细的景色来，作成一幅绘画。又有一种人，欢喜在野外完成一幅画，回家后不再添改一笔。他们必须携带三脚凳，画架，阳伞，颜料，笔洗，画纸等种种用具，且在景色前面逗留半天的时间。画成一幅，方始收拾画具而归家；倘一次画不了，明天，后天，再来续描。

现在一般画家，都是取第二种办法，且认为第一种办法是不良的。因为根据大体的记录而背诵全景，往往有许多不自然而失真之处，不合于“写生”的真理。这原是古代大画家所惯行的办法。初学绘画的人，经验缺乏，记忆力薄弱，当然不能根据大体而背诵全景；况且现代的画风，大非古代可比，即使有根据大体而背诵全景的人，其画法也陈腐而不合于现代的“写生”的真理。盖自“自然主义”得势，印象派画风流行以来，绘画都注重描写目前瞬间的姿态。空气，阴影，明暗，浓淡，一一均须取法于目前瞬间的自然状态，不容一笔想象或杜撰。故画家欲描野外的景色，必须在野外对着景色而当场完成其工作。离开景色，便无从下笔。这是印象派画法的特点之一。印象派在现今虽渐呈过去的状态，但其影响还是很深，支配着现代的画界。试看美术学校的学生，背了画箱在野外搜索景色，个个欢喜使用鲜丽的原色，描成五色灿烂的绘画，全然是印象派的流风。这种注重感觉的画风，于观察及描写的练习上，最为切实而易于入门，且最合于“写生”的真理。故一般好画的人，及普通学校的学生，练习绘画，正宜由此着手。

照印象派的画法，欲在野外当场完成一幅作品而归家，则我们出门的时候，须带许多用具，否则不够应用。然用具的繁简没有一定，依各人的好尚而定。普通最完备的，须带画箱，画架，三脚凳，阳伞及画板。画架，阳伞及三脚凳，纳入一布袋中，用皮带束住，负在背上，画箱与画板则提在手中。这时候写生家的神气就像行商一般，担负很重。要深入山林，探索奇景，就不免疲劳。选定了一处景色之后，把背上的布袋放下来，取出画架，对着景色撑立起来，加上画板。又张起阳伞，遮住了画板上的太阳光。然后坐在三脚凳上，打开画箱来作画。倘观察之后，觉得这景色不甚合意，而欲另觅他景，则收拾家伙，一起一倒，殊甚麻烦。所以除了老练的画家以外，普通写生的人，大都不用这样繁复的用具，而取简便的方法。较简便的，不带画架及阳伞，而仅携画箱及三脚凳。画纸用小形者，即纳入于画箱之中。觅得了一处景色，只要坐在三脚凳上，而置画箱于膝上。开了画箱的盖，画纸即张在盖的内面，这便可代替画架了。比这更简单的办法，则连画箱也不带，手中仅携三脚凳一支及画纸一方（此种画纸似洋式信笺，四周用胶汁粘住，像一块木板。描完一张，即可撕去，再描下面，这种画纸名曰sketch book〔速写簿〕，有大小各种，最为便利）。衣袋内藏着水彩画颜料一匣（笔亦在内），及水筒一只。遇到了要描的景色，即坐在三脚凳上，打开颜料匣，将匣盖衬在sketch book的后面，而拿在左手中。水筒即挂在颜料匣的右端。右手向匣取笔，蘸水配色，即可写生。近有一种最简便的水彩画具，水筒与颜料匣连合在一处，尤为便利。其构造，用铁匣一只，长三四寸，阔约二寸，厚约一寸。匣内依横断面的对角线隔分为二部。其下部盛水，于右端开一小口，加以密切的盖，使横置时水不致流出。匣的上部有盖，启盖，即为盛颜料之处，余地为调色板，兼为放笔之处。匣的右端，水筒开口之处，又加一套，大小与匣相同。写生之时，此套即盛水而挂在匣的边上，作为笔洗。这是野外写生最简便的用具。全体不过眼镜壳子一般大小，而颜料，水筒，笔洗，笔，一切都包

罗在内。体力强健的人，能站立而描画，则不须带三脚凳，只要袋中藏了上述的那个法宝，手持一册sketch book，即可出门写生。这野外写生担负最为轻便，真同散步一样了。

野外写生用具的繁简，固可因各人的好尚而自由取舍；但也略有分别，喜用最繁或最简的写生用具的，大概属于老练的专门画家。普通的学生及学画的人，宜取繁简适中的设备。因为老画家经验丰富，眼力正确，其取景作画，总是成功的。用具完备，则挥毫自由；用具极简，亦不感局促，而无失败之虑。若初学者，则因其对于自然的美感及对于绘画的兴味均未深切，故用具太繁则易感担负的疲倦，用具太简，则手头局促而易遭失败。一画箱及一三脚凳，为最适宜之野外写生用具。如欲再简，则三脚凳可省，而画箱则必需。因无三脚凳，可坐草地上；遇有石，可坐石上。若不用画箱而以左手持颜料匣与sketeh book，则时间过久，左腕易倦，而画面遂动摇不定，画兴因此就减杀了。

初学野外写生的人，往往有败兴而归的事。这有种种原因：有的人希望满载而归，恰逢无景可写，或虽写而一无所成，扫兴而归。有的人无意于野外写生，为别人所被动，或为团体所牵制，而勉强出门，结果冤枉费去了些纸张颜料，怅然而归。因为出门写生，不比出门经商，不可要求其满载而归。写生须当作散步看。当风清日丽之时，散步于春郊秋野之中，为自然之美所诱，而胸中发生无限的感兴。观赏不足而赞叹之，赞叹不足而描写之，写生就成为欲罢不能的乐事了。所成就的作品，不过为其自然的结果，或可说是副产物而已。野外写生的目的，岂全在于一幅图画？画兴不至，尽可漫步郊野之中，观赏自然界的微妙的形状与丰富的色彩。虽然不曾带回一张图画，但比勉强作画有意义得多。希望满载而归的人，其心必斤斤于计较画幅，勉强取景，勉强描写，其画虽多无益。为团体所牵制而附和加入野外写生的队中，更属无

谓。学校的图画课中的野外写生，颇多此种情形。同级生三四十人，背了画具，排了队伍，由图画先生率领到野外去写生，是最滑稽的现状。因为图画不比别的功课，须设法诱导其美感，然后使之动笔，却不可强迫其工作。这三四十人中，不见得个个人能作风景写生，不见得个个有兴味于风景写生。图画先生将兵一般地押他们到野外，强迫个个人描写风景，就有大半的人描了牵强应酬的画，而来交卷了。在每班人数众多的学校里教图画，原是一件最困难的事。图画钟点又少，先生时间又忙，当然不能个别指导。而合班教授，难处甚多：在教室中练习静物写生，布置模型时不能使全班人个个看得到良好的位置，赴野外描写风景，则程度参差，队伍庞大，教师指导更难周到，一定有大部的人败兴而归。

但风景写生上的要事，毕竟是画法上的问题。初学风景写生，其画法上最易犯的弊害，约有下列三端。

第一种，是顾小失大的误谬。野外风景，范围广大，物类繁多，不像图画教室的布置简单而清楚。初学风景画的人，对着这繁复的自然界，茫然不暇应接，注意了一小部分，便忘却了全体，其画就会主客不分，散漫无章。我们欲写复杂的自然景色，须从大处着眼，观察全体的大调子与大轮廓，由大体而渐及于各小部。描写各小部之时，亦须时时顾到这一小部对于全体的关系，笔法之繁简，色彩之浓淡，务须与全体相称，勿使有喧宾夺主之弊。例如在画的边上或角上不可有触目的形状或色彩，否则观者的目光就被牵向外方，而画面的势力不能集中了。如果实景中确有特别触目的形状或色彩，而恰好位于画内边上或角上。我们应该加以删改，不可像摄影一般地照样写出。“删改”，是风景写生中最困难的一事。自然原是尽善尽美，不容人的手来删改的。但你坐在一处地方而眺望眼前的各自然物，各自然物的位置决不能依照你的意见而

排列或增减，于是就有画家的“删改自然”的必要。例如有一座桥，两个人正在走桥。你要描人的时候，他们正好一个走在桥的东堍，一个走在桥的西堍。这时候你必须改变他们的位置，因为在一座桥的两端各描一个行人，布置很不妥当，画面的势力就散漫而不能集中，全体风景的美就破坏了。又如桥和背后的树林的笔致都很粗略，而桥上的人物描得特别细致，连眉眼衣纹都分明，这人物便与全体景物不能调和，而风景美就破坏了。故风景写生，须以全体的集中与调和为主眼，不可注意于小部分。欲求全体的集中与调和，有时得删改自然。

第二种，是杜撰画法的恶习。这弊端由于不肯忠实写生而来。其人必曾经临摹画帖，或爱好卑劣的印刷画片——例如香烟牌子，时装美女月份牌，以及德国及日本所舶来的卑俗的画片等——他在画帖及这等印刷画片中，早已学得各物的描法。山怎样描，天怎样描，桥怎样描，草怎样描，在他都有规定的描法。于是赴野外写生，看见一山，便不肯仔细观察山的姿态，不肯忠实描写自然的真相，而只知拿出自己所学得的画法来应付。他的画法便落了套，成了型。他的风景画由各物凑合而成，犹似小孩的排列花板，死板而全无生气。这人对于自然风景，太不忠实，不配称为“写生”。因为他并没有描出目前的山的姿态，而只是描了一个别的山，与现在目前的山全无关系。这可说是杜撰的画法。且其杜撰亦非自己所撰，而是从画帖画片中借来的。现今多数学习中国画的人，都犯着这个弊病，而自己都认为正当，其实可叹。他们的用功，是埋头于临摹“芥子园”，八大山人，恽南田等的画谱。学得了各物的画法之后，自己就东拉西凑，而创作（？）中国画了。东拉一株树，西凑一块石，即成为一幅立轴，题曰“一木一石”。这里借株玉兰，那里借棵牡丹，即凑成一幅中堂，题曰“玉堂富贵”。挂在展览会里，就都变成自己的作品了。中国画的展览会里，佳作固然也有，但多数的作品，画法千篇一律，不过东凑西配的方法各人不同而已。这真可谓“国画人人会

描，只因配法不同”了。这配凑的方法，用在中国画中，虽无创作的意味，但形式似尚雅观；用在西洋画中，就卑俗而不堪入目了。因为西洋画一向注重写实，不像中国画的凌空。写实的绘画一不忠实，便完全失却艺术的意味，而匠气满纸了。香烟牌子及月份牌，便是其好例。这等卑俗的画，曾经在我国的一般社会中非常流行，现在还是很有势力。最近我国艺术学校林立，美术的空气渐渐浓厚。稍有知识的人，已知厌弃这种卑俗的装饰，不过在剃头店等处时有所见而已。但另有一种由德国及日本舶来的假油画，却十分流行，知识阶级的人也受其骗，却拿来装入镜框，挂在客堂书室之中。这些假油画，有的制成大幅，可装镜框，有的制成明信片，俗眼看来，实甚精美。其印刷堆凸而有光，宛似油画。画中或描一座山，一丛林木，一个山庄，或描一条瀑布，一只小舟，一对恋人。大都迎合一般人的嗜好，讨他们的欢喜；而其实在降低他们的美术趣味（这种画中所有的山水，林木，房屋，其画法都有定规，不过景物配凑不同。看过一两种画，其余的画，都千篇一律，不必再看了）。

第三种，是好新的恶习。线条横飞的后期印象派绘画，色彩鲜丽的野兽派绘画，物形不辨的立体派未来派的绘画，在好新的初学者看来，真是事半功倍的事业！何乐而不为？他们就不肯忠实描写自然，而也在自己的图画纸上横飞起线条来，堆涂起颜料来，甚至编排起几何形体来。这是最近的学校中时有所见的恶现象。新派绘画，固然大家可以学得；但学画的初步，必须从自然的写生开始，决不容门外汉躐等而为新派画家。彼马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse）、比卡索〔毕加索〕（Picasso）等新派画家，所描的形状东歪西斜，全不正确；但他们并非不会描写正确的形，他们是经过了正确的阶段，而进于不正确的更深的境地的。且立体派以后的新兴艺术，在近世的画坛上还未获得正当的地位，现今已快没落了。倘有人对于这种画风果真发生共感共鸣，原不妨

加入他们的运动；但若未曾真心理解其好处，仅因了好奇喜新而攀附他们，借以遮丑而自炫，这种行为就不值一笑了。

上述三端，是学画的人所应忌的恶习。学画的人，应该用谦虚的心，明净的眼，向“自然”中探求珍贵的启示。那么你就知道“自然”是艺术的宝库，野外是天然的画室了。

十九〔1930〕年九月，《中学生》美术讲话

---

[1] 本篇是1930年11月《中学生》第10号所载《秋景与野外写生》一文改写而成。

谈中国画[1]

中国画真有些古怪：现代人所作的，现代家庭里所挂的，中堂，立幅，屏条，尺页，而所画的老是古代的状态，不是纶巾道服，便是红袖翠带。从来没有见过现代的衣冠器物，现代的生活状态出现在宣纸上。山水，花卉，翎毛，幸而没有古今的差别。不然，现代人所画的一定也是古装的山水，古装的花卉和古装的翎毛。

绘画既是用形状色彩为材料而发表思想感情的艺术，目前的现象，应该都可入画。为什么现代的中国画专写古代社会的现象，而不写现代社会的现象呢？例如人物，所写的老是高人，隐者，渔翁，钓叟，琴童，古代美人。为什么不写工人，职员，警察，学生，车夫，小贩呢？人物的服装，老是纶巾，道袍，草屨，芒鞋，或者云鬟，雾鬓，红袖，翠带，为什么不写瓜皮帽，铜盆帽，长衫马褂，洋装大衣，皮鞋，拖鞋，或者剪发，旗袍，高跟皮鞋，摩登服装呢？人物手里所拿的，老是筇杖，古书，七弦琴，笙，箫，团扇一类的东西，为什么不写stick〔手杖〕，洋装书，violin〔小提琴〕，公事皮包，手携皮箧呢？又如建筑物，所写的大都是茅庐，板桥，古寺，浮图，白云深处的独家村的光景。为什么不写洋房，高层建筑，学校，工厂，矿场，大马路的光景呢？其他如器物，所写的不外油壁香车，画船，扁舟，桅杆，酒旗，珠帘，绣屏，篆香，红烛等，也都是古代的东西。为什么不写目前的火车，电车，汽车，飞机，兵舰，邮船，升降机〔电梯〕，电风扇，收音机呢？岂毛笔和宣纸，只能描写古代现象？为什么没有描写现代生活的中国画出现呢？为什么二十世纪的中国画家，只管描写十五世纪以前的现象呢？

也有人说，中国画的题材向以自然为主，不似西洋画的以人物为主。故山水是中国画的正格。人物及器物世界的描写，本为中国画所不重。即使泥古，亦不足为中国画病。这话也有几分理由。但是，现代人要求艺术与生活的接近。中国画在现代何必一味躲在深山中赞美自然，也不妨到红尘间来高歌人生的悲欢，使艺术与人生的关系愈加密切，岂不更好？日本人曾用从中国学得的画法来描写现世，就是所谓“浮世绘”。浮世绘是以描写风俗人事为主的一种东洋画，其人物取材于一切阶级，所描写的正是浮世的现状。这种东洋画的成功如何是别论。总之，绘画题材的开放，是现代艺术所要求的，是现代人所希望的。把具有数千年的发展史和特殊的中国画限制于自然描写，是可惜的事！

我们中国的绘画技法，实在是可矜贵的。那奔放的线条，明丽的色彩，强烈的印象和清新的布局，在世界画坛上放着异彩。西洋近代大画家Manet〔马奈〕，Monet〔莫奈〕，Cézanne〔塞尚〕，Gogh〔凡·高〕一班人，看见了荷兰博物馆里所藏的中国画，大为惊叹，赞颂“东洋画的新天地”。他们的作品中便显著地蒙了东洋画的影响。若得这种技法发展起来，一定可以适应新时代的要求，而支配未来世界的画坛。

一九三四年三月十七日为《人间世》作

---

[1] 本篇是1934年4月《人间世》第1期所载《文言画》一文删改而成。

读画史[1]

中国画家描人物，特别注重眼珠的描法，即所谓点睛。睛因为特别重要，画家往往迟迟不点。以不点睛著名的，有最古的两位画家：晋朝的卫协，尝画《七佛图》，不点眼睛，谓点睛即欲飞去。卫协的弟子顾恺之画人物，亦数年不点睛。人问之，答曰："四体妍蚩，无关妙处；传神写照，正在阿堵之中。"关于他的点睛，还有一段逸话，大意是这样：瓦棺寺募化，士大夫所捐无过十万钱者，恺之素贫，却认捐百万钱。人以为大言。恺之命寺僧备一壁，闭户一月余，于壁上画维摩诘像一躯。工毕，将点眸子，观者云集。户开，画像灿烂光照一寺。恺之命僧众向观者求施，得百万钱。

后来关于龙的点睛，更有神奇的记载：梁张僧繇于金陵安乐寺画四龙于壁，不点睛。每曰："点睛即飞去。"人以为诞，因点其一。须臾，雷电破壁，一龙乘云上天，不点睛者皆在。

看了这种记载，我对于中国古画真有些儿神往。可惜现在空留这几段逸话，若得卫协的《七佛图》，顾恺之的《维摩诘像》，或者张僧繇的《三龙》（一龙已乘云上天了）还存在于世上，即使遥遥地保藏在大英博物馆里，我也颇想筹措旅费，专诚往观。但这是不可能的事，现在只许我凭空想象而已。

中国画的贵重点睛，我想是为了中国画根本不求形似而重气韵的原故。据画论所说，气韵必在生知，不可学而能。又说山川草木皆有神韵。假如有人问，气韵，神韵，究竟是什么东西？照画论的说法，只能以"不可言传"，"微妙不可说"一类的话回答他。我想，山川草木的神韵

固然难于言喻；若换了人物，也许容易说明些。因为人物的神韵，主在于眼睛的表情上。我们只要想象：与盲人相对，只为了他那两个眼眶里少两点黑珠，因而其人没有神气，即使同他联袂促膝，终觉得隔膜，好像不能彼此心照神会，无法畅叙衷曲似的。反之，若在那两个眼眶里点了两点黑珠，即使隔着很远的距离，一在墙内，一在墙外，恋爱者也能眉眼传情，或者“目成”。“临去秋波”更能使人难于禁受呢。正经地说，“亚圣”孟子也曾有话：“存乎人者，莫良于眸子。眸子不能掩其恶。胸中正，则眸子瞭焉。胸中不正，则眸子眊焉。听其言也，观其眸子，人焉廋哉？”可知睛是传神的器官，人的心情会由睛而漏泄出来。试画同样的几个人像，面上都只画眼眶而眶内无珠。然后把各式的眸子点进去，或大或小，或全或半，或上或下，或左或右，点好之后一一观看、可见种种不同的神气。点睛的重要之理，于此可以窥见一斑。其所难者，不能任取一式，而必须与全身姿势态度相照应。换言之，某种身体的姿势态度，应取某种式样的眸子；眸子一改变，全身也须改变。画家之所以迟迟不点睛者，岂真怕他飞去？也不过在这方面煞费踌躇而已。画史有一段话，可以旁证一点：五代，蜀主王衍召画家黄筌观吴道玄画《钟馗图》。图中锺馗左手捉鬼，右手第二指抉鬼目。蜀主谓黄筌：“若用拇指抉目，更当有力。”命改画之。筌请图归家，观数日，另取一缣，画拇指抉目图以进。蜀主问：“何故另作？”答曰：“钟馗一身气力，颜貌，皆在于第二指，故不能改。今所作虽不及古人，然一身之力在于拇指。”眸子对全身的关系，可由手指对全身的关系而想象。某一种身体姿势只适用某一种眸子。点睛的困难就在于此吧。

卫协的话“点睛即欲飞去”，幽默可喜！顾恺之毕竟是他的弟子，知师莫若弟，能把先生这句幽默的话翻译为画论，而曰：“传神写照，正在阿堵之中。”张僧繇的龙果真乘云上天，幽默过甚了。中国画史上常有这类幽默过甚的话：顾恺之画人物维妙维肖。悦邻女，尝画其像悬壁

间，以针刺其心，邻女即患心痛。拔去其针，心痛即愈。又杨子华为北朝写生圣手，尝画马于壁，入夜，马求水草，作鸣声。这种话的意旨，无非要极言顾恺之人物的维妙维肖，与杨子华的写生圣手。读中国画史勿必拘泥于事实，但会其意旨。正如看中国画勿必拘泥于形似，但赏其神韵可也。

一九三四年三月十五日，为《论语》著

---

[1] 本篇原载1934年4月16日《论语》第39期。

月的大小[1]

“啊，今晚的月亮好大！”

“你看这月亮有多么大？”

“我看有饭碗大。”

“不止，我看有三号钵头大。”

“哪里？我看有脸盆大呢。”

“咦！人的眼睛怎的会这样不同？”

“听说看见月亮大的胆子大，看见月亮小的胆子小。……”

楼窗下的弄里有一班人在那里看月亮，谈话。夜静更深，一句一字都清晰地送进楼窗来。这样的话我在月夜不知听到过多少次数了。但每次听到的时候，心中总是疑怪：月亮的大小，他们怎么会说得定？据我看，可大可小，没有一定。记得有一次月夜有人问我：“你看见月亮怎样大？”我把月亮同近处的树叶子比量一下，回答说：“像铜板大。”大家都笑了，说道：“那是一颗星了！不信你看见的月亮这样小的！胡闹！”我其实并非胡闹，但也不分说了。后来又有一次被问，我想这回说得大些吧，便把月亮同远处的房屋的窗子一比较，回答说：“我看同七石缸大。”人家又笑煞，说道：“这么大的月亮不要吓死了人？”也有人嘲笑我说：“他是画家，画家的眼睛是特别的！”我心中叫冤，但是也无法辩白。

这个问题一直在我心中为悬案，我相信他们不会乱说，但我其实也不是胡闹，更不是要扮画家，其中必有一个道理。一向没有闲工夫去推究，这一晚更深人静，又有对象摆在眼前，我便决意考察它一个究竟。

我把手臂伸直，闭住一目，就用手里的香烟嘴去测量月亮，看见香烟嘴正好遮住月亮。这样看来，月亮不过像一颗围棋子大小。因为香烟嘴之阔大约等于围棋子的直径。我又从离我一二丈远的柳树梢上窥测月亮，看见一瓣柳叶正好撑住了月亮的圆周。这样看来，月亮有一块洋钱般大小（因为一张柳叶之长，大约等于洋钱的直径。以下同理）。我又用离我四五丈远的围墙上的瓦片来同月亮比较，看见瓦片的一边之长恰等于月亮的直径，这样看来，月亮有饭碗大小。我又用离我十来丈远的烟囱来同月亮比较，看见烟囱恰好装在月亮里。这样看来，月亮有脸盆来大小。我又用离我数十丈远的人家的楼窗来同月亮比较，看见楼窗之长也等于月亮的直径。这样看来，月亮就有七石缸一般大了。我想，假如很远的地方有一个宝塔，宝塔一定可以纳入在月亮里，使月亮的直径与宝塔同长。又假如，这里是一片海，海上生明月的时候，远处的兵舰也可全部纳入在月亮里，那时的月亮就比兵舰更大了。

于是我想：世人看物的大小有两种看法。第一种是绝对的大小，第二种是比较的大小。绝对的大小就是实际的尺寸。例如“一川碎石大如斗”，便是说用尺去量起碎石来，都同斗大。又如说孙行者的金箍棒“碗来粗细”，便是说用尺去量起金箍棒来，直径等于碗的直径。比较的大小就是远近法的大小。譬如这条弄的彼端有一个母亲和一个孩子走来，假如孩子跑得快，比母亲上前了数丈，我们望去，便见母亲和孩子一样大；孩子若比母亲上前了十余丈，我们望去便见母亲反比孩子小了。即距离的远近与物的大小成反比例。古人诗云：“秋景墙头数点山”，又云：“窗含西岭千秋雪”。讲到实物，山比墙和窗大得不可言；但山距离

远了，竟小得可以摆在墙头，甚至含入窗中。可知这两种看法，前者是固定的，后者则因距离而变化，没有一定。

看月亮，当然用第二种看法。因为月亮距人很远，虽然天文学者曾经测得它的直径是三千四百km〔即kilometre（公里）〕，但我们不能拿下月亮，用尺来量量看。况且我们这班看月亮的人，都没听到天文学者的报告，即使听到了也未必相信。故月亮是一种可望而不可接的悬空的形象，不比碎石或金箍棒地可以测量实际的尺寸。故说“一川碎石大如斗”，“金箍棒碗来粗细”，都行；但说“月亮像脸盆大”，意义很不明了，须得指定脸盆对你的距离才行。因为脸盆离你近了，形象会大起来；离你远了，形象会小起来，仅说脸盆大岂可作为尺度？故用东西来比方月亮的大小，其意思应该是：月亮像离我二三尺远的围棋子大，或离我一二丈远的洋钱大，或离我四五丈远的饭碗大，或离我十来丈远的脸盆大，或离我数十丈远的七石缸大，或离我数里以上的宝塔或兵舰大。充其极端，把距离推广到三十九万km的时候，月亮正是一片直径三千四百km的圆形，即月亮同实际的月亮大。反之，若拿一根火柴贴近在瞳孔前窥测，则火柴可以遮住月亮，即月亮只有菜子般大小。可知月亮的大小，全是与各种距离的实物比较而言，并无一定。这可证明我的话不是胡闹，更不是要装作画家。

但他们的看法毕竟也是不错的。不过没有说出东西对自己的距离，所以使我疑怪。古诗人描写月亮，说像“白玉盘”，像“宝镜”。坊间所编印的小学国语教科书里说，“像个球，像个盘”。可知人们对于月亮的大小，所见略同。即大约像饭碗，钵头，球镜，盘，脸盆等一类东西的大小。换言之，人们都是拿距离自己数丈乃至十数丈的东西来比较月亮的大小的。数丈乃至十数丈，是绘画的观察上最普通的距离。风景中最主要的前景，大都是这距离中的景物。可知人们对月，都能自然地应用绘

画的观察法。

一九三三年新秋，于石湾，为《中学生》作

---

[1] 本篇原载1933年9月《中学生》第37号。

音乐之用[1]

学校的一切课业中，音乐似乎最没有用。即使说得它有用，例如安慰感情，陶冶精神，修养人格等，其用也似乎最空洞。所以有许多学校中，除音乐教师而外，大都看轻音乐，比图画尤其看轻。甚至连音乐教师也看轻音乐，敷衍塞责地教他的功课。

这是因为向来讲音乐的效果，总是讲它的空洞的方面，而不讲实用的方面。所以大家不肯起劲。这好比劝人念南无阿弥陀佛十遍百遍或千遍可获现世十种功德，人皆不相信。又好比只开支票，不给现洋，人皆不欢迎。

《中学生》杂志创刊以来，好像没有谈过音乐（我没有查旧账，只凭记忆，也许记错了。但即使有，一定甚少）？现在我来谈谈。一切空洞的话都不讲，从音乐的实用谈起。

听说，日本九州有一个大机械工厂，厂里雇用着大群的女工。每天夜班做工的时候，女工们必齐声唱歌。一面唱歌，一面工作，工率会增高，出产额比别厂大得多。但夜工的时间很长，齐唱的声音又大，妨碍了工厂邻近的人们的安睡，邻人们抗议无效，便提出公诉。诉讼的结果，工厂方面负了，只得取消唱歌。取消之后，女工们的工率大为减低，工厂的生产大受影响，云云。

听说，美国有一种习字用的蓄音机唱片，其音乐的旋律与节奏，恰符合着写英字时的手的运动。小学生练习书法时，一面听蓄音机，一面写字，其工作又省力，又迅速，又成绩良好。这等方法是由种田歌，采茶歌，摇船歌，纺纱歌等加以科学的改进而来的。又可说是扛抬重物的

劳动者所叫的“杭育杭育”，或建筑工人打桩时的歌声的展进。我乡（恐怕我国到处皆然）有一种人，认为打桩的歌声中有鬼神。打桩的地方，经过的人必趋避，小孩尤不宜看。据说工人们打桩时，若把路过的人的名字或形容唱入歌中，桩便容易打进，同时被唱入歌中的人必然倒霉，要生大病，变成残废，甚或死去。因为那人的灵魂随了这桩木而被千钧之力的打击，必然重伤或致命。而且，归咎于看打桩的瞎子、跛子、驼子或歪嘴，亦常有所见闻。但是，我每次经过打桩的地方，定要立定了脚倾听。他们不知在唱些什么歌曲？一人提头唱出，众人齐声附和。其旋律有时像咏叹调，有时像宣叙调；其节奏有时从容浩大，有时急速短促；其歌词则除“杭育”以外都听不清楚，不知道在念些什么？据邻家的三娘娘说，是在念过路人的姓名，服装或状貌，所以这种声音很可怕。但我并不觉得可怕，只觉得很自然，很伟大，很严肃。因为我看他们的样子，不是用气力来唱歌，而是用唱歌唤出气力来作工。所以其唱歌毫不勉强，非常自然。又看他们的工作，用人力把数丈长的大木头打进地壳里去，何等伟大而严肃！所以他们的歌声，有时像哀诉，呐喊，有时像救火，救命，有时像冲锋杀敌，阴风惨惨，杀气腾腾的。这种唱歌在工作上万万不能缺少。你们几曾见过默默地打桩的工人？假如有之，其桩一定打不进，或者其人都要吐血。音乐之用，没有比这更切实的了。那机械工厂的利用唱歌，和习字蓄音片〔唱片〕的制造，显然是从这里学得的。

听说，音乐又可以作治病的良药。大哲学家尼采曾经服这药而得灵验，有他自己的信为证。千八百八十一年十一月，尼采旅居意大利，偶在一处小剧场中听到法国音乐家比才（Georges Bizet，1838—1875）的杰作歌剧《卡尔门》〔《卡门》〕（Carmen，这歌剧现在已非常普遍流行于世间，电影中已制片，各乐器都有这剧的音乐，开明书店的《口琴吹奏法》里也有《卡尔门》的口琴曲），被它的音乐所感动，热烈地爱

好它。第二次开演时，尼采正在生病，扶病往听，听了之后病便霍然若失。次日写信给他的友人说：“我近来患病，昨夜听了比才的杰作，病竟痊愈了，我感谢这音乐！”（事见小泉洽著《音乐美学诸相》所载。）倘有人开一所卖“音乐”药的药房，这封大哲学家的信大可以拿去登在报章杂志上，做个广告。又据日本音乐论者田边尚雄的报告，用音乐治病的例很多：十九世纪初，法国有一位名医名叫裘伯尔的，常用音乐治病。这医生会唱种种的歌，好像备有种种的药一般。病人求治，不给药，但唱歌给他听，或用clarinet〔单簧管〕（喇叭类乐器）吹奏极锐音的乐曲给他听。每日数回，饭前饭后，或睡前，其病数日便愈。又听说，怀娥铃〔小提琴〕（violin）治病是最好的良药。二百年前，法国每年盛行的Carnaval（谢肉祭〔狂欢节〕）中，有人以热狂舞蹈而罹病者，用怀娥铃演奏乐曲给他听，催他入睡，醒来病便没有了。野蛮人中用音乐治病的实例更多：美洲可伦比亚河〔哥伦比亚河〕岸的野蛮人，凡遇生病，不服药，但请一老巫女来旁大声唱歌，又令十五六青年手持木板打拍子舞踊而和唱。病轻的唱一回已够，病重的唱数回便愈。又据非洲漫游者的报告，奴皮亚地方的人把病者施以美丽的服饰，拥置高台上，台下许多青年唱歌舞蹈，其病就会痊愈。又美洲印第安人的医生，都装扮得很美丽，且解歌舞，好像我们这里的优伶一般。这种话好像荒诞而属于迷信；但我看到我家的李家大妈的领孩子，确信它们并不荒诞，并非迷信。这种音乐治病法，是由李家大妈的唱歌展进而来。我家有一个小孩子，不时要吵，要哭，要跌跤，要肚痛。她娘也管她不了，只有李家大妈能克制她。其克制之法，就是唱歌。逢到她吵了，哭了，她抱着用手拍几下，唱歌给她听，她便不吵，不哭了。逢到她跌跤了，或肚痛了，蒙了不白之冤似的大声号哭，也只要李家大妈一到，抱着按摩一下，唱几支歌，孩子便会入睡，醒来时病苦霍然若失了。这并非偶然，唱歌的确可以催眠，音乐中不是有“眠儿歌”这一种乐曲的么？由此展进，也许可以有“醒睡歌”，“消食歌”，以至“镇痛歌”，“解毒歌”，“消

痰止渴歌”，“养血愈风歌”等。也许那位法国的名医会唱这种歌，秘方不传，所以世间没有人知道。

听说，音乐又可以使人延年益寿。有许多长寿的音乐大家为证：法国名歌剧家奥裴尔〔奥柏〕（Daniel Auber，1782—1871）享年八十九岁。意大利的名歌剧家侃尔皮尼［凯鲁比尼］（Luigi Cherubini，1760—1842）享年八十二岁。同国还有一位歌剧家洛西尼〔罗西尼〕（Gioacchino Rossini，1792—1868）享年七十八岁。大名鼎鼎的乐圣法国人罕顿〔海顿〕（Joseph Haydn，1732—1809）享年七十七岁。德国怀娥铃作曲家史布尔〔施波尔〕（Louis Spohr，1784—1859）享年七十五岁。又一位大乐圣德国人亨代尔〔亨德尔〕（George Frederic Handel，1685—1759）享年七十四岁。有名的歌剧改革者格罗克〔格鲁克〕（Christoph Willibald Gluck，1714—1787）享年七十三岁。法国浪漫派歌剧家马伊亚裴亚〔梅耶贝尔〕（Giacomo Meyerbeer，1791—1864）也享年七十三岁。意大利作曲家比起尼（Piccini，1728—1800）享年七十二岁。意大利宗教音乐改革者巴雷史德利拿〔帕莱斯特里那〕（Palestrina，1524—1594）享年七十岁。日本平安朝的乐人尾张滨主年一百十余岁尚能在皇帝御前作“长寿舞”。我国汉文帝时盲乐人窦公，一百八十岁时元气犹壮。文帝问他长生之术，他说十三岁两目全盲，一心学琴至今，故得长生。

这样看来，音乐的效果不是空洞的，着实有实用之处。那么所谓“安慰感情，陶冶精神，修养人格”等等，不是一张空头支票，保存得好，将来可以兑现。

廿三〔1934〕年三月廿六日，为《中学生》作

---

[1] 本篇原载1934年5月《中学生》杂志第45号。

儿童与音乐

儿童时代所唱的歌，最不容易忘记。而且长大后重理旧曲，最容易收复儿时的心。

我总算是健忘的人，但儿时所唱的歌一曲也没有忘记。我儿时所唱的歌，大部分是光绪末年商务出版的沈心工编的小学唱歌。这种书现在早已绝版，流传于世的也大不容易找求。但有不少页清楚地印刷在我的脑中，不能磨灭。我每逢听到一个主三和弦（do，mi，sol）继续响出，心中便会想起儿时所唱的《春游》歌来。

云淡风轻，微雨初晴，假期恰遇良辰。

既栉我发，既整我襟，出游以写幽情。

绿荫为盖，芳草为茵，此间空气清新。（下略）

现在我重唱这旧曲时只要把眼睛一闭，当时和我一同唱歌的许多小伴侣的姿态便会一齐显现出来：在阡陌之间，携着手踏着脚大家挺直嗓子，仰天高歌。有时我唱到某一句，鼻子里竟会闻到一阵油菜花的香气，无论是在秋天，冬天，或是在都会中的房间里。所以我无论何等寂寞，何等烦恼，何等忧惧，何等消沉的时候，只要一唱儿时的歌，便有儿时的心出来抚慰我，鼓励我，解除我的寂寞，烦恼，忧惧和消沉，使我回复儿时的健全。

又如这三个音的节奏形式一变，便会在我心中唤起另一曲《励学》歌来（因为这曲的旋律也是以主三和弦的三个音开始的）。

黑奴红种相继尽，唯我黄人酣未醒。

亚东大陆将沉没，一曲歌成君且听。

人生为学须及时，艳李秾桃百日姿。（下略）

我们学唱歌，正在清朝末年，四方多难，人心乱动的时候。先生费了半个小时来和我们解说歌词的意义。慷慨激昂地说，中国政治何等腐败，人民何等愚弱，你们倘不再努力用功，不久一定要同黑奴红种一样。先生讲时声色俱厉，眼睛里几乎掉下泪来。我听了十分感动，方知道自己何等不幸，生在这样危殆的祖国里。我唱到“亚东大陆将沉没”一句，惊心胆跳，觉得脚底下这块土地真个要沉下去似的。

所以我现在每逢唱到这歌，无论在何等逸乐，何等放荡，何等昏迷，何等冥顽的时候，也会警惕起来，振作起来，体验到儿时的纯正热烈的爱国的心情。

每一曲歌，都能唤起我儿时的某一种心情。记述起来，不胜其烦。诗人云：“瓶花妥帖炉烟定，觅我童心二十年。”我不须瓶花炉烟，只消把儿时所唱的许多歌温习一遍，二十五年前的童心可以全部觅得回来了。

这恐怕不是我一人的特殊情形。因为讲起此事，每每有人真心地表示同感。儿时的同学们同感尤深，有的听我唱了某曲歌，能历历地说出当时唱歌教室里的情况来，使满座的人神往于美丽的憧憬中。这原是为了音乐感人的力至深至大的原故。回想起来，用音乐感动人心的故事，古今东西的童话传说中所见不可胜计，爱看童话的小朋友们，大概都会讲出一两个来的吧。

因此我惊叹音乐与儿童关系之大。大人们弄音乐，不过一时鉴赏音乐的美，好像喝一杯美酒，以求一时的陶醉。儿童的唱歌，则全心没入于其中，而终身服膺勿失。我想，安得无数优美健全的歌曲，交付与无数素养丰足的音乐教师，使他传授给普天下无数天真烂漫的童男童女？假如能够这样，次代的世间一定比现在和平幸福得多。因为音乐能永远保住人的童心。而和平之神与幸福之神，只降临于天真烂漫的童心所存在的世间。失了童心的世间，诈伪险恶的社会里，和平之神与幸福之神连影踪也不会留存的。

廿一〔1932〕年九月十三日，为《晨报》作。病中口述，陈宝笔录

女性与音乐[1]

女性与音乐，一见谁也相信是接近的。例如自来文学上“女”与“歌”何等关系密切；朱唇与檀板何等联络；soprano（女子唱的最高音部）在合唱中地位何等重要；总之，女性的优美的性格与音乐的活动的性质何等类似。照这样推想起来，世界最大的音乐作家应该让女性来当，乐坛应该教女性来支配；至少音乐作家中应该多女子；再让一步，至少音乐界中应该有女子。可是我把脑中所有的西洋音乐史默数一遍，非但少有女性的大作曲家，竟连一个miss〔小姐〕或mistress〔夫人〕也没有，无论作曲家或演奏家。我觉得很奇怪，总疑心我脑中所有的音乐史，不详或不正。但我记得前年编《音乐的常识》的时候，曾经考求过所有的已往的及现存的有名的音乐大家的传叙，而且因为要编述，查考得很精到，不是走马看花的。一向不注意到这问题，倒也不知不觉；现在一提起，真觉得有些奇怪了。这样与音乐有密切关系的女性，难道在音乐史上默默无闻的？我终于不敢信托我的记忆，又没有勇气和时间来搜索这个疑案的底蕴。

近来我患寒疾，卧了七八天，已经好快，医生说要避风，禁止我一礼拜不许出房。实在我的精神已经活动了，怎耐得这监禁呢？于是在床上海阔天空地回想，重番想到了女性与音乐的问题。于是把所有的音乐史拿到床里来，一本一本地，从头至尾地翻下去。自十八世纪的古典音乐的罢哈〔巴赫〕（Sebastian Bach）起，直到现在生存着，活动着的未来派音乐家欣陪尔许〔勋伯格〕（Arnold Schönberg）止，统共查考了一百八十个音乐家的传叙。结果，发见其中只有一人是女性的音乐家。这女人名叫霍尔梅斯〔霍姆斯〕（Augusta Maryann Holmes，1847—

1903），是生长于巴黎的爱尔兰人，在欧洲是不甚著名的一个女流作曲家，在东洋是不会有人晓得的。其余一百七十九个都是男人。关于演奏家，留名于乐史的不但一个也没有，而且被我翻着了一件不大有趣的话柄：匈牙利有一个当时较有名的女pianist（洋琴〔钢琴〕演奏家），有一晚在一个旅馆的hall〔厅〕中开演奏会，曲目上冒用当时匈牙利最有名的演奏家（在音乐史上也是最有名的音乐家之一）李斯德〔李斯特〕（Liszt）女弟子的头衔以号召听众。凑巧李斯德这一晚演奏旅行到这地方，也宿在这旅馆中。他得知了有冒充他的女弟子的演奏家，就于未开会时请她到自己的房间里来，对她说："我是李斯德。"那女子又惊骇又羞惭，伏在地上哭泣。李斯德劝她起来，请她在自己房里的洋琴上弹一曲，看见她手法很高，称赞她的技术，又指教了她几句，就对她说："不妨了！现在你真是李斯德的弟子了！"教她照旧去开会。那女子感激得泣下。……这并不是我有意提出来嘲笑女性，不过事实如此；而且现在我是专门在音乐史上找女人，这件事自然惹我的注意了。

闲话休提。音乐史上没有女性的page〔页〕，实在是值得人思量的问题，尤其是在病床中的我。我把书翻了许久，想了许久，后来好像探得了一个导向解决的线索。这就是我在音乐大家的传记中发见了许多与女性有深关系的事迹，就恍然悟到了女性与音乐的关系的状态。这等事迹是什么呢？第一惹我注意的，是自来的大音乐家幼时受母教者之多的一事。我手头所有的关于音乐家传记的书又少又不详，我没有委细考察过所有的音乐家的详细事略，只是就比较的记录得详细的世界第一流的音乐家的传记一翻，已是发现了十余个幼时受母或姐等的音乐教育的人。列举起来，如：

（1）近世古典乐派的大家亨代尔〔亨德尔〕（Handel），幼时从母亲受音乐教育。

（2）俄国近代交响乐作家史克里亚平〔斯克里亚宾〕（Scriabin）的母亲是女pianist。

（3）披雅娜〔钢琴〕（piano）大家晓邦〔肖邦〕（Chopin）的母亲是波兰人，晓邦多承受母的气质，其音乐作品中泛溢着亡国的哀愁。

（4）歌剧改革者挪威人格里克〔格里格〕（Grieg）幼时从母亲习披雅娜。

（5）俄国现代乐派大家漠索尔斯奇〔穆索尔斯基〕（Moussorgsky）幼时从母亲习音乐，他的有名作品《少年时代的记忆》（Reminiscences of Childhood）就是奉献于其亡母的灵前的。

（6）俄国国民乐派〔民族乐派〕五大家之一的罢拉基莱夫〔巴拉基列夫〕（Balakireff）幼时学音乐于其母。

（7）又五大家之一的李漠斯奇·可尔萨可夫〔里姆斯基-科萨科夫〕（Rimsky-Korsakoff）幼时的音乐教育，多赖其母的留意。

（8）俄国音乐家亚伦斯奇（Arensky），其父母都长于音乐，幼时全从父母习音乐。

（9）美国音乐家却特微克〔查德威克〕（Chadwick）的母亲长于音乐。

（10）民谣作家澳洲人格林茄〔格兰杰〕（Percy Aldridge Grainger）幼时从其母学披雅娜。

（11）俄国现代乐派大家格拉左诺夫〔格拉祖诺夫〕（Glazounow）的母亲是五大家之一的罢拉基莱夫的弟子，格拉左诺夫

幼时学披雅娜于母。

（12）法国交响乐诗人杜褒西〔德彪西〕（Debussy）幼时学音乐于晓邦的弟子的女音乐家。

（13）现代世界最大的乐剧家华葛内尔〔瓦格纳〕（Wagner）幼时习音乐于其姐。

以上所举，都是世界第一流的音乐家。我记得在文学家，绘画家的传叙中，母教的例决不像音乐家的多。独有音乐家都受母教，这一定是有原因的。从此可以推知女性的性质近于音乐学习，女性善于音乐感染。

第二惹我的注意的，是自来音乐大家的多恋史，及其恋人所及于其艺术的影响之大的一事。世界上最大的音乐家中，除了一生没有恋爱而以童身终其身的短命天才修倍尔德〔舒柏特〕（Schubert）及家有悍妻的罕顿〔海顿〕（Haydn）二人不与女性发生多大关系以外，其他的差不多统有奇离颠倒的恋史，而由恋的烦恼中酿出其伟大的作品。讲到举例，我就立刻想到裴德芬〔贝多芬〕的“不朽的宠人”。

裴德芬的作《月光曲》，据传说是裴德芬一晚到一个皮鞋匠家里，看见一个盲目的女子在月光下弹披雅娜，因而作出的。这事的传说，讲音乐家的故事书上常见的。但是，老实说，这种传说完全是假的。实际上，这曲是裴德芬为了对他的恋人奇理爱塔（Gaillieta）的热烈的恋情而作的。这曲的原名为Sonata quasi una Fantasia，即《幻想曲风的朔拿大〔奏鸣曲〕》。而且在初版上，分明注着“此曲奉献于奇理爱塔”字样。《月光曲》的名目及那传说，全是后人臆造的，裴德芬自己全不晓得。据说这名目是出版业者为了要推广销路而杜造的，那故事当然也是

他们捏造出来。不过后世所以沿用这名称，流传这故事，而明知不改者，并非全然无理。只为那曲的情趣，颇类似月明之夜的光景；伴着这奇离的故事，可以惹起习音乐者的注意，而对于小孩子，尤足以引诱其对于音乐的兴味，所以听其沿用与传诵。这是题外的话，在《音乐的常识》里已详述，兹不赘述。现在我要说的，是裴德芬一生对于恋爱的态度的猛烈。他所有的恋人很多，他称之为“不朽的宠者”，他平日劳心于少女的一笑一颦。据他的朋友理斯说，理斯租住在有三个美丽的姑娘的一家裁缝店里面时，裴德芬每天来访问他。

其次浮到我脑际的，是法国的交响乐诗人裴辽士〔柏辽兹〕（Berlioz）的“多磨恋爱”（“stormy　love”，多磨两字是我戏用的。好事多磨，声音与意义都相近）。他的一生是恋的连续，我记不出详细的颠末来。择其最大者述之，就是关于他的不朽的名作《幻想交响乐》（Symphonie Fantasie）的故事。据说当时英国有个著名的女优名叫史密荪的，以善演莎翁剧名震剧坛。素来欢喜文学而崇敬莎翁的裴辽士，看见了史密荪扮演可怜的渥裴利亚的剧，起了热烈的恋慕。但史密荪以裴辽士当时只是一贫乏的音乐学徒，眼中全然看不上。于是裴辽士单恋的结果，产出了一幅《幻想交响乐》。其后他又与别的女子发生新恋，那女子又背了他，嫁另一男子。裴辽士曾改装作女子，怀了手枪，想去复仇，自己也拼个最后。继而在途中见了大自然风光的美丽，悟到了自己的光明的前途，就排除一切愤懑，而埋头于作曲了。研究之中，增删修改其可怀念的《幻想交响乐》，开自作演奏会，在旧恋人史密荪面前演奏她自己作女主人公的《幻想交响乐》，强烈地摇动了史密荪的心，她终于与他结婚了。结婚之后，夫妻又不睦，服毒，离婚，……不知发生了多少奇离的事件。结果，记录单恋的《幻想交响乐》就当作成绩留传于世界。据他自己说那曲所描写的是失恋的青年吞服鸦片，以量少而自杀不遂，陷于深眠时的心情状态。

世界最大的音乐家，有恋史的很多。尤其是近世浪漫乐派的人们。浪漫乐派中最有名的修芒〔舒曼〕（Schumann），有恋人克拉拉（Clara），他的名作，都产生于其与克拉拉的美丽的恋爱时代，新婚时代，这是稍关心于音乐的人们所共知的。还有晓邦，恋爱的多不亚于裴辽士，有“模范恋人”的称呼。还有前述的遇见冒充弟子的女演奏家的李斯德，据说差不多是色情狂者。他所教的学生全是女子，不要男学生。每教毕一个成绩好的女学生，在她额上亲一个吻，教那女学生也吻他的手，习以为常。所以他父亲临终的时候，曾谆谆地嘱咐他说：“留心！女性将颠覆你的生涯！”

以上所提出的音乐家的恋史，是其荦荦大者。我觉得艺术家中与女性的交涉最深者，无过于音乐家了。诗人中也有像拜轮〔拜伦〕，雪莱等有风波恋爱的人，然似不及音乐者中的多；在画家中，竟好像个个是规矩人，即有恋史，也是平易的，这一点，又使我深深地注意到音乐艺术的“与女性有特别交涉”的特性。

最后我翻到近世大乐才华葛内尔（Wagner）的女性赞美的记录，就更彻悟女性与音乐的关系了。华葛内尔也是平生多恋史的人。但他的对于女性，有一种特别的看法；他极端地崇拜女性，有“久远的女性”的赞美语。他以为女性偶有的缺点，犹之音乐中偶有的“不协和音”，统是harmony（和谐）的源泉。（注：近代作曲上多故意用不协和音。）据说他的夫人是不懂音乐的，他欢喜蓄鹦鹉，有友人对他说：“这岂不是嘈杂的伴侣么？”他回答说：“不然，热闹不是有趣的么？我家的夫人不会弹披雅娜，鹦鹉是代替她唱唱的。”这句急智的话中，实在藏着深刻的暗示呢！关于“久远的女性”，他在给友人乌利许（Uhlig）的信中这样说着：

“柔性的优美的心伴着我，我的艺术常常滋荣了。世间的刚性都被

卷入滔滔的俗潮里的时候，女性常是不失其优情，因为在她们的心灵中宿着柔和与湿润。所以女性是人生的音乐。她们对于无论何事都用真心来容纳，无条件地肯定，用她们的热烈的同情来使它们美化。”

“当我对于刚性早已不能感到一点欢美与炫耀的时候，对于女性还屡屡感到有迫我向炫耀恍惚的境地去的一物。”

“看到我所创的事业（华葛内尔的乐剧）渐渐结实，功果渐渐伟大起来，而能抚慰人心而使之高尚的时候，人们只知感奋欢喜而已。独不知探寻起基础来，这等都是‘久远的女性’的所赐。充盛威严的光辉及人生的温暖的愉快于我的心灵中的，只有‘久远的女性’。湿润地发光辉的女子的眸子，屡屡用清新的希望来使我饱和。”

“女性是人生的音乐！”不错！我悟得了，女性本身就是音乐！男性的裴德芬，华葛内尔，是为女性作音乐的；是从女性受得灵感，拿女性为材料而作出音乐的。故在音乐，男性是创造的，女性是享用的。男性是种子，女性是土壤，音乐的花从种子发出，受土壤的滋养而荣华。人们只注意于这是某种子开出的花，而不知道花是受土壤的滋养，在土壤上繁荣，而为土壤所有的。这样一想，自来音乐家的多受母教，多恋史，自来女性的性质的接近于音乐，女性的善于音乐感染，自来音乐艺术的与女性有特别关系，在这里都可推知其原由；而自来的音乐作家的都是男性而没有女性，在这里也可知道其是当然的事，而不足怪了。

久远的女性！文化生活的最上乘的艺术中的最优秀的音乐，是你们所有的！这是何等光荣的事！愿你们自爱！

民国十五〔1926〕年冬至，为《新女性》作

[1] 本篇原载1927年3月《一般》杂志第2卷3月号。

绘画概说[1]

（〔上海〕中国文化服务社一九三五年八月初版）

---

[1] 本书根据1936年4月再版本，删除个别图例。

序言

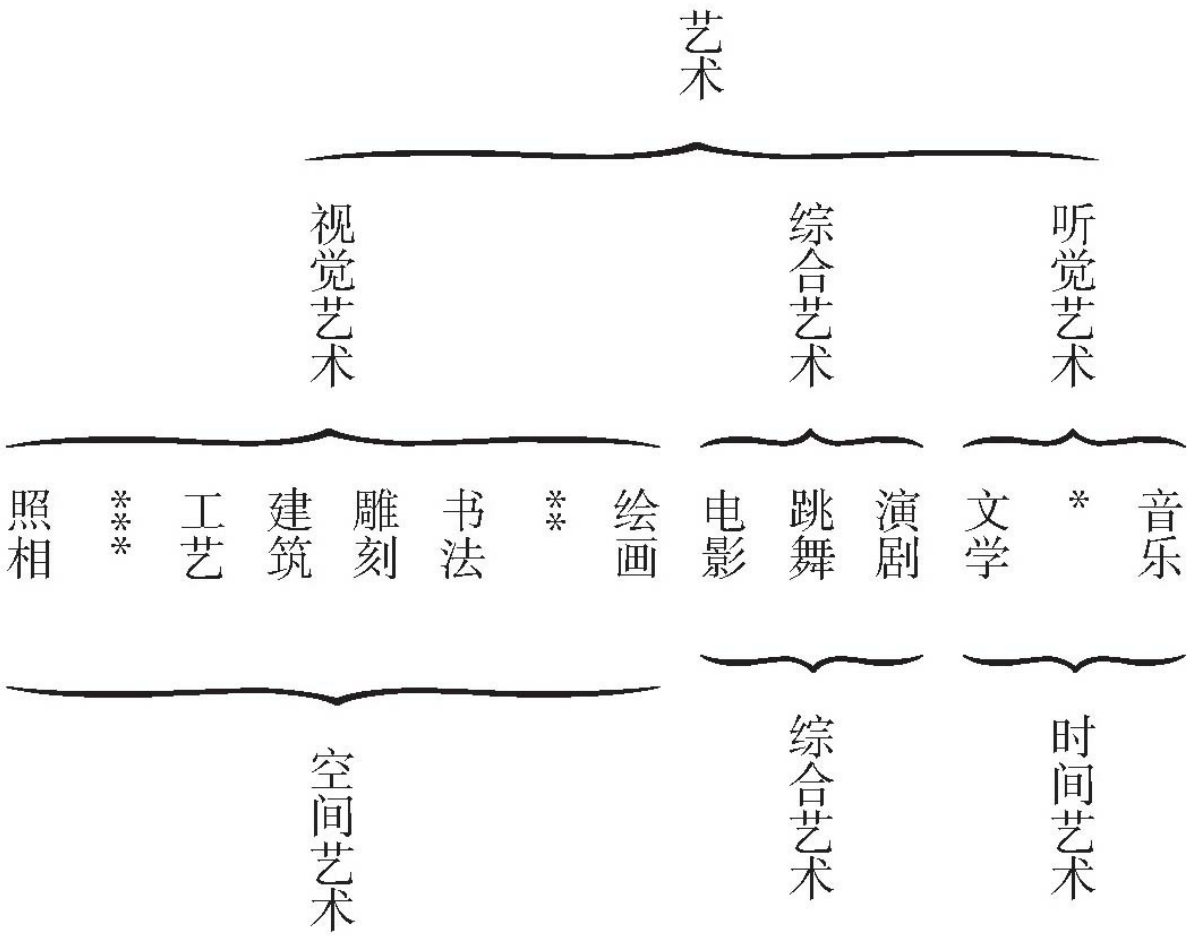
绘画艺术在东西洋均有久远的发达史。其情状之复杂，非小小的一册书所能尽述。我过去曾为这方面写了不少的书稿。如开明版的《西洋画派十二讲》《西洋名画巡礼》《西洋美术史》《艺术概论》《开明图画讲义》《艺术趣味》，以及良友版的《艺术丛话》，都是直接地或间接地谈论绘画艺术的情状的。现在受亚细亚书局嘱托，欲在这册小小的书中概说绘画的一般情状，提起笔来，觉得无从说起。姑且拟定八章，就各题作极简要的说明。这在绘画上犹之用铅笔描一outline〔轮廓〕或sketch〔速写〕，但不知描得像不像耳。

廿四〔1935〕年梅雨时节子恺记

第一章 绘画艺术的性状

把美的景象描写在平面上的，叫做绘画。绘画是艺术中的造形美术中的一种。何谓艺术与造形美术？须得先来解说：美的人工的表现，便是艺术。例如别离这件事不是艺术，把它用人工表现为《别离歌》，便是艺术。西湖这东西不是艺术，把它用人工表现为《西湖风景图》，便是艺术。因此艺术大体分为两种，即听觉艺术与视觉艺术。像《别离歌》，是用耳朵听赏的，便是听觉艺术；像《西湖图》，用眼睛观赏的，便是视觉艺术。此外还有一种兼用听觉与视觉的，叫做综合艺术，如演剧、跳舞、电影等是。听觉艺术又名时间艺术，视觉艺术又名空间艺术。今列表如下：

关于这个表，须稍加解说：*或以为文学须用眼睛阅读，怎么说是听觉艺术？但书是为欲把文学流通，用文字代表言语而刊印的。文学的本质，仍是用耳听的言语。假如将来无线电发达起来，语言进步起来，也许一切文学都可用耳听，就不须有书。若说欣赏书的字体，讲究书的版本，那是与文学无关的事，是近于视觉艺术的书法方面的事了。**书法与绘画是最亲近的姊妹艺术，这在外国不算一种正式的艺术，为中国所独有。我在以前论西洋艺术的著书中，都没有把它加入。现在说一般的艺术，觉得应该加进去，以表示东方艺术的特色。***照相在以前技术拙劣，不被视为艺术，至多称之为“准艺术”。但现今此道非常进步，不但求“像”，又求其“美”。照得好的，竟同绘画差不多，或另有绘画所不办的好处，故应该给它列入艺术中。



上表中左边六种，都有形体占据空间，故又称为“造型美术”，或单称之为“美术”。美术与艺术两个名词的区别，自来很不清楚，约有两种说法。或曰，艺术就是美术，音乐文学也都可称为美术。或曰，关于视觉方面的称为美术，即美术为艺术中的一部门。现在姑照后者的说法。说绘画是造型美术中的一种。

造型美术。大都是有实用性的。例如建筑，是供人住的，当然离不了实用目的，同时形式也不能自由，必须以“可住”为条件。又如工艺美术，亦必以“可用”为条件。照相，多数是代肖像用的。雕刻，亦有许多用为纪念像的。书法，也多用以记录。比较的实用性最少的，莫如绘画。大多数的绘画是只供观赏的。例如装裱的中国画，装在镜框中的西

洋画，大多数是挂在厅堂上，房室中，供人看看的。这种画里所描的内容，不受拘束，非常自由。只要是可以悦目赏心的美景，都可以悬挂。因此，绘画艺术富于自由性。在一幅素纸或画布的范围内，可以任画家自由经营，构造，尽各人的天才而发挥其美的创作。建筑必须可供住居，工艺必须可供使用；绘画比较起它们来，自由得多。故艺术中又分为“羁绊艺术”与“自由艺术”两种。像建筑与工艺，可谓羁绊艺术的代表；音乐与绘画，可谓自由艺术的代表。然而这也不过是分量轻重的差别，不是判然的两种。因为建筑中的浮图，纪念碑，凯旋门，也是仅供观赏的自由艺术。而军队进行曲、肖像画、宣传画等，在某程度内也是有实用性而受羁绊的。总之，我们由此知道绘画是最富有自由性的一种造型美术。

由上述的叙述，我们已经知道绘画在一切艺术中所占的地位与所具的性质了。现在再就其本身的状态说述，以表明其所有的特长。

自从照相和电影发达以来，绘画好似被抢了生意。浅薄的鉴赏者，大家以为照相比绘画更肖似而细致，电影比绘画更复杂而多变化，世间似乎可以莫须有绘画了。其实这是他们根本没有知道绘画的特长之故。绘画有二特长，是画面美与瞬间美。画面美者，向自然界中选取美的物象，加以删改，构成一种特殊情趣的画面。譬如中国画中的兰花的立幅，是向无数的兰花中选取其堪入画的姿势，删去其无用者，修改其不美者，以最精彩的数笔，构成一个立幅的画面，这可说是兰的纯粹化、美化或绘画化。这里面不是兰的如实描写，不是兰的再现，而是经过了作者的“整理”后的兰花。照相所以不如画者，就为了没有经过这删改——即“整理”。故照相的兰，无论模型何等精选，光线何等适宜，冲晒何等高明，总不及绘画的兰的富有画意。而“笔法”的情趣，尤为绘画所特有，照相所不办。笔法者，由人的手腕的筋觉估量自然物的刚柔，轻

重，粗细等种种性状，而给以相当的表现。所以一幅画上，活跃地表示着作者的心与手的活动。鉴赏者看了这画，自己的心会跟了这种笔法而与之共同活动。这就叫做艺术的共感。这是看照相时所不能有的感觉。拿文字来比方，绘画好比手写的字，照相好比排印的字。手写的字除了告诉你一件事体以外，又给你欣赏笔法的趣味，使你感到一个人的心与腕的活动。排印的字虽然也有排得很美观的，但是没有笔法的变化，没有人心与腕的活动的表示，而偏重在事实报告这方面，即实用方面。故讲到美术的趣味，照相远不及绘画的丰富。故照相无论何等发展，决不能把绘画“取而代之”。

其次，绘画还有一特长，是瞬间美——独立的瞬间美。即宇宙间一种瞬间的现象，能不靠其过去未来的变化而独自表出一种的美。例如画月景就表出一片幽静的美的独立的存在；画雪景，就表出一片清丽的美的独立的存在。与其前因后果均无关系。进一步说，绘画是把前因后果统统斩断，而使瞬间的美景自成一独立的天地。在月景中永远是幽静的天地，在雪景中永远是清丽的天地。绘画的美正在于此。若牵连了前因后果，绘画便失却其美。譬如表明了月景本是由暮色变成，将来又会变成黎明；雪景本由雪点积成，将来又会统统溶化，绘画的美便不成立。电影所异于绘画者，即在这一点上。这一点也就是时间艺术与空间艺术的差异。电影是综合艺术，原是兼有时间性与空间性的。这好比是用许多幅连续的绘画来代替言语而作小说，与绘画自异其趣。因此电影无论何等发展，也决不能把绘画“取而代之”。

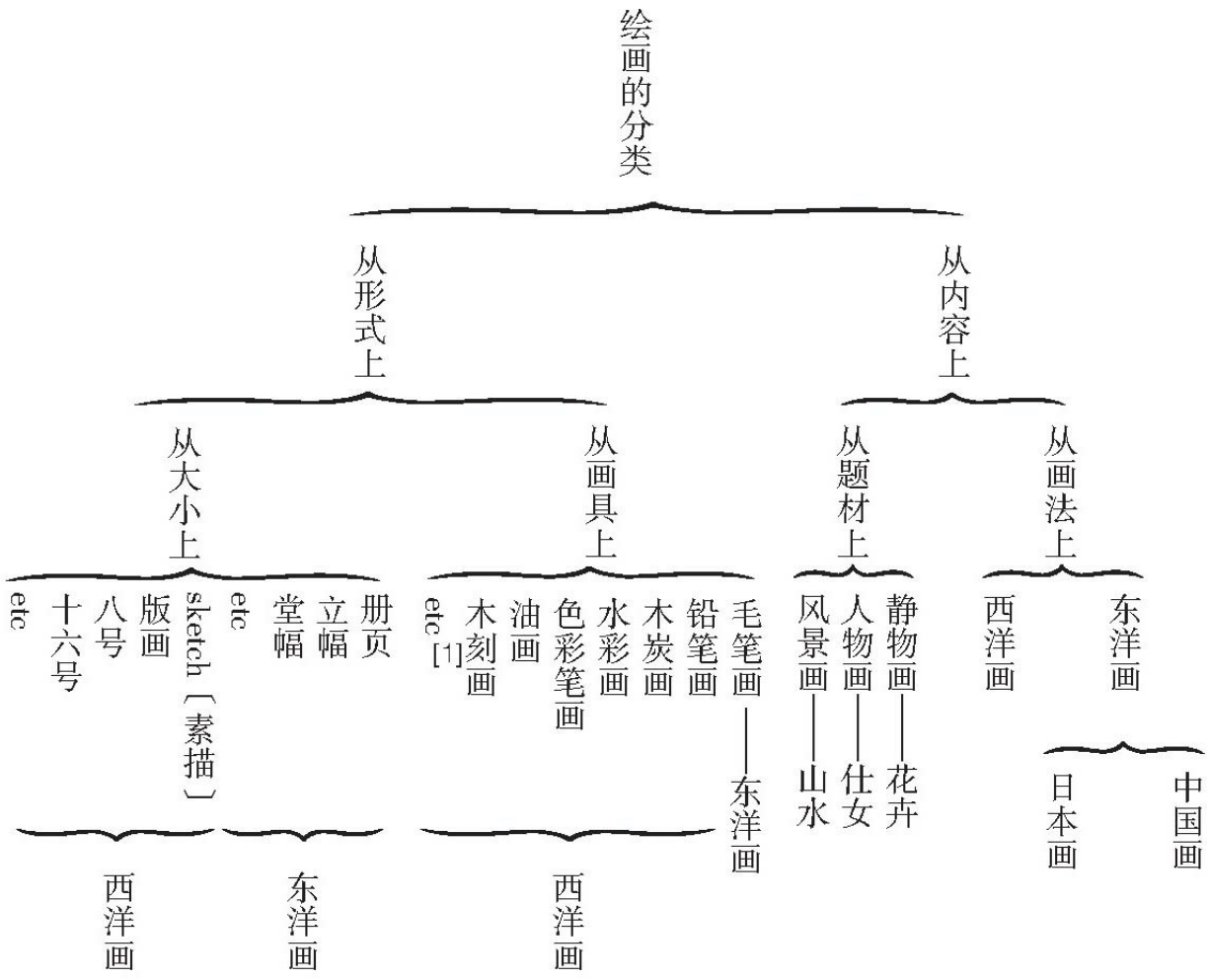
由此可知照相与电影，对于绘画并无妨碍，绘画仍可向自己的路上展进。不过，自从照相与电影发展以后，绘画的路径狭窄了一些，不比以前的宽大了。在以前，绘画上有工笔的写实法。现在这种工细的写实可以让给照相和电影，勿必再辛苦了。现在的绘画只要向着画面美（即

笔法美）与瞬间美的两个目标而展进，就不会违背时代的要求。在近世画风的变迁上，便可以分明看出这状态。当十九世纪以前，西洋的绘画大都取工细的笔法，远看同实物一样，缩小了看同照相一样。但到了十九世纪后半，这种画风就熄灭，却变成了一种粗笔的、简笔的画风，到了现在，又盛行了一种黑白分明的版画。粗笔、简笔，与黑白分明，正是照相所不办而绘画所擅长的。故西洋画风的变迁与照相的发达——即科学的昌明——有密切的关系。倘使世间没有照相，也许画家们到今日还在描写工致的写实派绘画，而上海城隍庙里画擦笔肖像的人都是高明的画家了。

独有中国画不受照相的影响。因为中国画自古以来，常向着绘画所独步的路上展进，为照相所不能影响。大部分的中国画只是寥寥数笔，粗枝大叶，表现着纯粹的画面美。即使有工笔的中国画，其工致亦与照相写实判然不同，显然地表明它是“工笔的画”。故近代西洋的绘画，模仿中国画的地方很多，可说是“中国画化的西洋画”。关于这事，在我所著的《艺术丛话》中详细地说着。

第二章 绘画的种类[1]

绘画可从内容及形式两方面分类。内容又有画法与题材之别，形式又有画具与大小之别。今先列一表：



现在就上揭的表略加说明如下：从画法上分类，世间的绘画大体可分为东洋画与西洋画两种。讲到其异点，约言之，前者重写意，后者重写实。换言之，前者像绘画，后者像照相（但今日的西洋画已渐失却这特性了）。举一实例说，东洋画都用线条，凡物用线条围成。其线条有粗细浓淡刚柔等差别，不仅是物的界线，而具有独立存在的意义。故仅靠几根线条成立的画也不少。例如竹、兰都是线的独角戏，在东洋画中是最难的一种技术。反之，以前的西洋画都没有线，即所谓“没骨水彩画”等。其物象的界限用浓淡表出，却没有线条显露。现在的西洋画渐渐用线，但是其线的独立存在性，不及东洋画的完全。再举一实例说，东洋画写形都奇特而不近实际。故美人头大而身极小；山水重叠而层出

不穷，皆非实际世间所有的状态，乃经画家变化删改而成。反之，以前的西洋画写物皆如实。风景远小，近大，远淡，近浓，人物肢体各部亦如真人，故画家必研究远近法与解剖学。现今的西洋画渐渐不讲究写实，形状也奇特起来。然其奇特的程度远不及东洋画之高。故东西绘画虽互相影响，现在还有一种界限存在着。东洋画中，日本画又与中国画大同小异。然而日本的文化，全部从中国输入，其画也可说是中国画的一流派。我们看西洋画，觉得英、法、德、意各家的作品大致仿佛。西洋人看中国画与日本画也是如此，可总称为东洋画。东洋画与西洋画，不是永远判然分别的。画派根据于民族生活、思想而差异。自科学昌明，交通发达后，东西洋绘画已渐渐握手。将来倘世界大同，绘画也会大同起来，不复有东西洋的分别。

以题材分类，是最通常的办法。西洋画普通把绘画大别为三种，即静物画、人物画与风景画。然而细别起来，还有种种名称。例如画禽兽的名为动物画，写史事的名为历史画，写圣书的名为宗教画，写各地状况的名曰风俗画，又有历史风俗画，寓意讽刺的名曰漫画等。然而这也太琐碎了。其实动物画不妨归入风景中，而历史、宗教、风俗、漫画等，皆不外乎人物、风景、静物的综合的表现，勿必因题意而细分。故西洋画大体只有上述的三种。中国画有花卉、翎毛、人物、仕女、山水等种类。花卉即静物，翎毛即动物，仕女即人物，山水即风景。大体也不外乎这三种。在西洋，十九世纪以前以人物画为正格，没有独立的风景画与静物画。十九世纪自然主义以后，风景画开始独立，静物画亦自成一格。现在三种并立，没有高下的区别。在中国，自古以来以山水为正格。人物花卉皆次之，翎毛被当作小品。现在还是如此。

从画具分类，是一画学生所取的分类法。在中国，画具总是一支毛笔，在西洋则有种种的笔，因而有种种的画。铅笔画是最简陋的一种。

普通用以作画稿。后来注重速写，铅笔画也独具一格，可以拿到展览会去展览。木炭画比铅笔画挥写自由，且宜于作大幅，自昔被视为西洋画中一种最重要的画具。在以前，木炭画用作学画的基本练习；十九世纪时，有一位大画家叫做米叶〔米勒〕（Millet）的，因为贫苦，买不起油画具，就用木炭作画。他的许多杰作是木炭画。因此木炭画就获得了独立的资格。水彩画为西洋最古的一种彩画法。不过古代的颜料制法与今日稍异。这种画比油画设备简单，色彩的使用与效果也不及油画自由而伟大。故宜作小幅的彩画。大约最普通的水彩画，像报纸的四分之一大小。半张报纸大的水彩画已经算大的了。水彩画所用的笔就是中国画所用的毛笔。不过其制法稍异，笔头普通用貂毛或猪毛，笔杆用木和金属。英国人称之为brush，即刷子。其实用中国制的毛笔也未尝不可。中国画着色也用水彩颜料，不过颜料的制法与西洋不同。又因中国画以线条为基础，色彩不过使画增色，故无论何等大的画面，都可用水彩。西洋画则即以色彩为基础，不过用水彩作大画，嫌其挥写不便，故水彩画的幅面有限制。铅笔画与水彩画的画面是纸，但这种纸甚坚厚，不吸水，与中国的宣纸完全不同。色粉笔画是以各种色彩的粉笔作为画具的。其画面也是纸，不过纸的制法不同，面上有毛，可以含蓄粉屑。这种画描时可用手指摩擦，故调子柔和，色彩鲜丽，宜以描写女子小孩。但粉屑易于脱落，描成后必须喷以胶水，使之固着，复装置于玻璃框中，使不受外物摩擦，保存上是很不便的。油画是西洋画中最主要一种画具。其用具非常复杂。笔似水彩画笔而长大。画面不用纸而用麻布，其布名曰canvas，麻织而上涂胶物。用刷涂抹，如漆匠之工作。其颜料亦似漆，系用油调制而成，盛于锡管，如牙膏然。用时从锡管中挤出，并列于调色板上，以笔捞取，在板上拼调而涂于画布上。画布及颜料价甚贵。其好处有二，即描写自由，与保存便利。因为油画的颜料，都不透明，有掩覆性。在黑色上面可以用白色掩覆。因此描画时改窜非常自由。不似中国画之落笔无悔，亦不似水彩画之须将白处留出空位。然而

这一点是初学者所见的便利。在老练的画家，下笔时胸有成竹，不需改窜，不贪图颜料的掩覆性。他们所感的便利，是油画颜料性似胶漆，可以多量地调制，大笔地涂抹，于画的表现上非常自由。这是一切西洋画法所不及的。二者，油画以麻布为地，胶漆为丹青，故非常坚牢，不易破损，亦不会褪色，可以久远保存。故西洋的画家，大都取油画为画具，取其挥写自由而宜于保存。要之，西洋画中素描以木炭画为主，彩画以油画为主。其他的都为辅助的画具。最后一种木刻画，则为最近流行的一种画法。其用具与以上诸种全然不同：乃用刀在木版上雕刻，以黑色印刷为复制品而供人欣赏的。其画面大都很小，至多不过像一册书大。这原是为了复制而作的，与上述诸种绘画的贵重原作自异其趣。此外西洋画还有种种用具如钢笔画、蜡笔画、烧画、铜镌等，然皆简少或褊狭，为普通所不用。

现在把西洋画中最主要的木炭画及油画举二例，第一图为十九世纪中大画家米叶（Millet）所作的木炭人物风景画。第二图为十九世纪末大画家赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）所作的人物肖像画。二人皆是法国人，前者为近代画圣，后者为现代一切新兴美术的始祖。前者的画风注重写实，而笔致生动，富于画趣，为西洋画中艺术价值最高的作品。后者注重形和色的力感。故画面都是大块的形状和颜料，立体感最为丰富。

从画的大小上分类，中国画与西洋画有一大异点：即中国画的画面，长阔的比例无定，或正方，或狭长。西洋画则大致都取黄金律比例。所谓黄金律者，即长边比短边等于二边之和比长边，即：

长边：短边＝（长边+短边）：长边

约言之，即如明信片，及普通书籍的样子。正方形的，圆形的，或

狭长形的西洋画，殊不多见。但在中国画中，册页大都正方，手卷和立幅非常狭长。这一点差异，与画法颇有关系。西洋画因为是写实的，画面景物必须依照远近法规则而集中，故其画幅长阔相差不宜太远。中国画因为是写意的，画面景物不须依照远近法规则，故不妨取狭长的画面，作出重叠曲折的布置。中国画大小以高的尺数分别。普通为四尺、五尺、六尺等。西洋画则除sketch及版画取特别小形外，油画以号数区别，如八号、十六号、二十号，直至数十号，其大如壁面。

---

[1] 拉丁文et cetera的缩写，意即等等。

第三章 绘画的技法

绘画的技法，东西洋判然不同。东洋人学画取临摹或读画的方法；作画取写意的方法。西洋人学画取写生的方法；作画取写实的方法。因此画的趣味就完全不同。

先就初学的基本练习说：中国学画的人，普通都买一部画谱，譬如《芥子园》之类，而临摹它的用笔。临摹的顺序，有的先临石谱，有的先临四君子。所谓四君子，就是梅兰竹菊。石头与梅兰竹菊，都是自然物，其形状皆简朴，用几根线条即可构成一图。学画者由临摹而体会了古人用笔的技术，便算学得了绘画的基本练习。以后的修养是读画。即选取古代大画家的作品，一一观赏，研究其用笔、布置、设色等技法。看得多了，胸中自有一丘一壑的幻象。把这些幻象写出来，便成为自己的作品。然而这种方法，很多流弊。在富有天才的人，看了古人的作品，自能翻陈出新，以自己的观感来创作绘画。但在中人以下的学画者，往往拘泥于画谱及前人之作，自己一无创意，其画便成了东拼西凑，东抄西袭的东西。譬如他在画谱或古人作品中看见一个亭子，一架桥梁，一间茅屋，一个老人，……便硬学了他们的描法，他自己作起画来，只要一件一件地凑合拢来，凭你要凑合千百幅，也很容易。于是绘画就变成拼七巧板似的东西，毫无艺术创作的香气了。所以用临摹及读画作为绘画基本练习，只适用于天才者，却不宜施之于中人以下的习画者。进一步考究：原来石头和梅兰竹菊等画中，所有的只是线条，其形状却非常简单。因此摹写这种画，只学得了线条的描法，但不能应用这等线条来构出宇宙间一切物象的形态来。天才者对于形象具有敏感，不须学习，练就了线条的描法，原可用以自由描写宇宙间一切形象。但在没有天才的人，临了画谱仿佛学写字，学得一个只是一个，学了十个只

是十个，不会变化应用。中国古代的一切教育法，大都以天才为标准，不为中人以下着想。隐约地说几句大道理，让聪明者自己去妙悟，对于不聪明者不足与语。绘画的救学法，亦复如是。这教法究竟是好是坏？两方都说得通。主张这教法是好的人说，学习绘画这种艺术，全靠天才。缺乏天才的人，学习起来事倍功半，其实不必徒劳。所以绘画的教学法，不必求其浅明化，普遍化。这话也有道理。不必讲中国画，只要看了现今学校里的图画课，对于这话便可发生同感。五六十人一班学生，大家备了图画纸，颜料，一律地在图画科中学画。但是请看他们的成绩，五六十人中恐怕只有一二人可观，其余的统统是在那里乱涂，糟蹋图画纸和颜料而已。回想我自己当画图教师，而遇到这种情形时的感想，简直觉得图画科设得无理，学生都在那里浪费画具和时光，教师完全是在那里骗钱。这也许是我自己的教法不好之故。但是，遍观各处学校毕业出来的学生，倘请他画一个简单的人物，画得像人的实在没有几个人。甚至于绘画的专科学校里出来的毕业生，也有画不成一条狗子的。由此可见世间宜于学画的人，实在不多。勉强要使人人学画，原是过分的要求。反之，主张中国画这种玄妙的教法是坏的人，以为中国学术太不平均发展，学问好的太好，坏的太坏，贤愚之差太远。因此民族的精神不调和，不团结，平均的程度太低。都是由于向来的教育法太不合理的原故。欲求民族的繁荣，应该把一切学问艺术，普遍地教育民众，使民众精神生活的程度大致平等。绘画当然也是大家应该享用的一种艺术。欲求其普遍，非把教学法大大地改进不可。以上两说，前者是为艺术的，后者是为人生的。欲求折中，其实中国画的学习法不妨稍加改进。日本画便是改进的一例。他们教画学生描写人物，同西洋画一样地用写生。若写女子，令一女子严妆，或坐或立，作模特儿。习日本画者观察而写生之。其写生法不似西洋画的严格地写实，但参考实物，随时变化，描出东洋画风的写生图。中国的良画师，教授学生也有取写生法的。但是一般的习画者，多数还是拘泥于画谱。

西洋画的基本练习，与中国画大异，全用合理的科学的方法。何谓合理的科学的方法？他们以为要学画，先要学会宇宙间一切物象的描现法。但宇宙间物象甚多，一一练习，势不可能。就选出一种形态最复杂的东西来，作为基本练习的模范。只要把这种模范写得透熟，于是宇宙间一切物象，就一看都能描写了。因为这种模范中，具备着宇宙间一切形状、线条、色彩的变化。学会了这一端，就一通百通了。这模范是什么呢？便是人体。人的身体，形状看似简单，其实非常复杂。但看面部的表情便可知道。面部只有五官和一个脸，但世间亿万人有亿万种相貌，没有两个完全相同的。就是同一人的颜面中，喜怒哀乐，表情亦各不同。推考这不同的来源，无他，就是在于眉目口鼻的形状及方向的变化。人的身体（裸体），普通以为比颜面简单，其实比颜面更为难画。只因颜面是我们日常所见的，知道其变化之多；裸体不是日常见到的，想象中以为简单，其实反比颜面复杂。只要看自己的手，就可相信。把手反复屈伸地变化起来，可以看见种种的状态，其线条的曲折，形状的复杂，真是变化无穷。没曾学过画的人若用笔描写一手，一定不容易描得像。人们以为花卉复杂，其实教没有学过画的人描一朵花，他一定会描得像花；若教他描一只手，却决不能立刻描得像手。故古语云：“画人难画手，画狗难画走。”狗走的时候，四条腿交互前后，看不清楚。在画中画了一种固定的姿势，看去总是不对，好像不是在那里走的。手的难画，亦复如是。一不小心，画成一只连指手套的样子，怪难看的。手的难画，便可证明身体的更难画。那腰际的线条，长长的，曲曲的，变化万状，毫无规则，而所包成的形状，却又是有骨有肉有皮的一个人体，真是最难描的形状。就色彩而论，人体的色彩看似单纯，其实随光线而变化，微乎其微，最难描得正确。花的红，叶的绿，是明显的。就是加了光线的变化，也总可找出一种主要色彩来。人的肤色，简直没有主要的色彩，在复杂的光线之下，各色俱备，而都是微微的。故宇宙间

一切存在物中，形状色彩最复杂而最难描的，莫如人体。学画者只要学会了人体的描法，描起山水花卉等一切东西来，都不成问题。因为山水花卉中所有的形状，人体早已有过，而且比它们更复杂。山水花卉中所有的色彩，人体也早已有过，也比它们更复杂。若还不相信这句话，只要想象画一株树同画一个人，前者多描一张树叶不成什么问题，后者多描一只耳朵就成笑话。不必说多描一只耳朵，就是把右耳朵描得稍大些，看者就要说画错了。

西洋人根据了上述的理由，选定人体为绘画基本练习的模型。但是初学的人，立刻教他描一个裸体人，他一定无从着手。于是再想出一种预备的方法来，循循善诱。这预备的方法，就是令初学者写石膏模型。石膏模型，是用雪白的石膏制成的人体全部或各部的形状。这制法很困难，必须请手段高妙的雕刻家雕了模子，正确地翻印出来。务求手的形状同真的手一样，脚的形状同真的脚一样，然后可为绘画基本练习的模型。这是用以代替裸体人，给初学者以方便的。因为真的裸体人，色彩复杂，在初学者不易仔细看清其明暗。又会动，在初学者不易仔细看清其形状。如今换用了仿裸体人而造的石膏模型，全体雪白，明暗很容易看出。又一动也不动，可以任初学者从容地观察研究。普通最初写生的是石膏制的头像，耳的模型，鼻的模型，口的模型，以及手、脚的模型。其次写胸像、半身像，最后写全身像。写过了石膏模型的全身像之后，对于人体的各部画法大约已有经验，于是改写真的裸体人。这人就是所谓模特儿，即英语model，原来是模范的意思，现在变作一种人的称呼了。这种人，在美术发达的地方，是一种正业。他们大都具有强健而发育美满的身体，专供画学生练习描写。在外国，礼教的束缚不像我国的严，女子当众人面前裸体，不以为羞，在健美的身体的所有者，反以为光荣。她们依照时间受得工资，原是一种正当的生活。这种人在中国也有，但是中国美术不发达，正式以模特儿为业的人很少。即使有，

社会上误认她为不正当的营业，于是怕羞的人就不肯操此生涯。而操此生涯者，其身体不见得一定好看。大都是贫贱的女子，或因幼时养育不得法，或因长后营养不良，操作过劳等生活的缺陷，其身体的发育往往不健全，不美好，难得有宜当模特儿的。画家找不到美好的模特儿，其画也因而损色。西洋女人的身材比东方人高，其生活也比东方人讲究，故多美好的模特儿。世间最美好的女体，为意大利女子所有。故西洋的绘画学校，都喜雇请意大利女子为模特儿。其他欧洲各国的女子次之。中国女子又次之，日本女子最缺乏当模特儿的资格。因为那岛国里的人身材异常地矮小，其男子平均只及我国女子的身长，其女子比其男子更矮，而矮的地方全在两条腿上。平时穿着长袍，踏在半尺把高的木屐上，看去还不讨嫌。等到脱了衣裳，除了木屐，站在画室里的台上，望去样子真是难看，只见肥大的一段身体，四肢短小如同乌龟的脚。记得从前旅居日本时，有一位日本有名的西洋画家曾经对我叹息日本模特儿的难选。他说也有身材美好的，但都是富贵家的musumesan（令嫒），他们生活丰富，培养合理，也会把矮种的日本女子培养得苗条可爱。可是她们都不肯当模特儿。可知西洋女子的富有人体美，生活充裕也是其原因之一。而用模特儿习画这种办法，似乎也只配西洋人取用。东方人仿了这办法，不但环境里的人大家惊诧，因为模特儿姿势恶劣，画家也对她生不出好感，作不出好画。

西洋的美术学校，规定画学生须描写模特儿数年，方可应用其技术去描写风景及着衣人物等，正式作画。画的工具也有规定：描石膏模型时必用木炭，取其单色，容易表现明暗。初学人体画时，亦须暂作木炭画。后来改用油画。西洋画法，不许学生轻易描写彩色画，而必先令屏绝色彩，专写单色的木炭画数年。其故有二。一者，西洋画注重形。必须描形十分正确了，然后可以制作。因此取分工的方法，索性把色彩一件事暂时撇开，用全部精神对付形的练习。故初学必用木炭。二者，自

然物的基础形态不存在于色彩，而存在于形及明暗。试看照相及电影即可相信。单色的照相及电影，只有一种黑色，不过深浅浓淡程度各异而已。但是一切物象的姿态都能维妙维肖地表观。可见物的形态，重在形状与明暗，而不重在色彩。初学者的要求，正是表现物的形态，故最初要摒绝色彩，专练形与明暗的表现法。这明暗，在绘画上称为“调子”，即英语tone。原是音乐上的名词，被借用在绘画上的。音乐每曲有一个调子，如G调F调等。这调子统一了乐曲各音的高低，一调有一调的乐趣。绘画上的明暗也是如此。弱的光线使自然物全体蒙了一个幽暗的调子，强的光线使自然物全体蒙了一个明朗的调子，同乐曲的调子一样。初学绘画的人，入手先研究形和调子。二者研究有素，方才进而研究色彩。这种分工式的技术研究法，也只有西洋有之。在东方，决不取这样死板的学法。尤其是学做画家神而明之，存乎其人，岂可以枝枝节节地分析开来教人？东西洋画风之差异，即因此而生。

以上说了东西洋绘画基本练习法的不同。即东洋人学画取临摹或读画的方法，西洋人学画取写生的方法。其次，再讲作画，东洋人取写意的方法，西洋人取写实的方法。

写意者，只描物象的轮廓或特点，只表现物象的印象或象征。例如描一个美人，用线条包围而成脸孔，五官，其实人的脸孔上何尝有线条？这种线条都是画家意想出来的物象的轮廓。把美人的肩画得非常瘦削，成了发育不全半身不遂的样子。其实世间哪有这样的人？这是扩张美人肩的特点，过分地形容的。把美人的腰画得极细，带画得极长，都是实际上所不可能的状态。原来他所表现的是美人的“印象”或“象征”而已。这就叫做写意。因为写意，所以画时不必看见真物，只要把平时所见的现象涵养在胸中，造成一种幻象。这幻象成熟了，然后取笔伸纸，描写出来，即成为中国画。不但美人如此，一切山水花卉的中国画，大

都是这样地产生的。故画家不必办模特儿，不必写生，但须多见识。董其昌论画家的修养，说要“读万卷书，行万里路”。为什么要读书？了达世情，洞察物理，非多读书不可。为什么要行万里路？奇山异水，幽境绝域，非多行路不能见其状。太史公游名山大川，归而文章有奇气。作画与作文相似，游了名山大川，胸中的幻象自然丰富，发为绘画，便成杰作。这是真正的画家的修养。然而我国画家，能具有这种修养的人极少。多看几幅古画，东临西摹，已算尽中国画家的能事了。二十世纪的中国画家只管在那里描写纶巾道袍红袖翠带的服装，足证他们自己没有创作，只是看古人的样，描写古代的现象。古代的现象未始不可以画，然而目前的现象最应该画。完全不描目前而专描古代，我不解这班画家的用意。古代人是看了他们目前的状态而作画的。我们何不也看了我们目前的状态而作画，而必舍己耘人呢？或曰，现今目前的状态，像火车，机器，都很俗气，不堪入画。这固然也是一种主张。但是我以为这事牵涉于其人的绘画观及生活意识，要辩是很费词了。略言之，若视绘画为梦一般荒唐玄妙的境地，则其画固不要求描写目前，最好是远离现实，越古越好。若视现实生活为烦琐龌龊不屑道之事，而神游于乌托邦中，则其画亦不要求描写目前，最好是远离现实，越古越好。这好比游山水，隔绝红尘，眼目清凉，原也有可乐之处。但是，游之太久，一朝身入市井，看了担米挑柴、引车卖浆的情状，觉得与人的生活密切相关，也自有一种可亲可爱的情趣。故诗情画意，不仅在于山水之间，市井之中尽有着不少。推广这一点感情，火车与机械不是与现代的我们关系更加密切的么？以之吟诗入画，自然可能。特世间少有人敢大胆地向这方面取画材耳。若有人取火车机械作画材，千年之后，人之视火车机械正与我等视纶巾道袍红袖翠带一样，将谓其大可入画了。

西洋画家的作画，取写实法。写实不一定写目前的状态，亦有写古代的状态者。但其所写古代状态，仍以目前的实形为参考表出之。例如

文艺复兴时，画家皆写耶稣，圣母，及圣书中的诸圣徒，或天堂地狱的状态。然而他们作画时，大都用模特儿。例如要描一耶稣，即在众人中选择一貌似他所想象的耶稣者，使他穿了适当的衣服，扮出适当的姿势，给画家看了描写。也有不用模特儿的，则画家的技术功夫深刻，不须看见了描写，自能凭想象而描出来。其所描出的人物，毛发筋肉皆如生人，仍旧是写实风的。故虽不写生，实与写生无异。

到了印象派时代，即十九世纪中，写生之道大行。画家作画，一刻不能离开对象。倘是描静物画，则在画室中布置模型，供于光线不变的窗下，看一眼，画一笔。倘是描风景画，则背了画箱、画架、三脚凳、阳伞等物到野外去觅画。觅得了可以画的景色，即在其前撑起画架来，摆起三脚凳来，张起阳伞来，坐在那里，也是看一眼，描一笔。过了一二小时，太阳移行了，光线变更了，便不好再画。须得收拾一切，回家去。到了明天同样的时间，再背了那些家伙，到同一的地点来续画。在斗室之内的尺素上设丘作壑，呼云唤雨的中国画家看来，印象派的画法真是太笨了。他们为什么定要如此？恐怕我的读者也在那里怀疑。现在略为印象派辩解如下：原来西洋古代的画法，比较起中国画来可以说是写实的，其实并未彻底地写实。据印象派的画家说，作画应该写目前所见的状态，不可意度。譬如花与叶，以意度之，花是红的，叶是绿的。其实在各种光线之下，其所显示于吾人眼前的色彩，花不一定皆红，叶不一定皆绿。随时变化，随地变化。故描画非看一笔描一笔不可。而且看时要完全放弃陈见，全凭眼睛的感觉而描出。所谓陈见，就是花红叶绿，所谓感觉者，花不一定红，叶不一定绿，随时随地而变化。故印象派画家所描的人物的脸上，常见有翠蓝、明绿的色彩。骤见者觉得奇怪。但仔细观察实物，人在水上时脸上的阴影固作蓝色，在树下时脸上的阴影固作绿色。这样，才是彻底的写实。所以自有印象派以来，写生画之风大行。到了现代，画风虽已变易，但写生仍是西洋画的基础技

法。一切画家，皆须从写生入手。

以上已把东西洋绘画技法的大概说过了。这两种技法各有长短，在上文中已经处处谈到过。总之，为艺术，宜取东洋画技法；为人生，宜取西洋画技法。现今学校里的图画，所以取西洋画法的写生者，其原因即在于此。有些爱国青年，知道先生教他西洋画法，慷慨激昂地起来反对，中国人为什么要画西洋画？中国民族自有中国的艺术，为什么要学西洋人的艺术？新从美术学校毕业出来的图画教师被他们说得无言对答，只得拼命扣他的分数。其实理由很正当明显：“中国画法高深，不易着手；西洋画法浅明，易于入门。故从西洋画法学画，可得事半功倍。”

第四章 绘画的理论

关于绘画的理论，也同技术一样，东洋的是玄妙的，西洋的是切实的。东洋的是综合的，西洋的是分析的。东洋的是形而上的，西洋的是形而下的。东洋的是为艺术的，西洋的是为人生的。故西洋的画理可以印了讲义教给普通学校的学生，东洋画理讲给他们的图画先生听也不容易听得懂。

东洋画理称为“画论”。古来大画家中没有几人能写画论，所写的也只寥寥数语，深奥微妙。要闭门却扫，平心静气，焚香默坐，才可以看懂几句的。画论始于东晋的顾恺之。在他以前也有些，但无系统。到了他手里，方始把中国画理要约起来，定为六法。顾恺之以后，阐明这画六法的还有许多人。像南齐的谢赫著《画六法论》，是最有名的。然而多数的画论，只是为六法添些枝叶，没有在六法外新创出第七法来。中国文化愈古愈好，在画论也是如此。

什么叫做六法？即（一）气韵生动，（二）骨法用笔，（三）应物象形，（四）随类赋彩，（五）经营位置，（六）传移模写。仅就字面上看，这六法中第二以下，所论的是什么约略可以知道，即骨法用笔大约是讲笔法，应物象形大约是讲写生法，随类赋彩大约是讲色彩法，经营位置大约是讲构图法，传移摹写大约是讲临摹读画。只有气韵生动一法，使人难于想象。古人说过：“六法中骨法以下皆可学而能，唯气韵不可学，必在生知。”气韵必须生而知之，我也无法为读者解释了。但读者中一定有着生知的人，所以现在还得引用古来各画家关于六法及气韵的几种说法在这里：

唐朝的画家张彦远说：“昔谢赫云，画有六法。（中略）自古画人，罕能兼之。彦远试论之曰，古画或能移其形似，尚其骨气，于形似之外求其画，此难为俗人道也。今之画纵得形似，而气韵不生。以气韵求其画，形似即在其间矣。（中略）夫象物必在形似。形似须全其骨气。骨气，形似，皆本于立意，而归于用笔。故工于画者，多善书。（中略）至于台阁树石车舆器物，不可拟生动，不可侔气韵，但要位置背向。（中略）至于鬼神人物，其生动可状，必须神韵而后全。若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，非可谓妙。”他是把“骨气”“气韵”“神韵”这三个意义略同的名词来与“形似”相对立的。形似就是所画的对象的外形。骨气等三个名词，所指的就是形似所表现的意味或精神。可知张彦远的说法是二元的。他以为台阁树石等无生物都没有气韵，只有鬼神人物有气韵。这二元说法，其实很有毛病。不过归重气韵，是至当的。

宋朝的郭若虚比他说得高。他说：“谢赫云，画有六法。（中略）六法之精万古不移。然而骨法用笔以下五法，可学而能，如其气韵，必在生知，固不可以巧密而得，不可以岁月而到。默会神悟，不知其然而然。尝试论之：窃观古之奇迹，多是轩冕之才贤，岩穴之上士，依仁游艺，探迹钩深，高雅之情，一寄于画。人品既高，气韵不得不高。气韵既高，不得不生动。所谓神之又神而能精。凡画必周气韵，方号世珍。不尔，虽竭巧思，止同众工之事。虽曰画，而实非画。”可知他是以气韵生动为绘画观照上的唯一标准的。但是无条件地赞许，如何才是气韵生动，他没有说。要之，他所谓气韵，是画所表现的高雅的气品。所以说：“人品既高，气韵不得不高。”明朝的董其昌的说法，同他一样。二人所异于张彦远的，就是不论画的对象（台阁树石或鬼神人物）一概以气韵生动为绘画评价的标准。这一点就比张彦远高深而彻底。但郭若虚把气韵生动解说为高雅的气品，亦似乎太褊狭。因为画并不是一定要气

品高雅方才有价值的。

能避免郭若虚的褊狭，而得谢赫的真意的，要推清朝的方薰。他说：“气韵生动，须将生动二字省悟。能生动，气韵自在。气韵以生动为第一义。然必以气为主。气盛则纵横挥洒，机滞无碍，其间韵自生动。杜老云，元气淋漓幛犹湿，即是气韵生动。”此说与西洋美学上的“感情移入”说相通，可说是最完全的说法。所谓“感情移入”，就是把一切物象“拟人化”，在对象中看出生命。故画以生动为第一。然而究竟怎样叫做生动？这问题就同“怎样叫做甜？”一样，笔墨不能宣，全靠用自己的感觉去经验。

以上总算把东洋画论的大要说过了。次说西洋绘画的理论。

如前所说，西洋有“感情移入”说，可见西洋的美学并非浅率的。然而美学根据心理学，可说是一种关于美与艺术的科学。它所论的是一般的美的成因、美的心理等，与绘画少有直接的关系。普通所视为西洋绘画理论的，大都是与画技直接有关的理论。重要者有五种，即远近法，解剖学，构图法，色彩学，与美术史。现在逐一解说在下面：

所谓远近法者，就是把立体的物象描写在平面上的方法。这是东洋画中所不讲究，而西洋画中所最注重的画理。例如画一条九曲栏杆，中国画可凭想象，在纸上画九个曲折，好像坐在飞机中望下来所见的鸟瞰图。但是在西洋画上就不行。画家若非真个坐在飞机里或高楼上，而是站在平地上画的，其九曲栏杆就互相遮掩，不会统统看见。中国画因为不讲这远近法，所以画起山水来，重重叠叠，一幅画中可以看见好几重山，好几重水。在实际上，就是站在山巅，所望见的也不过一二重山水罢了。故西洋画中就没有这样的画面。西洋画家作画时，第一要决定画者所站立的地点。而且这地点不能变动。所以一幅画中，只有一个中心

点。一切物象皆归宿这中心点。这中心点叫做“消点”，即与吾人的眼睛等高的地平线上的一点。因了有这一点为中心，画面的物形，就有这样的定规：

（一）凡物距离愈远，其形愈小。

（二）凡比画者的眼睛低的东西，所见的是其上面。

（三）凡比画者的眼睛高的东西，所见的是其底面。

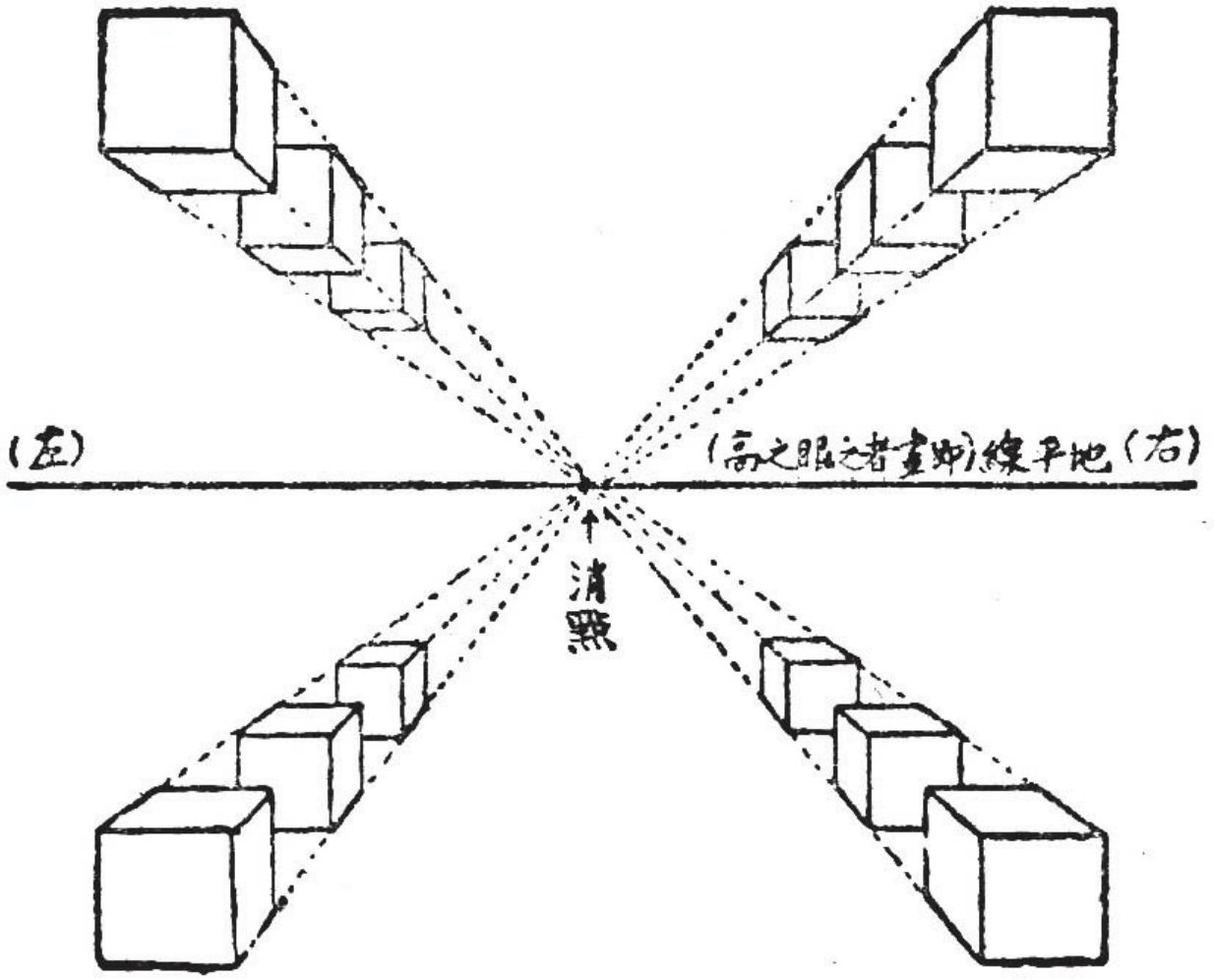
（四）凡位在画者右方的景物，所见的是其左侧。

（五）凡位在画者左方的景物，所见的是其右侧。

（六）凡在地平线以上（即比自己的眼睛高）的景物，距离愈远，其在画纸上的位置愈低。

（七）凡在地平线之下（即比自己的眼睛低）的景物，距离愈远，其在画纸上位置愈高。

以上的七条，只要看了下面的插图，其理就可自然明白。吾人日常所见的桌子、凳子、铁路、地平砖等皆是属于（二）的。电灯、楼板、高架铁道等，都是属于（三）的。其余诸条实例随处可见。



西洋画最重形似。形不正确，基础站不稳，是学西洋画的最大毛病。而描形的最大要事，是合于远近法的规则。远近法或称为透视法。大体分“并行透视法”及“成角透视法”两种。现在所揭的图，是属于并行透视的。成角透视就是不与画者的身并行放置的东西的透视法，较为复杂。

解剖学，不是医生或生理学上用的，是绘画上用的，故又称为“艺用解剖学”，即“anatony for art students”。医生用或生理用的解剖学，讲到人体的内部状态及作用等。艺用解剖学则不管内部的状态及作用，而专研究人体的外形。例如骨胳，筋肉，凡表出于外部，或与外部形状有

关系的，为艺用解剖学所研究的。艺用解剖学在西洋有很厚册的专书，研究亦很费时。研究的目的，无非要使人物画的表现维妙维肖，处处合于实际。这是中国画所不为而且反对的事。像苏东坡诗中所说：“论画以形似，见与儿童邻。”故中国人物画没有一幅合于解剖之理的，大都头大身短，或五官位置不对，或手的生法不对，以西洋画的眼光看来，处处是毛病。西洋的人物画，尤其是文艺复兴时代的宗教画，其人物个个写得非常工致而逼真，连头发眉毛都根根看得出来。中国的工笔人物画，也有须眉根根分清的，但是不近实形，望去终是一张平面的纸。文艺复兴期的人物画，近看毫发皆见，远看又像站出在那里的立体的真人。据说那时代的画家，于解剖学的研究工夫甚深。有的画家，为了这研究而亲自解剖尸体，甚至杀死一个模特儿。中国亦有艺用解剖学出版者。但是读的人听说不多，因为中国研究西洋画的人，多数不肯用写实的功夫，而欢喜用粗大的线条，鲜丽的颜色，作后期印象派风的油画。其实这是不对的。西洋的后期印象派画家，开始都研究写实。基础稳固了，自己变化画风，故意作那种强烈的表现。若没有修得写实的基础功夫，提起来就飞舞线条，其结果一定失败。

构图法，英名composition，即构成之意。这一种理论，比较上两种要深些。它所讲究的，是画面的布置法。画面的布置，如何是美，如何是恶，实在没有定规，难以用科学的方法来说明。又这种美恶，实在只有用眼睛来鉴赏，却难于说出其所以美及所以恶的道理来。所以构图法不是一种机械的方法，其性质接近于美学。其最可以笔述的原则，只有“多样统一”一条。所谓“多样统一”，英名“unity in variety”，即画面变化多样，同时又浑然统一。若一味多样而散漫无主，不美；若一味统一则呆板无趣，也不美。例如作静物画，许多橘子描在画中，倘同体操一样排队并列，即统一而不多样。反之，倘同种田插秧一样均匀撒布，即多样而不统一。必须许多橘子有一个中心，而巧妙地向四面发展，使一

切橘子都倾向于中心，方才是美好的构图。又如画一个人，也是如此，人不可立在画的正中，同时又不可挤在画的边上，必须位在画的不正不偏之处，——大约三分之一之处，方才落位。又如画风景，也是如此。风景太散漫也不好，太规则也不好。必须看似复杂而其中有一中心，方为美满。还有一个原则，叫做“对比”，也是构图上所常常应用的。例如一群树木，统是柔软的曲线，其画觉得单调。倘树叶中间露出建筑物的一角来，建筑物的直线就与树木的曲线相对比，作成美满的效果。又如市街的风景，处处都是强硬的直线，看去也觉单调。倘墙头露出一丛树叶来，或者路上有着一个戴箬笠的人，张伞的人，则建筑物的直线也就与这些曲线相对比，作成美满的效果。构图法也有专书，然而因为美的条件没有一定，故构图法所说也不能包涵一切，不过指点读者鉴赏画面美的门径而已。外国有许多书，把古来大画家的名作一一分析研究，在其中指示构图的法则，是很有实益的绘画理论。例如最著名的辽拿独达文西〔列奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo da Vinci）的杰作《最后的晚餐》，常被取作构图研究的适例。那幅画中以耶稣为中心，十二个门徒分作三四小群，而每一群以巧妙的态度倾向于耶稣，使全幅变化多样而浑然统一。

色彩学，倘详细研究起来，就变成科学——光学——的一部分。但绘画上所需要的，以肉眼所能见的为度。又以色彩的感情为主。例如把色彩分为原色与间色，寒色与暖色，透明色与不透明色，使学画者知道色彩的用法。又如色彩的调和与对比，为色彩学上最重要的一种研究。所谓调和者，同类之色，例如深红与淡红，互相调和。所谓对比者，在七色轮上相对的二色放在一起，彼此互相显衬，作成强烈的对比。七色轮即赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫七色环列而成。这轮子上凡相邻之二色必互相调和，凡相对之二色必互相对比。红与绿、黄与紫、橙与蓝，都是最强烈的对比色。故风景画家，往往在绿树浓荫中描一个穿红衣服

的人物，其效果非常显著。据史传所云，英国有两画家的作品，在展览会中并列地挂着。甲画家于开会之前日，在自己的作品中加了一点红色。次日乙画家来看，惊讶他自己的作品何以忽然逊色了。推求的结果，原来相邻的甲画家作品中添了一点红色，忽然效果显著，其影响竟波及于旁边的画上。于此可见色彩对于绘画的关系至为重大。作画，固然不能读熟了色彩学而着色。但懂得了色彩的性质，当然多所便利。

美术史，与绘画技术少有直接关系；但欲深造绘画艺术，非知道古来美术状态不可。美术史是包括建筑、雕刻、绘画的。建筑与雕刻，与绘画常保住相互的关系。像文艺复兴期的大画家，有许多是兼建筑家及雕刻家的。一时代的艺术潮流，往往波及于美术的全体。故研究绘画不能单独进行。实际，绘画与雕刻、建筑原是同根本的艺术。建筑近于绘画的图案方面，雕刻近于绘画的立体感方面。故美术史中并论这三者。单论绘画的，即绘画史。更是学画者所应详知的事。

除上述数种理论之外，还有图案画与用器画两种学问。但这些不是纯粹的理论，而为绘画的附属部门，现在附带地叙述在这里：

图案画，就是装饰化的绘画。例如瓷器上的纹样，织物上的纹样，以及家具的样式，商品的装潢等，都是属于图案的。其画法亦以写生为根据，不过把物象加以变化，使成为装饰风。又可应用想象，造出美好的模样来。这是很重大的一种绘画，不比上述数种理论的简便。专门的美术学校，常特设图案科，与西洋画科及中国画并列。图案画于工艺方面关系重大。故在工业发达的时代，图案的研究非常重要。

用器画，包括几何画与投影画二者。这是介乎绘画与数学之间的东西。制造工艺美术，必须学用器画，则用器画似属于美术。几何画与几何学密切关联，则用器画又似属于数学。几何画所讲的是各种形状——

例如直角、正方、五角、六角、圆、椭圆等——的正确的画法。投影画所讲的是各种形体的分析与展开。其图用仪器绘制，与艺术的绘画全然异趣。

第五章 中国绘画的完成

以上已就绘画的性状、种类、技术、理论，概要地说过了。以下请把东西洋两种绘画的发展史简要地说一说。在东洋方面，当然中国是文化的代表。故现在但说中国画的发展。中国绘画，萌芽于黄帝时代，成立于六朝时代，发展于唐代，繁盛于宋代，元、明、清大家辈出。中国的绘画史，可谓庄严灿烂。惜乎历代各家的作品，或失亡于丧乱，或秘藏于民间，或被掠于外人，没有系统的保存与流传。幸而现今各书店影印古画不少，前代作风，在这些复制品中亦可窥见其大概。

现在把我国绘画的发展分作四步叙述之。即一、六朝以前的绘画，二、唐代的绘画，三、五代及宋代的绘画，四、元、明、清代的绘画。各时代的画风，有显然的异点：即六朝以前以人物为中心，唐代山水画独立，五代及宋代画院最盛，元、明、清山水人物并茂，集绘画之大成。即前二节是中国绘画的完成，后二节是中国绘画的繁荣。这里就分作两章叙述。以下所述诸家，是我们中国人所不可不知的。我国古人，往往一人兼有字、号及别号。这一点读者必须记诵，否则鉴赏古画或读画论时，大受阻碍。

一、六朝以前的绘画（人物中心时代）

中国绘画正式成为艺术，始于六朝时代的顾恺之。中国绘画最古的留传品，莫如顾恺之的《女史箴》。故顾恺之可说是中国画的始祖。但在顾恺之以前，三代、秦、汉，并非没有绘画。不过其绘画或技法幼稚，或意义不同，只能看作绘画艺术的整备时代。到了顾恺之手里，方才成为完全的艺术品。

远溯绘画的起源，实在黄帝时代。黄帝时仓颉造文字，即可说是绘画的萌芽。因为中国的文字的造法，不像外国的根据声音，而根据形象。故六书的第一项就是“象形”。象形就是照物件的形状描一个大体，以代表这物件。如日、月、山、川、鱼、鸟等字，写作篆文时，竟是一种速写或略绘。六书的第二项，曰“指事”，也以形象为根据。例如上、下、本、末等字的篆文，仿佛在略画上加了一点记号。故这种文字其实就是绘画。故中国有“书画同源”之说。

最初把书画分开的，据说是黄帝的臣史皇，及舜的妹嫘。当时他们怎样把书画分开，我们不能知其详。但依想象，大约不过是象形文字稍稍加详，不当作记事的符号，而用为装饰罢了。或者，就像现今流行的图案文字，把文字加以修饰，使自成一种美好的形状，以供装饰之用。总之，书画最初分离的时候，绘画还是一种图案。

绘画从图案发生，在古代的遗物的模样上可以窥知。夏、商、周三代的美术，我们现在所能见的，只有地下发掘出来的器皿。这种器皿上有种种的雕刻。这便是古代图案，也可说是古代的绘画。试看古代的铜器，其纹样大约可分二种，即几何纹样与动物模样。几何纹样中最普通的是水浪纹、连锁纹等。动物模样则鱼鸟走兽都有。形态幼稚而古朴，线条简单而坚劲。在金石书画上，这些古代绘画富有美术的价值。但在绘画的发展上看，这些毕竟是技术简陋的表现。其古雅不可及，但其巧妙亦不足道。

三代以后，经过了短促的暴秦，而入汉家天下，绘画就显著地进步。第一，是植物纹样的出现。三代的人，只画动物而不画植物。这大约是动物对人关系亲切的原故。西洋最古的壁画，也只见动物而不见植物。可见人类的生活与艺术，大体是相同的。汉代植物纹样的出现，据说最多的还是葡萄。葡萄不是中国的本产，原是外国采的种子。像诗中

所说：“年年战骨埋荒外，空见葡萄入汉家。”可知葡萄是外国进贡来的东西。汉武帝时，命张骞通西域。后来明帝又命班超使西域。汉代与西域交通频繁。葡萄的入中国，正是这时候的事。中国人为什么不描写眼前的许多草木花果，必须等到西域来了葡萄方才描植物呢？这是难于考究的一问题。或说，葡萄纹原是西域的图案模样，与葡萄一同流入中国。盖张骞、班超的通西域，不仅带了西域的东西来，又带了西域的艺术来。故汉代文化受着西域的影响。

人物画在汉代已非常发达。据史传：武帝于甘泉宫画天地太一及诸鬼神像。又于明光殿的壁上涂胡粉，施以青紫的界线，画古烈士像。宣帝时，画功臣十一人像于麒麟阁。广、川惠王的殿门上画古勇士成庆之像。鲁灵光殿中画天地品类，群生杂物，奇怪神灵等。当时民间的门户上亦画神像，大约就像现今农家门上所贴的门神。元帝时，画道大盛。设立宫廷画院，罗致天下画人，命为帝室作装饰。当时画院中的人，最著名的就是毛延寿——画错了王昭君像而被杀头的那位受贿画家。其他还有陈敞、刘白、龚宽、阳望、樊育等，都是元帝的画院中的画工。到了东汉，明帝亦颇好文雅，设画官，使图写经史中的故事。又创办鸿都学，集天下之奇艺，画家是其中主要人物之一。故东汉时代，出了不少著名的画家。如张衡、蔡邕、赵岐、刘褒，都是长于绘画的。不过他们的作品不传，我们无从窥见汉代绘画艺术的实相，只能从历史的记载上知道有上述的盛况而已。

汉以后，三国、魏、晋、六朝的时代，天下大乱。或鼎立，或对峙，或纷争，无有宁日。绘画偏在这戎马仓皇的时代大大发展起来，吴有大画家曹不兴，晋有卫协，北齐有杨子华，而所谓“六朝三大画家”，尤为著名。三大画家者，张僧繇、陆探微、顾恺之是也。这班画家，不但长于画技，又长于画论。如前章所述的“画六法”，便是卫协、顾恺之

等所倡导，到了谢赫而集大成的。

顾恺之于画技画论两方面都展着天才。而且画与文字，都留传到现世。故绘画史家视此人为中国画祖。他的作品，现今存在的有两种，即《女史箴图》及《洛神赋图》。前者现在保存在大英博物馆〔不列颠博物馆〕中，后者曾为端方所藏。这两种作品的复制品，现在我国已有印行。不过很不清楚。一则其物所历年代太久，不免处处损坏；二则照相制版缩印，又不免打一大折扣。《女史箴》和《洛神赋》都是古代文字上的名作。顾恺之是根据了文学而作画的。恺之字长康，小字虎头。生于距今约一千五百年前的东晋时代。是晋陵无锡人。其人有才气，富于学问，尤长于画道。起初师事卫协。后来青出于蓝，名望比先生更高。当时宰相谢安曾经热烈地称赞他，说："苍生以来，未之有也。"关于他的画技的高妙，有两则逸话可以证明：顾恺之慕邻家处子。某日，绘其像，悬壁间，以针刺其胸。忽邻女患心痛病。拔去其针，病即愈。又一则：兴宁中，瓦棺寺初置僧众，向朝贤求布施，士大夫所舍无过十万者。恺之素贫，却允捐百万。及期，命寺僧备一壁，闭户一月余，绘成维摩诘像一躯，点睛之日，命寺僧向观者求施。户开，画像灿烂生动，光照一寺，观者皆乐愿解囊，俄顷得百万。这两段逸话，前者颇荒唐。大约是后人欲极言恺之人物画之高妙，而捏造事实的。后者事虽不可考，其理亦有根据：顾恺之与其师卫协，于人物画研究功夫皆甚深。大家主张画人最难于点睛。卫协画人不点睛，说"点睛便欲飞去"。恺之画人亦数月不点睛。他的画论说："四体研蚩，无关妙处，传神写照，正在阿堵之中。"阿堵即眼睛也。

统观以上所述皆是人物画。可知中国绘画在六朝以前，是以人物为中心的。当时还有犍陀罗[1]地方传来的佛教画，所谓"犍陀罗式佛教美术"，也都是人物画——佛像。当时风景画尚未独立。风景仅用以当作

人物画的背景。而且用背景的也极少。风景画——在中国即山水画——的独立，始于下述的唐代。

二、唐代的绘画（山水画的独立）

六朝之后的隋朝，治世仅五十年。也有两位画家，即展子虔与郑法子。但无甚特色，作品亦失传。大唐统一，治世三百年。其间画家辈出，初唐有阎立德、阎立本兄弟，大尉迟、小尉迟父子（父名跋质那，子名乙僧）。中唐人才更多：吴道玄、李思训、李昭道父子、王维、张璪、毕宏、韩幹、韦偃、周昉、边鸾、李真，或专工人物，或专工花鸟，而多数长于山水，都是绘画史上数一数二的人物。就中吴道玄、李思训、王维三人，就为划时代的革命画家。他们的革命，就是把画材的范围放大，遍取山水人物花鸟，使之入画。而千百年来为中国画之正格的风景画，由此独立。

在唐朝以前，山水画虽亦有之，但其形式很死板，而且很拙劣。都是图式的，模型似的。或者山水远近不分，或者山水与人物比例失当。张彦远的《历代名画记》中有这样的话：“魏晋以降，名迹之在人间者皆见之。其画山水，则群峰之势若钿饰犀栉。或水不容泛。或人比山大。”“其地列植之状，则若伸臂布指。”“绘树则刷脉镂叶，功倍愈拙，不胜其色。”可见唐以前的风景，还与图案模样相去不远。唐初，画法稍稍进步，用细线一一精写对象的细部，略似现在的钢笔画。其法称为“铁线描”，谓线之细而硬若铁线也。还有一种稍委婉的线描，称为“游丝描”，谓其线之活泼若游丝也。然而这种画法都陷于图案风，全无写生之趣。即张彦远所谓“功倍愈拙，不胜其色”。开始改革这等线描的，是吴道玄。

吴道玄字道子，是玄宗时阳翟人。他起初也学铁线描及游丝描，后

来反对这种细描，开始用粗细不同的线。从前描线时，腕的用力不分轻重，一律到底，仿佛现在的用器画一般。吴道子开始用写字般的笔法来描线，用力或轻或重，挥笔或快或慢，一视对象的性质与主观的感觉而定。故其笔富有生趣。故昔人批评他说：“吴道子笔法超妙，百代之画圣。早年颇细，中年行笔磊落，挥霍如神。”又有人说：“吴之用笔，其势圜转，衣服飘飘举。”因此人称吴道子的线条曰“吴带当风”。用这种线条来写山水，其山水就表出个性，富有写生的意趣。故山水画的独立，以吴道子的线条为引导。

然山水独立革命的主将，是李思训与王维二人。李的画法细致而力强，王的画法渲淡而自然。李为北宗之祖，王为南宗之祖。中国绘画自唐以来，分南北二宗。现在就这两位开祖略说之。

李思训是唐的宗室，官至左武卫大将军。早岁即以画著名。他所画的着色山水，用金碧辉映，自成一家之法。其子昭道，稍变其父之法，而妙又过之。一家五人皆擅长丹青，而思训昭道父子为最著。用金碧辉映，其画法自然与吴道子异趣。吴是简笔的，李是工笔的，不过这工笔不似从前的死板，却从自然观察中实地写生，画面自能生动。朱景元的《唐朝名画录》中论吴、李二人，有这样的一段逸话：“明皇天宝中，忽思蜀道嘉陵江水，遂假吴生驿驷，命往写貌。及回日，帝问其状，奏曰，臣无粉本，并记在心。后宣大同殿使图之，一日而毕。时有李思训将军，擅名山水，帝亦宣大同殿使图之，累月方毕。明皇云，李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙。”可知吴道子笔意刚健，一气呵成；李思训笔致工细，精审从事。二人各有好处。继续李思训的画风的，有宋朝的赵幹、赵伯驹、赵伯骕、李唐、刘松年、马远、夏珪等，即所谓“北宗派”。

与李思训相反，另树一帜的，是比他年纪稍轻的后辈王维。其画派

称为“南宗派”。承继者为宋朝的董源、巨然、朱家父子及元朝的四家（见后）等。但所谓北宗南宗，并非在当时早就定下名称的。乃一直后来，明朝的莫是龙及董其昌，把唐、宋以来的画家依作风归类，方始定下“南宗”“北宗”的名称。董其昌论画风，有这样的话：“禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦分于唐时。北宗则李思训父子……南宗则王摩诘始用渲淡……”但董其昌的分法，并非判然，其间亦有交互错综的画风。有的可数入北宗，亦可数入南宗；也有不能入北宗，亦不能入南宗者。不过李的金碧辉映与王的渲淡自然，确是中国绘画上最主要的两种画法。李思训的作品已经不传。王维的作品传到今日的，有《江山雪霁图卷》，复制品也容易看到。王维字摩诘，太原人。玄宗时擢第进士，官书尚丞。事母崔氏至孝。其居丧哀毁骨立，不胜丧服。通诸艺，作诗不亚于李白、杜甫，当时称为诗坛四杰之一。又工画，富贵权门皆拂席相迎。宁王、薛王尤待之如师友。时值安禄山反，王维为贼所捕。禄山素知其才，迎置洛阳，拘于普施寺，迫令为给事中。因此贼亡后，王维得罪下狱。其弟王缙，愿削自己刑部侍郎职，以赎兄罪。于是王维复为右丞。后弃官，栖隐辋川别业，友诗画琴瑟，以送余生。其妻亡，不再娶。三十年孤居一室，屏绝尘累。与弟缙皆皈依佛门，居常蔬食，不茹荤血。以清静长终。其画如其人，又如其诗，淡雅而自然，尤富诗趣。故苏东坡说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”董其昌说：“文人画自王右丞[2]始。”

文人画是中国绘画上的一大特色。西洋文化亦分业，画家有胸无点墨者。故其作品亦多匠气，毫无风韵。中国画饶有风韵者，正为画家多兼文人之故。英语称画家与漆匠皆曰painter，画家与漆匠的工作亦相似。在中国则画家与漆匠名实均大异。这是东西绘画上的一大异点。这异点的来由，画法与画家互相关系。因画法不同，画家所需要的修养亦异。因画家的修养相异，其画法遂益见不同。

以上是唐朝以前的中国绘画界的状况。一方面由图案变为铁线描，又变为吴带当风，再展出金碧与渲淡。一方面由动物植物纹样变为人物，又变为山水、花鸟。可知到了唐代，绘画在技法上及题材上，皆已完全发达。仿佛一个人已达成年，身体精神均完全发育，以后可以展开其伟大的事业了。

---

[1] 犍陀罗，古印度地名及国名。公元前三世纪摩揭陀国的阿育王遣人来此传布佛教，渐形成犍陀罗式的佛教艺术。

[2] 王维官至尚书右丞，故世称王右丞。

第六章 中国绘画的繁荣

中国绘画最繁荣的时代，是五代及宋。元、明、清皆承其遗绪，每代有大作家辈出。故以下分两节叙述，即五代及宋的绘画，及元、明、清的绘画。

但先有一点要教读者注意：即中国的绘画，往往发展于乱世。如六朝、五代，及宋朝都是中原多事的时期，而绘画在这些时期中特别繁荣。论理，这种文人雅事应该在盛世的太平时代才得繁荣。而事实恰正反对，理由何在呢？自来没有人加以解说。我想，也许是日本艺术论者厨川白村所说，艺术是“苦闷的象征”之故。环境混乱，生活不安定，人心中的积郁无从发泄，便向绘画艺术的自由天地中去找求生趣。于是绘画便繁荣起来。假如这话是对的，现代环境这么混乱，生活这么不安定，应该也是一个艺术繁荣的时代。但时代也同人一样，要盖棺方才定论。现在这句话也正不容易说呢。

一、五代及宋的绘画（画院最盛时代）

自后梁太祖朱全忠篡唐，至宋太祖赵匡胤统一天下，其间只五十年，称为五代。这五十年中，中原有后梁、后唐、后晋、后汉、后周，五代相继兴亡。四方有燕、岐、蜀、后蜀、荆南、楚、吴、南唐、吴越、闽、南汉、北汉十二国割据称雄（普通除外暂起的燕和岐，称为十国）。正是干戈扰攘，戎马仓皇的时代。而绘画非常发达，江南与蜀国尤为繁盛。设画院，罗致天下名工，使互相砥砺。最注重的却是花鸟画。像黄筌、徐熙，便是那时那地所产生的花鸟画二大家，后梁有更大的画家出世，其人即荆浩。浩字浩然，号洪谷子（因为他隐居于太行山

洪谷中，故名）。这位画家学问非常深广，为宋代诸大家的祖师。他的画道传授关同，关同传授宋代的李成，李成传授范宽，范宽传授郭熙（宋代诸家详见后文）。不但作画，又有《山水诀》一卷传世，为中国画论中的名言。他的画法，根据王维的渲淡，而更进一步。王维的画中尚有勾勒之迹，荆浩则盛用水墨、渲刷、晕染，其画面更富柔美之趣。其画山水有种种皴法，例如斧劈皴法，雨点皴法，披麻皴法，矾头皴法，都是他所盛用的。宋代的墨画注重渲染与皴法，皆以荆浩为先驱。

宋代自太祖至帝昺，治世凡三百二十年。其间外患有辽、金、西夏、蒙古之寇；内乱有朋党之祸。差不多三百余年间无有宁日。然而绘画之发达为古今所未有。国家的奖励绘画，亦未有盛于宋代者。画院之制，始于汉代元帝时。但当时不过雇用几个宫廷画家，为帝室作装饰而已，谈不上国家的提倡艺术。后来，五代的南唐也设画院，规模甚大，为宋画院的先驱。到了宋代，画院特殊发展，开始以画取士。太宗即位，即召集天下画人，设“翰林图画院”。院中分各阶级，如待诏、祗候、艺学、画学生、学生、供奉，皆画官的官名。徽宗自己擅长丹青，其所绘翎毛盛传至今。当时画院最盛，米家父子画家即出身于画院。南渡以后，虽偏安一隅，高宗还是尽力奖励画道。其后李唐、刘松年、马远、夏珪，就创造一种画风，特称为“院体画”。

国家奖励画道，大画家就接踵而出。国初有三家，即李成、范宽、董源，称为“古今三大家”。李成字咸熙，是五代与宋之间的人。其山水为“宋格画”的开始。范宽原名中正，字仲立，华原人，而卜居终南、太华。因为他的性情温厚宽大，故人皆称他“范宽”。其画山水，于构画上富有独创性。大抵以一巨山为主眼，而以众小山围绕之。董源字叔达，钟陵人。本是南唐画院中的画人。所绘水墨画有特色，后世称他为“南宗派”的百代师。水墨画倡于王维，盛于荆浩，至董源而完成。他最擅

长披麻皴法，线皆溶合一气，南宗派画人皆模仿他这笔法。以上三家，称为“宋代古今三大家”。如《画鉴》中所说：“宋世山水超绝唐世者，李成、董源、范宽而已。尝评之曰：董源得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法。故三家照耀古今，为百代师法。”范宽有弟子郭熙，董源有弟子僧巨然，亦为国初大画家。郭熙河南人，其画于构图有特长。巨然钟陵人，亦以水墨山水著名。又有赵令穰，字大年，能文，爱读杜甫诗，画则师王维，也是渲淡派的大画家之一。其构图平淡无奇，而于树木的描写上发挥特殊的技巧。更有两位南宗的大画家，便是大名鼎鼎的米家父子。父米芾，字元章。子米友仁，字元晖。父子二人画山水，用一种特殊的点法，称为“米点”，其画称为“米家山水”。这仿佛后述的西洋画的“点彩派”，不过不用色点而用墨点。这种点法，原来发源于董源。董源宦游江南，看惯多水蒸气的江南地方的烟雨景色，便用水墨渲染法描写其状。赵大年发展其技法，至米家父子而集大成，自成一派。而米友仁画道尤长于乃父。友仁性奇矫，有洁癖，仕于南宋宫廷。南宋都杭州，烟雨景色最富。友仁目击江南风景，其画益具特色，遂成一家。

除上述的大家外，还有一班“院体画”的画家，即赵伯驹（字千里），赵伯骕（字希远），李唐（字晞古），马远（字钦山），夏珪（字禹玉），刘松年等。其画有一定方式，墨守传统，自树一帜为“院体画”。其画法属于北宗，不及上述南宗诸家之自然。宋宁宗时，有画家梁楷出世，开始打破院体画的传统。为晚宋第一大家。性嗜酒，不受金带之赐，以绘画研究终其身。

二、元明清代的绘画（中国画的集大成）

宋以后，元、明、清三代中，元、清二代画道最盛，元有四大家，

清有六大家。现在先从元说起。

元代在绘画上是一个革命时代。自从唐朝吴道子使山水独立以来，山水即为中国画的主干。经过王维的培植后，到了五代及宋代而烂熟。但山水画的主干的发达，至此而止。元代以后的绘画，向人物，花卉，翎毛各方面广大地发展，不复集中于山水。打破这传统的急先锋，是颜辉（字秋月）。辉长于人物画，其所作《铁拐虾蟆二仙图》，为划时代的作品。盖以前的人物画，皆观念的，精神的，不务写实，如释道画即其著例。颜辉完全反对从前的画风，尊重现实性，其所作人物画皆似风俗画。自从他开了端，后世现实风的人物画家辈出。像明代的仇英，清代的改七芗，皆以美人画著名于世。故中国画中独立一格的“仕女画”，盛行于元、明、清三代。

然元季四大家，仍是以山水为宗的，四大家者，即所谓“黄、吴、倪、王”——黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙——是也。站在这四大家之前的，还有一位开路先锋，即宋末的赵子昂。现在必须先从赵子昂说起。

赵子昂，名孟頫，子昂其字，又号松云道人。此人诗文字画兼长。在学者中，他也是执元初学界的牛耳的。他是宋的宗室，封魏国公，谥文诲。宋亡后，仕于元。他是吴兴人，为当时吴兴人俊之一。他的画技，集前代之大成。而在内容方面，又为宋代文人画的先驱。除山水外，又善绘马，与唐代的鞍马名手韩幹并称于世。一家长于绘事。其妻管夫人，以墨竹著名于世。其子赵雍，字仲穆，亦以画家著名。赵氏在绘史上，是继往开来的一个转机。四大家得了赵氏的引导，方能在中国山水画上展出全新的境地。

四大家时代略同，其故乡亦集中在江、浙两省，且大家不走仕途（唯黄公望暂时做官，后来就隐居富春山），大家隐居山水间，不求世

俗荣利。——有这许多共通点，故其画风亦大同小异。

黄公望，字子久，号大痴，常熟人。他是四大家中最优秀的一人。喜写其故乡常熟虞山的风景，遂以山水画自成一家。他所私淑的前代画家是董巨。故其画中有董巨的遗迹。明末的董其昌，清初的王时敏、王鉴、王原祁，都是黄子久一派的画家。

吴镇，字仲圭，号梅花道人。除山水外，又长于墨竹。在四大家中，他的一派的从者出现最早。明初即有他的继承者，像沈石田，是其最著者。梅花道人学北宗派。沈石田也学北宗派的马远、夏珪，故二人画风相承。

倪瓒，字元镇，号云林，生于富家，收藏古董甚多。倪云林为人，性质非常奇特，有狷介之操，又有洁癖，与时人寡合。在画家中，其性行类似宋朝的米芾，时人因他性情迂阔，称他为“倪迂”。他的画法所师的，也是董巨，但另有独到之处，在四大家中为最富独创性的。时人称他的画风为“天真幽淡”。

王蒙，字叔明，号黄鹤山樵，是赵子昂的外孙。其画得外祖父之法，又师巨然，有细密的描法及粗笔的描法两种。在皴法上，这两种相反对的描法尤为显著。倪云林与王蒙，各自成一派，而皆无直接的后继者。

以上四大家所建立的新体山水画，是支配以下明、清五百年间的中国画坛的。但在当时，画家并不完全属于四大家的流派。承继宋朝为院体画的一派，并割据一方。此派的首领，即明初的戴进（字文进，号静庵，又号玉泉山人）。他是明画院中的人，承继马远的画风，独树一派，即所谓“浙派”。其后继者有吴伟（字次翁，号小仙），张路（号平

山），及明末清初的蓝瑛（字田叔，号蝬叟）。

同时又有一派，与浙派同属院体，而承继李唐、刘松年的系统，与浙派相对立。其代表者即周臣（字舜卿，号东村）。其门下有二高足，即唐寅与仇英。唐寅字子畏，又字伯虎，号六如，为此派中最优秀者。其画兼南北二宗之长，被称为“江南第一风流才子”。唐寅有友人祝允明（号枝山）及同乡文徵明，三人皆以风流自诩，放浪诗酒，其逸话留传于小说戏剧中。

以上是属于北宗派的人。但在当代最隆盛的，不是这北宗派，而是元季四大家所引起的南宗派，即“吴派”。北宗派拘囚于形式，至此便为重情趣的南宗派所压倒，此后北宗派就渐渐熄灭。自明末至清代，可称为北宗派的大家的，几乎一人也没有，画坛全为吴派所支配了。吴派中主要人物有三，即沈周、文徵明、董其昌。

吴派中的首领，是沈周。字启南，号白石翁，世称之为石田先生。其人兼长诗文字画。书法学宋朝的黄山谷而又自成一家。画学吴仲圭，又取法马远、夏珪，独步于明初画坛。他所收藏的书画甚富，时时研究古画，造诣愈深。其画最长于写生，山水花鸟皆工。

文徵明名璧，以字行，又字徵中，号衡山居士。他是石田先生的同乡，而是后辈。博学善书，师石田及黄山谷。画学石田外，又取法赵子昂、吴仲圭及李唐。

董其昌字玄宰，号思白，谥文敏，是明末人。亦兼长书文字画。画学黄子久，又远师董源。清初六大家完全是由董其昌所引起的。其对于清初六大家的关系，犹如赵子昂对于元季四大家。董其昌时有画中九友。其中陈继儒（字仲醇，号眉公）深于学问，长于画，为九友中卓拔

者。

清初六大家，称为“四王、吴、恽”。即王时敏、王鉴、王原祁、王翚、吴历，及恽寿平是也。王时敏字逊之，号烟客。王鉴字玄照。二人皆黄子久之徒。王原祁字茂京，号麓台，为烟客之孙，其画继家法，又师大痴。王翚字石谷。吴历字渔山，号墨井道人。二人初学王时敏及王鉴，后各自成一家。恽寿平字正叔，号南田，又号白云外史，与其他五家异趣，专致力于花卉，后代的花卉画法悉受其支配。“四王、吴、恽”六大家之后，画家辈出，画风亦趋多方面。虽有名家辈出，现在亦未有定论。如前所述，中国绘画繁荣于乱世，如六朝、五代、两宋，皆是其例。倘使这不是偶然的，现代我国外患内灾频仍，应该又到了绘画繁荣的机会。真果如此，我们希望绘画不要繁荣起来，且让四王、吴、恽永为近代画坛的祖师吧。

第七章 文艺复兴期的西洋绘画

西洋绘画的发达，比中国迟得多。中国绘画在六朝时候就独立，相当于西洋五世纪初。西洋绘画到了文艺复兴期方始发达，相当于中国明朝时代。相差约有一千年（文艺复兴期以前虽然早已有了绘画，但其绘画同我国六朝以前的一样，很不发达）。又，中国绘画在六朝以前都是人物为主的画，六朝时始有风景画的独立。西洋画的发达程序亦然，而时候比中国迟得多：自文艺复兴到十八世纪的画，都是人物为主的；到了十九世纪，方始有风景画的独立。

反之，西洋绘画的发达，却比中国绘画急进。在文艺复兴期，绘画大发达一次；到了近百余年间，绘画更大地发达一次，其间画派之复杂，画家之众多，为中国画坛所不及。故谈西洋绘画的发达，可分为两节，即文艺复兴期的西洋画，与十九世纪以来的西洋画。现在先说文艺复兴期的西洋画。

文艺复兴的中心地点是意大利。意大利的佛罗伦斯〔佛罗伦萨〕（Florence）尤为欧洲美术的中心地点。在文艺复兴初期（十三世纪初），此地即有画家辈出。著名者为：

Giovanni Cimabue（西马蒲〔契马布埃〕，1240—1302）

Giotto di Bondone（乔笃〔乔托〕，1267—1337）

他们两人是师弟，所作的都是寺院中的宗教画。其画派称为“佛罗伦斯派”。此外北部意大利也有别派的画家出世，但“佛罗伦斯派”为中心画派。这中心画派到了十五世纪，又有天才辈出。即：

Tommaso Masaccio（马萨菊〔马萨丘〕，1401—1428）

Paolo Uccello（乌兼利〔乌彻洛〕，1397—1475）

Andrea del Castagno（卡斯塔玉，1390—1457）

Sandro Botticelli（波的契利〔波堤切利〕，1445—1510）

Domenico Ghirlandajo（琪郎达约，1449—1494）

就中波的契利尤为有名。其所描《Venus〔维纳斯〕的诞生》。为传世之佳作。卡斯塔玉与琪郎达约皆以描耶稣的《最后的晚餐》著名。其画虽亦传世，但与后述的三杰之一的辽拿独〔列奥纳多·达·芬奇〕所作《最后的晚餐》相比较，竟大减色。拿这三幅《最后的晚餐》来比较研究，可以明知西洋画发达的过程。

入了文艺复兴盛期，美术界中出了三杰，即所谓“文艺复兴三杰”，绘画就飞跃地进步而繁荣。在三杰之前，还有两位不可不述的先驱画家，即：

Andrea Mantegna（孟推捏〔曼坦那〕，1431—1506）

Giovanni Bellini（裴理尼（贝里尼）， 1430—1516）

前者为“Padua派〔巴迪阿派〕”的名人，后者为“Venice派〔威尼斯派〕”的代表。前者以描《死的基督》著名，后者以描《圣母子》（Madonna）著名。但他的《圣母子》也被三杰之一的拉费尔〔拉斐尔〕的《圣母子》所压倒。比较观赏，亦有意味。

三杰出世，以前的画家皆退避三舍。西洋画坛就演出鼎足之势。先

把三杰的姓名年代列记于下，然后略叙其生涯与艺术。

Leonardo da Vinci（辽拿独，1452—1519）

Michelangelo Buonarroti（米侃郎琪洛〔米开朗琪罗〕，1475—1564）

Raphaelo Sanzio（拉费尔，1483—1520）

老前辈辽拿独，是贵族的父亲与一农家少女野合而生的私生子。初为军事工学的技师，后又为建筑家、雕刻家、画家。文艺复兴期的艺术家，大都不仅擅长一艺，而多才多艺。又不仅是一个美术家，同时又为虔敬的教徒。这一点特色在辽拿独最为显著。他的绘画的最大杰作，是《最后的晚餐》。这画费了三年的长日月而成功，其真迹现在保存在意大利Milano〔米兰〕地方的寺院中。这画题，以前有许多画家描过。但辽拿独所作最为完美。其群像配置巧妙，性格充分表现，为别人的作品所万不能及。在肖像画中他也有杰作。最著名的为《莫那利若〔莫娜·丽萨〕》（Mona Liza），被称为世界画宝之一。这画仅高三尺，幅二尺，画面并不大。但据美术史所称，他描这画费了五年的惨淡经营。为了要使模特儿装出微笑的表情，曾用种种乐器奏美妙的音乐来引诱她。画中所描的是一个女子的半身像。其口上所表出的微笑，后人称之曰“莫那利若微笑”（“Mona-Liza smile”）为世界神秘相之一。此画曾于一九一一年遭盗窃，一时行方不明，后来始发见。

第二位画杰，米侃郎琪洛，也是多方的天才。他是诗人、建筑家、雕刻家，又兼画家。其人性格奔放豪健，为同时代诸画家所不能及。他的父亲是贵族，将赴远处出仕的时候，生米侃郎琪洛，就把他委托乳母抚育。乳母的丈夫是一个石匠。米侃郎琪洛幼时受石匠的工作的感染，

故长后特别欢喜雕刻。一四九八年赴罗马，为法王〔教皇〕所信用。后为法王的殿堂作大天井画〔天顶画〕，于一五〇八年动手，至一五一二年完成，为世间绝大的绘画作品。这天井画中所描的为《创世纪》中的事件。中央分三幅，即《人类创造》、《伊甸乐园》及《乐园追放》〔《逐出乐园》〕。旁边是《大洪水》，描写人类的绝望、恐怖、激怒、勇武及悲哀各种表情，皆极生动。这天井画完成之后，作者暂弃绘画，改研雕刻。十年后，又来罗马作第二次的大壁画，即有名的《最后的审判》。这画动工于一五三四年，完成于一五四一年，费时七年。画的中央描基督，左描马利亚，右描使徒及殉教者。殉教者各负刑具，向基督诉冤。右上方描着拥十字架而飞来的天使。又有七个吹喇叭的天使，唤醒墓中的死者，使来受最后的审判。有的得了永劫的幸福，有的送入常暗的地狱。这壁画和前述的天井画，可称为文艺复兴期艺术的精髓。米侃郎琪洛享年九十余岁，终身不娶，以全部身心之力为艺术奋斗。与后之托尔斯泰等同为英雄的范型的艺术家。

第三位画杰，是短命艺术家拉费尔。他在十一岁上丧父，幼时独自研究美术。十七岁时为当时某名画家作助手，后受上述两杰的感化，作品忽然增色。他的作品，以《圣母子图》（Madonna）为最著名。描写圣处女的庄严端丽及幼年基督的天真烂漫，最能尽绘画表现的能事。现在举一《圣母子图》的实例，读者看了这幅画，可以知道文艺复兴期画风的大概。当时的面，大都笔法非常工致，人物的眉毛头发都用工笔细描。人物的颜貌大都端庄美丽，自成一种范型。而拉费尔的《圣母子》尤为此种画风的代表。拉费尔所作《圣母子图》不止一幅。其中有一幅于一九〇二年由美国人出百万元购去。

上述的三杰在美术史中占有同等的地位，而事业各异。辽拿独在六十余年的生涯中仅传留少数的杰作。拉费尔反之，在短促的三十余年中

作出多数的华美的杰作。米侃郎琪洛则以九十年的长期的奋斗，留下许多巨大雄壮的纪念品在世间。

文艺复兴三杰以后，直至十八世纪，欧洲各地产生许多画家。但其画风大同小异，不妨视为文艺复兴的余波，或三杰的影响。其间可分为二时期，即（一）北欧文艺复兴期，及（二）罢洛克〔巴罗克〕时代。现在分述在下面。

（一）北欧文艺复兴，集中于富郎特斯〔佛兰德斯〕（F1anders）及德国地方。富郎特斯地方的名画家，是发明油画的兄弟二人：

Hubert van Eyck（赫勃德·房爱克〔胡伯特·凡·爱克〕，1366[1]—1426）。

Jan van Eyck（强·房爱克〔杨·凡·爱克〕，1380？—1440[2]）

现今西洋画家所盛用的油画颜料，在文艺复兴三杰的时候还没有发明。三杰等所用的画法，叫做鲜画〔壁画〕（fresco）。这是用胶水调和颜料而涂写的，在驱使上，在保存上，都不及油画的便利。开始用油调制颜料的，是房爱克兄弟二人。二人生于富郎特斯地方（即现今法国北部及荷兰、比利时等处），兄弟二人为寺院的祭坛作大壁画，工作甚久。兄于未完成中死去，由弟独力完成之。这祭坛画中描写人物凡数百，一一描出其个性，背景及远近法亦一笔不苟，为三杰以后难得的大作。北欧的绘画，皆发源于房爱克兄弟二人。他们的发明油画，尤为功德无量。后来的画家们得了这利器，便容易充分发挥其天才。

德国自十五世纪后，绘画亦非常发达。首先揭开德意志画坛之幕的，有三大画家，即：

Albrecht Dürer（裘雷尔〔丢勒〕，1471—1528）

Lucas Cranach（克拉拿哈〔克拉纳赫〕，1472—1553）

Hans Holbein（霍尔罢英〔贺尔拜因〕，1497—1543）

裘雷尔是德国第一位大画家。幼时曾随父亲学铸金术。后转学绘画，漫游各地，研究古代名家的作品。及归故乡，闭门著作。其作品以肖像画为最多。因为幼时曾学铸金术，故于油画之外又长于etching〔蚀刻〕画——即在铜面用化学药品腐蚀的一种画法。又善作水彩画。各方面皆有良好的作品传世。其作风力强而沉着。现代德国的表现主义，实由这位画家出发。第二人，克拉拿哈，作风与前者大异，圆滑而轻快，发挥着一种特异的浪漫精神。其作品中多裸体画，长于人间欢乐的描写。第三人，霍尔罢英，最擅长肖像画。其肖像画技术，为一切画家所不及。虽精细的写实画，也不失一种悠扬自然的气品。当时德国的特权阶级，都请教他。

（二）罢洛克时代，绘画盛行于富郎特斯、荷兰及西班牙地方。罢洛克即Baroque的译音，是一种专重技巧的艺术的名称。艺术从现实的人生游离，而超然地成了“为艺术的艺术”，或“为技巧的技巧”，于是有罢洛克及其后的洛可可（rococo）艺术的出现。

在富郎特斯地方，罢洛克艺术的大家有二人。即：

Lorenzo Bernini（裴尔尼尼〔伯尼尼〕，1598—1680）

Peter Paul Rubens（吕朋史〔鲁本斯〕，1577—1640）

裴尔尼尼是意大利人，兼建筑家、雕刻家及画家，有“米侃郎琪洛第二”之称。吕朋史是富郎特斯画派隆盛期的代表者。其画注重人体描

写，对于近代艺术的技术影响甚大。现代美术的远源，即在于吕朋史。他是比利时人，游学意大利，归国为宫廷画家。所作多欢喜幸福的宫廷生活。一生所作大画极多。现今罗佛尔〔卢佛尔〕美术馆中特辟一“吕朋史室”。

荷兰当罢洛克时代，也出了两位大画家。即：

Frans Hals（哈尔史〔哈尔斯〕，1580？—1666）

Van Rijn Rembrandt（伦勃郎德〔伦勃朗〕，1606—1689）

两人画风大同小异。哈尔史生活放浪，其所作画亦然。人物大都作轻快的幽默的表情。伦勃郎德所作多风俗画、肖像画，及下层生活的描写。亦富于幽默趣。有时也取用宗教的题材。但他的意识，根本不是宗教的理想主义，而是世间的现实主义。他曾为其夫人萨史绮亚作种种肖像，为平生得意之作之一种。萨史绮亚死，家政紊乱，致负巨债，终于宣告破产。但在贫穷中他仍努力作画，完成其悲惨的艺术礼赞的一生。他死后，荷兰有许多人追随他的画风。

上二人及其追随者，都是风俗画与社会画家。都能发挥荷兰的国民性，又为近代美术的一种先驱。此外，荷兰还有风景画的大家，对于近代绘画有很大的影响，不可以不介绍。其中最著名者有二人：

Jacob van Ruisdael（罗伊士提尔〔鲁伊斯达尔〕，1625[3]—1682）

Meindert Hobbema（霍裴马〔霍贝玛〕，1638—1709）二人皆风景画专家。后者尤以构图的巧妙著名于世。

西班牙，也受罢洛克艺术的影响。在十六世纪时，此岛上产生了四大画家。即：

Domenico Theotokopuli（托托可普理〔狄奥托可普利〕，1548—1625[4]）

Diego de Silvay Velázquez（凡拉史侃士〔委拉斯开兹〕，1599—1660）

Bartolomé Esteban Murillo（莫理洛〔牟利罗〕，1617—1682）

Francisco José de Goya（谷雅〔戈雅〕，1746—1828）

第一人因为不是西班牙产而是克雷塔岛〔里特岛〕上的人，故通称为I1 Greco（伊尔·格雷可）。其作风有许多地方与近代画相一致。近代的后期印象派作家，曾蒙他的影响。第二人，凡拉史侃士名望最大，为西班牙洛可可式美术的完成者。其作品多贵族生活的描写。就中以肖像画为最佳。第三人，莫理洛为宗教画家。第四人谷雅，时代较晚，在十八世纪末至十九世纪初之间，为世界最大画家之一。所作多历史、肖像、风俗画。笔致豪放，构图新奇，可谓近代西洋画的急先锋。

---

[1] 生年应为：1370。

[2] 生卒年为：1390—1441。

[3] 生年应为：1628。

[4] 生卒年应为：约1541—1614。

第八章 十九世纪以来的西洋绘画

西洋绘画第二次繁荣，始于十九世纪。十九世纪以前，虽然也有各地画家相继出世，但无甚异彩，大都不过是文艺复兴期的余光罢了。到了十九世纪，欧洲政治学术上起了两大变动，即拿破仑的革命与科学的昌旺。这些变动反映到艺术上，绘画就换了全新的面目而出现。其出现的中心地点，是法兰西。故文艺复兴期绘画繁荣于意大利，十九世纪绘画繁荣于法兰西。故意与法，这两个地方，为欧洲艺术空气最浓重的所在。

自十九世纪初至今日，西洋绘画一直繁荣，但画风不绝地在那里变迁。约计之，有六种画派相继出现。即（一）古典派与浪漫派，（二）写实派，（三）印象派，（四）后期印象派，（五）野兽派，（六）新兴诸派。这种画派的分定法没有一定，可以分得更详细，也可以分得更简略。现在以画面的变相为标准，大约分定这六派，并逐一加以说明如下。

一 古典派与浪漫派

这两派是近代绘画的先驱。上承文艺复兴，下起近代艺术。古典派（classists）与浪漫派（romanticists），也可总称之为理想派（idealists）。这两派的倡导者，即下列两大画家，都是法国人。

Louis David（达微特〔大卫〕，1748—1825）——古典派

Eugéne Delacroix（特拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕，1798—1863）——浪漫派

达微特与拿破仑同时，且为拿翁崇拜者。一生的作品，大多数是赞美拿翁勋业及贵族描写的绘画。拿翁聘任他为美术总监，当时他在欧洲美术界有独裁的权利。他的最杰作，是《戴冠式》〔《加冕式》〕，乃为赞颂拿翁即皇帝位而作的。一八一五年，拿翁遭滑铁卢之败。明年，达微特即被放逐。《戴冠式》亦不准留在法国，被切断为三部，且用铅粉涂抹，输送到他放逐的地方。时达微特年已六十有七，不久客死在那地方，尸体不得返国。其友人及弟子等力为设法请愿，终不得许可。这个皇帝赞颂的大画家的灵魂，到现今还在异乡彷徨。古典画的特色有四：（1）艺术美不从自然得出，而从古代艺术中取得。（2）专门注重形式美。（3）为形式而牺牲主观个性。（4）重素描而轻色彩。此派的承继者中，首一名画家，也是法国人。即：

Jean Auguste Dominique Ingres（昂格尔〔安格尔〕，1780—1867）

浪漫主义在文学上产生有名的雨果（Victor Hugo），在绘画上产生特拉克洛亚。他也是法国人。其画所异于达微特者，在形式上，是注重色彩，故能脱却以前的拘束，而表现奔放的思想感情。在内容上，是不取材于古代，而以表现主观的热情为主。故以前达微特专写贵族生活，如今特拉克洛亚则取卑近的人间感情为主题，绘画便与宫廷没交涉。这是更富现代意味的一种画派。特拉克洛亚的大作，是《一八三〇年》[1]，即描写一八三〇年的七月革命的。图中描一自由女神手执枪与三色旗，在那里引导国民。所有人物都是现实的，连那个女神也同美丽的少女无异。然而以上诸人的画，都凭理想而取材，不是现实世间的写实，不合于科学昌旺时代的欧洲人的胃口。故不久绘画就移变为写实派。

二 写实派

写实派，就是不许仿古，不许空想，照目前的状态描写的绘画。这是近代很有势力的一派，现今世间的画学生，还是以这主义为根基而学画。写实派的大画家有二人。即：

Jean François Millet（米叶〔米勒〕，1814—1875）

Gustave Courbet（柯裴〔库尔贝〕，1819—1877）

米叶是近代最伟大的画家。他的伟大在此：他是一个穷人，家里有时绝粮。因为他的画为时人所不解，没有人出钱买他的。然而他抱定自己的主义而作画，不肯阿世随俗，终于建立了他的艺术的大革命。原来当时欧洲俗众，看惯了古典浪漫的作品，只知贵族的、优秀的、清新的题材可以入画，而反对民间生活描写的绘画，认为这些是丑陋的。米叶生于农家，偏偏取农村的贫苦生活来描画，世间就没人睬他。他有一次描一个劳农倚着锄头在田间休息，人们批评他这画难看，他告诉人说：

“人们对于我的《倚锄的男子》的评语，在我觉得奇怪。看见了命定非汗流满面不能生活的人时，把心中所起的感想率直地写出来，难道是不可以的么？”

他的艺术主义，在这几句话里可以看出。到了他晚年时候，世间渐渐认识他的伟大，有人赞许或购买他的作品。然而这时候他年纪已老，且患眼疾，不久就默默地辞世。他死后，世间方始完全认识他，各国政府出百万金购求他的作品，永远保藏在各地的大美术馆中。米叶的名作，最周知的是《晚钟》《拾穗》《初步》等。《驱驴者》也是其素描名作之一。

柯裴的写实，比米叶更加彻底。米叶的画中尚有感情的分子，柯裴的画中竟全是客观的照描。他也是出身于农家的人，十九岁来到巴黎，

看了前人的作品都摇头，就决定独辟一路，专写现实。他有这样的话：

“理想都是虚伪的！像历史画，完全与时代社会状态相矛盾，真是愚人狂人的事业。宗教画也与现代思潮相背驰。总之，凡空想皆伪，事实皆真。真的艺术家必须向自然而赞美。写实主义，正是理想的否定。我们必须依照所见的状态而描画，只有可由视觉与触觉感知的，可为我们作画的题材。”

故他的名作，如《石工》，全是一个石匠的写实。米叶的《拾穗》《晚钟》中所有的诗趣，在《石工》中全无影踪了。

上二人的作风更推进一步，即成为印象派艺术。

三 印象派

十九世纪后半，民众的思想与生活状态与前大异。因之对于艺术的要求也大异。有识者，都不欢喜大规模的、虚空的装饰画，而欢喜切身的日常生活的描写。不欢喜庞大的、沉重的绘画，而欢喜轻快的、淡泊的、可亲的描写。米叶与柯裴先已适应了这要求，印象派更进一步，彻底厉行目前日常生活的如实表现。印象派出现于一八七四年。这一年八月十五日，一班同志的画家合开自作展览会。其中陈列的画，都描得模糊不清，不可近看而只宜远望，所望见的也只是一个大体的印象。就中有一幅，涂着各色颜料，而看不出东西，题曰《日出印象》。原来所写的是早上太阳初出时东天的光彩。一班不解此派画道的人群起反对，给他们一个绰号叫做“印象派”。这班画家逆来顺受，就肯定了这名称。印象派画家中有二元老及四大家。即：

Edouard Manet（马南〔马奈〕，1832—1883）

Claude Monet（莫南〔莫奈〕，1840—1926）

Camille Pissarro（比沙洛〔毕沙罗〕，1830—1903）

Alfred Sisley（西斯雷〔西斯莱〕，1829—1899）

Hillaire Germain Edgar Degas（窦格〔德加〕，1834—1917）

Auguste Renoir（罗诺亚〔雷诺阿〕），1814—1920[2]）

马南是印象派的发起者。前述的《日出印象》便是他所作的。然而他只是“外光”的发见者，不能说是完成者。“外光”的完成者，是莫南。什么叫做“外光”？原来以前的画，都偏重形而忽略光。据印象派画家看来，以前的画都不能说是真正的写实。真正写实，必须描出自然物一刹那间的现象。这现象由形与光二者造成，而光尤为重要。一切形态，皆因光的变化而显出。故莫南用力于光的研究。他不欢喜室内的暗光，而欢喜室外的阳光。而且描写这阳光时，必须坐在阳光前面，一面看，一面描，方才不致失真。莫南的大作，都是无名的野外风景。或者描一片水，或者描几株树，或者描些稻草堆。画的好坏不在于题材上，而在于自然物的光与色的描法上。这二位元老完成了印象派画风之后，世间的画家群起相从。此画风就弥漫于全世界，至今日遗风尚未断绝。

印象派画家中最著名的，是前列的四大家。比沙洛专长于风景画，有“印象派的米叶’之称。晚年又用印象派的笔调来描写巴黎的市街，其作品为市街风景画中的最佳作。西斯雷也是专长风景画的人。其画风注重光的表现，为当时多数青年画家所景仰。题材多取温和的自然。深绿的水，森林，百花烂漫的春日的田舍，尤为其得意的题材。窦格是印象派的人物画家。其所描舞女，尤为著名。大抵色彩鲜丽，调子柔和，近看模糊不分，远望姿态活跃，宛如生人。现在举他的一幅《洗濯工人》

为例。读者细玩这幅画，便可知道这画与文艺复兴时代的《圣母子图》及米叶的《驱驴者》趣味各异。不似《圣母子图》的细写，又不似《驱驴者》的显出线条，而全体浑然，像实际的人物一般生动。绘画到了这时代，完全变成了自然的再现。罗诺亚也是人物画家，但是贵族的。他的肖像画肉体艳丽，色彩丰富，为当时上流阶级所酷爱。当时德国大歌剧家华葛拿尔〔瓦格纳〕（Wagner）也曾做半小时模特儿，请他画肖像。但他所长的是女性描写。现今流传的印象派名作复制品中，他的女子画含有不少。大都面庞圆肥，肉色红红的。

四 后期印象派

西洋画派的变迁，每一派是一次革命。然而以前所述的古典派、浪漫派、写实派、印象派，都不过是小革命而已。根本动摇的大革命是后期印象派。何以言之？古典、浪漫、写实三派，虽题材的选取各人不同，但画面上大体同是以客观物象的细写为主的；印象派注重瞬间的印象描写，不复拘泥于物象的细写，比前者另辟一径；但其描写仍以客观物的忠实的再现为主。非但如此，又进而用科学的态度，极端注重客观的表现，绝不许参加主观的分子。所以上述的几派，可说是共通地以客观描写为主的绘画。到了前世纪末叶的后期印象派，西洋画法根本动摇，即废止从来的客观的忠实的再现，而开始注重画家内心的表现了。换言之，从前描形描色均照客观，现在却照画家的心。心中感觉如何，即描成如何，不管实际的形色。中国画向来是如此的。譬如描山水，照画家胸中丘壑而自由布置；描人物，照画家心中理想而自由取姿势。与实际山水的位置及实际人物的解剖合不合，均不计较。现在后期印象派亦取这态度作画。故后期印象派可说是东洋画化的西洋画。以前的西洋画都画得像真物，今后的西洋画就不像真物了。

后期印象派有三大家，其中赛尚痕〔塞尚〕为之祖。余二人为其景从者：

Paul Cézanne（赛尚痕，1839—1906）

Vincent Van Gogh（谷诃〔凡·高〕，1853—1890）

Pau1 Gauguin（果刚〔高更〕，1848—1903）

赛尚痕是法国巴黎一位银行家的儿子，少年时学法津，二十余岁始改习绘画。起初研究马南等的外光派画法。四十岁时，独自默默地归故乡，潜心研究，创造出自己的新画派来。他的艺术的特色有二，即色彩的特殊性，与形的团块的表现。试看他的画，那人物及背景，色彩浓重，形体坚强有力。显然不是实物的再现，而含有画家的主观的意图了。后来的野兽派及各新兴派，都受赛尚痕的指导。所以人称他为“新兴艺术之父”。

谷诃有“火焰画家”之称。为的是他的主观非常强烈，如火烧一般，因此他的画也富有气势，与中国的粗笔画更相类似。他是荷兰人，一个牧师的儿子，因此他的宗教的信心很强。最初因爱好美术，到巴黎的美术商店做店员。然而他的热情，不适于这种职业，屡次遭店主斥逐。后来到英国，当基督教学校的教师。后又到比利时当传道师。这期间他传教非常热心。有时在炭坑中或工场中向民众说教，有时在神前虔敬地祈祷。他对民众说教时，觉得用绘画为宣传手段最为适宜。为这一念所驱，他就猛然地向艺术突进。后来就深入艺术的境地中。他不把艺术当作憧憬的陶醉的娱乐物，而视之为自己心灵的表现。于是埋头于自然观察及绘画研究中。因为感情过于热烈，后来神经有病，自己拿剃刀割去耳朵。他的朋友把他送进脑病院，疗养数年，仍不见效。有一天用手枪

自杀，误中腿部，一时不死。在病院中过了几天，忽然气绝了。遗下杰作甚多。就中《向日葵》、《脑病院》〔一作《医院的内院》〕、《自画像》等，是世人所共赏的。

果刚也是一个奇人。他生于巴黎，幼年失父，十七岁当水夫，度航海生活。二十一岁时舍船，来巴黎做店员。地位渐渐高起来，做了经理。娶妻，生子女五人，居然做了巴黎的资产阶级。然艺术的根性潜在他的身心中，有一天他忽然弃职，抛却妻子，独自逃入艺术研究中。他对于巴黎的文明社会的繁华生活，渐渐觉得讨嫌起来，一心企慕原始风的质朴的人生。他在航海中，曾经见过海洋中岛国上的未开化人的生活。这时候他就离去巴黎，逃至大西洋中的塔希谛〔塔希提〕岛（Tahiti），做了未开化人，度原始的生活。所以他的画中，有不少是原始人生活的描写。大抵肤色黄黑，眉眼粗大，衣服朴陋，背景是南洋的海岛上的风景。

以上三人的画的特色，是线条显明，形状奇怪，色彩浓重。由这特色更进一步，便是下述的野兽派。

五 野兽派

野兽派，是后期印象派的展进。线条在中国画中是独立的，在西洋画中向来不独立，到了后期印象派，渐渐显出来。进于野兽派，线条也成了独立的存在。故野兽派与中国画非常接近。

野兽派，即fauvists。这名目与印象派一样，也不是自己取定，而是批评者给他们的绰号。这一派的繁荣，始于二三十年前，现在正占着欧洲画坛的重要地位。许多画家，现在大都还活动着。其中主导者为马谛斯〔马蒂斯〕。今列举重要者五人如下：

Henri Matisse（马谛斯，1869—〔1954〕）

André、Derain（特郎，1880—〔1954〕）

Maurice de Vlamink（符拉芒〔符拉芒克〕，1876—〔1958〕）

Kees van Dongen（童根〔凡·童根〕， 1877—〔1968〕）

Marie Lourencin（洛郎商〔洛朗赏〕，1885—）（女画家）

马谛斯的画，评家比拟他为书法中的草书。因为画面笔致显明而线条活泼，为自来西洋画中所未见。现在举一例，题名《姊妹》。这画中衣服五官，都用线条构成，与前举各例显然大异。特郎与符拉芒是此派的中坚人物。二人都是巴黎人，前者有健全的理智，一面承受马谛斯的画风，一面为立体派的先驱。后者富于热情，受谷诃的影响甚多。童根与女画家洛郎商，笔致皆极简单。画面有清新之趣。

六 新兴诸派

所谓“新兴艺术”，是指最近欧洲大战后出现的种种奇异的画派。这种画派的共通相，是打破从来的绘画的传统，超越绘画艺术的范围。即欲在平面的绘画中表现立体，欲在静止的绘画中表现动作。或者异想天开，用纯粹的形状色彩来作视觉的游戏，用种种符号来作绘画的表象。其中主要者有四派，即立体派（cubists），未来派（futurists），构图派（compositionists），达达派（Dadaists）。

立体派的提倡者是比卡索〔毕加索〕（Pablo Picasso，1881—〔1973〕）。他是西班牙人，本名Pablo Louiz〔帕布洛·鲁伊斯〕，但他欢喜用他母亲的姓名Picasso。他的父亲是美术学校教师，他自幼欢喜绘

画。最初受后期印象派诸家的影响，画风类似果刚。后来形体渐渐崩坏，变成三角形、半圆形、圆锥形等几何形体，画面上全不见物象的形态。往往画题是人物而画中不见人物，画题是静物而画中不见静物。此种画风现在普遍地弥漫在世间。但多用以作装饰，如商店的样子窗，建筑物及家具的模样，广告的图案等。然而除少数特殊画家以外，绝少有爱用几何形体作画，或爱看这种玄妙的画的人了。听说比卡索现在亦已不再作那种画，有许多同派的画家已舍弃画笔，去作电影事业了。

未来派的主将是意大利人马利内谛〔马里内蒂〕（Phillip Marinetti，1876—〔1944〕）。他的主张，　　绘画中应该表出时间的经过。故画马，描无数的脚，表示它正在跑。画弹琴，描许多的手，表示它正在按弦。马利内谛留学法国，为索尔蓬大学〔巴黎大学〕法学博士。他是人工场的老板，每年收入甚巨。又有才干，能作诗、作剧、议论、演说。一九〇九年二月二十日，他在巴黎发表未来派宣言。次年即开未来派绘画展览会。同派的画家甚多。但赏识者究竟少。故其画派崛起一时一地，终于未能成立。

构图派的提倡者是俄国人康定斯基（Wassily　Kandinsky，1866—〔1944〕）。他主张用纯粹的形状色彩来作图，索性放弃了自然形体。故其画与图案相似，又像小孩玩的万花筒中所窥见的状态。因为画中没有物象而只有抽象的形色，故又名“抽象派”。

达达派的提倡者是德理史当·札拉〔查拉〕（Tristan　Tzara）。其人属何国籍，亦不明白。他用种种符号代替形状色彩而作画。题曰《某君肖像》的画中，只见许多圆圈、直线、曲线，及文字。据他们自己说，非他们的信徒不能理解他们的“画”（？）他们又作达达诗，其诗亦为我们所不能理解。

新兴诸派，大都是少数人一时高兴而提倡的玩意儿。其实不能视为绘画艺术。像达达派，尤为荒唐。所以诸派的寿命都很短促，有的早已没落。不没落的也不见发展。今后西洋画坛的倾向，不复向着这新奇的方面，却转向切实的路径。现今大众所要求的，是切实、单纯、明快的表现。近来单色的木刻画流行于世界各国，即表示着未来的绘画的倾向。现今此种木刻画，在我国各杂志上发表的也很多，且亦不乏佳作。可想见其正在全世界普遍地发展着了。

---

[1] 即《自由引导人民》，又名《1830年7月27日》。

[2] 生卒年代应为：1841—1919。

西洋建筑讲话[1]

（〔上海〕开明书店一九三五年十二月初版）

---

[1] 本书根据1935年12月初版本。

卷首言

从艺术上看，十九世纪是绘画与音乐的时代，二十世纪已渐渐变成电影与建筑的时代，立体派的名画家中，有许多人已弃画笔而改业电影。昔日的评家曾称音乐为“流动的建筑”，今日的评家正在赞美建筑为“凝固的音乐”了。

一切艺术之中，客观性最丰富，鉴赏范围最广大，而对于人生关系最切者，实无过于建筑。故自古以来，建筑美术的样式对于人心有莫大的影响。近世艺术由艺术趋向人生，“实用艺术”的建筑忽然勃兴。今日的都市中，新奇的建物琳琅满目，好像开着建筑美术的长期展览会。辨别这种建筑的美恶，探究这种美术的表现与背景，是二十世纪的人人应有的要求。

为此，“一·二八”前数月，我曾开始作建筑美术六讲，拟连载于周予同先生所编之《教育杂志》上。写了三讲，“一·二八”事发。三讲的原稿被毁于炮火，不留副稿，遂无心续作。最近数年来，世间建筑美术愈形发达，时时使我回忆起炮火中的三篇讲话来。去秋发个大愿，把烧毁的三讲重新写过，一定要它刊出来。幸而没有逢到第二个“一·二八”，居然在《中学生》杂志上登完了，现在结集出版。虽然重新写出来的与前稿不同，但主题无异，这讲话总算是死而复生。它假如有知，应感谢我与《中学生》的“再造之恩”！

二十四〔1935〕年五月廿一日子恺记于石门湾

第一讲 从坟到店[1]

资本主义利用艺术为宣传手段，产生商业艺术。社会主义也利用艺术为宣传手段，产生普罗[2]艺术。现代艺坛就成了这两种宣传艺术的对峙的状态。美国的辛克莱[3]为艺术下新的定义，说“一切艺术都是宣传”。这话看来好像是专为现代而说的，其实不但现代艺术如此，自古以来的一切艺术都是宣传。读过我的《西洋名画巡礼》及《西洋音乐楔子》[4]的青年大概总记得：西洋的绘画和音乐，都是在中世纪的宗教时代发达起来的。详细地说，西洋的绘画和音乐都是被基督教利用为宣传手段，成了宗教艺术，——宗教画，宗教乐，——因而发达起来的。我们只要看：圣书的故事画，到现今还有许多流传世间；祈祷歌和赞美歌，到现今还有许多人唱着，即可想见这两种艺术曾为宗教宣传得厉害。

艺术之中，为社会政策宣传最有力的，要算建筑。因为建筑具有三种利于宣传的特性，为别的艺术所没有的。

第一，建筑这种美术品，形状最庞大。别的美术品，如雕刻、绘画等，无论如何比不得它。因为庞大，故最易触目。绘画、雕刻等不是一般人常见的东西；建筑则公开地摆在地上，人人日日可以看见。因此建筑所给人的印象极深。利用这种庞大的形式来作为某种策略的宣传时，最易收揽大众的心。从前的皇帝住的地方必用极高大的建筑，即所谓“九重城阙”；使人民望见这种建筑物时，感情上先受压迫，大家畏缩、震慑，不敢反抗他的专制。

第二，建筑这种美术品，对人生社会的关系最为密切，凡有建筑，

总是为某种社会事业的实用而造的。故建筑与事业有表里的关系，不可分离。一切艺术之中，唯工艺美术与建筑二者对人生有直接的用处，工艺品可供日常使用，建筑可供居住。其余的艺术，如绘画、雕刻、音乐、文学、舞蹈、演剧等，都只供观赏或听赏，间接发生效用于人的生活，但不能直接供人应用（绘画虽可作亡人灵前的遗容，雕刻虽可作烈士的铜像，但也只供瞻观而已）。故这些统称为纯正艺术，而工艺美术与建筑则特称为实用艺术。实用艺术的形式与内容关联最切，公共机关、工厂、车站、邮局等，各有其特殊的形式。因了习惯及其形式的暗示，我们望见一种建筑时会立刻想到或感到这建筑所关联的社会事业，心情在无形之中受它的支配。庙貌巍峨，便是宗教要利用建筑来引人信仰而作出来的特殊形式。中国古代佛教的隆盛，“南朝四百八十寺”等宗教建筑的宣传力有以致之。

第三，建筑最富有一种亲和力，能统一众人的感情。故望见九重城阙的百姓会同样地震慑，望见巍峨庙宇的信徒会同样地肃然。跳舞场、咖啡店、旅馆，也会利用建筑的亲和力，作出种种的布置和装饰来克服主顾的感情，借以推广他们的营业。建筑的富有统一大众的感情的亲和力，是为了建筑由纯粹的（无意义的）形状和色彩构成，不诉于人的理智而诉于人的感情的原故。造形美术之中，绘画和雕刻所表现的形状色彩都有意义，只有建筑所表现的形状色彩没有意义。绘画可以描一个人，雕刻可以雕一条狗；但建筑却不能把房子造成一个人的形状或一条狗的形状，在人的胯下开一扇门或在狗的眼睛里开一扇窗，而叫人走进去住。故绘画雕刻是借用物象的形状色彩来构成造型美的，建筑则不借他物，就用纯粹的形状色彩来构成造型美。借用物象的艺术所及于人心的作用，一半是理智的，一半是感情的。不借用物象而用纯粹形色的艺术所及于人心的作用，全部是感情的，换言之，绘画和雕刻的表现一部分是说明的；建筑的表现则完全是象征的（暗示的，例如用高暗示皇帝

的权威，用黄色暗示宗教的庄严等）。感化人心，由理智不及由感情的容易；用说明不及用象征的深刻。所以建筑的亲和力比其他艺术的特别强，最能统一大众的心。上述三种利于宣传的特性中，最后这一点“象征力”为最主要。

建筑因有上述三种利于宣传的特性，故自古以来，常被社会政策、政治企图所利用，为它们作有力的宣传。我们看了各时代或各地方的建筑，可以从它们的样式上窥知当时当地的人的思想与生活。故建筑可说是具体化的时代相。

从埃及时代到现代，世间最伟大的建筑的主题，经过五次的变更：在埃及时代，最伟大的建筑是坟墓，在希腊时代是神殿，在中世时代是寺院，在近代是宫室，到了现代是商店。人类最初热心地造坟墓，后来变成热心地造店屋。窥察其间人心的变化，很有兴味。而且这种建筑物现今统统存在，坟、殿、寺、宫、店，好像五个“时代”的墓碑，记载着各“时代”生前的情状而矗立在我们的眼前，令人看了感慨系之。——现代的商业建筑，像摩天阁、百货公司等，也可说是墓碑，是现代“资本主义”的“喜葬”的墓碑。

我是预备把上面所说的五种大建筑的情状在以下的数讲中一一地详说的。但现在先在这里概括地说一说，当作绪论。

出十几个铜板买一包金字塔牌香烟，就可在香烟壳子上看到四千年前埃及人所造的坟墓大建筑——金字塔的样子。这种金字塔建在埃及尼罗河畔的沙漠中，是埃及隆盛期诸帝王生前自己建造的“喜葬”。这种建筑物的伟大，令人惊叹：其最大者，那三角形的顶点高约五百呎，一边之长约八百呎。用重二吨半的石头二百三十万条，由十万人在二十年中造成。这种大坟墓，当作建筑艺术观赏其形式时，只见极大、极高、极

厚，除了一个“笨”字以外想不出别的字来形容。埃及隆盛期的帝王和人民，为什么肯把心力浪费在这样笨的建筑上呢？这是因为虽然号称隆盛期，人智究竟未曾进步，帝王笨，百姓也笨的原故。帝王握得了绝对威权，高踞在宝座上受万民参拜之后，心中想道：“我贵为天子，富有天下，难道也同虫豸般的百姓一样地要死？我死后一定会活转来。赶快派十万百姓给我造坟！要造得极高、极大！万一我活不转来时，也好教百姓看了我的坟战栗，不敢造反。”古来的帝王贪恋威福，大都作这样的感想。秦始皇、汉武帝等都访求不死之药；齐景公游牛山，北临其国而流涕，希望自古无死，使他可以久坐江山。这都是同样的笨；然而埃及的帝王笨得聪明而且凶；他能利用那庞大的实用艺术的亲和力来镇伏万民的心，使他们在这个君主绝对威权的象征物之下，永远瑟缩地臣服，不敢抬头。不要说当时的埃及人民，就是教现在的我们，一旦到了尼罗河畔的大沙漠上，仰望这个“君主绝对威权”的大墓碑时，恐怕也要吐出舌头半晌缩不进去呢！这是上古政教一致，君主专权时代的“大”建筑。现代商业都市的“大”建筑，显然是模仿这种坟墓建筑的办法，以夸示金融资本的威权的。

希腊时代的建筑，则用“美”来代替了埃及的“高、大、厚”而收揽民心。这也和希腊的风土人情相关联：四千年前，埃及和爱琴海文化已经炽盛；然欧洲尚在长夜的黑暗中，仅为新石器时代的民族的居屯地。其时中央亚细亚的原始民族逐羊群而西南行，流入这天然形胜的希腊半岛，他们受了高丘上的橄榄的香气的熏陶，为苍茫的地中海和缥缈的爱琴海的灵气所钟，养成了一种美的民族性。就首先为欧洲创造光明灿烂的文化艺术。起初，希腊久受波斯的侵犯。到了大政治家彼理克来史〔伯里克利〕（Perikles）的时代，希腊联盟国制胜波斯，就乘势发扬国内的文化。彼理克来史是主张民主主义的人，就训练雅典的自由市民，教他们建设起空前的文化来。其首先经营的，是修理先年被波斯军

毁坏的卫城。在这卫城里建造大理石的神殿，以供养雅典市的守护神。当时雅典借战胜的余光，掌握全希腊的经济权，又集中全国一致的民主的共产精神，复兴的气象充满了全都市。彼理克来史引导民众，把全副心力集中于这神殿的营造上。那守护神女的雕塑，由当时大雕刻家斐提阿史〔菲狄亚斯〕（Phidias）担任；神殿的建筑，由当时大建筑家伊克底诺史〔伊克蒂诺〕（Ictinus）指挥。造型的优美，诚可称为空前绝后。那神像用黄金和象牙造成，姿态优美，庄严无比。那神殿全用世界最良的大理石构成，各部力学的均整与视觉的谐调两方并顾，作有机的结合。全部没有一根死板板的几何的线，那檐、柱、阶，看来好像是直线，其实都是曲线。因为希腊人民的审美的眼力非常锐利。几何的直线，当因错觉的作用而望去似觉不平或不直，故必须用相当的弯度补足错觉，望去方才完全平直。所以那种神殿建筑粗看好像率直，不过是石基上立着一排石柱，盖着石檐；其实优美绝伦，为千古造型美术的模范。关于这事，以后分讲中当再详说。总之，彼理克来史适应了希腊人的明慧的审美眼的要求，建造这精美的神殿来集中人民的瞻观，统一人民的精神。所谓守护神之殿，在意义上想来是迷信；但在形式上看来的确大有守护之功：黄金时代的希腊共和国的自由市民的心，是全靠这建筑的美的暗示力所统御着的。可惜这种神殿建筑，一部分被历次的战争所毁坏，一部分的雕刻被英国人偷去供在大英博物馆〔不列颠博物馆〕的爱琴室中，现今雅典本土所存在的只有破损了的一部分。虽然破损不全，仍可个中见全，由此想见黄金时代的盛况。所以诗人拜轮〔拜伦〕凭吊希腊，慷慨悲歌，写成有名的《哀希腊》的诗篇。

希腊之后，罗马隆盛，但罗马人注重物欲，不甚讲究艺术，故虽有剧场浴场等大建筑，少可称道。罗马帝政衰而基督教兴。首先提倡基督教者是有名的君士坦丁大帝。他把基督教定为国教，国王就是教王，国民都是教徒。这是利用宗教来维持帝业。为欲永固帝业，非宏扬教法不

可。于是欧洲一切文化艺术，都受了宗教化。自十二世纪至十六世纪之间的建筑，差不多全部是寺院建筑。寺院与神殿有分别：希腊的神殿，里面只供神像，参拜者都在殿外。所以神殿不必大，但求眺望的美观。中世的寺院，则供养圣像之外，兼作教徒祈祷礼拜之所。故地方必须较大，且兼求内外形式的美观。基督是升天的，教徒的灵魂的归宿处是天上。故寺院建筑的形式便以“高”和“尖”为特色。屋顶塔尖高出云表，好像会引导人的灵魂上天似的。远近的人民眺望这等寺院，不知不觉之间其心受了建筑形式的暗示力的感化，对于基督教的信仰便一致地强固起来。这种寺院建筑有种种派别，但其中最能尽量发挥“高”和“尖”的特色的，要算哥特式（Gothic）。那种寺院现今留存在法兰西、意大利等处的，很多很多。其形式，为了极度地要求垂直的效果，不用粗的柱子而用许多细柱合成的柱束；又不用壁，柱束之间统用尖头的窗，因为尖头可以引导人心向上。室内用许多尖头的环门〔拱门〕，屋顶上用许多很尖的塔。故遥望哥特式的寺院，好像一丛雨后春笋，又好像一把火焰。当时这种建筑样式不限于寺院，凡城郭、学校、公所、邸宅，都受它的影响。而在意大利地方，这种“尖、高”的建筑术尤为发达。他们一味求高，不顾力学的限制而冒险地试建，有几处寺院竟是中途停工。违背建筑的构成的约束而浪漫地偏重形式，其结果必然失败。故哥特式建筑样式，不久跟了教会权与封建制的衰落而被废弃，后来同归于尽。现在我们游观巴黎、侃伦〔科隆〕，但见Notre Dame de Paris，Cologne Cathedral（巴黎圣母院、侃伦本山〔科隆大教堂〕）矗立在广场的残阳中，告示着过去的光荣。

以上三时代的建筑，都是宗教建筑。但因了时代精神的不同，建筑形式亦大异：埃及的坟无理地要求“大”，为建筑艺术的摇篮时代的作品，其实不能算是完全独立的美术。希腊的神殿方为建筑艺术独立的开始，在形式美的一点上，可谓登峰造极！哥特式的寺院建筑把精神翻译

为视觉形态，一味探求高的神秘，可说是浪漫风的宗教建筑。

文艺复兴时代的建筑，主题仍以寺院为主；但样式变更，废弃哥特式的浪漫，而取古典式的安定。不复千篇一律地崇尚一种样式，依作家的个性而自由创造各种作风。总称之为“复兴式”。但文艺复兴时代，欧洲艺术以绘画雕刻为主流，故建筑不甚有名。

文艺复兴以后，建筑的主题忽由宗教改向人生。但这人生不是民众的人生，是少数统治者们的人生，即建筑的主题便由寺院而变为宫室。

宫室建筑于十七世纪中，兴于法兰西。十七世纪是“王权中心时代”，当时法兰西王路易十四世，是近代专制君王的好模范！他即位后的宣言，是“王者有统治的天权，人民不得参政”，于是大兴宫廷建筑，意欲把世界中心移到法国。其建筑样式即称为“路易十四世式”。这种建筑样式，华丽繁琐、多曲线、多装饰，建筑的构成部都用装饰遮隐，外观注重绘画的效果，内部装饰非常纤巧奢华，实为近世巴黎的浮夸风俗的起源。当时路易十四世曾设立一个美术学院，专门养成“路易十四世式”的美术人才。巴黎有三大建筑，除前述的巴黎圣母院外，还有罗佛尔宫〔卢佛尔宫〕（Louvre）及维尔赛宫〔凡尔赛宫〕（Versailles）的两座宫室建筑。这两宫都是路易十四世所完成的。维尔赛宫，集合许多建筑家、雕刻家和画家，共同完成，尤为十七世纪宫廷建筑的模范。其形式秾丽纤巧，琳琅满目。从前寺院建筑时代的神秘高尚的气象，到这时代一扫无余。这时代的建筑，只有浓重的现世幸福的气象。路易十四世死后，次代的路易十五世变本加厉地扩张这种建筑式样，宫室的装饰愈加浓艳。其样式特称为“摄政式”（“style　Régence”）。奢侈之风流入民间，上好下效，国风日趋淫靡。其次的路易十六世，赶紧收回以前的浮靡的样式，而归复于古典的安定。这是法兰西大革命后的近代古典派的先驱，不可谓非路易十六世的功绩。但三代的骄奢之报，集中在他一

人身上，终于使他失却了民心，犯了死罪。“宫廷建筑”跟了他一同上断头台。

路易十六世上了断头台之后，十九世纪初，拿破仑就出来为法国主政。政权上了这位古代英雄之手，枪花[5]百出，欧洲被他打得体无完肤。赶快把他幽禁在孤岛中，但是各国元气斫丧，民生凋弊，从此人心不安。同时十九世纪科学开始昌明，工业因之而发达，交通因之而便利。生存竞争的幕就在这时候慢慢地展开。生存所竞争的是金钱。要金钱多，最好是经商。现代资本主义商业社会的基础，就在这时候奠定。与人事社会关系密切的建筑艺术，也在这时候开始商业化。建筑在前代曾为贵族的装饰，到现在变成了商人的广告。百层的摩天阁，光怪陆离的玻璃建筑，合抱不交的大柱的行列，统是写字间、办公所、旅馆、酒楼、百货公司、银行的造型的姿态，统是商业的广告艺术。北美财力雄富，世界第二大都市的纽约，尤为商业建筑森林。远望那些高层建筑，高大的墓碑，其无数的窗洞就像刻在墓碑上的一大篇墓志铭。最近《金刚》的影戏片子在上海开映（为未曾看过这影片的读者附注：这影片描写一只大猩猩扰乱纽约，毁屋，伤人，爬到最高层建筑的顶上捉飞机等情状）。坐在银幕面前而把高层建筑看作墓碑时，便见纽约全市墓碑林立，好像一个公墓。这种高层建筑的形式，兼有了埃及坟墓的“大”和中世寺院的“高”，外加了现代的“新”和“奇”。所以形式的效果非常伟大，其新奇能挑拨人的注意，其高大能压迫人的感情；作为商业的广告，最为有效，可以夸示资本的势力，广受世人的信用。某建筑家称其所筑的五十层的洋楼为“商业的伽蓝”（“Business　Cathedral”）。这不但是形式上的比拟；在作用上，现代的商业建筑利用形式的象征力来扩张营业，也与中世寺院的利用形式的象征力的引人信仰完全相同。而在建筑材料的驱使上，在物质文明，机械文明的今日，比一切古代自由得多。十万人扛抬二百三十万条两吨半重的石头而在二十年中做成的事业，在现代

决不需要如许人力和时间；况且现代有混凝土、玻璃、铁等更便利的建筑材料，比较起古代事业来真是事半功倍了。所以古来建筑术的进步，无过于今日。十九世纪的世界艺坛以绘画、音乐为中心，二十世纪的艺坛渐呈以建筑为中心的状态。而古来建筑艺术为社会政策作宣传的努力，亦无过于现代了。

以上已给西洋建筑史描了一个大体轮廓。我们仅从建筑这一端上观察，即可看见自来的人类社会（除了希腊黄金时代以外）都有强权者出来压迫民众，巧立名目以收揽民心，而利用建筑艺术为其威力的装潢、宣传的手段。

社会政策的要求，与造型美术的要求，实际生活的要求，三者常不一致。社会政策要求造极大的坟墓，极高的寺院，极触目的摩天阁，为其政策的助手。但有时为建筑的构成的必然性所难能允许，故埃及的金字塔要费二十年的劳役，意大利的寺院只得中途停工，北美的摩天阁反而不经济。（注：摩天阁超过六十三层以上，因为建筑工料特费，反而不经济。故超过六十三层以上的高层建筑是全为竞争广告而造的。）而在群众的实际生活上，也并不需要这样的建筑，其理无须赘说。最近苏俄的建筑家，提倡尊重建筑的实用性，不作无理的夸耀，不尚无理的新奇，而一以群众生活的实用的要求为本。由此或将展出未来时代的建筑的新样式来，亦未可知。

---

[1] 本篇原载1934年9月《中学生》第47号。

[2] 普罗即proletarian（无产阶级的）音译的略称。

[3] 辛克莱（Upton Sinclair，1878—1968），美国小说家，“社会丑事揭发派”作家。

[4] 1949年重版时改名《西洋音乐知识》。

[5] 枪花，江南一带方言，此处意为欺人之计。

第二讲 坟的艺术[1]

人世间的建筑艺术的最初的题材，不是活人住的房屋，而是死人躺的坟墓。青年的读者听到这话觉得奇怪么？现在我先把这原由告诉你们。

世间最古的建筑艺术是坟墓（尚未成为艺术的初民时代的东西不算），而这些坟墓都建在埃及。故埃及是文化艺术发达最早之国，而又被称为“坟墓之国”。现今你们倘到埃及去，还可在那里看见许多伟大的坟墓建筑。

埃及人为什么这般热心地建造坟墓？这是古代人的一种特殊的人生观所使然的。

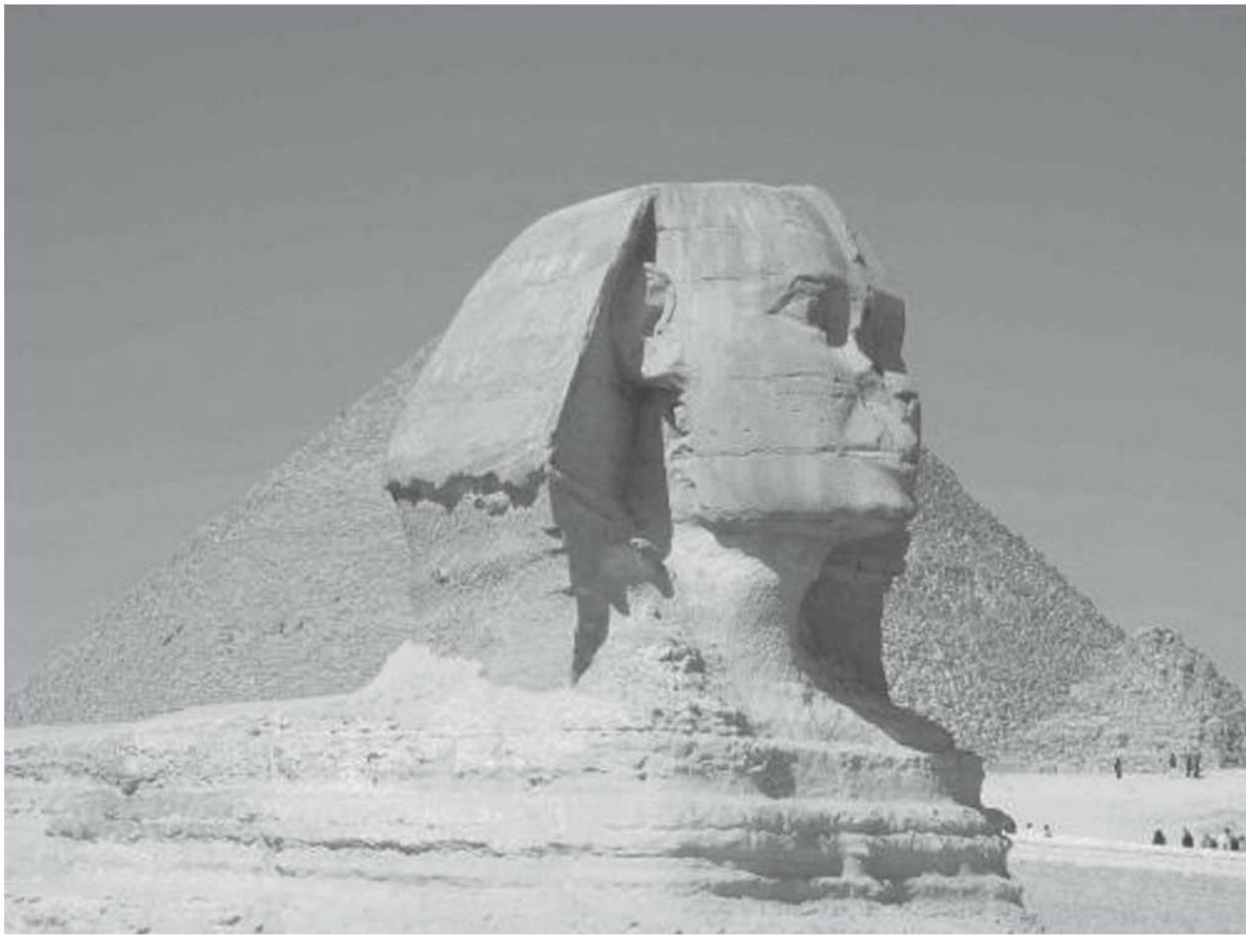
学过史地的人谁都知道：埃及是五六千年前建立在非洲的尼罗河沿岸的一个最古的文明国。世界最古的文明发源地有五，即亚洲的中国、印度、米索不达米亚，美洲的墨西哥和非洲的埃及。这五古国都在四五千年以前就有文化。而其中埃及文明开发尤早，据说在六千年前已有耕种狩猎等社会生活，而且已有象形文字。凡开化最早的国，必定具有气候，交通，物产等种种便利。上述五古国，地点都在温带或热带，动植物非常繁殖，生活很丰富；又其地都有河流，灌溉和交通都很便利；这些自然的恩宠，使人类建设了稳固的农业社会，而对于埃及，自然的恩宠尤深：那条尼罗河沿岸土壤异常肥沃，为最佳的农业地带。这河每年秋季必有水泛滥；但这水不是洪水，不为人祸，却使沿岸的农作地增加滋养。故水退以后，不须用劳力去耕种，五谷自会丰登。故埃及人环境最良，得天独厚；其开化亦最早。

但他们饱食暖衣之后，坐在茂盛的棕榈树下眺望自己的环境，退省自己的生活，忽然觉得恐怖起来。因为非洲北部是荒凉的大沙漠，只有他们所住的尼罗河沿岸一带，奇迹地展开着一块绿野。他们的周围都是黄沙白骨，死的国土。他们知道自己的生活端赖太阳与尼罗河两者维持着；假如这两者有一天越了常轨，譬如太阳忽然不出来了，或者尼罗河的水忽然干了，他们这地方也会立刻变成黄沙；他们的人也会立刻变成白骨！“生”与“死”的对照，非常强烈地印象在埃及人的意识中。于是他们对于自然就感到无上的畏怖。

畏怖自然，就产生自然神教。古代埃及人尊自然为神。神中最大的当然是主宰他们的生活的“太阳”与“尼罗河”。此外，牡牛、狼、鹭、鹰、蛇、鳄鱼、甲虫等也是他们的神；鲁迅先生用长竹竿打的猫，也被他们尊奉为神。他们以为这些神都能直接掌握人生的吉凶祸福。有求必应。所以他们所雕的神像，常把人形和动物形混合，例如人首狮身，人首羊身，是古代埃及雕刻中常见的形态。

奉自然为神，就在自然中看出人生的意义来。他们看见那种甲虫飞翔了一会之后，产卵在尼罗河畔的泥土中而死去。到了明年，泥土中又飞出许多甲虫来。这样一生一死地反复下去，甲虫永远存在，没有灭亡的时候。又看见尼罗河畔的水草，一荣一枯，也永远活着，没有灭亡的时候。他们以为这暗示着一切生命死了都能“复活”，人当然也是如此。他们看见人死了，确信他将来一定会复活；于是设法把他的死骸好好地保存，以便将来复活时灵魂仍旧归宿进去。他们又确信人死后依旧生活着，不过不是活的生活而是“死的生活”；于是设法给他建造“死的住宅”，好让他死后依旧安乐地生活。他们以为这是人生重要不过的大事，把全部精力集中在这工作上。于是，从这特殊的人生观产生特殊的艺术；死骸保存就是造“木乃伊”，死的住宅就是坟墓，埃及的坟墓，完

全是模仿住宅而建造的。



埃及的金字塔及斯芬克斯

最初的坟墓建筑叫做“马斯塔罢”（“mastaba”），是埃及第三王朝以前，大约西历纪元前四千五百年顷所盛行的。所谓马斯塔罢，大体像我们现在所见的墓，不过大得多，而且上面成平台形，是石造的。近地面处有入口，里面是地下室，室中陈设非常富丽，有各种的供物，有各种的器具；壁上装饰着华丽的雕刻和绘画，内室有死者的家眷的雕像，或坐或侍立，宛如生人一样。最里面的地下室中，躺着死者的遗骸——木乃伊。这宛如一所住宅，不过宅中的人都是死的。

第三王朝以后，坟墓艺术大大地发展起来，其建筑形式就由马斯塔罢一变而为“金字塔”（“pyramid”）。现在先把这种艺术出现的时代说明：埃及建国凡四千余年，共历三十王朝，分为古王朝、中王朝、新王朝和末期的四个时代，我们可列一个简明的年表如下：

古王朝时代	自第一王朝至第十王朝 自西历纪元前四七七七至前二八二一	金字塔时代
中王朝时代	自第十一王朝至第十六王朝 自西历纪元前二八二一至前一七八三	
新王朝时代	自第十七王朝至第二十王朝 自西历纪元前一七八三至前九五〇	
末朝——	自第廿一王朝至第三十王朝 自西历纪元前九五〇至前三三二	

其中古王朝是埃及最繁荣的时代，同时也是金字塔建筑最盛行的时代。英主古夫〔胡夫〕（Khufu，第四王朝），卡夫拉〔哈夫拉〕（Khafra，第四王朝），门卡拉〔门卡乌拉〕（Menkaura，第五王朝）都在这时代出世，都尽力于金字塔建筑，故古王朝又被称为“金字塔时代”。中王朝是埃及中兴时代，木乃伊制造的技术在这时代最为精进。新王朝是埃及人击退东方民族的侵略，而国民运动勃兴的时代，金字塔木乃伊的艺术到这时代开始衰亡。末期埃及为外国势力所支配，民气不振，终于被亚历山大帝所并吞。

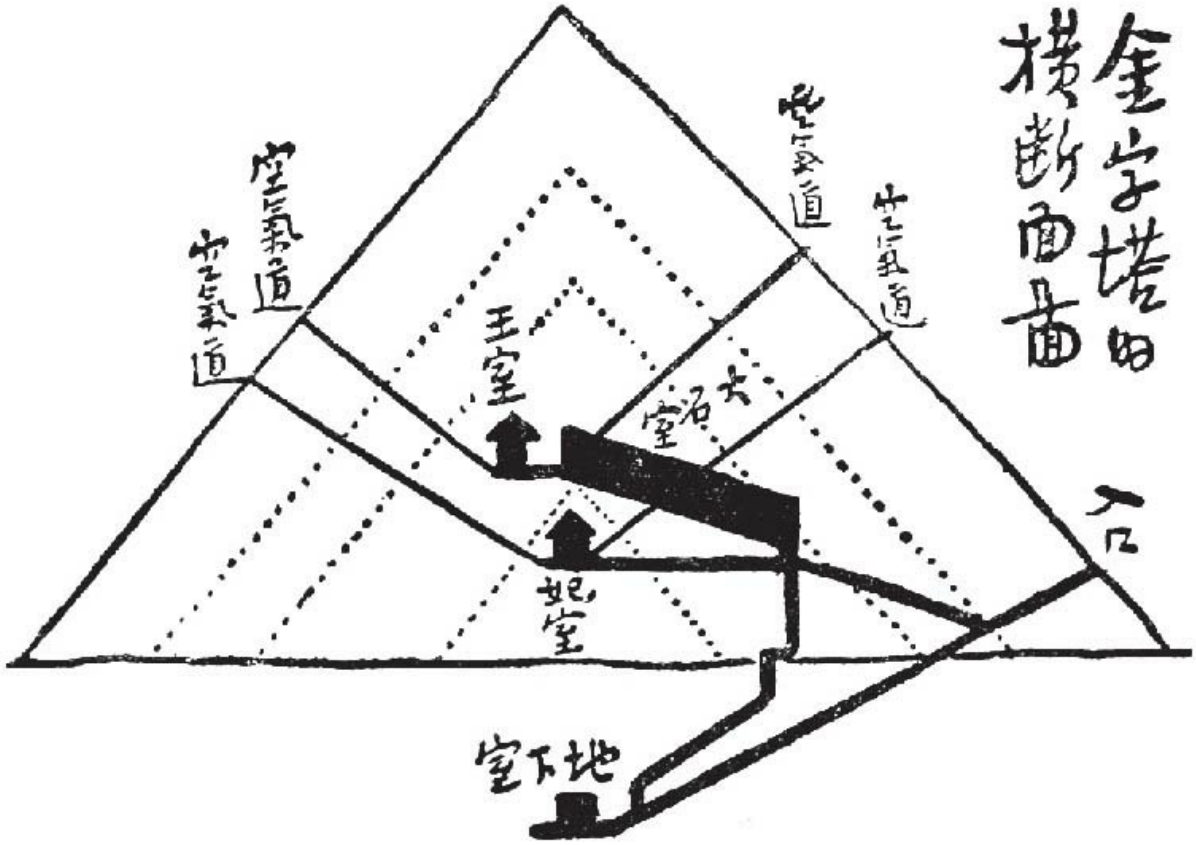
金字塔是古王朝时代盛行的建筑，但其灭亡在于第十八王朝（新王朝时代初叶）。故我们可说，埃及全时代的上半是金字塔建筑出现的时

代。就中最伟大的金字塔，便是第四王朝的古夫王、卡夫拉王，及第五王朝的门卡拉王自己督造的坟墓，总称为“三大金字塔”，请看插图。

埃及吉萨金字塔

三大金字塔，建设在尼罗河下流的基才〔吉萨〕（Gizeh）地方的附近。是西历纪元前约三千年前的建筑物，至今已有五千余年的历史，但还是非常坚固，毫不受“时间”的破坏，于此便可想见当时建筑工程的伟大。材料全部是极坚硬的石灰岩，中央用带黄色的石灰岩，外部盖以白色的石灰岩。就中最高大的一个金字塔，是古夫王之墓。高四百八十呎，三角形的边长七百七十五呎，斜面的角度为五十一度五十分。人走近去，只及塔高的约百分之一；绕塔散步一周，费时半点钟以上。其高大由此可以想见。所以建筑的时候，所费的石材和工程，数目也可惊：计用二吨半重的石头二百三十万条，由十万人于廿年间造成。这是古夫

王生前自己指使百姓建造的。当时埃及人一方面畏怖自然，一方面又研究自然，科学已很发达，数学、天文学等都有可观的成绩。故建筑工程也非常进步，这二百三十万条大石头的镶合，十分精密，分毫不差；全体的形式十分正确，表示着庄严伟大的均齐对称的美；坟墓内部的构造与装置十分坚固而周详。其横断面如下图：



从这图中可以看见，坟墓的入口是离地面很高的。向下走了一段路，到了歧路口；再向下是地下室，仿佛人家的仆役室、汽车间之类；折向上便是死者的住宅。先来到一间广大的石室，这仿佛人家的厅堂。这厅堂的里面，便是古夫王的寝室。内有王的棺材，和王生前爱用的种种物件。厅堂的下面，是王妃的寝室，也有王妃的棺材，和王妃生前爱用的种种物件。各室都有通气装置，如图所示，像天窗一般，一直通达

金字塔的外部，使空气可以交流，古夫王和王妃的鬼住在那里不致气闷或受潮湿。各室四壁都是雕刻和象形文字，记录着古夫王生前的勋业与功德。

图中其余的两个金字塔较小：卡夫拉王的高四百五十呎，门卡拉王的高二百十五呎。构造大致相似。

金字塔里面最重要的东西，当然是死骸。埃及人的死骸用药品香料泡制过，可以永远保存，神色同生前一样。这种死骸就是木乃伊。帝王的死骸，当然制得尤加讲究。某考古学者赞叹埃及帝王的木乃伊工作的精美，说“倘使他的臣下复活转来，一定能够立刻认识他们的大王的天颜”。埃及人的造坟墓与制木乃伊，原是为了死者的死后生活的幸福，及复活时的灵魂的归宿。所以坟墓完全模仿宫室住宅而建造。木乃伊则力求其同生前无异。若制法不精，腐烂或变形了，将来灵魂归来时认不得自己的躯壳，非常危险。帝王的木乃伊，关于这一点顾虑尤加周到，除精制的木乃伊以外，棺材的盖上又刻着非常肖似的死者的雕像，万一时间过得太久，木乃伊朽腐了，而灵魂归来找不到栖处的时候，就可用棺盖上的雕像作为躯壳的代用品，使灵魂归宿进去，复活起来。棺材之外，室中又必陈列死者的许多肖像，或雕刻，或绘画。这些肖像的作用，也无非是求复活时的安全，使灵魂归来时容易找寻自己的归宿所。这种坟墓建筑，在现今的我们看来，正是一所古代生活的博物馆。却不道当初建设的时候，其用意是这样地可笑的！

试看前面的图中，三大金字塔的旁边，还有个奇怪的大雕刻，人面狮身，其名为“史芬克斯”〔“斯芬克司”〕（“Sphinx”）。关于这怪物，有种种的故事。普通传诵的，说这本来是一个活的怪物，住在山中的路旁，见有行人经过，就给他猜谜，猜不着的须给它吃掉。它的谜是：“起初四只脚，后来两只脚，末了三只脚，是什么东西？”行人都猜

不出，被它吃掉，白骨在它的身边堆积如山。后来一个聪明人猜着了，说这是人，人幼时匍匐而行，好像有四只脚；稍长会立起来，就变成两只脚；老了扶着拐杖走路，就好像有三只脚。谜猜着了，这怪物忽然死去，化成石质，就是现今的Sphinx。这故事，诸君在英文教科书等处，一定更详细地读到过。但埃及的Sphinx，意义与这不同：如前所说，埃及人信奉自然神教；牡牛等动物被他们尊为神的化身。故他们常把人的形象和动物的形象混合起来，创造一种奇怪的神像。Sphinx正是这种神像之一例。

三大金字塔旁边的Sphinx是何时何人所造，历史的记载也没有确定。有一说，这是在三大金字塔以前的建物，其用意是要它蹲在尼罗河岸上守视河水的；另一说，这是卡夫拉王所造的太阳神的象征，或握着绝对威权的埃及帝王的象征；人面狮身，即表示其兼有人的智慧与狮的勇力的意思。此二说不知孰是？总之，是一种极伟大而奇怪的神像。这东西离开大金字塔约九百呎，其身体长一百五十呎，高七十呎，前足长五十呎，两前足的中间抱着一所殿堂，殿堂里又供着神像。阿剌伯〔阿拉伯〕人到埃及来，看了这大怪物害怕得很，称之为“恐怖之父”。这石雕的工程虽无记载，但是我们可想见其浩大，当不亚于金字塔。

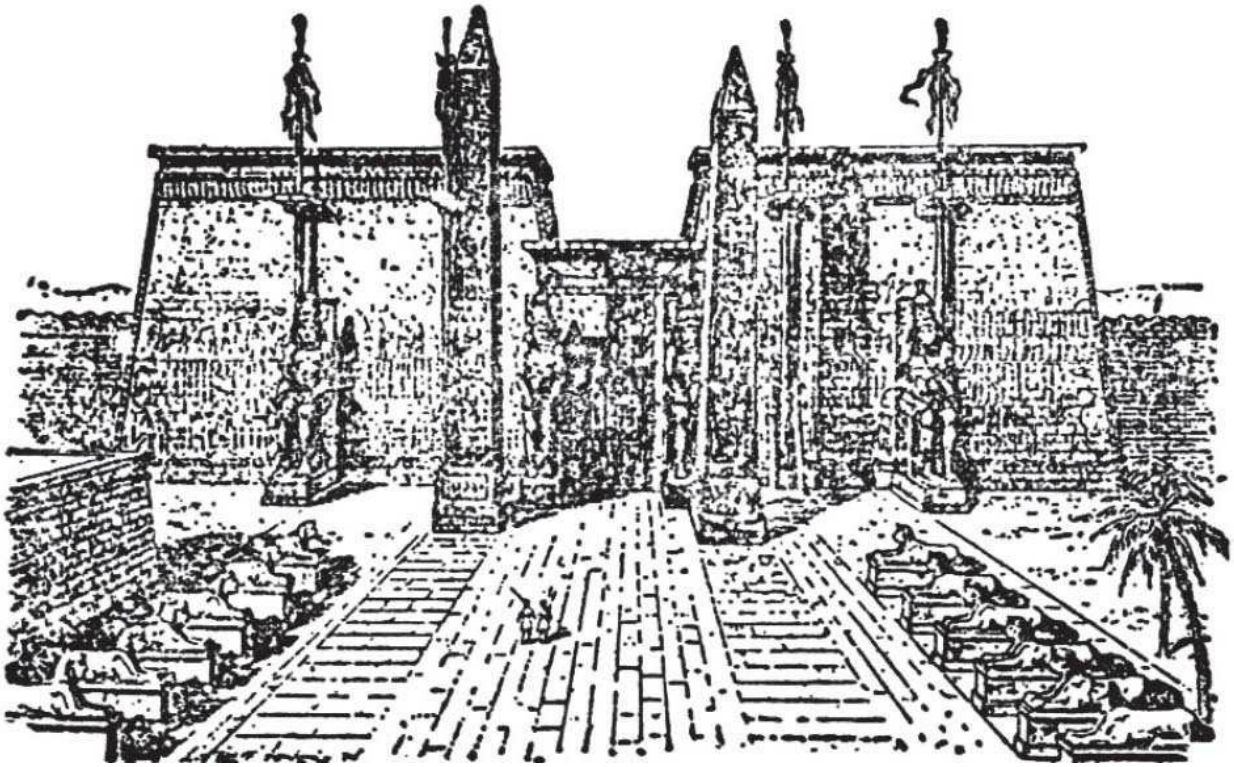
为了一个人的死骸安置的问题，要驱使十万人服廿年的劳役。这种专制的手腕远在筑万里长城的秦始皇之上！如前讲《从坟到店》中所述，埃及是专制的国家，帝王有绝对的威权，人民都绝对地服从。故帝王的坟墓造得越高、越大、越厚，其对于人民的压迫的暗示力越强。这样看来，“复活”之说，也许是愚民的一种策略。宗教是往往被支配者利用为扩张权势的手段的。

埃及艺术有二大动机，一是坟墓的艺术的要求，一是自然神教的艺术的要求。由前者产生金字塔，由后者产生神殿〔神庙〕。在古王朝、

中王朝时代，这两者是分开的；到了新王朝时代，国内群雄对峙，不复如前的集权于一人，因此大金字塔的营造也就被废，坟墓改用岩窟或与殿堂合一，叫做“坟墓殿堂”。前面说过，埃及的坟墓是模仿住宅的。现在又须知道，埃及的殿堂是世界的缩图。那石造建筑的内部，天花板上涂青色，点缀着许多星，这是表示天的。楣的上部雕着鹰，鹰是埃及人的神，这等神守视着下界。壁的下部描着或雕着波浪、花草，表示地面上的河流。埃及国土分南北二部，埃及的殿堂建筑亦分为二部。一所殿堂是一个天下的缩图。讲到建筑的伟大，同金字塔一样地可惊。现在把最伟大的卡尔那克神殿〔卡纳克神庙〕附说在下面。

从开罗（Cairo）溯尼罗河上行三百哩，到了推裴〔底比斯〕（Thebes）。这是新王朝时代的艺术中心地，位在尼罗河的东岸。世界最大的宗教建筑卡尔那克（Karnak）神殿就建在这地方。这神殿建筑始于第十一王朝（纪元前约二千五百年顷，中王朝初叶）；至第十二王朝更加扩大；到了第十八王朝（新王朝初叶）营造最为热心，大致臻于完成。后来第二十王朝（新王朝末叶）诸帝王又屡加增修。前后共历数百年方始完成。但大部的工作是第十八王朝的托托美斯〔吐特摩斯〕（Thotomes）大帝所经营，故不妨说这神殿是新王朝时代的遗物。

现在把埃及神殿的正面图揭示如下。读者看了殿的门前走着的两个人的大小；便可想见殿的高大，但这是后人根据遗物及记载而想象出来的图样，并非卡尔那克的实形。卡尔那克神殿现今早已圮坏，仅留存部分的遗迹。但其大体是取这种式样的。



埃及神庙正面图

据记载，卡尔那克神殿的前面开阔三百六十呎，深度一千二百呎。门外路的两侧蹲着无数狮身人面的Sphinx，为神殿的门卫，上面覆着深绿的棕榈树。殿自外而内，凡经六个巨门（Pyron）。第一个巨门最巨，幅三百六十呎，厚五十呎，高一百五十呎。门上雕着帝王的功业的图说。门前有一对方尖塔（obelisk），塔尖上涂以白金，照在太阳中闪闪发光。塔的四周用象形文字记载着帝王的事迹。门口有一对托托美斯大帝的大石像。又有一对大Sphinx。殿内分三进：第一进，四周是巨大石柱，中央陈列着种种高贵的供物，如大瓶的香油，盛黄金的象牙的箱，肥大的牲牛、骏马等。第二进，四周又是巨大的石柱，柱上刻着浮雕，是赞美神的恩惠的。第三进，是一个巨大而幽暗的柱堂，广三百四十呎，深一百七十呎，共有大石柱一百三十余根，分作十六列，中央二列石柱最大，直径十一呎六吋，高六十九呎，柱头作花形。左右两旁各

七列石柱稍小，直径八呎五吋，高同上，柱头作蕾形。关于这柱堂的巨大，传记者这样地描写着：每根大石柱的莲花柱头上，可以站立一百个人。又说：巴黎圣母院（Notre Dame de Paris）可以全部纳入这柱堂内。各柱全体浮雕，涂金，真是庄严伟大！

神像供在这大柱堂的里面的幽室中。其神称为Amon-Re，就是最高神Amon〔阿蒙〕与太阳神Re〔瑞〕的合祠。大帝每年入殿祈神一次，仪式非常隆重。

卡尔那克神殿的对岸（尼罗河的西岸），是有名的“死之都”。又称为“王墓之谷”（“Valley of Kings”）。是新王朝时代诸帝王的坟所会聚的地方。前面说过，新王朝时代的坟墓不用金字塔形式而改用岩窟或殿堂形式。这王墓之谷便是坟墓殿堂的建筑地。墓室都造在地下，室的四周是壁画，室中陈列着“死者的书”，就是记录死者的事迹的。其中主要的，有亚美诺斐斯三世（AmenophisⅢ，第十八王朝），托托美斯一世（ThotomesⅠ，第十八王朝），赛谛一世（SetyⅠ，第十九王朝），及拉美赛斯〔拉美西斯〕二世、三世（RamesesⅡ，Ⅲ，第十九王朝）的墓室。十九、二十世纪以来，这些古帝王的墓室常被考古学者所发掘，而从其中搬出许多宝贵的古物来陈列在博物馆里供人观赏。当日的丧葬大礼，到现在只是一种观赏兴趣。人类的历史何等滑稽！

古王朝是坟墓建筑大盛的时代，新王朝是神殿建筑大盛的时代。新王朝以后，埃及受外国人势力的压迫，国势衰落，艺术亦无可言。到了西历纪元前五百二十五年，埃及就被波斯所灭。不久其地又归希腊，纪元前三十年，复由希腊人手中让给罗马。到了纪元后六百四十年，埃及各处点缀着簇新的回教寺院，已成为回教的世界，略如现今的状态了。唯有那庞大的金字塔、史芬克斯和神殿遗迹，依旧蹲在那里，直到现今。好像火车中要乘到终点才下车的几个长途旅客，一任旁的人上上下

下，只管一动不动地坐在自己的位子里。

---

[1] 本篇原载1934年10月《中学生》第48号。

第三讲 殿的艺术[1]

这回要讲的是希腊的神殿建筑的话。希腊的神殿，是古今东西最精美的，最艺术的建筑。我要讲得稍长些。

开头先得把希腊的国情讲一讲。

希腊人是全世界最“艺术的”民族。这与其国的天时地利都有密切的关系。它的地点位在半热带上，气候温暖，五风十雨，故土地肥沃，生物繁衍。这是希腊文明的稳固的根柢。纪元前八世纪，希腊文明已经相当地发展。当时已有很进步的吟咏史诗，就是今日世间传诵着的《伊利亚特》（Iliad），《奥特赛》〔《奥德赛》〕（Odyssey）等叙事诗。这种文学，相传是当时希腊的盲诗人荷马（Homeros）所作。这盲诗人自己弹着当时的乐器丽拉〔里拉，诗琴〕（Lyra）而歌唱这些诗。可知文学、音乐，在希腊很早就发达。

希腊的地势很特别：小小的山脉，好像叶脉一般分布在全国，把全国隔分为许多小区域。住在各区域中的人民，犹似住在各教室中的学生，各自为一群而励精图治。然而其地三面环海，各教室由海道交通又很便利，并不是完全声气不通的。因了地势特殊的关系，希腊自然地变成“都市国家”。每一区为一都市，希腊全国就由各都市联合而成。都市国家的民风的特色，是缺乏意志的疏通，而富有竞争的精神。所以各区域好像各小国，对外时联成一家，平日却互相比较、竞争，犹似学生的竞争分数。因此各区文化状态不同。最显著的，雅典人尚文，斯巴达人尚武。这是读过历史的人大家知道的。希腊地下富有良好的大理石，这是希腊建筑精美的一种助力。南国空气透明，使人民富有神性的观念，

也是希腊神殿建筑盛行的一个原因。

希腊人的神性观念，与爱国心和艺术思想密切地相联络。这正是“希腊精神”的可贵的特色。所谓“希腊精神”，是一种爱国的自由自治的精神。但他们的爱国，不取自私自利的国家主义的态度，乃用宗教信仰的形式。而他们的宗教信仰，也不取严谨的唯心主义的态度，乃用艺术研究的形式。希腊人的爱国，经过了宗教的“纯化”，与艺术的“美化”，而显示一种非常调和的自由自治的精神。从古以来，国家人民的团结精神，未有盛于希腊者。希腊人视艺术同宗教一样；敬神就是爱国。故国势强盛时，宗教和艺术都发达。全国上下融和，精神与物质一致。自来群众生活的幸福，亦未有盛于希腊者。

希腊人因为爱自由，故艺术为他们的社会生活的必需之物。民众的意识完全是“艺术的”。为了“美”，大家忘怀了自己，把全身精力贡献出来。故自来民众艺术的优秀，亦未有甚于希腊者。希腊全岛自从西历纪元前七百七十六年开始，每四年举行一次国民竞技大会，叫做“奥林比克游艺会”〔“奥林匹克竞技”〕（“Olympics”）。这会在名目上是为祭大神Zeus〔宙斯〕而开的；其实他们在神前竞技，借以奖励体育，提倡尚武精神。健康美是艺术的基础，尚武精神是爱国的手段。所以在这游艺会里，宗教、艺术和爱国，三位一体地融合着。在这竞技中，体格的健美为优胜的根基。无论男女，第一要修养健康的体格。竞技优胜的人，被照自己的身体雕刻一个裸体像，陈设在会中。裸体雕像就从这时候（前六世纪）开始盛行。在这样的奖励之下，健、美、强、光荣就合并为一物。故英国诗人济慈（Keats）咏奥林比克的胜利的诗中有这样的句子：

“tis the ererna1 law，

The first in beauty should be the first in might;”

大意是说：“美中第一的人，应是力强中第一的人。这是永远的法则。”故希腊的艺术中，舞蹈发达得很早。舞蹈是一种很好的全身运动，而又表现出各种的姿态美。如莎翁所说，舞蹈是“四肢的笑”。在四肢的姿态上看来，我们平日行住坐卧，都是死板的，没有什么表情。惟有舞的时候，四肢表出美的姿态，当它一个脸孔看，就好像在笑。希腊人拿四肢的笑来敬神，比较起我们佛教里的膜拜来，更为自由而美丽。可见希腊是天生的艺术的民族。

希腊全国，如前所说，因小山脉的天然界限而区分为许多小邦。其中雅典和斯巴达二邦文化最为优秀，雅典人是属于伊奥尼亚〔爱奥尼亚〕族（Ionia）的，斯巴达人是属于独利亚〔多利安，一译多利亚〕族（Doria）的。这两族是希腊人中的最优秀分子，而性行显著地各异。伊奥尼亚人尚文，独利亚人尚武。故雅典文艺的昌盛为古今所未有。雅典人信奉其明君比利克雷史〔伯里克利〕（Perikles）的话：“理想即实行。”故他们所有的美的理想，都结晶在艺术中而表现。他们的思想，可说是个人主义与国家主义的结合。尚武的斯巴达人，态度就完全和雅典人不同：他们完全是国家中心主义者。男子养到七岁，就要走出家庭，被交托于政府。由政府施以合理的训育，养成一个健全的国民。遇有战争，全国的人一致用他们的健全的身手去御侮。保国先于保身，国亡宁可身死。斯巴达的母亲们当孩子出征时，这样地对他话别：“你此去不是持了盾牌归来，必须用盾牌载了你的身体归来。”败归是母亲们所不许的。

这最优秀的二邦之中，雅典文明比斯巴达尤为炽盛。雅典的全盛时代，在于纪元前五世纪。自纪元前四百六十六年至四百廿八年的四十年间，为雅典全盛期的绝顶点。原因当然是国势的扩张；自纪元前四百九

十三年至纪元前四百四十九年之间，希腊与波斯人战，屡获大胜，而大功属于雅典人。文化的全盛就在这大胜之后开始。当时雅典的明主，是大政治家比利克雷史（见前）。他为纪念优胜，粉饰太平，首先提倡重修雅典守护神之殿。希腊人本来是富于神性的，比利克雷史的计划也是因势利导。利用人民的神性来巩固国家。国家的胜利是神的佑护所致，敬神就是爱国。读者或将以为这也是一种愚民政策么？我以为即使是，比利克雷史亦无罪。因为他自己也只享受市民一分子的权利，与雅典全体市民平等。拿宗教艺术作为收揽群众的心的手段，是真的。为谋群众的幸福而收揽群众的心，正是最善良的向导者的所为。

希腊人很早就有敬神的观念。纪元前五百十年，希腊出了一个暴君，百姓受其虐害。当时有两个志士，名叫哈莫提乌斯〔哈莫狄奥斯〕（Harmodius）与亚里索葛登〔阿里斯托吉顿〕（Aristogiton）的，仗剑入宫，杀了这暴君，为群众除害。全希腊的人崇敬这两位志士，当时请有名的雕刻家安推诺尔〔安特诺尔〕（Antenor）为这二人雕像。像作拔剑奋起之姿，勇武可敬，后代的希腊人就供祀这两个像，奉他们为国土的守护神。希腊国势果然日益强盛。后来波斯王讨希腊，陷雅典。波斯人相信希腊的强盛确是由这两个神像的佑护而来，便把它们夺了去。希腊人也确信他们的强盛乃由神像佑护而来，以为国民不可一日无此像，立刻另雕起两个来奉祀，所以这两个雕刻，相传有新旧二型。后来希腊有名的英主亚力山大〔亚历山大〕帝征波斯，进军的第一目的是夺回二神像。现今这像陈列在意大利那不勒斯的博物馆里；但是新型抑旧型，无从考知了。

希腊人对于神的信仰，向来是这样深挚的。所以比利克雷史打了胜仗，做了全希腊的盟主，第一件事是重修以前被波斯人所毁坏的雅典城山（acropolis〔卫城〕）上的神殿。

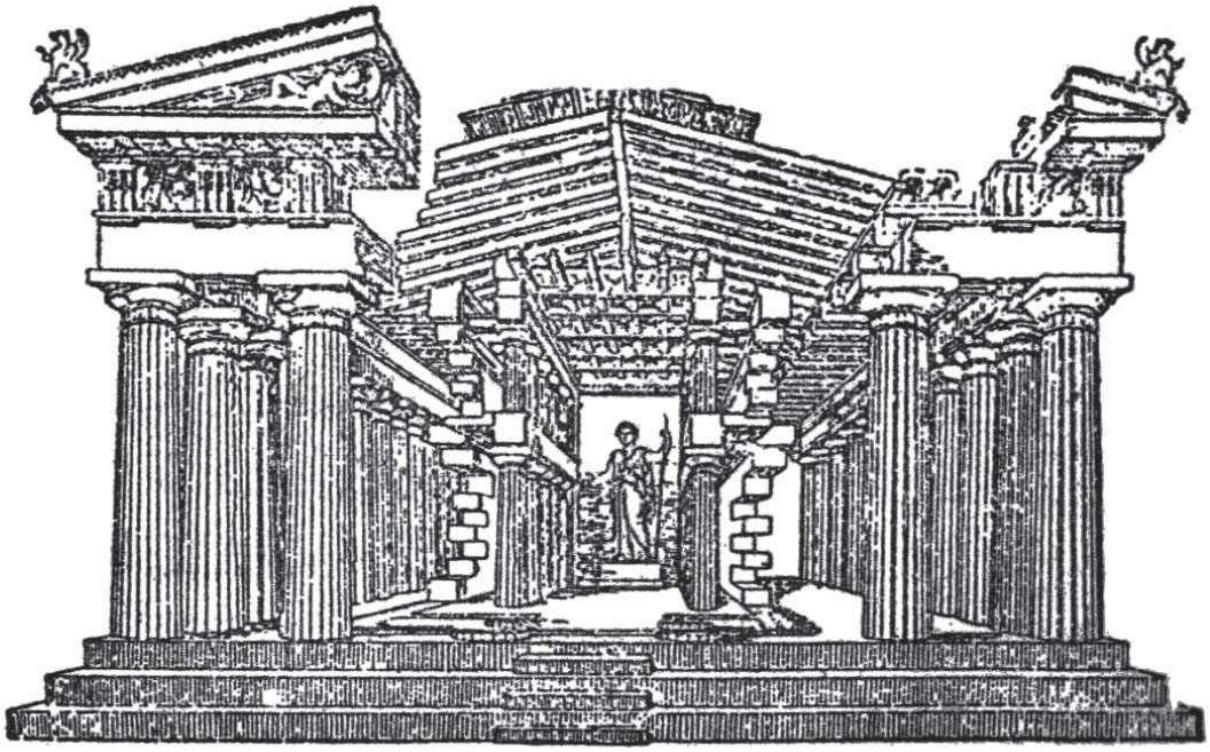
雅典卫城全景（西北面）

所谓城山，是雅典市西南方的一个孤丘。形势很特殊：除了西面一个狭小的入口以外，其他三面都是断崖。其地面，南北长五百十四呎，东西长八百九十一呎。雅典市本来就建设在这小小的丘上，后来发展起来，移建在丘麓，而以丘为供奉神明之处。纪元前四百八十年，波斯军侵入雅典，毁坏了丘上的神殿。其后，自四百六十年至四百三十五年之间，比利克雷史大胜波斯，就在这时候发起重修丘上的神殿。

丘上共有三处神殿：位在西侧入口处的叫做Propylon，就是“总门”〔“山门”〕。位在丘的北面的叫做Erechtheum，音译为“爱来克推昂神殿〔厄瑞克忒翁庙〕”。位在丘的中央（稍偏右）的叫做Parthenon，即“巴尔推浓神殿”〔“帕提侬神庙”〕，为丘中的主要的建筑，形体最大，工事最精，为守护女神的黄金象牙雕像所供祀的地方。便是本文所讲的主要题材。请看插图的雅典城山全景：这是城山复旧后的全图。图中有人拾级而上的地方，就是西面的总门。上方最高的一所柱堂（位在中央偏右），便是巴尔推浓；其左面（即北面）较低而远的一所柱堂，

就是爱来克推昂。但到了今日，这城山上的神殿已大部分被毁，只留存残废不全的遗迹了。

如前讲所说，埃及的帝王曾令十万工人用二百三十万条二吨半重的石头在廿年间建造高四百八十六呎的金字塔。希腊人决不会做出这种笨举来的，希腊人对于建筑艺术不在乎“大”，而力求其“精美”。图中所示的巴尔推浓神殿，高不过七十呎，然而材料和工作精美之极。自来美术史家称颂之为“人类文化的最高表象”，“世界美术的王冠”。读者看了铜版插图，听到这种称颂的话，最初一定怀疑美术史家的夸张。因为图中所示，只是支离残缺的一只破庙，怎么当得起“最高表象”“王冠”的赞辞？不错，图中所示的原是照相缩小了的遗迹图，但当二千四百年前，这遗址上曾经载着世界无比的精美的艺术品。二千四百年来的天力的磨损或人力的摧残，使它变成了图中所示的模样。



希腊神庙构造一例

这神殿建筑动工于纪元前四百五十四年，前四百三十八年献神，到了前四百零八年而完工。全部用世间最良的大理石，即所谓“奔推理克斯〔彭特利库斯〕大理石”建成（雅典北方Pentelicus〔彭特利库斯〕山中所产的大理石，为世界最良者）。殿作长方形，向西。正面和后面各八根柱子，两旁各十七根柱子。内阵还有两排柱，每排六根。中央供着守护雅典的处女神像，即Athena　Parthenon〔雅典娜·帕提侬〕。神像全用黄金和象牙雕成，右手执长枪，左手持盾，和平威严的一种女丈夫相。这像现今陈列在伦敦的大英博物馆〔不列颠博物馆〕的爱琴室中。世界各处的大博物馆中，都有同样的复制品。因为这是名手的雕刻。比利克雷史建造这神殿时，聘请有名的雕刻家斐提阿史〔菲狄亚斯〕（Phidias，前500？—前432[2]）为工事总长，神像雕刻即出于斐氏之手。又请二位有名的建筑家，即伊克谛诺史〔伊克蒂诺〕（Ictinus）与卡利克雷推史〔卡利特拉克〕（Callicrates）。大理石的殿堂就是他们两人设计建造的。看似只有一排一排的柱子，并无何等巧妙；然而这殿堂全体的姿态，以至各小部分的形状，都是根据希腊人所独得的极进步的美感的要求而精密地构成。以此被称为“世界美术的王冠”，“人类文化的最高表象”。现在再举希腊神殿构造的一例，如上图。读者看了这图，已可约略知道这种建筑的精美。现在可把关于这建筑的美术的设计约略地说一说，更使读者知道其精美的所以。

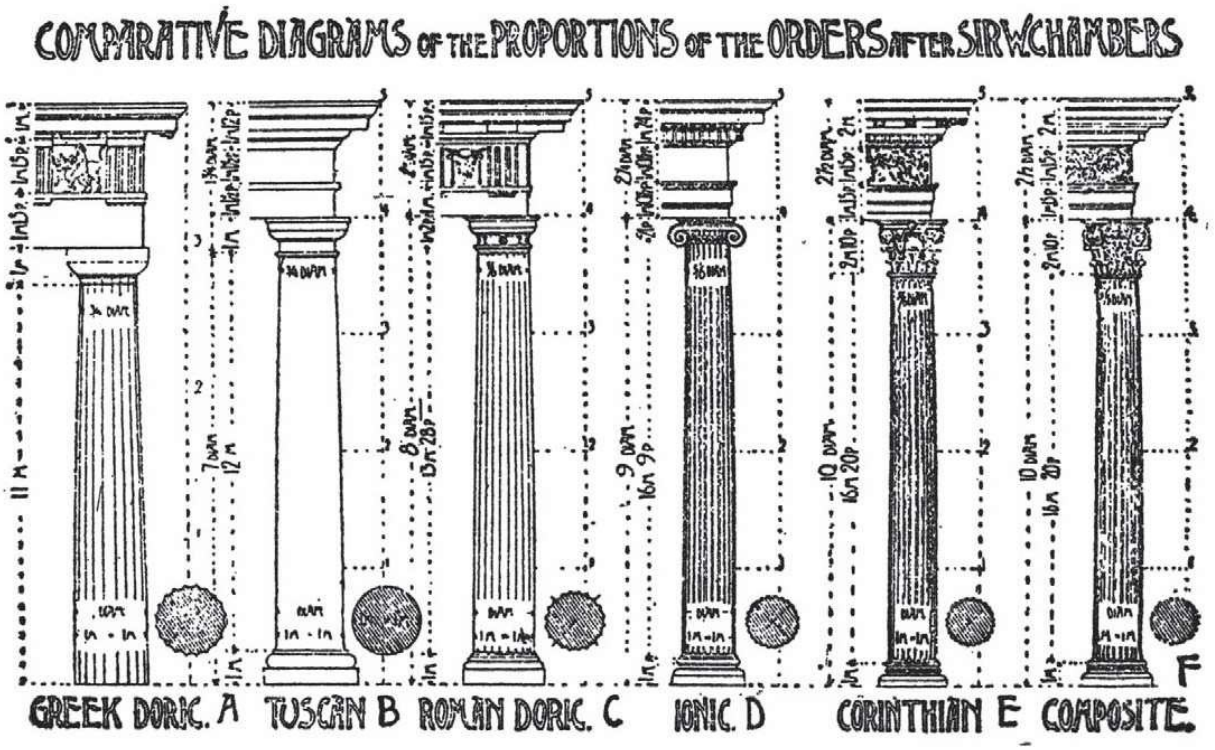
希腊的神殿建筑的式样，称为“楣式建筑”。楣就是屋顶下面的水平的横木。在石造建筑上就是一根横石条。这石条的下面，由许多柱支住，称为“柱列”。柱列为楣式建筑的主要部分。所以楣式建筑的派别，常以柱列的形式为标准而区分。这与埃及的神殿建筑相同。不过埃及神殿的柱不在外面而在里面，希腊则表出之在殿的四围，其殿称为“柱堂”。埃及的殿较大，人走进殿内去礼拜，希腊的柱堂较小，里面仅供神像，拜者都在柱堂外面的空地上。所以希腊的殿，外观非常注重，即

柱列的形式非常讲究。

希腊建筑共有三种“柱式”。因为创行于独利亚、伊奥尼亚、可林德〔科林斯〕三地方，故称为：

（1）独利亚式（Doric order）——健全

（2）伊奥尼亚式（lonic order）——典雅



西洋建筑五种柱式比较图

（3）可林德式（Corinthian order）——华丽

这三种柱式，趣味各殊：独利亚式的柱粗而矮，柱头简单，柱脚无底盘，全体朴素，坚实而庄重；以安定为本位，故有健全之感。伊奥尼亚式的柱细长，柱头作涡卷纹样，柱脚有层层的底盘；全体轻快、玲

珑、而洗练；以趣味为本位，故形式复杂而有典雅之趣。可林德式的比前者尤加复杂，柱身一样细长，柱脚一样有层层的底盘，而柱头的纹样比前者更为细致，雕着茛苕花（acanthus〔爵床科〕）的叶子的图案纹样，用以连接柱头和楣，楣上的雕工亦比前者复杂，全体富于华丽之感。这不是完全的希腊建筑样式，乃在希腊趣味中加入后代社会的新趣向而创生，流行的时代亦远在亚力山大帝之后。故三种柱式中，前两者是纯正的希腊风，为希腊全盛期建筑所重用；后者是希腊末期的东西，远不及前二者有价值。因为以植物的叶子的图案作为柱头装饰，这部分有柔弱的感觉，好像不能承受上面的石楣的重量；既不“合理”，又使人起不安定之感。希腊人尊重“合理性”，不欢喜“华丽”。故可林德柱式不是纯希腊风的建筑形式。

后来意大利人又创造两种柱式，即：

（4）塔斯康式〔托斯卡纳柱式〕（Tuscan order）——似独利亚式

（5）混合式（Composite order）——似可林德式

合前三者，一共五种柱式，称为“西洋建筑的五柱式”。见上图。图中尚有一种（第三根）是罗马风的柱，称为罗马独利亚式；但无甚特色，只当作独利亚式的一种变相。这图是美术史家却姆勃斯〔钱伯斯〕（Sir W.Chambers）所绘制的。各柱式的长短、广狭及装饰，各自不同，而趣味亦各异。西洋建筑上所用的柱式，大概不外这五种。

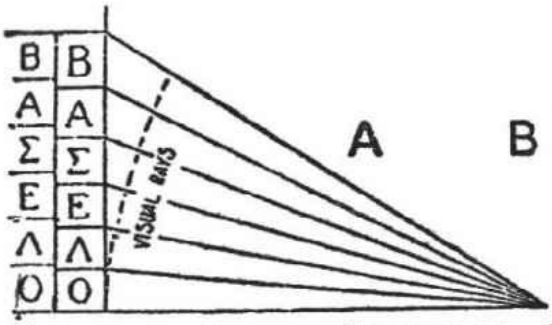
话归本题。雅典城山中的二神殿，取两种柱式：巴尔推浓取独利亚式，爱来克推昂取伊奥尼亚式。但希腊的建筑艺术，不仅讲究了柱式而止。关于巴尔推浓正殿全体的构成，两位建筑家曾经煞费苦心。他们为求神殿形式的十全的美满与调和，曾用其异常锐敏的视觉，于各部的大

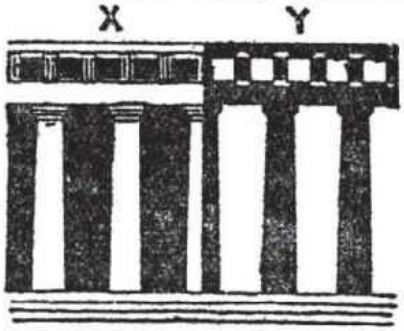
小、粗细、弯度及装饰上加以种种精密的研究。其工作名曰“视觉矫正”（“optical correction”）。今举例说明于下。

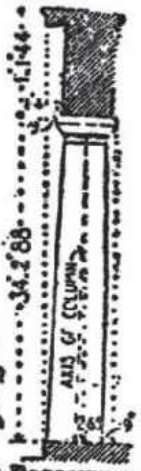
前面说过，希腊人是世界上最“艺术的”民族。故希腊人的眼睛的感觉异常灵敏。他们觉得几何学的线，都不正确且不美观。因为人的眼睛有错觉，绝对的几何的直线，有时看起来不是直的，有伤美观，非矫正不可。这方法叫做“视觉矫正”。用锐敏的视觉观看世间，自然界是十分调和美满的有机体；机械的直线和几何的形体，感觉非常冷酷，毫无生气，简直没有加入大自然中的资格。故在南国的美丽的自然环境中要造一所十分调和美满的建筑，一切几何的形体和线都不中用，非凭视觉的美感去矫正不可。视觉矫正的重要者有五项：

（1）巴尔推浓的柱列，例如正面八根柱，照我们想起来总是垂直地并列着的。其实这八根柱子只有中央两根垂直，左右两旁的六根都向内倾斜，越近两边而倾斜越甚。实际上照下图G的样子排列着，上小下大，略似金字塔模样。为什么不一概垂直而要像G一般排列呢？这八根柱上面载着很重的石楣。在实际上，下面这许多大石柱颇能担当这石楣的分量，毫无危险；但在感觉上，好像柱的担负很重，难于胜任似的。所以你倘把这八根柱照几何的正确而排列，如同图E，看起来就变成像F的模样：石楣压迫下来，旁边的柱子都被压得向外分开，使人感觉危险，不安心。这是一种错觉。欲矫正这错觉，只有把八根柱子照G图排列，上面向内收小些，以抵补错觉的向外分开，于是看起来就觉得八根柱并行垂直，像E图一样了。但柱的倾斜之度极微。如C图所示，就柱轴而论，全长约三十四呎的柱，柱轴顶向内倾斜约三吋。

Optical Corrections in Architecture

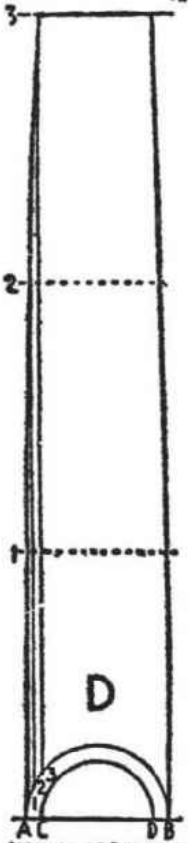






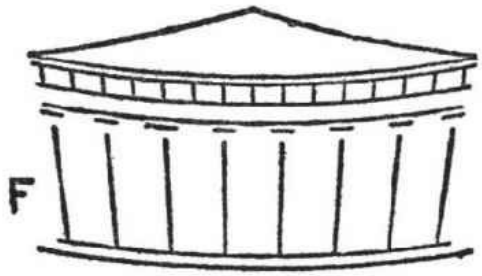
Correction of Apparent Proportions.
From an inscription on the faces of the Antæ of a Temple at Priene

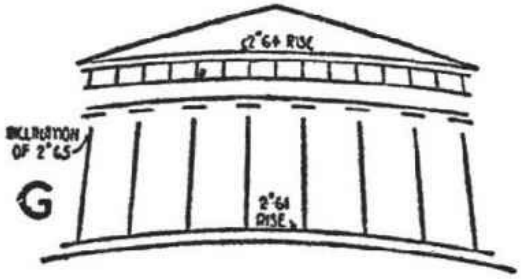
Effect of Color on Proportions
In X the Metopes & Cella will being black the columns appear slender & the Architrave, Triglyphs & Cornice have importance In Y with reversed coloring, the columns appear thinner & higher and the Entablature loses in importance



Method of Drawing Entasis of Column
AB & CD are bottom & top diameters respectively describe semicircles on these, & at C erect perpendicular cutting larger one in X. Note segment are & height of column into any number of equal parts - say 3 - & number both 1 2 3 from A. Thro' the points 1 2 3 in segment erect perpendiculars cutting corresponding divisions of the height. Through the points thus obtained draw curve.

The Parthenon Athens
The East Front



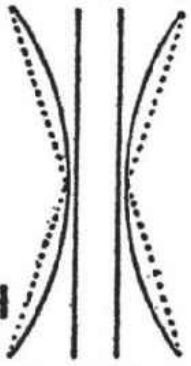


E The Temple front as it appears in execution with curved horizontal lines and inclined vertical features as at G.

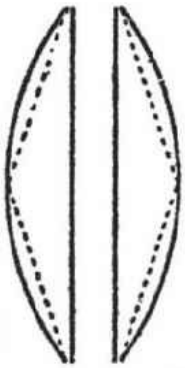
F The Temple front as it would appear if built as at E. without optical corrections.

G The Temple front arranged with the vertical axes declining and with convex stylobate, architrave, entablature and pediment producing result as at E.

C The Parthenon
Inclination of columns, frieze and architrave



Parallel straight lines having convex curves on either side appear wider apart in the centre



Parallel straight lines having concave curves on either side appear closer together in the centre. A similar effect produced by inclined lines as indicated by H & J by dotted lines

（2）巴尔推浓的屋基（base），即柱脚下的基石，照我们想来总是水平的直线；其实却是中部向上凸起的弧线，如G图所示，其凸起的程度：殿的前后两面，屋基长一百〇一呎，正中央比两端凸起三吋。殿的左右两面，屋基长二百二十七呎，正中央比两端凸起四吋。其下面的阶石三级，也跟了基石作微凸的弧线。但这些弧线的弯度，当然是微乎其微，渐乎其渐，就各部分看来仍是直线。只有从一端向彼端，同木匠司务一般闭住了一只眼睛而探望，才见中部微微凸起。为什么要使中部凸起？也是感觉的关系：因为上方的石楣和石柱压力很重，倘基石用几何的水平直线如E图，你望去会看见F图的模样，基石似被压得向下凹，屋子似将陷落，很不安心的。故必须造成如G图的向上凸，以补足其向下凹的感觉。于是眺望时就看见像E图的正确的水平形了。

（3）巴尔推浓的柱，不是几何的圆柱形，即两旁不是两根直线，却用复杂的曲线包成。其曲线上方渐小，而下方渐大，如D图所示。图中下方AB为柱下端直径之长，CD为上端直径之长。中分三阶段渐渐向上收小。全体没有一段几何的直线，都好像人体上的曲线，有弹力似的。这D图的作法，名曰entasis〔卷杀〕，即柱体胴部膨胀法。为什么要如此？因为几何的平行直线，看时会发生错觉，好像两端向左右分开，而中央细弱欲断似的，如H图所示。必须像J图中部膨胀，方见两直线正确平行。entasis即根据这种错觉而来的矫正法。柱的上部负着石楣的重量。倘用几何的直线，则中部细弱的错觉使全体建筑物显出危险样子，使看者很不安心。只有entasis法的曲线，好像有生命的活物的肢体，稳妥地承受石楣的重量，使人感觉安定快适。这神殿便似一件天生的活物，完全调和于周围的大自然中。

（4）巴尔推浓的柱列，不是每相邻两根距离相等的。又全体各部的装饰，也不是像普通图案的带模样一般地距离均匀的。他们根据了观者的视线的仰角的大小而施以种种的长短　广狭的变化。故实际上各部大小并不均匀，而映入观者眼中时十分均匀。仰角之理，如A图所示：假定我们要在六丈高的壁上横断地划分为均匀的六格，不可用几何的方法把它分为每格一丈（如A图中左边上的自O至B）。我们必须使下面的格子小而上面的格子渐渐放大（如A图中右方的自O至B）。因为前者映入眼中时，觉得上方的渐小而下方的渐大。故必须把上方的渐次放大，方才看见均匀的状态。试看图中的仰角的视觉线（visual　rays）所示，壁上的格子实际上虽大小不均，但投影于眼中时，上面格子渐次缩小，成了与各视觉线相交的弧线（点线）上的状态，即各格距离相等而均匀了。巴尔推浓神殿各部的尺寸，都根据这仰角之理而加减伸缩，故感觉上十分美满。

（5）巴尔推浓的柱，不是根根一样粗细的。大概两边上的柱较粗，中部的柱较细。因为凡物衬着明亮的背景时，看起来好像细些；反之，衬着黑暗的背景时，看起来好像粗些。如B图中X及Y所示。这好比一个人，站在野外时看似瘦些，站在门中时看似胖些。巴尔推浓两边上的柱，以天空为背景；中部的柱，以殿堂的内阵为背景。倘用同样粗细的柱，眺望时必见两边上的柱异常细而中部的柱异常粗，很不美观。故必须把两边上的柱加粗，把中部的柱缩细，以补足这错觉，方才看见各柱一样粗细。柱上面的小间壁（metopes〔排档间饰〕）也不是大小一致的，亦因背景的明暗加减其大小，亦如B图中X与Y所示。

看了以上所述的巴尔推浓神殿建筑的视觉矫正的五要项，谁不惊叹希腊人的造形美感的异常的灵敏？想象了这殿堂的十全之姿，而反观我们日常所见的所谓建筑，真是草率了事，谈不到“美术”的。想象希腊市

民的丰富的美术教养，而反观我们日常所见的人，就觉得他们的眼睛对于形式，气度太过宽大：大小不称，粗细不匀，都漠然不觉；曲了也无妨，歪了也不要紧，只要满足了“实用”的条件，一切形式皆非所计较。气度不是太过宽大么？

话归本题：巴尔推浓的建筑，除了上述的视觉矫正之外，其他工事的精美尚不可胜言。

柱的表面，都刻着细沟，每柱周围二十沟。沟的作用，一则使柱增加垂直之感，二则希腊地在南欧，日光强烈，光滑的大理石柱面，反映太强，刺激人目使起不快之感。故设细沟以减少反光。

柱的头上，必加曲线（独利亚式的也必有一层曲线），其作用使柱与楣的接合处柔和自然，好似天成；因此柱可减少负重的感觉。

各部石材接合的地方，绝对不用胶（如水门汀〔水泥〕、石灰等），全用凿工镶合，毫厘不差，天衣无缝。故巴尔推浓全体好像一套积木玩具。假如有巨人来玩，可以把它全部一块一块地拆开，再一块一块地搭拢来，而且希腊人非常讲究力学，虽然构造上全不用胶，但非常坚牢。试看现今的遗迹的正确，即可确信这神殿倘无人力的破坏。二千四百年来一定完好如初。

总之，希腊神殿建筑的形式美，可谓十全。其中变化非常多样，而全体非常调和统一，可谓“多样统一”（“variety in unity”）的至例，故美术史家称这神殿为“理想在奔推理克史大理石上的结晶”，又称之为“人类文化的最高表象”，“世界美术的王冠”。

不幸而这世界美术的王冠，纪元之后就被战争所摧残，经过了历次的劫祸，成了破庙的模样。罗马兴，基督教势力侵入希腊时，雅典处女

神就被放逐，巴尔推浓神殿被改用为基督教堂。殿内外所有关于神的描写的浮雕（皆斐提亚史手作的），都被取除，而在那里改装了血腥气的十字架。东罗马灭亡后，希腊又归属于土耳其。巴尔推浓又改为回教寺院；除去了十字架，而在四周立起回教建筑的尖塔来。十七世纪时，土耳其御外侮，以这城山为要塞，以巴尔推浓为火药库。敌军的炮弹打进殿中，火药爆发起来，殿的中部坠落。这是千六百四十五年的事。十八世纪末，英国驻土耳其大使爱尔琴（Lord　Elgin〔埃尔金伯爵〕）惋惜这等古代美术的沦亡，出些钱，向土耳其人买了殿内可移动的一切雕刻，送到伦敦的大英博物馆去保藏。这似是文化掠夺，但也幸亏他拿去，后来希腊独立战争时免得损失。英诗人拜轮〔拜伦〕（Byron）却埋怨爱尔琴。当希腊独立战争时，拜轮因热爱希腊艺术之心，投笔从军，到这残废的巴尔推浓神殿前来痛哭赋诗，在诗中诅咒拆去浮雕的爱尔琴和英国人。

关于巴尔推浓已经叙述完毕。其北面的爱来克推昂神殿，在美术上亦有可观：殿由三部合成。东部为伊奥尼亚式柱堂。正面六根柱，其北边一根已被英人取去，今仅余五根。柱高廿二呎，直径二呎半，每柱有沟廿四条，柱顶作涡卷纹，形式优美。柱堂内亦供雅典那〔雅典娜〕守护神。北部也是伊奥尼亚式柱堂，前面四根，余不明。东部意匠非常特别，叫做女身柱堂。前面的四根柱，和后面两旁的两根柱，皆雕成女子立像的形式。像高七呎半，立在离地八呎的大理石基上。这前后六个女身柱，作对称形；东边的三个各左腿直立而右膝微屈，西边的三个各右腿直立而左膝微屈。西面第二像已被英人取去，现在其原位上补装一模造品。这建筑不过意匠特殊，艺术的价值远不及巴尔推浓。这殿堂在君士坦丁大帝时曾被用为纪念堂。后历遭破损，十九世纪中稍稍修葺，大致复旧。

[1] 本篇原载1934年11月《中学生》第49号。

[2] 其主要活动时期为公元前448—前432年。

第四讲 寺的艺术[1]

西洋的建筑史，可说有大半部是关于寺院建筑的。自四世纪至十七世纪的千余年间，建筑家所研究的题目老是寺院。故寺的艺术，详细地说起来，“洋装一厚册”也说不尽。现在我只谈谈此种艺术的来由、概况和几个著例。

殿与寺的区别，前者是以住神（神像）为主的，后者是以住人（教徒）为主的，前者是所谓“异教时代”的宗教建筑，后者是基督教时代的宗教建筑。异教，就是异于基督教的宗教，像埃及的崇奉自然神，希腊崇奉守护神，在基督教看来都是异教。而基督教算是正教。

基督教的成为正教，始于西历纪元三百十三年。基督教徒在以前一直受罗马人虐杀，后来他们帮君士坦丁大帝杀敌，获大胜利。大帝就在三百十三年下“基督教徒保护令”。基督教徒感激之余，帮他夺江山愈加出力，终于使他在纪元三百廿三年上统一东西罗马，获得了绝对的支配权。这一年他又下令，定基督教为“国教”。这两个令非同小可！千余年间政治和宗教的葛藤，艺术和宗教的纠缠，皆从这时候开始。这可说是文化史上的一大转机。

圣索菲亚大教堂

比萨大教堂

基督教徒在被虐杀的时代，设礼拜堂于地窑中，名之曰“卡塔可姆”（“catacomb”）即地下礼拜堂。到基督教被钦定为国教之后，就在地上建筑寺院，名之曰“罢西理卡”（“basilica”[2]）即地上礼拜堂。这是最初的寺院建筑，重在实用而忽略形式。六世纪以后基督教逐渐得势起来，这种寺院建筑的形式也逐渐进步起来，成为华丽的“拜占庭式”（“Byzantine”）与庄重的“罗马内史克式”〔“罗马式”〕（“Romanesque”），到了十三世纪的教权全盛时代，寺院建筑也极度地艺术化，成为锦绣的森林似的“哥特式”（“Gothic”）。十六世纪后，商业都市兴，复古运动盛，宗教势力开始衰落，寺院建筑也渐渐疏远宗教而取古典美的形式，成为“复兴式”。至十七世纪而寺院建筑告终，转入宫室建筑的时代。自来艺术常被政治、宗教、社会运动所利用，巧妙地为它们作宣传。建筑因为是“实用艺术”，被利用得更加密切。政治、宗教、艺术三者，在寺院建筑中具象地连结着，给我们以种种回顾的兴味。现在把上述的经过略加说明如下。

科隆大教堂

科隆大教堂内景

米兰大教堂

圣彼得大教堂穹窿

圣彼得大教堂全景

一 地下礼拜堂

这种寺院的出发点，是地窖。当四世纪以前，罗马人疾视基督教，不许他们在地上建立礼拜堂，又屡次虐杀教徒，或令他们当奴隶，或把他们驱逐出境，甚或把反抗命令的教徒的身体用油脂涂裹，当作大蜡烛燃烧，以照明他们的狂欢的歌舞宴会，然而教徒的信仰心益坚。不许在地上建寺，他们就在地下设立机关，开一地窖，当作秘密集会之所。这就是所谓“地下礼拜堂”（“catacomb”）。我国春秋时代的郑庄公对他的生母说了一句“不及黄泉，无相见也”，后来懊悔起来，为维持王者的言语的尊严，曾经“掘地及泉”，和他的母亲在隧道里相见。西洋初期基督教徒的营造地下礼拜堂，和这件东洋历史上的故事大致相类，不过前者

是主动的，后者是被迫的。这些地下礼拜堂的壁上，凿着许多龛。他们把被虐杀的信徒的尸体或骨片供养在龛中，而在那里虔敬地祈祷。龛的里面雕刻着种种教义的表号。例如草蔓、果实、花卉、小羊、鸠、小船等，各表示着一种宗教的意义。这些地窖，便是他年的锦绣的森林似的大寺院的胚胎。

二 地上礼拜堂

君士坦丁大帝教徒护令一下，基督教徒重见天日，就开始堂皇地在地上建筑寺院。这就叫做“地上礼拜堂”（“basilica”）。这是寺院建筑的萌芽。形式朴质，以实用为本位。基督教徒受了长年的压迫之后，一朝得势，便毁坏异教的神殿，拿他们的石材来改建基督教寺院。这种寺院的建筑法，与异教的神殿（例如希腊罗马的神殿）不同。异教的神殿以供神像为目的，拜祷的人都在殿外，故神殿不须顾到住人的“实用”，可以自由地讲求美的效果，造成精巧玲珑的像巴尔推浓（见前讲）的殿堂。现在的基督教寺院目的就和它们不同。他们是为了人而造的，为了教徒做礼拜而造的。这些寺院建筑含有救济众生的使命，仿佛是教徒的集会所，是地上的天国。其造法当然以实用为本位。因此这种建筑，完全反对向来的罗马神殿的样式，却以罗马的basilica为范本。所谓basilica是一种公共集会处。皇帝的公厅、法庭、市场、民众的会所，都包含在这建筑里面。其地基一律取长方形，一方的短边的正中开着大门，其对方的短边的正中设着龛。龛的前面设一小小祭坛。其余长方形的广场中全部是教徒祈祷，众生礼拜的地方。故basilica在罗马时代原是“裁判所”的意义，到了基督教时代就变成了寺院。外形相似，名称相仍，而作用不同。只是内部构造稍异：东西向的长方建筑物中，外面设一正方形的回廊，于其中央设泉水。里面的广间有两排或四排的柱列，纵断地把这广间区划为三个或五个的细长广间，中央的一间比两旁的稍广，且

高。祭坛就设在这中央广间的里面。像罗马的Sta-Maria-Maggiore寺〔圣母堂〕，便是basilica的遗构的一例。

这basilica是寺院建筑的基本形式。基督教文化渐次发展，寺院建筑形式亦渐次复杂变化；但这基本形式始终不改。

三 拜占庭式

君士坦丁大帝统一罗马后，即迁都于东部拜占庭（By-zantium），这种寺院建筑的基本形式跟了他东渐。后采建筑法渐次进步，形式大加华丽，建筑史上称之为“拜占庭式”，为寺院建筑的一种特殊的风格。其地的圣索斐亚（St.Sophia）寺〔圣索菲亚教堂〕便是其一个代表的例子（见前第一图），这寺现在还完好地立在君士坦丁堡（大帝迁都拜占庭后，改称其地名为君士坦丁堡），这是大帝祀奉全能神而建设的。后经火灾，重建，完工于五百三十七年。其天井高一百八十六呎，全体涂纯金，内有金银七彩的大理石嵌细工（mosaic），东方艺术的风趣极为浓重。同地同风的建筑非常发达，自成一种文化，称为“拜占庭艺术”。千四百三十五年，此古都为土耳其所灭，这种文化散布各地。

basilica的寺院基本形式流传到西方，又展出一种新形式，称为“罗马内史克式”（“Romanesque”）。这种样式比前者更为新颖而健全，流传的地方也比前者更广。基督教寺院的建筑形式到这时候才确立。九世纪开头，即纪元八百年，卡尔〔查理〕大帝在罗马的圣彼得寺〔圣彼得大教堂〕中举行戴冠式，为基督教文化史上的第二大转机。基督教文化中的有力的代表者的寺院建筑，在这时候开始脱离了古典的残骸而创造新的北欧的样式。

四 罗马内史克式

最初这Romanesque式发展于意大利，次流传于德国和法国，到了十二世纪而盛行于全欧。这是罗马主义向北方的进展。这种建筑形式，庄重而典丽。外形上的显著的特色，是环门〔拱门〕（arch）形式的改变。向来的寺院用纯罗马式的半圆形arch。自十字军东征，沟通东西文化后，东洋风的三叶形、马蹄形的arch渐被巧妙地应用在寺院建筑上，就成为罗马内史克形式（后来的哥特式Gothic所盛用的尖头arch，便是从这里出发的）。有名的比撒〔比萨〕（Pisa）本寺、洗礼堂及斜塔（Campanile）便是属于这样式的建筑。翻过美术史的人，大概不会忘记了这奇怪的斜塔。这塔所属的本寺建于十一世纪末，以basilica式为基本，加以拜占庭风的构造，和东洋风的装饰。十二世纪中，又在其旁建洗礼堂和斜塔。洗礼堂取圆形的基地，全部用大理石建造，形式简明而新颖。斜塔为七层的圆筒形塔，顶上又有小圆塔，其倾斜幅有十三呎之大，望去好像要倒下来似的。这倾斜的原因，一说是故意如此的，又一说是工事中地盘沉落而使然的，不可确知其究竟。寺、堂和塔，形式都庄重而有艺术的统一，为罗马内史克式的佳作。这寺的图，在他处很容易看到，这里不必附加。现在举一罗马内史克寺院的最普通的形式，如前第二图。这种寺院形式所异于前时代的建筑者，有三要点：第一，基督教勃兴，教会制度复杂，参加祭礼的僧侣人数大增。在寺院建筑上就有扩大僧侣住处的必要，故寺院的基地向来为丁字形，到了罗马内史克扩充而变为十字形。第二，因为地盘广大了，构造自然也变化。向来寺的上面盖以简素的天花板，现在改用环门式，相交叉的半圆形的梁的末端，安置在强固的支柱上，稳固而又活跃，富有“崇高”的趣味。崇高是与宗教精神相合，为寺院建筑的最适当的形式。寺院建筑经过了这改革而始有艺术的统一。第三，是在建筑的外形也施以美的统一。向来的basilica，因为专重实用，只讲究内部的布置，而忽略其外观。罗马内史克式则在外观上求艺术的统一。其法就是添造高塔，塔是罗马内史克式的最显著的特色。凡寺院，必于本寺之旁添筑高塔，作为本寺的一部

分。其作用是用这高耸的形状来笼罩全体，使全部建筑集中于一点。向来的寺院远望平坦，与普通房屋无甚大异，缺乏宗教的感觉，有了这塔，远望全景，优秀玲珑，外观上就不觉其为实用的建筑，而呈纪念建筑的模样。塔的个数不止于一，有的用三塔，有的用五塔，有的用七塔。

上述之点，为罗马内史克建筑的特色。其中环门与塔二者，尤为其艺术的统一的要素。环门是向上隆起的，使内部增加崇高之感。塔是指天的，使外部增加崇高之感。寺院的内容与形式，到这时候开始作有机的统一。寺院从实用本位的basilica出发，到了Romanesque而艺术化。再进一步，艺术比实用更注重时，就产生哥特式。这是基督教权全盛期的产物，可说是寺的艺术的登峰造极。

五 哥特式

十三世纪中，教王权势强盛。文化中心由罗马移向北欧。就在那里产生一种象征全盛的教权的寺院建筑样式，即哥特式。

哥特（Goth）是蹂躏罗马的一种野蛮民族的名称。其艺术富有一种夷狄的风趣。哥特式寺院建筑就是利用这种夷狄的风趣，为宗教艺术别开生面的。其特色如何？一言以蔽之，曰“高”。然而这高与现代商业大都市的高层建筑的高不同。前者向天，后者着地。即寺院建筑高而尖，有向上超升之感；商业建筑高而平，有着地堆积之感。故百几十层的摩天阁在实际上虽然比哥特式的寺院高得多，但在感觉上层层堆积，沉重地叠置在基地上，似觉基地不胜其重而行将陷落似的；却并无崇高的感觉。反之，哥特式的寺院实际上虽不及现今的摩天阁之高，然形似一簇怒放的春花，好像拼命地想从地上抽发出来，而向天空生长。又好像一团火焰，势将上冲霄汉似的。试看前面第三第四两图，所示德国的科伦

大寺〔科隆大教堂〕（Cologne Cathedral）！——这是哥特式建筑的最大作，也是寺的艺术的代表作。所谓“锦绣的森林”，在这两图中可以看见。

这种建筑形式，于十二世纪时萌芽于法兰西，十三至十五世纪之间，风行于全欧。不但寺院建筑上用之，一般的建物，如城郭、裁判所、会堂、学校、病院、邸宅，也都受这种样式的影响。这样式的特色是崇高而秀丽，形成这种特色的要素，是柱和尖头环门二事。为求增加垂直的效果，不用一根一根的粗柱，改用一束一束的细柱。又在屋顶上加尖高塔，使柱束上的许多垂直线因尖高塔的引伸而向天延长，至于无穷尽之境。柱束与柱束之间，不用壁而用尖头环门形的窗。壁有板滞之感，足以减却上向之势，尖头窗则可增加秀丽与崇高之感。寺的内部，无数的尖头环门交互错综于上，仰望时似觉身在大森林中，全无屋顶压迫之感。总之，哥特式建筑全部没有墙壁，只有细柱、尖窗和尖塔。几乎没有水平线，全体由垂直线构成。

从罗马内史克式中抽出“高”的一种特色而扩张之，即成哥特式，寺院建筑由朴素的地上礼拜堂进步而为华丽的拜占庭式，更进步而为端庄的罗马内史克式，又进步而为锦绣的森林的哥特式，宗教建筑的发展就达于极点。这种极度发展的寺院建筑，其结构的复杂，规模的壮大，可说是建筑史上的一大伟观！这种式样的杰作，多在北欧。法国的郎史寺〔兰斯大教堂〕（Reims Cathedral），巴黎圣母院（Notre Dame de Paris），英国的惠斯民寺〔威斯敏斯特教堂〕（Westminster Abbey），皆是其例。而德国的科伦大寺（见前图）尤为哥特式中的模范。这寺奠基于一千二百四十八年，直至一千八百八十年而始完成，工事期间历六世纪之久，其工作之困难盖可想见。当时各国有专门研究这种极度向上的建筑法的集团，名曰Bauhütten（石工研究会），精研“高”的建筑技

术，试行种种危险的构成。他们要表现宗教的神秘相，要把宗教的精神翻译为视觉的形态，要把抽象的观念用形体来表现，于是否定了石材的力学的性质，极度地使用结构的技法。科伦大寺是冒险尝试而成功的一例。在意大利北部地方，有因过于冒险，遭逢失败，而中途停工的寺院建筑，唯米兰（Milan）大寺为哥特式中冒险成功的第二例。如前面第五图所示。原来意大利是个性很强的国家，当哥特式盛行全欧时，意大利南部坚守向来的传统，拒绝北欧的建筑潮流，只有北部有哥特式流入。而米兰大寺为一种奇迹的成功。细看这寺院建筑的形式，可知其与前揭的科伦大寺大同小异。这是北欧的大势与意大利的传统的合并的式样，是南北两派的混血儿，可为建筑史上的一件特殊的纪念物。故其建筑工事曾经长年的讨论和争执，方才确定这般的形式。北欧的哥特式建筑一味求高，缺乏稳重安定之感。意大利的哥特式能在稳妥的基础上求高，较可避免这个缺陷。这寺全部用白色大理石为材料，在薄暮或晚间，能给人以神秘的、空想的印象。据传说，这寺是意大利人为欲与北方的阿尔卑斯山争高而建造的。

入了十六世纪，哥特式建筑为了冒险地求高，终于陷入自灭的运命。同时基督教势力也为了极度地扩张，达到了衰沉的时期。世间一切文化相关联，政治、宗教、艺术，互相牵制而展进着，不可分离。哥特式为了无视建筑构成的约束而一味贪高，以致于自灭。中世的封建制和教会权和它同时没落，大概也是为了无视社会构成的约束而一味地贪高的原故吧？

六 复兴式

十六世纪初，意大利商业都市勃兴，教会与封建制度所培育的中世文化骤衰。此后的近世文化以意大利为中心而展开。寺院建筑又换了一

种新的样式而出现。这样式称为“复兴式”。这正是“文艺复兴”（“Renaissance”）的时代。

前已说过，意大利在艺术上是一个个性强顽的国家。当哥特式艺术潮流澎湃于北欧时，意大利除了北部几处地方外，不受这潮流的影响。北欧竞建那锦绣似的森林，意大利人管自营造以古代basilica为基础的寺院，到了哥特式没落的时候，他们就从古典中探求美的要素，而独创新的样式。这种新样式的主要的特色，是脱却了从来的宗教的夸张的习气，而求纯美的造形的表现。换言之，寺院建筑从古代神殿出发，经过了中世的教会化，现在复归于神殿。在地点上也是如此：寺院建筑由意大利萌芽发展于全欧，现在仍归于意大利。故意大利可说是寺院的本宅，艺术的故乡。

复兴式寺院的特点有三：第一，不求高而求美；第二，不求华丽而求调和；第三，注重作家的个性。故向来建筑工事委托于多数人，现在则委托于一个人，由这个人充分发挥他的个性，创造特独的形式。这三点，是文艺复兴时代一切艺术共通的特色。

为了获得第一第二两特点，复兴式建筑盛用大穹窿。穹窿原是古代罗马建筑上所盛用的形式。建物上部加了一个半圆形的穹窿，好似一个人张着一把伞，人的地位愈加稳定，全景的中心点愈加显明，而曲线直线的对照愈加优美。塔也有使全景中心点显明的作用；然而塔势指天，有把建物从地中抽拔出来上升于天的意趣，使建物本身缺乏稳重安定之感。哥特式的缺陷主在于此。穹窿则不然，其本身作天空形状，覆盖建筑物，使全体自成一天地。故复兴式建筑的最重大的研究，是穹窿的曲线。现在揭示世界最大的寺院穹窿，如前面第六图。这是罗马圣彼得大寺的大穹窿（St. Peter’s Dome），其作者不止一人，完成者是当时大建筑家勃拉芒谛〔勃拉芒特〕（Bramante，1444—1514）与米侃朗琪洛

〔米开朗琪罗〕（Michelangelo，1475—1564）等。

圣彼得大寺，是世界无二的大伽蓝，欧洲人称之为“罗马的宝冠”。这寺并非全部在文艺复兴期造成，其由来甚久，差不多与基督教的确立同时诞生。屡经修整及改造，到了勃拉芒谛等的手中而大成。现在把它的来由和情状略加叙述，以结束我的讲话。

据传说，这寺是君士坦丁大帝治世所建立的。开工的时候，大帝曾经亲自拿锄头在基地上掘起最初的一块土。这基地，原是古代罗马的竞技场。当基督教布教时代，教徒就在这里被罗马人虐杀，那班殉难者或被猛兽裂食，或被全身涂油焚烧，备极惨酷。圣彼得就在这地基上受磔刑。因此基督教徒保护令下之后，这里就成了圣地。圣彼得的墓就筑在这圣地上。圣彼得大寺就建在他的墓上。大穹窿的下面，正是受磔刑的圣徒永眠的地方。

这寺的规模非常伟大，穹窿的外面，有一个椭圆形的壮丽的大柱廊，如前第七图所示，把圣地与俗地隔分。柱廊内的圆形地盘之大，据说可以容纳全世界的基督教信徒。椭圆形的两焦点上，设两个喷水池，水带不断地在空中描出彩虹的模样。身入其境，眼光自然集中于里面的大穹窿。向穹窿前进，入寺门，有华丽的前廊。廊内挂着沉重地下垂的皮帐。拨开皮帐，走进里面的广堂。堂用杂色大理石构成，饰以金色。穹窿下面有华丽的天盖，天盖下面就是圣彼得之墓。这天盖是名建筑家裴尔尼尼〔伯尼尼〕（Bernini）所造，全部用青铜为材料，高百呎。其形式仿耶路撒冷的神殿，四根铜柱作螺旋形，备极豪华。天盖下的圣彼得的墓上，点着数百盏幽暗的油灯，永年不灭。天盖的里面，有圣彼得的雕像和玉座，金色灿烂，神圣无比。堂的四周充满着历代名家的雕刻。堂内参拜者络绎不绝。时有妇女把娇小的婴孩抱向圣彼得铜像的下面，教他和圣像的足趾亲吻。又有伛偻的老妇俯着首站立在圣像下面，

用各种国语陈述她们的虔敬的祈祷。宗教的神秘的气象充满在这大广堂中。

原来这大寺不是一地方的寺院，乃是一个国际的大教会堂，全基督教徒的大本营。这在它的内部的构造上可以窥见。这广堂除中央一大祭坛外，左右还有二十八个祭坛，以及无数的忏悔场。故任何国人均可自由选用祭坛而行仪式，用任何国语皆可致忏悔。这构造能使各国的教徒皆得自由在旅行中满足他的宗教生活。无论何国的人一入此寺，就像走进他故乡的寺院一般可亲，不觉得生疏。故这构造一方面是极度的理想化的，另一方面又含着很多的实用的意义。

这寺的建筑工事，有复杂的经过。最初的旧堂，自君士坦丁大帝以后千二百年间，一向不废。教徒们尊崇圣彼得遗骸，同样地尊崇这旧堂的建筑。法王曾经想把这旧堂拆毁，受大众的反对，终未敢行。到了文艺复兴初，始由建筑家勃拉芒谛设计重建。勃氏于工事未竟时中途逝世，由他的同乡人拉斐尔（Raphaelo，文艺复兴三杰之一）继续经营。拉氏又在工事的中途夭逝，暂时由他的二个助手继续经营。后来七十二岁的老翁米侃朗琪洛〔米开朗琪罗〕（Michelangelo，文艺复兴三杰之一）出来接手。这老翁费了十八年的努力，直到九十岁的时候，方始把大穹窿的骨胳完全造成。后来又经许多作家的继续努力，到了裴尔尼尼而大穹窿的工事方始全部完成。自重建至此，共历二世纪之久。

世人对于这大穹窿的形式，有多方的赞美词。在合理主义思想盛行的十八世纪时，法国的数学者曾用数学的理论法来赞美这大穹窿的轮廓线的美。反之，十九世纪后半，浪漫主义时代的人欢喜非合理的解释，又赞美这大穹窿为天才的直观所产生，这轮廓线乃用自由的神技而描出。有的说“这穹窿上的曲线，凌驾一切几何学的定规”。有的说“这是感觉所生的曲线，天才所创造的形式”。有的说“这穹窿的外观，为建筑

艺术在地上所能显示的最美的形态，却用最简单的轮廓线描成”。有的说“这是一切伽蓝中的伽蓝”，又有人说“这不是人手所作，乃天所赐予；一切的罪恶，在这穹窿之前无法隐藏”。这话类似我国各处城隍庙里的匾额上的“到此难瞒”。但这并不全是迷信，伟大的宗教建筑，往往能从直感上给人一种启示，使人心暂时远离颠倒梦想的苦恼，而回顾生命的本源。——但在宗教被政治社会政策所利用的时代，这种启示就变成压迫。

十七世纪以后，基督教中心的时代渐成过去，人心显著地倾向实际的要求。各国的君王不肯再为圣者造寺院，却热心于为自己造宫室。寺院建筑至此告终。而华丽奢侈的宫廷建筑就代替了它而兴起。这是下回的讲话的题目。

---

[1] 本篇原载1934年12月《中学生》第50号。

[2] 长方形大会堂，是审判案件、集会等用的建筑物。

第五讲 宫的艺术[1]

自十六世纪文艺复兴以后，基督教会的权力从发达的顶点开始衰落起来。继着教权而起的是王权，故十七世纪被称为“王权中心时代”。

教权衰落的原因，一则为了宗教改革运动揭破了当时教会的缺陷，减弱了人民对于基督教的信仰力。二则为了文艺复兴运动注重复古，一切文化都倾向于古代的模仿。人民不再热中于基督教文化了。同时欧洲各国正在力图国家根柢的巩固，盛行中央集权制。以前的教会文化就一变而为“宫室文化”。宫室文化在美术上所留的痕迹最主要的是宫室建筑。如前讲所说，寺院建筑已经高得不能再高，尖得不能再尖。此后的宫室建筑所要求的不是高和尖，而是华丽——尤其注重建筑物内部装饰的华丽。由寺院建筑变成宫室建筑，是世界文化的一大转机。若以古今二字把历史划分为二时期，则寺院以前的可称为古代的建筑，宫室以后的可称为今代的建筑。这古今建筑的差别，大体有四点，现在先把它们列举于下：

第一，古代建筑大概以鬼神为题材。除了注重肉体享乐的罗马人营造大浴场之外，埃及的坟墓，希腊的神殿，中世的寺院，皆以鬼神供养为其目的，住人不过为其附带的条件。今代建筑的题材，就从鬼神一变而为活人。宫室以贵人的住居为目的而建筑，商店洋楼以富人的事业和住居而建筑。自从宫室文化时代的十七世纪以降，世间不复有媚鬼神的大营造，所有的大建筑都是媚富贵之人的东西了。

巴洛克式建筑

第二，古代建筑大概为群众公用而建造。希腊的神殿为全市的守护机关，为全市民的瞻观场所。中世的寺院为教徒的集会所，为万人的灵魂的归宿处。埃及的金字塔虽曰王者私人的坟墓，其实是为民众观瞻而造；仿佛中世的寺院，是用建筑的高大来收揽民心的。自宫室文化时代以后，大建筑不复为群众公用而建造，都为私人或私人团体而建造了。宫室为王者，为贵族；商店洋房为资本家，为阔人。这种建筑的富丽堂皇，虽然也给群众看，但只是作广告，装场面而已。

第三，古代建筑大概不以人生的现世幸福为目的而建造。除罗马浴场以外，埃及的坟墓为王者的“死后生活”而建筑，希腊的殿堂为神的供养而建筑，中世的寺院为圣灵的供养及教徒的来世幸福而建筑。自从宫室文化时代以后，建筑都以人生为题材，都为人生现世的幸福而建造。这原是人类生活进步的现象。可惜过去的为人生的大建筑，都为一极小

部分的人生，而不为群众的人生。宫室为少数贵族的现世幸福而造，商店洋楼为少数资本家的现世幸福而造。大多数的群众不得享受其幸福，反而受得服役等种种苦痛。可知这种为人生现世幸福的建筑，尚未充分进步。将来如能更进一步，而有为大众的大建筑出现，方为人类生活的福音。但这是题外的话了。

第四，因了上述的三种情形，古代建筑大概注重建物外部形式的美观。金字塔注重外形的高大，巴尔推浓〔帕提侬神庙〕注重全体的调和，科伦寺院〔科隆大教堂〕注重眺望的巍峨。内部形式虽然也讲究，但远不及外部形式的注重，这种建筑可说都是专重外形的。宫室建筑开始反对这一点，不以眺望者为主；而以住者为中心，非常注重室内装饰。甚至完全不顾外部形式的美观，或故意作朴陋的外观，使人入内方见意想不到的华丽。最近的商店建筑也注重外形，但同时决不肯忽略内形。故宫室文化以来的建筑，可说都是注重内形的。

上述四点，是古今建筑的差别。恐怕不但建筑上如此，世间一切文化，都具有这种变态，不过显隐迟早不同耳。现在且把宫室建筑的状况叙述于下。

自古以来，时代思想常留痕迹在美术上。政教一致的上古时代，确信灵魂不死，遂有伟大的金字塔的制作。都市国家制的希腊时代，市民免除国难，感谢守护神的恩德，遂有精美的神殿的制作。教权中心的中世时代，教徒确信天国的存在，祈求来世的幸福，遂有巍峨的寺院的制作。到了这种美丽的梦被时代潮流所惊醒了之后，人心就集注于现世的事实上。为人群的首领的王者，开始驱使其威力，以装饰其私人的生活。宫廷艺术因此而兴。

十七世纪宫廷艺术最盛行的国有二，即西班牙与法兰西，西班牙皇

斐利普四世〔腓力四世〕网罗全国的大美术家，使之专研宫廷装饰的美术，画家所描写的全是贵族的生活。建筑家所研究的全是宫室的建筑法。音乐家也都做了贵人邸宅中的乐人。现今留传于世的西班牙名画中，我们还可看见有不少贵妇人描写的作品。比西班牙更大规模地提倡宫廷艺术的，是法兰西。法兰西的宫廷艺术，不是在十七世纪才开始，文艺复兴期早已提倡。当时弗郎沙一世〔法兰西斯一世〕优待晚年的达文西〔达·芬奇〕（Leonardo da Vinci），要他为宫廷计划装饰，肇开法兰西宫廷艺术的始端。到了十七世纪，法兰西名帝路易十四世出现，宫廷艺术就具有最典型的姿态。他创立美术学院（accademy），养成宫廷艺术的专门人才。他所完成的有二大建筑，即罗佛尔〔卢佛尔〕宫（Louvre）与维尔赛〔凡尔赛〕宫（Versailles）。后者尤为宫室建筑的代表作。这种建筑的样式，特称为“路易十四式”。在一般美术样式上，就是所谓“罢洛克式”〔“巴罗克式”〕（“baroque”）。由此更展进一步，即成为十八世纪的“洛可可式”（“rococo”）。

建筑曾由巍峨的“哥特式”（“Gothic”）一变而为简洁的“复兴式”。现在又从简洁的复兴式一变而为华丽的“罢洛克式”，与纤巧的“洛可可式”。罢洛克与洛可可是美术上特用的两个术语。其在建筑上的特色是繁琐、浓丽、多曲线、多细致的雕刻。华丽的装饰常隐蔽建筑的构成，使建物全体显示绘画的效果。此建筑样式的流行，以意大利与法兰西两国为中心地，而在法兰西尤为盛行。意大利罢洛克式的代表作家，就是罗马圣彼得寺院〔圣彼得大教堂〕前面的柱廊的作者裴尔尼尼〔伯尼尼〕（Bernini）。他用巧妙的方法，使柱廊因透视的作用而把广场显得更广，把寺院显得更高。在大穹窿的笼罩之下，寺院全体显示非常壮丽而调和的姿态。这寺由各时代的大家合力作成，在柱廊这部分上可说是罢洛克式的先驱。此风入法国而盛行。最初亦仅用于宗教建筑上，路易十四世始移用之于宫室上。全以曲线为本位，而特别注重室内装饰，滥

用无数复杂的模样，巴黎现有三大著名建筑，即巴黎圣母院（Notre Dame de Paris），及上述的罗佛尔宫与维尔赛宫。前者是属于哥特式的，后二者就是路易十四世所完成的罢洛克式的代表作。罗佛尔宫分西南二部，开工于十六世纪，由路易十四世请意大利大建筑家斐尔尼尼完成之。维尔赛地在巴黎西南郊外十四五哩之处，原是旧宫，由路易十四世费十亿金及四十四年的日月，大加增修，遂成今日的华丽的宫殿。其中央砖石造的正殿，原为路易十三世的居邸，今为国立博物馆的一部分——历史工艺博物馆。其外有路易十四世的铜像，宫内遍是名画家所作的壁画——历史画，及王家人物的肖像画。楼上大广间中，四壁及天花板上的绘画尤为绚焕灿烂。其中有一室，曾为欧洲大战讲和时的谈判所。又有一室为路易十四世的寝室，中有临终的寝床，一切器具悉如其生前所布置。昔日的帝居，今已为游人凭吊的古迹了。

路易十四世歿（一七一五年），路易十五世继立。年幼，由斐利普〔菲力浦〕摄政。宫室生活的奢侈更甚于先代，其影响遍及于民间，造成了一代浮靡的风习。这时候的建筑比前更为浮华，特称为“摄政式”（“style Régence”），即为后来洛可可式的准备。摄政式的建筑，其构成的要素（例如柱等）全为表面的装饰所掩蔽，只见有优雅华美的曲线，而全无强力的感觉。洛可可式比这更进一步，完全不顾建筑物外部的美观，而专重室内的华丽。有时故意装成无趣味的外观，而在内部施以惊人的装饰。这种样式与注重外形美观的古代的神殿寺院比较起来，成了完全相反的对比。

但洛可可式只是昙花一现，路易十五世死，洛可可式即与之偕亡。路易十六世即位（时在十八世纪后半），大改先代侈奢之风，崇尚朴实。“路易十六世式”的建筑，全不用动摇的曲线，但求稳定。不取绘画的表现，但求合于规则的形式。甚至把石造建筑的外部装饰照样应用于

室内。这是法兰西大革命后的古典主义艺术的先驱，原是合于时代潮流的艺术形式。但上两代的骄奢之罪归并在路易十六世一人身上，使他终于失却民望，得到悲惨的最后。路易十六世上断头台后，欧洲文化大改面目，美术史亦转入全新的时代——近世古典主义时代。

然近世古典主义的潮流偏重在绘画方面。故十九世纪的建筑只是罢洛克、洛可可的连续，无甚特异的表现。换言之，十九世纪的建筑只是路易王家的贵族主义加了拿破仑的英雄主义，成为王侯贵族享乐的一种游艺，全无新时代的精神。这在建筑上称为“拟古典派”，像巴黎的两座凯旋门（巴黎凯旋门与Etoile〔星形（广场）〕凯旋门）即是其例。此后的建筑称为“浪漫派”，像伦敦国会议事堂，巴黎大歌剧场，比利时Brussel（布鲁塞尔）大法衙，皆是其例。然这等建筑皆徒有形式而缺乏力感，只能说是新时代建筑的准备。真的新时代的建筑，发祥于德国。有名的Eiffel〔埃菲尔〕铁塔是其著例。此铁塔高一千余呎。现代商业大都市的各种惊人的铁造建筑及高层建筑，皆以这铁塔为先导而出现。

近世建筑始于王权中心时代，到现今已转入商业中心时代。其共通的性状即前述的四点：（一）为人生的，（二）为私人的，（三）为现世幸福的，（四）注重内部形式的。从王权时代到商业时代，虽然建筑的技术和形式屡经变迁与进步。但内容性状还是同一：从前的宫室可说是王家的总店，现在的摩天楼可说是资本家的宫殿。现代艺术都正在努力向民众开放，独有建筑始终为少数人所独占。这一点使我这一回讲话减却了不少的兴趣。倒不如以前谈希腊的神殿，谈中世的寺院，虽然所谈的是古昔迷信时代的建筑，但其建筑非为私人享乐，皆为民众瞻观。即使动机何等不纯正，谈时似乎较现在有兴味得多。

---

[1] 本篇原载1935年1月《中学生》第51号。

第六讲 店的艺术[1]

我国前时代人憧憬“京洛”之游，连“衣袂京尘”都可惺惺怜惜。现代人却都想“到上海去”，经商，发财。即有想到南京去的，其目的也仍是发财。黄金之力与商业之道大矣哉！

这种状态正是暗合世界潮流的。只要就建筑上看，即可明知这变迁。前代的建筑主题是宫室，现代的建筑主题已变成商店。原来建筑一事，自来在美术史上占有最基础的立场。在无论何时代，建筑常为一切美术的句导。人类思想，时代精神，常在建筑中作具体的表现。

现代商业是怎样兴起来的？远因在于百余年前：十八世纪末叶，拿破仑捣乱欧洲，弄得各国民穷财尽，人心不安。同时科学昌明，机械发达，工业勃兴，交通便利，生存竞争日渐激烈起来。于是欧洲的人就非努力赚钱不能生活。赚钱之道，莫妙于经商。商业都市由此日渐发达起来。直到今日，发达得“不堪回首”，有人说已到了繁荣的极顶了。

现今世界商业的中心地，要算财力最雄富的北美。纽约本是世界第二大都，现今已变成了世界一等的商场。商业建筑，在这地方呈最大的伟观。其次要算德国。这个国家自从在欧洲大战中一蹶之后，奋起直追，一切建设都改弦更张，显示飞跃的进步。现代商业建筑上的新建设，大都发端于德国。在大战前德国就有许多建筑家创造新式的建筑，为现代都市建筑的起因。初有Franz Schwechten〔弗朗兹·施威登〕者，在柏林造“铁车站”，又造铁骨的百货商店，是为现代建筑上的“铁的革命”的先声。其后，又有Alfred Messel〔阿尔弗雷德·美塞尔〕者，演进前人的建筑技术，又作铁骨的高层建筑。还有一位叫做Alexandre

Gustave　Eiffel〔亚历山大·居斯塔夫·艾菲尔〕的，在千八百八十九年巴黎的世界大博览会中建造一个极高的铁塔，名曰“爱弗尔铁塔”〔“埃菲尔铁塔”〕，在当时是全世界知名的最高的铁造建筑。其高度为一千余呎。这是世间高层建筑及大铁桥的起源。

这班德国大建筑家的企图，加了现代资本主义的势力，便演成现代商业大都市的建筑的伟观。

现代商业都市的建筑，大约可分为二类：第一类是资本主义者方面的，第二类是劳动者方面的。前者是广告性质的摩天楼及各种尖端的建筑。后者是合理主义的建筑，如最近德国及苏俄所努力企图的所谓Siedlung〔新村，住宅区〕（译音为“奇特伦格”，是集合住宅的一种新样式，犹似上海的弄堂房子，但是进步甚远），及各种实用本位的新建筑。

现在把两种分述于下：

一 广告性质的建筑

NOW
RENTING

纽约帝国大厦

德国晓耕百货商店

广告性质的商店建筑，其形式不外两种：一种是异常地“高”，一种是特别地“奇”。对于上述第二类合理主义的建筑，这可说是“不合理主义”的建筑。因为资本家不管工本贵贱，不管合不合实用，不管对于都市人的生活上有否害处，一味求其形式奇特而触目，以为商品的宣传手段。现在先就“高”的建筑说。

sky　scraper（摩天楼）在纽约最盛行。远望纽约市，好像一座树木都被斩了首的大森林。前回我讲中世纪的寺院建筑，曾经用森林来比方

那种尖而高而华丽的哥特式寺院。现在纽约的摩天楼，其高比寺院更甚，然而都是光光的，好像森林的树木都被剥了皮，去了枝叶。又好像是竹林中的怒放的春笋，然而笋尖头也都被斩脱了。

第一图中占主要地位的是纽约的Empire State Building〔帝国大厦〕。这是有名的高层建筑，试看它的窗子之多，全体好像一扇旧式的格子窗。影片《金刚》就是以这高层建筑为背景而演映的。这种摩天楼大都是商业的事务所。我们骤见时，谁都感到惊骇。摩天楼所求的效果，就限于这点惊骇。在这惊骇中，一面可以夸耀他们商业资本的雄厚，一面可以宣传他们的商品，以推广其营业。但是讲到建筑本身，这样的高于实用上非但无益，而且有害。

关于摩天楼高度的问题，在现今的建筑家之间有很多的争论。有一小部分的人，赞美摩天楼越高越好。他们以为这是北美文化的必然的结果，是美人的天赋的性格的产物。但大部分的建筑家都反对高层建筑。就效果，地价，收入，租税，市民生活，活动，出入，时间消费，公众卫生及安全等问题上着想，太高的摩天楼都是无益而有害的。建筑界中反对摩天楼的呼声已起了四十年，然而资本主义者方面如同不闻，只管愈弄愈高地在那里建筑。据反对者说，高层建筑的害处很多：一者，建物太高，遮断了光线，使地上常有大块的阴影，妨害公众卫生。二者，叠屋架床，空气也不清洁，又有害于公众卫生。三者，在试建期内，技术未练，有崩坏的可能，又有妨于公众安全。四者，其唐突的形式，有害于街道的美观，使人望见纽约市，只觉惊骇而感市街形式的不美。都市生活的弊害，其根源实在于高层建筑。据各建筑家说，高层建筑以八层至十层为最适宜。过此限度，皆于都市生活有害。然而现在纽约等各大都市中，八层至十层的建物都躲在诸大摩天楼的脚下，不容易被人注意了。就是上海，头二十层的“高房子”也已有了不少，八九层的不算希

奇了。因此现代都市生活的人，暗中为商业建筑受着不少的苦痛。在资本家方面，为了竞夸广告，也受着不少的损失。高层建筑的初意原为经济地皮。但层数过多，材料及设备（升降机〔电梯〕等）的费用增大，抵不过所收入的房租。据建筑家的计算，摩天楼的经济的高度，以六十三层为限。但现在世间超过六十三层的建筑很多，前揭第一图即其一例。

据J.Rowland Bibbius〔罗兰·比别斯〕的计算，房屋的层数对于总投资的纯利益，其成数如下表（表中所举为普通所取的八种）：

层数 对总投资的纯利益

八层——百分之四·二二

十五层——百分之六·四四

二十二层——百分之七·七三

三十层——百分之八·五〇

三十七层——百分之九·〇七

五十层——百分之九·八七

六十三层——百分之一〇·二五（最大）

七十五层——百分之一〇·〇六

可知六十三层的建物，利益最大，过此限度，层数愈多，利益愈少。因为要在六十三层上再加十二层而成为七十五层，最后的十二层，建筑时需要特别的费用。例如升降机，须用加高速度的特殊装置，须增

加经费七十万金元。下部基础须特别强固，又须增加费。且上面的几层，屋面非缩小不可，而升降机所费的地位，非增大不可，每层要为升降机占去地位九十平方呎。在七十五层中共占地位六千七百五十平方呎。这样，添了十二层所多的贷赁面积，实在有限，可谓得不偿失。据前人的计算，高至一百三十一层时，其利率如下：

一百三十一层——百分之〇·〇二

可知“高”的建筑，在公众是有害的，在投资者是损失的。所得益的，就是一点广告作用。我六十层，你七十层，他再来个八十层。外人看来总是他的资本最厚，大家就信托他，向他交易。于是他的营业发达起来。于是商业都市呈了膨胀病的状态。

次就“奇”而说，为欲使人触目，增大广告的作用，建筑就取奇形怪状的样式，即所谓“尖端的”新样式。尖端的新样式，不一定是不合理的。但倘不顾生活上的实用，而专以新奇为目的，也同摩天楼一样，为不合理的建筑。现代商店中较合理的尖端的建筑，可举德国刻姆尼斯〔开姆尼兹〕（Chemnitz）的Schocken（晓耕）百货商店为例，如第二图。

这是新建筑家孟特尔仲〔门德尔松〕（Mendelssohn）所设计的。这是现代最新颖的建筑样式。全体好像一艘大汽船。从来建筑所共通的“直”的样式，现在一变而为“横”的样式。在日间（看第二图下），白墙的横条蜿蜒左右，确比摩天楼的严肃的直条可爱得多。在夜间（看第二图上）［图缺］，带状不断的玻璃窗中灯火辉煌，仿佛几道金光，煞是好看。据评家说，这商店建筑的现代性有三：第一，这是铁材建筑。铁材的特色，是柱子所占地方极少，而且不须支在建筑物外部。因此外部可用带状不断的横长的玻璃窗和白墙，而不见一根柱子，几使人疑心

这建筑物是从天空中挂下来的。这晓耕商店的柱子，在于窗内离窗三米突〔米（metre）〕之处，毫不占取壁面的地位。因此壁面可以全部开窗，使室外形式美观而室内光线充足。第二，这样式对于夜市有很大的效用。都市的生活，夜间常比昼间更加热闹。灯火是现代都市商店的一大笔开支。用了横长的窗条，透光容易，少量的灯火可以照出多量的光，增加其夜市的广告效力。第三，琐碎华丽的装饰风，已为过去时代的样式，为现代人所不喜。合于现代人感觉的，是“单纯明快”。这是一切现代艺术上所共通的现象，可说是现代的时代感觉。晓耕商店远望只见几条并行的曲线，而黑白分明。一种强烈的刺激深入现代人的感觉中。故在最近各种尖端的商店建筑中，晓耕为最进步的代表作。

一味好奇而不顾形式的难看与实用的不宜的商业建筑，在现今也很多。最普通是仿古——就是模仿古代的神殿，用粗大的柱子；或模仿中世的寺院，用庄严的屋顶。银行建筑最喜取这种壮丽的装饰。美国最初的高层建筑，五十层，取哥特式寺院的样式，其建筑家自称其设计为“商业的伽蓝”〔“商业大教堂”〕（“Bussiness Cathedral”）。又如芝加哥的Tribune〔论坛报〕报馆的建筑，取钟楼式，远望好像寺院的附属建筑。此外，在近代的建筑上唐突地加一排大石柱，或突如其来地加一个圆屋顶（dome）的，在各都市中处处皆是。据说，日本三井银行的资本只有建筑费，而建筑费中几根大石柱所费不小。他们是全靠这几根大石柱来表示金融资本的威权，而博取大众的信用的。

这种仿古的尖端式，除了作奇特的广告以外，在形式及实用上都是无益而有害的。就形式而言，古今样式并用，使人起“时代错误”之感。破坏都市的市街美。就实用上说，大石柱在建筑的坚牢上完全是不必要的，专为装饰之用（古代不曾发明铁造建筑，必需柱为建物的支体，故其用处很自然。现今不需用柱支屋，即有不自然之感）。而有了这些大

石柱，室内光线遮暗，损失地位，又使事务员能率减低，显然是无益而有害的装饰。然为了商业的广告作用，现今的都市中正在竞用稀奇古怪的式样，和不调和的触目的色彩。基督教的寺院形式，希腊的神殿形式，都出现在现代的商业建筑上了。唯有埃及的坟墓形式（金字塔）尚未被人应用过。也许不久将有金字塔形式的银行出现了。

美术论者谓“社会所导出的必然性，常与造型美术的必然性不相一致”。诚然！资本主义者要求建筑形式的“触目”，于是背反建筑技术的必然性，演成种种不合理的状态。

二 合理主义的建筑

上述是资本主义利用建筑作广告。换言之，是建筑受资本主义的蹂躏。故此不能代表现代新兴美术的建筑，只能算是一种畸形的发展。

真的合于时代潮流的新兴美术的建筑，在现世自有存在，即合理主义的建筑艺术。

新兴美术有三种意义：

第一说，是新兴阶级所创造或享受的美术。这是马克思主义者的说法，他们以为过去及现在的社会受资本阶级的支配，未来的社会当为普罗[2]阶级所支配。普罗文化中的美术便是他们所谓“新兴美术”。第二说，有尖端的意图及形式的，是新兴美术。这是专讲造型美的说法。他们不管社会思想及阶级的感觉等背景，但求形式的新颖与尖端。第三说，在艺术史上有建设的意义的，为新兴美术。这是根基历史科学的静观的说法，最为中肯。能不墨守旧规，而开拓新境，方是有价值的新兴美术。

新兴美术的建筑，自然也以合于最后一说的样式为正统。这便是合理主义的建筑。这合理根据着社会要素的三方面：第一，必须自觉其阶级性。如马克思主义者所说，只有普罗阶级的美术是新兴美术，其余均是将没落的阶级的末期的艺术。但事实上并不如此简单。在将没落的阶级中，亦有新兴美术的存在。故只能求其自觉阶级性，都不能限定某阶级。第二，尽量应用现代的技术。例如机械代手工，铁材代木材便是。第三，具有“单纯明快”的现代感觉。这是一切现代美术所共通的特色。

自十八世纪至二十世纪的二百年间，世间的建筑事业日盛一日地在那里发展。然而只是增加些量，式样上大都屈从传统，全没有质的改进。经过这长期的衰颓之后，现在勃兴起来，顿呈全新的光景。所谓合理主义的建筑的主张，约有六点：

第一，新兴美术中的建筑分为二类，即纪念建筑与目的建筑。前者是形式为本位的，后者是实用本位的。而实用本位的建筑居大多数。新建筑家所考虑的建筑样式，大多数是以“人生”为题材的。凡最合于实用的建筑，便是最进步的最美的建筑。

第二，过去的建筑常牺牲实用性而夸耀外观美，都是不合理的。合理主义的建筑，须并重卫生，住居的快适及形式的美观。

第三，现代建筑大多数是目的建筑，故首重平面图（房室支配），次重侧面图（房屋的外观），即以实用为第一义，以美为第二义。

第四，除必要的以外，不作无益的费用。例如柱，在过去时代是必要的，但是现代的铁材建筑上没有柱的必要，应当撤去。无用的装饰反有损于建筑的美。新兴建筑须以费用最小的材料，来作效用最大的机能。

第五，注重建筑的实用性。建筑的主要的题材应是住宅，尤其是“集合住宅”与“最小限住居”。现今德国及苏俄的建筑家，即以此为研究的主要目标。

第六，美的建筑，就是实用性浓厚的建筑。工厂建筑在前代不列入美术中，现在成了建筑美术中的一大题目。

综观上述六种主张，可知现代合理主义的建筑，其目的是要救济现代资本主义的大都市中人的住居苦。现今的商业大都市中，地狭人多，住居的不舒服是生活上莫大的一种苦痛。在我国，上海人的住居苦尤甚。在公司里赚四五十块钱一月，已是一只难得的好饭碗。他们只能出每月十元左右的房租。而十元左右的代价所得的房屋，至多只有一间“前楼”。丈余见方的一个小天地内，包括卧室、食堂、会客室、灶间和便所。赚十元左右的工人，只能日班的和夜班的合租一个“阁楼”，白天让做夜班的人去睡，晚上归做日班的人去睡。这简直不是人的生活！要改良这种都市人的住居，虽然不是建筑单方面所能解决的事，然而建筑也总是改良的一端。合理主义的建筑家所设计的基础条件，就是想解决这个难问题，使都市中的勤劳者免除住居不良之苦，而获住居的卫生与快适。可惜在我们中国，衣食住行中第一第二两事现在还解决不了，遑论其他？

努力于解决上述的难题的，现今各国都有建筑家的集团，其团体名曰“Siedlung”。其中主要的建筑家爱伦斯德·马伊最近受苏俄招聘，去设计社会主义的都市建筑了。他们已有种种设计图发表。然而苏俄所定的目标太高，非有高度的社会训练的国家，一时恐难实行。现在举荷兰所已建的劳动者住宅一例，如第三图。这虽然不是店的艺术，但也是商业都市建筑的一种。

总之，Siedlung是集合住居的一种新形态。性质与上海的“弄堂房子”相似，而设计比它进步甚远。明亮的窗，洁净的壁，一种健康，快适而简便的都会生活的住宅。这种住宅的合理点，就是其适于现代社会的需要和大众生活的要求。欧战中受创最深的德国人，对这种经营最为努力。

以上所说是现代合理主义建筑的一种重要题材。以下再谈它的形式美和材料。

现代建筑的形式美，约言之，有四条件：第一，建筑形态须视实用目的而定。第二，建筑形态须合于工学的构造。第三，建筑形态须巧妙地应用材料的特色。第四，建筑形态须表出现代感觉。

现代建筑界的宠儿勒·可尔褒齐〔勒科尔比西埃〕（Le Corbusier）有一句名言：“家是住的机械。”这句话引起了世界的反应，大家从机械上探求建筑美。换言之，即从实用价值中看出的艺术的价值。凡徒事外观美而不适实用的建筑，都没有美术的价值，在现代人看来都是丑恶的，现代人的家，要求室内有轻便的卫生设备，——换气、采光、暖房等。要求建筑材料宜于保住温度，宜于防湿气，宜于隔离音响，且耐久，耐震。要求窗户的启闭轻便而自由。因此木框的窗改为铁框的窗。最彻底表现这种建筑美的，便是上述的Siedlung——无产者集合住宅的新形态。集合住宅的意图，是用最小限的空间，最小限的费用，来企图最大限的活用。昔日不列入艺术范围内的平民之家，现在成了最显示美的特质的建筑题材。

建筑形态合于工学的构造，就是要求力学的机能与建筑的基本样式保有密切的关系。例如铁比石轻便，比石占据地位更少；铁骨建造可使建筑物表面免去柱的支体。尽量利用这种力学的机能，便可在建筑上显

示一种特殊的美。

材料的特色，例如古代建筑用石材，表出石材特有的美。现今的建筑用铁，用玻璃，亦必尽量发挥铁和玻璃所固有的材料美。白色的半透明玻璃的夜光的效果，已在现代都市中处处显示着。

现代感觉，不限于视觉，须与现代人生活全部相关联。例如最近流行一种钢管的家具桌椅，便是为了它适合现代感觉，与现代人的简便轻快的生活相调和，最适宜于作为“住的机械”的一部分的原故。

荷兰劳动者住宅的家具中，桌的面子是玻璃的。玻璃是现代建筑上一种特别重用的材料。现在拟用这种最新的建筑材料来结束我这讲话。

建筑材料中，能使美的要求与实用的要求最密切地相关联的，莫如玻璃。为的是玻璃能通过光线，使室内明亮，同时有益卫生。因此现代建筑上爱用面积广大的窗。因此在现代建筑中，窗成了一重大的要件。因此不限于窗，又在桌，板，壁等处广用玻璃为材料，终于产出了最新颖的“玻璃建筑”。不久以前，建筑上发起“铁的革命”，现在又在发起“玻璃的革命”了。

玻璃革命的首领，名叫讨忒（Bruno　Taut）。最初的起事，远在一千九百十四年。那年他在德国的展览会中建一壁面全用玻璃的建筑，名曰“玻璃屋”。这可说是玻璃建筑的最初的纪念物。凡事的兴起，总是出于浪漫的精神。“玻璃屋”的出现也如此：为了当时有一位美术评家名叫显尔巴尔忒（Scherbart）的，写一册小书，名曰《玻璃建筑》，捧献于大建筑家讨忒。讨忒对他的浪漫的计划发生共感，就设计建造这“玻璃屋”，以为对显尔巴尔忒的答礼。显尔巴尔忒主张玻璃建筑的动机很浪漫的，但看下面这一段话即可知道：

“我们通常生活于闭居的住宅内，这是我们的文化的环境。我们的文化，在某程度内为我们所住的建筑所规定。倘欲使我们的文化向上，无论如何，非改变我们的住宅不可。现在所谓改，必须从我们所生活的空间取除其隔壁，方为可能。这不外采用玻璃建筑，使日月星辰的光不必通过窗户入室，而从一切壁面导入。这样的新环境一定能给人一种新文化。……”

上面所引的一段话，异想天开，浪漫可喜。然而我觉得怀疑，特在其“在某程度内”及“一定”两语上加了重点，以便吟味。究竟住宅对于我们的文化有怎样的关系？玻璃屋能否给人一种新文化？我一面觉得怀疑，一面又觉得新奇可喜。环境对吾人心情的影响之大，我是确信的。布置精美而装饰妥当的咖啡店，旅馆，使人乐于久坐，不想离去。西湖边上善于布置的茶店，其座位的形式好像正在向着游客点头招手。反之，良好的寺院建筑，宫殿建筑，又有一种神圣不可侵犯的氛围气，能使人缓步低声，肃静回避。然而住屋的壁面统统用了玻璃，使人一天到晚住在光天化日之下，一晚到天亮睡在星月光中，于我们的精神上有怎样的影响？难于想象。

玻璃建筑由这romantic〔浪漫主义的〕时代兴起，现时转入realistic〔现实主义的〕时代，各处都在盛用这种新材料了。但是用的范围究竟未广，尚未看见这新环境所给人的新文化。这且待将来再说。现在且把它的盛行的经过看一看。

建筑上最初应用玻璃，远在中世时代。那时北欧的哥特式大寺院，柱子细而长，柱子的中间完全是窗，窗上嵌用色彩浓烈的“绘玻璃”。天光通过了这些色彩玻璃而射入，寺内充满了一种神秘的光，酿成一种微妙的宗教的气象，使人入内如登天国。这用意当然与现代的玻璃建筑大异，而且用的范围也甚狭。但建筑上利用玻璃改变环境，使影响于人的

精神，自此开始。也许显尔巴尔忒的浪漫论调是从哥特式寺院受得暗示的。

其后，十八世纪宫殿建筑全盛时代，宫室内的壁上盛用玻璃。但不透天光，是当镜子用的。例如巴黎的维尔赛〔凡尔赛〕宫内，有一间有名的“镜间”，即其一例。镜的作用很大：把空间扩大，使住者感到宽裕。反映绅士淑女的衣冠裙钗，使室内琳琅满目。夜间反射灯火，增大室内的光明，若用在相对的壁面上又可作成无限反射，造成一种神秘的光景。佛教会内供养舍利子的房间内，常用这种无限反射，使人由此窥见“无始无终”的“法相”，我觉得比用在宫室中更加适当。

更次，十九世纪后半，机械工业发达，劝业博览会勃兴，建筑上亦盛用玻璃。在铁骨的框内嵌一块大玻璃，以代壁面。当时的遗物，就是伦敦的“水晶宫”及巴黎的“机械馆”。但以上都是当作纪念建物而偶用玻璃的。正式地用玻璃为建筑材料，是最近的事。

“玻璃事务所”

自从一九一四年讨忒造了“玻璃屋”之后，另有大建筑家格洛比乌史〔格罗皮厄斯〕（Gropius）者，推进其设计，建一“玻璃事务所”。玻璃之用渐及于实生活。又有个新建筑家当忒林（Tantrin）者，作一铁骨的螺旋形的国际纪念塔，塔内有三间巨室，四壁都有大玻璃。听说这人现在已退隐在乡下，当小学教师。因为他的浪漫的计划，与现代俄人的合理主义不合的原故。前述的孟特尔仲所作的晓耕百货商店，也是盛用玻璃的一例。

玻璃所以被盛用的原因有六：一者，玻璃的壁，能使建筑的模样全新。二者，玻璃的明快，合于现代趣味。三者，现代建筑以construction（构造）为本体，故喜用透明的材料。四者，都市生活要求夜间的照明，玻璃的照明效果最大。五者，商业建筑盛用“样子窗”（“show window”），需要大玻璃。六者，玻璃适于社会思想家的主张。他们以为今日的世间，应该排除个人主义的生活，而提倡共同生活，故建筑上也应该撤去不透明隔壁而换用透明的玻璃，表示不闭关而公开。——这一条很有诗意，但实际上建筑用了玻璃，社会生活能否共同公开，我也觉得怀疑，而且可笑。

写实主义的玻璃建筑的代表的大作家，有二人，其一人叫做洛海（Mies van der Rohe），他最近正在作一种伟大的设计：三十层的壁面全用玻璃的百货商店。但能否实现其计划，还是问题。还有一人，就是现代建筑界的宠儿勒·司尔褒齐，他最近在莫斯科所作诸建物，壁面全用棋盘格子的大玻璃，全从实用的意味而使用玻璃。总之，在玻璃的浪漫时代，乃仅为了其材料的魅力而好奇地使用。入了写实时代，就从实际的要求而使用。玻璃建物阳光丰富，适于卫生；又光线充足，增加工作的能力。这两点最合于现代建筑的合理主义的要求。故洛海与勒·可

尔褒齐的主张，广受世间的赞许。据评家所说，玻璃建筑有普及于全世界的可能。我们且拭目以待之。

从坟到店，现在已经讲完。建筑决不会永远停留在店上。以后向哪里去，难于预言；但看现代建筑的趋势，也可大约测知其方针。即未来的建筑的主要题材，大约不复是为少数人的建物，而是为多数人的建物。未来的建筑的形式，大约不复为畸形的，而为合理的。到那时，现在的摩天楼就会同金字塔一样成了过去时代的遗迹。

本文所用参考书：

板垣鹰穗著《建筑的样式的构成》

仝　人著《艺术界的基调与时潮》

仝　人著《新艺术的获得》

仝　人编《建筑式样论丛》

---

[1] 本篇原载1935年6月《中学生》第56号。

[2] 即proletariat（无产阶级）音译的略称。

丰子恺集

第六卷

艺术评论

人民文学出版社

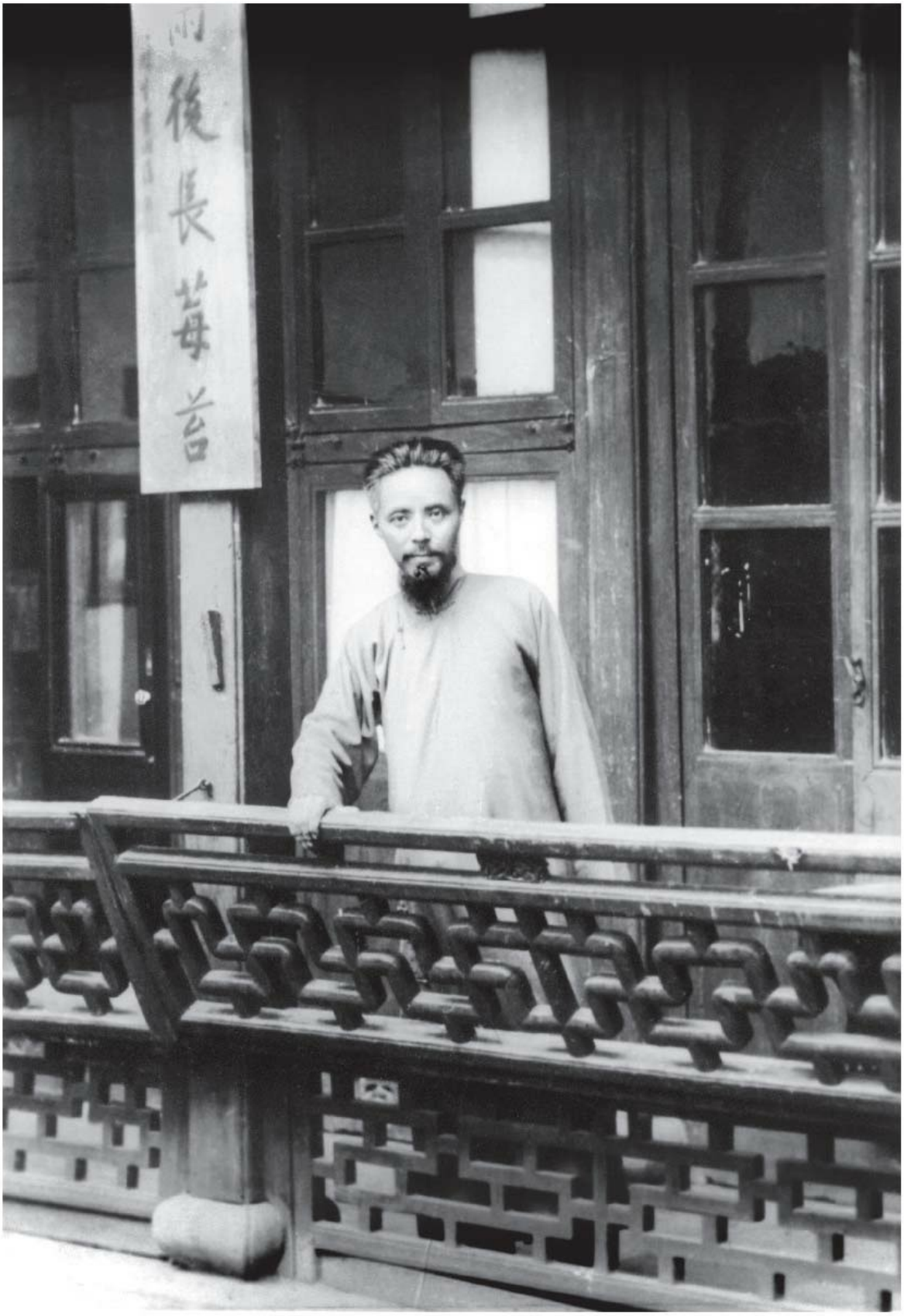
丰子恺集

第六卷　艺术评论

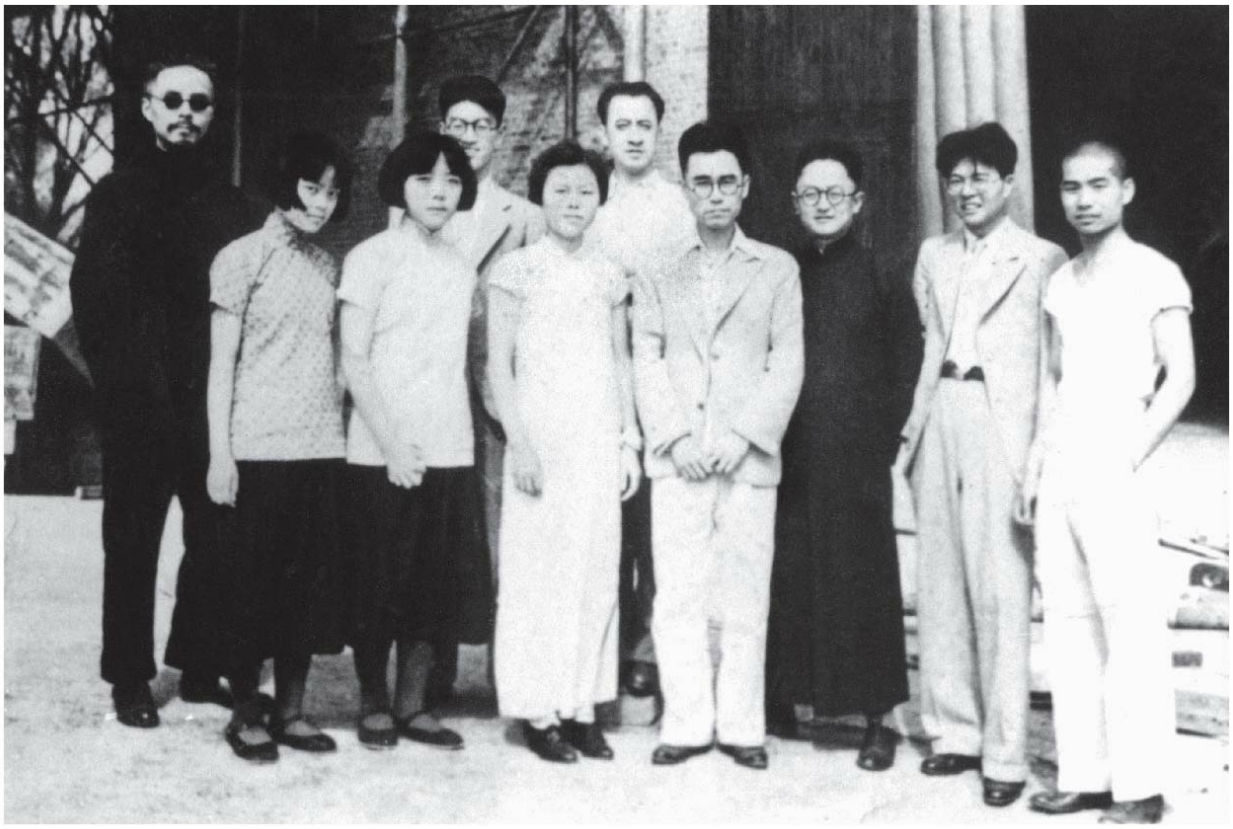
人民文学出版社

文前插图

作者像


後長苺苔

1936年10月10日在杭州田家园



1938年5月23日在汉口杨森别墅参观中国制片厂

丁亥元宵与寶願法師合攝於虎跑泉子愷題
虎跑泉

1947年2月5日与宽愿法师在杭州虎跑泉

- 艺术漫谈
  - 序
  - 图画与人生
  - 绘事后素
  - 禁止攀折
  - 洋式门面
  - 钟表的脸
  - 具象美
  - 扇子的艺术
  - 赤栏桥外柳千条
  - 照相与绘画
  - 视觉的粮食
  - 绘画的欣赏
  - 漫画艺术的欣赏
  - 版画与儿童画
  - 深入民间的艺术
  - 画鬼
  - 日本的裸体画问题
  - 谈日本的漫画
  - 比喻
- 音乐故事
  - 独揽梅花扫腊雪
  - 晚餐的转调
  - 松柏凌霜竹耐寒
  - 理法与情趣
  - 铁马与风筝

- 律中夹钟
- 翡翠笛
- 巷中的美音
- 外国姨母
- 芒种的歌
- 蛙鼓

- 少年美术故事
  - 贺年
  - 初雪
  - 花纸儿
  - 弟弟的新大衣
  - 初步
  - 喂食
  - 儿童节前夜
  - 踏青
  - 远足
  - 竹影
  - 爸爸的扇子
  - 尝试
  - 珍珠米
  - 姆妈洗浴
  - 洋蜡烛油
  - 新同学
  - 葡萄
  - “九一八”之夜
  - 展览会
  - 落叶

    - 二 渔夫
    - 壁画
    - 寄寒衣
    - 援绥游艺大会
- 艺术修养基础
    - 上编 艺术总说
        - 第一章 艺术的学习法
        - 第二章 艺术的种类
        - 第三章 艺术的性状
        - 第四章 艺术的形式
        - 第五章 艺术的内容
        - 第六章 艺术的创作
        - 第七章 艺术的鉴赏
        - 第八章 艺术的起源
        - 第九章 艺术的效果
    - 中编 绘画（附书法）
        - 第一章 绘画的种类
        - 第二章 绘画的工具
        - 第三章 绘画的学习法
        - 第四章 形体的描法
        - 第五章 色彩的描法
        - 第六章 构图法
        - 第七章 图案画
        - 第八章 漫画
        - 第九章 中国画与西洋画
        - 第十章 中国画简史
        - 第十一章 西洋画简史

- 第十二章 书法略说
- 下编 音乐
  - 第一章 音乐的种类
  - 第二章 音乐的学习法
  - 第三章 读谱法
  - 第四章 唱歌法
  - 第五章 风琴与洋琴的奏法
  - 第六章 提琴的奏法
  - 第七章 口琴的奏法
  - 第八章 近世音乐简史

艺术漫谈[1]

（〔上海〕人间书屋一九三六年十月初版）

---

[1] 后又改名《艺术与人生》，桂林民友书店，1944年初版。

序[1]

有生即有情，有情即有艺术。故艺术非专科，乃人人所本能；艺术无专家，人人皆生知也。晚近世变多端，人事烦琐，逐末者忘本，循流者忘源，人各竭其力于生活之一隅，而丧失其人生之常情，于是世间始立“艺术”为专科，而称专长此道者为“艺术家”。盖“艺术”与“艺术家”兴，而艺术始衰矣！出“艺术”之深宫，辞“艺术家”之尊位，对稚子而教之习艺，执途人而与之论美，谈言微中，亦足以启发其生知之本领，而归复其人生之常情。是则事事皆可成艺术，而人人皆得为艺术家也。人间书屋索书稿，集年来应各报志征文所作之漫谈十八篇付之，并为此序以题卷首。时廿五〔1936〕年双十节后三日丰子恺于杭州田家园别寓。

---

[1] 本序言原为手迹制版。

图画与人生[1]

我今天所要讲的，是“图画与人生”。就是图画对人有什么用处？就是做人为什么要描图画，就是图画同人生有什么关系？

这问题其实很容易解说：图画是给人看看的。人为了要看看，所以描图画。图画同人生的关系，就只是“看看”。

“看看”，好像是很不重要的一件事，其实同衣食住行四大事一样重要。这不是我在这里说大话，你只要问你自己的眼睛，便知道。眼睛这件东西，实在很奇怪：看来好像不要吃饭，不要穿衣，不要住房子，不要乘火车，其实对于衣食住行四大事，他都有份，都要干涉。人皆以为嘴巴要吃，身体要穿，人生为衣食而奔走，其实眼睛也要吃，也要穿，还有种种要求，比嘴巴和身体更难服侍呢。

所以要讲图画同人生的关系，先要知道眼睛的脾气。我们可拿眼睛来同嘴巴比较：眼睛和嘴巴，有相同的地方，有相异的地方，又有相关联的地方：

相同的地方在哪里呢？我们用嘴巴吃食物，可以营养肉体；我们用眼睛看美景，可以营养精神。——营养这一点是相同的。譬如看见一片美丽的风景，心里觉得愉快；看见一张美丽的图画，心里觉得欢喜。这都是营养精神的。所以我们可以说：嘴巴是肉体的嘴巴，眼睛是精神的嘴巴——二者同是吸收养料的器官。

相异的地方在哪里呢？嘴巴的辨别滋味，不必练习。无论哪一个人，只要是生嘴巴的，都能知道滋味的好坏，不必请先生教。所以学校

里没有“吃东西”这一项科目。反之，眼睛的辨别美丑，即眼睛的美术鉴赏力，必须经过练习，方才能够进步。所以学校里要特设“图画”这一项科目，用以训练学生的眼睛。眼睛和嘴巴的相异，就在要练习和不要练习这一点上。譬如现在有一桌好菜蔬，都是山珍海味，请一位大艺术家和一位小学生同吃。他们一样地晓得好吃。反之，倘看一幅名画，请大艺术家看，他能完全懂得它的好处。请小学生看，就不能完全懂得，或者莫名其妙。可见嘴巴不要练习，而眼睛必须练习。所以嘴巴的味觉，称为“下等感觉”；眼睛的视觉，称为“高等感觉”。

相关联的地方在哪里呢？原来我们吃东西，不仅用嘴巴，同时又兼用眼睛。所以烧一碗菜，油盐酱醋要配得好吃，同时这碗菜的样子也要装得好看。倘使乱七八糟地装一下，即使滋味没有变，但是我们看了心中不快，吃起来滋味也就差一点。反转来说，食物的滋味并不很好，倘使装潢得好看，我们见了，心中先起快感，吃起来滋味也就好一点。学校里的厨房司务很懂得这个道理。他们做饭菜要偷工减料，常把形式装得很好看。风吹得动的几片肉，盖在白菜面上，排成图案形。两三个铜板一斤的萝卜，切成几何形体，装在高脚碗里，看去好像一盘金刚石。学生走到饭厅，先用眼睛来吃，觉得很好。随后用嘴巴来吃，也就觉得还好。倘使厨房司务不懂得装菜的方法，各地的学校恐怕天天要闹一次饭厅呢。外国人尤其精通这个方法。洋式的糖果，作种种形式，又用五色纸、金银纸来包裹。拿这种糖请盲子吃，味道一定很平常。但请亮子吃，味道就好得多。因为眼睛相帮嘴巴在那里吃，故形式好看的，滋味也就觉得好吃些。

眼睛不但和嘴巴相关联，又和其他一切感觉相关联。譬如衣服，原来是为了使身体温暖而穿的，但同时又求其质料和形式的美观。譬如房子，原来是为了遮蔽风雨而造的，但同时又求其建筑和布置的美观。可

知人生不但用眼睛吃东西，又用眼睛穿衣服，用眼睛住房子。古人说：“人之所以异于禽兽者，几希。”我想，这“几希”恐怕就在眼睛里头。

人因为有这样的一双眼睛，所以人的一切生活，实用之外又必讲求趣味。一切东西，好用之外又求其好看。一匣自来火，一只螺旋钉，也在好用之外力求其好看。这是人类的特性。人类在很早的时代就具有这个特性。在上古，穴居野处，茹毛饮血的时代，人们早已懂得装饰。他们在山洞的壁上描写野兽的模样，在打猎用的石刀的柄上雕刻图案的花纹，又在自己的身体上施以种种装饰，表示他们要好看，这种心理和行为发达起来，进步起来，就成为“美术”。故美术是为了眼睛的要求而产生的一种文化。故人生的衣食住行，从表面看来好像和眼睛都没有关系，其实件件都同眼睛有关。越是文明进步的人，眼睛的要求越是大。人人都说“面包问题”是人生的大事。其实人生不单要吃，又要看；不单为嘴巴，又为眼睛；不单靠面包，又靠美术。面包是肉体的食粮，美术是精神的食粮。没有了面包，人的肉体要死。没有了美术，人的精神也要死——人就同禽兽一样。

上面所说的，总而言之，人为了有眼睛，故必须有美术。现在我要继续告诉你们：一切美术，以图画为本位，所以人人应该学习图画。原来美术共有四种，即建筑、雕塑、图画，和工艺。建筑就是造房子之类，雕塑就是塑铜像之类，图画不必说明，工艺就是制造什用器具之类。这四种美术，可用两种方法来给它们分类。第一种，依照美术的形式而分类，则建筑、雕刻、工艺，在立体上表现的叫做“立体美术”。图画，在平面上表现的，叫做“平面美术”。第二种，依照美术的用途而分类，则建筑、雕塑、工艺，大多数除了看看之外又有实用（譬如住宅供人居住，铜像供人瞻拜，茶壶供人泡茶）的，叫做“实用美术”。图画，

大多数只给人看看，别无实用的，叫做“欣赏美术”。这样看来，图画是平面美术，又是欣赏美术。为什么这是一切美术的本位呢？其理由有二：

第一，因为图画能在平面上作立体的表现，故兼有平面与立体的效果。这是很明显的事，平面的画纸上描一只桌子，望去四只脚有远近。描一条走廊，望去有好几丈长。描一条铁路，望去有好几里远。因为图画有两种方法，能在平面上假装出立体来，其方法叫做“远近法”和“阴影法”。用了远近法，一寸长的线可以看成好几里路。用了阴影法，平面的可以看成凌空。故图画虽是平面的表现，却包括立体的研究。所以学建筑，学雕塑的人，必须先从学图画入手。美术学校里的建筑科，雕塑科，第一年的课程仍是图画，以后亦常常用图画为辅助。反之，学图画的人就不必兼学建筑或雕塑。

第二，因为图画的欣赏可以应用在实生活上，故图画兼有欣赏与实用的效果。譬如画一只苹果，一朵花，这些画本身原只能看看，毫无实用。但研究了苹果的色彩，可以应用在装饰图案上，研究了花瓣的线条，可以应用在瓷器的形式上。所以欣赏不是无用的娱乐，乃是间接的实用。所以学校里的图画科，尽管画苹果、香蕉、花瓶、茶壶等没有用处的画。由此所得的眼睛的练习，便已受用无穷。

因了这两个理由——图画在平面中包括立体，在欣赏中包括实用——所以图画是一切美术的本位。我们要有美术的修养，只要练习图画就是。但如何练习，倒是一件重要的事，要请大家注意：上面说过，图画兼有欣赏与实用两种效果。欣赏是美的，实用是真的，故图画练习必须兼顾“真”和“美”这两个条件。具体地说：譬如描一瓶花，要仔细观察花、叶、瓶的形状、大小、方向、色彩，不使描错。这是“真”的方面的功夫。同时又须巧妙地配合，巧妙地布置，使它妥帖。这是“美”的方面

的功夫。换句话说，我们要把这瓶花描得像真物一样，同时又要描得美观。再换一句话说，我们要模仿花、叶、瓶的形状色彩，同时又要创造这幅画的构图。总而言之，图画要兼重描写和配置，肖似和美观，模仿和创作，即兼有真和美。偏废一方面的，就不是正当的练习法。

在中国，图画观念错误的人很多。其错误就由于上述的真和美的偏废而来，故有两种。第一种偏废美的，把图画看作照相，以为描画的目的但求描得细致，描得像真的东西一样。称赞一幅画好，就说“描得很像”。批评一幅画坏，就说“描得不像”。这就是求真而不求美，但顾实用而不顾欣赏，是错误的。图画并非不要描得像，但像之外又要它美。没有美而只有像，顶多只抵得一张照相。现在照相机很便宜，三五块钱也可以买一只。我们又何苦费许多宝贵的钟头来把自己的头脑造成一架只值三五块钱的照相机呢？这是偏废了美的错误。

第二种，偏废真的，把图画看作“琴棋书画”的画。以为“画画儿”，是一种娱乐，是一种游戏，是消遣的。于是上图画课的时候，不肯出力，只想享乐。形状还描不正确，就要讲画意。颜料还不会调，就想制作品。这都是把图画看作“琴棋书画”的画的原故。原来弹琴、写字、描画，都是高深的艺术。不知哪一个古人，把“着棋”这种玩意儿凑在里头，于是琴、书、画三者都带了娱乐的、游戏的、消遣的性质，降低了它们的地位，这实在是亵渎艺术！“着棋”这一件事，原也很难；但其效用也不过像叉麻雀，消磨光阴，排遣无聊而已，不能同音乐、绘画、书法排在一起。倘使着棋可算是艺术，叉麻雀也变成艺术，学校里不妨添设一科“麻雀”了。但我国有许多人，的确把音乐、图画看成与麻雀相近的东西。这正是“琴棋书画”四个字的流弊。现代的青年，非改正这观念不可。

图画为什么和着棋、叉麻雀不同呢？就是为了图画有一种精神——

图画的精神，可以陶冶我们的心。这就是拿描图画一样的真又美的精神来应用在人的生活上。怎样应用呢？我们可拿数学来作比方：数学的四则问题中，有龟鹤问题：龟鹤同住在一个笼里，一共几个头，几只脚，求龟鹤各几只？又有年龄问题：几年前父年为子年之几倍，几年后父年为子年之几倍？这种问题中所讲的事实，在人生中难得逢到。有谁高兴真个把乌龟同鹤关在一只笼子里，教人猜呢？又谁有真个要算父年为子年的几倍呢？这原不过是要借这种奇奇怪怪的问题来训练人的头脑，使头脑精密起来。然后拿这精密的头脑来应用在人的一切生活上。我们又可拿体育来比方，体育中有跳高、跳远、掷铁球、掷铁饼等武艺。这在我们的日常生活中也很少用处。有谁常要跳高、跳远，有谁常要掷铁球铁饼呢？这原不过是要借这种武艺来训练人的体格，使体格强健起来。然后拿这强健的体格去做人生一切的事业。图画就同数学和体育一样。人生不一定要画苹果、香蕉、花瓶、茶壶。原不过要借这种研究来训练人的眼睛，使眼睛正确而又敏感，真而又美。然后拿这真和美来应用在人的物质生活上，使衣食住行都美化起来；应用在人的精神生活上，使人生的趣味丰富起来。这就是所谓“艺术的陶冶”。

图画原不过是“看看”的。但因为眼睛是精神的嘴巴，美术是精神的粮食，图画是美术的本位，故“看看”这件事在人生竟有了这般重大的意义。今天在收音机旁听我讲演的人，一定大家是有一双眼睛的，请各自体验一下，看我的话有没有说错。

廿五〔1936〕年九月十二日下午四时半至五时，

中央广播电台播音演讲稿

---

[1] 本篇原载1936年10月《中学生》第68号。

绘事后素[1]

子夏问曰:“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。’何谓也？”子曰：“绘事后素。”曰：“礼后乎？”子曰：“起予者商也。始可与言《诗》已矣。”

孔子欲对子夏说明“人须先有美质然后可加文饰”之理，却用“绘事后素”来比方。孔子自己说“多能鄙事”，也许他对于绘画也很擅长，深知个中甘苦，所以干脆说出这四个字来作比方。

“绘事后素”，就是说先有了白地子然后可以描画。这分明是中国画特有的情形。这句话说给西洋人听是不容易被理解的。因为他们的画，在文艺复兴前以壁画（fresco）为主，在文艺复兴后以油画为主，两者都是不必需要白地子的。

所谓fresco，是用胶汁和粉的一种水彩画法。大都画在壁上，故不妨就称之为壁画。文艺复兴以前，欧洲基督教势力盛大。画家所描的题材几乎全是宗教画。最伟大的绘画事业是寺院里的壁画。文艺复兴时虽然油画已经发明，还有许多大画家盛用fresco画法为寺院作壁画。像米侃朗琪洛〔米开朗基罗〕（Michelangelo）便是最著名之一人。这种画法颇有缺点，一则挥写不自由；二则胶性失去后，容易龟裂或脱落，不便保存。所以在文艺复兴之交，就有人另外发明一种油画。其法以油调颜料，随时可以自由窜改，干燥后又很坚牢，利于保存。于是fresco就让位于油画。近数百年来，主宰西洋画界的颜料，惟是油画。这两种颜料，因为都是和着粉的，故不透明，都有掩覆性。红的地子上可以涂上绿的，黑的地子上可以涂上白的。夸张地说，这种画法，同油漆匠漆板

壁一般。那颜料好比油漆（且竟是调铅粉的油漆；若换了中国漆，仍有些儿透明，遮不住木纹），那画笔好比漆帚。再夸张一点说，这种画法同泥水工砌墙壁一般。那颜料好比石灰泥，那画笔好比泥刀。所以西洋画的地子，不一定要求白。横竖颜料都是厚厚的，有掩覆性；而且把画面全部涂抹，不留一点空地子，故地子的色彩不成问题，什么都可以。现今中国的画学生们也在那里用油画涂抹。试看他们所用的画布，大都作暗黄色，或者淡青灰色。新派画法中虽然也有模仿中国的“绘事后素”，而在油画布上留出一些空地子的，但是不很自然，实行的人也极稀少。总之，西洋的“绘事”，在工具上，在技法上，都是不必“后素”的。

反之，中国绘事则必须“后素”。素纸在中国绘画上，不仅是一个地子而已，其实在绘画的表现上担当着极重要的任务。请看中国画，大都着墨不多，甚或寥寥数笔，寥寥数笔以外的白地，决不是等闲的废纸，在画的布局上常有着巧妙的效用。这叫做“空”，空然后有“生气”。昔人论诗文曰：“凡诗文好处，全在于‘空’。譬如一室之内，人之所游息焉。息焉者，皆‘空’处也。若窒而塞之，虽金玉满堂，而无放此身处，又安见富贵之乐耶？钟不空则哑矣。耳不空则聋矣。”这等譬喻在中国画上很可通用。某外国漫画家讽刺商人云：有商人请某大画家作一立幅，送润资六十元。取画一看，长长的立幅下面只描着参差的三粒豆，上面靠边写一行题字，此外都是白纸。商人在算盘上“三一三十一”地一算，说：“一粒豆值二十元，行情太贵！”这话虽说是讽刺无知的商人的，一方面也在讽刺中国画。长立幅中画三粒豆，无乃言过其实；但孤零零地画两株白菜，或数只小鸡，或一块石头，确是中国画中所常见的。总之，中国画的画面，大都着墨少而空地多，与西洋油画的满面涂抹者全异其趣。西洋也有水彩画描在素地的纸上的，但是因为画法相异，涂抹得厉害，所留空地远不及中国画之多。而且有时水彩颜料里也通行羼白

粉，成为有掩覆性的，一朵一朵地涂上去。况且这在西洋画中，比较起油画来只算一种小道，不是可以代表西洋绘画的。

绘事的“后素”与不“后素”，在艺术上有什么差异呢？据我看，后素的更富有画意。所谓“画意”，就是“艺术味”，浅明地说：就是“不冒充实物，而坦白地表明它是一张画”。画中物象的周围，照事实论，一定要有东西。桌子也好，墙壁也好，天空也好，总之，事实上应该有一种东西，这叫做“背景”（background）。西洋画是忠于实际的，凡画必有背景，背景也是构图的一部分。他们所以要把画面全部涂抹，便是为此。中国画反是，画大都没有背景，而让物象挂在空中。一块石头，或是一枝兰花，或是一个美人，都悬空挂着。他们的四周全是纸的素地。这好似无边的白云中，突然显出着一种现象。所以这种现象给人目的刺激很强。这分明表白它不是实物，而是一幅“画”。回顾西洋画就不然，写实派的油画，工笔细描，描得同实物完全一样。那种油画肖像倘使挂在房间的暗角落里，陌生人看见了或将向他点头拱手，还要请教尊姓大名呢。这办法近于“冒充实物”，这种画不像一张“画”，不像一个“艺术品”。故讲到“画意”，“艺术味”，中国画比西洋画丰富得多。

孔子说“绘事后素”，乃言人必须先有美质，然后可加文饰，犹绘画之必须先有“素地”，然后可施“彩色”。我想：素地上若不施彩色而仅用黑色，照上面的道理说，应该更富“画意”，更富“艺术味”。所以在中国画中，“墨画”的地位很高。山水、梅、兰、竹、石——自来不乏墨画的名作。根本地想：绘画既不欲冒充实物，原不妨屏除彩色而用黑墨。照色彩法之理：墨是红黄蓝三原色等量混合而成，其中三原色俱足。拿俱足三原色的黑色来描在完全不吸收三原色的白色的素地上，色彩的配合非常饱和，色彩的对比非常强烈，本来可以不借别的彩色的帮助了。

最近苏联拿到上海来展览的那种木版画，听说上海人士对它们颇有

好评。有人赞它“有力”，有人赞它“有生命”，还有人赞它是“革命的”。我没有看见过，不好说话。但知版画大多数是素地上印黑色的绘画，是“墨画”的同类。料想它不是希图冒充实物的绘画，而是富有“画意”与“艺术味”的作品。——版画在中国，千年前早已流行。在西洋则发达于近代。这可说是东洋风的画法。这样看来，“绘事后素”完全是东洋画特有的办法，但现已广播于西欧，行将普及于全世界了。

孔子说“绘事后素”，是用描画的“必须先有素底，然后可施色彩”来比方人生的“必须先有美质，然后可加文饰”。一民族的文化，往往有血脉联通，形成一贯的现象，西洋的绘事不必“后素”，使我怀疑西洋的人生不必先有美质，而可全部用文饰来遮掩。美质是精神的，文饰是技巧的。东西洋文化的歧异，大概就在于此。

廿五〔1936〕年三月作

---

[1] 本篇原载1936年3月31日《申报》。

禁止攀折[1]

现在正是所谓“绿阴时节”。游山玩水，欣赏自然，没有比现在更好的时节了。乡村的田野中，好像打翻了绿染缸，处处是一堆一堆的绿。都市的公园中，绿色的布置更齐整：那树木好像绿的宝塔，那冬青好像绿的低垣，那草地好像绿的毯子。爱好天真的人不欢喜这些人工的自然，嫌它们矫揉造作；不欢喜这些规则的布置，嫌它们呆板。它们的确难能避免这种批评。这原是西洋风的庭园装饰法。西洋人的生活，什么都科学化，连自然界的花木，也硬要它们生作几何形体。这点趣味，与一向爱好天真自然的东洋人很不投合，我们偶然看见这种几何形体的植物，一时也觉得新颖可喜。但是看惯之后，或者与野生植物比较起来，就觉得这些很不自然。若是诗人、画家，带了“有情化”的眼光而游这种公园，其眼前所陈列的犹如一群折断了腰，斩了头，截了肢体的人，其状惨不忍睹。在他们，进公园不但不得娱乐，反而起了不快之感。

这种不快之感，原是敏感的人所独有的，普通人可以不必分担。但现今多数的公园中，另有一种更显著的现象，常给游客以不快的印象。这便是“禁止攀折”一类的标札。据有一位朋友说，他带了十分愉快的心情而走进公园大门。每逢看见一个“禁止”的标札，他的愉快可打一个九折。看见了两个“禁止”的标札，他的愉快只剩一折八扣了。我很能了解他的心情。他看了这种“禁止”标札所以感觉不快者，并非为了他想攀花折柳，被禁止而不能如愿之故。也不是为了他曾经攀花折柳吃过别人耳光的原故。他所嫌恶的，是这种严厉的标札破坏了公园的美，伤害了人心的和平。

我对这意思完全同情。我们不否定“禁止”两字的存在，却嫌它们不

应该用在公园里。譬如军政重地，门外面挂一张“禁止闲人入内”的虎头牌，我们并不讨嫌它。因为这些地方根本不可亲爱，我们决不想在这些地方得个好感。就是放两架机枪在门口，也由它去，何况只标几个文字呢？又如税关，外面挂着一张“禁止绕越”的虎头牌，我们也不讨嫌它。因为税关办理非严密不可，我们决不希望它客客气气地坐视走私。即使派兵警守护也不为过，何况贴一张字条儿呢？又如火车站的月台上，挂着“禁止越轨”的牌子；碘酒的瓶上，写着“禁止内服”的红字，我们非但不讨嫌它们，反而觉得感谢。因为它们防人误触危险，有碍生命，其警告是出于好意的。故“禁止”二字放在上述的地方，都很相当，我们都不觉得不快；但放在公园里，就非常不调和，有时要刺痛游人的眼睛。因为公园是供人游乐的地方，使人得到慰安的地方。这里面所有的全是美与和平。拿“禁止”这两个严厉的字眼来放在美与和平的背景中，犹如万绿丛中着了一点红色，多少刺目；又好比许多亲爱的嘉宾中混入了一个带手枪的暴徒，多少不调和！

试想：休沐日之晨，或者放工后的傍晚，约了二三伴侣散步于公园中，在度着紧张的现代都会生活的人们，这原是好的恢复精神，鼓励元气，调节生活，享乐生趣的时机。但是一走进门，劈头先给你吃一个警告：“禁止攀折！”这游客的心中，本无攀折之意。但吃了这警告，心中不免一阵紧张，两手似觉有些痉挛。自己诫告自己，留心触犯这规则。遇到可爱的花木，宁可远离一点，以避嫌疑。走了一会，看见一个池塘，内有游鱼往来。这里没有树木，没有花卉。游客以为可在这里放心地欣赏游鱼之乐了。然而凭栏一望，当面又吃一个警告：“禁止钓鱼及抛掷……!”游客本来不要钓鱼，也不愿拿东西抛掷池中。但吃了这警告，心中又是一阵紧张，两手又觉一种痉挛。再自己诫告自己，留心触犯规则。身子靠在栏杆上，两手宁可反在背后，以避嫌疑。向池中望了一望，乐得早点走开，因为这样地欣赏鱼乐是很不安心的。再走了一

会，看见一块草地，平广而整齐，真像一大片绿油漆的地板。中央一条小径，迤逦曲折，好像横卧在这地板上的一条白练。这是多么牵惹游人的光景，谁都乐愿到这小径上走一遭。但是一脚踏进，当眼又吃一个警告：“禁止行走草地。”游人本来不忍用脚去践踏这些绿绒似的嫩草。但吃了这警告，心中又是一阵紧张，两脚也感到一种痉挛，再自己诫告自己，留心触犯规则。本想在小径中央站立一会，望望四周的绿草，想象自己穿着神话里的浮鞋，立在浮萍上面。但这有触犯禁章的嫌疑。还不如快步穿过了这小径，来得安心。再走一会，看见一个动物园；再走一会，看见一个秋千架；再走一会，看见一温室；但处处都有警告给你吃。甚至闲坐在长椅子上，也要吃个“不准搬动椅子”的警告。游客原为找求安慰而来，但现在变成了为吃警告而入公园了!供人游乐的公园挂了许多“禁止”的标札，犹如贴肌的衬衣上着了许多蚤虱，使人感觉怪难过的。美丽的花木、鱼池、草地上挂了这些严厉的警告，亦大为减色。这些真是“杀风景”的东西。

然而我们也不可不为公园的管理人着想。上述的游客，原是循规蹈矩而以谦恭为怀的好人。倘使他不吸香烟，而身上的纽扣又个个扣好，真可谓新生活运动中的完人了。但是世间像这样的人并不多。公园的游客中，有许多人要攀花折柳，有许多人要殃及池鱼，有许多人要践踏草地，还有许多人要无心或有心地毁坏公园中的设备。公园中倘不挂这些杀风景的“禁止”，恐怕早已不成为公园而变成废墟了。而且， “禁止”的警告能够发生效力，还只能限于稍稍文明的地方。有许多公共的风景地方，不声不响的“禁止”两个字全然无效。我曾亲眼看见穿着体面的长衫而在“禁止攀折”的标札旁边攀折重瓣桃花的人。又曾亲眼看见安闲地坐在“禁止洗涤”的牌子下面洗涤裤子的人。又曾屡屡看见悠然地站在“禁止小便”的大字下面放小便的人。对于这种人，即使一连挂了十张“禁止”的标札，也无效用；即使把“禁止”两字写得同“酱园”或“當”一样

大[2]，也不相干。对于这种人，看来只有每处派个武装警察，一天到晚站岗，时时肆行叱骂，必要时还得飞送耳光，方始有效。这样看来，那些公园能以“禁止”二字收得实效，可谓文明地方的现象；而悬挂“禁止”的标札，也可说是很文明的办法。我们在这里埋怨这种办法的杀风景，似乎对于公园的管理者太不原谅，而对于人世太奢望了。

理想往往与事实相左，然而不能因此而废弃理想。和平美丽的公园中处处悬挂“禁止”的标札，到底是一件使人不快的事。世人惯说“艺术能美化人生”，我在这里想起了一个适切的实例：据某画家说，某处的公园中的标札，用漫画来代替文字，用要求同情来代替禁止，可谓调济理想与事实的巧妙的办法。例如要警告游人勿折花木，用勿着模仿军政法政，板起脸孔来喊“禁止”。不妨描一张美丽的漫画，画中表示一双手正在攀折一朵花，而花心里伸出一个人头来，向着观者颦蹙哀号，痛哭流涕。这不但比“禁止”好看，据我想来实比禁止有效得多。花木虽然不能言语，但它们的具有生机，人类可以迁想而知。有一种花被折断了创口中立刻流出一种白色的滋水来，叶儿立刻软疲下来。看了这光景，谁也觉得凄惨。因为这种滋水可以使人联想到血，这种叶儿可以使人联想到肢体。那幅漫画所表现出来的，便是这种凄惨的光景。向人的内心里要求同情，自比强横的禁止有效得多。又如要警告游人勿伤害池鱼，也可用同样的方法来要求同情，画一个大鱼，头上包着纱布，身上贴着好几处十字形的绊创膏，张着口，流着泪，好像在那里叫痛。旁边不妨再画几条小鱼，偎傍在大鱼身旁，或者流着同情之泪，或在用嘴吻他的创口。这是一幅很可动人的漫画。把人类的事（绊创膏）借用在鱼类身上，一方面非常滑稽可笑，另一方面非常易以引起同情。又如要警告游人勿踏草地，也可画一只大皮鞋，沉重地踏在许多小草上。每枝小草身上都长着一个小头，形如一群幼稚园里的小孩。但这些头都被大皮鞋所踏扁，成荸荠形，大家扁着嘴在那里哭。人们对于脚底下的事，最不易

注意。但倘把脸贴伏在地上，细细观察走路时脚底下所起的情形，实在是很可惊的。那皮鞋好像飞来峰，许多小虫被它突然压死，许多小草被它突然腰斩。腰斩的伤痕疗养到将要复原的时候，又一个飞来峰突然压溃了它。这是何等动人的现象!这幅画就把这种现象放大，促人注意。看了这画之后，把脚踏到青青的嫩草上去，脚底下似觉痒痒的非常不安。这便是那幅画的效果。

这种画的效果，乃由于前述的自然“有情化”而来。能把花木、池鱼、小草推想做和人一样有感情的活物，看了这些画方有感动。而“有情化”的看法，又根据在人性中的“同情心”上。要先能推己及人，然后能迁想于物，而开“有情化”之眼。故上述的漫画标札，对于缺乏同情心的人，还是无效。为了有这些人，多数俱足人性的好人无辜地在公园里吃着那种严厉的警告。

廿五〔1936〕年五月三十一日作

---

[1] 本篇原载1936年6月28日、29日《申报》。

[2] 旧时的酱园和当铺，往往把“酱园”二字和“當”字写得同整个墙壁一样大。

洋式门面[1]

以前我旅行到一处小城市，在当地一个小旅馆里住了几天。那旅馆位在这城市中最热闹的大街上。我每天进进出出，后来看熟了这大街的相貌。我觉得江浙内地的小城市，相貌大致相似。无非是石库墙门，粉墙马头，石板路，环洞门，石桥，茅坑，以及各种应有的商店凑合而成。而且各种商店的相貌，也各地大致相似。米店老是这么样子，药店老是那么样子，酱园又刻板如此……有时我看到了一爿商店，会把甲地误认为乙地。我觉得漫游内地的城市，好比远看一群农夫。服装、相貌，和态度个个差不多。

然而这小城市的大街中，有一个特点，惹我注目：许多完全中国式的半旧的店屋中间，夹着一所簇新的三层楼洋房。这是一爿绸缎店，这时候正在那里“大减价”。电灯泡像汗珠一般地装满了它的洋式门面。写着赌咒一般的广告文句的五色旗帜插满它的洋式门面，使我每次走过，不得不仰起头来看看。我觉得这洋房的门面着实造得讲究。全体红砖头嵌白线，上两层都有装花铁栏杆的洋台，窗户都用环门，环门上都砌出花纹来。样式虽不摩登但颇有些子西洋风，足以使我联想起路易时代的华丽的宫廷建筑来。我没有进去买绸缎，这洋房的内貌不得而知。但根据了这门面而推想，里面的建筑大约也很可观。这样陈旧的大城市里有了这样可观的一所三层楼洋房，好比鸡群中有了一只鹤，真是难得！但就城市的全体看，又好比一个农夫的头颈里加了一条绯色的花领带，怪不调和的！

后来，我离去这城市的前一日，一位朋友要我同到大街后面一所茶楼上去喝茶，他说这茶楼位在一个小高原上，房屋虽然平常，但因基地

很高，凭在楼窗上可以眺望市外的野景，倒是很可息足的地方。我就跟他去。走过那三层楼洋房，转弯，过桥，便见高地上凌空站着一所茶楼。去处固然不坏，那楼窗内有许多闲煞了的“雅座”，似乎正在向我们招手。我们走进门，拾级而上，拣楼角靠窗口的座位坐下了。这里地位固然很高，坐在椅子上，可以望见市外的桑林、稻田，和市内许多房屋的屋顶。我望见其中有一所红色的屋，最高，矗立在诸屋顶之上。我知道这就是那三层楼洋房的绸缎店。

喝了好几开茶，烧了许多香烟，谈了许多话之后，我们疲倦起来，离开座位，沿楼窗走走。走到楼的那一角，靠在窗沿上眺望一下。我惊奇了：为的是望见那三层楼洋房的最高层的窗子开着，而窗子里面露出青天。几根电线横在这屋的背后，其一部分显出在窗子里。一只鸟飞翔在这屋的后面，我也看见它从窗子里面飞过。我不期地叫出：

“咦！绸缎店里面几时火烧了？”

我的朋友不解我的意思，但抬头四望，找求火烧的烟气。经我说明，他才一笑答道：

“他们的洋房是假的呀！这原来也是一所旧式房子。后来添造了一个洋式门面，和一个‘假三层楼’。外面看看神气十足，其实里面都是破房子。而且这三层楼只有一堵壁，壁的后面是天空，那些窗都是装装样子的。你在街上走时被它欺骗了，瞻仰这三层楼，还以为里面有着洞房清宫。现在被你看破了，也算是它的不幸！哈哈！”

我听了恍然大悟。重新眺望。观察了一会，不禁大笑，又重有所感。我每见商店的报纸上，刻印着“本号开设某地某街，坐北朝南，洋式门面便是”等字样。这绸缎店真正只有一个“洋式门面”，其营业手段

可谓极精明而最经济了！但我不得不为建筑艺术及人心深痛地惋惜：有人说，西洋文明一入中国便恶化。这个“假三层楼”可说是这句话的一个最极端的证例。有人说，“市容”是民心的象征。这个“假三层楼”具象地显示了当地人心的弱点！

中国式的建筑，西洋式的建筑，各有其实用的好处，各有其美术的价值。就实用说，中国式建筑宽舒而幽深，宜于游息。西洋式建筑精致

而明爽，宜于工作。就形式（美术）说，中国式建筑构造公开，质料毕显，任人观览，毫无隐藏及虚饰。故富有“自然”之美。西洋式建筑形状精确，处处如几何形体；部署巧妙，处处适于住居心情，故富有“规则”的美。物质文明用了不可抵抗之力而闯入远东，为了生存竞争，我们不得不接受。旧有的建设，有许多不得不改变，以求效果的增大。建筑，尤其是工商业的建筑，为了工作能率的增加，就自然地要求洋式化了。然而，前面已经说过，一切西洋文明一入中国便恶化，西洋建筑术入中国，也逃不了这定例。大都徒然模仿了洋房的皮毛，而放弃了中国房子所有的好处。墙壁一碰就裂，地板一踏就动，天花板一下雨就漏，“四不灵”[2]一用就不灵……而且坍损了难于修理，甚至不可收拾。记得往年有一次，我经过所谓“洋房”的建筑工场，看见工人们正在那里做水门汀柱子。我站着参观一下，但见他们拿着畚箕，把东西倒进几根细铁条围成的柱骨里去。细看倒进去的是什么东西，一半是小砖石，一半是垃圾——香蕉皮和花生壳都有！他们将要给这些细铁条、小砖石、香蕉皮和花生壳穿上一件方正平滑的水门汀衣裳，当作一根柱子。我想：将来房屋造好了，人们坐在这柱子旁，犹如坐在固封了的垃圾桶旁呢！　　又有一次，我住了一所有抽水马桶的三层楼洋房。正屋旁边有小附屋，上两层是抽水马桶间，下一层是灶间。抽水马桶的粗大的铁管，通过了灶间而入地，正靠在饭锅的旁边。据烧饭司务说，人静的时候，铁管中尿屎从三层楼落下，其音历历可闻。从此“洋房”给了我一个不好的印象。但这回看到了这个丑恶的“假三层楼”，觉得前此之所见，还是可恕的了。

这种“洋房”所以恶化的原因，并非专为廉价，西洋的农村不是有着很合用而美观的cottage〔村舍〕吗？主要的原因，实由于要“装场面”。我们中国有许多造“洋房”的人，其目的非为求其适于住居及增加工作能率，实为好新立异，欲夸耀人目，以遂其招摇撞骗之愿，同时又不肯或

不能多出些钱。于是建筑工程师就迎合这般人的心理，尽力偷工减料，创造那种专事皮毛模仿的“洋房”。他们的伎俩跟了时代而极度地发展进步，到今日居然产生了这个“假三层楼”的大杰作！——建筑艺术的浩劫！人心的虚伪、丑恶、愚痴的象征！

下了茶楼，辞别了我的朋友归寓，途经这“假三层楼”的时候，我急忙远离了，向前走去。一路但想：以“经济”“便利”“美观”三条件为要旨的“合理的”建筑，何时出现在我们的内地呢？何时出现在我们的内地呢？

---

[1] 本篇原载1935年11月12日《申报》。

[2] 英文spring（lock）的译音，今译弹簧锁。

钟表的脸[1]

有一次坐在上海的街车中，偶然向窗外一望，恰巧看见了某建筑上装着的一只大时钟。它的形式颇能牵惹我的注目，使我当时在车中起了种种感想，又使我至今不忘，现在特地把那感想录出来。

那时钟的脸上不用罗马字或阿拉伯字表示钟点，只画着十二根粗而短的直线，好像都是一点钟。但三点、六点、九点、十二点的四处，望去样子与别的不同，好像是空心的，或者换一种颜色的。因为街车匆匆即过，没有给我看清楚。它的时针和分针，也是首尾一样粗大的直线，不过尖头上作人字形，好像一长一短的两枝铅笔的投影。这在钟表的形式中是别开生面的。我当时一瞥所得的印象，异常新鲜。好似看惯了细眉细眼的都市小姐之后，突然看见一个粗眉大眼的乡下姑娘。

记得以前在谈论“新艺术”的外国书中，曾经看见过这样形式的时钟的插图。但是我在中国看见实物，这是第一次。我一见它，首先想起了它对我个人的前缘：约十年之前，我在学校当教师，有一天对于看惯了的时钟的脸，忽然觉得讨嫌起来。因为那十二个阿拉伯字中，有几个好像在催促我上课，有几个好像在命令我睡觉，有几个好像在强迫我起床，还有几个好像在喊我赶快上车，使我在例假日看了也不得舒服。于是拿出油画具来，用cobalt〔翠蓝〕将表面和两针全体涂抹，又用别的颜料在右上角画柳树的一部分，再挂下几根柳条来。然后用黑纸剪成两只燕子，粘贴在两针的头上。这样一来，我的表就好像一幅圆额的miniature（小型画）。有时两只针恰到好处，表面也会展出很可喜的构图来。至于实用，我只要认明垂直的是十二点或六点，水平的是三点或九点，其他的时间就可在每个九十度角内目测而知了。我作了这个玩意

儿，一时很得意，曾经把壁上的挂钟如法炮制，使它变成一幅油画（这件事曾经记录在我的《缘缘堂随笔》中）。这个挂钟现在还挂在我故乡的家里的东壁上。不过后来我又看厌，早已把杨柳燕子涂去，现在只剩一张白脸和两只黑针了。我和我家里的人，对于“没字钟”已经看惯，大家不要求注阿拉伯字。常来的客人也已不怪，而且会看。几个目力锐敏的小孩子，还能看出几点几十几分半来呢。因有这前缘，我对于钟表的脸的变相特别关切。这一天从车窗中望见那个“新艺术”式的时钟，格外注意。但现在提出这话儿，并非要拿它来证明我对“新艺术”形式的先觉。上述的玩意儿，完全出于我的好奇心和游戏，谈不到艺术上去。只是钟表面不注数字这一点，与我的旧事偶然相合，因此重提耳。现在我平心地想：我的办法——在钟表的脸上画杨柳燕子或涂煞——原是当时过于好奇，只堪自怡悦而不足为他人取法的。但如新艺术所提倡，钟表脸上免除阿拉伯字一事，我觉得是值得商榷的，不妨在这里漫谈一下。

度现在生活的人，对于钟表的脸，看的回数，恐怕比看上司、老板、好友、爱人的脸的回数更多吧!学生、先生、工人、店员、邮局里的人、车站里的人……谁不每天看好几次钟表的脸呢？就是深居简出，养尊处优，尊荣富贵，而天天要别人伺候他的脸色的人，自己也不得不常看钟表的脸色呢。希望这个众目每天常看的脸的相貌，变得好看些，原是有理的要求。记得我们初见它时，它的脸上划着细致的罗马字，那辐射形的许多线条，图案的意味与数字的意味相半。虽然繁琐，却也温文典雅，颇有古风。我也记不得它是什么世纪在西洋出世的，但知道它在明朝万历年间（十六世纪末）就由利玛窦带进中国来，想来总是十六世纪或以前的产物。罗马字大约就是原来的相貌吧？因为那细致的辐射形，温雅的图案风，可以使我联想起文艺复兴期时代及宫廷艺术时代的美术形式来。约三十年前，当我们小时候，它的脸上还划着罗马字；后来忽然变容，大大小小的钟表，脸上都注着阿拉伯字了。此风始于何

时，创于何国何人，我非工艺美术的考据家，不得而知。但可想象这是十九世纪末“实利主义”时代的现状，“主智主义”在工艺美术上的表示。因为用1、2、3、4、5等以长方为基本形式而笔划繁简不等的阿拉伯字来装在一个圆圈内的四周，而且还要叫它们个个向着我，在实利上，在智的感觉上，虽有便利之处，但是在形式上终免不了“凿枘”之憾。尤其是现在流行的女子用的长方形手表：因为要硬把长方形的四边去凑指针的圆运动，以致各阿拉伯字的大小和距离都参差起来，变成了一副尴尬脸孔。现在回想，当年我的讨嫌钟表的脸面而给它们涂煞，虽是好奇之举，恐怕一半也是它们那副尴尬脸孔所使然。

注阿拉伯字的钟表装尴尬脸孔给世人看，至今已有数十年了。世间一定有敏感的工艺美术家讨嫌它，所以有那种新艺术风的时钟的出现。“单纯明快”，是现在感觉所要求的美术形式。雕龙刻凤的家具，现在已被玻璃桌子和钢管椅子所代替了。富丽堂皇的宫殿，现在已被玻璃房子、摩天楼、汽船式建筑所代替了。万般工艺美术，都跟了这潮流而趋向“单纯明快”，这时钟可说是其先锋之一。讲到它的好处，第一，钟表沿用已久，它的脸上的部位我们已看得熟而又熟。故仅用一划表示钟点，而不注数目字，是有利于形式，而无碍于实用的。第二，用一划表示钟点，因其所占地位狭小，而且个个同样，故每五分钟之间的距离很清楚，比罗马字的清楚，比阿拉伯字的清楚得多。我们看分数，一眼就可看清楚。第三，指针上免除装饰纹样。不如旧式的钟表的指针，两旁由曲线形成，针头有圆圈，有时圆圈下还装着许多花纹。其指示的态度直截，明了，不如旧式指针的噜哩噜苏。在这三点上，我赞美新式钟表的脸。但我不能断定这是最进步最合理的钟表形式；只觉得比注阿拉伯字的好看。至少它对于一部分人的视觉是能给予慰安的。在我国的内地，广袤的穷乡僻处，还有无数人不曾见过钟表的面呢!

廿四〔1935〕年十二月三日作

---

[1] 本篇原载1935年12月7日、8日《申报》。

具象美[1]

听人说话，听到具象的、琐屑的、浅显的语句，往往觉得比抽象的、正大的、深刻的语句来得动听。先举一个最显著的例，譬如说“生活问题”不如说“衣食问题”来得动听；说“衣食问题”又不如说“饭碗问题”或“面包问题”来得动听。因为“生活”二字固然包括得很周全，但是太抽象，太正大，太深刻了，故听者由此所得的理解欠深，印象欠强，兴味欠浓。倘换了“衣食”二字，因为较具体，较琐屑，较浅显，可以把握，听了就觉得容易理解，印象强明，而且富有兴味。有时说话的人还嫌“衣食”二字所指太广泛，就更进一步而用“饭碗”或“面包”二字。这是人人最常见最稔熟的一件实物，听到了谁不立刻获得切身的兴味，强明的印象，与充分的理解呢？故“失业”常被翻译作“敲破饭碗”；“失地”也被翻译作“地图改色”；使听者触目惊心。

我现在就称这种说话的技术为“具象美”。这也是人类言语进步后的修辞法之一种，与以前我所谈的“比喻”（其文载本书138页）同类，但自有差别：比喻也是取具象的东西来帮助说理的；但所取的具象物，其本身与说理并无关系，只是性状相同而已。譬如说“割鸡焉用牛刀？”此事与孔子的治道毫无关系，只是“大材小用”这一点性状相同，故引用为譬喻，使说理具象化，又趣味化，而易于动听耳。现在所谈的“具象美”则不然：其所取具象物，必与说理有密切关系，能使听者于小中见大，个中见全。譬如“饭碗”或“面包”，与“生活”有密切关系，而且是“生活”的最重要部分，或核心。故言者只须举此一隅，听者便可反三，反十，反百，反千，盖所谓“饭碗”者，其实连老酒、香烟、自来火等一切食用皆包括在内。我觉得这种语言的技术，最有意味，尤其是听讲演、

读论文的时候，滔滔洋洋的一篇抽象的大道理，往往容易使人头痛或打瞌睡。反之，倘善用比喻及这种具象美，听者就不会感到疲倦；善用之极，寥寥数语可抵洋洋数万言之力。淳于髡、东方朔等讽谏者的说话，诗人的说话，可说是其实例。

这种具象美的实例，在我们的日常语言中，在诗文中，皆不胜枚举。为便于吟味，就我所想起的摘录几个在下面，真不过略举一隅而已。

投笔、请缨、解甲、下车、下野、即位、弹冠、束发、洗耳、拭目、赋闲、披剃、糊口、扫榻、执牛耳、夺锦标、执教鞭、步后尘、高枕而卧、逍遥林子、拜倒裙下、争奉笤帚……

照字面上看，这些话大都讲不通。文人的笔难道昼夜在手？武人的甲难道昼夜不解？弃官的常住租界，何尝下野？哪一个首领的手里执着一只牛耳朵呢？然而这便是具象美的兴味所在。其中也有靠古典的帮助的，或近于比喻的。但总以小中见大、个中见全为原则，俗语中也颇富于关于此的好例。善于说话的人的口中，常常在那里吐露出来，他们不说“某家没饭吃了”，偏说“某家的锅子底向天了”。不说“某人可以留名后世”，偏说“某人得吃冷羹饭了”。厨川白村说妇女问题是“胃袋与子宫的问题”。吴稚晖说恋爱是“精虫作怪”。语虽苛刻，然而动听。可谓尽言语的具象化的能事，可惜我的见闻太狭，记忆太坏，一时想不起更多的实例来。

在古人的诗文方面，我的记忆没有这般坏，现在就可想起不少的例子来。也摘录些在下面，以供吟味：

太平待诏归来日，朕与先生解战袍。

十四万人齐解甲，更无一个是男儿。

强欲从君无那老，将因卧病解朝衣。

严陵台下桐江水，解钓鲈鱼有几人？

年年战骨埋荒外，空见蒲桃入汉家。

天命苟如此，且进杯中物。

安得万里裘，盖裹周四垠。

君王忍把平陈业，只换雷塘数亩田？

旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。

人生在世不称意，明朝散发弄扁舟。

座中泣下谁最多？江州司马青衫湿。

何当共翦西窗烛，却话巴山夜雨时。

夜雨翦春韭，新炊间黄粱。

客从远方来，衣上霸陵雨。

城市不堪飞锡到，恐惊莺语画楼前。

箧有吴笺三百个，拟将细字说春愁。

若教解爱繁华事，冻杀黄金屋里人。（咏蚕妇）

遥窥正殿帘开处，袍袴宫人扫御床。

苦恨年年压金线，为他人作嫁衣裳。

平阳歌舞新承宠，帘外春寒赐锦袍。

东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。

君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅着花未？

妾有罗衣裳，秦王在时作。为舞春风多，秋来不堪着。

打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。

所谓“朕与先生解战袍”，岂真仅解战袍而已？乃举此具体琐屑浅显的一事来暗示升官发财等重赏。又岂真要皇帝亲与解战袍哉？说肯与解战袍，则有重赏可知，不必真解战袍也。但抽象地说有重赏乏味；具象地说解战袍，便有诗趣。同理，“齐解甲”就是齐受降，“解朝衣”就是辞官职，“解钓鲈鱼”就是肯隐居的具象的写法。诗人最懂得小中见大、个中见全的秘诀，最善于运用一件具象的小事来暗示抽象的大事。言“安得万里裘”，其救世之愿可知。言“堂前燕飞入寻常百姓家”，其堂其人之废逝可知。言“青衫湿”，其悲哀可知。言“扫御床”，“赐锦袍”，其恩宠可知。言“锁二乔”，其胜利可知。同时这些小事件因为都是具象的，琐屑的，浅显的，故能给读者一个确实、强明、生动、活跃的印象。读了“共翦西窗烛”，“夜雨翦春韭”，便可想见故人久别重逢，烛下把酒谈心的种种情味，如同身历其境一样。尤其是最后的三首五绝，整个儿是

具象美。第一首但言“寒梅”，第二首但言一件“罗衣裳”，第三首但言要“打黄莺”。而思故乡，伤迟暮，怀远人之情，强明地站出在这等小事件的背后，深切地印象于读者的心目中。

照艺术的领域说，音乐主听觉美即声音美，绘画主视觉美即形式美，文学主思想美即言语美。则现在所谓“具象美”，照理是绘画的领域中所有的事。绘画除了立体派构成派等以外，常含有多量的思想美即意义美，而文学中亦如上述地盛用具象美。这可以看作文学与绘画的交流，文学与绘画的握手。我曾作一册《绘画与文学》（开明版）说文学与绘画的种种交涉，已是二三年前往事了。现在又发见了上述的一种交涉，觉得往日的兴味重新浓重起来。

廿五〔1936〕年十一月作

---

[1] 本篇原载1935年11月28日、29日《申报》。

扇子的艺术[1]

扇子是在中国特别发达的一种书画形式。这又不妨视为东洋的象征之一。西洋人的绘画中，取东洋风题材的，大都点缀着一把折扇；欢喜幽默的西班牙画家，尤喜在画中盛用扇子。这的确是一种悠闲不过的东西。生了手不必劳作，但为自己感觉的快适而摇了扇子；甚至连摇都不必摇，但为自己的视觉的快适而看看扇上的书画。不是雅人的清福么？故西洋人欢喜取扇子来象征东洋古风，原也有理。但画扇的艺术，仍是东洋人的特长。我们在西洋画中从未见过描着铅笔画、水彩画，或油画的扇子；反之，在中国画中，扇面占据特殊的地位。书画家的润例中，大都备有“扇面”一格，而且有的润笔特别贵；裱画店的壁上，常常粘着扇面裱成的画轴，这种画轴在厅堂书房的装饰中被视为特别雅致的一种。这足证在过去的中国，绘画艺术特别发达，不但堂室中处处挂画，连夏日的实用品的扇子都被划作画家的用武之地；因此把这实用品“艺术化”，使成为一种脱离实用而独立的艺术；一种“为扇面的扇面”。又足证在过去的中国，人的生活特别悠闲，不但有工夫摇扇，又必摇描着绘画的扇，以求身体与精神两方的慰安，灵肉一致的快适。

故扇的画法，与扇的用法，都是中国人所特长的艺术。讲到画法，因为它的轮廓形状特殊，画的布局也另有一道。画材大都宜用物象的部分——例如花的折枝，竹林的一部，悬空似的果物。或者宜用不显示地平线的风景——例如连绵的群山，起伏的丛林，云雾掩映的风景。总之，扇面上不宜显示地平线，因为轮廓作弧形，地平线从左上角通到右上角，把扇面划分为畸形的上下两部，有碍美观。中国的扇面画中，人物画比较的少，就因为人物必须以房屋等为背景，而房屋是方正的东

西，容易显出地平线，碍于构图的原故。山水画比较的最多，就因为山水随高随低，随左随右，又随处可以设法遮掩地平线，易于布置的原故。西洋画中幸而没有扇面这一格；倘使有了，西洋的画家将为构图而愁杀!因为西洋画对于背景，同主物体一样地注意，没有一幅画没有背景。中国画中常有全无背景而让主物体悬空挂在一张白纸中的画法。但照西洋画看来，这些是未完成的作品。若教西洋人画，后面必须补进许多东西，或是天，或是地，务须表出这主物体所存在的地方。因此西洋画必须有背景，必须合远近法，即必须有地平线。在扇面的轮廓中，很不容易安排妥当。恐怕这也是扇面画能在中国特殊发达的一个原因。异想天开的，不着边际的，图案式的中国画，在无论甚样的轮廓中都能巧妙地装得进去。这也可说是东方艺术的一种特色。

讲到扇子的用法，更可使人惊叹。在中国，除了劳动者手里的芭蕉扇的确负着扇的使命，的确实行着扇的职务以外，折扇、羽扇、纨扇等大抵为装饰或欣赏之用，早已放弃扇的使命，旷废扇的职务了。古代美人用纨扇障羞，诸葛亮手里一年四季拿把羽扇，不知是真是假？唱书先生确是一年四季用折扇的。他们把扇子当作惊堂木或指挥棒。扇子在他手里，仿佛艺术学校毕业生当了警察，用非所学，越俎代谋。此外用折扇的人，即使不是唱书先生，也必定是先生——男的或女的。他们大多数没有劳作，实际上不大用得着摇扇。在女的，扇明明是一道装饰，一种应酬中便于措手足的设备。在男的，扇除装饰外只是一种欣赏品。实际要风的时候，他们有电风扇，不必有劳折扇。折扇原是互相观赏用的。朋友聚在一起，寒暄之后，闲谈之余，互相“拜观”手中的折扇，品评书画，纵论今古，大家忘记了扇之所以为扇，竟把它当作随身携带的中堂立轴看待了。其中爱好文墨者，大抵一人所有决不止一扇。置扇全同置办书画一样，越多越好。我有一位朋友，家藏折扇一大藤篮，有白面的，金面的，有湘妃竹骨的，有檀骨的，有牙骨的，总共不下数百

把。除了扇面上的书画之外，扇骨子的雕刻又是很好的欣赏资料。对于这位朋友的藏扇，我没有这么多的闲工夫和闲心情来奉陪，却也很赞美他的办法。他以为：置大幅书画不如置扇。大幅书画管理既不易，欣赏又限于一定的地方。扇子收藏既便，又随身可带，在车中，在船里，在床上，在厕所中，无处不可欣赏。一本小册的画集诗集，原也可以随身到处携带，但终不及扇子的自然。——这话我完全赞成。倘使年光倒流，我们做了盛世黎民，我极愿得这位朋友，来发起一个“全国扇面展览会”，或者在《申报》上写几篇宣传文章，劝国内的青年每人办起百把折扇来。这虽然是梦话，但这位朋友的扇的用法，我始终觉得可取。看画和看字若有益于身心，这也是一种实用。那么这些扇子并不是“为扇子的扇子”，并不是无实用的扇子，不过是由“扇风”的实用转变了别种的实用罢了。

利用扇面书画作某种实用的，我小时就看见过，就是科举时代考乡试的秀才们用的折扇。那扇面是石印的，一面印着乡试场的平面图，中央是明远楼、至公堂等建筑，两旁是蜂窠似的试场，好像是用千字文作号码的。这就是杭州贡院，——现在省立高级中学所在地——的地图。另一面印着密密的蝇头细字，是诗韵的全部，从一东二冬……直到十六叶，十七洽，所有的字都被包括在内。这种扇子现今早已绝迹，旧家或者还当作古物保藏着。设想自己退回半个世纪，做了科举时代的人，觉得这种扇子实在合用。一方面可作入考场的向导，他方面可作吟试诗时押韵的参考。而且当时的人长袍大袖，养着寸把长的指爪的手里拿一把折扇，姿态非常自然。见者将以为这是天然的文雅的装饰品，完全想不到这把折扇有着实用的目的。这件东西在今日虽已无用，这个方法我觉得还是可取。所谓可取，不一定是模仿他们，也在折扇上印上对现代人有实用的花样，好比日本商店赠送顾客的广告扇子一样（中国的商店也早已有过这种赠品了）。我所谓可取，是这种扇中所有的“美术品的实

用性”与“实用品的美术化”，却不限定于扇。纯粹的独立的美术，固然具有高贵的艺术价值；可是在生活烦忙的现世，只限于少数人能够领略欣赏。倘要使美术这种香味普遍于人类，提倡纯正美术没有用，只有提倡实用美术或有希望。提倡之法，就是使美术品具有实用性，使实用品美术化。这仿佛在家常便菜上撒几点味精，凡有口的人，大家感觉快美。

说话离开了本题。现在回到扇子上去结束吧。入夏以来，我看见几位有心的青年，利用扇子来勉学励志，我觉得是值得提出来说说的。有一位好学青年，把代数几何的定理工整地抄写在扇面上，预备在暑假中随时记诵。又有一位爱国青年，把附有种种国耻事件的漫画的中国地图描写在扇面上，预备随时给人传观。他大概是参考了最近各杂志上的记载和漫画而集成的，画得很精致，并且很触目。密布的国耻纪念，可惊的屈辱条件，血一般鲜红的字，使人触目惊心。把国耻记在扇上，亦犹“子张书绅”之意，这青年真可爱！可惜这只是个人的手制品；若得用石印复制一下，同商店的广告扇子一般分送，也是一种唤醒民族的呼声，而且其呼声不会比一册杂志弱呢。

这两种扇面的书画，迥非古昔的行草隶篆、山水花鸟的纯正美术可比；它们是一种说明或宣传，即一种实用。但其工整的描写中含有美术的分子，这也可说是一种美术。在戎马仓皇的时节，美术也只能暂取这样的形式而出现于社会了。

廿五〔1936〕年七月作

---

[1] 本篇原载1936年7月3日、7日《申报》。

赤栏桥外柳千条[1]

日丽风和的一个下午，独自在西湖边上徬徨。暂时忘记了时间，忘记了地点，甚至忘记了自身，而放眼观看目前的春色，但见绿柳千条，映着红桥一带，好一片动人的光景！古人诗云：“赤栏桥外柳千条。”昔日我常叹赏它为描写春景的佳句。今日看见了它的实景，叹赏得愈加热烈了。但是，这也并非因为见了诗的实景之故，只因我忘记了时间，忘记了地点，甚至忘记了自身，所见的就是诗人的所见；换言之，实景就是诗，所以我的叹赏能愈加热烈起来。不然，凶恶的时代消息弥漫在世界的各处，国难的纪念碑矗立在西湖的彼岸，也许还有人类的罪恶充塞在亦栏桥畔的汽车里，柳阴深处的楼台中，世间有什么值得叹赏呢？从前的雅人欢喜管领湖山，常自称为“西湖长”，“西湖主”。做了长，做了主，哪里还看得见美景？恐怕他们还不如我一个在西湖上的游客，能够忘怀一切，看见湖上的画意诗情呢？

但是，忘怀一切，到底是拖着肉体的人所难以持久的事。“赤栏桥外柳千条”之美，只能在一瞬间使我陶醉，其次的瞬间就把我的思想拉到艺术问题上去。红配着绿，何以能使人感到美满？细细咀嚼这个小问题，徬徨中的心也算有了一个着落。

据美学者说，色彩都有象征力，能作用于人心。人的实际生活上，处处盛用着色彩的象征力。现在让我先把红绿两色的用例分别想一想看：据说红象征性爱，故关于性的曰“桃色”。红象征婚姻，故俗称婚丧事曰“红白事”。红象征女人，故旧称女人曰“红颜”“红妆”。女人们自己也会很巧妙地应用红色：有的把脸孔涂红，有的把嘴唇涂红，有的把指爪涂红，更有的用大红作衣服的里子，行动中时时闪出这种刺目的色彩

来，仿佛在对人说：“我表面上虽镇静，内面是怀抱着火焰般的热情的啊！”爱与结婚，总是欢庆的，繁荣的。因此红又可象征尊荣。故俗称富贵曰“红”。中国人有一种特殊的脾气：受人银钱报谢，不欢喜明明而欢喜隐隐，不欢喜直接而欢喜间接。在这些时候，就用得着红色的帮助，只要把银钱用红纸一包，即使明明地送去，直接地送去，对方看见这色彩自会欣然乐受。这可说是红色的象征力的一种妙用!然而红还有相反的象征力：在古代，杀头犯穿红衣服，红是罪恶的象征。在现代，车站上阻止火车前进用红旗，马路上阻止车马前进用红灯，红是危险的象征；义旗大都用红，红是革命的。苏联用红旗的，人就称苏联曰“赤俄”，而谨防她来“赤化”。同是赤，为什么红纸包的银钱受人欢迎，而赤化遭人大忌呢？这里似乎有点矛盾。但从根本上想，亦可相通：大概人类对于红色的象征力的认识，始于火和血。火是热烈的，血是危险的。热烈往往近于危险，危险往往由于热烈。凡是热情、生动、发展、繁荣、力强、激烈、危险等性状，都可由火和血所有的色彩而联想。总之，红是生动的象征。

绿象征和平。故车站上允许火车前进时用绿旗，马路上允许车马前进时用绿灯。这些虽然是人为的记号，其取用时也不无自然的根据。设想不用红和绿而换两种颜色，例如黄和紫，蓝和橙，就远不及红和绿的自然，又不容易记忆，驾车人或将因误认而肇事亦未可知。只有红和绿两色，自然易于记忆。驾车人可从灯的色彩上直觉地感到前途的状况，不必牢记这种记号所表示的意味。人的眼睛与身体的感觉，巧妙地相关联着。红色映入眼中，身体的感觉自然会紧张起来。绿色映入眼中，身体的感觉自然会从容起来。你要见了红勉强装出从容来，见了绿勉强装出紧张来，固无不可；然而不是人之常情。从和平更进一步，绿又象征亲爱。故替人传达音信的邮差穿绿衣。世界语学者用象征和平亲爱的绿色为标识。都是很有意义的规定。大概人类对于绿色的象征力的认识，

始于自然物。像今天这般风和日丽的春天，草木欣欣向荣，山野遍地新绿，人意亦最欢慰。设想再过数月，绿树浓阴，漫天匝地，山野中到处给人张着自然的绿茵与绿幕，人意亦最快适，故凡欢慰、和乐、平静、亲爱、自然、快适等性状，都可由自然所有的色彩而联想。总之，绿是安静的象征。

红和绿并列使人感到美观，由上述的种种用例和象征力可推知。红象征生动，绿象征安静。既生动而又安静，原是最理想的人生。自古以来，太平盛世的人，心中都有这两种感情饱和地融合着。目前的“赤栏桥外柳千条”的色彩，正是太平盛世的象征。

这也可从色彩学上解说：世间一切色彩，不外由红黄蓝三色变化而生。故红黄蓝三者称为“三原色”。三原色各有其特性：红热烈，黄庄严，蓝沉静。每两种原色相拼合，成为“三间色”，即红黄为橙，红蓝为紫，黄蓝为绿。三间色亦各有其特性：橙是热烈加庄严，即神圣；紫是热烈加沉静，即高贵；绿为庄严加沉静，即和平也。如此屡次拼合，则可产生无穷的色彩，各有无穷的特性。今红与绿相配合，换言之，即红与黄蓝相配合。对此中三原色俱足。换言之，即包含着世间一切色彩。故映入人目，感觉饱和而圆满，无所偏缺。可知红绿对比之所以使人感觉美满，根本的原因在于三原色的俱足，然三原色俱足的对比，不止红绿一种配合而已。黄与紫（红蓝），蓝与橙（红黄），都是俱足三原色的。何以红与绿的配合特别美满呢？这是由于三原色性状不同之故。色彩中分阴阳二类，红为阳之主；色彩中分明暗二类，红为明之主；色彩中分寒暖二类，红为暖之主。阳强于阴，明强于暗，暖强于寒。故红为三原色中最强者，力强于黄，黄又力强于蓝。故以黄蓝合力（绿）来对比红，最为势均力敌。红蓝（紫）对比黄次之。红黄（橙）对比蓝又次之。从它们的象征上看，也可明白这个道理：热烈、庄严，与沉静，在

人的感情的需要上，也作顺次的等差。热烈第一，庄严次之，沉静又次之。重沉静者失之柔，重庄严者失之刚。只有重热烈者，始得阴阳刚柔之正，而合于人的感情的需要，尤适于生气蓬勃的人的心情。故朴厚的原始人欢喜红绿；天真的儿童欢喜红绿；喜庆的人欢喜红绿；受了丽日和风的熏陶，忘怀了时世的忧患，而徬徨于西湖滨的我，也欢喜“赤栏桥外柳千条”的色彩的饱和，因此暂时体验了盛世黎民的幸福的心情。

可惜这千条杨柳不久就要摇落变衰。只恐将来春归夏尽，秋气萧杀，和平的绿色尽归乌有，单让赤栏桥的含有危险性的色彩独占了自然界，而在灰色的环境中猖獗起来。然而到那时候，西湖上将不复有人来欣赏景色，我也不会再在这里徬徨了。

廿五〔1936〕年三月十八日作

---

[1] 本篇原载1936年4月11日、12日《申报》，曾收入作者的《艺术与人生》一书，改题为《红与绿》。

照相与绘画[1]

一位朋友毅然地斥百金买一架照相机，热心地从事摄影。弄了一会，大失所望，把照相机弃捐笥箧中，废然地走来向我诉说他的失败经过。其言如下：

“我为一种梦想所驱而买这架照相机。我的梦想是这样：我很热心于写生画，速写簿时时带在身上。无论在家里，在校里，在路上，在舟车中，看见了画材，倘有写生的机会，一定把它们记录在速写簿上。然而写生的机会不能常得。因为虽曰‘速写’，毕竟也费几分时光。而我眼前的现象，往往变动无定，不能给我当几分钟的模特儿。所以常常因为来不及速写，把很好的画材放走，甚觉可惜。这时候我没有学过摄影，凭肤浅的想象，以为照相机的摄影只消数秒钟，甚至半秒钟，比绘画的‘速写’速得多。有了这件机，一定可以多收几种画材。况且有许多活动状态，像运动选手赛技的姿势，走狗的脚的动向，蝴蝶飞舞的光景等，大都难于速写，又不易记忆，是画材收集上一件难事，我想有了照相机，一瞬间的现象也可自由捉住，正可获得许多珍贵的画材呢。

“为这种美满的梦想所驱，我毅然地买了一架照相机，又请人实地指导用法。花费了好几星期的时光，和好几打底片，总算会照了，同时那美满的梦想也就失败了。为的是‘事非经过不知难’，我以前以为照相机能在随时随地自由捉住现象，实际决没有这么便当。第一，要讲光线。光线弱的地方，开半秒钟不够，动的现象就不能照。灯下、月下，开数秒钟也不够，人物也不能照，只能照静物或风景，而且风吹草动的风景也不能照。第二，要讲距离。十二步以内的现象，要先用眼睛测量现象与物之间的步数，把镜头伸缩到该步数上，然后可照，不然，现象

就糊涂。第三，还要讲光圈。……还有我所没有学完全的种种手法和技术。故我所发见的画材，即使光线的条件满足，也要打开镜头，准备开关，校正距离，酌量光圈，然后摄影。所费的时间与速写相差有限，所费的手续实比速写浩繁。摄过后又不像速写地可以立刻给人鉴赏，还要拿了底片到特备暗室中去洗。显像，定影，清水漂洗，在幽暗的红灯底下摸索了好久，才得一张黑白相反的底片。等候底片干了，再到暗室中去拿出晒像纸来，晒像，显影，定影，到这时候，才能在清水盆里看见一张像画的东西。然而十张里头，总有八九张不像画；其像画的一两张，也只有一两分像画。因此我大失所望，把照相机捐弃在笥箧中，当它一种贵重而精巧的玩具。有兴时偶然拿出来玩玩，但与我的绘画生活毫无关系。我的梦想完全失败了。”

他的向我诉述，是要求给他说明与慰安。于是我把照相与绘画的区别，二者的不能互相模仿，以及二者在美术上的各自的使命，一一告诉他。使他知道怎样修正他的梦想，怎样处置他的照相机。其言如下：

绘画与照相，是判然不同的两种东西。二者的区别，可说绘画是眼与手的艺术，照相是镜头与底片的艺术。眼与手的艺术的美，是人工的；镜头与底片艺术的美，是机械的。在前者中，主观性胜于客观性；在后者中则反之，客观性胜于主观性。盖绘画虽然也照客观物体的形象而描写，但其中盛用心的经营，和腕的活动，好像写字一般，各人有各人的笔致，明显地表出着各人的性格。故数人对同一模特儿写生，写出来的作品趣味很不相同。照相虽然各人技术不同，但技术的差异只在取景、采光、晒像等上，客观物体的形象始终是客观的。故多人共对一物摄影，其结果大同小异，相差决不会像绘画之分歧。洋画初入中国时，一般浅薄的洋画信徒拘泥于写实，几乎要把自己的眼睛代替了镜头而作人工的照相（就是在现今，一般低级的洋画学习者还在做这样的死工

作）。美术照相初兴时，一般未练的照相家竞取模糊的景色，柔美的调子，以冒充印象派绘画。这两者，都没有理解绘画与照相独得的特色，而欲以绘画模仿照相，或以照相模仿绘画。近来美术照相日渐进步，不复如前之冒充印象派绘画。在杂志上，在展览会中，常见有许多名手的照相颇能充分发挥镜头的技巧。这些作品与绘画异趣，而独具一种美的价值。反之，在画界中，似乎倒不及照相的进步。以模仿照相为能事的绘画，现今还是到处被欢迎着。像月份牌，擦笔肖像画，香烟画片，都是其例。

天地间美的现象，可分两种。一种是天生成就美观的，不须人工代为布置，只消设法照样保留，便有美术的价值。另一种具有美化的可能性，但须经过人工的经营，方能成为美术品。前者宜用照相表现，后者宜用绘画表现。例如：日光下的美丽的影，天空中的云的纹样，海边的水的纹样，以及自然界一切天生成美观的现象，都是照相的好题材。至如传达春讯的梅蕊，解语似的花，通人情似的鸟，天造地设的胜景，以及一切理想的境界，需要人工加以选择，增删，变形，及配置，方能给人美感者，都是绘画的好题材。用绘画去表现照相的题材，吃力不讨好。用照相去表现绘画的题材，势有所不能。故二者不能互相代谋。总而言之：对自然惟妙惟肖，是照相的能事；依人意变化改造，是绘画的能事。即前者是美的“再现”，后者是美的“表现”。自来论艺术的人，往往轻再现而重表现，以为前者是画葫芦的工作，没有艺术的价值；后者本乎气韵生动与感情移入，才是有生命的艺术。我以为这话在现代未可概论。讲到艺术的价值，照相自然逊于绘画。但照相亦具有美术品的资格。因为一者，如前所述，天地间实际有着宜于用照相表现的美景。在现今机械发达的时代，艺术上亦何乐而不利用机械？二者，惟妙惟肖，再现艺术，最合于一般通俗人的美术鉴赏眼。以此作为引渡一般人进入美的世界的宝筏，也是文化艺术进步的一种助力。

所以我劝我的朋友不要希望以照相模仿绘画，也不要把照相机当作玩具。要明白照相与绘画的区别，而以机械时代的一种新美术看待照相。

廿五〔1936〕年五月[2]作

---

[1] 本篇原载1936年2月13日《申报》。

[2] 疑误，2月发表，当非5月所作。

视觉的粮食[1]

世间一切美术的建设与企图，无非为了追求视觉的慰藉。视觉的需要慰藉，同口的需要食物一样，故美术可说是视觉的粮食。人类得到了饱食暖衣，物质的感觉满足以后，自然会进而追求精神的感觉——视觉——的快适。故从文化上看，人类不妨说是“饱暖思美术”的动物。

我个人的美术研究的动机，逃不出这公例，也是为了追求视觉的粮食。约三十年之前，我还是一个黄金时代的儿童，只知道人应该饱食暖衣，梦也不曾想到衣食的来源。美术研究的动机的萌芽，在这时光最宜于发生。我在母亲的保护之下获得了饱食暖衣之后，每天所企求的就是“看”。无论什么，只要是新奇的，好看的，我都要看。现在我还可历历地回忆：玩具、花纸、吹大糖担[2]、新年里的龙灯、迎会、戏法、戏文，以及难得见到的花灯……曾经给我的视觉以何等的慰藉，给我的心情以何等热烈的兴奋！

就中最有力地抽发我的美术研究心的萌芽的，要算玩具与花灯。当我们的儿童时代，玩具的制造不及现今地发达。我们所能享用的，还只是竹龙、泥猫、大阿福，以及江北船上所制造的各种简单的玩具而已。然而我记得：我特别爱好的是印泥菩萨的模型。这东西现在已经几乎绝迹，在深乡间也许还有流行。其玩法是教儿童自己用黏土在模型里印塑人物像的，所以在种种玩具中，对于这种玩具觉得兴味最浓。我们向江北人买几个红沙泥烧料的阴文的模型，和一块黄泥(或者自己去田里挖取一块青色的田泥，印出来也很好看)，就可自由印塑。我曾记得，这种红沙泥模型只要两文钱一个。有弥勒佛像，有观世音像，有关帝像，有文昌像，还有孙行者、猪八戒、蚌壳精、白蛇精各像，还有猫、狗、

马、象、宝塔、牌坊……等种种模型。我向母亲讨得一个铜板，可以选办五种模型，和一大块黄泥(这是随型附送，不取分文的)，拿回家来制作许多的小雕塑。明天再讨一个铜板，又可以添办五种模型。积了几天，我已把江北人担子所有的模型都买来，而我的案头就像罗汉堂一般陈列着种种的造像了。我记得，这只江北船离了我们的石门湾之后，不久又开来了一只船，这船里也挑上一担红沙泥模型来，我得知了这个消息之后，立刻去探找，果然被我找到，而且在这担子上发见了许多与前者不同的新模型。我的欢喜不可名状！恐怕被人买光，立刻筹集巨款，把所有的新模型买了回来。又热心地从事塑造。案头充满了焦黄的泥像，我觉得单调起来。就设法办得铅粉和胶水，用洗净的旧笔为各像涂饰。又向我们的染坊作场里讨些洋红洋绿来，调入铅粉中，在各像上施以种种的色彩。更进一步，我觉得单靠江北船上供给的模型，终不自由。照我的游戏欲的要求，非自己设法制造模型不可。我先用黏土作模型，自己用小刀雕刻阴文的物象，晒干，另用湿黏土塑印。然而这尝试是失败的：那黏土制的模型易裂，易粘，雕的又不高明，印出来的全不足观。失败真是成功之母！有一天，计上心来：我用洋蜡烛油作模型，又细致，又坚韧，又滑润，又易于奏刀。材料虽然太费一点，但是刻坏了可以熔去再刻，并不损失材料。刻成了一种物象，印出了几个，就可把这模型熔去，另刻别的物象。这样，我只要牺牲半支洋蜡烛，便可无穷地创作我的浮雕，谁说这是太费呢。这时候我正在私塾读书。这种雕刻美术在私塾里是同私造货币一样地被严禁的。我不能拿到塾里去弄，只能假后回家来创作。因此荒废了我的《孟子》的熟读。我记得，曾经为此吃先生的警告和母亲的责备。终于不得不疏远这种美术而回到我的《孟子》里。现在回想，我当时何以在许多玩具中特别爱好这种塑造呢？其中大有道理：这种玩具，最富于美术意味，最合于儿童心理，我认为是着实应该提倡的。竹龙、泥猫、大阿福之类，固然也是一种美术的工艺。然而形状固定，没有变化；又只供鉴赏，不可创作。儿童是欢

喜变化的，又是抱着热烈的创作欲的。故固定的玩具，往往容易使他们一玩就厌。那种塑印的红沙泥模型，在一切玩具中实最富有造型美术的意义，又最富有变化。故我认为自己的偏好是极有因的。现今机械工业发达，玩具工厂林立，但我常常留意各玩具店的陈列窗，觉得很失望。新式的玩具，不过质料比前精致些，形色比前美丽些，在意匠上其实并没有多大的进步，多数的新玩具，还是形状固定，没有变化，甚至缺乏美术意味的东西。想起旧日那种红沙泥模型的绝迹，不觉深为惋惜。只有数年前，曾在上海的日本玩具店里看见过同类的玩具：一只纸匣内，装着六个白瓷制的小模型，有人像、动物像、器物型，三块有色彩的油灰，和两把塑造用的竹刀。这是以我小时所爱好的红沙泥模型为原则而改良精制的。我对它着实有些儿憧憬！它曾经是我幼时所热烈追求的对象，它曾经供给我的视觉以充分的粮食，它是我的美术研究的最初的启发者。想不到在二十余年之后，它会在外国人的地方穿了改良的新装而与我重见的！

更规模地诱导我美术制作的兴味的，是迎花灯。在我们石门湾地方，花灯不是每年例行的兴事。大约隔数年或十数年举行一次。时候总在春天，春耕已毕而蚕子未出的空当里，全镇上的人一致兴奋，努力制造各式的花灯；四周农村里的人也一致兴奋，天天夜里跑到镇上来看灯，仿佛是千载一遇的盛会。我的儿童时代总算是幸运的，有一年躬逢其盛。那时候虽然已到了清朝末年，不是十分太平的时代；但民生尚安，同现在比较起来，真可说是盛世了。我家旧有一顶彩伞，它的年龄比我长，是我的父亲少年时代和我姑母二人合作的。平时宝藏在箱笼里，每逢迎花灯，就拿出来参加。我以前没有见过它，那时在灯烛辉煌中第一次看见它，视觉感到异常的快适。所谓彩伞，形式大体像古代的阳伞，但作六面形，每面由三张扁方形的黑纸用绿色绫条粘接而成，即全体由三六十八张黑纸围成。这些黑纸上便是施美术工作的地方。伞的

里面点着灯，但黑纸很厚，不透光，只有黑纸上用针刺孔的部分映出灯光来。故制作的主要工夫就是刺孔。这十八张黑纸，无异十八幅书画。每张的四周刺着装饰图案的带模样，例如万字、八结、回纹，或各种花鸟的便化。带模样的中央，便是书画的地方。若是书，则笔笔剪空，空处粘着白色的熟矾纸，映着明亮的灯光；此外的空地上又刺着种种图案花纹，作为装饰的背景。若是画，则画中的主体(譬如画的是举案齐眉，则梁鸿、孟光二人是主体)剪空，空处粘白色的熟矾纸，纸上绘着这主体的彩色图，使在灯光中灿烂地映出。其余的背景（譬如梁鸿的书桌，室内的光景，窗外的花木等)用针刺出，映着灯光历历可辨。这种表现方法，我现在回想，觉得其刺激比一切绘画都强烈。自来绘画之中，西洋文艺复兴期的宗教画，刺激最弱。为了他们把画面上远近大小一切物象都详细描写，变成了照相式的东西，看时不得要领，印象薄弱，到了十九世纪末的后期印象派，这点方被注意。他们用粗大的线条，浓厚的色彩，与单纯的手法描写各物，务使画中的主体强明地显现在观者的眼前。这原是取法于东洋的。东洋的粗笔画，向来取这么单纯明快的表现法，有时甚至完全不写背景，仅把一块石头或一枝梅花孤零零地描在白纸上，使观者所得印象十分强明。然而，这些画远不及我们那顶彩伞的画的强明：那画中的主体用黑纸作背景，又映在灯光中，显得非常触目；而且背景并非全黑，那针刺的小孔，隐隐地映出各种陪衬的物象来，与主体有机地造成一个美满的画面。其实这种彩伞不宜拿了在路上走，应该是停置在一处，供人细细观赏的。我家的那顶彩伞，尤富有这个要求。因为在全镇上的出品中，我们的彩伞是被公推为最精致而高尚的，字由我的父亲手书，句语典雅，笔致坚秀；画是我姑母的手笔，取材优美，布局匀称。针刺的工作也全由他们亲自担任，疏密适宜，因之光的明暗十分调和，比较起去年我乡的灯会中所见新的作品，题着“提倡新生活”的花台，画着摩登美女的花盆来，其工粗雅俗之差，不可以道里计了。我由这顶彩伞的欣赏，渐渐转入创作的要求。得了我

大姐的援助，在灯期中立刻买起黑纸来，裁成十八小幅。作画，写字，加以图案，安排十八幅书画。然后剪空字画，粘贴矾纸，把一个盛老烟的布袋衬在它们底下，用针刺孔。我们不但日里赶作，晚上也常常牺牲了看灯，伏在室内工作。虽然因为工作过于繁重，没有完成灯会已散。但这一番的尝试，给了我美术制作的最初的欢喜。我们于灯会散后在屋里张起这顶自制的小彩伞来，共相欣赏、比较、批评。自然远不及大彩伞的高明，但是，能知道自己的不高明，我们的鉴赏眼已有几分进步了。我的学书学画的动机，即肇始于此。我的美术研究的兴味，因了这次灯会期间的彩伞的试制而更加浓重了。去年的春天，我乡又发起灯会。这是我生所逢到的第三次；但第二次我糊口于远方，未曾亲逢，我所亲逢的这是第二次。照上述的因缘看来，去年我应该踊跃参加。然而不然，我只陪了亲友勉强看几次灯。非但自己不制作，有时连看都懒得。这是什么原故？一时自己也说不清，大约要写完了这篇文章方才明白。

言归本题：最有力地抽发我的美术研究心的萌芽的，是上述的玩具和花灯。然而，给我的视觉以最充分的粮食的，也只有这种玩具和花灯。那种红沙泥模型的塑印，原是很幼稚的一种手工，给孩儿们玩玩的东西，说不上美术研究。那种彩伞的制作也只是雕虫小技，仅供消闲娱乐而已，不能说是正大的美术创作。然而前面说过，世间一切美术的建设与企图，无非为了追求视觉的慰藉。上两者在美术上虽是玩具或小技，但其对于当时的我，一个十来岁的儿童，的确奏了极伟大的美术的效果，给了我最充分的视觉的粮食。因为自此以后，我的年纪渐长，美术研究之志渐大；我的经历渐多，美术鉴赏之眼渐高。研究之志渐大，就舍去目前的小慰藉的追求而从事奋斗；鉴赏之眼渐高，就发见眼前缺乏可以慰藉视觉的景象，而退入苟安，陷入空想。美术是人生的“乐园”，儿童是人生的“黄金时代”。然而出了黄金时代，美术的乐园就减

色，可胜叹哉！

怎样会减色呢？让我继续告诉我的读者吧：为了上述的因缘，我幼时酷好描画。最初我热心于印《芥子园人物画谱》。所谓印，就是拿薄纸盖在画谱上，用毛笔依样印写。写好了添上颜色，当作自己的作品。后来进小学校，看见了商务印书馆出版的《铅笔画临本》《水彩画临本》，就开始临摹，觉得前此之印写，太幼稚了。临得惟妙惟肖，就当作自己的佳作。后来进中学校，知道学画要看着实物而描写，就开始写生，觉得前此之临摹，太幼稚了。写生一把茶壶，看去同实物一样，就当作自己的杰作！后来我看到了西洋画，知道了西洋画专门学校的研究方法，又觉得前此的描画都等于儿戏，欲追求更多的视觉的粮食，非从事专门的美术研究不可。我就练习石膏模型木炭写生。奋斗就从这里开始。大凡研究各种学问，往往在初学时尝到甜味，一认真学习起来，就吃尽苦头。有时简直好像脱离了本题，转入另外一种坚苦的工作中。为了学习绘画而研究坚苦的石膏模型写生，正是一个适例。近来世间颇反对以石膏模型写生当作绘画基本练习的人。西洋的新派画家，视此道为陈腐的旧法，中国写意派画家或非画家，也鄙视此道，以为这是画家所不屑做的机械工作。我觉得他们未免胆子太大，把画道看得太小了。我始终确信，绘画以“肖似”为起码条件，同人生以衣食为起码条件一样。谋衣食固然不及讲学问道德一般清高。然而衣食不足，学问道德无从讲起，除非伯夷、叔齐之流。学画也如此，单求肖似固然不及讲笔法气韵的清高。然而不肖似物象，笔法气韵亦无从寄托。有之，只有立体派构成派之流。苏东坡诗云：“论画以形似，见与儿童邻。”正是诗人的夸张之谈。订正起来，应把他第一句诗中的“以”字改为“重”字才行。话归本题：我从事石膏模型写生之后，为它吃了不少的苦。因为石膏模型都是人的裸体像，而人体是世界最难描得肖似的东西。五官、四肢，一看似觉很简单，独不知形的无定，线的刚柔，光的变化，色的含混，在描写

上是最困难的工作。我曾经费了十余小时的工夫描一个Venus〔维纳斯〕像，然而失败了。因为注意了各小部分，疏忽了全体的形状和调子。以致近看各部皆肖似，而走远来一望，各部大小不称，浓淡失调，全体姿势不对。我曾经用尽了眼力描写一个Laocoon〔拉奥孔〕像，然而也失败了。因为注意了部分和全体的相称，疏忽了用笔的刚柔，把他全身的肌肉画成起伏的岩石一般。我曾在灯光下描写Homeros〔荷马〕像，一直描到深夜不能成功。为的是他的卷发和胡须太多，无论如何找不出系统的调子，因之画面散漫无章，表不出某种方向的灯光底下的状态来。放下木炭条，靠在椅背上休息的时光，我就想起：我在这里努力这种全体姿势的研究，肌肉起伏的研究，卷发胡须的研究，谁知也是为了追求视觉的慰藉呢？这些苦工，似乎与慰藉相去太远，似乎与前述的玩具和彩伞全不相关，谁知它们是出于同一要求之下的工作呢！我知道了，我是正在舍弃了目前的小慰藉而从事奋斗，希望由此获得更大的慰藉。

说来自己也不相信：经过了长期的石膏模型奋斗之后，我的环境渐渐变态起来了。我觉得眼前的“形状世界”不复如昔日之混沌，各种形状都能对我表示一种意味，犹如各个人的脸孔一般。地上的泥形，天上的云影，墙上的裂纹，桌上的水痕，都对我表示一种态度，各种植物的枝、叶、花、果，也争把各人所独具的特色装出来给我看。更有希奇的事，以前看惯的文字，忽然每个字变成了一副脸孔，向我装着各种的表情。以前到惯的地方，忽然每一处都变成了一个群众的团体，家屋、树木、小路、石桥……各变成了团体中的一员，各演出相当的姿势而凑成这个团体，犹如耶稣与十二门徒凑成一幅《最后的晚餐》一般……读者将以为我的话太玄妙么？并不！石膏模型写生是教人研究世间最复杂最困难的各种形、线、调、色的。习惯了这种研究之后，对于一切形、线、调、色自会敏感起来。这犹之专翻电报的人，看见数目字自起种种

联想；又好比熟习音乐的人，听见自然界各种声音时自能辨别其音的高低、强弱和音色。我久习石膏模型写生，入门于形的世界之后，果然多得了种种视觉的粮食：例如名画，以前看了莫名其妙的，现在懂得了一些好处。又如优良的雕刻，古代的佛像，以前未能相信先辈们的赞美的，现在自己也不期对它们赞美起来。又如古风的名建筑，洋风的名建筑，以前只知道它们的工程浩大，现在渐渐能够体贴建筑家的苦心，知道这些确是地上的伟大而美丽的建设了。又如以前临《张猛龙碑》《龙门二十品》《魏齐造像》，只是盲从先辈的指导，自己非但不解这些字的好处，有时却在心中窃怪，写字为什么要拿这种参差不整、残缺不全的古碑为模范？但现在渐渐发觉这等字的笔致与结构的可爱了。不但对于各种美术如此，在日常生活上，我也改变了看法：以前看见描着工细的金碧花纹的瓷器，总以为是可贵的；现在觉得大多数恶俗不足观，反不如本色的或简图案的瓷器来得悦目。以前看见华丽的衣服总以为是可贵的，现在觉得大多数恶劣不堪，反不如无花纹的，或纯白纯黑的来得悦目。以前也欢喜供一个盆景，养两个金鱼，现在觉得这些小玩意的美感太弱，与其赏盆景与金鱼，不如跑到田野中去一视伟大的自然美。我把以前收藏着的香烟里的画片两大匣如数送给了邻家的儿童。

我的美术鉴赏眼，显然是已被石膏模型写生的磨练所提高了。然而这在视觉慰藉的追求上，是大不利的！我们这国家，民生如此凋敝，国民教养如此缺乏。“饱暖思美术”，我们的一般民众求饱暖尚不可得，哪有讲美术的余暇呢？因此我们的环境，除了山水原野等自然之外，凡人类社会，大多数地方只有起码的建设，谈不到美术，一所市镇，只要有了米店、棺材店、当铺、茅坑……等日用缺少不来的设备，就算完全，更无暇讲求“市容”了。一个学校，只要有了坐位和黑板等缺少不得的设备，就算完全，更无暇讲求艺术的陶冶了。一个家庭，只要有了灶头、眠床、板桌、马桶等再少不来的设备，也算完全，更无暇讲求形式的美

观了。带了提高了的美术鉴赏眼，而处在上述的社会环境中，试问向哪里去追求视觉的慰藉呢？以前我还可没头于红沙泥模子的塑印中，及彩伞的制作中，在那里贪享视觉的快感。可是现在，这些小玩意只能给我的眼当作小点心，却不能当作粮食了。我的眼，所要求的粮食，原来并非贵族的、高雅的、深刻的美术品，但求妥帖的、调和的、自然的、悦目的形相而已。可是在目前的环境中，最缺乏的是这种形相。有时我笼闭在房间里，把房间当作一个小天地，施以妥帖、调和、自然而悦目的布置，苟安地在那里追求一些视觉的慰藉。或者，埋头在白纸里，将白纸当作一个小天地，施以妥帖、调和、自然而悦目的经营，空想地在那里追求一些视觉的慰藉。到了这等小天地被我看厌，视觉饥荒起来的时候，我唯有走出野外，向伟大的自然美中去找求粮食。然而这种粮食也不常吃。因为它们滋味太过清淡，犹如琼浆仙露，缺乏我们凡人所需要的“人间烟火气”。在人类社会的环境不能供给我以视觉的食粮以前，我大约只能拿这些苟安的、空想的、清淡的形相来聊以充饥了。

廿四〔1935〕年十一月十三日作

---

[1] 此文原载《中学生》1936年1月号增刊特辑，曾收入作者的《艺术与人生》一书，改题为《我儿时的美术因缘》。

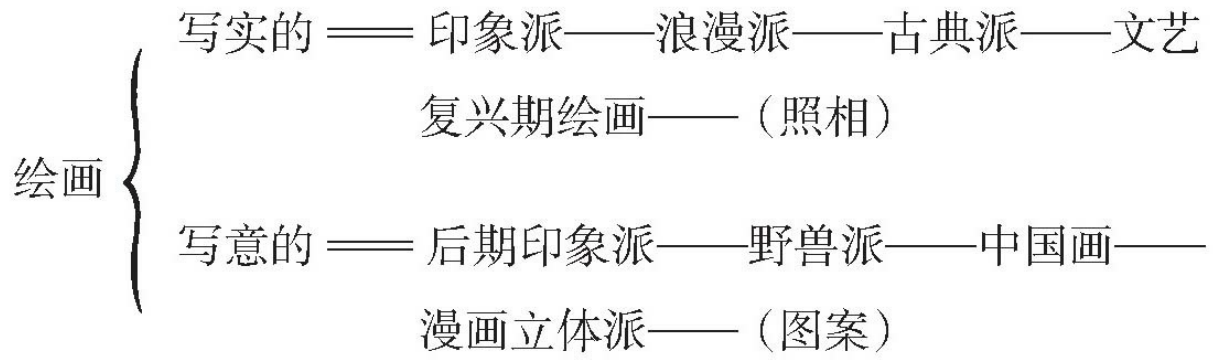
[2] 指用麦芽糖吹大而制造各种小玩意的担贩。

绘画的欣赏[1]

眺望这般复杂的今日的画坛，而欲在一篇短文中谈论“绘画的欣赏”，也只能像“影绘”一般只描物象的大体轮廓，或者像“略画”一般，省去了一切的details〔细节〕，而仅写主要的寥寥数笔。

凡事入了专门研究，必然发生出许多“不足为外人道”的专门技法来。绘画艺术也是如此。所谓“笔意”“气韵”，所谓“touch〔笔触〕”“value〔效力〕”等，都是专门家之间的品评用语。普通的欣赏者中，真能理解这种技法的人极少。这在一方面看，原是绘画艺术进步的现象；但从他方面看，也是使绘画的欣赏范围缩小的一个原因，或者是把绘画推进象牙塔的一种助力。“绘画的欣赏”的难言，其主因也就在此。然而现在可以暂时不顾一切这等专门技法，而但从绘画的表面着手，把它们区别为“写实”与“写意”两大范型。这办法自不免粗率，然而容易引导一般人跨上绘画欣赏的道程。

这分类法的根据是这样：除了极少数莫名其妙的新派画外，凡绘画总是在平面上描写“物象”——人物、山水、花鸟、社会——的。这些物象的描写法，或工或粗，或繁或简，因各时代各地方各个人而纷异。但大体可分为两类：其一是力求肖似实物的，即依照眼前的实际状态而描写的。其二是故意背叛实物的，即依照心中的想象姿态而描写的。前者可称为“写实”的，后者可称为“写意”的。现在先列表在下面，然后依表的次序略加说明。最后括弧里的字，表示它们的极端的形式。



印象派是十九世纪后半期兴起的一种画派。他们的主张，描画要全凭仗两只眼睛的感觉，不可加以记忆或想象，例如描一盆花：不可先想起花是红的，叶是绿的，然后调红颜料来描花，调绿颜料来描叶。须得屏绝思虑，用纯洁的视觉来观看某种光线之下某种环境之内的花的瞬间的状态，然后完全依照视觉的所感而描写。红花的某部分，在某种光线之下也会显出非红色来；绿叶的某部分，在某种光线之下也会显出非绿色来。于是花不一定红，有时也会变绿；叶不一定绿，有时也会变红。故在印象派的绘画中，各物的各部分，红黄蓝诸色齐备，不过强弱不同而已。近看时，但见画面统是各种的色点或色条，犹如织物的地毯一般。但走远来，把两眼微微合拢而眺望，即见很逼真的瞬间状态，同真的光线之下的实物一样。这种画法，盛行于十九世纪后半，其余风至今日还存在。现今的美术家，即使非印象派的人，其画中也常略带印象派的痕迹。我们欣赏这种画时须注意：第一，不宜近看，近看则斑斑驳驳，不辨物象；宜远看，远看则光线彩色均极逼真。第二，但赏形色的美，不宜探索画中题材的含义。因为印象派画家的选材，不以内容意味而以形式的美（光与色）为标准。若光线与色彩皆美观，则无论小小的两只果子，平凡的一堆稻草，也可为杰作的题材。印象派创生于法国。法国印象派大家莫内〔莫奈〕（Monet）的杰作，大都是静物及平凡的野景。他们的画，非但力求肖似实物，且描出实物的瞬间的光景，可谓写实风绘画的第一适例。

不重光与色的写实，而重形的写实，是写实派。这是十九世纪中在法国创生的一种画派。其代表作家为米叶〔米勒〕（Millet）与柯裴〔库尔贝〕（Courbet）。他们的画法，有三特点：第一是注重形，凡画中各物的形体，均切实地描写，务求肖似实物。第二是注重明暗，凡物受光之处白，背光之处黑，半受光半背光之处灰色，这三面皆分明地描出，故物象富有“立体感”，远望时同真的东西一样。若将其画缩小，印刷为复制品，则细处的笔法即隐，看去竟同照相一般，不过其美为照相所不可及。第三是题材开放。以前的画，取材大都是高贵的人物，高贵的生活。写实派画家反对这办法，偏偏描写常见的人物，平凡的生活。农夫，劳工，田家生活，贫农之家，从此都有了入画的资格。故欣赏这等绘画，同参观现世社会一样，感到亲切的生活趣味。艺术出了象牙之塔而向一般民众开放以来，此种绘画最普遍地受世人的欣赏。

以上两种绘画，印象派与写实派，虽然力求肖似实物，但画面全体必有统一的调子。即其所描写的必是在某一时间某一地方所见的景物。例如描写远景必模糊，描写细部分亦必模糊，方才合于实际。因我们的目力必集中于主体物象上，故余物势必模糊。但在这两派以前的画派，如浪漫派与古典派，并不如此。他们也力求肖似实物。但不论远近大小，皆用细描。故画面全体精致，一笔不苟。人物自须眉以至衣服上的皱纹，景物自地上的草，树上的叶以至屋上的瓦，无不一一细写。故其画远看也好，近看也好；就全体看也好，就部分看也好。例如浪漫派的大画家特拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（Delacroix）的人物画，古典派大画家达微特〔大卫〕（David）描写拿破仑的画，都是工笔的写实。我们在书籍杂志中看它们的缩印图，觉得同照相无异；若看到真的作品，更要惊讶它们同实景一般。十八世纪以前的西洋画，都作这样的画风，而细写的工夫愈古愈深。文艺复兴期三杰的作品可说是最工细的写实风绘画。所谓三杰，即辽拿独·达文西〔莱奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo da

Vinci）、米侃朗琪洛〔米开朗基罗〕（Michelangelo）和拉费尔〔拉斐尔〕（Raphaelo）。他们的作品形式大都巨大，画面所收罗的人物很多。各部细写，数年完成一幅，其工致可想而知。达文西的杰作是《最后的晚餐》，描写基督与十二门徒聚餐，十三人的表情、衣褶、室内的布置，无不详细描写，看去真同舞台上扮演的戏剧一般。米侃朗琪洛的杰作是《最后的审判》，无数的人物，各种姿势和服装，各种的景物，皆出于工细之笔。我们平常所见的复制品大都是全幅中的某一部分，但是好像一幅独立的绘画。可知此种大画，实由无数小画连合而成。即画家的观点不集中于一个主体，而轮流集中于各部。故欣赏此等绘画，也可就逐部分细阅，不仅纵观其全体而已。三杰之中，拉费尔的作品形式较小，其杰作为《圣母子图》，用柔丽而工整的笔法，细写圣母与幼年耶稣的姿态，配以种种同样工细的背景。据史传所说，文艺复兴期的画家盛用“模特儿”，不过不像现今地专画裸体模特儿，又令穿各种衣服，扮演历史故事，以供写实。有的画家亲自解剖尸体，以求人体画法的逼真。有的画家为欲描写基督被磔刑时的苦痛的颜貌，竟把模特儿杀死（这是文艺复兴后意大利画家Giotto〔乔托〕的故事。古代人竟有这种非人道的行为）。他们的注重写实，于此便可想见。

总之，从十五六世纪（文艺复兴）直至十九世纪初（古典派浪漫派）绘画都是工笔写实的。愈古画面愈浪漫，愈近画面愈集中，但其工笔写实则无异。浪漫派以后的写实派与印象派，如前所述，写实而非工笔。故上述各派绘画，可用“写实风”三字总括之。无论工笔或粗笔，统是力求肖似实物，依照眼前实际状态而描写的。充此种画风的极致，就是照相。上述的作品，艺术的价值当然远胜于照相，但在写实的一点上，都具有照相的特色。米侃朗琪洛的大作好像团体照相，特拉克洛亚的风景画，好像风景照相，印象派绘画仿佛是最近流行的那种模糊的美术照相。

反之，还有一大批不具照相特色的绘画存在着。这就是我所谓写意风的绘画。即故意背叛实物，依照心中的想象姿态而描出的绘画。在西洋，创造此画法的是后期印象派大画家赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne），他的画中，用很粗大而强力的线条，当作物象的轮廓。这一点便是背叛实物的明证。因为在实物上，轮廓只有界限，而并无“线”。线是画家心中想象出来的姿态。他的画中，又用单纯的大块的绿色来描树叶，单纯的强硬的色块来描物体的明暗。这也是背叛实物的一证。因为实际的树，是由一张一张的小叶集成的，在实际的物象上，是由明向暗渐次移变的，决不会如此单纯而唐突。这种单纯与唐突，也是画家心中想象出来的姿态。所以后期印象派的绘画，大概形态奇怪，色彩强烈，用笔粗率。总之，完全不像实物。同派的画家谷诃〔梵高〕（Gogh）、果庚〔高更〕（Gauguin），以及其后的野兽派画家马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse）、符拉芒〔符拉芒克〕（Vlamink），童根〔东根〕（Dongen）等，更展进赛尚痕所创的画法，愈加背叛实物，而注重主观。故画面亦愈加奇怪，愈加强烈，愈加粗率了。欣赏此种绘画，宜注重其用笔的力，设色的胆量，以及构图的经营，而欣赏其笔情墨趣，却不可从物象的形似上或题材的内容上探求兴味。苏东坡云：“论画以形似，见与儿童邻。”用这两句诗来说明此种画的欣赏法，最为适宜。

此种画法，在西洋是赛尚痕所创造的。但在东洋，原是我们中国绘画所固有的画法。而且赛尚痕的创造，确是从东洋画中获得其动机的（详说见拙著《绘画与文学》末篇，开明版）。中国的画，无论山水、人物、花卉，皆不务写实，皆不照眼前实际状态描写；必然把实际形状变更，而描成奇怪的姿态。变更之法大约有二：或移改物象的位置，或变化物象各部大小的比例。例如画山水，尽可把平日所见的各种奇山异水重重叠叠地并收在一张纸上。画女人，为欲显示美貌，不妨把头画得特别大，不管它对于身体称不称；把脸涂得特别白，不管它对于实际合

不合；为欲显示纤手，不妨把手画得特别小，像羊齿类植物一般，不管它对于全身配不配。这等其实不是描物象，只能说是描物象的一种象征。而我们欣赏时所感到的兴味，也是在其象征的暗示的意义上。这种变更再进一步地夸张起来，即成为漫画的形式。漫画是注重内容意味（讽刺等）的一种小画，形式大都夸张，不像实物。变形之极，就是立体派的绘画。那种画完全背叛实物，仅写主观的感念。因此缺乏客观的要素，往往成为莫名其妙的东西。这种绘画，虽然古今东西都有，但在背叛实物，依照心中想象姿态而描写的一点上，可说是同一范型的——写意的。充此种绘画的极致，是图案。图案但从实物中看取特色，再用自己的想象来给它自由变形（其方法叫做便化）。或把花草作成规则的形状，或把虫鸟变成奇异的色彩，以供各种装饰之用。试看后期印象派、野兽派、立体派的画，以及各种的中国画，其线、其形、其色、其构图，到处微微地具有图案的特色，如同前述的写实画具有照相的特色一样。

欣赏绘画时，用这两种特色为区别的标准，也可以在复杂的画坛中找出大体的头绪来。

廿五〔1936〕年春日作

---

[1] 本文原载1936年2月《申报周刊》第1卷第4期。

漫画艺术的欣赏[1]

“漫画”式样很多，定义不一。简单的、小形的、单色的、讽刺的、抒情的、描写的、滑稽的……都是漫画的属性。有一于此，即可称为漫画。有人说，现在漫画初兴，所以有此混乱现象；将来发达起来，一定要规定“漫画”的范围和定义，不致永远如此泛乱。但我以为不规定亦无不可，本来是“漫”的“画”规定了也许反不自然。只要不为无聊的笔墨游戏，而含有一点“人生”的意味，都有存在的价值，都可以称为“漫画”的。因此，要写一般的漫画欣赏的文章，必须有广大的收罗，普遍地举例，方能说得周到。这事很难，在我一时做不到。

但欣赏漫画与制作漫画，并不是判然的两件事。可以照自己的好尚而描画，当然也可以照自己的好尚而谈画。且让欢喜看我的画的人听我的谈画吧。于是我匆匆地写这篇文章来应《中学生》的征稿。

古人云：“诗人言简而意繁。”我觉得这句话可以拿来准绳我所欢喜的漫画。我以为漫画好比文学中的绝句，字数少而精，含义深而长。举一例：

“寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。”这二十个字，取得非常精采。凡是读过历史的人，读了这二十个字都会感动。开元、天宝之盛，罗袜马嵬之变[2]，以及人世沧海桑田之慨，衰荣无定之悲，一时都涌起在读者的心头，使他尝到艺术的美味。昔人谓五绝“如四十个贤人，着一个屠沽不得”。这话说得有理。不过拿屠沽来对照贤人，不免冤枉。难道做屠沽的皆非贤人？所以现在不妨改他一下，说五绝“如二十个贤人，着一个愚人不得”。我们试来研究这首五绝中所取的

材料，有几样物事。只有四样：“行宫”“花”“宫女”，和“玄宗”。不过加上形容：“寥落的”“古的”行宫，“寂寞地红着的”宫花，“白头的”宫女，“宫女闲坐谈着的”玄宗。取材少而精，含义深而长，真可谓“言简意繁”的适例。漫画的取材与含义，正要同这种诗一样才好。胡适之先生论诗材的精采，说：“譬如把大树的树身锯断，懂植物学的人看了树身的横断面，数了树的年轮，便可知道树的年纪。一人的生活，一国的历史，一个社会的变迁，都有一个纵剖面和无数横断面。纵剖面须从头看到尾才可看见全部。横断面截开一段，若截在紧要的所在，便可把这个横断面代表这一人，或这一国，或者这一个社会。这种可以代表全部分的，便是我所谓最精采的。”我觉得这譬喻也可以拿来准绳我所欢喜的漫画。漫画的表现，正要同树的横断面一样才好。

然而漫画的表现力究竟不及诗。它的造形的表现不够用时，常常要借用诗的助力，侵占文字的范围。如漫画的借重画题便是。照艺术的分类上讲，诗是言语的艺术，画是造形的艺术。严格地说，画应该只用形象来表现，不必用画题，同诗只用文字而不必用插画一样。诗可以只用文字而不需插画，但漫画却难于仅用形象而不用画题。多数的漫画，是靠着画题的说明的助力而发挥其漫画的效果的。然而这也不足为漫画病。言语是抽象的，其表现力广大而自由；形象是具象的，其表现力当然有限制。例如“白头宫女在，闲坐说玄宗”，诗可以简括地用十个字告诉读者，使读者自己在头脑中画出这般情景来。画就没有这样容易，而在简笔的漫画更难。倘使你画一个白头老太婆坐着，怎样表出她是宫女呢？倘使你把她的嘴巴画成张开了说话的样子，画得不好，看者会错认她在打呵欠。况且怎样表明她在说玄宗的旧事呢？若用漫画中习用的手法，从人物的口中发出一个气泡来，在气泡里写字，表明她的说话，那便是借用了文学的工具。况且写的字有限，固定了某一二句话，反而不好。万不及“说玄宗”三个字的广大。就是上面两句，“寥落古行宫，宫

花寂寞红”，用漫画也很难画出。你画行宫，看者或将误认为邸宅。你少画几朵花，怎能表出它们是“宫花”，而在那里“寂寞红”呢？

所以画不及诗的自由。然而也何必严禁漫画的借用文字为画题呢？就当它是一种绘画与文学的综合艺术，亦无不可。不过，能够取材精当，竭力谢绝文字的帮忙，或竟不借重画题，当然是正统的绘画艺术，也是最难得的漫画佳作。

借日本老画家竹久梦二先生的几幅画来作为说例吧。

有一幅画，描着青年男女二人，男穿洋装，拿史的克〔手杖〕，女的穿当时的摩登服装，拉着手在路上一边走，一边仰起头来看一间房子门边贴着的召租。除了召租的小纸札上“Kashima Ari”（“内有贷间”）五字（日本文有五个字）而外，没有别的文字。这幅画的取材我认为是很精采的。时在日本明治末年，自由恋爱之风盛行，“Love is best〔爱情至上〕”的格言深印在摩登青年的脑中。画中的男女，看来将由（或已由）love更进一步，正在那里忙着寻觅他们的香巢了。“贷间”就是把房间分租，犹如上海的“借亭子间”之类。这召租虽然也是文字，但原是墙上贴着的，仍不出造形的范围，却兼有了画题的妙用。

去年夏天我也曾写过一幅同类的画：画一条马路，路旁有一个施茶亭，亭的对面有一所冰淇淋店。这边一个劳动者正在施茶亭畔仰起了头饮茶；那边青年男女二人挽着手正在走进冰淇淋店去。画中只有三个文字，冰淇淋店门口的大旗上写着一个“冰”字，施茶亭的边上写着“施茶”二字，都是造形范围内的文字，此外不用画题。这画的取题可说是精采的。但这不是我自己所取，是我的一个绘画同好者取来借给我的。去年夏天他从上海到我家，把所见的这状态告诉我，劝我描一幅画，我就这样写了一幅（现在这画被收集在开明书店出版的画集《人间相》

中）。

梦二先生的画有许多不用画题，但把人间“可观”的现象画出，隐隐地暗示读者一种意味。“可观”二字太笼统，但也无法说得固定，固定了范围便狭。隐隐的暗示，可有容人想象的余地。例如有一幅描着一个女子独坐在电灯底下的火钵旁边，正在灯光下细看自己左手的无名指上的指环，没有画题，但这现象多么“可观”！手上戴着盟约的指环的人看了会兴起切身的感动。没有这种盟约指环的人，会用更广泛自由的想象去窥测这女子的心事。——这么说穿了也乏味。总之，这是世间万象中引人注目的一种状态。作者把它从万象中提出来，使它孤立了，成为一幅漫画，就更强烈地引人的注目了。日常生活中常有引人注目的现象，可以不须画题，现成地当作漫画的材料，只要画的人善于选取。梦二作品中还有许多可爱的例。有一幅描着一株大树，青年男女二人背向地坐在大树左右两侧的根上，大家把脸孔埋在两手中，周围是野草闲花。这般情状也很牵惹人目。有一幅描着一个军装的青年武夫，手里拿一册书，正在阅读，书的封面向着观者，但见题着“不如归”三字。取材也很巧妙（《不如归》是当时大流行的一册小说，描写军阀家庭中恋爱悲剧的。这小说在当时的日本，正好像《阿Q正传》在现在的中国）。又有一幅描着一个身穿厨房用的围裙的女子，手持铲刀，仓皇地在那里追一只猫。猫的大半身已逃出画幅的周围线之外，口中衔着一个大鱼。这是寻常不过的题材，但是一种不言而喻的紧张的情景，会强力挽留观者的眼睛，请他鉴赏一下，或者代画中人叫一声“啊哟！”又有一幅描着乡村的茅屋和大树，屋前一个村气十足的女孩，背上负着一个小弟弟，在那里张头张脑地呆看，她的视线所及的小路上，十足摩登的青年男女二人正在走路。这对比很强烈。题曰“东京之客”。其实不题也已够了。

没有画题，造形美的明快可喜。但画题用得巧妙，看了也胜如读一

篇小品文。梦二先生正是题画的圣手，这里仍旧举他的作例来谈吧。他的画善用对比的题材，使之互相衬托。加上一个巧妙的题目，犹如画龙点睛，全体生动起来。有一幅描着车站的一角，待车的长椅上坐着洋装的青年男女二人，交头接耳地在那里谈话，脸上都显出忧愁之色。题曰《不安的欢乐》。有一幅描着一个天真烂漫的少女，坐在椅子上，她的手搁在椅子靠背上，她的头倾侧着。题曰《美丽的疲倦》。有一幅描着一个少妇，手中拿着一厚叠的信笺，脸上表出笑容，正在热中地看信；桌上放着一张粘了许多邮票的信壳。题曰《欢喜的欠资》。有一幅描着一个顽固相十足的老头儿，正在看一封长信。他身旁的地上（日本人是席地而坐的，故这地上犹如我们的桌上）一张信壳，信壳的封处画着两个连环的心形（这是日本流行的一种装饰的印花，情书上大都被贴上一张）。他的背后的屏风旁边，露出一个少女的颜貌来，她颦蹙着，正在偷窥这老头儿的看信，题曰《冷酷的第三者》。以上诸画题是以对比胜的。还有两幅以双关胜的：一幅描着一个青年男子正在弹六弦琴，一个年青女子傍在他身旁闭目静听。题曰《高潮》。一幅描着伛偻的老年夫妇二人，并着肩在园中傍花随柳地缓步。题曰《小春》。

还有些画题，以心理描写胜。例如有一幅描着夏日门外，一个老太婆拿着一把小尖刀，正在一个少年的背上挑痧。青年缩着颈，痉着手足，表示很痛的样子。他的前方画着一个夕阳。题曰《可诅咒的落日》。要设身处地地做了那个青年，方才写得出这个画题。有一幅，描着一个病院的售药处的内面，窗洞里的桌上放着许多药瓶，一个穿白衣的青年的配药女子坐在窗洞口，正在接受窗洞板上的银洋。题曰《药瓶之色与银洋之声》。作者似在怜惜这淡装少女的生活的枯寂，体贴入微地在这里代她诉述。有一幅描着高楼的窗的内部，倚在窗上凝望的一个少女的背影，题曰《再会》。有一幅描着一个女子正在看照片，题曰《Kiss〔接吻〕前的照片》。还有一幅描着一个幼女正在看照片，题曰

《亡母》。这等画倘没有了画题，平淡无奇。但加上了这种巧妙的题字，就会力强地挑拨看者的想象与感慨。他有时喜用英语作题目。描旷野中一株大树根上站着一个青年学生，题曰《Alone〔孤独〕》。描两个青年恋人在那里私语，题曰《Ever，Never〔永远，永不〕》。描两个天真烂漫的小学生背着书包在路上走，挽着臂的一对青年爱侣同他们交手过，小学生不睬他们，管自仰着头走路，题曰《We Are Still Young〔我们还年轻〕》。用英文作题，不是无谓的好奇。有的取其简洁，翻译了要减少趣味，例如前二幅。有的取其隐晦，翻译了嫌其唐突，例如后一幅。

“言简而意繁”这句话，对于梦二一派的漫画最为适用。自己欢喜这一派，上面就举了许多梦二的例。对于别种的漫画，我也并非全无趣味。例如武器似的讽刺漫画，描得好的着实有力！给人的感动比文字强大得多呢！可惜我见闻狭小，看了不忘的画没有几幅。为调节上述诸例的偏静，也就记忆所及举几幅讽刺画在这里谈谈。某西洋人描的一幅，描一个大轮子正在旋转来。许多穿燕尾服的人争先恐后地爬到这轮子上去。初爬的用尽气力在那里攀附。已爬上的得意洋洋。爬在顶高地方的人威风十足，从顶高处转下去的人搔着头皮。将被转到地上的人仓皇失措。跌落在地上的人好像死了。爬上来的地方，地上写着“Today〔今天〕”，跌下去的地方，地上写着“Tomorrow〔明天〕”。形容政治舞台可谓尽致。某日本人描的一幅，描着一个地球，地球上站着一个人，一手捏住鼻头，一手拿一把火钳，把些小人从地球上夹起来，丢到地球外面去。小人有的洋装而大肚皮，有的军装而带手枪。还有一幅，描着一个舞台，许多衣上写着姓名的政客在那里做戏。他们的手足上都缚着线，线的一端吊在舞台上面，一个衔着雪茄烟的大肚皮洋装客正在拉线。这种画，都能短刀直入地揭破世间的大黑幕。在中国现在的杂志上，也常看到讽刺漫画的佳作。可惜我的记忆不好，一时想不起来。举

了这几个例就算了。

常有人写信来，问我漫画学习如何入手。没有一一详复的时与力，抱歉得很！现在借这里带便作一总复：漫画是思想美与造形美的综合艺术，故学习时不能像普通学画地单从写生基本练习入手。它的基本练习有二方面：一方面是技术的修练，与普通学画同，练习铅笔静物写生，木炭石膏模型写生，或人体写生。另一方面是思想的修练，如何修练，却很难说。因为这里包括见闻、经验、眼光、悟性等人生全体的修养，不是一朝一夕的能事，勉强要说，只得借董其昌的话："读万卷书，行万里路。"总之，多读读书，多看看世间，都是漫画的基本练习。这又同诗一样：例如开头所举的一首绝句，倘不曾读过历史，不知道唐玄宗的故事，读了这二十个字莫名其妙。听说外国人翻译这首诗，曾把"玄宗"两字误译为"玄妙的宗教"。亏他们欣赏的！欣赏非有各方面的修养不可，则创作的需要广泛的修养，不待言了。

廿四〔1935〕年五月七日作

---

[1] 本篇原载1935年6月《中学生》第56号。

[2] 指唐朝安史之乱时，玄宗从长安西奔成都，杨贵妃在马嵬坡被缢死之事。罗袜为其被缢死后之遗物。

版画与儿童画[1]

最近苏联版画展览会在上海开幕。接着全国儿童画展览会又在上海举行，几个相识的中学生及爱好美术的朋友遇见我时，常以版画及儿童画为说话的资料。但这两种展览会，我都没有看。所以他们希望我讲几句切实的批评的话，我却一句也讲不出来。于是他们就把话头转到这两种绘画的一般问题上。所说论的也不外乎下例的几种问题：

“版画究竟是甚样的一种绘画？”

“版画究竟有什么艺术的价值？”

“儿童画跟成人的画有什么差别？”

“儿童画要怎样才算好？”

这种问题，看似平凡，解答时也很困难。约略解说，难得要领；详细解说，言之长也。因此我的回答往往支离破碎，不能满足对方的要求。过后我常常想：艺术之事，在万方多难之我国，颇有未遑兼顾之势。故虽是这样浅近的问题，在青年间尚有茫然不解其意，而要求根本的解说者。因此我在几次支离破碎的说话之后，发心把话题汇集起来，写成这一篇文字，以表明版画与儿童画的一般的性状。并以应《浙江青年》的索稿。愿读这篇文字的人，也许不止以前和我说话的几个人。我所喜者，这两种绘画的性状，偶然有着类似点，允许我在这里并为一谈。

什么叫做版画？简单地回答：版画不是描在纸或布上的画，是刻在

木头等硬物上而印刷出来的画。版画不是作一次只得一幅的画，是作一次可印刷许多的画。

什么叫做儿童画？简单地回答：儿童画是思想感情特殊而绘画技术未练的一种人所描的绘画。儿童画是重兴趣而轻理法的，近于漫画的一种绘画。

版画因为是刻出来的，故画面大概比普通画小，笔法大概比普通画单纯，色彩大概比普通画简单。全体的印象大概比普通画强明。

儿童画因为是重兴味而轻理法的儿童的作品，故画面当然也比成人的画小，笔法大概比成人的画粗率，色彩也比成人的画强烈。全体的印象大概比成人的画奇特。

印象强明是可喜的，印象奇特也有他的好处。故二者各有其独得的特长，以与普通的成人的绘画相对立。我所谓二者的类似点，就在于此。但是，欲详细表明二者独得的特长，须先把与二者相对的普通的成人的绘画的性状略谈一谈，方可显衬出二者的特色来。

普通所谓“画”，就是世间各种景象在平面上的美的表现（所谓普通的绘画者除外，近世所谓新兴美术，即不描物象而仅描无名的形状色彩的所谓立体派等的绘画）。普通所谓“良好”的绘画，最浅近地说，就是景物描得最肖似实物的绘画。总之，绘画的好坏，描得“像不像”是一个最基础的标准。专门家往往把画理说得非常高深玄妙，以为绘画不在描得像。故中国现代画论，大都重“气韵”而轻“形似”。苏东坡说：“论画以形似，见与儿童邻。”照他们说，描画不必求像。这种画论未免立说太高，近于玄妙。而苏东坡的话，更带着诗的夸张，不能视为一般画理。一般地说，“像”毕竟是绘画上最基础的一个条件。因为艺术成立的

基础条件中，有一条是“须带客观性”。换言之，即能使万人共赏。客观性愈广大，艺术的价值愈高。吟自己恋爱经过的诗，不能使别人共感；描自己梦境的画，不能使别人共赏，其客观性就狭，其艺术的价值也就差。由此可知绘画的“描得像”，是使绘画的客观性广大的第一步；是使艺术的价值增高的最简易的方法。西洋人尤其看重这一点，十九世纪以前西洋画，虽然流派甚多，纵观其共通的特点，不外乎一个“像”字。只要看他们研究绘画的方法，就可知道他们何等地注重“肖似实物”；西洋绘画，在古代就有用活人模特儿（model）的办法。中世纪描宗教画的画家，要描基督，或圣母，或诸圣徒群众集合的画，常常先想象画中人的颜貌姿态，然后向世间物色一个颜貌姿态相似的人，教他穿起相当的衣服，装出相当的姿势，让画家看着了描写。中世纪的画家，不用模特儿而全凭记忆及想象作画的人固然很多；但用模特儿的画家也不乏其人。其中有一位大画家名叫乔托（Giotto）的，曾经描一幅《耶稣磔刑》图。然而受磔刑的耶稣的颜貌，在他无论如何想象不出来。为了要求大杰作的肖似实情，他曾经起个狠心，把模特儿杀死，以便仔细观察这人临死时的苦痛的颜貌。这个实在是非人道的行为，在现世，我想决不会有这般野蛮的画家。但在宗教势力盛大而人权不平等的中世纪时代，也许有容许他杀死模特儿的环境。但这些问题我们现在无暇讨论。现在提出这件逸事，无非要表明西洋古代绘画的极端注重“肖似”。到了十八世纪，西洋画风也是如此。那古典派大画家大卫（David），就是为拿破仑宫廷美术总监，而一生专描拿翁赞颂的绘画的官僚画家，也曾有关于模特儿找求的残忍的逸话：他的一个知己朋友，在拿破仑侵略军的炮火中垂死了。他得知了这消息，立刻去探访这朋友。别人以为他是去救护或慰安的。谁知他到了这奄奄一息的朋友身边，一点感情也不动，却冷静地拿出速写簿来，热心地描写他那苦痛的表情，对于他的苦痛如同不见不闻。他不是来吊慰朋友的，他是来练习写生画的！这等不顾人情的画家逸话，都是西洋画极端注重“肖似”的明证。下到十九世

纪，此风更盛。印象派的画家作画必须写生，离开了模特儿不能下一笔。他们为了研究静物的形状的色彩，把苹果供得腐烂；为了必须在同样光线下写生，一幅风景写生画要分作好几天画，今天下午从一时画到二时，明天下午也限定这时间去续画，再限定这时间去续画……一直画到地上长草，树上发芽，他的作品终于不能完成。

在这样的画法之下所产生的绘画，有一个显著的共通点，就是“像”，即“肖似实物”。第一形象正确，笔法细致，衣褶都详细描写，毛发都数得清楚，真同照相相像。第二色彩逼真，那种油画颜料，既复杂，又鲜明，又便利，一任画家自由驱使，无往而不肖似实物。第三光线描得如实，哪一部分明，哪一部分暗，哪一部分半调子（half tone），哪一部分高光点（high light），都不容紊乱。肖像画倘使放在室中的暗角里，竟可使粗心人或近视眼一时错认为活人，上前去向他点头拱手呢。写实的画风，在十九世纪前支配西洋画坛，历数百年之久，十九世纪以后，一时受东洋画风影响，写实的画风被放弃，矫枉过正，一时变出种种混乱的现象来，像未来派、立体派、构图派、达达派等莫名其妙的画风，便是矫枉过正的现象。然而这种现象犹如昙花一现，不久就衰沉寂没。现今西洋的画坛，虽然因为未曾盖棺，不能下一定论，但要不外乎祖传的写实风与近来输入的东洋风的葛藤的现象而已。最近版画的勃兴，便是这种现象的一面。

版画，显然是背叛向来“力求肖似实物”的画风的一种绘画。它因为是刻的，大多数用线条为表现的手段。它因为是印刷的，大多数只有黑白二色或单纯的几色。这可以使人联想“图案”。图案中所描写的，岂是实际世间所有的现象？版画的内容当然不像图案那么荒唐，但在表现的技巧上，与图案相去不远。总之，旧式西洋画有时可以使人误认为实物。版画则全无这种性格。版画坦白地表明着它是异于实物的一

幅“画”，不是希图“冒充实物”的。例如各杂志报纸上刊载的版画作例，索洛威克赤所作的《史塔林〔斯大林〕》像，是版画中写实风最浓重的一例，然而拿向来的西洋油画肖像和这比较起来，格调完全不同。前者含有“冒充实物”性，后者坦白地表明是“画”，一幅用线条描成的黑白两色的插画，我猜想这回的版画展览会中，一定不乏比这幅更“不像真”而“像画”的作品。无论所表现的是工场、烟囱、火车、群众等现代苏联社会的实际现状，但表现的技巧自与实际分离，自成一幅“绘画”。

数百年来看惯那“冒充实物”的绘画的西洋人，看到这种版画，好似肥鲜吃腻了嘴的人喝一瓶苏打水，其爽快可以想见。向来，这种画在西洋只作附属于书籍的插图，没有独立艺术品的资格。现今在德国，在苏联，忽然发达起来，不但获得了独立艺术品的资格，又渐有占据画坛重要地位的倾向了。为的是这种画的表现形式，给西洋人以新鲜的感觉，强明的印象，故能获得多数人的注意与赞美。

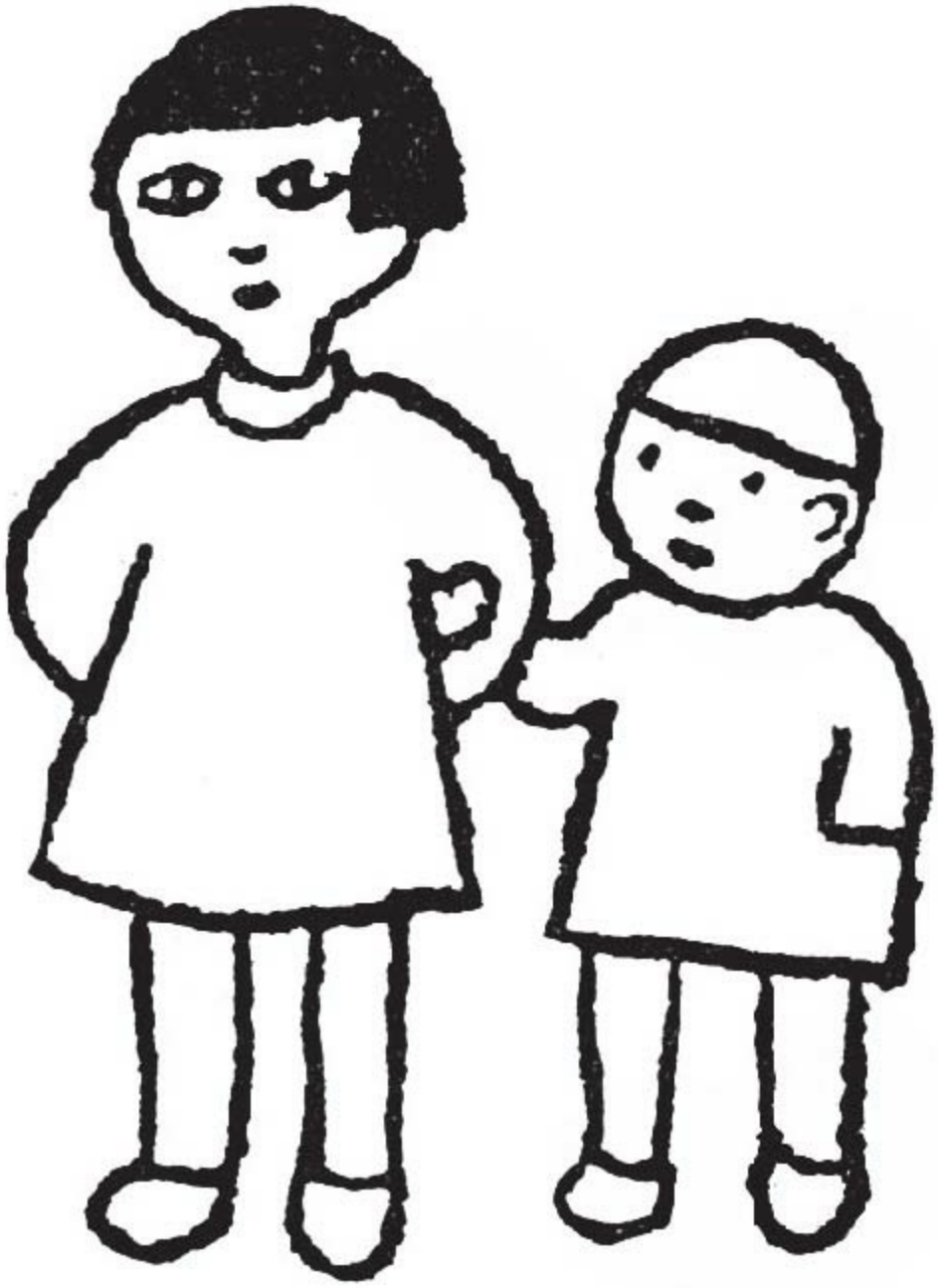
这种注意与赞美，发自西洋人，是当然无足怪的事。但发自中国人，我想至少要打个折扣。为的是版画在中国，千年前早已发达，而且中国画本身就是版画风的。数千年来看惯线条画、黑白画、单纯强烈的色彩画的中国人，看见像苏联那种版画时，虽然对于它们的题材的关切生活，与技术的非常进步觉得适合时代社会而可喜，但对于这种绘画技术的原则，不免要想起“这原是我们的呀！”也许为此对版画更加注意，但注意的动机与西洋人不同。也许为此对版画更加赞美，但赞美的性质也与西洋人相异。这注意带着回顾，这赞美含着自矜与自励。总之，东洋是版画技术的本家。在东洋不是版画的也都像版画。

何以言之？中国画法，向来没有前述的那种“写实”风。中国的绘画，向来不想“冒充实物”，没有一幅不坦白地表明它是“画”。第一：中国画中的物象，大都用线条构成。在实物上，其实极少有线条。除了真

同线一样细的东西以外，都是各种形体的块。中国画家发明用线条来表示这些形体的块的界线，我们看惯了不以为奇；根本地想，这实在是一种奇妙的发明。画个人，脸壳上围着线条，手指上围着线条，衣服的四周也都围着线条。这岂是实际世间所有的景象？（西洋画就可以不用线，但用色彩明暗的差别来显出这形体的界线，全同实物上所显出的景象一样。）第二：中国画中的形，但凭感觉而描写，很不讲究实际的尺寸。故中国的人物画中，常有头大于腹，手小于耳等可笑的形状。然从前的中国画家，不以此为病。正如东坡所说："论画以形似，见与儿童邻。"他们的批评标准全在于别处，即所谓笔法、神趣、气韵等。因此中国画的画面状态，离实世间甚远！有些"大画家"的作品，画面笔飞墨舞，好似张天师画的一道灵符！这种灵符现今还在各处流行，被好古的中国人珍藏着。好像这里面真有神通，可以驱邪降福似的。第三：中国画的色彩不是简单，就是强烈。简单之极，只用一种黑色，叫做"墨画"。这就像版画中那种单色的作品，不过是用手描的。山水、石头、竹、梅，都通行作墨画，而且墨画山水，在中国画中是一种高贵的画派，唐朝的王摩诘所创行，千百年来中国画家所宗奉，名曰"南派"画法（和它相对峙的，唐朝的李思训所创行的着色山水画法，名曰"北派"）。日本现今盛行的所谓"南画"，就是这种墨画法。中国画中用单色的，不但墨画而已，还有用朱磲代墨的，叫做朱描。朱描的人物《钟馗像》，是常见的。朱描的竹尤为画中奇品，特名为"朱竹"。竹的实际色彩是绿的，中国人却用与绿完全相反的朱色来描竹，其非写实风可使外国人吃惊。第四：中国画全体的构图，亦显然地表示着画与实际的分别，使人一看就知道画中物非真物。所谓构图，就是画面的布置。西洋画的画面，从上至下，从左至右，装得满满的。即使画中的主物体只是小小的一个花瓶，花瓶的上下左右必然配个"背景"，或是墙壁，或是帏幕，或是桌子、凳子、窗子，总之，要把花瓶以外的空地用合于实际的别物（即背景）来填充，使画面满满地装着东西。中国画就不然，不一

定要背景，只要画出主物体就算。很长大的一张白纸，往往只在下部适当地方画一件东西，一株菜，或一块石头，或一丛兰花，或两个萝卜……，再在上方的一边高高地题几行诗，画就完成。人物画也不一定要背景。像《钟馗像》，普通都是孤零零地画一个一手持剑一手捉鬼的钟馗，上无天，下无地，悬空挂在白纸中间。西洋人看了，或将误认为未完成的作品呢。这“未完成”，正是中国画的特色，正是使画异于实际，使画中物异于真物的妙法。

总之，中国画法，形状、色彩、构图，都取“简化”与“摘要”的方法。画家不肯细看物的各部，而作如实的描写，只是依据从物所得的大体印象，简明地，直截痛快地描出在纸上。画家不肯顾到物与环境的种种关系，而作周详的配景，只是把要表现的主要物体，孤零地、唐突地描出在纸上。因此，画面形成了一种单纯的、奇特的、非现实的特相。版画之所以在西洋绘画中别开生面者，就是为了版画的技术具有这种特相的一小部分的原故。



比版画更丰富地具有这种特相的，便是儿童画。如前所述，儿童画是思想感情特殊而画技未练的人所作的绘画，是重兴味而轻理法的绘画。这作画的态度，就与中国画家的作画态度相近似。前面说过：中国画家“不肯”细看物的各部而作如实描写，只是依据从物所得的大体印象，简明地，直截痛快地描出在纸上。儿童则是“不会”细看物的各部

（如形、线、色）而作如实描写，却也能依据从物所得的大体印象而简明地、直截痛快地描出在纸上。前面说过：中国画家“不肯”顾到物与环境的种种关系，而作周详的配景，只是把要表现的主要的物体孤零地、唐突地描出在纸上。儿童则是“不能”顾到物与环境的种种关系（如明暗、构图）而作周详的配景，却也能把要表现的主要物体孤零地唐突地描出在纸上。故在“重兴味”与“轻写实”的两点上，儿童画与中国画是相似的。这原有根本的相似的理由：中国画比较起西洋画来，在创作态度上是“主观的”，在描写技巧上是“原始的”。不顾客观世间的实际的形相，而大胆地把形相依照自己的感觉而改造，故曰“主观的”。忽略眼前景物的详细点，但用最经济的、记号似的、不能再省的几笔来表出，故曰“原始的”。中国画与儿童画，在这两点上颇相似。中国画可说是“先练的儿童画”，儿童画可说是“未练的中国画”。

这里所举的儿童画一例，不算是十分富有“儿童画特性”的一幅，但可以代表儿童画的一面。这里所描的是两个小孩，大约是姊弟二人。试看二人物的身体各部，长短大小的比例都不合实际。五官的大小与位置也不合实际。身体各部的简陋也又不合实际。然而姊弟二人的模样，已经尽够表出，我们可以不要求其更详细与更像实物了，不但如此，这姊弟二人的模样，反能给我们一种明快强烈的印象，是更详细与更像实物的画所不能给予的。看了这样的画，容易使人联想起中国山水画中的点景人物来。

然而这也是技巧形式上的部分的相似而已。我们决不能因此而主张以中国画法课儿童，更不能因此而主张用批评中国画法的眼光来批评儿童画。儿童画批评，据我的意见，有唯一的标准：即“艺术须与生活相关联”。换言之，即儿童的绘画必须是儿童生活的反映。详言之，凡真从儿童的生活感情上出发，真从儿童的手上描出，而具有美术形式的，

都是良好的儿童画。故批评儿童画，可从（一）美术形式，（二）描写技巧，（三）思想感情，这三方面着眼。反证之如下：（一）例如有一幅儿童画，其中大大小小地、杂乱无章地描着许多小孩子，全无形式的统一性，即使其笔致描得如何工致，形状描得如何正确，色彩配得如何调和，而且画中的小孩所作都是合于儿童生活的善良而可爱的行为，教我评判起来，这幅画只能勉强打六十分。因为它缺乏美术的形式。（二）又如有一幅儿童画，其中描着太幼稚的笔法，看不出是什么东西的形象，不合事实的色彩，即使意义很好，远看活像一张画，教我评判起来也只能勉强打个六十分。为了它缺乏描写技巧。（三）又如有个七岁的儿童，能描一幅恋爱图，有一个十岁的儿童，能描一幅隐居图。即使这些画真从这些儿童的手上描出来，而且充分具有美术形式，教我评判起来，一定要批它们一个落选。为了这些画不是这些儿童的思想感情的表现，这些画不是这些儿童的生活的反映，这些艺术与这些儿童的生活不相关联。

我已把关于版画和儿童画的我见说完了。最后还有几句话附告读这篇文的青年：不仅儿童画如此而已，文艺之事，无论绘画，无论文学，无论音乐，都要与生活相关联，都要是生活的反映，都要具有艺术的形式，表现的技巧，与最重要的思想感情。艺术缺乏了这一点，就都变成机械的、无聊的雕虫小技。

廿五〔1936〕年四月十七日作

---

[1] 本篇原载《浙江青年》2卷7期（1936年5月出版）。

深入民间的艺术[1]

“艺术”这个名词，照目前的情状看，可有严格与泛格，或狭义与广义两种解释。严格地、狭义地说，艺术是人心所特有的一种美的感情的发现。而怎样叫做“美的感情”，解释起来更为费事。这是超越利害的，超越理智的，无关心的。深究起来，其一部分关联于哲学，又一部分接近于禅理。这是富有先天的少数人之间的事业，不能要求其普及于一切人。这种艺术之理只能与知音者谈，不足为不知者道。然而世间知音者很少，这种艺术的被理解范围也就很狭。事实证明着：例如中国历代大画家的作品，能够充分懂得的有几人欤？中国历代的画论，能够充分理解的有几人欤？不必举这样高的例子，就是一般美术学生所习的那种水彩画、油画、铅笔画、木炭画，能够理解其好处的人，实在也很少。一般人都嫌它们画得太毛糙，画得不像，看见了摇头。你倘拿一幅印象派油画去展览在外国的所谓叫“俗众”之前，赞美的人一定极少。而这极少人之中，一定有部分是为了别的附带条件（例如看见它装个灿烂的金边，或者知道它是大名鼎鼎的人所描等）而盲从地赞美，又一部分人是为了要扮雅人而违心地赞美。富商的客堂里也挂几幅古画，吊几架油画。其实这些画对它们的主人大都是全不相识的。不仅绘画方面如此，别的艺术都同一情形。能欣赏高深的音乐，高深的文学的人，世间之大，有几人欤？不必举别的例，小小的一首进行曲，多数的中国人听了只觉得嘈杂。短短的一篇白话文，非知识阶级的人读了也不易理解作者的中心思想，常作种种误解或曲解。名为提倡大众文字的刊物，往往徒有其名，而实际仍为少数知识阶级交换意见之场。故严格的“艺术”，根本是少数天才者之间的通用物，根本不能普及于万众。人类智愚之不齐，原同体力之强弱一样。体力强的足以举百钧，体力弱的不能缚鸡，

都与先天有关，不可勉强。智愚也是如此，智者不学而能，愚者学亦不能，也都与先天有关，不可勉强。后天的锻炼可以使弱者加强，后天的教育可以使愚者加智。然也不过“加”些而已。定要加到什么程度，难乎其难。况且“艺术”这件东西，在一切精神事业中为最高深的一种。要它普及于万众，是犹勉强一切人举百钧，显然是不合理又不可能的事体。这种艺术，我称它为严格的、狭义的。

泛格地、广义地说，艺术就是技巧的东西。中国某种古书中，曾把医卜星相、盆栽、着棋、茶道、酒道、幻术、戏法等统统归之于艺术。这“艺术”的定义显然与前者不同了。艺术家听见了这话，也许会气杀几个。他们都认定艺术是前述的一种，是神圣不可侵犯的事业；“人生短，艺术长”，艺术比人生还可贵。然而征之事实，真可使艺术家气杀：现今我国的民间，生来不曾听见过“艺术”这个名词的人恐不止一大半。把“艺术”照某种古书认识着的人恐不止一小半（这样算起来，懂得艺术家的所谓“艺术”的人不到一小半，但实际恐怕还没有）。只要听一般人谈“艺术”“艺术”，就可测知其对艺术的认识了。他们看见了漂亮的东西就说“艺术的”，看见了时髦的东西也说“艺术的”，看见了希奇的东西又说“艺术的”，看见了摩登的东西更说“艺术的”。浅学无知的人以滥用“艺术”二字为时髦。商店广告以滥用“艺术”二字为新颖。在香艳的、爱情的、性欲的物品的广告上，常常冠着“艺术的”这个形容词。我还遇见一桩发笑的事：一位初面的青年绅士，看见我口上养着胡须，身上穿着旧衣，惊奇地说道：“照你的样子，实在不像一位艺术家呢！”我没有话可以答他。但从他这句话里，明白地测知了他所见的“艺术”的意义。大概他看见我有许多关于艺术的著作，听见人们说我是艺术家，心目中以为我是何等“艺术的”人物。而他所谓“艺术的”，大概是漂亮、美貌、摩登之类的性状。因此看了我这般模样，觉得大失所望。我既不自命为艺术家，也不认定我这模样是“艺术的”，所以他这句话对我实在全无关

系，只是向我表白了他自己对“艺术”的见解。这见解虽然可笑，但也不能说他完全错误。因为如上所述，在泛格的广义的意义上，漂亮、美貌、摩登也被视为“艺术”的性状；不过这“艺术”是此不是彼而已。故照目前实情观察，多数肤浅的人所称为“艺术”“艺术”的，是指漂亮、时髦、希奇、摩登、美貌、新颖，甚至香艳、爱情、性欲的东西。总之，凡是足以惹他们的注意，悦他们的耳目感觉的，都被称为“艺术的”。这定义与前面所述的严格的艺术，相去甚远。不但少有共通的部分，有时竟然相反。譬如盲从流行，在严格的艺术的意义上看来是无独创性的，不美的，而在一般人就肯定它为艺术的。反之，文学绘画上的高深的杰作，在一般人就看不懂，不相信它是艺术。故现代盛倡“大众艺术”，倘使要实行的话，只有两条路可走：不是提高大众的理解力，除非降低艺术的程度。要提高大众的艺术理解力，倘从单方面着手，如前所喻，犹之勉强一切人举百钧，显然是不可能之事。要降低艺术的程度，倘也从单方面下手，势必使艺术成为上述的那种浅薄的东西，也不是关心文化的人所愿意的。唱折衷说者曰：从双方着手，大众的理解力相当地提高些，同时艺术的程度也相当地降低些，互相将就，庶几产生普遍人群的大众艺术。这话在理论上是很可听的。但在事实上如何提高，如何降低，实在是一大问题。而关于这问题的具体的讨论，也难得听见。所听得见的，只是“大众艺术”“大众艺术”的呼声甚嚣尘上而已。

我现在也不能在这里作具体的讨论。因为我自己的艺术趣味，是倾向严格的一种的;而对于一般群众少有接近的机会，所见的不过表面的情形，未能深解群众的心理。纸上谈兵，无补于事实。故关于这问题的具体讨论，应让理解艺术而又理解群众的人。我现在所要谈的，只是从表面观察，讨论现在的民众所能理解的是甚样的一种艺术，现在的民众所最接近的是哪几种艺术，以供提倡民众艺术者的参考而已。

第一，现在的民众所能理解的是甚样的一种艺术？可用比喻说起：高深纯正的艺术，好比是食物中的米麦。这里面有丰富的滋养料，又有深长的美味。然而多数的人，难能感得这种深长的美味。他们所认为美味的，是河豚。河豚的美味浅显而剧烈，腥臭而异样，正好像现在一般人所认为美的“艺术”。这种美味含有危险性，于人生是无益而有害的。然而它有一种强大的引诱力，能使多数人异口同声地赞它味美。倘要劝他们舍去这种美味而细辨米麦中的深长的滋味，是不可能的。奖励他们多吃这种美味，又是不应该的。于是想出补救的办法来，从米麦中提取精华，制成一种味精。把味精和入别的各种食物里，使各种食物都增加美味。这样，求美味者不必一定要找河豚，各种有益的食物都可借此美味之引导而容易下咽了。在目前，易受大众理解的艺术，就好比这种味精。在各种生活中加些从纯正的美中摄取出来的美的原素，生活就利于展进了。有一个值得告诉群众的思想，必须加了美的形式（言词），然后可成为文学作品，使群众乐于阅读。有一种值得教群众看的现象，必须加了美的形式（形状色彩），然后可成为美术作品，使群众乐于鉴赏。群众所要求的美，不是纯粹的美，而是美的加味。群众所能接受的，不是纯文学，纯美术，而是含有实用性质的艺术。陶情适性的美文，大家不易看懂；应用这种美文的技法来写一篇宣传人道的小说，大家就乐于阅读。笔情墨趣的竹石画，大家也不易看出它的好处；应用这种绘画技法的原理来作一幅提倡爱国的传单画（poster），大家也就易于注目。总之，现在所谓群众的艺术，极少有独立的艺术品，而大多数是利用艺术为别种目的的手段，即以艺术为加味的。民间并非绝对不容独立艺术品的存在。但在物质生活不安定的环境里，独立的艺术品没有其存在的余地，是彰明的事实。语云：“衣食足然后知礼义。”现在不妨把这句话改换两字，说：“衣食足然后知艺术。”独立的艺术，在根本上含有富贵性质，太平气象，是幸福的象征。根本不是衣食不足的不幸的环境中所能存在的。衣食不足的环境中倘使要有艺术，只能有当作别种

目的的手段的艺术，当作别物的加味的艺术。现在的民众所能理解的，也只有这种艺术。

其次，民众所最接近的是哪几种艺术？据我观察，最深入民间的只有两种艺术，一是新年里到处市镇上贩卖着的“花纸儿”，一是春间到处乡村开演着的“戏文”。一切艺术之中，没有比这两种风行得更普遍了。所谓“花纸儿”，原是一种复制的绘画，大小近乎半张报纸，用五彩印刷，鲜艳夺目。其内容，老式的有三百六十行，马浪荡，二十四孝，十希奇，以及各种戏文的某一幕的光景等。新出的有淞沪战争、新生活运动等。卖价甚廉，每张不过数铜元。每逢阴历新年，无论哪个穷乡僻壤，总有这种花纸儿伴着了脸具、大刀等玩具而陈列在杂货店里或耍货摊上。无论哪个农工人家，只要过年不挨冻饿，年初一出街总要买一二张回去，贴在壁上，作为新年的装饰。在黄泥、枯草、茅檐、败壁、褐衣、黄脸的环境中，这几张五彩鲜艳夺目的花纸儿真可使蓬荜生辉，喜气盈门呢！他们郑重其事地把这几张花纸儿贴在壁上欣赏，老幼人人，笑口皆开。又不止看了一新年就罢。这样贴着，一直要看到一年。每逢休日，工毕，或饭余酒后，几个老者会对着某张花纸儿手指口讲，把其中的故事讲给少年们听，叙述中还夹着议论，借此表示他的人生观。每逢新年，壁上新添一两张花纸儿，家庭的闲说中新添一两种题材。这些花纸儿一年四季贴在壁上，其形象、色彩、意义，在农家的人的脑际打着极深的印象。农家子的教育、修养、娱乐的工具，都包括在这几张花纸儿里头了。其次，戏文也是最深入民间的一种艺术。无论哪一处小村落的人民，都有看戏文的机会。他们的戏文当然不及都会里的戏馆里所演的讲究，大都很草率：戏台附在庙里；或者临时借了木头和板，在空场上搭起来。看客没得坐位，大家站在台前草地上观看。即使有几个坐位，是自己家里带来的凳子，用碎砖头填平了脚而摆在草地上的。他们的戏班子远不及都会的戏馆里的那么出色，称为“江湖班”，大都是一队

演员坐了一只船，摇来摇去，在各码头各乡村兜揽生意的。他们的行头远不及都会的戏馆里那么讲究，大都是几件旧衣，几幅旧背景，甚或没有背景。他们的演员远不及都会的戏馆里那么漂亮，都颜色憔悴，面目可憎。假如你搭在台边上“看吊台戏”，可以看见花旦的嘴上长着一两分长的胡须呢。然而乡下人对于这样的戏文很满足了。一年之中，难得开演几回。像我们乡下，每年只有新年和清明两时节有开演的机会。倘遇荒年，新年和清明也得寂寞地送过。每次开演，看客不止一村，邻近二三十里内的人大家来看。老人女人坐了船来看，少年人跑来看，“看戏文去！”“看戏文去！”他们的兴趣很高，真是“千日辛勤一日欢”！他们的态度很堂皇，大家认为这是正当的娱乐。在他们的心目中，似乎戏文是世间应有的东西，而人生必须看戏文。故乡间即使有极顽固的老人，也从来不反对戏文为赘余；即使有极勤俭的好人，也从来不反对戏文为奢侈。不，村中若有不要看戏文的人，将反被老人视为顽固，反被好人视为暴弃呢。戏文的深入民间，于此可知。

故花纸儿与戏文，是我们民间最普遍流行的两种艺术。一切艺术之中，无如此两者之深入民间的了。都会里有戏馆，有公园，有影戏场，有博物馆，有教育馆，有讲演会，有展览会，有音乐会，有博览会，有收音机，还有种种出版物；但这些建设都只限于都会里的少数人享用，小市镇里的人就难得享受，农村里的人完全享受不到。中国之大，农村占有大半，小市镇占有小半，都市只有数的几个。故都市里的种种艺术建设，仅为极小部分人的福利，与极大多数人没有关系。都市里出版物里热心地讨论民众艺术（本文亦是其一），亦只是都会里的少数人的闭门造车，与多数的民众全然没有关系，他们也全然没有得知。他们所关系的，所得知的艺术，仍还是历代传沿下来的花纸儿和戏文两种。关心文化的人，注意农村教育的人，热诚地在那里希望把文化灌输到农村去。但是，各种的阻碍挡住在前，他们的希望何时可以实行，遥遥无

期。倘能因势利导，借这两种现成的民间艺术为宣传文化的进路，把目前中国民众所应有的精神由此灌输进去，或者能收速效亦未可知。例如：改革旧有的花纸儿的内容题材，删除了马浪荡、十希奇之类的无聊的东西，易以灌输时事知识，鼓励民族精神的题材。检点旧有的戏文，删除或修改《火烧红莲寺》《狸猫换太子》等神怪荒唐的东西，奖励或新编含有教化性质的戏剧。倘能实行，一张花纸儿或一出戏文的效果，可比一册出版物伟大得多呢。

惯于欣赏纯正艺术的人看见农民们爱看花纸儿，以为他们的欢乐，在于欣赏“花纸儿”这种绘画。其实完全不然，他们何尝是在欣赏绘画的形状、线条、色彩的美味？他们所欣赏的主要物是花纸儿所表出的内容意味，——忠、孝、节、义等情节。花纸儿的灿烂的形象和色彩，只是使这种情节容易被欣赏的一种助力，换言之，即一种美的加味而已。农民哪里有鉴赏纯正美术的眼光？他们的欢喜看花纸儿，不过因为那种形象色彩牵惹他们的眼睛，使他们的视觉发生快感，因而被骗地理解了花纸儿的故事内容。同理，他们的爱看戏文，其趣味的中心也不在于戏文的形式，而在于戏文的内容。这只要听他们看戏后的谈论就可明白。大团圆的戏剧最能大快人心，是他们所感兴味最浓的题材。忠、孝、节、义的葛藤，也是传统思想极牢固的农民们所最关心的题材。怪力乱神以及迷信的故事，又是无知的农民们所爱谈的话儿。他们不看旧小说，也不看戏考，但他们都懂得戏情。他们的戏剧知识都是由老者讲给少者听，历代传授下来的，夏日，冬夜，岁时伏腊的时节，农家闲话的题材，大部分是戏情。虽三尺童子，也会知道《天水关》是诸葛亮收姜维，《文昭关》是伍子胥过昭关。倘使戏剧没有了内容故事，只是唱工与做工，像现在都会里的舞蹈一般，我想农民们兴味一定大减。由此可知戏剧的唱工、做工与行头，在农民们看来只是一种附饰，即前面所说的美的加味。可知现在的民间，尚不能有惟美的纯艺术的存在。民间所

能存在的艺术，只是以美为别目的的手段的一种艺术，即以美为加味的一种艺术。在这种艺术中，美虽然是一种附饰，一种手段，一种加味，但其效用很大。设想除去了这种加味，花纸儿缺了绘画的表现，戏文缺了唱工做工的表现，就都变成枯燥的故事，不足以惹起人们的注意与兴味了。

故深入民间的艺术，不是严格的，是泛格的；不是狭义的，是广义的；不是纯正的，是附饰的；不是超然的，是带实用性的。灌输知识，宣传教化，改良生活，鼓励民族精神，皆可利用艺术为推进的助力。

廿五〔1936〕年三月二十六日作

---

[1] 本篇原载1936年4月10日《新中华》第4卷第7期。

画鬼[1]

《后汉书·张衡传》云：“画工恶图犬马，好作鬼魅，诚以事实难作，而虚伪无穷也。”

《韩非子》云：“狗马最难，鬼魅最易。狗马人所知也，旦暮于前，不可类之，故难。鬼魅无形，无形者不可睹，故易。”

这两段话看似道理很通，事实上并不很对。“好作鬼魅”的画工，其实很少。也许当时确有一班好作鬼魅的画工；但一般地看来，毕竟是少数。至于“鬼魅最易”之说，我更不敢同意。从画法上看来，鬼魅也一样地难画，甚或适得其反：“犬马最易，鬼魅最难。”

何以言之？所谓“犬马最难，鬼魅最易”，从画法上看来，是以“形似”为绘画的主要标准而说的话。“形似”就是“画得像”。“像”一定有个对象，拿画同对象相比较，然后知道像不像。充其极致，凡画中物的形象与实物的形象很相同的，其画描得很像，在形似上便可说是很优秀的画。反之，凡画中物的形象与实物的形象很不相同的，其画描得很不像，在形似上便可说是很拙劣的画。画犬马，有对象可比较，像不像一看就知道，所以说它难画；画鬼魅，没有对象可比较，无所谓像不像，所以说它容易画。——这便是以“像不像实物”为绘画批评的主要标准的。

这标准虽不错误，实太低浅。因为充其极致，照相将变成最优秀的绘画；而照相发明以后，一切画法都可作废，一切画家都可投笔了。照相发明至今已数百年，而画法依然存在，画家依然活动，即可证明绘画非照相所能取代，即绘画自有照相所不逮的另一种好处，亦即绘画不仅

以形似为标准，尚有别的更重要的标准在这里。这更重要的标准是什么？

简言之：“绘画以形体肖似为肉体，以神气表现为灵魂。”即形体的肖似固然是绘画的一个重要目标，但此外还有一个更重要的目标，是要表现物象的神气。倘只有形似而缺乏神气，其画就只有肉体而没有灵魂，好比一个尸骸。

譬如画一只狗，依照实物的尺寸，依照实物的色彩，依照解剖之理，可以画得非常正确而肖似。然而这是博物图，是“科学的绘画”，决不是艺术的作品。因为这只狗缺乏神气。倘要使它变成艺术的绘画，必须于形体正确之外，再仔细观察狗的神气，尽力看出它立、坐、跑、叫等种种时候形象上所起的变化的特点，把这特点稍加夸张而描出在纸上。夸张过分，妨碍了实物的尺寸、色彩，或解剖之理的时候也有。例如画吠的狗，把嘴画得比实物更大了些；画跑的狗，把脚画得比实际更长了些；画游戏的狗，把脸孔画成了带些笑容。然而看画的人并不埋怨画家失实，反而觉得这画富有画趣。所以有许多画，像中国的山水画，西洋的新派画，以及漫画，为了要明显地表出物象的神气，常把物象变形，变成与实物不符，甚或完全不像实物的东西。其中有不少因为夸张过甚，远离实相，走入虚构境界，流于形式主义，失却了绘画艺术所重要的客观性。但相当地夸张不但为艺术所许可，而且是必要的。因为这是绘画的灵魂所在的地方。

故正式的作画法，不是看着了实物而依样画葫芦，必须在实物的形似中加入自己的迁想——即想象的工夫。譬如要画吠的狗，画家必先想象自己做了狗（恕我这句话太粗慢了。然而为说明便利起见，不得不如此说），在那里狂吠，然后能充分表现其神气。想象的工作，在绘画上是极重要的一事。有形的东西，可用想象使它变形，无形的东西，也可

用想象使它有形。人实际是没有翅膀的，艺术家可用想象使他生翅膀，描成天使。狮子实际是没有人头的，艺术家可用想象使他长出人面孔来，造成Sphinx〔狮身人面像〕。天使与Sphinx，原来都是“无形不可睹”的，然而自从古人创作以后，至今流传着，保存着，谁能说这种艺术制作比画“旦暮于前”的犬马容易呢？

我说鬼魅也不容易画，便是为此。鬼这件东西，在实际的世间，我不敢说无，也不敢说有。因为我曾经在书中读鬼的故事，又常听见鬼的人谈鬼的话儿，所以不敢说无；又因为我从来没有确凿地见闻过鬼，所以不敢说有。但在想象的世界中，我敢肯定鬼确是有的。因为我常常在想象的世界中看见过鬼。——就是每逢在书中读到鬼的故事，从见鬼者的口中听到鬼的话儿的时候，我一定在自己心中想象出适合于其性格行为的鬼的姿态来。只要把眼睛一闭，鬼就出现在我的面前。有时我立刻取纸笔来，想把某故事中的鬼的想象姿态描画出来，然而往往不得成功。因为闭了目在想象的世界中所见的印象，到底比张眼睛在实际的世间所见的印象薄弱得多。描来描去，难得描成一个可称适合于该故事中的鬼的性格行为的姿态。这好比侦探家要背描出曾经瞥见而没有捉住的盗贼的相貌来，银行职员要形容出冒领巨款的骗子的相貌来。闭目一想，这副相貌立刻出现；但是动笔描写起来，往往不能如意称心。因此“鬼魅最易画”一说，我万万不敢同意。大概他们所谓“最易”，是不讲性格行为，不讲想象世界，而随便画一个“鬼”的意思。那么乱涂几笔也可说“这是一个鬼”，倒翻墨水瓶也可说“这是一个鬼”，毫无凭证，又毫无条件，当然是太容易了。但这些只能称之为鬼的符，不能称之为鬼的“画”。既称为画，必然有条件，即必须出自想象的世界，必须适于该鬼的性格行为。因此我的所见适得其反：“犬马最易，鬼魅最难。”犬马旦暮于前，画时可凭实物而加以想象；鬼魅无形不可睹，画时无实物可凭，全靠自己在头脑中shape[2]（这里因为一时想不出相当的中国动词

来，姑且借用一英文字）出来，岂不比画犬马更难？故古人说“事实难作，而虚伪无穷”，我要反对地说：“事实易摹，而想象难作。”

我平生所看见过的鬼（当然是在想象世界中看见的），回想起来可分两类，第一类是凶鬼，第二类是笑鬼。现在还在我脑中留着两种清楚的印象：

小时候一个更深夜静的夏天的晚上，母亲赤了膊坐在床前的桌子旁填鞋子底，我戴个红肚兜躺在床里的篾席上。母亲把她小时所见的“鬼压人”的故事讲给我听：据说那时我们地方上来了一群鬼，到了晚上，鬼就到人家的屋里来压睡着的人。每份人家的人，不敢大家同时睡觉，必须留一半人守夜。守夜的人一听见床里“咕噜咕噜”地响起来，就知道鬼在压这床里的人了，连忙去救。但见那人满脸通红，两眼突出，口中泛着唾沫。胸部一起一落，呼吸困急。两手紧捏拳头，或者紧抓大腿。好像身上压着一堆无形的青石板的模样。救法是敲锣。锣一敲，邻近人家的守夜者就响应，全市中闹起锣来。于是床里人渐渐苏醒，连忙拉他起来，到别处去躲避。他的指爪深深地嵌入手掌中或大腿中，拔出后血流满地。据被鬼压过的人说，一个青面獠牙的鬼坐在他的胸上，用一手卡住他的头颈，用另一手批他的颊，所以如此苦闷。我听到这里，立刻从床里逃出，躲入母亲怀里，从她的肩际望到房间的暗角里，床底下，或者桌子底下，似乎看见一个青面獠牙的鬼，隐现无定。身体青得厉害，发与口红得厉害，牙与眼白得更厉害。最可怕的就是这些白。这印象最初从何而来？我想大约是祖母丧事时我从经忏堂中的十殿阎王的画轴中得到的。从此以后听到人说凶鬼，我就在想象中看见这般模样。屡次想画一个出来，往往画得不满意。不满意处在于不很凶。无论如何总不及闭目回想时所见的来得更凶。

学童时代，到乡村的亲戚家作客，那家的老太太（我叫三娘娘

的），晚快[3]叫他的儿子（我叫蒋五伯的）送我回家，必然点一股香给我拿着。我问“为什么要拿香”，他们都不肯说。后来三娘娘到我家作长客，有一天晚上，她说明叫我拿香的原因，为的是她家附近有笑鬼。夏夜，三娘娘独坐在门外的摇纱椅子里，一只手里拿着佛柴（麦秆儿扎成的，取其色如金条），口里念着“南无阿弥陀佛”，每天要念到深夜才去睡觉。有一晚，她忽闻耳边有吃吃的笑声，回头一看，不见一人，笑声也没有了。她继续念佛，一会儿笑声又来。这位老太太是不怕鬼的，并不惊逃。那鬼就同她亲善起来：起初给她捶腰，后来给她搔背；她索性把眼睛闭了，那鬼就走到前面来给她敲腿，又给她在项颈里提痒。夜夜如此，习以为常。据三娘娘说，它们讨好她，为的是要钱。她的那把佛柴念了一夏天，全不发金，反而越念越发白。足证她所念出来的佛，都被它们当作捶背搔痒的工资得去，并不留在佛柴上了。初秋的有一晚，她恨那些笑鬼太要钱，有意点一支香，插在摇纱椅旁的泥地中。这晚果然没有笑声，也没有鬼来讨好她了。但到了那支香点完了的时候，忽然有一种力，将她手中的佛柴夺去，同时一阵冷风带着一阵笑声，从她耳边飞过，向远处去了。她打个寒噤。连忙搬了摇纱椅子，逃进屋里去了。第二日，捉草[4]孩子在附近的坟地里拾得一把佛柴，看见上面束着红纸圈，知道是三娘娘的，拿回来送还她。以后她夜间不敢再在门外念佛。但是窗外仍是常有笑声。油盏火发暗了的时候，她常在天窗玻璃中看见一只白而大而平的笑脸，忽隐忽现。我听到这里毛骨悚然，立刻钻到人丛中去。偶然望望黑暗的角落里，但见一只白而大而平的笑脸，在那里慢慢地移动。其白发青，其大发浮，其平如板，其笑如哭。这印象，最初大概是从尸床上的死人得来的。以后听见人说善鬼，我就在想象中看见这般的模样。也曾屡次想画一个出来，也往往画得不满意。不满意在于不阴险。无论如何总不及闭目回想时所见的来得更阴险。

所以我认为画鬼魅比画犬马更难，其难与画佛像相同。画佛像求其

尽善，画鬼魅求其极恶。画善的相貌固然难画，极恶的相貌一样地难画。我常嫌画家所描的佛像太像普通人，不能表出十全的美；同时也嫌画家所描的鬼魅也太像普通人，不能表出十全的丑。虽然我自己画的更不如人。

中世纪西洋画家描耶稣，常在众人中挑选一个面貌最近于理想的耶稣面貌的人，使作模特儿，然后看着了写生。中国画家画佛像，不用这般笨法。他们读万卷书，行万里路，留意万人的相貌，向其中选出最完美的眉目口鼻等部分来，在心中凑成一副近于十全的相貌，假定为佛的相貌。我想，画鬼魅也该如此。读万卷书，行万里路，研究无数凶恶人及阴险家的脸，向其中选出最丑恶的耳目口鼻等部分来，牢记其特点，集大成地描出一副极凶恶的或极阴险的脸孔来，方才可称为标准鬼脸。但这是极困难的一事。所以世间难得有十全的鬼魅画。我只能在万人的脸孔中零零碎碎地看到种种鬼相而已。

我在小时候，觉得青面獠牙的凶鬼脸最为可怕。长大后，所感就不同，觉得白而大而平的笑鬼脸比青面獠牙的凶鬼更加可怕。因为凶鬼脸是率直的，犹可当也；笑鬼脸是阴险的，令人莫可猜测，天下之可怕无过于此！我在小时候，看见零零碎碎地表出在万人的脸孔上的鬼相，凶鬼相居多，笑鬼相居少。长大后，以至现在，所见不同，凶鬼相居少，而笑鬼相居多了。因此我觉得现今所见的世间比儿时所见的世间更加可怕。因此我这个画工也与古时的画工相反，是“好作犬马”，而“恶图鬼魅”的。

廿五〔1936〕年暮春作

---

[1] 本篇原载1936年7月16日《论语》第92期。

[2] 意即使成形，使具体化。

[3] 晚快，作者家乡话，指傍晚的时候。

[4] 捉草，作者家乡话，意即割草。

日本的裸体画问题[1]

在中国乡间过夏，眼睛有一种特殊的感觉，就是裸体的满目。茶店里成群打堆的赤膊赤脚的人，大都只有“一条裤子一根绳”。有时连绳都没有，只有一条夏布裤，借了汗水的黏力把裤腰一卷，效用就同裤带一样。然而这限于男人。乡间的女人都自动地厉行新生活，虽在九十六度的天气，她们上体必穿长衣，下体必加裤和裙两重的遮掩。虽然也有袒胸露腿的摩登姑娘，但终是少数，而且是被视为例外的。

这禁例在日本宽得多。日本女子的服装结束，就不及中国这般严密。她们的胸部露出，通行赤足，而且不穿裤子。这在中国人看来是何等的放浪！但在日本人视为当然。我记得有一次在东京乘电车，车厢里拥挤得很，和许多人站在车尾的月台上。车在某站停了一停，正要开动的时候，一位妇人急忙地跑来搭车了。她的一脚跨上扶梯，车子已经开动。她的呼声不能被驾驶员所听见，她的跳车技术又不高明，她终于从车梯上翻到路上，两脚朝天，大风吹开她的裙子，把她的下体向月台上的群众展览了。这在异国人的我觉得又惊又奇；但看站在月台上的日本人的态度，似乎惊而不奇。他们大家喊“危险”，而没有一个人取笑她。我想这未必是他们道德高尚的表示，大概是司空见惯的缘故吧。除了服装以外，日本人的盛行洗浴也是使女子身体解放的一原因。他们的浴池，不分男女；或虽分男女而互相望见。他们把洗浴看作同洗面一样的常事，自然避不得许多。在小旅馆中，往往在同一浴池的中央的水面上设一块板壁，以为男女之分。池上的空气和视线虽被隔断，池内的水仍是共通。而且板的下端离水面尚远，两方的洗浴者可从这隙处互相窥见其下体。曾经有一个轻薄的男浴者用脚趾越界挑拨隔壁的女浴者，在旅

馆里闹起可笑的纷争事件来。我有一次去访住“贷间”的（即分租人家的余屋的）朋友，在门口连打了几声招呼。里面发出稔熟的女主人的答应声。我推门进去，原来女主人正在门边小间里洗浴，这时候赤条条地开出浴室门来，用一手按住了小腹而向我行鞠躬礼，口中说着“失礼”，请我自由上楼去看我的朋友。我的惊奇使我失笑了。

看了这样的民风而推想，近代西洋的裸体美术潮流侵入日本，一定是毫无问题的。其实却不然，问题反比一向严禁女子裸体的中国闹得厉害。据他们的画家石井柏亭氏的记述，从明治廿年闹起一直闹到大正末年，还是没有完全闹清楚。而且其中可笑的事尽多。明治美术史因此添上了一层滑稽的色彩。

据石井氏说，日本最初的裸体美术论，要算明治二十年四月二十日午后，在上野公园的华族会馆中所开的龙池会（即日本美术协会的前身）席上，副会长细川润次郎的讲演。他的大意是说：不甚嫌忌裸体的日本人，从来少作裸体的绘画或雕刻；而平日嫌忌露体的西洋人，反而玩赏裸体美术，这是一种矛盾。其讲演笔记中有这样的一段（当时用的是日本文言，现在我觉得也用文言译便利）：

本邦雕刻绘画，古来甚少裸体或类似裸体之像。其例外者，亦不过佛像之一部及春画等耳。彼海外号称文明诸国，于雕刻绘画颇多男女裸体之像，见者恬不为怪。此予之所以怀疑也。我日本民风，固非曰爱好裸体，然亦非深恶裸体者。试举例以证之：近年以前，男女共浴，不以为耻，后奉禁令，分别浴室。但在分别之浴室中，男女两性仍得裸体相视，仍无异于昔日。又妇人行路之际，风飘衣裾，露雪白之胫，以为妖魔见之可失其术。此亦本邦人不深恶裸体之一证也。虽如此不嫌裸体，而裸体雕像甚不多见。反之，欧美诸国，嫌恶裸体特甚，无论男女，呈露肌肤于外部者，惟面与手。虽仅二处，犹不欲其呈露，故面部覆以细

纱，两手蒙以手套。其例外者，惟西妇之大礼服，露示胸部及手臂。但此系关于服制礼节者，姑置不论。有如此防人窥见躯体中部而嫌恶裸体之风俗，而在美术制作上盛用男女裸体之像。此予之所以怀疑不释者也。要之，东西洋风习虽有差异，但以裸体为失体裁，乃东西一致，而力图避免者也。力图避免而又竞作男女裸体之像，其理由果安在哉？

细川氏认为西洋的裸体美术是根基于习惯的。其习惯有两种，一是事实上的习惯，一是技术上的习惯。所谓事实上的习惯，是说古代希腊尊重裸体美的遗风。所谓技术上的习惯，是说尊重裸体的希腊绘画雕刻为欧洲美术的模范，故西洋美术家皆袭用其题材。他的结论是这样：

此事实上之习惯与技术上之习惯，皆海外之习惯，非本邦之习惯也。非本邦之习惯，其可采用者，固当毫不犹豫而采用之！但模仿失体裁之裸体，实为吾人所不取，盖以呈露下体为耻，乃人之天性。不问地之东西，时之古今，万人所同然也。若技术上不可废，则如学医者之于纸塑像，专为研究磨练而设模写裸体像之课程，其作品则以相当之被服遮掩裸体，庶几不失学美术之法，而免失体裁。吾人对裸体皆不忍视，故对裸体之美术品亦不忍视也。

细川氏是裸体美术排斥论者。他说“裸体不忍视，故裸体之美术品亦不忍视”，可见其对于实物的裸体与艺术化的裸体是认为没有区别的。

这一类的论战延续到明治二十二年，裸体画问题渐由空论而入于实际。这一年的杂志《国民之友》所载美妙斋主人所著的某小说，竟用女主人公的裸体画为插画。这就引起了旧派美术家的攻击。有一位叫做学海居士的，与这美妙斋主人往复论战。各有语妙天下的文字，供给当时文坛以谈笑的资料。又有一个画报，发表美人入浴图，论者以为有害风

化，又群起而攻之。但此种插画，都是当时的浮世绘师所描的，大抵属于低级趣味。也不能说是代表纯正的裸体美术的。

明治二十二年七月，《绘画丛志》第二十八卷的卷头，发表了一篇珂北仙史，即野口胜一的《裸体画美人论》，也是排斥裸体美术的。此人不似细川地根据西洋美术的渊源，但以裸体攸关风化为论旨，文章非常滑稽，其中有这样的话：

兹有妍美姣丽之妇人，悉去衣服，乳房如双玉，股肉似连藕，其柔润约绰之姿映入朝阳，有如春雪将融之态，爰以纤布细花，遮其一边。此含情脉脉之图，令少年男子见之，如何不动于心？

或谓裸体美人仅属一种人物图，并不近于猥亵。然则试问：此裸体美人之旁若添写一裸体男子，强辩者又能指此为一种二人之人物图，而谓其毫不近于猥亵耶？

《东京新报》第百九十九号亦载一篇《裸体美人》的论文。这是读了珂北仙史的论文，而更进一步地发挥的。他的意思，谓天然的东西不定是美术的材料。故依照天然物直写而成为美术的，甚属稀有。因此露示肉体的现实的美人，决不成为美术的材料。但他并不主张裸体美人不可描，仅就裸体美人画的存在理由说明如下：

将实物界中的人的身体上所能有的形与线的凑合，皮肤的色彩，肢体的布置，放在想象境的绢筛里筛过一遍，选拔其精萃，发挥其丰腴，纤软，清瘦等各种理想而表出之，此为美术上的裸体美人。这决不是模写人间界的丑污行，乃当作天然界的一物象而描写人的真形。乃表出组成人的形状的一种形的布置与色的凑合。在此情形之下，裸体美人方是画材。

可知此人是标榜理想画的裸体，而贬斥写实画的裸体的。他说：“西洋的名画家苦心经营而描写的裸体画，都是理想的。故背景不取现实的卧床浴室，而用山林、岩窟。此种裸体画，就不必像珂北仙史所说的‘用纤布细花遮其一边’，往往只用无顿着[2]的一线即可。”这以理想为美而现实为陋的说法，在当时的日本美术论坛可算是相当地进步的一说。

这时候通俗的石版画在日本大大流行。美人浴余图等画，在各处的“绘草纸屋”的店头高揭着，销场极好。日本的内务省就出行政处分。明治廿二年十一月十五日的告示上，罗列许多裸体的美人画类的名目及出版人姓名，后面批着“右出版物坏乱风俗，禁止发卖”。这些画原是出于低级的洋画家或石版工之手的东西，当局认为猥亵画而禁止其发卖，明治美术会也表示赞成。编《绘画丛志》的珂北仙史就续作裸体美人的论文，责备裸体画赞美论者，说对于此事他们应该负几分的责任。十一月十六日的《日本新闻》的评林中，复有一首讥讽裸体画美人的汉诗，题曰《美人图》，诗云：

绯红雪白露全肤，恼杀江湖好色徒。

写貌描神虽有说，坏风败俗岂无辜？

花深昼院蹲猫子，波暖春坡浴鸳雏。

紫陌红阡廛几处，多悬裸体美人图。

此后日本的内国劝业博览会的第一第二两次展览会，及明治美术会的展览会，竟没有裸体画陈列。只有第三次博览会中，有一幅描写一个半裸体的男子的画。但因为是男性，就不当作裸体画看。裸体画的论战似乎略告一段落。但到了明治廿四年，论战又起。明治美术协会开会讨

论这问题，会员本多锦吉郎先发表赞成论。他说：“自然物中，人的身体为最美，故美术家欲表示纯美的思想感情，非借人体不可。纯美的思想感情的具体表现的裸体绘画或雕刻，对公众当有善的感化。”附和者很多，但反对者也不少。扬忠三郎的反对说是，“将来美术家的心及鉴赏者的所好进步了的时候，提倡裸体美术原无妨碍。但在现在，只有弊害。”其意是说日本的洋画家手腕鲁钝，尚不能作纯美的裸体画，故现在提倡还嫌早。长沼敬守则举文艺复兴三杰之一米侃朗琪洛〔米开朗基罗〕（Michelangelo）的裸体画为例，证明裸体美术的无害，驳反对者说：“若用猥亵之感来看裸体美术，其裸体美术虽不猥亵，也可被看出猥亵来。”小山正太郎又反对他，说：“将来则不知；若论今日，日本人中真能理解纯美的人是否存在，实属可疑，大概对裸体起猥亵思想的人居多。故可知裸体美术为有害。”讨论终止，主席明治美术协会干事原敬氏（就是政友会总裁的原敬，当初是做美术协会干事的）提出关于此问题要否表决。多数会员主张没有表决的必要。于是原敬氏为此论战作一很漂亮的结论：“美术与风俗当然有多少的相关。但诸君有须考虑的一点，即勿使美术始终成为风俗的奴隶！然则本会的决议即使与日本的风俗有害，也可由诸君的画法使之无害；又即使本会的舆论被认为无害，也可因诸君的画法而使成为有害。故诸君各自的考虑为第一着。至于画与不画，则因为诸君不是风俗的奴隶，尽可由各人自由决定。”

但以上还是裸体美术的小规模的论战。非小说插绘或低级石版画，以堂皇的纯美术品的裸体描写而惹起社会问题的，始于明治廿八年四月在西京开幕的第四回内国劝业博览会中所陈列的黑田清辉子爵的裸体画。此画题《朝起》，描写一全裸体法国少女朝起对着衣镜理发的光景。她的背部向着观者，而着衣镜中映出她的前面的全部。黑田氏描写此画时，得当时内务大臣野村靖子的援助，故将此画赠与野村氏。陈列在展览会时，此画已为野村氏的所藏。公众的讥评以此画为众矢之的，

在野村氏甚感苦痛，力求所以恢复者。但因审查总长九鬼男爵偏袒对方，终于无法使非难者屈服。

对于此画的赞否之声，在当时的报纸杂志上甚嚣尘上。美术杂志中，《绘画丛志》的编者珂北仙史又用他那冥顽之笔，继续发表裸体美人画论。另有一深田无光者，亦在该志连载《启裸体画论者》一文。其论旨也是主张理想的而排斥现实的。中有这样的话：

据吾人意见，黑田之画是实属可忌。如彼所写，决不能视为美术家清净神圣之理想之产物。俗界一裸妇浴后立镜前，有何美趣可言？人间浴室中，所有皆身边日用之物。其人复映于镜，前后毕显。此画只能使人想起浴室而已。若以筋肉之美与曲线之妙为辩，荒谬已甚。若以此为灵界之物，则春画如之何？察欧洲事情，如此之画亦非世俗所欢迎，不仅由于习惯，亦关于彼邦人士之性情。泰西美术家之清者，亦将排斥此类之画。吾日本人宜从日本人思想之底奥中唤起神圣之心而对此裸画。吾人所谓新思想，非谓受好奇心欺骗而摭拾人之渣滓者。吾人宜竭力排斥此种绘画为“美之神”及我邦家建立坚固之藩屏。

明治廿九年，东京美术学校新设洋画科。黑田清辉及久米桂一郎等又脱离明治美术会，而组织新团体白马会。这是日本洋画界可纪念的一年。黑田用与他自己在西洋学校里所受者同样的方法实行于东京学校的洋画科。即雇请活人为模特儿，使之裸体登台，供美术学生写生。自此以后，东京新添了当模特儿的一种职业。外界听到这消息，大家摇头，然因这是美术教育的最高学府的所为，也不能加以何种干涉。即使干涉，当时少壮血气的黑田、久米等也一定是不肯屈服的。

此后关于裸体画的论战，态度渐渐严肃，论旨渐渐正大起来。廿九年，即有《每日新闻》的吉冈芳陵与森鸥外之间的论战。吉冈先发表赞

美裸体的文章。鸥外指摘他：“外光派的最终目的为裸体画，可谓奇谈。”于是吉冈在《每日新闻》的《洋画小言》中辩解：

无论从美学上或从技术说，裸体总是美术的基础而值得尊重的。研究泰西美术者的描写裸体，雕刻裸体，正为其不失天真的调和，而又为美术研究的最终目的原故，这是无庸多议的。鸥外氏以此为奇谈，我以为他的话才是奇谈。

鸥外氏又出来反对：

人身的形式美在于裸体，艺术上的制作人身以裸体为基础，因此艺术的教育上用活人模特儿的习作，这是我也知道的。但以裸体描写为泰西美术的最终的目的，则我不知。

看了上面的谈话，谁也知道吉冈之说为偏见，而鸥外的话是有理的。

三十年，《美术评论》上有一篇题名《关于裸体画》的文章，作者方眼子，更认真地讨论裸体美的问题。他说：

为了气候风土的关系，及宗教上的容仪之念，欧洲北方有嫌忌裸体画的风习。但日本与他们相反，在气候风土的关系上，建筑及衣服都是开放的，故向来没有嫌恶裸体的风习。近来日本人的排斥裸体，不是出于日本人固有的感情，乃由于欧美习俗传染来的感情。他们所怕的不是裸体，而是阴部，但美术是表现人体美的，不是表现阴部美的。他们大可不必担心。

据说这署名方眼子的，是久米桂一郎的匿名。对于他的“不是表现阴部美的”一句话，石井柏亭曾加以解说。他说现今的写实派裸体画，

并不忽略阴部的描写。有的画家特用几根粗线来暗示；有的画家用浓重的黑色描一三角形的块。但这不是描写阴部美，这是为了装饰的目的，使与上部的头发的黑色互相照应。但这种办法在日本还是不行，倘然有了，一定要受当局的指斥。

明治三十年之秋，白马会开第二次展览会，黑田清辉的一幅裸体作品《智感情》又惹起了沸腾的舆论。这是日本女子为模特儿的一幅最初的作品。公众对于这画，毁誉交加，黑田本人不以为宠辱，社会却以黑田之画为动机，对裸体画大加注意。文艺杂志《新著月刊》乘此潮流，频频登载种种裸体画的照相版。这不单是艺术品的介绍，实在是挑世人的好奇心，以推广杂志的销路。此外模仿者当属不少。明治三十一年五月，当局就颁布禁止裸体画命令。凡烟纸店、杂货店所带卖的裸体画及刊载裸体画的杂志，均被巡查没收。《新著月刊》以每期插裸体画被告发，发行者石桥忍月判课罚金。当时正在上野开会的明治美术会展览会就用布将所有的裸体画遮盖。黑田清辉闻禁令后曾经说：“裸体与猥亵原是别问题。今因难于辨别猥亵与不猥亵而普遍禁止一切裸体画，便是向世界表白日本政府的无能无识。”美术家引为快论。

裸体画禁令下后，暂时平静无事。但到了明治三十四年秋，发生了日本美术界有名的可笑的所谓“腰卷事件”。为了那时白马会又开展览会，会中管自陈列裸体画。当局出面干涉，经交涉的结果，免予撤去，但须以海老茶色的布条缠蔽下体，裸体像就好比戴上一个腰卷，这可谓世界展览会中的一大奇观。

此后，当局对此问题无一定方针，忽严忽宽，全视临时检查的警吏的意思而定。故明治三十五年的白马会第七回展览会，又有许多裸体画可以无腰卷自由出品。三十六年十月，白马会第八回展览会，警察又给它新辟了一间“特别室”。凡警察所认为不可公开的，皆移入特别室，只

有美术家及特殊的研究家可以进去参观，但其入场券也可以给任何人借用。有几幅，警察认为不必入特别室的，可放在公开会场里，例如冈田三郎助的一幅《微风》，因为画中的裸体女子脸孔上表示忧郁之色，警察认为无妨。又如藤岛武二的《谐音》，因为画中人裸体到脐下数寸为止，警察也认为不要紧。黑田清辉的《春秋》，也因为画中人的下身缠着布，只露出到脐下仅一二寸的地方，就被认为无关风化。当时画家与警察官之间常起剧烈的争执。

明治四十年，又发生了有名的所谓“阴茎切断事件”，当年的文部省第二次展览会中，有朝仓文夫的雕刻《阖》（裸男像）与新海竹太郎的雕刻《二裸女》出品。当局认为犯禁，但亦不令撤回，却用锯子将《阖》的男裸像的阴茎锯去，又用厚纸剪成树叶形，用图画钉钉在《二裸女》的阴部上。因为树叶形的厚纸上涂着白粉，在观者反觉得触目了。这两座雕像受过宫刑之后，又被送入特别室。以后当局对于雕刻比绘画更加注意。有的作品，特由警察署指定看法。例如：“注意：此像只准从前方看，不准从尻部窥探。”

到了大正时代，裸体美术品也常被禁止展览。但不复入特别室。到了大正末年，法国大裸刻家罗丹（Rodin）的名作《接吻》的青铜像（原来是石雕的，翻造为青铜像而运到日本）运来东京的“佛兰西〔法兰西〕现代美术展览会”陈列，警视厅认为不可，意欲撤回，又因青铜甚重，不便移动，仍交特别室收容。主办这展览会的国民美术协会会长黑田子因为这是近代雕刻的大杰作，愤慨地向当局力争。但警视厅的保安科长非常固执，答他：“西洋所承认的，日本没有必须承认的必要。”这话引起了美术家的公愤。国民美术协会特开关于裸体美术问题的讲演会，并拟向当局提起诉讼，又拟设裸体美的咨问机关。但听说没有实现。这是大正末年的事。昭和以来，公众对于裸体美术渐渐见惯，

不以为奇，警察方面也就马虎，以后大概不会再有“腰卷”及“阴茎切断”等可笑事件发生了。

中国的当局在这一点上比日本的当局高明，对于中国的美术界不曾做出“腰卷”及“阴茎切断”之类的笑柄。但也没有像日本当局对于日本美术界那样的关心和建设。

廿五〔1936〕年七月廿九日作

---

[1] 本篇原载1936年9月《宇宙风》第3卷第1期。

[2] 无顿着，来自日文，意即漫不经心。

谈日本的漫画[1]

我没有一一详考世界各国的漫画史。但回忆过去所读的美术的书籍，觉得关于漫画的记载，任何一国都不及日本的热闹而花样繁多。别国的美术史上虽然也有一两个讽刺画家，描小画的画家，但也不过带叙几句，不甚注重。意、法、德、英，大都如此，中国也是如此。只有日本，大画家往往就是大漫画家，故漫画在日本美术史中非常活跃，占据不少的page〔页〕。这种画笔的游戏，在别国我想并非完全没有。只因在别的国家，只当它一种游戏，无人专心研究，更无人为之宣传表扬，因之不能发达。在日本呢，其国民的气质对于此道似乎特别相近。那些身披古装，足登草履，而在风光明媚的小岛上的画屏纸窗之间讲究茶道、盆栽的日本人，对于生活趣味特别善于享乐，对于人生现象特别善于洞察。这种国民性反映于艺术上，在文学而为俳句，在绘画而为漫画。漫画在日本特别热闹而花样繁多，其主要原因大约在此。

西洋漫画史家自称西洋在四千年前已有漫画，其实例就是埃及古代的地下礼拜堂（catacomb）的壁上所描写的民众生活的壁画。但此说不免把漫画的范围放得太广。若说简笔的画便是漫画，则世间可称为漫画的东西太多了。实际，西洋画中明显地含有讽刺意味，自中世纪开始。十六世纪意大利文艺复兴期三大美术家之一的辽拿独·达·文西〔莱奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo da Vinci）曾经描写种种的人的脸，将脸孔的特点夸张，描得使人看了发笑。这才可说是西洋漫画的开始。其后讽刺人生的绘画渐多。在教权时代，有某画家作漫画讽刺僧侣。画中描写有金钱的僧侣能够获得天国的入场券，没有金钱的僧侣不能获得。在拿破仑时代，法国女子盛行高髻。便有漫画家夸张其事，描写一丈夫爬上梯子

去为其妻助妆。这可说是西洋漫画的初期，入十九世纪，法国画家独米哀〔杜米埃〕（Daumier）出世，西洋开始正式地容纳讽刺分子。今日西洋漫画的繁荣，实发轫于此。然而西洋漫画无论如何繁荣，终不及日本漫画的富有趣味。盖西洋漫画大都专事讽刺嘲骂。像美国，有“漫画以笑语叱咤世间”之谚，又如欧洲，在上次的大战中，有“漫画强于弹丸”之谚。可见他们的漫画，大都是借绘画为攻击之具，即以讽刺嘲骂为漫画的本能。这不但西洋如此，现今世间各国的杂志报纸所刊载的漫画，亦大部分属于此类。盖洞察人生，刻画世态，揭发隐微，暴露现实，原是漫画的长技。故当今之世——国家、团体、个人，大家用了极厚的老面皮和极凶险的武器，而大规模地夺面包吃的时代，漫画不得不取冷嘲热骂的态度，或者也被利用为一种更凶险的武器，相帮别人夺面包吃。然而这是漫画的暂时的变态，决不是漫画的本色；犹之现今是暂时的非常的时代，决不是人世的常态。漫画的本色如何？这非常复杂，总而言之，与人心的“趣味”相一致。人心有讽刺的趣味，漫画中也有讽刺；人心有幽默的趣味，漫画中也有幽默；人心有滑稽的趣味，漫画中也有滑稽；人心有游戏的趣味，漫画中也有游戏——趣味最多样的，而表现法亦最多样的，莫如日本的漫画。明治以后，西洋画风侵入日本，漫画界也显然地西洋化。但原有的日本漫画的多样的趣味，还是存在，时时在现代诸漫画家的笔端吐露出来。因为日本漫画已有长久的历史。据日本画家考据，正式的日本漫画史，开始于八百年前的藤原时代。

鸟羽 作

“漫画”两字的出现，在于德川时代，约当中国清初。但漫画风的绘画的出现，则早在藤原时代。藤原时代，约当中国的宋朝。美术最初从中国入日本的时候，绘画全是佛菩萨的画像。藤原时代有一个画家名叫鸟羽僧正的，开始用中国画的笔法描写现实生活，且其画含有多量的滑稽趣味。这是日本漫画的源泉，后世漫画家汲鸟羽僧正之流者甚众。故日本画论者就确定他是日本漫画的始祖。他的传世作品现存者有两种，一种叫做《鸟兽戏画》，分四卷，所写的都是鸟兽怪物游戏的模样，其形态皆动物，其行为皆拟人，看了使人发笑。第一卷描写猿和兔子在溪中沐浴，一似现今的游泳。又写一青蛙扮作佛，兔子拜佛，猴子在旁诵经。据日本鉴赏者说，这些并非完全的戏笔，都是暗中讽刺当时的贵族的游荡生活的。第二卷描写野马，种种鸟兽，和可怕的獏，各种动物争斗的状态。依上例推想，这些大概也是讽刺当时的社会政治的倾轧的吧？第三卷描写僧人和俗人着棋。斗双六，斗鸡，斗犬，及种种动物的游戏。第四卷描写小人在桶上跳舞，在和尚所敲的鼓上跳舞，其神情皆足令人发笑。其所讽刺者何事，日本的鉴赏家都能道之，但不免牵强附会，不如直把它们当作游戏画看。其第二种作品名曰《贵志山缘起》，是描写贵志山僧莲朋的逸事的。这在日本为有名的故事：有僧名莲朋者，在贵志山修行多年，有法术，能使其钵飞到山下的富人家门前来乞米。富人家认识这是莲朋的钵，把米放在钵中，钵自能飞回山中。每天如此，习以为常。有一天，富人家施米者偶然疏忽，将钵忘记在米仓中，而把米仓的门锁闭了。这一晚，米仓屋瓦洞开，仓中所有的米，由钵领导，飞上山来。富人大窘，上山来向莲朋讨情。莲朋作法，米即飞回仓中，仅留钵中米在山上，此后富人施米不敢怠慢。

鸟羽僧正不但在画中作奇离的故事，其生活中亦有种种离奇的逸话：据说鸟羽僧正曾为管仓库的官吏。有一次，他描一幅画，仓中的米被大风吹上天去，许多人在下面拿捉无效，仓皇失措，样子非常可笑，

人都不解他的意思，后来日本皇帝见了这画，也发大笑，定要问他什么意思。僧正回答说：现今的贡米中羼糠渐多，将来一定全部是糠，风吹上天时拿捉不住。皇帝大笑，遂下令严查贡米。此后人皆不敢作弊。又有一次，日本的皇帝神经患病，医生束手。鸟羽僧正自言能治御病，作漫画一卷奉呈。皇帝看了，病果然痊愈。不知道这一卷里所描写的是什么东西。

鸟羽僧正之后，入镰仓时代，“绘卷”（犹今之连续漫画）在日本大肆流行。所描写的大概是现世实相，即所谓“大和绘”。广义地说，大和绘都是漫画。镰仓时代有名的漫画家有二人，即藤原长光与信实。前者绘有《伴大纳言绘卷》，描写一件放火的事实。后者绘有《绘师草纸》，描写一个穷画家的现实暴露。他们的作风都是在严肃中含有滑稽，在嬉笑中隐藏讽刺。故令人开卷必笑。这作风正是鸟羽僧正所创行的。

镰仓时代之后，入室町时代，也有两个有名的漫画家，即土佐行光与土佐光信。前者有绘卷作品曰《天狗草纸》，后者有绘卷作品曰《福富草纸》。《天狗草纸》中描写天狗星的出现。天狗星共有七个，在日本被视为不祥之兆，以为凡天狗星出现，世间必有动乱。这绘卷中描写天狗星，其用意是讽刺当时的七大寺院的僧侣的横行。盖自镰仓时代以来，东大寺、兴福寺、三井寺、延喜寺、东寺、醍醐寺、高野山七个寺势力甚大，寺僧骄慢无耻。漫画家就用七个天狗星来比拟他们，讽刺他们为不祥之兆。然画笔太过严正，不及前述诸家的轻松多趣。《福富草纸》所描写的是一个放屁的故事，甚为可笑。有一个人名叫福富织部的，没有别的本领，但善于放屁。其所放之屁大概有异香异音，故闻者不觉讨嫌，反而心生欢喜。朝廷王公贵人慕其名，敦聘他入朝演习放屁。结果大受贵人称赞，得赏而归。既富且贵，荣名满乡。其邻人藤太，家贫，妻妒悍，绰号“鬼婆”，闻福富以演习放屁而富贵，艳羡不

置，使她的丈夫以邻人之谊，向福富叩求放屁的秘法。福富给一包泻药，骗他道：“吃了这包药即能演习放屁。”藤太信以为真，回家将药吞下，即赴贵人处要求演习放屁，鬼婆以为富贵立刻可达，遂将破旧衣裤悉数烧毁，裸体伏室中等候，以为丈夫回来，就可买新衣穿了。谁知藤太在贵人前，不放屁而撒烂屙[2]，被贵人驱逐，归家而成痢疾。于是鬼婆大愤，裸体闯入邻家，捉福富而咬其体。——这故事从表面看，不免流于虐谑。但其讽刺意味甚为刻毒，盖世间爵禄富厚，大都由放屁之类的方法得来也。

室町时代之后，桃山时代无漫画。至德川时代而漫画达于隆盛之极，画风仍为鸟羽僧正派的延续。当时漫画发达的原因，一方面由于时势太平，上下共乐；另一方由于木版画的流行。还有一个重要原因，是“浮世绘”的盛行。所谓浮世绘，是用工笔描写世态人情的一种民众艺术。前面说过，中国美术初入日本，尽是佛菩萨的图像，即所谓宗教艺术。浮世绘则是宗教艺术的反动，全以人生日常琐屑生活为画材，故最能受一般民众的欣赏。浮世绘所以异于漫画者，即前者多工笔而不必含有讽刺或滑稽味，后者多简笔而含有讽刺或滑稽味。然而界限很不清楚。浮世绘中有一部分，称为“大津绘”的，就是漫画。故大津绘可说是漫画的别名，又可说是漫画的前身。

足相朴图 耳鸟斋 作

所谓“大津绘”，又称为“追分绘”，因为最初是大津、追分地方产生的。又称为“鸟羽绘”，因为它是鸟羽僧正之余流。据说最初的大津绘，所描的仍是佛，不过含有可笑味。故日本大诗人芭蕉有俳句，大意谓“大津绘的笔的开始，某某佛。”但后来就取滑稽题材，例如天狗（日本人画天狗星的象征形，为一长鼻人，其鼻有长至数尺者）与象比较鼻长，鬼弹三味线（一种弦乐器，似我国之三弦），大黑登梯为福禄寿三星剃头，雷公钓鱼，鬼念佛等。大津绘的名家有二，即松屋耳鸟斋与近松门左卫门。耳鸟斋有作品曰《古鸟图贺比》，描写人间种种相，皆可发笑，左卫门有作品曰《净琉璃》，宣传尤为普遍。

经过了耳鸟斋与左卫门，就是“漫画”正式命名的时期了。这时期中计有六大作家：英一蝶、葛饰北斋、锹形蕙斋、歌川国芳、大石真虎和

禅宗画僧仙厓。连上述的耳鸟斋与左卫门，可称为德川时代八大漫画家。“漫画”之名则由葛饰北斋始用。

英一蝶被称为“浮世绘漫画家”，因为他初学浮世绘，后来独辟画境而成为漫画家。他的画中多恶戏。例如描写二人着围棋，添描一孩子以物置其中一人的头上，其人热中于棋，全不知觉。又如描写私塾学童踢球，球打先生之面，先生抱头呼痛。诸如此例，无不令人发笑。然卒为讥刺过于尖刻而贾祸。他曾作漫画肖像画一册，题曰《百人男》，内中描写当时权贵的相貌，夸张过甚，形容刻毒，并于每幅上题以讽刺文句。以此触怒权贵，下狱。不久出狱，故态不改，又作女人漫画肖像册，曰《百人女藨》。册中有《朝妻船》一幅，被指为讽刺当时将军纲吉及其爱妾御传，又被捕下狱，流放三宅岛十二年。刑满归乡，画名益高，依旧从事讽刺画，至七十三岁寿终，死后又出遗作集。

围棋 英一蝶 作

葛饰北斋被称为“准浮世绘漫画家”，因其作风与浮世绘相去比英一蝶更远，而自称其画集为《北斋漫画》。“漫画”之名由此诞生。葛饰北斋十九岁学画，直至九十岁寿终，八十一　年中未尝停笔。故所作画极多。他的画大都是小幅的。有人讥笑只会作小画，不会作大画。北斋愤怒，为护国寺作画，用一百二十张纸连接起来，描一达摩祖师像。又在同样的大的纸上画一匹大马，远望各部尺寸皆极自然，观者折服。随后又取白米一粒，于其上画两麻雀，见者无不惊叹。

早飞脚 葛饰北斋 作

锹形蕙斋本为浮世绘版画专家，后来废止版画研究，专写含有诙谐味的简笔画。有画卷曰《职人尽》，现藏东京上野博物馆，其中描写各种社会的风俗，各种职人的生活，各种俚谚，皆曲尽其妙，而且处处出于诙谐。全德川时代的漫画作品，当以此《职人尽》为镇卷。

俚谚漫画 锹形蕙斋 作

歌川国芳是蕙斋的承继者。他在七八岁时读蕙斋的职人漫画，就立志为人物漫画家。其构图非常奇拔，有时把人的形状加以巧妙的配置，其画就同变戏法一样。例如描五个儿童，可以看成十个儿童。又如描许多人打堆，可以看成一个大头。后者曾被翻印在中国昔年的某杂志上，我幼时看了曾经发生趣味，照它临摹过，又自己仿作过。当时不知这是德川时代大漫画家的手笔，长后读日本画史，方才知道。因此想起西洋和中国也有这种绘画的游戏，例如两个女孩可以看成一个髑髅，一个老人头倒转来看是一个小孩子头等，是消闲读物的插图中所常有的。但我觉得这种技巧以日本人为最长。去年某月的《上海每日新闻》上有一幅相面先生的广告，其中附有一幅面孔的图，顺看是一副欢喜脸孔，倒看是一副愁苦脸孔，描得非常自然。这种画法，大概是歌川国芳的遗风。歌川国芳的代表作为《荷宝藏壁无驮书》，是优俳的肖像画。把当时许多名优的相貌描成漫画风，形容非常古怪，而无论何人一看就认识。故当时一般民众奉此书为异宝，肖像漫画在英一蝶手中曾经大大地发达过。但英一蝶因此得罪权贵，流放荒岛十二年。自此以后漫画家的笔锋不敢向大人物，而移向优伶。歌川国芳有爱猫的特癖，其画中常以猫为点景。

鉴定通过了的人

大石真虎专门研究诸职人生活，其画亦多深刻的写实。其作品著名者有《百人一首一夕话》《神事行灯》《张替行灯》等，皆描写社会生活，四时行乐，种种世相，多幽默趣。其作风亦可说是蕙斋的延长。真虎不但作画幽默，其生活亦甚多幽默逸话。有一天，真虎在街上走，看

见一家糕饼店里夫妇二人正在相打相骂。那妇人说“我要死了”，丈夫也说“我要死了”。许多孩子拥挤在门口观看。真虎走进糕饼店，拿柜上的糕饼向路上乱抛，许多孩子就争先恐后地拾糕饼吃。夫妇二人大窘，停止了相骂而向真虎理论。真虎认真地说：“你们两人都死了，这些糕饼迟早要腐烂，不如抛给孩子们吃了。”夫妇因此和好如初。

みけいとねがとんだいて人だ
大せいの人がよろくたろくとふと
い人をとしちえたとかく人のをい
人をしてとだいねが
い人をいちゃね
雲華國芳戯画

组合漫画 歌川国芳 作

仙厓是一个禅宗的和尚，住在博多的圣福寺中。其作画草率而自然，寥寥数笔，曲尽妙趣，即所谓“意到笔不到”的境地。这一点是仙厓的特色。盖鸟羽僧正长于细描，笔虽简，其线条皆郑重而板滞，后世宗之。故以前的漫画，多数工致如绣像画然。仙厓胆大，挥毫无所顾忌，就自成草率自然的一种画风。现今日本有名的漫画家，如冈本一平、池部钓等，其用笔都有仙厓风。仙厓曾自赞他的用笔：“世之画皆有法，仙厓之画无法。佛曰，法本无法。”这话并非夸口。

上述八人，为德川时代漫画八大家。日本漫画在此时代为最盛。德川以后，漫画坛暂时沉静，非无作者，但无大家耳。到了明治时代，漫画又兴。西洋风与日本风，交互错综，造成灿烂的现代日本漫画坛。历数画人，不可胜计。但有的作品不多，有的正在努力著作中，加之我所见的也很不周到，故未敢详述。现在但举有定论者及作品丰富者二三人略述于下。

河锅晓斋，是歌川国芳的门人。后来醉心于漫画始祖鸟羽僧正的研究。其作风集国芳及鸟羽之长，可谓明治时代漫画家的先锋。晓斋家中设画塾授徒。即以此画塾为画材，作种种可笑的描写。晓斋在早年，原名狂斋，自称其画曰“狂画”。后来因为“狂画”闯祸入狱，故改名晓斋。当时有书画大会，集画家于一堂，畅谈痛饮，兴酣落笔，云烟满纸。晓斋嗜酒，有一次在书画会大醉，信笔作画毁谤官吏。当场被巡者发见，捕缚下狱。时狂斋已烂醉，全不知觉。酒醒，方知身在狱中。出狱后大悔，遂改名为晓斋。此外奇行甚多。

竹久梦二，是现存的老翁。他的画风，熔化东西洋画法于一炉。其构图是西洋的，画趣是东洋的。其形体是西洋的，其笔法是东洋的。自来总合东西洋画法，无如梦二先生之调和者。他还有一点更大的特色，是画中诗趣的丰富。以前的漫画家，差不多全以诙谐滑稽、讽刺、游戏为主趣。梦二则屏除此种趣味而专写深沉严肃的人生滋味。使人看了慨念人生，抽发遐想。故他的画实在不能概称为漫画，真可称为“无声之诗”呢。他生在明治维新之交。当时西风东渐，日本人盛行恋爱。梦二作品中描写此种世相的甚多且佳。举一二例说：有一幅写一个顽固相的老人，趺坐席上，手持长信一纸，正在从头阅读。旁置信壳一张，封缄

处贴一心形，乃当时日本情书上所习用者。老人背后有画屏，画屏背后露一愁容满面的少女之颜。她正在偷窥老人的拆看她的情书。此画题曰《冷酷的第三者》。我们由此可以想象那“热烈的第一二者”，而看见这冷酷的第三者与热烈的第一二者的剧烈的对比。又有一幅，描写一待车室的冷僻的角里的长椅上，并坐着一对幽会的青年恋侣，大家愁形于色，似有无限心事正待罄述者。此画题曰《我们真，故美；美，故善》。盖借用恋爱者的口吻，表现得非常生动。又有一幅，描写一个异常瘦损而憔悴的中年男子，和一个异常丰肥而强壮的少妇携手并行，题曰《我看见如此的夫妇，感到难言的悲哀》。梦二的深刻动人的小画很多，大都载在他的《梦二画集》春、夏、秋、冬四卷中。这书出版于明治年间，当时社会上的好评沸腾。可惜现在时异世迁，人的兴味集中在讽刺夺面包吃的漫画上，对于此中富有诗趣的画少有人注意。因之其书似乎已经绝版，除了旧书店偶有收存外，不易办到了。这位老画家现在还在世间，但是沉默。我每遇从日本来的美术关系者，必探问梦二先生的消息，每次听到的总是“不知”。

一家团乐散步图 竹久梦二 作

北泽乐天，现在正是一位中年画家。比梦二时代稍后，其画亦比梦二时髦。他的画法，采入西洋风比梦二更多而更显，有几幅完全同西洋的版画一样。因此笔情墨趣，远不及梦二之丰富；画意亦远不及梦二之深沉。但在另一方面，广罗各种社会的现状，描摹各种问题的纠葛，这画家的观察与搜集的努力，是可以使人叹佩的。数年前有《乐天全集》出版，不知何故，出了一半就中止。已出的七册中，有不少可读的画。

其中“普罗”“布尔”[3]笑剧一部，描写现世阶级对峙之下的种种笑柄，最饶精彩。有穷措大兼名丁野（日本发音与“低能”二字相同）者为普罗代表。有大富翁名丙野（此二字之日本字母[4]，形成一眉一目，为日本儿童描人物颜面时所惯用）者，为布尔代表。另有洞尾（日本发音与“吹法螺”，即吹牛，同音）者，狡猾而恶劣，在其间怂恿撺掇，拐骗图利，演成种种笑剧。择记忆所及者数事略述之：丙野续娶一比他小三十多岁的少女为继室，甚怜爱之。一日，丙野夫人赴银行领款，职员态度怠慢。夫人大怒，归告丙野，誓必复仇。丙野告该银行老板，欲以百万元盘其银行。老板不允，出重价而后可。丙野得银行，即召全体职员开会。职员齐集，即请丙野夫人上演讲台，指出前日领款时态度怠慢之人，革其职，丙野夫人之怒始解。又一日，洞尾介绍一卖古董者于丙野，极口称赞画之名贵，丙野出十万元购藏之。他日出画，见蠹鱼盘踞画中，画已破碎不堪收拾。丙野惜物，见此蠹鱼已食代价十万元，不忍舍弃，畜之玻璃瓶中，供案头，时时用显微镜欣赏之。丙野一生行事，大率类此。丁野为丙野之甥，而穷不可当。一日，谋饭碗不成，闲行市中，见旧衣店头悬旧大衣一件，与自己身材正称。心念世间看重衣衫，若买得此大衣，谋事必成。见标价十元，又嫌其贵。正踌躇间，适值洞尾，因将心事告之。洞尾谓此店老板乃其好友，只要稍稍结交，不难以最廉价得此大衣。于是丁野托其介绍，请老板吃牛肉酒。洞尾胃甚健，肆意饮啖，既醉且饱。丁野还帐三元五角，心念大衣可得最廉价，付帐不妨稍阔，即以找头赏堂倌。于是洞尾代为向老板申说丁野之意。老板谓自当格外克己，不过须归店查帐，方可定价，定后当以明信片通知丁野。丁野感谢而去。次日，丁野接明信片，上写“特别廉价，九折计算，请速来成交”云云。又一日，丁野家中寄到十元汇票一纸，是夜丁野将此汇票藏里衣袋中而卧，准备明日赴邮局领取。夜梦大风入室，将此汇票吹上屋顶。丁野上屋，风又将票吹上树巅。丁野缘木求票，将达树巅，风又将票吹入河中。丁野不顾性命，随票跃入河中。幸洞尾及其

他三四友人正作船游，恰巧经过其地，合力救起丁野，并为打捞汇票，人财皆不损失。梦醒，一身大汗。即赴邮局领洋十元，随即走告洞尾，表示谢意。洞尾索牛肉酒为酬，又约梦中其他诸友同食。席上诸友共称丁野友情素重，故梦中亦得友人相助；且人财失而复得，大可庆祝。于是痛饮大嚼，丁野会钞九元余，散出时袋中只剩铜板数枚。丁野一生行事，大率如此。洞尾自乡赴东京，谓一在公司当职员之友人曰，我家住清溪之旁，又可望见富士山。友人艳羡不置。一日，天气清明，友人向公司乞假，乘火车往访洞尾，冀一享清福。至则洞尾正裸体种田，其家不蔽风雨。询以清溪及富士山，洞尾指屋旁泥沟云，一个月不雨，当即清冽。又指野中长松云，天晴无云之日，登此树巅，可于望远镜中望见富士山顶。又一日，洞尾与友人约，次日午后一时赴访。次日，洞尾至友人家，见壁上时钟已指三时。即鞠躬道歉，谓友人曰：“予非敢误约，只因十二点半正欲动身时，友人丁野暴病，托为延医，奔走多时，方得脱身。急驰至电车站，又值电气故障，等待至一小时之久方得上车。下车后急赴尊府，不料又在电车站附近拾得皮夹一只，内藏拾元钞票三十张。因即走报公安局，托其归还物主。转辗延搁，以至迟到，千万原谅!”友人听毕，从袋中摸出表，徐徐谓洞尾曰：“足下并未迟到，现在正是一点钟，此壁上时钟乃昨日停后未开之故。”洞尾一生行事，大率如此。此为乐天漫画中刻划最工的一部分。

此外，现今日本知名之漫画家甚多。像冈本一平、池部钓，所作皆“笔简而意繁”，尤为特出之才。又有柳濑正梦，专以漫画为社会运动、政治运动作桴鼓之应，即所谓“以漫画代弹丸”者，所作亦多动人之处。我曾翻阅其画集，惜未能记忆。

廿五〔1936〕年九月十日病起

[1] 本篇原载1936年10月1日《宇宙风》第26期。

[2] 撒烂屙意即拉稀的大便。

[3] 普罗即proletariat（无产阶级）音译的略称，布尔即bourgeois（资产阶级）音译的略称。

[4] 即字母へ（似眉）与 の（似目）。

比喻[1]

言语中用比喻始于何时？是很有兴味的一个问题。我没有考古癖，但推想其由来一定很久，《毛诗》里不是已经盛用了么？大约人类语言发生以后，不久进步起来，要讲究修辞，就发明用比喻的方法。人类生活复杂起来，比喻的用法也发达起来。到现在，差不多没有一篇文章或谈话里没有比喻的了。

尝吟味比喻的效果，觉得有三方面：第一，能使意义“具象化”；第二，能使事实“夸张化”；第三，能使语言“趣味化”，或者偏重某一方面，或者兼有各方面。而最后一种趣味化大概是各种比喻所共有的，因为突然地拉一件与话题毫不相干的东西或事体来作比喻，往往使人感到新奇，可笑，因而觉得其语言富有趣味。

例如最通俗的话：“寿比南山”“福如东海”，可说是偏重具象化的例。寿、福，都是抽象的东西。要形容其高和大，就拉毫不相干的南山和东海来作比喻。其意义便具象化；而其语言比较起不用比喻的“万寿无疆”“洪福齐天”来，另有一种趣味，简洁，轻快，而松脆。

又如最常见的话：“光阴如箭，日月如梭”“久闻大名，如雷贯耳”，可说是偏重夸张化的例。科学地讲起来，日月运行的速度比箭或梭快得多。但在普通的感觉上，把日月的出入比之于织布的梭的来去一般快，是极度夸张的。至于说听见人的名字好像吃了一个霹雳，则夸张以外又泛溢着趣味，使人想一想觉得要笑。

然而这也不能划然地分类。凡巧妙的比喻，大都是兼有上述的三种效果的。具象化使听者容易理解，夸张化使听者容易折服，趣味化使听

者乐于领受。故《学记》疏云：“以同类之物相比方，则学乃易成。”又《毛诗》序云：“诗有六义：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”比就成了文学上的一种体裁。故无论诗词、文章、俗语，皆盛用比喻。其中有许多取譬巧妙而适切，大可供欣赏者。

先就诗词方面看，《毛诗》中就处处地应用着比喻。摘录数例如下：

白茅纯束，有女如玉。

谁谓荼苦，其甘如荠。

自伯之东，首如飞蓬。

行迈靡靡，中心如醉。

有女同车，颜如舜华。

出其东门，有女如云。

鬓发如云，不屑髢也。

其仪一兮，心如结兮。

如切如磋，如琢如磨。

如金如锡，如圭如璧。

彼采葛兮，一日不见，如三月兮。

彼采萧兮，一日不见，如三秋兮。

彼采艾兮，一日不见，如三岁兮。

手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉。

前面数例大都简单，只取“玉”“荠”“飞蓬”“舜华”等事物来比方一下。后面两条稍稍复杂：用“三月”“三秋”“三岁”来比一日不见，夸张得厉害。最后一例，用各种比喻来描写美人的各部，历历如绘，可说是绘画的比喻了。

后人的诗词中，所用的比喻就更加复杂。最委婉曲折的有如下例：

似将海水添宫漏，共滴长门一夜长。

惟有相思似春色，江南江北送君归。

相逢如春雪，一夜不能留。

思君如满月，夜夜减清辉。

自在飞花轻如梦，无边丝雨细如愁。

把海水用自来水管接到宫漏上，可谓异想天开。用春色的随人来比方别后相思的追依，用春雪的易溶来比方朋友相叙的匆匆，用满月的渐亏来比方别后容颜的消减，都极其委婉曲折，可谓妙喻。最后一例，从字句上看是以梦比飞花，以愁比丝雨；其实也可反转来看，以飞花的美丽与飘忽来比梦，以丝雨的轻微与绵密来比方愁，可谓象征的比喻法。

前述的绘画的比喻，其取譬大概是象征的。自从“手如柔荑”以后，诗词中这一类的比喻大大地发展起来，用各种东西来比方美人的各部和全体的形态，取譬大都夸张得离奇，最常见的如下列诸例：

芙蓉如面柳如眉。

水是眼波横，山是眉峰聚。

淡扫蛾眉朝至尊。

唇一点小于朱蕊。

樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。

雾鬓烟鬟乘翠浪。

斜托香腮春笋嫩。

帘底纤纤月。（比足）

（以上比美人各部）

帘卷西风，人比黄花瘦。（以花比）

炉边人似月，皓腕凝霜雪。（以月比）

翩若惊鸿。（以鸟比）

袅袅婷婷，何样似一缕轻云。（以云比）

衰桃一树近前池，似惜容颜镜中老。（以桃树比）

篱角黄昏，无言自倚修竹。（以梅树比）

宛如待嫁闺中女，知有团圞在后头。（以初月比）

（以上比美人全体）

关于形态的描写，原是绘画的能事。文学要兼任此事，然而它没有画具，而只有言语。于是便用“如……”这件法宝来代替线条和色彩。所描写的虽然无形，但因有夸张的、象征的比喻法，有时反能给人比绘画更强明的印象。

以上是就诗词方面的比喻而说明。再就文章方面看，可欣赏的比喻比诗词中更多。原来文章长于叙述和理论；而比喻最宜于作这方面的工具。因为如前所说，比喻的具象化能使听者容易理解，夸张化能使听者容易折服，趣味化能使听者乐于领受，故用比喻帮助文章的叙述与理论，最为得力。文章里用了比喻，仿佛是加了一幅插图，使人一目了然地领会。譬如说“口若悬河”，不啻画一道瀑布来象征滔滔不绝的辩才；说“风烛残年”，不啻画一支风中的残烛来象征朝不保暮的残年。辩才与残年都是抽象的东西，现在用悬河与风烛的两个比喻，来使它们具象化了，就容易动人，故文章中往往盛用比喻。像李太白的《春夜宴桃李园序》，“夫天地者，万物之逆旅；光阴者，百代之过客；而浮生若梦，为欢几何？……”开头就连用了三个比喻。即以“逆旅”“过客”，及“梦”来象征无常的速与人生的虚幻，作为其召集夜宴的理由。被他这般夸张地比喻了一下，读者安得不惕然感动，而赞成及时行乐之至当？何况下文还有“况阳春……”呢！

若有空工夫，取《左传》《国策》《国语》《庄子》等书来通读一遍，在其中发见的比喻一定不可胜数。我没有这工夫，但就孔孟的书中找几个有趣的例吧。孔子虽说“予欲无言”，但言时用的比喻来得巧妙：

子曰，为政以德，譬如北辰，居其所，而众星拱之。

子曰，吾与回言终日，不违如愚。

子曰，人而无信，不知其可也。大车无輗，小车无軏，其何以行之哉？

宰予昼寝，子曰，朽木不可雕也。粪土之墙，不可圬也。于予与何诛？

子曰，富贵于我如浮云。

子曰，吾未见好德如好色者也。

子曰，譬如为山，未成一篑，止，吾止也。譬如平地，虽覆一篑，进，吾往也。

子曰，岁寒，然后知松柏之后凋也。

子之武城，闻弦歌之声。夫子莞尔而笑曰，割鸡焉用牛刀？

吾岂瓠瓜也哉，焉能系而不食？

君子之德风，小人之德草，草上之风必偃。

祭如在，祭神如神在。

孔子于乡党，恂恂如也，如不能言者。

入公门，鞠躬如也，如不容。

摄齐升堂，鞠躬如也，屏气似不息者。

执圭，鞠躬如也，如不胜。上如揖，下如授。勃如战色，足蹜蹜如有循。

最后数例，弟子描写孔子于乡党的态度，尤为有趣。其实这都是绘画的能事。但文学自有其巧妙的表现法。像“如不容”，“如不胜”，“如不息者”，“如有循”，反比绘画生动，而且可笑。倘换了绘画，一定办不到这般生动而可笑的效果。

孟子虽也说“予岂好辩哉”，但辩时用的比喻比孔子更加巧而且多：

孟子对曰，王好战，请以战喻，填然鼓之，兵刃既接。弃甲曳兵而走。或百步而后止，或五十步而后止。以五十步笑百步，则何如？曰，不可，直不百步耳，是亦走也。曰，王如知此，则无望民之多于邻国也。

孟子对曰，杀人以梃与刃，有以异乎？曰，无以异也。以刃与政，有以异乎？曰，无以异也。

王知夫苗乎：七八月之间旱，则苗槁矣。天油然作云，沛然下雨，则苗勃然兴之矣。其如是，孰能御之？

民归之，犹水之就下，沛然谁能御之？

曰，有复于王者曰，吾力足以举百钧，而不足以举一羽；明足以察秋毫之末，而不见舆薪。则王许之乎？

曰，挟太山，以超北海，语人曰，我不能。是诚不能也。为长者折枝，语人曰，我不能。是不为也，非不能也。

以若所为，求若所欲，犹缘木而求鱼也。

孟子见齐宣王曰，为巨室，则必使工师求大木。工师得大木，则王喜，以为能胜其任也。匠人斲而小之，则王怒，以为不胜其任也。

今有璞玉于此。虽万镒，必使玉人雕琢之。至于治国家，则曰，姑舍汝所学而从我。则何以异于教玉人雕琢玉哉？

孟子曰，矢人岂不仁于函人哉？矢人惟恐不伤人，函人惟恐伤人。巫、匠亦然。故术不可不慎也。

曰，今有受人之牛羊，而为之牧者，则必为之求牧与刍矣。求牧与刍而不得，则反诸其人乎？抑亦立而视其死与？

古之君子，其过也，如日月之食，民皆见之。及其更也，民皆仰之。

吾闻出于幽谷，迁于乔木者，未闻下乔木而入于幽谷者。

曰，士之仕也，犹农夫之耕也。农夫岂为出疆，舍其耒耜哉？

曰，丈夫生而愿为之有室，女子生而愿为之有家。父母之心，人皆有之。不待父母之命，媒妁之言，钻穴隙相窥，逾墙相从，则父母国人皆贱之。

曰，有人于此，毁瓦画墁，其志将以求食也，则子食之乎？

天下溺，援之以道；嫂溺，援之以手。子欲手援天下乎？

有楚大夫于此，欲其子之齐语也，则使齐人傅诸？使楚人傅诸？曰，使齐人傅之。曰，一齐人傅之，众楚人咻之，虽日挞而求其齐也，不可得矣；引而置之庄岳之间数年，虽日挞而求其楚，亦不可得矣。

孟子曰，今有人日攘其邻之鸡者。或告之曰，是非君子之道。曰，请损之，月攘一鸡，以待来年然后已。

于齐王，犹反手也。

民之归仁也，犹水之就下，兽之走圹也。

仁，人之安宅也。廉，人之正路也。旷安宅而弗居，舍正路而弗由，哀哉！

文王视民如伤。

从之者如归市。

今有同室之人斗者，救之。虽被发缨冠而救之，可也。乡邻有斗者，被发缨冠而往救之，则惑也。虽闭户，可也。

齐人有一妻一妾。（下略）

思与乡人处，如以朝衣朝冠坐于涂炭也。

思天下之民，匹夫匹妇，有不与被尧舜之泽者，若己推而纳之沟中。

告子曰，性，犹杞柳也。义，犹桮棬也。以人性为仁义，犹以杞柳为桮棬。

虽有天下易生之物也，一日暴之，十日寒之，未有能生者也。

孟子曰，鱼，我所欲也。熊掌，亦我所欲也。二者不可得兼，舍鱼而取熊掌者也。生，我所欲也。义，亦我所欲也。二者不可得兼，舍生而取义者也。

人有鸡犬放，则知求之，有放心而不知求。

今有场师，舍其梧楩，养其樾棘，则为贱场师焉。养其一指而失其肩背，而不知也，则为狼疾人也。

孟子曰，仁之胜不仁也，犹水胜火。今之为仁者，犹以一杯水救一车薪之火也。

仁则荣，不仁则辱。今恶辱而居不仁，是犹恶湿而居下也。

舜视弃天下，犹弃敝屣也。

人病舍其田而耘人之田。

我童年时读《孟子》，觉得比读《论语》有趣味。为的是《孟子》中比喻更多而可笑。例如“挟太山以超北海”，“吾力足以举百钧”，“日挞而求其楚”，“被发缨冠而往救之”等，童子读之如读童话，最有兴味。现在年纪大了重新吟味这种比喻，仍是觉得可笑。《孟子》文章之所以脍炙人口，比喻的多且巧恐是原因之一。

比喻的“可笑味〔幽默〕”（humor），我觉得是一种最可贵的要素。譬此“割鸡焉用牛刀”，“日挞而求其楚”，“为长者折枝”，“缘木求鱼”，“恶湿而居下”，“以朝衣朝冠坐于涂炭”，“钻穴隙相窥，窬墙相从”，“毁瓦画墁”，“嫂溺援之以手”，“日攘其邻之鸡”等，富有humor，使人想象其情状，觉得要笑出来；仿佛可以给每种情状描一幅漫画的。笑是不可勉强的，实由于真心的感动而来，实由于真心的折服而来。故含有可笑味的比喻的入人之深，由此可以想见。盖无论何种理论，能说得使对方发笑，必有说服的希望了。

最富有可笑味的，莫如俗语中的比喻。在吾乡，只要到茶店去坐地，便可听见茶客的纷纷议论中，处处引用着巧妙而可笑的比喻。老于

应酬而长于口才的人，谈起天来差不多五句话里必有一句比喻。譬如说：“偷鸡勿着蚀把米”，“撒屎勿出嫌茅坑臭”等，用得妥当，能使听者中心悦而诚服。还有一种比喻，同谜语一样，有谜面谜底。上面一句谜面，是一个比喻。下面一句谜底，是上句所隐射的一件事理。例如：“火烧纸马店——迟早要归天”，“六指头搔痒——加二讨好”等，说的时候普通只说上一句的比喻，让听者自己悟及下一句的事理。这两种比喻的俗语，自成两种体裁，现在假定称前者为“喻语”，则后者可为“歇后喻语”，因为后面的谜底往往不说，类似于唐人所谓“郑五歇后体”也。（唐有郑縡者，善诗，语多俳谐。其诗世称为“郑五歇后体”。例如讥人“无耻”曰“孝弟忠信礼义廉”，骂人“忘八”曰“一二三四五六七”之类，极其巧妙。今所述喻语，体裁与“郑五歇后体”大致相似，故借用其名称。）

这种比喻语虽然俚俗，然其取譬也很巧妙，且富有讽刺意味，即如前揭数例，以“偷鸡勿着蚀把米”比拟贪得反失，以“撒屎勿出嫌茅坑臭”比拟迁怒，除滑稽以外，还含有鄙视贪得及迁怒的行为为“偷鸡”“撒屎”的讽刺性。以“火烧纸马店”隐射“迟早要归天”，以“六指头搔痒”比喻“加二讨好”，则取材尤为巧妙。盖纸马，原是给人家买去祭祷了一番而焚化的，故纸马店中所有货物，迟早都要归天。加二是加百分之二十之意，六指适为五指加百分之二十。故搔痒时可谓“加二讨好”。此种俗语，《何典》中所引不少，又最近报纸杂志亦时有所见。吾乡所流行者，有一部分与他们相同，然亦有不同者。去年这几天，吾乡举行灯会，邻镇亲友都来我家看灯，白昼无事，大家坐着烧香烟，咬瓜子，谈天。话题不知怎样一来，转到了这种喻语及歇后喻语上。大家努力搜索，命一女孩随时纪录于册。到灯会圆满，亲友散去时，这种俗语纪录了两册。当时兴尽，便塞之箧中。现在检出来重新翻阅，觉得有许多巧妙可喜。因择其尤者，摘录于此，以实证俗语中的盛用比喻。

先说“喻语”。其取譬都是日常生活中琐屑的事，鄙贱的事，甚至猥亵的事。关于食的，关于撒的，关于僧道的，关于各业的，以及关于杂类的，各方面都有。今约略依次列举于下。遇有需说明者，则于括弧中加注。

偷鸡勿着蚀把米。

杀猪屠死了勿[2]吃带毛猪。

羊肉勿吃得[3]，惹了一身骚。（言冤枉。）

自己没饭吃，怪别人家抢镬滞[4]。

卖了馄饨买面吃。（言人多事。）

羊肉当狗肉买，烧酒当冷水卖。

挂羊头，卖狗肉。

公要馄饨婆要面。

撩出馄饨一碗汤。

包住了耳朵吃硬蚕豆。（犹掩耳盗铃。）

口干吃盐卤。

舌头拖着地，宁可打个结。（言忍馋以争气。或曰“宁可踏脱一段”。皆有趣。）

鸡价钱涨了，磨尖鸭嘴巴来。（言人的孜孜为利。取譬刻毒可

笑。）

豆腐里寻骨头。

买三钱豆腐，要打听上海豆行情。（言人精明。）

砧头勿响猫勿叫。（言毫无动静。）

结个箍箩买鸭蛋。（言人细心，托人去买鸭蛋，结一个箍，使他照箍的大小去买。）

圆子[5]吃到豆沙边。（言功亏一篑。）

卖肉娘子舐砧头。（言会做的自己反不享用。）

火腿上的绳。（绳也有油水。以比方富贵家的走狗。）

吃炒米粉难为[6]唾涎。

有心开饭店，勿怕大食汉。

纯纯胡椒，辣勿杀人[7]。（其辣有限。）

吃了对门谢隔壁。

猫口里挖鳅（挖勿出。）

羊毛出在羊身上。

逃走鲤鱼十八斤。（言失掉的分外可惜。）

贪贱买了灌水鱼。

猪多肉贱。

话得讨饭好，连夜买只篮。（言人性急。）

打得老虎杀[8]，大家有肉吃。

四脚眠床勿吃，两脚爹娘勿吃。（言什么都要吃。或曰“四脚的除出条凳，生翅膀的除出纸鸢，生冷东西除出玻璃”。更可笑。）

吃饭忘记种田人。

撒屎勿出嫌茅坑臭。

人撒屎，狗做主。（犹言越俎代谋。）

屎勿撒，屁先出。（未能实行先自大言。）

吃家饭，撒野屎。

新造茅坑三日兴。（犹言虎头蛇尾。）

一朵鲜花插在狗屎里。

茅坑板当桌子面。

捉[9]了一世狗屎，打翻了一船粪。（犹言十年之功，废于一旦。）

吃屎只要糖多。

拿了猪头等庙门。

打杀了和尚，削落了头发偿命。（言人划一。）

观音斋罗汉。罗汉斋观音。

僧来看佛面。

远来和尚念得好经。

和尚要钱经要卖，尼姑要钱身要卖。

一个和尚提水吃，两个和尚扛水吃，三个和尚没水吃。

拆庙造庙。（犹“卖了馄饨买面吃”。）

溺死鬼骗得上岸。（言人骗功好。）

多个菩萨，多对蜡烛。

阎罗王洁樽候光的帖子在石印局里了。（言人快死了。）

孔夫子面前读三字经。（犹言班门弄斧。）

鬼吵难为病人。

三个臭皮匠，抵个诸葛亮。

做了一世收生婆，摸断一条脐带。（言前功尽去。）

拳教师跌在西瓜皮手里。

天坍自有长人顶。

说真病，卖假药。

一朝得了天和下，你坐朝来我坐廷。（言分肥。把“天下”“朝廷”拆

开，另有语趣。）

石灰船上吃了亏，到砖瓦船上去翻梢。（翻梢即报复。）

朝里无人莫做官。

黄狗吃食，白狗顶灾。

狗嘴巴里生勿出象牙来。

打狗看主家面。

打骡子给马看。

热石头上蚂蚁。（犹言如坐针毡。）

既要马儿走得好，又要马儿不吃草。

抱了母猫要小猫。（犹言得陇望蜀。）

老虎走来问雌雄。（言人镇静。）

打蛇勿杀撩蛇毒。（言打不杀蛇，而撩它一下，将受其害。）

盲人戳了刺，自有亮子给他挑出来。（譬如欺侮弱小，　自有旁人代他抱不平。）

情人眼里出西施。

拾只苏州袜带儿。（言浑身衣服都要换过，方才配用。）

娘娘就是老太婆。（娘娘乃尊称，老太婆乃贱称，实则一也。）

八个髭，七个盖。总有一个盖勿好。（言移东补西。）

真金勿怕火来烧。

万宝全书缺只角。（言达人亦有所不知。）

落水要命，上岸讨包。

打呵欠割脱舌头。（言万恶社会。或曰“眼睛一眨，眉毛要拔”。）

远水救勿着近火。

“啊唷哇”“有趣”一样钿[10]。（言叫苦无益。）

一个牙齿痛，满口勿安。

打破镬子勿蚀铁。

朝天串头绳。（或曰“倒拖节节高”，言人贪得。）

起了风，总要落雨。

刀伤药虽灵，勿用最好。

三间茅草屋，六个大烟囱。（言不称。）

落地绵兜[11]。

耕地忘记锄头。

次说“歇后喻语”。其取譬也是日常生活中的琐屑，鄙贱，甚至猥亵的事。而关于缺陷的，残疾的，龌龊的，可笑的尤多。现在也约略归

类，列举于下。所谓“喻语”与“歇后喻语”的区别，前者只设一个自成起迄的比喻。后者则用一个比喻来隐射一件事理，两者互相表里而各自独立。故写时用“——”连结之。例如前面所揭的“八个髭，七个盖，总有一个盖勿好”，粗看似属“歇后喻语”而其实不然。因下面一句“总有一个盖勿好”不是一件事理，也是比喻里的话。故属于前者的“喻语”。

六指头搔痒。——加二讨好。

两个哑子共一床。——呒话头。（呒话头，犹“不知所云”。）

哑子吃黄连。——话勿出的苦。

瞎子点灯。——借勿着光。

瞎子射箭。——差得一线。（吾乡所谓瞎，有时作眇字解。）

瞎子看灯。——见得一半。（同上。）

瞎子当秤。——勿在心上。（秤星之星，与心同音。）

媚眼儿做给瞎子看。——莫名其妙。

癞痢头做和尚。——天生成。（下句或曰“现成”。）

癞痢头儿子。——自己的好。

癞痢头上搔痒。——怪用得着。

缺嘴和尚发晕。——呒救。（发晕，即临死前晕绝。吾乡俗，病者晕绝，子孙欲挽留之，用刻人中及拉头发二法。今和尚无发而又无人中，故发晕时呒救也。）

缺嘴吃鼻涕。——正好。

驼子跌一交。——两头勿着实。

驼子穿背心。——前长后短。

歪嘴吹喇叭。——一股邪气。（斜、邪同音。）

麻子妆粉。——分外难为[12]。（以粉填麻孔，故难为。）

叫化子发魇。——穷开心。（发魇，梦呓也。）

叫化子吃死蟹。——只只好的。

叫化子做官。——连夜上任。

叫化子籴米。——只有这一身。（升、身同音。）

城头上出棺材[13]。——远打圈子。

落棺材装粉。——死要面子。

棺材里伸出手来。——死要钱。

棺材横头踢一脚。——死人肚里自得知。（死人，乃称对手，犹言你，侮辱之也。）

门角落里撒尿。——总有晓得的日子。

粪坑里麻皮。——又臭又韧。

屁股头带锯子。——绝[14]后。（无子孙也。）

孔夫子卵泡。——文绉绉。（犹言文质彬彬。）

床脚底下打蚊烟。——自熏自屁股。

夏裤子扎脚管[15]。——卵毛勿落掉一根。（言人吝啬。）

粪坑上拜年。——臭奉承。

赤膊等尿瓶。——要紧得来。

屁孔〔屁股〕上画眉毛。——好大面子。

狗对茅坑罚愿。——没干。（罚愿即立誓。没干即无用。言狗始终要吃屎。）

狗吃鸡屎。——勉强。

狗咬吕洞宾。——勿识好人。

瞎子狗吃屎。——撞着[16]。

狗头上油盏。——险险令丁。

鼓楼上麻雀。——吓出。（吓出，犹言吓惯。麻雀是胆小的鸟。）

金弹子打麻雀。——贪小失大。

猢狲戴帽子。——像煞有介事。

黄鼠狼爬在鸡棚上。——不是你，也是你。

蚯蚓剥皮。——没处起头。

萤火虫吃亮百脚。——亮搭亮[17]。

温汤里煮鳖。——勿死勿活。

腌鲤鱼放生。——死活勿得知。

老鼠咬杀了一只牛——吃勿及[18]。

老鼠尾巴上生个剔骨痈。——大煞也勿大。

猪身上拔根毛。——一点勿得知。

老虎头上拍苍蝇。——没有这个大胆子。

黄牛钻狗洞。——勿顾身材。

纸糊老虎。——吓人怕。

蛇吃蛇。——比比长短看。

老鼠躲在书箱里。——吃本。（本即书。吃本即亏损。）

胡桃里肉。——要敲出来吃的。

蜜饯砒霜。——吃勿得。

吃了砒霜药老虎。——做自家勿着。[19]

三升米烧半碗粥。——厚子衲裰[20]。（言老面皮。）

三钱火肉[21]。——无批。（吾乡称用刀削薄片曰批。火肉价贵，买三钱则无可批。无批，无可批评也。）

张天师被鬼迷。——有法也无法了。

关云长卖豆腐。——人硬货勿硬。

四金刚腾云。——悬空八只脚。（犹言荒唐。）

张古老骑骡。——倒好。

四金刚撒尿出[22]。——越大越勿像人。

猪八戒吃钥匙。——开心。

尼姑生儿子——众人帮忙。

小娘烧香。——假扮正经。（小娘即妓女。）

寿星唱曲。——老调。（比喻必曰“寿星”而不曰“老寿星”，以隐藏“老”字。）

念佛娘娘拜周仓。——相信这把刀。（这把刀，犹言此道。）

狐狸精放屁。——怪气[23]。

泥菩萨落水。——自身难保。

和尚拜丈母。——第一次。（比喻甚流行。惟我以为取譬不适切。初婚者拜丈母皆第一次，岂必和尚哉？）

丈二和尚。——摸不着头脑。

关公看《春秋》。——一目了然。

船头上跑马。——走投无路。

染店架子改鸟笼。——大料改小料。

顶了石臼做戏。——出力勿讨好。

阿姨送亲。——来得而来的。

南瓜生在薹里了。——要勿出。

屠甸市蜡烛。——放心胆大。（屠甸市吾乡邻镇。其地所产蜡烛，芯甚粗大。）

砻糠里搓绳。——起勿来头[24]。

老旦着绿裙。——末脚[25]一出。（此条或说属喻语。）

脚炉盖当镜子照。——看得穿。

黄连树底下弹琴。——苦中作乐。

戴了箬笠亲嘴。——相差一大段。

火烧纸马店——迟早要归天。

六月里戴毡帽。——勿识时势。

剃头司务过年。——人头面上刮屑。

火烧眉毛。——救救眼前。

三只骰子掷两点。——看勿来。

快刀切豆腐。——两面光。

小拇指头刻卦。——轮勿着[26]。

拖油瓶上祠堂。——轮勿着。

荷叶包老菱。——里戳出。（例如汉奸。）

油炒枇杷核。——滑来滑去。

光棍子讨老婆。——多了一半人头。

半个铜钿。——勿成方圆。

老太婆切[27]袜底。——千针万针。（与“千准万准”同音。以下皆谐音。）

肉骨头敲鼓。——荤冬冬。（与“昏冬冬[28]”同音。）

江西人补碗。——自顾自。（补碗时钻洞之声如“自顾自”也。）

斜桥过去。——郭店。[29]（与“搁店”同音，言歇业也。）

老和尚敲磬子。——不当不当。[30]（“不敢当”之意。）

一片瓦鞋子。——无双梁。[31]（与“商量”同音。）

老寿星讨砒霜吃。——寿要死。（与“就要死”同音。）

外甥提灯笼。——照舅。（与“照旧”同音。）

吉字写给你看。——口干。（与“口乾”同音[32]。吉字倒转来，成为

口干二字。）

往上检点一下，不觉写了喻语九十一条，歇后喻语一百〇七条。但这只是从我去春的收集中挑选出来的若干例。还有许多造语欠佳的，皆不录入；未经我收集的好例，一定也还有不少。

这种俚语，向来只流传于民众的口头上，没有形诸纸笔的资格，即所谓“不登大雅之堂”的。但细味上揭诸例，其取譬之妙，造语之工，其实不亚于诗词文学中的譬喻，不过不用文言而用白话而已。例如前揭的“思君似满月，夜夜减清辉”。“相逢似春雪，一夜不能留”。其句法就同“歇后喻语”差不多。上一句取譬喻，下一句说事理，不妨写作“思君似满月。——夜夜减清辉”。“相逢似春雪。——　一夜不能留”。孔子的“杀鸡焉用牛刀”，与喻语中的“三间茅草屋，六个大烟囱”命意相同，“为山九仞，功亏一篑”，与“圆子吃到豆沙边”命意相同；孟子的“日攘一鸡”与“偷鸡勿着蚀把米”取譬相同；“出疆舍其耒耜”与“耕地忘记锄头”取譬相同。文言中的“掩耳盗铃”，即俗语中的“包了耳朵吃硬蚕豆”；“得陇望蜀”即“抱了母猫要小猫”；“班门弄斧”即“孔夫子面前读三字经”；“如坐针毡”即“热石头上蚂蚁”；“越俎代谋”即“人撒屎狗做主”；“虎头蛇尾”即“新造茅坑三日兴”。讲到取譬之妙，造语之工，前者未必胜于后者，后者有时胜于前者。所异者只是文言白话之分耳。因此我在选录这些俗语的时候，每每不肯割爱，一写写了近二百条。但这大部分是吾乡一带地方所流行的俗语。我国各处一定各有其流行语。倘得罗集起来，亦可以窥见各地民间生活的一斑。《日本语言丛刊》的发刊词中说：“在语言的发达与变迁里，反映出民族的生活。”我在收集这些俗语的时候，觉得这里头也常有民族的生活相反映着，我们所欣赏的不仅是比喻的取譬与造语而已。

廿四〔1935〕年六月七日

附记一：此文脱稿后一小时，接到《太白》第二卷第六期。见内载黄华节先生著《歇后语》一文，题目与此文后面一节自相类，作者对于这种俚语的兴味也与我相似，所举的例也略有几个相同，但不同者居大多数，整理法也各异，因此我这篇文仍不妨寄给《文学》发表。这不约而同，足证注意民间生活的人渐多。是可喜的事。希望各地有同样兴味的人多多地收集起来发表。对于中国语言的改进，这也是一种助力。

附记二：此文正在校阅之时，有乡亲告诉我，还有人取譬于“乡下人”的许多俗语未曾列入。吾乡所谓“乡下人”，是城市人对农村人而言，实即“农人”之意。前时代城市人视农人为最愚蠢，便把他们的愚蠢夸张化，造出许多侮辱农人的歇后喻语来，供自己谈笑取乐。现在附在这里，使“反映民族的生活”，亦以作为前时代城市人侮辱农人的罪状。

乡下人不识碎器[33]。——统是毛病。

乡下人不识桂圆。——外黄。（与“外行”同音。）

乡下人不识鼻涕。——长痰。（与“长谈”同音。言人长谈细讲也。此喻夸张得荒唐。岂农人连鼻涕都没有了？）

乡下人不识瓦花。——屋草。（与“恶吵”同音。）

乡下人不识走马灯。——去了又来。

乡下人不识茶淘饭。——做粥。（与“做作”同音。）

乡下人不识报单[34]。——大对。（意谓报单像阔大的对联也。）

乡下人看告示。—— 一篇大道理。

乡下人吃橄榄。——丢去，又拾来。

六月八日附记。曾登《文学》

---

[1] 本篇原载1935年7月《文学》第5卷第1号。

[2] 勿，在这里是不、不会的意思。

[3] 勿吃得，意即没有吃到。

[4] 抢镬滞，意即铲锅巴。

[5] 圆子即团子。

[6] 难为，在这里是浪费、费的意思。

[7] 这里的“杀”是死的意思。

[8] 杀，同样是死的意思。

[9] 捉，此处是捡的意思。

[10] 一样钿，本为“同样价钱”的意思，这里表示都一样。

[11] 绵兜是指未扯松时的丝绵，落地就粘上灰尘，以此比喻到处勾引男人的女人。

[12] 难为，在这里是浪费的意思。

[13] 出棺材，意即出丧。

[14] 按作者家乡话，绝、截同音。

[15] 扎脚管就是把裤脚扎起来的意思。此人夏天也不怕热，还要扎脚管，极言

其吝啬。

[16] 撞着，意即碰巧。

[17] 亮百脚指一种极小的蜈蚣。亮搭亮，意即明对明，亦即打开天窗说亮话。

[18] 吃勿及，意即来不及吃。

[19] 做自家勿着，意即自己不合算。

[20] 和尚穿的衲，往往补缀甚厚。厚子衲缀，意即所煮的粥很厚（很稠），像补缀的衲一样。

[21] 火肉即火腿。

[22] 撒尿出，即尿炕。

[23] 怪气，即奇怪。

[24] 起勿来头，意即没法开一个头。犹言做一件事一开头就受干扰。

[25] 末脚意即最后。

[26] 刻卦时，以大拇指刻其他指，而小拇指不能刻卦，所以说轮不着。

[27] 切，意即用针穿了线来扎、缝。

[28] 昏冬冬，意即昏头昏脑。

[29] 斜桥是沪杭线上的站名。郭店是海宁县的一个小镇，离斜桥近。

[30] “不当不当”是敲磬子时发出的声音。

[31] 蚌壳棉鞋由两片组成，缝合处有两条滚边，如双梁。一般船鞋则仅一片，

故曰无双梁。

[32] 当时“乾”字尚未简化作“干”，故作者加此说明。

[33] 碎器，即碎瓷。

[34] 报单，是指考中举人、进士等的录取报告单。

音乐故事[1]

独揽梅花扫腊雪[2]

满天大雪，从去年除夜落起，一直落到今年元旦的朝晨。天井里完全变成白色，只见两株老梅的黑色的树干从雪中挺出，好像一双乌木筷插在一碗白米饭里了。

除了两株梅树以外，还有一个浑身黑色的王老公公。他身穿一件长而厚的黑棉袄，头戴一顶卓别麟〔卓别林〕式的黑呢帽，脚踏一双长统子的黑钉靴，手拿一把长柄的竹丝扫帚，正在庭中扫雪。他想从大门口直到堂窗边，扫出一条路来。使我们便于进出。他的白胡须映着雪光，白得更加厉害，好像嘴上长着一丛鲞骨头似的。我戴了围巾，镶拱了手[3]，立在堂前看他扫雪，心中有些不安。他是爸爸的奶娘的丈夫，今年六十一岁了。只因家中的人统统死去，房子又被火烧掉，他这孤身老头子无家可归，才到我家来作客。爸爸收留他，请他住在大门口的一间平屋里，供给食衣，并且声明“养死他”。我最初听见“养死他”三个字，觉得可怕。这好像是“打死他”，“杀死他”之类的行为。但仔细一想，原来是好意，也就安心了。[4]

他扫到梅树旁边，大概觉得腰酸，一手搭在东边的梅树干上，一手扶着扫帚，暂时站着休息。我觉得这光景很可入画：一片雪地里长着一株老梅，梅树上开着同雪一样白的梅花，一个老翁扶着扫帚倚在树旁。这不是一幅很动人的图画么？

但是爸爸从里面出来，向庭中一望，却高声地唱道：“噢! do re mi fa sol la si！”

我忍不住笑起来，惊讶地问道：“爸爸为什么对着扫雪的王老公公唱了音阶？”

爸爸答道：“我们小时候学唱歌，先生教我们唱音阶，用‘独、揽、梅、花、扫、腊、雪’七个字。现在王老公公不是在那里‘独揽梅花扫腊雪’么？”接着就把这诗句的字义一一告诉我。我把这七字反复地念了两遍，笑道：“原来如此！那么，音阶下行时，‘雪腊扫花梅揽独’怎么讲呢？”爸爸伸手抚我的头，笑着说：“雪腊扫花梅揽独，王老公公做不到，只好你去做了！”说着便离开我，自去同王老公公闲谈了。

我正在独自回想，忽然里面现出一个很新鲜的人影。这是离家半年而昨晚冒雪回来的姐姐的姿态。昨晚她回到家里已是上灯时光，我没有看清楚她。自从暑假开学时相别后，我在白昼的光线中再见她的姿态，现在是第一次。我觉得非常奇怪：在她目前的姿态中，思想感情，态度行为，和语调笑声，仍旧是我的姐姐；而面貌和身体好像另换了一个人。她的面貌比前粗而黑，身体比前长而大，好像不是我的姐姐，而是姐姐的姐姐了。姆妈曾经讲一个故事给我听：有一个人死去，换了另一个人的灵魂而活转来。于是身体原是他自己的，灵魂却换了别人的。现在我的姐姐正和这人相反：灵魂原是她自己的，身体却似乎换了别人的。

但这是久别重逢时暂起的感觉。数分钟后，我就不以为奇。同以前看见她换了一身衣服一样，似乎觉得这不过是表面的变化，无论变得怎样，内容中始终是我的姐姐。在阔别的半载中，我常觉得有许多话要同她说，今日重逢，却又想不出什么话来。我们不约而同地走进半年前曾

为我们的美术工作场的厢房间里，在映着青白的雪光的座上相对坐下。我就同她说起刚才爸爸所唱的音阶来。

“刚才我听爸爸说，他小时候唱音阶，唱作‘独揽梅花扫腊雪’。你道好笑吗？”

“我曾经见过他小时所用的唱歌书。翻开来第一页上，写着1 2 3 4 5 6 7七个数字，数字下面注着‘独揽梅花扫腊雪’一句诗。我也觉得好笑。从前的人的习惯，欢喜把外国来的名字翻译得像中国原有的一样。其实音阶何必也如此呢。这七个字在外国本来是没有意思的。我听中学里的音乐先生说，这七个字还没有发明的西洋中世纪时代，有一个宗教音乐的作曲者作一首赞美歌，一共七句。每句乐曲开头的一个音，恰好是音阶顺次上行时的七个音，而每句歌词开头的一个字的第一个缀音，恰好是do，re，mi，fa，sol，la，si。因此后人就用这七个字来唱音阶，称它们为‘阶名’。”

“姐姐！‘音名’和‘阶名’究竟有什么分别？我们小学里的先生没有讲得清楚。”

“你们六年级的音乐是谁教的？”

“还是华明的爸爸——华先生——教的。他教图画教得很好，但是音乐不会教。只管教我们唱，却不教乐理。我到现在还没有明白五线谱的读法呢。”

“五线谱的读法，在乐理中是最机械的最容易的一小部分，一个黄昏也可学会。音乐的性状和组织，才是重要的乐理，学习音乐的人不可以不研究。像你刚才所说的‘音名’和‘阶名’的区别的知识，倒是了解音乐的性状和组织的最初步。这区别很浅显：风琴上的键板，各有固定的

名称，CDEFGA或B不可移易。这叫做‘音名’。我们唱音阶时，随便哪个键板都可当作do，即无论哪个音名都可当作Do。这do，re，mi，fa，sol，la，si就叫做‘阶名’，阶名是不固定而可以移易的。这区别不是很浅显的吗？比这更深刻而有兴味的，我觉得还是do，re，mi，fa，sol，la，si七个字的性状。我们的先生教我们一个很有趣的比喻。他说音阶里的七个字，好像一个家庭中的七个人物：do字是音阶中的主脑，最重要，最多用，好比家庭里的主人，故称为‘主音’。sol字与主音最协和，常常辅佐主音奏和声，好比家庭里的主妇，从属于主人，故称为‘属音’。mi字与la字与主音也很协和，也常辅佐主音奏和声，虽不及主音、属音的重要，却也常用，故mi称为‘中音’，la称为‘次中音’。前者好比这人家的儿子，后者好比女儿。以上四个音在音阶中都是重要的，常用的，犹之父母子女四人都是一家的主人。此外，re附在主音上，称为‘上主音’，好比这人家的男仆。fa附在属音下，称为‘下属音’，好比这人家的女仆。还有一个si，是引导一个音阶到其次的一个音阶时用的，称为‘导音’，我们的先生说它好比是这人家的门房。——这比喻真是非常确切，非常有趣……”我听得兴味浓极，不禁打断了她的话，插口说道：

“嗄!你所说的家庭就是我家！爸爸是do，姆妈是sol，我是mi，你是la，阿四是re，徐妈是fa，新来的王老公公是si。哈哈，我们这音乐的家庭！……”

外面有华明的声音：“恭贺新禧，恭贺新禧！”我和姐姐争先出去迎接，我的话也被他打断了。

---

[1] 音乐故事共11则，原连载于1937年1—6月《新少年》第3卷第1至11期。

[2] 本篇原载1937年1月10日《新少年》第3卷第1期。

[3] 镶拱了手，作者家乡话，意即袖着手。

[4] “养死他”，作者家乡话，意即养他直到老死。

晚餐的转调[1]

晚餐时发生异样的感觉。

过去的半年中，姐姐常在城里的中学校里做住宿生，家里的食桌上总是爸爸姆妈和我三人。我吃饭时左顾右盼，一定看见姆妈的和悦的脸孔和爸爸的笑颜，半年来已经看得很惯了。今晚坐到食桌上，抬头一看，光景忽然异样：姆妈的脸孔忽然不见，却出现了姐姐的齐整而饱满的面庞。原来今天学校开始放寒假，但姐姐于下午从学校回来而姆妈被隔壁三娘娘家邀去吃对亲酒[2]了。因此晚餐桌上的光景忽然一变，使我发生异样的感觉。

感觉上有什么异样？说也说不清楚。但觉得以前的座上比现在热闹，因为爸爸姆妈两个大人都在座，而且姆妈是欢喜说笑的。又觉得现在的座上比以前更幽静，因为我和姐姐都是小孩，而且姐姐向来是温和沉静的。我不期地把这感觉说了出来："少了一个姆妈，多了一个姐姐，我觉得今天的晚餐很异样。"

姐姐接着说："长调〔大调〕转了短调〔小调〕，感觉当然异样了。"

我忽然忆起了阳历年假中的比喻："爸爸是do，姆妈是sol，姐姐是la，我是mi。"姐姐说"长调转了短调"，一定和这话有关。照这比喻说，以前的晚餐座上的三人是do，mi，sol，现在的晚餐座上的三人是la，do，mi。长调和短调的分别，一定在这上面了。我就问姐姐："你说长调变了短调，就是说do，mi，sol变了la，do，mi么？我们的先生也讲过，可是我还分不清楚。为什么do，mi，sol是长调，la，do，mi是短

调，你现在能简明地告诉我么？姐姐！”

姐姐在爸爸面前很谦虚，侧着头笑道：“我也不大讲得清楚，但知道常用do，mi，sol三字的是长调的乐曲，常用la，do，mi三字的是短调的乐曲。为什么叫做长调短调，你问爸爸吧。”

爸爸不等我发问，笑着说道：“你们把我比作do，把你姆妈比作sol，把你们两人比作la和mi，倒是很确切而有趣的比喻!音阶中有七个音，那么还有三个音用什么比方呢？”

我和姐姐一同抢着说：“徐妈是fa，阿四是re，管门的王老公公是si！我们是音乐的家庭！”

爸爸听了，笑得几乎喷饭。我就再问：“为什么do，mi，sol是长调，la，do，mi是短调？”

爸爸说：“do，re，mi，fa，sol，la，si叫做长音阶〔大音阶〕，用长音阶作曲的乐曲，叫做长调乐曲。la，si，do，re，mi，fa，sol，叫做短音阶〔小音阶〕。用短音阶作曲的乐曲。叫做短调乐曲，一个音乐里最常用的，是第一、第三、第五的三个音。所以do、mi、sol是长音阶中最常用的音，可以代表长调，la、do、mi是短音阶中最常用的音，可以代表短调。你吃完了饭可以试唱一遍看：唱do，mi，sol，do（把第一音重复），感觉热闹而力强，正像你姆妈在家时一样；唱la，do，mi，la，感觉幽静而柔弱，正像你姆妈换了你姐姐一样。”

我不等吃完饭，就唱起来：“do——mi——sol——do——。”“la——do——mi——la——。”真奇怪，前者感觉得阳气腾腾地热闹，后者感觉得阴风惨惨地沉静。后者所不同者，就是sol字换了la字，姆妈换了姐姐。我忽然想出一种解说，自言自语地说道：“嗄！我知道了：姆

妈的身体比姐姐长，所以有姆妈的叫做长音阶，有姐姐的叫做短音阶。”爸爸和姐姐听了都笑起来。我自己想想也觉得好笑。接着我就问：“不然，为什么用长短两字来分别呢？”

爸爸正在赶紧地吃饭，暂时不响。姐姐怀疑似地轻轻说道：“这是长三度〔大三度〕和短三度〔小三度〕的区别吧？”说着看爸爸的脸孔。爸爸吃完了一碗饭，点点头说：“到底姐姐说得不错。这是长三度和短三度的区别。什么叫做长三度和短三度？恐怕你还不知道。吃过了饭我教你。”

我连忙伸手接了爸爸的饭碗，说道：“我同你添饭，你现在就教我好么？”他笑着答应了，继续说道：“你知道么：一个音阶里有七个音，每两个音之间的距离不等。从mi到fa，从si到do，这两处的距离特别短，叫做，‘半音’，其余的叫做‘全音’。故一个音阶是由五个‘全音’和两个‘半音’造成的。所谓‘度’，就是从一个音到另一个音所经过的字数。例如从do到re，经过两个字，叫做二度，从do到mi，经过三个字，叫做三度，其余不必细说。二度有两种：相距一个‘全音’的，叫做‘长二度’，例如do到re便是。相距一个‘半音’的，叫做‘短二度’，例如mi到fa便是。三度也有两种：相距两个‘全音’的，叫做‘长三度’，例如do到mi便是。相距一个‘全音’和一个‘半音’的，叫做‘短三度’，例如la到do便是。故长音阶就是第一音（do）与第三音（mi）之间为长三度的音阶，短音阶就是第一音（la）与第三音（do）之间为短三度的音阶。你懂了么？”爸爸说过之后赶快吃饭。

我一面吃饭，一面回想爸爸的话，觉得很有兴味，原来长短音阶的名称是这样来的。我又自言自语地说道：“那么从爸爸到我是长三度，从姐姐到爸爸是短三度。”姐姐道：“还有从你到我，从爸爸到姆妈，是什么呢？你可不知道了!”

我想不出来，对爸爸看。爸爸放下了饭碗，说：“索性统统教了你吧！四度也有两种：相隔两个‘全音’和一个‘半音’的，叫做‘完全四度’，例如do到fa，又如mi到la（姐姐在这里加以注解道：“就是从你到我”）便是。比‘完全四度’增多一个‘半音’，相距三个‘全音’的，叫做‘增四度’，例如fa到si便是。五度也有两种：相距三个‘全音’和一个‘半音’的，叫做‘完全五度’，例如do到sol（姐姐道：“就是从爸爸到姆妈”）便是。比‘完全五度’减少一个‘半音’，相距两个‘全音’和两个‘半音’的，叫做‘减五度’，例如si到fa便是。六度也有两种：相距四个‘全音’和一个‘半音’的，叫做‘长六度’，例如do到la便是。相距三个‘全音’和两个‘半音’的，叫做‘短六度’。七度也有两种：相距五个‘全音’和一个‘半音’的，叫做‘长七度’，例如do到si便是。相距四个‘全音’和两个‘半音’的，叫做‘短七度’。八度只有一种，含有五个‘全音’和两个‘半音’，叫做‘完全八度’，例如do到do便是。”

讲到这里，姆妈回来了。姐姐刚吃好饭，立起身来，拉姆妈坐在她所坐过的凳上，说道：“好，好，短调又转长调了!”姆妈弄得莫名其妙，我们管自好笑。姆妈也管自同爸爸讲三娘娘家对亲的事情了。

---

[1] 本篇原载1937年1月25日《新少年》第3卷第2期。

[2] 对亲酒，意即订婚酒。

松柏凌霜竹耐寒[1]

寒假中，爸爸的老朋友陆先生来我家作客。他带给我们两只口琴，和两本他自己著作的《口琴吹奏法》。口琴是爸爸托他向上海买来给我们的。《口琴吹奏法》是他送给我们的礼物。但他这一次还要送我们一件更可贵的礼物：就是教我们吹口琴。前几天爸爸写信告诉他，说我和姐姐欢喜音乐，曾把我家的七个人比作一个音阶，很有意味。因此要托陆先生选买两只口琴，由邮局寄来，使寒假中的我家增添一些音乐的空气。陆先生一讲起口琴，兴味同泉水一般涌出来。就回爸爸信，说他本要来同爸爸叙叙，口琴由他亲自带来，并且教我们吹奏。我们收到这封信，全家十分欢迎。爸爸欢迎他的老朋友。姆妈欢迎一切客人，何况是以前曾经同我们在他乡结过邻的陆先生呢？我和姐姐则欢喜我们这位口琴教师和两只新口琴，想不到在此外又得到两册装帧美丽的新书。

我们到公共汽车站上迎接他到家，已是上灯时候。他从皮篋里取出口琴和书给了我们，说一声“等一会儿教你们吹”，就同爸爸谈个不休。姆妈忙着烧酒菜，我和姐姐忙着做小圆子，预备给陆先生酒后当点心吃。但一半也为自己要吃。家里打年糕，新磨的糯米粉非常细致，做成黄豆大的小圆子，伴着桔子和糖烧起羹来，非常好吃。我们已经尝试了一次，今天以请陆先生为名，再来吃一顿看。

陆先生同爸爸走出书房间来。爸爸指着我们对陆先生说：“这好比是‘夜雨剪春韭’，等一会儿我们还要‘一举累十觞’呢！”陆先生笑着回答说：“倘使‘十觞亦不醉’的话，等一会儿我们还要‘口琴闹一场’，哈哈哈哈！”我们听说陆先生改作的一句诗，大家笑起来。这首杜甫的诗，姐姐在中学里读过，新近她教了我，我已经读熟。当时我家的情景，真同

诗境一样。我们就不约而同地齐声背唱起那首诗来：

人生不相见，动如参与商。

今夕复何夕，共此灯烛光。

少壮能几时，鬓发各已苍。

访旧半为鬼，惊呼热中肠。

焉知二十载，重上君子堂。

昔别君未婚，儿女忽成行。

怡然敬父执，问我来何方。

问答未及已，儿女罗酒浆。

夜雨剪春韭，新炊间黄粱。

主称会面难，一举累十觞。

十觞亦不醉，感子故意长。

明日隔山岳，世事两茫茫。

这首诗好比是晚餐的前奏曲，他们在晚餐的桌上追忆过去，谈种种旧事。有时大家好笑，有时大家叹息。这一餐就遥遥无期地延长起来。我心头抱着一种希望，好像还有一样很好的菜蔬，没有发出来似的。仔细一想，原来是饭后的吹口琴。连忙吃完了饭，跑到厢房里，先去试新。我完全没有吹过口琴，拿了这只光彩夺目的小乐器，却无可如何

它。幸而姐姐不久也来了，她在中学里曾经见人吹过，略懂得一点吹法，她就教我。中央一组音阶中各字的位置，do，mi，sol吹，re，fa，la吸，顺次相间，还容易弄清楚。我们就用最缓慢的拍子，合奏起一只最简单的小曲来。上口很容易，音色很清朗，这真是只可爱的小乐器！

陆先生听见了口琴声，兴致勃发，叫我们跑过去吹给他听。姐姐难为情似地上前说道：

“我们都是完全不曾学过的，请陆先生吃过了酒教我们。”陆先生把酒杯一放，从衣袋中摸出一只吹得很旧了的口琴来，对我们说道：

“你们刚才吹得很好！稍微学一学就更好了。先要学手和口的姿势。手要这么拿琴，口要含住五个孔，这才好加伴奏，使乐曲热闹起来。你们刚才吹的时候，嘴一定张得不大，只含住一两个孔。这样奏出来的只是单音，没有加伴奏，所以音乐比较的单调。倘加了伴奏，音乐要华丽得多。你们听！”

他张大嘴巴，把口琴一口含住，好比花猫拖鱼似的。忽然繁弦急管之声从他的颔下滚滚地流出，一会儿弥漫堂前。满堂的人都听得出神。阿四倚在门上歪着头听，口角上流下唾涎来。音乐抑扬顿挫地经过了种种转折，方始告终。我们大家拍手叫道：“好听，好听！”陆先生把口琴向空中挥两下，用手帕把它一揩，从容地说道：

“这一曲叫做《天国与地狱》，是西洋的名曲。因为加着伴奏，所以好听。加伴奏的方法也很容易知道：嘴巴含住五个洞，用舌头把左方的四个洞塞住，不使发音，单让右方的一个洞发单音。这单音所奏的就是乐曲的旋律。每一拍，舌头放开一次，即有一串与这单音相调和的和弦响出，来辅助那单音，这样就叫加伴奏。”他说过之后又奏一个加伴

奏的音阶给我们听，教我们先照此练习。

我们依他的指示练习一下看，果然很容易。而且很好听。在陆先生吃两碗饭的期间中，我们已把音阶的伴奏练得很纯熟。陆先生愈加高兴了，草草地洗一洗面，漱一漱口，就翻开那册《口琴吹奏法》来，说道：

“来，这一曲很容易而且好听，不妨作为初步伴奏练习的乐曲。你们看，画一个尖角的地方，舌头开放一次，我先奏一遍你们听听。”

我们看着乐谱听他奏，但见那歌的题目是《自励》，旋律和歌词都很简单。

第二遍，我们跟了他吹，居然也跟得上，不过伴奏加得不大均匀。陆先生教我们吹奏时用脚在地上踏拍子，可使伴奏均匀起来。这方法果然很有效。继续练过数遍，我们已能同陆先生合奏，一个字也不脱板了。

我们学会了《自励》之后，又到《口琴吹奏法》中另找简短的乐曲来练习，兴味很好。但是姆妈恐怕我们吹伤了肺，劝我们明天再吹。我们兴味正浓，再三不肯放手。最后姆妈把两只口琴拿去藏好了。

陆先生要同爸爸在书房间里作长夜之谈。我们先睡了。我躺在床里回想这晚上的事，感到两种疑问：第一，口琴伴奏的和弦，顺次排列在口琴上，不是像弹风琴地用手指去选出来的。那么为什么每次都很调和呢？这一定同口琴的构造和乐理有关。我明天要问问陆先生看。第二，寒假中听人唱了不少的乐曲，姐姐把中学校里唱过的歌一一唱给我听。宋慧明和他的姐姐宋丽金唱《渔光曲》和《月光光》给我们听。绰号标准美人的金翠娥又来唱《葡萄仙子》和《毛毛雨》给我们听。这些曲子，有的很长大，有的很复杂，有的很急速，有的很困难。然而我对它的兴味都不很浓，其中像《渔光曲》和《月光光》，听了四肢发软，人几乎要软倒在地上。《葡萄仙子》和《毛毛雨》尤其不堪入耳。我听了连隔夜饭都要吐出来。独有今天陆先生指示我们的那曲《自励》，使我永远不会忘记了。这乐曲那么短小，那么简单，那么缓慢，那么平易，初唱时毫无趣味，然而越唱兴味越深长起来，慢慢地使人认识它所特有的深长伟大的曲趣。别的乐曲被遗忘之后，这乐曲还是可爱地印象在我的脑中。歌词中说：“松柏凌霜竹耐寒，如何桃李已先残。”在我心中的“音乐之园”里，别的曲都好像先残的桃李，这一曲真是凌霜的松柏或耐寒的竹了。这也许和作曲法有关。明天我也要问问姐姐，爸爸，或陆先生看。

[1] 本篇原载1937年2月10日《新少年》第3卷第3期。

理法与情趣[1]

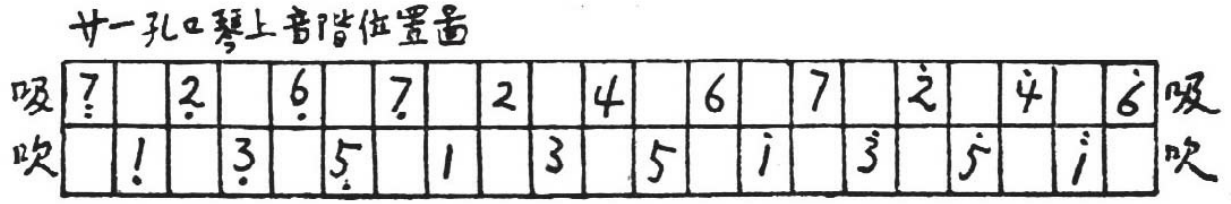
昨夜我抱着了两个疑问而睡觉：第一，吹口琴时，就用某音左面的几个音作为某音的伴奏，为什么都很调和？第二，“松柏凌霜竹耐寒”的乐曲这样短小，这样简单，这样缓慢，这样平易，为什么反比那种长大、复杂、急速、困难的乐曲更加好听？今天起身后，我本想就去质问陆先生和爸爸。可是他们一早就出门，直到晚快才回来。陆先生没有放下史的克[2]，我就把第一个问题问他。他把我的问句顺了两遍：“为什么都很调和，为什么都很调和？”然后笑着对我说：“如金，你这样欢喜研究，倒很难得！”

姐姐对我说：“弟弟专门‘截树拔根’[3]，陆先生刚才回来，怎么就拉住他教乐理呢？”

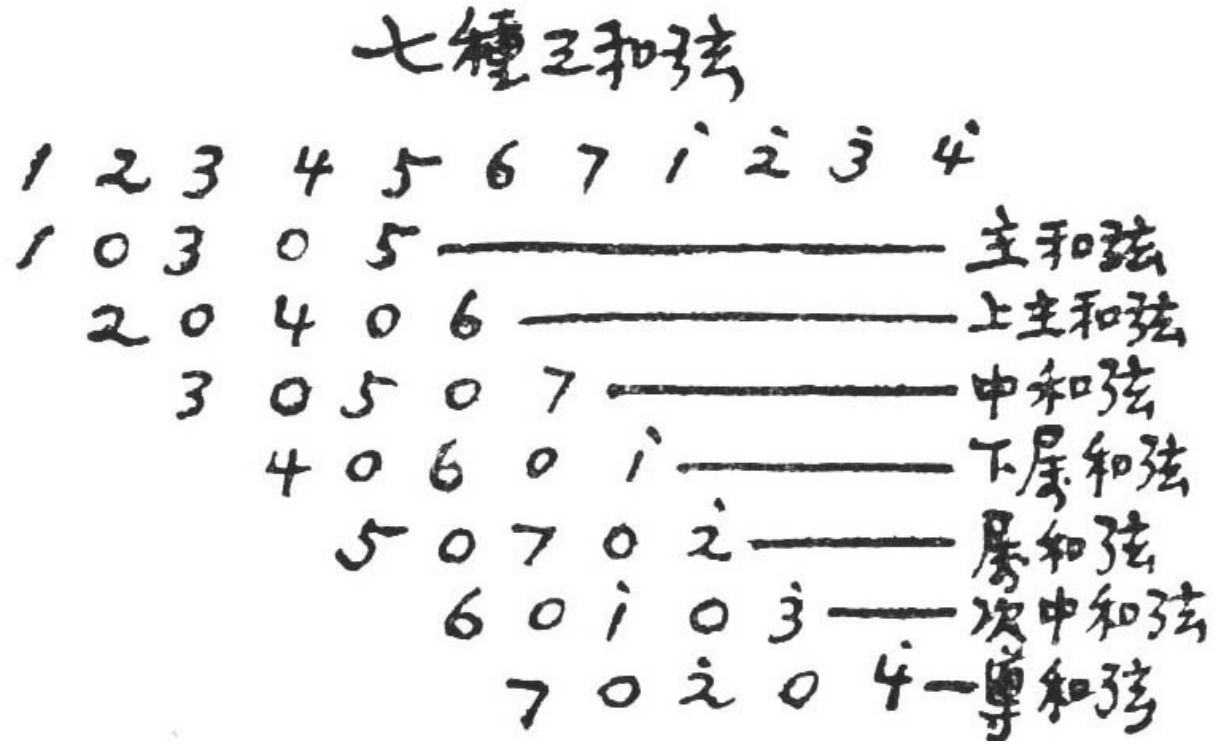
陆先生对姐姐笑着说：“逢春到底是中学生了，这样会得客气！我知道你欢喜美术，我曾经看过你去年的美术日记，写得很好！”他一面脱大衣，一面对我说：“‘截树拔根’就是富有研究心呀！伴奏为什么都很调和？这确是一个有意思的质问。但这个问题要请你的研究艺术理论的爸爸来解答才行。”他又对爸爸说：“为什么都很调和？请你说明吧，我也要听听呢。”

爸爸说：“有你老兄的著作在这里，我可以根据了你的著作来说明。”

爸爸和陆先生休息了一下，叫我和姐姐到书房间里，翻出《口琴吹奏法》里一幅图来指给我们看，说道：“你们先认清楚口琴上各音的位置。”我但见那幅图画得很清楚：

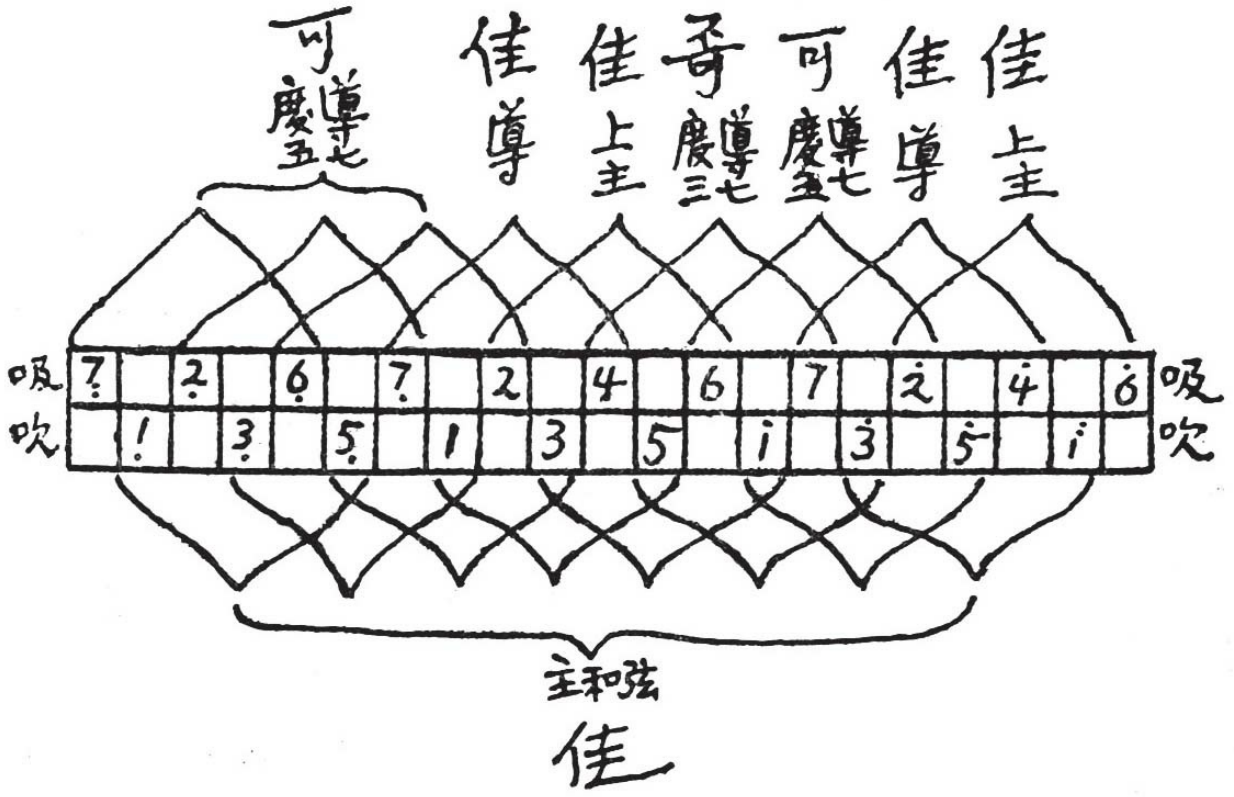


爸爸找一张纸和一枝铅笔，对我们说道：“认清了口琴上各音的位置，然后再来讲‘和弦’。好几个音一同奏出，叫做‘和弦’。最常用的和弦，是由三个音同奏的，叫做‘三和弦’。口琴上用作伴奏的，大多数是三和弦。所以我们先要研究三和弦。三和弦共有七种，音阶的每一个音上都可造起一个三和弦来。”他用铅笔在纸上写出这样一只表来：



一边说道：“陆先生教你们吹伴奏，不是说嘴巴要含住五个洞么？譬如含住1 2 3 4 5五个洞，吹起来，只有1 3 5三个字发音。这就是‘主三和弦’，因为它是以主音为根据的。向右推移一洞，含住2 3 4 5 6五个洞，吸起来，只有2 4 6三个字发音。这就是‘上主和弦’，因为它是以上

主音为根据的。……这七种三和弦，在音乐上是最常用的。每一个和弦中的三个字，前后次序不妨变换，所以口琴上凡是吹出的和弦，都是‘主三和弦’。你看！”他用铅笔在《口琴吹奏法》上“廿一孔口琴上音阶位置图”的下方画八个括弧，再把它们总括起来，写上“主和弦”三字，下面又写一个较大的“佳”字，说道：“主和弦都是很调和的，故佳。”



然后他用铅笔指着上面一排吸的音说道：“这一排音就比较复杂了！我们非先讲‘七和弦’不可：什么叫做七和弦？三和弦的上方再加一个字，譬如1 3 5再加一个7字，使成1 3 5 7；2 4 6再加一个$\dot{1}$字，使成2 4 6 $\dot{1}$，……即成七和弦。因为从1到7，从2到$\dot{1}$……都是七度，所以叫做七和弦。七和弦也有七种，然比三和弦少用。其中较常用的只两种：即属音上的$\dot{5}$ 7 2 4（叫做正七和弦）和导音上的7 2 4 $\dot{6}$（叫做导七和弦）。

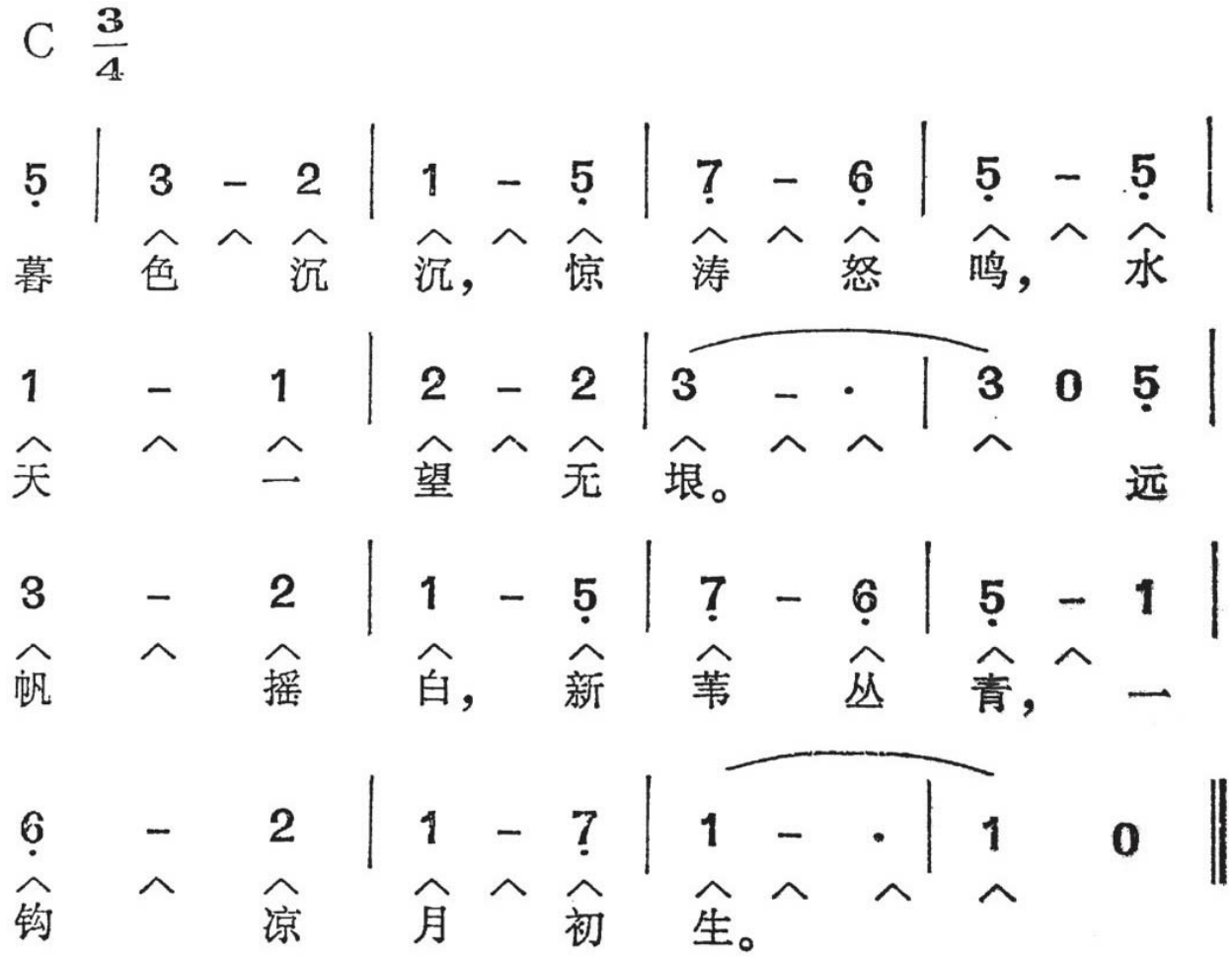
其余的都称为副七和弦，都是不调和的，更难得用，在口琴上可以不讲。在口琴上，我们只要知道一种‘导七和弦’，即7 2 4 6。还要知道：导七和弦的第五度音（即4）可以废除，其余的都不可省。”于是他用铅笔在图的上方又画三只括弧，继续说道：“你看：这三个和弦都由7 2 6三字造成，即由导七和弦（7 2 4 6）废除了第五度音（4）而成的，故可。”他把这三个括弧总括起来，写上“导七废五”四字，上面又写一个较大的“可”字。然后向右继续画括弧，一边写，一边说道：“7 2 4是导和弦，佳；2 4 6是上主和弦，佳；4 6 7是7 2 4 6（导七和弦）废除第三度音而成的，不可。以下的三种都好。”他把图转向我，暂时不说下去，仿佛要等我嚼碎吞下了再喂给我吃似的。

我有些儿头晕。幸而陆先生为我按图再讲一遍，我方才了解。原来口琴伴奏所用的和弦，下面吹的一排都是“佳”的主三和弦，毫无问题。上面吸的一排中有四个是“佳”的三和弦，也无问题。还有五个是导七和弦，其中四个“可”，无问题，但有一个“不可”，怎么办呢？于是我问：“不可就是不调和，为什么我听不出呢？”

爸爸欣然地答道：“因为这是7字的伴奏，7字不独立，且不常用，所以使你不容易听出。原来口琴这乐器，因为构造太简小，不免有小小的缺陷，然而并无妨碍。倘使上了陆先生的神妙的嘴，这个‘不可’的导七和弦非但会变成‘可’，变成‘佳’，竟会变成‘妙’呢！哈哈！”

陆先生早已拿着口琴在手里弄，到这时候，似乎非把它塞进嘴里不可了。他说：“好，不要再讲头痛的乐理了！天色将晚，让我吹一曲《暮色沉沉》给你们听吧。这也是又容易又好听的一曲，比昨天的《自励》还要好听。”曲没有奏动，姐姐已敏捷地在书中翻出这曲谱来，递给我看，她自己就和着口琴唱歌了：

海　滨



他们反复奏唱了好几遍。这时候天色已昏，电灯未开。窗际只见一片暮云，好比“水天一望无垠”。窗角上有一颗明星，不妨当它是“一钩凉月初生”。我想象自己立在海滨了，然后极度地展开了我的心，把清朗的琴音和圆润的歌声一字字地吸收到我的灵魂里去。我感到无上的愉快！

昨夜抱着睡觉的第二个疑问又涌上我的心头。奏毕，我不期地向陆先生立正，问道：“为什么这曲歌这样好听？”

他们都对我笑。姐姐指着我笑道：“弟弟又要‘截树拔根’了！”他们

笑得更厉害。但我因为不能够解决这疑问，几乎要哭出来，只管蹙紧眉头向陆先生立正着。爸爸走过来拉我的手，摸我的头发，温和地对我说：“如金，你发痴了！理法可以解说，情趣是不可解说的呀！情趣只能用心去感觉，犹如滋味只能用舌头去尝。假如我问你‘糖为什么甜？’你能解说么？”

我忧然若有所悟。然而姆妈在外面喊着“你们陪陆先生来吃夜饭！”了。

---

[1] 本篇原载1937年2月25日《新少年》第3卷第4期。

[2] 史的克，英文stick的译音，意即手杖。

[3] 截树拔根，意即打破砂锅问到底。

铁马与风筝[1]

春分节到了。爸爸的书房搬到楼上。

这是爸爸的习惯：每年春初庭中的柳树梢上有鸟儿开始唱歌了，爸爸的书房便搬到楼上，与寝室合并。直到春尽夏来，天气渐热，柳梢上的鸟儿唱歌疲倦了，他再搬到楼下去。爸爸是爱听鸟儿唱歌的。它们唱得的确好听。尤其是在春天的早晨，我们被它们的歌声从梦中唤醒，感觉非常愉快。因为它们的歌调都是愉快的。有一个春晨，爸爸对我说："你晓得鸟儿的声音像什么？"我说："像唱歌。"他说："不很对。歌有时庄严，有时悲哀，有时雄壮，不一定是愉快的。它们的声音无时不愉快，所以比作唱歌，不完全对。我看这好比'笑'。鸟是会笑的动物，而且一天笑到晚的。倘说像唱歌，它们所唱的都是game song（游戏歌），或sweet song（甜歌），一定不是'三民主义吾党所宗'[2]之类的歌。"

今天星期日，早晨我被另一种音乐唤醒。这好像是一种婉转的歌声，合着清脆的乐器伴奏。倾耳静听，今天柳梢上黄莺声特别闹热。这大概是为了今天晨光特别明朗的缘故；但也许是为了今天这里另有一种叮叮冬冬的伴奏声的原故。但这叮叮冬冬究竟是什么声音呢？我连忙起身，跟着声音去寻。寻到爸爸的房间的楼窗边，看见窗外的檐下挂着一个帽子口大的铁圈，铁圈周围挂着许多钟形的小铜片，春晨的和风吹来，铜片互相碰击，发出清脆的叮叮冬冬，自然地成了莺声的伴奏。

这是爸爸今年的新设备，名叫"铁马"。昨天晚上才挂起来，今天早上我第一次听见它的声音。早饭时我问爸爸："铁马有什么用？"爸爸

说：“在实用方面讲，这是报风信的。天起风了，铁马冬冬地响起来，我们就知道天起风。”我说：“还有在什么方面讲呢？”爸爸说：“还有，在趣味方面讲，这是耳朵的一种慰安。我们要知道天起风，倘不讲趣味而专讲实用，只要买一只晴雨表，看看就知道。或者只要在屋上装一只风车，看见它转动了，就知道天起风。但我们希望在‘知道’事实以外又‘感到’一种情调，即在实用以外又得一种趣味。于是想出‘铁马’这东西来，使它在报告起风的时候发出一种清朗的音，以慰藉人的耳朵。所以这铁马好比鸟声，也是一种‘自然的音乐’。我们的生活环境中，有许多自然的音乐，不论好坏，都有一种影响及于我们的感情，比形状色彩所及于我们的影响更深。因为声音不易遮隔，随时随地送入人耳。”

这时候，赶早市的种种叫卖声从墙外传到我们的食桌上：“卖——芥——菜！”“大——饼——油——炸——桧！”“火——肉——粽——子！”音调各异，音色不同，每一声给人一种特异的感觉，全体合起来造成了一种我家的早晨的情趣。我听到这种声音，会自然地感到这是早晨。我想这些也是自然的音乐，不过音乐的成分不及莺声或铁马声那么多。我把这意思说出，引起了姆妈的话。

姆妈说：“他们叫卖的时候很准确。我常常拿他们的喊声来代替自鸣钟呢，听见‘油沸豆腐干’喊过，好烧夜饭了。听见‘猪油炒米粉’喊过，好睡觉了。而且喊得也还好听，不使人讨嫌。最使我讨嫌的是杭州的卖盐声：‘盐——’像发条一样卷转来，越卷越紧，最后好像卷断了似的。上海的卖夜报也讨嫌，活像喊救火，令人直跳起来。”

爸爸接着说：“你们把劳工的叫声当作音乐听赏，太‘那个’了！”

姆妈火冒起来，挺起眼睛说道：“你自己说出来的！什么‘自然的音乐，自然的音乐！’还说我们‘那个’？”

爸爸立刻赔笑脸，答道："'那个'我又没有说出！你不必生气。把叫卖声当作自然的音乐，不仅是你，"他改作讲故事的态度，继续说："日本从前有个名高的文学家，——好像是上田敏，我记不正确了——也曾有这样听法。日本东京市内有一种叫卖豆腐的担子，喊的是'托——夫'（即豆腐）两个字。其音调和缓，悠长，而有余音，好像南屏晚钟的音调。每天炊前，东京的小巷里到处有这种声音。善于细嚼生活情味的从前的东洋人，尤其是文学家上田敏，真把此种叫卖声看作黄莺、铁马一类的自然的音乐。有一次，东京的社会上提倡合作，有人提议把原有的豆腐担尽行取消，倡办一个大量生产的豆腐制造所，每天派脚踏车挨户分送豆腐。据提议者预算，豆腐价格可以减低不少。可是反对的人很多，上田敏攻击尤力。他的理由是：这办法除使无数人失业而外，又摧残日本原有的生活情调，伤害大和民族性的优美。他用动人的笔致描写豆腐担的叫卖声所给予东京市内的家庭的美趣。确认此改革为得不偿失。两方争论的结果如何，我不详悉。孰是孰非，也不去说它。总之，我们的环境中所起的声音有很大的影响及于我们的感情和生活，是我所确信的。譬如今天早上，我听了铁马和黄莺的合奏，感到一种和平幸福而生趣蓬勃的青春的气象，心境愉快，一日里做事也起劲得多。早餐也可多吃一碗。"

我对于这些话都有同感。兴之所至，不期地说道："我今天放起风筝来要加一把鹞琴，让它在空中广播和平的音。"

爸爸表示很赞成。但姆妈说："当心削开了手指！"

早餐后我去访华明，约他下午同去放风筝，并要他在上午来相帮我制一把鹞琴。他都欣然地同意，陪我出门，先到竹匠店里买两根长约三尺的篾，拿回我家，就在厢房里开始工作。我们把一根篾的篾青削下来，用小刀刮得同图画纸一样薄。然后把另一根篾弯成弓形，把那片篾

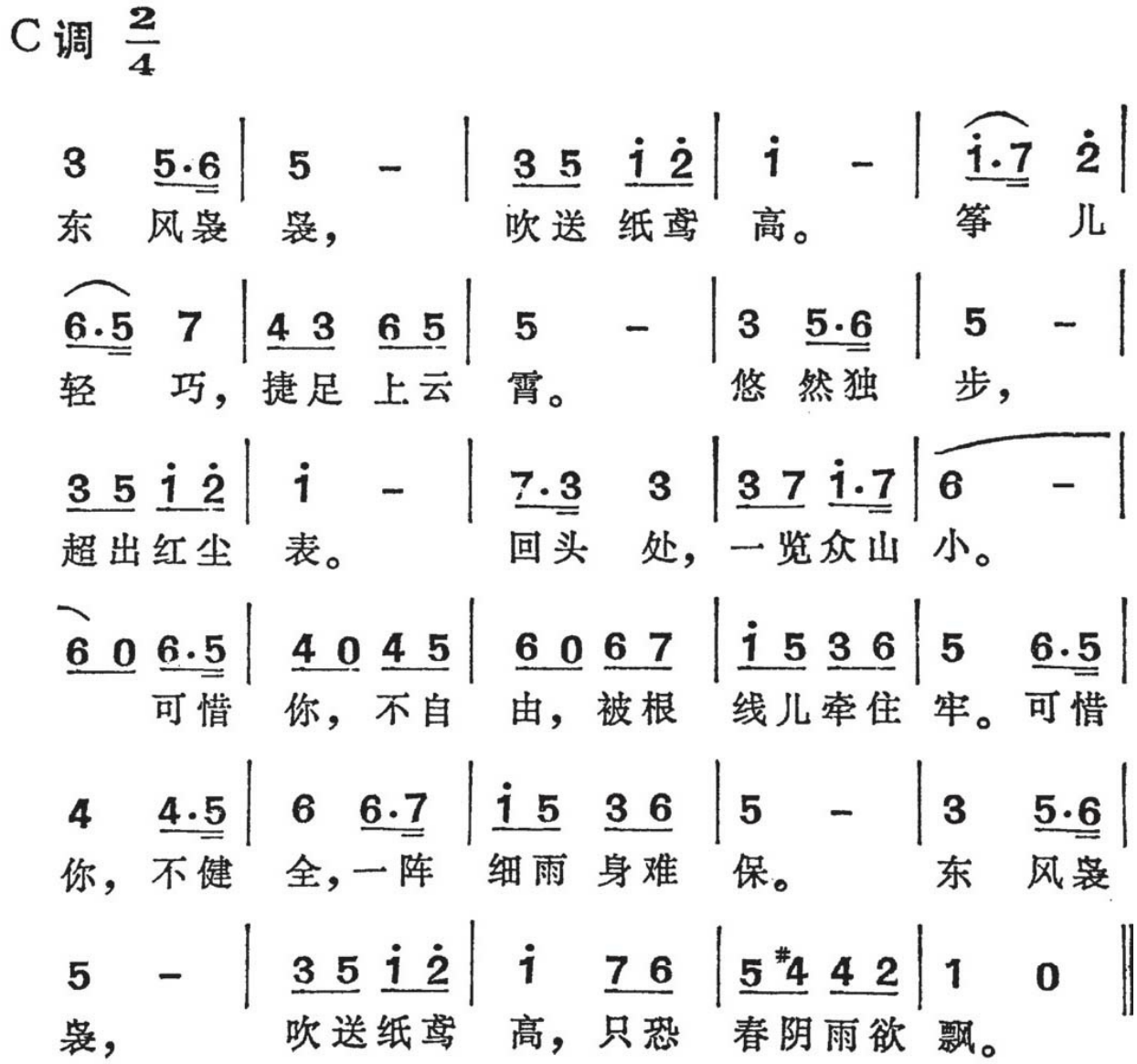
青当作弓弦，扎成一把弓。华明握住了弓背在空中用力一挥，那篾青片发出“嗡嗡”的声音，鹞琴就成功了。

下午，风和日暖，华明十二点半就来，拿了风筝和鹞琴，立等我盥洗。我草草地洗了脸，把口琴和昨天姐姐从中学里寄来的新歌谱，藏在衣袋里了，匆匆跟他出门。我们走到土地庙后面高堆山上，把风筝放起。待它放高了，收些鹞线下来，把鹞琴缚在离开鹞子数丈的鹞线上，然后尽量地放线。鹞琴立刻响起来，嗡嗡地，殷殷地，在晴空中散播悠扬浩荡的美音，似乎天地一切都在那里同它共鸣了！

把鹞线的根缚在一块断碑上了，我们不消管守。我们两人可倚在碑脚上闲坐。我摸出口琴来，开始练习姐姐寄我的《风筝》[3]歌。这是她新近在中学校里学得的，《开明音乐教本》第二册里的一首歌。她把五线谱翻成了口琴用的简谱寄给我。我按谱吹奏下去，曲儿果然很好听。其轻快和飘逸的趣味，尤其适合目前的情景。口琴的音衬着鹞琴的音，犹似晨间所闻的黄莺声衬着铁马声，我也感到一种和平幸福而生趣蓬勃的青春的气象。

但是吹到最后一句，我停顿了。因为这一句里有一个高半音的fa字，我吹遍了口琴的二十三孔，吹不出这个音来。这怎么办呢？回去问了爸爸再练习。现在且换一个纯熟一点的轻快的小曲来点缀这一片春景吧。

风　筝



---

[1] 本篇原载1937年3月10日《新少年》第3卷第5期。

[2] 这是国民党的党歌，取其曲调严肃之意。

[3] 《风筝》歌谱附后。

律中夹钟[1]

风和日暖的一个星期六下午，我放假回家，照例上楼，走进爸爸的书房间里。爸爸正在写信。我靠在窗缘上，对着檐下的铁马闲眺。和暖的春风吹在我脸上，好像一片薄纱，使我感觉非常舒适。这铁马的上端是帽口大的一个铜圈，铜圈上挂着许多钟形的小铜片，每片上镌着文字。它在春风中徐徐旋转的时候，把每个铜片上的文字轮流地显示给我看。我看见每片上镌着两个文字，意义都不解，但觉“钟”字特别多，有什么“仲钟”“林钟”“应钟”“黄钟”“夹钟”等。东风偶然着些力，这等“钟”便轻轻地敲响起来，其音清脆，余响不绝。闭目静听，正像身在西湖船中。我想：“大概因为铁马声很像钟声，所以铁马上镌着许多钟字。”但我又想：“我只知道有上课钟、下课钟，和自鸣钟；却不曾知道有仲钟、林钟、应钟、黄钟、夹钟。这些究竟是甚样的钟呢？”回头看见爸爸信已写完，正在整理桌面，预备休息。我就问他铁马上的文字是什么意思。

这铁马是爸爸今年春天的新制作，这几天他对它的兴味正浓。我问他，他很高兴，走近窗边来，看着了铁马对我说：“这是中国音乐上的‘调名’呀！你做了中国人，只知道C调D调……，却不知道中国自己的调名。现在我教你：‘黄钟’就是C调，顺次下去，愈下愈高，同西洋音乐上的十二调相一致。你看，这些钟形的铜片，大小厚薄不同。‘黄钟’最大最厚，发音最低。‘大吕’比它稍小稍薄，发音稍高。顺次下去，到‘应钟’，最小最薄，发音最高。所以风吹铁马，能碰出高低不同的种种音。有时碰得凑巧，成为自然的音乐，非常好听。”

D调、C调等，我在口琴谱上是常常看见的。但是十二个调子是什

么，我没有清楚。我想要求爸爸给我更详细的说明，忽然从窗际望见轮船码头方面的石皮路上，有一群工人扛了只大木箱，向我们这里缓缓地走来。我的注意力被这东西所牵引，暂时忘记了音乐上的事，凭窗闲眺。但是这东西渐行渐近，终于行到了我们的门口，而且进了我们的门。

我惊异起来，拉住爸爸的手叫道："爸爸，他们抬进来了！"爸爸问："什么？"我慌张地答道："像棺材模样的一件东西抬进来了！"爸爸皱一皱眉，从椅子里立起身来，向楼窗中一望，立刻喊下去："喂，你们放在天井里吧，我就来了！"说着匆匆地下楼去招呼。

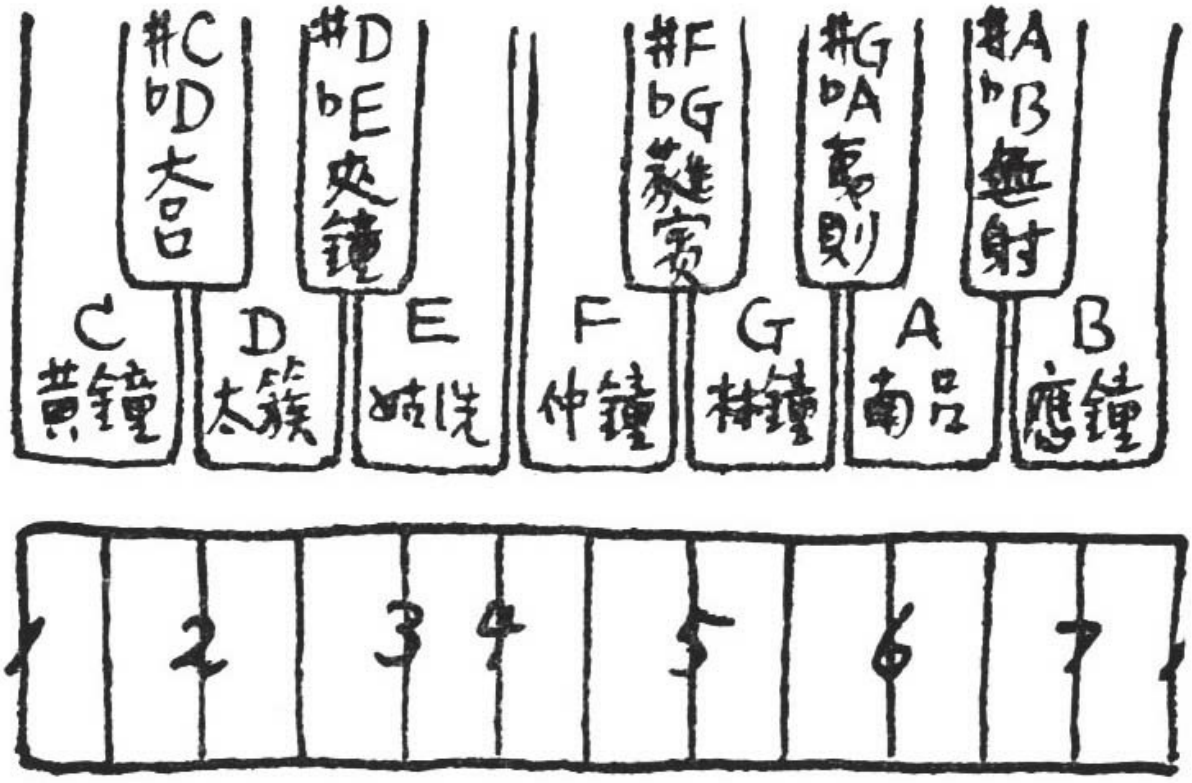
我跟他下楼，走到天井里，才知道这是爸爸新买的一架风琴，才由转运公司运到的。爸爸的脾气总是这样：凡做一件事，事先不告诉人，突然地实现，使你们吃惊。据他说，这样可以增加人的兴味。凡新添一件东西，倘事前给我们知道了，我们总要盼望，而且加以想象。倘然等待太久，盼望的热度会冷却起来，想象的工作会疲倦起来。等到真的东西出现，我们的兴会早已衰败了。倘然盼望过于热心，想象过于丰富，后来看见真的东西往往要失望。因为真的东西往往不及理想的东西那么完美的。这道理是对的。如今这架风琴突如其来，使我意想不到，我对它的兴味就特别浓。我站在天井里，看见爸爸指导工人们打开木箱，拿去了层层的衬纸，发现一口崭新的红木色的五组双簧风琴，然后请工人们扛进，放在书房间里的北窗下。这位置很妥当，好像我家原来是有一架风琴的。但这光景又很新鲜，好像是梦中所见的！爸爸为什么突然买这一架大风琴呢？

啊，我记起了，这架风琴是为了一个高半音"4"字而买的。两星期之前，我同华明到土地庙后的高堆山上去放风筝，把放高了的风筝缚在断碑上了，坐在草地上吹口琴。吹的是姐姐从中学里寄给我的《开明音

乐教本》里的一曲《风筝》。曲儿非常轻快，我吹得很有兴味。可是吹到最后一句，发现一个“4”字上写着高半音记号，口琴上没有这一个孔，使我无法吹完这乐曲。我懊恼得很，回家来质问爸爸。爸爸说：“口琴有一个大缺点：没有‘半音’。因此不能换调子——所以有许多乐曲口琴不能奏。口琴若要吹半音，必须另备一具，一并拿在手里，用很敏捷的技法去吹。若要换调子，必须换一只口琴。这是口琴的大缺点。这都是因了口琴上没有‘半音’的划分的缘故。若是风琴，有‘黑键’划分半音，就可以自由换调子，无论什么乐曲都可以自由弹奏了。”我惋惜那曲《风筝》不能在口琴上吹奏，一时感兴地说道：“可惜我家没有风琴，不然，我还可以学得许多好听的乐曲呢。”爸爸有意无意地说道：“将来我们去买一架。”我当时不以为意，后来就忘却了。谁知当天晚上他就写信，汇洋七十元，托陆先生在上海选购风琴，就是今天运到的一架。我们的爸爸，衣食住行都很节俭，独不惜买书籍和艺术用品。他为了我的口琴上的一个高半音“4”字，而不惜七十元的重价去买风琴，我心中很感激。我今后非用功音乐不可。

付了风琴运送费，送了工人们酒力，爸爸就同我去试新。最初他说：“你前回在口琴上奏那曲《风筝》，因为没有高半音‘4’字，奏不成功。如今可在风琴上奏成功了。”说着，就在新风琴上弹奏那曲《风筝》给我听。我以前在口琴上奏，因为没有高半音“4”，暂用本位“4”代替。如今听到正确的演奏，觉得有了这高半音“4”，曲趣果然婉转得多，全曲的结束圆满而富有余韵了。而且风琴的音色，我也很欢喜。口琴的音色华丽，轻快而清朗，近于女性的。风琴的音色庄重，稳定而有力，是男性的。我决计立刻开始学风琴，要求爸爸教我。爸爸用他的大手跨住琴键上的一组音，即七个白键和五个黑键，对我说道：“你要学风琴，先得认清楚这十二块板。这就是那铁马的铜片上所镌着的十二个音名。拿张纸来，让我先把琴键的音名和音阶的规则写给你看。”他在

纸上画出了这样两图：



他指着上面一图说：“你看：五个黑键，七个白键，合成一个音阶。黑键是划分半音的。可知七个白键之中，只有E、F之间和B、C之间相隔一个‘半音’，其余每两白键间相隔都是两个‘半音’，即一个‘全音’。这样，一个音阶中一共含有十二个‘半音’。懂了么？”他略停一下，指着下面的一图继续说：“音阶有一定的规则：‘第三、四两音之间和第七、八两音之间必须是半音，其余的每两音间必须是全音。’所以以C音为第一音的音阶，恰好全是白键，不须用到黑键。这叫做‘C调长音阶〔C调大音阶〕’。你的口琴，是C调的，所有的只是这七个白键的音。五个黑键的音都没有。所以不能高半音，又不能转调。风琴上好在有黑键，故能随意高半音，随意换调。譬如要换D为第一音，只要按照‘第三四音及第七八音为半音，其余各音间为全音’的音阶规则而推

移，　即得D、E，升F、G、A、B，升C的七个音，叫做D调长音阶。余类推。”

我想了一会，终于悟得了黑键的用处和移调的方法，恍然地叫道：“我知道了，不管黑键白键，但恪守音阶的规则，则无论哪一键都可以当作第一音（do）。是不是？”爸爸连连地点头，说：“对啦！十二个键都可以当作第一音（do），所以音乐上共有十二个调子。现在你已懂得了移调的方法，我且考你一考：中国古代以十二律（即十二个调子）代表十二个月。不从黄钟而从太簇开始（好像西洋调名不从A而从C开始似的）。即正月律中太簇，二月律中夹钟，三月律中姑洗，四月律中仲钟，五月律中蕤宾，六月律中林钟，七月律中夷则，八月律中南吕，九月律中无射，十月律中应钟，十一月律中黄钟，十二月律中大吕。现在是阴历二月，律中夹钟，即升D调或降E调。你试把这夹钟调的七个音指出来看。”

我牢记着“第三四音间与第七八音间为半音，其余为全音”的音阶规则不慌不忙地指出七块键板来：“降E、F、G、降A、降B、C、D。”爸爸说：“不错！再把十二律统统练习一遍。明天教你弹法吧。”

---

[1] 本篇原载1937年3月25日《新少年》第3卷第6期。

翡翠笛[1]

“南北山头多墓田，清明祭扫各纷然。纸灰化作白蝴蝶，血泪染成红杜鹃。日落狐狸眠冢上，夜归儿女笑灯前。人生有酒须当醉，一点何曾到九泉！”从前姐姐读这首诗，我听得熟了。当时不知道什么意思，跟着姐姐信口唱，只觉得音节很好。今天在扫墓船里，又听见姐姐唱这首诗。我问明白了字句的意味，不觉好笑起来，对姐姐说：“这原来是咏清明扫墓的诗，今天唱，很合时宜，但我又觉得不合事理：我们每年清明上坟，不是向来当作一件乐事的么？我家的扫墓竹枝词中，有一首是‘双双画桨荡轻波，一路春风笑语和。望见坟前堤岸上，松阴更比去年多。’多么快乐！怎么古人上坟会哭出‘血泪’来，直到上好坟回家，还要埋怨儿女在灯前笑呢？末后两句最可笑了：‘人生有酒须当醉’，人生难道是为吃酒的？酒醉糊涂，还算什么‘人生’？我真不解这首诗的好处。”

爸爸在座，姐姐每逢理论总是不先说的。她看看我，又看看爸爸，仿佛在说：“你问爸爸！”爸爸懂得她的意思，自动地插嘴了：“中国古代诗人提倡吃酒，确是一种颓废的人生观。像你，现代的少年人，自然不能和他们同情的。但读诗不可过于拘泥事实，这首诗的末两句，也可看作咏叹人生无常，劝人及时努力的。却不可拘泥于酒。欢喜吃酒的说酒，欢喜做事的不妨把醉酒改作做事，例如说‘人生有事须当做，一件何曾到九泉！’不很对么？”姐姐和我听了这两句诗，一齐笑起来。

爸爸继续说：“至于扫墓，原本是一件悲哀的事。凭吊死者，回忆永别的骨肉，哪里说得上快乐呢？设想坟上有个新冢，扫墓的不是要哭么？但我们的都是老坟，年年祭扫，如同去拜见祖宗一样，悲哀就化为

孝敬，而转成欢乐了。尤其是你们，坟上的祖宗都是不曾见过面的，扫墓就同游春一般。这是人生无上的幸福啊！”我听了这话有些凛然。目前的光景被这凛然所衬托，愈加显得幸福了。

扫墓的船在一片油菜花旁的一枝桃花树下停泊了。爸爸、姆妈、姐姐和我，三大伯、三大妈和他家的四弟、六妹，和工人阿四，大家纷纷上岸。大人们忙着搬桌椅，抬条箱，在坟前设祭。我们忙着看花，攀树，走田塍，折杨柳。他们点上了蜡烛，大声地喊：“来拜揖！来拜揖！”我们才从各方集合拢来，到坟前行礼。墓地邻近有一块空地，上面覆着垂杨，三面围着豆花，底下铺着绿草，如像一只空着的大沙发，正在等我们去坐。我们不约而同地跑进去，席地而坐了。从附近走来参观扫墓的许多村人，站在草地旁看我们。他们的视线集中在姐姐身上。原来姐姐这次春假回家，穿着一身黄色的童子军装，不男不女的，惹人注意。我从衣袋里摸出口琴来吹，更吸引了远处的许多村姑。我又想起了我家的扫墓竹枝词：“壶馕纷陈拜跪忙，闲来坐憩树荫凉。村姑三五来窥看，中有谁家新嫁娘。”所咏的就是目前的光景。

忽然听得背后发出一种声音，好像羊叫，衬着口琴的声音非常触耳。回头看见四弟坐在蚕豆花旁边，正在吹一管绿色的短笛。我收了口琴跑过去看，原来他的笛是用蚕豆梗做的：长约半尺多，上面有三五个孔，可用手指按出无腔的音调来。我忙叫姐姐来看。四弟常跟三大妈住在乡下的外婆家，懂得这些自然的玩意儿。我和姐姐看了都很惊奇而且艳羡，觉得这比我们的口琴更有趣味。我们请教他这笛的制法。才知道这是用豌豆茎和蚕豆茎合制而成的。先拔起一枝蚕豆茎来，去根去梢去叶，只剩方柱形的一段。用指爪在这段上摘出三五个孔，即为笛声。再摘取豌豆茎的梢，约长一寸，把它插入方柱上端的孔中，笛就完成。吹的时候，用齿把豌豆茎咬一下，吹起来笛就发音。用指按笛身上各孔，

就会吹出高低不同的种种音来。依照这方法，我和姐姐各自新制一管。吹起来果然都会响。可是各孔所发的音，像是音阶，却又似do非do，似re非re，不能吹奏歌曲。我的好奇心活跃了："姐姐，这些洞的距离，必有一定的尺寸。我们随意乱摘，所以不成音阶。倘使我们知道了这尺寸，我们可以做一管发音正确的'豆梗笛'，用以吹奏种种乐曲，不是很有趣么？"姐姐的好奇心同我一样活跃，说道："不叫做豆梗笛，叫做'翡翠笛'。爸爸一定知道这些孔的尺寸。我们去问他。"

爸爸见了我们的翡翠笛，吃惊地叫道："呀！蚕豆还没有结子，怎么你们拔了这许多豆梗！农人们辛苦地种着的！"工人阿四从旁插嘴道："不要紧，这蚕豆是我家的，让哥儿们拔些吧。"爸爸说："虽然你们不要他们赔偿，他们应该爱护作物，不论是谁家的！"姐姐擎着她的翡翠笛对爸爸说："我们不再采了。只因这里的音分别高低，但都不正确。不知怎样才能成一音阶，可以吹奏乐曲？"爸爸拿过翡翠笛来吹吹，就坐在草地上，兴味津津地研究起来。他已经被一种兴味所诱，浑忘了刚才所说的话，他的好奇心同我们一样地活跃了。大人们原来也是有孩子们的兴味，不过平时为别种东西所压迫，不容易显露罢了。我的爸爸常常自称"不失童心"，今天的事很可证明他这句话了。

阿四采了一大把蚕豆梗来，说道："这些都是不开花的，拔来给哥儿们做笛吧。反正不拔也不会结豆的。"姐姐接着说："那很好了。不拔反要耗费肥料呢。"爸爸很安心，选一枝豆梗来，插上一个豌豆梗的叫子，然后在豆梗上摘一个洞，审察音的高低，一个一个地添摘出来，终于成了一个具有音阶七音的翡翠笛。居然能够吹个简单的乐曲。我们各选同样粗细的豆梗。依照了他的尺寸，各制一管翡翠笛，果然也都合于音阶，也能吹奏乐曲。我的好奇心愈加活跃了，捉住爸爸，问他："这距离有何定规？"

爸爸说：“我也是偶然摘得正确的。不过这偶然并非完全凑巧，也根据着几分乐理。大凡吹动管中空气而发音的乐器，管愈长发音愈低，管愈短发音愈高。笛上开了一个洞，无异把管截断到洞的地方为止。故其洞愈近吹口，发音愈高，其洞愈近下端，发音愈低。箫和笛的制造原理就根据在此。刚才我先把没有洞的豆梗吹一吹，假定它是do字。然后任意摘一个洞，吹一下看，恰巧是re字。于是保住相当的距离，顺次向吹口方向摘六个洞，就大体合于音阶上的七音了。吹的时候，六个洞全部按住为do，下端开放一个为re，开放二个为mi……尽行开放为si。这是管乐器制造的原理。我这管可说是原始的管乐器了。弦乐器的制造原理也是如此，不过空管换了弦线。弦线愈长，发音愈低；弦线愈短，发音愈高。口琴风琴上的簧也是如此：簧愈长，发音愈低；簧愈短，发音愈高。但同时管的大小，弦的粗细，簧的厚薄，也与音的高低有关。愈大，愈粗，愈厚，发音愈低；反之发音愈高。关于这事的精确的乐理，《开明音乐讲义》中‘音阶的构成’一章里详说着。我现在所说的不过是其大概罢了。”

“大概”也够用了。我们利用余多的豆梗，照这“大概”制了种种的翡翠笛。其中有两枝，比较的最正确，简直同竹笛一样。扫墓既毕，我们把这两枝翡翠笛放在条箱里，带回家去。晚上拿出来看，笛身已经枯萎了。爸爸见了这枯萎的翡翠笛，感慨地说：“这也是人生无常的象征啊！”

---

[1] 本篇原载1937年4月10日《新少年》第3卷第7期。

巷中的美音[1]

日长人静的下午，我家东边的巷中常常发出一种美音，婉转悠扬，非常动听的。

今天放学后，我正凭在东楼窗上闲眺，这美音又远远地响来了。我想看一看，究竟是谁奏什么乐器。便把头伸出窗外去探望，但那发音体还在屋后的小弄里，没有转弯，所以我不见一人，但闻那声音渐渐地近起来，渐渐地响起来，渐渐地清爽起来。我根据了这美音而想象，转出来的大约是一位神仙，奏的大约是一管魔笛。不然，为什么这样地动人呢？谁知等了好久，转出来的是一个伛偻而且褴褛的老头子，肩上背着一大捆竹棒头，嘴里吹着一根横笛——也是一根竹棒头。

我很惊奇，看见他一步一步地走近来，心中想到：这美音原来是卖笛的广告！但这老头子学得这一口好笛，真是看他不出！继又想道：中国的乐器实在有些神秘！只要在一根毛竹上凿几个洞，就可由此奏出这样婉转悠扬的美音来，何等简单而自然！外国的风琴钢琴笨重而复杂得像一架大机器，对此岂不愧然！

伛偻而且褴褛的老头子带了婉转悠扬的美音而渐行渐近，终于走到了我的窗下。我喊下去：

“喂，你的笛卖不卖？”

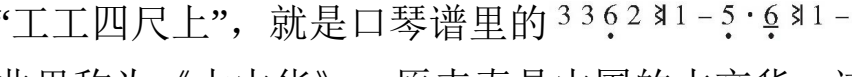
“卖的。”老头子仰起头来回答，美音戛然中止了。

“多少钱一支？”

“一毛小洋。”

“你等一等，我走下来同你买。”

我抽开抽斗来数了二十五个铜板，匆忙下楼，走出大门，听见那美音又在奏响了，奏得比以前愈加华丽，愈加动听。我走近老头子身边，老头子收了美音，放下肩上的一捆毛竹棒来，叫我自己选。我选了一管，吹吹看，不成腔调。我说：“这管笛不好听，把你刚才吹的一管卖给我吧。”老头子笑着答允了，把他自己吹的笛递给我。我付了钱，拿了笛回家，满望吹出美音来。谁知吹起来还是不成腔调，懊恼得很。

管门的王老伯伯看见了，来安慰我：“哥儿不要着急，学起来自会吹得好的。来，我教你吧。”我不意王老伯伯会教音乐，好奇心动，就请他教。他吹一曲“工工四尺上”给我听，虽然吹得不及卖笛老头子这般婉转悠扬，却也很上腔调。只是“工工四尺上”这名目太滑稽，我玩笑地对他说：“公公四尺长，婆婆只有三尺长了！”他说：“不是这样讲的。喏：六个手指完全按住，是‘六’。下底开放一指是‘五’，开放两指是‘乙’，开放三指是‘上’，开放四指是‘尺’，开放五指是‘工’，六指全部开放是‘凡’。懂得了这七个字眼，就可吹各种曲子了。不一定是‘工工四尺上’的！”我研究了一下，豁然领悟，原来这是音阶，“六五乙上尺工凡”就是“扫腊雪独揽梅花”，也可说就是“独揽梅花扫腊雪”。王老伯伯所谓“工工四尺上”，就是口琴谱里的  这在口琴曲里称为《大中华》，原来真是中国的本产货，连王老伯伯都会奏的。我从王老伯伯手里夺回那管笛，自己练习音阶，不久就学会了。我知道这笛上可以吹两种调子：第一种是以六指全部按住为do，逐一向上开放，即得七音。第二种是以开放三指(即右手全部开放，左手全部按住)为do，逐一向上开放，周而复始，亦得七音。前者倘是C调，后者正是F调。这比口琴便利一点。一只口琴只有一个调子，一管笛倒有两个

调子。而且笛的音色也不比口琴坏，非常嘹亮，远远的愈加好听。这样单纯的一根竹管头，想不到也具有这样巧妙的机能。中国乐器真是神秘。

我生硬地吹着“工工四尺上”，吹进爸爸的房间里。爸爸问我笛的由来，我把刚才买笛的情形一一告诉他，最后笑着对他说：“刚才我吹的，是王老伯伯教我的‘公公四尺长，婆婆六尺长’呀!”爸爸也笑起来，从我手里取过笛去吹了一会，对我说:“你是中国人，却只知道西洋的阶名，听到中国自己的阶名时反觉得好笑。这才真是好笑咧。我告诉你：中国也有音名和阶名。音名，前回我已对你说过，就是铁马上所刻着的十二律‘黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲钟、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。’约略相当于西洋的十二调‘C、升C、D、升D、E、F、升F、G、升G、A、升A、B’。阶名，有古乐及俗乐两种。古乐里的阶名，就是七音‘宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫’，因为其中有两个仅加一变字，故又叫做‘五音’。俗乐里的阶名，便是王老伯伯所说的‘上尺工凡六五乙’。大约相当于西洋的七音‘独揽梅花扫腊雪’。现今学京剧昆剧的，大都用这七个音当作阶名。从音乐的练习上讲，‘宫商’和‘工尺’都不及‘独揽’的便利。所以现今东洋各国，都废止了自己原有的阶名而采用西洋的‘独揽’。所以‘独揽’现已成为世界共通的阶名，仿佛西历现已成为世界共通的公历了。不过做了中国人，中国原有的音名阶名也应该知道。所以你不要讥笑王老伯伯，他倒是能够保存国粹的呢。哈哈！”

我窥察爸爸今天谈兴很好，就向他发表刚才的感想：“我看卖笛的老头子，比王老伯伯更加稀奇。我只听见婉转悠扬的笛音而未见其人的时候，想象其人大约是个神仙，吹的大约是管魔笛。谁知等他走近来一看，原来是个伛偻而且褴褛的老头子，吹的只是这样的一根竹管。吹出

来的音那样地动人，真是出我意料之外！”

爸爸说：“这还不算稀奇。你想象这是仙人吹魔笛，我就讲一个仙人吹魔笛的故事给你听吧：从前有一个外国地方，忽然来了无数的老鼠。满城的房屋和街道，都被老鼠占据了。这些老鼠很横行，要吃人的食物，要咬人的衣服，白昼也不避人。满城的百姓，都不得安居。但都想不出驱逐老鼠的方法。有一天，有一个吹笛的老头子——大约就像你今天所见的老头子一般模样的——来到城里，对人说他能驱除老鼠，但每只要一毛钱，人民见他貌不惊人，不敢相信，市长说姑且教他一试，就答允他的条件，请他驱鼠。这老头子吹着笛向河边走，无数老鼠都跑出来，跟了他走。走到河边，统统跳到河里，不再出来了。老头问最后一只大老鼠说：‘一共几只？’大老鼠说：‘一共九十九万九千九百九十九只。’说过之后，也跳进河里。于是城里的老鼠都驱除了。老头子向市长要九十九万九千九百九十九毛钱。市长图赖了，对他说：‘你要钱，拿凭据来。见一只死老鼠，给你一毛钱。’老头子拿不出凭据，也不要钱了。但他又吹笛，向山林方面走去。这回吹的比前愈加好听，满城的小孩子都跑出来，跟着他走。跟到山里，山脚上的岩石忽然洞开，老头子走进洞，满城的小孩子统统跟进洞。洞就关闭，只剩一个跷脚孩子没有被关进。他因为脚有毛病，走不快，所以没有被关进。满城的大人们都来寻孩子，只寻着一个跷脚孩子。跷脚孩子把别的孩子的去处告诉大人们。大人们拿了锄头铁耙，拼命地掘岩石，始终掘不出孩子来。于是这城就变成了一个(除了一个跷脚孩子以外)没有孩子的寂寞的城！这城至今还存在呢。音乐的感化力有这般伟大，你信不信？”我未及回答，外面客人来了，爸爸匆匆出去。

这时巷中的笛声又远远地响着了。原来出巷便是市梢，没有人买笛，所以他每次吹出巷，又吹回来。我一听见笛声，连忙走到东窗口去

眺望。我再见这伛偻而褴褛的老头子时，不觉得稀奇而觉得可怕。再听他的笛声，也不复是以前的悠扬婉转的美音，却带着凄凉神秘的情调了。他走近来了，我连忙关窗。我不欢喜我的笛了，预备把它送给王老伯伯。

---

[1] 本篇原载1937年4月25日《新少年》第3卷第8期。

外国姨母[1]

联合运动会于星期五闭幕。星期六休息一天。星期日例假。这样，我有了接连两天的假日。怎样利用它呢？

星期五傍晚，运动会已告结束，我们在旅馆里整顿行李，预备回校的时候，忽然爸爸来找我了。这里都是先生、同学，和别的学校的朋友。其中忽然站出一个爸爸来，使我感觉异常。见了爸爸，我的年龄好像打了一个对折，由一个独立的少年变成了一个依赖的小孩。何况在公事已经完毕，休假尚在后头的当儿。我整行李的手立刻软了下来，全身忽然感到疲倦，上前去说："爸爸，你也来了？我们的运动会已经开好了！明天放假，后天星期！"

爸爸说："我有事到城，顺便来看看你的。明天放假，倘你今天不必跟同学们一起回校，就跟我一同住在姨丈家，明天在城里玩玩，再回家吧。"我未及回答，华先生一面给学生打铺盖，一面仰起头来招呼爸爸："柳先生！你也在城里？就请同如金留住在城里吧。反正明天后天都放假。况且我们的汽车本来挤得很！"爸爸说："那很好，镇上会！"我就带了自己的行李，跟爸爸坐上了一辆黄包车，飘飘然地离群而去。华明送我到旅馆门口。临别时我感到一种惆怅，好像很对他不起似的。

在黄包车里，爸爸告诉我："这姨丈在你五岁时离国，到西洋去留学，直到最近回来。所以你见了他恐怕记不清楚了。"我问："姨母呢？"爸爸告诉我："姨母在他离国前一年死去，你更记不得了。"最后爸爸又笑着说："但姨丈又娶了一位外国姨母回来，现在和他同住着。

这位外国姨母很会唱歌。等会儿你可听见她唱，唱得非常好听的！”

黄包车所拉到的姨丈家，是一所精致的小洋房。里面一位穿着洋装披着长头发的中年男子出来迎接我们，这人就是姨丈。我约略有些记得的。我行过礼，在爸爸身旁的椅子上坐下，就有一个男仆给我倒茶，却不见外国姨母出来。我起来对姨丈说：“我要见见姨母！”姨丈的眼睛和嘴巴都张大了，回答不出。爸爸笑着从旁说：“姨母要晚餐后才可见你，唱歌给你听，现在她是不见客的。哈哈！”姨丈也笑了。我弄得莫名其妙，怀疑地坐下了。

晚餐时，并不见姨母出来同吃，我更觉得奇怪，但没有再问。

黄昏，爸爸说：“我们上楼去吧。同你去见见外国姨母。”

我跟了他们上楼，楼上也是一个精致的房栊，陈设很雅洁，但是阒无一人。窗下安着一口大钢琴，爸爸坐上去就弹。姨丈开了钢琴顶上的一只匣子，取出一只小提琴来，调一调弦，就同爸爸合奏起来。小提琴这乐器，我在《音乐入门》的插图中看见过；但是看见真物，今天是第一次。这演奏法真别致：乐器夹在下巴底下，奏起来同木匠使锯子一般；而发出来的声音异常柔和，异常委婉，活像一个女子在那里唱歌。我出神地听，听到曲终，不期地叫道： “姨丈奏小提琴，活像一个女子在那里唱歌呢！”

爸爸指着姨丈手里的乐器对我说：“这位就是你的姨母呀，姨丈从外国带来的。你看她唱的歌多么好听！”说过之后大家笑起来。我恍然大悟，原来爸爸同我开玩笑。我又忽然记得，有一次姆妈对我说过，我有一位姨母，结婚后一年就病故。姨丈不愿再娶，立志终身研究音乐，独自到外国去留学了。今天所见的一定是这位姨丈。我说：“原来如

此！我很欢喜音乐，今天要拜见这位姨母，请她教音乐了。”说得大家都笑了。我走过去看姨丈的小提琴。姨丈认真地说：“如金也欢喜音乐么？以后我同你一同研究。”爸爸接着说：“这孩儿对音乐欢喜是很欢喜的，可惜没有人教。我从前学的都已忘记，不会教他。如今你回国，他倒可以常常来请教。算他幸运！”

姨丈问我学过些什么，我说学过口琴和风琴，但都是初步。姨丈问我欢喜这violin(小提琴)否，我说很欢喜。我从来不曾听见过这样好听的乐器。口琴携带便利，但是不能吹奏像刚才一样复杂的乐曲。风琴可以弹奏复杂的乐曲，可是笨重得很，携带不便，况且发音沉重而严肃，缺乏活泼之趣。如今我看这violin，便利、复杂、轻快，而且活泼，真是一个最可爱的乐器。我说：“我一定要请姨丈教我violin。我也去买一口，不知要多少钱？”说着我看爸爸的脸孔。

爸爸对姨丈说：“请你先考他一考看，可学不可学。”又对我说：“倘使能通过入学试验，就给你买乐器。”

姨丈叫我坐下，拿起小提琴来，先奏一个悠长的音，对我说：“你跟我唱，唱‘啦’字，须同我的琴音相和。”我唱了。他点头说：“对啦，再来一个！”再来的高了三度。前者若是do，现在的应是mi，我就唱了一个高三度的“啦”字。他再来一个，我听来是re，再来一个，我听来是fa，……我一一和唱了。他越奏越快，度数的跳跃也越大，而且越不规则，我勉励自己的耳朵和喉咙，紧紧地跟着唱，幸而都跟得上。而且很有兴味，因为他所奏的似乎不是乱奏的音，却是一个旋律，能表示一种曲趣的。

约摸跟着唱了十分钟，姨丈收琴，对我说：“很好！再给我调调弦看。”他把琴放在我膝上了，教我用左手按弦，用右手去弹。我乱按乱

弹不成腔调。姨丈说：“先放开手指，弹一下，假定这是do字，然后顺次给我按出re，mi，fa，sol，la，si，do等字来，都要正确。”我听了有些儿慌：光塌塌的一根弦线，又不像口琴地有孔，又不像风琴地有键，教我怎么按得出音阶来呢？姑且试一试看：我倾耳静听，把食指在弦线上摸来摸去，摸了几回，果然摸出一个很中意的re字来，我欢喜得笑起来了。姨丈说：“对啦！再来个mi！”我用中指摸了一回，又摸出一个中意的mi来，又笑起来。姨丈说：“对啦!再来个fa！”我用无名指摸了很久，才摸出正确的fa。自己看看手指，惊奇地说：“咦，中指和无名指为什么这般接近，几乎碰着了。”姨丈和爸爸正要指教我，我忽然无师自通，接着叫道：“嗄！不错，这是半音！”两个大人同声说：“对啦！这是半音！再弹下去！”我弹出了sol，手指用完了，对姨丈呆看。姨丈说：“把手移下一把改用食指去按sol。”我伸起右手来，用大指刻住了小指按sol的地方，然后把左手移下一把改用食指去按小指所按的地方。姨丈摇手道：“这不行！这不行！不得教右手相帮，也不得用眼睛看弦线。须得教左手自己摸出来。”我吃惊了。不教右手相帮，犹可说也。眼睛不准看弦线，真是暗中摸索了。教我如何摸得着呢？姨丈见我有些狼狈，指示我一句四言秘诀道：“全凭耳朵。”我恍然若有所悟，仰起头，看着天花板，大胆地把左手的食指划下，正好按在小指所按的sol字地方，于是la，si，do顺次地被我按出了。

这样地反复按了三四遍，姨丈夺了我的乐器去，对爸爸说:“好，考取了!他的耳朵颇能辨别音的高低，他的手指颇能供耳朵的驱使——这两个条件合格，就有学小提琴的资格了。明天我给他去选购乐器吧!”

这晚上姨丈和爸爸又合奏了许多乐曲，我听了很羡慕。临睡时，我渴想我的新乐器，巴不得天立刻亮了。

[1] 本篇原载1937年5月10日《新少年》第3卷第9期。

芒种的歌[1]

五点半到了。收了小提琴，放松弓弦，把琴和弓藏进匣子里，坐在北窗下的藤椅子里休息一下。一种歌声，从屋后的田坂[2]里飘进楼窗来：

上有凉风下有水，

为啥勿唱响山歌？……

辽廓的大气共鸣着，风声水声伴奏着，显得这歌声异常嘹亮，异常清脆，使我听了十分爽快。半个月以来的身体疲劳，和精神的苦痛，暂时都恢复了。

半个月以前，我进城去参加运动会。闭幕后，爸爸同我去访问新从外国回来的研究音乐的姨丈。姨丈说我很有音乐的天才。于是爸爸出了二十五块钱，托他给我买一只小提琴，并且在他的书架中选了这册枯燥的乐谱，教我天天练习。当时我们听了姨丈的演奏，大家很赞叹。爸爸曾经滑稽地骗我，说姨丈娶了一位外国姨母，很会唱歌的。我也觉得这乐器的音色真同肉声一样亲切而美丽，誓愿跟他学习。为了我要进学，不能住在城里，爸爸特地请姨丈到我家小住了一个星期，指导我初步。我每天四点钟从学校回家，休息半小时，就开始拉小提琴，一直拉到五点半或六点。姨丈去后，由爸爸指导练习。练到现在，已经半个月了，弄得我身体非常疲劳，精神非常苦痛：我天天站着拉提琴，腿很酸痛；我天天用下巴夹住提琴，头颈好像受了伤。我的左手指天天在石硬的弦线上用力地按，指尖已经红肿，皮肤将破裂了。想要废止，辜负爸爸的一片好意，如何使得？他以前曾费七十块钱给我买风琴。为了我的手太

小，搭不着八个键板，我的风琴练习没有正式进行。如今又费二十五块钱给我买提琴，特地邀请姨丈来家教我，自己又放弃了工作来督促我。这回倘再半途而废，如何对得起爸爸？倘再忍耐下去，实在有些吃不消了。

怪来怪去，要怪这册练习书太没道理。天天教我弹那枯燥无味的东西：不是“独揽梅，揽梅花，梅花扫……”便是“独揽梅独，揽梅花揽，梅花扫梅……”从来没有一个好听些的乐曲给我奏。老实说，七十块钱的风琴，二十五块钱的提琴，都远不如一块钱的口琴。那小家伙我一学就会，而且给我吹的都是有兴味的小曲。凡事总要伴着有兴味，才好干下去。现在这些提琴曲“味同嚼蜡”。要我每天放学后站着嚼一个钟头蜡，如何使得！……今天的嚼蜡已经过去，且到外面散步一下。我从藤椅子里起身，对镜整理我的童子军装，带着沉重的心情走下楼去。

走到楼下，看见外婆一手提着手巾包，一手扶着拐杖，正在走进墙门来。姆妈上前去迎接她。我走近外婆面前，大喊一声“敬礼”，立正举手。外婆吓了一跳，摇了两摇，几乎摇倒在地，幸而姆妈扶得快，不曾跌交。啊哟，我险些儿闯了祸。但最近我们校里厉行童子军训练，先生教我们见了长辈必须如此敬礼。对外婆岂可不敬？不过我自知今天因为提琴练得气闷，不免喊得太响了些。对面的若是体操先生，我原是十分恭敬的，但换了外婆，我刚才好像就是骂人或斥狗，真真对她不起！幸而姆妈善为解释，外婆置之一笑。然而她的确受了惊吓，当她走过庭院，到厅上去坐的时候，她的手一直抚摩着自己的胸膛。姆妈因此不安，用不快的眼色看我。我自知闯祸，就乘机退避。

走到门边，听见门房间里发出一种声音，咿哑咿哑，同我的小提琴声完全相似。听他所奏的曲子，委婉流丽，上耳甜津津的。这是王老伯伯的房间。难道王老伯伯也出二十五块钱买了一口提琴，而且已经学得

这样进步了？我闯进门房间，看见他坐在椅子里，仰起头，架起脚，正在奏乐。他的乐器是在一个竹筒上装一根竹管和两弦线而成的，形如木匠的锯子，用左手扶着，放在膝上拉奏。看他毫不费力，而且很写意，外加奏得很好听。他见我来，摇头摆尾地拉得越是起劲了。我一把握住他的乐器，问他这叫什么，奏的是什么曲。他把弓挂在乐器头上，全部递给我，让我观玩。说道："哥儿有一个琴，我也有一个琴。你的值二十五块钱，我的只花三毛半。这叫做'胡琴'，我刚才拉的叫做《梅花三弄》。你看好听不好听？"

我照他的姿势坐下，也拉拉胡琴看，觉得身体很舒服，发音很容易，远胜于我的提琴，而且音色也不很坏。我想起了：这是戏文里常用的乐器，剃头司务们也常玩着的。但所谓《梅花三弄》，以前我听人在口琴上吹，觉得很不好听，为什么王老伯伯所奏的似乎动人得很呢？我问他，他笑道："这叫做熟能生巧。我现在虽然又穷又老，年轻时也曾快活过来。那时候，我们村里一班小伙子，个个都会丝竹管弦。迎起城隍会来，我们还要一边走路，一边奏乐呢。那时拉一只《拜香调》，我现在还没有忘记。"说着就从我手中夺过胡琴去，咿哑咿哑地又拉起来。这是一种低级趣味的音乐，爸爸所称为靡靡之音的。我原感觉得不可爱，但似有一种魔力，着人如醉，不由我不听下去。听完了不知不觉地从他手里接过胡琴来，模仿着他的旋律而学习起来了。王老伯伯得了我这个知音，很是高兴，热心地来指导我。不久，我也在胡琴上学会了半曲《拜香调》，而且居然也会加花。

窗外有一个头在张望，我仔细一看，是爸爸。我犹如犯校规而被先生看见了一般，立刻还了胡琴，红着脸走出门去。爸爸没有问我什么，但说同我散步去。便拉了我的手，走到了屋后的田坂里。路旁有一块大石头，我们在石头上坐下了。

“你为什么请王老伯伯教那些乐器？”爸爸的声音很低，而且很慢；然而这是他对我最严厉的责备了。我不敢假造理由来搪塞，就把提琴练习如何吃力，如何枯燥无味，以及如何偶然受胡琴的诱惑的话统统告诉了他。最后我毅然地说：“但这也不过是暂时的感觉。以后我一定要勇猛精进，决不抛弃我的小提琴。”

爸爸的脸色忽然晴朗了，怡然地说：“我很能原谅你。这是我的疏忽，没有预先把提琴练习的性状告诉你，而一味督察你用功。今天幸有这个机会，让我告诉你吧。你要记着：第一，音乐并不完全是享乐的东西，并非时时伴着兴味的。在未学成以前的练习时期，比练习英文数学更加艰苦，需要更多的努力和忍耐。第二，人生的事，苦乐必定相伴，而且成正比例。吃苦愈多，享乐愈大；反之，不吃苦就不得享乐。这是丝毫不爽的定理，你切不可忘记。你所学的提琴，是技术最难的一种乐器。须得下大决心，准备吃大苦头，然后可以从事学习的。从今天起，你可用另一副精神来对付它，暂时不要找求享乐，且当它是一个难关。腿酸了也不管，头颈骨痛了也不管，指头出血了也不管，勇猛前进。通过了这难关，就来到享乐的大花园了。”

这时候，夕阳快将下山，农夫还在田坂里插秧。他们的歌声飘到我们的耳中：

上有凉风下有水，

为啥勿唱响山歌？

肚里饿来心里愁，

哪里来心思唱山歌？……

爸爸对我说：“你听农人们的插秧歌!芒种节到了，农人的辛苦从此开始了。插秧、种田、下肥、车水、拔草……经过不少的辛苦，直到秋深方才收获。他们此刻正在劳苦力作，肚饥心愁，比你每天一小时的提琴练习辛苦得多呢。”

我唯唯地应着，跟着他缓步归家。回家再见我的提琴，它似乎变了相貌，由嬉笑的脸变成严肃的脸了。

---

[1] 本篇原载1937年5月25日《新少年》第3卷第10期。

[2] 田坂，作者家乡话，意即水田。

蛙鼓[1]

舅妈要生小弟弟了，姆妈到外婆家去作客，晚上也不回来。家里只剩我和爸爸两人。爸爸就叫我宿在他的房间里，睡在窗口的小床里。

今天天气很热，寒暑表的水银柱一直停留在八十七度上，不肯下降。爸爸点着蚊香，躺在床里看书。我关在小床里，又闷又热，辗转不能成寐。我叫爸爸：

“爸爸，我睡不着，要起来了。”

“现在已经十点钟了。再不睡，明天你怎能起早上学呢？”

“明天是星期日呀，爸爸！”

“啊，我忘记了！那你起来乘乘凉再睡吧。我也热得睡不着，我们大家起来吧。”

我的爸爸最爱生活的趣味。他曾经说，我和姐姐未上学时，他的家庭生活趣味丰富得多。我和姐姐上学之后，虽然仍住在家，但日里到校，夜里自修，早眠早起，参与家庭生活的时机很少。这使得爸爸扫兴。去年姐姐到城里的中学去住宿了，家里只剩我一个孩子。而我又做学校的学生的时候多，做爸爸的儿子的时候少。爸爸的家庭生活愈加寂寥了。然而他的兴趣还是很高，每逢假期，常发起种种的家庭娱乐，不使它虚度过去。这些时候他口中常念着一句英语：“Work while work，play while play！”用以安慰或勉励他自己和我们。我最初不懂这句外国话的意思。后来姐姐入中学，学了英语，写信来告诉我，我才知道。姐

姐说，每句第一个字要读得特别重，那么意思就是“工作时尽力地工作，游戏时尽情地游戏。”这时爸爸从床上起来，口里又念着这句话了：

“Work while work，play while play！现在是星期六晚上，天这样闷热，我们到野外去作夜游吧！”

“楼下长台脚边，还有两瓶汽水在那里呢！”这是我最关心的东西，就最先说了出来，“我们带到野外去喝吧!”

“这里还有饼干呢，今天外婆派人送来的，一同拿到野外去作夜‘picnic〔郊游，野餐〕’吧！检出你的童子军干粮袋来，把汽水、枇杷统统放进去，你背在身上。汽水开刀不可忘记!”爸爸的兴趣不比我低。于是大家穿衣，爸爸拿了拐杖，我背了行囊，一同走下楼去。我向长台脚下摸出两瓶汽水，把它们塞进干粮袋里，就预备出门。

“轻轻地走，王老伯伯听见了要骂，不给我们出去的！”我走到庭心里，忘记了所伴着的是爸爸，不期地低声说出这样的话来。爸爸拉住我的手，吃吃地笑着，不说什么，只管向大门走。走到门房间相近，他忽然拉我立定，也低声说：“听！他们在奏音乐！”我立停了，倾耳而听，但闻门房间里响着最近唱过的《五月歌》。我跟着音乐，信口低唱起那首歌来：

愿得江水千寻，洗净五月恨；

愿得绿阴万顷，装点和平景。

雪我祖国耻，解我民生愠。

愿得猛士如云，协力守四境。

爸爸听了我唱的歌，很惊诧，低声地问：“是谁奏乐？”我附着他的耳朵说：“是王老伯伯拉胡琴，阿四吹笛。”爸爸更惊诧地说：“我道他们只会奏《梅花三弄》和《孟姜女》的！原来他们也会奏这种歌！不知这歌哪里来的，谁教他们奏的？”我说：“这是《开明唱歌教本》中的一曲，姐姐抄了从中学里寄给我。我借给华明看，华明借给他爸爸——华先生——看，华先生就教我们唱。前天我同华明在门房口唱这歌。王老伯伯问我唱的什么歌，我说唱的是爱国歌。外国人屡次欺侮我们，我们必须牢记在心。唱这歌，可以不忘国耻的。王老伯伯说他虽然是一个孤身穷老头子，听了街上的演讲，也气愤得很。他说我们好比同乘在一只大船里。外面有人要击沉我们的船，岂不是每人听了都气愤么？所以他也要来学这歌。他的音乐天才很高，听我唱了几遍，居然自己会在胡琴上拉奏，而把这旋律教给阿四，教他在笛上吹奏。如今他们两人会合奏了。”

爸爸听了我的话，默不作声，踏着脚尖走到门房间的窗边，在那里窥探。我跟着窥探。但见王老伯伯穿着一件夏布背心，坐在竹椅上拉胡琴。阿四也穿一件背心，把一脚搁在一堆杂物上，扯长了嘴唇拼命吹笛。大家眼睛看着鼻头，一本正经地，样子很可笑。但又很可感佩。因为门房间里蚊子特别多，听见了奏乐声，一齐飞集拢来，叮在两人的赤裸裸的手臂上，小腿上，和王老伯伯的光秃秃的头皮上。两人的手都忙着奏乐，无暇赶蚊，任它们乱叮。其意思仿佛是为了爱国，不惜牺牲身上的血了。

忽然曲终，两人相视一笑，各自放下乐器，向身上搔痒。这时候四周格外沉静，但闻蚊虫声嗡嗡如钟，隆隆如雷，充满室中。我不期地高声喊出：“王老伯伯和阿四合奏，蚊子也合奏！”

王老伯々
和阿四
合奏、
敷出場や
客奏。
TK

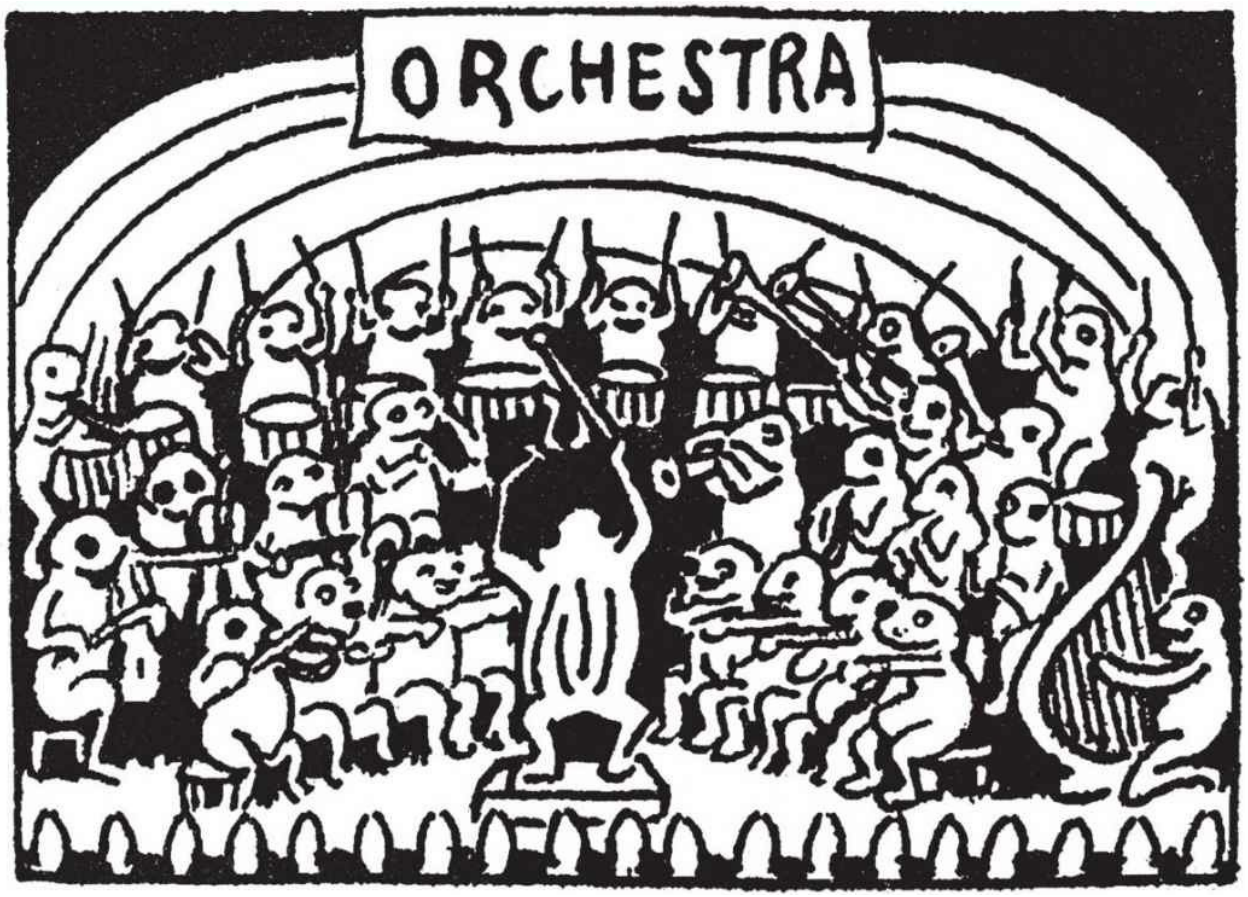
王老伯伯和阿四听见人声，走出门房间来。看见爸爸和我深夜走出来，吃了一惊。爸爸忍着笑对他们说：“天气太热，我们要到野外散散步，你们等着门，我们一会儿就转来的。”王老伯伯一边搔痒，一边举头看看天色，说：“不下雨才好。早些回来吧。”就把我们父子二人关出在门外了。

门外一个毛月亮照着一片大自然，处处黑魆魆的令人害怕。麦田里吹来一股香气，怪好闻的。我忽然想起了昨夜的话，说道：“爸爸，你昨夜教我一句苏东坡的好诗句，叫做‘麦陇风来饼饵香’。现在我也闻到了，就是这种风的香气吧？”爸爸笑道：“对啊，对啊！你闻到了饼饵香，我就请你吃饼干吧。我们到那田角的石条上去吃。”

四周都是青蛙的叫声。近处的咯咯咯咯，远处的咕咕咕咕。合起来如风雨声，如潮水声。闭目静听，又好像千军万马奔腾而来的声音。我说：“门房间里有蚊子合奏，这里有青蛙合奏呢！”爸爸说：“蛙的鸣声真像合奏，所以古人称它为‘蛙鼓’。不但其音色如鼓，仔细听起来，其一断一续，一强一弱，好像都有节奏。这是不愧称为合奏的。你听！……这好像一个大orchestra的合奏。你晓得什么叫做orchestra？翻译做中国话，就是管弦乐队。你生长在乡下，还没有机会见过这种大合奏队。但无线电常常放送着。将来我们也去买一架收音机，你就可听见，虽然不能看见。合奏的种类甚多。两人也是合奏，三、四人也是合奏。大起来，数十人、数百人的合奏也有——就是所谓orchestra。但你要知道，刚才王老伯伯和阿四的花头，其实不能称为‘合奏’，只能称为‘齐奏’。因为合奏不但是许多乐器的共演，同时又是许多旋律的共进。许多旋律各不相同，而互相调和，在各种乐器上同时表出，即成为合奏。王老伯伯和阿四所用的乐器虽然各异，但所奏的旋律完全相同，所以只能称之为齐奏，还没有被称为合奏的资格。”这时我的汽水已经

喝了半瓶。

“orchestra的人数和乐器数多少不定。普通小的，数十人奏十数种乐器。大的，数百人奏数十种乐器。远听起来，其声音正像这千万只青蛙的一齐鸣鼓一样。乐器可分为四大群。第一群是弦乐器，都是弦线发音的，像你近来学习的提琴，便是弦乐器中最主要的一种。提琴同时用数个，或十数个，或数十个，所奏的是曲中最主要的旋律。第二群是木管乐器，就是箫笛之类的东西，音色特别清朗。第三群是金管乐器〔铜管乐器〕，就是喇叭之类的东西，声音最响。第四群是打乐器〔打击乐器〕，就是钟鼓之类的东西，声音最强。——所以orchestra的演奏台上，这四群乐器的位置都有一定：弦乐器最主要，故位在最前方。木管乐器次之。金管乐器声音最响，宜于放在后面。打乐器声音最强，而且大都是只为加强拍子的，故放在最后。用这四大群乐器合奏的乐曲，叫做‘交响乐’，是最长大的乐曲。”我吞了最后的一口汽水。



“最大的orchestra，有一千多人，叫做‘千人管弦乐队’。现在我们不妨把这无数的青蛙想象做一个‘千人管弦乐队’，而坐在这里听他们的交响乐！”爸爸也喝完了汽水。

夜露渐重，摸摸身上有些湿了。我们不约而同地立起身来。我收拾汽水瓶，跟着爸爸缓步回家。就寝时已经十二点钟。这晚上我做了两个梦。第一个梦是爸爸买了一架收音机来装在吃饭间里，开出来怪好听的。第二个是梦见许多青蛙，拿着许多乐器——就中鼓特别多——在一个舞台合奏交响乐。忽然一只青蛙大吹起喇叭来，把我惊醒。原来是工厂里放汽管！时光还只五点半。想起了今天是星期日，我重又睡着了。

---

[1] 本篇原载1937年6月10日《新少年》第3卷第11期。

少年美术故事[1]

（〔上海〕开明书店一九三七年三月初版）

---

[1] 本书系《开明少年丛书》之一。共收故事24则，原载1936年1—12月《新少年》第1卷1—12期及第2卷1—12期。

贺年[1]

十二月三十一日的清晨，我被弟弟的声音惊醒。他一早起身，正在隔壁房里且跳且叫：“日历只有一张了！过年了！大家快点起来过年！”随后是姆妈喊住他的声音：“如金！静些儿！爸爸被你打觉[2]了！你已是高小学生，五年级读了半年了，怎么还是这般孩儿气，清早上大声叫跳？”弟弟静了下来，接着低声地向妈妈要新日历看。我连忙披衣起床，心中想：这回是今年最后一次的起床，明天便是新年例假了。这一想使我不怕冷，衣裳穿得格外快些。但回想姆妈对弟弟说的话，又想到我六年级已读了半年，再过半年要毕业了，不知能不能……有些儿担心。

我一面扣衣纽，一面走进姆妈房中。看见日历上果然只挂着单薄薄的一张纸，样子怪可怜的。弟弟捧着一册新日历，正在窗前玩弄。我走近去一看，只见厚厚的一刀日历，用红纸封好了，装在一片硬纸板上。纸板上端写着某香烟公司的店号。店号下面描着图案，图案中央作一长方形的圈子，圈子里面印着一个电影明星的照片。不知是胡蝶，还是徐来，我可认不得。但见她侧着头，扭着腰，装着手势，扁着嘴，欲笑不笑，把眼睛斜转来向我看。好像我们校里那个顽皮的金翠娥躲在先生的背后装鬼脸。我立刻旋转头，走下楼去洗脸。我们吃过早粥，赴校的时候，弟弟叮咛地关照姆妈，最后一张日历要让他回来撕，新日历要让他回来开。姆妈笑着答允了。

我们上完了今年最后一天的课，高兴地回到家里。弟弟放了书包就奔上楼，想去撕日历。但被爸爸阻住了。爸爸正坐在窗前的桌子旁边看画册。桌上供着一盆水仙花，一瓶天竹，一对红蜡烛，一只铜香炉，和

一只小自鸣钟。——这般景象，我似觉以前曾经看到过，但是很茫然了。仔细一想，原来正是去年今日的事！种种别的回忆便跟了它浮出到我的脑际来。

爸爸对弟弟说：“今天是今年最后的一天，我们不要草草过去。我们大家来守岁，到夜半才睡觉。日历也要到夜半才可撕。在夜里，我们还要做游戏，讲故事，烧年糕吃呢！”弟弟听了又跳起来，叫起来。爸爸拉住他的臂膊说：“不要性急，今年还有八个钟头呢。你们乘这时候先画一张贺片，向你们的最好的朋友贺年。”

“好，好，好。”我们答应着，抢先飞奔下楼，向书包里去拿画具。途中我记起了：去年图画课中华先生叫我们画贺片，我画一只猪猡，同学们大家说“难看，难看”，华先生偏说“好看”。他说：“你们为什么看轻猪猡？你们不是大家爱吃它的肉么？”后来我告诉爸爸，爸爸说：“因为中国画家向来不画猪猡，所以大家看不惯。其实也没啥，不过样子不及兔子、山羊那般玲珑罢了。”今年不知应该画什么动物了？等会儿问问爸爸看。

我们把画具端到楼上，放在东窗下的桌上，开始画贺片了。画些什么呢？我就问爸爸明年是什么年。爸爸说明年是丙子年，子年可以画个老鼠。但我所发见的题材，被弟弟抢了去。他说：“我画老鼠！老鼠拉车子！昨天我在《小人国》里看见过的。”我同他论理，但他连说“对起，对起，对起，对起”，管自拿铅笔打稿子了。“对起”就是“对不起”，是他近来的口头禅。他每逢自知不合而又不舍得放弃的时候，便这样说。我知道他已热心于画老鼠拉车了，就让让他吧。但是我自己画什么呢？想了好久，记得以前华先生教我们画花的图案，我画得很高兴。现在就画些花的图案吧。

我的颜料没有上完，弟弟已经画好，拿去请爸爸看了。我赶快完成，也拿过去。但见爸爸拿着剪刀正在裁剪弟弟的画纸。一面说着：“你画老鼠拉车，不可画得太高。下面剪掉些，上面多留些空地写字吧。”剪成了明信片样的一张，他又说：“上面太空，添描一个很长的马鞭吧。”弟弟抢着说：“本来是有马鞭的，我忘记了！”爸爸就用指爪在贺片上划一个弯弯的线痕，叫他照样去画。爸爸看了我的画，说：“很好看；但你可用更深的红在花瓣上作个轮廓，用更深的绿在叶子上作个轮廓。那么，深红配淡红，深绿配淡绿，好看得多。这叫做‘同类色调和’。”我照他所说的去改了。弟弟已经画好马鞭，看看我的画，跳起来说：“姐姐用颜料的！不来，不来，我要画过！”就向爸爸嚷着要换。爸爸说：“如金！画不一定要用颜料的呀！你姐姐的是‘装饰画’，所以用颜料。你的是‘记事画’，可以不用颜料。”但弟弟始终不满意，撅起小嘴唇看我的画，连说着“我要画过，我要画过”。这时候姆妈进来了。她听见了弟弟咕噜咕噜，就来看他的画，知道他嫌没有颜料，就对他说：“也可以着颜料的。我教你吧：小人的衣服上着红色，小车的轮子上着黄色，老鼠和车子本来是黑色的。”弟弟照姆妈的话做了，觉得果然好看，就笑起来。爸爸衔着香烟，也走过来看，笑着说：“很好，很好，全靠姆妈，不然又要闹气了。但我看红色太孤零，没有‘呼应’。最好拉车的绳子换了红色。”弟弟又抢着说：“原是一根红头绳呀！我在《小人国》里看见的。”于是大家商量改的方法。姆妈对我说：“逢春！你帮帮他吧。先用橡皮将黑绳略略擦去，然后用白粉调了红颜料盖上去。”我照姆妈的话给他改。弟弟见我改成功了，又连说“对起，对起，对起，对起”。姆妈说：“不要‘对起’了，且说你们这两张贺片送给哪个。”我和弟弟齐声说出：“送给秋家叶心哥哥。”爸爸说“好”。就教我们写字。姆妈说：“写好了大家下来吃夜饭吧。吃过夜饭还要守岁呢。上星期叶心曾说放了年假来守岁，黄昏时他也许会来的。”说过，就先自下楼去了。

弟弟吃饭来得最迟，他手里拿着一封信，封壳上贴着一分邮票，写着“本镇梅花弄八号秋叶心先生收，梅花弄二号柳宅寄”。匆忙地对我们说：“我到邮政局里去寄了这两张贺片再来吃饭。”就飞奔去了。爸爸笑着说：“哈哈！还是秋家近，邮政局远呢！”姆妈也说：“恐怕信没有到邮政局，人已经来这里了！”

吃过夜饭，我们正在点起红烛，准备守岁的时候，邮差敲门了。我们收到一封城里寄来的信。拆开一看，原来是叶心哥哥从县立初级中学寄来的贺年片。附着一封信，说他要今日晚快回家，先把贺片寄给我们，晚上他也来我家守岁。我和弟弟欢喜得很，忙将贺片给爸爸看，爸爸啧啧称赞道：“到底不愧为美术家的儿子！又不愧为中学生！他的画兼有你们二人的画的好处呢：逢春画两枝花，形式固然美观了，但是内容没有表示新年的意义。如金画只老鼠，内容原有新年的意义了，但是形式好像《小人国》童话书里的插画，不甚适于贺片的装饰。亏得加了一根长马鞭，把‘恭贺新禧’等字钩住，还有点图案的意味。现在看到叶心的画，觉得是两全的了。在形式上，松树占了左边，地、海和朝阳占了下边，青云和松叶占了上边，成了三条天然的花边。在内容上，这几种东西又都含有庆贺新年的意思：初升的太阳，常青的松树，高的云，广的海，和活泼地出巢的小鸟，没有一样不表出新年的欢乐和青年的希望。题的字也很有意味呢！”我们争问爸爸怎么叫做“美意延年”？他继续说：“这是出于《荀子》里的。美意就是快美的心，也可说就是爱美的心。延年就是延长寿命。一个人爱美而快乐，可以康健而长寿。这意思比你们的‘恭贺新禧’高明得多了。”我听了觉得脸上有些发热，同时更佩服叶心哥哥的天才了。爸爸又仔细看他的贺片，摇摇头对姆妈说：“叶心的美术的确进步了。你看他布置多少匀称：太阳耸得最高的地方，这一行字特地缩短些，交互相补。进中学才半年，就这样进步，

这孩子……”姆妈正拿着一本新日历想要去挂。爸爸随手把贺片放在日历上端的电影明星的照片上，说道：“咦！大小正好。倘换了这张，好看得多，有意思得多呢。”我本来讨厌这装鬼脸的“金翠娥”。要挂着了教我看她一年，真有些难受。我连忙赞成爸爸的话，提议把贺片用糨糊粘上。爸爸和姆妈都说“好”，弟弟也说“好”。我就实行我的提议。但把糨糊涂到电影明星的脸上和身上去的时候，我又觉得有些对她不起。旁观的弟弟早已感到这意思，他笑着说：“对起，对起，对起，对起！”

不久叶心哥哥来了。他果然还没有收到我们的贺片。我们谢他的贺片，并把爸爸称赞他的话告诉他，羡慕他的美术的进步。他脸孔红了，咬着嘴唇旋转头去，恰好看见了粘在日历上边的贺片。他惊奇地一笑，又转向别处。后来对我们说：“待我收到了你们的贺片，把它们镶在镜框里!”

贺年片的图案

我们这晚做了种种游戏，讲了许多故事，又吃年糕和桔子。直到敲出十二点钟，方才由弟弟撕去最后一张旧日历，打开新日历。年已经过了！父亲派工人送叶心哥哥归家。我们送他出了门，各自去睡觉。我梦到“美意延年”的画境里，在那松下海边盘桓了多时。醒来时，元旦的初阳已照在我的床上了。

---

[1] 本篇原载1936年1月10日《新少年》创刊号。

[2] 打觉，作者家乡方言，意即吵醒。

初雪[1]

早上醒来，看见床上的帐子白得发青。撩帐一看，窗外的屋顶统统变白了！我连忙披衣起身，看见室内静悄悄的，一切都带着银色，好像电影里所见的光景。

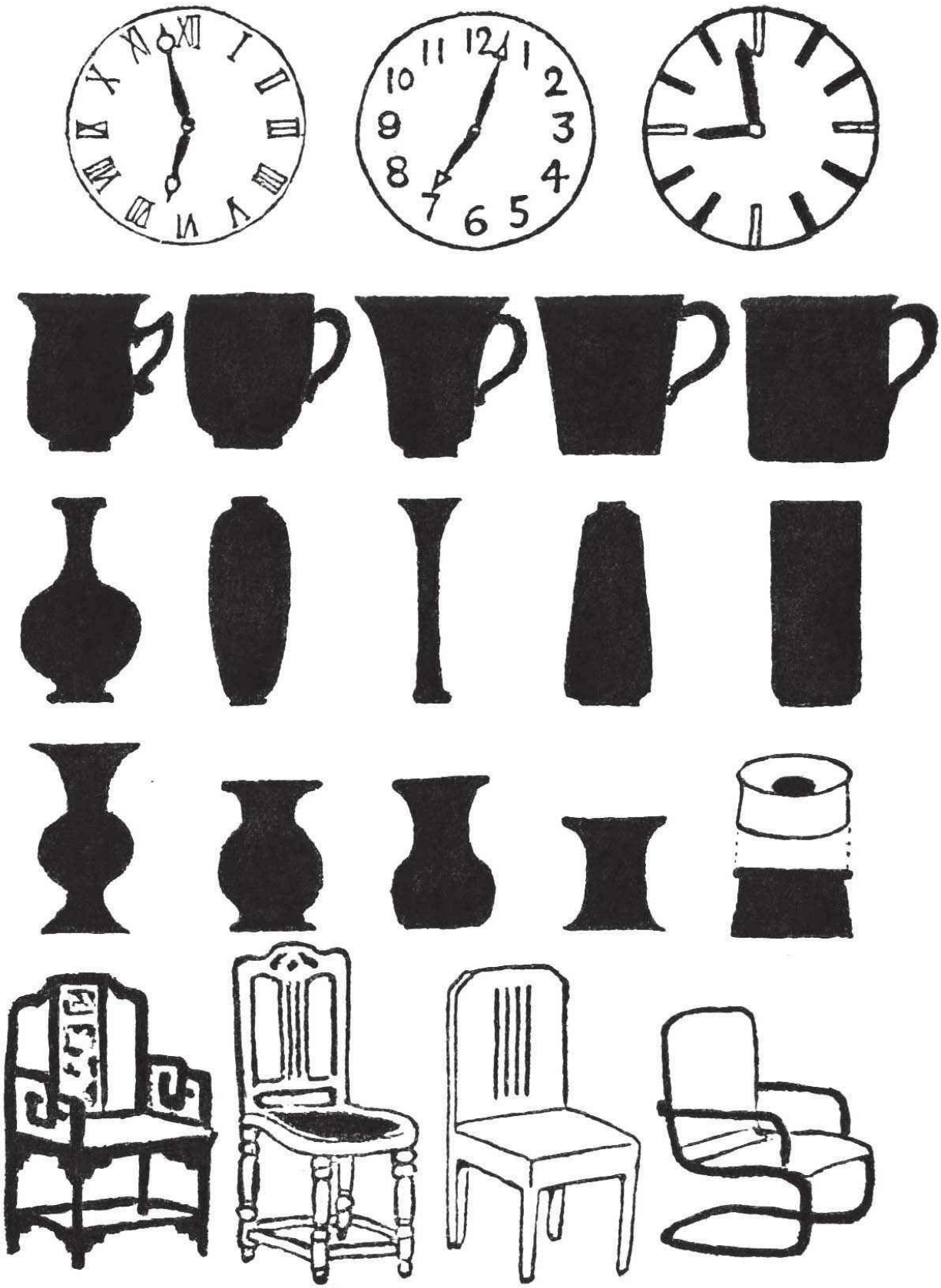
盥洗后走出堂前，看见弟弟站在阶沿上，正在拿万年青叶子上的雪塞进嘴里去，笑着招呼我："来吃冰淇淋！"我们吃了一些"冰淇淋"，就被母亲叫去吃早粥。在食桌上，弟弟向母亲要求到外婆家的洋楼里去看雪景。我知道县立中学是昨天放寒假的，叶心哥哥一定已经回家。自从新年别后没有相见过。今天去望望他，一同看雪景，更有兴味。于是我也要求同去。母亲答允了，但吩咐我们路上看滑交。又拿出一包糖年糕，叫我们带送外婆。

街上的雪已被许多人的脚踏坏，弄得龌里龌龊了。只有外婆家旁边的小弄，望去很好看。雪白而很长一条，上面蜿蜒地画着一道脚踏车轮的痕迹。不知那一端通到什么地方？样子很是神秘。

走进外婆家，看见外婆坐在厅上的太师椅子里，把小脚踏在铜火炉上，正在指挥女仆整理网篮和铺盖。她见了我们，惊喜地说："这么大雪天，亏你们走了来！"就拉住我们的手，检查我们穿着的衣服。然后指着那网篮铺盖说："叶心昨天晚上才回家，行李还没有收拾呢。你们到洋房楼上去玩吧。他父子两人正在那里布置房间呢。你娘舅新买来的那种新式椅子，后面空空地，坐上去像要跌交似的，教我是白送也不要它！你们去看看吧。"我们把年糕送给外婆，就转入厅内，通过走廊，跨上洋房的楼梯。

我们走进房间，看见娘舅和叶心哥哥大家穿着衬衫，卷起衣袖，脸上红红地，靠在窗边端相室内的家具。看见我们进去，叶心哥哥叫道："你们来得正好！我们方才布置妥当，正想有客人来坐，你们来得正好！"便拉我们去坐。我好久不见娘舅，正想问问安，已被叶心哥哥拉到房间中央一只奇形的玻璃桌子旁边，硬把我按在一只奇形的椅子里了。弟弟也被按在我对面的椅子里。于是娘舅和叶心哥哥也来相对坐下。四个人坐着四只奇形的椅子，围住一张奇形的桌子，好像开什么特别会议。我从看惯了的自己家里出门，走过龌龊的街道，通过外婆的古风的厅堂，忽然来到了这里，感觉得异常新鲜。这房间里的墙壁都作淡青色，壁上挂着银框子的油画。油画下面放着几何形体似的各种桌子、茶几、沙发和书橱。这些家具上面毫无一点雕花，连一根装饰的直线也没有，好像是用大积木搭出来的。尤加奇形的，是我们所坐着的椅子。这些椅子用一根钢管弯成，后面没有脚，真如外婆所说，好像坐上去要跌交似的。但我坐上了，却觉得很舒服。这样新奇的一个房间，被三四个大窗子里射进来的银色的雪光一照，显得愈加纯洁朴素，好似一种梦境。娘舅开始向我们问爸爸姆妈的好，又说他为了美术学校开教授作品展览会，才于昨天回家。为了要布置这些家具，还没有来望我们的爸爸。随后就把这种新家具一样一样地为我们说明。他说："这是很新的一种形式，其特点是省却以前的种种繁琐的装饰，而用朴素的几何形体。旧式的家具，统是弯弯曲曲的线，统是细致的雕花，虽然华丽，但太复杂，看上去不痛快。现代的人，对于一切美术要求其单纯明快。凡不必要的装饰，应该除去。因此家具渐渐地朴素起来。到了现在，就有人造出这种最新的形式来。你们觉得好看吗？"我们都说好看。弟弟指着墙上的自鸣钟惊奇地叫道："咦！这只钟没有数目字的！"我抬头一看，果然看见一个圆形的黑框子里，四周画着十二条粗大的黑线，两只粗大的黑针一长一短地横在中央，此外毫无一物。那十二条粗线中，垂直的两条(十二点和六点)和水平的两条(三点和九点)都是空心的，因此

容易认识。我一看就随口说出：“九点还差一分。”娘舅得意地笑道：“我这里的东西都是奇怪的。但你一看就能说出几点几分，可见奇怪得还有道理。”他笑着立起身来，拿了大衣预备出门，叫叶心哥哥陪我们玩。等他出走了，我们就到窗前来看雪。这楼位在市梢，窗外一片广大的郊原，盖着厚厚的白雪。只有几间茅屋和几株树，各自顶了一头白雪，疏朗朗地点缀着。以前我们在这里所见的繁华的春景，浓重的夏景，和清丽的秋景，现在都不见了。眼前只见明快的一片白色，和单纯的几点黑色。回想起娘舅解释新美术形式的话，我觉得现在室内和室外的景象非常调和，我们好像是特地选择这一天来参观这些新家具的。叶心哥哥的殷勤的招待打断了我的闲想。他拿着一本照片册邀我们看。这里都是他自己拍的照片，取景构图都很好。冲晒也很精洁，衬着黑纸，映着雪窗的光，样子分外美观。翻到后来，忽然展出两张色彩图来。仔细一看，原来是我和弟弟画送他的贺年片。我们要求他把这两张拿出。他说：“你们不是把我的画粘在日历上，预备给大家看一年么？”这时候外婆派人来叫我们了。我们就下楼，到厅上来吃年糕。这一天我们在外婆家谈了种种话，吃了中饭，下午方才回家。



回到家里，把在舅家的所见告诉爸爸。爸爸说：“各种器物，都有繁简种种形式。大概从前的人欢喜繁，现在的人欢喜简。”他随手拿铅笔在一本拍纸簿上画给我们看，一面说着：“譬如钟，以前用细致的罗马字，后来改用简明的阿拉伯字，现在连阿拉伯字也不要，只用一条线。又如茶杯、花瓶、痰盂等，以前大都用S曲线，后来曲线改简，用括弧形的，或X形的。有时索性不要曲线，而用不并行的直线，或竟用并行的直线。又如椅子，从前的太师椅，曲曲折折，噜噜苏苏。”弟弟指着爸爸描出来的图，插口说：“外婆坐的就是它！”爸爸又描一只椅子，继续说：“不必说外婆，就是你姆妈房里的藤穿椅，脚上一轮一轮的，一段一段的，也噜苏得很。所以后来就不流行，改用直线的脚。再简起来，就是娘舅家的钢管椅子。其他桌子、眠床等，也都有同样的变化。建筑也是如此。旧式房子形式繁复，新式房子形式单纯。将来你们到大都市里去，可以看见许多实例呢。”爸爸放下铅笔，结束地说：“建筑和工艺美术同一潮流。这潮流是从人的思想感情上变出来的。”

姆妈进来了，向我问了些外婆家的情形之后，告诉我们说：“今天上午华明的母亲来过了。她说华明因为早上在庭中的雪地里小便了一下，被华先生骂，说他‘已是五年级生了，毫无爱美的心，敢用小便去摧残雪景？美术科白学了的！’于是罚他在家读书，叫他母亲来我家借一册《阳光底下的房子》去，定要他今天读完，晚上还要考他呢。”弟弟听了，很同情于华明的受罚，轻轻地对我说：“我们明天去望望他？”我点点头。

---

[1] 本篇原载1936年1月25日《新少年》第1卷第2期。

花纸儿[1]

华明在庭中的雪地里小便，他父亲——华先生——罚他在家里读书。弟弟同情于华明的受罚，早就对我说，想和我一同去望望他。但他因为那天冒雪到外婆家走了一趟，得了重伤风，母亲不许他出门。今天他好全了，才同我去看华明。

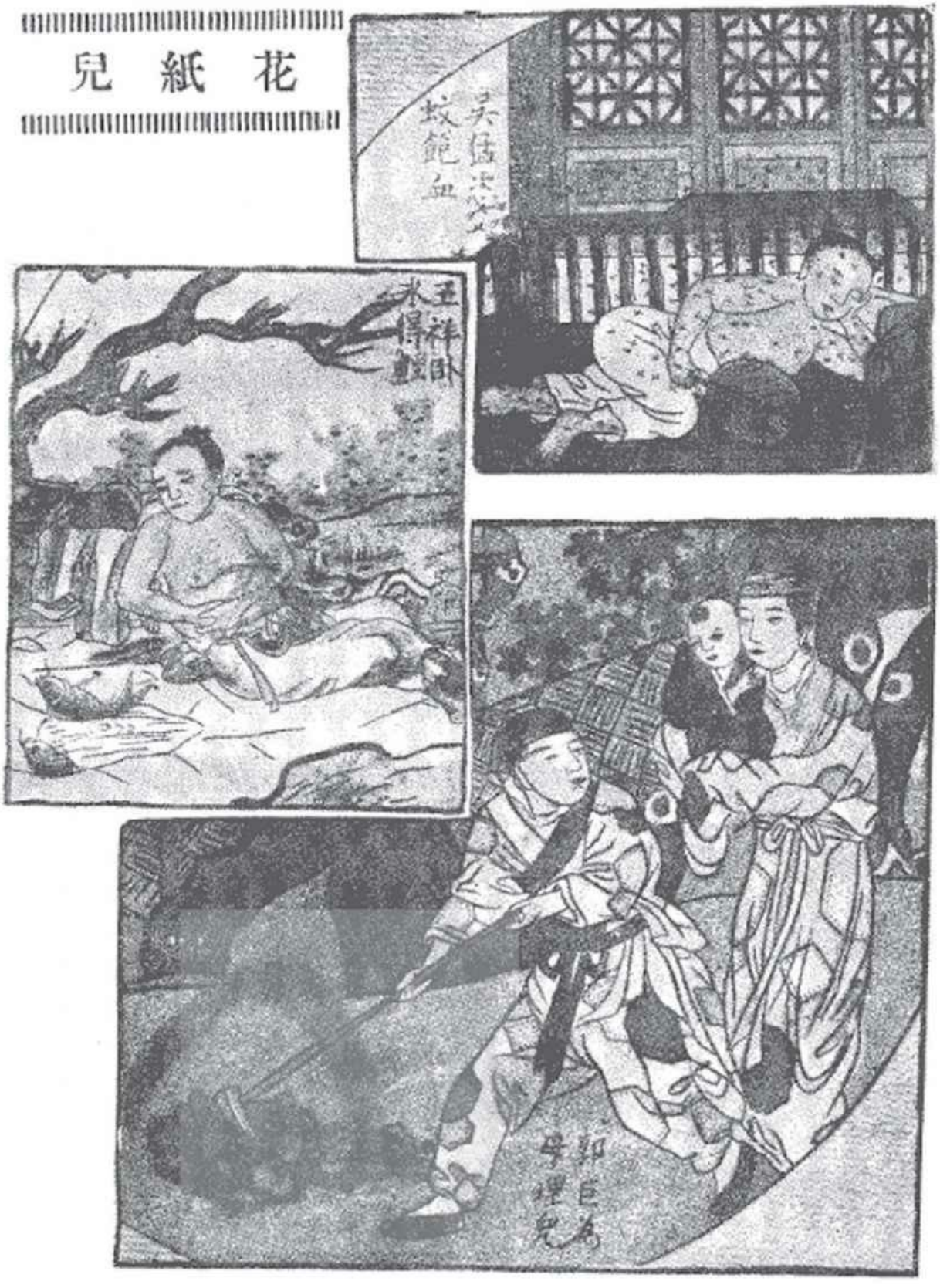
我们出门时，母亲吩咐我说："逢春，今天是阴历元旦。虽然阴历已被废了[2]，但我们乡下旧习未除。倘使华先生家正在招待贺年的客人，你们应该早早告辞，不要也在那里扰闹他们。"我答应了，就同弟弟出门。

弟弟不走近路，却走庙弄，穿过元帅庙，绕道向华家。我知道他想看看阴历元旦市上的热闹。我们穿过庙弄时，看见许多店都关门，门前摆着些吃食担、花纸摊、玩具摊。路上挤着许多穿新衣服的乡下人，男女老幼都有。他们一面推着背慢慢地走，一面仰头看摊上的花样。我但见红红绿绿的衣裳，和红红绿绿的花纸玩具一样刺目。觉得真是难得见到的景象。到了庙里，又见一堆一堆的人，有的在看戏法，有的在看"洋画"。弟弟奇怪起来，问我："他们这种事体，为什么不提早一个多月，在国历元旦举行？难道这种事体一定要在今天做的？"我说："'旧习未除'，母亲刚才不是说过的么？"弟弟凶起来："什么叫'旧习'？都是人做的事，人自己要改早，有什么困难？"我不同他辩了。心中但想：倘使中国的人个个同弟弟一样勇敢而守规律，我们的国耻不难立刻雪尽，我们的失地不难立刻收回，何况阴历改阳历这点小事呢？眼前这许多大人，我想都是从弟弟一样的孩子长大来的；为什么大家都顽固而不守规律呢？心中觉得很奇怪。一边想，一边走，不觉已到了华家

的门前。

走进门，华师母笑着迎接我们，叫我们坐。随后喊道：“明儿!你的好朋友来了!”华明从内室出来，见了我们，便笑着邀我们到里面去坐。他的下唇上涂着许多黑墨，证明他今天早上已经习过字了。我们走进他的房间，弟弟便问：“华明，你这样用功，一早就写字？”华明摇摇头，管自说道：“你们来得很好，我气闷得很，正想有朋友来谈谈。”就拉我们到他的书桌旁去坐，自己却匆匆地出去了。我看见他的房间小而精。除桌椅和书橱外，壁上妥帖地挂着两张画，和一条字的横幅。其中一幅画是印刷的西洋画，我记得曾在叶心哥哥的画册中看见过，是法国画家米叶〔米勒〕作的《初步》，里面画着农家的父母二人正在教一孩子学步。还有一幅水彩画的雪景，我看出是华先生所描的。横幅中写着笔划很粗的四个字：“美以润心”。旁边还有些小字。我正在同弟弟鉴赏，华明端了茶和糖果进来，随手将门关上，然后把茶和糖果分送我们吃。

兒紙花



花纸儿

使我惊奇的，他的门背后挂着一张时装美女月份牌——华先生所最不欢喜的东西。这东西与其他的字画很不调和。弟弟就质问华明。华明高兴地说：“你看这月份牌多么漂亮！可是我的爸爸不欢喜它，不许我挂。他强迫我挂这些我所不欢喜的东西(他用手指点壁上的《初步》《雪景》和《美以润心》)，于是我只得把它挂在门背后，不让他看见。我还有好的挂在橱门背后呢！”他说着就立起身来，走到书橱边，把橱门一开。我们看见橱门背后也挂着一张月份牌，内中画的是一个古装美人，色彩是非常华丽的。弟弟说：“你老是欢喜这种华丽的东西。”华明说：“华丽不是很好的么？把这个同墙上的东西比比看，这个好看得多呢。我爸爸的话，我实在不赞成。他老是欢喜那种粗率的，糊里糊涂的画，破碎的，歪来歪去的字，和一点也不好看的风景，我真不懂。那一天，我在雪地里小便了一下，他就大骂我，说什么‘不爱自然美’，‘没有美的修养’，‘白白地学了美术科’……后来要我在寒假里每天写大字，并且叫姆妈到你家借书来罚我看。我那天的行为，　　自己也知道不对。但我心里想，雪有什么可爱？冰冷的，潮湿的，又不是可吃的米粉？何必这样严重地骂我，又罚我。我天天写字，很没趣。字只要看得清楚就好，何必费许多时间练习？至于那本书，《阳光底下的房子》，我也看不出什么兴味来，不过每天勉强读几页。”于是我问他：“那么你这几天住在屋里做些什么呢？”他说：“我今天正在算一个问题。这是很有兴味的一个问题。你知道：一个一个地加上去，加满一个十三档算盘，需要多少时光？”我们想了一会，都说不出答案来。最后弟弟说：“怕要好几个月吧？”他说：“好几个月？要好几万年呢！这不是一个很有兴味的问题么？”他忽然改变了口气，说：“我还有很好看的画呢！”说着，掀起他的桌毯，抽开抽斗，拿出一卷花纸儿来。一张一张地给我们看，同时说：“这是昨夜才买来的。我爸爸又不欢喜它

们，所以我把它们藏在抽斗里。”

我们一看就知道这就是刚才我们在庙弄里所见的东西。因为难得看见，我们也觉得很有兴味。华明便津津有味地指点给我们看。他所买的花纸儿很多。有《三百六十行》《吸鸦片》《杀子报》《马浪荡》等，都是连续画，把一个故事分作数幕，每幕画一幅，顺次展进，好像电影一般。还有满幅画一出戏剧的，什么《水战芦花荡》《会审玉堂春》等，统是戏台上的光景。我看了前者觉得可笑。因为人物的姿态，大都描得奇形怪状。看了后者觉得奇怪。许多人手拿桨儿跟着一个大将站在地上，算是“水战”，完全是舞台上的光景的照样描写。这到底算戏剧，还是算绘画？总之这些画全靠有着红红绿绿的颜色，使人一见似觉华丽。倘没有了颜色，我看比我们的练习画还不如呢。华明如此欢喜它们，我真不懂。弟弟看了，笑得说不出话来。华明以为他欢喜它们，就说送他几张，教弟弟自选。弟弟推辞，华明强请。我说：“既然你客气，我代他选一张吧。”便把没有大红大绿而颜色文雅的一张拿了。华明说：“这是二十四孝图，共有两张呢。”就另外检出一张来，一同送给我。这时候，我听见外室有客人来，华师母正在应接。我和弟弟便起身告辞。华明说抽斗里还有许多香烟牌子，要我们看了去。我们说下次再看吧。

回到家里，母亲把二十四孝图中的故事一个一个讲给我们听。我觉得故事很好笑。像“陆绩怀橘遗亲”，做了贼偷东西来给爷娘吃，也算是孝顺？母亲又指出三幅最可笑的图：“郭巨为母埋儿”，“王祥卧冰得鲤”，“吴猛恣蚊饱血”。她说：“陆绩为了孝而做贼，还在其次呢。像郭巨为了孝而杀人；王祥为了孝，不顾自己冻死，溺死；吴猛为了孝，不顾自己被蚊子咬死，才真是发疯了。”弟弟指着画图说：“这许多蚊子叮在身上，吴猛一定要生疟疾和传染病而死了！”母亲笑得抚他的肩，说

道：“你大起来不要这样孝顺我吧!”我记得弟弟那天读了《新少年》创刊号的《文章展览》中的《背影》[3]，很是感动，对我说：“姐姐，我们将来切不要‘聪明过分’！”我知道弟弟一定孝亲，但一定不是二十四孝中的人。

讲起华明，母亲说这个孩子太缺乏趣味，对于美术全然不懂。他的父亲倒是很好的美术教师，将来也许会感化他。

---

[1] 本篇原载1936年2月10日《新少年》第1卷第3期。

[2] 当时曾一度废除阴历，提倡阳历。

[3] 《背影》是现代散文家、诗人朱自清的一篇散文。

弟弟的新大衣[1]

寒假开学这一天的早晨，姆妈拿出弟弟的新大衣来给他穿。弟弟先把左臂全部插进衣袖里，右臂便插不进去，哭丧着脸喊：“嫌小！嫌小！”

姆妈走过来帮他穿，一边说着：“真是乡下孩子！穿大衣的法子还没懂得呢！两只手要向后，一齐插进去的呀！”姆妈给他穿上，纽好之后，退远几步，端相了一会，说：“到底大衣好看。活像一个新少年了！如今要留心点，不可再用衣袖和屁股当手帕！”弟弟原有用衣袖揩鼻涕，和把手上的龌龊擦在胸前的习惯。姆妈屡次说他，近来他已改好些，知道用手帕揩鼻涕，而把手上的龌龊擦到自己看不见的屁股上去了。爸爸曾经讥笑他这是“进步”，他很难为情。这会姆妈又这样说他，他便把话头转开去，笑着对姆妈说：“《新少年》是一册杂志呀！我怎么会活像《新少年》的？”说得大家笑了。

我觉得大衣的确比短衫或长衫好看。回想弟弟穿短衫时的模样，似乎年纪要小得多，完全看不上眼；穿长衫时的模样，又似乎年纪要老得多，一点没有威势。如今穿了小大衣，样子便好看起来：精神比前振作，动作比前活泼，眼睛也似乎比前有光辉，真是“活像一个新少年了”！我伴着他上学校时，路上的人大家对他注目，弄得他很不自然，只管低着头躲在我的背后。

华先生两手镶拱在胸前，站在校门口。看见我们走来，笑着说：“柳如金的新大衣漂亮得很呢！”弟弟愈加难为情了，走进校门，忙向纪念厅跑。华先生目送他跑。我说：“请华先生给他画一个‘斯侃

契’（sketch，就是速写）吧。”华先生点点头。

纪念厅里已有着许多男学生。我们校里的习惯，开学第一天大概不上课，行过开学会，发过新书之后，大家可以回家，明天再来上课。所以男同学们大家不到教室，空手站在操场上或纪念厅里等候开会。女同学们则集中在纪念厅隔壁的六年级教室里等候。弟弟一进纪念厅，就钻入人丛中。但是同学们都注意他的新大衣，打着圈子看他，又对他说笑。最会说笑的是华明，他第一个说：“大家看：柳如金穿着新大衣来拜年了。”绰号老太爷的王品生穿着一件大马褂，走上前来，模仿大人对弟弟拱拱手，说：“恭喜发财！”李学文用两手把老太爷和弟弟分开。高声喊道：“什么‘恭喜发财’？你们用阴历的都要打倒！”弟弟挺着胸脯向李学文说：“我不是来拜年的，并没有用阴历！”李学文忘记了自己的

新围巾和新蓝棉绸袍子，同他辩：“今天是阴历正月初九，你穿新衣裳便是用阴历！应该打倒！”说得大家都笑起来。这时候沈荣生拖着穿童子军衣服的张健走过来，把他推在弟弟身上，口里喊着：“两个外国人！两个外国人！”绰号神经病的陈金明却把张健拉开，眼睛望望我们的教室里穿大衣的女生宋丽金，装着鬼脸说：“不是两个外国人!是两个‘金’！两个穿大衣的‘金’！”大家拍手喊道：“好啊！一对！一对！”我们教室里的女同学也都笑起来，大家向宋丽金看，看得她脸孔红了。华先生拿着速写簿，躲在纪念厅旁门边为各人写生，大家没有注意到。这时候他把速写簿藏入衣袋，走出来喊道：“不要吵了！开会了！”接着铃声就响，操场上的同学都跑进来，校长先生也进来了。大家齐集纪念厅去开会。

开过会，领了新书，我正想回家，华先生走来对我说话了！“我已给你弟弟画了一张‘斯侃契’了呢！”就从衣袋里摸出速写簿来递给我。许多女同学围集拢来看。我看见画的不止弟弟一个，刚才说笑的许多人：王品生、李学文、张健、沈荣生、神经病，都在内，他的儿子华明也在内。王品生戴着瓜皮帽，穿着一件大马褂，大摇大摆的，真像一个老太爷。李学文穿着长衫，围着围巾，态度很斯文，华明戴鸭舌头帽，穿一件黑背心，像商店里的小伙计。张健又瘦又长，单薄薄的穿着一套童子军装，看了使人发冷。那沈荣生上身穿着短衣，罩着黑背心；下身穿着一条膨胀的厚棉裤子，两只脚管扎得紧紧的，好像一对灯笼。那神经病穿着宽大的短衣短裤，浑身松懈，脸上永远装着鬼相。我笑道：“咦!他们的服装各人各样，没有一个相同的呢！”女同学们看了都好笑。回顾自己队里，发见女生的服装也是各种各样，极少有相同的。最会说话的徐娴就要求华先生，给女生们也画几张“斯侃契”。华先生看看我们各人的样子，似觉很有兴味，就说：“好，你们大家站着吧。”便拿了速写簿走到远处的门边，对着我们写生了。我们大家像做纪念周一般肃立。只

有那绰号标准美人的金翠娥，撒娇撒痴地喊：“啊唷，华先生不要写我！”又扭扭捏捏地躲到王慧贞背后去，却被王慧贞骂“轻骨头”。金翠娥竖起眉毛想抗辩，被大家喝住，也只得肃立。这时候我觉得很痛快。

不多时，华先生写好了，把速写簿递给我们看。他描着七个人的“斯侃契”，服装也各人不同：宋丽金黑大衣里面衬着白围巾，样子最好看。金翠娥旗袍上罩毛线短衣，一股摩登气，在画里看看也不觉得十分讨厌。徐娴旗袍上罩着旗袍背心，戴着缀花球的绒帽子，傻头傻脑的，很是可爱。王慧贞端正地穿着短衣短裙，样子最是老成，像个中学生。李玉娥格子布短衣、短裤，像个小丫头。陆宝珠黑色的短棉背心，格子布裤子，歪着头，把手插在背心洞里，活像一个乡下姑娘。还有一个戴围巾，穿长衫，满头黑发的人，大家说是我。我自己却不认识，看了觉得很奇怪。

我问华先生借了这册速写簿，拿回家去给姆妈爸爸看。姆妈看了华先生所画的华明，笑着说：“他把自己的儿子画得像个小滑头。”我问：“华先生为什么这样不讲究服装？”姆妈说：“华先生何尝不要讲究？只是华师母和华明自己不懂得服装，不要好看，华先生也没有办法!”我又问爸爸：“弟弟穿了大衣，为什么比穿短衫或长衫好看？”爸爸说：“大衣是西洋服装。西洋式的衣服，各部分都依照人的身体的尺寸而裁剪，穿上去很称身。故只要身体生得好，穿上衣服去样子总好看。中国式的衣服，只是大概照身体，却不讲究身体各部的大小，穿上去往往不称身，样子便不容易好看。衣服同家具一样：西式的用家具来凑身体，中式的用身体去凑家具。”他又说：“服装实在是比家具更重要的一种实用美术。这是活的雕塑艺术!”

我觉得这话很有意味。就把华先生的“斯侃契”临摹下来，想描成十四种服装图。弟弟出校后跟华明同到庙前玩耍，这时候方才回家，见我

在描画，就挨过来看。看见我描着他和宋丽金一对大衣人物，以为我也是和他说笑，就伸手来夺我的画。幸而我提防得早，没有给他夺去。

---

[1] 本篇原载1936年2月25日《新少年》第1卷第4期。

初步[1]

徐妈提着一大篮黄矮菜，两只小脚在天井里的石板上“的的搭搭”地敲进来，嘴里喊着：“小客人来了！”我和弟弟并不问她，赛跑似地赶到门口。但见河埠上停着一只赤膊船，船里坐着雪姑母，雪姑母手里抱着镇东。茂春姑夫蹲在岸上，正在把船缆缚到凉棚柱脚上去。我们齐喊：“镇东！镇东！”镇东两只手用力撑住雪姑母的下巴，拼命想从她身上爬下来，并不理睬我们。雪姑母两手抱住他，仰起头，代替他答应：“喂！逢春姐姐！喂！如金哥哥！”说最后两字时，嘴巴被镇东的手盖住了，发音好像“如金妈妈！”岸上的人大家笑起来。雪姑母就在笑声中上了岸。

我还记得，镇东是前年“九一八”出世的。当时茂春姑夫来报告我们，笑嘻嘻地说：“倒养个囝囝。”又说：“娘舅给毛头起个名字吧。”后来爸爸就在一张红纸上写“蒋镇东”三个大字，上面又横写“长命康强”四个小字，和产汤一同送去。这好像还是昨天的事，谁知镇东已长得这么大了。当雪姑母擒了他走进我家时，他不绝地想爬下来，使得雪姑母几乎擒拿不住。到了堂前，雪姑母把他放在方砖地上，说：“让你去爬吧！娘舅家的地上比乡下人家的桌子还干净呢。”接着又对姆妈说：“‘爬还爬不动，想走，’就是他！他在家里只管在泥地上爬，拾了鸡粪当荸荠吃的！”说得大家又笑起来。姆妈走过去抱了他，教他坐在膝上。我们大家围拢去同他玩笑。

镇东“叫名三岁”，其实只有一岁半。他不像城市里的小孩子一般怕陌生人。好久不到我家，一到就同我们熟识。雪姑母教他叫人，“娘舅！”“舅妈！”他都会叫，而且叫时声音响亮，脸上带着笑容，非常可

爱。雪姑母说他到别处去没有这样乖。姆妈说到底是外婆家，外婆家原同自家一样。爸爸却说：“一半也是长在乡下的原故。乡下的环境比城市好得多呢。”他伸手捏捏镇东的小腿，又摸摸他的圆肥而带紫铜色的小脸，咬紧了牙齿说：“你看！一股健康美！定要有这样的好体格，将来才能‘镇东’呀！”又握他的小手，笑着对他说：“将来你去‘镇东’，不要忘记啊！”镇东吃吃地笑。

镇东在姆妈身上坐得不耐烦了，又开始要爬下来。爸爸退后几步，张开两臂蹲在地上，对姆妈说：“不要给他爬，让他学学步看。来！你放他走过来。”姆妈扶他站定在地上，说着：“镇东乖乖，走到娘舅那里去！”镇东高兴得很，看着爸爸笑，同时慢慢地摆稳他的步位来。姆妈一放手，他居然摇摇摆摆地跑到了爸爸的怀里。堂前一阵欢呼。爸爸立刻抱住他，站起身来，用手拍他的背。他把圆圆的小脸偎在爸爸的肩上，吃吃地笑，表示成功的欢喜。

这般可爱的光景，我们似觉曾在什么地方看见过，一时记不起来。正在回想，弟弟对我说了：“姐姐，刚才的样子，活像华明房间里挂着那张画里的光景呢！不过不在野外而在屋里。”我恍然大悟，抢着说：“不错，不错，米叶〔米勒〕的《初步》，叶心哥哥的画帖里也有一张的。”弟弟说：“我们要他再做一遍，教爸爸拍一张照，好不好？”我说：“好。”于是我们一同要求爸爸，爸爸立刻赞成，叫我就到楼上去拿照相机。继又阻止我，踌躇地说：“在什么地方照呢？先想好了‘构图’再说。”弟弟断然地说：“到后墙圈里，篱笆外面，槐树底下，鸡棚边，照出来就同那张画一样。”爸爸笑着点点头，就同我们去看地方。这时候姆妈正摆好了糕茶盆子，请茂春姑夫、雪姑母和镇东吃茶点。弟弟回头对镇东说：“你多吃点糕糕，吃好了糕糕，我们同你拍照!”

爸爸叫我和弟弟二人装出人物的姿势来，从远处望望，又踌躇地说：“米叶的构图，我记得是很好的。不知人物怎样布置？可惜找不到那张画来参考。”弟弟说：“华明有，我去借。”拔起脚来就走。爸爸喊他不住，让他去了。过了一会，弟弟气喘喘地夹了画框回来，后头跟着华明。华明对爸爸说：“柳先生！你们要照美术的《初步》？”我们大家笑起来。弟弟教他：“不是‘美术’，是米叶！我们这里今天来了一个挨霞，《阳光底下的房子》里的挨霞，你认识么？我们要照你这张画的样子给他拍个照。”说着，把画框递给爸爸，就拉华明到屋里去看镇东。爸爸看了那画，欢喜地对我说：“没有这样巧的！我们的篱笆和树的位置，正同画里一样。要算[2]那个鸡棚，恰巧代替了画里的小车。假如没有这个，左边太轻，构图就不稳了。好！我们完全模仿它。你去拿照相机吧。”

初步 米勒 作

我拿了照相机回来时，茂春姑夫、雪姑母、镇东、华明、弟弟，和姆妈，都已来到。爸爸叫弟弟逗着镇东玩耍，单请茂春姑夫和雪姑母先来演习。他在镜箱后面的毛玻璃上仔细审察，校正他们的姿势和位置。确定之后，就叫我抱镇东到雪姑母身边去，叫她扶着。镇东全不知道要被拍照，张着两只小臂，吃吃地笑，跃跃欲试，比前次更加高兴，样子也更加可爱了。雪姑母和茂春姑夫却拘束起来。雪姑母仓皇地叫："等一等照！我的衣裳没有扯挺，我的头发恐怕蓬着呢！"爸爸说："还未照呢，现在先试做一遍看。真果要照时我会通知你们的！"于是大家放心，很自然地演习起来。雪姑母摆开步位，弯着腰，提着镇东的两腋，一面笑，一面说："囝囝走，囝囝走，走到爸爸去！"茂春姑夫跪下左膝，伸出一双大手，起劲地大喊："囝囝来，镇东来。"正在这时候，照相镜头上"的"地一响，爸爸叫道："好，好！照好了！"雪姑母呆了一会，后来说："上了你的当，我全然不得知呢！"爸爸笑着回答她道："不得知才好呢！得知了照出来一定不自然的。"说着就拿了照相机回进屋里去。我们大家留在墙圈里玩耍。我扶着镇东走路，弄皮球，捉猫，拾鸡蛋。弟弟却和华明两人坐在石凳上谈个不休。我听见华明说："'得知了照出来一定不自然'，倒是真的。他们起初的样子，一点也没神气。后来就活泼起来，活像我那幅画里的人了。"弟弟说："你那种月份牌的画，大都是不自然的，没有神气的，你为什么欢喜它们？"华明想了一会，点点头说："呃，倒是真的。"他拿起那画框来，看了一会，自言自语地说："这个好，这个好。"又说："你们不要用了？我带回去挂着吧。"说过，就夹了画框告辞。姆妈说快吃饭了，我们大家就回进屋里。

---

[1] 本篇原载1936年3月10日《新少年》第1卷第5期。

[2] 要算，作者家乡方言，意即尤其值得一提的是。

喂食[1]

华明自从那天星期日看见我们模仿米叶〔米勒〕的《初步》拍了一张照相之后，对于美术的兴味忽然浓厚起来。第二天放夜学后就背了书包跟弟弟跑到我家，悄悄地问我："昨天的照相洗出了没有？"我告诉他，爸爸昨天因为陪客人，没有工夫洗照相。他搔搔头皮，回家去了。

第三天放学后，他又背了书包来问。我又告诉他：因为定影药——大苏打——用完了，昨晚洗不成。今晨已由我写信到城里县立中学，托叶心哥哥代买。他寄到后我们就洗出来给你看。他又搔搔头皮，回家去了。

星期六课毕回家，我收到叶心哥哥寄来的一个小包。打开一看，里面有一包大苏打，和一张画。他的附信上说："接到你的信，知道你们在模仿米叶作品的构图拍照相，我很羡慕，退课后恨不得坐飞机回来看一看。大苏打一磅，已买来，现在包封了寄上，即请查收。前天我的姐姐又从美术学校寄了许多名画的复制品给我。其中有一张米叶的《喂食》，我看描得比《初步》更加有趣。现在我把这画一同寄给你，想你一定欢喜它。这般大小的镜框我知道你家一定有的。请你给它配上适当的背景纸，装入镜框，挂在房间里。将来你们如果找得到相似的模特儿，也许还好模仿这构图拍一张很有趣的照相呢。"

喂食 米勒 作

我把大苏打交给爸爸，就去找镜框来装配那张名画。只有弟弟床前装着他的“甲上”的写生画成绩的那个银边镜框，大小正好。我便除它下来，预备借用一下。正在装配，弟弟同华明，各人背个书包来了。弟弟见我拆毁他的成绩，把书包向床里一丢，对我叫跳起来。我拿叶心哥哥的信给他看，并且说明暂时借用的意思。他读了信，看了我正在装好的名画，笑起来；忘记了一切似地惊叹道：“这张画好极了!真个比《初步》更有趣!你看这三个孩子。”他捧着镜框给华明看，继续说：“中央的一个张着嘴来吃，像只小鸟。这边的一个已经吃过一口，正在辨滋味；那边的一个看着他吃，正在吞唾涎呢！哈哈哈……”华明以笑代替答应，只管捧着镜框细看。弟弟说：“挂起来大家看!”华明把镜框递给我。我把它挂在窗口亮的地方，大家同看。弟弟向画中指东点西，评长论短，唠叨了一会，最后说：“你们知道他们为什么坐在门槛上喂食？大家猜猜看！”接着立刻自己回答：“因为门口风凉些，他们是在吃乘凉夜饭呀!”我笑道：“你不要瞎说，他们穿的衣裳这么厚，头上都戴帽子，怎么会吃乘凉夜饭的？我想是晒太阳吧？你看门里墨黑的，门外太阳光多么亮！”华明一向背着书包对画呆看，绝不插嘴。这时候他拍拍手说：“对啊，对啊!这女人是米叶夫人，这三个是米叶家的孩子，我知道了。”弟弟知道自己的话说错了，无可辩白，就到华明身上出气，指着他说：“你也是瞎说！你几时认得他的？”又借用了阿Q偷萝卜时回答老尼姑的一句话诘问他：“你叫得他应么？”华明最近同弟弟两人读《呐喊》，常把书中可笑的话记在心头，时时用以说笑。这时候他也借用了赵七爷恐吓七斤嫂的一句话来回答弟弟：“书上一条一条写着！”说过，伸手向书包里摸索。我正在笑得肚痛，但见华明摸出一册黄面的书来，书面上写着“《西洋名画巡礼》，丰子恺著”几个字。我认识这是华先生到我们教室里来讲美术故事时常带的书，可是没有读过。华明把这书摊在桌子上，翻出一节来读给弟弟和我听：

但这时候米叶穷得很。他自己在日记上这样写着：“我们只有两天的柴米了。用完了叫我怎么办呢？我的妻子下个月要生产了。我只得空手等待着。”

到了第二天晚上，米叶家里柴米都用完了，剩些面包屑，给小孩们吃了两日，他自己只得挨饿。到了第四天晚上，灯油也用完了。米叶只有一双空手，暗中坐在一只破箱上，想他的明天怎样过去。忽然听见外面有人敲门，敲得很急。米叶吓了一跳，他想一定是米店里的人同了官兵来讨债了，心里很怕。但是敲门的声音愈加急了，只得去开门。门开了，走进来的果然是两个衙门里的人。但他们说话很和善：“米叶先生在这里么？”“是的，我就是米叶。你们有什么贵干？”“我们是官府里来的。官府知道你先生的画描得很好，而生活很穷，特地叫我送来一点钱，作为奖赏。”他们就拿出一包洋钱来递给米叶。米叶如同做梦一般，接了这包钱，手中觉得很重，但口中讲不出话来。停了一会，他方才说道：“谢谢你们！你们来得正好。我们已经两天没得吃了。第一是小孩子饿不得，他们这两天只吃一些面包屑。现在可以买给他们吃了。我真要谢谢你们！”等这两个人去后，米叶打开钱包来一看，里面包着一百个法郎，好像是从天上飞下来的。正在饥饿的时候，会有人送钱来，这不是天保佑善良人么？米叶立刻去买柴，买油，买米，买菜烧饭给孩子们和将要生产的夫人吃。

华明从书中仰起头来，指着画说：“他家是很穷的，这一定是他的家了。因为家里没有火炉，冷得很，所以他的夫人带了三个孩子到门口的太阳光里来喂食。你看，他的夫人的身体这么大，一定是就要生产了！”

背后有一个大人的声音“格格格格”地笑起来，回头一看，原来是爸爸。华明脸孔红了。爸爸说：“你们读了《西洋名画巡礼》，鉴赏西洋

名画，很好很好。”他朝着画坐下了，对华明说：“你的话大概对的！这里所写的恐是米叶自己的家庭。但是我们欣赏名画，‘画里的人是谁’，不是最重要的问题。知道了固然好，不知道也无妨。我欢喜这幅画，却为了它的内容和形式都很好。在内容意义上，这么天真烂漫的孩子，这么慈爱的母亲，这么和平的环境，使人看了心中感动，会跟了他们天真起来，慈爱起来，和平起来。在构图形式上，这画以四个人物为主体，四个人中又以母亲为正主体，三小孩为副主体。主体摆的地方很适当，故画面非常稳定。此外，房屋和天地都是背景。你看他的背景配得多么巧妙：母亲身上黑影多，配着光明的墙和地；孩子们身上阳光多，配着门内的黑影。这么一来，主体就统统显明。而且，小的地方也都苦心配成呢：譬如那边一只鸡，没有了原也无妨，但是寂寞了，终不及有的美观。鸡下面一丛黑草，看来无关紧要，但没有了它，母亲背后这块地也太单调。甚至画的左边上，石库门上的一个破窟窿，也是苦心搭配着的。倘没有了它，这一条狭长的墙壁就太死板了。……这些是照相所做不到的。所以照相终不及绘画。”

爸爸讲的时候，华明一直看着画微笑点头。这时候他问了：“柳先生，《初步》的照相几时晒出来？”爸爸说今晚可洗，并约他明天来看。他很欢喜，背着书包告辞了。爸爸目送他去后，对我们说：“以前你们常说华明不爱美术，现在我看他很热心，并且很懂得了。将来正会进步呢。”

---

[1] 本篇原载1936年3月25日《新少年》第1卷第6期。

儿童节前夜[1]

儿童节[2]的前一天，星期五，放学时，弟弟背了书包跳进门来，口里喊着："明天庆祝会！后天星期日！我要快活煞了！——姆妈！吃点东西！"不管三七廿一，撞进姆妈怀里，把她手里的毛线针上的线纽撞脱了一大段。

姆妈皱着眉头笑道："哎呀，把你自己的毛线衫撞坏了！——'东西'没有！'南北'要不要吃？"弟弟也笑着说道："'南北'我也要吃的。姆妈给我吃点'南北'！"同时把手张开了伸到姆妈下巴边。

姆妈仰起头避开他的手，一面修整了被他撞脱的线纽。然后起身说道："今天茂春姑夫来拿镇东的照片，送一篮山芋在这里。是他家老太太藏着的风干山芋，很甜的。同姐姐去削一个吃吃吧。"她把毛线衫搁在茶几上，走到里面，从长台下拖出一篮山芋来，拣一个圆肥的给了弟弟。弟弟捧着山芋向我走来，口里叫着："吃'南北'了！姐姐相帮我削'南北'！"大家笑起来。伏在书室里写字的爸爸也搁住笔笑了。

我在厢房里的桌子上铺一张报纸，把山芋皮削在报纸上。削好之后，剖作四块，先教弟弟拿两块去送爸爸姆妈吃。然后打扫桌子，和弟弟坐着，各用小刀把山芋切成小片，慢慢地吃。这真是好东西：不但味道又脆又甜，切出来的样子也好看，仿佛一块一块的白大理石。我切一块圆形的，在周围雕出十二个角，使成为青天白日之形。弟弟看了眼热，也切一块正方的，把四边刻脱些，成了一个卐字形。我说："我的青天白日，原是中国旗，你的卐是德国旗，废弃'洛迦诺条约'的希特拉〔希特勒〕的国旗；你为什么给他造国旗？"弟弟想了一想说："我要打

倒他！”就拿起山芋做的坫来，在桌子上拼命地拍。拍了一会，对着桌子上的水印惊奇地叫道：“你看！许多坫纹图案！好看得很！”我向桌子上一看，果然打着许多坫纹的水印子，非常清楚。不知不觉地叫道：“咦！这可代替印刷机的呢！我们拿山芋来刻个花纹，涂些墨，印在纸上，就同木版画一样！”弟弟听了很高兴，就拿吃剩的一块山芋要我刻。我说：“真个要刻，我们须得再去拣一个大的山芋来，可以刻得大些。这个你只管吃吧。”弟弟哪里有心再吃？他丢了吃剩的，立刻跑到长台底下去拣山芋。不久捧了一个又长又大的山芋逃来，轻轻地笑道：“姆妈没有看见！”我用刀把山芋直剖开来，其面积比我的手还大，很可以刻些花头。然而刻什么呢？正在同弟弟商量这个问题，只听见窗外有脚步声。回头一看，一个人影正在离开窗去。弟弟叫问“是谁”？就追了出去。我也伸首门外去看。原来那人影是华明，弟弟捉住他的臂，问：“华明来玩！为什么张一张就回去？”华明红着脸说：“你们在吃东西。我明天再来玩吧！”弟弟说：“我们不是吃‘东西’，是玩‘南北’呀！很好玩的，正盼望你来一同玩！”华明被弄得莫名其妙，就被弟弟拉了进来。我把我们的印刷计划告诉华明。华明缩一缩鼻涕，兴味津津地说道：“我爸爸前天到上海看了苏联木版画展览会来，据说他们的画都是用木头刻了，印刷在纸上的。他带了许多木版画来，我看有几幅很简单，只是几个黑影，倒也很像，很好看。我们可以刻刻‘山芋版画’看！”我们就把刻什么的问题同华明商量。华明又缩一缩鼻涕，说：“明天开儿童节庆祝会，我们刻一个儿童节的纪念物，自己印刷了，送给朋友，不很好么？”弟弟说：“好！刻个贺片，恭贺儿童节，同恭贺新喜一样！”我说：“儿童节送贺片不大好，还是刻个书签，倒可以永久保存。”大家赞成。弟弟就要我刻。我踌躇地说：“要先画了，才好刻呢。”华明摸摸山芋的断面，连缩两缩鼻涕，说：“这里有水，不好画，况且画了印出来是相反的。还是先画在薄纸上，把薄纸粘上去，照着了刻。印出来便是正的了。”我们都说“不错”。我就找一张薄纸，先

画一个书签形的长方框子，然后考虑里面的图案。华明仰起头想了一会，说：“画个儿童放风筝。风筝是向上的，表示进步。”我想了一想说：“意思很好；不过风筝的线是斜的，我们这书签形式是狭长的，配不进去。我看，还是画个轻气球。轻气球也是向上的。”大家说好。我就画了。弟弟说：“下面太空，画个猫儿吧，猫儿是可爱的！”我依他画了。华明说：“总要有几个字才好。用阴文，刻在上边：‘儿童节纪念’，也不很难刻。下面再刻‘一九三六’四个字，表示它是今年印送的。”我们都赞成。薄纸儿上的底稿就描成了。正想粘上去刻，天色已黑，将近吃夜饭了。我们留华明在我家吃夜饭，吃过饭相帮刻，相帮印。华明不肯，说吃了夜饭就来，一溜烟去了。

念紀節童兒
1936

我们没有吃完夜饭，华明已先来。我和弟弟大家少吃一碗饭，连忙漱了口走进厢房，看见华明已把底稿粘在山芋上，正在刻了。看他刻下去很松脆，非常有趣。弟弟同他夺来刻。画统被他们刻好了，剩下的文字要归我刻。我说：“你们太便宜了！饶饶你们吧!”其实我觉得刻画太容易，还是刻文字有趣。越刻越有趣。不到一刻工夫，已经刻完了五个中国字，和四个数字。我似觉刻得不够，能得再刻几个才好。

怎样印刷呢？弟弟说用毛笔涂上蓝墨水，印在图画纸上。华明说：“蓝墨水里羼些红墨水，变成紫的，颜色更华丽。印在淡黄色的厚纸上，黄和紫是很调和的。”我说：“哪里去找这种纸？”他指点窗缘上说：“我带来着。”打开一看，原来是华先生描色粉笔画用的淡黄色的厚纸。弟弟说：“哼!你从你爸爸那里偷来的？”华明不理他，管自卷起衣袖调墨水，开始印刷，活像一个印刷工人。我们便做他的助手。印出来的很好看，比印着电影明星的书签好看得多。每印一张，弟弟喝一声彩。

“山芋版画”的印刷品铺满了厢房里的茶几上，椅子上，藤榻上，和地板上。数一数看，共有七十张。我们六年级里三十人，弟弟和华明的五年级里三十四人。每人分送一张，共需六十四张，还可选去六张坏的。时光已经不早，华明要回家了。但是“山芋版画”还没有干。我说：“让它们铺着，明天一早我们带到学校里吧。”华明说： “好。”临去时他又回转身来，选了一张较干的，说：“让我先带一张去，给爸爸看看。……明天会！”

---

[1] 本篇原载1936年4月10日《新少年》第1卷第7期。

[2] 民国年间，儿童节为4月4日。

踏青[1]

儿童节上午开过庆祝会，就放春假。这一天恰好是寒食，我同弟弟一路回家，但见人家檐下都插杨柳条。日丽风柔，杨柳条被映成了一串串的绿珠，排列在长街两旁，争向行人点头。我心中感到说不出的快乐。

吃过中饭，华明就来。他站在檐下张望，不走进来。大概是因为这几天他来的太勤，防恐我们讨厌他。我和弟弟便赶出去欢迎他。华明见了我们，笑着说："春假还只头一天呢！"三人相对而笑，不发一言。我又感到说不出的快乐。尤其是因为华明向来不爱美术，近来忽然热烈地爱好起来，天天和我们在一起玩，我们好像得了一个新交的好朋友。弟弟提议"到阳伞坟去"！大家赞成。三人一同出门。

阳伞坟是离市约一里路的一处好地方。那坟四周是广漠的平野和田，中央一株大树，树本身很粗，我们三人合抱不交。树枝很多，从一人头高的地方生起，接连地生到树顶，都是水平的，甚至向下的，全体好像一只大香蕈，又好像一把大阳伞。因此这坟就被称为阳伞坟。那些树枝好像阳伞的骨子，密层层地交叉着。无论甚样弱小的小学生，都可自由地攀登，一直登到树顶，毫无害怕。这坟不知是谁家的，向来没有人干涉儿童们玩耍。这好像是天地给吾乡的儿童们设备着的一架运动具。我们这一天来得正好，大树上一个人也没有，专候我们去登。我们一直爬到树顶，各人拣一处有坐位，有靠背，有踏脚，可以眺望，而又很安稳的地方坐了，一面看野景，一面谈闲话，我又感到说不出的快乐。

从树顶上俯瞰四野，都是金黄色的菜花田，青青的草地，火焰似的桃花，苍翠的乔木，罩着碧蓝的天空，映着金色的日光，好一片和平幸福的春景！　远近几处坟墓，有人正在祭扫。红色的飘白纸在晴风中摇荡，与周围的绿色作成了强烈的对比，正同祭扫者的哀哭声与和平幸福的春景作成强烈的对比一样。我低声背诵爸爸昨夜教我读的古诗："乌啼雀噪昏乔木，清明寒食谁家哭。风吹旷野纸钱飞，古墓累累春草绿。棠梨花下白杨树，尽是死生别离处。冥漠重泉哭不闻，潇潇暮雨人归去。"背到最后两句，心头一阵寒惨，鼻子里一阵辛酸，眼睛里几乎滴下泪来，同时又感到一种说不出的快感。这感觉被华明和弟弟的对话打断了。

"好天气啊！"华明说。

"好色彩啊！"弟弟接着说。

"你晓得这里共有几种色彩？"华明问。

"三原色都有。喏，那桃花是红的，菜花是黄的，天是蓝的。红黄蓝三原色都有。"

"三间色有没有呢？"华明又问。

"也有：红黄成橙，那太阳光下的沙泥地便是。红蓝成紫，那田里的草子花便是。黄蓝成绿，随你要多少：那草地、树叶，都是绿的啊！"

"你们知道红黄蓝三原色都配拢来是什么？"我插进去问。

"黑，黑，黑！"华明抢着回答。

“黑也有：那个树干！”弟弟补足了。

“那末，红黄蓝三原色都不用呢？”我又问。

“……”他们大家茫然了一会。

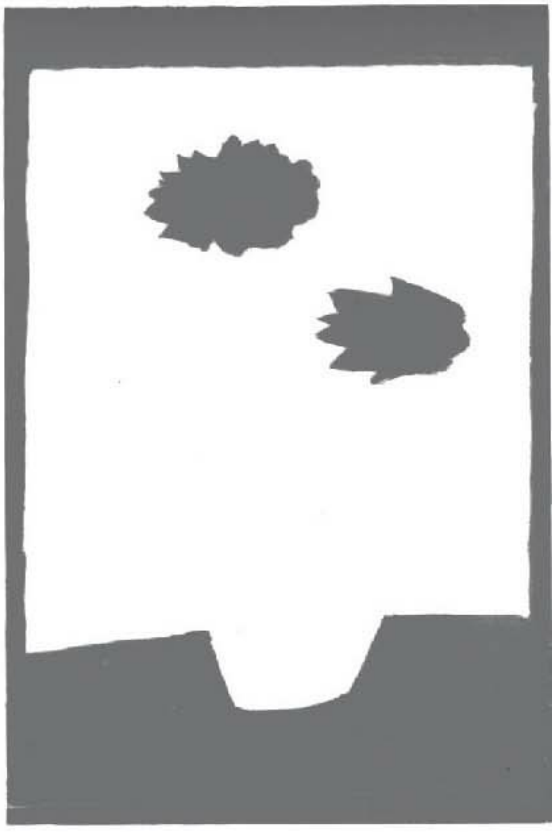
“那是没有颜色了。还有什么呢？”华明自言自语地说。

“不是没有颜色，是白！”我说明了，他们都笑起来。

“白也有：那白云，那祭扫的女人的衣裳。”弟弟说过后屈指计数：“红、黄、蓝、橙、紫、绿、黑、白，”又感动似地叫道： “真妙！三种颜色会化出八种来。”又兴奋地提议：“我们用山芋雕刻了，印三色版，好不好？”我想一想，这确是容易而且有趣的玩儿，就赞成。华明还不解其方法，要我说明。我说：“我们雕三个山芋版，一个印红，一个印黄，还有一个印蓝。只要把三色预先搭配好，就可印出八种颜色来。”华明恍然大悟。三人不约而同地爬下大树，踏着青草回去做印刷工了。

回到家里，走进厢房间，他们就要我计划印三色版的办法。我想：要用红黄蓝三个版子印出八种颜色来，非先打个画稿不可。就拿出铅笔、画纸，和水彩颜料来，问弟弟和华明：“你们想想看！什么景物有八种颜色？要容易，又要好看。”弟弟说：“就画今天所见的光景，不是八种颜色都有了么？”我说：“这个很复杂，太难刻了。”华明挺起眼睛想了一会，说：“画一瓶花，花瓣、花叶、花瓶，和桌子上的布，都可自由配色，而且也容易刻。”我觉得很对，先画三朵花，一红，一黄，一橙，再画一丛绿叶。这样，红、黄、橙、绿四色已经有了。还有蓝、紫、白、黑四色要设法搭配。弟弟说：“蓝花瓶紫桌毯，白背景。可惜黑没有地方用。”华明说：“黑的围在四周，当作画框。”我想这办法很

好：用黑作画框，三块山芋版的外廓一样大小，套印起来就容易正确了。就决定这样画了。画好了彩图，拿出三张薄纸来。先用第一张薄纸贴在图上，把含有红色的部分（红、紫、橙、黑）用铅笔勾出。次用第二张薄纸贴在图上，把含有黄色的部分（黄、橙、绿、黑）用铅笔勾出。最后用第三张薄纸贴在图上，把含有蓝色的部分（蓝、紫、绿、黑）用铅笔勾出。然后叫弟弟到长台底下去偷一个大山芋来，切成同样大的三块版子，把薄纸分别贴上，由三人分任雕刻。华明拣了最容易刻的红版。弟弟刻的黄版也简单。我刻的蓝版比较的最复杂，但刻起来也最有兴味。不久大家刻好了。我们安排三只小瓷盆，把水彩颜料里的三原色分别溶化在小瓷盆里。再洗净三支旧笔，当作涂色的刷子。再找些中国纸，裁成比版子略大的十多张，就开始印刷了。先印最淡的黄色版。等它干了，再盖上红色版。红色版干了，最后盖上蓝色版。蓝色版下每逢印出一张，大家喝一声“好！”印好十多张，天色已经晚了。华明拣了一张较干燥的，藏在袋里，对我们说：“我要回家了。这张带去给我爸爸看。明天会吧。”



我和弟弟想留他在这里一同吃夜饭，最好一同宿在这里。但是“家庭”这一种区分硬把我们隔离了，我们只得让他回去。

---

[1] 本篇原载1936年4月25日《新少年》第1卷第8期。

远足[1]

劳动节前一天早操毕，校长先生叫四年级以下的小朋友先退出操场，说有话要对五六年级的同学说。他穿着一身坚固的中山装，爬上司令台，立正。五月的朝阳照在他的秃头上，发出光来，全体好像一支点着的蜡烛。我们的队伍里有好几处发出吃吃的笑声来。幸而他没有听见，管自说话了：

明天，五月一日，是劳动节。你们知道劳动节的来历么：千八百八十六年，正好距今五十年前，美国芝加哥地方有许多工人，为了终日像牛马一般力作，生活太苦痛，故集合团体，要求当局改良劳工生活，每日工作以八小时为限。当局非但不允许，并且杀死了许多工人。三年之后，千八百八十九年，世界各国的人大家同情于这些为要求改良劳工生活而被杀死的人，就议决以这一天为国际劳动纪念节，全世界的人年年纪念它。每日工作八小时的制度，在中国还少有实行。有许多地方的劳工，还是像他们所谓“从鸟叫做到鬼叫”的。我们倘希望这制度在全世界实行，须得大家纪念这日子。纪念这日子，须得有点表示。去年劳动节，五六年生整理操场。今年换个办法，大家去远足。多走些路，可以知道劳动的辛苦，带便也可以出去领略自然界教科。

说到这里，一只大蜻蜓飞来，在校长先生的头上绕几个圈子，就停在他那光秃秃的脑门上了。校长先生伸手把它赶走。它飞到冬青树旁一转，立刻又飞回来，仍旧停在他的秃头上。台下六七十人一齐笑起来。校长先生也笑，一面再赶，一面继续说：

远足的目的地，是火车站。明天早晨七点钟，大家到校，一同出

发。二十里路，大约十点钟可以走到。吴先生家就在那里，我们请吴先生今天回家，为我们设法备午饭。在那里吃过午饭再走回校。路上应带的东西，像标本箱、旅行袋、速写簿等，大家今天先预备好，明天早上带了到校。现在大家去上课吧。

散出操场时，人声很嘈杂。有的讨论到火车站的路径，有的商量携带的东西。这一天我们的身儿虽在教室中上课，心儿早在向火车站的大路上。

次日早上，我们五六年级一大队学生，果在晨曦中的大路上浩浩荡荡地前进了。离市已远，校长先生叫我们散队，自由行走，可以观赏沿途的风景，采集道旁的花草。因此华明和弟弟，又与我联在一起。同学们因见我们三人近来常在一起看画，印画，给我们取个绰号，叫做“三大美术家”。这时候最多嘴的陈金明就说：“今天三大美术家可以研究风景美了。前面的风景好不好？请你研究研究看。”华明装腔做势地说：“好，让我这大美术家先来研究。”他用两手打个圈子，从圈子里探望前面的风景，继续说道：“很好！可惜路旁的电线木一根一根地短起来，而且电线都是弯曲的。”他说了这句话，大家忽然静起来，改变了以前玩笑的态度，各自观察且沉思。随后就有人自言自语地说：“这的确奇怪。为什么电线木一根一根短起来？那些电线近处的都很直，为什么远处的都弯曲呢？”陈金明说：“你们都忘记了么？这叫做‘远近法’，华先生上图画课时讲过的。他曾经把这样的话写在黑板上。我现在背给你们听：‘眼睛直出的一点，叫做“消点”。向前并列的东西，都集中于消点。比眼睛高的东西越远越低。比眼睛低的东西越远越高。’现在电线木的上端比眼睛高，越远越低；下端比眼睛低，越远越高。所以远处的电线木一根一根地短起来。”许多人接上去问：“那么为什么远处的电线弯曲呢？”陈金明不能回答。我笑着说：“大家热心地研究风景美，大

家是大美术家了！让我这大美术家来解释这问题吧。远近法里还有一个定规：‘同样大的东西，越远越小；同样长的距离，越远越短。’电线木的距离，实际是同样长的，但看去越远越短。电线虽然张得很紧，但因有重量，中央总要弯下去。距离愈长，这弯下的愈看不出；距离愈短，这弯下的就愈显明了。所以远处的电线都很弯曲。”华明接着说：“不错，不错！譬如画一根一尺长的直线，中央弯下一分看不出，画一根一寸长的直线，中央弯下一分就很显明了。”我们一边走，一边谈，从远近法谈起，搭联地谈到种种问题。不觉火车站已在望了。

并树道 霍贝玛 作

吾乡虽然离火车站只有廿里，同学中还有不曾见过火车的人。火车

来了，有许多人看得发呆。火车去了，我站在铁路中央对同学们说：“你们看，铁路是证明远近法的最好的东西。这两条铁轨，实际是始终同样距离的，但看去渐渐兜拢来，终于相交在一点。这些枕木，实际也是同样距离排列着的，但看去越远越密，终于互相重叠。”同学们都来看，没有看见过铁路的人又看得发呆了。吴先生早在车站等候我们。领导我们在车站附近玩了一会，就邀我们去吃午饭。他家一间大厅上，备着八桌饭菜。我们吃的时候，大厅后面的屏门里有许多女人小孩的头，在那里窥探。仿佛我们正在吃喜酒，有新郎新娘在我们里头似的。

饭后又往市镇里参观了许多地方。三点过后方才排队回去。五月的夕阳在我们背后放出黄金色的光线，一路护送我们回家。我们各人踏着愈踏愈长的自己的影子向前迈进，大家背脊上湿透了汗。走到校门口已近黄昏，大家不再进校，各自散归了。我从来没有走过这许多路，觉得非常疲劳。浑身是汗，更觉难过。校长先生的话真不错：“多走些路，可以知道劳动的辛苦。”以前我看见车夫、轿夫、背纤的人，全不晓得他们的苦处。现在想来，他们大约是天天同我现在一样疲劳，天天同我现在一样浑身是汗的。

回到家里，看见桌上放着一个邮件。打开一看，两块厚纸夹着一张画。画的左右题着两行字： “荷兰画家霍裴马〔霍贝玛〕（Hobbema）作《并树道》”。“叶心购赠逢春妹、如金弟惠存”。原来这是叶心哥哥从县立中学寄送我们的。常常受他的美术的赠品，很是感谢。细看那画，更觉欢喜。这里画的一条路实际所占的纸面极少，不到一寸高，然而望去非常深远，足有好几里路，跑得正疲倦的我看了觉得害怕。远处的树在纸面上所占的长度只抵近处的树的二十分之一，然而望去同近处的树一样高大。我今天远足中从电线木和铁路研究远近法，很有趣味，

远足回来又收到这幅远近法巧妙的名画，愈加欢喜了。先把这名画拿到楼上去收藏了，然后下楼来洗浴。

---

[1] 本篇原载1936年5月10日《新少年》第1卷第9期。

竹影[1]

这一天我很不快活，又很快活。所不快活的，这是五卅国耻纪念，说起“五卅”这两个字，一幅凶恶的脸孔和一堆鲜红的血立刻出现在我的脑际，不快之念随之而生。所快活的，这是星期六，晚饭后可以任意游乐，没有明天的功课催我就寝。况且早上我听见弟弟和华明打过“电报”：弟弟对他说“今——放——后，你——我——玩”，华明回答他说“放——后——行，吃——夜——后，我——你——玩”。他们常用这种的简略话当作暗号，称之为“打电报”，但我一听就懂得他们的意思：弟弟对他说的是“今天放学后，你到我家玩”，华明回答的是“放学后不行，吃过夜饭后，我到你家玩”。华明本来是很会闹架儿的一个人。近来不知怎样一来，把闹架儿的工夫改用在玩意儿上了，和我们非常亲热。我们种种有趣的玩意儿，没有他参加几乎不能成行。这一天吃过夜饭后他来我家玩，我知道一定又有什么花头。星期六的晚上，两三个亲热的同学聚会在一起，这是何等快活的事！

暑气和沉闷伴着了“五卅”来到人间。吃过晚饭后，天气还是闷热。窗子完全开开了，房间里还坐不牢。太阳虽已落山，天还没有黑。一种幽暗的光弥漫在窗际，仿佛电影中的一幕。我和弟弟就搬了藤椅子，到屋后的院子里去乘凉。同时关照徐妈，华明来了请他到院子里来。

我们搬三只藤椅子，放在院角的竹林里，两只自己坐了，空着一只待华明来坐。天空好像一盏乏了油的灯，红光渐渐地减弱。我把眼睛守定西天看了一会，看见那光一跳一跳的沉下去，非常微细，但又非常迅速而不可挽救。正在看得出神，似觉眼梢头另有一种微光，渐渐地在那里强起来。回头一看，原来月亮已在东天的竹叶中间放出她的清光。院

子里的光景已由暖色变成寒色，由长音阶〔大音阶〕变成短音阶〔小音阶〕了。门口一个黑影出现，好像一只立起的青蛙儿，向我们跳将过来。来的是华明。

竹 吴昌硕 作

“嘍，你们惬意得很！这椅子给我坐的？”他不待我们回答，一屁股坐在藤椅上，剧烈地摇他的两脚。他的椅子背所靠着的那根竹，跟了他的动作而发抖，上面的竹叶作出潇潇的声音来。这引动了三人的眼，大家仰起头来向天空看。月亮已经升得很高，隐在一丛竹叶中。竹叶的摇动把她切成许多不规则的小块，闪烁地映入我们的眼中。大家赞美了一番之后，弟弟说：“可耻的五卅快过去了！”华明说：“可乐的星期日快来到了！”我说：“可爱的星期六晚上已经在这里了！我们今晚干些什么呢？”弟弟说：“我们谈天吧。我先有一个问题给你们猜：细看月亮光底下的人影，头上出烟气。这是什么道理？”我和华明都不相信，于是大家走出竹林外，蹲下来看水门汀上的人影。我看了好久，果然看见头上有一缕一缕的细烟，好像漫画里所描写的动怒的人。“是口里的热气吧？”“是头上的汗水在那里蒸发吧？”大家蹲在地上争论了一会，没有解决。华明的注意力却转向了别处；他从身边摸出一枝半寸长的铅笔来，在水门汀上热心地描写自己的影。描好了，立起来一看，真像一只青蛙，他自己看了也要笑。徘徊之间，我们同时发见了映在水门汀上的竹叶的影子，同声地叫起来：“啊！好看啊！中国画！”华明就拿半寸长的铅笔去描。弟弟手痒起来，连忙跑进屋里去拿铅笔。我学他的口头禅喊他：“对起，对起，给我也带一枝来！”不久他拿了一把木炭来分送我们。华明就收藏了他那半寸长的法宝，改用木炭来描。大家蹲下去，用木炭在水门汀上参参差差地描出许多竹叶来。一面谈着：“这一枝很像校长先生房间里的横幅呢！”“这一丛很像我家堂前的立轴呢！”“这是《芥子园画谱》里的！”“这是吴昌硕的！”忽然一个大人的声音在我们头上慢慢地响出来：“这是管夫人的!”大家吃了一惊，立起身来，看见爸爸反背着手立在水门汀旁的草地上看我们描竹，他明明是来得很久

了。华明难为情似地站了起来，把拿木炭的手藏在背后，似乎恐防爸爸责备他弄脏了我家的水门汀。爸爸似乎很理解他的意思，立刻对着他说道："谁想出来的？这画法真好玩呢！我也来描几瓣看。"弟弟连忙拣木炭给他。爸爸也蹲在地上描竹叶了，这时候华明方才放心，我们也更加高兴，一边描，一边拿许多话问爸爸：

"管夫人是谁？""她是一位善于画竹的女画家。她的丈夫名叫赵子昂，是一位善于画马的男画家。他们是元朝人，是中国很有名的两大夫妻画家。"

"马的确难画，竹有什么难画呢？照我们现在这种描法，岂不很容易又很好看吗？""容易固然容易，但是这么'依样画葫芦'，终究缺乏画意，不过好玩罢了。画竹不是照真竹一样描，须经过选择和布置。画家选择竹的最好看的姿态，巧妙地布置在纸上，然后成为竹的名画。这选择和布置很困难，并不比画马容易。画马的困难在于马本身上，画竹的困难在于竹叶的结合上。粗看竹画，好像只是墨笔的乱撇，其实竹叶的方向、疏密、浓淡、肥瘦，以及集合的形体，都要讲究。所以在中国画法上，竹是一专门部分。平生专门研究画竹的画家也有。"

"竹为什么不用绿颜料来画，而常用墨笔来画呢？用绿颜料撇竹叶，不更像吗？""中国画不注重'像不像'，不同西洋画那么画得同真物一样。凡画一物，只要能表出像我们闭目回想时所见的一种神气，就是佳作了。所以西洋画像照相，中国画像符号。符号只要用墨笔就够了。原来墨是很好的一种颜料。它是红黄蓝三原色等量混合而成的。故墨画中看似只有一色，其实包罗三原色，即包罗世界上所有的颜色。故墨画在中国画中是很高贵的一种画法。故用墨来画竹，是最正当的。倘然用了绿颜料，就因为太像实物，反而失却神气。所以中国画家不欢喜用绿颜料画竹，反之，却欢喜用与绿相反对的红色来画竹。这叫做'朱竹'，

是用笔蘸了朱砂来撇的。你想，世界上哪有红色的竹？但这时候画家所描的，实在已经不是竹，只是竹的一种美的姿势，一种活的神气，所以不妨用红色来描。”爸爸说到这里，丢了手中的木炭，立起身来结束地说：“中国画大都如此。我们对中国画应该都取这样的看法。”

月亮渐渐升高来，竹影渐渐与地上描着的木炭线相分离，现出参差不齐的样子来，好像脱了版的印刷。夜渐深了，华明就告辞。“明天日里头[2]来看这地上描着的影子，一定更好看。但希望天不要落雨，洗去了我们的‘墨竹’，大家明天会！”他说着就出去了。我们送他出门。我回到堂前，看见中堂挂着的立轴——吴昌硕描的墨竹，——似觉更有意味。那些竹叶的方向、疏密、浓淡、肥瘦，以及集合的形体，似乎都有意义，表出着一种美的姿态，一种活的神气。

---

[1] 本篇原载1936年5月25日《新少年》第1卷第10期。

[2] 日里头，即白天。

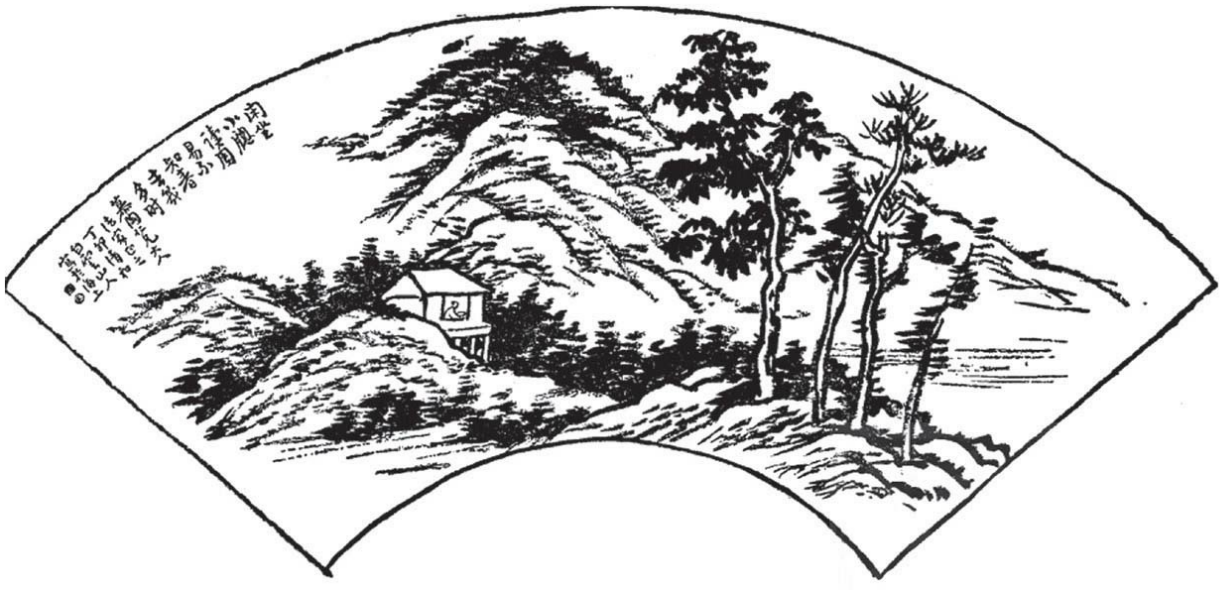
爸爸的扇子[1]

从烧野火饭这一天——立夏日——起，爸爸手里拿了一把折扇。虽然一个月来天气很冷，有几天他还穿棉袍子，但是这把扇子难得离开他的手。我们每天放学回家，看见他总是读着扇子上的字画，在院中徘徊。因为这正是他每天著述工作完毕而开始休息的时候，而他的休息时间娱乐法，最近已由种花种菜改变为读扇与院中散步了。

这曾经使得徐妈奇怪。她有一次对我说："你爸爸每天看那把扇子，看了这多天还看不厌，真耐烦呢！"我笑起来。原来她没有知道，爸爸有一藤篮的折扇，据姆妈说，大约共有一百多把。这是他历年请人书画，积受起来的。每年立夏过后，他就用扇，一两天掉换一把。徐妈不知道这一点，以为他看的老是这一把，所以奇怪起来。我把这情形告诉了她，她更加奇怪了。"咦!一个人有一百多把扇子，好开爿扇子店了！扇子店里也拿不出这许多呢！"

姆妈对于他这点特癖，也常表示不赞成。娘舅家的叶心哥哥入中学时，姆妈向藤篮里拣扇子，对爸爸说："你一个人也用不得这许多扇子。叶心很爱好字画，拣一把没有款识的送他作为入中学的纪念品吧。"但是爸爸不肯，反抗地说："我的扇子都有印子，都有年代，而且每一把可以引起对于一书一画的两个朋友的怀念，怎么好拿去送人？你要送叶心，我自己画一把送他吧。倒比送现成的来得诚意。"以后他就把盛扇子的藤篮藏好。因此我们难得看见爸爸的扇子。最近他虽然天天拿着扇子，我们也只看见他拿着扇子而已，没有机会去细看他扇子上写着的字和描着的花。

今天放学回家后，弟弟从便所出来，笑嘻嘻地告诉我说：“爸爸的一件宝贝落在我手里了。你看！”他拿出一把扇子来。我接过来一看，正是这几天爸爸手里常常拿着的一把。料想这一定是爸爸遗忘在便所里的。弟弟说：“我们暂时不要还他。等他找的时候，要他讲个故事来交换！”我很赞成。同时我想：“爸爸天天捧着扇子在院子里踱来踱去地看，究竟扇子上有些什么花样？现在让我仔细看它一看。”但见一面写着字，全是草书，一个也识不得，一面描着画，有山，有树木，山间有一间房子，房子的窗洞里面有一个人，驼着背脊，伸着头颈，好像一只猢狲，看了令人觉得可笑。别的东西也都奇怪：那山好像草柴堆，一条一条的皱纹非常显著。那树木好像玩具，上面的树叶子寥寥数张，可以数得清楚。那房子小得很，只有一个窗洞，窗洞中只容一个人。而且孤零零的，旁边没有邻居，前后左右只是山和树。我不禁代替那猢狲似的人着急：设想到了晚上，暴风雨把这房子吹倒了，豺狼虎豹来吃这人了，喊“地方救命”[2]也没人答应。细看这环境里，全是荒山丛林，没有种米的田，种菜的地，不知这人吃些什么过活？这总是爸爸的朋友中的某一位画家所描的，不知这位画家为什么选择这样的光景来描在爸爸的扇子上？难道他自己欢喜住在这样的地方的？不然，难道是爸爸欢喜住在这种地方，特地请他这样描的？我心中诧异得很，就把这感想告诉弟弟。弟弟说：“上面有字呢。你看他怎么说的？”我把扇子左角上题着的两句诗念出来：“闲坐小窗读《周易》，不知春去几多时。”《周易》我知道的，是中国很古的、又很难读的一部古书，就对弟弟说：“啊，原来这人住在这荒山中读古书，读得连日子都忘记，春去了几多时也不晓得呢！”弟弟说：“前天我们班里的陈金明在日记簿子上写错了日子，先生骂他‘糊涂’。这人连春去了几多时也不晓得，真是糊涂透顶了！”他想了一想，又自言自语地说：“扇子上为什么描这样的画，又题这样的诗？这有什么好处呢？”



爸爸的扇子

外面有爸爸懊恼的声音：“到哪里去了？我明明记得放在便所里的脸盆架上的，怎么寻破了天也不见……”弟弟向我缩缩头颈，伸伸舌头，拿了扇子就走，我也跟他出去。弟弟把扇子藏在背后，对爸爸说：“爸爸找扇子么？我能给你寻着，倘你肯讲个故事给我们听。”爸爸知道他的花样，一面拉着他搜索，一面笑着说：“你还了我扇子，晚上讲故事给你听。”弟弟背后的扇子就被他搜去。他把扇子展开来反复细看，看见没有损坏，才表示放心。我乘机把关于画的怀疑质问他：“为什么他给你画上一个住在可怕的荒山里，而糊涂得连日子都忘记的人在扇子上？”爸爸笑一笑说：“这原是过去时代的大人所欢喜的画，你们当然不会欢喜，也不应该欢喜。”我更奇怪了，接着又问：“过去的大人为什么欢喜这个呢？”爸爸坐在藤椅上了，兴味津津地告诉我这样的话：

“中国古时，人口没有现今这么多，交通没有现今这么便，事务没有现今这么忙，因此人的生活很安闲，种田吃饭，织布穿衣之外，可以从容地游山玩水。有的人终年住在山水间，平安地过着清静的生活。但

这是远古时代的情形了。到后来，世间渐渐混乱，事务渐渐烦忙，人的生活已不容那么安闲。但是中国人有一种特别的脾气，就是‘好古’。对于无论什么东西，总以为现在的坏，古代的好。于是生在烦忙时代的人极口赞美古代的清静生活，一心想回转去做古人才好。这梦想就在他们的画里表现出来。在京里做官的画家，偏偏喜画寒江上钓鱼一类的隐居生活；住在闹市里的画家，偏偏喜画荒山中读古书一类的清闲生活，山水画得越荒越好，人物画得越闲越好。”他指点他的扇子继续说：“于是产生了这样的没有邻侣，没有粮食，不怕风雨，不怕虎狼，而忘记了日子的荒山读《易》图。这原是不近人情的，但在他们看来，越不近人情越好。”说到这里他讥讽地笑起来。接着又认真地说：“可是现在这种画不能使多数人欢喜了。因为现在这时代交通这么便，生存竞争这么烈，人生的灾难这么多，人们渐渐知道做过去的梦，无济于事；对于描写过去的闲静生活的画，也就减却了兴味。你们是现代人，在学校里受着现代人的教育，所以你们不会欢喜这种画，也不应该欢喜这种画。不但你们，就是我，对于这种画也不能发生切身的兴味。只是这把扇是三十年前的旧物，我把它当作纪念品看待，当作古董赏玩罢了。”爸爸折叠了扇子，立起身来，用了另一种兴味津津的语调继续说：“扇面是中国特有的一种绘画呢！要在弧形的框子里构一幅美观的图，倒是一件很不容易而很有趣味的事呢！其实画扇面不必依照古法，老是画些山水花卉，西洋画风的现代生活的题材，也可巧妙地装进弧形的构图中去。你们不妨试描描看，很有趣味的。”夜饭的碗筷已经摆在桌上。爸爸说过后捧了他的宝贝回进书室去，预先把它藏好了再来吃夜饭。我对于他最后的几句话觉得很有兴味。预备去买一张扇面来试描一下看。

---

[1] 本篇原载1936年6月10日《新少年》第1卷第11期。

[2] 意即喊附近一带地方上的人来救命。

尝试[1]

姆妈要到城中姨母家去吃喜酒了。我们要读书，不能同去。姆妈临行时对我和弟弟说： “回来时买些东西给你们吧。姐姐一件夏衣料，弟弟一副乒乓球。”我说：“我衣料不要，买一张白扇面给我吧。”姆妈答允我，去了。

爸爸说过：“扇面上不一定要画古法的山水花卉，也不妨用西洋画法描现代生活。”我想尝试地画画扇面看。爸爸又说：“扇面的弧形框子内，构图很不容易。”我的扇面没有买到，不妨预先想想构图看。华先生上图画课时屡次教我们构图的方法。有一次他用自己的身体作实例，演给我们看，很容易懂，又很发笑，使我从此不会忘记。他走到教室的大门的门槛上，先把身体立正，站在门的正中，问我们：“这样好看不好看？”我们中有大多数人回答“好看”。他次把身体移偏一步，大约站在门槛的三等分点上，又问我们：“好看不好看？”我们中又有大多数人说“好看”。最后他把身体缩紧了，贴在门边上，好像讨饭叫化子的模样，又问我们：“好看不好看？”我们大家笑着，一致回答道：“很不好看！”于是他走上讲台来对我们说：“画图也是这样，譬如今天要画的这个臭药水[2]瓶，放在正中也好看，放在三分之一处也好看，但贴在边上很不好看。”听见他拿自己比臭药水瓶，我们中有许多人忍不住笑了。从此以后就给他起个绰号，叫做“臭药水瓶”。但当时他全不觉察，得意地继续说：“但是你们要知道：前两种虽然都好看，很有分别：第一种好看是‘齐整的’，第二种好看是‘自然的’。图案画、装饰画、肖像画大都取前者，写生画大都取后者。”又有一次，他教我们画三株青菜。先在我们中选出三个人来，教他们均匀地并立在讲台上，手中各拿一册

书，问我们：“这么样好看不好看？”我们中有大多数人说“好看”。其次，他教两个人共拿一本书，站在讲台的三等分处共看，其余一个人在旁边侧着头借看，问我们：“这么样好看不好看？”我们全体一致回答“很好看”。最后，他教这三个人各持一本书，分别站在讲台的三只角上，问我们：“这么样好看不好看？”我们全体一致回答：“很不好看。”于是他放这三个人回去，对我们说：“图画也是如此：譬如这三株青菜，倘描图案画，不妨把同样的三株并列起来，加以装饰风，其形式均齐、对称，而反复，很是好看。倘描写生画，一齐并列就嫌太呆板，分别放在三只角上又嫌太散漫，必须巧妙地布置，使这三株菜集中于一个中心点，而其间又有主有宾。那么既有变化而不呆板，又有系统而不散漫，看去方觉自然。布置之法，就同刚才的三个人一样，把两株菜拉拢在一起，放在三等分的地方，这就是主，就是画的中心点；把另一株菜放得稍稍离开一点，这就是宾，附属于主，倾向于中心点。那么全画既有变化，又有统一，看去很自然了。”

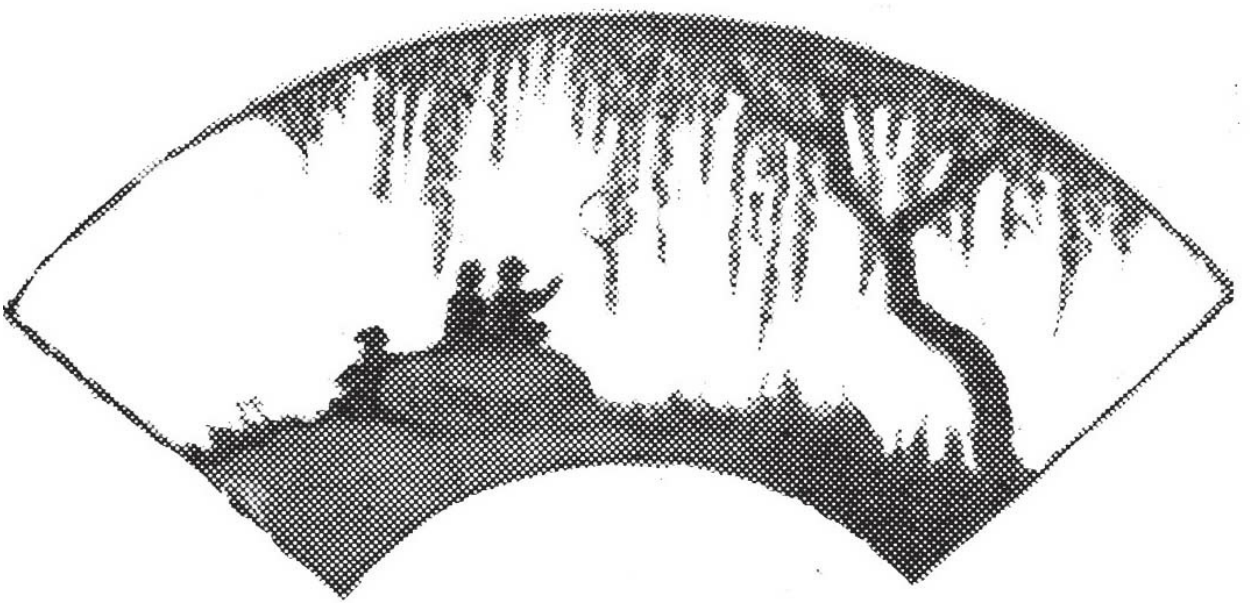
我回想这些教课，想助成我的扇面的构图。谁知用铅笔一打草稿，立刻发见了很大的困难：无论画臭药水瓶，或青菜，总有一根地平线。我的扇面上倘画地平线，势必从左角通到右角，把扇面横断为畸形的两块，多么难看！我拿这一点去问爸爸。他说：“困难就在这地方呀！你们在学校里画的图画，大都显出地平线，不宜于画扇面。扇面上所适用的画材，第一要选择不显出地平线的；第二要选择天生成中央高而左右低的东西。中国老式的扇面画题材，最常用的是山水，其次是花鸟，其次是人物。因为山水树木可以遮隐地平线，又可随意高低，最易布置。花鸟可以截取一部分枝叶，不用背景，悬空挂着，也容易安排。人物则必有房屋等为背景，房屋大都显出地平线，又不便随意高低，在扇面中布置最难。现在你要画扇，不宜取静物，宜取风景。你们虽不画山水，风景写生总练习过。想想看：哪一种景象的形式最适合于扇面形的画

框？但同时又要顾到内容：扇是夏天用的，扇上宜画使人看了爽快的景象。”

我回到自己房间里，拿出速写簿来翻。翻到远足那一天在途中为柳荫下的大石上的三个同学写生的一幅，觉得很适宜于装进扇面中。那株柳树枝叶播得很广，从树顶向两旁渐渐降低，恰像扇面的上边。柳树底下，一块大石耸起在中央，两旁的地和杂草可以稍加改变，使向左右延长且降低，以适合扇面的下部。我选定了画材，拿一张白纸来，用铅笔画一扇形的框，先在纸上试画一遍看。我弃了柳树的顶，使柳条从扇的上边挂下，越发自由了。我把大石放在扇面的横长的三等分地方，以符合构图的规则。我把纸钉在墙上，走远几步眺望，自己觉得很满意。恨不得请姆妈立刻回来，把扇面带给我，让我把这图正式描到扇上去。

忽然想到了刚才爸爸所说的最后的几句话，觉得要正式画扇，还有难问题在这里。我所取的景象的内容是不是合于画扇的？我在这景象上题些什么字？三个人坐在柳荫下的大石上，这景象看看倒很爽快，至少不是不配画在扇上的。但题些什么字呢？“远足途中”么？这景象与远足并无多大关系，不过我自己知道是远足中所写的而已，别人看了全然没意义。“柳荫”么？太简单。“晚凉”么？这两字在夏天的人看了倒很爽快，但我嫌字太少。因此忽然想到：我何不改作夜景，看了更加爽快，而且画起来更加容易？我就在柳叶的梢头上，加描一个圆而大的月亮。这一笔加上之后，树木、石头、地、杂草、人物，忽然在我心目中变成了暗蓝色。景色非常清凉，而且画时只要用影绘一般的平涂，不必细写树干上，人身上的笔划了。最凑巧的，坐在右旁的那个人正在举手指点，所指着的恰好是月亮，他们仿佛在那里谈月亮的话。这使我想起曾经读过的一首词的第一句：“明月几时有？”我欢喜这一句，为它是一个世间最可怪而大家不以为怪的大疑问。我曾同叶心哥哥讨论过，他也觉

得很有兴味。现在我这扇面决定就题这五个字。倘然画得不很坏，就把它送给叶心哥哥。他常常关念我的美术练习，屡次把美术品送给我。把这初夏的赠品回敬他，也可当作我对他的成绩报告。等姆妈带到扇面，我决定这样实行吧。



---

[1] 本篇原载1936年6月25日《新少年》第1卷第12期。

[2] 即来苏尔（lysol）的俗称。

珍珠米[1]

叶心哥暑假回家时，我们还有三天大考。我对叶心哥说：“你们中学生太便宜了！”他回答道：“你不必小气，你吃亏煞也只三天。下学期你也是中学生了。”这话使我猛然想起了未来的事：留级，毕业，辍学，升学，落第，考取，……许多念头盘旋于我的脑际，好像许多不可捉摸的幻影。而想起了离去母校，分别旧友，又觉得心绪缭乱，连预备大考的勇气也被减杀了。

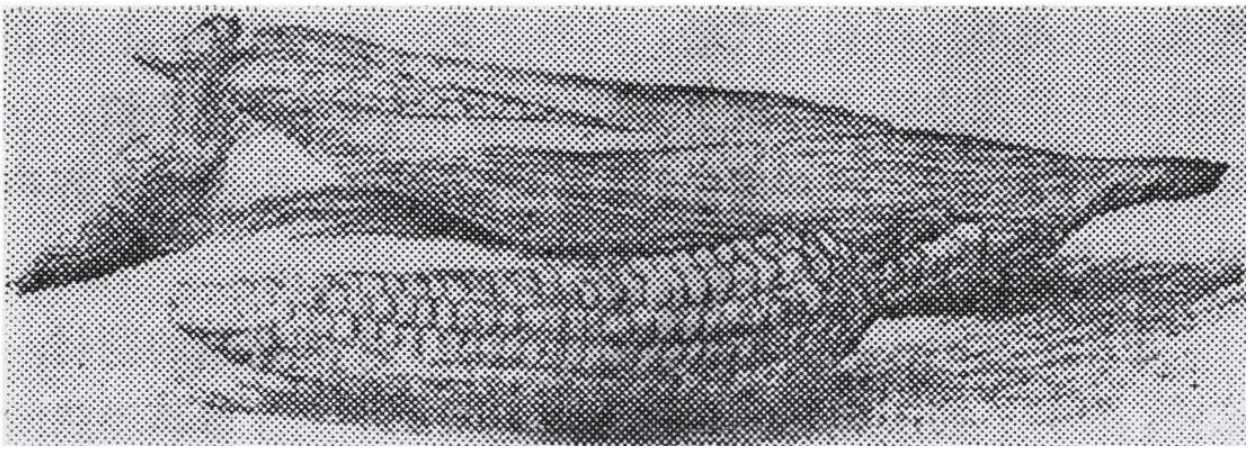
现在，最后的三天大考居然过去了。成绩已经算决，我的总平均居然及格，毕业已经确定了。以前盘旋脑际的不可捉摸的幻影，现在变了一种对于未来的预想。而别离的情绪，今天愈觉得黯然了。我在教室中整理抽斗时，想起这是永远的告别，觉得教室中一切都可爱起来。那只底板上有着许多裂缝的抽斗，以前常把我的铅笔或橡皮漏落在地上，我很讨厌它，常用砖头把它死命地敲，现在觉得抱歉起来。那张刻着许多小刀痕的桌面，以前常使我的铅笔刺破纸头，我更讨厌它，现在细看这些看熟了的刀痕，也觉得对它们有些依依难舍。从我的坐位里望到黑板上，左角常有一大块白白的反光，字迹看不清楚。以前我最讨嫌这一点，每逢抄札记的时候，身子弯来弯去，非常吃力。今后即使我愿意吃力，也不可再得了。这些还在其次，最使我不能忘却的要算几位先生的印象：校长先生的秃头，级任先生的浓眉毛，潘先生的红鼻头，华先生的两个大牙齿，我已看得很熟，一闭眼睛就可想象出来。校长先生的“还有”，级任先生的“不过”，史先生的“差不多”，华先生的音乐的“诸位小朋友”，我们都听得很熟，有几位同学能模仿得很像。这些形状，这些音调，今后我永远不能常常接近了。想到这里，我心中起了一种悲

哀——爸爸称之为“多情的悲哀”。他说我爱读《爱的教育》，性格受了它的影响。有一次他指着该书的开头第一页对我说：“这种人太多情。安利珂升了四年级，看见三年级时的红头发先生感到悲哀，已经多情了。二年级时的女先生因为安利珂此后不再走过她的教室的门口而悲哀，实在是多情过度，变成多事了。”我今天的种种想念，恐怕也是多事。但我竭力抑制自己的感情，毅然地把抽斗撤空，准备离去这学校，向我的前途勇猛精进。

华先生带了两个大牙齿走进教室来。一声音乐的“诸位小朋友”之后，我们知道他有话说了，大家同上课一样就座静听。他继续说道：“你们的大考已经完毕，成绩大家及格，现在只等候毕业式了。这是很可喜的事。美术是不考试的。但你们此后不再来校，应该留点成绩在校里，他日也可和别班比较。平时成绩固然已经选留了若干幅，但都不是最近作的。今天下午没事，大家回到屋里去，各自画一幅写生画，留在校里当作毕业成绩，大家愿意么？”我们齐声说“愿意！”他接着说：“画什么不拘，画的大小也不拘，用不用颜色也不拘，只要是写生——忠实的写生。这可以表示你们在校学了几年图画，眼的观察力和手的描写力修养到了什么程度。但是不可叫别人代画，代画了我一看就看出。”他在最后一次的课中竟说这近于侮辱的话，似乎觉得难为情，立刻改正了说：“但我知道你们一定不愿意的。”我们又齐声说“不愿意！”

中午，我夹着一大包书回家，在路上考虑图画的题材。这样，那样，想不定当。走进家里，看见桌上放着热腾腾的一只篮，篮里盛着许多刚蒸熟的玉蜀黍。“茂春姑夫家送来的。”被我一猜就着。这是我的爱物，为了它有黄色的长须，像洋囝囝的头发，乳色的粒，像象牙雕成的珠子。蒸熟以后这些珠子变成金黄色，更加可爱。它有一种异香，好像香粳米的香气。这香气使饿肚皮的人闻了很舒服。它有一种异味，非甜

非咸，令人多吃不厌。但我的欢喜它，不仅为了好吃，又为了好玩。我的玩法有种种。有时我先把米粒统统摘落，藏在袋里，好像一袋精小的黄豆，一粒一粒地摸出来吃。有时我在玉蜀黍上摘出花纹来，兴味更好。条纹的，圈纹的，斜纹的，点纹的，种种图案都可排成。食物之中，我所最欢喜的，是山芋和这玉蜀黍。山芋可吃之外又可雕版印刷，玉蜀黍则可吃之外又可排图案。这两种食物，可说是实用性与趣味兼备的东西。玉蜀黍的名称有种种：六谷、粟米、棒子、玉米、玉麦、鸡头粟、珠珠粟、珍珠米，都是它的名称。我觉得“珍珠米”这名字最适切又最好听。我欢喜这样称呼它。下午我就为珍珠米写生。



长台底下，还有一篮未曾烧熟的珍珠米。生的外面裹着衣，又有长须，比熟的好看。我拣了两个，一个有衣的，一个无衣的，把它们横卧在桌上。一小一大，一近一远，一繁一简，一客一主，配置也很相宜。我用铅笔打了轮廓，涂上阴影，已经有些立体感。再加上一层黄色的淡彩，写实的效果愈加显著。这最后一回的写生练习趣味真好！以前在学校的图画科中写生，何以没有这样好的趣味呢？细想起来，原因很多：最后一回特别起劲，是一个原因；珍珠的可爱又是一个原因。而最大的原因，还在写生的设备上。以前在教室里写生，三四十人共看一个模型，模型的位置最难妥帖。只有少数人所望见的位置恰好，其余的多数

人，所望见的位置就不好看了。华先生曾经注意这点困难，有一次他办了十种模型，把我们分成十组，教每组三四个人共写一个模型，位置的确容易安排。但因先生的预备教材太麻烦，所以不能常常应用这办法。今天我在家里自办模型，独自写生，当然比学校里的分组更加自由了。学图画同弹琴一样，是不适于共同学习而宜于个别教练的。明天拿这张画向华先生缴卷时，想把这一点意思告诉他，请他在下学期想个妥善的写生办法。我们虽然出校了，其余的同学可得许多便利呢。

---

[1] 本篇原载1936年7月10日《新少年》第2卷第1期。

姆妈洗浴[1]

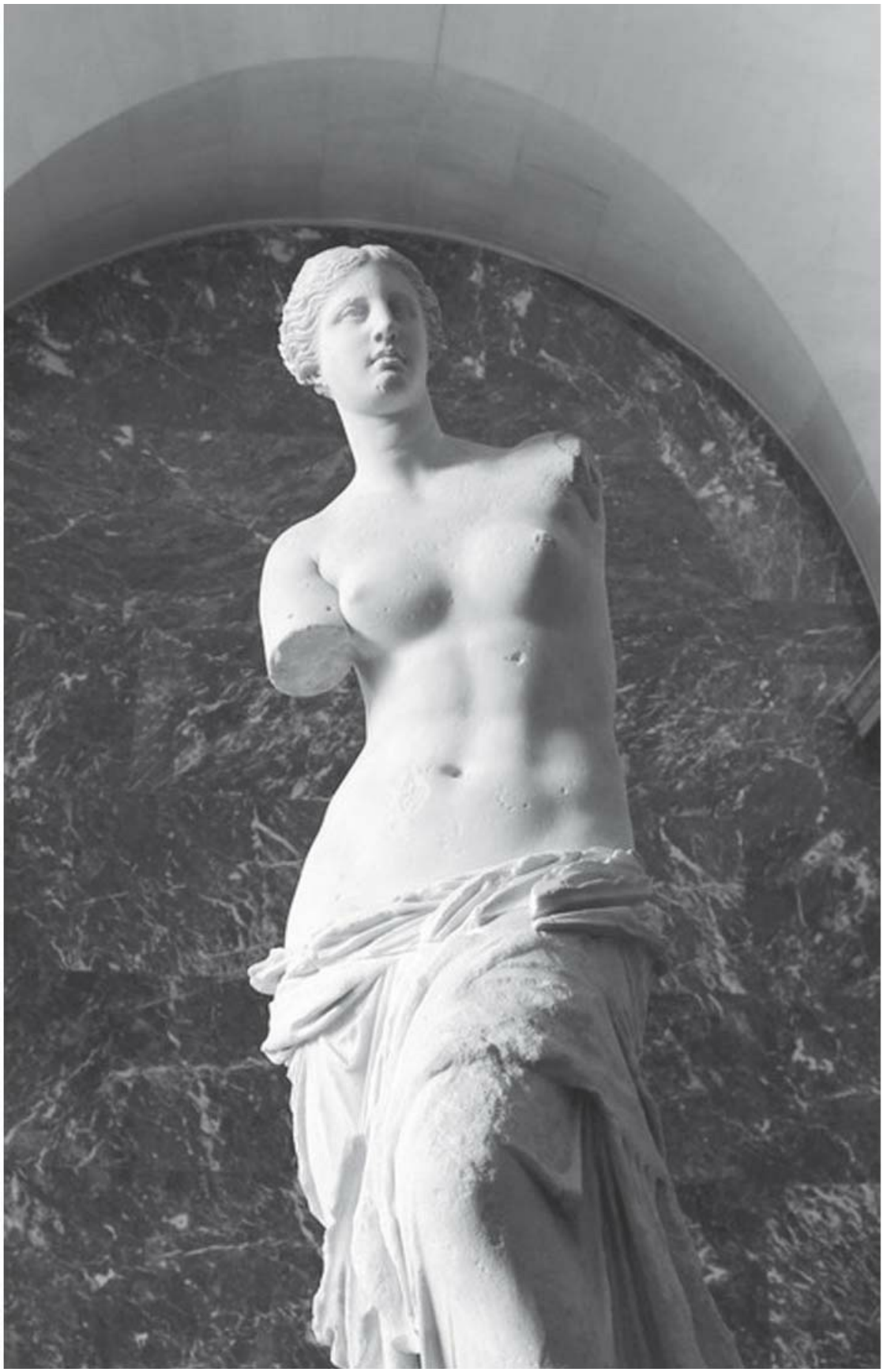
里面发出一阵惊慌的喊声。我当作火起了，连忙丢了手里的西瓜跑进去看，弟弟也跟了进来。

原来喊声从浴室里发出，是姆妈的声音：“不要来！不要来！等一会来！等一会来！”其音仓皇而尖锐。除了去年隔壁豆腐店里失火的那一次以外，姆妈从来不曾发过这样的喊声。我回头看浴室的对面，但见厢楼的瓦上高高地站着一个工人，低缩着头，脸上带着难为情似的笑容，正在小心地跨着脚步，慢慢地走下瓦来。我看了这光景，一想，笑得仰不起头来。

我家的浴室是由厢楼改造的。玻璃窗的下半部挂着比人头更高的窗帏，窗外来去的人不能望见室内。但玻璃窗的上半部没有遮蔽，坐在浴室里可以望见对面的厢楼的屋上生着几朵瓦花，走过一只白猫。有一次我正在洗浴，看见那白猫又同了隔壁豆腐店里的黄猫来，一齐站在瓦上向我注视。我几乎喊“姆妈”了，后来想起了它们是猫，没有喊出。刚才爸爸正在开西瓜，那泥水司务来修屋漏，爸爸就叫他去修厢楼，没有想到姆妈正在洗浴，而厢楼的屋上可以望见浴室的全部的。我想象姆妈这一吓非同小可，难怪她要发出这样惊慌的喊声。然而这件事又实在可笑。弟弟茫然不解，接连地问我“为什么？笑什么？”我竟笑得说不出答话来，只管掩着嘴向外面跑。

弟弟火冒了，跟着我跑到大厅的廊下，定要问我出来。我告诉他：“姆妈在洗浴，被屋上的泥水司务看见了。”他想了一想，问道：“那末你为什么这样好笑呢？”我不答，他再问。我也火冒了：“这

不是好笑的么？你不要‘截树拔根’呀！”他说：“我倒偏要‘拔根’，为什么洗浴要不给人看见？难道洗浴是羞耻的？还是犯罪的？”这一问来得很凶，使我一时难于回答。我想了一想，说道：“洗浴要裸体，裸体是难为情的，所以洗浴要不给人看见。”弟弟紧接着说：“我还要‘拔根’，为什么裸体是难为情的？明明大家都有一个身体用布包好着，为什么不许公然地打开这包裹来看看呢？”我被他说得又气又好笑，但也无法置辩。他越是起劲了：“华明和我意见完全相同。前天我同他到乳鸭池去看水浴，我们同班里有许多同学在那里，大家裸着身体，走来走去，同穿衣服时毫无两样。我和华明也脱光了衣服，跳下水去，一点也不觉得难为情。后来许多裸体人坐在草地上休息时，华明提倡‘裸体运动’，大家拍手赞成。可是想起了各人家里的大人们一定不许可，终于大家穿好了衣服回家。但我知道大人们不一定反对裸体。不然，爸爸的书橱里为什么有着许多西洋名家所描的裸体画呢？只有姆妈反对裸体。前回我看看爸爸书橱里的裸体画，姆妈教我不要看，后来又对爸爸说：‘你这种画怪难看的，藏藏好吧，孩子们看不得的。’我暗中觉得奇怪，为什么孩子们看不得？大人们就看得？既然大人们看得，姆妈今天洗浴，就让泥水司务看看吧，何必大惊小怪呢！”



“呆话！”我旋转身来预备走开，同时对他说：“不要对我胡闹了。你有本领，去同爸爸辩论吧。我要预备我的初中入学试验，没有工夫同你缠。”弟弟立刻跑到书房里去找爸爸。我原想走开了。但是一种奇妙的力拉住我，我终于留停在书房外的廊下，假装整理牵牛花蔓，意欲窃听弟弟和爸爸的谈话。因为刚才我嘴上虽然斥责弟弟，心中实在同他一样地怀疑。从去年夏天起，姆妈不准我赤膊，又教我揩身一定要关在浴室里。我自己也觉得不肯赤膊，不肯在人前揩身。“裸体是难为情的”，这件事我和大家一样地承认。但是“为什么呢”，姆妈不曾说过，爸爸不曾说过，学校里的先生们也不曾说过，我也觉得不便问人，始终是“行而不知”。光是“行而不知”，疑问倒还简单。所可怪者，画家都不怕难为情，描出一丝不挂的裸体女子来向公众展览。难道人在描画和看画的时候，都不是人了么？裸体既是难为情的，画家就不应该描。画家既然可描，裸体就不应该难为情。那么正如弟弟所说，“明明是大家有一个身体用布包好着，不妨公然地打开这包裹来看看”了。我觉得这是世间的一大矛盾。且听爸爸如何解释这矛盾。

但听见弟弟提出了两个疑问——裸体为什么难为情？画家为什么描裸体？——之后，爸爸格格地笑个不休。最后对他说道：“我讲一件故事给你听：从前的从前，世界上还没有人。天上有一个上帝和诸神。上帝有一个花园，园中种着一种树，叫做‘智慧果树’。上帝派一个男神名叫亚当的，一个女神名叫夏娃的，去看守花园。但叮嘱他们不许采果子吃，天上的神都是裸体的，同你和华明洗浴时一样，不觉得难为情，只觉得自由自在，非常快乐。亚当和夏娃初进花园时也这般快乐。后来，他们偷把‘智慧果’采下来，各人吃了一个。忽然眼睛和感觉都异样了，觉得裸体很难为情。他们就用树叶子编成裙子，遮蔽身体。上帝看见

了，大怒，把两人驱逐出园，罚他们到世界上来做人。这是世界上最初的两个人，就是我们一切人的始祖。——这是耶稣教的《圣经》上的故事，你现在一定不相信这事实，但不久你将相信这故事中所含有的道理。现在的你和华明等，好比是不曾吃过智慧果时的天神，但再过几年，你们一定都要吃。你姐姐已经咬过几口了。”爸爸又格格地笑，弟弟一声不响，我听到最后一句话，不期的面红起来，幸而没有被人看见。我继续站着静听爸爸对于第二疑问的解释：“画家为什么要描人所认为难为情的裸体？因为美术可分为两种，一种是普通的，应用的，另一种是专门的，学术的。前者是人人应有的美术常识（例如衣服、家具、房屋等如何可使美观）。后者是专门家的美术研究。要专门研究美术，必须取法于自然，即从天然物中探求‘美’的原料。山水、花卉、树木、禽鱼，都是天然物，都含有美的原料。人是天然物中最优秀的一种，所含有美的原料独多。所以专门的美术家要描写人，——脱去了人造的衣服的天然的人，——当作他们的基本练习。世间各种工艺美术，都是应用这种基本练习的。例如瓷器的形状，家具的模样，图案的花纹等，都是从花木禽兽或人体的某部分中模仿来的。故自然和人体，可说是美的原料。但这种原料在普通人难于理解。故裸体画只能让专门家互相赏鉴；倘拿去向大众展览，实在很不适宜，而且容易引起种种误解，因为大众都缺乏美术的专门修养。只有在民众美术教养极普遍的古代希腊，裸体人像的美才能得到大众的正当的欣赏。例如你们描图画用的铅笔的篾子上，印着一个上半身裸体而没有手臂的人像。这叫做维娜斯〔维纳斯〕（图见前页），是古代希腊的美与爱的女神像。这雕刻非常优美，虽然因为年代太久而损失了手臂，但头胸腹各部的雕刻的精美为后世所不能及，至今还是被人翻造作石膏模型，给专门的美术研究者当作临摹的范本。铅笔商人因此用它来作商标。故用普通习惯的眼睛来看，裸体人是难为情的；用专门研究的眼睛来看，裸体人是美的原料。你现在还没有成人，又没有美术的专门研究，对于我的话恐怕还听不

懂。但是将来你一定会懂。那时候你对于你姆妈今天的大惊小怪和我书橱里的裸体画的怀疑，都会消释了。”爸爸立起了身，似乎要走出书房来，我赶快逃走了。

---

[1] 本篇原载1936年7月25日《新少年》第2卷第2期。

洋蜡烛油[1]

大热一连五天，都在九十六度以上，一点书也看不进，真是讨厌。大雨足足下了半天，檐头水溅进窗内，湿透了我的《初中入学试题集》，可惜得很。做短工的阿四还要欢喜赞叹："一阵热，一阵雨，爷做天也没有这样好！"我问他理由，他只管眼看着天叫道："落下来的都是金子呀！"我听不懂。问了姆妈，才知道夏天一场大热，一场大雨，田稻可以丰收，所以农人最欢喜。早知如此，我对于天热不会那样讨厌，我那册书湿透也没有什么可惜了。我把湿书放在灶山[2]上，吃过夜饭后已烘干了。

连日因为天热没有看书。这一天雨后晚凉，我同弟弟就在灯下读书。他读《续爱的教育》，我很羡慕他。因为我所读的那册烘干书，很少趣味。尤其是那些数目字——现在世间的植物共有多少种？孙中山先生预备筑的铁路长若干里？——怎么记得牢呢？弟弟又不绝地把好看的地方讲给我听，安利珂什么样了，舅父什么样了，使我完全无心记诵这些枯燥的试题。爸爸原说："这种书不犯着读，即使因此考取了，也好比打着航空券，是侥幸的。"但先生深恐我们不取，坍母校的台，教预备升学的几个人在暑假里人手一册，我也就姑且读读。但这晚同弟弟的比较之下，我的工作变成无聊透顶！当时我下决心：明天起，听从爸爸的话，温习小学时代所读过的旧书。正如爸爸所说："硬记试题，考取了不算光荣；习熟各科，考不取不算失败。"今晚夜凉如水，另做些有趣味的工作吧。

我抛了《试题集》，同弟弟共看了一回《续爱的教育》，电灯打个招呼，原来辰光已近十一点钟，再过五分钟，我们这小镇上的发电机要

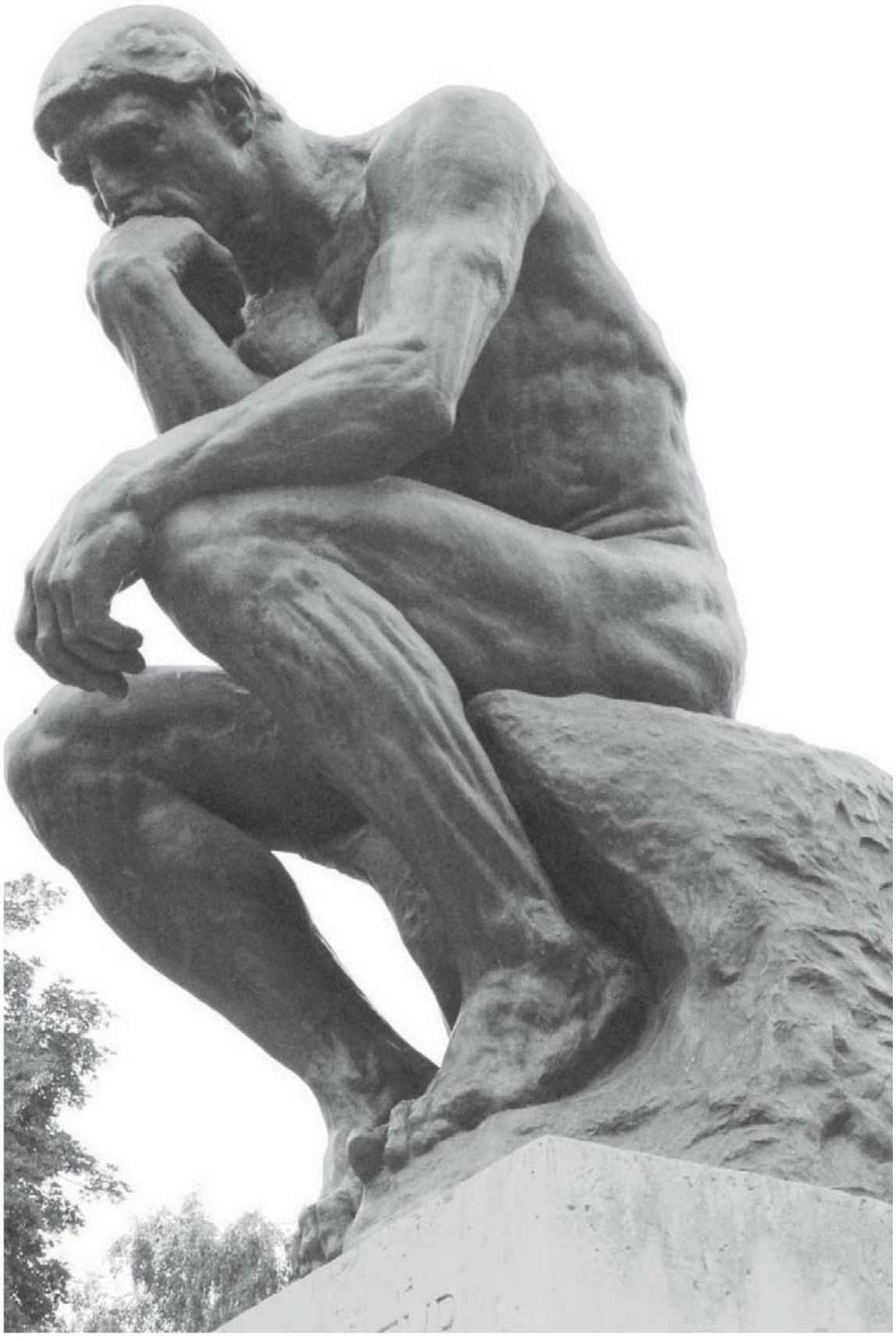
休息了。但我们的兴味还不许我们休息。我赶紧找洋蜡烛。找到的洋蜡烛使人看了发笑：因为白天太热，它们都从烛台上软倒来，弯成半只玉镯的模样，我用手捏了一会，才得扶直了。弟弟从烛台取下蜡泪，把它捏成黏土模样，拿到麦柴扇上去用力一揿，看了印着的纹样欢喜地叫道："啊，很清楚的图案！雕刻家也刻不成的！"我挨近去一看，固然美妙得很。那阴文的麦柴纹条条都很清楚，倘用黏土填进去，可以印出同麦柴扇一样的阳文的浮雕来。我就计上心来，对弟弟说："我们用洋蜡烛油来翻造洋囡囡的脸孔好不好？"弟弟说："怎样翻造呢？"我说："我们先用洋蜡烛油揿在洋囡囡的脸孔上，造成一个阴文的模子。等它硬了，就可翻印。印出来的不是同洋囡囡的脸孔一样么？"弟弟赞成。我们的雕塑就在半夜里开工了。

先收集蜡泪，积了小拳头大的一块。然后开开玩具橱，选出两个洋囡囡来：一个面团团的阿福，一个尖头大眼的蔻贝[3]。把蜡平分为两块，我捏一块，弟弟捏一块，捏到柔软了的时候，我的覆在阿福的脸上，弟弟的覆在蔻贝的脸上。"气闷杀了！气闷杀了！"弟弟喊了几声，连忙拿去蜡块，蜡块里已经印着很清楚的蔻贝的脸孔了。"同阿福比比看，谁清楚？"弟弟催我拿去蜡块，"啊哟，阿福愈加清楚！"

"有了模子，怎样翻造呢？"我提出这问题。弟弟说："用烂泥吧，今天阿四挑了许多烂泥在花台里。"我说："烂泥太龌龊。况且半夜三更到院子里去取烂泥，姆妈知道了又要说话。我看仍旧用洋蜡烛油印，来得干净。"弟弟说："蜡同蜡黏合了怎么办呢？况且蜡已经没有了！"我说："我自有办法。"我记得姆妈缝纫时，常用洋蜡烛头在布上擦一擦，然后下针。这洋蜡烛头就藏在她的针线盘里，我们偷偷地走进她的卧房，找到了她的针线盘，偷了她这件宝贝回来。我们把模子浸在冷水里，使它们硬起来；把蜡烛头切成两段，用手捏弄，使它们软起来。捏

得很柔软了，急忙从水中取出模子，把软蜡嵌进模子里头。用大拇指捺了好久，取出一看，两只脸孔同洋囡囡的一样，不过变了羊脂白玉色，越发可爱了。弟弟喊起来：“好啊！大功告成！”

这喊声惊动了爸爸。原来他还没有睡，也趁着晚凉在书室里看书。这时候他携着一支电筒，走进我们的房里来探问：“半夜三更告成了什么大功？”弟弟连忙藏了模子，拿两只白玉的脸给爸爸看，说道：“爸爸，我同姐姐都会塑造了，你看这塑得好不好？”爸爸相了一会，笑道：“好倒是很好的。不过你们哪里来的模子？瞒我不过的。”我们就把模子和制法和盘托出。他又笑道：“法子倒也想得巧妙的。倘能不用模子，用手指捏造出来，你们两个都变成大雕刻家罗丹了。”我们不懂这话，求他解说。爸爸回到书室里去拿了一张雕像的印刷品来给我们看，对我们讲下面一段话：



思想者 罗丹 作

“二十年前死去的，法国一位大雕塑家，叫做罗丹（Auguste Rodin，1840—1917）。这个题名《考虑》〔《思想者》〕的裸体人像，便是他的杰作。他是近代世界最大的雕刻家。因为从前的雕刻法，都有一定的格式，好像我们这里的佛像，身体各部的雕法有定规。所以雕出来的往往不像实际的人体。这叫做‘古典派’。”爸爸指着弟弟说：“上次我给你看的希腊雕刻维娜斯〔维纳斯〕像，便是古典派的。”又继续说道: “到了罗丹，开始废弃一切定规，完全依照实际的人体而雕塑。所以雕出来的全同真的人体一样。他所创造的这一派叫做‘写实派’。他的写实派雕塑最初在展览会里出品时，法国的人大家不相信他凭空雕出，说他一定是从活人取了模子，——好比你们用洋蜡烛油覆在洋囡囡脸上取模子一样，——而翻造出来的。法国政府认为这是残酷的办法，应该禁止。罗丹向他们辩解，他们不信。于是罗丹说：‘你们不信，让我再雕几个小“大人”像给你们看。’过了几时，他雕成了一群小像，——意大利大诗人但丁（Dante）的名作《神曲》的《地狱篇》中的人物，题名曰《地狱之门》——各像不过一二尺高。于是他拿去给批评者看，对他们说道：‘你们说我从活人取模子，请问这些像的模子从哪里去取？难道我到“小人国”里去取来不成？’批评者方始确信他的写实手腕的高妙，从此大家尊重他为世界最大的雕塑家，他的一派就成为现代雕塑的模范。你们看这幅图：寸法、筋肉、姿势，全同实际一样。姿势尤加表现得好：你看这人的‘考虑’多少深刻，好像要解决一个极重大的难问题，在那里呕心沥血地考虑，连脚趾头都在那里考虑。”讲到这里，大家笑起来。

姆妈被笑声惊醒，从隔壁房里喊道：“半夜三更还不睡觉，笑什么？你们爸爸也同你们一般样见识，不晓得催你们睡!”爸爸伸伸舌头，

拿着电筒出去了。我们各人拿一个羊脂白玉头像放在枕畔，然后就寝。

---

[1] 本篇原载1936年8月10日《新少年》第2卷第3期。

[2] 灶山，指老式灶的高处。

[3] 日本的一种玩具裸体娃娃（译音）。

新同学[1]

阿四挑着行李前面走，我和姆妈后面跟。走到汽车站时，宋丽金和她的爸爸已在站上等候我们。姆妈就同宋家伯伯谈话：

“宋先生，你们早！”

“呃，我们也到得不久，柳师母。天气倒很好呢。”

“嗳，早上倒很凉快。我们的逢春要托你照应了。她爸爸本来也要亲自送她上学。因为播音讲演约定了日期，不便改变，管自到南京去了。我又不惯出门。昨天听说你要送你家丽金小姐到城，就叫阿四来相托，把逢春一道带去。路上要你费心照顾，真是对不起得很！这是她的学费，一发托你代缴了。”

“便的，便的，你放心。我送她们进宿舍，一切安顿好，然后回来，你放心是了。她们两人从小同学同班，如今又是同学同班，再好勿有！我们的丽金不聪明，全靠同逢春小姐做伴，得益不少。这回四百人投考，取五十名，逢春小姐考取第一，真是了不得！丽金总算侥幸取了。以后还要时时托她领导呢！”

“说哪里的话？逢春这孩子一点也管事不来，衣服脏了不晓得洗，鞋子破了不晓得换。成日家在屋里，只晓得同她弟弟玩耍，哪里及得上丽金小姐这般能干？这回送她进校住宿，我本来放不开。她爸爸说要她练习，不练习永远不会管事，话也不错，我硬着心肠放她去了。幸而有丽金小姐作伴，使我放心得多。”

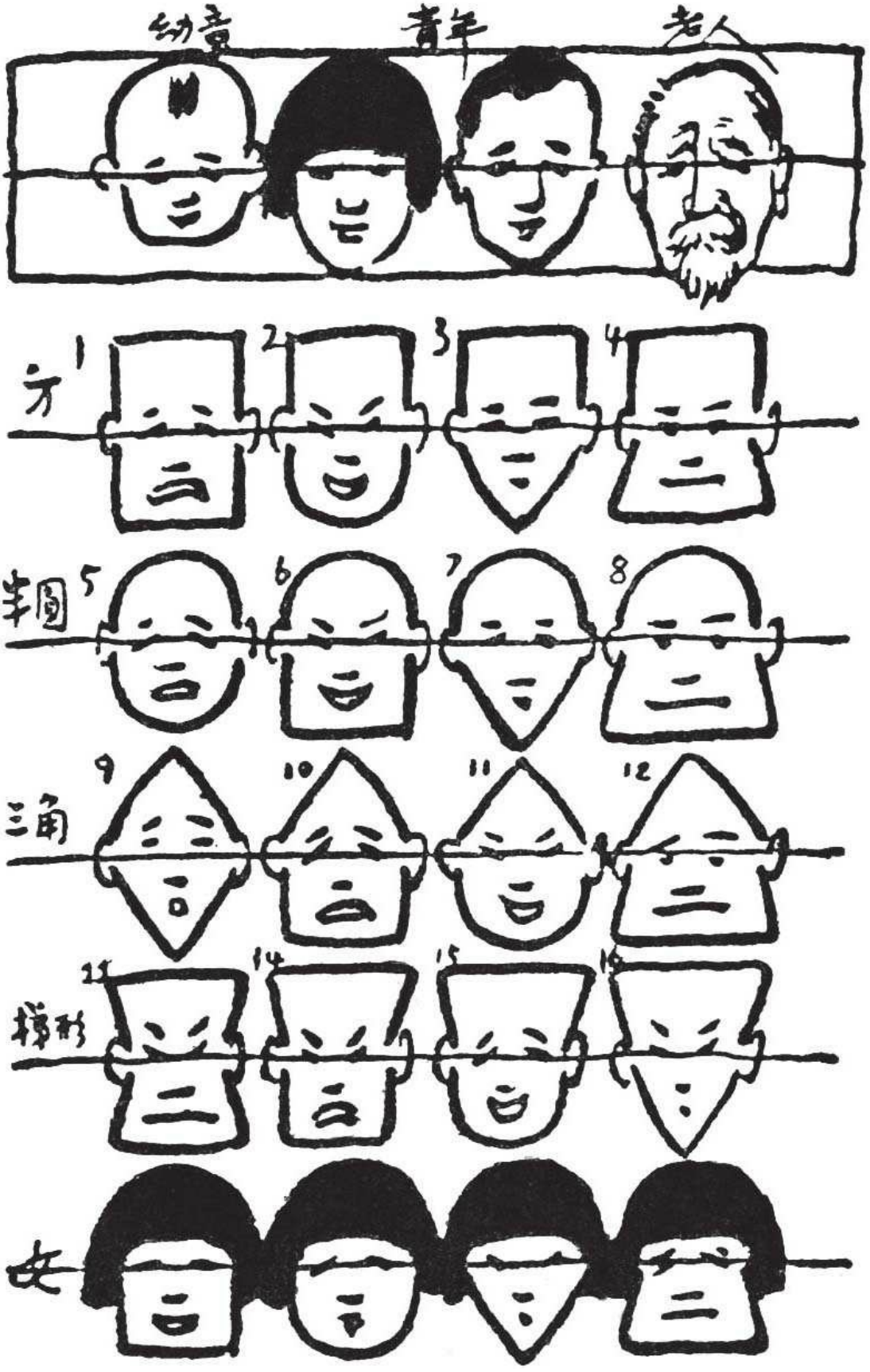
“你只管放心，学校里管理得很好，况且许多同学，熟识了之后都是好朋友，互相照顾的。”宋家伯伯说到这里，汽车来了。站役抢劫似地把我和宋丽金的行李搬到车顶上去。我们三人走到车厢拣位子坐下了。我坐在靠窗的位子里，姆妈立在窗外的地上，仰起了头看我的脸孔。阿四扶着扁担站在她的后面，仰起了头看汽车的各部。姆妈对我说：“逢春，到了校里写个信来……”她的喉中好像有物梗住，不能再说下去。我应了一声“嗄”之后，忽觉心绪混乱，也不能再说下去了。宋家伯伯看出了我们两人的意思，从中插口对姆妈说：“柳师母明天会！我明天上午就来给你回音，你放心！”姆妈未及答应，汽车已经开了。我就像姆妈怀里放出来的一只鹞子，带着一根无形的线，向远处飞扬去了。

这一天所见的都新鲜。这样大的操场，这样广的膳厅，这样整齐的床铺，还有这样多的同学，在我当时看来全同陌路人一样。宋家伯伯真好，亲自为我打床铺，找坐位。安顿好之后又匆匆地出校，买了两包薄荷糕回来，给宋丽金和我各人一包。又叮嘱我们一番，然后回去。我和宋丽金本来不很亲近，这时候却相依为命了。因为自从宋家伯伯去后，除了在宿舍门口看见叶心哥一面以外，我们两人举目无亲，所见的全是素不相识的奇奇怪怪的脸孔。晚快，听见许多老学生喊着“听播音演讲”，大家走向纪念厅去。我同宋丽金也跟去。但听见收音机中有一个大喉咙正在喊：“我们中国的文字，同人的脸孔一样，每个字有一种相貌，喜、怒、哀、乐……”其声音粗大而发沙，但又很稔熟。忽然记起了这是爸爸的演讲，我觉得很稀奇，同时又很欢慰。我想对收音机说：“爸爸，我在这里听你讲呀！这些话你在家里常常说的，我已经听厌了！”但是没有说，即使说了他也不会听见。听讲毕，就吃晚饭。饭后我和宋丽金散步了一会，就去睡觉。这晚我做了许多奇奇怪怪的梦。

第二日上午行始业式，领书籍用品，抄课程表。要明天开始上课，今天下午无事，我写了两封信。一封给姆妈，把别后一切情形告诉她，请她放心。又附一封很长的信给弟弟：

弟弟：我到校后很好。一切情形，请你看我给姆妈的信便知。现在我有一件有趣的事告诉你：昨天下午我在校里听爸爸播音演讲。他又是老调，用人的脸孔来比方文字的神气，由此说明美术的构成。这些话我听惯了，当时也不觉得有趣。不料今天上午开始业式，新学生和老学生相对立着行相见礼时，我看见了数百只陌生的脸孔并列着，或方或圆，或长或扁，或凶或善，或忧或喜，真同一篇不识得的文字一样，我方才知道爸爸的话有道理。当时我研究这数百只陌生的脸孔，又想起了爸爸以前所说的话："年青人的眼睛必生在头部正中的横线上。幼童的眼睛比正中横线低，老人的眼睛比正中的横线高。"（请看附图）这规则果然很对：我们的同学大多数是年青人，眼睛都生在正中；只有少数年幼的同学，眼睛下面的地方比上面的地方小；还有几位年老的先生同他们相反，眼睛下面的部分比上面的部分长得多。然而除了这条规则以外，五官的形状和位置，变化非常复杂，竟找不出别的定规来。只有头的外廓的形状，被我找出了一种定规：头由上下两部合成，以眼线为分界。上部的形状有四种，下部的形状也有四种，都是半圆形、长方形、三角形，和梯形。四种形状交互错综地配合起来，成为四四十六种头形。但这是限于男子的。在女子，因为上部养着很厚的头发，都作半圆形，没有多大差别，故只得四种（请看附图）。你到学校时，也可留心看看同学们的头，是否合于我这规则？但据我的经验，熟识的人的脸的特点，不容易看出。我这回所见的都是素不相识的新同学，所以容易发见。但你倘能假定同学们为素不相识的人而观察，也不难看出。我再把爸爸的播音演讲中很有趣的一段话告诉你：他说古时有两个人要去见官，官身旁的人善用文字比方人的相貌，预先告诉这官说，一个人的脸孔

像“西”字，一个人的脸孔像“舊”字。这两个人一到，官见了哈哈大笑，弄得两人莫明其妙。原来一个人的头中部庞大（如图中第九而更扁），面带笑容，很像“西”字；另一个人的头长方（如图中第一而更长），牙齿露出，满面皱纹，很像“舊”字。用文字比方人的面孔，的确很有趣。今天上午我看见这里的校长先生，眼睛发凹而连成一线，鼻子很直，右面有一条很深的皱纹，与扁平的嘴巴相连。我觉得他的面孔像一个宋体的“置”字。还有一位训育主任，眼睛倒挂而鼻头大得厉害，望去只看见眼睛和鼻头，我觉得像个“公”字。将来我倘得到他们的照片，一定寄给你看。以后你倘有有趣的事，也要写信告诉我。你的姐姐逢春，八月廿六日下午五时。


幼童
青年
老人
方
1
2
3
4
半圓
5
6
7
8
三角
9
10
11
12
梯形
13
14
15
16
女

[1] 本篇原载1936年8月25日《新少年》第2卷第4期。

葡萄[1]

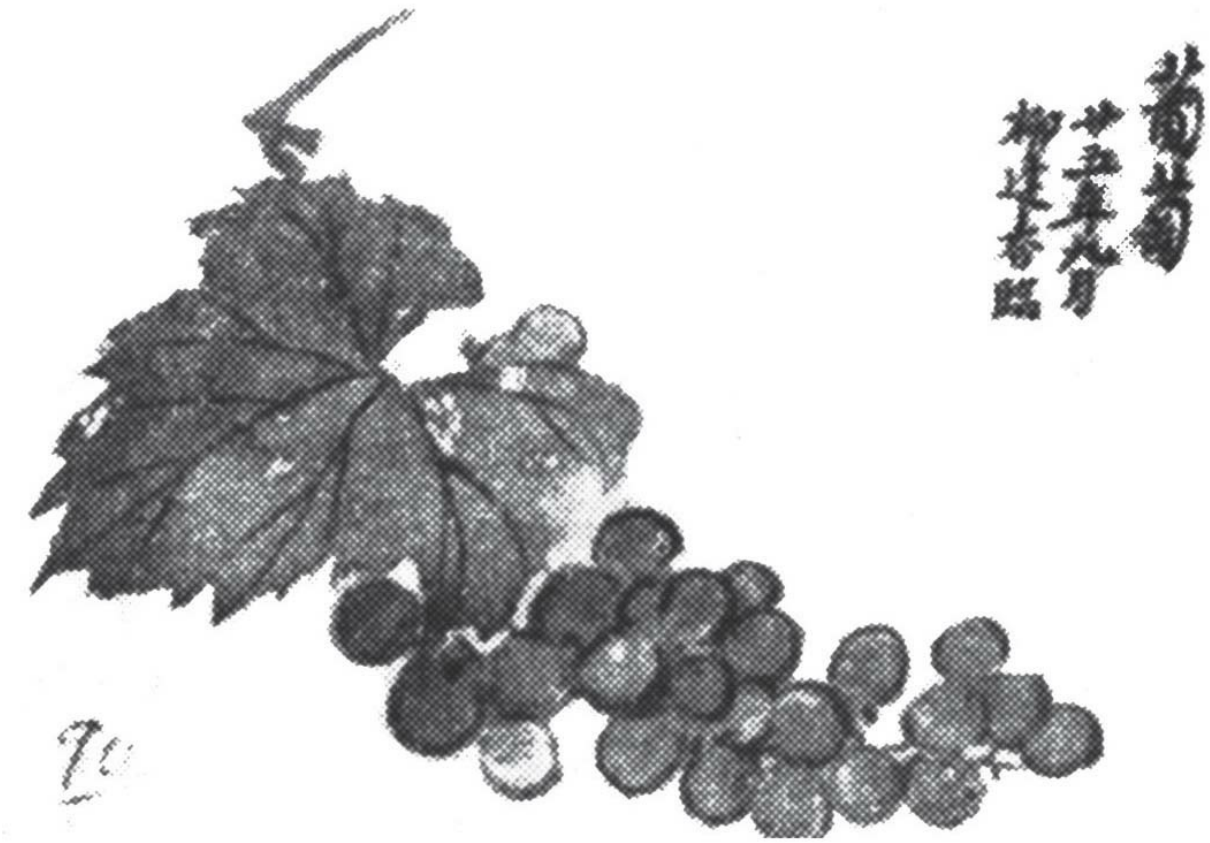
午饭后接到弟弟的信。正想拆看，上课铃响出了，我就带了这信去上数学课。先生说要增加趣味，教科以外又发油印的四则问题讲义，这回点几个人到黑板上去演算。这些问题我早已做出，不耐烦坐着看别人吃粉笔灰。对不起，犯一次校规了。我就偷偷地拆开弟弟的信，把信纸夹在数学书里。把书竖立在桌上，从容地看信。但见信上写道：

逢春姐姐：你离开家里已经半个多月了。但是家里没有一天不提起你的名字。姆妈搬出了饭菜，就对着书房间喊："逢春的爸爸，吃饭了！"爸爸在厕所里走不出来，也就挺起喉咙喊："逢春的娘，拿点粗纸来！"昨天星期日，上午三舅妈来，恰好姆妈到裁缝店里去了，爸爸同她谈话：逢春的娘长，逢春的娘短，我听了实在好笑。后来姆妈回家，同三舅妈谈话：又是逢春的爸爸长，逢春的爸爸短，我听了有些耐不住，　　当场对姆妈说："姆妈，你叫爸爸，为什么一定要拖姐姐在里头呢？"姆妈笑着骂我："难道拖你在里头？可惜你来得迟了一点！"

我看到这里，忘记了身在教室，独自笑起来。幸而先生正在起劲地讲"乌龟四只脚，鹤两只脚"，没有注意我的笑。我继续看下去：

小天井里的葡萄，你去时还没有熟，现在已经很大而且很甜。生的又多，仰望好像一串一串的绿珠子。我每天放学回家，自己爬上梯子去采一球来吃。一个人哪里吃得及呢？我们送一大篮给外婆家，一小篮给华明家，一小篮给宋家伯伯家。阿四自己采了一篮，去给小阿四吃。邮差来送信，爸爸叫他自己爬上去采。一身绿衣裳钻在葡萄棚底，人忽然不见了，但闻空中笑声。姆妈叫我不要把玩耍事体告诉你，防恐你在校

中想着家里，没心想读书。但我知道你不会。因为我以前常常听你说：“应该玩耍而玩耍，是快乐的；不应该玩耍而玩耍，反而苦痛。”况且你住在学校里，一定也有学校生活的乐处。我把家庭生活的乐事告诉你，你把学校生活的乐事告诉我，互相交换听听，岂不更加快乐？我听宋慧民说，他爸爸日内要进城，到你们校里来望宋丽金。今天下午我采了最大的三球葡萄，放在雪茄烟匣子里，托宋慧民转请宋家伯伯带给你。他动身日子不定，也许你收到这封信后，不久有得吃家里的葡萄了。祝你身体健康，学业进步。你的弟弟如金上言。九月十四日夜八点钟。



我偷看信毕，他们还在黑板旁边讲“乌龟四只脚，鹤两只脚”，纠缠不清。好容易打下课钟了。回到自修室，见案上放着一只雪茄烟匣子，一个纸包，旁边附一张宋家伯伯的名片。名片反面有铅笔字：“来访适

值上课。令弟嘱送食物一匣，请收。外食物一包烦交小女。明日下午再来访问。逢春女士鉴。”我忙把名片给宋丽金看。两人欢喜地拆看食物，我的是葡萄，宋丽金的是猪油炒米粉。我把葡萄分送宋丽金，宋丽金也把猪油炒米粉分送我。我想再分送些给叶心哥。但是这学校的习惯，男女学生隔离很远，非但不相往来，在课堂中见了面也不交一语。况且他是二年级生，与我不同课堂。故我如今虽然和他同学，反比以前生疏了。葡萄也不便分送给他。课余我吃着葡萄，联想家里的情形，感谢弟弟的好意。就拿起笔来，写这样的一封回信给他：

弟弟，收到你的信后一小时，就接到宋家伯伯带来的葡萄。我非常感谢。你送我一匣真的葡萄，我现在报你一张画的葡萄。上星期，这里的图画先生教我们画一幅葡萄的临画。这是我入中学后第一张图画成绩，现在附在这信里寄给你，请你留作纪念。先生说，学画应该以写生为主；但临摹别人的作品，也可学点笔法。故难得临画几次，也是必要的。我觉得很对。你看这幅画用笔并不繁，而葡萄的特点都能表出。还有一个关于画葡萄的故事告诉你：前天我向这里的图书室借了一册丰子恺著的《艺术趣味》来读。看见里面有一节说：“从前希腊有两位画家，一位名叫才乌克西斯(Zeuxis)，还有一位名叫巴尔哈西乌斯(Parrhasius)，都是耶稣纪元前的人。他们的作品已经不传，只有一个故事传诵于后世：这两位画家的画，都画得很像，在希腊为齐名的两大画家。有一天，两人各拿出自己的杰作来，在雅典的市民面前展览比赛。全市的美术爱好者，大家到场来看两大画家的比赛。只见才乌克西斯先上台，他手中夹一幅画，外面用袱布包着。他在公众前把袱布解开，拿出画来。画中描的是一个小孩子，头上顶一篮葡萄，站在田野中。那孩子同活人一样，眼睛似乎会动的。但上面的葡萄描得更好，在阳光下望去，竟颗颗凌空，汁水都榨得出似的。公众正在拍手喝采，　忽然空中飞下两只鸟来，向画中的葡萄啄了几下，又惊飞去。这是因为他的葡萄

画得太像，天空中的鸟竟上了他的当，以为是真的葡萄，故飞下来啄食。于是观者中又起了一阵热烈的拍掌和喝采。才乌克西斯的画既已受了公众的激赏，他就满怀得意地走下台来，请巴尔哈西乌斯上台献画。在观者心中想来，巴尔哈西乌斯，一定比不上才乌克西斯。哪有比这幅葡萄更像的画呢？他们看见巴尔哈西乌斯夹了包着的画，缓缓地踱上台来，就代他担忧。巴尔哈西乌斯却笑嘻嘻地走上台来，把画倚在壁上了，对观者闲眺。观者急于要看他的画，拍着手齐声叫道：‘快把包袱解开来呀！’巴尔哈西乌斯把手叉在腰际，并不去解包袱，仍是笑嘻嘻地向观者闲眺。观者不耐烦了，大家立起身来狂呼：‘画家！快把包袱解开，拿出你的杰作来同他比赛呀！’巴尔哈西乌斯指着他的画说道：‘我的画并没有包袱，早已摆在诸君眼前了。请看！’观者仔细一相，才知道他所描的是一个包袱，他所拿上来的正是他的画，并非另有包袱。因为画得太像，观者的数千百双眼睛都受了他的骗，以为是真的包袱。于是大家叹服巴尔哈西乌斯的技术，说前者只能骗鸟，后者竟能骗人。”弟弟，你听了这故事作何感想？我知道你一定又有一番大议论。下次来信，请把你的感想告诉我。你的姐姐逢春。九月十六日下午五时。

---

[1] 本篇原载1936年9月10日《新少年》第2卷第5期。

“九一八”之夜[1]

“九一八”是星期五，第一小时公民停课，大家到纪念厅去开会。校长先生用简劲的语调，叙述民国二十年间的旧事，和以后的种种国耻；又用悲壮的语调，叮嘱我们大家勉励、团结、奋斗，直到“九一八”三字消灭为止。随后训育主任——绰号大鼻头先生的——上台讲演。他说要洗雪国耻，必须刻苦耐劳。他敲着桌子，讲越王勾践卧薪尝胆的故事时，眉头蹙紧，嘴巴纽起，显得鼻头愈加伟大，同学中就发生嗤嗤的笑声。校长先生忽然突出两个眼球，钉住嗤笑的人，全体就肃静起来。训育主任的讲演的结论，是“大家不可忘记：我们所处的决不是享乐的时代，而是刻苦奋斗的时代。从今天起，大家上课要愈加严肃，用功要愈加认真。”看见台下全体肃静，好像默认了，他然后下台。散会后大家依旧上课。这一天上课果然比以前严肃得多。散课后，我看见有几位女同学拿着碗筷，跑进厨房里去，嘴里边喊着“毋忘国耻，毋忘国耻”。我不懂她们的意思。等她们跑回来，一看，原来她们在冲藕粉吃。我说：“哼！现在不是享乐的时代！”她们拿藕粉匣上的广告文字给我看，念道：“毋忘国耻，请吃九一八真藕粉。”接着说：“请你也吃些，可以毋忘国耻。”我不要吃，心中起了不快之感。我知道这是杭州西湖风景胜地“九溪十八涧”的出品。商人发见地名中的数字和国耻纪念日月的数字偶然相同，就利用为广告，以求获利。这种行为近于“幸灾乐祸”，“卖国求荣”。因为我想，将来国耻雪尽，“九一八”三字消灭了，他们没有广告可作，营业将受影响。他们难道希望国耻永远存在吗？而且这样一来，使九溪十八涧这风景名胜也好比受了创伤，虽然将来总有痊愈的一日，然而创痕永远不退了。“谢谢你们，我不要吃这种藕粉!”

晚上，轮着图画教师秦先生监督自修。我觉得欢喜，因为秦先生是一位最可敬的女先生。她上课非常认真，往往比学生先到教室。她的态度非常诚恳，有人不会描的，她在课外补教，定要使这人会描。此外，她的服装非常有意思，都是粗衣布裳，但是形式和色彩都很调和，比别人穿的绫罗缎匹的摩登服装好看得多，足见她的美术研究是很纯正而能应用在生活上的。这一晚她穿着一件灰色的上衣，一条黑色的长裙，一双自制的黑布鞋，笑嘻嘻地走进教室来，坐在讲台上的椅子里向我们看，似乎等候我们发问。我们原有许多人正在演算草，但看见秦先生进来，大家把算草簿收藏，提出艺术上的种种问题来问她。她为我们逐一解释，说话道理充足，而又趣味丰富，使我们听了，折服之外又感到愉快。自治会干事林佩贞就应用她的辩才，提出一个及时的问题，她对秦先生说："今天早上训育主任教我们'不要忘记我们所处的决不是享乐的时代，而是刻苦奋斗的时代'，我觉得这话很不错。但同时我又觉得，当这刻苦奋斗的时代，我们似乎无暇去弄图画等赏心悦目的东西，为什么学校里还要教我们画画儿呢？这疑问请秦先生为我解释!"秦先生听了，双眉微蹙，而口角上的微笑仍不消失，似乎对于这问题觉得很重大又很有兴味，暂时考虑着。自修室长吴文英是个极忠厚的好人，看见林佩贞排斥图画，而秦先生又半晌无语，大约以为这位好先生被学生难倒了，很不自然，不待秦先生开口，先站起来说："我觉得林同学的疑问不成问题。因为图画也有很大的用处。譬如早上训育主任所讲的卧薪尝胆，倘使把它描成图画，可以鼓励我们奋斗，图画正是奋斗的工具!"许多人都异口同声地说："不错，不错！"足见同情于秦先生的人很多。

大家静了下来，秦先生从容地说道："你们两人的话，大家都不错，同时大家都错。"听了这矛盾的评论，大家笑起来。秦先生继续说："林佩贞说'我们无暇去弄赏心悦目的东西'，吴文英说'图画也有很大的用处'，说得都不错！但是，林佩贞认为'图画是赏心悦目的东西'，

吴文英认为‘图画是奋斗的工具’，观念就都错误了！”于是大家有所思虑，全体肃静无声了。秦先生提高了声音说：“现在我告诉你们两句话：第一，图画不仅是赏心悦目的东西，实是一种苦工。第二，图画的用处不在乎直接地用作奋斗的工具，乃在乎间接地修养人的心目，使人的生活健全。这两句话是图画学习的要点，大家必须记牢。”她举起一只手，对林佩贞说：“你以为图画都是全不费力的享乐么？现在我要你们描一只手，最常见的一只手，你们三十多人中一定没有一个人能描得完全‘正确’，若要描得正确，须放数年苦功下去。若要描得‘正确’而又‘美观’，须再放数年苦功下去。学图画的目的，就是要操练正确而又美观地描写一切物象的本领，岂不是一件苦工么？”大家伸起自己的手来细看，表示默认先生的话。有几只戴着金指环的手，在电灯底下辗转反侧，发出闪闪的光。

秦先生又向着室长吴文英说：“你以为有用的图画的用处是卧薪尝胆之类的画么？这种画原也有用处，但是用处太小。因为有许多意思和教训是无形的，是描不出的，你将怎么办呢？譬如我们现在要劝中国青年‘锻炼身体，学习功课，认识时势，决定行动’，倘用图画表出，一定吃力而不讨好。所以要直接拿图画去派用处，其用处一定太小。图画的大用处，在于间接的修养上。我们用苦功练习眼力、手力、心力，养成了能够明敏地观察，正确地描写，美满地表现的能力，然后拿这明敏、正确、美满的能力去应用在我们一切的生活上，使我们的生活同良好的美术品一样地善良、真实，而美丽。这便是图画的间接的用处，这才是图画的最大的用处。有了这最大的用处，别的小用处都跟了来。因为你学得了上述的能力，无论描卧薪尝胆，或者描博物图，描地图，都很自由。反之，不用苦功练习手、眼和心，而立刻要拿图画去直接派用处，你必然失败。现在我且问你：这里三四十人中，谁能凭空描出一幅像个样子的《卧薪尝胆图》来？不必说别的，就是单描勾践的一只手，恐怕

也没有人描得正确呢！”讲台下发出一片满足的笑声，许多雪白的手又伸起来，在电灯底下辗转反侧地发光。

手的习作 荷尔拜因 作

秦先生结束地说：“所以我告诉你们：我们现在所处的原是刻苦奋斗的时代，但美术研究决不可以废止。也不必硬拿美术去当作奋斗的工具，以致贪小失大。从今日起，我们大家应该刻苦练习我们的眼力、手力和心力，希望将来大家做个健全的国民，健全的人。到那时候我们还怕什么呢!”自修下课铃响出了，秦先生带着愉快的笑容退出我们的自修

室，我们也带着满足的笑容送别她。就寝后我回想这晚的话，觉得很有意思。听到了许多同学的眠鼾声，方始睡觉。

---

[1] 本篇原载1936年9月25日《新少年》第2卷第6期。

展览会[1]

双十节早上开会，校长先生训话。大意说：“国庆好比月亮，国难好比乌云。要使月亮鲜明，必须除去乌云。”我听了觉得一则以喜，一则以惧。散会后，男同学中有一个最会吵的冯士英，对大家说道：“今天我们大家应该如此。”说着就装个鬼脸，上部颦蹙眉头，下部张开笑口，样子很是尴尬。另外一个名叫李成的，接着说道：“不，今天我们大家应该如此。”也装个鬼脸，上部眉开眼笑，下部撅起嘴唇，样子尤加难看。这引得许多同学大笑起来。我们不应该这样开玩笑。但这两位同学所装的鬼脸，倒颇能象征今日的我的心。

走过揭示处，看见国庆放假一天的条子旁边，贴着一张展览会的广告，上面写着：“文美社第一次展览会”九个大字，下面写着：“日期：双十节起共三天。每日上午九时至下午五时。地点：民众教育馆楼上。”末后又写着“无券入场，欢迎参观”八个字。宋丽金对我说：“看展览会去！”我说：“好的，最好我们去邀秦先生同去，可以请她教教我们画的看法，不知她肯不肯的。”宋丽金在小学时，和我并不亲近，也不欢喜美术。自进中学之后，因为我们是同乡，又是小学时代的同学，况且初入校时举目无亲，两人相依为命，所以忽然亲爱起来。于是我们两人的趣味也互相影响；我不懂得管理衣着，而她欢喜整理服装，如今使我也欢喜整理服装了。她不懂得描图画，而我欢喜研究美术，如今使她也欢喜研究美术了。这时候她听见我提出邀秦先生同去，非常高兴，就拉了我穿过网球场，走进教师宿舍去邀秦先生。

秦先生穿着一身黑衣服，戴着一顶白帽子，手里拿着一只黑色的小皮箧，正要出门，见我们来，就立定了。我问：“秦先生到哪里去？”她

说：“我想去看展览会，没有伴侣，你们能同去么？”我和宋丽金同声地惊叫起来，把秦先生吓退了一步，她仓皇地问我们：“什么了？什么了？”我立刻告诉她，我们本想邀她同去，因为彼此偶然暗合，欢喜之余不觉惊叫。秦先生也笑起来，就拉我们一同出门。这一天天高气爽，青天白日满地红的旗子招展在晴秋的骄阳之中，色彩异常鲜丽，气象异常雄浑，我不相信这旗子不能抵抗国难的压迫的。

展览会场门前挂着一条很长很长的白布，布上写着九个图案字：“文美社第一次展览会”。

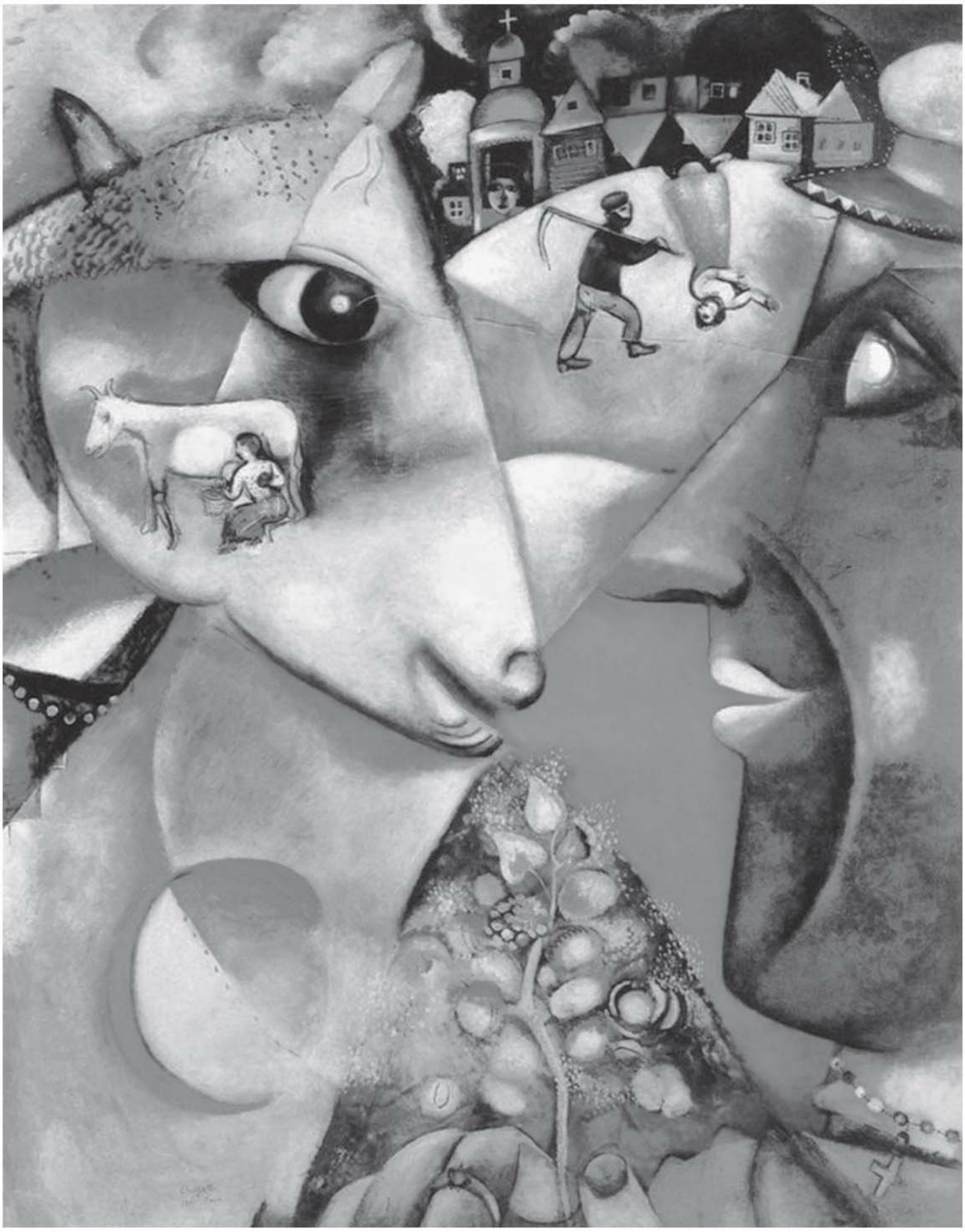
我们走进门，各自在参观簿上签了名，又索得一张作品目录，然后上楼去参观。楼上的陈列处共分两部，第一部是中国画，第二部是西洋画。我们先看中国画之部。走进房间，但见四壁都是中堂、立幅、屏条，不知从哪一张看起。秦先生按照目录，一幅一幅地顺次看过去。我们跟了她做。秦先生每逢看到大幅的画，必向后倒退几步。我们也跟了她倒退几步，但两人相顾而笑，不懂得这是什么意思。后来我恍然觉悟：画面广大的，必须隔开相当的距离，方才看见全部。若距离太近，只见画的局部，便无从鉴赏。我就轻轻地把这道理告诉宋丽金，不期被秦先生听到了，她教我们：“看画，须将画放在视线的六十度角内，方能同时看到画的全部，方能看出画的神气。所以小的画可以近看，大的画必须远看。”这时候恰好又来一幅大画。宋丽金急忙向后退，动作太快，不期踏了后面一位老翁的脚跟，又背面冲突了一下。老翁叫起来。宋丽金涨红了脸孔向他道歉，我们都笑，老翁也笑了。

中国画之部虽然作品很多，但我觉得画法大同小异，有几幅山水竟是千篇一律，没有什么特色的。所以没有看完，我们就感觉厌倦。宋丽金偷眼研究几位女参观者的服装，也已心不在画了。好容易秦先生看完了中国画，我们跟了她走进西洋画之部去。

这一部中，花样比前者复杂得多：有油画，有水彩画，有木炭画，有木版画；有比中堂更大的，有比扇面更小的；式样繁多，鲜艳夺目。我们跟了秦先生逐幅观赏，觉得比看中国画兴味更浓。秦先生亦常常为我们说明："这一幅是印象派的"，"这一幅是想象出来的"，"这一幅是刻了木版印刷出来的"，……又轻轻地告诉我们，哪一幅好，哪一幅坏，好在哪里，坏在哪里。我听了很是有味，宋丽金性急，往往不耐细听，先向前走。忽然她惊叫着走回来，对秦先生说："那边一幅可怕的画，我被它吓死了！"秦先生和我跟着她去看，看了果然可怕，又很可笑。一幅大油画：画的右边描着半个绿色的人头，左边描着一个牛头，牛的脸上描着一只小母牛，小母牛旁边坐着一个女人，正榨牛奶。画的上边描着许多房子，有的房子倒置，屋脊生在地上。有的房子里面描着一个很大的人头。房子前面描着一男人和一女人，男人走着，女人倒立着。画的下边描着半只手，食指上戴着戒指，食指和大指间捏着一枝奇异的花果。此外还有种种奇形怪状的东西，总之，全画面希奇古怪，颠倒谬乱，好像顽童们的恶戏，不知为什么陈列在这展览会里？我们连声向秦先生质问，立等她的解答。但她也只管笑，没有回答。后来对我们说："这是一种新派画，原是一种奇怪的画法，大家看不懂的。"宋丽金更奇怪了，反问道："既然大家看不懂，陈列在这里做什么呢？"秦先生说："等一会告诉你们。"后来我们走出展览会场，在路上，秦先生告诉我们这样的话：

"这幅画是一个俄罗斯人画的，其人名叫夏格尔〔夏加尔〕（Marc Chagall，1890[2]—〔1985〕），现在他是一位四五十岁的中年人。他的画派叫做'表现派'，是最近西洋新派画中最有名的一派。这一幅是表现派中的名作，所以中国人临摹了，来展览给中国人看，使我们大家知道世间有这样的一种绘画。但是看得懂的人极少。我也看不懂。因为他们所描的，都是自己个人心中的感想，或者心目中的幻影。他们的主张，

以为描画不必描写外界的状态，应该描写我们看见一种状态时心目中所起的感想。这画家眺望他自己所住的村，眼睛看见外界的状态，同时心内浮起人物房屋花果等现象来。他把这外界的状态和内界的状态一起描在画里，就成为刚才听见的样子，这叫做‘表现派’。此外还有奇怪的画派：有的把过去现在未来的状态一齐描出。譬如描一只正在跑的马，就描几十只脚；描一个正在弹琴的人，就描好几只手。这叫做‘未来派’。有的把物体的形状分裂为种种几何形体，重新组织起来，使人看了不知道所描的是什么东西。这叫做‘立体派’。然而这种画，都是极少数人所赞成的，在我们看来只是一种游戏。约二十年前，这些画在欧洲各国相当地流行。但现在已经没人提倡。他们把这画陈列在展览会里，可使我们知道西洋曾经有过这样的一种怪画，其意思也是好的。”我们一边听秦先生讲，一边走路，不觉已经走到校门口。望见青天白日满地红的大旗招展在晴秋的骄阳之中，我的心又从新派画回到了双十节。



我的村 夏加尔 作

[1] 本篇本应载1936年10月10日《新少年》第2卷第7期，但由于某种原因，并未发表。

[2] 生年应为1887。

落叶[1]

中秋过后，天气渐渐凉爽，人意也渐渐快适。我的饭量比前增加。以前只吃一碗半，现在要吃两碗半。我的用功比前起劲。以前午饭后第一课不免打瞌睡，现在上了一天课还抖擞精神。尤其是今天，星期六，兼又天高气爽，心身都舒服。四点钟课毕后，我回到楼上的自修室，把书向桌上一抛，走到窗前小立一会。但见变幻不定的白云，衬着深远无底的青天，辽廓无边。我忘记了身在学校，又忘记了眼前所见的是什么东西。过了好久，才记得这叫做“天”。但是，这为什么叫做“天”呢？这明明是古人假造出来的名称。我一向上了古人的当，以为这的确是天，毫不怀疑。今天仔细一看，这是何等神秘的一种现象！怎么可用一个“天”字来包括呢？

我正在想入非非，猛听见下面有稔熟的声音：“柳逢春小姐家里有信！你弟弟寄来的！”

我向下一望，原来是宋丽金和吴文英，手里各拿一册速写簿，并肩而行，却仰着头和我开玩笑。我也笑着回答道：“我道真个是王妈送信来了。原来是两位女画家！你们今天写了几张画？可让我‘拜观’你们的‘大作’？”

“‘大作’要美术家的女儿才会写的，我们哪里有呢？你靠在窗际出什么神？还是带了sketch book，和我们一同写生去吧！”

“sketch book”就是速写簿，这名词在我耳中感觉非常可亲。一则初学英语，应用起来分外新鲜，二则秦先生教我们各人自制一册速写簿，练习速写，现在正是最有兴味的时候。我就回转身来，向抽屉里取了

sketch book，两步并作一步地走下楼来，参加在她们的写生队中。

宋丽金本来不欢喜图画，自从进了这中学校以后，因为和我是同乡，又是小学时代的同学，外加初入校时举目无亲，和我两人相依为命，因此受了我的影响，如今对图画比我更欢喜了。自修室长吴文英呢，本来是一位各科都平均爱好的好学生，自从“九一八”之夜听了秦先生那番讲话之后，对于秦先生的人格学问忽然佩服起来。最近，在《中学生》杂志里读了丰子恺先生的播音讲演稿《图画与人生》，感动得很。曾经对我说道：“‘美术是精神的粮食’这句话真对！我每逢看见自修室里的地板上丢满花生壳和香蕉皮，比饿了一餐夜饭更加难过。每逢看见同学们穿着龌龊的衣服，比吞一个果核更加难过。原来是眼睛在那里作怪。像你，做美术家的女儿的，到底幸福！你欢喜美术，精神的粮食常不缺乏。以后我也不肯忽略这方面的营养了。”从此以后她常常到图书室里去借美术书看，常常亲近秦先生，对我和宋丽金更加要好了。上星期秦先生劝我们各人自制一册速写簿，把制法告诉我们。第二日，吴文英发起合作。凡愿制速写簿者，到她那里签名，由她去买封面布、纸头、丝带和铅笔。结果三十多人个个参加，人手一册。就中宋、吴两同学，尤为热心。每逢课余、饭后、睡前，必利用休息时间，练习人的姿势的速写。坐的、立的、睡的、游戏的、运动的、工作的，都被描写。然而限于学校内的光景，到底单调。今天是星期六，她们两人就相约出门写生，希望得些新鲜的材料。我的参加，原也是极高兴的。

我们三人跑到了市外的树林里。树林外面是大片的稻田，金黄色的稻挂下了沉重的穗，正待农人来割。凉风忽起，送来一阵新米饭的香气。树林里面是一个小小的村落。村落里有几个村女，肩了竹耙或扫帚，走进树林里来，大家打扫落叶。她们的服装个个不同，她们的姿势时时变化。这正是最好的速写画材。我立刻躲在一株大树背后，展开速

写簿来，开始写生。宋丽金走到一个土坟背后，坐在地上写生。吴文英的方法最巧妙：她并不躲避，只管向着她们站立，但时时把头向着稻田方面眺望，假作描写稻田的风景。村女们最初毫不介意，管自起劲地打扫落叶，演出种种姿势来给我们速写。后来，其中有一个人看穿了吴文英的戏法，忽然对她的同伴说道："她们在画我们呢！"于是大家抛了竹耙或扫帚，赶过来看。我和宋丽金立刻把sketch book藏入袋里。吴文英不慌不忙地招呼她们，就同最先赶到的村女谈起话来。

"你们打扫这些树叶儿，拿去做什么用？"

"我们拿去烧饭吃的。你们画这些画儿拿去做什么用？"

"我们是拿去看看的。你们打扫落叶，样子都很好看。"吴文英说着，把sketch book翻开来，她们大家聚拢来看。有的笑着说："眼睛鼻头都没有的！"有的惊讶地说："哈哈！一把竹耙只有三个齿！"还有一个年轻的指着一幅速写叫道："这是三姑娘，穿裙子的！"又认真地指教吴文英道："头上还少描两朵花，她是新娘子呀！"于是大家笑着对三姑娘看。三姑娘脸孔红了，低下头去。忽又伸起手来，向年轻的背上乱打。年轻的逃，三姑娘追，追到土坟背后，两人一起滚倒在地。大家拍手大笑。我观察这位新娘子，年纪比吴文英小，身材比宋丽金矮，打架时态度全同小孩子一样。我心中惊诧得很。后来一个年纪最大的把她们劝开，大家谈着话重新工作。我们也各自藏了速写簿，大家谈着话，缓步回校。

晚上，我们三人同到秦先生房间里，把白天的速写给她看，请她批评。却先把新娘子打架的故事讲给她听。她听了也好笑得很。对我们说："这里的村人总算是明白的，没有阻碍你们的写生。我以前有一次，把一个山乡的村童sketch〔速写〕一下，他的母亲赶将过来，定要

撕掉我的画，说我是要拿去卖给洋鬼子，叫洋鬼子来捉他的灵魂的。我种种地辩解，她总不相信，那幅画终于被她撕去，我还被她骂了一顿。真是好笑又好气!”我们都表示同情。她继续说：“这全是我国教育不普及的原故。他们都不受教育，不知道图画是什么。全中国的人知道sketch这一个名词的，恐怕不到万分之一呢！”我们大家叹息。秦先生为我们的速写一一批评，并加以适当的修改。我有几幅，自己也觉得不得要领，但不知道不对在什么地方。经秦先生加减数笔，忽然得要领了。我佩服之至！原来简笔画的省略法，笔划的取舍很不容易。无关紧要的笔划应该省略，主要的笔划不可缺少。无关紧要的笔划倘不省略，其画芜杂；主要的笔划倘缺少了，其画不全。芜杂与不全，都是不得要领的。最后秦先生从书架里检出一幅画来给我们做榜样，她说：“这是十九世纪法国大画家米叶〔米勒〕（Millet）的钢笔sketch，所描写的是一个女人正在打扫落叶枯草来做野火的光景，取材大致和你们今天的sketch相类，可供你们参考。你们看，他的用笔多少得要领！繁的地方不嫌其繁，简的地方不嫌其简。你们初学，不妨临摹几次，学点笔法。”

米勒 作

我们大家在速写簿上临摹米叶的sketch，又各向秦先生借了一本画帖回去。从此我对于简笔画的兴味愈加浓厚了。

---

[1] 本篇原载1936年10月25日《新少年》第2卷第8期。

二 渔夫[1]

星期六之夜，女同学四五人，每人带了些食物，到秦先生的房间里去闲谈。花生米、栗子、文旦、瓜子，摆满了秦先生的画桌，把她的水彩画具推在一旁了。秦先生看了笑着说：“你们又来picnic〔野餐〕了。我这房间倒像是野外呢。”宋丽金接着说: “不是野外，是一所美丽的花园。你们看，布置多么妥帖，陈设多么美观！比真的花园更艺术的呢！”秦先生欢喜地说：“那么我就算花园的主人吧。主人应该请客，不好专吃客人的。”说着，开开橱门拿出一盒胡桃糖来，继续说：“这是我母亲的手制品，今天才寄到的，你们大家吃些，是新胡桃做的。”她就坐在椅上，我们环坐在她的画桌旁边。电灯光把许多人的精神拉拢在一块。大家说着，笑着，吃着，这真是弟弟所谓“学校生活的乐处”。吴文英忽然蹙损着眉尖说道：“倘使我们和敌人开战了，像今天这样的快乐恐怕不会再有呢！”坐在秦先生身边的年纪最小的女同学池明把刚才剥好的一个大栗子送进嘴里，含糊地说道：“我们不怕炸弹，大家在后方做看护工作，空下来还是可以这样地吃东西。”说过之后大嚼起来，引得大家发笑。秦先生伸手拍拍她的背脊，笑着说：“一点不错！我们还是可以谈笑，还是可以唱歌，描画，做一切快乐的事呢！”她似乎忽然想到了一件事，对大家说道： “两个渔夫的故事你们听见过没有？”大家异口同声地说：“没有。”我说了一句谎话。我其实早已在胡适之译的《短篇小说》中读过。但现在所以说谎者，一则为了秦先生的讲故事不照事实讲，常在处处插入自己的感想，怪好听的；二则倘我直说“已经读过”，使她减少兴味，即使肯讲，也不起劲，致使同学们大家减少兴味。所以我毅然地说了一句谎话。

秦先生拿起热水壶来冲好一杯茶，拣了一块胡桃糖，然后兴味津津地讲故事了。

“那一年普鲁士同法国开战，普兵围困了巴黎城。法国将领死守着城门，没有被打进来。但是城中绝了粮食。有许多人饿死了，有许多人吃着树皮草根。其中有一个修钟表的人——名字我忘记了，姑且不去说它——同一个开小店的老板，有一天早晨，在荒凉的巴黎街上遇见了。两人握着手说不出话来。原来他们是并不熟识的老朋友。”听到这句话，大家惊诧地笑起来。秦先生便解释：“因为他们只是每星期日不约而同地在城外的河岸上一起钓鱼，此外毫无关系，所以说他们并不熟识。又因为他们钓鱼的趣味完全一致，而且相伴得很久，所以说他们是老朋友。在太平时候，每逢星期日早上，两人差不多同时来到河岸，笑着点点头，便并坐下去钓鱼，不说一句话。有时天气太好，钟表司务忍不住说一句：‘好天气呵！’小店老板极诚地答应一句：‘再好没有！’此外不再说话。”听到这里大家又笑起来。池明笑着，嚼碎了的花生米都涌出在口角上。

听讲 丰子恺 作

秦先生忽然拿起桌上的软铅笔对着展开着的画纸，警诫似地向着靠在她对面的桌上静听讲故事的我说：“柳逢春，你不要动！只管装着这姿势听我讲，也不要注意我手上的动作。我一边讲故事，一边为你写生。因为你这姿势怪好看的。”同学们都把兴味移注在我身上，一时秩序稍稍混乱。我努力保持着原来的姿态，同时喊道：“喂！你们忘记了人物写生注意的第一条么：‘被别人写，只当不知；看别人写，偷偷地看！’大家不要看我，依旧听讲！”同学们立刻记起了秦先生的图画讲义，同声说道：“好，我们也‘只当不知’。秦先生讲下去！”秦先生一边用铅笔在纸上信手描写，一边继续讲话：“这两人在太平时代这样地一同钓鱼，已经很久。但战事发生以后，人们逃难都来不及，东西都没得吃，哪有心思钓鱼？即使有心思，城门外都是敌人，城门口有兵士严守着，他们也不能再到原地方去钓鱼了。”我偷偷地沉下眼睛去一瞥，看见她已打好大轮廓。头部里面划分脸与发两区，头部下面画着打着结的两臂的大体轮廓。虽然细部一点也不曾画，大体已经看得出是一个热心听故事的人的姿态了。我继续听她讲：“但是他们这一天在围城里相逢，大家兴致极好，相约再到旧地方去钓鱼。因为小店老板同守城门的中尉相熟识，可以出得城去。于是两人各自回家去取了钓具，向中尉讨个秘密的口号，把口号告诉守城门的兵士，兵士就放他们出城。他们到了老地方的河岸上，依旧并坐下来垂钓。然而环境大非昔比：四周绝无人影，但见炮火的痕迹，对岸的岛上的房屋统统关门，好像多年不住人了。其实有普鲁士兵埋伏在里头。他们也知道这一点，预先商定，万一敌兵来干涉，他们准备把鱼送给他们。不久，枪炮声起，敌兵又开始攻击了！他们两人正想躲到附近的葡萄藤下去，忽闻好几个人的脚步声走近来，顿，顿，顿，顿。”这时候同学们大家朝着秦先生的脸孔出神，

有几个张着嘴巴闭不拢来。我又偷看她的笔下，但见她已换了一支水彩笔，蘸上深青的颜料，正在使劲地画我的头发。笔的动作和她嘴里的“顿，顿，顿，顿”相应和，我几乎笑出来。斜窥坐在我身旁的宋丽金，看见她仰起头假装听讲，也偷偷地沉下眼睛来窥看秦先生的笔下，她的鼻头里“嗯，嗯”地答应，她的口角忍不住要笑。我再看别人，原来她们都是这样：一面假装听讲，一面热心地偷看写生。我恐被秦先生看出，立刻又规规矩矩地做我的模特儿了。但听见她继续说：“顿，顿，顿，顿地走过来的，是四个普鲁士兵。立刻把这两渔夫捆住，猪猡一般地抬了去。……让我画了脸孔再讲。”

这时候同学们大家公然地立起来看画了。她们轻轻地说着：“像来，像来！”“快来，快来！”“好看来，好看来！”[2]独有我同石像一般，依旧两臂打着结伏在桌上，仰起头倾听那无声的演讲，大约有两三分钟之久。

“好，下面的容易画了，继续讲给你们听吧。那普鲁士兵把两个渔夫捉到营中，一个军官就来审问。他说：‘你们两个奸细，想探听我们的军情，却假装钓鱼！钓得好么？’两个渔夫不说话。军官又说：‘照理，奸细立刻枪毙。但现在我可以饶你们的命，好好地送你们回家，倘使你们能把通过城门的暗号告诉我。’两渔夫你看看我，我看看你，一声不响。军官又说……”这时候秦先生已画好手臂和衣服，只剩背景未画。她放下了笔，对我们说：“大体画好了，等一会再完成它。你们暂且不要看画，听我讲！”于是起劲地讲起来：　“军官又说：‘限你们五分钟！倘不说，立刻枪毙，抛在河里！’他拍拍小店老板的肩膀，又说：‘试想：五分钟之后，你们两个身体要沉在河底里，你们总有亲爱的人，舍得么？’两渔夫你看看我，我看看你，还是不说。五分钟过了，军官命兵士架起枪来，同时自己走过来，把小店老板拉到一旁，轻

轻地对他说：‘你说了，我不告诉你的朋友，假意怪你不肯说，使他不会知道你说。我重赏你。’小店老板不开口。军官又拉钟表司务到一旁，同样地骗他。钟表司务也不开口。于是他命令兵士准备放枪。小店老板旋转头去对钟表司务说：‘朋友，再会了！’钟表司务也对他说：‘朋友，再会了！’枪声响处，两渔夫先后倒地。一会儿，两个尸体被抛入河中，只见河面上浮起两道血水。这两个无名的小百姓，情愿死，不肯泄漏军机，情愿枪毙，不肯卖国。这叫做‘杀身以成仁’。他们当时只要动一动嘴巴，就可免死，且得重赏。你们试想：什么东西使得他们的嘴巴死不肯动的？”秦先生讲毕了。

大家听得非常兴奋，忘记了一切。我吟味她最后一句话，也忘记了一切，但似乎觉得有件好事在后头，正待去做。猛然想起了那张画，立刻起身来看。但见花生米包纸底下，隐着一张水彩肖像sketch〔速写〕，画得非常生动。大家又忘记了一切，用另一种兴奋来看画。吴文英摇摇头，自言自语道：“秦先生的手不知怎样生的？怎么一面讲，一面会画出这样又像又美的画来！”秦先生调着背景的颜料，缓缓地答道：“讲同画原是两件事，讲是理智的，画是直感的，两者可以同时并用；但逢到难画的地方，我也要停讲。况且这幅画的成功，不是我的手高明的原故；一半由于今晚高兴，一半由于柳逢春善于做模特儿的原故。”我就向秦先生要这幅画，当作做模特儿的报酬。她允许我，但还在热心地修改。

九点半钟到了，我们收拾桌上的果壳，告别回寝室。我不期地得了一幅肖像，喜出望外。这晚做了许多好梦。

---

[1] 本篇原载1936年11月10日《新少年》第2卷第9期。

[2] “像来”“快来”“好看来”为江南一带方言，意即真像、真快、真好看。

壁画[1]

上公民课时，金先生——就是鼻头很大的训育主任——一进教室的门，没有一个不低着头窃笑。因为他的大鼻头上，不知怎的受了伤，贴着十字形的绊创膏。他的鼻头本来大得可观，如今加上了药布和绊创膏，大得更可笑了。但又因为他是训育主任，平日连我们打呵欠都要管到，大家忌惮他，没有一个敢仰面出声而笑。他上了讲台，也低着头，把眼睛挺起来，向满堂偷看一遍。看见没有动静，就开始点名。点好了名，立刻翻开书来讲“民权初步”一课，好像防人提出他鼻头上的问题似的。

他正在讲“集会的原则”，男同学冯士英离座，走到门边的痰盂旁去吐痰。这是寻常的事，大家不以为意。但当他吐好了痰回座的时候，后面几排男同学忽然出声地笑起来。坐在我邻近的女同学，有的低着头吃吃地笑，有的向门角里张望。我跟了她们的视线一望，但见教室的门正在慢慢地关拢来，而门背后的墙黑板上显出一幅线条很粗的可笑的画：一个大头的侧形，鼻头比头大两三倍，鼻头尖上贴着一个十字形的绊创膏，鼻头旁边还有一个小人，手拿一把锯子，正在锯鼻头。这显然是金先生的滑稽肖像。大家对着这幅肖像公然地笑。

我们的教室，门开在讲台所靠着的一壁上，即先生背后的右方。我们的座位对着开门的一壁。这教室位在角里，门外没有人走过。故上课时门总不关上。教室中除讲台所靠着的一壁外，其余三壁上都有墙黑板，备学生演习算草之用。门常常开着，故门闭后的一段墙黑板被门遮住，比别的部分特别新而且黑，这幅粗笔的滑稽肖像画在这上面异常显著。这画的作者不知是谁，但把门关上，使它展览在大众之前的，无疑

地是吐痰的冯士英。

金先生看见大家对着门角笑，把头向右转，凝视了一会，脸孔一阵红，但强装笑颜，说道：“这算是我的肖像么？谁画的？”大家低头不说，也不笑。“画得不像！我的鼻头难道这样大的？”大家笑不可仰。“我的鼻头上生一颗瘰，就会好的，何必把鼻头锯去呢？”大家笑得更厉害。“难道图画先生教你们这样画的？画的是谁？”他向级长问。级长立起来说：“我进教室后不看见有人画。也许不是本级人画的。”金先生又问：“刚才吐痰的是谁？”没有人说话，但有许多人旋转头去向冯士英看。冯士英低着头看书，一动也不动。金先生向冯士英注视一会，接着说：“不要讲了，上课吧。”级长就离座，拿揩拭把画迅速地揩去。

下课后，金先生叫冯士英到训育处，请他吃一顿“大菜”。图画教师秦先生也叫他到房间里，又请他吃顿“大菜”。“吃大菜”是我们一级里的方言，就是被先生叫去训斥的意思。冯士英吃了两顿“大菜”回来，向我们装个鬼脸，伸伸舌头，说：“吃饱了，今天中饭也吃不下了。别的没啥，就是对不起秦先生。原来大鼻头一下课就找秦先生说话，好像是秦先生叫我画的，你看奇不奇？秦先生气煞了。她说话时一直皱着眉头。她说确是她教得不好，没有预先关照我们不可用画侮辱师长。这话使我很难受。我就向她认罪，并且表明誓不再犯。其实这并不算侮辱，你的鼻头不是大的？能够锯下一段，算你运气呢！”说得大家都笑起来。

晚上，我同宋丽金到秦先生房里去慰问。秦先生的气还未消尽。她最初说冯士英太会吵，后来怪金先生多事，轻轻地对我们说：“他怪我，真是笑话。画了他要图画先生负责，那么说了他要国语先生负责，打了他还要体育先生负责哩。况且这幅画——我是没有看见，听他们说——也不算侮辱。却是一幅‘漫画肖像’。我觉得可以欣赏，用不着动怒。”我们问她什么叫做“漫画肖像”。她就高兴地说道：

軍縮會議

“漫画中有一种画法：把人的颜貌的特点放大（譬如鼻头大的，画成特别大些），画成很可怕或很可笑，却又很像相貌，叫做‘漫画肖像’。这是很困难的一种技术。各国的报纸及杂志上，常有政治上的要人、名优、名人等的‘漫画肖像’公然地登载着。被画的人全不认为侮辱。像从前美国的总统，曾经特地把自己的漫画肖像收集拢来，随时欣赏。法国有名的讽刺画家独米哀〔杜米埃〕（Daumier）曾经把国王的头画成一只梨头，很可笑，却很像。国王见了，自己照照镜子，笑了一笑，并不动怒。后来国王出门，人民望见了他都笑不可仰，失去礼仪。经他查问，知道他们是想起了独米哀这幅漫画的原故，心中觉得不快。回宫后借了别的理由把独米哀捉住，关在牢间里。但也不久就释放。法国还有一个漫画家，把某女作家的面貌画成猪猡一般。女作家并不动怒，她的丈夫却认为侮辱，向官厅告状。开审时，旁听的人满座。审问终了，裁判官婉言地对女作家的丈夫说：‘他把你夫人描漫画肖像，是好意，在你是光荣的。况且描得很像！我劝你撤回诉讼吧。’”讲到这里，大家笑起来。秦先生一讲到美术，一切不快都可忘怀。现在她早把大鼻头先生所给她的不快忘记了。她继续讲下去：

“原来漫画家对人的相貌美不美的看法，与普通人相反：普通人所认为美的，譬如脸孔齐整，五官匀称，头面光洁的，在漫画家看来一点不美。因为它太平凡，毫无特点可捉，画不起出色的漫画肖像来，是不美的。漫画家所认为美的，是脸孔凹凸不匀，五官特殊发展，头面奇形怪状的相貌。因为它特点显著，容易捉住，一画便像。但在普通人看来，就认为是丑陋的。这位金先生，他自己也许嫌自己貌丑，但在漫画家看来，他正是个美人呢！”大家又笑。

我问秦先生：“漫画现在我国很流行。到底怎样算好，我还不懂。有没有标准的？”秦先生说：“也说不出一定的标准。但‘抽象思想具体

化而明快地表出’，可说是良好漫画的主要条件。”她伸手向书架里抽一册书，翻出一张来给我们看，说道：“喏！譬如这一幅，便是‘抽象思想具体化而明快地表出’的一例。最近各国开军缩会议，大家协议减缩军备，共图世界和平，但这都是空形式。实际上，各国都在增加军备，酝酿大战。——这点就是所谓‘抽象思想’。抽象思想是画不出的，但漫画家能想出一种具体的状态来，把这抽象思想明快地表出，使人一看就了解，而且比读文章所得印象更深。例如这幅画的作者想：军缩会议是表面的，军备扩张是暗中的；军缩会议是虚空的，军备扩张是实力的。于是他想出了具体化的方法：军缩会议是表面的，可用三个穿大礼服的外国人在席上碰酒杯来代表。军备扩张是暗中的，可用拳足交加的三个黑影来代表。又军缩会议是虚空的，可画得小些。军备扩张是实力的，可画得大些。这样，这种抽象的思想就具体化为人物和黑影，而明快地表出来了。从看画的人方面说：我们先看前方，但见军缩会议席上有三个要人很客气地在碰杯。再看后方，原来三个大黑影拳足交加地在那里打架！哈哈哈哈……”我们同声地“哈哈哈哈……”夜自修的下课铃也跟着了“当当当当……”起来。我们就告辞。

---

[1] 本篇原载1936年11月25日《新少年》第2卷第10期。

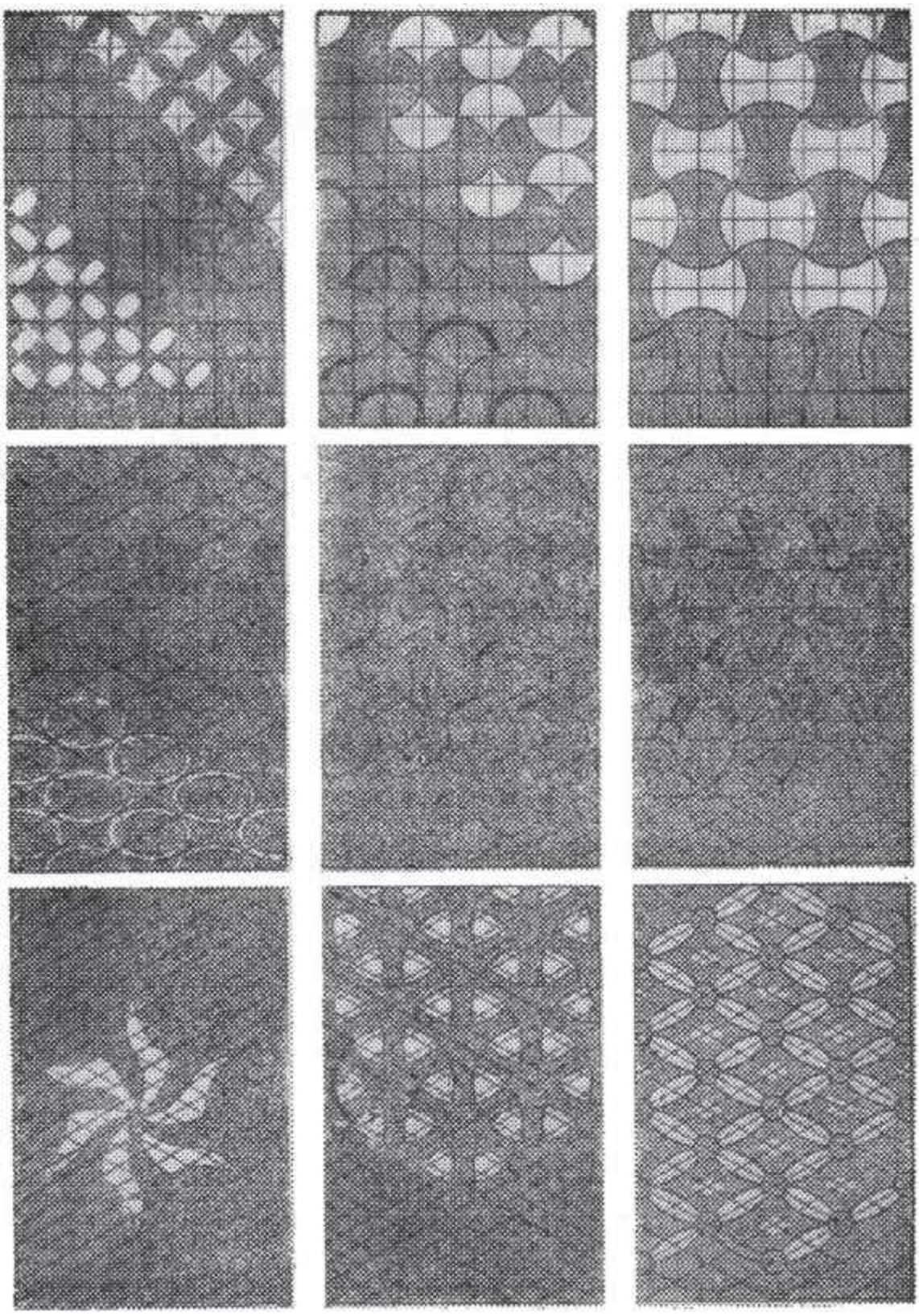
寄寒衣[1]

姐姐：

你的新棉袄已经做好，现在托宋家伯伯带上，请你查收。姆妈叫我写信对你说：这件棉袄虽是丝绵的，但是很薄，现在就可穿了。童子军露营的时候不可不穿。因为我们生在产丝绵的地方，从小穿惯丝绵，严冬穿棉花要伤风，尤其是露营的夜里，姆妈怕厚了穿在童子军装里面太臃肿，所以翻得特别薄，而且裁得特别小，包你穿了不变大胖子。叫你切不可把棉袄藏在箱子里，而只管挨冻。

关于你的棉袄，我还有一点话对你说：这种衣料叫做“梅萼呢”，是我同姆妈两人去买的。那天庙弄口新开绸缎店，我同姆妈去剪衣料。剪你的棉袄料时，姆妈叫我选。我看见他们橱窗里的衣料颜色和花样很多，实在无从选起。后来我一想，你是欢喜纯青灰色的，就选了一种没有花纹的“标准布”，但是姆妈不赞成，说大姑娘家不宜穿得这么素净，青灰不妨，但总要有些花的。就叫我另选“梅萼呢”，我一看，都是很华丽的。只有一种曲线格子的，最为雅观，就选中了它。姆妈还不赞成，定要换一种梅花的。我说：“用这种布做了，姐姐一定不要穿，露营回来一定重伤风。”姆妈这才赞成，剪了我所选定的曲线格子的“梅萼呢”。拿回家里给爸爸看，他说花纹很好。我很欢喜，仔细一看，果然很好。这种曲线格子不知怎样画的。横线和直线都是水浪形，而且相交叉的地方处处一律，毫没一点参差。我用铅笔在纸上画画看，无论如何也画不正确。去问爸爸，爸爸说：“这是图案画，要用器具画的。”我再问他用什么器具，他说：“图画仪器！将来我去寻出来教你画。”说了就衔着香烟踱开去。我不再问他。第二天到校，我问华先生，在黑板上把

浪纹格子画给他看，问他怎样可以画得正确。他说：“这要用两脚规画，很难很难，但你们现在不必学这种画。”我也不再问他。后来我把这事对华明说了。第二天华明到他爸爸——华先生——的抽屉里偷出一只两脚规来给我看。我玩玩看，很有趣味。旋一旋，一个圆圈；旋一旋，一个圆圈。用手来描，无论如何描不这样正确。但是你的棉袄上的浪纹格子，用这家伙怎样描得出呢？我想不出，华明也想不出。华明去问他爸爸，他爸爸回答他的话，同我爸爸回答我的话一样搪塞。我不懂得这种浪纹格子的画法，很不舒服，好像有一件事没有做完，常常挂在心头。华明笑我：“你不晓得的事多得很呢：飞机怎样造，高射炮怎样打，矿怎样开……天下的事，哪里知道得许多呢？”然而我不相信他的话。因为我想，这不过是一种画法，不是那么重大的事。我的要求，不算过分。现在我把这事告诉你，你在中学校，见闻较多，不知能把这种画的方法告诉我吗？



这封信藏在棉袄袋里，恐怕你不发见，另外在一张纸条上写了“袋内有信”四个字，放在衣包内。又恐怕你打开衣包时纸条要遗失，又在包面上写了“内有纸条”四个字。还恐怕你不细看包面上的字，姆妈托宋家伯伯转托宋丽金口头关照你“包面上有字”。你看到了这信，写个回信给我。

你的弟弟如金上言，十二月一日。

弟弟：

宋丽金送给我衣包的时候，再三关照我“袋内有信”。我读完了信然后看见包内的条子，看见了条子然后看见包上的字。

寄来的棉袄，我穿上去很称身，而且颜色花纹也都很好。我试穿后，就一直穿上了。露营三天，已经过去。我们在露营中自己烧饭吃，非常有趣。晚上十个人同睡在一个营帐内，大家一身大汗，巴不得有人来偷营，出去透一口气。哪会伤风呢？我现在身体很好，不像从前在家里时那么怕冷怕热。请你对姆妈说，叫她放心。

衣料的颜色我的确欢喜。花纹也很雅观。画这种花纹，我看了一会，觉得一定可用两脚规画，但怎样画法，一时想不出来。昨天晚上，我特地去问秦先生。她教了我种种有趣的画法。我才知道两脚规这件东西真是妙用无穷。现在我把她所教我的种种画法描成一图，寄给你看，想你一定很欢喜。同时我又买了一只两脚规寄给你，省得你叫华明去偷。我寄给你的图中，有九个方块，但共有十二种花样，因为其中有三块是每块中含有二种花样的。第一行中的右手旁边的一块，就是我的棉袄上的花纹。这花纹的画法看似复杂，其实很简单。你只要划一张正方形的格子，以任何一个交叉点为中心，以一格的对角线为半径，作一个圆。这个圆一定通过八个方格。揩去了相对的每两方格里的弧线，其余

相对的每两方格里的弧线，就是相邻的两条浪纹的一部分。你依照图中的格子仔细去看，一定容易悟通这画法。很有规则，很死板，一点不难。你看懂了这种浪纹格子以后，别的花样的画法也都容易看懂，不必我一一细说了。万一有看不懂的地方，可用两脚规去试试看。能够寻出每段弧线的圆心，就容易懂得它的画法了。你看懂了这十二种画法以后，一定会自己创造出种种花样来。只要先划格子，正方的，长方的，斜方的，或者混合的。然后把两脚规的尖脚放在格子的交点上，把两脚规的开度自由伸缩，把弧线的连接自由支配，就可画出无穷的花样来。秦先生说："织物图案和装饰图案，全靠一只两脚规。"这家伙真是妙用无穷的。

弟弟！你玩了这家伙，一定趣味很浓，但我要通知你：这不是很难的一种图画。这种画有规则，很呆板，只要细心，谁都会描。反之，像那种写生画，没有一定的规则，而美恶显然不同，这才是美术上的难事，光是细心没有用了。秦先生这样说，我也这样地感到。我觉得画这种画，好比做缝纫，只要耐心，一针一针地缝，总会缝得成功。写生画就不同：不一定要耐心，也不一定要细心。有的时候，耐心了细心了反而不好。用器画注重机械的表现，同一题材，各人所描的结果大致一样，反之，写生画注重个性的表现。十人同画一种水果，画出来的人人不同。所以你倘欢喜用器画，须当它图画的一部分而研究。在工艺美术、实用美术方面，用器画是很重要的。现代的人，有赖于用器画甚多。一切工艺，都是靠了用器画的帮助而制成的。我们大家应该研究这种画法；但这是图画的一部分。除此以外，我们还得研究别种图画。

年假不到一个月了。我半年不回家，第一次回家时怎样高兴，现在也想象不出。

你的姐姐逢春谨复，十二月四日。

[1] 本篇原载1936年12月10日《新少年》第2卷第11期。

援绥游艺大会[1]

天气一天冷似一天，不知不觉地入了严冬。校庭中，以前郁郁苍苍的梧桐树，如今变成赤裸裸的几根树枝；以前青青的草地，如今很像一片焦土；以前到处有三三五五的散步者，如今连狗都不见一只；以前常常拥挤着笑脸的教室窗子，如今都紧紧地关闭，只让一只烟囱的弯臂膊伸出在外面，向灰色的寒空中乱吐黑烟。——室外充满了严寒的气象。

然而在大会堂的室内，正与室外相反，充满了热烈的气象。这并非为了生着火炉的原故，只因敌兵侵犯绥北，我军在冰天雪地中抗敌，居然获得胜利。所以全校的同学少年个个异常愤慨而且兴奋，正在热烈地开会，讨论援绥的办法。

“背了竹筒向路人募捐，办法不好：不懂事的人要说我们像叫化子，不明白的人还以为我们拿去自己用的。我看还是开个游艺大会，发卖门票，每张大洋一角。大家分担推销：先生们每人担任十张，同学们每人担任五张。这样，我们全校二十几位先生和四百多同学，一共可以推销二千多张，就有二百余元可以寄送绥北去慰劳抗敌将士。背了竹筒募捐，哪里能得这数目？”学生会会长提议。全体同学一致拍手赞成。会长继续说：

“关于游艺大会推销门票的办法，蒙全体一致赞成，很好很好。现在我们来继续讨论这游艺大会的内容。会中所表演的，无非音乐、跳舞、演剧等种种艺术。但这不是每人都能参加的。我的意思，应由各级分别选择出长于艺术的人才来，组织一个筹备会。然后由筹备会安排节目，分派任务，克日练习，定期表演。”大家又是一阵拍手赞成。

经过了其他种种讨论之后，方始散会。各班同学各自回到自己的教室，由级长主席，分别选择游艺大会筹备会会员。我们这班里投票的结果，我当选了。当晚筹备会就成立，借全校最大的春一教室开第一次会议。会员共有六十三人，男同学五十人，女同学十三人。我向全体回视一周，觉得这里所包含的不外两种人：一种是平日最热心图画音乐的人，一种是平日最会噪的人。推举主席，讨论节目，分派任务……大约经过两小时之久。结果我被选为装饰股干事。

次日午饭后至上课的空闲，我们的装饰股干事开会。有的人担任办器物，有的人担任借衣饰，有的人担任制背景……派到我名下的是绘制各种标语和大会门前的匾额。和我合作的还有一人，就是二年级的男同学秋叶心。他是我的小学时代的同学、同乡，又是亲戚。本来很亲近；自从入中学以来，为这学校的校风——男女同学除上课外极少接近——所碍，反而生疏起来。我常觉得这是一种不自然，不合理，而且幼稚的校风。这回，在众心一致的爱国热情之下，这种校风开始被打破了。在集会时，大家忘记了男女的区别，共同讨论。在筹备中，大家忘记了男女的区别，共同办事。这真是可喜的事。叶心哥本来最怕人笑，平日偶尔遇见我时绝不理睬，好似遇见仇敌一般。这回方始回复了从前的态度。他笑着对我说：“敌人的侵略，反使我们全校同学更加亲密了！”我说：“不仅同学如此，全国民众一定也会因了敌人的侵略而更加亲密起来呢！”我们就商量我们的工作。

标语条子是小小的，还容易绘制。门口的大匾额，做起来倒很费事。“画图案字吧？”“请先生写大字吧？”“用棉花堆出来吧？”“用马粪纸剪出来吧？”我们二人商量了好久，终于不决，就一同到秦先生房间里请教。

秦先生说：“图案字画得好，也很醒目，但现今有许多图案字广

告，把字体变得奇奇怪怪，非常难看，甚至不认识。变成了美术上的一种流行病，你们切不可犯。一定要请擅长书法的先生写，也可不必。你们两人的字体都还清秀，我看还是自己写。”叶心哥说：“听人说，书法有种种体裁，都要根据种种碑帖而练习的。我们毫无练习，怎么敢写大字呢？”我接着说：“我以前只临过郑孝胥的大字帖，总是临不像。后来这人做了卖国贼，我气煞了，立刻把帖撕碎，从此不再临帖!”叶心哥和秦先生都笑起来。随后她说：“碑帖中的字固然写得好，初学时笔划未整，不妨临摹。但用笔渐有把握之后，不必临摹，只要看看各种字体的结构，笔力的轻重，以供自己的参考，也就够了。写字一定要模仿古人，这一说我很反对。”我们同声表示赞同。她继续说：“古人苦心经营，发明一种有特色的字体，确是美术上的创作。但后人何必一定要学他，而且定要学得很像呢？我主张写字要各人自成一体，同各人的脸孔一样。古人苦心经营的结果，——那种碑帖，——可供我们参考，但不是教我们依样画葫芦的。用图画的眼光来看书法，字无非是各种线条的结合。各种字体，皆因线条结合法不同而生。而线条结合法的不同，分析起来不外两条路，第一是线条的构造。这好比图画的构图，又好比造屋的木材。第二是线条的粗细刚柔。这好比图画的笔法，又好比造屋的盖砌。前者当然比后者更为重要。譬如图画，构图不好，笔法虽好无益。譬如造屋，木材架子搭得不好，盖砌虽好无用。再用人体来比方字，线条的构造犹之骨胳，线条的粗细刚柔犹之筋肉。骨胳倘有缺陷，筋肉虽然健全，其人终是残废者。”这时候，恰巧驼背的王妈提了水壶进来倒开水，见了她，我们三人一齐笑起来，弄得她莫名其妙。

素性温厚的秦先生立刻注意到了自己的行为近于残酷，赶快敛住笑声，继续对我们说：“所以我劝你们自己去写。只要笔划的构造妥帖，笔划的粗细刚柔适当，能使观者得到明白爽快的印象，便是好字。但切莫模仿那种无理地好奇的图案字！至于用棉花堆，用马粪纸剪，我看也

可不必。去买那种淡黄色的布，用鲜红色写上‘援绥游艺大会’六个字。四周也不用花纹，但用双线加一道边。这样，色彩温暖而有生气，形式正大而明快，很可以象征你们的爱国热忱呢。”我们领教，告辞。

办到了布和颜料，先由叶心哥用木炭在布上划出每个一尺半见方的六个字的骨胳，然后由我一一附上筋肉去。经过几度修改之后，两人同把红颜料涂上去。——我们的写大字真同画图一样。

画好了字，抬出去晒。许多人走过来看。有的同学问：“字谁写的？”我说：“他写的。”他说：“她写的。”他们笑着说：“你们二人同写的？真是‘同心’的了！”我们被说得难为情起来。不意校长的声音在人丛背后响出：“很好！正要万众‘同心’，才可援绥抗敌！”于是大家齐声呐喊起来：

“万众同心！援绥抗敌！”

---

[1] 绥，系我国旧绥远省简称，1954年撤销，并入内蒙古自治区。本篇原载1936

年12月25日《新少年》第2卷第12期。

艺术修养基础[1]

（〔桂林〕文化供应社一九四一年七月初版）

---

[1] 根据1946年12月香港文化供应社初版本排印。

上编 艺术总说

第一章 艺术的学习法

学过了几何，再学三角；学过了物理，再学化学，都是更进一步，再多学一种学问。只要更多出一点心力，或者更多费一点时光，就可以成功。但学过了别的学问，再学艺术，情形就不同；不是更多出力或更多费时，就可成功的。学了别的东西之后，再学艺术，须得心中另“换一种态度”，才有成功的希望。所以讲艺术学习法，先讲艺术内幕的事是徒劳的，必须先请学者懂得“换一种态度”的方法。

世间有“真、善、美”三个真理。人生便是追求这三个真理的。科学追求真，道德追求善，艺术追求美。人生必须学艺术，便是为求人格的圆满。真、善、美，这三者，互相关联，三位一体；但是性状完全不同。譬如这里有一株树，我对着它，可有三种态度。第一，心中想起这是什么树，在植物学中属于何类，以及这是谁人所植，谁家所有的。这时候我所用的心，是心的“知识”方面。第二，心中想起这树上可收多少果实，树干可作多少器具，我打算来采伐它。这时候我所用的心，是心的“意志”方面。第三，心中全不想起上述的事，而只是眺望树的姿态，觉得它是秀美的，或者苍劲的，或者婆娑的，或者窈窕的。这时候我所用的心，是心的“感情”方面。前面所谓“换一种态度”，便是用心时换一个方面的意思。

我们在日常生活中，用心的“知识”和“意志”的时候居多数。譬如出门办事，要察看时候，要辨别路径，要计较是非，要打算得失。所用的心大都是心的知和意两方面。难得用感情去欣赏事物。习惯了这种日常

生活的人，学艺术的时候也就这样用心，那一定学不成功。因此我现在特别提出这态度的问题来，教学者注意。诸君要学艺术，必须懂得用“情”。不要老是把心的“知”和“意”两方面向着世间。要常把“情”的一方面转出来向着世间。这样，艺术才能和你发生关系，而你的生活必定增加一种趣味。譬如你出门办事，专门用心于察看、辨别、计较和打算，你的生活太辛苦而枯燥了。偶然坐下来休息一下，对着眼前的花草风景天光云影欣赏一下，心里便舒畅些，元气也充足了。艺术对于人生的慰安，即在于此。故能应用感情，可免生活枯燥。世间有些人利欲熏心，有些人冷酷无情，有些人形同机械。这都是缺乏艺术趣味所致。他们有时也玩艺术品，但不懂得感情的用法，故与艺术实在毫无关系。

感情怎样用法？可就眼睛、耳朵、心思三方面分别说明。因为重要的三种艺术，绘画、音乐、文学，是用这三种感官去领略的。

一、眼睛的艺术的用法：造物主给我们头上生一双眼睛，原是教我们看物象的。但他曾经叮嘱我们：“要用眼睛看物象的本身，又看物象的意义！”小孩子出生不久，分明记得这句话，看物象时都能够注意其本身。后来年纪长大，便忘了上半句，不看物象的本身，而转看物象的意义了。学艺术便是补充这上半句的。诸君都听见过《皇帝的新衣》的故事吧。（大意是：有一个皇帝，要做新衣，雇织工来织布。织工说，我织的布，非常神妙，没有道德的人看不见，道德高尚的人才看得见。皇帝相信他。皇帝派大臣去看，大臣看见布机上并没有布，织工只是空装织布的姿势。但恐怕别人说他没有道德，假意称赞布很美丽。皇帝自己去看，也看不见。但也恐怕没有道德，也假意称赞布的美丽。后来布织成了，衣做成了，织工拿来给皇帝穿。皇帝明明看见是空的，假作欢喜，穿了出去巡游。民众明明看见皇帝裸体着，但都恐怕自己没有道德，大家假意称赞新衣的美丽。直到后来，有一个小孩子看看皇帝，喊

道：“皇帝裸体着，并没有穿衣！”被他说破，于是大家才觉悟了。）大臣民众为什么都说假话呢？因为他们忘记了上半句，看物象时但看其意义，以为这裸体必须假定为有衣服的，故应该说有衣服，就不见裸体的本相了。小孩子为什么能够说破皇帝的新衣的虚空呢？就为了不忘记上半句，能够看见物象（裸体皇帝）的本身的原故。现在世界上，生着眼睛而不能看见物象本身，与那些大臣民众一样的人很多。艺术教养，就好比小孩子的说破。可知学习艺术，眼前能见一种新鲜的光景，实在是人生的一种幸福。

由上述的故事，可知“看取物象的本身”，便是眼睛的艺术的用法。倘嫌上述的故事太稀奇，不妨举日常生活的实例来说。譬如一只茶杯，你看见了但想“这是盛茶用的器皿，这是我所有的，这是几毛钱买来的”等，你便忘记了造物主叮嘱你的上半句，而只记得下半句了。换言之，你的眼睛便是不懂得艺术的用法的。还须得能够静静地观赏茶杯，看它的形状如何，线条如何，色彩如何，姿态如何，才是看见茶杯的本身。又如一把椅子，你看见了但想“这是坐的家具，这是红木制的，这应该放在客堂里，这要谨防偷盗”等，也是忘记了上半句，不懂得眼的艺术的用法。还须得能够观赏椅子，看它的形状、线条、色彩、姿势，才是看见椅子的本身。如前所述，看见树木，只想“这是什么树，在植物学中属于何类，是谁所植，树上可收果实多少，树干可作多少器具，我打算怎样采伐它”等，此人也没有看见树木的本身。

看见物象本身有什么好处呢？浅而言之，大家能够看见物象的本身，世间的工艺美术一定会大大地进步起来。只因多数人只讲实用，茶杯但求盛茶不漏就好，椅子只要是红木的便贵，对于形式的美恶全不讲究。于是社会上就有许多恶劣的工艺品流行，破坏人生的美感。常见好好的瓷器，只因样子塑得不好，花纹描得难看，而给人恶劣的印象。好

好的木器，只因形式造得不好，漆饰涂得难看，而引人不快的感觉。都是为了多数人看不见物象的本身，因而工业者忽略美术的研究所致。进而言之，吾人对物象能看其本身的姿态，眼前的世界便多美景，我的心便多慰乐。所谓“美的世界”并非另有一个世界，便是看物象本身时所见的世界。古人咏儿童诗句云：“对境心常定，逢人语自新。”[1]对着一种境地心能够常定。便是说对着物象能够撇开其意义而看见其本身的意思。逢着人说出话来自会新鲜。便是说看见物象的本身，故能说别人所不能说的话。“皇帝裸体着，并没有穿衣”，便是“逢人语自新”的一例。

可知要学艺术，必须懂得眼的艺术的用法，即必须能见物象的本身。但最后我须得声明：我劝你看物象的本身，并非劝你绝对不要想起物象的意义，而仅看其本身。我是劝你不要忘记造物主所叮嘱你的话：“要用眼睛看物象的本身，又看物象的意义。”看物象的本身能发见其美，看物象的意义能发见其真和善。真善美三位一体，不能分割。好比一个鼎必须有三只脚，方能立稳。缺了一只脚，鼎就要翻倒的。

二、耳朵的艺术的用法：造物主给人头上造一双耳朵，教人能听。当时也有一句话叮嘱人：“要用耳朵听声音的本身，又听声音的意义！”但人们老是忘记了上半句，而单记住下半句。听见一种声音，但问这是什么声音。是敌机声么？赶快逃进防空洞！是风声么？可以放心。是喊救火么？赶快搬东西！是喊摆渡么？可以放心。这样的听觉生活过惯了，遇到声音总是追求其意义，就从此听不见声音的本身了。凡美必是事物本身的表现。故音乐艺术必是声音本身的表现。听不见声音本身的人，就不能学习音乐。唱起歌来像说话或叫喊一样，听见音乐先问这是什么歌，便是不解声音本身之故。故耳朵的艺术的用法，是听声音的意义之外，又听其高低、强弱、长短和腔调。风声、水声没有字眼，你要能在它的高低强弱长短里，听出一种情味来。反之，说话有字

眼，你却要能在字眼之外听出一种腔调来。——好比不懂英语的人听英国人说话，不解其意义而但闻其腔调。这等便是听取声音本身的练习。练习积得多了，听见没有字眼的声音便似听见说话一般，能在其中感到一种情味，音乐艺术便可学成了。据传说，希腊黄金时代，艺术最发达的时代，其人民听讲演，对于讲演的音调，比讲演的意义看得更重。话未免夸张，但艺术教养深厚的人对于声音的敏感，于此可知。我国古代也有传说：孔子有一天立在堂上，听见外面有一种哭声，非常悲哀。孔子就拿琴来弹，其琴声的腔调和哭声相同。孔子弹完了琴，听见有人嗟叹。问是谁，原来是颜渊。孔子问颜渊为什么嗟叹，颜渊说：“现在我听见外面有人哭，声音很悲哀，不但是哭死别，又是哭生离。”孔子说：“你何以知道？”颜渊说：“因为它像完山之鸟的鸣声。”孔子说：“完山之鸟的鸣声又怎样？”颜渊说：“完山之鸟有四个儿子，羽翼已经长成，将要分飞到四海去。母鸟送别他们，鸣声极其悲哀。因为他们是一去不返的。”孔子差人去问门外哭的人，哭的人说：“丈夫死了，家里很穷，将卖掉儿子来葬丈夫，现在同儿子分别。”于是孔子称赞颜渊的聪敏。这故事不知真假。但故事的意旨，无非是要说明声音本身(没有字眼)能够详细地表现感情。懂得耳朵的艺术的用法的人，便能从纯粹的声音中听出一种情味来。孔子称赞颜渊聪敏，他自己能用琴模仿这种哭声，可知比颜渊更聪敏。颜渊只能欣赏，孔子却能创作。孔子有一天听见子路弹琴，说他有杀伐之声，是不祥之兆。后来子路果然战死，被人斩做肉酱。可知他老先生的耳朵聪敏得更厉害。苏东坡的《赤壁赋》中写客有吹洞箫者，说“其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉”，能从声音中听出怨慕泣诉的情味来，其耳朵也很有艺术的修养了。

故要用耳朵来学习艺术，即要学习音乐，必须另备一种听的态度。不要专门听辨声音的意义，又宜于意义之外听赏其腔调。古代的隐士，欢喜住在深山中听松风声，听流水声。倘其人不解听赏声音的本身，实

在毫无意味。今人欢喜赴音乐演奏会，听器乐曲管弦乐曲（没有歌词的音乐）。倘不解听赏声音的本身，便同不聪敏的隐士听松风流水声一样地苦痛。须知音乐是音的艺术，详言之，是音本身所表演的艺术。我们平时所唱的歌曲，有乐谱又有文字的，是音乐与文学（诗歌）的综合艺术，不是纯正的音乐艺术。这仿佛是一种合金，虽然也有用途，但论其质，不是纯正的金属。学习音乐，必须学习纯正的音乐，即没有歌词而仅用音符表演的“器乐”（有歌词可唱的叫做“声乐”）。声乐不过是音乐中之一种，不能代表音乐本体的。器乐才是音乐的本体。要理解器乐曲，必须从听赏声音本身入手。但最后又须声明：我劝你听赏声音的本身，并非劝你听人说话时也不顾到话的意义，而仅听其腔调，弄得同外国人或聋子一样。我是劝你不要忘记造物主所叮嘱的话：“要用耳朵听声音的本身，又听声音的意义。”听声音的本身能发见其美，听声音的意义能发见其真和善。真善美三位一体，不能分割。好比一个鼎必须有三只脚，方能立稳。缺了一只脚，鼎就要翻倒的。

三、心思的艺术的用法：我们平时对于世间事物的思想与见解，总是求其真实而合理的。然而有的时候，真实合理太久了，要觉得枯燥苦闷；偶然来个不真实不合理的思想与见解，反而觉得有趣。这也是人的生活的一种奇妙状态。例如几个大人坐在室中谈话。谈的话都真实而合理。忽然有一个小孩子，到室中来游戏了。他把糕喂给洋囝囝吃；忽然又脱下自己脚上的鞋子来，给凳子的脚穿了。于是大人们都笑起来。这种笑，不是笑他的无知与愚痴，却是觉得这种生活的有趣，而真心地欢笑。欢笑得不够，大人们会蹲下来，模仿小孩子，向他讨糕糕吃。可见儿童生活富有趣味，可以救济大人们生活的枯燥与苦闷。耶稣圣书中说：惟儿童得入天国。从艺术上看，儿童得入天国，便是为此。但造物主怜悯大人们脱离了儿童的黄金时代之后，生活太苦，特为造出叫做“艺术”的一种东西来赐给他们，以救济他们的生活的枯燥与苦闷。故

心思的艺术的用法，不妨说就是大人思想的儿童思想化。就是大人的回复其“童心”。

阿宝两只脚，凳子四只脚 丰子恺 作

懂得真实地合理地观看世间事物的大人们，有时故意装作不懂，发

出小孩子说话似的见解来，便可成为艺术的“诗”。例如：一个女子自己划船去采莲，采到月出才划回来。本是一件寻常的事。但你不必这样老老实实地说。你不妨换一种看法与想法，把花月看作人，想象他们都同这采莲女相亲爱，便可得这样的诗句：

来时浦口花迎入，采罢江头月送归。

那么一说，这一件寻常的事忽然富有生趣，这事实忽然美化了。我们明明知道这话不真实，不合理，是假意说说的。但我们不嫌其假，反觉其假得很好。又如两人将要分别，在蜡烛火下谈到夜深。也是一件寻常的事。但我们不妨换一种看法与想法，而这样地说：

蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。

好在蜡烛有芯，其油像泪，这诗句就更巧妙了。又如一个人坐在深山中的庵里，独自喝杯茶。这事实可谓简单，枯燥，寂寞之极了。但诗人能作如是观：

青山个个伸头看，看我庵中吃苦茶。

登山图 丰子恺 作

同类的事实，一个人独行荒山中，只有一只白鸟飞来叫了几声，其余无事。这也可谓简单，枯燥，寂寞之至了。但诗人这样说：

青山不识我姓氏，我亦不识青山名。

飞来白鸟似相识，对我对山三两声。

上面举的四个例，都是故意说假话。假的地方，都在把无情之物当作有情的人看。故可称为“拟人的看法”。这看法进步起来，有时变成荒唐。但好处也就在荒唐。例如在渭水上想念故乡，便说：“渭水东流去，何时到雍州？凭添两行泪，寄向故园流。”仰望庐山，便说：“咫尺愁风雨，匡庐不可登。只疑云雾里，犹有六朝僧。”恨丈夫乘船出门久不归家，便说：“不喜秦淮水，生憎江上船。载儿夫婿去，经岁又经年。”把眼泪流在河里，要它带到故乡去。唐朝人说庐山上恐怕还有六朝僧。丈夫不回来，埋怨秦淮河同船。这种荒唐可笑的行径，简直同无知小儿的一样。然而这都是唐诗的杰作，流传到千年后的今日，还是脍炙人口。

还有一种小孩子看法，是把眼前事物照样描写，而故意说不合事理的话。可称为“直观的看法”。例如：

山中一夜雨，树杪百重泉。

看见树后面的山中有泉水流着，便撤去树与山的距离，故意说泉水在树杪上流着。还有更不合事理的：

孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流。

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。

君不见走马川行雪海边，平沙莽莽黄入天。

江、河、沙都会上天，流到白云之间。这些话更不合事理。但把眼前立体的景物当作一幅平面的图画看时，的确如此。

还有一种小孩子的看法，是故意装作不识大体，而讲些零星小事，而这小事却又能暗示大体。胡适之先生说这好比大树干的横断面，看见一片便可想象大树的全体。故不妨称之为“断片的看法”。例如：

打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。

寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。

妾有罗衣裳，秦王在时作。为舞春风多，秋来不堪着。

君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅着花未？

第一首诗，只说一个睡晏觉的女子要打走枝上的一只黄莺。但从这小事中可以窥见开边黩武时代人民怨战的情状。今日的日本女子读了可以哭杀[2]。第二首诗，只说一个老宫女在讲旧事。但由此可以窥见唐明皇一代兴亡之迹。第三首诗，只说一件破衣裳。但由此可以窥见人世盛衰无常之相。第四首诗，只说梅花开了没有，但由此可以窥见离人思乡之心。这些诗，表面都好像天真烂漫的小孩子讲的零星细事。但并非真个无关大体的零星细事，却是可以小中见大、个中见全的，故能成为好诗。

文学之中，诗是最精采的。所以上面举许多诗为例。学者理解了诗心，便容易理解文心，而懂得心思的艺术的用法了。

总结上文：如要学习艺术，须能另换一种与平常不同的态度来对付世间。眼睛要能看见形象的本身。耳朵要能听到声音的本身。心思要能像儿童一般天真烂漫。

第二章 艺术的种类

艺术共有十二种。即1绘画，2书法，3金石，4雕塑，5建筑，6工艺，7照相，8音乐，9文学，10演剧，11舞蹈，12电影。

这一打艺术，我们须得把它们分别门类，学起来才有眉目。最普通的分类法，是以我们的感觉机关为标准。对付艺术时所用的感觉机关，主要的不外二个，即眼睛和耳朵。换言之，艺术不外乎看的同听的两种。但此外还有又看又听的，即眼睛和耳朵并用的。故共有三种。看的称为“视觉艺术”，听的称为“听觉艺术”。又看又听的称为“综合艺术”。还有一种称呼法：视觉艺术因为必须在空间中表现的，故又可称为“空间艺术”。听觉艺术，因为必须在时间的经过中表现的，故又可称为“时间艺术”。又占空间，又历时间的，则仍称为“综合艺术”。

视觉艺术共有七种，即前面自1至7。这七种艺术，都是用眼睛看的。普通所称为“美术”（fine arts）的，便是这一类。其中有二种，是西洋所没有，而中国所特有的，即书法与金石。西洋人写字不当作艺术，刻印也不成为正式的艺术。中国则从古以来，“书画”并称。又有“书画同源”之说，说写字同作画，是根本相同的。故在中国，书是与画同等重要的一种艺术。金石，在小小的图章中雕刻文字，分厘毫发都要讲究，在一切美术中是最精深的一种。其性质介乎书法与雕塑之间，亦可说是雕塑之一种。但此种雕塑设备较简，研究很轻便。故中国古来的文人，大都能制作或鉴赏。中国画家大都能书，书家大都能治金石。因此“书画金石”，三位一体。一幅中国画中，画之外有题字，题字之下有印章。看一幅画，便是欣赏“书”“画”“金石”三种艺术。这是西洋所没有的。

除上述三种以外，第7种照相，是以前所没有，而近来新添的。照相初发明时，大都当作实用品，或工艺之一种，不能独立为一种艺术。后来，用照相摄静物、风景，同绘画一样。就有“美术照相”之名。有人称它为“准艺术”。因为它究竟太机械的，太不自由，不能充分加入作者的主观的创作，故不能称为正式的艺术。后来照相技术进步，而绘画趋于写实，美术照相遂渐渐地获得正式艺术的地位。

绘画、建筑、雕塑，这三种在西洋美术中向来是最主要的。绘画是在平面上（纸、布）表现的。建筑雕塑是在立体中表现的。雕塑的立体是仅重表面的。例如一个铜像，只讲外观，不讲内部。建筑的立体则兼重表面和内部。故此三种美术，所用的感觉各异：绘画仅用视觉。雕塑直接用视觉之外，又间接用触觉。（不是真个用手去摸雕像，是触觉参加在视觉中。故石膏像、铜像、木像、泥像、大理石像，给人不同的感觉。）建筑则直接用视觉之外，又间接用触觉及运动感觉。（不是真个用手去摸建筑的各部，到建筑的各部分去跑一转。是触觉和运动感觉参加在视觉中。故仅讲美观而不宜实用的建筑，使人不满意。）

工艺，是实用为主的一种艺术。例如文具、茶壶茶杯、桌子凳子等一切日用器什，都是工艺美术。这种艺术，是在合实用之外，又必求其美观。因为实用的条件太苛刻，美术家不能自由发挥其创作欲，故与照相同样，在艺术中为地位最低的一种。然而它的美术的效果，却是最大。因为日用器什，旦暮在人眼前，其形式的美丑，给人心情以很大的影响。英国十九世纪艺术教育者莫理斯〔莫里斯〕（William Morris）说，民众的艺术趣味的高下，与工艺美术的美丑大有关系。故欲提倡艺术教育，首先要改良工艺美术。他自己开一爿卖家具器什美术品的商店，叫做“莫理斯公司”。所发卖的工艺品，都很讲究美观。英国人至今还受着他的惠赐。

以上是七种视觉艺术的说明。

听觉艺术只有两种，即前面的8音乐，与9文学。音乐全靠耳朵听，是明显的事。文学常印成书册，好像是靠眼睛看的，其实与眼睛无关。文学原来就是讲话。讲话远处的人听不到，后代的人也听不到。因此把它用文字刻印在书册上，使它可以传到远方，传到后世。所以我们虽用眼睛看书，其实就是听讲。所以文学也是属于听觉艺术的。文学中的诗歌，注重音调，含有音乐的分子，就更显明是听觉艺术。

听觉艺术比视觉艺术活跃。因为前者在时间中表现，是抽象的；后者在空间中表现，是具体的。所以音乐比绘画容易感动人。绘画中加些文学的趣味（例如中国画、漫画等），容易得人理解。反之，视觉艺术比听觉艺术有力。因为具体的形状色彩，不易消灭，给人很深刻的印象。不像音乐文学地听过后即消失，须得重听才能再见。

除上述七种视觉艺术和二种听觉艺术之外，其余的三种，即前面所举10演剧、11舞蹈、12电影，因为并用眼睛和耳朵，故称为综合艺术。演剧就是扮演出来的文学。其不扮演者，便是剧本。我们看剧的时候，眼睛要看舞台上的布置与举动，耳朵要听角色的唱白与伴奏的音乐，心中要想剧中的情节。这便是绘画、音乐、文学三种艺术的合同表演。所以称为“综合”。舞蹈大都伴着音乐。即使是默舞，也全靠在时间的经历中表现。所以也是综合艺术。这种艺术，在人类中发生最早，与音乐同时出现。太古时代的初民，没有一切文化的时候，就会唱歌跳舞。所以舞必伴着歌。电影，有声的，其实就是演剧。不过用照相代替了真的人物。无声的亦必在时间经历中表现，且有文字说明，故仍为综合艺术。近来有一种称为“纯粹电影”的，没有剧本，不演事情，只是各种形象色彩的变化，好比展览花布一样的，是属于视觉艺术的。但这种电影很少有，只有西洋几个研究立体派未来派绘画的人玩玩，不能视为正式的电

影。

以上已把一打艺术的最普通的分类法说过了。艺术还有种种分类法。现在把比较重要的三种附说在下面。

第一，以艺术对自然的关系为标准而分类，则一打艺术可分为“模仿艺术”与“非模仿艺术”两种。绘画、雕塑，完全是模仿艺术。因为它们必须取自然界的物象来描写雕刻，不许乱造的。最近有一种绘画，叫做“立体派”，“未来派”的，不描物象，而由主观创造各种形象色彩，使人看了莫名其妙。雕塑中也有这两派，雕的东西教人识不得。但这些究竟不是正当的艺术，二十世纪初在欧洲流行一时，不久即消灭。故绘画雕塑依然完全是模仿艺术。照相自不必说。音乐、舞蹈，是最完全的非模仿艺术。因为它们用音符或姿势表出一种情味，音符和姿势根本不能模仿自然界的物象的。但其中也有略含模仿分子的。例如音乐中的“标题音乐”，用声音描写人事风景，像水流声、风声、步声、马声、炮声等，则音乐也略有模仿性。又舞蹈中也有略含模仿分子的。例如用姿势模仿流水、落花、动物的步态等便是。此外如文学，有抒情的，有描写记述的，可说是半模仿半非模仿的艺术（演剧、电影同）。书法，除象形文字之外，是非模仿艺术。金石与书法同。建筑和工艺，可说是完全的非模仿艺术。因为它们必须合实用，根本不能照自然物象而造房子或制器具。偶然有取狮子老虎的脚的形象来作椅子桌子的脚，取动物的形状来做水盂的。但都是勉强借用一部分的，且少得很。故建筑和工艺总是非模仿艺术的代表。

第二，以艺术的用途为标准而分类，则一打艺术可分为“自由艺术”与“羁绊艺术”两种。建筑与工艺，必须合实用的，是代表的羁绊艺术。此外，除了供欣赏之外别无实用的，都是自由艺术。但各种艺术中都有特例。例如建筑原是羁绊艺术，但其中如宝塔、凯旋门等，只供欣

赏，并无实用，又属于自由艺术。绘画雕塑中的肖像，可供供养、瞻拜，则又似属于羁绊艺术。

第三，以艺术的作风为标准而分类，则艺术因地域而有西洋艺术与东洋艺术之别，又因时代而有古代艺术与现代艺术之别。精深的艺术，例如绘画，则在同一地域内又有各种派别。中国的山水画，有南宗与北宗。西洋的绘画，也有古典派、浪漫派、写实派等分别。这在后面当再说明。因为是和艺术研究很有关系的。

以上已将艺术的种种分类法说过了。总之，视觉艺术与听觉艺术是最重要的两类。视觉艺术可由绘画代表，听觉艺术可由音乐代表。故绘画与音乐，是艺术中最重要的两种。普通学校的课程中，必建图画与音乐二科，便是为此。绘画为什么可以代表视觉艺术？因为建筑、雕塑、工艺等研究，必须从绘画入手。绘画是一切美术的根源。音乐为什么可以代表时间艺术，因为它比文学更注重时间的经过，一秒钟也不可以疏忽的。文学，其实应该包括在艺术中。但因为它本身太庞大，故普通让它独立。艺术中也就不论及文学。本书便是照这办法的。

第三章 艺术的性状

要知道艺术的性状，须先看艺术的定义。世间的艺术论者，曾决定艺术的定义如下：“艺术是假象的，非功利的，带客观性，而又带个性，含独创分子，能表现国民性及时代精神的一种美的感情的发现。”把这定义加以说明，艺术的性状便明白了。

先看定义的最后，可知艺术是“美的感情的发现”。人的心有三方面的活动，即知识、意志，和感情。由这三种活动产生三种文化，即科学、道德与艺术。故艺术是感情的发现。科学的目的是追求真，道德的

目的是追求善，艺术的目的是追求美。故艺术是美的感情的发现。这在第一章中也已说过。

然后再看定义的限制词：第一是“假象的”。假象，就是说不是事实。事实也能使人发现美的感情。例如对着春郊的风景，月夜的田园，看见相爱的人久别重逢的光景，我们心中都会发现美的感情。但这时候不能说是创作艺术或欣赏艺术。必须把这春郊描成一幅画，把这月夜作成一个曲，把这光景作成一首诗或一篇小说，才可算是艺术。而这幅画主在表出春郊之美，不是某处郊外的地图；这个曲主在表出月夜的美，不是为某家田园写实；这篇诗或小说只求表出久别重逢时之欢乐，不是为某人记事，所以说是假象的。描写历史事迹或某人生活的作品，大都用艺术的技巧来使它假象化。小说中往往用“×××”或“ABC”等字母来代表人名地名，便是为了要加强其假象性。

“非功利的”，便是说艺术创作须全由真心的感动而来，并非为了何种功利的目的而工作。这种事业，在中国称为“净行”，在西洋称为“无目的的”，“无关心的”。何谓净行？例如僧人刻苦修行，并非为求现世的福报，乃是真心信仰佛法之故。这种行为至为清净，故曰净行。艺术的工作，也是真心爱美，欲罢不能的，同这僧人的行为相似，故也称为“净行”。倘画家描画，完全为了想卖画得钱；文人作文，完全为了想卖文得稿费，就不是净行，他们的作品一定不会很好。因为不是真心感动而发，往往是勉强作出来的。“无目的的”，“无关心的”，也就是这意思。“无关心说”是德国美学者康德的名论。英名disinterestedness，即与interest（利益）无关之意。但这是艺术创作的最高原则，不是说一切艺术皆非如此不可。例如建筑、工艺，便是有目的的，有关利益的。工程师受人嘱托，签订条约，然后动工建筑。工厂里的工人也受月俸而做工作。难道他们所作统统不好，或者皆非艺术品么？不，他们也可以作出

很好的艺术品来。但订条件，受月俸，与工作须看作不相关的两件事，不可专为报酬而做工作，方才有良好的艺术的产生。因为当作不相关的两件事看时，其工作本身仍是为工作而工作，即无目的的，无关心的一种净行。倘专为报酬而做工作，则此人对工作本身毫无兴味；为了生活，不得已勉强从事，其工作一定不良。今日的工厂，对工人待遇太薄，使他们无法对工作本身发生兴味，因此，所产生的工艺品都恶劣轻巧，全无艺术趣味。

“带客观性”，就是说，不是作者一人独自感到兴味的，而是可使多数人共感兴味的。凡是人，必有共通的感觉。孟子称这为“心之所同然”。他说：“圣人不过是先得我心之所同然罢了。心之所同然是什么？是理，是义。”从艺术方面讲，就可说“是美”。必须是多数人共感的美，方能成为艺术。同感的人愈多，其艺术愈伟大。西洋人的文学作品，翻成了中国文，中国人看了也感动。即可知这西洋人的艺术很高。反之，倘只限于一国、一乡，或一家的人能感兴味，而他人皆不觉其美的，其艺术便不高明。最伟大的作品，千载之后还能感动人，即所谓“不朽之作”，其客观性是非常广大的。像中国的古文、古诗等，便是其例。自来“春花”“秋月”“别离”“羁旅”等，最常被取作诗的题材。而用此种题材的作品中，佳作亦最多。便是为了对这等事同感的人最多，客观性最广的原故。咏富贵生活的诗，咏隐居游仙生活的诗，极少有好的。便是为了对此等事同感的人很少，客观性很狭的原故。最近西洋有一种奇怪的绘画，叫做“立体派”，“未来派”，“达达派”（Dadaism）的，只有作者同他的少数同志能懂得，别的人看了莫名其妙。这些画一时勃兴，转瞬即消灭。便是为了客观性太狭之故。

“而又带个性，含独创分子。”这句与上句“带客观性”好像是相矛盾的，其实并不。题材要带客观性，使万人共感；表演技术要带个性，与

他人不同。以“春”为题目的诗，在唐诗中不知有几千百首。然而各有各表现法，不相重复，即各诗人各有其个性，不相雷同，所以各自能成为佳作。许多画家对着同一景物写生，所描成的画，笔法、色彩、构图等各不相同，因而画的情趣各异，便是为了各人各有个性，各有独创力的原故。用写字来比方，此理更易说明。写字必须得大家认识，不许乱造，便是“带客观性”。写字各人有各人的笔迹，不相雷同，便是“带个性，含独创分子”。有些人写字，死板地临摹古人碑帖，学得同碑帖分不出来。这人决不能成为书法大家。因为依样画葫芦，失去了自己的个性。有些初学画的人，画直线喜用米突〔米（metre）〕尺，画圆线喜用圆规。其画死板板的，没有生趣，不能称为艺术。反之，空手用笔描写，显出笔法，方可成为艺术品。

“能表示国民性及时代精神”，是根据于上条“带个性含独创分子”而来。一个人生在一个地方，一定受这地方环境的影响；一个人生在一个时代，也一定受这时代思想的影响。所以英国人的作品有英国风，法国人的作品有法国风。唐代人的诗有唐代风，宋代人的诗有宋代风。这是自然的表现，不是勉强的。可知中国人到外国留学，就模仿外国风，学得同外国人一样；今人学古人，学得同古人一样，都是不自然的事。同时他的作品一定不好。因为其中缺乏国民性及时代精神。

第四章 艺术的形式

艺术是给人美感的，故其表现形式非常讲究。艺术形式的法则，重要者有下列六种：1.反复与渐层，2.对称与均衡，3.调和与对比，4.比例与节奏，5.统调与单调，6.多样统一。各种艺术的表现形式，都要应用这些法则。今逐一略说于下。

1.反复与渐层：反复就是同样的形式屡次出现。图案模样，例如绸

布的花纹，差不多完全是同一花样的反复。建筑亦然：例如窗、柱、壁饰等，都是同样形式的屡次出现。音乐舞蹈中也很多。同一音符往往连续数个，同一动作往往反复数次。诗文的用字用句，也往往反复。反复的效果，是形式整齐，给人强明的印象。这是最原始的艺术形式。未开化的原始人，在石刀的柄上刻并列的同样的两三条纹，以为装饰。他们也知道这形式法则了。更进一步的，是渐层，就是一种形式渐次变化起来。例如由大而渐小，由深而渐淡，由高而渐低，由强而渐弱等。建筑中的浮图（宝塔），便是由大而小渐层向上的。音阶do re mi fa……是由低而高的渐层进行。fa mi re do……是由高而低的渐层进行。诗文的叙事、议论，层层渐进，至于顶点（climax）。图案的色彩由深而淡，渐渐消失。沿线由内向外盘旋而出。都是应用渐层法则的。反复有整齐的美，渐层有变化的美。

2.对称与均衡：对称就是左右相同。这与反复一样，是原始的艺术形式之一。人生来就欢喜对称，因为人自己的身体完全是对称的。建筑中应用此法则最多。例如门、窗，都是左右同样两扇的。房屋形式也多数用对称。例如三开间，左右两厢房，是中国房屋形式的通例。庙宇殿堂，尤重对称。因为对称有一种正大堂皇之感。室内布置，中国人也多欢喜对称。例如厅堂，朝外天然几，上悬中堂匾额，左右挂对联。堂前左右两排茶几椅子。痰盂亦必左右两个。蜡台必成对，花瓶亦必求其成双。绘画中的图案，用对称形式亦多。诗文中平仄相对，尤为惯例。舞蹈由人体表现，人体是对称的，故对称的动作特别多。由对称进步起来，变成均衡。均衡，就是左右并不相同，而能保住平均，无偏重之感。这两种形式，拿秤来比方最易说明。对称好比是天平秤：中央一个架子，左右两个盘，重量相等，而形式亦相同。均衡好比中国向来用的秤：秤杆的右边挂着重物，逼近秤纽；则左端小小的锤，必须远离秤纽，方才保住均衡。即右端物大而地位小，左端物（锤）小而地位大，

由此作成均衡。又如一个人，右手提着一桶水，则左手自然会伸开去，以保住左右的均衡。绘画的构图，应用此法则最多。例如一边有许多屋，则他边画一人物，与之对抗。一边有大屋，则他边画高塔，与之相抵。名作的构图，应用均衡法则非常巧妙，非笔墨所能述。西洋建筑欢喜用均衡式。例如小住宅，一边有广大的草地，一边建着小小的洋房。草地上立几株树，与洋房保住均衡。洋房的房室也不必左右对称，不妨大小搭配，成不规则形。室内陈设，也不求左右成双。椅子不妨单独，桌子不妨斜置，但求全体之保住均衡。看惯对称的厅堂的中国人，对于此西洋式布置颇感新鲜，都模仿他们。但模仿时第一须注意全体的均衡。倘不顾全体，但把椅子拆开，桌子斜转，便成为无理的好奇。音乐中两部相对，其高低、强弱、长短也巧妙地保住均衡。舞蹈时身体的姿势，若非对称，必取均衡。

3.调和与对比：调和，就是相类似。这原是音乐上的用语。例如do与do，振动数相倍，所发的音很调和。借用在形式上，同是直线形，同是曲线形，同是红一类的色彩，也称为调和。色彩的调和，尤为一般艺术上的常用语。凡七色轮上相邻近的二色，一定很调和。例如红与橙，橙与黄，黄与绿，绿与蓝，蓝与青，青与紫，紫与红便是。故凡衣物，用同类而较深的颜色来镶边。一定很美观。例如淡红衣用深红镶边，嫩绿衣用深绿镶边，都是很调和的。充其极，渐层中相邻的二层，是调和的。反之，二种形式性质相反，名曰对比。在形式上，如直线与曲线，方与圆，互相对比。在声音上，如高音与低音，长音与短音，强音与弱音，繁急的进行与简缓的进行，亦成对比。在色彩上，凡七色轮上相对的两色，如红与绿，黄与紫，蓝与橙等，都是对比的。调和有和平之感，对比有活跃之感。调和是静的，对比是动的。故对比比调和为复杂。文章一起一伏，便有波澜，即是对比的效果。日本人说，女子不宜携方形之物，宜携圆形之物。这话是以调和为主的。因为女子周身都是

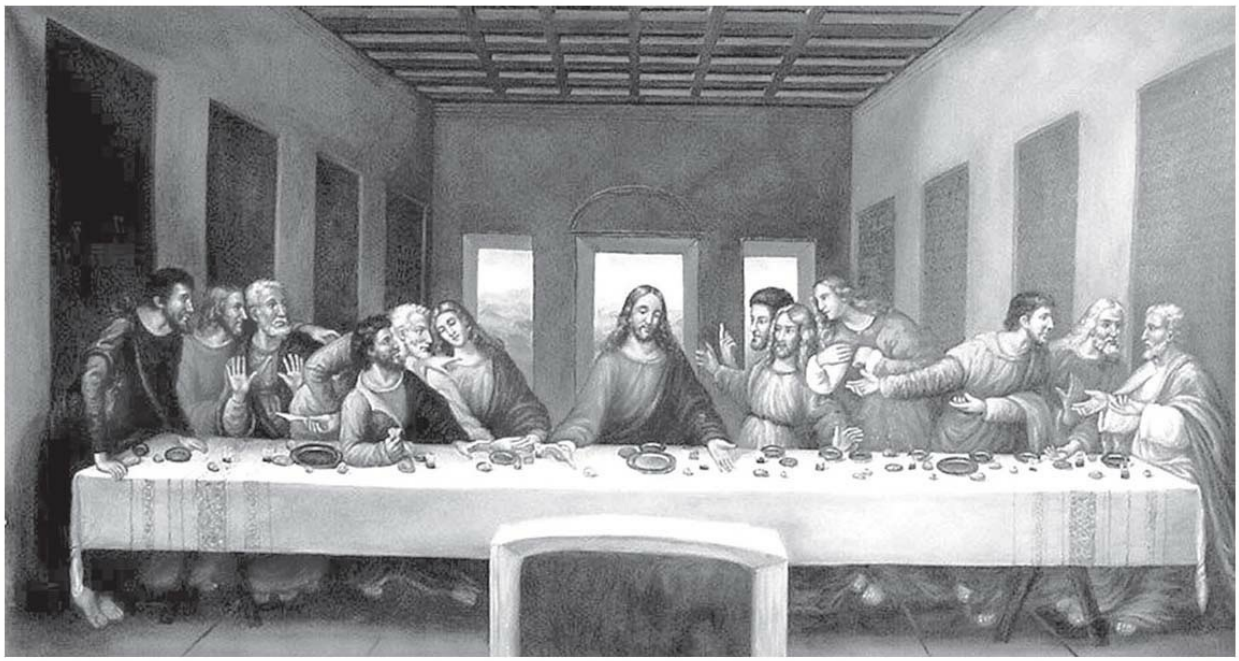
柔美的曲线，手携直线形的物件，对比太强，有伤其和平之美。反之，洋楼矗立的都市中，偶然来一个张雨伞的人，这市街风景忽呈美观。因为洋楼的直线得了雨伞的圆线的衬托，作成美满的对比了。市街上种树，可得与此同样的效果。绘画的构图，应用对比法则更多。

4.比例与节奏：以上的各条，都是研究两个形体的关系的。一个形体内各部分的关系的研究，名曰比例。例如中国画的立幅，很狭而高；横幅，很扁而很长，皆有新奇之感。又如西洋的油画，长阔两边的比例约如明信片、书册等的两边的比例，便有安定之感。因为明信片、书册等的两边的比例，大致是合于黄金律的。黄金律（golden law），是美学上有名的定律。即“大边比小边等于大小两边之和比大边”。实际上大约是三比五之类。凡保住此比例的，有安定恰好之感。反之，太长、太扁，即变成奇特。奇特也有新鲜之美，但安定总是常道。所以黄金律为美学上有名的定律。建筑中盛用黄金律。例如窗、门等，两边比例都近于黄金律。建筑的上下各部，大小比例尤须讲究。头轻脚重，头重脚轻，都是不安定的。东洋人穿西装，西洋人穿中国大褂，大都不好看，比例不相称之故。比例在音乐上，便是节奏。节奏，就是各音相隔某一定的长短距离，依某一定的强弱规则而进行。变化节奏，即变化曲趣。诗文各部长短，也须比例相称，即也有节奏。

5.统调与单调：一件艺术品中，某种色彩（或形象等）遍满全体，便是由这色彩统调。例如月夜风景的图画，由青灰色统调，秋林的风景，由赭色统调。春郊的风景，由绿色统调。此时画中也有其他色彩。但这一种色彩特别多见，其他色彩就退在后面，成了宾主的关系。罗马的大圆顶的建筑物，必附有许多小圆顶，及圆顶的窗门，可使圆形统调。基督教会的尖塔顶的建筑物，必附有许多小尖塔，及尖顶的窗门，可使尖形统调。一个乐曲，常由某一乐句统调。一篇诗文，也常由某一

主意统调。统调可使艺术品增加统一之感。统调中的主调特别发展起来，扑灭了其余的宾体，成了独占的状态，便称为单调。单调是缺陷的，但有时也很美满。例如中国的渲淡墨画，只用黑色而无别色，也很好看。这是因为黑色中含有红黄蓝三原色之故。倘改用他色，例如苏东坡用朱砂画竹，便不及墨画的美满。因为朱色太单调了。

6.多样统一：艺术的形式法则，以此为最高。上述的种种法则，都可包含在这里头。故“多样统一”可说是艺术的形式原理。多样就是有变化，统一就是有规则。有变化而又有规则，叫做多样统一。名作绘画的构图，都是多样统一的。辽拿独达文西〔莱奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo da Vinci）的《最后的晚餐》，是一个适例。这画中描基督和十二个弟子一同吃晚餐。十三个人的姿势各有各的变化，而形势集中在基督一人。换言之，全画只有一个主脑，不能分割为二幅。名手的静物画，画中布置许多果实，看似历乱的，其实有一系统，许多果物的形势集中于一点。画中单描一瓶花，也合多样统一之理。花瓶放在正中，则统一而不多样，嫌它呆板。放在靠边，则多样而不统一，嫌它无理。必须放在不中不偏的地位，方为多样统一，而给人美满之感。



最后的晚餐 莱奥纳多·达·芬奇 作

第五章 艺术的内容

艺术的题材，不外自然、人生，及超自然三种。艺术是表现美的，故艺术的题材，可说是自然美、人生美，及超自然美。

自然分植物、动物、矿物三类。大多数的植物，可为艺术的题材。其中花、松、柳等，尤为艺术常用的题材。动物中，鸟、兽、鱼、贝、虫等，都可为艺术题材。而鸟尤为常用。矿物中，宝石、岩石、山、川、海、湖、溪，以及雨雪云雾，皆为艺术题材。其中山水尤为中国绘画所常写的题材。

属于自然的，还有天体，综合的自然，与变化的自然，也常为艺术的题材。天体即日月星辰，在艺术中都很重要。其中的月，尤为诗文方面的重要题材。动植矿物与天体中之一种相配合，也可成为一种题材。

例如一枝梅花，一只蝴蝶；或者一块岩石，一个月亮，都可成为绘画诗文的内容。艺术品大都是组合二种以上的事物，使之综合而作题材的。综合最复杂的，即山水画。一幅画中，动植矿物及天体都含有。又有以自然的变化状态为主眼而取题材的。例如春之野，夏之山，秋之夜，日出的海，日没的河等，都是艺术的好题材。有的艺术家直接描写此种自然。有的艺术家把此种自然加以变化而描写。例如装饰化，理想化，或拟人化。

其次，为艺术题材的是人生。人生之中，第一先举人体。人是动物之一种，原是属于自然的。但因为是艺术创作者的同类，所以特别提出来，与自然相对。人体在绘画与雕塑，为重要的内容。例如人物画、裸体画、人像雕塑、裸体雕塑，都是仅用人体为内容的。人体在雕塑，尤为主要的内容。人生，可分为个人、家庭，和社会。个人的生活也可为艺术内容。家庭与社会则为文学的主要内容。例如小说、脚本、风俗画、历史画，是必须以家庭社会为内容的。建筑艺术也是以家庭或社会为内容的。住宅的内容为家庭，公共建筑的内容为社会。

以自然及人生为内容时，所写的都是自然及人生的过去或现在的状态。其未来的想象与理想，也可为艺术的题材。例如在自然界，想象出黄金的树木，半兽半人的怪物来。在人生，想出月球里的人类来，作为绘画或诗文的题材。这等都称为超自然的内容。宗教艺术的内容，大都是超自然。例如佛像，是想象十全的五官百体而绘的。神像，也都是依照其性格、功德而想象出来的超自然。

再就各种艺术的内容分述之如下：

先就建筑的内容说。建筑的内容，除宗教建筑的部分为超自然以外，都是人生。在宗教建筑中，也只有供神佛为目的的殿堂，是以超自

然为内容的。此外拜殿、讲堂，以及其他民众礼拜用的，说教用的建筑，都已含有人生的内容了。例如西洋的教堂，显然是完全以人生为内容的。公共建筑的内容，为社会。其中如官厅、银行、公司、学校、图书馆、病院、车站、博物馆、美术馆、公共会场、剧场、商店等，都是以广泛的人生为内容的。住宅、别庄，则以家庭为内容。纪念塔、凯旋门，是纪念社会上某种事件的，其内容也是人生。只有温室，以植物（即自然）为内容。大概近世纪以前的建筑，以宗教的内容为主。近世纪以来的建筑，以世俗的内容为主。

雕塑的内容，也是昔日以宗教（即超自然）为主，至近世忽变为世俗的，即人体与动物。以宗教为内容的雕刻，是佛像、神像。二者种类均甚多。佛像有释迦、弥陀、观音、势至等。神像则埃及、希腊、中国，均有种种。近世的世俗的雕塑中，肖像以外又有裸体像。又有以希望、喜悦、悲哀等抽象的人类精神状态为内容的。人体以外，狮、虎、马、牛、山羊、犬、猫等动物也常为雕塑的内容。

西洋绘画，与雕塑同样，其内容在古昔是宗教的，即超自然的，至近世变为非宗教的，即自然与人生。所谓宗教的内容，即神像，及基督像、圣母像，或关于宗教的事件。西洋在希腊时代，绘画即以神话中人物为题材。入基督教时代，绘画便好像是圣书的插图了。直到十八九世纪，古典派兴，方才废弃宗教的题材而改选世俗的题材，直到今日。在中国画，情形便异。中国绘画在周秦汉时代，以人物为主要题材。例如周朝明堂的壁画，汉明麒麟阁功臣图，都是以人物为主的。到了唐代，即以山水自然为绘画的主要题材。当时有两位大画家出世，创造两种山水画派。王维（字摩诘）用墨水画山水，其画派称为南宗。李思训以金碧丹青画山水，其画派称为北宗。直至今日，此南北两宗常为中国画的标准，此二大画家常为中国的画祖。在另一方面，汉代时，佛教入中

国，中国始有宗教画，即佛像等。此后各时代都有宗教画家。但这是与山水画同时并行的一种画，并不像西洋的交代继起。

工艺美术都是有实用的，即应用美术。应用美术的内容，都可说是人生，因为它们都是为人生实用而造的。例如花瓶、茶壶、染织物等，上面绘的图样虽是自然花卉风景，但全体的用途总为人生。

音乐艺术，因为所用的材料是抽象的（音符），所以它的内容也是抽象的，微妙的，暧昧的。例如裴德芬〔贝多芬〕的《月光曲》（Beethoven：Moonlight　Sonata）虽说内容是描写月光的，但究与绘画文学所描写的月光大异其趣，不见月亮的实形，但有月夜似的一种感情而已。音乐原只能以抽象的感情为内容。歌曲，即有歌词的音乐，当然具体地表示意义。但那是歌词所表示的。歌词是文学，歌曲是音乐与文学的综合艺术，不是纯粹的音乐。音乐本身的内容，只是音的高低，拍子的长短强弱所表示的情感。音乐有内容音乐与形式音乐两种。《月光曲》等有题名的，是内容音乐。没有题名，只写作品第几号等字样的，是形式音乐。形式音乐所表示的感情，更为抽象。其内容只能是感情。内容音乐中有一种叫做“模仿音乐”的，用音模仿鸟声、水声、炮声、步声等。但是低级趣味的东西，不能代表音乐艺术。

舞蹈也有以内容为主的及以形式为主的两种。以内容为主的舞蹈大都有歌词，其内容须依歌词而辨别。但也是舞蹈与文学音乐的综合艺术的内容，不是舞蹈本身的内容。以形式为主的舞蹈则与音乐相似，所表示的也只有一种感情。

演剧是文学、舞蹈、音乐、绘画、雕塑、工艺、建筑等许多艺术的综合艺术。其内容很复杂。这许多艺术的内容，便是这演剧的内容。但演剧的主要的内容，还是脚本，就是演剧中所含的文学的内容。故演剧

的内容，与其脚本同。其所异于脚本的文学者，是借了音乐、舞蹈、绘画等的助力，而由伶人在空间演出，作生动的表现。但单看戏曲的文学，与观演剧，效果悬殊。往往有读起来不很有兴味的作品，演起来很好看。

文学的题材，在一切艺术中最为广泛。自然人生的一切，皆可为文学的内容。故在一件作品中含有最广泛最复杂的内容的，只有文学。如小说、戏曲等便是。短形的诗歌，写生文，也有以自然为内容的。但最大的诗文，大都以人生为主要的内容，而以自然为附属的内容。（人生之中，又以爱——狭言之，两性间的恋爱——为最多被用。文学中如果除出了恋爱，就很寂寞了。）

第六章 艺术的创作

“创作”两字，现今的人常常用着，关于文学特别多用。例如说“创作一篇小说”，“某人的创作”，当作动词名词用都有。这“创作”好像就是“作”或“作品”。照字面看，“创作”是“创造出来作品”，即别人不曾作过而他一人独创的意思。但这样解说，没有完全说明。

因为绘画也有创作；两个画家同时写生同一地方的风景，或同一瓶花，所写出来的两张画，都称为创作。即使两张画中所写的物象完全相同，也不妨各称为创作。那么所谓“创”在什么地方呢？

所以我先要说明“创作”二字的意思：创作是指艺术的形式，不是指艺术的内容。形式便是艺术表现的技巧。在绘画是构图、用笔、着色等。在文学是章法、句法、字法等。故题材（内容）尽管同样，而形式（表现技巧）人人不同。所以两个画家同时写生同一地方的风景，或同一瓶花，所写出来的两张画，即使物象完全相同，也不妨各称为创作。

由此例推，文学也是这样。同一故事，由两作家描述，各自成为创作。总之，绘画只要不是临摹别人的画，文学只要不是抄袭别人的文章，都可成为创作。

所以古来的画家，常常描写同样的题材，而各成为创作。在中国画，例如《寒江独钓图》《归去来图》《游赤壁图》《玉堂富贵图》等，自古以来不知曾经几多画家的描写。然而各人表现技巧不同，所以各自成为创作。在西洋画，圣母子图，最后的晚餐图，磔刑图，升天图等，也不知经过几多画家的描写。然而各人表现技巧不同，所以各自成为创作。在文学上，也是如此。孔子作《春秋》，左丘明、公羊、谷梁三个人作《传》，三种都是杰作。司马迁作《史记》，有部分就是《春秋》所说的事。《国策》《国语》，所叙述的也有与前者相同的。但是这些都是我国古文的杰作，并不因为题材相同而失却其文学的价值。诗词方面，描写同一题材的更多。例如春闺、秋夜、惜别、忆旧，以及梅、兰、菊、竹、桃、李、松、柳等，自古以来不知被诗人词客咏过几千万遍，然而永远不厌，永远有新的创作的产生。

就别的艺术方面看：例如音乐，内容是抽象的，不易描写物象，所以作曲者各人表出各人的腔调，根本不会相同。又如演剧，其脚本即是文学，可不赘说。其扮演则各人有各人的技巧，也可称为创作。梅兰芳演《苏三起解》，程艳秋也演《苏三起解》，并不相同。又如舞蹈，便同演剧一样，你跳舞，我也跳舞，所舞相同，但姿态不同，各为创作。又如建筑，不是一人所完成的艺术，也可合力创作。又如雕塑，便同绘画一样，大家雕塑孙中山先生像，大家都是创作。又如工艺，同是一花瓶，各人创作形式不同。但有了模型之后，用机器或手工照样复制不能称为创作。因为完全相同的。又如电影，同文学与演剧一样，不必赘说。又如照相，两人摄同一景物，因为构图、取光，及晒印技法不同，

故照例也可各成为创作。但照相究竟因为主观的活动太少，所以习惯上不大有人称它创作，至多叫它“作品”。又如金石，即使刻的字相同，但篆法、章法、刀法各人不同，故各为创作。最后如书法，读者宜特别注意。向来学书，都是临摹碑帖。学的人缺乏艺术知识，以为临摹求其肖像，学得越像碑帖越好。其实这是不对的。临摹别人的画，不能说为创作；同理，临摹别人的字，也不能算是创作；越是临摹得像，越是没有创作的资格。碑帖原来是教人看的，不是教人临摹的。偶然拿来照样描写一次，可以体会古人用笔的筋觉状态，原是有益的；但这也好比偶然临摹古人的名作，借以体会他们用笔的实际，当作一种练习课而已。所临摹的，只是练习品，不是自己的创作。自己的创作，须得含有自己独特的个性。几个人不妨同学王羲之。但学出来必须含有自己的格调，而各人不同，方可称为创作。倘个个人同王羲之完全一样，就好比许多架印刷机，没有艺术的意味了。

以上已把创作二字的意义说明了。以下请谈谈艺术品制作的经过情形。

艺术是美的感情的发现。美的感情起于艺术家的心中，因美欲而变成艺术冲动，表现而为客观的艺术品。这经过叫做创作。艺术品尚潜伏在艺术家心中而未曾表现于外部时，叫做“内术品”。表现于外部，称为“外术品”。像即兴作诗，即兴作曲，对客挥毫等，内术品与外术品同时成就的，属于少数。多数的艺术品，其内术品成就须历相当的时间，其外术品的成就也须历相当的时间。像大建筑、壁画、长篇小说，则内术品的成就需要数月或数年；外术品的成就又需很长的时日。

试考察艺术家心中内术品的成就的过程，可知其直接的动机，有时由于外部的刺激而来，有时由内部涌出。例如严冬的寒夜，回想过去的春昼而咏诗，则是由外部刺激而来的。又如纪念恋人而咏诗，则是由内

部涌出的。无论由外由内，内术品成就时必唤起许多过去的经验。经验无论何等丰富，倘不记忆，即是无用。故可知内术品的成就，最初全靠经验与记忆。

仅仅是过去及现在的经验，不能成为艺术的题材。故经验称为“素材”。必须把这等素材加以变化，方可用以创作艺术。变化有种种，其一曰“想象化”。例如对着海的风景写生，海上并无船，而画家添描一船，便是想象其有船而描写的。中国画，对景写生，都在室内想象出来，其应用想象化最多。西洋画注重对景写生，大部分的物象如实描写，但云霞、光线等，容易变易的东西，也只得用想象来补充。至于小说、戏曲，其人物、背景、梗概，大体虽根据实际的经验，但描写时都须加以想象。有许多小说戏剧（例如中国的旧小说，《聊斋志异》等），全部是想象出来的。然想象无论何等多用，总是自然中或人生中所能有的事情。倘是不能有的事情，则另名为“空想化”。例如描梅花而添写一莺，是想象化。因为这是可能的事情。倘描写莺能言语，梅花化为蝴蝶，则为自然界中所不能有的事，就是空想化了。神话、童话、寓言，大都是空想化的。浪漫派的作品中，含有空想化的分子很多。空想化中，把非人当作人看而描写，例如前述的莺能言语，以及诗词常见的与花问答，与月对饮，与云同居等，则特称为“拟人化”。想象化、空想化、拟人化，皆无一定标准，全凭艺术家自由变化。倘以一定的理想为标准而变化素材，则另名为“理想化”。例如描写佛像，雕塑神像，身体各部比例不照真人的比例，而加以改造，使合于理想，即以理想的人为标准而行理想化，中国画的山水，远景、中景、近景必须完备，便是自然风景的理想化。小说戏曲含有劝善惩恶之意，也是故事的理想化。与理想化相类似的，有“装饰化”。例如树木的枝，实际是不规则地生着的，图案画家把它描成左右对称，色彩也不照实际而描成金的、红的、银的。这可说是理想化之一种，但可特称之为装饰化，或“形式化”，

或“图案化”，工艺美术中盛用此法。

艺术创作时素材（即记忆与经验）的用法，与艺术上的主义派别很有关系。今略加说明如下：第一，把素材照样表现的，即对于人生自然，均是照样描写的，名为“写实主义”，即realism。这是素材的照样模仿。在绘画雕塑，写实最为重要。在别的艺术，也大都以自然人生的模仿为根本。而且其他的主义，多少必含有写实主义的分子。在这点上看来，这主义颇有价值。然而写实主义无论何等巧妙，总不能越出素材的范围之外。换言之，即艺术常在自然的属下，艺术常为自然的奴隶。因此就有人反对这主义，主张不事模仿，而表现自然人生的“真”相于艺术中。这就称为“自然主义”，即naturalism。自然主义不事表面的写实，而深刻地描写，以表现自然人生的真理为标准。但求真是知欲的事，是科学的目的。艺术的目的是求美，故专意于“真”，艺术便科学化。这是自然主义的缺点。第三，把素材想象化，或空想化的，叫做“浪漫主义”，即romanticism。无论自然或人生，由作者加以丰富的想象，自由的空想，而作梦幻的、空想的、浪漫的表现。这种表现，倘忘却了其“诗的趣味”，而当作事实看，就变成荒唐无稽。但它的好处，是彻底的求美。在艺术过分科学化、道德化的时代，提倡这种诗趣的、梦幻的、唯美的、高调的艺术，也颇有调济的功能。第四，把素材依照理想而变化的，名为“理想主义”，即idealism。理想主义的作家，描写自然的形色时，必依照形式法则（见前第四章）而加以变化；描写人生时，必根据道德（善）而加以变化。劝善惩恶的小说，便是理想主义艺术之一种。道德家所称许的，便是这种艺术。但此主义可说是艺术的道德化，与自然主义的科学化同为偏颇之见。第五，不从事于素材的变化，而用素材代表或暗示别的意义，例如描写山间的日出，以表示“希望”，描写难船，以表示“苦痛”，则名为象征主义，即symbolism。例如梅脱林克〔梅特林克〕的戏曲《青鸟》（Maeterlinck：Blue Bird），是以青鸟为

幸福的象征而支配全曲的。又有以一小说或一戏曲的全部来代表人生的，也是一种象征主义。如但丁的《神曲》（Dante：Divine Comedy）便是其例。沙翁（Shakespeare）的戏曲，是大人生的象征。这等可说是超越素材的变化的伟大艺术的作品。

第七章 艺术的鉴赏

艺术创作时，先由艺术家心中发生感动，再向外表现而成作品。鉴赏则是反对路径：先鉴赏作品的外部，然后体会作者的感动。故鉴赏的顺序，第一诉于感觉，第二发生感情，第三感情移入，第四美的判断，第五美的批评。

一、感觉：在艺术上有效用的感觉，第一是视觉。视觉的机关是眼。视觉所感到的是色彩与形状。视觉以空间中平面上为主，而能把立体的当作平面的看。能用视觉完全鉴赏的，是绘画。工艺美术中，像染织物等平面的东西，亦与绘画同样。其他的艺术，凡具有平面的，例如建筑的表面、浮雕等便是。圆雕、舞蹈、演剧等，在视觉亦就其平面的表现而鉴赏。建筑与立体的工艺美术，在视觉就其平面而鉴赏。这叫做绘画的看法。第二种有效用于艺术鉴赏的感觉，是听觉。听觉的机关是耳。听觉所感到的是声音，听觉的特色是时间的。由听觉感觉的艺术，有音乐、文学，与演剧。艺术鉴赏，以视听二感觉为主。此外触觉、运动感觉、一般感觉，与艺术鉴赏亦有间接的关系。触觉的机关是手。但艺术鉴赏时并不真个用手摩挲，而由视觉代办，即触觉翻译为视觉。如鉴赏雕塑便是一例。建筑、工艺、演剧、鉴赏时也常借助于视觉代办的触觉。譬如看见天鹅绒，觉得触觉的快美；但并不用手去抚摸，只要一看就可感觉。运动感觉的机关是筋肉。借此感觉来帮助鉴赏的艺术，是建筑、音乐、舞蹈、演剧等。一般感觉是一切艺术鉴赏的辅助，但在建

筑与演剧，用一般感觉最多。以上所述，可列表如下：

艺术 / 感觉	绘画	雕塑	建筑	工艺	书法	金石	照相	音乐	诗文	舞蹈	演剧	电影
视觉	主	主	主	主	主	主	主	—	—	主	主	主
听觉	—	—	—	—	—	—	—	主	主	—	主	主
触觉（视觉）	—	副	副	副	—	—	—	—	—	—	副	副
运动感觉	—	—	副	—	—	—	—	—	—	副	副	副
一般感觉	—	—	副	—	—	—	—	—	—	—	副	副

二、感情：艺术鉴赏时最先由感觉，其次动感情。艺术鉴赏时所起的感情，有材料感情、形式感情、内容感情三种。例如看见桃花的红的色彩，与五角形瓣，觉得很美，这是材料感情。这红色的五角形映着绿叶，使人感到对比的美，是形式感情。因此想起这桃花所象征的美人的脸孔，是内容感情。三者各有特色：材料感情大概最初发生。因形状而发生的，最静。因声音而发生的，最动。因色彩而发生的，介乎动静之间。形式感情最为静的，且为批评的。在批评家，此感情最先发生。在一般人则最迟发生。内容感情，在一般人发生最早，且最强。普通人看画，必首先质问所描的是什么东西，什么意思。例如描水仙花、红蜡烛、泥人的画，一般人看了，必先想起这是除夕及新年的画。然后看色彩形象。但在专门家，大都不管其内容是新年或除夕，总先注目其构图、设色、调子等。上述的材料感情，形式感情，内容感情，三者合为一体，叫做美的感情。

三、感情移入：我们鉴赏艺术品时，先由感觉，次生感情，已如上述。感情起在我们的心中，但我们似乎觉得这感情是对象所有的。例如见了盛开的玫瑰花，而起愉快的感情，似乎觉得玫瑰花是具有这愉快的感情的。又如听了活泼的进行曲，而起爽快的感情，似乎觉得进行曲是具有这爽快的感情的。这就是把我们的感情移入于玫瑰花与进行曲中。这叫做“感情移入”（Einfühlung）。德国美学大家李普斯〔利普斯〕（Theodor Lipps）的美学，就是以这感情移入说为基础的。吾人鉴赏艺术品时，似觉艺术的题材与内容具有感情；其实无非是吾人自己的感情移入于艺术品中。例如描写悲哀的人物。起悲哀之情的，是看画的人，并非画本身。这就是把我们的感情移入画中。感情移入，艺术品即有生命。例如笛中吹一支乐曲，听笛的人把悲哀的感情移入笛中，就听见笛音如泣如诉，宛如有生命的人。我们的感情移入于艺术中，变成了艺术的感情，二者相融合，而发出艺术鉴赏的最高调，观剧便是最好的例：观剧的时候，观者的感情移入于演者的体中。演者的感情就是观者的感情。观者的感情就是演者的感情。观者与演者融合为一体。

四、美的判断：艺术鉴赏达到了感情移入的地步之后，本来已经告终。但人的精神现象，往往不能如此简单了结。此后必定继续发生理知的活动。理知的活动发生之后，必然要下判断。对于艺术，当然主用美的判断。然其中科学的判断与道德的判断也可以含有。例如看见画中所描的植物或动物判断其有无描错，是科学的判断。看见裸体画认为有害于风俗，是道德的判断。艺术作品是社会的产物之一，像展览会等，及于社会的影响更广，故不得不加以科学的判断与道德的判断。但倘误认科学的判断与道德的判断为美的判断，或者把二者混入于美的判断中，左右美的判断的价值，是不许可的事。这一点，是艺术鉴赏者所宜注意的。

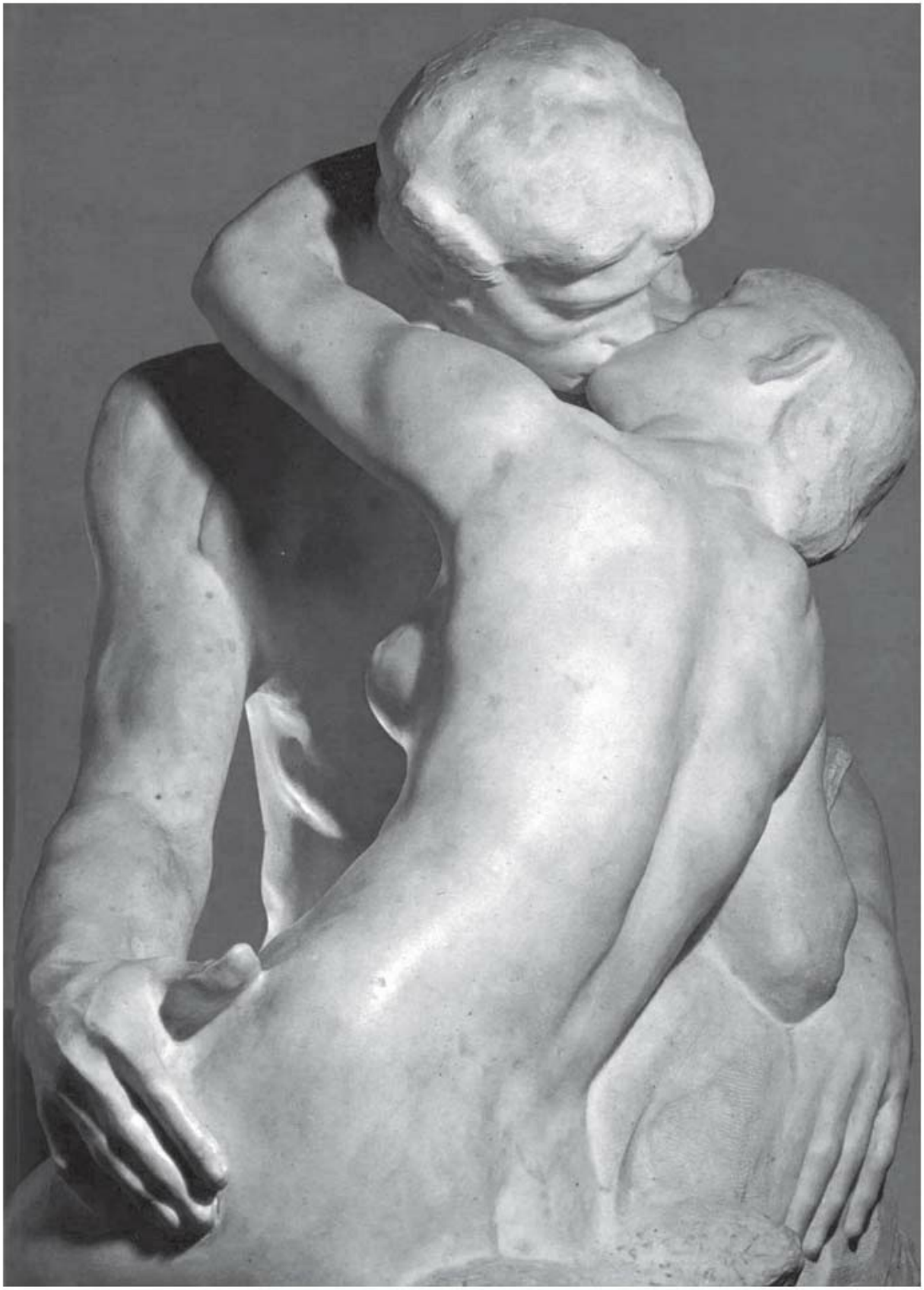
五、美的批评：美的判断不过是鉴赏者心中所起的一种精神现象。表出到外面来，即成为美的批评。凡能下美的判断的人，都可作美的批评。以此为专门任务的，特称为批评家。美的批评有三种，即印象的批评，分析的批评，与综合的批评。印象的批评，就是按最初第一印象而下批评。不分解各种感觉，而直接依其清新、强烈、活跃的感觉而下批评。这样下批评，自有其特色。但须得批评家的教育与经验都很充分，这印象的批评方可适切而有价值。故天才批评家的印象的批评，为最有价值。分析的批评，如字面所示，是就作品的题材，物质的材料，感觉的材料、形式、技巧、手法等一一加以批评。庞大的艺术品，则就各小部分一一加以批评。例如建筑与演剧，常须作分析的批评。综合的批评，就是把已经分析的重新综合起来，估定其总平均，造出结论。

以上已就艺术鉴赏的经过，从感觉到批评一一说过了。以下将就各种艺术的鉴赏略述其特色。

一、绘画的鉴赏：绘画是空间艺术，其空间是平面的，故鉴赏时主用的感觉是视觉。视觉的特色，是可得比较的完全的第一印象。除了大壁画和长绘卷之外，绘画都可以一眼看到其全体，而获得最完全的第一印象。绘画的感情大都是静的；惟第一印象略有动的性质。第一印象于最初见画时发生一次之后，不能再得。故初次看画，务须避去心情不好的时候。身体康健心情愉快的时候，赴展览会或展阅画图，最为适宜。如此，可以获得正确明了的第一印象。第一印象之后，立刻发生材料、形式、内容三种感情。对于色彩强烈的绘画，材料感情先发生。对于装饰的图案的绘画，形式感情先发生。对于描写事件的绘画，内容感情先发生。在普通人，大都内容感情与材料感情最为强烈。在作家与批评家，则形式感情最为强烈。

二、雕塑的鉴赏：雕塑是空间艺术。其空间是中实的立体。故制作

之际，以触觉为主；鉴赏之时，则把触觉翻译为视觉。雕塑中作平面形的，叫做浮雕，薄肉雕。这等的鉴赏，与绘画鉴赏相似。所差者，视觉中含有触觉的再现的意义而已。既用绘画的看法，当然也有第一印象，第一印象的特色亦与绘画完全同样。雕塑的材料感情，因物质而异。大理石雕、铜铸、泥塑、木雕、干漆制，各有特殊的感情。例如近世法国大雕刻家罗丹（Rodin）的《接吻》（Kiss），有大理石的，有铜铸的，其感情大不相同。对于雕塑，在普通人也能先起形式感情。例如像的均衡、对比等，一般人皆容易注目。因了颜面的表情，身体的姿势，而发生内容感情（即感到其意义）。



三、建筑的鉴赏：建筑也是空间艺术。其空间为中空的立体。但最初鉴赏时，也是当作平面，用视觉的绘画的看法的。例如从远处眺望建筑，即把它当作绘画看。故鉴赏建筑，也先得第一印象，与绘画雕塑相同。其时所起的为形式感情。但稍稍走近建筑，即把它当作中实的雕塑看，其时所起的，大都是材料感情。例如木造的、砖造的、石造的，各有不同的感情。但上述的绘画的看法与雕塑的看法，都不是建筑的主要鉴赏法。要走进建筑中去，看建筑的内部，才是建筑自己的鉴赏法。走进建筑去看内部，就要用运动感觉，又伴着有机感觉，一般感觉等。于是住居的感情，使用的感情，均占重起来。这些感情，在绘画雕塑中是没有的。因为绘画雕塑是自由艺术，而建筑是羁绊艺术之故。在羁绊艺术，合实用是一个重要的条件。故实用如何与艺术相调和，是建筑上一个重要的问题。故鉴赏建筑时，住居的感情与使用的感情必然占重。无论用何等贵重的材料，何等美丽的形式来建造住宅，倘不适于住居，就没有建筑的价值。没有艺术修养的富人，拿楠木造厅堂，拿红木造家具，而不知形式美，缺乏实用性，都是浪费材料，与建筑艺术无关。

四、工艺的鉴赏：工艺美术也是空间艺术之一种。同时又是羁绊艺术。种类甚多，故其所占空间也有种种。染织物全是平面空间，此外大都是中空或中实的立体空间。平面空间，当然用绘画的看法。立体空间，远眺时用绘画的看法，近看时即发生材料感情，使用感情。此时触觉往往不翻译为视觉，而实际地用手去接触。例如鉴赏花瓶，拿来插插花看。鉴赏椅子，便坐一坐看。

五、书法的鉴赏：书法的性状，与绘画相同。鉴赏法亦大体相同。所异者，绘画内容感情较强，书法则形式感情较强。因为在绘画中，描

什么东西是很重要的；而在书法中，写的文字是什么意思，却不甚重要。古代的碑帖，残缺不可读的很多，但是片文只字，都很珍重。因为我们原是鉴赏其字的笔法装法，不是鉴赏其文章的。倘同时又鉴赏其文章，那便是书法与文学的综合艺术，不是纯粹的书法。所谓“写作俱佳”的，便是书法与文学的综合艺术。

六、金石鉴赏法：与书法鉴赏法略同，而比它更为精深。因为金石的地盘很小，真所谓失之毫厘，相差千里。故鉴赏金石，需要极精微的形式感情。世间能鉴赏绘画书法者较多，能鉴赏金石者极少。因为一般人都缺乏精微的形式感情之故。

七、音乐的鉴赏：音乐是时间艺术，故用听觉。然听觉中有时又伴着运动感觉。例如进行曲、舞蹈曲等，听了便起运动的感觉。别的乐曲，其节奏也常使人起运动感觉。音乐需要时间的经过，故不能像绘画地立刻获得第一印象。开始听曲时，不能说是第一印象。听完一曲，然后获得全曲的印象。音的高低及音色，使人起材料感情。若是肉声唱歌，则材料感情特别强。但在艺术上，音乐必以由形式，即拍子节奏，而起的感情为最主重。尤其是形式音乐，鉴赏时必以形式感情为主。

八、文学的鉴赏：文学也是时间艺术，但真个用听觉鉴赏的极少，大都以视觉为手段。因为大多数的文学是写或印在纸上的。但其本来，是口头读唱的。所以在文字未发明的时代，文学早已存在。后来发明文字，为便利计，就改用视觉为手段。因此在文学，材料感情几乎没有。即我们看书，对于铅字，不会发生什么感情。讲究版本，是另外一种美术鉴赏，与文学无关。故鉴赏文学，只有形式感情及内容感情。鉴赏散文，以内容感情为主。鉴赏诗词歌赋，则形式感情与内容感情并盛。内容感情究竟是文学鉴赏中最主重的。所以一国的文学翻译为他国文，只要内容意义译得正确，他国人也可鉴赏。因为内容感情是同样的。但形

式感情总不能同原文一样。如曼殊大师所说，中国诗翻译为英文，难得恰当。他翻译古诗十九首中的“思君令人老”一句为To think of you makes me old，认为是难得的巧合。

九、舞蹈的鉴赏：舞蹈是综合艺术，占有空间兼时间。其空间是活动的立体，犹之动的雕刻。但舞蹈是从相当的远处眺望而鉴赏的，故可用视觉感得。但这又是时间艺术，故不能像鉴赏雕塑地一览而获得第一印象。又因舞蹈必伴着音乐，故鉴赏时听觉也同时活动。对于舞蹈自身的鉴赏，视觉外又伴着运动感觉。舞蹈所伴的音乐，也含有多量的运动感觉，我们鉴赏舞蹈时，对于舞者的颜貌、头发、肉体、衣裳，起材料感情。对于舞者的动作姿势，起形式感情。对于其意义，起内容感情。然舞蹈的意义甚少而模糊，故鉴赏时当以形式感情为主。

十、演剧的鉴赏：演剧在综合艺术中是最复杂的，包含建筑、绘画、文学、音乐、舞蹈等。其空间也兼平面与立体。其文学由优伶说出或唱出，而由听觉鉴赏。又表现于优伶的动作中而由视觉鉴赏。优伶与舞者虽同是人，而意义不同。在舞蹈犹之动的雕塑，在演剧则是文学的内容的人物。我们鉴赏演剧时，对于优伶的扮装、衣饰、姿势，用视觉。对于优伶的白、唱，及音乐，则用听觉。此外又借助于触觉、一般感觉等。至于感觉，则对背景、扮装、声音，起材料感情。对优伶的姿势唱腔起形式感情，对脚本的意义起内容感情。然演剧鉴赏所用的感情，新剧(话剧)以内容感情为主，旧剧（京剧昆剧）则形式感情与内容感情并盛。

此外，电影鉴赏与演剧鉴赏大同，照相鉴赏与绘画鉴赏大同，故不赘说。

鉴赏是创作的逆行。故最完全的鉴赏，与创作有同等的意义。例如

古人看见战场的遗迹，心生感兴，而作诗曰：“小桃无主自开花，烟草茫茫带晚鸦。几处颓垣围败井，向来一一是人家。”我们倘是曾经见过这种实景的，读了这诗便起与作者同样的感兴。事实上虽不是自己作诗，但心情上实同自己作诗一样。所以鉴赏称为“被动的创作”。意思是说，不主动地生起感兴，因别人的作品的引诱而生起感兴。一般的见解，往往以为创作要自己作出来，很困难。鉴赏不过听听看看，很容易。又往往以为创作价值甚高，鉴赏无甚价值。这都是浅薄的见解。真正的鉴赏，与创作一样困难，因为需要与创者同样的心灵。又与创作一样有价值，因为可得与创作同样的艺术的效果。学者理解了这句话，学习艺术时就不拘拘于自己的动手，不斤斤于自己的作品。其艺术享受的范围便可广大起来了。

第八章 艺术的起源

艺术在人类中是怎样发生的？自来西洋学者有种种说法。今略为介绍于下：

一、模仿说：这是古代希腊哲学家柏拉图、亚里斯多德〔亚里士多德〕所主张的。近代德国美学家鲍谟加登〔鲍姆加登〕（Baumgarten）也宗奉此说。大意说：艺术是从人的本能出发的。模仿是人的本能。艺术即从此模仿本能发生。试看小儿的生活，特别如游戏，差不多全是模仿。大人生活中也有这现象。如逐流行，便是由于模仿本能的。由此可知人类在原始时代，模仿本能很强。我们模仿人生自然的形状而描写或雕刻，因此便产生绘画与雕塑。绘画与雕塑，到现在还是模仿人生自然的，故特称为模仿艺术。艺术起源于模仿本能之说，在模仿艺术看来很是不错。但在别的艺术，像建筑与音乐看来，建筑模仿什么？音乐模仿什么呢？故模仿说不是完全的。

二、游戏说：这是近世德国哲学美学者席勒尔〔席勒〕（Schiller）所始创的。斯宾塞（Spencer）、格洛斯〔格罗塞〕（Grosse）、郎干〔兰格〕（Lange）等美学研究者皆宗奉他。大意说：艺术由游戏发生，游戏是人类的一种强大的本能。例如小儿，其生活几乎全是游戏。小儿描画，即绘画的雏形。小儿唱歌，即音乐的雏形。小儿讲故事，即文学的雏形。小儿模仿大人生活，即演剧的雏形。小儿堆积木，即建筑的雏形。小儿弄黏土，即雕塑的雏形。小儿踊跃，即舞蹈的雏形。小儿的生活，类似于原始人。故原始人的艺术，可想象其从游戏发生。自来艺术中往往含有游戏的分子。日本古代，称小说家为“戏作者”。可知艺术与游戏关系之深。最大的共通点，是无目的。游戏不是为欲达到某种目的的手段，乃为游戏而游戏。即游戏的本身便是目的。艺术亦然，创作艺术时，心地纯洁，不是为欲达到某种目的而以此为手段，乃为艺术而艺术。即艺术本身便是目的。所谓无目的，就是出于真心的感动，欲罢不能的心情的。这样的艺术，对于人心方可有广大的传染力，方可得多数人心的共鸣。故世间倘有“为人生的艺术”，这便是最高的“为艺术的艺术”。

三、表现说：这是近世德国艺术学者希伦〔伊恩〕（Hirn）所主张的。此人曾著《艺术的起源》一书，为近世名著。大意说：人类原有表现感情的本能。艺术是美的感情的发现，故知其起源于表现本能。人类从小儿时代就有这种本能。心中欢喜时要笑，心中苦痛时要哭，心中喜怒哀乐都要表现到外面来。仅乎表现在颜面上，还不满足，又必由声音、言语、身体来表现。由声音表现即为音乐的起源，由言语表现即为文学的起源，由身体表现即为舞蹈演剧的起源。表现感情，虽是个人的事。但因人类合成社会，故必进而对他人，对社会，表现自己的感情。这就是艺术制作的起源。

四、装饰说：这是席勒尔、格洛斯等所主张的。大意说：装饰是人的本能。这本能非常力强。在小儿生活中，未开化人生活中，装饰就是一件大事。在原始时代，先有身体的装饰，次有住居的装饰，次有用具的装饰。装饰发达起来，即成为艺术。但此说只能说明造型美术的起源，对于音乐与文学，不能说明。

五、艺术冲动与美欲说：以上四说，都只能说明某几种艺术的起源，而不能概括地说明一切艺术的起源。原来各种艺术，各有其起源，各别地发达。后来综合起来，统称之为“艺术”。所以要概括地说明其起源，是困难的。但我们可找一切艺术的共通点，就这点上探求其起源。一切艺术的共通点，是“美的感情的发现”。把这感情的发现当作一种冲动，便可称之为“艺术冲动”。从人类的欲望方面说，这就是“美欲”。故艺术冲动，不是单纯的冲动，可说是由模仿、游戏、表现、装饰四种冲动综合而成的。例如小儿拿黄泥在壁上画马，是为了一个艺术冲动而画的。但同时也可看作是游戏，是模仿，是表现，是装饰。一切艺术冲动，并不常常含有这四者。但至少必含有一种以上。至于美欲，如字面所示，是求美的一种欲望。人生有五大欲，即食欲、色欲、知识欲、道德欲、美欲。前二者是肉体的，是根本的，同时向来称为劣等欲望。因为它们的目的止于维持生命与保存种族，不求其进步发展，而有时须予以限制的。后三者是精神的，是进化的，向来称为高等欲望。人类没有二劣等欲望，不能生存；没有三高等欲望，不能满足。有了三高等欲望，方可因知识欲而求真，因道德欲而求善，因美欲而求艺术，而人类生活方始向上。故此三欲，是人生进于理想的原动力。科学的起源可用知识欲来说明，伦理的起源可用道德欲来说明，则艺术的起源可用美欲来说明。为美欲而起的冲动，就是艺术冲动。模仿、表现、装饰三冲动，也都起于美欲。即模仿美观的东西，表现美感，为求美观而施装饰。游戏冲动与美欲关系甚深。例如描画、弄黏土、折纸等，其中都有

美欲活动着。故美欲可说是四冲动及艺术冲动的原因，可以一元地说明艺术的起源。且为最根本、最完全的说法。

第九章 艺术的效果

艺术的效果，法国美学者特索亚〔德索瓦〕（Dessoir）曾经详述艺术的职能，说有精神的、社会的、习俗的三种。精神的职能，便是说艺术及于人的精神修养的效果。社会的职能，便是说艺术及于人类的社会组织的效果。习俗的职能，便是说艺术及于人的生活习惯的效果。这样说法很是周详。但我现在欲避去烦琐，作简要的说明。因为对于艺术初学者及非专门者，详论反而无用。而且特氏之说，过分偏重艺术的直接的效果，未免太狭隘了。

艺术常被人视为娱乐的消遣的玩物。这样看来，艺术的效果也就只是娱乐与消遣了。有人反对此说，为艺术辩诬，说艺术是可以美化人生，陶冶心灵的。但他们所谓“美化人生”，往往只是指说房屋衣服的装饰；他们所谓“陶冶心灵”，又往往是附庸风雅之类的浅见。结果把艺术看作一种虚空玄妙不着边际的东西。这都是没有确实地认识艺术的效果之故。

艺术及于人生的效果，其实是很简明的：不外乎吾人对艺术品时直接兴起的作用，及研究艺术之后间接受得的影响。前者可称为艺术的直接效果，后者可称为艺术的间接效果。因为前者是“艺术品”的效果，后者是“艺术精神”的效果。

直接效果，就是我们创作或鉴赏艺术品时所得的乐处。这乐处有两方面。第一是自由。第二是天真。试分述之：

研究艺术（创作或欣赏），可得自由的乐趣。因为我们平日的生活，都受环境的拘束。所以我们的心不得自由舒展。我们对付人事，要谨慎小心，辨别是非，打算得失。我们的心境，大部分的时间是戒严的。惟有学习艺术的时候，心境可以解严，把自己的意见、希望与理想自由地发表出来。这时候我们享受一种慰安，可以调济平时生活的苦闷。例如世间的美景，是人们所爱乐的。但是美景不能常出现。我们的生活的牵制又不许我们去找求美景。我们心中欲看美景，而实际上不得不天天厕身在尘嚣的都市里，与平凡污旧而看厌了的环境相对。于是我们要求绘画了。我们可在绘画中自由描出所希望的美景。雪是不易保留的，但我们可使它终年不消，而且并不冷。虹是转瞬就消失的，但我们可以使它永远常存，在室中，在晚上，也都可以欣赏。鸟见人要飞去的，但我们可以使它永远停在枝头，人来不惊。大瀑布是难得见的，但我们可以把它移到客堂间或寝室里来。上述的景物，无论自己描写，或欣赏别人的描写，同样可以给人心以自由之乐。这是就绘画讲的。更就文学中看：文学是时间艺术，比绘画更为生动。故我们在文学中可以更自由地高歌人生的悲欢，以遣除实际生活的苦闷。例如我们世间常有饥寒的苦患。我们想除掉它，而事实上未能实现。于是在文学中描写丰足之乐，使人看了共爱、共勉、共图这幸福的实现。古来无数描写田家乐的诗便是其例。又如我们的世间常有战争的苦患。我们想劝世间的人不要互相侵犯，大家安居乐业。而事实上不能做到。于是我们就在文学中描写理想的幸福的社会生活，使人看了共爱、共勉、共图这种幸福的实现。陶渊明的《桃花源记》便是一例。我们读到“豁然开朗。土地平旷，屋舍俨然。有良田美池，桑竹之属。阡陌交通，鸡犬相闻。……黄发垂髫，并怡然自乐。”等文句，心中非常欢喜，仿佛自己做了渔人或者桃花源中的一个住民一样。我们还可在这等文句以外，想象出其他的自由幸福的生活来，以发挥我们的理想。有人说这些文学是画饼点饥，聊以自慰而已。其实不然，这是理想的实现的初梦。空想与理想不同。

空想原是游戏似的，理想则合乎理性。只要方向不错，理想不妨高远。理想越高远，创作欣赏时的自由之乐越多。

其次，研究艺术，可得天真的乐趣。我们平日对于人生自然，因为习惯所迷，往往不能见到其本身的真相。惟有在艺术中，我们可以看见万物的天然的真相。例如我们看见朝阳，便想道，这是教人起身的记号。看见田野，便想道，这是人家的不动产。看见牛羊，便想道，这是人家的畜牧。看见苦人，便想道，他是穷的原故。在习惯中看来，这样的思想原是没有错误的，然而都不是这些事象的本身的真相。因为除去了习惯，这些都是不可思议的现象，岂可如此简单地武断？朝阳，分明是何等光明灿烂，神秘伟大的自然现象！岂是为了教人起身而设的记号？田野，分明是自然风景之一部分，与人家的产业何关？牛羊，分明自有其生命的意义，岂是为给人杀食而生？穷人分明是同样的人，为什么偏要受苦呢？原来造物主创造万物，各正性命，各自有存在的意义，当初并非为人类而造。后来“人类”这种动物聪明进步起来，霸占了这地球，利用地球上的其他物类来供养自己。久而久之，成为习惯，便假定万物是为人类而设：果实是供人采食而生的，牛羊是供人杀食而生的，日月星辰是为人报时而设的，甚而至于在人类自己的内部，也由习惯假造出贫富贵贱的阶级来，视为当然。这样看来，人类这种动物，已被习惯所迷，而变成单相思的状态，犯了自大狂的毛病了。这样说来，我们平日对于人生自然，怎能看见其本身的真相呢？艺术好比是一种治单相思与自大狂的良药。惟有在艺术中，人类解除了一切习惯的迷障，而表现天地万物本身的真相。画中的朝阳，庄严伟大，永存不灭，才是朝阳自己的真相。画中的田野，有山容水态，绿笑红颦，才是大地自己的姿态。美术中的牛羊，能忧能喜，有意有情，才是牛羊自己的生命。诗文中的贫士、贫女，如冰如霜，如玉如花，超然于世故尘网之外。这才是人类本来的真面目。所以说，我们惟有在艺术中，可以看见万物的天然

的真相。我们打叠了日常生活的传统习惯的思想，而用全新至净的眼光来创作艺术、欣赏艺术的时候，我们的心境豁然开朗，自由自在，天真烂漫。好比做了六天工作逢到一个星期日，这时候才感到自己的时间的自由。又好比长夜大梦一觉醒来，这时候才回复到自己的真我。所以说，我们创作或鉴赏艺术，可得自由与天真的乐处。这是艺术的直接的效果，即艺术品及于人心的效果。

间接的效果，就是我们研究艺术有素之后，心灵所受得的影响。换言之，就是体得了艺术的精神，而表现此精神于一切思想行为之中。这时候不需要艺术品，因为整个人生已变成艺术品了。这效果的范围很广泛。简要地说，可指出两点，第一是远功利，第二是归平等。

如前所述，我们对着艺术品的时候，心中撤去传统习惯的拘束，而解严开放，自由自在，天真烂漫，这种经验积得多了，我们便会酌取这种心情来对付人世之事，就是在可能的范围内把人世当作艺术品看。我们日常对付人世之事，如前所述，常是谨慎小心，辨别是非，打算得失的。换言之，即常以功利为第一念的。人生处世，功利原是不可不计较，太不计较是不能生存的。但一味计较功利，直到老死，人的生活实在太冷酷而无聊，人的生命实在太廉价而糟蹋了。所以在不妨害实生活的范围内，能酌取艺术的非功利的心情来对付人世之事，可使人的生活温暖而丰富起来，人的生命高贵而光明起来。所以说，远功利，是艺术修养的一大效果。例如对于雪，用功利的眼光看，既冷且湿，又不久留，是毫无用处的。但倘能不计功利，这一片银世界实在是难得的好景，使我们的心眼何等地快慰！又如田畴，功利地看来，原只是作物的出产地，衣食的供给处。但从另一方面看，这实在是一种美丽的风景区。懂得了这看法，我们对于阡陌、田园，以至房室、市街，都能在实用之外讲求其美观，可使世间到处都变成风景区，给我们的心眼以无穷

的快慰。而我们的耕种的劳作，也可因这非功利的心情而增加兴趣。陶渊明躬耕诗有句云：“虽未量岁功，即事多所欣。”便是在功利的工作中酌用非功利的态度的一例。

最后要讲的艺术的效果，是归平等。我们平常生活的心，与艺术生活的心，其最大的异点，在于物我的关系上。平常生活中，视外物与我是对峙的。艺术生活中，视外物与我是一体的。对峙则物与我有隔阂，我视物有等级。一体则物与我无隔阂，我视物皆平等。故研究艺术，可以养成平等观。艺术心理中有一种叫做“感情移入”（德名Einfühlung，英名Empathy）。在中国画论中，即所谓“迁想妙得”。就是把我的心移入于对象中，视对象为与我同样的人。于是禽兽、草木、山川、自然现象，皆有情感，皆有生命。所以这看法称为“有情化”，又称为“活物主义”。画家用这看法观看世间，则其所描写的山水花卉有生气，有神韵。中国画的最高境“气韵生动”，便是由这看法而达得的。不过画家用形象色彩来把物象有情化，是暗示的；即但化其神，不化其形。故一般人不易看出。诗人用言语来把物象有情化，明显地直说，就容易看出。例如禽兽，用日常的眼光看，只是愚蠢的动物。但用诗的眼光看，都是有理性的人。如古人诗曰：“年丰牛亦乐，随意过前村。”又曰：“惟有旧巢燕，主人贫亦归。”推广一步，植物亦皆有情。故曰：“岸花飞送客，樯燕语留人。”又曰：“可怜汶上柳，相见也依依。”再推广一步，矿物亦皆有情。故曰：“相看两不厌，只有敬亭山。”又曰：“人心胜潮水，相送过浔阳。”再推广一步，自然现象亦皆有情。故曰：“举杯邀明月，对影成三人。”又曰：“春风知别苦，不遣柳条青。”此种诗句中所咏的各物，如牛、燕、岸花、汶上柳、敬亭山、潮水、明月、春风等，用物我对峙的眼光看，皆为异类。用物我一体的眼光看，均是同群。故均能体恤人情，可与相见、相看、相送，甚至对饮。这是艺术上最可贵的一种心境。习惯了这种心境，而酌量应用这态度于日常生活上，则物

我对敌之势可去，自私自利之欲可熄，而平等博爱之心可长，一视同仁之德可成。就事例讲：前述的乞丐，你倘用功利心、对峙心来看，这人与你不关痛痒，对你有害无利。急宜远而避之，叱而去之。若有人说你不慈悲，你可振振有词："我有钞票，应该享福。他没有钱，应该受苦。与我何干？"世间这样存心的人很多。这都是功利迷心，我欲太深之故。你倘能研究几年艺术，从艺术精神上学得了除去习惯的假定，撤去物我的隔阂的方法而观看，便见一切众生皆平等，本无贫富与贵贱。唐朝的诗人杜牧有幽默诗句云："公道世间惟白发，贵人头上不曾饶。"看似滑稽，却很严肃。白发是天教生的，可见天意本来平等，不平等是后人造作的。学艺术是要恢复人的天真。

---

[1] 近代诗僧八指头陀（俗姓黄，字寄禅）诗句，全诗是："吾爱童子身，莲花不染尘。骂之唯解笑，打亦不生嗔。对境心常定，逢人语自新。可慨年既长，物欲蔽天真。"

[2] 哭杀，意即哭死。本书写于抗日战争时期，故云。

中编 绘画（附书法）

第一章 绘画的种类

绘画可从三方面分类。第一，以国土为标准而分类。第二，以题材为标准而分类。第三，以工具为标准而分类。分述于下：

第一，以国土为标准而分类，世间的绘画可分为两大类，即中国画与西洋画。现今的艺术专门学校的绘画科，便是分为这两系的。普通说起画家，也大都先问他是中国画家，还是西洋画家。可见这分类是绘画中最重要的。中国画和西洋画的区别，很是明显。约略言之，在于写意与写实。即中国人作画，不肯依照客观的形象而模仿，常用主观把物象任意变形，故曰写意。西洋人作画，非常看重客观的物象，常刻意模仿，把物象画得同实物一样，故曰写实。所以中国画中所描的东西，往往不像实物，一看就知道这是手描出来的图画。西洋画中所描的东西，往往非常逼真，几乎使人看了要误认为真物而用手去拿。西洋古代有这样的一个故事：从前希腊有两个画家，一个叫做才乌克西斯（Zeuxis），一个叫做巴尔哈西乌斯（Parrhasius）的，这两人在雅典为齐名的两大画家。有一天，二人大家拿出杰作来比赛。雅典全市的市民大家来看。才乌克西斯先上台，他手中挟一幅画，用袱布包着。解开袱包，画中描的是一个小孩子，头上顶一盘葡萄，站在田野中。一切都同真的人物一样。忽然一只鸟飞来，向画中的葡萄啄了几下，又惊飞去。看的人大家喝采，为了这画能够欺骗鸟眼，足见画得极像，而极像便是极好。后来巴尔哈西乌斯上台了，他也挟一幅画，用袱布包好。他把画放在坛上，不解包袱。看的人拍着手，催他快把包袱解开来。他老是不解。后来群众催得紧了，他才从容地说道：“我的画并没有包，这便是

画！”原来他在画中描一包袱，描得同真的一样，使群众分不开来。于是群众热烈地喝采，认为他的画比前者更好。前者只能欺骗鸟眼，后者竟能欺骗人眼。足见后者画得更像，更像便是更好。

从这故事，可知西洋人描画极注重写实。此风一直传下来，成为西洋画的特色。中国画就同西洋画相反。苏东坡有诗曰：“论画以形似，见与儿童邻。”就是说“你批评画的时候倘以像不像为好坏的标准，你的见解就同三岁小儿差不多。”可见中国画不专求像。那末求什么呢？后章当有详述。现在约略地说，求笔墨的神气。同写字一样，不在乎字的端正工细，却在乎笔墨的气势。所以在艺术修养浅薄的人看来，西洋画比中国画好。但在艺术修养深厚的人看来，中国画比西洋画高深得多，难学得多。因为西洋画可以依照了实物而仔细描写，只要工夫深，总可入门。中国画则全靠天才，没有天才的人竟无法入门。

第二，以画中所描的东西（即题材）为标准而分类，中国画与西洋画略有不同。在中国画，有山水、人物、花卉、翎毛四大类。其中山水最为正格。自唐以来，我国山水画即独立。千余年来，经过种种发展，直至今日，向为中国画之表式。于此可见我国画家之爱好自然。人类初生，即有与自然对峙的感情。故畏怖自然，难得取作艺术题材。东西洋古代绘画的主要题材，都是人物，其原因即在于此。后来人类思想进步，就知道爱好自然，而取自然为艺术题材。故绘画题材由人物而自然，是进步的状态。西洋画自然风景的独立，近在十八世纪。而中国则远在唐代，即七世纪。于此可知中国画的发展，比西洋画早得多。

人物，在古代为绘画的主要题材。例如周明堂壁画，描写尧舜禹汤之姿，孔子看了徘徊不忍去，说：“此周之所以兴也。”汉代有麒麟阁功臣图、凌烟阁功臣图等。毛延寿为王昭君画像，因为昭君不用贿赂，画得很丑，汉帝把她送去和番。这事迹成为后世文学戏剧的好题材。这些

都是人物画，于此便可想见古代人物画的发达。自唐以后，山水画占夺了人物画的地位。然人物画依然发达，不过位在山水之次。其中最普通的，称为“仕女”，是专写名士美人的。人物画大都用工笔。

花卉，在中国画中的地位不亚于人物。因为这也是自然之一种，与山水是相近的。其中最主要，是“四君子”，即梅兰竹菊。这四种题材，每种自成一式。有许多画家，平生专门写其中的一式。例如专门画梅，专门画兰，皆自成一家。

翎毛，就是飞禽，大都用工笔描写。专写翎毛的画家较少。

中国画中还有一种特殊的题材，便是石头。石头这东西，在西洋画中是不成为画材的。但在中国画中很重要，可为学画的基本练习，又可为独立的一种绘画形式。常见一条立轴中，画着一块奇形怪状的假山石，此外并无一物，但自成一种格局。

以上是中国画的题材分类法。西洋画照题材分类，普通有人物、风景、静物三种。人物在西洋画中占有主要地位。虽然十八世纪以后风景画独立了，但是人物画的地位还在风景之上。因为西洋过去千余年由人物支配画坛，所以一时改不过来的。

风景，在古代西洋画中，只当作人物的背景用，描法也极幼稚。十八世纪末，方才独立，描法也进步起来。这与中国的山水画有异。中国的山水画，大都专写山景，难得在山中点缀几间简单的房屋，或桥梁、亭子等人造物。西洋的风景画，则包含山水、田野，与都市。而且“都市风景”相当地重要。例如上海南京路的风景，在中国是决定不可入画的，但在西洋是很好的风景题材。

西洋还有历史画、风俗画等，也各自成一类。但这大都就是人物画

或风景画之一种，故可不必另为分类。

第三，以工具为标准而分类，中国画较简，而西洋画较繁。在中国，作画用的工具，只有毛笔、墨、纸、绢、颜料。绢极少用，颜料亦可以不用。故主要的工具只有笔、墨、纸，与写字差不多。所以中国画以工具分类，只有二类，即墨画与彩画。墨画只用黑的一色，或加以淡墨，故称为“渲淡”。彩画则用颜料。绢极少用，不能自成为一类。墨画在中国画中，占有很重要正大的地位。自从唐朝的王维开始，墨画即独立为正格的画法。唐朝有二大画祖，一是李思训，画山水用颜料，称为北宗。一是王维，画山水用墨，称为南宗。南宗在中国画坛的势力，胜于北宗。于此可见墨画的重要。黑色何以能够独立？这有色彩学上的根基：黑是红黄蓝三原色等量混合而成的。试用一分红，一分黄，一分蓝，用水调匀，即成黑色。红、黄、蓝三原色具足而且等量，色彩感觉最为饱和而圆满。黑虽然表面上是一色，其实三原色具足，所以圆满饱和，自能独立，且为正格。

西洋画以工具分类，常用的有铅笔画、色铅笔画、擦笔画、木炭画、色粉笔画、水彩画、油画等七种。这七种工具，各有特色，因而画的技法也各异。所以学西洋画的人，往往拘泥于工具，而专学一种。例如油画家、水彩画家、色粉画家，在西洋是最多的。关于工具，次章当有详述，现在但举名目而止。

第二章 绘画的工具

绘画的工具，在中国画较简单，而在西洋画颇繁复。今分述于下：

中国画规定用毛笔，故其工具便是毛笔画的工具。中国画除毛笔外，有用手指作画者，名曰“指画”。此事虽古已有之，但难能而不可

贵，终非正常的画法，所以现在不讲。毛笔画的工具，普通有下列诸种：

一、笔　羊毛笔最多用。狼毫、兔毫，亦有人用。画笔宜备大小数种。

二、纸　中国画难得用绢。除绢以外，必用宣纸。宣纸是一种富有吸水性的白纸。中国画选取此种纸，就为了它能够吸水。能够吸水，则着笔深固，好像刀刻入木一样。故有“笔透纸背”之说。但因此落笔必须爽快，不好犹豫、涂抹，或修改。故中国画大都落笔算数，一气呵成，全同写字一样。外国人初见中国画纸，大都不懂。在他们看来，中国人用“吸水纸”作画，奇怪之极。岂知中国人正要它吸水。倘不吸水，笔画发浮，就难得佳作。中国画的工笔画，也有用不吸水的熟矾纸的，但是少数。正格的中国画，必用宣纸。宣纸出产于安徽宣城，故名。有厚薄种种。薄的名曰“单宣”，厚的有“夹贡”“玉版”等名称。厚的落笔较快适。但薄的单宣，装裱之后，也与厚的差不多。练习作画，宜用单宣。

三、墨 中国书画，对于墨很讲究。古人有“墨史”“墨志”等著作，专论墨这种工具的制法选法用法。据说，魏文帝铜雀台中，藏墨数十万斤。可见我国很早就讲究墨。又据说，“精墨乃松液所成，又经化炼，轻升，滓浊尽去，如膏如露，濡毫之余，闲用吮吸。灵奇之气，透入窍穴，久久自然变易骨节，澄炼神明，谓之墨仙，非虚语也。故好书画者必寿。”说书画家长寿，是墨的关系。这话使人不能相信，但中国古来制墨的讲究，于此即可想见。故用墨以松烟为最佳，其次兰烟，不宜用胶质太多的墨。墨必须在要用的时候临时磨起来，不可用陈墨或现成的墨汁。磨墨的砚子，不可太粗。太粗则磨出来的墨也粗，不宜作画。砚在中国同墨一样讲究，但近于古玩，与作画实际无甚关系。作画用的砚，但求表面不太毛糙，即已可用。

四、丹青　　中国画所用的颜料，都是干的。作画时宜早些时先调水，使它溶解，便于蘸用。普通用的有胭脂、朱磲、月黄、赭石、花青、二绿、石青、铅粉等。胭脂即西洋颜料中的rose madder〔玫瑰红〕，carmine tint〔深红〕之类。朱磲即vermillion〔朱〕。月黄即lemon yellow〔柠檬黄〕，gamboge〔黄〕之类。赭石即yellow ochre〔土黄〕，burnt sienna〔赭〕之类。花青、石青，即Prussian blue〔普蓝〕，ultramarine〔群青、深蓝〕之类。二绿即emerald green〔浓绿〕之类。铅粉即Chinese white〔瓷白〕。有些中国颜料，色彩不甚鲜明，或应用不甚便利。故不妨参用西洋颜料，同牙膏一样用小锡管装好的半液体颜料。例如铅粉，中国颜料是一块一块的。用时须得研碎，又须合以胶水（牛皮胶、鱼胶等煎为液体，调入铅粉末中），手续很麻烦。不如用西洋的锡管装的Chinese white。这颜料的原料，本是中国产的。其他如胭脂、朱磲等，也不妨参用西洋颜料。但西洋颜料必须用英国牛顿公司(Winstor Newton Co．)制的，因为它色彩鲜明而久不退变。若普通小学生用的锡管颜料，则因原料不佳，容易退色或变色，不如用国产颜料为佳。

五、其他工具　最普通的中国画用具，除上述的笔墨纸丹青外，必备梅花碟一个，笔洗一只。此外笔筒、笔架，普通文房四宝中所有的都可用。梅花碟是瓷制的，作梅花形，分作七八格。这不是每格盛一种颜料用的。盛颜料另有小盆（连盆发卖的）。这梅花碟是调匀颜料时用的。譬如要把一种颜料调水使淡，即以笔向小盆中蘸取颜料，在梅花碟中调水。或欲将两种颜料交混，亦在梅花碟中调制之。故梅花碟的用处，与西洋画的palette（调色板）相当。笔洗也是瓷制的，形如饭碗而中央设一S线，把它分作两格，成为太极图形。有的作方形，内设一丁字形，分作三格。备办了上述的工具，即可从事中国画学习了。

西洋画的工具很繁多。上章最后一节所述的七种西洋画，即铅笔画、色铅笔画、擦笔画、木炭画、色粉笔画、水彩画、油画，每一种有各自的用具。所以非常繁多。现在依次逐说于下。但学者须知道：学西洋画，并非上述的七种画都要学到的。这七种画中，有主要的，有不重要的。有必修的，有非必修的。关于这事，当在次章中详述。现在但讲各种画的用具。

甲、铅笔画的用具　铅笔画是西洋画中最简便的一种。故其工具也最简单。普通学校的学生，大都先习铅笔画。其设备只有笔、纸、橡皮三事。

一、铅笔　铅笔宜用软的，自BB至BBBB，最为适宜。硬铅笔只宜抄笔记用或写帐用，画用嫌它不发墨。太软的铅笔，例如六个B字的，铅太松，又嫌其着纸后易于脱落，不便保存。故以二B至四B为相宜。Venus〔维纳斯〕牌的铅笔最宜于画用，但别的牌子也行。削笔不可用铅笔刨子，必须用小刀。因为铅笔刨子刨出来的铅笔，往往太尖，太细，宜于写帐抄笔记，而不宜于作画。作画的铅笔，头要粗钝为佳。用小刀削，可以自由自在。铅笔头以粗钝为佳，可知铅笔画不求工致，而贵乎自然。工笔有匠气，粗笔可得自然之趣，所以铅笔头不宜削尖。

二、纸 普通所称为“图画纸”者，皆宜用以作铅笔画。铅笔画纸求其质地坚致而表面粗毛。凡具有这些条件的纸，都可为铅笔画纸。图画纸中，象牌的质最坚致，表面纹路最粗，故最宜作铅笔画。飞马牌等次之。道林纸表面太光，报纸质地太松，皆不宜作铅笔画。用木炭画纸作铅笔画，另有一种美趣。因为木炭画纸上有凹凸的条纹，用铅笔描写，其纹路美丽如织锦。

三、橡皮　铅笔画修改时，用橡皮擦去。橡皮以Venus牌子的为最

佳。因其柔软而不伤纸。修改这一件事，在中国画是不许可的。中国画落笔为定，不可修改。西洋画则不妨修改，但也以不修改为最佳。作铅笔画先打大体轮廓，然后细描。细描既毕，无用之大体轮廓线（称为稿线）须用橡皮擦去。故橡皮之用，并不专为修改。

四、其他工具　描较大的铅笔画，宜备画板一块。画板的大小，约如报纸之四分之一。因为铅笔画宜于小品，不宜作很大的画的。板质宜取不易弯曲破裂的。左右两端，用直纹的木头二条镶上，以防其弯曲。板面须光而平。画纸用画图钉钉住在板上。又，铅笔画为防铅末的脱落，可用定止液吹上。定止液即木炭画所用的，详见木炭画的用具项下。又，削笔刀是铅笔画必备的工具。

乙、色铅笔画的用具　色铅笔形状与铅笔同样，不过内心是各种颜色的蜡，其实不能称为“铅笔”。用具与铅笔画大致相同。只是笔要备两种：铅笔与色铅笔。铅笔即上项所说的软铅笔，是起稿用的。色铅笔有八色、十二色、十六色各种。初学宜取十二色或八色者。色彩太多，不易支配。色铅笔画也是普通学校图画科所宜用的。因为设备简单，而效果显著。画法：最初与铅笔画同样，用软铅笔作大体轮廓，然后用色铅笔细描。需要两种以上色彩混合的，先用甲，次用乙，丙……重叠涂上，近看复杂，远看自能和匀。故色铅笔画有印象派风，不宜近看而宜于远眺。只有蜡制的色条，外面不包木壳的，不称为色铅笔，而称为“蜡笔”，即crayon。蜡笔笔致比色铅笔更粗。外面不包木头，不须用刀削，故用时更为便利。小学生用蜡笔画最宜。色铅笔画与蜡笔画，不宜修改，故不用橡皮。

丙、擦笔画的用具　擦笔画是用黑粉描的画，大都用以描肖像。取其光洁，与照相相似。但是学画的人大都不欢喜描。因为用笔磨擦，工作太机械，少有兴味。且有些画工，用格子把照相放大，作擦笔画肖

像，借此图利。于是擦笔画便低级趣味化，画家不屑用此。但倘不用格子放大照相，而用擦笔写生，也是一种另有美趣的绘画。其用具与铅笔画大体相同，不过不用铅笔，而用擦笔及黑粉。

一、擦笔　可以自制。其法将吸水纸卷成笔形，一头尖锐，即以蘸黑粉，在图画纸上磨擦作画。用了长久之后，尖锐一头钝起来，可把吸水纸拆开，重新卷过。上海等处的画具商店，卷好的擦笔亦有发卖。

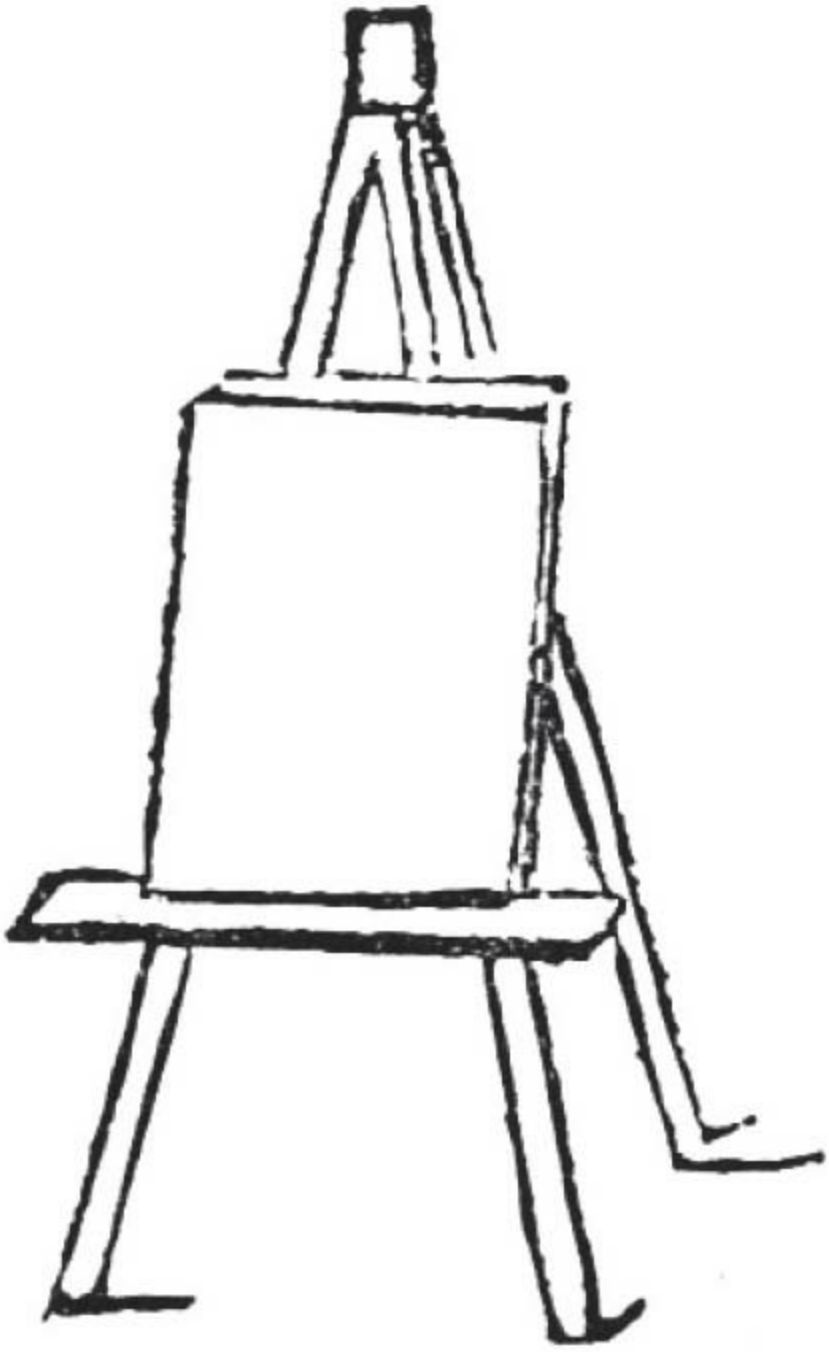
二、黑粉　原来是方柱或圆柱形的粉条，长二三寸，比铅笔略细，名曰conté，画具店大都发卖。将此黑粉条研为细末，用擦笔蘸细末作画。其色深黑，有如丝绒。故擦笔画自有其美趣。但conté并非专为研末作擦笔画用。有的画家，就用conté代铅笔作画，同黑板上用粉笔一样，又另有美趣。因为它的黑色浓重而粗大，比铅笔有力得多。

丁、木炭画　这是西洋画中重要画具之一。正当的学习法，是从木炭画开始。故木炭画是西洋画基本练习的工具。用具有木炭、木炭画纸、面包或炼橡皮、画架与三脚凳、定止液等，逐述如下：

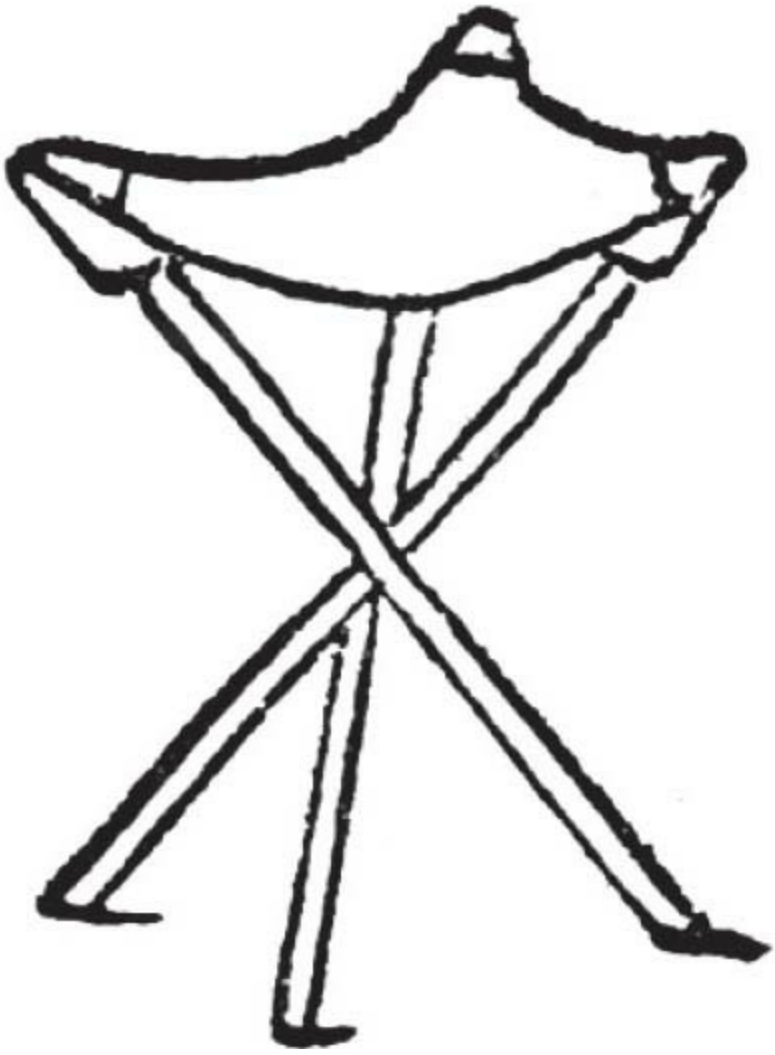
一、木炭　是用柳枝烧成的，长四五寸，比铅笔略细，数十支装一匣，由画具店发卖。自己亦可制造。只要采取杨柳枝，剥皮，晒干，然后烧成炭条。不过烧法颇不容易。烧得太久了，要变做灰；烧得不足，写不出来。有经验的，才烧得恰好。

二、木炭画纸　是为木炭画特制的一种画纸。大小与普通图画纸相近，而稍薄，上有席纹。木炭描在上面，显出条纹，另有一种美趣。木炭画描写阴影时，用炭条涂上后，用手指稍稍擦抹，使炭粉匀和。手指擦抹的地方，条纹更为美观。故铅笔画也可用木炭纸。水彩画家也有欢喜用木炭纸的。

三、面包或炼橡皮　　木炭画窜改时，不能用普通橡皮，用面包最宜。每日练习木炭画时，买无馅的馒头一个，作橡皮用。用法，将馒头摘下一粒，用手略略搓捏，即可揩去纸上的木炭。揩后再搓捏一下，然后再用。用到干枯而色变黑之时，即弃掉它，另摘新的一粒。倘馒头不易买得，用炼橡皮亦可。炼橡皮形似普通橡皮，而色青灰。用手搓捏，其质似黏土，可以任意变形。大的画具商店，都有发卖，价格与普通橡皮亦相近。作木炭画时，可用此种橡皮代面包。其好处是不须天天买面包。其缺点是质地终比面包坚硬，容易损坏木炭画纸上的席纹。且用得太长久，吃饱了木炭，揩时有黑迹留纸上，损坏画面。故炼橡皮也不是可以永久使用的。不过比面包可以耐久。面包要每天新买，不免麻烦。但作木炭画橡皮用，面包最良，因为它的质地柔软，绝不伤害纸面的席纹。



第一图 画架



第二图 三脚凳

四、画架与三脚凳　木炭画是西洋画的基本练习，必须对石膏模型或人体而写生，且画面较大，故必须用画架。画架是木制的，其形如第一图所示。画板直立架上，画者对画板而写生。画板须比全张木炭画纸稍大。因为木炭写生，有时用半张木炭纸，有时用全张木炭纸。画架的好处是画面直立。直立则画者的视线正射纸上，对于形状明暗可以看得正确，又可退后几步而远眺。中国画平放在桌上描写，视线斜射，且不便远眺，实为一大阻碍。能仿西洋画法，使纸直立在画架上而作画，必可得更好的效果。又，图中所示，是室内写生用的画架。制法甚易，普

通木工都能照图仿制。野外写生用的画架，则较为难造。三只脚必须用细而坚牢之木，且每脚分为两段，可以自由伸缩，一似照相架子。如此，则收拢来形甚短小，可以纳入写生袋中而携带。此种野外写生用画架，普通木工不会制造，画具店自有发卖。又野外写生携带画架之外，又须携带三脚凳。三脚凳之形如第二图，普通木工也不会制，须向画具店购办。这凳上面用皮或帆布，下面是三根细而坚致的木头，可以展开收合的。展开即可当作凳子坐用，收合则成一小束，可以纳入写生袋中。

五、定止液　木炭的细末写在纸上，一经弹动，便会脱落。故木炭画画成后，必须加定止液，使炭末固定在纸上。定止液，画具店有现成的发卖，但自制亦很容易。制法：买火酒一瓶，用松香三四两研为细末，放在火酒里。过了一会，松香完全融化在火酒中，这便是定止液。用法：另买雾吹管一具（药品店发售），或裁缝用的喷水器亦可。将定止液倾入杯中，用雾吹管吹在画上。或者将定止液注入于喷水器中吹之，亦可。吹的时候，须注意：不可太多。太多则画面的定止液流下来，木炭画便损坏。亦不可太少。太少则木炭粉并未固着，仍会脱落。吹毕之后，稍待数十分钟，火酒蒸发，定止液即干燥，而木炭画始便于保存。

戊、色粉笔画的工具 色粉笔画，西洋名曰pastel。用具如下：

一、色粉笔　形式与黑板上用的粉笔相似，不过粉末精细，且有各种颜色，装成一匣。每匣的支数，多少不同。最少的八色，最多有三十余色。十余色乃至二十余色者为最常用。用法与木炭相似，就拿粉条描在纸上。两色以上拼合的，用手指略为磨擦，使之匀和。色粉笔有掩覆性，故改窜时不用橡皮，但把一色加在他色上，他色即被掩覆而不见。

二、色粉笔画纸　是特制的一种纸，上有绒毛，犹似绒布。此绒毛可以阻留色粉，使它厚厚地堆积在纸上。有绒毛的纸价格甚贵。普通练习，用表面粗糙的纸即可。例如有一种作书籍封面用的纸，或马粪纸、木炭画纸等，凡表面有粗纹的，皆可作色粉笔画。色粉笔画纸大都作灰色、青色等深色。因为色粉笔画有掩覆性，能将纸地遮盖。故纸地作任何色皆无妨。

三、定止液　　色粉笔画比木炭画更难保存，因为色粉末堆积在纸上，若不吹定止液，一动弹，即脱落。故必须周到地吹定止液。而且所用的定止液，亦须细致而富有胶着力者。画具店有色粉笔专用的定止液发卖，比木炭画用的质料精致。但自制的火酒松香液，只要松香研得细，彻底溶解，则亦可用。色粉笔画加定止液后，并不完全可以放心。因为粉末太厚，风吹日晒之后，怕定止液失其效用。故仍须装入玻璃框内，永远钉杀，方可耐久。这是西洋画中最难保存的一种。它的好处是色调柔嫩可爱。写小孩女子的颜貌，春日的风景等，最为适宜。法国人最欢喜此种画。法国有许多以色粉笔画著名的画家。

己、水彩画的用具　水彩画在西洋画中是地位很高的一种。除油画外，要算水彩画为最正大。本来很不普遍，十八世纪时，英国有两大水彩画家出世，其人即康斯坦勃尔〔康斯太布尔〕（Constable）与脱纳〔透纳〕（Turner）。水彩画于是流行于世，地位亦抬高了。直到今日，水彩画最发达的地方仍是英国。水彩画颜料制造最精的，也是英国。水彩画之所以在英国发达者，是因为英国地方多雾，其风景模糊柔美，用水彩表现最为适宜的原故。水彩画的用具，有笔、纸、颜料、调色板与水筒，野外写生用具等，逐述如下：

一、笔　水彩画须用貂毛笔。取其硬而有弹性，水彩画笔的近笔尖处，大都用金属镶成，笔杆上有1，2，3，4，5，6，7，8，……等号

码。1笔最大，依次减小。初学水彩画宜用7号8号等。其笔头大小与中国中楷羊毫的笔头相似者，最为适宜。作较大的水彩画，则宜置备更大的笔。若用中国毛笔代替，则取狼毫、紫毫，不宜用羊毫。

二、纸　水彩画纸以质地坚致，表面粗糙，不吸水分者为佳。普通图画纸、木炭画纸，亦可用以作水彩画。但最好用水彩画专用之纸。专用之纸有两种，一曰Whatman〔瓦特曼〕纸，一曰O．W．纸。前者质地坚致，弹动有声，如洋铁片，表面作纹路如树皮。用此纸描水彩画，最为爽快，易得佳作。后者质地更厚，表面作很粗的布纹。初学者用之或嫌太粗，水彩画专家都爱用之。此二种纸，价格皆高贵。中国画具店发卖者亦不多，常须向外国购求。初学者如不易得此纸，可以木炭画纸代用。用木炭画纸作水彩画，比用普通图画纸更为相宜。

三、颜料　水彩画颜料，有两种。一种是固体的块形的，八色、十色、十二色、十六色，或二十色，装成一匣。用时以笔蘸水润湿块形，即可应用。但胶质太多者，一时不易溶化，用时颇感不便。故不如装锡管的合用。装锡管的水彩颜料，形似牙膏，长约寸许，普通八瓶、十瓶、十二瓶、十六瓶，或二十瓶装成一匣而发售。此颜料为半液体（似牙膏），易于溶解。故比块形者便利。但上述数色装成一匣之颜料，均不宜用。因为匣中每色一瓶，各色分量相等。而我们学画时，大都红黄蓝三原色最多用，而其他的杂色较为少用。故购用装匣的水彩颜料，往往某几瓶已用完，而别的几瓶剩余很多，或竟未曾动过。就此抛弃，甚为浪费。故此种装匣之水彩颜料，只是骗骗小学生的，实际上很不合理，应该取销。故学水彩画，宜购用单瓶出售之锡管颜料。视自己的习惯而开单购买。习惯上多用红的，红颜料多买几瓶；多用蓝的，蓝颜料多买几瓶。用完了可以分别添买，不用的可以不买，绝无浪费之事。至于颜料的牌子，最好的是英国牛顿公司（Winstor　Newton　Co．）的出

品。其次德国制或中国制的。至于所用颜料的种类，视各人好尚习惯而异。普通初学水彩画，先购备下列十种。以后可视自己好尚习惯而增删。

rose madder 玫瑰红

carmine tint 深红

vermillion 朱

burnt sienna 赭

lemon yellow 柠檬黄

yellow ochre 土黄

violet 紫

Prussian blue 普蓝

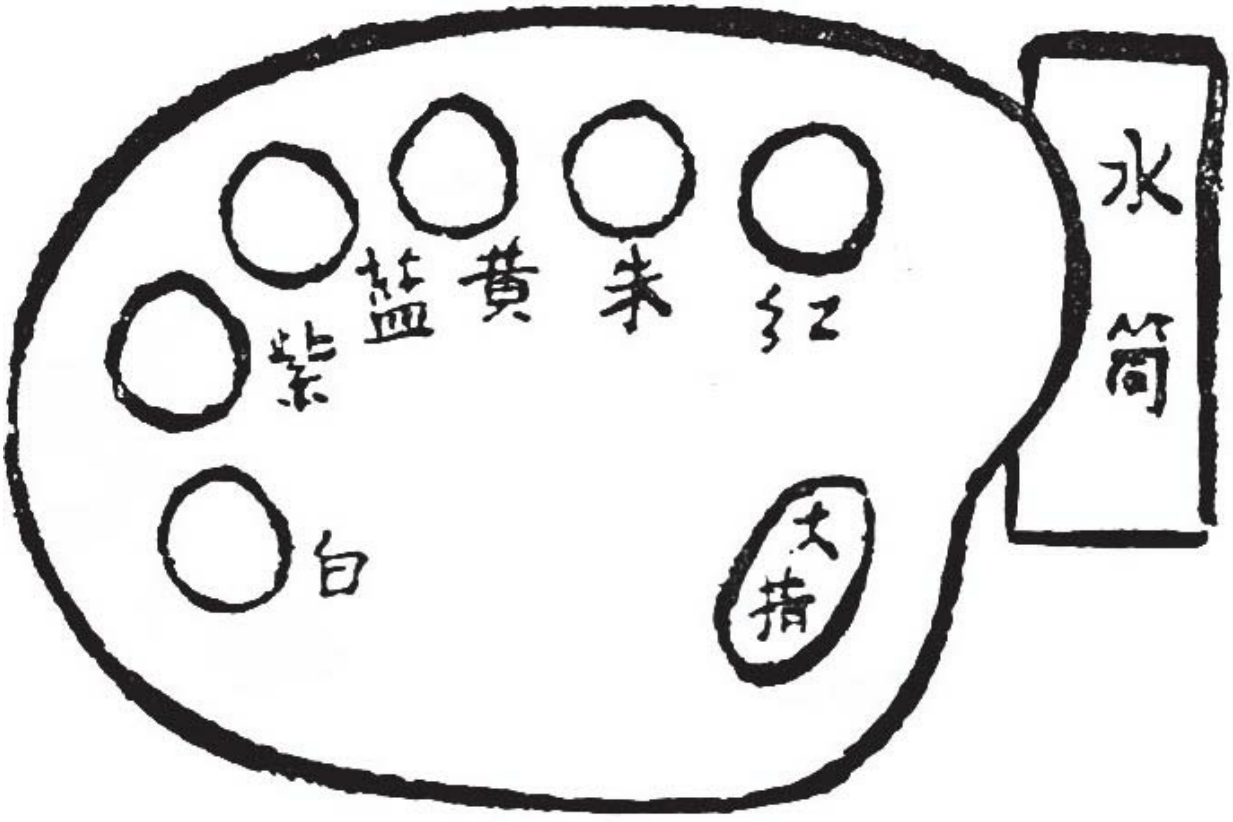
ultramarine 深蓝

Chinese white 白

此十瓶中，玫瑰红、朱、柠檬黄、普蓝，四色最为重要。有的画家，只用此四色，一切色彩都可由此拼调出来。最后一瓶白的，最为少用。因水彩画纸是白地的，要白色可以留地，不必用白粉涂抹。只有需要粉红色等的时候，用少许白粉渗入颜料中而已。故多数水彩画家不备白粉。

四、调色板与水筒　水彩画必须在画架上描写。画架直立在空中，不像中国画的有桌子可放梅花碟与笔洗，故必备调色板与水筒。调色板

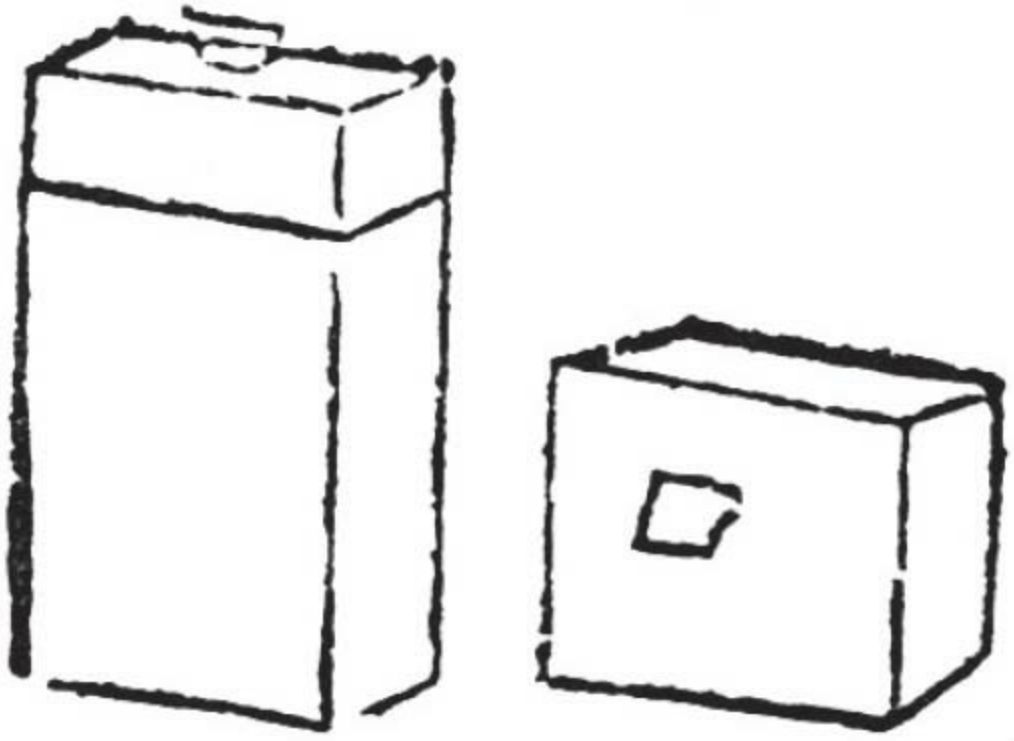
用铁叶制，上涂洋瓷〔搪瓷〕，或方形，或椭圆形。一边有洞，可将左手大指穿入洞中而把持。水筒亦铁叶制，或置画架边上，或用钩挂在调色板的边上。右手执笔，左手持调色板与水筒，即可自由向画架描写。水彩颜料由锡管中捏出，排列在调色板的边上。排列须有一定次序。大略如第三图所示，最常用的接近水筒，最少用的远在左端。这排列法各人有各人的习惯，不须规定。但以便于应用为原则。又如长方形的调色板，中有铰链，可以折合的，亦甚合用。折合时形似长方形扁匣，可免用剩之颜料受到灰尘，携带亦便。



第三图 调色板

五、野外写生用具　水彩画野外写生，作大画，宜用画架、画板、三脚凳，及画箱。作小画不带画架，单用画板、画箱与三脚凳亦可。发

见可画的风景，即对着它放置三脚凳，身坐其上，将画箱置膝上，即可写生。画箱是特制的，画具商店发卖。箱盖的一边活动，向外翻出，即可将画板放在箱盖内而写生。箱内放颜料、笔、调色板，及水筒。水筒用洋铁制，有盖，盖上有钩，可挂在调色板上当笔洗用。如第四图所示。水彩画纸须预先贴好在画板上。贴法，不用图画钉，宜用纸条与糨糊。先将水彩画纸喷水，使受潮而膨胀。然后依照画纸四边之长，裁桑皮纸四条，用糨糊将画纸粘附在画板上。起初画纸凸凹不平，但干燥之后，画纸即收缩而紧张在画板上。描画于其上，犹似描在壁上或板上，最为快适，易得良好之结果。画成，用小刀将桑皮纸割破，画即离画板。此贴纸法须于前一日预先设备。但好处甚多，故学者不可避此麻烦。倘欲避此麻烦而用图画钉钉其四角，则纸面遇水后不易平伏，于作画有妨碍。且有钉的地方留出一块圆形不涂颜料，甚为难看。故无论室内室外的水彩写生，画纸必须预先设备。



第四图 水筒

一 作笔洗用

二 盛水

庚、油画的用具　油画是西洋画的代表。十五六世纪以前，油画尚未发明，西洋画家都用鲜画〔壁画〕（fresco）。鲜画是用胶汁调颜料而涂在板上或壁上的，只宜作大画，不宜作小画，且胶汁挥写甚不自由。十五六世纪时，荷兰人发明油画，用油调颜料，挥写自由，作大画小画均相宜。于是鲜画自然淘汰，而油画当了西洋画的代表。凡西洋画家，十人中有九人是描油画的。油画的用具，在一切画中最为复杂。列举之，有下列各种：画架、三脚凳、画箱、画布、画框、画板、画夹、画带、伞柄、画囊、画笔、调色板、油壶、画刀、揩布。最初二种，与水彩画用具相同，以下的就不同。

一、画箱　油画箱比水彩画箱稍大。因为油画颜料的锡管较大，同牙膏一样大。且油壶、刀、调色板一齐放在箱中，故箱形较大。调色板中央有铰链，可以折合，盖在颜料瓶等的上面，然后加盖。盖的一边也活动。向外展开，盖内即可放小板。油画描在板上。小油画可画在板上，但大油画必须用布及框，放在画架上描写。

二、画布 西名曰canvas，是麻织物，布纹有细的，有很粗的，视画家的好尚而运用。布面涂着一层漆类的东西，作黄白色。油画颜料即涂在这上面。油画颜料是不透明的，有掩覆性。故油画不留布地，全面涂满。画布以法国制者为最佳。以其坚牢致密，既宜于描写，又利于保存。英国制者次之，德国制者又次之，日本制者不可用。中国近亦有自制画布，胜于日本货。

三、画框　画布要紧紧地张在画框上，然后可描画。画框是四根木

条凑成的，其大者，中央再加一横木。四角凑和处，不用钉钉杀，而用木片镶合。如此，可以自由拆开，便于携带。画布张到画框上，先把四角轻轻钉牢，然后钉每边的中央。渐渐向两端，最后将四角重新钉过。如此，布面紧张，利于作画。画布有四号、八号、十六号，……等。四号者，大小与四分之一张报纸相近。八号者与半张报纸相近，愈下愈大。五十号者，大似半壁。故画框的大小，亦有一定。依照画布的号数而分大小各种。普通作品，以八号为最多，四号、十六号、二十号等次之。过小及过大的油画，描者较少。

四、画板　　四号的油画，往往不用画布张在画框上。而就描在板上。板用樱木最佳，因其轻便而不弯曲。但比四号更大的油画，不宜用板，恐怕大板要弯曲。用板作画，不用画架亦可，将板插在画箱的盖中，将画箱置膝上，即可作画。

五、画夹　画夹是放置油画的器具，有大小二种。小的与四号油画同样大小，形似木箱，但无底无盖。内侧四周有缝四五条，可插四五张画板。野外写生时，描小画（四号）不止一张，可以四五张画板插夹中而携去。画毕，颜料未干，可插夹中。夹中每张相距一二分，故未干之颜料，不致损坏。大的画夹，是放置八号或十六号画布用的。夹之大等于画布之半。将夹展开，将画布用图钉钉住在夹的内侧，即可作画。画毕将夹折合，夹内有一二寸之空面，故画布两面未干的颜料不会损坏，拿回家中，再将画布取出，钉在画框上。如此，路上携带较画框为便利。

六、画带　　携带两个画框出门写生，归来时两画皆未干，携带困难。为避免这困难，宜用画带。画带是一根阔约一二寸，长约丈许的带子，有似火油炉子上用的纱带。带上穿着四个洋铁制的角。每个角内分三格，每格之阔与画框木条之厚相等。用时将四个角装在两个画框的四

角上，而将带收紧。两画背面向外，正面向里，相距一木条的厚的空地，未干的颜料即不会黏合而损坏。

七、伞脚　　油画野外写生，历时较久，画面被太阳晒着，颜料要溶，而且看色彩不易正确，故宜张洋伞。洋伞张在画的上面，必须用伞脚。伞脚由两个木棒接合而成。用时将两木棒由螺旋连接，再将伞柄由螺旋接连在棒的上端，而将棒的下端插在泥地中，即可障蔽太阳。用毕拆开，每棒长不过二三尺，可以和洋伞一齐纳入画囊中。

八、画囊　是帆布制的长形的袋，长约三尺，上端有带可以收口。中央有皮带二根可以捆扎，而背在肩上。画架、三脚凳、伞脚皆可纳入袋中，捆扎而背着走路。水彩画所用的与此相同。

九、画笔　油画笔须用猪毛制，笔尖扁形，笔尖上的金属镶头亦作扁形，笔杆木制，作圆形，长约七八寸。初学须备画笔六七支，自七号八号至十五号十六号。油画笔用过之后，宜从速洗净，否则颜料干燥，将笔毛胶住，笔就无用。洗笔先用火油，次用肥皂水。

十、调色板　油画的调色板用木制，不加漆，比水彩画用的广大。颜料的排列，与水彩画同。油壶挂在板的右端。室内写生可用椭圆形的大调色板。野外写生时，就用画箱中的调色板。

十一、油壶　油壶挂在调色板上，相当于水彩画的水筒，但性质与水筒不同。水筒是洗笔用的，油壶却是盛调颜料的油用的。油画笔在作画中不洗，要换色彩，可换一支笔，或用布将笔头揩拭一下。故油画不要笔洗。但颜料太坚时，须用油冲调，所以要用油壶。油壶里盛的是亚麻仁油或松节油。松节油容易干，故夏天作油画宜用松节油。

十二、画刀　油画画毕，调色板上的剩余的无用的颜料须得刮去，

用布揩干净。否则过一两天后颜料干结在板上，无法拿去，调色板就无用。刮去颜料，必须用画刀。画刀用薄钢片制，软柔有弹性，宜于刮取颜料。有的画家，就用画刀取颜料在画布上作画。此时画刀之用就等于画笔。

十三、揩布　油画笔在作画中不洗，要换色则用布揩拭一下。故画箱中必备揩布一二块。清理调色板时，亦用揩布。揩布可用普通粗布，用久了要换新的。油画的用具，尽于上述。此种用具，外国的画具商店都有发卖，中国则难得完全有。有的可以自制，有的必须向外国购求。

第三章 绘画的学习法

绘画的学习，西洋画有一定的方法，而中国画没有定论。因为西洋画容易学，中国画不容易学。学西洋画可以用功而成就，学中国画用功不相干，全靠天才。所以现在讲绘画的学习法，关于中国画只能略说一般学画的习惯，但照此习惯学习，不一定成功。关于西洋画就有一定的路径，学者按照路径而学习，必得成就。

学习中国画，向来从临摹古人佳作入手。清代的李渔（字笠翁）为此编一本画谱，叫做《芥子园》[1]，流传甚广。这《芥子园》可说是中国唯一的绘画教科书。全书分为石、树、梅、兰、竹、菊、山水、人物等数部，每一部中集合古代名家的作品，以供学画者临摹参仿。临遍了这画谱，各种景象都会画，便可自己作画。但多数学者不是“作”画，而是“凑”画。他把某古人的山，某古人的树凑合起来，即成一图。如此，学画就变成一种机械工作，全无艺术创作的意义了。故《芥子园》作参考用是好的，作临本用是不好的。学中国画时，为学用笔，不妨临摹，但不可止于临摹，必须“读万卷书，行万里路”（董其昌说的），胸有成竹，然后作画。所以中国画的学习法，只有两句话：“多读名画，多观

自然。”但最重要的前提还是“多具天才”。倘没有天才，即使多读名画，多观自然，亦无用处。关于中国画学习，就只这几句话。

西洋画的学习法，颇有条理。只要从基本练习入手，自会成就。基本练习，便是木炭石膏模型写生。写过若干时，就可用木炭作人体写生。再写过若干时，就可用油画作人体写生。再写过若干时，便可用油画或其他各种画具自由作画。西洋画于是学成了。为什么要走这样的路径？说明其理由如下。

第一，基本练习的工具为什么用木炭？

答曰：西洋人长于科学方法，凡事彻底打算。对于学画，也用科学方法来支配。学画，在技巧上说，是要自由描出世间种种物象的姿态。物象姿态的表现，有形状、明暗、色彩三个条件。此三条件满足，物象就肖似真的了。但仔细研究起来，此三条件中，前二者尤为重要，后一者（色彩）较不重要。照相便是其证据。试看照相，只有形状和明暗，没有色彩，而表现出世间万物的姿态，无不毕肖。可知要在平面上表出物象的姿态，用黑白二色也已够了。这便是西洋画基本练习用木炭为工具的理由。初学西洋画，只要屏除了物象的色彩，而但看其形状与明暗，用木炭条将此形状与明暗如实地表出在纸上，物象便同真物一样。这样地练习，经过相当的时间，你的眼睛便会正确起来。一看见物象，立刻捉住其要点（要点便是形状与明暗）。然后更进一步，加入色彩而描写，则根柢稳固，成就可操左券。即使色彩描写法很生疏，而表现得不好，其物象总已正确而肖似了。所以西洋画的专门学校的初年生，不习色彩画，而专习木炭画。有色彩的名曰“彩画”，只有黑白二色的名曰“素描”。专门的画学生，须经过一二年的素描练习，然后学习彩画。以后亦须常常温习木炭素描，以巩固其基本。

第二，基本练习为什么以石膏模型为题材？

答曰：基本练习的题材，必须用裸体人（这理由暂时不讲，当在次节说明）。但裸体人是活的，常常要移动，不便给初学者写生。又裸体人是肉的，肉体有色彩。初学者宜屏除色彩而专研形状与明暗（如上节所述），故不宜取裸体人为写生模型。因此，西洋人便想出一个方法来，用雪白的石膏仿造人体的形象，给初学者当作写生模型，称之为石膏模型。石膏模型具有人体的形状，但是死的，不会移动，可任初学者仔细观察。又是雪白的，没有色彩，可任初学者专心研究形状与明暗。所以石膏模型是最适宜的学画题材。现今一般美术专门学校所用的石膏模型，大部分是古代的雕塑，希腊古代的特别多。原来是大理石雕的，美术商人把它们翻造为石膏的，卖给美术家作习画模范。学者最初写石膏模型时，宜写头像，及手、足的模型。渐次进而写胸像、半身像，以及全体像。普通人以为面貌难写，身体易写，其实相反。面貌形状有定，是容易写的。身体上的形状、线条、明暗，变化无定，难于捉摸，是难写的。因此，初学必先写头像而后写身体。

第三，基本练习为什么以裸体人为题材？

答曰：西洋人用科学的方法来支配画道。他们以为要学写世间一切物象，拿天地万物来一个一个地练习，不胜其烦，亦不可能。必须想出一样最复杂最难画的东西来，当作练习的标本。练好了这个东西的描写法，则别的一切东西都会描写。所谓一通百通。世间最复杂最难画的东西，便是裸体人。所以决定取裸体人为基本练习的题材。初学者，或有不相信这句话的。但研究下来，自能相信。我们画山、画树、画花、画草，形状略加变更增删，往往无甚妨碍。树上多画一张叶子，山上少画一块石头，有何不可呢？但人体就不行，一丝一毫，不得变更增删。写生不忠实，写的便不像人。

人体上的线条，变化非常微妙，长短、弯度、刚柔、浓淡，稍差一点就不像。西洋人说，人体上有无数形状不同的“S弧”（Scurve）。这种弧线大体成S形，而千变万化，没有相同的。学习裸体写生，就是训练人的眼睛，要它能精细正确地辨别这种S线的变态。这个能辨别了，天地间森罗万象就没有一样不会画，而画家的基本就巩固了。

如上所述，西洋画的学习，有一定的路径。只要专心人体研究，初用素描，后用彩画。经过相当时间（依各人天分厚薄而不同），自会走上西洋画的堂室。

第四章 形体的描法

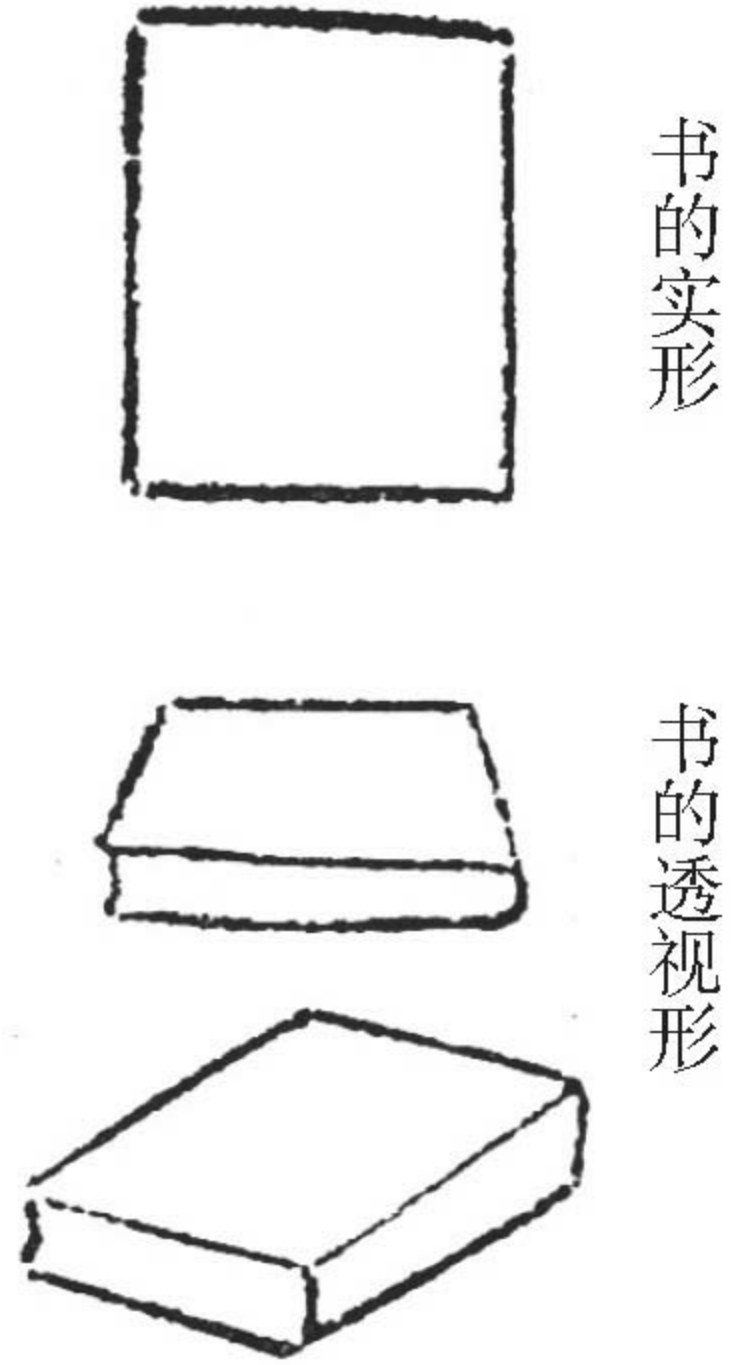
形是绘画的骨子，故习画初步就是练习写形。写形第一求其正确。正确者，就是说纸上所描的形象，须同眼中所见的物的形象一样。但须注意：“眼中所见的物的形象”，与实际的“物的形状”是完全不同的。例如立在一条长的走廊的一端而眺望他端的门，见其形象极小，似乎不能通过行人。又如坐在船中望前面的桥，见其桥洞极小，似乎通不过船。但实际的门和桥，并不是小的。可知眼中所见的物的形象，与物的实际形状是不同的。其差异有一定的规则，图画上所宜学习的便是这规则。这规则在图画上称为“远近法”，或曰“透视法”。

譬如有一本书横放在离开你的身体数尺的桌上，请你在纸上描出书的形象来，那时便须应用远近法的观察，方描得正确。疏忽的人，误以为正确就是同实物一样，便去取过那册书来，用尺量一量书的各边的实际长短，就在纸上描出实际的书形。这便不是图画的办法，而变成手工的办法了。图画上所谓正确的形，是说眼中所见的形，不是实际的形。诸君可用书一册放在前方的桌上试行观察：这时所见的书，一定作梯形，或平行四边形的状态，决不是长方形的。参看第五图，可知方形的

物体，在绘画中大都不是方的。——只有垂直立的东西，看法仍是方形，凡横卧在地上或桌上的方形物，在绘画中都不是方的。

要知道方形物体的描写法，须先知道透视法上的术语。现在把几个术语的意义说明如下：

一、透视　　就是用一块玻璃垂直立在画者与写生物体（例如一册书）之间，使画者通过玻璃而眺视物体的意思。换句话说，犹似在玻璃窗里面眺望玻璃窗外的景物。并非实际写生的时候眼前须竖立一块玻璃，不过说透视二字是物体透过垂直玻璃面而观察的意义。写生的时候，可想象眼前有着这样的一块玻璃而观察。



第五图

二、透视图　　就是说玻璃上所现的物体的图样。假如你在玻璃窗内，闭住一目，用其余一目眺望窗外的景物，同时用毛笔在玻璃上描出

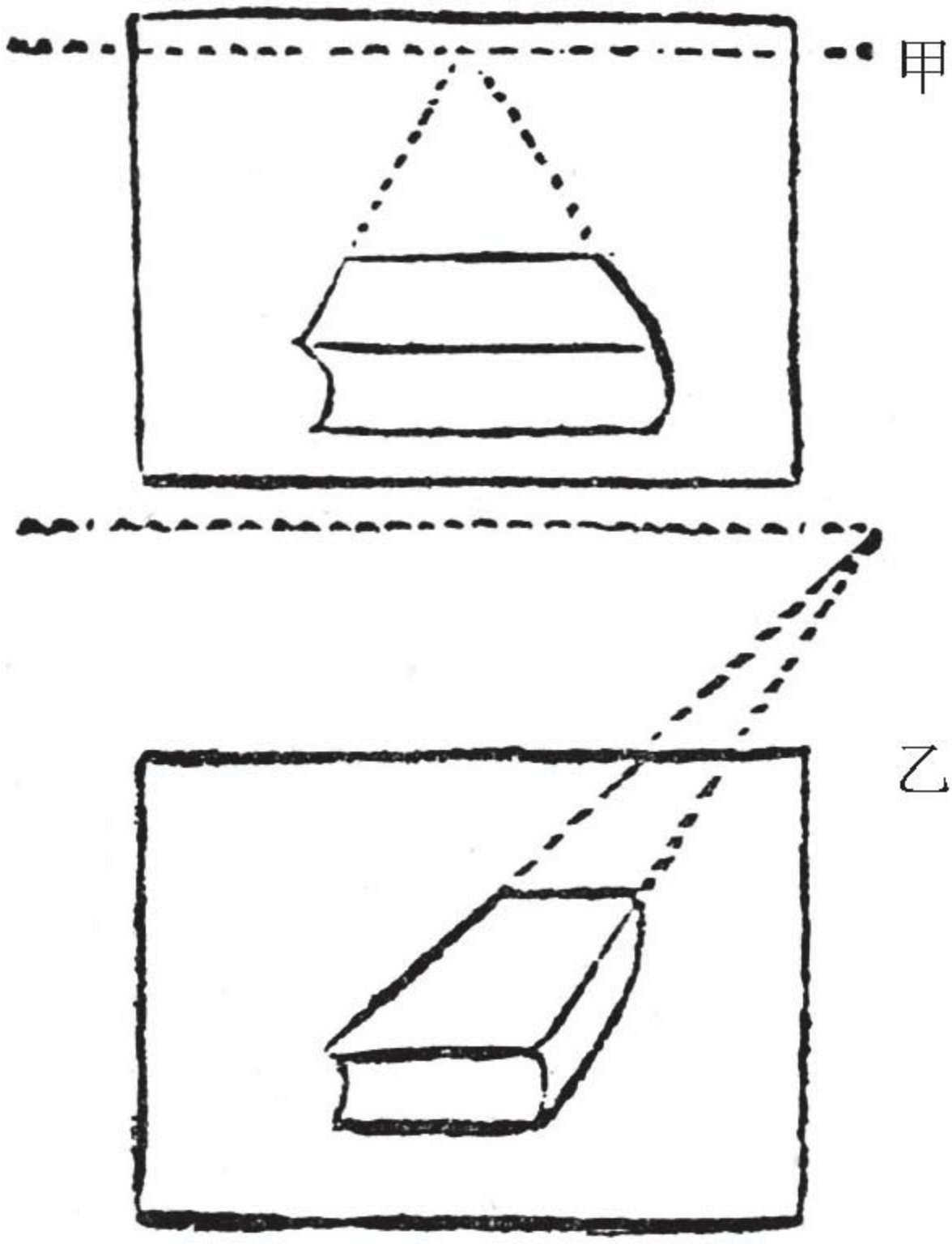
景物的形状（张开两目，观点不确。故宜闭住一目）。这窗玻璃上的图样便是景物的正确的透视图。但我们写生之际，不能套用这方法。因为这是很麻烦的，且机械的，倘用此法，野外写生者必须随身带一块大玻璃，岂不讨厌。现在我提出用毛笔在玻璃上描图的事，原不过是欲说明透视图的意思。实际的物象变成透视图，合乎一定的法则，这法则即“透视图法”。依照透视图法而描写，可得与玻璃上的描写同样正确的结果。

三、地平面与水平面　　写生时所观察的物体，总是载在大地之上的。这大地有时是陆，有时是海。陆的一片称为地平面，海的一片称为水平面。因为物体载在这上面，故这二者是画中的形体的基础。画中有了这基础才得稳定。总之，地平面与水平面，同是横向扩张的平面，不过场所不同耳。

四、水平线与地平线　水平线，就是站在海岸上眺望海天相接处所见的线。换言之，就是海面的outline（外廓线）。地平线就是站在大陆上眺望陆地与天相接处所见的线。换言之，就是平原的outline。这两种线，在我们写生的时候不一定看到。例如写桌上的静物，写室内的光景，或写复杂的市街，绵密的树林的时候，大都看不见水平线或地平线。但在物形的透视图研究时，必须以此为根据。原来我们所以看不见者，是被物所障蔽的原故，并非这两线不存在。欲研究物体的正确的透视图法，必须知道这两线的意义。

五、地平线水平线与眼的高低的关系　　学者须记忆一个重要的原则：“水平线与地平线必定与观者的眼同样高低。”这里所谓高低，是说前述的垂直玻璃板上的高低，不是说实际的海或平原能跟人的眼而升降。例如你站在沙滩上眺望海天相接处的水平线，看见其线很低，因为你的身体站在低处，眼睛也低的原故。你倘跑到山顶上去眺望海景，就

看见海天相接处的水平线很高，因为你登在高处，眼睛也高了的原故。道理是这样的：海是一片横卧在地上的东西，其状态同桌面、地板等一样。你站在低处的沙滩上看这片海，是斜看的，所见的面很狭小，面的outline也就低起来。你登在高处的山顶上看这片海，虽然也斜，但斜度比前较缓，所见的面也较广，面的outline也就高起来。充其极致，你坐在飞艇中俯首下望海面，便不是斜看而是正看（即视线与海面成直角），所见的是海面的实际形状而不是透视图，水平线与眼的高低便不成比例了。但坐在飞艇中鸟瞰下界，不是普通看物的情形，也不是绘画上所取的看法，故作例外论。普通绘画所用的对于自然的看法，总是人站在地上平看的。所站的地或高或低，所见的海面或广或狭，因而水平线或高或低。故水平面必然随了人的眼的高低而升降。诸君可作实验：试站在海滩上，用伸直的手加在额上而眺望，即见水平线出现在手的下面。再将这手移下，加在眼与鼻之间而眺望，即见水平线出现在手的上面。再将这手移到眼前，使与眼等高而眺望，水平线即被手所遮，遮就是同高的意思。倘你登上山顶再用同样的方法实验，所得的结果依然同样。这便可证明水平线是与观者的眼同一高低的。这个原则，在透视法上最为重要。换言之，在写生法上最为重要。写生者描形的时候，时时要用到这个原则。



第六图

六、画与水平线的高低　　水平线与地平线同是一物，但水比地更平，故以后通称为水平线，地与天相接处也称为水平线。如前所说，水平面与水平线是物体的根基地，其在画中也是重要的根基地。凡画必有水平线，不过或隐或显而已。例如静物画、室内景物画等，水平线大都隐藏；但并非没有，依照静物的透视状态而推测起来，可以推知隐藏的水平线的所在。换言之，可以推知描画的人的眼的高低——他是坐着写生的，抑或立着写生的。推测之法，将书的两边的直线向上延长使相交，如第六图甲。通过这交点作一与画面平行之线，其线即水平线。这样，我们便知道这画中的水平线是隐藏在画的背景（直立的书）中的。换言之，我们便知道描这写生画的人是坐在很低的椅子上眺望桌上的书而描写的。因为水平线的高就是画者的眼睛的高；现在水平线位在直立的书的中部，即可知画者眼睛的高低适当直立的书的中部，即其人所坐的地方一定不高。又如第六图乙，我们用同样的方法将书的两边的线延长起来，使之相交，通过交点作一与画面平行的线，其线已在画纸以外。可知道画的水平线是隐藏在画幅以外的。换言之，可知描这画的人的眼睛是很高的。他大约是立在地上眺望横卧在桌上的书而描成这画的。用这方法，我们可以推知一切静物画的水平线的所在，推知一切静物画作者的眼的高低。同时又可检验画中的形象的正确与否。假如乙图中另有一册书，其两边的延长线不相交在同一水平线——这画便犯着透视法的错误。因为一幅画是不能有两水平线的。

水平线显现的绘画，不须用上述的推测。但其在画中的位置高低，是布置上的一大问题。有的画水平线宜高，有的画水平线宜低。例如欲描写秋天的云，则水平线宜位在画中的低处，使水平线上的地位广大，线下的地位狭小，反之，为欲描写地面上的花草的绮丽，则水平线宜位在画的高处，使线下的地位广大而线上的地位狭小。近代的画家中，有许多人喜俯瞰地面的光景而写生，其作品中的水平线往往极高，画的趣

味也别开生面。初学者最初不可好奇，宜取普通的位置。普通的位置，水平线大概在画纸的正中的横线的下方邻近之处。

七、视角与视域　　写生时画者的眼眺望物体，其视线有一定的角度，眺望的地方有一定的区域，名曰视角与视域。我们开眼眺望宇宙间森罗万象，原来是有一限度的，仰望不见下面，俯视不见上面，左顾不见右面，右望不见左面。总之，我们在一瞬间只能明白清楚地看见某一区域内的光景，决不能同时看见上下左右一切光景。在怎样大小的区域内所见最为清楚明白呢？据画理研究者说，六十度圈内的光景最看得清楚明白。何谓六十度圈？试用报纸卷成一圆锥形，使圆锥两侧的线在圆锥顶点（尖处）相交成六十度角，用眼向顶点的小孔中窥望，如第七图所示，所见的光景便是最明白清楚的部分。换言之，此喇叭形内所收的光景（倘合于美的条件），是可以写生的。这六十度角名曰视角。这视角内所收的自然物的范围，名曰视域。写生时所观察描写的物象，必须是视域之内的物象。视域以外的物象，眼睛不便顾到，故不可取入画中。我们鉴赏大幅的绘画，大形的雕刻，或建筑时，也须应用这原理。身体站在大幅绘画的旁边，绘画不能全部被收入在你的视域里，所见的只是绘画的一部分，便不能鉴赏绘画全体的调子和气势。雕刻亦然。鉴赏建筑时更须远离，务使建筑的全部能纳入你的六十度视域内，方得完全鉴赏。

第七图

八、视点 就是写生者的眼睛。这在透视画法称为视点。

九、方向线　照字面解说，就是表示写生的人的方向的线。例如我向正南立，则从我的两眼中央的点出发的正南向线，便是这时候的方向线。依上述的视域的实验法，可得更确切的说明：那报纸作成的圆锥体的轴，就是方向线。何谓轴？从圆锥的底的圆心（参看第七图A）引一线至圆锥的尖顶（即眼睛眺望之处），此线即是方向线。故方向线为视域的中心。自方向线至视域的四周，其距离都是相等的。

十、视线　从物体向眼射来的光线之群，名曰视线。方向线也是视线之一种。

十一、消失点　凡物体离眼愈远，其形愈缩小，终极则归于一点。此点名曰消失点。欲实验消失点，铁轨是最好的实例。试立在铁路上眺

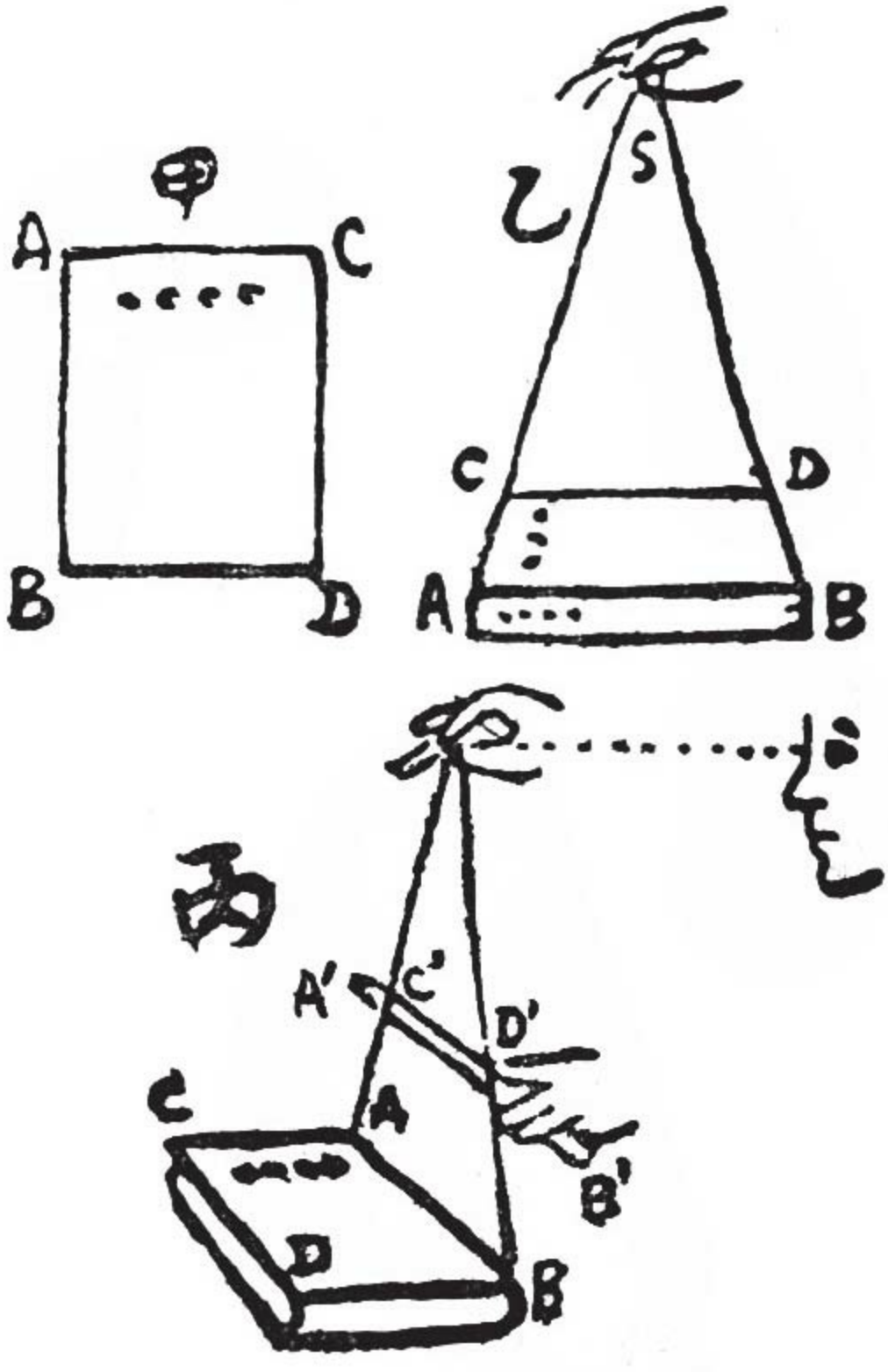
望前方，可见两条铁轨的线愈远愈相接近且愈高。到了与自己的眼睛同样高的地方（即到了水平线上），两铁轨便同归于一点。这点便是消失点。这种并行的线，无论在你的上下左右，都是愈远愈近而集于一点的。更举一例，例如有一条直而长的马路（好像上海法租界的霞飞路[2]等类)，两旁立着电线木，你站在马路的中央向前眺望，就可看见上方两旁的电线愈远愈低，且相隔愈近，而同归于一点。下方马路的边线同铁轨一样，愈远愈高且愈接近，终极也归到同一点中。路旁的房屋建筑上凡与此种线相并行的，亦无不归于这一点中。即如前揭的第六图，书的两侧的线，也是从这消失点出发的。

关于透视法上的术语，重要者就是上述的几种。现在举一写生实例，以明透视法在绘画上的用处。

现在我们以一册洋装书为写生题材。书的形状是长方形，即每相对之二边并行且相等。从图学的见地观察，这书是具有长、阔，及厚的立体物。构成这立体的面，都是长方形。欲写生这册书，须先用透视画法的眼光观察其所表出的形相。欲明了透视之理，可先作两种实验：

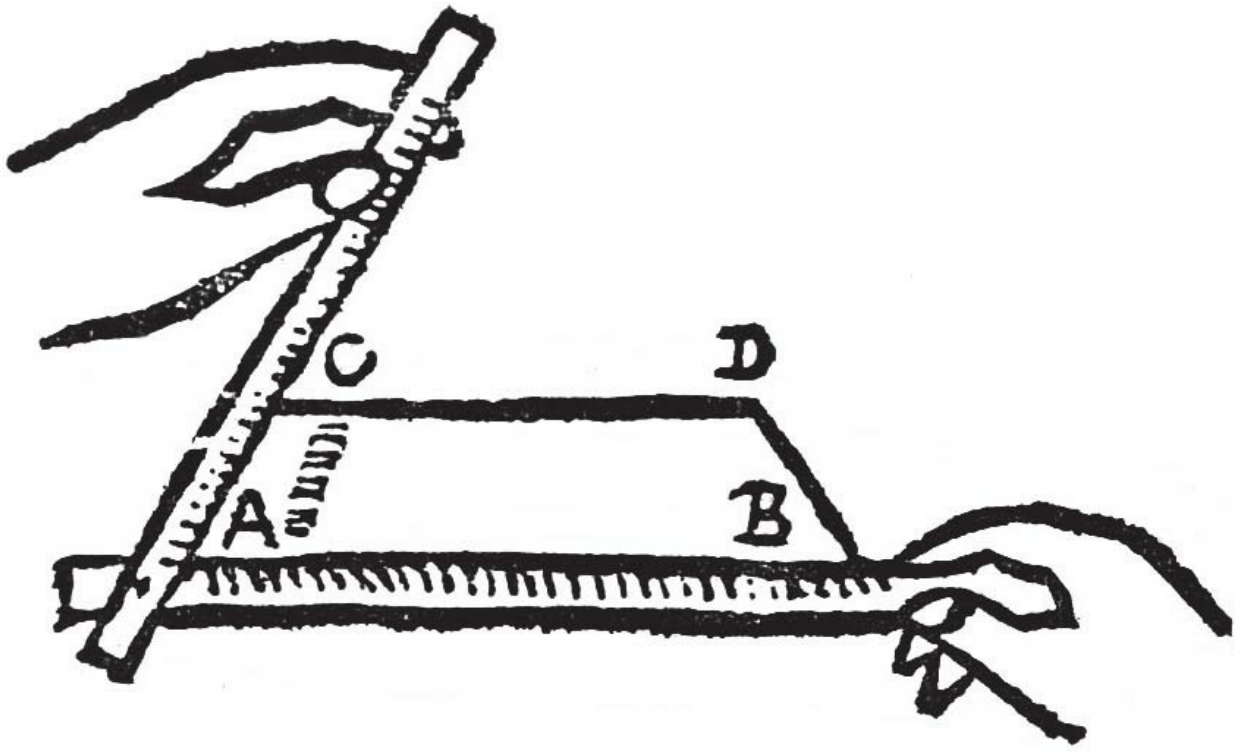
第一种实验，即如第八图所示。图中甲为书的实在形象，即直立时所见的书面的长方形。写生所欲描的不是这种形象，而是横卧在桌上时的透视图，即如乙图。乙图中书面不是长方形，而是梯形。梯形的不并行的两边的线的角度，可用吊线法实验：即在书的脊的两端（A，B）各附着一线，用手提起两线，使与书的两端的线相切合。这时候两线相交的顶点（S），一定与你的眼睛同样高低，这S一定在水平线上，这S便是消失点。书的两端的线的梯形的角度，即根据这S点所发出的两线的角度而定。（但作此实验时，须注意两线及书脊所围成的三角形，必须与自己的颜面相并行，否则其实验便不正确。）AC与DB两线的角度已实验过，其次再要实验CD线的高低。其法如丙图所示，用其余一手

持铅笔，使铅笔与AB线并行而渐渐向上推行，至与CD线相合而止。此时书脊与两线与铅笔（ABD'C'）所围成之梯形，便是书的正确的透视状态。乙图中的CD线的高低便是根据这实验而定的。我们可由此实验推想到种种画理：（1）由乙图的实验，可知凡从与眼等高的地方挂下两根线去，达到并行放置着的方形物的一边的两端。此二线一定与方形物的左右两边线相切。（2）设想乙图的书不止一本，有无数本同样大小的书向前方并列着，其书必收入在乙图的CSD的三角中，愈远愈小，最后一本变成一点，即S点。（3）由丙图的实验，可知凡最近身边的并行线最长，愈远愈短。例如铅笔之长A'B'与书脊相等，C'D'就比A'B'短得多。在实物上，CD原是与AB及A'B'等长的；但在透视上，因为CD离观者较远，就缩短为C'D'。比这远的线，照理比这再短。因为测量再远的线，铅笔必再拿高，两线在铅笔上所切取的部分愈短了。



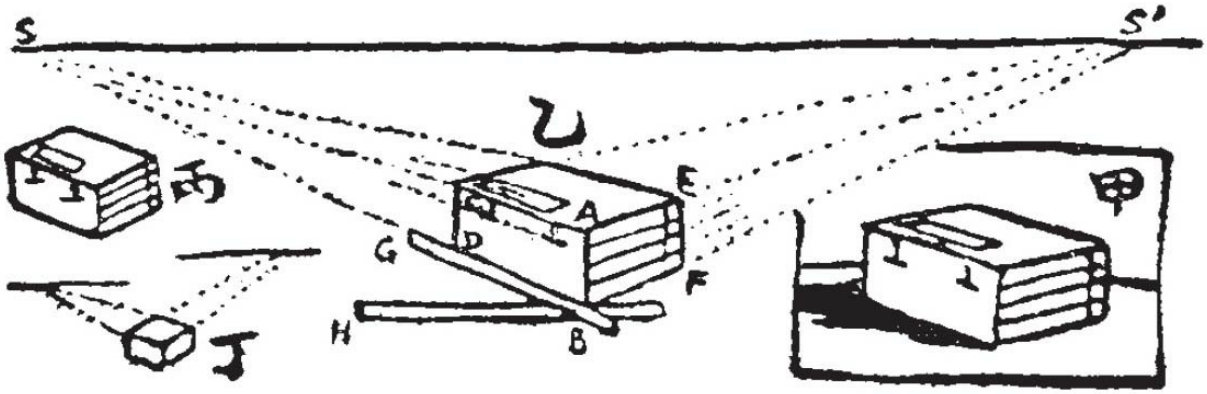
第八图

第二种实验，如第九图所示，在两竹片上刻出分寸格子而钉住一端，使两片的角度可以任意大小。用此器的一竹片切于书的最近的AB一边，然后伸缩其他一竹片，使与书的左端的AC线相切合。此时，二竹片所成的角，便是书的透视图的角。书角实际是九十度的，但在透视图上变成锐角。又CD线的高度，亦可由竹片上的格子而确定。换言之，即AC线的长度可由竹片上的格子而确定。此法较前者更为简便。但两法都有一重要的注意点，即无论吊线或用竹片，器具的位置必须与自己的颜面并行。且自己的眼必须固定位置，不可变动。



第九图

方形的实物在图画中变成梯形，其理由已在上文中说明了。但方形的实物在图画中还可变成近于菱形或平行四边的不定形。这也是根据透视法的道理的，前者称为“并行透视”，后者称为“成角透视”。现在再把成角透视之理说述于下。



第十图

我们在桌上或地上放置方形物件时，大致有两种放法。一种是正置，一种是斜置。正置就是把方形物的一边对着我放在与我颜面并行的线上。普通的桌子凳子都是正置的。斜置就是把方形物的一角对着我，例如第十图甲的情形，在图法上，前者名为并行透视，后者名为成角透视。并行透视状态中，方形物的边与我的颜面并行（即与画纸的上下边并行），成角透视状态中，方形物的边对于我的颜面都不并行而成某角度（即与画纸的底边成某角度）。所以成角透视状态的位置，比前者更为难描。

如前所述，并行透视图法中，方形物的左右四边必与所吊的线相切合，向上延长则分归于水平线上（与眼等高之处）的一点。成角透视则方形物四边的线延长起来，分别归到两点，这两点在一水平线上，如第十图乙所示。该图中所描的是一部古书。详细观察乙图，可知书的签条的线，书的搭纽的线，以及书端的每本的界线，延长起来，都分别归宿于左右两S点。故写生的时候，须注意笔笔的方向都有系统。像这第十图的书，其一切线条可分别为三种系统。（1）是垂直线系统，凡与桌面垂直的线，都属于这系统：其中最近画者的一垂直线便是乙图的AB，其他CD，及EF，都与此AB并行，EF旁边的书端的装订线，亦属

于此系统，更小的，两搭纽的带子也是属于这系统的。（2）是同归于左方S的诸线的系统，签条的两长边即属于这系统，搭纽两牙片也属于这系统。（3）是同归于右方的S'的诸线的系统，签条上下两短边也是属于这系统的。初学者写生的时候，对于线的方向的系统往往易犯错误。丙图所示，便是一例。丙图中把签条画成实际的长方形，即上下端两线脱离系统，延长起来不集中于S'。又搭纽的牙片与带成直角，延长起来不能集中于S，故属错误。写生不是机械的，原不须用角度表测量。但大体必须正确，像甲图是大体正确的。丙图用肉眼观察已能显见其错误，故属不可。

成角透视写生时还有一种易犯的错误，就是两S不在同一水平线上。例如丁图所示，骤看书的各线，好像系统不紊，但仔细研究，把各线延长起来，可知其S与S'一高一低，不在同一水平线上。前面说过，一幅绘画中只有一根水平线，不可有第二根，故丁图属于大误，这错误比丙图的错误不易看出，初学者往往易犯，故尤宜注意。

欲避免上述的错误，初学时可用一机械的方法以为写生的补助。其法便是前述的竹片制成的角度规，如乙图下方的所示。欲测知DB边水平线（即画的底边）成何角度，可把竹片HB置于水平方向，而伸缩竹片GB使切于DB的书边。所测得GBH角，便是S点放射线。其他诸角都可用这方法测量。但这方法不过是初学写生时的一种补助，不能习以为常。因为一则此法极为烦琐费时，不可常用；二则写生注重目测，若重用器械，目的观察力缺乏锻炼而无由进步。惟初学成角透视写生时，不妨一用此法以知形体的究竟。还有同样的一法，即用玻璃垂直立在自己的面前，闭住一目，用一目观察物体射在玻璃上的诸线，而用毛笔向玻璃上描写。描完之后，玻璃上便有正确的成角透视图，可由此图研究诸线的角度。但这也是机械的方法，学画始终须以练习目测为正则。

第五章 色彩的描法

图画以形为骨骼，以色为肌肉。形与色合成图画，犹之骨骼与肌肉合成人体。

色彩只出现于光的世界中，在没有光线的暗夜中，决看不见色彩。光的最强大的，无如太阳。太阳的光，是宇宙万象的根柢。

试看雨后跨踞太空的虹，光色灿烂，极壮严之美。于此可见大自然的色彩的丰富。于此又可知光是美之母。我们闭居在地球上一微点的实验室中，也可拿三棱镜来探求太阳的光色的美。本来无色的太阳光，一通过三棱镜，忽然现出色的本性，映成美丽的七色的色带。三棱镜所映出来的七色，是与虹的色彩完全相同的。这色带现象称为spectrum〔光谱〕。更进一步而研究，便知道这七色中有的是原色，有的是由原色混合成的间色。七色者，便是赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫。其中赤、黄、青三色，是宇宙万象的色彩之母，故称为“三原色”。橙（赤加黄）、绿（黄加青）、紫(青加赤）三色是三原色互相混合而成的，故称为“三间色”。蓝色称为绀壁，是在青色中加少量赤味而成的，故是偏于青的一种紫，不能称为原色。

宇宙万象所有的色彩，都是由此三原色的混合配合，加以光度强弱的变化而造成的。故三原色有绝对的独立特性。反之，其他的间色，都是三原色产生，自己没有独立性。例如现在我们看见一种绿色，便知道这绿色是由一半黄和一半青的混合而产生的。混合的分量又使他发生多样的变化。假如黄占了四分之三，青只占四分之一，这便成为早春的萌芽的嫩黄色，在色彩学上称为黄绿色（即偏重黄的绿色之意）。反之，倘青占了四分之三，黄只占四分之一，这就变成盛夏浓荫的深绿色。若三原色小的赤也来参加一份，这绿色便带灰色，称为灰黄绿。一切复杂

的色彩，一切无名称的色彩，都是这般地由各原色增减各部分量而合成的，这色彩的无穷的变化，可说是宇宙间的一大秘密。人类用智慧去找到了叫做“科学”的钥匙，开开了这秘密的箱，便能自己自由应用原色，模仿着自然而造出各种的色彩来，以供日常生活上的装饰，以满足自己的美欲。所谓“色彩学”，便是这秘密的公开的一端。

但我们现在并不要向科学的光学上研究，我们学习描画，必须知道表现色彩工具——即颜料——的使用法。

颜料有种种，如油画颜料、彩画颜料、色粉笔、蜡笔等。

普通最多用的，是水彩画，所以现在专就水彩颜料而说。诸君用水彩颜料描写实际景物，有时不能用颜料自由描自然的色彩，或将感到工具的贫乏。但这是没有法子的，颜料所能描出的色彩，都只能说是自然的近似色，而不能完全同自然色彩一样。这一点学者必须预先知道。更须知道的，近似色并非价值缺乏。图画的描写自然，本来不是照样复制自然物，故色彩原不求其绝对的逼真。非但如此，有一种画趣，却能从颜料笔上发出，为自然所没有的。

颜料虽也根基于spectrum现象的三种原色。这三种颜料是产生一切色彩的母体。印刷上所谓“三色板”（现在各种书籍杂志上有色的插图，大都是三色版，诸君当然是看见过的），看来色彩非常复杂，其实是仅用三原色配合而成的。不过三原色各部浓淡分别种种程度，故配合起来可得变化复杂的各种色彩。这三色版与色彩配合法最有关系，现在不妨详说些：凡是色彩复杂的画，例如油画作品，水彩画作品，或中国的彩色画，要制版印在书籍上，最普通的方法是制三色版。三色版的制法，是用科学方法把原画中的三种原色分别提取出来，制成三个版子，一赤一黄一青。因为一切色彩都是这三色配合而成的，所以三次提取就可把

画中所有的色提出。譬如画中所描的是紫藤花。花是青与赤合成的，叶是青与黄合成的。取三色版时，赤版上只见花，黄版只见叶，青版上有花有叶。若其藤是赭色的，赭色中三原色都含有的，那么每版上都有藤。但各版上色彩的浓淡，各处不同。用这三版顺次印刷，例如先印黄版，次在其上加印赤版，最后再在其上加印青版，即得与原画大致相同的结果，这原画就可印在书籍上广被鉴赏了。诸君倘有机会，务须看一看实际的三色版。这虽然是印刷界的事，但与绘画的色彩研究上有很大的关系，看了可以更加明白色的配合的道理。现今又有四色版，就是在三原色版之外，加一种黑色版，使印刷品更加精致逼真。

要用水彩颜料配成一切色彩，须在三原色以外再用白与黑两色，这叫做五原色。照理，五原色是可以配出一切颜色来的。但在学画的实际上，倘仅用五原色，往往不能自由配出自己所欲得的颜色来。例如绿，照理是青与黄混合而成的，你用水彩颜料中的Prussian blue（青）和gamboge（黄）混合起来，固然能配成绿色。但绿色有许多变化，这变化是由于两色的分量的多寡而来的。用笔蘸颜料，到底不能正确地规定所蘸的颜色的分量，故不能正确自由地配出种种变化的绿色来。且自然界的绿色，有时其成分不仅限于青黄两种，又须加入赤色或黑色等原色，其加入的分量更难规定。故欲用颜料的物质来配成某种特殊的绿色，是极难能的事。因此，颜料不能仅用五原色。每色种都备有数种，以便随时应用。例如绿，普通用的便有四五种。普通习画者所用的水彩颜料，大概有十种左右。

水彩颜料应备哪几种？没有一定的规则。但三原色是必备的。三原色以外，可随画者自己的趣向而添用辅助色。

三原色中的赤，其代表的颜料是crimson lake〔深红〕。但此色稍含黑味，当作自然原色，稍不完全。欲补救其缺点，可稍加vermillion（明

亮的朱红色）。

代表黄色的，为gamboge〔橙黄〕。此颜料含有毒质，不可入口。比此稍明的有lemon yellow〔柠檬黄〕，亦宜置备。

代表青色的，为Prussian　blue〔普蓝、青〕。此颜料也含有黑味，欲补救这缺点，混入cobalt blue〔翠蓝〕，可造成自然的青色。

白色用Chinese　white〔瓷白〕。黑色普通皆不用。赤黄青三原色均势地混合起来，即成黑色。

除上述数种颜料以外，普通写生者添用的，有light red（赭），rose madder（赤），yellow ochre（暗黄），ultramarine（暗蓝）等颜料。

以上所举颜料，共十一种，或齐备，或仅备三原色类，可由习画者自定。

关于色的表现，可作各种研究如下：

试造标准原色　先以三棱镜所分析的太阳分光色为标准，选取最酷似的水彩颜料三种，使分别溶解于三个小碟子中。用笔蘸三色涂抹纸上，与分光色比较浓度，务使十分相似。此时所宜注意者，溶解的颜料若过于浓厚，其色便成为暗色；过于淡薄，则成为明色，故须浓淡恰好。恰好之度，只有用肉眼鉴定。肉眼鉴定色彩的能力，是学画所必须练习的。浓淡恰好的色，称为“标准色”。初学图画的人，必须明白标准色的浓度，是为色彩研究上最初的要事。学者照上法配定了标准色，便把它们涂抹在纸上，使成三个圆块，或三个方块。倘涂方形或圆形不易匀净正确，可在纸上任意涂抹一块，待其干后，用剪刀把它们剪成方形或圆形，粘贴在别的白纸上。这是色彩练习的第一件工作。此后再作第

二步的研究。

试造标准间色　这就是用以前所造的标准三原色拼成三间色。其法用每两种均等地配合起来，即得三间色。但配合的时候，须注意分量的均等，须防他色的混入。例如用黄一份，配赤一份，两方分量均等即成为橙色的间色。青一份，配黄一份，成为绿色。青一份，配赤一份，成为紫色。

这样造出来的三色，即橙、绿、紫，即称为“标准三间色”，亦称为“二次色”。二次色就是二种原色混合而成的色的意思。照这意思推度起来，若再加一种而配合起来，即称为三次色。但四次色、五次色……是没有的。因为如前所述，自然间所有的色彩，都不外乎三原色的配合。各部分量比例有千万种，所配出的色彩也就有千差万别了。

诸君既配出了三间色，请把它们照上法剪出，粘贴在以前所配的三原色的下面。贴的顺序可以随意。这是色彩练习的第二步工作。

试造偏重间色　偏重间色，就是构成间色的二原色中有一色分量增多时所成的色彩。例如构成绿的是青和黄二原色。倘其中的青分量增多，则变成青胜的绿。反之，黄的分量增多，则变成黄胜的绿。这种偏重间色亦称为“带间色”。黄胜的绿称为“带黄绿”。青胜的绿称为“带青绿”。这样，每一种间色可分出两种带间色来。列表如下：

一、绿色｛带青绿色　带黄绿色

二、紫色｛带赤紫色　带青紫色

三、橙色｛带赤橙色　带黄橙色

以上的表中列举了六种带间色，但这是极粗率的概观。倘把带的程度（即偏重的分量）仔细分别起来，带青绿可渐次加多青的分量，终于接近于青色；带黄绿也可渐次增多黄的分量，终于接近于黄色。这样，一种绿色的变化就有无数的阶段了。肉眼虽不能一一辨识这无数的绿色的成分，但其差别是看得出的。故同一绿色，有叶的绿色，苔的绿色，虫的绿色，织物的绿色。用锐敏的视觉辨别自然界的种种绿色，其差别之多可以惊人。

读了以上的说明之后，即请学者试造六种带间色。所造出来的成绩，仍旧剪贴在三原色三间色的下面，倘对色彩的配合研究感到兴味，不妨作更进一步的练习：加用墨和白粉，把墨加入绿中，使成暗绿色；把白粉加入绿中，使成粉绿色。又如带黄绿色，可把黄的分量分两次或三次逐渐加重。这样便可造出二三种的带黄绿色来，余例推。这可以磨练眼的识别力。

三种色彩练习已经完结了。最后对于标准色三字欲再加说明：所谓标准色，以不偏不倚为生命。倘赤的标准原色中微微带了一些黄味、青味，或黑味，这赤色就失去标准色的资格。故以上的练习，必须严格地举行。因为标准色的认识，是一切色彩的辨别力的根基。明白而确实地认识了标准色，然后能辨别一切色彩的配合成分。看见了一种色彩立刻能辨别其配合的成分，于写生上就有很大的便利了。

灰色的构成及效用　灰色是由三原色等量混合而成的，一试验便可实证。但为实用上便利起见，普通都不用三原色混合，而用墨。因为普通配色的时候，要用笔蘸出等量的三原色来，是不容易的事。用墨可以省事，且可得同样的效果。

灰色由三原色混合而成，故为三次色。其性质中正，有稳静安定之

感。美术家利用它这特性，把它配在全用原色的单调的画上，以增加其趣味；把它配在强烈耀目的画上，以缓和其刺激性。又如两种色彩不能调和而互相排斥的地方，加入灰色，可使调和。关于调和，当在后面详叙。现在诸君可试行这三次色的造法。请在三原色，三间色，六带间色的十二色中，各混入一份灰色，使成为“十二种带灰色”。造成后再把它们剪出来贴在以前所造的诸色的下面，作为第四种色彩练习的成绩。

色的明暗　无论何色，皆因了其所受的光的明度而分为三种，一、明色，二、正色，三、暗色。但我们日常看到自然世界的色彩，往往不易辨别这是正色、明色，抑暗色。故初学写生的人，假如描写一方砚子，其结果往往是全体涂黑，分不出各面。这便是因为只见砚子为黑色，而不注意于其各面所受的光的明度的缘故。欲练习识别色的明度的能力，可取一红苹果来观察。红苹果是全身通红而外皮光洁紧张的。把它放在窗下，其近窗的一面受光最多，便有白光反射。这些发白光的块看去已不是红色而变成白色了。这便是它的明度，可知明色的极致等于白色。（但外皮不光洁不紧张的东西，反射力弱，不见白色的块。不过其明部色彩淡薄。）再看苹果上近室内的部分。因为这部分与窗外的光相反背，带着多量的黑味，其最暗处几乎不是红色而是黑色了。这部分便是赤的暗色。可知暗色的极致等于黑色。用更锐感的眼睛来观察，由极明的白处移向极暗的黑处的过程中，有不明不暗而呈红色的部分。这部分中的色彩，正是苹果原来的标准赤色，即正色。故明暗二色的区分，以正色为交界。正色的外方色彩渐趋淡薄，终而至于白块。正色的内方色彩渐趋浓重，终于成为黑色。这样看来，凡物体固有的色受了光的照射，便依了受光的多少而分别出正、明、暗的三色来。故苹果写生的时候，倘不明此理而用平涂一团红色，这就不能表现一只立体的苹果，而成为扁平的一片了。读者至此或将想起中国画，而质问中国画为什么色彩都是平涂。不错，中国画不注重立体的表现，这是中国画的特

色。像上节所述的透视法，在中国画中也是全然不讲究的。但本书前面已曾说过，图画是采用西洋画方法的。因为西洋画方法一易于入手，二则切于实生活故也。

用颜料表示这色的明度，有什么方法呢？就以苹果写生为例而说：先观察其正色，发现其是赤与黄绿色合成的，便取颜料照配，涂在正色的部位上。造明色只须把正色的颜料加水使淡。反射的白块，则须在纸上留出白地，不涂颜料。这白块称为“辉点”（high light）。辉点琐碎或太多时，不易留出白纸，则待明色干后用白粉点上亦可。暗色的描法，有的在正色中加入墨色，适应了其明暗之度而增加墨的分量。但普通不用墨，而用三原色混合的黑色。因为三原色混合的黑色比墨色更有生气而美丽。近代印象派画风，描写暗色时所用的三原色混合颜料，其混合成分不喜均等，而偏重蓝青。因此印象派的绘画，其阴处多青色。但大多数的印象派作品，不喜混合，就把三原色的条纹错杂地描在阴暗之处，近看灿烂夺目，远望则三种色条混成鲜明的灰色。这可说是一种进步的色彩用法。但初学者不宜骤然模仿此办法，最初宜取用三原色造成暗色的练习。造成之法，也有捷径。例如用了赤色，只须再加绿色，因为绿是含有其余二原色（黄、青）的，用了黄，只须再加紫，用了青，只须再加橙。如此，即不须并用三种，只要用两种色拼合就好了。

要之，正色就是标准色；明色是把标准色冲淡；暗色是在标准色中加墨或三原色之和。色彩分别了这三阶段，写生就有立体感了。

色的调和　相异的诸色集成一团时，其所及于人目的刺激，有一种美快之感。这便是色的配合而调和的效果。欲表现“调和的效果”，应如何配合色彩？关于这问题最要研究的是色的死活的问题。调和的成败因了配色的如何而定。例如我们走进一间周周全部涂黑色及灰色的房间中，只要我们具有普通的色彩感觉，必然感到阴郁不快，好像入狱的心

情。但我们看到穿黑洋装和灰色大衣的人，决不感到其色调的阴郁，反觉有一种光彩。这完全是因为那穿衣的人的颜面、领头、领带等色配在一起，互相对照的原故。可知一种色彩，配在不应配的地方就生恶劣结果，配在适当的地方就有光彩。故色的调和，实在是我们的眼的生活上的一件大事。

色的配合调和的方法如何？若欲根本地说明，非从审美学上入手不可。但现在省却烦琐的原理，就事实说明。

试集合种种杰作，而分析地观察其中的多样的色彩的配合，可知其中有一种能使诸色调和的色彩，名曰“协调色”。协调色就是灰色、白色，和黑色。这三种色能不借其他的色的补助而自成调和的现象。这些色混合在他色中，或排列在色与色之间，就忽然发生调和的效力。这三色又各有特色，各自发挥分业的能力。即灰色有使他色安定稳静的能力。黑色能使力强的色彩有力，又能镇抑色彩的浮薄。白色能调停色和色的冲突，又能使他色显现。三者各有特性，画家利用它们的特性，而在画中作成色彩的调和。画中有剧烈的动的色彩，加用灰色可使隐藏稳定。例如并用赤色和绿色，或并用黄色和紫色，或并用青色和橙色，其效果都是很剧烈而跃动的，或刺目的。因为这是spectrum七色轮上相对的二色。七色轮就是用前述的日光七色依原来顺序围绕一圆圈，如第十一图。此圆圈上凡相邻的二色，配合起来特别融和；凡相对的二色，配合起来特别强烈。读者可用颜料实验之。（实验之法，先用铅笔画一圆圈，次从圆心发出直线，把圆周平分为七格，使其形略似菊花。然后配日光七色，依次填涂。注意，先涂原色，次涂间色。）七色轮上相对的二色并列起来，其效果是强烈的，久视能使眼感到疲劳。不但如此，像赤和绿，又是恶俗的，幼稚的。欲补救此缺点，可用灰色混入二色中，二色带灰色后，立刻安定稳静，而带涩味了。

第十一图

青与赤，赤与黄，黄与青，并列起来是很不调和的。此时若在二色间插入一块白色，二色便调和起来。

许多带灰色的力弱的色彩集合在一起，便充满了阴郁的，颓废的气象。若在其中加入一种黑色，其余的色便会力强起来。

白、黑、灰，三者有调和他色的能力。有时只用一种，有时须用二种，有时须并用三者。学者既置备水彩颜料，可作种种实验，以练习眼的色彩感觉。

调和的种类　上述的黑、白、灰，原是调和的要素。现在再考察调和的种类，不外四种：一、对比调和。二、余色调和。三、同次色调和。四、类似色调和。

对比调和者，就是性质相反对的两种色并列而发生调和。例如白与黑是相反对的。二者并列起来，能互相发挥其特质。白接着了黑，愈加白了，黑的衬了白，愈加黑了。俗语“一发遮三丑”，就是说女子的发能遮掩丑处而显示美丽。这便是发的黑与脸的白成对比调和的原故。白色的手帕虽然污旧了，衬在黑色的衣服上，或在黑色的洋装衣袋里露出一角来，看去仍旧很惹目，也是为了对比调和的原故。对比的色彩，可列举如下：青对黄，青对赤，黄对赤，绿对赤，紫对黄，橙对青，橙对紫之类是也。其中（一）橙对青，（二）紫对黄，（三）绿对赤三种，特称为“余色对比”，又称为“补色对比”。补色就是补足三原色的意思。譬如（一）橙对青，橙是黄与赤合成的，三原色尚少青。故橙对青，补足三原色，即发生调和之感。总之，三原色具备，是热闹而又调和的。缺其一，即觉寂寞。补了这一种，忽然热闹又调和起来。上举的三种补色，可解析之如下：（＋号当作并列之意。）

补色{（1）橙＋青＝（黄＋赤）＋青
（2）紫＋黄＝（赤＋青）＋黄
（3）绿＋赤＝（青＋黄）＋赤} 三原色。

今举一种自然现象中的适例：试用一小块的绿色的纸片，放在一张

白纸上。对此绿纸注视约一分钟之久，将其移去，再看白纸，即见绿纸的位置上隐约现出一块赤色。这不可思议的现象，也是由于三原色具足的要求而来的。原来我们的眼睛，对于三原色的缺乏一种，时时感到不满，自然地要求那种补色。绿是黄与青合成的，其中单少一种赤。故绿纸移去之后，所缺的赤能在幻象中显现出来。更举一例：中国的墨绘山水（不着色的），是东洋绘画艺术上价值最高的作品。这些作品上没有原色，只有墨色，但鉴赏时觉得神气活跃，趣味丰富，并不感到着色的要求。倘在其中某部分上涂一块青色，看时就觉色彩不满足，而要求其他二色（黄、赤）的补足了。原来黑色是三原色等量混合而成的。故墨绘山水中，三原色均等具足，更无着色的要求了。添了一色，其分量偏重，便有不满之感。可知灰色黑色是三原色的一变体，故墨画有独立的资格。

第三种，同次色调和者，就是说同一色彩浓淡各异的诸阶段相调和。例如赤的正色、暗色、明色，三者相调和，因为都是赤的同次色。同次色调和是单调的（因为缺着三原色中余二色）。但因诸色互相亲近，故有稳定安妥的感觉。墨绘山水所用浓淡各种墨色，便是黑的同次色，所以更觉调和。

第四种，类似色调和者，如字面所示，是相类似的色彩相调和的意思。类似，在色彩上的解说，就是具有共通的成分。犹如母亲与子女同一血统。举实例说，赤的类似色有赤橙、橙、黄橙、赤紫、紫、青紫。黄的类似色有黄橙、橙、赤橙、黄绿、绿、青绿。青的类似色有青绿、绿、黄绿、青紫、紫、赤紫。这即在第一种中共通含有赤的分子，第二种中共通含有黄的分子，第三种中共通含有青的分子，故称为类似色。类似色是比同次色更复杂一层的调和色，其色彩的效果亦较为显著，为绘画中所最常用的色调。例如风景中有穿红衣的人，风景的某部分中往

往用含有红的分子的色彩，以与人物取调和。又凡画中主要物体的色彩，往往为背景中各部所含有，都是取类似色调和的方法。

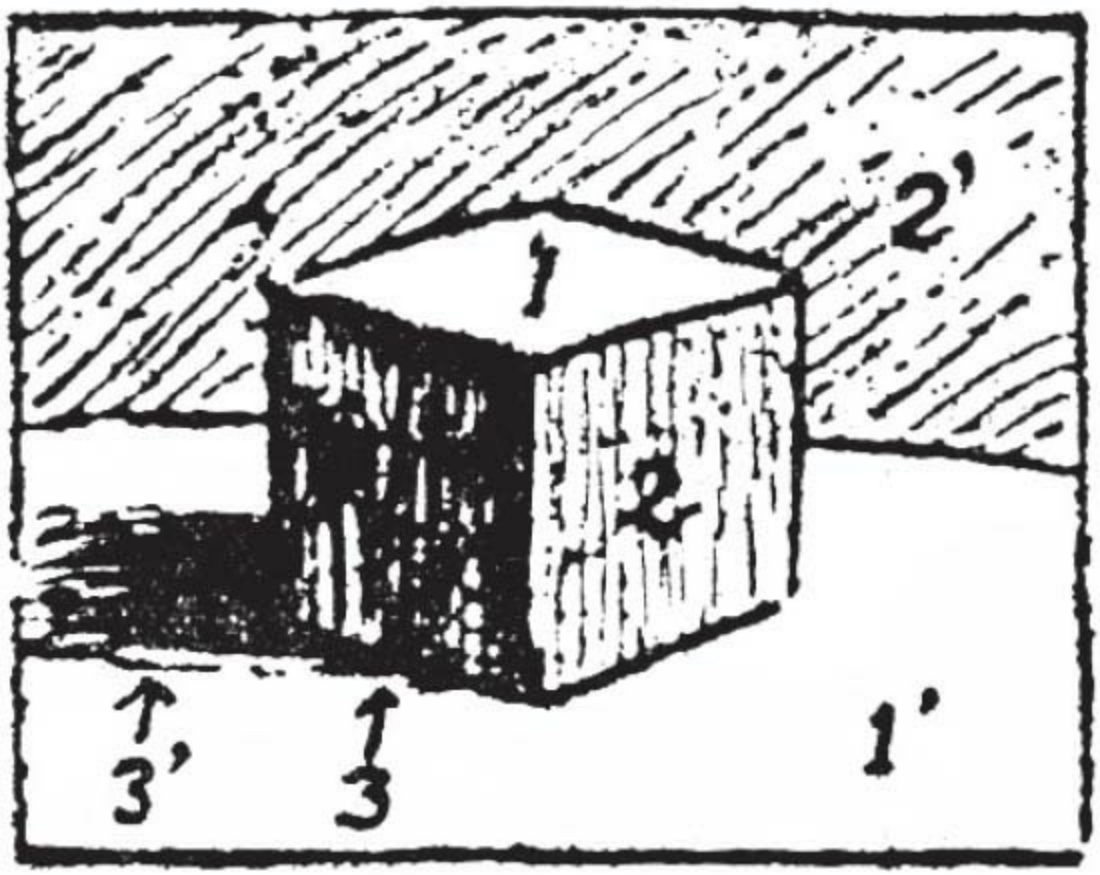
以上已把色的调和大略说过了。调和的美的成立，由于“色的配合”。色彩是因了配合如何而成美或丑的。例如仅用三原色并列，也不能使人感到特别的美观。倘在其间加入白色、灰色，或黑色，诸色顿呈美的调和。故配色是调和上重要的一种研究。

色的配合　如何配合色彩，可使呈调和的美？这问题须跟了眼的发达而渐渐解决，仅靠讲义阅读补益是很少的。讲义所能说的，就是几种共通的法则。若能举一反三，读了也可自悟，其法则如下，

第一，仅用三原色并列，不能十分发挥调和之美，其间若添配白色、灰色，或黑色，效果便显。

第二，同次色配合时，其间加配白色，可得美满的调和。

第三，明色与暗色配合时，最好在两者交界之处加配正色。如此则明色与暗色的效力显著。学者试在纸上并列明红与暗红，再在另外一张纸上并列明红、正红，与暗红。比较观察起来，即见后者明暗之度比前者更加显著。例如一立方体形如第十二图。此立方体实际是六面体，但所见的只是三图。此三面因受光的方向不同，势必成为明暗正三色，即图中标1的地方是明色，2是正色，3是暗色。如此布置，立体感甚强，即图1与3之间插入2的正色的原故。又其背景，地、背，与影，也是分明暗正三程度的，即1'为明色，2'为正色，3'为暗色。此画中有两个明暗系统。故色的立体感更强。这图是单色的，读者可用水彩颜料照此试描一幅，以练习色的调和的配合法。



第十二图

第四，色的强弱，与配合的调和大有关系。凡淡薄之色，其光的刺激较弱，故曰弱色。浓厚之色，其光的刺激强，故曰强色。凡弱色与弱色相配合，其结果柔和。反之，强色与强色配合，其结果刚强。一味柔和或一味刚强。虽然调和，究竟单调。故配色时最好避去这两种方式。因为同浓度的两色（即同强弱的两色）相配合，即使其色是调和的，也往往因了过于平淡而失败。故强弱相同的色的配合是忌避的。例如赤与青二色相配合，倘二色的浓度相同，便含互相损害其色的价值，缺乏调和的美感。

第五，所描的物体的形象与背景，其配色须有互相调济的关系。倘形象用弱色，则背景宜用暗色（强色），将形象显衬出来。反之，形象

倘用强色，则背景宜配弱色以调济之。背景的作用，是显衬物象，增加景趣，且助成调和。故形象与背景，不宜配同等强弱的色彩，否则二者互相颉颃，不分宾主了。

第六，寒色与暖色的配合，也是调和的一种研究。从色的感觉上仔细辨味，凡暖色富于阳气与活动性；寒色则阴惨安定，而有永久的深味。试向清秋的青天中眺望，便会生起无限的幽玄之感。寒色的代表是青色，暖色的代表是赤色。位于这两色的中间的，是黄色，但黄色可包括在暖色中。暗色的最浓厚者黑色，似属于寒色。明色的最高度者白色，似属于暖色。例如黑色配上青色，黑色便有寒色的价值；白色配上赤色，白色便有暖色的价值。概言之，凡含有青色的色，必有寒色味；含有赤色的色，必有暖色味。照这样看，寒色包含青、紫、青绿、绿、黄绿；暖色包含赤、赤橙、橙、黄橙、黄。此寒暖二色巧妙地均势地配合在画中，其画的色彩就觉稳定丰足。有所偏重，其画的色彩就觉得孤独不全。用深淡不等的各种青色来描成的画（例如用蓝铅笔描的写生画），虽然构图妥当，用笔自然，远近法正确，立体感丰富，但看去总觉有孤独寂静之感。远不如含有三原色的画的丰满充实。用红铅笔描的也如此。最近常见杂志上的铜版插图，不用黑色印刷而用蓝色或红色、绿色印刷。这在杂志的装潢上固然增加华丽与新颖，但在插图本身，不如用黑色印刷为妥。因为偏寒偏暖，皆有孤寂之感。黑色虽可属于寒色，但如前所述，黑是赤黄青三原色等量混合而成的，为三原色的变体，故自有具足圆满之感。

以上已把色的调和与配合的要点说过了。色彩与人的思想感情有密切的关系，这是兴味更深的一事。例如欲表示我心中燃烧似的情趣，可用黑色为背景，中央的物象用赤、黄、白的系统的色彩。反之，欲表象我心中所潜蓄的宗教的感情，宜用透明而深的青色为背景，中央的物象

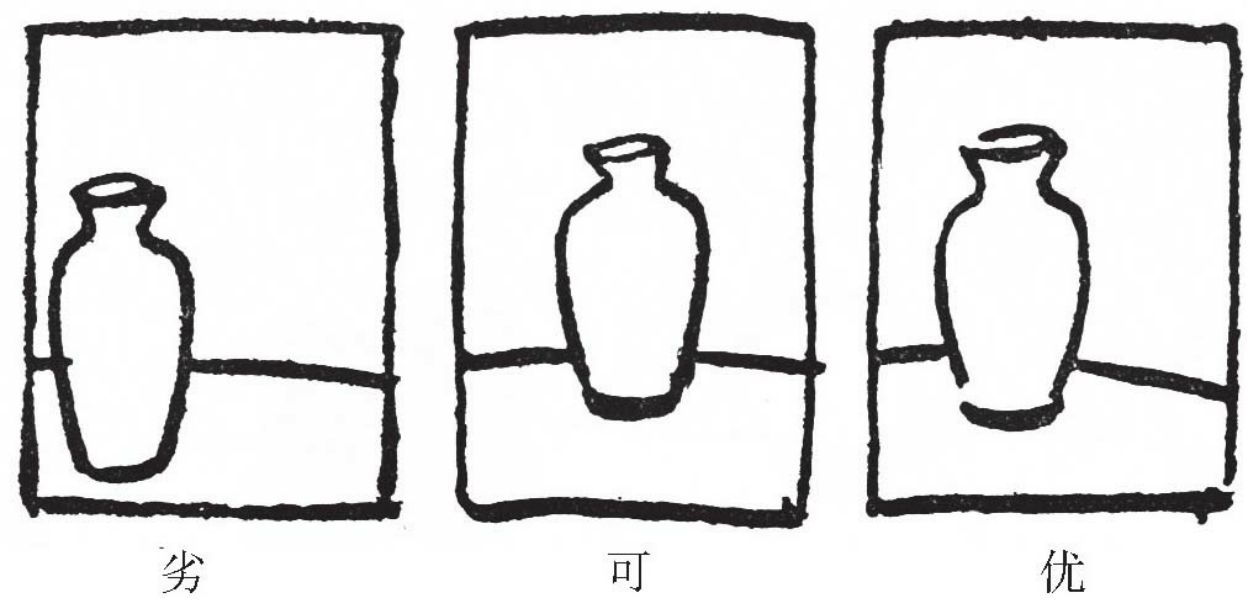
用白色、黄的类似色或暗色。可知色彩是可以表象心中的感情的。反转来，我们可以利用色彩来支配感情：例如作广告画，所欲广告于大众的主要物，用对比色，背色用灰带色的弱色，则目的可以充分达到。又如室内的壁纸或油漆，是我们日常所看到的，对比色或强色，常看易使目力疲劳，绝对不宜用。壁宜取弱的灰带色的类似色，使目受平均的刺激，不起疲劳之感，便可安住室中。凡强色宜暂看，不宜久看。久看必因疲而生厌。

这样看来，色彩与人心的调子有密切的关系，又有影响人心的效力。色即是心，心即是色。故色彩的施用，于艺术的成效当然有很大的关系了。

第六章 构图法

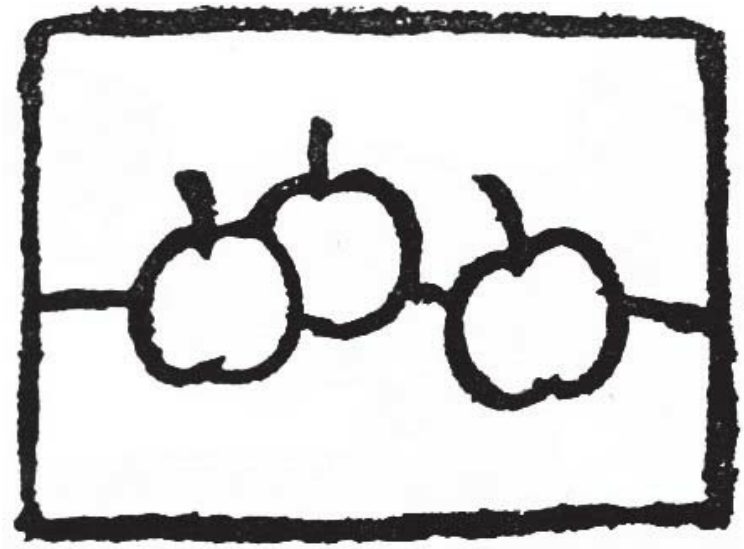
构图，英名composition，言画中物象的布置，犹之作文的章法。在中国画称为“置陈”。中国画理中关于置陈持论甚高，初学不易了解。西洋构图法则从浅近处说，易于了解。这是画面上物象布置的问题，必须举实例来说明。现在列述八条规则如下。每条附以一二例图。学者理解了下面的八条，更深的构图法便自能体会了。

一、凡一物象在画中的位置，不可太偏，但亦不宜太正。位在画面约三分之一处，最为美观。例如第十三图，位在左下角，画面轻重不均，故曰劣。位在正中，虽甚安定，但太呆板，故勉强曰可。位在横线约三分之一处，既无轻重不均之弊，又无呆板之嫌，故曰优。

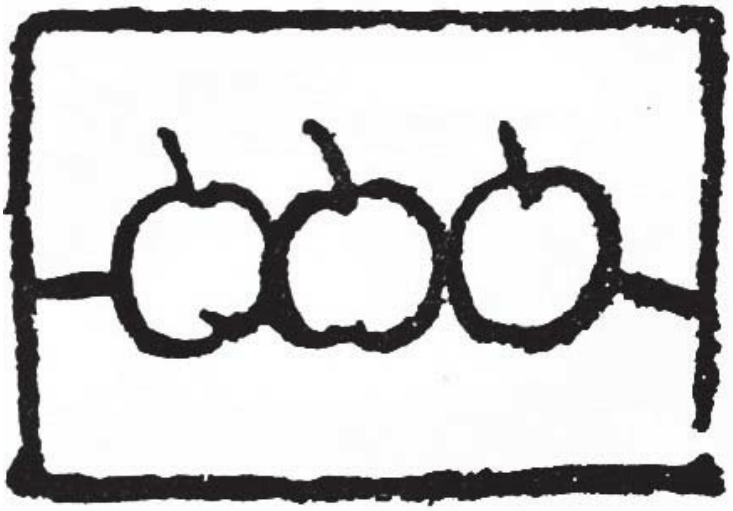


第十三图

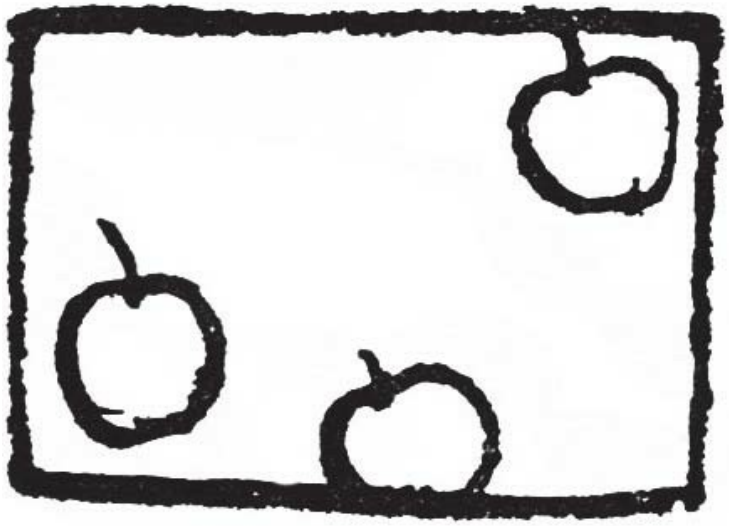
二、凡二个以上之物象布置在画中，不可东西零乱，亦不可规则排列。必须有规则而又有变化，方为美观。例如第十四图，底下一图三个苹果乱摆，变化得没有规则，全图没有一个中心点，故曰劣。中央一图三个苹果并排在中央，固然规则整齐了，但是太呆板，故曰可。上面一图，两个苹果重叠起来，放在画面约三分之一处，另一苹果离开一点，把蒂头倾向那两个。就好比两个客人同一个主人对坐谈笑，既巧妙变化，又集中一气，画面就生动，故曰优。这种美的形式，在美学上称为“多样统一”，英名unity in variety，即变化而有规则，规则而有变化之意。构图法上，应用这法则之处甚多。



优



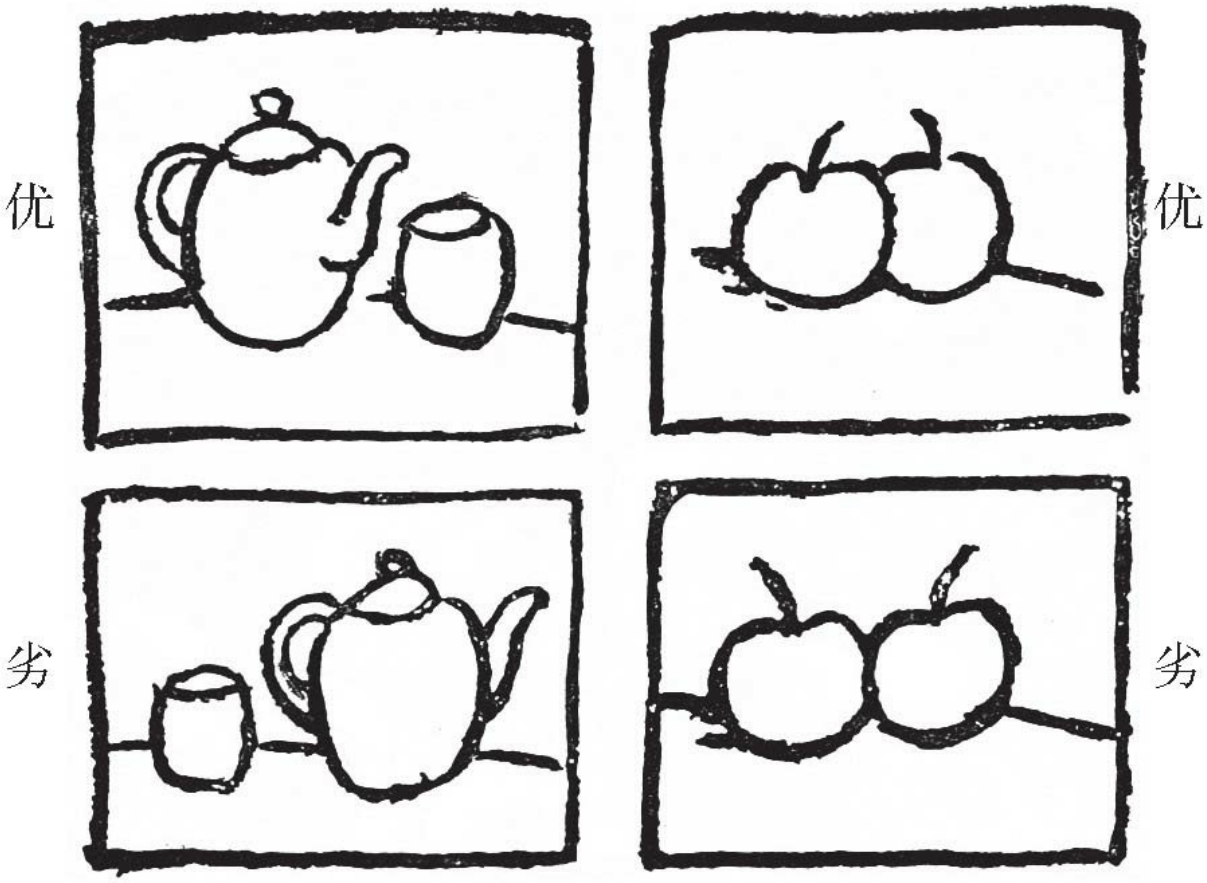
可



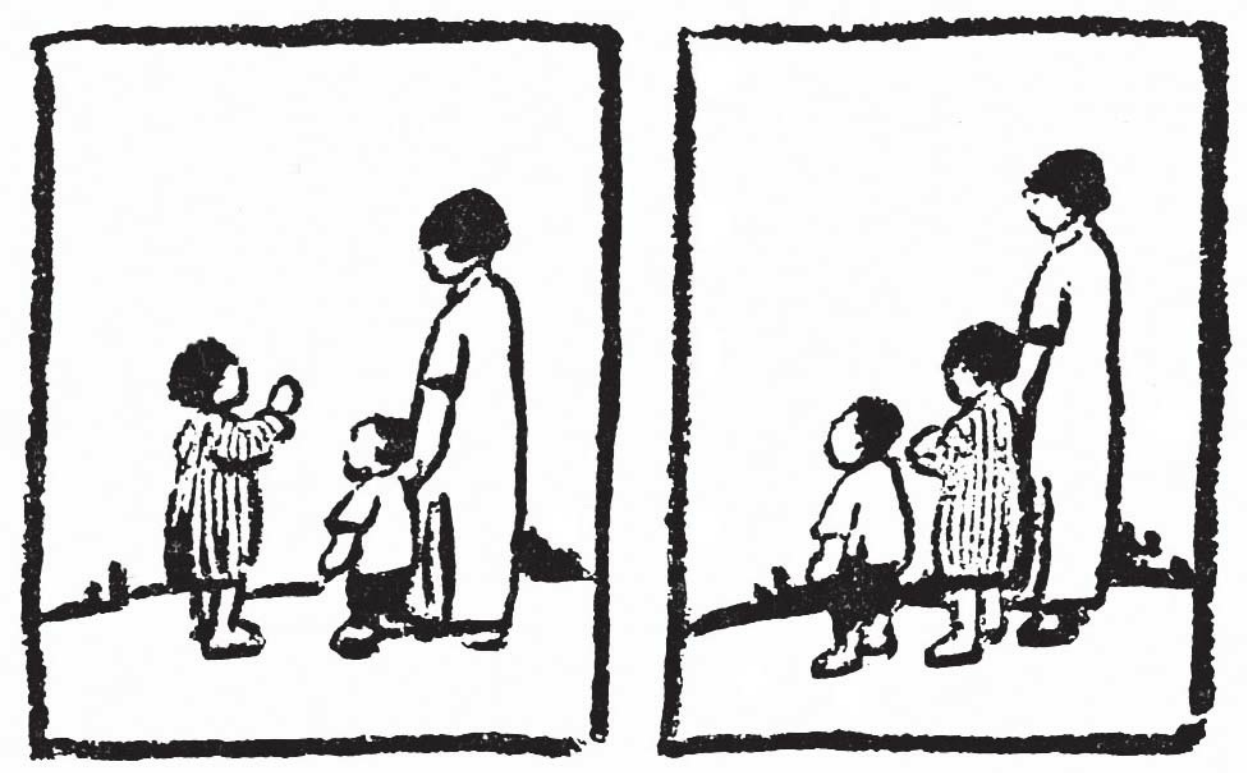
劣

第十四图

三、凡二个（或以上）物象布置在画面中，必须互相照应，不可左右反背。例如第十五图，两个苹果的蒂头相向，好似二人对晤，形势集中，故优。若一个向左，一个向右，便似夫妻反目，使人看了起不快之感，故劣。又如茶壶与茶杯，上图好比小孩依母亲膝下，使人看了心安，故优。下图茶杯放在茶壶后面，好比母亲放弃小孩，使人看了不安心，故劣。



第十五图



第十六图

四、数个物象布置在画中，高低进出，宜参差变化，切忌作阶梯形。例如第十六图，右面的一图，母亲、女儿、儿子三人，由高而渐低，作阶梯形，布置甚为笨拙，故曰劣。左面的一图，把女儿调到左边，三人的高低就参差而有变化，画面顿呈美观，故曰优。学者于此还可设想：若教母亲立在中央，儿女左右各一，结果如何？答曰，比阶梯形稍佳，但也不好。因为三人的位置成“小”字形，也是笨拙的。

五、许多物象置在画中，须注意画面的均衡，勿使有轻重而倾侧。例如第十七图，房子、树木、人物，挤在右端，左端便觉太轻，而画面不稳，故曰劣。要补救这不稳，只要把人移在左边，如下面一图，全体就保住均衡，故曰优。学者或许要疑问：人物形小，房屋与树木形大，如何能保住均衡？

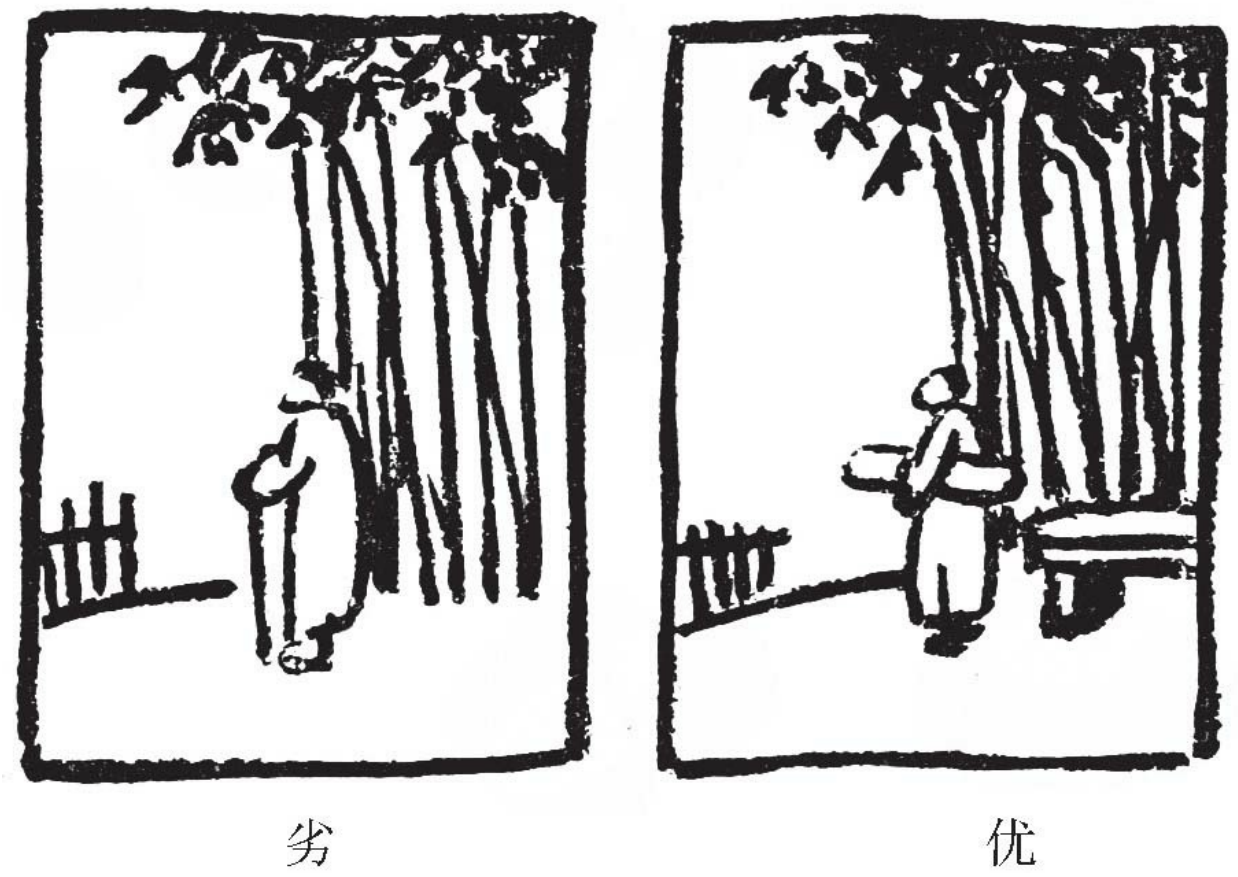
答曰：在绘画中，物的重量，另有一种标准，不是同真的分量一样，也不是大的重而小的轻。绘画中物的重量，因物的性质而区别，性质生动的分量重，性质沉静的分量轻。大约可分等级如下：（1）人物最生动，故最重。（2）禽兽次之。（3）人造物复杂而活动者，如车船等，又次之。（4）人造物单纯而静止者，如房屋，桥梁等，又次之。（5）自然物中有生机者，如树木等植物，又次之。（6）自然物中无生机者，如山、野、云、水等，为最轻。故上图中左端虽有大山，不能抵当右端的房屋等物。但把小小的一个人移过来，虽没有山，也能抵当房屋与树木。

劣

优

第十七图

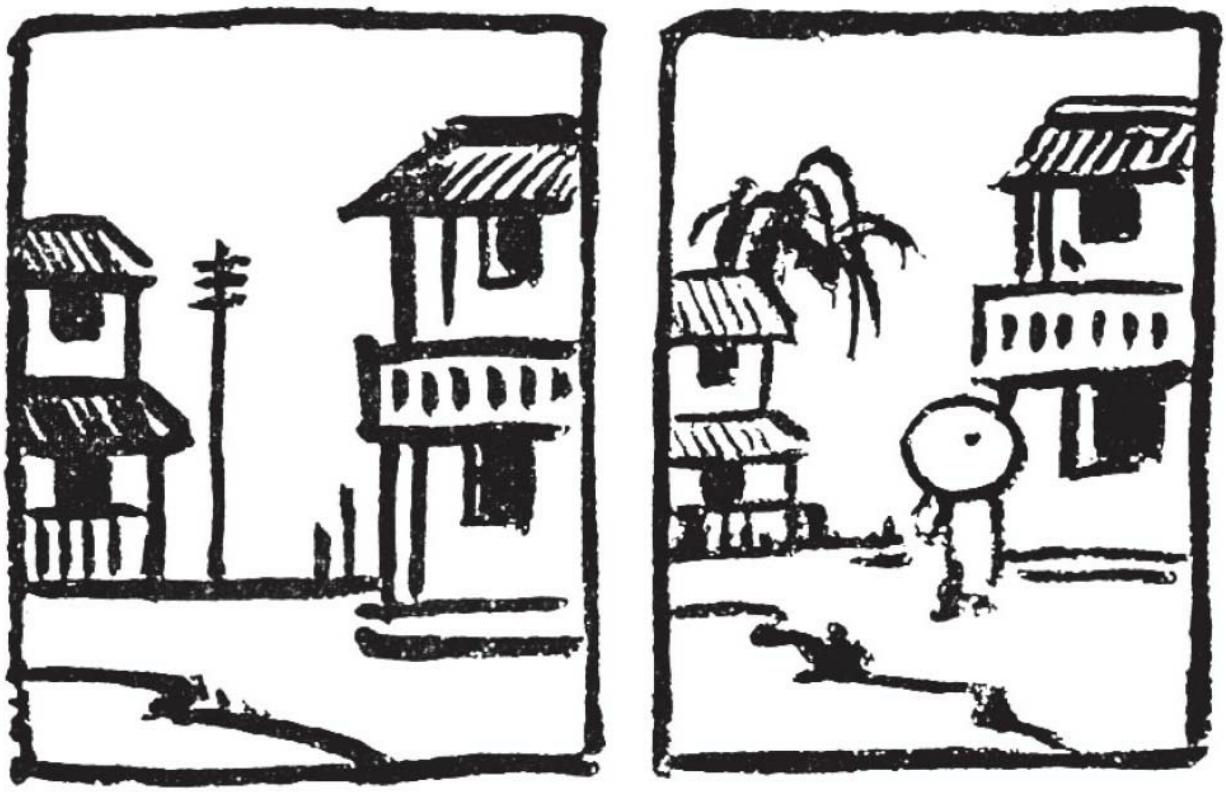
六、画面中同方向的形体不可太多，宜与异方向的形体互相对照。例如第十八图，左面一幅，竹林是直的，人物是直的，人物手中的棒又是直的，画中直的形体太多，颇嫌单调，故曰劣。若改为人手中持琴，竹林下设石凳一具，如右面一幅，则竹林与人体的直线，便同琴与石凳的横线相对照，而各显示其效果，故曰优。洋房林立的都市风景，不易构图，便是为了直线太多之故。此时要巧妙利用横线，方可得对照的美。



第十八图

七、画面中直线与曲线对照，亦有美的效果。例如第十九图，左面

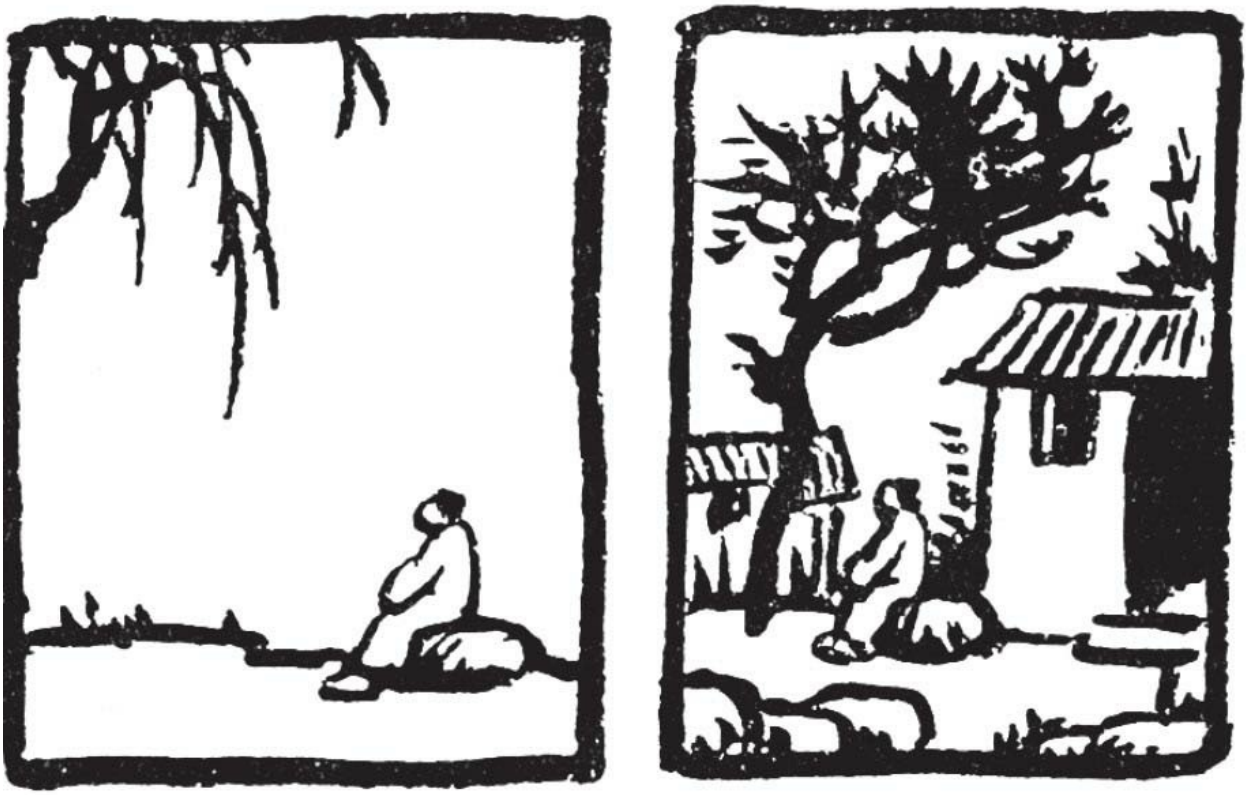
一幅，房屋与电线木都是直线，有坚苦单调之感，故曰劣。若在其中添一张伞的人和一株树木，如右面一幅，便因伞与树的曲线的对照而消去其坚苦单调之感，成为美满的构图。都市中道旁种树，可以增加市街风景之美，便是拿曲线来对照直线所生的效果。山林中有一亭子或宝塔，风景忽然美丽，便是拿直线来对照曲线所生的效果。



第十九图

八、画面勿用物象填满，宜有空地，则爽朗空灵。例如第二十图，右面一幅物象装满，阻塞不灵，出力不讨好。反之，如左面一幅，寥寥数笔，反而美观得多。这时候画面的空白地方，都有效用，不是无用的空地。这时候画面每一处地方都含有机性，不可任意增减。构图的妙处，于此可见。古人论诗文，有这样的话：“凡诗文妙处，全在于空。

譬如一室之内，人之所游息焉者，皆空处也。若窒而塞之，虽金玉满堂，而无安放此身处，又安见富贵之乐耶。钟不空则哑矣，耳不空则聋矣。”（见《随园诗话》）不但诗文如此，绘画也以空为妙。这话可为构图的格言之一。



第二十图

第七章 图案画

图案，就是在图面上考案形象的构成。例如装饰物上的模样，器具上的花纹，都是图案。推广开去，建筑、桥梁、机械船舰的计划，以及庭园、公园、都市等的布置，凡在图面上考案形象的构成的，都可称之

为图案。

惟关于建筑、庭园、都市等大规模的图案，特称之为“设计图案”。普通单称为“图案”的，是“装饰图案”的意义。练习图案，须从装饰图案开始。本章所说的就是关于这个的画法。

一、单位模样画法

装饰图案有三种。第一，是把为单位的形象加以装饰化的画法。第二，是在一定的轮廓内装入美的形象的画法。第三，是把某形象向二方或四方连续反复而表现图案美的画法。

单位的形象，可分为两大类：（甲）属于直线形的几何的形象，如矩形、三角形、菱形、梯形、多角形及直线的组合。（乙）属于曲线形的几何的形象，如圆形、椭圆形、卵形及曲线的组合。

这两种形体，或裁断，或结合，或加以变化，便可造出千差万别的图案形象来。

几何形象的美化，其理如下：吾人的眼睛是不可思议的一件东西。我们看物象，并不像几何学地正确。例如正方形，倘正确地描一个四边相等的形象，看起来便觉得是直里稍长横里稍狭，略似长方形。倘不照几何学的正确，把横的方面稍放长，使实际上成为扁方形，看起来反而觉得是一个正确的四方形。这是眼的一种“错觉”。照几何学理，错觉是错误的；但在美术上宜利用这错觉，使形象美化。例如一块正方形，故意把它的横边放长些，虽然不合几何学上的正方形，但看起来正方而美观。关于这几何的单形的美化，最可研究的是“矩形”。据图案家的研究，图案上所用的矩形，不取近于正方者，而喜用近于长方者。即使有时因不得已必须用正方形，亦宜利用眼睛的错觉，照前述的方法把横方

稍稍延长。这特称为“视觉的正方形”，以别于“几何的正方形”。视觉的正方形，在几何学上看来是长方形。其左右两线之长，大约比上下两线之长增加百分之三。即根据眼的错觉，凡正方形的横方延长百分之三，看起来愈觉正方。长方形，普通是两个几何学的正方形连合而成的；但美术上所用的是最美观的所谓“黄金型”。黄金型的长短两边的比例，是1：1.62。例如一边二寸，则他边大约三寸二分四厘。若一边五寸，则他边大约八寸。这比例在椭圆形上也可应用。凡长方形或椭圆形，倘其两边的长短合于这比例，其形象最为美观。

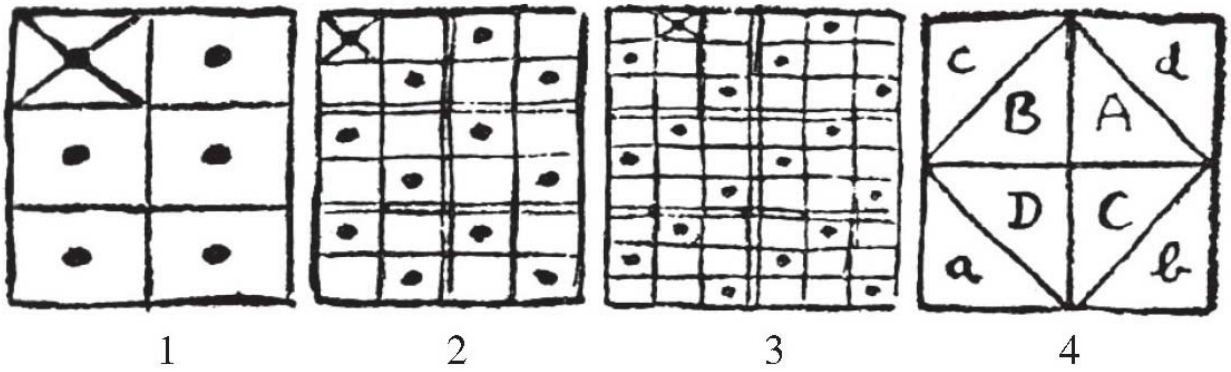
圆形，本身已是一个圆满完全的美观的形象，不须因了视觉的要求而另施变化。梯形、菱形，亦宜先将其嵌入黄金长方形中，而取最美观的形象。多角形只要依照几何图法描写，卵形亦可用几何画法描写，或者根据自己的美感任意增减其长短亦可。

第二十一图

用自然物象当作装饰的纹样，是装饰图案上常用的方法。例如带子上用花当作纹样，建筑的门窗上用鸟兽风景当作纹样。在图案画法上，这叫做“自然物的模样化”。自然物的模样化，可把自然物随意改变形状，不宜正确依照实物形态似写生画然。但变化也有限制，不可失去该自然物的形态的特点而使看者不能认识。在这限度以内，尽可自由变化，越是变化而远离写实（写生），其图案越富于创造力，越是好看，因此装饰的效果越大。例如第廿一图所示，甲是太阳的模样化。即我国

国民党旗上所用的纹样。乙是鹅鸟的模样化，用作圆形中的装饰的。丙是花的模样化，用作长方形中的装饰的。这种画法，对于自然物不须像写生画地写实，而捉住自然物形态的特点，加以变化，使之简单显明，这叫做“单纯化”。单纯化需要意匠，故图案不是模仿，而是一种创造。

把某形象向四方连续反复而表现的，是图案上最常用的方法，叫做“四方连续模样”。其画法先定格式，然后取定单位模样，依照格式填入描写。今举格式四例如第二十二图：



第二十二图

第廿二图中的1，是四方连续模样中最简单的格式。图中的黑点，表示模样的所在。现在这里只画六个格子，倘格子增多，则此单位即向上下左右四方反复出现，即为最简单的四方连续模样。

2比1稍复杂，一单位分作四小格，而在其中配置两个模样。这两个模样不必完全相同，不妨将其方向变化，或一个向左，一个向右；或一倒一顺，变化就会巧妙复杂。这样的区域向上下左右四方反复出现，即成为更复杂的四方连续图案模样。

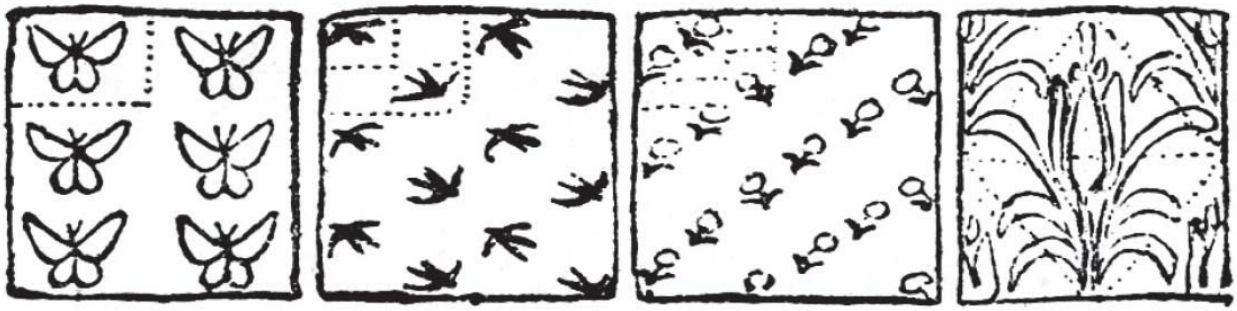
3比2更复杂，一单位划分为九小格，而在其中配置三个物象。这三个物象的位置，连结起来成为一个三角形。但不限定三角形，别种位置

均可自由配用，而得各异的效果。又这三个物象亦不限定同一形状，尽可自由变化，即用三个各异的物象，亦无不可。包含这三个物象的一区域，即为一单位。这单位连续反复出现时，即成为复杂的四方连续模样。

再求复杂，可把一区域中的小格增多，物象也增多。例如把区域分为十六小格，或二十五小格，每单位中配置四个或五个物象。则单位愈形复杂，图案愈形华丽。学者如对于此种画法发生兴味，不妨自作种种练习。

4比上述三种性质稍异。单位的物象，其区划亦须变化。先在四方形中画一十字，分作四小格，再在每小格中画对角线，使四根对角线连成一块斜置的方形，而使全体成为八个三角形。这八个三角形分为两组，第一组是A，B，C，D，第二组是a，b，c，d。使A中的模样与a同，B中的模样与b同，C与c同，D与d同。这样，物象便交互错综，巧妙地布置着了。

以上四种格式，举实例如第二十三图。读者可将第二十二图与第二十三图对看。骤见第二十三图，一时看不出其描法。但对照第二十二图一看，即可了然。并且可以由此方法自己发明更巧妙的图案。这里所说的不过数例，对此有兴味的读者可以举一反三。



1　　2　　3　　4

第二十三图

二、广告图案画法

装饰图案中，一部分是工艺图案，一部分是广告图案。广告图案不限定商店用。团体、集会，以及其他种种事业，都需用广告图案。故此种画法，在现今世间当作一种必要的研究。因为图案的巧拙，与事业的进行上有很大的关系。美国人与德国人，对于广告图案的研究最用苦心，其进步亦最显著。听说在美国、德国，广告图案的技术与商品的销行成正比例，这可证明图案的效果。今日的世间，什么事都要宣传，因此广告图案的用途愈大，几成为社会人的一种常识了。故中学生的图画科，也应该在应用图案中取入广告图案，使学生对此道获得相当的常识。现在把制作广告图案所须知的几个要点说在下面。

制作广告图案先须注意下列数点：

1考虑看这广告的人　例如这广告是预备给男人看的，抑女人看的；给上流阶级看的，抑中流阶级看的；给家庭主妇看的，或给学生看的，或给劳动者看的……等。确定对手的人的地位，揣度他们的心理与趣向，为作广告图案的方针。

2顾到广告的手段　广告有种种表出法，或是登在报纸上的，或是贴在墙壁上的，或是印成传单而分送的。倘是登在报纸上的，画法便须受种种限制：地位大小有一定，印刷所用的色彩只有黑的一色（或至多两色，但极少有）。此种广告，画时宜用功夫在黑白两色（白纸上印黑色，故有两色）的巧妙配置上。又宜用功夫在轮廓的意匠，线条的画法上。倘是贴在墙壁上的，地位可以从容，色彩或可自由，但须注意线的描写及色彩的效果，务使行人仰起头来一看，便看出这广告的主要用

意，不必靠近墙壁上去细读了方才知道是什么一回事。我国旧式壁上广告，大都不注意这一点，普通在纸的四周画了许多不相干的花边，或者在上头画两面交叉的国旗，一个商标，而在纸的中央像作文一般地写一篇广告语。行人一看只见一张花边的字纸贴在墙上，不辨其有何用意。必须走近去，站定了，仔细阅读，然后知道它的意思。这样，广告的效果很狭小了。巧妙的壁上广告图案，须使人一望即知内容大概。这是最重要的一点。印在小形纸上分送的传单广告，这一点也须首先顾到。因为分送的传单果然可使人取在手中仔细阅读，但近代人都忙碌，没有充分的余多的时间和头脑来仔细玩读传单。故传单的图案必须触目，使人一望而知内容。而构图的新颖美观，又是使画触目的根本条件。关于广告图案的构图，在后面再说。

3商品广告　倘作商品广告，货物的品质、体裁、特色、价格诸点，最宜使之显明表出。商品的图，或用详密逼真的写实画法，或用特点夸张表现画法，均可。总之，务使人一看即能认识该商品的状态，不致误认他货。

4告白　例如展览会、音乐会、运动会、讲演会、请柬、警告单等告白，性质与商品广告不同，画法也自有别。第一须适合该事业的体裁性质；第二，图案的意义须与该事业内容有所关联。

要之，广告画作法，第一须简洁得要。例如商品广告，务须表出该商品的使人满足的状态，而暗中挑拨看者的购买欲。第二，要巧用色彩，对于主眼的物，务须用对比色，使主眼物显出。第三，线的构造务须使人远望即可看出，线与色彩的强度务须与目的物的性质相调和。例如化妆品的广告画，倘用朴素的描法，便与目的物的性质不调和，须用流畅、婉丽、清新的调子，方与化妆品相合，反之，例如农具、工具等的广告画，则宜用刚健，强烈的画法，方始调和。

以上是广告图案制作时的先决问题，以下再说色彩及构图的话。

色彩务须用易于牵惹人目的色彩。因为一般人所喜欢的色彩正是惹目的色彩。一般人所喜欢的是哪几种色彩？统计起来，大约是赤、蓝、绿，以及紫色、橙色。黄色独立应用时，颇不惹目，但当作对比色彩，用以衬托他色（例如紫色），亦有用处。又黄色近于金色，有非常高贵的性质，为宗教画所盛用；但在广告画上，效果并不广，除了地涂及背景用等间接效用之外，没有直接的效果。

再就男女性别而调查其对于色彩的爱好的倾向，大概男子欢喜看青色，女子欢喜看赤色。故对女子的广告宜以赤为主，以青为从；而以紫、绿等为地色。对男子的广告，宜以青为主，以赤为从；而以绿、褐、黑等色为附属色。前文早已说过，人目中本能地有着三原色具足的欲求。故黄色、中和色的灰色、黑色、白色，这四种色彩中任何一种加入上述的两种画（以赤为主的与以青为主的）中，都可得圆满的效果。

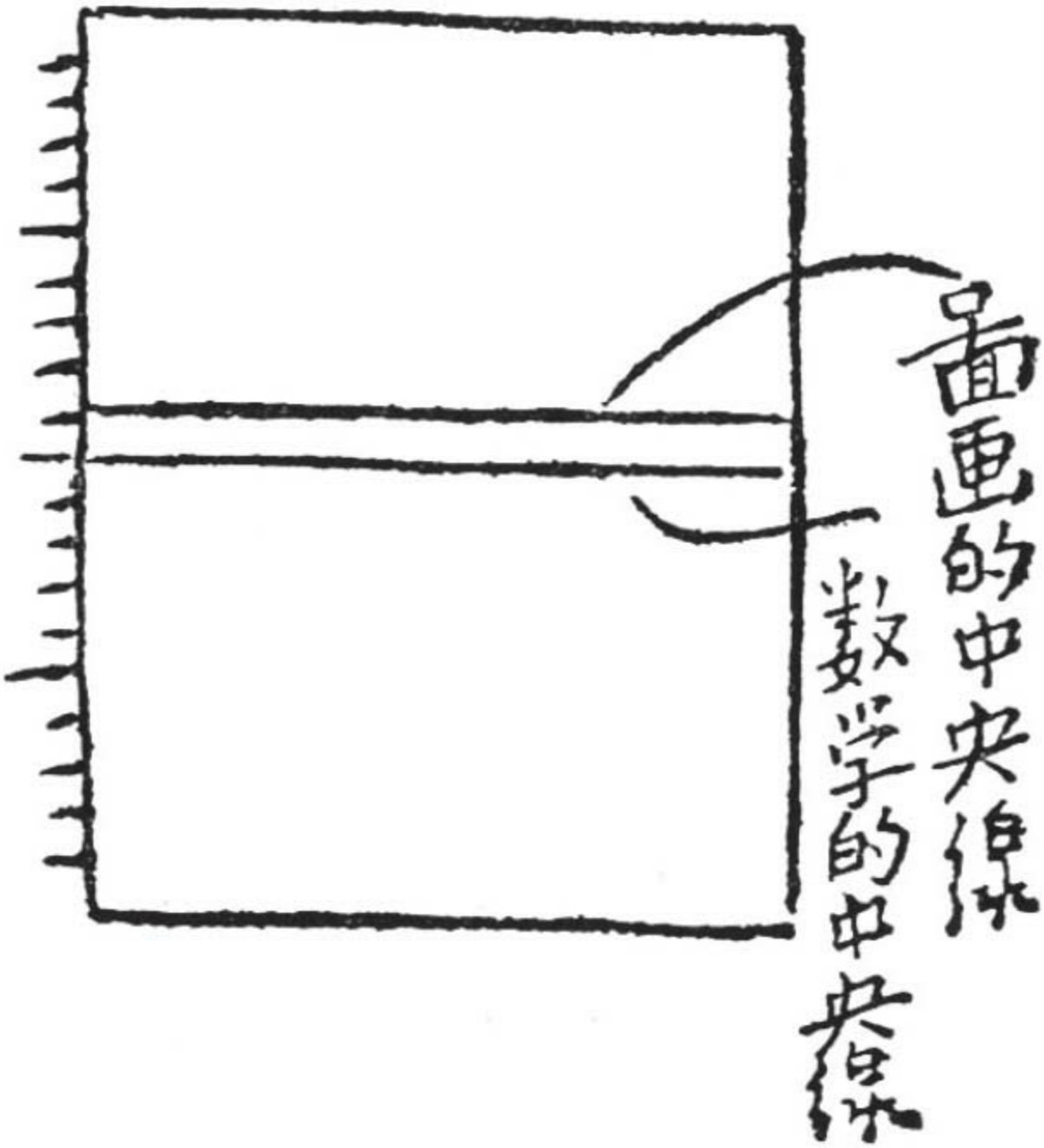
作广告画之先，须大体计划画中的布置。例如画的轮廓，横直的长短比例如何，以何处为画的中心而描写主眼物。专门研究广告作法的，叫做广告学。据广告学所说，画的比例以下诸式为最适当：

1画的纵与横的比例，若横为1，纵宜取1.62。例如横五寸，纵宜取八寸。这是最美观的型，叫做“黄金型”，前面曾经提及。

2画的主眼物宜置在“黄金配分线”的附近。所谓黄金配分线，就是画中假设的线，其线与长短两边的距离，亦照黄金比例。例如离短边五寸，离长边八寸。在这距离的附近放置主眼物，最为适宜。

3主眼物置在画面的“视觉中央”亦可。所谓视觉中央，就是用眼睛观看所见的正中央。如前所述，眼有错觉，与实际尺寸不合。故视觉中

央与实际中央位置不同，例如一块长方形的画面，先用尺实际测量其中央而画一横线，把画面实际分为相等的上下两部。然后再将其中一部分为十格，而以一格之长加在横线之上，再作一横线。这横线即为视觉中央。换言之，视觉中央必在实际中央的上部，二者的高低相差，为自底边至实际的中央的距离的十分之一。参看第二十四图即知，实际的中央又可称为数学的中央，视觉的中央又可称为图画的中央。



第二十四图

4求物象的位置的安定，宜使物象上部稍小，下部稍大，例如画一条实际上同样阔狭的长方形，不妨把下端稍稍放大，使比上端加阔十分

之一。这理由与上条相同。因为在视觉上，看上方的东西往往觉得大，看下方的东西往往觉得小，倘画实际同样阔狭的一条长方形，看起来似觉下端缩小，因而位置不安定，好像尖脚易倒的样子。若把下端稍稍放大，看去便觉稳定。

广告画是图案之一种，除了其用途之外，画法原理均与图案相同，并非另有一种特殊画法。图案最重构图，因为它全是平面上的表现，故以平面的支配（构图）为最主要的事。现在把这事略加说明于下。

构图的意义，简言之，就是在规定的平面中建设新的物象的世界而作的一种构成。规定的平面或是方形，或是圆形，或是长方形。人类的造形能力即以此为根据地而活动，而在其中布置各物，建设一物象的世界。倘不论布置，仅照眼睛所见的状态描写在画面中，这叫做“模写”，便是一种无意味的工作，而失却构图的意义了。这种工作，远不如照相机的周密，无须劳人类去学习。人类所作的画，必须有匠心的活动，有建设的意义。建设的意义即在于构图。在这一点上模样图案与普通绘画相同，二者都需要匠心与建设。所异者，普通绘画表现立体的美，而图案表现平面的美而已。图案不需要立体味，只需要平面上的布置，故不用远近法。若施阴影而给予立体味，其画便不像模样，即不成为图案了。又如山水画，若取去其远近的表现与阴影的浓淡，其画便带平面性而模样化了。绘画与图案的异同，即在于此。又，绘画的构图，不受用途拘束，可在自由的天地中构成独立的世界。而模样图案则从属于本体，为求本体的显著而考案。本体就是实用物，例如衣服、花瓶、匣子、器皿等，都是本体。欲使这些东西形状显著而美观，故在其上加以模样图案。故模样当然跟了本体的性状而变化。衣服上的模样不能移用在花瓶上，纸壁上的模样不能移用在杯子上。故图案的构图必受本体的拘束。这是图案的构图与绘画的构图的主要的异点。

构图的形式的要素的线、色彩，与明暗（即浓淡）。这三者在一定的系统之下组合起来，构成一种美的状态，便是构图的工作。以下就这三者分别加以说明。

线，就形式上看，不外乎直线与曲线二种。但这二种的线因了其跨度、曲折，及长短的如何而造出种种美的姿态来。试辨识各种线的意味：例如直线，有透彻的神气，好像是人类的意志的象征。在几何学上，直线的定义是二点间最短距离所结合的线。这正是人类的意志的象征。我们凝视某一目标时，心中即希望向着该目标取直捷的途径而达到。心与目标相连结的线，正是直线。故我们看到直线，即有直截明了痛快透彻之感。试入森林，眺望那垂直地矗立的大杉树，或入殿宇，瞻观那高大的柱子，便可切实地感到这些形象是刚健的意志的象征。同时又因其表示重心的稳定，而感到永远的安静，心中自起依归之念。在这安静上更添加和平之感的，是水平直线。水平直线平稳地躺着，正是完全的和平与永远的安定的象征。故水平与垂直线所构成的形象，富于安定平静之感。反之，若用了斜线，其中便发生觉醒的活动，好像暗淡暝晦的太空中打破平安而来的电光。倘斜线不只一根，而上下左右几度反复，则活动之感更多。故水的波浪，是用连续的斜线构成的。

其次，曲线的感觉如何？这与直线正反对，柔和，融通，丰满，优美，为其特性。试看佛像的画，颜貌的轮廓的曲线，眉的半月形曲线，两肩的环形曲线，各种微妙而圆满的曲线，构成着最高美术的佛像。其端严的姿势，正保住垂线的重心，令人起优美崇高而永远安定之感。欧美人热烈地赞赏东洋的佛像画，便是为此，佛像画之所以称为最高美术，也是为此。但曲线不仅为圆满的象征，曲线中的波状线，犹如直线中的斜线，其屈折的反复富有活动之感。试看海的绘画，其波状线何等活泼地活动着！故线各有其微妙的意味，能锐敏地感受这等意味的，便

是艺术的天才。艺术家感受线的意味，又把他们巧妙地配合起来，成为美术的构成。普通的人，也都具有这种感觉，不过不及艺术天才的锐敏，不能自己发见有创造，但一经指点，便会觉醒。故无论何人，只要累积修养与陶冶，都能感受线的意味，而创造线的构成。例如全无绘画鉴赏力的人，只要同他到绘画展览会中，把良作的构成一一地为他说明，累积几度经验之后，自然也会得到相当的理解力。换言之，其人对于线的感觉经过几度磨练之后，自然会锐敏起来。

色彩及明暗（浓淡），在画题的意味的表现上有重大的功用。试就同一风景，作不施色彩与明暗的线描三幅。然后就各幅分别施以不同的色彩与明暗。结果，同一风景同一构图，能因色彩与明暗的差异而发生完全不同的趣味。倘构图一异，其画的情趣的变化当更复杂了。色彩与明暗的深浅，有一个阶调。阶调，就是色的调子的阶段，就是色彩的渐减的发展的律动。渐减的，例如有一种黑色，其深度假定为十，但这黑色在画面中不是始终同样深浅的，有的地方渐渐淡起来，成为九、八、七、六、五等比例。这些深度不同的黑色，在画中成一系统，绘画的色彩方有统一之感。详言之，即最深的黑色集注在画中某一点，别的渐减的黑色以它为中心而配置。明暗，便是说色彩的浓淡之度。把一切色彩都当作黑色看待而比较其浓淡之度，浓的较暗，淡的较明。初学的人，对于这看法往往不惯。练习之法，可将两眼微微合拢，不辨其色彩而朦胧地观望画面各部的明暗。换言之，这犹如把有色的绘画摄影而印成单色的铜版图。原画上本有红的黄的蓝的各种色彩，在铜版图上只有一种黄色，不过变化其浓度。这里就可以分明地看出色彩的浓淡——即明暗了。淡的红色并不很明，深的蓝色并不很暗，有时深的蓝色反比淡的红色为明亮。故学者必须实地练习，不可臆测。

第八章 漫画

“漫画”这两个字，最初是日本用出来的。后来舶来中国，到今日已经盛行，成为绘画的一种。现在把它的性状、发展、种类、描法略说如下：

一、漫画的性状 漫画相当于西洋的caricature与cartoon。前者是关于颜貌的漫画，或译为“似颜画”。后者是讽刺世事的漫画，或译为“讽刺画”。其定义究竟如何？很难下得妥当。暂定如下：“漫画是注重意义而用简笔的一种绘画。”绘画有注重画面形式的，与注重内容意义的。又有用工笔表现的与用简笔表现的。交互错综，得四种画，即（1）重形式而用工笔者为图案，（2）重形式而用简笔者为速写（sketch），（3）重意义而用工笔者为插画，（4）重意义而用简笔者为漫画。

用略笔，故画中表现的只是物象的特点，其他详细点一概删去。取物象的特点，往往把这特点夸张。例如描写尖鼻头的人，就把鼻头描得过分尖一点，形成发笑的状态。描写胖子，就把肚皮描得过分胖一点，形成奇怪的状态。故略笔画必夸张特点。

重意义，故画的内容必然含有象征的，讽刺的，或记述的意味。例如画一只大狮子张牙舞爪的姿势，用以象征国家的复兴。画雀巢鸠居，用以象征侵略国的无道。更进一步，可在画上加文字的说明，委曲地讽刺，或记述人生社会的事。

故漫画的定义，可以加详地说：“漫画是注重意义而有象征、讽刺、记述之用的，用略笔而夸张地描写的一种绘画。”故漫画是含有多量的文学性质的一种绘画。漫画是介于绘画与文学之间的一种艺术。

二、漫画的发展　漫画在中国，是民国十三四〔1924—25〕年间开始流行的。那时上海有《文学周报》，拿我的画去发表，编者名之

为“子恺漫画”。漫画从此流行起来。其实在我以前，中国虽无漫画之名，早有漫画之实。清末，陈师曾的简笔画发表在《太平洋报》上，当时虽不称为漫画，其实已是一种漫画。又如前所述，漫画重意义而用略笔。中国古来的急就画、即兴画，都已含有漫画的分子。清初有人画七八个盲子，手里各拿着圭璧书画等古玩，大家张着口，作争论的样子，名曰《群盲评古图》。又有人画一个枯瘦的男子挽车，车中载着妻子奴仆器物，空中一个狰狞的鬼拿鞭子驱策这男子，使他向死路走。这种画，其实就是漫画，不过当时没有漫画之名耳。有漫画这名词以来，不过十余年。此十余年中非常发达，报纸杂志几非有漫画不可。努力制作的人很多。最近的抗战漫画，尤为生气蓬勃。然画法多数是模仿西洋的，又含义大都是浅近的，少有中国风的深刻的作品。

漫画在西洋如何？据彼国人自言，二千年前的地下礼拜堂（catacomb）中的壁画，便是漫画的起源。然如此说，范围太广。实在，西洋的有漫画，是十六世纪开始的。十六世纪意大利文艺复兴有一位大画家，名曰辽拿特·达·文西〔莱奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo da Vinci）的，作大壁画时，先用小纸速写所见的人物的面貌姿势，作为参考品。他的速写，往往夸张面貌姿势的特点，作滑稽可笑的表现。这正是西洋caricature的起源。此后渐有cartoon出现，例如教权时代，教徒借基督之名而实行聚敛。僧侣有致巨富者，于是有画家作画讽刺之。画一天国的门，门口有人卖入场券，有钱的僧侣大家买了入场券入天国，没有钱的僧侣不得入天国。僧侣看见这画，恐惧起来，不敢放肆。世间的人从此相信漫画的效果。拿破仑时代，巴黎女子盛行高髻，高得过分，没有道理。画家作画讽刺她们。画一丈夫登梯为其妻梳头。见的人都笑煞。高髻的风气就渐渐平息了。十九世纪时，法国有讽刺画名家独米哀〔杜米埃〕（Daumier）专写平民生活之奇怪相、可笑相、丑恶相。自此以后漫画遂盛行于欧洲。欧战时有谚曰：“漫画强于弹丸。”美

国人亦有言曰：“漫画以笑语叱咤世间。”俄罗斯革命的成功，全靠poster（漫画标语〔招贴画、宣传画〕）的宣传力。

漫画在日本，发达最早且盛，八百年前，我国宋朝盛行院体画。日本人曲意模仿，遂成藤原时代的隆盛。藤原画坛的主力，实为漫画。不过那时不称为漫画，而称为“鸟羽绘”。因为那时有一个大画家名叫鸟羽僧正的，用中国画的笔法写现实生活，题材都带滑稽味。他的画派就叫“鸟羽绘”。到了镰仓时代，盛行“绘卷”。绘卷就是在很长的手卷上绘写一故事，犹似现今流行的连续漫画。到了室町时代，有讽刺画大家土佐光行、土佐光信，所作的画与漫画更相接近。到了德川时代，盛行“浮世绘”，即描写浮世日常生活状态的画。浮世绘中用简笔的，特称为“漫画”，漫画二字自此出现。此后漫画名家接踵而出，其最著者，有英一蝶，作《儿童恶戏画》，作《百人男》，刻划描写权贵的姿相，得罪下狱。出狱后又作《百人女》，又以忤贵妇人而下狱。第二次出狱后，作讽刺画如故。又有葛饰北斋，专写小画，时人称为“北斋漫画”。入明治时代，西洋漫画入日本，日本漫画作风为之一变。名家有狂斋，亦以漫画忤权贵而下狱。出狱后改名晓斋。有竹久梦二，以毛笔作潇洒生动的表现，趣味尤为隽永。盖不仅以讽刺为能事，而又以画抒情，故他的作品有类于诗。最近活跃于漫画界者，有北泽乐天、冈本一平、柳濑正梦等。北泽写实工夫很深，其画为一般社会所爱读。冈本笔法奇特，善于夸张特点。柳濑善于讽刺时事，有笔如刀。用画描写日本政治舞台的丑态，非常刻毒，日本侵略中国以来，不知这画家有什么作品？

三、漫画的种类　漫画的形式，有用毛笔的，有用钢笔的，有用单色的，有用彩色的。这并无重大关系，可以不论。漫画是注重内容的，故分类宜以内容意义为标准。约可分为四种：

1．战斗漫画　便是用画代替论文，即所谓“强于弹丸”的。例如最近

西班牙被侵略时，有漫画家名叫卡斯德洛（Castelao）的，作一幅漫画，写几个人埋葬一个被敌机炸死的人的尸体。题目叫做《他们埋的是种子，不是死尸》。又描写一个先生被敌机炸死，小学生在旁哭泣。题目叫做《最后一课》。这些画表面看似很沉静，实则怒火万丈，潜伏在画面之内，正在等待机会而迸发。俄国某作家写《大扫除》图，画一人手持火箝，立于地球上，火箝挟住一大腹洋装人物（资本家），将掷之于地球之外。日本柳濑正梦作一连续漫画题曰《拔草》。写一军阀拔草，一财阀一政阀在后相助。不知这草原来是一个巨人的头发，他们把巨人拔了出来。巨人出世，便扑杀三阀。如上所举，皆战斗漫画的例。

2．讽刺漫画　态度比前者稍和平，即所谓“以笑语叱咤世间”的。例如日本有一漫画家，作《提线戏》图，写一舞台上有许多木傀儡，他们的手脚上都缚着线，线的他端拿在舞台后面一个大肚皮洋装人物（资本家）的手里。傀儡的身上都有文字注明政界要人的姓名。又有西洋某画家，作一连续漫画，第一幅写一个政客似的人在台上讲演，主张“地球是方的”。下面的听众表示不相信。第二幅，那人仍在台上讲演，用拳头敲桌子，竭力主张“地球是方的”。下面的听众表示沉思，似乎将信将疑。第三幅，讲演的更积极地主张“地球是方的”，听众中有人点头说：“或许有道理。”第四幅，台上主张得更厉害，听众都说：“确有道理。”第五幅，再进一步。第六幅，听众都站起来，一齐举手大喊：“地球是方的！主张圆的都是反动分子！”讽刺人类的盲从，及政客的利用民众，用意甚为深刻。讽刺形似讥毁，其实是劝勉爱护的变相。故只要不伤厚道，于画家的人格无害。我国古代东方朔、淳于髡等，皆以讽刺滑稽的言语来劝谏，效果甚大。太史公所谓“谈言微中，亦足以解纷”。

3．描写漫画　不事争斗，不加批评，但以画描出人生诸相，真切而富有情味的，名曰描写漫画。此种漫画，在西洋较少，在东洋特多。日

本老画家竹久梦二的作品，多数属于此类。例如有一幅，写一女子独居，细看手上的指环。题材简单得很，但是笔墨之外的意趣很丰富。又如描写一女子收到一邮信，题曰《欢喜的欠资》，含义亦深（欠资信是太重之故，太重是信长之故。收到爱人的长信，故欢喜）。又如描一贫妇人与一贵妇人在途中相遇，题曰《同班同学》，则表现世态更为动人。这都是描写漫画的好例。

4．游戏漫画　　这是趣味浅薄的漫画，除了引人发笑之外，别无意义。例如写近视眼的人坐在公园中的油漆未干的椅子上，弄得满身是花纹。又如写儿童恶戏，用墨笔在睡觉的人的脸孔上画花等，都是游戏漫画。西洋杂志中常有此种漫画，吾国漫画家常模仿之。

四、漫画的描法　要学漫画，须具备三种修养：即写生画法，简笔画法，与取材用意法。分述之：

1．写生画法　便是普通绘画的基本练习。漫画要自由描出世间各种物象，故必须先作写生的练习。写生长久了，不在目前的景象也能据回想与记忆而描出。这时候才可自由写漫画。

2．简笔画法　单是有了写生的基础，描物象时必用工细的笔调，与写实的手法，仍不能作漫画。因为漫画宜用简笔，把物象的特点捉住，或再加以夸张，然后易于动人。故漫画家必懂得物象简化与特点夸张的方法。怎样把物象简化？怎样捉住特点？怎样夸张特点？很难说明。多看名作，自然懂得。

3．取材用意法　这一步功夫范围很广，非绘画范围内的事。必须多读书，多阅历，而能洞察人生社会的内幕，方能取得漫画的题材。故上两项是属于绘画修养的，这一项是属于普遍的人生修养的。人生观、世

界观、宇宙观的修养，便是漫画取材用意的基本练习。缺乏这修养，虽有熟练的画技，也不能创作漫画。

第九章 中国画与西洋画

东西洋文化，根本不同，故艺术的表现亦异。大概东洋艺术重主观，西洋艺术重客观。东洋艺术为诗的，西洋艺术为剧的。故在绘画上，中国画重神韵，西洋画重形似。两者比较起来，有下列的五个异点：

一、中国画盛用线条，西洋画线条都不显著。　线条大都不是物象所原有的，是画家用以代表两物象的境界的。例如中国画中，描一条蛋形线表示人的脸孔，其实人脸孔的周围并无此线，此线是脸与背景的界线。又如画一曲尺形线表示人的鼻头，其实鼻头上也并无此线，此线是鼻与脸的界线。又如山水、花卉等，实物上都没有线，而画家盛用线条。山水中的线条特名为“皴法”，人物中的线条特名为“衣褶”，都是艰深的研究功夫。西洋画就不然，只有各物的界，界上并不描线。所以西洋画很像实物，而中国画不像实物，一望而知其为画。盖中国书画同源，作画同写字一样，随意挥洒，披露胸怀。十九世纪末，西洋人看见中国画中线条的飞舞，非常赞慕，便模仿起来，即成为“后期印象派”，详见第十一章。但后期印象派以前的西洋画，都是线条不显著的。

二、中国画不注重透视法，西洋画极注重透视法。　透视法，就是在平面上表现立体物。西洋画力求肖似真物，故非常讲究透视法。试看西洋画中的市街、房屋、家具、器物等，形体都很正确，竟同真物一样。若是描走廊的光景，竟可在数寸的地方表出数丈的距离来。若是描正面的（站在铁路中央眺望的）铁路，竟可在数寸的地方表出数里的距离来。中国画就不然，不欢喜画市街、房屋、家具、器物等立体相很显

著的东西，而欢喜写云、山、树、瀑布等远望如天然平面物的东西，偶然描房屋器物，亦不讲究透视法，而任意表现。例如画庭院深深的光景，则曲廊洞房，尽行表出，好似飞到半空中时所望见的；且又不是一时间所见，却是飞来飞去，飞上飞下，几次所看见的。故中国画的手卷，山水连绵数丈，好像火车中所见的。中国画的立幅，山水重重叠叠，好像是飞机中所看见的。因为中国人作画同作诗一样，想到哪里，画到哪里，不能受透视法的拘束。所以中国画中有时透视法会弄错。但这弄错并无大碍，我们不可用西洋画的法则来批评中国画。

三、东洋人物画不讲解剖学，西洋人物画很重解剖学。　解剖学，就是人体骨胳筋肉的表现形状的研究。西洋人作人物画，必先研究解剖学。这解剖学英名曰anatomy for art students，即艺术解剖学。其所以异于生理解剖学者，生理解剖学讲人体各部的构造与作用，艺术解剖学则专讲表现形状。但也须记诵骨胳筋肉的名称，及其形状的种种变态，是一种艰苦的学问。但西洋画家必须学习，因为西洋画注重写实，必须描得同真的人体一样。但中国人物画家从来不需要这种学问。中国人画人物，目的只在表出人物的姿态的特点，却不讲人物各部的尺寸与比例。故中国画中的男子，相貌奇古，身首不称。女子用蛾眉樱唇，削肩细腰。倘把这些人物的衣服脱掉，其形可怕。但这非但无妨，却是中国画的妙处。中国画欲求印象的强烈，故扩张人物的特点，使男子增雄伟，女子增纤丽，而充分表现其性格。故不用写实法而用象征法。不求形似，而求神似。

四、中国画不重背景，西洋画很重背景。　中国画不重背景。例如写梅花，一枝悬挂空中，四周都是白纸。写人物，一个人悬挂空中，好像驾云一般。故中国画的画纸，留出空白余地甚多。很长的一条纸，下方描一株菜或一块石头，就成为—张立幅。西洋画就不然，凡物必有背

景，例如果物，其背景为桌子。人物，其背景为室内或野外。故画面全部填涂，不留空白。中国画与西洋画这点差别，也是由于写实与传神的不同而生。西洋画重写实，故必描背景。中国画重传神，故必删除琐碎而特写其主题，以求印象的强明。

五、东洋画题材以自然为主，西洋画题材以人物为主。　中国画在汉以前，也以人物为主要题材。但到了唐代，山水画即独立。一直到今日，山水常为中国画的正格。西洋自希腊时代起，一直以人物为主要题材。中世纪的宗教画，大都以群众为题材。例如《最后的审判》《死之胜利》等，一幅画中人物不计其数。直到十九世纪，方始有独立的风景画。风景画独立之后，人物画也并不让位，裸体画在今日仍为西洋画的主要题材。

上述五条，是中国画与西洋画的异点。由此可知中国画趣味高远，西洋画趣味平易。故为艺术研究，西洋画不及中国画的精深。为民众欣赏，中国画不及西洋画的普通。

第十章 中国画简史

中国绘画生长于黄帝时，成立于汉代，昌盛于唐代，延滞于元代。今分四节略述如下：

一、生长时代　自黄帝至周末，为生长时代。据史传，我国黄帝时代画法早已盛用。当时多施用在服饰上。如《通鉴外纪》所说：“黄帝作冕旒，正衣裳。视翚翟草木之华，染五彩为文章，以表贵贱。”可知当时的绘画，即今所谓图案画。到了周朝，始有更进步的描写。周朝人在衣服上，旗上绘写禽兽之形，以为装饰。又在器物上描写鸟兽、草木、云山之图。又在明堂的壁上画朝觐揖让之图。孔子看了，徘徊不忍

去，说“此周之所以兴也”。可知人物、山水，在那时已为绘画题材。春秋战国时，楚有先王庙，公卿的祠堂。这些庙堂内画着天地山川神灵之状。齐有画家名曰敬君。齐王造九重台，召敬君去描壁画。敬君久不归家，思念其妻，乃画其妻的姿态。《说苑》中记着这故事，想见他所画的一定很好。这些画早已失亡，传下来的只是一笔记载。不过我们知道当时已有绘画而已。

二、成立时代　自汉至六朝，为成立时代。汉初，绘画亦以壁画为主。如甲观画堂，及明光殿，壁上都画古代烈士贤人，其法以胡粉涂壁，然后施画，与西洋的fresco〔壁画〕相似。其后有鲁灵光殿、麒麟阁、凌烟阁，皆以壁画著名。所画的大都是功臣、将相的肖像。又有孔子庙壁画，写孔子与七十二弟子之状。成都有周公礼殿，写周公辅成王的事迹。当时有两位人物画大家，即蔡邕与毛延寿。蔡邕绘烈女图，“丑好，老少，必得其真”。毛延寿为王昭君画像，昭君不行贿赂，毛延寿把她的相貌画得丑陋，汉帝就送她去和番。后来明白了，毛延寿就被诛。可知这是一个贪贿赂的人物画家。以上所述的，大都是人物画。可知汉初以前，中国画以人物为主要题材。但鸟兽、风景画亦在汉代成立。鸟兽画家有陈敞、刘白、龚宽。风景画家有刘褒。据说刘褒画的《云汉图》，使人看了觉得炎热。他的《北风图》，使人看了觉得寒冷。汉明帝时，佛教入中国，宗教画自此盛行。明帝造白马寺，令画家于壁上画《千乘万骑绕塔三匝图》。想见佛教美术的盛行。汉末有人物画大家曹不兴，在五十丈长的绢上画一佛像，庄严伟大无比。他的弟子卫协，作《七佛图》，又作《列女传》《伍子胥醉客图》《卞庄子刺虎图》，皆有名于时。到了晋代，卫协的弟子顾恺之，画法尤精。其人物图数年不点睛。人问其故，答曰：“四体妍媸，无关妙处，传神写照，尽在阿堵中。”所以点睛非常郑重。六朝有陆探微，善画帝王将相像。张繇僧，善画塔庙，人物奇形异貌。为一乘寺作壁画，远看凹凸不平如

真物，故一乘寺称为凹凸寺。六朝还有一位有名的绘画批评家，即南齐的谢赫。他著有《古画品录》，此为中国艺术论的第一部著作。他说画有“六法”，气韵生动为最高。中国画至此已充分发达，到唐代就昌盛起来。

三、昌盛时代　自唐至宋，为昌盛时代。唐代第一位大画家是吴道子。他是人物山水兼长的画家，曾作《地狱图》。京都屠沽渔罟之辈见了大家惧罪而改业。又作《孔子像》，相貌温而厉，威而不猛，恭而安。又作《嘉陵江三百里山水图》，一日而成。唐代还有三大画祖：第一人李思训，人称他为李将军。他写山水，用工笔，着彩色，世称为工密派。第二人王维，字摩诘，人称他为王右丞。他写山水，用淡墨，不着色，世称为秀丽派。第三人张璪，写山水，笔墨淋漓，世称为泼墨派。但后者不及前二者的重要。前二人的画法，为中国山水画法之根源。故李思训的称为北宗，王维的称为南宗。这南北二宗，为千余年来中国画家之模范，其艺术当永垂不朽。故唐代为绘画的昌盛时期。其后五代与宋，承唐代昌盛的遗绪，有名家辈出。五代有荆浩、关同、李昇。宋有李成、王诜、郭熙、董源、僧巨然、刘道生、范宽、马远、夏珪、米芾、米友仁等。上述诸家均有作品传世，为后世画人之范本。

四、延滞时代　自元以至今日，为延滞时代。因为作者并不少，而没有新的发展，只是承继唐宋的遗业，保守勿失而已。元明清三代，均有名家辈出，且流派甚多。元初有高克恭、钱选、赵孟頫等，或长于山水，或长于墨竹。元季有四大家，即黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇。倪瓒即倪云林，其画特称为“文人画”。他自己说：“仆之所画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”又曰：“予之画竹，聊以写胸中逸气耳。”明代绘画分三派。即院画派，文人画派，与折衷画派。院画派大家有王履，其主张与文人画相反，不重意而重形。其言曰：“取意舍

形，无所求意。故得其形，益溢乎意。失其形者，意云乎哉？”又有戴进，亦作工笔画。他是杭州人，故其画又曰浙派。其次，文人画分两系，其一曰华亭系，代表者为顾正谊。其二曰苏松系，代表者为赵左。又其次，折衷画派有沈周（石田），文徵明，唐寅（伯虎），董其昌诸家，而董其昌为其代表。这三派中，院画派与文人画派主义相反，折衷派得其中和，故为明代画坛的中坚。到了清代，画家的门户之见更深，流派就更复杂。清初有江左四王，即娄东人王时敏，及其子王鉴，其孙王原祁，及另一位虞山人王翚。故前三人，祖孙三代，称为娄东派，后一人称为庐山派。又有江西派，代表者为罗牧。新安派，代表者为僧宏仁。与上述诸派相对峙的，曰浙派，是宋明画院派的支流，代表者为蓝瑛、蓝涛父子二人，大家有王巘、顾符稹、李调元、张又华等。到晚清，画家的门户之见极深，各树一帜，各成一家，而画道愈趋于狭径。故元明清三代，对于唐宋的画道并无什么新的展进，只是延长而已。最近西洋画法入中国。不知这对于中国固有的绘画有何影响？现在还看不出来。汉代佛教美术入中国，曾与中国相交混。西洋画一定也有影响于中国画。

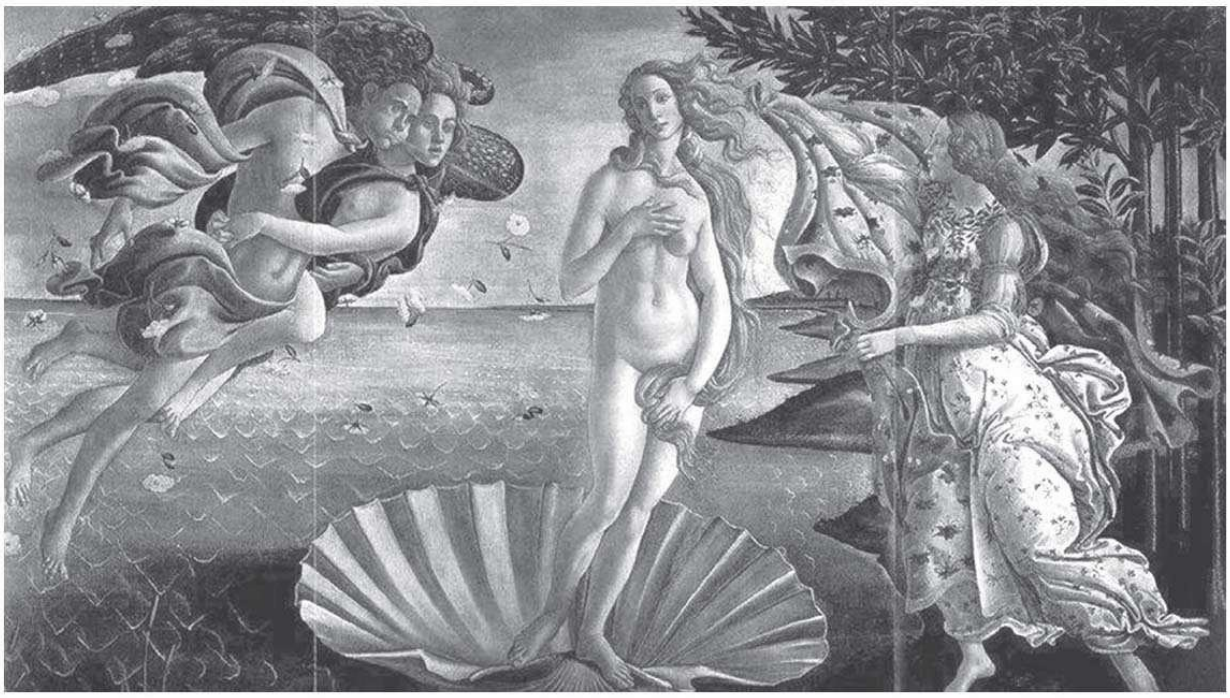
第十一章 西洋画简史

西洋美术，曾经三次隆盛。第一次是二千余年前的希腊埃及时代，第二次是十五六世纪的意大利文艺复兴，第三次是最近的十九世纪。但第一期的作品，现今流传的只有雕刻及建筑，绘画大都失亡，不可征考。所以我们要讲西洋画史，只有从文艺复兴讲起。而文艺复兴前后，欧洲宗教艺术盛行，绘画被宗教所限制，难得自由发展。故真正的绘画艺术的发展，乃在十九世纪西洋画派的勃兴。现在分两节记述如下：

一 文艺复兴期的绘画

西洋艺术在希腊时代非常隆盛。基督教兴起，美术便衰颓，一直沉默了一千余年，到了十三世纪，方始在意大利重新放光。这时代就叫做“文艺复兴期”（Renaissance）。文艺复兴分三期，即初期、盛期，和后期。盛期达隆盛的极点，初期后期亦有传世的名家。今分述之：

一、文艺复兴初期的绘画　初期的绘画，发达于弗罗伦斯〔佛罗伦萨〕（Florence）地方，故曰弗罗伦斯派。十三四世纪时，有大画家西马部〔契马布埃〕（Cimabue）及其弟子乔笃〔乔托〕（Giotto）。这二人是文艺复兴画家的先锋。后者本是一个牧羊童子，有一天在石上描羊，被他先生赏识，就教他成为大画家。乔笃的画派之下，有名家奥尔卡涅（Orcagna），作《死之胜利》，至今还珍藏在意大利。同时与这前期弗罗伦斯派并行的，有西哀那〔锡耶纳〕（Siena）派。这派中有名画家昂格里可〔安吉利科〕（Angelico），所作《天使下降》，也是当代名作。入十五世纪，有马萨菊〔马萨丘〕（Masaccio）者，作《亚当夏娃被逐出乐园》之图，为世所宝。同时又有乌彻洛〔乌切洛〕（Uccello）与卡斯塔玉〔卡斯塔格诺〕（Castagno），前者是有名的战争画家，后者善作悲壮的表现，所作《最后的晚餐》著名于世。到了十五世纪末，有波的蹇利〔波堤切利〕（Botticelli）出世，方始尽量发挥文艺复兴的特色，而在近代绘画史上划分一新时期。在他以前，美术还没有脱离实用的意义，到了他的时代，美术方始独立。例如他所作《凡奴斯〔维纳斯〕的诞生》，画面充满梦幻的美，与恍惚的陶醉的精神，这正是文艺复兴的特色。同时又有大家奇朗达约〔基朗达约〕（Ghirlandaio），画风与前人相近。亦作《最后的晚餐》。由此二人引导，遂入文艺复兴盛期。



维纳斯的诞生 波提切利 作

二、文艺复兴盛期的画家 盛期的画家，便是“三杰”，即十六世纪初的辽那独·达·文西〔莱奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo da Vinci）、米侃郎琪洛〔米开朗基罗〕（Michelangelo）与拉费尔〔拉斐尔〕（Raphael）。前二人都是绘画、雕塑、建筑并长的，实在是稀世的美术大天才。文西的杰作是《最后的晚餐》。以前曾有二画家（卡斯塔玉与奇朗达约）写过这题材，但都不及文西的成功。他的画面，构图非常巧妙。耶稣与十二个学生，姿态表情无不生动，而全体紧密照应，一气呵成。绘画的表现形式，至此大著进步。第二人，米侃郎琪洛，作画奔放豪健，气魄最为伟大。其代表作是《最后的审判》与《创世纪》，画面广大，人物众多，而各尽其态。其人独身，为艺术而奋斗，享年九十余岁。与后来的托尔斯泰等同为英雄的范型的艺术家。第三人，拉费尔，称为薄命画家。自幼贫苦，独学成名。其作风富于感情的，理想的，沉静的要素。代表作为《圣母子》。所作圣母与幼年耶稣之图甚

多，皆温和文雅，富于陶醉的、梦幻的趣味，为雅俗所共赏。三杰之外，还有许多名家，如谛谛昂〔提香〕（Titian）、丁托雷托〔丁托列托〕（Tintoretto），尤为著名。前者善写现世的行乐图，及娇艳的妇人。《花神》（Flora）是其杰作。后者表现有力，作《最后的晚餐》《最后的审判》，可仿佛三杰。

三、文艺复兴后期的画家　三杰之后，美术移向北欧发展。十五世纪初，荷兰有房爱克〔凡·爱克〕（Van　Eyck）兄弟二人，发明油画，于是画家辈出。最著者为梅谟林（Hans Memling）与勃罗格尔〔勃鲁盖尔〕（Brueghel）。前者善用色彩表现理想的妇人，后者长于农民生活描写。同时德国亦有大画家出世。最著者曰霍尔朋〔贺尔拜因〕（Hans Holbein）、裘勒〔丢勒〕（Dürer）。前者长于肖像画，为当时权威阶级所赞喜。后者善作力强的表现，又长于etching〔蚀刻〕（铜面用化学药品腐蚀的一种画法）。入十七世纪，荷兰又有大画家伦勃郎德〔伦勃朗〕（Rembrandt），描写风俗、肖像，及下层社会生活。西班牙亦有大画家凡拉史侃士〔委拉斯开兹〕（Velázquez）作国民生活的切实的描写。法国、英国等处，亦皆有名画家出世，自此再经一二世纪，遂有十九世纪法兰西画派的勃兴。

二 十九世纪西洋各画派

“画派”这个名词，是现在美术议论上的常用语。因为近世及现代，人的思想复杂，作画的样式也纷歧，就造出各种各样的“画派”来。但是不专门研究美术的人，便不易知道画派的真义，只听到“印象派”“未来派”等几个空空的名词。所以往往有人指西洋杂志上的广告图案画，装饰图案画等，质问我这是什么派的绘画？又有人指报纸上的滑稽画、讽刺画、漫画问我这是什么派的绘画？然而我对于这等疑问，都不能圆满

地解答。因为画派一事，不是很浅近的表面的问题，而是伏在画的内面的一种较深的意义。因为画家所作的绘画，是以其人所处的时代的精神及文化为背景的，这是一时代的人的人生观、自然观、世界观的表现，是画家的思想人格的表现。广告画与讽刺画不过是绘画的应用，不是正式的绘画艺术，故不足以代表画派。各种画派，不能仅就表面的形状色彩而判别，也不能用一两句话来说明。而向来不留意于绘画的人，对于画的派别更不能一望而判别。必须多看，多商量，然后渐渐领会起来。故欲获得画派鉴别的能力，必先具备绘画鉴赏的素养。这素养越是深厚，对于画的理解越是明白，画派的鉴别，是兴味深长的一事。何以言之？在画面的题材的选择，用色、用笔的技巧上，可以历历地看出画家的精神、人格，及其时代的思想与文化，这不是很有兴味的研究么？

要说画派，可先举几个浅近的譬喻来比方：假如我们买到一件日用品，或一件玩具，大都只要仔细玩弄观察一下，就可以辨别这是东洋货、西洋货，或是中国货。要确然地指出标识来，固然不能；然而在这物品的全体上总可直觉地感到这是东洋货、西洋货，或是中国自己的土货。好像有一股气息可以嗅得出的。再举一例，譬如初见几个素不相识的人，只要静静观察他们的容貌、服装、态度、举止，便可大约知道这人的职业、地位、品格，和性质。或竟可以从表面看出他是南方人或北方人，文人或商人，富人或穷人，善人或恶人。可知凡表现必有背景。东洋货中表现着日本国和日本人的浅薄，轻佻；西洋货中表现着西洋国本的深固和民力的富厚。人的容貌服装，态度举止中，都表现着这人的生涯的状态。艺术为人的心灵的表现，当然与背景有更加深切的关系。世界是人与自然的对峙，艺术的历史就是吾人的世界观的历史。历代的人的世界观不同，表现也不同。于是在绘画上就有所谓“画派”。所以要说画派，必须从时代文化说起。

现在请把绘画暂置不提，先回想近世纪中的世界变迁的情形：

近世纪以来，世界的大变迁的原因不外乎三端，即十五六世纪的文艺复兴，十八世纪末的法兰西大革命，与十九世纪的科学昌明。这是学过历史的人谁也知道的大事，无须详说，但现在有概括地说一说的必要。

第一，文艺复兴（Renaissance），是近代文化的第一步。这是意大利人所发起的一种文化复兴运动。当时他们提倡美术文艺不遗余力，使得全欧都受影响，造成一个庄严灿烂的文化繁荣期，名曰“文艺复兴期”。文艺复兴期之前，就是中世纪。中世纪的欧洲人，都热心于宗教，不注意于艺术。所以人类都好像酣睡在混混沌沌的黑暗中，不知道起来发挥人心固有的美。那时虽然也有文学艺术，但都无生气。意大利人首先觉悟这苦闷，设法解除他。他们在数千年前的古代希腊所遗留下来的雕刻中发现了美的光明，就大呼“归希腊”的口号，鼓吹人们都来发挥固有的美感。于是人们都从中世纪的酣睡中醒觉起来，艺术的、经济的、社会的、精神的，一齐发达。其中尤以精神文化方面的觉醒为最显著。从此以后，人始向了理知、生活、自我、社会、主观，一步一步地觉醒起来。于是希腊的古典的趣味，宗教感情与古典趣味相交混的种种梦境似的美，陶醉的美，理想的美，以及自由平等等要素，在文艺复兴的时候均强调起来。这人类精神的跳跃的进步，是近代文化的第一步。

第二，人类生活的真正的解放，不能单从精神方面求得。犹之欲求住居的安适，不能专事修饰上层的建筑，必须从建筑的下层的基础上求根本的改善。故近代文化的第二步，就变出十八世纪的法国大革命来。法兰西革命是政治解放的初步。政治是人类生活的机关，这机关解放之后，就可促进人类生活的解放，经济的解放。经济革命的第一段为以前的资本主义社会的发达，其第二段为现今的社会主义的实现。要之，这

个人的解放与社会的解放，为文艺复兴以后的、近代人类精神上的二大潮流。

第三，是最近十九世纪的科学昌明。科学的发达，及于世界人类的精神上、物质上的影响，都非常深大。在物质上说，科学昌明了，发明机器，机器能迅速地多量地产出货物来。又能应用在交通上（轮船、火车），使货物流通迅速，人类交通便利。这样一来，从前靠人力做工的就不能抵敌机器，变成衰落或淘汰；从前蛰居在穷乡僻壤的人现在也因交通的便利而受到外来物质文明的刺激，其生活也非变更不可，于是生存竞争就激烈起来。故十九世纪名曰“经济的时代”。在精神上，科学的研究，养成了近代人的分析的、观察的、实验的、理智的头脑。使对于什么都要用科学的态度来研究、分析、观察、批评。于是从前一切无理的因袭的生活，都被近代人看破，打倒。故十九世纪又曰“批评的时代”。人们高呼着科学万能，对于什么事都要用科学来解决。然而拿科学来批评解决人生的一切事物，究竟是不可能的事，所以后来终于有叹“科学破产”的人。因为科学的分析、观察的态度，把以前的因袭，迷信的美丽的梦叫醒，而世间的现实状态完全暴露，结果在人心中引起了一种忧惧、悲哀、绝望、不安定的状态。即应用科学的态度在人生一切事物上，结果造成了“定命论”“决定论”，否定自由意志，一切都听命于“物质”的势力。这就惹起现代人的厌世观与破坏的思想。于是一切都不安定，一切都动摇起来，混乱起来。现代实在是思想混乱的时代，试看我们目前的状态，尤足以实证这句话。

近世纪世界大变迁的三大原因，大约如上述。现在试想，以这等时代精神为背景而表现的艺术，情形如何？换言之，即这等人类思想及生活的变化，在绘画上有什么影响？

第一，文艺复兴之后，个人和社会都解放了，自觉了。故在艺术

上，也偏重精神的激烈的活动，竞尚理想的、陶醉的、享乐的主义。在绘画上就产生“罢洛克”〔巴洛克〕与“洛可可”（baroque，rococo）的样式来。因为当时的人都欢喜自由、解放、陶醉及理想的美，故罢洛克与洛可可都是精美华丽的艺术。然而这在艺术上是最幼稚的时代，还全然没有具备现代艺术的条件。只因这是后来的一切现代艺术的萌芽，故必须从他说起。

第二，法兰西革命以后，方有真的现代艺术的急先锋出现。现代最浓烈的色彩，是个人的自觉，社会的要求，现实的精神的觉醒。文艺复兴期的特色是“情绪的”“文艺的”；现代的特色是“理智的”“科学的”。文艺复兴期的特色是“宗教的”“陶醉的”；现代的特色是“实际的”“功利的”。总之，现代是“现实”“个人”“社会”三者同时觉醒的时代。法兰西的大革命，便是这三要素的表现的第一步。中世纪的酣睡，至文艺复兴期而觉醒，但是当时还受王权教权的束缚，故虽觉醒而不能活动。到了法兰西大革命以后，政治解放，人类始得奋起活动。于是个人的自由解放，自我的扩张，主观的强调，社会组织的改变，民众政治的实现，劳动者的抬头等重大问题，相继而起。当这社会现象一大转局的关头，艺术上立刻显出现实化、个人化、社会化等现象来。譬如从前以王侯贵族的肖像画为高贵的画题，现在则平民的生活也可描写。从前专描宫殿邸宅的建筑，现在田舍也可以入画了。但在法兰西革命的初期，还是过渡的时代。那时候所流行的承上启下的画派，就是所谓“古典派”“浪漫派”，总称为理想主义。这两派，严格地说起来，不能划入现代绘画的范围内，只能说是现代绘画的先驱。

第三，入了科学昌明的现代以后，前述的现代的色彩愈加浓重了。艺术经过现实化、个人化、社会化之后，就成为“自然主义”。以前的“理想主义”是主观的，只有自己心中的火，心以外的自然都被视为冷

却的无生命的客观。理想主义者只重热情，耽于空想，而不顾实际的世界的状况。到了自然主义，始有艺术的客观化、现实化。绘画上的自然主义，就是“写实派”“印象派”。他们描画的时候，熄灭了心中的热情的火，而只是冷静地张开眼来观看客观的自然，给他们写照。这可说是用科学的精神来观察自然而描写绘画。然而如前所述，科学破产了，科学是在世间引起“动”与“乱”的。到了科学破产，思想混乱的时候，绘画也在画面上动起来了。最初用粗大活泼的线条来描写的，是“表现派”，或称为“印象派”。这是从自然主义的纯客观复归于主观，但与以前的理想主义（古典派、浪漫派）意趣又大不相同。前者使用其热情于题材上，后者使用其热情于技术上；前者以情绪为主，后者以感觉为主。从此再进一步就把形体解散为形的单位，拿这些单位来再造新形，便描出不可认识的形态来，就是“立体派”。拿时间的经过描写在画中，使时间与空间相乘，而错综变化地表出的，就是“未来派”。最后描画不用物象的形体，而用图式与符号，就是最近欧洲有少数人所提倡的“构成派”“达达派”。

概观时代精神的变迁，可知科学昌明是现代最大的转机，以现代精神的背景而表现的绘画，也以“自然主义”为本干。先驱于自然主义前面的“理想主义”为其根柢，发展于自然主义后面的“表现主义”为其枝叶花果。今把近代画派的展进列表如下：

法兰西大革命以前的绘画，即中世纪及文艺复兴前的绘画，大部分是实用的装饰的东西。或为宗教宣传的工具，或为宫殿的装饰。故当时的所谓绘画作品，大都是大建筑上所用的壁画、装饰画。画法以纤巧工整华丽为主，全无画家的热情的表现。这种绘画，其实尚未成为独立的艺术，尚未具备绘画自己的生命。现代绘画的最主要的特点，是赋绘画以独立的生命。就是使绘画脱离宗教、政治、实用的奴隶生涯，而回复其独立自主之权。这就是专为绘画美而描写绘画，即绘画艺术的独立。最初显示这样的方针，是拿破仑的美术总监达微特〔大卫〕，即古典派的首领画家。浪漫画派承继他的画风。这理想主义的二画派筑成为现代绘画的基础。于是写实派、印象派等近代画派就可以稳固地筑在它的上面，再加上表现派、立体派等的层楼，造成近代绘画的巍峨的殿堂。

要详细知道各派的画风，要看各派绘画的实例，请另读《西洋画派十二讲》（开明书店出版）。现在我仅把各派的概要略说于下：

一、古典派（Classicists） 是法国人达微特（Louis David，1748—1825）所提倡的。他是拿破仑崇拜者，为拿破仑当美术总监。拿破仑挫折的时候，他曾经失势，下狱。拿破仑复兴，他的地位也恢复了。后来拿破仑终于失败，达微特也被放逐，客死在外国，尸骨不得归乡。但他当时在法国画坛上的势力，与拿破仑在政界上势力相匹敌。他的绘画，大部是描写拿破仑的庄严与威力的。题材上虽未脱落旧套，但画法比前新颖，以形式美为主。其绘画注重素描，轻视色彩。

二、浪漫派（Romanticists） 是法国人特拉克洛亚〔德拉克洛瓦〕（Paul Delacroit，1798—1863）所提倡的。他的画法所异于古典派者，是注重色彩。古典派的注重形体（素描），画面有拘束而硬涩之感。浪漫派矫正这缺点，画面上充满着活跃而鲜丽的色彩，因此较前者更易发挥画家的热情，即其现代的意义比前更深。就内容上说，浪漫派绘画也喜取表现热情的题材。以前的达微特所取的题材大都是有权威的、有势力的、尊贵的事物，尚不脱旧时的宫廷艺术的传统。特拉克洛亚则取卑近的事物为题材，注重热情的表现。故绘画到了浪漫派时代，与宫廷艺术已无交涉。在这点，可知浪漫派绘画的现代的意义，比古典派更多。且浪漫派的注重色彩，确是新时代艺术的先导。故批评家崇奉特拉克洛亚为现代印象派的远祖（因为印象派是极端注重色彩的画法）。

三、写实派（Realists） 这是米叶〔米勒〕（Millet）、柯裴〔库尔贝〕（Courbet）所倡立的。其主旨在于客观的忠实描表。即在画家的头脑中，一扫从前的古典主义的庄丽，与浪漫主义的甘美，而用冷静的态度来观察眼前的现实。技巧上务求形状色彩的逼真。题材上不似从前的专于选择贵的、美的东西，而近取诸日常人生自然。帝王、英雄、美

人、名士，与劳农、乞丐、病夫等无差别，同样是客观的题材。这点在米叶的画中，最明显地表出。米叶的画，差不多完全是劳动生活、农民生活的写实。

四、印象派（Impressionists） 写实派是注重“形”的，对于色与光全然不曾顾到。印象派的莫南〔莫奈〕（Monet），马南〔马奈〕（Manet）憬悟了这一点。移转其注意于“色”与“光”的写实上，就倡造印象派。印象派的主旨，以为自然全是色与光的凑合，绘画是眼的艺术，应该以描出刺激眼睛的色与光的印象为正格。于是他们用科学的方法把色分析。例如要画紫色，不像从前地取红蓝二色在调板上调匀涂抹，而直接用红的条与蓝的条并列在画布上，观者自远处望去，这二色就在网膜上合成鲜明的紫色。又他们由冷静的科学的观察，发见自然物的色彩并非固定，皆随光而变化。例如立在青草地上，日光之下的人，其脸的阴面有绿色、紫色、青色，决不像从前地规定为赭色。又如在强烈的日光下面，物的影子都成鲜美的紫色、蓝色，决不像从前地规定为褐色。对于画材，就全不成为问题，全不加以取舍选择的意见。凡“光”与“色”美好的，都是美好的画材，花瓶也好，杯子也好，水果也好，旧报纸也好，充其极致，不必问画的是什么东西，画面上只是模糊的印象，光与色的合奏，这种忠实的客观的描写，完全是科学的态度。这真是科学昌明时代的画风。

五、新印象派（Noe-Impressionists） 这是前面的印象派的更彻底的画派。首领为修拉（Seurat）与西涅克（Signac）。以前的印象派，用一条一条的色彩来组成物体。新印象派则要求光与色的表现的彻底，改用圆点，画面上犹似五色的散砂的集合。故新印象派又有“点画派”（Pointillists）之称。

以上三派，（一）重形的写实，（二）与（三）重光与色的写实。

故画面的表现形式虽然大不相同，然其中心态度，即对于自然的观察法，是同一的“写实”。然而这终于使人厌倦了。因为这态度，是主观的否定，是主观做客观的奴隶。人似乎只有眼睛而没有头脑，只有感觉而没有热情了。于是回复主观的表现主义的绘画就应了自然要求而起。

六、表现派（Expressionists）　　表现派又称后期印象派（Post-Impressionists），其主旨是以人格征服自然。然并非像从前的蔑视自然，是把自然融化于创造的火中。不像前派的为客观的再现，是把客观翻译为主观而表现。故其最重要的特征，是画面的摇动。即用线条来表出对于客观的主观的心状。故其画面，不事形状色彩的忠实的写实，而加以主观化。主观化的最显明的，是“特点扩张”。例如大的眼睛，画得过分大一点，瘦的颜面，画得过分瘦一点（然这不过是大体的说明，实际并非这样简单）。总之，以前各派，画面都是“固定的”“死的”，到了表现派，而开始“动”起来，“活”起来。故这是划时代而开新纪元的画派。这“动”为后来一切新兴艺术的初步。表现派的画家，在当代为最有名，差不多在地球上的文明人大家晓得，即赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne），谷诃〔梵高〕（Gogh），果刚〔高更〕（Gauguin）三大家。

七、后期表现派（Post-Expressionists）　此派与表现派的关系，与新印象派与印象派的关系同样，是同一主张的更进步更彻底。大作家为马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse）。他的画风，比前更忽视形似，而注重内心的运动。他反抗物质主义，崇奉唯心主义。这明明是科学破产后的艺术时代的产物。

八、立体派（Cubists）　以前诸派的首领都是法国人，立体派的首领则是西班牙人披卡索〔毕加索〕（Picasso）。他的主张，“自然都是形体与形体的相映合，犹如颜色的调合。”又说：“甲形体接近于乙形体

时，两者必互相受影响而变化。”故他的画面上，极不重形似，竟有全无自然物的形似，而只有三角方形等形体的凑合。这就是用调色的方法来调形。把形解散，重新组织起来。印象派是“色的音乐”，立体派是“形的音乐”。

九、未来派（Fturists） 未来派是一九一○年倡生的，其主将为意大利人马利耐蹄〔马里内蒂〕（Marinetti）。他的画，马有二十余个足，弹琴的人有四五只手。其主张以为凡物动的时候，其形常常增多。故绘画必表出动力自身的感觉。即在绘画中描出时间的感觉。又他的画中，常常在墙内描出墙外的事物，在衣服外面描出乳房，仿佛事物都是透明的玻璃。这是因为他的主张，以为空间不是独立存在的，必关系于其周围，故要描一物，必描其周围的他物，又表出其前后的动作的变化。这是主观主义的极度的进展。原来意大利是古代艺术兴盛的国，遗产丰富的国，故现代的意大利青年，极端地反对古代赞美，以为赞美古代就是侮辱现代，就创造出像未来派的全新的艺术来。然而这画派究竟基础未深，只能视为现代新兴艺术的一现象，尚不足以代表现代。

十、构成派（Compositionists） 又称构图派。是俄国人康定斯基（Kandinsky）所倡立的。他的画只有构图，也不讲究事物描写。他的主张，以为绘画应是对于自然的精神的反应的，造形的表现。自然的外观，须得还原为全抽象的线与色。这意思大致与立体派相近，但程度不同。

十一、达达派（Dadaists） 这是最近的，最新奇的画派。这画派于一九二○年二月五日在巴黎开大会，发表宣言，其主导者是扎拉〔查拉〕（Tristan Tzara），有大家披卡皮亚〔皮卡比亚〕（Francis Picabia）。他们的画，全是图式的。例如一条直线，一个圈，一条曲线，注许多文字，即成一画，其题名曰“某君肖像”。他们的主张，是全

不问传统，但把所要表示的心传达于对手，故用记号的，图式的表现。故其作品，只有其同派人能理解。这仿佛一种宗教，或一种国语，实在已经不是艺术了。达达派与未来派同样，不限于绘画，又及于文学。故有“达达诗”，为任何国语所不能翻译。

第十二章 书法略说

一 中国字的特色

世界各国的文字，要算我们中国字为最美术的。别国的字，大都用字母拼合而成，长短大小，很不均齐。只有我们中国的字，个个一样大小，天生成是美术的。

所以外国不拿字当作美术；而中国的书法，自古以来与画法并论。所谓“书画”，是两种同样高深的艺术。可知外国文字只是实用的；而中国文字则于实用的之外，又兼为艺术的。这便是中国字的特色。

何谓实用的与艺术的？譬如记账、写信、作日记等，但求笔划整齐清楚，便于阅读，而不一定要写得美观，便是主重实用的文字。又如标语、匾额、对联、扇面等，其文字表达一种意思之外，又必求其美观，或当作装饰，便是主重艺术的文字。但我们须知道：这两者不是分得很清楚的。记账、写信、作日记等，清楚整齐之外倘能写得美观，当然更好。标语、匾额、对联、扇面等倘只是写得美观，而文章不通，文字错误，决定是要不得的。可知我国的文字，是实用的又兼艺术的。换言之，艺术常常帮助实用。例如标语的字写得好，大家欢喜看，标语的效果就增大。商店往往请名手写招牌，也是为了这个道理。

中国文字因有这个特色，所以中国人都应该学书法。我们切不可贪

钢笔铅笔的简便而废弃原有的毛笔。须知中国的民族精神，寄托在这枝毛笔里头！

二 书体的变化

学习书法，应该知道文字的来由。我们现在常写常看的文字，你知道是怎样造出来的？变化很多，说起来极有兴味。

据说，上古没有文字，伏羲氏开始画八卦。八卦只是几条线，这便是文字的起源。八卦出世之后，便有人照云的样子写文字，叫做云书；照鸟的足迹写文字，叫做鸟书；照虫、龟、螺、虎爪、蚊脚、虾蟆子、蝌蚪的形状写文字，叫做虫书、龟书、螺书、虎爪书、蚊脚书、虾蟆子书、蝌蚪书；然这些都是太古的事，不可考据了。文字的正式成立，据说在于黄帝时代。黄帝的史臣苍颉，开始造六书，即象形、指事、会意、形声、转注、假借。文字于是乎成立。到了周朝，宣王的史官叫做史籀的，根据了苍颉的文字而造一种字体，名叫“大篆”。现在一般人所用的图章，大家都见过的吧。图章上弯弯曲曲的文字，便是“篆字”。但“大篆”是“篆字”中之最古的，不像图章上的容易认识。现今流传着的“石鼓文”（有正书局有石印本），便是大篆。这些字和现在我们所用的字，形状相差很远。你们看石鼓文，一定十个字里有九个不认识。但须知现在我们所用的字，是由此变化出来的。

到了秦始皇时，丞相李斯嫌史籀的大篆太难写，把它变化，另造一种篆字，叫做“小篆”。小篆和我们现在所用的文字相去稍近。图章上用的，便是小篆之类，故小篆比大篆容易认识。李斯写的“峄山碑”“琅邪碑”，现今都流传着，大家可以找来看看。

同时，秦始皇有一个县令叫做程邈的，犯了罪，坐了十年牢狱。他

在牢狱里想出一种文字来。笔画比小篆更简，而且写得快。叫做“隶书”。他造出三千个隶书来，献给秦始皇。始皇统一天下，政事很忙，文书很多，正在嫌小篆太难写，看见程邈新造的隶书，很高兴，就放他出狱，封他做御史。隶书就流行。现今写匾额等，用隶书的很多。这与我们常用的字形状很相近了。有一种隶书叫做八分，八是背字的意思，就是说笔划左右背分。八分与如今常用的字更近了。

到了汉朝，有一个叫做王次仲的，把隶书稍加变化，就造出我们现在常用的“楷书”来。楷书在上述各种字体中，最为便于书写。故现在我们学习书法，即以楷书为标准。古来楷书写得最好的，是所谓“钟王”。钟就是汉末的钟繇，王就是晋朝的二王——王羲之同他的儿子王献之。学书法，应该先学钟王的楷书（他们写的帖很多，有正书局等都有印本）。

楷书之后，还有两种变化：东汉桓帝时，有一个叫做刘德升的，把楷书笔画改简些，使它可以写得快，便造成一种字体，叫做“行书”。就是我们现在写信等时所用的。汉朝又有一种字体，比行书更草率而写得更快的，叫做“草书”。草书不知是谁先造的，但知道汉朝有草书大家史游、杜度、张芝（字伯英）。章帝命杜度用草书写奏章，故曰章草，张芝有“草圣”之名。自此以后，历代有许多草书大家出世。例如晋朝的卫瓘、索靖、二王，唐朝的张旭，和尚怀素，是最著的。王献之写草书一笔到底，故曰“一笔书”。张旭用头发写字，亦有“草圣”之名。苏东坡说：“楷书好比立，行书好比走步，草书好比快跑。未有不能立而先能走步或快跑的。”故学书必先学楷，然后学行，学草。

三 历代书法大家

历代书法大家很多。现在推选最重要的楷书大家于下，使初学者知

所适从。

从汉末起，到清朝止，书法上可分为四个时代。第一代是魏晋六朝，第二代是唐，第三代是宋，第四代是元明清。魏晋六朝人的字注重神韵，故神韵潇洒。唐人嫌它轻飘，改为注重装法，故唐人的字整齐谨严。宋人嫌它呆板，改为注重笔势，故宋人的字纵横尽态。元明清人嫌它放荡，立意回复晋人的注重神韵，然而终不及晋人。

上面的话，初学者恐不易理解。但将来看过了下面诸大家的法帖，就渐渐能够懂得。

魏有一大家，即钟繇（字元常），他的字现今流传的有《忧虞帖》《宣示表》等。他是楷书的第一个大家。学书法的首先应该认识他。

晋有二大家，即二王。（一）王羲之，字逸少。官至右军将军，故通称为王右军。现今流传的法帖有《乐毅论》《道德经》《黄庭经》《霜寒表》等。（二）他的第七子王献之，字子敬。法帖有《孝经》《女史箴》《洛神赋》等。这二王都长于楷书。大王的字神气森严，小王的字神气清朗。后人学书法必先学“钟王”，即钟繇与二王。

六朝有王僧虔、陶弘景，及僧人智永三大家，作风从钟王。以上为第一时代，都是注重神韵的。

唐代以书法取人，所以字的装法都很谨严。而大家亦最多。最重要者可举六人。（一）欧阳询，字信本。字学右军，刚劲遒逸。作品有《千字文》《阴符经》《九歌》，《九成宫醴泉铭》等，学欧字的，宜先习《醴泉铭》。（二）虞世南，字伯施，是唐太宗的书法先生，他也学右军，而比右军温厚秀润。作品有《孔子庙碑》《破邪论序》《千字文》等。（三）褚遂良，字登善，也是学右军的。但不及欧、虞的雄

逸。作品有《圣教序》《孟法师碑》《儒林传赞》等。（四）颜真卿，字清臣，官至刑部尚书，封鲁郡公，故通称为颜鲁公。他的大楷很雄伟，中楷小楷太端正，不免拘束。作品很多，《庐山题名》《疏拙帖》《争坐位帖》为佳。《多宝塔》《东方朔传赞》不可作范本（米元章说）。（五）柳公绰，字子宽。用笔沉着有力，宜为初学者作模范。作品有《紫阳观碑》《南海庙碑》等。米元章说他的字比他的弟弟写得更好。（六）柳公权，字诚悬，便是公绰的弟弟。他的字学欧阳询，结体险怪，骨力清劲。作品有《心经》《阴符经》《玄秘塔》等。

唐代六大家中，虞、褚的字轻快，欧、颜、柳的字沉着。但都是装法谨严的。这是第二时代。

宋代的书家嫌唐代的字太拘谨，用笔就活跃起来。故宋人字比唐人字生动。今举四位大家：（一）苏轼，字子瞻，即苏东坡。他首先废弃晋唐人的“悬腕法”（即写字时腕悬空，不着纸，详见后文），而开始把腕衬着纸而写字。因此他的字柔顺圆肥。作品很多，例如《丰乐亭记》《醉翁亭记》，是后人最爱学的。（二）李公麟，字伯时，号曰龙眠居士。他的字笔势纵横，爱学的人也很多。作品中小楷《洛神赋》为代表。（三）黄庭坚，字鲁直，号山谷道人。他的用笔挥洒，变化不测。不及苏的雄伟，而比苏挺秀。《伯夷叔齐碑》写得最好。（四）米芾，字元章，号海岳外史。用笔淋漓尽致，像他的画。作品有《千字文》《上清储详宫碑》《华严经》等。上述四家的书法，都注重笔势。这是书法的第三时代。

元人因宋人书体太放逸，立意要恢复魏晋的神韵。故元、明、清三代的书家，都以钟王为师。这可说是书法的复古。今就三代中举十大家如下：（一）赵孟頫，字子昂，为元代最大家，取法二王。（二）刘基，字伯温，是明代第一书家，取法智永。（三）赵㧑谦，字古则，明

人，取法钟繇。（四）祝允明，号枝山，明人，取法二王。（五）文璧，字徵明，明人，亦学二王，而兼得欧、虞之长。（六）董其昌，号思白，又号香光，谥文敏，明人，书画兼长。（七）顾炎武，字亭林，清人。（八）梁同书，字元颖，清人。（九）翁方纲，字正三，清人。（十）何绍基，字子贞，清人。以上十人的法帖很多。学书法的人都应该看看他们的作品，但不必学他们。因为他们大都是学钟王的，学他们，不如直接学钟王。

四 碑帖的学法

碑是碑碣，帖是法帖。北朝人的书法通称为碑，南朝人的书法通称为帖。讲字体，碑都壮美，帖都秀美。重美术的人宜学碑，重实用的人爱学帖。总之，碑帖都是书法的模范，可随各人的性情而选用。如何选择？如何应用？略说如下：

（一）碑帖的选法。有志研究书法美术的人，宜学碑。初学宜选用的，是《龙门二十品》《魏齐造象》《张猛龙碑》等。因为这些都是楷书，容易入手的。由此便可进而研究《爨龙颜碑》《爨宝子碑》（隶楷之间）《天发神谶碑》（篆隶之间）等。

倘选用帖，一定要选钟王。但钟王不易着手，故宜先从唐人欧、颜、柳、虞、褚入门。选唐帖须视各人性情而定。性情沉着的人宜选习欧、颜、柳。性情爽逸的人宜选习虞、褚。选习若干时之后，即可直学钟王。因为大王的字用正锋（见后说明）而森严，小王与钟的字用侧锋（见后说明）而疏逸。

倘学隶书，最好先学钟繇的《乙瑛碑》。《张迁碑》亦可。但不宜先取《曹全碑》。倘学草书，宜先学张芝与索靖。然后学王右军（羲

之）。

（二）碑帖的用法。一般人学书法，大都专拿碑帖来临摹，老是一笔一笔地照样描写。这方法很不好。因为这样只能学得字的皮毛，不是学得字的精神。要学字的精神，必须多看。清朝的书家梁同书说：“帖教人看，不教人摹。”唐僧怀素的草书，是看了“夏云多奇峰”而学得的。汉朝初有草书的时候，据说是看见了斗蛇与担夫争道而悟得其写法的。可知学字不可专事临摹，临摹之外又应该多看。最好把帖拆开来，挂在壁上，日常行住坐卧随时可看。这样字的神气能给你很深的印象，动手写起来自然有精神了。

五 笔的用法

书法中最重要的是笔法。学笔法须先正姿势。程道明先生说：“我写字的时候，态度很恭敬。并不是要字习得好，这恭敬便是学习。”其实态度恭敬了，字自然学得好。

姿势端正了，然后讲用笔。古人教人用笔，有四句格言，叫做“双钩悬腕，让左侧右。虚掌实指，意前笔后。”解说如下：

“双钩”——便是食指中指圆曲如钩。这双钩与拇指一齐撮住笔管。这样执笔可以挺直。至于笔的高低，古人也有歌诀，叫做“一管分为上下中，真字小字靠下拢。行书大字从执中，草书执上始能工。”写真书（即楷书）手指离笔头一寸，写行书二寸，写草书三寸。握笔管宜用指尖。

“悬腕”——便是说手腕要悬空，不可贴着纸。大字运上腕，小字运下腕，则走笔如飞。这是古法。苏东坡反对这悬腕法，说腕不妨贴着纸，总之，写大字自然非悬腕不可。写小字则不妨贴纸。

“让左侧右”——便是说左肘让开，右肘侧进来，使笔管对着鼻梁。这样，写出来的字行间正直，不致歪曲。

“虚掌实指”——虚掌，便是说掌中要空。古人说，掌中要可以抱一鸡蛋。实指，便是说大指食指中指的指尖要紧实地握住笔管。所以又有诀曰：“指要死，肘要活。”无名指小指要用力抵住笔管。这样才可“无垂不缩，无往不收”。即一直垂下去，无名指教他缩住；一横划过去，无名指把它收住，不露笔锋。

“意前笔后”——就是说写一笔时，心目中先想见第二笔第三笔。写一笔时心目中先想见字的全体。多看法帖，体会字的精神，自然达到这地步。

第二十五图

用笔有“正锋”与“侧锋”之别。正锋就是笔尖藏在笔划的中央，不露锋芒。侧锋就是笔尖向外侧出，笔划便有锋芒。用正锋的书法严正，像王羲之的便是。用侧锋的书法妍秀，像王献之的便是。初学以用正锋为主。

用笔又有“永字八法”。王羲之曾经费十五年工夫去学写这“永”字。因为这字含有用笔的八种方法，学好了这字的用笔，别的一切字都写得好了。八法者。第一笔，曰“侧”。第二笔，曰“勒”。第三笔，曰“努”。

第四笔，曰“趯”。第五笔，曰“策”。第六笔，曰“掠”。第七笔，曰“啄”。第八笔，曰“磔”。

六 行间与装法

书法的要点已经说过了。以后学者可自向碑帖中去研究字的行间与装法。但下面的说明可以帮助你们的研究。

古人说：“一字千字，准绳于画。十行百行，排列于直。”便是说一篇书法，横的方面由画统一，竖的方面由直统一。故字的画与直的方向、姿态、气势，最要讲究。楷书的直，大都垂直，画则大都左低右高，不与直成直角。（只有铅字的画，才与直成九十度角。又有极少数人，写画时左高右低，与通常相反。如近人朱祖谋的字便是其例。但这不是正格。）画与直所成的角度，便是行间统调的机关。最浅近的统调，是一切画与直所成的角度相等。进步的统一，是角度大体相等，而小处不等。优良的书法，就小处看，各直东歪西倒，并不垂直；各画左倾右侧，并不并行。然而就全体看，调和圆满，一气呵成。以前所认为东歪西倒左倾右侧的，不但不是毛病，竟非如此不可。于此可见书法艺术的妙处。

关于各个字的装法，有下列数点宜注意：（一）避就——就是说要避去重复而就简洁。例如“廬”字，左下方有两尖撇，勿可重叠，宜变化其方向。又如“府”字，左外边有一大撇，内边有一小撇，也不可同方向，宜使大撇向下，小撇向左。又如“逢”字，底下一笔向右尖出，则上面的第三笔不可也向右尖出，宜写作点形。（二）偏侧——有许多字，生成不正的，宜随其字势而安置。例如“心”字，“衣”字，态度生成向右的，写时宜靠左。“夕”字，“少”字，态度生成向左的，写时宜靠右。又如“亥”“女”“丈”“又”“互”等字，似正而实偏，写时亦须注意安排。

（三）相让——就是说要顾到字的各部笔画繁简，而互相让步。例如“變”，言字上画宜短，让地位给两个系字。又如“辦”字，中央的位置宜低一点，让地位给两个辛字的大头。又如“鷗”“鷗”等，左右两字都是下面大的，要注意镶配，勿使拥挤。（四）意连——有的字，形状隔断，而意能相连，须注意安排。例如“之”“以”“心”“必”“小”“川”“水”“求”等，分离的各部宜遥遥相照应，勿使真个脱离。（五）借换——有的字装法困难，笔法可以变通。例如“祕”，《醴泉铭》中把示字的右点与必字的左点合而为一，以防其杂沓。又如“靈”字，雨字下面的可改写为四字及主字。又如“蘇”，有时可把禾字同鱼字对调。“秋”的禾字也可调到右边来。“鹅”的我字可以加在鸟的顶上。（六）应副——就是说左右两边都是有许多画的，应使各画均匀相对。例如“龍”“師”“雥”“轉”等便是。（七）撑拄——有的字，上部大而下部小的，下部应该写得有力，可以撑住上部的重量。例
如“可”“下”“永”“亨”“亭”“寧”“丁”“手”“司”“草”“矛”“巾”“千”“予”“于”“弓”皆是。（八）均势——有的字，左右或上下两部形势相异，宜注意布置，保住均衡。例如“武”“氣”等字，左边静而右边动，左边进而右边出，则左边宜布置得坚固，以防右倾。又如“勵”“斷”，左边繁而右边简，左边大而右边小，则右边宜写得有力，以防左倾。又如“省”“炙”，上面大而下面小，上面动而下面静，则下面宜坐得稳，以防倒翻。（九）附丽——有的字，看来虽分两部，其实一部附属他部，好比一个人提一个皮包似的。这时两部要写得靠拢，不可作成平等的两部。例如“形”“影”“飛”“起”“超”“飲”“勉”等便是。凡是文旁、欠旁、支旁的字都是这样。（十）包裹——凡包裹的字，要包得稳固。例
如“園”“圃”“國”“圈”等是四面包的。“尚”“向”是上包下的。“幽”“山”是下包上的。“匱”“匡”是左包右的。“句”“匍”是右包左的。（十一）朝揖——凡字由数部合成的，各部须互相照顾，好像朝揖的样子。学者可把各部看作各个人或物，正在合演一幕戏剧。例如“鄒”，可看作一人背负

一人，另一人在后面跟着走。又如“謝”，“身”和“寸”好像夫妻二人，妻跟着夫走，途中遇见朋友“言”，夫和朋友相对说话，妻站在后面旁听。又如“儲”，好像“者”一人朝外正坐，“言”和“亻”二人站在一旁请教他。又如“鋤”，好像“力”正在搬一件重东西，“且”“金”走来帮助他。学者倘懂得了这几个比喻，别的字都可自由取譬，而容易看出各部互相朝揖的姿势了。

---

[1] 按系李渔之婿沈心友请王氏兄弟编绘，刻于李渔在南京之别墅“芥子园”。

[2] 即今淮海路。

下编 音乐

第一章 音乐的种类

音乐可依六种标准而分类。现在从最重要者开始，顺次说述如下：

一、从表现的工具上分类。音乐可分为“声乐”（vocal music）与“器乐”（instrumental music）两类。声乐用人声当作乐器，其形式短小者多，长大者少。器乐则以各种乐器演奏，其形式长短不拘，短小的也有，长大的更多。声乐盛行于中世纪，器乐勃兴于十八世纪后的近代。声乐曲上必附有歌词，器乐曲则仅有音而没有文词。故声乐是音乐与文学的综合艺术，器乐是纯粹的音乐，两者又各可分类：声乐，依照表现方式而分类，有独唱、齐唱、轮唱、合唱等。依照乐曲形色分类，有独奏、重奏、竞奏、合奏等。依照乐曲形式分类，有舞曲、朔拿大〔奏鸣曲〕、交响乐等。

二、从作曲的技法上分类。音乐有“复音乐”〔复调音乐〕（polyphony）与“单音乐”〔单声部音乐〕（monophony）。复音乐的作曲法，乐曲有两个以上的各能独立的主要旋律，同时相并而进行，作成复杂变化的效果。单音乐则每曲只有一个能独立的主要旋律，余者多是辅佐这主要旋律的和声，自己不能独立。中世纪的宗教音乐，都是复音乐，十八世纪以后的近世音乐，都是单音乐。复音乐盛行于中世纪的声乐时代，单音乐盛行于十八世纪后的器乐时代。复音乐的作曲法称为“对声法”（contrapoint），单音乐的作曲法称为“和声法”（harmony）。复音乐的作曲有canon〔卡农〕，fugue〔赋格〕等形式。单音乐的作曲有sonata〔奏鸣曲〕，symphony〔交响乐〕等形式。

三、从乐曲的性质上分类。音乐有宗教音乐与世俗音乐。中世纪时代，欧洲基督教势力甚盛，人民差不多全是教徒，所有的音乐都是赞美上帝或基督的音乐，抒发人生感情的俗乐很不发达，是为宗教音乐时代。十八世纪之后，德国音乐大家罢哈〔巴赫〕（Bach）使音乐脱离宗教而独立，音乐方为自由发表人生感情的艺术，是为世俗音乐时代。然宗教音乐时代也有俗乐，如中世纪的流浪乐人便是。但当时视俗乐为卑下，故甚不发达。又今日的世俗音乐时代，宗教音乐在教会里仍是存在，不过是音乐中的一小部分罢了。

四、从乐曲的内容上分类。音乐有绝对音乐与内容音乐。仅由音乐的构造——音阶、节奏、拍子等——表现美的感情的，叫做绝对音乐（absolute music），用音描写自然事象的叫做内容音乐（content music）。绝对音乐如弦乐四重奏等，不描写事象，没有题名。内容音乐最浅近的叫做模仿音乐。即用音模仿风声水声、鸟鸣声、马蹄声等；最高等的叫做标题音乐，用音暗示自然人事的情趣，如近代的交响乐、剧乐等是。

五、从时代的作风上分类。音乐有古典派、浪漫派、现代派等区别。古典派音乐注重形式的整齐与美丽，作者的情感常为形式美而牺牲其自由。浪漫派音乐注重主观热情，乐曲的形式宁为情感而自由变通。故前者是形式的、客观的；后者是内容的、主观的。裴德芬〔贝多芬〕以前的音乐为古典派，裴德芬以后的音乐为浪漫派。十九世纪后半以来，注重标题音乐，称为现代乐派。

六、从民族性上分类。音乐有东洋音乐和西洋音乐的区别。东洋音乐中，又有中国音乐、日本音乐等。西洋音乐中也有条顿〔日耳曼〕音乐、拉丁音乐、斯拉夫音乐之别。音乐与人类生活状况有密切的关系，故一种国民性必有一种特殊的音乐，世间各国，各有其特殊的民谣。各

地的音乐家，各有其特殊的作风。不过近世交通便利，民风互相影响，乐风的差别也随之而减少。就东洋音乐与西洋音乐的大体的差别而言，东洋音乐注重旋律，西洋音乐注重和声。故东洋音乐多轻清明快之趣，西洋音乐多紧张切逼之趣。

第二章 音乐的学习法

学习音乐第一要辨识门径，第二要确修技术。说明于下：

一、辨识门径。音乐表现可大别为二类，其一是用人声唱歌，名曰“声乐”。其二是用乐器演奏，名曰“器乐”。声乐中虽然也有种种组织法，但表现器具只是人声一种，概称之曰唱歌亦无不可。器乐则种类繁多，所用乐器有数十种，组织方法亦变化复杂。普通学生学习音乐，应取道如何的门径，不可不先辨识。

现今普通学校中的音乐科大部分的工作是唱歌，或只限于唱歌而不修器乐。音乐科的工作范围究竟如何？照教育部所定课程标准，初中一年生即须兼习唱歌和器乐基本练习。但实际奉行的学校似乎极少，大都仅教唱歌而音乐科的能事已毕。学校的实际虽然如此，但学者应该明白学习音乐所应走的正道。其道如何？答曰：“宜以声乐为基础，以器乐为本体”。在小学校受了唱歌训练后，基础略具；初中一年生自当进而接近音乐的本体。声乐何以为音乐课业的基础？器乐何以为其本体？其理如下：

第一，音乐是人的感情的发表。声乐是用人声演奏的音乐，故声乐的发表感情最为直接。最直接的表现最自由，且最易感染。因这理由，声乐在音乐上有根本的价值。器乐原是由声乐发展而来的，即因人声的音域有限，不够应用，遂用乐器代替喉音而作更广大的表现。换言之，

声乐是直接用自己的身体直接发表心中的音乐，器乐是在心中默唱而以乐器代替身体发表。故声乐为乐器的根本。无论学习何种乐器，必须从声乐研究（唱歌）开始。凡擅长器乐演奏的人，同时必擅长声乐；不过其喉音未经磨练，不能用口直接表现而在心中默唱而已。故中学校的音乐科须以唱歌为主而以乐器练习为副；以冀其基础巩固。

第二，音乐是表现音响的美的艺术。音乐与言语不同，言语含有意义，音响则只有高低强弱长短而没意义。唱歌的歌词是用言语表示意义的，故唱歌不是纯粹的音乐，是音乐与文学的合并的表现。不用言语表示意义而仅由音响的高低强弱长短表出音乐的美的，正是器乐。故曰：器乐是音乐的本体。近世音乐发达以来，器乐勃兴而大进。大音乐家的作品大多数是器乐曲，音乐演奏会所奏的大半是器乐曲。故近代称为“器乐时代”。器乐时代的人对于器乐必须具有相当的理解。故中学校的音乐科不可止于唱歌，而必兼修器乐，使学生具有器乐鉴赏的能力，而接触音乐的本体。

音乐的门径较图画的简明。学者只须先修唱歌，略具基础，则兼习器乐，如是而已。唱歌是团体练习的，材料自有先生选配。器乐是个人练习，其材料亦有基本练习书或教本排定，不须自己探求。所修的乐器，则不外二种，即风琴与洋琴〔钢琴〕。因为风琴与洋琴是最完全的独奏乐器，既可奏旋律，又可奏和声。故初习器乐，舍此莫由。如欲修习怀娥铃〔小提琴〕、笛、喇叭等其他乐器，亦须以键盘乐器（即风琴与洋琴）为基本。但普通学生的音乐课业时间有限，事实上不能专修多种乐器。故其音乐练习的工作不妨指定为唱歌与弹琴二事。

二、确修技术。音乐的门径很简单，容易辨识；但音乐学习的难点在于技术的修练上。流动的音过去即行消灭，不比形状色彩的留下凭据，故音乐修练最难正确。不正确的修练，虽门径无误，尽可流入邪道

歧途，而不能入门。故音乐学习的要点，全在技术修练的态度上。现代音乐进步发展已达于极高深的程度。故研究音乐必取极严格，郑重而正确的态度。古人教人写字态度必端庄严肃，曰：“非是要字好，只此是学。”这不是道学先生的迂阔之谈，确是深解技术的人的循循善诱的教训。凡技术修练，态度正确者必多进步，习字与习音乐同一道理。但说明理由，学者必抱功利心而盼待效果。今不言明态度正确的效果，则学者无功利心于其间，而可在不知不觉之中渐渐进步了。学习音乐正宜取这样的格言：“弹琴唱歌，态度必端庄严肃。非是要音乐好，只此是学。”近世进步的音乐，技术非常高深。无论声乐的唱歌，器乐的弹琴，都不许当作消闲娱乐之物而任意玩弄，须用严肃的态度而勤修基本练习。音乐的基本练习如何严肃，请为读者略述之。

声乐的基本练习，首重发声。声有地声、上声、里声三种声区。唱歌者必须充分练习这种声区的，使唱时善于变换。声区的变换名曰“换声”。换声是唱歌上极困难的一种技术。熟达这技术的唱歌者，其换声不见显明的痕迹，而自然移行。声区的优劣，全由唱歌法的基础的“发声法”的学习态度而定。学习态度不严正，决不能习成优秀的声区。发声的要点在于呼吸。须使呼出的空气皆为歌声，全不夹杂一点别种的声响，明快、澄澈而自由，方为最上的发声法。又声量的变化也须练习。唱歌时所发的声，须先由弱声开始，次第加强，再次第减弱，终于消失。这声量调节的方法名曰Messa di voce〔渐强渐弱唱法〕。还有声的进行也有种种的技术。例如从一音移到别音时，欲其不分明界限而圆滑进行，名曰“贯音”〔连音〕（legato）；由此更进一步，欲使两音完全接续，名曰“运音”〔滑音〕（portamento）；反之，各音短促而分离的唱法，名曰“顿音”（staccato）；使歌声震颤，名曰“颤音”（vibrato）。这等唱法各有其巧妙的用处，练习声乐的人均须一一认真地修习。唱歌者的最初步的工夫是练习发音字眼的明确。在唱歌上，无论何国言语，

其发音必须明白清楚而正确，不得稍有模糊。练习者须置备小镜子一面，照着自己的口而较正发各母音时的口的形状。母音有五，即A（阿），E（哀），I（衣），O（恶），U（乌）。发A音时口作大圆，E作阔扁形，I作狭扁形，O作小圆形，U作合口形。歌词中所用的字眼都是各种子音和这五个母音的结合。故五种母音正确练习之后，就能正确地唱奏一切歌词中的字眼了。母音练习之法，先用A音唱出音阶上的各音，及各种音程练习课。顺次及于其他四音的练习。同时由指导者或由自己从镜中检点口的形状，每唱一音，务使口始终保住同样的形状而发同样的声音。不励行这种严正的练习，带着笑而任意唱歌的，都不是正当的学习者。他们是以唱歌为游戏，他们是侮辱声乐，他们的学习是徒然的。

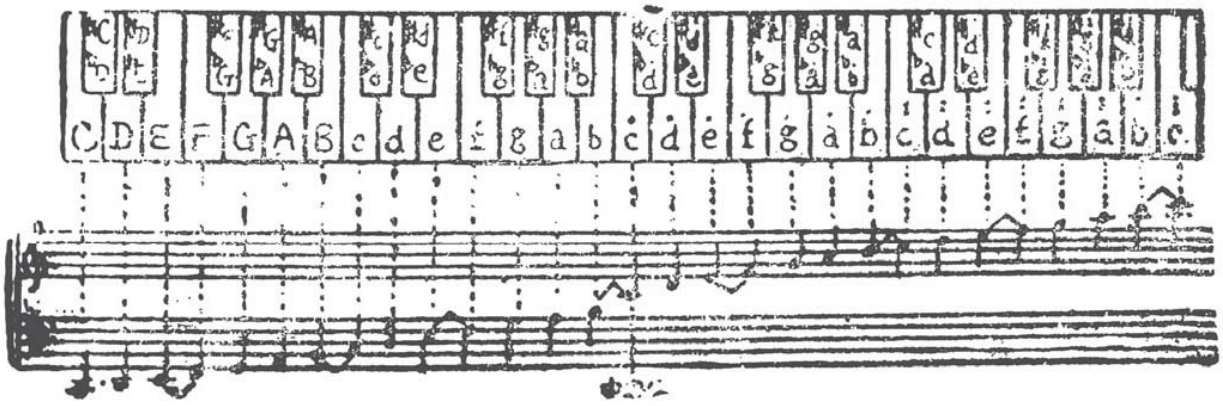
弹琴的基本练习更为严密繁复。例如练习洋琴，则须依据原册的基本练习书而一课一课地弹练。每课中都有艰难的指法与迅速的拍子。一课弹练十分成熟，然后进而弹练新课。这不比看书，不是以懂得其意义为目的，而以学得其技术为目的。要懂得意义，可用理解力及记忆力；但要学习技术，理解与记忆都无用，而全靠“熟练”。熟练不能速成，除了一遍一遍地多弹以外没有别法。中等天才的人要熟练一个小小的洋琴曲，至全无停顿与错误而流畅地演奏的地步，至少也须弹练数十遍。但这种实技的工夫，必须身入其境，然后知道其难处。平日在小风琴上随意乱弹小曲的人，听了如此严肃的话未必能相信。他们不知道弹琴一定的指法，音乐有复杂的和声。不讲指法，不用和声，要仅在琴键上弹出一道旋律，原是容易的事。但现在的进步的洋琴音乐决不能就此满足，必须用复杂的和声与正确的指法。我们只有十个手指，要同时按许多键板而敏捷地继续进行，自非精研指法不可。但这仍不过是局部的技术而已。就全体而论，名家的作曲都有一定的速度与表情。弹奏的人必须充分理解其乐曲全体的内容，用了相当的速度而表现其曲趣，方为完全的

演奏。故学习洋琴须用极认真的态度。演奏者的身体的姿势，手指的弯度，足的位置，头的方向，都须讲究，必须用恭敬严肃的态度，方能探得洋琴音乐的门径。否则止于音乐的游戏。

第三章 读谱法

乐谱的道理很简单，一小时内可以说完；但要看了乐谱即刻能流畅正确地唱出来或弹出来，非熟练不可。熟练就是多看多唱多弹，这全靠读者自己用功，不是本书所能负的责任了。

乐谱读法上最困难的一点，在于要同时顾到音的高低和长短。乐谱上用音符的位置的高下来表示音的高低；同时又变化音符的形状，以表示音的长短。初学者读谱要辨明音符的位置而分别do，re，mi，fa……同时又要顾到音符的形状而分别各音历时的长短，便感到困难。现在先把这两种表示法分别说明。

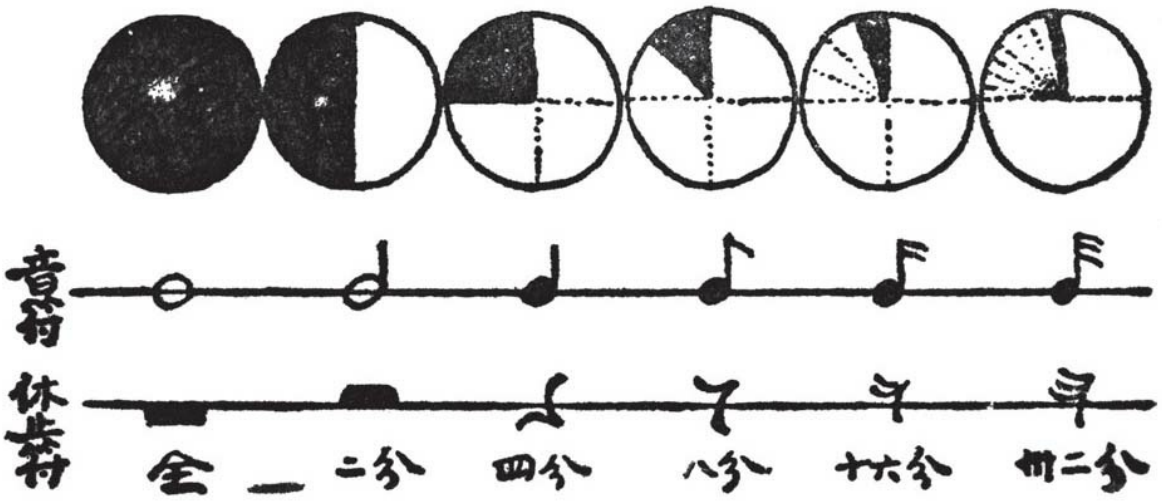


第廿六图

乐谱上关于音的高低的表示法，如第廿六图。音乐上所用的高低不同的音，自最低至最高约有数十个。但其中性质不同的，只有七个，即CDEFGAB。许多的音，都不过是这七音的反复，不过每反复一次，其

音增高一倍。例如第廿六图中的风琴的键盘，共有二十九个键板。这就是七音的四次反复（余多一音），即这键盘含有四组（一组即七个音）。但各组的高度，自左向右，顺次加倍，故这二十九个键各有一定的名称，即第一组中的称为“大字C”“大字D”……第二组中的称为“小字C”……第三组中的称为“一点C”……第四组中的称为“两点C”……第五组中的称为“三点C”……这叫做“音名”。乐谱要表出这些高低不同的音，其法用十一根水平线，每一线之上与每两线之间，均可记录一个音，由下向上而渐高。但中央的一根水平线，平时省去不写。要用的时候临时加描一根短线以表明之。又把上面的五根线和下面的五根线分开一些，使成为上下相连接的两个五线谱，以便于阅读。上面的五线谱称为高音部谱表，下面的五线谱称为低音部谱表，但十一根线和各线之间，一共只能记录二十一个音。欲记录比这更高及更低的音，可在上方及下方添加短线，其短线即名为加线，如第廿六图所示。“上一点C”音适在键盘的中央，即谱表的中央，故名曰“中央C”。

乐谱上关于音的历时长短的表示法，如第廿七图。发音的名曰音符，不发音而静默的名曰休止符。全音符与全休止符历时最长，以下顺次减半，即如图中上方的圆圈所表示。这种音符与休止符，每个历时几拍，没有一定。普通有三种：曲首冠用四分之几的分数的，以四分音符当作一拍，则全音符历时四拍，以下顺次减半。曲首冠用八分之几的，以八分音符当作一拍，则全音符历时八拍，以下顺次减半。曲首冠用二分之几的分数的，以二分音符当作一拍，即全音符历时二拍，以下顺次减半。在符的旁边附加一点，即其历时加长二分之一，名曰“附点音符”。（休止符与音符同例）



第廿七图

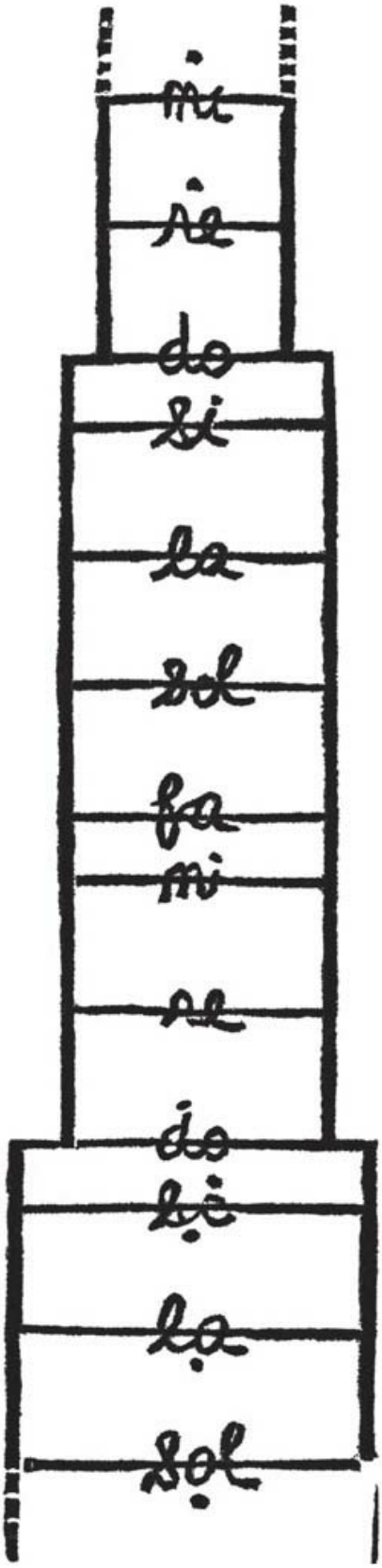
关于音的高低与长短的表示法，即如上述。知道了这两种表示法之后，再来谈“音阶”与上述的许多“音名”的关系。

音阶上共有七个字，即do，re，mi，fa，sol，la，si。这叫做“阶名”。阶名的七个字也由低而高，也可以反复数次，每次增高一倍。但各字间的高低的距离，有一定规则。最通用的长音阶，其各字间的距离规定如第廿八图。

即第三四两字之间，最后一字与其次的音阶的第一字（可称为第八字）之间，其距离较别的各两音间的距离减短一半。故别的各两音的距离称为“全音”，这两处则称为“半音”。即一个音阶之中，含有五个全音与两个半音。若统以半音计，即一个音阶平分为十二个半音。

现在我们可把阶名和音名配合起来。即拿第廿八图的七个字配到前第廿六图的音名上去。且看配在那里的七个音名上最为合适。你便可发现，把do字配在C音上最为合适。试看第廿六图中的键盘，自C以下（向右）的八块键板（CDEFGABC）之中。第三四两键板之间与第七

八两键板之间没有黑键，其距离为半音，其余每两键板之间都有黑键，即都是相距全音的。这便和第廿八图的音阶完全符合。所以拿C音当作do字而弹琴唱歌，最为便利。这时候所弹的乐曲便称为C调乐曲。C调为一切调子的基础，故亦称为“基调”。


mi
re
do
si
la
sol
fa
mi
re
do
si
la
sol

第廿八图

但唱歌弹琴，不限定用C音当作do字，有时比C更高的音当作do字。这就发生许多麻烦。即在琴键上须用到黑键，在谱表上须用到调子记号。

先就琴键上说：例如现在要改用G音作do字（请看第廿六图），则音名与阶名的配合如下：（=表示全音距离，-表示半音距离）

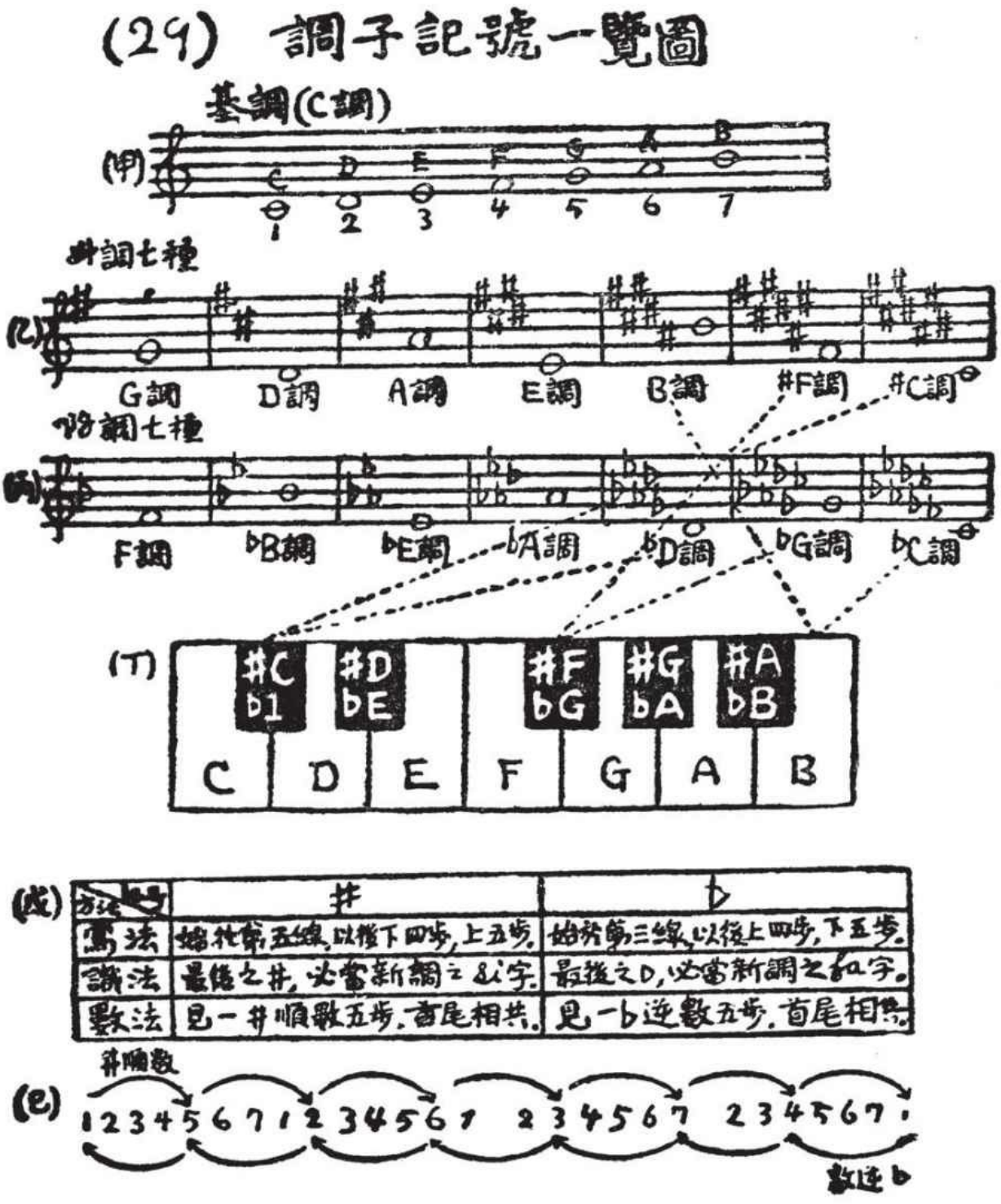
G=A=B-C=D=E-F=G

do=re=mi-fa=sol=la-si=do

即第六音以下全音半音的位置不符合了。补救的方法，须将第七音F升高半音，改用了其右邻的黑键#F，然后合于第廿八图的音阶的规则。（#称为升记号，即升高半音的记号；b称为降记号，即降低半音的记号。刚才所用的黑键，比F高半音，故称为“升F”；又因比G低半音，故亦可称为“降G”。第廿六图中各黑键均有两个名称。）这音阶称为“G调长音阶〔大调音阶〕”。

但改用G音当作do，只要把第七字改用黑键，还算是不十分麻烦的。倘用D 音当作do，更要麻烦。即

D=E-F=G=A=B-C=D



第廿九图

do=re=mi-fa=so=la=si-do

须把第三音F升高半音，用黑键“升F”，又把第七音C升高半音，用黑键“升C”。这音阶称为“D调长音阶”。D调长音阶比G调长音阶更为麻烦，已经须用两个黑键了。但是用两个以上（最多要多到六个）的黑键的调子也有，看到后面的第廿九图自当知道。

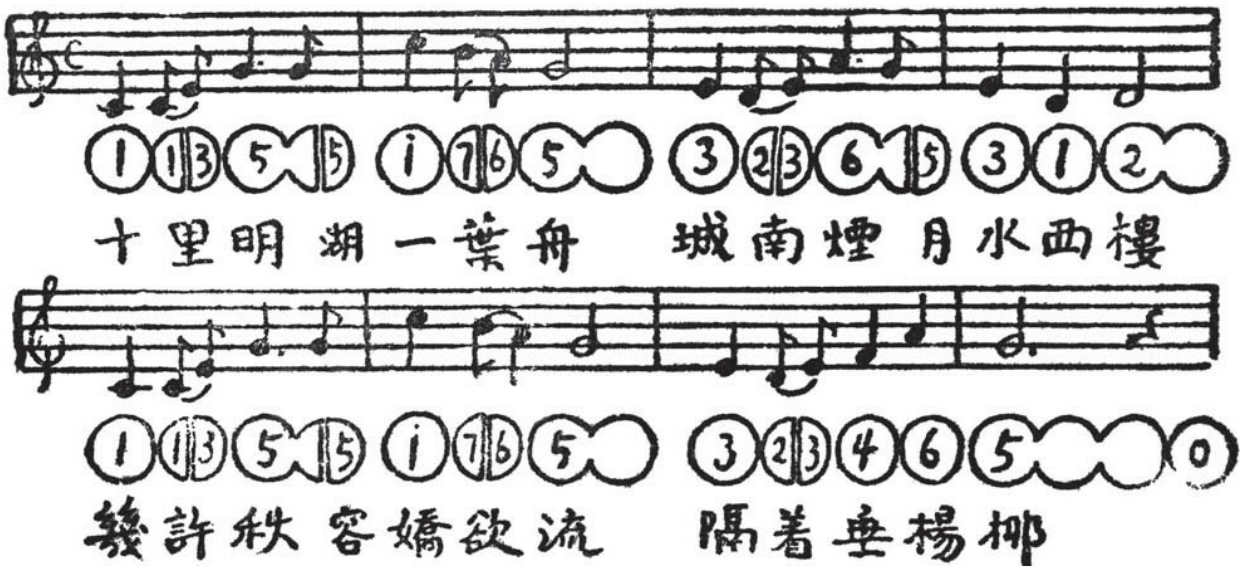
次就谱表上说：第廿六图谱表上附有∧记号的地方是半音的距离，读者必须注意。最容易的C调，是拿两五线谱中央的“中央C”当作do，半音的地位全然符合，写谱最为便利。倘改为G调，即拿高音部谱表的第二根线上（自下向上数）的“一点G”音当作do字，则si字（第五线上的两点F）必须升高半音，方合于音阶的规则。其法在谱表开始处的第五线上加一升记号（如第廿九图乙），则全曲中凡此第五线上的“两点F”音，皆升高半音而符合于音阶的规则了。这谱表称为“G调长音阶谱表”。（下方的低音部谱表同理，即在第四线上加一升记号。）

倘改为D调，即拿上面的五线谱的第一线下面的“一点D”音当作do字，则mi字（第一二两线之间，即自下向上数第一间中的一点F音）须升高半音，si字（第三间中的两点C音）也须升高半音，方合于音阶的规则。即在谱表开始处的第一间与第三间中，各加一升记号，成为“D调长音阶谱表”。但第一间与第五线同音名，故升记号写在第五线上亦可（如第廿九图乙）。这些升记号就称为调子记号。请参看第廿九图的调子记号一览图。

低音部谱表与高音部谱表是相连接的。音的位置虽不同，但移调的道理相同，故现在第廿九图中仅示高音部谱表。

调子的移变，是乐谱知识中最麻烦的一部分。第廿九图所示移调的规则，务望读者留意分辨。今附加说明如下：

先在（甲）图中认明了基调的各音的位置与名称。然后用升记号来变化调子，即如（乙）图。用降记号来变化调子，即如（丙）图。欲知（乙）（丙）两图的变化，可参看（戊）的说明表。即升记号的写法，从第五线开始，为G调；次向下第四步上再写一个，为D调。又次，向上第五步上再写一个，为降A调；余例推。降记号的写法，从第三线开始，为F调；次向上第四步上再写一个，为降B调；又次，向下第五步上再写一个，为降E调；余例推。又如（戊）表中识法所示，欲辨识这是何调，do字在那里，可按照最后的一个升（降）记号而辨识。即凡最后的升记号所在的地方，一定是这新造出来的调子的si字，由此向上走一步，或向下走六步，即可找到该调do字。这do字适当某音（看甲图）该调即为某调。降调的辨识法例推。但不由最后的升降记号，也可辨认这是何调与do字在那里。即如（戊）表中的数法所示，见一个升记号，顺数五步，即do re mi fa sol（略作1 2 3 4 5），sol在（甲）图中为G音，故知其为G调，即以（甲）图中的G的地方的音为do字。倘见两个升记号，则数1 2 3 4 5，5 6 7 1 2，2字在（甲）图中为D音，故知其为D调，即以D的地方的音为do字。余例推。若遇降记号，则逆数即do si la sol fa（1 7 6 5 4）……亦可依前法求得调名的do字的所在。数法的顺逆即如（己）图所示。读者倘依照识法或数法的说明而试验（乙）（丙）两图中的十四个调子，便可会得调子变化的法则了。



第三十图

但（乙）（丙）两图所示的十四个调子，内中有三个是重出的。即如点线所示，升C与降D同是一键，只须用一个，余一个重出。又升F与降G同一键，升B与降C同一键，亦均属重出。结果（乙）（丙）两表中共有十一个调子，加上基调，共得十二个。故西洋音乐上共有十二调，与中国音乐上的十二律相同。

乐谱记录法的规则，在上文中已经概括地说过了。道理很简单，一小时内可以说完；但熟练很不容易，至少须费数十小时的唱歌练习，方能正确流畅地阅读谱表。现在举一个识谱的实例在上面，以供全未学习者的练习，上面的第三十图，是《中文名歌五十曲》（开明版）第二十九页上的《早秋》曲的一部分。这是C调长音阶的乐谱。五线谱下面的圆圈表示拍子，每一圆圈为一拍。

第四章 唱歌法

唱歌是用人的声音来表现的，即用喉代替乐器而演奏。人们的喉虽

然都会发出声音。但普通说话时所需的声音，只求清楚，而不讲求其音色。要把声音当作乐器而演奏，则必须用特殊的方法，而加以磨练。磨练声音的方法，根本的有三种，即呼吸练习、声区练习与发韵练习。学习唱歌的人，必须勤修这三种练习。

所谓呼吸练习者，就是空气的呼出与吸入的方法的练习。肺脏呼出的空气，触动喉头的声带，使之振动而发生声音。所呼出的空气的分量的多少，与声音的音量的大小有关。故欲发健全的声音，必须练习相当的分量的空气的呼吸法，呼吸的方法不正确，决不能发生健全的声音。故唱歌练习的基础正是呼吸练习。

呼吸练习有四种方法，如缓吸缓呼法、缓吸急呼法、急吸缓呼法与急吸急呼法。

缓吸缓呼法，先取直立的姿势，头部正直，胸廓充分张开，两肩向后方，口稍张开，徐徐将空气吸入，至肺中充满空气，不能再吸为止。此时肺中所充满的空气须留意勿使漏出，令暂在肺中存储一二秒钟，然后徐徐将空气呼出。其吸入及呼出，愈缓愈佳。——如此反复，即缓吸缓呼法的练习。

缓吸急呼法，吸入的方法与前一种相同，不过空气在肺中存储一二秒钟后，急速地喷出。即吸入时愈缓愈佳，呼出时愈急愈佳。

急吸缓呼法则反之，急速地吸入，空气在肺中储存一二秒钟之后，徐徐地喷出。

急吸急呼法，即急速地吸入，存储之后，又急速地喷出。

练习呼吸，最初宜请教师教导。请教师用指挥棒或教鞭调节呼吸的

速度，比学者独自练习稳当得多。即教鞭起的时候表示吸入，教鞭放下的时候表示呼出。教师已有相当的唱歌修养，其对于时间的调节必然适宜。若初学的练习者，则缓急之度每每不匀，因之其练习不易获得良好的效果。由教师指挥若干时之后，学者渐渐习惯其方法，便可独自练习。每日清晨在空气新鲜的园林间行这呼吸练习，不但有益于唱歌，而且于身体的健康上很有补益。

凡歌曲的开始及有休止符的地方，唱者宜行充分的吸入，以准备唱歌时的呼出。在歌曲的进行之中，倘没有休止符，宜在乐句交替的地方的音符中借用历时的几分，行急速的吸息。这方法最要迅速敏捷。不可因吸息而延长拍子，又不可因急速的吸息而在唇间发出吵音。

第二种磨练声音的方法，是声区练习。人的声音的性质，因其发声的方法的不同而有“地声”“上声”及“里声”的三种区别。这就叫做声区。但普通男声仅分为“地声”及“上声”两种。

我们唱歌的时候，发高声时与发低声时，并非是常用同样的发声法的。发低声时所用的，名曰地声；发高声时所用的，名曰上声；发更高的声时所用的，名曰里声。在唱歌上巧妙地应用这三种声区，使唱歌的表演十分优美完全，即名曰声区应用法。

凡音，因共鸣状态如何而音质各异。人的发声机关的构造，犹如风琴类的乐器。肺脏犹如兴风机，声带犹如发音的簧。气管（胸部）咽喉（后头部）及口腔等，都是作成共鸣的空窝，声区的分别，主要由于这等空窝的共鸣状态而来。上述三声区的音质，其共鸣部分的差等，大致如下：

一、地声。地声为最强固广阔的音，发声时喉头及气管皆大扩张，

声带全部振动，胸部全体起共鸣，故或称为胸声。地声是男子的最主要声区。

二、上声。上声的音质比地声稍细，呼吸的压力及分量亦稍减少。其共鸣部分主要在于喉头及口腔。上声又称为中声，为女子的最主要的声区。

三、里声。里声的音质比上声更细，呼吸的压力及分量亦更少。其共鸣部分主要在于喉头的内部（喉头），故又称为头声。

要之，声区的差别，在于发声机关的形状及作用，呼吸的方向、分量及压迫的多少等。简言之，即声音或从胸出，或从口出，或从头出。最初须请教师实地指导而练习。以后可凭自己的生理的感觉，辨别声音出发的来源，而自行练习。

第三种磨练声音的方法，就是发韵练习。唱歌所唱的是歌词中的语言文字，语言文字的正确的读法，便叫做发韵法。文字的音，大都有音头及音尾，其音头称为子音，其音尾称为母音。例如一个“花”字，用西洋字母拼起来便是HWA。这时候头上的HW即为子音，后面的A即为母音。只有AEIOU等母音，其发音始终不变；其他由子音拼成的，其发音的最开始及其延长一定不同，即开始处为子音，延长处为母音。例如将“花”字延长起来，到后来就变成A（阿）音。唱歌与普通说话的异点，即普通说话大都音尾短促，唱歌则音尾多延长。因之，唱歌中的母音，比会话中更为重要。故唱歌中特重“母音练习”。发韵法的主要的练习，便是母音练习。

母音的差别，大致由于开口的度（下颚放下之度），舌的位置（详言之，舌的前部、中部、后部或全部，装置在口腔内的下段、中段或上

段，因而上颚与舌之间所生的空隙的差异）及唇的形状（或向下开，或向横伸，或突出等）而生。音乐上所练习的母音有五个，即A（阿）、E（哀）、I（衣）、O（屋）、U（乌）。各母音的发声法大致如下:

A——先把口张大，齿间的广度约可插入二指。把舌放平，装置在口腔的下部， 然后发声。

E——口作扁平形而张开，齿间的广度约可插入拇指。舌的中部装置在口腔的中段，然后发声。

I——口作扁平形而张开，但比前更狭，齿间的广度可插入小指。舌的前部（但非舌尖）装置在口腔的上段，然后发声。

O——口形稍窄而开作圆形，齿间的距离宜比拇指之幅稍广。舌的后部装置在口腔的中段，然后发声。

U——口仍开作圆形，不过稍狭，齿间的距离以插入小指为度。两唇突出，舌的后部装置在口腔的上段，然后发音。

上述五个母音的发声法，就口的形状而言，不外圆形与扁形两种，但开度的广狭不同。即

广圆——A

中圆——O

狭圆——U

中扁——E

狭扁——I

初学唱歌的时候，宜用小镜子一面，照着自己的口，而练习母音的正确的发声法。母音练习有两种利益：第一，母音发声法正确之后，唱歌的发声也便正确。因为一切唱歌中所用的字，都是母音和子音拼成的。第二，练习乐曲的时候，不用do re mi fa 等字而用母音，则于音程练习上大有利益。例如仅用A音来练唱一乐曲，则乐曲中所有的音都唱作A字，仅由A各字的高低表出乐曲的旋律。这时候各A字的高低的相差，非仔细辨别而表明不可。这比较用do re mi fa等字练习乐曲更为困难而严格。故对于音程的练习上很有利益。同时其对于乐曲的理解，也可得不少的帮助。因为如前所说，歌曲的精神在于乐曲上，即在于音的高低强弱长短上。故摒去别的字眼，而仅用一种字（例如A）来表出音的高低强弱与长短，即歌曲的精神的纯粹的表现，可以促进学者对于音乐的理解。

以上，关于声音磨练的三种基本的练习法大致已经说过了。但这种练习，宜在教师的指导之下实行，要完全个人独习，颇有困难之处。因为凡是技术，不能全凭讲义的说明而自习，都需要实地的指导。讲义的说明，不过是实技练习的一种补助而已。

学习唱歌，除了上述的三种练习必须勤修之外，还有几点不可不知的事，现在也得讲一讲。

凡美是由于真实而正确的技术而产生的。不真实不正确的技术，即使有人欢喜，一定不是正当的美。唱歌的材料是声音。故求声音的真实与正确是唱歌研究上的第一大事。世间有几种音乐，表面听来非常华丽悦耳，但其中没有真实与正确的技术，故其性质卑俗。对于艺术的理解力浅薄的人，往往爱唱那种华丽悦耳的音乐，而对于真实正确的基本练习，觉得枯燥无味而不愿实行。这是趣味的堕落，为艺术研究上的致命伤，须知真实正确的练习，一时虽若枯燥无味，但入门以后，即可感到

深刻而广大的兴味，为那种华丽悦耳的音乐所万不能及。这时候你便发见走向艺术的国土的道程了。

音乐是耳的艺术，音乐的训练是耳的训练。唱歌虽然由于喉音，但喉音不过用为表现工具而已，歌声的正误与美恶，全靠耳朵来辨别，故唱歌仍是归根于耳的训练。以上所说的磨练声，可说是唱歌的乐器（喉）的用法的磨练。倘喉音健全而耳朵没有辨别力，终于不能唱出完美的音乐。故耳的训练是一切音乐训练的基本。训练耳力，除了多听以外没有别的办法。例如临音乐会，开蓄音机〔唱机〕，或听教师的范唱，都是耳力训练的良好的机会。但听的态度非认真不可，倘用听戏的态度，全以自己的娱乐为本，或仅依自己的偏好而取舍乐曲，则虽多听亦少利益。必注意倾听，用感情体验音乐的滋味，全不执着偏见而广泛地鉴赏一切的音乐，则其艺术研究的道程自会宽大而进步。现今最进步的蓄音机，其发音与真的肉声几乎没有差别。辨取世界著名的声乐家的蓄音片〔唱片〕，以为唱歌练习之助，比听教师的范唱当得更多的利益。

唱歌是人声的演奏，即以人的身体为乐器的。故唱歌者的身体的姿势，也是一项重要的练习。姿势不正当，犹如乐器的构造不良，便不能发出美的音乐。唱歌的正当的姿势，第一胸廓须充分张开，两手下垂，身体直立。练习时坐唱亦可，但总不及立唱的合理。故正式的出席唱歌，总是立唱的。及唱歌者的衣服，不宜太紧，胸部尤不可略有束缚。束缚则吸入的空气的分量减少，其唱歌即不自由。唱歌者的颜貌宜温雅而从容，口形宜略作微笑。唱歌中头的位置不可变动：发高音时不可把头仰起，发低音时不可把头俯下。手足亦不可动摇。但为求拍子正确，不妨用一足尖轻轻扣拍。——总之，唱歌者的姿势与态度，须十分郑重而认真，不可略有轻佻放浪之态。现今一般社会对于唱歌一事，视为一

种游戏，因而取轻忽的态度。但他们是不解艺术，侮辱艺术。艺术上的唱歌，是严肃而尊贵的一种事业，我们应当取郑重而认真的态度去研究。

第五章 风琴与洋琴的奏法

一切器乐之中，最完全的莫如键盘乐器，即风琴与洋琴〔钢琴〕。因为它们既能自由地奏出旋律，又能自由地奏出和声。故学习器乐，以弹琴为主。风琴与洋琴，其构造的音色各异，但根本的弹法大致相同。即同是用十根手指按键盘而弹奏的。故两者可说是大同小异的乐器。

风琴有两种，即管风琴（pipe organ）与簧风琴（reed organ）。前者是由风通过管而发音的，后者是通过金属的簧而发音的。现今美国所称为风琴的，普通是指管风琴。我国普通所称为风琴的，是指簧风琴。管风琴组织极大，其音域之广不亚于洋琴。每音设一管，因管的长短粗细而分别音的高低。下部风箱的组织，和普通所用的簧风琴的相同。按键盘时，这键盘所属的管开放，下方风箱中吹出的风就通过这管而发出一定高低的某音。簧风琴，规模比管风琴小，音域亦较狭。每键下方有一片铜制的簧，因簧的长短厚薄而分别音的高低。按键的时候，这键所属的簧受风，即发一定高低的某音。簧风琴有大小各种。最小的约三组音（即三个octave〔八度音〕），最大的约五组音。又有单簧双簧之别。双簧的音量较宏，音色较佳。

洋琴构造比风琴复杂。简单地说，是并张许多金属制的弦线，每弦设一槌，槌柄附着于键盘。按键盘，则槌打弦而发音。构造复杂，音的强弱变化也自由得多。故洋琴在独奏乐器中，占有最主要的位置。洋琴依形式而分为两种：其弦平张者曰平台洋琴，直张者曰竖台洋琴，但构造原理相同。洋琴价格比风琴昂贵。普通的洋琴，现值每架五百元左

右。大的管风琴虽然也极贵，但数十元一具的簧风琴也已可用。在艺术上的地位，洋琴也比风琴为重要而正大。风琴在宗教乐时代盛行。但因为它的音色庄重而威严，宜于宗教乐而不宜于世俗的音乐。故自洋琴发明之后，风琴的用途就限于教会内，而世俗的家庭学校中都用洋琴了。近世的大音乐家，多数是研究洋琴的人。专为这乐器而作曲的人很多。例如罕顿〔海顿〕（Haydn）、莫札尔德〔莫扎特〕（Mozart）、斐德芬〔贝多芬〕（Beethoven）、李斯德〔李斯特〕（Liszt）、勃拉谟斯〔勃拉姆斯〕（Brahms）和刚才所说的洋琴诗人晓邦〔肖邦〕等，都是近世最大的洋琴音乐家。

洋琴与风琴，在弹法上是大同小异的。现在我们先就弹琴所宜共通注意的要点说一说。

要学弹琴，第一要熟识正谱〔五线谱〕及其与键盘的关系。学习音乐，正谱当然非通不可。仅学唱歌，有时还不妨看看简谱；但学习弹琴，绝对不宜用简谱，非用正谱不可。因为正当的弹琴方法，是眼看乐谱而手按键盘。决不可先把乐谱读熟，然后眼看键盘而弹奏。惯用简谱的人往往犯这恶习，因而阻碍其进步。倘用正谱，即可免此恶习。因为正谱上的音符，以位置的高下来表示音的高下，与键盘的由低趋高相一致。看见谱表上高一位的音符，手指便可在键盘上向右移行一位，高二位的音，向右移行二位。即谱表与键盘在形式上有对照的关系。故习熟之后，眼睛看到谱表上的音符时，手自会在键盘上摸着相当的键板。即手与眼相关连而一致动作，为弹琴练习上最重要的技术。简谱是由意义表明音的高低（例如用数目字1表示do，2表示re等），在形式上不能与键盘相对照；又简谱不能记录重音及和声。故在弹琴上，宜绝对废弃简谱而用正谱。且必须熟达正谱与键盘的对照的关系。

青年们往往听见别人弹行进曲或舞曲，觉得好听，因而自己也发心

学习弹琴。但是你们必须按照教则本〔练习曲本〕而从枯燥的基本练习学起，决不可直接从行进曲或舞曲练习。别人弹行进曲等弹得好听，正是他们的基本练习的辛劳的收获。你们决不能不劳而获。弹琴的教则本，是专门的技术家根据了自己学习经验，苦心编制而成的。一课一课的基本练习，难易适度，进行有序，都是循循善诱的教程。练习者应该绝对信仰而服从。一课弹练纯熟之后，方可进于次课。每次均须熟练，不可自由删节。

弹法上最根本的要事，是手的指法。正式学习弹琴，手须有一定的姿势，按键须用一定的手指。没有经过正式的训练的人，往往乱用手指，只求键板按得不错，而不拘用那个手指，最为恶习。这乱用手指的恶习养成之后，后来矫正非常困难。这恶习的来源，也是由于不肯依照教则本渐进而欲猎等先试有趣味的乐曲之故。倘能依照教则本而渐进，则手指的运用自能合于一定的规则。两手上的手指，都有一定的名称，即自大指至小指，顺次称为1 2 3 4 5，左右两手都如此。教则本中乐谱的上方或下方所注的1 2 3 4 5的数字，便是指法记号，并非do， re，mi，fa，sol的简谱。五指之中，4 5两指平时运动最少，其筋肉最不灵敏。故弹琴时对于这两指的练习，尤宜注意。

音阶练习及五指练习，最为重要，可说是基本练习的基本练习。二者都是平均发展各指的能力的练习。音阶练习，左右两手的指法不同，不妨先把两手分别练习，然后合并弹奏。但在练习乐曲的时候，必须两手同时进行，决不可把两手分别练习。初弹时觉得困难，可把拍子放得极缓，徐徐练习。渐熟，而拍子渐渐加快。乐曲的缓急，有拍子记号及速度记号等规定者，宜依照所规定的速度而弹奏。五指练习及音阶练习等，以手法磨练为目的，则拍子越速越佳，但不可因过速而弹错。弹琴的人，胆欲大而心欲细，胆大则流畅而有生趣，心细则不致弹错。

流畅是纯熟爽快的意思，但拍子音符等仍须按照乐谱而正确弹出，不可任意缓急或擅加不必要的装饰音等。往往有未受正式的弹琴教养的人，欢喜在乐曲上漫附无谓的装饰音，最为恶习。很高尚的乐曲，常常被他们弹成恶俗不堪入耳的音调。《梅花三弄》等中国俗乐，其曲趣本来柔腻不振，演奏者又把它加上了华丽的装饰音，便更加油滑而难听。又有人弹琴，欢喜滥用八音，即常把左手的大指与小指按弹相隔八音的同名音，甚或左右两手皆弹八音。以致把乐曲的音量无端地增大，而乐曲中的音符都变成促音一般。这种都是游戏的弹法，最有伤害于音乐的美，而反认为增加音乐的美。但这是他们的音乐鉴赏力低下的原故。他们不能辨识崇高、优美、深刻等高尚的音乐美。而听到华丽、复杂、柔软、急速的音调，便以为是可贵的艺术。这犹之不懂色彩的调和对比的美，而专重五彩的复杂，显见其眼光的低浅。在前面也曾说过：美是由于正确而来的。不喜正确而喜油滑，不能得美而反得丑。油腔滑调的音乐，使听者感觉异常的不快，便是为了不正确而丑恶的原故。音乐技术最重正确。十九世纪世界大洋琴家褒洛〔毕罗〕（Hans von Bülow）教训学习洋琴的人说：“洋琴家有三要事：一技术，二技术，三技术。”他的意思就是“由正确的方法，按正确的时间，而奏正确的音符”。这话可当作弹琴学习者的座右铭。

以上所说，是风琴、洋琴的学习者所宜共通注意的几个要点。两乐器构造既不同，弹奏上亦各有特殊的方法。现在再就两者的特殊的要点谈一谈。

风琴奏法的特殊点，是踏板的用法、音栓的用法及增音器的用法。这些都是洋琴奏法上所没有的。分述如下：

踏板的功用，是伸缩风箱，使箱内空气上通于簧或管而发音。故踏板的轻重与音的强弱有关。往往有弹风琴的人，两足合着乐曲的拍子而

踏踏板，这是不良的习惯。因为在乐曲进行中，有时须把踏板重踏，以增加音量；有时须轻踏，以减少音量。养成了合拍子而踏足的习惯，便不能自由缓急轻重了。学弹风琴，宜在心中按拍，而两足专司踏板。两足踏下时的用力，普通宜大、宜深、宜缓。遇特别需要强大的音量时，可以加急。但踏板不可太急。太急，往往有发音粗杂之弊。

音栓（stop）。就是键盘上方乐谱下方的圆形木栓。这些栓的用度，是加润音色。拉出某一音栓，则风琴所发的音添加某种特殊的音色。弹琴者按着乐曲的性质拉出某几个音栓而弹奏，其乐曲便富生趣。音栓的数目无定。最小的风琴没有音栓。较大的风琴，有音栓自二个至二十个、三十个不等。各音栓位置的配列，亦没有一定。音栓头上附有文字，其文字为乐器名称或关于强弱的术语。弹琴者看了音栓的文字而选择应用。故音栓上的文字的意义不可不记诵。今将风琴上普通所用的音栓的名称及意义记述如下：

Melodia——清脆。

Viola——圆滑婉美，如微渥拉〔中提琴〕。

Viola Dolce——流丽、明朗，如微渥拉。

Vox Humana——发音颤动（不宜独用）。

Creble　Coupler——弹中音部各音时，高音部的同度音与之联合发音。

Bass Coupler——同上，与低音部联合发音。

Flute——清朗，如笛。

Forte——强烈，雄壮。

Diapason——流动，平滑。

Dulciane——爽利。

Dulcet——弱而优美。

Piano——柔和。

Clarabella——柔弱而愉快。

最初练习弹琴，可不用音栓。弹乐曲的时候，可审乐曲的性质选用某几个，音栓不滥用，滥用则损失弹琴的趣味。

增音器（swell），位在膝的近旁。其作用是增大音量。小风琴上只有右方一个，较大的风琴则有左右两个。左方的增音器的作用等于全部音栓的作用。增音器用膝开闭。开闭方法有两种：一是渐开渐闭，二是急开急闭，都须视乐谱上的记号而实行。

渐开渐闭的记号
- crescendo 或＜（渐强）
- decrescendo 或＞（渐弱）
- diminuendo（同上）

急开急闭的记号
- *f*（即 forte 强）
- *ff*（即 fortissimo 最强）
- *sf*（即 sforzando 一音强）
- *ac*（即 accent 特强）
- ＜或∧（同上）

踏板音栓及增音器，对于风琴音乐的表现上，有很大的关系。不善应用这三种机关的人，所弹的乐曲往往板滞。善于应用，其音乐就多变化而有生气。

洋琴奏法上的特殊的技术，是运指法及踏瓣的用法。

洋琴的键，构造与风琴不同，故按键的方法亦不同。风琴上的键只要按下便发音；洋琴上的键则徐徐按下不能发音，必稍用力一弹，内部的槌方始扣弦而发音。故弹奏洋琴，手指的运动更要活泼，须多作五指练习及音阶练习。五指练习实为洋琴练习的基本教练，凡是认真的教师，一定勉励学生勤修五指练习。但是练习的人，往往因为其困难而没有兴味，不肯用功；甚或闲却五指练习，猎等而进，以求有兴味的乐曲，其实反而损失了兴味。因为基本不固，弹奏任何乐曲都不能充分感

得有兴味。

踏瓣位在洋琴的下部，奏者的两足的近旁，大都是铜制的两个瓣。右方的一个名曰damper pedal〔制音踏板〕，又称曰forte pedal〔强音踏板〕。左方的一瓣名曰soft pedal〔弱音踏板〕。

Damper pedal用右足踏下时，洋琴内部遏止弦音的机关不发生作用。因之弦线一经发音之后，继续振动而延长其余音，且同调弦的共鸣更加强大，使洋琴所发音有热闹的壮大的音色。右足离开踏瓣，则内部遏止弦音的机关依旧作用，音的振动经过相当时间即便中止。乐曲中欲发强大、豪壮的音时，用这踏瓣，其在乐谱上的记号即 。音符下面附有这记号，即自这音起踏下右方的踏瓣，表示停止踏瓣的记号，如 。音符下附有这记号。至此音右足离开踏瓣。即弹上述的两记号之间的音符时，右足须保留在右方的踏瓣上。踏瓣的用法须正确而敏捷。乐曲上没有注明上述的记号，不可滥用踏瓣。

Soft pedal用右足踏下时，洋琴内部槌与弦的距离缩短，槌扣弦的力就减小，使洋琴发音微弱。乐曲中欲某数发音柔软时，用这踏瓣。其在乐谱上的记号是Una Corda。停止的记号是Tre Corda，或略作T.C.。

要之，这两个踏瓣的作用，是使音加强或减弱，即piano与forte的自由表出。故洋琴弹奏者似用不到足，其实足的运动也很要紧。

洋琴音乐上还有种种特用的记号，也是学习所应该知道的。现在记述在下面：

R. H. 即 Right Hand（英）

M. D. 即 Main Droite（法）

Mano Destre（意）

} 用右手弹奏

L. H. 即 left Hand（英）

M. G. 即 Main Gauche（法）

M. S. 即 Mano Sinistra（意）

} 用左手弹奏

2 Hands（英）

2 Handen（德）

2 Mains（法）

} 独弹

4 Hands（英）

4 Handen（德）

4 Mains（法）

} 二人联弹

2 Piano zu 4 Handen 两洋琴两人弹奏

洋琴弹奏的技术非常复杂。有时，在右方的键，因为右手无暇，须得把左手伸过去弹奏，其处的音符上即须加注L.H.等记号。反之左方的键要用右手弹奏时，须加注R.H.等记号。有时两人四手合弹一洋琴，有时两人两洋琴合奏一曲。可见近世的洋琴音乐非常进步而发达。

西洋乐器种类甚多，有弹奏乐器，吹奏乐器，打奏〔打击〕乐器，不下数十种。而洋琴在一切乐器中独占有特殊的地位。因为它构造复杂，音色优美，节奏鲜明，既能自由演奏旋律，又可完全演奏和声。别的乐器都没有像它一般十全的表现能力。提琴及管乐器只能演奏旋律。打乐器只能加强节奏。洋琴则兼备各器的优点。故洋琴有“乐器之王”的称号。复杂长大的洋琴演奏，听来无异于由数百人用数十种乐器而合奏的管弦乐。这实在可说是全能的乐器！所以外国的学校、团体、家庭，大都置备洋琴。近世的大音乐家，大作曲家多半是洋琴家；即使从事歌剧或提琴研究的人，也必从洋琴研究出发，或旁修洋琴音乐。故关于洋琴音乐的书，特别丰富。初学者往往欲选择而无从着手。普通学习洋琴的人，采用下列的几册书：（即初学宜用）

F. Beyel：Piano Method

Czerny：op.139

Czerny：op.639

Czerny：op.848

有相当基础后，可续弹较深的乐谱，即：

Sonatinen Album

Sonaten Album

第六章 提琴的奏法

在一切西洋乐器中，要算怀娥铃〔小提琴〕的演奏法为最困难。它的价值的要点，是发音的自然和音色的美丽。因为怀娥铃上的音的字眼

没有规定而完全用左手的手指在弦线上摸出来，又用弓在弦线上磨擦而发音。故所发的音好像人的喉咙的唱歌声，非常自然。又怀娥铃的琴身的质地、形状和构造，都极讲究，使十分利于传导音响的振动而共鸣，故所发的音的音色非常美丽。琵琶能及得它么？不能。因为琵琶虽然也有四根弦线，但音的字眼用格子固定，又是弹拨弦线而发的音，其所发的音琐碎而不自然；且琵琶的琴身的制造不及怀娥铃的讲究，共鸣的效果不甚良好，故音色亦远不及怀娥铃的美丽。三弦和胡琴能及得它么？也不能。因为三弦虽然没有固定音的字眼为格子，但也是弹拨弦线而发音的，且共鸣作用也不及怀娥铃的精良。胡琴虽是用弓磨擦弦线而发音的，但其构造过于简单，不能演奏复杂的音乐，音色亦很粗陋。所以怀娥铃看似与琵琶三弦等相仿佛的乐器，但在音乐上的价值比它们高得多。同时演奏亦比它们困难得多。西洋乐器中最有独奏乐器的资格的有两种，即洋琴〔钢琴〕与怀娥铃。演奏的技法，怀娥铃实比洋琴更不易精通。学习洋琴只要指头灵敏，学习怀娥铃又要耳朵对于音的辨别力。故洋琴是手的乐器，怀娥铃是手与耳的乐器。缺乏先天的人，学习洋琴或别种乐器不过进步慢些，总有一点成绩可见；但学习怀娥铃竟全然不能入门。反之，倘是像萨拉萨推〔萨拉萨蒂〕的先天丰富的人，一旦遇着这乐器，就感到无上的兴味而猛进。技术愈是进步，兴味愈是浓厚，怀娥铃音乐的高深实在没有止境。这小小的乐器能载没有止境的高深的音乐，故其制造法当然很值得讲究，而非常困难。略举制造法的数点来说说：例如琴身的木箱，形状、体积和材料，对于共鸣作用很有关系，非精细研究不可。材料的选择尤为精细。制作这小小的乐器，须用到数种的木材。例如琴腹须用松木，取其疏松而利于传导音；响背板须用枫木，取其致密而可以紧固琴身。又如弓的木材，须用布拉齐尔地方特产的一种轻而坚致的木材，弓毛须用长短粗细相同的一种马的尾毛。其他各小部分，亦都根据一定的理由，选用一定的材料与制法。例如腹板两旁的f字形孔，不仅是一种装饰，而在传达弦线的振动的腹板上有重大

的作用。又如木箱周围的一条黑线，也不仅是一种装饰。这黑线名曰“象眼木”，是在腹板与背板的周围刻了一道小沟，而用黑色的细木条填入的。有了这象眼木，腹板与背板的木质的振动受了限制，可以集中于箱内而作成强力的共鸣。——以上所举的，不过怀娥铃制造法上的数点，但由此已可窥知这乐器的制造的困难了。所以专门的怀娥铃制造者对于制造法须费长年的研究工夫，经过累代的改良进步，然后产出最良好的乐器。世界上制造怀娥铃最有名的国是意大利。

怀娥铃的起源远在于古代埃及，但怀娥铃本身是意大利人创造的。据说二千年前，埃及尼罗河地方有一个人名叫麦寇雷（Mercury）的，有一天在尼罗河畔散步，他的脚偶然蹴动了地上一种东西，发出锵然的美音。原来这是一只死久而干燥了的龟壳，因了壳内的空气的共鸣而发出美音的。他就模仿这龟壳的形状制造一种四弦乐器，名之为“拉伊亚”（lery）。这便是怀娥铃的远祖。后来这拉伊亚渐渐发达，到了十一世纪而形式一变，就称为“微奥尔”（viole）。这便是怀娥铃的近祖。到了一千五百二十年，有意大利人把微奥尔再加改良，成为现在的怀娥铃的形状，这便是怀娥铃的创生。怀娥铃的真的生命与价值，是意大利人所赋与的。因为微奥尔像琵琶一样，有划分音的字眼的格子，意大利人开始把这些格子除去，而改造为没有格子的怀娥铃。当时世人都非笑他们，以为没有格子是不便于演奏的。其实这正是怀娥铃的特色。没有了格子。在演奏法上固然困难得多，但发音自然而变化丰富，从此这乐器一跃而占有一切乐器中最高位置了。

故意大利是怀娥铃的故乡。十六世纪时，意大利制造怀娥铃的名匠辈出，供给最优良的乐器于世间，就中最有名的制造者有阿马谛（Amati，1596—1684），萨洛（Gasparo da Salò，1560—？），格尔内理（Guarneri，1640—1745），及前述的史德拉第伐利斯

（Stradivarius）诸家。最后的史氏全家都研究怀娥铃制造法，在意大利诸家中最为著名。而史家诸人中研究最精的，便是前述的昂笃尼奥〔Antonio，安东尼奥〕。故昂笃尼奥是自来世界上最大的怀娥铃制造者。他曾经费了二十年的工夫，苦心研究怀娥铃的制造法。结果，他所作的怀娥铃质料最良，造法最精，因而发音亦最美。他是意大利克雷莫那〔克雷莫纳〕地方的人，因这原故，怀娥铃又称为“克雷莫那”。西班牙女王所赠与萨拉萨推的，正是世间最名贵的“克雷莫那”。

如上所说，怀娥铃的价值最高，制法最难。故表面看来好像是与琵琶、胡琴等同类的小小乐器，其性质却高贵得多。就其音乐而说，自来有无数大作曲家专为这乐器制作高尚艰深的乐曲。我们如欲把所有的怀娥铃名曲学习过，恐怕毕生的精力与时间亦不够用。就其乐器的价格而说，最普通的怀娥铃亦需数十元，良好的制品每具值价数百元。至如“史德拉第伐利斯”的怀娥铃，在现世差不多是无价之宝了。故西洋乐器中的怀娥铃，可说与中国乐器中的古琴相似。古琴音乐实际如何，在我们已不容易听到，但看见古书上所说，姜伯牙的鼓琴只有钟子期一人能知音，子期死了，伯牙不复鼓琴，可想见他的琴上所奏的音乐一定非常高深；又如所谓古桐琴，向来视为一种稀世的珍品。关于西洋的怀娥铃，虽然没有这样神秘性的逸话，但世界所最知名的，在欧洲空前绝后的怀娥铃大家也只有二人，即前述的西班牙的萨拉萨推和比他早半世纪的意大利人巴格尼尼〔帕格尼尼〕（Niccolò Paganini，1782—1840）。读过《孩子们的音乐》（开明书店版）的人一定记得巴格尼尼在皮鞋上张四根弦线，当作怀娥铃而奏出微妙的音乐的逸话。这逸话也已有些不可思议了。萨拉萨推自作一曲怀娥铃名曲，名叫《流浪音乐》〔《流浪者之歌》〕，即Zigeunerweisen。这乐曲音节非常复杂，拍子非常急速，非有充分的训练的人不能演奏。现今世间的人所演奏的，已比萨拉萨推自己演奏的拍子放缓二倍，然而现在的人还是嫌它过于复杂迅速。

回想萨拉萨推自己的演奏，一定是变化迅速而神出鬼没的。萨拉萨推以后，世间没有出现过可以匹敌他的第三个怀娥铃大天才呢。

现在我们要谈一谈关于学习法的话了。学习怀娥铃，第一要认识乐器的性质与价值，而作相当的准备。颇有些爱好音乐的人，因为不曾明白怀娥铃的性质与价值，而轻易地选习这乐器，这种人在我看来是明明地向着失败而进行的。他们既没有相当的先天，又没有充分的忍耐力和时间，他们想在课余，业余花费少量的劳力和时间而换得音乐的享乐。倘然他们所选的乐器是较容易的东西（例如曼独铃〔曼陀林〕或口琴），或者可以相当地达到他们的目的；但倘轻易地选习了怀娥铃，他们的练习将来一定要受困难的障碍而半途废止。故学者的准备，第一是要检点自己是否有相当的先天，即指的能力与耳的能力。这一点自己或者难于正确判别，宜请求怀娥铃的先辈的试验与忠告。倘然先天不甚丰富，还是舍弃这最难的乐器而另选较轻便的乐器。第二须准备相当的时间而下一个极大的决心。时间每日至少须有一小时，不可间断。但所谓一小时，不是确数的一小时，非有些余裕不可。譬如你两点钟下课，三点钟又要上课，其间空闲的时间确数虽有一小时，但是除去休息和预备等，总要打一个七折，则练习时间的净数不过半小时多一些，故一小时的音乐练习，其实须有两小时的空闲的准备，方始从容。好学的青年往往打如意算盘，预备在一个暑假中要读完若干本书，但到了开学的时候，往往大失所望，而感到懊丧。这就是计算时间过于精确而忘却了余裕的必要之故。练习怀娥铃比较读书更费精力，故时间的余裕非更加充分不可。在元气不甚旺盛的人，两小时的课业中间的一小时空闲，实在不宜于练习怀娥铃。倘勉强支撑，一定不能持久，且有妨碍于练习的进步。练习之前须有相当的休息以涵养其精力，练习之后又须有相当的休息以恢复其疲劳。则练习的时间即使不长，效力一定显著。

既然有了充分的准备而开始练习了，须得注意这二事，即第一是须用正确严格的态度而从事练习，第二是须亲近其他的音乐以辅助怀娥铃音乐的进步。

正确是音乐技术修练上最必要的一种精神。练习怀娥钤这至难的乐器，开始时尤须正确。除音的长短与音的高低当然要正确外，又有演奏姿势与指法、弓法，均要求绝对的正确与严格。演奏姿势就是身体的态度，琴身的持法，指的按法，弓的移动的方法等。这些都有一定的规则。故学习怀娥铃的人，最初须对着镜子而练习。从先生得着指导之后，自己又须时时向镜中检点自己的姿势是否正确。指法就是左手上除大指以外的四根手指的运行的练习。进步以后，关于指法有专门的练习书。但初学时的基础先非正确稳固不可。指法除了服从练习书上所注明的以外，还有种特殊的应放应抑的方法，须实地从先生学习。这种特殊的方法看似不堪重要，其实对于技术的进步上很有关系。故怀娥铃不能完全独修。闭门造车，一定不利于将来的进步。弓法就是右手的弓的运行法。进步以后，关于弓法也有专门的练习书。初学所应修的基础，最重要的是弓的用力的轻重与弓的移动的方向。用力的轻重与发音的强弱有关，方向的正确与否与音色的美恶有关。这完全是右腕的筋觉的练习。筋肉习惯于正确的活动之后，即能在弦线上自由的奏出正确美丽的音了。初学者更有要正确地实行的事，是对于练习课的熟达。凡练习一课，必须练得全部精通纯熟，奏起来毫无一点停顿疑逗之处，然后进而练习其次的一课。练习书上的课程，是怀娥铃的先辈根据了他的经验和必然的顺序而编制的，学者必须逐课纯熟练习。一课的技法未曾练习纯熟，决不可贪快而遽习其次的一课。各课都有联络的关系，对于一课的技法未曾体得，不能进而修得其次的一课的技法。故贪快而急进的人，其进步反而迟滞了。又有初学者不肯照练习书依次渐进，擅自删略自己所不欢喜或困难的课程，而专选富有兴味的小曲风的课程，这是怀娥铃

学习上大忌的一事。一般人的见解，往往视音乐为娱乐的东西，以为弄音乐可以全不费力而获得陶醉与享乐。但在具有正当的音乐训练的人，一定确信音乐训练是非常刻苦而严肃的一事。它当然有兴味，但不是像他们所想的一种浅薄的兴味，而是用刻苦与严肃的奋斗而换得的一种深刻的兴味。浅薄悦耳的兴味，是下流的音乐的所有物。音乐的价值越是高贵，其所含的理性越多，即练习与鉴赏时需要的困难越多。一个音乐的初学者不肯依照正确的练习书而刻苦用功，而一味追求满足自己的兴味的乐曲，他明明是自己阻碍自己的进步。因为他没有经过训练，他自己的兴味是浅薄的，能适合他自己的兴味的乐曲一定是浅薄的音乐。固执己见，从此不能从事于高尚的音乐了。初学者应该胸中毫无成见，而以极谦虚的态度而恪守练习书的课程。这是练习上第一要注意的事。

第二要注意的事是亲近其他一切音乐以辅佐怀娥铃音乐的进步。前面已经说过，怀娥铃是并用手和耳演奏的乐器。因为怀娥铃上的音的字眼没有格子规定，全靠演奏者用自己的左手的四根手指去摸出来。手指是听命于耳朵的。耳朵对于音没有正确的辨别力，手指决不能摸出正确的音的位置。故学习怀娥铃须训练耳朵。换言之，学习怀娥铃的人不可专弄怀娥铃，应该预习或旁修其他的音乐，例如学习唱歌，听各种的演奏或听蓄音机〔唱机〕等。凡对于耳的音乐的训练有补益的事，学怀娥铃的人都宜亲近。初学者多习唱歌及听赏，可使手指所按的音正确。进步的怀娥铃学习者多听别人的演奏，可以帮助他的技术的上进。我有好几个朋友对于怀娥铃已修得相当的技术，他们自己说，他们曾从蓄音机上获得不少的帮助。——因为在中国，听怀娥铃或其他音乐演奏的机会是很少的。

怀娥铃同类的乐器有四种，形体最小的是怀娥铃，稍大的叫做“微渥拉”〔中提琴〕（viola），更大的叫做“赛洛”〔大提琴〕（cello），

最大的叫做“倍斯”〔低音提琴〕（bass）。这四种乐器构造是完全同样的，不过形体大小不同，故音乐者称它们为“弦乐四姊妹”。怀娥铃独似最小的妹妹，但是她的才华最丰富，发音最明亮，表现最雄辩。虽然其他的三者也都可独奏，但在音乐演奏上，以怀娥铃独奏为最正大而最盛行，便是为了其最雄辩的原故。这四者都是“磨擦弦乐器”，即用弓磨擦弦线而发音的。此外还有“弹弦乐器”，即由指甲弹拨弦线而发音的。弹弦乐器的价值不及怀娥铃的高尚，学习起来也不像怀娥铃的困难。爱好音乐的人想学一种弦乐器而没有充分的准备，不宜选习怀娥铃而大可选习弹弦乐器。弹弦乐器中最普通的是曼独铃（mandolin）与奇塔〔吉他〕（guitar）。曼独铃也是四弦的（两根合成一组，共八根弦线）。奇塔有六弦，故可称为六弦琴。这等乐器学起来不费多大的劳力，但也可获得相当的音乐的陶冶。普通音乐爱好者的选习这种乐器，最为轻便而稳妥。

第七章 口琴的奏法

一、口琴的种类

口琴有单音复音两种。单音的只有八孔、十孔，或十二孔，只能作小儿的玩具，不能奏复杂的乐曲。复音的每孔有两层，发音宏亮。现在所谓口琴，便是指复音口琴。

复音口琴有二十一孔的，二十三孔的，二十四孔的，以至二十八孔的。普通适用的，是二十一孔或二十三孔的口琴。

此外还有重音口琴、半音阶口琴等，普通不用。大规模的口琴合奏中往往用之。

本书读者欲购置口琴，可买二十一孔或二十三孔的C调口琴。牌子有种种，“真善美”牌子甚通行。但别的牌子也可用。

二、口琴演奏的姿势

口琴的拿法，各人略有不同，但大概相同。普通的拿法，先将口琴两端放在两手的大指和食指间。然后左手指弯转来，覆护琴面。最后右手指弯转来，包住左手指端，如第三十一图。

吹口琴时，两唇衔住口琴不可太紧，须使口琴可以向左右自由活动。身体或坐或立皆可。胸部宜挺起，则肺部呼吸自由，呼吸有力。倘立奏，则左足立停，右足稍微踏出，作体操中“少息”姿势，最为相宜。

三、口琴的乐谱

口琴曲不用五线谱而用简谱。简谱用1 2 3 4 5 6 7七个字构成。

高音的在其上方加一点（再高则加二点）。低音的在其下方加一点（再低则加二点）。故二十一孔的口琴上各音的写法如下：

简谱音符历时的长短，以划及点为记号。普通有下列数种：（假定一为一拍）

1———（四拍）　　1——（三拍）

1—（二拍）　　1（一拍）

1（半拍）　　1（四分之一拍）

1（八分之一拍）

倘在音旁加点，则加长原音之半，其点叫“附点”。普通附点音符如下：

1·（一拍半）　　1·（四分之三拍）

1·（八分之三拍）

休止符用0表示。历时长短也有种种，其表示法同上。即：

0———（休四拍）　　0——（休三拍）

0—（休二拍）　　0（休一拍）

0 （休半拍）　　0 （休四分之一拍）

0（休八分之一拍）

口琴乐谱头上，有分数写在左角，即如$\frac{4}{4}$，$\frac{2}{4}$，$\frac{3}{4}$，$\frac{6}{8}$，$\frac{2}{2}$等。这些是拍子记号。其意义如下：

$\frac{4}{4}$每小节四拍，以四分音符（即1）为一拍。

$\frac{2}{4}$每小节二拍，以四分音符为一拍。

$\frac{3}{4}$每小节三拍，以四分音符为一拍。

$\frac{6}{8}$每小节六拍，以八分音符（即$\underline{1}$）为一拍。

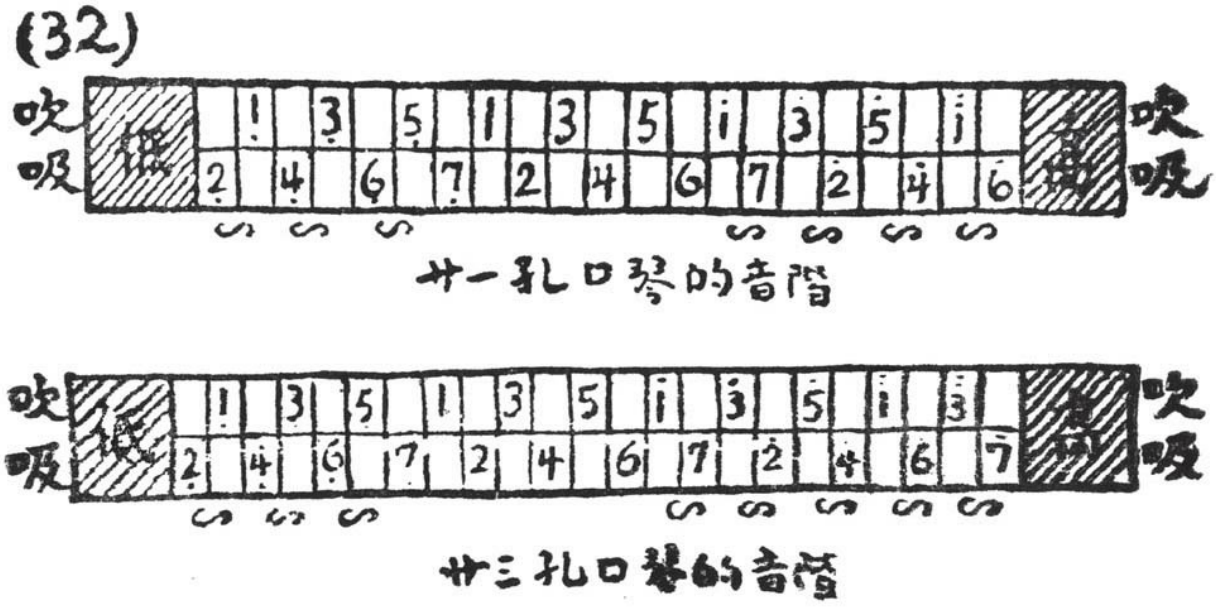
$\frac{2}{2}$每小节二拍，以二分音符（即1—）为一拍。

今举《义勇军进行曲》中一句为例，注明拍子如下：初学者可以举一反三。

四、口琴的音阶

风琴上的键板，是1 2 3 4 5 6 7顺次排列的。口琴则为了便于伴奏（理由见后第六节）的关系，只有中央一组大都顺次排列。

左方（低）右方（高）的各组中，七音时有颠倒。这是初学口琴时最感困难的一点，须得久后方能习惯。



第三十二图

今将二十一孔及二十三孔口琴上各音的位置注明如第三十二图。有S的地方，表示顺序颠倒。写在孔的上格的表示吹，写在孔的下格的表示吸。

五、单音的奏法

单音奏法，是口琴学习的初步。旧法两唇作小圆孔，对准某一两孔而吹吸。但此法不佳，其理有二：一者，如此吹吸，发音不宏亮。因为口洞太小，空气进出分量很少。二者，惯用此法，将来吹吸伴奏时须另换口的姿势，很不便利。因此，新式的单音奏法，两唇并不作小圆孔对准某一琴孔，而用舌将左方的琴孔舐住，仅留出最右方的琴孔通气，这样地吹吸起来，所发的音便是最右方一琴孔的音，而发音宏大。其姿势如第三十三图。

最初练习单音奏法，是练习音阶。先就中央的一音阶，即1 2 3 4 5 6 7 i八个字，顺次由低向高，再回转来由高向低。务使唇右角的通气

孔，对准所欲奏的琴孔，而用舌头精密舐住其余的琴孔，勿使发音。由此更进一步而练习伴奏，最为便利。

第三十三图

六、伴奏加入法

伴奏，就是用三个字音去陪伴一个音。这三个音叫做“和弦”，这一个音叫做“单音”。例如用1 3 5三个音（和弦）去陪伴i音（即1 3 5三音和i同时响出），即成伴奏。

照和声学的理论，1 3 5三个音同时响出，无论其顺序如何（例如1 3 5，3 5 $\dot{1}$，5 $\dot{1}$ $\dot{3}$等）都是谐和的。故可作为和弦。

2 4 6 7四个音中，任何三个音同时响出，也很谐和。例如2 4 6，4 6 $\dot{2}$，6 $\dot{2}$ $\dot{4}$，7 $\dot{2}$ $\dot{4}$等便是。惟6 7两字同时响出，稍感不调和。但轻轻的响出，亦无妨碍。

口琴就应用这和声学的理论而作伴奏。琴孔的顺序时有颠倒，正是为此。

伴奏之法，将两唇深深地衔住口琴，务使含住七个琴孔。如第三十四图。然后用舌将左边的六个琴孔舐住。

但使最右方的一琴孔发单音。正在吹奏单音时，忽然将舌头缩回一下，其时左方的六个孔（三个音）忽然同时响出，即1 3 5一和弦，去陪伴那单音。但舌头缩回一下，立即舐住，故伴奏所占时间不长，大约为单音的三分之一。如此，音乐仍以单音为止，而其中跟着和弦的伴奏，仿佛加了一种装饰，听来更加复杂繁华而美丽。

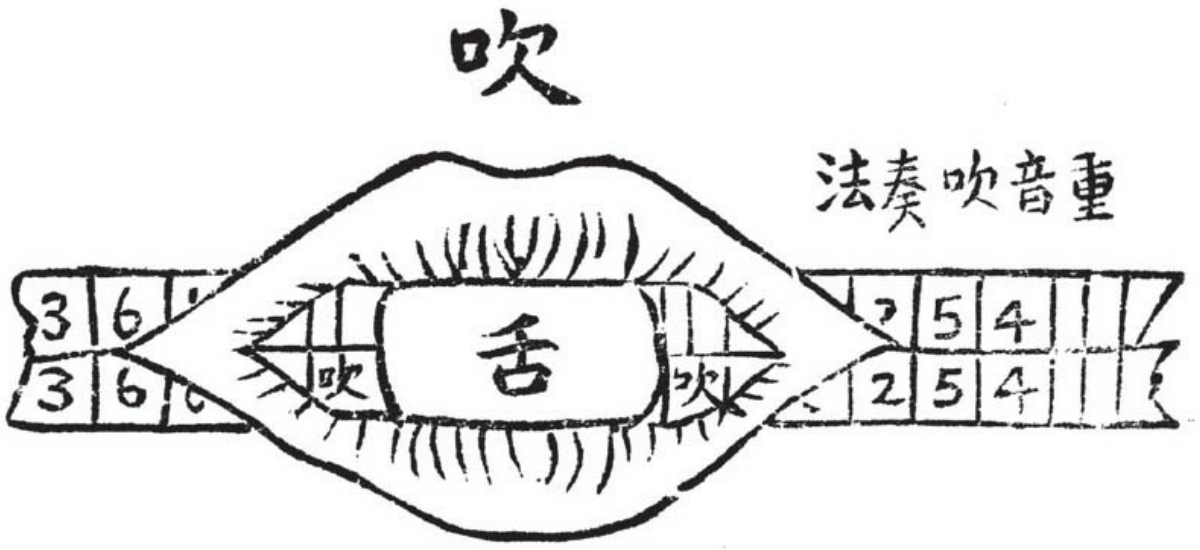
乐谱中要加伴奏的地方，用∧为记号。不加此记号的地方，不准加伴奏。（有时在不准加伴奏的地方用C记号。但不加任何记号亦可。）

伴奏时间加上的时候，用∧‿记号，名曰“空气伴奏”。此时舌头长期缩回，使四个音（七个孔）长期一同响出，至曲线完结而止。

七、重音奏法

重音之理比伴奏简单。1与$\dot{1}$，2与$\dot{2}$，3与$\dot{3}$，4与$\dot{4}$……同时响出，就叫做重音。

奏重音时口须更加张大，衔住八个琴孔或九个琴孔。吹的时候（例如1与$\dot{1}$）衔住八个琴孔，吸的时候（例如2与$\dot{2}$）则须衔住九个琴孔。用舌将中央各孔舐住，仅留口角两孔发音，即成重音。如第三十五图。



第三十五图

口琴曲中须奏重音时，所用记号如下：

Octave……或Oct……或8……或8va……

点线表示重音的范围。奏到点线完了处，线停止重音。

第八章 近世音乐简史

音乐在十八世纪以前，长期地受宗教的拘束，世俗音乐全无可观。十八世纪初德人罢哈〔巴赫〕（Bach）出世，方始有独立的音乐艺术。此后名家接踵而起，音乐一日千里地发展，直到今日。故音乐史上最重要的一部分是近世史，即自十八世纪前半至十九世纪后半之间的音乐史。

近世音乐可分为前后两期，前期是古典派音乐，后期是浪漫派音乐。两者的区别约言之，古典派音乐注重形式，表现纯粹的音乐美，绝对音乐就是这派的产物。浪漫派音乐注重内容，表现深刻的精神生活，标题音乐就是这派的产物。现在把两派分述如下：

一、古典派音乐

古典派可分为前后二期：前期为古典派复音乐，后期为古典派单音乐。复音乐〔复调音乐〕是宗教音乐时代的作曲法。其法每曲有两个以上的独立的旋律，同时相并而进行。单音乐〔单声部音乐〕是近世器乐勃兴之后所改用的作曲法，其法每曲只有一个可以独立的主要旋律（常在高音部），其余的都是辅佐这主要旋律的和声，不能独立，像现今学校中的二重唱、三重唱等便是一例。

古典派复音乐有二大作家，即罢哈与亨代尔〔亨德尔〕。

罢哈（Johann Sebastian Bach，1685—1750）是德国人，他是救音乐脱离宗教的桎梏而独立的人，故有“音乐之父”之称。音乐之父有子甚众，其第三子爱马纽尔·罢哈（Emanuel Bach，1714—1788）也是大音乐家，为后来的浪漫派的先驱。

罢哈在音乐上是多方面的天才，关于声乐、剧乐（神剧）、风琴、洋琴〔钢琴〕、怀娥铃〔小提琴〕、管弦乐都有杰作。他发明洋琴的弹奏的指法。（本来洋琴弹法很幼稚，仅用四指，罢哈始加用拇指）又发明“十二平均律音阶”——就是现今洋琴风琴所用的音阶。但最伟大的事业，是复音乐作曲法的改进。他废止宗教音乐时代所行的乐曲形式——即所谓“卡浓〔卡侬〕”（canon），而改用“覆盖〔赋格〕”（fugue）及“托卡塔〔托卡塔〕”（toccata）等最高的复音乐形式。罢哈的fugue在

今日还是音乐上的珍品。

与罢哈同时同国的，还有一位古典派复音乐大家，便是亨代尔（Georg Friedrich Händel，1685—1759）。亨代尔是古今最大的神剧（oratorio是关于宗教事迹的一种歌剧）作者。其中《救世主》（Messiah）被称为不朽之作。但他的伟大的事业，是声乐法与管弦乐法的展进。他的管弦乐法与罢哈的大异。接近于后来的单音乐，复音乐从此渐渐衰沉。

单音乐代替复音乐而发达。其原因在于器乐的勃兴。罢哈以后，洋琴已发达完成，怀娥铃技术，管弦乐演法，皆显著地进步，因此音色变化复杂，无须再作艰涩的复音乐了。单音乐的先驱者，前已说过，是罢哈的第三子爱马纽尔和意大利的克雷门谛〔克莱门蒂〕（Muzio Clementi，1752—1832）等。其完成者有三大家，即罕顿〔海顿〕，莫札尔德〔莫扎特〕与裴德芬〔贝多芬〕。

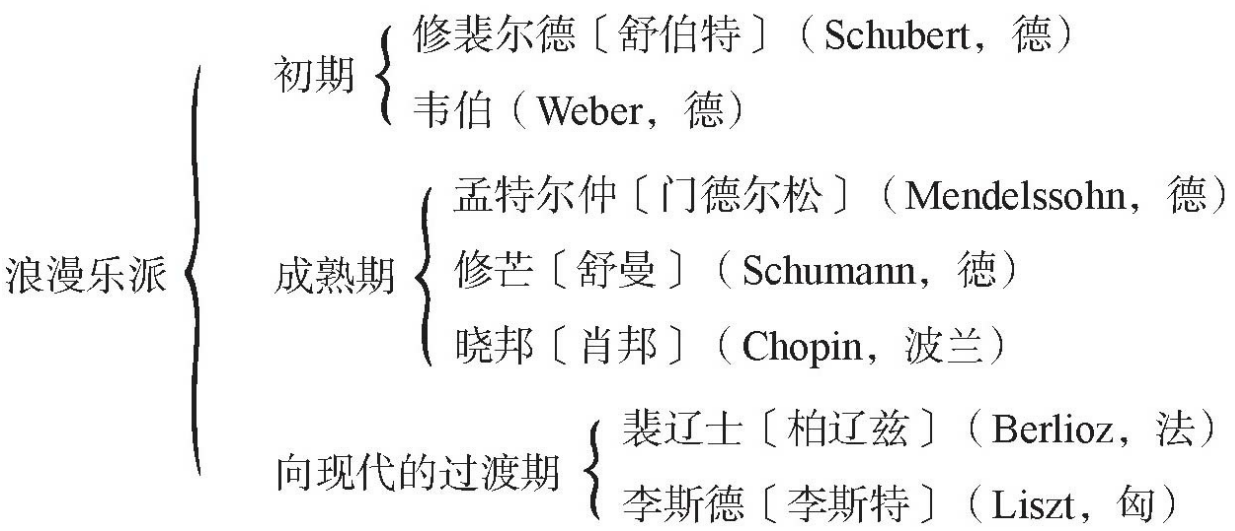
罕顿（Franz Joseph Haydn，1732—1809）是奥国一个车匠司务的儿子，六岁时就发露音乐的天才。一生专研器乐，发表十二大交响乐，音乐史家称他为“交响乐之父”。

莫札尔德（Wolfgang Amadeus Mozart，1756—1791）也是奥国人，一个在世仅三十五年的短命天才。五岁时，就随父演奏旅行，见者皆叹为神童。十二三岁时开始作曲。所作以器乐曲为主。他的朔拿大〔奏鸣曲〕比罕顿的更为进步。他的四十九个交响乐中，以“G短调〔小调〕”及“C长调〔大调〕”（即周彼德〔朱必特〕）交响乐为最著名。

裴德芬（Ludwig van Beethoven，1770—1827）是近世最伟大的乐圣，晚年两耳全聋，而其九大交响乐中的最大的杰作《第九交响乐》，

却在全聋的时期中制作，好像是有神力的。他的作品，除九大交响乐以外，主要的是朔拿大，四重奏序曲，竞奏曲〔协奏曲〕等。就中《月光朔拿大》〔《月光曲》〕（Moonlight Sonata），《克罗伊采尔朔拿大》〔《克莱采》〕（Kreutzer Sonata），《悲怆朔拿大》〔《悲怆》〕（Sonata Pathetique）等为最著名。他的乐风的特色，是注重精神生活的表现，故其作品超越于形式美之上，有深入肺腑感人力。他是模范的标题音乐的作者，又是近世古典派音乐的桥梁。

二、浪漫派音乐



浪漫主义是热情的、主观的。故浪漫派音乐尚清新，贵独创，有不拘形式的倾向。裴德芬以后的浪漫乐派，荟聚于德法二国。其中最大的天才有七人，可分为三时期如下：

修裴尔德（Franz Peter Schubert，1797—1828）被称为“歌曲之王”。以前的作家竞作长大的乐曲，他独能发见短小的歌曲的价值，一生所作共有八百余名曲。就中《听呀！听呀！那云雀》（Hark，Hark，The Lark），《野蔷薇》（Heidenröslein），《魔王》（Erlkönig）等传

诵最广。但他也作大乐曲，有交响乐十曲，和洋琴朔拿大〔钢琴奏鸣曲〕，弦乐四重奏各二十余曲。其中《未完成交响乐》（Unfinished Symphony）和《C长调交响乐》最为著名。他是生涯坎坷的短命天才，于《未完成交响乐》的制作中死去，但其作品却能成为杰作，至今常在世间开演，也好像是有神力的。

韦伯（Carl Mariavon Weber，1786—1826）是浪漫派歌剧的建设者。十二岁时已能作歌剧。一生杰作甚多，其中有《自由射手》（Der Freischütz）一剧最广受世人的欣赏。剧中的音乐被选拔出来，施行于各种器乐上，口琴曲中也有《自由射手》的偏曲。他的乐风的特色，是打破形式而注重感情表现。他采用民间音乐作为曲的基础，使音乐的效力广被于民众，尤为现代音乐的先驱。

孟特尔仲（Felix Mendelssohn Bartholdy，1809—1847）全生涯是幸福，其作品也异常美丽可爱。所作洋琴曲《无言歌》（Song Without Words）尤为清新粹美，可说是浪漫音乐成熟期绝顶的产物。序曲《仲夏之夜的梦》〔《仲夏夜之梦》〕（Midsummer Night’s Dream）也是脍炙人口的音乐，这是他十七岁时所作的。

修芒（Robert Schumann，1810—1856）为浪漫色彩最丰富的作家。他的生活非常浪漫，曾经失恋，流浪，图自杀，终于癫狂而死。他的作风如其生活，奔放而热狂。洋琴曲《蝴蝶》（Papillons），《谢肉祭》〔《狂欢节》〕（Carnaval），《梦幻》（Traumerei）等，为最脍炙人口的小品。也可以代表他的乐风。

以上四人，是德意志风的浪漫乐家。总括各人的特色：修裴尔德是歌谣式的，美的。韦伯是描写的，民乐的。孟特尔仲是技巧的，爱情的。修芒是诗的，热情的。

以下三人是法兰西式的浪漫乐家。

晓邦（Frederic François Chopin，1810—1849）是波兰人——亡国之民，其音乐中充满着忧愁悲哀的感情，洋琴曲“夜乐”〔夜曲〕（nocturne）可说是他的代表作。他平生喜穿黑衣服，又喜在晚上或暗室中弹洋琴。这种特殊的生活都反映在他的作品中。所作洋琴音乐甚多且美。享年只有三十九岁，也是一位短命天才。

裴辽士（Hector Louis Perlioz，1803—1869）是法国乡村间一位医生的儿子，由医学转入音乐，一生潦倒，多愁多苦不亚于修芒。所作交响乐最有特色，后人称他为“交响诗人”。他研究管弦乐法，大著进步。又用全然独创的方法制作交响乐，在曲中加以文词的标题，说明曲所描写的事象，称之为“交响乐诗”（symphonic poem）。其中像《幻想交响乐》（Symphony Fantastic），《在意大利的哈洛尔特》〔《哈罗尔德在意大利》〕（Harold en Italie）为最著名的作品。他是现代标题音乐的勇敢的先锋。

李斯德（Franz Liszt，1811—1886）是匈牙利人，其作品中最有名的是《匈牙利幻想曲》〔《匈牙利狂想曲》〕（Hungarian Rhapsodia），这是由匈牙利民谣的旋律来改作的。此外有交响乐，交响乐诗，乐风都很奇拔。李斯德与裴辽士的音乐，在浪漫乐中另树一帜，论者说这二人是浪漫派中的异端者，现代标题音乐的有力的指导者。十九世纪后半以来的音乐，皆自这两人的作品风出发。

曹子惟集

第七卷

艺术评论

人民文学出版社

丰子恺集

第七卷

艺术评论

人民文学出版社

文前插图

作者像

约1936年在杭州与次女林先

约1937年初与幼女一吟在缘缘堂前院合影

与钱君匋、马公愚、邱祖铭、曹辛汉等

- 漫画的描法
  - 第一章 漫画的意义
  - 第二章 漫画的由来
  - 第三章 漫画的种类
  - 第四章 漫画的学程
  - 第五章 写实法
  - 第六章 比喻法
  - 第七章 夸张法
  - 第八章 假象法
  - 第九章 点睛法
  - 第十章 象征法
- 余篇
  - 图画教授谈
  - 画家之生命
  - 忠实之写生
  - 素描
  - 艺术教育的原理
  - 美的世界与女性——宁波女子师范讲演稿
  - 现代艺术潮流——在上海专科师范讲演稿
    - 现代生活的基调
    - 现代艺术的诸倾向
    - 为艺术的艺术
    - 现代画界概要
    - 结论
  - 白马读书录（一）
  - 画圣米叶的人格及其艺术

    - 一 米叶的生涯及制作
    - 二 米叶制作的道德的特质
- 小学生底描画能力及其开发指导
    - 一 儿童底美的判断力及其指导要点
    - 二 儿童底描画能力底发达
    - 三 形象时代的儿童画及其开发指导
    - 四 儿童画底材料与描写
    - 五 小学图画指导底二要点
- 白马读书录（二）
- 白马读书录（三）
- 西洋美术底根源
- 印象派以后
- 曲线与直线的对照美
- 白马读书录（四）
- 构图上的均衡
- 关于绘画的根本知识
- 直到世界末——上海艺术师范五周纪念
- 艺术的创作与鉴赏
- 都会艺术
- 各国音乐底特征
    - 一 亚细亚地方的音乐
    - 二 中欧地方的音乐
    - 三 北欧地方的音乐
    - 四 斯干的纳维亚的音乐
    - 五 英国的音乐
    - 六 南欧的音乐
    - 七 东欧的音乐

        - 八 美国的音乐
    - 《子恺漫画》题卷首
    - 漫画浅说
    - 《音乐的常识》序
    - 《音乐入门》序
    - 音乐与文学的握手
        - 上 音乐的感情
        - 一 舞蹈的要素
        - 二 歌谣的要素
        - 三 表现方法的协和音与不协和音
        - 下 音乐的诉述
        - 一 运动的暗示
        - 二 声音的暗示
        - 三 明暗的暗示
        - 四 自然音的模仿
        - 五 民族乐的地理的暗示
        - 六 标题的暗示与导旋律的利用
    - 中国画与西洋画
    - 中国画的特色——画中有诗
        - 一 两种的绘画
        - 二 画中有诗
        - 三 文人画家与王维
        - 四 宋画院——综合艺术
    - 工艺实用品与美感
    - 美术的照相——给自己会照相的朋友们
    - 裴德芬谈话三则
    - 无学校的教育

- 《中文名歌五十曲》序
- 告母性——代序
- 乡愁与艺术——对一个南洋华侨学生的谈话
- 西洋画的看法
  - 一 对于绘画的误解
  - 二 艺术鉴赏的态度
  - 三 西洋画的特质
  - 四 画面美
  - 五 裸体美
- 我对于陶元庆的绘画的感想
- 《艺术概论》译者序言
- 一般人的音乐——序黄涵秋《口琴吹奏法》
  - 音乐的不普及的理由
  - 口琴的长处
- 艺术的亲和力——《艺术概论》译后随笔之一
- 答询问口琴吹奏法诸君并TY君
- 《现代艺术十二讲》序言
- 修裴尔德百年祭过后
- 《近代二大乐圣的生涯与艺术》序言
- 《生活与音乐》译者序言
- 《谷诃生活》序
- 看展览会用的眼镜——告一般入场者
- 看展览会场的壁——告一般入场者
- 《音乐的听法》序言
- 眼与手
- 《世界大音乐家与名曲》序言
- 《最新口琴吹奏法》序

- 《作曲法初步》序
- 告音乐初步者
  - 音乐是什么
  - 尊崇器乐
  - 勤练音阶
  - 辨识曲趣
- 关于儿童教育
  - 一 儿童的大人化
  - 二　童心的培养
- 《艺术教育》序言
- 关于学校中的艺术科——读《教育艺术论》
- 为妇女们谈绘画的看法
  - 一 工致的绘画
  - 二 模糊的绘画
  - 三 奇形的绘画
- 《近代艺术纲要》自序
- 《音乐入门》九版序言
- 《儿童生活漫画》序言
- 为中学生谈艺术科学习法
  - 总说
  - 图画学习法
  - 音乐学习法
- 《续口琴吹奏法》序

漫画的描法[1]

第一章 漫画的意义

甚样的叫做漫画？漫画的定义如何？这是开卷第一个问题。要解答这问题，先要略说世间绘画的种类。

世间的绘画，种类极多，但可从形式及内容上把它们分类。先从形式方面看，世间的绘画可分为二大类：一类是工笔的，一类是简笔的。譬如古来的仕女画，脸上的须眉根根清楚，身上的锦绣同真的一样，外加亭台楼阁，窗户几案，一一细描。这种画描一幅要费数天或数月，就叫做工笔画。又如水墨山水，有的寥寥数笔。描个圈就算是人的头，点几点就算是树的叶，写个介字就算是一个亭子，写个且字就算是一只帆船。这种画描一幅只消数十分或数分钟，就叫做简笔画。不独中国画如此，西洋画亦可分这二大类：十八世纪以前的大多是工笔画。十九世纪印象派以后，也有简笔的油画。

次从内容方面看，世间的绘画也可分为二大类：一类是注重画的意义的，一类是注重画的形象的。譬如《归去来图》，描写陶渊明辞官还乡，将近到家时的神情，家中僮仆欢迎，稚子候门的状态，以及清流孤松等背景。《赤壁泛舟图》，描写苏东坡同黄庭坚、佛印三人坐在船里酌酒的神情，以及山高月小水落石出的夜景。前者描写隐遁之趣，后者描写遨游之乐。我们看这种画，不但欣赏其人物风景的形象之美，又被告诉一段故事，一种意思。这就是注重意义的画。又如画梅兰竹菊，只是描写梅的孤高，兰的妩媚，竹的劲秀，菊的清丽的姿态。画石头，只

是描写自然物的玲珑奇怪的姿态。此外并不告诉我们什么意思。我们看这种画，只是欣赏其形状、色彩、笔法、布局等形象之美，不须探索其他意义。这就是注重形象的画。不独中国画如此，西洋画亦可分这二大类：文艺复兴期以来描写圣书中故事的画，都是注重意义的。印象派以后的风景写生，静物写生，都是注重形象的。

这样说来，绘画从形式上可分工笔的与简笔的二大类，从内容上可分为注重形象的与注重意义的二大类。现在把这四大类错综起来，便可得到漫画的定义：

工笔而注重形象的——像双钩的花卉图，细致的翎毛图，以及东西洋各种图案画等便是。

工笔而注重意义的——像细致的历史画，故事画，中世纪的西洋画，以及大多数的插画等便是。

简笔而注重形象的——像古人的即兴画，急就画，西洋的习作（sketch）等便是。

简笔而注重意义的——便是漫画。

这样，我们便可下定义：“漫画是简笔而注重意义的一种绘画。”

漫画这个“漫”字，同漫笔、漫谈等的“漫”字用意相同。漫笔、漫谈，在文体中便是一种随笔或小品文，大都随意取材，篇幅短小，而内容精粹。漫画在画体中也可说是一种随笔或小品画，也正是随意取材，画幅短小，而内容精粹的一种绘画。随意取材，画幅短小，故宜于“简笔”。内容精粹，故必“注重意义”。故“简笔”与“注重内容”，是漫画的两个条件。

譬如《红楼梦》《水浒》等的绣像插图，每幅描出故事的一幕，都是注重意义的。然而不便称为“漫画”。因为它们都用工笔细细地描，不合于“漫”字之义。所以只能称为“绣像插图”。可知“简笔”是漫画的第一条件。

又如速写画，一幅白纸上，寥寥数笔，描出一洋装青年与一乡老头子走路的姿态，称为漫画也不够格。因为它除了告诉我们“这是人物”之

外，并不表示任何更复杂的意义。它的主要目的是表示这些人的形状、姿态、线条等的美观，是注重形式而不注重内容意义的。所以只能称为速写画（即sketch）。倘在其上加题“某父子”三字，如第一图，就含有丰富的意思，而成为一幅漫画。故可知“注重意义”是漫画的第二条件。

由此便可知道：要学漫画，必须练习简笔画，并且练习思想。这两句话可以包括这一册漫画的描法。

---

[1] 开明书店，1943年8月初版，据1948年12月第5版收入。

第二章 漫画的由来

别人都说：在中国，漫画是由我创始的。我自己不承认这句话。只是在十六七年前，大约民国十一二年之间[1]，我的画最初发表在《文学周报》上，编者特称之为“漫画”。“漫画”之名，也许在这时候初见于中国。但漫画之实，我知道决不是由我创始的。大约是前清末年，上海刊行的《太平洋报》上，有陈师曾先生的即兴之作，小形，着墨不多，而诗趣横溢。可惜年代过去太久，刊物散失，无法收集实例来给读者看。但记得郑振铎先生所辑的《北平笺谱》中，有陈师曾先生所作的类于漫画的作品。看了这些画笺，也可想象他的作风。但我在《太平洋报》上看见陈先生的作品的时候，年纪还小，现已不能回忆。我最初注意漫画，是二十年前在日本的时候。日本是漫画流行的国家。“漫画”二字，实在是日本最初创用，后来跟了其他种种新名词一同传入中国的。日本最初用“漫画”二字的，叫做葛饰北斋。其人生于德川时代，约合我们中国的清初，距今已有三百余年。所以“北斋漫画”为日本漫画的开山老祖。现在须把日本的漫画史略叙一下：

在日本，“漫画”之名始见于三百余年前的葛饰北斋；但漫画之实在八百年前早已存在。世界任何民族，漫画的发达都不及她早。大约日本国民的气质，对于此道特别相近。那身披古装，足登草履，而在风光明媚的小岛上的画屏低窗之间讲究茶道与盆栽的日本人，对于生活趣味特别善于享乐，对于人生现象特别善于洞察。这种国民性反映于艺术上，在文学为俳句，在绘画即为漫画。

(2)

八百年前，日本的藤原时代，约当中国的宋朝，美术最初从中国输入日本的时候，绘画全是佛菩萨的画像。当时有一位画家，名叫鸟羽僧正的，开始用中国画的笔法来描写现实生活，其画含有多量的滑稽趣味。这便是日本漫画的远源。故鸟羽僧正是日本漫画之始祖。其作品多滑稽味，例如第二图所示。他的长篇作品有两种，第一种叫做《鸟兽戏

画》，所描写的，例如猴子和兔子在溪中竞赛游泳，青蛙扮作佛，兔子去拜佛，猴子念经等，据日本的鉴赏家说，是暗中讽刺当时的贵族的游荡生活的。又如野马、獏，各种动物斗争的状态，是讽刺当时社会政治的倾轧的。第二种作品叫做《贵志山缘起》，所描写的是贵志山僧莲朋的逸事。其事是这样：莲朋在贵志山修行多年，有法术，能使其钵自己飞到山上的富人的门前来乞米。富人认识这是莲朋的钵，把米放在钵中，钵自能飞回山去。每天如此，习以为常。有一天，富人偶然疏忽，将钵遗忘在米仓中，而把米仓锁闭了。这一晚，米仓的屋瓦忽然洞开，仓中所有的米，由钵领导，飞上山去。富人大窘，上山向莲朋讨情。莲朋作法，米又飞回仓中，仅留一钵米在山上。自后富人不敢怠慢云。——这些画通称为“鸟羽绘”。

鸟羽僧正之后，入镰仓时代，“绘卷”在日本大肆流行。绘卷者，犹之现今的连续漫画也。所描写的大都是现世生活，其画派称为“大和绘”。这就是“漫画”的前身。当时有名画家二人，即藤原长光与信实。前者绘有《伴大纳言绘卷》，描写一件放火的故事。后者绘有《绘师草纸》，描写一个穷画家的现实暴露。他们的作风，都是在严肃中含有滑稽，在嬉笑中隐藏讽刺。故令人开卷必笑。这作风正是承继鸟羽僧正的。

入室町时代，也有两个有名的漫画家，即土佐光行与土佐光信。前者有绘卷作品曰《天狗草纸》。后者有绘卷作品曰《福富草纸》。《天狗草纸》中描写天狗星的出现。天狗星共有七个，在日本被视为不祥之兆。凡天狗出现，世间必有动乱。这画是讽刺当时的七大寺院的僧侣的横行的。盖自镰仓时代以来，东大寺、兴福寺、三井寺、延喜寺、东寺、醍醐寺、高野山七个寺院势力甚大，寺僧骄慢无耻。画家就用七个天狗星来比拟他们，讽刺他们为不祥之兆。其次，《福富草纸》，所描

写的，是一个放屁的故事。甚为不雅，然而日本人视为大作。有一个名叫福富织部的人，没有别的本领，但善于放屁。其所放之屁，有异音异香，故闻者非但不嫌，反而心生欢喜。朝廷王公贵人慕其名，大家敦聘他去演习放屁。结果大得贵人称赞，得重赏而归。此人既富且贵，荣名满乡。邻人有藤太者，家贫，妻妒悍，绰号“鬼婆”。鬼婆闻知福富以放屁得富贵，艳羡不止。就使她的丈夫以邻人之谊，向福富叩求放屁的秘法。福富给他一包泻药，骗他道：“吃了这包药便能放五色五香之屁。”藤太信以为真，回家将药吞下，即赴贵人处自荐，请演习放屁。这时鬼婆以为富贵立刻就来，遂将旧衣裤悉数烧毁，裸体伏室中，等候丈夫荣归买新衣穿。谁知藤太在贵人前，不能放屁，而大撒烂屙[2]，被贵人驱逐，归家便患痢疾。于是鬼婆大愤，裸体闯入邻家，捉福富而咬其体。——这故事戏谑为虐，甚不雅致。但其讽刺意甚刻毒。盖谓世间爵禄富厚大都从放屁得来。其用意与《孟子》“齐人有一妻一妾”章相同，不过技法之高下，意趣之雅俗相悬殊耳。

室町时代之后，桃山时代无漫画。至德川时代，便是“漫画”正式命名的时代，其隆盛达于顶点。德川时代有八大漫画家，漫画之名乃由八大家之一的葛饰北斋奠定。

德川时代漫画发达的原因，一则由于时势太平，上下共乐。二则由于木版画的流行。第三个重要的原因，是“浮世绘”的发达。所谓浮世绘，是描写世态人情的一种民众艺术。前面说过，美术初从中国输入日本时，尽是佛菩萨的图像，即所谓宗教艺术。浮世绘便是宗教艺术的反动。全以人生日常琐屑生活为画材，故最能受一般民众的欣赏。浮世绘所以异于漫画者，即前者多工笔而必含有讽刺或滑稽味。后者则用简笔而含有讽刺或滑稽。然界限很不清楚。浮世绘中有一部分称为“大津绘”的，就是漫画。故大津绘可说是漫画的别名，或前身。

大津绘又称为“追分绘”。因为最初是大津、追分两地方产生的。又称为“鸟羽绘”，因为其画法是鸟羽僧正之余流。德川八大漫画家中，最先二人便是大津绘二名家。其一人曰松屋耳鸟斋，有作品曰《古鸟图贺比》，描写种种人间相。另一人曰近松门左卫门。其作品曰《净琉璃》，描写世态，皆可使人发笑。

耳鸟斋、左卫门二大家之后，便是漫画正式命名的时代。共有六大家，即英一蝶、葛饰北斋、锹形蕙斋、歌川芳国、大石真虎，和禅宗僧仙厓。是谓德川八大漫画家。

英一蝶初年所作多儿童恶戏画。例如描写私塾学童踢球，球打先生之面，先生抱头呼痛。这犹如我们学生间所谓“吃皮蛋”一类的事。又如描写二人着围棋，一孩子以物置其中一人之头上，其人方热中于棋，全不知觉。后年专事讽刺，有作品曰《百人男》，描写当时权贵的相貌，夸张过甚，形容难看，又题讽刺文字于其上。以此触怒权贵，下狱。不久出狱，又作《百人女》，内有一幅讽刺当时的将军纲吉及其爱妾御传，又下狱，流放三宅岛十二年。刑满归乡，画名益高，依旧从事讽刺画，直至七十三岁寿终。死后又出遗作集。

葛饰北斋自称其画集曰《北斋漫画》。漫画之名由此诞生。此人十九岁学画，直至九十岁寿终，其间七十一年中，未尝停止画笔。故其一生所作漫画甚多。他的画大都是小幅的。有人讥笑他只会作小画，不会作大画。北斋愤怒，为护国寺作画，用一百二十纸连接起来，描一达摩祖师像。又在同样大的纸上画一匹大马。远望，各部尺寸比例皆极准确，观者无不折服。随后又在一粒白米上画两麻雀，笔画清楚。见者无不惊叹。

锹形蕙斋专作有诙谐味的简笔画。有画卷曰《职人尽》。其中描写

各种社会的风俗，各种职业人的生活，各种俚谚，皆曲尽其妙。全德川时代的漫画作品，当以此《职人尽》为镇卷。

歌川国芳是蕙斋的承继者。他在七八岁时读蕙斋的《职人尽》，就立志为漫画家。其构图非常奇拔，其画就同变戏法一样：描五个儿童，可以看成十个儿童。描许多儿童打堆，可以看成一个大头。描一个笑的颜貌，倒转来看却是一个哭的颜貌。其代表作曰《荷宝藏壁无驮书》，都是优俳的肖像画，相貌奇怪，但一望而知为某人。

大石真虎专门研究工人职员的生活，其画多深刻的写实。其名作有《百人一首一夕话》等，皆描写社会生活，四时行乐等种种世相，多幽

默趣，亦可说是蕙斋的余流。

仙厓是一位禅宗的和尚，住在博多的圣福寺中。其作画草率而自然，寥寥数笔，曲尽妙趣。自鸟羽僧正以来，各家所作漫画多工笔似绣像者。至仙厓而任意挥毫，新辟一种活泼有生气的画风。第三图示其一例。后来的日本漫画家多宗奉之。仙厓曾自言：“世之画皆有法，仙厓之画无法。佛曰，法本无法。”

以上便是德川时代八大漫画家，为日本漫画的隆盛时代。其后衰沉。至明治时代，西洋美术入日本，漫画复兴。直至今日，非常热闹。

但作风与前不同，少有纯粹的日本漫画，大都含有西洋画风。著名的漫画家有河锅晓斋、竹久梦二、北泽乐天、冈本一平、池部钓、柳濑正梦、望月桂等。

晓斋是明治时代漫画家的先锋，原名“狂斋”，善于讽刺。当时日本有书画大会。集画家于一堂，畅谈痛饮。兴酣落笔，云烟满纸。晓斋嗜酒，有一次在书画会大醉，作画毁谤官吏。当场被捕下狱。出狱后大悔，改名晓斋。

竹久梦二是现存的老翁。他的画风，熔化东西洋画法于一炉：构图是西洋的，画趣是东洋的。形体是西洋的，笔法是东洋的。非常调和，有如天衣无缝。还有一点更大的特色，是诗趣的丰富。以前的漫画家，差不多全以诙谐、滑稽、讽刺、游戏为主题。梦二先生屏除此种浅近趣味，而专写深刻严肃的人生滋味。使人看了如同读一首绝诗一样，余味无穷。他的作品，主要者有《春》《夏》《秋》《冬》四集。第四图略示其笔调。

北泽乐天比梦二时代稍后，其画采用西法更多，有几幅竟全是西洋画。因此笔情墨趣，远不及梦二之丰富，画意亦远不及梦二之深远。但在另一方面，用切实的写实笔法，描写现代社会的种种纠纷，其努力也是可佩的。数年前曾有《乐天全集》出版，期以十二册完成。后来不知何故，出了七册就停止了。

冈本一平、池部钓，皆用简笔，似仙厓，所写多讽刺现代社会之作。望月桂、柳濑正梦思想最新，所谓革命的漫画家。前者曾为大杉荣的政治批评文作插画。后者以漫画讽刺本国政治外交及现代社会的阶级相，笔力强于刀枪。

以上的叙述，可以表明日本漫画的发达，及“漫画”二字之来源。

漫画在西洋，相当于cartoon及caricature。前者的意思是“讽刺画”，即关于人生社会相的漫画。后者的意思是“似颜画”，即关于肖像的漫画。西洋漫画的由来亦甚久远。据西洋漫画史家自称，在四千年前已有漫画。其实例就是古代的地下礼拜堂（catacomb）的壁上所描的民众生活的壁画。但此说未免把漫画的范围放得太广。照此说法，我们东洋古代的简笔的绘画都可称为漫画了。实际，西洋画中明显地含有讽刺意味的，最初见于十六世纪。当时意大利文艺复兴期三大美术家之一的辽拿特·达·文西〔列奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo da Vinci）因为要描他的大作《最后的晚餐》，拿了速写簿到处描写人的颜貌，以供大作的参考。有时他把颜貌的特点扩张，描得使人看了发笑。这便是caricature的起源，即西洋漫画的发端。其后关于人生社会的漫画也相继而兴。在教权时代，有漫画家作画讽刺僧侣。画中描写赴天国的入场券的发卖处。有钱的僧侣买了入场券而赴天国，没有钱的僧侣束手旁观，不得入天国。拿破仑时代，法国女子盛行高髻，便有漫画家夸张其事而作讽刺画。描写一个丈夫，爬上梯子去为其妻助妆。这仿佛我国古谣所描写：“城中好高髻，四方高一尺，城中好大袖，四方全匹帛。城中好广眉，四方且半额。”这可说是西洋漫画的初期。入十九世纪，法国画家独米哀〔杜米埃〕（Daumier）出世，漫画方始盛行。独米哀是写实派画家之一。他的写实，含有讽刺意味。今日西洋漫画的繁荣，实发轫于此。最初有Punch〔《笨拙》〕杂志，为漫画家用武之地。其后漫画家蜂起，欧美的报志，几乎没有一种不刊载漫画。实因此物短小精悍，一目了然，印象甚深，比文章力强得多。所以能盛行于生存竞争激烈的现世。美国有谚曰：“漫画以笑语叱咤世间。”欧洲上次大战中，各国皆用漫画作宣传，有“漫画强于弹丸”之说。俄罗斯革命，借poster的宣传力甚多。poster就是漫画的标语。我国近年来漫画亦甚发达，大都受西洋的影

响。故多模仿西洋画风，少有保住中国画趣味者。日本明治以来的漫画，虽然也受西洋画的影响，但处处流露日本腔调，一望而知为日本人的作品。有许多中国留日的美术学生，讥笑他们“模仿得不像，一股日本气”！这是日本人的长处，又是日本人的短处。盖若得其当，则不作生吞活剥的模仿，而能在文化艺术中保住其国民性与民族精神，便是长处。若不得其当，则国民个性倔强，气量狭小，眼光短浅，必不能成大事，便是短处。

---

[1] 作者在《文学周报》上初次发表漫画，是在1925年。

[2] 撒烂屙，作者家乡话，意即拉稀的大便。

第三章 漫画的种类

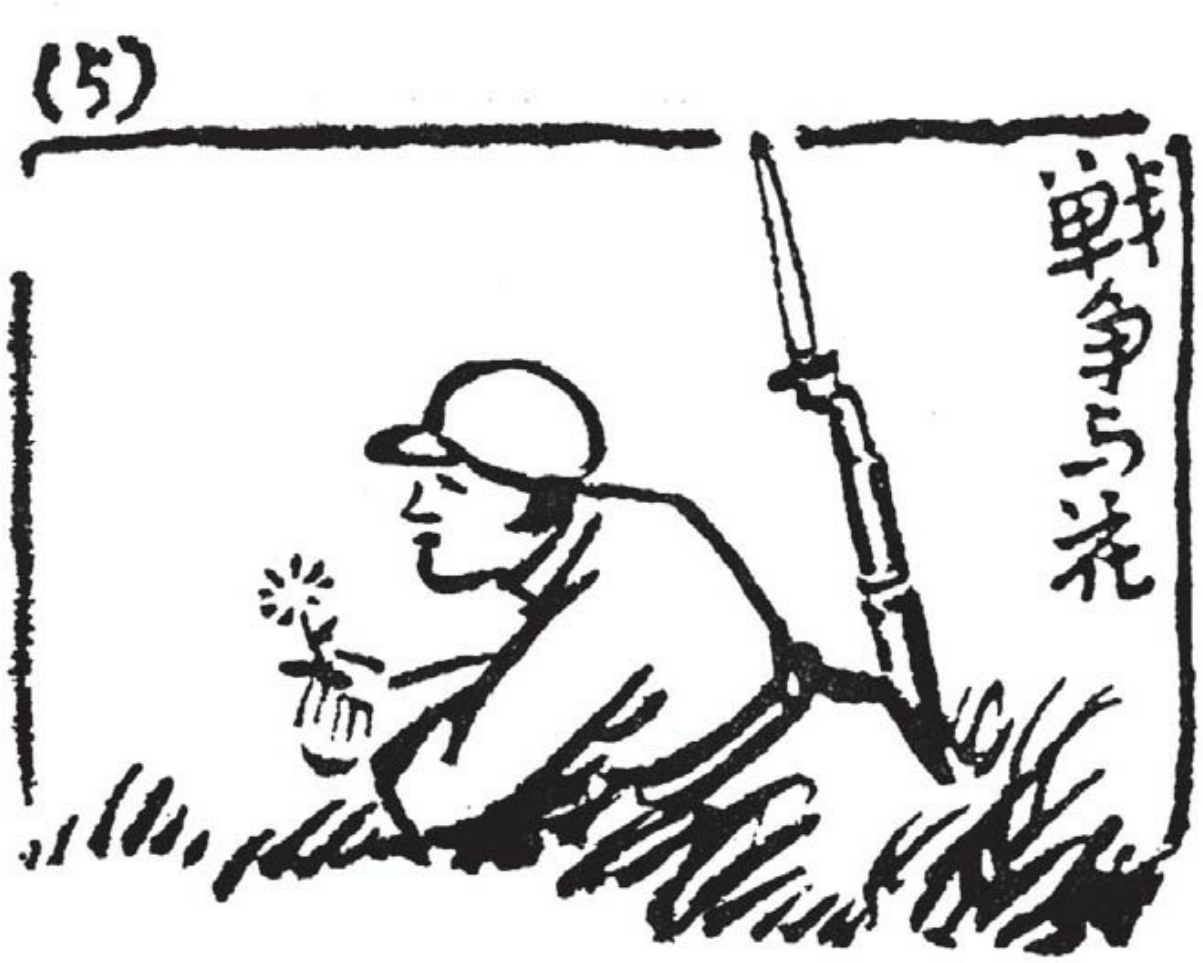
漫画是画中之随笔，画法可以自由创造，作风人人各异。故要分种类，只能不顾表面形式，而从内容思想上着眼。表面形式，无论其为毛笔画或钢笔画，写实画或写意画，关系并不重要，可以不论。初学者往往对于用具很注目，以为毛笔画有毛笔画的画法，钢笔画又另有钢笔画的画法，须得一一学习。这看法不对。学漫画不可拘泥于形式，必须从内容思想上着眼。所以漫画的种类与效用，也必依照内容思想而分述。

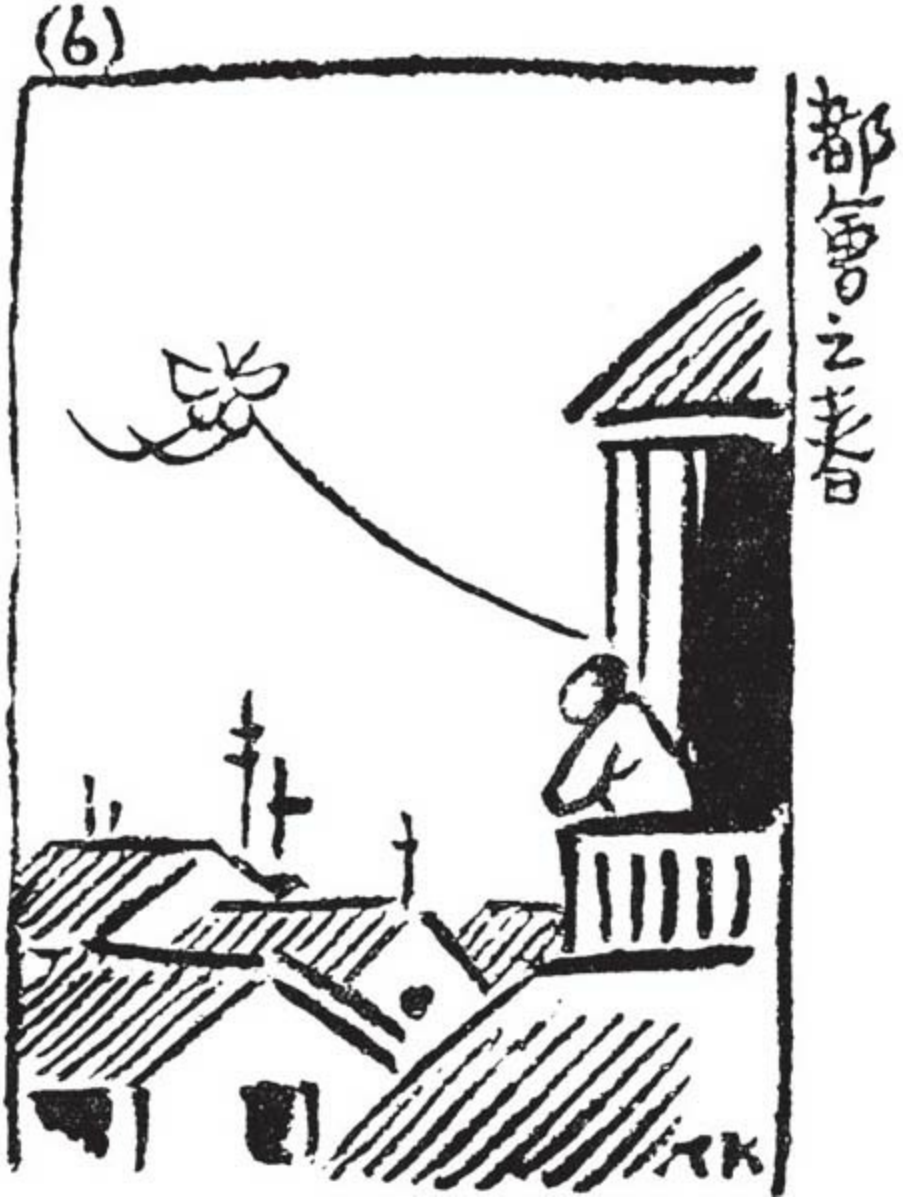
漫画可大别为三种。即感想漫画，讽刺漫画，与宣传漫画。

“感想漫画”是最艺术的一种漫画。吾人见闻思想所及，觉得某景象显示着一种人生相或世间相，心中感动不已，就用笔描出这景象，以舒展自己的胸怀。这叫做感想漫画。作这种画，由于感情，出于自然，并不像作讽刺漫画地为欲发表批评意见，也不像作宣传漫画地预计描成后的效用。但因为人心必有“同然”，如孟子所说：“心之所同然者何也？理也，义也。”故倘其情感合乎理与义，则必能在看者的心中引起同样的感动，而使心与心相共鸣。今举三个实例如下：

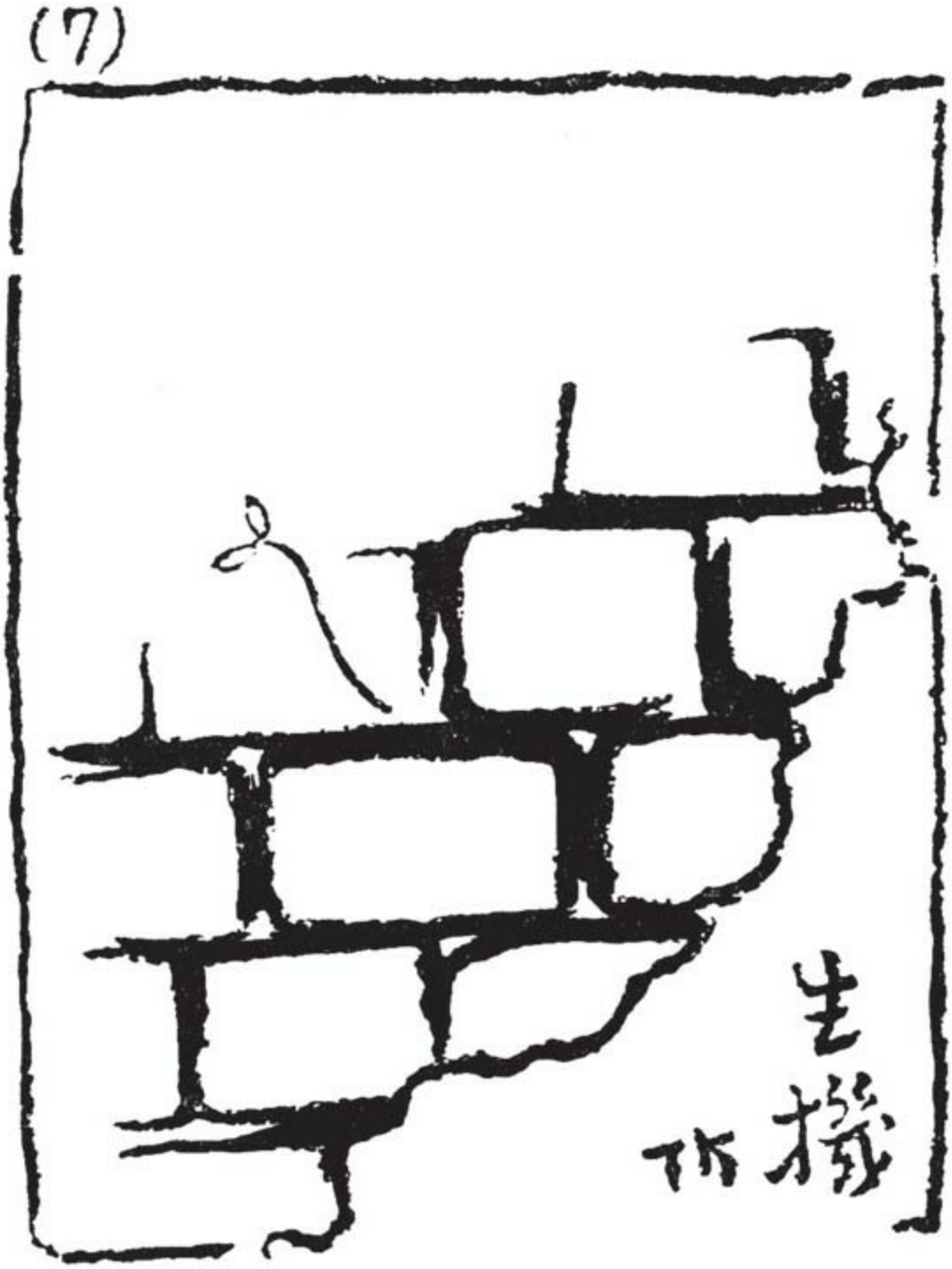
例如第五图[1]所示：描着一个兵士伏在草地上休息。手中拿着一朵小花。他正在欣赏这花。题曰《战争与花》。这幅漫画表面上平淡得很。除了“一个兵看花”以外，并不告诉我们其他意思。但看者倘深于情感，就会在这寥寥数笔中发见人世间一大矛盾相。战争与花！这是丑与美的相会，残惨与和平的对比，死与生的争执，人事与天心的大冲突！又如第六图所示：描写都会的一角，洋台楼上有一人倚栏闲眺。栏外屋宇毗连，尘嚣满目。天空中露出一只纸鸢。题曰《都会之春》。这是我

自己的作品，见《子恺漫画全集》。这是我往年住在上海时，春日所见的景象。日历已经撕到“明日清明”，身上已经穿上白袷轻衫，而目前都是钢铁、水泥、玻璃，与电线，毫无半点绿色与生趣。大地上无限的春意，全部通过了这一线而在那纸鸢上发泄。这个景象，令人看了心不得不感动，手不得不描写。





又如第七图所示：描写破墙的砖缝中，生出一株小草来。这也是我自己的作品，载在《护生画集》第五十一页。这是触目惊心的一种现象。天地的好生之心，如此周到。连破墙的砖缝中的一粒草籽也给以生长的机会。生物的贪生之心，如此强盛。不幸而托根于破墙的砖缝中，犹自努力挣扎，向上求生。区区小草，尚且如此，何况动物与人类？我看见这小草，大吃一惊。觉得这是可歌可泣，值得描写赞颂的景象。

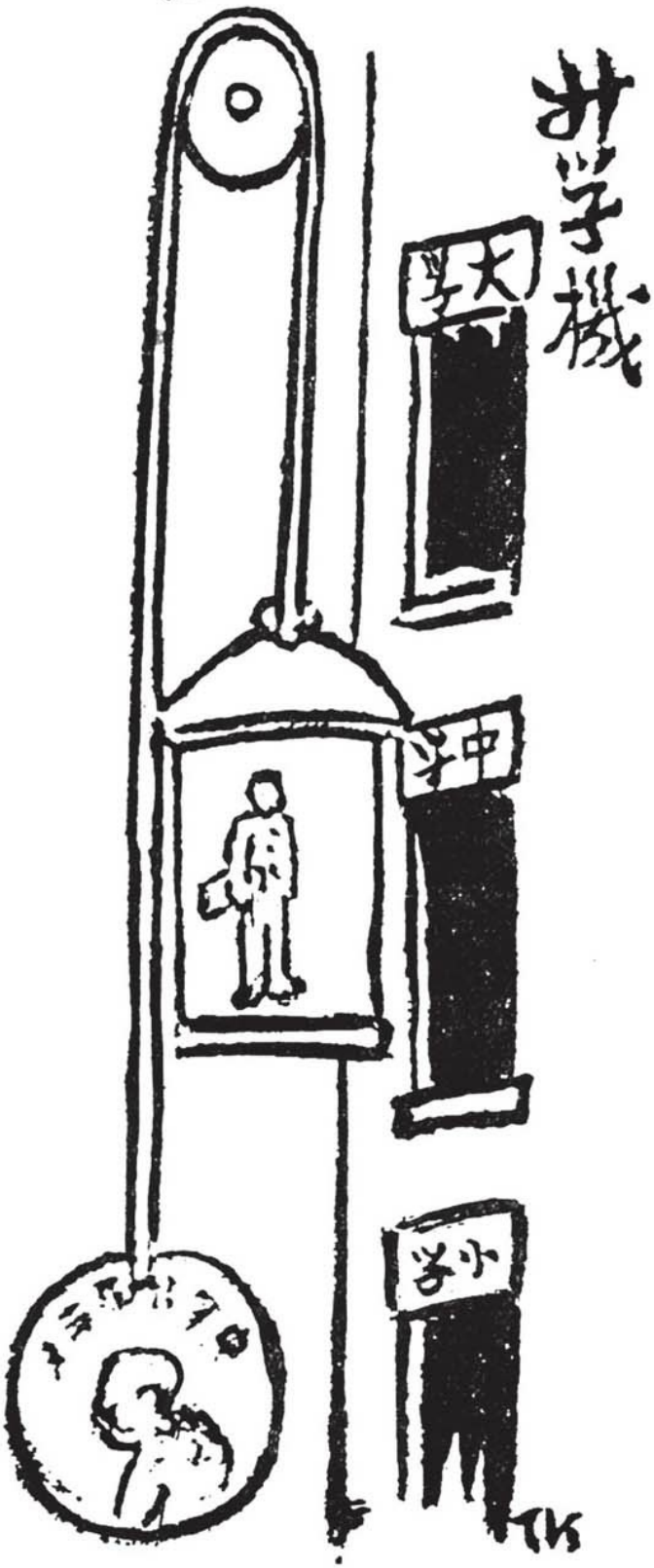


像上述一类的画，称为“感想漫画”。因为它们只是记录一种感想，暗示一种真理，而并无其他作用。因此，这种画表面都平淡，浅率的人看了毫无兴味，深于情感的人始能欣赏。所以说这是最艺术的一种漫

画。

“讽刺漫画”是批评的漫画。对于人类社会的不合理发生反感，想加以批评；不用直言指斥，而想出一种适当的比喻来，或者找出一种适当的事象来，描成一幅漫画，以显示这不合理。这叫做讽刺漫画。自来的漫画中，讽刺漫画占大多数，且大都含滑稽味。故曰“漫画以笑语叱咤世间”。讽刺漫画与感想漫画有时界限似乎模糊。因为感想漫画有时也略含批评的意味。但其分别在于所描的形状上：形状自然或美观的，为感想漫画。形状怪异或丑恶的，为讽刺漫画。也举三个实例如下：

(8)



例如第八图：描写一架升降机，附在一个三层楼旁边。一个学生手里挟着书，乘在升降机中。这升降机的上升不靠电力而全靠银洋。有了银洋，自会上升。这三层楼的下层叫做“小学”，中层叫做“中学”，上层叫做“大学”。现在这学生已经靠着银洋的力而升到中学，不久就可升入大学了。这画的题目叫做《升学机》。这是我十余年前的旧作，后来收集在画集《人间相》中，抗战后又选入《子恺漫画全集》中。现在我自己看看，觉得讽刺得太刻毒。但书店常选出这幅画来，登在报志上作诱惑的广告。大概可以代表讽刺漫画的，就取它为例。十余年前，社会上有这样的不合理事情。我就想出这比喻式的题材来，作画讽刺它。但今日这种不合理事恐已极少。希望我这幅画早已失却时效。

又如前面的第一图：描写一个洋装青年手携司的克〔手杖〕，昂然大踏步向前面走。一位农夫工人装束的老人提着衣包皮箱在后面跟。题曰《某父子》。这也是我自己的作品，载在《学生漫画》。现在也已收在《子恺漫画全集》中。这是我当年在社会上亲见的不合理相。不必像上例的设法比喻，只要照样描写，就可拿来讽刺。因为它形状丑恶，本身就是一幅讽刺漫画了。青年人不负载行李而拄拐杖，颁白者反而负载于道路，已经是怪现象。何况一个是儿子而一个是父亲呢！我并不如此直说，只是把这现象描出来，给大家看，给那洋装青年自己看。

再举一个连续漫画的例，如第九图，是最近某西洋人所作的连续讽刺漫画。地球是圆的，早已是群众肯定无疑之事。但倘有狂人登高大呼“地球是方的”，一而再，再而三，而四，而五，而六，则群众之心也会渐渐地被其移易，受其麻醉，终于确信地球是方的而攻击地圆说。此与吾国古语“三人成虎”及“曾参杀人”的故事（曾参是大孝子。其母织布，有人骗她说：“曾参杀人。”其母管自织布。又来一人骗她，其母仍不顾。第三人来骗她，其母投杼，逾墙而逃。）同理，而更加荒唐可

笑。人类社会的荒唐可笑，竟有类于此画者。

像上述一类的画，称为“讽刺漫画”。这类漫画，表面大都滑稽可笑，而内面隐藏着一种非难指斥的意思。所以说是批评的漫画。自来的漫画中，讽刺漫画占大多数。故说起“漫画”容易使人立刻联想到“讽刺”。这并非偶然。古人云：“世间不可与庄语。”又曰：“谈言微中，亦可以解纷。”所以漫画宜于讽刺，讽刺漫画自有其特殊的价值。

“宣传漫画”是忿恿的漫画。先有一种意见或主张，欲宣告或劝诱他人；于是想出或找出一种适当的比喻或事象来，描成一幅漫画，使人一见就信受他的意思，或蒙受他的感化。这类漫画，在争斗的社会里特别发达。其故有二：一者，宣传漫画可以代替文章，而比文章效力大。因为读一篇文章要费许多时光和力；看一幅漫画只费数秒钟，有兴味而不

吃力。二者，宣传漫画可以代替标语，而比标语效力大。因为标语是抽象的，给人印象浅；漫画是具象的，给人印象甚深。宣传漫画因有这二点妙用，所以在争斗的社会里特别发达。再举三个实例如下：

例如第十图：描许多人共乘一船，水上风浪险恶。而其中有一个人用锤子和凿子在船底上凿洞，希望它覆没。题曰《汉奸》。这是我在桂林某处壁上看见的，忘其作者，今背摹其大意。这是想要把汉奸的害群宣告于民众，使大家都知道汉奸对我们的害处，群起而消灭之。于是想出一种比喻来，用船比方国家，凿船底比方通敌。这比喻切当而明了，使人一见就痛感汉奸之危险性与可恶，脑中永远保留强明的印象。设

想，若不用画，而用文章宣说：“汉奸是私通敌国的人。国家有了这种人，必致灭亡。国家灭亡，四万万同胞大家遭殃。所以我们大家应该防止汉奸，消灭汉奸……”如是云云地宣说，原也说得明白。然而多周折，费思索，远不及看画的一目了然。所以我说宣传漫画的效果比文章大。

(11)

又如第十一图：描一个人正在埋葬一个死尸。后面还有两个人又抬一个死尸来埋葬。题曰《他们埋的是种子，不是死尸》。这是最近西班牙被侵略[2]时，其国的画家卡斯德洛（Castelao）所作的。侵略军到处杀人，惨无人道。西班牙民众一致愤慨，誓死抗战。目前身虽被害，然而精神不死。这些愤慨堆积在残生的群众的心里，与日俱增，将来终有一天爆发出来，歼灭暴徒，恢复国家，重振人道。画家卡斯德洛胸中起了这样的感想，设法要把这感想宣告众人。就选取埋死尸这个事象来作为表现的手段。加上一个有力的题目：《他们埋的是种子，不是死尸》。表明这些被害者的冤屈有人伸雪，遗志有人继承，其埋葬正同埋种子一样，将来总有一天像种子一样地发芽，抽条，开花，结果的！这幅画的魄力全在题目上。假使没有这题目，就变光是埋葬死尸的一幅画，毫无宣传力了。

最后一例，如第十二图：描写一个人站在地球上，右手掩鼻，左手持长钳，挟住一个大肚皮的洋装人物，正要把他丢向地球外面去。这是日本漫画家望月桂所作的。望月氏与日本政治革命者大杉荣相友善，曾与大杉荣合作漫文漫画一册。这画就是该书中的一幅。他的画笔与大杉的文笔一样力强。后来大杉被人杀害，望月的画笔也就停顿。但看这幅，要把世界上的臭货抛出地球之外，其思想与技术都可惊人。

像上述一类的画，称为“宣传漫画”。在今日，宣传漫画比讽刺漫画更为发达。因为争斗过于激烈，讽刺失其效力，大家竞用漫画为主义的

辩护者，枪炮的代用品。故今日的漫画，几乎全是宣传的了。美国的辛克莱[3]有一句话：“凡艺术都是宣传。”在这句话的掩护之下，漫画的注重宣传，是极正当的。自古以来，艺术常被别的事业所利用，作别的事业的装饰。例如在古代，艺术被利用在宫殿上，作为政治的装饰。在中世纪，被利用在寺院、仪式上，作为宗教的装饰。在近世，被利用在工厂、商店上，作为商业的装饰。十九世纪以前，西洋艺术一向“为他人作嫁衣裳”，不曾独立过。十九世纪自然主义勃兴，画家提倡印象派，音乐家提倡纯音乐，共谋艺术的独立。不久被人斥为“象牙塔里的艺术”，立刻把它赶下塔来，要它走向“人生”。于是艺术又被“人生”所利用，成为争斗的工具。辛克莱所谓“宣传”，大约指此。但他没有顾到中国艺术。在中国，艺术早已独立。例如绘画，自唐以来，早就脱离实用的羁绊，而独立为一种陶冶性灵的纯艺术。若说凡艺术皆宣传，则八大的山水宣传什么？南田的花卉宣传什么？难道这些水山花卉都非艺术么？可知艺术决不全是宣传，即漫画决不专重宣传。惟漫画形状小巧，用笔简明，取材精锐，动人深刻。因此最容易被利用为争斗的宣传工具。争斗日益激烈，宣传漫画日益风行。人就忘记了漫画的艺术的本体，而以为“凡漫画皆宣传”。这是循流忘源，逐末忘本。盖争斗是人类生活的一种变态，不是常态。人类的理想与企图，总是和平幸福，共存同荣的生活。谁愿长在争斗中生活呢？别人侵略我，我为欲抵抗，惩诫，消弭而同他争斗，是不得已的，是以争斗消弭争斗。这好比医生以毒攻毒；等到毒攻下了，必须照常给以滋补。可知争斗是人类生活的变态，即宣传漫画是漫画的变态。我们不妨为正义人道而作宣传漫画，但必须知道这不是漫画的本体。漫画的本体，应该是艺术的。

---

[1] 图五为作者所作，可能受到竹久梦二的启发。

[2] 指第二次世界大战期间，1938—1939年德国伙同意大利武装干涉西班牙内

战。

[3] 辛克莱（Upton Sinclair，1878—1968），美国小说家，“社会丑事揭发派”作家。

第四章 漫画的学程

开卷说过：“漫画是注重意义的一种简笔画。”故制作漫画，必须先立意，后用笔。换言之，即学习漫画，第一要修养思想，第二要修养技术。

十年来，我曾收到不少学生，相识，或读者的来信，问我漫画如何描法。每次复信，总是这样的一番话，至今已重复得厌倦：“学习漫画，须作两种修养：第一是练习手腕，使能自由描写人生自然各种物象的形态。这便是图画练习，其学习法与普通学校的图画科无大异。大概先学写生，即描写眼前所见的东西；后学背摹，即凭回想及记忆而描写曾经见过的东西。学到曾经见过的各种物象都会描写了，第一种修养即已完成。第二是练习思想。这种练习范围很广泛。非但我这封信中说不尽，就是洋洋数十万言的一册书，也无法说尽。因为凡清晰的头脑，锐敏的眼光，丰富的经历，广博的知识，精明的判断，卓越的见解等，都属思想练习的范围。这范围岂不广泛？所以这方面的练习，超乎画法之外，非函牍书册所能授，现在无从说起。”

每次写这样的复信时，常想编一册漫画的描法，免得一一作复。然而过后即忘，迄未动笔。直到去年夏天，因广西全省中学艺术教师暑期训练班的学员的怂恿，方才粗定目录及大纲。训练班散后，我又把此事搁置，直到今日方才动笔。虽称为《漫画的描法》，其实只是加长的一封复信，关于漫画学习的第一种修养（思想），仍是无从说起。只能说些关于漫画的见闻与制作经验，聊供有志此道者的参考而已。

制作漫画，必须先立意，后用笔。换言之，即学习漫画，第一要修

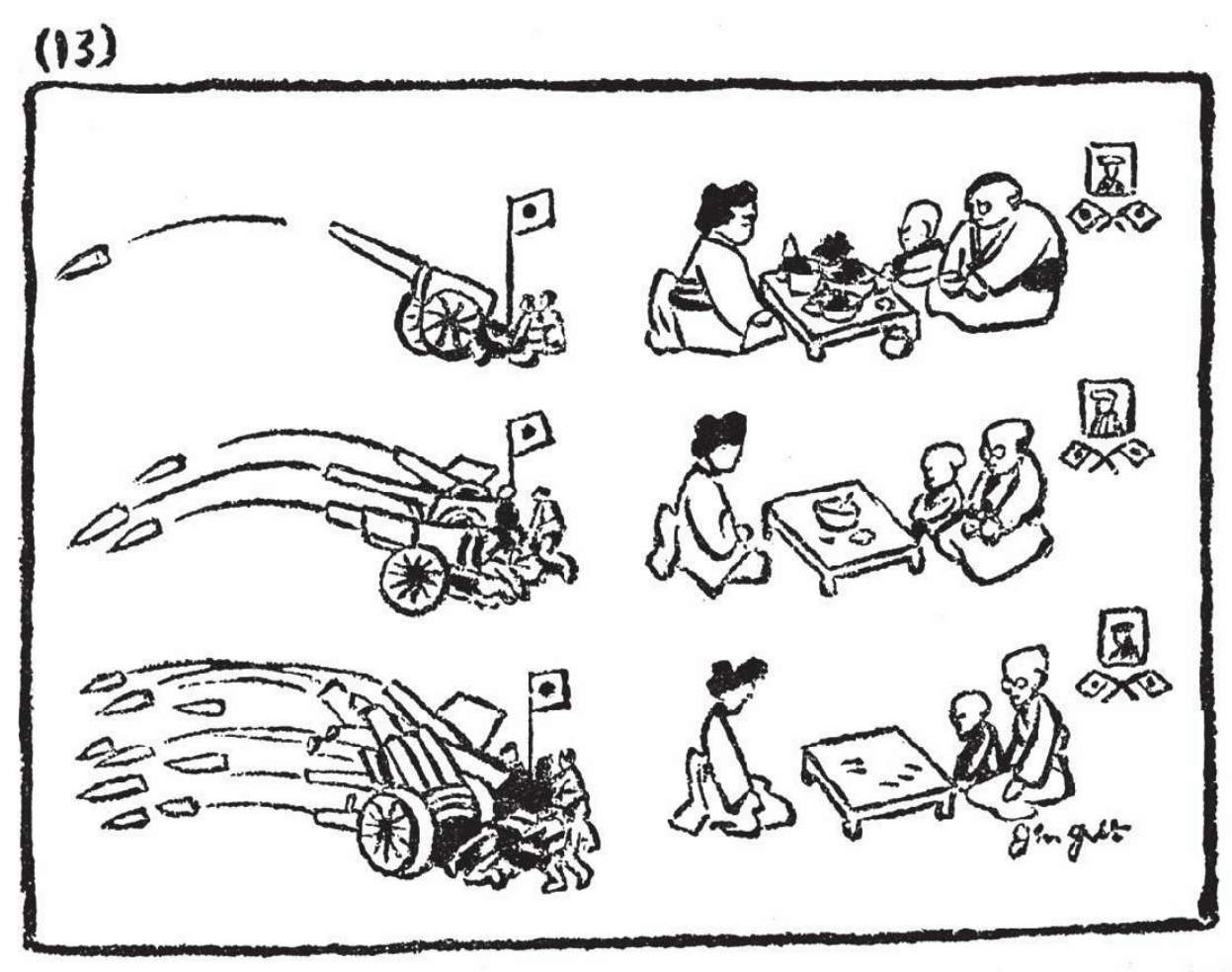
养思想，第二要修养技术。这两种修养，缺一不可。盖缺乏第一种修养，即思想不敏，没有见解，不能立意，即使画术很精，其人只是一位普通画工，不能为漫画家。倘缺乏第二种修养，即技术不精，没有画才，不能用笔，即使思想很敏，其人只是一位普通论者，也不能称为漫画家。现在请举实例以说明漫画的立意与用笔。

就用最近时事漫画为例：第十三图，《日本的长期侵略》，是The Nation〔《民族》〕报上所载某西洋人的作品。现在我们来推想作者制成此画的经过。这可分为四个步骤如下：

一、作者看见日本侵略中国，最初以为中国不会抵抗，只要开一炮，中国就会求和的。谁知中国实行长期抗战。于是日本成了骑虎难下之势，只得迫令全国人民减衣缩食，以供给每天二千万元之侵略军费。战线越弄越长，军费越弄越大，人民的生活越弄越苦。作者看见这般情形，觉得日本这个国家可笑可怜，想拿画笔来讽刺她一下。——这是第一步工作，叫做“拈题”。

二、上述的见地，即“侵略愈久，人民愈苦”这一点，怎样用画表出来呢？作者就用心考虑：“久”是时间的，无形可睹。“苦”是生活各方面的，没有定形。如何能用简单的形象来表出呢？他想了又想，希望想出一种可以表现“久”与“苦”的形象来。他终于想出了：久不久，可以用发炮的多少来表现。炮是有形之物，可以描出。苦不苦，可以用吃饭的多少和人的肥瘦来表现。吃饭与肥瘦也是有形之物，可以描出。但侵略军的开炮是在中国地方的，人民的饿肚皮是在日本国内的，这两件事分离在两处，相隔很远，决不能把它们拉拢在一块。于是他决定在一幅画内分描左右两图，使之相对照。他起初想在左面画许多日本炮正在开发，在右面画许多日本人饿得很瘦。后来一想，这样还欠明显。看画的人倘不曾见过日本人，以为日本人本来是瘦的（他们听人说过，日本人是矮

小的。矮小与瘦，容易混杂）。那么，一边许多日本炮正在开发，一边许多日本人站着，怎能表出他的立意呢？于是他打消这计划，再加考虑。忽然他想出了：既然左右两图相对，不妨上下三图相续，以表出时间的经过。即先在左边画一个炮，右边画肥胖的人吃丰盛的饭。次在左边多画几个炮，右边画较瘦的人吃较苦的饭。最后在左边画许多炮，右边画很瘦的人吃很苦的饭。这样，这画的表现很明显，而且有趣味，使人看了发笑。于是他决定了画的材料。——这是第二步工作，叫做“选材”。



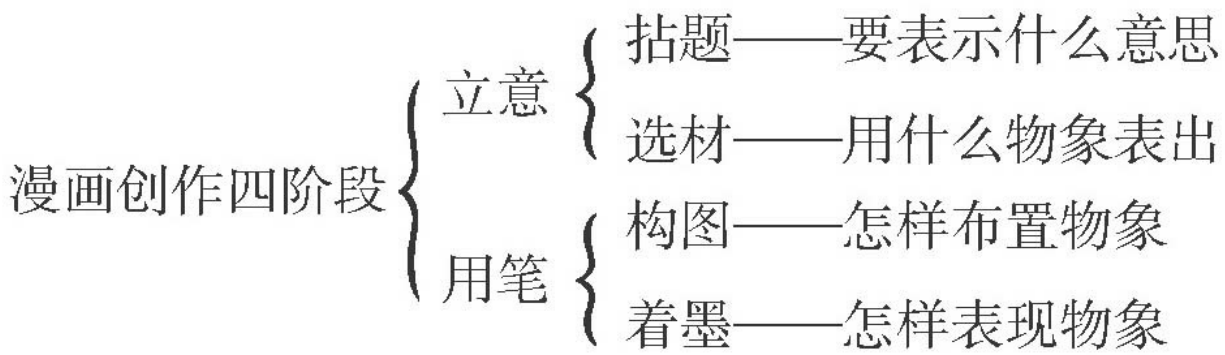
三、已经决定：用炮的多少来表示侵略的久暂，用人的肥瘦与饭的丰歉来表示民生的乐苦。材料已经有了。但怎样布置呢？作者先用铅笔把纸分作上中下三层，每层分左右二块。于是在每块里用铅笔构图。先画上层：左方画一个炮，正在发一个弹。背后立一面国旗，表示这是日本侵略军。右方画日本家庭夫妇二人及一小孩相对吃饭的光景。人要画得胖，矮桌上的菜要画得多。背后最好再画一幅天皇肖像和两面交叉的国旗，表示这地点是日本国内。次画第二层：左方画三个炮。右方画三个人，都瘦了一半。矮桌上只有一碗菜。最后画第三层：左方画许多炮。右方画三个人，又瘦了一半，几同枯骨一样。矮桌上一碗菜也没有。他审察这铅笔草稿，觉得上下顺序很好，左右对照很显。于是草稿

完成。——这是第三步工作叫做“构图”。

四、以后的工作较为轻便了：只要根据铅笔稿，正式用墨笔加详描写。然而并非依样画葫芦，也要用心：一、这回是要正式发表的了，不可一笔苟且，必须笔笔有用，繁简适当，使形象显著。二、构图时只描骨子，现在要加皮肉。凡炮的装置，弹的势力，杯盘矮桌的形状，人的相貌，服装，与姿态，皆须一一描写，使各物皆活现。三、不但求其活现而已，最好带些滑稽风，使人看了有兴趣。日本人的神气，特点最多。只要捉住特点而夸张之，其形态必然滑稽可笑。这西洋作者大约到过日本，其描写颇得真相。譬如席地而坐的姿势，日本男人的头，女人的髻，都有一股日本腔调，令人发笑。最可笑的是矮桌上加上几点墨，不知算是什么东西。有人说，大约是肉骨头或鱼骨头。有人说，不然，这时候他们早已没得鱼肉吃，哪里来骨头？据我看来，这也许是日本人常吃的几条萝卜干吧！——这是第四步工作，叫做“着墨”。

这样，一幅漫画就完成了。作者便在下面写明题目，叫做《日本的长期侵略》，发表在报纸上。

漫画的制作，大都必须经过上述的四个步骤。这可说是“漫画创作的四阶段”。前两段属于立意，后两段属于用笔。列表以明之：



再拣点其他的例：如第八图，《升学机》，其立意是要表出教育制

度不良，没有学问的人只要有钱便能升学，好比前代的卖官鬻爵。但此事无形可睹，故从空想中选材，创造出这样的一架机器来表出这意思。于是布置画面，用笔描写，遂成一幅讽刺漫画。

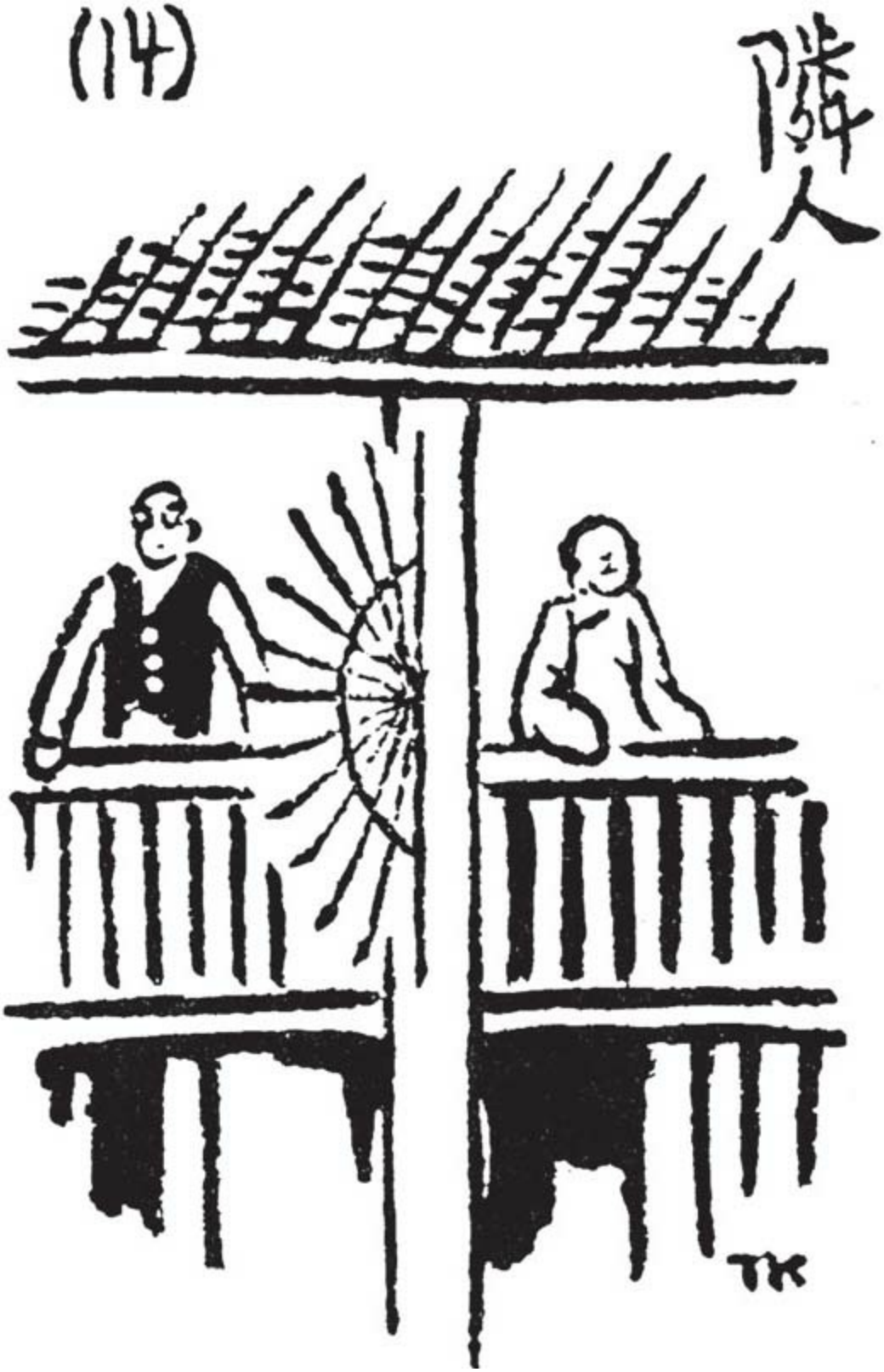
又如第十图，《汉奸》，其立意是要将汉奸危害群众的性状表示出来，使群众知道可怕而协力防御。此事本身无定形可睹，于是向比喻中选材，结果想出船底凿洞这一件有定形而可画的事象来。于是布置船的位置，支配乘船的人物，最要紧的是把凿洞的一个人（画中的主角）放在最惹目的地位。布置既妥，然后用墨描写，描写时要注意笔法及明暗，务求背景能衬托画的主角，使之显出。此法详见第六章的衬托法中，现在暂时不讲。

有的漫画，似乎并不先拈题而后选材，却是先得材料而后拈题作画的。例如前揭的第六图《都会之春》，及第七图《生机》皆是。因为前者是作者看见了尘嚣中的纸鸢，方才取作材料而描画的。后者是作者看见了破墙的砖缝中的小草，方才取作材料而描画的。但这是表面的看法。倘进一步想，仍是先拈题而后选材的。因为作者倘不先有“都会不见春色”的感想，见了纸鸢不会触目惊心而选作画材。倘不先有“天地好生之德无微不至”的感想，见了砖缝中的小草也不会触目惊心而选作画材。不过这些画材不是有意选取而是无意中偶然碰到的，故表面上看似先有画材而后有画题耳。

第五章 写实法

中国画有六法，漫画也有六法，（一）写实法，（二）比喻法，（三）夸张法，（四）假象法，（五）点睛法，（六）象征法。本章先述写实法。

(14)



漫画家在日常见闻中，选取富有意义的现象，把它如实描写，使看者能在小中见大，个中见全。这叫做写实法。这种漫画表面上看来，与普通画没有什么分别，其所以异于普通画者，就是普通写生画等不注重内容意义而注重形状色彩的美，漫画则以含有丰富的内容意义为第一要件，形状色彩的美却在其次。换言之，前者重视觉，后者重思想。前者只在看画时眼睛觉得快美，后者看后脑中留着余味。

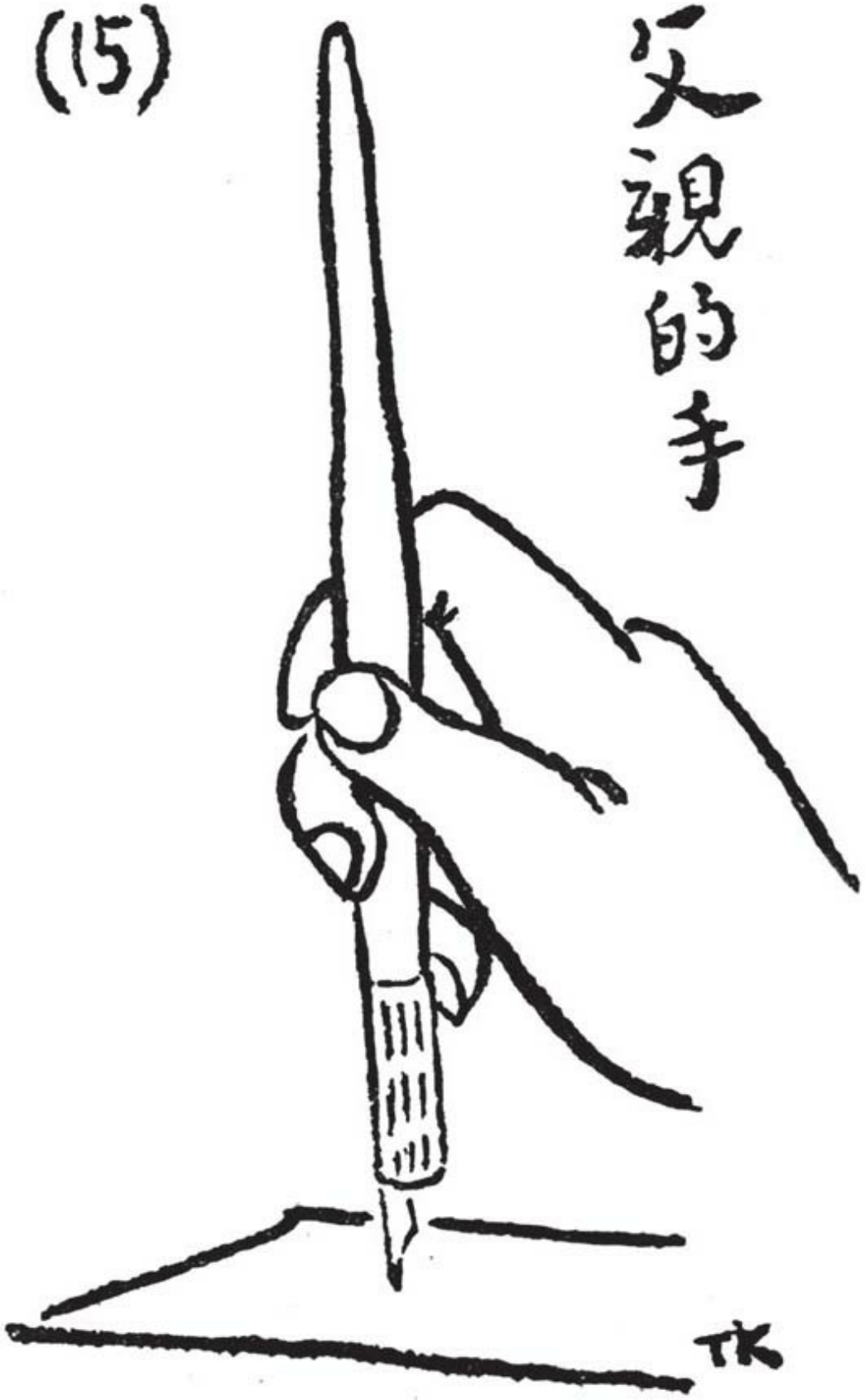
举一个实例，如第十四图《邻人》（也是《子恺漫画全集》中所收的）。这是我住在上海时，在天通庵车站附近所见的实景。一把很大的铁扇骨，装在两份人家交界的壁上。每根铁扇骨的头上有很尖锐的枪头，分明是防止邻人逾墙的。我觉得这件东西很触目。这是人类的羞耻的象征，人类的罪恶的铁证。因此取作漫画的题材。这画的作法与普通写生画等没有什么分别。如果你欢喜写实，不妨拿速写簿走到那地方去对景写生，而仍不失为漫画。其所以异于普通写生画者，就是含有讽刺人类社会的一点。换言之，就是“选材”的时候有“用意”。可写实的风景很多，为什么偏偏要选这景象？偏偏要选这景象者，正为有所用意。以前所举第一图《某父子》，也是写实的。这二幅漫画作法全同。第五图梦二作的《战争与花》，也是用这种作法的。我的漫画全集中，此类作品不少。记忆所及，如《诸亲好友，概不赊欠》《接婴》等，都是属于这类的。前者描写一个劳动者站在饭店柜外吃饭，柜上大书“诸亲好友，概不赊欠”八个字。后者描写一贫民抱了婴孩，正要放进育婴堂的接婴的大抽斗里去，墙下恰有一只母狗正在哺乳它的一群小狗。这种画材，都是现成的，不须想象构成，只要“选取”。所以写实漫画最容易作——只要你有眼光去选取。

写实漫画题材现成，似乎最容易作。其实“选取”也不很容易。这与作绝诗的方法有点相同。胡适论绝诗，说绝诗是用最经济的手法的一种

文学的表现。他说这好比向大树干上截取一片横断面，从这薄薄的一片中，可以由年轮看出大树的年龄，因而想象出大树的根干的深大，枝叶的繁茂的状态来。这便是前面所谓“小中见大”“个中见全”。作写实漫画，正与作绝诗情形相似，而比较的更难一点。因为诗可说无形的事，可以说过去现在未来三时的事；而画只限于写有形之物，只限于写一时间可见之物。譬如“寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。”寥寥二十个字，只说古行宫中老宫女讲旧时的一件小事，便可使人由此想见唐明皇杨贵妃一时之盛，与人间兴衰无常之理。这可说是精彩的诗材；但不能作为画材。因为古行宫，老宫女，讲旧事等事，都无明确的形象，不宜用画笔表现。又如“打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。”寥寥二十个字，只说有一天早上一个思妇欲打走啼莺以便继续她的好梦的一段小事，便可使人由此想见人间离别之苦与战争的不幸。这也是精彩的诗材；但也不能作为画材。因为打黄莺，惊梦，梦到辽西等事，不是一瞬间可见之物，也不宜用画笔表现。可知诗的选材，范围比画为广。画的选材，限于有明确形象的，又限于一瞬间可见的，范围狭小，所以更难。漫画大都是讽刺人生社会的。人生社会的种种问题，往往隐藏在无形中，难得露出形迹来。漫画家要在森罗万象中捉取这种形迹，原是不易多得的。像前述的铁扇骨、某父子等，是人生社会的罪恶与羞耻的偶露形迹，便成为漫画的好题材。

(15)

父親的手



写实漫画不限于讽刺。用小中见大，个中见全的表现法，有时也可作富有趣味的表现。我曾作《父亲的手》《九十一度》《炮弹作花瓶》等画（均见《漫画全集》）。其一，写一只手，用执毛笔的姿势执着钢笔而写字。这画作于民国十二三年间。那时候的父亲的手大都如此。其二，写一只狗伸出舌头，舌尖上滴下水来。其三，写莲花莲叶插在一个炮弹壳里。这都是我在日常生活偶然看到，而如实描写的。故知写实漫画不限于讽刺，也可作诗趣的表现。

第六章 比喻法

漫画家对于人生社会的某种问题，欲加以批评或描写；而此问题是抽象的，难于用画表现；乃描写另一具体的东西，以比喻这问题而表示对这问题的意见。这叫做比喻法。

比喻法与后述的象征法大同而小异。所同者，二者都是不写本物而另写他物。所异者，比喻法不写本物，而标本题；象征法则不写本物，亦不标本题。比喻法是用题字点明的；象征法则全不说破，任读者自己会悟。

举一个例，又是我自己作的，如第十六图《教育》。这里画着一个人正在塑造泥人，而题目叫做《教育》。初看觉得不配，或将疑心我画错或题错了。仔细一想，才知道这是比喻，拿塑泥人来比喻教育。因为在某时代某地方，励行刻板的教育。蔑视青年的个性，束缚人性的自由，而用高压力实行专制的教育法。于是毕业出来的人，个个一样，没

有个性，没有趣味，呆板的，机械的，全不像一个“人”。我觉得这种教育法可恶，这班青年可怜。于是对这问题想下一个批评。然而这问题，复杂而又抽象，要用画来描出，是不可能的。除非做一篇文章，洋洋数千言，方才说得明白。但用漫画的比喻法，也可用寥寥数笔来说明。造泥人，是用模型的。把一块烂泥装进模型里，用力压它一下，拿出来就是一个泥人。许多烂泥经过同一模型，就造成完全同样的许多泥人。不但长短大小一样，连眉目口鼻也都一样。那种教育之下产生出来的人才，真同一群泥人一样。发见了这个比喻，就不须描写本题（教育），只要描写塑造泥人，而加上本题“教育”两字，就可发表关于这问题的批评意见了。

再举一例，如第十七图《东邻吊罢西邻贺》，也是用比喻法的。九一八国耻纪念之后，中国外患日逼，而双十节依旧举行庆祝。九月十八日下半旗，茹素，集会游行，贴标语，散传单，痛哭讲演，之后三个星期，再来一个欢庆大会，提灯，结彩，演剧，宴会……和三星期以前的情形作成极端的对比。这现象很可注目。但要用文艺表现，只有作文赋诗能够表达得出。因为这事件很复杂，而且有许多抽象的分子，决非图画所能表出。如欲用图画表出，只有用比喻法。龚定庵的诗中有“东邻吊罢西邻贺”一句。我索性描写这一句：画一个老人，比方“时间”。画一所茅屋，比方九一八国耻纪念。画一座亭子，比方双十国庆纪念，就用那句诗作题目，这幅画与前幅稍异：连画题也是比喻的。只有茅屋上“九一八”的额，与亭子上“十十”的额，及时间老人衣裾上的“TIME”〔“时间”〕，是点明本题的。这幅画不是讽刺，只是描写。国耻应该痛切纪念，国庆应该欢腾祝颂，并无可讽刺，亦不该讽刺。只是这两件相反的事继续演出，很不谐调，故可入漫画，使读者想起：怎样可以避免这不谐调？只有设法拆去这茅屋。但茅屋拆去了，根本没有漫画可作。抗战便是要拆去这茅屋。所以抗战以后，这幅漫画已失去时

效，只能当作比喻法的例子罢了。

我的漫画中，用比喻法的还有不少。例如《失学者》一幅，画中并不描写失学的贫苦青年的状态，但写一只鸟被关闭在鸟笼里，笼底下注着“POVERTY”〔“贫穷”〕一字，上面再画几只鸟飞翔在青云之上。又如《年级制》，亦不画学校的状态，但写并列的三个儿童，相邻的两只

脚都用绳子捆住，作“三人四足”的游戏。右边一儿童跑得最快，但他的左脚捆住在中央的儿童的右脚上，不得前进。左边一儿童跑得最慢，但他的右脚捆住在中央的儿童的左脚上，被他拖着前进，因而跌倒在地上。用这状态来比喻年级制的缺陷——高才生被阻碍进步，低能儿赶不上去。即“过之者俯而就之，不及者跂而望之”。

前面我讲写实法的漫画，曾说这作法与作绝诗法相似。现在所讲的比喻法也与诗文的作法相通。《文心雕龙》曰：“比显而兴隐。”比是点明的，兴是暗示的。在漫画法中，后述的象征法相当于“兴”，今述的比喻法相当于“比”。作诗文时，用具体的比喻来说抽象的事理，容易显明。《文心雕龙》举例云：“焱焱纷纷，若尘埃之间白云”，“优柔温润，如慈父之畜子也”。焱焱纷纷，与优柔温润，都是抽象的；用具体的尘埃之间白云和慈父之畜子来比喻，就明显而易于理解。漫画的用比喻，其作用也如此。如前举例，机械的教育，国耻与国庆，皆抽象之物。用塑泥人与吊贺作比喻，其理就显明。况且画中的具体物的形态，又可在读者脑中保住深刻的印象，故画的用比，比诗文的用比效用更大。

第七章 夸张法

漫画家为欲增大作品的效果，常常把主题的特点加以夸张，使成滑稽可笑之状，使读者欢喜信受。这叫做夸张法。

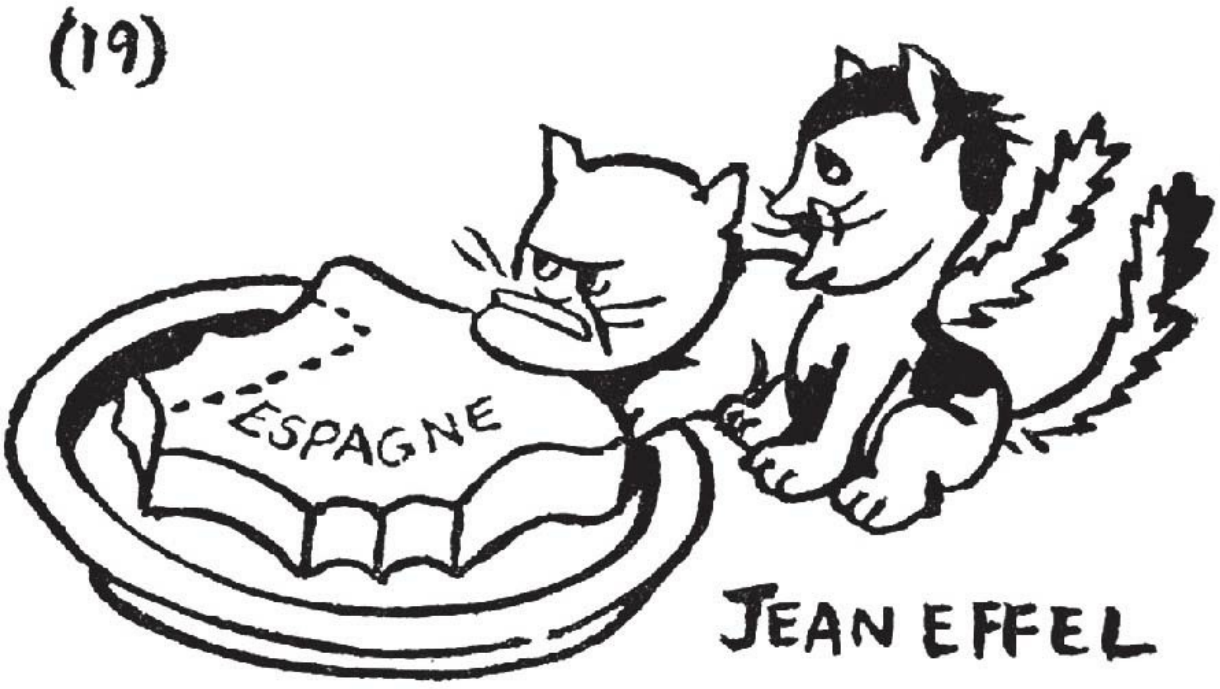
夸张，在平常是一件不好的事；但在艺术创作上是特许的。不但特许，而且是制作上一种重要的技法。夸张有一个限度，超过限度的夸张是不许的；限度以内夸张，不但许可，而且是可贵的。高尔基论艺术创作，曾经有这样的话：作文宜有适度的夸张。好比画家，描写长鼻子，往往画得过分长一点，以表出他的特色。但倘夸张过甚，失去真相，则又不宜。——原文不记，大意如此。《文心雕龙》也有夸饰一篇。内云：“言峻则嵩高极天。论狭则河不容舫。说多则子孙千亿。称少则民靡孑遗。……辞虽已甚，其义无害也。”这样的夸饰，原是寻常讲话的习惯。要极言其高，便说“碰着天”。要极言其狭，便说“头发粗细”。要极言其多，便说“无数”“无限”。要极言其少，便说“半个也没有”。……话虽然夸张得过甚，在意义上却并无妨碍。文学和寻常讲话都盛用夸张。漫画中自然必须有夸张法。

漫画的夸张，可分内容的和外形的两方面。内容的夸张，就是把所表示的意见说得过分厉害，使成荒唐可笑之状。因为荒唐可笑，故读者明明知道不是写实，不会误信为真，即所谓“其义无害也”。要举实例，前述的法国人作品，丈夫登梯为妻助妆，便是其一。当时法国盛行高髻，妇女盲从流行，髻梳得越高越好。好比现今中国妇女界盛行耸肩的外衣，肩耸得越高越好。于是漫画家作一幅画来讽刺她们。描一个摩登女子，髻高数丈，她的丈夫爬到梯子上去帮她理妆。当然不会有这样的事实。然而不妨有这样的漫画。又一例，有一时西洋妇女盛行养狗。衣

丰食足而闲暇无事的女人，都养一头洋狗，行坐与俱（飞机载洋狗正是此风的东渐）。于是漫画家又来一个讽刺。画一位夫人，一只像人一样两脚立地的洋狗，和一位像狗一样四肢落地而项颈里缚着一根链条的丈夫。夫人一手挽着洋狗的前肢，一手牵着丈夫项颈上的链条，在马路上昂然行走。这幅画比前更加荒唐可笑。似乎戏谑而近于虐。然而因为当时的妇人宠狗的习气太甚，所以讽刺她们对狗比对丈夫看得更重，也是“其义无害也”。这幅画我以前在外国杂志中看到，曾经剪下来收藏。现在早被炮火毁坏，又无法默写出来，只得从略。我在日本时，看见日本漫画家冈本一平发表讽刺恋爱的漫画。写日本女子热心精选丈夫，极其可笑。有的扮装为女乞丐，到恋人的后门头去讨饭，借以试验他的慈悲心。有的同恋人走过桥上，故意把钗环投入河中，要求恋人从桥上跳入河中去打捞，借以试验他的忠诚心。更有的拿了一支米突〔米（metre）〕尺，一个量角器，测量恋人的五官，是否合于美学的定律。诸如此类，都是用夸张法描写的，好比中国诗人的名句：“易求无价宝，难得有情郎。”——以上是说内容的夸张。

外形的夸张，就是形状的特点的夸张的描写。即如前述高尔基所说，画长鼻头，画得过分长些。西洋漫画盛用此法，有一种专门画人像

的漫画，叫做caricature（似颜画）。其法大都是捉住相貌的特点而加以夸张。使看者觉得很像，同时又觉得可笑。举实例，最近法国漫画家哀弗尔〔埃费尔〕（Jean Effel）以似颜画著名。他画墨索里尼的相貌，变化百出，而无不肖似且可笑。第十八图是其一例。第十九图又是一例。第十九图中，把墨索里尼的姿态极度夸张，竟画成一只猫。又把希特勒的姿态极度夸张，竟画成一只狗。然而看者一望即知道是那两家伙的肖像。图中盆子里的点心，上面写明着西班牙。点心的形状便是西班牙的地形。读者一看此图，便知道这两家伙想吃西班牙，猫已经动手，狗坐着吞唾涎。

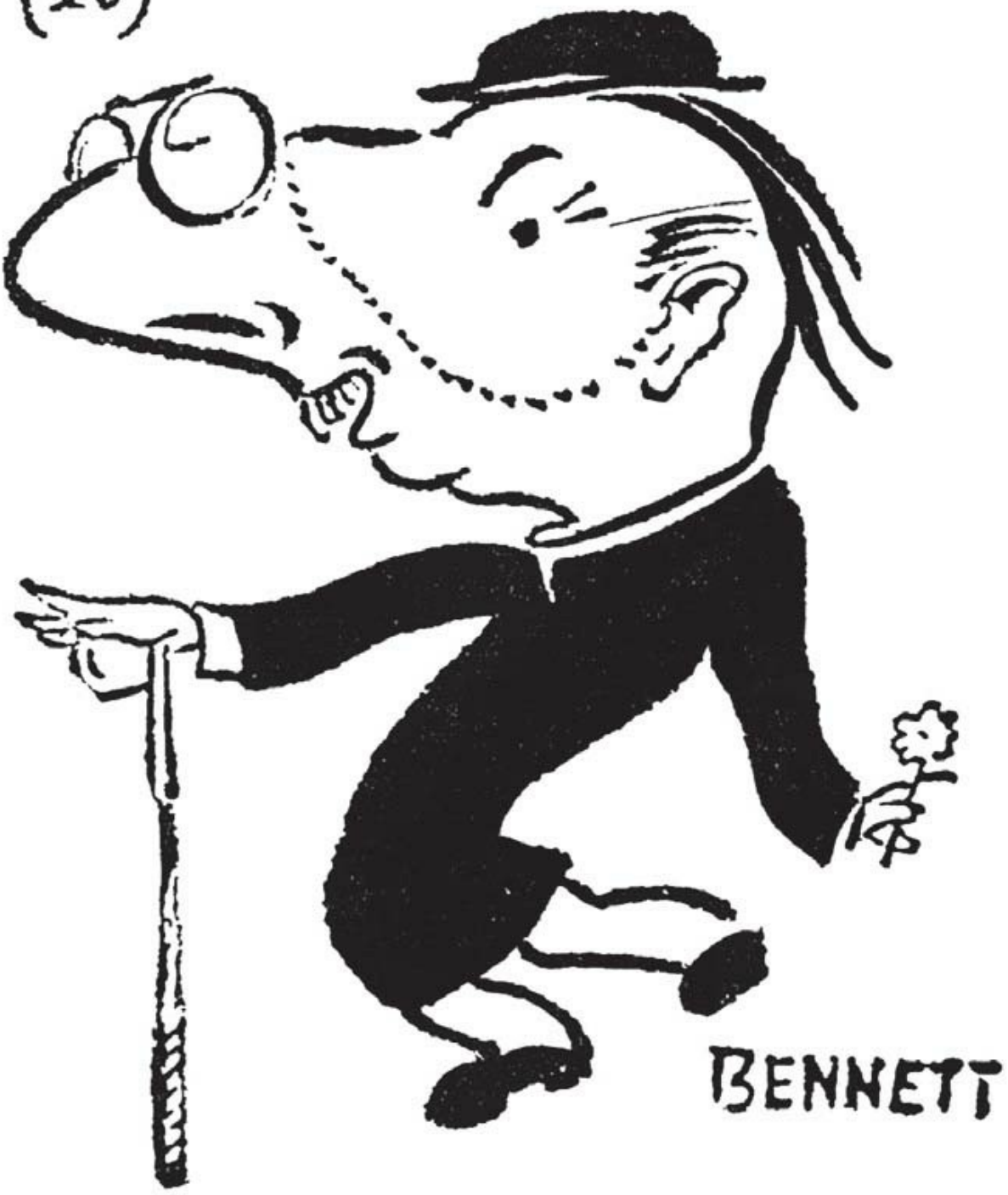


似颜画的夸张描写，有时为一般人所不理解，认为漫画家伤害他人。譬如画得太丑陋了，被画的人就认为毁坏。美国曾经有一位女伶，相貌颇不平凡。某漫画家为她作似颜画，发表在报纸上。看的人一望而知是这女伶，而且大家看了要笑。那女伶自己看到了，竟怒火中烧，以为这漫画家把她的相貌画得如此丑恶，是有意毁伤她名誉，竟向法庭起

诉。这件案子哄动一时，直到最高法庭，罗斯福总统亲自来劝慰这女伶，方始解决。罗斯福总统对那女伶说：“你的相貌被人家描入画图，在你是最大的光荣！”女伶这才心平气和地撤回诉讼。罗斯福真是一位贤明的总统。他对于艺术的见解是很高的。原来世俗所谓“美丑”，与艺术上的“美丑”标准不同。世俗所谓美，大约是眉清目秀，俏眼儿，小白脸之类。这在艺术上不一定为美。反之世俗所谓丑，在艺术上也不一定是丑。尽有世俗认为美而在艺术上是很不美的（例如我国曾经流行的时装美女月份牌上的画等）。也尽有世俗认为丑而在艺术上是很美的。那女伶的肖像便是一例。而在漫画艺术上，这种情形最多。世俗所谓美人，用漫画的眼睛看来大都不美；而世俗所谓丑陋，用漫画的眼睛看来有时是很美的。

前面说过，漫画的夸张有一个限度，超过限度的夸张是不许的。这限度如何，很难说定，勉强要说，只能说以“近人情”为限度。夸张过甚，不近人情，便失其效力。西洋漫画盛用夸张法，有的画家变本加厉，作超过限度的夸张，其效果最多只是浅薄的滑稽，徒然引人发笑而已。第二十图即是一例。这是最近英国一位漫画家彭纳脱（Compton Bennett）所作的。这里描写一个大鼻子的绅士，把鼻子夸张过甚，超过限度。使人初见时不认识这是鼻子，要仔细认辨一番，方才知道这是鼻子。这一点便是所谓不近人情。试拿这画来同第十八图比较，近人情与不近人情的分别就判然。第十八图，也是十分夸张的，墨索里尼的个子决不会长得这么矮胖，他的下巴决不会生得这么阔大。但是一望即认识是一个人，而且是一个墨索里尼。第二十图不但鼻子夸张超过限度，身子的弯曲等也都超过限度。无法无天地夸张，便使人一时不易认识，而成为不近人情的不健全的漫画作品。

(20)



第八章 假象法

假设一种世间所罕有或不能有的现象，用以表明漫画家所要说的事理，叫做假象法。这就是使无形的事理有形化，所以画面上大都奇怪荒唐。讽刺漫画常用此法。因为人生社会的问题，大都是无形的，不可描表，漫画家要批评议论，自然要用假象。

举实例来说，如前第八图《升学机》，第十二图《大扫除》便是适例。漫画家看见教育腐败，有钱无才的都能自由升学，有才无钱的不得出头，想作画来讽刺。但这问题不能用画描出。于是捉住这问题的机纽，而创造一种现象出来表示它。机纽在何处？就在“有钱可升学”这一点上。于是想出一架升降机，因钱的重力而使机高升的升降机。钱越多，越重，学升得越快，越高。反转来，钱越少，越轻，学升得越慢越低，甚至永远停留在小学。然而这架机器，是世间所没有的，不能有的。所以前面说，这种画的画面上大都奇怪荒唐。《大扫除》荒唐更甚。岂有这么小的地球，这么大的人，与这么荒唐的事实？然而漫画家意见已由此而力强地雄辩地表出了。

西班牙最近的漫画家卡斯德洛（Castelao）在其祖国被侵略的时候，作许多有力的讽刺画与宣传画。其中有一幅，题曰《这就是法西斯上帝》。画中描写一个裸体巨人，岸然镇坐，两手拉开自己的肚皮，肚皮里露出许多髑髅来。他的脚下陈列着许多军队。他的面貌正是墨索里尼。这也是假象法的一例。

日本最近的漫画家柳濑正梦，也有笔如刀。讽刺日本政治，直言无忌。有一幅写傀儡戏。戏台上两个傀儡，一个穿军装，表示军阀，一个

穿大礼服，表示政阀。这两个木头人正在手舞足蹈地演戏。而他们的手上和足上，都缚着线。这些线的那一端，操在台上背景布后面的一个胖子手中。这胖子身穿洋装，口衔雪茄，手上还戴着许多钻戒，半个大肚皮露出在背景布的上端。显然表明是个财阀。他正在拉线，舞台上两个人的一举一动，都由他作主。还有一幅是连续漫画，共分五图。第一图中画地上生出一株草，一个军人正在拔草。他弯着腰，两手拉住草头，用力地拔。他的背后一个穿大礼服的日本人（政阀），两手抱住军人的腰向后拉，帮他用力拔草。这人的背后，还有一个穿洋装，衔雪茄，戴钻戒的大肚皮人（财阀），两手抱住穿大礼服者的腰向后拉，也帮他用力拔草。这是第一图。第二图一切照旧，只是那株草已拔起了些，地面上露出一个半圆形的东西来，好像萝卜，不知究竟是什么。第三图大体还是照旧，只是拔草的三个人大家向后仰，因为草已经拔起很多，地面上露出的那半圆形已经变成圆形。圆形的是什么？原来是一个人头，那草正是他的头发！第四图，三个人几成仰卧的姿势；那人头底下露出一个强壮的汉子的上半身来。第五图，那汉子全部出世，一拳一脚，把那三个人弄死。——这些都是用假象法的漫画的例子。

以上数例，原画我曾从杂志上剪留；但都损失了；默写出来又嫌失真。只得空谈一会，任读者自去想象。末了再从我自己的作品中举个实例，如第二十一图，《用功》。有一时代，学校极重分数，用分数压迫学生作无理的用功。有一班学生，尤其是女学生，对于学科毫无研究兴味，专为欲得分数而用功。这情形很不合理，生吞活剥，而且残忍。因此我作这漫画来讽刺。分数的权威，无形可睹，于是假想出一个怪物来代表。一个女学生伏案用功，案上陈列着字典、三角板、米突〔米

（metre）〕尺、笔和书。看似真心好学，其实全是一个怪物压迫着的。我还有一幅漫画，写一本古书和一本洋装书，许多小人，有的穿长袍，有的穿洋装，大家努力钻进书里去。有的正在书缝里乱钻，想钻进去；有的半身已经钻进；有的全身钻进，而且已经出头，但已戴着眼镜，生着胡子了。但他们只是端坐在书的蛀洞里，无所事事。因为那时有一班读死书的人，好比蠹鱼，白白地把一生消磨在书本子里。我为他们作这幅画。——凡此诸例，画面上所表现的，都是世间所罕有或不能有的奇怪荒唐的现象，而借这现象，可以表明一种意见。这都叫作假象法的漫画。

第九章 点睛法

描写一种值得注意的现象，而加以警拔的题目，使画因题目而忽然生色，好比画龙点睛，叫做点睛法。

点睛法与前述的写实法大体相同；所异者，写实法靠画本身表现，并不全靠题目；点睛法则全靠题目。没有了题目，画就失却精采。

前面的第一图《某父子》，第十一图《他们埋的是种子，不是死尸》，便是点睛法的实例。试把第一图的题目除去，只剩一幅画，一个乡下老头子提着皮箱和包裹，跟着一个洋装青年走路，这画就平凡得很，全无精采。但一加上题目，《某父子》，看的人就吃一惊，跟着发生许多思想。又试想，埋葬的那幅画倘不写题目，我们只看见许多人在埋葬尸体，虽然可哀，却很平凡，此画亦不精采。但一加上题目“他们埋的是种子”，底下再续一句“不是死尸”。看的人闭目一想，其哀情就变为愤怒，愤怒又立刻沉着起来，变成一种努力。

凡是全靠题字而醒目的漫画，都是用点睛法的。但须注意，不是用文字来代替图画，是用文字来点明画意。故题目的文字，务求简洁而有力。倘是噜哩噜苏的一篇说明，那就失却“点睛”二字的本意。古人画人物，眼睛只画眶子，等到人物全体完成，最后才拿起笔来点睛。有的画家，画好了人物，数年不点睛。有的画家，画龙始终不点睛，说点睛便欲飞去。足见点睛的郑重。漫画的点睛，也要郑重，务求简洁而有力，大忌噜苏的注解。

(22)
TK

(23)
TK

再举一二实例：第廿二图与第廿三图，都是我自己的作品。我故意不写题目，先请读者看画。第廿二图，一个卖香蕉橘子的小贩，坐在一株枯而小的树下守候生意。两个小学生背着书包走来，其中一个伸手指点那小贩，另一个看着，似乎都在笑。如果真无题目，这幅画太平凡乏味。至多，令人想起这两个小学生想买香蕉橘子吃。但一写题目，这画就忽然意义丰富起来。题目是什么？是《去年的先生》。去年小学里当先生的，今年已改做小贩，挑着担子卖水果。因为那时候，小学教师待遇太薄，竟有年俸大洋二十元膳食自理的小学教师。于是小学里的先生都不能生活，纷纷改业。有攀援的人，改入商界、交易所、银行、公司。无可攀援的，只得做小贩，挑着担子卖水果。做小贩虽然苦，比做小学教师好得多。我当时曾目击一个事实，所以作这幅画。

第廿三图，也没有写题目，但描着一个人在那里喂一头猪。这也是极平凡的现象。倘真无题目，这只能说是速写，不能称为漫画。但有题目，它就立刻变成一幅漫画。题目是《间接的自喂》。这幅画载在佛教会刊行的《护生画集》中。但意义并不专为护生。却象征着世间许多事情。世间有许多行为，看似利人，实为利己，可称为“间接的自利”。这样看来，这幅画不但用点睛法，又属于后述的象征法。

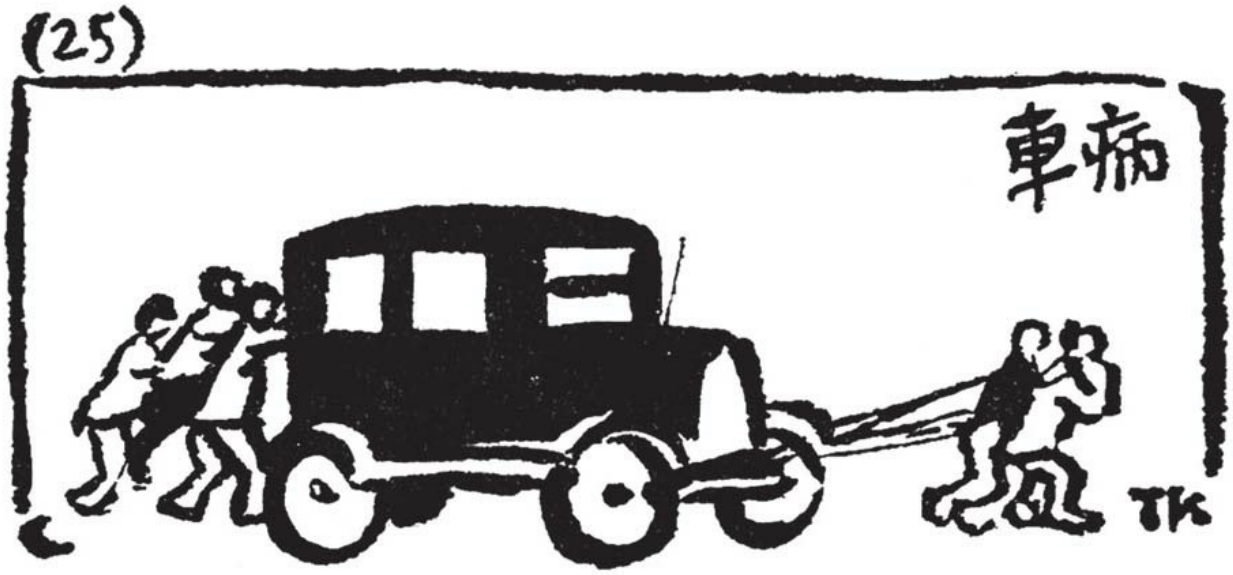
第十章 象征法

漫画家对于人生社会的某种事象，欲发表自己的感想，而这事无形可描，或不便于明言直说，乃另描一种性状相同的他事象，拿来象征所欲说的事象。这样隐藏的画法，叫做象征法。前文说过：比喻法与象征法大同而小异。所同者，二者都是不写本物而另写他物的。所异者，比喻法不写本物，而标本题；象征法则不写本物，亦不标本题。比喻法是用题目点明的，象征法则全不说破，任读者自己会悟。《文心雕龙》云“比显而兴隐”。比喻法相当于文学上的比，象征法相当于文学上的兴。象征法的漫画，用意最隐藏，含蓄最丰富，诗趣最多，艺术的价值最高。所以最后说述。

欲举实例，我先想起某古人的一幅画。画着一株大树，树上筑着鸟巢，有许多鸟儿生息于其中。树下有许多人，拿着斧斤，想斩伐这株树。这画在古代当然不称为漫画，其实正是幅象征法的漫画。象征什么呢？世间类于此的事很多，不必说破，还是任读者自己自由想象为妙。广义地看来，中国古画中，有许多可称为象征漫画。例如写竹的“虚心坚节”，写兰的“不以无人而不芳”等，都含有象征的意味。只是中国画家大多数墨守旧法，沿袭传统，老是写竹，写兰，……不解举一反三，推陈出新。所以现在倘要把兰竹归入漫画，大家都不以为然。其实，最初取“虚心坚节”的意义而画的竹，最初取“不以无人而不芳”的意义而画的兰，正是象征法的漫画。

在这最后一节中，又只得举我自己的作品为例。因为描这类漫画的人很少，我简直没有看见过别人的此类作品。第二十四图，画一株大

树，被斩伐了半株；但根干上枝叶蓬蓬勃勃地丛生，眼见得不久可以恢复他的原状。这是我目击实物而写生的。最初题上“新生”二字。后来改题了一首诗，被人当作抗战画拿去出版。这象征抗战固好，但也不可如此限定。世间不屈不挠，百折不回的事，都可以此为象征。



第二十五图，画着一辆汽车，机器损坏了，或者是油用完了，不能开走。全靠人力推挽，方能移动。题曰《病车》。它原来不止一日千里，人们看见它都要让避的。如今因为失势，一步也走不动，反靠人们去推动它。倘以为这幅画是专为这状态的稀奇而描写的，那么这便等于小学生的图画成绩，不配在此列举。所以列举在此者，因为这现象可以象征人事，可以引起读者的遐想。有一次我到某地，途遇某艺术机关中的人，一路同我谈话。谈到漫画，其中有一人对我说：“我们这地方漫画材料很少；只是有一个二三尺高的老人，常在街上讨饭，先生看见过否？”我听了这话，不知所云。他的意思，这二三尺高的老人是漫画的好题材。在他心目中，以为漫画是专写稀奇的东西的。倘请他看这幅《病车》，他一定觉得很有意思。但他所谓有意思，只是为了“汽车要

人推挽”这一点稀奇相上。他不能梦见这画的象征的意味。

象征的漫画，是用意最隐藏的画。因为隐藏，故鉴赏的时候容易误解曲解。原来象征漫画虽然隐藏，决非暧昧，用意仍是昭然的。但倘读者头脑歪曲，神经过敏，便会咬文嚼字，穿凿附会，对象征漫画发生误解曲解。有一件事实可作证例：前年我作一幅夕暮的山水风景画，题曰《江山如画日西斜》，全是写实，毫无寓意的。然而鉴赏者对于此画发生种种误解。有一人访问我家，看见壁上挂着这画，他看了又看，想了又想。到后来似乎豁然贯通，得意地对我说：“我理解你的画的用意了。这是讽刺敌人的。我们的江山美丽如画，而日本行将灭亡。对不对？”我决然地否认。诚恳地对他说明，我毫无此意，只为了爱好弘一法师这词句，故取作画题（弘一法师未出家时，作《喝火令》一曲，内有此句）。他意识中的爱国热忱，我也很赞佩。只是此画的确与爱国无关，我决不可掠美，故非决然地否认不可。过了几天，另一个人访问我家，看见这画，也看了又看，想了又想，最后恍然大悟似地对我说：“我理解你的画的用意了。这是讽刺中国政府的。江山如画，意思是说江山沦陷，未曾收复，同画一样虚假。日西斜，意思是说青天白日的政府只得偏安蜀都。对不对？”我愕然地否认，严厉地指斥他：你胡说乱道，诬妄我的作品。你，头脑这样歪曲，神经这样过敏的人，没有鉴赏艺术的资格！——上述两人，可为漫画鉴赏的鉴戒。要知象征漫画虽然隐藏，决非暧昧，用意仍是昭然的。

最后附一声明：我在本书中常用自己的作品为例，是全为方便起见。因为抗战以后，以前收藏的图画尽行毁损。现在编这部书，例画大都是凭记忆默写出来的。记忆之中，也有可供举例的别人的作品；但默写起来，笔迹全非，反而对不起作者。不如自己作品，默写出来总还是自己的笔迹。我所以多举自己作品为例者，全是为此。我的漫画，不过

自有一种作风，决不是标准的。当作描法的例子则可，当作模范则决不可。画家都应该有个性表现，自成一种作风，切不可刻意模仿他人。

余篇

图画教授谈[1]

普通学校设图画科，用西洋画，而不用中国画。因西洋画重实物写生，可磨练其描写自然物之目力及腕力，且养成其对于自然物之美感也。中国画与西洋画同为艺术，然中国画只可为专门之艺术，西洋画则专门艺术之外，又可为普通之艺术。因其基于实物写生，可养成抚写自然美之能力，故可用之于普通学校也。

夫宇宙万物，各有其美，曰自然美。描写此美，即为艺术。其研究之深奥者，即为专门艺术；粗是抚写观察之能力者，即为普通艺术。普通艺术，为人生必须之知识，故普通学校必设图画科，且必以西洋画为主也。

是以普通学校图画科之目的，乃使学生能用其目力腕力，直接描写自然物之状态，且识别自然物之美恶也。故普通学校图画教授法，必以写生为主，且必为忠实缜密之写生，方可达其目的也。

夫自然物在吾人目中所表示之状态，各各不同，故吾人得以一望而识别为何物。原万物状态之构成，不外“形色”二事，“形色”二者，千差万别，而自然物之状态，亦千差万别。吾人所以能一见而识别其异同者，因其物之“形色”，必有可识别之点，学画即将此点描出，则见画则见实物矣。

故教授图画，须先使研究“形色”二事。然物之色，因阴阳背向之关

系，生种种变化。例如白色之物，若在阴黑之面则视如黑色；深蓝之色，若在阳光之面，则反视如白色。阴阳之背向效力，大于色之效力。此阴阳背向之关系，西洋画中名曰“调子”，故初学宜先研究“形”及“调子”二事。盖“色彩”包含在“调子”内，故“调子”研究有素，进而研究“色彩”犹反掌矣。

“形”及“调子”二事，既为学画基本，即宜多加练习，基本练习之画材，即“静物”或“石膏模型”之铅笔木炭写生也。因铅笔木炭皆易描“调子”，而“静物石膏模型”可以静置，易于描写也。初学务多描基本练习，使其眼有明确观察“万物之形”及“调子”之能力，然后可谓有图画之技能，到处可以自由描写。即凡可见之物，无不可作画，且能择“形”及“调子”美者，以构图，此学画之目的也。

寻常学校，多授临画。学生临写名人画稿，灿烂可观，而描写实物之技能，全然未有。是使学生事工匠之事，则具抄写他人已就之画之技能，全无倡造之能力，是背图画教授之目的矣。

寻常学校，喜示成绩，故好用临画。盖写生非多基本练习不可，岁月淹久。临画只要细心，便可依样画葫芦，即趣味高深之画，亦可描写，装入镜壳，以示成绩，见者莫不赞美也。不知临画愈工者，依赖性愈富，全无倡造之能力，徒费其光阴耳。不如以此时间从事基本练习，所得虽少，必获寸进，不致虚掷。是犹贫者不知殖产，而窃效富翁，终是虚名，不如归而力作，积之既久，亦成小康之家也。不佞有感于近今之图画教授，敢宣其陋见。

---

[1] 本篇原载1919年12月《东亚体育学校校刊》第1期，署名：丰子顗。标点系编者所加，原文为句读。

画家之生命[1]

乙卯〔1915年〕予从李叔同先生学西洋画，写木炭基本练习数年，窃悟其学之深邃高远，遂益励之，愿终身学焉。戊午〔1918年〕五月，先生披剃入山，所业几废。自度于美术所造未深，今乃滥竽教授，非始愿也。惟念吾师学识宏正，予负笈门墙数年，受益甚多。兹不揣谫陋，述其鄙见如次。

绘事非寻常学问可拟也。研究之法，因之与他事不同。凡寻常学问，若能聪明加以勤勉，未有不济者。独于学画则不可概论。天资、学力二者固不可缺，然重于此者尚多。盖一画之成，非仅模仿自然，必加以画家之感兴，而后能遗貌取神。故画者以自然物之状态，由画家之头脑画化之，即为所成之艺术品也。是以同一自然物也，各人所画趣味悬殊。因各人之头脑不同，即各人之感兴不同，故其结果亦遂不同也。

由是言之，无画家之感兴，不可云画。感兴者何？盖别有修养之方在也，可名之曰画家之生命。

画家之感兴为画家最宝贵之物。修养之法，最宜注意。西人尝有言之者矣。爰本前人之旨而加以愚见，述之如下，未必当也。

（一）意志之自由：意志自由，则心所欲为，无不如愿。故其心境常宽，神情常逸，因而美术思想无束缚之虞矣。虽古代大家有赤贫而衣食不给者，其意志未得自由，而杰作则流传甚众，此天才也，古今一二人而已，不可援为通例。巴黎美术学校无校规，无监学，一任学生放纵，怪状百出，不少加禁，亦此故也。虽然，此不免太甚。世之意志完全自由者有几人欤？不过意志之不自由，皆自作之。画者当自慎其行，

使意志不趋于不自由之地步可耳。

（二）身体之自由：身体自由，精神乃可快活。故美术家不拘严肃之礼仪，行止自由，饮食自由，都不肯注意于经济便宜礼貌等事，亦都不肯事生产作业之事。缘此皆妨其身体之自由也。故美术家宜为游荡之生活，无时间之拘束乃可。巴黎美术学校学生，每日下午自由行动。关心游骋，争逐饮食者有之，亦不之戒。即基本练习时间，亦无察察之监督者。学生之不到者听之，辍课业而事游遨者亦听之云。

（三）嗜好之不可遏：美术家有怪癖之嗜好，必须培之，不可力遏之。力遏之即妨其意志之自由、身体之自由矣。画家之癖甚多。昔日本洋画家大野隆德来杭州时，吾师已为僧，因余略解日语，命引导之，因得聆其言论。忆一夕在西湖旅馆，谈及画家怪癖之嗜好，据云近今日本洋画家巨擘黑田清辉（即吾师之师）喜猿，即泥塑木刻之假猿亦宝之。人赠以物，上绘一猿，则欣然受之。又严谷小波（即洋画家严谷一六之子）喜马，杉浦非水喜虎，皆怪癖之嗜好也。究其故，嗜好亦习惯也。其初必有不知何来之原因使其喜猿喜马，于是非猿非马不能博其大快，习久成嗜好矣。尝闻西洋文豪某，必置烂苹果于案，文始若流，否则不能下笔。亦有必置泥菩萨于案而作文者。中国昔时诗人亦有怪癖，有必卧床而成诗者，有必蹲坑而成诗者。诗文与美术类，皆必培其嗜好，乃可促进其思潮也。

此种嗜好，犹其无累者也。即饮酒、吸烟等嗜好亦不可强行禁绝。非画家必饮酒、吸烟，不饮不吸尤佳。惟既成习惯者，易则戒之，难则宁不戒也。二者虽曰有毒，妨害脑筋，然其已成癖者，苟力遏之，则精神必受不快之感，竟有不能作事者，不若顺之可也。故烟酒虽曰害，或曰能助思想，不无原因。中国古称烟曰钓诗钩，亦以此也。闻巴黎美术学校学生，几无人不吸烟者。基本练习教室中，雪茄烟管三四十支，同

时燃吸，烟气为之迷漫云。又其学生常出痛饮，座前后酒瓶如林，爱食之物必大嚼之，尽量而止云。

（四）时间之无束缚：习画不似习他科，不可规定其执业之时间。故时间不可有束缚。巴黎美术学校虽有规定毕业年限，而留级者甚多，甚至数十年犹未毕业者。学习之中，尤不可规定时间，须听其自由。一画不限其作成之时间，学画者不可有他事，如家务应酬等项，以掣制其时间。学画者须以一生付之，作一画须以完全时间予之，例如画一风景，须同一季候、同一时间、同一天气、同一地位，方可恣意研究，以得美满之结果。故一画费数月者甚多，甚至有费数年者（古人十年作赋，与此同意）。若束缚其时间，则局促而不能肆其技巧矣。

（五）趣味之独立：意志、身体、时间既能自由矣，若无独立之趣味，则或流于卑下。趣味即画家之感兴也。一画家之感兴，不当与凡众相同。此虽属抽象之语，实系最紧要之事，关于技术上之影响甚巨。学画而无独立趣味，虽研究数十年，一老匠耳。己未〔1919年〕年底，《时事新报》记载关于美术文数篇，有署名竹子者，其论中国洋画家之歧途，语极痛快。余深引为同调。所谓中国之洋画家者，皆逞其模仿之本领，负依赖之性质，不识独立之趣味为何物，直一照相器耳（有远近法、位置法等都不顾到者，则反不如照相器），岂可谓之画家哉！予不敢自命画家，但自信未入歧途。久怀疑于所谓中国洋画家者，用敢直陈之。

画家之修养当注意右之数端[2]。故谓之画家之生命。然予尚有欲言者：画家之生活既如是，就表形而观，恐有指为放荡游惰者焉。其实非也。画家修养既富，则制作日趋高雅，而导其心性于高尚之位置。故虽不以道德为目的，而其终点仍归于道德也。敢质之大雅。

[1] 本篇原载1920年4月《美育》杂志第1期，署名：丰子顗。标点系编者所加，原文为句读。

[2] 作者初发表此文时版式为直排，故称“右之数端”。现作横排，则指“上之数端”。

忠实之写生[1]

西洋画者，研究宇宙间自然之美者也。写生画者，按自然美而描写之者也。故学西洋画而不习写生，皆非真正研究美术，是习画匠者也。乃中国画店，有小学中学师范画学临本之发行，而学校沿用之，以为习画必用范本。积习已久，未闻有人开说以示反对者。推其原故，一因临画易动人目，人见五色灿烂，皆以为美，而竞叹其进步之速；二因中国之教育家大都藐视图画一科为虚文而莫之措意，此皆吾国美育不讲之故也。试问一般学校之执图画教授者，若专用临本，则欲画临本未收之物，当如何？且今临摹他人之画，而他人作此画时，试思何所依据？若曰创造，则学生亦可创造也。自然之美盈前，取之无禁，用之不竭，何自苦而必欲临摹他人之作耶？

近年教育日新月异，图画教授亦渐有改革之倾向，提议废止临画者亦甚众，各专门学校尤为踊跃，是非可喜之事耶？第见其所谓写生，罕有忠实者，是仍不能表自然之美，所谓藐视自然者也。藐视自然，其弊与临摹等。敢决言之。

夫一草一木，皆存有委曲之自然美。画者正宜委曲描出之，则写生之效显，而写生之滋味深长也。

尝见写石膏模型者，往往一头像二小时，一胸像三小时，耳、目、口、鼻、筋肉、骨胳中有无穷之人体美，皆忽略而未充分描出，即以为脱稿。余曾记幼时写法兰西农夫头像至十小时，而吾师犹责为草率。后画Venus〔维纳斯〕头像，乃历十七小时告终，虽不得谓为尽佳，然尽吾技，亦无愧矣。今之写生者，不肯尽其技，一味以速成是期，实非忠实之道也。

绘画之种类，可分人间界、器世界两种。人间界如历史画、风俗画、肖像画。器世界如风景画、动物画、静物画。其间虽有属于应用

者，但无论何种，必以写生为基本练习，且必以忠实写生为基本练习。能以忠实写生巩固其基本，则作历史、风俗及图案等应用画，无往而不宜矣。故有志真正之美术者，必当以忠实写生为要务。彼画近顷流行之时妆美女者，背摹而出者，亦属于风俗画、历史画之类。而稍有图画知识者，莫不知其为卑下，亦因无忠实写生之素养故也。忠实写生者对自然物必描得十分精密，尽心力而为之，其形、其调子、其色彩必十分稳妥，方可停笔。苟自己眼光尚看得出有不妥之处，必须修改至技尽为度。如是反可状出自然之美，而成为高贵之画。兹录余平素对于写生之经验于下。

画形　形为西洋画所最重者，务求其十分正确。自然物之在吾人目中，因位置之殊异，及远近之关系，故其形千差万别。描写之时，当将自然物看作一块之平面形，此为最佳之法。例如画杯时，若画者之目比杯口略高，则所见之杯口为椭圆形，其状甚扁。而初学者每画作甚广，盖因其心目中常念此杯之口为浑圆。虽明明自己望见其前后二缘距离甚近，而终以为此中当甚宽广，不敢遽信为极扁。此因其不将此杯看作平面形之故也。推而言之，画人头时亦当视为一已印好之照相片，按其各线之长短、距离及状态而描之，切不可念及鼻系高起，鼻孔系略浑圆（所见甚少而初学者必画一孔），目系橄榄形（稍圆之目，一头尖一头平，初学者每不察之），耳系阿剌伯〔阿拉伯〕3字形（每有习见中国画像之耳形如如意，因描之于西洋画者）。总之，能丝毫不加想象，斯可矣。

初学画形，必须用杆测量。久之，目力渐强，乃可渐渐试用目测。入手时，每形须反复测量二三次乃已。久之，则先用目测，后再用杆量过，以检目测者之确否。渐次可以脱离测量。至画人体诸线，屈曲无定，无所施其测量，只可全恃目测，故目测不可不充分练习。

余幼时不知自爱，凡所写模型，先生不及见者（如野外写生及静物之花木果物等），往往不肯为忠实写生。其形或忽略，或改删，以图便利。日后始知痛悔。世之学画者，幸毋蹈吾之覆辙也。

久视一形，目力生倦，不可不少休息，闲顾他物以调节之。或遇屡画不整、最难解决之时，则有二良法：（一）离坐位侧其首而观之，或竟倒悬其首而观之。（二）将画并置于模型左右，立远处观之，其弊自见。

画调子[2] 调子状物，最要之事也。随光线而变化。位置得宜时，调子美不可言。如裸体人立在一面射入之光线中，其身体各部之调子，如腰际、臂上、腿上，各部优美圆稳，妙不可喻，实不亚于线之美。余常为此言，而初学者每不之信，即目睹亦不见其美。是因一则尚乏鉴赏之能力，一则无忠实写生之基本故也。盖鉴赏力与忠实写生并进，倘能忠实描写，则久而久之自能见其为美矣。

看调子之法，最好微合其目。因张目则调子之细微处毕见，大调子易模糊。微合其目，则细微之调子不见，而大调子显矣。大调子既整，则细处纵有忽略，亦无碍也。

描一画之调子，必先详察其各调子中何处最黑，何处次之，何处又次之，何处最明。先分定阶级，然后落笔。又大调子部分中之小调子，最宜注意其明暗之程度如何。初学者每不顾大调子，而喜于小处细细描写，往往妨害大调子。盖因大调子之黑部分中虽有小白块，亦非绝对之白（然为绝对之白亦有），乃黑部分中比较之白也。反之，白部分中虽有小黑块，亦比较之黑也。石膏模型之须发上，此种调子最多。

反映光之调子，最宜忠实描写。每有视反映光为可忽略者，或竟有

略去者，决不可也。反映光可使调子玲珑生动，其妙处甚多，必宜忠实描写之。写生之时，人每存半面明半面暗之心，遂至忘其暗部分中之反映光。故作画万万不可以意度而杜撰之也。

调子镜不可滥用，滥用则目力逊。当知调子镜为作画时审察其调子美恶而置，非恃以辨别调子也。

色彩　基本练习无须注意色彩。唯水彩画、油画则色彩甚重要。描色彩之当注意者，切不可以普通人之见解定其色彩。当以画家之眼光定之。所谓普通人之见解者，墙知其为白，水知其为绿，山知其为青，人面知其为赭。而画家则不然，物之色彩，不可预知，因光线及地位而变动。故非忠实观察，不可见。粉墙在日光中，其色橙黄；在绿荫中，其色为蓝；在夕阳中，其色为红；旁无他物，且在阴天，方微见白色。山水则变化尤多，不可以简单之色彩名之。至人体则五色皆备，焉能纯用赭色（色彩各人所见不同，上仅就大致而言，不可拘泥）。以上为画家之色彩观，初学者每不信是言，亦因无基本故也。

辨别色彩之法，第一要无存心。无存心者，心中不可先有此物为何色之见解，全由观察而定。初学观察色彩，可用指团成一洞，自洞中辨之。心中宜将此洞中所现之景物视为一小画片，如是自能辨别其真正之色彩。

宇宙间之一切物体，皆备红、黄、蓝三种原色。故色彩切忌单纯。如吾国近来流行之时妆美女，人人皆知其色彩之单纯，不中不西，不伦不类，固无足论已。然余尝见吾国某西画家，其色彩非常复杂，甚至一桥之石，块块作五色，如宝石嵌成者。又画西湖台榭殿宇，红红绿绿，累累然大类行喜事之结绫彩（某日余骤见一西湖公园门前之图，初疑为公园中不知某大官员借行喜事，或值大纪念日、大庆典，故如此结彩。

既而细辨之，乃见画庙宇亦然，方知是用色之故）。其徒宗之，竞尚是派，鄙见甚以为非忠实之道，岂色彩之过于复杂而失真耶，抑未来派后西洋画之新派耶，何以未见于传记也，其或此大家所独创欤？色彩固随各画家之头脑而人各不同，然余以为不致若是其甚，而彼师徒数十人，岂共一头脑也耶！吾见甚小，但必劝学者勿舍忠实而学歧道，宁见嗤为井底之蛙也。综上三端而结之曰：写生者，当知世间只有形、调子、色彩，不当知有山水、草木、禽兽、人物、花卉、果品、器具、什物也。吾人观模型，只知其为如何形，如何调子，如何色彩，不可念其如何物。即有不知之物，亦正不必求知其为何物。故画家之眼光，与众不同。普观万物，可谓一视同仁，其视人与犬与草木一如也。仿佛此灿烂之世界，专以供此画家一人之观赏描摹，除彼一人外若无人者。非慢也，苟不作如是观，不能为忠实之写生耳。

---

[1] 本篇原载1920年5月《美育》杂志第2期，署名：丰子顗。标点系编者所加，原文为句读。

[2] 调子，美术术语，指画面不同的明暗层次。

素描[1]

绘画之中有素描与彩画二者，彩画固属绘画之主体，而素描亦自有重大之功用。

作画有时以逼近实际为忌者，例如变怪之形，若施用酷似之色彩，却无趣味，而反以素描为胜，此其大者。又印刷上言之，素描较彩画轻便甚多，虽印刷术昌明，而图画上欲全用色彩之印刷品，其价格甚昂，亦多不便，素描较为易得。

素描者，一切画之基本练习也。画者之意匠，能于素描中完全表现。故学画之目的，虽在油画水画等之彩色画，而入手必习素描，若不熟练素描，其所画决不能自然。

素描之练习，学画者，必由之路也。初学者，宜学写生。写生之时，须极注意于自然物形态之要点而充分描出之，乃属有益。初学者，每喜购阅素描之临本而临摹之，实属徒劳。故坊间所鬻图画临本，实与学者以恶癖，故凡临本最不可用，即欲用之，亦须得教师之评定方可。

按：中国各书坊所出画临本，鄙意以为适用者甚少，大致可使学者得恶癖者。惟以画为偶习之娱乐品者，则不妨用之；若有志专门之美术，决不可用，因用之非徒无益，而有大害也。沪上学校用临画者甚多，专门学校亦有未免，殊属可怪；函授学校全用临本邮寄往返者，尤属不解。

然则写生为习画之门径无疑矣。写生之材料为何，人头是也。初学描写自然物，以人头为最佳。其方法画者对于模型（即指人头），先定

相宜之位置，使形态光线均得宜，然后画者对此人头，从大体上观察出其固有之特相。特相者，即肖像之肖与不肖之交也。（备此特相则肖，否则不肖。）又此人头之姿势亦须描写出之，若画者善捉取其特相，即各部大体之关系自定而不难得肖似之结果也。

按：颜面之表情，千差万别，是以万万人类，而其面固未尝有同者焉。即此可知颜面形态变化极多，画者能一一捉其特相，则一切自然物之特相皆不难捉取矣。故学画者，须首先研究人之颜面也。

画者作画时，将心目中所有大体之形态，写出于纸上。虽因技巧之熟否而有高下之别，然必可得肖似之结果。反之，不知从大体着眼而从局部细处落笔，则其结果必不能肖似，而成似是而非之物。因大体不肖似而小部分间或肖似，故其形态似是而非也。彼娴熟之艺术家，一瞥便能下笔，数笔便能肖似，盖能从大处捉得其固有之特相也。

初学者每喜从局部细处着眼。例如画头颜喜先画眉毛、眼眶、口、鼻、须等，画花喜先画瓣纹、叶脉，故每忘却大体之形态以致结果不肖。善捉取特相者，先画大体，从大处着眼。例如画头，先定头之方向斜度外廓之形，眉眼口鼻之大体位置，及调子之大体、明暗如何区分是也。换言之，即须于同一时间目力注视模型之全体，使模型全体同时吸收于画者之目中，即所谓大处着眼也。

初学者画人头不用生人，可用石膏模型。如石膏之手及足及颜面，均可描写。颜面则古代雕刻，或自生人取得之石膏型均可。自生人取得之石膏型，使受适当之光线而描写之，得无[2]生人无异。且石膏型不似生人之易生变化运动，又无复杂之色彩，易分别其阴阳面，故于初学者极为便利。惟描画之时，所最紧要不可忘者，即须从大体着眼，而由粗笔渐及于细笔。

由粗笔渐及细笔者，先画粗略之大轮廓，及五官大致之位置，用笔宜粗。既见其大体已正确，乃渐渐修改各部分及于细处。

无论描写何物，心中常须将其形相及明暗，视为在平面上之物而描之，则能得正确之轮廓及适宜之调子。

将模型视为平面一语，描形唯一之良法也。初学者对于复杂之形，茫然无所措手，若能看作平面，便易描写。所难者立体之物，心目中常观其为立体，一时不易看作平面。例如眼比桌高一二寸而见桌上之书，其面之所见甚少，几与其厚相似。初学者每不信之，其描书面，必较书之厚甚阔，实由于心中早知书面之甚宽，不克依所见而当作平面看也。余曾进而言之曰，画者对于模型，只当知某形某调子，不当知为何物，且不求知其为何物。

素描不教授描写之方法，否则必陷学者于恶癖。盖素描之技巧，必从自己经验得来，即自己描写，自己观得之形相乃佳。最可恶者，近今流行之石板画本，观者多染其恶习。此种画本，因其欲邀人之注意，故其线多捏造，遂不充分表现其自身所感得之形态而描写之也。

按：人各有天才，即各有个性，研究美术，应各发展其个性，不可依附他人，没却自己之天才也。吾师尝谓："西洋画教师授课时，每不授描法，其故有二。（一）画法非由自己经验得来者，断难十分适用。教师所知之画法，皆由十数年或数十年之实地练习经验得来，学生无此常期之经验，骤语以画法，必不能十分了解。即能了解矣，亦不能得心应手，挥写如意。故教师评画时，仅曰孰善孰恶，或曰调子不整，或曰肌肤稍硬，至其所以改正之法，教师决不道及。学生当此时，宜竭其思力加意研究，经种种之失败，必有豁然贯通之一日，而巧妙之画法乃发见。绘画之技术亦因之日进靡已。（二）人之性质，各有特长，学绘画

者，必有性质相近，学之乃有效果。又绘画之中，亦各有流派，如雄壮、婉丽、强烈、温和、豪放、细腻之类是。长于绘画者，万不能兼擅各派，为即自己性之所长者习之，乃能完发挥其固有之画才。若必刻意模仿他人，没却自己之所长，其结果必至失败。教师不能强学生画学己之画派，学生亦不必专模仿教师之画派。教师与学生，画才不同，程度亦异，若必强合为一致，是埋没学生之天才矣。故教师为学生评画时，必不授以规定之画法，且不执笔添削。”余甚崇此言。夫写生时改笔，其弊且如此；彼用临本者，及函授西洋画者，不知又如何？

写生上复当忌避者，即不可注意于形之周围而用笔，致使形之周围线不自然，而其物成扁平之形。凡写生时当先求其物之面，而努力描出其阴阳面，若留心于形之周围，而冒昧用笔，则其画无生气矣。

按：写生者，描写自然之美也。美存于自然物中，不轻易以示人，惟力求者乃可得见之，能充分观察自然物而忠实描写之，即力求而可得见其美矣。彼不忠实者，藐视自然，恣捏意造，虽习十年，犹未闻也。盖其画未得自然之美，此所以无生气也。

写生最宜注意者，面也。面者，自然物受光后。因其部分地位之不同，而明暗之程度差异，遂分多数之面也。观察此面，初学者甚困难，因其对于自然物研究尚未有素也。久之久之，即能判别其面，而能充分描出其阴阳面，于是平面上之物生动，即所谓有生气矣。

---

[1] 本篇原载1920年11月《东亚体育学校校刊》第2期。日本久米桂一郎著，丰子颢节译并注。原文为句读。

[2] 似应为“与”。

艺术教育的原理[1]

我是一个图画教师，我曾担任过好几个普通学校的图画科，觉得中国现在普通学校的艺术科，都不能奏它的效果。这恐是因为办学人和艺术科教师对于艺术科的误解的缘故。不要说内地，就是通都大邑的普通学校的艺术科，也大半是误解着。

图画科是艺术科的中心点，决不可让它误解过去；而现在一般普通学校的艺术科，对于图画科的误解尤加多，我因此想把平日的见闻和研究拉集拢来做一篇文章，讨论一下。

我看来中国一大部分的人，是科学所养成的机械的人；他们以为世间只有科学是阐明宇宙的真相的，艺术没有多大的用途，不过为科学的补助罢了，这一点是大误解。这种误解的证据我有几个实例：我从前曾在两个有体操专科的学校担任图画科，主任者聘我的时光对我说道：画材要选择体操用具或动作姿势的，可以使学生得着实用。这样宗旨，不是图画科，却是“体操插图画法”了；还有一个学校要我用博物标本当画材，说道可以使学生得着实用；还有一个学校，主任先生看见学生画的木炭画，说道这龌龊的东西，有什么好处？又说道这种画一文也不值，它的纸倒费去七八分大洋。就我所感受到的三个证据，可以推想一般主持教育者都有把艺术科想作科学的补助品的误解的；不但图画，手工科的误解也不少。我曾听见说：有人参观某校，这校中的会客室中的椅子都是学生们木工课内自制的，便赏赞不已；这种观念都是艺术科的误解。要订正这种误解，须要使得明白艺术教育的原理；要明白艺术教育的原理，请先讨论艺术与科学的分别和艺术教育的意义。

科学固然说是给我们人类幸福的，又是阐明宇宙真相的，然而所谓真相两个字，非常难讲，到底怎么样可叫做真相，还是一个问题。科学都是从假定（presupposition）上立论的：譬如物理学者，一定先假定世间确有分子的物质的存在，然后可以立脚得住，实行他的研究。这基本的假定一动摇，物理学全部便推翻了；他如研究历史的，也必先假定人类是大皆有意识（consciousness）的，他们看见了人的表情的变化，以为这种物的现象的背面，确有意识存在；又如研究社会学者，使人们勤职务，计幸福，他们假定幸福确是可企图的，尽自己的义务确是有价值的。这种假定是否正确，还是一个问题，就是科学者所谓宇宙的真相，到底是不是真相也是一个问题。

科学是根据了一种假定来阐明宇宙的真相的，艺术却是不根基于假定来阐明宇宙的真相的：譬如一张海的画，这是用艺术的方法来说明海的真相。但科学者却不以为然，一定说要把海水蒸发了变成盐分和水分等，或又把波浪的运动用物理的方法说明起来，然后说是海的真相。又如一块石，艺术者画了一块石，表示石的真相。科学者定要把石打得粉碎，说明它含着云母长石……等成分，以为是石的真相。如今且看，到底画中的海和石是真相呢？还是水分盐分和长石云母是真相？这可以说科学的不是真相，因为一则科学所谓真相，是从假定上立脚的，假定的正确与否，还没晓得；二则科学把海水分作水分盐分，把石子分作云母长石，这时候不是表示海和石子的真相，是从海和石子移到了别种的东西盐分水分云母长石上去。艺术的画，倒是表示当时所看见的海和石子的真相的。

科学者看见海的画和石的画，说道这不是真相，只有科学所表示的是真相，艺术所表示的和实际的世界相去甚远，用这样偏见的头脑来排斥艺术，也是一个大误解。原来科学和艺术，是根本各异的对待的两样

东西，艺术科的图画，有和各种科学一样重大的效用，决不是科学的补助品，决不可应用在植物标本画或体操姿势图上，同科学联关于实现的。原来艺术科有多大的独立的价值，可以证明如下：

凡事有没有真的价值，都要经过最高法庭的审判的，这最高法庭便是哲学。科学和艺术的争论，也要拿到这最高法庭去审判过。审判的结果，可以分明科学所示的，并不是事物的真相。譬如一块石，科学者把它打得粉碎，分出云母长石来，科学者以为是明示石的真相了，其实石是石，云母长石是云母长石，它们是两件事物，不过有关系的，决不是长石云母可以说明石的真相的；又如科学者依定理测知水是由汽变成的，水再冷将变冰的，这也不是水的真相，是水的未来和过去的变化或者水的原因结果。原来最高的真理，是在乎晓得物的自身，不在乎晓得它的关系或过去未来或原因结果，所以物的真相，便是事物现在映在吾人心头的状态，便是事物现在给与吾人心中的力和意义。

我们想求事物的真相，科学并不把事物的真相来示我们，却把这事物的关系或过去未来或原因结果来示我们。这非但不是向事物的真相走近来，却是把我们从事物的真相上拉远去，把我们拉到别的事物的身上去。

这样看来，科学者非但不示物的真相，而且遮蔽物的真相，可以断定一句：科学所示，不是物的真相。

然则宇宙的真相是怎么样的呢？依哲学的论究，是“最高的真理，是在晓得事物的自身，便是事物现在映于吾人心头的状态，现在给于吾人心中的力和意义”——这便是艺术，便是画。

因为艺术是舍过去未来的探求，单吸收一时的状态的，那时候只有

这物映在画者的心头，其他的物，一件也不混进来，和世界一切脱离，这事物保住绝缘的（isolation）状态，这人安住（repose）在这事物中；同时又可觉得对于这事物十分满足，便是美的享乐，因为这物与他物脱离关系，纯粹的映在吾人的心头，就生出美来。

本了这理论来实施艺术教育的手段，便是要使学生了解艺术的绝缘的方法，譬如描写图画的模型model，第一要使他们不可联想到实用上去，但使描出当时瞬间的印象。看画的时候，也要注意使心安住在画中，但赏画的美，绝不可问画中的路通哪里，画中的人姓甚，画中的花属何科，否则他们仍旧不算懂得艺术科。而且他们所描的画，所看的画，都值得一幅历史地理博物的插图，变了科学的一部分，还有什么艺术的价值呢？这个话似乎欲望太奢，又似太近理想，其实我仔细想来，非这样办法，不能满足地奏艺术教育的效果的。

艺术教育的疏忽的损失，似微而实大。美国是偏重实际的国家，专门在原因结果的系统中教育青年，结果使人民变了机械的枯燥的生活，影响到社会很大。近来觉悟了这弊害，提倡艺术教育的呼声甚高。中国的社会程度，根本远不如美国的坚实，艺术教育的疏忽却又甚于美国，实在是前途的危机，那末提倡艺术教育，当然是急务。

所以我们可以下一个断语，科学是有关系的（connection），艺术是绝缘的（isolation），这绝缘便是美的境地——吾人便达到哲学论究的最高点，因此可以认出知的世界和美的世界来。

以上的论证的结果，科学所示不是真相，艺术所示，确是真相，又生出一个美字来，因此我们就分了知的和美的两个世界。科学和艺术非但不相附属，而且是各一世界的，有关系的是知的世界，绝缘的是美的

世界，所以我们看一幅风景画时候，完全的灌注精神在这画中，并不想起画以外的东西，画的镜框，简直是把人世隔绝的东西，我们但在画里鉴赏它的美，并不问画中的山路通哪处，画中的农夫是怎样的人，画中的山的背面有否住人，更不想这画的材料怎么样，值多少钱了。又我们作画时，眼前的风景，我们但感得它的形状、调子、色彩和表情，决不想到这地方是属何省何县的，这山有什么出产等关系的事体的，因为我们看画作画时，已迁居到另一个世界——美的世界——上去，这世界和别的世界完全断绝交通的。

概括艺术和科学的异同，可说：（1）科学是连带关系的，艺术是绝缘的；（2）科学是分析的，艺术是理解的；（3）科学所论的是事物的要素，艺术所论的是事物的意义；（4）科学是创造规则的，艺术是探求价值的；（5）科学是说明的，艺术是鉴赏的；（6）科学是知的，艺术是美的；（7）科学是研究手段的，艺术是研究价值的；（8）科学是实用的，艺术是享乐的；（9）科学是奋斗的，艺术是慰乐的。二者的性质绝对不同，并且同是人生修养上所不可偏废的。

把图画科看作其他科学的补助品，那么，艺术附属在科学里面去，学生的精神上，缺少了一项艺术的享乐的和安慰的供给，简直可说变成了不完全的残废人，不可称为真正的完全的人。因为这种艺术的安慰，实际上可以不绝地使我们增加作事上的努力。譬如图画、唱歌、游戏，不明白艺术教育的人都以为是模仿小孩子的嬉戏罢了，没有多大的价值，删除了这种功课，使他们专心攻究正课，看来好像得益的，其实损失多了。

艺术教育的原理是因为艺术是人生不可少的安慰，又是比社会大问题的真和科学知识的真更加完全的真，直接了解事物的真相，养成开豁胸襟的力量，确是社会极重要的事件。

[1] 本篇原载1922年4月《美育》杂志第7期。

美的世界与女性——宁波女子师范讲演稿

[1]

人对于宇宙的存在，可有三方面的看法：第一，用人的悟性认识宇宙，有品质，有理论，这是真。第二，用人的道德的意志力去实践，为仁为义，这是善。第三，用人的感官直接感觉事物，看见听得，这是美。科学是真，道德是善，艺术是美。用科学的眼光看宇宙。只看见真和伪。用道德的眼光看宇宙，只看见善和恶。用艺术的眼光看宇宙，只看见美和丑。不问真不真，不问善不善，但就其美不美上看去，在我们眼前的宇宙，好像和上两者不同。我与宇宙的一切关系，完全变更为一种新的关系。如像走进了一个别的世界。这是美的世界。

向来的教育，偏重真善，忘却了美。就是重视智识道德，看轻美育。科学昌明以来，对于知力修练更加注重。高唱科学万能。物质文明果然奏了急速的进步。从前所未有的机械，未有的交通，和便利于人生的东西，都在科学的腕下出产了。但是，唯理教育过偏重，教人天天在理知钻研中过生活。人与人的相对的态度，全是法庭的态度。人的眼中所见的，只有理实的追求，义务的压迫，利害的盘算。人的精神方面的感情、趣味，全然看得和没有一样了。对于人，只要每天有几小时的睡眠，有几餐饭吃，有相当的衣服穿，就是了。对于物，只求适用。眼前虽有一朵鲜妍的花，也只问有什么用，属什么科。虽到了一处山明水秀的地方，也只问是哪里，是何省何县。至于感情方面，全然忘却。这样的过于重视现实的结果，世界上的人都变成冷冰冰的，专讲利害的人了。社会变成一个荒凉的决斗场了。人在这现实的世界里，不见爱的只影，就要悲观。所以近来反抗从前的冷酷的唯理教育，提倡情育的艺术

教育。援人们逃出了暗而冷的地狱似的知的世界，在人们面前开辟了一个光明的，温和的仙境似的美的世界。叫人们从美的世界里得到神圣的爱，为了人们的幸福。

凡人皆有情，有爱，所以各人应该有一个情爱的世界。大半的人们，被以前的教育囚在知的世界里，竟放弃了美的世界，奋斗越过一生，牺牲了“生是享乐”。

我们对于日常生活，不可专用实利的眼光，应该于实在之外寻出别种趣味。譬如行路，倘目的专在走到所要到的地方，那时只觉得路的崎岖，足的疲劳。反之，加一种趣味于行路时，实在行路就是我们的生活。在这生活中自然可以寻出许多的愉快：远望见青的青草地，拂着丝丝的垂杨，转过小桥，又现出流水孤村，都可愉悦我们的耳目。能在这等上求享乐，就是在实现的世界以外寻到了美的世界。

走进美的世界，享乐美的时候，我们的主观的精神状态不是概念，也不是实用上的意。全然是无关心的，不批评的，陶然自适的状态，客观的美，也不是物体的本身，是本身之外浮现着的一种东西。例如一到嫩草萌动的春野，觉得在暂时之间自我泊入于这等青青的草色之中。此时我与这风景的美融合，便达到“无我”的境地。例如月明的秋夜，对月起神秘的遗世的想感。使人暂时脱离人境，与外界的接触完全断绝，把心融合于对月的想象中。这等时候，我们的精神内容与感觉对象融合。与这自然美同喜同悲，同歌同泣。就是美学上所谓“感情移入”的状态。

我们的前后左右，随处有这样的美的世界的入口。但世人往往过门而不入。只要能找到了这门户，自然觉得前途的光景一变，豁然开出一个光明的别一天地。所谓“舟相衔出洞窈，前望渺茫的大海，回顾琅玕洞的石门的细径”。从苦闷的实在的世界走到美的世界时，仿佛前后左

右逼迫，无逃避的余地的狭路，一变而为四通八达的广衢，百花乱开的春野。

我们倘有情化一切自然物，拟人化一切自然物的时候，这等自然物，也会对我们有情，为我们作种种美的暗示。一花一木，也无时不对人细语，对人嫣笑。一件小艺术品，也无时不有灵魂，做我们的想象的伴侣（imaginary-mate），这种都是美的世界的窗户。一曲歌，一曲琴，会得到他的表情，听到神往的时候，也是美的世界的一个窗子。我们可向这窗子里见这美的陆地beautiful land。

要之，美是直观的感情。美的修养，不要理智，不要分析，只要感情和趣味，使精神归束于“神圣之爱”。如今我要在美的世界里，赞美我们的优美的女性。

女子和男子，天赋的性质不同。以象征来讲：男子是黄色的，女子是青色的，男子是□的，女子是〇的，男子是organ〔管风琴〕，女子是piano〔钢琴〕，男子像A、E的声音，女子像O、V的声音。或者可说男子像山，女子像水。又可说男子像科学，女子像艺术。男子是知，女子是情。所以女子在天赋上有与美的世界接近的点，或者可说优美的女性的故乡，是美的世界，所以女性原不必求人引导到这美的世界去。有几个特点，可以证明女性是出于美的世界的：

（一）女性的哺育灵性。在天赋的资质能力上，男子主在智识的增进，女子主在灵性的哺育。所谓慈母，因为女子对于儿女是用感情哺育他们的灵性的。慈母爱子间的神圣的爱，就是艺术的境地。吾人的感情、趣味、优雅的情操等灵性，都是在慈母的怀中膝前收得的。教育学者说：“入学以前在家庭所收得的教训，比入学以后至大学毕业之间所收得的教训更多，且是根本的。”因为灵性是人的根本，灵性的教育，

主宰人生的气质和一切行为，比知识的教育更加重大。女性用优美的情感哺育子女的灵性，同时又用神圣的爱调和男性的感情和趣味。这是女性的美点。

（二）女性的直观情操。男性以智理的分野为己物，女子以直观的情操为要素。女子比男子富于感情。在日常生活中，可以看到：男子善讲理，往往先理智而后感情，愿牺牲情而存理。女子善讲情，往往先感情而后理义，愿牺牲理而存情。故女子大概多情，即多直观情操。因之男子实现正义，女子则实现优雅。理是法律的、冷酷的、机械的，就是用机械的方法处理人生。情是温暖的、有生气的、人所原有的。人对于理是遵守的，对于情是感服的。故情易感人，感于情的时候的心象的融和统一，是艺术的境地。

一切女性，皆是优美的。爱伦凯（Ellen Key）说：“Tanagr人像（Tanagrae地方产的女子人形姿势很优美），比Aphrodite女神像指示我们更多的希腊古代妇人的优美姿态。”又说：“我们对于用了如花的温和的态度而扶我们向光明的世界去的无数的以前的女子，不可不感谢。”我要对于现代的女性赞美且祈祷：“一切女性皆优美。愿优美的女性，引导一切人们向美的世界去！”

---

[1] 本篇原载1923年1月16日《春晖》第6期。又载1923年2月21日《民国日报·妇女评论》第80期。

现代艺术潮流——在上海专科师范讲演稿

[1]

在讲本文以前，先要讲几句题外的话。中国现在是艺术开始发达的期，这事在一般论文里可以窥见。而研究艺术的机关的日增月盛，也是表示中国人对艺术是渐加注意的。在研究者方面，居然有决心把一生皈依于艺术研究，而入专门美术学校的，也已不少。这都是中国的好现象。我有一层意见，想贡献于艺术研究者们，就是："单靠几个石膏模型，和几曲piano pieces是算不来艺术者的。"且中国所希望出的艺术者，也不是这等人，如果诸君听得惯，吾再说几句。

艺术科是情的方面的东西，是心的表露。用画来讲，描形，表调子，敷色彩，都是techniqual〔技术〕方面的细事；主要的目的，却在画的情调。所以手腕极老练的壁上广告画的漆匠，算不来艺术家。大世界里纯熟的三弦奏戏的人，算不来音乐家。所以艺术，像某学者说，简直就是生命，就是人的心灵。有人调查美术学校里的学生们的进步，说是没有一定的关系于智力或勤惰的进步率的。进步的表示，很没有一定，很不可料。这是因为艺术的进化，是根据于心灵的。物质方面修养之外，还需一种更重要的修养，就是心的修养。

照相似的基本练习，断不是绘画的本身。只会描很正确的形和调子色彩的人，也不过使人见到一张极像实物的画，效用去照相相去不远，哪里能感动人心？所以现在中国的研究艺术的人，第一要想想："艺术的范围是很广大的，且各艺术是互相关联的。"如果只在局部用心力，总归不能浮出水平线上面来。

第一要在研究一种艺事时，了解这艺事在艺术范围内的位置和在人生的位置。因为真的艺术，一条线是心弦的震响，一点色是情绪的吐露。倘只在一局部攒研，成为一种工人，在人类也没有多大的供献，在一己也没有多大的享乐。

要之，艺术研究不是单独的。艺术创作是人格的完全的表现，断不是局部的匠人。

现在我节取一些简要的材料，略述现代艺术的潮流在下面，给诸君当作要目。仍望诸君再多看关于艺术的书籍。

现代生活的基调

现代生活的基调，是现代艺术所由起的。总括一句话，现代生活是偏于“精神生活”，指摘实利主义的。

古来，科学之外，原还有一个人间的精神领域存在。人间的物质上的事，受科学的指挥。而精神的事，全靠这领域供给。勿但中国，西洋比较的近代，也还是偏重实利生活，把这领域闲却着的。后来苦于生存竞争，厌于人间实在生活的苦恼，就争言艺术，就是所谓艺术化的人生。在法国，某批评家出版一册《科学的破产》（Banqueroute de la Science）□[2]□都歌咏人间生命的活动，崇尚“万物流转”□脱。“人的生活是不绝地流动的，决无□□。”

爱科学者所论：“明日死者，总归明日要死；寿百年者，总归要活百年。这是早已先决的事。”像这样的宿命论，决不是真的人的相。人生决不是这样单纯的。

从前的人的生活，筑在板定的某调上面；现代的生活，立在“流

动”的基调上。新艺术与旧艺术都是这样。从前的艺术是“死”，现代的艺术是“生”。从前的艺术是“静”，现代的艺术是“动”。在绘画、音乐、诗文、雕刻、建筑里，都可看出。“现代人”的生活态度，和从前人不同，艺术上也当然是这样。

现代艺术的诸倾向

希拉〔希腊〕时代，艺术的特色是高尚的灵魂，超越卑污的肉体。转入文艺复兴，艺术的特色是肉体的调和融合，就是形象艺术。复兴期隆盛极点时，非但求美，在美上又求活动。这是与近代艺术渐近的。virtue当作“力”的意思。“强”就是美，这是当时的理想。至于现代艺术，有数特点：

（一）万物流转，动的艺术，“动”变成“不停滞”，不停滞变为“不安”，这是现代人生活的通相。

（二）人间敬爱，结果表出“悲哀”“疑惑”，两种色彩。起了对于周围的“反抗”的态度，和对于崇高的生命的“渴望”。就是看一切人间都是有弱点，有缺陷的，不完全的病者。

俄罗斯艺术，最富此色彩。遍染欧洲，又及于中国。事物无论怎样恶俗，必有清处，必有神圣处。

（三）自然敬爱，是本于“怜”和“灭”而来的。对自然不但起快感，竟当作“生物”。我们喜的时候，自然也喜。我们悲的时候，自然也悲。人的魂与自然的灵“交通”。

（四）综合的艺术化，把艺术表现都归本于生命活动，绘画、音乐、诗文、雕刻、建筑、舞蹈、演剧，不各立门墙，综合而表演。像

Wagner〔瓦格纳〕的“乐剧”，是合音乐、诗、绘画、舞蹈、雕塑、建筑的美在一处的。故今日的抒情诗，带音乐的色彩。在绘画是所谓“线的音乐”“色的合奏”。

以上是现代艺术的特色的大要。归根到底，是由于现代人的神经锐敏的缘故。像托尔斯太〔托尔斯泰〕的《战争与和平》上描写某夫人，说道讲话时看见主人口上生着薄的毛。又某女子赴夜会，胸露出到乳边。又如近代诗人所谓“发黄色的声音”，母音有色，黑、白、绿、青。……这等都是神经过敏状态，或者可说是“病的状态”。

为艺术的艺术

反对为人生的艺术，提倡“为艺术的艺术”。这也是趋向虚空，活动，玄妙的表示。

神圣的艺术，不是为改进那恶俗的政治、经济、宗教、道德等而设的器具。艺术另有独立的目的。这主张的极端，便是“艺术与人生毫无关系”。

随附时势的压迫，不如自己构成一个艺术的别天地，在这里面逍遥。感到了众议的压迫的苦痛。想起：“在现世，我们艺术家的本统的生命和真的思想，怎样处置才好？”所以结果就宁可与政治、经济等人间一切活动毫无关系，独自立在美的天地里，恰像蚕作茧化蛹似地蛰伏。

天地，在艺术看来像牢狱。幸有白壁，可以吊起自己的画来，望了画便是幸福的生涯，可以享乐度日。这是主张为艺术的技术的“象牙塔”（tour d’vivoire）里的人们。他们不要看号泣于社会的风波里的群

众，自以为俊杰，走进象牙塔中，醉乐于艺术美中。即所谓“艺术的天堂”（palace ab art）。这等人们，实在是一种极傲慢的态度。为人生的艺术，是蚕作茧似的艺术新生出来的蛾，即所谓“出象牙塔”。

这是现代的艺术的特色。就是现代人心的色彩。鼓吹者是易卜生，托尔斯太，屠格涅甫〔屠格涅夫〕，杜斯托以夫斯奇〔陀思妥耶夫斯基〕等。

现代画界概要

脱了浪漫派以后，深入人间精神的画出来了。代表者就是弥勒〔米勒〕与珂尔倍〔库尔贝〕（Courbet）。弥勒是主观的，珂尔倍是客观的。二人是浪漫派以后的“写实派”和“自然派”的代表者。

写实派进化而为“印象派”。时期约在十九世纪中叶。主要代表是马耐〔马奈〕（Manet）与莫耐〔莫奈〕（Monet）。所谓印象派，是主重光的分解，画漠然的印象的画派。用科学方法研究光，把光分析。

印象派与写实派相通之点，就是二者同是在客观真的里面求真。故印象派是科学地发展出来的画派。

由印象派再更甚地科学地发展起来，就生出“新印象派”。这是科学对于绘画的影响，在后面说。

印象派反对写实派，反对意法的折衷画派，反对复兴末期的Gothic〔哥特式〕，反对不描光线的，黑暗的浪漫派，故又称“外光派”。

印象派发生的原因是这样的：普法之战时，Manet等法国少年画

家，皆避乱于英国。英国大画家Turner〔透纳〕，首先描外光画，就传染于法国，在法国旺盛起来，波及全世界。故英国人是富于创造力的，Turner是外光的始祖。

外光画的原理，是出发于科学上的。就是色不是独立存在，是因日光射角而异的。一切物都包含奈端七色轮上的七色，入人目而成为光线的variation〔变化〕。他们奉这理论而用笔。结果，特相是这样：

（一）local color〔固有色〕，自然物不是有一定的某色的。

（二）local tone〔局部色调〕，因空气而变化调子。

（三）影的色，影与明度非性质上的差异故不用黑色。

（四）　颜料不在palette〔调色板〕上调匀，而在canvas〔画布〕上调融。

（五）色不在canvas上融合而在眼中融合。

（六）接近音乐的绘画。

他的特长如下：

（一）表出现代情绪。

（二）以性格替代从前的classic〔古典〕形式，表出个性。

（三）不重画题，而重技巧。

（四）绘画得独立的资格——不是用绘画说明文学、宗教等。

印象派的画家，最著名的是：

始祖Manet，Degas〔德加〕，Monet，Renoir〔雷诺阿〕。

后继者Pissarro〔毕沙罗〕，Sisley〔西斯莱〕等。

以上是前印象派。前印象派以后，是“新印象派”，就是科学的发展比前印象派更甚的画派。光之外，物理影响也应用于技巧。这派的首领是Seurat〔修拉〕和Signac〔西涅克〕。

充分研究光和色，用圆点作画，故又名“点画派”。这是物理学的。

新印象派的缺点，是过于机械的，缺乏感奋，脱出艺术境外。

一八九五年，“后印象派”发生了。前派以自然物为主；这派则以情调为本位，着重自己发挥，始祖是Cézanne〔塞尚〕。

前派用力于空气和色彩；这派则用力于“力”“线”“形”，有东洋画的气魄。处处感到色彩与线条的音乐的奏合。后印象派以后是“Intimist画派”，首领是现在还在世的Cariel〔卡利安尔〕。

这派画不尊外光，主重“内心的运动”。这是“从印象派到未来派的渡桥”。

此后是“立体派”。首领是Picasso〔毕加索〕。他的近作《弹mandoline的男子》〔《弹曼陀林的男子》〕，全不见一物，是内心运动更甚的画派。所以用肉眼看去，竟不见物，须得用心眼赏识的。

他反对模仿自然，完全是主观艺术。作画用角，曲线面，浓淡，三角形，四角形。故又名“三角派”。

后印象派，还不脱去客观的要素；至于立体派，完全是主观情绪的描写，完全没有自然物的形在画里。

再后来的，是“未来派”。二十世纪初兴于意大利，首领是一个诗人，叫做Marinetti〔马里内蒂〕。是他网罗许多画家、音乐家、文学家来共研究发明这画派。

与立体派所共通的一点，就是同是用现代人的感觉洞察自然。所异者，程度更高，肉眼更不用，心眼更重用。

未来派所描的画，不是model〔模特儿〕，是画家对于model的精神状态。

未来派与立体派，还有可分别的点，就是立体派用几何面交错作画。未来派则表出运动。

未来派之后，还有俄国的Compositionism〔构图派〕，更属主观的。把感情依了物质的形式而发表出来。作画不必捉取与自然相似的形，与自然全没交涉。主要点是：

（一）与自然全没交涉。

（二）没有对象。

（三）像文字表示的色彩。

（四）是音乐。

（五）似作曲。

结论

一切新画派不外韵律（rhythm）的节奏。rhythm是艺术的本源。一切色、音、言语，皆归结于rhythm。任凭是绘，是曲，是诗，是雕刻……都不过表现器械的变更，精神是同的。Boclin的雕刻里，可以看见“雕刻之诗”，故现代艺术，可概括地说：是“综合艺术”，是“主观艺术”。

---

[1] 本篇原载《民国日报·艺术评论》1923年5月21日第5号、5月28日第6号。

[2] 此字漫漶不清，下同。

白马读书录（一）[1]

人与运命的纠缠，是终古如斯的问题。披览前人底历史，往往使人怒发冲冠，拍案顿足。然而那“运命”总是装着冷酷而凶险的脸，管自肆行他对人的威权，使人无可如何。

裴德文〔贝多芬〕底第五交响乐《运命》（Fate　Symphony），描写着的是人与运命的纠缠，运命底虐人，末了是人底制胜运命。又他底第九交响乐，即《合唱交响乐》（Choral　Symphony），是他晚年的，超越的作品。那时他已经全聋了。这制作便是他底超越，制胜运命。在超越的裴德文自己，果否得到超越，制胜运命的胜利和欢喜，我们无由晓得。但在凡俗的我们，总归确也共伤裴德文底不幸。听说裴德文临死时，自己曾这样说：“唉！我只写得几个音符！……”他所写的音符，在我们颗颗是珍珠宝玉，粒粒是□人间底生命的泉水。假使天假以年，不知他在音乐里更有何等的珍贵的供献。或者假使他不聋，又不知在□□上有怎样的指教。真使人不可想像。有人说：孔孟不达，所以有经书的著述，成就其所以为孔孟。我们对于裴德文，也只有这样地自解□。

裴德文底失掉听觉，是音乐家底可悲的运命。同样的失掉重要的身体上的健康或精神上的健康的音乐家，在我所记得还有数人。德意志浪漫派作家修芒〔舒曼〕（Schumann），幼时专心学披雅娜〔钢琴〕，每天练琴七小时以上，正热狂的时候，练习太剧烈了，左手底指伤了筋，□不能动了。当时他何等失望！结果，只得改途，□志于作曲家。后来指伤虽渐渐好了，然究竟左手不健全了。故今日所传的修芒底披雅娜作品，在右手的指法上创意甚多，左手指法上没有甚发见。然而修芒披雅娜曲，如《蝴蝶》（Papillon），如□□□□等，何等秀丽，何等诗的

而富于感情！假使他底左手指也健全，不知Papillon底低音部又如何生动。修芒后来又得狂病，曾投莱因河〔莱茵河〕求自杀，结果是颠狂死的。同样有名的，披雅娜家，就是作“夜乐”〔夜曲〕（nocturne）的波兰人晓邦〔肖邦〕（Chopin）。他是生肺病而短命死的。现代波海米亚〔波希米亚〕作家斯梅塔拿〔斯美塔那〕（Smetana），也得狂病，盛年死在监禁养育院。晓邦是近世浪漫派音乐家中底巨子，他给我们许多美丽的夜乐，我们讲起晓邦，便想到夜乐，听了夜乐便联想这死于病苦的天才晓邦。斯梅塔拿是十九世纪底音乐的先觉者。听到了他底杰作歌剧《交换新娘》〔《被出卖的新娘》〕（Prodaná Nevěsta），不禁痛惜彼底死在监禁养育院里的作者。波海米亚歌剧，就因了他底这首《交换新娘》而得到世界的地位的。

十八世纪作家，有庞大狂（jumbalism）的通病。十八世纪末的裴德文，也是一个庞大狂者。他们专重长章大篇的声乐曲、交响乐、奏鸣乐〔奏鸣曲〕（sonata），至于小品的sketch，全然没有注意到。音乐上的sketch，就是歌谣曲（lieder）。发见歌谣的伟大的，是修陪尔忒〔舒伯特〕（Schubert）。故修陪尔忒名为“歌曲之王”（King of Lieder）。

十八世纪的作家，只晓得象比黄莺儿魁伟，向日葵比可斯莫斯[2]高大。但不曾发见黄莺儿比象玲珑，可斯莫斯比向日葵优美。可怜发见这点的修陪尔忒，生前并不被人知名，全不受人崇敬的，穷苦里的人。修陪尔忒与裴德文同时代，但二人生前始终没有见面。裴德文直到临死时，始晓得世上有知音的修陪尔忒。修陪尔忒直到裴德文死后，始悔知音底失之交臂，就立刻追随他到地下，同葬在一个地方。江马修把这段历史做成一篇散文诗，使我读了流泪不已。这诗底大意译述在下面：

这样年轻的修陪尔忒，已崇拜那伟大的裴德文了，大家就是他所要保护的神明。但是修陪尔忒始终没有和裴德文相见。同时代的两个伟大

的音乐家，又同住在一个地方，二人到底不得相会。他对于这样崇拜着的作曲家，当然是十分热望地想会见的。想是他底生来的孤僻性和对于大家的深挚的畏敬心，长久压住了他底难抑的热望，使他寂寞地笼闭在他自己的事业中。

后来恐防他是到了无论如何不能再抑制要见这稀世的天才的欲望了的时候了，他就拿了自己所作的曲，去立在裴德文底门前了。但主人不在，凑巧去散步了。于是他就留下了他底作曲的稿子，默默地回了去。

后来裴德文在病床上读了他底作曲，惊觉了这青年作曲家的天才，这样叫道：这里面有神明的闪光！

不久裴德文竟在重病的床上不再起来了。修陪尔忒听到了消息，这次他不能再踌躇了，他就跟了去描在死的床上的作曲家底肖像底友人，急忙来到了这悲哀的人家。于是他就立在那样热望会见的，稀世的人底近旁了！唉，但是裴德文已经失掉了意识了！已经不能晓得修陪尔忒底来了。于是两个伟大的灵魂，虽然这样相接近了，但在这世界里，到底没有交一言的情谊而长终了。

裴德文底举行葬式的时候，修陪尔忒当了持炬火的十二人中底一人，来送这逝世的魂。回来的时候他和几个友人到了一所酒馆里，说了这句话而尽杯：“为现在席上最早死的人干杯！”

修陪尔忒竟抽着了这可悲的签，不久他也死了。他到了将近临终的时候，觉得自己已躺在墓穴了，说一句他底最后的话：“这里没有裴德文睡着了！”

这便是世间两个大作曲家底运命。如今二人底铜像，在文纳〔维也纳〕底广场上并立着。

修陪尔忒死后九十五年忌辰后四天，在小杨柳屋。

---

[1] 本篇原载1923年11月1日《春晖》第18期，署名：子恺。原刊文字模糊无法辨认处，以“□”表示。

[2] 似指cosmos，即大波斯菊。

画圣米叶的人格及其艺术[1]

因了时代精神的变迁，十九世纪的画界厌弃浪漫主义，而要求更深入人间精神的、精密的、切于现实生活的绘画了。适应这欲求的人，就是世界所共知的名画《拾穗》（The Gleaners）的作者米叶（Millet），他所倡的画派，就是所谓“写实派”（“realism”）。“米叶的人格，是十九世纪法兰西的一个惊异”；罗曼·罗兰（Romain Rolland）的米叶传开头这样说着，因为他的极伟大的人格，在十九世纪是一个稀有的明星。他不为因袭所支配，不知附世态，不知媚时势。只愿望自己生于久远的、恒久的生命的本然中。却为了这缘故，为世所不容，为人所不认。被胁于迫害和残酷，落入贫穷和孤独中，然而最大的不幸，——最重大的眼疾——贫苦，孤独，到底不能灭没他的大天才。他所以灵动（inspire）的大的真实的力，到底战胜了这等一切的黑暗，奏最后的凯歌。米叶的真实的力，就是绝对信从额上流汗才能得生活的面包的人间的运命；顺受而安乐于一切悲哀、寂寥、苦痛和不幸；而有决不被害于世间的害恶的、镇静而深刻的、执拗的生命的智慧和慰安。在他的言行及制作中可以窥知。

一 米叶的生涯及制作

米叶（Jean François Millet）是诺尔曼〔诺曼底〕（Normandie）人。生于一八一四年十月四日。他是兄弟八人中的第二人。他的家族，有一种家族的特征。他的家族，是贫贱的法国民间所屡屡存在的一种强的道德力和崇高的思想的适切的例子。大概这是给他实际的伟大及英雄的性格的源泉。强健的肉体，道德的健康，行为的绝对的纯洁，强的宗

教信仰，和严重的精神，都是米叶的近亲的显著的特征。他的父亲对他的教养，也有造成他的伟大天才的暗示；他的父亲尼古拉（Jean Louis Nicolas），是村里的教会里的唱歌队长，略有几分音乐的知识，又有些粗浅的艺术的本能，是一个温和的冥想的人物。他会用土塑造模型，用木雕刻，又欢喜观察动植物和人间，最初指示田野的美于这未来的大田园画家米叶的人，便是他的父亲。他的家族中最独创的，而给米叶以最深的印象的，要算他的祖母裘茉琅（Louise Jumelin）。她是一个有深厚的宗教信仰的老田舍妇人。米叶幼年时代的回想之一，是当他很小的时候他的祖母催他醒来时而说的："起来！富郎索亚！小鸟们已经歌唱着神明的恩宠好久了。"他小的时候，是很欢喜读书的。他早已爱读圣书。在二十岁的时候，已读过Homer〔荷马〕，Shakespeare〔莎士比亚〕，Byron〔拜伦〕，Walter Scott〔瓦尔特·司各特〕和Geothe〔歌德〕的Faust〔《浮士德》〕等，得到很深的铭感。但他决不眩惑于那时代的浪漫主义。他对于浪漫主义的刺激的作品，抱着嫌恶。他是依归于圣书，Homer，Virgil〔维吉尔〕等的。

比书籍更深地给印象于少年米叶的，是自然。他曾记录着被养育于纺丝车声，鹅鸟、鸡啼声，打谷的连枷声，教会的钟声，幽灵谈等中的他的幼年时代的追怀。他稍长了，就帮助他的父母耕田，刈枯草，和做各种工事，个人地能加入这等素朴的生活一切的活动中了。后来他就对于土地，特别对于他所最爱的诺尔曼的土地，深深地恋着了。他永不能忘记他自己的乡土，当他死的数年前再访故乡时，他这样记录着："唉，我真是属于故乡的啊!"

他的艺术的倾向，自幼发挥着。他幼时，当他的家中人们午睡着的时候，他就去画田野。有一天他拿一幅自记忆描出的老人的木炭画给他父亲看，他父亲认识了他的画才，就领他到显尔部尔〔瑟堡〕

（Cherbourg）去见一个名叫谟显尔（Mouchel）的不十分有名的，农人心情的，达微特〔大卫〕（David）画派的画家。那时他带了自己创意的二幅画去给这画家看。一幅描着两个牧羊者，一幅记着《路加福音》中：

我告诉你们，虽不因他是朋友起来给他，但因他情词切迫的直求，就必起来照他所需用的给他。

（《路加传》〔《路加福音》〕第十一章第八节）

几句话的，画着一个人夜中出门来分给面包。那画家看了，对他父亲这样说："你不能免了这样长久留闭这人的罪了。你的小孩子抱着好多的大艺术家的素质呢。"米叶的艺术的教育，才从这天开始。这时候他方才过二十岁。米叶正想在显尔部尔继续攻究，他的父亲忽然患脑充血死了。他就回家，不得不废了绘画，为家族劳动了。后来他的祖母仍旧遣他出来。入了画家浪格洛亚（Langlois）的研究室（studio）中。浪氏惊于米叶的天才，为他向县里请了四百法郎的每年补助费，遣他赴巴黎去。一八三七年他到了巴黎后，为了和祖母别离的悲叹，对于巴黎繁华的嫌恶，受了许多的悲苦。后来进了特拉洛修〔德拉罗什〕（Delaroche）的研究室。这时候极贫乏，为了生活，他不得不模写他所嫌恶的画，一幅卖五法郎至十法郎的代价。一八三九年，他的一幅自画像被录取于沙隆[2]（salon），就渐渐惹起人们的注目。

一八四一年，他和一个女子结婚了。但这在他又是新的残酷的悲哀。因为他的妻体质极弱，常常卧病。一八四二年，米叶的画为沙隆所拒却，于是又不得不日日为生存而争斗。一八四四年，妻死。一八四五年，他又和一个名叫卡忒利奴·勒梅尔（Catherine Lemaire）的女子结婚了。这女子对他极忠诚，全生涯是他的不离的友。

一八四八年，法国起了革命。米叶失了资力，又患了病，生活顿时贫困了。于是在工人、坑夫、乞丐等中间描写这等国民的典型，以练习手腕。他的人民生活描写的最初的大作《簸的人》（The Winnower），就在这时候发表了。这是在法兰西艺术上划一时期的制作。新政府特示恩惠，给他五百法郎。米叶的生活稍裕余了些。不久政党中阴谋爆发，他的贫乏又来了。他对于政治的嫌恶，顿时增加了。为了避去悲惨的印象，他就常常离去巴黎，到孟马忒尔〔蒙马特〕（Montmartre）或乌昂（Ouen）等平野去。记忆那地方的田舍的光景，归来描出这等印象来。在这不知不识之间，他就向了达到他的天才的完全的认识，而打破巴黎艺术的连环的最后的时期而奋进了。最后的时期，就是田园画家的米叶的时期。使他确立为田园画家的近因，是一个不相识的路人的一句话：米叶有一天在巴黎街中看见商店窗中吊着他的一幅裸体女子画的复制品，一个路过人指着了这画告诉他的友人说：“这是那除了裸体美人以外什么都不绘的米叶的画。”米叶听了，以为最残酷的凌辱，就从此不复画裸体，而专研究田园了。

此后就是他在罢尔佩崇〔巴比松〕（Barbizon）定居的时代。罢尔佩崇定居时，米叶的妻已产下七八个小孩子。他的祖母不久就死。又给他一种悲哀。罢尔佩崇的居人中与米叶最投合的是画家罗索〔卢梭〕（Théodore Rousseau）。罢尔佩崇是极小的一个村落。教会、墓地、邮局、学校、市场、店铺，一点都没有。他们的生活，只是沉默，梦想，深思，听树声，察自然的形相，享乐对于自然的狂喜（ecstasy）。米叶于一八四九年移居罢尔佩崇，竟长住了二十七年，直到他死。其间生涯的大部分是这环象内的消遣，他的作品和贫乏的不绝的争斗。

一八五○年，米叶作《播种者》（The Sower）和《束枯草的人》（Binders of Hay），送到沙隆。这穿赤短衣和青裤的粗暴的壮年男子在

田中撒种的《播种者》，是评家所视为革命的暗示的。同时期米叶又作《缝纫的女子》（Young Woman Sewing），又作《路士和部亚士》（Ruth and Boaz）。

一八五三年，米叶在沙隆得二等赏。他的作品是《割稻者的会食》（The Reapers'Meal），《路士和部亚士》，《牧羊者》，及《剪羊毛的女子》（The Woman Shearing Sheep）。此后的作品，对于住在巴黎和罢尔佩崇之间的英国和美国的殖民有特别的引力。英、美人购买米叶的画的甚多。米叶的生活就勉强维持下去。一八五四年，他的作品有《接木的农夫》（Peasant Grafting a Tree）。在这画中可窥见米叶自身描写的一面。罗索见了这画，感动到流泪。他在这画中看出默默地为了家族而消耗着生命的父的象征。他曾经这样说："是了。米叶为了他的家人劳作着。他消耗他自己，好比一株树产出了过多的花和果子。他为了他的孩子们的生活而疲劳了他自己。他接植开花的木的枝在粗刚的野生的干上，而像浮琪尔〔维吉尔〕（Virgil）似地说道：Insere，Daphni，Pyros；Carpent tux poma nepates。"（"接你的梨树，达富尼！你的儿孙将吃你的梨。"）此后他作《饲雏的女子》（The Woman feeding the Chickens）。有好事者出二千法郎买了。这在米叶实在是一笔大款了。他就领了孩子们到故乡，作了四个月的旅行。自一八五六年至五七年间，是他的最大杰作的产期，即《夜中在槛里的牧者》（Shepherd in the Flock at Night），《日没时驱群羊归家的牧者》（Shepherd Bringing Home his Flock at Sunset），《倚杖立着的牧牛人》（Cowherd Standing and Leaning on his Staff），都是他对于田舍景象的最深刻神秘的印象。冥想的农夫、牧者，大牧场的诗的寂寥，眠在斜阳里的广漠的平野；或浸在冷的月光中的牧场的水蒸气，上升的温暖的蒸气在空中浮动的夜景，是这几幅杰作中最得意的描写。

一八五七年作《拾穗》（The Gleaners）。三个人弯着腰，热诚地在地上拾集遗落的穗。评家指这画为“愤怒的叫”。又以为这画有政治的意义，即对于民众的贫穷的诉说，实在是极误谬而肤浅的见解。了解这幅画的“严肃的单纯”的趣味的，只有哀独孟·亚抱〔埃德蒙·阿布〕（Edmond About）一人。一八五九年，作的是有名的《晚钟》（Angélus），这是全世界有名的绘画，复制品达数百万。评家有攻击这画的地平线太高，人物姿势太板滞等构图上的过误的。实在这画别有特独的音乐的魅力的长处。米叶要因这画使人听见田舍的傍晚的声响，和远处的钟声的音阶。与《晚钟》同时，他送一幅剧的绘画《死和樵夫》（Death and the Woodcutter），到沙隆，被拒绝了。这拒绝起了一大骚动。这时候已有多数人认明米叶的艺术的和道德的势力，为他辩护的人很多。一八六二年的名作，是《持锄的男子》（The Man with the Hoe）。这也是一幅剧的绘画。他自己对于这画说是在魅力以上更见到无限的眩耀（ecstasy）。多岩的硗角的地上立着一个疲竭的男子，剧的光彩围绕着。一八六九年的沙隆出品，是一幅不亚于《持锄的男子》的《杀豚者》（The Pigkillers）。这是野蛮的写实主义的作品。在对于这大的生的肉块的剧烈的利己的人间的争斗中，在围着大的黑壁的，阴郁的灰色的天空下面的，农家的院子里所行的这争斗中，人间旧有的一切兽性都再现出来了。米叶自己说“这是一幕剧”。

米叶：《晚钟》

一八七〇年战争起了，米叶去罢尔佩崇，又经一番颠沛，明年始复故居。此后他的身体日衰，他就在他的生涯的最后的舞台上做了小儿画家了。直至一八七三年，他全用慈母似的纤细温柔的感情描写。应时期所出的作品是《初步》（The First Step），《病的小儿》（The Sick Child），《睡儿年轻的母亲》（The Young Mother putting her Child to S1eep）。这等画都是欧洲和美洲人所视为珍宝而争购的。自此以后国家始认识米叶。然这时候，他的身体已全然衰败，头痛，眼病，神经昏乱，几乎不能离病床了。后来又吐血。竟于一八七五年一月二十日留下

了他的制作在这世界上而长逝。这样便是画家米叶的一生。

米叶的艺术的发展，可看出主要的路径。他的灵感的源泉，有两条路：一是日常生活的自然的光景，一是圣书。他给他的父亲看的最初描的画，描着一个衰老的曲着腰的老人。后来拿到显尔部尔的教师那里去的两幅素描，一是《路加福音》的一注解，一是牧场的光景。在特拉洛修处时，他所专心的是《富郎西斯一世的家庭》（Holy Family of François）的描写，及古画模写。后来渐次贫困起来，他不得不作十八世纪的流行画家的模仿。这班人原是他所不好的，但这强制的模写，至少给他熟练笔致的效果。他后来自己从特拉洛修的黑的阴暗影解放了。他曾研究可莱局〔柯勒乔〕（Correggio）。到了一八四四年，他的艺术的最显著的特质是色。他喜用灰色及桃色。这时代他的作品的代表作，是《六岁时小昂多牙耐忒·福尔代的肖像》（Portrait of Little Antoinette Feualdès at Six Years）。这女孩的头上掩着桃色的绢巾，在一面镜子前赤足跪着，自己眺望着自己，颜面上略带些顰蹙的神气。米叶再婚以后至一八四七年之间，多作官能的、内发的、富于热情的作品。经过几次画风改进之后，到一八四八年，他研究巴黎的工人状态和巴黎的近郊，作了《簸的人》，就开了他的伟大朴素的画风的端。《簸的人》就成为他的一切大作的先驱者。

此后他就猛然地舍去了一切因袭的技巧。到一八四九年，他已明确地委身于田舍研究。他用非常的大决心埋头在他的研究中。初在罢尔佩崇卜居时，常每日继续数小时描写素朴的田舍光景。像《播种者》，便是由于他当时对于田舍研究的猛烈的冲动而描的。在罢尔佩崇时一切初期的制作，均可由猛烈和固确的特点来区别。在这时候，米叶自己还没有满足。不过他自己批评，和别的批评家不同。当时评家对于《簸的人》，大家指为手法粗杂，和他自己的意见正相反对。他自己并不以手

法粗杂为弱点，且企图使这特点更明显起来。故当时他自己全不满足于他自己的手法的刚强。他曾这样说：“我自己觉得好像一个人歌着真实，但声音太微弱，几乎不能被人听见。”此后再进一步的发展，是罗索的影响。这时候他和罗索十分亲密，受罗索许多忠告，浴于罗索的伟大的感化。就扩大了他的手法，即在一八五六年时达到了《拾穗》《晚钟》的画风。这是注集的，真确的，单纯的，严肃的画风。此后他的画风还有两个转捩，始达到老年的小儿画家的地步。这两个转捩，一是作《持锄的男子》，一是澳佛尔尼〔奥弗涅〕（Auvergne）旅行的结果。作《持锄的男子》以前，他曾作一幅《死和樵夫》。这画被沙隆拒却了，就唤起了他的挑战的本能。《持锄的男子》是对于这被拒却的挑战的报答。此后画风，渐倾向于写实主义。直到一八六六年到过澳佛尔尼后，又得到新的印象，他用更复杂的方法来表现自然，对于田园描写更深刻而透彻了。此后就入老年时代，他的心情和年纪同趋于纯洁、柔和。他的田园生活的暗的幻影，迎从了他的生活的向晚而贯彻在更静的感情和家庭的缓和中。特别在他的小儿画中明白表出着这倾向。

二 米叶制作的道德的特质

米叶的赞仰者和诽谤者，对于真的米叶都是误解的。他的赞仰者，以为他是新民主主义的大胆而忠厚的注释者而赞仰他。他的诽谤者，以为他是将苦恼的劳动者的乐剧的绘画给支配的中流阶级的人们看的，煽动社会主义者而诽谤他。批评家在他的一切作品中看出政治的暗示来。以为《播种者》是威吓人民的暗示，以为《拾穗》是三个败残者的运命，在他的作品中处处找觅政治的或社会的题目，否则找寻剧的效果。实在，这样的见解，和米叶的精神相去太远了。米叶嫌恶剧的绘画，无关心于政治，摈斥社会主义。

米叶决不能了解他的批评者所指说他的宣言的意义。他曾经说：“我想，我的批评者们，原是富于趣味的教养深厚的人们。但我不能被隐覆在他们的外衣中，在我的生涯中，除原野以外，什么都不看见。所以我只愿望把我所见的物事单纯地，又尽己力所能地告诉出来。”又他对于当时的艺术的演剧的倾向，和对于演剧，也是十分嫌恶的。他曾说：“卢森蒲尔〔卢森堡〕美术馆（Luxembourg Gallery），使我生了对于演剧的反感。我对于男女俳优的夸张、虚伪等，抱有强固的憎恶心。”又说：“如果要制作真的自然的艺术，非避去演剧不可。”他对于他的友人和敌手等把他看做社会主义的徒党，曾激烈地反抗。他和一八四八年的革命时代的许多法兰西艺术家同样地对于人民有亲善的同情，但要晓得他们大多数是不适应当时的人民的一般的要求的。他不但是风景画家，他是用了这不灭的写实主义而表现的农民画家。所以评家加以社会主义者的名目，是他所要竭全力来抗议的。他曾说自己是“农民中的农民”。他的意见是：“艺术的使命是爱，不是憎。即使表现贫者苦恼时，也不是以刺激对于富的阶级的羡望为目的的。”所以他决不有对于富者的怨恨，反而感到怜悯。在他的心灵内，深刻着物的永远和不动的观念。故革命的观念或政治的观念，实在无从起来。

这等误谬的源泉是米叶所抱异常的厌世主义，是他悲哀的异常的紧密。米叶的悲哀苦恼，大家都看见，大家都感动，就大家都误解了。因为法兰西一切艺术，差不多一世纪之间和基督教远离着。从全体讲，实在可说是反基督教的。所以视苦难为一法则，为一善的基督的见解，差不多不能被承认了。所以当时的人们，都不能了解米叶在痛苦中用他严肃而见到宗教的欢喜。他们看那疲极的野兽似地弯腰在地上的《拾穗》和《持锄的男子》时，也没有一个懂得作这画的画家的苦痛是道德的，故自然，故善；是善的，故美。

米叶的思想和他的艺术的究极的目的物，是和劳作的痛苦同时表现在这等痛苦中的、人生的一切的诗，和一切的美。他曾经说：“我的纲领（program）是劳作。一切人间，都被课着肉体的刑罚。‘你必流汗满面，才得糊口能得食。’几千年的往古已这样说着。这实在是决不变更的不动的运命。”人生是悲哀的，但米叶竟顺受这悲哀而爱这悲哀。悲哀，在他差不多是生的必要。他曾经说：“唉，野原和山的悲哀！不看见你，损失何等大！”又说：“我是被建立在忧郁的基础上的。”所以凡晓得他的人，都怪道他幼年时代怎样得到的忧郁的性质。他村中的一个老僧曾经这样说：“啊，可哀的孩儿！你具有给你许多苦痛的苦劳性。你不懂得怎样使你苦。”他又说他自己是不晓得欢喜的。他说：“欢喜方面的，在我决不会表出来。我全然没有见过欢喜。我所晓得的最愉乐的事，是静寂和沉默。”

和他同时代的法兰西画家，特别像伟大的风景画家的生活，编着一部可悲的殉教史。他们大多数为了穷乏、贫苦、饥饿、疲劳，和其他种种的不幸而受残酷的苦痛的。他的好友，伟大的罗索（Théodore Rousseau），生活的大部分在可怕的贫困和寂寞中。德洛亚容（Troyon）是发狂死的。马利拉（Marilhat）也是发狂死的。特康〔德康〕（Decamps）自苦了一生，没有朋友，他的死也是悲剧的。保尔·尤哀〔于埃〕（Paul　Huet）差不多饿死，为了不得食而损害健康。谛亚〔迪亚兹〕（Diaz）也饱尝黑的贫困和肉体的苦恼。所以米叶算不得例外的遭逢非运。而他自己也绝不这样想。他说：“我不能骗人说我自己是比别人更不幸的。”又说：“我对于无论何事不感到愤怒。我不想起我自己是比别的恼着的人们牺牲更大。”

米叶的贫苦，时时濒于赤贫。他屡次断绝供给的途。面包店断绝他面包了，商人遣执法吏来了，有一次他的囊中只有两个法郎。那时他的

再三的信的重荷是：“叫我怎样得到每月的用费呢？因为最要的是小儿们必须得食。”作《拾穗》的一八五七年，贫困几乎使他自杀。但他的良心恐怖了，自杀思想就退缩了。作《晚钟》的一八五九年的仲冬他写着：“我们只有支持二三日的薪了。此后不晓得怎样得到薪。妻来月要产了，我只有空手等待着。”他虽有农民的强顽的体格，然被为了生而不得不受的苦生活所坏，屡屡为病魔所袭。他曾经有好几次濒于死。一八三八年，病得危笃了。一八四八年，一个月间不省人事。一八五九年几乎失明，后来又吐血。他又常常患可怕的头痛，眼痛。但他对于这样苦的运，毫没有一句怨言，绝对不怒。他差不多束手无策的时候，有一天一个朋友拿了从政府抽出来的一些的布施金来给他，看见米叶家中火也没有，光也没有，他好像被寒所困似地耸了肩俯坐在箱箧上。他得了布施金，但这样说：“谢谢，来得正好。我们已经两天不食了。第一小孩们得不苦了，是最好的事体。他们没得吃直到现在了。”就出去买薪，此外他毫不说什么。对于自己的生活状态也绝不说什么。悲哀是他的最良的良友。悲哀可说是给他严肃的欢喜的。他曾经这样说：“艺术不是助兴的，艺术是争斗，是粉碎人间的错综。我不是哲学者，我不要除去苦痛，也不想找到使我不以苦乐为意（stoical），无关心于事物的样式（formula）。苦痛，恐防是给艺术家最强的表现力的。”

米叶的不思议的隐遁主义中，和他身上的苦难的引力中，可以看出基督教思想的强大的印象。米叶的心灵里是宗教的，这实在是在同辈中的他的道德的独创的根本的理由。他的宗教的思想，是从他祖母处得来的。他最初辞家乡，出巴黎的时候，心头受到最大的感化力的，是他祖母的几句话。这话是“我与其看见你违背神的训诫而为不忠实，宁可看见你死”。后来他再赴巴黎时，他祖母再唤起他的心，说道：“牢牢记着！富郎索亚！你成画家以前，先做基督者！勿溺于卑野！……为永远而画！”凡这等宗教的训诫，完全和米叶的感情相一致。他幼时就长育

于敬虔的书物，教会的教父们，十七世纪的说教者，和他所最宝重的称为“画家的书”的圣书等中。他常常在圣书中找觅可以说明他自己的思想、状态的话。又把这话翻译做绘画。一八四六年，他表现巴黎恶魔的引力在他所作的《圣亚洛谟〔圣热罗姆〕的诱惑》（Temptation of Saint Jérôme）中。一八四八年，他从他母亲和近亲的追放，灵动（inspire）了《巴比伦的虏囚》（Babylonish Captivity）和《在荒野中的哈葛尔和伊士美尔》（Hagar and lsemael[3]）。他的精神，充满着圣典。他屡屡引用圣典。到了晚年时代，他常常为了他家族而通夜读圣典。圣典中有他绘画的说明，有不绝的人间和他的争斗。他作这等画，从来没有倦时。又决不是含有政治的或社会的意义的，而是宗教的。米叶所反复不厌的，是创世纪中数节。就是他生活和制作的标语：

地必为你的缘故受咒诅。……地必给你长出荆棘和蒺藜来，你也要吃田间的菜蔬。你必汗流满面才得糊口。

《创世记》第三章第十七、十八、十九节

这宗教的及道德的独创，使十九世纪法兰西艺术界让给米叶特殊的位置。

为《东方杂志》作

---

[1] 本篇选自《艺术丛话》。米叶今通译米勒。原载1924年1月25日《东方杂志》第21卷第2号。

[2] 今译沙龙，指一年一度在巴黎举行的当代画家作品展览会。

[3] 夏甲和以实玛利，见《圣经·创世记》。

小学生底描画能力及其开发指导[1]

近代新科学之一的“儿童学”进步以来，小学校底艺术教育底发达过程上受了一个新的刺激；在图画教授上特别发生新现象，就是生起了儿童底描画活动关联于儿童心理的一个问题。图画与文字同是表现人类底思想感情的记号。图画用原来的形状色彩作为符号，文字则用加约束的一种记号，两者底作用全然相同。用文字表示的思想感情，换用图画来表示，或换用言语来表示，在根本上毫无差异。所以小学生底图画，当然与小学生底心理，即思想感情底发达相关联，而占有与文字文章同样的位置。

中国向来受了科举底遗习，在学校里也有注重文字文章而轻描画的倾向。在根本上想来，语言、文字与图画，在小学生应该有同样效用和同样必要。人类底精神界，可分为两区域：可用言语发表的区域，名为“知”；不能用言语发表的领域，名为“识”。知属于理会判断，识属于观察知觉。言语是适应这知界的发表的方便，图画是适应这识界的发表的方便。换句话说：人类生活底内容，有两方面：一是观念的、知识的、间接的动作，例如各种知识思想等抽象的思考；一是实际的、具体的、直接的动作，例如直观事物、表现事物、作造事物的直感的思考。这两方面相对立，造成人类生活底内容。代表这抽象的思考的是言语；代表直感的思考的是图画。言语和图画，是人类所固有的，是从儿童时代就自然地发达着的。所以儿童先天地具有一种描画能力，恰和言语能力同样。不但如此，儿童底直感的思考，是比抽象的思考早发达的。因为儿童堕地后，不久就睁开眼睛，渐渐能认识母亲底颜面，或乳母底颜面；直到后来，才能理解言语。儿童初握笔时，或能用笔描成形象时，

必最初是象形的画；直到后来才能暗记文字的符号。识先于知而发达，即描画能力先于写字能力而发达。儿童底直感的思考日渐发达起来，描画能力随了大起来。入学校后，直感的思考的练习便是图画。故在教育上以儿童底描画能力为本体而考察所谓图画底真的意义时，应该是这样：图画并不但是纸面画着的“图画的形象”。真的意义的图画，必定包含着“因直观作用而受纳在脑里，整顿在脑里的视觉表象或感情状态，由图画表彰出来的心理的活动的过程”的意义。即图画非静的；是心理的活动的。如果不然，图画在教育上就毫无深刻的意义了。从这一点上看来，小学校里的图画指导者，当然有研究儿童描画能力的必要；而图画与语言文字，当然是有同样效用，和同样必要的学科。英国教育部所宣告的小学校图画教育要旨中，有“图画与文字言语有同样的价值；宜同样注重”等语。这当然是极合理的办法。依儿童年龄而考察他们底描画能力和指导的方法，作为小学校描画指导的方针，当然是小学校形象艺术科指导者底正当的办法。本篇所述，大部分依据关卫著的《普通教育上的艺术的陶冶》中所报告的德国及美国底小学校图画教授研究的结果。

一 儿童底美的判断力及其指导要点

儿童对于艺术品的趣味底标准，即儿童底美的判断力的研究，是属于儿童心理学范围内的。这美的判断力，与儿童底描画能力有极密切的关系。据儿童心理学者底研究结果：（一）儿童大概没有和成人同性质的美的理解力；（二）成人所爱好的艺术品，未必为儿童所爱好；（三）儿童底美的理解力发达极徐缓。但这里所谓儿童，是泛指自七岁至十八岁的年龄的。据说自七岁至十八岁之间的儿童在绘画鉴赏时，对于“形式的要素”觉悟的人极稀。他们底判断，大都是依据绘画底“内容”的。因之儿童对于艺术品的判断，大都在非美的内容上判断，纯粹

的美的判断极稀。小学生年龄时代，对于“情调画”（Stimmungsbild）完全不能理解。迨年龄渐长，始渐渐能辨画底情调。小学生对于画底情调鉴赏时，就用他们所实际经验过的事物底印象来比喻。例如对风景画，也当作实际的景色而判断，决不会当作艺术的描写而判断。所以儿童底美的判断，决不是对于艺术品的判断，只是对于绘画中所描着的内容的判断。因此儿童描画时，也着眼于事物底内容，而不能顾到绘画底“形式的要素”。

下面举几个德国教育家对于儿童底美的判断的测验底报告：

（一）穆勒尔（Müller）氏曾在一室内陈列许多画，召集许多儿童来批判。研究儿童对于绘画中描着的事物的内容的判断，和对于绘画底直接的要素的描写方法、远近法、画家的技巧、构图等一切形式的要素的美的判断从几岁起可以区别。他用适当的发问，使儿童底注意向绘画底形式的方面去。看他们对于绘画底形式的要素有何等的觉悟。结果被验儿童百人中五十五人注意于绘画中所描着的事物，五十五人中有二十六人纯粹以内容为判断构成底唯一标准。又百人中之十七人对于色彩下判断，但这判断也是极一般的。又百人中二十九人称赞艺术家底色彩的选择。但注意于色彩底调和，因光线和远近而起的色彩的变化等的儿童极少。在绘画底直接的形式的方面注目于事物配置底巧拙而构成判断的，只有十六人。注意于构图的儿童只有十三人，但大部仍旧是在内容上生兴味的。利用艺术家底人格、名望而定判断的儿童有十二人。

（二）派因德（Peintner）集许多六岁至十四岁之间的儿童，挂六幅画，从最美的顺次排列，使儿童批判，以检验他们底美的鉴赏力。这六幅画底艺术的价值顺次如下：

A．画着水车的彩色印刷品。

B．最美的水彩画水车。

C．美的水彩画水车。

D．稍美的水彩画水车。

E．稍拙劣的水彩画水车，然淡红色与黄色描得很鲜明。

F．拙劣的水彩画水车，比E彩色粗劣。

因为内容同是水车，故儿童底批判不得全在画底直接的形式的要素上。派氏又行这实验于八十三个大学生。所得结果如下表所示，即美丑的选择，因年龄而有很大的差异。六幅画中美的价值最高的B，为六岁儿童所最嫌。而十二岁儿童则有与成人（大学生）差不多相同的好恶。又如美的价值最低的E画，因为色彩鲜明的缘故，为六岁儿童所最欢喜。随年龄底发达而逐渐嫌弃，可在下表中察知。（表中第一是最欢喜，第六是最嫌恶，顺次排列。）

年龄 / 好恶	六岁	七岁	八岁	九岁	十岁	十一岁	十二岁	十三岁	十四岁	成人
第一	E	A	A	A	A	A	A	A	A	A
第二	A	E	E	E	B	C	B	B	B	B
第三	D	F	B	D	D	B	D	D	D	D
第四	C	D	D	B	C	D	C	C	C	C
第五	F	B	C	C	F	E	E	E	F	E
第六	B	C	F	F	E	F	F	F	E	F

据上面的儿童底美的判断的测验，教师对于他们底美的鉴赏力的开发指导上可有下列两项要注意的事：即（一）十岁以前的儿童，绝少自发的审美的判断，都是纯然在内容上下批判的。所以小学教师应当顾到

他们底注目于内容内的一点。凡示画时，必取形式美而内容也可以惹起他们底兴味的画。换言之，即教师应当利用他们底注目于内容的一点，渐渐导进他们于美的鉴赏上去。（二）十岁、十一岁时，是儿童底艺术的评价力大发展的时期；教师须在这时期内留意指导他们正当的路径，使不堕于非正当的好尚中。凡观美的画时，宜在可能的范围内用美的理法说述画底所以美的原因。

二 儿童底描画能力底发达

儿童底画，本来是文字底代用品，即广义的言语底一种。后来发达起来，有了装饰的意义，和美的意识的满足的意义，就归入造形艺术中，这是发达后的事。在从言语底一种的儿童画发达到造形艺术的绘画的过程中，可分许多阶段。小学校学生占有这等阶段底大部分。

先考察儿童底描画发达底机能的条件，可有三事：即视觉心象、筋觉心象和运动心象。儿童描一物时，必有一个对象（或现在目前，或由记忆）藏在心中，这名为“视觉心象”。又当描画时，自己底手怎样移动，可描怎样的线来，必有筋觉的知觉，这是“筋觉心象”。又他自己底手指究竟怎样地移动，描着怎样的形状，自己必能看出，这是“运动心象”。这三条件底调和发达，就是儿童图画才能底发达。然而儿童底图画才能底发达，决不是普遍的。有的经过了一定时期后非常发达了，有的反之，一物都不能描了。在下面论述这发达过程中的状况。

要论儿童画发达的阶级，须从儿童底最初考察起。儿童底描画动作底最初出现，是在生后二十六个月。（这是日本人底测验报告）这时候的画，并看不出甚么客观形体，只是错杂的线条的块团。这名为“错画”（gekritzel）。这时代名为“错画时代”或“乱涂期”。这时候的画，全然是冲动的动作，并不预期结果的动笔，实在可说是一种划线条的团块

的游戏。错画时代中也可分为二期，即：第一是毫无目的的错画；第二是有目的的错画。从第一移入第二的经过，是儿童弄笔底结果，偶然在自己所画的混沌无形的错画中发见自己底观念界中所已有的人、猫、犬、帽子等类似形状，就依想像作用而加以种种命名，就渐次能有意地描出物体，即有目的的错画。以上的错画时代，大概是从生后二十六月起至四五岁之间。

从四岁底后半期起，对于人物画的位置和构成的要素渐渐明了起来。即对于画底对象底大小、位置、部分等渐发露明了的观念了。这时期假定名为“位置排列时代”，或称为“过渡时代”。这阶段就是从乱涂期到最后的能明白描现事物底大小、位置、关系的形体的描写的自然的发达的所谓“形象时代”的过渡期。

到了六、七岁，描画能力更加发达，作更加有意的、有目的的描写了。即用粗拙的线条，作象征的描写；或认识实在界某种对象事物底类似，作构成的描出。这就是所谓“形象时代初期”。启发儿童底描画能力的，教育者的努力底幕，到这时候揭开了。因为这时期的儿童，运动及发语已能自由。故这时候儿童的小的心中所思的事物，在手指的技巧上也试行绘画的发表。他们在随意游戏中极美地发现描画动作。他们在个人的游戏中，在自己经验界的范围内作种种的想像，营他们底艺术的活动。这样发达起来，就入“描画活动全盛期”。

在心理学上儿童底想像全盛期，是四岁至九岁之间。过了这想像全盛期，自十岁至十二岁的时代，名为“描画活动全盛期”。经过了这绘画的发表活动底最旺盛的时期，到了十三岁至十五岁的时代，因为儿童底观察力底发达、知能底增加，及美的鉴赏力底进步的缘故，忽然使儿童自己觉悟他自己所作的画是贫乏的描写，就失了从前的独创的魔力，描画的发表活动起了衰退的征候。这就到了所谓“衰退期”了。然这是一般

的状态；对绘画有特殊的天才的儿童，到这时候并不衰退，反而是愈加发挥他底画才，惹起人底注目的时期。

“衰退期”在教育上是描画能力发挥底危机。但发达底停滞，实在就是继起的描画能力大进步的前兆。所以在这时候，教育者不可不尽力奖励劝勉，使他们底描画能力正确地再现出来。

衰退期，大半已属中学生时代了。然衰退期底初期，多数是在小学时代。初期是全期中最危险的时代。所以小学校底高年级生底图画教育，是比较的最重要的一事。开始衰退的原因，在于这时候儿童已经年龄较大，渐渐深知实现的世间和人类生活的内幕。八九岁以前的自由的想像，不会再振翼飞入无边际的空想界去。因此他们对于自己从前所欢喜而满足的儿童生活，渐渐怀疑，渐渐不满足起来。同时从前所满足的画，在现在也自己觉得是贫乏的描写了。但一方面，手腕和目力没有经过锻炼，就变成所谓“眼高手低”的状态。这是衰退底主要原因。所以小学高学年生，必须注重目力及腕力底练习；养成能正确地观察事物底形状色彩，正确地描出事物底形状色彩的能力。一方面又因为年龄究竟还幼稚，故又不可不伴以兴味。故小学校高年级生底画课，应添加写生画，而并用自由画、想像画等。

自此以后，都属于中学以上的范围了。即到了十七岁时，身体已发达到与成人相近的地步了，脑量也可与成人相匹敌了，脑细胞愈加发达，大脑底表皮上生出无数的纤维来了。这身体成熟底结果，一切的知识能力都成熟，判断力更正确，注意力和观察力更进步，美的鉴赏力也充分增加了，高等的情操也充分发达了，对于技能的成果的欲望和对于社会的赏赞的欲望也高升了，执意作用也进步了，希望底柔嫩的青叶也渐渐繁茂了。这时候底描画动作，不但是有兴味的事物，也不但是一时的发表手段；现在的绘画，始变为真的意义的技术，而著作的兴味惹起

完成的兴味了。以前他们底描画兴味，全在于道程上，没有置主眼于完成点；现在则他们底注意向着努力底成果了。这时期名为“技能复活期”。

三 形象时代的儿童画及其开发指导

前已述过，儿童自六、七岁起，绘画始入“形象时代”。到了十岁，又脱了形象时代而入“描画活动全盛时代”。所以小学校学生底绘画，大部分属于形象时代。形象时代可分四阶段，分述如下。

形象时代底初期，可说是“概念的特质描出的阶段”。在这阶段的儿童，因为他们底概念还没有充分构成，所以他们底绘画，是把事物外观的，用分离的形象描出的。即用许多事物集合时所得的概念的表象的。虽然他们所画的形象粗笨而雏形的，但在儿童自身是完全看作实际，看作实物的。这阶段中的儿童，大抵不能分别描出动物底雌雄，或人类底两性。但稍发达后，在表示妇人的人物画中就会描发，以表示女性的象征。他们不描没有头的人，也决不描没有屋梁的房子，没有瓣的花，和没有足的马。在这点上看来，我们可以得到形象时代初期的儿童底描画的发表上的很重要的要点：就是形象时代初期的儿童，能注意于构成艺术的表出底本质的表征；能不忘却对象底本质底描现的一事。故描出对象底雏形，即概念的表征的形象时代初期的阶段，在儿童画研究上称为“雏形式的描画阶段”，是形象时代中第一阶段。

从这雏形的描出的状态再进化，或受了画帖等的影响，就不单描概念的内容，进而描形式的结合了。这雏形与形式底混合，现出儿童描画技能底自立发达底第二阶段来。换言之，第二阶段就是从第一的雏形式到第三的假象式的移行。因此，第二阶段的绘画，一方面纯粹的雏形的部依旧存在，他方面形态渐渐整饬起来。这阶段名为“线及形的初发阶

段”。是形象时代底第二阶段。

再渐渐发达起来，就入第三的“假象式的描画阶段”。这时候雏形的全然没有了。事物描写的形态也整顿起来了。故换句话说，这可说是“影像或轮廓的阶段”。因为在这时期，儿童还没有具备完全地在平面上描表空间的能力，故只是影响或轮廓的描表。到了这时期，儿童虽没有关于透视的理论的教授，已能把简单的工艺的对象物透视地描出；已能描菱形当作桌子底面。这是图画的表现力昂进的时期。

最后是能充分表现空间的表象的阶段，即“形态表出的描画阶段”，是形象时代底第四阶段。入了这时期，儿童能把物底形象依据了适当的光线阴影底区分和适切的表面的线而作画。但这极不容易，倘非有合理的教授或特殊的禀赋，不易达到。其不能达到的，往往描出毫无远近法的、平面的、像地图的画。（例如画鱼，画室中桌椅，都是像从上面望下来的图。）但男子到了九岁，女子到了十二岁，虽不完全，也总可有空间底图画的发表的能力。此后到了十五岁，就达最高的阶段，即完全透视的描出空间的阶段。但在人物描写，与别的事物不同，不易得完全的描写力。但一方面，人物却又是一般儿童所最喜欢描写的材料。所以现在要把形象时代的儿童画中底人物画特别提出来说说。

德国学者曾使四千余小学生描以人物为对象的记忆画，研究结果如下表所示。

（表中加*的表示多数）

以人物为对象的记忆画成绩（男童）								
学年别	1	2	3	4	5	6	7	8
年龄别	七岁	八岁	九岁	十岁	十一岁	十二岁	十三岁	十四岁
混沌无形的错画	—	—	—	—	—	—	—	—
雏形式的描画	*98%	*90%	*18%	*59%	*48%	16%	7%	3%
混合式的描画	2%	10%	*21%	*36%	*46%	*59%	*52%	*44%
假象式的描画	—	—	1%	5%	6%	18%	*28%	*33%
形态式的描画	—	—	—	—	—	7%	13%	*21%

以人物为对象的记忆画成绩（女童）								
学年别	1	2	3	4	5	6	7	8
年龄别	七岁	八岁	九岁	十岁	十一岁	十二岁	十三岁	十四岁
混沌无形的错画	—	—	—	—	—	—	—	—
雏形式的描画	*28%	*98%	*95%	*87%	*79%	*66%	*52%	*57%
混合式的描画	2%	2%	5%	11%	19%	*31%	*38%	*35%
假象式的描画	—	—	—	2%	2%	3%	7%	8%
形态式的描画	—	—	—	—	—	—	3%	—

在表中一看，占有大部分的是雏形式的描画和混合式的描画；假象式和形态式二阶段极少。即男童自七岁至十一岁，绘画全体是雏形式；自九岁至十四岁都是混合式；随了雏形式底减少而在十二岁现出多数的假象式。女童则七岁至十四岁的小学儿童雏形式最多，混合式也在十二岁而稍多。

又集小学儿童三千七百人，使描人物为对象的写生画，前后使描三回，结果如下表所示。

以人物为对象的写生画成绩（男童）								
学年别	1	2	3	4	5	6	7	8
年龄别	七岁	八岁	九岁	十岁	十一岁	十二岁	十三岁	十四岁
混沌无形的错画	*51%	*40%	*25%	13.3%	3%	2%	1.3%	0.3%
雏形式的描画	*47.3%	*55.7%	*63%	*61.3%	*54.3%	*35.7%	*21.3%	3.7%
混合式的描画	1.7%	3.3%	8.7%	17%	*25%	*35.7%	*33.3%	16.7%

以人物为对象的写生画成绩（男童）								
学年别	1	2	3	4	5	6	7	8
年龄别	七岁	八岁	九岁	十岁	十一岁	十二岁	十三岁	十四岁
假象式的描画	—	0.3%	3%	8%	15%	*21%	*30.3%	*35%
形态式的描画	—	—	—	0.3%	2.7%	5.6%	3.3%	*44.3%

以人物为对象的写生画成绩（女童）								
学年别	1	2	3	4	5	6	7	8
年龄别	七岁	八岁	九岁	十岁	十一岁	十二岁	十三岁	十四岁
混沌无形的错画	*60%	*51%	*36%	*30%	13%	9.7%	4.7%	2.3%
雏形式的描画	*39.7%	*48.7%	*56%	*65%	*68.3%	*70.3%	*58%	*50.3%
混合式的描画	0.3%	0.3%	5%	2%	16.3%	16.7%	*30.7%	*31.7%
假象式的描画	—	—	3%	3%	2.4%	3.3%	6.7%	11%
形态式的描画	—	—	—	—	—	—	0.6%	4.7%

大体与记忆画没有甚么大差别。这测验，第一回是使描一儿童底立像，第二回是一儿童底坐像，第三回是一个持伞的儿童的立像。研究目的是儿童观察能力底发达，就是儿童底描画能力自六、七岁至十三、四岁有何等进步，和能否把他们所观察的事物在图画上发表。但测验结果，男女童都是记忆比写生结果良好。试比较参照两表，在写生画的表中有记忆画的表中所没有的混沌无形的错画不少。所以使我们得到结果，便是写生画成绩中男童九岁以前，女童十岁以前，有相当的百分比

的混沌无形的错画；记忆画则全无。

据这两表，我们可以推知错画时代底中心年龄是学龄前四五年的时候。又错画时代以后，即形象时代的各描画阶段，也各有中心学年，可在这等表中看出。即男童雏形式底中心时期是第一、二、三学年；混合式中心时期是第五、六学年；假象式及形态式底中心时期可置于高等第一、二、三学年（依德国学制）。女童则中心学年大概比男童劣两年；又女童一般多不明的画，形态表示完全的极少；假象及形态底中心时期，在小学时代内还没有出现。这样考察来，描画能力女童劣于男童，是明了的情形。

依上面的研究结果，在小学校的图画教授中，空间底图画的描出或立体的描出底高尚的要求是不可能的。但我们对于上面的研究，可得到很重要的两个要点：即（一）描出雏形的，即不考虑实形态的概念的表征的描画，支配着第五学年以上的（即十一岁以前）儿童全部。（二）第五学年以前，还没有达到把住实形态，至少人体底形态底力底成熟期。这样，在小学图画教授上就有大要注意的事项：即儿童底知觉观念，受过去经验所再生的记忆观念底影响甚大。所以如果在图画教授上强要学生正确观察现在眼前底实形而照样描出，结果他们只有因这对象而想像地使自己底记忆观念再生，在画面上表现出了。这时候眼前的实形态，只有供他们参考的效用；甚至只当作暗示画题的刺激的对象。所以如果强要儿童正确地写生，结果定是减杀儿童对于描画的兴味，反而使他们底描画能力萎缩。所以儿童描画的个人的典型，可有两种：（一）有的儿童，有仔细观察物体而写取实形态的倾向；（二）有的儿童有不正确地观察实形态，而以自己底思想来补充的倾向。属于前者的儿童，对于外物的注意的集中力强，这类的儿童多属高年生；属于后者的儿童，多注意的集中力动摇的状态，这类的儿童多属低年生。从这点

看来，那强要儿童正确地描写眼前实形态的描画教授（特别如写生画），对于低学年的儿童（至少对于第四学年的儿童）是效果极微的。反之，对于低学年的儿童，从自己底观念思想出来的图画比依据实形态的图画有效得多。所以在小学校描画教授上，记忆画及想像画当然占着相当的位置。无论何等高等的写生画、考察画，彼等底初发时代均当与儿童底有兴味的自由的记忆（想像）画相联络，且从此出发。

四 儿童画底材料与描写

从性的关系上观察，女童大概欢喜选取适于表现“感情和情调”的材料；男童大概欢喜选取如“格斗”的关于活动实况的材料。又女子一般比男子表现能力缺乏，且取材底范围也狭。然情感和情调底表现，是女子底长处。又幼稚园及小学校低学年的儿童，描画时大概欢喜事件底生动和发展的状态。他们因为还没有使时间统一，构成一幅画的能力，因此描了一瞬间的事件，又同时描次瞬间的事件，故终至纵横涂抹。他们又有描现别人所不能企及的事物的小野心。但到了小学校中学年的时代，因为受图画教授的结果，故选择画题时就渐知与自己能力底适合了。至于高学年的儿童，取材的范围也扩大，加用远近的配合，又知配置背景。但他们描画时缺乏取舍景物的观念，故往往在一画面上描过多的事物，因之画面失却中心，陷于支离灭裂。凡这等情形，都是因为儿童对于事物的观念不彻底，只漠然的知许多事物，故表现时就生迷乱的态度。所以小学校底图画教授上，不可取复杂的材料。

从儿童画底发达方面观察，儿童画底材料上，可有“单画”与“复画”两种。复画中更可分为“集物画”与“构成画”两种。儿童画底自立的发达的诸阶段中，第一期的错画时代末顷的绘画，就是单画。第二期的位置排列时代的绘画，大概是无意义排列的集物画。到了第三期的形象

时代，儿童底精神发达，观念丰富了，画面上所描的个个物像之间，自然要求一种联络的关系，就是构成画了。

在儿童画与对象的关系上，可考得四个阶段：（一）个个物体单独描表的单画，最为幼稚。（二）稍进步以人物为主体，旁边配以他物。（三）再进步，以他物为本体，配以人物。（四）全然与人物脱离，完全以他物为本体，为最进步的式样。详言之，在第一阶段，例如从单独的错画的混沌无形的线团中现出人物的颜面的绘画来。最初只有近于圆形的轮廓。渐次在其中加画口、目、眉、鼻、耳等。更从这圆形的轮廓旁生出手、足、指等活动的部分来。又渐渐描出发、胸、腹等来，于是成就了一个人物画。到了第二阶段，绘画中的人物戴帽子了，着衣服了，或挂着一把剑了，或手中持旗了。再到了第三阶段，例如描房屋、火车、船舶，就以这等为本位，附加以人物，例如屋中描人，火车窗中描人，船上载着人，都以人为客位的配合点缀品。到了第四阶段，则完全不描人物。例如树木上附以鸟，房屋旁附以树木，山上附以云之类皆是。以上四阶段底发达过程，与儿童底年龄底发达略相一致。

儿童画底描写，形象极简单而不完全。因为儿童底通常的心理状态，原不要求这以上的精密描写的。这虽然原是为了儿童底描画上练习没有充分的缘故，但主要原因，仍是在于儿童底精神发育底不完备和心象底不完全。即不但对于外物的认识易于错误，而他们底记忆、判断，也是多错误的。像前面所述过的，儿童底知觉观念受过去经验所再生的记忆观念底影响甚大。因之儿童对于正确观察描写眼前的实物，还（不如）描出从记忆再生的想像画为容易。观察检点对象底实在形态，是儿童所怠为的事体。所以儿童画底描写，特别是形象时代底儿童画底描写，必多误谬。这名为“儿童画底误写”。

据德国某学者研究，儿童画底误写有四种：

（一）形象的误写。例如海中的鱼，误描在天空中；又如人底足描得很短，手反而很长。

（二）同化的误写。儿童往往将前后两观念同化，以致两观念相混淆而生误写。例如描人物时，忽然在犬身体上描人头；又如在鸟底身体下面描一双人足；描竹，上面附以树木的叶；侧向的颜面上，把鼻描在正中央了，把两耳描在左右两面了。

（三）脱落及添加的误写。例如人面中没有鼻子；描人体忘却描头；描五个以上的手指；描发到颊边。

（四）位置转换的误写。例如在耳底上部描出手腕等。

日本图画教育者白滨征所著《图画教授资料》一书中，曾举出儿童底十种误写。即（一）乏透视观念而起的误写；（二）不依轮廓描写底正当顺序而起的误写；（三）对于物体位置及大小的失败；（四）从先入为主的观念生出来的误谬；（五）从粗杂的观念或观察生出来的误谬；（六）从眼及手底习惯生出来的误谬；（七）观察物体时，不顾物体底各部分底配置而生的误谬；（八）物体底一部分在他物体后面而不被看见时，对于不看见的部分全然不考虑而起的误谬；（九）取轮廓忽略而起的误谬；（十）怠于描画上基础的知识及练习而起的误谬。

这等误谬的描写，主因于儿童底记忆及判断底谬误。然儿童底心理的倾向，于描画上有切实的关系。即儿童往往对于自己兴味所在的一部分周密描写，且对于此点大加夸张地表现，就生出不顾其他一切部分的结果。他们因为不拘束于实对象的形相、色彩，而受既有观念底主宰，因此低学年的描画指导上，倘疏远记忆画而欲以实物观念描写启发他们底描画能力，结局非失败不可。因实物观察、描写而收得描画教授上的

成功的，总非相当的年龄不可。不但实物描写，即绘画上底布置排列的教授，也非到了相当的发达时期无效。

要之，儿童底自然的描画活动中，实在包含着吾人在描画教育上所要求的一切要素底萌发。故儿童画必以记忆画为主。这记忆画是很有价值的描画教育底发端。教育者应当这样诱导儿童：即从记忆画而考案画，从记忆画而写生画；更从写生画向考案画与记忆画。

五 小学图画指导底二要点

关于小学校的描画能力开发指导，有二个重要点，即（一）透写力底抚育，（二）立体的描写与暗示的表现的指导。分述于下。

（一）透写力的抚育。对于儿童底描画，要区别何时属记忆画，何时属想像画，是不可能的事体。不过可说凡属于这想像画时期的儿童底绘画，大概有缺乏坚固的感觉的一个特征，和为了便宜而透明似地描写物体的一种感觉。例如田野中的树木，无论怎样观察，总不能看见地下的树根，故当然不描树根；但儿童往往连地下的根都描出。又或于描烟囱里喷出的黑烟时，往往透过烟囱底壁，连烟囱内部的黑烟都描现出来。又在房屋内部的人物，也透过了墙壁而描现出来。盖着被寝着的人体，透过了棉被及衣服而现出身体来。因为从儿童底热烈的幻想上看来，地面、墙壁，都是无基础的构造物。换言之，儿童逞了他底活泼的透写能力,把不见的物象毫不感到苦闷地描出；虽然他底表现方法极拙劣，但表现这不看见的物象的透写能力，正是将来支配艺术的领土的，理解科学的大能力底萌芽。所以教育者宜抚育助长这透写能力，使存在到儿童成人的时候。

形象时代上半期，是透写力发现的中心时期。在学年上算来，正是

初级小学的时期。初级小学的图画指导者，更应当注意于透写力抚育的一事。往往有以矫正儿童底误谬为正当的教授法的教师，实在于儿童损害甚大。因为初级小学时代的儿童底描画课，主要的是想像力，即思想感情发表的练习。教师所应当称赞鼓励的，是描画动作底活泼，和自由发挥，即想像力底高扬。儿童自由发挥想像力时，就大胆地落笔，不复顾及实际状态，就生出透写结果来。故换句话讲，透写是儿童想像力发旺底表示。当这时候，倘指斥他底透写底误谬，结果就摧残他底想像力底嫩芽。故教育者不可不慎。

（二）立体的描写与暗示的表现。前面所谓注重想像画，并非可以忽视立体的描写的意思。要完全地达到图画教育底目的，应该是从想像画进而研究立体物底形相色彩，使练习远近凹凸的描法。

凡小学校儿童，对于远近法的规则、平线、消点，及其专门的术语等，固然没有学习的必要；但是描写立体物时，例如横面、正面、远近等底描出，是不可不练习的。像植物底广的叶片、扁平的书籍、圆筒状的物体，必使充分观察，描出位置、远近等变化。例如：扁平面愈斜时，所见面愈狭；圆筒上端斜看是椭圆形；正方形底左右两边底线，不相平行而在远处相交于一点；同大物体愈远愈小等皆属于应该教授的。再进，使他们晓得图画有物体、地面、背景的三要素。物体在纸面如何位置，留下如何大小形状的背景和地面，可以美观，即纸面上位置排列的美的法则，也须使儿童练习。每当写生的时候，可用儿童所描的画与实物并置，使他们远望，是否与实物相似；倘有不像，使他们找求应当如何改正的方法。这是立体的描写上很有益的练习。

还有一重要的问题，即“暗示的表现”。凡要适切地表现物体底性质，单用这物体表面的形状、凹凸、远近等描写是不足用的。因为单就物体表面的描写，只是理知的问题；绘画成立的本源的要素，是比理知

更重要的所谓“感情”的描现。譬如春日的田野中的嫩绿的草，有一种难说的柔软的趣味；岸边的石，有一种粗而坚的趣味；树底干，有一种圆而实的趣味；流着的水，有一种活动而滑的趣味。这是我们从自然观察所得的感情。在绘画上把这感情暗示地描现出来，是一件必要的事。这等感情可由技巧暗示出来，可因表现的方法而描出来。一切物体描写底目的，是视的能力的发达；即用心底眼明了观看通常的形姿，发挥忠实描写物体的能力。故虽然程度低的人，倘有观察事物性质底眼力，就可对于图画发生兴味。教师对于小学生，倘只以理知的，形状大小、高低、远近、凹凸等为唯一练习事项，而不指导他们事物性质底描表法，结果儿童对于图画底兴味枯燥，易生厌倦。所谓事物性质描表的指导，实在就是鉴赏力练习的指导。要先使儿童有观察事物底表情的眼力，然后练习在纸上描表出来的技巧。指导底要点，在于观察。各种花底性质，例如菊花清秀，玫瑰花浓艳，桃李花华丽，藕花清爽等，是练习情调观察的最良的标本。

---

[1] 本篇原载1924年2月20日《教育杂志》第16卷第2号。

白马读书录（二）[1]

最力强的、最雄辩的音乐，要算管弦乐orchestra了。在表面上，管弦乐是网罗一切种类的乐器的，所以音色最复杂，表情的变化最富。在内容上，管弦乐所奏的是交响乐（symphonie），交响乐是最进步、最长大的乐曲形式。所以演奏交响乐的管弦合奏，为现代音乐底最高水准，即所谓“Crystal Palace of Symphonie”（交响乐的水晶宫）。

近代所谓管弦乐，即orchestra的一个名词，意义已和这词底起源大异了。查orchestra一个名词，本源是希腊底剧场里最近民众的舞台底一部分，合唱队（choir）所歌舞的场所底名称。后来歌剧（opera）兴了，就称歌剧底伴奏者团体所住的场所为orchestra。地点在听众与舞台之间，即舞台最前方，近着听众的地方。歌剧发达以来，orchestra的一个名词底意义也推广起来，后来连在这场所的演奏者也名为orchestra了。orchestra为泛指管弦合奏的名称，从这时候起。然以前的管弦乐都是伴奏的性质。到了近代器乐发达以后，始有独立演奏管弦乐。

近代普通管弦乐所用乐器底个数，大致约一百左右的为最多。乐器底种类大约二十种左右为最普通。然用乐器特别多的也有，像陪辽士〔柏辽兹〕（Berlioz，1803—1869）底交响乐，需用乐器至数百。乐器数的多寡，原须视乐曲底性质和指挥者底意见而定。用器多少，只是管弦乐底体裁大小的问题罢了。然所用的乐器底性质，在各时代略有差异，倒是一件可研究的事。从罕顿〔海顿〕（Haydn，1732—1809）裴德芬〔贝多芬〕（Beethoven，1770—1827）时代以来，管弦乐中所用乐器，大概有日趋新奇的倾向。到了最近，几乎把噪音用入管弦乐中，而博得听者底好评。这也是近代人心理底一种表现。绘图上爱用不调和

的色彩，不合透视法的形，正和音乐上使用噪音的心理相同。

历史地观察起来，orchestra可分三种。所用各乐器的音色、调子，都渐趋于新奇。第一种，“小管弦乐”（small orchestra），所用的乐器是第一怀娥铃〔小提琴〕（1st violin）、第二怀娥铃（2nd violin）、微渥拉〔中提琴〕（viola）、赛洛〔大提琴〕（cello）、弗抑忒〔长笛〕（flute）、克拉理耐忒〔单簧管〕（clarinet）、罢诵〔大管〕（bassoon）、忒浪湃忒〔小号〕（trumpet）、丁帕尼〔定音鼓〕（tympani）等。每乐器用二个以上。像莫扎尔忒〔莫扎特〕（Mozart，1756—1791）底交响乐，都是用这形式的。第二种，“大管弦乐”（large orchestra）在以上所用的乐器以外，又添用两个杭〔法国号〕（horn）、两个忒隆蓬〔长号〕（trombone）、两三个披可洛〔短笛〕（piccolo）。把形式名为“交响乐的管弦乐”（symphonic orchestra）。罕顿、裴德芬、修芒〔舒曼〕（Schumann，1810—1856）、勃拉姆士〔勃拉姆斯〕（Brahms，1833—1897）等都用这形式。音量宏大，音色也较为复杂。第三种，“近代管弦乐”（modern orchestra）取用乐器特别多。因了近代歌剧底勃兴，标题乐（program music）和音诗（symphonic poem）发达，就特别扩大管弦乐底形式，改变管弦乐底色彩。即在大管弦乐所用的乐器以外，又添用音量更宏，音色更变化的诸乐器，如英吉利杭〔英国管〕（English horn）、罢斯克拉理耐忒〔低音单簧管〕（bass clarinet）、孔德拉法各忒〔低音大管〕（contrafagotto）、罢斯邱罢〔低音大号〕（bass tuba）、哈泼〔竖琴〕（harp）、大小鼓（drum，large and small）、德来昂格尔〔三角铁〕（triangle），又用风琴。自此再进步，到了最近，愈加复杂。德国现代乐派大家马来尔〔马勒〕（Mahler，1860—1911）所作的管弦乐中，曾用发大炮似的噪音的乐器。这样使用新奇的乐器是否合理，姑且不论。今后管弦乐用器更将日趋新奇的倾向，因此可以预知。

山田耕作拿建筑物来比方管弦乐。他说：“近代管弦乐，关系极复杂，难于比喻。在裴德芬时代的古典音乐，乐器简单，直可用普通的建筑物来譬喻。按乐器底特性来比方建筑物时，孔德拉罢斯〔低音提琴〕（contrabass）是基石。赛洛（cello）是上面的石床。在近代乐，则是施华丽的意匠的石床；在古典乐，则是和基石同样的粗石床。微渥拉（viola）是各处建立着的柱子。地位虽小却负着重要的任务。第二怀娥铃（2nd violin）是建筑物底内壁，第一怀娥铃（1st violin）是外壁。在近代乐，内外壁透明，光线流通，故内外不易分别。哈泼（harp）是各处饰着的缀锦。打乐器〔打击乐器〕是调节音乐底步调的，可比方建筑物上各处的钉或键。金管乐器〔铜管乐器〕（brass orchestra）是建筑物内部的规划，木管乐器（wood wind）是建筑物外部的点缀。故管弦乐是一所流动的建筑物。”爱听管弦乐的人，必然晓得这譬喻底适切。

一九二四，二，二

---

[1] 本篇原载1924年3月1日《春晖》第24期，署名：子恺。

白马读书录（三）[1]

十六世纪以前，并不曾有独立的管弦乐。管弦乐成为独立的器乐样式，是意大利歌剧勃兴底结果。一千五百九十七年，意大利歌剧家悲李〔佩里〕（Peri，1560—1630）所作的歌剧Daphne〔《达芙妮》〕告成。这是意大利歌剧底先声。也可说是全世界的音乐剧底始祖。此后歌剧就风行意大利全土。就中拿破利〔那不勒斯〕地方唱歌法大发达，凡尼西亚〔威尼斯〕地方器乐伴奏大发达，就渐渐酝造出管弦乐的新艺术来。凡尼西亚乐派伟人蒙台凡第〔蒙特威尔第〕（Monteverde，1567—1643，意）始在他所作的歌剧中用怀娥铃〔小提琴〕，效果颇大。从此器乐就不仅为伴奏用，而常常独立了演奏歌剧底序曲（overture）了。后来这风潮入德国，于是始有完全独立的管弦乐队的组织出世。

但这原始的管弦乐，实在比不来近世的管弦乐。德国初期的管弦乐，只有弦乐器较多，此外的乐器不过二三件。例如罢哈〔巴赫〕（Sebastian Bach，1685—1750）底作品，虽然最大的器乐曲，也不过在弦乐器之外用两个弗柳忒〔长笛〕（flute）、两个渥薄〔双簧管〕（oboe）、一个法各忒〔大管〕（fagotto）、两个杭〔法国号〕（horn）、三四个忒隆蓬〔长号〕（trombone），和一对丁帕尼〔定音鼓〕（tympani）。后来莫札尔忒〔莫扎特〕（Mozart，1756—1791，墺〔奥地利〕）始在管弦乐中加用克拉理耐忒〔单簧管〕（clarinet）。然这都仿佛是在弦乐底素描上加了些淡彩。

裴德芬〔贝多芬〕（Beethoven，1770—1827，德）在音乐史上，是从古典乐派到近代乐派的桥梁。但他对于用器法，墨守旧制，并未踏出莫札尔忒一步。不过在他底《第五交响乐》（Symphony no. 5）中新

添了三个忒隆蓬。再下去，修芒〔舒曼〕（Schumann，1810—1856，德）， 孟檀尔仲〔门德尔松〕（Mendelssohn， 1809—1847，德），修陪尔忒〔舒伯特〕（Schubert，1797—1828，德）等，也不过蹈袭裴德芬底旧制，只有修芒底作品中添用了一个有瓣的杭。直到了陪辽士〔柏辽兹〕（Berlioz，1803—1869，法），管弦乐底规模方始宏大。

陪辽士底作品中，例如作品第四《李尔王》底序曲（Op. 4，Overture of King lear）和作品第九《罗马谢肉祭》〔《罗马狂欢节》〕（Op. 9，Le carnaval romain）等，原并没有甚么特异。到了作品第十四《幻想交响乐》（Op. 14，Symphony Fantasia），始完全打破后来的管弦乐法而别开新面目。那曲中所用的乐器如下：

string（弦乐）	lst violin	十五个以上
	2nd violin	十五个以上
	viola	十个以上
	cello	十一个以上
	contrabass〔低音提琴〕	九个以上
	lst harp	二个以上
	2nd harp	二个以上

wood wind（木管）	flute	二个
	oboe	二个
	clarinet	二个
	fagotto	四个

brass（金管〔铜管〕）	horn	四个
	cornet〔短号〕	二个
	trumpet	二个
	trombone	三个
	tuba〔大号〕	二个

percussion（打乐〔打击乐〕）	tympani	二对
	cymbal〔钹〕	一个
	large drum〔大鼓〕	一个

其中有几部分，第一，第二怀娥铃又各分为三部，微渥拉〔中提

琴〕又各分为二部。

又如他底作品第十六《在意大利的哈洛尔特》（Op. 16，Harold en Italie）中，加用英吉利杭〔英国管〕（English horn）和微渥拉独奏。又作品第十七《洛梅渥和周理安典》〔《罗密欧与朱丽叶》〕（Op. 17，Romeo et Juliette）中，用披可洛〔短笛〕（piccolo），又仿裴德芬的《第九交响乐》，用声乐合唱。他底伟大，在于构成这庞大的管弦乐时不蹈袭旧有的用器法，而从全然独倡的立场上成功。所以从陪辽士出世以后，管弦乐始能实在收得立体的效果。

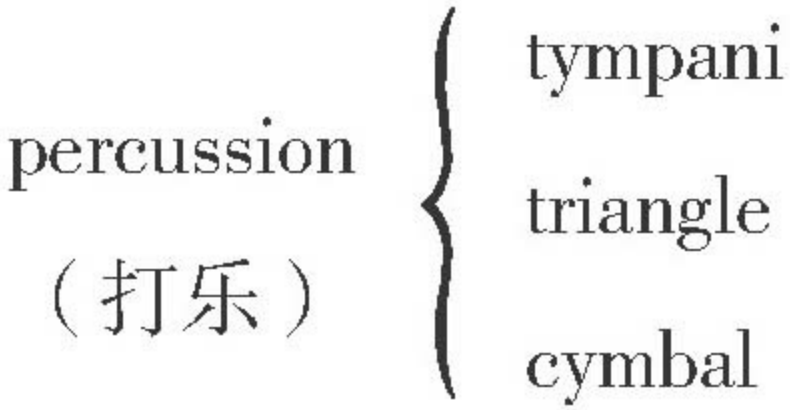
此后使管弦乐再进步的，是华葛拿〔瓦格纳〕（Wagner，1831—1883，德）。华葛拿，实在是受陪辽士底影响的。他底个性表现后的后期诸作品，明明显示着管弦乐用器法底进步。像有名的歌剧《忒理斯当和伊索尔摈》〔特里斯坦与伊索尔德〕（Tristan und Isolde）中，弦乐群全由第一流的名手组成，其他各群底组织是:

又在《莱因的黄金》中，用八个杭、六个恰泼〔竖琴〕、一个孔德拉法各忒〔低音大管〕（contrafagotto）和一个孔德拉罢斯邱罢〔低音大号〕（contrabass tuba）等乐器。华葛拿是用这乐器法把他底乐剧底内容音乐化的。所以他底乐器法，名为“戏曲的管弦乐法”。

还有，俄国底代表的管弦乐作家却伊可甫斯奇〔柴科夫斯基〕（Tschaikovski，1840—1893）底用器法，精妙不亚于前述的二人。例如第二怀娥铃，又分二群。其中一群和第一怀娥铃音程相同，别的一群和微渥拉音程相同。这样，就保住音程底均衡（balance），实在可说是极纤细的用器法。俄罗斯近代管弦乐，大概受他底影响。他底用器法底

长处，不在于乐器底多样，而在于配合法底精妙。故在音乐上特名他底用器法为“mosaique的用器法”。（mosaique是嵌细工，本来是造形艺术上的名词。现在用以形容用器法，就是说这用器法精致如嵌细工。）

晚近管弦乐界底革命儿，是德国底许德洛斯〔施特劳斯〕（Strauss，1864—〔1899〕），他袭取陪辽士和华葛拿底管弦乐法，而规模比他们的更大。他所作的有名的歌剧《札拉图斯忒拉这样说》〔《查拉图斯特拉如是说》〕（Also Sprach Zarathustra）底用器法是：



从这等作家底用器法看来，可知近代乐所以异于古典乐的，不仅在乐器底种类和个数底多寡，而又在乎各乐器底地位不同。古典乐以弦乐器为器乐底基础，管乐器等只供修饰之用。十八世纪以后，各乐器立于对等的地位，全无主从之分。连打乐器也不复立于附从的地位了。结果，近代的音乐越变成多彩的，又立体的。而管弦乐竟变成“各乐器底立体的流动”的意义了。

一九二四，三，一一

---

[1] 本篇原载《春晖》1924年3月16日第25期、4月1日第26期，署名：子恺。

西洋美术底根源[1]

西洋美术底源流，出于希腊。古代希腊美术，就是一切西洋美术底

源流，古代希腊美术，是专用大理石雕像代表的。然时代隔远，遗物极少。今日所保留着的，最完全的希腊古代雕刻，要算巴黎罗佛尔〔卢浮〕美术馆（Musée du Louvre）所藏的《米洛岛底凡妮司》（Venus de Milo）〔米罗岛的维纳斯〕就是希腊神话里所谓美之神。Venus是一千八百二十年在希腊群岛上一个Milo岛底海边发掘出来的，是希腊雕塑最盛期的作品，据说是前四世纪希腊雕刻名家斯可派斯（Scopas）〔斯科巴斯〕底雕刻。但此说真伪莫辨，有人说作者不明。这Venus，就是希腊神话里的阿富洛谛脱（Aphrodite），雕工极佳，清婉而端严，不是卑俗的恋爱的女神，是掌天地万物底繁英的，极高尚的恋爱的象征，十分表出Aphrodite底胜利的神格。

Venus埋在土中数千年，大理石面毫不受腐蚀，不过两腕失掉了。这两腕究竟原作是如何生注的，已经近世许多美术家种种地研究过，到底不能得确定的意见。现在原像珍藏在Louvre美术馆，原像比真的人体略大些，仿造的石膏像，有大小各种，在各国美术品店里都有得发售，又造有头像，及胸像，专供美术学生模写及研究之用。

Venus像，在美术上是美底最高标准。一千八百年普法战争时，法人预先把这像深深地埋藏在地中。这一次的欧战，也用铁箱秘藏在地下室中，所以战后得无伤害。因Venus是美术上最高标准，故历来都注意

保护。

除Venus以外希腊古代雕刻中第二名高的，就是希腊底雅典底派尔推侬（Parthenon）〔帕提农〕神殿所装饰的群像。Parthenon神殿，是纪元前五世纪为了Athena Parthenon女神祭而建的殿堂，建筑备极壮丽，全部用世界上所出最上等的大理石造成，堂内有用金和象牙造成的Athena Parthenon女神底立像，全部工程经四百三十八年方始告成，今日所遗，只有几个殿内装饰的神像，现在保藏在伦敦大英美术院（British Museum）内。这几个像，被潮雨浸蚀，表面生斑点如砾石，且手及头失掉的也有，这几个雕像，确是希腊古代美术的真迹，故除Venus以外，要算最可宝贵了。

西洋美术底源流，是希腊古代雕刻，故希腊古代美术，是美术史上很重要的部分。希腊以后，美术界忽然衰退，直至十六世纪后，始有Raphael〔拉斐尔〕，Gothic〔哥特式〕，Donatello〔多纳泰罗〕等起来，建设“文艺复兴”即所谓“Renaissance”是。

---

[1] 本篇原载1924年3月31日《民国日报·艺术评论》第49号。

印象派以后[1]

印象派以后诸画派，最重的是新印象派、后期印象派、未来派和立体派。分述于下：

新印象派（Neoimpressionism of Pointilism）是由Monet〔莫奈〕、Manet〔马奈〕所倡的前印象派更进一层的科学的制作，首领是Sura（修拉）和Signac（西捏克）〔西涅克〕。新印象派与前印象派同是受物理学的影响，而应用于制作底技巧上的。Monet等所倡的前印象派，是在画布上用色时用所谓touch（笔触）即佛语touche的方法，在适当的距离看时，就很融和地在眼中综合了。至于新印象派的人们，touche的时候，不用纵横的色彩等，而用一种圆的色点。他们是从物理学上计算来这方法的色底分解和色底综合是适当的。所以新印象派一名为点画派（Pointilism）。所以看这等人底风景画时，恰如有许多砾石似的大点撒布在画布上；而在一定距离看望时，就十分融合，并成一种近于天然的色彩。然Pointilist底办法，有一个缺点：太流于机械的了，不免有不自然之感。即乏于一种感旧，终于使绘画脱出了艺术的境外。故Pointilism底极端是不快的。

后期印象派（Post-impressionism）看来似乎是印象派底进化的，其实大不然，主张完全相反对，根本的立脚地也不同。前述的前期印象派、新印象派，都是以自然为主，到处服从自然的；后期印象派的画家则是以情调为本位的，当时曾大骚扰伦敦一班画家。后期印象派是有现代的意义的绘画，即合于现代人底精神状态的艺术，故即使不属此派的画家，也必有采用此派底技巧的倾向。这派不限于法国与英国，盛行于欧洲大陆及美洲，今日的最有生命的各画风，就是蹈袭这画派底系统

的。

后期印象派底先觉者为Cézanne（塞珊）〔塞尚〕。同时大将有Gauguin（果庚）〔高更〕，Gaogh（谷诃）〔梵高〕，Dani（独尼）等。前期印象派及新印象派，迷于光线、空气、色底分解等描写，这派是彼等的反动，置重力、线、形底势，势。这派不努力于模仿自然底形似，就用色彩、线条作为画家底言语，使主观的感情当面结晶。这等现象，完全是从东洋画家取出的作画态度，故后期印象派，是从东洋绘画得到暗示的。从来西洋画，都是汲汲于描写自然底形似底美的，东洋画反之，全是把自己的情绪，即主观的感情描出在纸上或绢上的，完全是不受自然底形似底束缚的。故用形用色，都奇异而离于实际，远近法更不拘泥。观察和描现，都不从事于局部，只示一端就使人想像全体的，故东洋的绘画，全是一种符号，或象征，是超越物众而创造别的一种美的。换言之：东洋画实在是色彩和线条底音乐的合奏，所以后期印象派出发于东洋画，实在并非过言。

印象派以后诸画派，有一派叫做Intimists。这派底宗旨，是反对今日画家底尊外光，重明了，而注重人间的底内心运动底描写。首领是卡利安尔（Cariel）同派的人，现在有许多正在活动着。这派虽然还不曾树立明了的旗帜，但可决定是将来很有力的画派，因为这派是混合现代各方面反射来的宗教、道德等思想为内容，而以印象派的技巧为外饰的。所以从技巧上论，虽说属印象派的，而内容有智力及理想的活动。这样，这派的画就是一种象征艺术。在历史上观，Intimists是从印象派移到将来的新画派的桥梁。

近来在巴里〔巴黎〕新兴的“立体派”（Cubism），也是新画派之一。首领是报卡索（Picasso）〔毕加索〕，他底主张是反对印象派和后期印象派底光线本位和色本位，而表示自然底感觉时，不求自然底形

似，纯粹用形和色，即各种的角、曲线、面、浓淡，（特别多三角、四角形等几何形体）等来表示感情，所以又称“三角派”。后期印象派虽然主重内心运动而以情调为本位，但终还执着于自然底形似；立体派则主张和客观的要素（即自然的外观）全然绝缘。所以立体派，是全不拘束于自然底形似，而描写从自然得来的主观的情绪的，这确是极彻底的写实主义。又新印象派等是把光分解了描现的，立体派则把形分解，支离灭裂地分解自然底形，使这元为形底单位，而描在画上。Picasso有名的作品是《抱曼独铃（mandoline）的男子》，但这画中并不见mandoline，但见直线、曲线、三角形、四角形纵横交错着。要之，立体画，是把后期印象派画推进一层，达后期印象派底画论底极点的。

二十世纪初，在伊大利〔意大利〕又起一“未来派”（Futurism）。这运动不但在造形美术；文学、音乐等都受这影响。主动者是一个诗人，名为马利耐典（Marinetti）〔马利奈蒂〕的，和许多画家及音乐家、文学家。主张是须得用更新的感觉——现代人的感觉——来洞察自然，这点和立体派共通。所异者，从来的绘画都是静的，无论描何等活动的形象，结果终不过是表示一瞬间；未来派则相反，把时间描进画中去。例如画走马，脚可描数十只，表示动的感觉。未来派视一切物体为半明的，他们在描出肉眼中所映的以外，又描心眼中所映的。所以凡和画的主物存直观的关系的，都描进去。例如《在窗中眺望的女子》的画题，普通总是描一个女子、窗、窗帘、窗外景子、射入的光等肉眼所见的事物的。但未来派不然，未来派的办法是要把这女子底内的状态描出来。这女子正在看望街里的人家、烟囱、广告、路上的行人等时，就把这等物象和对于这等物象的这女子底精神描出来。立体派和未来派在理论上分别很困难；在实际上分别，可说：几何形体纵横交错的是立体派，现出运动来的是未来派。

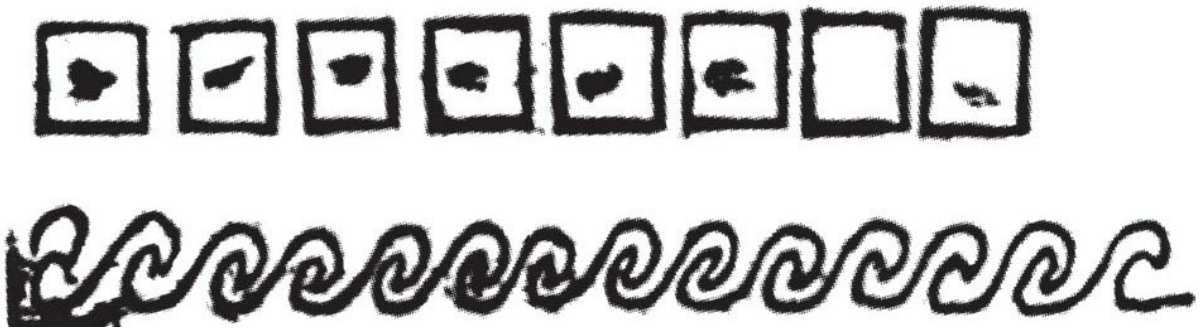
最近的画派俄国画家康缔斯奇（Kandinsky）〔康定斯基〕所创设的构图派（Compositionism）。主张是艺术底目的，不在写自然，是用艺术家底主观，即内的生活而来发表；更适切地适合，是使艺术家底感情用物质的形式来发表。故在绘画，应该用纯粹的形状色彩传达画家底感情于观者。所以毫无捉到自然底形似的必要。因为绘画中倘然用了自然的形似，观者对之就生起智的活动而妨害感情底发生了。所以真的艺术，没有借自然形似的必要。这样，构图派的绘画和自然界的形相色彩全然没交涉，全然用没有对象的，纯粹的，画家头脑中表现出来的，像文字似的“色彩的音乐”。仿佛作曲似地全然从主观描出，这是近代最进步的画派。

---

[1] 本篇原载1924年4月21日《民国日报·艺术评论》第52期。

曲线与直线的对照美[1]

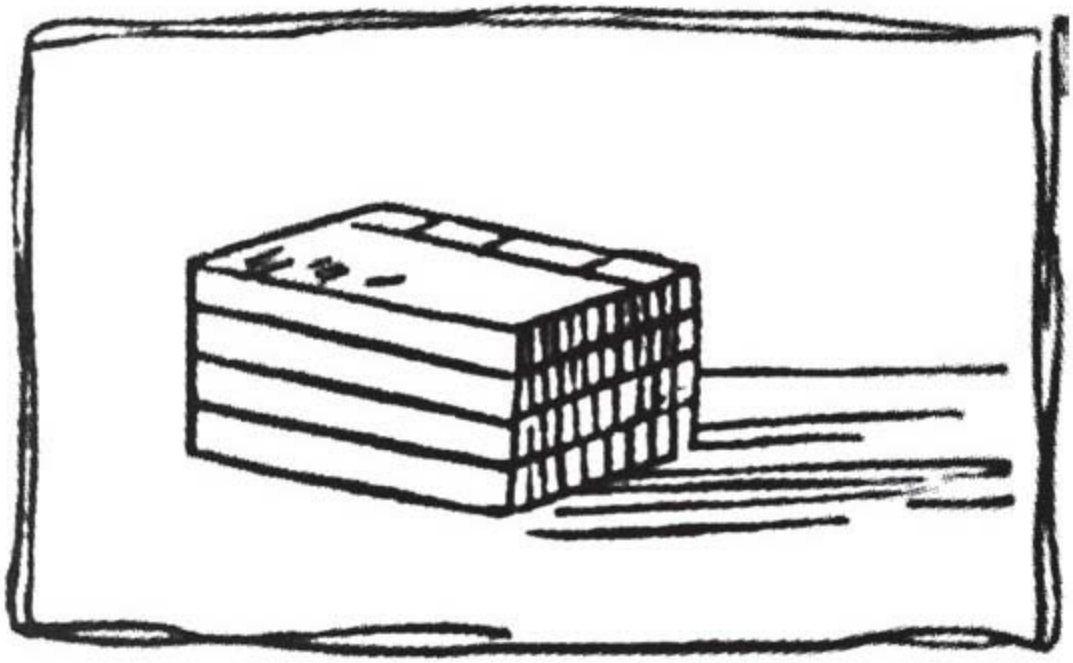
曲线与直线底对照美，是绘画美中最根本的一个条件。单用直线，或单用曲线，原也有一种美；但这美是单调的，故名为单纯美。



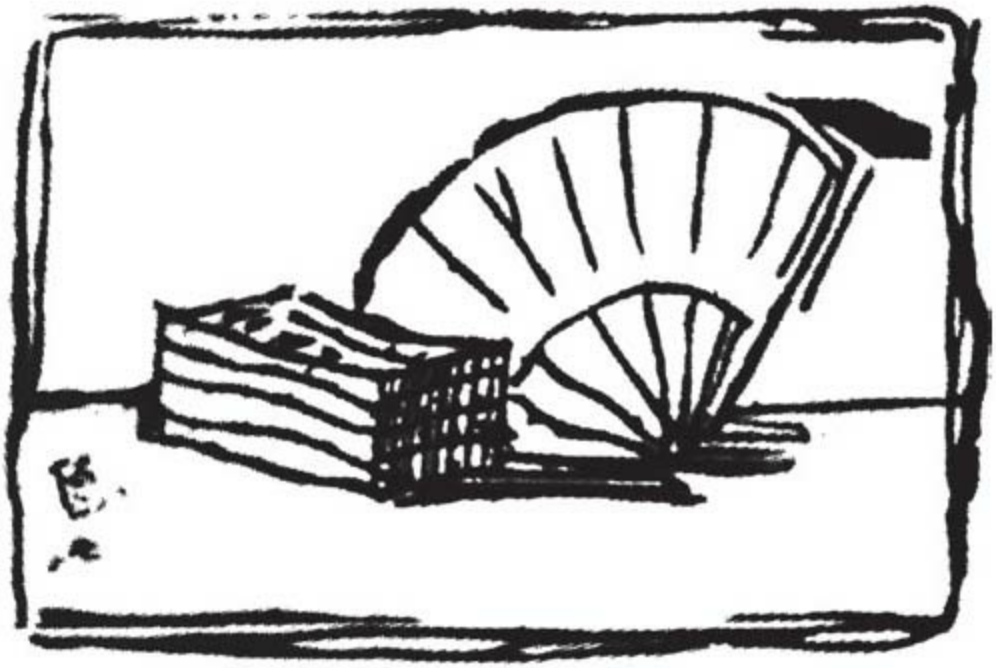
A图

单纯美并非不进步的，用得得当时，比复杂美更美的也有。我们现在所论，只在普通作画时的美的规则，即曲线与直线底对照美。

普通作画，单用直线不易得美，并用直线与曲线易得良好结果。如B图不及C图底安稳满足。



B图



C图

作画时，画底外廓是于内容有很大的影响的。B图画底外廓是方

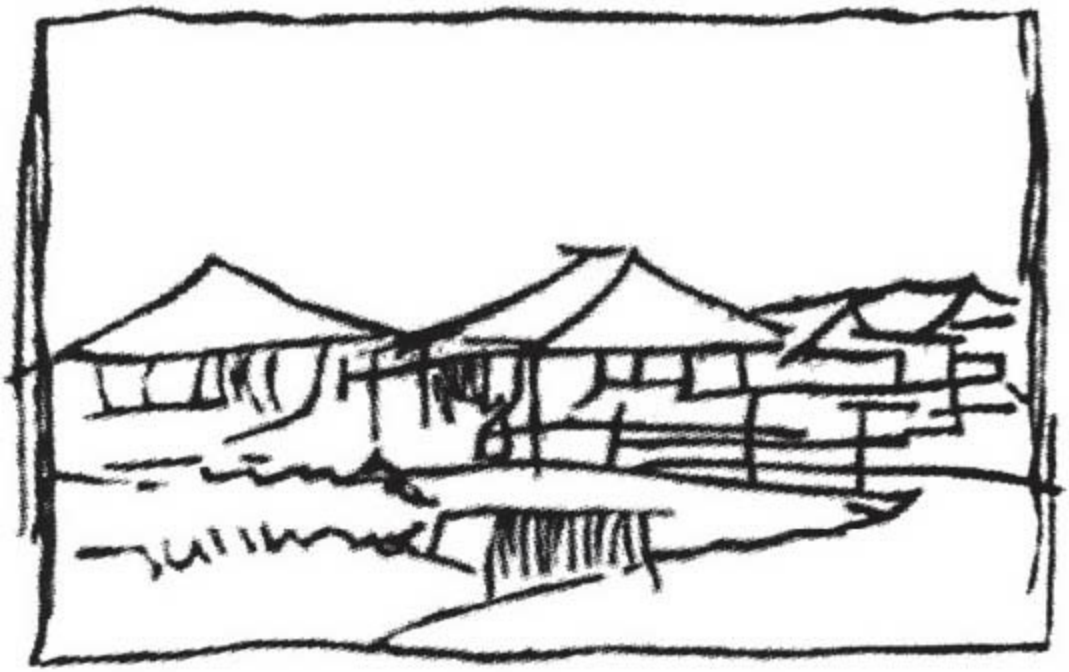
的，画中画底直线与外廓底直线同性质，觉得单调。倘用一个圆线如C底扇，就觉得全幅生动，便是曲直线底对照美底效力。

在人物画，也如此。D图轮廓是圆的，画中女子底肉体底眼都是柔软的，所执的扇子又是圆的，便觉得单调。如果把扇换做折扇，就因为两方底直线而生对照美。如E。

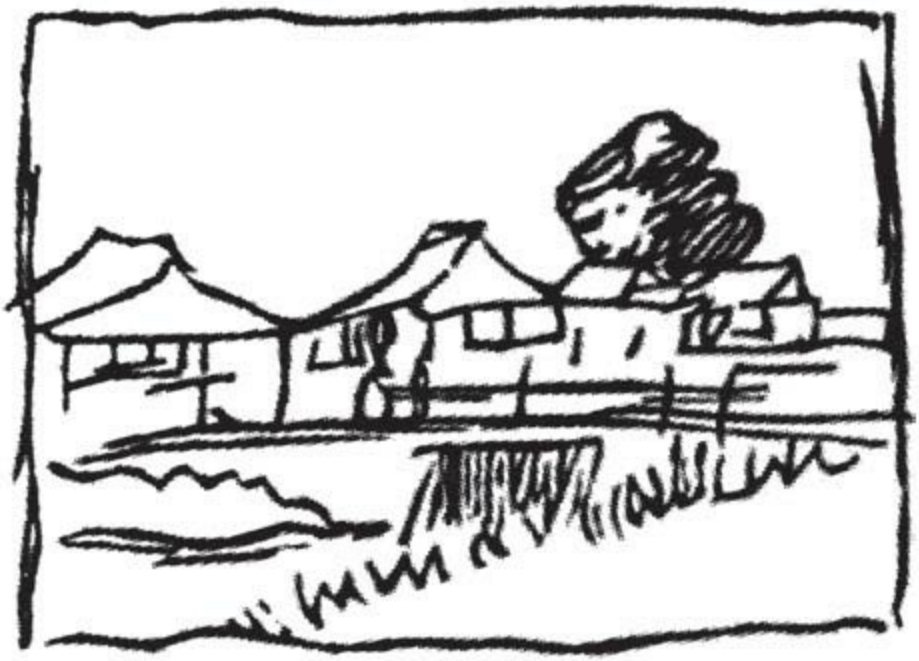
D图

E图

在风景画，这点更显著。例如F图单独看时，也没有十分坏处，但拿来与G比，就觉得F是缺陷的。



F图



G图

这等底理由，不外打破单调的作用，就是变化底作用。不但绘画如

此，在雕塑建筑，也都要服从这规则，就是日常一切设备布置中，也有应用这原理的地方。

种花本是打破建筑物两旁的垂直线的好方法。H图底屋底两旁的直线与画底外廓相并行，觉得很板滞，倘加花木，打破一边底并行线，就觉得美观。

H图

I图

室内所用画额，方额不可太多，有一个圆额最佳。公园别墅等中，开圆洞门最要审慎，如果用得得当，原是新颖的，如果徒好新奇而不合理，反而难看。

室内布置，案头陈设，都有可研究之处。

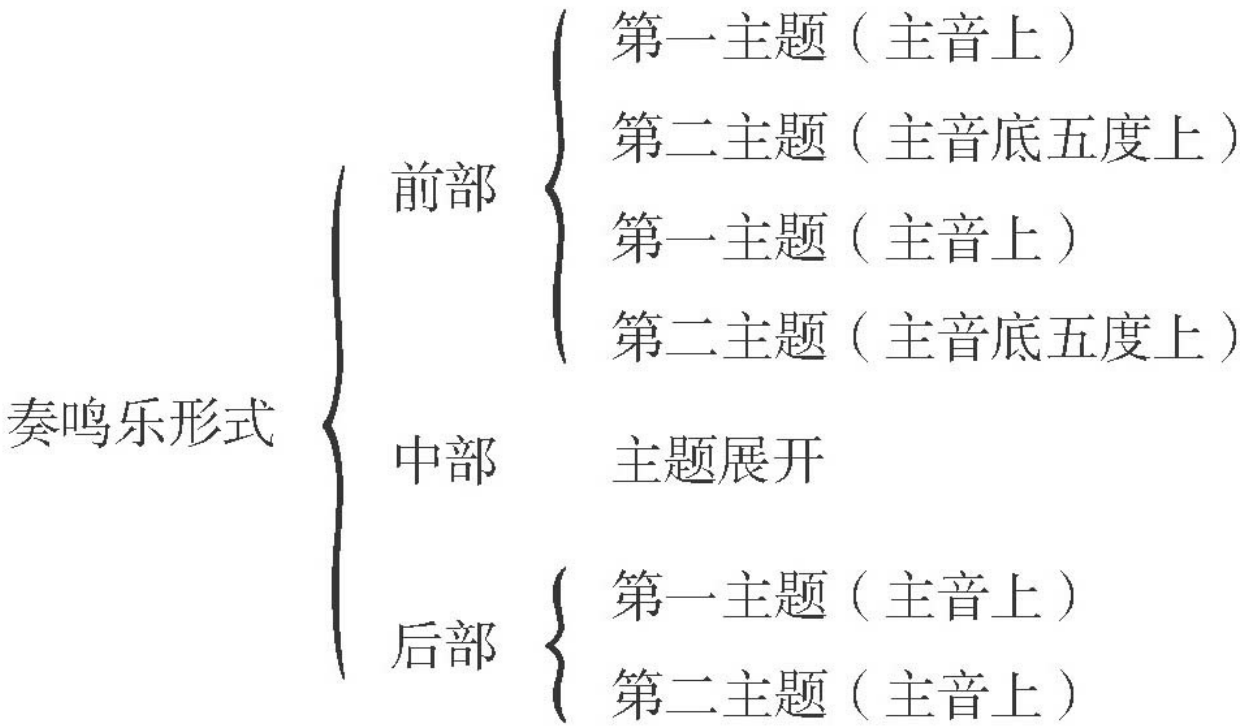
[1] 本篇原载1924年4月21日《民国日报·艺术评论》第52期。

白马读书录（四）[1]

sonata〔奏鸣曲〕和sonata　form〔奏鸣曲形式〕，名目好像相差甚微，其实大不相同，可分别，比较如下:

器乐曲形式中最进步的，是“朔拿大形式”〔奏鸣曲形式〕（sonata form）。sonata这一词，原来是sounding　pieces的意义。所以译作“奏鸣乐”。但是“奏鸣乐”和“奏鸣乐形式”，意义完全不同。简单地说，“奏鸣乐”是三四个乐曲组成的一个长大的器乐曲底名目。这大乐曲底内容，由三四个较小的乐曲组合而成。各较小的乐曲名为“乐章”（movement）。就中第一乐章，特名为“奏鸣乐形式”。换言之，“奏鸣乐形式”不是乐曲的名称，是乐曲形式的名称。且奏鸣乐形式并不一定应用在奏鸣乐内。例如序曲（overture），是用奏鸣乐形式的，但不称为奏鸣乐而称为序曲。

“奏鸣乐形式”，由前中后三部立。前部有两主题，第一主题是在主音上的，第二主题是在主音底第五度上的。（例如主音是Do，主音底第五度是Sol。在和声乐上，第五度音名为属音，与主音有表里的关系，故由主音转调于第五度音，对比的效果最著。）两主题反复二回。（要使两主题底印象深切，放反复两次。）中部用“主题展开”（development）的方法演成。所谓主题展开，就是听作者以前部两主题为根据而自由发展。这中部的作曲，要富兴味，最要技俩。曲底价值，也全在这部分。后部仍由第一、第二两主题组成，但不如前部的重复，又后部的两主题都是在主音上的。今把奏鸣乐形式底组织列表如下：



奏鸣乐形式为最高等的乐曲形式。因为彼底组织最为完备，最为巧妙。就内容上说来，前部是问题，中部是解释，后部是回答。先用互相对比的两个主题为问题，在中部详细解释一番，解释的结果就是后部的答案。这顺序最有层次，最合理，故为最高等的乐曲形式。

长大的器乐曲中，有一种名为组曲（suite）。组曲本来是联合数个舞曲而成的。后来发达起来，就变成最高等的大乐曲“朔拿大”，即“奏鸣乐”。

“奏鸣乐”由四个较小的乐曲（乐章）联结而成。

第一乐章——奏鸣乐形式（前画所述的）。

第二乐章——歌谣形式，即三部或复三部形式。徐缓而抒情的。故通常名这乐章为“徐缓章”〔“慢乐章”〕（slow movement）。

第三乐章——古风舞踏曲。梅奴哀〔小步舞曲〕（menuet），斯慨尔作〔谐谑曲〕（scherzo）等轻快调。

第四乐章——旋转调形式〔回旋曲形式〕（rondo　form）或奏鸣乐形式。通常用急速的拍子。

这配列也是以对比（contrast）和均衡（balance）为基础的。即在繁重的小奏鸣乐形式的，快拍子的第一乐章之后，继以单纯的、抒情的徐缓章。又第三乐章须和第二乐章对比，故用轻快的舞曲。第四乐章是总括一切的，故须用兴奋的急拍子。但经过了长时间的演奏，听者已稍稍疲倦，故第四乐章大都不取繁重的奏鸣乐形式，而用单纯的旋转调形式。

奏鸣乐并不一定由四乐章组成。略去第三乐章，单用第一、第二、第四乐章的很多。自裴德芬〔贝多芬〕（Beethoven）以来，奏鸣乐组织法没有一定，全然因作家而异。到了现代，形式更加不拘，渐渐生主重内容表现的倾向。十九世纪第一流作曲家修陪尔忒〔舒伯特〕（Schubert）所作的B调短音阶〔B小调〕交响乐（symphony，就是奏鸣乐，不过用的乐器很多），只有第一、第二两乐章。因为作了一半修陪尔忒就死了。这未完成的曲，就被认为一种乐曲形式，名为《未完成交响乐》（Unfinished Symphony）。又目下还生存的俄国音乐家，即前年曾到东京旅行演奏的布罗柯费夫〔普罗科菲耶夫〕（Sergei Prokofiev，1891生），曾发表过一曲只有第一乐章的披雅娜〔钢琴〕奏鸣乐，为世人所承认。

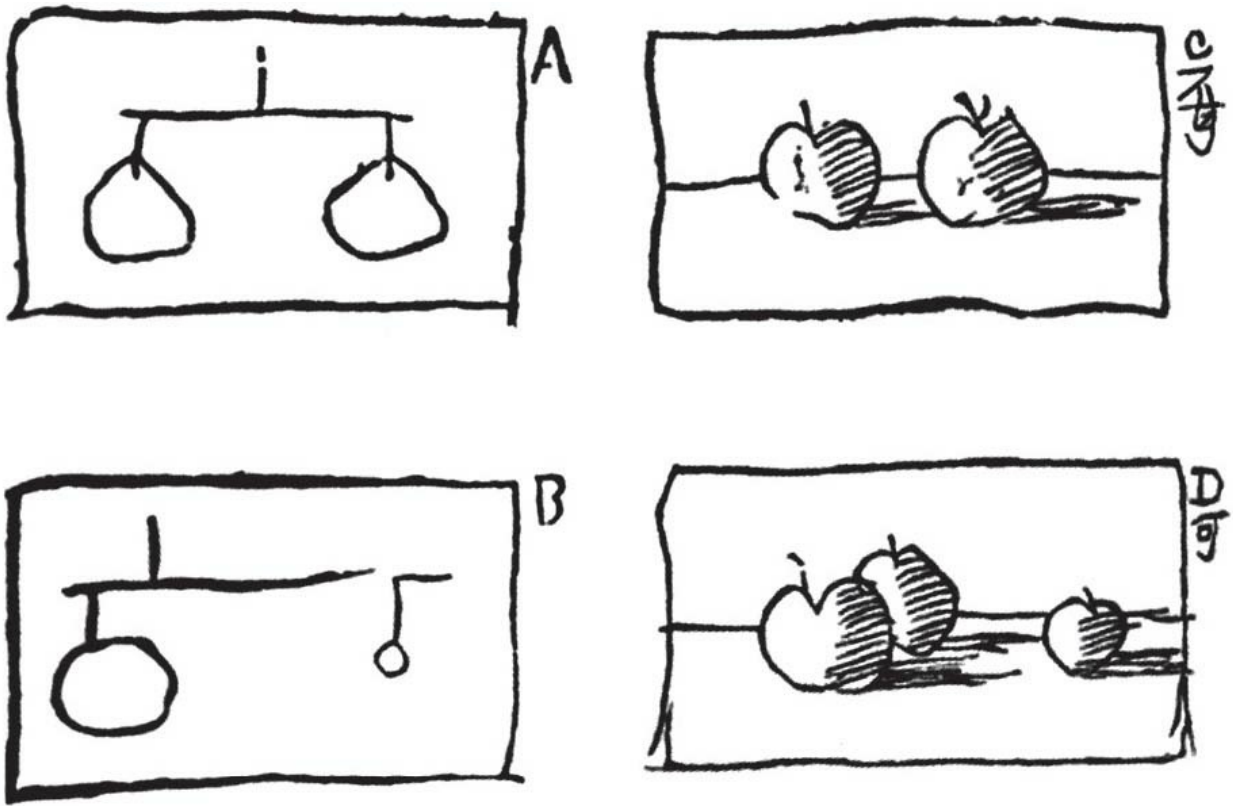
一九二四，四，二九

---

[1] 本篇原载1924年5月1日《春晖》第28期，署名：子恺。

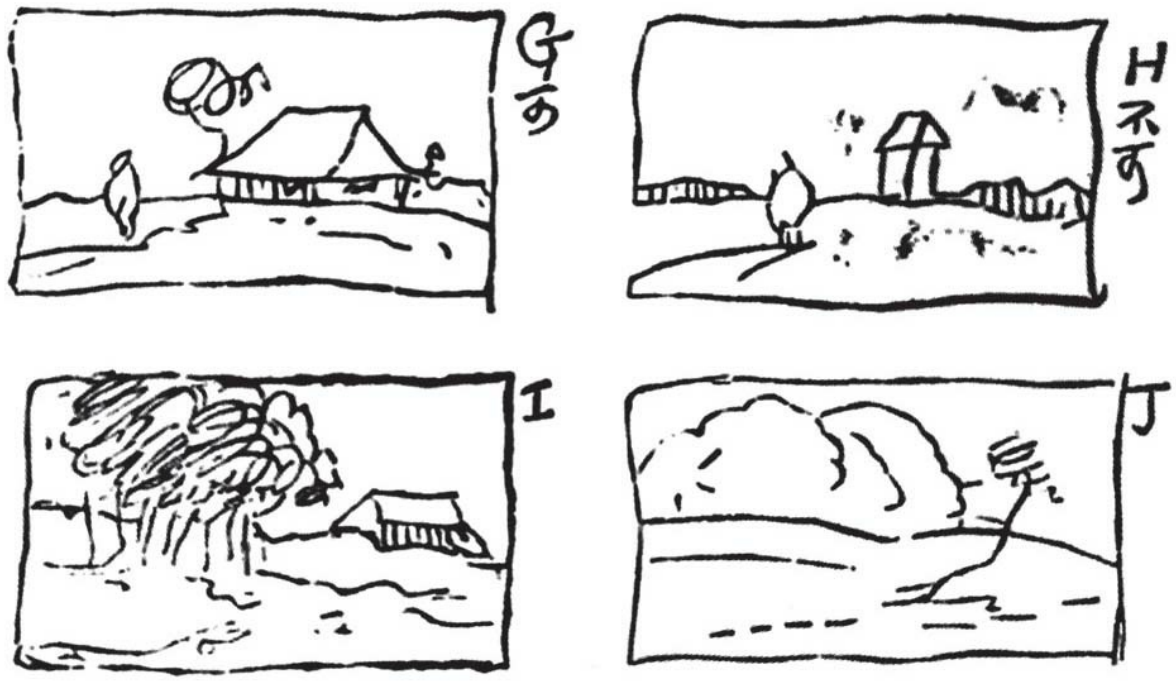
构图上的均衡[1]

在秤上，均衡有两种形式，即如A与B。绘画底构图上，也要均衡，但不取A而取B。因为第一种是没有变化的，而第二种是有变化的。□构图(Composition)上的均衡，如C不可，D可。



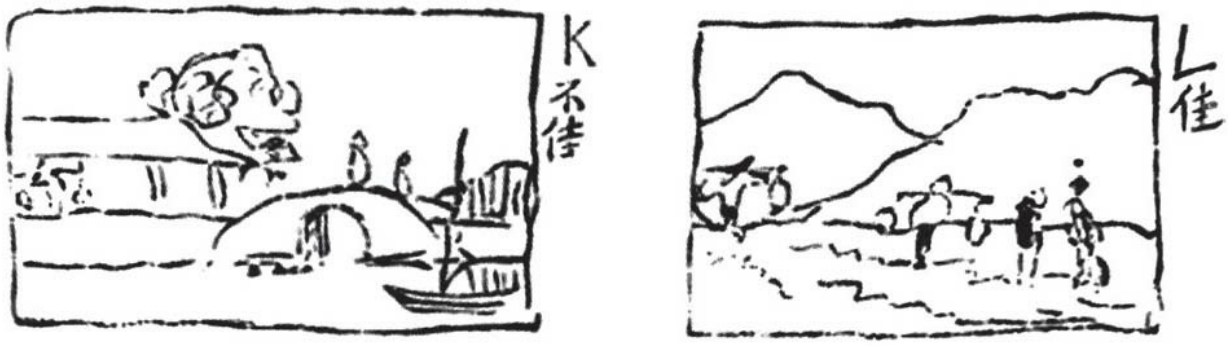
如果有质地相同的东西，大者近支点，而小者远支点时，在秤上就是“重□物与支点的距离”必相等。譬如一个大果子放在图的一端要用别的一个小果子放在他端，此小果子非远距离不可。如E与F。

绘画上物底重量，另有一种标准。人最重，动物与人略同，有时稍轻，家屋次之，树林又次之，山水又次之，云霞最轻。如G，一端有小人，必在他端配大屋和树，方才觉得均衡。如果如H，只用小屋小木，便觉得打不住人底重量。家屋比树木重，故一方大林木，他方只要小屋，如I，云比树木更轻，故一方千里黄云，他方只要一株小树就平稳，如J。



人最重，所以构图上人底位置，最要讲究。除描写群众的画之外，大概人不画在最边上。又构图上如果边上要画人，其人往往不许向外

走，而取用向中央迈行的态度。因为向外走的人，牵引看画者底心，向画外去，故不取，如K与L。



构图上物体底轻重，大概这样分别：活动的东西重，机变的东西重，无生命的东西轻，少机巧的东西轻。例如犬与人，人活动，犬较为不活动，故人重犬轻；树与屋，树少机变，屋多机变，故树轻屋重。更仔细分辨起来，墨水瓶比石板重，茶壶比缸重……

大凡画中主体总是重的，附属物总是轻的。所以做点景好东西，不宜用重物。画中所谓重，是惹人注意的意思，并不是实际上的轻重。我们看同类的人、犬等，容易惹起注意，所以觉得重，至于云霞等，我们看作天然的背景，便觉得最轻了。

---

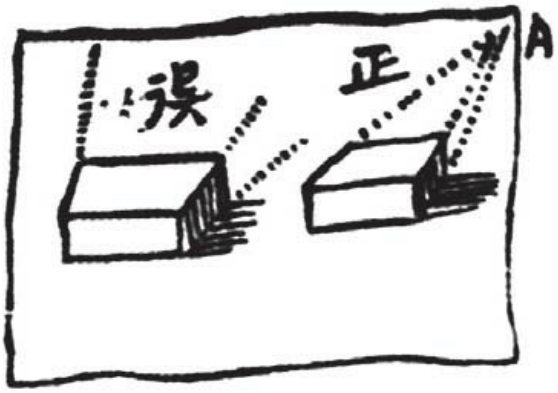
[1] 本篇原载1924年5月5日《民国日报·艺术评论》第54期。

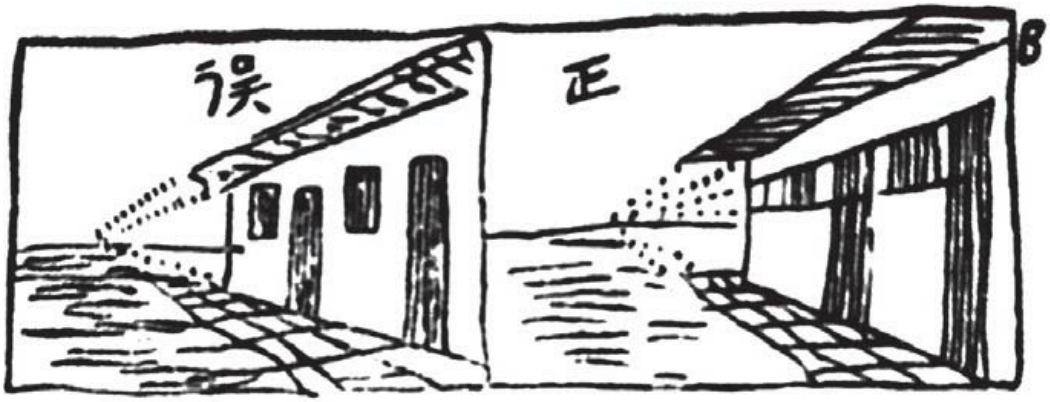
关于绘画的根本知识[1]

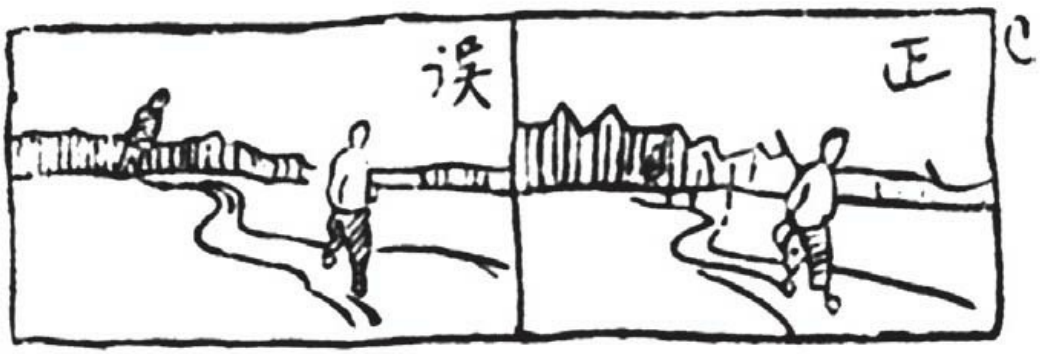
绘画上所应用的学问，有“远近法”“解剖学”及“权衡法”“风俗人情”“颜料的研究”等。

远近法（perspective）又名透视画法，就是正确描写事物因位置而起的形相的变化底法则。现在先举一二个例来简单地说明，譬如画静物，画一块立方体物时，与画面垂直的各线必传于远方一点，反背了这法则就谬误，如A。建筑底窗与门，远近各有规则，否则就不合理，如B。人物点景（accessories）的风景，人愈远愈小，否则就是谬误，如C。人物画中俯下的头，眉眼口鼻各线都应该两角弯向上方，肩线及耳，位置皆高，不照这规则，就成奇形怪态，如D。关于远近法，另有专书，在建筑物及风景画中，远近法更加重要。

解剖学，就是正确描写人体，使无谬误的方法。原来人体是自然界最美的东西，故专修绘画者，必定要用功描写人体，以为绘画底基本练习。人体最美，同时又是难描写的，譬如肉体的轮廓线，筋肉凹凸底调子，及肉体底色彩，比起一切静物、风景等底线、调子、色彩来，在描表上困难得多。所以描人体者，必须研究人体解剖学，绘画上所用的人体解剖学，名为“艺用解剖”（anatomy for art student），与生理学所用解剖所异的，就是生理所用解剖学注目在人体底内部的组织和作用等；艺用解剖则专注目在人体外部所表出的形相，对于人体底内部构造、物质、作用等，全然不问。艺用解剖中所说及的筋肉、骨格等，都是表现于外部的，或与人体运动等有关系的。既不表出到外部，又不与人体运动等速度有关系的，如肠、胃、肺、腑等，概不说及。


A
误
正

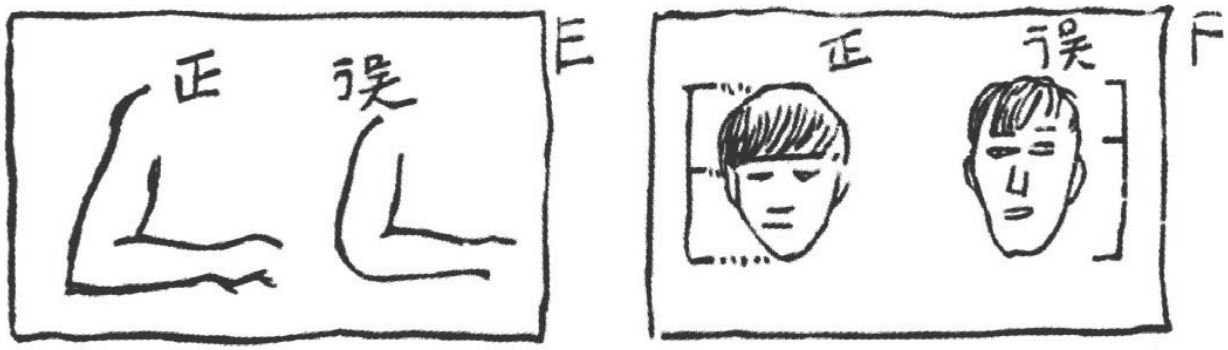

B
误
正


C
误
正

D
误
正

专攻绘画者，不可不先研究裸体画；描人物画者，更不可不研究裸体画。不从事专攻的人，也应该略知人体筋肉骨格与外部形态的关系，如是在作画时不致陷于误谬。关于艺用解剖，也另有专书详述。

与人体解剖相关联的一种学问，叫做权衡法（proportion）。解剖学是专研究人体底筋肉骨格底形相的，权衡法是研究人体各部分底长短大小的比例的。就是人体画法（figure drawing），这种学问，与解剖学相关联，而性质又与解剖学不同。举简单的例，譬如屈臂时，因为上膊骨与下膊骨底关节扩出在外方，故臂底外轮廓线成尖锐的锐角形，是关于解剖学的；又如普通人底眼睛底高低，必定位在头底正中部，是关于权衡法的。例如E，F两图。



风俗人情，就是关于古来的风俗衣器底沿革的知识。此项学识，在普通习绘画的人没有多大的需要，只在作历史画时有用。譬如各地方古代风俗习惯如何，人物服装如何，器具建筑等如何等。

颜料的研究，于绘画技巧上也有利益，譬如颜料制造底成分，颜料底性状，颜料与画面的关系等，都是值得画家底研究的。不过在普通学画的人，比较的不十分需要。

美学（esthétique）、美术史（histoire de 1'art），不是直接有益于

绘画底技巧的。美学研究美的理由、美的条件、美的心理等，画家不致昧于理而入迷途，染恶风或为无益之劳。又使知艺术底真价，真伪底分别，不为非理的批评所动。美术史是记述古来的美术家、作品、派别等，使画家得鉴赏前人的遗迹，又使得正当地选用蓝本。这等学问，也是画家所不可不知的。不过前举数种是直接关于绘画技巧的；后举数种是属于美术的趣味修养和阅历的，美学的纲要，美术史的大概，又是普通人都应该修得的知识。

---

[1] 本篇原载1924年5月12日《民国日报·艺术评论》第55期。

直到世界末——上海艺术师范五周纪念[1]

我脱却了学生的制服，便到上海艺术师范学校做教师。他是我的旧交。光阴度得真快，转瞬是他的五周纪念！像别人从《诗经》《尚书》里摘取“万寿无疆”“永锡难老”等文句学称颂似地，我也从现在美国老诗人马冈《画圣米勒的名画〈持锄的男子〉》的诗中取点意义，称“直到世界末”以表示祝意。容我在下文解释米勒的《持锄的男子》的画和马冈咏这画的诗。

十九世纪的奇迹的米勒的伟大人格，大概已为我国艺术者所共知了。

米勒的画，都是深入人间精神的作品。其中最伟大的，暗示他的人生观和他对于人间的苦闷的作品，便是那幅《持锄的男子》。画中描着一个焦黄、劳倦、如兽的农夫，持锄佝偻着，大意如图。

《持锄的男子》作于一八六二，明年发表于沙隆。当时曾受一般人的攻击，批评说他故意描写丑物。其实他们所见甚浅，还不能赏识这画的伟大。这画倘只用低级的、理智的眼光看时，不过一幅劳农的画像，并无何等的伟大。但米勒的画，决不是这样浅薄的。他的艺术的所以伟大，因为他的制作中，暗示着无限的意义和情操。

他并非故意描写丑物。因为他觉得焦黄、劳倦、野兽似的，为劳动所伤的农夫，给他最深的印象，最铭感他的心。把心中所最铭感的现象率直地描写出来，他认为是真正的、有价值的、伟大的艺术创作。故当时一般人反对他时，他曾这样回答他们：

“人们对于我的《持锄的男子》的批评，在我觉得很奇怪。看见了命定的非汗流满面不能生活的人时，把心中所起的感想率直地描写出来，难道是不行的么？有人说我反乡村美，实在我在乡村所发见的，比美更大——无限的光荣……”（罗曼罗浪[2]著《米勒传》）

所以鉴赏艺术，不可单用低级的理智作用，应该用情绪、情操，发见作品背面潜伏着的心理，才能体验作者的情调，才算是真的艺术鉴赏。在资本制度下面非汗流满面不能生活的农夫，最激起米勒的同情。劳动的压迫把上帝照神像而造的人间残虐到这地步，使灵的动物的人类中现出这样可怕的、无智蒙昧的、野兽似的怪物来。岂非大悖神意的人间罪恶？这是米勒作这画的用意。像现今的世界，正是需要像米勒的艺术家的时候！

美国现在老诗人马冈见了这幅描写劳农的辛酸的画，他的诗想的琴弦起共鸣了。他推测米勒作这画时的理想，合于他自己的社会主义的思想，他就为这画作了一篇诗。现在我把这诗的大意解释在下面。

大意——他弯身在数百年的苦劳的重压下面，凭在他的锄上，注视着地上。他脸上表出着数百年来无智蒙昧的虚空。他背上负着世界的重担。谁使他对于欢乐和失望全无感觉？谁把他造成一个全没有悲愁，全没有希望的动物？使他愚昧而痴钝，仿佛牛的同类？谁放下他那兽类似的颚？（兽类的颚放下，和头骨几乎脱离。）谁使他的额倾斜后方？（兽类的脑倾斜后方。）谁吹散了他脑中的智慧的光明？

大意——这便是神明造出来的，使主治海和陆，使测星辰，使从天上探求智慧的力，使感得永远不朽的（即灵性的）人间么？这便是造星辰的，放光明在苍穹的神明所理想到的理想（dream指人间）么？从地狱的极端，直到终极的最深的渊里，总找不到如此可怕的形。总找不到如此锐利的，责詈世间的盲目的贪婪的舌，如此充满于灵魂的征证和凶兆的事，如此满载着对于宇宙的威吓的事物。（造成像这持锄的男子的可怕的形，是人间的罪恶。故这形是最锐利的詈世的舌，是灵魂的凶兆，是威吓宇宙的。）

大意——他和天使之间，隔着何等远的深渊！劳锄的车轮的奴隶（指这男子，神话里说，Ixion犯了罪，被系在车轮上转着），深玄的柏拉图哲学和天上的星宿的摇，在他是一无所知的。诗歌的连绵的山岭，晓光的破露，蔷薇花的红，在他也一些不解。辛酸劳苦的世代，可在这可怕的形中看出。“时”的悲剧，画在这苦痛的佝偻中。通过了这可怕的形，被欺的、被夺的、被污的、被贱的（disinherited，即剥夺人间的资格）人道鸣诉于审判这世界的神明前。这鸣诉又是一个预言。（即预卜将来定有公正地审判人间一切功罪的一日。）

大意——各国的主人们、君主们，和治人者们！这妖怪似的、奇形的、灵火消灭的怪物，便是你们手制的，给上帝的献物么？你们将怎样使这压在数百年的苦劳的重压下一个佝偻形再伸直来？你们将怎样使他再接触永远不死的灵气？你们将怎样再给他向上的精神和智慧的光明？你们将怎样在这里面再筑起诗歌音乐的美趣和理想dream来？你们怎样除去这永远不灭的耻辱，这虚伪的恶害，这难消灭的悲痛？（这都是世间的Lords and Rulers所应负的责任。）

大意——各国的主人们、君主们，和治人者们！“未来”将怎样处置这持锄的男子？当骚乱的旋风震撼这世界的时候（圣书里说，世界末日喇叭鸣时，天地大混乱），神明按问他“谁给你造成这样无智的禽兽似的形状？”时，教他如何回答？这默默不语的可怖的人沉默了几千万年之后到了世界末的审判的座前，神明问他“谁造成你这样？”他老实回答了真话的时候，那班作成这形状的王国和王者们，应该被如何处罚？

一九二四，六，一九

在小杨柳屋梅雨声中

---

[1] 本篇原载1924年7月14日《民国日报·艺术评论》第63期。

[2] 现通译为“罗曼·罗兰”。

艺术的创作与鉴赏[1]

刚要准备这讲话的时候，举眼看见纱窗上写着一首五言绝诗，就抄录出来当作一个前奏曲（prelude）。

木末芙蓉花，

山中发红萼。

涧户寂无人，

纷纷开且落。

我们就拿诗来当作说明艺术的创作与鉴赏的例吧。

实在，无论何种艺术，创作的心理都出于同一的根源。只因发表手段的不同，或用运动，或用线形、色彩，或用声音，或用文字的记号，就变成演剧、舞蹈、绘图、雕塑、建筑、音乐、诗文等艺术来。我们只要明白了根本的一点，一切外形的变化就都不成问题。现在先用诗为说明艺术的创作与鉴赏的主例，由此推及于绘画音乐等一切艺术。

上揭的一首绝诗，如果当它是开着的一笔账目，或者报告事实的一个专电看时，只是“芙蓉花在山中开，又落”的一件事，毫不惊人，毫不使人感到诗的美。把这干燥的事实化成四句五言诗，教人朗诵起来，就流露出无限的诗美，使人刹那间陶然若醉，沉浸在诗美的世界里。因此晓得我们鉴赏诗文时，决不能用实利的态度，把诗文的记录当作一笔账或一封电报文看的。不然，诗美就全然失却，你就永远不能梦见真的诗美了。再举一个例，譬如我和你们在英文课中读过的Longfellow〔朗费

罗〕的咏夏夜的落月的一首有名的小诗。

Moon of the summer night,

Far down yon western steeps,

Sink, sink in silver light!

She sleeps!

My lady sleeps!

She sleeps ! [2]

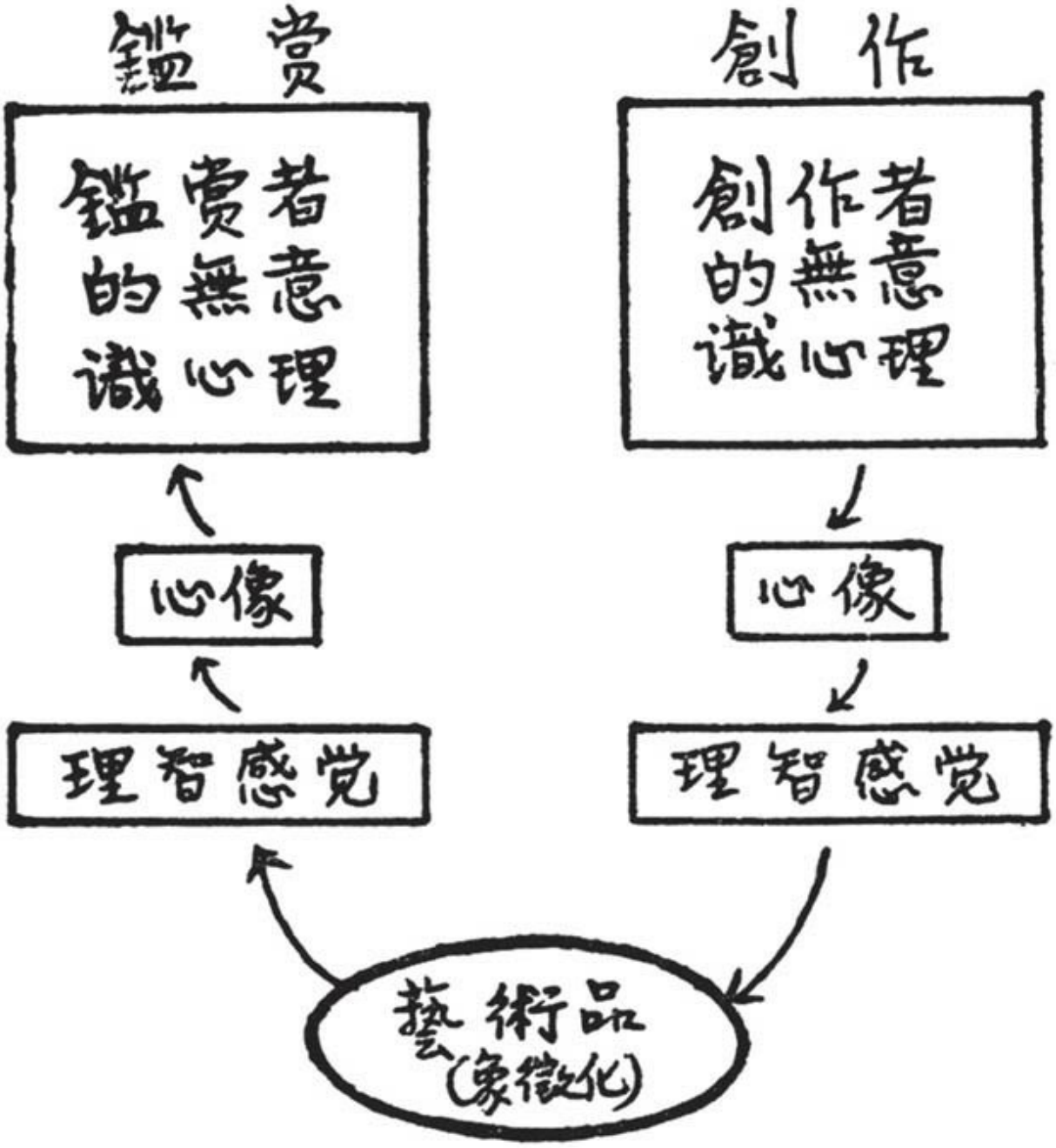
在这首诗里面，如果问它讲什么事，只是说夏夜的月亮向西山落下去，好像一个美人睡了的一件事。而且后面的三行重用了三个sleeps和两个she。如果只用理智的眼光看去，说两三遍“她睡了”“她睡了”，有什么意义呢？如果有当它一个报告事实的电报文读的人，定然要说“一个sleeps够了，何必浪费许多电报费”。然而稍有艺术鉴赏力的人，读了这首小诗，定然要赞叹。更进一步的人，定然晓得后半的重复的sleeps是妙的，决不是可省的敷衍文。

那么诗的所以为艺术，究竟有什么理由？我们因上述的两个例，可以发见诗的音节的妙处。例如第一首诗，按五言绝诗的自然的平仄声规则，又“萼”字和“落”字同母音，读的时候使人感到rhythm〔韵律〕的美。细玩起来，芙蓉、红萼、纷纷等字，都富于音乐的要素，所以读时便感到愉快。至于第二例，night与light，steeps与sleeps都是押韵的。细玩起来，后半的sink，silver，she，sleeps的alliteration（同首音法[3]）都是助成这诗的美的。

更深入一步研究，这诗所以使人起美感的，不仅在音节上。我们读了第一首诗之后，想象到在荒山中自开自落的花的情状。读了第二首诗，想象到盛夏之夜，月沉人悄的光景。仿佛幅幅的画图浮现出在眼前。再深入一步用更敏的头脑研究时，诗的美又不仅在乎音节和眼前浮现的光景上。第一首诗不但是咏一朵花，实在暗示着一种别的更高尚的意义。作者见了芙蓉在荒山中开颜发艳，无人欣赏而自开自落，联想到世间的埋没的哲人，或不求人知的高士，或隐于贫贱的，或盛年处空房的美人。第二首诗不但是咏夏夜的落月，我们读了一遍，诗中所咏的光景浮现在眼前了，我们便可推知作者于欣赏这落月的沉静的光景，实在寓意于女性赞美。这纯洁的、幽雅的、gentle〔温柔〕的自然界现象，是一个优美的、可爱的淑女临睡时的天真烂漫的姿态的象征。这样，才是深刻的知诗，才是真的艺术鉴赏。一切艺术，都应该这样地被鉴赏。

从真的艺术创作到真的艺术鉴赏，创作者与鉴赏者二人的心理过程该是这样。作者无意识地生起一种高远的思想感情，把这思想感情化作一个心象（image），再把这心象用某种理智的工具（例如或用文字，或用形、线、色彩，或用声音等）描出，成为一个象征化的艺术品（例如一首诗，一幅画，或一首曲）。鉴赏者对这艺术品，先由理智的工具会通了意义（例如读文字，辨别形、线、色彩，或读音符等），然后使这意义的情景浮现在眼前，在心中造成了一个心象（image），于是也无意识地感到作者最初心中生起的高远的思想感情。

由真的艺术创作到真的艺术鉴赏的图说如下：



Ruskin〔罗斯金〕的诗的定义是“the suggestion, by the imagination, of noble grounds for the noble emotions（Modern Painter vol.III）”（用想象力暗示生起高尚情绪的高尚的根据——《近世画家》第三卷）。与上文所述的真的艺术创作同理。

Tolstoy〔托尔斯泰〕对于艺术的创作与鉴赏的意见是“To look in oneself a feeling one has once experienced，and having looked it in oneself, then, by means of movements, lines, colors, sounds, or forms expressed in words , so to transmit that feeling that others may experience the same feeling—this is the activity of art．”（What is Art？）（先在胸中唤起一个自己所经验过的感情。既唤起了，然后用运动，或线，或色彩，或音响，或由言语表出的形状，传达于他人，使他人也得经验同样的感情——这便是艺术的活动。——《艺术论》）

作者和鉴赏者的思想感情相共鸣。作者的心底最深处的一种震动（vibration），一直传达到鉴赏者的心底最深处。所以艺术鉴赏，在真正的意义上是“创作的再现”（the reappear of creation）。或者也是一种创作，不过作者是主动的创作，鉴赏者是受动的创作。

因了这真的艺术创作和真的艺术鉴赏，故Milton〔弥尔顿〕，Shakespeare〔莎士比亚〕，Michelangelo〔米开朗琪罗〕，Millet〔米勒〕，Bach〔巴赫〕，Beethoven〔贝多芬〕等生前的心的震动（vibration）的状态，得托了他的艺术品而依原样保存到百年后的今日，直到永劫，不绝地唤起后人的心弦的共鸣。

* * *

根据上述的理论而单研究鉴赏方面的心理的过程时，可分四个阶段如下：

（1）理智作用。这是艺术鉴赏的最初的阶段。在这阶段内纯粹是理智（intellect）的活动。在鉴赏诗文，就是理解文句的意义，探寻所述的内容的梗概等事（假如在绘画，就是识别画中所描表着的事物，色

彩、形、线、构图等。在音乐，就是认识谱表中的音符等。以后都可例推）。然这是鉴赏艺术的最初经过的阶段。只要理智的活动的诗文画图也很多，但都是浅薄的、通俗的下等文艺。一般的低级的文学，大概都是单凭理智使人发生兴味的。例如冒险小说、侦探小说、义侠小说，都是可以满足人的理智的好奇心的。但是除了满足人们的理智的好奇心以外，不更使人发生别的高尚的思想感情，所以是下等的。乡下地方茶肆里的说书，一切说明画似的图画，都是这类的东西。在鉴赏真的艺术品时，这理智的作用也必须经过，不过通过了第一的理智作用以后，还可达到更高远的境域。

（2）感觉作用。感觉作用，就是我们的视觉听觉等所感到的感觉。例如诗文的音节，绘画的色彩，给我们的视觉或听觉一种美感，前面也已讲起过了。英诗人中抒情诗人Keats〔济慈〕的作品，最富于音节的美。中国的词调中，有数曲特别长于音节。印象派、外光派的画，特别长于色彩。我们按文字了解诗文的内容，因形象晓得了画中的事物以后，又感到诗文中的音节美，画中的构图美、线美、色彩美。前后分明是两种作用。前者便是理智的，后者便是感觉的。在绘画中、音乐中，凡悦耳悦目的，都是属于感觉作用的部分。在诗中，就是所谓诗的音乐的要素。近代抒情诗，特别长于音乐的分子。法兰西近代象征派诗人，视诗的音乐尤重。据说法国诗人Catulle Mandes〔卡蒂尔·芒德〕，曾作一首抒情诗，诗中把一个美女的名字写了五十行以上。这原是极端的例，然诗中重复二三次的写法，屡屡有之。不过五十余行的美女名字是特别扩张的罢了。例如“Home ，home ，sweet ，sweet home”〔“家，家，可爱的，可爱的家”〕[4]，又如Poe〔爱伦·坡〕的Annabel Lee〔《安娜贝尔·李》〕的诗中，前后共说了十余次“my beautiful Annabel Lee”〔“我的美丽的安娜贝尔·李”〕。又如李清照的《声声慢》中，用“寻寻觅觅冷冷清清凄凄惨惨戚戚……到黄昏点点滴滴”。因此我

们可以确信诗中用字的重复，是增加诗的音乐的要素的，即增加读者的感觉美的。

（3）感觉的心象。鉴赏艺术时，除感觉作用以外，又起一种想象作用。感觉作用只是诗句或色彩、形、线等直接印于吾人脑中的一种感觉。想象作用则是因了诗句或画图而在眼前浮现出活跃的实景来的一种活动。这现象名为感觉的心象（sensory image）。即经过了第一的理智作用，第二的感觉作用以后，诗中或图中所描写的事物的姿态、音容，活跃于心中，仿佛于眼前。所谓“诗中有画，画中有诗”，便是感觉的心象的作用。杰作的名画，往往使观者觉得好像身入画境，或好像听见画中人的吐息。演奏名曲的音乐会座上，听者的脸色都惨白，眼睛都停滞，因为他们的心逐了这乐流漂泊着，便是感觉的心象的活动。凡表现得活现的诗文句，都是使人发生心象的。例如归有光的《项脊轩记》中，“庭中有枇杷树，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如盖矣。”又如吴君特的《声声慢》中，“帘半卷，带黄花，人在小楼。”又如李重光的《相见欢》中，“无言独上西楼，月如钩，寂寞梧桐深院锁清秋。”等都是描写得情景逼真的。寥寥数字，在读者眼前暗示个个的如画的光景，此我所以为高尚的艺术。又如我们所读过的英诗，Allen Poe〔爱伦·坡〕的Annabel Lee中，屡屡提出“in this kingdom by the sea”〔“在这海边的王国〕，末了又说“by the sounding sea”〔“在这咆哮的海边”〕，生长在海边，埋葬在海边的my beautiful Annabel Lee〔我的美丽的安娜贝尔·李〕，咆哮的海，海边的墓，历历如在目前。又如Byron〔拜伦〕诗，“Thousand feet depth below，The massy waters meet and flow．”〔“千尺悬崖深水，惊涛骇浪奔腾。”〕使人想见悬崖绝壁，奔涛骇浪。然心象和感觉，常常相伴而互相发生效力，当然不是截然分离的。

对作品能见到心象的暗示，比较的已算深造了。但是还没有达到艺术鉴赏的最高点。因为上述的理智作用，感觉作用，及感觉的心象，只是从作品的技巧的方面受得的，仅不过在意识的表面的部分活动。换言之，以上三作用，不过是象征的外形，不过是读者心里所起的梦幻。这三种作用，并不曾超乎理论、物质，和感觉的世界之外。须得超越了理论、物质和感觉，更深深地沁透读者的胸奥中的无意识心理，使一种刺激的暗示力触动生命的内容，而唤起共鸣共感时，始成立为完全的真的艺术鉴赏。这便是触动读者的情绪、思想、精神、情调，便是艺术作品鉴赏的最后的过程。

（4）情绪、思想、精神、情调，象征化的艺术品的暗示，到此达最后的目的。读者得通过了作品，而体验作者的无意识心理的内容，唤起读者胸奥中的琴线的反响。即读者对于作品发生情绪、思想、精神、情调的活动，而体验作者的人生观、社会观、自然观，或宗教信念。

第四关包含人间一切意义，故这第四关的内容的复杂，与人间生命的内容的复杂相等。决不是在这里可说明的。美学里的所谓优美（beautiful）、崇高（sublime）、滑稽（humor）等情调，便是从这第四阶段的鉴赏眼上辨别出来的。

这四阶段，因艺术的性质而有轻重之差。像音乐，第二的感觉作用特别重要。往往由感觉作用直接唤起第四的情绪主观的震动（vibration）。即在“描写音乐”（“descriptive music”），“标题音乐”（“program music”）第三阶段的作用也很轻。Beethoven的《牧场交响乐》〔《田园交响曲》〕（Symphony Pastoral）并非单使人唤起牧场的情景的心象的。在真的鉴赏上，仍是由感觉直诉于情绪主观的震动的。不过借用牧场的平静和熙的大气而已。只有低级的描写音乐——只可说是下等的模写音乐，则专置重于心象的描现。至于绘画，第三阶段

当然是不必要的。理智的作用也很轻。第二的感觉作用特别重。观照了绘画的线、形、色、调子、气象，便直接唤起情绪主观的震动。绘画与音乐略同，不过在音乐，理智作用比在绘画更轻。

在文学，比较的是四者平均置重的。但其中也生许多差异。古典派的作品特重第一的理智。反之，浪漫派的作品理智作用最轻。近代象征派的作品，第一、第三，均甚轻，第二的感觉作用特别置重。近代抒情诗这倾向更甚。大都从感觉直接唤起情绪主观的震动。在这点上，可知近代象征派的抒情诗中音乐的分子最重，诗和音乐的距离最近。至于散文小说，以及一切客观地描写的自然派小说，或纯粹的叙景诗（例如上面所引用的写景的词句等），第三以下的三阶段都特别重要。

因了鉴赏者的敏感与否，这四阶段的轻重又不同。又因鉴赏者的性格的关系，这四阶段的轻重又不同。故对于同一作品，各读者观者所感得的各异。譬如读莫泊三〔莫泊桑〕的《项圈》（Necklace），只重理智的人所得的只是一件笑话。反之，能在作品的背面看出意义来的人便会因此了解莫泊三的人生观。关于Necklace，现在乘机在下面讲一讲。

* * *

Necklace的英译文，我已和B组英文班里的人讲过了。现在把这小说的梗概在这里再略述一下：“某夫人向友借了一个金刚石项圈，戴了去赴夜会。在归途中把项圈失去了。于是不得已借笔大款子买了一个新的去还友人。夫妇力作了十年来赔偿这项圈的代价。到了十年终了，债方还清，夫妇都老丑了。有一天这夫人遇见她的友人，对她说明了十年前的事。方才晓得所借的项圈只值五百元。”

你们已读过这小说的人从这小说所感得的是否只有像我现在所述的

一件新闻？如果这样，请对于我今天的“五夜讲话”特别留意一下，因为你的鉴赏只是上述的第一阶段！这不过是一个笑话。但是要晓得，艺术创作的所以有价值，原来不因所描写的事象如何而定。大画家Cézanne〔塞尚〕，Gogh〔凡·高〕的名作，画材只是两三个苹果，和一只杯子。Shakespeare的三十七篇戏曲，所描写的都是众庶的事象。作品中所描写的事象是事实还是造作的？是作家的直接经验还是间接经验？是简单的还是复杂的？是现实的还是梦幻的？这等事在文艺的本质上都不成问题。所成问题的，是这象征物含有多少的刺激的暗示力，作者以这事象为材料的用意何在，在作者的无意识心理的底奥里有什么意义潜在。

莫泊三这篇文字，是暗示刹那的生命现象的。表面上只是现实的描写，内部潜伏着人生的可笑的悲剧（ironical tragedy）。他的人生观，以为人生都是徒然的，盲目的，可笑又可悲的。劳劳碌碌地送过了十年的辛酸，结果只值得五百元。但是人尽管这样做去，到了看破终局的价值时，Madame Loisel〔罗瓦赛尔太太〕已经aged and ugly〔年老而丑陋〕，已经送过了人生的most delicate part〔最精彩的部分〕了。这人世的可笑的悲剧，引起了莫泊三的苦闷，他的无意识心理就借这件事象作为暗示他心中的苦闷的工具，创作出这人间苦闷的象征的Necklace来。通过了第四阶段而挑拨读者的心弦的共鸣共感。勾引读者进于梦到人生苦闷的行境里。这样一想，他作这篇笑话儿原来是当作暗示人生象征的工具的。倘然只是一篇肤浅的笑话儿，那么世间莫泊三决不止只有一个。

我曾经把这篇故事讲给好几个友人听。有一个友人诘问：“难道金刚石真的假的辨不出么？”又有个人听了，末了说，“那末要Madame Forestier〔福雷斯蒂埃太太〕找还她钱就是了。”我没有话对付他们。

还有点要注意。这篇作品，不但是一个allegory（讽喻），或者maxim（格言）。这作品的艺术的价值的高远，在于全是现实的描写，一句不落讽喻或格言的体裁。在描写现实的夫妇二人的生活苦痛的背面隐伏着对于人生的讥刺。这是这篇作品所以成为伟大艺术的胜点。咏红豆的“开盒愁将红豆数，滋味应知带苦”，胡适之的“几度细思量，情愿相思苦”，古诗的“甘瓜抱苦蒂，美枣生荆棘”，虽然也是示人生的一种真相的，但流于概念的哲理，即流于allegory或maxim的格调。在艺术品中，终不如一句不着概念的哲理而纯粹描写现实事象的Neck1ace为高。试读下揭的Necklace里的一节描写，谁不为人生挥一掬的热泪？

Madame Loisel seemed aged now. She had become the woman of impoverished households , ——strong and hard and rough , with hair half combed , with skirts awry, and reddened hands , she talked loud as she washed the floor with great swashes of water. But sometimes, when her husband was at the office, she sat down near the window and thought of that evening at the ball so long ago, when she had been so beautiful and so admired.[5]

座上有当作笑话儿读Necklace的人么？倘然有，请照我现在所说的态度再去重读一遍！

一九二四，六，二一

在小杨柳屋梅雨声中

---

[1] 本篇原载1924年9月16日春晖中学校刊第32期，冠有“五夜讲话”的总标题。署名：子恺。

[2]　小诗的大意是：夏天夜晚的月亮，沿着西边遥远的悬崖，在一片银光中落下！落下！她睡了！我的小姑娘睡了！她睡了！

[3] 今译“头韵法”。

[4] 此句出自歌曲《可爱的家》。这里是按原文直译。

[5]　译文如下：“罗瓦赛尔太太现在看上去是老了，她变成了穷苦家庭里的敢做敢当的女人，又坚强，又粗暴。头发从不梳光，裙子歪系着，两手通红，高嗓门说话，大盆水洗地板。不过有几次当她丈夫还在办公室办公的时候，她一坐到窗前，总还不免想起当年那一次晚会，在那次舞会上她曾经是那么美丽，那么受人欢迎。”（据人民文学出版社1981年出版的《莫泊桑中短篇小说选》中赵少侯翻译的《项链》。）

都会艺术[1]

说起“画”，容易使人立刻联想到风景楼台；说起“诗”，容易使人立刻联想到风花雪月，尤其是我们中国人如此。因为中国以前的绘画、诗歌，都是取自然风景为题材，以清高幽雅为标准的。批阅中国古画，可以见到大都是山水花卉，美人高士；翻开中国古诗词来，可以见到没有一个披旗（page）〔页〕上没有“花”“月”等字，因此现在的学画中国画的中国人，往往都先学花卉、山水，或翎毛、仕女；或是买本《芥子园画谱》来临，或是买册名画来读。学做旧诗的人，也有还遵守着“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟”的明训，而尽力于古代的模仿的。

风、花、雪、月等自然美，原是最好的艺术上的题材。因为通过这等神秘的自然界现象，我们可以认识宇宙的意志，窥见永远的面影。又风、花、雪、月、山、水等自然现象，在无论何时代，客观的总是终古如斯地对着人们。所以自然现象，在艺术上可说是一种普遍的题材，在任何时代，任何民族的艺术都可有这等题材。

艺术上，除了自然现象的普遍题材以外，还有相对的特殊题材。特殊题材，因时代状态、社会状态而异。因为一时代的艺术的表现，当然要以一时代的精神为背景，方才这艺术品的在这时代中有存在的位置与价值。而一时代的艺术品中的自然现象的普遍的题材，也一定蒙着这时代的精神与色彩，决不是他时代的模仿。故刻板地模仿过去时代的作品，是死的事业，是奴隶根性的态度。前世纪，——十九世纪，在人类文化生活上是一个极奇异的非常的世纪，科学的昌明，物质文明的急进，使人类的生存竞争愈趋于激烈险恶，在文化生活的艺术上就添了一层奇异的现代的色彩，出现了新奇的现代艺术。十九世纪以前，时代精

神的变更当然也是有的；但回顾前数千年中的艺术潮流的变迁，都不及十九世纪的变化的剧烈。所以考察起现世纪的艺术品中所表现的特殊题材来，使我感到非常的兴味。

代表的现代艺术，可说是“都会艺术”。在现代，除了荒陬中的蛮人和幽闭在庭院深深的富贵之家的幸福者（？）以外，都要受紧张的近代物质生活的教训，谁都要受万能的近代物质文明的诱惑。虽在远离都会的市镇乡村，只要有交通的可能，也必处处受到都会生活的余波。故现代人，可说是个个受着都会生活的洗礼，而皈依都会生活的教训的。是故都会人的艺术，所表现的内容自然不外乎近代生活的激烈的奋斗，近代生活的不安定，近代生活的悲哀与幻灭；所表现的题材自然要取用都会的动乱与骚扰，都会的日常生活，和一切的强烈的“动”与“刺激”。因为艺术是生的表现，即生活的反映。在艺术品中描写当人当时的实生活，好比在晚上梦见白昼所遭遇的事件或人物，全是自然的趋势。所以纯粹的审美的花月的描写，在现代人觉得刺激不强，缺乏兴味；又与生活无关，故不会描写。仿佛南极探险的人，对于平凡琐屑的事觉得无兴味，晚上不会做平凡琐屑的梦，都会生活与都会艺术中要是有花月，定是三层楼屋脊窗中的瓶花，密布的电线间的淡月。

十九世纪的物质文明与生存竞争及于文艺的题材上的影响，显著的有二点，即（一）日常生活的题材的取用，与（二）“动”的描写。这两种可说是现代都会艺术的艺术。现代都会艺术的潮流，发源于印象派，澎湃于未来派。其间像法国的bourgeoisie〔资产阶级〕艺术，英国的gypsy〔吉卜赛〕艺术，都会的色彩尤著。

十九世纪的艺术主义，共通地表现着近代的意义。像浪漫主义的诗人画家Rossetti〔罗赛蒂〕的作品，已可说是近代的神经与官能的实现化，他的画，更是近代生活的，即所谓Native Realism。到了千八百七十

年以后，印象派勃兴，近代都会艺术的色彩更浓。其中最显著的是Renoir〔雷诺阿〕的艺术。他的画，大多数的题材是巴里〔巴黎〕少女，现代都会的卑陋生活，以及寻常菜饭的细事。他能在紧张的，压迫的，疲劳的现代都会生活内看出诗趣，在日常生活的一茶一饭中寻出艺术的题材来。故他的艺术，在技巧方面是外光的，在内容方面是都会的，即现代生活的表现。

在都会生活中寻出诗趣画意，是Renoir的艺术的最伟大的一点。因为艺术对于人类的最大的福音，是生活与艺术的融合，即生活的艺术化。过去时代的艺术，例如严正的古典主义，耽美的浪漫主义，在过去的时代中原也有相当的意义与价值，但与时代精神生活状况全然变更的现代，已经全然乖隔了。在组织复杂而刺激强烈的现代都会中度生活的人们，对于清闲的隐遁生活，原始质朴的农村生活，因为与自身的生活状态相去太远，而不发生兴味，不被感动了。虽然也有因了目前的紧张生活的反动而有意关心于反对方面的原始质朴的趣味的，例如后期印象派画家Gauguin〔高更〕的嫌恶都会文明而逃避到半开民族的岛上，然而这究竟是特例。一般人的喜欢古风，是为了不能不在目前的生活中找出艺术趣味来的缘故。实在，最有意义最有价值的艺术，是以目前的实际生活为背景的艺术。以目前的实际生活为背景的艺术是普遍的，是民众的。譬如小酒店里的酒，又廉价，又多量，又刺激适于一般酒徒的享乐。艺术虽然不是全为民众的，但在人类文化进步的意义上看来，民众艺术恐要算最有价值了，印象派以后的艺术的所以伟大，正是因为适于民众运动的旨趣的缘故。

现代巴里画界的主势，是bourgeoisie艺术。bourgeoisie是“中产阶级的”“中流的”“平凡的”的意义。这艺术主义的主张，以为bourgeoisie阶级的安易平凡的日常生活的感觉的愉乐是最有艺术的价值的。这派的画家

的作品，用印象派的明快的色调，后期印象派的单纯化的技巧。题材差不多全是都会的市民生活，充分描出都会的市民生活的爽快的诗趣，实在可赞为“平民的伟大”。其中像Vuiltard[2]，Guerin等最为都会艺术的大画家。在英国，也有同样的艺术运动，即gypsy艺术。所描写的题材大部取自gypsy，即江湖生活，游浪生活等，而表现出一种壮大的野趣。例如Augustus　John的工作品描出着gypsy生活中的英雄的要素，可说是贱民生活的圣化。还有同派的画家Brunguign作品的题材大都是劳动生活及产业生活。在粗俗的产业社会中看出画趣，使劳动者在艺术中永久化，是这画家的伟业。

最彻底的民众运动的艺术是Marinetti〔马里内蒂〕的未来派。未来派创于千九百零九年。其主义的中心思想，出发于现代的过激社党思想。反抗一切的传统与过去，厌恶一切过去的艺术与情调；赞美现代的悲惨的物质文明，例如疾走的火车，铁工场的机械，车站中的骚音，飞机的推进器（propeller），大铁桥的光辉，战舰的黑烟等。未来派的主张，以为生命是不绝地运动的，静止的只有“死”。运动使物象的定形破碎，破碎的物象分解为许多的线与面。这等线与面同时表出着空间与时间，即运动的无限的进行。描人有三四个手，描马有二十只足，就是运动的表现法，即时间的表现法。故未来派艺术的二特色便是都会的题材与动的表出。时代潮流由静趋动，由简单趋复杂，是文化史上的昭著的现象。所以我们所生存的世界，已是流转不绝的世界；我们的头脑，已受着“动”的洗礼。所以未来派的艺术最适合于现代的时代精神最具有民众的意义。未来派以后，俄国Kandinsky〔康定斯基〕的构图派（Compositionism），及最近Tristan　Tzara〔特里斯坦·查拉〕的达达派（Dadaism），都是由未来派更展进更彻底的艺术主义。

一九二五年寒食之夜

[1] 本篇原载1925年3月31日《心之窗》第2号，署名：子恺。

[2] 似应为“Vuillard”〔维亚尔〕。

各国音乐底特征[1]

人间感情的直接的表现的音乐，仿佛是一种世界语，可不须翻译而被理解于一切的人类。然操这种世界语的人类，因为各处土地状况风俗习惯的不同，其发音与语调也有差异。即因为一地方的音乐中，必直接地反映着一方的人类的生活状况与精神思想。各地的人类底生活状况与精神思想各不相同，其音乐也各有特征。

欧洲的音乐与亚洲的音乐不同；法国的音乐与英国的音乐又不同；同在英国，爱尔兰音乐与苏格兰音乐又不同。详细辨别起来，一邑的音乐与其邻邑的音乐也各有细微的特征。这是当然的结果。因音乐是人民的生活样式的反映跟了人民的生活样式而差异。各处的民族、历史、地势、气候，都不相同，造成各种的不同的生活样式，就产生各种不同的音乐来。

今根据日本音乐者门马直卫著的《各国音乐的特征》底区分法及大意，就亚、欧、美三洲的诸文明先进国底音乐的特征依次叙述于下。分为八区，即亚细亚，中欧，北欧，斯干的纳维亚〔斯堪的纳维亚〕，英国，南欧，东欧，与美国。

一 亚细亚地方的音乐

亚洲音乐足供考察者，有中国、日本、印度、阿剌伯〔阿拉伯〕四处的音乐。亚细亚地方的音乐底一般的特征，约有五端：即一，亚细亚音乐底音阶（scale）与西洋的不同；二，因之旋律与和声也有特别的构造；三，亚细亚音乐都以旋律（melody）为主；四，亚细亚音乐的旋律

上多装饰；五，亚细亚音乐有特殊的节奏（rhythm）。故亚细亚音乐，一切与西洋音乐不同，西洋音乐有科学的进步的技巧，东洋音乐多庄严或华丽的情趣。西洋音乐以和声（harmony）为优点，东洋音乐以旋律为特色。

（甲）中国的音乐。中国古代音乐，曾经非常发达，且理论非常精详，远胜于洋乐。翻阅律历志及关于律吕的古籍，就可想象当初的盛况。不过因为没有继续研究，次第失势。到了今日，所谓“韶武”，只当作文学上的一种古典；所谓“京房六十律”“钱乐之三百六十律”只当作乐理上的一种古董了。古代中国音乐，在今日已差不多影迹快没有了。古乐既无乐谱保留，古乐器及演奏法也已几乎失传。因此要考究中国音乐的特征非常困难。无已，只好向遗下来的关于律吕即音乐理论的书籍而探索。检阅中国古代的关于律吕的书籍可知中国的音阶的构造是很有特色的。而其构造的理论也极为复杂精细，为西洋音乐所不逮。今略述之如下。

中国古代音乐的音阶，是五段音阶。其阶名即宫商角徵羽。这五段音阶的构造有二种：一，主用于正乐的，大体相当于西洋的do，re，mi，sol，la。二，主用于俗乐的，大体相当于西洋的do，re，fa，sol，la。后来五声觉得不够用，就改为七声。即角徵之间与羽宫之间相距太广，故加变徵于角徵之间，又加变宫于羽宫之间，使成七音。这七音的音程，大体与西洋的do，re，mi，fa，sol，la，si相近似。其音名为黄钟，太簇，姑洗，蕤宾，林钟，南吕，应钟。（相当于西洋的c，d，e，f，g，a，b。）其构成法，先在主音“宫”上取上方第五度的一音，名之为徵，次取徵上方第五度的一音，名之为商，再取商上方第五音，名之为羽，再取羽上方五度音，名之为角，再取角上方五度音，为变宫，最后得变徵。又因这音阶不便在各音上移调，故在音间增设半音，成为

十二律，即黄钟，大吕，太簇，夹钟，姑洗，仲吕，蕤宾，林钟，夷则，南吕，无射，应钟。然乐理上的十二律，距离不等，不便于移调。于是明朝的朱载堉发明十二平均律，以便“还相为宫”。这十二平均律与现在西洋的十二平均律（即洋风琴〔钢琴〕上的七白键与五黑键）相似。法国音乐理论家拉莫（Rameau）发明洋琴风琴上的平均律以前数百年，在中国早有朱载堉发明这平均律。这可为中国音乐理发达的夸点。惜乎在东洋，作曲法与理论不相一致，即理论与实技不相符合，故朱氏的平均律，只成一种拘于算数的理论，而不供实用。Rameau的平均律，直接施行于洋风琴上，沿用至今。此外，宋蔡元定有十八律（详见所著《律吕新书》）。汉京房有六十律（详见《后汉书·律历志》及《隋书·律历志》）。宋钱乐之有三百六十律（详见《隋书·律历志》）。有的在当时曾供实用，然到现在都成为拘泥于算数的空论了。故偏重理论，是中国音乐的一种特征。

中国在四千年前，音乐发达。汉末与西域大月氏交通，中央亚细亚及印度的音乐输入中国，与中国固有音乐相融合，成为六朝音乐，更精炼进步，成为隋唐音乐。所用乐器甚多，合奏规模甚大。惜其后渐渐衰退，至今而几乎灭没。隋唐音乐的精华传入日本，成为日本的雅乐，发达极盛。

（乙）日本的音乐。日本音乐底根本理论从中国输入。日本的音阶，完全是中国音阶的模仿。中国的正乐的五声，在日本名吕旋；俗乐的五声，在日本名律旋。吕旋大体相当于洋乐的do，re，mi，sol，la，律旋大体相当于西洋的do，re，fa，sol，la。后来废去吕旋，主用律旋，发达而成为七音的所谓“俗乐律旋”，即在律旋的五声上加婴商及婴羽两音而成的七音。其十二律也与中国的构造全同，但异其名称，即壹越，断金，平调，胜绝，下无，双调，鸠钟，黄钟，鸾镜，盘涉，神

仙，上无。其中实际上最常用的为壹越调，平调，双调，黄钟调，盘涉调等，余者不甚多用。日本乐器中特别有名而沿用于今日的，是尺八、琴与三味线的三种。这三种乐器在现在的日本音乐上颇有位置，研究也很有进步。日本人自命为世界的乐器。尺八是开五孔的直笛，音域虽简单而音色甚美。琴有十三弦，日本人呼为“Koto”，或用琴字，或用箏字。三味线是一种三弦，也是一种普遍的乐器。日本音乐底第一个特色是旋律美。像意大利、苏格兰，有旋律国之名，但比起日本来，总较为和声的。旋律是东洋音乐的特色，而在东洋音乐中，日本音乐更为旋律的。日本最高等的音乐为平安朝的雅乐。雅乐源出于中国的隋唐音乐。故日本的音乐，在乐理上、乐风上，都与中国有密切的关系。

（丙）印度的音乐。印度是古国之一，其音乐也极早发达。今日所残留的，只有流行的通俗歌及舞踏乐。自英领以后，西洋音乐渐盛。今日的印度几乎全用西洋音乐，固有的印度音乐日渐衰颓。今但就古印度音乐二三特征而论之。印度的音阶大体与西洋音阶同。其名称为sa，ri，ga，ma，pa，da，ni，相当于西洋的do，re，mi，fa，sol，la，si。然印度的sa，大体相当于西洋的A音，故印度的音阶的音程大致为A，B，#C，D，E，#F，#G，A。又印度音阶，有许多种类，理论也甚复杂。但实际用的，其构造如上述，印度音乐的实例，可选俄乐家李谟斯奇-可萨可夫〔里姆斯基-科萨科夫〕（Rimsky-Korsakov）的作曲《印度之歌》。这曲的节奏，旋律，都是印度风的。

（丁）阿剌伯的音乐。阿剌伯音乐发达也极早。其音乐输入西班牙，给西洋音乐以多大影响。故阿剌伯音乐的研究，是音乐史家的颇饶兴趣的事。阿剌伯音乐是把八度音分为十七小音的。每一小音相当于洋乐的全音底三分之一。此十七音中最常用的只有七音。故与七段音阶相似。但阿剌伯的音阶，共约有十八种。其最主要的音阶，与洋乐的长音

阶〔大调音阶〕大同小异。不过第七音与第八音之内不用半音而用全音，即大体相当于c，d，e，f，g，a，b，c。半音阶在三四音与第六七音之间。从纯理论上说来，这阿剌伯音阶是正确而可以有良好的效果的，比西洋的音乐优。惜乎阿剌伯人不会巧用他们的音阶，故不曾产出良好的音乐。阿剌伯旋律甚美，有东方的色彩，且富于诗趣。又旋律上用的装饰极多，故极为华丽。

阿剌伯音乐，是在今日的西洋音乐上有重大的影响的。他们的乐器，也是今日西洋乐器之祖。例如西洋音乐上所用的lute〔琉特琴〕，mandoline〔曼陀林〕，guitar〔吉他〕，oboe〔双簧管〕，kettle drum〔定音鼓〕等，都是直接产生于阿剌伯的。又西洋音乐上最高位的乐器violin〔小提琴〕一说也是从阿剌伯的弦乐器rebec〔三弦琴〕变成的。又阿剌伯最有名的乐器lute，也有人说是violin、mandoline之祖。

二 中欧地方的音乐

中欧，主重的是德、法二国。中欧的音乐，可概评为西洋式的。其特点为：一、受意大利影响发达甚著；二、富变化而复杂；三、抒情的，同时又理智的；四、力强又严肃。这数点在全世界绝伦。其中德国音乐为和声的，法国是节奏的。

（甲）德国的音乐。德国人是彪悍勇猛的人种，是理智的；同时又是诗的。故其音乐有独步于世界的资格。德国音乐自古发达。中世纪俗乐极盛。有名的俗乐团明耐歌人〔游吟诗人〕（Minnesinger），马伊斯推尔歌人〔名歌手〕（Meistersinger），市中吹笛者（town-piper），在音乐史上占有极重要的位置。德国人具有惊人的独倡性，不绝地创造出新音乐来。故今日的德意志音乐，为世界最进步的音乐。具有下述四种优点：第一，在德国音乐中南欧的情热与北国的忧愁适度的调和，又加

以德人固有的深的诗情。故德国音乐是智的，心理的，又深刻的。第二，德国的舞曲，最为艺术的。例如Bach〔巴赫〕底chaconne〔恰空舞曲〕，Mozart〔莫扎特〕底menuet〔小步舞曲〕，Beethoven〔贝多芬〕底scherzo〔谐谑曲〕皆是。第三，德国的歌谣曲Lieder〔利德〕为世界第一。Karl Loewe〔卡尔·勒韦〕底谭歌〔叙事曲〕（ballad），Schubert〔舒伯特〕底歌谣曲，为世界绝伦。流行的恋爱歌、军歌、酒歌、学生歌，皆富于健全的诗情。第四，德国的歌剧（opera）为世界第一。Mozart，Beethoven初作意大利歌剧，Marschner〔马斯纳〕加以德风，至Wagner〔瓦格纳〕而起大革命，创成深刻的综合艺术“乐剧”（Musikdrama）。故德国的音乐，过去，现在，都位于世界音乐的最高位。

（乙）法国的音乐。法兰西，在气候上、地理上，是适于艺术的国家。绘画、雕刻、文学，都有特彩；只有音乐自古不盛。Franck〔弗兰克〕，Debussy〔德彪西〕等作家，虽是天才，然未足称为世界一等。法人大概缺乏纯高级的独创力；而善于用他们底高尚典雅的手腕去模仿德人意人所已创造出的东西，使之洗练，使之完成，例如Berlioz〔柏辽兹〕底标题乐（program music），全无惊人的创造；法国的大歌剧（grand opera），也全是意大利的模仿。但法国音乐，也有二个长所：即一、民谣，是法国音乐上底名品。中世纪艺游乐人Jongleur〔戎格勒〕与Troubadour〔游吟诗人〕，在音乐史上在文化史上都是很重要的研究材料。二、舞乐，也是法国的特产。法国舞蹈盛行，有舞蹈国之称。现今所用的gavot〔加伏特舞〕，menuet〔小步舞〕，saraband〔萨拉班德舞〕，loure〔卢尔舞〕，current〔流行舞〕等，都是法国所盛行的舞曲。旋律典雅，节奏快美，为他国所不及。

三 北欧地方的音乐

北欧由俄罗斯、波海米亚〔波希米亚〕、波兰代表。这等地方因为国力地势气候的关系，其音乐与他国全异，含着无限的忧愁与悲痛。造成一种斯拉夫人种的北国的特色。最近北欧艺术引起世人的注目。文学上、绘画上，都产出不少的名家。北欧的音乐也放异彩，引起音乐研究者底注目。

（甲）俄罗斯的音乐。斯拉夫人种天生是音乐的。无论农民与贵族，对于音乐都有强大的感受性。俄国位于欧洲东北部，所受西欧文明的影响极微，故音乐上特有一种纯粹的、粗朴的民谣。俄国向行专制政治，对于人民采抑压主义。其人民缺乏反抗性，而隐忍忧郁。又亚细亚地方的俄罗斯，屡受蛮人的侵凌，故俄国人民的感情概属悲观的。俄国民谣，富于一种绝望的热情、忧愁的色彩，毫无东方的气味，造成一种特独的乐风。现今俄国大音乐家Rubinstein〔鲁宾什坦〕曾谓“俄国的民谣是特别的”。

俄国音乐是最近发达的，故其乐坛有种种特别的现象。其最著的例，是俄国作曲家都是有别业的amateur〔业余爱好者〕。例如César Cui〔凯撒·居伊〕与Tschaikowsky〔柴科夫斯基〕是法律家，Borodin〔鲍罗丁〕是医生，Rimsky-Korsakov〔里姆斯基-科萨科夫〕是海军军人，Moussorgsky〔莫索尔斯基〕是官僚。使俄罗斯音乐发达的人都是有别业的amateur，是值得人注目的一种特别现状。

（乙）波海米亚的音乐。波海米亚是澳〔奥地利〕国的一州，但其人种不是德国人，而也是斯拉夫人。所以音乐也多斯拉夫风的柔顺可怜的情调。波海米亚多流浪乐人。故普通所谓“bohemian”，是指说流浪乐人的意思。波海米亚有“弹harp者与市中音乐家的国”的名称。国中到处优待流浪乐人。故波海米亚音乐的特征是优秀的民谣。

波海米亚乐派的始祖为交响乐作家Smetana〔斯美塔那〕。后来出了Dvo95.pngák〔德沃夏克〕，波海米亚音乐始得到固确世界的位置。

（丙）波兰的音乐。波兰本是独立国，十八世纪顷被分割于法国与墺〔奥地利〕国。屡谋独立，屡遭失败。直至此次欧洲大战的结果而渐渐得到独立国的待遇。在波兰的音乐中，显现着这等历史。波兰的音乐，一方面有俄罗斯的柔和风，一方面因受压迫而有悲痛忧郁的情调。此外又带着热情的、反抗的、革命的色彩，又歌咏着往昔的繁荣。这等都是波兰的音乐底特征。

波兰音乐主属器乐的。舞乐非常洗练，其中以Polonaise〔波罗涅兹〕和Mazurka〔马祖卡〕为最有名。抒情的器乐作家Chopin〔肖邦〕，为世界有名的波兰音乐家。

四 斯干的纳维亚的音乐

挪威、瑞典、丹麦、芬兰，在音乐上可以并论。四国都是北欧的，然与俄罗斯乐风又不同。在音乐上最重的是挪威与瑞典。二国地虽甚近，音乐却大异。今略述于下。

（甲）挪威的音乐。挪威国内多茂林、广场、高山、峻岭。故其民间交通不便，永久保存着向来的民谣。又其地势与他国不同，故其民谣也有特色。挪威从前有一种游历诗人叫做skalds的，专在市中步歌神秘的传说。故挪威民谣多传说的。挪威有名的乐家，有Ole Bull〔奥勒·布尔〕与Halfdan Kjerulf〔哈夫丹·夏鲁夫〕。前者是violinist〔小提琴家〕，后者是歌谣作者。还有世界的大乐家Grieg〔格里格〕，Svendsen〔史温森〕，Sinding〔辛丁〕。所作都具有挪威风的特征。

（乙）瑞典的音乐。瑞典音乐完全受法、德的影响，以模仿为事，并无固有的特色。当十七世纪初的三十年战争时，瑞典王Adolf〔阿道夫〕有“北方狮子王”之称，曾侵入俄、德、法诸国，与欧洲大陆久有交通，尽行吸收了法兰西的文明。大陆国音乐输入，瑞典就失却了自己固有的音乐，故瑞典音乐，特征不著。

丹麦音乐似瑞典，而固有的趣味较浓。有大家Gade〔盖德〕，为现代国民乐派之祖。

芬兰富于美丽的古民谣。有名家Sibelius〔西贝柳斯〕，为世人所共知。

五 英国的音乐

今日英国底音乐，差不多已全然失却古昔风而变成大陆风了，故特征很少。其中只有苏格兰还保存着一点特殊的音乐。

（甲）爱尔兰音乐。爱尔兰在四州中开化最早。音乐也最古。唯今日的爱尔兰音乐，因为地方的音乐都已变成英伦风，被阻碍了发达。又近代的爱尔兰，非常受压迫，常常盼望着独立的机会。故音乐也有忧愁悲惧的情趣，又常有讥讽的笑骂，即使最愉快的酒歌中，也表现着无限的悲与苦恼。爱尔兰特有的舞踏名曰gig〔吉格舞曲〕。

（乙）惠尔士〔威尔士〕的音乐。惠尔士也有游历诗人（band）。但这等游历诗人都受教育于爱尔兰。故乐风大半是爱尔兰的。十三四世纪时，惠尔士游历诗人非常得势，英王爱德华一世虑其放任，宣布禁止游历诗人的法律。后来到了亨利四世的时候，有Owen　Gayndwe者，指挥游历诗人，发起革命，终于失败。游历诗人势力次第衰微。代起者有

音乐竞技会（eisteddfod），为音乐史上重要的事实。然惠尔士固有的音乐，今日残留的极少；即有残留的，也没有多大的特征了。

（丙）苏格兰的音乐。苏格兰所保留的固有的音乐，在英国为最美。特别是旋律与节奏的无匹。此国有名诗人Robert Burns〔罗伯特·彭斯〕，曾作许多美丽的诗，以合于古来的民谣的旋律上，使之流行。例如Bonnie Doon，Comin'Thro'the Rye等便是。还有诗人Walter Scot〔沃尔特·司各特〕，作《湖上美人》（Lady of The Lake）及其他各诗，合音乐为歌谣。苏格兰有特别乐器叫做"风笛"（bag pipe）。风笛有一风袋，四管，及一吹口，荷袋于肩而吹奏。发音很简单，只能出无半音的五段音阶（pentatonic） 即只有do，re，mi，sol，la五音。用五段音阶而作的歌谣曲，例如名曲Auld Lang Syne〔《友谊地久天长》〕便是。

（丁）英格兰的音乐。英格兰自昔为政治中心地，与德、法、意诸国交通甚数；又时受外国侵略，故其音乐也都受法、意、德的影响，已差不多没有自己的特征了。勉强找求，谭歌（ballad）底盛行算是英格兰音乐的特征。又爱国的歌也不少，例如有名的God Save the king〔《天佑吾王》〕，及准国歌Rule Britania〔《不列颠万岁》〕等是。

六 南欧的音乐

南欧的意大利与西班牙音乐，是充满热情的南国音乐。像mandoline，guitar等感伤的乐器，特别适合于南国音乐。然同是南国，意大利音乐与西班牙的又不同。意大利音乐发源西洋，西班牙音乐多从他国（尤其是东洋）输入。意大利音乐是旋律的，西班牙音乐是节奏（尤其是东洋风的节奏）的。意大利音乐是抒情的，西班牙音乐是叙事的。意大利音乐是歌的音乐，西班牙音乐是舞的音乐。

（甲）意大利的音乐。富有阳光与美与传统的意大利，当然是世俗音乐盛行的国土。世俗音乐重旋律。故意大利音乐是旋律的音乐。在音乐上，节奏是男性的，则旋律可说是女性的。故意大利音乐可说是女性的。意大利的歌，大概是阳光、美、女、兴的抒情的旋律。女性的、旋律的，又抒情的意大利音乐当然要以歌剧（opera）为主。意大利歌剧，也全是旋律本位的、华丽的、sentimental〔感伤〕的音乐。故歌剧是意大利的特产。还有，serenade〔小夜曲〕与barcarolle〔船歌〕两种小曲也是意大利底特产。serenade即小夜曲，大都是夜间在恋人的窗下歌唱的音乐。例如Maria　　Mari，便是代表的。barcarolle即棹歌，例如gondola〔贡多拉〕船歌，是特别有名的。

（乙）西班牙的音乐。西班牙地处交通要路，与各国的交通往来频繁，故其音乐中混合着各种地方的特色，其中最著的是东洋的色彩。音乐上所谓东洋的色彩，东洋的音阶与西洋的不同；东洋音乐多华丽的装饰与特异的节奏。西班牙音乐底多华丽的装饰与特异的节奏，在世界可称第一。

西班牙乐器，以guitar为最有名。其乐曲以舞曲为最多。例如jota〔霍塔舞曲〕，bolero〔波莱罗舞曲〕，seguidilla〔塞吉迪亚舞曲〕，fandango〔凡丹戈舞曲〕，habanera〔哈巴涅拉舞曲〕等，都是有名的舞曲。

七 东欧的音乐

东欧只有匈牙利一国，匈牙利，普通看作和奥国并在一块的，但在音乐上，却全然独立，因为奥国差不多是全由德国人组成的；匈牙利由六七种人种混合而成。故其音乐有特别异的性质，和奥国全然不同。匈牙利本是亚洲人侵入欧洲而建设的。故匈牙利音乐中，也混着一种东洋

的色彩的分子，与西班牙相似。匈牙利音乐一方面是亚细亚式的技工的装饰的，同时他方面又是非常的近代的。

匈牙利的音乐的特产，有所谓Gypsy band〔吉卜赛乐队〕的游艺乐人的团体。这团体在匈国到处皆有。其所用乐器为violin和combalon（打节奏的乐器）。

匈牙利音乐大家甚多。其最有名的，为Liszt〔李斯特〕。Liszt底杰作《匈牙利狂想曲》（Ungarische Rhapsodien）就是匈牙利音乐底艺术品化。

八 美国的音乐

美国是新造国，故特殊的音乐完全没有。强求其特征，只有美洲土人的民谣及黑人的歌。然而也无何等的特征可言。故美国，从音乐上看来完全是很幼稚的。惟可注意的，美国因为很有钱，故世界有名的歌手和演奏者，皆集于其地。美国人以此为夸。舍此以外，美国在音乐一无所长。连他们自己的民歌国歌都是他国人作的。例如Yankee Doodle〔《扬基歌》〕是德国人所作，Hail Columbia〔《嗨！哥伦比亚》〕是英国人所作。

故美国的音乐，只有土人的民谣勉强可说是其特征。美国的作家，知名的只有一人，即MacDowell〔麦克道威尔〕。从波海米亚来美的作曲家Dvo95.pngák所作的《新世纪交响乐》〔《新世界交响乐》〕（New World Somphony），和美国作家MacDowell所作的《从印度人之舍》（From an Indian Lodge），就是把美国土人的民谣取入艺术的作品中的。

一九二五年五月在乐盛里四号

---

[1] 本篇原载1925年6月《立达》季刊第1卷第1期。

《子恺漫画》[1]题卷首

一九二〇年春[2]，我搭了“山城丸”赴日本的时候，自己满望着做了画家而归国的。到了东京窥见了些西洋美术的面影，回顾自己的贫乏的才力与境遇，渐渐感到画家的难做，不觉心灰意懒起来。每天上午在某洋画学校里当model〔模特儿〕休息的时候，总是无聊地燃起一支“敷岛”[3]，反复思量生活的前程，有时窃疑model与canvas〔画布〕究竟是否达到画家的唯一的途径。

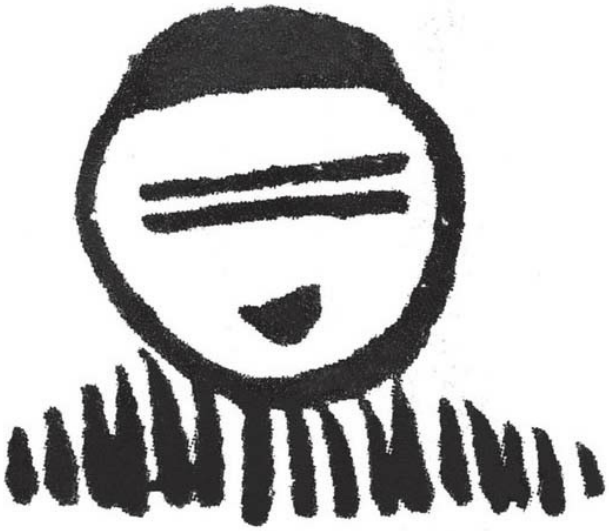
愈疑虑不安，愈懒散无聊。后来上午的课常常闲却，而把大部分的时光消磨在浅草的opera〔歌剧〕馆，神田的旧书店，或银座的夜摊里了。“尽管描也无益，还是听听看看想想好。”每晚只是这样地自慰。

金尽了，只好归国。归国以后，为了生活的压迫，不得不做教师。在飘浪生活中过长久了，疏懒放荡，要板起脸来做先生，实在着力得很。我常常萦心在人生自然的琐事细故，校务课务，反不十分关心。每当开校务会议的时候，我往往对于他们所郑重提出的议案茫无头绪，弄得举手表决时张皇失措。有一次会议，我也不懂得所议的是什么。头脑中所有的只是那垂头拱手而伏在议席上的各同事的倦怠的姿态，这印象至散会后犹未忘却，就用了毛笔在一条长纸上接连画成一个校务会议的模样。又恐被学生见了不好，把它贴在门的背后。

校长经亨颐

夏丏尊

丰子恺



朱自清

匡互生

刘薰宇

冯三味

这画惹了我的兴味，使我得把我平常所萦心的琐事细故描出，而得到和产母产子后所感到的同样的欢喜。

于是包皮纸、旧讲义纸、香烟簏的反面，都成了我的canvas，有毛笔的地方，就都是我的studio〔画室〕了。因为设备极简便，七捞八捞，有时把平日所信口低吟的古诗句词句也试译出来。七零八落地揭在壁上。有一次，住在我隔壁的夏丏尊先生偶然吃饱了老酒，叫着“子恺！子恺！”踱进我家来，看了墙上的画，嘘地一笑，“好！再画！再画！”我心中私下欢喜，以后描的时候就觉得更胆大了。

我的画最初在《我们》[4]上发表。今春又屡载在《文学周报》上。现在又从了友人的劝，出版了这小册子。没有画的素养而单从“听听看看想想”而作的画，究竟成不成东西，我自己也不懂，只好静待大雅之教。在这里，对于这等画的赏识者奖励者及保护者的我的先生夏丏尊，友人郑振铎、朱佩弦〔朱自清〕、俞平伯、刘薰宇、方光焘、丁衍镛诸

君，谨表私心感谢之意。

一九二五年黄花时节，子恺在江湾

---

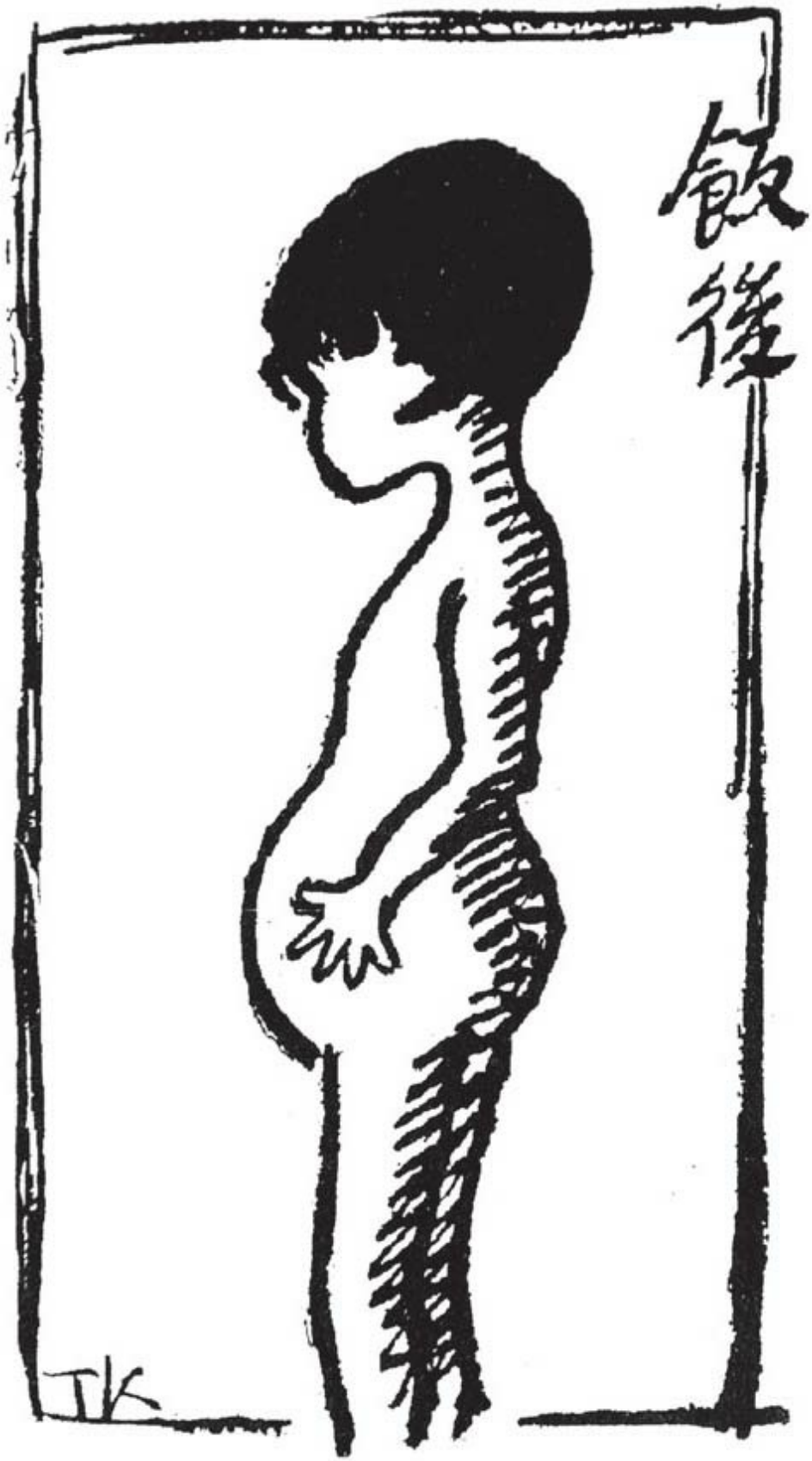
[1] 《子恺漫画》系1925年上海《文学周报》社出版（后又由上海开明书店于1926年1月出版）。

[2] 应作1921年春。

[3] 日本一种香烟牌子名。

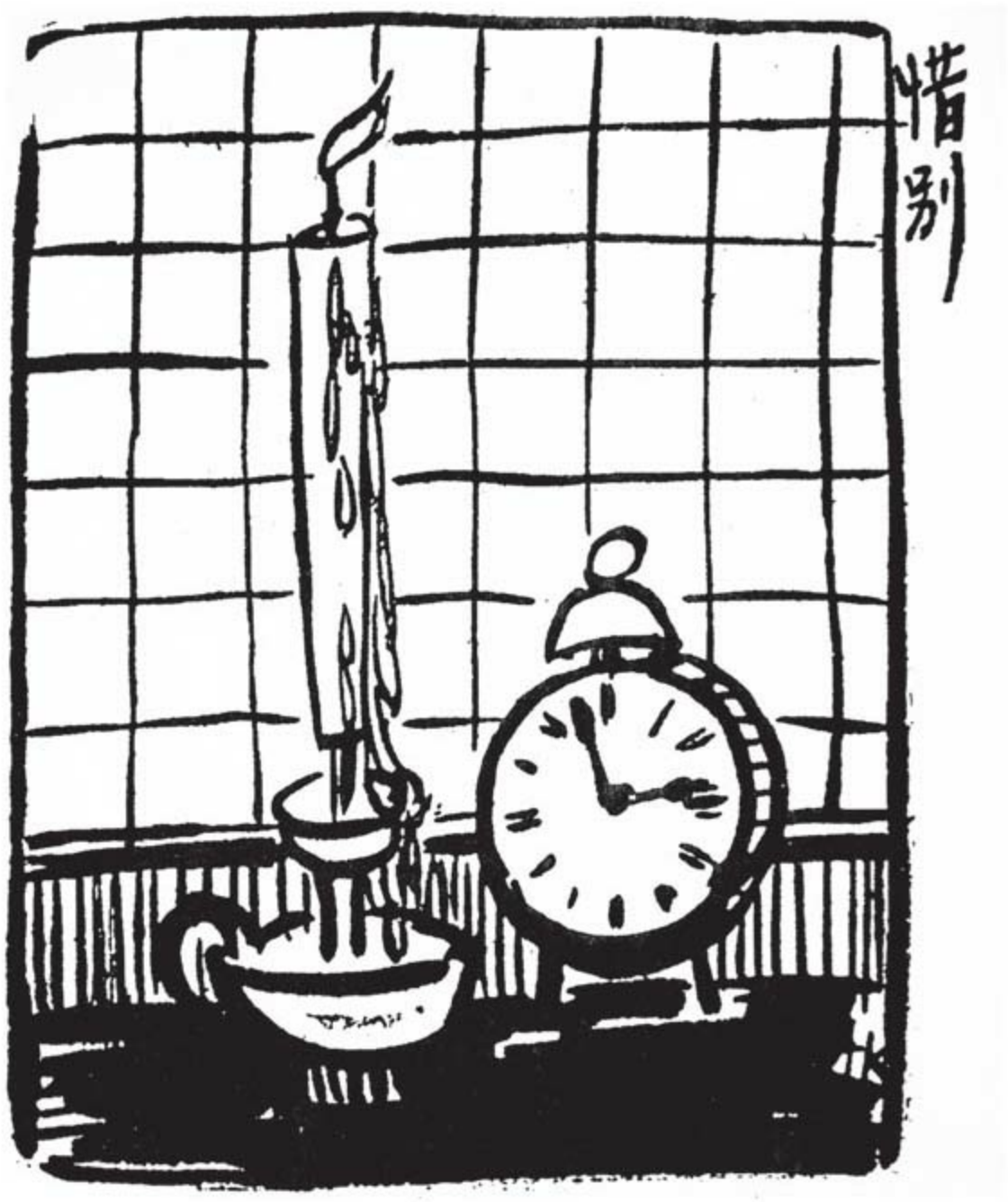
[4] 指上海亚东图书馆1924年7月出版的《我们的七月》。

漫画浅说[1]


飲後

近来西洋画界中有“漫画”的一种新流行，特别盛行在法兰西艺苑中，虽未被确认为现代艺术底一种代表物，但因为他有一种魅人的力，充盈在画面上，牵惹观者底心目，故在西洋画坛上竟占有一个特殊的地位而别开一新面目。最近此风已蔓延及日本，新起的漫画家甚众，社会对于漫画的评判甚好。漫画底表现，漫画底艺术的价值，及在绘画界的位置，究竟如何？自然是我们现在最有兴味的一种研究了。

漫画是白和黑（white and black）的画，表现的工具很简单。不要长时间，不要颜料及画布，也不要别的复杂特别的设备。只要一片纸，一管笔，费几分钟的时光，用聊聊数笔来表现自然人生的一种活跃姿态。力强、明晰、潇洒、即兴的表现，诗的趣味，实为庞大的油画水彩画等所不能致。看了法国André Rouveyre的漫画肖像，Félix Vallotton底漫画现代描写，日本竹久梦二的抒情小品，使人胸襟为之一畅，仿佛苦热中的一杯冷咖啡。漫画给我的憧憬比一切艺术给我多，假使不妨以自己的好恶为艺术批评的标准，我定要说漫画是现代艺术的最精彩的产物。



从来西洋画底共通的特色，是写实风的剧的趣味，而其缺点便是写实的分子底过甚。东洋画以诗趣胜，贵逸致，然其缺点也便是疏阔之过甚。剧的分子过甚的艺术品使人发生苦重之感，同时疏阔过甚的艺术品也有空虚的缺陷。漫画则以西洋画的布局为基，而施用东洋画的直截明白的办法，兼有二者之长。漫画虽然是黑白两色的简单的绘画，但其根

本筑在这样的一个特殊的基础上面，故能在画坛上占有特殊的位置。漫画底艺术的真价，请略述如下：

黑白分明，是漫画的特殊的表现手段，不用别种颜色，单以黑白两色为表现工具，结果漫画所描取的必是强烈明显的大调子。换言之，即人生自然的强明的印象，彼色彩复杂的油画，调子周详的木炭画，所表现的固然精到，但在“力强”与“直截明白”的点上，终不及黑白两色的简单的表现的漫画。黑白两色的描写，在油画木炭画仿佛是日本所谓“下涂”（ground work）或大调子，即最初起草的稿底，下涂或画稿，另有一种疏淡洒落的妙处，为已完成的画所不备，这是作画的人所常常感到的事实。因这理由，未完成的（unfinished）诗慨契〔速写〕（sketch）有特别的风味，在近代绘画上竟成了一种新的式样，而列入近代的绘画展览会，采取这点“未完成”的妙处而正式造成一种绘画样式的，就是漫画。我们在生活中，不断地感到人生的美与悲痛，把人生的美与悲痛，用力强的黑和白（white and black）来直截痛快地表出。在作者何等快慰，而在观者何等刺激与憧憬，艺术，（像Taine所说）是性格的追求，真艺术底特征，便是性格底描出，漫画底艺术的真价，就在于他能力强地描出自然人生的性格。

所以漫画之道，是用省笔法（simplification）来迅速地描写灵感

（inspiration），仿佛莫泊三〔莫泊桑〕的短篇文，捉住对象的要点，描出对象的大轮廓，或只示对象底一部而任读者自己悟得其他部。这概略而迅速的省笔法，能使创作时的灵感直接地自然地表现，而产出“神来”的妙笔，一方又现省笔的描写，凭观者想像其未画出的部分，故含蓄丰富，而画意更觉深邃。

法国漫画家Rouveyre与Vallotton，皆以善画人物性格表情著名。R氏擅长漫画肖像，特别多画巴黎著名妇人，或女优之颜貌，观察敏锐，描写刻划，每一颜面必表出一种心状的象征。巴黎女子一经R氏之笔，无不变成奇物。V氏善画群众，能用极简省的手法作表情不同的许多颜面，而各具有特殊的性格。日本漫画家竹久梦二与中村不折所作，富于诗趣，东洋的风味更为浓厚。关于各家作品的鉴赏，俟别的机会当再为读者论述之。

十四年〔1925〕双十节前晚在立达学园

---

[1] 本篇原载1925年10月13日《申报》，原文为句读，标点符号系本书编者所加；又载1925年11月10日《小说月报》第16卷第11号，附漫画三幅。

《音乐的常识》序[1]

音乐是感觉的艺术，似乎用不到理义的说明。但倘不具备像音的构造、曲的形式、演奏的方式、作家的历史等机械的知识，鉴赏与创作也就不行。这一点就是本书的价值，也就是本书对于读者的贡献。

翻阅这书的原稿的朋友，都说这“常识”的范围太广。是的！在音乐的黎明时代的我国，这书似乎是专门的了；在机械的分业制度的信徒，当然不会承认这是一般人的常识的。然而“人的生活”何等地高而且广！假使我们没有多方面的常识，何能全般领略这高泛的“人生”的趣味呢？近代生活日趋复杂，近代艺术益形综合。像组合绘画、建筑、演剧、舞蹈、文学、音乐而综合表现的，Wagner〔瓦格纳〕的乐剧（musikdrama），没有对于各种艺术的充分的常识的人就不得完全地赏鉴。从这点看，本书真不过是音乐知识的ABC〔基础知识〕罢了，称为常识恐怕还是夸张的。我敢把这意见比这册书更热诚地奉献于我的读者。

本书之编成，有赖于田边尚雄、山田耕作、小松耕辅、大田黑元雄、前田三男、马场二郎、门马直卫诸君的音乐著述的地方实多，谨此志谢。又对于印行本书，为本书详细校勘的亚东图书馆诸君表示感激之意。

一九二五年岁晚著者在江湾立达学园

---

[1] 本篇选自上海亚东图书馆《音乐的常识》1925年12月初版本。原序名PRELUDE。

《音乐入门》序[1]

这原是我给立达学园初中一年生的音乐讲义。因为它在程度上是读《音乐的常识》（亚东图书馆出版）的准备，且在《音乐的常识》中曾经预告，故现在就把讲义稿子付印了。

这虽然是我给立达学生的讲义，因为我编《音乐的常识》时曾屡屡感到在音乐独习者应该有这样的一册书的必要，故说述上特别委细一点，取自修书的体裁。希望与《音乐的常识》先后衔接。

一并装饰于我国爱好音乐的姑娘们与青年们的书案上。

开明书店执事人章锡琛先生的好意，为本书于学期开始即刻赶印，使我以后可免了每学期在油印的蜡纸上画插图的烦劳，而安然地敷衍我的钟点，私心感谢得很！谨志之于此。

子恺

一九二六年地藏诞[2]，迁住缘寓[3]之次日

---

[1] 《音乐入门》系1926年10月上海开明书店初版。本篇据1928年9月第4版本。原序名PRELUDE。

[2] 地藏诞为农历七月三十日，1926年七月三十日即公历9月6日。

[3] 缘寓指上海江湾永义里住宅。缘缘堂名称得于1927年，可见此句是在4版本中加注的。

音乐与文学的握手[1]

音乐在其诸姊妹艺术中，具有一种特性，即其表现的抽象性。别的艺术，如绘画、雕刻、文学、演剧等，必描写一种外界的事象，以为表现的手段，例如绘画与雕刻，必托形于风景人物的形色；文学与演剧，必假手于自然人生的事端。音乐则不然，可不假托外界的具体的事象，而用音本身来直接搅动我们的感情。绘画的内容有人物、山水等具体的物象，文学的内容有恋爱、复仇等具体的事件，音乐则除随了演奏而生起的感情以外，茫漠而无可捉摸，全是抽象的（舞蹈虽也有此特性，但因为表现的工具的关系，远不及音乐的雄辩）。其次的特性，例如音乐演奏后立即消失，不似造形美术或文学的可以永久存在。但这易消失性不是现在的论点所在。

音乐有这个抽象性，故近世以前的音乐，都是用纯粹的音来表现致密的感情，而不含有客观的描写的，这等音乐名为“纯音乐”（“pure music”），或名为“绝对音乐”（“absolute music”）。绝对音乐盛行于裴德芬〔贝多芬〕（Beethoven）以前，当时所最讲究的宫廷音乐“室乐”〔室内乐〕（“chamber music”），就是最优秀的绝对音乐。

十九世纪中叶，裴德芬扶绝对音乐出了象牙塔，即企图用音来描写外界事象，使音乐能像文学地描写具体的物象，诉述具体的事件，这音乐名为“内容音乐”（“content music”）。其中最进步的，即所谓“标题音乐”（“program music”），就是在乐曲上加以文学的题名，使听者因题名的暗示而在乐曲中听出像小说的叙述描写来，故又名“浪漫音乐”。这浪漫乐派由裴德芬始创之后，法兰西的陪辽士〔柏辽兹〕（Berlioz），匈牙利的李斯德〔李斯特〕（Liszt）接踵而起，努力研究音乐的人事描

写，作出许多的“交响乐诗”。他们都是标题乐派的急先锋，中间人才辈出：像把贵推〔歌德〕（Goethe）的诗来音乐化的修陪尔德〔舒伯特〕（Schubert），作歌剧《中夏之夜的梦》〔《仲夏夜之梦》〕（Midsummer Night’s Dream）的孟檀尔仲〔门德尔松〕（Mendelssohn），作《夜乐》〔《夜曲》〕的晓邦〔肖邦〕（Chopin），作歌剧《浮士德》（Faust）的修芒〔舒曼〕（Schumann），均是标题乐派的巨子。到了华葛拿〔瓦格纳〕（Wagner）的乐剧，就达音乐表现的最后的目的，歌剧曲能脱离歌词而有独立的价值，即音乐具有文学的表现力，能不借歌词而自己描写具体的物象，诉述具体的事件，故评家称内容音乐为“音乐与文学的握手”。

渺茫无痕迹的音怎样能像文学地描写物象，诉述事件呢？德国乐家许德洛斯〔施特劳斯〕（Strauss）曾经说，将来最进步的描写音乐定能明确地描出茶杯，使听者很容易区别于别的银杯或饭碗。这也许是奢望，但音乐的描写事象，确是有种种的方法的。我在习音乐的时候，也曾常常在乐曲中发见明确地描现事象的旋律句，即所谓“乐语”（“music idiom，music language”），觉得真同读诗词一样，屡屡想综合起来，系统地考察音乐的文学的表现，即描写事象的方法，苦于材料与识见两俱贫乏，徒然怀着虚空的希望。近来读了日本牛山充的《音乐鉴赏的知识》，觉得其中有两章，论述音乐的感情与音乐的诉述的，详说着音乐描写的原理及方法，说理平易，绝少专门语，很适合于音乐爱好者的我的胃口，就节译出来，以供爱乐诸君之同好。这两章对于他章全然独立，而又互相密接，摘译之，似无割裂之憾。

牛山氏的《音乐鉴赏的知识》，据其序文中说，其说述顺序及大体材料是依据D．Gregory Mason〔格雷戈里·梅森〕氏著的A Guide to Music〔《音乐入门》〕（一九二三年纽约出版），又适应日本人的读

者的程度而加以取舍的。原书我没有买到，但我读过牛山氏的许多音乐的著述，觉得都很好；又想音乐在西洋发达较早，原书或者还要专门一点，反而够不上我国一般人的理解，经过日本人牛山氏的删节的，倒是适合我国读者的胃口，也未可知。

在译述以前，我还有几句题外的话要说：我不是音乐家，也不是画家，但我欢喜弄音乐，看音乐的书，又欢喜作画。我近来的画，形式是白纸上的墨画，题材则多取平日所讽咏的古人的诗句词句。因而所作的画，不专重画面的形式的美多，而宁求题材的诗趣，即内容的美。后来摹日本竹久梦二的画法，也描写日常生活的意味，我的有几个研究文学的朋友欢喜我的画，称我的画为“漫画”，我也自己承认为漫画。我的画虽然多偏重内容的意味，但也有专为画面的布局的美而作的。我的朋友，大多数欢喜带文学的风味的前者，而不欢喜纯粹绘画的后者。我自己似乎也如此，因为我欢喜教绘画与文学握手，正如我欢喜与我的朋友握手一样。以后我就自称我的画为“诗画”。

音乐与诗，为最亲近的姊妹艺术，其关系比绘画与诗的关系密切得多，这是无须疑议的，所以我觉得音乐美与文学美的综合，比绘画美与文学美的综合更为自然，更为美满。我欢喜描写贵推（Goethe）诗的修陪尔德的歌曲（Lieder），合上莫亚〔穆尔〕（Thomas Moore）诗的爱尔兰民谣，又欢喜描写神话、史迹、莎翁剧，以及人生自然的一切的浪漫音乐，因为接近这种音乐的时候，使我仿佛看见热情地牵着手，互相融合，而又各自争妍的一对姊妹的丽姿。

上 音乐的感情

诸君在音乐会席上，定然注意到演奏行进曲舞蹈曲等的时候听众有的摆头，有的动手，有的用皮鞋尖头在地板上轻轻按拍的状态，诸君自

己或者也要不知不识地动作起来，而感到这规则的运动的愉快与昂奋。即使诸君中有极镇静的人装着威严而不动声色，或妇人们态度稳重，绝不使感情流露于外，但是诸君的心中，定是颤动着的吧！诸君因了与音乐发生同感，定然筋肉紧张或收缩，或竟要立起来跳跃，不过诸君都沉着郑重，故不起来跳舞而守着静肃，只是略略点头或用手指足尖轻轻按拍，无意识地表露一点心的颤动就算了。但诸君的心中仍是跳舞着，凝神于摇荡似的音乐的时候的舞蹈的愉快的昂奋之感，充满在诸君的心中。

就这种实例一想，就可了解一切音乐在我们的心里唤起种种感情时的方法，又可知道音乐与别的静止的艺术，例如绘画、雕刻等，诉及我们感情时的办法全然不同。除了像康定斯基（Kandinsky，1866—〔1944〕，俄国构图派画家首领）等的特殊的作品以外，普通的绘画与雕刻都是借了在我们的心以外的形而表现的，我们先就所画的或所雕的物象、物体——假定是一群兵士向敌阵突击之状——而着想。那物象所暗示的活动、勇气、冒险等感情，只是在看了、想了之后徐徐地在我们心头浮起来的。批评家名这种表现为“客体的”，即“客观的”表现。因为这是离开客体，即客观的对象而引导我们向这等对象所唤起的一切感情去的。

回头来看音乐，音乐并不指示我们以一种确定的事物。就是军队行进曲，也不描出某种特殊的战斗的光景。音乐全然向反对的方向动作，最初就立刻来搅动我们的感情，在我们还没有分晓怎样一回事或为什么原故的时候，已投给我们以一个强烈的心的印象，直接地动作及于我们。就是与绘画和雕刻的情形不同，而使“主体”的人受着作用。这“主体的”即“主观的”昂奋，再在我们的心中唤起确定的观念的也有。但这等观念，不是像在绘画雕刻地第一次就来，而是第二次来的，音乐的职

能，必是“第一使我们心中感得妙味”。

要了解单纯的音响怎样力强地搅动我们的心而使之昂奋，只要一想从感情到运动的一步何等短小，及感情与运动因此而在我们的心中何等密切地联系着的二事就可明白。诸君中无论最年长的，又最沉着的，不易为物所动的人，也定然记得儿时闻得一种吉利的报知时的拍手或跳跃的欢喜。我们的喜悦的感情，是一定要找到这个叫做“身体的运动”的喷火口而发出的，即使找不到，这感情终是像塞住火口的火地濒于爆发，犹之所谓抑制强烈的感情，必致“胸膛破裂”。所以包藏孩子的心在成长的身体中的野蛮人，动辄跳跃舞蹈，活泼地运动他们的身体，以表现其喜悦的感情。舞蹈一事，在精力旺盛而健康完全时的人的运动上是极自然的感情表出的形式。从来社会的习惯以这样的赤裸裸而听其自然的感情表现为下品，为粗野，在大庭广众之中怕被人笑，所以即使在鲜丽晴明的春晨，看见花的笑、鸟的歌、蝶的舞、花的飞，也有人两脚胶着在地面，两手黏着在股旁，而雕像似地无表情地在花下运步。

在这意义上，运动倘是活泼愉快的感情及幸福的心地的极自然的伴侣，那末即使这等运动只是暗示而不曾实行，但这等感情如何在心中唤起，可以容易看出了。听了行进曲或toe　step〔足尖舞步〕的节奏（拍子）的音乐，我们感到几欲与音乐一同行进或跳舞的强烈的冲动。正在教室里上课的时候听得远方嘹亮地响着勇壮的行进喇叭，几欲立起来与他们合了步调而一同进行。在曾经军队生活的人，更觉得这冲动有强的诱惑的魅力而直迫向人来，又在旅馆中正在与远来的客人谈话之间，客堂中有结婚式的举行，发出美丽的乐音来，听到孟檀尔仲（Mendelssohn，十九世纪德国浪漫乐派作家）或华葛拿（Wagner，十九世纪中德国乐剧建设者）的《结婚进行曲》，或舞蹈场里的华丽的圆舞曲（waltz）及阳气的toe　step把诱惑的声送到耳边来的时候，想同去

跳舞的冲动就立刻要我们抬起头来。我们与这冲动相战，竭力做出平静来。真个不得已的时候就像前面所述地点头，或用指头轻轻按拍。就此一点行进及舞踊的运动的轻微的模仿，我们也已得拿联想这等运动的昂奋、精力，及生的欢喜等感情来充塞他们的心了。听舞蹈曲或行进曲，可使人得到与实际的舞蹈，实际的行进同样的昂奋之感，而起勇壮的心情。

反之，心中抱着悲哀的时候，我们急速的动作，活泼有力的运动都不为了。一种心的疲劳的悲哀，使我们的一切动作重浊起来，钝起来，不愉快起来。其结果我们在心中把这种徐缓的动作和悲哀连结起来，恰好与把急速的运动与喜悦连想同样。所以暗示缓慢的动作的音乐，例如送葬行进曲（funeral march），会立刻陷我们于哀伤的情调中。

然悲哀的感情，不仅表现于身体的运动，或主在身体的运动上表现，却多变了声的呻吟及号哭而表现。因此我们在音乐的表现上又得了别的一个要素。与喜悦的感情变了身体的运动而自然地表现同样，悲哀的情调变了号哭及哀泣而表现，原也是极自然的。谁也惯见的实例，是极幼小的婴儿的大声啼哭，及野蛮人的对于葬仪的单调的歌，指示音乐怎样暗示运动，比较起教人会得音乐怎样暗示这种号泣声来略为困难一点，但诸君热心地倾听力强的感动的音乐之后在咽喉中感到一种疼痛的疲劳，是常有的事吧。那末只要按卷一想，就可了解歌谣风的音乐的给我们以几欲自己歌唱的冲动，与舞蹈风的音乐的给我们以要自然地合了拍子跳舞的冲动是无异的。在无论哪一种情形之下我们都有想要模仿，或自己也照音乐所指示的去做的倾向，我们虽竭力防止其陷于模仿，但实际上怀抱与实行同样的“感觉”，是无从禁止的。

以上所述的要点，摘录如下：

（一）音乐上的喜悦的表现，主由于用力强的accent〔重音〕来暗示我们欢喜时所作的身体的运动。但

（二）这等身体的运动只是暗示，不是实行的。

（三）音乐上的悲哀的表现，主由于用音的抑扬来暗示我们的悲哀时所作的号泣。但

（四）这等号泣只是暗示，实际是不发的。

这喜悦的表现与悲哀的表现，是音乐的两种要素。前者可称为“舞蹈的要素”，后者可称为“歌谣的要素”。兹再分述两种要素在乐曲中的表现方法，及用协和音或不协和音的表现方法于下。

一 舞蹈的要素

看到了音乐上这两个音乐的要素，又详知了音乐行于事实上的情形，以及音乐与使我们感到的感情之间的关系如何密接，我们就不得不惊叹了。例如极迅速的运动必使我们的心情昂奋。因为极迅速的运动是非常的，故往往有听了突进似的a11egro vivace（疾迅快速调）之后，虽立刻保持平静的态度端坐在座上，而仍抱着气息郁结似的感情的。缓和、平等，堂堂的进行（拍子）给人以悠扬与沉着的感情，或充塞我们的心胸以壮大的感情。规则整齐的运动，即一切音长短相同，无论何物都不能抵抗似的步武堂堂的进行，例如却伊可甫斯奇〔柴科夫斯基〕（Tschaikowsky，俄罗斯现代乐派大家）的《悲怆交响乐》（Pathetic Symphony）的雄壮伟大达于极点处，给我们以一种压倒的势力的印象。徐徐地增加速度的所谓accellerando（渐急），必是刺戟的，激励的，ritardando（渐缓）通例多镇静的，安息的。但须注意，有时运动的

徐缓化是镇静的正反对的，颇有兴味。例如到了长的顶点的终了速度忽然悠扬，变成堂堂的态度。何以有这样的感觉？因为这样的悠扬不迫的态度，在极真挚的时候我们用了沉着和从容而临事，这悠扬的态度便是暗示平静与沉着的。

二 歌谣的要素

再考察表现的歌谣的要素时，先要晓得下面所述的一般的规则的事实：即我们用自己的声来发音时的必要的努力愈大，无论其音怎样发出，在我们的感情上就愈加昂奋而激励。所以强的音比弱的音愈加激励的，高的音比低的音愈加鼓舞的，何以故？因为大且强地歌唱，比微弱地歌唱需用更多的气息，故胸廓筋肉的活动的要求更多；又高歌时声带的紧缩必比低歌多，故牵动声带的筋肉的活动的要求也更多。弱声渐渐地加音量而使之强大起来的crescendo（渐强唱或渐强奏），必泼剌而有鼓舞听者的精神的力；反之，力渐渐减小起来的diminuendo（渐弱唱或渐弱奏），必有镇静人心的作用。通例顶点（climax）半用渐强唱（渐强奏），半用愈升腾愈高的旋律作成；反之，“沉下”半用渐弱唱（渐弱奏），半用渐次降低的旋律作成。

更进一步，旋律突然升腾或下沉，即飞跃，有比一度一度地徐徐上行或下行更强的表现力。所以循音阶而升降的旋律，没有像大步跳跃的进行那样的显著的表现力，而在我们心中唤起比后者更为静稳适度的感情。Dixie〔《迪克西》〕比Yankee Doodle〔《扬基歌》〕（二者都是美国民歌并载在一般唱歌所通用的101 Best Songs〔《101首最佳歌曲》〕中）富于元气，法兰西国歌比英国国歌多含锐气，也全是这个理由。搜集许多性情各异的作家的旋律，来检验活泼的活动的气质的人到底是否比冥想的柔和的作曲家多用跳跃的旋律，定是很有兴味的事。恐

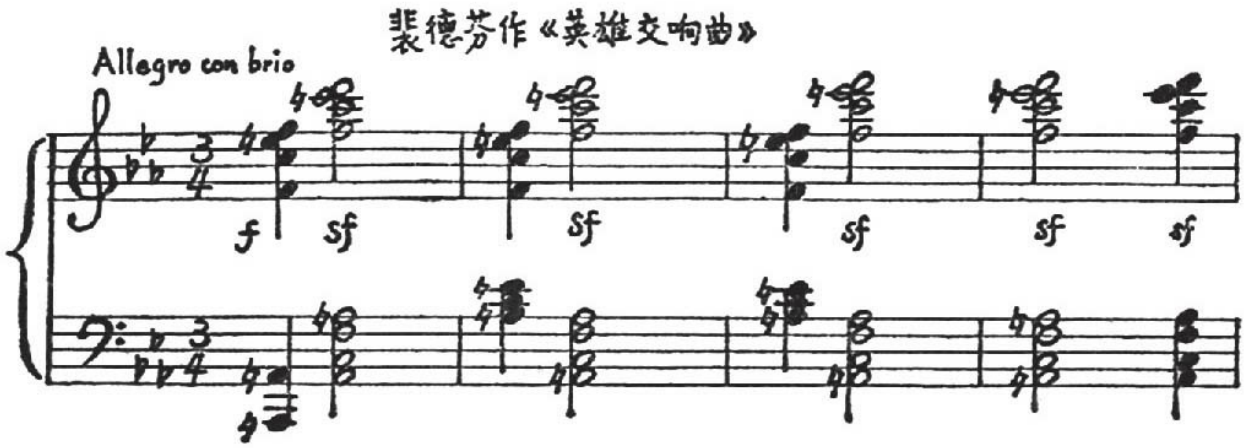
怕拥着绝伦的气力与精力的裴德芬（Beethoven）必是多作大胆的轮廓的旋律的。在现代，据说许德洛斯（Richard Strauss，1864—〔1949〕，德国现代国民歌剧家）的旋律中飞跃之多，恰好比蚤虱。

三 表现方法的协和音与不协和音

二个或二个以上的音同时鸣出而能融合，听起来觉得滑润的，为“协和”（consonant）；反之，各音不能互相混和，粗硬、锐利、溷浊地响出的，为“不协和”（dissonant），do与mi是协和的，do与re是不协和的。普通音乐上常避去不协和音，但近代音乐上却很多地使用了。何以近代音乐多用不协和音？有种种的理由。其中一个理由就是为了要使表现力强大。

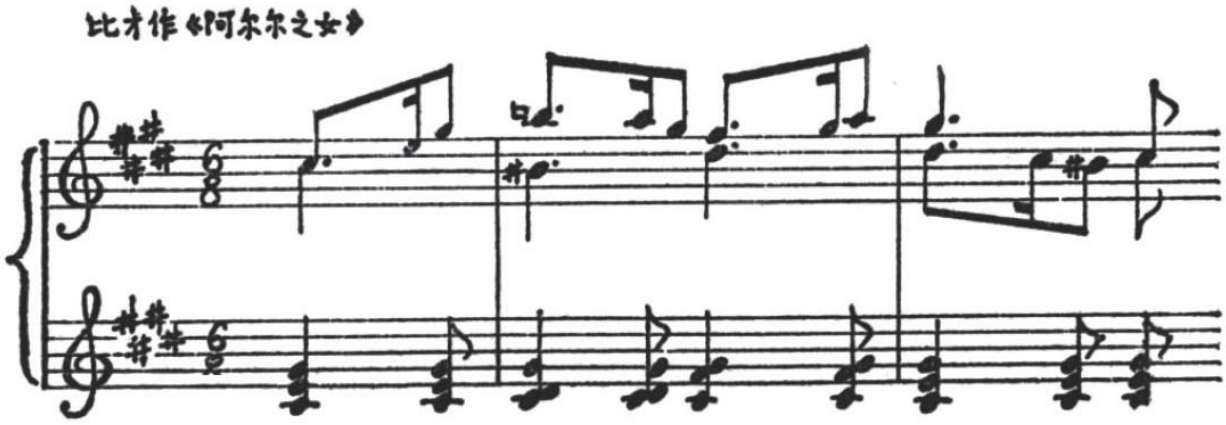
不协和音在哪一方面是表现的呢？大约可举下列的全然不同的二方面。第一，强的不协和音实际上都是刺痛我们的耳的，我们立刻在心中把它与苦痛的感情及思想连结，所以用不协和音，可使悲哀的音乐或悲剧的音乐非常雄辩起来，感动力强起来；在某种情调的时候，我们的耳不喜听协和音而反喜听不协和音，恰好与我们的心欢喜悲哀同样。因了这样的理由，所以裴德芬的《英雄交响乐》（Symphony Eroica）中最伟大的一处顶点用像下图所示的粗暴触耳的和弦来结束。

倘单奏这一段，使人只觉得不愉快，但放在英雄交响乐的激动的第一乐章中的正当的地方而演奏起来，就使人感到这音乐的激烈的热情用了别的一切所不及的强的力而闯入听者的胸臆来。



第二，倘能明白感得二个以上的旋律相并而自由进行而其结果自然地生出不协和音来，听者的注意就集中在这等旋律的差异上，其音乐的表现力就更强。举浅近的例来说，无论哪个家庭，任凭何等地琴瑟和谐，倘然夫妇之间或其家族的各方面都有个性，总不会有经常不断的完全的调和的，如果有绝对的和平永远继续下去，人生恐怕已平凡乏味得极了，乐曲好比一个家族，其中的旋律是各有特独的性癖的一员，故二个以上的旋律一同进行，是必然要起一点冲突的，这冲突名为“不协和音”。过于剧烈的冲突，自然不好，这点在家庭也如是，在音乐上也同理，但这不协和音稍粗暴一点的时候，就可使音乐的效果非常地强，这是什么原故呢？因为这不协和音能显出各旋律的独立性，使各旋律的特性——差不多可说是个人性——彼此对照而力强起来，这等不协和音有时在音乐中只添一点异味而使之有趣，有时又往往赋音乐以可惊叹的强与粗刚的力。

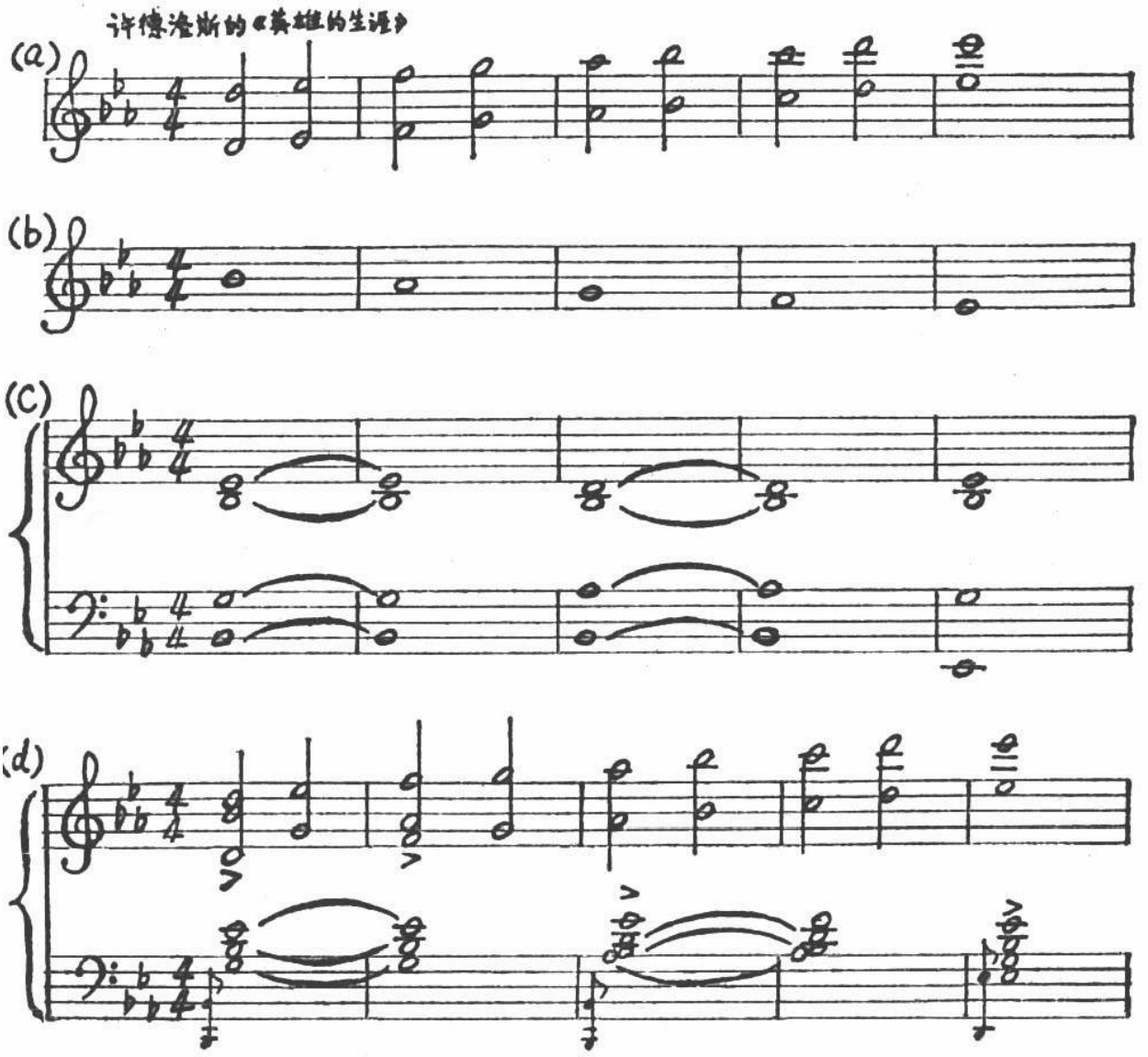
下面的图中含着一点妙味的不协和音。这是有名的歌剧《嘉尔曼》〔《卡门》〕（Carmen）的作者比才（Georges Bizet，1838—1875，现代法兰西歌剧家）的有名的管弦乐组曲《阿尔尔之女》〔《阿莱城姑娘》〕（L’Arlĕsienne）中的一节。



右手弹的（即上面一行）二个旋律，在管弦乐是用两个笛吹奏的，左手弹的（即下面一行）伴奏部，是用弦乐器演奏的。试先拿最上方的旋律来与伴奏一同弹奏，次拿第二个旋律来与伴奏一同弹奏，可以听出两种合奏都是很融合的。以后再拿两个旋律来与伴奏一同弹奏时，就听到在附星印*的地方所起的不协和音非常粗硬触耳，但是要注意，这不协和不但是许可的，正因为有这不协和音，而两个旋律的差异点得更显著地分明地响出，在全体的效果上看来反而是有愉快的感觉的。比方起来，这犹之恋人间的口角，只是一刹那间的事。骤雨后的风光更加明媚似地，结局反而使想思的二人互相坚加其对于对手的爱与恋。

会议中的议员各重自己的职分，热心地主张自己所认为可的意见的时候，这会议就带生气，有时弥漫着杀气似的力。反之，像在有一种妇人会中所见，有的各作上品妇人的态度，没有主张自己的意见的热诚，有的没有怀抱着主张的意见（个性），只是举止闲雅，态度驯良而盲从别人的，骤见好像完全调和，其实是无人格的偶像的默从与盲从，生气当然没有，趣味也一点看不出。乐曲中的旋律的进行也与这同样。各自专念于自己的任务，用了非常的生气而前进的二个以上的声部的进行曲中自然地生起的不协和音，往往给音乐以有如动物的强大的力。这样效果在耳上听起来或者觉得苦，也未可知，但在心中是极刺激的。今从现

代最大的作曲家之一人许德洛斯（Richard　Strauss，1864—〔1949〕）的作品中摘取下图的一例，以明证这种效果。



在惹起世人是非之议的，他的有名的交响乐诗《英雄的生涯》（Ein Heldenleben，1898）中的一个伟大雄壮的顶点（climax）的终结处，他把管弦乐分为三组，怀娥铃〔小提琴〕，微渥拉〔中提琴〕，弗柳忒〔长笛〕，渥薄〔双簧管〕，克拉里耐忒〔单簧管〕，及忒浪湃〔小号〕（violin，viola，flute，oboe，clarinet，and trumpet）诸乐器取如前图（a）所示的泼剌而生气横溢的上行音阶而进行，同时八个以上之多的法兰西杭〔圆号〕（French horn）大声地吹奏如（b）的下行音阶，又忒隆蓬〔长号〕与邱罢〔大号〕（trombone，tuba）皆奏（c）的

和弦以为上两者的基础。要把这全体用洋琴〔钢琴〕（piano）弹奏，是困难的。美逊〔梅森〕（D．Gregory Mason，即本篇所本的A Guide to Music的著者）用如（d）的结合形式在洋琴上弹奏，结果得到下列两个可注意的点：即第一，各旋律在许多地方互相“踏踵”，第二，一听懂了这旋律的移动的方法，就可了解因互相踏踵而起的粗杂味能使旋律更加泼剌，进行时的堂堂的威严更加强，而赋予这第一节以无比的光辉和力。

音乐的因了缓急、高低及粗滑等交替而在我们胸中唤起各式各样的同感的心的状态，以及其主要的方法，已在上文中约略研究过。这等心的状态，像上文所述，是不十分确定的。听了勇壮的行进曲而被唤起的力强的生活感时，我感到军队，你连想登山，他想到将军，也未可知。实验的结果，也是十人十色的。所以古来关于音乐执批评论述之笔的人们，大都要悲叹音乐的茫漠。其实，我们的音乐是正唯其有这空文漠漠而毫不示人以可捕捉的地方的不确定性，所以能逞其比别的一切姊妹艺术更强更深地摇动我们的心的奥处的神秘的伟力。别种艺术有特殊的强的表现力时之所以称为接近于音乐者，就是说这艺术失却他的本来的确定性，或确定性稀薄，也就是说接近了像音乐的本性的不确定性。这样的适例，在昔日的卫斯勒〔惠司勒〕（Whistler，1834—1903）的几张画中，近日的康定斯基（Kandinsky）的作画的“构图”中，德意志现代表现派作家的雕刻作品中，均可以看到。别的艺术是借外界的物象的形来表现的，是从外部向内部而作用的。音乐则与之正反对，全不借外界的形，直接从内部向外部而作用。故非“客观的”艺术而为“主观的”艺术。只因其直接诉及于我们的心，故能搅拌我们的一切的感情而使之沸腾，又使我们诚服地把全心身投入其中，与音乐生活，共呼吸，共相调和而营我们的存在。

下 音乐的诉述

音乐艺术的最高形式，是朔拿大〔奏鸣曲〕（sonata），三重奏曲（trio），四重奏曲（quartet）等所谓室乐〔室内乐〕（chamber music），及由交响乐（symphony）的管弦乐（orchestra）所成的纯音乐（pure music），这等当然是在音以外全不假借他物的援助与协力的。音乐所给人的至纯的欢喜，非由纯音乐则无从得到。为歌曲（Lied），则混入词诗（文学）的兴味：更进一步而为歌剧（opera）或乐剧（musikdrama），则在词诗以外又混入背景、舞台装置、优伶的动作、舞蹈、电光变化等分子，故音乐的力因之加强。但听者的注意大部分散在别的要素上，故其所给人的感兴虽可强烈一点，但决不是纯粹从音乐得来的了。所以听了歌曲，看了歌剧而感到欢喜的人倘以为这欢喜从音乐得来，是与吃了葡萄面包或虾仁面而赞赏面的滋味同样的。歌剧借助于歌词的力，剧情的兴味，背景的美，演技的熟练，电光变化的妙巧，仿佛面之借味于虾仁或葡萄；纯音乐则仿佛面的纯味，朴素而深长。

欲叩音乐鉴赏的深处的门而登其堂奥的人，务必向纯音乐而进取。故从纯音乐研究，是音乐鉴赏的向上的门。唯欲通过这向上之门，不是容易的事，不能强求之于一切的人们。又世间有种种的天赋的人，故纯粹的音（即音乐的形式）以外毫无一点依据的纯音乐，在有的人看来觉得像一片绝无岛屿可作标识的汪洋大海。对于这些人们，在朔拿大、四重奏曲、交响乐等形式上的一般的名称以外，有附着解释时作“依据”或“作标识的岛屿”的“标题”（“programme”）的音乐，及用音叙述事情的叙述音乐。但音乐的性质，与用文字、线条、形态来明确地描出事件，再现物体的文学、绘画、雕刻等艺术根本地不同。音乐是以不确定为本性的，故不能像用文字文章的文学那样明了地叙述事件，也不能像

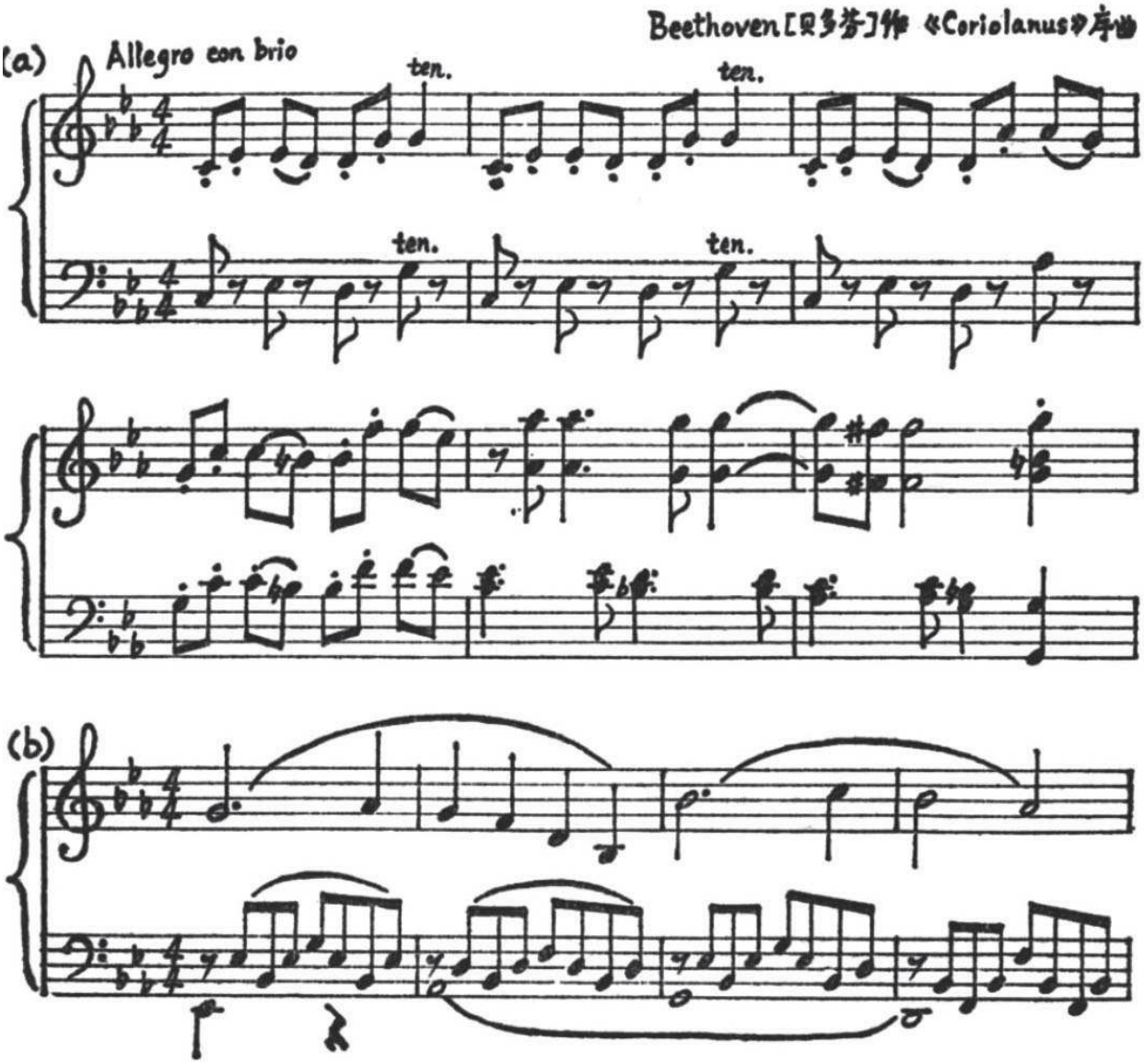
绘画雕刻等那样明了地再现事体。所以虽说给它定标题，使它叙述事情，但不能与诗歌或绘画、雕刻相竞技。即不是明了地描写叙述事情，而是因了标题或事情的梗概而用特独的手法来表现作家胸臆中所被唤起的情调、感想，及脑际所浮起的思想的。这样解释起来，这种音乐中也可发见不少的大可欣赏的杰作。但其所给人的感兴，因为不受束缚于标题或事件的梗概而自由听取的事在多数的人们是做不到的，故不能有像纯音乐所给人的感兴的纯粹。但这也是从大体上论定的，只要是纯音乐就都可为最高鉴赏的对象，都配得上严密的艺术上的批评，倒也未可概说。也有离去标题乐的标题，不问所描写的事件的梗概而当作一篇纯音乐听时，反而比真的纯音乐更为优秀的佳作。文学鉴赏家不因作家为bourgeois〔资产阶级〕或为proletariat〔无产阶级〕而动摇，不因主义、态度而决定，其作品的艺术的价值必常为决定的要素。在音乐，与在文学同样，鉴赏者也必是用自己的特独的鉴识眼，不，鉴识耳来从一切流派，一切倾向的作品中舍弃瓦砾而拾取珠玉的。

关于标题乐，评家间是是非非的声浪极高。现在只能择其尤者二三，试略述之，给读者诸君以“甚样叫做记述的音乐”的一个大体的概念而止。

在前面所例示的《英雄的生涯》中，许德洛斯用着想象为他的夫人，友朋与敌人的各式各样的新律（即主题）。故其中所指的“英雄”，不外是许德洛斯自己。许德洛斯夫人（Frau Strauss）只在用提琴演奏的一个长的独奏部中被描写着，其中用许多的装饰音符，以暗示夫人的婀娜的神态，作者许德洛斯是确信着在这一节中极明确地描出自己的妻的肖像的。听说他曾对某友人说：“你还没有与我的妻会面过，现在（即听了这独奏部以后之意）你就可认识我的妻，你倘到柏林，就可晓得哪个是我的妻了。”许德洛斯又曾说他的别一作品中描写着红发的女子的

绘画。前面论述音乐的不确定性时，曾说音乐与绘画雕刻等存在于空间的造形艺术根本地不同，表示艺术家的思想，感情时并不借用一点外界的事物的力，换言之，即音乐不描写外界的物体，也不能描写外界的物体。然许德洛斯却信为音乐的一种言语（即音语tone language）现在是极确定的，他日一定可以明白地拿茶杯为题而作曲，使听众能区别于别的银的器皿或食器类，毫不感到一点困难。许德洛斯愚弄我们的吧？不会有这样的正反对的事。倘然不是愚弄，音乐真果能像前文所述地唤起种种感情以外又描写叙述物体，而能确信无疑的么？倘然他确信如此，关于这一点的他的思想在甚样的程度内是正确的呢？——这等疑问当然是要在聪明的读者的胸里唤起的吧。

在一种特别的听法的条件之下，及给听者以捕捉意义的一种标识的条件之下，音乐在某程度内确是能暗示外界的物体及事件的。但有二事不得不声明：即这种听法是很不自然的，又在音乐自身以外倘不给以一种标识，即仅用音乐，是不能明确地记述事件的。有了标识，意味就凝集，而能明确地暗示外界的物体；没有这标识，就没有意味，外界的物体或事件的暗示终不确定，今试举一例以说明这要点。



裴德芬的著名的《可辽拉奴斯序曲》〔《科里奥兰序曲》〕（Coriolanus Overture），全曲差不多是由上图的两主题作成的。第一主题（a），是迅速的，不安定地动摇着。因了疾速的进行，与第三四两小节中的跳越的高度（pitch）的关系，这主题就自然地带了一种神经质的不安。不关如此，这力强的终结仍有精力与刚强。第二主题（b）反之，是柔和的，圆满的，温和的。不是朦胧的短调〔小调〕而为明快的长调〔大调〕。且旋律的柔和的弯曲，赋予一种好像诉于这主题的可亲的表现力。倘然我们全然不知关于这两主题的事，而听的时候，不过像

前面所述地在我们心中唤起某种的心的状态罢了。而其表现，必定是所谓主观的。听的时候，在不安或憧憬一类的主观的感情以外要是还有他种更确定的东西进我们的心来，那就二人二样，十人十色，因人而各异，恐怕决不会在二人心中发生全同的感觉的。

但裴德芬给这曲定着《可辽拉奴斯》的标题，一晓得这个题，我们就被给了一种寄托我们心中所起的不安之念及莫可名状的可亲的憧憬之心的特殊的某物，不晓得可辽拉奴斯的事迹的人除外，凡晓得这事迹的人，就立刻会明确地推知哪处是表现可辽拉奴斯的，哪处是表现其妻的。可辽拉奴斯（意大利名为Caio Marzio Coriolano）是沙翁悲剧（一六一○）中人物之一的有名的罗马将军。以故永为罗马所追放，愤怒而约会敌人，誓扫罗马。举大军，自己亲立阵头指挥，直攻至距罗马五哩的地方，欲一举屠灭之。其母凡都丽亚（Veturia）与其妻伏伦尼亚（Volumnia）流泪谏止，可辽拉奴斯感于母子，夫妻之情而遂罢兵。——我们知道这样的故事。得了这个键，就可借此助力而在第一主题中想象可辽拉奴斯的激烈的复仇心，在第二主题中听出二女性的和泪的哀怨与愁诉。不但如此，通过了全序曲，又可在想象上正确地找出这故事的痕迹来；到了终结处，听到（a）主题速度愈缓，终于完全消失的时候，又可与观书所得几乎同样明确地得到可辽拉奴斯被母妻谏止而非本意地打消攻击罗马的决心的观念。

但现在要注意，单用音乐，是不能如数述出这故事的。即幸有这《可辽拉奴斯序曲》的标题，故得在这序曲中听出这特别的故事来的。假使裴德芬称这曲为《马嵬坡》时，我们将听到第一主题写着杨妃被缢时的凶恶的情景，第二主题写着玄宗辗转思怀时的哀伤的心情了。因为这样，所以说：音乐的最自然又最普通的效果，是在我们的心中唤起主观的情调及心的状态；在音乐中听出我们以外的外界的物体及事件，是

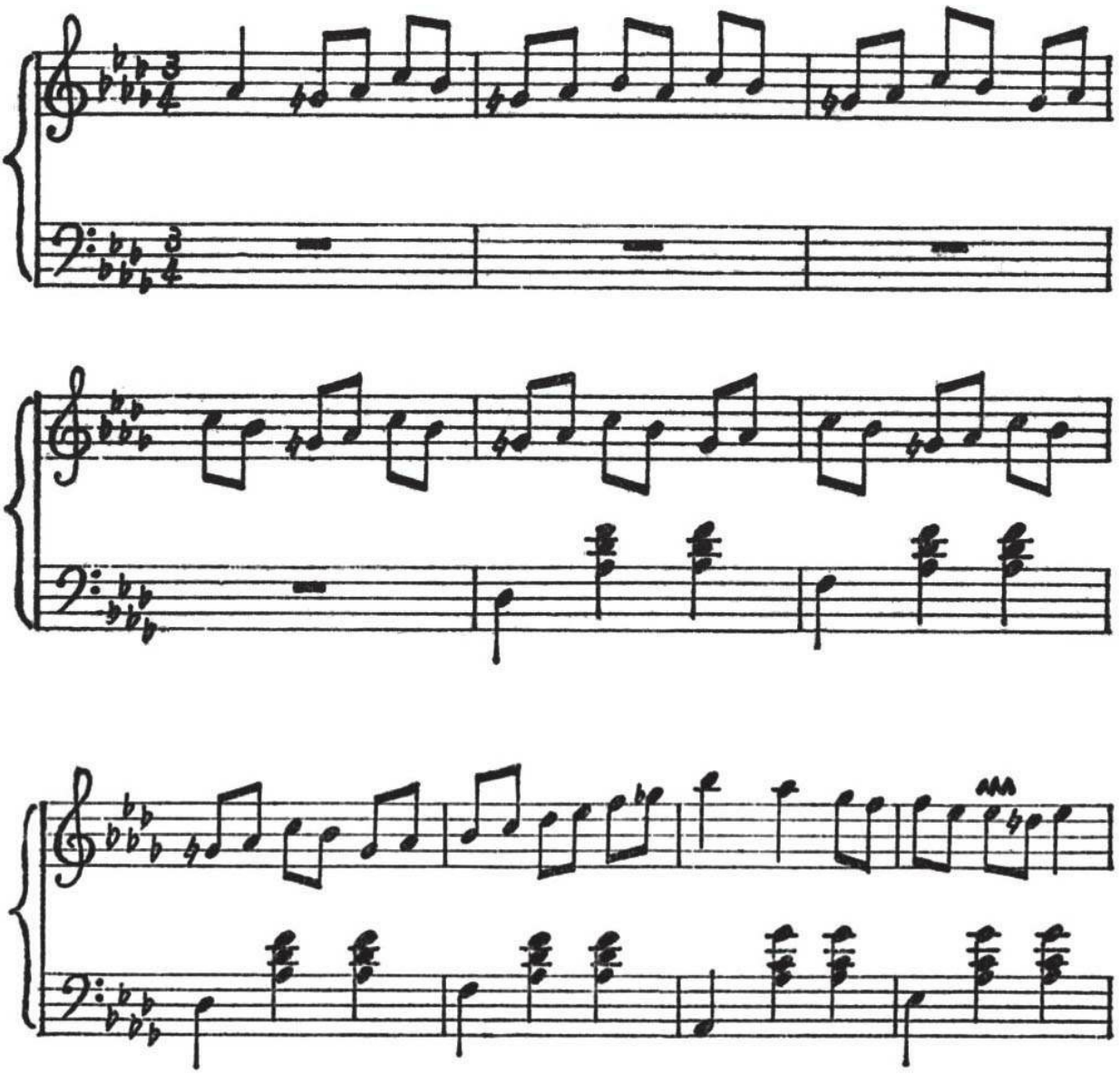
由于标题或别的同样物的暗示而来的。虽然如此，但音乐在某范围内，确是能暗示物体，说述事件的。所以现在欲就这音乐表现上的客观的方面而研究之。

一 运动的暗示

据以上的研究，音乐能暗示身体的运动，能唤起与这等运动有联络的感情。与这同样，倘我们不把它结合于我们自身，而使它与外物关联，那时音乐就能暗示在外界的诸种的运动了。裴德芬在他的有名的《牧羊交响乐》〔《田园交响曲》〕的徐缓乐章（第二乐章）中记入“小川畔的风景”，就是欲在曲中暗示水的有规则的涟波的运动，其对于旋律部的伴奏都用同长的音的波动华彩。所谓华彩[2]（figure），就是说屡次反复出现的结合的音符的形，有像衣服上的模样的效果，而主观于伴奏部，有时也现于旋律中。像摇篮曲及眠儿歌（berceuse）的伴奏中暗示摇篮的运动，欸乃曲〔船歌〕（barcarole），拱独拉歌（gondola，一种棹歌）中暗示波浪的打合，纺歌中暗示丝车的回转等，都是通曲用这华彩的。裴德芬的《牧羊交响乐》，也有缓慢摇荡的伴奏在第二乐章的大部分继续出现着。孟檀尔仲（Mendelssohn，德国近世浪漫乐派大家）在他的有名的序曲《希伯利地〔赫布里底〕群岛》（Die Hebriden，别名《芬格尔的琅玕洞》〔《芬格尔山洞》〕Die Fingals höhle，op.26）中，叙述着散在于苏格兰西海中的、以风光明媚见称于诗人墨客间的希伯利地群岛的山光水色，曲中模写着从容地高起来又落下去的洋中的大波。华葛拿（Wagner）在他的乐剧《莱因的黄金》（Das Rheingold）的序曲中描写莱因河的涟波，又在他的可惊叹的《火之音乐》中描写红莲的光焰的光景。

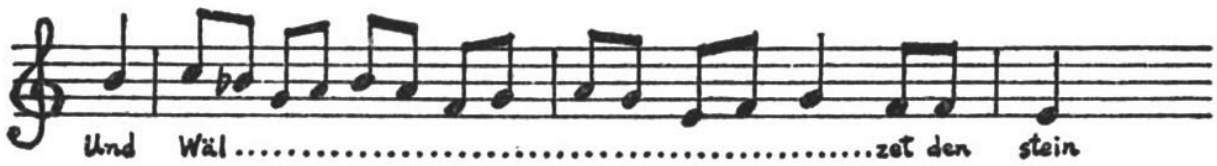
小犬或小猫要捕捉自己的尾巴而盘旋，这恐是谁也目击过的事吧。

晓邦（Chopin，波兰人，浪漫乐派大家）有一天见了小犬这样回旋着，惹起了感兴，立刻把这运动翻成音乐，所作的就是有名的称为《小犬圆舞曲》（Valse au Petit Chien）的变D调〔降D调〕圆舞曲的主题。摘录其重要处如下。



旋律部中所现的由四个音作成的华彩的滑稽的效果，大概是谁也听得出的吧。拍子是四分之三的，故一小节内容以四分音符为单位的三拍，其华彩由四个八分音符作成，只相当于两拍，因为一个华彩不能充满一小节，又因为华彩的第一音（即强拍）出现于小节的第二拍（弱拍）之处，或第三拍之处，故发生一种异样的效果。德国作曲家修芝〔许茨〕（Heinrich Schütz，1585—1672）是以罢哈〔巴赫〕（Bach）的先驱者著名的人，他在“und wälzet den stein”（“然后转其石”之意）的

歌上配音乐时，用像下图的写真的手法：



二 声音的暗示

我们“客观地”听音乐时，音乐中的歌谣的要素也能暗示他人的声音。似乎有人用话语告白着他的喜或悲地委细地暗示的乐句，常常可以听到。且有时竟可听出其语言的种种腔调。像前举的裴德芬作的《可辽拉奴斯序曲》的第二主题，便是一个好例。在那里面仿佛听到可敬爱的两女性顾念其子，其夫，以及神圣的罗马，而哀诉谏止的言语。注意倾听这如泣如诉的悲哀无极的旋律，似乎可以明白地听出二人的对于将来的希望和悬念。

这用乐句暗示实际谈话的样子的方法的大家，是裴德芬。例如在他的第四披雅娜竞奏曲〔钢琴协奏曲〕（Piano Concerto op. 58）的并步调〔行板〕（Andante con moto）中，作出着管弦乐与披雅娜之间的交互的对话又会话的样子。在这乐章中，管弦乐与披雅娜像剧中的登场人物似地各有一种判然的性格。其中管弦乐好像是眼中搜不出一滴泪的无慈悲又残酷执拗的，如鬼的暴君。其乐句是短小的，神经质的，态度是断乎的，好像是对于不许最后的控诉的死刑犯的严肃的宣告。在这等乐句中，似乎有一种可称为暗示人力以上的某力的傲然的高贵性。在披雅娜呢，恰好相反，有恐缩地说话，踌躇地开口的样子。其和弦稀薄，在管弦乐的雷鸣的音响出之后，明明表出其怯弱无力，这不消说是哀怨、愁诉之声。仿佛是到了不能相比较的极伟大极强有力的超人面前而五体投地，不能举首的无力的人的声音。

再从裴德芬的空前绝后的大杰作《第九交响乐》中孔德拉罢斯〔低音提琴〕（Contrabass或double　bass，一种弦乐器）与赛洛〔大提琴〕（Cello，一种弦乐器）所奏的有名的宣叙调（recitative）中举一个例看。宣叙调一名词，是出于意为“朗诵”的意大利语动词recitare的，其形容词为recitative，后来在movimento　recitativo（朗诵的进行）或pezzo recitativo（朗诵曲）上，把名词movimento（进行）或pezzo（曲）略去，拿形容词转用作名词。像法语的recitatif，德语的Recitativ，都是同义的。这对于歌唱是演说腔调，朗诵似地运行旋律，故用此名称。宣叙调的发生甚古，差不多是与歌剧发生同时的一种声乐上的形式。曲中依言语的自然的强弱而行旋律化与节奏化，本来是在歌剧或神剧〔清唱剧〕（oratorio）中与抒情调〔咏叹调〕（aria）并用的一种乐曲。朗诵一法，在表现上是很重要的，所以演奏者必舍弃严格的拍子上的规则，尽力模仿言语之际所用的自然的变化，强弱，和语气，而器乐曲的宣叙调，普通都配用像怀娥铃的有近于肉声的表现力的乐器。披雅娜曲中也有之，但往往把乐曲中的重要部分的旋律用那诨名不妨叫做“提琴的妖怪”的孔德拉罢斯（contrabass）的至难操纵的低音乐器来演奏。这考案真是极大胆的。裴德芬以前，所谓孔德拉罢斯的乐器，在管弦乐的乐座中一向司最微贱的职务，只是弹低音就满足了的。到了裴德芬，任何都是独创的，故对于孔德拉罢斯的用法也不肯墨守先人的旧法，而使它司独奏的重任。而实际上，在音乐的全野中，比用这困难的低音乐器来演奏的音乐的辩舌（宣叙剧）更多剧的效果的办法，实在很少。这大都从“终曲”（“finale”）即近于这交响乐的最终乐章的起首处开始，听来竟有用言语样明确地诉述事情的样子。裴德芬自己也曾说这地方必须好像有言语附着似地演奏。我们不解这主要的主题是什么，一直踌躇到终曲的地方，然后听到以前的三乐章的主题在这里一一顺次地用管弦乐暗示着。即先出现第一乐章的快速调（a11egro）的主题，次为第二乐章的谐谑调（scherzo）的主题，后为第三乐章的徐缓章（adagio）的主题。

不过因为是低音乐器，故态度侮蔑，又差不多粗暴，而都是中断的。这时候的低音乐器（即contrabass）仿佛大声呼叱着：“哼，这个不行！这个不行！”无情义地骂倒一切，对于“徐缓调”的美丽的旋律虽不忍全然拒绝，也不得不一并拉倒。此后有一个以前所未有的新主题出现，即大家晓得的所谓《欢喜颂》〔《欢乐颂》〕。这在孔德拉罢斯的最后的辩舌中受热心的欢迎，而成为终曲的主题。在改写作披雅娜谱的李托尔甫版（Litolff Edition）中，这一节在三百十页。这节全体，出于巨匠的巨腕，音符竟差不多与人声同样明快地辩论着，真是现在的好例。

三 明暗的暗示

在我们胸中唤起诸种感情时，舞蹈的要素与歌谣是最重要的手段；同时要拿音乐来诉述事情的作曲家的最紧要的手段，是暗示运动，暗示辩舌，这是以上所略述的。但只是如此，还不能说充分。此外还有许多事件，譬如没有暗示其性质的方法，也就不行。但这方法真果有的么？一仔细考究诸家的作品，就可晓得确是有种种的方法的，故所暗示的物象也可以很杂多。要一一分述，不胜其烦，故概括地称为明暗的暗示。像祸福、吉凶、清浊、霁昙、素玄、轻重等，都象征地包含在此中。现在择其外物暗示的手段中特别有论述的必要的二三项分述于下。

（一）用协和音及不协和音的暗示　协和音与不协和音的对照，可以用来暗示事物的快不快。在《英雄的生涯》中称为“英雄的好配”的部分中，许德洛斯用明快圆熟的和弦；而在“英雄的敌”的部分中，用很使人耳痛的不协和音。许德洛斯在这例中，是意识地运用这等和弦的；至于天才者，则能无意识地作同样的事，而使后世的研究者惊叹。莫札尔德〔莫扎特〕（Mozart，近世古典派大家，奥国人）在其名作《亚凡·凡伦·可尔拍斯》〔《圣体颂》〕（Ave Verum Corpus）中，关于悲哀，

不幸等语句用不协和和弦，其他用协和和弦。

（二）用音的高低的暗示　　“高”，“轻”，“明”等的暗示，用高音；“低”，“重”，“暗”等的暗示，用低的音，是古来许多作家所通用的方法。但最有力地运用这方法的，要算华葛拿（Wagner）的歌剧《罗安格林》（Lohengrin）的前奏曲。这前奏曲只是名称为前奏曲而已，其性质与其他同名的乐曲不同，今略略说明之。前奏曲一语是从拉丁语preludium直译而来的。原文又从同国语动词praeludere（prae是前的意义，ludere是演奏的意义）而来。法语之prélude，英语之prelude，意大利，西班牙语之preludio，德语之Präiludium，都是直接或间接从这拉丁语生出来的。剧、诗，或事件等的所谓prelude，有种种的意义，或者意思是短的歌章、动作、发生事项、状态，或者意思是别的动作、事件、状态等的序。但音乐上所用的前奏的意义及用法，最为接近于语源的原义。本来是短的、接席风的序奏，后来又为了本曲要使听者的耳准备，定了一种自由的形式。再来，虽非本曲的前奏，在同样有自由的即兴作的性质的，独立的短小乐曲上也应用这个名称了。其中最有名的，是晓邦的二十五首前奏曲。这二十五曲都是独立的乐曲，并非别的什么的前奏。李斯德（Liszt，匈牙利浪漫乐派作家），杜褒西〔德彪西〕（Debussy，法兰西现代乐派作家），史克里亚平〔斯克里亚宾〕（Scriabin，俄罗斯现代乐派作家）等也作有许多好的前奏曲。日本世界的音乐作家山田耕作也有几个佳作。罢哈（Bach）的名高的《平均律洋琴曲》〔《平均律钢琴曲集》〕（Wohltemperierte Klavier）中的四十八前奏曲，也可说是续于这等曲后面的遁走曲〔赋格〕（fugre）的前奏；也可说是全然独立的乐曲。以上是就器乐说的，至于歌剧，则称为Präludium，或纯粹的德语Vorspiel（前奏曲）。这与“序曲”（德Ouverture，英overture）须得明了区别，不可混同。“序曲”是全然独立的乐曲，前奏曲则是直接导入本曲的。最初用前奏曲于歌剧的，是格罗

克〔格鲁克〕（G1uck，歌剧改革者，奥国人）。他的前奏曲，直接导入于歌剧的第一幕第一场，在某程度内又为了这前奏而准备。华葛拿的初期作品，像《黎安济》（Rienzi），《徬徨的荷兰人》〔《飘泊的荷兰人》〕（Der friegende Hollander），《汤诺伊硕》〔《汤豪舍》〕（Tannhäuser）等也用序曲。但自从他公表了歌剧中的音乐应该一贯继续的意见以后，他就舍弃那完全独立为别种音乐的“序曲”，而采用“前奏曲”，就从现在所要述的《罗安格林》开始实行。这是从一八四五年至一八四八年的作品。华葛拿的前奏曲，也无一定的形式，唯其方法常常用二三个明快的“导旋律”〔“主导动机”〕（“Leitmotif”）使美丽地展开。现在所要述的《罗安格林》的前奏曲，主由“孟撒尔伐特动机”构成。此歌剧所演的是孟撒尔伐特国的圣杯的传说，其前奏曲以神圣的孟撒尔伐特国的圣杯的行列为内容，故曰孟撒尔伐特动机。动机（即motif）主题在怀娥铃用稀薄又明快的音演奏的最高音域中出现，渐次低起来，递换以低音的乐器，通过了长明顶点后，增加音的充实及强大，次又徐徐地高升，好像渐渐升入了稀薄的高的天空中，终于在天空的一角像一抹白云似地消失了形影。试留意倾听这等一切手法，似可分明听出一群天使守护着圣杯降临大地，赐福给人间而供奉于基督之后（据华葛拿自己说），“再飞腾而升天”的故事。且实际地描出其光景，使人感到生彩跃如。

（三）由于乐器的特性的暗示　　乐器，在音色上有阳性的及阴性的；在表现力上有女性的及男性的。管弦乐中所用的乐器，其特色的差异尤其分明。这等乐器的特性，正是智巧的作曲家所利用以纵横发挥其音画（Tonmalerei）的妙技灵腕的重要的手段。在近代乐家中称为“色彩家”（“colorist”）的人们的作品中，用音来达到巧妙的色彩的效果的颇多。

普通因为怀娥铃，弗柳忒（flute，笛），B调克拉理耐忒（B clarinet，一种木管）等，是可以自由奏出高音的乐器，故派它们当女性的职司；赛洛（cello，大形提琴），低音克拉理耐忒（bass clarinet），低音忒隆蓬（bass trombone，一种喇叭）等低的音域为其领域，故派它们当男性的职司。波海米亚〔波希米亚〕最大作曲家史梅塔拿〔斯美塔那〕（Smetana）曾在其杰作《我的祖国》（Má V1ast）中的“撒尔卡”（“Sarka”）中，用克拉理耐忒与赛洛来演奏撒尔卡与武将间的恋爱的二重曲。

又从大体分类起来，管弦乐器可依其材料与性质而分为管乐器与弦乐器二种。管乐器又可分为木管乐器与金管乐器〔铜管乐器〕。此外，还有称为打乐器〔打击乐器〕的钟鼓之类，但不是主要的。弦乐器，从其音色，又从其表情自由的严点看来，最近于人声。这类乐器有明快，圆熟的音色，长短强弱，自由自在，其弹奏方法差不多可以生出一切的效果来。其中柱琴〔竖琴〕（harp）用金属制的弦，其表情的力与提琴（怀娥铃）属的弦乐器略异。但在其明快，清朗，澄澈的一点上，有一种莫可名状的悄恍的特性。木管乐器均有柔和，优婉之感，大体是女性的。金管乐器的音太锐，只适用于野外乐。但其音能波及于很远的地方，高音者适于表现阔达，畅明之感；低音者适于表现雄伟、壮大、豪放、森严之感。属于高音部的金管乐器倘巧妙地使用弱音时，可唤起一种像木管乐器所发的优丽柔和的感情；强音地吹奏时，又可发生一种与属于低音部的乐器同样地表示男性的性格的一面，即粗野、粗暴，有时野蛮、残忍等的感情。格罗克（Gruck）曾利用这性质，在其所作的歌剧《渥尔费渥与猷礼地赞》〔《奥尔菲斯与尤丽狄茜》〕（Orfeo ed Euridice）中用金管乐器奏地狱的音乐，用弦乐器奏天国的音乐。

（四）由于旋律，进行，和声的暗示　　音阶因了第一个半音的位

置，而分长短两旋法（即长音阶〔大音阶〕旋律与短音阶〔小音阶〕旋律）。即长旋法在第三音（mi）与第四音（fa）之间有第一半音，主音（即第一音do）与第三音（mi）之间的距离（音程）为两个全音（即长三度）；短旋法则在第二音（si）与第三音（do）之间有第一半音，主音与第三音之间的距离为一全音与一半音（即短三度）。长旋法与短旋法二语，在英语用拉丁语形容词的大小比较级，名长旋法为major（即较伟大），短旋法为minor（即较弱小），这二名词只是表示出音程的大小的差别。在德语，长旋法用Dur（即硬），短旋法用Moll（即软），意即“硬调”与“软调”。这明明是为了第三音升高半音者有“硬”的感情，即阳性的、男性的感情；反之，第三音降低半音者有“软”的感情，即带着阴性的、女性的性质。又如，以音阶的各音为根音（即主音）而构成三和音〔三和弦〕（triad）时，可得长三和音与短三和音，前者为阳性的、男性的，后者为阴性的、女性的，也与长旋法短旋法无异。军队行进曲，凯旋行进曲，祝祭行进曲，结婚行进曲等，常以长调为主调而作曲；反之，送葬行进曲，哀伤曲，镇魂曲之类，必用短调，便是一例。性格倾向于悲观的却伊可夫斯奇〔柴可夫斯基〕（Tschaikowsky，俄罗斯现代大乐家）的有名的交响乐，第二，第四，第五，第六，都是用短旋法作曲的。《悲怆交响乐》（Symphony Pathetic）的第四乐章，即终曲，是“恸哭的徐缓调”，（“adagio lamentoso”），有“自杀音乐”之称，悲哀无极的绝望的声，恸哭的叫，无赖的哀泣的音，充满在全乐章。裴德芬的《悲怆朔拿大》（Sonata Pathetique），是C短调的。又裴德芬与基却尔第伯爵的女儿周丽爱德（Giulietta Giuccardi）之间的浪漫的悲恋的产物《月光曲》（Moonlight Sonata），是用升C短调（#C）作曲的。又他的拔群的送葬行进曲作品三十五的朔拿大，也是用变B调〔降B调〕（bB）的。短音阶，短和弦的带哀愁调子，阴郁的情绪，实在是吾人预想之外的事！试就风琴或披雅娜一弹短三和音的琵音看（Arpeggio，即将和弦上各音神速地连奏，

乐谱写法是在和弦旁加𝄽）。弹不到三遍，一向晴爽着的诸君的胸怀恐怕就要阴暗起来，睫毛里似乎要涌出无名的泪来。

又在旋律的进行上，有上行与下行之别。上行的表出生诞、向上、进取、希望、憧憬等，暗示物体的升腾、发扬、权威、势力的扶殖、伸长、兴隆。反之，下行的表出衰颓、退缩、绝望、消沉，暗示物体的坠落、下沉。突然的下行暗示放弃、灭亡；徐缓的下行暗示反省、威力的失坠等。又旋律在高声部的继续进行暗示雄飞、荣达、繁昌、得意等，有时又有轻佻浮华之感；反之，在低声部的继续进行，诉述雌伏、不遇、韬晦、失意等情，有时又有质实、沉着、隐忍之慨。

更进而至于和声，则疏开和声能表现淡泊、稀薄、轻微、晴朗，密集和声能暗示浓厚、重实、昙暗等。这犹之协和音能表快适、调和、秩序、清澄之感，而不协和音能表不快、不和、混沌、溷浊之感，依据了以上所列述的手段，作曲家得亘物心两界，跨主客两观而记述或描写几于凡百的事物。

四 自然音的模仿

在音乐中表现色彩，暗示运动，诉述外界的事件，必是用相类似的某物，而主由于用联想作用以间接达其目的的。至于声音的模仿或再现，则是与绘画，雕塑之模仿或再现物体的形状色彩同样，是本质的，又直接的。在这方面音乐与绘画雕刻同样，也有所谓“迫真”的事。即作曲家用乐器来实际地模仿外界的声音，因而演奏家得入妙技迫真的境地。外界的声音的模仿中最显著实例如，裴德芬在《牧羊交响乐》（Symphony Pastoral）用弗柳忒（flute），渥薄（oboe，一种木管），克拉理耐忒（clarinet）来模仿夜莺，鹑，及杜鹃的啼声；如孟檀尔仲（Mendelssohn）在《中夏之夜之梦》（Midsummer Night’s Dream）中

模仿驴子的鸣声；如裴辽士（Berlioz，法国交响乐诗人），在《狂想交响乐》〔《幻想交响曲》〕（Symphony Fantastic）的第三乐章《田园的光景》（Scene aux Champs）中用四个丁帕尼〔定音鼓〕（Timpani，有架的鼓）来模仿远雷的音。用鼓声模仿雷，在中国日本的演剧音乐中也是常有的。

在近代作家，单用乐器模仿已觉得不满足，故有采择非常极端的方法的人。拿破仑长驱攻莫斯科，将要在城下宣誓的时候为了猛火与寒气而终于败北，俄罗斯遂获大胜，正是千八百十二年的事。却伊可甫斯奇为庆祝此战捷而作的有名的《序曲千八百十二年》〔《一八一二年序曲》〕（Overture 1812），原是同国大乐家罗平许泰因〔鲁宾什坦〕（Rubinstein）劝他为莫斯科的基督教寺院的献堂式而作的《临时曲》（Piece d’occasion）。听说此曲中不用大的鼓（1arge drum）而竟发射实际的大炮。这原是因为第一回演奏在这大伽蓝前面的广场中用庞大的管弦乐举行，所以可用实际的大炮。又许德洛斯（Strauss）在他的交响乐诗《童·吉诃德》〔《堂吉诃德》〕（Don Quixote）的第七出中叙述童主从在空中飞行的荒唐的插话时，曾用一个哈泼〔竖琴〕（harp），一个丁帕尼（timpany），数管弗柳忒（flute）合组的，特别考察而作的“风声乐器”来作出风的效果。这等方法，也是程度问题，用得适当时实在很妙，不过总容易被滥用，故大都有走入极端之弊。马莱尔〔马勒〕（Mahler，德国现代歌剧家）在他的庞大的《第八交响乐》中，用百十以上的乐器，和几近千人（九百五十人）的大合唱队。听说第一次演奏时曾扛出好几座实物的钟。这等办法虽是近代管弦乐发达的极端的一面，然用实物的炮与钟，或依样模仿自然音，不过是徒喜其迫真，鹦鹉的效人同样，到底为艺术家所不取。真的艺术，决不是自然的模仿。高级的艺术品中，必含着余韵，宿着余情。音乐的自然音模仿，必以前述的暗示“战争”，描写“雷雨”的方法为度，过此就少情韵，只是真的自

然音而非真的艺术了。

五 民族乐的地理的暗示

所谓某特殊的旋律表现草木花卉，某旋律诉述事件，只有用在特别制约之下的极狭小的范围里稍有效果——这事在具有对于音乐艺术的本性的洞察的人，是一定明知的。一切艺术，在其理想上是世界的，是万国的，现在这样的艺术很多；但其一方面，又决不可拒否其为民族的，国民的。正如在个人的尊重个性，一国民的个性，即国民性，当然也是极应该尊重的，所以某特殊的国民在其艺术上力强地发挥其迥异于他国的国民性，是可喜的事。故一方面出国际的作家，同时他方面出国民的艺术家，以其民族色彩浓厚的作品雄视一方。后者，即国民的作家，欢喜就民族的主题而述作，吟咏，描写，作曲，是东西一揆的。国民的作曲家用民谣的旋律，借国民的歌舞的节奏，又欢喜从民族的神话，地方的口碑，传说之类探求灵感之源泉，是古今同然的事。

节奏与旋律，自不必说；音阶的旋法等上所现出的民族性或地方性，与作家的个性同样地在其音乐上蒙着色彩，而宿着一种不可移易的风韵情趣。这好比民族的服装，居住，习惯等事与国语同样地在其国民生活上给予一种特独的审美的价值。

长袍大袖，是东方人服装所特有的美的表现。楼阁玲珑的东方建筑，在实用上，耐火的点上也许较洋房稍劣，但其审美的价值，是足以夸耀世界的。在规模雄大的点上，东方的丝竹不及洋乐，但旋律美的绝妙（中国音乐，日本音乐都是重旋律的），是西洋音乐所没有的。

民谣的旋律，民俗的舞蹈的节奏，及国民的乐器，或暗示特种的国土或地方的地理的表现力，其明了正确不劣于绘画上的服装，家屋，或

动植物的地理的表现力。所以这方法成为古来许多作家所用的常套的手段。杜褒西（Debussy）的管弦乐《西班牙》组曲（Iberia），是用此方法描西班牙风景的。自来法国的作家，对于西班牙的风物感到异国的兴味而常常用以作曲。举最著的二三例，如比才（Bizet），夏勃理哀〔夏布里埃〕（Chabriel），喇凡尔〔拉威尔〕（Ravel）便是。比才的名高的歌剧《嘉尔曼》（Carmen）中，卡尔孟所歌唱的有名的《哈罢耐拉〔哈巴涅拉〕》（Habanera），是从西班牙的同名的舞曲取来的。夏勃理哀有《狂想曲》（Rhapsody）、《西班牙》（España）等作。喇凡尔有喜剧音乐《西班牙的时间》（1'Heure espagnole），又俄国却伊可甫斯奇在前述的《序曲千八百十二年》中，用法国国歌表现法国军队，用俄罗斯国歌代表俄军。起初法国国歌强而响，表示法军优胜；渐次弱起来，表示其退败。反之，俄国国歌渐次现出来，刻刻地高起来，终于压倒《马尔赛伊》〔《马赛曲》〕（La Marseillaise，法国国歌），以表示法军败北，俄军大捷。这是用国歌表示国家的。意大利歌剧作家普起尼〔普契尼〕（Puccini）作歌剧《蝴蝶夫人》（Madam Butterfly）时，听说曾研究日本音乐，以描出东洋风的感情。

用音乐暗示以上列述的外界事件的诸方法，——尤其是其中有几种，在现代的作家及"写实派"的作家们，比起初用这等方法的时候来更进于极端的了。其最大作的出现，是在十九世纪初叶。裴德芬筑"浪漫派"的基础，而为从古典音乐推移至近代音乐的桥梁。他的序曲《可辽拉奴斯》（见前），《爱格孟德》（Egmont）及其他的作品，其实也不妨当作像他以前所作的纯音乐而听，即当作音乐而听音乐，不必指定其为描写某物的。但因为其附有标题《可辽拉奴斯》《爱格孟德》的原故，给了听者一个解释的键，较有确定的事物暗示。但事物止于暗示，出于暗示以上，在音乐是本质上决不可能的。只是使暗示所唤起的主要的诸种感情反映于音乐中，决不详细说明叙述事物的细部。音乐家与小

说家同样，不从事物的发端说起，只说出主人公与女主人公怎样初见，二人的恋怎样遭遇障碍，怎样终于结婚而度幸福的生活。又不一一说出其事故，但表出这等事故所诱起的感情，换言之，作曲家不是讲师或说书的人，而是诗人。不是小说家而是歌人。

这等音乐，可称为“诗的”音乐，或“浪漫的”音乐，又可称为“叙述的音乐”，在裴德芬以后的诸作家的作品中非常的多。例如修陪尔德（Schubert，歌曲之王）的歌曲（Lied），修芒（Schumann，德）的《孟甫莱特》〔《曼弗雷德》〕（Manfred）与《基诺凡伐》（Genoveva）两序曲，及其《阳春交响乐》（Spring Symphony），孟檀尔仲的《中夏之夜的梦》，《希伯利第群岛》（即《芬格尔的琅玕洞》Die Fingals höhle），《罗伊·勃拉斯》（Ruy Blas）等序曲，以及《苏格兰交响乐》《意大利交响乐》，均是这一类的浪漫音乐。

六 标题的暗示与导旋律的利用

作曲家能据某特种方法，使音乐更确定，逐顺序而像实际的事件发生似地叙述事件。换言之，就是悟到音乐的可以“写实”。所以十九世纪中叶，德国的李斯德（Liszt），法国的陪辽士（Berlioz）及其后的别的作家，如却伊可甫斯奇，商·赏斯〔圣-桑〕（Saint-Saëns），许德洛斯等所提倡的所谓“标题乐”（“program music”）就发达起来。标题乐往往易与前述的“诗的”音乐相混。同一注意观察，可见其在下列的种种方面是与单纯的诗的音乐明了地区别的：即第一，像其名称所表示，各音乐上有一标题，即标明其乐曲的“梗概”的诗，或散文的短小的记述。试举一例，如前述的许德洛斯的《英雄的生涯》的标题，便是由下揭的六种事情成立的，即“英雄”，“英雄之敌”，“英雄的好配〔内助〕”，“英雄的战场”，“英雄所负的平和的使命”，“英雄的从此世脱出”。

第二，作曲家为了竭力要使其所述的事件详细且明快，而利用前文所仔细考察论述的，叙述外界事件的种种方法。又有时为了要使事件中所表现的种种人物或事端对于听者明了表白，而用陪辽士（Berlioz）所创的方法。话中的各人物，都有所谓“导旋律”（“Leitmotif”）。导旋律是一个短的旋律，听者可因此联想话中的人物，听到这导旋律的时候，就晓得哪个人物出来了。这个考案，在距今百余年前莫札尔德（Mozart）所作曲的歌剧《童·乔房尼》〔《唐·璜》〕（Don Giovanni，1787）中早已见过。而巧妙完全地活用它的，是华葛拿（Wagner）。在这天才的手中，这方法举极有力的迹业，竟使管弦乐无异于说明了的言语了。在其著名的宗教歌剧《巴西发尔》〔《帕西发尔》〕（Parsifal）及其前奏曲中，甚至表现圣餐、圣杯、信仰等也用导旋律。因了一切巧妙的叙述，适切的活用，而能非常明了地描写事件了。

第三，标题乐家不用古典音乐的旧形式，而于必要的时候随处使用其杂多的主题，不必要的时候就弃之不顾。只是任事件的梗概自然地展开，而不受反复，对照等的原则的拘束。又不但是重要的主题，有时毫不重要的主题也在暂时之间现出来，又倏然消灭，与剧中的杂兵，杂色等不重要的人物由右门登场，横过舞台，无所事事即从左门隐去同样。但重要的主题，自然置重，也与古典音乐同样地发展。

当这自由作曲法的新形式创始之时，对之有多大的寄兴及贡献的作曲家是李斯德（Liszt，匈牙利人）。这种形式的音乐称为“交响诗”（“symphonic poem”），或“音诗”（“tone poem”）。李斯德的交响诗中，有名的有

《前奏曲》（Les Preludes）

《塔索，悲叹与捷利》（Tasso，Lamento e Trionfo）

《祝祭之响》（Festklänge）

《匈奴战役》（Hunnenschlacht）

等曲。此外名作尚有十数曲。李斯德以外，有名的作家及其杰作也有不少。今举其最著者列下。

俄罗斯罢拉基莱夫〔巴拉基列夫〕（Balakirev，1836—〔1910〕）

《塔马尔》（Tamar）

同国波罗定〔鲍罗丁〕（Borodin，1834—1877）

《于中央亚细亚的旷野》〔《在中亚细亚草原上》〕（Dans 1es steppes de l’Asie Centrale）

同国格拉左诺夫（G1azounov，1865—〔1936〕）

《克兰姆林》（Kremlin）

同国拉哈马尼诺夫（Rachmaninov，1873—〔1973〕）

《死之岛》（Die Toteninsel）

法兰西富郎克〔弗朗克〕（César Franck，1822—1890）

《哀渥理特》〔《风神》〕（Les Eolides）

《被咒的农夫》〔《可憎的猎人》〕（Le Chasseur Maudit）

同国唐第〔丹第〕（Vincent D’Indy，1851—〔1931〕）

《华伦喜泰因三部作》（Wallenstein）

《魔林》（Le Forêt Enchantée）

同国商·赏斯（Camille Saint-Saëns，1835—〔1921〕）

《翁发尔之纺车》（Rouetd’Omphale）

《墓之舞蹈》（《死之舞》）（Danse Macabre）

波海米亚史梅塔那（Friedrich Smetana，1824—1884）

《我祖国》（Ma Vlast）

芬兰西裴柳士〔西贝柳斯〕（Jean Sibelius，1865—〔1957〕）

《黄泉的白鸟》〔《图翁内拉的天鹅》〕（Der Schwan von Tuonela）

《芬兰歌》〔《芬兰颂》〕（Finlandia）

德意志许德洛斯（Richard Strauss，1864—〔1949〕）

《童·访》〔《唐·璜》〕（Don Jean，Don Giovanni）

《麦克白》（Macbeth）

《死与圣化》〔《往生与成佛》〕（Tod und Verklärung）

《典尔·渥伊伦希比干尔》〔《蒂尔恶作剧》〕（Ti11

Eulenspíegels）

《札拉土斯德拉如是说》（Also Sprach Zarathustra）

《童·吉诃德》（Don Quixote）

《英雄之生涯》（Ein Heldenleben）

次就交响诗，音诗，及诗的意义略述之：

现在我们所要注意的，是不可将交响诗或音诗与单纯的“诗”（Poem）混同。但现在所谓“诗”，不是用文字作的诗歌的诗，而是用音作曲的乐曲。音诗及交响诗，是管弦乐曲。两者的区别，音诗是单从sketch〔短曲〕写成管弦乐曲，而不依据交响乐的规模的；交响诗则是更进一步，具有交响乐的体制，但不像纯交响乐地以形式美为主，而倾向于诗的内容的自由表现的。不过这区别不能十分明了，故普通都把两者一并包括在交响诗的名称之下。“诗”则与上两者相反，是极短小的自由形式的披雅娜曲。俄罗斯乐家史克理亚平（Scriabin）的作品第三十二种名为《两首诗》（Deux Poèmes），恐是用“诗”的名称于乐曲上的开端。其后他称他的作品第四十一种，四十四种，六十三种，六十九种，及七十种为“诗”。冠用宾词的也有，如作品第三十四种的《悲剧的诗》（Poème tragique），三十六种的《恶魔诗》（Poème Satanique），后来的作品第六十一种的《夜想曲诗》（Poème nocturne），七十二种的《焰之诗》（Vers la Flamme）等皆是。这等乐曲，颇具多样性，故难于下定义。又如实际演奏用的所谓“练习曲”（“etude”），“前奏曲”，或“诗”，名称虽各异，而实际上有时几乎没有截然的区别。勉强要区别，只能说“练习曲”大多用技巧困难的反复进行风的形式，根据练习曲的本来性质而常用反复的练习；“诗”则以诗

的内容的自由表现为主要眼目，风格自带高蹈的色彩，而有像小小的珠玉的感觉。又其与“前奏曲”的区别，可说长的名之为“诗”，短的名之为“前奏曲”。但同是史克理亚平的“诗”，像作品第四十四等，又是极短小的；作品第五十九的《两个小曲》，其第一曲称为“诗”，第二曲又称为“前奏曲”。日本作曲者山田耕作也有题为“诗”的作品，形式都短小，有缥缈的诗趣。

古来称作曲家为“音诗人”（“Ton Dichter”），称作曲为“音的作诗”（“Ton-Dichtung”），因此而称乐曲为“音诗”。然这是广义的对于音乐的美称，不是我们在音乐上要区别于其他乐曲而用的狭义的“音诗”。“交响乐”，“音诗”，“诗”的三种乐曲的意义，于此可以得到约略的概念了。

以上所逐述的，是音乐上极普通使用着的表现手段中之最重要者，音乐上的许多流派，都是根基于这等意义而建设的。近代诸乐派，古典派注重在情绪的表现与纯粹的美，浪漫派则除此以外又以题名所明示着的人物，场所，或观念的几分确定的暗示为目的，形式仍蹈袭从来的古典形式。裴德芬是一个古典音乐的大家，普通以其作品为古典音乐中之至宝。但也不似古典乐派的代表者勃拉谟士〔勃拉姆斯〕（Brahms，1833—1897，即与Beethoven，Bach被并称为乐界三大B的）的以形式的纯美为目的，而带几分浪漫的，又写实的，标题派的色彩。这写实派又标题派注重明确的事由叙述，依事由的梗概的自然的发展而考案其形式。

此外，最近音乐界又随伴了诗坛或美术界的新运动，受了它们的影响，而出现了印象派，未来派，表现派等作家。但除了法国的杜褒西（Debussy，1862—1918）所创始的印象派以外，余者均未达到占有乐界中心势力的地步。

千九百二十六年黄梅时节，于上海立达，为《小说月报》作

---

[1] 本篇选自《艺术丛话》。原载1927年1月10日《小说月报》第18卷第1号。

[2] 应为固定音型。

中国画与西洋画[1]

做梦，大概谁也经验过。实际上所做不到的事，在梦中可以做到。平日所空想的境地，在梦中可以看见。例如庄周梦化为蝴蝶，唐明皇梦游月宫，都是现世中做不到的空想的事。我们平时也常梦见到怪异的情形，或已故的亲友，故梦的世界，与真的世界完全不同，人在现世求之不得的，在梦中可以求得。

中国的旧戏与新式的所谓“文明戏”，大概谁也看过。看的时候，大概谁也感到两者趣味的不同，旧戏里敲门、骑马，没有实在的门与马，吃饭吃酒，也没有实在的饭与酒，都只装一装样子就算了。新戏必有实在的布景，用真的门与真的马，又真正吃饭吃酒。旧戏里普通说话都是唱的，不近实际生活。新戏则同寻常对话一样，用真的语言。这旧戏是我们自己固有的戏剧，新戏是从西洋舶来的。

中国画的异于西洋画，正同梦的异于真，旧剧的异于新剧一样。试看中国画中所写的人生自然，全是现世所不能见到的状态。反之，西洋画所描的事物，望去总同实景一样。拿梦境与现世，旧剧与新剧来比方中国画与西洋画，真是很有趣的譬喻。中国画与西洋画为什么差异呢？因为中国画是赤裸裸地写神气的，西洋画是忠实地描实形的。详细地说，中国画是为了注重神气的写出而牺牲实形的肖似的；西洋画是为了实形的实描写而不免抹杀一点神气的。所以凡是中国画中所描出的事物，无论人物、山水、花卉、翎毛都只表示一点神气，不求肖似实物的形体。换句话讲，凡中国画中所描的事物，统是世界里所没有的事物，或是梦的世界里的事物。也可说与旧剧的表演人事一样：开门出去的时候两手在空中一分，脚底向天一翻；吃酒的时候把壶绕一个抛物线，仰

起头来一倒；讲话的时候，一句话要摇头摆尾地唱几分钟。如果真有这样生活着的一个世界，这岂不是奇怪化的世界？反之，凡西洋画中所描出的事物，总是类似实物的。（未来派以后的例外。）你们如果有不曾看见真的上品的西洋画的，只要看市上的壁上广告画，照相店里的画片，也可知道，因为这等虽然下品，但也是西洋画风的，这等里面的猫竟同真猫一样，葡萄竟同真葡萄一样。就是上品的画，像写实派大家米勒（Millet）的作品等，价值与前者不可同日而语，但肖似实物的一点是共通的。所以西洋画所描的就是现世的事物，又西洋画是有一点照相式的。（这句话是为了要畅说而用的，请读到这文的西洋画专家万勿生气。）因此西洋画史上有许多关于肖似实物的趣话，说道某画家画的葡萄，鸟飞来啄了。又某画家画的帐，他的友人用手去撩了。中国画史上虽也有画得很像的肖像画，但另有一种肖似的地方，不是可以骗人或骗鸟的完全肖似。“曹不兴为孙权画屏风，误落墨点改画为蝇，孙权疑为真，用手拂之。”究竟是罕有的、小部分的，又非正当的例。西洋画则远近、明暗、界线、色彩，均迫近现实的世界。这也同新剧的表演人事一样：随常装束的人物，逼真的布景，平常一样的对话，有时完全如同现世。

举几个实例来说明：中国画中所画的人物，倘用西洋画的眼光来看，简直是不像人的。随便举个例，如第一图的人，好像是石头或雕像，全无毕肖人的形似的地方。要是西洋画，就是穿古装，也必定有立体的表现，望去像一个立体的人。但是讲到神气，这第一图实在已经表出一坐一仰卧的两老人的悠闲的风度，设使有同题的一幅西洋画，似则似矣，神气决不能这样充分地表出。我们唐代的大画家王摩诘画人物，省略得很，五官都不全，（西洋画的sketch也如此，但用意不同。）不当作是有意识的人而当作自然之一部分。但人的神气都表现着。不但如此，中国画有时为了描出神气，竟不顾实际的形似。例如第二图，用西

洋画法上的解剖学检点其身体的比例来，头极大，右小臂极长，左臂极短，成了像第三图的极可怕的形状。这等例，在中国画中实在不胜枚举。诸君想想中国人厅堂中长挂的三星图中的老寿星看，头之大身体之短，如果把衣服脱下来，实在要怕死人的。

至于房屋，更妙了。看了西洋画的建筑风景画，回头去看第四图，觉得眼前忽然轻松明亮，如入了一个世外桃源。这等竟是玩具，非实际的屋。王摩诘画的屋，不是给人住的屋，是屋自己的屋，画的路不是给人走的路，是田野的静脉管。然而毗连的状态，玲珑的姿势，毕现于笔法中。这就是屋的神气。形状上故意夸张一点，神气就活现了，正不必问肖似实物与否。

中国画中的石，实在是石自己独立的石。像第五图的例，仿佛是各种样子的人，或大大小小的老虎、狮子。其实，石的相貌竟是像人或兽的。就是实物，只要仔细观察，一定可以首肯这第五图的画法。西洋画不以石为画题，即使画石也不像中国画中的故意形容而极端表出其神气。

花卉，更为世间所没有了。菊花之径与篱之高同长，梅树上的花与其上的怪石同大，是中国画中寻常的事。像第六图的兰花，不晓得种在那里，更不晓得怎样生法。用西洋画的眼光看来，真是“天上种”了。一瓣叶子包围一群文字，全是装饰风的画法，非现世的描写。然吾人对于叶条修长而曲线妩媚的兰，实在的确有这样的感觉。这里我想起一段故

事，我幼时初看见父亲买来供在庭角里的兰花，觉得这全是野地里的草，不过大了一点，并不好看，父亲为什么买来供呢！后来看了芥子园兰谱，似觉得这种姿态好像在那里实际看见过，不过观念很不确实，以后再见兰花，方然悟到芥子园画谱里的兰就是父亲买来供在庭中的大草，我自认为这是我对中国画的第一次了解。于此可知中国画非描实相，是赤裸裸地描感觉的。

讲到中国画的风景，最有趣味了。就全体局面而论，中国画的风景统是从天空的飞艇里望下来所见的场面。广大的地面排着一重山，一重水，或山外山，楼外楼，全部看见，一无遮蔽。且在飞艇中望下来，所见范围虽广，但看见的都是物体的上部，犹之在先施公司的屋顶最高层中下望大马路上的汽车、电车，只见车盖。中国画则所见的范围与在飞

艇中的所见一样广，而看见的物体又能同平视一样，所以说是世间所无的风景。试看第七图，照西洋画的远近法而论，近景与中景，中景与远景之间隔着很广阔的河面，画者一定是在山上或高楼上画的；望下来所见的人，一定不是平视形，石的底线一定还要弯曲。现在第七图中的人，额所见很多，颈也有些看见，全是平视形。石底线平直，岸线也平直，也全是平视形。按之西洋画的远近法，误谬多极了。但这却不能责备。因为中国画是注重神气的，山水的神气，在于其委曲变化的趣致。为了要写这趣致，不妨层层叠叠的描出像“山外清江江外沙，白云深处有人家”，或“山外青山楼外楼”之类的诗境。形体的似否，实际上的有无，正不必拘泥。苏东坡说王摩诘诗中有画，画中有诗，就是这个意思。

论到诗与画的接近，西洋画不及中国画，论到实感的趣味的浓厚，中国画不及西洋画。中国画妙在清新，西洋画妙在浓厚；中国画的下流是清新的恶称的空虚；西洋画的下流是浓厚的恶称的重浊。请回想开头所提出的譬喻：梦境虽然荒唐，有时使人痛快；现世虽然真实，有时教人苦闷。实际的门与马固然真切而近于事实，但空手装腔也自有一种说不出的神气的妙处，不像真门与真马的笨重而杀风景。又唱戏固然超现实而韵雅，但对话也有一种深切的浓厚的趣味，不像唱戏的为形式所拘而空泛。总之，现在不是拿两种画来在分量上比较，并且也不能在分量上比较，因为东洋画与西洋画，各有其文化的背景，各有其乡土的色彩，即各有其长所与短所。如果要分量地评定其价值，那就要牵连其背

景的文化与国民性的大问题，不在现在所讲的范围之内了。

姑且略说几句，以为结束，何以见得文化与国民性影响与绘画呢？负着数千年的文化的历史与国民性的习惯的各地的人，其血管里的血根

本具有各不相同的性质。故其一举一动，都表出着其地方的个性。就是极些微的寻常茶饭之事，在明者也可从中窥见其数千年来的国民性与文化。犹之看了学校里一个小孩的服装与举动就可推知其身价及家庭的状况。假定中国风为x，西洋风为y，那么中国处处是x的，西洋处处是y的。就拿寻常茶饭之类的小事来论，长袍大袖是中国的风度，轻快短小的洋装是西洋的表象。朱栏长廊是中国格调，铁门层楼是西洋的趣味，小至水烟筒与纸烟，酌绍兴酒与吞啤酒，无不前者是x的，后者是y的。从人们心底里流出来的艺术之一种的绘画，自然更深切更明显地表出其文化与国民性的特色了。

一九二六年中秋前一周，为立达学园初中三年级生讲述

---

[1] 本篇原载1927年2月5日《一般》2月号（第2卷第2号）。

中国画的特色[1]——画中有诗

一 两种的绘画

绘画，从所描写的题材上看来，可分两种：一种是注重所描写的事物的意义与价值的，即注重内容的。还有一种是注重所描写的事物的形状、色彩、位置、神气，而不讲究其意义与价值的，即注重画面的。前者是注重心的，后者是注重眼的。

注重内容的，在西洋画例如辽那独〔列奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo）的《最后的晚餐》，拉费尔〔拉斐尔〕（Raphael）的《马童那〔圣母像〕》，是以宗教为题材的。米勒（Millet）的《拾穗》《持锄的男子》等，是以劳动、民众为题材的。洛赛典〔罗赛蒂〕（Rossetti.D.G.）的《斐亚德利坚的梦》等，是以文学的浪漫思想为题材的。在中国画，例如麒麟阁功臣像，武梁石室的壁画，是以帝王、圣贤、名士、烈女、战争等事为题材的。魏、晋、六朝的佛像、天尊图，是以宗教为题材的。顾恺之的《女史箴》，是以贵族生活、风教、道德为题材的。王摩诘的《江山雪霁图》，及大部分的中国山水画，是寄隐遁思想于山水的题材上的。这等画都注重所描写的事象的意义与价值，在画的内面含蓄着一种思想、意义，或主义，诉于观者的眼之外，又诉于观者的心。

注重画面的，如西洋画中的大部分的风景画，一切的静物画，中国画中的花卉、翎毛、蔬果，都是其例。这等画的目的不在所描写的事物的意义与价值。只要画面的笔法、设色、布局、形象、传神均优秀时，便是大作品。故赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）画的一块布和几只苹果，

卖给美国的资本家值许多金镑。唐伯虎画的两只蟹要当几百两银子。日本某家画的三粒豆要卖六十块钱，使得一班商人翘舌惊问“一粒豆值二十元？”

这两种绘画，虽然不能概括地评定其孰高孰下，孰是孰否，但从绘画艺术的境界上讲起来，其实后者确系绘画的正格，前者倒是非正式的、不纯粹的绘画。什么缘故呢？绘画是眼的艺术，重在视觉美的表现。极端地讲起来，不必有自然界的事象的描写，无意义的形状、线条、色彩的配合，像图案画，或老画家的调色板，漆匠司务的作裙，有的也能由纯粹的形与色惹起眼的美感，这才是绝对的绘画。但这是穷探理窟的话，不过借来说明绘画艺术的注重视觉美罢了。所以不问所描的是什么事物，其物在世间价值如何，而用线条、色彩、构图、形象、神韵等画面的美来惹起观者的美感，在这论点上可说是绘画艺术的正格。回顾功臣图、武梁祠壁画，其实是政治的记载；释迦像、天尊像、耶稣、圣母，其实是宗教的宣传；《持锄的男子》及一切贫民、劳工的描写，其实是民主主义的鼓吹；《归去来图》《寒江独钓图》，其实是隐逸思想的讴歌。这等都是借绘画作手段，或者拿绘画来和别种东西合并，终不是纯粹的正格的绘画。微小的无意义的一粒豆、一片布、一只蟹，倒是接近的绘画的正格。

中国与西洋虽然都有这两类的绘画，但据我所见，中国画大都倾向于前者。西洋画则大都倾向于后者，且在近代的印象派，纯粹绘画的资格愈加完备。请陈其理由：

中国画中虽也有取花卉、翎毛、昆虫、马、石等为画材的，但其题材的选择与取舍上，常常表示着一种意见，或含蓄着一种象征的意义。例如花卉中多画牡丹、梅花等，而不欢喜画无名的野花，是取其浓艳可以象征富贵，淡雅可以象征高洁。中国画中所谓梅兰竹菊的“四君子”，

完全是士君子的自诫或自颂。翎毛中多画凤凰、鸳鸯，昆虫中多画蝴蝶，也是取其珍贵、美丽，或香艳、风流等文学的意义。画马而不画猪，画石而不画砖瓦，也明明是依据物的性质品位而取舍的。唯其含有这等“画面下”的意义，故可说是倾向于第一种的。

回顾西洋画，历来西洋画的表现手法，例如重形似的写实，重明暗的描写，重透视的法则，已是眼的艺术的倾向。至于近代的印象派，这倾向尤趋于极端，全无对于题材选择的意见。布片、油罐头、旧报纸，都有入画的资格。例如前期印象派，极端注重光与色的描出。他们只是关心于画面的色彩与光线，而全然不问所描的为何物。只要光与色的配合美好，布片、苹果，便是大作品的题材。这班画家，仿佛只有眼而没有脑。他们用一点一点，或一条一条的色彩来组成物体的形，不在调色板上调匀颜料，而把数种色条或色点并列在画面上，以加强光与色的效果。所以前期印象派作品，大都近看混乱似老画家的调色板或漆匠司务的作裙，而不辨其所描为何物。远远地蒙眬地望去，才看出是树是花，或是器是皿。印象派的始祖莫南〔莫奈〕（Monet）所发表的第一次标树印象派旗帜的画，画题是《日出的印象》（Impression：Soleil Levant），画的是红的黄的，各色的条子，远望去是朝阳初升时的东天的鲜明华丽的模样。印象派的名称，就是评家袭用这画题上的“印象”二字而为他们代定的。像这类的画，趣味集中于“画面上”的形象、色彩、布置，气象等“直感的”美，而不关心所描的内容；且静物画特别多，画家就近取身旁的油罐头、布片、器具、苹果一类的日常用品为题材，全无选择的意见，也无包藏象征的或暗示的意义。故比较中国的花卉、翎毛、昆虫等画，更接近于纯粹绘画的境域。我写到这里，举头就看见壁上挂着的一幅印象派作品，谷诃〔凡·高〕（Gogh）的自画像。谷诃在这画中描着右手持调色板，左手执笔而坐在画架前的自己的肖像。这想来是因为自画像对镜而画，镜中的左右易位，故调色板拿在右手里，笔

拿在左手里了。据我所知，右手执笔是东西洋一般的共通的习惯。这幅画忠于镜中所见的姿势的写实，而不顾左右易位的事实的乖误。这种注重形式而轻视意义的办法，仅见于印象派绘画。倘不是谷诃有左手执笔右手持调色板的奇习，这正是我现在的论证的一个好例子。

这两种倾向孰优孰劣，孰是孰非呢？却不便分量地批判，又不能分量地批判。在音乐上有同样的情形：不描写客观的事象而仅由音的结合诱起美感的、不用题名的乐曲，名为纯音乐或绝对音乐，其描写外界事象，而标记题名如《月光曲》《英雄交响乐》等，名为标题乐。纯音乐与标题乐，各有其趣味，不能指定其孰优孰劣，孰是孰非。同样，绘画的注重形式与注重内容也各有其价值，不能分量地批判，只能分论其趣味。注意文学的意义的绘画，与描写事象的标题乐，其实就是在绘画中与音乐中羼入一点文学。在严格的意义上，是绘画与文学、音乐与文学的综合艺术。纯粹的绘画，纯粹的音乐，好比白面包，羼入文学的意义的绘画与音乐好比葡萄面包。细嚼起白面包来，有深长的滋味，但这滋味只有易牙一流的味觉专家能领略。葡萄面包上口好，一般的人都欢喜吃。拿这譬喻推论绘画，纯粹画趣的绘画宜于专门家的赏识，羼入文学的意义的绘画适于一般人的胃口。试拿一幅赛尚痕的静物画布片与苹果，和米勒的《晚钟》并揭起来，除了几位研究线，研究touch（日本人译为笔触）的油画专家注意赛尚痕以外，别的人——尤其是文学者——恐怕都是欢喜《晚钟》的吧！

所以我的意见，绘画中羼入他物，须有个限度。拿绘画来作政治记载、宗教宣传、主义鼓吹的手段，使绘画为政治、宗教、主义的奴隶，而不成为艺术，自然可恶！然因此而绝对杜绝事象的描写，而使绘画变成像印象派作品的感觉的游戏，作品变成漆匠司务的作裙，也太煞风景了！人生的滋味在于生的哀乐，艺术的福音在于其能表现这等哀乐。有

的宜乎用文字来表现，有的宜乎用音乐来表现，又有的宜乎用绘画来表现。这样想来，在绘画中描点人生的事象，寓一点意思，也是自然的要求。看到印象派一类的绘画，似乎觉得对于人生的观念太少，引不起一般人的兴味。因此讴歌思想感情的一类中国画，近来牵惹了一般人的我的注意。

二 画中有诗

“画中有诗”，虽然是苏东坡评王维的画而说的话，其实可认为中国画的一般的特色。

中国画所含有的“诗趣”，可分两种看法：第一种，是画与诗的表面的结合，即用画描写诗文所述的境地或事象，例如《归去来图》依据《归去来辞》之类；或者就在画上题诗句的款，使诗意与画义，书法与画法作成有机的结合。如宋画院及元明的文人画之类。第二种看法，是诗与画的内面的结合，即画的设想、构图、形状、色彩的诗化。中国画的特色，主在于第二种的诗趣。第一种的画与诗的表面的结合，在西洋也有其例。最著的如十九世纪英国的新拉费尔前派的首领洛赛典（Dante Gabriel Rossetti，1828—1882）的作品。他同我们的王维一样，是一个有名的英诗人兼画家。他曾画莎翁剧中的渥斐利亚，又画但丁《神曲》中的斐亚德利坚的梦。第二层的内面的结合，是中国画独得的特色。苏东坡评王维的画为“画中有诗”，意思也就在此。请申述之：

中国画的一切表现手法，凡一山一水，一木一石，其设想、布局、象形、赋彩，都是清空的、梦幻的世界，与重浊的现实味的西洋画的表现方法根本不同。明朝时候欧洲人利玛窦到中国来，对中国人说：“你们的画只画阳面，故无凹凸，我们兼画阴阳面，故四面圆满。”哪晓得这“无凹凸”正是中国画表现法的要素。无凹凸，是重“线”的结果。所以

重线者，因为线是可以最痛快最自由地造出梦幻的世界的。中国画家爱把他们所幻想而在现世见不到的境地在画中实现。线就是造成他们的幻想世界的工具。原来在现实的世界里，单独的“线”的一种存在是没有的。西洋画描写现世，故在西洋画中（除了模仿中国画的后期印象派以外）线不单存在，都是形的界限或轮廓。例如水平线是天与海的形的界限，山顶是山的形的轮廓。虽然也有线，但这线是与形相关联的，是形的从属，不是独立的存在。只有在中国画中有独立存在的线，这“线的世界”，便是“梦幻的世界”。

做梦，大概谁也经验过：凡在现实的世界中所做不到的事，见不到的境地，在梦中都可以实现。例如庄子梦化为蝴蝶，唐明皇梦游月宫。化蝴蝶，游月宫，是人所空想而求之不得的事，在梦中可以照办。中国的画，可说就是中国人的梦境的写真。中国的画家大都是文人士夫，骚人墨客。隐遁、避世、服食、游仙一类的思想，差不多是支配历来的中国士人的心的。王摩诘被安禄山捉去，不得已做了贼臣，贼平以后，弟王缙为他赎罪，复了右丞职。这种浊世的经历，在他有不屑身受而又无法避免的苦痛。所以后来自己乞放还，栖隐在辋川别业的水木之间，就放量地驱使他这类的空想。假如他想到：最好有重叠的山，在山的白云深处结一个庐，后面立着百丈松，前面临着深渊，左面挂着瀑布，右面耸着怪石，无路可通；我就坐在这庐中，啸傲或弹琴，与人世永远隔绝。他就和墨伸纸，顷刻之间用线条在纸上实现了这个境地，神游其间，借以浇除他胸中的隐痛。这事与做梦有什么分别？这画境与梦境有什么不同呢？试看一般的中国画：人物都像偶像。全不讲身材四肢的解剖学的规则。把美人的衣服剥下，都是残废者，三星图中的老寿星如果裸体了，头大身短，更要怕死人。中国画中的房屋都像玩具，石头都像狮子老虎，兰花会无根生在空中，山水都重重叠叠，像从飞艇中望下来的光景，所见的却又不是顶形而是侧形。凡西洋画中所讲究的远近法、

阴影法、权衡法（proportion）、解剖学，在中国画中全然不问。而中国画中所描的自然，全是现世中所见不到的光景，或奇怪化的自然。日本夏目漱石评东洋画为“grotesque的趣味”。grotesque（奇怪）的境地，就是梦的境地，也就是诗的境地。

我看到中国的旧戏与新式的所谓“文明戏”，又屡屡感到旧戏与中国画的趣味相一致，新戏与西洋画的趣味相一致。这真是一个很有趣的比喻。旧戏里开门不用真的门，只要两手在空中一分，脚底向天一翻；骑马不必有真的马，只要装一装腔；吃酒不必真酒，真吃，只要拿起壶来绕一个抛物线，仰起头来把杯子一倒；说一句话要摇头摆尾地唱几分钟。如果真有这样生活着的一个世界，这岂不也是grotesque的世界？与中国画的荒唐的表现法比较起来，何等地类似！反之，新戏里人物、服装、对话，都与日常生活一样，背景愈逼真愈好，骑马时舞台上跑出真的马来，吃酒吃饭时认真地吃，也都与现世一样。比较起西洋画的实感的表现法来，也何等地类似！

实际的门与马固然真切而近于事实，但空手装腔也自有一种神气生动的妙趣，不像真的门与真的马的笨重而煞风景；对唱固然韵雅，但对话也自有一种深切浓厚的趣味，不像对唱的为形式所拘而空泛。故论到画与诗的接近，西洋画不及中国画；论到剧的趣味的浓重，则中国画不及西洋画。中国画妙在清新，西洋画妙在浓厚；中国画的暗面是清新的恶称空虚，西洋画的暗面是浓厚的恶称苦重。于是得到这样一个结论：

“中国画是注重写神气的。西洋画是注重描实形的。中国画为了要活跃地写出神气，不免有时牺牲一点实形；西洋画为了要忠实地描出实形，也不免有时抹杀一点神气。”

头大而身伛偻，是寿星的神气。年愈高，身体愈形伛偻短缩而婆

娑；寿星千龄万岁，画家非尽力画得身材缩短庞大，无以表出其老的神气。按之西洋画法上的所谓解剖学，所谓“八头画法”（eight heads，男身自顶至踵之长为八个头之长。中国画中的老寿星恐只有三四头），自然不合事理了。又山水的神气，在于其委曲变幻的趣致。为了要写出这趣致，不妨层层叠叠地画出山、水、云、树、楼、台，像“山外清江江外沙，白云深处有人家”或“山外青山楼外楼”一类的诗境。远近法（perspective）合不合，实际上有无这风景，正不必拘泥了。苏东坡所谓“画中有诗”，就是这个意思吧！

以上所论，就是我上面所说的第二种看法，画与诗的“内面的结合”。这是中国画的一般的特色。第一种看法，画与诗的表面的结合，在后面说的宋画院及元明以后的文人画中，其例甚多。中国画之所以与诗有这样密切的关系者，是文化的背景所使然。推考起来，可知有两种原因：第一，中国绘画在六朝以前一向为政治、人伦、宗教的奴隶，为羁绊艺术的时期很长久。因此中国的大画家差不多尽是文人或士大夫，从事学问的人，欢喜在画中寓一种意义，发泄一点思想。看画的人也养成了要在画中追求意义的习惯。第二，宋朝设立画院，以画取士，更完成了文人士夫的画风。分述如下：

三 文人画家与王维

中国画家之所以多文人士夫者，是因为中国画久为羁绊艺术的原故。我国的绘画，在六朝以前全是羁绊艺术。远溯古昔，周朝明堂的四门墉上画尧舜桀纣的像，及周公相成王之图，以供鉴戒。孔子看了徘徊不忍去，对从者说：“此周之所以盛也。”汉宣帝命画功臣十一人像于麒麟阁，以旌表士大夫功勋。元帝命毛延寿画王昭君等后宫丽人，以便召令。后汉明帝画佛像，安置于陵庙，又命于白马寺壁上画《千乘万骑绕

塔三匝图》。光武帝陈列古圣贤后妃像于楼台，以为鉴戒标目。灵帝、献帝，均于学门礼殿命画孔子及七十二弟子像。顺帝命作孝子山堂祠石刻，记载战争风俗等故事。桓帝命作武梁祠石室的刻画，刻的也是神话、历史、古代生活状态。这等各时代的绘画的重大作品，都是人伦的补助，政教的方便，又半是建筑物上的装饰。

到了六朝，方始渐渐脱却羁绊，发生以美为美的审美的风尚，为我国绘画的自由艺术的萌芽。然而那时候，春秋战国之世的自由思想的结晶的老子教，渐渐得势了。就造成了当时的山水画的爱自由、好自然的风尚。当时画家特别欢喜画龙，为它有无限变幻，而能显自然的力。他们欢喜画龙虎斗，暗寓物质为灵魂的苦战与冲突的意义。六朝以后，绘画虽脱离羁绊而为自由艺术，然在绘画中表现一种思想或意义，永远成了中国画的习惯。因此执笔者都让文人士夫，纯粹的画工，知名者极少。

中国的大画家，大都是文人、士夫、名士或隐者。从自由艺术的时代——六朝——说起，我国最早的大画家东晋的顾恺之，就是一个博学宏才的人，精通老庄之学的。他的最大作品，便是《〈女史箴〉图卷》（描写张华的《女史箴》的）与《〈洛神赋〉图卷》（描写曹植的《洛神赋》的）。同时的谢安，是宰相画家。王廙及其从孙画家王献之，从子书家王羲之，都是风流高迈的名士。戴家父子，戴逵、戴勃，是全家隐遁的。六朝的画家中，宗炳、王微二人正式地开了文人士夫画的先声。他们是山水名手，又作《画叙》文一篇，相偕隐于烟霞水石之间，弄丹青以自娱，为中国正式的amateur〔业余爱好者〕画家的先锋。唐代开元三大家，吴带当风的吴道玄，北宗画祖的李思训，南宗画祖的王维，统是有官爵的。吴是内教博士。李是唐宗室，以战功显贵，官武卫大将军。王是进士，官尚书右丞。故世称南北宗画祖的“李将军与王右

丞”。在宋代，特别奖励绘画，优遇画人，文人士夫的画家更多。如米元章及其子米友仁，都是书画学博士。马远、夏圭、梁楷，都为画院待诏，赐金带。元代的赵子昂即赵孟頫，封魏国公，又为当时学界第一人。明代画家多放浪诗酒的风流才子。像唐寅、祝枝山、文徵明，是其著者。董其昌兼长书画，亦有官爵。细查起中国绘画史来，就可知中国画家不是高人隐士，便是王公贵人。中国画隆盛期之所以偏在兵马仓皇的时代，如六朝、五代、南宋者，恐怕就是为了他们视绘画与诗文一样，所以“穷而后工”的吧！不过从来的画人中，诗与画兼长而最有名的，要推王维。“画中有诗”的荣冠，原只能加在他头上。他实在是中国画的代表的画家。现在略叙其生涯与艺术于下。

王维字摩诘，是太原人。玄宗开元九年擢第进士，官尚书右丞。奉事他母崔氏很孝，据说居丧时“柴毁骨立，殆不胜丧服”。摩诘通诸艺，诗人的地位与李杜并驾，为当时诗坛四杰之一。所以当时的权门富贵，都拂席相迎，宁王、薛王，尤其尊重他如师友。安禄山反，王摩诘为贼所捕，被迎到洛阳，拘留他在普施寺。安禄山晓得他的才能，强迫他做了给事中。因之贼平之后，他就以事贼之罪下狱。幸而他的弟王缙自愿削刑部侍郎职以赎兄罪，王摩诘得复右丞官职。后来他上书陈自己五短及其弟五长，乞放还，栖隐于辋川别业的木水琴书之间，悠悠地度其余生。他妻死后不再娶，孤居一室凡三十一年，隔绝尘累。他们兄弟均深信佛法，平居常蔬食，不茹荤血。隐居之间，襟怀高旷，魄力宏大，于画道颇多创意。渲淡墨法，就是他的创格。故当时的画家都说他是“天机到处，学不可及”的。苏东坡说：“味摩诘之诗，诗中有画；观其画，画中有诗。”他的画，都是“无声诗”。后世文人，都学他的画风。中国绘画史上的文人画家的位置就愈加巩固了。

看了王摩诘的大作《江山雪霁图》，使人自然地想起他的“江流天

地外，山色有无中”（《汉江临眺》）的两句诗。而因了苏东坡的一句话，我回想起他别的诗来，似乎觉得果然处处有画境了。他自从栖隐于辋川别业以后，对于自然非常爱好，每当临水登山，对落花啼鸟，辄徘徊不忍去，因此可知他是非常富于情感的人。所以他的画，即如《江山雪霁图》中所见，都像春日地和平，像utopia〔乌托邦〕的安逸，绝无激昂的热情。原来他为人也如此：当他被安禄山所捕的时候，他只是私诵“万户伤心生野烟，百官何日再朝天？秋槐花落空宫里，凝碧池头奏管弦。”（《私成口号示裴迪》）

“私成口号”者，就是不落稿而口吟，窃自悲伤，并不起而反抗运命。被强迫做给事中，他也并不认为“有辱宗庙社稷”而坚拒。然这诗已从他心中吐露着他的失国的悲哀。我以为这与李后主的“最是仓皇辞庙日，教坊犹奏别离歌，挥泪对宫娥”同一态度。这也是一格；岂必骂贼而死，或自刎于宗庙，才算忠臣圣主呢？“什么宗庙、社稷，肮脏的东西！只有情是真的，善的，美的！”我不禁要为王摩诘与李后主的失节竭力辩护。

王摩诘的诗中，画果然很多。而且大都是和平的纤丽的风景画。据我所见，除了一幅“回看射雕处，千里暮云平”（《观猎》）壮美以外，其他多数是和平的、Utopia的世界。如：

人闲桂花落，夜静春山空。（《鸟鸣涧》）

返影入深林，复照青苔上。（《鹿柴》）

家住水西东，浣纱明月下。（《白石滩》）

林深人不知，明月来相照。（《竹里馆》）

隔浦望人家，遥遥不相识。（《南坨》）

明月松间照，清泉石上流。（《山居秋暝》）

落花寂寂啼山鸟，杨柳青青渡水人。（《寒日汜上作》）

漠漠平沙飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂。（《积雨辋川》）

还有数幅是纤丽的：

竹喧归浣女，莲动下渔舟。（《山居秋暝》）

涧户寂无人，纷纷开且落。（《辛夷坞》）

黄莺弄不足，衔入未央宫。（《左掖梨花》）

以上数例，不过是我在手边的唐诗里面随便检出来的。想来他的“无形画”一定不止这几幅；且我所看中的在读者或不认为适当，也未可知。然他的诗中的多画，是实在的。

至于他的画，可惜我所见太少，不能饶舌。惟翻阅评论及记载，晓得他的画不是忠于自然的再现的工夫的，而是善托其胸中诗趣于自然的。他是把自己的深的体感托自然表出的。他没有费数月刻画描写嘉陵江三百余里山水的李思训的工夫，而有健笔横扫一日而成的吴道子的气魄。这是因为描写胸中灵气，必然用即兴的、sketch〔速写〕的表现法，想到一丘，便得一丘，想到一壑，便得一壑，这真是所谓“画中有诗”。

据评家说，王维平生喜画雪景、剑阁、栈道、罗网、晓行、捕鱼、雪渡、村墟等景色。他的山水是大自然的叙事诗。他所见的自然，像他

的人，没有狂暴、激昂，都是稳静、和平。他的水都是静流，没有激湍。他的舟都是顺风滑走的，没有饱帆破浪的。他的树木都是疏叶的，或木叶尽脱的冬枯树，没有郁郁苍苍的大木，也没有巨干高枝的老木。他的画中没有堂堂的楼阁，只有田园的茅屋，又不是可以居人的茅屋，而是屋自己独立的存在，不必有窗，也不必有门，即有窗门，也必是锁闭着的。这等茅屋实在是与木石同类的一种自然。他的画中的点景人物，也当作一种自然，不当作有意识的人，不必有目，不必有鼻，或竟不必有颜貌。与别的自然物同样地描出。总之，他的画的世界就是他的诗的世界。故董其昌说他的《江山雪霁图》为“墨皇”，又说“文人画自王右丞始”。因为后世文人，仿王摩诘之流者甚众，造成了“文人画家”的一个流派。但后世文人画家，多故意在画中用诗文为装饰，循流忘源，渐不免失却王维的“画中有诗”的真义。至下述的赵宋画院，更就画题钻刻画，有意地硬把文学与绘画拉拢在一块，充其过重机敏智巧的极端，绘画有变成一种文艺的游戏或谜语之虞。像下述的画院试题一类的办法，当作绘画看时，未免嫌其多含游戏的或谜语的分子。不如说是另一种文学与绘画的综合艺术，倒是一格。

四 宋画院——综合艺术

宋朝设立画院，以画取士。当时政府的奖励绘画，优遇画家，为古今东西所未有。徽宗皇帝非常爱好文艺，又自己善画。故画院之制虽在南唐早已举行，到了宋朝而规模大加扩张了。当时朝廷设翰林画院，分待诏、祗候、艺学、画学正、学生，供奉诸阶级，以罗集天下的画人。画院中技艺优秀的，御赐紫袍，佩鱼。又举行考试，以绘画取士。其法，敕令公布画题于天下，以课四方画人。凡入选，就做官。所以那时候的画家，实在是“画官”，坐享厚禄，比现在卖画的西洋画家要阔绰得多。这实在是照耀中国绘画史的一大盛事！

画院的试法，非常有趣：用一句古诗为试题，使画家巧运其才思，描出题目的诗意。据我所见闻，有几个例：

画题：《踏花归去马蹄香》。这画题的“香”字很难描出，而且不容易描得活。有一个画家画一群蝴蝶逐马蹄飞着，就把“香”字生动地写出了。又如：

画题：《嫩绿枝头一点红，恼人春色不须多》。一般画家都描花卉树木，表出盛春的光景，以传诗意。但都不中选，入选的一人，画的是一个危亭，一个红裳的美人如有所思地凭在亭中的栏杆上，与下面的绿柳相照映。

画题：《蝴蝶梦中家万里，杜鹃枝上月三更》。王道亨入画院时，所课的是这画题。他的画材是汉朝的苏武被虏入朔方的光景：画抱节的苏武在满目萧条的异国的草原上牧羊，以腕倚枕而卧，又画双蝶仿佛飞舞于其枕畔，以表示其故国之梦的浓酣。又画黑暗的森林，被明月的光照着，投其枝叶树干的婆娑的影于地上，描出在枝上泣血的子规的诉月的样子。我又记得幼时听人说过同样的几例，如：

画题：《深山埋古寺》。虽然不知是否宋画院试题，但也是一类的东西。画家中有的画深山古木，中间露出一寺角。有的画一和尚站在深山丛林之中。但都不中选。其一人画深山与涧水，并无寺角表露，但有一和尚在涧边挑水，这画就中了选。因为露出寺角，不算埋，于埋字的描写未见精到；和尚站在山中，也许是路过或游览，里面未必一定有寺。今画一和尚担水，就确定其中必有埋着的古寺了。

画院试法，自然不是宋代一切画法的代表。然其为当时一种盛行的画风，是无疑的。考其来因，亦是时代精神、思潮风尚所致：宋朝文运

甚隆，学者竞相发挥其研究的精神。耽好思索，理学因之而臻于大成。这时代的学术研究，为中国思想史上一大关键，当时非儒教的南方思想，达于高潮。一般学者均重理想，欢喜哲学的探究。对万事都要用“格物致知”的态度来推理。因之绘画也蒙这影响，轻形实而重理想了。这种画院试法，便是其重理想的画风的一面。

看了这种画法，而回溯文画家之祖的王维的画风，可显见其异同。王维的“画中有诗”，是融诗入画，画不倚诗题，而可独立为“无声诗”。反转来讲，“诗中有画”也就是融画入诗，诗不倚插画，而可独立为“有声画”。宋画院的画风，则画与诗互相依赖。即画因题句而忽然增趣，题句亦因画而更加活现，二者不可分离。例如《踏花归去马蹄香》一画，倘然没有诗句，画的一个人骑马，地下飞着两只蝴蝶，也平常得很，没有什么警拔；反之，倘没有画，单独的这一句七言诗，也要减色得多。至如《深山埋古寺》，则分离以后，画与诗竟全然平庸了。所以这类的画，不妨说是绘画与文学的综合艺术。试看后来，倪云林之辈就开始用书法在画上题款。据《芥子园画传》所说：“元以前多不用款，或隐之石隙。……至倪云林，书法遒逸，或诗尾用跋，或后附诗。文衡山行款清整，沈石田笔法洒落，徐文长诗歌奇横，陈白阳题志精卓，每侵画位。”题款侵画位，明明是表示题与画的对等地位。且他们讲究“行款清整”“笔法洒落”“诗歌奇横”，则又是书法、诗文、绘画三者的综合了。

综合艺术与单纯艺术孰优孰劣，不是我现在要讲的问题。绘画无论趋于单纯、综合，都是出于人类精神生活的自然的要求，不必分量地评定其孰高孰下。宋画院的画风，其极端虽然不免有游戏的、谜语的分子，然就大体而论，也自成一格局。这犹之文学与音乐相结合而表现的中国的词、曲，西洋的歌曲（1ieder，即普通学校里教唱的歌曲）。王

摩诘的画，融化诗意于画中，犹之融化诗意于音乐中的近代标题乐（program music）。音乐不俟文学的补助，而自能表出诗意。至于前面所举的蟹、布片、苹果、豆、油罐头，——严格地说，图案模样，——则单从画面的形色的美上鉴赏，可比之于音乐中的纯音乐（pure music），即绝对音乐（absolute music）。歌曲、标题乐、绝对音乐，是音乐上的各种式样，各有其趣味。则绘画上自然也可成各种式样，有各种趣味。那是音乐与文学的交涉，这是绘画与文学的交涉。这种画风，正是中国绘画所独得的特色。在西洋绘画中，见不到这种趣味，关于宗教政治的羁绊艺术的绘画，在西洋虽然也有，然与文学综合的画风真少得很。即使有，也决不像中国的密切结合而占有画坛上的重要的位置。据我所知，西洋名画家中，只有前述的新拉费尔前派的洛赛典专好描写文学的题材，其所画的莎士比亚的《哈孟雷特》〔《哈姆雷特》〕中的渥斐利亚，但丁的《神曲》里的斐亚德利坚，体裁相当我国的《归去来图》《赤壁之游图》之类。然新拉费尔前派只在十九世纪中叶的英国活动一时，不久就为法国的印象派所压倒，从此湮没了。试看一般西洋画上的画题，如《持锄的男子》《坐在椅上的女子》等，倘然拿到中国画上来做题款，真是煞风景得不堪了。但配在西洋画上，亦自调和，绝对不嫌其粗俗。反之，在一幅油画上冠用《夕阳烟渚》《远山孤村》一类的画题，或题几句诗，也怪难堪，如同穿洋装的人捧水烟筒。东西洋的趣味，根本是不同的。

一九二六年，十月，在江湾立达学园

---

[1] 本篇原载1927年6月10日《东方杂志》第24卷第11号。

工艺实用品与美感[1]

我在永安公司楼上看见过一种象牙雕的裸体女子，大概雕的人不是像外国雕刻家地习过人体木炭写生，研究过艺用解剖学的，故雕得很难看：只是把乳房、腹部、臀部作得肥胖胖；姿势的权衡，身体各部的尺寸，筋肉凹凸的表现，全然乖误，狞恶而没有人相，看了不但要“作三日呕”，而且怕得很。

我在无锡——以产泥人形著名的无锡——看见过泥做的叫化子、鸦片鬼，做的非常逼真。蓬蓬的发，青面獠牙的脸，伛偻的腰，使人见了毛骨悚然，不敢逼近去看。

我在上海城隍庙看见过嵌出ABCD等外国字母的景泰窑的瓶、匣。字母是没有意义的，而且有几个左右反转像镜子里所见的，不知是B或K已经记不清楚，但我可决定它不是俄文（俄文中有几个字母是英文字母反转的）。看了觉得很好的景泰窑的质料，为什么要这样无聊地像乡下姑娘绣鞋地、抄美孚牌煤油箱上的字母来作装饰？真是可惜得很！

我又在上海的大银楼里看见过银制的黄包车、轿子、船、洋房，纤细得很，周到得很。工夫一定很费，卖给惊叹其细巧而贪爱其为银的太太们，也一定很值钱。所惜不过是一味的徒然的纤巧，大体全然不玲珑，人物尤其无神气。

看到这等东西，常常使我不快；想象假如有一个店主拉住我，硬要送我一件，我一定不受。

考察上述四种东西的制造者、购买者的心理，可知象牙裸女是模仿

西洋的皮毛，或是取其色情的。叫化子与鸦片鬼由于丑恶的、残忍的好奇心。洋字的瓶与匣是幼稚的恶俗的趣味。银黄包车出于盲目的弄富的心理。在我们所日常接触的工艺品、实用品中，这类的东西还有不少，又大概是出于这一类的心理的。这种心理，明明是全然与“美感”无关系的。所以我想，看了觉得不快的，一定不止我一人。

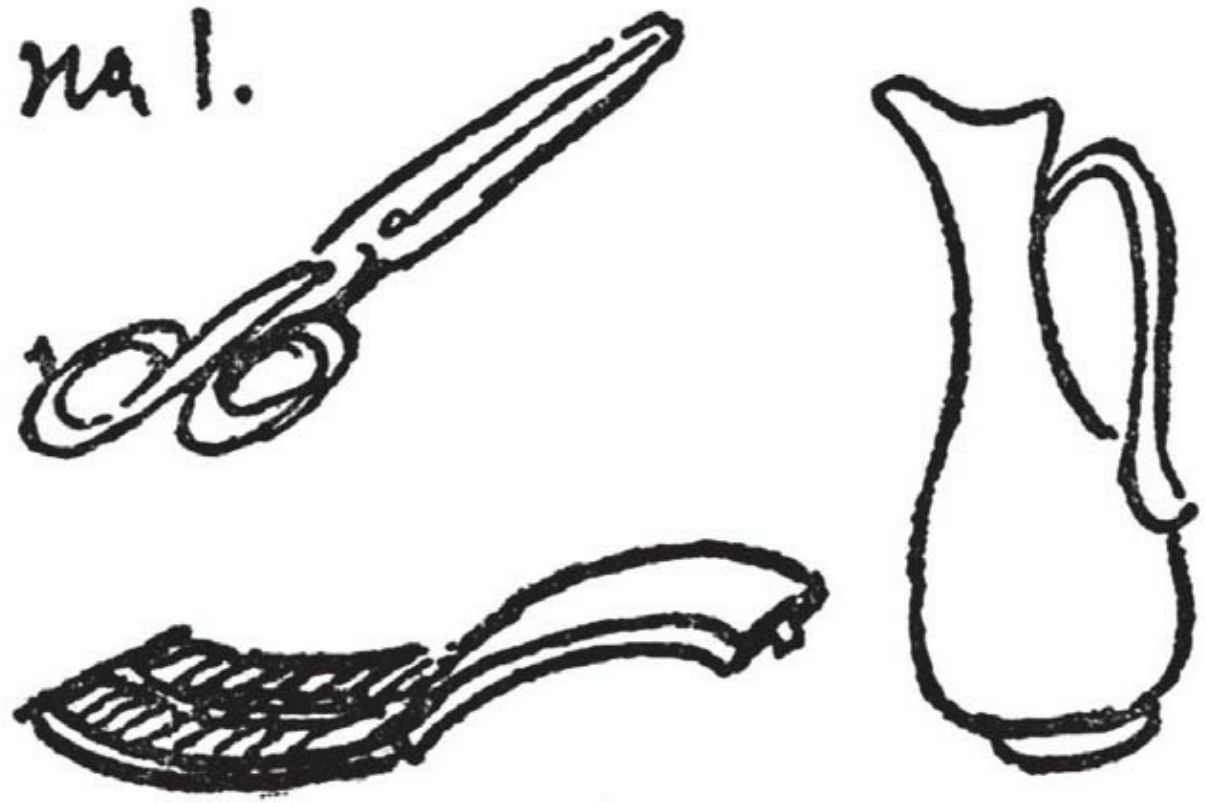
所以我们张开眼来，周围的物品难得有一件能给我们的眼以快感，给我们的精神以慰乐。因为它们都没有“趣味”，没有“美感”；它们的效用，至多是适于“实用”，与我们的精神不发生交涉。

人类自从发见了“美”的一种东西以来，就对于事物要求适于“实用”，同时又必要求有“趣味”了。讲究实质以外，又要讲究形式。所以用面包与肉来果腹，同时又要它们包成圆形而有花样的馒头；用棉来蔽体，同时又要制成有格式的衣服；要场所来栖宿，同时又要造成有式样的房屋。

所以在美欲发达的社会里，装潢术、图案术、广告术等，必同其他关于实用的方面的工技一样注重。在人们的心理上，“趣味”也必成了一种必要不可缺的要求。从饮食上，也可证明这是事实：据实验过的人说，方糖比白糖不甜，在糖中，要算焦黄而夹杂草叶的次白糖最甜。但我们看见方糖先自整整地陈列在盆子内，自己用瓢舀起来，放下去，看它像白衣人跳在黑海里地没入咖啡中，自己调匀来吃，滋味比放次白糖一定好得多。其实用的“甜”原来一样，也许不及一点，但感觉的趣味是好得多了。丁香萝卜[2]其实并不好吃，但切成片子，橙黄而圆圆地浮在第一盆菜的soup〔汤〕中，滋味自然好起来。巧格力有了五色而有光的锡包纸，滋味也好一点。苹果的滋味，是暗中借重于其深红嫩绿的外皮的。荔枝的滋味，也是暗中借重于其玉洁冰清的肉色的。

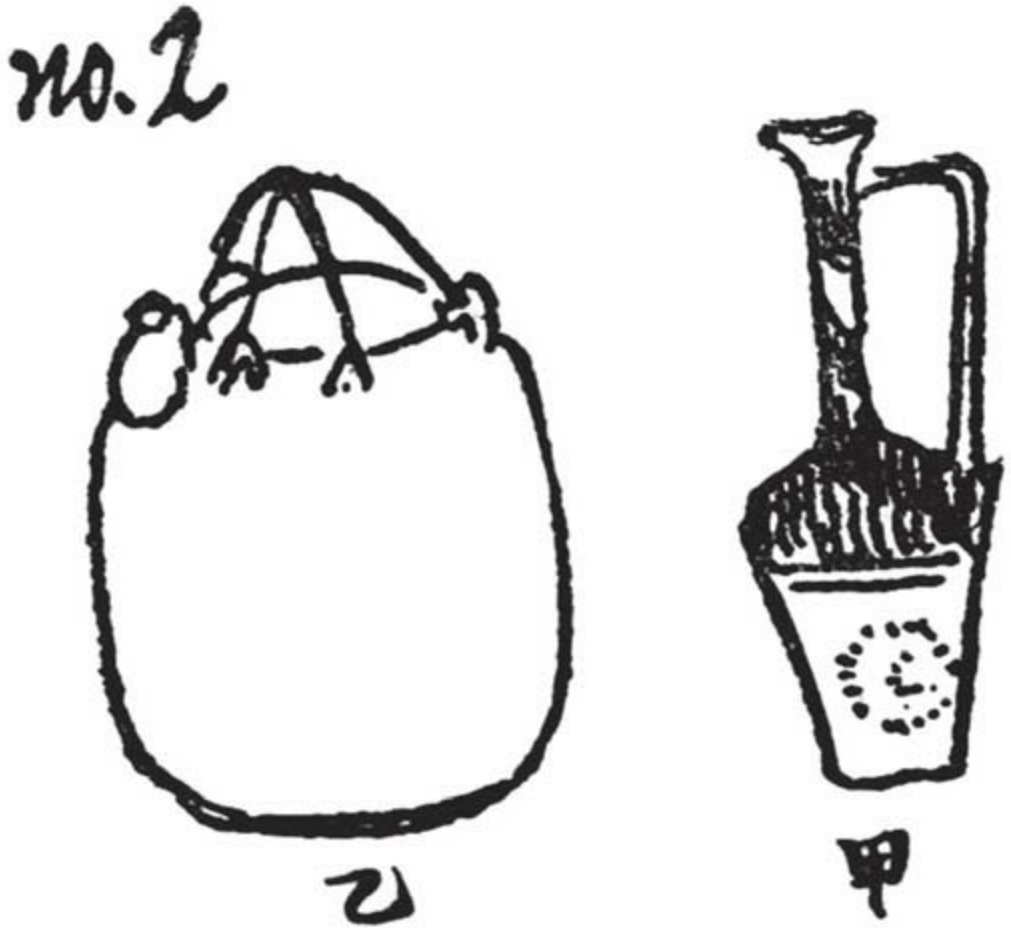
优良的工艺品、实用品，也是于实用以外伴着趣味，即伴着美感的。而那四种物品，给我的印象只是下劣而散漫无理。记得五六年前我刚从日本回来的时候，常常欢喜跑到虹口的日本店里去买日本的“敷岛”香烟，五德糊，甚至鸡毛帚不要用而用日本的“尘拂”，筷子不要用而用日本的消毒割箸[3]，礼拜日还常常去吃“天麸罗荞麦”，房间里又设日本人用的火钵。为的是：日本的一切东西普遍地具有一种风味，在其装潢形式之中暗示着一种精神。这风味与精神虽然原是日本风味与日本精神，无论是小气，是浮薄，总有一个系统，可以安顿我的精神。回顾向来用惯的我国的物品，有一部分是西洋的产物，一部分是东洋的产物，又有一部分是外国人迎合中国人心理而为中国人特制的，又有一部分是中国人模仿外国的皮毛而自制的，还有一部分是中国旧有而沿用至今的东西，混合而成。混合并非一定不好。混合中也许可以寻出多方的趣味。可惜我们的只是“混乱”，是迎合，模仿，卑劣，和守旧的混乱的状态，象征着愚昧、顽固等种种心理。

其实我们的工艺实用品，有许多是很可惜的。大好的材料，为了形状与式样而损失其价值。原来物品的得用与否，不仅是质（材料）的问题，而更是形（做法）的问题。我看见有一种瓷器时，常常感到：只要作者于未入窑时在某一部分一捺，或增减一点，就立刻变成良好的物品了。这是全不费工本的一回事。又常常感到：如果作者能省去某一部分的细工或绘图，也就立刻好看了。这更是所谓“出力不讨好”的事。景泰窑、江西瓷、象牙、白铜，是何等好的材料！只要改良其形状、色彩、图案等制造方法，工艺实用品就进步了。这正如做菜一样：高明的厨司与低劣的厨司，所用的材料同是鱼、肉、盐、油等，同样用锅，同样用火，只是分量的分配，下锅的久暂等做法不同而已。



优良的工艺品，是“实用”与“趣味”两种条件都满足的。例如外国的牛奶壶，口上长出一个荷花边形的缺口，倒起来很利便；柄的弯度适合手指的位置，拿起来又自然；长身细腰的形又好看，真是进步的工艺品。又如外国的剪刀，插指的两洞孔高低不齐，适合大指与食指及中指的位置，而每个洞孔内，又依手指的方向而作角度不同的斜面，手指套在洞孔内感到舒服。一方面参差的形，变化的线与面，又非常好看，这也可说是优良的实用品的实例。还有一种纸盒子或烟匣子，长方形而扁薄，弯成瓦形。弯弯的曲线既很好看，开开来的形象更加美观，像第一图，放在衣袋中又适合身体的弯度，贴切而爽快，也是好的工艺品。因为形式的美观，实用的便利，在这种用品上两全了。偏于实用的，固然粗俗，偏于趣味的，有时也有空虚无实的感觉。例如法国产的酒瓶，有一种像第二图甲的样子的，形状颜色的优美，自然使人满足，然而一则过于求形状的秀长，瓶底太小，颇不稳当，二则瓶的容量究竟太小，实

用上总觉得不便。这也许因为我的酒量比这壶的容量大的原故。在巴黎的美人，或高贵的人，没有感到这一点，也未可知。我们这里人家爱用像第二图乙的，全无装饰的冬瓜似的红泥瓶，用以盛酱油或酒，取其容量大而价钱巧。这甲乙两种酒瓶，可说是趣味与实用的两极端。



优良的工艺品，不但要讲究形式，又要讲究材料。同材料的物品，固然可因形状色彩的形式的美丑而分高下，所以说改良工艺品不是材料的问题，是制造方法的问题。但仅就材料而论，材料对于实用与趣味也很有关系。景泰窑、象牙、金、银，原是贵重的材料。但并非无论何物用这等为材料就好。景泰窑宜做瓶，象牙、金、银宜做装饰品。景泰窑的碗（上海城隍庙所见），象牙的筷，银的痰盂（上海各银楼所见），

材料不适当而又无理。材料决不是只要贵重就好的。镍制的瓢，木制的日本筷，洋瓷[4]制的面盆，材料虽平常，然因适当，故用时有快适之感。流行的贵重品大理石桌面，总有不自然的感觉。木制物倘只知加漆为贵重，为讲究，有时反要损失材料的趣味。例如栗木，本色是很好看的，加漆反而俗气。本色的铅笔杆，我常常觉得色泽既沉静质朴，拿起来的感觉又快适，远胜于加漆的杆。

于是我想起了对于日常接触的几种实用品的印象，现在把对此所发生的种种感想与意见一并写出在下面。

近来社会上流行的实用品中，往往用一种投机的名目。例如“国耻”“五卅”“中山”等字，既普遍地被用作商店学校的名称，又普遍地被用作各种实用品上的装饰。有国耻牌香烟，有五卅牌毛巾。又有中山牌表、中山牌香烟、中山布、中山鞋。在实用品的装饰中寓一种劝励的意义，或纪念的意义，本来是可以的。但过于生硬而不自然，就徒然引起人的恶感。商人过于热心于商品的销行，越明显越好，越大越好地在物品上制上“五月九日国耻纪念”，“毋忘国耻”的隶书的大字，或印上孙中山先生的照相。例如有一种毛巾，下端印着洋钱大的“凡我同胞，毋忘五九”八个大红字，明了是明了的，到底很不雅观。无论它质地何等坚牢精致，我实在为了这装饰的不美观而不愿购用。我在小市镇的江湾的洋货店里，发见一条下端一条很细的细红线的毛巾，质料并不良好，但我为了这一条细红线的趣致而购用了。觉得比前者好看得多。

拿一个很大而圆形的中山先生的照相镶在表中商标的地位，也似乎有同样不自然的感觉。洋钱上原也有很大的袁世凯肖像，但那是浮雕，占有洋钱的全面，作为洋钱的全部的装饰，而且那洋钱是袁大总统治世的货币，自然意义与形式都相宜。表，在意义上与孙中山先生并无关系，就是要在天天出入怀中的表上告示人以纪念伟人，这样率然地在十

二点钟的罗马字上镶一个平常的铜板照相，明白是明白了，形式到底不美观。用无色的浮雕，或用在背面，岂不更适当一点呢？我在市中看见了中山表那一天，回家后想起钟表的时辰盘何不改为种种的图案呢？就拿油画笔把壁上的挂钟的时辰盘上的罗马字用油画颜料涂杀，画作一枝杨柳树，又在两个针头上黏附黑纸剪成的两只燕子，由燕子飞的方向的角度辨识时间。油画颜料一干是拿不脱的，现在我还在用这奇怪的钟。

香烟匣的图案，种类很多，倒是很丰富的一个话题。香烟匣图案中，好看的很多，难看的也很多，但不知什么关系，红屋牌香烟最讨我的嫌恶。红屋牌香烟英名为Old　mill，照字面上讲起来是“老的磨车”的意思，匣面上也画着一个水转的磨车。但不知为什么中国译作“红屋”。就匣面看，是一幅写生画式的彩色的风景画，中景是一所屋，屋上略有几点红色，旁边一架水车，近景是河、草地、树木，远景是丛林及夕阳时候似的红光的天空。天空中就是“Old　mill”的双线的大红字。所以译作“红屋”，想来是为了屋上有几点红的关系吧。这名称既然奇怪，而用写生画式的风景画作为匣面装饰，更是幼稚的、拙劣的办法。况且这幅风景，画的又最恶俗，碧蓝的水，青葱的草地与树叶，并行线式的天空的红云，鸦嘴笔画的建筑物上的直线，画趣全然幼稚而恶俗。我疑是美国人迎合中国人的下劣的嗜好而作的。又红屋的匣边上，用红黄黑三种颜色，非常不调和，也是使人起不快之感的。原来实用品上的装饰，就是要用风景，也须改作图案风的画法，方才有“装饰”的趣味；把原样的一幅写生风景缩印在上面，而且占着匣面全部，无论如何不会好看的。与红屋牌同样办法的，还有前门牌、长城牌、天桥牌（Capital〔首都〕，这译法我也不懂）等。其中前门牌很好看，比较起来差得远了。因为所画的前门，是有一点图案风的，不是全然的写生风，又围在圆形的额内，后面衬着鼠色柔静的背景。长城牌呢，画法虽也是写生风的，但外面有阔的边，不像红屋的只用一条细的黑线，又内部下方全是山，

上方全是天，风景本身已带一点图案的风味，所以比红屋好看一点。至于天桥牌，恶俗同红屋一样，唯不像红屋的散漫乱杂，又不像红屋的占有全面，而用圆额，就是这点较胜。匣旁边的回文角，背面的金八结[5]商标衬着红地，倒有一种中国风的华丽浓厚的趣味。现在流行着的香烟，我虽然没有统计，想来总不下数十种。因为我吸的是中下等的香烟，故对于阔客吸的最上等的及黄包车夫吸的最下等的未曾注意到，只就自己的阶级里的说说。前天我在烟店里一选，发见还有许多比红屋更不好看的香烟，其中的代表者“五蝶牌”，这图案的特色，是所用的色，计有蓝、黑、赭、墨绿、白、黄、橙、紫、粉红、深蓝九种之多。一种原始的散漫的华丽，颇足以引惹欢喜穿大红大绿的未开化人的兴味。

在这阶级里我所觉得好的香烟，是仙女牌与联珠牌。仙女牌英名为Victory〔胜利〕，名义虽然也译得奇怪，但不问英字意义，假定图中的女子为仙女，似比红屋、天桥近理一点。匣的周围用褐色的阔边，坐着的女子取Michelangelo〔米开朗琪罗〕作的建筑雕刻式的位置。右手持武器似的杆，左手持红黄蓝白黑的盾，又像希腊古代雕刻的雅典女神的姿势。后面用淡红的太阳及日光为背景，全体总算端整稳定，形式上，色彩上，少有可非难的点。联珠牌用的是金、紫、碧、白四色，也觉得幽雅秀丽。方格中装一个椭圆形，以联珠作边，线的配置也不坏。我已经有五六年欢喜吸这两种香烟了。总觉不愿意吸别的。因为同阶级中的别的香烟，烟丝也许有比这等更好的，但竟找不出比这两者更好看的图案来。好看的烟匣从衣袋中摸出来时，且不说烟味，其样子已经给我们的眼以一种慰安了。幸而仙女及联珠的烟丝也不坏，朋友中同意于我的意见而吸这两种的人也很多。

因为谈香烟，附带地想起了火柴。火柴的匣面图案，也有各式各样，我没有仔细留意，一时不能详说。只记得看见过一种新出的叫

做“桑女牌”的，恶劣得很。中国出的火柴，几乎没有一种好的匣面图案。比来比去，还是老式的“燮昌”牌红头火柴，匣上是一色画的姜太公钓鱼图，耐看一点，因为它总算是纯粹的中国画式的，没有那种不中不西的恶味。

关于茶杯，有形式与图案两方面的批评。像第三图所举。1、2、3三种为日本式，形状简单，图案质朴，也自有一种日本风味。4、5两种为西洋式，形状与图案均简单，也自有一种西洋风。6为中国旧式，形状玲珑复杂，图案华丽而工细，也自有一种中国风。惟7、8两种，是中国制新式的，或日本替中国制的，或取复杂的曲线形，鲜艳而幼稚的图案，或绘细致的风景。这种茶杯现在很流行，价钱也很便宜。其实趣味反不及质料粗陋的所谓“江北碗”好。像9便是一种江北碗，每个只值几个铜板，黄褐色的糙瓷，口上绘蓝色的几笔花叶，形与图案均古朴可喜，不过质料粗一点。中国新式的瓷器中，不止茶杯，凡壶、瓶、碗、盆中，有不少的幼稚而可嫌的东西，可嫌的点，就在形的一味好奇，色与花纹的一味好华丽，金、红的滥用。其例不胜枚举。比较之后，使我在粗陋的所谓江北货中发见了许多好的古朴可喜的器具。图中9的碗，我记得以前曾向一家做丧事人家的茶担上转买四个，每只铜元五枚，我曾陈列在书架上，经许多朋友欣赏过。后来，又在西门一个旧货摊上以六个铜板买了同样质料的一个瓶，像图中10，颜色上半是暗黄，下半是殷红，真是陈列或静物写生的好材料。在新式的细洁的瓷器中，从未见过这样好的形式。茶壶之中，不是像11的奇形而奇色，就是像12的只顾实用。

玩具有欢喜“逼真”的恶习。故多数的玩具，是照真的物件缩小的。小洋房，小大菜桌，小黄包车，……都是小型而逼真的玩具。近来这种办法甚至应用到人身上：七八十来岁的女孩，竟给她像母亲一样地穿小裙、小女衫，梳小头，装成一个奇形的小太太。使人对于这女孩子不敢接近。

最恶劣的，无过于近来在上海流行的、贺开张用的画框了。试入新开的商店内，必可看见环壁是这类的画框。写出或用小块镜子玻璃填出“长发其祥”“财源茂盛”一类的字，旁边是大红大绿及金银色的花纹，好像戏文里的袍或幔上的花纹，而更加散漫乱杂。总之，是盲目的一味贪好华丽浓厚，使五光十色，眩耀人目而止，毫无一点“美”的影踪。

不良的工艺品、实用品，逐日的产出，大批的销行，可见一定是有人欢喜而购买的。这原是国民美育程度的根本问题，但从工艺品促进改良上促进国民的美育，以工艺品改良为艺术教育的一端，也是可能的

事。十九世纪末的英国德国的艺术教育运动，便是发轫于工艺品改良的。英国为了其工艺的出品在巴黎大博览会遭失败而提倡艺术教育，德国为了其工艺的出品在一八五一年的伦敦大博览会遭失败而开艺术教育大会。我国艺术专门学校已经林立，而独无人注意于工艺品的改良，坐使商人利用民众的幼稚的鉴赏力的弱点，而源源地产出恶劣的物品，不可谓非艺术教育者对于社会方面的疏忽。

一九二六年十一月八日

---

[1] 本篇原载1926年《一般》杂志第1卷12月号。

[2] 丁香萝卜，作者家乡话，即胡萝卜。

[3] 割箸，来自日语，指一种用时劈为两只的木筷子。

[4] 洋瓷，指搪瓷。

[5] 八结是一种图案纹。有一种拍被褥的藤拍就是八结纹的。

美术的照相[1]——给自己会照相的朋友们

现在照相真是流行极了。我的朋友中有许多人自备照相器，自己会拍照；马路上卖照相器的店到处皆有，而且一二十块钱就可买一具。回想起少时候听乡人说“拍照拍不得的，外国人要拿去填在洋桥里”[2]的时代来，真是有霄壤之差了。

照相虽然这样流行，我却一点不懂，既没有照相器，更不会弄。然而我对于照相，无论照相店里照的，朋友们照的，常常觉得不满意，可批评的极多而满意的极少。不懂照相的我何以敢批评照相呢？也有一个理由！

照相这种东西，虽然自来不曾正式列入美术中，但考究起它的性质来，是与工艺品同类的。就是跨于“实用品”与“美术品”两者之间的。例如一个花瓶，一把茶壶，原是为了插花与盛茶的实用而作的，但人们总于不漏水、不倾倒等实用的条件以外，又要求样子的好看，色泽的美丽，花样的得宜。同样，照相原是为了保留肖像或实景的实用而作的，照得好，冲洗得好，都是可以达这目的的。但如果单求“肖似”的实用，而不计照相内的布置安排，结果就与只求不漏不倾倒而全不美观的茶壶花瓶一样。明言之，照相是属于两方面的工作的：照得好，冲洗得好，是“工业”方面的工作，人物风景的地位布置安排得好，明暗的部分配列得好，是“美术”方面的工作。我不会照相，不会冲洗，对于照相的工业方面的事全是外行；但照相面上的人物风景的地位的布置与明暗的配合的适当与否，——即美不美，是有目共赏的，我也不妨谈谈。

虽说照相与花瓶茶壶等同类，其实比较起来，照相更接诉于美术，

即所含的美术方面的效用比实用方面的更多。为什么呢？照相与视觉艺术的中心的绘画非常接近，在感觉上照相与绘画同是只诉于视觉的。进言之，凡只诉于视觉的艺术，全是观赏的。花瓶茶壶，仅观赏其形状色彩时虽与雕刻绘画同类，但其他的插花、盛花等条件，比起照相的肖似实物的条件来，究竟更属实用的。只要比较一幅画与一帧照相，一座雕刻与一把茶壶，就可首肯照相与绘画的关系比茶壶与雕刻的关系更为密切。试看中世纪的宗教画，近世写实派（realism）的画，用笔何等规谨，形状色彩何等逼真，加看复制的照相版，竟全同实景一样，使人不辨其为绘画或照相。这点大概是看过西洋画的人所同感的。这样想来，照相只要形状、位置、明暗等配择得适宜，竟可收到与写实派绘画同等的效果，挂在壁上同样地可以使人悦目。我看到写实派始祖米勒（Millet）的《晚钟》（Angelus）、《拾穗》（The Gleaners）等画的缩小的照相版，常常想到我们选择好的风景，像制电影片地雇用模特儿来扮演时，一定也可制出与这等名画同样美观的照相。米勒的画中，《初步》（First step）等尚有美快的木炭的笔纹可寻，为照相所不能致；至《拾穗》《晚钟》等，在缩小的印刷版上竟全无画的痕迹可寻，看画的时候使人似乎觉得这种实景是在寻常田野中所常见的。记得从前有一位年老的中国画家对我说：“西洋画同照相一样，只要涂染工夫深就好；我们的画是讲笔意的，……”这几句话虽然不足以为西洋画的正评，然也有几分意思在里面。不错，绘画原有像照相的，反转来说，“照相原可以照得像绘画的。”像绘画的照相，我名之曰“美术的照相”。

美术的照相有什么条件呢？最重要的是构图，就是照相里面所收容人物风景的形状位置的讲究。其他配光等，例如某种风景以轮廓清晰分明为宜，某种风景以明暗混和为宜，也是一种美的条件，但不及构图的重要且必要。我往常在友人处或照相店里看见照相总觉不满意于构图的多。但并未收罗来作批评的材料。现在为了要写这篇文字给《一般》，

就近向了几个友人处借几张来看（我自己是不保存照相的），先找出了两张最可批评的照相。因之想起了对于向来的照相的不满意的地方。原来要讲怎样才是美的照相，是不容易的，指摘这照相为什么不美，是容易的。让我先批评一下再说吧。

照坏的照相的人和满意于坏的照相的人，都是不识“空间美”而专以“肖似”“清楚”为目标的。近来又加了“漂亮”“写意”两个目标。中国自有照相以来，所有的照相自然人物（肖像）居大多数，风景的照相极少。而人物的照相的格式，也不过数种：第一，半身肖像，用方额或者圆额，头的位置放在比中央稍高的地位，下方包含胸部，这种格式，位置最不容易安排得出色，但同时也最少犯毛病。第二，全身的肖像，旧式中央放茶几，茶几上放自鸣钟，水烟筒，茶几前下面放痰盂，茶几旁放椅子，椅子上坐架起脚或手拿书卷而眼望前看的人，是千遍一律的格式。新式的用种种新花样的家具与背景，人也像家具与背景一样，装种种漂亮的、写意的样子，或含着笑弯着头做出爱娇的姿势。前者呆板得很，自然讲不到美的位置；后者虽然家具也漂亮，背景也漂亮，人物也漂亮，可是但注意这点“漂亮”，并未注意到“位置的美”，看了反而使人作呕。第三，多数人的团体照相，一般总是对称的，只见大商店门口的电灯似的一排一排的头颅罢了。近来也有故意做出散乱一点，不规则一点，即一般照相人所谓“写意一点”的，但也只是“写意”而已，并不见位置的美，倒不如规则的好。最使人（至少我）讨嫌的，倒是其“漂亮”和“写意”。这种漂亮与写意，在剃头店里壁上挂着的剃头司务们的照相里，或者听差茶房们的房间里挂着的照相里，最可以彻底地看到。看到时的感觉，无以名之，只能混统地名之曰“肉麻”。有一次我到杭州一个照相馆里去照相，照相匠教我把头侧一点，偏一点，眼斜视一点，他说“这样写意”。我从此学得了“写意”这个名词。但觉得“写意”就是“肉麻”。对于这种“漂亮”与“写意”，我只感到嫌恶，却没有方法来批评指

摘。现在想就第一种格式的，即最容易妥当而又最不容易出色的半身照相中举一个实例来谈谈。第一图是一个朋友[3]的半身像。这像照得很好，光线配法取小半面明与大半面暗，即三七比例的明暗，很是有趣，又很是进步的。在十廿年前（或现在的乡下）一定有人说“脸孔半只黑半只白，不像人”的。照得也非常像，冲洗晒印得也非常清楚。在现时的照相中，总要算是最上等的成绩，最先进的照相馆的出品。可是讲起空间美，即画面位置的美来，这半身像真不过是在长方形内随便摆摆，并未下一点空间美的苦心。试看这长方形的幅内，人物的位置偏于下方左角，重心不稳，看去非常不安定，似乎不是特摄的、独立的一幅照相，而是不懂事的孩子们在一幅大画里随便剪出来的一块。故就画面的空间上察看，上方空地太多，这等空地在全体中不能对照而发生有机的作用，只是可增可减的余纸，故对全体全是无机的、无用的废物。又右旁的空地作成一条一样阔的狭长的弄，这也是使空间流于单调、板滞而不美的。此外，例如就长方圈的四边上看，下方右边余地太多，左边不足而裁去的部分太多；左边下方有一段是身体，又光线较明，右边非常黑，又全无事物来打断，感觉上非常寂寥。总之，这照相从美术的方面看来，全是“残废的”。

我用厚纸剪成一个长方形框，试在这照相上另取一个较好的位置，如第二图。图中虚线表示原来的额，实线表示我所新定的额。读者想来一定可以看出新取的虽然说不到何等巧妙的构图，但至少是“妥当”的，“安定”的，浙东的土话所谓“落位”的。如果这样，这张照相便是因位置的一变而忽然圆满，忽然具有美术的意义。而且这位置的一

变，是全不费什么工本的，何等简便的一回手续！照得好，晒得好，洗得好，装得好，都要费工本的；只为了缺少“位置摆得好”的一件最不费工本的工作，致使全幅不稳健，埋没却其他一切费工本的工作，是何等可惜的事！“安定”，“妥当”，“落位”，是美的条件之一。美学上所谓“多样统一”的“统一”，便是妥当、安定、落位的意义。

再举一个实例如第三图。这是我的朋友的爱儿的照相的构图。因为这小孩已经死了，我的朋友保藏这相片作纪念品。因为这样，更牵惹我的注意，就援以为例。我所感的，是很可爱的人所遗留在世上的纪念品，可惜这样不美。试想这照片的题材，小孩、大泥人、狗、林木，是何等的好题材！假如安排得好，我想一定可以作成一幅很有画趣诗意的图。现在一个小孩与一只狗的地位同样高，而且统在正中，狗又切近边上（照构图原理，主要物体是重的，不能切近边上，切近边上，就失了全幅的均衡）。全体的不安定，不妥帖，比前例更甚。

上述的两个例，我不过是偶然用着的，并非说这两幅是模范的坏照相。总之，不讲究空间美而仅求实用（肖似，清楚）的向来的照相，用审美的眼看来，大都是不健全的，残废的。这原因，我想主在于照相师的对于美的无知。试看一般照相店里的工作人，大都是教育不完全的人。这种人不懂得空间美。这种人其实只是一种工人，匠人都称不上。为什么呢？构图的一种知识，其实只是巧运匠心于空间的一种技巧（technique），一种匠人之事，并非何等深奥的艺术上的事。这种技巧，是可以学得会的，不是像艺术天才的不可学得的。他们都没有受过这种教育，没有经过这种技巧的磨练，所以只能说是照相工人。其实，可以使他们受这种教育的地方，原也没有。

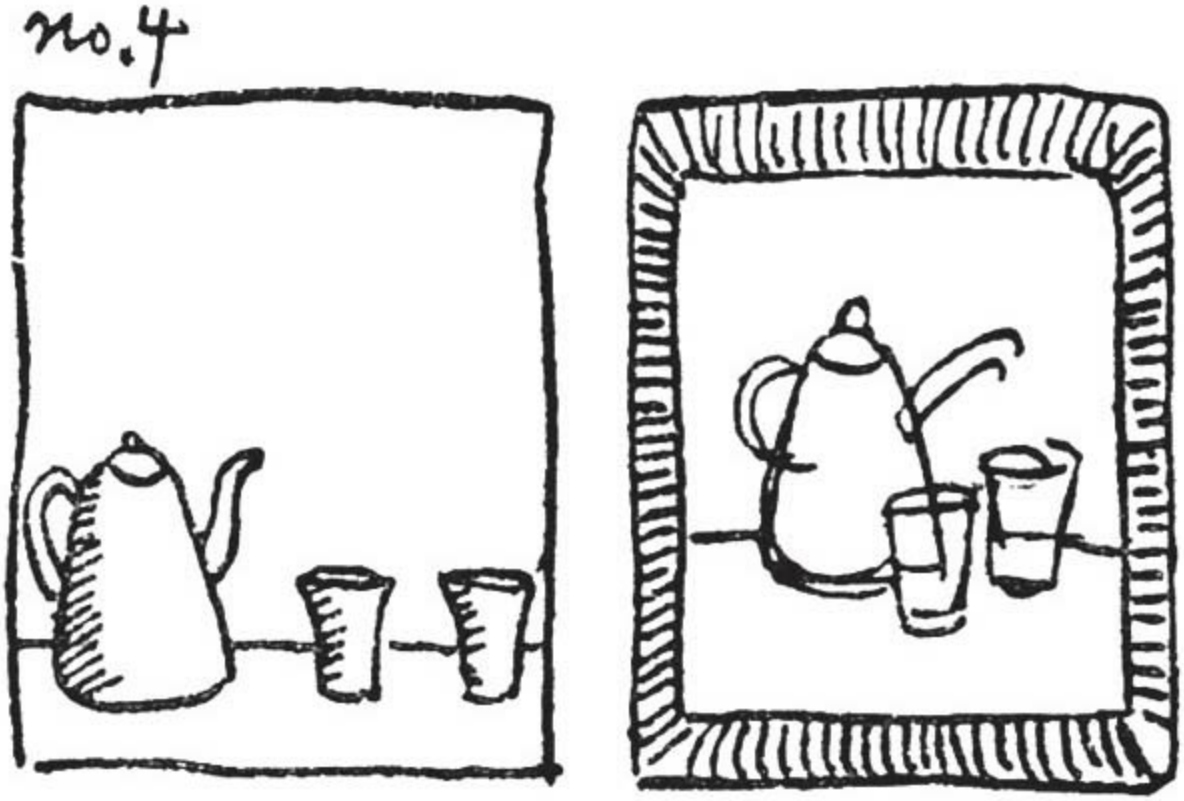
其次的原因，照相店里的大部分主顾也不容辞咎，他们都太好商量了，无论怎样坏的照相都满足地拿回家去挂（受得这等照相的人们中，自然有不满足的明眼人，故曰大部分的主顾）。

这两方面的无知，使照相不会进于美术的。照相进而为美术的，是应该的，必要的，正式的。为什么呢？我们寻常房间里的布置，书案上的陈设，实用以外都要求其美观，妥帖，安定。何况照相是要挂起来玩赏的、与绘画相去很近的美术品呢！

讲了许多话，都是批评的。不负责任地批评，自己也讲不过去。想赶快反转来讲几句“怎样才是美术的照相”的正面的话。可是我实在不懂照相，无从讲起。无已，只得讲几句关于构图法则的话。这等法则怎样应用到照相上，我就不管了。

然美术的照相，其实就是照相的画化，所以现在说画的构图，也就是说照相的构图。

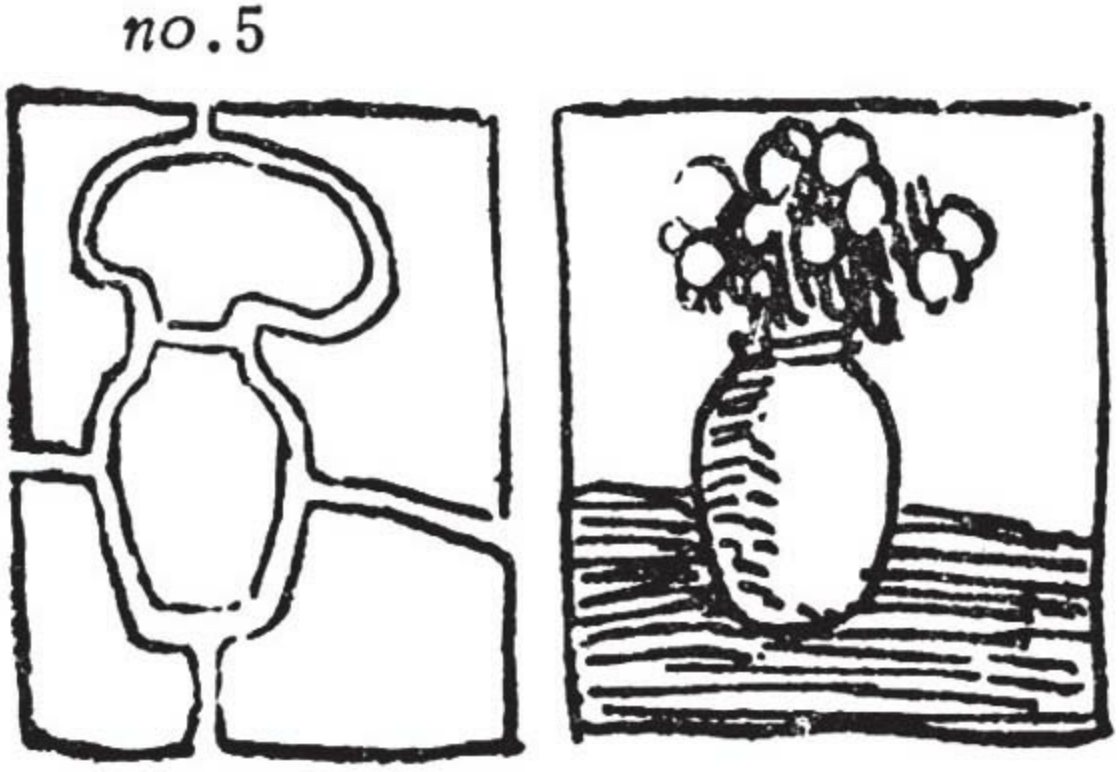
构图即composition，在中国画法上叫做“经营位置”，是中国画图法之一。西洋人有句话：“男子看画看构图，女子看画看色彩，小儿看画看事物。”这虽是描摹人的心理的话，然同时又可拿来说明构图的意义。即构图在“画”的家庭里仿佛是个男子，是支配这家庭，保护这家庭，为这家庭的主脑的人。一张画里面，构图倘不良，别的敷色、用笔无论怎样良好，决不是好作品；反之，只要构图良好，虽其他的工作很草率，仍是佳作，看第四图就可明白：左边一图茶壶茶杯位置很低，且平行，主要的壶又切于边上，上端空地无作用，虽画得何等工致，全是不中用的。反之，像右边一图画得虽非常潦草，然而布置得很妥帖，即构图很良好。凡有眼的人，我想一定是取此舍彼的吧！



凡画中的“空地”，都是画面的形象，块块是有作用的，即块块是“有机的”。所以画中的空地，叫做“背景”（“back ground”）。背景不

是空的无用的荒地，是陪衬主要物体，显出主要物体的。犹之官员后面的随身亲兵，不是闲人，是保护这官员，侍候这官员的有用的人。

例如画一瓶花，布置妥帖时，如果把花瓶周围的背景一块一块地割开来，如第五图，可以看见每块的大小没有完全相同的，又没有相差很远的。每块的样子，没有过于死板的，又没有过于变化奇离的。这样，才是形的谐调。画面因了这几块形的谐调而显示美观。这拿音乐来比方，最为适切：数个振动数比例为整倍的，或倍数简单的音，合奏起来很和谐。例如do音振动数为128，mi音的振动数为162，比do是五比四。sol音振动数为192，比do为二比三，倍数都很简单，故这三个音谐和，可以作成和声上所谓“长三和弦”〔“大三和弦”〕。



形的谐和，也有一个规律，即凡主要物体在画面的位置，须避去五加五，而取用六加四或七加三的比例，但过于变化，例如八加二，一加

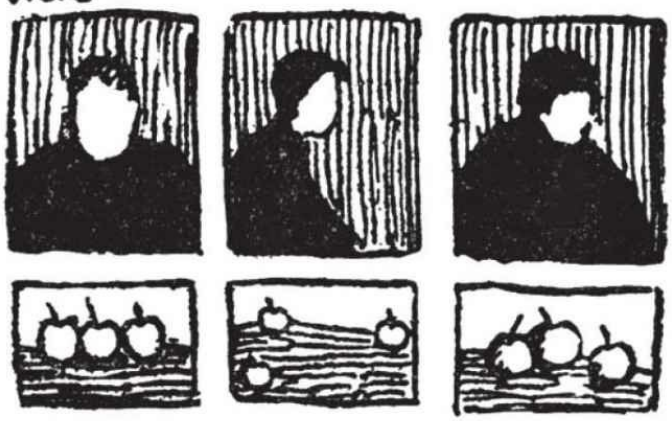
九，则又相差太多，不能谐和。换言之，即五加五是呆板的，一加九是散漫的，得中的六加四或七加三，才是“和而不同”的谐调。这规律的根据，仍是出于画额的“黄金律”（“golden　1aw”）。即像前面所举诸插图的长方形的长短两边，其比例大致是黄金律的，即“大边比小边等于大小两边之和比大边”。黄金律比例的长短两线，算起尺寸来不是整数，然大致是在六比四至三比七之间的。这黄金律，确是很有价值的发见。因为黄金律的画额，其长短阔狭都恰好，确是美的形状。倘使两边长短相差比黄金律再近，而成正方形，嫌其过于呆板；再远而成狭长条，又嫌其过于奇巧，只有四六比与三七比之间的黄金律，最为适当。西洋画沿用黄金律为正格的画额，就是为了这原故。画额用黄金律为最正格，画内位置也以照黄金律分配为最安定而美观。第五图的所以位置安定，是因为花瓶上下左右各空地的大小与形状，均保住近于黄金律的比例的原故。

黄金律何以安定而又美观？又可用美学来说明。美学上所谓“多样统一”的原则，就是说过于多样的散乱，过于统一的呆板，均不美，又多样，又统一，方才发生美感。五加五只是统一而无变化，一加九只是变化而不统一，三加七或六加四，才是又统一，又多样。就拿半身肖像的构图来作例，如第六图，甲是统一而不多样，乙是多样而不统一，丙才是多样统一。这在静物画，犹之布置三个苹果，并列在中央太呆板，东一个西一个又太散乱。变化之中有规律，规律之中有变化。如第六图的丙，方是美的位置。

以上所说，只是关于主物体的位置的构图法。图中的直线与曲线的配合，也是构图上要事之一。即位置是分量的，直线曲线是性质的。例如第七图，乙的房屋两旁是直线，且与画额两侧的垂直线相并行，图中又无重要曲线，故全图板滞而无生趣。倘在屋前方加描一丛花或草如

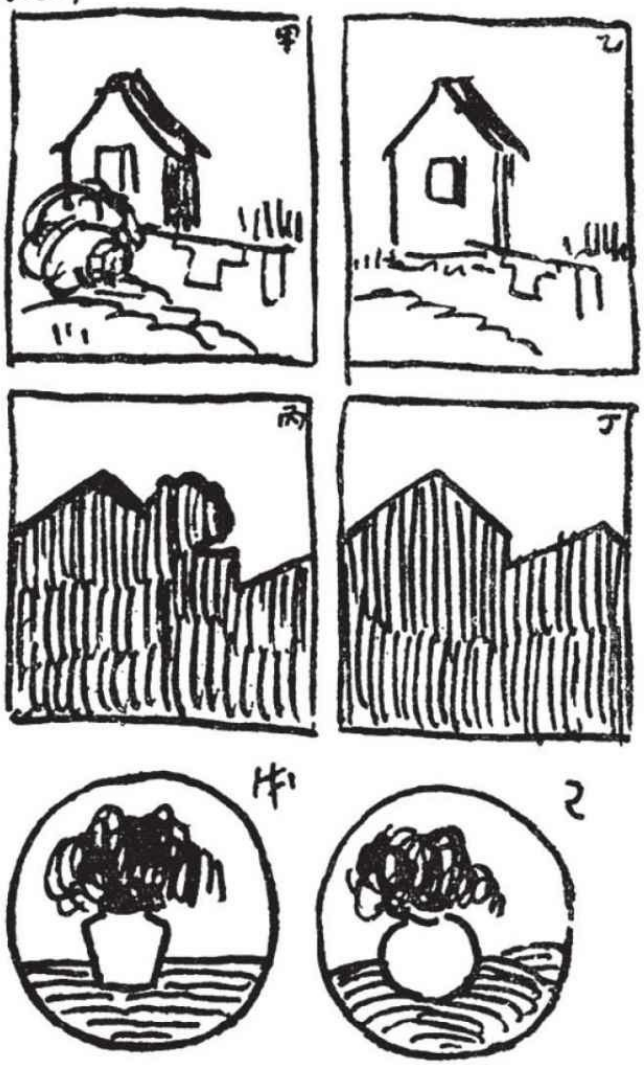
甲，就发生直线与曲线的美的对照，而画面玲珑了。又如下方丁，天际所现屋的轮廓统是直线，也因少变化而缺乏趣味。倘屋间有树耸出，屋的轮廓线就有曲线与直线的对照，而全幅活动了。又如己，曲线的花，曲线的布，曲线的瓶，加之曲线的轮廓，单调得很。倘改为直线的瓶与直线的桌，也就显示对照的美了。在照相的人，固然不能使无树的地方生出树来，以造成美的构图。但只要懂得这样好，那样不好，就不至摄取有构图病的照相了。

no.6



甲、統一而不多樣　乙、多樣而不統一　丙、多樣統一

no.7



位置的话容易多说，线的配合因为无一定规则而要全凭眼来赏识，非纸笔所能尽了。现在只能举这一隅而已。

总之，美术的照相，就是照相的画化，画化的最重要的一种技法，是构图，奉劝自己会照相的朋友们，我们不要责备照相店员及其主顾，首先自己协力起来，扶助照相向美术去吧！我们不要拿浅薄的好奇心来玩弄照相器，不要制出残废的照相来。要当作美术之一种去研究，制出可以慰安人目的美术品来。我写这篇文字的希望，也只在此，并非出来教构图法。因为构图法是不必我教的，如果有人要学，我可介绍一位先生，这先生就是火车。乘火车的时候，请注意黄金律的窗框子里面的风景。火车向左或右移动有时又忽高忽低，窗框子所割取的风景，时时刻刻在那里改换。在这不绝地改换的时候，有时会换出位置非常安妥，线的对照非常美的构图来。残废的自然有，各部均安妥而仅有一部的缺陷的也有。真是很有趣味而又很有意义的教构图的先生。我是在乘沪杭车的时候常常领教的。

丁卯〔1927年〕元宵

---

[1] 本篇原载1929年3月《一般》杂志第2卷第3号。

[2] 当地民间造桥，为求成功多半会填一些弱小的生命，故小孩不可到现场。

[3] 即立达学园同仁匡互生。

裴德芬谈话三则[1]

裴德芬死于千八百二十七年三月二十六日。照日子算，百年忌辰应是千九百二十七年三月二十六日，即今年三月二十六日。然而我那篇纪念裴德芬百年祭的《裴德芬的生涯与艺术》的文字，是去年春初写的，到今年才拿出来投登在《小说月报》上。这是甚么原故呢？去年日本有一所乐器店寄一份广告给我，里面预告说：“本年三月二十六日乐圣裴德芬百年祭”。我一查，只有九十九年。有一个朋友告诉我说，“死的一年算第一年祭，今年便是第百年祭，这样算也行的罢？”我想这也许有道理。犹之中国式的算年龄，生的一年为一岁，明年就算两岁。于是我就相信去年三月二十六日为裴德芬百年祭，写那篇文字。后来见外国的新闻杂志上也并不说起这事，我才晓得错了。然而文字已经写好。裴德芬死后九十九年与百年，我想在我不会有甚么大差异，就把稿子搁起，听其迟一年发表。

今年三月，听说世界各国都有纪念裴德芬的仪式或演奏会，上海的市政厅里也有英国人奏他的交响乐。但这在我已经是第二次了。因为我的心去年曾经认真地独自纪念裴德芬，今年又随了大众纪念裴德芬。

裴德芬死后九十九年与一百年，我的感想原没有甚么大差异。不过在这一年间，我又读了些关于音乐的书，又晓得了几件关于裴德芬的话儿。今年是真正的裴德芬百年祭纪念了，我不甘心默默，终于又写了下面的几行。

一件很奇怪的事：世人对于这万世崇拜的不朽的乐圣的姓氏“Beethoven”一语，常是发音不正确而读错着的。在日本，在西洋，连

在他的生国德意志，都没有统一的或正鹄的读法。在日本有的读作“ベトゥベン”（Betouben），有的读作“ベートーエン”（Bētōven），有的读作“ベイトウエン”（Beitouven），又有的读作“ベートホーヱユン”（Bōtohōven）。在西洋，有名的Lippincott’s Pronouncing Biographical Dictionary中注作“Bātoven”，还有有名的MichaelisJones的发音辞书中注作“Beit’ -houvn”。我现在又独断地称他为“裴德芬”。

其实，据说裴德芬的姓，他幼时连自己都不能决定怎样拼法和怎样读法的。这字有种种拼法，例如Biethoffen，Biethofen，Biethoven，Bethoven，Betthoven等。不过他自己后来是常用我们所晓得的Beethoven的拼法的。照德语的读法，h大多是不发音的，那末日本人读作toho是不对的。又德语的v字通常是读作英语f音的，那末应该是裴德“芬”，日本人及一切英语读法的都不对。但据说德国人也是或者读作芬（即英语fen），或者读作文（即英语ven），没有一定的，这事裴德芬自己都没有弄清楚，其实也难怪别人与后人。

对于这事，日本一个医士木村省三有一个主张，他说应该读作“ベートホーヴエン”即“Bētohōven”。关于中央的一拼音，他说h不过是弱音，不是silent〔不发音的〕。今译作“トホー”，即tohō，此二音合成tō，其ho也不失为弱音。关于末后的一拼音，他说v字德文原是读作英语f音的；但是外来语不在此例。如法国来的clavier〔拨弦键琴〕（一种古乐器名），v字仍照法语（英语同）发音。裴德芬的旧家曾住在Nederland〔尼德兰〕约一百五十年，到了罗特惠希〔路德维希〕（Ludwig，裴德芬名）的祖父的时代，始迁居蓬府〔波恩〕（Bonn）。故其姓应该是沿用法兰西读法，即读ven为“文”的。

假如木村氏的考据是正的，那末我译作“裴德芬”是错了，不如译作“裴多文”为近似。因为“多”字平声，音长一点，“文”字南方是读如ven

的。

裴德芬欢喜搬家。旅居维也纳时，旅舍主人对于他的古怪的脾气稍有一句闲话，他就立刻迁出。不必说旅寓，就是比较的长久的住家，他也欢喜常常迁移。所以现在在德国认为是裴德芬的家而奉为名贵的纪念地的，有许多处所。但是唯一的他的诞生的家，在于蓬府（Bonn）。

裴德芬的诞生的家，现在还保留着，地址在蓬街（Bonngasse）第五百十五号。千八百七十年曾在其处立一标札，上书“此处是裴德芬的生家”字样。千八百八十九年，一班崇拜他的人们结团体买入了这房屋，使永远为“裴德芬的生家”（Geburtshaus Beethovens）。

日本音乐者小松耕辅最近曾访问这裴德芬的生家。据他的记述，这生家在蓬街的东侧，是三层楼房屋，很粗陋。进大门为一天井，天井左方为入口。千七百七十年十二月十七日，裴德芬在这房屋的三层楼的里面一室中堕地。这室低小得很，只有一扇窗，窗外的天井也很低小。室内只悬着一幅裴德芬的胸像，此外别无一点装饰品。这是这稀世的乐圣最初入世时所到的地点。

屋内保留着许多珍贵的纪念品：楼下有裴德芬生前使用的平台披雅娜〔钢琴〕一口。据说这披雅娜是当时一个王室制琴师所制的，是G Scale 6 octaves三键的披雅娜。键盘上的象牙板已有许多脱落，只剩木地了。还有一条竹的stick〔手杖〕，是他平日所最常用的，也保留在室内。最感动人的遗物，是他的耳朵聋的时候所用的四种听音器。这等器制于一千八百十二三年间。最初制的长仅八寸，后来耳聋的程度次第增高，用的器也次第增长，最长的一尺六寸。我看了这等遗物的照相版，起了一种无名的怅惘。此外三层楼内还有许多乐曲的原稿。《田园交响乐》《月光曲》等原稿均在内。

讲到裴德芬的生家，我又想起了他的兄弟姊妹。据说裴德芬的兄弟姊妹很多。普通所晓得的，他有一个哥，三个弟，及两个妹。哥名曰Ludwig Maria B.（1769），生于乐圣生年的前一年，在世仅七天，就死。弟顺次名曰Caspar Anton Carl（1774—1815），Nikolaus Johann（1776—1848），August Franz Georg（1781—1783）。一妹生于一七七九年，在世仅四天，就死了。还有一妹名曰Maria Margaretha Josepha，生于一七八六年。弟Caspar之子，便是怀恨于他的伯父的乐圣的。

裴德芬的住宅现在晓得的有二处，一在Wertheimstein公园附近，一在Heiligenstatt。后者所在之街名曰“英雄街”（Eroica Gasse），因有名的《英雄交响乐》（即《第三交响乐》，是为英雄拿破仑作的）就在这所房子里作成而得名。

Der Name Beethover ist heilig in der Kunst.

“裴德芬”一名词，在艺术上是神圣的。

李斯德〔李斯特〕（Franz Liszt，匈牙利大洋琴家〔钢琴家〕）在Klavier Partituren des Meisters一书的序文中这样说着。乐剧创造者华葛拿〔瓦格纳〕（Wagner）也非常崇拜裴德芬，在他的关于这乐圣的著书中，或在别的机会中，常常极力地赞美裴德芬。华葛拿视裴德芬为音乐的世界里的主目标，恰如英文学中的莎士比亚，或宗教上的耶稣、释迦。裴德芬实在是音乐界的中心人物。别的逸才，都不过是从这中心发芽出来的分枝而已。各分枝所能微微地认得的点，他独能十分明了透彻地表现。像罢哈〔巴赫〕（Bach），亨代尔〔亨德尔〕（Händel），虽称为大家，然据华葛拿的看法，他们都不过是前驱者，犹如基督以前的预言者之类而已。“音乐到了裴德芬而达其极顶”，这是华葛拿的裴德芬

观。因此可知华葛拿所受赐于裴德芬的，一定很多；华葛拿的为其Messiah〔救世主〕尽传道的热诚，也不是无因的了。华葛拿每论裴德芬艺术时，有一句少不了的话：

Ein grösserer als ich existiert. Es ist Beethoven.

胜于我的有一人，其人是裴德芬。

华葛拿曾评论作曲家。对于裴德芬以外的人，全然用威权来毁誉褒贬，无不批削。但轮到裴德芬的评论，他只说

Es ist unmöglich die essentielle Natur der Beethovens

Musik zu diskutieren ohne auf einmal in die

Ton der Rhapsodie emoföllt.

终不入于rhapsody〔狂言〕，却反而增其对于裴德芬的叹美之情。

持有立于精神的见地的研究者的伟人，可列举三个人：其一人可举歌德（Goethe）；另一人举格拉特斯东〔格莱斯顿〕（Gladstone）无疑；在这二人的名浮出于我们的脑际的同一瞬间，或比二者更早一点，闪出裴德芬的名在我们的眼前。Beethovenology〔贝多芬学〕成立于艺术者之间；Beethoven authorities〔贝多芬权威〕则蔓其根于世界文明各国。这样看来，那耳聋而又痘疮满面的呆子，实在可说伟大之极了！

Beethoven

Thou couldst not hear in earthly way， and so

Didst learn of other worlds， where spirits dwell，

To share with us， when our need.

Thy wounded heart hath paid our price so well，

We rise from all of we to joyous swell

On surging throb of thine adagio.

William J. Henderson

（此节译自木村省三的《乐圣及其爱人》）

---

[1] 本篇原载1927年3月10日《小说月报》第18卷第3号，署名：子恺。裴德芬，今译为贝多芬。

无学校的教育[1]

我不相信世人所呼为“学校”的滑稽的建筑物是教育的机关。

——卢骚《爱米尔》第一编

我对于学校的怀疑心，起于在某师范学校读书的时候；后来自己做教师，所感更深；近来送女儿入小学，所感又深一点；最近参观一个小

学校，所感尤深，就写这篇文字。

我在师范学校读书的时候，有一天先生教我们唱一首三部合唱的歌曲，那歌曲重音各部配得很有趣，歌词也作得很好，我们都很欢喜上这课，已忘记时刻。三部合唱练习将近纯熟，上口正甜蜜的时候，忽然下课铃在窗外响起了。先生站了起来，说“休息罢，下礼拜再唱”。然而我们现在兴味正好，全不觉得吃力，并不要休息；况且这是合唱，要练得多数人都一致地纯熟，很费时间，到下礼拜上这课的时候，因为平时没有齐集来温习的时间，一定不能立刻上口，必须再费若干的时间来整顿方能成腔。所以大家怏怏地散出。我回到自修室里一看课程表，下一课是博物。就挟了教科书到阴暗而气味难闻的博物教室里去了。今天的博物课是讲细胞，且是示细胞标本。先生慢慢地点名，慢慢地讲开场白，慢慢地在近窗处的茶几上安排显微镜，慢慢地配准距离，我们一班共有四十五个人，这时候肃静地排列在教室里，很像一所罗汉堂。约历十分钟，先生已配准显微镜的距离，发命令叫我们一个一个地顺次去望细胞的形状。我因为上学期考第二，排在第二座，不久就轮到了。我去望细胞，约历半分钟，仍旧回去坐的时候，望见后面一大批人有的引领，有的支颐，像饥蚕在那里等候着自己轮到。我已经达到目的了；然而这回的坐要一直枯坐到下课铃的响出，而且无复希望，仿佛已是“残年”了。在枯坐的时候，我想：“为了每人半分钟的望显微镜，何必把很有兴味的三部合唱停止呢？况且一人望显微镜，何必四十四人坐着陪呢？难道读书一定要这样的？”这是我对于学校制的怀疑的开始。然而我不敢讲出来或有所表示，只是自己想想，至多逃一回课。

后来我做教师了。有一次，我在某校教图画。第一次上课时，教务主任引导我到一个黑暗的教室里，因为里面罗汉堂似的排列着满室的一律黑制服的学生，所以更加暗。教务主任讲了一番为我作广告兼对学生

作训话的介绍辞，就拉上门去了。教室既无设备，学生也都空手，况且介绍辞已费去约二十分钟，这一小时（五十分钟）已经只有一半，我只得也用几句话敷衍过了。下礼拜这一天是什么纪念节，放假；再下礼拜恰好这时间开什么会，停课；第四礼拜上课，我带了两个瓶，一块布去，不管光线如何，把它们供在黑板前面，叫他们写生。然而学生太多，足有五十人，前面一行离黑板只有三尺地位，两端的人，要把头旋转九十度方可看见模型；又前几列有许多长学生，把后几列里的矮学生遮住，许多矮学生立起来对我责问办法，他们好像是自己不会动的木头人，一个一个都要我去搬排，——他们一举一动都要叫我，甚至小便都要对我讲。——等到我为他们排好位置之后，已经半小时过去了。他们图画有的用毛边纸，有的用拍纸簿，有的用自来水笔，有的用削得很尖的抄札记用的HH的铅笔。然而这更是说不到的事，我也毋庸批判他们的用具的不良了。第一人缴卷了。那人问我“这可得几分？”我突然不快，答说“没有分数！”讲桌下面忽起一片惊愕声：“没有分数？”继续起一种一致的动作，似乎是因为晓得没有分数而失望地投笔。我兴奋了，把图画课的意义目的与分数的作用为他们申说一番。然而这话在他们听来是官话，且在那环境中，我自己觉得似乎也是无用的废话，徒装场面而已。他们受了压迫似的勉强再画不久，下课的铃响出，大家争先恐后地来缴卷，满期的徒刑犯似的扬长而出教室了。我收拾他们的画，退出教室，走到教务处里，就有教务先生郑重地对我谈话，说是未到时刻，不要放学生出教室，因为他们要在窗外骚扰，妨碍别班的上课。我唯唯。我记得了，刚才第一个缴卷的学生问我“画好了可否出去？”的时候，我说，“可以”，讲桌下似曾有惊诧的表示，原来这办法在他们是素来没有的。上课时间，不得出教室，无事也应该端坐教室中，这才是守校规。唉，我不懂校规，宜乎受教务先生的谴责！

下礼拜我因事请假；再下礼拜又逢什么纪念，放假；再下礼拜又逢

什么开会，停课……忽然发生什么事故，提早放假。教务主任送我两张表格，一是本学期学业成绩表，一是本学期操行成绩表。我接了茫然。我是走教的，下电车就上教室，下教室就上电车的。我这一学期只上二三次课，人数这样多而见面这样少的学生，我连姓名都没有一个记得。他们的所缴的画，我实在只翻看一遍就发还，并没有记出分数，这些表格怎么填得起来呢？我去同一个什么主任商量，把这实际情形告诉他。他说："这不过是教务课的一种办事手续，只要大概，只要你填好了。"我方才明白，这是教务课为了要完手续而叫我填的表格，与学生、教育是全无关系的。这是学校的"政府"。从前我做学生的时候憔悴于虐政；现在我是自己做了教师而在执行这虐政了！

○

近来我的女儿长到七岁了。家里的人都说应该入学，就送她到邻近的前期小学校去。那小学校学生不多，大半是相熟的几个邻人的子弟，聘定几位女先生专任教授，这样自由的组织，想来一定是很可合理地办理的。我因为自己烦忙，没有去参观。但每天下午听见《葡萄仙子》的合唱声，许多童声和一个女声，非常聒耳，连附近的娘姨们都常常同声赞美；并且这教育竟普及于她们，不久附近的娘姨都会唱了。有一天，我偶然经过那学校，从门中瞥见里面正在上课，壁角里一个六七岁的孩子背立着。晚上我问起我的女儿，她说："先生叫他立壁角。"我说"为什么立壁角？"她说："因为他吃中饭后到得太迟。"我又问"你立过否？"她说"我不立，我与某人、某人，先生都不叫我们立"，她又说"迟到要立壁角，……打手心，罚一个铜板买笤帚"。她就跑走了。我想到了：所以我的女儿每天朝晨醒来很惊惶，且起得迟了要哭，要母亲送去，或要赖学。她的不立壁角，大概一半是因女先生对我有交情的原故，一半是有她母亲送去的原故。而且这孩子每天朝晨的不快相，与礼

拜六的欢喜相，明明表示着她对于学校的不好感。我一向错怪了她，原来是里面有这种虐政的原故。我的女儿，我想不识字也不妨，何必因为贪识几个字，而教她的小心去受这种虐政的压迫与伤害呢？不久，有一晚我的女儿忽然问我：“爸爸，考试是什么？”我说“谁教你这话？”她说：“先生说要我们考试，考试了放假。”我略为她解释这名词，次日就叫她辍学。

娇滴滴地唱《葡萄仙子》的青年的女先生，会虐待孩子，会课罚金，会做考试官，真出我意外！这又是学校的“政治”。但我决计料不到，这六七岁的小孩子的小学校，规模极小、关系极自由的小学校，也会蒙受“政治”的影响。其他的公立、官立的大规模的小学校，我推想起来，一定更不堪了。世间自然有很真实的小学教育家，很合理的模范的小学校，然据我所见，普通的小学教师中，像这类的青年的女先生很多，且算是漂亮人物的，因为她们有女子师范毕业的资格，有受“检定”的衔头。她们的思想相差一定不远，任她们虐弄的小学校一定不少。做小学的教师，做孩子们的先生，负何等重大的责任，是何等神圣而伟大的事业！叫这种姑娘们、小姐们或少奶奶们如何的担当得起呢？她们的要毕业，要检定，要当教师，大半是为要名声，要时髦；而要名声与要时髦，又大半是为要恋爱，要结婚。她们认真懂得什么“教育”，——“儿童教育”，认真有什么做小学教师的“愿心”呢？把子女送给这种人玩弄，还不如叫他们在家里帮母亲洗碗，缝衣，习家事，到可以着实学得做人的道理。

○

有一天晚上，我出外看月亮，偶然立在一个夜小学校的教室的窗外。靠窗坐的恰好是一个我们的邻童，他常常捉老蝉或拾小石子来送给我家的孩子，所以我很熟识他。他仰头看见了我，立刻对我笑，把他手

里的一只大扑火虫在板桌下底给我看，又立刻向黑板前的女先生一看，继续是对她扭一扭嘴，又对我一笑。女先生正在问前列的孩子，“三民主义是谁作的？”一个约八九岁的女孩子伸着手，唱歌式地叫“孙总理！”继续后面起一片混杂的声音，“孙中山先生！”女先生笑哈哈地说“对！对！”又问：“介末孙总理，孙中山先生，现在阿活着呢？”又一片混杂的声音“死了，死了！”女先生又问“介末代替孙中山先生行这个三民主义的，是啥人呢？”说话未完，在我近旁窗内的那孩子突然跳将起来，把一只手高举，似乎接网球的姿势，尽力发一种怪音“蒋总司令！”跟着又是一片混杂的声音。“蒋介石，蒋总司令！”那孩子拼得了第一个回答，似乎踢进了一个goal，得意地向先生看，又回转头来对我装个鬼脸。秋夜的冷风吹我打个寒噤，我就回家。

次日，我在路上遇到那孩子，他又捉着许多知了和老蝉，问我要不要。我回答他说：“我不要。你不可弄杀它们，玩好了要放生。”又对他说：“你昨天晚上回答得很好！你这么大就懂得三民主义、蒋总司令了！”他笑着说“先生教我们的”。随即跳了去，口中唱“三民主义是我们国民党的……”回头对我一笑，又一面唱，一面跳远去了。我站着目送他，隐约听出他唱的是“孙中山先生……”，“蒋总司令……”，大约是平日读的教课中的文句。

我曾经遇见许多小姑娘，都能用熟读的文句来机械地解说三民主义，又能背诵总理遗嘱。我觉得，孙中山是伟人，三民主义是宏著，孩子是可爱的人，然而并在一块，至少有点滑稽。小孩子对于政治上的事，当然是不能够了解的。记得我在高等小学的时候，曾经读慈禧太后的圣谕，对于“朕钦奉……庄仁寿恭钦显皇太后懿旨……”的文句，完全不懂，完全硬记而成诵。然而我那时候年纪，还比现在这班初级小学生大得多。假如现在这班小孩子都比我聪明，已够得上了解政治，那这班

一定是童年的“老人”，真的是所谓“老头子的儿子”了。这样的教育，实在使我非常怀疑。

○

我对于学校的怀疑心，到现在已牢不可破。我决不再送我的儿女入一般的学校。并且想像甚样才是合理的儿童教育。有时“废除学校”“无学校的儿童教育”一类的观念，不期地浮现到意识的表面来。最近买得了西村伊作的新著《我子的学校》，读过之后，觉我所怀的模糊的观念，都被他深切、正确地道破了。

西村伊作是现在日本最新的私立学校文化学校的院长，是对于教育有深大的思虑，而正在独创地试行新教育的人。他对于儿童教育，尤有创见。他有八个子女，都不入学校，在家里教养长大，都很健全。长女Ayako，十一岁已著很好的童话，即现在日本文化生活研究会出版的Pinochiyo。今年四月，他发表《我子的学校》一书，书中记录着他对于儿童教育的主见和计划。书作随谈的体裁，他自己在书端说着：“我作这本书，不用著书的态度，而用与朋友们谈话似的态度。这是随心而发的话，是杂谈。”所以全书都是短短的一段一段的谈话。虽然分立着许多标题，但也并无截然的起讫。我购读之后，特别对于他的反对学校而主张无学校的教育的几段话发生共鸣。就把它们节录在下面，以实这篇文章。

○

说起教育，就想到学校。人们似乎都以为学校对于教育是这样地万能的。

希望我儿入良好的学校，毕业的学校愈高等愈好；使投考学额少而

入学试验困难的学校；使得优等成绩，争主席，优等毕业：这是多数的父母对于子女的理想，又希望。

仅乎如此就了事么？为了我的爱儿的教育，为了我儿的一生的幸福，又为了营人类的善良的生活，对于我儿的学校仅用世间一般的思想了事，不但有误我儿，或将破坏父母自身的后半生的幸福，也未可知呢！

人类的爱子之心，跟了进化与向上而深起来。不但止于本能的爱，又因了人生观的、哲学的、宗教的、社会的及种种复杂的组合的思想，而爱子的方法进化起来。

学问与技术进步发达的时候，爱子的心一定也同样地进化、向上。爱的达于最高点，当不就是教育么？说起教育就想到学校？

○

学校，至多不过是教育的一部分。教育不仅是学校。我以为人还是在家庭、在社会所受的教育多。

家庭、朋友、社会等，不意识教育而实在教育；但一般似乎以为只有学校是教育的。有的父母，想教育自己的子女，但自己为职务所羁，没有亲自教育的时间，而专任其教育于学校。——这是现今的现象。

托其子女于学校的父母们，原非盲目地信任学校，以为任何学校都好的。在现今，颇有对于教育关心的人。选择学校，对学校有种种的希望，有种种的理想，关心于学校的教育方针与教育方法，种种的预先恳托，又时时留意于子女的在学状况。

怎样选择学校？甚样的学校是善良的学校？对于学校应有何种恳

托？我儿的学校生活甚样才是好的？我为了要供关心于这等问题的爱子的父母们的参考，又要得几个共鸣的读者，写这篇文字。

○

差不多受教育的全部的委托的学校，这等学校的教师们，倘以为学校只是教育的一部分，而只教学校所有的学科，在今日的社会状况中是不行的。所以教师有具父母的心，当作自己的子女去教育学生的必要。教师不可当作教诲学生；不可把教师当作一种职业，而只在教坛上讲读教科书；须得想像这些学生倘都是自己的子女，应该怎样对他们说话，怎样管理他们；须用父母的心来教育学生。

○

我以为即使没有学校这样东西，人类生活上不会起大的困难。食物、衣服等，倘然没有了，人的生活当然不行；但是在现今的人的生活上，似是必要，而其实没有也不妨的事，很多。

米是人生不可缺的食物，似乎没有米一日也不得过去；然而请看，没有米的国土，很发旺地在那里进步。竹可制种种器具，是非常便利的宝贵的材料，于人生是必要的；然而没有竹的西洋诸国，其文明的发达非常卓著。

我以为人所作出的器具、器械之类，大部分是即使没有，人也可以生活。火车、轮船，大家以为是停驶了一天就不得了的。然而今日如果没有了这些，不过一时缺了用惯的东西而感到不便，不久之后，人就可没有火车轮船而生活了。

世间有视文明为无用，对文明抱反感的人。他们以为一切文明的机

械岂但于人类绝无必要，反而有害于人类的幸福与安宁。对于“国家”一物，也是如此：国家的种种机关、法律、政治等，像今日地复杂地发达，阶级、资本、地位、利权等，这样复杂地混入人类生活中，人类的幸福的生活就愈加受害了。这种思想，我也常常觉得不错，不能轻藐地嘲笑这种思想为狂妄呢。

金钱处处增贵，是一日不可缺的东西。谁也承认没有金钱一日也不能生活，是今日的状态；然而世间即使没有了金钱，人类决计不会灭亡。在像现今的，为金钱受苦，为金钱丧命的人很多的时候，反而有时使我想像没有金钱的世界而神往。金钱的贷借，为工商业是必要的事。许多人以为倘然没有贷借，没有银行，产业不会发达；然而我以为金钱的贷借，正是使人生陷于悲惨的原因。也有议论贫富的悬隔与资本的暴虐的人；殊不知其根本实在于金钱及其贷借。

议论今日的社会问题的时候，倘也想一想这社会的缺陷的根本，我想其所论一定完全不同了。

○

关于学校，也是如此：倘只想今日的学校的状况，或只考自昔至今的学校的历史及其发达状态，那么，其对于学校的思想就固定于现在的学校，不会生起自由的新的思想，对于学校与人的关系，不能用更根本的思想来考察了。

我们必先考察：教育与学校对于人生有如何的关系，用极根本的、不为现状所拘囚的心，来自由地考察，与我们的本能相商谈，促动我们的直感，以造出自己的思想来。

○

我以为过分把教育委托于学校，是不好的。现在几乎一切的人都以为非学校不能教育，不入学校就不能养成良好的人格。因此盲目地信赖学校，以为总要入上级的学校，总要入名望好的学校。做学校的奴隶了！

他们都以为，不在上级的学校毕业，不能出世；女儿不在女学校毕业或出身于女子大学，不能嫁好的丈夫；只要有长期的进学校，就是好。反之，学校在教什么东西？子女怎样在学校用功？却全然不知，全然不想。只要是在进学校，就是我在大尽心于儿女的教育。——实际有这对人说的父母们。

非为爱子女、顾虑子女的一生而使入学校受良好的教育，是为自己的虚荣或体面而使子女入学校的人，好像也有。自己并不要入学，单为了父母的虚荣而入学的子女，好像也有。

○

“至少小学校非入不可，因为这是义务教育，不可不使受得。”这样的说法，原是不错的。然而我相信，因故而不得入小学校的，也可养成为完善的人。

身体羸弱的孩子，不使入学校，而在家庭里、病床上，每日用少数的时间，教他一点文字、唱歌、绘画，讲一点有兴味的话给他听，也许能使得到与入学的孩子一样的，或比入学的孩子更高的、人的教养。

在学校里，有种种的科目，众多的孩子对于一个先生所说的话，有时听，有时不听而与邻座的孩子耳语或恶戏。与其如此，不如每日由父母或教师教一种学科，着实地学习，即使用功时间少，或许可得有大效果的教育。

○

学科非常杂多，似乎盼望儿童每种都完全习得才好。然而我以为这样一来，一定不能完全习得一切。现今的学校，学科的种类已经太多样了。

小学校，只要一册读本，什么都包含在里面，就足以习得一切了。倘要模仿现在的学校，父母自己教时，即使小学程度，也苦劳得很；但不要模仿学校，真正地教育，普通的母亲教两个子女，使在家庭毕业，我想是容易的事。

伏在桌子上教的，每天只要一小时或半小时已够；此外便可使与父母一同做事，或在庭园中一同浇花、种菜，或一同散步，或供小差使，在厨房间里洗碗、扫地，及其他家庭事务的帮忙。这样，我想决计没有害而有益，可助身心的发达。

父母，尤其是母亲，不要每天孜孜于家庭的琐事细故，而分一点力来教育子女，父母自己的心也很可以高尚起来。因为教育的神圣事业而教育的人，必先有高尚的精神。为了教育的一种大而善的事务，即使饭菜稍不讲究一点，扫除稍不周到一点，家庭也欢乐而发美的光辉了。

一般以为非有学问的伟人，决计做不到这事。我想决计不然。即使只修了小学的人，但做了父母以后，已经在不知不识之间备有常识，故只要定心去做，一定是做得到的。

住在田舍或山村的不便利的土地的人，与其到远方去入并不十分信托的学校，决不如在家庭施特殊教育，可得有效的结果。

这不仅是空想，我亲见过实际在这样做的人。

○

学校里的教育的特殊的点，是聚集众多的学生，作一个儿童的社会。这究竟是好事还是恶事，是一个问题。看起来似乎有趣，互相作种种的游戏，互相谈话，相骂，作党派，横暴，唾骂，嫉妒。学校是小社会，或者可说宜于习得社会的生活；然而我以为还是得到恶的感化的方面多。

在学校里，在教室内，先生喋喋地为讲规则，斜坐了就加叱骂，表面看来像煞是教育。然而在先生眼背后做的恶事，放课后的儿童社会的真相，我是实在不忍看的！

我以为学校里所教的东西中，无用的很多。孩子们很懂得这点，对于这种教课往往取轻蔑的态度，或出于故意模仿的、揶揄的心。例如滑稽地改弄读本中或唱歌中的文句，是常见的事。

教育部里的大教育先生们郑重其事地作出的，至善至当的教育的文句，碰到孩子的新鲜的心的时候，有时竟立刻溃烂了。

○

今日的学校，照现状做去，无论如何是不行的。现今的小学教育，我觉得也非想法不可。学校的教育渐渐进步、渐渐改良起来，教育者中认真关心于教育的人们似在创作新的理想了。

但在学校有种种的规则与习惯，要立刻实行，是困难的。故实际的进步实在是迟迟的。

学校的当局者、校长、视学等能拿勇气来试行新的计划，才是好状。但当局者常是保守的；怀有进步的思想的人，大都是没有左右学校

的力的人。

○

在学校里有“政治”，这是不好的事。无论在小学校里，在大学校里，总有恶意的政治的思想蔓延着；与其说是教育的，宁说是政治的，这事很不好。尤其是像私立的学校，没有带官臭的必要的地方，却反而要带官臭起学校风潮争势力等事明白地或暗暗地充满在学校里。

真正的纯洁的教育的先生与认真勉学的学生，常受压迫于政治的势力所谓政治家的人物。我以为决不是教育的“政治”即争势力及支配欲等与教育是正反对的。

小学校时代的儿童没有懂得这政治的丑恶的生活，但中等以上的学生就常受其恶感化了。在小学的学生，也有在级长选举等时候，分给铅笔纸张于各人作当选运动。

从学生时代起就教以这世间无处不有“政治”，使成人之后觉察“政治”的成效，这是一种什么思想？倘然这样是好的，那么从儿童时候就宜教以贿赂及欺诈之术也可成为一说了。

○

我觉得学校多有献媚于国家及社会现状的。这大概是因为政治的人在左右学校的原故罢。

教育，我以为是超越世间的现在的状态，而深在理想的世界里的。正的事，善的生活，美的思想，一定反对现代的现状。

倘然认为现今的世界就此已足，那就永远是反复现状的生活了。恶

的事也有，错的事也有，野蛮的风习的遗留也有。逞欲，争斗，以及从现今的“政治的”而来的无限的恶业，这世中都有，所以没有办法。恐怕有人以为须使深知这种人的反理想的生活，而使利用之以制胜生存竞争，露头角于社会，以得成效。

使晓得世间有恶事，也是教育的事务的一种；但如果以为这恶点及这错误过于一般的，而认为世之常态，就不行了。使深知现代，使明白历史，实在可说是使研究恶。使对于恶的感觉麻痹，使中恶的毒，是可怕的事。

○

学校的教育的方法，是集大众而演说。所以只能教大体的、一般的事。教育，必须对各个人而告以适合其性情的话。从科学的研究起来，也非用适应其人的性质的方法不可。但是这在学校难于做到。要在学校里行所谓个别的教育，事实上是不可能的。

对于自我过强而想压迫他人的人，与意志薄弱而阴沥的人，必须用不同的方法来教，必须用不同的说明来教。在学校里，这是不能的。

○

在学校里，不顾有理解力与记忆力的先进者的盼望前进，而必使等待迟进的人。迟进者一点不曾懂得，必勉强使受同样的课。先进者徒然空费时间来等待，迟进的孩子无所习得，也必在教室里坐过毫无兴味的时间，两方都是时间的浪费。

家庭里的教育，独学，徒弟的学习法，我觉得没有上述的种种缺陷，而着实地在受教育。

父母可以全无对于社会、国家的顾虑，把自己所真正感到的事讲给自己的子女听。个人教个人的时候，可以坦白说话，不因社会国家而枉曲真理。

不像学校地把杂多的科目全套教授，进步的就不停滞地进步，益益增加兴味，不受困于不适当的学科。学科虽似偏一点，但教育却完全了。

有人说：不接触“学校”的社会的政治的空气，不懂得因学生间的种种世间的交涉而生的不快的感情，没有关于种种的恶的知识，而在不接触一般社会的生活内养育起来，成人以后，出社会的时候，要受人欺瞒，遭逢不利。——这话也有些道理。然我以为倘是没有强欲与野心而不知恶为何物的人，一定不会生危惧的心，因为他能对于世间的恶无关系而生活，故反而安全。

○

教育不是奏社会的成功的。教育有更高贵的目的。使人能作以人的主观的幸福为主的生活，能享受无限的天的惠赐，能赏识自然现象的

美，能做生命力的活动的真正的事业，才是真的教育。

就是贫穷到沿门托钵，也可有高贵的生活。受着迫害，仍是发表真理；陷于困苦，仍是为善，——能使人得到这样的心，便是教育的最大成功。

○

有许多人这样说：“这种教育的理想，过于离去现实，过于高踏的，我们的教育子弟，只要给以现世的幸福的和平生活已足，不要给以远离社会而生于困难中的教育。”然而最高尚的教育，不必是招致困难的。人因了运命，因了教育，有的受困苦，有的得现世的幸福而度物质的丰富的生活。

即使授以世俗的低级的合于现世的教育，教以推翻他人而专图自己的胜利，在运命不好的人仍是要受苦，要贫穷的。这种人的不幸的生活，兼及于物质的与精神的，是全人的贫苦。

受流俗的教育的人，世俗地教养起来的人，即使有社会的成功的时候，对于其成功必不满足，仍是逞欲，求更多的金钱，更高的地位，其心仍是苦的。造出没有心的愉乐的生活来，完全反背教育的本旨了。

我的爱子！希望你有好的衣食地位，和美的心的愉乐而度你的一生！如果二者不能兼得的时候，希望你选择心的愉乐！

○

教育者只要是人就行。就是别无何等才学或特殊的人格，也可以教育。深究学问的人，也许反是失却人间味的。有名的人，社会所珍宠的人，也有不懂教育的。

只要不胆怯，不过于自谦，有深大的爱的精神，信仰天地的心，为我的爱儿的幸福祈愿的心，就是比学者，教育家更大的教育家了。

○

有这样的人：这人曾遣其女儿入小学校。小学校毕业之后，不照例升入女学校，在家里教她英语和披雅娜（piano）。这人是某有名的女学校的重要职员，如果送女儿入那女校，一定很可照顾，但是他不遣入。

家事，在自己家里助理种种事务，很可修练。一般的常识可看报，由父母兄姊等讲述关于报上的种种话及问题的批评，就可实际地晓得社会的情况。只要注意教语学，因为语学是习言语的，习言语的时候可使诵读记述种种事件的书，例如名家的文学及诗，关于家庭的，关于科学的，关于历史地理的，都可由语学而习得。

父母亲自去旅行，或访问亲友的时候带了子女同走，可为讲关于路上种种见闻的话；看见种种的人，听到种种的话，可得人与人的直接的感化；看了他人的家庭的情状，可知种种的家风，并习得礼仪。

进女学校去旷废许多的时间，徒然地每天背了许多很重的书物，及裁缝手艺等器具，远道来往。两者比较起来，这人的教育法实在有效得多。

○

我的知人中，有许多对于教育深思的人。他们的子女都不入学校，只在自己家庭中教育。在别人看来，以为并不在教育，只在游戏，也许有人以为大概其子女是低能的。然而他们的子女决不低能，有很好的思

想力，有很富的常识。

具有思想的、艺术的天分的人，倘使入普通的学校，一定全无利益，或将失去其特殊的天分。

也许有人以为常在家里，身体恐要虚弱起来。然父母亲可使子女习劳动。习木工最好。木工是身体与头平均的运动。注意力、观察力、工夫、创作、劳动、忍耐、正直、义务等力，都可以养成。又可由此悟得因果律，修养关于物质、形体的智慧。

时时雇木匠来，受他的指导。不似学校的木工的无目的，而雇请木匠来实际改造自己的家，或作棚，造家具，与木匠一同做工。

家庭之中，需要工匠的工作地方很多。例如家具，与其买市中的现成物，不如自己做，形式可以美观，坚牢，价也不贵。教育与实用，可以两方兼得。

由这样的教育出身的子女，一定是比由学校教育出身的更稳健而有深的思虑的人。

○

纯粹的真的教育，没有学校也可以行。与其在学校里，不如由家庭教育或自修，可以造成真正的美的人格。学校可说是表面的教育，只是外部的装饰。

在今日，真正的自己的思想、趣味、道德及人生观，都不是从学校得来，而是从新闻、杂志以及种种的书籍、出版物上得来的。

学校只是卖各种智识的商店。中学、大学的学生，似乎都不是为了

要得自己的人格的教养而入学的。不过要出社会先入学校，较为便利，即专为得毕业证书，得“资格”而入学的。

○

以前的学校，和关于学校的思想，非破坏不可。实际破坏学校虽然不可能，但倘不破坏学校思想，定是教育上的大害。

倘不破坏旧的，新的不会生出来；新的生了出来，旧的自然破坏了。然也有人说，在同时同所不能有两种事物的存在。在废物取去后的空地上建设新物，顺序似较适当。

革命，是政府所极度憎恶的。然而日日的进步发达，常在把旧的破坏下去。常在打破今日以前的固定的思想，迎入明日的新的生活。在从前的人看来，今日的进步状态，可看作是革命的连续。

各个人自己的心，无论怎样大革命都不妨的。我们的日常生活，无论怎样变化，无论何等特殊，只要不触犯法律，不直接伤坏国的组织，不危害官吏的椅子，是不会斫头或坐牢狱的。

今后我们各个人的思想与生活的变化与进转，必将造出大的结果来。凡百事端都是徐徐地发作的！

---

[1] 本篇原载1927年7月20日《教育杂志》第19卷第7号。

《中文名歌五十曲》序[1]

我把平时讽咏而憧憬的歌曲纂集起来，就成这个册子。

这册子里所收的曲，大半是西洋的most popular〔最通俗〕的名曲；曲上的歌，主要的是李叔同先生——即现在杭州大慈山僧弘一法师——所作或配的。我们选歌曲的标准，对于曲要求其旋律的正大与美丽；对于歌要求诗歌与音乐的融合。西洋名曲之传诵于全世界者，都有那样好的旋律；李先生有深大的心灵，又兼备文才与乐习，据我们所知，中国作曲作歌的只有李先生一人。可惜他早已屏除尘缘，所作的只这册子里所收的几首。

现在中国还没有为少年少女们备一册较好的唱歌书。这册子虽然很小，但是我们相信它多少总能润泽几个青年的心灵，因为我们自己的心灵曾被润泽过，所以至今还时时因了讽咏而受到深远的憧憬的启示。

一九二七年绿阴时节

子恺识于立达学园

---

[1] 《中文名歌五十曲》系1927年8月上海开明书店初版，本篇据1939年版本。

告母性[1]——代序

世间做母亲的夫人们！我要称赞你们的幸福与权威：人间最富有灵气的是孩子，而你们得与孩子为侣，幸福何其深！世间最尊贵的是人，而你们得为人的最初的导师，权威何其大！

你们的孩子，不是常常认真地对你们提出不可能的要求的么？例如要你们给他捉月亮，要你们给他摘星，要唤回飞去的小鸟，要呼醒已死的小猫，这等在我们是不可能的事，然而他们认真地要求，志在必得地要求！甚至用放声大哭来要求。可知这明明是他们的真实的热情。在他们的心境中，这等事都可能——认真可能，所以认真地提出要求。故他们的心境，比我们的广大自由得多。我们千万不要笑他们为童稚的痴态，你该责备我们自己的褊狭！他们是能支配造物的，绝非匍匐在地上而为现实的奴隶的我们所可比。

你们的孩子，不是常常热中于弄烂泥，骑竹马，折纸鸟，抱泥人的么？他们把全副精神贯注在这等游戏中，兴味浓酣的时候，冷风烈日之下也不感其苦，把吃饭都忘却。试想想看，他们为什么这样热中？与农夫的为收获而热中于耕耘，木匠的为工资而热中于斧斤，商人的为财货而热中于买卖，政客的为势利而热中于奔走，是同性质的么？不然，他们没有目的，无所为，无所图。他们为游戏而游戏，手段就是目的，即所谓“自己目的”，这真是艺术的！他们不计利害，不分人我；即所谓“无我”，这真是宗教的！慎勿轻轻地斥他们为“儿戏”！此间大人们一切活动，都是有目的的，都是为利己的，都是卑鄙龌龊的，安得像他们的游戏的纯洁而高贵呢！

你们的孩子，不是常常与狗为友，对猫说故事，为泥人啼笑，或者不问物的所有主，擅取邻儿的东西，或把自己家里的东西送给他人的么？宇宙万物，在他们看来原是平等的，一家的。天地创造的本意，宇宙万物原是一家人，人与狗的阶级，物与我的区别，人与己的界限，……这等都是后人私造的。钻进这世网而信受奉行这等私造的东西，至死不能脱身的大人，其实是很可怜的、奴隶的“小人”；而物我无间，一视同仁的孩子们的态度，真是所谓“大人”了。

夫人们！这不是虚饰或夸张的话，请各拿出本心来，于清夜细思，一定可以相信天地的灵气独钟于孩子。而他们天天傍在你们的身边，夜夜睡在你们的怀里。你们的幸福何其深呢！

孩子是未来的大人，是未来的世界的主人翁。然而他们的心是造物的支配者，本来不预备到这世间来做人。所以如前所述，他们不谙这世间的种种情况。最初指导他们的，便是你们。他们惊讶这世间乍明乍暗，你们教之曰“这是昼夜”；惊讶这人类乍有乍无，你们教之曰“这是生死”。渐至山川、草木、禽兽、鱼虫，种类知识，最初无不由你们传授。善恶、邪正、美丑、优劣等种种意见，最初无不由你们养成。他们堕地的时候，对于这世间毫无成见，犹之一张白纸，最初在这白纸上涂色的，是你们。这最初的色是后来所添的一切色的底子、基础。你们现在的教训，便是预定他们将来的人格的。你们现在的指示，便是预定将来这世界的方针的。人类、世界，在你们的掌握中。你们的权威何其大呢！

世间做母亲的夫人们！所以我要称赞你们的幸福与权威！

然而夫人们！幸福越深，权威越大，母亲越难做！人类的母亲特别难做，不比做牛类、羊类、猪类、狗类的母亲的容易。牛、羊、猪、狗

的母亲，只要喂乳，或者乳也不必喂，只要生出，就可毕母亲的能事。做人类的母亲，决不那样简单。因为人类有文化，有精神，有灵感，不但一个肉躯而已。大智、大慧、大圣、大贤，与夫恶徒、白痴、奴隶、走狗，所负的躯体是一样的，所异者只是一个心。主宰这个心的最初的方向的，是夫人们！你们现在的教训，是预定他们将来的人格的；你们现在的指示，是预定这世界的将来的方针的。所以要当心：现在的灯前小语，已经种下将来立己达人，或杀身祸世的根苗；而现在的举手投足，也许埋伏着将来的国家的革命，世界的变迁的动机呢！母亲的责任何其大，母亲何等难做！

夫人们！不要害怕，不要灰心！教养孩子的方法很简便。教养孩子，只要教他永远做孩子，即永远不使失却其孩子之心。

孟子说：“大人者，不失其赤子之心者也。”所谓赤子之心，就是前文所说的孩子的本来的心。这心是从世外带来的，不是经过这世间的造作后的心。明言之，就是要培养孩子的纯洁无疵、天真烂漫的真心。使成人之后，能动地拿这心来观察世间，矫正世间，不致受动地盲从这世间的已成的习惯，而被世间所结成的罗网所羁绊。故朱子的注解说：“大人之心，通达万变；赤子之心，则纯一无伪而已。然大人之所以为大人，正以其不为物诱，而有以全其纯一无伪之本然。是以扩而充之，则无所不知，无所不能，而极其大也。”[2]所谓“通达万变”，所谓“不为物诱”，就是能动地观看这世间，而不受动地盲从这世间。常人抚育孩子，到了渐渐成长，渐渐尽去其痴呆的童心而成为大人模样的时代，父母往往喜慰；实则这是最可悲哀的现状！因为这是尽行放失其赤子之心，而为现世的奴隶了。

要收回这赤子之心，用“教育”的一种方法。故教育的最大的使命，非在于挽回这赤子之心不可。孟子又说：“学问之道无他，求其放心而

已矣。”所谓放心者，就是放失了的赤子之心。夫人们是孩子的赤子之心未放失时的最初的教育者，只要为之留意保护、培养，岂不是很简便的么？

大人们的一切事业与活动，大都是卑鄙的；其能庶几仿佛于儿童这个尊贵的“赤子之心”的，只有宗教与艺术。故用宗教与艺术来保护，培养他们这赤子之心，当然最为适宜。从小教以宗教的信仰，出世的思想，勿使其全心固着于地面，则眼光高远，志气博大，即为“大人”。否则，至少从小教以艺术的趣味。音乐、绘画、诗歌，能洗刷心的尘翳，使显出片刻的明净。即艺术能提人之神于太虚，使人得看清楚世界的真相，人生的正路，而不致沉沦，摸索于下面的暗中了。

然而夫人们！这工作全凭你们来做，是你们所独有的事业与功绩。所以我仍是要称赞你们的幸福与权威。

* * *

这册书，是关于西洋乐圣的逸话及名曲的解说，是请母性者讲给孩子们听，或给孩子们自己读的。这书与音乐学习没有直接关系，但有整顿音乐学习的态度的大效用。因为一般人——尤其是中国人往往视音乐为茶余酒后的娱乐物，消遣品；不知音乐研究的严肃与音乐效能的深大，因而轻视音乐，永远不得其道而入。读此书可知自来西洋的乐圣的研究何等高深，与音乐的效能何等伟大。因之可矫正其对于音乐的观念，而蒙受音乐的惠赐了。原著者日本田边尚雄先生，出版者日本文化生活研究会。全书共十章。前八章的译文曾连载于《新女性》杂志。今并译后二章，刊成此书，以奉献于我国做母亲的夫人们与小朋友们。

民国十六年〔1927〕九月二十六日

子恺三十年诞辰写于江湾缘缘堂

---

[1] 本篇是1927年11月上海开明书店初版《孩子们的音乐》（日本田边尚雄著，丰子恺译）的序言，原载1927年12月《新女性》杂志第2卷第6号。现据1949年3月重排3版本编入。

[2] 见朱熹《孟子集注·离娄章句下》。

乡愁与艺术[1]——对一个南洋华侨学生的谈话

你现在是到你的故乡来读书。然而你又像到异邦，不但离家数千里，举目无亲，而且连故乡的气候、风土、人情，都不惯于你。这是何等奇怪的情形！我想，身处这样的地位的你，有时心中一定生起异常的感觉。这异常的感觉之中，我想一定会有一种悲哀。这种悲哀，叫做“乡愁”。乡愁，就是你侨居在异土，而心中怀念你的祖国时所起的一种悲哀。实际上，在南洋有你的家庭，又是你的生地，环境又都适合于你；上海没有你的戚族，又是你初次远游到的地方，温带的气候，江南的风俗人情，又都不适合于你。然而那边是外国，这里是你的故乡。所以你如果有乡愁，你的乡愁一定与我从前旅居日本时的乡愁性质不同，你的比我的更复杂而奇离。我是犹之到朋友亲戚家作客，你是，犹之送给人家做干儿子了。此地是你的真的娘家，现在你是暂时回娘家来，但你已不认识你的母亲，心中想着“这是我的生母，但是我为什么对她这样陌生呢？”像你的年纪，一定已经有这种“乡愁”的经验的可能了。

乡愁，nostalgia，这个名词实在是很美丽。这是一种Sweet sorrow〔甘美的愁〕。世间有一种人，叫做cosmopolitan，即世界人。想起来这大概是“到处为家”的人的意义。到处为家，随寓而安，也有一种趣味，也是一种处世的态度。但是乡愁也是有趣的，也是一种自然而美丽的心境。尤其是像你那种性质的乡愁，趣味更为深远。凡人的思想，浅狭的时候，所及的只是切身的，或距身不远的时间与空间；越深长起来，则所及的时间空间的范围越大。例如小孩，或愚人，头脑简单，故只知目前与现在，智慧的大人有深长的思想，故有世界的与永劫的眼

光。你在南洋的家中，衣丰食足，常是团圆的欢喜的日子，平日固然不会发生什么“愁”；但如果你的思想深长起来，想到你的一生的来源的时候，你就至少要一想“中国”了。“我是中国人，我的血管里全是中国人的血，同我周围的人的血管是不相通的。”如果这样想的时候，幽而美的乡愁就来袭你的心了。

我告诉你：我的赞美乡愁，不是空想的，不是狂文学的（rhapsodic），不是故意来慰安你，更不是讨好你。幽深的、微妙的心情，往往发而为出色的艺术，这是实在的事情。例如自来的大艺术家，大都是怀抱一种郁勃的心情的。这种郁勃的心情，混统地说起来，大概是对于人生根本的，对于宇宙的疑问。表面地说起来，有的恼于失恋，有的恼于不幸。历来许多的艺术家，尤其是音乐家、诗人，其生平都有些不如意的苦闷，或颠倒的生活。我可以讲两个怀乡愁病的艺术家的话给你听。就是英国拉费尔〔拉斐尔〕前派的首领画家洛赛典〔罗赛蒂〕，及浪漫派音乐大家晓邦〔肖邦〕的事。

十九世纪欧洲的画界里，新起的同时有两派，一是叫印象派，你大概是听见过的。还有一派叫做“拉费尔前派”（“Pre-Raphaelitist”），虽然在近代艺术上的地位不及印象派重要，然而是与印象派同时并起的二画派，为十九世纪新艺术的两面。不过因为印象派艺术略占一点势力，能延续维持其旗帜；拉费尔前派范围狭小一点，只是在英国作短期间的活动就消灭。然讲到艺术的价值，其实拉费尔前派也是很有基础的。洛赛典（Rossetti），就是这画派的首领画家。他的艺术的特色，是绘画中的诗趣与情热的丰富，他的杰作有《陪亚德利兼〔比亚特丽丝〕的梦》（Beatrices Dream，见但丁《神曲》），《浮在水上的渥斐利亚》（见沙翁剧），大多数的杰作是描写文字中的光景的。记得《小说月报》上曾登载过洛赛典的作品的照相版的插画，好像《陪亚德利兼的

梦》也是在内的。你大概看见过。你如果对于这样的画感到兴味，我劝你再去找《小说月报》来翻翻看。这是乡愁病者的画！洛赛典是个怀乡愁的人。他的乡愁，产生他这种华丽的浪漫主义的艺术。

洛赛典，大家晓得他是英国人，而且是有名的英国诗人，兼画家。照理，英国是产生gentleman〔绅士〕的保守国，不该生出这样热情的、浪漫的洛赛典。是的，英国确是不会产生洛赛典的；洛赛典并不是英国人，稍稍仔细一点的人，大概从他的姓Rossetti的拼法上可以看出他不是英国人。原来他的父亲是意大利的狂诗人，亡命到英国。他的母亲是北欧女子。他的血管里，全没有英吉利人的血，所以他的性格也全非英吉利的血统。他的性格，是热情的南欧与阴郁的北欧的混和。秉这性质而生在英吉利的环境中，在他胸中就笼罩起一种“乡愁”来。英吉利的生活，是酿成他的怀古的、幻想的乡愁的。倘使他没有这种不可抑制的乡愁，他的浪漫主义一定不会有这样的实感。这是最著名的乡愁的艺术家之一人。

还有一个大家都晓得乡愁的艺术家，是音乐家晓邦（Chopin）。晓邦是近代的所谓法国式浪漫乐派的九大家之一。他是披雅娜〔钢琴〕名手，俄国大音乐家罗平喜泰因〔鲁宾斯坦〕曾赞他为“披雅娜诗人”。他的作曲非常富于美丽的热情，其情思的缠绵悱恻，委曲流丽，有女性的气质。他所最多作的乐曲，是所谓“夜曲”（“nocturne”），一种西洋乐曲名，用披雅娜或怀娥铃〔小提琴〕奏（详见我所著《音乐的常识》）。其次是“马兹尔加”〔“玛祖卡”〕（“mazurka”）、“波罗耐斯”〔“波洛涅兹”〕（“polonaise”）舞曲等。现在上海的各乐器店内，均有晓邦的作曲出售，懂得一点弹披雅娜的人，大概都能弹晓邦的夜曲。故你们听到“夜曲”，便联想到它的作者晓邦，好像夜曲是晓邦所专有的了。

“夜曲”，即使你没有听到过，但看字面，也可猜谅这种乐曲的情趣。“夜”的曲，总是“幽”的、“静”的、“美丽”的、“热情”的、“感伤”的。晓邦何以专作这样幽静的、美丽的、热情的、感伤的音乐呢？也是乡愁的力所使然的！

大家晓得晓邦是生于法国的，平日是飘泊在柏林、巴黎的。独不知他的父亲虽是法国人，但他的母亲是波兰人。波兰是已经亡国了的。故晓邦的血管里，是情热的法兰西系与亡国的哀愁的波兰系的交流。生活在法兰西，以法兰西人为父亲，而又具有波兰人的血统、波兰人气质，以波兰人为母亲，就使他感念自己的身世，酿成许多乡愁的块垒在胸中，发泄而为那种幽美的、热情的、感伤的音乐。

晓邦是披雅娜（piano）大家，西洋音乐界上自出了十八世纪的音乐救世主罢哈〔巴赫〕（Bach）以后，从未有像晓邦的理解披雅娜的人。所以他有“披雅娜诗人”的称誉，又被称为“披雅娜之魂”。晓邦苦于失恋，死于肺病，生涯如此多样，故作风亦全是美丽的感情的。他平生多忧善病，故作品中有女性的情调。他又有贵族的性格，在作品中也时时现出一种贵族的delicacy〔纤雅〕。故他的作品，可说全是性格的照样的反映。他的作曲，一方面温厚、正大、充满诗趣，他方面其旋律句又都有勾引人心的魔力。你可惜没有听到过他的作曲。你听起来，我想你的心一定被勾引，如果你胸中也怀着一种甘美的乡愁。

这两个艺术家，可称为“乡愁的艺术家”。我所谓乡愁发泄于艺术上的，就是指这种人。但是“乡愁”两字，又不可不再加注解一下。

第一，我赞美所谓乡愁，不是说有了愁便可创作艺术，也不是教你学愁。所谓乡愁，其实并非实际地企求归复故乡而不得，而发生的愁。这是一种渺然的、淡然的、不知不觉地笼罩人心的愁绪。换个说法，凡

衣食丰足的幸福者，必感情少刺激，生活平易；处于飘泊的境遇的人，往往多生感触，感触多则生愁绪，这种愁，宁可说是一种无端的愁，无名的愁（nameless　sorrow），即所谓“忧来无方”“愁来无路”，不是认真企图返故乡、归祖国而不得的愁。如果是认真企图返故乡、归祖国而不得的愁，那就切于现实，与商人图利不得，兵官出仗不胜的懊恼同样，全无诗趣，更不甘美了。

第二，我赞美乡愁，不是鼓吹“女性化”，提倡“柔弱温顺”。凡真是“优美”的，同时必又是“严肃”“有力”的。否则这“优美”就变成偏缺的“柔弱”，是不健全的了。乡愁，尤其是像晓邦的态度，表面看来似乎是偏于“柔弱”“阴涩”的“女性化”的，其实并非这样简单。晓邦的作曲，听起来一面“优美纤雅”，一面又“温厚”“正大”，决不是“弱”的、“晦”的之谓。只要看“夜曲”的夜，即大自然的夜，就可明白了。我们对于昼夜，自然感情不同，但决不是昼阳的、夜阴的，昼明的、夜晦的，昼强的、夜弱的，昼严的、夜宽的，昼男性的、夜女性的。昼明夜晦，全是表面的看法。在人——尤其是富于情感的人——的感情上，夜有夜的阳处，夜的明处，夜的强处，夜的严处，夜的男性处。晓邦的气质，便与“夜”同样，我所赞美的乡愁，也并非单是教人效“儿女依依”之态。人的感情，其实刚中有柔，柔中有刚；英雄的一面是儿女，儿女的一面是英雄。

所以我的对你赞美乡愁，不是说“你是离祖国客居南洋的，应该愁！”也不是说“你是个飘泊身世，应该效儿女的镇日悲愁！”

你是欢喜音乐的，我再拿音乐的话来为你说说。

美国，大家晓得是一百多年前哥伦布发见了新大陆的美洲，由欧洲殖民而成的。美国是“乡愁之国”。他们虽然移居美洲已经百余年了，然

静静回想的时候，欧洲总是他们的祖国、故乡，他们是客居在美洲的异域的。大家都晓得美国是pragmaticists的产地，即实利主义者的产地。在上海的美国人，都是商店的“老板”，即所谓shop keepers。说也奇怪，这等孜孜为利的老板们的一面，是乡愁者。何以晓得呢？看他们的音乐就可以知道。

美国是新造国，什么都没有坚固的建设，音乐也如此。美国没有大音乐家，除比较的有名的麦克独惠尔〔麦克道惠尔〕（Mcdowell）以外。然而美国的音乐有一种特色，即其民谣的美丽。且其美丽都是乡愁的美丽，在歌词上，在旋律上，均可以明明看出。我已经教你们唱过的美国民谣中，已经有三首，即Old Folks at Home〔《故乡的亲人》〕，Massa’s in the Cold，Cold Ground〔《马萨在冰冷的地中》〕，My Old Kentucky Home〔《我的肯塔基故乡》〕。前面两曲，乡愁的色彩更为浓重。

我们试把前两首及Dixie Land〔《迪克西》〕的歌谱，举在下面。

Old Folks at Home

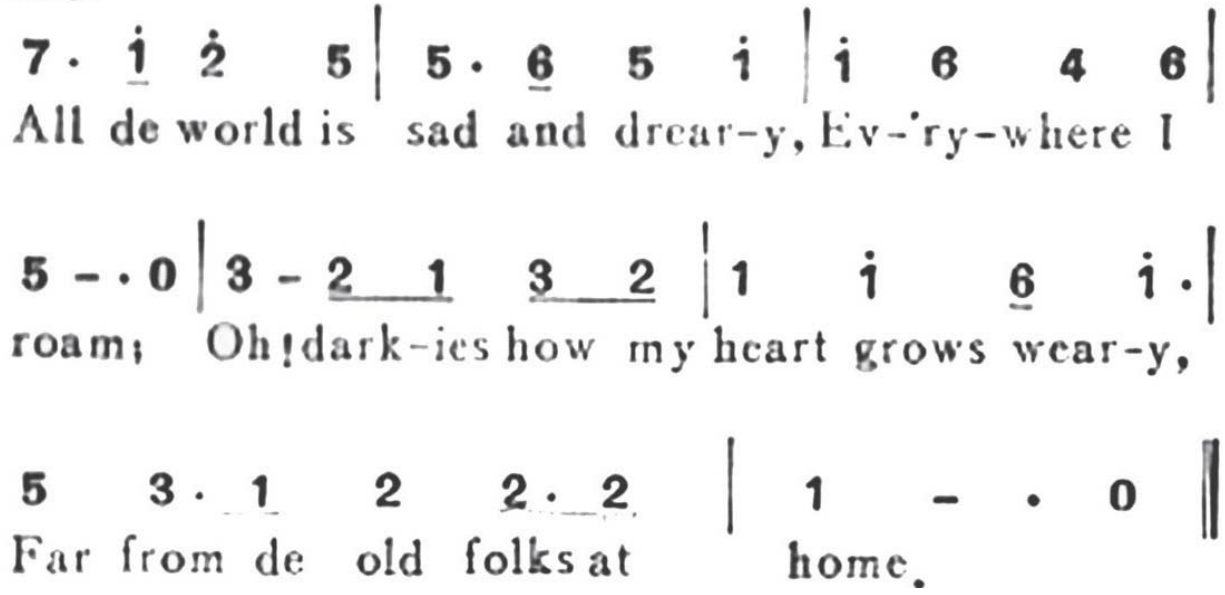
D调 $\frac{4}{4}$

3 - 2 1 3 2 | 1 i 6 i. |
'Way down up-on the Swa- nee Ri-ver,
All up and down de whole cre- a-tion,

5 - 3 1 | 2 - · 0 | 3 - 2 1 3 2 |
Far, far a- way, Dere's wha my heart is
Sad- ly I roam, Still long-ing for de

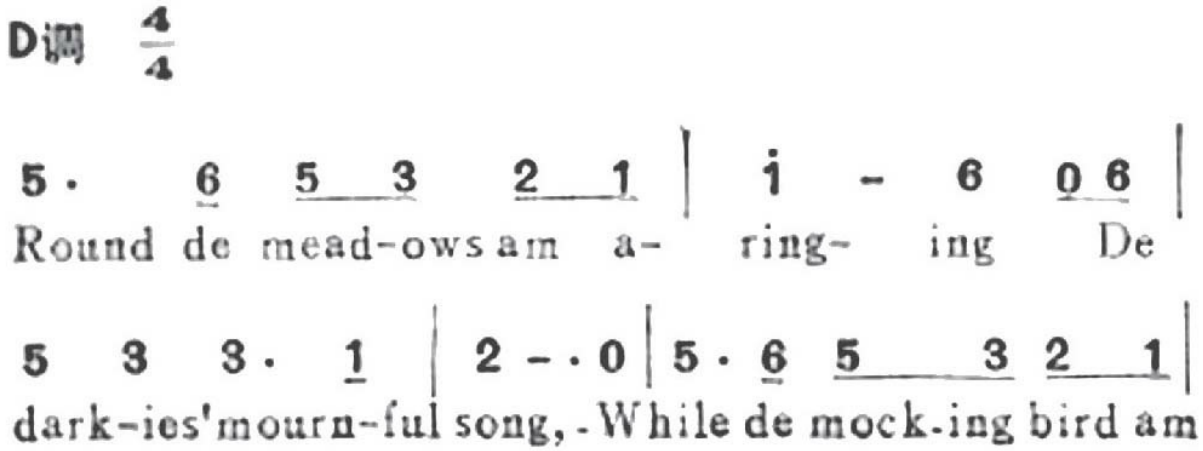
1 i 6 i. | 5 3. 1 2 2. 2 | 1 - · 0 :‖
turn-ing ev-er, Dere's wha de old folks stay.
old plan-ta-tion, And for de old folks at home.

副歌



我们来回想回想看：Old folks的旋律，充满着“怨慕”“愁诉”的情调。在第三行的refrain〔副歌〕之处，突然兴奋，正是高潮。第四行的继以静寂，又何等“感伤”的。在歌词上，所谓My heart is turning ever（我的心永远向往），所谓All the world is sad and dreary（全世界都是悲哀与恐怖），所谓Far from the old folks at home（远离旧家），明明是乡愁的诉述。这是何等美丽的情调！我每唱到或弹到这曲的时候，总被惹起无限的辛酸。

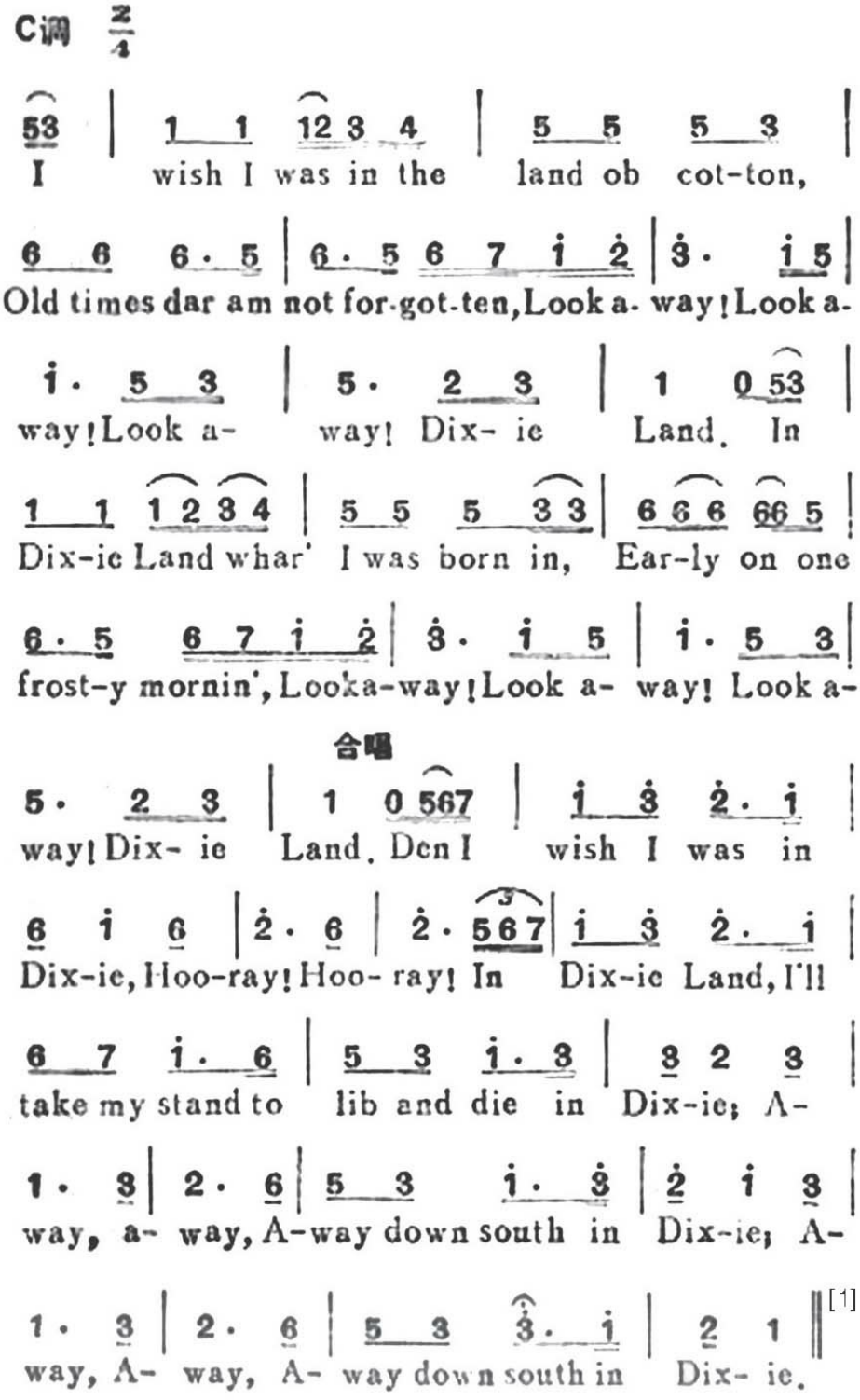
Massa's in de Cold, Cold Ground



《马萨在冰冷的地中》一曲，词句上虽然只是吊马萨之死，没有明明表示出乡愁的意思，然旋律的“静美”“哀艳”，实与前曲同而不同。同的是怀乡的哀情，不同的是前者为“愁诉”的，后者为“抒情”的。

美国的民谣都是这类的么？倒并不然。说也奇怪，美国一面有这样“哀艳”“静美”的音乐，他面又有非常“雄壮”“堂堂威武”的音乐。例如Hail Columbia〔《欢呼哥伦比亚》〕，Star-Spongled Banner〔《星条旗》〕，Dixie Land等便是。最后一曲，是我曾经教你们唱的。

Dixie Land



[1] 以上三首歌曲，原系作者手抄五线谱，因不清楚，由编者改为简谱。

Dixie　Land一曲，拍子非常急速，音域很广，旋律进行的步骤多跳跃，这等都是“雄大”的条件。就歌词上看，也不复有像前二曲的心情描写，而只是勇往奋进的希望、祈愿。无论旋律与歌词，都与前二曲处完全反对的地位。这实在是美国音乐上很有趣的一种特色；也恐是殖民国的特色吧。

美国是殖民之国，是乡愁之国，然而其人一方面有去国怀乡的情感，他方面又有勇往直前的壮气，和孜孜于商业实业的工夫。无论这等是好、是坏，仅这“多样”的一点，已是可以使人佩服的了。这更可以证明乡愁这种感情，不是“柔弱”“懦怯”的。

南洋侨胞是“侨民”，不像美国人的是“殖民”。然无论侨民、殖民，其去祖国而客居别的土地的一点是相同的。我现在为你说美国人的音乐，却偶然变成了很对题的话，真怪有意思呢！

于上海江湾立达学园

---

[1] 本篇原载南洋日报馆1927年10月编印的《椰子集》。

西洋画的看法[1]

一 对于绘画的误解

二 艺术鉴赏的态度

三 西洋画的特质

四 画面美

五 裸体美

一 对于绘画的误解

艺术品中最容易惹人批评的，大概要算绘画了。因为绘画可以花极短的时间（数秒钟）看完，不像文学地要费心来通读之后，才得知其内容。又绘画所描出的东西，大家一望而知，有目共赏，不比音乐地要有练习的耳朵方能懂得。所以大多数的人，看到一幅绘画，总要在观赏之后说几句评语：例如说“我觉得这画××”，“其中的××画得不像”，或“其中的××画得最好”，又或搬出许多文学的形容词来卖弄一番rhapsodic〔狂言〕的才能。

然而一般人的对于绘画的看法，往往容易犯下列的三种通病。即第一是要追求所画的是什么东西，第二是要追求这画所表示的是什么意思，第三是要作rhapsody的批评。因了第一种的误解，故对于画要批评其画得像不像实物，而误认像不像为好不好。因了第二种的误解，于是把绘画看作广告画、宣传品、插画一类的非纯正艺术。至于第三种的

rhapsodic的批评，则态度更为荒唐的、不诚实的、虚伪的。即第一种把绘画实用化，第二种把绘画奴隶化，均为真的绘画鉴赏的障碍物；第三种则动机不良，态度不正，其去真的绘画鉴赏更远了。

申言之，第一，例如近代印象派的绘画，有的画面粗得很，近看但见色点或色条，而不辨所描为何物，于是一般人看了就不欢喜，说是乱涂。这固然难怪我国的一般人，就是西洋人，在二三十年前也是骂印象派绘画为乱涂的。又如粗草的铅笔画，木炭画的sketch（速写），有时也只有构图的轮廓，不辨所描为何物，于是一般人也不欢喜。依他们的希望，似乎一切直线要用直线规才好，一切圆线要用两脚规才好，涂色要像印刷才好，精细得像博物挂图，逼真得像照相，方才是他们所欢喜的画。第二，例如指明这是耶稣的最后的晚餐，这是但丁的《神曲》的Beatrice〔比亚特丽丝〕，于是他方才有兴味，因了所描写的人物的意义好，而觉得这画也当然好了。倘照他们的意思，一切孙中山肖像都是名画，曼陀的时装美女比Cézanne〔塞尚〕的静物画好得多了。第三，例如有一个人看了一幅画，说“这画……我的心灵完全被它魅惑了。我呆呆地对它看了三个钟头，尤其是某处的某线，最能摄引我的灵魂，使我同它一同跳舞。在画中的某处，我仿佛听见天国的音乐的微妙的声响……”这种话至少可说是过偏主观的批评。虽然我不能证明他一定是夸张，说谎，然而即使他个人真个感到如此，亦不过是他的神经衰弱的病状而已，不能当作公正的批评。我认为这是卖弄文笔的rhapsody的批评，为批评界中的大忌。然而世间的确有这样的人存在且活动着。

上述的三种看法，都是误解。何以故?因为这种都不是艺术鉴赏的正当的态度。画是艺术，故看画必须用艺术鉴赏的态度。现在先把艺术鉴赏的态度略说一说。

二 艺术鉴赏的态度

要讲艺术鉴赏，先须明白艺术的性状。人人都会说什么“艺术学校”，“艺术科”，“艺术家”，可是所谓“艺术”的真相，决不是俗眼所能梦见的。因为俗人的眼沉淀在这尘世的里巷市井之间，而艺术则高超于尘世之表。故必须能提神于太虚而俯瞰万物的人，方能看见“艺术”的真面目。何谓“高超于尘世之表”呢？就绘画而说，画家作画的时候，把眼前森罗万象当作一片大自然的page〔页〕，而决不想起其各事物的对于世间人类的效用与关系。画家的头脑，是“全新的”头脑，毫无一点世间的陈见；画家的眼，是“洁净”的眼，毫无一点世智的尘埃。故画家作画的时候张开眼来，所见的是一片全不知名，全无实用，而又庄严灿烂的乐土。这是一个全新的世界，美的世界，无为的世界，无用的世界。山是屏，川是带，不是地理上，交通上的部分；树是装饰，不是有用的果树或木材；房屋是玩具，不是住人的家；田野是大地的衣襟，不是稻麦的产地，路是地的静脉管，不是可以行人的道；路上行人的往来都是演剧、游戏，不是干事。牛、羊、鸡、犬、鱼、鸟，都是这大自然的点缀，不是有用处的畜牧。——有了这样的心境与眼光，方然能面见“美”的姿；感激欢喜地把这“美”的姿描在画布上，就成为叫做“绘画”的一种“艺术”。所以艺术的绘画中的两只苹果，不是我们这世界里的苹果，不是甜的苹果，不是七八个铜板一只的苹果。而是孤立无用的苹果，即苹果自己的真相。绘画中的裸体模特儿，不是这世间的风俗、习惯、道德之下的一个女人，而是造物者的一个最得意的作品。所以模特儿并不是妨碍风教道德的事。读者诸君，上面的话不是我的rhapsody，是真实的情形！原来宇宙万物，各有其自己独立的意义，决不是为吾人而生的。世间的一切规则，习惯，都是人为了生活方便而杜造出来的，美秀的稻麦舒展在阳光之下，分明自有其生的使命，何尝是供人充饥的呢？玲珑而洁白的山羊点缀在青草地上，分明是好生好美的

神的手迹，何尝是供人杀食的呢？草屋的烟囱里的青烟，自己表现着美丽的曲线，何尝是烧饭的偶然的结果？池塘里的楼台的倒影，原是来助成这美丽的风景的，何尝是反映的物理的作用？聪明的读者，在这里一定可以悟到看画的方法了。

要之，艺术不是技巧的事业，而是心灵的事业；不是世间事业的一部分，而是超然于世界之表的一种最高等人类的活动。故艺术不是职业，画家不是职业。故画不是商品，不是实用品。故练画不是练手腕的，是练心灵的。看画不是用眼看的，是用心灵看的。

质言之，用艺术鉴赏的态度来看画，就是请解除画中物对于世间的一切关系，而认识其物的本身的姿态。换言之，即请勿想起画中物的在世间的效用、价值等关系，而仅鉴赏其瞬间的形状色彩。——这样，才是绘画的真理解。到了绘画的真理解的地步，前述的三种误解自然不会发生了。

既说过艺术的鉴赏的态度，现在要移进一步，就西洋的绘画的特质说一说。

三 西洋画的特质

从前利玛窦到北京，教北京人画擦笔肖像画，对人说：“你们中国的画只描阳画，故平面的；我们西洋的画兼描阴阳二面，故立体的。”原来中国的画，向来是用线勾出图形，而不描明暗阴影的，故中国画都像图案。西洋画法中则有形（figure）、调子（tone）、色彩（color）三种练习。所谓调子者，就是明暗。譬如一人倚在窗边，则其人的向窗外的一面是明的，向室内的面是暗的。描的时候就是半只脸孔黑，半只脸孔白。初有照相的时候，中国人对于取半黑半白的光线的照

相惊讶为疮斑脸，便是为了中国人看惯没有明暗的中国画的原故。这是西洋画对于中国画的最显著的区别之一。然西洋画之异于中国画者，不仅这一点，还有根本的差异，今试述于下。

去年的《一般》杂志上，曾登载我的一篇文字，叫做《中国画与西洋画》[2]。其文开始用梦比方中国画，用真比方西洋画；又用旧剧比方中国画，用新剧比方西洋画。大意是说，中国人的自然观照注重物的神气，而不注重形似，西洋画则反之，注重形似而不注重神气。中国画为了要生动地描出神气，有时不免牺牲一点形似，例如三星图里的老寿星头大身短，美人的削肩不合解剖学理便是。又西洋画为了要忠实地描出形似，有时不免牺牲一点神气，例如绘画与照相相类似，远望画中物与真物无异，凝固而不清新。故奇形怪状的中国画的表现，好比现世所做不到的梦中的情形，或不像实生活的旧剧的表现；照相式的西洋画的表现则好比真的世界的实在情形，或一如实生活的新剧的表现。这是西洋画对于中国画的最显著的特质。

其次，从这特质上出发，西洋画比起中国画来还有许多点的特质：即西洋画注重远近法（perspective）。凡物的形体必依照正确的透视的法则，在中国画则但写意趣，不拘法则。又西洋人物画注重人体的解剖法（anatomy），比例法（proportion）。凡人物各部骨胳、筋肉，及长短、大小、比例，均须依照各种规则，如实描写；中国画则但表神情，不求肖似实形。又西洋画（尤其是近代的画派）取材范围广泛，自风景、人物，以至静物，凡自然界事物，几乎皆可入画；中国画则于画材选择上颇有意见与型范，所收事物不及西洋画的广泛。又从用具上看，中国画用毛笔在吃水的宣纸上挥毫，非常注重笔意，即非常注重线条；西洋画则用刷子涂油漆在布上，虽然也自有笔触（touche），然多涂刷，远不如中国画的以线条为主，注重线条的力。后期印象派以后，西

洋画亦重用线条，便是受中国画的影响。

然而这种种不同，皆源出于其对于自然表现法的根本的差异上，即如前所述，西洋画置重于写实，中国画置重于传神，因而发生种种不同的状况。这写实与传神，换言之，便是剧的与诗的。即东洋画的表现是诗的、非现实的，西洋画的表现是剧的、现实的。我们鉴赏艺术，对于诗的描写觉得其清淡可喜，对于剧的描写也觉得其浓重可喜。即各有各的长处，未便分量地判定其孰优孰劣。试于绘画展览会中，先入中国画室，看了许多轻描淡写的中国画之后，转入西洋画室的时候，必突然感到西洋画的浓重切实的美味，相形之下，就觉得中国画不免一味清淡而有“空虚”的缺陷。反之，先入西洋画室，看了许多堆涂浓厚的西洋画之后，转入中国画室，也必突然感到中国画的清新而轻快的美味，相形之下，就觉得西洋画不免一味写实而有照相式的“苦重”的缺陷。——然而这原是对于二者毫无成见的公正的批评者的话，倘掺入个人的特殊的好尚，当然所见不同了。

如上所述，西洋画的特质在于其照相式的浓重的趣味。然而不可误会！这“照相式”三字，决不是用以贬西洋画的，不过要说出西洋画的特质，暂借为形容词而已。西洋画决不是照相，决没有像照相的机械的、死板的缺点。不但如此，这正是其特殊的优点。何以言之？清淡的写神的画法，容易落入一种固定的“型”（type），唯天才妙手能创造之，驽才者仅事刻划模仿而已。故中国画之下乘者（像现今流行的一般的商卖品），几乎只是机械的模仿与凑合，而全无生气，这是有目者所共见的现状。反观西洋画，唯其崇尚忠实的写实，故作画均取法自然，较为不易陷入定“型”。只要有如前第二节所述的自然观照的心与眼，虽多数画家描写同一的对象，亦可各写所感而各为全新的创作。故在初学美术的学生的作品中，也能常常发见非常可取的、有独得的趣味的作品，这也

是稍关心于美术者所共知的实在的情形。这种情形，正是西洋画的长处，正是西洋画的便于学习的优点。学中国画不得其正途，每易陷于模仿的死的工作；学西洋画则可无此弊。因为学西洋画不要临本，一切均以自然为师。所谓“照相式”者，就是谓其“描写目前的自然物的瞬间的印象”的方法与摄影相似而已，决不是说西洋画的价值与照相一样。不然，美术学生的头，比二三十块钱一架的照相机还不如了。

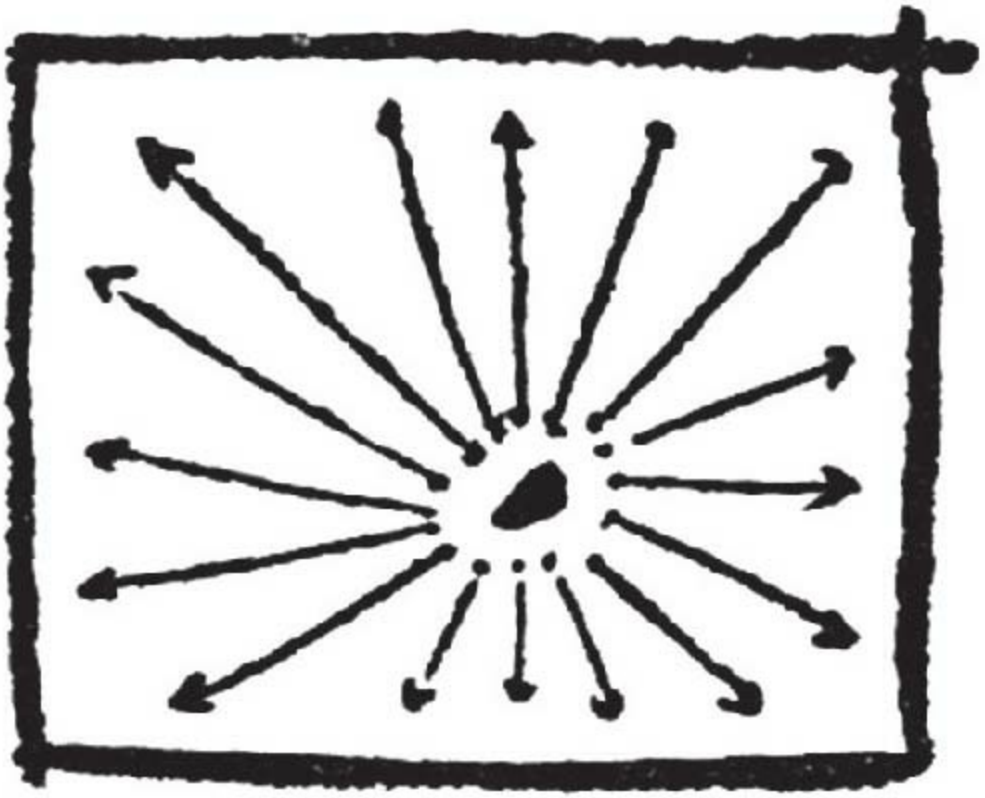
试看写实主义的米勒（Millet）等的绘画，印象主义的莫南〔莫奈〕（Monet）、马南〔马奈〕（Manet）等的绘画，外形很像一张照相，然而细味其构图的巧妙，色彩的谐和，笔法的自然，以及全体的团结与统一，即各部对于全体的集中，即宾主地位的得宜，方知其中笔笔有效果，笔笔有作用，即不能增一笔，不能减一笔。——这是佳作的重要条件，亦即艺术的绘画之所以异于照相的特色。这叫做“画面美”。次就画面美略申说之。

四 画面美

画面美可就形、色、调子三方面论。而就中以形美为最重要。

形就是骨胳，就是构图。西洋人有几句话：“男人看画看构图，女人看画看色彩，儿童看图看事物。”这话很有趣味。男子富于构成组织的能力，对事物能从大处着眼，故看画也最先注目其全部的构造。女子富于感情，善于直观的感受，故对于画也最先受其色彩的诱惑。儿童缺乏理性的锻炼，未能体得艺术的创作的心情；其本身是一天然的艺术，而不能鉴赏世间的人为的艺术，故对画容易起理知的推究，而必首先追究所画的是什么东西。然而一幅画的最重要的君主，是其构图，而色彩等仅处辅相的地位。这也犹之一个家庭中由男子作主人，而女子与儿童则各为其中一员而助成之。

所谓构图，就是一幅画中的物的位置，换言之，即画面的空间的分割。绘画是空间艺术，当然重视空间。在图画纸一张，一条，一块，一点，均有价值与效用，决不许随便伸缩。犹之在时间艺术的音乐中，拍子历时的长短不容随便延长或缩短。普通学生及一般人，对于这点每多根本误会。例如画几只苹果，他们的意思以为只要在纸上画出几只苹果，形状不错，数目不缺少，用笔工整一点，就算已经成功一幅画。而对于纸上的地位，全不讲究，狭窄一点也不妨，多空一点也不妨。这是学画看画上最根本的错误。要知绘画是空间艺术，绘画的生命全然寄托在空间上，即绘画的美不美全视空间分割的得宜与否而定，岂容任意伸缩位置或多留空地。在图画纸或油画布上，没有无用的地位，即没有所谓“空地”。苹果四周的余地，不是无用的空地，是对于主物的苹果有陪衬的作用的“背景”。构图恰好的绘画，纸的四边不能伸缩一点，倘把它在一边上裁去一条，竟能使其画顿减失其美。反之，不甚恰好的画在一边上裁去一条纸而忽然增色的也有。这是研究绘画者所常常经验的实情。故画家作画的时候，最初对于一片白纸（或画布）要有“惨淡经营”的苦心。一片白纸犹之一片静止的水，第一点落笔，犹之在水面上投一粒小石子，全水面立刻以这小石子为中心而起了波动。



左图表示画家的惨淡经营的心在画面上的活动的状态。一点落笔的时候，其心早已不绝地来往于从这点到其上下左右四边之间，同时这片白纸就被这一点分割为大小不同的各部，而这各部立刻像协和音地作成一个和弦，就显出画面的谐调来。然而这是多数的人所不会注意到的微妙的境地。在一般人，以为一点只占据一点的地位，与这一点以外的“空地”无关系。这种人永远不会感到画面美，即永远不会梦见艺术美。看到绘画，立刻追求其所描写的为何物，或所表示的为何意义，便是为了不懂这个道理的原故。

换言之，这就是“大处着眼”。看画能从大处着眼，其所见的一点自然不是单独的一点而为全体中的一点了。同时又自然不会发生“所描何物”与“所表何意”的追求了，故在构图尽美的画中，一点、一笔，均与全体的谐调上有关系，不能任意变更或增减。倘变更之或增减之，于全

体画面就立刻发生影响。名作之所以不能增减一笔者，理由就在于此。谐调的画面，即“多样统一”的境地。“多样统一”者，就是各块、各线、各点，大小、形状、性质各异，而全体却又融合为一。这就是所谓“一有多种，二无两般”（《碧岩颂》）的妙理。所谓“一即二，二即一”，所谓“一多相”，似是佛经上的玄妙之谈，其实并无什么玄妙，并不荒唐，也并不难懂。在我们日常所接触的艺术的绘画中，处处可以证实这个道理。

我常常赞美中国所特有的两种小艺术，即书法与金石。吴昌硕的草体字，一个一个地拿出来看，并不秀美，甚且歪斜丑恶，然而看其一幅字的全体，就觉得非常团结，浑然一气，无可增减。前之歪斜丑恶者，今尽变为美的当然。这与绘画的构图完全同一道理。又小形的篆刻，也在几方分里面建立一个完全无缺的小小的世界，有“毫厘千里”的美的布置，与绘画的构图也完全同一道理。故书画金石往往相联关，长于画者同时多长于书，又兼长于金石，恐怕就是为了有这一点完全相同的原故吧。这构图的道理，非但为中西绘画所共通，即雕刻建筑，以至诗歌音乐，也逃不出这个美的法则。

以上是就画面最主要的形象美而论的，其次，关于画面的色彩美与调子美，也要略述一下。

如上所论，画面的形象有各部的对比，有全体的统调。色彩也是如此，就日常经验说，青草的陌上走来了一个红裳的村女，青草就愈加青起来，红裳就愈加红起来，而作成强烈的色的对比。庄严的寺院的红墙照在金黄色的夕阳中，愈增庄严的情调，而显出充分的调和。“万绿丛中一点红”，就是红绿的对比，“玉体金钗一样娇”，也就是嫩红的肉色与金黄的钗色的调和的效果。试看西洋画中，有的上方画青天，下方草地上常添描湖沼，以反映天的青色，以图全画面的天青色的统调。有的

后方画橙黄的夕阳的西天，则前方的山、树、草、地，均带着一层橙黄，以图全画面的橙黄的统调。又像Corot〔柯罗〕的风景画，在广大的风景中添描戴红帽的人物，用意即在色的对比。原来画面的色彩美，与前述的形象完全同样，一点色的效果不仅在于一点，而影响于全画面的诸色，有左右全画的美丑的伟力。据说从前英国画家Turner〔透纳〕与Constable〔康斯太布尔〕各出品于展览会，两人的作品相邻而悬挂。会场布置完毕后，Constable因事外出，回来一看，自己的画忽然减色了许多。探求其原因，原来是Turner于其外出的时间走来，在自己的画上加了一笔红色，这一笔红色立刻使全画的美显著，因而使相邻悬挂着的Constable的画忽然损色。于此可想见色彩对于画面美的效果的重大了。

调子，就是明暗。一幅画中的明暗的关系，也很重大。原来明暗是可以独立地状出一切自然的姿态的。试看照相及活动影戏，没有色彩，只有明暗的黑白两色，也能历历地状出世间一切物质的性状，便是西洋绘画上明暗对于画面的关系重大的明证。英国画家Turner的作品，往往于通明的海天间描一点的暗黑的船，法国画家Corot的大树风景画，往往于阴阴的大树的叶底留出一块块的光明的天空，便是应用明暗的对照美的。以构图美著名世界的美国的Whistler〔惠司勒〕的《母亲的肖像》，是明暗配合最巧妙的一例。

要之，看画须用纯洁的头脑，与明慧的眼光。使画面的形、色、调，直接传达感情于吾人的心目。吾人获得与这等形、色、调相对话的机会，于是真的绘画鉴赏就成立了。

次就西洋画中所特有的裸体美说述之，以告结束。

五 裸体美

如前所述，西洋画有“照相式”的特质的一事，容易惹起中国人的对于西洋画的非难与疑问，然上文的解释已可为之辩护了。西洋画还有更容易惹起中国人的疑问的，是裸体美的问题。

艺术学校的庶务先生招呼模特儿，会计先生付模特儿工资，校役为模特儿生火炉的时候，心中一定怀着疑虑：“为什么要画模特儿？”或者“这成什么样子！”然为职务的关系，倒不好意思出口。我同情于他们这难释的疑虑，特在此作这肤浅的解释。

从绘画的题材上看，自来西洋画（除了近世画派）是以人为中心的，中国画是以自然为中心的。试看文艺复兴期的大作，《最后的审判》《最后的晚餐》《死之胜利》《圣母子图》《磔刑图》等，差不多画面全是人物的打堆，偶然在空隙处添补一株树一间屋为背景而已。就是近世画派，虽已有纯粹的风景画，然一幅图中满满地装入人物的，尚到处皆是。回顾中国画，格式最正大的是山水，有时简直无人物，有时偶然在亭畔或桥上描一个曳杖的老人，作为点缀。而梅兰竹菊等花卉画，以及翎毛画，亦在中国画中占有不小的地位。虽有仕女画，然地位与势力均甚小。可见中国画是以自然为主体而人物为附从的，与西洋画的以人物为主体而自然为附从恰好正反对。模特儿的创行于西洋，这也是一个原因。

中世纪时，画家竞作宗教画，如前述的《最后的审判》《最后的晚餐》等大作，都描写宗教的故事或耶稣的事迹的。那时画家要描写耶稣，就选觅面貌端正像耶稣的人，令扮作耶稣，供画家作模特儿，要描写圣徒，就选觅老人等，亦使扮演，以资参考。然那时候大都是着衣的，并不裸体。所以描裸体者，则其源远出于希腊时代。希腊时代遗留许多裸体雕刻到今日，故谋古希腊的复活的文艺复兴时代，裸体研究自然随之而再兴了。

裸体的美何在呢？这非根本地考究不可。在礼仪三千的中国，女子裸体是耻辱的，是非常的。固无怪乎一般人的惊奇与非难。所以往年孙传芳禁止上海美术专门学校的模特儿，以为伤风败俗与春画一样。他们的理由是“花鸟都很美观，何必一定要画人？即使要画人，男人也可画。何必一定要画女人？即使要画女人，着衣也好画，何必一定要裸体？”这渐层的论调，在根本不了解裸体美的老百姓，自然非常中听。然倘说破了所以要画裸体美的根本的理由，其实是极当然而极平常的一回事，完全可以不必非难或惊奇的。

根本的理由如何？为方便计，可分两层解说：一，森罗万象中人体为最美，所以画家要描写人体；二，人体最美，同时描写亦最难，所以美术学校里的学生要以人体模特儿为基本练习。试略申述之。

我们的眼睛对于美的理解力，因了修养锻炼的工夫的深浅而有高下。故所谓“美”，不是像“多”“大”地大家可以一望而知的。在没有修练工夫的人想来，花何等美，孔雀何等美，蝴蝶何等美，远胜于单色的人体。其实那种是浅薄的美，不过五花八样地眩耀人目罢了。人的肉体、色虽似简单，然而变化无穷，深长耐味。讲到人体的线的美，更为万物所不及，这是为了S curve（S弧）的变化而丰富的原故。所谓S弧，就是一头向右一头向左的曲线。曲线本来是优美的，加之两头异向，益增美丽。念六字母的形状，以S为最优秀。然字母中的S，是最规则最死板的S弧，即无变化的S。倘把它变化起来，在两头的长短上，弯度上，比例上变化起来，可变出数千百万种形式，如图所示，仅其一斑。试看其最后一线，弯度极浅，几与直线同，然而有微妙的优美，即所谓artistical line〔艺术的线条〕——这数千百万种的美丽的曲线，便是人体所特有的。美丽的蝴蝶、白兔、山羊、春花、秋草、弱柳、长松、孤峰、秀岭，其线皆为人体所备有。优秀的工艺美术，例如杯、壶、桌、椅等，

其线都是由图案家从人体上偷去的。

上面已经说明了人体最美的理由。最美何以最难描呢？这问题极容易解答了。如上所述，人体含有数千百万种S弧，可知这些S弧的弯度、形状，相差极微，差异一点就发生悬殊的感觉。诸君不信，但看颜面，即可明白。世间万万的人，有万万副相貌，决没有颜貌完全相同的二人。推考其所以差异者，只在眉目口鼻等线的肥瘦与位置上。可知辨别与描表，自然非常困难了。《韩非子》论画，有几句话：“狗马最难，鬼魅最易。狗马人所知也，旦暮于前，不可类之，故难。鬼魅无形，无形者不可睹，故易。”是说常见的狗马最为难描。人比起狗马来，当然更为“人所知”，更为“旦暮于前”，更为“不可类之”，故应该为最难描了。

上海现在也有模特儿了。然而一般人对于模特儿或裸体画，总还有不可释的怀疑与误解。这原是中国数千年来的风俗习惯所以致之。其实倘根本断绝一切礼教习惯等因袭的思想而想一想，美的身体，岂非蒙神的宠赐而大可夸耀于世的么？美的身体比较起丰富的财产来，岂不更可贵么？美的身体与美的心（高贵的思想学问）不是一样可贵的么？

话虽如此说，其实男女裸体相见，原是有生以来互引为羞耻的事。读《创世纪》就可知道：上帝吩咐我们的祖先亚当、夏娃管乐园的智慧果树，不许采食。当时二人皆裸体，并不羞耻。后来蛇诱惑女人夏娃，叫她偷来吃。夏娃自己采食了，并给男子亚当吃，二人眼睛就明亮起来，才知道自己是赤身裸体的，便拿无花果叶子编作裙子，遮蔽下体。后来上帝得知了，就把二人逐出乐园，下降到世界上来做人，就是我们的第一代祖宗。这样看来，男女以裸体相见为羞的心理，原是数万年以来的万人共通的遗传性。但是只有创作艺术及鉴赏艺术的人，属于例外。因为画家或鉴赏者在领略这人体美的时候，其自我因了“感情移入”的作用而没入在对象的美中，成“无我”的心状。既已无我，哪里还会想起一切世间的关系呢？这实在是最可宝贵的一种心状。在这时候，画家与鉴赏者仿佛呕出智慧果，蒙上帝遣回乐园去了。

丁卯〔1927〕年十一月十一日作毕

---

[1] 本篇原载1927年12月《一般》杂志第3卷第4号。

[2] 此文原载1927年《一般》杂志第2期。

我对于陶元庆的绘画的感想[1]

看画要当作书法看。字的装法，笔的气势，墨的浓淡，是书法美的主体；音义与意思，则是书法美的辅助。

看画要取听音乐的态度。旋律的升降，节奏的缓急，和声的谐调，是音乐美的主体；曲的标题与歌的意义，则是音乐美的辅助。

画的形状，色的谐调，明暗的配列，即“画面美”，是绘画美的主体；而所描的事象的形状与意义，则是绘画美的辅助。

故画，可说是托的自然物象而标出形状、色彩、调子等的空间美的。然而其所托的自然物象，必须经过“画化”，不是观实。即画以“画面上”的美为主，以“画面下”的意义为宾。

西洋的浪漫派，写实派的绘画，专重题材的选择，形似的写描，作出插画式、照相式的画来，是宾主颠倒。未来派，立体派，构图派，索性不描物象，而徒事感觉的游戏，作出像老画家的调色板或漆匠司务的作裙的所谓“纯粹绘画”来，是矫枉过正。即前者是绘画的“文学化”，后者是绘画的“数学化”。均不及“音乐化”“书法化”的自然而富于情味。

这是我对于陶元庆的绘画的感想。

丁卯〔1927年〕十二月十五日

---

[1] 本篇系上海北新书局1928年5月初版《陶元庆的出品》一书的序言。

《艺术概论》译者序言[1]

此稿原为立达学园西洋画科一年生译述。予因其书论艺术全般，以简明为旨，适于通俗人观览；又念中国似未有此类书籍出版，遂以讲义稿付印。唯原书中有数处援日本艺术方面之实例者，皆经予删易，卷首附图亦已改换。谨向著者及读者声明。又著者在著本书之前五年，即大正九年，尚有《美学及艺术学概论》之作，其书已由俞寄凡君翻译，商务印书馆出版。爱读黑田氏的著作者可并读之。

戊辰〔1928年〕新年第三日，记于练溪舟中

---

[1] 《艺术概论》（日本黑田鹏信著，丰子恺译），系1928年5月上海开明书店出版。

一般人的音乐[1]——序黄涵秋《口琴吹奏法》

音乐的不普及的理由

在理论上，音乐是最易感动人的；但在实际上，艺术中要算音乐为最不一般。试看你们所交接的一切朋友中，欢喜音乐的，会弄音乐的人占极少数。反之，文学似乎最为一般的，小说与诗大家都欢喜看，而且不少人会作。图画也大都的人欢喜看，且会批评。演剧更为一般人所爱好且懂得，妇人与小孩也常充满在戏馆里，乡下的农夫与工人也欢喜看戏。至于音乐，在下层社会中，只有剃头司务大都会弄胡琴，其他少得很；在商人阶级里也极少；到了上等社会的资本阶级，智识阶级中，则除了几个专门的音乐家以外，弄音乐的人恐怕很难找到。音乐是最易感动人的心灵的艺术，照理应该普及，而现状恰好相反对，这是什么理由呢？

这有两个理由，即第一，因为音乐性质暧昧，向不接近的一般人不易把握，故难于理解。第二，音乐表现所用的乐器，都不是一般人所可以立刻应用，必经相当的长时间的技巧的磨练，方可驾驭，故一般人都难于上手。

一 因为音乐难于理解

第一，譬如文学中的小说，其表现所用的材料是言语。言语是任何人都懂得的，而且天天在使用的，故不须另外学习，凡会说话会听话的人都可以看小说（对于文学的艺术的鉴赏，自然因鉴赏者的人的程度而

深浅各殊，但现在是就最起码的程度而说）。又如演剧，其所表出的题材是世故人情，也是大家所懂得的，且有兴味的，故任何人都可以看戏。至于音乐，其所用的材料是“音”，音只有高低、强弱、音色，与谐和、对比等，而没有意义。音乐的滋味，全在这音的高低、强弱、音色，与谐和、对比等上面。然这等不像言语或世故人情地是我们平常所惯做的事。我们平常所听见的自然音中，噪音居多，乐音绝少；又我们自己的言语呼叫等发音，也都不是音乐的。所以要懂这些，必须另外学习。例如没有学过音乐的一般人，大都不解何谓高低、强弱、音色，更不解何谓谐和与对比。学校里教音乐，便是教他们懂这“音的世界”里的情状。所以一般人听音乐，最不容易真正听懂。有一部分欢喜听音乐的人，只是因为某曲极华丽，或极急速，或（例如模写音乐）因为其鸟声水声描模得很像，又或仅因其乐器的发音特殊，故偶然惹起他的兴味（例如不曾听过钢琴的人欢喜钢琴的清脆是仅赏其音色）。这都是一种“好奇心”，不是真懂音乐。真懂音乐，是辨别音乐进行的旋律，音乐结合的和声的滋味，而在这滋味上发生兴味。然而这比较的是抽象的、渺茫的、暧昧的，不可捉摸。在没有对于上述的数端的训练的一般人，听去毫无头绪。在他们，“音乐世界”只是混沌的一团，不能在其中认出系统与组织来。故看小说，即使全未研究文学的，鉴赏程度极低的人，总可看出其所写的是怎么一回事，听音乐，则无训练的人简直全然不懂。

二 因为乐器难于上手

第二，音乐表现以器乐为主，器乐必须用乐器，而这乐器不像图画的笔地容易使用，这是音乐所特异于别的艺术的地方。非画家的普通人，拿起笔来总可以涂几笔，即使画得不好，然大体的形状总可画出。至于乐器，则没有练习过的人一旦拿到了手，非但不能成腔，简直动弹

不得。西洋乐器中，最难演奏的要推怀娥铃〔小提琴〕（violin）。这看似一具小小的乐器，但在一切乐器中最为难弄。要学成一怀娥铃演奏家，音乐的先天丰富的人至少要经过四五年的练习。要拉一个小曲成腔调，至少要费一年的练习，而且是要每天不断地练习。没有音乐的先天的人，简直一生一世弄不好，这是怀娥铃学习者中常有的情形。故学怀娥铃的人，往往虎头蛇尾。因为他们有的一时受了刺激，发心学怀娥铃，有的打如意算盘，贪图廉价的音乐享乐，想不费劳力而获音乐的慰安，不幸而选中了这万难的器乐。未学的时候兴致很好，一经入门，越进越难，往往出他们的意料之外，终于不堪其苦而半途宣告停止。这样的人，我所亲见过的实在不少。因为怀娥铃演奏有一定的姿势，与变化无穷的弓法，指法。按指的板上不像琵琶地有音阶的格子，全靠左手的四根手指摸出正确的距离来，音程的正确与旋律的进行，须全归四根指头负责任。右手的弓也有种种的拉法，司微妙的表现的责任。故在一切西洋乐器中，怀娥铃要算最难学了。其次如披雅娜（piano，俗称钢琴），虽然各音有一定的键板，不必奏者负音程的正确的责任，然而难在和声的奏法。试想想看，左右两手要作不同的弹奏，一快一慢，或一高一低，在惯于两手作同样动作的一般人，初听到时竟要认为不可能！但在练习纯熟的披雅尼司德（pianist，即披雅娜演奏家），看了复杂的乐谱就会得心应手地弹出。然而他的技巧的基本练习深得很，要弹得像样，起码也要两三年。其他西洋乐器，例如笛类、喇叭等，也都不容易入门，而且大都是不能独立的伴奏乐器，宜作管弦乐大合奏的一部分，而不宜于独立演奏（其他，风琴奏法与披雅娜大致相同，然属于宗教的，非世俗的；又曼陀铃——mandoline——奏法较易，然也需长时间的基本练习，且乐器的品位不高。口琴品位也不高，然与其学曼陀铃，还是学口琴为价廉而时间短）。宜于独立演奏的主要的乐器，是上述的怀娥铃与披雅娜。然而其基本练习动辄以年计，不是忙于职务的一般人所能容易入手的。

上述的两种障碍，即音乐的难于理解与乐器的难于上手，把“音乐”关闭在象牙塔的最高层中，她就不容易下来与一般人相见了。

然而上述的两种障碍，有相互的关系，即对于音乐愈不理解，则乐器愈难得上手；反之，愈不近乐器，对于音乐愈不理解。两者互相纠缠，互相为因果，而音乐闭关愈紧。然而考究起来，后者（乐器的难习）是最初的原因。即因为乐器难于入手，人们就少有与音乐接触的机会，因之对于音乐愈疏远而不理解。我们要把音乐拉下象牙塔来，使与一般人相见，第一是要设法改革乐器，发明容易入手的乐器，使有正业的忙碌的一般人，都能在放工或散出事务室以后，在路上，车中，黄昏的榻畔，费极简的设备与极短的时间来学成。他们对于一乐器发生兴味且能使用如意之后，就可自己演奏种种的小曲，渐渐领略音乐的趣味，音乐在一般社会中就有普及的希望了。

适应这需求的，最近在德国与日本有一种小乐器叫做“哈莫尼加”（“harmonica”）的出世。这本来是极不完全的小儿的玩具，俗称“口琴”，现经发明改进，已成为一种有相当的品价（不下于曼陀铃）的乐器，大大地流行在日本与西洋地方。在日本，现在已有许多哈莫尼加研究会，大规模的哈莫尼加演奏会，及有名的哈莫尼加演奏家。

这乐器，虽然比不上怀娥铃与披雅娜的正大与完全，然而照它这样简小的设备，效果实在是太大了。虽说不正大与不完全，然普通的小旋律，简单的和声，它都能奏出。为一般人的乐器，资格绰绰有余。我本来以为这只是玩具，看它不起。近来听了友人黄涵秋君顾季平君的吹奏，始惊讶它的能力的伟大与趣味的丰富。现在为黄君校阅《口琴吹奏法》，更深悉了它的组织的内容的简单与巧妙，深佩发明者的苦心的制作。自己也出两块钱买了一口，一边校阅，一边练习，觉得其入门真比

别的一切乐器都容易，效果真比别的一切乐器都丰收。口琴的长处多得很。现在把我所感到的几点写在下面，以普告于天下好音乐的一般人。

啊！口琴的出世，真是音乐界的福音！一般人的幸福！

口琴的长处

口琴的长处，我所感到的约有四端，从最小的说起：

一 价格低廉易于置备

披雅娜最低廉的要三四百元一架，大的grand piano〔大钢琴〕需数千元。怀娥铃最便宜的也要十余元，贵的达三四百元。风琴也至少一二十元，大的与披雅娜价相仿佛。曼陀铃至少要二三十元，装潢精美的比怀娥铃还贵。其他管弦乐所用各种乐器，大都是价格昂贵的，像大的哈泼〔竖琴〕（harp）都要数千元一具。故西洋乐器实在是贵族的，是普通的经济生活的人所无力置备的。尝见有人节省零用钱来买了一只怀娥铃，因为事务忙，天才短，终于不能由此辛苦节省而买来的乐器上收得一点报酬。实在是可惜的事。

口琴上等者有二十三孔，价不过三元，我所买的二十一孔的口琴只须二元（其实二十一孔已够），质稍下的只要一元半。在日本听说还要便宜，中上的货品每只只要一元（现价与中国一元相等），费一二元买乐器，再出三四角钱买一本《口琴吹奏法》，乐器也有，吹法的说明也有，歌曲乐谱也有，设备已完全了。无论收入怎样少的人，如果想学音乐，我想总不难抽出一二元的生活费来买这乐器。且我可担保，这一二元对你必有无限的酬报，一定不会像买怀娥铃地出数十元而终于不得一点的享乐。因为这乐器还有以下几项的重要的长处。

二 携带及使用的便利

口琴长不过四五寸，阔不过一寸许，可同眼镜壳子一样地放在袋里。回顾别的乐器，最笨的披雅娜移动时要十几个人来扛，比棺材还要重。怀娥铃与曼陀铃虽然身材短小一点，然而容易撞伤，且总不像这口琴地可以时时刻刻带在身边，而于乐兴到时立刻拿来演奏。口琴演奏，走路的时候也可以，卧的时候也可以。而且除了像眼镜壳子的一条与一只嘴巴以外，更不需别的零零星星的附属物。像最啰嗦的怀娥铃，演奏时要谱台哩，弓哩，松香哩，调子笛〔音准器〕哩，弱音器（sordina）哩，……在口琴只要眼镜壳子似的一条。所以乐兴一到，坐也可奏，立也可奏，卧也可奏，行路都可奏。

三 口琴用简谱易于阅读

诸位大概晓得西洋音乐上有简谱与正谱的分别。音乐所用的高低不同的音有七个，叫做“独、来、米、法、扫、拉、西”。一切歌曲由这七个音作种种的排列而成。表示这七个音的记号，在简谱用数学上的1，2，3，4，5，6，7，就是中国从前的学校（现在也大部分在应用）所应用的写谱法。然这写法因过于简单，只能表出旋律，而不便记录复杂的和声。故正式的披雅娜与唱歌，必改用正谱。正谱是在纸上划五条水平的线，在线上与两线之间记一圆点或圆圈，以表示七个音的高下的地位，则便于和声的演奏。

然二者之中，简谱容易读，因为它只有七个字，只要认识了七个字的音。无论何调，一看即可读下去。正谱要难读得多。因为其七音都用同样的圆点或圆圈，仅能在线上与线间的位置的高下来辨别其为何音，且有许多高低不同的调子，故各音乐不固定在某线上或某间中，随调子的高低而推移。故倘不识其曲为何调，就完全不能晓得谱中所记的某点

应读何音。五线谱的学习，在初学者（尤其是看惯简谱的初学者）实在是一件很困难的事。不肯吃苦的学生，往往不欢喜正谱而要求先生译成简谱，或在正谱的讲义上偷注简谱的字。我所著的《音乐入门》内容的一半是说明这正谱的读法的。正谱虽困难，然而倘要作正式的稍专门的音乐研究，非懂得不可，因为它在深的程度的研究上有许多便利之处，现在不暇详述。所以简谱虽然便利，然决不能打倒正谱而代替它。

上面说过，所以要有正谱的主要原因，是为了便于记录复杂的和声。反之，简谱的短处便是只能记录旋律而不便记录复杂的和声。但在口琴，有一种特殊的情形，即其配和声的方法有一定，只要注明一记号，表示某处用和声伴奏，而不必用许多音来记录。这样一来，口琴谱所要记的只有旋律，旋律记录是简谱的得意之点，所以大可屏除繁复的正谱，而取用简谱了。

简谱只有七个字，1（独），2（来），3（米），4（法），5（扫），6（拉），7（西），谁也立刻可以识得。识得后就可读乐谱，在口琴上吹奏。

四 吹口琴容易成腔且谐调

口琴是用口吹吸的，其发音只要用力平均地吹吸，且移动口琴的地位，就可发各音。绝不像怀娥铃的难于发音。怀娥铃为发音最困难的乐器。因为有指的按法与弓的拉法的两种关系。又不似披雅娜地讲究指尖的touch〔触键〕，故一摸熟了各音的位置，及其吹吸的关系，就可自由奏简单的旋律了。这犹之以口琴代自己喉头的音带，口琴演奏实在与唱歌一样自由，自己的声带不能发出正确、响亮，又高的音，故借用口琴的簧，而发音则一样由于气的呼吸。这当然比用手指更为直接，更为爽快。故一认熟口琴上的音的位置以后，凡平日所能唱的或听熟的乐

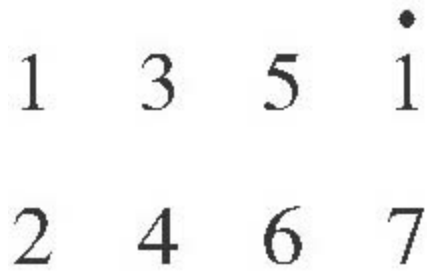
曲，都立刻可同自己唱一样地在口琴上奏出。然以上数点，还不是口琴的主要的长处。口琴的最主要的特色，是其谐调的特别装置。

试使无论何人，或小孩，拿起口琴来乱吹或乱吸，即同时吹吸成许多的音，其所发和音一定谐调，永无不协和的音。这是因为口琴有特别的装置的缘故。别的乐器，例如披雅娜，倘叫不懂的人去乱弹，就像一只猫爬上键盘一样，发的音骚乱不堪了。口琴的特别装置如何？请先讲一点和声乐的道理。

前已说过，音乐上所用的音有七个。这七个音叫做“音阶”。谐音中的音作种种结合，继续排列而进行，名曰“旋律”（melody），普通的唱歌，就是唱一个旋律的。又取音阶中的某两个或三个四个音并列，而使之同时响出，叫做“和声”（harmony）。然而音阶中的七个音，不是任凭着哪几个音都可取来作和声的，有一定的和声的规则。因为一音与他音同时响出，有时不谐调，合成不快的音；有时很谐调，合成快美的音。和声的规则，就是要取互相谐调的快美的音而使之同时响出。音与音的结合何以有调和与不调和呢？这须用音响的物理来说明。据物理学，音由于物体振动而发。物体振动急的，即每秒间振动数多的，其所发的音高；反之，缓的，振动数少的，其所发之音低。C调的各音，其振动数如下：

音阶	1（独）	2（来）	3（米）	4（法）
振动数	128	144	162	$170\frac{2}{3}$
	5（扫）	6（拉）	7（西）	i（独）
	192	216	243	256

按协和音的原则，凡音与音的振动数比例为整倍或近于整倍的，其音必互相谐调，名曰协和音；反之，倍数相差甚远的，其音必不能相谐调，名曰不协和音。试看上表中，例如独与高八音独振动数比例为128：256即1：2，为整倍，故最为协和。其次，例如独与扫为128：192即2：3，近于整倍，故亦协和。又如独与米，为128：162大约为4：5，也还协和。至如独与来，为128：144即8：9，又如独与西，为128：243即8：15，倍数相差均甚远，故为不协和音。故据和声学之理，独米扫独（高八音）是互相协和的，来法拉西也是互相协和的，即把音阶照下图写法时，上面一行诸音互相协和，下面一行诸音也互相协和（唯7字稍差）。



口琴音特别装置，就是根基这个和音学的道理。试检查口琴，其发音或吹或吸，每一音阶中，吹的音为1　3　5　i，吸的音为2　4　6　7。恰好与前图一样。

所以拿起口琴来，在任何部分乱吹或乱吸，所发的都是悦耳的协和音（6，7只有吸的处稍感生硬）。

这特殊的装置，有最大的妙用，就是演奏旋律时可以加以谐和的“伴奏”，使这眼镜壳子似的小小的乐器能发出像披雅娜或大管弦乐队的复杂的节奏与和声。这便是口琴音乐的生命的所在。至于什么叫做“伴奏”，详见本书内容，我可不必赘述了。

我一面校阅黄君的《口琴吹奏法》，一面自己练习。这样两个黄昏，我也居然会吹奏Long，Long Ago〔《很久以前》〕，而且在其旋律上加伴奏了（虽然生硬得很）。我觉得这乐器非常有兴味，急急想要告知世间一切爱好音乐的一般人。黄君嘱我作序，就不免啰啰嗦嗦地写了这一大篇。啊！口琴的出世，真是音乐界的福音！一般人的幸福！

最后我还有一个感想：口琴的音乐，是“舌的技巧”（伴奏与复音，皆舌的动作，见本书后面）。人类的音乐表现，用声带（唱歌），用手指（披雅娜、怀娥铃等），用脚（风琴），用口（喇叭），甚至用拳（法兰西horn〔法国号〕），把人身上可用的东西差不多已经用完，现在又发明用舌了。舌的感觉与手指一样灵敏的。向来只管教它饮食，实在是委屈了它。此后将随了口琴音乐的发达，而由饮食的器官擢升为艺术表现的器官了。

戊辰〔1928年〕上巳写于江湾缘缘堂

---

[1] 本篇原载1928年5月《一般》杂志第5卷第1号。在1929年1月开明书店初版的《口琴吹奏法》中，改题为《序》。

艺术的亲和力[1]——《艺术概论》译后随笔之一

“艺术的亲和力，以建筑、音乐、演剧为最强。”就中我特别有感于建筑的亲和力。建筑的亲和力似比音乐与演剧的更强。何以言之？音乐是时间艺术，演剧是兼有时间空间的综合艺术，两者都受时间的制限。故其亲和的作用强烈而不久长。反之，建筑是立体的空间艺术，其形体庞大，其存在久长，其亲和力虽一时不强烈，然暗中薰染的力非常深大。且在我们的实际生活中，音乐与演剧总不是常常接近的，最讲究精神的享乐的人也不过每天接近一次而已；建筑则常在我们的目前无论何时皆可实行鉴赏。一地方的人，精神暗中常受其地的建筑物的影响；一室中的人，感情暗中常受室内的装饰布置的支配。

据我想来，建筑因为在庞大而永久的点上与自然景物相类似，故其所及于人心的效力也有与自然相似之处。自然美对于吾人的心有深大的感化，更不必说。“仁者乐山，智者乐水”。山乡的人民像山而仁厚，水国的人民像水而智慧。故同一环境中的人们，同被这环境的自然的潜移默化，而作成一种所谓民族性，地方色。更有显明的例，晴光底下的人们同怀畅快之情而行动活泼，阴雨天气的人们都抱郁郁之感而兴趣索然，这是大自然对于人的亲和力，自然及于人心的感化，深而不切艺术及于人心的感化，切而不深。故建筑的亲和力，其深不及自然，其切则过之。

火车上的红旗绿旗，或马路上的红灯绿灯，不仅是机械的符号，而显然有一种色彩的亲和力的作用。车夫们把车开到十字路口，望见对面的明晃晃的红灯的时候，手脚的筋肉自然弛缓起来，因为那红光已经照

得他们一齐恐惧而退缩，自然不再前进了。反之，和蔼可亲的绿光似乎在向他们招手，使大家安然地前进。色彩有亲和力，光线、形体，也都有亲和力，总合而成为建筑的亲和力。

人类的事业，有赖于这建筑的亲和力者实多：寺院建筑使参拜者共怀恭敬虔诚之心；法庭建筑使诉讼者同起严肃恐惧之情；舞台建筑使人准备鉴赏享乐的态度，家庭建筑使人增进欢娱幸福的感情。家屋房室的格式、构造、装饰、布置，对于人心实在有强大的影响与深切的暗示。

不必找别的例，只就我的房间说，已足使我惊叹：我欢喜布置房间，高兴的时候，一月中要改变数回。我觉得布置一变，住居的心情也改一变。更有神奇者：就中某种布置宜于读书，某种布置宜于作文，某种布置宜于独居而不宜对客，某种布置宜于有客晤谈而不宜独居。

上海有许多学校，因为自己没有校舍，而租赁住家房屋以代用。他们有的在某某里租定连续的数幢房屋，稍改变其装修，例如拆通两间，作一教室；或在墙上出门，以利交通。有的租了一所富人所建的别庄，华美玲珑的三层楼洋房，把装有精美的火炉的客间及装有绮窗及洋台的卧房作为教室，西厢东厢作为教务室，会客室汽车间作为阅报室。——我每逢走进这种学校的时候，必起一种异常的感觉。我的感情非常混淆、散漫，又不自然。

然而我并非赞成一般的特建校舍——牢狱式的校舍。我想起了幼时住过五年的师范学校，每晨七点钟寝室长狂吹警笛，把百数十人从眠床中吹出，“砰”地关上了寝室长廊的总门，加上铁锁——我想起了这情状，到现在还觉得可怕！我曾经在某处参观一所学校，是袭用旧时的书院的房屋为校舍的。低小，曲折，而朴雅。其自修室中有明窗、净几，窗外有帘影、草色。当时我颇觉得留连不忍遽去，现在回想起来更好，

那真是读书的地方！那校舍真有使其学生大家好学的亲和力。

戊辰〔1928〕七夕于石湾平屋

---

[1] 本篇原载1928年10月10日《开明》第1卷第4号。

答询问口琴吹奏法诸君并TY君[1]

近两月来，我接到十余封询问《口琴吹奏法》消息的信。今又从开明书店转来TY君的信，提及关于《音乐入门》的三个疑问之外，也询及《口琴吹奏法》消息。现在我总答复在这里。

先复询问《口琴吹奏法》诸君：

《口琴吹奏法》是黄涵秋先生编述，上海望平街开明书店印行的。现在尚在刊印中，听说不久就可出版。口琴即在开明书店兼售。其口琴听说都是经过黄先生的鉴定的。发心学习口琴的诸君，于购书时带买口琴，最为便利。口琴每只价约二元余云。

次答TY君：承询关于《音乐入门》的三个疑问，谨答复于下。

（一）这疑问中含有两层意思，今分别答复：（A）来示说：“高音部的五线谱与低音部的有什么关系？丰先生仅在讲它在披雅娜〔钢琴〕上的应用，而忽略了梵珶玲〔小提琴〕及其他的乐器。”这是因为披雅娜是最一般的，又最正大的乐器，普通学校中的音乐科，总用披雅娜（风琴同）。西洋历来的大音乐家，差不多十分之八九是披雅娜家，就是梵珶玲家等，其最初亦必是习披雅娜的。这只要一翻音乐家传，即可证明。还有更重要的原因：发心学音乐的人，最初先要理解音乐所用的各音（即音阶上各音）在谱表上怎样记录，而音乐上所用各音最分别清楚的莫如有键乐器（披雅娜与风琴），因为它们以一块小板管一个音，音乐需要七八十个高低不同的音，它们竟齐备七八十块小板，其分别再清楚没有了。回顾别的乐器，例如梵珶玲，只有四根光光的弦线，全靠手指去摸出音的位置来，又如喇叭类，也全靠嘴上分别各音。所以拿有

键乐器来说明各音在谱表上的位置，最为便利。故谱表与梵珶玲等的关系，懂了谱表与披雅娜的关系之后，自能悟得。不然，在百五十八页上的图也可聊供参考。惟此书系音乐的最初步的知识，且篇幅有限，要说明各种乐器，收罗得十分详尽，势有所不可能，亦无必要。且初学音乐，总是习唱歌，弹风琴或披雅娜的，极少有最初就拉梵珶玲，或吹喇叭等者。故在《音乐入门》的名目之下，似乎不妨尽管讲披雅娜上的应用。况且这书，其实是我从前教中学音乐时的讲义（在序文中说明着），故当然以学生的音乐为标准。不过一般人的学音乐，仍逃不出学生的学习法，所以不妨作为音乐入门。（B）来示说："而且翻开Volga Boatman's Song〔伏尔加船夫曲〕来看，高音部与低音部两五线谱是每小节都同时有音符的——这层丰先生未曾说及，害我猜了许久。"这在第三十七页末行起的一段中说明着。例如就披雅娜说，右手弹高音部谱表上的音乐，左手弹低音部谱表上的音乐，可知当然是"两五线谱每小节都同时有音符的"，决不会左右两手交互轮流而弹奏。不过我以为这是当然的事，故不曾特别提出来说，害先生猜了许久，实在是很抱歉的。我忘记说了这样一段话："弹披雅娜是两手同时弹奏，且左手所奏的音与右手所奏的音不同（普通小学生弹风琴，两手所弹相同，是浅薄的弹法，不是正式的器乐），所以要用两只五线谱重叠起来，上面的高音部谱表上记录右手所弹的音，下面的低音部谱表上记录左手所弹的音。"先生说"四版时可添附一章，作为遗补"，但这补遗似乎分量太少，且不甚必要（因为不但Volga Boatman，一切披雅娜曲都如此），不便特为添设一章。将来四版时在相当之处添入几句，或者可以。对于先生希望这书完全的好意，我很感谢！又承询及两谱表每小节同时有音符，是否同中乐中的"花子"一样？"花子"是什么？我不详悉，以致未能解答，甚歉！

（二）来示说："逢长音阶变调时，各音符的相差的音的距离说，

是必须变动的；但不知披娜雅[2]之外，其他乐器的奏演上有什么关系？”这疑问意思不十分明了。只得笼统答复：一国或一地的音阶是一定的，其一切乐器的音阶皆相同。即一切乐器以同一的音阶为标准而构造，故可以合奏而为“管弦乐”（orchestra）。上文“距离”两字恐是“地位”两字之误，不知然否？

（三）来示说：“梵珶玲所奏的指法如何能从五线谱上推测出来呢？”请看一百五十八页最上面的一图：例如第四弦放弦为G（sol）音，即可知食指搭上去是A（la）音，中指搭上去是B（si）音……只要认定四个放弦的音在五线谱上的地位，即可知五线谱上无论哪一音符都有一定的手指了。我记得似乎不曾说过“梵珶玲指法可从五线谱上推测”的话（然而并未查过书），然这话道理亦说得过去。

把开明当作电话机，长谈你我二人的事情，实在对不起其他的读者！我本想写信寄回给先生，奈来示不曾注明通信处，只得在此地答复了。我的通信处是“上海江湾立达学园”。以后如有赐教，请直接写信给我。

---

[1] 本篇原载1928年10月10日《开明》第1卷第4期。

[2] 应为“披雅娜”。

《现代艺术十二讲》[1]序言

立达学园开办西洋画科凡三年。今年暑假第一次毕业后，即行停办。我为此三班美术学生译述三种关于艺术知识之讲义：为一年级生述艺术概论，为二年级生述现代艺术，为三年级生述西洋美术史。一年级与三年级两种讲义稿，已蒙开明书店排印为《艺术概论》及《西洋美术史》两书，于两月前出版。今再将二年级讲义稿付印，即此《现代艺术十二讲》。

日本京都帝国大学文学教授上田敏先生曾为该大学一般学生演讲现代艺术，分十二回讲毕，由桑木严翼君速记其演讲稿。先生逝世后，其友人森林太郎君等欲保留先生在讲坛上之面影，将此速记稿加以修整，刊行为《现代的艺术》。今所译者即此书。上田先生对于各种艺术均有丰富之趣味与见识；此演讲系为理工科医科学生及一部分公众而开，浅明而多兴味，与专门讲义异趣。又因上田先生系文学专家，对于文学兴味更深于别种艺术，故其论文学较别种艺术，尤为津津，且在论别种艺术中亦时时回顾文学。全书几以文学为中心。故此稿与其作美术学生讲义，实不如作一般读物之为适当也。

此中有数篇曾刊登《民铎》杂志及《贡献》杂志。又因原为立达学生讲义，故间有视情形而略加删节之处，不必直译原文。复有欲附志于此者：立达西洋画科仅有三年之生命。回想此中日月，三四教师与十余学生优游于杨柳栏杆边之小画室中（现改为中学教室），今已成为陈迹矣！我以此三种讲义稿刊行于世，聊示三年之遗念，几与森林太郎同其心情，良可慨已！

[1] 《现代艺术十二讲》（日本上田敏著，丰子恺译），1929年5月上海开明书店出版。

修裴尔德百年祭过后[1]

倘能好好地享乐现在，

过去或可成为回想的欢乐；

未来就不会来打静观的钟。

——修裴尔德

这是Schubert〔舒伯特〕一生的自述。他所以能在三十一年的贫贱而坎坷的短生涯中作出七百余首乐曲，恐怕是为了他能抱定这态度的原故吧。他乐想涌起的时候，不管日里或夜里，路上或咖啡店里，就如入梦一般地沉浸在这“现在”中而作曲；难得赚着几块钱，就如数拿去买音乐会的入场券，不顾管明朝的饭钱。过去的辛苦和未来的烦虑，都不能妨碍他的现在的静观，结果他在三十一年的贫贱而坎坷的短生涯能作出了七百余首的乐曲。

Schubert于一千七百九十七年一月三十一日生于维也纳，一千八百二十八年十一月十九日死于维也纳。今年十一月十九日正是他的百年忌辰。本星期一（十一月十九日）这一天，世界上不知数的都市中，都有他的音乐的声响（我从报纸上晓得欧美各都市及日本等处，这一天都有他的百年祭纪念演奏会），中国的上海也有英国人在南京路的市政厅里演奏他的《未完交响乐》。这一天晚快，我不管疟疾的将至，抱了病来到市政厅门前。一看时候只有六时半，演奏要九点十五分开始。徘徊了一歇，疲倦起来。到对面的先施公司里吃了一杯咖啡，仍是敌不得身体的疲倦，终于搭上电车，改坐火车回家。在火车中果然发冷起来。轮不

着坐位，把身子靠在W.C.[2]的门上。抬头看见C坐在车箱的角里，他晓得我病，让我坐了。“你怎么生病也跑出来？”“想来听修裴尔德，但终于……”“什么修裴尔德？”“百年前的大音乐家。今天是他的百年祭，市政厅在演奏他的音乐。”“近来纪念日真多，上礼拜一是孙中山先生的诞辰，今礼拜一又是大音乐家的百年祭……”不久我的身体已躺在床上，包在棉被中，向梦中去听修裴尔德了。

到现在我还记得C的话：“上礼拜一是孙中山先生诞辰，今礼拜一又是大音乐家的百年祭。”孙中山先生诞辰那一天我正在故乡石门湾，那偏僻的小镇上的人，几日前头就预备纪念会，演剧庆祝，差不多妇孺皆知。这世界的大音乐家的百年祭我在上海，上海的人差不多全不知道，连我的朋友C都茫然，而用“大音乐家”的普通名词来称呼他。比较之下，不禁为这坎坷而短命的音乐家感伤不已。这样说来，那天晚上徘徊在他的演奏会场门前的水门汀上的，一个抱病的中国人的我，虽然终于没有做他的听众，比较的已经算是对得他起了。

去年三月二十六日是裴德芬〔贝多芬〕（Beethoven）的百年祭，今年十一月十九日是修裴尔德的百年祭。这两位同样伟大的音乐家，是在百年前相差二十个月而相继逝世的。然我私淑修裴尔德，在裴德芬之上。大概是为了裴德芬专作长大的器乐曲，交响乐（symphony）、朔拿大（sonata），不易引起非专门者的我的兴味；修裴尔德多作小小的歌曲，为莎翁、贵推〔歌德〕（Goethe）、席勒（Schiller）、谋勒〔缪勒〕（Müller）、史考德〔司各特〕（Scott）、哈伊尼〔海涅〕（Heine）的诗谱出哀愁而美丽的旋律，容易使一般人爱好的原故。

然而不但如此，平心论来，修裴尔德在现代确有比裴德芬更可称颂的地方：一则裴德芬是古典音乐与浪漫音乐的过渡期的作家，近代音乐与现代音乐的桥梁；修裴尔德则是浪漫音乐的先锋，现代音乐的始祖，

与现代的关系较切。二则在裴德芬等专作长大的器乐的“庞大狂”（jambolism）的时代，修裴尔德独能不顾世间的冷遇，而委身于歌谣曲的研究，终于使欧洲乐坛从庞大狂的梦中醒觉，而移其注意于小小的歌曲的真价，其“革命的”精神可佩！三则歌曲是文学与音乐的结合，即两种艺术所合成的“综合艺术”，合于现代艺术的“综合”的倾向。四则歌谣曲是小形的艺术品，犹之文学中的小品文、短篇小说，绘画中的sketch〔速写〕、漫画，多带“民众的”性质。

“浪漫的”，“革命的”，“综合的”，“民众的”，都适合于“现代”的时代精神。故爱好修裴尔德过于裴德芬的，在现代恐怕不止我一人。

这样说来，我们所以爱好修裴德尔者，因为他是“现代的”音乐家的原故；他的“现代的”，因为他主作歌谣曲，是“歌谣曲之王”（“King of Lieder”）的原故。所以说起“修裴尔德”，容易使人们立刻联想“歌谣曲”；说起“歌谣曲”，容易使人们立刻联想“修裴尔德”。

在中国的上海，纪念修裴尔德的百年忌辰而为他开演奏会的，恐怕只有英国的市政厅一处吧。这在我们原是欢喜又可感谢的事。然而过后我在朋友处看了那天晚上市政厅的演奏的曲目，觉得与我那天晚上抱了病而盼望的，微有不合。市政厅所奏的，器乐（交响乐，室乐〔室内乐〕）居多，声乐（歌谣曲）甚少。修裴尔德虽然也有很优秀的交响乐与室乐（chamber music），但他的毕生的主要事业，他的音乐的精华，是“歌谣曲”。换言之，他的音乐的“现代的”意义，全在于“歌谣曲”。他是以“歌谣曲之王”的美名垂芳在音乐史上的。“歌谣曲之王”的百年祭的纪念演奏会，照我想来，似乎应该多配几曲歌谣曲。——然而我并不是非难他们。他们门前揭着“Symphony Concert”（“交响乐演奏会”）的招牌，他们是管弦乐团（orchestra），不是声乐的专门者。况且他们的曲目中也已选入了七个歌谣曲，《青年的尼僧》〔《年青的修女》〕，

《夜曲》〔《小夜曲》〕，《魔王》，《春梦》，《邮便》〔《邮车》〕，《鸦》，《春》，《往何处？》，也已表明修裴尔德的特征了。即使他们因为自己是管弦乐团，为自己的方便而多选修裴尔德的器乐的作品，也无妨于这纪念演奏的体裁。因为修裴尔德的器乐（未完交响乐，弦乐四重奏）也是极优秀的世界的名曲，也很有列入纪念演奏的曲目的资格。不过我特爱修裴尔德的歌谣曲的现代的意义，意中希望有偏重歌谣曲的纪念演奏，对于他们所选的七曲觉得不够而已。

修裴尔德一生所作歌谣曲共有六七百首，现今世界上到处歌咏的约有六七十曲。倘要精选最胜之杰作，可举下列诸曲。打了折扣，再打折扣，还有四十曲之多，所以我嫌市政厅的演奏会中歌曲太少。

《魔王》（Erlkönig）——Goethe〔歌德〕诗

《纺车中的格雷欣》》〔《纺车旁的甘泪卿（玛格丽特）》〕（Gretchen am Spinnrad）——Goethe：Faust〔《浮士德》〕

《野蔷薇》〔《野玫瑰》〕（Heidenroslein）——Goethe诗

《徬徨者》（Wanderers Nachtlied）——Goethe诗

《不息的恋》（Rastlos Liebe）——Goethe诗

《少女的悲叹》（Des Mädchens Klage）——Schiller〔席勒〕诗

《死与少女》〔《死神与少女》〕（Der Tod und das Mädchen）——Claudius〔克劳迪乌斯〕诗

《听哪，云雀！》（Hark! Hark！the Lark）——Shakespeare〔莎士比亚〕诗

《亚凡马利亚》〔《圣母颂》〕（Ave Maria）——Scott：The Lady of the Lake〔《湖上夫人》〕

《米浓》〔《米侬》〕（Lied der Mignon）——Goethe诗

《青年的尼僧》（Die Junge Nonne）——Craigher〔克赖格赫尔〕诗

《夜曲》（Ständchen）——Rellstab〔雷尔施塔布〕诗

《冬之旅》（Winterreise）第一集（共二十四曲，择其最佳者列下）

《再会》（《晚安》）（*Gute Nacht*）
《冻泪》（*Gefrorne Tränen*）
《凝结》（*Erstarrung*）
《菩提树》（*Der Lindenbaum*）
《洪水》（*Wasserflut*）
《春梦》（*Frühlingstraum*）
《鸦》（*Die Krähe*）
} Müller 诗

《冬之旅》第二集（共十二曲，全部系最高作品，择其尤者列下）

《邮便》（*Die Post*）
《灰色的头》〔《白发》〕（*Der greise Kopf*）
《村中》（*Im Dorfe*）
《岚之晨》〔《风暴的早晨》)〕（*Der stür–mische Morgen*）
《引路者》〔《路标》）（*Der Wegweiser*）
《旅舍》（*Das Wirtshaus*）
《元气》〔《勇气》〕（*Mut!*）
《重阳》〔《虚幻的太阳》〕（*Die Nebensonnen*）
《琴游者》〔《老艺人》〕（*Der Leiermann*）

} Müller 诗

《水车场中的美少女》〔《美丽的磨坊女》〕（Die SchöneMuellerin）歌集（共二十五曲，择其最佳者列下）

《往何处》（*Wohin*？）
《晨礼》（*Morgengruss*）
《面粉坊〔磨坊〕中的花》（*Des Müllers Blumen*）
《枯萎的花》（*Trocken Blumen*）
《爱之色》〔《心爱的颜色》〕（*Die Liebe Farbe*）
《小川子守歌》〔《小河催眠曲》〕（*Des Baches Wiegenlied*）

} Müller 诗

《辞世》〔《天鹅之歌》〕（Schwanengesang）歌集（共十四曲，全部皆最悲痛之歌，择其最佳者列下）

《吾之宿》〔《栖身之地》〕（*Aufen thalt*）
《远方》（*In die Ferne*）

} Rellstab 诗

《地图》〔《地神》〕（*Der Atlas*）
《君之姿》（*Ihr Bild*）
《都》〔《城市》〕（*Die Stadt*）
《海边》（*Am Meer*）
《影》〔《我的影子》〕（*Der Doppelgänger*）

} Heine 诗

读者倘费五块钱，到上海南京路谋得利乐器店去买一册Fifty

Songs，Franz　Schubert（《修裴尔德名歌五十曲》），则上列诸曲的歌与音乐，差不多统可看到了。

我今春曾作《歌曲之王修裴尔德》一文，登在《小说月报》上。纪念祭那天晚上，我因为没有听音乐，半夜里起来写了一点关于修裴尔德的感想，登在《大江》杂志上。过了几天在朋友处看见了市政厅的演奏目录，又起了一点感想，就再写这一篇，投登在《一般》杂志上。

修裴尔德的百年祭已经过去了！

一九二八年十一月二十四日深夜

---

[1] 本篇原载1928年11月《一般》杂志第6卷第3号。修裴尔德今译舒伯特。

[2] 英文water closet（盥洗室、厕所）的缩写。

《近代二大乐圣的生涯与艺术》[1]序言

去年三月二十六日为Beethoven〔贝多芬〕百年祭，今年十一月十九日为Schubert〔舒伯特〕百年祭。这两天上海南京路的市政厅均有英国人开纪念演奏会。我亦曾在《小说月报》上介绍二乐圣的生涯与艺术，聊表纪念之意。

现在这已成过去的事。然回想二乐圣的事业的伟大，及其在近代音乐上地位的重要；又观其百年祭在外国的热闹，与在我国的冷淡，觉得不肯让这两篇介绍文字就此湮没在旧报纸堆里。就把它们重新整理，编辑，又增补，删改，出版为这册书。它们现在是从旧报纸堆里改装逃出，想到世间来再找寻几个读者。

一九二八年岁暮子恺记于江湾缘缘堂

---

[1] 《近代二大乐圣的生涯与艺术》系1930年5月上海亚东图书馆出版。

《生活与音乐》[1]译者序言

我前年在书中读到某音乐者的格言：“凡艺术是技术（technique）；但仅乎技术，不是艺术。”曾经把这两句书成一个小小的条幅，揭在壁上，到现在还依然存在。且在谈起或想起关于艺术的问题的时候，心中常常浮出这格言，觉得这道理对于一切艺术都可实证。美术学校的课程表上每天是实技，然而熟达画技的外国漆匠不是画家；音乐会完全是技巧的表现，然而三弦拉戏的人不能说是音乐大家。其他一切艺术，都逃不出这规范。我现在译完了田边尚雄先生的《现代人生活与音乐》，临到握笔写几句序言的时候，心中又立刻浮出这格言，就拿它做话题。

凡艺术是技术。则音乐似乎只事练习实技，用不到理论的知识。那么这册《生活与音乐》也是多事了。“但仅乎技术，不是艺术。”故可知技术必须再添加一种某物，方能成为艺术。这某物是什么？说来很长，不便简单答复。倘勉强要答复，就说“生活”吧。

这册书不是“技术”，也不是能使技术成为艺术的那种添加物。这只是一个指示路径的人。你们要游“音乐”的公园，全靠自己拔起脚来走，仅听曾游者的描模、指点，决不能达到目的。然倘全不预询途径，而一味盲从，或恐走错了路，不入公园而误入了公园隔壁的荒冢，自己以为到了公园了，也是难免的事。在这意义上，这书可说是音乐公园游览指南。换言之，这册书也可说是上述那句格言的音乐方面的解释。

这书虽名为译本，然而译者的目的，无非要借日本人的指示方法来指示中国人，故凡与这目的无关的部分（例如关于日本特有情形，或者

为日本读者而说的话，为我们所不必听者），均由译者酌量删节，或改易，或附注（其改易及附注之部分，书中均有注明）。这不是田边先生的文艺作品或诗集，想来不致有什么妨害。惟既名为译本，则非对原著者及读者声明不可，故特记之。又第一章上半部，前年曾节译，而借用在拙著《音乐入门》（开明书店出版）的卷首。然那时仅节取大要，并未照译。此次是重新从原文译出的。

此书之读者，倘全然未具关于音乐的知识，可参读拙译《音乐的听法》（开明书店出版）及拙著《音乐入门》。倘对于此书中关于音乐的术语有所不解，可检查拙著《音乐的常识》（上海五马路亚东图书馆出版）后面索引。复有欲窥本书后面译者所改易的曲例的全豹者，可参看《中文名歌五十曲》（开明版）。倘因读此而发心练习洋琴〔钢琴〕者，可购备《洋琴弹奏法》（开明版）。这等书都是我所译著的，本不敢自荐；但关于音乐的一般知识的书籍，在现在的中国出版界中似乎尚少得很，只得先把这几册介绍于读者，暂供参考之用。

一九二九年元旦后三日译者记于江湾缘缘堂

---

[1] 《生活与音乐》（日本田边尚雄著，丰子恺译）系l929年10月上海开明书店出版。

《谷诃生活》[1]序

十九世纪以前，西洋画风与东洋画风完全异趣，向有不可超越的鸿沟。自十九世纪末叶以降，西洋画忽蒙东洋画的影响，东西洋美术渐呈综合的状态。这不但是绘画上的一种变迁而已，在欧洲现代艺术思潮上，世界文化研究上，一定也是一个很可注目的问题。

欧洲现代绘画的元祖是赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）。赛尚痕的艺术观是“万物因我的存在而诞生”。赛尚痕的作画态度，落笔不改，一气呵成。这是对于向来西洋的写实派印象派等客观主义的艺术的革命，又是西洋画中采入东洋画的主观趣味的初步。这种画风到了谷诃的艺术而更加明显。线条的飞舞，色彩的鲜明，表现法的单纯，显然是西洋画的东洋画化了。谷诃的画室中陈列着日本的版画，及中国的墨画。他原是东洋艺术的爱好者。

自从赛尚痕与谷诃等始创了这种画风之后，现代的西洋画家大家舍弃从前的冰冷死板的描写法，而加入他们的主观艺术的运动了。故现代西洋的画坛，大概可说是赛尚痕、谷诃的延长。

艺术倾向客观的时候，艺术家的人与其作品关系较少。反之，艺术注重主观表现的时候，作品与人就有密切的关系，作品就是其人生的反映了。在作品中，我欢喜神韵的后者，而不欢喜机械的前者；在人中，我也赞仰以艺术为生活的后者，而不赞仰匠人气的前者。谷诃的全生涯没入在艺术中。他的各时代的作品完全就是各时代的生活的记录。在以艺术为生活的艺术家中，可说是一个极端的例。东洋画家素尚人品，“人品既高，气韵不得不高”，故“画中可见君子小人”。在这点上，

谷诃也是一个东洋流的画家。

一九二九年三月记于石湾

附白：此书所用参考书为黑田重太郎著《谷诃传》。

---

[1] 《谷诃生活》系1929年11月上海世界书局出版。谷诃现今通译凡·高。

看展览会用的眼镜[1]——告一般入场者

我们幼时在旷野中游戏，经验过一种很有趣的玩意儿：爬到土山顶上，分开两脚，弯下身子，把头倒挂在两股之间，倒望背后的风景。看厌了的田野树屋，忽然气象一新，变成一片从来不曾见过的新颖而美丽的仙乡的风景！远处的小桥茅舍，都玲珑得像山水画中的景物；归家的路，蜿蜒地躺在草原之上，似乎是通桃源的仙径。年纪大了以后，僵硬起来，又拖了长袍，身子不便再作这种玩意儿。久不亲近这仙乡的风味了。然而我遇到风景的时候，也有时用手指打个圈子，从圈子的范围内眺望前面的风景。虽然不及幼时所见的那仙乡的美丽，似乎比平常所见也新颖一点。为什么从裤间倒望的风景，和从手指的范围内窥见的风景，比平时所见的新颖而美丽呢？现在回想起来，方知这里面有一种奇妙的作用。其关键就在于裤间的“倒望”和手指的“范围”。因为经过这两种“变形”，打断了景物对我们的向来的一切“关系”（例如这是吾乡的某某桥，这是通林家的路），而使景物在我们眼前变成了一片素不相知的全新的光景。因此我们能撇开一切传统实际的念头，而当做一种幻象观看，自然能发见其新颖与美丽了。这“变形”的力真伟大！它能使陈腐枯燥的现世超升为新奇幻妙的仙境，能使这现实的世界化为美的世界。

现在我可以不必借助于这种“变形”的力。我已办到了一副眼镜。戴了这眼镜就可看见美的世界。但这副眼镜不是精益、精华等眼镜公司所发卖的，乃从自己的心中制出。牌子名叫“绝缘”。

戴上这副“绝缘”的眼镜，望出来所见的森罗万象，个个是不相关系的独立的存在物。一切事物都变成了没有实用的、专为其自己而存在的有生命的现象。屋不是供人住的，车不是供交通的，花不是果实的原

因，果实不是人的食品。都是专为观赏而设的。眼前一片玩具的世界！

然而我在料理日常生活的时候，不戴这副眼镜。那时候我必须审察事物的性质，顾虑周围的变化，分别人我的界限，计较前后的利害，谨慎小心地把全心放在关系因果中活动。譬如要乘火车：看表，兑钱，买票，做行李，上车，这等时候不可以戴那副眼镜。一到坐在车中的窗旁，一切都舒齐[2]了，然后拿出我那副“绝缘”的眼镜来，戴上了眺望车窗外风景。……在马路上更不容易戴这副眼镜。要戴也只能极暂时的一照，否则防被汽车撞倒。如果散步在乡村的田野中，或立在深夜的月下，那就可以尽量地使用这眼镜。进了展览会场中，更非戴这副眼镜不可了。

这眼镜不必用钱购买，人人可以在自己的心头制造。展览会的入场诸君，倘有需要，大可试用一下看。我们在日常的实际生活中，饱尝了世智尘劳的辛苦。我们的心天天被羁绊在以“关系”为经“利害”为纬而织成的“智网”中，一刻也不得解放。万象都被结住在这网中。我们要把握一件事物，就牵动许多别的事物，终于使我们不能明白认识事物的真相。譬如看见一块洋钱，容易立刻想起这洋钱是银币，可以买物，可以兑十二个角子，是谁所有的，对我有何关系……等种种别的事件，而不容易认知这银板浮雕（洋钱）的本身的真相。因此我们的心常常牵系在这千孔百结的网中，而不能“安住”在一种现象上。世智尘劳的辛苦，都是这网所织成的。

习惯了这种世智的辛苦之后，人的头脑完全受了理智化。在无论何时，对于无论何物，都用这种眼光看待。于是永远不能窥见事物的真相，永远不识心的“安住”的乐处了。山明水秀，在他只见跋涉的辛劳；夜静人闲，在他只虑盗贼的钻墙。人生只有苦患。森林在他只见木材，瀑布在他只见水力电气的利用，世界只是一大材料工场。——甚至走进

美术展览会中，也用这种眼光来看绘画。一幅画在他的眼中只见“某画家的作品”，“定价若干”，“油画”，“画的是何物”，……各种与画的本身全无关系的事件。有时他赞美一幅画，为的是这幅画出于大名家的手迹，或所画的是名人的肖像。荣华富贵的象征（凤凰牡丹等），颜貌类似其恋人的美女。……有时他非难一幅画，为的是这幅画中的事物画得不像，看不清楚，或所画的是褴褛的乞丐，伤风败俗的裸女，……他只看了展览会的背部，没有看见展览会的正面；只看了画的附属物，没有看见画的本身。

假如有这样的入场者，我奉劝他试用我前面所说的那副“绝缘”的眼镜。

一九二九年清明写于石湾

---

[1] 本篇原载1929年4月25日《美展》杂志第6期。标点系编者所加，原文为句读。

[2] 作者家乡话，即拾掇好、安定的意思。

看展览会场的壁[1]——告一般入场者

世间面积的贵重，无过于展览会场的壁了！无论几十块钱一码的上等罗缎，几万块钱一亩的上海地皮，……都不及展览会场的壁的可贵！

因为展览会场的壁，是画所挂的地方。而画面的地位，至为贵重：画中所描的形象，其地位不能随便移动。而且各种形象的地位都有相互的密切的关系。移动一处必影响其他各处。又不但描形象的地方贵重而已。就是不描形象的空地（余白），也都同描形象的地方一样贵重，不能随便增减。——总之，画中没有一块面积可以随便移动，没有一块面积不与全局有关，没有一块面积是无用的空地。上等的罗缎，上海的地皮，哪里有这样的贵重呢？

试看展览会的入场者，没有一人不注目于其壁。大都反绑了手[2]，把鼻子钉着壁上。近看远望，细审详观。又指点批评，论斤计两。真是所谓十目所视，十手所指！世间的壁，最受人青眼的，最荣幸的，也无过于展览会场的壁了。现今法国表现派大画家马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse，1869—〔1954〕）曾经有这样的话：“在一张白纸上落一点墨，这点墨就同其周围的白纸发生了微妙的关系。”从这句话很可悟到画面的地位的贵重了。绘画的研究，有许多条件。例如用笔描形，敷彩，布局，都完善的时候，其画便是佳作。然就中“布局”最为根本的第一条件。因为绘画的本体是“空间的艺术”。“布局”就是“空间的分配”。用人体来比方，布局犹之骨胳。其余的用笔，描形，敷彩等犹之筋肉皮肤，必先有正确的骨胳，然后施以丰满美丽的筋肉皮肤，方能成为一个健全美好的体格。倘然绘画的布局不佳，无论笔法与色彩描得何等精美，终有残废的缺陷。一点墨尚且对于周围有微妙的关系，可知画中所

描的形象，其地位当然很重要，不能随便移动的了。

凡一幅画中，无论所描的物体何等杂多，其中必有一个主体，其余的客体都以它为中心而布置。犹之会议的席上，无论议员何等众多，其中必有个议长，其余的议员都以他为中心而就座。画中的主体不一定位在画的正中。有时稍偏左右一点，反而怪好看。譬如一个人立在门口。

倘其门是衙门，其人是一个冠冕堂堂的大老爷，严正地立在门的中央固然有威仪而好看；但倘其门是偏门，其人是一个纤纤的女子，那就不宜矗立在门的中央。斜欹在一边的门框上，望去怪有样子。“去年今日此门中”的人面，我虽然没有看见，但猜想起来一定不是矗立在门的中央而斜欹在门框上的。这“偏斜”似乎是不规则的，可以随便的；其实有不规则的规则，决不可以随便。据研究者之说，大约画中的主体，位在画的横长三平分的地方，最为适宜。过于接近正中，或过于处在边上，都不妥当，这也是自然之理；那桃花人面过于靠近门的中央固然不宜，但把全身贴切在门框上也很不自然。总之，“自然”二字是不易之理。不但主体的位置要自然，画面各物的布置的均衡也逃不出自然的法则。例如有一个母亲带两个小孩——一个已落地的阿大，一个尚在手抱里的阿二——母亲当然右腕抱了阿二，左手携着阿大。这配置在画中也是十分安定而均衡的。阿二在母亲的右腕中，地位又高又近；阿大在母亲的左旁，地位又低又远。倘两个是一样大的小孩，照秤的道理想来，左右的重量当然不平衡了。但已经落地的阿大，总比尚在手抱里的阿二大得多，在绘画上的分量也重得多。所以远离支点的阿大与迫近支点的阿二，在母亲的左右恰好保住了均衡。这真是天造地设的，又自然又美观的布局！又如汲水的女子，左手提了一桶很重的水，右手自然会像蝴蝶翅膀一般地擎起来，头颈也自然会像怕羞的小孩子一般地弯向右边来，巧妙地造成了她全身的均衡。这又是怪好看的一种画面的布局。至于群众的团集，更有趣了。拥挤得不堪的上午的小菜场中，无数的出市者以各叫卖者为中心，而自然地区分为许多群。各群以叫卖者为主体；以倾向他、环绕他的各出市者为客体。越是拥挤，各群的团结越是巩固。不拘何等混乱，何等杂沓，各主体总有绝大的势力，能吸引又支配其周围的无数的客体，使他们都像行星环绕太阳一般地倾向他，在混乱杂沓之中作出头绪与系统，而造成布局极精当的许多幅绘画。我每每在小菜场中发见德国现代画家李裴尔芒（Liebermann）的下层生活的绘画。其他

如演说场中，教室中，也都自然造成很团结的局面。至于赌博，相骂，殴打，救火，杀人……其主体的吸引力更大，群众的团结的势力更是强得怕了。

看到了这种情形之后，画中所描的各种形象都有相互的密切的关系的道理，也可以自明了。再要说得明白一点，可举写字来比方。一幅画

虽然面积广大而物体复杂，但从前述的“集中”“团结”的意义上想来，总归只有一个焦点，成为一个系统。故不妨看作一个字。字都是只有一个焦点的。例如“美”字，许多笔划凑集于一个焦点，造成美字特有的一种相貌。“術”字虽然更加复杂，但也只有一个焦点。彳与亍夹着一个术。犹之周仓和关平侍卫一个关夫子。我们只望见一个左有关平右有周仓的关夫子，三位一体。总不会把他们分作三体看。一切的字，都有其特殊的相貌与表情。看书的人，全靠从字的相貌与表情上认识。倘然看惯了的“美”字，缺少了最后的一点，或把最后的一点改写为一个勾，“美”字的相貌就完全变更。虽然其余的笔划依旧不会变动，但为了一点的缺少与变动，就给很大的影响于全体，使“美”字不能成立。画家的惨淡经营的杰作，画面一切地位都有相互的密切的关系，决不能任意增减或改变，正与有定规的字一样。一幅画虽然面积广大而事象复杂，然我们看了总得到一个大体的印象。这大体的印象便是画的相貌，画的气势。

说起相貌，我又想用人的颜面来比方画，以补足上面的说明。画面中各物保住相互的密切的关系而造成画的气势，恰好比颜面中的眉眼口鼻保住相互的密切的关系而造成颜面的相貌。例如笑，不是口或眼部分的笑，乃颜面全体的笑。有一部分不笑，就破坏全体的笑。哭、怒等亦复如是。在画也是这样：例如雄浑，不是一部分的雄浑，乃画面全体的雄浑。有一笔不雄浑，就破坏全体的雄浑。优美，清逸等亦复如是。画家的惨淡经营的杰作，都同颜貌一样。故曰：一笔中含孕全体；一气呵成，不能增一笔，不能减一笔。

说到了颜面的比喻，画中的空地（余白）的所以贵重的道理，也可以思过半了。前述的马谛斯的话，一点墨“同其周围的白纸发生了微妙的关系”正是很有力的证据。原来绘画不是报告、说明或记述，而是形状与色彩的美的表现。静物画中的果物、器皿等，都是日常惯见的东

西，无须画家来报告，说明，记述。画家的可贵的手腕，正在于这等果物器皿在画面中的美的表现上。而表现的第一要点是画面的布局。布局就是“空间的分配”。一张白纸上画一瓶花，花瓶的上下左右所留的余地，对于花瓶都有烘托、陪衬的作用。有时余地的经营比物体的描写更费苦心。故质言之，画家是“借”了花瓶的形状与色彩而在一张白纸上显示其空间分配的巧妙的手腕的。这也可以用颜面来比方：眉眼口鼻在人的颜面中，不是数目的记述，而是位置的分配。所以数目同是二眉二眼一口一鼻，而位置千差万别。即眉眼口鼻以外的余地的形状千差万别。人的相貌亦因此而千差万别。梅兰芳的颊上（余地）倘然削去了一块，便不能成为名角。同样，绘画的天地头（余地）倘然裁去了一条，也不能成为名作了。

从前英国开展览会，大画家忒涅〔透纳〕（Turner）与坎斯塔布尔〔康斯太布尔〕（Constable）二人的作品并挂在一处。陈列完毕之后，坎斯塔布尔独自在展览会场中审阅自己的作品，结果在画中补描了一点红色而去。明天，忒涅到会场来，一看自己的作品，惊讶道：“谁把我的画损坏了？”原来色彩在展览会场的壁上效果非常伟大：坎斯塔布尔的画中添描了一点红，其作品忽然增光，竟影响于挂在旁边的忒涅的画，使它顿时减色！展览会场的壁，本来是世间最贵重的地方。所以一点的变动，也有非常巨大的效果与影响。

---

[1] 本篇原载1929年5月10日《美展》杂志第8期。标点系编者所加，原文为句读。

[2] 作者家乡话，即反剪了手。

《音乐的听法》[1]序言

我曾经说过，一切的音乐理论的书籍，都不过是音乐的注解。因为音乐的本身决不能完全记录在纸上；故欲学习音乐，必须由实地的练习及听赏着手，决不能单凭书籍而学得。不过实地练习及听赏，犹之四书五经的白文，在老先生们都已懂得，但在初学者则必求助于注解。音乐理论的书籍，犹之音乐的经文的朱注[2]。

假如有仅载注解而不录本文的四书五经，在从前的文士一定认为不便，因为他须得另求本文，对阅两者，然后能收得其效果。这在文学上原是不会有的事，但在音乐上却非如此不可。因为如前所说，音乐的本文是不能完全记录在纸上，必待演奏而方始出现的。故一切音乐理论的书籍，都是演奏的注解部。学者必须对阅两者，然后能收得其效果。

演奏决不能在纸上实行（谱表仅不过是演奏的不完全的记号）。所以兼备本文及注解的音乐的书籍，在事实上是不可能的。但也可有一种较胜的办法。就是以名作的实例而说述音乐的理论。例如说“幻想曲风朔拿大〔奏鸣曲〕”，举裴德芬〔贝多芬〕的《月光曲》为实例（本书第六十节）；说violin〔小提琴〕的pizzicato〔拨奏〕的技巧，举萨拉萨谛的《西班牙舞曲》为实例（本书第二十三节）。则读者虽不能看到音乐的实体，犹可有探求实体的线索。这是较胜的办法。

本书的特点，就在于此。音乐史上大部分的名作家及名作品，都被当作说理的实例而引用在本书中（看页中原名便知）。虽然我国目下音乐演奏会极少（经常的简直没有。上海只有市政厅，但是英国人所办的），读者一时无从找求这种实例的演奏，不妨暂时仰给于蓄音机〔唱

机〕。世界的名作，现今大都已制成蓄音片〔唱片〕了。但我希望这音乐的黑夜总不是永久继续的。看了目下音乐书籍的风行，与音乐专门学校的出现，我预觉我生前（我今年三十二岁）一定能在国内听到本书中所援引的一切世界名作的中国人的演奏，心中充满了一种希望的慰安——赖有这一点慰安的鼓励，使我两三个月以来屏绝了窗外的春红夏绿的风光，而埋头在这厚帙的原稿纸中，今日居然写完了十万言而搁笔。

本书全部根基日本门马直卫的《音乐解说》。然而又不是完全的翻译。这是记述说明的书，不是文学作品，不妨视我国情形而节译或删改。然而名义上却有些困难；倘称“译”，实际不是照译的，深恐得罪于门马先生；倘称“编”或“著”，实际又不是我所编或著的，我不免窃功之嫌。所以另取了“述”的名义。这书是我读了门马氏的著作，删改其对于我们不必要的部分，而为我国的爱好者说述的。门马氏在《音乐解说》的序文中冒头说：“本书的目的，在于为音乐初步者说述音乐的听法。”我觉得“音乐解释”不及“音乐的听法”的妥当，故选用了这名称。

一九二九年七月十三日子恺记于江湾缘缘堂

---

[1] 《音乐的听法》（日本门马直卫著，丰子恺译），1930年5月上海大江书铺出版。

[2] 指南宋朱熹编注的《四书章句集注》。

眼与手[1]

凡美术修养，都是眼与手的磨练。例如学图画先用眼感得了，然后用手表出。故学图画就是练习眼光与手腕。

欧阳修说：“作文有三多，多读多作多商量。”在图画上也是同样，不过思索的读换了感觉的看。即“图画有三多，多看多描多商量”。

看有两种，一是查看自然之姿态，即平心静气，用谦恭的态度而静静地观察自然界的微妙的美。二是参看名家或先进者的作品，即观摩他人的表现方法，以资自己的参考，但又不是模仿。

但自然物与艺术品，都含有深刻微妙的神秘性，不是凡有眼的人都能同样地看见的。这好比一面镜子，各人对镜，因自己的相貌的美丑而所见各不相同。例如一盘苹果，在现代法国的大画家塞尚痕（Cézanne）〔塞尚〕能发见自然的生命，但在卖水果的人只看见几个铜板，在馋食的小儿只觉得垂涎。又如冬尽春归，早梅乍萼，在诸位看见了觉得有无限的欢喜与生意，可以画一幅图画或做几首新诗；但在一种无知识的市井鄙夫，就茫然无所感觉。因为诸位读过书，有了修养，知道青春的可贵，芳菲的可爱，故能在梅萼中看出无限的美感与生意；无知的市井鄙夫虽然同样地有一双眼睛，却梦也不能见到这些微妙的事。

这样说来，看的修养就是吾人的精神的修养，眼的锻炼就是吾人的人格的锻炼。换言之，吾人的眼有两副，即肉眼与心眼。图画所用的眼，正是心眼。看自然物与看艺术品，都要用我们的心眼。而心眼的练习，就非常广泛。诸位在学校里读书，求学问，养品性，可说全部是心

眼的练习。故所谓“多看多描多商量”的看，所用的不是肉眼而是心眼。倘然不事心眼的修养而仅用肉眼，无论你游遍了天下一切名山大川，看遍了世间一切大美术馆，犹之不看，于美术修养上全无裨益。

讲到描，这是我们对于自然美感动后的发表。因了发表，而感动更加切实，更加深刻了，所以要“多描”。在专门的画家，当然以描为主要目的；但在普通学生，宁可说描画是美感涵养的一种手段。因为我们的图画课，目的并不在于产出画幅，而在于修得对于形色的美恶的辨别力，而美化全般的生活。不过因为描与看有互相补助的关系，所以要多描。上图画课，便是描的练习的时间。但须平心静气地、谦逊地、忠实地描写对于自然所感得的美，却不在于所描成的一幅画。我们不要得这幅画，但要得这两小时间的实习。实习是主目的，这幅画是副产物，保存它固然好，不保存也无妨，故所谓“多描”，是说描的时间多，不是描的画幅多。前述的现代法国大画家塞尚痕，一天到晚，不绝地描画，稍不满意，就把画塞在火炉里，不塞在火炉里的，也只抛弃在身旁。一经脱稿，不再回顾。他的友人们常给他收拾，保存，或从火炉口中拦夺他所要烧毁的画幅。这些就是今日流传于全世界上的名画。塞尚痕的作画的态度，真是千古的模范！专门的画家尚且如此，普通学生岂可抱了功利的心而学图画？从前有一个好学的青年，拿了一册装订精美的自己的图画成绩，去请一位见解精深的先生指教。先生翻开他的成绩来看，见他描得十分工致，可是所描的大半是从画帖，甚至香烟牌子上临摹来的；即有几幅写生画，也是刻划难堪的机械工作，全然不是从美的感动而来，全然不是自然的忠实的写生。先生看了，一时对他无言可说。那青年得意扬扬地静候先生的指教，他料想起来多半是褒美，因为他画了这样工致的一大册。可是先生尽管默默不语。青年不耐烦了，开口问道：“先生，请指教，我的画如何？”先生仰起头来，看见玻璃窗上一只苍蝇，正嗡嗡地在玻璃上钻，努力想飞出去。先生就指着这苍蝇说

道：“你的画同这苍蝇一样。它十分努力，一心想到庭中去飞翔，但不知道有玻璃在拦阻它的前程。所以它的努力完全是徒劳！它已经攒了好久的工夫，然而一步也不曾走进庭中。你也十分努力，一心想到艺术的殿堂中去遨游；可惜走错了方向。你积年累月地描了这一大册，然而一步也不曾跨进艺术的殿堂。”那青年听了这话，脸色立刻青白了，没精打采地挟了那画册回家而去。

这青年是抱了功利的思想而描画的人。功利的念头犹之那块窗玻璃，在拦阻他的前程。我说学图画要“多描”，但切不可像那个青年那样地多描。诸位中倘有用过这青年那种工夫的人——例如注重成绩，欢喜小成，或醉心于名誉；因而不耐忠实的写生，专好依赖他人的作品，而从事刻划临摹——务请立刻觉悟。打破那拦阻在你前面的玻璃。不然，就同那只苍蝇一样了。

眼多看，手多描，是图画练习的主要工夫。此外还要“多商量”。那个青年挟了画册请先生指教，便是商量。倘这青年有悟性，听了这先生的逆耳的忠言而悔悟了，从此改变其描画的态度，因而探得了正当的门径，这便是从商量而得到的益处。诸位阅读我这美术讲话，也是一种商量。万一我这些话对于世间的学生们的图画课业上有了一些影响，则我虽不能帮助诸位的图画练习的主要工夫，尚可效辅助之劳，不算白白地占了许多篇幅。

上面已把图画上的眼与手的练习说过了。世间人们的眼与手的美术的修养，有深有浅，各人不同，因而眼与手的能力的高下也有各种形式。约计之，不外四种：

一、眼高手高

二、眼高手低

三、眼低手高

四、眼低手低

第一种，眼高手高，当然是艺术修养最深的人。自来的大画家，大美术家，都是属于这类的。他们有伟大的人格与高远的眼光，能窥察天地的心，同时又有微妙的手腕，能够表现宇宙的真相。例如米叶〔米勒〕（Millet），有强大的宗教心，卓越的人格。故能不受当时法兰西的贵族艺术的诱惑，而独自发见平凡的伟大，与自然的美趣。不顾世人的嘲笑与饥寒的交迫，而独自运用其坚秀的画笔，以描写农人的生活与田园的风景。所以他是近代绘画的始祖。又如塞尚痕，有热烈的主观，坚强的个性，故能在自然物中发见形体与色彩的独立性。不为当时盛行的印象派所诱惑，决然舍弃了裕福的银行业，而没头在形与色的研究中。终于用了他的力强的手腕，在静物画中创造了形与色的独立的世界。所以他是现代新兴艺术之父。

第四种，眼低手低，与第一种正反对，不消说是艺术修养最低陋的人了。那种人对于美术，既不会鉴赏，又不能创作。实在是与艺术无缘的人。这种人大概过于执着于理知，或萦心于利害。故其头脑完全理知化，而生活枯寂无聊。他们对于周身的事物，但求利于实用，而不讲形式。他们的生活，只有打算，而没有趣味。他们欢喜种菜，不欢喜种花；欢喜养鸡，不欢喜养鸟。这种人在世间，只可派他们做一种机械的工作，实在不可请他主掌某种事业。他们只能做车站里的售票人，或邮政局里的邮务员，但不可请他们当站长或局长。因为在文化生活的社会中，美感是何等重大的要素！故凡一个机关的主宰者，必须具有审美的眼光，与对于人生的丰富的趣味，方能适合于文化生活的社会。

第二种与第三种，孰优孰劣？我们要费心较量一下了。

眼高手低者，眼的修养丰富而手的练习缺乏。即精神的修养多而技术的练习少。即能赏识艺术，而不能描画，文人便是其例。他们所研究的文学也是艺术，他们大都富于精神的修养，有高尚的眼识，与风雅的趣味。他们虽不执笔描画，但对于形色的世界都有情缘。有的欢喜写字，有的欢喜刻印。他们在书法金石上吐露着其极精微的美术心。所以他们对于画，大都能赏鉴。但是他们到底不曾受过专门美术的基本的训练，故其赏鉴力必有一个限度。关于技术上的事，例如色彩的谐调，线的势力，形状的感情，笔致（touch）的情味等，到底是专门的工夫，不是dilettante〔艺术爱好者〕所能深入的境地。但他们能着眼于画的意味、风韵、气品、趣致，故其绘画鉴赏大体是不错的。

眼低手高者反之，眼的修养缺乏而手的练习纯熟。即精神的修养少而技术的练习多。即能描画而不能赏识艺术。画壁上广告的漆匠司务便是其例。他们并无何等非凡的抱负，也无何等伟大的人生观、艺术观，不过是一个职业的画工，全为了生计而描画。但他们大都略具感觉的天才，对于形色有敏巧的手腕，能描得十分逼真。试看西洋的杂志上的广告画，颇有几幅惹眼的作品。然而仔细一看，即可知其为表面的手上的模仿，与心灵是全无交涉的。上海各马路上的广告牌中，尽有几幅惹眼的画（大都是西洋漆匠画的），也是这一类的东西。

严格地说来，在美术上，眼与手是相连关的。眼不能离了手而独进，手亦不能离了眼而自高。上文所谓眼高手低，或眼低手高，原是比较的说法。即文人对于画，眼力比手力高；漆匠司务对于画，手力比眼力高。文人与漆匠司务，在美术上孰优孰劣？现在我们可以来评判一下：

原来眼与手，在美术上的性质与地位不是同等的。眼是感受的，手是表出的。故眼是主动的，手是助成的。眼的修养是人生全部的精神的修养，手的练习是一部分的技术的练习。这样想来，眼高手低应比眼低手高为合理。因为照理，手低的人眼尽可高；而眼低的人手决不能高。所以文人虽不弄丹青，而“诗中有画”，漆匠司务虽日事描摹，而其去画家几甚远也。

美术修养	眼高手高	眼高手低	眼低手高	眼低手低
精神修养	深	深	浅	浅
技术修养	深	浅	深	浅

诸君在学校里学习图画，在上表中应占居哪一格的位置？第四格不必说，最好当然是占居第一格，以大画家为模范。——诸君是普通学校的学生，非专门的美术研究者，在分量上当然不能拟大画家。但在性质上必须取法大画家。你们的图画须是你们的审美心的表现，人生观的发露。详言之，你们要平心静气，用忠实谦恭的态度，仔细地观察自然美；心中有了感动，然后拿起笔来描画。你们的画虽然不如米叶与塞尚痕，但你们的态度同他们一样伟大了。万一不能取第一格，则莫如取第二格，但切勿取第三格。我情愿见你们不上图画课，不描画；但不愿见你们像前述那个青年的描画。因为不上图画课，不描画，我还可希望你们占居第二格；倘像前述那个青年的描画，我就眼见你们变成一个小漆匠了。

一九二九年十一月，立达学园初中图画月话栏

[1] 本篇原载1930年1月1日《中学生》创刊号,署名“子恺”。

《世界大音乐家与名曲》[1]序言

此书中十二篇曾分载一九二九年《一般》杂志，今纂集成册，定名为《世界大音乐家与名曲》。

西洋音乐在十八世纪以前全无可观。故音乐史自十八世纪开始。但此二百年中，乐圣辈出，名曲多如渊海，使好乐之士，欲瞻仰欣赏而莫知所适从。此书中所录十二家，为此二百年来乐坛上中坚人物；所举诸名曲，皆其代表作，而为现今世间所传诵者。好乐之士，读此书而知乐圣之作风与名曲之大意，以临音乐会，以听蓄音片〔唱片〕，而获得辅导之益，则本书出版之大愿也。

本书所用参考书，为前田三男著《西洋音乐十二讲》，服部龙太郎著《百大音乐家的生涯与艺术》，大田黑元雄著《自Bach至Schönberg》〔《自巴赫至勋柏格》〕，小泉洽著《泰西名曲的知识》，服部龙太郎著《蓄音片的选法与听法》等。本书中所用音乐上术语，读者如有不解，可检查拙著《音乐的常识》（上海五马路亚东图书馆出版）后面索引。

一九二九年基督降诞节子恺记

---

[1] 《世界大音乐家与名曲》系1931年5月上海亚东图书馆出版。

《最新口琴吹奏法》[1]序

艺术之园中，有文学美术音乐诸宫殿，世人竞往游焉。文学美术之宫，其第一重门皆公开，人人可得而入。惟音乐之宫，门禁最严，非持有入场券者，不得践其庭径也。其入场券代价甚高，欲购之者，必以“先天”“时间”“金钱”三物为代价，缺其一不可。券分表门券、堂门券、室门券数种，价以次递增，似火车票然。不能多偿代价者，只能购得表门券一枚，徘徊观望于庭园之中，而不得升其堂，入其室也。故音乐之宫，在诸宫之中，游人最为寥寥。他宫之游者，亦多过门而不入也。盖券之代价，必三者具备，缺其一即不得入。其有“先天”而无“时间”与“金钱”者，低徊叹息于门外，有“时间”与“金钱”，而无“先天”者，则胡闹于其门，而终不得入也。宫中之客，睹此现状，深为惋惜，中有慈心之人，不忍独乐于其中，议辟一小门于宫墙之侧，廉其价券，以为墙外之人便。其门名曰“口琴”。于是向之禁苑，今一变而为文王之囿，刍荛者，雉兔者，皆得由此而瞻仰音乐之宫，其功德亦大矣哉！王君庆勋，其门之卖票人之一也，嘱书其事以告世人，遂为此记。

一九二九年除夜，子恺时居石湾

---

[1] 《最新口琴吹奏法》，王庆勋著，商务印书馆1931年12月初版。

《作曲法初步》[1]序

予去秋在松江女子中学任讲时，其高中师范科曾设“小学乐歌”一科，嘱为讲小学乐歌之教法及教材，以资毕业后应用。予对于此学科全无教授经验，遂杜撰教程，以小学音乐教授法，歌曲作法，及西洋名歌曲选为此科之三种讲义。第一种小学音乐教授法，摘取音乐教授要旨，以为讲义；第三种西洋名歌曲选，则从美国出版之Book of a thousand songs中选取佳作，抄发讲义，令学生将英文歌试译为中国文，或依旋律自作歌词，俾对于西洋名曲增多见闻，且磨练其歌词之制作。然此课每周仅一小时，每种讲义只能略述大要，而不能作详细之教授。故对于第二种歌曲作法，编讲义甚感困难。因作曲法材料丰富，且与其他和声等科有密切之关系。欲在此一小时之三分之一中讲述作曲法，必须用极简明而得要领之讲义，方能给学生以作曲之基础概念。否则徒使以管窥豹，而终无益于实用也。以故先讲第一第三两种，而作曲法讲义迟迟不发。

时稣典、小涛二兄合编《作曲法初步》方脱稿，托开明书店为之刊印。予在开明编译所中得见其原稿，通读一遍，觉其内容简明而得要领，洵为初学作曲之善本。予于松江女中之作曲法讲义迟迟不发，似正待此稿之出世也。遂商诸著者及编译所，乞以原稿暂借，付松江女中抄写油印讲义，为学生述之，适于年终讲完。予之任课因此得塞责矣。

今此书将排竣，稣典兄嘱为作序，因书此因缘，以志感谢之忱。

十九〔1930〕年初冬，病中记于

嘉兴杨柳湾之缘缘堂。丰子恺

[1] 《作曲法初步》系朱稣典、徐小涛合编，1931年3月开明书店初版。

告音乐初步者[1]

音乐是什么

音乐是最善于表现感情的艺术。

有人问：“言语也很能表现我们的感情，何以见得音乐最善于表现感情呢？”

答曰：人们以为心中有了思想，就可用言语把这思想说出来。其实言语所说出的，只是这思想的外部的事实，并没有详细表出其内部的感情。因为一个思想之中，在外部的是事实，在内部的是感情。言语善于记录事实，而难于表现感情。例如昨晚做了一个奇妙的梦，早晨醒来，把梦中的情形说与别人听，这时所能说出的，大部分是梦中的事实，而难能把梦中的感情如数传达于他人的心中。别人只能知道你在梦中走进什么奇怪的地方，遇见什么奇怪的人，遭逢什么奇怪的事，但不能完全领会你这梦的滋味。近代德国有一位大音乐家，名叫修芒〔舒曼〕（Schumann）。他做了一个梦，醒后就把这梦中的感情用音乐来表现，作成一曲，名曰《梦幻》（Traumerei）。这是世界著名的杰作。现在我国学习音乐的人，几乎没有一人不弹过这首名曲（或提琴，或洋琴〔钢琴〕）。诸君中恐怕很有人听到过。未曾听到的人，也不难找求听赏的机会。试听那梦幻的乐曲，曲中所表现的全是梦的情绪，虽然并没有梦中的事实告诉我们，但梦时的感情，使我们大家都体验到了。故听了一遍，犹如与修芒同了一次梦。任凭你是何等雄辩的演说家，任凭你是何等妙手的文学家，决不能在口上或纸上，把梦的感情表现得同修芒的音乐一样详尽。所以说：“音乐是最善于表现感情的艺术。”

根据上述的道理，可知哭泣和太息，比言语的诉说，所表现的感情更为详尽。虽然哭泣和太息只是一种无意义的声音，并不说明其所苦痛的事实，但我们听了哭声和叹声，比听人诉苦，更容易感动。便是因为声音最善于传达感情的原故。

故在传达感情的一点上，音乐比别的艺术，要优胜得多；比其姊妹艺术的诗歌文学，也要优胜得多。诗歌文学，因为有这个缺点，所以人们想出种种的符号来弥补它。例如！？!?等，都是用以补助言语的腔调的，即在言语中添加音乐的分子的。

大家读过白居易的《琵琶行》么？“凄凄不似向前声，满座重闻皆掩泣。”倘使这薄命的女子不会弹琵琶，而仅在口头诉说她的命苦的事实，白居易听了恐怕也不过慨叹而已，满座一定不致掩泣。由此可见音乐比言语容易传达感情。白居易哭湿了青衫之后，用他的美妙的文笔，苦心地写成了这篇《琵琶行》。但我们读了这篇诗，普通人总不会掩泣。由此可知音乐比诗歌文学，也要容易传达感情。

感情犹之滋味。甜酸苦辣等字，不过是一种虚空的名目，不能完全表出滋味；滋味必须实际地用舌尝过，然后感到。感情也是如此。喜怒哀乐等字，也不过是一种虚空的名目，不能完全表出感情；听了抑扬顿挫的音乐，就能实际地知道作曲者的感情的状况。故音乐可说是“感情界的言语”。我们普通所用的言语，是“理智界的言语”。理智界的言语只能传达外部的思想，感情界的言语可以传达内部的心灵。吾人处世，赖有这感情界的言语，故各人得舒展其感情，露示其心灵，而互相理解，互相赏识。倘然没有了音乐，人类的生活将何等隔膜而枯燥！世间将何等荒凉而寂寞！

尊崇器乐

音乐对于人生，有上述的功德。所以我们都要学习音乐。

但初步的学习者，往往不明正当的学习法，容易误走错路。所以我现在有三句话，要忠告音乐的初步者。务望初学音乐的人，先觉悟了这三事，然后用功。这三事便是：（1）尊崇器乐，（2）勤练音阶，（3）辨别曲趣。现在逐一说明在下面。

什么叫做器乐？学习音乐为什么要尊崇器乐？

音乐分声学与器乐二大类。声乐就是用人的喉音来唱，所唱的音乐名为“声乐曲”。器乐就是用乐器（譬如风琴，洋琴，提琴）来奏，所奏的音乐名为“器乐曲”。声乐与器乐，各有长处，故专门的音乐学校，大部分设这两科，养成两种专门的音乐家，都是很费工夫的。但声乐曲与器乐曲，有一点很显著的差异：即声乐曲的曲谱下附有“歌词”，而器乐曲则没有歌词而只有曲谱。歌词是一种诗歌，这诗歌合了曲谱上的音的高低而唱出。普通学校中所唱的歌，有曲谱又有歌词，便是声乐曲；又如前述的《琵琶行》中的女子所弹的琵琶曲，没有歌词而只有音，便是器乐曲。

歌词是诗歌，诗歌便是文学。故可知声乐曲是音乐与文学的合并，不是纯粹的音乐。全然不用文字的器乐曲，方是纯粹的、正式的音乐。因为文学与音乐的合并，换言之，便是“在文学中加些音乐的分子”，使文学可唱；也可说是“在音乐中加些文学的分子”，使音乐能表出事实（例如花之歌，鸟之歌，花鸟便是事实）。但如前所说，记录事实，不是音乐的本分，这是言语（文学）的本分。所以声乐曲，严格地说来，不是正格的音乐，而是一种综合艺术。唯有器乐曲，全不靠文词的帮助，由声音用自己的力量来表现感情，方为正格的音乐，方为音乐的本体。

学习音乐的人，无论普通学生，或专门学生，都应当尊崇器乐，由此而认识音乐的本体。换言之，听乐的时候，务须注意于音的高低强弱长短（即曲谱），由音的高低强弱长短上探求音乐的兴味。不可把兴味集中在声乐曲的歌词上。歌词只能当作音乐的一种附属的装饰品，不可由歌词而评价音乐。倘使你根据歌词而评价音乐，就有许多流弊；假如你听到一曲《春景》（见开明书店出版《中文名歌五十曲》[2]第三十二页），看见了“南园春半踏青时，风和闻马嘶……”的歌词，就由此而肯定其曲谱的情趣是同这歌词一样和平的；听到一曲《秋夕》（同上第三十一页），看见了“银烛秋光冷画屏，轻罗小扇扑流萤……”的歌词，就由此而肯定其曲谱的情趣是同这歌词一样清幽的。这便是依赖歌词，而不能独自认识音乐的真面目了。况且曲上所配的歌，有的很不适合，送葬曲上配了结婚歌，结婚曲上配了送葬歌，那时你便上了他的当！送葬曲上配结婚歌，结婚曲上配送葬歌，恐怕是世间不会有的事；但近来各处的营业的音乐队，竟有这类可笑的错误。不拘迎亲，送丧，或新开张，他们所奏的同是这几个乐曲，有时听者很不自然！平日依赖歌词而决定曲趣的人，听到那种可笑的音乐队的演奏时，便不易辨别其是非。平素注意于音乐本体的人，一听到音的高低强弱长短，就容易知道曲的情趣，而发见其错误了。

不识音乐的本体的人，还有一种可笑的事实：有一班人批评音乐，也只依据文词，并未说到音乐本身。一人说这是淫乐，因为曲中有某某的淫词。另一人说这是俚乐，你看曲中的某某文句何其粗蠢。这都是隔靴搔痒，在实际上，现在的一般人们，认识五线谱的人还极少，怎样会有中肯的音乐批评呢？他们不识五线谱，没有音乐的（起码的）素养，不能亲近音乐的本体。看了五线谱底下的文词，也就信口批评起来。故他们的批评可说是与音乐没有关系的。我希望后起的青年，人人具有读五线谱的常识，人人能亲近音乐的本体。那时我们的音乐界，批评界，

就一齐进步了。

如前节所说，音乐的本领在于表现感情；其所以善于表现感情者，正因为其不用具体的言语文字而仅用声音的原故。所以我们要受得音乐的最大的功德，必须从音乐的本体上研究，即必须尊崇器乐。

有人质问："学习音乐既然要尊崇器乐，为什么学校中不先授器乐，而专门教人唱歌呢？"

学校中所以必先教唱歌者，因为"无论研究何种音乐，必须从唱歌入手"。不拘普通学生，专门学生，初步学习音乐，必须唱歌。经过了相当的唱歌练习之后，然后可以分科，或者专修声乐，或者专修洋琴，或者专修提琴，无有不可了。其理由何在？因为欲研究音乐，必先在胸中确立音的观念，使知音的世界中的大体的组织。例如甚样是音的"高低"，甚样是"强弱"，甚样是"长短"，甚样是"音阶"，甚样是"旋律"，甚样是"和声"，甚样是"节奏"——这等便是音的世界中的大体的组织。这等知识，仅听口说，或仅看书籍，决不能获得；必须亲身用自己的喉子去练习唱歌，方才能实际地了解。故唱歌练习，可说是音乐的世界的一幅形势图。未看这地图以前，只觉音乐的世界混沌无边，不可捉摸（没有音乐素养的人，听乐时都有这种感觉）；看了之后，就觉得其有范围（音域），有疆界（音阶），有中心（主音），有道路（旋律），而了然于胸中了。

因此之后，不但普通学校的学生要练习唱歌，就是专门音乐学校的学生，初步之时，亦必注重唱歌；既专修器乐之后，也有时常练习唱歌的必要，因其可以互相辅助而进步。

普通学校的学生，本来不限专习唱歌。现今的学校终始只教唱歌，

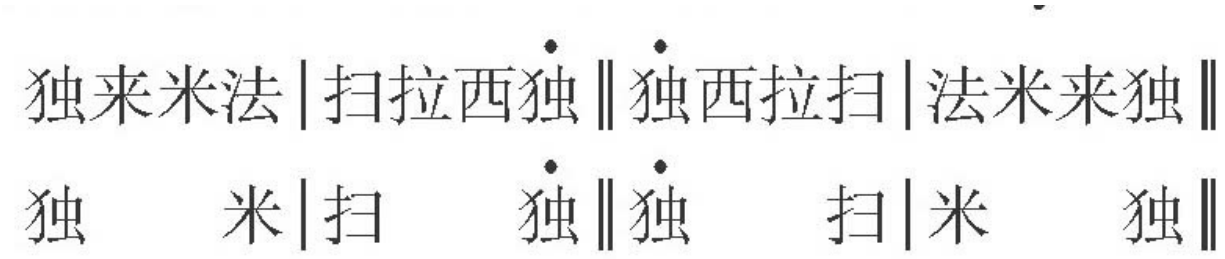
是设备简陋之故，并非不许练习器乐。其实青年之人，都应该学习一种器乐。由此可以多获音乐的陶冶，促进身心的健全，利益甚大！但在学校方面，为数十百人安排时间，设备乐器，聘请教师，原也是为难的事。除了特别理解音乐的教育者以外，恐怕即使有力，也不赞成这种办法。所以现今的普通学校，大都只设数小时的唱歌。其简陋者，只设一小时，聊以充数。青年们除了这一小时间亲近音乐以外，不是埋头在书本中，便是像赌博一般地弄球。其实是很苦痛的学校生活！

初学音乐必须练习唱歌，其理由已如上述。但这一点仍须注意：即唱歌之时，不可集注其兴味于歌词，必求理解音乐的本体——乐谱。不要贪歌词的有意义而以为好听，不要嫌“独来米法扫拉西”的无意义而以为难听。须知音乐的本体，正寄托在“独来米法扫拉西”的七个字上。所以我更要劝请诸君，勤练音阶！

勤练音阶

修佛法的人有六字经，即“南无阿弥陀佛”。习音乐的人也有“七字经"，即“独来米法扫拉西”。佛徒说：“多念南无阿弥陀佛，可以往生西方。”音乐者也说：“多唱独来米法扫拉西，可以进于音乐的世界。”

你们不要看轻独来米法扫拉西的七个字：这七个字的确是渡向音乐的世界的宝筏！这七个字叫做“音阶”。音阶唱得正确了，一切音乐都可以唱得好，奏得好。所以在音乐教课上，如下的音阶练习，叫做“每日练习”（daily exercise）。



每日练习者，就是每日每次唱歌的时候，必须先把这练习唱一两遍或数遍，然后唱歌。仿佛现在的学校，开会的时候必先恭读遗嘱[3]一般。

读遗嘱的时候不见得人人皆“恭”；但唱歌之先的每日练习，人人的态度非“恭”不可。身体要有一定的姿势，唱每个字，嘴巴要有一定的形状（详见《音乐入门》[4]第一百三十一页）。非如此就不能收得效果。

但征目前的诸事实，恰与我所说的相反。试看现在的学校的音乐课，有几处在正确地实行这种练习？现在的学生，有几人肯像念佛一般地实行这种枯燥的工作？他们都是聪明过度，不肯作呆板的工作，他们都想取巧，贪图兴味：一上唱歌课，立刻想唱有兴味的歌，华丽轻佻的歌，油腔滑调的歌，或有实用的歌。——所谓有实用的歌，例如目下流行的小歌剧，容易牵惹没有音乐教养的人的兴味，而容易上口。学会了一首歌剧，就可在游艺会，同乐会等的舞台上表演。这是又容易，又有兴味，而又适于实用的。所以有的小学校，竟不教别的唱歌而专唱小歌剧，真是太会取巧，太会打算了！这实在不是稳当的办法。表演本来不是坏事，学校中教练歌剧原也是通行的。但偏重过甚，逐末舍本，流弊甚大！须要先使学生获得正式的音乐教养，待其根柢稳固，然后以其余力演习歌剧，从事表现，亦课业兴味之一端，颇有价值。若以功利为心，而舍本逐末，就完全失却教育的意义了。希望普天下的学校，教师与学生，大家留意这一点！

音乐课中，为什么一定要像念佛一般地勤练音阶呢？其理由是这样

的：

因为一切音乐，都不过是这七个字的交互返复的连续。这七个字自独至西，渐次增高，而各字间相差的距离，又种种不同，并不像扶梯步一般地平均分为七步。其中间隔有大有小，即高低的相差有多有少。因此这七字的相互关系中，自成一系统，仿佛一个家庭：独是主人，扫是主妇，其余各字，各为家庭的一员，而地位各不相同。一切音乐，犹之这家所演的一切生活。故研究音乐的人，初步必须先把这家庭的内容关系，详细探明。——这功夫便是“音阶练习”。对于其家庭的内容关系愈熟悉，则愈能充分理解他们的生活。同理，音阶愈熟练，则愈能充分理解音乐。所以研究音乐的人，必须“勤练音阶”。

从独到来，到米，到法，到扫，到拉，到西，距离各不相同。唱歌者必须用自己的声带，实际地测量各种距离。须使我们的声带对于音阶上从任何一字到任何一字的距离，都能正确地适应而发音，然后可以正确地歌唱一切的歌，正确地理解一切的音乐。——这功夫便是“音程练习”（参看《音乐入门》第一百二十七页）。

音阶练习，音程练习，普通都认为是坚苦而枯燥的功课。

因为它们不成腔调，没有意义，而且很不容易正确，只有苦难而没有兴味。因此一般学者，都不欢喜这种基本练习。一到唱歌课，立刻想唱华丽婉转的小曲。这不是正当的研究态度。这都是学者不耐劳苦，贪图小成，而趣味低浅之所致。凡事不耐劳苦，决不能得丰富的收成；贪图小成，往往失去大利；趣味低浅，决不能亲近高尚的艺术。勤修基本练习的人，虽然消受了若干的坚苦的工作，但其报应，是深知音乐的妙味，亲近高尚的艺术。初学音乐立刻要求兴味而喜唱小曲的人，虽然快乐了，但其趣味常是低浅，不能梦见高尚的艺术的境地。前者犹如吃橄

榄，后者犹如吃糖。糖，上口是甜蜜的，但止于甜蜜而已，更无何等好处。橄榄上口虽然苦涩，但经过了苦涩之后，自有一种微妙而深长的异味，决不是糖的浅薄甜蜜所能比拟的。请读者依此比喻，自定取舍。

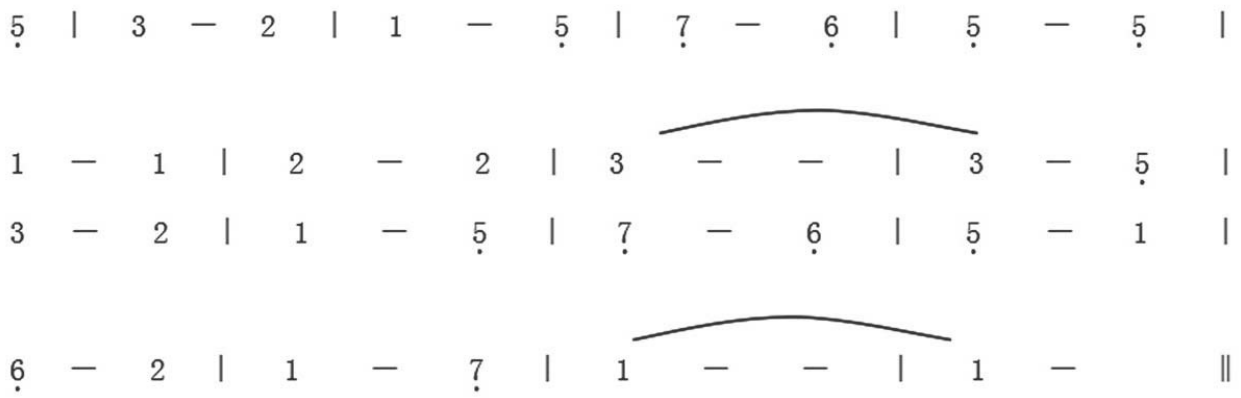
凡艺术研究，都需要基本练习。不但音乐是如此，图画也是如此。音阶与音程的练习，是音乐的基本练习；木炭石膏模型及人体的写生，是图画的基本练习。基本练习愈久，其艺术修养愈加深造，同时所得的欢喜也愈加深长。所以这一点，是研究无论何种艺术的人都要知道的事。

辨识曲趣

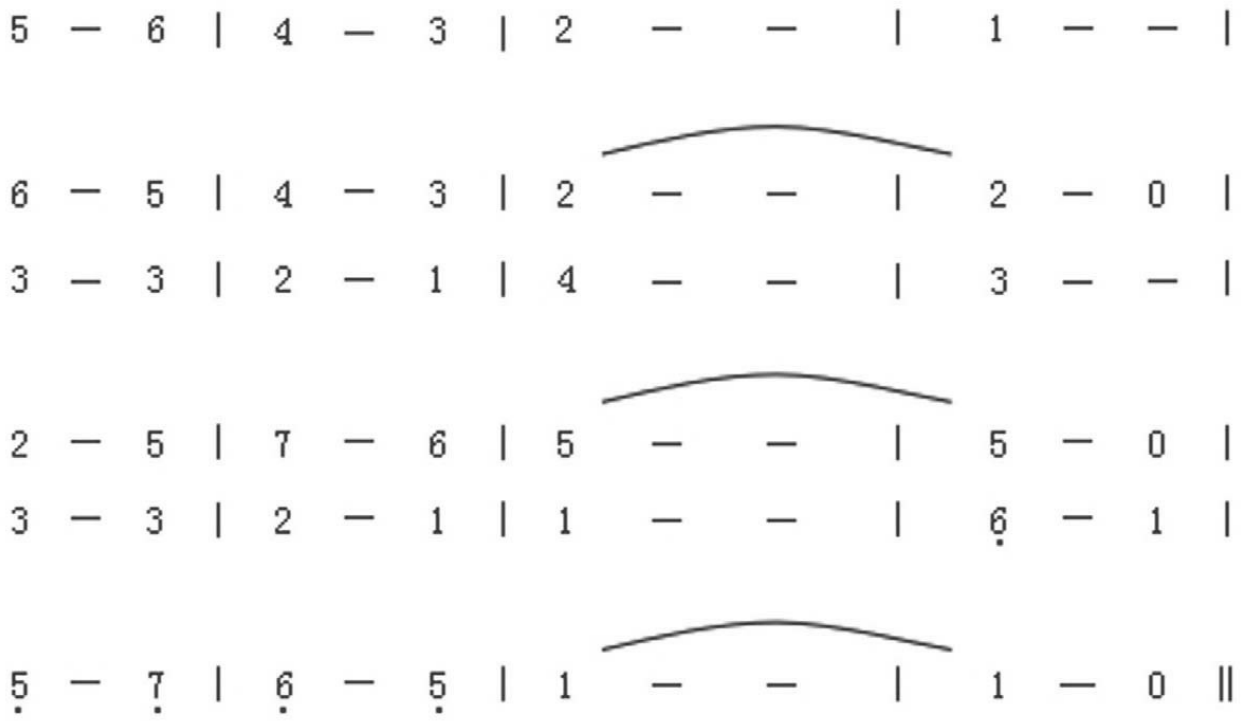
曲趣，就是乐曲的趣味。例如某曲雄壮，某曲愉快，某曲优美，某曲悲哀，都是曲趣。辨识曲趣，全靠用各人的感情，除此以外没有别的机械的方法。这又好比口之于味，欲知各物之味，只有用舌头来尝，此外没有别的办法。辨识曲趣，第一须分别其高尚与卑浅。讲到曲趣高尚与卑浅，我又要用橄榄与糖来比方：听曲趣高尚的乐曲，好比吃橄榄，其味隽雅；听曲趣卑浅的乐曲，好比吃糖，其味浅俗。又有一种显著的区别：凡曲趣高尚的乐曲，初听时稍感其美，再听时觉得更美，三听，四听，愈听愈加感激，至于百听不厌。曲趣卑浅的乐曲，适与之相反，初听时觉得华丽，圆滑，热闹，甘美，委婉曲折，淋漓尽致，再听时就觉得老调可厌，三听时将不堪入耳，甚至令人欲呕。

贪图表面的兴味的人，对于乐曲大都欢喜其复杂华丽，而不喜唱简单朴素的歌。其实艺术的价值的高下，并不在乎乐曲的复杂与简单。寥寥数音的简单的乐曲，尽可有极深刻而高尚的趣味。今举二例于下。（为未识五线谱的人顾虑，权用简谱。）

其一



其二

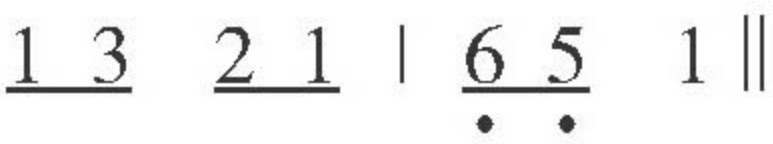


试看这两曲，所用的音寥寥无几，且拍子缓慢，毫不装饰，表面上看来，这是平淡无奇的乐曲，全无好处。但请正确地试唱数遍看，你就要发见它们的价值了。第一曲庄严而幽远，使人肃然正襟。其二曲含有一种深刻的哀怨，如有无限的感伤。——但这些话，只能略示其一端。

全部的曲趣，非言语所能形容，只有请大家各自用感情去尝味，“冷暖自知”了。

由此可知繁弦急管，不一定是好的音乐。现今的人，大多数欢喜浮华富丽的音乐，例如《梅花三弄》，以及有几种流行的小歌，实在是趣味堕落的一种现象，深为可虑！例如这样的乐句：

可说是这种音乐的特征，也便是一般人所最赏赞的地方。原来这样的旋律，并不一定是下等的音乐。但滥用之，就容易变成油腔滑调，不堪入耳。而一般人的耳朵，未经音乐的训练，容易受这种浮华的音节的迷惑，其趣味就会堕落起来。语云：“从善如登，从恶如崩。”在音乐上也是如此。要理解高尚的曲趣，犹如登山，很要费力；而受下等的音乐的迷惑，犹如下梯，全不费力。现在倘执一途人，把上面所举的三个例，唱给他听，问他欢喜听哪一种，恐怕他的回答，多份是“第三”。我们倘要劝请他改变好尚，回心转来欢喜第一二种，除了请他受良好的音乐教育外，没有他法。又请看学校里的无师自通的风琴家，即没有先生教他正式的弹琴法，全凭他自己的本能的乐才而擅长（？）于风琴弹奏的学生。他们弹琴的时候，每喜“加花”。所谓加花者，就是在一乐句上附加浅薄的装饰，使乐句变得十分华丽。例如原曲中有这样的一句：



在那位风琴家一定要显他的本领，把它变成这样：

不知者，又从而赞赏之，全校中就造成一种浮薄的乐风。华丽本来不是坏的。但用之不得其当，就变成油腔滑调，不可不戒。

唱歌，弹琴，以正确为最要。十九世纪最大的洋琴家褒洛〔比洛〕（Hans Von Bülow）说，“洋琴练习有三要事，即用正确的方法，按正确的时间，演奏正确的音符。”作曲家的作品，决不容演奏者任意增删伸缩。唱歌，弹琴，都应该按照乐谱的记录，正确地演出。不但不许乐谱任意增删伸缩，连口的形状，手的姿势，亦都有正确的规则，不可随意变更（参看《音乐入门》第一百三十一页及《洋琴弹奏法》[5]第四页）。正确是通达音乐的唯一道路。

浅薄的人，听到了那种油腔滑调的靡靡之音，就容易地满足了他们的音乐欲。但趣味高尚的人，都不要听。倘有邻人高声地唱奏那种不良的音乐，使你不得不听的时候，怎么办呢？我可借马援诫儿子的语调告诉你：“吾欲汝曹闻曲趣卑下之音乐，如闻父母之名，耳可得闻，口（手）不可得唱（弹）也。”

---

[1] 本篇是上海北新书局《音乐初步》的序章，根据1930年5月初版本。

[2] 《中文名歌五十曲》系1926年上海开明书店出版，丰子恺编著。

[3] 指孙中山先生的遗嘱。

[4] 《音乐入门》系1926年上海开明书店山版，丰子恺著。

[5] 《洋琴弹奏法》系1929年上海开明书店出版，丰子恺与裘梦痕合编。

关于儿童教育[1]

一 儿童的大人化

卢骚〔卢梭〕的《爱米尔》〔《爱弥儿》〕的序文中说：“他们常在孩子中求大人，他们不想一想，未成大人时的孩子是甚样的一种人。”这话的意思，是说大人因不理解孩子，而强迫孩子照大人自己一样地做人。这是一般的儿童教育上的病根。

大人和孩子，分居两个不同的世界。所以不同者，是为了我们这世界里有不可超越的大自然的定理，有不可破犯的人为的规律，而在孩子的世界里没有这些羁网。孩子要呼月亮出来，要天下雪；这便是因为他们不曾懂得这世间的月有朔望，天有冬夏的原故。我们在这等时候，只能为他解说，想法移转他的注意，使他忘却刚才的要求，或者禁止他的要求。然而这是忘却，是被禁止，不是他们已经懂得朔望、冬夏的道理。我在这等时候，往往感到一种悲哀：我实在不愿意阻遏他的真挚热烈的欢喜和要求，然而现实如此，我又实在无法答允他的真挚热烈的要求。我对他只有抱歉我们的世界的狭窄、挛痉，又不自由，无以应付他的需要。这真是千古的憾事，千古的悲哀！

如果强迫或希望孩子懂得大人的世界里的事，便是卢骚所说的“在孩子中求大人”，那更是可悲哀的事了。例如据我所见的实例：有的父母教孩子储蓄金钱。有的父母称赞孩子会节省金钱。有的父母见孩子推让邻人给他的糖果，说他懂得礼仪而称赞他。有的父母因被孩子用手打了一下，视为乖伦，大怒而惩罚孩子。有的父母教孩子像大人一样地应酬，装大人一样的礼貌。有的父母称赞孩子的不噪而耐坐。——这等都

是不自然的、不应该的；都是误解孩子、虐待孩子。因为金钱的效用、孝的伦理、谦让的礼貌，以及自己抑制的功夫，都是大人的世界里所有的事，在孩子的世界里是没有的。孩子的看法，与大人完全不同：在他们看来，金钱是一种浮雕的玩具，钞票是同香烟牌子一样的一种花纸。明明欢喜糖果，邻人给他，为什么假装不要？他们不听父母话的时候，父母打他们；父母不听他们话的时候，他们也不妨打父母（打的一动作的意义，他们还没有明白。孩子的动作都是模仿大人的。如果大人不曾打骂过孩子，孩子决不会打骂别人）。又揖让进退，实在是一种虚饰的、装鬼脸之类的动作，他们看来如同一种演剧、游戏、运动，在他们是出于自动的、最幸福的生活；而不喧噪，或耐坐，在他们看来，是同被拘禁一样的。往往一般大人称赞孩子的会储钱，懂礼貌，不好动，说：“这真是好孩子！”我只觉得这同弄猴子一样。把自己的孩子当作猴子，不是人世间最悲惨的现象么？

猴子与人类的差别，大家都可以想到，是猴子不像人地有理性，猴子群不像人类社会地有组织，有道德，有法律。变戏法的人把猴子捉住，强迫它学人的态度。起初教练的时候，对猴子杀一只猫。即假作教猫，猫不会学，就把它一刀杀死，以警戒猴子。以后教练猴子，猴子就慑服而勉学人的举动了。这种现状，谁也知其为悲惨的；独不知人们的教练自己的孩子，正与做戏法的人教练猴子一样！无理的威吓、体罚，在孩子看来，同猴子看杀猫一样。例如我所见闻，父母们教诫孩子时，常用种种威吓语，如“老虎来了！”“拐子[2]来了！”等语。这等话在大人听来，都晓得是说说而已，然而全未阅世的孩子听了，是确信为真的！试设身处地为他们着想，这种威吓何等有伤害他们的小心！这全与杀猫给猴子看一样。凡此种种残酷的待遇，都由大人不理解孩子，而欲强迫孩子照大人一样做人而来。这种教练的结果，是养成许多残废——精神的废残——的儿童。大人像大人，小孩像小孩，是正当的、自然的状

态。像小孩的大人，世间称之为“疯子”，即残废者。然则，像大人的小孩，何独不是“疯子”“残废者”呢？世间有许多父母们在把自己的孩子养成“疯子”“残废者”！疯子的儿童，残废者的儿童，长起来，一定不会变健全的大人，一定不能为人类造福。

常常听人说述古今名人或伟人的传略，有许多人幼时是不轨的狡童，有的怎样会玩弄私塾先生，有的怎样会闹祸，有的怎样不肯用功……我想来这确有可信之处。玩弄私塾先生，闹祸，不肯用功，正是健全的儿童的表征。服从、忍耐、不闹祸，终日埋头用功，在大人或者可以做到，但这决不是儿童的常态。儿童而能循规蹈矩，终日埋头读书，真是为父母者的家门之不幸了。我每见这种残废的儿童，必感到浓烈的悲哀。有的孩子会代父母敲打丫头。有的七岁已经缠足，挂下一双小脚，端坐在高大的太师椅子里。有的八岁还要人抱。有的九岁已经戴瓜皮帽穿长衫马褂。有的十二岁已会吸烟。世间被虐待的儿童不止我所见的几个。啊，悲惨的世界！

这种“儿童的大人化”的实例，据我所见，可分四种，即：儿童态度的大人化；儿童服装的大人化；玩具的现实化；家具的大人本位。今逐述之于下：

数年前我曾经在一个国民小学里教图画。我跑去上课的时候，许多七八岁的孩子在室外游戏，对我笑、叫、跳。忽然一个主任先生在后面喊骂着说，“先生来上课了，还不晓得进来对先生行礼？”于是孩子们像一群老鼠地钻进了教室去。最后我跨进教室的时候，看见孩子都已坐得很整齐。忽然一个尖小的声音叫“一——”，许多孩子像机器地一律站了起来。又听见这尖小的声音叫“二——”的时候，孩子们一齐向左右跨出一步（因为两人合坐一长桌，在长桌前不便鞠躬，各向左右跨出一步，则前方已空，鞠躬时可无阻碍），像兵操一样。再来一个“三——”，大

家深深地向黑板鞠一躬。这时候我正从教室后面走来，还没有走到讲桌近旁。我对于这种机械式的行礼，大为不快。我那时觉得孩子们个个变成木头人，或机械的一部分。刚才对我笑、叫、跳的时候的真挚可爱的态度，现在已完全消灭，而变成了这个机械的、冷酷的、无情的、虚文的“一——二——三——！”这叫做“礼”？我实在不愿受你们这个“礼”，因为你们对我的敬礼，反而使我悲哀！

后来我又到一家人家去，家里的大人拉过一个三四岁的孩子来，用指推他的小头说，“叫声伯伯，鞠个躬！”那孩子像鹦鹉地喊出“伯伯”，对着我身旁的桌子脚像猴子地打了一躬，茫然地跑了开去。这回又使我回想起那小学校里的“一——二——三——”，又增加了我的不快。这是我所见的儿童态度大人化的一例。

我看报的时候，常常瞥见一个头极大而身极短小的时装女子，似乎是清导丸的广告画。这种目的在惹人注意的滑稽的广告，我觉得实在太恶劣，太不雅观，不应该每天堂堂地登在报纸上。不过药商专为引人注意，报馆专为收得广告费，雅观不雅观向来不计，别人自然也不必过问了。可是我常常看见，总觉得讨厌。

不料这头极大而身体极短小的时装女子，近来我竟看到了实物。上海滩上所见的装束，前襟之短仅及脐部，下端浑圆如戏装的铁甲，两袖像两块三角板，裙子像斗篷，是极时髦的女装，穿的是极时髦的明星之类的女郎。不料现在这种装束竟不仅用于女郎，连七八岁的女孩也服用了。我常常看见，马路上有这样装束的母亲携着这样装束的女孩，望去宛如大型小型的两个母亲，而小型的更奇形可怕。

现在要先就服装的美恶谈一谈：这种服装，本来是适于大人而不适小孩的身体的。为什么原故呢？因为大人身体长，头长与身长的比例大

概是一比七或六；小孩的头很大，身躯很短，其长度比例七八岁的是一比五，五六岁的是一比四，二三岁的是一比三。这是绘画上的figure drawing（人体描法）所实验得来的定规。根据这定规，可知大人头小而身体长，孩子头大而身体短。依照美学上或图案上的方法，身体长的，衣服不妨全身分作两段（例如马褂、长袍），可使全身各部的长短比例相差不致太远，即头部（头）、胸部（马褂）、腿部（长袍）各部大小长短互相近似，又互相不同。凡长袍马褂、旧式女装、西式女装、西式男装，都根据这个法则，把全身分为三部，使各部形状各异（多样），而又相差不远（统一），就合于美学上的所谓“多样的统一”的法则。这是东西不约而同的一般大人服装的原则。

至于小孩子呢，前面已经说过，头部比身部大约是一比五、一比四之数。这比例已经调和，即已经互相变化而差异又不太远，即已经适合“多样的统一”的法则了。所以小孩服装，宜乎用直统的长衣，下方露出一段脚胫，如一般的洋装。如果也照大人把全身分为三段，因为分得太琐碎，各部的比例过于近似，即“统一”太多而“变化”太少，就不好看了。所以我国寻常小孩的装束（即短衣裤），实在不及长袍下露脚胫的西洋装好看。以上是我对于服装的美恶批判的根据。

现在把七八岁的小孩子装成同母亲一样，实在是很不合理的、硬做的“孩子的大人化”。试看孩子的很大的头，与缩短的上衣，大小几乎同样，下面的裙子也不过略长一点，最下方又有琐碎的两点小脚，这是何等比例不恰好、何等乱杂、何等散漫无章的章法！

不但不美观，我对之实在生起一种非常的恶感：这望去明明是一个女郎，但这是残废的、奇形的、清导丸广告画中的女郎！她的母亲携着她走，我不肯相信这一对是母亲与女孩，只觉得是一个大型妇人和一个小型妇人。她走近我身旁的时候，我觉得非常可怕，不期地起了一阵战栗，我似乎看见了做戏法里的矮人，不敢逼近她去。我打量这女孩的面貌，想象她包在这服装里的裸体的身材，其实是很美的女童的肉体，一定也有与画中的安琪儿一样美的曲线，一样美的肉色。这本是很可使我亲爱，很可使我接近的一个女孩子；但是现在包在这奇怪的服装内，不但我觉得可怕而不敢接近，恐怕有目的人，谁都要对她起恶感的——除了把她装成这般模样的人以外。

把她装成这般模样的人，大约是她的父母，居心用意何在呢？这又不外乎出自“孩子的大人化”的心理。

与这奇形女孩配对的，有前述的戴瓜皮帽、穿小马褂、小大衫的七八岁的男孩，这种小型男子在中国到处常有，大都由大型男子——他的父亲——携着走路。这两人真是“佳偶”。这是我所见的儿童服装大人化的一例。

我曾寓居在火车站旁边，火车每天来往十几次，一小时以内，窗外总有一次火车经过。又车站上常有汽车来去。因此家里的小孩子，对于火车汽车，印象特别深刻，每天的游戏，总离不了火车汽车的模仿。譬如两只藤椅子连接起来，当作汽车，前面的开龙头，后面的坐汽车。又如积木，六面画，接长起来，一端高起一张，就当作火车，口中叫着“汪——汪——”在桌子边上开驶了。四岁的那个孩子，对于车的想象力更强。凡看见一长列而一端高起的形象，都想象作火车，口中叫

起“汪”来。凡看见“乙”字形的形象，都想象作汽车，口中叫出“咕，咕，咕”来。甚至有一次四个人携手成横列，我在一端，三个小孩在他端，他们就想象我是火车龙头，他们是三辆客车。

我因为他们对火车汽车这样憧憬，有一天到上海去，晚上就在永安公司买了铁叶制的一辆汽车，一个火车龙头，和一部客车，回来给他们。我在途上预料，他们一定非常满足，而且可玩不少的时日了。哪晓得回家已经黄昏，给他们一弄，到就睡的时光，他们已经厌倦了。明晨我起来的时候，看见铁叶制的实形的小汽车火车被委弃在桌子的一角，而孩子仍在桌子边上开驶他的积木的火车。

因了这事实，我恍然悟到现实化的玩具的失败。想象的世界是最广大的，尤其是在小孩子，阅世未深，想象的翅膀任意翱翔，毫无拘束，其世界尤为广大。故他对于积木堆成火车，可以在小小的每一张上想象出车窗，车梯，窗内的乘客，乘客中的母亲，母亲怀里的孩子，孩子身上的新衣服，新衣服上的蝴蝶花……无穷尽的兴味。如今买到了一辆照实形缩小而会走的铁叶制的小火车，现实毕露在眼前，况且设备远不及实物的完备，行走远不及实物的自由，贫乏、枯燥、毫无耐人寻味的地方，难怪他们不到一黄昏就要厌弃了。因为前者是“无限”，后者是“有限”；前者是“希望”，后者是“实行”。这虽然是我的孩子的实例，然而这个是人类共通的道理，所以我敢决定一般的孩子都有这种心理，即一般的孩子都不欢喜现实化的玩具。

玩具可以分作下列三类：

玩具 {
（1）运动玩具——小脚踏车、毽子、皮球、……
（2）玩赏玩具——摇鼓冬、轻气球、棋、……
（3）模拟玩具——人形、小火车、……
}

其中第一种，目的在于运动练习。如小脚踏车、小汽车等；自然也含有模拟的分子，但注重运动，故不妨称之为运动玩具。第二种与第三种，分类法似觉欠妥，因为一切模拟实物的玩具，是供玩赏的，都可叫做玩赏玩具。然我的意思，凡模拟实物的玩赏玩具，特别提出来，称之为模拟玩具。其不模拟实物的之部分，称之为玩赏玩具。例如人形（这是日本名称，在中国有的叫做泥菩萨，有的叫做洋囝囝，然均不妥。不得已，暂时袭用日本名称），是模拟人的形状的，小火车是模拟火车的形状的，虽然统是供玩赏之用的，但可特别称为模拟玩具。至于轻气球、摇鼓冬、吹叫子、六面画、菊花折（一厚纸制的折子，放开时每两板之间开一菊花）等，并非完全模仿实物，或世间没有同样的大形的实物，统名之曰玩赏玩具。玩具之中，模拟玩具居大多数，玩赏玩具与运动玩具次之。

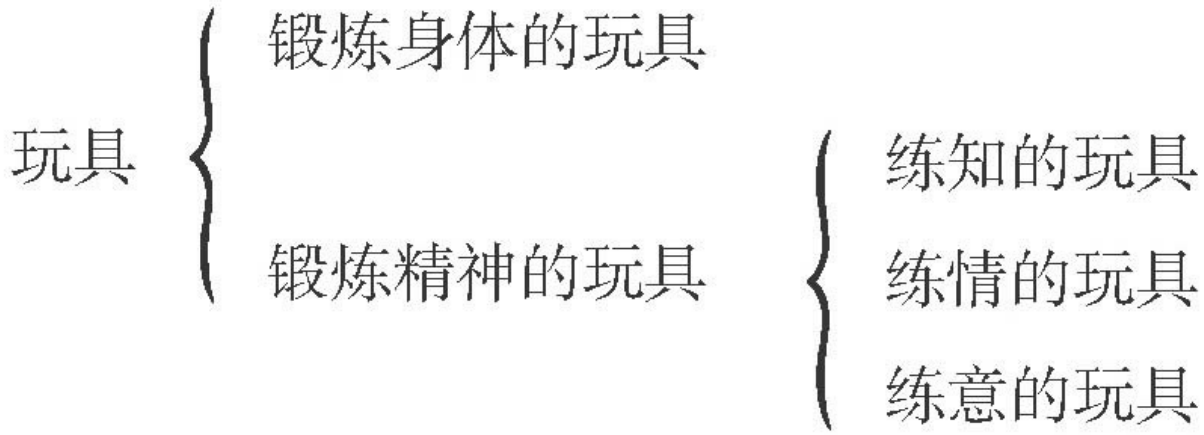
模拟玩具最多，然良好者最少。有的质料不佳，有的形式不佳。而其重要的缺陷，在于形式的不佳，即形状过逼近于实物。因为过于逼近实物，就像前述地如数表出，不复留下任儿童想象的余地，而玩具的兴味就容易穷尽了。

我觉得所见的模拟玩具中，无论东西洋货或中国货，都有模拟太甚的缺陷。大人有火车，小孩有照样的小火车的玩具；大人有椅子，小孩有照样的小椅子的玩具；大人有大菜台，小孩有照样的小大菜台的玩具；甚至有银制的小船，黄杨木雕刻的小车，做得各部分都与实物一

样，各件都不缺少。近来市上有技工极巧的冥器店，纸糊的面盆、热水壶、箱子、水烟筒，远望去光泽色彩全与真物一样。模拟太逼真的玩具，真同这等冥器一样。

做玩具或购玩具的人，第一要明白，这是玩具，是孩子们玩的玩具，不是实用的，也不是冥器。如果他明白了是儿童的玩具，他就应该再想儿童是甚样的人？玩具对儿童有何效用？儿童是甚样的人，在前面我也略略说过；玩具对于儿童有何效用，大致如下：

玩具无非是给儿童练习身心的发达的，所以一切玩具，在效用上说来，可分类如下：



锻炼身体的玩具，是运动玩具。练知的玩具与练情的玩具，是模拟玩具与玩赏玩具。练意的玩具，有属于运动的，如毽子、球等，有属于玩赏的，如棋等。

以上四种练习中，以练情为最复杂、最暧昧。因为练身体，目的专在给孩子以适宜的运动；练知，给以种种世间的知识；练意，养成其坚确向上的意志；至于练情，混统地说，养成其健全的感情，然而这“健全”二字，所包含太广，所指太泛，不易认定目标，不易指定目的。形

色能给儿童的眼以很深的印象，声音能给儿童的耳以很大的影响，这等印象与影响，都能左右他的感情。所以广泛地说，一切玩具的形色声音，都与儿童的感情有影响。

“想象”，是儿童的一切感情之母。凡审美、同情、信仰、爱慕等，都因想象的发达而进步起来。所以制造玩具，须一面求形式的美好，一面给以引起想象的机会。即模拟玩具宜取大体的轮廓，大体的姿势，即不可如数如实地表出，而须任其一部分于儿童的想象。换言之，即宜用暗示的形式。

常见江北穷民之旅食于南方者，以卖简单的玩具为业。他们的材料很粗陋，不外乎泥、纸、竹、铁丝。形色也很简单，价也很廉，不过二三个铜板。然而我看见这种叫卖玩具的江北人，总留心选买。他们这种粗陋简单的玩具中，尽有许多价值极高的玩具，真是值得赞美，应该奖励的。例如旋动的鼓手、会叫的泥鸡、不倒翁、大阿福，比较起黄杨木制、银制、明角制的蠢笨的写实的玩具来，玩具的价值、美术的价值，都要高到数百倍呢！

蠢笨的、写实的玩具的造出与购买，也是因于“孩子的大人化”的心理。他们以为小人是“小形的大人”，所以该用小形的车、小形的船……

家庭生活的大人本位，是大人蔑视孩子的最明显的证据。例如家庭间的日常谈话，起居饮食，家具设备，都以大人自己为本位，孩子为附属，或竟不顾孩子。

第一，家庭间的日常谈话，是孩子所最苦的。大人们虽然有时理睬小孩，例如喊他“来洗脸”，禁止他：“花采不得！”然在他都是冷酷的、命令的、干涉的。即使有似稍温暖的话，也都是断片的、非诚意的。例

如偶然问他：“你的糖好吃否？”“今年几岁？”在大人是当作游戏，同他开了玩笑，讲不到一二句话，大人就舍弃不顾，管自己谈儿童所不懂的别的话了。一般的家庭间，难得有一个大人肯费一刻钟工夫，同小孩子讨论一件小孩子的事，或为他们讲一节在他们有兴味的童话故事。

尤其是客人来的时候，那种客气的态度，客气的说话，更是小孩子所莫名其妙的了。当那时候，小孩子如要询问大人或恳托大人一点小孩子的事，就要遭大人的暗斥，或置之不理了。而且有的客人，与小孩子素不相识，却唐突地要来抱弄他，发出犬吠狼嗥似的怪声，对小孩子调笑。更有一种女客，硬要给他几个铜板或角子——在小孩子是无用的铜板或角子。

第二，家庭间的起居饮食，自然统是大人本位的。大人睡眠八小时，每天吃三餐，但小孩子是不足的。因此小孩要早睡或午睡，要吃小食。但是大人以为这是非正式的，往往不给他们规定时间、分量。小孩多疳积病，全是为了大人只顾规定自己的餐数，而不为小孩规定食的时间与分量，因而致病的。

第三，一般家庭间的家具设备，如房屋、门、梯、桌、椅、床、栏杆、杯、碗、筷、瓢，都照大人的身体的尺寸而造，自然不适合于孩子。孩子不能自由开门，不能自由上梯，不能自由在桌子上做事，椅子很不容易爬上，爬时又容易跌交。孩子不能自由在栏杆上眺望，杯、碗、筷、瓢，在孩子都太重、太大。也有专为小孩子置备几件用具的，然普通也不过摇篮、小凳而已。

且一家中陈设最好的房室，小孩子总是无份的。例如客堂、书斋，甚至禁止小孩子进去。摇篮、小凳所放的地方，只在廊下等处而已。据我所见，有多数的家庭只顾面子，而不讲究卧室内房等客人所不到的地

方。例如厅堂，大都陈设得非常清洁、华丽；而入其卧室，就像猪栏一样，只要可睡，可坐，可放置物件，就好，全不讲究其形式。小孩子的住室，当然就在这猪栏里。这种虚饰的家庭，最不应该！这实在是牺牲小孩子的幸福来装大人的面子！大人在装面子，小孩子在为大人偿价！

上述四端，即态度、服装、玩具、家具，是我所见到的儿童的大人化的实例。这种不自然的现象的来源，在于大人的世界与孩子的世界不相交通。大人不能理解儿童，视儿童为小形的大人，种种奇怪的现象，就从此而生。

我常想谋大人的世界与儿童的世界的交通。有一天，我第一次窥见了他们的世界。这是我同情于儿童苦的开始。

有一天，我正在编明日要用的讲义，我的四岁的孩子闯进房间里来，要我抱他到车站上去看火车。我因为这讲义很要紧，不答允他，他哭了。我对他说："现在我要写字，明天再抱你去。"他哭着回答我说："写字不好，看火车好呀！"我就放下笔，勉强抱他出去了。一到铁路旁边，他就眉开眼笑，手舞足蹈地欢喜，两点很大的泪珠还挂在两颊上。我笑不出，我心中挂念着明日的讲义，焦灼得很。但看了他那种彻底的欢喜，我又惊讶小孩子的心的奇怪。怕人的汽车，嘈杂的火车，漫漫的田野，不相干的路人，在我看来与我毫无关系，毫不发生兴味；在他眼中究竟如何美丽，而能破涕为笑呢？我由惊讶而生疑问，由疑问而想探索，我想同他交换一双眼睛，来看看他所见的世界看，然而用什么方法可以行呢？

终于我悟到了：我的看事物，刻刻不忘却事物对我的关系，不能清楚地看见真的事物。他的看事物，常常解除事物的一切关系，能清晰地看见事物的真态。所以在他是灿烂的世界，在我只觉得枯寂。犹之一块

洋钱，在我看了立刻想起这是有效用的一块钱，是谁所有的，与我有何关系……等事；而在他看了，只见一块浑圆闪白浮雕，何等美丽！因为如此，对于现在这车站旁的风景．我与他所见各不相同了。我就学他一学看，我屏去因果理智的一切思虑，张开我的纯粹的眼睛来一看，果然飞驰的汽车，蜿蜒的火车，青青的田野，幢幢的行人，一个灿烂的世界！我得到了孩子们的世界的钥了。

我得了这钥，以后就常常进他们的世界。才晓得他们的世界原来与“艺术的世界”相交通，与“宗教的世界”相毗连，所以这样地美丽而且幸福。

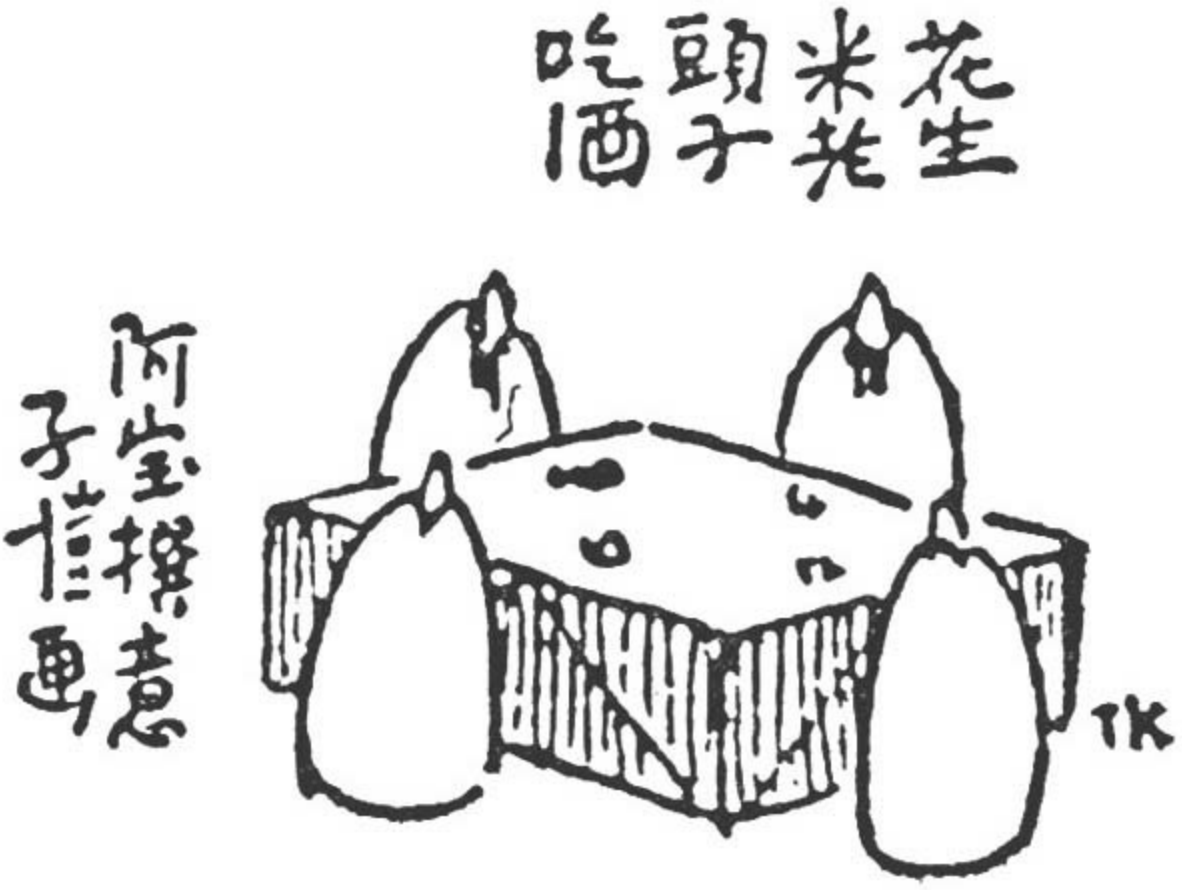
世间的大人们，你们是由儿童变成的，你们的“童心”不曾完全泯灭。你们应该时时召回自己的童心，亲身去看看儿童的世界，不要误解他们，虐待他们，摧残他们的美丽与幸福，而硬拉他们到这枯燥苦闷的大人的世界里来！

二　童心的培养

家里的孩子们常常突发一种使我惊异感动的说话或行为。我每每抛弃了书卷或停止了工作，费良久的时光来仔细吟味他们的说话或行为的意味，终于得到深的憧憬的启示。

有一天，一个孩子从我衣袋里拿了一块洋钱去玩，不久，他又找得了一条红线，拿了跑来，对我说，“给我在洋钱上凿一个洞，把线穿进去，挂在头颈里。”我记得了：他曾经艳羡一个客人胸前的金的鸡心，又艳羡他弟弟胸前的银锁片。现在这块袁世凯浮雕像的又新又亮的洋钱，的确很像他们的胸章。如果凿一个洞，把红线穿起来，挂在头颈里，的确是很好看的装饰品。这时候我正在编什么讲义，起初讨嫌他的

累赘。然而听完了他的话一想，我不得不搁笔了。我惊佩他的发见，我惭愧我自己的被习惯所支配了的头脑，天天习见洋钱，而从来不曾认识洋钱的真面目，今天才被这孩子提醒了。我们平日讲起或看到洋钱，总是立刻想起这洋钱的来路、去处、效用及其他的旁的关系，有谁注意“洋钱”的本体呢？孩子独能见到事物的本体。这是我所惊奇感动的一点。



他们在吃东西的时候，更多美丽的诗料流露出来。把一颗花生米劈分为两瓣，其附连着胚粒的一瓣，他们想象作一个“老头子”。如果把下端稍咬去一点，老头子就能立在凳子上了。有一次，他们叫我去看花生米老头子吃酒。我看见凳子上一只纸折的小方桌，四周围着四个花生米

老头子，神气真个个活现，我又惊佩他们的见识不置。一向我吃花生米，总是两颗三颗地塞进嘴里去，有谁高兴细看花生米的形状？更有谁高兴把一颗花生米劈开来，看它的内部呢？他们发见了，告诉我，我才晓得仔细玩赏。我觉得这想象真微妙！缩头缩颈的姿势，伛偻的腰，长而硬的胡须，倘能加一支杖，宛如中国画里的点景人物了。

他们吃藕，用红线在藕片上的有规则的孔中穿出一朵花来，把藕片当作天然的教育玩具的穿线板。吃玉蜀黍，得了满握的金黄色的珠子。吃石榴，得了满握的通红的宝石。

他们的可惊的识力，何止这几点？在平凡的日常生活中，他们能在处处发见丰富的趣味，时时作惊人的描写。

我于惊奇感动之余，仔细一想他们这种言语行为的内容意味，似乎觉得这不仅是家庭寻常的琐事，不仅是可以任其随时忘却的细故，而的确含着有一种很深大的人生的意味。觉得儿童的这一点心，是与艺术教育有关系的，是与儿童教育有关系的。这是人生最有价值的最高贵的心，极应该保护、培养，不应该听其泯灭。

这点心，怎样与艺术教育有关？怎样与儿童教育有关？何以应该培养？我的所感如下：

儿童对于人生自然，另取一种特殊的态度。他们所见、所感、所思，都与我们不同，是人生自然的另一方面。这态度是什么性质的呢？就是对于人生自然的“绝缘”（“isolation”）的看法。所谓绝缘，就是对一种事物的时候，解除事物在世间的一切关系、因果，而孤零地观看。使其事物之对于外物，像不良导体的玻璃的对于电流，断绝关系，所以名为绝缘。绝缘的时候，所看见的是孤独的、纯粹的事物的本体

的“相”。我们大人在世间辛苦地生活，打算利害，巧运智谋，已久惯于世间的因果的网，久已疏忽了、忘却了事物的这“相”。孩子们涉世不深，眼睛明净，故容易看出，容易道破。一旦被他们提醒，我们自然要惊异感动而憧憬了。

绝缘的眼，可以看出事物的本身的美，可以发见奇妙的比拟。上面所述诸例，要把洋钱作胸章，就是因绝缘而看出事物的本身的美；比花生米于老头子，就是因绝缘而发见奇妙的比拟。

上例所述的洋钱，是我们这世间的实生活上最重要的东西。因为人生都为生活，洋钱是可以维持生活的最重要的物质的一面的，因此人就视洋钱为间接的生命。孜孜为利的商人，世间的大多数的人，每天的奔走、奋斗，都是只为洋钱。要洋钱是为要生命。但要生命是为要什么，他们就不想了。他们这样没头于洋钱，萦心于洋钱，所以讲起或见了洋钱，就强烈地感动他们的心，立刻在他们心头唤起洋钱的一切关系物——生命、生活、衣、食、住、幸福……这样一来，洋钱的本身就被压抑在这等重大关系物之下，使人没有余暇顾及了。无论洋钱的铸造何等美，雕刻何等上品，但在他们的心目中只是奋斗竞逐的对象，拼命的冤家，或作福作威的手段。有注意洋钱钞票的花纹式样的，只为防铜洋钱、假钞票，是戒备的、审查的态度，不是欣赏的态度。只有小孩子，是欣赏的态度。他们不懂洋钱对于人生的作用，视洋钱为与山水草木花卉虫鸟一样的自然界的现象，与绘画雕刻一样的艺术品。实在，只有在这种心理之下，能看见“洋钱”的本身。大人即使有偶然的欣赏，但比起小孩子来，是不自然的、做作的了。小孩子所见的洋钱，是洋钱自己的独立的存在，不是作为事物的代价、贫富的标准的洋钱；是无用的洋钱，不是可以换物的洋钱。独立的存在的洋钱，无用的洋钱，便是“绝缘”的洋钱。对于食物、用品，小孩子的看法也都是用这“绝缘”的眼

的。

这种态度，与艺术的态度是一致的。画家描写一盆苹果的时候，决不生起苹果可吃或想吃的念头，只是观照苹果的绝缘的“相”。画中的路，是田野的静脉管，不是通世间的路。画中的人，是与自然物一样的一种存在，不是有意识的人。鉴赏者的态度也是如此。这才是真的创作与鉴赏。故美术学校的用裸体女子的模特儿，决不是像旧礼教维持者所非难地伤风败俗的。在画家的眼中，——至少在描写的瞬间，——模特儿是一个美的自然现象，不是一个有性的女子。这便是“绝缘”的作用。把事物绝缘之后，其对世间、对我的关系切断了。事物所表示的是其独立的状态，我所见的是这事物的自己的“相”。无论诗人、画家，都须有这个心、这副眼睛。这简直就是小孩子的心、小孩子的眼睛！

这点心在人生何以可贵呢？这问题就是“艺术在人生何以可贵”，不是现在所能草草解答的了。但也不妨简单地说：

涉世艰辛的我们，在现实的世界、理智的世界、密布因果网的世界里，几乎要气闷得窒息了。我们在那里一定要找求一种慰安的东西，就是艺术。在艺术中，我们可以暂时放下我们的一切压迫与担负，解除我们平日处世的苦心，而作真的自己的生活，认识自己的奔放的生命。而进入于这艺术的世界，即美的世界里去的门，就是“绝缘”。就是不要在原因结果的关系之下观看世界，而当作一所大陈列室或大花园观看世界。这时候我们才看见美丽的艺术的世界了。

哲学地考察起来，“绝缘”的正是世界的“真相”，即艺术的世界正是真的世界。譬如前述的一块洋钱，绝缘地看来，是浑圆的一块浮雕，这正是洋钱的真相。为什么呢？因为它可以换几升米，换十二角钱，它可以致富，它是银制的，它是我所有的，……等关系，都是它本身以外的

东西，不是它自己。几升米、十二角钱、富、银、我，……这等都是洋钱的关系物，哪里可说就是洋钱呢？真的“洋钱”，只有我们瞬间所见的浑圆的一块浮雕。

理智，可以用科学来代表。科学者所见的世界，是与艺术完全相反的因果的世界。譬如水的真相是什么？科学者的解答是把水分析起来，变成氢与氧，说这就是水。艺术者的解答，倘是画家，就把波状的水的瞬间的现象描出在画布上。然而照前面道理讲来，这氢与氧分明是两种别物，不过与水有关系而已，怎么可说就是水呢？而波状的水的瞬间的现象，确是“水”自己的“真相”了。然而这是说科学的态度与艺术的态度，不是以艺术来诋毁科学。科学与艺术，同是要阐明宇宙的真相的，其途各异，其终点同归于哲学。但两者的态度，科学是理智的、钻研的、奋斗的，艺术是直观的、慰安的、享乐的，是明显的事实。我的意旨，就是说现实的世间既逃不出理智、因果的网，我们的主观的态度应该能造出一个享乐的世界来，在那里可得到refreshment〔精神爽快，神清气爽〕，以恢复我们的元气，认识我们的生命。而这态度，就是小孩子的态度。

艺术教育就是教人这种做人的态度的，就是教人用像作画、看画的态度来对世界；换言之，就是教人绝缘的方法，就是教人学做小孩子。学做小孩子，就是培养小孩子的这点“童心”，使长大以后永不泯灭。申说起来：我们在世间，倘只用理智的因果的头脑，所见的只是万人在争斗倾轧的修罗场，何等悲惨的世界！日落，月上，春去，秋来，只是催人老死的消息；山高，水长，都是阻人交通的障碍物；鸟只是可供食料的动物，花只是结果的原因或植物的生殖器。而且更有大者，在这样的态度的人世间，人与人相对都成生存竞争的敌手，都以利害相交接，人与人之间将永无交通，人世间将永无和平的幸福、“爱”的足迹了。故艺

术教育就是和平的教育、爱的教育。

人类之初，天生成是和平的、爱的。故小孩子天生成有艺术的态度的基础。小孩子长大起来，涉世渐深，现实渐渐暴露，儿时所见的美丽的世界渐渐破产，这是可悲哀的事。等到成人以后，或者为各种“欲”所迷，或者为“物质”的困难所压迫，久而久之，以前所见的幸福的世界就一变而为苦恼的世界，全无半点“爱”的面影了。此后的生活，便是挣扎到死。这是世间最大多数的人的一致的步骤，且是眼前实际的状况，何等可悲哀呢！避死是不可能的，但谋生前的和平与爱的欢喜，是可能的。世间教育儿童的人，父母、先生，切不可斥儿童的痴呆，切不可盼望儿童的像大人，切不可把儿童大人化（参看本卷第七第八两期《教育杂志》的我的文字[3]），宁可保留、培养他们的一点痴呆，直到成人以后。

这痴呆就是童心。童心，在大人就是一种“趣味”。培养童心，就是涵养趣味。小孩子的生活，全是趣味本位的生活。他们为趣味而游戏，为趣味而忘寝食。在游戏中睡觉，在半夜里要起来游戏，是我家的小孩的常事；推想起来，世间的小孩一定大致相同。为趣味而出神的时候，常要做自己所做不到的事，或不可能的事，因而跌交，或受伤，也是我家的小孩子的常事。然这种全然以趣味为本位的生活，在我们大人自然不必，并且不可能。如果有全同小孩一样的大人，那是疯子了。然而小孩似的一点趣味，我们是可以有的。我所谓培养，就是做父母、做小学先生的人，应该乘机助长，修正他们的对于事物的看法。助长其适宜者，修正其过分者。最是十岁左右，渐知人事的时光，是紧要的一个关头。母亲父亲的平日的态度，在这时期中被他们完全学得。故十三四岁小孩子，大都形式与内容完全是父母的化身。这是我所屡次遇见的实在情形。过了十三四岁以后，自己渐成为大人，眼界渐广，混入外来的印

象，故内容即使不变，形式大都略有更动，不完全是父母的模仿了。然而要根本改造，已是不可能了。所以自七八岁至十三四岁的时期，是教育上最紧要的关头。

一般的父母、先生，总之，是以教孩子做大人为唯一的教育方针的，这便是大错。我尝见有一个先生对七八岁的小孩子讲礼貌、起立、鞠躬、脱帽、缓步、低声、恭敬、谦虚……又有母亲存款于银行里，银行送一具精小的铜制的扑满，她就给五岁的孩子储藏角子。并且对我说这孩子已怎样懂得储钱，以为得意。又有一种客人，大都是女客，是助成这件事的。他们提了手帕子（里面包几样糕饼等礼物，我们的土语叫“手帕子”）来做客人，看见孩子，又从身边摸出两只角子来赏给他，当他的父母亲面前，塞进他的小袋袋或小手手里，以为客气又阔气。我们乡间，凡稍上等□[4]的人家的客人来往，总有此习惯。因此小孩子无论两岁三岁，就知储蓄，有私产了。这种都是从小摧残他的童心。礼貌、储蓄，原非恶事，然而在人的广泛伟大的生命上看来，是最末梢的小事而已。孩提的时候教他，专心于这种末梢的小事，便是从小压倒他，叫他望下，叫他走小路。这是何种的教育？

然则所谓培养童心，应该用甚样的方法呢？总之，要处处离去因袭，不守传统，不顺环境，不照习惯，而培养其全新的、纯洁的“人”的心。对于世间事物，处处要教他用这个全新的纯洁的心来领受，或用这个全新的纯洁的心来批判选择而实行。

认识千古的大谜的宇宙与人生的，便是这个心。得到人生的最高的法悦的，便是这个心。这是儿童本来具有的心，不必父母与先生教他。只要父母与先生不去摧残它而培养它，就够了。

《西青散记》的作者史震林，在这书的自序中，有这样的话：

余初生时，怖夫天之乍明乍暗，家人曰，昼夜也。怪夫人之乍有乍无，曰，生死也。教余别星，曰，孰箕斗；别禽，曰，孰鸟鹊；识所始也。生以长，乍明乍暗，乍有乍无者，渐不为异；间于纷纷混混时，自提其神于太虚而俯之，觉明暗有无之乍乍者，微可悲也。襁褓膳雌，家人曰，其子犹在。匍匐往视，双雏睨余，守其母羽。辍膳以悲，悲所始也。……

我对于这文章非常感动：原来人之初生，其心都是全新而纯洁，毫无恶习与陈见的迷障的。故对于昼夜生死，可怖可怪。这一点怖与怪，就是人类的宗教、艺术、哲学、科学的所由起。“生以长，乍明乍暗乍有乍无者，渐不为异”，便是蒙了世间的迷障，已有恶习与陈见了。“间于纷纷混混时，自提其神于太虚而俯之”，是“童心”的失而复得。“辍膳以悲”，于是发生关于宇宙的、生灵的、人生的大疑问了。人间的文化、宗教、艺术、哲学、科学，都是对于这个大疑问的解答。

---

[1] 本篇选自《艺术教育》一书。其中《儿童的大人化》曾连载于1927年的《教育杂志》第19卷7月号、8月号，《童心的培养》原载同卷12月号，收入书中时略有改动。

[2] 拐子，作者家乡话，此处指拐骗小孩的骗子。

[3] 即前节《儿童的大人化》。

[4] 此处字迹模糊。

《艺术教育》[1]序言

这书中所载的十篇论文，中有八篇是外国的艺术教育论者所著而我所译的。计有日本著者四人，即阿部重孝、岸田刘生、北村久雄，及关宽之；德国著者二人，即Ernst Weber〔恩斯特·威柏〕与Franck Damrosch〔弗兰克·达姆罗施〕。其余二篇，是我自己所作的。这等文字，都曾在最近二三年来的《教育杂志》上发表过，本来不须保留；因见国内关于艺术教育的论著绝少，遂纂而刊印为这册书，使在岑寂的中国艺术教育界中暂作一个细弱的呼声。

民国十九年〔1930〕十二月丰子恺识

---

[1] 《艺术教育》（日本阿部重孝著，丰子恺译著）系1932年9月上海大东书局出版。书中只有《序言》和《关于学校中的艺术科》《关于儿童教育》三文为作者所著，其余皆译文，故未收。

关于学校中的艺术科[1]——读《教育艺术论》

现在的所谓“艺术科”——图画、音乐等——处于与二十年前的“修身科”同样的情形之下了。善与美，即道德与艺术，是人生的全般的修养，是教育的全般的工作，不是局部的知识或技能。故分立一修身科，似乎其他的教育与道德无关；分立一艺术科，也似乎其他的教育与艺术无关。循流忘源，终于大悖教育之本旨与设科之初意，于是产生了一种机械的、不合理的图画音乐科的现象。先生都应该负训育的责任，善的教育可以融入一切各科中，这是合理的教育法。同样，描画与唱歌弹琴的练习尽管有，但先生照理也应该都负艺术的陶冶的责任，艺术科不限于图画音乐，艺术教育也应该融入一切各科中，方为合理的教育法。

试翻阅教育部所规定的课程标准，或各学校的学科细则等，在艺术科的宗旨的项下，必定有“涵养美感”“陶冶身心”“养成人格”一类的话。这原是正当的、堂堂的艺术教育的宗旨。请先就其教育的原理约略检点一下：

教育，简言之，就是教儿童以对于人生世界的理解，即教以对于人生世界的看法，换言之，即教以人生观、世界观。人生非常崇高；世界非常广大。然看者倘然没有伟大的心眼，所见就局限于一面，必始终不能领略这崇高的人生与广大的世界，而沉在黑暗苦恼之中，相与造成黑暗苦恼的社会与世界了。这崇高、广大的人生与世界，须通过了真善美的理想而窥见。教育是教人以真善美的理想，使窥见崇高广大的人世的。再从人的心理上说，真、善、美就是知、意、情。知意情，三面一齐发育，造成崇高的人格，就是教育的完全的奏效。倘有一面偏废，就

不是健全的教育。

科学是真的、知的；道德是善的、意的；艺术是美的、情的。这是教育的三大要目。故艺术教育，就是美的教育，就是情的教育。学校中各种知识的学科都是真的方面的；各种教训都是善的方面的。所谓艺术科，就是美的方面的。故艺术科在全体学科中，实占有教育的三大要目之一，即崇高的人格的三条件之一。这是人生的很重大而又很广泛的一种教育，不是局部分的小知识小技能的教授。如何重大，如何广泛，可从人生的根本上考察而知。

原来吾人初生入世的时候，最初并不提防到这世界是如此狭隘而使人窒息的。只要看婴孩，就可明白。他们有种种不可能的要求，例如要月亮出来，要花开，要鸟来，这都是我们这世界中所不能自由办到的事，然而他认真地要求，要求不得，认真地哭。可知人的心灵，向来是很广大自由的。孩子渐渐大起来，碰的钉子也渐渐多起来，心知这世间是不能应付人的自由的奔放的感情的要求的，于是渐渐变成驯服的大人。自己把以前的奔放自由的感情逐渐地压抑下去，可怜终于变成非绝对服从不可的“现实的奴隶”。这是我们都经验过来的事情，是谁都不能否定的。我们虽然由儿童变成大人，然而我们这心灵是始终一贯的心灵，即依然是儿时的心灵，不过经过许久的压抑，所有的怒放的炽盛的感情的萌芽，屡被磨折，不敢再发生罢了。这种感情的根，依旧深深地伏在做大人后的我们的心灵中。这就是“人生的苦闷”的根源。我们谁都怀着这苦闷，我们总想发泄这苦闷，以求一次人生的畅快，即“生的欢喜”。艺术的境地，就是我们大人所开辟以发泄这生的苦闷的乐园，就是我们大人在无可奈何之中想出来的慰藉、享乐的方法。所以苟非尽失其心灵的奴隶根性的人，一定谁都怀着这生的苦闷，谁都希望发泄，即谁都需要艺术。我们的身体被束缚于现实，匍匐在地上，而且不久就要

朽烂。然而我们在艺术的生活中，可以瞥见“无限”的姿态，可以认识“永劫”的面目，即可以体验人生的崇高、不朽，而发见生的意义与价值了。故西谚说：“人生短，艺术长。”艺术教育，就是教人以这艺术的生活的。知识、道德，在人世间固然必要；然倘缺乏这种艺术的生活，纯粹的知识与道德全是枯燥的法则的网。这网愈加繁多，人生愈加狭隘。即如前面所述，知识、道德、艺术，三者共相造成崇高的人格，一面偏废，就不健全。故学校中有知识科、训育科，同时必有艺术科。所以说：艺术教育，是人生很重大的一种教育，非局部的小知识、小技能的教授。

所谓艺术的生活，就是把创作艺术、鉴赏艺术的态度来应用在人生中，即教人在日常生活中看出艺术的情味来。对于一朵花，不专念其为果实的原因；对于一个月亮，不专念其为离地数千万里的星；对于一片风景，不专念其为某县某村的郊地；对于一只苹果，不要专念其为几个铜板一只的水果。这样，我们眼前的世界就广大而美丽了。在我们黄金时代，本来不曾提防到这世界里的东西是这样枯燥无味的，所以初见花的时候要抱它、吻它，初见月的时候要招呼它、礼拜它，哪晓得它们只是无知的植物的生殖器，与无情的岩石的大块。如今我们在艺术的世界中，即“美的世界”中，可以重番梦见我们的黄金时代的梦。倘能因艺术的修养，而得到了梦见这美丽的世界的眼，我们所见的世界，就处处美丽，我们的生活就处处滋润了。一茶一饭，我们都能尝到其真味；一草一木，我们都能领略其真趣；一举一动，我们都能感到其温暖的人生的情味。艺术教育，就是授人以这副眼睛，教人以这种看法的。所以说，艺术教育是人生的很广泛的教育，不是局部分小知识、小技能的教授。

要之，艺术教育是很重大很广泛的一种人的教育。所以如前所述，课程标准或各学校的学科细则等，在艺术科宗旨的项下，必用“涵养美

感”“陶冶身心”“养成人格”一类的堂堂的话，原是十分正当、十分远大、十分认真的宗旨。

然而在目下的学校中，对于这正当远大的目的的手段，只是一小时的图画与一小时的音乐。一学校中，除了课程表上的“图画”“音乐”几个字以外，别无艺术的香气了。似乎这一小时的图画与一小时的音乐，已能充分达到艺术科的教育的目的了。但我很怀疑。我以为（一）艺术教育，——倘要切实地达到所定的目的，——不是图画与音乐两种课业所能单独施行的。（二）况且学校中所实施的所谓图画音乐，有许多是与艺术无关的工作。

一般学校之所以定图画音乐为艺术科者，是因为图画音乐易于养成人的艺术的趣味的原故。然而这只能说是“艺术科”，不是“艺术教育”。现在一般学校，在“艺术科”项下用“艺术教育”的宗旨，即把艺术教育的责任全部卸在图画音乐的肩上。倘艺术科果能完全代表艺术教育而奏圆满的效果，那当然是无所不可。然而图画音乐只能说是“直接的艺术的教科”，决计不能使艺术教育的全部通过了图画音乐而达到其目的。何以言之？例如图画，教儿童鉴赏静物、鉴赏自然，不念其实用的、功利的方面，而专事吟味其美的方面，以养成其发见“美的世界”的能力；教儿童描写这美，以养成其美的创作的能力。希望这能力能受用于其生活上：即希望其能用鉴赏自然、鉴赏绘画的眼光来鉴赏人生、世界，希望其能用像美的和平与爱的情感来对付人类，希望其能用像创造绘画的态度来创造其生活。这是“直接”用“艺术”来启发人的“艺术的”心眼，故可说是“直接的艺术科”。然而如前所说，艺术教育的范围是很广泛的，是及于日常生活中的一茶一饭、一草一木、一举一动的。故不但学校中的各科，凡属人生的事——倘要完全地、认真地施行“艺术教育”，否，“教育”——，都应该时时处处“间接”地教以艺术方面的意义，先生

——尤其是小学校的先生——应该时时处处留意指导儿童的美的感情的发达，与时时处处留意其道德品性的向上同样。然而在现今的学校中，这点是不行的。他们只有图画音乐，除了图画音乐以外，——假定这图画音乐的先生是真懂得艺术及艺术教育的，——一校中全无艺术的香味，与“爱”的面影。不美的校舍，丑恶的装饰，功利的先生，哪里去找寻“爱”的面影呢？故图画音乐的不奏真的教育效果，原是难怪的事。

请仔细想想看，人生之有赖于美的慰藉、艺术的滋润，是很多的。人生中无论何事，第一必须有“趣味”，然后能欢喜地从事。这“趣味”就是艺术的。我不相信世间有全无“趣味”的机械似的人。劳动者歇在荫凉的绿荫下面的时候，口中也要不期地唱出山歌；农夫背了锄头回家的时候，对于庄严灿烂的夕阳不免要驻足回头。何况于初出黄金时代的儿童？故先生对于儿童，实在可以时时处处利用其固有的“趣味”，以抽发其艺术的感情，则教育的进行的道路必可平滑得多。国文、英文，自不必说，就是博物、理化、数学，岂仅属冷冰冰的机械的知识？艺术地看来，都有丰富的温暖的人生的艺术的情味，都是艺术教育的手段。艺术教育岂限于图画音乐？今限于图画音乐，而分立这二科为艺术科，使之独担艺术教育的责任，即使该二科的先生充分理解艺术与艺术教育，无奈只有二小时，且环境都无艺术的香气，众寡不敌，一曝十寒，其所奏的直接的艺术教育的效果也微乎其微了。

以上所说，“艺术教育不是图画音乐两种课业所能单独施行”，是假定这图画音乐正确奏效的话。然而现今有的学校，所实施的所谓“图画、音乐”，大都是与艺术无关系的、无意义的或卑鄙的东西。结果学校中全无“艺术教育”的一回事，却另外添了几种无意义的或卑鄙的怪观象。图画，请一个“会画”的教师；音乐，请一个“会唱”的教师；校长先生的能事已毕了。先生到校上课，教务长领导入教室，说几句介绍辞，

跑出教室，关上门，教务长的能事也已毕了。至于设备，音乐教室中，一块黑板是当然有的，一口小风琴是特别的。图画可以用普通教室。学生个个空手端坐，似乎图画用具是不成问题的。叫他们拿出用具来，拍纸簿、道林纸、邮政局里用的或电车卖票用的铅笔。这上课完全是不诚意的。同时艺术科教师，也就被轻视。“艺术科教师”，如果当作“艺术教育的教师”，或“教儿童以艺术的教师”解说起来，是非常重要的人，且艺术科以外的其他各科中既然全无艺术的香味，全不负艺术教育的责任，而叫图画音乐两科来共负“艺术科”的名称，那么，艺术的陶冶的责任应该是限于图画音乐教师所负的了。然而试观现在的学校，似乎图画音乐教师并不重要；不但如此，又似乎是最轻易的。图画音乐二科在课程表上，犹之药方上的轻头药味，为凑成一个汤头的形式而附加的。国文、英文、数学，是切实有用的知识，所以最尊；至于画画与唱歌，在办学者，在学生，都似乎觉得是轻头功课。故其教师，薪水也比别科教师薄一点。别科要考试，图画音乐不要考试；别科不及格要留级，图画音乐不留级。在这种情形之下，分明艺术科教师是很不重要的。

所以办学者聘请艺术科教师，但以“会画”“会唱”为选择的标准。其教师也以教学生“会画”“会唱”为最高目的。故一旦请到了一个专门的“画家”来担任图画，似乎是最优待学生了。在“画家”的教师，也以为我是专门画家，教你们普通学校的中学生与小学生是绰绰有余的了，是委屈的了。于是教的时候，就以自己为模范，一味课以专门的技巧，似乎希望中学生小学生要个个像他一样地做了专门的画家才好。在这种教课之下，不知浪费了多少儿童与青年的努力！“画”是一事，“教画”又是一事。即“画家”与“图画教师”是不同的两种人。如前所述，依艺术教育的原理，图画科的目的不在作成几幅作品，即不在技巧的磨练，而在教以美的鉴赏力与创作力的，以养成其美的感情，使受用于其生活上。故但以“会唱”“会画”为音乐图画教授的目的，是大错的见解。又是普通最

易犯的误谬。

然而请真的专门的画家教图画，比较的是犹可的。因为画家终究是艺术家，虽然不谙熟教育与教授法，然其与教育家的相去还不很远。最可虑的，是充其“会画”“会唱”的目标的极致，全无教养的戏子可为音乐教师，全无教养的漆匠司务可为图画教师了。

仅以“会画”“会唱”为目的，上图画课就像广告画匠的教徒弟，上音乐科就像教鹦鹉。模写，擦笔肖像画，都可为图画的教材；小调、京调，都可为音乐的教材。然而普通中小学校的学生，是学做人而来的，不是要做画家与音乐家而来的，更不是学做广告画匠与戏子而来的！倘然毕业后真能做广告画匠与戏子，倒也可以吃饭；然他们每星期只有一小时的教练，恐怕不能修成画匠与戏子吧！这样看来，这种图画科与唱歌科是全然无用的徒劳，是与教育完全没有关系的玩耍。他们聚数十青年于一堂。堂皇地摇铃、上课、点名、批分，试问所干何事？图画音乐的上课，实在太滑稽了！做人，不一定要会画画，不一定要会唱歌。不画画、不唱歌，尽能做一个很好的“人”。“生活”是大艺术品。绘画与音乐是小艺术品，是生活的大艺术品的副产物。故必有艺术的生活者，方得有真的艺术的作品。从这意义着想，就可明白怎样才是真可称为“艺术科”的“图画”与“音乐”了。

要之，“艺术教育”与普通所谓“艺术科”，意义不是一致的。学校的艺术教育，是全般的教养，是应该融入各科的，不是可以机械地独立的，也不是所谓艺术科的图画与音乐所能代表全权的。即美的教育，情的教育，应该与道德的教育一样，在各科中用各种手段时时处处施行之，就中图画或音乐，仅属其各种手段之一，即直接用艺术品来施行艺术教育的一种手段而已。全般的艺术教育是“大艺术科”，图画音乐是“小艺术科”。平素有大艺术科的教养，小艺术科的图画音乐方得有真

的意义。否则图画与音乐决不能独立而奏圆满的效果。这又可拿修身科来比方：艺术教育犹之训育的全部，图画音乐犹是修身科中的礼法实习。今置全般的艺术教育于不问，而但授两小时的图画音乐，犹之平素全不注重训育，对于学生的日常生活的行为、品性全然不问，而仅设一小时的作法，使在这一小时中做戏似地演习道德的礼仪，岂非无理之事？

怎样把艺术教育融入教育的全部中呢？就是最近德国教育学者Ernst Weber〔恩斯特·威柏〕的所谓“教育艺术”（“Erziehengskunst”）。他在一九二四年发表《艺术教育与教育艺术》一书。书中分理论与实例两部。理论部说明教育艺术的意义，实例部提示历史、地理等各科教授的实例。Weber的所谓“教育艺术”的主张的大意，可从下列的几段话中窥得。

“美的要求，包拥着全体的教育问题。这是与伦理的要求和论理的要求同样地从教育学的基础科学上派生的。这是前提，是全体的建筑物所立的基地。……”

“唯有能用孩子似的直感与孩子似的感情来体验，而能忘却自己为一个已经成熟的大人的人，能像孩子地游戏的人，能做教育的艺术家。……”

“我们要把教育、教授的教师的全活动，人间教育的全行为，当作近似于一种艺术活动、艺术行为的东西而着想。……”

“一切教育行为，倘要实行其充分地有价值的任务，应该不但取伦理的、论理的方向，必须又取美学的方向。……”

“有艺术的性质的科目，即文学、作文、唱歌、图画、体操、手工

等科目，自不必说；就是读法、讲话法、书法、算术等非艺术的科目，——倘要奏教育学的效果，——也必需那种艺术的加味。……”

该书的日译者相良德三的日译本的序言中，也有这样的一段话：

现代艺术教育的先驱者的Weber，在今日，对于所谓艺术教育似乎已经不甚有兴味，不甚置重了。这在他这书的《序曲》（即理论部）中已经表示着。他以为今日的所谓艺术教育，只是就几种艺术的科目，例如图画、唱歌、作文等上所行的教育而已；别的大部分的科目，依然根据于兴味索然的、记忆偏重的教育法。Weber对于这现状似已感到非常的不满意与教育的罪恶。据他所说，真的艺术教育，不是仅行于几种科目上的，是普施于小学校的全科目上，历史、地理、理科自不必说，即在算术、讲话法、读法、书法、手工、体操及其他一切科目上，也必普遍地施行。不然，全科目的学习必终于不能成为儿童的有生气的体验，不能收得真的效果。他在这书里，发表他的新意义的艺术教育，真意义的艺术教育，换言之，即教育艺术的主张。……

聪明的读者，看了上揭几段话，早可会得所谓教育艺术的全部的意义，不必再读我的拙劣的译文了。

Weber的教育艺术的主张，在今日末为定论，反对他的人也有。但在现代的艺术教育论坛上，他是最热心的一个倡导者。他的主张，乃根本于热诚的教育心而发。故在事实上或有难于实现之点，但其目标高远，论旨深广，实为现代艺术教育界之警钟。

---

[1] 本篇选自《艺术教育》一书。

为妇女们谈绘画的看法[1]

在绘画展览会中，与其自己看画，不如看别人看画，更有趣味，而且在我又觉得更有意义。各种各样的鉴赏者，在各种各样的作品前面通过，他们的领略这等作品，有各种各样的态度，这真是最有画意的一般光景。有的人一幅一幅地仔细玩赏。有的人走马看花地巡视一周。又有的人特别留连于某一幅作品的前面，只管对它出神。有时走近去细看，有时退后几步而远眺。退得太快，不提防踏了后面的老女士的小脚尖，便演成一幕滑稽的喜剧。

然而我所觉得有意义的，是看女子们的看画。她们总欢喜走近去细看，把一幅大画一部分一部分地细看。踏脚尖的喜剧，在她们是不会演的；但她们欢喜谈话，因了她们的谈话，我更确实知道她们的看画是欢喜一部分一部分地细看的。因为她们所谈的，总是关于一幅画中的某一部分的事，例如“这个脸孔画得怕来！”“这朵花画得好来！”

但我并不是说她们的看法完全不对。世间的绘画，有各种各样的画法，故看画也有各种各样的看法。有一种画，原是宜乎一部分一部分地近看的。但另有一种画，不宜近看而宜远眺；又有一种画，不宜一部分一部分地分看，而宜乎就全体而总看，这也不可不知道。倘对于一切的画都用同一的看法，便不对了。故我在展览会中看见女子们的看画都欢喜一部分一部分地近看，便知道她们是爱好那一种画的。这也很好，但只爱好一种画，享乐的范围岂不太狭小么？所以我今天的谈话，想把各种的绘画和各种的看法告诉爱好绘画的女士们。也许她们听了这话，对于别种的画也会爱好起来。《妇女杂志》的读者诸君当然不是个个和我在展览会中所见的女士们一样的；但关于世间各种绘画的看法的话，不妨来对大众谈谈。

世间的绘画可大别为三种。明白了这三种绘画的差别，便懂得绘画

的看法了。但要明白这三种绘画的差别，必先知道画家对于所描的东西的观察法。故现在的话，须根本地从画家的观察法谈起。

画家在画中所描的东西是什么？谁也能回答：“是世间的种种物象。”不错，除了极少数的特殊的画家欢喜描世间所看不见的鬼神妖怪以外，大多数的画家是描写世间的种种物象的。他们观察世间的种种物象，例如景色、人物、花鸟、果物、器具，把所见的样子描在绘画中，便成为山水画、风景画、人物画、肖像画、花卉画、翎毛画、静物画等。但画家对于这等物象的观察法，各人不同，因而所见的样子各人不同，因而所描出的画也各人不同；因而我们对于这种画的看法，也应该各画不同了。

画家对于世间的物象的观察法，大约可分为三种：

第一种观察法，其观察物象的时候，就物象的一部分一部分而逐次细看，把这物象的全体各部都看得十分详细而周到。他们不是同时看见物象的全体的，他们是就物象的各部分分作数次而逐一细看的。例如看一个人，先细看其头部，次细看其衣服，最后细看其手足等。看头部的时候，也不是同时看见头的全体的。在头部中又分作数次而逐一细看。例如头发如何，眉毛如何，眼鼻口耳等各如何，一一细看。故他们所见的这个人的样子，十分周到而详细：连衣服上的模样，首饰上的花纹，皮鞋带的结法，都看清楚——几乎连眼睫毛共有几根都数清楚。

第二种观察法，与第一种相反，他们就物象的全体而作一次总看，只见物象的大体的样子。即他们把眼睛微微地合拢来，从睫毛中间观望物象的全部，而不许把眼睛注视在物象的任何一部分上。故所见的样子，都是模糊的，与上述的第一种观察法所见恰好相反。因为他们把物象的全体作一次总看，即要在一秒钟之间看到物的全体，就不能像第一

种观察法的看见物的各部的详细点，故所见的只有一个大体的模糊的样子。例如要看一个人，他们必须从这人离开一点，远远地眺望，自顶至踵，全部看见，但全部都不清楚。上述的两种看法，在我们的日常生活中是常用的。例如我和友人坐在室中晤谈，彼此相对，这时候大多是用第一种看法的。即有时注看对手的颜面，有时注看对手的衣服，有时不妨注看对手的胸章上的花纹。又如我在室内，从窗中望见我的友人远远地走来，这时候我对他是用第二种看法的。即远远地望见友人的全部的模糊的姿态，而不见其身体各部的详细点。又如友人急忙地从我面前跑过，或者我突然回头向坐在一隅的友人一瞥，这时候我所见的也是友人的全体的模糊的姿态，也是属于第二种看法的。原来画家也就是人，故画家的对于物象，并非另有一种特殊观察法的，也不过是我们日常生活中所惯用的看法而已。

第三种观察法，较为特别：观察物象的时候，既非逐次分看，又非一次总看，而是只看物象的某一方面的情形。即有时只看物象中的一块一块的形状的构成，有时只看物象中的一条一条的界线的结合。例如看一个人，有时只见其头发、脸孔、身体的一块一块的形状的构成，有时只见其脸的轮廓线，眉目等的曲线，和衣服上的皱纹线等的结合。故由这种观察法所见的物象的样子，也非常特别：因为只看物象中的某一方面的情形，故所见的也只是物象的某一种的状态，而不是完全的实际的物象。这物象的某一种的状态，比较起完全的实际的物象来，一定要简单。因为简单，故不肖似实际的物象，而是一种奇形的状态。这种看法虽然较前二者为特别，其实也是我们日常生活中所常用的看法。试想像：假如有一群时装的女子通过我们的面前。我们倘不想到其为女子，而仅当作一种“形状”的构成而观察，便觉得刺激我们的眼帘的，只是茅篷似的一簇一簇的东西（发），莲花似的一瓣一瓣的东西（脸），丝瓜似的一条一条的东西（身），棍棒似的一对一对的东西（腿）。倘仅当

作一种“线”的结合而观察，便觉得刺激我们的眼帘的，只是括弧形的线，S形的线，葫芦形的线，种种的线的交错。这时候我们所见的样子，比实际的女子们的样子简单而奇怪。因为这是她们的一方面的状态，而不是她们的完全的实际的模样，故不肖似实际的女子了。然而我们在日常生活中往往爱用这种看法。例如我们形容一个人，说他是“矮胖子”或“瘦长子”。这时候我们脑际所浮出的这个人的印象，便是用这第三种观察法所见的样子。

要之，画家对于世间的物象的三种观察法，是（1）逐次分看物象的各部，（2）一次总看物象的全体，（3）只看物象的某一方面。画家对于物象有这三种观察法，故其所描的画也有三种：

用第一种观察法而描画：即把视点逐次注集于物象的各部分，所见的是物象各部的详细的样子；故其描画时也是把视点逐次集注于画面的各部分，而详细描写的。无论衣服上的模样，首饰上的花纹，皮鞋上的带结，都要一一仔细描写，不容一笔苟且。画面全部都详细而清楚，没有一处模糊的地方。故描一幅画，要费很久的时间，和很深的工夫。这种画的特色，是工致而肖似实物。我们可称它为“工致的画”。

用第二种观察法而描画：即视点不集注于物象的任何一部分，而平均分散于物象的全体，所见的是物象的大体的模糊的样子；故其描画时也把视点平均分散于画面的全体，而描出物象的大体的模糊的样子。在这种画中，各物都不清楚，甚至不能辨认其所描的为何物。描一幅画，不费长久的时间，也不费艰深的工夫。看来似乎是容易描的，其实也不容易。因为这种画又要糊涂而又要表出物象的姿态，另有一种困难之处。第一种描法可以多费时间和工夫，第二种描法却全靠观察的灵敏与手法的巧妙，时间和工夫没有用。故良好的作品，近看虽然非常模糊，但远眺时姿态生动，比第一种画更加逼真。我们可称之为“模糊的画”。

用第三种观察法而描画：即视点专注于物象的某一方面，所见的是形的构成或线的结合。故其描画也专重“形状”和“线条”，而仅表出物象的某一方面的姿态。这是一种较为特别的描法。画家竟不依照物象的实际的样子，而只顾描写自己所偏重的一方面，故所描的画，与前两种迥然不同。前两种画虽然有的精致，有的模糊，但总是肖似实物的。现在的第三种画，竟把物象改造为简单而奇怪的样子，使与实际全不肖似。但这所谓简单与奇怪，并非像小孩子的画的幼稚或乱涂，而是根据于一定的观察法的。故其画法也很困难。看似粗率而不近实际，却另有一种新鲜强烈之感，为前两种画中所不能见。我们可称之为“奇形的画”。

以上已就画家对于物象的三种看法和画的三种描法凭空地说过了。先请读者明白了这三种话的概念，然后举实例来证明。

一 工致的绘画

西洋的古典派以前的绘画，都是属于这一类的。现在可举意大利画家波的契利〔波提切利〕（Sand　Botticelli，1444—1510）的《圣母戴冠》为实例。试看这幅画中，全体都描得非常详细而精致。圣母衣服上的花边，圣婴基督的脚爪，诸天女的卷发，和衣服上的模样，圣母的冠上的纹样，都描得很清楚；连那册书上的一行一行的文字也几乎历历可辨。这真是“工致的绘画”的确切的实例。波的契利描这幅画时，是把视点逐次集注于圣母圣婴及天女等的各部而分别仔细观察，然后一部一部地描写的。故我们看这幅画的时候，也不妨把视点逐次集注于各部而分别细看。但读者便要笑问：“圣母圣婴及天女，真果能出现于世间，演成戴冠的模样，而让波的契利仔细观察且描写的么？”不错，圣母和圣婴等原来不是实际的存在，原是人们所想像出来的神。但人们所想像出来的神，一定依照人们自己的形态。故哲学家叔本华曾说：“倘牛们有

神，其神必作牛形。”其意思就是说：“人们的神是作人形的。”即人们在人类中选择一种最端正的相貌，认为是神的相貌；选择一种最健全的体格，认为是神的体格；选择一种最高贵的衣饰，认为是神的衣饰。所以结果，人们的描写天神，仍是观察了人们自己而描写的。波的契利在描这幅画以前，先向世间留意观察，选择最端正的相貌，最健全的体格，和最高贵的衣饰，而在心中造出天神的模样来。他把平时所见的可取的材料都牢记在心头。例如最高贵的衣边的花纹是怎样的，最美丽的卷发的形状色彩是怎样的，一一牢记在心。材料搜集完备了，然后动手描画。这时候不是观察了实际的模型而写生，乃是观察了心中的记忆及想像的模型而写生。故虽然没有实际的圣母和圣婴，但波的契利的画仍是从逐次细看的观察法而描出的。西洋在中世纪时，因为基督教盛行，画家统是虔敬的基督教徒。故中世纪的西洋画，大半是神像的画。神像的画，不一定要像波的契利的全凭想像而描写，实际写生的描法也是可行。例如画家要描圣母，便向人类中选择一位相貌体格最近于十全的女子，请她穿了圣母的服装，扮演为圣母，然后由画家观察而描写。如要描基督，也可选择一位相貌体格最端正健全的男子，使扮演为基督而给画家作模特尔（model）。不过这办法，不及凭想像而描写的好。所以技术高妙的画家，大都不欢喜写生真的模特尔，而欢喜凭自己的想像，即写生自己心中的模特尔。写生自己心中的模特尔，可比写生真的模特尔更为自由完美而精致。因为真的人所不能扮演的神态，真的世间所不易办到的设备，在画家的心中都可扮演而设备出来。例如波的契利这画中的圣婴，世间哪里找得到这样十全美秀的婴孩？这是波的契利从平日所见的许多美秀的婴孩中采取众长而集成的，故十全美秀而异常精致。盖此种工致的绘画，大都不是写生实物，而是采取众长而集成的，故能如此工致。这等画家的观察物象，不但把视点逐次集注于同一物象的各部分上，又把视点逐次集注于许多物象的各部上，采取各物的各部的美点，使集成一种完美的物象，而描入画中。我们普通对着了实物而描

画，名曰“写生画”；反之，这等画家不看实物而描写心中所记忆或想像的样子，可名曰“理想画”。如前所述，理想是使绘画工致的一个原因。故工致的绘画，大都是理想画。西洋绘画的正式成立，始于中世纪意大利的文艺复兴期。自文艺复兴期已降，直至十九世纪初叶法兰西的古典画派，期间许多大画家所描的画，都是这种理想画，即都是工致的绘画。上述的波的契利便是其中的一人。现在可把这期间所有的最大的画家及其杰作一一检点一下看：

契利：《圣母戴冠》

西洋绘画的正式成立，始于十三世纪的意大利文艺复兴初期画家契马波〔契马布埃〕（Cimabue，1240—1302？）。故西洋人称这画家为“绘画之父”。但契马波没有作品流传于后世，我们只知道他是善描极工细的绘画的。他有一天散步于野中，看见一个牧羊童子用碳条在石上描羊，描得极好，就收他为画弟子，教他学画。这牧羊童子后来成为西

洋第一代传世的大画家，即乔笃〔乔托〕（Giotto，1266—1337）。乔笃的传世的杰作，现存于意大利的寺院中，即《圣弗朗西斯一代记》及《马利亚的生涯》。这二杰作都是很详细而很工致的画。前者由二十八幅联合而成，后者由三十八幅联合而成。描写关于圣弗朗西斯及马利亚的传说，用以引诱基督教徒的信仰心。故他的画全是精致的理想画。

其次的大画家是安琪理柯〔安吉利科〕（Fra-Angelico，1387—1455）。他是意大利的僧侣，平生最喜描写天使。（见开明版《西洋美术史》第八十二页。）他的名字Fra-Angelico，便是“天使的兄弟”的意义。他常常在梦幻中看见天使下降。他有一次描画，疲倦起来，打个瞌睡，有天使下来，把他所未描完的画续成了。因了这段奇迹，他更加努力于天使的描写了。天使当然是理想的画。

入了十五世纪，西洋的大画家要推马萨乔（Masaccio，1401—1428）。他也是意大利人。他所描的也都是《圣书》里的神话。他的杰作有《乐园逐放》图。（见《美术史》第九十一页。）即人类的始祖亚当和夏娃偷食了伊甸乐园中的智慧果，而被上帝逐出来的光景。承继马萨乔的西洋大画家，是李比（Lippi，1406—1469），他的杰作是《圣母戴冠》图。李比的弟子，就是前面所述波的契利，他和他的先生选取同样的题材，也描《圣母戴冠》图。但他和以前的画家，有一点不同：前述画家只管取材于基督教的《圣书》，波的契利却又描《希腊神话》中的光景。他有一幅杰作，名曰《Venus的诞生》，（见《美术史》第九十五页。）即描写希腊的爱美之神Venus，在荷叶中诞生的光景。当时的人虔信基督教，视《希腊神话》为异端邪说，故当时的画家大家攻击他。后来他就改变方向，也描《圣书》中的题材，前揭的“圣母戴冠”图便是其一幅。所以他的画有二种，一种是描写希腊神话的，一种是描写圣书的。但希腊神话和圣书，同是理想的东西，故波的契利的画也纯然

是精致的理想画。

波的契利之后，经过了曼德捏〔曼坦那〕（Mantegna，1431—1506）和裴理尼〔贝利尼〕（Bellini，1400—1464）两大画家而入文艺复兴盛期。曼德捏善画基督像。其名作《死的基督》，从躺卧的死骸的脚后描写其全身，远近法非常正确。（见《美术史》一百零一页。）裴理尼善画有翼膀的小天使。他们都是善描理想画的画家。

到了文艺复兴盛期，西洋美术史上出了三个鼎鼎大名的大画家，即辽那独〔列奥纳多·达·芬奇〕（Leonard da Vinci，1452—1519），米侃郎琪洛〔米开朗基罗〕（Michaelangelo，1475—1564），和拉费尔〔拉斐尔〕（Raphaelo，1483—1520）。辽那独的杰作，有《最后的晚餐》（见《美术史》第百零五页），与《莫拿丽萨》〔《蒙娜·丽莎》〕（见《美术史》第百零七页）。这些画都是很工致的。《最后的晚餐》所描写的是耶稣受刑的前晚和十二个弟子们会餐的光景。画中十三个人物，都描得非常精致，全画费了两年的日月而描成。《莫拿丽萨》是一个女子的肖像画，辽那独描写她口上的笑颜，曾费不少的心血。后人称这笑颜为“神秘的微笑”。这小小的一幅画，竟费了五年的日月而描完，其描写的精致，可想而知了。从辽那独起，描画不全凭想像，而渐渐重用实物写生的方法了。《莫拿丽萨》便是辽那独请他的女友坐在面前，看着了真的人而描写的。但《最后的晚餐》当然不能实物写生。这画的描法，仍和以前的画家同样，或全凭想像，或令人扮演画中的一部分，以供参考；但全体仍是根据于想像的。辽那独常携带了速写簿而散步于田野之中，看见了农人的工作，就把他们的样子速写在簿子上。回家作画的时候，参考速写簿中的记录，而配成一幅大画。可知这时候的画家已经很注重实物写生了。米侃郎琪洛的绘画，更为巨大而精致。他的杰作是罗马Sistina寺院中的大壁画。这壁画分为三大部，即《人类创造》

《伊甸乐园》，和《乐园逐放》（见《美术史》第百零九页）。每部中描着极复杂的光景。就中“人类创造”一部，最为伟大力强，画中共有人物三百余人，个个描得非常精致而逼真，其想像力的丰富，实在令人惊骇！后来他又为该寺院作一幅大壁画，名曰《最后的审判》（见《美术史》第百十页），布局更加伟大，全画费了七年而描成。第三位画杰拉费尔，善描“圣母”（Madonna）（见《美术史》第百十二页）。他所描的圣母，容貌十分优美柔和而端庄；在她身旁的圣婴、天使等，也都十分玲珑活泼，实际的世间决不能找到这样十全的女子和婴孩。就中有一幅圣母的画，下方添描两个生翼膀的天使。（见一九三○年《教育杂志》八月号插画）这两个天使的姿势，是拉费尔从邻家的两个小孩中看来的。由此可知古人的描画，是把平日在各处所见的各种样子凑集拢来，而成为一幅完全的作品的。换言之，即视点逐次注集于画中的各部而描成的。故其物象都是理想的，其描法都是工致的。

三杰以后，便是文艺复兴衰期。西洋美术界沉默了二百余年，然后再有近代古典派美术的兴起。但这衰期中也有许多画家出世。就中最有名的，是柯雷乔〔柯勒乔〕（Correggio，1494—1534），谛谛昂〔提香〕（Titian，1477—1576），丁笃雷笃〔丁托列托〕（Tintoretto，1518—1594）。柯雷乔善描壁画，题材也都是宗教的。谛谛昂善描女子，又善用色彩，其名作有《花灵》〔花神〕（Floro，见《美术史》第百十五页），描写花的女神，娇艳而有生气，笔法非常精美。丁笃雷笃善描大壁画，其名作《天国》为世界最大的壁画，画中所描的都是天国中的想像的状态。而在极大的书画中，处处描写得十分精致。

此后便是近代美术的勃兴了。近代美术始于十九世纪初叶法兰西的大画家达微特〔大卫〕（Louis David，l748—1825）。他的画中所描的物象，不复是宗教的想像的世界，而是关于当时法国大英雄拿破仑的实

际的光景了。但他的描法仍与古代的画家大致相同。即不必看着了实物而写生，只要凭自己心中的记忆和想像而描写。例如他的大杰作《戴冠式》〔《加冕式》，（见《美术史》卷首插画）〕。是为了拿破仑即皇帝位而作的，画中有数十百人集会于宫殿中，行戴冠的礼式。这等人物，个个描写得非常工致，宫殿的建筑也描得非常华丽精美。这是不能看着了实物而写生的，其画法和古代的画法一样，也是凭着记忆和想像而描写的。达微特所创的画法，即用精致的笔法描写现实的光景的画法，名曰古典派。古典派中最大成的画家，是昂格尔〔安格尔〕（Ingres，l780—1867）。昂格尔善描裸体的女子。他所描的女体，形状色彩都非常柔丽。例如他的杰作《土耳其浴场》（见一九三〇年《教育杂志》四月号），描写浴场中的许多裸体的女子，个个人体格圆满而丰肥，相貌端正秀美，好像一群天上的仙女，决不是实际的土耳其浴场中所能见的光景。这便是因为他的画不是实物的写生，而是由平日所见或所想像的最美丽的女体所凑集而成的理想画。

与昂格尔同时的大画家特拉克洛亚（Delacroix，1799—1863），其描画也用详细精致的笔法，不过特别注意于光线与色彩，故其作品大都鲜丽而更有生气。他的画法另名曰“浪漫派”。但在大体上，与古典派同一性质，同是根据了记忆或想像，而用精致的笔法仔细描写的。例如他的名作《市街战》（见一九三o年《教育杂志》二月号），描写“自由女神”引导了巴黎的市民而赴战争的光景。这当然不能看着了实物而写生，是全凭他的记忆与想像描成的理想画。这幅画描得非常工致，前面地上躺着的战死者的尸体，非常逼真，令人惨不忍睹。

我从十三世纪一直说到了十九世纪的初叶，把这期间的西洋最大的画家一一检点过了。他们的画，虽然各人有各人的特色，但大体同一画法，都是不写生实物而根据理想的“工致的绘画”。他们的观察物象，取

同一的态度，都是把视点逐次注集于物象的各部分，而在画面上一部一部地精细描写的。我们看这种绘画的时候，也可以把视点逐次注集于各部分而分别细看。西洋美术史上的名画中，这种“工致的绘画”实在占居着大多数。但这画法在现代早已不通行了。现代所最通行的画法，是以下所述的两种。

二 模糊的绘画

近代印象派风的绘画，都是属于这一类的。现在可举法兰西新印象派画家西涅克（Signac，1863—〔1935〕）的《风景》为实例。试看这幅水面的风景画，全体都十分模糊。但读者请勿冤枉商务印书馆的制版不良，这是原画就生成如此模糊的。这里面描着许多东西，但你倘张大了眼睛而向画中仔细探索，便越看越模糊；反之，你倘把眼微微合拢，而从相当的距离眺望，便知道这是一片水上的风景，犹之上海的黄浦滩一类的地方。近处水面有许多轮船，许多小船，和二三艘小帆船。远处又有大铁桥和建筑物。但都是只描写一个影象，而没有一样东西看得清楚。这便是因为画家观察这风景的时候，其视点平均分布于风景的全体，而不集注于任何一部分上，其所见的是大体的模糊的风景全体的样子，就把这样子描写在画布上。画家所欲表出的，不是各物的详细的样子，而是这风景的“全体”的姿态，即笼统的印象。他们把两眼微合，看取“全体”的光线色彩的印象，便把这印象照样移写在画布上。但求表出“全体”，各部分的详细点便不计较，即使看不出什么东西，也无妨害。故看这种画的人，也要特别注意这一点，即必须从画的“全体”着眼，领略其“全体”的印象，万不可探索各部分所描的是什么东西。即使画面各部模糊到看不出什么东西，也决不是画的劣点。故看画的时候，必须从画面离开相当的距离，把两眼微合，而远远地眺望画面的全体。万不可接画在手，而用鼻子去嗅。故这种画对于近视眼的人没有缘分，

实在很抱歉了。

关于这种画的看法，有一段故事可以证明：所谓印象派绘画，是法国画家莫内〔莫奈〕（Claude Monet，1840—1927）和马内〔马奈〕（Edward Manet，1833—1882）所首创的。当时西洋的画家，还是在描写工致的绘画（虽然比古典派以前的画已不工致了）。莫内等独创这模糊的画法。所以他们的作品，大受时人的反对和攻击。一般人都骂他们是乱涂，是邪道。能赏识这种画的人极少。有一个富人，名叫卡友鲍德（Caillebotte）的，非常崇仰莫内等的画风，他收罗印象派作品，和家里的古玩宝器一同珍藏。后来他发愿将家中所藏一切珍贵的美术品全部送给巴黎的国立的美术馆，给公众玩赏。国家当然很欢迎，派员去向卡友鲍德接收。但卡友鲍德提出一个条件，即要请国家允许将他所收藏的印象派绘画一概陈列于美术馆中，供公众观览，否则连古玩也不肯赠送。这条件使得国家左右为难。因为印象派绘画，在当时被视为邪道，国家决不肯宣传；但卡友鲍德所藏的古代美术品，实在非常珍贵，国家是极愿接收的。后来双方谈判，国家终于容纳了他的条件。但巴黎美术学校的教授们得知了这消息，大为不平，全体同盟罢教，以示反对。国家再三调解，结果议定将卡友鲍德所赠的印象派作品移陈于罗森浦尔美术馆。卡友鲍德但求陈列，亦不计较地点。但罗森浦尔美术馆的人也是大畏印象派绘画的。他们阳为承受，而暗中虐待，即将印象派大幅的绘画陈列在一间极窄小的房间中，使观者不能远眺。但如前所说，印象派绘画是描写景物的大体的模糊的印象的，故其画宜于远眺而不宜近看，近看便莫名其妙。于是参观罗森浦尔美术馆的人走进此室，因地位狭窄，不能远眺而只能近看，即见画中乱涂着各色的颜料，而看不出画的好处，就没有一人不唾骂印象派绘画为乱涂。这虐待也可谓恶计了。

倘用前述的女子们的参观展览会的态度，而看印象派作品，便冤枉

中了这虐待的恶计了。即如我所见，女子们参观绘画欢喜走近去细看，把一幅大画一部分一部分地细看，而分别议论其“脸儿描得怕来”“花描得好来”，便辜负了这些作品，到底不能看出它们的好处了。我们看这种绘画的时候，务须退至相当的距离，把眼睛微微地合拢，而总看画的全体。我们所赏玩的，不是画中所描的“各物件”，而是各物件所凑成的一种“气象”。例如看春景的画，不是分看其中的桃花、杨柳和蝴蝶，而是总看其桃花杨柳与蝴蝶等所凑成的一种“春光”。又如看秋景的画，不是分看其中的白云、红叶与雁字，而是总看其白云红叶与雁字所凑成的一种“秋色”。因有这个道理，即使其画描得非常模糊，连局部的东西都看不清楚，但只要能表出全体的气象，便是佳作了。

印象派绘画虽受这种恶计的虐待，但因其根据着艺术上的正当的道理，故有恃无恐。一时虽受迫害，不久终于广受世人的理解，而变成当然的画法。今日世间的画家，还是大半受着印象派的支配，而在应用印象派的描法的。足见其确有正当的根据，故颠扑不破。其所根据的道理是什么？可略解之如下：

据印象派的画理看来，以前的画法，即逐次细描各部的工致的画法，都是不合于“自然”之理的。因为不合自然之理，故以前的一切绘画都没有表出自然的“真相”。何以言之？绘画是表现视觉的美的艺术；我们的眼睛对于自然的景色，决不是像偷儿的眼睛的对于腰包，或侦探的眼睛的对于偷儿似地，钉住了一部分而窥探的。我们观赏自然的美景的时候，一定是放眼于景色的全体，而领略其总和的气象的。例如这里来了一个小孩，我们看了这小孩的姿态，觉得其为“天真烂漫”。但这“天真烂漫”的气象，决不是存在于小孩的一部分的头上、手上，或脚上，而是其身体全部所表出的总和的气象。可知我们的眼睛是平均分布于对象的全体，不是钉住在对象的一部分上的。平均分布于全体，所见的当

然是一个模糊的大体的印象，决不能看见各部分的详细点。这样的看法，正是合于“自然”之理的；由这看法所见的全体的印象，正是对象的姿态的“真相”。自然的生气（例如小孩的“天真烂漫”），正寄托在这全体的印象中，故能表现这全体的印象的绘画，正是最上乘的艺术。艺术是表现美感的，不是传授智识的。故绘画的功能，在于表现自然之美，决不是像博物馆的标本图或地图似地授人以一种知识的。故绘画没有逐步细写的必要；逐步细写一切的详细点，反而扰乱了观者的视觉，而蒙蔽了最重要的全体的气象。由此可知，以前的画法，都是不合“自然”之理，不能表出自然的“真相”，因而缺乏艺术的价值。

这种绘画理论，确有真实的根据，确是比前进步。所以印象派画法能支配十九世纪后半的全世界的画坛，而一直影响于现今的画界。

从这种理论看来，可知印象派绘画是根据实物写生的。以前的画，不根据实物写生，而但凭心中的记忆与想像。这是古今绘画的实技上的一个显著的异点。但我们须要注意，古典画并非绝对不用模特尔，印象画亦并非绝对非看着实物而描写不可。二者的异点，仍是归根于对于物象的“观察法”的问题。即如前所说，古典画家有时亦用模特尔；但其对于眼前的模特尔，仍用“逐步分看”的观察法。又印象画家有时亦不看实物而在画室中描写眼前所无的物象，（例如印象派画家罗诺亚〔雷诺阿〕（Renoir）善用印象派技法，描写在池中水浴的裸体女群，及舞台上的舞女的活泼的姿态。这等物象都是不能看着了实物而写生的。）但其对于心中的记忆或想像的姿态的看法，仍是用“总看全体”的观察法——换言之，即须积了很深的印象派写生法的经验，然后始能不看实物而描印象风的绘画。

试检点西洋最有名的印象派大画家的作品，除了先驱者莫内不甚显著而外，其他的人的作品都是模糊的绘画。莫内喜写雾景，有《太晤士

河上》的雾景的名作。又喜写水景，有《水上的睡莲》的名作。又喜写稻草堆，曾把同一的稻草堆在不同的光线之下连描十余幅画。这等画都很模糊，只求表现造成气象的光线与色彩，而不问所描的为何物，故《水上的睡莲》只见一片水色，上面点缀着一丛一丛的花的颜色，骤见不辨其为何物。“稻草堆”题材更为枯燥，描来描去只是荒冢似的几个草堆，惟光与色各画不同。其目的全不在乎题材，不过借了题材（草堆）而表现其光线与色彩而已。

除了这印象派首领以外，当时法国有印象派四大画家，即比沙洛〔毕沙罗〕（Pissairo，1830—1903），西斯雷〔西斯莱〕（Sisley，1839—1899），窦格〔德加〕（Degas，1834—1914），和罗诺亚（Renoir，1841—1920）。前二人是风景画家，后二人则长于人物描写。他们的描画，不管物象，而专用一条一条的色彩，并列在画布上，以表出强烈的光度；不过其色彩的条子凑成某种物象的大约的模样而已。例如黄的色条与蓝的色条并列一处，远望时这两种色条即合成强烈的绿色，表出树木的形象。故这种绘画，近看时只见无数的色彩条子，历乱地排列着，全不见物象的形状；但远远眺望，即见一片有生气的景色，而物象亦隐约可辨了。——这班用色条的画家，评者称之为“前印象派画家”。

还有比前印象派更为模糊的画法，名曰“新印象派”。新印象派的画家，最著名的有二人，即前例的作者西涅克，与修拉（Seurat，1860—1891）。他们以为色条的画法还不强烈，故改用色点，故又名曰“点彩派”。试看前揭的西涅克的《风景》，水面、天空、烟雾都用一点一点的色彩缀成，其船只桥梁，亦是由色点结合而成的。这等画近看时只见无数的色点，犹如一堆散沙，而全不见物象。距离隔远，其色点即在我们的眼的网膜上融合，而显出物象的姿态来。例如红点色点和蓝点色点

的色点混杂在一块，映入网膜，这两种色点即融合而变成一种鲜明的紫色，而表出物象的形状。其色彩的效果，比用色条的前印象派绘画更为强大。但画面的模糊亦比前更甚了。

这种画法，是近代画技的一种自然的趋势。因为这是根据了近代艺术上最有力的“自然主义”的思想而产生的。所以印象派以后的画家固然普遍地承受它的影响，但印象派稍前的画家的画中也已隐隐地暗示着印象派画法倾向了——换言之，即印象派稍前的画家的画，也已渐渐地模糊起来了。例如称为罢皮仲派的米叶〔米勒〕（Millet，1814—1875），可洛〔柯罗〕（Corot，1796—1875），卢骚〔卢梭〕（Rousseau，1812—1867），称为写实派的柯裴（Courbet，1819—1877），独米哀（Datumier，1808—1879）。英国的自然派的泰纳（Turner，1775—1851）与康斯坦勃尔（Constable，1776—1837），英国的拉费尔前派的洛赛谛（Rossetti，1828—1882）与莫理斯（Motris，1834—1896），美国画家辉史勒（Whistler，1834—1903），德国画家裴克林（Böcklin，1827—1901）——他们的画大致是工整的；但早已显露出模糊的痕迹了。这班可说是古典画派与印象派之间的画家，他们的画可说是半工致而半模糊的画。

至于印象派以后的画家，其所蒙印象派的影响更深。我们东亚的西洋画家，大多数是印象派的流亚。虽不明白表明为印象派画家，但其描写中自然流露出印象派的笔法来。而在鉴赏方面，亦以印象绘画为最易受一般的理解，最普通地脍炙人口。其实例便是第三例，即日本西洋画家三宅克己所作的《纽奥伦斯之街》。三宅克己是日本一位最通俗的西洋画家。但他的画的通俗，决不是迎合无知者的俗好的时装美女月份牌的通俗。他的画是在美术学习上，是引人入胜的最好的鉴赏品。没有美术修养的人，令骤看高深的作品，往往不易入门。若令先看这一类的通

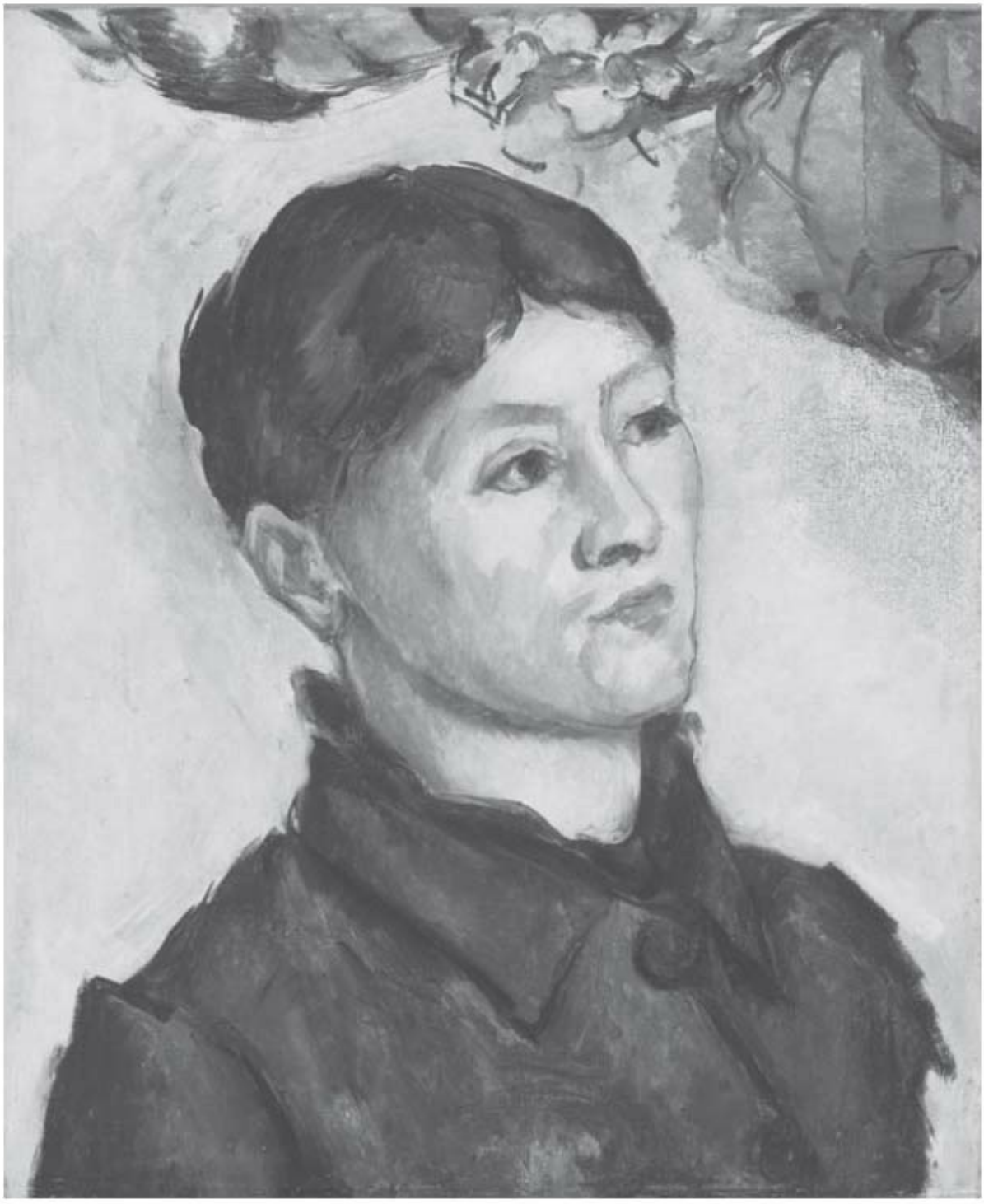
俗的画，则可循序渐进，而体验绘画上的高尚的“美”的滋味。试看这幅画中，全部是历乱的涂抹，没有一笔详细的描写；但就全体而总看，真是极繁华的都会的一般模样，犹如上海北四川路邮政总局一带地方的光景。而在他的草率而乱涂似的笔法中，似乎隐隐约约地可以看见招牌上的字，窗上的百叶，栏杆上的花纹，汽车上的轮子，人物的衣服和帽子……非常完全而详细的一幅市街风景图。最是下方右边的人物似是上海滩上时常见惯的穿皮毛大衣的西洋胖子老太太。我看了她这背影便可想像出她的颜貌来。但就近去仔细一看，好像是无心溅上的一堆墨渍，她的两只脚竟像是偶然带毛的污痕。于此更可惊佩画家的灵敏的眼光与巧妙的手腕了。

三宅克己的描画，完全是看了实物而写生的。他是水彩画的专家。现在所举的一幅本来也是水彩画。描写这样的一幅水彩画，在他只费头二十分钟功夫。他的技术真是非常熟达的。这位画家前年曾来我国西湖上描写风景，我曾经亲见过他的作画。现在所举的一幅，（是日本大美术讲座所选载的，）可说是他的最良的作品之一。这画对于初学美术的人，是最良的导师。

三 奇形的绘画

西洋的新兴艺术的绘画，和东洋的绘画，都是属于这一类的。现在先举“新兴艺术之母”的赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne，1839—1906）的作品为实例，即第四例的《赛尚痕夫人肖像》。看惯了前述的工致的画及模糊的画，续看这种画的时候，便对它发生一种异常的感觉。这画过于简单，似乎是未完成的草稿。前述的三宅克己的作品中，笔法也简单，但没有未完成的感觉。因为那是手法简单而观察法不简单的；这是根本的观察法简单的。所以那种画虽简单而仍肖似实物，这种画简单而不肖

似实物，就使人发生未完成与奇形的感觉。试看赛尚痕夫人的头发、脸孔、衣服、背景，都是各种形状的块的构成。这不是自然的模仿，而是由画家改造过的自然，所以不能肖似自然的实物。以前的绘画，或工致，或模糊；但忠实于自然的模仿，是两者共通的方针。现在这第二种绘画，根本的方针和前两者不同了。赛尚痕对于自然，不肯用谦虚的态度而忠实地照样模仿。他偏要在自然中选择自己所欢喜的一方面，而在画中表出这一方面的特相。当他对着了他的夫人而写照的时候，他不肯依照了夫人的样子而忠实地模仿，而特别注意于夫人身体各部的形。在他眼中的夫人，不是一个人，而是各种各样的形的构成。他便在画布上描写这等形的构成。故描出来的画当然不肖似实际的夫人。这是夫人的某一方面的特相，即夫人的神气的特点。赛尚痕捉住了她这特点，而在绘画中放大夸张地描写，使变成这奇形的姿态。故这肖像虽然不肖似实际，但因其表出着神气的特点，故另有新鲜强烈之感。看了这画之后，回想前面的圣母戴冠的画，便觉得前面的是剧的，现在的是诗的；前面的是实际的，现在的是艺术的。在这一点上，西洋的新兴艺术具有最高贵的艺术的价值。



赛尚痕：《赛尚痕夫人肖像》

这种奇形的画法，始创于赛尚痕。故赛尚痕有“新兴艺术之母”的称

号。赛尚痕以后，西洋画法日渐趋向于奇形的方面。直到后来（约距今十年前），竟有不成物象的绘画出世，即所谓立体派、未来派、表现派、抽象派等是也。现在可把这进程略述之：

与赛尚痕同时同调的画家，有谷诃〔凡·高〕（Gogh，1853—1890），果刚〔高更〕（Gauguin，1848—1903），亨利·卢骚（H. Rousseau，1844—1910）三人。评者称他们为“后期印象派画家”。谷诃喜用粗大的线和强烈的色彩来描写各种人物的颜面，自己的肖像，或粗枝大叶的向日葵，火焰似的郁金香树，和烈日之下的田野。他所描的颜面，用普通感觉看来，非常丑陋，甚至可怕。他在研究画的时候，把人呼为“两足动物”，可见他的感觉根本异常了。他的研究，便是努力表出这些两足动物的颜貌的特相。特相放大而夸张的时候，便是为丑陋而可怕的姿态。果刚是他的同志的朋友，这人不喜文明社会而喜描野蛮人的状态。他的画法和他的好尚一样地野蛮而粗率。后来他逃出巴黎，到南大西洋的海中的一个荒岛上，自己也做了野人。他的作品中，有不少是这荒岛上的野人的描写。最后的卢骚，画风另有一种奇形，他的画好像贴纸手工，都是平面的形的集合。上述四人的作品的实例，在我所著的《西洋画派十二讲》和《西洋美术史》（皆开明版）中均有选载着。

比这等人的画更加奇形一点，就有所谓“野兽派”的马谛斯〔马蒂斯〕（Matisse，1860—）的绘画。“野兽”两个字，已足表出他的画的奇形了。他的画中，都是粗大的线，不正确似的形状（见《西洋画派十二讲》及《美术史》第二百十七页，卷首）。他的画派中最有特色的画家，可举下列四人，这等都是正在世间活动的画家。

房童根〔凡·童根〕（Van　Dongen）——作例见《美术史》二一八页。

洛朗赏（Lourencin女画家）——作例见卷首。

罗尔〔路奥〕（Leouh）——作例见《美术史》二一九页。

奥德芒（Othman）——作例见《美术史》卷首。

就中洛朗赏是女画家，现在是五十岁的中年妇人，正在欧洲的画坛上活动。她对于女子的姿态的描写，最有特长。例如第五例《持扇的女子》，其瘦削的颜面，深黑的瞳孔，纤细的肢体，显然违背解剖学的规则而不肖似实际的人物。奇形的特相，比赛尚痕等更为露骨了。但其画富有强烈的刺激与清新的感觉。洛朗赏生于巴黎，是中流家庭的一女子，她幼时从师学画，后来与当时的新派画家相交游，就加入了野兽派的群画家中。千九百零七年，她的制作初次出品于巴黎的独立展览会。到了千九百十二年，制作更丰，就开个人作品展览会，表示其独得的画才。从此就闻名于世。在一切野兽派画家中，这位女画家的画风最为新颖，与后来的更新的画派最为接近。其实她也不过是一个寻常的巴黎女子，只因其具有特异的眼力，对于世间能做特殊的观察，故不肯随附大众的画法，而求自己的特殊感觉的表现，终于成为野兽派中最新的画家。

现今我国研究西洋画的青年男女，大多数欢喜后期印象派与野兽派的绘画。他们的作画，大都不肯忠于自然的模仿，而倾向于奇形的方面。弃旧而向新，舍过去而从现在，废模仿而重表现，原是可惜可嘉的事。但我欲寄语这等青年男女的洋画研究者：学习此种绘画，切勿徒事表面的皮毛的模仿！研究绘画的第一要事，必须从自己对于世间的观察力出发，决不可向别人的作品中学习。你们对于世间，必须果真具有特殊的感觉与观察法，然后可以用特殊的画法而表现自己的特殊的世间观。倘没有修练观察的眼力，而仅从新派的画集中模仿色的调法，线的

用法，或更从局部模仿颜面的描法，手的描法，树木的描法等，而用以凑成自己的作品，则对于你们的艺术事业的前程，是非常的不幸。这样的模仿，远不如忠实模仿自然而作旧派的画为稳健而有益。总之，观察是表现之母，即眼是手之母。欲联系用手表现，先须练习用眼观察。欲修绘画，先须修养自己的人生观与世间观。这是艺术研究上第一要事。故我在说了野兽派绘画之后，特地插入这段忠告。希望青年画家注意。

野兽派之后，欧洲各国的画坛上便有许多奇形怪状的绘画出现了。即在约二十年前，千九百十年左右，欧洲新兴绘画蜂起：法兰西有“立体派”，意大利有“未来派”，德意志有“表现派”，俄罗斯有“抽象派”。这大都是画面上看不出物象的绘画。

立体派的提倡者名曰比卡索〔毕加索〕（Picasso，1881—1973）。他的主张是欲把物的形体解散而重行组织。故描写一间房子时，四面的墙壁都画出来。又把物的形体分析为形的原质，即三角形、四方形、圆锥形、圆筒形等几何形体。故他的画面上，不见物象而只见各种几何形体。这一派中著名的画家有勃拉客（Blaque）、雷琪（Reger）、芳宁格尔（Feininger）等。他们的作例，在《西洋画派十二讲》中有几幅选载着。

未来派的提倡者名曰马利内谛〔马里内蒂〕（Marinetti。1878—[2]）。他的主张是欲在绘画中表出时间的经过。故他的画中，马有二十余个足，弹琴的人有四五只手。又常在墙外描出室内的事物，在女子的衣服的外面描出乳房，墙壁和衣服好像都是玻璃制的。未来派画家中有名的人，有赛佛理尼〔赛维里尼〕（Severini）、罗索洛（Russolo）等。他们的作例，也选载在《西洋画派十二讲》中。

表现派的提倡者名曰彼希斯坦（Pechstein，1881—1955）。他的主

张与后期印象派及野兽派大致相类，不过奇怪的程度比他们为深。为欲表出主观的意力，不顾物象的形似，故又与未来派立体派相接近。这种画在现代的德国非常流行。德国社会上各种装饰图案，例如商店的样子，窗的装饰，舞台上的装饰等，都取表现派的画风。表现派画家中著名者，有可可修卡〔考考施卡〕（Kokoschka），罗德尔夫（Schmidt-Rottli）等。其作例在《西洋画派十二讲》中亦有揭载。

抽象派的提倡者名曰康定斯基（Kandinsky，1866—）。他的主张显然认为绘画不必描写物象，只要用形状和色彩来表出抽象的美。故他的画中大都只有一种构图，而不描写事物。其画亦大都没有话题，而只称为“构图第一”“构图第二”等。故他的画派又称为“构图派”。《西洋画派十二讲》中载着他的作例。

这等是奇形的绘画的极端的例。欲研究这等绘画，需要特殊的意识。这不是人人皆能理解或学习的绘画。现在我们试举一例，以表示绘画的奇形的倾向的极致，即如第六例，立体派画家芳宁格尔的《桥》（见卷首插图）。试看这幅奇形的绘画，竟好像是许多三角板和米突尺的堆积。其中隐约露出桥的形迹和对岸的建筑的模样。要理解这种绘画，实在很不容易。但我们可以知道，这也是由于前述的对于物象的特殊的观察而来的结果。即画家的观察这桥的时候，仅注意于桥的某一方面的相（形），又把这特相用自己的心来加以改造而描表之，即成为这奇形的幻象。

芳宁格尔：《桥》

以上是就西洋画的新兴艺术而说的。我们中国的绘画，也是奇形的绘画的适例。中国的绘画，在现今的旧式住宅的厅堂中常可看到，不须揭示实例。试回想这种绘画中所描的物象：无论其为粗笔或工笔，比较起实际的物象来，总觉得简单而不肖似实物。因为处处用线，故其物象简单；又处处经过改造，故不肖似实物。这便是因为中国画家对于自然物象的观察法，注意其某一方面的相（线）。西洋的新兴艺术家特别注意物的“形”，中国画家则特别注意于物的“线”。中国画家的观察物象，只有其轮廓及界线，而不看其别的部分。他们观察人的颜貌，只见脸的

轮廓，眉目口鼻的线等，而不注意于其线所包成的脸。那[3]们描画的时候，也就把这种线措得特别显著。故中国画中的人物，都好像是用铁丝弯成功的，只有轮廓而没有肉。其他的物象的描写，也都如此。例如工笔画中，描桌子只描轮廓及木料交接的界线，而不描写木料上的色彩或纹路。描地方砖只描菱形的格子线（即砖的交接的界线），而不描砖的本身。故无论其为何等工笔的画，但其所描的依然只有物象的一方面的相，而不是完全的实际的物象。所以中国画都是奇形的。

且中国画家对于物象的观察，有更特殊的眼光。即不但在一物象中仅看其一方面的特相，又能在许多物象中仅取其某一种物象，而描表之为绘画。例如在一很大立幅中，孤零零地描一块石头，或两株白菜。这块石头后面有什么背景？这些白菜放在什么地方？他们都不看见了。描人物也是如此，在一幅中堂中，孤零零地描一个钟馗。这钟馗站在什么地方？他的后面有什么背景，他们都不见。这钟馗仿佛是吊在空中的，但上面又没有吊线。这真是奇形的绘画！

但我们不要讲理，而但用感情来欣赏这些中国画，便觉有一种异常清新而强烈的趣味。因为省略物象上其他一切的琐屑点，而努力表现其某一方面的特相时，其物象就单纯化，奇形化；即由“现实的”一化而为“非现实的”。隔离现实，是艺术成立的必要条件之一。故“非现实的”就是“艺术的”。故西洋的新兴艺术，比旧派艺术更为“艺术的”；中国的绘画，比西洋的绘画更富于艺术的香气。

以上已就世间的三种绘画的特点叙述过了。要之，绘画的相异，完全就是画家对于自然物象的观察法的相异。视点逐次注集于物象的各部而观察，即描出全部详细而工致的绘画，例如西洋古典派以前的绘画便是。视点平均分布于物象的全体而观察，即描出全部粗率而模糊的绘画，例如西洋的印象派绘画便是。视点专注于物象的某一方面而观察，

即描出简单而奇形的绘画，例如西洋的新兴美术和中国画便是。——所以学习绘画，不可仅从手的描写临摹上练习，必须从眼的观察上学起。而绘画的看法，亦不可仅从画幅中探索，必须从自然物象观察上学起。

十九〔1930〕年十二月十七日写于嘉兴杨柳湾之缘缘堂

---

[1] 本篇原载1931年4月1日《妇女杂志》第17卷第4号。

[2] 生卒年为“1876—1944”。

[3] “那”应为“他”。

《近代艺术纲要》自序[1]

此书大部分为日本京都美术学校教授中井宗太郎氏著《近代艺术概论》的节译。内容以自然主义为中心，上至十九世纪初叶，下至现代，以绘画为代表而论述近代艺术展进的概况。

艺术在人类文化中具有最微妙的意义。故解释艺术，不能仅据其表面的状态而浅说。中井氏此书，依据时代精神及观照心理而论证艺术的变迁，最为根本的说法。我自己曾经受他的书的启示。现在节译下来，以辅助国内学子的研究。以前我曾编《西洋画派十二讲》，已在开明书店出版。该书与本书题材相类似。惟本书以理论为主；该书则以实例为主，而叙述较详，与本书有表里的关系，故特介绍于此。

二十年〔1931〕三月三十日子恺记

---

[1] 《近代艺术纲要》（丰子恺编）系1934年9月上海中华书局出版。

《音乐入门》[1]九版序言

这稿子本来是我在立达学园教音乐时所用的讲义。当时把讲义稿托开明书店排印，半为避免每学期抄写油印讲义的烦劳起见。不料出版以后，五年内重印了八版[2]。但我在这五年中因家庭多故，生活烦忙，又因本书出版后我就不教音乐，竟没有仔细校阅本书内容的机会。最近承交通大学冯可君来函，指摘本书中笔误或排误各点，并蒙造一勘误表见惠。这方始惹起我的注意，就把本书校阅，请书店重排而印行这九版，尚幸以前八版中所错误的，大都是排误或笔误，细心的读者——例如冯君——都能看出。现在我所校正的，差不多就是冯君所惠的刊误表中的几点。对于以前的读者或无重大的贻误。惟鲁鱼豕亥，实有妨于读书的兴味。校毕以后，我回顾自己的疏忽，不得不向以前的读者道歉，并向冯君道谢。

二十年〔1931〕五月二十日子恺记

维多利亚女皇的害怕[3]——唱歌的话

在第三回的讲话中，我们曾经谈过，德国大音乐家孟檀尔仲〔门德尔松〕（Felix Mendelssohn-Bartholdy，1809—1847）有可惊的记忆力，能默写管弦乐的总谱的故事。今天再来讲一段关于这大音乐家的逸话吧。

孟檀尔仲的名字叫做Felix，这字的意义是“幸福”。这真是名副其实，他的一生完全是“幸福”的日子。他的父亲是犹太族的富豪，为当时有名的银行家；而且他对于子女的教育，非常注意。如第三讲中所说，这父亲为了儿子爱好音乐，曾特聘种种教师来教授他；并在家庭中创办管弦乐队，以供给他的练习。孟檀尔仲幼年学习时代的幸福于此便可想见。

学成以后，他享受更光荣而幸福的生活。他的音乐的天才，一早就被世人所认识而赞仰。十七岁时所作的《中夏之夜的梦》〔《仲夏夜之梦》〕（Midsummer Night’s Dream）作成后，立刻开演，受大众的拍手与喝彩。此后孟檀尔仲便成了世界的大音乐家，不但在德国著名，全欧各国的乐坛上都有他的面影，他的作品在到处的音乐会中都演奏了。当时英国的维多利亚女皇及皇婿阿尔罢德亲王对于这位青年的音乐家十分敬爱。孟檀尔仲每游伦敦，必受皇室的亲切的招待。感情丰富的维多利亚女皇，非常的爱好音乐，常在宫中开音乐会。她自己就出席唱歌。她所唱的歌，有许多是孟檀尔仲的作品。

有一次，孟檀尔仲来游英伦，访问维多利亚女皇。女皇殷勤地招待他，预备为他唱一阕他所作的歌，以表示爱慕之心。她平日在宫中的音

乐会里独唱，技术非常纯熟，表演非常自由。但这一天在这大音乐家的面前，觉得十分拘束，似乎唱不出来。她看见室中挂着鹦鹉的笼，便亲自起来除去这鹦鹉笼，把它移到里面的室中去；孟檀尔仲来帮她挂笼。这使她觉得更不自然。她便请孟檀尔仲先弹一阕洋琴〔钢琴〕，然后由她唱歌。孟檀尔仲遵命先弹了洋琴。随后女皇就唱出孟檀尔仲所作的一阕歌来。但她唱的时候，态度异常局促，发声很不自然。唱完之后，女皇自己似觉很不满意，她带着羞惭的笑容对孟檀尔仲说道：

“我本来唱得很好呢……你可以去问拉勃拉修君……但是你在这里，我觉得害怕……”

女皇在孟檀尔仲的面前唱歌，真是所谓“班门弄斧”，自然觉得羞惭；她见孟檀尔仲，犹如学生见了老师，自然觉得害怕。可见艺术有超越世间一切荣华的尊贵性。在政治上，维多利亚是皇帝，孟檀尔仲不过是一个客民；但在艺术上却相反，孟檀尔仲犹如是皇帝，而维多利亚犹如受他支配的一个人民。但孟檀尔仲并非是专门的声乐家，他是一个作曲家。他所作的乐曲，大都是洋琴曲、歌剧、交响乐和歌曲。但声乐的唱歌是一切音乐研究的基本，故孟檀尔仲虽然不是专门的唱歌者，但作曲家对于声乐的唱歌一定是有锐利的批评力。况且女皇所唱的歌正是这作曲者所作的乐曲，女皇在他面前演唱，自然不免害怕了。

声乐是一切音乐的基本，这话在前讲中已经说过了。所以凡学音乐的人，无论其将来要作演奏家或作曲家，必须从唱歌练习开始。今天我们可专就唱歌练习而谈谈。

唱歌和弹琴比较起来，最显著的异点，是唱歌有乐曲又有歌词；弹琴则只有乐曲而没有歌词。歌词是文字作成的，就是文学中的诗歌。故严格地说来，唱歌不是纯粹的音乐艺术，而是音乐与文学合并而成的一

种综合艺术。唯有全无文词的弹琴曲等器乐，方是纯粹的音乐艺术。人们常常说文学与音乐有密切的关系，这密切的关系就在于唱歌。唱歌是以文学中的诗词为材料，以音乐中的歌曲为方法而合并表现。在这合并的表现中，诗词与歌曲有怎样的关系，是学习唱歌的人所不可不知的事。我们可以先把唱歌中的诗词与歌曲的性质检点一下：

唱歌既是以文词为材料而以乐曲为方法的表现，可知文词是唱歌的本体。所以作歌曲的时候，必先作文词，然后在文词上加以乐曲。文词不限定自作，选取古人或别的诗人的作品亦可；总之，必先有文词而后作乐曲。例如有名的歌曲作家修裴尔德〔舒伯特〕（Schubert）常选取诗人哥德〔歌德〕（Goethe）、莎士比业（Shakespeare）等的诗为歌词，在其上加以旋律，而作成有名的歌曲。他的作法，先拿诗句反复诵读，充分理解了这诗句的情调与精神，然后配以相当的音乐，作成一首歌曲。他平日常常手执哥德等的诗集一卷，在室中漫步而朗诵。一面加以深刻的吟味，以体验诗人作这诗的时候的心情。等到完全体验了的时候，他便能从这诗的音节中发见一个相当的旋律，旋律的情趣与诗的情趣完全相符合。于是他立刻拿起笔来，在五线纸上记录这个旋律。这样作出来的歌曲，其乐曲与文词的结合，在音节上，在情趣上，都十分融和而圆满。这便是文学与音乐最自然的结合，即最良好的综合艺术。倘颠倒顺序，先有曲而后作歌词，方法不及前者的自然，因而难得那样融和而圆满的结合。因为如前所说，文词是歌曲的本体，我们所唱的到底是几个文字联成的诗句，不过加以音乐的旋律而已。故先作歌而后作曲，为根本的方法。现今一般学校中的作歌曲，例如作校歌、运动会歌、开学歌、级会歌等，往往先请音乐教师选或作一首曲子，然后在曲子下面用圈子表明句读字数，再请会做诗词的人依照了圈子的句读字数像填词一般地作一首歌。倘作歌的人也是理解音乐的人，能依照了乐曲的音节与情调而配上歌词，当然也能产生佳作；但倘作歌的人是不曾学

过音乐的人，这歌曲的结合一定很生硬而不调和，或竟有可笑的错误。故最妥当的办法，是先作歌而后作曲。

歌曲的产生既如上述，故学习唱歌的人，必先明白理解歌词的意义、情调与音节，然后合上音乐而唱歌。学习唱歌的顺序，原是先练乐曲，然后把歌词合上去唱奏。但在合上去唱奏之前，必先吟诵歌词，务须充分理解了歌词的内容、意义与情趣，然后唱歌。

“文词是歌曲的本体”，故练习唱歌必先充分理解歌词的内容意义。但倘过分偏重文词，而忽略其乐曲，就发生更大的误谬。故同时我们又须记牢这一句话：“乐曲是歌曲的精神。”

乐曲，就是高低长短强弱各异的许多音的组织。这些音的组织不能表出意义，而只能表出一种情趣。但这情趣就是歌曲的精神。我们学习一首歌曲，犹如认识一个人。理解文词犹如认识其身体姿态，理解乐曲犹如认识其精神思想。对于人，身体姿态容易认识，而精神思想不易知道。对于歌曲亦然，文词容易理解，而乐曲不易理解。文词由字句组成，字句表出具体的意义，人们可用智力去辨别。乐曲由音组成，音不能表出具体的意义，而只能表出一种抽象的“乐语”（“music language”）。乐语不能用智力去辨别，而必须用感情去尝味。乐语比普通的言语为深刻。故在歌曲中，乐曲比文词更为重要。

故练习唱歌，不可专重歌词，必须把兴味集注在乐曲上，而努力表演其音乐的效果。仅能理解歌词而不能理解乐曲，其唱歌犹如肉体发达而精神不振的人，一定没有生气。必须理解文词的意义，同时又理解乐语的情趣，然后可以合成圆满的唱歌表演。

唱歌是用人的声音来表现的，即用喉代替乐器而演奏。人们的喉虽

然都会发出声音，但普通说话时所需的声音，只求清楚，而不讲求其音色。要把声音当作乐器而演奏，则必须用特殊的方法，而加以磨练。磨练声音的方法，根本的有三种，即呼吸练习、声区练习与发韵练习。学习唱歌的人，必须勤修这三种练习。

所谓呼吸练习者，就是空气的呼出与吸入的方法的练习。肺脏呼出的空气触动喉头的声带，使之振动而发生声音。所呼出的空气的分量的多少，与声音的音量的大小有关。故欲发健全的声音，必须练习相当的分量的空气的呼吸法。呼吸的方法不正确，决不能发生健全的声音。故唱歌练习的基础正是呼吸练习。

呼吸练习有四种方法，即缓吸缓呼法、缓吸急呼法、急吸缓呼法与急吸急呼法。

缓吸缓呼法，先取直立的姿势，头部正直，胸廓充分张开，两肩向后方，口稍张开，徐徐将空气吸入，至肺中充满空气，不能再吸为止。此时肺中所充满的空气须留意勿使漏出，令暂在肺中存储一两秒钟，然后徐徐将空气呼出。其吸入及呼出，愈缓愈佳。——如此反复，即缓吸缓呼法的练习。

缓吸急呼法，吸入的方法同上，不过空气在肺中存储一二秒钟后，急速地喷出。即吸入时愈缓愈佳，呼出时愈急愈佳。

急吸缓呼法则反之，急速地吸入，空气在肺中储存一二两秒钟之后，徐徐地喷出。

急吸急呼法，即急速地吸入，存储之后，又急速地喷出。

练习呼吸，最初宜请教师指导。请教师用指挥棒或教鞭调节呼吸的

速度，比学者独自练习稳当得多。即教鞭扬起的时候表示吸入，教鞭放下的时候表示呼出。教师已有相当的唱歌修养，其对于时间的调节必然适宜。若初学的练习者，则缓急之度每每不匀，因之其练习不易获得良好的效果。由教师指导若干时之后，学者渐渐习惯其方法，便可独自练习。每日清晨在空气新鲜的园林间行这呼吸练习，不但有益于唱歌上，而且于身体的健康上很有补益。

凡歌曲的开始及有休止符的地方，唱者宜行充分的吸入，以准备唱歌时的呼出。在歌曲的进行之中，倘没有休止符，宜在乐句交替的地方的音符中借用历时的几分，行迅速的吸息。这方法最要迅速敏捷。不可因吸息而延长拍子，又不可因急速的吸息而在唇间发出噪音。

第二种磨练声音的方法，是声区练习。人的声音的性质，因其发声的方法的不同而有“地声”“上声”及“里声”的三种区别。这就叫做声区。但普通男声仅分为地声及上声两种。

我们唱歌的时候，发高声时与发低声时，并非是常用同样的发声法的。发低音时所用的，名曰地声；发高音时所用的，名曰上声；发更高的音时所用的，名曰里声。在唱歌上巧妙地应用这三种声区，使唱歌的表演十分优美完全，即名曰声区适用法。

凡音，因其共鸣状态如何而音质各异。人的发声机关的构造，犹如风琴类的乐器。肺脏犹如兴风机，声带犹如发音的簧。气管（胸部）、咽喉（后头部）及口腔等，都是作成共鸣的空窝。声区的分别，主由于这等空窝的共鸣状态而来。上述三声区的音质，其共鸣部分的差等，大致如下：

（一）地声　　地声为最强固广阔的音，发声时喉头及气管皆大扩

张，声带全部振动，胸部全体起共鸣，故或称为胸声。地声是男子的最主要的声区。

（二）上声　　上声的音质比地声稍细，呼吸的压力及分量亦稍减少。其共鸣部分主在于喉部及口腔。上声又称为中声，为女子的最主要的声区。

（三）里声　里声的音质比上声更细，呼吸的压力及分量亦更少。其共鸣部分主在于后头的内部（喉头），故又称为头声。

要之，声区的差别，在于发声机关的形状及作用、呼吸的方向、分量及压迫的多少等。简言之，即声音或从胸出，或从口出，或从头出。最初须请教师实地指导而练习。以后可凭自己的生理的感觉，辨别声音出发的来源，而自行练习。

第三种磨练声音的方法，就是发韵练习。唱歌所唱的是歌词中的语言文字。语言文字的正确的读法，便叫做发韵法。文字的音，大都有音头及音尾，其音头称为子音，其音尾称为母音。例如一个“花”字，用西洋字母拼起来便是HWA。这时候头上的HW即为子音，后面的A即为母音。只有A，E，I，O，U等母音，其发音始终不变；其他由子音拼成的，其发音的最开始及其延长一定不同，即开始处为子音，延长处为母音。例如将“花”字延长起来，到后来就变成A（阿）音。唱歌与普通说话的异点，即普通说话大都音尾短促，唱歌则音尾多延长。因之，唱歌中的母音，比会话中更为重要。故唱歌中特重“母音练习”。发韵法的主要的练习，便是母音练习。

母音的差别，大致由于开口的度（下颚放下之度）、舌的位置（详言之，舌的前部、中部、后部或全部，装置在口腔内的下段、中段或上

段，因而上颚与舌之间所生的空隙的差异）及唇的形状（或向下开，或向横伸，或圆，或突出等）而生。音乐上所练习的母音有五个，即A（阿），E（哀），I（衣），O（屋），U（乌）。各母音的发声法大致如下：

A —— 先把口张大，齿间的广度约可插入二指。把舌放平，装置在口腔的下部，然后发声。

E —— 口作扁平形而张开，齿间的广度约可插入拇指。舌的中部装置在口腔的中段，然后发声。

I —— 口作扁平形而张开，但比前更狭，齿间的广度约可插入小指。舌的前部（但非舌尖）装置在口腔的上段，然后发声。

O —— 口形稍窄而开作圆形，齿间的距离宜比拇指之幅稍广。舌的后部装置在口腔的中段，然后发声。

U —— 口仍开作圆形，不过稍狭，齿间的距离以插入小指为度。两唇突出。舌的后部装置在口腔的上段，然后发音。

上述五个母音的发声法，就口的形状而言，不外圆形与扁形两种。但开度的广狭不同。即

广圆——A

中圆——O

狭圆——U

中扁——E

狭扁——I

初学唱歌的时候，宜用小镜子一面，照着自己的口，而练习母音的正确的发声法。母音练习有两种利益：第一，母音发声法正确之后，唱歌的发声也便正确。因为一切唱歌中所用的字，都是子音和母音拼成功的。第二，练习乐曲的时候，不用do，re，mi，fa等字而用母音，则于音程练习上大有利益。例如仅用A音来练唱一乐曲，则乐曲中所有的音都唱作A字，仅由A各字的高低表出乐曲的旋律。这时候各A字的高低的相差，非仔细辨别而表明不可。这比较用do，re，mi，fa等字练习乐曲更为困难而严格。故对于音程的练习上很有利益。同时其对于乐曲的理解，也可得不少的帮助。因为如前所说，歌曲的精神在于乐曲上，即在于音的高低强弱长短上，故屏去别的字眼而仅用一种字（例如A）来表出音的高低强弱与长短，即歌曲的精神的纯粹的表现。这纯粹的表现可以促进学者对于音乐的理解。

以上，关于声音磨练的三种基本的练习法大致已经说过了。但这种练习，宜在教师的指导之下实行，要完全个人独习，颇有困难之处。因为凡是技术，不能全凭讲义的说明而自习，都需要实地的指导。讲义的说明，不过是实技练习的一种补助而已。

学习唱歌，除了上述的三种练习必须勤修之外，还有几点不可不知的事，现在也得讲一讲。

凡美是由于真实与正确的技术而产生的。不真实不正确的技术，即使有人欢喜，一定不是正当的美。唱歌的材料是声音。故求声音的真实与正确，是唱歌研究上的第一大事。世间有几种音乐，表面听来非常华丽悦耳，但其中没有真实与正确的技术，故其性质卑俗。对于艺术的理解力浅薄的人，往往爱唱那种华丽悦耳的音乐，而对于真实正确的基本

练习，觉得枯燥无味而不愿实行。这是趣味的堕落，为艺术研究上的致命伤，须知真实正确的练习，一时虽若枯燥无味，但入门以后，即可感到深刻而广大的兴味，为那种华丽悦耳的音乐所万不能及。这时候你便发见向艺术的国土的道程了。

音乐是耳的艺术，音乐的训练是耳的训练。唱歌虽然由于喉音，但喉音不过用为表现工具而已，歌声的正误与美恶，全靠耳朵来辨别，故唱歌仍是归根于耳的训练。以上所说的磨练声音，可说是唱歌的乐器（喉）的用法的磨练。倘喉音健全而耳朵没有辨别力，终于不能唱出完美的音乐。故耳的训练是一切音乐训练的基本。训练耳力，除了多听以外没有别的办法。例如临音乐会，开蓄音机〔唱机〕，或听教师的范唱，都是耳力训练的良好的机会。但听的态度非认真不可。倘用听戏的态度，全以自己的娱乐为本，或仅依自己的偏好而取舍乐曲，则虽多听，亦少利益。必注意倾听，用感情体验音乐的滋味，全不执着偏见而广泛地鉴赏一切的音乐，则其艺术研究的道程自会宽大而进步。现今最进步的蓄音机，其发音与真的肉声几乎没有差别。办取世界著名的声乐家的蓄音片〔唱片〕，以为唱歌练习之助，比听教师的范唱当得更多的利益。

唱歌是人声的演奏，即以人的身体为乐器的。故唱歌者的身体的姿势，也是一项重要的练习。姿势不正当，犹如乐器的构造不良，便不能发出美的音乐。唱歌的正当的姿势，第一胸廓须充分张开，两手下垂，身体直立。练习时坐唱亦可，但总不及立唱的合理。故正式的出席唱歌，总是立唱的。又唱歌者的衣服，不宜太紧。胸部尤不可略有束缚。束缚则吸入的空气的分量减少，其唱歌即不自由。唱歌者的颜貌宜温雅而从容，口形宜略作微笑。唱歌中头的位置不可变动：发高音时不可把头仰起，发低音时不可把头俯下。手足亦不可动摇。但为求拍子正确，

不妨用一足尖轻轻扣拍——总之，唱歌者的姿势与态度，须十分郑重而认真，不可略有轻佻放浪之态。现今一般社会对于唱歌一事，视为一种游戏，因而取轻忽的态度。但他们是不解艺术，侮辱艺术，艺术上的唱歌是严肃而尊贵的一种事业，我们应当取郑重而认真的态度去研究。

---

[1] 《音乐入门》系1926午10月上海开明书店初版。

[2] 据了解，此书在建国前共印二十八版，建国后又重印近十次。香港、台湾也在出版。

[3] 本篇是《西洋音乐楔子》的第五讲，原载1931年5月《教育杂志》第23卷第5号。

《儿童生活漫画》[1]序言

我做了有六个儿童的家庭的家长，而且天天和他们一同住在家里，儿童生活的状况在我是看饱了，虽然烦躁的时候居多，但发见他们生活中可咏可画的情景的时候，也觉得欢喜。那时候我便设法记录我的欢喜。这些画便是记录的一种。陶渊明止酒诗中有句云：“大欢止稚子。”在这里我要拜借他这句话。

之佛[2]兄为儿童书局索稿，因捡箧中稍完成者三十六幅付之，并书此序言。

二十年〔1931〕八月十日子恺记

---

[1] 《儿童生活漫画》系作者的画集，1932年3月上海儿童书局出版。

[2] 指陈之佛。

为中学生谈艺术科学习法[1]

总说

我回想自己做学生时的经验，觉得艺术科最容易上课，同时又最难学得好；回想自己做教师时的经验，也觉得艺术科最容易塞责，同时又最难教得好。艺术科在性质上是一种难学难教的课业。我在《美术讲话》栏中，在《音乐入门》中，在《西洋名画巡礼》（皆开明版）中，曾经零零星星地说过关于艺术学习法的各方面的话；现在不过概括而作系统叙述，愧无新颖的捷径可以指示读者。但想来想去，这样难教难学的课业，恐怕不会有特别新颖而速成的捷径。艺术科学习上倘有捷径，其捷径一定是丰富的先天与切实的功夫所造成的。

先天的厚薄听命于造物，非我们所能左右。所谓功夫，使是本文所指示的数点；能身体力行，便是切实了。现在先就一般艺术科学习法上的三要点叙述之。

第一 须耐劳苦

学习一切功课都要耐劳苦，这是谁也知道不必多说的话。但现在说艺术科学习法而第一指示这一点者，另有特别用意。第一，现今有一班学生误认艺术科为娱乐玩耍之事，以为习英文演算学必须着力，而唱歌描画可以开心，故不耐劳苦。第二，又有一班学生误认艺术科为性质暧昧而好歹没有确实凭据的东西，以为英文算学不用功须缴白卷，但图画唱歌没有缴白卷之理，无论如何描些总可缴卷，无论如何唱些都可过去；他们以为画的好歹，唱的高下，大半任先生随意说说，哪有像英文

算学一般确实的证据呢，因此也不肯耐苦学习。因为现今的学生间盛行这两种误解，所以现在我要第一提出“须耐劳苦”的一事。这种误解的来由，一则由于现今我国艺术文化不发达，展览会稀少，音乐会尤罕，工艺品恶化，一般美育废弛，社会人们不得认识艺术对于人生的切实的效果，遂轻视艺术研究。二则因上述的原故，学校中的艺术科变成没有背景的孤单的科学，办学者也不过在课程表中添注这一项学科，具文而已，少加注意。遂养成一般学生轻视艺术科而不肯耐苦研究的习惯。普通人们的研究，全靠有社会背景在那里鼓舞、奖励、劝勉，方才肯出力耐劳。现在我国没艺术文化的背景，故一般学校中的艺术科难免废弛，一般学生对于艺术科学习难怪不肯出力。但废弛与不肯出力是互相为因果的。社会背景的成立实有俟于青年学生的研究的出力。故我们可从这方面鼓励劝勉。

凡艺术必以技术为本。不描不成图画，不奏不成音乐。凡技术以熟练为主。技术不能像数学地凭思考而想出，也不能像哲学地一旦悟通，必须积蓄每日的练习而入于熟达之域。对于技术没有宿慧，无论先天何等丰富的人，要熟达一种技术也得积蓄练习，不过较常人快些。对于技术没有良书，无论何等著名的《画法》，《唱法》，《奏法》，其对于学习者的效用也只有像地图对于游历者的效用。地图无论何等精详，游历仍靠自己拔起脚来走，不过有了地图可少走些错路。技术是日积月累的功夫，不是可以取巧的。试看完全没有学过画的人，天天看见世间的人，而不能在纸上描出一个完全的人形；完全没有学过音乐的人，天天在说话呼啸，而不能唱出一个正确的音程。倘要导之使能描写完全的人形，使能歌唱正确的音程，除了使他循步图画音乐的基本练习以外，没有别的方法。可知形的世界与音的世界自有门径，非日积月累地磨练技术无从入门。尝闻有记忆力强大的人，在一星期内完全谙记一部西洋史。但无论天分何等丰富的人，决不能在一个月内完全通过绘画音乐的

基本练习而修得自由表现的技术。

故学习艺术科第一须有恒心而耐劳苦。技术练习须每日为之，不可间断，故必须有经常继续的恒心。技术练习必须熟达一课而进于次课，不许躐等，故必须耐劳苦。愈能耐劳，所得进步愈多。这犹似种田，怠于耕耘者少得收获，勤于耕耘者多得收获。

第二 须涵养感觉

艺术科性质与别种学科不同，英文数学等须用智力而记忆理解，图画音乐则须用眼和耳的感觉而摄受。艺术必须通过感觉而诉于吾人的心，故学习艺术科必先涵养其感觉，使之明敏而能摄受艺术。若感觉不明敏，则艺术无从而入。感觉的明敏与否固有关于先天，但一半是人类的习惯使它闭塞的。人类日常生活的习惯，重用智力而忽略感觉。譬如走进一室，眼睛感觉到了室内的光景之后，心中立刻分别其为某人、某器具、某物件，及其人在室中所干的事情等而忙于运用思虑；极少有平心静气而用视觉鉴赏这室中的人物器什的姿态、形状、色彩的机会。又如听人说话，耳朵感觉到了其人的声音之后，心中立刻分别其所说的话的意义与作用而忙于运用思虑，绝少有平心静气而用听觉鉴赏其声音的高低，长短，强弱的机会。这原是当然之事：入室若不分别室中的人事而一味呆看，其人就近于疯痴；闻人说话若不分别意义而一味听赏，其人便像聋子了。但习惯之后，思虑因常常磨练而与年俱进，感觉则没有磨练的机会，仅为知识收得的方便，而本身的机能几乎闭塞了。

艺术科便是磨练感觉本身的机能，使之明敏而能摄受美与艺术的学科。但欲受磨练，必须先有准备。准备者，就是练习屏除思虑而用纯粹的耳或眼来感觉自然界的声或色的功夫。切实言之，果物写生时须能不念其为可食的果物而但用净眼感受其形状色彩的姿态，唱歌听琴时须能

不究其歌曲的意义而用净耳感受其高低长短强弱的滋味。总之，能胸无成见，平心静气地接待自然，用天赋的官能而感受自然的滋味，便是艺术科学习的最好的素地。艺术中并非全然排斥理智的思虑，艺术中也含有且需要理智的分子，不过艺术必以感觉为主而思虑为宾，艺术的美主在于感觉上，思虑仅为其辅助。具体言之，果物的写生画的主意是示人以果物的形状色彩之美，并非告诉我们世间有这样一种果物（博物图却正是这样的，故博物图不能成为艺术）。不过我们鉴赏了形状色彩之美而又附带地知道其为果物，所感的美可更确实。至于音乐则本质上与思虑关系更少，几乎全是感觉的事业了。

故学习艺术科须用与学习其他学科不同的态度。学习其他学科重用智力，学习艺术科则重用感觉。前者是钻研的，后者是吟味而摄受的。知识学科上课时需要理解，思索，记忆。上课的所得不在于上课时间，而在于其理解，思索，记忆的知识。艺术科上课时只要感受，这一两小时的经验正是艺术科的所得，打了下课钟以后其所得即便完结。前者所得是过后的结果，后者所得的是当时的经验。前者犹似听报告，后者犹似看戏；报告可以托人代听，看戏不能托人代看。故艺术科的上课时间特别贵重。别的功课可于下课后自修；艺术科则自修甚不方便，其修习时间大都只限于上课的数小时内。故在这数小时内，学者务须充分准备而享用。准备者，就是屏除思虑，平心静气地摄受形色声音的感觉；享用者，就是通过了明净的感觉而尝到艺术的美。

尝见有一种学生，抱了要学某种绘画的成见而学画，或抱了要学某种唱歌的成见而学音乐。又有一种学生，注重每学期描几幅画，唱几曲歌，似乎幅数与曲数的多便是艺术科的成绩的进步，因而上课时力求画的完成与歌的唱会。照上述的涵养感觉之说看来，这等都是不正当的学习法。这便是感觉的不明净，学习法的歧途。

第三 须学健全的美

所谓不健全的美，第一是卑俗的美。例如月份牌式的绘画，以及一种油腔滑调的音乐，其美都是不健全的。然而这种卑俗的东西，都有一种妖艳而浓烈的魅力，能吸引一般缺乏美术教养的人的心而使之同化于其卑俗中。这实在是美术界上的危险物。加之投机的人善能迎合俗众的好尚而源源地制造这种艺术品，故其流行甚速，风靡极易。纯正的美术经人尽力提倡而无人顾问，卑俗的美术则转瞬间弥漫于到处。这是因为凡纯正的进步的美，不是仅乎本能所能感受的，必伴着理性的分子，有相当的理性的教养的人方能理解其美。卑俗的美则以挑拨本能的感情为手段，故无论何等缺乏理性的教养的人也能直接感受其诱惑。欲享受高深的快乐，必费相当的辛苦。全然不费辛苦而享受的快乐，必是浅薄的快乐；所费的辛苦愈多，所享受的快乐亦愈深。人们接近卑俗的美术品时，往往因为这是自己所能懂得的，故竭力称赞而爱好之。但他们忘记检点自己眼力。他们把自己固定在低浅的程度上了。倘能回想自己的眼力的深浅与正否，而虚心地窥察美术全野的状况，必能舍弃现在的浅薄的美而另求进境了。爱好高尚的美犹如登山，费力较多，但所见的景象愈远愈广；爱好卑俗的美犹如下山，顺势而下，全不费力，但所见的景象愈近愈狭，其人愈趋愈下了。凡卑俗的美必全部显露，反之，高尚的美则必有含蓄。卑俗的美，一见触目荡心，再看时一览无余，三看令人欲呕。高尚的美则初见时似无足观，或竟嫌其不美，细看则渐入佳境，终于令人百看不厌。外国漆匠所绘画的广告画是其一例，《孟姜女》一类的俗乐又是其一例。那种广告画画得形态逼真，色彩艳丽，能惹起远近行人的注目。但细看其画法，完全出于机械的模仿与做作，浮薄令人可厌。《孟姜女》一类的俗乐，初听时觉得其旋律婉转悠扬而甘美，但多听数次便感厌倦、肉麻，因厌恶其乐曲而一并鄙视其唱奏者。故显露与含蓄，可说是美的深浅高下的分别的标准。但这仍须用主观去判别，

主观缺乏教养的人，仍不能知道何者为显露，何者为含蓄。游戏场里不绝地在那里唱奏《孟姜女》一类的俗乐，可见听众中定多对于《孟姜女》百听不厌的人。大书坊大公司正在努力征求而大批发行广告用的时装美女月份牌，可见社会上定多此种绘画的欣赏又崇拜者。这样看来，上述的分别标准徒托空言，不能实际有效用于学习者。故欲教人辨别美的高下深浅，不能从客观上着手，只能先教人自己检点其主观。自己检点是困难的事。但一方面能虚心而不固执，一方面再能信仰美术的先进者而容纳其指导，即使最初不正确的人，后来也能体会健全的美。

第二种不健全的美是病的美。偏好某种性质的美而沉溺于其中，不知美的世界的广大，便是病的美的作祟。例如趋于“优美”的极端的抒情的绘画，悲哀的音乐，往往容易牵惹多烦闷的现代青年的心，使他们沉浸于其中，不知世间另有“庄美”“崇高美”等的滋味。又如一种客观性狭小的新派的艺术，故意反对常识的艺术，而作众人所不解的奇怪，神秘，暧昧的表现，往往容易牵惹思想混乱的现代青年的心，使他们趋附炫奇，借口新派而诋毁常识的艺术为陈腐背时。这两种都是病的美。成熟的艺术家不妨因其个性的特殊的要求而倾向某一方面。例如德国画家裴克林〔勃克林〕（Böcklin）的倾向神怪，法国画家沙畹（Chavannes）的倾向幽玄，作曲家修裴尔德〔舒伯特〕（Schubert）的倾向悲哀。但普通学生的学习艺术科是欲得艺术的常识而受艺术的陶冶，不是欲在艺术界独树一帜而为艺术家。他们应该虚心容纳各种的美，由正当的途径而受健全的美的熏陶。艺术的正当与偏执，可视其客观性的广狭而判定之。凡多数有教养的人所能共通理解的艺术，为客观性广大的艺术，即正当的艺术。反之，少数有教养的人所爱好而为大众所不能理解者，为客观性狭小的艺术，即偏执的艺术（但现在所谓有教养的人即有正确的鉴赏力的人。不然，前述的卑俗的美术便可说是客观性最广而最正当的艺术了。请勿误解）。趋好偏执的艺术的人大都是好

奇，热情，或精神异常的人。艺术所及于人的影响，不仅一种知识或经验，又能从心的根元上改变其人的性情。故趋好偏执的艺术的学生，其生活亦往往随之而陷入不健全的境地。或者阴郁、孤独，或者狂妄、自大，或者高扬自己的偏好而忽视其他一切的学业。学校中因偏好艺术科而放弃其他学业的人很多，但因偏好一种知识学科而不顾其他学业的人少有所闻。可见艺术科与其他学科性质特异，富有左右人的性情的力量，学者不可以不审慎从事。

昔孔子观明堂的壁画而称“此周之所以兴也”，闻郑卫的音乐而叹为“亡国之音”。则艺术的健全与否，不但影响于人的性格，又关切于国家的兴亡。现今社会上那种不健全的画图与歌曲的流行，暗中在斫丧我民族的根气。欲匡正此弊，只能从学校的艺术科着手。

图画学习法

学习画图要注意二事：第一要辨别门径，第二要磨练眼光。说明于下。

第一 辨识门径

画的种类可就三方面分别。从画的用具上分别之，有铅笔画、木炭画、毛笔画、水彩画、油画、粉笔画、蜡笔画、钢笔画……等。从画的题材上分别之，有花卉画、翎毛画、人物画、仕女画、山水画、静物画、动物画、风景画、历史画、风俗画……等。从画的方法上分别之，有写生画、记忆画、想象画、工笔画、粗笔画、略笔画、东洋画、西洋画、新派画、旧派画、素描、彩画、漫画、图案画……等。画的方面如此其纷歧，画的种类如此其复杂。故初学画图的人欲选择几种应习的画，而对此纷歧复杂的光景，茫茫然无从知道其中的系统，心烦惑而不

能决定选择的途径。因此往往有人不明大体，任自己的爱好而倾向某一种绘画。有的说“我欢喜学钢笔画”，有的说“我欢喜学漫画”，而致力于这方面练习。以若所为，求若所欲，结果都入歧途而无有成功者。何以故？因为学画有一定的步骤与途径，必按步骤而由正道，方可得成功。若躐等而进或从旁门而入，必不得良好的结果。

画的种类虽然复杂，但能从根本上探求学画的门径，其实简单明了。学者诚欲解除心中的茫乱烦惑而探得图画学习的门径，请屏弃一切先入观念，而试听吾根本之说：

根本地说，所谓描画者，是吾人有感于天地间的美的景象，观赏之不足而用丹青描写此感激的光景于平面的纸上的一种工作。专门的大画家的创作与初习图画的小学生的练习，其程度虽然高低悬殊，但描写的定义无不相同。若有不合于此定义的描画，其所描的一定不是正当的画，不能成为正当的艺术（例如临摹别人的画，或用格子及放大尺等机械地模仿照相或画片等，皆非有感于天地间的美景而描写自心的感激的工作，故其所描不成为艺术的绘画，仅属一种游戏）。如前所述，画的种类甚多，但都是根据了这定义而发生的：例如因美的景象的种类而发生花卉画、翎毛画、人物画、仕女画、静物画、动物画、风景画……等；因丹青的种类而发生木炭画、铅笔画、毛笔画、水彩画、油画……等；因描写的方法而发生写生画、记忆画、想象画、工笔画、粗笔画、东洋画、西洋画……等。花样虽多，道理唯一。学画的人切勿眩目于其花样，只要按照其唯一的道理而选定根本的练习法，便探得学画的门径而一通百通了。

所谓“根本的练习法”如何？请回想前述的定义：“有感于天地间的美景而用丹青描写此感激于平面的纸上。”可知图画的实际的工作是学习把立体的景物描写为平面的形式的技能。换言之，图画的技术是把眼

所见的物象用手描出在纸上。学得了这一种能力，图画的技术即已完备了。学图画的人必须根本地从这点上探求路径，不可另觅歧途旁门。临摹画谱，用放大尺模仿照相等，都是歧途旁门。因为用那种方法学会一种画具或一种物象的描法，只是一种，不能活用。方法画具有种种，天地间物象更是不计其数，要一种一种地分别学会其描法，恐怕用毕生的时间也不能完全学会。况且那不是由于自己的感激而来的，先已违背图画的定义了。然则我们有什么一通百通的活用的练习法可以根本地学得用各种画具描写森罗万象的技能呢？其法如下：

万象虽多，不过是各种的形状、线条、色彩的种种的凑合。我们只要选定一种完备一切形状、线条、色彩的物象，作为练习描写的模型。熟达了这种物象的描写之后，对于天地间一切物象都能自由写出了。——这物象便是“人体”。

画具虽多，不过是为欲变化画的表面的趣味而造出的，但描法的道理唯一不二。我们只要选定一二种最正当又最便于练习的画具，由此学得了描法的唯一不二的道理，则其他一切画具都能自由驾驭了。——这画具是“木炭”和“油绘具”。

故根本的学画法，是最初用木炭描写石膏模型（即人体的部分的石膏模型），其次再用木炭描写真的裸体人，最后用油画描写裸体人。三步的练习充分熟达以后，画家的基础即已巩固了。——普通学校的学生的学习图画并非欲做专门画家，为什么我在这里讲专门画家的技术修练法给普通学生听？因为画法道理唯一，普通学生与专门画家的所学，不过分量轻重不同，性质并未变更。凡为学问，必从大处着眼，方能达得正当的门径。读者请先明白画法的大道，然后再计自己的课业。

为什么特选木炭和油绘具的两种画具和人体的一种题材？其理如

下：

第一：凡要描写物象的形似，分析起来可有四方面的研究，即形状、线条、明暗、色彩。拿制造风筝来比方，形状犹似风筝的形式，线条犹如风筝的骨子，明暗犹似风筝上所糊的纸，色彩犹似纸上的花纹。要风筝放得高，先须注意其形式、骨子，和所糊的纸，花纹则有无听便。同理，要把物象描得像，先须注意其形状、线条，和明暗，色彩则不妨从缓研究。试看照相及活动影戏，只有形象及浓淡，只用黑白二色，而物象均能毕肖。可知形状、线条，和明暗，实为物象构成的基本材料，研究了这些基本材料之后，则眼所见的物象即能用手正确地描表于纸上，而图画的基本的技术即已学得了。故初学绘画必用黑的木炭描写在白纸上，不用其他的色彩。这画叫做“基本练习”。专门的美术学生一入学校即专习木炭画，习至一二年之久，然后试作彩画。木炭画的基本练习历时愈久，作彩画愈感便利而成绩愈良。何以故？因为对于形状线条明暗的研究愈加充分熟达，即作彩画时愈可专心顾到色彩方面的描表法，其成绩容易完美了。故笃志好学的画家终身不离木炭画。虽已熟达油画水彩画等技术，犹时时用功木炭画的基本练习，以求技术的深造。如上所述，木炭画是绘画上最基本最重要的一种画具，故学画的门径必由此而入。

第二：彩画种类甚多，何以必以油画为主？因为油画有种长处，在一切彩画中为最优秀；又绘画的最完全的表现是彩画，故彩画中最优秀的油画为最正当最完全的画具，可说是学画的最后的目的地。油画的长处如何？约言之有三：（l）油画的材料与技法均最进步，故不拘画面大小，均宜用之。小至数寸的小品（例如miniature〔小画像、密画〕），大至寺院宫殿的壁画，油画均能适用。别的彩画就不然，水彩画虽有轻妙淡雅之长，然其性质不宜于作大画，只供小品之用。画报纸

大小的水彩画已是最大的画面了。色粉笔画虽有柔和鲜丽的特色，然更不宜于大画面，只能够作精致的小品。又如古代壁画所用的鲜画（fresco〔壁画法〕）固专长于作大画，但因其颜料的性质的关系，只宜于大画而不适于小画。且作大画时也不及油画的便于使用，故一切彩画之中，惟油画宜大宜小，最为便利。（2）油画的颜料大都是不透明的，黑的地子上可以用白的油画颜料来掩覆，故作油画时有改窜自由的便利，为其他一切彩画所不及。作画是表现自心所感激的自然景象，故画具宜力求便于使用，可以挥毫自由而无顾虑之烦。关于画具的操心愈少，则画者愈得专心于观察、想象、表现的功夫上，而制作的成绩更加良好。油画的颜料均有掩覆性，不但调子色彩的明暗可以任意修改，即已画成山，亦不难改描为天空。回顾别的彩画，水彩画非把明的部分留出白的地纸不可，且色彩一经涂上，不易洗去，洗过就留下不自然的痕迹。色粉笔画虽然亦稍有掩覆性，但使用及改窜远不及油画的自由。（3）油画以帆布为地子，以漆类的胶质为颜料，故质地坚牢，永不退色，可以永久保存。文艺复兴时代的大作油画，历三四百年之久，至今色泽依然如故地保存在各国的美术馆里。鲜画虽也有古代的遗留品，但色泽均逊，不复保留当时的真面目，殆已成为古董了。水彩画易因风吹日曝而退色，且其地子为纸，根本难于久存。至于色粉笔画，则粉末最易脱落，在彩画中要算最难保存的了。——油画兼有上述的三种长处，故在一切画具中占有最完全最正大的地位。自来的画家，除了极少数的特殊爱好者以外，几乎无人不研究油画。水彩画及色粉笔画仅偶用之以作画稿或sketch〔速写〕而已。故学画的正途，是以木炭画为预习的阶段而以油画为目的地。

第三：既已说明了画具的所以选定木炭与油画的理由，次述题材的所以选定人体的原因。学画的正当的门径，是最初用木炭描石膏模型，其次易石膏模型为真的裸体人，最后易木炭为油画。石膏模型者，就是

雕塑家依照人体而作的雕刻品，有头像、胸像、半身像、全身像，及手足等的模型。因为真的活人姿态易变，且色彩复杂，不便供初学者练习观察而作素描，故先用人的石膏模型。取其静止不动，可供初学者仔细眺望而从容描写；又取其色纯白，可使初学者容易辨别其明暗的调子。这是专为初学练习的方便而设的。实则学画所选定的题材始终是“人体”。这恐怕是一般人所认为最难理解的绘画上的奇特的现象。我们乡下人的俗语，称描画为“画花”。恐怕这不限于我们乡下如此，这话并非无因，中国画的题材的多取自然界的花卉，或有以养成这习惯。现在学校里的图画科是取用西洋画的方法的。我们鉴赏到西洋的绘画作品时所最感奇特的，是画的题材的多取人物，尤多取裸体的人。名家的作品集中几乎没有一册不载裸体画，展览会场中触目是裸体的人。这一点东洋与西洋相反，前者多取自然，后者多取人物。倘使西洋人也有俗语，应是称描画为“画人”了。为什么西洋人喜描人而东洋人喜描花？这事牵涉东西洋思想文化的背景，是言之甚长的一个问题，现在无暇论述。现在我只能说明绘画上所以多描人物的理由，以为初学图画的人解惑。其理由有二：（第一）即如前所说，人体中包含一切形状线条与色彩。故在森罗万象中，人体的形色最为复杂，最为俱足，同时亦最为难描。故熟达了人体的描法之后，万象无不能描。在没有训练的眼看来，花、蝴蝶、孔雀，何等美丽，远胜于肉色而羞耻的裸体。其实那些不过五彩绚烂炫耀人目而已，细究其构成，远不及人体的巧妙变化而复杂。就形及线而说，花瓣上的曲线，在人体上都可找到。反之，人体的曲线，花卉中不能尽备。就色彩而说，蝴蝶与孔雀的色彩不过强烈而艳丽，但幼稚浅薄，一览无余。反之，人体的肉色粗看似乎平淡，但在光线之下变化无穷；宇宙间色彩的复杂，无过于肉体。故裸体描写，研究愈久则发见愈多。凭空难说，读者能看几幅大画家的作品，然后再看人体，自能渐渐理解其被选作基本的画材的理由了。（第二）绘画中所以多取人体为题材，尚有一点更内面的原因：如前所说，描画是吾人有感于自然界的

美景而用丹青描写其感激于画中的一种工作。可知我们对于所欲描的物象，心中必然感激赞叹。这时候我们的心必迁居于这物象之中，而体验其美，名曰“迁想”。当然不是像孙行者变法地把灵魂移入物体中而使之变成妖精。只是想象自己做了物象，把心跟了物象的姿态而活动，以体验其美，故曰迁想。迁想的程度的深浅，因物象的类别而异。我们自己是有生命的人，对于无生命的山水花草器什，因为物类之差最远，迁想最不易深。其次，对于有生命而异类的犬马，物类之差稍近一些，迁想亦较易深。最后，对于同类的人，则最易同情共感，迁想亦最深。即万象之中，人体最易得描画者之迁想。换言之，即人体最富于“生命之感”。这是绘画中所以多取人体为题材的一个更内面的原因。在这里我们便可知道中国画与西洋画的差异：西洋画家善迁想于生命感最丰富的人体，中国画家则善迁想于生命感最缺乏的自然。于此可知中国画比西洋画高远。西洋画比中国画浅近而易于入门，故现今世间的学校的图画科都取用西洋画的方法。

学画的根本的方法及其理由，已尽于上述。要之：熟达木炭及油绘的画具之后，一切画具皆能应用；研究人体的描写之后，一切物象皆能描写。此即所谓一通百通的活用的方法。

或问曰：于上所述，皆专门学画之道，需要悠长的年月与复杂的设备。普通学生的图画科每周只有数小时，又没有油画及裸体人的设备，或竟连石膏模型也无之。虽欲遵行，如何可得？

答曰：此言诚然。但凡为学问，必从大处着眼，则免入歧途。读者对于上文宜勿拘其“事”，而取其“理”。事者，木炭，油画，石膏模型，裸体人是也。理者，先用素描研究形状、线条、明暗，后用彩画兼写色彩是也，悟通此画理之后，铅笔可以代木炭，水彩或色粉笔可以代油绘，静物可以代石膏模型，着衣人可以代裸体人。但普通学生与学校的

图画的设备决不宜如此其简陋。木炭容易置办，石膏模型应该设备几个；油绘、sketch〔素描，速写〕的描写也是文明人应有的常识，岂必专门家而后可学？至于人体的研究，则普通学生有石膏模型已足，自不妨省却裸体人的设备了。故上述的话，并非全是专门学画之道，普通学生都可在相当程度内遵行。惟对于只有长台板凳的教室的学校的学生，上文完全是空话了。

第二 磨练眼光

普通称图画科的练习曰“描画”，因为其总是用手练习描写的。但你倘拘泥于这名称，而埋头于“描”的工作，你的图画一定学不成。学图画不宜注重手腕的工作，应该注重眼光的磨练。因为手是听命于眼而活动的。舍眼而练手，是忘本而逐末，其学业必入于旁门歧途。故图画虽称为“描”，而其磨练必从“看”入手。能看然后能描，有眼光然后可有腕力。有了眼光即使没有描写能力，亦不失为解艺术而知画的人；反之，仅有描写能力而没有眼光，其人就是画匠。

磨练眼光之道有四：第一是观察自然，第二是练习作画，第三是鉴赏名画，第四是阅览书籍。说明于下。

第一，观察自然：图画是吾人有感于天地间的美景而用丹青描写之于纸上的工作。则对于美景的感激是画的动机。一切绘画都是从“自然”中产生的，故自然可说是艺术之母。学图画必先练习观察自然美的眼力。怎样能在自然中发见美的姿态？其法有二：

（1）切断关系的观念，而看取物象的独立的姿态，即容易发见其美。关系就是物象对世间的关系，对我的关系。例如在故乡的田野中眺望景色，心中不能打断其村为我的故乡，其田为我的产业等关系的观

念、理智活动而感觉障蔽，对之只感利害得失而不易发见其美景。反之，一旦忽入素未曾到的异乡中眺望景色，便不起关系的观念，即理智停息而感觉旺盛，即容易发见美景。异乡风物胜于故乡，一半固由于不见惯之故，但一半由于切断关系观念之故。郊野散步的时候，用手指围成一圈，而从圈中窥眺一部分的景色，其所见必比普通所见更美。俯身从两股间倒窥背景后的景物，天天惯见的乡村亦能骤变为名胜佳景。这也是因为圈子的范围与倒景的变化，打断了其物象的关系，使成为独立的姿态，故容易发见其美。关系是障蔽物象的美的姿态的。学画者对于静物、果物、人物、景物，都要练习切断关系的看法，然后能发见其美的姿态，而从中感得“画意”。

（2）把立体的景物当作平面看，便易发见其美。例如吾人入郊野中，举目望见白云、青山、曲水、孤松等景物。若用心一想，即知道白云最远，青山次之，曲水较近，孤松则距吾不过百步。又在观念中显出一幅鸟瞰地图，上面排列着此四物的距离与位置。这便不感其美而不能发见“画意”了。反之，不要用心去想，只是张开眼来，像照相干片似地摄受目前的景物，则白云、青山、曲水、孤松没有远近之差，而在于同一平面之上，眼前即是一幅天然的画图了。桌上放着一只茶杯和几个苹果，观者若想念其距离而作鸟瞰的看法，便无可画之处；倘能当作平面看，即成为一幅静物画。图画原是把立体的美景描写于平面的纸上的工作。故物象的平面的看法最宜注意练习。但平面的看法仍是根据了打断关系的作用而来的。能打断关系即能作平面的看法了。上述两种对于自然的观看法名曰“艺术的观照”。诗人对于景色善作艺术的观照。杜甫诗云：“落日在帘钩”，王维诗云：“树杪百重泉”。落日与帘钩相距极远，山间的流泉与地上的树亦隔着距离。两诗人切断了这些景物的关系而用平面的看法，故能见到这绘画的境地。

第二，练习作画：画是用手作的，但倘专重用手而闲却眼光的磨练，便不是正当的图画学习法了。由作画磨练眼光之法：我们对着一幅素纸而动笔描写静物的时候，心中不可抱着“我现在要把一只茶杯和三只苹果描出在这素纸上”的想念，必须经营“如何把目前的景象（茶杯与苹果）安稳妥帖地装配在这长方形的空间（素纸）中”。倘使抱着前者的想念，其描写就变成记录，其画便成为博物标本图，而不成为艺术的作品了。必须不念物象的内容意义，而苦心经营空间的分割布置的工作，然后素纸上可以显出空间美而成为艺术的作品了。初学图画的人所缴来的画卷，往往在一张广大的图画纸的中央或角上精细刻划地描着几件静物，而把余多的空白纸置之不顾。这些都不能称为绘画。绘画是空间艺术，空间在绘画上是非常贵重之物，画面中岂容任意留出空地？画面中的地皮比上海的屋基地还贵重；画面中的尺寸比美人颜貌上的尺寸更为严格；所谓“增之一分则太长，减之一分则太短”的话，在布置安稳妥帖的画面中非常适用。故画面中没有空地，不描物象的地方不是无用的空地，乃有机的背景。这背景对于物象有陪衬、显托的作用。其形状、大小、粗细、阔狭、明暗，和色彩，均与物象有重大的关系，不是任意留出的。今于大幅的素纸中孤零地描写几件静物，是蔑视画面的空间及背景的作用，而作非美术的说明的图解，不是图画科的功课了。作画第一要重视空间。长方形的图画纸内的空间处处均发生效力而作成美的表现，是作画的第一要义。故作画是一种能动的、切实的眼光磨练。

第三，鉴赏名作：自己作画是能动的眼光磨练，鉴赏名作是受动的眼光磨练。由前者可以切实理解美的法则，由后者可以广泛理解美的性状。两者在图画修养上是并重而不可偏废的。但鉴赏名作必须郑重选择其作品。若任意浏览，弊害甚大。初学美术的青年，自己的眼光当然缺乏正确的批判力，指导者切不可任其随意鉴赏。不然，在极幼稚的眼中看来，一般镜框店中所售的下级的西洋画（例如日本富士山雪景图、森

林、瀑布、夜景图等，在茶园、酒肆、商店，及俗客的家庭中的壁上时有所见），时装美女月份牌，甚至香烟匣中的画片，比大画家杰作更可赞美。其眼光反因此而堕落了。故鉴赏名作，指导者不可任学者自选，同时学者亦宜自己觉悟，虚心信受指导者的忠告。学者最初对于指导者所选定的名作或有不能发见其好处而抱反感，但切不可过于自信而信口批评。须平心静气，仔细观赏，再三吟味，或请先进者解说其鉴赏法。倘指导者所选定的确为佳作，则学者久后自能发见其美，自己的眼光即受此等佳作的熏染而进步了。信口批评是求学的青年们最宜忌避的恶习。每见青年人观画，喜信口褒贬，有的说“这画不好”，有的说“那画好极了”，这种狂妄的态度，实足以自封其学业的前途。我并非不许青年学生发表其对于美术的意见及好恶。他们极应该对指导者或先进者发表其鉴赏名作以后的感想。他们尽可说“我欢喜这幅画”，或“我看不懂那幅画”，而就正于有道；但不宜妄评其“好”与“不好”。好与不好是评定其艺术的价值的。老练的美术批评家尚且不敢直截痛快地断定名作的价值，普通学生岂可信口褒贬？名画乃各画家的精心结构之作，皆富有美的价值。鉴赏者与某画家性情接近，便容易理解而爱好其作品；与某画家性情隔远，即不容易理解而不爱好其作品。故万人皆得发表其对于名作的理解的程度及好恶的心情。但非确有见识，不宜妄评其好坏。这一点不但有关于美术修养，又有关于德业。总之，鉴赏名作第一要虚心静观，然后可以广泛地理解美的性状，而增进其眼光。

第四，阅览书籍：上三项是直接磨练眼光的，此一项是间接磨练眼光的。我国大画家有谓学画须“读万卷书，行万里路”。因作画从手腕出，手腕听命于眼光，眼光根据于胸襟。故读万卷书行万里路以修养胸襟，即从根本上修养作画。普通学生的学习图画，用不到这高谈阔论；但深浅虽殊，道理同一。故图画的进步自与全体修养的进步相一致。例如上文所述，诗人常作绘画的描写。则吾人研读诗文，非特修文学而

已，又可获得绘画的理解。但我现在所谓阅览书籍，拟舍远就近，劝学者于描画看画之外，宜阅览与绘画直接有关的书籍，以辅助其画图课业的进步。例如画的描法、色彩法、远近法、构图法，美术鉴赏法，美术知识，美术史，艺术论一类的书籍，都是于图画的眼光磨练上有益的读物，都是图画科的参考书。读者如欲我介绍一二，我可推荐我自己的译著：最宜为图画科课外读物的，是少年美术读本《西洋名画巡礼》（开明最近出版）。这书内载西洋名画二十四幅，及讲话十二篇。名画为四百年来的西洋大画家的代表作；讲话则从此等名画的鉴赏法及其作者的事略说起，附带述及图画的学习法，绘画的理论，以及关于美术的知识。其次，《西洋画派十二讲》（开明版）亦可为理解绘画之一助。该书内载西洋近代各派代表作四十二幅，每派为文一讲，说明其画风，提倡者，及群画家的生涯与艺术。以上两部都是与绘画关系较切的书籍，其次则《西洋美术史》，《艺术概论》，《现代艺术十二讲》（皆开明版）；有余暇及兴味之人均可一读。

我所能忠告读者的图画学习法，即如上述。总之，辨别门径与磨练眼光，是图画之门的二重关键，非探此关键不得入门。

音乐学习法

音乐学习法的要点有二：第一也是辨识门径；第二是确修技术。说明于下。

第一 辨识门径

音乐表现可大别为二类，其一是用人声唱歌，名曰“声乐”。其二是用乐器演奏，名曰“器乐”。声乐中虽然也有种种组织法，但表现器具只是人声一种，概称之曰唱歌亦无不可。器乐则种类繁多，所用乐器有数

十种，组织方法亦变化复杂。普通学生学习音乐，应取道于如何的门径，不可不先辨识。

现今普通学校中的音乐科大部分的工作是唱歌；或只限于唱歌而不修器乐。音乐科的工作的范围究竟如何？照教育部所定课程标准，初中一年生即须兼习唱歌和器乐基本练习。但实际奉行的学校似乎极少，大都仅教唱歌而音乐科的能事已毕。学校的实际虽然如此，但学者应该明白学习音乐所应走的正道。其道如何？答曰：“宜以声乐为基础，以器乐为本体。”在小学校受了唱歌训练之后，基础略具；初中一年生自当进而接近音乐的本体。声乐何以为音乐课业的基础？器乐何以为其本体？其理如下：

第一：音乐是人的感情的发表。声乐是用人声演奏的音乐，故声乐的发表感情最为直接。最直接的表现最自由，且最易感染。因这理由，声乐在音乐上有根本的价值。器乐原是由声乐发展而来的，即因人声的音域有限，不够应用，遂用乐器代替喉音而作更广大的表现。换言之，声乐是直接用自己的身体直接发表心中的音乐，器乐是在心中默唱而以乐器代替身体发表。故声乐为器乐的根本。无论学习何种乐器，必须从声乐研究（唱歌）开始。凡擅长器乐演奏的人，同时必擅长声乐；不过其喉音未经磨练，不能用口直接表现而在心中默唱而已。故中学校的音乐科须以唱歌为主而乐器练习为副，以冀其基础巩固。

第二：音乐是表现音响的美的艺术。音乐与言语不同，言语含有意义，音响则只有高低强弱长短而没有意义。唱歌的歌词是用言语表示意义的，故唱歌不是纯粹的音乐，是音乐与文学的合并的表现。不用言语表示意义而仅由音响的高低强弱长短表出音乐的美的，正是器乐。故曰器乐是音乐的本体。近世音乐发达以来，器乐勃兴而大进。大音乐家的作品大多数是器乐曲，音乐演奏会所奏的大半是器乐曲。故近代称

为“器乐时代”。器乐时代的人对于器乐必须具有相当的理解。故中学校的音乐科不可止于唱歌，而必兼修器乐，使学生具有器乐鉴赏的能力，而接触音乐的本体。

音乐的门径较图画的简明。学者只须先修唱歌，略具基础，则兼习器乐，如是而已。唱歌是团体练习的，材料自有先生选配。器乐是个人练习，其材料亦有基本练习书或教本排定，不须自己探求。所修的乐器，则不外二种，即风琴与洋琴〔钢琴〕。因为风琴与洋琴是最完全的独奏乐器，既可奏旋律，又可奏和声。故初习器乐舍此莫由。如欲修习怀娥铃〔小提琴〕、笛、喇叭等其他乐器，亦须以键盘乐器（即风琴与洋琴）为基本。但普通学生的音乐课业时间有限，事实上不能专修多种的乐器。故其音乐练习的工作不妨指定为唱歌与弹琴二事。

第二 确修技术

音乐的门径很简明，容易辨识；但音乐学习的难点在于技术的修练上。流动的音过去即行消灭，不比形状色彩的留下凭据，故音乐修练最难正确。不正确的修习，虽门径无误，尽可流入邪道歧途，而不能入门。故图画学习的要点在于门径与步骤，音乐学习的要点则在于技术修练的态度上。现代音乐进步发展已达于极高深的程度。故研究音乐必取极严格，郑重而正确的态度。古人教人写字态度必端庄严肃，曰：“非是要字好，只此是学。”这不是道学先生的迂阔之谈，确是深解技术的人的循循善诱的教训。凡技术修练，态度正确者技术必多进步，习字与习音乐同一道理。但说明理由，学者必抱功利心而盼待效果。今不言明态度正确的效果，则学者无功利心于其间，而可在不知不觉之中渐渐进步了。学习音乐正宜取这样的格言：“弹琴唱歌，态度必端庄严肃。非是要音乐好，只此是学。”近世进步的音乐，技术非常高深。无论声乐

的唱歌，器乐的弹琴，都不许当作消闲娱乐之物而任意玩弄，须用严肃的态度而勤修基本练习。音乐的基本练习如何严肃，请为读者略述之。

声乐的基本练习，首重发声。声有地声、上声、里声三种声区。唱歌者必须充分练习这等声区，使唱时善于变换。声区的变换名曰“换声”。换声是唱歌上极困难的一种技术。熟达这技术的唱歌者，其换声不见显明的痕迹，而自然移行。声区的优劣，全由于唱歌法的基础的“发声法”的学习态度而定。学习态度不严正，决不能练成优秀的声区。发声的要点在于呼吸。须使呼出的空气皆为歌声，全不夹杂一点别种的声响，明快、澄澈而自由，方为最上的发声法。又声量的变化也须练习。唱歌时所发之声，须先由弱声开始，次第加强，再次第减弱，终于消失。这声量调节的方法名曰Messa di voce〔渐强渐弱唱法〕。还有声的进行也有种种的技术。例如从一音移到别音时，欲其不分明界限而圆滑进行，名曰“贯音”〔“连音”〕（“1egato”）；由此更进一步，欲使两音完全接续，名曰“运音”〔“延音”〕（“portamento”）；反之，各音短促而分离的唱法，名曰“顿音”（“staccato”）；使歌声震颤，名曰“颤音”（“vibrato”）。这等唱法各有其巧妙的用处，练习声乐的人均须一一认真地修习。唱歌者的最初步的功夫是练习发音字眼的明确。在唱歌上，无论何国言语，其发音必须明白清楚而正确，不得稍有模糊。练习者须置备小镜子一面，照着自己的口而校正发各种母音时的口的形状。母音有五，即A（阿），E（哀），I（衣），O（恶），U（乌）。发A音时口作大圆，E作阔扁形，I作狭扁形，O作小圆形，U作合口形。歌词中所用的字眼都是各种子音和这五个母音的结合，故五种母音正确练习之后，就能正确地唱奏一切歌词中的字眼了。母音练习之法，先用A音唱出音阶上的各音，及各种音程练习课。顺次及于其他四音的练习。同时由指导者或由自己从镜中检点口的形状，每唱一音，务使口始终保住同样的形状而发同样的声音。不厉行这种严正的练习，带着笑而任意

唱歌的，都不是正当的学习者。他们是以唱歌为游戏，他们是侮辱声乐，他们的学习是徒然的。

弹琴的基本练习更为严密繁复。例如练习洋琴，则须依据原册的基本练习书而一课一课地弹练。每课中都有艰难的指法与迅速的拍子。一课弹练十分成熟，然后进而弹练新课。这不比看书，不是以懂得其意义为目的，而以学得其技术为目的。要懂得意义，可用理解力及记忆力；但要学得技术，理解与记忆都无用，而全靠“熟练”。熟练不能速成，除了一遍一遍地多弹以外没有别法。中等天才的人要熟练一个小小的洋琴曲，至全无停顿与错误而流畅地演奏的地步，至少也须弹练数十遍。但这种实技的功夫，必须身入其境，然后知道其难处。平日在小风琴上随意乱弹小曲的人，听了如此严肃的话未必能相信。他们不知道弹琴有一定的指法，音乐有复杂的和声。不讲指法，不用和声，而仅在琴键上弹出一道旋律，原是容易的事。但现今的进步的洋琴音乐决不能就此满足，必须用复杂的和声与正确的指法。我们只有十个手指，要同时按许多键板而敏捷地继续进行，自非精研指法不可。但这仍不过是局部的技术而已。就全体而论，名家的作曲都有一定的速度与表情。弹奏的人必须充分理解其乐曲全体的内容，用了相当的速度而表现其曲趣，方为完全的演奏。故学习洋琴须用极认真的态度。演奏者的身体的姿势，手指的弯度，足的位置，头的方向，都须讲究，必须用恭敬严重的态度，方能探得洋琴音乐的门径。否则止于音乐的游戏。

二十年〔1931〕八月十六日，为《中学生》作

---

[1] 本篇选自《艺术丛话》。原载1931年10月1日《中学生》第18号。

《续口琴吹奏法》序[1]

四年之前，涵秋作《口琴吹奏法》，我曾经为他写一篇很长的序言，详细地说明口琴的性状，热心地介绍这简便的乐器给读者。现在涵秋适应口琴音乐界的要求，又编这《续口琴吹奏法》，仍要我写序。我对于口琴很是生疏。四年前为涵秋所诱惑，曾置备乐器开始练习。但不久，为了肺力不能胜任，终于废弃。现在他编述这更进步的《续口琴吹奏法》，我却不能再说更进步的序言了。因为四年以来，中国口琴音乐更进步十分显著。我上次作序的时候，上海的商店的样子窗内还没有口琴的出现，报纸上还没有登载口琴的字样，学校里还没有口琴的音响，和我通信的音乐爱好者们从未说起口琴音乐的问题。我所以在前书的序文中详细地说明介绍者，便是为此。可是现在情形不同了：现在的上海乐器商店无论矣，书店、洋货店样子窗内，到处有口琴的陈列了；报纸上时时有口琴演奏会的新闻了；学校里常有口琴研究会的组织了；朋友们的通信中常有关于口琴音乐的说话了。在这样生气蓬勃的口琴音乐界中，我这门外汉还有甚么话可以贡献呢？

所以现在涵秋再嘱作序，我只能表示我的庆贺之忱。口琴音乐在中国已经生气蓬勃地抽芽了。它的培植者，我所知道的是《口琴吹奏法》的作者黄涵秋君和中华口琴会的创办者王庆勋君。两君的著述，都有着我的序言。我眼看口琴音乐生气蓬勃地抽芽，也感到无限的欣慰！聊把这点感想写付涵秋，以代序言。

二十〔1931〕年九月丰子恺记于嘉兴

---

[1] 《续口琴吹奏法》，黄涵秋编著，开明书店1932年4月初版。同《口琴吹奏

法（续编）》序，见《（正续合编）口琴吹奏法》，黄涵秋编译，开明书店1929年1月初版、1933年8月七版。

丰子恺集

第八卷

艺术评论

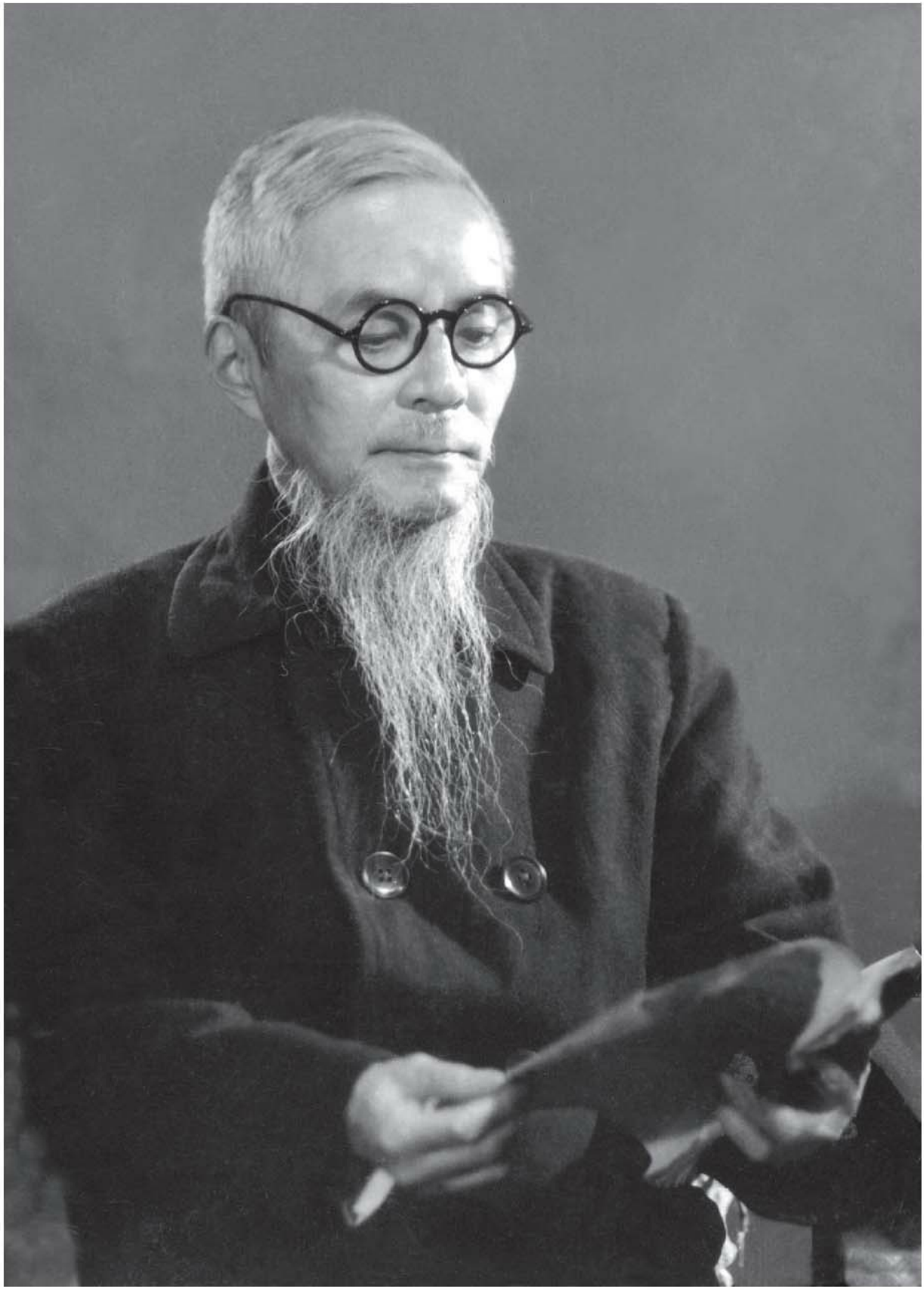
人民文学出版社

丰子恺集

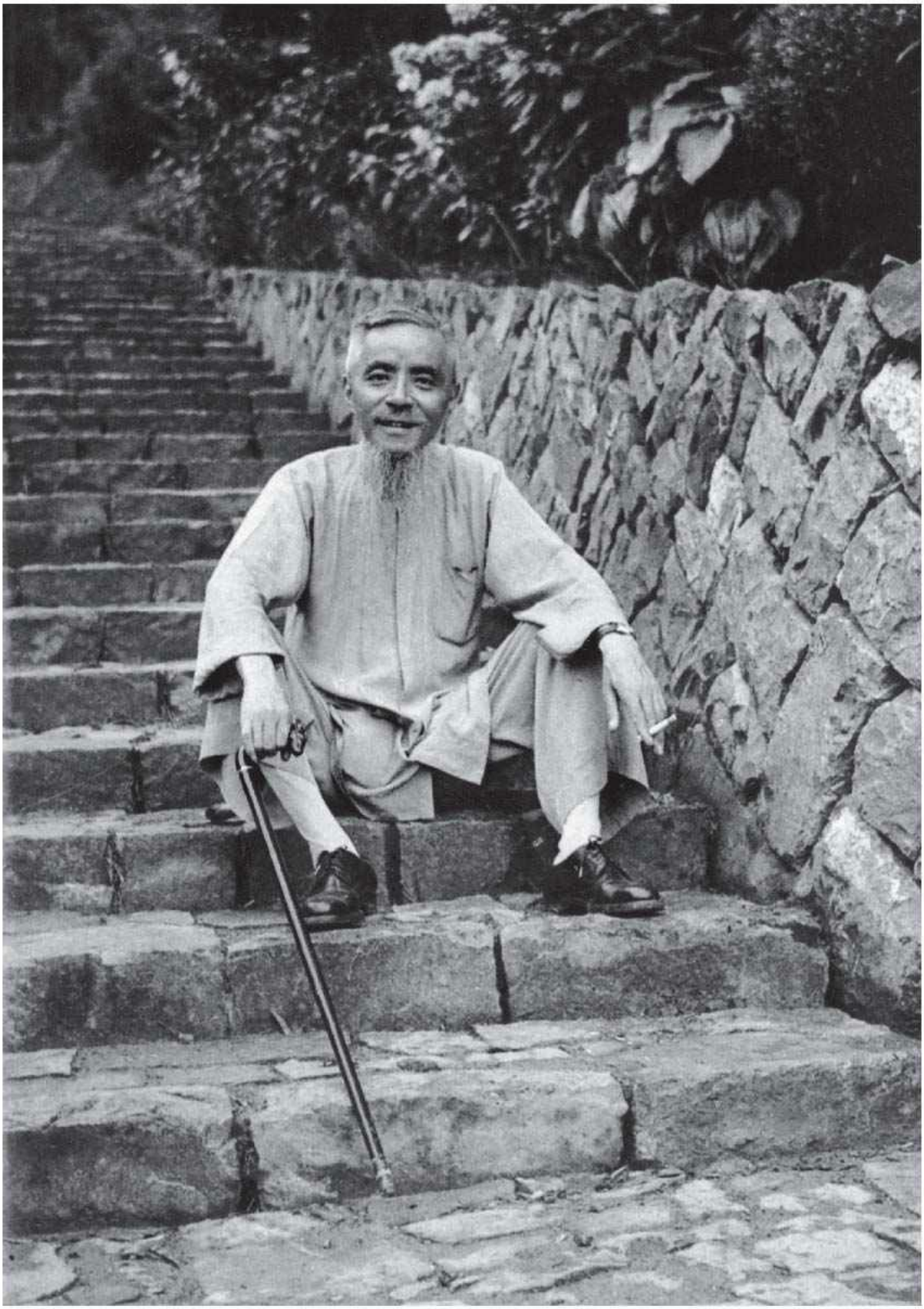
第八卷　艺术评论

人民文学出版社

文前插图

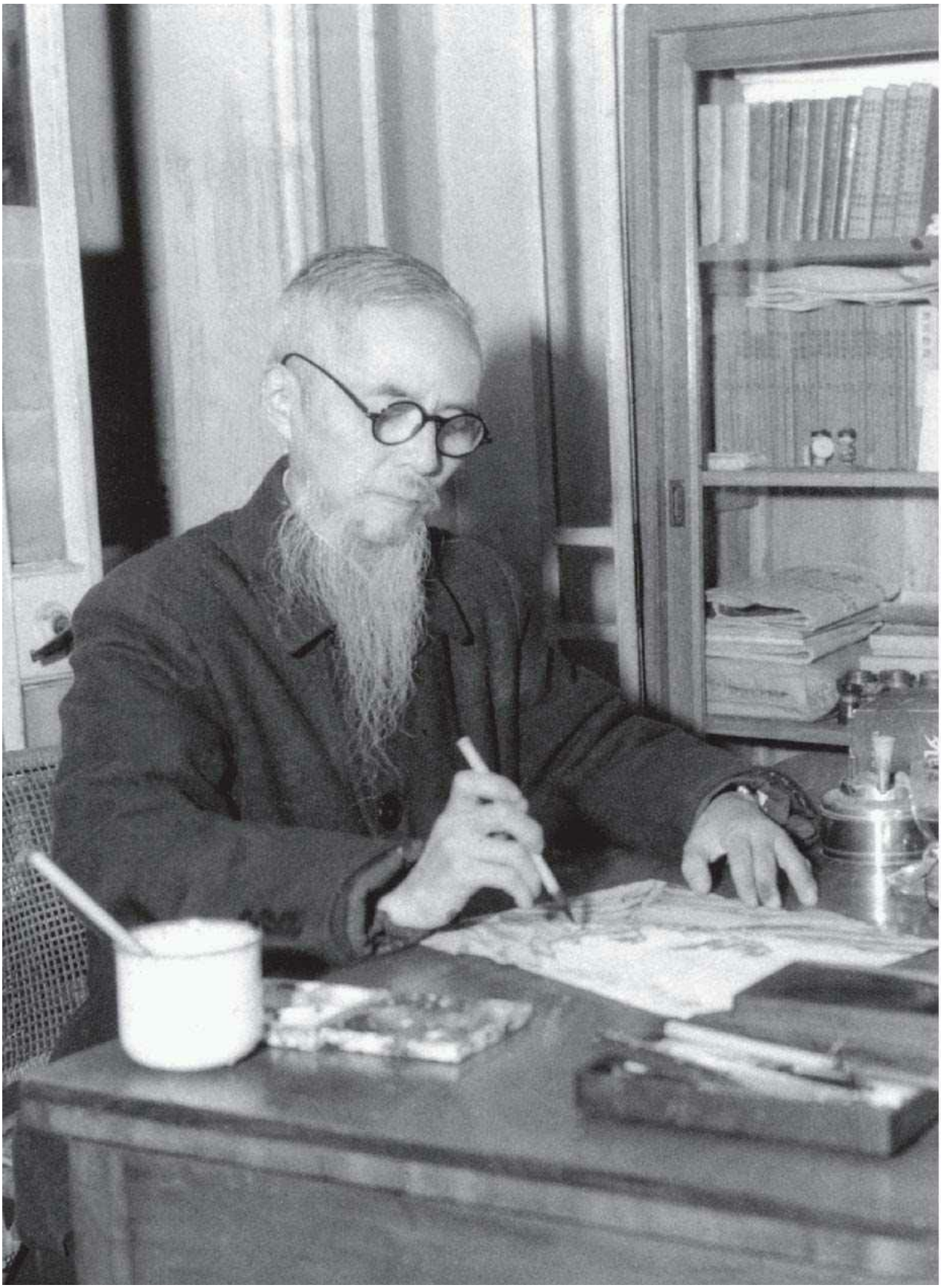


作者像



1955年在莫干山芦花荡公园

1960年丰子恺和中国画院首批学员



1962年在日月楼作画

- 余篇
  - 雷声的伴奏
  - 《西洋音乐楔子》序言
  - 画家的少年时代
  - 关于“调子”
  - 玻璃建筑
  - 爵士音乐
  - 商业艺术
  - 诗人的平面观
  - 将来的绘画
  - 谈图画的形式与内容
  - 谈图画的用具和材料
  - SWEET HOME
  - 《艺术丛话》付印记
  - 音乐的意义
  - 音乐与人生
  - 我的画具
  - 谈自己的画——《色彩子恺新年漫画》
  - 参观郑仁山指画展览会
  - 《人间相》序言
  - 读画漫感
  - 中国艺社第一届展览会序
  - 观张公任国画展览会
  - 看了潘韵画展后
  - 西洋画之中国画化
  - 艺术上的矛盾律

- 《口琴入门》序
- 漫画是笔杆抗战的先锋
- 《我们四百兆人》附说
- 歌曲《幼女之愿》附说
- 怎样唱歌
  - 呼吸
  - 发音
  - 表情
- 艺术必能建国
- 《漫画阿Q正传》初版序言
- 《大树画册》序
- 平凡
- 精神的粮食
- 工艺术
- 近世艺术教育运动
- 图画教育的效果
  - 一、描画须有锐敏的观察力
  - 三、描画须有系统
  - 五、描画须爱好自然
- 艺术与艺术家
- 怎样学习艺术
- 评中国的画风
- 《子恺漫画全集》序
- 《客窗漫画》序
- 《战时漫画》序
- 绘画改良论
- 国画与国文

- 画展自序
- 《画中有诗》自序
- 《音乐初阶》序说
- 艺术的展望
- 艺术的园地
- 艺苑的分疆
- 东西洋的工艺
- 艺术的眼光
- 《艺术与人生》序言
- 《艺术学习法及其他》序言
- 谈工艺美术
- 文艺的不朽性
- 艺术与革命
- 画碟余墨
  - 二
  - 二、诗中有画
  - 三、画有寄托
- 现代艺术二大流派
- 《人生漫画》自序
- 艺术教育的本意
- 《率真集》序
- 漫画创作二十年
- 艺术与人生
- 漫画续展自序
- 生活艺术漫谈之一
- 《子恺漫画选》（彩色版精装本）自序
- 《又生画集》自序

- 《幼幼画集》自序
- 《劫余漫画》自序
- 《音乐十课》序言
- 《丰子恺画存》自序
- 钱君匋菊庵金石书画展序
- 中国艺术
- 香港画展自序
- 护生画三集自序
- 前进的生气蓬勃的乐曲——钱君匋编选的《进行曲集》序言
- 鲁迅先生与美术
- 《音乐知识十八讲》序言
- 《绘画鲁迅小说》序言
- 音乐艺术的性状
- 音乐的起源与成长
- 乐曲的内容
  - 一 绝对音乐
  - 二 模写音乐
  - 三 标题音乐
  - 四 音乐鉴赏
- 古代及中世的音乐
  - 一 古代的音乐
  - 二 中世的音乐
- 近世的音乐
  - 一 近世古典乐派
  - 二 近世浪漫乐派
- 现代的音乐
  - 一 德意志现代乐派

        - 二 法兰西现代乐派
        - 三 俄罗斯现代乐派
        - 四 意大利现代乐派
        - 五 波海米亚的现代音乐
        - 六 斯干的纳维亚半岛的现代音乐
        - 七 英美的现代音乐
    - 歌剧乐剧与神剧
        - 一 初期的歌剧
        - 二 格罗克与浪漫歌剧
        - 三 华葛纳尔的乐剧
        - 四 现代国民歌剧
        - 五 神剧
    - 《世界大作曲家画像（附小传）》译者序
    - 苏联的音乐
    - 《子恺漫画选》（彩色版平装本）序言
    - 《父与子》序言
    - 《漫画阿Q正传》十五版序言
    - 阿萨非也夫
    - 杜纳耶夫斯基
    - 印度艺术展览介绍
    - 美术与图画教学
    - 《钱君匋刻长跋巨印选》序
    - 《子恺漫画选》自序
    - 中国美术家应该知道中国美术史
    - 雪舟的生涯与艺术
        - 一 雪舟的生涯
        - 二 日本画和中国画的关系

        - 三 雪舟的艺术
    - 费新我《草原图》读后感
    - 《李叔同歌曲集》序言
    - 看了齐白石先生遗作展览会
    - 为儿童作画
    - 回忆儿时的唱歌
    - 《陈之佛画集》编者序言
    - 《君匋书籍装帧艺术选》前言
    - 护生画第四集后记
    - 《上海花鸟画选集》序
    - 《护生画集》（第五集）序言
    - 《敝帚自珍》序言

余篇

雷声的伴奏[1]——管弦乐的话

在十八世纪以前，西洋音乐注重人声的唱歌，而不注重乐器的演奏。乐器演奏从十八世纪渐渐发达，到了今日而盛行。故以前叫做声乐时代，现在叫做器乐时代。器乐时代的音乐比声乐时代的音乐进步得多。因为人的喉音力量有限，不能作复杂的表现；乐器则有各种的音色，各种的强弱高低，能够自由地表出作曲家的乐想，而作最复杂的表现。现在我要讲一段关于初提倡器乐时的故事给读者听。

十八世纪的初叶，德国有一位大音乐家，名叫亨代尔〔亨德尔〕（Georg Friedrich Händel，1685—1759）的，是提倡器乐最努力的人。同时德国有一位名叫罢哈〔巴赫〕（Sebastian Bach，1685—1750）的大音乐家，也提倡器乐，但罢哈没有充分研究器乐演奏的方法；亨代尔则努力研究各种乐器的合奏法，即所谓管弦乐法，管弦乐（orchestra）就是用管乐器和弦乐器合并演奏。乐器共有三种，其中最主要的是管乐器与弦乐器；此外尚有一种是打乐器〔打击乐器〕。三种乐器齐备而同时合演，称为管弦乐，是音乐的最复杂的表演了。亨代尔在音乐上的大事业，便是管弦乐法的研究。他创行用喇叭类的乐器（即管乐）辅助弦乐器的演奏法。他搜集各种乐器，每器重用数具或十数具，又为各乐器特别作曲，使之合演壮大的管弦乐。故音量宏富，变化复杂，犹似大海中的怒涛骇浪的起伏，使听者无不震惊。有一天，亨代尔举行最大规模的管弦乐，台上排列演奏员数十人，各持一乐器。前面一班演奏员手持弦

乐器，演奏乐曲的主要的旋律；后面一班演奏员各持管乐器或打乐器，为弦乐作伴奏。听众席非常拥挤，当时有名的音乐家，王公贵人，都出席听赏；国王乔治二世亦在听众席中。管弦乐开始演奏了，潮水一般的音乐奔腾而来，忽高忽低，忽抑忽扬，变化无限。满座的听众都出神了。

这正是早秋时候，天气阴晴不定。正在演奏管弦乐的时候，忽然黑云四布，风雨欲来。听众笼闭在音乐堂中倾听演奏，全不知道外间的情状，只听见演奏达于高潮的时候，台上一切乐器一齐鸣响，变出一种最强烈的音，轰轰然，隆隆然，压迫听众的感觉，使他们都畏缩。国王勃然变色，旋转头来向左右的侍臣说道：

“唉！何等奇特的音！何等惊人的伴奏！亨代尔的音乐真是伟大！”

刚才说过，台上的音乐已渐趋沉静，而那种轰轰然，隆隆然的声音依然鸣响在音乐堂的屋顶上。听众才知道这是雷声，是偶然并入在管弦乐的伴奏中的。国王辨别了雷声之后，脸上的严肃之色立刻变成笑颜，和左右群臣相视，大家哄笑了一会。但回想刚才的误听雷声为伴奏而认真地赞叹，不免带些难为情的样子。

看了这段故事，可知管弦乐在十八世纪初的亨代尔时代，早已有大规模的演奏了。雷声能被误认为伴奏，可知其管弦乐中的喇叭和打乐器的用法一定非常发达，而音乐的音量一定非常宏大了。现代管弦乐的发展已达于绝顶。现代有“千人交响乐”，即由千余人合演的管弦乐，又有应用大炮为伴奏的管弦乐。亨代尔的管弦乐虽然没有千人的组织，但是雷声可以并入伴奏，则其音量与用大炮为伴奏的管弦乐相去亦不远了。所以亨代尔是管弦乐的最初的大家。现今最进步的管弦乐法，都是根据了他的研究而来的。

现在我们就来谈谈管弦乐的话吧。管弦乐是现今音乐界最正大又最盛行的一种演奏。在音乐会繁盛的外国，管弦乐演奏是一般人日常惯见之事；但在我国，即使住在通都大邑的人，也很少听管弦乐的机会，人们只能在蓄音机的片子上听到管弦乐演奏的大概。良好的蓄音机，也能逼真地演奏，不过音量比真的演奏弱小得很。我们只听见蓄音片上流出极复杂的音乐，有清脆的，有沉重的，有急速的，有迟缓的，有的像繁弦急管，有的像巨鼓大钟。这种音是怎样地发出来的？倘使我们知道了它的演奏的情形，听起蓄音片来一定更多兴味；而且将来遇到真的管弦乐演奏，也可以知道它的内容组织的大概了。

先来谈一谈管弦乐所用的乐器。管弦乐所用的乐器，差不多就是西洋音乐上所有的一切乐器。西洋乐器（除键盘乐器而外）共有三大类，即弦乐器，管乐器和打乐器。细别之，可说有五种，即弦乐器中可分为弹弦乐器〔弹拨乐器〕与摩擦弦乐器〔弓弦乐器〕，管乐器中可分为木管乐器与金属管乐器〔铜管乐器〕，连打乐器共得五种。在以前的第四回讲话中，我已经把西洋一切乐器分类列举其名称了。现在再来谈谈这等乐器的性状及其在管弦乐团中的用途。

弦乐器是由弦线发音的。因其发音的方法，可分为两种：第一种，用爪类之类弹拨弦线而发音的，称为弹弦乐器。中国的琴、琵琶、三弦，也是属于这一类的。西洋管弦乐器中所常用的弹弦乐器，仅有一种，名叫“哈泼”〔竖琴〕（“harp”）。这乐器形似大弓，有弦线甚多，弹拨弦线而发音，似中国的琴瑟，其音丁冬，清脆而明朗。这是西洋最古的乐器，据说是由打猎的弓变形而造成的。管弦乐演奏时，“哈泼”大都位置在台上的左方的外角上（听者的左手），普通用一个至六个。其乐器比人身高大，这是最显著惹目的一件大乐器。弹弦乐器中除了“哈泼”以外，还有“六弦琴”（“guitar”，即“奇塔”〔吉他〕），“曼独

铃”（“mandoline”〔曼陀铃〕）。但这两种乐器气品比较的狭小，管弦乐中是很少用的。

第二种用马尾毛的弓摩擦弦线而发音的，称为摩擦弦乐器。中国的胡琴，也是属于这类的。管弦乐中所用摩擦弦乐器为数最多。这是管弦乐中最主要的乐器，乐曲的主要的旋律，是由这种乐器演奏的。管弦乐中所用摩擦弦乐器，大小计有四种，由小而大，顺次称为“怀娥铃”〔小提琴〕（“violin”），“微渥拉”〔中提琴〕（“viola”），“赛洛”〔大提琴〕（“cello”）和“倍斯”〔低音提琴〕（“bass”）。这四种乐器同一形状，都有四根弦线，都用弓拉奏。只是大小各异，发音高低不同；后两种形体甚大，直立在地上而拉奏，故腹部的下端均有一尖脚，犹似旗子的竿的脚；最后的一种“倍斯”，腹部的上端作∧形，形式上的差异不过这几点。管弦乐团中最重用这四种乐器，而第一种最小形的“怀娥铃”尤为重要，差不多是管弦乐全体中的君主。现今的管弦乐中，都要用数十个怀娥铃。他们把怀娥铃分为两群，称为“第一怀娥铃”与“第二怀娥铃”。每群用十二个至十六个，或更以上。第一怀娥铃群位在演奏台的左外方，第二怀娥铃群位在演奏台的右外方，都在演奏台上占据最重要的位置。其余三种较大的乐器，位在这两群的后面。乐器个数也很多，“微渥拉”用十二个，“赛洛”用十二个，最大的“倍斯”也用八个（但多少没有一定）。演奏台上最近听众的重要的地方，都被这四种弦乐器占据了。因为这等弦乐器所奏的音乐，正是乐曲的最主要的旋律，所以音乐家重视它们，给它们位置在演奏台的前面，使它们易被听众听见，又易受指挥者的指挥。指挥者是指挥全曲演奏进行的人，犹似兵队中的司令官。他手执指挥棒，背着听众，立在演奏台的外口的正中的高台上，支配全体演奏员的动作。他的身旁，左边就是第一怀娥铃群，右边就是第二怀娥铃群，这两群重要的乐器都依照指挥者的命令而演奏。

指挥者的前面，即演奏台的正中，是管乐器群的位置。木管乐器位在外面，金属管乐器位在里面。因为木管乐器声音幽静，须放在更近听众的地方；金属管乐器声音强大，故须放在远离听众的地方。这些管乐器有时奏主要旋律，有时作伴奏。木管乐器比金管乐器为重要，奏主要旋律的时候较多，故位置排在前面。

木管乐器中常用的有这几种，例如：“富柳德”〔长笛〕（“flute”），是一种横吹的笛，管旁有复杂的瓣，用手按瓣吹出音阶。其音清脆，其数普通用三四支。小形的富柳德，称为“比可洛”〔短笛〕（“piccolo”），形态构造大致与富柳德同，不过发音更为锐利。管弦乐中不一定兼用富柳德与比可洛，有时仅用一种。管口略作喇叭形，吹口成弯曲形的，名曰“克拉理内德”〔单簧管〕（“clarinet”），这是管乐器中最重用的乐器，其数用三四个。管口作喇叭形的木管乐器尚有两种，其喇叭口作直线形的，称为“渥薄”〔双簧管〕（“oboe”），普通用三个，其喇叭口作圆球形的，称为“英吉利杭”〔英国管〕（“English horn”）普通只有一个。还有一种，喇叭口向上弯曲，形似旱烟筒，而吹口另有一弯曲细管附着在大管的横部的，名曰“倍诵”（“bassoon”），或称为“法各德”〔大管〕（“fagot”），普通用三四个。以上数种是管弦乐中常用的管乐器。这团体的音色，大都清脆而幽雅，类似中国的箫、笛，而音量较中国乐器为宏大，音色亦较为复杂。

金属管乐器，即喇叭之类，其发音在全体乐器中最为响亮而强烈，近听时喧聒难堪，故位在台的后面，远离听众席的地方。但它们也有特别效用，因为喇叭类的音色鲜明华丽，可以使乐曲音节嘹亮而生气活泼。故作曲家往往巧妙地使用这种喇叭，而造出特殊的效果。这种乐器都是黄铜制的，形状屈曲玲珑，光辉灿烂。军乐队和喜庆丧葬的仪式中所用的乐队，便是金属管乐器和打乐器（鼓等）结合而成的。管弦乐团

中所常用的金属管乐器有这样的几种：“可尔内”〔短号〕（“cornet”），是一种大形的喇叭，其弯曲管上装有复杂的瓣。“法兰西杭”〔圆号〕（“French horn”），其管弯成浑圆形，全体好像一个大的烟斗，其形状最为特别。“忒浪湃”〔小号〕（“trumpet”），形状大体似“可尔内”，瓣的机关较为简单。“忒隆蓬”〔长号〕（“trombone”），则管身细长，弯成S形。“邱罢”〔大号〕（“tuba”），管的弯曲形状与“可尔内”等相似，而吹口位在喇叭口的近旁。这些形状的变化，都是为了音色音量的关系而变化出来的。各种形状的管所发的音，各有其特色。管弦乐团中所用金管乐器，其数目大抵为三个或四个，也有特别多用的。

打乐器位在演奏台的最后方。这种乐器所发的音，强大而简单。它们大都不能演奏旋律，只能加强拍子，故在管弦乐中不甚重要，但也是不可缺少的。因为打乐器能使乐曲的节奏强明，效果显著。试看普通的军乐队，倘没有鼓而只有喇叭，其音乐必散漫而没有力强的效果。管弦乐中所用打乐器，有“大太鼓”〔大鼓〕（“bass drum”），“小太鼓”〔小鼓〕（“side drum”），就是普通军乐队中所见的铜鼓；有“丁帕尼”〔定音鼓〕（“timpani”），形似锅子，锅上张皮，锅下有架子；有“掀罢尔”〔钹〕（“cymbals”），形状就同我国的铙钹一样，是用两片圆形的金属相敲击而发音的；有“德来昂格尔”〔三角铁〕（“triangle”），是一根弯成三角形的钢条，用槌击之，发丁丁之声，犹如我国的磬；有“珰蒲铃”〔铃鼓〕（“tambourine”），是一面扁形的皮鼓，鼓的四周装有金属的小片，敲鼓则金属小片震响，与鼓声合成一种热闹的音响。管弦乐团中所用打乐器，普通每种不过一二具已足。

管弦乐中也有加用洋琴〔钢琴〕，风琴，六弦琴，曼独铃或别种乐器的；但普通最常用的，只是上述的几种。这三类乐器，对于一个乐曲

的表现各有其特殊的用处：弦乐器演奏乐曲的主要部，管乐器做它的辅助，打乐器加强演奏的效果。拿一间房屋来比方，弦乐器好比柱，管乐器好比墙壁，打乐器好比窗户。实际听过管弦乐演奏的人，一定知道这比喻是很确切而有趣的。

管弦乐所用的乐器这样繁多，故其所奏的乐曲也是非常复杂而庞大的。这种大乐曲名曰“交响乐”（“symphony”）。交响就是各种乐器交互响出的意思。交响乐是一切音乐中最伟大最完全的表现。它的音量的宏大可以参与雷鸣与大炮。它的音域的广度，自最低音至最高音约六个音阶有余。管弦乐中各乐器所发的音，最低的是低音部谱表下方第五加线之下的音；最高的是高音部谱表上方第五加线之上的音，即其音域共为四十三音（六个音阶有余）。这些音都是交响乐中所应用的。演奏一曲交响乐，至短须费数十分钟；长大的交响乐须历数小时。这大曲的构造，普通分为四乐章（也有三乐章或两乐章的）。在以前第八讲中，我们已谈过乐曲的形式的话。那时曾经说起“朔拿大”〔奏鸣曲〕（“sonata”）和“交响乐”的两种乐曲名称。原来朔拿大交响乐，是同样形式的一种大曲；不过单为一二种乐器（例如洋琴，怀娥铃）作曲的，称为“朔拿大”；为数十种乐器（即管弦乐）作曲的，称为“交响乐”。交响乐的作曲，自然比朔拿大复杂，作曲者必须对于各种乐器都有经验知识，必须顾到各种乐器的性质。所作的乐曲，不像唱歌乐谱的每行只有一个五线谱，也不像洋琴乐谱的每行只有两个五线谱，必须为各乐器设一五线谱，由十数个五线谱连成一行大谱。这大谱名曰“史可亚”〔总谱〕（“score”）。故交响乐曲一行须占一页，这一页上的许多五线谱的左端注明各种乐器的名称，规定某乐器演奏某个五线谱上的音乐，各乐器同时演奏，即成为交响乐。

交响乐作曲的困难，自不必说；就是“史可亚”的读法，也是很困难

的事了，古人称读书聪明的人为“一目十行”，就是说他看一看可以看到十行文字。这句话拿来形容读“史可亚”的人，最为适当。“史可亚”有十余个五线谱重叠排列着，读谱的人必须同时阅读这十余个五线谱，才可知道管弦乐进行的状况。善读“史可亚”的人，就是管弦乐队的指挥者。

指挥者手执指挥棒，背着听众，立在演奏台的外口正中央的高台上。他立在这地方，眼睛可顾到一切演奏员的动作，他的身体高高地耸立着，为一切演奏员的目标，他们都服从指挥者的命令而动作。在指挥者的眼前安置一个放乐谱的架子，这架子名曰谱台，谱台上放着所演奏的乐曲的“史可亚”。指挥者一面阅读“史可亚”，一面用指挥棒指点演员的动作。乐曲应该高扬的时候，他高举指挥棒而用力舞动，又用身体表示昂奋的样子，演奏员就用力演奏。乐曲应该沉静的时候，他的指挥棒向下降低，又用身体表示退缩的样子，演奏员的用力也随之而消减。乐曲的速度，表情，曲趣，全靠指挥者用棒的举动和身体的跳舞来表出。故指挥者对于乐曲，必须充分理解其内容。同一名曲，因了指挥者的理解的深浅，而演奏的效果优劣不同。指挥者仿佛是在弹奏一座大洋琴。台上的一切演奏员仿佛是这大洋琴的键板。弹洋琴的人用手指按键板而奏曲，指挥者则用指挥棒按演奏员而奏曲。故指挥者是管弦乐团的主人，交响乐可说是他一人所演奏的。

亨代尔是研究管弦乐有大功的音乐家。他在十八世纪初叶就发起大规模的管弦乐演奏。他的演奏团中曾用第一怀娥铃十二人，第二怀娥铃十二人，赛洛和倍斯各四人以上，金管乐器每种二人以上，木管乐器更多，每种四人或六人，风琴，洋琴，也都加入。就演奏的形式而论，当时的管弦乐与现在的管弦乐相差无几了。但就演奏的乐曲而论，当时远不及现在的进步而深刻。因为在亨代尔的时代，交响乐尚未十分发达。亨代尔只研究乐器的合奏法，而没有研究乐曲的作法。在他以后，奥国

又出一位大音乐家，名叫罕顿〔海顿〕（Franz Joseph Haydn，1732—1809）的，开始努力研究交响乐的作曲法。管弦乐演奏就更进一步。不久德国出了一位世界最大的音乐家，名叫裴德芬〔贝多芬〕（Ludwig van Beethoven，1770—1827）的，用非常的天才而专门研究交响乐，交响乐到这时候就大成功。世人说起交响乐，便想到裴德芬。

裴德芬生平的杰作，是九大交响乐。其曲顺次名为《第一交响乐》，《第二交响乐》以至《第九交响乐》。就中第三交响乐名为《英雄交响乐》，第五名为《运命〔命运〕交响乐》，第六名为《田园交响乐》，第九名为《合唱交响乐》。九大交响乐中最有名的，便是这有曲名的四曲。《英雄交响乐》是描写拿破仑的英雄气概的，曲趣雄壮。《运命交响乐》是描写裴德芬自己的生涯的不幸和奋斗的精神，曲趣悲痛。因为裴德芬抱着伟大的天才，但是他的耳朵聋了，这可悲的运命使他的天才不易自由发挥，然而他的精神非常力强而伟大，拼命和这可悲的运命奋斗，终于克服了这运命，成功了他的杰作。《田园交响乐》是描写田园中的山水花鸟的风景的，曲趣非常愉快。裴德芬平日爱好自然风景，他把小川的景色，雷雨的光景和田园生活的样子，用音乐描写而成为这名曲，使人听了好比看见田园的风景画。第九的《合唱交响乐》，在裴德芬的九大交响乐中尤为千古不朽的杰作。这是裴德芬两耳全聋以后的作品，裴德芬只用他的天才写出这首杰作，自己却没有听过它的演奏。聋子能够作曲，而且所作的又是千古不朽的杰品，真是奇怪的事！这是为了他的精神非常伟大，能克服凶恶的运命，故有这样的奇迹。第九交响乐是世人所最崇拜的音乐。现在还是不绝地在全世界各地被演奏着。前年裴德芬百年忌辰的一天，上海市政厅里也有外国人演奏这第九交响乐。现在蓄音机上也有这曲的片子，我们要听也不难了。这曲所以名为合唱交响乐者，因为其管弦乐中加用着人声的合唱。把人声当作一种乐器而加用在管弦乐中，是特别的办法。原来人声另有一种特

殊的音色，为一切乐器所不能有。故管弦乐中加用了人声，其音色当然更加复杂，效果当然更加伟大了。

裴德芬以后，十九世纪中叶以来，研究管弦乐演奏法及交响乐作曲法的大音乐家很多。现在管弦乐演奏的进步发展，几乎达于绝顶了。人们赞美现代音乐的表现力的伟大，称之为“管弦乐的殿堂”，又称之为“交响乐的水晶宫”。就是拿宫殿的建筑的壮丽来比方音乐的表现力的丰富的。努力于这宫殿的建设的人是谁？我们不可以不纪念，即亨代尔，罕顿，裴德芬以后，法国有大音乐家裴辽士〔柏辽兹〕（Louis Hector Berlioz，1803—1869），人们称之为“交响乐诗人”；德国有大音乐家华葛纳尔〔瓦格纳〕（Wilhelm Richard Wagner，1813—1883），是乐剧的建设者；最近德国有大音乐家许得洛斯〔施特劳斯〕（Richard Strauss，1864—〔1949〕），人们称之为“音诗人”；法国有大音乐家杜褒西〔德彪西〕（Claude Debussy，1862—1918），人们称之为“印象派音乐家”；俄国有大音乐家史克里业平〔斯克里亚宾〕（Alexander Scriabin，1872—1915），人们称他的作品为“现代音乐最高水准”。这等伟大的音乐家，都是我们所要永远纪念的。

---

[1] 本篇是《西洋音乐楔子》的第九讲，原载1931年10月《教育杂志》第23卷第10号。

《西洋音乐楔子》序言[1]

去年我曾在《教育杂志》的《儿童艺术讲话》栏中连载关于绘画的讲话。其稿已结集，由开明书店出版为《西洋名画巡礼》。今年我续蒙该杂志嘱作关于音乐的讲话，本书就是今年的讲话稿的结集。我是以后期小学生或初中学生为对手而作这音乐讲话的。普通学生所应该知道的音乐知识和学习法，大体都包含在这十讲中了。

关于音乐，可以讲话的只有音乐知识及学习法的部分。音乐知识及学习法大都是枯燥的记述，不能引起少年人阅读的兴味的。然而除了枯燥的记述以外，又没有别的话可讲。不得已，我便用关于音乐大家的有兴味的逸话，作为每次讲话的开场白。这好比是在苦味的金鸡纳霜上面包了一层糖衣，使吞服时容易上口些。

但吞服金鸡纳霜须得全部吞下去，不可舔食了外面的糖衣而唾弃了里面的药！

二十〔1931〕年冬子恺记于嘉兴

---

[1] 《西洋音乐楔子》系作者关于西洋音乐基础知识和技法的讲话，1932年12月上海开明书店初版。1949年重版时改名《西洋音乐知识》。

画家的少年时代[1]

许多青年要我讲些关于西洋大艺术家的少年时代的话，说不拘哪一个人，不拘甚样的少年时代生活，只要是近代的人而有些意味的，都可以讲，但我没有读过近代诸大艺术家的详细的传记。即使有几册略记他们的生涯的书，也不在手头，无法查考，对于这题目觉得没有文章可做。偶然把从前自己所编的《西洋美术史》及《西洋画派十二讲》来翻一翻，在近代四大画家的略传里发见了一种奇妙的共通点：即世间所称为“新兴艺术的始祖”的四大画家，其少年时代不约而同地缺乏艺术的教养，都是成年后突发地变成画家的。这四人是近代画坛上最主要的人物，这奇妙的共通点似也富有意味。我就把这四人的少年时代的境况提出来讲讲，聊以塞责吧。

照理猜想，大艺术家的少年时代必然富有艺术的素养。倒转来说：少年时代必须充分具有艺术的环境与教养，长大起来才能成为大艺术家。现代四大画祖的少年时代却呈其反对方面的现象：他们在少年时代全不准备为艺术家，全无艺术的环境与教养。后来天才突发，立地成功，就在画史上开辟一新纪元。这样的人生的步骤，在因果上是偶然的呢，抑是必然的呢？探索起来颇有兴味。

支配现代画坛而被尊崇为“新兴艺术之父”的赛尚痕〔塞尚〕（Paul Cézanne，1839—1906），幼时出身于法国马赛附近的乡村的小学校。父亲是一个银行业的商人，他命少年的赛尚痕入本地的法律学校，无非是欲兼的富贵。赛尚痕服从父亲的命令，把少年时代全部奉献于法律的研究。直到千八百六十二年，即二十三岁的时候，在法律学校毕业，来到巴黎，他的兴味突然转向艺术，从此没头于绘画的研究了。最初因文

学家左拉（Zola）——他的同乡人——的介绍，结交了前印象派的大画家马内〔马奈〕（Manet），相与探讨画理。后来他认识了同派的大画家比沙洛〔毕沙罗〕（Pissarro）的作风，曾经描写印象派的绘画。但强烈的主观不使他循步印象派的后尘，不久他终于离去比沙洛而走他自己独得的道路。世间就有后期印象派——或称表现派——艺术的出现。未来派，立体派等新兴艺术都是“赛尚痕主义”的展进。现代一切摩登风的建筑与装饰，都是赛尚痕艺术的副产物。

赛尚痕的传道者谷诃〔凡·高〕（Vincent van Gogh，1853—1890）是荷兰一个牧师的儿子。少年时代在巴黎做商店的店员。但他是热情的人，性情不适于当店员，常受店主的驱逐。在巴黎辗转数处，生活终难安定。后来就到英国去做教会学校的教师。但教师又不是他所能安的职业，终于在二十八岁时归到故乡，承袭父亲的旧职而热心地向民众说教。他的本性中富有热情，对民众说教的时候，常用绘画为宣传教义的手段。在这里他突然悟到：“只有艺术可以表现自己，只有艺术能对民众宣传真理！”为这确信所驱，他就猛然地向艺术研究中突进，作出许多热烈而刺激的现代风的绘画，留传为世间的至宝。

与上二人同时同风的，还有一个大画家，就是果刚〔高更〕（Paul Gauguin，1848—1903）。果刚的成为画家，也是突发的。他的少年时代，十七岁以前，在法兰西北方的一乡村中的学校里受严格的宗教教育。十七岁上毕了业，就承继他父亲的本业，到海船上做了水夫。自此至二十一岁，四五年间在海中的船上操劳，生活至为辛苦。果刚的幼年时代与少年时代全部是辛酸的。他三岁时，父母亲带了他移居秘鲁去，在途中父亲死了。孤儿寡妇两人到得秘鲁，全靠在秘鲁做总督的母舅照拂，在秘鲁住了四年。终于在客地上不能生活，果刚七岁的时候又随母亲回到亡父的故乡，就入那教会学校。果刚少年时代的境遇，可说是险

恶的了。他出了学校之后，只得承继父业做水夫。但少年的果刚终于不堪航海的沉闷，就在二十一岁上舍弃了船，来巴黎的商店里做伙计。生活压迫他勉励，他当伙计很得店主的信用，不久升了经理，生计日渐富裕，后来娶妻生子，竟做了巴黎的bourgieois〔资产阶级分子〕。然而果刚志不在此，他渐渐厌恶财产与家室，而倾向于艺术方面。“艺术”真是人生的可怕的陷阱！果刚三十五岁上没头于艺术，十年之后，“艺术”竟使他抛弃家庭，财产和欧洲，而逃入大西洋中的一个荒岛上，去度彻底的艺术的生活了。果刚少年时代不近艺术，一旦爱着了，便抛弃家庭财产而没入于其中，好像出家为僧一般。艺术在果刚看来是一种宗教。

近世画坛的四始祖，除上述的三人外，还有一位亨利·卢骚〔亨利·卢梭〕（Henry Rousseau，1844—1910）。这四人的艺术观相同，画风相同，其少年时代的不受艺术的教育也相同。卢骚的父亲是巴黎附近的乡村中的一个洋铁工匠，母亲是不受教育的一个村女，卢骚幼时连普通教育也不曾受完全。二十余岁上就被派遣到墨西哥去当兵。不久又回到巴黎，参加普法战争。战后他曾为税关的职员，又开文具商店。他是未受充分的教育的人，他的思想很简朴，感情很真率，他像原始人或小孩子一般地度送他的前半生，到了四十岁，方才学习绘画。苏老泉[2]二十七岁学文，我国人视为求学迟暮的特殊的文学家。卢骚比之苏老泉，是更特殊的“大器晚成”的艺术家了。卢骚四十岁上开始学画，不入学校，不请先生，完全是无师自学。实际，他的画完全是他的儿童一般的纯朴的感觉的发现，无法请先生教导。纯朴正是近代艺术的主要的要素。所以他的创作可为现代画风的代表作。

我不知道四位画家的少年时代的详细的生活状况，所能为读者道的，只是上述的这一点。他们在少年时代都不学艺术，而在中年以后都

成大名。这暗合是必然的呢，还是偶然的呢？我想可以这样地解说：他们在少年时代都失学，是偶然的；但在中年以后都成大名，是必然的。何以言之？大艺术家原不一定要在少年时代失学，大器不一定晚成，他们原是偶然相同的。但禀赋丰足的艺术的大天才，都有不屈不挠，而在无论何时一触即发，一发不可遏的特性。尤其是为了现代的艺术与从前的艺术性状大异：从前的艺术是客观的，现代的艺术是主观的；从前的艺术是偏重理智的，现代的艺术是偏重感觉的。故从前的艺术创作需要工夫，现代的艺术创作需要眼光；从前的艺术家大都要从长期的刻划磨炼而养成，现代的艺术家可由天才的顿时觉悟而突发。推广去想：要学习从前的绘画，可以用工夫去钻研，要学习现代的绘画，却不能单靠工夫，第一须有丰富的天才与敏锐的感觉。读者倘没有知道赛尚痕以后的现代绘画与从前的绘画的差别，请参看我所编的《现代画派十二讲》，现在不暇详述。现在我所认为有意味而足以告读者的，便是因四大家的生涯而想起的现代艺术的特殊的性状，读者要学习现代的绘画，单靠刻划模仿的工夫是不行的，必须有丰富的天才。天才是先天的，先天不足的人对于现代绘画就绝望了吗？不然！有敏锐的感觉也可学习现代的绘画。磨炼感觉，可以补充绘画的先天的不足。绘画的先天不足的人倘欲学习绘画，不可从手的描写上磨炼，须从眼的感觉上磨炼。具体地说：多描不如多看，多看不如多想。不理解现代艺术的人，可因多见多闻多思考而理解起来，却不能单靠摹写而进步。因为见闻与思考是精神全部的涵养，摹写是指头局部的技巧。研究精深的现代艺术，不像研究从前的写实画一般地可从手指局部着手，必须由全人格的思想精神上开始。天才一旦发露，思想精神一旦觉醒，立地可成大艺术家，少年时代的有否素养原是不成问题的事了。

廿一〔1932〕年七月二十五日，于上海

[1] 本篇选自上海仿古书店《丰子恺创作选》1936年10月初版本。

[2] 即北宋散文家苏洵。

关于“调子”[1]

前天在某商店买玩具，听到邻柜上一个买口琴的青年和两个店员的问答，颇有所感。曾经故意在那玩具柜上流连一下，想听完这幕趣剧。

青年问：“这种口琴多少钱一只？”

店员甲回答：“每只×元×角。”

青年问：“这两只是一样的么？”

店员甲检视乐器，答道：“不一样，这是C调的，那是F调的。”

青年问：“C调与F调有什么不同？”

店员甲回答：“吹起来声音不同。”

青年先拿口琴衔在嘴里，吹缩一下。再同样地实验另一只。他似乎不信任自己的耳朵，再用眼睛来仔细视察它们的孔。似乎在孔中也看不出什么不同来，便说：“一样的！没有什么不同呢！”

店员暂不回话，从青年手里夺下口琴来，用手把青年所残留着的唾液一抹，自己衔在口里急速地滑奏一遍，肯定地说道：“不同不同，你拿去吹起来自然不同的！”但他知道自己没有拿出明白的证据来。因为那口琴顽强得很，在他口中所发出的仍是在青年口中时所发的几个音，不肯曲承其意而明白地表出C调与F调的不同来。所以他的肯定中似乎含有几分暧昧，他立刻撇开这问题，继续追问那青年究竟要不要买。

但那青年同口琴一样顽强，一定要问出C调口琴与F调口琴的差异来。店员甲努力撇开这问题而转到“你究竟要不要买”的问题上去。这时候我在感情上颇想出来代他答复青年。因为在他们的两次的实验的时候，旁观的（应说旁听的）我早已觉察C调与F调的确然的不同，但人类生活的隔阂和世智都教我作壁上观。结果店员甲用了上海商界所通用的“你打棒”[2]一类的话，和青年几乎要闹翻了。

店员乙就出来调停。他告诉青年说：“这种口琴货式都是一样的。你只要想，同样的价钱，货式当然同样。C调与F调，由各人自己欢喜，现在我们给你自己吹，挑选，总算好了。”

我的玩具交易早已完结，不好再在那店里逗留。我不等这幕趣剧的了结就中途告退了。但在途中回想这光景，颇有感想。这青年大概是完全没有学过音乐的，连C调与F调的差别都不知道。不知怎样的奇缘使他想学口琴？（看他的样子不是替人代买，似是自己要学的。）这两个店员这样缺乏音乐的常识，实在太不应该！假如他们曾在小学读书，应该知道C调和F调的不同；不然，他们的店里既然卖了音乐器，这一点起码的音乐的常识也是应该具有的。但这也不好偏咎他们，也许他们的小学里的先生不曾教他们，或者他们的老板没有给他们收得这种知识的机会。我记得从前在日本，到乐器店里买东西时常和店员们谈论昨夜的音乐会的演奏。现在北四川路一木洋行里的商人，一方面在柜上营业，一方面在教人学习怀娥铃〔小提琴〕，店里挂着“怀娥铃教授”的招牌。这样想来，我们中国的一般人的音乐程度和日本人比较起来，真是差得远了。穿着西装的堂堂的中国青年，和中外观瞻的上海地方的发卖乐器的大商店里的店员，都不知道C调与F调为何物。我国人民的教育程度的低劣于此可见一斑。这班人空口高呼“抗日”和“抵制日货”，难道就会制胜了日本？我真怀疑！

今日的见闻，使我更加确信现在中国一切文艺中，音乐要算最低劣了。绘画和音乐，在现在的中国都是冷门，少有人过问的。但绘画似比音乐发达一些。就教育上看，专门教授绘画的机关比专门教授音乐的机关多。就一般社会上看，美术也比音乐通行些，在四五年前我早已感到。那时上海开全国美术展览会，我在那会刊上的文字中曾经说过这样的话：

约四十年前，欧洲艺术教育运动的先驱者利希德华尔克（Alfred Lichtwark）有一天看见柏林街头的卖花人不像向来地把花朵编成死板板的花束，而就把摘下来的野花照其自然状态放置在花篮中，携向街头叫卖，这位关心民众美育的先生心中十分感动，认为这是在德意志民众趣味史上划一时期的大事件，曾经用谐谑的语调向艺术教育界宣说：这是关系重大的一事！百年之后，法国学生将在历史教科书中读到“千八百九十年为新趣味开始之年，柏林市上从此废止花束，而开始买卖自然状态的野花”的课文。

前天我在上海的文具店里听见“木炭画纸”这个名词在学徒的唇上说得十分纯熟流畅，恍然悟到上海美术研究者的增多，与十年前情形悬殊了。十年之前，商店里还没有这种商品，商人还没有知道这个名词。我曾经用“代金引换”的邮寄办法向日本的文房堂购来木炭画纸和木炭。以后我就疏远画具，十年来不曾向中国社会要求过这种用品。这一天在那文具商店中看了这情形，我的感动几同利希德华尔克在柏林街上看见野花时一样深切，十年来上海的美术研究者的确增多了，现今中国的美术界的确比十年前大进步了。

我国的美术在四五年前早已给我看见普及的痕迹，但我国的音乐到今日还使我看到这样的趣剧，真是相形见绌了。我希望不久的将来，我国的音乐也给我与利希德华尔克看见野花时同样的感动。

我在上面说过“我在他们的两次的实验中早已觉察C调口琴与F调口琴的不同”。本刊的读者也许要问我怎样听出它们的不同来。省得你们在自习册上提出问题寄来讨覆，就在这里附说一下罢。现在不是在那商店的柜上，没有人类生活的隔阂和世智阻拦我的口，我就把当时想代替店员甲告诉那青年的话在这里补说了罢。

音阶不是在两个地方有半音的么？你只要听辨半音的所在，就可以捉到音阶的主音（do）。两只口琴上的主音的高低不同（相差一个完全四度），低的一只是C调的，高的一只当然是F调的了。

读者听了这几句话也许明白了。假定那个青年还不懂，向我讨添，我就再说得详细点罢：音阶上有七个字，do re mi fa sol la si。凡乐器上的高低不同的许多音，都是许多音阶的连续，口琴也是三四个音阶连续着的。在这许多音的连续中，从一音阶的第七音si到次音阶的第一音do之间，和各音阶中央的mi fa之间，其距离比其余的每两音间的距离狭一半，名曰半音。故口琴上每相邻两孔所发的音的高低距离不外两种，较广的，名曰全音；较狭的，名曰半音。把口琴上的音从低向高顺次奏下去，只听见经过一个半音之后，隔开两个全音又来一个半音。再隔开三个全音，又来一个半音。以后半音常是这样交互出现。你只要记到，三个全音之后出现的半音，是si do，音阶的主音（do）就被你捉到。捉到主音，就容易比较其高低而分别其调子了。——但这是照音乐理论而说的辨别法。在实际上，因为音阶上全音半音的间隔保住一定的规则，故稍经音乐训练的人，都能在一群音中直接由感觉认识音阶上的七个音。换言之，即能直接由感觉找到主音。读者不妨向风琴或钢琴上去试试看：闭了眼睛，随手在键板上摸到一音，由此向左或向右顺次弹过去，弹过七八个音之后，便可知道刚才随手摸着的是C调长音阶上的什么音。这便是根据了上述的理论或感觉而知道的。

口琴的分别为C调与F调等，一是为了合奏的便利，二是为了各曲的需要。合奏之时，例如分二部或三部合奏，则各人所用的口琴要同一调子，才可和合。又如独奏之时，某曲宜用某调，曲谱上都有注明，有的不许移换。所以口琴的演奏家宜备各种调子的乐器，才可自由应用。

看了这里所说的第二项，读者或许又要疑问："F调等不过比C调升高了些，音阶的构造都仍是一样。照理都可通用，只要由各人看自己的喉音的高低而任意选择某调，何必在乐曲上注明，而且不许移换呢？"

对于这问题的答复，就要用到稍深一些的乐理了。原来高低不同的各调，其内部的构造虽然同样，但趣味不同。这趣味的不同，在音乐训练愈深的人，愈能明白感知。这是比较的高深的一种乐理，初习音乐的人辨别起来自然要困难些。但多听多练习，也可以渐渐感得。就最常用的调子而论，C调的趣味庄重，朴素而简明。F调的趣味力强而带些牧歌的。C[3]调则华丽而愉快。你们看，校歌等大都用C调，抒情写景的歌大都用F调，跳舞曲进行曲大都用G调。

法国有名的音乐理论者拉微涅克〔拉威涅克〕（Alexandre Jean Lavegnac，1846—1916）和同国有名的作曲者裴辽士〔柏辽兹〕（Hector L.Berlioz，1803—1869），都曾用他们的精锐的感性来分别音乐上各种调子的趣味。现在把这两人的所见并列一表在这里，以供好乐者的研究。

调		调的趣味	
		拉微涅克说	裴辽士说
长调	C	单纯，素朴，简明，但平凡，单调。	庄重，然缓漫且漠然。
	升C		少漠然，多典雅。
	降D	魅惑的，柔和，平静。	庄严。
	D	华美，华丽，活泼。	华美，热闹，但带几分平凡。
	升D		缓漫。
	降E	音响的，力强，骑士的。	庄严，相当地音响的，柔和的庄重。
	E	有光辉，温和，欢喜。	华丽，壮丽，高贵。
	F	牧歌的（恋歌的），素朴。	精力的，力强。
	升F	粗暴。	华丽，锐利深刻。
	降G	优和，稳静。	少华丽，多优美。
	G	田舍风的，愉快。	稍华美，稍平凡。
	升G		缓漫，但高贵。
	降A	优和，追从的，又壮丽。	柔和，秘密，非常高贵。
	A	简明，音乐的。	华丽，典雅，欢喜。
	降B	高贵且典雅，优雅。	高贵，然不分明。
	B	精力的。	高贵，有音响的光辉。
	降C		高贵，但不甚音响的。

调		调的趣味	
		拉微涅克说	裴辽士说
短调	C	阴气的，剧的激烈的。	阴气的，不甚音响的。
	升C	残忍，刻毒，又非常阴暗。	悲凄，音响的，典雅。
	降D		严正，不甚音响的。
	D	严正，热中。	悲悼的，音响的，稍平凡。
	升D		缓漫。
	降E	显著的悲哀。	非常漠然，又非常悲哀。
	E	悲哀，激烈。	断金声，稍平凡。
	F	不快，无骨，精力的。	不甚音响的，阴气，激烈。
	升F	粗杂，又轻快，空气的。	悲凄，音响的，锐利深刻。
	G	忧愁的，羞耻的。	忧愁的，相当地音响的，柔和。
	升G	非常阴暗。	不甚音响的，悲哀，典雅。
	降A	哀念，不放心。	非常缓漫，又悲哀，但高贵。
	A	单纯，素朴，悲哀。	相当地音响的，柔和悲哀，稍高贵。
	降B	葬式的又神秘的。	阴气的，缓漫，嘎声的，但高贵。
	B	野蛮的，阴暗但力强。	非常音响的粗野，不吉，激烈。

[1] 本篇原载1932年11月20日《社员俱乐部》第2号。

[2] 上海方言，意即“你开玩笑”。

[3] “C”似应为“G”。

玻璃建筑[1]

佛经里描写西方极乐世界的殿宇的壮丽，曾用“琉璃”等字。我没有到过西方极乐世界，不知道所谓琉璃的殿宇究竟怎样壮丽，只住在这婆娑世界里想象那光景，大概是玻璃造成的房子吧。其实，佛教徒要表示出世的境地的极乐，而借用婆娑世界里的琉璃、玛瑙、珊瑚等物质来描写，弄巧成拙，反使西方极乐世界的状况陷于贫乏而可怜了。因为用那些物质来建造的房屋，在物质文明极度发达的婆娑世界里都是可以做到的。现在的欧洲已有“玻璃建筑”流行着了。

现代艺术潮流的变迁真是迅速！我们小时候传闻欧洲艺术的盛况，只知道十九世纪的绘画如何发达，音乐如何热闹。那时的欧洲艺术，承继着十九世纪的余晖，还是绘画、音乐中心的时代。过了不到二十年，再看现代的欧洲的艺术界，已迅速地变成电影、建筑中心的时代了。绘画已被未来派、立体派等所破坏，而溶化于电影中。无形的交响乐远不及实用的摩天楼的能适应物质文明的现代人的欲望。结果，最庞大而最合实用的建筑，在现代艺术界中占了第一把交椅。最初用铁当作柱，有所谓铁骨建筑；最近又用玻璃当作壁，有所谓玻璃建筑了。铁骨建筑改变了房屋的外形的相貌，玻璃建筑又改变了房屋的内面的情趣，使现代建筑改头换面，成了全新的式样。我从印刷物上看见它们的照片，便联想到文学中所说的水晶宫和佛经中所说的琉璃殿，惊讶文学的预言已经实验，西方极乐世界已经出现在地球上的西方了！

听说提倡玻璃建筑的是德国人显尔巴尔德（Scheerbart）。他曾在千九百十四年发表一册书，名曰《玻璃建筑》（Glasar-chitektur）。他这册书是奉献于新建筑家弢德（Bruns　Taut）的。于是弢德做了该书的

实行者，在当时侃伦〔科伦〕的Werkbund〔同人〕展览会中建造一所玻璃屋，即所谓Glashaus，作为对显尔巴尔德的答礼。这是现代玻璃建筑的发端。现在已有更进步的玻璃建筑在欧洲流行了。我没有读过显尔巴尔德的著作，但在日本人的摘译中看到过该书第一章里的一段，觉得颇惹感想：

我们通常在笼闭的住宅内生活。住宅是产生我们的文化的环境。我们的文化，在某程度内被我们的住宅建筑所规定。倘要我们的文化向上，非改革我们的住宅不可。这所谓改革，必须从我们生活的空间中取除其隔壁，方为可能。要实行这样的改革，只有采用玻璃建筑。使日月星辰的光不从窗中导入，而从一切玻璃的壁面导入。——这样的新环境，必能给人一种新文化。

我没有身入现代欧洲的玻璃建筑中，只有温室有几次走进去过。玻璃建筑当然不是把人作花卉而造的放大的温室。但看到显尔巴尔德的“日月星辰的光不从窗中导入而从一切壁面导入”的一句话，我便回忆对于温室的所感而憧憬于玻璃内的新环境。

记得有一次我被友人引导到某处的花园里的大温室中去看花。我对于温室这种特殊的建筑，比对于无数美丽的花兴起更深的赞叹。当时我正热中于看星，每天晚上必挟了星宿盘，衔背兼充灯用的纸烟，到门外的空地上去看星。我想，假如我的房子同这温室一样，坐在房间内通夜可以看星，春夏秋冬四季都可看星。不但星而已，天界的风雨晦明等种种庄严伟大的现象，都可自由地完全地看见，而由此得到高深的启示，岂非我生的幸福。回想我的生涯中的种种愚痴，迷妄，苦恼，烦闷和悲哀的发生，都是为了热中于世间而忘却了世外的缘故；都是为了注目于地上而忽视了天上的缘故，都是为了房屋的形式使我低头，把我笼闭，不许我常常亲近天界的伟大的现象而觉悟人世的虚妄藐小的缘故。地上

的建筑真不合理：中国式的房屋两檐前遮后掩，加以高似青天的粉墙，所见的天只有一线。西洋式的房屋室内六面拦阻，加以重重的帏幕，所见的天只有一块。试登高处眺望都市的光景，所见中国式的房屋都像棚，西洋式的房屋都像笼。躲在棚下或在笼中的人，哪里得来生活的幸福？近世人道日薄，房屋的防御日坚，那些棚愈加遮掩得密，那些笼愈加拦阻得紧，住在里面，真像钻进洞里一般。钻在洞里的东西，哪里得来广大的智慧？以洞为环境的东西，哪里得来文化的向上？所以近世的人都低头而注目于地上，地上的生产，地上的物质。物质文明急速地进展，而置精神文明于不顾，这就算文化的向上么？物质文明急速地进展，现在已经达到玻璃建筑的地步。我希望住在玻璃建筑里的人抬起头来看日月星辰的光，而注意于精神的文明。我希望显尔巴尔德的话实验：“这样的新环境必能给人一种新文化。”我希望西方极乐世界出现在地球上的西方。

廿一〔1932〕年十二月廿八日于江湾

---

[1] 本篇原载1933年3月《现代》杂志第2卷第5期。

爵士音乐[1]

江西音乐教育月刊社向我征稿，我久不从事音乐教育了，愧无可观的贡献，只能略写些感想：

近来为病所困，蛰居乡间，难得到都市去走一遭。自己虽久不弄音乐，然别人的唱歌奏乐，常常把音浪送到我的耳中来。在乡间时，常常送到我耳中来的，是一班小学生或工人们所唱的一种柔媚圆滑的歌声；到都市时，常常送到我的耳中来的，是无线电或蓄音机所发的一种粗噪激昂的音乐，前者是我国流行的一种小歌剧，后者是外国传来的“爵士音乐”。

我起初听到这两种音乐时，都感到“浅率”。我们的耳朵曾经听过十九世纪诸大作家的精微奥妙的sonata〔奏鸣曲〕，symphony〔交响乐〕，何尝惯听这种东西？然而这种东西的蔓延力很大，日渐风行。到现在，乡间不学音乐的人都唱小歌剧，都市的街道上充满着爵士音乐之声了。据我推考它们的普遍风行，实有原因，而是现代音乐的倾向的一种。

“浅率”在艺术上是不良的，但在普及上是良导的。现代社会的大众，有几个人受过专门的音乐教育？有几个人经过高深的音乐训练？尤其是我国社会的大众，有几个人知道sonata，symphony的名字？有几个人见过piano〔钢琴〕，violin〔小提琴〕的影子？然而人类大家有音乐爱好的本能，大家有音乐享乐的欲望。高深的sonata与symphony，须要有了长年的训练，然后能演奏或欣赏。这是大众所不能办到的事。只有“浅率”的音乐，能无条件地适合于一般人的音乐本能而普及于大众。

“爵士”是Jazz的译音。这是最近在美洲产生的一种音乐，即所谓“Jazz music”。据说，Jazz这文字，由于Charles转讹而来。Charles是一个有名的鼓手的名字。故爵士音乐重用太鼓（drum），节奏非常强明，拍子非常迅速。类似向来的舞曲Fox trot，而趣味更为粗率。没有音乐训练的人，一听见Jazz　music的演奏也会感动而手舞足蹈起来。爵士的所以风行现代，便是为此。小歌剧是构成简单的小曲，听了几近人人会唱。据我的感觉，小歌剧“柔媚圆滑”，爵士音乐“粗噪激昂”。用“浅率”二字来形容这两种音乐，小歌剧该分得一个“浅”字，爵士该分得一个“率”字。

为社会大众的音乐教育计，“柔媚圆滑”不如“粗噪激昂”。为艺术的价值计，“浅”亦不如“率”。艺术大众化时必然浅率化，是一件憾事。国货的小歌剧不如花旗牌的爵士，又是一件憾事啊！

一九三三年十二月一日于石门湾

---

[1]　本篇原载1933年12月31日《音乐教育》（江西省推广音乐教育委员会）第1卷第8、9两期合刊。

商业艺术[1]

一年之前，《新中华》诞生号向我征文时，我曾写过一篇《最近世界艺术的新趋势》[2]。现在《新中华》又要出《新年号》了，编辑先生命我再写一篇这一类的文字。想到时光过去的迅速，看到艺术变态的复杂，要讲现代艺术的话，觉得茫无头绪，不知从何说起。只是近来读了日本艺术论者板垣鹰穗氏的几册书，觉得他的论旨很可赞佩。便引借他的话材，加以自己的感想，再写这一篇文字，聊以塞责。

诞生号所载《最近世界艺术的新趋势》一篇文字，大旨是说："最近世界的艺术的变化，是由少数人的玩赏品趋向多数人享受的大众艺术。"换言之，是"由为艺术的艺术趋向为人生的艺术"。然而现在正在变动期中，故状态非常复杂。新旧并存，莫衷一是，流派对峙，势均力敌，演成非常复杂的现代艺术的万花镜。故一部分人在那里高呼"大众艺术""普罗[3]艺术"。另一部分人在探求"感觉的陶醉""艺术的法悦"。像德国，普罗绘画非常发达，各地有"普罗生活画家"的团集，又有所谓"德意志革命造型美术协会"的机关。然而个人的，主观的"表现主义"的绘画，在本国并未完全消灭；康定斯基（Kandinsky），可可修卡〔考考施卡〕（Kokoschka）等的画风在世间各国仍有不少承继者。又如美国，大战后普罗绘画宣扬甚盛，其机关杂志《解放者》被禁止后，又有所谓《月刊劳动者》，所谓《新兴大众》继续而起，竭力宣传。但一方面欧洲的古代的名画仍在以重价销售于美国；旧时代的作品每年仍在美国产生巨额的复制品。又如俄国一方面有"革命俄罗斯美术家协会"努力提倡大众易解的，平易显明的写实画法，但他方面无对象的构成派绘画——一种感觉的游戏——还是不绝地出现于世间。至如我们中

国，情形更加复杂，差不多外国一切画风，在中国都有承继者，古典画派，浪漫画派，写实画派，在中国画界都有存在；而后期印象派，表现派，立体派，似乎在青年画界中尤为盛行。跟了时代潮流而提倡大众艺术的人也有，不过其力集中于文学界。在绘画界，还极少听到这种呼声。虽然也有提倡“产业美术”的话，但在实际上，还是古风的中国画的中堂，立轴，屏条等卖得起钱。于是求生产的人就不高兴研究工艺美术，而宁愿投拜老画家之门，跟他学习山水，花卉，翎毛的画法。这状态也可谓复杂之极了！这是现代世间各国的共通的倾向。艺术界因为一时代的艺术，必以一时代的社会生活状态为背景。资本主义与社会主义的抗争，资本阶级与无产阶级的对立，在现今的世间到处皆是。以这种抗争及对立为背景的艺术界，当然有共通的复杂性。这复杂的现代艺术界中最触目的现象，便是以这两者为背景的两种艺术的对峙。

以无产阶级为背景的艺术，如前文所说的“普罗艺术”，力求大众的易解，便于替主义作宣传，这可称之为“宣传艺术”。以资本阶级为背景的艺术，力求形状色彩的触目，便于替商业作广告，这可称之为“广告艺术”。两者以相反对的两种主义为背景，以相对峙的两种社会为中心。然而两种艺术的情状，在根本上有共通的一点，即皆以“煽动大众”为主要目的。因为宣传就是广告，广告无非宣传。从前的艺术家，伏在山林中的画室里研究气韵与传神，创作高深的杰作，挂在幽静的画廊里，受极少数的知音者的鉴赏。现代的画家须得走出画室来参加于社会，为社会运动作poster〔招贴画，广告画〕，向大众宣传其主义；或者弃山林而入都会，为商业考察建筑的形态，计划样子窗的装饰，描写广告的图案，向大众劝诱购买其货品。宣传主义与劝诱购买，内容的性质虽然不同，但其表面的手段实为一致，都是要“煽动大众”。在去年那篇文字中，我曾举一个譬喻：从前的艺术品仿佛盆栽，供在书斋或洞房中，受少数人的欣赏；现在的艺术好比野花，公开在广大的野外，受大

众的观览。其所以公开于大众者，为的是要借此于诱惑大众，煽动大众。所以现在的造型美术的倾向，形式竞尚奇特，色彩竞尚强烈。凡最容易牵惹大众的眼而煽动大众的心的，便是价值最高贵的艺术。艺术的效果等于宣传的效果。这状态在现今的商业大都市中最为露骨。

在今日，身入资本主义的商业大都市中的人，谁能不惊叹现代商业艺术的伟观！高出云表的摩天楼，光怪陆离的电影院建筑，五光十色的霓虹灯，日新月异的商店样子窗装饰，加之以鲜丽夺目的广告图案，书籍封面，货品装潢，随时随地在那里刺射行人的眼睛。总之，自最大的摩天楼建筑直至最小的火柴匣装饰，无不表出着商业与艺术的最密切的关系，而显露着资本主义与艺术的交流的状态。

从前所称崇的“为艺术的艺术”，现在变成“为广告的艺术”了。从前所标榜的“艺术至上主义”，现在变成“艺术商业化”了。十余年前，世间的艺术论者高呼“出象牙塔”！艺术家果在这十余年中应了这呼声，而渐渐地走下象牙塔，来加入到大众的社会里。不料一进社会，又被资本主义所雇佣去了。

前世纪末与本世纪初在欧洲出现的各种所谓“新兴艺术”，例如超现实派，立体派，构成派，未来派，象征派等，在今日已渐被商业艺术的大潮流所淹没了，这种艺术原是欧洲大战后一班小资产阶级的人们的娱乐物，只宜供少数人的主观的享乐，感觉的游戏，本来不能独立为一种适合时代潮流的艺术主义。故到了普罗与布尔[4]相对峙的现今的世间，它们就失却其独自的立脚地而被商业艺术所利用。例如从前的超现实派的绘画，现在已被应用于流行杂志的封面图案上，从前立体派雕刻，现在已被利用作服装商店的样子窗中的“广告人形”（“mannequin”；“manikin”）。从前的构成派的构图，现在已被应用为商店样子窗的装饰或宣传用的草帽的纹样。从前的所谓“纯粹电影”，

现在已被用作“宣传电影”。象征时代的所谓“光的音乐”，现在已被用作都市之夜的照明广告了。资本主义把前代一切艺术的技法采取搜集起来，造成一种商业艺术，当作自己的宣传手段。“为艺术的艺术”，现在竟一变而为“为商业的艺术”了。

如前所述，商业艺术的主要目的是煽惑大众，劝诱购买。故一切商业艺术，就具有一种共通的特色，便是“触目”。这是商业艺术的第一条件。在这条件之下产生的商业艺术，就有种种新奇的现状。从最小的地方说起，例如近来所盛行的广告字体，非常新奇，过于新奇而使人不能认识其为何字者，亦常有之。这种实例非常多：展开报纸来就可以看见几个，买几本书来也可在书封面上看到几个，走出街上又可在壁上的广告上看见不少，商店的招牌都用新奇的图案字。这种字体风行甚广，近来书店里似已有专教人这种字的写法的书籍出版了。它所以能够风行的原故，就为了它的形态新奇而“触目”，易于牵惹大众的注目，宜于为商品作广告，合于商业艺术的第一条件。然而字体变化得过于新奇，使人不认识其为何字，不知道某一家商店，与某一宗货品，岂不反而妨害了广告的效力！有人说此无妨，看报的人对于不认识的图案字，每每欢喜详加审察，以好奇心探究其为何字，探究出了之后势必还要向人提出这广告的图案字而众相评论其字之巧拙。能使人详加审察而群相评论，不是效力最大的广告么？

再举一力求“触目”的商业艺术的例，便是商店的门市的装饰。大玻璃的“样子窗”（“show　window”）是门市装饰的一大题目。旧式的样子窗装饰，只知用繁复的装饰，例如华丽的结彩，精细的戏剧人形。现在上海昼锦里一带的商店，用这种样子窗装饰的还是不少。但这是幼稚的广告，只知道滥用“华丽”，而不知道“触目”的方法。新式的商店的样子窗，不求华丽但求触目。如前所述，利用构成派绘画的构图样式，是其

一种。其法大概是用色彩的纸条或布幅，作种种的形态，或放射形，或漩涡形，或像立体的画面，或仿几何形体模样。加之以人工照明，或电灯，或霓虹灯，使光与色错综而成为非常触目的光景。这是用形状，色彩，光线的构成的技术来制作“样子窗艺术”的一例。还有一种求触目的装饰法，是利用时事为题材。例如在战争的时候，样子窗装饰便取用与战争有关系的题材。在过年的时候，便取用与岁暮或新年有关系的题材。在盛唱航空救国的时候，便取用飞机为题材。与时事有关的题材，会力强地牵惹行人的注目，故这是最巧妙的广告手段。这种手段在报纸上的广告中用处尤妙。用了与时事有关的题目来骗诱阅报者细读一篇与时事无关的商业广告，在现今的状态之下也成了一种商业艺术！一行大字：“各要人一致承认”，下面小字里所说的原来是卖牙膏的广告。

人工照明的广告艺术，现在更加进步了。从前是滥用电灯，一个店面上装他数千百盏，照耀得比白昼更亮。后来不用这般笨法子，而在电灯上装活动的开关，使它们忽明忽灭，交换流轮地映出广告的字眼，不同的色彩或种种复杂的明灭变化。这比较以前的方法，“触目”的效果更大。现在再进一步，废止琐碎的电灯，改用清楚强明的霓虹灯，且在霓虹灯上应用明灭的活动机关，再在其活动上加以谐调的节奏，使观者得快美的感觉。其地位亦不限于样子窗中，大都高据在商店的屋顶，以牵引远近四方的大众的注目。现代都市之夜，无数人工照明的广告在黑暗的天空中作竞夺人目的战争。这状态在夜的上海便可见到。

广告艺术中最伟大而又最“触目”的，无过于现代都市的商店建筑了！现代的商业都市中最盛行的建筑约分四种：第一，银行建筑，是资本的机关，可称为金融的殿堂。第二，摩天楼，是各种商卖的事务所，写字间。第三，百货公司，是商品的消费机关。第四，剧场，游戏场，是娱乐的消费机关。走进世界的商业大都市中，最触目的一定是这四种

大建筑。就上海而论，南京路及外滩一带，建筑最呈伟观。考其性质，大半是银行，事务所，百货公司及剧场。但上海在世界还是次等的都市，在巴黎，柏林，尤其是北美的纽约，芝加哥等大都市中，商业建筑的艺术更呈莫大的伟观。

细考这种建筑，可知其已经变更建筑本来的目的。它们不仅为住居的“实用”，又为着“广告”的效力。不但如此，像最近的尖端的新建筑，实在为“广告”者多而为“实用”者少。例如高层的摩天楼，是现代商业都市的最触目的东西。纽约的最高层建筑听说有七八十层之高；上海近年来添加了许多所谓“高房子”，一二十层的也有不少。这些建筑的所以取高层者，普通都以为是要节省地皮。都会里的地皮价格昂贵，故建筑层愈多愈经济。但据经济学者的实际的计算，并不如此。高层建筑的收得利益，以六十三层为限。超过六十三层的高层建筑，工料费极大，计算起来反不经济。因为建筑超过六十三层以上，需要特殊的支柱，及特殊的升降机〔电梯〕装置。所多得的房屋的出息，抵不过柱及升降机的费用。但在纽约，芝加哥等处，超过六十三层的建筑很多。商人们岂有不会打算之理？他们明知道在房屋的出息上没有利益，但在“高”的广告上可以在无形中收得多大的利益，所以大家竞营高层建筑。建筑愈高愈“触目”，即广告的效力愈大。所以在纽约，芝加哥地方，高层建筑好像森林一般地矗立，表演着资本主义的空中的战争。由此可知高层建筑的目的，非为住居的“实用”，乃仅为“广告”。故建筑在现代已变成商业上最大的一种“广告艺术”，摩天楼可说是“商业的伽蓝”。

现代建筑既为广告艺术，其形式上当然有特殊的变化。广告艺术的第一条件是“触目”，于是建筑形式亦以“触目”为第一义，而以实用为第二义。故现代的商业的伽蓝，建筑的目的往往为外观而牺牲。其最显著的例有二：第一种是在现代建筑上故意采用古风的样式，以求形式

的“触目”，因而获得宣传的效果。第二种是应用尖端的新样式，以光怪陆离的外观来牵引人目，以此作为广告的手段。

就第一种而论，在现代建筑上故意采用古风样式的，其例在纽约，芝加哥等处甚多。有的大厦，故意用中世纪欧洲寺院建筑所用的Gothic〔哥特的，哥特式的〕形式。在五六十层的高层建筑上，加以Gothic风的尖塔，或者全部取寺院塔形式。这种建筑，外观非常奇特，使人发生“时代错误”的感觉。但商人的用意，正是欲以这“时代错误”的怪现状来牵惹人的注目。这好比教一个摩登女子头上戴了古代的紫金冠而站在大都会的广场中为商店作广告，看见的人谁不注目？广告的效力自然极大了。这种建筑的取用古代样式，于实用全无关系，显然是专为广告的。不但为此，用古风的样式究竟靡费而不合于实用，这种建筑的目的实为形式而牺牲。根本地想，这种商店的性质实与古代的寺院殿堂无异，同是一种专重外形而不合实用的建筑。从前是基督的寺院，现在的可说是财神的殿堂。

好古更深的，在现代建筑上应用希腊，罗马，埃及的神殿的大柱列式。其最著的例便是银行。希腊的Parthenon神殿〔帕提侬神庙〕四周的大理石柱列，埃及的Karnak神殿〔卡纳克神庙〕的巨大石柱列，不料会在二千年后的今日的商场中复活起来！银行的爱用大石柱的行列，一半出于其重传统的思想，一半是为商业作广告，但全然不为实用。那种大石柱，工料费很大，而于建筑的坚牢上并非必要。这是仅乎排列在建筑的表面，用以增加银行的威信，而作触目的广告的。眺望银行的外观，正如一座神殿，那些石柱合抱不交，高不可仰；神圣不可侵犯之相，凛凛逼人，真像一座神殿。不过这神殿里面所供养的是一群事务员。

日本东京的三井银行的建筑，就是用罗马风的壮丽的石柱行列的一例。据论者说，这些石柱全为壮观及广告之用，于实用上非但无益，而

且有害的。因为那些石柱非常巨大，每一根的工本需费数万元。讲到用处，与坚牢上全无关系，反而因了那些柱体积庞大，遮住外光，使室内光线幽暗，因而减低事务员办事的能率。出了数百万的金钱而买得工作能率的减低，日本的商人何苦而出此愚举？但据说这并非愚举，这柱列对于威信上及广告上有莫大的利益。日本有谚云："三井只有建筑费"。原来三井银行是全靠这建筑的形式而立脚的。因为这些柱列的壮丽，是以夸示金融资本的威力，而取信于国内的储金人。又在他方面，这座建筑特请西洋人承包。因这关系，其对于外国的交易往来也就圆滑顺利。只要有了这笔建筑费，偌大的银行就好立脚了。这样说来，建筑虽为外观而牺牲其目的，商人却因此大获其利。然而这种时代错误的矛盾的现象，在建筑艺术上是不希望的。这是现代艺术受资本主义的蹂躏。

上面所说是建筑目的为外观而牺牲的第一例，其第二例是尖端样式的新建筑。这种光怪陆离的新建筑，盛行于德国，大都是百货商店。其形式最奇特触目。约分两种：一种是在建筑的外部大胆地使用横长的窗，使建筑形似汽船。又一种是在建筑的四周尽量地使用玻璃，使建筑形似水晶宫。前者在德国著名的实例，是有名的新建筑家孟台尔仲〔门德尔松〕（Mendelssohn）所造的"Schocken〔朔肯〕百货商店"。这百货商店在德国共建三座，而以侃姆尼芝〔开姆尼兹〕（Chemnitz）地方的一座形式最为尖端的新颖。这工程完成于一九二六年至一九二八年之间。建筑并不很高，仅九层，外面全不见柱，只见横长的窗，好像横行的柳条花纹，又好像横卧的高层建筑。夜间，九层的室内全部照明，远望只见横卧而并行的许多粗条的金光，样子非常新奇。这新奇的要点，在于一反向来的"直长"为"横长"。向来的建筑，无论何时代何样式，皆有"直长"这共通点。即无论何种建物的形式，总是以土地为根基，像植物一般地向上生长的。中世纪的Gothic建筑盛用尖塔顶，建物全体的光景好像一丛怒生的春笋，又像一把冲天的火焰，"直长"这特点更加显

明。又如纽约，芝加哥的高层建筑，摩天楼，尤为极度的“直长”的建筑形式。在数千年的“直长”建筑史上忽然另辟蹊径，改用横长的样式，不可谓非孟氏的独创。这独创的成功，由于机械的发达与铁的利用。向来的建筑，以木，石，土为主材。到了机械发达的近代，就添用铁为建筑材料。有铁骨建筑，铁筋建筑，后来便纯用铁材。例如现今号称世界最高的巴黎的Eiffe1铁塔〔埃菲尔铁塔〕，便是纯用铁造的。用木材，石材，土材的建筑，以柱为骨子，建物的外面必然见柱，外柱为旧式建筑上的力学的必要条件，必须表露在建物的外部。因此旧式建筑形式，必然是“直长”的。现在用了铁材，柱可以深藏在建物的内部，不必表露于外。于是在建筑式样史上另开一新纪元，而产生了“横长”的新建筑。孟台尔仲便是这样式的完成者。Schocken百货店的繁昌，一半是由这新建筑的广告得来的。这建筑的样式，可算得是极尖端的新颖的了。但究竟它的实用性如何？建筑家间没有人说过，不得而知。只知这建筑的唯一的好处，是外形的美观，白昼眺望，但见白壁的地上画着横窗的黑条；黑夜眺望，窗中的内光尤为美观。这建筑的目的已经变更，本身便是商店一个巨大的广告艺术。

第二种尖端的新建筑，是玻璃建筑。玻璃的盛用，也是最近建筑上的一大特色。最初提倡的人，是德国人显尔巴尔德（Scherbart）。他曾在千九百十四年发表一册书，名曰《玻璃建筑》。书的第一章里说：“我们通常在笼闭的住宅内生活。住宅是产生我们的文化的环境。我们的文化，在某程度内被我们的住宅建筑所规定。倘要我们的文化向上，非改革我们的住宅不可。这所谓改革，必须从我们所居住的空间取除其隔壁，方为可能。要实行这样的改革，只有采用‘玻璃建筑’，使日月星辰的光不从窗中导入，而从一切玻璃的壁面透入。——这样的新环境，必能给人一种新文化。”他这倡导当时就在德国建筑界得到热烈的共鸣，玻璃建筑从此出现在地上。最初仅用于住宅，不久就被资本主义

所利用，盛用玻璃于摩天楼及百货商店的建筑上。这样式流行世界各大都市，本地德国的商店建筑，应用玻璃最盛。上述的Schocken百货店，也是盛用玻璃的一例。巴黎的Citroën〔雪铁龙〕汽车公司，尤为“玻璃的浪漫”，可算是现代玻璃商业建筑的代表作。那建筑分六层，全体四周皆用数丈见方的大玻璃，由铁格镶成一大玻璃笼。正面入口处上下贯穿一大穴，六层的内容皆望见。每层中陈列汽车，供顾客选购。总之，这房屋全体犹似一个巨大的样子窗（show window）。这种建筑的工程与材料，费用很大；然而商人们的滥用玻璃，并非为了采光，与显尔巴尔德提倡玻璃建筑的用意完全不同。他们的用意，是借这新颖的建筑材料与奇离的建筑形式来作商业的广告。就实用上讲，汽车的陈列处不需要多量的外光。现在人工照明非常发达。要光亮时尽可用人工的设备，无必需于自然界的光。且如百货商店，尤不宜滥用玻璃。日光过多地射入，于商品的保存大有损害。可知商业建筑的盛用玻璃，乃借此新颖的材料来作触目的广告。这与前述的爱用古风石柱行列同一用意。爱用古风的石柱行列，取其极古；爱用玻璃建筑取其极新。极新的样式与极古的样式，同样地能牵引观者的注目，故同为现代广告艺术所采纳，合理与否，在所不计。这显然是资本主义蹂躏的艺术的状态。

如上所述，可知现代商业大都会中的建筑，其实用的目的常为广告的外观而牺牲，因而产生时代错误的及尖端的种种建筑样式。注重广告是资本主义社会的必然性；然而这与造型美术的必然性常不一致，因而演成矛盾的状态。照造型美术的必然性而论，建筑的最重要的约束是“合目的性”。建筑既是以人的住居为题材的一种实用美术，则形式无论如何变化，务须合于这题材的目的。换言之，凡实用美术，在保住合目的性的范围内，可以自由变更其形式。譬如一把椅子，目的是求其“宜坐”。在宜坐的范围内，椅子不妨变更其形式与材料，太师椅也好，沙发椅也好；竹制也好，木制也好，钢管制也好。但倘形式非常新

颖而不宜于坐，则不但实用上感到不便，眺望的感觉上亦颇不快。建筑的目的是求其“宜住”。在宜住的范围内，建筑不妨自由变化其式样。完美的建筑，一切构造与装饰，皆合于住的题目。住的题目不同，或住神，或住人，或住家庭，或住大众，建筑的构造与装饰亦随之而变化。务求与题目相合，全体作有机的构成，便是合目的性的建筑。就小部分而言，双扉宜用于私人住屋，大铁门宜用于公共建筑。故意在低小的私人住屋上装两扇大铁门，触目固然够触目了，然而于实用上颇不相宜，于感觉上尤不快适。现代的商业艺术的状态正是如此。

商业艺术的来由，在于资本主义发展的时代。十八世纪末叶，法国曾有画家为外科医生描绘招牌，是为商业艺术的起源。自此至今，约一百五十年间，资本主义的势力日渐进展，积到极度发达的现代。商业艺术亦随之而日渐成形，直到机械文明的今日而极度繁荣。艺术被社会政策所利用，原是历代常有的现象。古代遗留下来的伟大的纪念物，往往明显地表露着一时代的政策的意图的秘密。例如希腊的Parthenon神殿，在表面上是雅典市的守护神的供奉处，其实是借此以收揽民心。当时雅典全市成为一大工场，国家对于人民支给与战争时同量的工资，市民专心一意，拿全部的精力去对付神殿的营造，便演成文化灿烂的黄金时代。又如拿破仑时代的盛行战争画尤为支配阶级的政策的最露骨的表示。拿破仑信任当时的画家达微〔大卫〕（Louis David），派他做美术总督。达微也会奉承拿破仑，专力描写拿破仑的英雄的事迹，在画布上赞颂君主的伟大。于是君主与画家，互相扶助，互相标榜。拿破仑的用意，借画家的巧妙的手腕来表出自己的英姿，最容易获得民心。因为时值十九世纪初叶，正是绘画艺术最富大众性的时代，以绘画宣扬威力，最为得力。在对方面，画家的用意，用绘画把拿破仑赞颂为最大的英雄，图自己的荣达亦最便利。故当时的战争画，皆由拿破仑自己详细指定题材，自述其英雄的行为，而令画家竞作绘画。最能把拿破仑英雄化

的，便是最优的作品，赏赐这画家以巨额的奖金，或高贵的官位。故在当时，凡大作品必是宣传拿翁的英雄的绘画，宣传愈力，作品的价值愈高。宣传的价值等于艺术的价值了。

现代的商业艺术，与拿破仑时代的战争画同一性质，同是社会政策利用艺术的一例。但以今比昔，程度更为深进。达微的绘画，题材虽然都是拿翁赞颂的丑态，但仅论绘画的技法，端庄，典雅，微密，谨严，仍不失为一代的宗匠。美术史上有三大繁荣时期，第一是古代希腊，第二是中世意大利文艺复兴，第三是十九世纪的近代美术，近代美术的发起是古典派，而达微被推为古典派的首领。因为达微的艺术自成一派，具有独立的艺术样式，足为后代的文化的先导。可知他的艺术，于“宣传”的效果之外，同时又具备艺术的效果的“快美”。凡艺术必伴“快美”之感。“快美”是一切艺术所不可缺的第一条件。

试看现代资本主义治下的商业艺术，对于这第一条件实有很大缺憾！试乘火车，眺望窗外的风景，常有占据建物全壁的大字“金鼠牌”，“骨痛精”，强硬地加入在一片景色之中，非常触目，然而很不调和。到处的都市，城邑，乡村的外观，都被这种唐突的广告所污损了。试行都市的街道，则奇形怪状的招牌，从四面八方刺射行人的眼睛，只求触目，不顾美丑，污损了街道的整洁，又给观者以嫌恶的印象。嫌恶由你嫌恶，广告的宣传目的毕竟被他达得的。不但如此，愈能刺射人目而使人嫌恶，广告的效果愈大。他们只管要你看见，不管你看见时的欢喜或嫌恶。因此之故，艺术的丑恶者，往往是广告的有效者。于此又见资本主义蹂躏艺术的现象。

廿二〔1933〕年岁暮，为《新中华》作

---

[1] 本篇选自《艺术丛话》。

[2] 该文原载1933年1月10日《新中华》创刊号。

[3] 普罗，即proletarian（无产阶级的）或Proletariat（无产阶级）音译的略称。

[4] 布尔，即bourgeois（资产阶级的）或bourgeoisie（资产阶级）音译的略称。

诗人的平面观[1]

画家对风景作平面观。故能撤去眼前远近各种景物的距离，把它们看作一幅天然画图，而临写在平面的画纸上。诗人对风景也用这般看法，因此而获得写景的妙句。

李白诗句云：“山从人面起，云傍马头生。”想像一群人和马行在万山之中，眼前最接近的是同行的人的面和马的头。人面与马头之外都是山和云。云山与人马，在实际上当然隔着很远的距离。把这距离撤销，当作云山是紧贴在人马的后面的背景而观看，则在峰回路转的时候，便见“山从人面起，云傍马头生”的光景。这必须亲历其境而直观地感得，不是伏在室中的书案上可以造作出来的。故可谓之诗中的写生画。

“云傍马头生”之“云”当然不是近云。并非人走到白云深处，而看见有云缭绕于马头之旁。因为近云即雾，雾必埋却人马全体，不会傍马头而生。从人面起的山也一定是远山。因为远山形小，与近处的人面差不多大小（此理实验便知），故容易撤去距离而看作“从人面起”。若是近山，则形状必比人面大得多。即使用平面观也只能看作衬在人背后的屏障，即所谓“山屏雾障”，却不配说“山从人面起”了。云与山，在实际上前者是气体，后者是固体；前者是轻清而变化无定的，后者是笨重而固定不动的。但在惯用“平面观”的诗人的眼中，二者仿佛是同一种东西。故曰“夏云多奇峰”，又曰“青山断处借云连”。

刘禹锡诗句云：“秋景墙头数点山。”这句子也是用李太白的看法得来的。李太白看见山从人面起来，刘禹锡看见山堆在墙头，同是撤销距离的平面观的看法，不过近景人面换了墙头。推想实景：刘家的矮墙外

稍远处有几个山，诗人从墙内相当地点望去，恰见几点山尖露出在矮墙头上。我何以知道刘家的墙是矮墙，又墙外的山在于稍远处呢？照远近法之理推想，能看见墙头上露出山尖的光景的，只有两种情形：第一种，家靠近山旁，四周有高墙，即可在屋里望见墙头上露出来的山尖。第二种，家离山稍远，则四周必是矮墙，也可在矮墙头上看见远山的尖。除此以外，靠近山旁而用矮墙，则墙上露出大半个山，不能称为“数点”；离山稍远而四周筑了高墙，则在屋里看见墙比山高，一点山也不能见了。故照远近法之理推测，只有前述两种情形可拟。但照诗人的生活推想，似宜取第二种，即离山稍远而四周用矮墙。因为山太近不配称“数点”，而高墙中似乎不是诗人所居之处。

王维诗句云：“山中一夜雨，树杪百重泉。”山中落了一夜雨之后，泉水重重而出。山脚上有树木。隔着树木看泉水，用平面的看法时，即见泉水在树杪流着。这一例所异于前例者，是距离的更近。前例是云山对人马，山对墙。现在是泉对树，距离更近。要撤销二物间的距离，而作平面观，距离愈近愈容易，距离愈远愈困难。例如山与云，离人马极远，便像天然的背景或屏障，容易拉它们过来贴在人马上。但如室内的桌与椅，案上的壶与杯，距离极近，除了作写生画的时候以外，普通总看作一远一近地成纵队排列，不易把它们拉拢来作平面观。故对远距离物作平面观易，对近距离物作平面观难。树杪对泉水相距甚近，王维原是画家，故能对之作平面观而吟成此句。

同样的例，可举龚翔麟的词句“树杪有双鬟，春风小画栏”。双鬟对树杪的距离，想来比泉水对树杪更近了。想像那光景，大约是一个高楼的画栏内坐着一个梳着双鬟的女子，画栏外有树木，树木大约是杨柳，杨柳的杪比栏杆稍高，比女子的面孔稍低。诗人从树木外的远处用绘画的看法眺望此景，便看见青青的树杪上载着一个盈盈的双鬟女子的胸

像，树杪旁边露出大约是朱色的画栏，便吟“树杪有双鬟，春风小画栏”之句。第一句倘不是用撤销距离的平面观来解说，而照方面讲，就变成很可怕的局面：一个纤纤弱女爬到了树的杪上，非常危险！若不赶快用飞机去救，她将难免为绿珠[2]第二了。

---

[1] 本篇原载1934年1月1日《文学季刊》创刊号。

[2] 绿珠，西晋时石崇的爱妾，后石崇被逮，她坠楼自杀。

将来的绘画[1]

从各方面观察，将来的绘画，必然向着“形体切实”与“印象强明”两个标准而展进，形体切实是西洋画的特色，印象强明是东洋画的特色。故将来的绘画，可说是东西合璧的绘画。——不过，这所谓东西合璧，不是半幅西洋画与半幅东洋画凑成一幅，而是两种画法合成一种。不在纸上凑合，而在画者的心中、眼中和手上凑合。不是东洋画加西洋画，须是东洋画乘西洋画。不是东西洋画法的混合，须是东西洋画法的化合。

东西洋两种画法比较起来，互相反对的差别有四点：

第一，西洋画向来是“如实”描写的，故其画类似照相。布置取舍固然与照相不同，但在一局部物体中，如实描写，与照相相类似，像写实派以前的西洋绘画，这点特色尤为显著。反之，东洋画向来是“摘要”描写的，故其画中之物与实物迥异，坦白地表示这是绘画，并无模仿或冒充实物的意图。画的世界与真的世界判然区别。故看画时感得实际世间所无的特别强明的印象。

第二，西洋画的布置向来“紧张”。一幅画中，往往自上至下，自左至右，装满物体，近景、中景、远景，往往俱收并取在一幅画中。凡眼前所见布置美好的状态，皆可以如实描写之，使成为绘画。故其画一见就有真切之感。反之，东洋画的布置向来都“空松”，往往把天地头留出很多，着墨的只有画纸的一部分。有时长长的一条立轴中，只在下端孤零零地画一块石头，或者一株白菜，不画背景，留着许多的白纸。因此一幅画中的主要物体非常显著，给看者以非常强明的印象。

第三，西洋画由“块”组成，例如所谓没骨画法，印象派以前西洋画中盛用之。其法照物体实际的状态描写。不用显明的线条，只在块与块相交界处略略用线分割。然其线不是独立的东西，只是各块的境界，与照相中所见的相近似。故西洋画非常逼真。反之，东洋画由“线”构成，线除了当作形体的境界以外，又具有独立的意义，有面积，有肥瘦，有强弱，有刚柔。有时竟不顾形体而独立地发展，成为石的种种皴法，及四君子的种种笔法。故东洋画坦白地表明它是画，不是模仿实物。因为实物上是只有界限而没有独立的线条的，因此东洋画的表现非常触目。

第四，西洋画因为如实地描写，紧张地布置，不显示线条，所以一幅画中必然有统一的中心，稳固的根基，表出一种“完成”的实景。反之，东洋画因为摘要地描写，空松地布置，又用独立的线条，故一幅画中没有统一的中心，物体都悬空地局部地写着，表出一种“未完成”的趣味。故西洋画所写的是常见的现象，东洋画所写的是奇特的现象。

由上述的四种差别，可知西洋画法的特色是“形体切实”，东洋画法的特色是“印象强明”。例如现在前面走来的是个女人，用西洋画法在油画布上表现起来，是照现在望见的状态描写，虽不奇特，而很逼真，一望而知为一个行路的女人。倘用东洋画法在宣纸上表现起来，是看取其人的特点，加以扩张变化，而夸大地描写。虽不逼真，然而“女”的特点非强明地表出着，试看古画中的仕女，大都头大身小，肩削腰细，形体上完全不像世间的人。然古代女子的纤弱窈窕的特点，强明地表出着。

近世纪以来，东西洋两种画法已开始握手。乾隆年间，意大利人郎世宁把西洋画法混入中国画法中，描出一种西洋画化的东洋画。大致像现今流行的一种月份牌画，而技术高明得多。十九世纪末，法兰西人赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）把中国画法混入西洋画中，创制一种东洋画化的西洋画，成为近代西洋画界的主潮。二十世纪以来，汲其泉流的画

家，世间到处皆是。现在中国的油画家，也有不少人受着赛尚痕的影响，在那里描写中国画化的西洋画。本来是自己家里的东西，给别人拿去改装了一下，收回来似乎新奇些。但其实也并非完全为此。现今的世间，自科学昌明，机械发达，而交通日趋便利以来，东西洋的界限渐渐地在那里消灭，有的东西早已不分东洋西洋了，例如轮船、火车、电报、电灯等，原是西洋的东西，但是现在普遍地流行于世界，不认它们为西洋独有的东西，为的是这种东西最便利于人生，比世间一切舟、车、通信方法、照明方法都要进步。就被全世界所采用了。艺术上也是如此：例如音乐，绘画，建筑。东洋虽然也有固有的技术，也曾经发达过。但是在现代，都不及西洋的发达而合于现代人的生活。所以现在的西洋音乐法，已成为世界音乐法，被全世界的学校的音乐科所采用了。现代的西洋画法，已成为世界的画法，被全世界的学校的图画科所采用了。现代的西洋建筑术，也将成为世界的建筑术，“洋房”这名称将渐渐地被废除了。故赛尚痕一派的画法，其实也不完全是西洋画法，不妨认之为现代的世界的画法，照这画派的展进状态看下去，将来一定还要发达，同时东西洋画风和合的程度一定还要进步，即东洋的“印象强明”与西洋的“形体切实”两特色，将更显著地出现在将来的绘画中。

这不是凭空猜拟，有着社会的必然性。今后世界的艺术，显然是趋向着“大众艺术”之路。文学上早已有“大众文学”的运动出现了。一切艺术之中，文学是与社会最亲近的一种。它的表现工具是人人日常通用的“言语”。这便是使它成为一种最亲近社会的艺术的原因。故一种艺术思潮的兴起，往往首先在文学上出现，继而绘画、音乐、雕刻、建筑都起来响应。故将来世界的绘画，势必跟着文学走上大众艺术之路，而出现一种“大众绘画”。大众绘画的重要条件，第一是“明显”，第二是“易解”。向来的西洋画法，其如实的表现易解而欠明显。向来的东洋画法，其奇特的表现明显而欠易解。兼有西洋画一般的切实和东洋画一般

的强明的绘画，最易惹人注目，受人理解，即其被鉴赏的范围最大，合于大众艺术的条件。

中国画的描写，有许多地方太不肖似实物了。例如远近法，在中国画中全不研究。因此物体的形状常常错误。山水，人物，因为都是曲线，远近法的错误还可以隐藏，看不出来。但中国画描写到器物及家屋，就几乎没有一幅不犯远近法的错误。中国画所可贵的，就是不肯如实描写，而必描取物象的精华，而作强烈明显的表现。反之，西洋画的描写，太肖似实物而忠于客观了。过去的大画家的名作，例如米叶〔米勒〕（Millet）的《拾穗》（The Gleaners）、辽拿独〔列奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo da Vinci）的《晚餐》[2]（The Last Supper）等，铜版缩印，看去竟同照相一般。若能选集照样的人物和地点，竟可以扮演起来拍一张照，以冒充名画。这种如实的描写，对观者的刺激力很缺乏。照相一般的东西，使人看了不会兴奋起来。唯其可贵的，是逼真而易于理解。无论何人，看了都有切身之感，因为画中所写的就是眼前的现实的世间。把这两洋的绘画的特长采集起来，合成一种新时代的世界艺术，在理论上与实际上都是可能的事。

这种新时代的绘画，在现今的世间已有其先驱。最近盛行的版画、宣传画（poster）以及商业的广告画，皆是其例。版画用黑白两色，用线条，用单纯明显的表现，近于东洋风的插画。一方面又用切实的明暗法，远近法，构图法，仍以西洋画风为基础。最近新俄版画非常杰出。中国也有人在那里研究木版画了。像《现代杂志》所附刊的版画集，里面有许多新颖可喜的作品。然每每觉得，看了旧派西洋画之后看这种版画，好像屏息了许久之后透一口大气，感觉得怪爽快。看了中国画之后看这种版画，又好像忽然从梦境里觉醒，感觉得很稳妥似的。

主义、运动的宣传画，则明了与易解，尤为必要的条件。为了欲引

大众的注意，常把物象的特点扩张地描写；为了欲使大众易解，常用文字为补充的说明。至于商业的广告画，则不顾美丑，一味以易解与触目为目标。甚至丑恶的形态，不调和的形态，只要具有牵惹人目的效果，就都算是“商业艺术”。其实这种不能算为艺术，只是资本主义扩张的一种手段。若强要称它为艺术，这种艺术已被资本主义蹂躏得体无完肤了。不过，在求大众的普遍理解的一点上，这里面也暗示着未来时代的健全的新艺术的要点——切实与强明。

现代艺术论者称这种新时代的艺术为“新写实主义”，“单纯明快，短刀直入”。这八字真言，可谓新时代艺术的无等之咒。现代各种艺术，都以此为主导的倾向而展进着。

例如建筑，排斥从来的繁琐的装饰，而以实用为本位，取简单朴素的形式，像德意志现代盛行的新建筑便是其例。上海也有这种新建筑样式出现了，像天通庵车站旁新近改造的日本海军陆战队兵营便是其一例。

又如文学，现代德意志小说界盛行的“新写实主义”，就是出现于文学上的“新写实主义”，用现实社会的现象为主题，取纯化洗练的笔法。又有pro1etarian realism（普罗[3]写实主义）的小说，取报告的形式，作为大众教化的一种手段。其形式简洁明快，有如poster〔招贴画、宣传画〕的绘画。

又如演剧，舍弃古风的心理描写，而取简洁明快的性格描写，务求场面转换的多样与快速，以集中观者的注意。演剧与文学本有密切的关联，现代小说与现代演剧当然取一致方向。

又如所谓商业艺术，商店的样子窗的装饰也取单纯明快的式样，不

复以浓丽繁华为贵，西洋的商店的show　window〔橱窗〕装饰，也颇不乏快美的作品。大概取适度变化，使观者感觉爽快，同时以简洁的技术，把商店性格化，作为广告手段。例如服装店里的人体模型（manikin），为样子窗装饰中最富艺术味的题材，那里模型取种种姿势，用种种雕塑法，施以适宜的背景。若能忘记了商业广告的用意而观赏，正像一幅立体的绘画。

又如现代的照相术，也跟着同方向进步着。不复如前之模仿印象派绘画，而注重镜头机械能力的写实。现今的艺术的照相，不复印象模糊而带着玄秘感伤的趣味，贵乎简明地撮取物象的性格，短刀直入地表现volume〔景深〕的效果。

绘画当然与上述诸艺术同源共流。以前（指二十世纪初）流行的所谓“新兴艺术”，如立体派、未来派、构图派等以圆形记号为题材的绘画，在今日都成过去的东西。现在的绘画，向着“新写实主义”的路上发展着。新写实主义所异于从前的旧写实主义（十九世纪末法国Courbet〔库尔贝〕等所倡导的）者，一言以蔽之：形式简明。换言之，就是旧写实主义的东洋化。

二十三〔1934〕年四月廿四日为《前途》作

---

[1] 本篇选自《艺术丛话》。

[2] 指《最后的晚餐》。

[3] 普罗，即proletarian（无产阶级的）音译的略称。

谈图画的形式与内容[1]

一·二八[2]以来，中国注重内容意义的图画相当地发达。抗日救国，航空救国，抵制劣货，提倡国货，收回失地，复兴民族等意义，常常取了图画的形式而表现，或者添附了图画的装饰而宣传。淞沪血战图，投笔从军图，卧薪尝胆图，睡狮图，醒狮图等，是其最普通的例。这种画风影响于学校的图画课，使一·二八以来的图画成绩，内容意义也忽然丰富了。这是我国民的爱国精神的造型的表现。其来源虽然是不幸，其精神确实可喜。但这犹之“颜色之戚，哭泣之哀”，也不过使“吊者大悦”罢了。照艺术科的原理，学校对于这类注重内容意义的宣传画应取如何的教学方针？我现在就来谈谈关于这问题的私见。

所谈的既然是艺术，我们先得把艺术的现代的定义看一看。辛克莱说：“一切艺术都是宣传。”除了印象派一类纯粹形象美的艺术之外，这话是对的。但我们须得补足说明：艺术的宣传，是“用美的形式来表示一种意义”，使这种意义容易地，强烈地，深刻地印象于群众的心目中，而造成一种时代精神。例如：埃及时代的坟墓建筑（金字塔），用“伟大”美的形式来表示帝王的绝对威权；希腊时代的神殿建筑，用“谐调”美的形式来表示共和的自由精神；中世纪基督教时代的寺院建筑（如Gothic〔哥特式〕），用“崇高”美的形式来表示教皇的无上神圣。这种都是利用艺术来宣传一种主义，藉以收买群众的心。但其所利用之艺术，必须具有一种“美的形式”，方能容易地，强烈地，深刻地把他的主义印象于群众的心目中。倘使没有“美的形式”，而只有赤裸裸的一种意义，其宣传力便不强，同时其物就变成一种告示，而根本不成为艺术了。

所谓“美的形式”，必定是暗示的，象征的。例如“伟大”象征帝权，“谐调”象征共和，“崇高”象征教权等。凡当非常的时代，艺术必然负着很大的宣传的使命。上述三种时代都是其例，现代也将被数入在内。故辛克莱的话“一切艺术都是宣传”，在现代是很适用的。

现在我们再就图画而论：近年来世间宣传画非常发达。所谓宣传画者，主要的有两种，即资本主义方面的广告画与社会主义方面的宣传画的相对峙。而在中国呢，广告画独多：街道上，车站里，报纸上到处皆是；墙壁上有很大的金鼠牌香烟，屋顶上有很高的力士香皂，还有公共汽车载了美女牌冰结涟，凡拉蒙止痛药片而在各处奔走。其次，关于党国政治的标语画也颇发达。一·二八以后的几个月里，抗日救国的标语画贴满了各处。有地方当局绘制的，有艺术学校绘制的，也有普通学校绘制的。他们在文字里应用许多感叹号来唤醒民众，在绘画里应用许多红颜料来描火和血画得“声泪俱下”，使人看了触目惊心。听说当时有许多学校，对于此种标语画的制作非常热心，图画先生停止了图画教课，领导学生协力绘制，到处去张贴。虽然这种画后来或被风雨侵蚀了，或被商店的广告画遮蔽了，但是这种画风从此保留在学校里。抗日救国的标语画后来渐被视为过时货。而别处应用这种画法的地方很多：例如剿匪，拒毒，卫生，拥护，打倒，欢迎，提倡，本来只写几个字的，近来常添描些画。这可说是一·二八以后的图画成绩的一种特产。我曾经偶然到几处学校里去参观，看见校舍内的墙壁上琳琅满目，处处是绘图标语。有爱国的标语，有三民主义的语录，有校训，格言。每图的角上均注明某年级绘。可知这些标语画就是本校图画课的一种成绩。我看到这种标语的多而且工，想到学校的图画课时间有限，疑心他们图画课是不教别种画而专教标语画的。

一·二八后数月，教育部所颁行的课程标准中，此种画的教练亦列

举在内。小学美术课程标准，第三、四年级的作业要项中就有“讽刺画”，“寓意画”。初中图画课程标准的教法要点中，也有“标语画，新闻画等之练习指导”一项。可知学校的励行此种绘画，是根据新颁课程标准的。

这种标语画，就是poster之一种。poster是现代画家的一种新课题。自从机械文明极度发展以来，印刷术非常昌明，绘画不复全靠手腕下描出来的原作，而向印刷的机械上去探求新的技法了。poster便是现代机械化的绘画中主要的一种。在他方面，现代社会阶级的对峙形式日益紧张，资本主义和社会主义在各方面作剧烈的抗争。poster便是他们的抗争的一种手段。在资本主义方面，利用这机械化的绘画作煽动大众的传单。简要的画法，鲜明的印刷，大量的生产，在宣传上确是最有效力的一种手段。现今世间各国的画界，都有这种画在那里盛行。苏俄的poster中，尤不乏简洁明快的佳作。可知其已在现代的画坛上占据了一个重要的位置。在阶级争斗熄灭以前，这种画不会衰落，一定是日趋发达的。但这种画在学校的图画教课上，应处什样的地位？是很可注意的一个问题。

如前所述：艺术是用“美的形式”来表示一种意义；“美的形式”必是“暗示的”，“象征的”。在非常的时代，绘画不能沉酣于纯粹形象美的陶醉里，标语画原可取入图画课中；若能顾全“美的形式”，即便图画课业全部是标语画，亦无不可。但在事实上，这种画容易放弃形式美而偏重内容。偏重之至，图画课将变成社会公民课之一部分，而不成为艺术科。这是要谨防的一点。

现在一般学生的好尚，据身任图画教师者告诉我，大都不欢喜写生画，而欢喜有意义的，有实用的画。因为意义和实用，比较形状和色彩容易使人发生兴味。譬如令学生描写三只香蕉和两只苹果，画的内容只

是几只水果，别无意义，其内容平淡。画好了之后，即便成绩最佳，也只有挂在壁上看看，至多当作一种装饰，别无实用之处。因此对于静物写生，教的人也缺乏兴味，学的人也没精打采。反之，倘改课以爱国的标语画，譬如描一幅越王勾践卧薪尝胆图，任你写实风的想像画也好，装饰风的图案画也好；水彩画也好，单色画也好；因了其故事的兴味，其爱国的精神，以及其对于今日的中国状态的切合，无论男女老幼，看了都会赞叹感激。因此画的时候兴味特别好：设想勾践作什样的表情，卧在什样的薪上，尝着什样的苦胆，比较观察香蕉的形象，描写苹果的曲线，兴味切实得多。画好之后题上“卧薪尝胆”四个图案字，或者加以更明显的别的爱国标语，再在标语下面使劲地写一个，二个，或三个“！”，便好像身体力行了一件爱国的行为，身心爽快而安慰。这幅画挂在成绩室里也好看，挂在会客室里也适宜，拿出去展览尤为漂亮而时髦。他如总理遗像，也是富有内容和实用的画材。尝见各学校或机关中，挂着各种形式的自制的总理遗像。有的用黑白两色画成，有的剪纸贴成，有的买丝绣成，甚至有的用虫的死骸制成（杭州浙江省展览会中有一幅“虫制总理遗像”。乃用一种像米粒大小的黑色的虫粘在纸上，凑成总理的头貌和胸部。其制法类似西洋古代工艺的Mosaic即剪嵌细工，不过所用的材料是一种害虫的死骸。）若能在描这种画的时候，同描苹果香蕉时一样地注重其形象（形状、明暗、色彩等）的美，不妨尽管让他们多多益善地去描。反正可以同样地达到图画教课的正目的，又附带地产生可供实用的画幅，何乐而不为呢？但不幸而一味偏重这种画的时候，往往容易放弃图画教课的正目的，而同时决不会有良好的画幅产生。因为这（想像画、图案画等）是图画练习的应用，不是图画课的基本练习。缺乏基本练习而专描应用画，便是舍本逐末。除了特殊才能者以外，决不会因多描应用画而获得图画的进步；也决不会描出可观的应用画来。取譬喻来说，这犹之教国语，不注重读国语教科书，而令其学习写信，作讣闻。即使学得好，这岂是国语教课的正目的么？国语教课

书中的初步练习课，并不以内容为中心而以文法为主。内容是“小黄狗玩皮球”也好，是“写大字用大笔”也好，教学的目的无非求其字法句法文法的通顺。同理，图画课的初步教学，也不以内容为中心而宜一画法为主。内容是苹果也好，香蕉也好，教学的目的无非求其形象的正确与美。文法通达了，一切应用文都不难做。同理，画法学会了，一切应用画也不难描。

标语画形式近于图案画，内容近于漫画之类的一种绘画。这在绘画上是一种应用画。作应用画必须具有充分的图画基本练习。基本练习充足后，一通百通，一切画都容易学；不从基本练习入手而直接描应用画，乃舍本逐末的躐等办法，除特殊的天才者以外，大都是终于失败的。故图画教学，不可疏忽形式的练习而偏重内容的兴味。形式美是造型美术（绘画、雕刻、建筑）的身体，内容美是其灵魂。两者在各时代互有消长，但不可偏废。

西洋的画界，在十八世纪以前向以内容画为主，所有的名作都是宗教画、历史画、肖像画。像文艺复兴期诸大家，都是宗教画的作者；路易十四及拿破仑时代诸大家，都是历史画及肖像画的作者。到了十九世纪印象派发生，绘画从内容的转变而为形式的，无名的风景，简单的静物，都成了杰作的题材。其次的后期印象派，野兽派等也都如此。成了绘画不讲所描为何物而但求形状色彩笔法构图等画面形式美的倾向。这倾向过分时，虽有“网膜战胜头脑”的讥评，但在学术上，却是绘画的归于自己的领域。利用这种画风来练习图画技法，最为适当。自从这倾向极端偏重，走入了没有自然物形体可辨而仅有形象美的所谓“立体派”、“构成派”等以后，到了现代，画坛上又起反动，舍弃了纯形象美的绘画而又归复于内容画。poster画便是其例。普罗意识的美术家所标榜的宣传画尤为其主例。他们反对仅供观赏笔情墨趣的形象美的绘画

（印象派以后的绘画都属此种，中国古画大部分属于此种）。而主张用绘画来表达意思，以为宣传主义，帮助劳工运动的一种手段。倘能不放弃形象美，这也是一种现代的绘画。但倘放弃形象美于不顾，只要宣传有力即认为佳作，我们便不能承认其为一种艺术。因为他们视艺术的价值为等于宣传的效力，就同广告画的专求触目而不顾美丑一样，便是把艺术根本毁灭了。无论人类思想如何动摇，社会状态如何变迁，眼对于形状色彩的美感和耳对于音乐的美感总是存在的。这犹之口对于饮食滋味的快适之感，是终古以来永远不变地存在的。那么无论在何种时代，形象美的艺术必有存在的必要。世间若有普罗意识的美术家主张放弃形象美的绘画艺术，这一定是动乱时期一种暂时的过激状态，决不是为未来艺术奠定新的基础。

学校的图画的不宜偏重内容兴味而应该注重形象美的教学，谈到这里其理由自然明白。再就形象美谈一谈，以补足上面的说明。

我们的眼睛感到美的时候，其美长不固定在于外界事物上，而必出现于其人工配合上。所以对于绘画，我们决不能限定描写风花雪月的美，而描写劳工运动的不美；或者描写劳工运动的美，而描写风花雪月的不美。例如我们看见花间飞舞的蝴蝶觉得其比钉住在薄雾标本的玻璃匣子里的蝴蝶美观，并非花间的蝴蝶自身特别美丽之故。又如看见放在青草地上的黄牛觉得其比系在牛棚里的黄牛美观，也并不是系在棚里的黄牛特别丑之故。这都是为了其环境不同，因而美丑悬殊。自然美有关于环境，即艺术美有关于人工的配合。所以同一苹果香蕉，初学者的写生练习与赛尚痕〔赛尚〕（Cézanne）的静物杰作，其美的价值高下悬殊。故美术的定义，是“内具美的价值的人工形体”。一切宗教美术，像西洋的基督教的绘画，像中国的佛像雕刻，寺院的建筑，在宗教信仰衰落的现代，所以仍不完全失却其美术的价值者，便是为了那宗教画的画

面的形象美，那佛像的相貌姿势的感觉美，那寺院的造型的形态美，依然没有损失的原故。平心静气，不要存着一丝先见的观念。而往寺院里去看那些名手雕刻的佛像，至少必有片刻的时间为其庄严的形象美所感动（形象包含形状和色彩两面）。色彩的配合及于感觉，又另有各种的作用：马路上禁止通行时为什么用红灯？准许通行的时候为什么用绿灯？佛教装饰为什么用黄色？丧事为什么用白色或黑色？苏俄为什么叫做赤俄？读者可由此想见色彩的社会的效果。

可知制作绘画，不是为自然物作造型的记录，是用自然物的形状和色彩来作美的配合以传达一种感情或意义。自然物的造型的记录，是博物图、照相等。绘画上虽也有写实派，但这决不是照相式　的写实，仍是含有多量的形色配合的意匠的。古今东西曾有许多忠于写实的画家：文艺复兴前意大利画家乔托（Giotto）作《基督的磔刑》这幅大画时，为欲观察人间临死的苦痛的表情，曾经把做模特儿的男子认真杀死，拿破仑时代的画家达微特（David）为欲描写大革命的战争画，曾经冷然地欣赏一个横死在战地上的亲友的死骸。中国画家为了要描山水，有深入岩壑中，或行万里路者。世间虽有这等写实的逸话，其实这等都是从外面观察而造作的趣谈，在画家的制作中，决不是同照相一般详细记录自然的。民众的心理，不拘古今东西，大都认为绘画美术的极致就是自然的在纸上的再现。故美术逸话中有不少认为“肖似活物”就是“美”的逸话：希腊古画家才乌儿西斯〔宙克西斯〕（Zeuxis）画的葡萄，有鸟飞来啄食。日本画家三熊思考画的樱花会引蝴蝶来集；古法眼画的马晚上会跑到田里去吃水，被农人追逐，逃回画中，明朝看画中的马的四只脚上统是田泥。中国北朝画家杨子华画的马，到晚上也会作嘶声。这种都是后人要极言画家技实之高而夸张或造作出来的逸话，真个如此，美术都变成妖法，画家都变成魔术师了。

画家作画决不单求肖似活物，画家对于画的内容（即实物）与形式（即形象美），大都用“象征”的表现法。象征云者，就是用形状色彩的配合的美来引诱人感觉一种情趣或意义。如开始所说，伟大象征帝权，谐调象征共和，崇高象征教权。便是我么看见博物图中所描的蝴蝶不及绘画中所描的蝴蝶的美，便是为了前者没有经过人工的美的配置，没有象征的作用，而后者已由画家观察而描表蝴蝶所特有的美的情调，具有象征的效力的原故。换言之，便是因为绘画中的蝴蝶是蝴蝶的象征的表现的原故。

所以画家不肯把自然如实描表，必须加以自己的所感（就是画家的个性）而描写。西洋的基督教名画中，同一题材由许多画家反复描写，而各人的表现各不相同：《最后的审判》，是米侃郎琪洛〔米开朗基罗〕（Michelangelo）的杰作，也是丁德来德〔丁托列托〕（Tintoretto）的杰作。“最后的晚餐”由四位大画家描写过，即卡斯塔玉（Castagno），琪郎达约〔基朗达约〕（Ghirlandaio），辽拿独〔列奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo），与丁德来德的杰作。“亚当夏娃”也有四位大画家描写过，即马萨乔（Masaccio），拉费洛〔拉斐尔〕（Raphaello），米侃郎琪洛，与房爱克〔凡·爱克〕（Van　Eyck）的杰作。至于“圣母子图”，反复描写的画家，自乔德以至拉费洛之间，更是不计其数。这等画现今还被保存在世间，各幅有各幅独得的美，决不因了内容题材的雷同而减色。因为我们从美术所得的最深的感动，不在于客观的内容意义，而在于画家的个性所创造的形式。

优良的美术，必定一方面是作家的个性的成果，同时他方面又尽着社会的任务。希腊自由市民的团结精神，是神殿建筑的影响所造成。中世基督教的盛行是Gothic〔哥特式〕寺院建筑的暗示所使然。拿破仑的雄图，是其奖励美术与竞赛历史画所助成的。中国六朝佛教的发达，也

是“南朝四百八十寺”等建筑及浮图佛像等佛教美术所有以致之的。故美术是社会的。大美术家的个性溶化在自然物的形象美中而结成的美术品，能使万众共感，能统一万众的心。

故无视形象美而专重内容意义的人，反对赏观画而专重劳工运动宣传画的人，其见解的疏浅可知。森口多里论普罗艺术，说：“普罗意识的美术家，欲从无产阶级的生活相上创生新的写实主义，应该使人间共感的对象跟了他们的生活意识而展开新的局面来；不应该为作宣传。倘是为作宣传，他们不如用科学——社会科学——来诉之于人的理性。普罗美术家的任务，应该是显扬急于生产的无产大众的人生价值，而诉之于人的情操——情操的社会性。”又说：“社会科学把普罗方面的真理诉之于民众的理智，而使他们理解；反之，艺术则把他诉之于民众的情操，而使之观照。但像无产阶级运动的画法拙劣的poster，只能说是社会科学的幽默的旗帜，不能称为艺术。”

能纯正地把平民社会的生活相诉之于人的情操的，在已往的大画家中，要算米叶〔米勒〕（Jean Francois Millet）。他的作品中有可爱的心酸，平凡的伟大，和平的奋斗和沉静的愤慨。是最易催人共感的绘画。其中有一幅《倚锄的男子》，描写一个为过分的劳作所伤的野兽一般愚蠢而丑陋的农人，在田中倚着锄头休息的情景。美国的老诗人马克哈姆（Edwin Markham）曾为这幅画写一篇诗，诗中有两节大意是这样，“神明依照自己的样子而创造的人类中，产生这样卑贱无知的野兽似的农夫，实在是社会的不公平与权力压迫所使然。把神明依照自己的样子而造的人虐待到这地步的阶级与权势，在大审判的庭前应该处以何等的罪！”“未来将如何处置这男子？当世界末的旋风来掀动这世界的时候，教他如何回答神的诘问？倘使这可怕的哑人沉默了数千万年之后，到了最后的审判的庭前，神明问他‘谁给你造成这副样子？’他老实回答的时

候，那班造成他这副样子的君主们应该处何等的罪？”（原诗见开明版拙著《西洋画派十二讲》。）罗曼罗浪〔罗曼·罗兰〕所作的《米叶传》中引证米叶自己关于这幅画所说的话：“人们说我的《倚锄的男子》是故意描写丑态，我对于这评语觉得很奇怪，眼看见命定非汗流满面而不能生活的人时，把心中所起的感想率直地描表出来，难道是不可以的么？有人说我反对乡村的风景美。其实我在乡村中所发现的，比风景美更多。……”可知创作者无意于宣传，却获得比宣传更有力的鉴赏。可惜近来世间的画家，都不喜描这类的画，他们不是放弃内容而极端注重形式（像立体派、构成派），便是放弃形式而极端注重内容（像那种普罗美术家的宣传画）。

小学美术课程标准，五六年级的作业要项中有欣赏描写平民生活的西洋画一项。我以为像米叶的作品该是此项作业的适当的材料。其他散见在现行各刊物上的平民生活描写的画，因为描写的对象是中国目前社会的状态，看起来比看西洋人的画更多切身之感，也是可以酌量采取的欣赏的材料。同时也可当作练习作画的模范。因为这等画内容与形式相融和，内容的意义与形式的象征能协力地把一种时代相诉及于吾人的情操。

---

[1] 本篇原载1934年9月10日《教育杂志》第24卷第1号。

[2] 指1932年上海“一·二八”事变，下同。

谈图画的用具和材料[1]

假定现在我当了中学的图画教师，我想教学生注重铅笔画、钢笔画和毛笔画。

理由是这样：一则可以节省图画材料的费用，二则可以使图画“日常生活化”。

图画的用具和材料中，有许多实在太奢侈，给普通学生学涂鸦似觉可惜，近于暴殄天物。而在一方面，现在的学生大都穷困，教他们自己去买，他们都因陋就简；强迫他们预先缴足了用品费而由先生代他们慷慨购置，似乎对不起有许多真穷的家长。

不必说油画，就是教学生描水彩画，若要置备充足而优良的图画材料，也须费不少的钱。颜料要优良必须买英国货。英国货的水彩颜料，每瓶不过像小指头大，其中最贵的要一块多钱一瓶。水彩画笔要优良必须买貂毛笔。貂毛笔口上镶着闪亮的金属，笔杆上刻着美丽的金字；形式很好看，但价格中号的每支要一块三四角，大号的每支三四元，最小号的每支也要六七角。水彩画纸要优良必须买What　Man纸、O.W纸或Kent纸。这种纸质地厚实而坚固，拿起来摇两摇，廓廓地作声，好像摇一片洋铁。纸面纯白而作美丽的纹路，好像初积的一片雪，不必说涂上丹青去，就是看看也觉爽快。然而这种纸要六七角或一块多钱一张，每张比报纸要小，只能裁四张或六张小小的水彩画纸。不用这种贵族的纸，且降一等，用木炭画纸作水彩画，固无不可。但上等的木炭纸，每打要两三块钱，中号的每打一块三四角。每张只抵半张报纸大小，只能作四开。这样算来，每一张画的纸价大约是小洋一角或半角。然而有几

位专门学校出身的图画先生看见了便不以为然，他们以为这种纸太坏，没有资格作“艺术”品的材料。写生用具要优良必须买外国制的书箱、书架、三脚凳、阳伞、伞杖。取其制品精巧，形式优美，携带便利。然而这样置办一套，至少要十多块钱。若买了中国货，有几位留学回来的图画先生看见了便不赞成，他们以这等用具太笨拙了，不配供“艺术家”的使用。他们力求图画用品的精良，其用意似乎不在于“工欲善其事，必先利其器”，而在于更高远之处。仿佛绘画艺术是“神圣”的，画家的手腕上落下来的，好像笔笔都有鬼；一幅画便好像张天师划的一道符，内中含有“意想不到的效力”。所以用具材料非取竭尽人力的最上品不可。画家指着了“杰作”教学生说：“这里有笔的touche〔笔触〕”，“这里有色的value〔价值〕”，“这里有形的volume〔体积感〕”，“这里有线的交响乐”，“这里有艺术的生命”。故艺术品的材料非精良不可。于是学生伸着头细看，侧着耳朵静听；似觉一时虽然不容易了解，跟先生学习下去，将来总会懂得。便把节省下来的零用钱去买上等的图画材料，好像乡下人在菩萨面上用钱，“明中去，暗中来”，不觉得可惜了。

不描水彩画，就用色粉笔罢。然而上等的色粉笔也要数元一匣。而且纸张更费，那种有绒毛有Pastle〔色粉〕的画纸，纸面正像绒毛的骆驼绒；但价钱也与骆驼绒相差无几。其次等的，是一种灰色等的厚纸，价钱同水彩画纸也相差无几。若因陋就简，买几毛钱一箱的色粉笔，买马粪纸来代替色粉笔画纸，专门美术家的先生看见了又要说“不行”，将不屑同你改画了。画好之后，你的色粉笔画倘要成为“作品”，又须另添种种的费用；第一须买定照液来喷上，使粉末胶住在纸面，永不脱落，使成为不朽的“艺术”。若要讲究，这种定照液不能用火酒松香合制的木炭画用定照液，须得向巴黎罗夫郎公司去买另一种细致的，色粉画专用的定照液。第二，你的色粉笔画须得配镜框。因为虽然喷过定照液，画面受摩擦或风吹，还怕粉末脱落，故非把它永远镶进在玻璃框内不可。

这个玻璃框，照专门美术家说，须得视画的性格而取适宜的花边，若宜用细纹的金边，便须费二三块钱。有时画框里面还要衬纸，衬纸的颜色也须与画的性格相称。故衬纸须备种种色彩，至少须到上海的大纸店内去购办，乡村间是无论如何办不到的。

学图画必须如此奢侈么？我以为不然，在有钱的专门的画家，当然不妨尽量地用精良的画具画材。因为他们多出些钱不成问题，他们的画也相当地像个样子，材料精良是应该的。但在学生，尤其是普通中学的学生，请他用精良的画具画材，实在是冤枉地浪费。图画材料奢侈，不一定容易达到图画课的目的。用俭省的图画材料，也可同样地获得图画科的效果。我想：初中学生对于“彩色画”，不一定要当成“作”的能力，具备了“看”的能力已经够了。初中学生的“作”画，只须以“形体描写”为主眼。一则他们没有许多工夫去学专门的画道，每星期两小时的工夫只许学些“形体描写”。二则他们不是学做专门画家，没有创造作品的必要，学得些绘画的基础技能——形体描写——已经够了。故与其因陋就简，用廉价羊毛笔当水彩画笔，用报纸当图画纸，用马粪纸代替色粉画画纸，还不如爽爽快快地不学色彩画，就用平日写字的铅笔、钢笔或毛笔来当作画笔，就用平日写字的纸头来当作画纸。羊毛笔也可以，自来水笔也可以，两B铅笔也可以；道林纸也可以，报纸也可以，元书纸也可以——只要描得出的笔和描得上的纸，都可用以达到“形体描写”的目的。这样，有钱人家子弟可以免得暴殄天物，没有钱的父母可以减轻些担负。图画是一样地学了。

教学生铅笔画、钢笔画或毛笔画，除省费以外，又可使图画“日常生活化”。因为铅笔、钢笔或毛笔，是我们日常生活上的用具。使这种用具兼作画具，图画便可“日常生活化”了。从来的画具，例如木炭条、水彩笔、油画刷、色粉笔、Crayon〔蜡笔〕、色铅笔等是专门的画具，

除了描画以外没有人用。于是我们似觉描画必须用那种专门画笔，日常的笔——铅笔、钢笔、毛笔——是只供写字而不宜描画的。因此描画的练习机会便很少。只在画具陈列出着的时候可以练习描画，但这种时候是很少的。倘惯用写字的笔描画，则随处有画具陈列着，练习描画的机会就多了。无论画案上、账桌上，总有铅笔、钢笔或毛笔。无论拍纸簿、信笺纸或英文抄本上撕下来的纸，都可以当作画纸。差不多随时随地有练习描画的机会了。这样图画便可“日常生活化”了。譬如我们谈天，谈到各人听见的某种东西的模样，不必费许多说话，也不必凭空作手势，只要拿起随便什么笔和随便什么纸来画个大家看看，比说话和作手势明白得多。又如说起某人的相貌，不必用“鹅蛋脸”、“瓜子脸”、“倒大脸”，或者“出胡子的”、“戴眼镜的”、“剃和尚头的”等不完全的形容词来说明，也只要拿起随便什么笔来在随便什么纸上画一个，大家一看就知道，又明白，又有趣。又如托木匠做一个画架，你可照你欢喜的形式和构造画一个给他看。告诉一个人路径的走法，只要把各处标识的建筑物的形象画给他看，再加以平面的地图，那就同亲自领他去走一遭差不多了。假如欢喜画，你写伙食零用账时嫌“萝葡”两字笔画太多，不妨画它一个，下面写“一百二十文”，谁都知道这就是“萝葡一百二十文”。倘你今天买一把阳伞或剪刀，你记账时不妨画它一把，比写字容易、明白，而有趣得多。

记得我们小时候在私塾里读书的时候，用普通文具兼作画具的办法是很通行的。我们候先生出门去了，大家从字簿子上撕下纸来画戏文里所见的人物，黑面孔张飞、长胡须关云长、双枪陆文隆、大头鬼、小头鬼，或者种种故事里的人物的想像图。但这在私塾里是犯禁的。等到先生回来了，大家赶快藏过，否则须吃手心。其实这画非常有趣，又非常有意义。我所谓图画的日常生活化，便是这种伴着趣味的日常见闻的绘画的表现。可惜那时候私塾里没有图画课，这种画不得好好地发展。但

是说也奇怪，到了私塾废而学校兴，图画成了正式的功课之后，这种日常生活化的可亲的图画反而没有人描了，而且好像是大家不会描了。推求其原因，大约是画具独立的所致。学校有图画课，规定星期几的第几点钟描图画，就好像画必须在这时间内描，别的时间是不许描画的；规定水彩笔和象牌纸是描画的用具，就好像描画非用水彩笔和象牌纸不可，别的笔和纸是不许用以描画的。这样一来，人的生活对图画就渐渐疏远起来，终于使他们只能描龌龊龌龊的石膏模型木炭画，两只苹果，一块布。而逢到要描个理化实验图，博物形态图，或者要托木匠司务定做一个画架的时候，他们拿了钢笔或毛笔反而描不出正确的图样来了。这显然是图画与生活的分离。学校图画课中的画，现在已成了一种定型：不是一把茶壶和两个杯子，便是三个苹果和一块布。不是一个花瓶和两瓣落红，便是一顶草帽和一本书。这些画我们已经看厌了。图画先生每学期把这几件法宝捧进捧出教学生学写生画，恐怕也已捧厌了。学生终年画教室里讲桌上的几件瓶甏罐头，恐怕也已画厌了。学校的图画已成了一种与生活无关的定型，同以前的八股文一样。尤其是学了水彩画、色粉笔画、油画等专门画法之后，画的定型更加明显；静物老是这几种花头，风景也老是这几种花头，可谓“千篇一律”，无聊至极。

自己以前也曾教人描过这种千篇一律的画。可是久已不教了。假如将来我有一天再做图画教师，我一定要试行废除这种千篇一律的画，而教学生把图画“日常生活化”。化之之法，据现在想，宜先从画具改革入手，即如开篇所说，注重铅笔画、钢笔画和毛笔画，使学生触处皆是画具。同时，还要把画的题材开放，注重一切物件的形态描写，使学生触处皆是画题。用画助谈天，用画记帐，用画写日记，用画通信，是再好勿有的图画课业。

二十三〔1934〕年八月二十八日于杭州

[1] 本篇原载1934年10月10日《教育杂志》第24卷第2号。

SWEET HOME[1]

西洋歌谣中有一首脍炙人口的小曲，叫Home，Sweet　Home的，我在学生时代热烈地爱它，曾经在月明之夜，以蹲坑为名，独自离开自修室，偷偷地走到操场的僻远的一角里，对着明月引吭高歌这小曲，后来又曾在东京旅舍中用violin〔小提琴〕学奏它的variation〔变奏曲〕。为了奏不纯熟，有一晚我自誓，须得连习五十遍方可就睡。结果妨碍了隔壁人的安睡，受了旅舍主人的警告。这是约二十年前的事了！现在说起来，当时的情景憬然在目。

我爱这小曲，为了当时的心情和这曲的旋律与歌词有些儿共鸣共感。那旋律的开始，很不明显，后低音静静地导出，使人不知不觉。开始之后，音节又很不流畅，一收一放地，好像非常吃力的样子。因此唱完第一行，使人几乎透气不转。这好比成人的哭，胸中万斛的哀愁，被理性的千钧之力所压抑，难以钻出。不能像小孩子啼哭似的痛快地发泄。然而一种难言之隐，在音节中历历地表现着。第一行沉痛地，第二行婉转地；第三行兴奋而沉痛地；第四行兴奋而婉转地；第五行转入沉静，好像痛定思痛；第六行又兴奋，好像尽情一哭。这旋律正是一个乡愁病者的呜咽的夜哭的音乐化（曲谱见101　Best　Songs〔《101首佳曲》〕或开明版《英文名歌百曲》）。

我，一个头二十岁的少年，为什么爱唱这般哀愁的音乐呢？因为我初离慈母的家，投身远地的寄宿学校，不惯于萍水生活的冷酷，恋慕家庭生活的温暖，变成了乡愁病者。我心中常想“我不高兴读书了，我要找妈妈去”，但是说不出口，积闷在胸中，而借这小曲来发泄。这小曲的歌词中，更有使我共感的词句：

Be it ever so humble，There’s no place like home，[2]

我的家是在一个小乡镇上，只是一间低小浅陋的老屋，可谓humble〔简陋〕之至。我的学校，在于繁华的都市中，是一所高大进深的洋房。我的身体被关在这所洋房中，然而我的梦魂萦绕于那间老屋里。正如那歌词中所说。

An exile from home，Splendor dazzles in vain.[3]

当时我觉得学校和社会的生活都不及家庭生活的温暖。我觉得在学校里，社会里，都不及在家庭里的安心。亦如那歌词中所咏：

Give me the peace of mind，dearer than all.[4]

以上原是我少年时代的话，是约二十年前的往事了，现在我早已离开少年时代，经过青年时代，而深入中年时代，境遇和心情都与往昔大异了。每逢听到或唱到这歌曲的时候，我仍旧感到一种sweet〔甘美〕，但这不复是home〔家〕的sweet，只是一种回忆的甘味，因为home的sweet毕竟不是人类的真的幸福的滋味！这是由世间bitter〔苦〕所映成的。世间越是bitter，家庭越被显衬得sweet，而Home，Sweet Home的歌曲越是脍炙人口。到了世间没有人爱唱这歌曲的时候，人类方能尝到真的幸福的滋味。

廿三〔1934〕年十一月十三日

---

[1] 本篇选自上海仿古书店《丰子恺创作选》1936年10月初版本。“Sweet Home”意即可爱的家。

[2] 大意是：尽管家里简陋不堪，可是没有哪一处比得上家。

[3] 大意是：背井离乡来到他方，繁华美景在我眼前空自炫耀。

[4] 大意是：赐我宁静安详，这比世间一切都更宝贵。

《艺术丛话》付印记[1]

我近年来应各杂志征稿，写的大部分是关于美术音乐的短文，长文及译文。每期我从杂志上撕下发表稿来，塞在一个竹篮里，向来没有工夫去回顾。最近偷闲打开竹篮来看看旧稿，发见很厚的一叠！惊讶之余，继以感慨。这些密密地排印着的活字，一个个都是从我的右腕上一笔一笔地写出来的！我过去数年间的生活，一半是消磨在这一叠旧纸里的！

就为了这一念，我决意把这一叠旧稿修改，整理，结集，付印。前月已把短文结集为一册，付开明排印，定名为《艺术趣味》。清样已经送来校过，不日可以出版了。现在再把长文和译文结集起来，成为这一册，再付排印。这只是我消失在过去中的数年间的生活所遗留的一些痕迹。至于有没有结集出版的价值，现在且不顾了。

廿三〔1934〕年岁暮，子恺记

---

[1] 《艺术丛话》系1935年4月上海良友图书印刷公司出版。全书共十三篇。

音乐的意义[1]

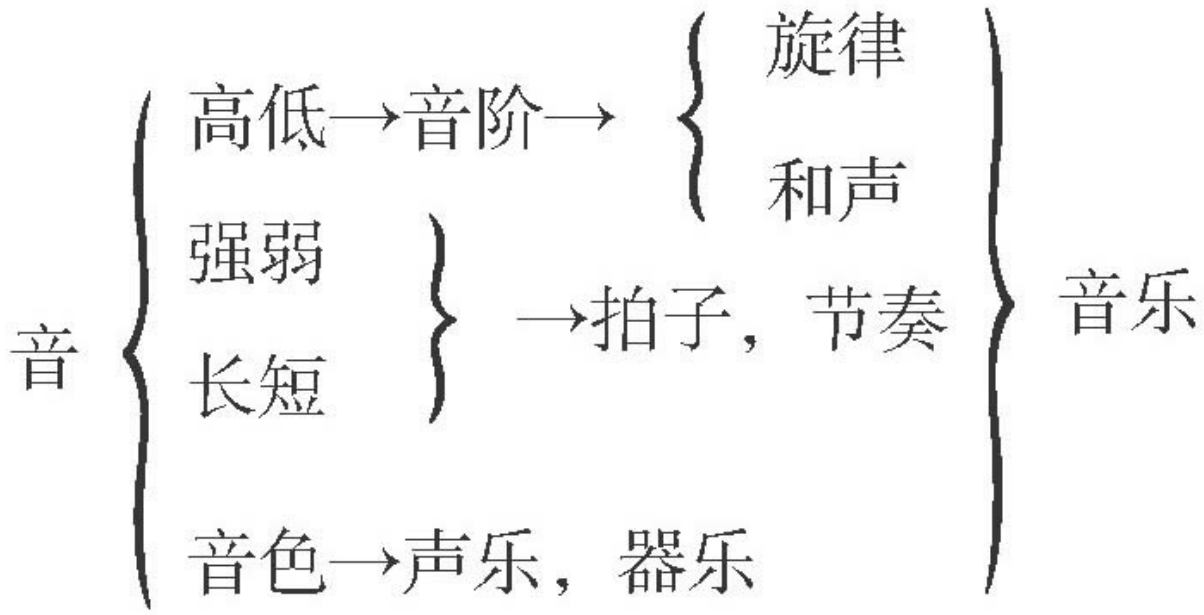
我们的感觉中，视觉与听觉两者，性质特异，称为“高等感觉”。其所以称为高等者，有两个原因。第一，其他的感觉，如味觉、嗅觉等，意义浅薄，不须修养与进步。视觉与听觉则意义深刻，且必须因修养而进步。第二，其他的感觉，感觉的对象常只限一人（或少数人）所占有。例如一粒糖，被张三吃了，只限张三一人感觉甜，他人不得与之共享；要共享时必须把糖分开，减少各人所享受的分量。视觉与听觉就不然。例如一幅画或一曲歌，张三、李四、王五、赵六等大众皆得平等地看或听，决不因了人多而减少享受的分量。因这原故，视觉与听觉被称为高等感觉。人类为高等感觉造出两种艺术来即“视觉艺术”与“听觉艺术”。视觉艺术中主要者是美术（绘画、雕塑、建筑），听觉艺术中主要者是音乐。

故美术是用眼观赏的形状与色彩所构成的艺术，音乐与之相对，是用耳听赏的声音所构成的艺术。

自然界中有种种声音，叫做自然音。自然音中可听赏的很多，例如风声、水声、鸟声是感觉最快美的。然而这等不能算是音乐，因为艺术的构成必合于理法。自然音必须加以整顿，使合于艺术的理法，方才成为音乐。

试听风声萧萧，由低音渐渐升高，或由高音渐渐降低，漫然地不分步骤。水声潺潺，昼夜不息地响着，冗长而全无条理。鸟声嘤嘤，虽有一种特色，而非常单调。人类听了这些自然界的美音，就设法给它们整理，而创造音乐。整理方法，例如在风声中发现音有高低之别，就把其

高低加以限制，且在其间划分一定的阶级。这样，便造成do，re，mi，fa，sol，la，si的“音阶”。故音阶可说是风声的艺术化。又如在水声中发现音有强弱长短之别，就把其强弱长短加以部署，规则地划分段落。这样，便造成所谓三拍子、四拍子等的“拍子”及各种的节奏形式，故拍子和节奏可说是水声的艺术化。又如在鸟声中发见音有独得的特色，就把这点性状推广起来，在人声中区别“音色”各殊的种种声部，又造出“音色”各殊的种种乐器。故“声乐”与“器乐”可说是自然界的美音的艺术的发展。前述的音阶中的音，先后继续地组织起来，即成为旋律，同时并行地组织起来，即成为“和声”。由自然音整理而产生音乐，可列表如下：



用音阶中的音构成旋律配成和声。合了拍子的规则，取了节奏的形式，而在某种人声或某种乐器上表现时，即成为音乐。故音乐可说是“合于理法的声音所构成的艺术”。

---

[1] 本篇选自上海开明书店出版的《开明音乐教本·乐理编》（丰子恺、裘梦痕

合著）1935年初版本。

音乐与人生[1]

一定有多数的学生感到：上音乐课——唱歌——比上别的课更为可亲，音乐教室里的空气比别处的空气更为温暖。即此一点，已可窥见音乐与人生关系的深切。艺术对于人心都有很大的感化力。音乐为最微妙而神秘的艺术。故其对于人生的潜移默化之力也最大。对于个人，音乐好像益友而兼良师；对于团体生活，音乐是一个无形而有力的向导者。

个人所受于音乐的惠赐，主要的是慰安与陶冶。

我们的生活，无论求学、办事、做工，都要天天运用理智，不但身体勤劳，精神上也是很辛苦的。故古人有“世智”、“尘劳”等话。可见我们的理智生活很多辛苦，感情生活是常被这世智所抑制而难得舒展的。给我以舒展感情生活的机会的，只有艺术。而艺术中最流动的、活泼的音乐，给我们精神上的慰安尤大。故生活辛劳的人，都自然地要求音乐。像农夫有田歌，舟人有棹歌，做母亲的有摇篮歌，一般劳动者都喜唱山歌，便是其实例。他们一日间生活的辛苦，可因这音乐的慰安而恢复。故外国的音乐论者说：“music as food。”其意思就是说，音乐在人生同食物一样重要。食物是营养身体的，音乐是营养精神的，即“音乐是精神的食粮”。

音乐既是精神的食粮，其影响于人生的力当然很大。良好的音乐可以陶冶精神，不良的音乐可以伤害人心。故音乐性质的良否，必须审慎选择。譬如饮料，牛乳的性质良好，饮了可使身体健康；酒的性质不良，饮了有害身体。音乐也如此，高尚的音乐能把人心潜移默化，养成健全的人格；反之，不良的音乐也会把人心潜移默化，使他不知不觉地

堕落。故我们必须慎选良好的音乐，方可获得陶冶之益。古人说，“作乐崇德”。就是因为良好的音乐，不仅慰安，又能陶冶人心，而崇高人的道德。学校中定音乐为必修科，其主旨也在此。所以说，音乐对于个人是益友而兼良师。

团体所受于音乐的支配力更大。吾人听着或唱着一种音乐时，其感情同化于音乐的曲趣中。故大众同听或同唱一种音乐时，大众的感情就融洽，团结的精神便一致。爱国歌可使万民慷慨激昂，军歌可使三军勇往直前，追悼歌可使大众感慨流泪，便是音乐的神秘的支配力的显示。古人有“乐以教和”的话，其意思就是说，音乐能使大众的心一致和洽。故自来音乐的发达与否，常与民族的盛衰相关，其例证很多：我国古时周公制礼作乐，而周朝国势全盛，罗马查理大帝（Charlemagne，768—814）的统一欧洲，正是“格列高里式歌谣〔格里哥利圣咏〕”（上代罗马法王〔教皇〕Gregory I 〔格里哥利一世〕所倡的音乐）发达的时代。普法战争以前的德国，国势非常强盛。当时国内音乐也非常发达，裴德芬〔贝多芬〕（Beethoven）、修裴尔德〔舒柏特〕（Schubert）、孟特尔仲〔门德尔松〕（Mendelssohn）、修芒〔舒曼〕（Schumann）、勃拉姆斯（Brahms）等大音乐家辈出，握世界音乐的霸权。又如西班牙国力衰弱时，国内不正当的俗乐非常流行，日本江户时代盛行淫荡的俗乐，国势就很衰弱。凡此诸例，虽然不能确定音乐的盛衰是民族盛衰的原因，但至少是两者互相为因果的。郑卫的音乐[2]被称为“亡国之音”。可知音乐可以兴国，也可以亡国。所以说，音乐对于团体是有力的向导者。

今日的中国，正需要着这有力的向导者。我们的民族精神如此不振，缺乏良好的大众音乐是其一大原因。欲弥补这缺陷，需要当局的提倡，作家的努力和群众的理解。这册教科书的效用只及于最后的一项而

已。

---

[1] 本篇选自上海开明书店出版的《开明音乐教本·乐理编》（丰子恺、裘梦痕合著）1935年初版本。

[2] 春秋战国时郑卫两国的音乐有“乱世之音”之称。

我的画具[1]

我欲为《太白·小品文漫画特辑》写一篇关于漫画的文章，而想不出题材。一学生见我对着稿纸苦思，率尔而告曰：“就请谈谈先生自制的速写簿吧。”我说：“这是写生帖，与漫画关系很少，不配在这里谈。”但他说：“漫画必须从这现实的世间取材，即必须由广义的写生入手。写生正是漫画的基础。就请先谈这基础工作的工具吧。”我首肯了。写出下面的一篇话，寄给《太白》，作为我第一次的文字投稿。

我的画具，分室内和室外两种。但室内用的画具，也可以说没有。因为它们就是平常写字用的毛笔和纸，不一定要特设；虽然近来制了些缘缘堂画笺，但画时不一定用画笺，而且画笺常常被当作信笺用。有的信笺，比我的画笺得用得多。只是有格子的要不得，外国纸的要不得。前者纸上不清脱，描上画去好像全体用了网纹锌版，后者不吃水，笔头描上去滑来滑去，不肯听话。最肯听话的是吃水的中国纸。宣纸固然最好，但本连史，毛鹿纸，以及韧皮纸，煤头纸，我觉得都宜于描画。笔头描上去，它们会立刻深深地接受。那笔迹好像不是我描上去的，而是纸上生成的一般。而且反应极灵：你用饱笔，它会显出饱笔的特色来；你用渴笔，它会显出渴笔的特色来，效果种种不同。洋纸就没有这般好处。笔迹浮而不实，墨水饱渴差别亦少，所以我不喜用。我倘到了外国，要描画而一时买不到中国纸，我想可以买白色的吸水纸代用，用度也许能和宣纸相似。倘买不起吸水纸，不妨买toilet paper〔草纸〕代用。

室外的画具，就是我自制的速写簿了。这册速写簿，是我最近才发明的。发明之后，觉得比以前便利得多。先把以前的不便利品说一说，

再来谈我这件宝贝吧。

我以前走出室外写生，有一时带一本sketch book〔速写簿〕。那是用象牌图画纸订成的一册小书，书旁有一个插铅笔的皮圈，书面和书底各有一根黑带，可以束住。全书可纳入衣袋中。然而我恨了这册书。因为它给我许多不便：第一，我欢喜把自己的“得意之作”撕下来，用图画钉钉在壁上看看。它的装订是英文抄本式的，撕了一张，连带地落下了对面的一张，撕一张等于撕两张。若不把对面的一张拿下，下次出门写生时将书一翻，纸片纷纷地落下来，好像飞机分送传单，有时竟把我所要写的模特儿吓掉，使我描不成画。若要拿下对面的一张，有时却寻不着它，误撕了别的一张，顷刻把书册子弄得尽薄，不成样子。第二，象牌纸不是好东西，我最不欢喜看它的纹路。铅笔描上去的痕迹，好像显微镜底下的某种纤维。而且铅笔屑浮起在纸上，一擦就模糊。第三，那带子完全是有妨工作的赘物。我们在路上遇到可入画的模特儿时，速写之不暇，岂有工夫解带？有的模特儿，例如挑了担子赶路的人，正在游戏的孩子，姿势变化非常迅速。像我，形状记忆力薄弱的人，非看到就记录不可。倘要解开带才可描画，那印象早已逃走了。我自己虽然永不把带结住，然而别人常常代我结住。仔细的人借看了我的画册，必定把它结好——有时深恐结得不牢，特为我打两个结——然后奉还。手痒的孩儿们看到我这画册，顺手翻弄了一会，最后拿带子来练习结绳细工，给我连打上七八个结，然后自去。这等时候假如我发见了画材而急索画具时，就大碰钉子，等到解开了七八个结，画材早已杳然了。于是我寻一把剪刀来，把带子双双剪去，杜绝后患。然而这画册还有一最大缺点，使我不能继续用它。为的是它的张数少，价钱贵。连撕掉的在内，我有时一天要用一册。每册大洋三角，照每天用一册计算起来，每月要出一客半包饭的价钱。后来我和它绝交，改用了另一种。

另一种是大形的，活叶的速写簿，上下有两块木的夹板，装订边上有几个铜板大的铜圈，里面的画纸的装订边上打着圆洞，由铜圈穿住。画可以自由拿出，纸可以自由加入，是这速写簿的唯一的好处。好处唯一，坏处却有不少：第一，仍是坏在太贵。那纸张也是一种纹路像植物纤维的厚纸。时来高的一叠，数数张数看不过三四十枚。我要是整日在外面跑，有时每天一叠是不大够用的。第二，是坏在太大。那两块木板先已占了不少的体积，就只这两块板，已经不能纳入衣袋里，出门必须像学生上学一般地夹了它走。印象派以来的西洋画家，出门写生时要背到画箱，三脚凳伞杖袋，和油画布的木框而走路，好像火车站上的脚夫。我携带这一册木夹板的速写簿，比起他们来其实便利得不可说了。然而我还嫌不便。为的是，我的写生，情形同他们不同。他们在野外找到了一处好风景，是要搭起架子来，撑起三脚凳来，张起写生伞来，坐在那里画它半天的。我哪有这样的规模？我写生好比吃香烟，频频地要写，而且写一张画比吃一支香烟快到不知几十倍。原来我只用铅笔速写对象的outline〔轮廓〕而已，一幅画要不到一分钟。若是对象贫乏，感兴不来，半天不画一张的时候也有；若是对象花样丰富，感兴勃发，写画就比吃香烟勤得多，因这原故，我的写生簿用不用没有定规，非同香烟匣一样可以藏在衣袋里随身带走不可。现在这两块夹住的一叠画纸，又大又厚，那几个铜板大的铜圈又隆起在一边，身上没有地方可以安置它，只得每次出门夹了它走。若是忘记带了，看到好对象时索画册不得，放走了最可惜。若是到小茶店里泡一碗茶，或是到朋友家坐一坐，临走时容易把册子遗忘在那里，不幸而至于丧失。而且夹了这一册铜圈子订成的木夹板簿子而出门，最容易惹人注意。邻近的孩子们会在背后指点着说："这老倌[2]又去画图形了，我们去看！"便三五成群地跟着我走，我好像是个变戏法的或是一副糖担，惹起许多人的注目。到了茶店里，撑茶店的人大都是空闲不过的，见了这一册东西大家要借看。"这里一部黄包车！""那里一个大亲娘！"看出了滋味便要从头翻到底，不

肯还我。你翻了我翻，我翻了他翻，一传十，十传百，这册书竟无归还物主的时期了。在这时候我倘发见了画材，肯放弃者只得放弃之，可记忆者只得记忆之，遇到不能记忆而又不肯放弃的画材，我只得向翻阅者讨回来写。于是左右背后拥了一大堆的观者，你一声，我一句，终于把我所要写的对象吓走，弄得我的写生“半而不结”。有一次，我这册速写簿终于遗忘在不知哪里的一所小茶店里，不知下落了。我不可惜，反而欢喜。我换用了另一种速写簿。

这另一种速写簿非常简陋。只是六个铜板一册的比香烟匣稍大的拍纸簿和一支铅笔。其实它们只是一本拍纸簿和一支铅笔，没有称为速写簿的资格。只因它们运命好，补得一个好缺，拍纸簿就一变而为速写簿。我所以取用这一种速写簿的意思，第一，是为了以前两种名为速写簿的东西，都是名不符实的。不如这简陋的东西的合于实用，便于藏在衣袋里，而且不易失掉，失掉了也容易办一册。第二，是为了它的纸张——是最普通的报纸——粗劣，使我描起来反而胆大，因而成功较多。这句话我须得略加解说：毛笔画我欢喜用中国纸，铅笔画我欢喜用洋纸。这好像是两对天成的佳偶。然而洋纸大都是看相很雄厚的。我的画技太小，临着了看相雄厚的纸，心中起一种恐缩，腕上的筋肉失了气力，描上去线条发抖，不容易成功。听说人家能把几块钱一瓶的油画颜料像泥水匠用石灰一般地刷到几块钱一尺的大幅油画布上去，刷成不可名状的“色彩的音乐”。我真是太惜物了，或者是太穷相了。对着区区的一枚象牌纸，我的铅笔尖逡巡不下，要试了几试才走笔。定要换了六个铜板一本的报纸簿，我才敢大胆地涂抹，而涂抹的结果往往比前满意。不但比前满意而已，我回到家里正式作画，用毛笔和中国纸从速写簿的铅笔稿子里取材时，往往不能描得像铅笔稿子这样自然，有时就把铅笔稿撕下来，涂上墨，剪贴在画中。这时候我便想起：绘画表现也同音乐演奏一样，是可一而不可再的。音乐演奏的趣致各人不同，而同一人演

奏同一曲，今日与昨日趣致也不同，日间和夜间趣致又不同。描画何尝不然？兴到下笔，其画自有趣致；后来依样临摹，趣致就完全不同，有时竟成另一幅了。兴到下笔时，必须放胆，其画方有精神。若存畏缩之心，手腕发抖，趣致便表不出来。欲求放胆，第一须避自己所不欢喜的画具，第二须避去自己所不欢喜的环境。我用了上等图画纸便画不出，到了莫干山上也画不出，大约是画具与环境不适自己好尚之故。说也奇怪，拿上等毛毫笔对付精制玉版笺时，我非但不觉胆小，反觉“得其所哉”。这难道是“中国人宜用中国货”的原故？

然而这种拍纸簿出身的速写簿，终于又使我用厌了。为的是：一者铅笔没地方插，二者头上的胶水不牢，放在衣袋里摸进摸出了几次，一片一片地脱胶，变成一张一张的小纸片。一阵风来，又像飞机发散传单一般。而且保存也大不容易。于是我就发心，自制一册速写簿。

所谓自制的速写簿，是合于这几个条件的：（1）小形而软面，可与香烟匣一并纳入中国衣服的衣袋中的；（2）纸张可以自由取出或加入的；（3）旁边可以插铅笔的；（4）书的形状色彩使人不讨厌的。

为了（1）（3）和（4），我从日本文房堂制的速写簿上撕下一张连铅笔套的米色的封面布来，裁一裁小，当作我自制速写簿的封面。米色近于白，而是旧的；又近于黄，而是暗的。这种颜色于室外最相宜，它能够隐藏，不使人注目。我拿在手里，它就同我的肤色相似，远望分别不出来，被画的对象就不易注意我在画他而改变其姿势了。我好比做扒手，所以力求隐藏，不使对方觉察。不过我所扒的不是他的钱袋，而是他的姿势。世间到处贴着“谨防扒手”的警告，人们对我这姿势的扒手也谨防起来。觉察了我正画他的人，有的就逃避，有的表示不愿，至少改变其态度，变成不自然而不堪入画的样子。也有少数慷慨地让我扒的人，或自己凑上来教我扒的人。然而我却不要扒他们，因为他们的姿态

大都不好，不值得扒。因这原故，我的写生务求隐藏，务使对方不知不觉。画具的简小与平凡，是隐藏的一个重要条件。

为了（2），我在速写簿的封面与底面之间的脊上穿两个洞，装进两颗皮鞋上的小铁圈，穿进一根黑色的带子。买些报纸，托纸店照这封面连底面的大小切碎了，拿出一叠来放在封面连底面之上，用带子束住，对折起来，便成一册自制的速写簿。这叠纸画完了，可以把带解开，取出旧稿保存，而换入新纸。这样，旧稿可以一律地保存，而速写簿可以久用不竭。

若在外国，这种东西自有画具商店源源地供给你，大小形色随意选择。但在我国这环境内，我要速写簿只得自制。现今关于衣食的商店都在那里倒闭，遑论美术商店的发达？所谓美术商店，也只是无系统地贩卖些舶来货，对于我们描画的人不能有求必应的，在中国，一个人求得到饭吃似乎大事已定，无须再讲什么文化艺术的需用品。小小一册速写簿的事，也能使我发些牢骚。

一九三五年二月十九日于杭州肖圃

---

[1] 本篇选自陈望道编《小品文和漫画》（上海生活书店1935年版）。原载1935年3月《太白》第1卷《小品文与漫画》特辑。

[2] 这老倌，杭州方言，意即：这个人。

谈自己的画[1]——《色彩子恺新年漫画》

开明书店发行的《中学生》杂志今年一月号，附送一张用中国纸彩色印的我所画的立幅，叫做《色彩子恺新年漫画》。我在广告上看到这个名称，觉得好笑。因为自己被两个形容词夹住了摆在一个名词上面，似觉有些儿不自然。

然而我不敢怪这名称的不自然，因为我的画比这名称更不自然，这立幅简直是画错的!

数万的《中学生》读者，大概都没有发见我的画的错处。不然，何以一两个月来只有寄宣纸来向我索立幅的信，而不见指摘我这立幅的错误的信呢？又何以有人肯拿这立幅去装裱，使这错误的画也会高揭在裱画店里的壁上呢？但也许不然：早已有人看出这立幅的画错，在那里议论。不过他们不屑，不愿，或不便用文字宣布出来使我坍台。

但我似乎不需要台，在这里自己拆坍了：我这立幅是画错的；至少，是画得很笨拙的。容我自白：

画错在什么地方呢？请看这幅画：近景是岸，岸上有一株长松。远景也是岸，岸上有半个朝暾透出在地平线上，正在发射光芒，驱逐那上面的云翳。中景是一叶小舟，靠近此岸，正在向着彼岸的朝暾进发。画错的就在这地方。请看那船里，共有四个人，两个穿童子军装的青年，一个坐在船头，一个坐在船尾。还有两个少女，并坐在船舱中，他们都面向着朝暾，背向着观者；他们都在打桨。船尾的人右手持桨的中部，左手持桨的柄端，他是以桨代舵的。其余三个人的桨，中部都系住在船舷上。三人大家用两手执持柄端而一俯一仰地推扳。朋友告诉我：“你

画错了！这三人都在倒扳桨，这船不能达到光明的彼岸，却在那里向后退了！”不错，这三支桨是合杠杆作用的。中部系住在船舷上的是支点，柄端是力点。入水的桨叶是重点。把桨叶伸入水中而扳进桨柄，船当然向后退，退到撞破在此岸上。这真是很大的错误了。

然而我可以辩：他们三人都是“推桨的”，不是“扳桨的”。推桨者，当桨叶入水时，把桨柄向前推；出水时向后扳。船也会前进。图画不像电影地能显示过去未来的动作，你安知船头上俯着的青年不是刚才推尽一桨，而是正在开始扳进一桨呢？你又安知道船舱里仰着的两少女不是正在开始推桨而是刚才扳尽一桨呢？

朋友笑了一笑告诉我：“你的手通年拿笔杆，没有拿过桨，不知此中甘苦，这强辩分明是无用的。你知道么：推桨很吃力，进行又很迟缓，且推进时桨叶出水而在空中，轻飘飘的；身体若不用劲，容易向后翻倒。聪明的舟人决不肯取这划法。即使你的话不错，这船里的青年少女们都是‘出力不讨好’的笨人。我告诉你：你应该教他们‘向后转’，面向着观者而背向着光明。这样，既可省力，又可速达，还可以用笑嘻嘻的脸孔来讨好观者，岂非一举三得么？”

我听了这话，恍然若悟。次日起一个早，跑到湖边雇一只船，把船头向着朝暾，就亲自来演习推桨的工作。果然觉得很吃力，很迟缓，一不用劲又很容易翻倒。而且又被船老大笑。他忠告我：“先生，你一定要向着太阳光，太吃力了！我劝你还是调转来，把屁股向着太阳光，舒服得多呢！”我曾经一度听从他的劝告；但立刻又调转来，情愿出力不讨好。因为我在舒服了之后发觉一大缺憾，就是不见了太阳，背向了光明。屁股上不生眼睛，心中时时着急，不知我的船是否对正了光明之路而前进？因此我宁愿吃力些，迟缓些，用劲些，而仍取我那划法。由听别人笑我笨拙吧。只要能面向着光明前进，我心就安。这时候我悟到了

向朝暾划船的两条哲理：你倘要省力，要速成，要舒服，要不被人笑，须得背光明。你倘要向光明，只得吃力一点，迟进一点，用一点劲，再被人笑几声。

啊！我这立幅画错了！对不起印刷工人和书店，要他们花费许多工本来印送，还在其次。第一是对不起读者，这画上写明“廿四年元旦为《中学生》读者作”，仿佛是在恭喜发财的元旦劝青年吃力，迟进，用劲，又被人笑。这是何等重大的罪过！因为现在的世间，实利第一，大家尽量地求省力，求速成，求舒服。谁肯为了这些吃不得的光明而干出力不讨好的事呢？

当这立幅还未印刷的时候，原有善意的友人指摘这画中的事实的错误。但我固执地不听，就把画发表了。“一言既出，驷马难追。”何况数万张“色彩子恺新年漫画”的立幅交邮差分送到数万读者的案头，而我又并没有一匹驽马，怎样追得回来呢？让我错到底，笨到底吧。不但在这里自白了我的错和笨，又在这里登了一个润例的广告，开始卖我那种错而笨的画。这篇文章也可说是广告的广告。

廿四〔1935〕年三月一日于杭州皇亲巷六号

---

[1] 本篇据作者遗物中之手稿。曾于何时发表于何处，待考。

参观郑仁山指画展览会[1]

仁山君的温和态度，曾给我很深的印象。所以七八年不见了，昨天他来访时我还能历历记忆他在美专听我讲美术史的印象。他的指画已有深造，这回开着江山助赈的指画展览会了。他把目录送我，我约他明日去参观他的展览会。

今天是星期日，下午我同了我的姊姊和女儿们同去参观。进了会场，仁山君和旧学友公仁君都来招待。我从公仁君手里接了一支香烟，就默默地向这百余幅作品逐一欣赏。但女孩子们时时用疑问来扰我，“这幅山水难道用指头画得出？”“画上的题字用指头怎么写呢？”我也觉得奇怪，无法回答，只是相与惊叹。

看完了画，仁山君邀我们到招待室里去喝茶。他似乎听见女孩子们的疑问，在闲谈之后，就用指蘸墨伸纸，画给我们看。大家又惊奇地欣赏。他的大拇指转侧自然，画出来的线条，浓淡肥瘦，无不如意。他画好了，要我也画些留个纪念。我正看得手痒，兴之所至，不自量力，也用大拇指蘸墨，在纸上涂抹起来，座上的人都笑，连窗外的小孩子们都笑了。因为另有友人约着游湖，我揩去了大拇指上的墨水，略谈一下就辞去了。

坐在西湖船中起了一些感想：第一，是用指代笔的一事，据我在尝试中所感到的，用指比用笔如意。心目中的印象由指头直接传达于纸上，比通过了竹管和羊毛而间接传过，痛快得多。不过在像我这样的外行，不免嫌肉笔欠尖，画时常想找一个绞笔刀来把指头一绞才好。第二，他的画布局都能满足我的欣赏，其中题曰“松下横琴待鹤归”的一

幅，尤能引我回想。设想自己若早生了五百年，看了这幅画一定更有切身的兴味。可惜生在二十世纪了，对他这幅画只感到布局的美字。其他的画亦然。第三，仁山君鬻画助赈，我看见定购的已经不少。这展览会可谓善举。古人云：“诗文字画，皆丰岁之珍，饥年之粟。”仁山君的画能直接变了粟而救济江山的穷民，使我走进展览会闻到一种香气，好似东坡所谓“夏陇风来饼饵香”。昨天仁山君来访时嘱我看后写些感想。游了湖归寓，就写这些给他。

二十四[1935]年五月五日

---

[1] 本篇原载1935年5月8日《东南日报·沙发》第2318期，署名子恺。

《人间相》序言[1]

在上世，绘画用于装饰。故原始之绘画为图案。如五云，万字，龙鳞，凤彩之类，皆世间之调和相也。

当盛世，绘画用以赞美。故人称美景曰“如画”。如明山，秀水，佳人，才子之类，皆世间之欢喜相也。

至末世，绘画用为娱乐。故俗称“描画”曰“画花”。如草、木、虫、禽、风、花、雪、月之类，皆世间之可爱相也。

吾画既非装饰，又非赞美，更不可为娱乐；而皆人间之不调和相，不欢喜相，与不可爱相，独何欤？

东坡云：“恶岁诗人无好语。”若诗画通似，则窃比吾画于诗可也。

廿四〔1935〕年六月子恺记

---

[1] 《人间相》系作者的画集，1935年8月上海开明书店初版。1945年12月上海开明书店出版的画集《都市相》中，作者亦手书此文作序言。

读画漫感[1]

近来我的习惯：晴天空闲时喜看画，雨天空闲时喜读文；白昼空闲时喜看画，晚上空闲时喜读文。自己觉得这习惯非出于偶然，有着必然的理由。这理由是画与文的性质和晴昼与雨夜的感情所造成的。画与文性质各异：看画不必费时，不必费力，一秒钟即可看出画的大意；多看几分钟也尽有东西看得出来，时间和眼力脑力都很自由。读文就没有这么便当，一篇文章大意如何？思想如何？非从头至尾通读一遍不能知道。就是“一目十行”，也要费一歇儿时光；而且你试想，“一目十行”的目，相当地吃力呢！讲到人的感情，在晴天，白昼，若非忙着工作的时候，窗外的风日有时会对我作种种诱惑，使我的心旌有些儿动摇不定。若是没有出游的勇气与地方，不得已而要找几册书消闲，势必找画册，看时可以自由一些。倘找书看，若非很有兴味或很轻快的书，往往不易潜心阅读。能潜心读书的，只有雨天，或晚上的空闲时光。那时外界的诱惑都消失，窗外的景色对我表示拒绝，我的心才能死心塌地的沉潜于书中。——但这也不是常事，疏懒之极，雨夜也无心读书，只是闭目奄卧在床上看画，不过所看的是浮出在脑际的无形的画。

藏画藏书的贫乏，可以用方法救济。其法，每一种书看了一会之后，便真个把它们“藏”起来。或者用纸包封，或者锁闭在特别橱里，使平日不易取阅。过了一年半载，再取出来。启封展读的时候，感觉上如同另买了一部新书。而书的内容，一半茫然，一半似曾相识，好似旧友阔别重逢，另有一番滋味。且因今昔心情不同，有时也会看出前次所未曾见到的地方来，引为至乐。这办法，我觉得对于画册尤为适用。因为有的文章，看过一遍便可不忘，即使藏了好久，拿出来重读时也不会感

到什么新鲜。绘画是视觉美的东西，根本用不到记忆，其欣赏离不开画本。故久别重逢，如同看曾经看过的戏，听曾经听过的曲，每次都觉得新鲜的。

上月我患足疾，回到乡间的旧栖去静居了一个月，有一天乘闲，拿出从前封藏着的两包画集来，在晴窗下浏览，一包是《北平笺谱》；又一包是《吴友如画宝》。这两部书不是同时买来的，也不是同时封藏的。记得我先买《吴友如画宝》，看了一遍就封藏。后来又买《北平笺谱》，看了一遍也就封藏。现在同时发开两包，好像一时买了两部新书，倍觉高兴。而同时欣赏这两部画集，又不期地发见了它们的奇妙的对照。似乎是有意选择这两部书，来作本文的话材的。

所谓对照，就是这两种画册给我的感想完全相反，各具一种特色，各自代表着一种画坛上最主要的画风。《北平笺谱》是郑振铎、鲁迅两先生所辑的，内容都是画笺。然而这种画笺大都已经失却了“笺”的实用性，而成为一种独立的绘画，专供欣赏之用了。北平人是否如此看待它，我不得而知。只是我的案头假如有这样的一刀信笺，我决不愿意用“某某仁兄阁下”等黑字去涂盖这些绘画。所以我否认它们为信笺，却把它们看作一种小型的略画。《吴友如画宝》可说是清末画家吴友如先生的作品的全集（他长期为画报作画，作品极多。但这册《画宝》中各类皆有收罗，可说是全集了）。但是大多数作插画风，注重题材内容意义的细写，大都不能称为独立的绘画。称“笺”的像画，而称“画”的反不像画，这不是奇妙的对比么？

然而我并非对于二者有所抑扬。我对于二者都欢喜，只是欲指出其性状之相异耳。相异之点有二：在内容上，前者大都是“抒情的”，后者大都是“记述的”。在形式上，前者大都是“写意的”（或图案的），后者大都是“写实的”（或说明的）。故前者多粗笔画，后者多工笔画。现在

须得把两者分别略叙一下：

《北平笺谱》中的画，完全是中国画风的。中国画最小型的是册页，但它们比册页更小，可说是中国画的sketch〔速写〕。有的只有寥寥的数笔，淡淡的一二色，草草的几个题字，然而圆满，调和，隽永，有足令人（我）把玩不忍手释者。我觉得寥寥数笔，淡淡一二色，与草草数字，是使画圆满，调和，隽永的主要原因。尝见这种笺谱的作者所作的别种大画，觉得往往不及笺谱的小画的富有意趣。为的是那种大画笔致欠“寥寥”，色彩欠“淡淡”，题字欠“草草”。想见画家作笺谱时，因见纸幅太小，故着墨宜少；因念须作信笺，故傅彩宜淡；画既略略，题字自宜草草。因此每幅费时不多，大约数分钟可了。即兴落笔，一气呵成。大画所以不及小画者，即在于此，然而画材与题字的选定，倒不是数分钟可以了事的。这有关于画家的素养，不能勉强。袭用陈腐的古典者有之，但意味深长者亦不乏其例。把我所欢喜的摘记数幅在下面，以示一斑：其一幅绘萝卜白菜，题曰“愿士大夫知此味，愿天下人民无此色”。其一绘甘蔗与西瓜，题曰“但能尝蔗境，何必问瓜期？”其一幅仅绘鱼一条，题曰“单画鱼儿不画水，此中自信有波澜”。其一幅绘钓者，题曰“钓亦不得，得亦不卖”。其一幅绘游方僧，题曰“也应歇歇”。其一幅绘扶醉，题曰“何妨醉倒”。其一幅画酒杯与佛手，题曰“万事不如杯在手”。其一幅仅绘佛手，题佛经中句“合掌恭敬而白佛言”。……皆巧妙可喜。但有多数思想太高古，使生在现代的我（虽然其中有几位作者也是现代人）望尘莫及，但觉其题句巧妙可喜，而少有切身的兴味。切身的兴味，倒在乎他们的笔墨的技术上。尤其是陈师曾先生（朽道人）的几幅，《野航恰受两三人》，《独树老夫家》，《层轩皆面水》，以及无题的，三张绿叶和一只红橘子，孤零零的一朵蒲公英，两三片浮萍和一只红蜻蜓（《太白》曾取作封面画），使我久看不倦。陈先生的画所以异于其他诸人者，是不用纯粹的中国画风，而略加一些西洋画风

（听说他是东京美术学校西洋画科毕业的）。然而加得很自然，使我只觉画面更加坚实，更加稳定，而不见“中西合璧”的痕迹。

“中西合璧”的痕迹相当地显露的，是《吴友如画宝》。吴先生是清末长住在上海的画家，那时初兴的“十里洋场”的景物，大都被收在他的《画宝》中。他对于工笔画极有功夫。有时肉手之外加以仪器，画成十分致密的线条写实画，教我见了觉得害怕。这部《画宝》分量甚多，共有二十六册。内容分十一种：即古今人物图，海上百艳图，中外百兽图，中外百鸟图，海国丛谈，山海志奇，古今谈丛，风俗志图说，古今名胜附花鸟，满清将臣，及遗补。画幅之多，约在一千以上。第一，古今人物图，所绘多古人逸事，如李白饮酒，伯乐相马，冯媛弹铗，虞姬别霸王等，还有许多古诗句的描写，例如“老妻画纸为棋局”，“天寒翠袖薄”，“坐看云起时”，“人面桃花”等。其中还有许多小儿游戏图，如捉迷藏，拍皮球，三人马，鹞鹰拖小鸡，滚铜板等，描写均甚得趣。儿童都作古装。第二是海上百艳图，此部为女孩子们所最爱看。所绘的大都是清末的上海妇女，小袖口，阔镶条，双髻，小脚。而所行的事已很时髦，打弹子，拍照，弹洋琴，踏缝衣机，吃大菜。吃大菜的一幅题曰“别饶风味”。又画洋装女子，题曰“粲粲衣服”。又画旗装，题曰“北地胭脂”。又画日本妇女装，题曰“效颦东施”。我看到一幅弹古琴的，佩服吴友如先生见识之广：那张七弦琴放在桌上，一头挑出在桌外，因为卷弦线的旋子在这头的底下。常见人画琴，全部置桌上，皆属错误。这点我也是新近才知道的。第三，中外百兽。第四，中外百鸟，我对之皆无甚兴味。第五，海国丛谈。第六，山海志奇，完全是《异闻志》的插画，每幅画上题着一大篇故事，我也没有兴味去读它。但见画中有飞艇，其形甚幼稚。也许那时的飞艇是如此的。第七，古今谈丛。第八，风俗志图说，也都是喧宾夺主的插画，每幅画上题着一大篇细字。我只注意其中一幅，描写某处风俗的跳狮，十几条长凳重叠起来，搭成一高

台，各凳的远近法并无错误。这是全书中远近法最不错的一幅。在别处，他常常要弄错远近法，例如窗的格子，他往往画作平行。又如橱的顶，他往往画得看见。又如一处风景，他往往有两个“消点”，使远近法不统一。这在中国画中是寻常的事。但在洋风甚著的吴友如先生的画中，我认为是美中不足。以下的画，格调大都与上述的相仿佛。唯最后的遗补中，有感应篇图，构图妥当，笔法老练可喜。

看《北平笺谱》，可以看到各画家的腕力，可以会悟各画家的心灵，因此常常伴着感兴。看《吴友如画宝》时，可以看到他的描工，可以会悟他的意匠，因此每一幅画给我一种观念。可知前者是主观的绘画，后者是客观的绘画。前者是诗的，后者是剧的。我又觉得看前者好像听唱歌，看后者好像听讲故事。

我合观这两部画集，发见两种画风，原是偶然的事。但是凑巧得很，世间的画派无论古今东西，都不外乎这两条路：抒情的与记述的，写意的与写实的，图案的与说明的，简笔的与工笔的，腕力的与描工的，心灵的与意匠的，感兴的与观念的。

二十四〔1935〕年十一月二十九日

---

[1] 本篇原载1936年1月《文学》月刊第6卷第1期。

中国艺社第一届展览会序[1]

优良的艺术，有甚么条件？其答案有多样。但可二言以蔽之曰：“善巧。”善就是含有人生的意味，巧就是应用美的技术以表出之。缺乏了前者，其艺术流于官能的游戏，或浅薄的娱乐。缺乏了后者，其艺术陷于枯燥的说教，或说明的图式，都不是优良健全的艺术品了。

例如：普罗的绘画，善则善其所善矣；但拙于美的技术。抽象派立体派的绘画，美则美其所美矣，但乏于人生的情味。故前者仅供少数人一时间的利用，后者只在画坛一角暂时出现，皆未登入绘画艺术之堂室也。

善巧二事之中，善之意易知，而美之味难识。例如近来街头常见之画：岳飞背上刺字之画，观者一见而知其忠孝之意矣；勾践卧薪尝胆之图，观者一见而知其爱国之心矣。然倘就良好之绘画而评量技法，鉴赏笔墨美能参加者有几人欤？盖善之意，一般缺乏(艺)[2]术修养之民众皆能知之；而美之味，必须具有艺术修炼者方能味识之。因此现今的绘画，分裂为二。其一偏重于善，被用为向民众宣传主义之手段；其一专注于美，被用为少数专门家享乐的天地。于是专门画家视前者为非艺术而不足齿，一般民众则对专门画家之作品莫名其妙，或诋毁之为奢侈的享乐，象牙塔中的艺术。此分裂状态，实为绘画发展前途之一大阻碍。

欲除这阻碍，只有希望两方面的提携。在专门家方面，希望其稍稍俯就，在民众方面，希能其能多得修养的机会。但他们的修养机会，难能自致，仍须靠专门家的供给。画作品的复制出版是一种供给。展览会又是一种更切实的供给。此种供给之增多，实为绘画统一发展的福音，

也是艺术趋向优良健全的大道。

廿五〔1936〕年元旦

---

[1] 本篇原载1936年1月11日《东南日报·沙发》第2556期，署名丰子恺。

[2] 原刊为“缺乏，术”。

观张公任国画展览会[1]

张公任君在开国画展览会以前的数月中，常常携带了他的新作品，来给我先看。所以这展览会里的作品，有一部分我是已经看见过，而且曾经题过字的。我觉得他每来一次，画技进步一次，料想他最近的作品中必多可观，就在展览会开幕后一小时进去参观。画共有七八十幅，分陈三室。大小参差不等，画法亦种种异趣。但有一致的统调，即着墨不多，设色淡雅。

这展览会使我想起了最近我所作艺术漫谈《绘事后素》。在这篇漫谈中我曾经说：

“绘事后素，是中国画特有的情形。这话说给西洋人听不容易被理解。因为他们的油画都是满面涂抹，不需要素地的。……中国绘事必须‘后素’。素纸在中国绘画上，不仅是一个地子而已，其实在绘画的表现上担当着极重要的任务。这决不是等闲的废纸，在画的布局上常有着巧妙的效用。这叫做‘空’，空然后有生气。”又说：“绘事的‘后素’与不‘后素’，在艺术上有甚么差异呢？据我看，‘后素’的更富有‘画意’。所谓画意，浅明地说，就是不希图冒充实物，而坦白地表明它是一张‘画’。画中物象的周围，照事实论，一定要有东西。桌子也好，墙壁也好，天空也好。这叫做‘背景’。西洋画是忠于写实的，凡画必有背景，故画面全部涂抹。中国画反之，画大都没有背景，让物象挂在空中。一块石头，或是一枝兰花，或是一个美人，都悬空挂着。它们的四周全是素纸。这好似无边的白云中，突然显出一种现象。故其对于人目的刺激很强，给人的印象很鲜明。这分明表白它不是实物而是一张‘画’。”

这些话，好像是专为张公任画展而说的。所以公任要我写一篇评文，我走出展览会场回寓后，立刻给他写。公任也长于西洋画，并非专描国画的人，只要看他展览会中第七十三号的《鸿》，便可知道。那幅图中形状与明暗均富写实风，很像朗世宁笔底下的产物，但不是“涂抹”，而仍是“后素”的，特异其调子。我希望他的第二次画展中，再增多这一类的作品。

廿五〔1936〕年四月一日

---

[1] 本篇原载1936年4月3日《东南日报·沙发》第2638期，署名丰子恺。

看了潘韵画展后[1]

我看了潘君的山水写生展览会，感想很多：第一，近代服装的人物，在宣纸上出现，我这一会所见的最为自然。第二，不看画题即认识中国风画中所写的地点，现在是第一次。第三，向来看中国画展览会，往往有入梦之感。这会看了这近百幅的国画，只觉得视觉的愉快，而并无茫然之感。闻潘君言，其作画于写生甚认真，常携纸墨到山水中当面描绘，并非仅写回忆之印象者。我早年就有用中国画法描写火车汽车等现世题材之梦想，但因自己于国画技术完全是门外汉，未能想象现世题材中国画化之技法。潘君怀有与我同样之希望，而又具有国画化之技法。宜其作品特具一格，而牵惹我上述之种种感想也。

〔1936〕

---

[1] 本篇原载1936年6月12日《东南日报·沙发》第2707期，署名丰子恺。

西洋画之中国画化[1]

中国画描物向来不重形似，西洋画描物向来重形似。但近来的西洋画描物也不重形似了。

中国画描色向来像图案，西洋画描色向来照自然。但近来的西洋画描色也像图案了。

中国画描形向来重用线条，西洋画描形向来不显出线条。但近来的西洋画描形也重用线条了。

中国画写景向来不讲远近法，西洋画写景向来注重远近法。但近来的西洋画也不讲远近法了。

中国画描人物向来不讲解剖学，西洋画描人物向来注重解剖学。但近来的西洋画也不讲解剖学了。

中国画笔致向来很单纯，西洋画笔致向来很复杂。但近来的西洋画笔致也很单纯了。

中国画向来以风景（山水）为主，西洋画向来以人物为主。但近来的西洋画也以风景为主了。

etc[2]

自文艺复兴期至今日的西洋画的变迁，可说是一步一步地向中国画接近来。西洋画已经中国画化了！中国艺术万岁！

[1] 本篇原载1936年9月1日《中国美术会季刊》第1卷第3期。

[2] 即“等等”。

艺术上的矛盾律[1]

王若虚著《滹南诗话》中有一节云：“山谷题阳关图云：‘渭城柳色关何事？自是行人作许愁。’夫人有意而物无情，固是矣。然夜发分宁云：‘我自只如常日醉，满川风月替人愁。’此复何理也？”

他在那里笑山谷诗意的矛盾。看别人送别时，说柳色与人无关，只是人自己心里发愁。等到自己离别时，就反转来说自己的心同常日一样，只是风月替他发愁。在字面上看来，这矛盾的确可笑。而在同一人的诗作品里摘出这两联来，使之并列，这诗话作者的手法也的确可喜。作者的原意究系如何，我不得而知。然而我读这段诗话，认为并非毁谤黄山谷，却是和他开玩笑，倘只看字面，或拘泥于理论，未免要上他的当。盖山谷所谓“渭城柳邑关何事？”表面上说无关，意中却是惊怪他何以如此关切，仿佛是说：“照理原是行人自己发愁，不关柳色之事；然而何以如此关切呢？”这里所谓“关何事”，犹之“吹皱一池春水，干卿何事”的口气。非但不是说他无关，正是怪他过于关切，故作反口气耳。诗话作者应该体会诗人的内心，不该仅从字面上辩驳。所以我猜谅他是同山谷开玩笑。不然，这诗话作者的咬文嚼字，大类法官讼师，才真是可笑的了。

但是我欢喜这一段诗话，为了它是艺术上的矛盾律的一个很好的证例。艺术上多矛盾，这矛盾不是错误的，反而是必要的。从前西洋艺术论者有“缺陷美”之说，谓某种缺陷反是美的要素。倘模仿此言，可称这种矛盾为“矛盾美”。从浅显处说起：例如：我们读诗文，在其中发见“警句”，觉得新颖而快意。这些新颖，有不少是由于言语形式的矛盾而来；形式矛盾而内容合于真理，我们读了就感到快意。譬如古人

说“大智若愚，大巧若拙”，今人说“胜利的悲哀”，“平凡的伟大”，“缺陷的美”，“甜蜜的悲哀”（sweet sorrow），皆是其例。苏东坡说王摩诘“诗中有画，画中有情”，后人又换言之云“无声的诗”，“无形的画”；西洋艺术论者称交响乐为“流动的建筑”，又称现代最进步的建筑为“凝固的音乐”（前者因为交响乐各部配合勾心斗角，故比之于建筑；后者因为建筑全部十分谐调，故比之于音乐）。这些名词对人的吸引力，皆由于形式的矛盾而来。佛经中谓世间“动而常静，静而常动”，又云“一有多种，二无两般”，则又是用矛盾的形式来造成动听的文句，而暗示一种深刻的意味，真所谓“至理名言”了。此种实例，在古今东西的文艺上不可胜计。我却想起了某画家的一幅漫画：画中描写一个少女正在热心地展读一封长信，桌上放着一张贴着欠资邮票的信封。这幅画的题目叫做“欢喜的欠资信”，我觉得很耐寻味。欠资是为了函件太重，超过规定分量，应由受信者担负罚款的。今此少女以此负担为欢喜，读者便可想见她的心情，其与发信人的关系，及此信的性质。仿佛这少女但求信长，欠资越多越好。

更进一步，我们还可就美术的形式构成上找求矛盾律。例如“美术的线”（artical line），是与“几何的线”相对待的称呼。二者之所异：几何的直线用米突尺画，几何的圆形用两脚规画，是精确的，机械的，科学的。美术的直线与圆则用手画，是随意的，自然的，艺术的。试看写生画里的直线，局部弯弯曲曲，而全体大致平直；有时一根描歪了，添描一根上去，与前者并存，这改窜不碍画面的美，反而另添一种自然之趣。写生画中的圆，自然也不会浑圆，处处有角可寻，然比用两脚规画的另有一种趣味。从前陶元庆为鲁迅的《彷徨》作封面，角上画一个太阳。当时有人批评他，说他的画全无好处，连一个太阳都画不圆。陶元庆不同他理论，却拿这几句话告诉我，对我说道：“他们以为我连两脚规都不会用。”这句话我常不忘记，因为他是说明美术的线与几何的线

的一例。大概缺乏美术趣味的人，对于形式只求划平竖直，方正圆滑而止，不能理解不平之平，不直之直，不方之方，不圆之圆的好处。一般人看书法，往往欢喜俗帖而不爱古碑；一般人看金石，亦不解秦印汉印的好处，觉得还是橡皮图章清爽得多。这便是不懂“不平之平，不直之直，不正之正，不圆之圆”这个矛盾律的原故。从前我制缘缘堂画笺，用手描的“美术的线”围成一个方框，托刻字店刻木板。其人见我所描的线弯弯曲曲，忠告我道：“我能为你刻得十分平直，一点没有弯曲，比原稿好看得多。”我连忙谢他道：“这个使不得！我欢喜它弯弯曲曲的，千万请你照墨迹刻，否则我不要它。”其人受属之下，脸上显示惊异之色，大概他心中想我是“嗜痂”、“逐臭”之人。然而我也不便对此刻字店员讲演美术理论，但叹美术在人世的知音稀少而已。

又如“多样统一”（unity in variety），也是美术形式构成上的一个矛盾律，其理比“美术的线”更为深长。例如一幅画中描许多人，要求人的位置有变化而又有系统，这状态叫做“多样统一”。像罗汉堂一样并列，失之于太整齐，即统一而不多样。像百子堂一样乱播，又失之于太散漫，即多样而不统一。都是自然画的构图上所禁忌的。自然画的构图美，在于看似整齐而又散漫，看似散漫而又整齐；看似规则而又不规则，看似不规则而又规则。此理“微妙超言说”，但可于大画家的杰作的欣赏中实地体会之。体会了这个道理，便可知道这不但是美术技法上的事，且与人生大道相贯通。我们的生活，大凡恰到好处的，都合于多样统一之理。古人所谓“权变”，所谓“中节”，所谓“中庸”，实皆含有多样统一之理。我不欲在此讲道学，但可举一例以说明绘画的构图：一幅好画犹如一个美满的家庭。家庭中有老有少，有男有女，有肥有胖[2]，有短有长。但有唯一的系统，互相保住有机的关系。画亦如是：寥寥数笔的中国古画，仿佛是隐士之家，或孑然一身，或梅妻鹤子，自成一种清闲之趣。画面热闹的西洋大幅油画，例如米侃朗琪洛（Michaelangelo）

的壁画，大卫（David）的拿破仑战争图，则仿佛是九世同居的百忍堂张氏之家，钟鸣鼎食，自成一种繁盛气象。这种清闲之趣与繁盛气象，不是家庭中某一人之相，是全家合演之相。画亦如是:凡画面各物，形式参差不齐，而倾向全体一致。一点一笔，皆与画面全体相关联，决没有脱离中央而独立的。若有脱离中央而独立的，这犹之家庭中来了盗贼，起了革命，不复是美满的家庭了。

上述“美术的线”与“多样统一”，是美术的形式构成上的矛盾律。现在再向艺术创作心理上看，在那里也发见更有趣的矛盾律。自来艺术论者，都说艺术创作须用“无关心”（disinterestedness）的态度。无关心者，就是作者要描写一件事物时，自己须跳出圈子外，断绝那事物对自己的利害关系，然后用客观的眼光去观察描写。但同时艺术论者又说，艺术创作须用“感情移入”（einfulung）的态度。感情移入者，就是作者要描写一种对象时，自己的心情须移入于这种对象中，设想自己做了这种对象，然后加了主观的感想而描写。这两种态度，表面上是矛盾的，篇首所举《滹南诗话》中指摘黄山谷的两联诗句的矛盾，便是这一种矛盾。“渭城柳色关何事？自是行人作许愁”，是作者看了阳关图，见画中人送别，用了客观的冷静的态度而咏出，即“无关心”的。“我自只是常日醉，满川风月替人愁”，是作者自己夜发分宁，握别良友，用了主观的热烈的态度而咏出，即“感情移入”的。但这并不是因为前者看别人离别，故“无关心”；后者自己离别，故“感情移入”。诗人决不如此简单，有时会反转来，像描写别人一样地描写自己，或像描写自己一样地描写别人，其例在在皆是。不过现在所举的两联诗句，恰巧是用客观态度描写别人别离，而用主观态度描写自己别离的而已。假如《滹南诗话》的作者认真指此为矛盾，我想反对他。因为“无关心”与“感情移入”也是艺术上的矛盾律之一种，表面上看似矛盾，而实际上同时并存不相冲突。譬如为天灾人祸之下的难民描一幅图，或者咏一首诗。不问自己是否难

民，其心必须跳出圈子来，从远处纵目，从大处着眼，然后其观察与描写可得要领。不然，自己攒[3]在里头，为琐屑所迷，难于把握要领。因此艺术创作需要“无关心”。同时，当观察与描写之际，不问自己是否难民，其心必须移入于一切难民中，设身处地，体贴入微，然后其观察与描写可有生气。不然，自己与对象隔膜，无从理解，难于描出生气。因此艺术创作需要“感情移入”。故这是艺术创作上相反而又相成的两种心理。黄山谷的那两联诗，是这两种心理的分别表现，用以说明艺术上的矛盾律，倒是很好的例。

廿五〔1936〕年八月十日

---

[1] 本篇原载1936年11月16日《宇宙风》第29期。

[2] 此“胖”似应为“瘦”。

[3] 应为“鑽”，即“钻”。

《口琴入门》序[1]

涵秋兄编了《口琴吹奏法》及《续口琴吹奏法》之后，我国口琴音乐似乎一年盛行一年了。这盛行当然不是他一人之力所致，然而他这两册书确是很有力的一种提倡。只要看它们的重版之速，便可知道读者之多了。

最近口琴界后起之秀曹冠群君倡办新新口琴会，涵秋兄亦参加指导。二君经过实地教授之后，深感现今我国口琴界，尚有比《口琴吹奏法》等更浅明的初步学习书的要求，便合力编制这《口琴入门》。其旨趣务求简易轻便，使全未学习音乐的人也容易入门。同时又循循善诱，将最近发达的新技法介绍与学者。选曲又颇审慎，务求富有艺术的价值，渐渐地引导学习者进于音乐艺术的正途。涵秋兄嘱我作序。因为他以前出版的两书均有我的序言，现在我也欣然遵嘱了。在前两册的序言中，我曾说过，口琴音乐是音乐界的福音。现在我要继续说，这册《口琴入门》是口琴音乐界的福音。音乐因此而愈加广大普遍地向大众开放了。

一九三七年九月 丰子恺

---

[1] 《口琴入门》，黄涵秋、曹冠群合编，开明书店1940年11月初版。

漫画是笔杆抗战的先锋[1]

漫画是笔杆抗战的先锋。因为它的宣传力顶锐利。锐利的原因有二：

第一，看漫画一望而知，不花时间。抗战的文章，无论怎样短小精悍，一字一句地读下去，至少也要花几分钟。看漫画只费几秒钟，就能了解画的意味，就能明白画的主旨。在繁忙的非常时期，这种宣传方法是最有效的。

第二，漫画是一种世界语，任何国人都看得懂。漫画是一种不须学习的文字，文盲也看得懂，故其宣传力最广。虽然多数漫画是靠文字互相说明的，但少用文字或完全不用文字，而能使大众一目了然的，是漫画中之上乘。

如上所述，读漫画不费时间，容易理解。故在目前是最有力、最普遍的宣传工具，其效率远在文字之上。这可说是笔杆抗战的先锋。

古语云：“百闻不如一见。”现在我可以说：“百篇文章不及一幅漫画。”最后胜利已经在望了，全国漫画家一齐冲锋！

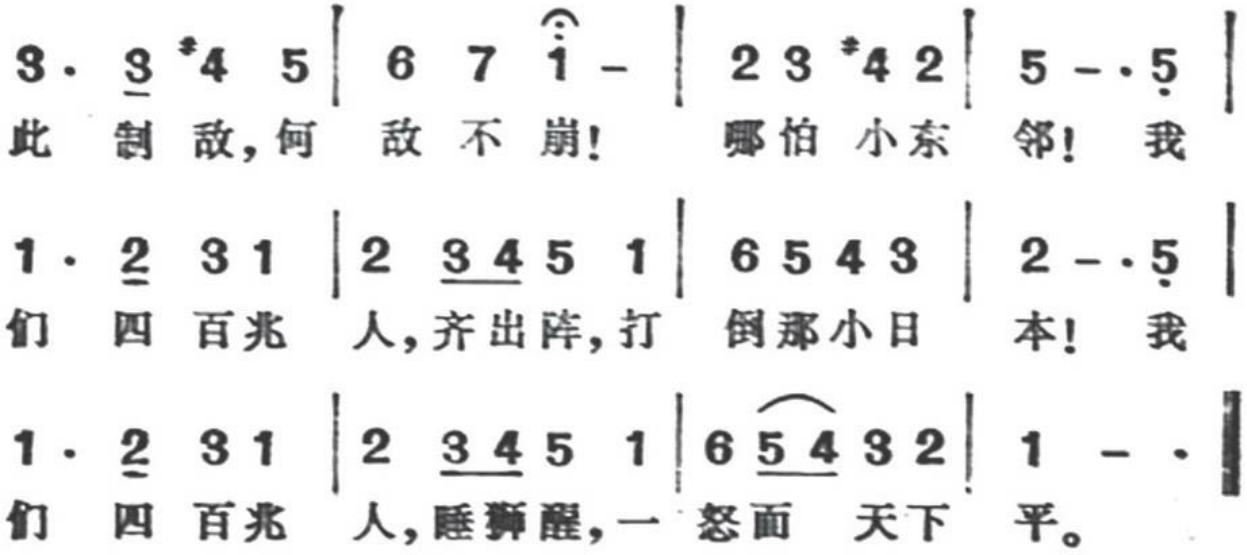
廿七〔1938〕年儿童节于衡武车中

---

[1] 本篇原载1938年4月16日《抗战漫画》全国美术界动员特辑。

《我们四百兆人》附说[1]

此曲曲趣，“深沉雄壮，威而不猛。”作者是根据了“长期抵抗，沉着应战，以正克邪，以仁克暴”的精神而作曲的，目下的中国人，正需要这种精神；就是正需要这种歌曲。因为现在我们所对付的敌人，非常凶狠，非常残暴。唯沉着可以克制凶狠，唯仁厚可以克制残暴。所以“深沉雄壮，威而不猛”是我们四百兆人人人应有的感情。此曲就是供给这种感情的。



纵观近来所流行的歌曲，大多数曲趣“柔丽”或“勇猛”。“柔丽”是近数年来中国作曲界的老毛病。像某种小歌剧，竟是柔丽得使人肉麻，直可指斥为“亡国之音”!“勇猛”是前者的反动，是抗战以来新作品的特色。原有可取，但只宜作冲锋杀敌之助，不是经常的“精神的粮食”。因为此次抗战，我们的任务不但是杀敌却暴，以力服人而已。我们还须向全世界宣扬正义，唤起全世界爱好和平拥护人道的国民的响应，合力铲除世界上残暴的非人道的魔鬼，为世界人类建立永远和平幸福的基础。所以我们现在不“好小勇”，不需要“暴虎凭河”的战士。我们的制敌，不是“以暴易暴”。所以一味“勇猛”的歌曲，不是我们的经常的精神的粮食。“深沉雄壮，威而不猛”，才是大中华民族的精神。

现在我们的国人，“文盲”已渐减少；但“乐盲”还是很多。在报志上看到一篇文章，大家能够看懂文章的内容，辨别它的好恶。但看到一页歌曲，大多数人只看歌词，不看歌谱。倘是简谱，或许有人唱它一遍。但倘是五线谱，唱的人就百不得一。因为多数人不懂五线谱，或者虽懂而惮烦。所以只把这一页当作柳条布[2]看，翻过就算了。音乐因为这样地不受读者注意，所以发表的作曲，良莠不齐，善恶不分。任人随意选

唱，无人指评，即有指评，亦多偏见，莫衷一是。于是不良的乐曲，就把不良的感情注入民众的血管内，犹似打吗啡针一般。这在无形中斲丧我们的民气，在无意中毁坏我们的国魂，真是可惜！究其弊端，实由于“乐盲”太多，乐曲无人注意之故。所以我在这附说里再加附说，请读者大家注意此事。原来“乐盲”都不是真盲。凡有耳朵的人，都有辨别曲趣好恶的本能（除了偏见太深或受不良音乐中毒太久的人以外）。只要你翻到一页歌曲时不要把它当作柳条布看，务请由自己或托别人唱一遍看，辨别曲中的趣味，加以一番欣赏或批评。那时音乐就同文章一样地对你表示一番意思，其良莠之别也就判然了。乐曲若得多数读者注意，就会受到淘汰〔指筛选〕。不良的自然退避，优秀的自会广播，不再像过去那么乱作曲，乱发表，乱流行，良莠不齐，皂白不分，害己害人，误民误国了。

---

[1] 本篇原载1938年4月16日《文艺阵地》杂志第1卷第1期。原附五线谱歌曲，今删。

[2] 柳条布，土布的一种，因经线斜向排列有柳叶飘逸的感觉，故此得名。

歌曲《幼女之愿》附说[1]

此曲分上下两部。上部是短音阶（小音阶）乐曲，曲趣沉痛。下部改用长音阶（大音阶），曲趣雄庄。歌词调寄《菩萨蛮》。上部诉说幼女抛却其所心爱的洋囡囡而逃难之哀情，下部表示其抗敌复仇的决心。故乐曲与歌词情趣一致。为欲强调其抗敌复仇的决心，特将下部重复一遍，形成三部。实则第二、三部系同一部的重复。五线谱中为避免重复写谱，用反复记号。简谱则下部重写两遍，使不懂反复记号者皆得看谱唱奏。

所谓短音阶乐曲，就是用6 7 1 2 3 4 5 6当作音阶而作的曲。其中以6为主音，以3为属音（即第五音）。主音属音是最常用的音。故此曲上部中6　3两音最多用。“胡骑逼我中宵走，仓皇抛却知心友”一行，以6开始，以6结束。“此友最相亲，玲珑粘土人”一行，以6开始，以3结束。凡多用6 3的旋律，其曲趣必悲哀沉痛。

所谓长音阶乐曲，就是以1 2 3 4 5 6 7 i当作音阶而作的曲。其中以1为主音，以5为属音。故下部中以1 5两音为最多用。“待儿年十五，自起将旗鼓”一行，以5开始，以5结束。“收复旧神州，与君共嬉游”一行，以5开始，以i结束。凡多用1 5的旋律，其曲趣必光明雄壮。

幼女之愿

降A调 6/8

萧而化作曲
丰子恺作歌

这曲先有歌词，后谱乐曲。我家九岁女儿一宁[2]有心爱的洋囡囡，放在缘缘堂。暴寇突如其来，全家仅以身免，她的洋囡囡就陷入敌阵。途中她常常纪念它。及闻缘缘堂被焚，她起初哭泣，继而愤怒。自恨年幼，未能从军，常努力加餐，希望快变成人，好去杀敌而救洋囡囡。虽是为失却洋囡囡而悲愤，但洋囡囡的失却正是引起其天真的爱国心的缘由。不可与因陈圆圆而引清兵入关的吴三桂同论。故其事可泣可歌。我先将此意填成《菩萨蛮》一阕，萧而化君见而击节，遂为谱曲，令诸儿歌之。

廿七〔1938〕年四月三日子恺附记

---

[1] 本篇原载1938年5月16日《文艺阵地》杂志第1卷第3期。原附五线谱歌曲，今删。

[2] 一宁，今名一吟。

怎样唱歌[1]

常常听见人说：“本来也想唱唱歌，可是喉音不好，真没有办法!”这话在早几年听着也非常同情，直到自己遍历音乐世界一通后，深知这话不然了。对于音乐的感染性，的确有高下，至于唱歌，却是一种技术，有方法，有练习，有研究，便有成功。这是可以教育的，人人得能为之的。除了音带有毛病之外，便无所谓喉音不好。据说程砚秋发音有缺点，然而他利用了他的缺点，使变为他的特点，这是多么值得注意的啊！

我国人得于音乐，向来是淡薄的。学校里的音乐课是随意科；加之一般音乐教师大都不知道音乐为何物，所以竟使我们大家都变为“喉音不好”的人，对于唱歌，不敢问津了。这真是可惜的事。这里，我希望大家改变，“喉音不好”的这种错误观念，有方法，有练习，有研究，便有成功。不是全凭本能，那样不成。

唱歌的方法很多，真正专习声乐时，那就非找专门家传习不可了。至于普通唱歌，并不需要怎样深究，只要发音方法正确，唱出来就不错了。现在姑举最基本的数则如下。

呼吸

大家知道，发声是呼出空气使音带振颤而成的。所以要唱歌，首先就要知道呼吸法。

呼吸方法有两种，一种是腹呼吸，一种是胸呼吸。呼吸是运动横隔膜而呼吸的，就是吸气的时候，横隔膜向下压迫使腹部容积缩小，所以

腹部鼓涨很高，而胸部容量增大，使空气流入。反之，横隔膜向上弛松，胸部各肌肉亦紧缩，将空气压出，是为呼气。唱歌时，要使横隔膜向下张开（腹部当然鼓起），使胸膛肌肉扩张，筋骨挺起，吸入空气，然后压缩上部，使气缓缓呼出，用腹式呼吸来发音。发音时，喉头要放开，切不可用劲。近来一般唱歌的人，往往使劲扩张喉头而发音，自以为像西人唱歌一样，实则错误已极，不可不知。

要唱歌便要常常练习呼吸，使呼吸量大，那么音量也就会大起来，同时又要能敏捷，尤其是吸气，因为有时歌曲没有休止处，便要速吸才能应付。

唱歌中途，不能随意呼吸，大致说来，词句有标点的地方或可吸气，否则便成错误。

发音

每个字音，大概都可分为子音和母音二部分，至少母音是不会少的。歌唱的人，对于这两部分都要研究练习。我国言语很复杂，用一方土语唱歌，当然不佳，须依照国音发音而唱歌。

唱歌时，母音往往比说话时来得长。有时长至数拍或十余拍，所以更要特别练习。至于子音呢，只要能依照国语正确发音时便得。

在唱歌中，母音发音的方法，有许多是禁忌的，虽然依国别上稍有差异。大致说来，以“呀”音（a）为中心，发音时，唇齿稍张，稍向前，口圆略能进五指（撮着）为度，决不可大张口齿。若就势再将嘴唇撮拢，更向外，更圆小，便变成“喔”音了（o）。依此法再进一步便发成“乌”或“吁”音了（u）。反之，由a音发音之势，将唇及嘴角稍向内，

齿稍合拢，上下齿间，略能进中指为度；舌尖向上便是e音的正确发音法了。再进一步，嘴角更向里圆，齿更稍合，是正确的“唉”音（i）的发音法了。

发音法很重要，纸笔口说不大明白，有心人，最好去请教一下对于唱歌有研究的人，且要多多练习。

表情

有了正确的唱歌方法和积久的练习，唱歌一定好，不过这个好，只能说是技术的，徒只技术，决不是艺术。艺术是感情的产物，所以唱歌的人，没有感情的发挥，那么技术怎么好，也是乏味的。

唱歌是文学和音乐结合的艺术。每首歌词，固然不必都是感情的写照，然而，无论如何，其立意，口气，态度，都能够看出。对于这点，唱歌的人必须特别注意，要能够表出，譬如：是庄严，是轻快，或如歌，或如□[2]，种种。唱歌和说话，表情没有两样，明白这句话，便能够明白一切了。

此外歌曲和歌词表情也是一样。惟有不好的歌曲，才是曲不达词了，唱歌的人，要注意选择。

以上将唱歌的最基础的方法略说了一下。即使不是专门音乐家，只要看了这数个条件，唱歌就很好了。即使稍有缺点，——如音量不宏响——也不要紧。须知就在音乐专家中，全才也很难得。

---

[1] 本篇原收入《抗战歌选》，萧而化、丰子恺编著，汉口：大路书店1938年初版。成都：越新书局1942年10月再版。

[2] 此处字迹漫漶不清。

艺术必能建国[1]

我要谈“艺术建国”，而在其中加“必能”两字，乃表示确定，欲使听者特别注意的意思。因为一般浅见的人，向来误解“艺术”，把它看作消闲物，奢侈品。甚至身为大学教授，名为文学作家，而担任许多大报的战地通讯员的曹聚仁先生，亦复如是。（去冬我在兰溪遇见他。他问我的小孩中有几个欢喜艺术，我遗憾地答道，一个也没有。他高声叫道：“很好!”这两个字在我耳中，余音至今未绝。）所以我不得不郑重提出。

浅见的人误解艺术，原是难怪的。因为艺术这件东西，内容很严肃，而外貌很和爱。不像道德、法律等似的内外性状一致。因此眼光短浅的人就上了它的当，以为它不过是一种消闲的玩意儿罢了。这好比小孩初次看见金鸡纳霜片，舐舐看味道很甜，就当它只是一颗糖，不知道里面还有着苦味的药。他们以为这只是糖果之类的闲食，不知道里面的药，力能歼灭病菌，功能使人健康呢！

我在太平时代谈艺术，只是暗示地讲它的陶冶之功与教化之力的伟大，没有赤裸裸地直说。但在现在，国家存亡危急之秋，不得不打开来直说了。这好比人没有生病，我但告诉他金鸡纳霜里面含有治病的药即可。现在人发疟了，而不肯服金鸡纳霜，我非把金鸡纳霜敲碎来指给他看，使他相信不可。

美好比健康，艺术好比卫生。卫生使身体健康，艺术使精神美化。健康必须是全身的。倘只是一手一足特别发达，其人即成畸形。美化也必须是全心的。倘只能描画唱歌，则其人即成机械。故描画唱歌，只是

艺术的心的有形的表示而已。此犹竞技赛跑，只是健康的身体的一时的表现而已。除此以外，健康的身体无时不健，艺术的精神无时不美。可知艺术给人一种美的精神，这精神支配人的全部生活。故直说一句，艺术就是道德，感情的道德。

这一点，借辜鸿铭先生的话来说明，最为得当。辜鸿铭先生英译《论语》中“礼之用，和为贵”一节，把“礼”字译作arts（艺术）。可知他的见解：艺术就是礼。贤明的朋友，听到这句话已经思过半矣，不必再听下去了。但因世间上述的浅见之人太多，所以我非再加些说明不可。不然，他们听了这话，以为礼就是拜揖叩头，礼就是送庆吊份子，岂不糟糕！

《论语》中有这样的一段：“颜渊问仁。子曰，克己复礼为仁。一日克己复礼，天下归仁焉。为仁由己，而由人乎哉？颜渊曰，请问其目。子曰，非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动。颜渊曰，回虽不敏，请事斯语矣。”克己，就是克制自己的私欲。复礼，就是归复于天理的当然。仁是十全的德行。“克己复礼为仁”，就是说“克制私欲，顺从天理，便是十全的德行”。世间一切缺陷与罪恶，皆由私欲横行违背天理而来。换言之，皆由“非礼”而来。所以颜渊请问克己复礼的细目，孔子回答他说“非礼勿视听言动”。换言之，凡不合天理的，不视不听不言不动。从正面说：视听言动都要合乎天理。天理就是上天创造人世的本意。这句话你倘嫌宗教气，不妨换句话说，天理就是正义，人道。譬如汉奸，为了一己的私利而残杀同胞，不合正义，非礼之至！譬法西斯军阀，为了一己的野心而荼毒生灵，违反人道，非礼之极!反过来说，抗战英雄见义敢为，杀身成仁，合乎正义，礼也。不杀无辜，优待俘虏，合乎人道，礼也。“礼也”就是“艺术的”。

道德与艺术异途同归。所差异者，道德由于意志，艺术由于感情。

故“立意”做合乎天理的事，便是“道德”。“情愿”做合乎天理的事，便是“艺术”。有子曰：“礼之用，和为贵。”先贤注释曰：“礼之为体虽严，然皆出于自然，故其为用必从容不迫，乃为可贵。”出于自然，从容不迫，便是“情愿”做，便是艺术的条件。故礼便是艺术。前面我说“艺术是感情的道德”。现在可更加率直地说：“艺术是情愿做的道德。”情愿做的道德就是礼。

艺术的行为，是由于感情的，是情愿做的。故艺术能使人自然地克制人欲，保存天理。换言之，艺术能自然地减杀人的物质迷恋，提高人的精神生活。关于这点，孟子有很好的说明。他说：鱼是我所要吃的，熊掌也是我所要吃的。倘使这两者不能兼得，我情愿舍去了鱼而取得熊掌。生命是我所欲得的，正义也是我所欲得的。倘使两者不能兼得，我情愿舍去了生命而取得正义。生命是我所欲得的。但我还有比生命更欲得的东西。所以我不愿勉强得到生命。死亡是我所厌恶的。但我还有比死亡更厌恶的东西。所以有时不避患难。假使人所欲得的莫过于生命，那么只要可以得到生命的，他就无所不为了。假使人所厌恶的莫过于死亡，那么只要可以避免死亡的，他就无所不为了。但事实不然：有时这么办可以得到生命，而人偏偏不肯这么办。有时那么办可以避免死亡，而人偏偏不肯那么办。由此可知人所欲得者，有比生命更甚的；人所厌恶者，有比死亡更甚的。不但贤人如此，一切人都有此心。不过贤人能保存此心勿使失去罢了。譬如今有一竹篮饭，一木碗羹，得了可以活，不得便饿死。你倘拿来送给饿人吃，骂他几句然后送给他，即使是路人也不愿受。踢他几脚然后送给他，即使是乞丐也不要吃你的。——可见人要求食，但更要求礼。倘非礼，宁愿不食而死。

由此可知精神生活比物质生活更重。不但贤人如此，一般人都具有此心。不过贤人能保持勿失，一般人有时会失去。但因此心是人生本来

具有的，故一经指点，便会失而复得。我们现在抗战建国，最重要的事是精诚团结。四万万五千万人大家重精神生活而轻物质生活，大家能克制私欲而保持天理，大家好礼，换言之，大家有艺术，则抗战必胜，建国必成。所以我敢说：“艺术必能救国。”但这艺术决不是曹聚仁之辈所见的艺术，必须是辜鸿铭先生所见的艺术。

---

[1] 本篇选自香港向学社出版的《缘缘堂集外遗文》1979年10月初版本。原载1939年 3月16日《宇宙风》乙刊第2期。

《漫画阿Q正传》初版序言[1]

抗战前数月，即廿六〔1937〕年春，我居杭州，曾作《漫画阿Q正传》。同乡张生逸心持原稿去制锌版，托上海南市某工厂印刷。正在印

刷中，抗战开始，南市变成火海，该稿化作灰烬。不久我即离乡，辗转迁徙，然常思重作此画，以竟吾志。廿七〔1938〕年春我居汉口，君匋[2]从广州来函，为《文丛》索此稿，我即开始重作，允陆续寄去发表。不料广州遭大轰炸，只登二幅，余数幅均付洪乔。《文丛》暂告停刊。我亦不再续作。后《文丛》复刊，来函请续，同时君匋新办《文艺新潮》，亦屡以函电来索此稿。惜其时我已任桂林师范教师，不复有重作此画之余暇与余兴，故皆未能如命。今者，我辞桂林师范，将赴宜山浙江大学。行装已整，而舟车迟迟不至。因即利用此闲暇，重作《漫画阿Q正传》，驾轻就熟，不旬日而稿已全部复活，与抗战前初作曾不少异。可见炮火只能毁吾之稿，不能夺吾之志。只要有志，失者必可复得，亡者必可复兴。此事虽小，可以喻大。因即将稿寄送开明，请速付印。

此画之背景应是绍兴，离吾乡崇德[3]二三百里。我只经行其地一二次，全未熟悉绍兴风物。故画中背景，或据幼时在崇德所见（因为崇德也有阿Q），或但凭主观猜拟，并未加以考据。此次稿成，特请绍兴籍诸友检察。幸蒙指教，改正数处。但并未全取绍兴背景。因据诸友人说，鲁迅先生原文中所写，未必全是绍兴所有。（例如赴法场之“没有篷的车子”，可坐数人者，绍兴并无此物。杀犯一向是用黄包车载送法场的。）可知此小说不限定一地方的写实，正如“阿Q相”集人间相之大成一样。然则但求能表示“阿Q相”，背景之不写实，似无大碍。我亦懒惰无心学考据了。

《阿Q正传》虽极普遍，然未曾读过者亦不乏其人。为此等读者计，吾特节取鲁迅先生原文的梗概，作为漫画的说明。割裂之处，以……为记号。请读者谅鉴。

最后，敬祝鲁迅先生的冥福。并敬告其在天之灵：全民抗战正在促

吾民族之觉悟与深省。将来的中国，当不复有阿Q及产生阿Q的环境。这是堪以告慰的事。

「阿Q真能做！」
①

阿Q在形式上打敗了。
③

「你怎麼會姓趙——你那里配姓趙？」
⑦

「哼，有趣，這小孤孀不知鬧着甚麼玩意兒了？」
⑲

一九三九年三月二十六日深夜，丰子恺记于桂林

---

[1] 《漫画阿Q正传》系1939年7月北京开明书店出版。

[2] 指钱君匋，丰子恺在上海专科师范时的学生，后为金石书画家。

[3] 崇德当时是县（作者故乡石门镇属崇德县），今改为崇福镇，与石门镇同属浙江省桐乡市。

《大树画册》序[1]

吾昔年曾作护生画集。“一·二八”事起，阿比西尼亚〔埃塞俄比亚〕之屠杀与西班牙之血战继之，或问曰：“君惜物命，于人命何独无言？”答曰：“恩及禽兽，功岂不至于同类之人？物命尚惜，人命自不必言。吾方劝世人以人道待畜，不料世人之以畜道待人也；吾方以人视世人，不意世人之自堕于畜道也。”迩者，蛮夷搰夏，畜道横行于禹域，惨状遍布于神州，触目惊心，不能自已。遂发为绘画，名曰大树。由爱物而仁民，以护生之笔画大树，岂吾之初心哉！是为序。

中华民国二十八〔1939〕年六月五日

子恺时客广西宜州

---

[1] 《大树画册》系1940年2月上海文艺新潮社出版。原序系手书，无标题。

平凡[1]

艺术贵乎善巧，而善重于巧，故求丰富之内容，而不求艰深之技巧。故曰平凡。

平凡非浅薄，乃深入而浅出，凡人之心必有所同然。故取其同然者为内容，而作艺术的表现，则可使万人共感，因其客观性既广而感动力又大也，至于表现之形式，则但求能传情达意，不以长大复杂富丽为工。故曰平凡的伟大。

吾国绝诗，言简意繁，辞约义富，可谓平凡伟大艺术品之适例。“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。”“木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。”所咏皆极寻常之事，而含意无穷，耐人思索。至如“春种一粒粟，秋收万颗子。四海无闲田，农夫犹饿死。”“长安买花者，数枝千万钱。道旁有饥人，一钱不相捐。”则形式浑似白话，内容普遍动人，乃托尔斯泰所谓最高之艺术。

绘画、音乐与文学，在人间经过数千年之发展，其技术已入专门之域。故学画学琴，三年仅得小成，学文学诗，则十年窗下未必成功。今学校以每周一二小时之教学，而求各种艺术之技法，犹操豚蹄盂酒而求穰穰满家，所持者狭而所欲者奢，必无所得。今日艺术教学之沉疴，即在于此。故为教育，非择取平凡之艺术不为功。教育的艺术，不求曲高和寡，而求深入浅出。

托尔斯泰论艺术，推崇单纯明快与寻常；而反对高深之技巧，指为催眠，斥为害群。杜塞聪明而返原始生活，统制智慧，以求精神共产，其旨殊欠中肯。但为教育，其说亦有可取。盖托翁笃信基督，其论艺术

力斥淫荡与浪费，而以爱为本，以善为归。从事艺术教育者，皆有一读其书之必要。

---

[1] 本篇为1939年作者在广西宜山浙江大学所编的“艺术教育”油印讲义第13节。

精神的粮食[1]

人生目的为何？从伦理的哲学的言之，要不外乎欲得理想的生活。亦即欲得快乐的生活。换言之，欲满足种种欲望。人欲有五：食欲，色欲，知欲，德欲，美欲是也。食色二欲为物质的，为人生根本二大欲。但人决不能仅此满足即止，必进而求其他精神的三大欲之满足。此为人生快乐的向上，向上不已，食色二欲中渐渐混入美欲，终于由美欲取代食色二欲，是为欲之升华。升华之极，轻物质而重精神。所欲有甚于生，人生即达于“不朽”之理想境域。故精神的粮食，有时更重于物质的粮食。浅而言之，儿童之求游戏有时甚于求食。囚犯之苦寂寞有时甚于饥寒。反之，发奋忘食，闻乐不知肉味，亦不独孔子为然，人皆有之，不过程度有差等耳。今人职业与事业不符者，苦痛万状。因职业只供物质的粮食，而不供精神的粮食也。

以艺术为粮，则造型美术如食物，诗文、音乐如饮料，演剧、舞蹈如盛筵。

于艺术中求五味，则闲适诗，纯绘画（图案，四君子等），纯音乐（Bach〔巴赫〕）等作品，注重形式，悦目赏心，其味如甜。记叙，描写，抒情之诗；史画，院画，诗画，描写乐，标题乐及歌曲，兼重内容，言之有物，其味如咸。讽喻诗，宣传画（poster），漫画，军乐，战歌，动心忍性，其味如辣。感伤诗，浪漫画，哀乐，夜曲，清幽隽永，其味如酸。至于淫荡之诗，恶俗之画，靡靡之音，则令人呕吐，其味如臭矣。

---

[1] 本篇为1939年作者在广西宜山浙江大学所编的“艺术教育”油印讲义第14节。

工艺术[1]

英国艺术教育者莫理史〔莫里斯〕谓提倡艺术教育，须从改良工艺美术入手。曾在伦敦创办制造厂，大事宣传。英国民间生活，至今受其惠赐，此实为社会的艺术教育之急务。

因工艺品广行于世间，其形色之美丑，及于人目之影响甚大。故吾人一切感觉，皆可由眼翻译为视觉。故形式之美丑，可影响于全部身心。仁者乐山，智者乐水，即环境形式影响人心之一证况。工艺什用之品，旦暮于前，其潜移默化之力，当更大也。礼堂使人肃然，□□[2]使人整襟，洞房使人促膝（旅馆老板利用此力以招徕顾客），实例不可胜举也。但请看今日之民间工艺日用之品，形式如何？据吾所见，计有三种：一种富人所用者，质贵而形丑。一种穷人所用者，但求实用，不顾形式，所谓起码货是也。又一种中人所用者，则任工厂发落。莫理史所从事改良者也。

富人之工艺品，滥用象牙、红木，滥施细工。误将物价当作艺术价值（其评画更如此），错认复杂困难为美，所谓“出力不讨好”者，可笑而复可怜。

起码货之工艺品，则可怜而不可笑。彼等“救死而恐不赡”，奚暇治美术哉。故其衣但求蔽体，其器但求不漏，其屋但求蔽风雨，其床但求不倒。初民尚在石刀柄上雕花，苗瑶尚知文身求美，吾国穷民之家，竟绝无美之踪迹，言之可痛。

工厂出品者，数量最多，需要改良亦最亟。近代资本主义侵入中国以后，此等物品大都偷工减料，因陋就简，而施以恶劣之装饰，以迎合

低级之趣味。例如家具摩登者唐突可嫌，洋化者幼稚可笑，细致者噜苏而不合用，旧式者又泥古不化。古家具与摩登家具并置，形成时代错误之感。他如服装，器什，玩具，以至火柴之小，无不如是。莫理史之革命，可见英国当时亦有此种现象。

欲求艺术教育之普及于民间，第一须请艺术进工厂，改良工艺品，使合实用而又美观，方有美化人生之望。专门艺术家往往不屑为此，或不能为此。故吾国今日，不要求增加专门艺术家，而要求增加理解美与人生之dilettante〔业余艺术爱好者〕，以其立于艺术家与民众之间，便于宣传也。

---

[1] 本篇为1939年作者在广西宜山浙江大学所编的“艺术教育”油印讲义第15节。

[2] 原稿空二字，疑为“庙堂”或“神殿”。

近世艺术教育运动[1]

近世艺术教育运动兴于德国，英法响应，举世景从。自有艺术教育之一名词，至今已半世纪矣。

西洋以前虽无艺术教育之名，其实早已存在。希腊时代崇尚自由教养。体育与美术并重，以求身心之调和发展，而使人生达于至善至美之理想境地。此为艺术教育之黄金时代。其后基督教兴，坚苦之信仰，阻碍人间个性之发展，艺术教育一时衰颓，人生顿呈灰色。至十六世纪意大利文艺复兴，所谓人文主义者，承继“希腊主义”而兴。尊重个性，崇尚自由，欧洲人性又得解放。是为艺术教育之中兴时代。文艺复兴期既去，欧洲思想者阴云又起。德人倡“虔敬主义”，英人倡“清教主义”，法人笛卡尔（René Descartes）又倡“惟理主义”，盖由宗教心生独断，由独断生伪善，由伪善压迫个性，遂成理性万能之形式主义矣。人生之受桎梏，以此为烈，艺术教育之衰颓，亦至此而极。物极必反。反之者即卢梭（Jean Jacques Rousseau）之“自然主义”（十八世纪中）也。卢梭反对宗教压迫，作教育小说《哀弥尔〔爱弥尔〕》提倡自然主义之教育法。当时虽为教徒所反对，而不见容于政府，然此书及于思想界影响极大，为法国大革命之导火线，亦即近世艺术教育之先声。此后数十年，十八九世纪之交，德国诗人贵推〔歌德〕（Goethe）等又创“新人文主义”，崇尚希腊，以古代文艺为中心。虽与自然主义异帜，实乃趋向艺术教育之阶段。经此阶段，十九世纪末德国即有艺术教育运动之发生矣。

德国艺术教育运动之先驱者，为李希德华克（Alfred Lichtwark）。当时惟理主义独霸于欧洲，德国人化之尤深。人间生活，惟理是则，机械冷酷，全无生趣。李氏首先提倡生活趣味，教人以自然美之欣赏。柏

林之花，向来矫揉造作，成几何形体，至是风尚一变，人民均知天然美之趣。卖花者亦不复将花编成花束，而卖自然状态之野花矣。李氏曾以谐谑之笔，大肆宣扬；其言曰：“此乃关系重大之事。百年之后，德国学生将于历史教科书中读到如此之课文：‘千八百九十年，为新趣味开始之年。柏林市中从此废止花束，而卖自然状态之花束矣。’”此为艺术最初之效果。此在中国实不足为奇。中国过去数千年崇尚风雅，爱好自然。栽花种竹，仅属文化人之余事。此种西洋之艺术教育运动之入中国，犹辽东豕也。

李氏提倡艺术教育以后，欧洲诸国闻风响应。德英二国提倡尤力。德国兰格〔朗格〕（Friedrich Albert Lange）者，为康德派哲学家，著《德国青年的艺术教育》一书。略谓艺术教育应从上层阶级入手。若徒从下层（民众与小学生）入手，全属无效。因上流社会支配艺术的经济运命。故上流缺乏美的陶冶，下层即同此命运。根据此主张，兰氏又提倡dilettante〔艺术爱好者〕教育，略谓民众与艺术之间缺乏介绍，则艺术无论如何发达，亦无教育的效果。盖艺术家与民众相去太远，无从联络也。故必有dilettante其人，使立乎两者之间，而艺术始有教育的效果。于是英国有莫理斯（William Morris）者，提倡艺术教育而致力于日用品之美化。与诗人画家洛赛蒂〔罗赛蒂〕（Rossetti）等合组“美术商社”，改良各种家具用品之缺点，创造全新的样式，由此诱导民众爱美之趣味。可谓艺术教育之社会化。千九百零一年，欧洲艺术教育家举行第一次“艺术教育大会”。千九百零三年开第二次。零五年开第三次。盛况盖可想见。各国专家，发表论著，颇有足述者。有人谓艺术教育乃游戏的教育，意谓人类惟在游戏时最显露其真实之人性。故希腊全盛时代，乃游戏最盛的时代。而伟人最多产生，无非艺术教育之结果也。有人谓艺术与科学之教人，性状完全相反：科学说的因果，艺术离因果而任直观。譬如对海，科学者研究水之结晶而得盐。分解水之成分而得瓦

斯。计算波之运动而得公式，所得非海之本身，而是另一种关系物。艺术家描写海景，为海赋诗，为海作曲，乃为海本身之表现。故人类活动中以少量劳力获得多量效果者，其惟艺术。又有人谓，日用品之美化，其效果等于寺院建筑与大壁画之效果。故艺术教育有统一社会思想之力。又有艺术至上主义者，谓艺术乃真游戏，艺术家乃大儿童，故艺术即教育。故学校中宜励行眼的教育，耳的教育，以及触觉的教育（即筋觉的教育）。其科目即图画，音乐，手工，与演剧也。学校设此种科目，盖自此始。惜乎此种教育入中国后，行之不得其正。三十年来，常为具文。旧教既没，新教未兴。中国艺术教育盖在青黄不接之中。

---

[1] 本篇为1939年作者在广西宜山浙江大学所编的“艺术教育”油印讲义第16节。

图画教育的效果[1]

古语说得好：“十年树木，百年树人。”教育者的用心，竟有深长到百年的。退一步讲，就拿人当作树木看，说“十年树人”，这教育者的用心也已很好了。最怕的是眼光短浅，功利心重，希望立刻见效，同现钱换现货一样。那就不免贻害教育，戕贼人性了。好比种下一株树秧，一番壅培灌溉，就希望它立刻开花结果。见它不开不结，便说壅培灌溉无用，以后不必白费辛苦。天下岂有此理？

图画教育最容易犯上述的毛病。病根就在于教育者眼光短浅，功利心重，希望立刻见效。常有图画教师告诉我：“时间短少，设备没有，教材缺乏，成绩难见。”问我有何办法可使见效。又常有人向我称道某校图画教育的成绩，为的是学生能画肖像，图表，或宣传画。问我意见如何。我认为他们都没有认明图画教育的效果。写这篇文章，就当作书面的答复。

图画教育的效果，应该分为直接和间接二种。直接的效果，便是教学生获得描画的能力，能够描出可供观赏或实用的图画来给人看。间接的效果，便是教育部颁布的图画课程标准中所谓“美化人生”，“养成和平仁爱的德性”。——如果嫌这两句话太抽象，换句话说：“应用描画的精神，来处理一切有形无形的生活。”这两种效果中，直接的为轻，间接的为重。直接的为副，间接的为主。直接的是手段，间接的是目的。倘忽略了间接的效果而力求直接的效果，就是贪小失大。

中等教育，是养成做人的基本能力的教育，不是传授专门技术的教育。所以中等学校的各科，都应该注重间接的效果，而不可以但求直接

的效果。例如体育科，主要的目的是求其身体的健全发育。跳高跑远，翻铁杠等技艺，不过是借用的手段。又如数学科，主要的目的是求其头脑的精密。能买物，能算账等能力，不过是当然同来的副产物。所以课内所教的东西，但求其能达得主要的目的，而不计其直接的效用。跳高、跑远、翻铁杠等事，在人生中其实极少直接的用处。除了遇火灾、逃警报等非常事件之外，我们平常生活中用不着跳高，跑远，以及攀椽等技能。龟鹤算，年龄算，Simson定理〔西姆松定理，平面几何定理之一〕等在人生中也极少直接的用处。有谁真个把乌龟同鹤关在一只笼里而要你计算它们的头和脚呢？人生什么时候必须考求父年为子年之几倍呢？世间什么地方有三角形和外接圆，而从圆上一点向三边引垂线呢？可知这些都不过是练习身体，练习头脑的手段，不是求其直接有用的。——直接有用，固然也好。但须知道直接无用，不但并非不好，且比直接有用的更好。

世人倘不反对跳高、跑远、翻铁杠、龟鹤算、年龄算、西摩松定理〔西姆松〕的无用，就不应该专求图画科的直接的用处。但事实并不然。有许多人，专重图画科的作品发表。因之有许多图画教师，拼命在区区一二小时的教课中求作品，而以装饰会客室，开展览会，贴宣传画为唯一的任务。抗战开始以来，此风更甚。他们以为花卉果物与抗战无关，此刻不应该再写，就强令直线都不会描的学生创作抗战宣传画。不会创作，就教他临摹。依样画葫芦也好，玻璃窗上复写也好，只求凑成一幅画，签上“某校某生作”，贴在要路上，给大家知道某校学生热心宣传工作，以为图画科奏大效了。学生能作抗战宣传画，原是好事。但是，用这种揠苗等方法来硬做，决非长策。暴寇当前，人道正义危急之秋，男女老幼都应该有同仇敌忾的精神。但不必（又不能）事事与抗战直接地表面地相关。养成做人的基本能力的中等学校的学科，更是如此。体育科不妨照旧跳高、跑远、翻铁杠，数学科不妨照旧教龟鹤算、

年龄算、西摩松定理。为什么图画科不能照旧教花卉果物风景呢？应该顾到图画科的主要目的，培养根本，不可使喧宾夺主。同时也应该明白抗战的大计，沉着些，不可浮泛暴燥，总而言之，教育者的眼光要远，不可患近视眼。患了的应该赶快配眼镜。

故眼光高远的图画教育者，对于图画科不专求其直接的效果，而注重其间接的效果。换言之，不以教学生能描画为画能事，而求其能应用描画的精神于一切有形无形的生活上。如何应用，宜在图画教学法中详论，不是本文所能尽述，约略言之，可举下列五端：

一、描画须有锐敏的观察力

教学生习画，须从此入手。未受图画教育的学生，其眼不曾磨炼。虽然也有观察力，例如能认识父母师友的颜貌而不致认错，但这是受动的，不是主动的，知其然，而不知其所以然，所以他们不能知道颜貌的异点在于何处。教学图画，便是要养成其主动的观察力，使学生理解形象色彩的表情。直线庄严，曲线优美，竖线崇高，横线广大，红色热烈，绿色和平……领会了这种精神，然后应用这眼力于生活上，则衣服、装饰、房屋、市容等，就不会有历乱、恶俗、不伦、不调和等不快的现状了。

二、描画须养成其精洁的手法

须使学生知道一张白纸，好比一个世界，处处有它的价值，不容随便乱涂。应该涂黑的地要切实地涂黑，不容留一点白；应该留白的地方要完全留白，不容惹一点黑。画得恰到好处，不能增减一分。领会了这种精神，然后应用这精洁的手法来处理生活，则教室、庭园、道路，都可当作画纸看，自然不会有随地吐痰，随处便溺，随手毁坏等丑恶现象

了。

三、描画须有系统

一幅画中，可以描写许多物象，但不可漫无系统，必须有主有宾。好比一个主人招待一群客人一样。须使学生理解：作画不是记流水账，而是创造一个圆满的世界。作画不是告诉人我画“什么”而是使人知道我“怎样”画。谁不曾见过苹果、香蕉、茶壶、茶杯，要你画给他看呢？他要看的是你“怎样”画这些东西。换言之，就是看你的布置系统如何？图画之所以异于博物挂图者，即在于此。学生领会了这种精神，然后应用这系统观念于生活上，在有形的方面可得安定妥贴愉快，在无形方面可以处不失其体统了。

四、描画须有趣味

对一朵小花，真心地感到其美与可爱，然后高兴地描写它。这描写伴着一种趣味，不是为了某种功利的目的而描写的。人都有爱美的本能，利欲熏心的商人，对云霞灿烂的夕阳，玉洁冰清的满月，也得回顾一下。冷酷无情的顽夫，看见襁褓中微笑的婴孩也得注意一下。何况感情丰富的青年呢？教学生描画，务须使他们真心感到物象的美而对它发生爱情。然后描画时自然伴着趣味。这趣味是天真的，纯洁的，与世间的虚伪恶劣完全相反。领略了这种趣味，然后应用于生活上，可以减杀世间的虚伪与恶劣，而使人生温暖而和爱。

五、描画须爱好自然

人间一切美丽的形状与色彩，无不从自然中取来。玲珑的工艺品，新颖的服装，壮丽的建筑，虽是机械与人类的作品，然其形状，线条，

色彩，无非是从植物的花叶，人物的身体，山川的姿势中取来的。教学生描画，不可埋头于教室中，不可拘拘于一个“描”字。应该指示他们自然界的美景，教他们看。与其描而不看，不如看而不描。看看复看看，便会发见自然之美而惊异感激。这种惊异感激不但是描画的原动力，又可养成高远的眼光，广大的胸襟，而使人想起天地宇宙的伟大与人生的根本。伟大的人格，由此产生。这是图画精神的最大的应用。

由此可知描画不过是一种手段。养成爱美的心眼是图画科的目的。只要能使学生用图画的精神来处理生活，即使一笔不描也是上等图画成绩。反之，学生生活历乱，胸襟恶劣，心地残暴，即使能开一千个展览会，其图画成绩也不及格。因为，回到前面时体育与数学的比喻，这犹似戕贼人体，像江湖马戏班一般地献技；又好比强令熟读硬记数千万个数学难题而对客演算。试问这体育成绩与数学成绩该打几分？古人有一段话，可以借来说明图画教育的要旨：“所谓诗人者，非必其能吟诗也。果能胸境超脱，相对温雅，虽一字不识，真诗人矣。如其胸境龌龊，相对尘俗，虽终日咬文嚼字，连篇累牍，乃非诗人矣。”古人诗教的直接的效果，是平平仄仄地会吟诗，间接的效果是“胸境超脱，相对温雅”。但不重直接的效果而重间接的效果。同理，图画教育的直接的效果是能描画，间接的效果是“美化人生”与“和平仁爱”。从事图画教育的人，也应该知道不重直接的效果而重间接的效果。

讲了一大篇道理，葛藤满纸，自己看了也觉得乏味。最后请讲一个笑话来收场。有一位乡下老太太，向不出门，见闻浅陋。有一天进城去看看花花世界。走到一所学校的门前，看见空场上有一群少年，正在夺一根绳。这边数十个人握住绳的一端拼命地拉过来，那边数十个人握住绳的那端拼命地拉过去。有时这边的人力大，把那边的一群人都拉倒。有时那边的人把绳一放，这边的人大家仰跌一跤，大家声嘶力竭，汗流

满面，而绳还是夺不过来。这位乡下老太太存心仁善眼见这场争夺不得交开，大发慈悲，便上前去摇手叫道：“大家不要争夺了！这种绳我家里很多，回头多拿几根来送你们！大家不要争夺了！”说得一群学生都笑起来，没有气力再作“拔河”的游戏了。——图画教育借描来涵养，犹之拔河借夺绳来磨炼体力。专重描画，其见解就同这乡下老太太一样可笑。

---

[1] 本篇原载1940年《中等教育季刊》第1卷第2期。

艺术与艺术家[1]

圆满的人格好比一个鼎，“真、善、美”好比鼎的三足。缺了一足，鼎就站不住，而三者之中，相互的关系又如下：“真”、“善”为“美”的基础。“美”是“真”、“善”的完成。“真”、“善”好比人体的骨骼，“美”好比人体的皮肉。

真善生美，美生艺术。故艺术必具足真善美，而真善必须受美的调节。一张纸上漫无伦次地画许多山，真是真的，善是善的，但是不美，故不能称为画。琴瑟笙箫漫无伦次地发许多音，真是真的，善是善的，但是不美，故不能称为乐。真和善，必须用美来调节，方成为艺术。

这道理又可用礼来比方。古人解释礼字，说：“礼者，天理之节文，人事之仪则也。”天理、人事，就好比真和善。节文、仪则，就好比美。古书中说：曾子耘瓜，误斩其根。曾子的父亲痛打他一顿。曾子被打得死去活来，立刻弹琴，其意要使父亲知道不曾打死，可以放心。这可算是孝之至了。但是孔子反而骂他大不孝。说他不晓得权变，无异杀其父之子。这就是因为曾子只知一味的孝，而无节制。换言之，曾子这种孝法真是真了，善是善了，但是不美，故不成为艺术（艺术就是礼）。子路一味好勇，孔子骂他说：“暴虎凭河，死而无悔者，吾不与也。”也是因为子路一味好勇，不知节制，换言之，子路的勇真是真了，善是善了，但是不美，故不成为艺术。孝和勇，都是天理，都是人事。但这天理必须加以节文，这人事必须加以仪则，方合乎礼。节文和仪则，就是“节制”。在艺术上，真善加了节制便成为美。

礼是天理与人事之节文与仪则。同理，“艺术是声和色的节文与仪

则”。小猫爬到了洋琴〔钢琴〕的键盘上，各种声音都有，但不成为乐曲。画家的调色板上，各种颜色都有，但不成为画。何以故？因为只有声色而没有节文与仪则的原故。故可知“节制”是造成艺术的一个重要条件。我要用绘画上的构图来说明这道理。因为构图法最容易说得清楚。

所谓构图，就是物象在纸上的布置。画一个人，这个人在纸上如何摆法，是一大问题。太大也不好，太小也不好，太正也不好，太偏也不好。必也不大不小，不正不偏，才有安定帖妥之感。安定帖妥之感，就是美感。中国古人对于瓶花的插法费很大的研究，便是构图的研究。龚定庵诗云：“瓶花帖妥炉烟定，觅我童心廿六年。”眼睛看见帖妥的姿态，心中便生美感，可以使人感怀人生，插花虽是小事，其理甚为深广，可以应用在任何时代的人类生活中，可以润泽任何时代的人类生活。幸勿视为邈小。

构图法中的“多样统一”，含义更深。多样犹似天理人事，统一犹似节文仪则。例如画三个苹果，连续并列在当中。统一则统一矣，但无变化，不多样。虽有规则，而不自然，不算尽美。反之，东一个，西一个，下边再一个，历乱布置。多样则多样矣，但无条理，不统一。不美，不成为艺术。故统一而不多样，多样而不统一，皆有缺点。必须多样而又统一，统一而又多样，方成为尽美的艺术。多样统一的三个苹果如何布置？没有一定。要之，有变化而又安定帖妥的，都是多样统一的好构图。这个道理，可用孟子所说的“礼”和“权”来比方：“男女授受不亲，礼也，嫂溺援之以手，权也。”孔子的书里也有一个比方：“叶公语孔子曰，吾党有直躬者，其父攘羊，而子证之。孔子曰，吾党之直者异于是。父为子隐，子为父隐，直在其中矣。”这是多样统一的。换言之，是艺术的。

我所见的艺术，其意义大致如此。照这意义说，艺术以人格为先，

技术为次。倘其人没有芬芳悱恻之怀，而具有人类的弱点（傲慢、浅薄、残忍等），则虽开过一千次个人作品展览会，也只是“形式的艺术家”。反之，其人向不作画，而具足艺术的心，便是“真艺术家”。故曰，无声之诗无一字，无形之画无一笔。在现今的世间，尤其是在西洋，一般人所称道的艺术家，多数是“形式的艺术家”。而在一般人所认为非艺术家的人群中，其实有不少的“真艺术家”存在着，其生活比有名的艺术家的生活更“艺术的”。

二十九〔1940〕年作

---

[1] 本篇原收入《率真集》。原名《我所见的艺术与艺术家》，原载1944年1月1日桂林《当代文艺》创刊号。

怎样学习艺术[1]

学过了几何，再学三角；学过了物理，再学化学，都是更进一步，再多学一种学问。只要更多出一点心力，或者更多费一点时光，就可以成功。但学过了别的学问，再学艺术，情形就不同：不是更多出力或是更多费时，就可以成功的。学了别的东西之后，再学艺术，须得心中另“换一种态度”，才有成功的希望。所以讲艺术学习法，先讲艺术内幕的事是徒劳的，必须先讲学者懂得“换一种态度”的方法。

世间有“真，善，美”三个真理。人生便是追求这三个真理的。科学追求真，道德追求善，艺术追求美。人生必须学艺术，便是为求人格的圆满。真，善，美，这三者互相关联，三位一体；但是性状完全不同。譬如这里有一株树，我对着它，可有三种态度。第一，心中想起这是什么树，在植物学中，属于何类，以及这是谁人所植，谁家所有的。这时候我所用的心，是心的“知识”方面。第二，心中想起这树上可收多少果实，树干可作多少器具，我打算来采伐它。这时候我所用心，是心的“意志”方面。第三，心中全不想起上述的事，而只是眺望树的姿态，觉得它是秀美的，或者苍劲的，或者婆娑的，或者窈窕的。这时候我所用的心，是心的“感情”方面，前面所谓“换一种态度”，便是用心时换一个方面的意思。

我们在日常生活中，用心的“知识”和“意志”的时候居多数。譬如出门办事，要察看时候，要辨别路径，要计较是非，要打算得失。所用的心大多是心的知和意两方面。难得用感情去欣赏事物。习惯了这种日常生活的人，学艺术的时候也就这样用心，那一定学不成功。因此我现在特别提出这态度的问题来，教学者注意。诸君要学艺术，必须懂得

用“情”。不要老是把心的“知”和“意”两方面向着世间。要常把“情”的一方面转出来向着世间。这样艺术才能和你发生关系，而你的生活必定增加一种趣味。譬如你出门办事，专门用心于察看，辨别，计较和打算，你的生活太辛苦而枯燥了。偶然坐下来休息一下，对着眼前的花草风景天光云影欣赏一下，心里便舒畅些，元气也充足了，艺术对于人生的慰安，即在于此。故能并用感情，可免生活枯燥。世间有些人利欲熏心，有些人冷酷无情，有些人形同机械。这都是缺乏艺术趣味所致。他们有时也玩艺术品；但不懂得感情的用法，故与艺术实在毫无关系。

感情怎样用法？可就眼睛，耳朵，心思三方面分别说明。因为重要的三种艺术，绘画，音乐，文学，是用这三种感官去领略的。

（一）眼睛的艺术的用法：造物主给我们头上生一双眼睛，原是教我们看物象的。但他曾经叮嘱我们：“要用眼睛看物象的本身，又看物象的意义！”小孩子出生不久，分明记得这句话，看物象时都能够注意其本身。后来年纪长大，便忘了上半句，不看物象的本身，而专看物象的意义了。学艺术便是补充这上半句的。诸君都听见过《皇帝的新衣》的故事吧。（大意是：有一个皇帝要做新衣，雇织工来织布。织工说，我织的布，非常神妙。没有道德的人看不见，道德高尚的人才看得见。皇帝相信他。皇帝派大臣去看，大臣看见布机上并没有布，织工只是空装织布的姿势，但恐怕别人说他没有道德，假意称赞布很美丽。皇帝自己去看，也看不见，但也恐怕没有道德，也假意称赞布的美丽。后来布织成了，衣做成了，织工拿来给皇帝穿。皇帝明明看见是空的，假作欢喜，穿了出去巡游。民众明明看见皇帝裸体着，但都恐怕自己没有道德，大家假意称赞新衣的美丽。直到后来，有一个小孩子看看皇帝，喊道：“皇帝裸体着，并没有穿衣！”被他说破，于是大家才觉悟了。）大臣民众为什么都说假话呢？因为他们忘记了上半句，看物象时但看其意

义，以为这裸体必须假定为有衣服的，故应该说有衣服，就不见裸体的本相了。小孩子为什么能够说破皇帝的新衣的虚空呢？就为了不忘记上半句，能够看见物象（裸体皇帝）的本身的原故。现在世界上，生着眼睛而不能看见物象本身，与那些大臣民众一样的人很多，艺术教养，就好比小孩子的说破。可知学习艺术，眼前能见一种新鲜的光景，实在是人生的一种幸福。

由上述的故事，可知“看取物象的本身”，便是眼睛的艺术的用法。倘嫌上述的故事太稀奇，不妨举日常生活的实例来说。譬如一只茶杯，你看见了但想“这是盛茶用的器皿，这是我所有的，这是几毛钱买来的”等，你便忘记了造物主叮嘱你的上半句而只记得下半句了。换言之，你的眼睛便是不懂得艺术的用法的。还须得能够静静地观赏茶杯，看它的形状如何，线条如何，色彩如何，姿态如何。才是看见茶杯的本身。又如一把椅子，你看见了但想，“这是坐的家具，这是红木制的，这应该放在客堂里，这要谨防损坏”等，也是忘记了上半句，不懂得眼的艺术的用法。还须得能够观赏椅子，看它的形状，线条，色彩，姿势，才是看见椅子的本身。如前所述，看见树木，只想“这是什么树，在植物学中属于何类，是谁所植，树上可收果实多少，树干可作多少器具，我打算怎样采伐它”等，此人也没有看见树木的本身。

看见物象本身有什么好处呢？浅而言之，大家能够看见物象的本身，世间的工艺美术一定会大大地进步起来。只因多数人只讲实用，茶杯但求盛茶不漏就好，椅子只要是红木的便贵，对于形式的美恶全不讲究。于是社会上就有恶劣的工艺品流行，破坏人生的美感。常见好好的瓷器，只因样子塑得不好，花纹描得难看，而给人恶劣的印象。好好的木器，只因形式造得不好，漆饰涂得难看，而引人不快的感觉。都是为了多数人看不见物象的本身，因而工业者忽略美术的研究所致。进而言

之，吾人对物象能看其本身的姿态，眼前的世界便多美景，你的心便多慰乐。所谓“美的世界”，并非另有一个世界，便是看物象本身时所见的世界。古人咏儿童诗句云：“对境心常定，逢人语自新。”对着一种境地心能够常定。便是说对着物象能够撇开其意义而看见其本身的意思。逢着人说出话来自会新鲜。便是说看见物象的本身，故能说别人所不能说的话。“皇帝裸体着，并没有穿衣”便是“逢人语自新”的一例。

可知要学艺术，必须懂得眼的艺术的用法，即必须能见物象的本身，但最后我须得声明：我劝你看物象的本身，并非劝你绝对不要想起物象的意义，而仅看其本身。我是劝你不要忘记造物主所叮嘱你的话：“要用眼睛看物象的本身，又看物象的意义。”看物象的本身能发见其美，看物象的意义能发现其真和善。真善美三位一体，不能分割。好比一个鼎必须有三只脚方能立稳，缺了一只脚，鼎就要翻倒的。

（二）耳朵的艺术的用法：造物主给人头上造一双耳朵，教人能听。当时也有一句话叮嘱人：“要用耳朵听声音的本身，又听声音的意义！”但人们老是忘记了上半句，而单记住下半句。听见一种声音，但问这是什么声音。是敌机声么？赶快逃进防空洞！是风声么，可以放心。是喊救火么？赶快搬东西！是喊摆渡么？可以放心。这样的听觉生活过惯了，遇到声音总是追求其意义，就从此听不见声音的本身了。凡美必是事物本身的表现。故音乐艺术必是声音本身的表现。听不见声音本身的人，就不能学习音乐。唱起歌来，像说话或叫喊一样，听见音乐，先问这是什么歌，便是不解声音本身之故。故耳朵的艺术的用法，是听声音的意义之外，又听其高低，强弱，长短和腔调。风声，水声没有字眼，你要能在它的高低，强弱，长短里听出一种情味来。反之，说话有字眼，你却要能在字眼之外听出一种腔调来。好比不懂英语的人听英国人说话，不解其意义而但闻其腔调。这等便是听取声音本身的练

习。练习积得多了，听见没有字眼的声音便似听见说话一般，能在其中感到一种情味，音乐艺术便可学成了。据传说，希腊黄金时代，艺术最发达的时代，其人民听讲演，对于讲演的音调，比讲演的意义看得更重。话未免夸张，但艺术教养深厚的人对于声音的敏感，于此可知。我国古代也有传说：孔子有一天立在堂上，听见外面有一种哭声，非常悲哀。孔子就拿琴来弹，其琴声的腔调和哭声相同。孔子弹完了琴，听见有人嗟叹。问是谁，原来是颜渊。孔子问颜渊为什么嗟叹。颜渊说：“现在我听见外面有人哭，声音很悲哀，不但是哭死别，又是哭生离。”孔子说：“你何以知道？”颜渊说：“因为它像完山之鸟的鸣声。”孔子说：“完山之鸟的鸣声又怎样？”颜渊说：“完山之鸟有四个儿子，羽翼已经长成，将要分飞到四海去。母鸟送别他们，鸣声极其悲哀，因为他们是一去不返的。”孔子差人去问门外哭的人。哭的人说：“丈夫死了，家里很穷，将卖掉儿子来葬丈夫，现在同儿子分别。”于是孔子称赞颜渊的聪敏。这故事不知真假。但故事的意旨，无非是要说明声音本身（没有字眼）能够详细地表现感情。懂得耳朵的艺术的用法的人，便能从纯粹的声音中听出一种情味来。孔子称赞颜渊聪敏。他自己能用琴模仿这哭声，可知比颜渊更聪敏。颜渊只能欣赏，孔子却能创作。孔子有一天听见子路弹琴，说他有杀伐之声，是不祥之兆。后来子路果然战死，被人斩做肉酱。可知他老先生的耳朵聪敏得厉害。苏东坡的《赤壁赋》中写客有吹洞箫者，说“其音呜呜然，如怨如慕，如泣如诉”。能从声音中听出怨慕泣诉的情味来，其耳朵也很有艺术的修养。

故要用耳朵来学习艺术，即要学习音乐，必须另备一种听的态度。不要专门听辨，声音的意义，又宜于意义之外听赏其腔调。古代的隐士欢喜住在深山中听松风声，听流水声。倘其人不解听赏声音的本身，实在毫无意味。今人欢喜赴音乐演奏会，听器乐曲管弦乐曲（没有歌词的

音乐）。倘不解听赏声音的本身，便同不聪敏的隐士听松风流水声一样地苦痛。须知音乐是音的艺术，详言之，是音本身所表演的艺术。我们平时所唱的歌曲，有乐谱又有文字的，是音乐与文学（诗歌）的综合艺术，不是纯正的音乐艺术。这仿佛是一种合金，虽然也有用途，但论其质，不是纯正的金属。学习音乐，必须学习纯正的音乐，即没有歌词而仅用音符表演的“器乐”。（有歌词可唱的叫做“声乐”。）声乐不过是音乐中之一种，不能代表音乐本体的。器乐才是音乐的本体，要理解器乐曲，必须从听赏声音的本身入手。但最后又须声明：我劝你听赏声音的本身，并非劝你听人说话时也不顾到话的意义，而仅听其腔调，弄得同外国人或聋子一样。我是劝你不要忘记造物主所叮嘱的话：“要用耳朵听声音的本身，又听声音的意义。”听声音的本身能发见其美，听声音的意义能发见其真和善。真善美三位一体，不能分割。好比一个鼎必须有三只脚，方能立稳。缺了一只脚，鼎就要翻倒的。

（三）心思的艺术的用法：我们平时对于世间事物的思想与见解，总是，求其真实而合理的。然而有的时候，真实合理太多了，要觉得枯燥苦闷；偶然来个不真实不合理的思想与见解，反而觉得有趣。这也是人的生活的一种奇特状态。例如几个大人坐在室中谈话。谈的话都真实而合理。忽然有一个小孩子到室中来游戏了。他把糕点给洋囡囡吃，忽然又脱下自己脚上的鞋子来给凳子的脚穿了。于是大人们都笑起来。这种笑，不是笑他的无知与愚痴，却是觉得这种生活的有趣，而真心地欢笑。欢笑得不够，大人们会蹲下来，模仿小孩子，向他讨糕糕吃。可见儿童生活富有趣味，可以救济大人们生活的枯燥与苦闷。耶稣圣书中说：“惟儿童得入天国。”从艺术上看，儿童得入天国，便是为此。但造物主怜悯大人们说离了儿童的黄金时代之后，生活太苦，特为造出叫做“艺术”的一种东西来赐给他们，以救济他们生活的枯燥与苦闷，故心思的艺术的用法，不妨就说是大人思想的儿童思想化。就是大人的回复

其“童心”。

懂得真实地合理地观看世间事例的大人们，有时故意装作不懂，发出小孩子说话似的见解来，便可成为艺术的“诗”。例如一个女子自己划船去采莲，采到月出才划船回来。本是一种寻常的事，但你不必这样老老实实地说，你不妨换一种看法与想法，把花月看作人，想像他们都同这采莲女相亲爱，便可得这样的诗句：

来时浦口花迎入，采罢江头月送归。

这么一说，这件寻常的事忽然富有生趣，这事实忽然美化了。我们明明知道这话不真实，不合理，是假意说说的。但我们不嫌其假，反觉其假得很好。又如两人将要分别，在蜡烛火下谈话到夜深。也是一件寻常的事。但我们不妨换一种看法与想法，而这样地说：

蜡烛有心不惜别，替人垂泪到天明。

好在蜡烛有芯，其油像泪，这诗句就更巧妙了。又如一个人坐在深山中的庵里，独自喝杯茶。这事实可谓简单，枯燥寂寞之极了。但诗人能作如是观：

青山个个伸头看，看我庵中吃苦茶。

同类的事实，一个人独行荒山中，只有一只白鸟飞来叫了几声，其余无事。这也可谓简单，枯燥，寂寞之至了。但诗人这样说：

青山不识我姓氏，我亦不识青山名。飞来白鸟似相识，对我对山三两声。

上面，举的四个例，都是故意说假话。假的地方，都在把无情之物

当作有情的人看。故可称为“拟人的看法”。这看法进步起来，有时变成荒唐。而好处也就在荒唐。例如在渭水上想念故乡，便说：“渭水东流去，何时到雍州，应添两行泪，寄向故园流。”仰望庐山，便说：“咫尺愁风雨，匡庐不可登，只疑石雾里，独有六朝僧。”恨丈夫乘船出门久不返家，便说：“不喜秦淮水，生憎江上船，载儿夫婿去，经岁又经年。”把眼泪放在河里，要他带到故乡去。唐朝人说庐山上恐怕还有六朝僧。丈夫不回来，埋怨秦淮河和船，这种荒唐可笑的行径，简直同无知小儿的一样。然而这都是唐诗的杰作，流传到千年后的今日，还是脍炙人口。

还有一种小孩子看法，是把眼前事物照像描写，而故意说不合事理的话。可称为“直观的看法”。例如：

山中一夜雨，树杪百重泉。

看见树后面的山中有泉水流着，便撤去树与山的距离，故意说泉水在树杪流着。还有更不合事理的：

孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流。

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。

君不见走马川行雪海边，平沙莽莽黄入天。

江，河，沙，都会上天，流到白云之间。这些话更不合事理。但把眼前立体的景物当作一幅平面的画图看时，的确如此。

还有一种小孩子的看法，是故意装作不识大体，而讲些零星小事。而这小事却又能暗示大体。胡适之先生说这好比大树干的横断面，看见一片便可想像大树的全体。故不妨称之为“断片的看法”。例如：

打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。

寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。

妾有罗衣裳，秦王在时作。为舞春风多，秋来不堪着。

君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅着花未。

第一首诗，只说一个睡晏觉的女子要打走枝上的一只黄鸟。但从这小事中可以窥见开边黩武时代人民怨战的情状。今日的日本女子读了可以哭杀。第二首诗，只说一个老宫女在讲旧事。但由此可以窥见唐明皇一代兴亡之迹。第三首诗，只说一件破衣裳。但由此可以窥见人世盛衰无常之相。第四首诗，只说梅花开了没有。但由此可以窥见离人思乡之心。这些诗，表面都好像天真烂漫的小孩子讲的零星细事，但并非真个无关大体的零星细事，却是可以小中见大，个中见全的。故能成为好诗。

文学之中，诗是最精彩的。所以上面举许多诗为例。学者理解了诗心，便容易理解文心，而懂得心思的艺术的用法了。

总结上文，要学习艺术，须能另换一种与平常不同的态度来对付世间。眼睛要能看见形象的本身。耳朵要能听到声音的本身。心思要能像儿童一般天真烂漫。

---

[1] 本篇原载1941年2月5日《中学生》（战时半月刊）。

评中国的画风[1]

中国的画风，在这时代，有改良的必要。“艺术”的根本原则，是“关切人生”，“近于人情”。而今日有许多的中国画，陈陈相因，流弊百出，太不关切人生，太不近于人情了。综而论之，其弊如下：

现今多数的中国画，所犯的弊病，第一是“泥古”。我并不反对“古”。不但如此，在文学艺术上，我觉得古实在可师。西洋某学者说：“造物给人才能时，科学的才能是数次分给的，所以越是后来的人所得越多；文艺的才能是一次总付的，所以古人便宜。”我相信这神话寓言式的理论。我觉得画法值得“师古”。然而所师的是古人的抽象的“法”，并不是具体的“形”。多数的中国画家依样画葫芦地模仿古人的“形”，就变成“泥古”。试看一般人家厅堂里挂着的中堂，客房里挂着的条幅：人物都作古装——纶巾，道袍，红袖，翠带。建筑物尽是原始的——茅店，板桥，草屋，柴扉。生活也尽是古风的——策杖，骑驴，弹琴，剪烛。二十世纪的绘画，所写的却是十二世纪的生活。况且那些人物，又都面貌奇古，类似野人；或者削肩细腰，好像玩具，都不是我们这时代、我们这世界里所有的人物。“泥古”已变成中国画的结习，凡中国画中所写的，必须古装古风。凡二十世纪的装束，画家自己生活环境中的状态，一概没有“入画”的资格。这样地因袭传统，泥古不化，实在可笑。

古人作画，原是写古人自己的时代的装束，自己的环境中的生活状态的。故南齐谢赫的画六法中，有“应物象形”，“随类赋彩”两法。这两句话就是说作画要依照目前的物类而描形着色，就是说作画要“写生”。如今画家作画不肯写生，一味抄描古本，或想象古代，根本上已经违反

了古大家的教训。所以“泥古”实在是“背古”！据古代画史上说，我国完成绘画理论的大画家谢赫，“写人物，能于一见之后，想象描绘，毫发无遗”，可见古人作画，是“见”了然后画的。换言之，便是写自己的时代，自己的环境中的状态的。假使谢赫，顾恺之，陆探微，展子虔，郑法士，张僧繇，吴道子等人物画家生于今日，他们的作品中一定有中山装，西装，旗袍，高跟皮鞋，以及洋房，汽车，轮船，飞机等的描写。古人是写古代生活的。所以古画多佳作。今人专写古而忌写今，舍己耘人，所以今人的画，令人看了觉得只有一味“古气”，而不关人生，不近人情。——不合艺术的根本原则。这“泥古”是今日的中国画的第一种弊病。

泥古的中国画家听了这话，一定超然地一笑，昂然地答道：“画贵古雅。故人不厌拙，景不厌奇；要有出尘之格，不可有庸俗之状。西装，旗袍，洋房，汽车等甚不古雅，岂可入画？”中国画的第二种弊病，正是这“装雅”。“雅”之一字，是过去中国诗文绘画家共通地嗜好而追求的。“雅”原是美之一种，推究其性状，大约可说是“优秀（质）而稀有（量）的一种美”。优秀而稀有，当然可贵。但后世的文人画家，拚命地要装雅，竟把“优秀”这第一条件忘记，而单取“稀有”这第二条件，于是“雅”就等于“好奇”，“立异”：凡奇怪的，与众不同的，便算是“雅”。诗文中拼命地赞美“隐遁”，赞美“愁”，甚至赞美“病”。因为城市中高兴地满足地健康地过生活的人很多，便觉得“俗”。在山林中伤春，悲秋，发牢骚，生病的人很少，就算是“雅”。绘画跟诗文完全一致。画家提起笔来，总是云，山，怪石，丘壑，岩穴，以及幽谷，隐士，面目奇古，像原始人的东西。种田的人太多，不雅；钓鱼较少，较雅。更进一步，钓鱼的还嫌多，欠雅；钓雪极少，最雅。于是作《寒江独钓图》。住在家中的人太多，不雅；住在茅棚里的人较少，较雅。更进一步，住在茅棚还嫌多，欠雅；住丘壑中的极少，最雅。于是作《枕

石漱流图》。枕石漱流总还嫌它是做得到的事，雅得不足，于是改称《枕流漱石图》，无人做得到的，就雅到极点！其实作这些画的画家，大都安居于都市中的洋房里。你如果请他去钓雪，枕流，漱石，他一定不肯的。袁子才说得发笑："诗有听来甚雅，却行不得者。金寿门云：'消受白莲花世界，风来四面卧中央。'诗佳矣！果有其人，必患痰疟。雪庵僧云：'半生客里无穷恨，告诉梅花说到明。'诗佳矣；果有其事，必染寒疾。"（见《随园诗话》）文艺中所写的，原不一定要是作者或读者所做得到的事。倘是表现一种理想，用寓言神话式都不妨。例如《愚公移山》，《桃花源记》等，我们欣赏其理想之美，不嫌其事实之奇。但现今有许多文人画家，并没有理想表现，只是一味好奇立异，便是犯了"装雅"的毛病。文人的爱用文言，古典，陈话，烂调，与画家的爱写古装，古风，奇景，异相，可谓"同病"，应该"相怜"。他们的作品，大都不关人生，不近人情。

装雅、好奇、立异的画家，大都是艺术修善未足的人。他们缺乏真正的艺术心眼，没有能力在实际的人生自然中发现美景，于是只得抄袭古人，或好奇以为高，立异以为贵。中国画家中这些人很多。于是陈陈相因，造成了中国画的"泥古"，"装雅"的恶习。其实中国古代的贤明的画家，都具有真正的艺术的心眼，都能在实际的平凡的人生自然中发现美景。故古人画论中说：

"景不厌奇，但求境实。董巨峰峦，多属金陵一带。倪黄树石，得诸吴越诸方。米家墨法，出润州城南。郭氏图形，在大行山右。"（见《重光画筌》）

今人只知"景不厌奇"，而不能观察"境实"；只知抄袭古本，捏造怪相，而不能像董、倪、黄、米、郭的写生。这便是古人所谓：

“丹青竞胜，反失山水之真容；笔墨贪奇，多造丘林之恶境。怪僻之形易作，作之一览无余；寻常之景难工，工者频观不厌。”（同上）

从这两段话中，可知古代大画家作画，都注重“写生”（境实）与“平凡”（寻常），这才是“大雅”。今人自以为古雅，实际上是反古而不雅。

艺术与人生密切关联，故在画面上泥古装雅的画家，其人格也就病废。他们为求雅，于是赞美“孤独”，“隐遁”，“愁恨”，“病弱”，……于是逃于“酒”和“佛”。真正的欢喜“孤独”和“隐遁”，我们也不好强迫他出来参加社会事业；但实际上他们都是做官发财或醉心于名利的。真正的心怀“愁恨”，天生成悲观厌世的，我们也无法引得他笑；但实际上他们都是自得其乐的。真正的“病弱”，我们非但不敢非议，还应同情他；但实际上他们多很健康；他们的艺术都是“无病呻吟”。至于饮酒，可以助兴，我们也不反对。但他们把酒当作“逃避现实”的地方。遇到困难，说：“事大如天醉亦休”，就是不管。遇到战乱，说：“安得中山千日酒，酩然直到太平时”，就是说你们去抗战，胜利后我来过太平日子。真正的信“佛”，是大智大慧，行大丈夫大事；但他们并不懂佛，不过是“走投无路，逃入空门”之类的“颓废”行径。

从“无病呻吟”，“逃避现实”，“颓废”更进一步，变成“荒诞”。就是把绘画看作神秘玄妙的东西。

绘画，固然是很高深的一种艺术；但也和其他科学哲学等同样，只是人类社会的一种文化而已，决不是戏法，妖术，或仙道。中国古代的记录，往往把事实夸张，作象征的、寓言的说法。例如笔和墨，其实不过二种工具，古书上却说得很玄妙：

“传曰，画者，成教化，明人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功……古人之作画也，以笔之动而为阳，以墨之静而为阴。以笔取气为阳，以墨生彩为阴。体阴阳以用笔。”（唐岱《绘事发微》）

“精墨乃松液所成，又经化练，轻升，滓浊尽去，如膏如露。濡毫之余，间用吮吸。灵奇之气，透入窍穴，久之自然变易骨节，澄炼神明。谓之墨仙，非虚语也。世谓耽书画者必寿，此理也耶！”（周亮工《书影》）

笔是阳，墨是阴。墨有墨仙，吮墨可以长寿。——都是夸张的说法。扣实了说，无非是笔墨两种工具能自由表现，制作有精神作用的艺术品；画家亲近自然美，常受艺术的陶冶，身心多康乐而已。但古人欢喜说得玄远，用神变，幽微，阴阳，灵气，仙寿，许多字眼。关于作品，更有荒唐的记载：

“顾恺之画邻女像，悬壁间，戏以针刺其胸，邻女忽心痛。女父探知此事，乞恺之拔去针，痛即止。”

“张僧繇于金陵安乐寺画四龙于壁，不点睛。每曰：‘点睛即飞去。’人以为诞，因点其一。须臾雷电破壁，一龙乘云上天，不点睛者皆在。”（《画史》）

“黄筌画山鸡于御屏。时有献鹞者，鹞忽奋起，欲攫之。鹞固健，画亦神矣。”（《小山画谱》）

“石恪作飞鼠。张之，则鼠不入室。”

“何尊师作猫，鼠皆远避。”

“宫洞于霅川长兴成山寺罗汉壁上作猿鹤，皆走而复归。”

“吴道子作出水小龙，在姑苏达官家。舒之，则云霞生。”

“信州怀玉山有画罗汉，郡中每迎请祈雨，常有一二身飞还寺中。”（《洞天清禄》）

此种记载，古书中屡见，都是夸张的象征的说法。读者宜看其理，勿拘其事。譬如顾恺之画人物注重点睛。他说：“四体妍媸，无关妙处；传神写照，尽在阿堵中。”一时画家信奉此说，就把点睛的重要性夸张起来，变成“点睛即飞去”的荒诞话。于是山鸡，鼠，猫，猿，鹤，龙，罗汉等都变成了活物。“夸张”原是人类说话的常习。换言之，便是艺术表现技法之一。但这种技法用得过甚，变成神话寓言式的荒诞时，读者不可拘泥其事实。在人物画中，点睛固然是容貌表情上最重要之一事，但终是部分的描写，其实人物画最重要还在“大体”的姿势神态的表出。如果大体的姿势神态画不好，只是两点瞳孔晔晔发光，——如宣和画院的画工以生漆点睛——也只是一幅残废的人物画。大约顾恺之对于“大体”已能顾到，不成问题，所以进而讲究部分的描写中最重要的“点睛”。后人过于看重它，正是顾小失大。张僧繇也许幽默地说过“点睛即飞去”。后人信以为真，附会地造出许多谣言来，尤为可笑。

古人造谣言，后人轻信。于是中国画就厚厚地涂上了一层“神秘”的色彩。论到一幅名画，说好像这是一道“符”。题着的诗句就好像是一个“咒”。而画家就好比是张天师。

画家好比张天师，所以大都骄矜，画是求不到的，不卖的。如果要卖，价格非高不可。寥寥数笔，定价一千元；纸幅稍大的，定价五千元。而且一定说是为了“公益”或“救国”而破例出卖的；画家自己是何等“清高”，决不“要钱”的。

这种“骄矜而虚伪”的态度，从另一方面看，是封建时代的遗风。中国古代大画家，有许多人是做大官的。顾恺之是散骑常侍，陆探微是刘宋的侍从，张僧繇是梁元帝的右军将军，展子虔是朝散大夫，郑法士是中散大夫，阎立德是工部尚书，阎立本是中书令，吴道子是内教博士，李思训是宗室左武卫大将军，王维是尚书右丞。宋有画院，以画取士，米芾等都是“书画学博士”。……因此，画家的血管里除前述的隐遁风以外又含有封建气，士大夫气，所以大都骄矜，以不肯画与不卖画为高。像明朝的崔道母，是最典型的人物之一：

崔子忠，字青蚓，号道母。善画，孤芳自赏，有富贵者数求其画，不予。诱而致之邸舍，谓曰：“更浃日不听出，则子之盎鱼盆树，且立槁矣。”道母不得已，方与画。画成，别去，坐邻舍，使者往取其画，曰：“有树石简略处须增润数笔。”富贵者欣然与之。道母立碎之而去。其孤峭绝俗皆类此也。（见周亮工《书影》所载）

肯不肯，卖不卖，原是画家的自由。但以此为高而立意标榜，大可不必；虚伪装腔，尤属无谓——与画家的人格有关。且在文化的，社会的意义上说来，画家的“孤峭绝俗”实在是一种缺憾。一个人有丰富的画才，能写良好的作品，而这些作品流通于世间，不是文化上，社会上的幸事吗？不是个人对文化的服务，对社会的贡献吗？西洋的画家大都承认这原则，平日积集作品，到相当时候开个展览会，作品上标出相当的价格，任观者选买去欣赏。卖得的一笔钱，是画家长年制作的生活费，受之无愧，不必借用“赈灾”、“救国”等名义。但中国的画家以此为“俗”。一定要“不肯”“不卖”才算是“雅”，这分明是一种“不合作”的“个人主义”的行径。这不是现代中国文化上，社会上的一种缺憾吗？

肯卖画的，定价非高不可。这是画家揣摩社会心理而得的秘诀。社会上有许多“金钱迷”而“画盲”的人，根本不懂得画，但以定价的高下来

判别画的好坏。尤其是一班富商，看见定价低的画绝对不买，起码要定价五百、一千的才买。因为便宜的画挂在堂上有伤体面。画家颇能适应这班人的心理，画价定得越高越好。于是真正爱好艺术的中产以下的人，就没有买画的资格。画都挂在“画盲”者的家里。这是何等畸形的状态！记得抗战前一二年，在上海看到南京出版的某杂志，有某人作文批评时下某画家卖画定价的太高。大约说，这画家一年中所作的画如果统统被人照定价买去，这画家的收入，比世界上任何国家的元首的俸禄还多。又说，实际上这画家一年中不过卖脱数幅，其余的数十百幅都是自动送人的。数十百个受他送画的人交口赞誉起来，数个人照定价出钱买画，就足够维持这画家一年的生活了。其结论是说，这是何等奇怪的、黑幕的一种营业！

总而言之，中国现今的画界中，因了“泥古”与“装雅”的两种恶习，而生出种种毛病来：“好奇立异”，“无病呻吟”，“逃避现实”，“颓废”，“荒诞”，“骄矜”，“虚伪”，“不合作”，“个人主义”，……以至于“黑幕”。这样地制作出来的绘画，太不关人生，太不近人情，与艺术的根本原则相去太远了！所以我常觉得中国的画风，大有改良的必要。

1941年作于贵州

---

[1] 本篇原载1941年贵州《文化杂志》第2卷第1号。据发表后的作者修改稿。

《子恺漫画全集》序[1]

抗战以前，我的画结集出版的共有八册，即《子恺漫画》（十五〔1926〕年出版），《子恺画集》（十六〔1927〕年），《护生画集》（十八〔1929〕年），《学生漫画》（二十〔1931〕年），《儿童漫画》（二十一〔1932〕年），《都会之音》（廿四〔1935〕年），《云霓》（廿四〔1935〕年），《人间相》（廿四〔1935〕年）。廿六〔1937〕年秋抗战事起，这八册画集的版子和原稿尽被炮火所毁灭，绝版已经四年了。我常想使它们复刊。但流亡中转辗迁徙，席不暇暖，苦无执笔的机会。最近安居贵州遵义，始得将《护生画集》重绘一遍，使它最先复刊。又新作《护生画续集》一册，为弘一法师祝六十之寿。这样，《护生画集》却因炮火的摧残而增多了一册。接着，开明书店徐调孚兄屡次来信，说常有读者要求，嘱将其余七册画集重新编绘，以便早日复刊。这七册共有画六百幅，重绘一遍，工程浩繁，一时不敢动手。今年花朝，我告一大奋勇，开始重绘。把六百幅旧作删去了约一半，把选存的三百余幅加以修改重绘，又把流亡以来的新作百余幅加入。埋头三十八天，至昨天居然完成，共得四百二十四幅。我把它们分编为六册：写诗意的八十四幅为一册，名曰《古诗新画》。写儿童生活的八十四幅为一册，名曰《儿童相》。写学生生活的六十四幅为一册，名曰《学生相》。写民间生活的六十四幅为一册，名曰《民间相》。写都市状态的六十四幅为一册，名曰《都市相》。抗战后流亡中所作六十四幅为一册，名曰《战时相》。这样，七零八落的旧画集也因炮火的摧残而变成了一部有系统的新画集。画集好比儿女。现在，我的心灵的儿女就是这齐齐整整的八人：两册《护生画集》好比在外的两个大男，一部全集犹似在家的六个女儿。讲到儿女，这回重编中颇有所感，初作和重编

相隔了十六七年。初作中所写的情景，在今日已有不可复识者，《儿童相》一集尤甚。昔年扶床的孩子，今日已变为伟丈夫与小妇人。古人云：“去日儿童皆长大，昔年亲友半凋零。”这两句好像是代我说的！十六七年，在人生确是一个可观的长时期。一生中能有几个呢？这可说是“隔世”了。《学生相》中《祖父的手》一幅便是一证。这画描写用执毛笔的姿势的手执着钢笔而写字，原题为《父亲的手》，今改为《祖父的手》。因为在今日，这种手在父亲们中已难得找到，只有祖父们中还有，所以非改不可了。这不是隔了一世了么？人生无常，使人兴悲。但念“无常”便是“常”，则又继之以喜。因为虽已隔世，犹幸作者茶甘饭软，眼明手健，能在三十八天中描出四百二十四幅面。况且膝下也有一个三岁娇儿新枚，能拿竹马泥龙来供给画材，使我的新作中也有蓬勃之趣。写这序文时，正是林先和慕法订婚的一天，他们双双地坐在我的窗前共看全集的原稿，笑指集中所写林先垂髫的姿态。这在我看来又是一种新的画材，可为他年再刊续集的资料。这全集的完成，全由于调孚兄的鼓励，于此谨致感谢。

民国三十〔1941〕年落花时节，子恺记于贵州遵义南坛之星汉楼

---

[1] 《子恺漫画全集》系1945年12月上海开明书店出版。

《客窗漫画》序[1]

前年香港有人把我的新画旧画拉杂地收集拢来，编刊一本书名之曰《战地漫画》。又从报上剪下我在桂林时的《艺术讲话》稿来，刊在卷首，名之曰“代序”。而且书中有好几幅画，是编刊者代笔的，或代题的。我全不知道这事，钱君匋首先把这书寄给我，而且说他一看就知道是假的，所以买了寄给我，劝我留意。我感谢他的好意，同时可怜那代编者，料想他是逃难中穷极无聊，不得已而出此的。后来据人说，那人在香港靠这书赚了不少的钱，于是我心中感觉不安。因为这书实在编得太不成样，骗了许多读者。第一，把我的画增删修改，勉强安上与抗战有关的题目；第二，加上不伦不类的“代序”，张冠李戴；第三，用骗人的书名《战地漫画》，实则书中没有一幅写战地的，这行径与趁火打劫想发国难财相似。

抗战军兴，我的故乡变成焦土，我赤手空拳地仓皇逃难。但也只是逃难而已，自愧未能投笔亲赴战地为国效劳。所以抗战以来，我的画都是逃难中的所见及所感，即内地的光景，与住在后方的一国民（我）的感想而已。这些画虽然也与抗战有关，却不配称为“战地漫画”，这只是逃难中在荒村的草舍里、牛棚里画兴到时的漫笔而已。旧友黎丁君办今日文艺社，向我索稿，我就把自己所保留的画稿付他，且定名为《客窗漫画》。客窗就是草舍牛棚的意思。这可以证明以前他人代刊的《战地漫画》全不是我自己所保留而愿刊的稿子，也可以表白我的画全不是战地漫画。这就算是序。

三十〔1941〕年子恺于遵义

[1] 《客窗漫画》系1942年8月桂林今日文艺社出版。原序名《客窗漫画》。

《战时漫画》序[1]

现代艺术以“单纯明快”为特色。最能发扬这特色的艺术，便是漫画。故漫画贵简洁，不以精致为工。学友吻冰君作画长于单纯明快之道，其所作《战时漫画》，寥寥数笔，尽得要旨。盖中国画所谓“意到笔不到”之法。此实漫画之上乘。书成，属写序言。遂为介绍如上。

一九四二年一月 子恺

---

[1] 《战时漫画》，吻冰作，江西文化出版社（泰和）1943年9月初版。后收入《可逆反应（吻冰漫画之三）》，文化出版社（浙江温岭）1946年10月初版。

绘画改良论[1]

清朝乾隆年间西洋画已入中国。江苏无锡有一位大画家邹一桂，号小山的，所著《小山画谱》中有这样的一段话：

西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布景由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙，令人几欲走进。学者能参用一二，亦甚醒目。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。

这段话很好玩味。所谓“有日影”，“由阔而狭”，“几欲走进”，“亦甚醒目”，“笔法全无”，“虽工亦匠”等话，虽出于感想笔记的口气，却是中国人评西洋画的中肯之言。盖当时中国人初见西洋画，根据了“第一印象”而随口说出，往往含有真理。

现在先来检点中国画与西洋画的异同。这约有六点：

（一）中国画“写意”，描物象不照实物尺寸，但由主观加以变化，表出其神气。故常在房间里凭回忆或想象而作画。所画的都不肖似实物。西洋画“写生”，必须照客观物象如实描写。尤其是近代印象派以来，必须对着实物（model）而动笔。所画的都逼真，类似照相。

（二）中国画不写阴影而专写光明。仿佛物体都放在野外，四面受光，面面都是明的，而且没有影子。西洋画则兼写明暗两面，必且有影。看去物体像是立体的，凌空的。画人物的脸孔也常半明半暗，即半只脸孔白，半只脸孔黑。因为西洋人是依照人住在室内，光从窗中射入时所见的状态而写的。清乾隆的宫廷画家意大利人郎世宁（Joseph

Caslihoni）为乾隆画游江南图，略用西法，有的人物脸孔半白半黑。宫中的人起初看不惯，以为这人脸上生疮涂药。后来觉得好，因为望去同真的人一样。邹一桂所谓“有日影”，“亦甚醒目”，便是指此。

（三）中国画不讲透视法（Perspective），所以只宜画山水云林等曲线形的远景。若写宫殿、院宇、桌椅、器物等直线形的近景，透视法常常弄错，以致不能逼真，或者像飞机中望下来所见的鸟瞰图。西洋画首重透视法，凡形体，必须依照从一定的地点在一定的时间中所见的状态而正确地描写。邹一桂所谓“由阔而狭”，就是说站在走廊中央画走廊，站在铁路中央画铁路，按透视法，画面上是由近而远，由阔而狭的。而望去真同实景一样，令人“几欲走进”。

（四）中国画不注重背景，往往单画一块石头，好像吊在空中；或者单画一个人，好像腾云。四周除题字外都是雪白的纸，没有一点背景。西洋画则又同拍照一样，物体摆在地上或桌上，必定有个着落；人体后面房屋或风景，必定一一详写。所以画面全部用颜料涂掩，不留素地，与中国画正反对。邹一桂说“虽工亦匠”，详写背景便是“工”之一端。

（五）中国画注重“线”，由线条的粗细、刚柔、枯阔来表出物象的形体与性格。故线条能独立构成物象。西洋画（尤其是十九世纪末后期印象派以前）不注重线条，但有“界限”。因为西洋画描的物象是涂抹的，物象与背景交界处已甚显明，不必再描线条。邹一桂所谓“笔法全无”，就是因为不描线条而用涂抹的原故。

（六）中国画注重画题（即款识）。画上（自元代以来）必附诗句或文句，增加内容意趣，又加印章，即绘画、文学、书法、金石四者综合而成图画。西洋画除了在隐僻处签名以外，画面上大都不用题字。画

题另标在画外，大都并不重要。尤其是印象派以来，但求画面形式的美，不求内容意趣的美。邹一桂说“虽工亦匠”，匠气一半在此。

从上面的六点看来，中西画各有优劣。就优点讲，中国画清新多趣（表神气，用线描，重意趣），西洋画详实逼真（写生，有阴影，重透视，重背景）。就劣点讲，中国画简陋虚空（不写实，无透视，无阴影，轻背景）。西洋画重浊沉闷（照相式，涂抹，少意趣）。我每次看中国画和西洋画，常觉得好比看平剧和话剧。

总之，两者的性状根本不同：中国画以心胜物，以主观胜客观，以美胜真。西洋画则反之，以物胜心，以客观胜主观，以真胜美。换言之，这就是灵与肉的区别。

灵和肉性状不同，但不能分别孰高孰下，孰轻孰重。因为健全的“人”，必须这两方平均发达；偏废了一方面，“人”就不健全。我就根据这原则来批评绘画：纯中国画与纯西洋画都有缺憾，都不健全。必须采取两者的优点，避去两者的劣点，才能造成一种健全的绘画。所以我曾用乔木和幽谷来比方这两种画。中国画高似乔木，西洋画深似幽谷。乔木太高，幽谷太深，都不宜于住人。我要走在“人”行道上，我要学习关于“人”生，近于“人”情的绘画。

这个主张，最初我只告诉从我学画的几位同志。他们都信从我，各自努力于新绘画的研究。近数年来战乱把我们分布到后方各地。因了环境的变换，阅历的增加，生活的磨砺，我们的绘画研究各自进展，兴味比前更加浓厚，基础也比前更加稳固了。同西安的鲍慧和通了几回信之后，我就草这篇绘画改良论。我根据“采取中西两种绘画的优点，避去两者的劣点”的原则，与同志的画友约法七章：（1）不避现实，（2）不事临画，（3）重写生，（4）重透视，（5）重构图，（6）有笔墨

趣，（7）含人生味。其中第一、二是矫中国画之弊，第三、四、五是采西洋画法之长，第六、七是保存中国画之长。今分别申说于下：

（1）不避现实

“现实”，就是现代的实生活。现代的实生活一定不“古”，又不一定“雅”或“奇”。故现代的实生活相，就是“目前”的、“通俗”的、“平凡”的现象。

“不避现实”，就是说，不要不画这些目前的、通俗的、平凡的现象。我们既是生在现代，而度着实生活的人，那么，我们的绘画表现，一定要同我们的时代与生活相关。即在我们这时代的生活中，一定有画材可取。我们作画应该采取这些切身的画材。详言之，我们必须画古装古风的时候（例如作历史画等）也应该画“古装”与“古风”，我们的生活中遇到真有意义而可入画的雅事时，也不妨画“风雅”的题材，遇到真有意义而可入画的奇事时，也不妨画“奇异”的题材；但我们的主要的题材，还是现代的实生活相，即目前的通俗的平凡的现象。我们决不可以像某种中国画家地，一味写古代的装束，古代的建设，古代的生活，和风雅的、好奇的、立异的题材；而绝对不写现代的实生活相。我们要尽力矫正这种恶习，努力描写现实相，使目前的通俗的平凡的物象都有“入画”的资格。——“不避现实”四个字的意义，正是这样。

只要用意好，选材好，布局好，目前的、通俗的、平凡的物象都有入画的资格。穿中山装、摩登旗袍的人物，似乎规定没有入画资格的，但这是那班泥古的画家陈陈相因地造成的恶习所使然的。只要用意好，选材好，布局好，何尝不可用毛笔画在宣纸上？麒麟阁的功臣像都作汉代衣冠。凌烟阁功臣像，都用阎立德所案定的唐代衣冠。毛延寿画王昭君像，据日本人从石刻上研究，确是汉代的宫装，倘在现代，王昭君正

是一个摩登女子。古人画目前的装束，我们何必太谦虚，自轻自贱，规定现代的服装没有入画的资格呢？

洋房、火车、汽车、轮船等现代风的物象，也向来没有描入宣纸的资格。有的画家，天天住洋房，坐汽车，而对于这常见的切身的物象，漠然全无感觉，眼前都是竹篱茅舍与一叶扁舟，真是不可思议的怪事！也许有人说："一幅中堂里装一座洋房，或者一个火车龙头，挂起来成什么样子？"这是不懂画道的原故。如前所说，"用意好，选材好，布局好"，洋房和火车都是很好的画材。譬如西湖上的洋房，有山水作点配，用垂杨作对照，其美决不会逊于竹篱茅舍。又如柳荫中，平芜尽处，露出火车站的简单明了的栅栏，栏外一个火车龙头拖着一排列车，正在蜿蜒开来。这景象描写出来，其美也决不会逊于一叶扁舟。绘画是造型美术。画面的美丑，全视"造型"的巧拙而定。那班泥古的画家，自己不会造型，只得抄袭古人所造好的型，所以不敢画现代生活相。

樵子负薪于危峰，渔父横舟于野渡。临津流以策蹇，憩古道以停车。宿客朝餐旅店，行人暮入关城。幅巾杖策于河梁，被褐拥鞍于栈道。贾客江头夜泊，诗人湖畔春行。楼头柳飓，陌上花飞。散骑秋原，荷锄芝岭。高士幽居，必爱林峦之隐秀；农夫草舍，草依垅亩以栖迟。摊书水槛，须知五月江寒；重钓沙矶，想见一川风静。寒潭晒网，曲径携琴。放鹤空山，牧牛盘谷。寻泉声而蹑足，恋松色以支颐。濯足清流之中，行吟绝壁之下。登高而望远，临流以送归。卧看沧江，醉题红叶。松根共酒，洞口观棋。见丹井而逢羽客，望浮图而知隐高僧。看瀑观云，偶成独立。寻幽访友，时见两人。（笪重光《画筌》）

这便是古人所造好的美型，泥古的画家你抄来。我抄去，当作经典的。试看这里面，多数是古代人的实生活相。例如樵、渔、旅行、商贾、荷锄、摊书、垂钓、濯足、送别、醉卧、下棋、观云、访友等，都

是古人实生活中的通俗的平凡的事象。古画家敢把它们选出来写入画图，今日“好古”，“嗜古”，“仿古”的画家，为什么不“仿”古人这种行为，也把现代生活中通俗的平凡的事象选出来写入画图呢？

（2）不事临画

“临画”，就是拿别人（古人或今人）的作品作范本而依样画葫芦。这是最不好的学画方法。清朝康熙年间，浙江嘉兴人王概，编一部中国画教科书，名曰《芥子园画传》。李渔把他作序刊行，认定这是学画的唯一门径。这画分为树谱、石谱、梅谱、兰谱、竹谱、菊谱等部类，各部中收集着古人的各种皴法，点法及范作。数百年来，学者人手一册，专事临画。临写既久，死板板地学得了各物的各种描法。于是东拼西凑，便可自己作画。这作画同搭七巧板相似，这实在不是作画，却是“凑画”。中国画的“泥古”的毛病，一半是这部教科书所养成的。学者临写惯了，依赖性成，自己不会创作写生，绘事就永无进步了。

我们要尊重“自己”的个性。石涛、八大有石涛、八大的个性；王维、李思训有王维、李思训的个性；我有我的个性。我决不做石涛、八大、王、李的应声虫。古代的大画家，都是自己个性表现而成家的。我要自成一家，不要依附人家。石涛曾经说：

夫画……借笔墨以写天地万物，而陶泳乎我也。今人不明乎此，动则曰，某家皴点可以立脚，非似某家，山水不能传久。某家清淡可以立品，非似某家，工巧只足娱人。是我为某家役，非某家为我用也。纵逼似某家，亦食某家残羹，于我何有哉！

或有谓予曰：“某家博我也，某家约我也。我将于何门户，于何阶级，于何比拟，于何效验，于何点染，于何鞣皴，于何形势，能使我即

古而古即我？”如是者，知有古而不知有我者也，我之为我，自有我在。古之须眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉，纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也。我于古何师而不化之有？（《苦瓜和尚画语录》）

可知“师古”要能“化”，要有“我”。换言之，我们学画，可参考古大家的研究所得的成绩而变化应用，以表现自己的个性；但不可死板板地抄袭古人，而没却自己的个性。

也许有人要说：“画六法中有‘传移模写’一法，不是谢赫明明教人临写古画么？”

“传移模写”，便是“师古有我”。日本的中国画论研究者金原省吾解说得很明白。他说：“六法的关系如下：由‘骨法用笔’，‘应物象形’，‘随类赋彩’三者一致而成的‘写生’，再加研究过去成绩的‘传移模写’而更臻完全，即成为‘气韵生动’。这‘气韵生动’在图形上看来，就是‘经营位置’。因这关系，六法可以完成艺术的创作。”他说明（一）学画必须师古，（二）师古必须有我，理论很正确：

关于（一），他说：我们明明是住在过去与现在的世界中。所谓住在过去中者，就是说踏在先人的足迹中。残留在我们前面的先人的足迹，一方面有遗传，他方面有文化的诸财宝。我们先天地具有的，是遗传。但我们所具有的遗传，只是一个倾向，并不是决定的。……在艺术上，把世界及过去照样反复，是不可能的。过去不再照原样地回来；即使回来，也不能照原样再说在艺术上。故所谓我们住在过去及现在的世界中者，不是要使过去再现于现在的意思，乃是要把握过去与现在的意思。把握现在，就是写生。把握过去文化的诸财宝，便是“传移模写”。故“写生”与“传写”，是两件并重的事。……所谓“传写”，就是学习再生

于现在中的过去。再生于现在中的过去，就是传统。从人格的意义上看来，科学是人格的“部分”的，抽象的。故研究科学。对于前人所已做了的，可继续做下去，而日渐堆积增大其效果。故在科学，以今日的为最进步，最有价值。故科学不须学习过去，因为过去的成绩都不如今，已缺乏独立的价值。但在艺术，是人格的“全部”的。故其形与姿虽常变异，但其主要的要求与意义，自古已有，且至今还是有的。所以过去依然生存在现实中。在过去有价值的，同时在现在还是有价值的。故研究艺术，不是从前人已做到的地方继续做下去，而必须从前人开始做起的地方开始做起。“过去”，在科学只是达到现在的道路，但在艺术，是现在的出发点。

关于（二），他说：传统，是过去再生于现实的“我”中。写生，是“我”生于对象的现实中，故两者都以作者的个人（即我）为据点，即以作者的个性为必要条件。过去与个性结合而成为传统，现在与个性结合而成为写生。写生因传统而深，传统因写生而新。这样看来，传统与写生不是矛盾的，却是可以协力的。主要的一点，是个性有无表现的问题。没有表现个性的传统，便是“因袭”。因袭就过去照原样出现于现在，所以是要不得的。

过去照原样出现于现在，便是“临画”。袁子才论文，说“学古人者，只可与梦中神合，不可使之白昼现形”（见《随园诗话》）。画与文同理，临画便是使古人白昼现形。秦祖永的《绘事津梁》中有几句话，学者应该记到：

画不师古，如夜行无烛。……临画不如看画。临画往往拘局形迹，不能洒脱。看画，凡惬心之处，熟于胸中，自能运于腕下，久之自与古人吻合矣。

（3）重写生

写生是西洋画所注重的。然而我们的写生，与西洋的又略有不同。西洋画的写生，细写物象，力求逼真，往往太重客观，闲却主观。即没却个性，近于照相。我们所谓写生，是客观的主观化，现实的个性化。我们作画，必须根据现实，同时又必须加以“变化”；必须模仿自然，同时又必须加以“创造”。

学画须从写生入手。这应该采用西法：用铅笔或木炭，先写静物，以茶壶、花瓶、水果、器物等为莫特尔〔模特儿〕（model）。其次以人物为莫特尔，能写裸体人最好。最初要细写，凡尺寸，明暗，必须与真物全同。这“客观再现”的工作既学会了，然后可练习简笔画。即捉住大体的印象，而作“主观表现”。普通应用两种方法，即“删节”与“夸张”。第一法，删节，就是看取物象的紧要的梗概，删去无关紧要的详细点。古人说：“远山无皴，远水无波。远人无目。”（郭河阳语）便是“删节”的一例。远山有了皴，远水有了波，远人有了目，就都不远，就不是写生了。第二法，夸张，就是捉住物象的梗概之后，把这梗概中的特点加以夸张，使它们特别显著，物象的印象就特别鲜明。但不可过分夸张，过了分就变成游戏画滑稽画。正如俄国文学家陀思妥也夫斯基说：“一切艺术，总带有一定的夸张成分；但须不逾一定的限度。画像者颇知道这情形；譬如，本来鼻子有点长，为使其逼真，须稍画得长些。但如果再拉长下去，便成为讽刺画了。”可知西洋画的写生，也是加以主观的变化和创造的。但所加的不多。我们要求加以更多的主观的变化和创造，并非把鼻子再拉长来，作成讽刺画，却是技法上的变化和创造。例如用线条，用渲淡、重笔法、重神气等便是。这不能求之于西洋，必须从中国古大家学习。

中国古大画家，大都爱好自然，取法自然。金冬心画竹，“以竹为

师”。韩幹画马，说“厩中万马皆吾师”。“董源以江南真山水为稿本。黄公望隐居虞山，即写虞山，皴色俱肖。且日囊笔砚，遇云姿树态，临勒不舍。郭河阳至取真云惊涌作山水，尤称巧贼，应知古人稿本在大块内，吾心中。慧眼人自知觑着。”（沈颢《画尘》）“米南宫多游江湖间；每卜居，必择山水明秀处。”可知古大家都重写生。稿本在“大块内”，“吾心中”，便是前文所谓“根据现实而加以变化，模仿自然而加以创造”之意。

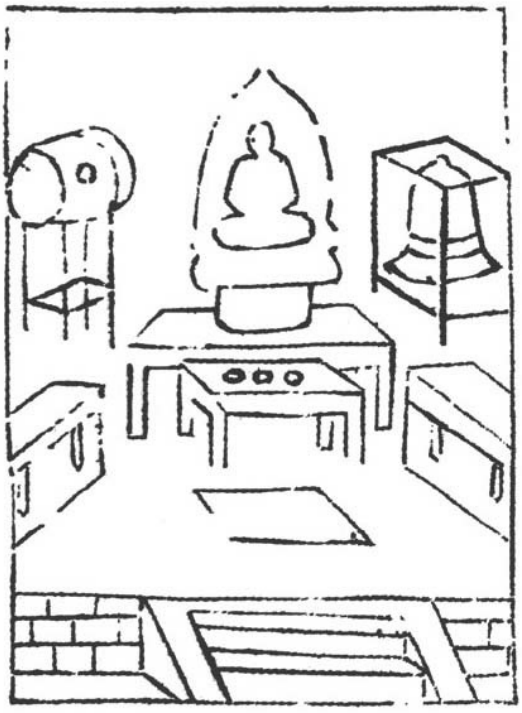
在清朝，我们故乡浙江石门有一位大画家，方薰，字兰士，号兰坻的，著一册《山静居画论》。关于写生，曾引晁以道语：“画写物外形，要拉形不改。”学写生的，请细味我们这位敝同乡所引的两句话。

（4）重透视

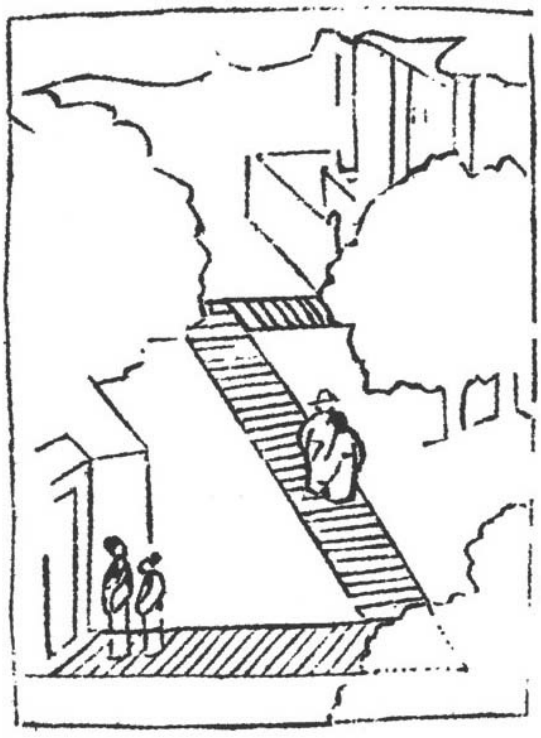
这一点我们要好好地取法西洋。前头所举邹一桂谈西洋画的话：“善勾股法”，“阴阳远近不差锱黍”。“布景由阔而狭，以三角量之”。“画宫室于墙，令人几欲走进”。这都是用透视法而生的特色。末了他评西洋画为“虽工亦匠”，是主为了“笔法全无”的原故；对于用透视法所生的特色，他真心是赞美的。所以说“参用一二，亦甚醒目”。我的意见，参用“一二”还不够，应该参用“七八”。

因为中国画家对于透视法，实在太不讲究了。透视法之于绘画，好比文法之于文学。绘画中透视法弄错，同文学中文法不通一样说不过去。试看自来的古画，只有透视形不显著的山水树石花卉以及天然画图似的远景，不犯透视法规则；若是写楼阁亭台，桌椅，器物的画，实在可说没有一幅不犯远近法的规则。别的不讲，单看大名鼎鼎的仇英（十洲）的《西厢记图册》（仇英画，文徵明书，上海文华美术图书公司版），就有笑话百出。现在描出其中两幅的骨格来作实例。

试看第一图，佛菩萨底下的座桌作梯形。可见画者是立在殿外的庭的正中而观看描写的。但再看其外面的供桌，又作菱形，却是画者立在庭的左边（即读者的左边）观看所见的。再外面，拜填[2]，石阶，都如此。但左右的两只长的经桌，又作八字形，与梯形的座桌相似。钟鼓通行是斜放的，姑且不论。这样，这许多东西在佛殿上东歪西斜，全无系统。这在透视法上看来就是没有一个集中的“消点”（Vanishing point），倘勉强说它们有两个系统，即座桌与二经桌同一系统，供桌，拜填，阶石同一系统。但你试用虚线把各物左右的线延长来看，即见各件东西的左右两线相交于各一点，并不集中。如此作画，实在太“自由”而变成“幼稚”了。



第一图 斋坛闹会



第二图 佛殿奇逢

再看第二图，更可发笑。这是张生初见莺莺时的光景，这条石板路作S形。下面一个弯曲的角，幸有树木遮掩。倘把树拿开了，请想像角

上的一段石板，铺成什么样子？世间决没有这样铺石板的石匠。想见仇十洲先生当时画到这角里，窘得没有办法，就想出一丛树木来，把它遮掩。

读者试照西洋画透视法的规则，立定一个消点，把上二图改描一下，一定好看得多。（开明版拙著《绘画与文学》中载有改作图。）可知透视法的好处，是“有目共赏”的。谁能说是“虽工亦匠”呢？

那么我何以不说“应该参用十分”，而说“应该参用七八”呢？因为在山水风景图，倘用十足的透视法规则（即消点唯一），不能写出曲折重叠的远景。这是西洋风景画的缺点。我们可以一幅横长的纸上写“嘉陵江三百里山水”图，或在一幅直长的纸上写“山外清江江外沙，白云深处有人家”图，用十足透视法的西洋画就不行，势必把一幅分作许多幅才能表出。我们所以能够在一幅上表出者，就为了不全照透视法规则，而在一幅中设二三个消点，好在山水云树等，都是透视形不显著的物象，消点不统一，并不觉得难看。何乐而不为呢？总之，写楼阁亭台桌椅器物应该多多采用透视法规，则写山水风景则稍稍马虎无妨。所以我说“应该参用七八”。

龚贤的《画诀》中有一段说：“桥有面背。面见于西上，则背见于东下。往往有反画者，大谬也。”这是何等浅易之事，学过一二年图画的初中学生都知道的，而中国画家认为画诀之一，中国画透视法的幼稚，于此可见。

（5）重构图

构图，英名（composition）与作文同意，就是画的“章法”。中国画自古讲究这件事，画六法中的“经营位置”便是。自来的大画家，都曾在

这件事上用过功夫。那么，现在为什么要特别提出来当作绘画改良的七事之一呢？

因为：中国画向来不讲透视法，常在幅画中设许多“透视中心”，加之《芥子园画谱》风行以来，学者囿于“临摹”及“拼凑”的画法，养成了只顾局部描写而忽略全体章法的习惯。所以多数的中国画，画面支离破碎，散漫无章。一幅画往往可以割分为许多幅。

欲补救这个缺憾，须研究“经营位置”之法。为便利计，不妨借用西洋画构图法的要则。西洋画的构图法，与透视法一样，中心点也是唯一的。画面各物都倾向了这“构图中心”而布置，譬如北辰居其所而众星拱之。但构图法，不像透视法的机械，不可以言语尽述，要在神会默契，冷暖自知。现在但举笔墨所能述的三要则：

画面布置最重要的有两事，即“多样统一”与“有机化”。

“多样统一”（unity in variety）就是万象集中于一。画面粗看似乎散漫而细看多有条理，粗看似乎呆板，而细看都有变化。不规则而规则，规则而不规则。万殊一本，个中见全。这是西洋画构图的基本原则。中国古代讲究“经营位置”的画家，关于这事有许多名言。例如：

章法者，以一幅之大势而言。幅无大小，必分宾主。一实一虚，一疏一密，一参一差。即阴阳昼夜消息之理也。（邹一桂《小山画谱》）

主山正者客山低，主山侧者客山远。众山拱伏，主山始尊。群峰盘互，祖峰乃厚。（笪重光《画筌》）

要画近看好，远看又好。近看看小节目，远看看大片段。画多有近看佳，而远看不必佳者。无他，大片段难也。昔人谓北苑（董源）画多

草草点缀，略无行次。而远看烟柳篱落，云岚沙树，灿然分明。此是行条理于乱头粗服之中。他人为之，茫无措手。画之妙理，尽于此矣。（陈撰《玉几山房画外录》）

“有机化”（organize）就是说画面各物都有生机，没有一点废物，没有一块空地。凡一笔一点，都与画的构图中心（即主）保住有机的关系，而自有其作用。所谓没有一块空地，并非真个全面涂满，意思是说，空白的地方也有作用，也是有机的。体会了空地的有机性，构图法思过半矣。《随园诗话》里有一段比方得很好：“凡诗文妙处，全在于空。譬如一室之内，人之所游息焉者，皆空处也。若空而塞之，虽金玉满堂，而无安放此身处，又安见富贵之乐耶。钟不空则哑矣，耳不空则聋矣。”诗文如此，绘画尤其如此。古人论画，说：

奇者不在位置，而在气韵之间。不在有形处，而在无形处。（王昱《东庄画论》）

位置相戾，有形处多属赘疣。虚实写生，无画处皆成妙境。得势则随意经营，一遍皆是。失势则尽心收拾，满幅多非。（《画筌》）

所谓“得势”“失势”，势就是“构图中心”。多样统一与有机化，都是为保住构图中心而生，即为得势而设。

（6）有笔墨趣

中国画的最大优点，是有笔墨趣。西洋画的最大劣点，是无笔墨趣。邹一桂说西洋画“虽工亦匠”，主要是为了他们用涂抹，没有线条与笔法。英人称漆匠为Painter，称画家亦曰Painter。西洋画家实在有一点与漆匠相似。

西洋画涂抹，不用线条，无笔墨趣。故西洋画都有“冒充实物”的嫌疑。中国画用线条，富笔墨趣，作画同写字一样，分明表示“这是画，不是照相，更不是实物”。这点率真、坦白、自然、爽直的好处，我们必须竭力保存而且发扬。

古人说“诗歌，耳学也。书画，目学也。”目学，必须多有视觉的快美之感。中国画落笔不改，龙蛇飞动，元气淋漓。鉴赏者通过了这些笔法，可以想见作者下笔时的精神兴会。“鉴赏乃被动的创作”，这句话用在中国画最为确当。古人有“喜气画兰，怒气画竹”之说。创作者以喜怒之气作画，鉴赏者看画而体得其喜怒之气。艺术的熏染性与陶冶力，没有比中国画更大的了。

中国画的笔墨趣，都从书法得来。中国自古有“书画同源”之说。象形文字便是最初的绘画。古人论书画通似，有许多妙论：

看画之法，如看字法。松雪诗云：“石如飞白木如籀，写竹应从八法求。”正谓此也。须着眼圆活，勿偏己见，细看古人命笔立意委曲妙处，方是。（屠隆《画笺》）

古来善书者多善画。善画者多善书。书与画，殊途同归也。画石如飞白。画木如籀。画竹，干如篆，枝如草，叶如真，节如隶。郭熙唐棣之树，文与可之竹，温日观之葡萄，皆自书法中得来。此画之与书通者也。至于书体，如鹄头，虎爪，倒薤，偃波，龙，凤，麟，龟，鱼，虫，云，鸟，犬，兔，蝌蚪之属。又如锥画，沙印，泥印，折钗，漏痕，高峰，坠石，百岁枯藤，蛇惊入草，龙跳虎卧，戏海游天，美女，仙人，霞收，月上，诸喻书之与画通者也。览退之送高闲上人序，李阳冰上李大夫书，则书画相通之理益信。（朱指山《临池心解》）

观人于画，莫如观其行草。东坡论传神，谓具衣冠坐，敛容自持，则不复见其天。庄子列御寇篇云：“醉之以酒，而观其则。”皆此意也。书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰，如其人而已。（《随园诗话》）

最后一节，袁子才说书中行草最能传神，最能如其人。书与画相通处，重在行草。中国画大都是用行草的笔法来绘写的。所以画亦最能传神，最能如其人。即最富有笔情墨趣。中国画家，有时为了极端看重这笔墨趣，竟把物象的形似忘却。例如：“东坡在试院，以朱笔画竹。见者曰：世岂有朱竹耶？坡曰：世岂有墨竹耶？鉴者固当赏识于骊黄之外。”（戴文节《题画偶录》）所谓“赏识于骊黄之外”，便是抛却了物象的形似，而专赏其笔情墨趣。这便是西洋新兴艺术论者所谓“纯绘画”（pure painting），“绝对绘画”（absolute painting），即不描客观物象，但以无名之形写胸中情趣。故曰：

须知千树万树，无一笔是树。千山万山，无一笔是山。千笔万笔，无一笔是笔。有处恰是无，无处恰是有。所以为逸。学者会得此旨，自然摈落筌蹄，方穷至理。（秦祖永《绘事津梁》）

纯绘画与绝对绘画，太趋极端，不近人情。故新兴艺术在西洋只是昙花一现，立即湮没无闻。中国画不趋极端，兼顾客观物象与主观情趣，故近于人情，而可为中正的画风。

（7）含人生味

绘画有专重指头的技巧的，有含有思想感情表现的，即含有人生味的。人大都爱好后者。譬如图案画、装饰纹样等，虽然画得精致工巧，我们看了但得感觉上的快美，而没有心灵的感动。这便是“一览无余”。

因为它不含有人生情味。反之，看一幅抒情画，虽是寥寥数笔，草草不工，但其笔情墨趣，与画题的含意，往往触着人生的根本，令人看了觉得“余味”无穷。我们不爱好“一览无余”的画，而爱好有“余味的画”。因为后者对人生更加关切。

十九世纪后叶，西洋流行一种画风，叫作“印象派”（Impressionists）。其主张，是不重题材内容意义，而专重光线与色线，带着“纯绘画”的倾向。其主倡者莫南〔莫奈〕（Monet）的杰作中，有十余幅描写稻草堆的画。把同一稻草堆，在风雨晦明种种时间，作种种光色变化的表现，而各自成立为一幅杰作。又有许多描写水面的画，只是一片水，但在阴晴风雨种种时间，作种种光色的表现。此画风盛行于欧洲影响于全世界，至今日势力还是很大。例如一只茶杯，二三个苹果，即是杰作的题材。一瓶花，又是杰作的题材。此种不拘题材内容而专讲形色的洋画，今日到处可见。

但我认为印象派是“感觉的游戏”，“形式的数学”，毫无可取。有一位漫画家作一幅漫画来讽刺印象派画家，画一个人，头上只有两只大眼睛，别无他物。这讽刺得很确切。他们的确是把人看作只有眼睛的视觉，而完全没有头脑心灵的思想感情的。为求艺术与人生的关切，我们反对这种感觉的游戏，而提倡含有人生味的绘画。

绘画美，应是画面的感觉美与画外的思想美二者合成的。所以作画注重笔情墨趣（感觉美）以外，又得注重内容意味（思想美）。中国的文人画，在这点上很是优秀。他们的画都有“书卷气”。书卷气便是有含蓄，有暗示，有笔墨以外的情味。董其昌谓画家须“行万里路，读万卷书”。确是名言。行万里路，多见名山大川等美景，可以充实“画面美”。读万卷书，多积人格的修养，可以充实“思想美”。古人论画家的修养，有这样的话：

欲识天地鬼神之情状，则易不可不读。欲识山川开辟之峙流，则书不可不读。欲识草木鸟兽之名象，则诗不可不读。欲识进退周旋之节文，则礼不可不读。欲识列国之风土，关隘之险要，则春秋不可不读。大而一代有一代之制度，小而一物有一物之精微，则二十一史诸子百家不可不读。（唐岱《绘事发微》）

这是古代画家修养的话。若在现代，还应该新加许多：外国文不可不学，科学知识不可不备……总之，这是人格全般的修养。人格愈圆满，艺术愈高明，这是不易之论。我们要作含人生味的绘画，必须增广自己的知识阅历，修养全般人格。倘不修养人格，徒事指头的技巧，则其画“虽工亦匠”。

往年在某处看见一幅小画，草草数笔，画出两株白菜。题曰“士大夫不可不知此味，民不可有此色”，看了这画，读了这文句，可以窥见画家的芬芳悱恻之怀。所以我永远不能忘却。画上题字，是中国画的特色。“元以前多不用款，或隐之石隙。恐书不精，有伤画局耳。至倪云林字法道逸，或诗尾用跋，或跋后题诗。文衡山行款清整，沈石田笔法洒落，徐文长诗歌奇横，陈白杨题志精卓，每侵画位，翻多奇趣。”（王概《学画浅说》）可知自元以来，中国画多重题款，有的画，竟变成绘画与文学（诗词）的综合艺术。在这些画中，“思想美”，“人生味”最为丰富。我们的绘画，要尽力保存这个美点，因为它关切人生，最合艺术的原则。

末了引戴文节题画三则，借此为我这篇文字添些余味：

竹非草非木，非花非果，独具天地灵和挺秀之气。可谓自出机杼，不傍门户者矣。

竹遇雨则垂之着地，若靡者之所为。顾大节挺挺，断不可屈。世之太刚而折者，尚其以竹为师。

风雨将至，窗外诸竹皆有奋迅之势。迨云消日出，竹乃欣然有喜色矣。此所谓先天下之忧而忧，后天下之乐而乐也。

---

[1] 本篇原载1942年3月1日《思想与时代》第8期。又载1943年《学术杂志》第1卷第1期。

[2] 即“拜垫”。

国画与国文[1]

近代西洋画，有一个共通的倾向，便是轻视题意。

印象派专重光线与色彩，表现派专重形体与线条。凡光线，色彩，形体，线条美观的，不问其为何物，一概是绘画的好材料。因此苹果，香蕉，瓶子，稻草堆等，都成了杰作的题材。“杰”专在形式，而不在内容，故轻视题意就成了近代洋画共通的倾向。

这些画难得看看，也好。眼睛的感觉很快美。但欣赏所得的，也就止于视觉的快美，此外别无更深的感动。好比夏天饮一杯冰，得到暂时的快感而已。

我不欢喜看这种专重形式的画，却欢喜看兼重内容（题意）的画。我以为看画，光是得到视觉的快美，是不够的；必须再得一点更深的感动，才能□□[2]艺术的欣赏。换言之，我不欢喜一览无余的画。我要求画外有思想，看后有余味。再换言之，我要求画和人生发生更深切的关系，不要止于感觉的快乐。故我觉得，与其看西洋印象派以来的画，不如看中国的题款的画。

编《芥子园画谱》的王概在《学画浅说》中说：“元以前多不用款，或隐之石隙，恐书不精，有伤画局耳。至倪云林，字法遒逸，或诗尾用跋，或跋后系诗。文衡山行款清整，沈石田笔法洒落，徐文长诗歌奇横，陈白杨题志精卓。每侵画位，翻多奇趣。”可知中国画自元以来，就与诗综合。画与诗综合，□兼重内容题意，必有思想表现，必有余味，必与人生有深切的关系。我就爱看这种画。

以前在某处看到一幅小面，画一株白菜，寥寥数笔而已。上面题款云：“士大夫不可不知此味，民不可有此色。”读了题款，觉得这株菜更有意味。我们通过了菜的笔墨，而窥见了画家的胸怀。觉得这株菜不仅是一株菜而已，却和整个人生发生有机的关系，仿佛是一种有生命的活物了。艺术家能“创造”，能“赋万物以生命”，应是这个意思。

沈石田画茧一筐，题云：“题诗劝尔多餐叶，二月吴氓要卖丝。”亦有余味。金冬心画竹，每幅所画的都只有竹而已，而意味每幅不同。全靠题款。有一幅画雨中竹，题曰：“竹遇雨则垂之着地，若靡者柝所为。顾大节挺挺，断不可屈。”又一幅画风中竹，题曰：“风雨将至，窗外诸竹皆有奋迅之势。迨云消日出，竹乃欣然有喜色矣。此所谓先天下之忧而忧，后天下之乐而乐也。”中国文人画中，像这一类有余味而关切人生的画，很多，很多。

我曾借古人诗句来题画。有一次画垂杨，借古人句题曰：“莫向离亭争折取，浓荫留覆往来人。”又画折花女郎，借古人句题曰：“折取一枝城里去，教人知道是春深。”又画人立云山之上，借王安石句题曰：“不畏浮石遮望眼，自缘身在最高层。”又画老松，借某宋人句题曰：“惟有君家老松树，春风来似未曾来。”又画钓鱼，借清人句题曰：“香饵自香鱼不食，钓竿只好立蜻蜓。”又画水云，借古人句题曰：“只是青云浮水上，教人错认作山看。”皆取其有画外之意。自己也曾作题画诗，愧无好句，不写出来。

所以我相信董其昌的话：“画家须读万卷书，行万里路。”行万里路，多见美景，可以创作“画面美”（即形式美）。读万卷书，涵养胸怀，可以创作“思想美”（即内容美）。两种美协力合作，才可作成丰富深切的“绘画美”。古人勉励画家读书，有云：“欲识天地鬼之情状，则易不可不读，欲识山川开辟之峙流，则书不可不读。欲识草木鸟兽之名

象，则诗不可不读，欲识进退周旋之节文，则礼不可不读。欲识列国之风土，关隘之险要，则春秋不可不读。大而一代有一代之制度，小而一物有一物之精微，则二十一史诸子百家不可不读。”（唐岱《绘事发微》）

现代生活比古代复杂。故现代画家修养更难，应再加“外国文不可不读，科学不可不读——”等条目。

中国人评西洋画，说“有匠气”。有匠气，就是没有“书卷气”。

---

[1] 本篇原载1942年8月1日《国文杂志》第1卷第1期。

[2] 此处原杂志破损，字迹漫漶不清，下同。

画展自序[1]

我的画已经在全国各处展览了十几年了。自从民国十五年[2]，我的画在《文学周报》发表以来，十余年间我的画不绝地在各种报志书籍上刊载，统计起来恐已达数万幅之多。这不是一个极广大极长久的画展吗？这样说来，我的画已无在励志社展览三天的必要了。

然而并不如此。我这画展，除了卖画之外，还有一点可以开办的理由：

我生长在江南，体弱不喜旅行，抗战前常居沪杭一带。平原沃野，繁华富庶，人烟稠密，都市连绵。那时我张开眼睛，所见的都是人物相，社会相，却难得看到山景，从来没有见过崇山峻岭之美。所以抗战以前，我的画以人物描写为主，而且为欲抒发感兴，大都只是寥寥数笔的小幅。这些画都用毛笔写成，都可照相缩小铸版刊印。那时朋友办报志，都刊登我的画，不相识的编者记者也多来索我的画去刊载。全国各地的乡僻处都有我的画的踪迹，连花生米的包纸中也有我的画的断片。我自信有着不少的读者。这回逃难中，一路上还靠这些读者帮了不少的忙。

抗战军兴，我暂别江南，率眷西行。一到浙南，就看见高山大水。经过江西湖南，所见的又都是山。到了桂林，就看见所谓“甲天下”的山水。从此，我的眼光渐由人物移注到山水上。我的笔底下也渐渐有山水画出现。我的画纸渐渐放大起来，我的用笔渐渐繁多起来。最初是人物为主，山水为背景。后来居然也写山水为主人物点景的画了。最初用墨水画，后来也居然用色彩作画了。好事的朋友，看见我画山水，拿古人

来对比，这像石涛，这像云林，其实我一向画现代人物，以目前的现实为师，根本没有研究或临摹过古人的画。我的画山水，还是以目前的现实——黔桂一带山水——为师。古人说：“画不师古，如夜行无烛。”我不师古，恐怕全在暗中摸索？但摸了数年，摸得着路，也就摸下去。——如上所说，我的画以抗战军兴为转机，已由人物主变为山水主，由小幅变为较大幅，由简笔变为较繁笔，由单色变为彩色了。

以前小幅的简笔单色的人物画，都可照相铸版，展览在全国各地。现在较繁的色彩山水画，在战时却无法复制。只有裱起来，挂起来，才可展览。前面说这展览会还有一点开办的理由，理由就在于此。至于这些画有无展览的价值，就同我以前的数万幅画有无发表的价值一样，我自己不得而知。我只是乘兴而作，任人观览，真好比“聋人也唱胡笳曲，好恶高低自不闻。”

三十一〔1942〕年十一月于国立艺专

---

[1] 本篇于抗战期间载重庆某报。在作者遗物中发现剪报，但前二十短行（约二百余字）已被作者用黑墨涂去。现在按作者修改意图发表。

[2] 应为十四（1925）年。

《画中有诗》自序[1]

余读古人诗，常觉其中佳句，似为现代人生写照，或竟为我代言。盖诗言情，人情千古不变；故为诗千古常新。此即所谓不朽之作也。余每遇不朽之句，讽咏之不足，辄译之为画。不问唐宋人句，概用现代表现。自以为恪尽鉴赏之责矣。初作《贫贱江头自浣纱》图，或见而诧曰：此西施也，应作古装；今子易以断发旗袍，其误甚矣。余曰：其然，岂其然欤？颜如玉而沦落于贫贱者，古往今来不可胜数，岂止西施一人哉？我见现代亦有其人，故作此图。君知其一而不知其他，所谓泥古不化者也，岂足与言艺术哉？其人无以应。吾于是读诗作画不息。近来积累渐多，乃选六十幅付木刻，以示海内诸友。名之曰《画中有诗》。

三十二〔1943〕年元旦子恺记

于重庆沙坪坝，寓楼

---

[1] 《画中有诗》系1943年4月重庆文光书店出版。

《音乐初阶》序说[1]

你要学音乐，我可在七个黄昏内把音乐学习的基本知识教给你。从今天起，你每天晚上来一次。连来七个黄昏，包你能够读五线谱，而且懂得音乐的初步常识。

今天是第一夕，我同你谈音乐序说。没有学过音乐的人，只见音乐的表面，不知道内情。好比经过花园的墙外，望见墙头上露出去的楼阁秋千，树木花卉，不胜艳羡。心想进去游玩，而找不到大门；进了大门也不知方向，无所适从。现在我就先把这音乐之园的门径和地图告诉你。

古来人说“吹弹歌唱”，全是风雅娱乐之事。因此人就把音乐看作“消遣”的玩物，不肯出多大的工夫和气力来学习它。一心想要不费劳力而获得音乐的享乐。这可称为“不劳而获”主义。这是学习音乐第一要禁忌的事。

其次，因为把音乐看作消遣物，就视音乐为开心的“娱乐”。因此对于音乐，一味要求其“好听”。而所谓好听，大都是指油腔滑调的靡靡之音。每逢演奏严肃高尚的乐曲，听者莫名其妙，反以为乏味。而《葡萄仙子》，《毛毛雨》等下等的乐曲，反而被人视为“好听”。这是最近我国音乐界最可痛心的现象。这可称为“低级趣味”主义。这是学音乐第二要禁忌的事。

上述两主义，“不劳而获”与“低级趣味”，是音乐学习上二大禁忌。你得首先禁绝了这两事，才得入音乐之园。否则终身是门外汉。

常有人说：“我因为工作太辛苦，太枯燥，所以想拿音乐来调剂。”老实告诉你，这全是梦想！音乐固然可以调剂生活的苦闷；但限于已经学会的人。譬如某医生，医学很精，音乐也很精。白天为人救苦救难，辛苦了一天，晚上必须开收音机留声机，或演奏他的小提琴。不是医病费力而奏乐不费力。两者一样地费力（也许演奏小提琴比看病更费力）。只是费力时所感得的滋味不同，所以叫做“调剂”。你倘因为工作费力，而要拿不费力的事体来调剂，我奉劝你勿学音乐，还是喝酒睡觉。因为学音乐仍是费力的。

学音乐很费力：第一步，先要认识五线谱。许多人嫌五线谱太费力，半途而废，专门用1 2 3 4 5 6 7来写谱。又有许多人，看五线谱嫌太费力，偷偷地用铅笔在五线谱下面注1 2 3 4 5 6 7等字。这显然是看轻音乐，不肯出力去学习的原故。学五线谱虽说要费力，其实并不很艰苦；比较起学代数几何三角等功课来，实在容易得多。只要你肯费心，理解了五线谱的构造法，多读几本曲谱，看起五线谱来就同看1 2 3 4 5 6 7一样容易。理解五线谱的构造法，很容易，以后两三个黄昏内我可以使你完全理解。但要熟识（拿起谱来就能自由地唱出或奏出），却要费点工夫——多读几本曲谱，各种调子的五线谱都读过几次乃至数十百次，自然会熟识了。

有人说，“何必用五线谱呢！五条细线上仅是蝌蚪似的东西，教人辨出“独来米法扫拉西”来，太伤脑筋。用1，2，3，4，5，6，7，简单明了，一样可以唱歌。用五线谱真是何苦来呢！”

说这些话的人，一定是音乐程度很低的人，音乐欲望很低的人。他只唱过几首小曲。只学过一些口琴。他没有知道高深的音乐。因为乐谱，即1 2 3 4 5 6 7只能记录低浅的乐曲，而不能记录高深的乐曲，只会低浅的乐曲的人，以为简谱尽够用了，等到学习高深的乐曲，才知道必

须用五线谱。什么原故呢？我可简单告诉你：我们由乐谱而认识乐曲的时候，由1 2 3 4 5 6 7是间接的，由五根线上的蝌蚪形是直接的。因为1 2 3 4 5 6 7，在形式上没有表出音的高低，须得由脑中的理智作用来想一想，然后知道2比1高，3比2高；1应该用哪根手指来弹，3应该用哪根手指来弹。譬如1 2 3三个并列，形式上看不出它们的高低关系来。须得由理智作用，才知道这三个音是逐步高起来的。五线谱就不然，记录1 2 3三个音时，把三个蝌蚪形排成逐步高起来的形状，使你一望而知这三音的关系。所以说简谱的认识是间接的，五线谱的认识是直接的。你又要问：直接认识有什么好处呢？我再告诉你：高深的乐曲，同时要唱高低不同的许多音（就是几部合唱），同时要弹奏高低不同的许多音（俗称复音弹奏，其实没有这个名称。音乐弹奏，都是他们所谓复音的。同时只弹一个音的，只是初学者的玩耍）。用五线谱，唱时弹时一望而知这许多音的关系，方便不少。这种方便，现在对你说，你还体会不到；要等到你身历其境，然后确信。信任简谱而反对五线谱的人，到这时候，方才懊悔。始终不懊悔的，音乐始终不长进。

如此说来，学五线谱的力是必须费的。

费力学会了五线谱，你所造就的只是音乐学习的基础而已。因为五线谱的阅读能力，只是音乐学习的工具。用这工具去钻研的有两件工作：一是唱歌，二是奏乐器。这两件工作都比学五线谱更要费力。你倘只想学唱，费一种力；你倘要兼学唱奏，就须加倍费力。

唱歌，一般人看作极容易的事。嘴巴大家生，嗓子大家会响，唱歌何难！独不知我们学习唱歌，不是唱得响就算，却是要唱得声音精美悦耳。学唱歌好比学书法。字，普通人大都会写；但写出来的不能称为书法。须得经过一番功夫，写出来的精美悦目，方才配称为书法。书法的功夫，是在碑帖上多加练习。唱歌的功夫，是在音程和音色上多加练

习。音程就是高低不同的两个音的距离。譬如从“独”到“来”，从“来”到“米”，从“米”到“法”等，须要唱出正确的距离。音色就是音的性质的美恶。唱歌者的嗓子，必须圆熟美丽，好像一种乐器。普通讲话叫喊的嗓子，是不宜于唱歌的。唱歌高深起来，分为高低不同的数部，每一个人，只属于某一部。例如高音部，中音部，低音部等，以后再当详说。数部合唱，则各部各唱高低不同的音，合成一种和谐的美。要参加这种唱歌，更非有练习不可。

如果你不仅要唱歌，还要学一种乐器，则你的费力更多。音乐中最正当的乐器，有二种，一是键盘乐器（就是钢琴风琴），二是提琴。你要学钢琴或风琴，须得买一本基本练习书，一课一课地练习；并且要有先生指导你的指法和弹法，普通学校里，家庭里，有一架琴，大家坐上去乱弹，《葡萄仙子》、《毛毛雨》都弹得出来。但这些只是游戏，谈不到音乐学习。真正的学习弹琴，至少要费一二年的基本练习，方然具有基础。有了基础，方才能弹名家作品。如果你要学提琴，则费力更多。这个乐器音色最美，表演最雄辩，而学习时最困难。她所需要的基本练习，比钢琴风琴所需要的更多。要养成一个及格程度的提琴家，至少非五年光阴不可。这五年内，必须天天练习数小时，而且要有高明的先生指导。

退一步说，如果你的音乐欲望不大，你只想学会口琴，胡琴，琵琶，曼陀铃等乐器，也要费相当的力，方才能够奏得像腔入调。

如此说来，学音乐必须预备下一番苦工，方才能得调剂生活的效果。所以学音乐，第一不可抱“不劳而获”主义。

第二不可抱“低级趣味”主义。因为你如果爱上了低级趣味的音乐，你就陷入下流，从此不能梦见音乐的庄严伟大。好比修行者堕入恶道，

从此不得成佛。音乐本来是深入民间的艺术，农夫野老，也会唱山歌，唱民谣。山歌民谣，在艺术上颇有研究价值。因为这些只是简单朴素，并非低级趣味。现在我所谓低级趣味，是指油腔滑调的音乐。最好的实例，便是《葡萄仙子》、《毛毛雨》之类。油腔滑调与简单朴素，区别何在？这只能感到而不能说明。勉强要说明，我可以告诉你：油腔滑调的音乐，你听了最初感到肉麻，后来觉得四肢酥软，膝骨会屈下来，全身会软倒来（但中了低级趣味之毒的人，并不感觉如此。他们感觉得如何，我可不知）。简单朴素的音乐则不然，你听了只觉得幼稚唐突，单纯明快，一种原始的趣味。但觉异味，却不觉讨嫌。以前有一次，我在野外散步，听见一个农家孩子，挺起了嗓子在唱：

我唱山歌乱说多，

蚌壳里摇船过太湖。

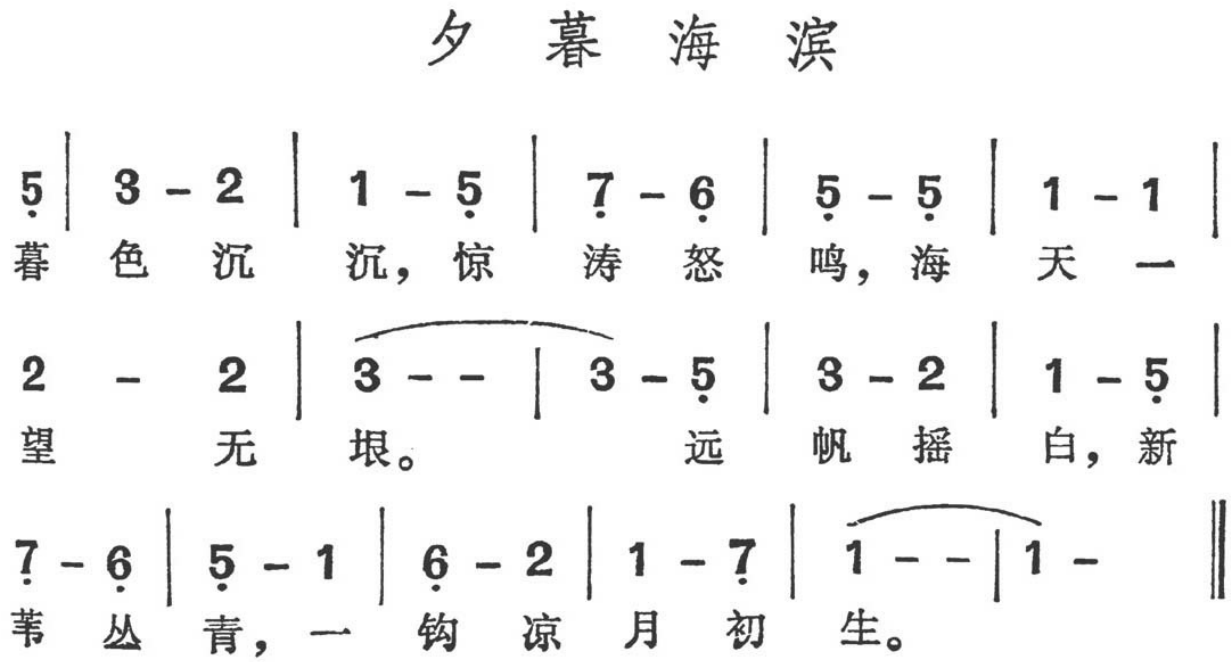
太湖当中挑荠菜，

洞庭山上拾田螺。……

他的曲调，正同这歌的文学情调一样荒唐简朴，使我听了觉得新鲜别致。好比久住城市，一旦走入田野。后来我散步回来，走进市区，首先就听见商店的女孩子唱《毛毛雨》。嗓子黏黏的，格外刺耳。我打了几个寒噤，几乎软倒在马路上。连忙三步并作一步，远而避之，才得安然返家。

大凡油腔滑调的音乐，必用繁音促节，闹热非凡（但要声明，繁音促节闹热非凡的音乐，不一定低级）。因为繁音促节，容易引起无训练的耳朵的注意，容易讨好俗众。你有没有中低级趣味音乐之毒？如果有了，我可举一个极简单而庄严优美的小曲来反证，使你确信音乐不在繁

华闹热，使你确信简单的几个音也能造成高尚的乐曲。下面的一首小曲，只有四行，每行只有七八个音。但是美丽得很，庄严得很。你还没有学过五线谱，我就用简谱来写：



你唱得正确，唱得纯熟，自然会知道这曲的美。这是一种沉静清幽的美，正同夕暮海滨的风光一样。但他只用寥寥的四行，疏疏的六七个音。你想，音乐何等神秘不可思议！小曲尚且如此，大曲的奥妙可想而知。你要尝到这种奥妙的滋味，须得把趣味提高。提高之法，自信力不要太强。换言之，就是不要让先入为主，而确信过去我所喜欢的音乐一定是好。要虚心信受先进者的劝告，然后能由浅入深，由低向高，从幽谷迁到乔木上去。

今晚的一夕话，好比把音乐之园的门径和地图指给你看。你如相信我的话，明天吃过夜饭再来，我引导你跨进园门去。

---

[1] 本篇是重庆文光书店《音乐初阶》的第一课。根据1948年版本（该书初版于

1943年4月）。

艺术的展望[1]

我一向抱着一种信念：“艺术是生活的反映。”我确信时代无论如何变化，这道理一定不易。今天诸君向我提出“艺术的前途”这个大问题，我答复颇不胜任。但根据我上述的信念，不妨解答如下。下面的话，不能如卖卜者的预言未来，但原则上容或有当。

艺术是生活的反映。则欲知道艺术的前途，就先须知道生活的前途。

我们的生活前途怎样？谁能确说呢？但回顾过去，也可逆料将来。过去一世纪中，曾经发生一桩惊天动地的大事件。世界人类的生活，因了这大事件的发生而大起变化，竟变得不可复识。你道这是什么事件？便是“科学昌明”。

科学昌明，机械发达，交通一日千里，天涯便如比邻。地球上各处的物产，文化，风俗，习惯，互相交流，人的生活也就互相影响，互相同化，这是显著的事实。单就中国看，五十年前，西洋的东西舶来中国，中国人视为奇异，都加一个“洋”字。但在这五十年中，渐渐见惯，用惯，就安之若素，当作自己原有的东西看待了。譬如汽车，火车，电灯等现在已被视为世界人类公有的用具了。试想，战争结束，恢复和平，人类把军火的消费移作生活建设之用，将来世界的物质文明的发达，交通的便捷，实在不可想象，可知将来人类生活的互相影响，互相同化，必定比以前更多。孙中山先生的“世界大同”计划，在地球上一定有实现的一日。

如上所述，生活互相影响，互相同化。可知艺术亦必互相影响，互

相同化。艺术之中，最早显露这同化的朕兆的，莫如绘画。我们可由绘画艺术的互相影响及同化中，窥测艺术的前途。

我尝论之：西洋画法的特色是“形体切实”，东洋画法的特色是“印象强明”。例如现在前面走来的是个女人，用西洋画法在油画布上表现起来，是照现在望见的状态描写，虽不奇特，而很逼真，一望而知为一个世间的女人。倘用东洋画法在宣纸上表现起来，是看取其人的特点，加以扩张变化，而夸大地描写。虽不逼真，然而“女”的特点非常强明地表出着。试看古画中的仕女，大都头大身小，肩削腰细，形体上完全不像世间的人。然古代女子的纤弱窈窕的特点，强明地表出着。

近世纪以来，东西洋两种画法已开始握手。乾隆年间，意大利人郎世宁把西洋画法混入中国画法中，描出一种西洋画化的东洋画。大致像现今流行的一种月份牌画，而技艺高明得多。十九世纪末，法兰西人赛尚痕〔塞尚〕（Cézanne）把中国画法混入西洋画中，创造一种东洋画化的西洋画，成为近代西洋画界的主潮。二十世纪以来，汲其泉流的画家，世间到处皆是。现在中国的油画家，也有不少人受赛尚痕的影响，在那里描写中国画化的西洋画。本来是自己家里的东西，给别人拿去改装了一下，收回来似乎新奇些。但其实也并非完全如此。现今的世间，自科学昌明，机械发达，而交通日趋便利以来，东西洋的界限渐渐地在那里消灭。譬如火车电灯等，已被认为世界人类共有之物，决不是一国一地所专有的东西。艺术上也是如此：例如音乐，绘画，建筑，东洋虽然也有固有的技术，也曾经发达过。但是在现代，都不及西洋的发达而合于现代人的生活。所以现在的西洋音乐法，已成为世界的音乐法，被全世界的学校的音乐科所采用了。现代的西洋画法，已成为世界的画法，被全世界的学校的图画科所采用了。现代的西洋建筑术，也将成为世界的建筑术，“洋房”这名称将渐渐地被废除了。故赛尚痕一派的画

法，其实也不完全是西洋画法，不妨认之为现代的世界的画法，照这画派的进展状态看下去，将来一定还要发达，同时东西洋画风和合的程度一定还要进步，即东洋的“印象强明”与西洋的“形象切实”两特色，将更显著地出现在将来的绘画中。

这不是凭空猜疑，有着社会的必然性。今后世界的艺术，显然是趋向着“世界艺术”之路。文学上早已有“大众文学”的运动出现了。一切艺术之中，文学是与社会最亲近的一种，它的表现工具是人人日常通用的“言语”，这便是使它成为一种最亲近社会的艺术的原因。故一种艺术思潮的兴起，往往首先在文学上出现，继而绘画，音乐，雕刻，建筑都起来响应。故将来世界的绘画势必跟着文学走上广大普遍之路，而出现一种“世界绘画”，这种绘画的重要条件，第一是“明显”，第二是“易解”。向来的西洋画法，其如实的表现易解而欠明显。向来的东洋画法，其奇特的表现明显而欠易解，兼有西洋画一般的切实和东洋画一般的强明的绘画，最易惹人注目，受人理解，即其被鉴赏的范围最大，合于世界艺术的条件。

中国画的描写，有许多地方太不肖似实物了。例如远近法，在中国画中全不研究。因此物体的形状常常错误。山水，人物，因为都是曲线，远近法的错误还可以隐藏，看不出来。但中国画描写到器物及家庭，就几乎没有一幅不犯远近法的错误。中国画所可贵的，就是不肯如实描写，而必描取物象的精华，而作强烈明显表现。反之，西洋画的描写，太肖似实物而忠于客观了。过去的大画家的名作，例如米叶〔米勒〕（Millet）的《拾穗》（The Gleaners），辽拿独〔列奥纳多·达·芬奇〕（Leonardo da Vinci）的《晚餐》[2]（The Last Supper）等，铜版缩印，看去竟同照相一般。若能选集照样的人物和地点，竟可以扮演起来拍一张照，以冒充名画。这种如实的描写，对观者的刺激力很缺乏。照

相一般的东西使人看了不会兴奋起来。唯其可贵的，是逼真而易于理解。无论何人，看了都有切身之感，因为画中所写的就是眼前的现实的世间。把这两洋的绘画的特长采集起来合成一种新时代的世界艺术，在理论上与实际上都是可能的事。

这种新时代的绘画，在现今的世间已有其先驱。最近盛行的版画，宣传画（poster）以及商业的广告画，皆是其例。版画用黑白两色，用线条，用单纯明显的表现，近于东洋风的插画，一方面又用切实的明暗法，远近法，构图法，仍以西洋画风为基础。最近苏联版画非常杰出。中国也有人在那里研究木版画了。我每每觉得，看了旧派西洋画之后看这种版画，好像屏息了许久之后透一口大气，感觉得怪爽快的。看了中国画之后看这种版画，又好像忽然从梦境里觉醒，感觉得很稳妥似的。

关于一种主义或运动的宣传画，则明了与易解，尤为必要的条件，为了欲引大众的注意，常把物象的特点扩张地描写；为了欲使大众易解，常用文字为补充的说明。至于商业的广告画，则不顾美丑，一味以易解与触目为目标。甚至丑恶的形态，不调和的形态，只要具有牵惹人目的效果，就都算是“商业艺术”。其实这种不能算是艺术，只是资本主义扩张的一种手段。若强要称它为艺术，这种艺术已被资本主义蹂躏得体无完肤了。不过在求大众的普遍理解的一点上，这里面也暗示着未来时代的健全新艺术的要点——切实与强明。

现在艺术论称这种新时代的艺术为“新写实主义”。“单纯明快，短刀直入”，这八字真言，可谓新时代艺术的“无等等咒”。现代各种艺术都以此为主导的倾向而展进着。

例如建筑排斥从来的繁琐的装饰，而以实用为本位，取简单朴素的形式，像欧洲现代盛行的新建筑便是其例。最近中国也有这种新建筑样

式出现了。

又如文化，现代德意志小说盛行的“新写实主义”，就是出现于文学上的“新写实主义”，用现实社会的现象为主题，取纯化洗练的笔法。又有proletarian realism（无产写实主义）的小说，取报告的形式，作为大众教化的一种手段。其形式简洁明快，有如poster〔宣传画〕的绘画。

又如演戏，舍弃古风的心理描写，而取简洁明快的性格描写，务求场面转换的多样与快速，以集中观者的注意。演戏与文学有密切的关系，现代小说与现代演戏当然取一致的方向。

又如所谓商业艺术，商店的样子窗的装饰也取单纯明快的式样，不复以浓丽繁华为贵，西洋的商店的show window〔橱窗〕装饰，也颇不乏快美的作品。大概取适度变化，使观者感觉爽快；同时以简洁的技艺，把商店性格化，作为广告手段。例如服装店里的人体模型（manikin）为样子窗装饰中最富艺术味的题材，那模型取种种姿势，用种种雕塑法，施以适宜的背景。若能忘记了商业广告的用意而观赏，正像一幅立体的绘画。

又如现代的照相术，也跟着同方向进步着。不复如前之模仿印象派绘画，而注重镜头机械能力的写实，现今的艺术的照相，不复印象模糊而带着玄秘感伤的趣味，贵乎简明地摄取物象的性格，短刀直入地表现volume〔体积感〕的效果。

故有人说：现在的艺术，向着“新写实主义”的路上发展着。新写实主义所异于从前的旧写实主义（十九世纪末法国Courbet〔库尔贝〕等所倡导的）者，一言以蔽之：“单纯明快。”

三十二〔l943〕年五月答艺术学生质问

[1] 本篇原收入《率真集》。

[2] 指《最后的晚餐》。

艺术的园地[1]

艺术的园中，旧时只有八个部分。就是绘画，雕塑，建筑，工艺，音乐，文学，舞蹈，演剧。现在应该添辟四部，就是书法，金石和照相，电影。前两者向来被忽视。因为这两者在西洋是没有的，西洋的艺术之园中不设此两部。中国旧时的艺术之园中，把“金石书画”三部分看作一部，使金石和书法附属于绘画。至于照相，从来不入艺术之园，或称之为“准艺术”。电影因为新兴，亦未被列入艺术之园的部类中。其实，如果工艺（就是器什等日用品）列入艺术，照相也应该列入。如果演剧列入艺术，电影更应该列入。

所以现代的艺术之园，共有十二部门。用一个字代表一门，即书、画、金、雕、建、工、照、音、舞、文、剧、影。现代艺术的园地中，有这一打东西蓬勃地发展着，光景何等热闹啊！

学习艺术，当然不是定要全部修习这十二门艺术。如果要做艺术专门家，一个人一生，只能修习数门或一门，甚至一门中的一部分。

但是，各种艺术都有共通的关系。所以修习一种，对于其他不能全不顾问。尤其是中学生，需要获得各种常识，来建造健全人格的基础。故对于各种艺术，应该都知道一点。

现在先就艺术的十二部门的状况，大约地讲说一番。好比游园，我们先走上一个高岸，鸟瞰全景，就园中各部的风光，大约地领略一番。

第一境，书法：这一境域，位在艺术的园地的东部最深之处，地势最高。风景最胜，游客差不多全是中国人，日本人有时也跟着中国人上

去玩玩。西洋人则全无问津者。虽说游客全是中国人，但大多数的中国人，步到坡上就止步，不再上进。真能爬上高处，深入其境的人，其实也不很多。所以这在艺术的园地中，为最冷僻的区域。多数的游客，还不知道园中有这么一个去处呢。

我为什么这样比方呢？因为书法这种艺术，是我们中国所特有的，西洋向来没有书法艺术。日本人模仿中国人写汉字，但是写得好的极少。中国人虽然人人会拿毛笔写字，但大多数是实用的，不是艺术的。换言之，大多数人写字只求画平竖直，清楚工整，便于实用；不讲求笔情墨趣，间架布局，以及碑意帖法等艺术的研究。因此，西洋人根本不知道有这一种艺术；中国人也多数不把它当作艺术看。尤其是到了现代，学校功课繁忙，社会国家多事。许多青年学子，没有时间，或者没有机会去认识，欣赏，或研究这种艺术。又因为这是实用工具的缘故，被现代生活的繁忙加以简笔化，实用化，通俗化；商业竞争又给它图案化，广告化，奇怪化……几乎使它失去了原来的艺术性。现在我讲艺术，首先提到书法，而且赞扬它是最高的艺术。一般人听了这话，也许不相信。其实我这话根据着艺术的原质。艺术的主要原质之一，是用感觉领受。感觉中最高等的无过于眼和耳。诉于眼的艺术中，最纯正的无过于书法。诉于耳的艺术中，最纯正的无过于音乐。故书法与音乐，在一切艺术中占有最高的地位。故艺术的园地中，有两个高原。如果书法是东部高原，那么音乐就是西部高原。两者遥遥相对。

第二境，绘画：这一境域，也在园的东部，位在第一境之次。其地势不及第一境之高，而其地带却比第一境广大。在全园地中，这一境域范围特别广。游人也特别多。有许多人，专为游览此境而入艺术之园。游览别的境域之人，也必先到这境里来观瞻一番，然后他去。游客中，全世界各国的人都有。而中国人享有特权：这第二境虽与第一境毗连，

而接壤之处没有界限。中国人到第二境去游玩时，这界限便撤销，第一境与第二境相通连，任中国人随意游览。日本人托中国人的福，有时也得享受这特权。然能享受的人极少。

我为什么这样说呢？因为绘画在艺术中为最发达的一种。全世界各民族都有绘画艺术。全世界的艺术家中，画家亦占有多数。绘画是造型艺术（书法，绘画，雕塑，工艺等，凡专用眼鉴赏的，总称为造型艺术）的基础。所以凡学造型艺术的人，必须先学绘画，或者参考绘画。中国自古有“书画同源”之说。就是说描画要参考书法的用笔，方才画得出神气。所以中国的画家大都能书，书家大都能画。画要参考画法；而书不一定要参考画法。所以书法比绘画更为高深。反之，绘画比书法更为广大。这就是说，在质的方面，书胜于画；在量的方面，画胜于书。这两者在艺术中，一高一广，都很重要。

第三境，金石：这是艺术之园的东部最精小的一个区域，位在书画两境之旁，琼楼玉宇，中有雕栏画栋，备极精巧。这一区范围虽然最小，而层楼宝塔，直指云霄。其高度不亚于第一境。或曰，比第一境更高。因为地方太小太高，所以游人很少，只有几个中国人上去游览，直上最高层的也不多。中国人到此境内，也享有特权：即得撤去其与第二境第一境的界限，而遨游于这三境之中。

读者大概都知道：金石，就是刻图章，是中国特有的一种极精深的艺术。在数方分的面积中，用刀刻上几个字，要它们布置妥帖，笔法典雅，全体调和，自成一个圆满无缺的小天地，原是难能可贵的事。专长这种艺术的人，叫做金石家。金石家大都兼通书画。故“书画金石”，向来并称。最近这方面的大家，像吴昌硕便是，他能画，能书，又能治金石，三种作品都很高明。最近逝世的弘一法师，即李叔同先生，也是三才兼长的一人，此外在中国还有许多专家。但因为这种艺术太精深，能

欣赏的人甚少，所以不能发达。这是几方分的面积中的功夫，没有高度发达的审美眼，简直不能欣赏。所以这一区域，在艺术之园中，最为幽寂。

第四境，雕塑：此境与第二境接壤，是艺术之园中的一个动物院。第二境平旷，包含森罗万象；此境崎岖，多畜禽动物。这动物院没有独立的门。要游览此境，必须先入第二境，由第二境转入此境。

原来雕塑与绘画是姊妹艺术。绘画表现平面美，雕塑表现立体美。绘画取材极广，人物，动物，植物，矿物，天体，以及超自然界各种现象，均得入画。雕塑则取材较狭，大多数是人物动物之像。要学雕塑，必须先学绘画。即由平面空间美的研究进入立体空间美的研究。

这里要附记一笔：第二境（画）近来扩充一个新境地，位在园的偏东，外边向大众行道开放，内边与第二、三、四境（画、金、雕）交通。有人特称此境为“木刻境”，实则附属于第二境，故不另立，但附记于此。读者如欲游览此境，请从第二境转入。

第五境，建筑：此境位在第四境外边，离艺术之园的大门不远了。全园之中，此境最为繁华，各种供给都有，恰是园中的一个招待所。同时，因为繁华的缘故，缺乏自然之趣。所以有许多游客，不爱向此境游览。这境地有一个特点，即与“工业的园地”接壤，而且交通往还甚密。因此，游客往往对它歧视，以为它不是完全属于“艺术的园地”的。

读者都知道：建筑是实用物之一。艺术约分为二大类：一类是有实用的，还有一类是但供欣赏而无实用的。书画金石等，都属后者；建筑则属于前者。在艺术上，称无实用的书画金石等为“纯正艺术”，称有实用的建筑等为“应用艺术”。因为前者可作美的独立的表现；后者美只是

房屋上的装饰。又称前者为“自由艺术”，后者为“羁绊艺术”。因为前者可以自由创作，后者被住居的条件所拘束，不能自由创造美的形式。况且工事方面，属于土木工程。故建筑被人视为“半艺术”。这半艺术，其实对人生关系甚大。因为建筑庞大而永久，其形式的美恶，对于人群的观感影响甚大。希腊全盛时代，曾利用最美的殿堂建筑的亲和力来统制人群的感情，使全国民众和谐团结，所以这种半艺术也不可忽视。

第六境，工艺：这境域更在第五境的外面，靠近艺术之园的大门了。繁华亦更甚于第五境。第五境是园中的招待所，这第六境可说是园中的市场。其与“工业的园地”的交通往还，也同前者一样地密。总之，各种情形，都与前境相似，只是零碎琐屑，规模较小而已。

工艺美术，如器具，纺织，日用品之类的制造，属于工业的；但其形式的美，是属于艺术的。故工艺与建筑同为羁绊艺术或应用艺术。这两种艺术，都受实用条件的拘束。所以在艺术的园中，这二境位在大门口最浅显的地方。

第七境，照相：此境狭小简陋，向在艺术之园的大门以外，最近因为境内景象同第二境（画）有些相似，故被列入艺术的园地内，靠着园门，好比门房。这境域虽然狭陋，但近来努力模仿第二境，有时倒也足供游览。游客以西洋人为多数。有的西洋人，对于这第七境，竟用对第二境同样的兴味来欣赏。

照相，原来是工艺之一；最近模仿绘画，就得了“美术照相”的名称，而抬高了地位。同时在绘画方面，最近盛行一种如实描写的绘画，叫做“写实派”的，竟同照相类似。因此西洋人对于照相，有了与对绘画同样的兴味，但照相的制作，毕竟机械力居多，而人力居少。故作品中客观模仿的分子太多，主观创造的分子太少。故其艺术的价值低浅。只

能派它做艺术之园的门房。

以上七境都位在艺术之园的东部，由深而浅，自成系统。这东部七境，有一共通点，即都是静穆的境地。——这都是用眼睛观赏的。

还有五个境域，位在艺术之园的西部，也自成系统。待我一一说明如下：

第八境，音乐：这一境域，位在艺术之园的西部最深之处，地势最高，风景最胜，与东部的第一境（书）相对峙。但这所谓风景最“胜”，并非普通的好景。这境中并无固定的具体的楼台亭阁，花卉草木；只是云烟缥缈，波澜起伏，光色绚烂，气象千万，远胜于固定的具体的风景。第一境也有这种胜景，但与此境情形稍异：第一境是静止的，此境是流动的；第一境游客甚少，此境游客非常热闹。古今东西各国的人，都爱向此境游览。据孔子说，中国周朝时代，曾经有人深入此境，登其极顶。西洋也有许多意大利人与德意志人，遨游于此境的高处。但是多数的游客，不肯深入直上，大都爬到此境的坡上就止步。所以此境的热闹部分，只在低近之处。其高深的地方，同第一境一样地岑寂。

读者大约可由过去的经验上领会得音乐境地的美妙。我明白告诉你，书法与音乐，是艺术中最精妙的两种。一切艺术中，表现的精致，前者诉于视觉，后者诉于听觉。表面形式各异，内容精神实同，你如不相信，我可举例为证：用笔描写有名目的形状（例如画一朵花），笔墨受形状的拘束，难得自由发挥感兴。反之，描写无名目的线条（例如写字），就可在线条本身上自由发挥感兴了。表现有意义的声音（例如作诗，作文），声音受意义的拘束，难得自由发挥感兴。反之，表现无意义的声音（例如奏乐曲），就可在声音本身上自由发挥感兴了。故在艺术的本质上，书法高于绘画，音乐高于文学。

第九境，舞蹈：此境位于第八境之次，与第八境为贴邻。据说在古代，第八、九两境不分界限，共通为一。后来虽然分别为二，但也时时交通。凡欲游览第九境，必须开通第八境的界门。徘徊往来于两境之间，同时并赏两地的风光。

舞蹈，就是用身体的姿态来表现种种情感。比较起音乐的用声音表现情感，工具简单而笨重，故需要音乐的帮助。但不用音乐帮助的默舞，也自有其独特的舞蹈美，被称为无声的音乐。读者须知道，人的身体，是艺术表现的工具之一，与声音，线条，色彩等同列。舞蹈便是以人体为工具的一种艺术。

第十境，文学：此境位在第八、九两境之次。地势不及第八境之高，而地带广大得多。这是西部最广大的区域，与东部最广大的第二境（画）相对峙。全境之中，此二境最广，亦最宏富。宇宙间森罗万象，人世间种种现状，此二境中无不包含。所异者，第二境皆静止相，此第十境则动静诸相具有。第十境的范围，实比第二境更广，所以有许多人，不当它是艺术之园中的一部分，而把它看作独立的一园。此境因范围太广，故内中又分做小部分，曰文，曰诗，曰词，曰曲……游客，世界各国的人都有，大都每人只能专游一部分。因为地方太广，游了一部分，大都没有余力再游其他部分了。

第十一境，演剧：此境位在前三境（音，舞，文）之次，而与前三境相通。此境范围之大，与第十境相去不远。景物的宏富，亦与第十境相似。所异者，前境多抽象，此境多具象；前境单纯，此境复杂。以上所述十境中的景象，在第十一境中差不多齐备。所以有人称此境为“综合境”。

第十二境，电影：这实在不是一个境域，却是艺术之园的大门西首

的一面大镜子。这镜子很大，立在第十一境（剧）的旁边，能把第十一境中的景象完全映出。艺术之境中，向来都有这面镜子，不是最近新设立的。虽只薄薄的一片，却能总摄西部四境（音、舞、文、剧）的景象。所以近来游客特别众多。

最后三境，关系密切。因为文学中的戏剧，与演剧、电影根本是同一作品，作不同的表现。原来文学这种艺术，表现力最大。它是用言语为工具的，故宇宙间人世界一切动静，都是它的题材。它虽然没有颜料，不能描一朵花，但它能用言语代替颜料，譬如“海棠经雨胭脂透”。它虽然没有音符，不能奏一个曲，但它能用言语代替音符，譬如“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣”。所以文学可说是万能的艺术。但其缺点，只是几句空言，要人想象出来；却没有具体的表现。演剧便是弥补这缺点的。它把文学中要人想象的东西，实际地演出，使鉴赏者不必想象而可看到实物，因而获得更强大的效果。

故曰，文学是脑筋中演出的剧，演剧是舞台上演出的剧。至于电影，原来是演剧的复制。但凭仗机械的方法，能作演剧所不能作的表现，是其特长。这是艺术中后起之秀。其将来的发展，未可限量呢。

这算是艺术之园的一张地图。总之，东部七境皆静景，西部五境皆动景。此真可谓气象万千，美不胜收。况且园门无禁，昼夜公开。爱美诸君，盍兴乎来！

---

[1] 本篇原收入《率真集》。原载1943年《中学生》(战时半月刊)第65期。

艺苑的分疆[1]

艺苑里面，如前文所说，分为十二个境域。东面七境是静的，西面五境是动的。我们去游览，倘要对各部都深入而细玩实在太费时，太费力，竟可说是不可能的。因为青年的读者，要游览的文化区域很多，不是专游艺苑的，譬如，科学的园地，工学的园地，农学的园地——青年人都应该去瞻观的。故读者对于艺苑，当然不能对各部都深入细玩。你们没有这许多工夫。你们只能走马看花，观赏其大体；但选几处最重要的地方特别留意探察。这便可举一反三，闻一以知十了。上一讲，好比艺苑的地图。这一讲，就像导游或指南。艺苑十二境，疆域如何区分？哪里是最重要的地方，应该特别留意探察的？今天我们就来谈谈这些问题。

艺苑十二境，前已说过，东七境是静的，西五境是动的。这是极大体的分类。现在我们再来详细分析，然后苑中部门，可以一目了然。

艺术的分类法，并不简单。依种种标准，便有种种分类法。今举重要的三种，而最后一种最为主要。

第一种，依艺术品的题材而分类，艺术可分为“模仿艺术”与“非模仿艺术”两类。

题材，就是艺术中所表现的东西。这东西倘是模仿世间某种东西的，就叫做模仿艺术。反之，并不模仿世间某种东西的，就叫做非模仿艺术。举例来说：譬如图画，无论哪一种画，里头一定表现着一种或数种世间的东西。像茶壶、茶杯、苹果、橘子、山水、风景、人物、花卉，都是世间的东西。一定要表现出世间的东西的，叫做模仿艺术。反

之，譬如音乐，每个乐曲，都只有“独来米法扫拉西”七个音的组合。这七个音，只能变化其高低、强弱、长短、快慢，而不能表现出一种东西来。这就叫做非模仿艺术。

检点一下看：雕塑，一定要照着人体或动物等而制造的。照相，更不必说，一定要表出世间的东西的。这些都是模仿艺术。反之，建筑和工艺，自有其实用条件，决不能照世间的东西制造。书法和金石，都用文字表现；文字也自有定形，不照世间的东西。其他舞蹈、文学、演剧、电影，也都由艺术家心中自由创造，不必照世间某种东西而表现。这些都是非模仿艺术。

然而这里还要附说一笔：上述的分类法，把艺术分为模仿与非模仿两类，都不是严格的。每种艺术，都有特例。譬如图画，固然每幅都要模仿外物的；但是图案画装饰画就属例外。只要形状色彩美观，描些无名的形象，怪异的模样都可以。最近的过去，西洋有几种新派绘画，叫做立体派、未来派的，都不描世间的东西，却用形状、线条、色彩自由配合，作成莫名其妙的画面。这种便是例外。但这种新派绘画，只在二十世纪初流行一时，不久就消灭，足见不是正当的绘画，没有永久的价值。其实不必说它，只因立体派、未来派这种奇怪的名称，到现今还流传着，读者恐怕也有听到的机会，所以带便一说。无非要说明，模仿艺术中也有非模仿艺术的分子。

反之，非模仿艺术中，也含有模仿的分子。例如音乐，“独来米法扫拉西”原是不能模仿世间物象的；但是可以模仿世间的音。譬如水的流声，鸟的鸣声，都可用音模仿，插入曲中。战争时代的音乐，更有把马蹄声、喇叭声、大炮声描入曲中的。最近有一种乐派，叫做“标题音乐”，就是用音来描写一篇小说，一个故事。其中模仿的分子更多。还有一种低级趣味的音乐，叫做“模仿音乐”，那就同做“隔壁戏”（即口

技）的差不多。奏起乐曲来，可以使人仿佛感到一种情景：救火，游泳，铁匠店的工作，自鸣钟店的营业，猎人的狩猎等。但这些音乐近于游戏，浅薄无聊，不是正当的音乐。无非要读者知道，非模仿艺术的音乐中，也可有模仿的分子。其他，建筑和工艺，有时也含模仿分子。例如一间房屋（建筑），一把椅子（工艺），其大体不能模仿某种物象，但其局部也可以模仿：譬如房屋上用龙凤装饰，椅子脚上用狮虎的爪等。又如书法和金石，都用文字，文字都有规定的形状，不能模仿某物。但是中国文字之中，有一种叫做“象形文字”，根本是模仿世间物象的。例如“日”，篆文写起来是画一个圆圈，中央点一点，正像一个太阳，里头据说有一只金乌。又如“月”，篆文是画一眉弯，里头点一点，正像一个缺月，里头据说是一只玉兔。草书、行书、楷书，都已变形，所以不像。金石用篆书，遇到象形文字就同绘画一样。记得某人有一颗图章，长方的，上面画一个山，一个月亮，下面画三条水纹，水上突出一块石头，竟是一幅简笔的风景画。起初我以为他的图章不刻文字而刻绘画。仔细一看，看见底下三条水纹，上下两条都是中间刻断的，只有中央一条不刻断，明明是篆文的“水”字的横写。又看高头的山，也正是篆文的“山”字。我想了一会，就恍然悟到，他刻的是苏东坡《赤壁赋》中的两句：“山高月小，水落石出。”从这个特例看来，书法金石同画一样，都是模仿艺术。但究竟象形文字只是文字中的一部分，故大体看来，书法金石还是属于非模仿艺术的。至于文学，非模仿的分子很多，如议论文，抒情诗等，但模仿的分子也不少，如记事文，叙景诗等。演剧与电影，就同文学相似。只有舞蹈，模仿的分子最少。舞蹈虽有种种名称，例如落花、流水、雁南归、蝶恋花——究竟不过依稀仿佛，勉强命名。舞蹈的本质终不过是人体的姿态而已。

上述第一种分类法，以模仿不模仿为标准，显见不是严格的。只因“模仿”，在艺术上是一件重要的事，所以要提出这个分类法，使读者

先明白艺术与模仿的关系。就读者切身的事说，你们的图画课，就是必须用模仿的。先生教图画，第一要你画得“像”。但如果你画得太“像”了，同照相一样，先生又要嫌你太机械，没有画趣。可见“模仿”在艺术上并不是简单的一件事。这问题现在暂时无暇详谈，容后再说。

第二种，依艺术品的用度而分类，艺术可分为自由艺术与羁绊艺术两类。

艺术品之中，有的单供欣赏（看看或听听），有的欣赏之外又可供实用。前者叫做自由艺术，后者叫做羁绊艺术。例如绘画，无论中国画，西洋画，大都是挂在客厅书房等区作为壁饰的，所以中国画题款时常写“补壁”二字。譬如朋友造新屋，你送他的字画上写：“某某仁兄新居补壁。”补壁的艺术品的用度，就单有看看，即欣赏欣赏，此外并无其他用处。故绘画属于自由艺术。雕塑就与绘画同类，雕塑大都是只供瞻仰观赏，别无用处的。此外，艺苑西部的五种，音乐、舞蹈、文学、演剧、电影，也都属于自由艺术之类。音乐只供听赏，毫无实用。舞蹈也只供观赏，别无实用。文学、演剧、电影，亦复如是。以上都属于自由艺术。反之，例如建筑，必须供人居住；工艺，必须供人应用，就属于羁绊艺术。羁绊，就是受实用条件的束缚。造屋，必先顾到遮蔽风雨，坚固耐久，以及人的坐卧起居的方便等条件，然后施以装饰，令其美观。造一把椅子，必先顾到其稳固，坚牢，适体等条件，然后施以装饰，令其美观。故羁绊艺术制作时，不能自由发挥你的美的理想，只能迁就实用的条件而加以附饰。故与其说是“欣赏之外又可供实用”，不如说“实用之外又见美观”为妥当。故羁绊艺术又称为应用艺术。

诸君便会想到：还有书法、金石、照相三种没有谈到。不瞒你说，这三种性状稍异，东边勿着西边着，同时又像驼子跌一跤，两头勿着

实。例如书法，写对子、屏条、中堂、扇面等，完全是欣赏的；但写招牌、匾额、函牍、文书、帐目等，又完全是实用的。又如金石，书画专家用的完全是欣赏的，故俗称为“闲图章”。但签字盖章用的又是法律手续，完全是实用的。又如照相，最近模仿绘画的那种美术照相，全同绘画一样，属于自由艺术。但战地的实景、祖宗的遗像，以及报名照片等又完全属于实用。所以这三种，有实用的，又有欣赏的，即半属于羁绊艺术，半属于自由艺术。诸君或者要说：“函牍、帐目、签字、盖章，以及报名照片等，你为什么要把它们归入艺术中？把这些除外，那么书法、金石、照相都属于自由艺术。”这话也不错。那些当然不能归入艺术中；但多少含有几许艺术的分子。譬如写信，实用方面的起码条件，原只要字迹看得清楚，能够传达发信人的意思就够了。但人生的事，说也奇怪，无论什么东西，总希望在实用的起码条件之外再加艺术的分子，使它有一种快感。人类的文明程度越高，这要求越大。故生在二十世纪的我们，写信时于字迹清楚及传达意思之外，又必讲究形式，用如意笺，八行书，十三行，写小楷，行书，章草。写情书的还要挑选金碧辉煌，柳绿桃红的洋式信笺，写上最优美的字体。他如签字盖章的章，本来只要刻个木戳子，姓名字眼不错，银行汇票，邮局挂号信都可到手。但是受过教育，接受文明生活的人，多数不肯草草地刻个木戳子，必须请金石家来一下，甚至用牙章，晶章，求其美观。又如报名照片，原来只要认清面目，但是认清面目之外又兼美观，岂不更好？所以广义地谈艺术，人生一切事体中无不含有艺术分子，只是分子的多少不同而已。我们谈艺术，好比谈糖。纯糖当然要谈，香蕉糖、橘子糖、柠檬糖、花生糖、酥糖、麦糖，以及糖山楂、糖圆子里头的糖，甚至奎宁片上的糖，也都不妨谈谈。它们虽然不是纯正的糖，但总含有糖分在内。说话不觉走入歧途，赶快回头来谈自由艺术与羁绊艺术。

话说自由艺术与羁绊艺术，虽如上述，其实也并不严格分别，例外

的还是不少。譬如绘画，雕塑，原是只供欣赏而无实用的自由艺术。但如果画的是总理遗像，雕的是总理铜像，你能说供“欣赏”吗？欣赏二字应改为“瞻仰”，“礼敬”。瞻仰礼敬，便带实用性了。故绘画与雕塑也不是完全的自由艺术。反之，建筑与工艺，原是有实用条件的羁绊艺术。但是中国的宝塔，巴黎的凯旋门，大观园门口的石狮子，骨董店里的古玩玉器，以及洋装上的领带等，你说有什么实用？宝塔是建筑之一，但多数只供观赏，无人居住。凯旋门建在一大块空地上，空地上根本不需要门，这门完全失却了“门”的实用性。大观园门口的石狮子，当它独立的雕塑看，是自由艺术；当它建筑的一部分看，是羁绊艺术中的自由艺术。古玩玉器，例如瓶、樽、杯、盘之类，大都脱却了实用性而专供欣赏。洋装上的领带，也是工艺品之一，但是全无实用的必要，只是一种装饰。辜鸿铭老先生曾经把它比作清朝人的辫子，说得很对。可见建筑与工艺，也不是完全的羁绊艺术。又如音乐和舞蹈，文学和演剧和电影，明明是专供欣赏而无实用的自由艺术。但严格地讲来，也不无实用的分子。例如军队用音乐鼓励士气，医生用音乐治病（这在外国有实行者，有名的哲学家尼采，就是拿音乐治病的），文学者用小说戏剧批评问题，改革社会，都是近于实用的。不过这是间接的实用，不是艺术品直接供实用，故音乐、舞蹈、文学、演剧、电影，终不失为自由艺术。

如上所述，只供欣赏而无实用的称为自由艺术，有实用而兼美观的称为羁绊艺术，也不是确当的分类法。因为广义地说来，欣赏也是一种实用，不过是通过人心的间接的实用。所以最确当的艺术分类法，要算下述的第三种。不过上述两种，于艺术学习上颇有关系，所以也有列举的必要。

第三种，依吾人所用的感觉而分类，艺术可分为视觉艺术，听觉艺术与综合艺术三类。这是最主要的艺术分类法。

先就感觉说说。我们欣赏无论哪一种艺术品，必先经过感觉，然后诉于感情及思想。这感觉是最初必由之径。所以凭感觉而分类，最为确当。我们对于艺术所用的感觉，主要的有四种，即视觉，听觉，触觉，运动感觉。对绘画用视觉，对音乐用听觉，大家都知道。触觉是对雕塑用的，运动感觉是对建筑用的，读者听了或将怀疑：难道我们欣赏雕像时大家用手去摸，欣赏建筑时大家用腿去跑吗？答曰：并非如此，我们欣赏雕像时，虽然不用手去摸，但因为像是立体的，我们的眼睛跟了立体形的各面而移动。移动时发生一种感觉：例如这斜面很峭，这弯度很缓，这表面很粗，这表面很光滑等，这便是触觉。触觉是通过了眼睛而应用的。换言之，雕塑欣赏时，触觉是被翻译为视觉而应用的。同理，我们欣赏一所建筑时，虽然不用腿去跑，但因建筑是立体而中空的，我们的眼睛跟了这中空的立体形的各部而移动。移动时发生一种感觉：例如这里宽广，这里精小，这里气爽，这里安稳等，这便是运动感觉。运动感觉也是通过了视觉而应用，即翻译为视觉而应用的，这样说来，艺术所用四种感觉（视、听、触、运动）其实就只视和听两种感觉。换言之，我们对付艺术，就只用眼睛和耳朵两种感官。一切艺术，依照了这标准而分类，最为确当。用眼接受的，为视觉艺术。用耳朵接受的，为听觉艺术。兼用眼和耳接受的，为综合艺术。

视觉艺术：绘画、雕塑、建筑、工艺、书法、金石、照相。听觉艺术：音乐、文学。综合艺术：演戏、舞蹈、电影。——附加两点说明：文学，普通是用文字印刷在书上，我们用眼睛看书而欣赏的。但这并非视觉艺术。不过因为我们对这文学作者时代远隔，或者地方远隔，不能当面直接听他讲话，所以他用铅字代替了讲话，我们用眼睛代替了耳朵，而间接听他讲话。所以文学属于听觉艺术。我们看书，并非用视觉欣赏铅字的形象美，却是用耳朵通过了眼睛而欣赏那些说话的意义美与音调美。其次舞蹈，大都是和音乐相结合而合并表现的。所以也属于综

合艺术。有一种不伴音乐的舞蹈叫做默舞，可单用视觉去欣赏，属于例外。原来舞蹈这种艺术在人间最初发生的时候，就和音乐相伴。所以艺术上讲音乐和舞蹈为双生的姊妹艺术。

如上所说，许多艺术，不外用眼睛和耳朵两种感官去对付。即艺术不外乎视觉艺术和听觉艺术两种（综合艺术就是这两种的兼并，可以不论）。如前所说：读者诸君不是专门研究艺术的，也没有一一研究各种艺术的工夫。你们的游览艺苑，只能走马看花，观赏其大体；但选几处最重要的地方特别留意探察，便可举一以反三，闻一以知十了。那么，现在的问题，就是哪几种是最重要的艺术，可以由此举一反三，闻一知十？

这问题很容易解决：我们已知一切艺术不外视觉的和听觉的两种，只要捉住两种艺术中的代表者，就可从事研究了。

视觉艺术的代表者，是图画。

听觉艺术的代表者，是音乐。

图画为什么可为视觉艺术的代表呢？这虽然只是平面上的艺术，但因图画能于平面上作立体的表现，故兼有立体与平面的效果。例如在纸上画一张桌子，四只桌子脚其实同在一平面，看去却像有远有近。画一条走廊，看去有数丈的深；画一条铁路，看去有数里之长。这方法叫做远近法，或者叫做透视法，这在以后再加详说，现在暂时不提。还有，在平面的纸上画一个皮球。看去好像是立体的圆球；画一张脸孔，看去鼻子会凸出来，眼睛会凹进去。这方法叫做阴影法，也在后来再加详说。图画有这两种方法，故用前法，一寸可以看成数里；用后法，扁平的可以看成凌空，可见图画是平面而兼立体的研究。所以世界各国的艺

术专门学校的制度，凡学雕刻或建筑者，必须先从绘画学习入手。一年级的学生，无论绘画系，雕刻系，建筑系，工艺系，一概先学绘画。反之，学绘画者不必兼学习雕塑或建筑等。这可证明绘画有视觉艺术的代表的资格。

音乐为什么可为听觉艺术的代表呢？这理由很明显：听觉艺术根本只有音乐和文学两种。音乐是声音造成的艺术，文学是语言造成的艺术。声音诉于听觉后，直接连于感情，语言诉于听觉后，便须经过理智的思想，然后连于感情。故声音是纯粹感觉的，语言则是感觉兼思想的。如此说来，文学不是纯粹的听觉艺术，只是含有听觉美的分子而已。文学中含有最多量的听觉美的，莫如诗词歌赋。但诗词歌赋，必以内容思想美为主，而音节美为副。如果内容思想空虚而光是读起来音调铿锵，一定不是良好的文学。有人讥讽从前做八股文章的人，说他们的文章是："夫天地乃宇宙之乾坤，吾心实中怀之在抱。"还有："赳赳武夫，诚武夫之赳赳者矣。夫武夫而既赳赳矣，得不谓之赳赳之武夫也哉！"读起来音节朗朗，而内容空虚可笑。虽是谑谈，足证文学是思想为主而音调为副的。文学创作，先有高尚的思想，然后借音乐美来表现。好比牛奶里加一点糖，滋味更好。音乐是纯糖，文学是牛奶加糖。所以听觉艺术的代表，当推音乐。

如上所说，一切艺术，图画和音乐两者可以代表。所以非专门的艺术研究者，只要对这两种特别留意探察，就可由此举一反三，闻一知十。普通学校的艺术科，所以单取这两种者，便是为此。

这样，我们的艺苑中的分疆，就一目了然。

---

[1] 本篇原收入《率真集》。原载1943年《中学生》（战时半月刊）第67期。

东西洋的工艺[1]

我国自从与西洋交通以来，西洋的用品不断地输入。直到现在，我们眼前所陈列的工艺日用品，就处处有两种形式并存着，即原有的东洋式工艺和舶来的西洋式工艺。譬如目前，我的案头，就可找到实例：毛笔，是东洋式的笔，钢笔，是西洋式的笔。茶碗（即有盖有底盘的，茶店常用的茶碗），是东洋式的茶具；茶杯，是西洋式的茶具。我们就从这两种东西研究，也可找出工艺美术的东洋式和西洋式的区别来。请听我讲：

用具是给人用的，故“用具的形式必须适合人体”。不管用具的东洋式或西洋式，对这原则大家必须遵守。毛笔必须适合于手，钢笔也必须适合于手。茶碗必须适合于口，茶杯也必须适合于口。但是，对原则的遵守的程度，东西洋却有深浅不同之别。东洋式用具，对于人体，不过约略地适合而已；西洋式用具，对于人体，却非精密地适合不可。例如我案头的毛笔，中国人只取五六寸长，二三分直径的一根细竹，但教人的手便于把握，不嫌长，不嫌短，不嫌粗，不嫌细，就算是“适合人体”了。西洋人则不然，必须把笔杆两旁作成曲线形，使搁手指的地方凹进些，以适合手指的凸形。使笔杆的中部膨胀些，以适合大指食指中间的空洞。使笔杆的上端缩尖细起来，以减轻手背的负担而稳固笔身的重心。总而言之，钢笔的形状，是精密地适合于人的手的形状而制定的。又如我案头的茶碗，中国人只取直径三四寸的一个近似半球形的中空的器皿。只要下面有底，可以安置桌上；中央有容积，可以泡茶；上面有边缘，可以使人用两唇衔住边缘而喝茶，又可使人用两指捏住边缘而端茶，就算是“适合人体”了。但西洋人不能就此满足，必须把茶杯的

边缘制成S曲线的形状，使它十分适合于两唇之间的空隙，使口衔杯时感觉舒服；必须在杯的一面装一个环，使人便于端茶，而环的洞的形状，又必须十分适合于手指的形状，使手指插入时感觉贴切。总之，凡东洋式的用具，都只是约略地适合人体；凡西洋式的用具，都精密地适合人体。我的案头虽然贫乏，不料已经具备着东西洋两种工艺形式的代表。这真是很有兴趣的一种研究。

“约略的写实”与“精密的写实”，我们可把东西洋美术形式如此区别。

上面的例不够，不妨申说一番：先来看服装吧。衣服是与人体最接近的东西，最应该“适合人体”而制造。但东洋的衣服，也只是“约略”地适合而已。试看晒在竹竿上的中国短衫，两袖竟成一根直线。若要依照衣服的形式而穿衣服，两臂就须得向左右平伸，好像体操的一个姿势，或者小孩子“捉盲”[2]的姿势。两臂岂不太酸？你嫌手臂酸，只得放下来。放下的时候，你的两腋间，就有许多布变成余多的东西，非重重叠叠地皱起来不可。大家把重重叠叠的许多皱布夹在腋下而度日，习惯了不以为奇。但你伸手去摸摸看，我们的腋下实在不很舒服。尤其是怕痒的人，被我说穿了，手臂一动，腋下肉麻起来，就会笑个不休呢！裤子，又何尝不如此？你看晒着的裤子，两脚管差不多成四十五度角。若要依照裤子的形状而穿裤，那走相着实难看。但我们都不依照它，大家把裤裆里余多的布皱起来，夹着这团皱布走来走去，不以为奇。

古代的衣服，其适体的程度比我们现行的衣服更差，更是“约略”的了。日本人的服装是依据中国古装的，比我们的更不适体。袖子很大，腰身很大，领口没有固定，只有一条护领箍在项颈里。总之，日本的服装，古代的服装，余多的皱布比我们的更多。印度人的服装，有些宗教徒的服装，也都依据古风，那就更不适体。有的简直只有一条囫囵的

布，缠绕在身体上，就算是衣服了。日本人穿草屨和木屐，这也是中国古风。草屨实在只是两块草结成的片子，头上钉个襻，夹在足趾之间就算鞋子了。木屐实在只是两只小凳，也用襻夹在足趾间，人就拖着两只小凳走来走去。这些鞋子，太不适合于足，只有大小这一点总算适合于足而已。这可说是东洋式服装的代表作。

回头来看西洋服装，就见得大不相同：洋装，处处依照人体的形状而制造。你到裁缝店去做洋装，也一定用尺量你身体的各部，肩膀，胸部，腰身，手臂，都量得准确。做成的衣服，挂起来，就同穿在身上一个样子。裤子亦复如是，都没有余多的布。所以穿在身上，各部紧紧的贴体，就把人体的原形分明地显出来。中国的现代女子（现代就是摩登，摩登女子，原来不是不好名称，被近来一般人用坏了。我怕读者生气。所以称现代女子），穿的可说是中国形而西洋式服装。她们做衣服，也要精确地衡量身体各部，一分一毫也不得差。旧式的女衫，身体两旁只是两根直线。同现在男子的大褂一样；新式的女子旗袍，身体两旁的线就弯弯曲曲，完全依照身体，胸部，臀部，各部都贴切，毫无余多的布。所以穿新式旗袍的现代女子，其身体的原形十分显出，夏天，竟同裸体差不多。这与中国的古代女子大不相同了。中国的古装女子，衣服上余多的布太多，把小小的身体深深地藏在一大堆罗绮中，只让一个脸孔露出。中国女子服装的古今变化，实在是极端相反；换言之，也可说服装的东洋式与西洋式极端相反。摩登女装固然有“称体”的美；但是（看古书中描写的仕女）古代女装也有它的“飘然”的美，关于美不美的问题，言之甚长，让我将来再讲。现在我还要请你们看看皮鞋。皮鞋与草屨木屐，也是极端反对。草屨木屐，太不适足；皮鞋则太适足。皮鞋底的形状同雨天外面走进来的赤足人在地板上所留的湿印一样。而且左右足严格地分别。比起两只小凳的木屐来，不是极端相反吗？

服装已经谈得够了，再来谈谈家具。就谈我现在坐着的椅子吧。椅子是给人坐的，其形式当然要适合于坐的人的身体。但也同服装一样，中国式椅子只是“约略”地适合，西洋式的椅子就“精密”地适合。老房子厅堂里，两旁总是相对摆着八把大椅子，叫做“八仙椅子”。这种八仙椅子即使坐了真能成仙，我也不要坐，大都高得很，坐了脚踮不着地，坐久了大腿麻木。又是大得很，坐一个人太空，坐着只有两只“鸡翅膀”[3]的曲线上的一点和靠背的直线上的一点相切，其余的背部都悬空。若是夏天，靠得久了，“鸡翅膀”的骨头痛得很，远不如不靠而正襟危坐的好。这种椅子，实在因为太不适体，所以坐了很不舒服。其余中国式的家具，大都类此，都只是约略地依照人体而制造。所以中国式的家具，用时大都不很舒服。老式的木匠们有一句成语：“桌子三尺三，凳子一尺八。”据说三尺三是依照“上有三十三天”的数目，一尺八是依照“下有十八层地狱”的数目。倘含有象征的意思的话，古人就把供食物的桌子看作天堂，把坐屁股的凳子看作地狱，就是把一个人的上身和下体极端分别。但现在无暇谈这些。现在我只说古代桌子凳子的尺寸的不适合人体。无论是鲁班尺，小尺，三尺三寸高的桌子与一尺八寸高的凳子，实在太高，爬上爬下是很吃力的。我们现在惯用的新式家具，桌子不过英尺二尺七，椅子不过英尺一尺六。这是最适合于人体的尺寸。有的人家，古风家具和新式家具并存。你如果用旧式的桌子而坐新式的凳子，桌子板就同你的下巴差不多高，写字，吃饭，都很吃力。日常生活的不便，莫甚于此（这种不便，我在逃难中常常碰到）。中国家具本来不很适合身体，古式和新式混杂之后，就变得很不适身体了。

反之，西洋式的椅子，就精密地适合身体。高低，大小，都依照普通人的身体，靠背的角度，也必定是斜斜的，靠上去背部正好贴切。有的还在接触“鸡翅膀”的一部分，装一块弯度与背部相似的光板，靠上去怪舒服的。假如椅子的左右有靠手，靠手的高度和形状也都适合身体，

正好承受小臂；放平的地方又圆圆的，光光的，正好让手握住。西洋人这样精密地适合了人体而造椅子，还觉得不满足。因为木头是硬的，不能伸缩。坐的人或胖或瘦，或长或矮，总不能十分适合每人的身体。于是又想出一种宽紧带式的椅子来，就是“沙发”。沙发里面装钢丝做的弹簧，能屈能伸。不管坐的是大屁股或小屁股，它都能迎合，服服贴贴地适合你的屁股、腰肢、背脊和手臂。还有一种沙发式的眠床，叫做“席梦思”的，躺下去竟同翻在烂泥田里一样，浑身与床贴切。家具的“适体”，实在莫过于此了。

以上已把东西洋的服装器具的形式的区别举例说明过了。用具是给人用的，故用具的形式必须适合人体；换言之，即工艺品的形式必须写实。但东洋工艺品是“约略的写实”，西洋工艺品是“精密的写实”。上面的几个例子已经够说明这个区别了。

究竟哪一种式样好呢？我在上面的叙述中，曾经处处表示东洋工艺品用时不舒服而西洋工艺品用时很舒服的意思。老实说，究竟西洋式比东洋式好，古代希腊的大哲学家苏格拉底曾经为美下一个定义。什么是美？他说：“凡适合于目的及用途的，就是美的。”苏格拉底这美的定义，不免有些毛病。因为他是专指建筑和工艺而说的。故对于别的艺术，就不适用。譬如绘画，音乐，有什么目的和用途呢？但对于建筑和工艺的美，他的定义实在是一句至理名言。我现在判断西洋式工艺比东洋式工艺好，就是根据苏格拉底的定义的。衣服是身体穿的，椅子是身体坐的。故越是适合身体，就是越适合于目的及用途，就是越美。故西洋工艺实在比中国工艺更美观。试看小孩子，倘穿中国旧式服装，一件马褂式的短衣，一条臃肿的棉裤，底下扎脚管，鞋子的带子在脚面上打一个大结，头上戴一顶瓜皮帽，鼻头里有时还挂着两条鼻涕。这样子真不可爱！一个大人化的孩子，一个发育不全的大人，好像马戏班里的侏

儒，可怕得很！反之，若给他穿新式的、西洋风的衣服，一件称体的齐膝的上衣，底下露出小腿，就是不穿鞋袜，不戴帽子，也很好看。因为小孩的四肢很短，根本用不着分上体下体而配置衣和裤。小孩的身体只有一个头和胴体是主要部分，所以只要一件上服，根本不须露出裤子来。中国人不讲身体形式，把小孩同大人一例看待，就把他们装成大人化的小孩，可怕而不可爱了。再试看椅子，那些八仙椅子板着脸孔，端坐在阴风惨惨的百年老屋里，样子严肃可怕，实在谈不到美和可爱。倘略取西洋式，做成一把藤椅，就觉得可喜。倘在适当的地方放两把藤椅，中间安一只矮几，几上放一把茶壶和两只茶杯，远远望去，就好像在招呼我们去坐。这样真入画！入画便是美，美便是适合目的和用途。这样形式的椅子，很适于椅子的目的和用途，所以能使人感到美。

故我以为中国旧式的工艺品，其太不适合目的和用途者，都应该改良。改良之道，采仿西洋式固然是一个现成的办法，但也不一定要模仿西洋。只要从“适合其目的和用途”的根本定义上着想，就可以造出适用的美的工艺品来。也许比西洋的工艺品更适用更美，亦未可知呢。

中国人模仿西洋，往往变本加厉，往而不返。在工艺上也曾有这种现状，亦不可不加注意。譬如说，中国衣服不适体，所以不美；西洋衣服适体，所以美，中国人悟到这一点后，就拼命地求其“适体”。于是那些盲从流行的摩登女子，穿的衣服竟像洋袜[4]穿在脚上一样，身体上各部的形状都显出来。胖的女子，衣服跟了肉打皱裥。两粒奶奶头[5]雕塑似的突出来，几乎好挂东西。行动时全身好像一条虫或蛇。我每次看见，疑心她是穿着浴衣去洗海水浴的。这可谓矫枉过正，反而不美。又譬如说，中国家具不适体，所以不好；西洋家具很适体，所以好。中国人悟到这一点后，就拼命地求其“适体”。于是在椅子的坐板上，雕出屁股的阴模型来。这些椅子，到处都有。有的地方，堂皇的讲坛上，会议

室里，也都陈列着许多屁股的模型。而且这屁股的阴模型的中间，还凸起一条，把两只大腿隔开。这样子真讨厌！我每次看到，必吃一惊。因为这好似一种刑具。创造这种椅子的人真笨！人坐椅子，是要转动的。不比菩萨坐庙堂，一直呆坐到底的。你把人的屁股的形状刻在坐板上，教他的身体如何转动呢？即使不转动，他的腿也不是一直并放到底的；有时要架起来，（交腿，在古代为不敬，应该戒除的。但我以为未免道学臭。燕居之时，两条腿架起来，舒服些，有何不可呢？）架起来的时候，底下的腿就搁在凸起的木条上，多少难过呢？故即使不讲形式的美不美，样子的讨厌不讨厌，单就实用而言，这椅子也不及格。这创造者定是笨伯，购买而受用的人，倘是出于真心欢喜的，也一定是笨伯之流亚了。“城中好高髻，四方高一尺。城中好大袖，四方全匹帛。城中好广眉，四方且半额。”这个模仿西洋的工艺美术家，正中了这古歌谣的讽刺。

近世艺术上，有“为人生的艺术”与“为艺术的艺术”之说。我们现在不妨模仿这说法：西洋的衣服与椅子，教布匹和木材委曲地迁就人体的形状，可说是“为人生的衣服”与“为人生的椅子”。东洋的衣服和椅子放任布匹和木材的性状而不很十分适合人体，可说是“为衣服的衣服”与“为椅子的椅子”。为人生的衣服与为人生的椅子，固然比为衣服的衣服与为椅子的椅子合于实用。但如上所述，过分“为人生”的衣服与椅子，仍是要不得。

三十二〔1943〕年十一月十六日于沙坪坝

---

[1] 本篇原收入《率真集》。原载1944年《中学生》（战时半月刊）第71期。

[2] 捉盲，作者家乡话，意即捉迷藏。

[3] “鸡翅膀”，指后背的肩胛骨。

[4] 洋袜，指袜子。

[5] 奶奶头，指奶头。

艺术的眼光[1]

你一定在物理学中学过，人的眼睛望出去的线，叫做视线，视线一定是直线，不会弯曲的。

但这是科学上的说法。在艺术上，说法又不同。从艺术上看来，人的眼光，有时是直线，有时是曲线。人在幼年时代，眼光大都是直线的。年纪长大起来，眼光渐渐变成曲线。还有，人在研究艺术的时候，眼光大都是直线的。在别的（例如研究科学，经营生产等）时候，眼光就变成曲线。

你不相信这话吗？有事为证：譬如这窗前有一排房屋，两株苹果树，人在窗中眺望，眼光从眼球达到房屋上及苹果树上。这人倘是小孩，这眼光大都是直线，只射在房屋及苹果树的表面。他只看见屋顶的形状，墙的形状，窗的形状，树的形状以及它们的色彩。但倘这人是熟悉当地情形的成人，他的眼光射到了房屋及树上，便会弯曲起来。他的眼光弯进房屋里头，想见这是人家的住宅，里头住的是某先生和某太太和他们的子女。有时他的眼光再转一个弯，弯进某先生的书橱里，想见他有许多古书，在今日是非常宝贵的。他的眼光还可弯弯曲曲地转到某先生的皮包里，以及他的办公处，甚至某太太的箱子里，以及她的娘家……

又如，这人正在研究艺术，要为窗前景物写生，他的眼光也只注射在房屋及苹果树的表面，只看见它们的形状、色彩和神态。但倘这人正在研究工程，他的眼光就会转弯，弯到房屋的木料上，构造上，以及价值上去。倘这人正在研究生物，他的眼光也会转弯，弯到苹果树的根茎

枝叶上去。倘这人是木匠，他的眼光会弯到树干的质料上去。倘这人是水果店老板，他的眼光还会弯到未来的花和果子上去……

可见各人的眼光不同，有的作直线，有的作曲线。因此各人所见的也不同。眼光直的，看见物象本身的姿态。眼光曲的，看见物象的作用，对外的关系。前者真正叫做“看见”，后者只能称为“想见”。

成人，研究科学的人，经营生产的人，看物象时都能“想见”其作用及因果关系。却往往疏忽了物象本身的姿态。反之，儿童及艺术家，看物象时不管它的内部性状及对外关系，却清清楚楚地看见了物象本身的姿态。

你得疑问：艺术家就同孩子们一样眼光吗？我郑重地答复你：艺术家在观察物象时，眼光的确同儿童的一样；不但如此，艺术家还要向儿童学习这天真烂漫的态度呢。所以从前欧洲的大诗人歌德（Geothe），被人称为“大儿童”。因为他一生天真烂漫，像儿童一样，才能做出许多好诗来。

但须知道，艺术家的眼光与儿童的眼光，有一点重要区别：即儿童的眼光常常是直线，不能弯曲。艺术家的眼光则能屈能伸。在观察物象研究艺术的时候，眼光同儿童一样笔直；但在处理日常生活的时候，眼光又会弯曲起来。这叫做能屈能伸。

譬如儿童看见月亮，说是一只银钩子。诗人也说“一钩新月挂梧桐”。儿童看见云，当它是山。诗人也说“青山断处借云连”。但儿童是真个把新月当作银钩子，有时会哭着要拿下来玩；真个把云当作山，有时会哭着要爬上去玩。艺术家则不然，他但把眼前景物如是描写，使它发生趣味，在人生中，趣味实在是一件重要的事体，如果没有趣味，件

件事老老实实地，实实惠惠地做，生活就嫌枯燥。这也是人生需要艺术的原因之一。但这不是本文题内的话，暂不详说。

且说艺术的眼光，已如上述，是能屈能伸的。所谓屈，就是对付日常生活时所用的眼光，就是看见物象时“想见”其作用及关系，不必练习。至于伸，却是艺术研究时所专用的眼光，就是看见物象时不动思虑而仅是“看见”其本身姿态，倒是要练习的。若不练习，你的眼光被种种思虑所遮蔽，而看不清楚物象的本身姿态。

请举实例来证明这事：譬如一个人坐在凳子上，他的前面的桌子上，放着一册英语辞典，他拿起笔来为这辞典写生。这人倘是从来没有学过图画的人，描起来大都错误。错误在哪里呢？形状不正确！不是直线眼光所“看见”的本身姿态，而是曲线眼光所“想见”的非本身姿态，何以见得呢？因为他所画的书，书的面子很长，书的一端很低，表示了书面和书端的实际大小。例如这字典的面子长六寸，一端的厚二寸，他就取近于六和二的比例来描写，以致这字典不像横卧在桌上，却像直立在桌上，然而底下的一端又完全看见，便成了不合理的形状。这错误的原因，就在于“想”而不“看”。平日见惯这种字典，想见书面大于书端，就照所想的画出，便成错误。倘屏绝思索，用直线的眼光来“看”，便看见书面实际虽有六寸长，但横放在桌上，你坐着斜斜地望去，所“见”的很扁，不过三寸左右。书端垂直在桌面，你坐着望去仍是二寸厚。这样书面之长与书端之厚，其实相差不多，不过三与二之比而已。倘然桌子再高些，或者凳子再低些，那时所见的书面更小。甚至不满二寸，反比书端更小。

再举一例：倘使没有学过图画的人，你请他画一个人的脸孔，他一定画错。错在什么地方呢？大都错在眼睛画得太高。他先画个蛋形，在蛋形里头，在上方的三分之一处画眉毛眼睛，在下方的三分之一处，画

鼻头嘴巴，这就大错了。原来人的眼睛，一定生在头的二分之一处，即正中。从眼睛到头顶的距离，一定等于从眼睛到下巴的距离。没有学过图画的人，为什么错误呢？也是“想”而不“看”的原故。他想：眼睛上面东西很少，只有不甚重要的两条眉毛，其余额骨和头发不足注意。而眼睛下面花样很多：鼻头是长长的，底下有两个洞，会流出鼻涕来。嘴巴会吃饭，又会讲话。有时上下还会生出胡须来。这样一想，就觉得眼睛以上很冷静，而以下很热闹。于是提起笔来，把眼睛高高地画在上方，就成了很可怕的面貌（读者诸君可试画画看）。倘然能屏绝思虑，用直线的眼光去观察脸孔的本身的姿态。就可发见前述的定规，眼睛的位置必定在头的正中。眼睛以上，花样虽少，地方却大。如果应用这眼光去看婴孩的头，更可知道，婴孩的眼睛生得非常之低，竟位在头的下方三分之一处。眼睛以上，脑壳很大，要占头的三分之二。眼睛以下，口鼻下巴都很小，只占头的三分之一。有一张宣传画，画丈夫去当兵，妻子背着婴孩种田，我看那婴孩，简直是一个小型的大人。那女人背着这样的一个怪物而种田，样子很可笑。看的人都说，“这孩子画得不像”。但他们说不出不像的原故来。其实原故很简单，就只是两只眼睛画得太高了，画在比正中更高的地方，就画成一个“小大人”。只要把眼睛改低，改在头的下面三分之一的地方，就像一个可爱的婴孩了。

上面两实例，足证我们的眼光，常被思虑所惑乱。因而看不清楚物象本身的姿态。儿童思虑简单，最容易发见物象的本相。所以，学画从儿童时代学起，最易入门。但只要能懂得把眼光放直的方法，即使是饱经世故的成人也可以学画。

要学艺术的人们，请先把你们的眼光放直来！

眼光放直的方法，最初有两种练习，第一是透视练习，第二是色彩练习。

透视法，又名远近法，英文叫做perspective。这是对于“形状”的“眼光放直法”。换言之，就是把眼前的立体形的景物看作平面形（当它是挂在你眼前的一张画）的方法。你眼前的各种景物，对你的距离远近不等：一枝花离开你数尺，一间屋离开你数丈，一座山离开你数里。但你要把这些景物描在纸上时，必须撤去它们的距离，把它们看作没有远近之差的同一平面上的景象，方才可写成绘画。“远近法”这个名词，就是从这意义上来的。要把远近不同的许多事物拉到同一平面上来，使它们没有远近之差，只要假定你眼前竖立着一块很大的玻璃板（犹似站在大商店的样子窗〔橱窗〕前），隔着玻璃板而眺望景物，许多景物透过了玻璃板而映入你的眼中时，便在玻璃上显出绘画的状态。“透视法”这个名词，就是从这意义上来的。

物体的大小高低等形状，实际的与透视的（绘画的）完全不同。实际上同样的，在绘画上有种种变化；距离远近一变，大的东西会变成小，方的东西会变成扁。位置上下一变，高的东西会变成很低，低的东西会变成很高。例如：笔直的马路旁边，种着同样高低的许多树。你站在马路中眺望树列。忘记它们的远近。当它们是面前一块大玻璃板上的现象时，便见树木越远越小越短。又如很长的走廊的天花板上，装着许多电灯。你站在走廊的一端眺望时，用上述的看法，便见电灯越远越小越低。再看走廊的地板，便见越远越小越高。

研究这种形状变化的规则的，就是远近法。远近法的要点，是“视线”与“视点”。在玻璃板上画一条与观者的眼睛等高的水平线，这就是“视线”。再从观者所站立的地方向上引一垂线，二线在玻璃板上相交，这交点就是“视点”。此时眼前一切物体的形状的变化，皆受视线与视点的规律。凡在视线上面的（实际上，就是比观者的眼睛的位置更高的东西。例如电灯，屋檐等），近者高而远者低。反之，在视线下面的

（实际上，就是比观者的眼睛低的东西，例如教室里的凳子，走廊里的地板，铁路等），近者低而远者高。在画中，视线就是地平线。视点就是观者所向的地平线上的一点。上下左右四方一切物体，皆由视点的放射线规定其大小的变化。关于详细的法则，有透视法专书记述，现在不必详说。读者须知道：透视法，其实很容易。只要懂得了眼光放直的看法，一切透视法都懂得，不必再读透视法专书了。透视法专书，好比文法书，你们学英语，只要熟读理会，不学文法亦可。反之，如不熟读理会，要按照了文法的规则而讲英语，是万万不能的。同理，不懂得眼光放直的方法，要按照了远近法的规则而作画，也是万万不能的。

由上文可知物体的透视状态，与实际状态完全不同。实际上大的东西，在透视上有时变得很小。实际上高的东西，在透视上有时变得很低。对风景时要作透视的看法，只要不想起实际的东西，而把眼前各物照当时所显出的形状移到所假定的玻璃板上，便可看见一幅合于远近法的天然图画。例如你站在河岸上，看见最近处水面上有一只帆船。稍远，对岸有一座桥。更远，桥后面有一座山。最远，山顶上有一支塔。这时候你可想象面前竖立着一块大玻璃板，而把远近不同的船，桥，山，塔，一齐照当时所显现的形状而拉到玻璃板的平面上来，便见一幅风景画。但当你拉过来的时候，必须照其当时所显现的形状，切不可想到实物。倘然当它们是实物而思索起来，就看不见天然的图画了。因为当作实物时，一定要想起“桥比船大，塔比桅粗，山比帆高”等实际的情形。但在透视形状中，完全与你所想的相反：桥比船小得多，塔比桅细得多，帆比山高得多。帆船中的小孩子，其身体比桥上走的大人大到数十倍呢。倘照实际大小描写，便不成为绘画。故风景必合乎远近法，方成为绘画。即现实必用直线的眼光看，方成为艺术。

其次，对于色彩，也须用直线的眼光看，方能使它成为艺术上的色

彩。

色彩，照科学的理论，是由日光赋予的。日光有七色：赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫。其中赤、黄、蓝叫做“三原色”，是一切色彩的根源。三原色拼合起来，产生“间色”：橙（赤与黄拼），青，绿（黄与蓝拼），紫（红与蓝拼），便是第一次间色。间色再互相拼合起来，产生无穷的色彩，有许多色彩，没有名词可称呼。这便造成世间一切的色彩。宇宙间森罗万象，各有固定的色彩，例如花是红的，叶是绿的，泥土是灰色的，或者复杂得很，不可名状的。

但这固定的色彩，是实际的色彩，不是艺术的。艺术上的色彩，是不固定的，因了距离和环境而变化。要看出这种变化，就非用直线的眼光不可。

例如：春夏草木繁茂的山，在实际上，其色彩当然是绿的（我国人对青与绿，常常混乱不分，故诗文中称为青山），即春山的固定色是绿。但是，用直线的眼光看去，春山不一定绿。如果这山离开你有数里路，你望去看见它是带蓝的。因为中间隔着许多空气，模模糊糊，就蒙上蓝色。如果是重庆的山，隔离半里路，也就变成蓝色。因为雾很重，绿山蒙了雾，都变成蓝山。如果是傍晚，夕阳下山的时候，你眺望远远的山，看见它们都变成紫色。因为地上的蓝色的暮烟，拼合了夕阳的红光，变成紫色的雾，这紫雾蒙住了群山。又如很远的山，不管它是黄是绿，一概变成淡淡的青灰色。诗人描写女人的眉毛，就用远山来作比方。“水是眼波横，山是眉峰聚”，“一双愁黛远山横”，此类的诗句，都要用直线的眼光眺望色彩，方才描写得出。可知用艺术的眼光看来，世间万象的色彩，都不固定，因了距离而变化。

人的脸孔，实际上都是近于黄、红、橙、赭的一种色彩，但是也并

不固定。假如一个少女撑着一顶绿绸阳伞，站在太阳光底下，她的桃花色的双颊上，就会带着绿色或蓝色。西洋的印象派绘画，正是用直线的眼光观察色彩而描写的。所以印象派作品中的少女的面庞上，各种色彩都有。不但少女的面庞如此，其他一切物体，都没有单纯的固定的色彩，都是赤橙黄绿青蓝紫各色凑合而成的。不过其中某一种色彩占着强势，这物象就以这种色彩为主调。且这主调又完全不固定，跟了环境的影响而时时变化。雪白的粉墙，在强烈的日光的阴影内，显出翠蓝色。嫩绿的杨柳，在春日的朝阳中，显出金黄色。用艺术的眼光看来，世间万物竟没有固定的色彩。故印象派画家说：“世人皆知花红叶绿，其实花有时而绿，叶有时而红。”这话实在含有艺术的真理。

以上所述，便是用直线的眼光来观看形状和色彩的方法。这又可称为“直观的”看法。直观是心理上的名词，在艺术上的解释，便是直线的观察的意思。反之，前述的用曲线的眼光的看法，就可称为“理智的”。理智也是心理上的名词，在艺术上的解释，便是用智力想起物象的作用及因果关系的意思。

上述是初步的练习。最后，我们更进一步来谈艺术的眼光。

前面说过：艺术的眼光是直线的，非艺术的眼光是曲线的。故艺术的眼光对物象是“看见”，非艺术的眼光对物象是“想见”。

更进一步来讨论：艺术的眼光对物象也可以“想见”。不过这“想”仍是直线的想，不是曲线的想。

什么叫做“曲线的想”与“直线的想”呢？答曰：想见物象的作用及因果关系的，叫做“曲线的想”。不管它在世间有何作用，对世间有何因果关系，而一直想起它的本身的意义的，叫做“直线的想”。

举几个浅显的例来说：例如花，是艺术上常用的好题材。其所以能成为好题材者，乃艺术家对它的看法与感想不同之故。若用非艺术的眼光看花，所见的只是果实的成因，植物的生殖器。这便离开了花的本身，转了个弯，转到花的作用或因果关系上去。艺术的想法就不然，不想起花的作用关系等，而一直从花的本身上着想。所见的才是花的本身的姿态。诗人所见便是这姿态。例如写梅花，曰："暗香浮动月黄昏。"写桃李曰："佳节清明桃李笑。"写荷花曰："微有风来低翠盖，断无人处脱衣红。"不想梅子，桃子，李子以及藕和莲蓬，而专从花的本身上着想，才真是为花写照。

又如月，若用非艺术的眼光看，也只是地球的卫星，阴历月份的标准。这便离开月的本身，转到它的作用关系上去。艺术的想象就不然，专就月亮本身着想。故诗人说："江畔何人初见月，江月何年初照人？""六朝旧时明月，清夜满秦淮。"这才是为月本身写照。这种写法，对于读者有多么伟大深刻的启示！

---

[1] 本篇原收入《率真集》。

《艺术与人生》序言[1]

这书本来是抗战前一年由上海人间书屋出版的。原名《艺术漫谈》。抗战后，该书屋杳无音信，大约已经停办。而后方要求此书再版的人很多。我手头只有一册，仿佛已是孤本。今将这孤本重新校阅一遍，加以增删修改，列为缘缘堂丛书，交民友书店重印行世。校改之后，看看书名觉得不称。就改名为《艺术与人生》。艺术，本来是人人有份的，不是专家所可独占的东西。故关于人生日常的艺术意味的谈话，直名之为“艺术与人生”，反比“漫谈”为确当。于是这样决定了。

卅二〔1943〕年八月十四日子恺记于沙坪新屋

---

[1] 《艺术与人生》系1944年桂林民友书店出版。

《艺术学习法及其他》序言[1]

抗战前，我问世的艺术理论书甚多，册数自己也记不清楚。战后，为了书店遭打击，又为了插图制版无办法，故大部分已经停刊。每逢在旧书摊上看到旧版的自己著作，为之怃然。有时因友人要求，即从旧书摊上买一册来，再托书店重印，纸张与印刷，均远不如旧版了。这一册也是因友人及读者的要求，故从旧书摊上搜求旧版来选印的。战争的时代，大家烦忙，一般艺术爱好者及普通学生，都没有深研艺术的余暇。故凡专门的、高深的理论，以及必需三色版插图的理论，现在暂不重印，只选了一般需要的六篇文章，印成此书，聊以应嘱而已。将来乱平之后，希望我的旧著都能复活，那么这一册暂时的代用品，就可以不用了。

卅二〔1943〕年岁暮子恺记于沙坪新屋

---

[1] 《艺术学习法及其他》系1944年4月桂林民友书店出版。

谈工艺美术[1]

工艺美术就是衣服器具等实用品的美的制作，这也属于艺术的范围内。但和别的艺术（绘画音乐等）性状不同。绘画音乐等，大都专供欣赏，除了欣赏以外没有其他实际用度。工艺美术则必定有实际的用处（譬如衣服要穿，椅子要坐），不过在达到了这实用的目的之外，再加以美的形式，使它们“合用”之外又是“好看”，所以这种艺术，被称为“实用艺术”。反之，绘画音乐等被称为“欣赏艺术”。这又被称为“羁绊艺术”。反之，绘画音乐等被称为“自由艺术”。因为工艺美术制作时，受实用的羁绊。譬如做一件衣服，必须顾到它可穿；做一把椅子，必须顾到它可坐，都不能自由变化其基本形式。所以称为“羁绊”。反之，描画，作曲，都可自由发表艺术家的美的思想，不受实用拘束，所以称为“自由”。

一般研究艺术的人，看轻这受羁绊的实用艺术，而尊重那自由的欣赏艺术。他们以为衣服，椅子等，是裁缝司务木匠司务制造的，怎么可同“大艺术家”的“灵感”的，“创造”的，“神来”的作品相并列呢？他们以为这中间“雅俗”之别，相去不可以道里计。所以有的人不承认工艺美术为艺术，把它摈斥到艺术之园的门外去。但我觉得要救救它。我要拉它进园门来，在门内给它一个位置，让它管园门也好。

为什么呢？因为工艺品是吾人日常的切身的用具。我们希望它们进艺术之园而受美化。那么我们用的时候可以感到物质及精神双方的满足。譬如衣服，如果只求合于实用，就是只要能够蔽体而保住体温，而不讲求形色的美观，我们在物质上虽满足了，而精神上（眼睛里）不满足。又如椅子，如果只求合于实用，就是只要能支持身体，而不讲求形

色的美观，也是如此。人类在原始时代，原是只能顾到实用，而无力顾到美观的。所以野蛮人的衣服器具，幼稚得很，最多合于实用罢了，讲不到工艺美术。我们如果忽略了衣服器具的美观，结果岂不是开倒车，回复野蛮时代的生活么？

因为从来一般艺术家看轻工艺美术，所以这种艺术一向不甚发达。艺术家大都不屑花脑筋去计划衣服椅子等的形式。于是衣服椅子等的形式，就让裁缝木匠等去乱造。于是市上发卖的，流行的用品，形式不佳，恶劣的也不少。我们要用时，没有办法，只得买了恶劣的工艺品回来应用。我们每次用到时，感觉不便，不快，可笑，可恶。但是没有办法，将就用用。用得久了，我们的趣味和它们同化，感觉也就麻木了。似乎以为用具总是这样恶劣的。在这种地方，我们的生活的幸福，损失不少。

就在手头举两个例来说：我住在离市一里许的乡下，上街买物，需要一只手提的布袋。我到铺子里去买布袋。铺子里布袋很多，有的很薄很小，我不要。有一种布很厚，大小也适度，我决心要买它一只。我就去选择。觉得这些袋都很合实用，大小正好，长阔也恰好，上面两个环也坚牢而适于手提。只是有一个缺陷：袋上的花纹是几个英文字母。这些字母拼不成字，是乱凑的。大概是由不识英文的人从香烟匣子上或别的处所随便选出来的。每个袋上，绣着四个英文字母，略有不同，但都不成字。有一只，开头两个字母是BA。有一只，开头是DE。这使我想起BAD〔坏的〕和DEAD〔死的〕，觉得不快。选来选去，我选定了一只袋，上面绣的是CHMP四个字母。这实在要不得。但在诸袋之中，此袋最为要得，没有办法，只得要了它。况且在当时，因为看见诸袋上的字都不成品，趣味一时和它们同化，似乎觉得手袋上的英文字母当然是不成品的。我看多数手袋上的英文字母拼得非常荒唐，有的简直发不出

音。那么我的CHMP，比较起来，实在是唯一杰出的作品。因为勉强可以发音，而其音可以使人联想到香槟酒。即使联想到了“烟囱”（CHIMNEY），也并不算坏，比BAD和DEAD好得多呢。于是我就提了这个“烟囱”回家。以后每次提了这个“烟囱”上街。在这“烟囱”里装满了物品，提着回家。

但有时我突然看看自己手里的袋，觉得着实可笑。为什么袋上标着这四个字母呢？假如有一个外国人或者识外国文的人在旁看我提了这袋走路，此人一定感到奇怪或好笑。如此想来，我每次提袋上街，不啻扮小丑演滑稽剧！如此想来，工艺品的形式竟有这样意想不到的效果！

再举一例：我家住在离市一里许的乡下，其地没有电灯，我家须用菜油盏。近年来我眼睛老花，晚上久已不看书写字。油盏的昏昏灯火也够用了。但是每逢要移动油盏，十次之中总有七八次感觉不便。因为这里市上发售的油盏，形式一律如此：上面一个桃子式的瓦盆，是盛油的，桃子的尖头上是搁灯草点火的。下面一根六七寸长的瓦柱，固定在盆子底上。瓦柱底下一个较大的瓦盆，固定在石柱底上，就是油盏的底。瓦柱的左旁，生出一个环来，这环是移动时插入手指用的。我每次移动油盏时所以感到不便者，就为了“环生在左旁”这一点。假如我同油盏正对面，我要移动它，必须举起右手来，方才拿得牢它。假如我站在油盏的后面，我要移动它，必须举起左手来，方才拿得牢它。假如我站在它的左边，我必须举起右手来拿它。如果我站在它的右边，我必须举起左手来拿它。如果举错了手，我必须换上一只手来，方才拿得牢它。——这种不便，每晚要感到几次。然而没有法子避免，因为油盏头是固定的，不能转动，那环也就永远固定在油盏的左边。其实，这环应该生在油盏的后方，移动方才便利。我们这位做油盏的工艺美术家，不知怎么一想，决定把环生在左边。而且依此形式成千成万地制造出来，发售

于附近一带用油盏的人。这正是散播成千上万的“不便”在附近一带的群众的生活中。

在我们的生活中，像上述的“可笑”和“不便”，有无数存在着，其例不胜枚举。

我们如欲减除此种“可笑”和“不便”，进而增加我们生活的幸福，只有改良工艺美术。这件事，前世纪英国有一位美术家，名叫莫理士（William　Morris）的，曾经下过一番努力。当时欧洲的工艺美术品也很恶劣，不便利，不美观。用物品的人大家受苦，然而无法，无力，或无心去改良他。大家因循地忍受下去。莫理士有鉴于此，大声疾呼“美化人生”！而着手工艺品的改良。自此以后，欧洲工艺界受其影响，大家注意到物品的“实用的便利”和“形式的美观”二条件。欧洲现代生活形式的进步，莫理士与有力焉。

我国物质生活基础远不及欧洲人的稳固，试看那些穷乡僻壤的劳工们的生活形式，实在都没有及格。他们用的都是粗砺的家具，因陋就简，得过且过，哪里谈得上工艺美术？他们救死唯恐不暇，哪里顾得“可笑”和“不便”？但这是暂时的状态。大家努力振兴，将来一定大家能够获得生活的幸福。所以我认为工艺极应该收入在艺术的范围内。希望它能受艺术家的注意，郑重地加以改良和提倡。

三十二〔1943〕年十月十六日于沙坪坝

---

[1] 本篇原载1943年12月《中学生》第70期。

文艺的不朽性[1]

人是必朽的，故英语称人曰mortality（终有一死的）。但人的精神可以不朽。“精神不朽”，不是阿Q的“精神胜利”可比。阿Q的精神胜利是空虚的，我们的精神不朽是实在的。

何谓实在？《左传》中说：“太上立德，其次立功，其次立言，虽久不废。此谓之三不朽。”文艺当然是立言，其言“虽久不废”便是不朽的文艺。这虽久不废便是实在。我们要求文艺不朽，便须在这四个字上做功夫。

要求文艺的虽久不朽，至少，作者须得具有“众生心”。文艺作家具备了这种心的修养，他的作品中便多少含有不朽性，即使要朽，也朽得迟一点。

何谓具有“众生心”？就是说一个人不只有自己的一颗心，而兼有万众之心，就是不仅知道自己的心，又能体谅同类的心。文艺创作的心理中有一种很神秘的矛盾：作家注重独特的个性，但同时又须兼有与众相同的心。何以言之：作家在创作国土中，每一个人假定自己是君临万象的王者，假定一切人物事象都是专为他的创作而存在，这才可以产生佳作；然而这王者，要如曾子所说：“民之所好好之，民之所恶恶之”，方才有统治他的国土的资格。这两种心理明明是矛盾的，然而是文艺创作的要素。故文艺家一方面须有特殊的个性，他方面又须具有同情心。孔子所谓“推己及人”，正是文艺的修养，我所谓“众生心”，便是指这种修养功夫。

从作品方面说，体会众生心的作家的作品，大都“富有客观

性”而“能代表众人言”。所谓“富有客观性”者，作品所表现的，不只是一人或少数特殊阶级所能理解，而是多数人甚至于全人类皆能理解的（但所谓理解，并非指文艺形式，乃指内容的理解）。理解者愈众，文艺价值愈高。故世间不朽之作，无论翻译为何国文字，无论传至何时代，均能脍炙人口，其例不胜枚举。为欲充分说明，请举几首绝诗为实例。诗中关于春的特别多，而且特别富有佳作。就因为“春”是众人所共爱，客观性甚广之故。“春眠不觉晓，处处闻啼鸟，夜来风雨声，花落知多少。”这只是写春晓的一种感觉而已。然而自唐至今，此二十个字所以不可磨灭者，正因为此种感觉各时代的人，人人尝过，其客观性甚广之故。又如关于“别”，诗中也特别多，而且特别富有佳作。也因为别离是众人所共恶，客观性甚广之故。“打起黄莺儿，莫叫枝上啼，啼时惊妾梦，不得到辽西。”这只是一个贪睡的妇人的日常生活中的小感而已。千年来这二十个字所以不可磨灭者，正因为此种感觉，各时代的人，人人可以体会到，客观性甚广之故。反过来看，庙堂飨宴之诗，宫廷享乐之词，隐居，修道之作，以及关于某一地某一人之诗，所以缺乏佳作者，即为理解者少而客观性狭小之故。

其次，所谓“能代众人言”者，例如某种情状，众人皆感到，但是说不出；文艺作者能说破它，使人听了恍然大悟，欣然共鸣。这叫做能代众人言。再举绝诗为例：“岭外音书绝，经冬复立春，近乡情更怯，不敢问来人。”只是描写久客还乡时的一种心情而已。然而大家读了很感动，我们为暴寇所迫而流亡在大后方的人，感动更深。胜利到来，大家都买棹东归，“漫卷诗书喜欲狂，即从巴峡穿巫峡，便下襄阳下洛阳”的情景，就在眼前，当将近乡关，喜惧交感，正有“不敢问来人”之情。此情我等都已感觉到，但是说不出，一经诗人代为道破，安得不起共鸣？

如上所述：“富有客观性”与“能代众人言”的作品，就是具有“众生

心”者的创作。也就是含有不朽性的文艺，因为它们“虽久不废”。

三十二〔1943〕年作于重庆

---

[1] 本篇系作者遗物中经作者修改过的抄稿。原来发表刊物和日期待考。

艺术与革命[1]

自古以来，诗人画家，对于宇宙间森罗万象，另用一种与日常生活不同的看法。这看法，叫做艺术的观照。举例来说，譬如花，用日常生活的眼光看来，是果实的准备。科学家（生物学家）看来，是植物的生殖器。但用艺术的观照看来，是同人一样有知觉有表情的东西。所以诗人说：“感时花溅泪”，“桃花依旧笑东风”。人竟把花当做能哭能笑的活物。又如月亮，用日常生活眼光看来，是阴历月份的表号。科学家（天文学家）看来，是地球的一颗卫星。但在诗人看来，又是有灵魂有表情的东西。所以诗人说：“明月窥人人未寝”。又说：“暮从碧山下，山月随人归。”他们竟把月亮看做能窥人随人的活物。此种实例，不胜枚举。

艺术家好像疯子，说的话好像都不真确。其实不然。科学艺术，各有不同的领域。人生应该具备各种眼光。在我们的生活中，有时应该用科学的眼光，有时应该用艺术的眼光。花能哭能笑，月能窥能随，科学的看来是不真确，但艺术的看来，这些诗句的好处，就在于不真确。科学上的不真，在艺术上却变为真。

艺术家为什么用这种看法呢？因为艺术家对于眼前森罗万象，革除了自古以来一切传统习惯，胸中毫无成见，而用全新的眼光来观察的。诗人对着花，绝不想起它的前因后果，而观察花的本身的姿态。诗人对着月，绝不想起它的功用意义，而观察月本身的姿态。换言之，艺术家对于一物，能断绝其在世间的种种传统习惯，而观看其本相。艺术的真价就在于此。

革除古来一切传统习惯，毫无成见地观察事物本身的真相，是艺术精神的要点。这点精神，实在就是革命的精神。自古以来，世界上伟大的革命事业，都是由于革除自古以来一切传统习惯，毫无成见地观察事物本身的真相而发起的。譬如缠足，是不合人道的事。但古代的愚夫愚妇，被传统习惯所拘囚，被成见所束缚，以为祖先以来都缠足，万千女子都缠足，缠足就是天经地义，没得话说。只有不被传统习惯成见所拘束的革命家，才能看见足本身的真相，确信其不应该缠，就起了革命，造福数万万的女性。又如古代专制独裁的皇帝，自命为“天子”，说话叫做“圣旨”，面孔叫做“龙颜”，叫大家称他为“万岁”，向他拜跪。古代的愚夫愚妇，被传统习惯所拘囚，被成见所束缚，以为皇帝真是天子万岁，就盲目地崇拜他，无理地服从他。只有聪明人能革除传统习惯成见，而观察其本身的真相，才知道他也不过是和百姓同样的一个人，也要吃饭，也要排泄，也要病死。人类应该平等，不应该教一人专横压迫众人。平等自由才是人类本身的真相。于是革命首领就发起革命，铲除专横压迫的人，而为众人造福。

所以我说：艺术的精神就是革命的精神。艺术家是创造的，因为他具有革命精神。革命家是可赞美的，因为他具有艺术精神。

卅三〔1944〕年三月二日写于涪陵客中

---

[1] 本篇原载1945年12月11日《川中晨报》。今据经作者修改过的抄稿。

画碟余墨[1]

一

频伽词品中有一段是：“千山巉巉，一壑深美。路转峰回，忽逢流水。幽鸟不鸣，白云时起，此去人间，不知几里。时逢疏花，娟若处子。嫣然一笑，目成而已。”

我最初看到这一段文章，是在弘一法师出家时送我的一把折扇上。那扇是日本制的，一面画着太阳在海上初升时的光景，弘一法师自己题字：“一轮红日东方涌，约我黄人捧。”另一面由许多人写字，每人写四五行。其中夏丏尊先生写的便是这一段频伽词品。扇上许多文字中，其余的我都忘却了，只有这一段至今还记得。（那扇我一直保存到二十六〔1937〕年多，跟我的房子缘缘堂一齐被炮火所毁。但最近有乡里人从沦陷区来，告诉我说敌人先把我屋里的书物搬空，然后烧房子。如果这敌人代我保存，那么，这扇子还在人间。）当初我以为频伽词品都是这样美的文章，便找全文来看。看后才知道只有这一段最美。我所谓最美，是最有“画意”的意思。夏先生特选这一段来写在这文美双绝的风流儒雅的现代中国艺术家先锋李叔同先生的扇子上，再适当是没有的了！

我欢喜有画意的文章，同时又欢喜有文意的绘画。我自己以为很有理由：文学与绘画，自古以来，结下不解之缘。回潮吾国画史，自顾恺之写《女史箴》，王摩诘自称“前身词客，宿世画师”以降，历代画家，都关心文学，描写文学，借重文学。到了董其昌便说：“画家须读万卷书，行万里路。”与文学无关的绘画，在中国视为“匠气”的东西。西洋画中，匠气的东西较多。但这也只是晚近的习气。西洋古代的绘画，也

与文学有密切关系。描写神话及圣书的作品之多，即是其证据。只有到了近代，印象派创生，西洋画便脱离了文学而变成纯技术。印象主义反对用头脑，专重用眼睛。非当面看到，不能作画；离开了莫特儿（Model不专指裸体女子，凡画的对象，都可叫莫特儿）不能下一笔。画不重意境，专重光线与色彩。故选择莫特儿，不问其意义，但凡光色美丽的，都是好画材。故一堆稻草，可以联描许多幅杰作。一片水面，可以联描许多幅杰作（指法国画家Monet〔莫奈〕）。因为风雨晦明，稻草的与水面上的光色各异，便各成为杰作的题材。颜料不必调匀，只要用原色的条子或点子并列在画面，——例如要紫色，用红的条子与蓝的条子并列；要绿色，用黄的点子与蓝的点子并列等——远远望去，原色就在学者的网膜上调匀。故看画的时候，不许用头脑想，只要用眼睛看。眼睛所得的视觉的快感，便是绘画的全部效果。这样的绘画，实在远不及酒。酒使口感觉快美，但下咽以后，又能使精神兴奋起来，影响其人的态度，思想和行为。只要酒德高，事业竟可由酒助成。但是那些印象派的绘画，除了对画时眼睛感觉快美之外，别无余味。真是可以得[2]而不如酒乎！所以我不欢喜那些印象派绘画。我认为这是艺术的科学化的失败（印象派提倡者自称这是绘画的科学化）。艺术根本不能科学化。艺术根本不能“分业”。故文学与绘画根本不宜离异。如此说来，我的欢喜有文意的绘画，不亦宜乎！

这段频伽词品既是绘画的文学，把它翻译为绘画行不行呢？却又不行。因为文学与绘画，毕竟各有本领，不能完全代理。文学是时间艺术，在时间的经过中表现。绘画是空间艺术，在瞬间中表现。文学可以用言语代替了丹青而表现空间，使人想象出一幅画来；绘画却难于用形色代替言语而叙述过去未来。（只有连环图画能之，但此非正式绘画，乃一种插图性质的绘画，故不论。）这样说来，文学的表现本领比绘画广，似乎文学可以代理绘画，而绘画不能代理文学。但文学的代理绘

画，也只限于使人“想象”而已。有的形状色彩，用千言万语形容不出来，文学就没奈何它。“臣东家之子，增之一分则太长，减之一分则太短，施粉则太白，涂朱则太赤。”宋玉用言语代替丹青而描写一个天下最美的女子给我们看。我们读后所得的效果，毕竟同看希腊最美的雕像Venus（就是一个没有手臂的半裸体的女像，有一种铅笔，以此像的照片为商标）所得的不同。看雕像得到现实的印象，读文章却全靠自己想象。想象，有时比现实更妙。好比镜子，本身空空，随缘显象。想象力最丰富的，读了宋玉这段文章，已经满足，不想再看画图。因为看画图没有想象的余地，反而把天下最美的女子限定了美的程度。所以文学实在是最“调皮”不过的一种艺术。绘画太老实，演剧就更□[3]了。

频伽词品中那一段，难于完全翻译为绘画，就为了文学太调皮而绘画太老实之故。“千山巉巉”，还容易画。我看过桂林山，“巉巉”二字不难由此想象出来。“一壑深美”就稍难，难在“深美”二字。深，似乎不能一直深下去，像井一样，须得有些曲折才好。美，便无底止，画笔所能表现的美终是有限。“路转峰回，忽逢流水。”上句易画，下句稍难。难在一个“忽”字。由无流水到有流水，要突如其来，这画面就难布置。倘画出了流水，就不易表出路未转峰未回的地方。倘不画出流水，又安知转弯有水？传说宋画院有画题曰“深山埋古寺”，最难画的是一个“埋”字。若露一寺角，便不算埋。若不画寺，而画一僧立在山中，又安知其中埋着寺？有一位巧妙的画师，描一个和尚挑水入山，据说便是考第一名的。现在我这“忽逢”的“流水”，就同这“埋”着的“古寺”一样难画。况且宋画院的办法，不免流于猜谜式，我实在也不很赞善。（又据说，踏花归去马蹄香，香字难表。有一人全不画落花，但写一对蝴蝶跟随马蹄，此画即为最上。这种办法更近于猜谜。）因此，倘定要画这文句，只能把“忽”字稍稍忽略了。“幽鸟不鸣”，根本超出绘画的本领，只得不理。但也幸而“不鸣”，如果一“鸣”，更无办法。“白云起”，可以

画；但“时”字非瞬间的，就无法表出。“此去人间，不知几里”，也只得不理。但这不理遗憾较少。因为如能画出幽寂的环境，普通郊原所不能见的景象，也已表出其远离人间了。“时逢疏花”这“时”比前面“白云时出”的“时”易画。只要在一游人行走的路旁，处处点缀疏花，也就马虎算了。“娟若处子。嫣然一笑，目成而已。”又根本超出绘画的本领，只得不理。——如果一定要画，只能达到上述的地步。

假定我如上述的画了，看画与读文句，所得效果实在大异。异在何处？就是画中欠缺“忽”，“鸣”，“时”，“去”，“知”，“娟若”，“一笑”，“目成”等表现。只是死板板的一片深山风景和一个游人。而文句却有时间经过的表现，及游人对风景的观感的表现，故比画更为生动，更饶风韵。实在，这文被译成为这画，已经失却了灵魂而只剩一个躯壳。这样译法，等于弃其果而食其皮。所以我说，文学要全译为绘画，是不行的。

可知文学与绘画，各有本领，不能完全互译。频伽词品，在文学中是最绘画的，尚且不能全译，其他自不必说。那么，文学与绘画，自古结不解缘，这缘如何结法呢？也只有把两者对译，并存，使它们互相合作。时间的无形的部分由文学负责，空间的有形的部分由绘画负责，已是文学与绘画的“综合艺术”。不过诗附在画的一端或一角，形式上看来是绘画为主，就称它为绘画而已。

严格地说，世间没有完全纯正的绘画。若有完全纯正的绘画（例如纯粹形状色彩组成的图案，印象派，立体派，未来派，构成派的作品），其实大都不成为“绘画”。图案的只供装饰，印象派的不能成功，与立体派，未来派，构成派的昙花一现，即是其明证。几被世人乐认为“绘画”的绘画，——即形色美而意义又美的绘画——必是文学与绘画的综合艺术。所以我说，文学与绘画自古以来结了不解之缘。

三十二〔1943〕年十二月十日于沙坪

二、诗中有画

苏东坡称王摩诘“诗中有画”。这句话，决不是王摩诘一人独得的：自古以来，许多人的诗中，大都有画。不过王摩诘的诗中，画更多一点。因为他是画家，善用描画的眼光来吟诗。用描画的眼光来吟诗，可说是吟诗的一大秘诀，也可说是好诗的重要条件。因为吟诗实在不宜辨论，说理；最宜直观，具体。王摩诘的诗的好处，大约就在于此。

王摩诘有许多诗句，竟好比是叙述一幅画图。不须苦心布置，照诗句写出，便可成为一幅画图。例如：

行到水穷处，坐看云起时。

悦石上兮流泉，与松间兮茅屋。

明月松间照，清泉石上流。

独坐幽篁里，弹琴复长啸。

“行到水穷处，坐看云起时”常被古人取为画题。《芥子园画谱》中就有这一图。写一个古装人物，趺坐在水边，眺望□面的云。人、水、岸、云，四种景物，随意布置，即成一画。这可说是最精选的画材。后世画家懒得（或不能）自选题材，常常袭取王摩诘所选定的现成题材，作画就事半功倍。然而千篇一律，至今已觉不新鲜了。“石上流泉，松间茅屋”，“明月松间照，清泉石上流”，“独坐幽篁里，弹琴复长啸”，更是中国画所盛用的题材。石、泉、松、茅屋、幽篁、弹琴，仿佛是中国画中不可缺少之物。月亮少有人画，大约是中国画具不便渲染夜景之

故。

以上数句，是王摩诘“诗中有画”的最普通的实例，亦即一般画家所最爱写的题材。摩诘诗中，确有不少绝妙的画题。把我平日所注意过的，略记如下：

白水明田外，碧峰出山后。

水国舟中市，山桥树杪行。

晴江一女浣，朝日众禽鸣。

回看射雕处，千里暮云平。

这几句中，“碧峰出山后”，“山桥树杪行”，一般画家都爱写。前者是远景，容易入画；后者作长条立幅，便于布置。“白水明田外”，就少有人画。大约因为“田”这东西是生产的，一般画家嫌他“不雅”，不屑取入画中。况且“田”这东西，形状很有规则，布置得不好，就呆板板的，很不好看。其实布置得巧妙，田何尝不好看呢，只是中国一般画家喜欢现成，不肯或不能在构图法上苦心经营，所以少有人画田。至于“水国舟中市”，“晴江一女浣”，中国画中就更少见，却在西洋画中可以见到。大约因为这种景象——买卖和劳工——中国画画家又视为“不雅”，不屑取入画图。还有一层：“水国舟中市”形体复杂，“晴江一女浣”姿势难描。缺乏远近法和解剖学知识的中国画家，简直画不成。我读这两句，闭目静思，脑际浮出杭州西湖的光景来。西湖上的浣纱女，我曾经描过。湖岸的低平，水波的明净，岸柳的窈窕，以及那女子装束的自然。（这些女子一定不烫头发，不穿盲从流行的摩登服，不踏危险性的高跟鞋；只是寻常布衣，譬如白短衫，黑短裤，赤脚鞋子。身体原有的美，极充分，极自然地显露出来。这真是最范模，最标准的女相。）件

件都是绘画的好题材。阴历六月十八日，西湖上放夜。从黄昏到天明，游船不绝。有许多船，载着水果，饼饵食物，有许多船载着酒，有许多船载着歌妓；还有许多船载着算命先生，逐游船而在水中行商。我也游过几次夜西湖，也请教过这些商船，除了算命船以外。我读王摩诘的“水国舟中市”，脑际便浮出六月十八夜西湖的景象来。这景象很难画。诸船形状错杂，诸物布置纷陈，诸人姿态互异。不谙远近法和解剖学的中国画家，怎么画得成呢？“千里暮云平”，也需要充分的远近法表现，所以中国画家也不敢画。

王摩诘有三首六言诗，写田园美的，我也曾注意过，但亦未能译为画。诗云：

桃红复含宿雨，柳绿更带朝烟。花落家僮未扫，鸟啼山客犹眠。

山下孤烟远村，天边独树高原。一瓢颜回陋巷，五柳先生对门。

采菱渡头风急，策杖林西日斜。杏树坛边渔夫，桃花源里人家。

第一首中，“鸟啼山客犹眠”，我曾经看见某人画过。为欲画出“山客犹眠”，窗门洞开，风雨不蔽。这种画法很拙劣。明明是画所不能写或不必写的，硬要用画写出便成此拙劣相。其实这山客不必画出，但写门前落花，窗门皆闭，倒可表现田园生活的幽静之趣。况且我所看的那画中的山客，胸腹尽袒露，开窗而酣眠。伤风受寒，且不去管他，样子有下流相，很觉讨嫌。第二首中，“山下孤烟远村，天边独树高原”，是很好的一幅画。此画中最难描的是“独树”的姿态。似宜用松，但姿态不宜过于优秀，应该苍劲，宜有野趣。因为他独立在天边，若把此树人格化，当是高士，狂客之流，决非美人，名士之辈。第三首处处入画，可分作数幅，亦可并作一幅。

王摩诘还有两首五绝，可以译成两幅趣致幽远的好画。诗云：

吹箫凌极浦，日暮送夫君。湖上一回首，青山卷白云。

本末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。

这两首诗，难画在下面两句。“青山卷白云”，云不宜多，一两卷即可。人生无根蒂，以云作象征，最为适当。此乃送别的诗，译作绘画，仍是送别的画。“涧户寂无人，纷纷开且落。”这□子最可发人深省。我所谓发人深省，不仅为了这芙蓉花不求人知，孤芳自赏，可以象征高士，却是为了这景象表出了天地造物的神秘奥妙。观此景象，可以想见天地间森罗万象，各有其自身的意义，决非为人而生。吾人为千万年来的传统习惯所欺骗，往往妄自尊大，以为万物为人而生，于是对于人生的根本，愈去愈远。一切颠倒迷妄，皆由此生。若有人□了这芙蓉花的自开自落，而能体感天地造物的神秘性，□□人对于人生的本意，亦可思过半了。记得另有一诗，不知何人所作，诗云：

一树繁英夺眼红，开时先合占东风。可怜地僻无人赏，抛掷深红乱木中。

此诗与王摩诘那诗大致相似，而意趣深浅悬殊。王摩诘不加批评，全凭直观而具体叙述，只说“涧户寂无人，纷纷开且落”，任人自己去想。所以意味深远，含蓄无穷。至于这一首七绝，用了“可怜”二字，又加以“无人赏”，又用“抛掷”二字代“落”字，又看轻“乱木”，明显地怜悯她的不幸。寓意固然也好——世间怀才不遇之人读了会感动。但也止于叹惜怀才不遇而已，没有表现更深远的人生意义——像王摩诘那首五绝所表现的。作诗须有寄托，有含蓄，作画亦然。古画家有这样的话：

旅雁孤飞，喻独客之飘零无定也。闲鸥戏水，喻隐者之徜徉肆志

也。松树不见根，喻君子之在野也。杂树峥嵘，喻小人之昵比也。江岸积雨，而征帆不归，刺时人之驰逐名利也。春雪甫霁，而林花乍开，美贤人之乘时兴奋也。（盛子履《溪山卧游录》）

此言绘画亦须有寄托，有含蓄。但所喻止于人的社会之学，未及天地造化，人生根本之道，殊觉美中不足。若有人写王摩诘诗那样的画，这里应该加一句："涧户寂无人，纷纷开且落，喻天地造物之神秘也。"

卅三〔1944〕年五月二十二日记于沙坪小屋。

三、画有寄托

盛子履《溪山卧游录》中有一段说："作诗须有寄托，作画亦然。旅雁孤飞，喻独客之飘零无定也。闲鸥戏水，喻隐者之徜徉肆志也。松树不见根，喻君子之在野也。杂树峥嵘，喻小人之昵比也。江岸积雨，而征帆不归，刺时人之驰逐名利也。春雪甫霁，而林花乍开，美贤人之乘时兴奋也。"

我对于诗和画，都欢喜有寄托，有含蓄，有言外之言，形外之形，而且最好是与人生根本问题有交涉的。所以我看到这一段，特别注意。但他所举的例，若没有题记，就不免太晦，教人摸不着寄托所在。尤其是"江岸积雨，而征帆不归"，使我不能想像。而其他诸例，都是很好寄托的画材。但必须借重题记。否则画罢而不点睛。我对于"杂树峥嵘"一段，想起杜甫的诗句：

新松恨不长千尺，恶竹应须斩万竿。

读到"林花乍开"一段，又想起某古人咏早梅的诗句：

前村深雪里，昨夜一枝开。

可惜我不善画竹画梅。不然，很可借重古人，作两幅得意之画。世间小人众多而成群，贤人稀少而寡合。故以丛竹万竿喻小人，以早梅一枝喻贤人，颇[4]为适当。不过对竹很抱歉了：虚心坚节，一向是君子的象征，现在拿它比小人，而且称之为“恶竹”，实在很对不起。但这也不关我事，请向杜甫算账。

以竹喻小人，甚是少见。恐怕只见于杜甫此诗。竹□画家，古来汗牛充栋。败笔淡墨，横扫乱撇，都认为得意之作，神来之笔，题记无非老套。生在中国，这种竹实在看得厌了，惟有戴文节画竹，因题记寄托得好，使我看过不易忘记。他这些竹，虽也借重文字，但撇得的确好。好的原因，大约是金冬心所说“余画竹以竹为师”。明言之，就是不从竹谱偷巧，而从实物写生。故所画之竹，为竹谱所无，而真竹所有之姿态。

戴文节《题画偶录》中，关于画竹的题记，寄托深远，清新可喜，抄几段在此：

前人谓喜气画兰，怒气画竹。余专以喜气画竹，又自具一种面貌也。

竹遇到雨则垂之着地，若靡者之所为。顾大节挺挺，断不可屈。世之太刚而折者，尚其以竹为师。

风雨将至，窗外诸竹皆有奋迅之势。迨云消日出，竹乃欣然有喜色矣。此所谓先天下之忧而忧，后天下之乐而乐也。

竹非草非木，非花非果，独具天地灵和秀挺之气。可谓自出机杼，

不傍门户者矣。

檀栾大竹挺千寻，难得双竿聚一林。休问孰高还孰下，此君个个是虚心。

昨夜西风起，萧萧到五更。此君窗外笑，笑我太凄清。

竹似长爪郎君立，石似平头奴子随。可有锦囊佳句否？携身天外正寻诗。

杭州金冬心，画竹以竹为师，不愧为真正中国画家。其题记亦寄托深远，余味无穷。我所注意的，有下列几节：

古人云：怒气画竹。余有何怒，而画此军中十万夫也。胸次芒角，笔底峥嵘。试问舌飞霹雳鼻生火者，可能乱画一笔两笔也。

野蒲出水，雏鸭唼萍。初夏新篁，已解粉箨，窥人作微笑矣。南朝官纸滑如女儿肤。晨起写此一竿，谁能见赏？香温茶熟时，只好自看也。

楚州陆三竹民，新拜头衔曰江湖钓鱼师。予以纸上一竿赠之。直钩乃可，不可效箝人沈毒钩也。并题小诗，申广其意：新妇矶头懒寄书，竹竿笑赠莫踌躇。钓鱼须钓一尺半，三十六鳞如抹朱。

此公胸怀之芬芳悱恻，抱负之不凡，于上数节题记中历历可见。不但题竹，其他题画，亦多佳句。再抄数节于下：

红衣落尽碧池雨，房中抱子侬心苦。郎不来兮谁共语？

雪夜深，煨芋之僧何处寻？啖一半，留取十年宰相看。

采铅客，拾珠人，种满墙阴一架新。葫芦口大贮古春。

豆荚香，豆花白。豆荚肥，秋雨湿。想见田家午饭时。此中滋味问着贵人全不知。

野外桃花，窥人好似墙东女。乱红无主，多谢春风抬举。二八年华，怜他笑靥眉能语。今日暖云如许，恐变明朝连夜雨。

没有看见文节先生冬心先生的画，单看题记，已觉神往。自己颇想效法先贤，自画自题，而文笔拙劣，每不合意，往往连画也撕毁了。近来只是借重古人，拿古人的现成诗句来译画。选古人诗句，以有寄托而可画者为合格。古人有寄托之诗，不可胜计。但大多不能画。因为抽象说理，可想而不可见，便不能入画。倘硬要入画，则画借重文学太多，文主而画从，不免变成插画。故必须有寄托而又有形可画者，方选译之。如是，绘画与文学势均力敌，平等合作。年来作画，大多如此。但亦一时之兴，非久长之计。将来或许改画法，现在把过去所画的数例，记录于此，藉留纪念。因为画都已卖去，不知落入阿谁之手了。

我选古人寄托之诗句，译作画图，始于“贫女如花只镜知”。不知谁人诗句，懒得查考。但读后不忘，即取为画题。此画此诗，牢骚之气太多。自己并没有牢骚，无病呻吟，甚无意味；替别人代发，亦属何苦：故此画甚不得意。后来又作了三幅：

莫向离亭争折取，浓荫留覆往来人。

折取一枝入城去，教人知道已春深。

游人不管春将暮，来往亭前踏落花。

第一幅在《随园诗话》中见到的。因为自己喜欢画杨柳，就搭上这

题句。自己因无这种精神与能力，不免僭窃之罪，也不是得意之作。第二、三首含有讽刺意味，倒吻合我当时的环境与心情。我少年时代，写过不少讽刺之画。弘一法师看了皱眉不语，良久乃曰："最好写人间欢喜可爱之相，勿从反面用笔。"一时我曾猛省。后来故态复萌，自以为斥妄显正，异途同归，不知已经作了许多口业。既往只得不咎，来者犹更自勉。以后我就画这一类的画题。

惟有君家老松树，春风来似未曾来。

只是青云浮水上，教人错认作山看。

松间明月长如此。

第一幅写人格修养之意，我很喜欢。第二幅，可以看作讽刺，但我认为含有"法味"。人生自以为如山，岂非也只是青云浮水上么？做人烦恼热中之时，看看此画，读读此句，犹如下一服清凉散也。第三幅我最喜欢，至今重画了不少。这句诗好在平易，没有□□，余味没有穷尽。我开画展卖画，这幅画总被人买去。间或听人说，买画者喜欢此画题句吉利，所以不惜重价。我听了心中暗笑，又叹此画不得其所。松间明月长如此，分明是说别的东西不如此。老实地说，便是"人人代代无穷已，江月年年望相似"。然而这两句完全说穿，远不及那一句的含蓄深沉了。不解含蓄的人，但看字面，以为松间明月长如此，是幸福之相，其所见何浅也！实则此画含有"法味"更多。不知我的读者中，有几人尝到这滋味耳。

最近我爱写这样的一个画题：

儿童不知春，问草何故绿。

这是袁子才的诗句。我画一个大人，两个孩子，一片青草地。一个

较大的孩子手指着青草，向大人作疑问状。还有一个较小的孩子，仰起头，张开口，陪着等候回答。这小孩子很可怜，他所要求的回答，是永远等候不着的！因为这问题，大人难能解答。倘根据科学理论来答复，便是隔靴搔痒，浅薄可笑。倘回答说“这是天地好生之故”，又怎么能解除儿童的疑义呢？有人说，这“春”字双关，乃“有女怀春”之春。这一说把诗意浅薄化，也是可笑。见仁见智，且不管他。我总觉得这诗句奇妙神秘，这画耐人寻味。所以我近来画了不少。有人索画，提起笔来，就写此图。磨墨的女孩子常常笑我：“又是儿童不知春，问草何故绿？不知问了几十遍了！”我笑说：“这问题太难，没有人能回答，所以一直问下去，要问出了答案，方不再问呢。”

我爱有寄托之画。但借重画题，终非绘画本领。要绘画本身独力表现，而又有寄托，才是佳作。古画家曾有此种作例。我所知道的，是王摩诘的雪中芭蕉。画没有见过，但见记载，金冬心《杂画题记》中说：

王右丞雪中芭蕉，为画苑奇构。芭蕉乃商飚速朽之物，岂能凌冬不凋乎？右丞深于禅理，故有是画，以喻沙门不坏之身，四时保其坚固也。

冬心先生说这是画苑奇构。意谓冬天不复有芭蕉。我最近入川，看见重庆的芭蕉，冬天仍不尽凋。一部分粉碎，一部分还是[5]青青不死。我到重庆后，不曾见过雪。若降雪，则雪中芭蕉在重庆可以写，并非“奇构”。大约冬心先生杭州人，据杭州芭蕉而言也。王维作此，是写生，还是奇构，不得而知。但倘是写生，则其取材更为自然，其画更见出色。因为芭蕉，大多数地方是速朽之物。（重庆冬暖，且冬日芭蕉，实已憔悴不堪，不足为标准也。）鲜明嫩绿上加以白雪，此象征何等强明，诚不愧为画苑奇构也。

[1] 本篇原载《国文杂志》1944年4月1日第3卷第1期，1945年9月10日第3卷第4期（署名“子恺”），1946年2月1日第3卷第5、6期合刊（署名“子恺”）。

[2] 原文此字漫漶不清。

[3] 此字漫漶不清，下同。

[4] 原文此字模糊。

[5] 原文此字模糊。

现代艺术二大流派[1]

古今东西，艺术流派，非常繁多。翻开东西洋美术史看看，各时代有各流派，各地方又有各流派，使人弄不清楚。尤其是我们的读者，中学生，青年们，对艺术少有研究欣赏机会的，一旦对着艺术品，往往莫名其妙，不晓得怎样是好，怎样是坏。有时你自己觉得某一幅画很好。后来一听某老前辈的批评，岂知恰恰相反，某处画得不对，某处画得不好。自己再看看，也觉疑信参半。有时你自己觉得某一幅画得不好。后来一听某艺术家的批评，又恰恰相反，好在某处，力在某处。自己再看看，又觉得疑信参半，结果，你对艺术这东西失却了信念，觉得这东西不可捉摸，不敢请教。于是对它疏远起来。偶然碰到它，劈头就说：“我是外行”，“我是门外汉”。这话如果是客气，倒可不去管他。如果是真话，实在很可惜。艺术原是为人生造幸福的，何以这些人被排斥在艺术的门外，没有享受艺术的权利呢？

我每逢听到青年们对艺术品说“我是外行”，“我是门外汉”的时候，心中常常感到疑问。照理，艺术应该平易，普遍受人欣赏。我们这世间的艺术，为什么演变得如此复杂，教许多人莫名其妙呢！这原因，艺术本身当然要负责。它过去曾作不正当的发展，曾作畸形的变化，以致弄得如此芜杂繁复。但在另一方面，一般人缺乏艺术的环境和研究的机会，也是造成此局面的一个原因。

于是我想，无论艺术流派怎样复杂，总可把它清理，提纲挈领，使它见个端绪。于是我翻开美术史来从头至尾，鸟瞰一遍。似乎有所感触。正好一位有心艺术研究的青年走来。我拉住他，把他按在对座的椅子里，趁着触感，对他讲下面的一番话。

艺术经过长期的发展，至于今日，弄得如此繁复。我们且不算旧帐，但清理目前，可以结算出一个总计来。这总计是什么？就是现代艺术，不外二大流派：

“主观派”与“客观派”。

创作艺术的是“人”，构成艺术的是“自然”，人是主观，自然是客观。譬如描一幅山水画，画家就是主观，山水就是客观。又如雕一头狮子，雕塑家是主观，狮子是客观。

艺术家自己的主观不打主意，而忠实地服从客观而表现的，叫做“客观派”。艺术家自己的主观有成见，故意把客观加以变化而表现的，叫做“主观派”。譬如画山水，对着实景写生，各部大小，长短，浓淡，色彩，一切依照实景而描写，写出的作品类似照相，类似真物的，便是“客观派”的绘画。又如雕塑狮子，拿真狮子做模范，各部大小，长短，肥瘦，简直一切依照实物而雕塑，所成的作品同真的狮子相似的，便是“客观派”的雕塑。反之，画山水不照实景，但凭印象自由构造，各部大小，长短，浓淡，色彩，都不照实景，而根据自己用意，自由变化或增删。因此描出的作品不类似实景，分明表现出用笔画出的，便是“主观派”的绘画。又如雕塑狮子，不照真狮子的样子，各部大小，长短，肥瘦，简直也不依照实物，因了用途（例如或放在柱头，或放在门旁，或放在画轴底下）而且又变化其形状。因此雕出的狮子不像真狮子，但具有狮子的特点的，叫做“主观派”的雕塑。

总之，凡忠于客观的，是“客观派”的艺术，忠于主观的，是“主观派”的艺术。现在请就最常见的事实，加以申说：中国画和西洋画，是我国现代社会上常见的。全国美术展览会中，分中国画部与西洋画部。美术专门学校中，也分中国画系与西洋画系。究竟中国画和西洋画有什

么分别呢？就大体说，便是主观派与客观派的分别。一切中国画是忠于主观，不肯依照实物而描写的。大多数的西洋画，是依照实物而描写，自己主观不参加意见的。所以西洋画逼真，类似照相。而中国画奇怪，类似图案（图案就是装饰画，例如绸布、毯子上的花样，建筑、器具上的装饰画等）。所以西洋画需用刷子涂抹，看不出笔划痕迹，同漆工一样。中国画用笔描线，笔笔显明，同写字一样。

你不要忘记我前面说的“大多数”三字。原来，一切中国画是主观派艺术；但西洋画并不全是客观派。大多数西洋画是客观派，但有一部分西洋画也是主观派艺术。不过其主观的成分，不及中国画之多。十九世纪以前的西洋画，可说全是客观派的艺术。（虽然美术史上有古典主义，浪漫主义，理想主义等名称，但就画法上看，一概是忠于客观模仿的画。即使画理想的耶稣或圣母，但人物形象是逼真的。）十九世纪以后，西洋人模仿中国画法，也用线条，同写字一样描画，也用鲜明的大红大绿，同图案一样作画。因此也有不逼真，不像照相，而笔法显明、印象强烈的西洋画——就是称为“后期印象派”，“表现派”的西洋画。

既将艺术分为主客观二大流派，你若问我：哪一派好？我可回答你说：各有各的好处，各有各的坏处。

客观派的好处，是切实。切实，便是切合我们的实际生活。譬如写市街的景色，布置很妥当，色彩很调和，人物姿态很活跃。我们看了，似乎觉得我们这世间真可爱，有这样美满调和的现象。譬如写婴孩，粉红的小脸，发光的眼珠，动人的笑面。人们看了，谁都欢喜，觉得我们的人类真高贵，有这样可爱的姿态。其他，写的是无论何种景象，对人总有亲密之感，使人感觉这都是我们这世间，我们的环境中，我们的身边所有的景象。所以我们说，客观派艺术有切实的好处。“艺术是人生的反映”，这是颠扑不破的定理。所以艺术表现法愈切实，其所反映的

人生愈亲密，愈周到。

主观派的好处，是清新。清新，便是使人感觉清爽，新鲜，因而精神畅快。譬如中国的山水画，重峦叠嶂，层出不穷；云水苍茫，天地空阔。处处有台榭楼阁，小桥扁舟，竹木花树……这是实际世间找不到的好风景，这是画家游遍了名山大川，而把各地的精华凑集拢来，合成这个理想的好风景的。作童话的，把小孩平日的荒唐的愿望，一个个实现起来，编成一个故事。小孩听了，非常快适。主观派的艺术，有类于此。把吾人平日所希望的好风景，在画中创造出来，看了岂不令人畅快？又譬如中国画的仕女，柳眉，凤眼，樱唇，桃腮，削肩，细腰，纤手，加之长裙，飘带，全不是这世间可有的人物。这是画家把许多美女的特色集合起来，加以夸张，而凑成这个姿态的。所以画中的女子，比真的女子更富女相。同理，画中的男子，比真的男子更富男相。真的人，都有缺陷，不能十全其美。真的女人并不处处女相，有时混着男相。真的男人，并不处处男相，有时混着女相。惟有画中的女子，具有十足的女相。画中的男子，具有十足的男相。所以主观派的人物画，使人看了发生新鲜的印象，强明的感觉。“艺术是美的理想表现”，“艺术是真善美十全具足的表现”，这也是颠扑不破的真理。所以艺术表现法愈清新，其所表现的理想愈充分，愈完全。

至于两者的坏处呢，不必细说了：客观派艺术的坏处，是缺乏主观派艺术的好处。主观派艺术的坏处，是缺乏客观派艺术的好处。简言之：客观派艺术的坏处是呆板，主观派艺术的坏处是虚空。

然而要知道：呆板和虚空，都是不高明的西洋画家和中国画家所造出来的。倘使画家都高明，则无论何派，都是好艺术。惟有那班不高明的画家，只学皮毛，只用指头模仿，而没有梦见西洋艺术和中国艺术的真谛，才造出呆板的画和虚空的画来。你一定见到过：完全同照相一样

的，或者是依着照相模写的，或是打方格子临摹的，或虽是写生而全然不懂构图法色彩法，死板板地写实的。这些画面只有“像”而没有“美”。像，在画法上原是重要条件之一。但只有像而没有美，便等于照相，而且这是低级的照相。良好的照相，也要讲构图法明暗法呢。所以这种东西，虽名曰画，实比照相更呆板。你又一定见到过千篇一律的中国山水画。山的画法，树的画法，桥的画法，人的画法，一切有定规，只是东拼西凑，便成一画，自命为中国山水画。这种画的作者，只晓得临摹。他们学画，全靠一部画谱。把画谱临熟了就变成画家，东鳞西爪，堆砌拼凑，可以“创作”出无穷的“作品”来。你只要看过他的几张画，以后的就不要看了。因为看来看去只是那一套。这种画家，画来画去，老是这几笔，他自己丝毫未有“创作”。所以说是虚空。

受过科学洗礼，享过现代物质文明的人，大概爱好客观派艺术，而不爱主观派艺术。大概对于“呆板”尚可原谅，对于“虚空”便看不起（但当然不尽然。现代西洋人，有的正在研究中国画呢）。我以前曾经对人讲过“虚空”的艺术。但其人以为一切中国画都有“虚空”之病。我知道他的思想根本上有问题，不便从艺术品上劝解。原来他的意思，以为艺术的“真”就是科学的“真”。故凡一切不真的艺术，都是“虚空”。中国画将物的形象增删，夸张，改造，使与真物全异。在他看来都是不真，都是虚空。西洋画处处写实，在他看来脚踏实地，与科学的真相一致，都是良好艺术。这种误解，应该纠正。纠正之法，只有努力说明科学的真与艺术的真的相异。原来科学与艺术，是人对宇宙的两种看法。好比两副眼镜，一副红的，一副绿的。窗外的云，戴红眼镜看来是红云，戴绿眼镜看来是绿云。红云是真的，绿云也是真的，并不冲突，戴红眼镜看见红云，戴绿眼镜也看见红云，那才真是不真。今之用科学眼光批评艺术者，有类于此。现在没有画作实例，就举几首诗为证。诗画本来相通，明白了诗道，等于明白画道了。

山路婷婷小树梅，

为谁零落为谁开？

多情也恨无人赏，

故遣低枝拂面来。

——杨万里

事实，这诗人步行山中，走过一枝小小的梅树旁边，那梅花枝很低，拂了他的脸孔，他就作这首诗。他说：这梅花很多情，她自恨生长在深山中，无人去欣赏她，所以看见这诗人走过，就故意把枝头弯下来拂他的面孔，请他看看。

春草绵绵不可名，

水边原上乱抽茎。

似嫌车马繁华处，

才入城门便不生。

——刘敞

这诗人说春草也嫌恶繁华，喜欢清净，所以都生在城外，不肯生在城门里头。

好是春风湖上亭，

柳条藤蔓系离情。

黄莺久住浑相识，

欲别频啼四五声。

——戎昱

这诗人说，他在那地方住得久了，已和黄莺相熟识。他今天要离去了，那黄莺也舍他不得，啼了四五声。

帘卷春风啼晓鸦，

闲情无过是吾家。

青山个个伸头看，

看我庵中吃苦茶。

——僧圆信

这和尚坐在庵中吃苦茶，看见屋外群山耸峙，说他们伸着头颈，在那里看他吃茶。

凡此诸诗，在艺术上都是好作品。但在科学上看来，都是虚假。把花，草，黄莺，青山，都当作人看，根本上已经错误了。岂知在艺术上，另有一种理想。根据了这种理想而观看世间，所见的都是艺术的真。这理想为何？就是主观强盛，把一切客观物象加以主观化。换言之，即把一切物象看作同自己一样的人。于是梅花枝多情，春草嫌繁华，黄莺惜别离，青山伸头看，都合于“艺术的真”，并非虚空的了。不合理想而胡说乱道，叫做“虚空”。合于理想的，都是“真实”。不然，上面的四首诗，何以大家承认为好诗，从来没有人说它们是撒谎呢？

中国画的不肯写实，而把自然加以增删，夸张，改造，就同作诗一样，是合着一种理想的。理想为何？就是要把物质的个性充分表出。例如高山要画得很高，大河要画得很大，幽境要画得很幽，胜利要画得很胜，春景要画得很春，秋景要画得很秋，男人要画得很男，女人要画得很女，……为欲充分表出这些个性，就不惜将实物的形象加以增删，夸张，改造。虽不符合实物，却符合于艺术理想。所以看似不真，其实很“真”。欣赏主观派艺术的人，请注意这“艺术的真”，免得发生误会。

所以，我把现代艺术分为主观与客观二大派，是叫他们平等对立的，并无贬褒于其间。倘若手段高明，无论主观派客观派，都是良好艺术。倘若手段不高明，无论主观派客观派，都是坏东西。

三十三〔1944〕年五月二十四日作于沙坪小屋

---

[1] 本篇原收入《率真集》。

《人生漫画》自序[1]

卅三〔1944〕年秋，万光书店主章璋圭拿我的人生漫画六十幅去刻木版，将付印，索我自序。说起这些画，我不得不想起林语堂和陶亢德两人来。“人生漫画”这名目，还是林语堂命名的。约十余年前，上两人办《宇宙风》，向我索画稿。林语堂说：“你的画可总名为人生漫画。”我想，这名词固然好，范围很广，作画很自由，就同意了。当时我为《宇宙风》连作了百余幅。自己都无留稿。抗战军兴，我逃到广西，书物尽随缘缘堂被毁，这些画早被我忘却了。忽然陶亢德从香港寄一封很厚的信来。打开一看，是从各期《宇宙风》上撕下来的人生漫画。附信说，《宇宙风》在上海受敌人压迫，已迁香港续办。他特从放弃在上海的旧杂志中撕下这些画来，寄我保存。因为他知道我所有书物都已被毁了。他这一片好心，我自是感谢。但当时我飘泊无定，无心刊印此集。把陶亢德寄来的一叠画稿塞在逃难箱子的底里，一直忘记了。直到今年，我无意中在箱底发见此稿，正好璋圭新办万光书店。我就选出六十幅，用薄纸重描，给他拿去刻木板，印成这册集子。作画与刊集，相隔十余年。而在我的心情上，更不止十余年，几乎如同隔世。因为世变太剧，人事不可复识了。当时与我常常通信或晤会的林语堂和陶亢德，现在早已和我阔别或隔绝。而当时在缘缘堂跟我学字的儿童章璋圭，现已在大后方的陪都[2]中新创书业，而为我刊印画集了。且喜这些画，还是同十余年前一样，含有一点意义，不失为人生漫画。因此想起了蠲戏老人最近赠我的诗：

红是樱桃绿是蕉，画中景物未全凋。

清和四月巴山路，定有行人忆六桥。

身在他乡梦故乡，故乡今已是他乡。

画师酒后应回首，世相无常画有常。

卅三〔1944〕年九月二日子恺记于沙坪小屋

---

[1] 《人生漫画》系1944年9月重庆万光书局出版。

[2] 陪都，指重庆。

艺术教育的本意[1]

“艺术的”三字，被人误用为“漂亮的”，“华丽的”，“摩登的”意义。因此，“艺术教育”一名词也尝被人误解，以为就是画画，唱歌等的教育。其实完全不然，“艺术的”不一定漂亮，华丽，或摩登。“艺术教育”也不单是教画与教唱。不漂亮，不华丽，不摩登的，很可以是“艺术的”。不会描画，不会唱歌的，也很可以是饱受艺术教育的人，知道了艺术教育的本意，便相信此言之不谬。

真、善、美，是人性的三要件。三位一体，缺一不可。凡健全之人格，必具足此三要件。教育的最大目的，便是这三要件的平均具足的发展。因为真是知识的教育，善是意志的教育，美是感情的教育。知识、意志、感情，三方面的教育平均具足，方能造成健全之人格。

但教育的重心，可以专注在三者中的某一方面。专注在意志方面的，为道德教育，专注在知识方面的，为科学教育，专注在感情方面的，为艺术教育，以前引用过“礼体为教，其用主和”的话。现在再用此法说明，即：道德教育之体为真美，其用主善，科学教育之体为善美，其用主真。艺术教育之体为真善，其用主美。

故道德教育是善的教育，科学教育是真的教育，艺术教育是美的教育。但这不过是就外形而言，不是绝对的。真善美好比一个鼎的三只脚。我们安置这个鼎的时候，哪一只脚放在外面，可以随便。但是后面的其他两只脚，一只也缺少不得。缺少一只，鼎就摆不稳，譬如：道德教育倘绝对注重意志方面，其病为“任意”，任意的结果是“顽固”。科学教育倘绝对注重知识方面，其病为“任知”，任知的结果是“冷酷”。艺术

教育倘绝对注重感情的方面，其病为“任情”，任情的结果是“放浪”，都是不健全的教育。欧化东潮之初，我国人盲法西洋，什么都变本加利，“城中好高髻，四方高一尺”的状态，时有所见。研究科学回国的人，把人看得同机械一样。研究艺术回国的人，看见中国里只有他一个人。美其名曰“浪漫”。所谓“象牙塔里的艺术”，就是这班人造出来的。

故艺术教育虽可说是“美的教育”，但不可遗弃背后的真善二条件。否则就变成“唯美的”，“殉美的”，“浪漫的”，“放浪的”，不是健全的艺术教育了，这道理可以用画来说明：譬如描一幅肖像画，必须顾到三个条件，第一，你要描写的人必须是可敬爱的人。第二，你必须描得肖似逼真。第三，布置设色用笔必须美观。第一条就是善，第二条就是真，第三条就是美。缺了一条，就不是良好的肖像画。其结果诸君可推想之。

所以描一幅画，看似小事，其实关系于根本的精神修养，我们不能单从图画上面着手艺术教育，必须根本地从“感情”的教育着手。故艺术教育，又可说是“情的教育”。情的教育的要旨，一方面在培植感情，使它发展，他方面又要约束感情，使他不越轨道。——这就是“节制”。《檀弓》里有一段名文我大约记得如此：“曾子寝疾，病。乐童子春坐于床下，曾元坐于足，童子隅坐而执烛。童子曰，华而宛，大夫之箦欤？子春曰，止。童子曰，华而宛，大夫之箦欤？……曾子曰，然。我未之较易也，元起易箦，曾元曰，夫子之病亟矣。不可以变。幸而至于旦，敬请易之。曾子曰，尔之爱我也，不如彼。君子之爱人也以德，小人之爱人也以姑息。吾得正而毙焉，斯已矣。举扶而易之，及席未安而没。”这可谓得情理之正，可为千古美谈。盖爱亲是情。爱亲而至于姑息，便是“任情”，便是“放浪”，任情放浪的爱，其实不是爱而是害。抗战时代，可歌可泣之事甚多，此种证例亦甚易找。描可秀的同志因多敬

爱他，要陪着他一同殉国，徒忽牺牲，即不免“姑息”，“殉情”的批评，而不能称为大爱。感情教育不健全，对人的爱亦不正大，故情的教育，又可称为“爱的教育”。

《爱的教育》，是意大利人亚米契斯的一册名著。中国有夏丏尊先生的译本。然而这册书中所讲的爱，不免稍偏重于情，所以有“软性教育”之评，后来亚米契斯的朋友为了矫正他这一点，另著一册《续爱的教育》，夏先生也有译本。这书纠正前书中偏重感情的缺点，主张硬性教育。这两册书，在教育者是值得一读的。翻开《爱的教育》第一页来，即可看到过于重情而近于感伤的事例，秋季开学的时候，一位女先生换了一班主任。看见原来主任班里的学生，因为惜别，感伤得说不出话来，甚至几乎下泪。又如“少年笔耕”中的叙利亚，夜里偷偷地起来代父亲佣书，弄得身体衰弱，学业荒废，也是偏重感情而走入姑息与小爱的一例。这使我联想起中国古代的二十四孝来。王祥卧冰得鲤，吴猛恣蚊饱血，郭巨为母埋儿，都孝得不成样子，其过当比曾子耘瓜更甚。这些事例，可说是殉情，殉善，而失却了真理，但中国人著书，往往不重事，而注重事实所表现的一种思想，或事实所象征的一种真理。故其事实往往过分夸大而不可信。《爱的教育》著者，颇有中国著者的风度。故这种书虽有缺陷，终不失为涵养感情的一种手段。

美的教育，情的教育，爱的教育，皆以涵养感情为要义。故艺术教育必须选择几种最适于涵养感情的东西来当作手段，最适于涵养感情的，是美色和美声。换言之，就是图画科和音乐科。这些声色之中，真善美俱足，情理得中，多样统一，最能给人一种暗示，不知不觉之间，把我的感情潜移默化，使趋于健全。所以健全的艺术教育不仅注重描画唱歌的技巧，而必须注重其在生活上的活用，譬如儿童无故在白色的粉墙上乱涂，在美丽的雪地里小便，这等都是图画音乐的教育不健全之

故。不然，儿童应有爱美心，不忍无端破坏世间一切美景。有的儿童，无故毁坏自然，无故残杀生命，以破坏为乐，最好“不艺术的”。譬如无端毁坏一个蛛网，推广此心，便可滥用权势来任意破坏别人的事业。无端踏杀一群蚂蚁，推广此心，便可用飞机载了炸弹到市区狂炸。所谓毫厘千里之差，即在于此，人在世间行事，理智常受感情的控制。故表面看来照理行事，暗中是因情制宜。“以力服人者，貌恭而不心服”，便是情在那里作怪。故情的教育，在无形中，比其他教育有力得多，艺术教育的重要性即在于此。

---

[1] 本篇原载1945年3月1日《读书通讯》第105期。

《率真集》序[1]

与君匋[2]相别八年，音信少通。胜利后忽接来书，知八年间蛰居沪上。一片冰心，寄情金石；并知万叶书店，又复欣欣向荣。余读来书，甚为欣慰。君匋为万叶书店索文稿。余八年间转辗流徙，席不暇暖。加之老病交侵，文笔久疏。检点行箧，虽积有若干篇，然皆琐屑闲谈，无裨学术；更无关于“大时代”。当此空前胜利，日月重光之际，实无刊印此等文稿之必要也。君匋拳拳，情不可却。姑选定十余篇与之。此等文稿，虽无足观，但皆出于率真。故定名为《率真集》。盖利用谷崎润一郎《读缘缘堂随笔》中之评语也。下卷诸篇，乃十余年前天马书店所刊《随笔二十篇》中旧作。该店久无消息，该书早已绝版。余于重庆旧书摊上偶得一册。读之，觉其中亦有率真之语，为谷崎润一郎文中所引证者。私心惜其湮没，故选取九篇，以殿此书。此序作于重庆客寓，时正候船东归。

此书出世之时，余必可与君匋相见矣。

三十五〔1946〕年五月六日子恺

---

[1] 《率真集》系1946年10月上海万叶书店出版。原书共收文25篇，其中15篇曾分别收入其他随笔集，统编入文学卷；10篇有关艺术的，9篇收入艺术卷，1篇《艺术的效果》因与《艺术修养基础》一书内上编第九章重复，故未收录。

[2] 指钱君匋。

漫画创作二十年[1]

人都说我是中国漫画的创始者。这话未必尽然。我小时候，《太平洋画报》上发表陈师曾的小幅简笔画《落日放船好》，《独树老人家》等，寥寥数笔，余趣无穷，给我很深的印象。我认为这算是中国漫画的始源。不过那时候不用漫画的名称。所以世人不知“师曾漫画”，而只知“子恺漫画”。漫画二字，的确是在我的画上开始用起的，但也不是我自称，却是别人代定的。约在民国十二〔1923〕年左右，上海一辈友人办《文学周报》。我正在家里描那种小画。乘兴落笔，俄顷成章，就贴在壁上，自己欣赏。一旦被编者看见，就被拿去制版，逐期刊登在《文学周报》上。编者代为定名曰“子恺漫画”。以后我作品源源而来，结集成册，交开明书店出版，就仿印象派画家的办法（印象派这名称原是他人讥评的称呼，画家就承认了），沿用了别人代用的名称。所以我不能承认自己是中国漫画的创始者，我只承认漫画二字是在我的书上开始用起的。

其实，我的画究竟是不是“漫画”，还是一个问题。因为这二字在中国向来没有。日本人始用汉文漫画二字。日本人所谓“漫画”，定义为何，也没有确说。但据我知道，日本的“漫画”，乃兼称中国的急就画，即兴画及西洋的cartoon和caricature的。但中国的急就即兴之作，比西洋的cartoon和caricature趣味大异。前者富有笔情墨趣，后者注重讽刺滑稽。前者只有寥寥数笔，后者常有用钢笔细描的。所以在东洋，漫画两字的定义很难下。但这也无用考察。总之，漫画二字只能望文生义。漫，随意也。凡随意写出的画，都不仿称为漫画，如果此言行得，我的画自可称为漫画。因为我作漫画，感觉同写随笔一样，不过或用线条，

或用文字，表现工具不同而已。

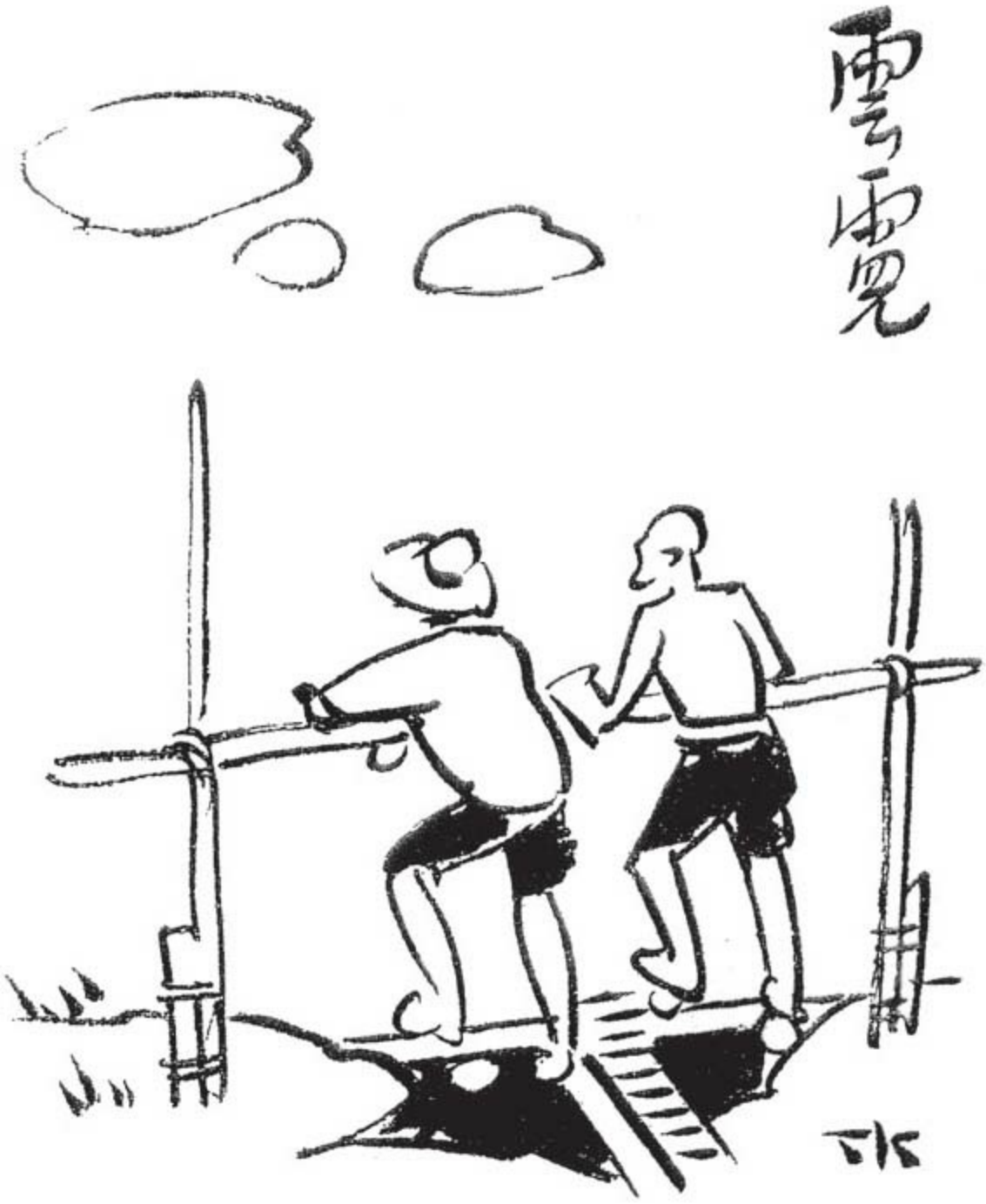
我作漫画，断断续续，至今已有二十多年了。今日回顾这二十年的历史，自己觉得，约略可分为四个时期：第一是描写古诗的时代，第二是描写儿童相的时代，第三是描写社会相的时代，第四是描写自然相的时代。但又交互错综，不能判然划界，只是我的漫画中含有这四种相的表现而已。

我从小喜欢读诗词，只是读而不作。我觉得古人诗词，全篇都可爱的极少。我所爱的，往往只是一篇中的一段，或其一句。这一句我讽咏之不足，往往把他抄写在小纸条上，粘在座右，随时欣赏。有时眼前会现出一个幻象来，若隐若现，如有如无。立刻提起笔来写，只写得一个概略，那幻想已经消失。我看看纸上，只有寥寥数笔的轮廓，眉目都不全，但是颇能代表那个幻象，不要求加详了。有一次我偶然再提起笔加详描写，结果变成和那幻象全异的一种现象，竟糟蹋了那张画。恍悟古人之言："意到笔不到"，真非欺人之谈。作画意在笔先。只要意到，笔不妨不到，非但笔不妨不到，有时笔到了反而累赘。缺乏艺术趣味的人，看了我的画惊讶地叫道："咦！这人只有一个嘴巴，没有眼睛！""咦！这人的四根手指粘成一块的！"甚至有更细心的人说："眼镜玻璃后面怎么不见眼睛？"对于他们，我实在无法解嘲，只得置之不理，管自读诗读词捕捉幻象，描写我的漫画。《无言独上西楼》，《几人相忆在江楼》，《人散后，一钩新月天如水》，便是那时的作品。初作《无言独上西楼》，发表在《文学周报》上时，有一人批评道："这人是李后主，应该穿古装。你怎么画成穿大褂的现代人？"我回答说："我不是作历史画，也不为李后主词作插图，我是描写读李词后所得体感的。我是现代人，我的体感当然作现代相。这才足证李词是千古不朽之作，而我的欣赏是被动的创作。"

我作漫画由被动的创作而进于自动的创作，最初是描写家里的儿童生活相。我向来憧憬于儿童生活。尤其是那时，我初尝世味，看见了所谓“社会”里的虚伪矜忿之状，觉得成人大都已失本性，只有儿童天真烂漫，人格完整，这才是真正的“人”。于是变成了儿童崇拜者，在随笔中（见《缘缘堂随笔》[2]）漫画中，处处赞扬儿童。现在回想当时的意识，这正是从反面诅咒成人社会的恶劣。这些画我今日看了，一腔热血还能沸腾起来，忘记了老之将至，这就是《办公室》，《阿宝两只脚凳子四只脚》，《弟弟新官人，妹妹新娘子》，《小母亲》，《爸爸回来了》等作品。这些画的模特儿——阿宝，瞻瞻，软软——现在都已变成大学生，我也垂垂老矣。然而老的是身体，灵魂永远不老。最近我重描这些画的时候，仿佛觉得年光倒流，返老还童。从前的憧憬，依然活跃在我的心中了。

后来我的画笔又改了方向，从正面描写成人社会的现状了。我住在

红尘扑面的上海，看见无数屋脊中浮出一纸鸢来，恍悟春到人间，就作《都会之春》。看见楼窗里挂下一只篮来，就作《买粽子》。看见工厂职员散工回家，就作《星期六之夜》。看见白渡桥边，白相人调笑苏州卖花女，就作《卖花声》。……我住在杭州及故乡石门湾，看见市民的日常生活，就作《市景》，《邻人之爱》，《挑荠菜》。我客居乡村，就作《话桑麻》，《云霓》，《柳荫》，……这些画中的情景，多少美观！这些人的生活，多少幸福！这几乎同儿童生活一样地美丽！我明知道这是成人社会光明的一面，还有残酷悲惨，丑恶黑暗的一面，我的笔不忍描写，一时竟把他们抹杀了。



后来我的笔终于描写了。我想，佛菩萨的说法，有“显正”和“斥妄”两途。美谚曰：“漫画以笑语叱咤世间”，我何为专写光明方面的美景，而不写黑暗方面的丑态呢？西洋文学者巴尔扎克（Barzac）、左拉

（Zola）的所谓自然主义，便是这个宗旨吧。于是我就当面细看社会上的残忍相，悲惨相，丑恶相，而为他们写照。《颁白者》，《都市奇观》，《邻人》，《鬻儿》，《某父子》，以及写古诗的《瓜车翻覆》，《大鱼啖小鱼》等，便是当时的所作。后来的《仓惶》，《战后》，《警报解除后》，《轰炸》等，也是这类的作品。有时我看看这些作品，觉得触目惊心，难道自己已经坠入了“恶魔派”(“devilism”)吗？于是我想艺术毕竟是美的，人生毕竟是崇高的，自然毕竟是伟大的，我这些辛酸凄楚的作品，胡为乎来哉？古人说：“恶岁诗人无好语。”难道我就做了恶岁诗人吗？于是我的眼就从恶岁转向永劫，我的笔也从人生转向自然。我忽然注意到破墙的砖缝里钻出来的一根小草，作了一幅《生机》。真正没有几笔，然而自己觉得比从前所作的数千百幅精工得多，以后就用同样的笔调作出《春草》，《战场之春》，《抛核处》等画。有一天我在仇北崖家里，看见桌上供着一个炮弹壳，壳内插着红莲花，归来又作了一幅《炮弹作花瓶》。有一天，我在汉口看见截了半段的大树，正在抽芽。回来又作了一幅《大树被斩伐》。《护生画集》中所载的《遇赦》，《攸然而逝》，《蝴蝶来仪》等，都是此类作品。直到现在，此类作品是我自己所最爱的。我自己觉得近来真像诗人了，但不是恶岁诗人，却是沉郁的诗人。诗人作诗喜沉郁。“沉郁者，意在笔先，神余言外，写怨夫思妇之怀，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡，身世之飘零，皆可对一草一木发之；而发之又必若隐若现，欲露不露。反复缠绵，终不许一语道破。”（陈亦峰语）此言先得我心。

古人说：“行年五十，方知四十九年之非。”我近来在漫画写作上，也有今是昨非之感。但也不完全如此，在酒后，在病中，在感动之下，在懊丧之余，心情常常变换，笔调也时时反复。所以上述的四个时期的作风，并不判然划界，却参差交互地出现在我的笔下，不过出现的程序大约如上而已。

[1] 本篇原收入《率真集》。后作者稍加修改，改名《我的漫画》，收入自编的《缘缘堂随笔》(北京人民文学出版社1957年初版)。

[2] 《缘缘堂随笔》，指1931年1月上海开明书店初版本。

艺术与人生[1]

艺术，在今日共有十二种，就是一、绘画，二、雕塑，三、建筑，四、工艺，五、音乐，六、文学，七、舞蹈，八、演剧，九、书法，十、金石，十一、照相，十二、电影。这一打艺术中，前八种是世界各国以前一向有的。后四种，是为现代中国新添的。因为这后四种中，书法和金石，是中国古来原有的艺术，而为外国所无的（日本有这两种艺术；但全是学习中国的。可看作中国艺术的一支流）。最后两种，照相和电影，则是最近世间新兴的艺术，现已流行于全世界的。所以我说，后四种是为现代中国新添的。

我们先来检点这一打艺术，看它们对于我们人生的关系状态如何：第一，绘画，是大家所常见的。无论中国画，西洋画，其在人生的用处，大都只是看看的。除了看看以外，并无其他实用（肖像画可以当作遗像供养，或可说是一特例。但其本身仍是艺术。至于博物图等，则属于地图之类，不入绘画范围）。看看，好像是无关紧要的事，其实也很重要。我们的衣食住行，要求实用的便利以外，同时又要求形式的美观。“看”不是人生很重要的事吗？绘画，便是脱离了实用而完全讲究形式的美。使人看了悦目赏心，得到精神的涵养，感情的陶冶。所以虽然只是看看，而并无实用，在艺术上却占有很高的地位，被称为“纯正艺术”。

第二，雕塑，就是人物动物等的雕像或塑像。这与绘画同样，也只是给人看看，而并无实用的（纪念瞻拜用的铜像等，与肖像同例）。雕塑与绘画，其实同是一物；不过绘画在平面上表现美的形式，雕塑则在立体上表现美的形式，故雕塑是表现立体美的纯正艺术。

第三，建筑，就是造房屋。这种艺术，性状和前二者大不相同，都是有实用的。除了极少数的特例以外——例如宝塔，只是看看的，并无实用。凯旋门，也只是观瞻的，并非真要从这门中出入。——凡建筑都是供人住居的，即有实用的。但我们对于建筑，在“坚固”及“合用”两实用条件之外，又必讲求其形式的美观。例如宫殿，要求其形式的伟大，可使万民望而生畏。例如寺庙，要求其形式的崇高，可使信徒肃然起敬。例如住宅，要求其形式的优美，可使住的人心地安悦。……这便是艺术的工作。建筑之所以异于绘画雕塑者，即绘画雕塑可专为美观而自由制作，建筑则因实用（住居）条件的约束，在实用物上施以装饰。所以前二者被称为“自由艺术”，建筑则被称为“羁绊艺术”。又对于前二者的“纯正艺术”，建筑被称为“应用艺术”。

第四，工艺，就是器什日用品等的制作。这艺术的性质与建筑完全相同，不过建筑比它庞大一些罢了。这也是“羁绊艺术”，“应用艺术”。

第五，音乐，性状和前述四种大异，前述四种都是用眼睛看的。这音乐却是用耳朵听的。前述四种都是在空间的形式中表现美的，这音乐却是在时间的经过中表现美的。所以前四者被称为“视觉艺术”，“空间艺术”；音乐却被称为“听觉艺术”，“时间艺术”。这种时间艺术，对于我们人生有什么用处呢？还是同绘画一样，不过“听听”罢了，此外并无实用（结婚，出殡，用乐队，似是音乐的实用，其实乐曲的本身仍是一种独立的艺术）。“听听”有什么好处呢？也同“看看”一样，可以涵养精神，陶冶感情。音乐能用声音引诱人心，使无数观众不知不觉地进入于同样的感情中。这叫做音乐的“亲和力”。凡艺术都有亲和力，而音乐的亲和力特别大。所以为政，治国，传教，从军等，都盛用音乐。故“听听”看似无关紧要，其实用途极大。

第六，文学，这种艺术的性质，和前述五种又不同。它是用言语当

作工具的一种艺术。换言之，它是制造美的言语的一种艺术，言语是听赏的。（文学作品为欲传到后代及远方，故用铅字印成书本。我们看书，并非欣赏铅字，却仍是听说话。）故文学和音乐同属于听觉艺术。文学之所以异于音乐者，音乐不表出具体的意义，只诉于人的感情；文学则音调之外又表出具体的意义，兼诉于人的思想。讲到它在人生的用处，倒很复杂。有一部分文学，是有实用的，例如书牍之类。还有一部分文学，却是没有实用，竟是表现语言美的，例如诗词之类。故文学兼有“纯正艺术”与“应用艺术”，“自由艺术”与“羁绊艺术”双方面的性质。即既供实用，又供欣赏。所以文学在世界各国，都是最发达的艺术。

第七，舞蹈，这是用人的身体的姿势来表现美的一种艺术。其性质与音乐相似，而且大多同音乐合并表现（默舞是舞蹈的独立表现）。这完全没有实用，只供欣赏。

第八，演剧，这种艺术，与文学有密切关联，可说是文学的另一种表现法。文学用言语讲给人听，使听者在脑筋中想象出其情节来。演剧则由舞台代替了读者的脑筋，把情节实际地演出来。故文学可说是脑筋中演出的演剧，演剧可说是舞台上写出的文学。这种艺术，情形很复杂；包括上述的文学，音乐，舞蹈以及绘画，建筑，雕塑，工艺等一切艺术。所以演剧被称为“综合艺术”。讲到它在人生的用处，却完全是欣赏的——观赏的及听赏的。文学中还有实用文，演剧中却没有实用剧。

第九，书法，这是中国所特有的艺术，为什么中国特有呢？一者，外国人用钢笔，书法艺术不发育。中国人用brush[2]，写字就同描画一样。二者，外国文字用字母拼，就同电报号码差不多，不容易作成艺术。中国文字有象形，指事，根本同描画一样，所以中国人说“书画同源”。因此二故，书法是中国特有的艺术（日本也有，但前已说过，日本绘画模仿我国，其书法也模仿我国，与我国全同）。现在我们来检点

一下，书法艺术在人生有何用处？这与绘画不同，却和文学一样，有实用的，有欣赏的。例如函牍，碑文等，是实用的；对联，屏轴等，是欣赏的。然实用与欣赏又往往兼并，同建筑一样。例如古代的碑文，名家的函牍等，一方面有实用，一方面又是供人欣赏研究的艺术品。在写信写帐等事务中，可以实行艺术创作，这是中国人的特权。中国实在是世界最艺术的国家！

第十，金石，这也是中国特有的艺术。而且是世间一切艺术中最精致的艺术。外国有一种小画，叫做miniature，在一个徽章上画一幅油画，可谓精致了，但其技法近于雕虫，远不及中国的金石的高尚。中国的金石，其好坏不在乎刻得工细与粗草，却在乎字的章法和笔法上。在数方分的面积中，作成一个调和、美丽、圆满无缺的小天地，便是金石的妙境。中国人常把“书画金石”三者并称。因为三者有密切的相互关系。故中国的画家往往能书，书家往往能治金石。像吴昌硕先生，便是兼长三者的。他晚年自己说，画不及书，书不及金石。可见金石是很高深的一种艺术。讲到它在人生的用处，就同书法一样：实用又兼欣赏。

第十一，照相，原来是工艺之一种，并不独立。近年来照相模仿绘画，表现独立的风景美，世人称为“美术照相”；于是照相就由“准艺术”升为正式的一种艺术。这种艺术在人生的用处，就与绘画相同，它原是为了模仿绘画而成为艺术的。不过属于工艺的照相，便和工艺相同，是有实用的。

第十二，电影，是最近发达的一种艺术。发达得很，现已普遍于全世界。这是以演剧为根据，以照相为工具的一种新艺术。这仿佛是演剧的复制品。它的性质，就和演剧相同。它在人生的用处，也与演剧全同，只是欣赏的，并无实用（有些教育影片，不在艺术范围之内）。

以上已把十二种艺术对我们人生的关系状态约略地说过了。可知一切艺术，在人生都有用，不过其“用”的性状不同；有的直接有用，有的间接有用。即应用艺术是直接有用的，纯正艺术是间接有用的。近来世人盛用“为艺术的艺术”与“为人生的艺术”这两个新名词。我觉得这两个名词，有些语病。世间一切文化都为人生，岂有不为人生的艺术呢？所以我今天讲艺术与人生，避去这种玄妙的名词，而用切实浅显的说法。艺术在对人生的关系上，可分为“直接有用的艺术”与“间接有用的艺术”两种。前者以建筑为代表，后者以音乐为代表。

然而这个分法，也不是绝对判然的。因为艺术这件东西，本是人的生活的反映。人的生活错综复杂，艺术也就错综复杂，不能判然分别。建筑与音乐，是实用与非实用两种极端。其他各种艺术，就位在这两种极端之间，或接近这端，或接近那端，都无定位。总之，凡是对人生有用的美的制作，都是艺术。若有对人生无用（或反有害）的美的制作，这就不能称为艺术。前述的“为艺术的艺术”，大概便是指此。那就不在我今天所讲的范围之内。

我从艺术对人生的用处上着眼，把建筑和音乐分配在两个极端。但进一步看，艺术不是一直线，却是一弧线。有时弧线弯合拢来，接成一个圆线。则两极端又可会合在一点，令人无从辨别，明言之，即直接有用的艺术，有时具有极伟大的间接的效果。反之，间接有用的艺术，有时也具有极伟大的直接的效果。就建筑和音乐两种艺术看，即可明白。

建筑，如前所说，差不多全部是有实用（住居）的，即直接有用的艺术。但是建筑的形式，对于人的精神和感情，有时又有极大的影响，颇像音乐。希腊的殿堂便是最适当的实例。纪元前，希腊全盛时代，雅典的城堡上有一所殿堂，是供养守护国家的女神的，叫做Parthenon〔帕提侬（神庙）〕，这殿堂全部用世间最良的大理石和黄金象牙造成，全

部不用水泥或钉子，概由正确精致的接合法，天衣无缝，好比天生成的。各部构造，又应用所谓“视觉矫正法”，为了眼睛的错观，特把各部加以变化，使它映入网膜时十分正确。——例如阶石，普通总是水平直线。但人的眼睛有错觉。看见阶石上面载着殿堂全部的分量，似觉阶石要弯下去，好比载重的木条一样，很不安定。为欲弥补这缺陷，希腊人把阶石作成向上凸的弧线，使它同错觉抵消，在网膜上映成十分平稳正确的直线。诸如此类——这殿堂真可谓尽善尽美，故美术史上称它为“世界美术的王冠”。讲到这殿堂的用处，这是供人民瞻拜神像之用的，分明是实用艺术，即直接有用的艺术。但是，在实际上，这直接的用处还是小用，其最大的效用，却是这殿堂的形式的全美所给与人心的涵养与陶冶。希腊这时候国势全盛，民生美满，为古今所罕有。其所以有此圆满发达状态者，其他政教当然有力，这殿堂的“亲和力”实在大有功劳。人民每天瞻仰这样完全无缺的美术品，不知不觉之中，精神蒙其涵养，感情受其陶冶，自然养成健全的人格。这种建筑，岂非有音乐一样的效果吗？

再看音乐，如前所说，全然是无实用的。音乐只能给人听赏。听赏以外，全无用处。然而从古以来，用音乐治国，用音乐治理群众的实例很多。中国古代，有两种有名的尽美尽善的音乐，叫做“韶”和“武”。孔子听了，“三月不知肉味”。我们虽然没有福分听到这种好音乐，据孔老先生的批评，可以想见这种音乐感人之力的伟大。据孔子说，周朝文王武王时代国势之盛，韶武与有力焉。下至近代，利用音乐来宣传宗教，或鼓励士气，其例不胜枚举。这固然是艺术的间接的用。但你如果把“用”字范围放宽，则间接的用与直接的用实在一样，不过无形与有形的区别罢了。

这样说来，凡艺术（不良，有害的东西当然不列在内），可说皆是

有实用的，皆是为人生的。这里我想起一个比方：我觉得美好比是糖。糖可以独用（即吃纯粹的糖），又可以掺用（即附加在别的食物中）。白糖，曼殊大师所爱吃的粽子糖等，是纯粹的糖。香蕉糖，橘子糖，柠檬糖等便不纯粹，糖味中掺入了他味。糖花生，糖核桃，糖山楂，糖梅子，糖圆子等，则是他味中掺入了一点糖味，他味为主而糖为附了。用美造成艺术，正同用糖造成食物一样。纯粹的美，毫无实用分子，例如高深的“纯音乐”（pure music），中国的山水画，西洋的印象派绘画等，纯粹是声音和形色的美，好比白糖，粽子糖，是纯粹的糖，是吃糖专家，像曼殊大师等所爱吃的。又如标题音乐，历史画，宗教画，以及描写人生社会的文字等，声音及形色中附有事物思想，好比糖中附有香蕉橘子等的滋味，比纯糖味道适口些，为一般人所爱吃。又如建筑，工艺美术品，广告画，以及各种宣传艺术等，实用物中附加一些美饰，使人乐于接受，就好比糖花生，糖核桃，糖圆子等，在别物中附加一些甜味，使人容易入口。在这种艺术中，美不过是附加的一种装饰而已。

诸位或者要问：抗战艺术，以及描写民生疾苦，讽刺社会黑暗的艺术，是什么糖呢？我说，这些是奎宁糖。里头的药，滋味太苦，故在外面加一层糖衣，使人容易入口，下咽，于是药力发作，把病菌驱除，使人恢复健康。这种艺术于人生很有效用，正同奎宁片于人体很有效用一样。

故把艺术分为“为艺术的艺术”与“为人生的艺术”，不是妥善的说法。凡及格的艺术，都是为人生的。且在我们这世间，能欣赏纯粹美的艺术的人少，能欣赏含有实用分子的艺术的人多。正好比爱吃白糖的人少，而爱吃香蕉糖，花生糖的人多。所以多数的艺术品，兼有艺术味与人生味。对于这种艺术，我们所要求的，是最好两者调和适可，不要偏重一方。取手头最浅近的例来说：譬如衣服，也是一种工艺。如果太偏

重了衣料，不顾身体的尺度，例如原始人的衣服，印度人的衣服，日本人的所谓和服等，那便可称为“为衣服的衣服”，究竟不很合用。反之，如果太偏重了身体的尺度，完全不顾衣料，例如有一种摩登女子的衣服（密切地裹着，身体各部都显出，我初见时疑心她穿的是海水浴用的衣服），那便可称为“为人生的衣服”，究竟不是良好的工艺品。又如椅子，也是工艺之一。如果太偏重了花样，像以前宫廷中的宝座，全是雕刻及装饰，而坐下去全不称身的，可说是“为椅子的椅子”。这种椅子我实在不要坐。反之，如果太偏重了人体，把臀部的模型都刻出在椅子上，两大腿之间还要高起一条（这种椅子，时有所见，不知是谁的创作。我每次看见，必起不快之感，疑心它是一种刑具）。这可说是“为人生的椅子”了！但是我情愿站着，不要坐这把椅子。世间爱用这种椅子的人恐怕极少吧。可知为衣服的衣服，为人生的衣服，都不是好衣服；为椅子的椅子，为人生的椅子，也不是好椅子。

我们不欢迎“为艺术的艺术”，也不欢迎“为人生的艺术”。我们要求“艺术的人生”与“人生的艺术”。

三十二〔1943〕年五月十六日重庆

---

[1] 本篇原收入《率真集》。原载1943年7月《时与潮》副刊第2卷第6期。

[2] 指writing brush（毛笔）。

漫画续展自序[1]

我的画在大新公司展览时，常有学校团体，备言要求免费入场参观，我一概允许。又常有公教人员要求星期日展览，这我可不能答允。因为该公司星期日是不开门的。十月二十日新民晚报发表一公开信，署名“读者季萌”，劝我免费续展，以供广大群众鉴赏，我的老朋友们来信说，不可辜负此种好意。我亦以为然，就向改造出版社（四川中路汉口路口）商借会场，于十月廿七（星期日）至十一月三日（星期日）公开展览八天。欢迎参观，不收门票，而且头尾有两个星期日。这可以聊答公教界诸友及那位季萌先生的盛情了。

近来上海大小各报，登载关于我及我的画的文章，颇为不少。我的画展办事员替我剪留的，不下十余篇。据说还有遗漏的。我阅读那些剪报文章时，心中常常吃惊：原来世人对我及我的画，有这样的看法！有人说：“他有一颗悲悯的心，他热烈地爱着人类，他向人们作一个苦笑。”（十四日益世报）有人说：“心事数茎白发，生涯一片青山，空林有处相待，古道无人独还。”（五日益世报）有人说：“与其说是一位画家，毋庸说是一位诗人。”（十五日中华时报）有人说：“看丰子恺的画，好像读陶渊明的诗，使我们走入另一世界，一个透顶闲适与透顶精致的世界。”（廿六日新民晚报）有人说：“丰氏最喜孩童，天真流露画面上。”（不详何报）有人说：“春色满园关不住，丫头婢子忙匀粉。画面上洋溢着作者热爱青春生命的仁者之心。”（十七日中华时报）有人说：“他将人类的是非，善恶，赤裸裸地暴露出来，使我们对人生有了另一角度的认识。”（十七日学生日报）有人说：“笔致轻卷而简朴，题句含蓄而辛辣。”（十四日诚报）有人说：“用艺术感化人，但不鼓动

人，不染政治色彩，不发表空论。”（十四日立报）有人说：“即使有人从技巧上予以指摘，但是，以其真善美的人生观反映在纸上，如许真情，如许人性味，不失为至高至上的艺术。在上海遍地彩色纸片中，这却是一枝鲜花。”（十六日和平日报）有人说：“替劳工发出正义的呐喊。”（十五日立报）而季萌先生的信上说：“这种通过民间苦情而存在的漫画，恐怕不宜于作为‘庙堂’的陈设，高贵人士茶余酒后的鉴赏吧！这种带有人民的泪水的作品，需要广大的群众去体会，去追味。”因此，他提议要求我不收入场券费而公开续展。

对于这些评语，我不敢承认，同时亦不敢反对。因为绘画毕竟不像文章那么明白表示思想。故鉴赏者见仁见智，自有他的自由，不容作者承认或反对。何况我作画的时候，任兴而动，根本没有预计。“聋人也唱胡笳曲，好恶高低自不闻。”我的作画，实不啻聋人唱曲，哪有计较别人批评的能力呢？只是聋人的唱曲，不是无端乱唱，也是由于外界事象的引诱及内心感兴的催迫而唱出的。故在聋人，这样地唱曲，自以为是最自然而最真率的；至于他人的批评如何，在所不计了。

要计较的，只有两个方形小报的文字。其一叫做《海风》的，上载一文，题曰《丰子恺裸体卖画》。内容大约说，我的画大都严肃，没有诱惑性。有人问我为何不画裸体画，我回答他说，你要我画裸体画，还不如让我自己裸体展览吧。其二，是前些时的某小报，上载一文，题曰《丰子恺不要脸》。文章内容，十分恭维。末了说，我所画的人物都没有脸孔。是一种新派，叫做印象派，中国画这画的只有他一人云云。

这些小报为要惹人注目，推广销路，而煞费心思地制造动人的题目，其苦心原可原谅。然而无中生有，或无端伤人名誉，毕竟是使不得的！前者，毫无根据，不知这记者如何写出。后者，虽有根据，但这题目用得太凶，不看内容而专看题目的人，总以为我真个做了“不要脸”的

事。牺牲我的名节来维持贵报的销场，似乎太残忍了。牺牲我个人，其实小事；只恐此风长养起来，弄得社会不成社会世界不成世界，却是“伤脑筋”的。所以我不得不计较一下。

中央日报要我写文，因此写了以上的一段话。其实都是无必要的。

卅五〔1946〕年十月廿九日子恺于上海

---

[1] 本篇原载1946年11月5日《中央日报》。

生活艺术漫谈之一[1]

英国工艺美术革命者莫理士（William Morris）曾以提倡“生活的艺术化”著名于世。他同王尔德一样，叹息世间大多数的人只是“生存”而已，极少有真个“生活”的人。他同卡本德一样，主张生活是一种艺术。但他的主要事业是改良工艺美术品。因此他的所谓“艺术化”，偏重了外生活的方面，尤其是日用器物等的形式方面。他说生活的美化，并非奢侈的意想，只要合乎两个条件：即“单纯”与“坚牢”。故美的器物，就是单纯而坚牢的器物。这话实在很对。现今我国大多数的人，大家把“艺术的”及“美的”等字误解，曲解，认为奢侈，浮靡，时髦，甚至香艳的意思。这种人真可谓“不知趣”。他们倘看见莫理士风的单纯而坚牢的工艺品，反将指斥它们为不漂亮，不美，非艺术的呢。“趣”之一字，实在只能冷暖自知，而难于言宣。我没有为莫理士艺术说法的广长舌。现在只就房间布置的小事谈谈。

莫理士说，一个趣味健全的房室的设备，以单纯而合用为主，不求奢华。他把房间里所需要的器物开一篇账如下，以为不必再多，也不可再少了。

一、大容量的书橱一架。

二、桌子一只。

三、可搬动的椅子若干。

四、可坐卧的长椅一只。

五、有抽斗的食物橱一架。

六、壁上装饰若干——绘画，雕刻。

七、花瓶一个。（都会的房室中尤不可缺）

八、火炉一架。（英国气候的房室中尤不可缺）

九、披雅娜（piano）〔钢琴〕一架。

十、二分钟可以收拾出室的地毡一条。

我初看这篇账，觉得可笑。这位莫理士先生非但美术单纯，连他自己的头脑也太单纯了。人心如此不同，人生如此复杂，怎么可把房间的设备规定一律，像学校里规定学生的童子军服装一样呢？尤其是在中国的环境里，看了这篇账，觉得荒唐。没有洋房的人怎么装火炉呢？不懂音乐的人用什么披雅娜呢？不看书的人备什么书橱呢？然而这是我的谬见。古语云“人穷志短”，生在精神物质两俱饥荒的现今中国社会里的人，往往因陋就简，而抛撇人生的远大的理想。理想的人生，原是个个人应该读书，个个人可以弹披雅娜，个个人胜任上述的设备的。

且不讲个个人，单用我自己个人的生活趣味来看这篇账，这的确是适当的房间设备。假如莫理士先生这样地设备了一个房间而白请我住，我除了第一条和最后两条略有可议以外，其余都很满意。桌子，椅子，长椅，食物橱，壁上装饰，花瓶，火炉，我都是乐用的——虽然我现在的房间并没有这样的设备。大书橱和披雅娜搬运不便，二分钟可以收拾的地毡反而麻烦，我想加以修改。

莫理士用大书橱，大概取其“单纯”，一架橱里可以包罗万象。但我嫌其太过笨重，不易搬运。洋装书足有砖头的重量。一个大书橱的容积

的三分之二倘是洋装书，这书橱就仿佛一堵包墙，抬起来比棺材更重。把洋装书统统拿出然后搬动，在我觉得惮烦。假如莫理士先生质问：既然惮烦，你为什么要搬动它？让它永久摆在适当的地方就好了！在这里我自有一种嗜好和主张说出来，也许不会使提倡生活艺术化的莫理士先生反感。原来我有一种习惯，欢喜搬房间。房间看得厌倦了要摆过。在青年时代，我的房间是每半月搬动一次，把几件家俱像着棋一般调来调去，调出种种的景象来。照“市容”例，这种景象不妨称之为“室容”。室容一变，室中的主人的趣味一新，看书写作都高兴了。当时我自笑这真是Capricious〔反复无常的，任性的〕的青年人的行径。但现在这行径已大改变，非但不喜常常搬动，有时连布置都任别人代办，无论办得怎样“非艺术的”！我也安之若素。别人说我到底年纪一大，好静不好动了。其实完全不对。我的习惯改变的原因有二，第一，我心底里的Capricious气质并不消失，还是容易厌倦，现在连“搬房间”这种习惯也觉得厌倦了，所以不搬。第二，我的年龄大起来，对于世间各种已成的艺术都有些儿看厌，同时自己又造不出比已有的艺术更艺术的艺术来，变成了戏不能令又不受命的绝物。因此无意再热心去玩弄这种花样。对于环境感觉不满的时候，宁可闭了眼睛，欣赏自己心中的虚构；或者放眼天空，在白云中假想艺术的表现。却不肯再同少年时代一样卷起衣袖来扛桌搬橱，补壁糊窗，以求不过如此的新景象。所以表面上我的脾气已经改变，内部依然未改；那种要求只有比前更大。行动上我似乎好静而不好动，心情中依然好动而不好静；动得只有比前更甚。因此，在事实上我虽不再要求常常搬房间，在理论上我还是主张房间常常要搬，而嫌莫理士先生那口大书橱搬起来太笨重。我的意思，书橱不宜全体连牢，宜乎划分数段，每段的大小，以同衣箱一般一两人可以随意搬运为度。这样办法，除便于搬运外，还有一种便利：书物的性质可以因此有了大致的分类，容易寻找。须要某类书籍较多可以把各部分交换地位，使常用的部分近在手头。而在广大的房间中，这种书橱还有一种妙用：

即拿书橱代替墙壁把房间隔分。这墙壁可以移动的，故如何隔分，可随人意而自由变换。我国旧式的书橱，就具有这点好处，其实比新式的长大笨重的书橱适用得多。样子也并不比书橱难看。若用银杏木制，涂广漆，即坚固耐用，又朴素耐看，真是合于莫理士的“单纯坚牢”主义的良好工艺美术品。恐怕莫理士先生没有见过我国这种书箱。假如看见了，也许会把上面账单上的第一条改作“银杏木制广漆书箱数种”呢。

披雅娜这件东西，我以为不必列入账单。因为爱好音乐者不一定人人须要披雅娜。这对于一般人仿佛不是公约数。像我用披雅娜就除不尽。我也曾练习过这乐器。但现在只爱听而不能弹。一则生活烦忙，无暇每天练习，荒疏日久手指就硬。二则别种艺术及研究占据了我的心房，没有余地留给披雅娜了。假如莫理士先生要费一笔钱为我的房间里设备一架披雅娜，我宁愿请他改买一架蓄音机〔唱机〕和各种唱片。假如这笔钱用不了，而莫理士先生定要客气的话，余多的钱给我买一架收音机吧。现在收音机正流行，蓄音机几被打倒。为什么先蓄音机而后收音机呢？这也有一篇大道理：在音乐选择全不苛刻，而度量极大的人，听《毛毛雨》也好，小热昏也好，甚至听广告演说也津津有味。那么此人当然欢喜收音机，既不要用心，又不要换片子，把木钮旋动一下就可袖手听赏。但在我，音乐选择虽不像别人择婿一般苛求，却有所不要听。有所不要听，另一面就是有所要听。我空闲了或想听音乐的时候，收音机上所奏的往往是我所不要听的。而我烦忙了或不想听的时候，它管自在那里奏我所要听的东西。它不能凑我的时间，要我去凑它的时间。几点几分听什么，几点几分听什么，听音乐同上课一样，同乘火车一样，又何苦来！若是“装成只是薰香坐”的太太们，或是牢监里的囚犯，倒毫无问题。横竖一无所事，度日如年，就是以听收音机为业，也不算作孽。但我们的生活同他们不同，我有读书的时间，写作的时间，散步的时间和听音乐的时间。平日大致规定，不愿轻易改变。在我的听

音乐的时间而去开收音机，开出来的往往不要听。收音机中的报告和讲演，我原也有要听的，但是很少，且也可得可失。故为听乐而设备，我要后收音机先蓄音机。蓄音机没有上述的缺憾。唱片（其实是奏片）可以依自己的胃口而选购，时间可以依自己的要求而指定。所缺的就是要开。利有二而弊只一，况且开开究竟不甚费事，故可谓“患不补功”，“失不偿得”。莫理士生于百年前，倘使那时候收音机和蓄音机也同现在一般盛行，我想他那账单里至少还要添加一种，收音机或蓄音机。听说他对音乐不是特别专长的，那么他也主张把披雅娜换作蓄音机和收音机，也未可知。

二分钟可以收拾的地毡，在我觉得全是多事。我们吸烟的人嘴巴上是常常在那里撒下烟灰来的。撒在新衣服上尚且顾不得许多，何况撒在地上呢！我不喜欢地毡便是为此。那漆地板同桌子一样光洁，稍微落下一点烟灰，就很触目，令人（就是我）看了感觉很是不快。想扫，扫不得许多；为了地板而戒烟，又不犯着。于是漆地板的房间里，我就坐不牢。我欢喜木色的地板，半新旧的尤佳。为了它的颜色同烟灰相似，任凭你撒下多少去，眼睛看不出来。我每天要抽四十支烟，而大多数在房间里抽。自从新生活运动励行以来，散步时的几支烟也移归房间里抽，烟灰愈多了。虽然没有实际焚烧起三四十支美丽牌香烟来，量它的灰看究竟合几勺；但推想起来，半包牙粉模样大约是有的。倘莫理士先生给我的房间里铺了地毡，而我每天把半包牙粉撒在地毡上，这地毡非每天收拾出去拍一次灰尘不可。虽然像莫理士先生所说，“二分钟可以收拾”的，但我家的工人或不做惯这事，难以胜任。请莫理士先生派人来给我收拾，又说不过去。所以地毡我不敢领受。形式还好看的痰盂，倒不妨多备几只。但痰盂里定要常常有水，否则烟蒂丢下去不肯断气，把它临命终时的气息散布满室，令人咳嗽涕零。

[1] 本篇原载1946年11月12日《改造杂志》创刊号。

《子恺漫画选》（彩色版精装本）自序[1]

二十六〔1937〕年冬，我被日寇所逼，仓皇出走，连自己所积藏的画稿都没有拿，任它们跟缘缘堂一起被毁了。我到后方住定之后，开始补作，把旧作记忆出来，把新作添加进去。积了八年，新旧共得二百六十幅，比战前所藏多了一倍。此次复员路上，在重庆、汉口、上海展览的，便是这二百六十幅藏画。

每次展览，我自己不到会场则已。若到会场，必然受到许多观者的要求："先生可否把这些画彩色影印出来，装订成册，让大家可以买回去欣赏？"有的人选了好几次，重订（我的画展作品皆非卖，但可重订，即另绘一幅）了四幅乃至八幅，对我说："我恨不得重订全部。可惜没有这许多钱。你胡不彩色刊印出来？我一定买一百部来分送朋友。"我感谢他们的好意，抱歉地回答："我原想如此；但因彩印成本太大，销路无把握，书店不肯接受，自己又无能力。所以只得等待将来的机会了。"

不料机会近在目前：上海画展闭幕后，君匋弟就向我提议，用彩色影印，由他所主持的万叶书店出版。我当然一口答应。就会同君匋、恭则诸友，选了三十六幅，刊印这初集。这三十六幅，虽然只有全部藏画的七八分之一，但包含我的作品的各种笔调。说它是我的画展的缩图或拔萃，也无不可。但为许多观众的诚挚的要求，我准拟续选续印。这一点君匋弟也是同意的。

三十五〔1946〕年十一月十七日子恺记于杭州功德林

[1] 《子恺漫画选》(彩色版精装本)系1946年12月上海万叶书店出版。

《又生画集》自序[1]

我初作漫画，正当开明书店初创办，初办的开明书店刊印初作的《子恺漫画》，已是二十年前的事了。这二十年的后半，是抗战期。我弃家逃难，颠沛流离；开明书店总厂被焚，藏版尽毁。我的漫画集停刊，约有十年之久。抗战期内我在大后方的万山中将绝版的画集七八册重绘一遍，交开明书店重印，就是最近胜利后出版的《子恺漫画全集》。我重绘这全集的原稿的时候，正是战讯恶劣，胜利无望，我身存亡未卜的时候。我满以为我今生没有再作新画集的可能，这全集真是“全”集了。岂知天意不亡中国，胜利居然光临；我竟得安然生还，重操画笔，开明书店竟得重整旗鼓，于二十年后再来刊印我的新作画集。这真是意想不到的奇迹！这里我不伦不类地想起了阿Q的话“二十年又是一个”，自己觉得好笑。

人生没有几个二十年。我在这二十年中历尽艰辛，九死一生，幸而还是眼明手健，能为胜利后的各报志作画，不到半年就集成这册子，真是我生一大乐事！我想出了，这不是“二十年又是一个”，这叫做“野火烧不尽，春风吹又生”。我就名这册子为《又生画集》。我家抗战期中生在广西的八岁幼儿新枚作扉画。二十年前的《子恺漫画》的封面，是他的姐姐阿宝和软软合作的。现在阿宝叫做丰陈宝，软软叫做丰宁馨，都已大学毕业，在中学当教师了。

卅六〔1947〕年二月十四日子恺记

于金陵号第二车厢第十二号座上

[1] 《又生画集》系1947年4月上海万叶书店出版。

《幼幼画集》自序[1]

幼幼画集

豐子愷作

新校宮

二十年前我作漫画，曾经刊印许多画集。这些集子里所描写的，半是儿童生活。因为那时候我家里孩子很多；而我欢喜赞颂儿童生活的天真，所以笔底下写出来的都是儿童。经过了二十年间的忧患和丧乱之后，我已垂垂向老；我家的孩子们已经变成大人。但我仍旧欢喜描写儿童。不过我自己家里模特儿很少，只有一个抗战中生在广西的现已八岁的男孩新枚。我须得向外去找模特儿。我的外孙菲君，以及我的邻家，朋友家，亲戚家的孩子，都是我的模特儿。这些模特儿大都是叫我“公公”的了。因这原故，我现在把这册描写儿童生活的画集命名为《幼幼画集》。幼幼是“幼吾幼，以及人之幼”之意；还有，我所描写的儿童大都是第二代的幼儿，幼儿的幼儿，所以我用两个幼字，又另有一种意味。我在成都少城公园中看见一爿小桥，名叫幼幼桥。大约也是“幼吾幼”之意。但这两字用在桥上，不及用在这册画集上来得适当。我就不客气地借用了。封面上的字是托新枚写的。

三十六〔1947〕年三月二十三日在

杭州西湖边上的寓屋中作 丰子恺

---

[1] 《幼幼画集》系1947年7月上海儿童书局出版。

《劫余漫画》自序[1]

日寇侵华，二十六〔1937〕年冬以迂回战术犯我故乡石门湾。余仓皇出奔，仅以身免。八年间转辗黔桂川陕诸省，遥望江南，肝肠断绝！天佑中国，转败为胜。奏凯归来，亟返故乡，而故乡缘缘堂已由焦土变为草原。昔日欢聚之处，野生树木高数丈矣！回忆堂中图书，尽成灰烬，不胜痛惜！忽有亲友，携书物一箱来晤，曰："此缘缘堂被毁前一日侥幸代为抢出者，藏之十年矣，今以归还物主。"启箱视之，旧书若干，函牍无数而外，复有画稿一束，乃出奔前所作，未及发表，不能带走，而委弃于堂中者。事隔十年，当日创作情景，历历在目。抚纸长叹，不胜感慨，此画应毁而不毁，已失而复得，可谓劫中奇迹，虎口余生，安得不加珍惜？遂为检点修整，得三十幅，加以流亡中复员期所作者三十幅，共六十幅，蔚然成册，付万叶书店刊印。此画之终得问世，与我身之终得生还，皆劫中奇迹，虎口余生也。固名之曰《劫余漫画》。

三十六〔1947〕年万愚节〔愚人节〕子恺记于杭州湖边小屋

---

[1] 《劫余漫画》系1947年5月20日上海万叶书店出版。

《音乐十课》序言[1]

你开始学习音乐了，我先把音乐这种东西的性状讲给你听。

艺术是发表感情的东西，而音乐的发表感情最有力量。世间艺术共有十二种。用眼睛看的有七种，即图画、雕塑、建筑、工艺、书法、金石、照相。用耳朵听的有两种，即音乐、文学。用眼睛看同时又用耳朵听的有三种，即演剧、舞蹈、电影。这十二种艺术，都能发表感情，但没有一种比音乐发表感情更有力的。何以见得？只要拿图画（眼睛艺术的代表）和音乐（耳朵艺术的代表）来比较便知道。例如抗美援朝打胜仗，大家感情兴奋，想要发表。有的用画图来发表，有的用唱歌来发表，你看，哪一个发表得有力？一定是唱歌发表得有力！因为图画是静止的，音乐是活动的。图画只能用某一种状态来表现胜利的狂欢的感情，音乐却能把这感情从头至尾委婉曲折地表出。

其他各种艺术，你可逐一检点。凡是看的艺术，总不及听的艺术的力强。因为静的东西总不及动的东西的灵活，故音乐可说是世间最灵活的艺术。演剧、舞蹈和电影，其发表感情比图画、雕塑等力强，就是因为演剧、舞蹈和电影中含有音乐的分子的原故。但须知道：静的艺术，也有他的特长，为音乐所不及的，这特长便是持久。例如一幅图画，一座雕像，常常摆在你眼前，随时可以欣赏，不像音乐的容易消逝。所以动的艺术与静的艺术，各有长处，动的艺术不及静的艺术的持久，静的艺术不及动的艺术的生动。

为欲充分说明音乐的性状，我可直截痛快地告诉你一句话：音乐就是笑、哭、叫的艺术化！我们感情兴奋之极的时候，欢乐的感情变成笑

声，悲哀的感情变成哭声，激昂的感情变成叫声。笑、哭、叫能痛快地发泄感情，然而没有规则，没有理法。所以笑、哭、叫不成为艺术。把这感情发泄的声音，加以规则，使它理性化，就变成音乐。怎么叫做“理性化”？就是有一定的高低，一定的长短，一定的强弱，并且有一定的起承转合。这些一定的规则，就是你今后所要学习的。所以学习音乐，只要开始的时光你肯下一点功夫，仔细地正确地学习音乐的各种规则与理法，以后就有无穷的兴味引导你进步，使你不肯不学。因为我们大家从小时候会哭、会笑、会叫，所以学习笑、哭、叫的艺术化的音乐，是很自然而不甚费力的。

音乐，除了痛快地自然地发表感情之外，还有很多的效用。音乐可以帮助劳作，所以劳动的人民往往一边唱歌，一边工作。音乐可以治病，所以医院往往利用音乐。但这些还是小用，其最大的用处，是合群与教和。“合群”就是使大家团结起来，“教和”是使大家和爱起来。

许多人住在一个地方，你想你的，我想我的，或喜、或怒、或哀、或乐，感情不相一致。如果你教他们齐唱国歌，每个人的感情都同化于国歌的庄严，大家就感情一致了。运动会先唱运动会歌，使大家振作。追悼会先唱追悼歌，使大家哀悼。政治上、军事上，音乐的用处更大。因为音乐最能使人团结，而团结就是力量！

音乐的性状与效用，这样地切实而伟大，所以学习音乐，不是玩耍可比，必须严肃、认真。倘把唱歌当作一件无关紧要的游戏，张开嘴巴乱唱，音程不准，拍子不正，随随便便唱下去，这是音乐学习法上的大忌。学音乐要同学数学一样精确，学国语一样认真，才能学得真的音乐。如果不信，你拿一首乐曲，随随便便唱一遍，再认认真真唱一遍，然后比较他们的趣味与效果，便可知道随随便便唱的，只是乐曲的躯壳；认认真真唱的，方有乐曲的灵魂。怎样才可称为认真？开始学习，

第一音的高低要正确，第二拍子的快慢要正确，第三口的发音要正确。“正确是美之母”，这是音乐初学者的最重要的格言。

要“正确”，先要彻底明白音乐谱表的读法。音的高低，拍子的长短强弱，谱表中非常正确地记载着，你必须能认真地阅读谱表，方能正确地唱歌。

---

[1] 《音乐十课》系1947年8月上海万叶书店出版。本篇据上海新音乐出版社1954年版本，为十课中的第一课。序言中有个别字是按校改本上作者的手迹改的。

《丰子恺画存》自序[1]

胜利复员后居江南，而我的画寄与北方的天津《民国日报》者最多。因为我从重庆返上海后，第一个来访的记者是该报驻沪的记者尹雪曼先生。复员后我的画第一次受特约的是该报。特约之后，在天津的刘峄莘先生常常来函催稿，我就按月将稿寄去。一年半以来，未曾间断。有许多人因为常在天津报上读我的画，而以为我住在天津，或竟当我是天津人。我很高兴。因为先师弘一法师（即李叔同先生）是天津人。我虽没有到过天津，而天津话从小听惯，对天津时生憧憬。“天津桥上杜鹃啼”（李叔同先生句），我读此句，想象天津是个诗境。因此，为天津报作画，我很高兴。近得刘先生来信，说画稿已积到一百数十幅，他们想汇集起来出一个画册，我也高兴。但我没有选剔过，不拘好坏，由他们汇刊吧。这又教我想起弘一法师写的一张横额：“聋人也唱胡笳曲，好恶高低自不闻”。这就算序。

三十七〔1948〕年一月十二日于杭州

---

[1] 《丰子恺画存》系1948年3月天津《民国日报》社出版。原序名《画存自序》，署名：子恺。

钱君匋菊庵金石书画展序[1]

君匋菊庵将于六月四日起在中国国货公司开金石书画展。我到上海看梅兰芳剧时，君匋告我此消息，并嘱为序。近来世间遍地烽烟，使我对于象征和平幸福的“艺术”，弥觉可亲。我专诚来看梅剧，而又闻此消息，似觉锦上添花。我乐为作序。

君匋本来是图案专家，其所设计，别出心裁。抗战八年中，埋头于金石研究，这就使他的才技超越图案，而向书画发展。至今，金石，书，画，平均进步，可称“三绝”。中国古有“书画同源”之说。其实此说未全。应说“金石书画同源”，三位一体。而论其次第，则金石为老大哥，书为二兄，画为三弟。吴昌硕之徒告我：吴昌硕晚年自言：“人谓我善画，实则书胜于画；人谓我善书，实则金石更胜于书。”此言诚然！吴氏因精通金石，故能书；因精通书法，故能画。金石书画三位一体，而金石在三位中为老大哥，于此盖可确信。今君匋之学，由金石入门，源源本本，由上而下，由根而末，由内而外，由深而浅，无怪其书法与画道之进步，一日千里，而终于三才并茂也。

菊庵与君匋为同风美术家，论君匋者，不妨同论菊庵。而我独爱其古装仕女，师费晓楼，而青出于蓝。体貌之妩媚，线条之精秀，布局之妥帖，令人爱杀！我自己素不描古装人物。半为习惯，半为讨嫌一般古装人物画的难看：女的身体往往不合生理，各部畸形发展，或竟残废。男的我讨嫌他像道士。菊庵不画“道士”而专画女像，而其所画女体又均合于解剖，相貌姣好，体态轻盈，有似《天女散花》、《洛神》中的梅兰芳。因此使我爱杀。君匋的作品我已有得多了，菊庵的我还没有求得。几时我要向他讨一幅古装美女。挂在室中，仿佛天天看见梅博士

了。这篇不像序言，就算序言吧。

三十七〔1948〕年五月十二日于杭州作

---

[1] 本篇原载1948年6月4日《申报》。

中国艺术[1]

台湾同胞在过去五十余年中，一定看惯了日本艺术。日本一切文化源出于中国，其艺术亦只是中国艺术的一小支流。今天我就把中国艺术的伟大性为台湾同胞略说一番：世界艺术，分为西洋与东洋两大类。西洋艺术重“写实”：例如西洋画，大都画得形象逼真，与照相近似。东洋艺术重“象征”：例如中国画，但用线条表出人物的神气，与实际完全不同。西洋画是重形似的，东洋画是重神气的。前者好比话剧，注重背景，凡事逼真。后者好比平剧[2]，开门骑马，只做手势；服饰脸谱，奇形怪状，而神情活现。所以西洋画的肖像容易使人误认为真人；而中国画则全不逼真：例如仕女则削肩细腰，寿星则头大身矮，山水则重重叠叠，像飞机中所见。然而美女与老翁的姿态的特点，山外青山楼外楼的诗境，神情活现在纸上。故西洋艺术有“冒充实物”的嫌疑；而中国艺术则坦白大胆，分明表出这是画。这正是中国艺术独得的特色。故中国艺术在世界艺坛，占有特殊的地位。二十世纪西洋画坛最主要的画风，叫做“后期印象派”。这画派的创导人自己说，是模仿中国艺术而创成这画风的。故中国艺术非常伟大。台湾天时地利都优胜，是理想的文艺领域。台湾的艺术同志倘能认明中国艺术的伟大性，而努力研究，一定能使中国艺术发扬光大。

---

[1] 卅七〔1948〕年十月十三夜八时至八时十五分在台北广播电台讲演。——作者原注。

[2] 平剧，即今京剧。

香港画展自序[1]

我到香港开画展的动机，远在去春。那时有一位住在香港的朋友，写信到杭州来，劝我寄些画到香港，他替我代为主办画展。那时我正忙，没有作品可寄；又想，我自己不到，订画的人要题上款，不便寄到杭州来补题。对不起要求上款的订画人。有的书画家，不肯题上款，因为与对方并不相识，称他“先生”、“仁兄”，有点唐突。道理也是对的。但我的想法与他们不同。我以为画展虽然是卖画的，但这种买卖与别的商品性质不同。买画的人，是爱好你的画，要你同他结个翰墨因缘，同时是送点钱与你，作为报酬或答礼的。据我过去在各地开多次画展的经验，凡订购我的画的，大都是真心爱好我的艺术的人，就差一点没有见面过。倘使见面，一定都是我的友人。所以我乐愿为他们题上款，结翰墨因缘。这一点我看得很重，所以我回复我的朋友说：“我将来带了作品，亲自到香港来开画展。”但这话一直没有兑现。最近我游台湾，又游闽南，离香港近了。箧中正好有些在台北时所作的画稿。想起了对那朋友的前约，就到了香港，而且决定在十五、十六日在圣约翰教堂开两天画展。

为什么我相信订购我的画的人大都是我的友人呢？因为我的画，不是中国画，也不是西洋画，而是我自己杜造出来的一种尝试的画风。我本来是学西洋画的。后来，我爱好中国画的线条与色彩的“单纯明快”的表现，就用西洋画的理法来作中国画的表现。最初自娱而已，不敢拿出去给人看。后来被人看到了。许多人在惊讶之余，对我的画表示爱好，向我索画。索画的人渐渐多起来。我这奇怪的画就“自成一家”。别人都称之为“子恺漫画”。二十余年来，国内有许多学习我这种奇怪的画的

人。但学了一会，大都废止。废止的原因，据说是学不到我的线条及画上的题句。结果，在现今中国，画这种画的人，依然只有我一个。这样孤独的，奇怪的，不中不西的画，而居然有人要订要购；这订购人一定是偏好我的作风，有“嗜痂”之癖的人。换言之，这人一定是我的艺术的共鸣者，知音者。所以我相信订购我的画的人，大都是我的未曾见面过的友人。过去我在大后方及江南各地开过许多次画展，事实告诉我这话不错。我每次画展，必然得到许多新朋友，一直通信访问，到现在都已变成老朋友了。

既然是友人，订画要钱，岂非太不客气？这里我想起了叶恭绰老先生的话。前天为了《护生画集》，我去访问这位老先生，他对我的谈话中有一句说：“希望文人及艺术工作者能由国家来赡养。”我赞善之后，在心中苦笑。我们过去的政府，对于文人与艺术家，但得不妨碍，不压迫，不摧残，我们已经要谢天谢地了，哪里敢希望“赡养”？所以文人与艺术家不得不收稿费，取画润来维持自己的生活。这原是现代社会一件不合理的事。我抱着与叶老先生同样的希望。文艺家生活倘有保障，不但可以避免卖稿卖画这些不合理的事，其文艺的工作也可获得更正当的进步，与更理想的效果。这只有希望于未来了。

《星岛日报》为我出特刊，要我自己写一篇序。略书所感如上。

一九四九年四月十二日于香港

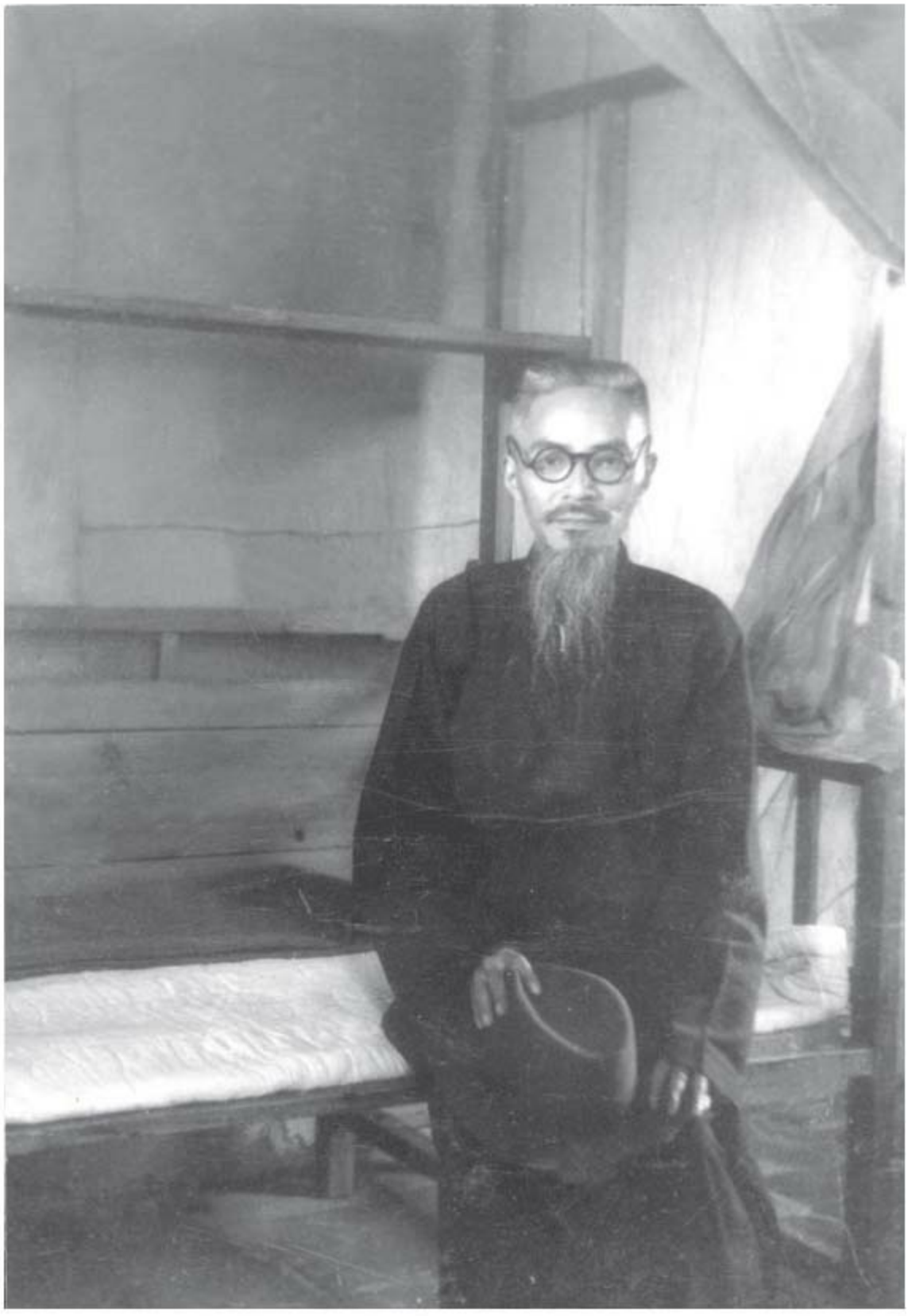
---

[1] 本篇原载1949年4月15日香港《星岛日报》。

护生画三集自序[1]

弘一法师五十岁时（一九二九年）与我同住上海居士林，合作护生画初集，共五十幅。我作画，法师写诗。法师六十岁时（一九三九年）住福建泉州，我避寇居广西宜山。我作护生画续集，共六十幅，由宜山寄到泉州去请法师书写。法师从泉州来信云：“朽人七十岁时，请仁者作护生画第三集，共七十幅；八十岁时，作第四集，共八十幅；九十岁时，作第五集，共九十幅；百岁时，作第六集，共百幅。护生画功德于此圆满。”那时寇势凶恶，我流亡逃命，生死难卜，受法师这伟大的嘱咐，惶恐异常。心念即在承平之世，而法师住世百年，画第六集时我应当是八十二岁。我岂敢希望这样的长寿呢？我复信说：“世寿所许，定当遵嘱。”

后来我又从宜山逃到贵州遵义，再逃到四川重庆。而法师于六十四岁在泉州示寂。后三年，日寇投降，我回杭州。又后三年，即今年春，我游闽南，赴泉州谒弘一法师示寂处，泉州诸大德热烈欢迎，要我坐在他生西的床上拍一张照相。有一位居士拿出一封信来给我看，是当年我寄弘一法师，而法师送给这位居士的。“世寿所许，定当遵嘱。”赫然我亲笔也。今年正是法师七十岁之年。我离泉州到厦门，就在当地借一间屋，闭门三个月，画成护生画第三集共七十幅。四月初，亲持画稿，到香港去请叶恭绰先生写诗。这是开明书店章锡琛先生的提议。他说弘一法师逝世后，写护生诗的惟叶老先生为最适宜。我去信请求，叶老先生复我一个快诺。我到香港住二星期，他已把七十页护生诗文完全写好。我挟了原稿飞回上海，正值上海解放之际。我就把这书画原稿交与大法轮书局苏慧纯居士去付印。——以上是护生画三集制成的因缘与经过。



以下，关于这集中的诗，我要说几句话：

这里的诗文，一部分选自古人作品，一部分是我作的。第一第二两集，诗文的作与写都由弘一法师负责，我只画图（第二集中虽有许多是我作的，但都经法师修改过）。这第三集的诗文，我本欲请叶恭绰先生

作且写。但叶老先生回我信说，年迈体弱（他今年六十九岁），用不得脑，但愿抄写，不能作诗。未便强请，只得由我来作。我不善作诗，又无人修改，定有许多不合之处。这点愚诚，要请读者原谅。

复次：这集子里的画，有人说是“自相矛盾”的。劝人勿杀食动物，劝人吃素菜。同时又劝人勿压死青草，勿剪冬青，勿折花枝，勿弯曲小松。这岂非“自相矛盾”？对植物也要护生，那么，菜也不可割，豆也不可采，米麦都不可吃，人只得吃泥土砂石了！泥土砂石中也许有小动植物，人只得饿死了！——曾经有人这样质问我。我的解答如下：

护生者，护心也（初集马一浮先生序文中语）。去除残忍心，长养慈悲心，然后拿此心来待人处世。——这是护生的主要目的。故曰“护生者，护心也。”详言之：护生是护自己的心，并不是护动植物。再详言之，残杀动植物这种举动，足以养成人的残忍心，而把这残忍心移用于同类的人。故护生实在是为人生，不是为动植物。普劝世间读此书者，切勿拘泥字面。倘拘泥字面，而欲保护一切动植物，那么，你开水不得喝，饭也不得吃。因为用放大镜看，一滴水中有无数微生虫和细菌。你烧开水烧饭时都把它们煮杀了！开水和饭都是荤的！故我们对于动物的护生，即使吃长斋，也是不彻底，也只是“眼勿见为净”，或者“掩耳盗铃”而已。然而这种“掩耳盗铃”，并不伤害我们的慈悲心，即并不违背“护生”的主要目的，故正是正当的“护生”。至于对植物呢，非不得已，非必要，亦不可伤害。因为非不得已非必要而无端伤害植物（例如散步园中，看见花草随手摘取以为好玩之类），亦足以养成人的残忍心。此心扩充起来，亦可以移用于动物，乃至同类的人。割稻、采豆、拔萝卜、掘菜，原来也是残忍的行为。天地创造这些生物的本意，决不是为了给人割食。人为了要生活而割食它们，是不得已的，是必要的，不是无端的。这就似乎不觉得残忍。只要不觉得残忍，不伤慈悲，

我们护生的主要目的便已达到了，故我在这画集中劝人素食，同时又劝人勿伤害植物，并不冲突，并不矛盾。

英国文学家萧伯纳是提倡素食的。有一位朋友质问他：“假如我不得已而必须吃动物，怎么办呢？”萧翁回答他说：“那么，你杀得快，不要使动物多受苦痛。”这话引起了英国素食主义者们的不满，大家攻击萧伯纳的失言。我倒觉得很可原谅。因为我看重人。我的提倡护生，不是为了看重动物的性命，而是为了看重人的性命。假如动物毫无苦痛而死，人吃它的三净肉，其实并不残忍，并不妨害慈悲。不过“杀得快”三字，教人难于信受奉行耳。由此看来，萧伯纳的护生思想，比我的护生思想更不拘泥，更为广泛。萧伯纳对于人，比我更加看重。“众生平等，皆具佛性”，在严肃的佛法理论说来，我们这种偏重人的思想，是不精深的，是浅薄的，这点我明白知道。但我认为佛教的不发达，不振作，是为了教义太严肃，太精深，使末劫众生难于接受之故。应该多开方便之门，多多通融，由浅入深，则宏法的效果一定可以广大起来。

由我的护生观，讲到我的佛教观。是否正确，不敢自信。尚望海内外大德有以见教。

民国三十八〔1949〕年六月于上海

---

[1] 《护生画集》共六册。第一、二册(弘一法师书，丰子恺绘)分别于1929年2月、1940年11月由上海开明书店出版。第三册(叶恭绰书，丰子恺绘)于1950年2月由上海大法轮书局出版。第四册(朱幼兰书，丰子恺绘)，于1960年9月由新加坡菩提院出版。第五册(虞愚书，丰子恺绘)于1965年9月由新加坡菩提院出版。第六册(朱幼兰书，丰子恺绘)于1979年10月由新加坡释广洽募印，香港时代图书有限公司出版。本文为第三集初版自序，原题如此。

前进的生气蓬勃的乐曲——钱君匋编选的《进行曲集》序言[1]

西洋乐曲可分为二大类，第一类是注重形式的，即注重音节的美丽的；第二类是注重内容的，即注重曲趣与情感的。前者如朔拿大〔奏鸣曲〕（sonata），竞奏曲〔协奏曲〕（concerto），组曲（suite）等便是。后者如幻想曲（fantasia），狂想曲（rhapsody），即兴曲（impromptu），夜乐〔夜曲〕（nocturne），小夜乐〔小夜曲〕（serenade），进行曲（march）等便是。

而进行曲在一切注重内容的乐曲中，曲情曲趣最为丰富。所以自古以来，常为一般民众音乐最常用的乐曲形式。古代盛用于祭礼，希腊悲剧中常有进行曲。中世纪盛用于歌剧（opera）中。至近世尤为盛行，一切乐器，皆多有进行曲；诸大作家的杰作中，皆多有进行曲。如马伊陪亚〔梅耶贝尔〕（Meyerbeer）的《戴冠进行曲》（Coronation March），裴多芬〔贝多芬〕（Beethoven），晓邦〔肖邦〕（Chopin）的《送葬进行曲》（Funeral March）和修裴尔德〔舒伯特〕（Schubert）的《军队进行曲》（Military March），尤为脍炙人口的进行曲。现行学校唱歌中，有许多是用进行曲配歌词的。

进行曲为什么如此盛行呢？因为这种形式的乐曲，其趣味不是专门的，而是通俗的；其情感不是静的，而是动的。可以鼓励人，使人振足，使人兴奋，使人团结。音乐中“亲和力”最强的，莫如进行曲了。故这种乐曲，可说是最前进的，生气蓬勃的乐曲。在我们这个时代，正需要这种乐曲。

君匋有鉴于此，在这时候选刊这曲集。这是很有意义，很有贡献的一种音乐工作。我特为写这篇短序，以说明这书的性状。

一九四九年教师节〔8月27日〕丰子恺于上海

---

[1] 《进行曲集》(钱君匋编选)系1949年万叶书店出版。

鲁迅先生与美术[1]

记得抗战前某年某日，我同了陶元庆君去访鲁迅先生，时间是上午十时后，他还躺在床里，拥着被和我们谈话。我记得他说:“人家说我动笔就骂人，我躺着不动笔，让他们舒服些罢！”我们都苦笑，辞出的时候，陶君对我说：“还是让他躺着，可以多想出些文章来。”

的确，鲁迅先生对于恶劣的环境的战斗是最勇敢的。所以别人说他“动笔就骂人”。我最近读他的遗著，一方面觉得感佩，一方面又觉得可惜。我想，假使鲁迅先生再寿长一点，眼见中国解放，恶劣环境消灭，他将何等的高兴、何等的欢欣！而他的笔将不再“动就骂人”，一定能给新中国的人民以更多的宝贵教训和指导了。佛经有斥妄和显正之别。鲁迅先生的短文中，斥妄的多，显正的少，是恶劣环境所迫成。我觉得这是一种遗憾。

但在美术方面，这种遗憾较少。他提倡木刻，介绍新艺术论，不遗余力，对于新时代美术，他早已做了不少显正的领导的工夫了。记得我那天去访他，是为了厨川白村的《苦闷的象征》的事。我因为不知道他在翻译这书，我也翻译了，而且两译本同时出版（我的在商务印书馆出版，他的大约是在北新书局）。出版以后，我才知道。倘早知鲁迅先生在翻译，我就作罢了。因为他的理解力和文笔都胜于我，我又何必多此一举呢。那天我去访，就是说明这点意思。但他毫不介意，对我说：“这有什么关系，在日本，一册书有五六种译本不算多呢。”接着，对我和陶君大谈中国美术界的沉寂、贫乏与幼稚，希望我们多做一点提倡新艺术的工作。我知道他幼时是很爱画的，曾经抄印西游记和荡寇志的全部绣像，后来为了要钱用，卖给一个同学。能卖钱，可想而知画得

很好，如果鲁迅先生肯分一部分写文的时间来作画，我们现在一定还可得到许多模范的美术作品。可惜他没有这余暇，但他的艺术论旨：艺术与产业合一，理性与感情合一，真善美合一，现实的理想的必要……已足够为今日美术界的领导者了。

一九四九年十月十五日于上海

---

[1] 本篇原载1949年10月19日《文汇报》。

《音乐知识十八讲》序言[1]

“坐在工农方面，一手伸向古代，一手伸向西洋。”这是毛主席论文艺的话。意思是说：新时代的文艺，要站在工农大众的立场上，一方面接受古代的良好的传统，一方面采取西洋的有用的物质文明。一切文艺都应该如此，音乐当然不能例外。

中国音乐，在古代曾经非常发达。可惜乐器、乐曲，大都失传，只有各地方的民间音乐中，保存着一部分民族性的传统。我们要根据其中的良好的传统，而重振中国的音乐，非利用西洋音乐的技法不可。因为在现代，西洋音乐的技法最为进步，表现力最为强大。在交通上，我们不满于原有的小车和木船，而采取西洋的汽车和轮船。同理，在音乐上，我们也不满于原有的箫、笛和胡琴，而要采取西洋的钢琴和管弦乐。因为这些可使中国音乐的表现力丰富，宣传力强大。从西洋采取来的汽车和轮船，走的是中国的道路。同样，从西洋采取来的钢琴和管弦乐，奏的也是中国民族的音乐。

这册书中所说的，便是西洋音乐的表现技法的全般知识。西洋音乐在近世纪高度发达。表现技法的复杂、精深，可以惊人！因此，叙述它的全般知识，要费十余万言，形成这样庞大的一册书。然而各讲中所说的，还是很不详细，只是各部门的大体轮廓而已。

万叶书店刊行了不少音乐理论的书。但都是专门的理论或乐曲的材料。独缺少一册关于音乐全般知识的提纲挈领的书。他们要我编这册书。我费了足足四个月，方才编成。这在万叶书店的音乐理论丛书中，就好比许多精致的点菜中的一桌粗糙的和菜，又好比许多专门家中的一

个amateur〔业余爱好者〕。艺术教育者说，amateur是从专门家到大众之间的桥梁。那么，我这册书，也许对于人民大众可以略尽服务之责了。

一九四九年九月十二日，丰子恺记于上海

---

[1] 《音乐知识十八讲》系1950年7月上海万叶书店出版。

《绘画鲁迅小说》序言[1]

抗战初年，我在广西宜山[2]的荒村中，曾经为鲁迅先生的《阿Q正传》译作绘画，寄交上海开明书店刊印。这是十年前的事了。最近我翻阅鲁迅先生全集，觉得还有许多篇小说，可以译作绘画。我选了八篇，逐篇绘图，便是这一部四册里的一百四十幅。

我作这些画，有一点是便当的。便是：这些小说所描写的，大都是清末的社会状况。男人都拖着辫子，女人都裹小脚，而且服装也和现今大不相同。这种状况，我是亲眼见过的。辛亥革命时，我十五岁。我曾做过十四五年的清朝人，现在闭了眼睛，颇能回想出清末的社会形相来。所以我作这些画，比四十岁以下的画家便当得多。

鲁迅先生的小说，大都是对于封建社会的力强的讽刺。赖有这种力强的破坏，才有今日的辉煌的建设。但是，目前的社会的内部，旧时代的恶势力尚未全部消灭。破坏的力量现在还是需要。所以鲁迅先生的讽刺小说，在现在还有很大的价值。我把它们译作绘画，使它们便于广大群众的阅读，这好比在鲁迅先生的讲话上装一个麦克风，使他的声音扩大。

《阿Q正传》因为早已由开明书店出版，而且还在印行，所以不再收在这集子内了。

一九四九年十二月十四日，丰子恺记于上海

---

[1] 《绘画鲁迅小说》系作者据鲁迅小说译作的绘画集，共四册，1950年4月上

海万叶书店出版。

[2] 是在桂林。

音乐艺术的性状[1]

苏联艺术论者卢那卡尔斯基〔卢那察尔斯基〕（A. Lunacharsky）论音乐，有这样的话：“音乐或建筑，是什么思想也不能表现的。倘要将乐音或建筑的言语，翻译为表现着某种概念的我们的言语，就需很大的努力。但是，虽然如此，音乐和建筑的影响是非常伟大的。音乐和建筑的要素，可以说，在任何艺术中无不存在。……雕像的相貌中充满着音乐，绘画的构图近于建筑，色彩配合近于音乐。……”

希腊时代，有“建筑是凝固的音乐，音乐是流动的建筑”的话。这两种艺术，虽然一种是动的，一种是静的；一种是音响的，一种是形状的；却有非常类似的性状。因为两者的共通点，是大家不用普通言语（如文学）或具体物象（如绘画）来表现，而大家用抽象的东西（音响或形状）来表现。用抽象的音响或形状来表现，从一方面看来，是很模糊、很暧昧的；但从另一方面看来，却是很普遍的、很广泛的。例如一首军队进行曲，全然没有语言歌词，而只有do, re, mi, fa, sol, la, si七个音的种种配合，表面上看来，这曲并没有告诉人们什么具体的意思，可说是很模糊的，很暧昧的。但人们听了这军队进行曲，大家会感动起来，兴奋起来，振作起来。这不是很普遍、很广泛的么？又如一所公共会堂的建筑，当然没有对人民表示什么意思，而只有美满调和的构成与形式。但在这种构成与形式的“亲和力”的笼罩之下，能使全体人民的感情一致融洽，可见建筑有着与音乐相似的普遍性与广泛性。而两种比较起来，音乐的普遍广泛，又在建筑之上。因为动的毕竟比静的力强。故音乐是艺术中最动人的一种，音乐可说是一切艺术的先锋。

音乐因有这样的普遍性，故音乐是“超时代的”，即不受时代限制

的。音乐因有这样的广泛性，故音乐天生成是“大众的”，即不须苦学而人人能解的。这“超时代性”与“大众性”，是音乐艺术特有的性状。

旧时代的艺术与新时代的艺术，性状判然不同。因为艺术是人的思想感情的表现，人的生活的反映。故人的生活与思想感情革新的时候，艺术必然也革新。然而这革新的迹象，因了各种艺术的性质的不同，而有显著与不显著之别。例如在文学、戏剧，这革新的迹象是最显著的。一切消极的、颓废的、含有毒质的作品，都被排除，而易以积极的、前进的、含有营养的作品。其次是绘画、雕塑。革新的迹象最不显著的，要算是建筑与音乐。这显著与不显著的原因，在于艺术的重内容与重形式的差别上。凡是重内容（思想）的艺术，例如文学、演剧、绘画，革新的迹象一定很显著。反之，凡是重形式（形状或音响）的艺术，例如建筑与音乐，革新的迹象一定不很显著。（但请注意，我这里所谓“音乐”，是指没有歌词的纯粹的音乐，即“器乐”，不是指附有歌词的“唱歌”。唱歌，原是音乐与文学的综合艺术，不是纯粹的音乐。）

因这原故，音乐艺术最富有超时代性。旧时代的音乐，入新时代后并不完全损失其价值。昔人的优良作曲，在现在仍保住其优良；前代的伟大作曲，在现在仍能保住其伟大。卢那卡尔斯基说：“解剖最消极的艺术品，可以获得最有益的结果。例如：倘此作品是一种社会现象时，则可以帮助我们的历史的认识。倘此种作品中含有各种积极的方面，则我们可在其技术中寻出贵重的要素。故前代的暴君所造成的巨大建筑物上，有可惊的均衡与伟大……”音乐与建筑全同，即使是暴君指挥之下的作品，但其作品的本身仍是音乐的，仍能永远保住其不朽性，而永远受世人的欣赏。同时，因为这种艺术全是感情的组织，有耳共赏，不需要用理智去辨识，故在一切艺术中，最为普遍的、大众的。悲哀的送葬进行曲，即使是文盲，听了也会感伤；雄壮的军队进行曲，即使是孩

童，听了也会振作精神，手舞足蹈起来。所以音乐是天生的大众艺术。

我国古代有“曲高和寡”之说。这句话的意思就是：优良的音乐，因为很艰深，故能理解的人极少。从前伯牙弹琴，因为弹的曲子高深得极，所以世间只有钟子期一个人能够听得懂，后来钟子期死了，伯牙就终身不再弹琴。这可说是“曲高和寡”的一个极端的例。

今人常用这句古典语来安慰不得志的人，我认为这句话，不过是文学的夸大而已，在音乐上道理不通。听赏高深的音乐，自然需要修养，不是全不学习而立刻完全听懂的。但这学习较为自然，凡有感情的人都能学得，决不像大代数、立体几何、微积分那么费多大的天分和时间方能学会的。故我的意思，在音乐上应该说“曲高和众”。良好的音乐，具有客观的优良条件，一定是“有耳共赏”的。

读者也许要怀疑：像《毛毛雨》之类的淫荡、萎靡的乐曲，在过去的社会里，什么人都会唱的，可谓和者极众了。难道就是你所谓“曲高和众”的高曲么？我的解答是：不，这叫做“曲低和众”，是过去时代的人民为恶劣的环境所迫而感情不健全之故。过去的社会充满了骄奢淫佚之风。靡靡之音，到处皆是。妇女儿童们受了恶风的熏染，不知不觉地同流合污，是难怪的事。我们必须把曲的高低、难易，与和者众寡的关系分别清楚：须知高的曲不一定难，低的曲也不一定易；反之，难的曲不一定高，易的曲也不一定低。故“高低”与“难易”，不是成正比例的。又须知“和寡”不是为了“曲高”之故，乃为了“曲难”之故。“和众”不是为了“曲低”之故，乃为了“曲易”之故。故音乐上可有四种情形：第一，“曲高和寡”，其曲高而难，故和寡。第二，“曲低和寡”，其曲低也难，故亦和寡。第三，“曲低和众”，其曲低而易，故和众。第四，“曲高和众”，其曲高而易，故亦和众。《阳春白雪》[2]及伯牙所弹的曲（叫做《高山流水》），大约是属于第一种的。《毛毛雨》等，是属于

第三种的。第二种低而难的曲，例子很少。但第四种，高而易的曲，是很多的，是我们这时代所要求的。我们不贵《阳春白雪》及《高山流水》，我们排斥《毛毛雨》之类，我们要求兼有《阳春白雪》及《高山流水》的高，与《毛毛雨》之类的易的音乐。

以前有的艺术家，听见了“大众艺术”这名称，要喟然叹息。以为艺术一“大众化”，必定“易浅化”、“低级化”，是很可惜的事！这是受了“象牙塔艺术”的流毒之故。当艺术家做统治阶级的雇员的时代，他们专为极少数人的娱乐而制作，故竞尚艰深，卖弄技巧，夸耀玄秘。他们以为白话远不及文言的高尚，文言中用的古典越僻越高。他们以为“大众化”就是“退步”。独不知文学作品的优秀，决不在乎文言与古典，而在乎有利于大众的精神营养。文学如此，音乐更加如此。浅易不一定低劣，若能选择浅易而优良的音乐，则可收事半功倍之效。我从前当音乐教师的时候，曾经有过实地的经验：我在一个新创办的初级中学里教音乐。学生都没有学过五线谱，没有唱过世界名曲，其音乐的素养可以说完全没有，与现在我国社会里的一般大众相似。我最初教授唱歌的时候，选取Massa’s in the Cold，Cold Ground〔《马萨在冰冷的黄土中》〕这名曲当教材。我刚把那曲的旋律弹了一两遍，多数的学生都已跟上去唱，而且唱得很入调。曲终的时候，数十人的教室中肃静无声，人家埋头在乐谱中，好像大家入了昼梦一般。我看他们唱这曲中最脍炙人口的第一句的时候，各人的态度表示何等地热心而满足，何等地被这秀美的旋律所吸引而深深地落入音乐的陶醉中！我不禁在心中惊诧音乐的感染力的伟大不可思议。可知对优良的音乐，即使全未学过音乐的人，也能理解而感动。当时我的教材中最易获得学生们的理解与感动的歌曲，除上述一曲外，还有Home，Sweet Home〔《可爱的家》〕，Old Folks at Home〔《故乡的亲人》〕，In the Gloaming〔《黄昏来临》〕，How can I Leave Thee〔《我怎能离开你？》〕，The Last Rose

of Summer〔《夏天最后的一朵玫瑰》〕等[3]。这些名曲，教起来都不费力，唱过一两遍，大家都已上口，要他们忘记也不可能了。上别的课时，学生往往渴望早点下课；只有上音乐课时，大家嫌恶下课铃，听到下课铃响，好像好梦被鸡声惊醒，大家表示可惜。当过音乐教师的人，对于我这番经验谈一定都有同感。

平素不接近音乐的人，试听或唱上述的几首名曲，也容易增加其对于音乐的理解与爱好。因为这类的乐曲，性质极优秀，而构造极简单，正是前文所谓“高而易”的音乐之一种。这种乐曲虽然广大地流传在世间，早已成为国际的名曲，但其旋律，终是十足的西洋风的。倘能用东洋风、中国风的旋律来制作这类的音乐，一定更能脍炙中国的人口。

故“曲高和寡”，是过去时代的话；如果有这种“弥高”的曲，也是象牙塔里的艺术，已不适于现代人的欣赏了。我们否认这种艺术的存在，但希望有平易而优秀的乐曲的风行，使音乐的园地，门禁解放，大家都可以自由进去游玩。

主张“和众”为“曲高”的主要条件的，近代有一位著名的哲学家和一位著名的文豪。其人就是尼采与托尔斯泰。尼采的哲学与托尔斯泰的文学，在现代的总评价如何，不是现在所要讲的问题。但他们都是热烈地爱好音乐的人，能用极明察的眼光来批评当代的音乐。在这里，我必须把二人对音乐的意见介绍于读者。

尼采是《卡尔门》〔《卡门》〕（Carmen，十九世纪法国音乐家比才〔Bizet〕所作的歌剧）的崇拜者。歌剧《卡尔门》，评家称之为古来歌剧中最杰出的作品，曾经风行于全世界。其剧已见之于电影；剧中的拔萃曲又施之于各种乐器，口琴音乐中也有《卡尔门》的编曲了。这歌剧中的音乐，大都生气勃勃，各乐曲都有非常的美。其中西班牙风的乐

曲，旋律明快动人。南欧风行的《卡尔门舞曲》，节奏最富变化。而最后一幕中的音乐，尤富有感人的效果。故法国著名的艺术批评家罗曼·罗兰说这歌剧是“对于光的热情”。正为了其生动、光明，而易于感人的原故。这剧受万众的理解与欢迎，而风行于全世界，现已成为最一般的最通俗化的音乐了。但在尼采赏识这音乐的时候，这歌剧还没有受大众的理解，尼采是最初发见其普遍的感人性而为之宣扬的人。

尼采说：“凡良好艺术必易解，凡神品必轻快。这是我的美学的第一原理。”（见其所著《华葛纳尔〔瓦格纳〕事件》，即Der Fall Wagner中）。他的崇拜《卡尔门》，正是为了《卡尔门》中的音乐易解而轻快，合于他的美学第一原理的原故。

他起初醉心于华葛纳尔的乐剧，每次开演都有他出席。一八七八年，他忽然对于乐剧失望，甚至与华葛纳尔绝交。这原因，半由于尼采音乐趣味的变更，半由于华葛纳尔的作品过分理想地复杂化的原故。尼采对乐剧失望之后，其音乐的心无处依归，感受极大的苦痛，他怀抱了满腔的焦躁而越过阿尔卑斯山，来到意大利的南方，意在探求新的憧憬。一八八一年深秋，他在这南国的晴空之下彷徨，偶然走进一所小剧场，那里正在开演比才的《卡尔门》。尼采向来没有听到过比才的姓名。但他一见《卡尔门》，便似着了魅一般，全部身心陶醉于这剧的音乐中了！欢喜之余，他当夜写信给他的友人，说：“我发见了新的幸福了，歌剧，比才的《卡尔门》！我确信这是现今最上的歌剧。”他连忙探访其作者。谁知这短命的作者，已于六年前辞世了！尼采第二次听《卡尔门》之后，又写信给朋友，说：“比才已经死了，诚为一大遗憾！我昨天又听赏他的杰作。这是美与热情的精灵，感人极深！我近来患病，听了比才的音乐之后，病就愈了。我十分感谢它！”

每次《卡尔门》开演，他一定出席，成为定规。在他听后给朋友的

信中，有这样的赞语：“这音乐更深地在内面感动我了。我常与它在最内面的最高处握手。”他对《卡尔门》的重要评语是这样：“华葛纳尔、修芒〔舒曼〕（Schumann）等都不过是德意志人，只有狭小的国家主义的感情和褊窄的爱国主义精神而已。比才就和他们迥然不同，是代表全欧的人。他把南欧北欧的特性熔化于一炉，最初创造从来未有的，广大的全新的美。”

对于尼采的《卡尔门》观，世间有种种的批评。有的说他仅以自己的浅近的趣味为根据。有的说他的背弃华葛纳尔而爱比才，是为了华葛纳尔的音乐太高深，为他所不解，而比才的音乐浅近，在他容易理解的原故。这种批评，亦有理由，如前所说，尼采自己曾经宣布他的美学第一原理：“凡良好艺术必易解，凡神品必轻快。”他显明是以“易解”与“轻快”为标准而评价音乐的。换言之，他是立在一般音乐爱好者的见地而评价音乐的。《卡尔门》在近代一切歌剧中，确是最易动人，最易理解的一种音乐。它的风行之广，便是证据。华葛纳尔的音乐、修芒的音乐，乃至韦伯（Weber）的音乐，技术也有胜于《卡尔门》的，但“客观性”都不及《卡尔门》之广。艺术价值评定时，客观性是重要条件之一。所谓“世界的不朽之作”，便是其客观性在空间与时间两方面均极广大、故能被理解于一切人群与一切时代的艺术。

其次我要介绍托尔斯泰的音乐观。

托尔斯泰自幼年以至逝世，全生涯中对音乐有密切的关系。据评论者说，他的音乐才能是短拙的，他对音乐趣味并不高深，始终是音乐的爱好家（amateur）。但这是与他的音乐观——尊重大众能解的音乐——相关联的。

托尔斯泰幼年就热爱音乐。暂时不得听音乐的机会，便像饥渴一

般。听到了他所爱听的音乐，非常感激而兴奋。有时咽喉梗塞，不能言语；有时涕泗滂沱，感慨悲恸。铭感之极，甚至全身无力，好像被人打坏了，被人用酒灌醉了的样子。醒后他常自问：“音乐向我要求什么呢？”他的《青年与幼年》的原稿中，曾有关于音乐性状的话，大意是说：“音乐对于人的理性与想象皆不起作用，只是使人陶醉。我听音乐时，不思考，不想象，但觉一种喜悦而不可思议的感情，我彷徨于无我的境地中。”据说，托尔斯泰也曾自己作曲，作的大都是华尔兹舞曲（waltz）。

托尔斯泰的音乐趣味，一向倾向于浅易方面。他喜欢甘美的旋律，而不欢喜复杂的和声及装饰音，他不欢喜管弦乐，而欢喜钢琴。凡是简单明快的音乐，以及通俗的音乐，都是他所爱好的。他所爱好的最高深的音乐，以晓邦〔肖邦〕（Chopin）的作品为止。他说比晓邦更艰深的音乐，都是艺术的堕落。又说裴德芬〔贝多芬〕（Beethoven）耳聋以后所作的一般认为至高深的音乐，也是艺术的堕落。他有时表示，晓邦的音乐还是太高深，太不通俗的，有一次，他的儿子对他说：“晓邦的音乐非有修养不能理解。例如农民，对于晓邦的音乐便听不懂。”托尔斯泰对儿子的话大加赞赏。他说：“我不幸而爱了晓邦的音乐，恐怕我的音乐趣味已经中了晓邦的毒了！”

托尔斯泰谓音乐的意义有二：一是理解人与神的关系，一是结合人与人的手段。前者可说是宗教的艺术，后者可说是社会的艺术。他的意思，后者尤为可贵，即以音乐为结合人与人的手段，最有意义，所以他最看重大众能解的音乐。他说：“凡最伟大的音乐，最有价值的杰作，必广被民众所理解，广受民众的评判。”所以他自己常常弹奏的乐曲，是民谣、舞曲、Gypsy〔吉普赛〕歌。

尼采的音乐观是“凡良好艺术必易解；凡神品必轻快”。托尔斯泰的

音乐观是“凡最伟大最有价值的音乐，必广被民众所理解”。这两人的同样的主张，决不是偶然的。所以我确信“曲高和众”。

曲高和众，是音乐艺术的性状所使然的，故可说是必然之理。但并非说音乐不须学习，人人能解。音乐的高下是有耳共赏的；但音乐的技术，需要相当的工夫的学习。本书便是为了供应这种需要而编著的。

---

[1] 本篇是《音乐知识十八讲》的第一讲。

[2] 《文选》，“宋玉对楚王问”一文中说，楚国有一个人唱歌，起初唱的歌叫做《下里巴人》，是一种下等的乐曲，国中和了他唱的，有数千人。后来越唱越高深，唱到《阳春白雪》这个歌，国中能够和了他唱的，只有两三个人。——作者原注。

[3] 这些歌曲，都载在One Hundred and One Best Songs〔《101首最佳歌曲》〕中。——作者原注。

音乐的起源与成长[1]

音乐的起源，同艺术的起源一样，有种种说法。但重要者有两说：一说，音乐起源于人心中本有的“律动”（rhythm）。还有一说，音乐起源于人的生活所必须的“劳动”。两说各有充分的理由。然融汇贯通两说的要旨，音乐的起源论亦可思过半了。

主张音乐起源于律动的代表者，可说是十九世纪的德国的音乐者褒洛（Hans von Bülow）。他说《圣经》里的“太初有道”的“道”，便是rhythm，即律动。律动是什么东西呢？就是中国古代所谓“一阴一阳”。周期的变化，便是律动。就近处说，吾人腕上的脉搏，一跳一跳的，时间距离均等，而且有一起一伏，一强一弱的周流不息的，便是律动。人的走步，左右两足交互前进，快慢均等，而且一脚略重，一脚略轻，交互轮流的，也是律动。在实际上，左右脚的着地，也许一样轻重，并没有强弱之差，但在人的心理上，每每欢喜在连续而均等的动作及声音中，感觉出一强一弱来。好比壁上的自鸣钟“的格，的格，的格……”继续不断地响着。“的”字与“格”字，即使实际上一样轻重，但坐在室中静听的人，一定要听出强弱来。例如“的”字重，“格”字轻。又，每个“的格”在实际上一定是一样轻重的；但坐在室中静听的人，欢喜听出轻重变化来，例“的格（重），的格（轻），的格（重），的格（轻）……”随便哪个人，空闲无聊的时候，偶然伸出两个指头在桌子上敲打“答答答答……”一定第一响重，第二响轻，第三响重，第四响轻……交互地响着。因为这匀等而变化，使人感觉快适。还有最切身的一事：呼吸，是人人一刻不停的动作。一呼一吸，一定相距匀等，而且一强一弱。这在平时不易注意到；但在睡熟的时候，打眠酣的声音就很显明地

表示了律动。

推而广之，天地间森罗万象，无不受律动的支配。小至草木的生长，虫豸的运动，大至昼夜的交替，春秋的代序，星辰的移行，都合乎律动的规则。故曰“太初有道”，“一阴一阳之谓道”。律动之道，支配了天地宇宙的森罗万象。

人体内生来具有律动。不过在草昧之世，这律动潜伏在原始人的心中，不被觉察。到了人智渐开，它就装作种种形相而出现，而横在人间一切建设、一切文艺的根柢中。其在音乐上的出现，便是“拍子”。拍子正是横在音乐的根柢中的律动的具体的表现，故音乐的最初，只有拍子而没有歌唱。猿类不能唱歌，但能合着拍子而跳舞，便是其证明。歌唱，是狩猎时代以后才发生的。

我们人类最初的祖先，不知耕田，不知畜牧，所食的只是野生的果实之类。这是靠天生活的时代，即初民时代。初民时代没有艺术，没有音乐。虽有律动横在他们的心底里，而没有机缘给他们表现。后来生存竞争次第开幕，人类为了要生存，就不得不和山野的动物相斗争，于是在人的生活上发生了“狩猎”的一件事。试想象当时的人类的生活：他们行山野中，屠杀野兽，归来剥食它们的血肉，相与欢呼吟啸。他们要威吓野兽，就努力造出异样的呼声来。他们步行时的足音，弓弦的鸣声，野兽的叫声，都在山林中发出奇妙的反响。这时候他们方始感觉对于音的快感。凡艺术的发生，必然伴着一种快感。这快感便是产生音乐艺术的初缘。只因狩猎这一件事对于他们的生活有密切的关系，所以在这些原始人的脑际，留下了难忘的印象。狩猎完毕之后，他们要畅行他们的欢庆，就自然地扬起声音来呼号，或者拿起弓来弹它的弦线。后来，这狩猎渐渐变成有组织的、团体的；这狩猎以后的欢庆也渐渐带着宗教的仪式的意义。这呼号，这弓弦声，就是音乐艺术的前身，人类最古的乐

器，是弓形的木头上张着许多弦线的一个东西，名叫“哈泼”〔“竖琴”〕（“harp”）。这哈泼显然是由狩猎用的弓变形而成的。

内面的律动与外面的劳动（狩猎）相乘，生出原始的音乐来。律动是音乐的“因”，狩猎是音乐的“缘”。因缘凑合而生音乐。

和音乐同时产生的一种艺术，是舞蹈。音乐与舞蹈，是“律动”的母胎中同时生出来的一对双生儿。这是自然的结果。当原始人入山狩猎，获得了丰富的禽兽而归来的时候，他们要表出心中的喜悦和满足，仅呼号或弹弓弦，不能畅快；必然手舞足蹈，一边呼号，一边动作。这动作一定和呼号声相合拍。即声音的高低、强弱、快慢和动作的起伏、进退、迟速，一定互相一致。这才足以畅快地表出心中的欢乐。换言之，音乐是无形的，舞蹈是有形的。舞蹈是把无形的音乐有形化。音乐是抽象的，舞蹈是具体的。舞蹈是把抽象的音乐具体化。把一切事物“具体化”，“概念化”，是人类的一大要求，一大倾向。音乐，在性质上有不能单独具体化、概念化的难点。故必须和具有具体的表现力的舞蹈艺术相结合，蒙了这具体表现的衣，然后可以向上发展。在古代，音乐与舞蹈常常保住密切的关系，决不单独进行，就是为了人类有这个要求的原故。后来人类文明进步，人的情感十分发达，人能在抽象中想象具体，能在无形中想象有形，于是音乐方始和舞蹈分手，而独自发展。但舞蹈，因为表现的工具（身体）太简单的原故，所以仍旧常常需要音乐的提携。故音乐可以独立演奏，而舞蹈大多伴着音乐。

人类历史上，音乐与舞蹈的出现，比起一切造形美术、言语等来，要早到好几世纪。不过后来文学与美术不断地、急速地发达。故文学在希腊时代已有许多名作（例如荷马〔Homeros〕的史诗），音乐则发生之后，迟迟不进，直到十六世纪的巴来斯德利那〔帕莱斯特里那〕（Palestrina，1514〔一说约1525〕—1594），始略具艺术的形式，这情

形使人初见时有不可思议之感。其实有当然之理；因为音乐是全无具体的要素的抽象的艺术，难于把握，难于认识；因为他的发达，迟早缓急，全无定规。音乐与文学的发达，好比龟兔赛跑。文学像龟，可以不断地继续爬行；音乐像兔，有时要在中途睡觉。但等到一觉睡醒，又能急起直追，赶到龟的前头。近世音乐极度发达，超乎一切艺术之上，便是其实证。

人类感情的最直接的发表，是音乐与舞蹈。文学全靠言语传达思想感情，言语是理智的符号，而且各地各时不同。所以文学的表现感情，不是直接的，是间接的。绘画全靠自然物的形状色彩传达思想感情，自然物是说明思想感情的一种手段。所以绘画的表现感情，也是间接的，不是直接的。唯有音乐与舞蹈，能毫不假借理智的说明的工具而直接地发表人的感情。故音乐与舞蹈在人类历史上发生最早，是当然的事。试看初生的婴儿，未能言语的时候，已能用啼哭和手足的姿势来表示他的喜悦和苦闷的感情。至于描画，要直到智力发达后的儿童时代，方才能够。这状态，可说是音乐、舞蹈、文学、绘画在人类历史上发生顺序的缩图。

人类先把音乐和舞蹈结合。后来又把音乐和“诗”结合。于是音乐上就生出一种含有具体的概念的意义的艺术来，这就是“歌”。希腊古昔的农业时代，春秋祝祭有“颂歌”，战争有“军歌”，送葬有“挽歌”，结婚有“庆歌”。一切仪式的诗歌，扶持了音乐而向前进步。仪式的歌以外，还有当时的文艺作品，也合了当时的乐器“理拉”〔里拉，古希腊的一种拨弦乐器，琴身作U形〕（意名lira，英名lyre）而被歌唱。例如纪元前九世纪的盲诗人荷马的名作史诗，便是由他自己弹着理拉而自己歌唱的。当时的歌唱，自然没有像今日复杂的旋律，不过是一种朗吟风的歌（犹如近来流行的越剧）罢了。还有希腊古代的悲剧，也是与音乐相结

合的。希腊古代的悲剧，与现代的歌剧（opera）或中国的京剧相似，剧中的主要人物的对话，都用韵文，合以旋律的、抒情的音乐。例如有名的索福克雷史〔索福克勒斯〕（Sophocles，前496—前406），尤理比第史〔欧里庇得斯〕（Euripides，前480—前406）等，不但作剧本又自作乐曲。他们所作的剧本，在今日文学上被尊为杰作；唯乐谱失传，无从探知当时的音乐的价值，但根据历史的记载，可想象当时的音乐，已比荷马时代进步得多了。

音乐得着文学演剧的扶持，在理论方面亦渐次进步。希腊古代的音阶，创始于纪元前一二〇〇年左右的德洛亚〔特洛伊〕（Troy）战争时代。这最古的音阶如何构成，今日不得而知。唯根据历史记载，纪元前八〇〇年的荷马时代，用的是“四段音阶〔四音音列〕”（tetrachord）。当时的乐器四弦琴理拉便是根据了四段音阶而制造的。到了纪元前八世纪，文学上的抒情诗的祖先推尔邦独洛史（Telpandoros）始改四段音阶为七段音阶。纪元前六〇〇年左右，哲学者彼泰各拉史〔毕达哥拉斯〕（Pythagoras）创造八弦理拉。音乐的基础到这时方始确立。

音乐借舞蹈、文学、演剧等姊妹艺术的扶持而成长。但从一方面看来，音乐已因此而失却独立的资格，而变成仪式的一部分，或舞蹈、文学、演剧的附属物。即音乐长期依赖了别种艺术而进步，到后来变成了一个自己不能走步的残废者。加之纪元以后，又逢到“宗教”这暴君，尽行剥夺了这活泼的纯洁的音乐的自由。故本来是我们人类思想感情自由表现的艺术，在中世纪竟变成了宗教仪式的一部分，或只当作附庸的装饰物。这是音乐的桎梏时代，数世纪间，进步全无。在古希腊时代，音乐与宗教的关系原也十分密切，例如前述的婚丧祝祭的歌，都是宗教的音乐。但那时候，音乐与宗教的结合关系不同：音乐即是宗教的全部，故音乐并不失却其独立的资格。因为当时的宗教，性状与纪元后的宗教

性状不同。希腊人所谓宗教，其实就是社会，其所谓神，其实就是民心的象征化。故希腊宗教的应用音乐，并不伤害音乐的独立性，仍是人类思想感情的自由表现。至于纪元后乃至中世纪的宗教音乐，音乐完全是宗教的奴隶，不复成为一种独立的艺术了。这又与当时的政治经济有密切的关系。当时教王擅权，支配者借“宗教”为名而实行他们的侵占剥削，宗教又利用音乐为手段笼络人心。宗教作为政治的奴隶，音乐又作宗教的奴隶！在这两重压迫之下，音乐艺术当然没有发展的希望了。

音乐的被压迫，直到中世纪末而解放。当时意大利宗教音乐作家巴来斯德利那出而为音乐解除桎梏，音乐开始恢复其艺术的独立性。后来又经德国的大音乐家罢哈〔巴赫〕（Sebastian Bach，1685—1750）给它改善形式，扩充内容，音乐始完全独立而大著进步，故后世音乐界，赞颂罢哈为“音乐之父”，“音乐的救世主”。这在后面详说。

---

[1] 本篇是《音乐知识十八讲》的第二讲。

乐曲的内容[1]

内容，就是意义。例如一幅画，其内容是描写风景或描写人物，一篇小说，内容是描写劳动或描写战斗。它们是用形象或言语来表现的，所以内容意义都能具体表出。但是音乐，是用抽象的音来表现的，不能具体地表出内容的意义，只能引起某种感情，暗示某种事象。这便是音乐的内容。

凡乐曲，由音引起某种感情，而全不含有某种客观事象的描写的，名为“绝对音乐”（“absolute music”）或“纯音乐”（“pure music”）。凡乐曲，用音暗示或描写某种事象的，称为“内容音乐”（“content music”）。内容音乐中低级的叫做“模写音乐”（“descriptive music”），高级的叫做“标题音乐”（“programme music”）。今分别说明于下。

一 绝对音乐

绘画没有绝对绘画，文学没有绝对文学，唯音乐独有“绝对音乐”。这是艺术本质不同的原故。音乐的本质是抽象的几个音，根本不能描写事象。故“绝对音乐”正是正格的音乐，所以又名为“纯音乐”。而下述的“内容音乐”，其实是一种变格的音乐。

音乐能用全然没有意义的几个音给人一种感情。例如一群音的强弱长短的规则的进行，使人发生节奏的感情。某一定关系的组合，使人发生和声的感情。上两者结合起来，使人发生旋律的感情。这音群庞大起来，复杂起来，给人的感情也精详起来。这便成为绝对音乐。因为音乐，本质上是一种最优秀的最直接的感情表现。故虽不用客观事象描

写，却能把一个人的感情直接地传达给他人。比方笑和哭。虽然只有音调而没有言语，但欢乐和悲哀的感情，能直接地、精详地传达给别人。反之，倘不用笑和哭而用言语表示其人的欢乐和悲哀的感情，一定不能表示得像哭笑这么详尽。由此比喻，可以想见绝对音乐的感情表现的效能。故绝对音乐是音乐的本身。在音乐中描写客观事象，历史地考察起来，原是后起的事。优秀的绝对音乐的内容，是人心中的高远的理想，真、善、美。

绝对音乐盛行于裴德芬〔贝多芬〕以前。当时盛行的“室乐”〔“室内乐”〕（见十一讲“乐曲的形式”）所奏的音乐，便是绝对音乐。故绝对音乐的最美的模范，可在室乐中找到。室乐创始于十八世纪，当初原是为了统治阶级的王公贵族在邸宅中取乐而作的。封建时代的欧洲，到处都盛行室乐。英名chamber music，意名musica da camera，法名musique de chambre，德名Kammermusik，希腊名kauápa（此字即arch，即有圆天井的房室），都是王公贵族的私室中娱乐的音乐。室乐的作者和奏者，大都是宫廷音乐家，就仿佛是王公贵族的家臣。例如海顿曾为某公爵的家臣，每晚司奏晚餐音乐，这虽然是音乐及音乐家的一种耻辱，然而绝对音乐的技术，因此而精益求精了。后来，到了裴德芬手里，室乐开始脱离了王公贵族的桎梏而独立。裴德芬是音乐家中最初的民主主义者。他给室乐解除一切束缚，他曾埋头于室乐的革新的研究。他的宝贵的乐想，尽量发表在室乐中。他的四部合奏乐〔四重奏〕（quartet），是最精妙的名作。今日研究室乐及绝对音乐的人，以此曲为标准的对象。

二 模写音乐

企图用音乐描写事象，就发生“内容音乐”。内容音乐中最原始的最

低级的，是“模写音乐”（“descriptive music”）。其最进步的是“标题音乐”（“programme music”），现在先说模写音乐。

模仿自然音，在中古早有此法。十六世纪中，耐硕兰〔尼德兰〕（Netherland，即今比利时及法兰西北部）地方的音乐者姜耐康（Jannequin）、拱陪尔（Gombert）等，曾作模仿自然音的乐曲。例如拱陪尔所作《鸟之歌》（Bird Cantata），是用音模仿鸟鸣声的。还有《巴黎之街》（Cris de Paris），是模写巴黎市街上的声音的。《战争》（La Bataille），是模写战争中的声音的。自此以后，这种低级趣味的音乐日渐流行。Victor蓄音片〔“胜利”唱片〕中有一张蓄音片，可作模仿音乐的实例。说明如下：

1.《自鸣钟店》（In a Clock store），渥司（Orth）作。——此曲最初是学徒开门的声音，店中的自鸣钟钟摆摆动的声音。后来，大小自鸣钟各鸣三下。学徒一面工作，一面吹口笛的声音。一个自鸣钟忽然停止了，破损了。开八音钟的声音。八音钟奏出一曲民谣。大小自鸣钟参差地打四下，曲终。

2.《黑林中的狩猎》（Hunt in the Black Forest），费尔侃尔（Voelker）作——天亮、鸟鸣、鸡啼。猎人鸣喇叭集合伙伴。教会的晨钟。猎人集合，一同出发。马疾驰。呼停止的喇叭。途中的打铁铺的工作声。休息再出发，马声，猎犬发见野兽而吠，枪声，停止喇叭，大欢庆。曲终。

自然音模仿的起源和流行，有两个原因：第一，由于声乐。古代乐器尚未发达，音乐主用人声。人声便于模仿鸟声兽声等自然音。第二，由于木管乐器。像中国的横笛，西洋的富柳忒〔长笛〕音色清脆，适于模仿自然界音响。然而这办法，近于游戏，缺乏音乐的价值。因为音乐

的任务是发表人的感情。不是冒充自然音。故模仿音乐只是一种玩意。

模仿音乐多短小的乐曲，亦有长大的篇幅。所写的自然音，最多的是鸟声、虫声。范围扩充起来，所有的声音都被模写。美洲的俗曲中，把汽车和飞机的声音也取入曲中。美洲的低级趣味的民众，都爱听这种模写音乐。中国古来有一种把戏，叫做“口技”，俗称“隔壁戏”，一个人蒙在帐里，靠一张嘴巴和一支木棍，能做出“火灾”、“捉贼”、“王大娘补缸”等种种声音，非常逼真。模仿音乐类似于这种把戏。

三 标题音乐

不许死板地模仿自然音，而用巧妙的方法描写自然界事象，例如把自然音音乐化、象征化，而作诗的描写、剧的描写、心理的描写，便成为高等的内容音乐“标题音乐”（“programme music”）。

标题音乐，如字义所示，就是在乐曲中标明题目，而用巧妙的方法描写题目所示的事象的一种音乐。“标题乐派”是近代音乐的主潮。在这乐派之下，产生种种新作风，如“交响诗”（“symphony poem”）、“音诗”（“tone poem”）、“音画”（“tone picture”）、“乐剧”（“music drama”）等是。自十九世纪末至今，这作风风靡了全世界的乐坛。

今举一标题音乐为例，便是俄国大音乐家却伊可夫斯基〔柴科夫斯基〕的杰作《序曲一八一二年》〔《一八一二序曲》〕（Overture 1812）说明一下：

一八一二年，就是拿破仑攻俄京莫斯科，遭逢大火大雪，又被慓悍的哥萨克军队袭击，这侵略军惨遭败北的那一年。这序曲就用音乐描写这事件。曲的开始，表示俄国国民对于拿破仑来袭的恐怖和苦恼，奏出

俄国国教的赞美歌。其次为军队的长驱来到，可怕的战争。起初，法国国歌《马赛优》〔《马赛曲》〕（La Marseillaise）歌声高昂。后来渐渐地消沉下去，表示法军的败北，而俄罗斯国歌渐渐地昂奋起来。于是莫斯科的寺钟响出，在响亮的俄罗斯国歌中，胜利进行曲堂皇地奏出。曲终。

再举一例，是裴德芬的《田园交响曲》（Pastoral Symphony）。又称为《第六交响乐》，亦称为《牧羊交响乐》。在这交响乐中，我们可以发见几幅图画：

a）田园生活的愉乐。

b）小河旁的优美的风景。

c）田家的飨宴。

d）雷雨。

e）雷雨之后牧人感谢神明。

即第一乐章Allegro是描写田园的愉快印象的。第二乐章Andante是写小河畔的景色的（其中有鸟声出现）。其次的Allegro所描写的是村人的飨宴，歌舞狂欢。雷雨大作，忽然天晴，遥闻牧歌声及村人的感谢和欢笑。曲终。

上面两例，是标题音乐的代表作。标题音乐的发达，始于裴德芬，经过陪辽士〔柏辽兹〕及李斯德〔李斯特〕的润饰，而集大成于华葛纳尔〔瓦格纳〕。其发达经过略述如下：

裴德芬时代，器乐渐趋发达。因之音乐的音域扩大了，音色复杂

了，音乐的表现力丰富了。音乐家便利用这丰富的表现力，努力表现他们的诗想。这是现代标题乐派的起因。裴德芬的不朽之作，有九大交响乐，其中三个有标题：第三的标题《英雄交响乐》（Symphonie Eroica），第五的标题《命运交响乐》（Symphonie Schicksal），第六的标题《田园交响乐》即如上述。这三个交响乐，不但表出对于英雄、命运和田园的抽象观念，又具体地描出英雄的力和悲哀，命运与人的葛藤，牧童的快乐。裴德芬实在是标题音乐的祖先。

裴德芬把音乐从“绝对乐派”的象牙之塔中扶了出来之后，就有许多标题乐家接踵而起，其中两个健将，是法国的陪辽士和匈牙利的李斯德。他们认为音乐应该描写人事。陪辽士《在意大利的哈洛尔特》〔哈罗尔德在意大利〕（Harold en Italie）、《幻想交响乐》（Symphonie Fantastique），以及李斯德的十二篇交响诗（Symphonische Dichtung），都是标题音乐的标准作品。到了华葛纳尔，创造“乐剧”（“music drama”），就达到了音乐描写的最高点。歌剧曲能脱离了歌词，而自己独立。即音乐能全不靠他物（歌词）的帮助而用自己的喉舌来表达意见。这可说是音乐的文学化。

四 音乐鉴赏

听过音乐之后，不能不作鉴赏的评语。这评语，除了对于乐曲的形式方面的（例如速度、节奏、演奏技巧等）批评以外，自然必有对音乐的内容的鉴赏的批评。这件事，就是用言语来说明音乐。然言语与音乐，本质上是两种东西；音乐所告诉人的话，决不能完全用言语翻译。因为音乐在人类的发想形式中，最为精详，远胜于言语，故用言语来翻译音乐，只能翻出极小限度内的一部分，例如前述的《田园交响乐》，虽然可如前地说明其内容，这是田园，这是小河，这是雷雨……但只限

于这几句话，其他的精详的描写，我们只能用耳朵感受，而无法译述。故标题音乐，虽说是音乐的文学化，但被化的是表面，真正的内容，超乎言语之外，是不能文学化的。故我们对于标题音乐的鉴赏，切不可过分拘泥，切不可牵强附会。由此看来，绝对音乐毕竟是音乐的本领；标题音乐是音乐的变格的发展。

人类的发表感想，有三种形式，最原始的是“姿势”（“gesture”，即手势等），其次为“言语”，又次为“音乐”。这三种形式是依次发达的。姿势在原始时代曾占有发想形式的最高的位置。像古代的“默剧”〔“哑剧”〕（“pantomime”），便是全用姿势表现感想的戏剧，后来经过言语，发展为音乐。音乐的诞生其实比言语为早。但因迟滞不进，故让位于言语；直到后来，开始成立为艺术而发表感想。音乐的发达虽然比言语为迟，但其形式比言语更为精美。像斯宾塞（Herbert Spencer）所论：“音乐是人类刹那间所经验的感动的最敏锐，最完全的表出的言语。”故我们在普通时候，用言语表达我们的感想；但到了思想感情特别昂奋的时候，言语就不够用，而要用叹声和叫声。这叹声和叫声，便是音乐的。用了这叹声和叫声，便可更详细地发表思想感情。听者也可更详细地理解这人的思想感情。于此可见音乐的表现力的精详，决非言语所能企及。故用语言来说明音乐，往往流于浮泛、暧昧或狂文学风（rhapsodic）；至少是不切实。

音乐批评者，往往用许多种类的言语来解释同一的音乐。但没有一语能完全地表出音乐的内容意义。又往往有用同样的言语适用于不同的音乐上的人，更为荒谬。音乐决不是模糊的，决不是可以“见仁见智”的。音乐对于一切人，都告诉他同样的意义，不过这话是不能完全用言语译述的。

所以我们鉴赏音乐，只能主用感情去承受，决不能企图全用理智而

译述为言语。世间的rhapsodic的音乐批评者，往往玩弄文词，作夸张的，浮泛的音乐解释。这是不正当的音乐鉴赏。孟代尔仲〔门德尔松〕曾经有这样的一段故事：孟代尔仲的作曲中，《无言歌》（Song without Words）甚多。有一位诗人，鉴赏了这些无言歌之后，在每首上加用标题，或是爱情，或是宗教，或是狩猎。他把这些标题送给孟代尔仲，问他是否捕捉到了他作曲的本意。这诗人自作聪明，满望作曲者的赞许。岂知作曲者对他的回答如下：

先生在我的作曲上冠用“相思”“忧愁”“神的赞美”“愉快的狩猎”等标题。但我作曲时，并未想起这种事象。我的《无言歌》中所描写的是什么，我自己也不能明白说出。我恐怕，先生所认为“相思”的，在别人也许认为“忧愁”。先生所认为“神的赞美”的，在别人也许认为“愉快的狩猎”，亦未可知。其实，音乐并不是像先生所见那样含糊而暧昧的。音乐的发想，恰和先生所见相反，是十分确切，而为言语所不能表示的。所以先生这种音乐鉴赏法，我认为是不合理的。

孟代尔仲自己也不能说出曲中描写的是什么事情。正因为“音乐的语言”，不能用肤浅的普通语言来翻译的原故。

据美国音乐批评家克莱比尔（Henry Edward Krehbiel）的报告：英国有一位音乐批评者，听了德国怀娥铃〔小提琴〕演奏家爱伦史德（Ernst）的演奏，作如下的描写：

这是明星灿烂的良夜。月将沉，眼前现出克洛罢冈山的黑的连续。青白的天空下面有黑斑点似的群兔，它们蹲着，仿佛想听花的语言……

这是海边。冷雾笼罩着。空虚的嘅声好似幽灵的啜泣，在海边传走……

这是南国的夏天，一个僻静的山谷地方。停在岩石上的淡黑色的蝴蝶，忽然变成鲜红色而飞起。雪亮的蜥蜴胆怯似地移行。又听到蟋蟀的歌声……

像这样的描写，完全是牵强附会的夸张。无论怎样卖弄文辞的美巧，在怀娥铃音乐鉴赏上毫无补益。

艺术的创作与鉴赏，自然是伴着感情的。例如我们对于一座雕刻，精细地品评它的体积、线条及形状的美，在言语中自然地流露出对于这雕刻的感情的批评来。音乐批评，倘只关心于音乐的技巧方面（例如节奏、速度、拍子、音程、演奏技巧等），而不顾到音乐的感情，就变成只见音乐的躯壳而忽略其灵魂。但像上述的狂文学的批评，又是音乐鉴赏上所忌用的。用语言描写音乐，有一个适当的限度。超过这限度，便流于狂文学风。修芒〔舒曼〕曾经说："音乐对于听者，给予同一的印象。"这是音乐鉴赏与批评的至理名言。对于同一音乐而你觉得是描写山，我觉得是描写水；你觉得是描写云，我觉得是描写月，都是主观过强，牵强附会的说法，美国音乐批评家约翰·勃郎（John Brown）论音乐批评，至为中肯，其对于裴德芬的作品第十的D调朔拿大〔奏鸣曲〕的评语，摘录如下。

裴德芬此曲，以暗中的苦闷的摸索开始。从支离灭裂的浑沌中，现出不可思议的秩序来。执拗、焦灼，且屡为黑暗的忧愁所郁闭。此后就发出好似在天空中蹑步的largo e mesto〔缓慢而忧伤〕的静而悲哀的主旋〔主旋律〕来。这主旋律伴着无限的人生的悲哀。但这是被超越欢喜的一种某物所征服的悲哀。这海洋似的广大、力强的光辉与平和、静寂、不知的忧愁，是伟大而深远的作品所特有的情调。

用言语批评音乐，本来不可过分具象化。上例可说是音乐鉴赏的标

准。

---

[1] 本篇是《音乐知识十八讲》的第十二讲。

古代及中世的音乐[1]

一 古代的音乐

西洋音乐可考据者，从四千年前的埃及开始。其他亚西里亚〔亚述〕、犹太、希腊、罗马，在纪元前均有非常发达的音乐，只是古代乐谱记录法不讲究，历史的记载又多失传，故我们所能知道的，只是一个轮廓而已。

从古代遗存的雕刻、绘画及记录中，可以窥知埃及的音乐，在纪元前二千年[2]的拉拇赛斯二世〔拉美西斯二世〕（Ramses Ⅱ）时代，早已隆盛。当时的人，昼则劳作，暮则以音乐为慰乐。故音乐全然是娱乐品，或飨宴的附饰物。王朝时代，贵族人家常畜养许多童男童女，令专习音乐，以助贵人的享乐。

埃及当时的乐器，可考者有下列数种：一种哈泼〔竖琴〕（harp）类的，名曰“蒲尼”（“buni”），是在弓形的木条上张弦线而用手指弹奏的。大者高六尺以上，立在地上，奏者亦站在地上弹奏。小者高三尺，奏者可以坐着或跪着而弹奏。这乐器所以异于后来的哈泼者，是弦线张得不紧，发音迟钝而宏大。这是古代埃及最流行的乐器。

此外又有类似中国的三弦的乐器，名为“娜弗尔”（“nofre”）或“耐弗尔”（“nefre”）。有二弦或四弦，用叉爪弹奏。又有笛类的乐器，形似现代的喔薄〔双簧管〕（oboe），管的一端有簧管，管身开许多洞，以指按洞而吹出各音，有单管双管之别。单管的名为“赛皮”（“sêbi”），双管的名为“马拇”（“mam”，即复笛，两笛的一端相结

合而放入口中吹奏）。sêbi一词，即拉丁语tibia，是“脚骨”之意。想见古代管乐器用兽类的脚骨制成。但今日所遗留的，都是木制的管。此外又有喇叭和鼓。其中有名“西斯德拉拇”〔“叉铃”〕（“sistrum”）的，甚为特别。用铜制的棒，弯成马蹄形，其中加以三四根横条，横条上装着金属的小环。将乐器振动，发音略似珰蒲铃〔铃鼓〕（tambourine）。这乐器大都由女人司奏，用于宗教仪式上。

从埃及古代的壁画上，可以看到上述各种乐器的图式。但其奏法已不可考。只是由此想象埃及的盛况而已。

埃及之次，音乐发达于亚西里亚。亚西里亚是以雕刻著名的古国。当时的浮雕，到今日还有许多保存着。这地方的音乐，不及雕刻的发达，又比不上埃及。但有一个特征，是乐趣雄壮。古代亚西里亚的乐器，可考的有下列数种：一种形似哈泼，比埃及的蒲尼短小，由奏者抱持乐器，一边跳舞，一边演奏。又有一种三角形的小琴，名曰“德利各农”（“trigonon”），平放在腰际，用右手持细长棒弹奏，用左手押弦。又有形似理拉〔里拉，古希腊的一种乐器。琴身作U形〕（lyra）的弦乐器及鼓、钟等，都是小形的。

从这种乐器的形式上推测，亚西里亚的音乐是雄壮活泼的。因为乐器短小，可带在身上，且走且奏，同军乐队一样。乐器的形状小巧，又可推知亚西里亚人是欢喜高音的。在这地方的古画中，常可看见用手掴[3]住了咽喉而唱歌的小孩和女人。这大约亦是为了要发高音的原故。

犹太的音乐，可在旧约圣书中窥见其盛况。据记载，纪元前约千年，大卫王（David）及所罗门王（Solomon）盛时，犹太有三十六种乐器。琴类皆弹奏乐器。其中知名的是“耐陪尔”（“nebel”）及“阿索尔”（“asor”）。形状皆类似琵琶。又有理拉类的乐器，或作U字形，或

作V字形，其名曰“基萨尔”（“Kissar”）。笛也有单管复管两种，与埃及同。其中最富特色的是“风笛”（“bagpipe”），即附有一个风袋的笛；绘画中常常描写，形状奇特，好像背了一个包裹而吹笛，又有“马格来发”（“magrepha”），类似后来的风琴。即在风袋上开十个孔，每孔袋一笛管，每笛身又开十孔，故共有百种的音。

犹太是宗教的国家，音乐也是宗教的，因此犹太的声乐特别优越。独唱以外，也有合唱。当时有许多音乐研究者，名垂青史。如阿沙夫（Asaph）、大卫（David）、所罗门（Solomon）、海芒（Hemon）等，都是犹太音乐史上的伟人。唯乐谱不存，故当时的音乐的内容，后人无由知道。

希腊的音乐是受埃及影响的。希腊有名的学者彼泰各拉史〔毕达哥拉斯〕（Pythagoras）曾经到埃及去研究音乐。彼泰各拉史的律吕研究便是从埃及受得助力的。希腊的乐器，今日欧洲的博物馆中保存的甚多。当时的哈泼有十三根弦线。理拉的形式变化甚多。此外还有种种弦乐器。其中有名的是“一弦琴”（“monochord”）。乐器上只用一根弦线，变更弦线的长短，而发高低不同的各音。当时教授声乐及研究乐律，都应用这一弦琴。笛类亦很多，作种种弯曲的形状，亦有横笛。笛的总称为“阿乌罗史”（“aulos”）。其单管者称为“莫拿乌罗史”（“monaulos”），双管者称为“提阿乌罗史”（“diaulos”）。此外还有行军用的喇叭：名曰“沙尔宾克史”（“salpinx”），又有曲管喇叭，名曰“侃拉史”（“keras”）。鼓类有“丁帕农”（“tympanon”），是平而小的鼓。亦有铙钹，名曰“基母排拉”（“kymbala”）。打乐器〔打击乐器〕亦有种种。

希腊人非常注重音乐。全国男女老幼，以音乐为每日的必修课。不懂音乐，被认为一种耻辱。故全国音乐教育十分发达。音乐技术与理

论，都很进步，远在前述诸国之上。彼泰各拉史的乐律研究，永为世间音乐理论的模范。

罗马的音乐，乃从意大利的南方传来。罗马有特殊的乐器，名曰“可尔纽”（“cornu”），是弯成圆形的喇叭，奏时负在肩膀上，大致像今日的法兰西杭〔圆号〕，不过构造简单，还有一种特殊的乐器，是利用水力的风琴。这乐器盛行于全国。罗马是好战的民族，不像希腊人的爱好文艺。故其音乐的情调与希腊全异，富有雄壮的气象，纪元后耶稣教入罗马，罗马音乐急速进步，终于成为现今欧洲音乐的基础。

二 中世的音乐

中世纪是宗教极盛的时代，故音乐亦大部分为宗教音乐。当时也有俗乐，但被人所轻视，难得发展。唯宗教音乐则独步于乐坛。今先说中世的宗教音乐。

中世纪盛行于欧洲的宗教，是起于犹太经过希腊、罗马而普及全欧的旧教。故宗教音乐亦发源于犹太。如圣书中所记，最后的晚餐时，基督与十二门徒唱古犹太的赞美歌。这等赞美歌便是中世宗教音乐的初期制作。纪元后，耐硕兰〔尼德兰〕地方发明对位法，是为宗教音乐全盛期。文艺复兴期宗教音乐再兴于意大利，是为乐风变迁期。故中世宗教音乐，可分为三期，即罗马派圣咏时代；耐硕兰派对位法时代；意大利派文艺复兴时代。

1.罗马派圣咏时代——一世纪中，罗马君士坦丁（Constantinus）大帝定基督教为国教。宗教音乐就有统一的组织而大著进步。君士坦丁执政后六七十年，有名的音乐大家昂勃洛肖史（Ambrosius，333—398）出世。他创造“四旋法”音阶[4]，定为唱歌的规则，又制作许多“圣

咏”（“chant”），就称为“昂勃洛肖史圣咏”。唱法颇艰深。各地设立唱歌学校，严格训练。声乐急速地进步。

此后二百年，有名的罗马法王〔教皇〕格来各理〔格里高利〕一世（Gregory Ⅰ）即位，此君对于宗教音乐致力研究，改“四旋法”为“八旋法”而作圣咏，即称为“格来各理圣咏”。此时宗教音乐大起变革，唱歌不用拍子，各音符没有一定的长短，由唱歌者自由演唱。自此以后，“格来各理圣咏”风行于全欧各国，各地皆设立圣咏学校。就中最兴盛的地方，是耐硕兰。故中世宗教音乐的全盛期，是耐硕兰派对位法时代。

2.耐硕兰派对位法时代——对位法，是耐硕兰的僧侣赫克白尔特〔于克巴尔德〕（Hucbald，840—932）所发明的。最初他发明一种复音唱歌法，叫做“奥尔冈那姆”（“organum”）。其法，一旋律与其上方或下方的五度或四度上的他旋律同时并进；或两旋律从同一主音出发，渐次分离，相隔二度、三度或四度而进行，造成谐和的复音唱歌。后来此法改进，名为“迪史康土史”〔狄斯康特（复调）〕（“discantus”），则应用四度五度以外的协和音，唱法更为复杂。更进一步，即成为“对位法”。十五六世纪的百余年间，为对位全盛时代。关于对位法，在第十一讲“乐曲的形式”中已有说明。今将对位法的诸大家列述如下：

最初期的对位法大家，是法王却尔〔查理〕七世的宫廷歌人奥侃哈姆（Okeghem，1420—1515[5],比），此人享寿百龄以上[6]，故作品甚多。他的作品，以卡农曲（见前第十一讲）为主。其作法以同旋律一逆一顺，同时进行，特称为“crab canon”〔“逆行卡农”〕。

次期的作家，是法王路易十二世的宫廷歌人乔司冈（Josquin Despres〔若斯坎·德普雷〕，1440—1520，法），他的作曲，不拘泥于

卡农曲形式，而注重内容的纯美。

第三期的音乐家人最多。其中最有名的，是乔司冈的学生威勒尔德（Willaert，1480—1562，法），此人在意大利担任威尼斯的寺院乐师长。故为近世“威尼斯乐派”的始祖。此外又有顾迪美尔（Goudimel，1510—1572，法）、洛尔（Cyprian de Rore，1516—1568，耐硕兰）等名家。这时期的音乐的特征，是俗乐的渐兴。各作家于宗教音乐“antiphony”〔“交替圣歌”〕唱歌法（见前第十一讲）的研究之外，又研究俗乐的作曲法，制作许多优良的俗乐。其中最盛行的是“牧歌”（“madrigal”，或曰恋歌，见前第十一讲）。

第四期的作家拉索（Lasso，1520〔一说约1532〕—1594，比），是宗教音乐的对位法的完成者。他也是寺院的乐师长，后来漫游各国，名满全欧，与后述的大家巴来斯德里那〔帕莱斯特里那〕（Palestrina，1514〔一说约1525〕—1594，意）同时代，声誉亦相匹敌。当时各国君主，称颂他为“音乐之王”。对位法至拉索而完成；北欧音乐在拉索之后也就衰颓。以后音乐中心地南迁于意大利。

3.意大利派文艺复兴时代——此派中又分两派，即罗马与威尼斯派。

a.罗马派的首领巴来斯德里那，此人最初是寺院的乐师长，后来办罗马音乐学校。这学校的影响极大。一世纪间，巴氏的乐风流行于全欧。他的乐风的特色，是音乐从坚苦的宗教倾向于自由的世俗乐。因为文艺复兴期希腊精神复兴，又适逢宗教改革的时会。人们渐渐厌弃沉重艰涩的寺院音乐，而渴望自由的作风。故巴氏的作品，旋律美丽而流畅，和声简单而自然，与近世音乐渐渐接近。故巴来斯德里那是中世音乐的伟大的革命者，又是近世音乐的远源。

b.威尼斯派是承继上述的威勒尔德及洛尔的作风的。名家有安特烈·加布里哀里（Andrea　Gabrieli，1510—1586，意）。此人是威勒尔德的门人，乐风祖述乃师，他的侄儿乔望尼·加布里哀里（Giovanni Gabrieli，1557—1613，意），长于器乐，致力于器乐伴奏的研究。近世管弦乐合奏，就是从他的研究出发的。中世寺院式音乐，到了他手里全部衰亡了。

中世宗教音乐的发达情状，大致如上。宗教音乐因了宗教改革和文艺复兴而渐渐衰落；因了加布里哀里的器乐研究而全部沦亡。世俗的艺术的音乐起而代之，就是下讲所说的近世音乐。

中世宗教音乐时代，仍有俗乐流行；不过不被重视，少人研究。其实含有极丰富的艺术意味，对近世音乐颇有关系。中世俗乐可分为四派，今逐述于下。

1.罗马游民琼格来尔（Jongleur）歌人〔杂耍游唱艺人〕——远在第三世纪时，有野蛮人哥德〔哥特〕族（Goth）侵入罗马，残杀人民，烧毁市街。罗马人出奔，漂流四方，在各国的帝王前唱歌以度生涯。这群漂泊的歌人，名曰“琼格来尔”。其人在法国者多。最初不过是一群卖唱者。后来，到了十二三世纪之交，他们的音乐非常进步，渐为世人所重视。法国、德国上流社会的音乐团体，常聘请他们作伴奏。

2.法国的德罗罢独尔（troubadour）歌人〔行吟诗人〕——这是法国东南部的贵族上流人所组织的俗乐团体。他们为欲获得通俗音乐的趣味，集团研究民间的歌谣，且模仿了制作歌曲。后来这集团发达起来，有名的作家辈出，优良的作品极多。这正是十字军东征的时代。这班歌人参加十字军东征者甚多。从军的时候，把东洋音乐带回欧洲。这在欧洲音乐发达上有很大的影响。德罗罢独尔乐人有一段著名的故事：勃隆

代尔（Blondel）为英王李却特〔理查〕一世的宫廷乐人。第三次十字军东征时，英王有大功，为各国王侯所妒，在旅军途上被人掠去。英人失王，遍觅不得。勃隆代尔就漂流各地，在到处的城下唱李却特王所作的歌。有一天，他在奥国城中唱这歌，听见一所邸宅内有人和唱，正是他的主人的声音。因此线索终于把主人救出。十八世纪比利时歌剧家格来德利〔格雷特里〕（Grétry）所作的歌剧《李却特狮子王》〔《狮心王理查》〕（Richard Lowenherz），就是以这故事为题材的。

3.德国的明耐歌人〔恋诗歌手〕（minnesinger）——这是十三世纪时德国的俗乐团体。当时有“斗歌会”，借以互相鼓励技术的研究。十九世纪乐剧家华葛纳尔〔瓦格纳〕的名作《汤诺伊才尔》〔《汤豪舍》〕（Tannhäuser），便是以斗歌会为题材的。主人公汤诺伊才尔正是明耐歌人中有名人物。明耐歌人所唱的歌，大都是关于恋爱的民歌。他们后来创办俗乐学校，教授关于俗乐的作曲法。下述的马伊史推尔歌人就是从这学校发生的。

4.德国的马伊史推尔歌人〔名歌手〕（Meistersinger）——其中最有名的人是沙克斯〔汉斯·萨克斯〕（Hans Sachs，1494—1576），其作风置重俗乐的作曲规律。华葛纳尔的乐剧《马伊史推尔歌人》，就是以这乐团的逸事为题材的。德国自从出了明耐与马伊史推尔两俗乐团以来，俗乐特别发达。连寺院乐也取用民歌风。这风气弥漫欧洲大陆，各地有叫做“市中吹笛者”（“town piper”）的漂流乐人团。其团长称为“吹笛王”（“piper king”），英国受其影响，也产生两种漂游乐人，即“minstrel”〔“游吟诗人”〕与“waits”〔“唱更人”〕。耶稣降诞节前夜（十二月二十四日）在街上步唱的乐人，就是“waits”。

---

[1] 本篇是《音乐知识十八讲》的第十三讲。

[2] 应为公元前一千二百余年。

[3] 疑为“抔”，抔为浙江方言，意即抓。

[4] 指四种教会调式音阶。

[5] 一般音乐辞典为：1430—1495；《新格罗夫音乐与音乐家辞典》为：约1410—1497。

[6] 百龄以上，疑系作者误算。

近世的音乐[1]

近世音乐，是指十八世纪及十九世纪上半的音乐。这百余年间，是西洋音乐史上最辉煌的一个时期。大音乐家及杰作，都集中在这时期。西洋乐坛的两大台柱“古典乐派”与“浪漫乐派”，就是这时期的产物。近世音乐所异于前代者，有两大特点：第一是音乐脱离了狭隘的声乐，而变成广大的器乐。第二是音乐从宗教的桎梏中解放，而变成独立自由的世俗音乐。最初把音乐从寺院中解放的人，是罢哈〔巴赫〕。故罢哈是音乐的救世主。后人称颂他为“音乐之父”。罢哈登高一呼，唤起裴德芬〔贝多芬〕、莫札尔德〔莫扎特〕、修陪尔德〔舒伯特〕、孟代尔仲〔门德尔松〕、修芒〔舒曼〕、晓邦〔肖邦〕等大家，合演庄严灿烂的近世音乐史。今分为两节，古典派与浪漫派，逐述于下。

一 近世古典乐派

近世古典乐派，是音乐由复趋单的枢纽，故可分为前后两期。前期为罢哈等的“近世复音〔复调〕乐派”，后期为裴德芬等的“古典单音〔主调〕乐派”。

1 前期

近世复音乐派有二大家，即罢哈与亨代尔〔亨德尔〕。

1.赛佰史丁·罢哈〔塞巴斯蒂安·巴赫〕（Johann Sebastian Bach，1685—1750）是德国的邱林根州人氏。初为乐长，后当音乐教师。此人有多方面的天才。对于风琴、钢琴、声乐、戏剧（神剧〔清唱剧〕）、

怀娥铃〔小提琴〕、管弦乐，他都精研，都有作品。他的神剧（oratorio）如《马太受难乐》（Matthew Passion），永为剧乐的模范。对于钢琴音乐，罢哈的功绩尤为不朽。当时钢琴音乐还很幼稚，没有一定的奏法，奏者仅用四根手指（拇指闲却不用），且各指伸直，平压键板，技术笨拙得很。罢哈开始改正这奏法，添用拇指，且教四指弯成九十度角，用指尖按键。对于复音乐，亦大加改良。他尽行废除以前风琴用的卡农曲（见第十一讲），而改用赋格曲（见第十一讲）。赋格曲是最高的近世复音乐。他的赋格曲，至今流传于世的还是很多。

2.亨代尔（George Friedrich Handel，1685—1759）是罢哈的同时代的同国人。此人最初研究歌剧。后来漫游各地，归而悉心研究神剧，就创作千古不朽的大作《救世主》〔《弥赛亚》〕（Messiah）及《在埃及的伊史来尔》〔《以色列人在埃及》〕（Israel in Egypt）等。亨代尔在音乐上的伟业，是声乐法与管弦乐法的进步。管弦乐法的成功尤大。其作风十分接近于单音乐。故亨代尔是由复音乐趋向单音乐的桥梁。

2 后期

古典单音乐派——这派的代表者是海顿，莫札尔德，裴德芬。但在三人之前，尚有许多的先驱者。即可兰理〔科莱里〕、史卡拉底〔多美尼科·斯卡拉蒂〕、哀马纽尔·罢哈〔埃玛努厄尔·巴赫〕、克来门提〔克莱门蒂〕。今依次介绍于下：

1.可兰理（Corelli，1653—1713，意）是最早的怀娥铃作曲家。所作怀娥铃朔拿大〔小提琴奏鸣曲〕（violin sonata）甚多。他的朔拿大都由四乐章成立，为最古式的朔拿大。后来的朔拿大都托根于此。故可兰理是使音乐由复趋单的一大枢纽。

2.史卡拉底（Scarlatti，1685—1757，意）是钢琴音乐家。对于钢琴奏法，他有许多改良。他的歌剧中的音乐，都用单音乐作法，且把歌剧曲移用于钢琴。故史卡拉底对于初期单音乐有很大的功勋。

3.哀马纽尔·罢哈（Emanuel Bach，1714—1788，德）是“音乐之父”的罢哈的第三子。他曾多年在柏林当宫廷乐师，故通称为“柏林的罢哈”，以别于他的父亲。他的作风，与乃父大异，都是唱歌风的单音乐，全无复音乐的痕迹。他是朔拿大的完成者。后人称他为“朔拿大之父”。

4.克来门提（Clementi，1752—1832，意）是钢琴音乐的专家。他发明种种巧妙的钢琴奏法。所作朔拿大、交响乐甚多。现今的钢琴曲选中，克来门提作品最多，最是脍炙人口。

经过上述四家的先驱，乐坛上就产生千古未有的三乐圣，近世音乐的殿堂于此完成。这三乐圣便是海顿、莫札尔德与裴德芬。

1.海顿（Franz Joseph Haydn，1732—1809，奥）的父亲是一个车匠。海顿六岁时，有亲友发见他的天才，劝他父亲送他到昂不尔兀〔海恩堡〕去学音乐。后来就当了管弦乐队的指挥者。他留经游历英国，大受伦敦乐界的欢迎。他的十二个大交响乐，便是在伦敦作成的，故总称为“英吉利交响乐”。他的作品甚为丰富，有交响乐一百八十曲，四重奏八十三曲，神剧五曲，歌剧十九曲。此外还有许多室乐。他的神剧，在剧乐界尤为著名。他的器乐曲以交响乐为最著，故后人称他为“交响乐之父”。海顿家有悍妻，家庭幸福全无。他的生活兴味集中于音乐，故有这样伟大的成就。

2.莫札尔德（Wolfgang Amadeus Mozart，1756—1791，奥）是享年

只有三十五岁的短命天才。他的父亲是当时有名的音乐家。莫札尔德以神童著名。三岁时，听他父亲教他姐姐弹琴（当时的钢琴尚未完成，名曰harpsichord〔羽管键琴〕）。听过几遍，就不忘记，五岁时已能弹琴。六岁时跟了父亲及姐姐赴各地演奏旅行。两幼儿合奏钢琴大曲，见者惊叹为神人。有一次，他在奥国皇后面前演奏。奏毕，他爬到皇后的膝上，吻她的颈。又指着娇小的皇女说："我要娶她作新娘。"满座大笑，佳话传遍全国。但莫氏年长以后，生涯坎坷、失恋、贫穷，终于夭死。他十二三岁时已开始作曲。作品甚多，主要的是器乐曲朔拿大。他的《C短调〔小调〕朔拿大》为钢琴曲中最伟大的作品。四十九曲交响乐中《降E调交响乐》（Op.543, bE-dur Symphony）、《G短调交响乐》（Op.550，G-moll Symphony）、《C长调〔大调〕交响乐》（Op.551，C-dur Symphony，即《周彼得〔朱庇特〕交响乐》Jupiter Symphony），这三篇最为有名。

3.裴德芬（Ludwig van Beethoven，1770—1827，德）是全世界到处知名的乐圣。他比拿破仑后一年生。两个英雄同时，那一个因了政治的野心而终于败亡，这一个因了艺术的奋斗而永远不朽。裴德芬的一生，整个是奋斗史。他的父亲是一个酒徒，全不关心子女的教育。他看见裴德芬富有音乐天才，一心想他做个神童，卖艺赚钱。所以督责甚严。幼小的裴德芬常受严父的苛责，落泪在clavier（即当时的钢琴）的键盘上。他的神童天才不亚于莫札尔德，十二岁就成为卓越的演奏家。他曾经在当时已成名的莫札尔德面前演奏，大受赞赏。又曾师事海顿。但他的奔放不羁的天才，终于不受拘束，而自成伟业。他的一生，比莫札尔德更为坎坷。壮年恼于贫穷，老年复患致命的耳聋。三十二岁时，他忽然觉得野外的农夫的笛声模糊不清，知道耳朵已渐失聪，不胜悲观。拿破仑侵略维也纳，裴德芬怕炮声增重他的聋疾，常用两指塞住耳孔。晚年两耳几近全聋，然而努力作曲，所作的正是他的最大杰作《D调庄严

弥撒》与《第九交响乐》（即《合唱交响乐》）。这是一个旷世的奇迹！好像是神明帮助他作成的！他的作品，是今日音乐的宝典。现在将他的各方面的代表作列表于下。其中多数是今日的演奏会中所常演奏的乐曲。

朔拿大

《悲怆朔拿大》（*Sonata Pathetique*）

《华尔特史泰因〔华尔斯坦〕》（*Waldstein*，Op.21）

《阿派匈那大》〔《热情奏鸣曲》〕（*Appassionata*，Op.29）

《月光朔拿大》（*Moonlight Sonata*）

《克罗伊才〔克鲁采〕朔拿大》（*Kreutzer sonata*）

交响乐

《第一交响乐》（Op.21）

《第二交响乐》（Op.36）

《第三交响乐》（即《英雄交响乐》，*Eroica Symphony*）

《第四交响乐》（Op.60）

《第五交响乐》（即《命运交响乐》，*Fate Symphony*）

《第六交响乐》（即《田园交响乐》，*Pastoral Symphony*）

《第七交响乐》（Op.92）

《第八交响乐》（Op.93）

《第九交响乐》（即《合唱交响乐》，*Choral Symphony*）

序曲
- 《来奥诺来第二》（*Leonore No.2*）
- 《来奥诺来第三》（*Leonore No.3*）
- 《爱格孟德》（*Egmont*）
- 《可理奥拉奴司〔科里奥兰〕》（*Coriolanus*）

歌剧——《斐代里奥》（*Fidelio*）

神剧
- 《橄榄山》（*Mont of Olives*）
- 《D 调庄严弥撒》（*Missa Solemnis in D*）

竞奏曲〔协奏曲〕
- 钢琴竞奏曲（*Piano Concerto*）五曲
- 怀娥铃竞奏曲（*Violin Concerto*）一曲

裴德芬一生的作品，可分为三个时期。第一期是受海顿、莫札尔德的影响的时期，即自一七九二至一八〇三年之间。作品第一至第五十，属于这时期。第二期是他的个性表现的时期，即自一八〇三至一八一五年之间。第三至第八交响乐即此时期的作品。第三期是晚年的超越时代，即自一八一五至一八二七年之间，两耳全聋的时代。《第九交响乐》及《D调庄严弥撒》即属于此时期。他的作风，不受传统形式的拘束，而充分发挥个性。这一点正是后来的浪漫乐派的基础。故在音乐史上，裴德芬是古典乐派与浪漫乐派之间的桥梁。

二 近世浪漫乐派

古代乐派与浪漫乐派的区别，是前者注重形式法则，后者注重内容情绪。前者是规则的，后者是独创的。所以音乐到了浪漫派时代，尽量发挥个性，全然不拘形式了。时代在十九世纪前半，地点集中于德、法二国。名家辈出，重要者有七大家，属于初期者二人，即修陪尔德与韦伯。属于成熟期者三人，即孟代尔仲、修芒与晓邦。属于现代乐派的过渡期者二人，即陪辽士〔柏辽兹〕与李斯德〔李斯特〕。逐述于下。

1.修陪尔德（Franz Peter Schubert，1797—1828，德）是“乐曲之王”，在前面第十一讲中曾经说过的。他是维也纳地方一位小学教师的第十四个儿子，自幼贫困，一生坎坷，享年三十二岁而夭逝。他青年时代就在父亲的学校里当小学教师。但天才早已迸发，十八岁时已经作了一百三十五个歌谣曲。至今脍炙人口的《魔王》（Erlkönig）、《野蔷薇》〔《野玫瑰》〕（Heidenroslein），就是这初期的作品。他长后无家可归，飘泊终身。晚间常寄宿于酒肆。有名的《云雀》（Hark, Hark, the Lark），便是在酒肆中作成的。他常手持歌德（Goethe）诗集，徘徊朗诵。忽然乐想来到，取笔在五线谱上疾书，顷刻之间完成一首千古不朽的杰作。所以他的生涯虽短，作品甚多。歌谣曲共有八百余首。此外尚有钢琴朔拿大二十四曲，弦乐四重奏二十四曲，交响乐十曲。有名的《未完成交响乐》（Unfinished Symphony，或名《b短调交响乐》），是因为他作曲未完而死，就此成立的。

修陪尔德的生涯、作风、器度、抱负，均与裴德芬相似，相貌也略相似，故有“小裴德芬”的雅号。这两大乐圣，生于同时同地，但只见一面。裴德芬年长，扬名较早。修陪尔德仰慕他，有一天拿了自己的歌曲集去拜访。裴德芬不在家，他就把歌曲集留呈而去。不久裴德芬患病

了。病中偶然拿这歌曲集来阅读，惊叹他的天才，在病床上痛恨相见的无缘。修陪尔德知道这消息，就去看他。裴德芬已是弥留的时候了，举眼向他注视，断断续续地说一声“我的灵魂是弗郎芝（修陪尔德的名字）的！”便闭了目。裴德芬出殡，修陪尔德拿了火炬送葬。归途同友人到酒店痛饮。他举起酒杯说：“为座上最早死者干杯！”一年半之后，他自己竟抽中了这签。弥留之际叫道：“这不是我的屋子，裴德芬不在这里呀！”向友人提出一个要求，死后要葬在裴德芬的墓旁。友人们遵行他的遗嘱，给他葬在离开裴德芬的墓三尺的地方。两个伟大的灵魂，从此永不相离了！

2.韦伯（Carl Maria von Weber，1786—1826，德）是浪漫派歌剧大家。他的父亲是音乐家，母亲是歌剧中的歌手。他跟了父母漫游各地，对歌剧获得了充分的修养。十二岁时就作歌剧。终身以歌剧创作为事。就成了浪漫派歌剧的建设者。他的作风，是打破歌剧的旧形式，而注重情绪的自由表现。又采用德国民间音乐为作曲的基础。这一点，对现代音乐有极大的影响。关于这人，在第十六讲“歌剧乐剧与神剧”中另有详说。

3.孟代尔仲（Felix Mendelssohn-Bartholdy，1809—1847，德）是浪漫派成熟期的作家。他的父亲是犹太人，家中很富裕，且慈爱子女。故孟代尔仲的生涯十分幸福，不愧名叫Felix（幸福）的。他的天才早年发露，十五岁时已作了四个歌剧。十七岁作成名闻世界的《仲夏夜之梦》（Midsummer Night’s Dream）。他的记忆力特别强，在演奏会中听过的音乐，归家都能背写出来。他的作品，器乐居多，歌剧次之。《苏格兰交响乐》（Scotish Symphony）、《意大利交响乐》（Italian Symphony），不但充分表现国民性，又以描写法的巧妙著名。他的钢琴音乐，富有诗趣。像《无言歌》，最是充分表现他的特色的作品。总

之，他的作风，美丽可爱。没有裴德芬的庄严伟大，却有别人所无的清新隽逸。浪漫乐派的优点，被孟代尔仲全部垄断了。

4.修芒（Robert　Schumann，1810—1856，德）早年丧父，其母不慈，忽视他的乐才。十八岁时，他入莱府大学法律系。但一面自修音乐。他热中于钢琴，每日练习七小时之多。因此伤了手指的筋。这时候他的母亲被感动了，方始教他舍弃法律而正式研究音乐。但指已受伤，不能作钢琴家（pianist）了。他就埋头研究作曲。二十五岁时，他爱上了一个女人，但恋爱磨折甚多，受了五年间的苦恼。这些恋爱苦恼却转化为许多美丽的钢琴音乐。结婚以后，颇有数年幸福的生活；但因为他的个性激越，后来家庭终于破裂。一度投河自杀，幸而得救。但从此精神异常，两年后死于疯人医院。他的生涯如此，故其乐风亦热狂奔放。所作以钢琴曲为最有名，《蝴蝶》（Papillon）、《谢肉祭》〔《狂欢节》〕（Carnaval）、序曲《耶娜伐》（Genova）[2]、《浮士德》（Faust）、《孟弗来特》〔《曼弗雷德》〕（Manfred），是其最著名者。他的小器乐曲亦甚隽妙。如《梦之曲》〔《梦幻曲》〕（Träumerei），是人人都知道的富于诗趣的小曲。

5.晓邦（Frédéric François Chopin，1810—1848，波兰）的父亲是法国人，母亲是波兰人。他生于波兰。波兰的亡国的哀愁充满于他的心灵中。所以他的作风，哀怨而悲愤，凄凉而幽艳。晓邦八岁时就公演钢琴独奏。十余岁演奏旅行，到处受人赞誉，称他为“莫札尔德第二”。他游历中怀念沦亡的祖国，不胜悲愤。作品第十的《C短调练习曲》（原名《革命练习曲》）便是爱国心的表现。二十七岁时，对一浪漫派女文学家乔治·桑发生恋爱，不久结婚，爱情甚笃。后来晓邦患肺病，乔治·桑便抛撇他。晓邦失恋后，身心益衰，不久病死。享年只三十九岁。音乐史上又见一短命的天才。晓邦是近世唯一的钢琴专家。俄国钢琴大家卢

平希泰因〔鲁宾什坦〕赞誉他为“钢琴诗人”。晓邦的作风极端优美。是女性的。“夜乐”〔“夜曲”〕（“nocturne”）是他最得意的杰作。波兰风舞曲“波罗内斯”（“polonaise”）也是他的专长。晓邦终年穿黑色衣服，又欢喜晚上作曲，性格非常温柔幽静。这便是法兰西人所谓“世纪病”（“La Mal du Siècle”）的表现。

6.陪辽士（Louis Hector Berlioz，1803—1869，法）是法国一荒村中的医师的儿子。十八岁时到巴黎研究药学。不知怎的，忽然舍药学而入音乐学校。父亲反对他，断绝他的学费供给。故他的求学时代生活甚是辛苦。他恋着一个有名的女优。那时他还未成名，这女优看他不起，拒绝了他。陪辽士失恋之余，埋头作曲。有名的《幻想交响乐》（Symphony Fantastique）便是这单相思的苦痛的记录。他从此渐渐闻达，终于博得了“交响诗人”的荣名。后来他又爱上了一个女钢琴家。已经订婚，这女子背了约，和别人结婚了。陪辽士妒火中烧，身怀手枪，欲杀死这女子。他在途中看到了自然风光的美丽和平，忽然息了愤。从此屏除恋情，埋头作曲。二年间产生无数的杰作。有一次他开自己作品的演奏会。目录中有为旧恋人那女优而作的《幻想交响乐》。这女优恰好在听众之中。她听到了这曲，大为感动，就与陪辽士结婚。结婚后常苦贫困，晚年夫妻反目。不久妻死，所生的爱儿亦死。陪辽士在孤苦潦倒中逝世。他的音乐的伟业永远留存在世间。陪辽士的事业，主在器乐方面。作曲之外，又著有《器乐法理论》（Traite d’instrumentation）。这是管弦乐法的模范的教科书。作曲中交响乐最著。《在意大利的哈洛尔特》〔《哈罗尔德在意大利》〕（Harold en Italie）是根据拜伦（Byron）诗的。《洛米欧与周里爱德》〔《罗密欧与朱丽叶》〕（Romeo et Juliette）是根据莎士比亚的。这都是全世界时常演奏的作品。他的作风富于热情，长于抒情。故此人有“交响诗人”之称。

7.李斯德（Franz Liszt，1811—1886，匈牙利）也是一个音乐神童，九岁时出席演奏，博得好评，被匈牙利的贵族醵资遣送游学。十一岁时在裴德芬面前演奏，裴德芬大加赞赏。从此以钢琴专家驰名各国。他热爱当时的浪漫派文学，故其作曲富有浪漫精神。二十岁以后，作长期演奏旅行，足迹遍欧洲。到处受人欢迎，所得演奏出席费不少。他就拿这些钱来赈灾，或帮助友人。又独出资金，在侃伦〔科隆〕建造裴德芬纪念碑。乐剧大家华葛纳尔〔瓦格纳〕曾经得到他不少经济的援助。所以李斯德是一个忠厚慷慨的音乐家。关于他的忠厚慷慨，有一段动人的逸话：李斯德旅行到某地。有一个素不相识的女钢琴家，正在该地开演奏会，而广告上大书“李斯德女弟子”的衔头。这女子得知李斯德来了，连忙到他的旅馆里去，流着惭愧的眼泪而请罪。李斯德毫不怪她。但请她弹一曲听听。弹过之后，李斯德给她种种指教。然后和颜悦色地对她说：“好，我已教过你钢琴了，现在你真是李斯德的女弟子了！你开演奏会，我也来参加出席。”这女子感激涕零，五体投地。故李斯德不但音乐的成就伟大，其人格也很伟大！他的作品，钢琴曲及交响乐为主。钢琴曲除创作外，又多“改作曲”〔“改编曲”〕（“transcription”）。有名的《匈牙利狂想曲》（Hungarian Rhapsodie），便是用匈牙利民谣改造而成的。此外最著名的有交响乐《浮士德》（Faust）、《但丁神曲》（Dante’s Divine Comedy）、交响诗《塔索》（Tasso）、《奥非乌史》〔《奥尔菲斯》〕（Orpheus）、《哈孟雷特》（Hamlet）等。陪辽士与李斯德，是浪漫乐派中的异军，是现代乐派的先驱者。他们的“交响诗”，便是现代“标题音乐”的起因。

以上已把浪漫乐派七大家的生涯与艺术说过了。此外尚有许多名家，其作品亦常见于今日的演奏会中，读者亦不可不知。现在但把他们的姓名表记在下面。上面所说的七人是大家；现在从第八人记起，共十四人，是次大家。浪漫派作家一共二十一人。

8.史宝亚（Ludwig Spohr，1784—1859，德）。

9.马尔修耐尔（Heinrich Marschner，1795—1861，德）。

10.海尔来尔〔海勒〕（Ferdinand Heller，1811—1885，德）。

11.福尔克曼（Robert Volkmann，1815—1883，德）。

12.郎耐侃〔赖内克〕（Carl Reineke，1824—1910，德）。

13.应陈〔延森〕（Adolph Jensen，1837—1879，德）。

14.拉哈耐尔〔拉赫纳〕（Franz Lachner，1803—1890，德）。

15.拉甫（Joachim Raff，1822—1882，德）。

以上是为德式浪漫乐派。

16.顾诺〔古诺〕（Charles François Gounod，1818—1893，法）。

17.马伊亚陪亚〔梅耶贝尔〕（Giacomo Meyerbeer,1791—1864，德）。

18.侃乐比尼〔凯鲁比尼〕（Luigi Cherubini，1760—1842，意）。

19.史邦底尼（Gasparo Spontini，1774—1851，意）。

20.裴理尼〔贝里尼〕（Vincenzo Bellini,1801—1835，意）。

21.陶尼才底〔多尼采蒂〕（Gaetano Donizetti，1797—1848，意）。

以上为法式浪漫乐派。这六人都是歌剧方面的作家，在第十六讲“歌剧乐剧与神剧”中另有详说。

---

[1] 本篇是《音乐知识十八讲》的第十四讲。

[2] 疑为：《格诺费娃》（Genoveva）。

现代的音乐[1]

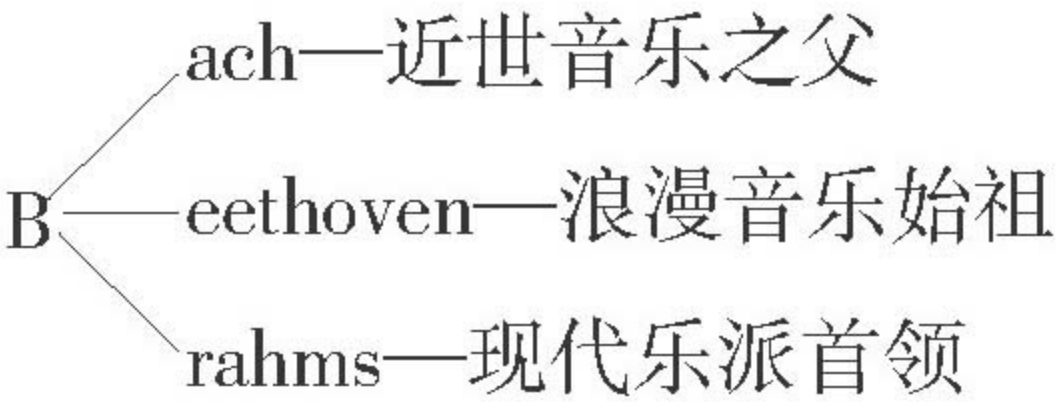
现代音乐，是指十九世纪末及二十世纪初的音乐，最近的音乐，未有定论的，不在其内。

现代音乐的特征是标题音乐与国民性音乐的发达。故“现代乐派”就是“标题乐派”与“国民乐派”〔“民族乐派”〕的总称。这种作风，导始于前讲所说的浪漫派异才陪辽士〔柏辽兹〕与李斯德〔李斯特〕二人。他们用器乐描写心象，抒发情感，名曰“交响诗”（“symphonic poem”）。这就是标题音乐的先导。现代音乐最发达的是德国、法国及俄国。其次是意大利、波海米亚〔波希米亚〕、斯干的纳维亚〔斯堪的纳维亚〕半岛、英国和美国。今分别叙述于下。

一 德意志现代乐派

德意志现代乐派的代表者，可举两大家，即勃拉姆斯与希德洛斯〔施特劳斯〕。

1.勃拉姆斯（Johannes Brahms，1833—1897）与裴德芬〔贝多芬〕和罢哈〔巴赫〕，合称为音乐史上“三大B”。即：



罢哈和裴德芬的功业，前面已经详说，都是音乐史上划时代的乐圣。现在要说的勃拉姆斯，又是一位创业垂统的领导者。他是复古主义者，翻陈出新，演成现代乐派的。

勃拉姆斯十四岁就出席钢琴演奏，十九岁已是出名的钢琴家了。他的弹琴技术，敏捷无比。有一段逸话可以证明他的鬼才：有一次，他和一个朋友同到某市开演奏会。这朋友独奏怀娥铃〔小提琴〕，勃拉姆斯用钢琴伴奏。正要开演，忽然发见会场上的钢琴，调子比平常的钢琴低半音。他的朋友的怀娥铃是照普通钢琴调整弦线的，要他放低半音，他怕音色不好，影响于演奏技术，颇有难色。勃拉姆斯从容不迫地说道：“不妨不妨，让我提高半音弹奏好了！”他不须练习，立刻提高半音弹奏。复杂急速的伴奏，一点也不弹错。从此他的钢琴圣手，名誉益高。初任音乐院教授，后为管弦乐团指挥者，晚年专心于作曲。代表作有四大交响乐，即《C短调〔小调〕交响乐》、《D调交响乐》、《F调交响乐》、《E短调交响乐》。还有许多钢琴曲。《镇魂乐》〔《安魂曲》〕（Requiem）也是他的得意之作。他的作风，是复古主义，即新古典主义。评家说他是“在古典的坛中装浪漫的酒”。又有人说他是“罢哈的身体穿了裴德芬的衣服”。所以他的作曲，具有古典的形式与浪漫的精神。勃拉姆斯的复古主义出世，德国音乐家普遍蒙受影响。许多作家回到古代去研究对位法。有两位现代对位法的名家，即勃罗克耐尔

〔布鲁克纳〕（Bruckner）及来干尔〔里格〕（Reger），便是受勃拉姆斯的复古影响最深的人。勃拉姆斯以后欧洲乐风一致复古，有新古典主义、新浪漫主义等流派。其中最正统的承继者，是下述的希德洛斯。

2.希德洛斯（Richard Strauss，1864—〔1949〕）是今年八十五岁高龄的老音乐家[2]，他也是一个音乐神童，四岁学钢琴，六岁会作曲，他最初完全承继勃拉姆斯。后来倾向陪辽士与李斯德，自成一种现代作风。陪辽士与李斯德的“交响诗”，到了希德洛斯手里而作法愈加凝练融和，特称为“音诗”（“tone poem”）。他的最初作的音诗是《麦克白》（Macbeth）与《童·访》〔《唐·璜》〕（意名Don Juan，德名Don Giovanni）。此后心理描写法更加进步，就产生杰作《死与净化》（Tod und Verklaerung）。在这曲中，他用巧妙的手法，写出人类临死时的心情。对于生的爱着和对于死的恐怖，最后又写出超生死的法悦的心境。为现代音乐中心理描写最深刻的作品。

希德洛斯的心理描写日渐精深，终于达到标题音乐的极致。以尼采作品为题材的《查拉徒司德拉如是说》（Also Sprach Zarathustra），引人深入哲学的境地。这真是一篇动人魂魄的雄大的音诗！故评家称这作品为“尼采哲学的音乐化”。此外杰作，有《吉诃德先生》（Don Quixote）、《英雄的生涯》（Ein Heldenleben）、《家庭交响乐》（Symphonia Domestica）等。

德意志现代乐派除上述二大家外，尚有次大家十一人，亦不可以不记，今将其姓名列下：

3.来因陪尔干尔〔赖因贝格尔〕（Joseph Rheinberger，1839—1901）。

4.勃罗克耐尔（Anton Bruckner，1824—1896）。

5.勃罗甫〔布鲁赫〕（Max Bruch，1838—〔1920〕）。

6.雪林格〔席林斯〕（Max Schillings，1868—〔1933〕）。

7.乔尔格·修芒（Georg Schumann，1866—〔1952〕）。

8.来干尔（Max Reger，1873—〔1916〕）。

9.哥尔特马克（Karl Goldmark，1830—〔1915〕）。

10.亨巴定克〔洪佩尔丁克〕（Engelbert Humperdink，1854—〔1921〕）。

11.马莱尔〔马勒〕（Gustav Mahler，1860—1911）。

12.怀因格尔忒耐尔〔魏因加特纳〕（Felix Weingartner，1863—〔1942〕）。

13.沃尔夫（Hugo Wolf，1860—1903）。

二 法兰西现代乐派

近世纪来，世间说起音乐，首先想到德国。实因德国在最近两世纪中出了不少的大音乐家，音乐的权威集中在德国之故。但是，盛极必衰。十九世纪末，德国音乐开始凋谢，而音乐的重心移向法国与俄国。现在先说法国的现代乐派，即所谓“印象派”。主要作家有五人：

1.杜褒西〔德彪西〕（Claude Debussy，1862—1918，法），本世纪之初，世界最大的音乐家，首推法国印象乐派的创导者杜褒西。他十

一岁入巴黎音乐院，二十二岁得罗马奖，游学意大利。他的创立法国印象乐派，是从俄罗斯国民乐派得到暗示的。他发现俄罗斯音乐中含有法兰西音乐的成分，就研究俄国音乐，撷取其精英，而另创印象派音乐。他热爱当时法国大文学家波特来尔〔波德莱尔〕（Baudelaire）的象征派诗。他的最初的杰作，是《牧神午后前奏曲》（Prélude á l'Apres—midi d'un Faune）。这乐曲使他的名声震响于全世界。"印象乐派"的名词由此创生。印象派音乐的特征，是旋律美丽，和声富有变化，曲趣鲜艳。他的作曲，自由奔放，不拘形式。他所用的音阶，亦非普通音阶，有时采用古代希腊的音阶。他的钢琴曲优美婉丽，与"钢琴诗人"晓邦〔肖邦〕媲美。著名的钢琴曲是《海》（La Mer）和《三个夜曲》（Trois Nocturnes）。他又是歌剧名家。详见第十六章"歌剧乐剧与神剧〔清唱剧〕"。

2.富郎克（César Frank，1822—1890，比）是杜褒西的学生。幼有天才，十一岁已成名为钢琴家，旅行演奏于比利时各都市。后来移居巴黎，任音乐院风琴教授，同时努力作曲。他的作品，以风琴乐、室乐〔室内乐〕及歌谣曲为主。名作有交响诗《喜乐》〔《八福》〕（Les Beatitude）、歌剧《许尔达》〔《于尔达》〕（Hulda）、神剧《赎罪》（La Redemption）等。他的作风，根据中世复〔复调〕音乐，而自有一种神秘的情调。他与上述的杜褒西，同为法国现代乐派的先导者。

3.商·赏〔圣-桑〕（Camille Saint-Saëns，1835—1921，法）是极早熟的音乐神童。二岁时就能弹钢琴，五岁时已能读管弦乐总谱（score），十一岁就上台演奏，十六岁作成他的第一交响乐。自此以后，陆续作出大量的名曲。他的作品以交响乐为主，此外各方面都有制作。乐风与杜褒西相近似，作品则比他更为丰富。今列举其最著名的作品如下：

a）交响乐诗：

《沃摩法尔的水车》〔《奥姆法尔的纺车》〕（Le Rouet d’Omphale）。

《费顿》（Phaéton）

《哀伤的舞蹈》〔《骷髅之舞》〕（Dance Macabre）。

《赫格尔的青年》（Le Jeunesse d’Hercule）。

《亚尔耶组曲》〔《阿尔及利亚组曲》〕（Suite Algerienne）。

b）神剧：《大洪水》（La Déluge）。

c）歌剧：《银色的音》〔银铃〕（Le Timbre d’Argent）。

《亨利八世》（Henry VIII）。

法兰西现代乐派除上述三大家之外，还有歌剧方面的两大家，即比才（Georges Bizet，1838—1875）与马斯耐（Jules Massenet，1842—1912），当在第十六讲“歌剧乐剧与神剧”中详述。

三 俄罗斯现代乐派

俄国为古来民谣曲最发达的国家。故从音乐方面，亦可看出俄国是人民力量强大的国家。只因数千年来受政治宗教的压迫（俄国宗教禁律极严，音乐限于教堂用，民间不得弄音乐。谓民间音乐者死后必入地狱受罚）。不能伸展其天性。直至十九世纪中业，开始解放。寂寥了数千年的俄国，至此一鸣惊人，各方面都表示辉煌的发展。音乐自不能例

外，“国民乐派”的奇才接踵而起。名闻于全世界的，有下列这许多大音乐家：

1.格林卡（Michael Glinka，1803—1857）。

2.卢平希泰因〔鲁宾斯坦〕（Anton Rubinstein，1830—1894）。

3.柯伊〔居伊〕（César Cui，1835—1918）。

4.李摩斯基-可沙可夫〔里姆斯基-科萨科夫〕（Rimsky-Korsakoff，1844—1908）。

5.巴拉奇来夫〔巴拉基列夫〕（Balakireff，1837—1910）。

6.却伊可夫斯基〔柴科夫斯基〕（Peter Ilich Tchaikovsky，1840—1893）。

7.史克里亚平〔斯克里亚宾〕（Alexander Scriabin，1871—1915）。

8.拉赫马尼诺夫（Sergei Rachmaninoff，1873—〔1943〕）。

9.格拉左诺夫（Alexander Glazunoff，1865—〔1936〕）。

10.亚伦斯基（Anton Stepanovich Arensky，1861—〔1906〕）。

11.波罗定〔鲍罗丁〕（Alexander Porhyrievitch Borodin，1833—1887）。

12.史德拉文斯基〔斯特拉文斯基〕（Igor Fedorovich Stravinsky，1889—〔1971〕）。

13.莫索奇斯基〔穆索尔斯基〕（Modeste Petrovich Mousorgsky，1838—1881）。今择其重要者四人，分述于下：

1.格林卡是俄罗斯现代乐派的始祖。他最初研究钢琴，后来游历德，意，法诸国，归而致力歌剧创作。《为皇帝的生命》〔《伊凡·苏萨宁》〕（Das Leben für den Czaren）及《罗斯浪与罗特米拉》〔《鲁斯兰与柳德米拉》〕（Russlan und Ludmilla），是他的两大代表作。

2.卢平希泰因是继格林卡而起的人。他是犹太人的儿子，自幼即有天才，九岁的时候就在莫斯科出席演奏钢琴。后来复游学巴黎，得到李斯德的指教。成名以后，归国创办音乐学校。俄皇曾赠他勋章。杰作有《大洋交响乐》（Ozean Symphonie）、歌剧《恶魔》（Der Dämon）、《耐洛》〔《尼禄》〕（Nero），神剧《巴比尔之塔》〔《巴别塔》〕（Der thurm zu Babel）、《失乐园》（Paradise Lost）等。

3.却伊可夫斯基是“折衷乐派”的作家。盖自格林卡以后，俄国乐坛分为两派，即国民乐派与折衷乐派。国民乐派的代表者是柯伊等。折衷乐派的代表者便是却氏。却氏青年时代修习法律，到了二十二岁开始入音乐学校研究音乐，天才突发，竟成为世界的大音乐家。他的作品极多，器乐、声乐各方面都有。歌剧亦多杰作。其中最表现特色的，是标题音乐的交响乐。其中著名者有下列各曲：

a）《序曲一八一二年》〔《1812序曲》〕（Overture 1812）。

b）《第四交响乐》（Symphony No.4）。

c）《第五交响乐》（Symphony No.5）。

d）《悲怆交响乐》（Pathetic Symphony）。

e）《孟弗来特〔曼弗雷德〕交响乐》（Manfred Symphony）。

却伊可夫斯基的作品，最能表示俄国的风味，即北欧特有的沉痛忧郁的情调。

4.史克里亚平是现代乐派最高潮的作家。他的母亲是钢琴家，他小时候受母教，五岁已能奏钢琴曲。八岁已能作小曲。后入莫斯科音乐院，十九岁毕业后，专攻钢琴音乐。其作风类似晓邦而加以神秘的构想。关于左手的弹琴技法，他有特殊的发展。这是因为他幼时被马车撞伤了右手的锁骨。右手运指稍不自由，因此向左手上发展。钢琴音乐向来着重右手，而忽略左手。因了史氏右手的受伤，而钢琴的左手技术得以发展，亦可谓“因祸得福”。他的管弦乐用器法〔配器法〕精妙无比，评家称之为“交响乐的水晶宫”。作品中最著名的是《法悦的诗》〔《狂喜之诗》〕（The Poem of Ecstacy）、《泼洛美修史》〔《普罗米修斯》〕（Prometheus）、《神秘》（Mystery）等。

现代音乐的精英，集中在上述的德、法、俄三国。德国的希德洛斯、法国的杜褒西、俄国的史克里亚平，总称为现代音乐三大家。其他诸国的现代音乐续说于下。

四 意大利现代乐派

意大利是歌剧的发祥地。故现代意大利音乐亦偏重歌剧。关于歌剧，当在第十六讲“歌剧乐剧与神剧”中详述。今列举现代意大利音乐各方面的作家如下：

1.歌剧方面：

a）凡尔第〔威尔第〕（Giuseppe Verdi，1813—1901）。

b）马斯加尼（Pietro Mascagni，1863—〔1945〕）。

c）莱昂卡伐洛〔莱翁卡瓦洛〕（Ruggiero Leoncavallo，1857—1919）。

d）普起尼〔普契尼〕（Giacomo Puccini，1858—〔1924〕）。

e）乌尔夫·费拉里（Wolf-Ferrani，1874—〔1948〕）。

2.器乐方面：

a）斯冈罢底（Giovanni Sgambati，1843—〔1914〕）。

b）马尔土济（Giuseppe Martucci，1856—〔1909〕）。

c）蒲索尼（Ferruccio Busoni，1866—〔1924〕）。

d）波西（Marco Bossi，1861—〔1925〕）。

上列诸人中，斯冈罢底是李斯德的弟子，又是华葛纳尔〔瓦格纳〕崇拜者。波西有风琴乐及神剧等名作。意大利近来宗教衰退，而波西专攻宗教音乐，作有巴来斯德里那〔帕莱斯特里那〕式的弥撒甚多。意大利宗教音乐为之复兴。此三人为世纪初意大利音乐的领导者。

关于歌剧方面的，在第十六章“歌剧乐剧与神剧”中详述。

五 波海米亚的现代音乐

波海米亚与俄国同样，其音乐到了十九世纪中叶方始为世人所注目。其代表者二人，都是世界的乐才。

1.史美塔那〔斯美塔那〕（Bedrich Smetana，1824—1884）是波海米亚的艺术的音乐的先觉者。他最初师事李斯德。后来游学瑞典。归国后，为国民剧场的乐长。后得狂病，被监禁于养育院，至死。他的乐风，承继陪辽士与李斯德、华葛纳尔。作品中最有名的是歌剧《交换新娘》〔《被出卖的新娘》〕（Prodanà Nevěstá）。交响乐诗《我的祖国》（My Fatherland）。

2.特复约克〔德沃夏克〕（Antonin Dvořák，1841—1904）为波海米亚乐派中最杰出的人物。幼时家贫，将操屠牛业，幸有怀娥铃天才，被雇任为剧场的微渥拉〔中提琴〕（viola）手。其音乐天才迸发，地位日高，终于受美国人聘请，到纽约当国立音乐学校的总裁。留美的期间，他研究美洲土人的音乐，作《第五交响乐》，又名《新世界交响乐》（From the New World）。归国后为本国音乐学校校长。作品甚多，最著名的有交响乐五曲，交响诗《斯拉夫舞蹈》（Slavische Tanz），宗教歌曲《圣母的哀悼》（Stabat Mater），康塔塔《妖怪的新娘》〔幽灵的新娘〕（Cantata：Spectre’s Bride），神剧《圣·罗特米拉》（St. Ludmila）。他的乐风，地方色彩特别鲜明，为其他作家所不逮。

六 斯干的纳维亚半岛的现代音乐

这半岛位在北欧，与俄罗斯及波海米亚同样，其音乐也到十九世纪中而为世所知。一时名家辈出，不可胜数。其最知名者如下：

1.茄代〔加德〕（Niels Gade，1817—1890，丹麦）。

2.蒲尔（Ole Bull，1810—1880，挪威）。

3.基耶罗夫（Halfdan Kierulf，1815—1868，挪威）。

4.格理克〔格里格〕（Edvard Grieg，1843—1907，挪威）。

5.史芬逊〔斯文德森〕（Johann Svendsen，1840—〔1911〕，挪威）。

6.辛定克〔辛丁〕（Christian Sinding〔1856—1941〕，挪威）。

7.才代尔曼〔瑟德曼〕（August Södermann，1832—1876，瑞典）。

8.赛格伦（Emil Sjögren，1853—〔1918〕，瑞典）。

9.奥林（Tor Aulin，1866—〔1914〕，瑞典）。

10.西皮柳士〔西贝柳斯〕（Jean Sibelius，1865—〔1957〕，芬兰）。

茄代为半岛音乐的先觉者。专攻怀娥铃，作曲甚多。作风以德意志式浪漫派为外形，以斯干的纳维亚精神为内容。这位丹麦乐人，推为全半岛音乐的倡导人。而半岛音乐的重心，则在于挪威。

挪威的格理克，是全斯干的纳维亚中最大的天才。他曾留学德意志，后来师事茄代，游历欧洲各国，到处开演奏会，备受赞誉。作品中最有名的是组曲《比尔·京德》〔《培尔·金特》〕（Suite：Peer Gynt）。他的钢琴竞奏曲〔钢琴协奏曲〕（Piano Concerto），小器乐及歌谣曲，最为精妙，富于挪威民谣的色彩。

格理克的后继者是史芬逊。他最初与格理克一同留学德国，后来游

历各国，从事演奏及作曲。名作有序曲《洛米欧与周里爱德》〔《罗密欧与朱丽叶》〕（Romeo and Juliet）。其他交响乐、竞奏曲甚多。最为人所称誉的，是他的小器乐曲romance〔浪漫曲〕（参看第十一讲）。挪威的辛定克，是技术非常熟练的钢琴家。所以钢琴曲甚多。其中特别有名的是组曲及变奏曲（variation）。

芬兰的西皮柳士与格理克齐名，为半岛中二大音乐家。此人初习法律，后来改习音乐，担任本国音乐学校校长。作品中著名于世的有歌剧《塔中的少女》（Tornissa Olija Impi）、管弦乐《芬兰地亚》〔《芬兰颂》〕（Finlandia）及《亚因·萨茄》〔《传奇》〕（En Saga）。其作风富于芬兰特有的阴郁与奇怪的趣味。北国苦寒，自然威胁力大，故艺术中表现反抗自然的苦闷。

七 英美的现代音乐

英美两国有一共通点：国民的音乐教养的平均程度都很高，而从古以来少有特别的音乐天才出世。这大概与他们的保守的享乐的民族性有关，英国乐界中较为有名的，有下列诸人：

1.罢尔夫（Michael Balfe，1808—1870）。

2.萨里凡（Arthur Sullivan，1842—1900）。

3.托马司（Arthur Goring Thomas，1850—1892）。

4.马根济（Alexander Mackenzie，1847—〔1935〕）。

5.巴理（Charles Hebert Parry，1848—〔1918〕）。

6.柯温〔考恩〕（Frederic Hymen Cow’en，〔1852—1935〕）。

7.史当福特〔斯坦福〕（Charles Villiers Stanford，1852—〔1924〕）。

8.日尔曼（Edward German，〔1862—1936〕）。

9.可兰理琪·泰洛尔〔科尔里奇-泰勒〕（Samuel Coleridge-Taylor，1875—〔1912〕）。

10.爱尔茄〔埃尔加〕（Edward Elgar，1857—〔1934〕）。

以上诸家中，歌剧家罢尔夫、萨里凡及纯音乐家泰洛尔、爱尔茄最为有名。泰洛尔是入英国籍的黑人，故作品中有黑色人种的旋律的特色。其名作有《夏华硕》〔《海华沙之歌》〕（Hiawatha）。爱尔茄为英国第一流音乐家，所作交响乐与竞奏曲甚多。他的神剧《耶隆提纳史的梦》（The Dream of Gerontius）为孟代尔仲〔门德尔松〕以来最大神剧。

美洲的音乐家，著名者有下列诸人：

1.麦克道惠尔（Edward MacDowell，1861—1908）。

2.彼因（John Knowles Paine，1839—1906）。

3.却特辉克〔查德威克〕（George W.Chadwick，1854—〔1931〕）。

4.富德（Arthur Foote，1853—〔1937〕）。

5.康浮史〔康弗斯〕（Frederick Converse，1871—〔1940〕）。

6.劳富勒（Charles M.Loeffler，〔1861—1935〕）。

7.裴起夫人（H.H.A.Beech）。

8.唐洛修（Walter Damrosch，1862—〔1950〕）。

9.耐文〔内文〕（Ethelbert Nevin，1862—1901）。

10.哈勃德〔赫伯特〕（Victor Herbert，1859—〔1924〕）。

11.派克〔帕克〕（Horatio Parker，〔1863—1919〕）。

其中最大的天才，是麦克道惠尔。他游学德国，作风极端倾向于标题乐派，善于描写情趣。善取美洲未开化的土人的旋律，而加以诗的描写，使成为优秀的现代艺术。名作《印第安人组曲》（Indian Suite），便是其一例。他是哈佛大学的音乐长，他的乐风影响美国乐坛甚大。其乐派名曰“波士顿派”。

哈勃德本来是英国人，后赴美，为歌剧指挥者。其作品亦多取用土人旋律，名作有大歌剧《拿托马》（Natoma）等。

美国最著名的作曲家是派克。他是爱尔大学的音乐长。名作有大合唱曲《霍拉·拿微西马》（Hora Navissima）、歌剧《莫拿》（Mona）等。后者获得政府奖章。

* * *

总之，二十世纪初头的音乐，集中于德、法、俄三国。德国的希德洛斯，法国的杜褒西，俄国的史克里亚平，尤为人类精神的深刻的表现，而突破标题音乐的最高水准。欧洲大战以后，音乐界暂呈停顿状态。虽有许多新进作家出世，要不外前人作风的延续或尝试的制作。现在还未能加以定论。从表面看，今日世间的音乐，可分苏联、美国两中

心。苏联的生气蓬勃的精神，正在酝酿一种精练的乐风；而美国的新世界的（美国建国还不到二百年）无成见的民族性，则应用他的资本来采集古今东西各种的音乐。纽约的乐坛，犹如世界音乐的博览会，而其中没有美国自己的音乐。我们拭目待看世界音乐的未来的新姿态。

---

[1] 本篇是《音乐知识十八讲》的第十五讲。

[2] 此书作于1949年。过去十余年间，战乱频仍，消息沉滞。但愿这位老音乐家平安在世。——作者原注。

歌剧乐剧与神剧[1]

歌剧（opera），在中国演出的机会甚少。都市中亦甚难得，乡村更不必说。但这不妨拿中国的京戏来比较而说明其性状。京戏（或类似京戏的地方剧，如评剧、越剧等）在中国，流行非常广大普遍。荒村僻壤的人，都有看京戏的经验。西洋的歌剧，大致与京戏相似，是一种音乐与演戏与舞蹈合并而成的综合艺术。其所以异于京戏者，是音乐比演戏舞蹈更为注重；即音乐为主而演戏舞蹈为副，中国的京戏，剧情尽管变化，音乐不外西皮、二簧等几种曲调。歌剧则不然，每一歌剧有一套专用的曲调。故京戏可由戏剧家编制，而歌剧必须由音乐家创作。

歌剧的远源，发生于古代希腊。但正式的诞生，在于十六世纪末的意大利。到现在已有三百多年的历史了。其间有一位革命的作家，是德国人，叫做华葛纳尔〔瓦格纳〕的，把歌剧大加改革，使音乐与演剧融合一致，成为一种调和美满的综合艺术，就不称为歌剧而改称为“乐剧”（“music drama”），故歌剧与乐剧，实际是同一种东西，不过进步程度的差别而已。现在先把它的组织与种类说一说。

一般的歌剧，大都由下列各部组织而成：

1.序曲（overture）——是歌剧开幕前用管弦乐演奏的乐曲。这曲中暗示歌剧的内容情趣，例如悲哀的、雄壮的、滑稽的等。古代的歌剧的序曲，大都很长大。把剧中的主要曲调的旋律采集在序曲中，详细地奏出剧的内情。莫札尔德〔莫扎特〕、裴德芬〔贝多芬〕的歌剧，便是这样的。自从华葛纳尔革命之后，序曲改小了。因为乐剧的主旨是融合音乐与演剧为一体，所以序曲不要长大，只要短短的来个“闹场”。这就不

称序曲，而改称为“前奏曲”（“prelude”）。华葛纳尔以后的乐剧家的作品，都是用前奏曲的。希德洛斯〔施特劳斯〕的《沙洛美》（Salome），差不多没有前奏曲；仅奏三小节的音乐就开幕。

2.间奏（entract或intermezzo）——是幕与幕之间所奏的音乐。这音乐用以表示两幕的推移，暗示事件的经过。

3.合唱（chorus）——歌剧中盛用合唱。二重唱（deut）、三重唱（trio）、四重唱（quartet）、五重唱（quintet）、六重唱（sextet）、七重唱（septet）、乃至八重唱（octet）都有。这种合唱曲，常被取出作为独立的乐曲，名曰歌剧拔萃。

4.独唱（solo）——是歌剧中主角或主要人物所用的。独唱在歌剧中最为重要。其音乐有二种，即“宣叙调”（“recitative”）与“咏叹调”（“aria”）。宣叙调也有朗诵式的，也有近似普通会话的。即根据于言语的自然的语气（accent）而加以旋律的节奏的技巧。或不用伴奏，或用简单的和弦为伴奏。咏叹调是用以叙情的，都用二部形式或三部形式的歌谣曲。

除以上几种音乐外，还有一种称为“阿里屋索”〔“咏叙调”〕（“arioso”）的。是接在宣叙调中间或最后的短小的旋律。从宣叙调移到咏叹调时，也常用阿里屋索。

歌剧的分类法及名称，各国习惯不同。

在意大利，歌剧分为二种，即：

a）正歌剧（opera seria）——大都是严肃的、悲壮的。例如顾诺〔古诺〕的《浮士德》便是。

b）喜歌剧（opera buffa）——大都是快活的、滑稽的，以欢庆结束的。例如陶尼才底〔多尼采蒂〕的《恋之药》〔《爱的甘醇》〕（L’Elisir d’Amore）便是。

在法兰西，称正歌剧为“grand opera”〔“大歌剧”〕，喜歌剧为“Opera comique”，巴黎地方还有一种形式很自由的“抒情歌剧”（“opera lyrique”）。

德国人称歌剧为“operette”或“singspiel”。英国人则称喜歌剧为“light opera”〔“轻歌剧”〕。

但以上是习惯的分类法，是根据歌剧的内容情节而分别其名称的。如果把歌剧当成音乐与戏剧舞蹈的综合艺术看，则它的分类法应该只有两种，即：

a）grand opera是形式比内容更注重的。开始必有序曲，全剧分为数幕，各幕又分数场（scene），后半部必有长大的乐曲，名曰“罢来”〔芭蕾〕（ballet）。初期一般正歌剧都是其例。

b）opera lyrique，是内容比形式更注重的。不用序曲而用短小的前奏曲。不一定有“罢来”。剧的效果比前者强。例如华葛纳尔的《罗安格林》（Lohengrin）便是。

歌剧诞生于十六世纪末的意大利。十八世纪中经过格罗克〔格鲁克〕的改革，十九世纪又经过华葛纳尔的改革，以至于现代的国民歌剧。今将歌剧史划分为四个时期，分述于下。

一 初期的歌剧

一六〇〇年顷，意大利弗罗伦司〔佛罗伦萨〕地方有一群音乐家，集中在当地一位富裕的贵族罢尔第（Giovanni Bardi）的邸宅中，共同研究古代希腊的悲剧。他们企图由此创造一种新的音乐剧。他们废止了当时盛行的复音乐〔复调音乐〕的对位法（参阅第十一讲），而试用单音乐〔主调音乐〕的和声学（harmony）。他们以希腊的悲剧为根据，而用单音乐的技法创作新的音乐剧。原来古代希腊的悲剧，音乐与演剧有不可分离的密切关系。故歌剧的远源，实出于希腊的悲剧。又，十六世纪顷，正是文艺复兴（Renaissance）运动开始的时代，“归希腊”的呼声，普及于全艺术界。音乐界自然也受影响。音乐界的文艺复兴的产物，便是歌剧。而这罢尔第邸宅，正是音乐史上的一个纪念地。

这班研究古代希腊的悲剧的音乐家群中，有一位名叫悲李〔佩里〕的，是大天才。他最初创作一歌剧，叫做《达甫耐》（Daphne），于一五九七年在弗罗伦司上演，博得大众的赞誉。这便是最初的歌剧。三年之后，为庆祝法王〔教皇〕亨利四世的婚仪，他又作《优里第采》〔《尤丽狄西》〕（Eurydice）。这便是第二个歌剧。自此以后，歌剧风行全欧，作者辈出。意、德、法、英四国，尤多名家。在发祥地的意大利，歌剧作风分了三派。开山老祖悲李的一派，叫做弗罗伦司派，蒙台凡尔第代表的一派叫做威尼斯派，史卡拉库代表的一派叫做拿破利派。其他德国、法国、英国各成一派。今将初期歌剧诸派作家列表于下：

1.意大利弗罗伦司派：

悲李（Jacopo Peri，1560—1630〔1561—1633〕）。

2.意大利威尼斯派：

a）蒙台凡尔第（Claudio Monteverdi，1567—1643）。

b）卡伐理（Francesco Cavalli，1600—1674〔1602—1676〕）。

c）契史底（Marc〔Pietro〕 Antonio Cesti，1620〔1623〕—1669）。

3.意大利拿破利派：

a）史卡拉底〔斯卡拉蒂〕（Alessandro Scarlatti，1659〔1660〕—1725）。

b）史德拉台拉（Alessandro Stradella，1645—1681〔1644—1682〕）。

4.德意志派：

a）修兹（Heinrich Schütz，〔1585—1672〕）。

b）卡伊才尔（Reinhard Keiser，1673〔1674〕—1739）。

c）亨代尔〔亨德尔〕（George Frideric Handel，1685—1759）。

5.法兰西派：

a）罗李〔吕利〕（Giovanni Lully，1632—1687）。

b）彼郎（Pierre Perrin，〔约1620〕—1675）。

c）拉莫（Jean Phillippe Rameau，1683—1764）。

6.英吉利派：

a）亨弗来（Pelham Humphrey,1647—1674）。

b）巴赛尔〔珀塞尔〕（Henry Purcell，1659—1695）。

悲李创制的歌剧，音乐方面除古式的“牧歌形式”（即madrigale）之外，又加用“宣叙调”（recitative），以便于充分发表人物的情感。牧歌形式本来是复音乐风的民谣形式，不适于人物对话之用。故取用朗吟式的宣叙调之后，效果大著。

威尼斯派的大家蒙台凡尔第继续悲李的研究，歌剧更加进步，蒙氏致力于戏曲的表现。他的名作有《奥费乌》（Orfeo）、《亚利昂那》（Arianna）、《汤克来第》（Tancredi）等，蒙氏的歌剧创作的主旨，是音乐与演剧并重。不幸无人继承他的努力。以致后来的歌剧，仍多偏重音乐。故十七世纪的歌剧，都是注重抒情的咏叹调及“罢来”的。

拿破利派作家史卡拉底的作品，也是极端注重音乐的。剧中的咏叹调特别注重。故自此至格罗克改革之间，歌剧研究无异咏叹调研究。法国派的歌剧则特别注重罢来。罗李的作品，除罢来外，序曲亦特别注重，特称为“罗李式序曲”。德国派与意、法同风，都是偏重音乐的。

故在十八世纪前半以前，歌剧都是偏重音乐的，即音乐与演剧没有密切的关系，而综合艺术的价值不免低微。起而矫正这百年来的缺陷的，是德国人格罗克。

二 格罗克与浪漫歌剧

格罗克（Christoph willibald Gluck，1714—1787，德）的歌剧制作，注重剧的要素，企图音乐与演剧两相融和。他废弃宣叙调与咏叹调的传统的形式，而另用新的形式。又在管弦学上用交响乐的手法。于是

歌剧面目一新。他的名作甚多，最著者有《奥费乌与犹里第契》（Orfeo ed Eurydice）、《在奥里史的伊斐干尼》（Iphigénie en Aulis）、《阿尔契史底》（Alceste）、《阿尔米特》（Armide）、《在托里史的伊斐干尼》（Iphigénie en Tauris）等。

但格罗克的歌剧，形式虽然改进，内容仍是古典的。格罗克以前的歌剧倘称为“古典派”，则格罗克的歌剧可称为“新古典派”。承继格罗克的新古典歌剧而引起后来的浪漫歌剧的，是莫札尔德。这大音乐家，在前面“近世的音乐”一讲中早已详述过，现在但说他的歌剧方面的制作。

莫札尔德是音乐神童，十四岁就作歌剧。他受格罗克的影响甚大。故他的作品比较起初期的意大利歌剧来，剧的效果甚为丰富。他的歌剧作品，重要者有六种：

a）《伊独美诺》〔《伊多美纽斯》〕（Idomeneo）。

b）《斐格洛〔费加罗〕的结婚》（Nezze di Figaro）。

c）《童·乔望尼》〔《唐·璜》〕（Don Giovanni或Don Juan）。

d）《可西·方·土底》〔《女人心》〕（Cosi Fan Tutti）。

e）《底土史》（Titus）。

f）《魔笛》（Die Zauberfl123.pngte）。

最后一曲，尤为他的名作。对后来的浪漫派歌剧作家，给予很大的影响。

莫札尔德以后，浪漫派歌剧家接踵而起。意、德、法三国，各有名

作家出世。今将其姓名列表如下：

1.意大利式浪漫歌剧家：

a）洛西尼〔罗西尼〕（Gioacchino Rossini，1792—1868）。

b）侃尔皮尼〔凯鲁比尼〕（Luigi Cherubini，1760—1842）。

c）史邦底尼（Gasparo Spontini，1774—1851）。

2.德意志式浪漫歌剧家：

a）韦伯（Carl Maria von Weber，1786—1826）。

b）史博尔（Louis Spohr，1784—1858）。

c）马尔修耐尔（Heinrich Marschner，1795—1861）。

3.法兰西式浪漫派歌剧家：

a）陶尼才底（Gaetano Donizetti，1797—1848）。

b）马伊亚陪亚〔梅耶贝尔〕（Giacomo Meyerbeer，1791—1864）。

c）裴理尼〔贝里尼〕（Vincenzo Bellini，1801—1835）。

洛西尼是意式浪漫歌剧的最大作家。他在一八一三年（歌剧革命者华葛纳尔诞生之年）作《汤克来地》（Tancredi）。后二年，又作《赛微拉的理发师》〔《塞维利亚理发师》〕（II Barbiere di Seviglia）。其后渐脱意大利风，作《廉威·推尔》（William Tell）。这歌剧为后来法

兰西乐剧（grand opera，即法式浪漫歌剧）的起因，且对于大歌剧家华葛纳尔有很大的影响。

侃尔皮尼虽是意大利人，但因身任巴黎音乐学校的校长，长年滞居巴黎，故其作风介乎意、法之间，为由意式歌剧移到法兰西大歌剧的过渡作家。

意大利浪漫歌剧有一缺点，即太过注重音乐。一出歌剧，几乎变成许多大声乐曲的连续演唱。opera这词，原是opus（作品）的复数词。意大利的opera真个变成了声乐曲opus的复数了。故当时的评论家，对此有“声的体操”的讥评。这缺陷在洛西尼不能全免；在法兰西化的侃尔皮尼则不复有此缺陷。侃尔皮尼的影响之下，产生下面的德式与法式的诸浪漫歌剧家。

韦伯是德式浪漫歌剧的设立者，前承侃尔皮尼，后起华葛纳尔，筑成两人间的桥梁。他的名作有《自由射手》（Freischütz）、《欧里昂底》（Euryanthe）、《奥陪龙》（Oberon）。前两者尤为世人所共赏。他的作风的特色，是创用民谣风的“导旋律”〔“主导动机”〕（“leit motif”）。后来华葛纳尔的导旋律，即萌芽于此。

法兰西浪漫歌剧的发起人陶尼才底是意大利人，其完成者马伊亚陪亚是德国人。“法兰西大歌剧”是由这两人造成的。

陶尼才底初学洛西尼，后入巴黎，就创造“法兰西大歌剧”。他的名作有：

a）《罗克来几亚·波尔奇亚》（Lucrezia Borgia）。

b）《罗几亚·提·浪美莫亚》〔《拉美摩尔的露西亚》〕（Lucia di

Lammermoor）。

c）《联队的少女》（La Fille du Régiment）。

d）《恋之药》（L’Elisir d’Amore）。

《罗几亚·提·浪美莫亚》是他的最大杰作。其他诸曲，也都是在全世界到处开演的。

马伊亚陪亚生于德国而成名于巴黎，为法兰西大歌剧的完成者。当时的评家说：“德意志的和声，意大利的旋律，法兰西的节奏，三者兼备的，唯马伊亚陪亚一人而已。”他的杰作有三：

a）《新教徒〔胡格诺教徒〕》（Les Huguenots）

b）《预言者》（Le Prophète）

c）《拉非利根》〔《非洲女郎》〕（L’Africaine）

马伊亚陪亚的作风的特色，是热狂的、夸大的。舞台面都很伟大，合唱都很刺激。这特色最适合法兰西人的性格。故其作品风靡一时。他有一缺点，即爱用意大利的形式，与浪漫的精神。这两者原来是不相容的，只是表面的妥协而已。华葛纳尔矫正他这缺点，改称歌剧为“乐剧”，这是歌剧的大革命，直接引起今日北欧的国民歌剧。

三 华葛纳尔的乐剧

华葛纳尔（Wilhelm Richard Wagner，1813—1883）是德国莱府人，其人对于音乐和演剧，均有丰富的天才。他认为以前的歌剧，是音乐与演剧的不正当的结合。凭仗他的天才，实行大胆的改革，终于大告

成功。他的歌剧特称为“乐剧”。

乐剧有四大特点：

1.音乐与剧词同等重要，密切联合。所以华葛纳尔自作剧词，自作乐曲。

2.用“导旋律”，以补文词语言之不足。导旋律者，就是对于人物的性格，用一个固定的旋律来暗示。使人一听了这旋律，便联想某人物。韦伯曾用此法，但未曾精究。华葛纳尔不但用导旋律描写人物的性格，又用以描写无生物，思想与观念等。

3.用特殊的器乐法以表现各种人物的性格。故管弦乐与声乐地位相对等，管弦乐不复为声乐的伴奏。

4.废除旧式的序曲，改用短简的“前奏曲”。每幕之前皆有前奏曲，暗示各幕的内容。

华葛纳尔的改革歌剧，有精详的理论。他有四种关于艺术理论的著作，即《艺术与革命》（Die Kunst and die Revolution）、《将来的艺术》（Die Kunstwerk der Zukunft）、《艺术与气候》（Kunst und Klima）、《歌剧与正剧》（Opera und Drama）。

华葛纳尔的乐剧作品，可分三时期，列表如下：

1.第一期，受浪漫歌剧影响时代的作品：

a）《妖魔》〔《仙女》〕（Die Feen）。

b）《恋爱禁制》〔《爱情的禁令》〕（Das Liebesverbot）。

c）《李恩济》（Rienzi）。

2.第二期，过渡时代的作品：

a）《飞行的荷兰人》〔《漂泊的荷兰人》〕（Der Fliegende Holländer）。

b）《汤诺伊才》〔《汤豪舍》〕（Tanuhäuser）。

c）《罗安格林》（Lohengrin）。

3.第三期，乐剧时代的作品：

a）《尼裴伦根的指环》〔《尼伯龙根指环》〕（Der Ring des Nibelungen）。

前夜《莱因的黄金》（Das Rheingold）。

第一夜《华尔寇来》〔《女武神》〕（Die Walküre）。

第二夜《琪格弗利特》〔《齐格弗里德牧歌》〕（Siegfried）。

第五夜《诸神的黄昏》〔《众神末日》〕（Die Götterdämmerung）。

b）《德理史丹与伊索尔第》（Tristan und Isolde）。

c）《巴雪发尔》〔《帕西发尔》〕（Parsifal）。

其中第一期作品是旧式的。第二期作品开始革新。《汤诺伊才》初演时大家不要看，视华葛纳尔为狂妄之徒。连有名的修芒〔舒曼〕也不

能理解他，说：“这里没有旋律!”后来才认识他的伟大。《罗安格林》在德国大诗人歌德百年祭那天开演。李斯德〔李斯特〕大加赞赏，指为德国空前的大作。《指环》一剧，为华葛纳尔毕生最大作。题材取自挪威神话，音乐与文学并为不朽之作。这剧的完成，前后共费二十五年之久。德国南部裴洛伊德〔拜雷特〕（Bayreuth）地方，特设一华葛纳尔剧场，专演华氏的作品。《巴雪发尔》便是为这剧场而作的宗教乐剧。

四 现代国民歌剧

华葛纳尔死后，乐剧这名称无人袭用；而乐剧的实际精神影响于十九世纪末与本世纪初的一切歌剧。在德、法、意，称为“现代歌剧”，在北欧的俄国与波海米亚〔波希米亚〕称为“国民歌剧”。今将各国概况逐述于下。

1.德意志的现代歌剧，受华葛纳尔的影响当然最大，其代表作家，有下列二人：

a）亨巴定克〔洪佩尔丁克〕（Humperdink，1884—1915〔1854—1921〕）是华葛纳尔的高足，曾在裴洛伊德办理华葛纳尔剧场事业。故所受华葛纳尔影响甚大。他初作《亨赛尔与格来推尔》（Hänsel und Gretel），名震一时，由此博得世界的名誉。后又作《侃尼格史京特尔》〔《王子们》〕（Die Königskinder），在纽约开演，亦得好评。他的作风，恪守师传，并未越出华葛纳尔一步。

b）希德洛斯在前讲已经说过，是交响乐大家。但同时他又是大乐剧家。他善于应用华葛纳尔的“导旋律”。又善用管弦乐描写人物性格。他的大作有《沙洛美》（Salome）、《爱来克德拉》（Elektra）。又有喜歌剧《蔷薇的骑士》〔《玫瑰骑士》〕（Rosenkavalier）。剧的效果

与音乐的效果十分融和，技法不让于华葛纳尔。

2.法兰西现代歌剧家，最有名的可举五人：

a）马史耐（Massenet，1842—1912）是作品最多的作家。他的作风，半属于华葛纳尔派，半属于法兰西大歌剧派。作品中最有名的是《马农》（Manon）、《惠尔推尔》〔《维特》〕（Werther）、《泰伊史》（Thais）、《勒·西特》〔《熙德》〕（Le Cid）、《吉诃德先生》（Don Quixote）等。

b）杜褒西〔德彪西〕，前讲已经说过，是器乐家，同时又是歌剧家。他的乐风，称为“印象乐派”。他的大作有《彼来与梅里生》〔《贝利雅斯与梅丽桑德》〕（Pelleas et Melisande）、《圣·赛罢史丁》（St.Sebastian）等。

c）窦卡〔杜卡斯〕（Paul Dukas，1865—〔1935〕）是杜褒西的承继者。其名作有《亚里昂与青髯》〔《阿丽安与蓝胡子》〕（Ariane et Barbe Bleue）。上述三家以外，尚有属于旧派的二人：

d）顾诺〔古诺〕（Gounod，1818—1893）原属旧派的歌剧家，而略受华葛纳尔的影响。其杰作有《浮士德》（Faust）、《洛米欧与周里爱德》〔《罗密欧与朱丽叶》〕（Romeo et Juliette），前者尤为名高。

e）比才（Bizet，1838—1875）亦是旧派歌剧家，而受华葛纳尔影响的。是法兰西轻歌剧家中的大天才。名作《采珍珠者》（The Pearl Fisher）与《茄米来》（Djamileh），是东洋风的歌剧。他的最大杰作，是世界闻名的《卡尔门》〔《卡门》〕。现代轻歌剧中，以此为第一佳作。尼采最爱此曲。在第一讲中曾有详述。

3.意大利现代歌剧作者，亦人才济济。可记录的有下列五人：

a）凡尔第〔威尔第〕（Verdi，1813—1901）与华葛纳尔同年生。他的一生的作品中，显然可以看出浪漫派、华葛纳尔派、现代派三种作风。名作有《阿伊达》（Aida）、《奥推洛》〔《奥赛罗》〕（Otello）、《发尔史塔夫》（Falstaff）、《李各来托》〔《弄臣》〕（Rigoletto）等。

b）普起尼〔普契尼〕（Puccini，1858—〔1924〕）是凡尔第的承继者。为现代意大利最大的歌剧家。他独特的长处，是旋律的美与管弦乐的丰丽。名作有《波海拇》〔《艺术家的生涯》〕（La Bohème）、《托史卡》（La Tosca）、《蝴蝶夫人》（Madama Butterfly）。《蝴蝶夫人》中用东洋服装与东洋音乐。尤为特殊的名作。

c）沃尔夫·费拉里（Wolf-Ferrari，1876—〔1948〕）为意大利现代歌剧的老大家。昔年曾受欧洲及美洲的人士的热狂的欢迎。其名作《圣母的珮玉》（The Jewels of the Madonna）。被誉为华葛纳尔以后的最大作，尚有：

d）马史卡尼（Mascagni，1863—〔1945〕）及莱昂卡伐洛（Leoncavallo，1858—1920〔1857—1919〕），此二人为马伊亚陪亚、华葛纳尔、凡尔第三人在意大利的余音。马史卡尼有名作《卡伐来理·罗史的卡那》〔《乡村骑士》〕（Cavalleria Rusticana）。莱昂卡伐洛有名作《伊·派格理亚济》〔《丑角》〕（Pagliacci）。

4.俄罗斯国民歌剧，是近代音乐界的异彩。这是斯拉夫族所特有的坚定的沉郁的精神，加以西欧的丰丽的精神而成的一种特殊的艺术。其作者有六大家。

a）格林卡（Glinka，1803—1857）是北欧歌剧的创设者。其名作《为皇帝的生命》〔《伊凡·苏萨宁》〕（A life for the Czar），为俄国国民歌剧的第一声。次作《罗斯浪与罗特米拉》（Russlan and Ludmilla），国民的感情比前者更强。

b）却伊可夫斯基〔柴科夫斯基〕（Tschaikovsky，1840—1893）是格林卡乐风的承继者，最大作有《尤格耐·奥耐京》〔《叶甫根尼·奥涅金》〕（Eugène Onegin）、《比克·达美》〔《黑桃皇后》〕（Pique Dame）。却氏在纯音乐方面的功业甚大，已见前讲。

c）莫索奇斯基〔穆索尔斯基〕（Mousorgsky，1839—1881）是俄国音乐家中最富独创性的。作品有《波理史·哥独诺夫》〔《鲍里斯·戈杜诺夫》〕（Boris Godounov）、《可凡底那》〔《霍宛斯基党人之乱》〕（Khovantchina）等。

d）波罗定〔鲍罗丁〕（Borodin，1834—1887）是莫索奇斯基的同志友人。作品以《伊各公子》〔《伊戈尔王》〕（Prince lgor）为最著名。

e）李摩斯基·可沙可夫〔里姆斯基-科萨科夫〕（Rimski-Korsakoff，1844—1908）是俄国风作家，而带西欧色彩。故其作品最为普遍受人欣赏。名作有《雪娘》（Snegourotchka）、《金鸡》（Coq d’or）等。

f）史德拉文斯基〔斯特拉文斯基〕（Stravinsky，〔1882—1971〕）作风最为新颖，且富于东洋的色彩。他的杰作《莺》〔《夜莺》〕（Rossignol），所演的是中国的皇帝及其所畜的莺的幻想的故事。《火的鸟》（L’Oiseau de Feu）、《春的牺牲》〔《春之祭》〕

（Sacre de Printemps）等作品中，大胆地使用不协和音，获得特殊的效果。

5.波海米亚与俄国，国情相同，乐风亦相同。国民歌剧亦很发达。著名的作家有二人。

a）史美塔那〔斯美塔那〕（Smetana，1824—1884）以作品《交换新娘》〔《被出卖的新娘》〕（Prodaná Nevěstá）著名于世。此歌剧中用波海米亚本国的故事，本国的音乐和本国的舞蹈。故充分表达出波海米亚的国民性。

b）特复约克〔德沃夏克〕（Dvořák，1841—1904）是波海米亚国民歌剧的承继人。作有《罗萨尔卡》〔《水仙女》〕（Roussalka）、《阿米达》（Armida）两歌剧。但他的功业，主要在纯音乐方面，前讲已有详述。

五 神剧

“神剧”（“oratorio”），也是十六世纪末发生于意大利的一种音乐剧。这是宗教界的歌剧，题材全是圣书中的事迹。后来废弃了舞台上的动作，而专用音乐演唱。故oratorio一词，原义是“神剧”，实际是“神曲”。再到后来，内容亦不限定宗教的，世俗的事件也可入神曲。这样，oratorio就变成“没有舞台动作的歌剧”。

十六世纪末，意大利的罗马市的圣·马利亚（St. Maria）寺院〔教堂〕的牧师耐理（St. Phillip Neri），每礼拜集合信徒，在礼拜堂（oratory）中演习圣书中的事迹，附以音乐。后来规模渐渐扩大，便成一种作品，就称为神剧。最初的作品是《死后与生》（L’ Anima e

Corpe）。耐理之后，致力于神剧研究的，是卡理西米（Carissimi）。这两人称为罗马派，为神剧的先导者。入十七世纪以后，各大音乐家，均有神剧制作。其人在前面均已叙述过。今但将其姓名及作品名列表于下：

1.亨代尔：

《救世主》〔《弥赛亚》〕（Messiah）；

《沙拇逊》〔《参孙》〕（Samson）；

《耶甫塔》（Jephta）。

2.罢哈〔巴赫〕：

《马太受难乐》（Matthew Passion）；

《约翰受难乐》（Johannes Passion）；

《基督降诞祭》（Weihnachts Oratorium）。

3.海顿：

《天地创造》〔《创世纪》〕（Creation）；

《四季》（Seasons）。

4.裴德芬：

《爱尔陪格的基督》（Christus am Oelberges）；

《D调庄严弥撒》（Missa Solemnis in D）。

5.孟代尔仲〔门德尔松〕：

《圣·保尔史》〔《圣保罗》〕（St.Pauls）；

《爱里亚》〔《以利亚》〕（Elijah）。

6.陪辽士〔柏辽兹〕：

《基督的幼时》（Infancy of Christ）。

7.李斯德：

《神圣的爱里沙勃史〔《圣伊丽莎白逸事》〕（Heilige Elizabeth）；

《基督》（Christus）。

8.洛西尼：

《圣母哀悼歌》（Stabat Mater）。

9.顾诺：

《庄严弥撒》（Messe Solennelle）；

《赎罪》（Rédemption）；

《莫洛与微塔》〔《生与死》〕（Mors et Vita）。

10.富郎克：

《悔恨》（Ruth）；

《赎罪》（Rédemption）；

《至福》（Béatitude）。

11.勃罗夫：

《美丽的爱伦》（Fair Ellen）。

12.爱尔茄〔埃尔加〕：

《圣徒》（Apostles）。

---

[1] 本篇是《音乐知识十八讲》的第十六讲。神剧今译清唱剧。

《世界大作曲家画像（附小传）》译者序 [1]

这书包含七十四位大音乐家的画像和小传。从十六世纪初直到一千九百三十三年，从巴雷斯特利那〔巴莱斯特里那〕的弥撒曲直到最近的爵士音乐，世界各国所有的著名的作曲家，都被罕斯尔和考夫曼用文字，尼孙松用画图，简明生动地描写在这册子里了。这可说是一册图文并茂的精简音乐史。

尼孙松的肖像画是简笔的写实；有caricature（漫画肖像）那么的明快，而没有它的怪诞；有照相那么的肖似，而没有它的噜苏。这可说是写实的漫画，或简笔的照相。所以，这册书中小传所叙述的作家的生活、思想和作风，在画像的眉宇神情之间也仿佛可以看得出来。罕斯尔和考夫曼的文章同画像一样，也可说是简笔的写实。每一个作家不消一千个字，便把他的生活、思想和作风提纲挈领地写出。他善于作简洁而活跃的描写，例如描写音乐家的爱人，说道："他同一位笑声像永不解决的短二度〔小二度〕而谈话像presto scherzand（急速而谑谐）的英国最优美的女人结了婚。"又如他描写另一个人，说道："有一个美国女郎要向他学习钢琴，他知道美国女郎不肯用功，表示拒绝；后来这女郎就用同他结婚来报复他。"他不必噜苏地详叙，读者自能想见他的言外之意。只是我的译笔不良，不能全部传达原文的神情为憾。

关于这书的内容，我须得把原序节译一部分在下面：

关于这册书七十四位作曲家的派别，我是取极宽大的办法的。因为各派之间实际上没有严格的界限；况且有几位作家是一人兼作两三派的

音乐的。所以我只能分别最显明的四大派，即古典乐派，浪漫乐派（包括标题乐派），歌剧派和现代乐派。

一切音乐所根据的最早时期的音乐，当然是虔敬的供奉上帝的音乐，因为那时代的人生活都是这样的。这些音乐都是单纯的赞颂歌，都在教堂里演唱，都是用记忆而不用谱表的。在这上面，建筑起巴赫、罕得尔〔亨德尔〕、海顿和莫差特〔莫扎特〕的复音乐〔复调音乐〕来。这四人和其他诸古典派作家的作曲，便是所谓“绝对音乐”（“absolute music”），即“为美而美”（“beauty for its own sake”）的音乐，其中不混入个人的情感。这些音乐只给我们悦耳的和声和清楚的旋律的感觉，这一点是和其前或其后的音乐判然不同的。

巨人贝多芬是最初把自己个人的感情混入音乐表现中的人。他有几个作品依照古典派的原则，但是其他许多作品都是从他的内生活的情感上出发的。所以他是从古典乐派到浪漫乐派的桥梁。舒曼、舒伯特、索班〔肖邦〕、布拉姆斯〔勃拉姆斯〕都是浪漫乐派作家。他们所作的音乐，是一种自白，是把他们个人的渴慕和挣扎向公众表白。标题音乐则是用精致的音符来在乐曲中讲故事，陪伴又补助浪漫乐派的发展。

早期的教会音乐，由两条路趋向世俗化，即器乐的和唱歌的。歌剧的发展便是后者的结果——这发展和器乐的相并行，慢慢地从早期的滑稽歌剧（opera bouffe）和喜歌剧（opera comique）出发，通过了意大利歌剧繁荣的尝试时期，达到格卢克〔格鲁克〕的精美、新鲜和简朴，更进一步，达到华格纳〔瓦格纳〕的戏剧的和管弦乐的伟业和得彪西〔德彪西〕的神仙缥缈的境地。差不多每一个作曲家都作过歌剧；但我现在所称为歌剧作家的，是指专门作歌剧的人。

现代乐派作家表现二十世纪生活的颠沛和紧张，同浪漫乐派作家的

表现个人的悲欢一样热烈。他们要把对于事物的印象十分适切地表现，所以有时超越了旋律、和声、对位法和曲式的规则。他们是严格的写实者，全无空想和闪避。像某作家说：“你不能用美丽的声音来表现残酷的创伤。”但是这话不能阻止现代派作家用音乐去表现残酷的创伤。在写实的旗帜之下，生活的每一种情景都是现代的音乐的猎人的获物。

一九五〇年十二月七日丰子恺

---

[1] 《世界大作曲家画像（附小传）》（罕斯尔、考夫曼合著，丰子恺译），1951年4月上海万叶书店出版。

苏联的音乐[1]

我二十年前曾经为《中学生》（本志的前身）读者讲过许多关于音乐的话。其中有一部分早已编成单行本在开明书店出版（如《孩子们的音乐》、《西洋音乐知识》等）。其中也曾讲到俄罗斯的音乐；但讲的都是旧时代的音乐。过了二十年，《中学生》已经变为《进步青年》；中国已因人民解放而遍地光明；苏联这先进国家，更有了灿烂的文化。我还是用那支自来水笔再替《进步青年》讲新时代的苏联的音乐。

讲新时代的苏联的音乐，仍要引证旧时代的俄罗斯大音乐家的话。十九世纪中叶，俄罗斯有一位大音乐家，名叫迈克尔〔米哈伊尔〕·格林卡（Michael Glinka，١٨٥٧—١٨٠٣）的，是俄国现代乐派的祖师，音乐史上称他为“俄罗斯音乐之父”的，他曾经说过这样的话：

> 创造音乐的是人民。我们作曲家不过编排而已。

他说这句话的时候，是十九世纪的上半，但这句话预言了百年后的苏联的新音乐的倾向。现今的苏联音乐，正是从这句话出发的。创造音乐的是人民；音乐家不过替他们编排而已。换句话讲，就是说苏联的音乐家必须依照人民的爱好而作曲；苏联的音乐都是人民的音乐。

格林卡为什么有这样的先见之明呢？一则，音乐这种艺术。本来是民众之声，只因在封建、资本主义之下，冤枉地被关进教堂里或象牙塔里；变成畸形的发展。格林卡能够看到这一点，所以给它解放，使它回复本来面目。二则，俄罗斯音乐在格林卡以前，长期地被禁锢在教会里，而且非常严酷，只许教堂里演奏，民间竟不许有音乐。对这种压迫的反抗，便是格林卡的现代乐派。压迫越厉害，越长久，反抗的力越强

大。格林卡的时候社会虽然还没有解放，音乐已经被他局部解放了，所以他能说出这句话来。社会解放之后，音乐更加欣欣向荣，完全恢复了它的自由而变成人民的艺术了。

“人民的艺术”的音乐，就是现在的苏联的音乐。现在把它的性状大略说一说：

第一，苏联的音乐是社会主义的。音乐怎么也有社会主义呢？有的！和政治无关，和社会脱离，为少数人享乐，而为大多数人民所不解的，不是社会主义的音乐；反之，与社会主义的苏联的政治社会及全体人民密切关联的，是社会主义的音乐。一千九百三十六年苏维埃联邦共和国宪法成立之后，苏联的音乐就和联邦的政治一致步调，稳健地发展，到现在已经确立了社会主义音乐的基础。苏联的音乐是苏联的文化的一部分，苏联的文化是苏联的政治的一部分。苏联的政府是苏联人民自己的政府。所以苏联的音乐是苏联人民自己的音乐。这不是统治者们独享的音乐，不是资本家玩弄的音乐，不是少数人陶醉的音乐，而是全体人民大家感到兴味的音乐。苏联全体人民为了他们的自由而作长期的坚苦的斗争，终于获得了光明灿烂的胜利。关于这斗争，关于这胜利的音乐，是苏联人民大家感到切身的兴味的音乐，便是今日的苏联人民的社会主义的音乐。与这斗争和胜利无关的游离生活的音乐，在苏联人民看来是一种奇怪的东西，他们绝不感到兴趣。因此这种游离生活，与社会政治无关的音乐，在苏联自然地消灭，苏联的一切文化，都同社会主义保住有机的关系而发展了。

苏联全体人民为了他们的自由而作长期的艰苦的斗争，终于获得了光明灿烂的胜利。所以他们对于他们的国家，对于他们的人民，对于他们的领导者，大家怀着热烈的“爱”。只有和这热烈的“爱”有关的音乐，才是他们所一致发生兴味的音乐。西欧资本主义国家的音乐，都是和劳

动人民现实生活脱节的音乐，是资产阶级有闲阶级的音乐。

一千九百三十六年一月十六日，斯大林在莫斯科的音乐家联合大会上讲演，其要旨的第一点是“苏联音乐的社会主义的题材”。他说：“人民为自由而斗争的主题，是音乐的最高理想。”联邦的音乐家代表，全体一致赞成并且拥护这提案。因为斯大林所提的不是他个人的爱好，而是全体人民共通的爱好，所以立刻获得热烈的拥护；而从此确立了苏联社会主义音乐的基础。

苏联音乐的基础是这样确立下来的。因此，苏联音乐家的修养也和资本主义国家的音乐家判然不同。他是音乐家之外，又是历史家，科学家，社会工作者，布尔什维克主义的学理专家。换言之，他不是一个孤独的机械的音乐家，而是一个社会主义者兼音乐家。在封建、资本主义的国家中，“音乐家”是孤立的，机械的；他一生埋头在音乐的技术中，不管世间一切事体。越是不管，越是被视为“高尚”，“超脱”。中国过去也如此，不但是音乐家而已，凡讲起“艺术家”，人们多以为是一种超然的与社会、政治、人民无关的人。倘若有关，便被视为“俗”，被视为“不雅”。甚至于说：音乐家的作曲，听得懂的人越少越好，所以有“曲高和寡”之说。曲高和寡便是说曲子越高，懂得的人越少。这曲也许是技术很高深困难的：但是听得懂的人太少，终究不是好的音乐：这音乐家也终究不是健全的人，否则为什么这样孤苦伶仃无人理睬呢？这种奇怪的现象是怎样产生出来的？其根本就在政治社会的组织上，封建、资本主义时代的政府，是统治者包办的，人民是被统治者，与政府相对立，相敌视：人民不胜被统治，被压迫之苦，就逃进“艺术之宫”或“象牙塔”里去，对世事可以不闻不问，自得其乐，作为消极的抵抗。在统治方面，看见艺术家们躲进“艺术之宫”，不来管他们的账，觉得很放心，便帮他们提倡“高雅”，越是不管政治，越是“高雅”。于是艺

术家就变成了一种脱离现实的“游魂”似的东西，他的作品就变成了一种毫无用处的“符咒”似的东西。艺术家和艺术都陷于病态了。苏联的艺术主义，便是要把艺术家和艺术从孤立的境地中救出，而把病态转变为健康。所以苏联的人民，反对“艺术范围之外的活动妨碍艺术创作”的旧说，而提倡艺术家必须接触社会种种问题，必须接近人民，必须博学广闻，必须过问自己的政府的事；这样，他的创作才有生气。苏联的艺术家不把艺术看作他个人的利益，而看作对全体人民的责任。所以苏联的音乐创作，不是某个人的爱好，而是全体人民的爱好。正如格林卡所说：“创造音乐的是人民。我们作曲家不过编排而已。”

第二，苏联的音乐，是写实主义的。怎么叫做写实主义？就是拿现实的事体作题材。一千九百三十六年一月十六日斯大林对音乐家联合大会的讲演中，曾经提出：“歌剧的主角宜用现代人。”就是说，不要专选古人为题材，要把我们所目见耳闻的现代的英雄作为歌剧音乐的主角。古代的故事，凡人民所爱讲，爱听，在今日同在数千百年前一样地有生气的，当然可以取作歌剧题材；但是目前的事实，例如十月革命中的可歌可泣的故事，更是良好的歌剧题材。欧洲资本主义国家批评苏联歌剧，说“革命的色彩太浓重”。的确浓重，但这浓重是人民所要求的；他们亲身经历这长期的艰苦的斗争，居然达到最后的胜利，获得解放的自由，他们对于这斗争中的史迹，谁都发生浓烈的兴趣。把它们搬到舞台上来，用音乐艺术来表演出来，他们看了更加发生浓重的兴趣。即使这些故事中有悲壮殉难的哀史，苏联的人民看了也不会颓丧，因为他们已经获得光荣的最后胜利，已经替这些殉难的人彻底地报仇雪耻了；他们即使在剧场里流眼泪，这眼泪也是甜的。这种情况，是死气沉沉的西欧资本主义国家的人们所难于理解的。

自从斯大林提出了写实主义题材之后，苏联就有三个崭新的写实歌

剧出现，而且果然为全体人民热烈地欢迎。这三个歌剧，第一个叫做《静静的顿河》（英文名Quiet Don），第二个叫做《被开垦的处女地》（Virgin Soil Up-turn），第三个叫做《波腾金战舰》〔《波将金战舰》〕（Battleship Potenkin）。前两个的作者名叫德塞尔星斯基〔捷尔仁斯基〕（Ivan Dzershinsky），后一个的作者名叫契希可（O.Chishko）。两人都是青年作曲家。这三个新歌剧出世之后，苏联人民对于西欧的旧歌剧的兴趣都减少了。有些神怪的，荒诞的，低级趣味的旧歌剧，在苏联开演的时候，竟没有人要听了。苏联的人民走过这些歌剧院的时候，往往作轻蔑的微笑，意思仿佛在说："我是一个活的人，而这歌剧院里所演的是与这活的世界全无关系的东西，我要看它做什么呢？"

其实，歌剧的非写实化，也是封建、资本主义所养成的一种艺术的病态。歌剧的本意，原来是注重写实的。俄罗斯十九世纪中还有一位大音乐家，名叫莫索斯基（Modeste Petrovich Moussorgsky，1839—1881）的，是格林卡以后的第一个大音乐家。他曾经说：

歌剧应该是和人民对话的。

可见：使人民不感兴趣的歌剧，便是不能和人民对话的歌剧，便是不好的歌剧；反之，使人民感到切身兴味的歌剧，便是能和人民对话的歌剧，便是良好的歌剧。换句话说，写实主义的音乐是良好的音乐。因为写实是用现实题材，是人民所感到切身兴味的。

这里引起了一个问题：便是音乐与歌词的问题。我们普通唱的歌，都是音乐和说话合并在一起的；但是也有不唱歌而光是弹琴的，便只有音乐而没有说话。前者称为"声乐"，后者称为"器乐"。上面所说题材，是文学，是说话。这样说来，声乐才有题材，器乐是没有题材的。但这

话并不完全正确。器乐用乐器演奏，不能表出说话；但是旋律和节奏，也能表出一种抽象的意义，不过没有像文字说话这般确切而已。你倘不信，请不唱“起来，不愿做奴隶的人们……”，而单唱乐谱，也会感到一种坚毅沉着，勇往直前的精神；请不唱“太阳一出满天红……”，而单唱乐谱，也会感到一种愉快兴奋，生气蓬勃的趣味。只是没有用具体的说话来表出而已。倘在音乐上加了具体的说话，使变成歌曲或歌剧，便因了音乐与说话的合作，表现力更加强大。所以声乐是音乐中最有力的表演，声乐是音乐的本体（所以在音乐的发达史上，是先有声乐而后有器乐的），音乐是天生成要和文学（即说话）合作的。不但如此，在这合作中，文学还比音乐占优先呢。试想音乐的起源：原始人类有感情要用声音来发表，一定是把平常的说话变成呼啸叫号的形式而喊出——这便是原始的唱歌。无论音乐如何进步，这一点根本的性质是不变的。所以文词在音乐上是很重要的事。所以苏联音乐要求选择文词的题材是自然的合理的要求。这并非从苏联开始，十九世纪意大利的大音乐家浦契尼（Puccini，1853—？〔1858—1924〕）早已说过：

> 没有脚本不能作歌剧。

这便是说：必须先有脚本，后有歌剧音乐；文词是音乐的根据；文词是音乐存在的理由。所以我们对于歌剧（或歌曲），第一要求好的题材（内容），第二要求好的音乐（形式）。倘使题材（文词）不好，即使音乐（旋律）很美丽，也是要不得的。苏联的写实主义的音乐，对于歌剧（或歌曲）要求写实的题材，便是为此。人民有切身兴味的写实的题材，再加上写实的音乐，才成为良好的歌剧或歌曲。

第三，苏联的音乐，是民族的。苏联十六个联邦，共有两百零九个民族！种族不同，风俗不同，言语不同的这许多民族，已经在“社会主义”的共同纲领之下团结起来，成为一个强大有力的大团结了。每一个

民族（无论如何小的）都有代表出席在联邦政府的大会中，都有预闻联邦政治的权份。他们大家热爱他们的联邦，热爱他们的领袖；同时又热爱他们自己的民族和自己的语言。苏联虽然努力统一两百零九个民族的思想和政治；同时又努力保存两百零九个民族的民族性。在艺术上，音乐上，这一点尤其注重。一千九百三十六年一月十六日斯大林的讲演中，曾经提出：“音乐应该注重本源，应该作在本地的方言上。”在别处又说：

“文化的发展，必须实质是社会主义的，形式是民族的。”斯大林这种话，证明他对于艺术有深切的理解和明确的见识。艺术是离不开民族性的。苏联的艺术家培林斯基〔别林斯基〕（Belinsky）曾经说：“民族性不是一种道德，但是真的艺术创作的必要条件。”——这并不是苏联的新艺术理论；旧时代的艺术理论也是推崇艺术中的民族性的。苏联音乐看重民族性，因此看重各地方的民谣。苏联有许多研究各地民谣的专家。他们周游各地，去采访民谣。就中有一位最有名的民谣专家，名叫萨塔耶维契（Zatayevich）的，曾经在卡萨克斯坦〔哈萨克〕（Kazakhstan）搜集许多良好的民谣，出一册书，叫做《卡萨克斯坦民谣一千首》。这书风行全欧，脍炙人口，法国的艺术批评家罗曼·罗兰（Romain Rolland）对这册民谣集大加赞美，他说：“这些歌曲好比许多可爱的花，把卡萨克斯坦这个无树草原装饰得十分美丽了。”卡萨克斯坦在苏联革命以前，一向被欧洲人视为不开化的野蛮民族。萨塔耶维契把他们的民谣表彰于世，罗曼·罗兰大加称赞，这民族忽然被世人所注意，他们的地位忽然增高了。苏联音乐家对于各民族的民谣的搜集和研究，非常热心。莫斯科音乐院新开了“苏联人民音乐研究”一科。苏联科学院特设一个“民歌研究会”。音乐家组织远征队，到联邦的每一个角落里去搜寻民谣。莫斯科开办了庞大的唱片制造厂，把各地的民谣制成唱片，或者加以说明，或者加以翻译，使它们流通在联邦的到处。今日苏

联的音乐界，可说是“民谣的黄金时代”。

这些民族音乐的内容，题材不限于革命的或写实的，凡是人民所热爱，在今日同在数百年前一样地脍炙人口的，无论古代传说，神话，故事，或地方风俗，都有搜集和提倡的价值。凡是对“社会主义”这个大纲领不相背驰而为“人民”所爱好的，都是良好的音乐。

第四，最后还有一点要说：苏联的音乐，是乐观主义的。对于这一点，我们中国人尤其值得注意。因为我国的艺术，数千百年来蒙上了很厚的一层悲观的色彩，正好借苏联音乐的乐观主义来洗刷一下。苏联的人民经过了艰苦的长期的斗争，而达到了胜利，获得了自由。他们是斗争中的胜利者，他们对于“最后胜利”的信心非常坚强。他们全体人民同心协力，从事于建设，他们的眼前只见光明。因此，他们的音乐尽是乐观的。就是有短音阶的悲哀的乐曲，也是归根于乐观的，即我国古人所谓“哀而不伤”的。我国现在已经解放，应该向苏联学习：从前那种悲叹感伤，啜泣呻吟的腔调，现在都用不着了。“无病呻吟”，即并无苦痛而假装忧愁以为风雅，更是过去时代的笑话了。我们中国的音乐，经过几千年的发展，具有优良的民族特色。今后我们要在这种民族形式中灌注社会主义的，写实的，乐观的内容，创造新中国的人民音乐。

附带要说的，是苏联音乐界的批评精神。苏联的音乐界（其他各界都如此），已经养成一种坦白率直的批评及自我批评的习惯。俄罗斯民族，本来是以“心直口快”著名于世的。革命以后，这种习性更加合理地发展，变成了批评与自我批评的精神。不拘老人或青年，大家互相批评，互相纠正错误。非但不以为仇恨，反而因互相批评而更加团结合作。因为这些批评都是善意的，出于友爱的，并非恶意的攻击，所以不会引起仇恨。我批评你的作曲有什么缺点，是希望你作得更好，你批评我的弹琴有什么缺点，是希望我弹得更好。互相要好，互相感谢，岂有

仇恨之理？据说，西欧及英、美资本主义国家的音乐家初听到苏联的批评情形，吓得要打寒噤。假如一个英国或美国音乐家受到了这样直言不讳的批评，一定可使他的心情完全破产，他的名誉完全扫地。这完全是政治性质、社会背景不同的原故。在苏联，政府就是人民自己。一切人民的心情，都被对自己的政府的“爱”所统调，所以他们对于文化事业的音乐创作，不看作个人的私业，而看作一种公共的建设，不过由某个人代表动手制作而已。在这情形之下，一切“批评”都是“助力”。但在英、美等国家，完全没有这种统调，作家都是孤立的，个人的，因此谁批评谁，便是谁攻击谁。中国在过去，这种情形恐怕比英、美更多。但是我相信中国解放之后，中国人民的批评精神已经赶得上苏联。中国古来有许多良好的格言存在着，例如“勇于改过”，“虚怀若谷”，“三人行必有我师”，“公而忘私”等。只因政治不良，社会腐败，这等格言久已变成具文，变成虚饰。今后必将复活起来，变成使文化进步，使人民团结的一股力量。

一九五一年二月十日于上海作

---

[1] 本篇原载1951年《进步青年》杂志第233期。

《子恺漫画选》（彩色版平装本）序言[1]

这些画，是万叶书店的主持人钱君匋同学从我大后方带回来的画箱里选出来用彩色版复制的。我的画出版的虽多，彩色印的只有这一册。现在能够出版，我很高兴。然而这些都是旧作，解放以前的作品。这里面除了生活描写之外，还有几幅讽刺的悲观的绘画。现在人民解放，光明遍地，这些辛酸的东西其实可以取消了。但是在这地球上，反动势力还未完全消灭；这些画也许还可靠着它们的刺激作用而把辛酸化为力量。因此我不删去它们，照旧出版。但我希望，将来续版时，这些辛酸的东西完全失却其意义，为一切人民所不解。那时我更高兴地把它们删去，并且换上乐观的光明的新作品。

一九五一年三月四日上海人民反美武装日本

示威大游行声中记

---

[1] 《子恺漫画选》(彩色版平装本)，1951年4月1日上海万叶书店出版。

《父与子》序言[1]

这是德国人卜劳恩所作的连环漫画。一共五十题，除了八处图画中本来有的文字以外，其余的都是纯粹的画，绝不借文字作说明。故可称为“无字连环漫画”。画的题材是一个顽皮的孩子和一个贪耍的老子，两人所合演的种种可笑可爱的故事。

文化生活出版社吴朗西兄藏有这书的原本，有一天拿来给我看。我看一幅，笑一幅，一直笑到了底。这原本装订线已经脱落，封面已经扯破，想见看过的人，笑过的人已经很多了。但是朗西兄似乎还嫌不够，想要把它复制刊印，在中国社会里引出更多的笑声来。我很赞成这件事，乐愿替他作序。

这里没有抗美援朝，没有镇压反革命……这里全是无关紧要的玩耍。为甚么我赞成它有在中国刊印的价值呢？只为了两个理由：

第一，为了这种画法值得中国人采用：这是不用文字而单靠图画来描写事件，表现意义的一种艺术；不识字的人也能够完全了解，完全欣赏。这种艺术是现在的中国所需要的。因为现在中国解放还只两年，需要广大深入的宣传与教育，使全体人民大家自觉，自励，团结，奋斗，为新中国争取胜利，光荣与幸福。但是中国文盲还很多；所以图画的宣传比文字的宣传更为有效，而无字图画的宣传尤为有效。若能采取这种无字漫画的方法，把抗美援朝，镇压反革命，完成土改，加紧生产等故事翻译为漫画，而广泛流通，就好比把全中国的文盲扫除干净。其宣传教育的效力伟大无比。所以这书有刊印的价值。

第二，为了笑是现在的中国人所需要的：我们固然需要严肃的斗争

和艰苦的学习，但也需要愉快的笑。因为这可使我们恢复元气，增加学习的兴趣与斗争的力量。厂里的工人，田里的农人，前线的兵士，都需要用笑的愉快来调济工作的辛苦。所以，无关抗美援朝，镇压反革命……而光是引人笑笑的书，在现在还是需要的。四月二十六日《文汇报》附刊上载着一篇短文，现在引证几段在这里："高尔基描写列宁道：我生平没有见过像佛拉地米尔〔弗拉基米尔〕·伊里奇那样会笑的人。……列宁同志的笑是真挚的笑，非常动人。只有看穿人类鲁钝的笨拙和造作的狡猾，并且有小孩子一般天真烂漫的性情的人，才能有这样的笑。……列宁这样一个严格的现实主义者竟会笑得像小孩子一样，笑得流出泪来，笑得喘不过气来。一个人能笑得这样，必定是有着最健全又最力强的心灵的。"

这样说来，无关紧要的玩耍，却也是有关紧要的。因此我赞成这本书的出版，并且为它作序。

一九五一年五一节丰子恺记

---

[1] 本篇原载《父与子》，〔德〕卜劳恩(E.0.Plauen)作，吴朗西编，文化生活出版社1951年6月初版。

《漫画阿Q正传》十五版序言[1]

这画册是十二年前（一九三九）避寇居桂林时所作的。原序末了说：“全民抗战正在促吾民族之觉悟与深省。将来的中国，当不复有阿Q及产生阿Q的环境。”当时不过希望而已，岂料十二年后十五版的时候，中国民族果然因了人民解放而一齐站起，振作自新，果然不复有阿Q及产生阿Q的环境的存在了！这是何等使人兴奋而可庆的事。现在我们真有资格可以告慰鲁迅先生在天之灵了！

解放之后，我又把鲁迅先生的其他七八篇小说译成绘画，书名《绘画鲁迅小说》，由万叶书店出版。那书和这书是一类的，应该合并的，所以介绍在这里。

关于这书，我有一点说明：出版十余年来，常常收到读者来信，质问我：第十二图的假洋鬼子为什么有辫子？他的辫子早已剪脱，他的老婆不是为此跳了三回井么？大概是你画错了吧？关于这质问，我曾经在大后方的某报上登过一篇解答，但是看到的人不多，胜利后我回到上海，仍然有人写信来问。现在我就在此说明一下：假洋鬼子的辫子是假的。原文中说：“阿Q尤其深恶而痛绝之的，是他的一条假辫子。辫子而至于假，就是没有了做人的资格；他的老婆不跳第四回井，也不是好女人。”（见《呐喊》一三一页）但我的绘画所节录的原文，因为篇幅限制，未曾把假辫子这一段节录进去，因此引起了读者的疑问。这虽是由于读者不读全篇原文的原故，但我的节录的不周到也有责任。现在只得在这里加以说明。

一九五一年八月十八日丰子恺记于上海

[1] 《漫画阿Q正传》系1939年7月北京开明书店初版，1951年9月十五版。

阿萨非也夫[1]

上回我介绍你们认识苏联的音乐家阿雷桑德罗夫教授。今天再介绍一位，也是已经过世的苏维埃音乐家，他的姓名叫做波里斯·符拉地米洛维契·阿萨非也夫（Boris Vladimirovich Asafiev，1884—1949）。他是前年才逝世的，享年只有五十六岁；然而他在苏联音乐上的功业却是不死的。

阿萨非也夫在苏联音乐上的功业，主要的有两种：一是音乐理论，二是巴莱〔芭蕾〕舞曲。

阿萨非也夫从小富有音乐的天才。从前德国的音乐家莫差特〔莫扎特〕（Mozart）六岁就跟了父亲去演奏旅行；俄国的音乐家卢平斯泰因〔鲁宾斯坦〕（Rubenstein）九岁就在莫斯科出席钢琴演奏，后人称他们为音乐的神童。阿萨非也夫的早熟实在不亚于他们，他婴儿时代，耳朵很聪，听见别人唱了一曲歌，就牢记不忘。七八岁的时候，已经能够在钢琴上奏即兴曲。即兴曲，或者叫做“即席演奏”，就是临时作曲，当场演奏。这是很困难的一件事，只有特别富有音乐天才的人才能够。所以阿萨非也夫不愧称为苏联的音乐的神童。但是他的家境不很好。他的父亲是帝俄时代的一个小文官，收入有限，不能充分培养他的早熟的天才。然而，他的努力战胜了环境，十九岁的时候，他已经创作儿童歌剧，得到当时音乐界的称赏。

俄国解放的时候，阿萨非也夫正是三十多岁的有为青年。他看见祖国走上了光明的大道，非常兴奋，更加努力于他的音乐的研究。过去他看见，俄国音乐理论很少，尤其是新的音乐理论更少。因此他早已下决

心，从事于音乐理论的研究。起先，他用一个笔名叫做伊哥尔·格雷波夫（Igor Glebov），在各种刊物上发表论文。革命的时候，政府需要人才，就聘请阿萨非也夫当艺术史馆的馆长。后来又聘他当列宁格勒音乐院的院长，直到一千九百三十年为止。这期间他写了许多音乐理论，重要的有下列的几种：《柴科夫斯基的器乐曲的研究》、《交响乐研究》、《音乐的形式》、《从过去到未来》、《思考与冥想》、《格林卡》。

最后一册，是论格林卡的音乐的。他因了这册书，获得斯大林文学奖金头等奖。格林卡（Michael Glinka，1803—1857）是俄国现代乐派的始祖。国民乐派〔民族乐派〕是俄国音乐解放的开始。俄国古来为民谣曲最发达的国家，只因数千年来受政治宗教的压迫（俄国旧时宗教禁律极严，音乐限于教堂用，民间不准弄音乐。说民间弄音乐的，死后必入地狱），不能伸展其天性。直到十九世纪中叶，因了格林卡的提倡国民乐派，方始走向人民艺术的大道。那句名言：

创造音乐的是人民，我们作曲家不过替他们编排而已。

便是格林卡说出来的。所以格林卡可说是苏联人民音乐的最早的导师。阿萨非也夫研究这位前辈的作品，颇有心得，因而作这册《格林卡》。他的观点很正确，他的文字很平明，很通俗。因此获得斯大林头等奖。

阿萨非也夫的音乐观点很正确。现在我把他的重要的论旨简要地传达给你们：

第一，他认为：“西欧的音乐，已经陷入‘形式主义’。华丽繁复的形式表现，抹杀了作家的个性及人格。”——这句话，《进步青年》的读者是否大家能够了解，我不能确知。倘使你是熟悉西欧音乐的，一定能

够了解；但倘使你所学过的西欧音乐，只是唱几曲歌，听几曲进行曲，至多在钢琴上弹几个小奏鸣乐（sonatina），那么我现在对你讲西欧音乐的“形式主义”的弊害，你当然不容易接受。因为，这必须多听十九世纪欧洲的古典乐派、浪漫乐派、标题乐派、印象乐派等作品，对它们先有了认识，然后说得上批评。但是，我可以举别的东西来作比方。所谓“形式主义”的音乐，就好比是中国从前的某种文言文，用许多文雅的古典，华丽的字眼，有巧妙的对仗，铿锵的音节，即所谓“骈四骊六”之类。这些文学表面上很漂亮，其实内容很贫乏，很虚空，大都不是真话，大都是同人类生活没有关系的玩耍。——用“独来米法”来代替文字而作曲，也可以作出这种玩耍来，便是“形式主义”的音乐。阿萨非也夫痛恨这种东西。他作了许多文章，攻击西欧的形式主义的音乐，登在各种刊物上。他曾经办过一个“新音乐会”，他在这会里，听到了许多醉心于西欧形式主义音乐的人的论调。他大起反感，于是开始攻击。在苏联，许多前进的音乐家大家赞成他的论旨，响应他的号召。苏联的苏维埃音乐因此积极地走向“写实主义”。什么叫做“写实主义”的音乐，在上两期中，我所写的《苏联的音乐》一篇话中，记得曾经提及，就是与人民生活密切关联的音乐。倘是一支歌（有文词的），这支歌一定是人民大众的呼声；倘是一个曲（没有文词的，乐器上演奏的），这曲调一定是人民大众爱听的旋律。

第二，他认为十九世纪以来，所谓“艺术的音乐”（音乐的个人的创作）与“大众的音乐”之间久已有了很深的破裂。换言之，即“艺术”离开了大众，变成少数人享受的东西。他指出，这是音乐上的危机。他要求，苏联音乐作家应该有一个伟大的音乐型范，方可挽救个人创作的危机。

这里，我先要辨明“艺术的”一句话的意义。在西欧，在我国从

前，“艺术的”三个字大都用以表示高深的，专门的，玄妙的，少数人所能享受的东西。这个思想，由来已久。尤其是在中国，古代有“曲高和寡”这一句“名言”。这就是说，音乐的价值越高，听得懂的人越少。从古以来，大家把这句话当作“至理名言”，常常拿这句来安慰失意的人：譬如一个人发出不通的论调，大家反对他，攻击他。这人的要好朋友就用“曲高和寡”来安慰他。《进步青年》的读者，听到这话一定觉得可笑。那么，我们就好来谈“艺术的”三字的真义了。原来“曲高和寡”这句话，不过是文学上的夸大的描写而已，在音乐上是绝对不通的。这句话的来源，出于《文选》，大意是这样：楚王问宋玉：“你大概品行不好，为什么大家说你的坏话？”宋玉就讲一个故事来回答楚王。他说：“楚国有一个唱歌的人，在首都的街上唱歌。最初他唱的歌叫做《下里巴人》，和着他唱的有数千人。后来他唱《阳阿薤露》，和着他唱的有数百人。后来他唱《阳春白雪》，和着他唱的不过数十人。最后他唱更高深的歌，和着他唱的不过数人了。由此可以知道：曲子越高妙，和的人越少。”这可能是宋玉捏造出来替自己辩护的，音乐上其实不会有这样情形。有之，便是十九世纪以来西欧的所谓“艺术的”音乐。他们把“艺术的”一语当作“少数人玩的”的代名词。中国人被宋玉那句话先入了，也便盲信西欧。其实，在音乐上，应该是“曲高和众”。良好的音乐，一定具有客观的优良条件，一定是“有耳共赏”的。我们应该这样规定“艺术的”三字的真义。

客观的优良条件，便是大众所共赏。阿萨非也夫说：“西欧的作家，惯用非民族的审美标准来估计民族艺术的价值。”艺术的音乐对大众音乐的分裂，原因就在于此。所谓“非民族的审美标准”，就是不合于民族大众的趣味和爱好的标准。所以不合的原因，就因为音乐家脱离群众，玩自己小圈子里的“艺术”；只顾主观的趣味而不顾客观的条件。所以他主张：要建立苏联音乐的伟大的型范，音乐家必须努力研究民族的

音乐，苏联政府尊崇他的意见，创办了许多民族音乐研究的机关；派遣许多人到各联邦共和国去搜求并研究各地方固有的民族音乐。从前被视为“野蛮的”，“未开化的”音乐，一经音乐家搜集挑选而加以改良，都变成了“艺术的民族音乐”，而在莫斯科或世界各大都市演奏起来。这些音乐富有真正的“艺术的”价值，而为人民大众所亲爱。

我国现在也有许多音乐家搜求各地的民歌，加以修改编制，使成为良好的乐曲。这些乐曲中国人听了很容易上口，很容易发生爱感，不像那些西洋曲子的难学。这足证民族的音乐是真正的“艺术的”。最近大家欢迎崔承喜的歌舞，就因这是东方民族艺术的原故。

阿萨非也夫的第一种音乐功业，即音乐理论，就如上述。他还有一种功业是巴莱舞曲的创作，续说如下：

巴莱舞曲（ballet）这个名词，读者也许有人还没有熟悉。因为中国过去音乐文化贫弱，国内没有人演巴莱舞曲，读者难得看到。现在我先把这名词略加解释：

巴莱舞曲，是一种用音乐和舞蹈来表现一个故事的音乐剧。原来是十七世纪中一个意大利人叫做加斯托尔提（Gastoldi）的所创始的。后来世界各国大家爱好这种音乐剧，逐渐加以修改，流行于全世界。原来的巴莱舞曲，都是“马特立加尔”（“Madrigal”）风的舞蹈剧乐。“马特立加尔”是一种乐曲形式的名称。这个字原出于拉丁语Mandra，就是“兽群”或“家畜”的意思。可知这种乐曲，原来是牧人唱的。因此，“马特立加尔”或可意译为“牧歌”。牧歌大都是与恋爱有关的，因此也可译为“山歌”，“恋歌”。原来的巴莱舞曲，是盛用恋歌和舞蹈的一种剧乐。但是后来逐渐改进；现在，已经同“歌剧”相类似，不过特别注重舞蹈。“歌剧”（“opera”）中国本来极少，解放后也渐渐有起来，像《白毛女》便

是歌剧的一种。将来一定更多，巴莱舞曲也定要在中国流行。因为这是广大群众所爱好的一种音乐舞剧。

且说阿萨非也夫在音乐创作方面，是一位剧乐的天才。他十九岁就发表儿童剧，足见他对于此道是从小专精的。他的剧乐作品，最著名的如下：

歌剧：《塞维尔的拐子》（Seducer from Seville）

《马克培斯》〔《麦克白》〕（Macbeth）

《会计员的妻子》（The Treasurer’s Wife）

《斯拉夫美人》（The Slavonic Beauty）

巴莱：《巴黎的火焰》（Flames of Paris）

《巴赫契萨赖的啜泣的泉水》〔《巴赫契萨拉伊喷泉》〕（The Weeping Fountain of Bakhchisarai）

《高加索的囚犯》（The Caucasian Prisoner）

最后的巴莱舞曲《高加索的囚犯》，尤为杰作。这乐曲奠定了苏维埃巴莱舞曲的型范。苏联的巴莱舞曲史，可说是由《高加索的囚犯》创造起来的。

《高加索的囚犯》原是普式金〔普希金〕的诗篇，阿萨非也夫拿来编成巴莱舞曲，于一千九百三十年上演。演出之后，莫斯科的报纸上一致赞美，群众热烈欢迎。评者说这作品是“写实主义与民族主义的联系”。因为这作品中，音乐与文词密切地相结合，文词造成了音乐的性

格，舞台场面多样变化，描写惟妙惟肖，给每个欣赏者以尽善尽美的感念。这高加索的囚犯被本地一个女郎所热爱，因此剧中添加了恋爱的风波，剧情更加复杂。大雪中的高加索山国，雾中的圣彼得堡铜像，圣彼得堡的卖俏女郎、银行家、侦探、出版者……都描写得惟妙惟肖。管弦乐队中加用高加索的民族乐器，演出极华丽的东方的音调。

阿萨非也夫是苏维埃音乐的领导者之一。他虽然已经离开我们而长逝，但他的音乐将永和我们作亲切的对话。我们希望他的《高加索的囚犯》将来到中国来开演。

---

[1] 本篇原载1951年《进步青年》杂志第237期。

杜纳耶夫斯基[1]

音乐家，或艺术家，自古以来有两种人。一种是专心于自己的艺术创作而没有能力与兴味去做社会事业的。还有一种是又能专心于自己的艺术创作，又能热心于社会活动的。

过去音乐史上著名的音乐大家，大多数是属于前者的。像乐圣贝多芬（Beethoven），脾气古怪得很，多疑心，会生气，常常同他周围的人发生冲突，常常同邻居闹翻而马上迁居。不要说社会事业，连他自己一身的事务都管不周到。然而他的音乐作品能感动全世界的人，能传到千古不朽。虽然广义地说来，这便是莫大的社会事业，然而在他未成名的时候，这不能不说是一种缺陷。因为他只顾自己而不顾别人。音乐史上最热心于社会事业的大音乐家，算来只有利斯德〔李斯特〕（Liszt，匈牙利钢琴大家）。他曾经热心于赈灾，曾经拿他的演奏会的收入来帮助贫病的音乐家，曾经出资建造贝多芬纪念塔……他可说是过去音乐史上的一位最热心于社会事业的大音乐家。然而比起我今天所要讲的苏联现代大音乐家杜纳耶夫斯基来，利斯德的社会活动真是渺小得很了！

杜纳耶夫斯基（И·Дунаевский）是现代苏联著名的歌曲作家，同时又是伟大的音乐事业家。他是一千九百年生的，现在正是五十二岁的中年人。

读者一定已经唱过他所作的歌曲了。现在我先抄出两曲来，作为介绍。下面这一曲你们一定会唱的吧！

这《祖国进行曲》的乐曲是杜纳耶夫斯基作的，歌词是列别节夫-库马奇作，椿芳译的。这歌是反复唱三遍的。独唱部还有两首歌词，抄

录在下面：

（二）我们田野你再不能辨认，

我们城市你再记不清；

我们骄傲的称呼是同志，

它比一切尊称都光荣，

有这称呼各处都是家庭，

不分人种黑白棕黄红；

这个称呼无论谁都熟悉，

凭着它就彼此更亲密。

（三）春风荡漾在广大的地面，

生活一天一天更快活；

世上再也没有别的人民，

更比我们能够欢笑，

如果敌人要来毁灭我们，

我们就要起来抵抗；

我们爱着祖国有如情人，

我们孝顺祖国像母亲。

祖 国 进 行 曲

G调 $\frac{4}{4}$

5·5 ‖: 1·7 6 7 1 2 | 1 5 0 1·1 | 6·6 6 6 5 6 |
我们 祖 国多么 辽阔 广 大，它有 无 数田野和森

（合唱）

2 - 2 0 2·3 | 4·5 6 6 5·#4 | 5 3 0 1·6 |
林； 我们 没 有见过别 的 国 家， 可以

5·5 5#4 (4 7) | 1 0 0 2·3 | 4·5 6 6 5·#4 |
这 样自由 呼 吸！ 我们 没 有见过别 的

5 3 0 1·6 | 5·5 5#4 (4 7) | 1 0 0 3·3 |
国 家， 可以 这 样自由 呼 吸！ 打从

（独唱）

3·3 3 2 1 7 | 6 (3 3 0) 3·3 | 3·4 3 2 1·7 |
莫斯科走到 遥远的边地， 打从 南 俄走到北冰

6 0 0 1·1 | 5·5 5 4 3·2 | 3 1 0 1·2 |
洋； 人们 可 以自由 走来 走 去， 就是

3·3 3 2 (1 2) | (3 3 0) 0 3·3 | 3·3 3 2 1 7 |
自 己 祖国的主 人。 各处 生 活 都很 宽广

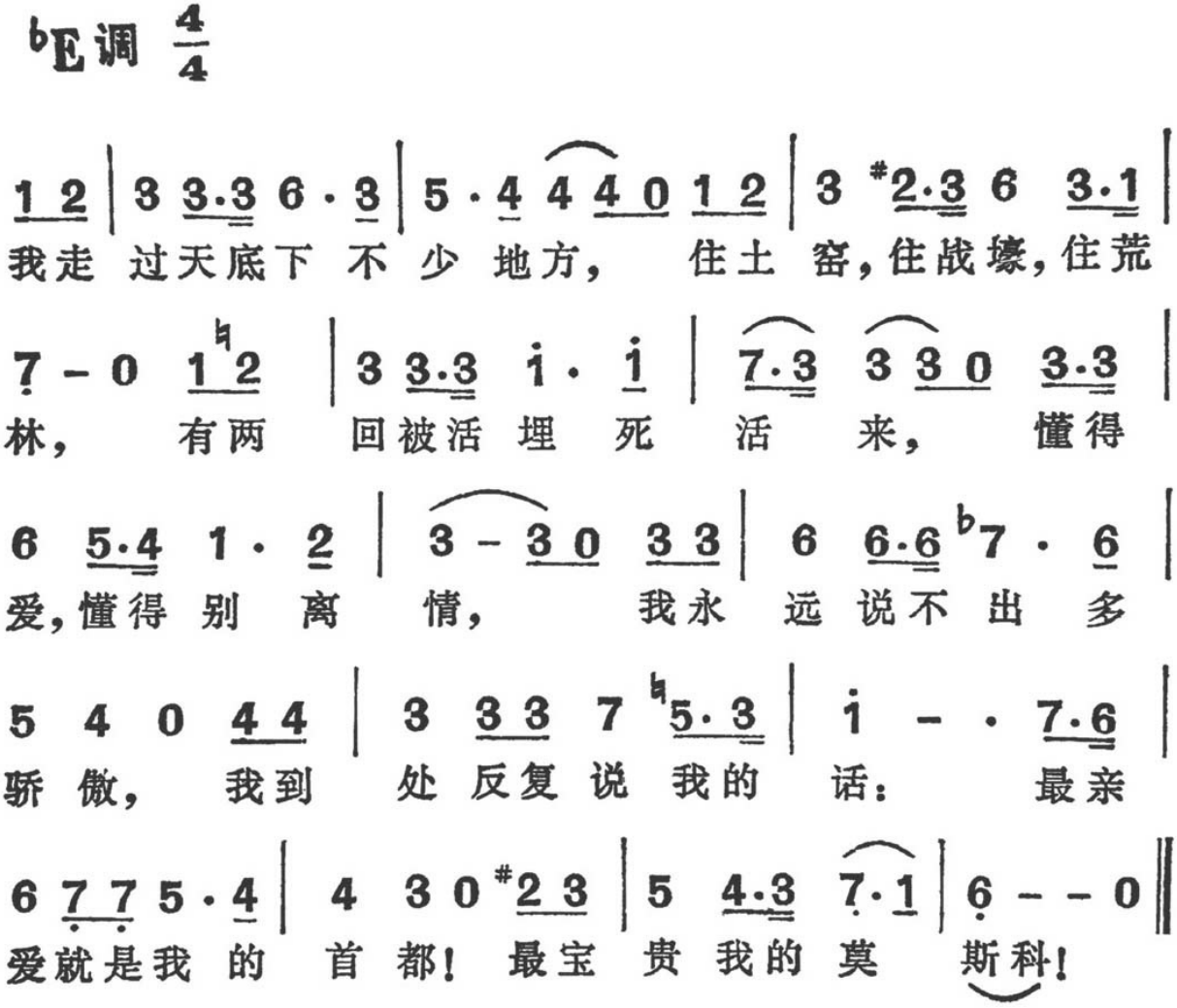
6 3 0 3·3 | 3·4 3 2 (1 7) | 6 - 0 1·1 |
自 由， 像那 伏尔加直泻 奔 流； 这儿

5·5 5 4 3·2 | 3 1 0 1·7 | 6·7 1 1 2 2 |
青 年都有远大 前 程， 这儿 老 人到处 受尊

(3 - 3 0) 5·5 :‖
敬。（合唱）我们

还有一曲，也是最近脍炙中国青年人口的，也抄出在下面：

我 的 莫 斯 科



（二）我珍爱莫斯科四面丛林，

我也爱你的河，你的桥，

我也爱你的红场啊红场，

也爱听克里姆林宫钟声，

从城市到顿河各乡村，

讲历史讲神话总有你。

最亲爱就是我的首都！

最宝贵我的莫斯科！

（三）那一年秋天冷，杀气腾腾，

坦克叫，劈刺刀，闪亮光，

说起那二十八个英雄汉，

让光荣归于你亲娘。

纳粹党急跺脚，急跳墙，

没办法按得下你的头。

最亲爱就是我的首都！

最宝贵我的莫斯科！

（四）我们在莫斯科感到光荣，

教胜利太阳光升起来，

祝贺你推不动也打不翻，

里面有斯大林住着在。

说起你说不出多骄傲，

你光荣直活到万万代！

最亲爱就是我的首都！

最宝贵我的莫斯科！

这是杜纳耶夫斯基作曲，里相斯基·阿格拉年作歌词，马璟舒、廖辅叔合译为中文的。

这两首歌曲一流传到中国，立刻被广大群众所爱唱。这是什么原故呢？因为杜纳耶夫斯基是苏联有名的“大众歌曲作者”，苏联的最高会议曾经授他红旗奖的。

现在我要把他的生活，艺术和事业，向读者介绍一下。

杜纳耶夫斯基于一千九百年生于波尔塔发〔波尔塔瓦〕附近的克罗维洛地方。他是一个神童。婴孩的时代，一听见音乐，就不肯离开。大人们倘抱了他走开去，他便啼哭。这足证他一出世就具有灵敏的耳朵，这是丰富的音乐天才的征候。他的父母是犹太人，看见婴孩杜纳耶夫斯基如此爱好音乐，就发愿教养他。他四岁的时候，父母正式教他弹钢琴。从前德国的音乐神童莫差特〔莫扎特〕（Mozar）五岁时能弹钢琴，杜纳耶夫斯基还比他早一年呢！他八岁时，要求父母教他小提琴。十岁的时候，他已经能够作曲。父母就把他送进卡尔可夫专门学校。这专门学校后来就改为卡尔可夫音乐学校了。

杜纳耶夫斯基从童年起就不断地从事作曲。他起初专心于创作长大严正的作品。一千九百十九年，即他二十岁的时候，就受卡尔可夫剧院

的嘱托，替他们作剧乐。他那时曾经作许多器乐曲，其中有一曲名叫《在一个中国主题上作的》。就是取东方音乐——中国音乐——的特色为主题的。这曲曾经流行一时。这表明杜纳耶夫斯基对中国音乐早就爱好。

一千九百二十年，杜纳耶夫斯基二十一岁的时候，他忽然发见了自己的天才的倾向。他确信他自己的音乐天才不宜于创作严正长大的剧乐及器乐。他确信他宜于创作“轻快”的“短篇”的音乐。从这时候起，他渐渐倾向舞曲方面，歌曲方面。他特别爱作儿童的歌曲。有一支儿童歌曲，叫做《谋尔西尔卡》（Мурзилка）的，内容描写一个矮人的冒险故事，尤为儿童所爱好。他为苏联儿童合唱队作二十四个儿歌，以庆祝该队的五周年纪念。这些儿歌在苏联普遍地流传着。

杜纳耶夫斯基的作曲，充满了北国的幽默情趣。节奏（就是拍子等）的美，是他的作品的特色。他的作品风行在苏联。世人称他为“爵士乐风的苏联作曲家”。

“爵士音乐”，读者大概听见过这个名词。这是美国流行的一种音乐，即jazz music。这些音乐大都用于跳舞，是一种不良的音乐。说起“爵士”，容易使人联想酒醉糊涂，放荡淫佚的美国少爷。那么杜纳耶夫斯基为什么采取爵士风呢？须知“爵士”本来是美洲本地人的狩猎音乐，即美洲印第安人的一种原始风的音乐。节奏的强弱，旋律的抑扬，都很猛烈，这原是帮助劳动人民工作，或作为工作后的庆祝和慰藉的音乐，是很爽气，很愉快的音乐，并不是坏东西。谁知后来被美国人模仿去，在舞场里，咖啡店里演奏，就变成了带黄色，带桃色的东西。杜纳耶夫斯基的所谓爵士乐风，当然不是模仿美国人的那种爵士音乐，而是取用美洲印第安的劳动人民的爽气而愉快的节奏的特色。一千九百三十二年，苏维埃电影院请他作曲，他作一曲名叫《第一小队》。这曲为大

众所热爱。从此以后，他的作风更倾向于轻快愉悦的方面了。

杜纳耶夫斯基不断地在那里作曲，我们希望他的作品源源地产出，来润泽全世界人民大众的心灵。

以上是关于杜纳耶夫斯基的作曲的话。以下再讲他的音乐的社会事业。

杜纳耶夫斯基天性富有组织能力。他善于联络群众，帮助他们学习，帮助他们团结。他不识辛苦，他舍己利人。这真是为人民服务的精神！一千九百三十七年，他当了列宁格勒的苏维埃作曲家联合会的主席。这位主席的事业真正伟大！他办了许多支会：戏剧音乐、交响乐、室乐〔室内乐〕、大众音乐、军乐、电影音乐、儿童音乐、政教音乐、宣传音乐，以及音乐批评，他都有健全的组织。苏联的著名音乐家，像萧斯塔可维契（IIIостакович）、普洛可非耶夫（IIрокофьев）等，都被他请到各会来担任讲演和指导。

他尽力帮助青年音乐者。联合会规定办法，凡从事音乐制作的人，可以向联合会申请支助，忠告，批评，或物质的帮助。其申请条件，只要你的工作是有价值的，而且能保证在三个月之后进步或成功的，就可获得助力。列宁格勒当时所有巨大的制作，都是作曲家联合会所助成的。

杜纳耶夫斯基亲自到工厂里，到军队里，到工人俱乐部里，去观察他们的生活，供给他们音乐的需要。

对于生活困难的音乐家，联合会有经济的帮助，使他们安心作曲。他又创办音乐工作者休息所，所内设备周全，供音乐家去休养。

杜纳耶夫斯基主张：铁路工人、纺织工人、铅业工人等，都应该有他们自己的音乐组织，同军队一样。一千九百四十年，他出版一本《铁路工人歌曲集》，供给铁路工人音乐的粮食。

杜纳耶夫斯基的音乐天才，完全是属于民众方面的。他作曲用自然的乐句，愉快的节奏和乐天的作风。他的作品人人都能够理解。在苏联，能够用音乐来联络二百零九个民族的，只有杜纳耶夫斯基一人。

---

[1] 本篇原载1951年《进步青年》杂志第240期。

印度艺术展览介绍[1]

印度是艺术史上的古国之一。印度艺术和中国艺术在过去有很多的关系。印度艺术到中国来展览，在中、印文化交流上具有重大的意义。

印度艺术发达很早。释迦牟尼时代，即中国孔子时代，印度艺术已很进步。释迦在世时所筑石造建筑，如鹿野精舍、祇园精舍等，根据后人发掘出来的遗迹，可知其艺术已非常发达。阿育王时代，即中国秦代，印度的建筑、雕塑、绘画尤为发达。后人在华子城发掘出来的遗迹上，有阿育王时代的铭文，可以确证印度艺术在纪元前三世纪时的发达的盛况。阿育王造塔八千四百座，精舍、支提（即舍利塔）、佛菩萨像无数。锡兰王所造无畏山塔，至今尚存，高四十丈，为世界第一巨塔。

印度艺术所特有的式样，即犍陀罗艺术，是美术史上有名的艺术形式之一。纪元前后，印度的迦腻色迦王时代，印度艺术与希腊艺术相结合，形成一种特殊的样式，即犍陀罗艺术。迦腻色迦王曾经建造高七百尺的宝塔，高一百五十尺的巨像。建筑、雕塑、绘画，在这时代特别发达。所以后人发掘的遗物中，犍陀罗艺术为最多。

纪元初年，中国汉平帝时代，佛教始由印度传入中国。七世纪初，唐僧玄奘往印度求佛经。以后更有往还。在这些期间，中印文化艺术互相交流，互相影响。中国过去的佛教美术，便是受印度艺术的影响的。

现在印度艺术将在上海展出，我们可以在这展览会中看到这种美术史上有名的艺术，是很难得的机会。我们应该向主办这展览会的印度政府、印度驻华大使馆和筹备这展览会的全印美术工艺协会致谢！这展览作品共有四百十九点，分为三部：第一部是印度现代画家的作品，凡二

百六十一点。这些作品中表现着浓厚的印度民族形式和优良的传统。第二部是印度古代和近代的绘画的彩色复制品，凡七十八点。从著名的阿旃陀石洞的壁画，蒙兀儿的绘画，以至近代许多重要画家的作品，都有代表作。我们看到这部分，就像读到一部简明扼要的印度绘画史。第三部分是照片，凡八十五点。其中包括印度各时代的建筑，著名的画家、诗人、音乐家等的造像，各地风光，人民生活，古代和近代的雕刻，以及美术工艺等。这是内容很丰富的一个展览会。

中印两国国境相连，在历史上一向和平相处，在文化上早有交流。中华人民共和国成立以来，中印两国的关系更加增进，文化的交流也更加频繁。去年冬天，中国文化代表团访问印度，曾在印度各地举办中国文化艺术展览会。现在，印度艺术作品和印度文化代表团同时来到中国，印度艺术展览会在北京举行过之后，又在上海开幕。中印两国的人民，将因文化艺术的交流而更深地互相了解：中印两国人民的友谊，将因文化艺术的交流而更加增进，这是很可庆幸的事！

敬祝印度艺术展览成功！中印人民友好万岁！

---

[1] 本篇原载1952年6月15日《弘化月刊》第8卷总第133期。

美术与图画教学[1]

最近我在苏联的图画教学书中看到关于初级小学生图画观赏课的记录，节译如下：

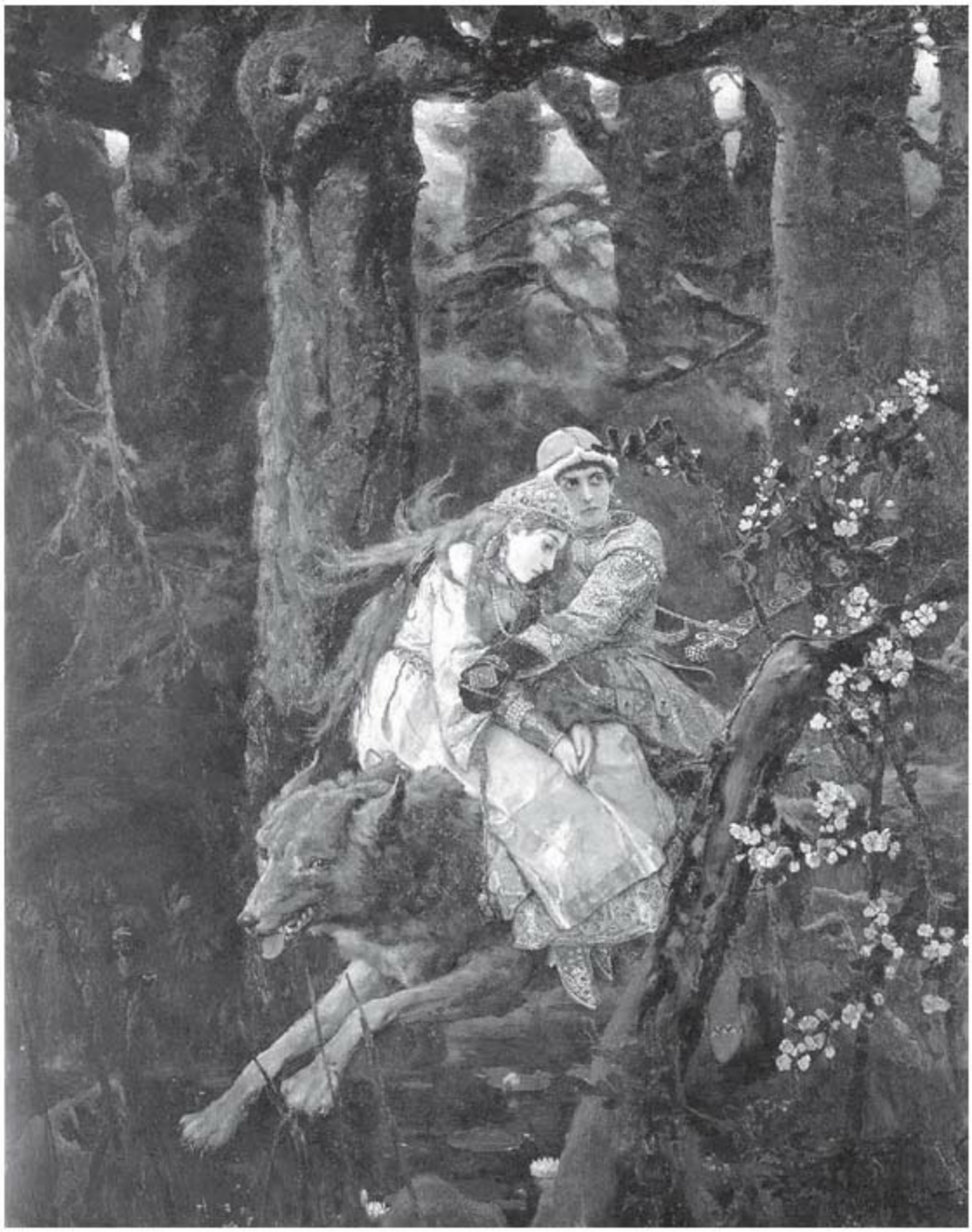
在初级小学三年级里，给学生观赏优秀的俄罗斯艺术家伐斯涅左夫

的三幅绘画：《阿缭奴喜卡》《骑灰色狼的伊凡王子》和《十字路口的勇士》。

关于《阿缭奴喜卡》的画，可和学生作这样的谈话：这幅画里描着的是什么人？这少女的姿势怎样？她坐在什么地方？画中所描写的是什么季节和什么时候？

学生的回答必须是说明绘画的内容的：画里描着的是一个农家少女，这从她的服装上可以看出的；她赤着脚，她坐在树林中的湖畔的一块大石头上。这少女把两手放在自己的膝上，忧愁地低着头。她的目光是沉思的、悲哀的。周围是茂密的树林。掉落在水上和地上的黄叶表明着季节——这是早秋。画的上端的一块天空涂着淡橙色，表示这是傍晚时候。

大多数儿童都知道通俗的民间故事《阿缭奴喜卡和她的兄弟伊凡奴喜卡》。学生们都懂得《阿缭奴喜卡》正在为她的兄弟伊凡奴喜卡的溺死而悲哀。教师必须指出：这艺术家十分强调地表现出这悲哀，连周围的自然景物和时候也是强调这悲哀的；这全幅绘画是用了对于这失迷在森林中的孤独的少女的热忱和同情而描成的。



研究了《阿缭奴喜卡》的画之后，再挂起以民间故事《骑灰色狼的伊凡王子》为题材的画来。给儿童们一些时间来看画，然后和他们谈话：这幅画里插着的是什么人？这青年和这少女到哪里去？怎样去的？

这事件发生在什么地方？……

用类乎此的问话来使儿童渐渐理解绘画的内容：在大树的茂密的森林中，一匹灰色狼正在奔跑，它的背上坐着伊凡王子和叶列娜美人。儿童从故事中知道，伊凡王子是别林杰王的儿子，叶列娜美人是达尔马特王的女儿，所以他们的服装是那么富丽的。

这幅画充分地表现着这故事。周围的自然景物——茂密的森林——强调着它的神话性。

第三幅画《十字路口的勇士》，是由这位艺术家根据俄罗斯历史故事中的主题而作的。

三年级里的儿童在阅读课上听了教师的故事，认识了关于我们的祖先斯拉夫人的历史的特性和关于我们的民族对外来侵略者的斗争的若干情况。

儿童用谈话的方式叙述这幅绘画：在近景中，一位勇士骑在一匹结实的白马上。他站定在一块大石头前面，石头上写着：‘向前进者，人马皆死。向左转者，人死马活。向右转者，人活马死。’

石头前面有人的骷髅和人的骨头，四周飞着黑色的乌鸦，其中一只乌鸦在地平线上飞着。一切自然景物——平原和凸出的石头——都表明着俄罗斯辽阔的土地与画中所描写的勇士相似的勇士们，大无畏地保卫这土地，抵抗草原游牧民的侵略。（见B.H.Кожухов. Рисование в школе.第六十三页。）

我想起了中国的初级小学三年级学生。他们是不是也有这样的图画观赏课？我们是不是也有这样的古画可供他们观赏？

据我所知道，我们的初级小学里只有描画，没有图画观赏课；也没有古画可供十来岁的儿童观赏。

普通学校的图画科的目的不是养成专门画家。上图画课时一味令学生描画（尤其是临摹报纸上的漫画），是不适当的。有三千年文化遗产的古国，没有古画可给儿童观赏，是不应该的。

于是想起了美术和图画教育的联系的问题——尤其是为正在成长中的下一代整理美术文化遗产的问题。

中国没有像《阿缭奴喜卡》《骑灰色狼的伊凡王子》和《十字路口的勇士》等可供初级小学三年级学生观赏的绘画？我想一定是有的，不过没有人注意它们，没有人欣赏它们，更没有人为了正在成长中的下一代的艺术教育而整理它们。过去的美术专家们所注意的，所欣赏的，大都是成人所感兴味的，专家所能鉴赏的山水、仕女、花卉、翎毛。古董对初级小学生，好比烟酒对婴孩一样，毫不相关。

苏联的美术史，比较起我国来，短简得多。然而苏联的优秀的古典美术、古典音乐、古典文学，都已由专家选择，整理，而在教学纲领中指示了学生观赏用的作品。上述的三幅画，便是图画教学纲领所选定给初级小学生观赏用的。

我国美术年代悠久，史料丰富。三四世纪时代的中国画（如顾恺之等人的作品），到现在还赫然存在于世间。只因过去的统治者们大都糟蹋文化，过去的社会生活不安定，以致作品散失，湮没，没有系统的收藏、负责的保管和有计划的整理。这个责任，现在已经放在新中国美术专家和美术教育工作者的肩上了。

为人民大众观赏而整理美术遗产，这固然是重要的；但为学生观赏，尤其是为小学生观赏，也很重要。因为学校是拿这些作品当作教材，而由教师像前面节译的那么详细周到地指导儿童观赏的，其观赏比一般人民大众的观赏更为切实。

把中国自己的美术作品给小学生观赏，对于他们的爱国主义思想的培养具有极大的帮助！过去的崇洋思想，在文艺上——尤其是音乐和美术上——毁灭了我国人民的爱国心。在过去时代的学校里，民族音乐和民族美术被视为鄙贱的东西，学生唱的和听的都是洋腔，描的和看的都是洋画。在这情况之下，艺术的爱国主义思想哪里还有立锥之地呢？解放以来，情形就全不同了，我们有了很好的条件来进行民族美术遗产的整理和研究工作。我想，我们可以为孩子们分一部分心，给他们搞些优秀的美术作品欣赏，以培养下一代的民族自尊心和爱国主义思想。满足他们的欣赏要求，提高他们的欣赏能力。

我希望新中国的美术专家分一部分注意力在儿童身上：为了小学生的观赏而选拔优秀的古典作品，为了小学生的观赏而创作我国历史上民

族英雄、爱国志士等的绘画。我希望美术和图画教学发生关系，而为孩子们造福。

一九五四年三月十二日

---

[1] 本篇原载《美术》1954年4月号。

《钱君匋刻长跋巨印选》序[1]

钱子君匋富于美术天才，幼时在艺术师范学画，头角崭然，冠于侪辈。长而技益进，欲穷美术之源，由画进于书法，更进于金石，遂大展其才，自成一家。夫书画同源，而书实深于画，金石又深于书。盖经营于方分之内，而赏鉴乎毫发之细，审其疏密，辨其妍媸，非有精微之艺术修养，不足与语也。君匋于斯道揣摩有年，印谱斐然成章，其中刚柔浓纤，各尽其妙。当今艺术珍重民族形式之时君匋能专精于我国所特有之金石，实大有贡献于人民也。

一九五四年清明丰子恺书

---

[1] 《钱君匋刻长跋巨印选》系1985年2月上海人民美术出版社出版。本序言原为手迹制版。

《子恺漫画选》自序[1]

一九五四年秋天，人民美术出版社来信，提议刊印我旧作漫画的选集，并且教我自己选定。我对刊印表示同意，但要求由我请托王朝闻同志代选。因为我相信客观意见往往比主观意见正确；而且王朝闻同志前年曾经在《人民日报》上，发表过关于我的画的文章（此文后来收集在他的《新艺术论集》中），请他选画最为适当。人民美术出版社对我表示同意，王朝闻同志也慨允我的请求，这画集便选定了。

人民美术出版社和王朝闻同志都希望我自己写一篇序言，对读者谈谈我当时的创作经验；借王朝闻同志的话来说，便是要我说明我“怎么会发生《阿宝两只脚，凳子四只脚》这种作品的创作冲动”。他们的意思都是希望我的话能给读者作参考，帮助他们在生活中发见画材。

然而真惭愧，我创作这些画时的动机实在卑微琐屑得很，全然没有供读者作参考的价值。因为这无非是家庭亲子之情，即古人所谓“舐犊情深”，用画笔来草草地表现出罢了，其实全不足道。不过既蒙嘱咐，姑且把三十年前的琐事和偶感约略谈谈：

我作这些画的时候，是一个已有两三个孩子的二十七八岁的青年。我同一般青年父亲一样，疼爱我的孩子。我真心地爱他们：他们笑了，我觉得比我自己笑更快活；他们哭了，我觉得比我自己哭更悲伤；他们吃东西，我觉得比我自己吃更美味；他们跌一跤，我觉得比我自己跌一跤更痛……我当时对于我的孩子们，可说是“热爱”。这热爱便是作这些画的最初的动机。

我家孩子产得密，家里帮手少，因此我须得在教课之外帮助照顾孩

子，就像我那时有一幅漫画中的“兼母之父”一样。我常常抱孩子，喂孩子吃食，替孩子包尿布，唱小曲逗孩子睡觉，描图画引孩子笑乐；有时和孩子们一起用积木搭汽车，或者坐在小凳上“乘火车”。我非常亲近他们，常常和他们共同生活。这“亲近”也是这些画材所由来。

由于“热爱”和“亲近”，我深深地体会了孩子们的心理，发见了一个和成人世界完全不同的儿童世界。儿童富有感情，却缺乏理智；儿童富有欲望，而不能抑制。因此儿童世界非常广大自由，在这里可以随心所欲地提出一切愿望和要求：房子的屋顶可以要求拆去，以便看飞机；眠床里可以要求生花草，飞蝴蝶，以便游玩；凳子的脚可以给穿鞋子；房间里可以筑铁路和火车站；亲兄妹可以做新官人和新娘子；天上的月亮可以要它下来……成人们笑他们“傻”，称他们的生活为“儿戏”，常常骂他们“淘气’，禁止他们“吵闹”。这是成人的主观主义看法，是不理解儿童心理的人的粗暴态度。我能热爱他们，亲近他们，因此能深深地理解他们的心理，而确信他们这种行为是出于真诚的，值得注意的，因此兴奋而认真地作这些画。

进一步说，我常常“设身处地”地体验孩子们的生活；换一句话，我常常自己变了儿童而观察儿童。我记得曾经作过这样的一幅画：房间里有异常高大的桌子、椅子和床铺。一个成人正在想爬上椅子去坐，但椅子的座位比他的胸脯更高，他努力攀跻，显然不容易爬上椅子；如果他要爬到床上去睡，也显然不容易爬上，因为床同椅子一样高；如果他想拿桌子上的茶杯来喝茶，也显然不可能，因为桌子面同他的头差不多高，茶杯放在桌子中央，而且比他的手大得多。这幅画的题目叫做《设

身处地做了儿童》。这是我当时的感想的表现：我看见成人们大都认为儿童是准备做成人的，就一心希望他们变为成人，而忽视了他们这准备期的生活。因此家具器什都以成人的身体尺寸为标准，以成人的生活便利为目的，因此儿童在成人的家庭里日常生活很不方便。同样，在精神生活上也都以成人思想为标准，以成人观感为本位，因此儿童在成人的家庭里精神生活也很苦痛。过去我曾经看见：六七岁的男孩子被父母亲穿上小长袍和小马褂，戴上小铜盆帽，教他学父亲走路；六七岁的女孩子被父母亲带到理发店里去烫头发，在脸上敷脂粉，嘴上涂口红，教她学母亲交际。我也曾替他们作一幅画，题目叫做《小大人》。现在想象那两个孩子的模样，还觉得可怕，这简直是畸形发育的怪人！我当时认为由儿童变为成人，好比由青虫变为蝴蝶。青虫生活和蝴蝶生活大不相同。上述的成人们是在青虫身上装翅膀而教它同蝴蝶一同飞翔，而我是蝴蝶敛住翅膀而同青虫一起爬行。因此我能理解儿童的心情和生活，而兴奋地认真地描写这些画。

子愷漫畫選

以上是我三十年前作这些画时的琐事和偶感，也可说是我的创作动机与创作经验。然而这都不外乎“舐犊情深”的表现，对读者有什么益处呢？哪里有供读者参考的价值呢？怎么能帮助他们在生活中发见画材呢？

无疑，这些画的本身是琐屑卑微，不足道的。只是有一句话可以告诉读者：我对于我的描画对象是“热爱”的，是“亲近”的，是深入“理解”的，是“设身处地”地体验的。画家倘能用这样的态度来对付更可爱的、更有价值的、更伟大的对象而创作绘画，我想他也许可以在生活中——尤其是在今日新中国的生气蓬勃的生活中——发见更多的画材，而作出更美的绘画。如果这句话是对的，那么这些话总算具有间接帮助读者的功能，就让它们出版吧。

附记：王朝闻同志在百忙中替我选画，我衷心地感谢他。还有这画集的封面题字，是封面画中的阿宝（她现在叫做丰陈宝，已经是三十六岁的少妇了）的女儿朝婴所写的，她们母女俩代替我完成这封面，也是难得的事，不可以不记。

一九五五年元宵丰子恺记于上海

---

[1] 《子恺漫画选》系1955年11月人民美术出版社出版。

中国美术家应该知道中国美术史[1]

我看到有些中国美术工作者不知道中国美术史。问他吴道子、顾恺之是怎样的人，马远、夏珪的画怎么样，他们都不能回答，甚至连这些人姓名都不知道。唐伯虎他们也许知道，因为在小说戏曲中听到过；八大山人他们也许知道，因为在茶壶上看到过。

听说：曾经有一次外国的美术家到中国来，碰到一位中国美术家，就向他“请教”中国画情况。这位中国美术家瞠目不知所对，使得这位外国美术家很吃惊。原来这位外国美术家所知道的中国画情况，比这位中国美术家——而且是画家——所知道的多得多。这真是国际的笑话。

造成这笑话的原因，我想一则在于过去的崇洋思想没有根除，使中国人自己看不起自己的美术遗产，因而不屑顾问。二则在于过去的技术主义，使有些画家变成了漆匠，不学无术。三则在于中国还没有好好的中国美术史，使美术工作者无从学习。所以现在我们首先应该有一部好好的中国美术史，而且要求所有的中国美术工作者都来学习。同时还要有中国古代名画的复制品，来配合这美术史，使美术史不致成为空洞的理论，而便于学习。

---

[1] 本篇原载《美术》1956年6月号。

雪舟的生涯与艺术[1]

一 雪舟的生涯

雪舟姓小田，名等杨，是十五世纪日本最伟大的画家。他的别号很多，像备溪斋、雪谷轩、米元山主、渔樵斋、扶桑、紫阳、杨智客等，但是一般都称他为雪舟。他是日本备中赤滨人，生于一四二〇年即日本应永十七年，正是日本所谓室町时代，十二三岁的时候就在井山的宝福寺里做了和尚。然而他从小喜欢绘画，不肯修行佛法。他的师父屡次训诫他，要他摒除绘画而修佛法，他始终不听。后来师父看见他的画技非常高明，知道他富有美术天才，就不再干涉他，让他做一个“画僧”。当时在日本，僧人长于绘画的很多，画僧是当时日本艺苑的一种特色。

后来雪舟离开宝福寺，来到京都，入当时有名的相国寺，从洪德禅师为师。以后他又到镰仓，向当地建长寺的画僧玉隐永玙学画。雪舟的别号之一渔樵斋，就是他的禅师兼画师玉隐永玙给他取的。当时日本有两个大名鼎鼎的画僧，一个叫如拙，一个叫周文。这两人年纪比雪舟稍长些，在画坛上出名也比雪舟早些。雪舟的绘画就是师法这两人的。周文也是相国寺的禅僧。雪舟曾经直接向周文学习画技，然而青出于蓝，他的艺术的成就比上述两人更大。如拙——周文——雪舟，是当时日本画坛上一脉相承的三位主将，也是日本美术史上极重要的一个画派，叫做“宋元水墨画派”。这画派到了雪舟而集大成，所以雪舟是日本宋元水墨画派的代表人物。

日本应仁元年，即公元一四六七年，雪舟四十八岁的时候，日本政府派使者西渡中国，雪舟就和他的弟子秋月搭船来到大陆上。他一向研

究中国画道，现在来到中国，希望到这水墨画的发祥地来穷其源泉。这一年是中国明宪宗成化三年，正是中国画院最隆盛的时期。所谓画院，是朝廷任命画家为职官的地方。中国五代时就有这制度。到了宋朝，画院更盛，政府设置翰林图书院，罗致天下画家，封赠官衔，优加秩禄，规模甚大。元朝不设画院。明朝恢复了宋朝的旧制，盛况不减于宋朝。宪宗以前的宣宗时代，有宣德画院，其中有当时名画家倪端、戴文进、李在、谢环、石锐、周文靖等。宪宗的成化画院里有吴伟、吕纪、吕文英、王谔、林时詹等画家。宣宗和宪宗以后的孝宗，都自己擅长绘画，宪宗亦酷爱绘画。世界上从古以来对于绘画的看重，恐怕无过于这时候的中国了。雪舟来到中国，躬逢其盛。他到了北京，就向宣德画院的画家李在学习。李在是南宋马远、夏珪一派的画家，正是日本的水墨画所宗的一派。雪舟又向其他画家如张有声等学习。元代画家高克恭是雪舟所私淑的。

雪舟离开北京，南游江浙，来到宁波，就在宁波四明山天童寺当了和尚，名为天童第一座。他一面做和尚，一面抚摹中国古来大画家如马远、夏珪等的真迹，深深地探究了宋元画道的要义，同时他又从事创作，大大地发挥他的画才。然而雪舟认为仅仅学习中国大画家的笔墨，不能满足他渡海西来追求良师的愿望。他是富有天才的人，他看到了中国历代绘画杰作，尤其是看到了大陆上的名山大川的风光，就在画道上恍然大悟，认为“师在于我，不在于他”，中土的大自然景色是更可贵的良师。于是他一面观摩中国历代的大作，一面遨游大陆上的名山大川，直接师法现实。此后他的画技大大地进步，到处获得中国人的称誉。宪宗皇帝闻其名，曾经“敕令”雪舟入宫，任命他绘制礼部院中堂的壁画。画成之后，明朝君臣对这壁画大加赞赏。当时的士大夫争先恐后地敬求雪舟的墨宝，雪舟的名声大噪于中国。雪舟在中国所作的画，大都用扶桑、紫阳、等杨等笔名。

一四七〇年，雪舟五十一岁的时候离开中国，回到日本。[2]他在本国的丰后地方建造一所楼阁，叫“天开图画阁”。他就住在这里面研究绘画，把中国的画道传授给学者。百年来支配日本画坛的宋元水墨画，由于雪舟的宣扬，更加普遍盛行，技术亦更加进步，日本水墨画到这时候可谓登峰造极了。后来雪舟离开丰后，到山口地方隐居。他晚年迁居到石见国，住在益田的大喜庵里，就在这庵里“示寂”，时在日本永正三年八月八日，即公历一五〇六年，享年八十七岁。

雪舟的生涯大约如上。他是日本室町时代最有名的画家，同时又以造庭著名于时。造庭就是布置庭园，日本人一向很讲究这种技术。庭园的布置法，与画道相通，所以这位名画家又是造庭名手。当时在日本，雪舟设计的庭园处处皆有。

最后，还有一个和雪舟留明有关的逸话，也可以表示这位大画家的性行：他在中国的时候，有人请他画一幅日本风景图，他就写了一幅日本田之浦的清见寺风景图以应雅属。后来雪舟回国，有一次经过清见寺，看见寺的附近并没有宝塔，而他在中国时所写的那幅画里是有一个宝塔的。这宝塔是原来有过而后来坍塌了的，还是根本没有而由画家想象出来的，不得而知。总之，画和现实不符了。雪舟认为这是他的绘画上的一个大缺憾。为了弥补这缺憾，他就自己拿出钱来，在离开清见寺十九町（町是日本尺度名称，一町约合一〇九公尺）的地方建造了一个宝塔。他认为这样才完成了他对那幅画的责任。这是很有意义的一个逸话。

二 日本画和中国画的关系

为了要阐明雪舟的艺术，不得不把产生雪舟的时代背景从头至尾说一说。

日本这个国家，很早就和中国交往。日本文化的源泉出自中国。这一点，只要看日本的文字就可想见。在日本很早的推古时代，中国南北朝的文化经过了朝鲜而输入日本，这还是间接的交往。公元二八五年，即晋武帝太康六年，百济王仁率织工并携《论语》及《千字文》至日本，这便是中国文化直接输入日本的开始。自此以后，在晋朝和隋朝，日本常常派使者到中国来。到了唐朝太宗贞观四年，即公元六三〇年，日本置设一种职官，叫做“遣唐使”，专司和中国交往的事，也就是专门来采访大陆文化的。所以到了推古时代以后的白凤时代，日本的文物制度完全模仿唐朝。白凤时代的日本画完全作唐画风。天平时代的元明天皇依照唐朝制度在奈良建设大规模的平城京。天平时代的艺术也完全是唐朝艺术的模仿。平安朝，日本派空海、最澄两个僧人出使于唐，带了许多中国绘画（其中多数是佛像画）回国。后来又继续派人入唐，这些人被称为“入唐八家”，即空海、最澄、常晓、圆行、圆仁、惠运、圆珍、宗叡。故奈良时代盛行的绘画，是唐风的密教[3]佛画。唐朝画家李真等所作的“真言五祖像”就在这时候传入日本，这就开辟了日本肖像画的传统。这时代的日本画叫做“大和绘”。大和绘的根源是唐画。日本美术编者田中一松说：“大和绘中平稳起伏的山峰，郁郁苍苍的树林，其趣致与式样殆不出唐画范围。”[4]到了镰仓时代，宋代艺术变成了日本艺术的模范。如田中一松所说：“从来日本艺术的变迁，常有待于大陆艺术的刺激和感化。当时鞭策镰仓新兴精神而引起新兴艺术运动的，是宋代艺术。宋代一反唐代的华丽倾向，一面发挥淡雅之趣，一面作强力的表现。此风对于我国藤原以来的艺苑感化甚深，终于促成了镰仓新兴艺术的抬头。由唐代艺术倭化而成的藤原艺术传统虽然还是存在，但是已经失却其固有的特质了。”[5]镰仓时代的日本绘画不但画风仿宋，连画的题材也完全一样：例如罗汉、白衣观音、出山释迦、达摩祖师、布袋和尚、寒山、拾得、铁拐李等，都是日本释道画的主要题材，都是抚宋元本的。

十二世纪初，北宋画院体发达到了顶点，文人画升到了最高阶段。这种画风就随着佛法输入日本。一一六八年，即日本仁安三年，日本派荣西、重源两僧人出使于宋。此后遣使不绝，都是来采访佛法及文化的。这时候日本禅宗和南宋禅宗有了直接联系，这是南宋文化输入日本的最大通路。中国画流传到日本的很多。一三六五年校订的“佛日庵集藏”中，就有宋元画二七八幅，其中包括人物图一一五幅，花鸟野兽画九一幅，山水画七二幅。山水画中包括牧溪、夏珪、玉碉、张汝芳、梁楷、马远、李龙眠、宋徽宗、任月山、曜卿之、孙君泽、王摩颉、马麟、钱瞬举等的作品[6]。一四〇一年，当中国明朝，日本派商人肥富及僧人祖阿到中国来通商，两人运去中国画极多。日本相阿弥所撰的《君观台左右帐记》中，列记着一六〇位中国画家的姓名，其中宋元画家占有大多数[7]。他们对于南宋画院的马远、夏珪一派，最为尊崇；牧溪、梁楷、玉碉等的富有禅味的作品亦颇受鉴赏。日本的山水画家大都是宗奉这等中国画家的。雪舟的前辈如拙便是马、夏一派的画家。周文的构思和笔致，完全出于南宋画院体。雪舟从如拙和周文间接地学习中国画，又到大陆上来直接地学习中国画，因此成了日本水墨画派集大成的作家。

雪舟以后，即日本足利时代末期，日本画进入了中国画模仿的第二阶段。当时盛行的画派叫做“狩野派”，是画家狩野正信所领导的。狩野派一方面模仿中国画，一方面发挥日本固有的画趣。雪舟的水墨派的清新淡雅，到了狩野派而变成了绚焕灿烂。这就引起了其次的桃山时代的以装饰味为特色的日本画。这时候的日本画专重形状色彩的美丽，往往花卉布满画面，不留余地。所谓“浮世绘”，便是桃山画坛的一种流派。然而在这时代，水墨画仍不衰亡，远汲雪舟之流者，有名画家云谷等颜、长谷川等伯。这两人私淑雪舟，传述他的笔意。等伯的画尤富于宋

元风。那种装饰味的桃山绘画，到了德川时代末期又渐渐为日本人所唾弃，日本画风又复归于水墨派。当时有名的画家探幽、山乐，皆倾向于宋元画。海北派的雪友，曾我派的二直庵、云谷华益、长谷川春信等，皆抚摹足利以来的宋元风，作遒劲的描写。后来私淑雪舟的画家极多，以画鹰及水墨山水有名的雪村，是其著者。

如上所述，可知日本画和中国画的交往非常复杂，关系非常亲密，雪舟就出现在这样的时代背景上。宋元画给予日本画的影响尤多。雪舟是宋元画的最热心的传道者，也是日本水墨画派最首要的代表者。这使得我们中国人在纪念雪舟的时候感到特别亲切。

三 雪舟的艺术

日本美术论者沟口祯次郎说：“从当代先驱者如拙、周文以至宗湛、蛇足，都是禅僧，这是最可注目的一点。正因为如此，所以东山时代的绘画大都富有禅味。而此等画僧之中，在修禅和画技两方面都有代表性的，其惟雪舟。雪舟之所以为雪舟，正在于他能够全部咀嚼宋元画风，一线一划亦必遵循其法格。……要之，东山艺术的骨髓，在于消化宋元画，在遒劲秀拔的笔墨之中表现富于禅味的画趣。集大成于一身者，实为雪舟。”[8]

前面说过，日本水墨画的先驱者是如拙和周文两禅僧。如拙专工于清劲的水墨山水，周文更进一步地研究中国画。这两人都是替雪舟创立根基。周文有一个门人小粟宗湛，亦入相国寺为僧，其画略似周文。还有一个用中国姓名的画僧，叫做李秀文，其画常与周文的画混同。李秀文的儿子曾我蛇足也是周文的门人，其画也宗周文。这许多学生之间最突出的是雪舟。

由此可知雪舟的画是富有禅味的水墨画。他的画大都用简单而刚强的笔法，象征地表现出自然景物。他作画往往不描画面的全部，而留出很多的空白地位，使观者感到空廓和深远。这就是所谓禅味。然而“禅味”这个名词深奥玄妙，拿这两个字来说明绘画不容易说得明显。现在我想加以较切实的说明，替雪舟的画试作一个较具体的解释。雪舟的画有四点特色：

第一，雪舟的画布局灵秀。日本画大都富丽豪华，一幅画中填得满满泛泛，不留余地。雪舟的画法一反此种“大和绘”风，物象大都布置得很疏朗，画面常常留很多的余地。而这些余地绝不使观者觉得空闲，反之，觉得全靠有这些空地，主题表现得更加强明。这正是雪舟构图巧妙的地方。中国画家大都擅长这种灵秀的经营布置法，宋元文人画尤加讲究此道。雪舟博览中国名画，深深地体会了这个诀窍。所以他的画不但在日本画坛上别开一新天地，就是在中国，也是列入上乘的。

第二，雪舟的画设色淡雅。日本的绘画，所谓“大和绘”，大都绚焕灿烂，金碧辉煌。在雪舟以后的桃山时代，这倾向尤其显著。那时的画家很喜欢屏障画，画得非常华丽，具有浓厚的装饰风味。雪舟则一反此种“大和绘”风，专研一色的水墨画。即使是着色的画，色彩也很淡雅。水墨画在中国也是后起的，在宋元时代特别盛行。向来的说法，以为这是绘画受佛法的影响，即所谓富有“禅味”。然而从美术研究说来，水墨画的成立自有其色彩学的根据：黑色是由红黄蓝三原色等量混合而成的，黑色之中包含红黄蓝三原色，所以墨色是一种圆满具足的色彩。这种色相最饱和，最耐看，最富有独立的资格，最宜于用以作画。雪舟的画大部分是水墨画，色彩都很淡雅。这在日本画坛上也别开生面，富有一种朴素的美。

第三，雪舟的画用笔遒劲有力。日本的“大和绘”大都是工笔画。比

雪舟的水墨画略后兴起来的“狩野派”和“土佐派”，便是工笔画的著例。桃山时代的装饰风日本画，用笔尤工。工笔画的好处是精致，粗笔画的好处是有力。雪舟的画大都是粗笔画，他的线条往往描得很粗，很刚强。我们细看他的作品，可以想见他作画时的大胆，落笔不改，一气呵成。有些地方毛笔枯了，也听其自然。他的作画，可说是同用毛笔写字一样，信手挥毫，不加矫饰。所以他的画中的线条都遒劲有力，简直像一根一根的铁丝。这也是中国画的特色。我们中国自古有“书画同源”之说，中国画法是同书法同一源流的。试看我国的篆字，有几个象形文字，简直就是一幅小小的简笔画或漫画。看了雪舟画中的线条，使人想起中国的篆字，使人感到宋元画的气息。

第四，雪舟的绘画的最可贵的特色，是其现实风。前面说过，雪舟留学中国，从李在、张有声等画家学画，后来他认为仅学中国画家的笔墨，不能满足他的愿望。于是遍游我国名山大川，向大陆上的大自然学习画法。这一点是雪舟艺术最可贵的特色。雪舟之所以为雪舟，要点正在于此。绘画原来是现实世界的美的表现。画家的研究对象是大自然，是现实世界。倘使离开了现实世界，而从书本上、笔墨上钻研，便是舍本逐末，决不能有伟大的成就。所以自古以来的伟大画家，没有一个不是师法自然，从现实出发的。师傅和范本不过是学画的一种参考。雪舟是悟得这绘画真诠的。中国明代绘画古典遗产十分丰富，画院人才济济，但这些都不能使雪舟满足。因此他就发心遨游名山大川，从现实世界中学习绘画。换言之，从写生学习绘画，他的见识的高远实在令人钦佩！英国人劳伦斯·平云（Laurence　Binyon）曾说：“伦勃兰特[9]当引雪舟为知己。伦勃兰特能用芦苇笔和乌贼墨制的褐色颜料来画寥寥数笔，而表现景物的神态……雪舟能运用毛笔的力量来使人惊奇。他突然地、使劲地、猛烈地下笔，似乎无心于构成形态，然而一切物象都生动活跃，仿佛魔术的表演。”[10]德国人格洛斯（Ernst　Grosse）曾说：“雪舟

的画能把实物浑然地表现出来。”[11]这两位西洋人对雪舟的绘画的这几句评论是十分中肯的。不过平云关于雪舟也有不中肯的见解。譬如他说：“他决心到中国去，希望在这艺术的发源地得到新的灵感。但是使他惊奇的是：他向别人学得的少，而他教别人的多。”这完全是不正确的见解。只要看本文所引日本人自己的话，就可证明这话的不正确。我们总不能说雪舟是到中国来教画的。我们只能说，雪舟留学中国，从名山大川学得的比从明朝画家学得的更多。可知雪舟西游中国，师法明朝画家还在其次，主要的是到大陆上来“写生”，来“体验生活”。这种体验使雪舟的绘画富有现实作风，使雪舟突出于东方画坛，而在文化艺术上获得了国际的地位。

---

[1] 本篇原载1956年7月上海人民美术出版社《雪舟的生涯与艺术》一书，原文结尾处还有“图版说明”一节，今删。

[2] 关于雪舟留明的年代，没有明确的记载。日本人所编的《世界美术全集》（旧版）第18卷第21页上说：雪舟于应仁元年，即1467年（48岁）渡明。同书第17卷第58页上又说雪舟渡明是宽政四年或应仁二年，归朝是文明二年。日本《国民百科大辞典》第七册第11419页上说，雪舟于文明二年归朝，时年五十一岁。照年龄计算，雪舟留明大约是四年。但《国民百科大辞典》同页上又说他留明二年。究竟几年，不能确定。——作者原注

[3] 密教，或称密宗，或称真言宗，是佛教里的一派。——作者原注

[4] 见日本《世界美术全集》（旧版）第10卷第25页。——作者原注

[5] 见日本《世界美术全集》（旧版）第13卷第23页。——作者原注

[6] 见日本《世界美术全集》（旧版）第15卷第93页。——作者原注

[7] 见日本《世界美术全集》（旧版）第17卷第6页。——作者原注

[8] 见日本《世界美术全集》（旧版）第17卷第9页。——作者原注

[9] 伦勃兰特〔伦勃朗〕（Rembrandt，1607—1669）是荷兰名画家。——作者原注

[10] 原文载劳氏所著之《远东绘画》（《Painting in the Far East》）。——作者原注

[11] 原文载格氏所著之《东洋水彩画》（《Die Ostasiatische Puschmalerei》）。——作者原注

费新我《草原图》读后感[1]

费新我兄远游内蒙古，回来后不久，带了一幅《草原图》长卷来给我看。这手卷长凡五丈，他把此次旅行写生中所见的内蒙古人民生活及漠北风景巧妙配合，演成这五丈长的手卷。我从头至尾看了一遍，仿佛身历其境，眼界为之一新。古人有“卧游”之说，我现在正是“坐游”内蒙古。我“游”毕之后立刻想起了斛律金的《敕勒歌》：

“敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫。风吹草低见牛羊。”我就把“天苍苍”以下三句题在这长卷的末端了。我幼时读这古歌时，只是想象漠北旷野的光景而已。今天在这《草原图》中看到了实景的写生，觉得这诗句真是名文，而新我兄这画图真能传神！不然，怎么会使我看了画立刻想起幼时所读的诗句来呢。

长卷这种绘画格式，恐怕是我们中国所特有的吧。西洋有panorama，意思是“一览图”、“全景”。但我们的长卷似乎又和panorama不同，艺术趣味更加丰富。我以前看见过古人的《长江万里图》和《清明上河图》，现在看见了这位现代画家的《草原图》，觉得我国这个美术优良传统毕竟还保存着。我读了新我兄这幅《草原图》，仿佛看到了内蒙古的《清明上河图》。

新我兄的笔法自有他独得的特色：线条遒劲，用笔单纯明快。他的线条像书法，他的用笔像速写。这也可说是我们中国美术的优良传统之一。仔细吟味，其中显然含有西洋风成分；然而这西洋风并不破坏中国格调，却反而相得益彰，使这幅《草原图》表示了新时代中国画的倾向。

我个人对这幅《草原图》更有一种可亲的感觉。因为三四年前我曾经和青西及丰一吟三人根据俄文本合译蒙古作家所著的《蒙古短篇小说集》。本来蒙古人民共和国与内蒙古自治区有许多相同的地方，我没有到过内蒙古，更没有到过蒙古，翻译的时候但凭作者的文字描写而想象漠北风光，常常觉得是一种缺憾。现在看了这幅内蒙古《草原图》，仿佛得到证实，“啊，原来如此！”那短篇小说中有这样的描写：

……眺望远山的淡淡的轮廓、篷帐中发出的烟气、放牧的羊群、马群、缓步跟随羊群的骑马牧人，或者全速力奔驰而把轮索投到马群中被注目的马的项颈上去的骑马牧人。……（第五九页）

……光秃的断崖。它的白皑皑的山岭耸入青空，而山麓隐没在草原的烟雾里面。崖石嶙峋的斜面曝露在灼热的太阳底下，热得连手都不能碰。几乎没有植物，只是在峡谷里和北面的斜坡上可能找到一些矮草。这个地方车子简直无法通过。因此住在这一带的游牧者没有车辆。一切笨重的物件都由牲畜来驮运。……（第八〇页）

青的水，绿的草，白的石头——这一切构成了美丽的图案，可以用来点缀在节日穿的服装上面。（第八一页）

诸如此类的文字描写，现在都被《草原图》的造形表现所证实了。我想：如果我能够早点看到这《草原图》，也许我的译笔还要生动些。

1957年5月于上海

---

[1] 本篇原载1957年6月18日《人民日报》。

《李叔同歌曲集》序言[1]

音乐出版社为了纪念最初介绍西洋音乐到中国来的李叔同先生，嘱我选编一册李先生的歌集，我欣然应命，就在大暑中完成了这工作。

我选编这歌曲集的目的，主要是为了保存世纪初的中国音乐文献，不是专为供给青少年唱歌材料。因为这集子里所载的歌曲中，有一部分是不宜给青少年歌唱的。在旧时代，文艺界普遍存在着消极的、悲观的情绪。李先生生在晚清的黑暗时代，所以他的歌曲中有几首含有感伤的、超现实的、出世的情绪（例如《悲秋》、《长逝》等），是现代青少年所不宜歌唱的，只能当作过去时代的音乐文献来保存，然而也有积极的、乐观的、愉快的歌曲（例如《大中华》、《春游》、《春景》、《冬》、《秋夕》、《送出师西征》、《西湖》、《采莲》等），适于作为学校唱歌教材。

李先生曾经多年在东京研究音乐，主要的是钢琴音乐，世纪初二十年代我在杭州第一师范从李先生学习音乐的时候，曾经听他弹奏过他自己作的奏鸣曲，然而那时候他已经不以钢琴家自任，而全心全意地当师范学校音乐教师，所以不再继续研究钢琴，而专心于谱制作为教材的歌曲，这集子里所收的，便是他当时的教材的一部分，换言之，便是他教我唱的歌曲。这里面包括他的作曲、选曲（所选的大都是西洋人的作曲。第一首《大中华》，我记得是培利尼〔贝里尼〕—Bellini的作曲。其余的我记不清楚，手头亦无书可查，所以暂时不标作曲者姓名）、作词、配词。然而他的作曲不多，大多数是作词或选曲配词。这里所收的，绝大部分是从我三十年前所编的《中文名歌五十曲》（开明版）中选出来的。此外李先生还谱制了不少歌曲，但事隔多年，又曾经战乱，

学生们所保存的讲义都已散佚，难于搜集。此次我编这集子，曾经发许多信向当年的老同学征求讲义，然而一无所得。只有吴梦非兄帮助我在《中文名歌五十曲》中改正了几点错误。我记得，梦非兄也记得，李先生作曲作词的，还有一首叫做《隋堤柳》，末了一句是“谁家庭院笙歌又”。然而遍求不得全曲，无法选入，诚为憾事！希望将来能够找到并补入。[2]

音乐出版社要我照《中文名歌五十曲》一样作补白画并手写歌词，我都乐愿。但这些画是“补白”，是装饰的，不是替歌曲作插画。所以《悲秋》的补白画并不悲哀，《长逝》的补白画并不感伤。

这书所得的稿酬，将全部用在纪念李叔同先生的建筑物上。

一九五七年八月十四日丰子恺记于上海

---

[1] 《李叔同歌曲集》（丰子恺编）系北京音乐出版社1958年1月出版。

[2] 《隋堤柳》载于1906年李叔同在日本编的《音乐小杂志》第1期，现已找到。

看了齐白石先生遗作展览会[1]

我看了齐白石先生遗作展览会，觉得有一种特别亲切之感，远胜于看西洋画展览会。原因是为了我是中国人，而齐白石先生的画是纯粹的中国画，趣味投合的缘故。但我觉得齐白石先生的画比别的中国画更加可爱。原因是为了他的画中最富有中国画的特色的缘故。

中国画的特色之一，是单纯明快。齐白石先生的画，大多数是寥寥数笔，单纯明快的。我最注意这画展中的人物画，例如《却饮图》、《歇歇图》、《上学图》、《戏耍图》等。这些画中的人物，都只寥寥数笔，而且头大身矮，姿态奇特。然而神气活现，印象明快。我曾对着这些作品想：要画得细致果然难，然而要画得简单更难；要画得同实物一样果然难，然而要画得不同实物一样而又肖似实物更难。这里有一个关键，就是深入观察现实，大胆地删去其琐屑而捉住其要点，这才能使对象简单化，明快化。齐白石先生决不是不会画细致的工笔画而只会画简单的粗笔画。试看他画的蝴蝶，非常细致；试看他画的《黎夫人像》，竟工细到不能再工细的地步。可知他的简笔画是经过深入观察、千锤百炼而得来的成果。这正是中国绘画的特色之一。

我看了齐白石先生的画，容易想起小时候玩的玩具：泥龙、泥娃娃、泥老虎、泥鸡等。这些玩具上面用粗笔画着大红大绿的花样，大都是单纯明快，怪可爱的（最近邵宇同志所编《来自民间的艺术》，选绘尤为精妙）。这些玩具上的画，是我国民间的无名画家的创作。齐白石先生的功夫当然比他们更深，所以使人看了有特别亲切之感。

“单纯明快”；“从群众中来，到群众中去”——这是我看了齐白石先

生遗作展览会的感想。

一九五八年四月二日

---

[1] 本篇原载1958午4月3日上海《解放日报》。

为儿童作画[1]

鲁迅先生是很重视儿童读物的，他也很注意给儿童看的图画。他说过：“孩子是可以敬服的，他常常想到星月以上的境界，想到地面下的情形，想到花卉的用处，想到昆虫的言语；他想飞上天空，他想潜入蚁穴……所以给儿童看的图书就必须十分慎重，做起来也十分烦难。”(《且介亭杂文》人民文学出版社，第三十七页）

这段话是值得为孩子们写书作画的人永远记住的。

儿童对绘画喜欢“叙述”；儿童画是一种形象化的“故事”。所以我们要替儿童作画，要创作适于儿童欣赏的绘画，宜乎选取有内容可叙述的故事画。详言之，仅乎形状、色彩、线条、笔法很美丽，而内容简单、贫乏、虚空，例如西欧印象派之类的绘画，描写几个稻草堆或一片水光和几朵睡莲的绘画，是儿童所不感兴味的，同时也是对他们没有益处的。反之，形状色彩很美丽，同时内容又很丰富，例如列宾的“不期而至”、列舍特尼科夫的“又是一个两分”等，才是儿童所感兴味而对他们有益处的绘画。广义地说，绘画不一定要有一个故事，只要不专讲形式而“言之有物”，都是儿童所喜爱而富有教育意义的绘画。

在我国数千年的历史中，有许多可敬可爱的英雄人物和动人的事迹，其中有许多是儿童所能了解而富有教育意义的画材。特别是在轰轰烈烈的解放战争中，例如刘志丹、刘胡兰、黄继光等无数可歌可泣的英雄事迹，和在辉煌灿烂的社会主义建设中，工农业各个方面涌现出的可惊可喜的新气象与新人物，都需要画家们去选择并创作出作品来给儿童们看。在寓言和童话方面，在我们中国也多得很。举最普通的来说，例

如鹬蚌相争、愚公移山、守株待兔、中山狼等等，都是儿童所感兴趣的，都是儿童欣赏画的好题材。总之，不论古今中外，凡是内容意义符合于儿童五爱——爱祖国、爱人民、爱劳动、爱科学、爱护公共财物——的故事，都可以创作出各种形式的美术作品来，供给广大的儿童们欣赏。

画家们，为儿童多创作些作品吧！

---

[1] 本篇原载1958年5月31日《人民日报》。

回忆儿时的唱歌[1]

我所谓儿时，是指前清宣统二年至民国二年（1910—1913年）的期间。这时候科举已废，学堂初兴。我在故乡浙江石门湾的新办的小学堂里所唱的歌，大都是沈心工编的《学校唱歌集》里的歌曲。学校从嘉兴请来一位唱歌（兼体操）教师，叫做金可铸先生（平湖人）。他弹着一架三组风琴，教我们一班十三四岁的学生唱歌。这是我们最初正式学习唱歌，滋味特别新鲜；所唱的歌曲也特别不容易忘记。直到五十年后的今天，我还能背诵好几首可爱的歌曲。现在根据回忆默写三曲在下面（沈心工编的书，现已不容易找到了）。

我每逢回忆此种歌曲，总觉得可爱。倒并非为了留恋我的儿时，却是为了这些歌的确好。例如《扬子江》，旋律豪壮、奔放，歌词押韵确切自然，现在唱起来也并不逊色。《女子体操》本来不是我们男孩子唱的，但那时因为歌曲很难得，我们的学校里虽然没有女学生（吾乡小学校男女同学，是后来的事。我儿时学校不收女生），我们男孩子也照样地唱。现在回想觉得好笑。但这首歌词实在作得很好。那时候，半世纪前，沈心工先生就勉励女子求学问，锻炼身体，并且预言了二十世纪中的女性英豪。至于第三曲，诫儿童不可采花，在现在也还是有意义的。沈心工先生的《学校唱歌集》中的歌曲，我们几乎全部都唱，但有许多现在记不清楚了。

扬 子 江

G调 $\frac{2}{4}$

沈心工作歌词

1·1 1 2 | 3·3 3 2 | 1·1 1 6 | 5 - | 6·6 5 6 | 1·2 3 |
长长长， 亚洲第一 大水扬子 江。 源青海兮 峡瞿塘，

2·2 1·2 | 3 - | 5·5 5·5 | 5 6·5 | 3·1 2·3 | 2 - |
蜿蜒腾蛟 蟒。 滚滚下荆 扬，千里 一泻黄海 黄。

1·2 3 3 | 2 2 5 5 | 3 3 2 2 | 1 - ‖
润我祖国 千秋万岁 历史之荣 光！

女 子 体 操

C调 $\frac{4}{4}$

沈心工作歌词

1·3 5 i | 6 i 6 5 - | 4·5 3 1 | 2 - 1 - | 5 5 4 4 |
娇娇 这个 好名 词， 我们 决计 不 要！ 我既要我

3 5 3 2 - | 5 5 4 4 | 3 5 3 2 - | 1·3 5 i | 6 i 6 5 - |
学问 好， 我又要我 身体 好。 超超二十 世纪 中，

4· 5 3 1 | 2 - 1 - ‖
吾 辈也是 英 豪！

我儿时所唱的，另外还有一个歌曲，我记得很清楚。那便是李叔同

先生作的《祖国歌》。一九五七年三月七日《文汇报》上黄炎培先生谈李叔同先生的文章中也曾引证这歌曲，是李先生手写的。

祖 国 歌

C调 $\frac{4}{4}$

李叔同作歌词

6 6 2 5	4 – 1 2	4 – 2 4	4 6 5 –	6 6 2 5
上下数千	年，一脉	延，文明	莫与肩。	纵横数万
4 – 1 2	4 – 6 5	4 2 1 –	i i 6 6	i i 5 –
里，膏腴	地，独享	天然利。	国是世界	最古国，
6 5 4 4	2 4 5 –	6 5 5 6	i – i 2	4 – 2 4
民是亚洲	大国民，	乌乎大国	民！乌	乎，唯我
4 2 i –	i 2 i 6	5 – 5 6	i – i 2	i 6 5 –
大国民！	幸生珍世	界，琳	琅 十倍	增声价。
5 i i 5	6 5 4 –	2 4 1 2	4 6 5 –	5 i i 5
我将骑狮	越昆仑，	驾鹤飞渡	太平洋。	谁与我仗
6 5 4 –	6 6 2 5	4 – 1 2	4 – 6 5	4 2 1 –
剑挥刀？	乌乎大国	民，谁与	我 鼓吹	庆升平？

那正是外患日逼的时候。中国在各国的侵略之下，简直有些支撑不住。一八九四年甲午之战，败于日本。一八九五年割地赔款，与日本讲和。一八九七年德占胶州湾。一八九八年英占威海卫，清廷发生戊戌政变。一八九九年法占广州湾。一九〇〇年八国联军占北京，一九〇一年订约赔款讲和。那时候的有志青年，大家忧心忡忡，慷慨激昂地发挥他们的爱国热忱。李叔同先生这歌曲便是在那时候作的。[2]这时候李先生

刚从日本回来，在上海杨白民先生所办的城东女学中教音乐。这歌曲在沪学会的刊物上发表之后，立刻不胫而走，全中国各地的学校都采作教材。我的故乡石门湾，是一个很偏僻的小镇，我们的金先生也教我们唱这歌曲。我还记得：我们一大群小学生排队在街上游行，举着龙旗，吹喇叭，敲铜鼓，大家挺起喉咙唱这《祖国歌》和劝用国货歌曲。那时我还不认识李先生，也不知道这歌曲是谁作的。直到我在小学毕业，考入杭州两级师范[3]，方才认识李先生，方才知道我们以前所唱的《祖国歌》原来就是他作的。

记得当时的同学少年们对这《祖国歌》有两种看法：有一种人认为这歌曲“村俗”，不喜欢它。因为那时侯提倡“维新”，处处模仿“泰西”，甚至盲目崇洋。所以他们都喜欢唱沈心工先生的歌曲（旋律是采自西洋和日本的），而不喜欢这首纯粹中国风的歌曲。原来这歌曲的旋律是中国民间所固有的。我幼时请一个卖柴的叫做阿庆的人教胡琴，那人首先教我拉这曲子，其曲谱是“工工四尺上，合四上，四上上工尺……”。人们常常听到这曲调，因此视为“村俗”。还有一种人和他们相反，认为这曲子好听，容易上口。但在少年中这种人是少数，而多数是普通的成人。现在回想，我觉得李先生取民间旋律来制作爱国歌，这大胆的创举极可钦佩！多数普通成人爱听这《祖国歌》，就证明这歌曲的群众性很强。换言之，这曲调合乎中国人胃口，具有中国的民族性。可惜那时崇洋习气很盛，李先生提倡以后没有人继续发展这创作路线，以致中国的音乐深入洋化，直到近年才扭转过来。李先生这《祖国歌》可说是提倡民族音乐的最早的先声。

好 朋 友

C调 $\frac{4}{4}$

沈心工作歌词

6 6 5 –	6 6 5 –	3 3 3 5	6 – · 0	5 5 3 5
好朋友，	好朋友	大家牵了	手。	大家牵了
6 – 5 3	2 2 3 1	5 – · 0	6 6 7 7	6 – 5 5
手，花园	里边慢慢	走。	好花心里	爱，爱花
$\dot{2}\,\dot{2}\,7\,\dot{2}$	6 – · 0	5 – 3 –	5 5 6 –	5 3 $\dot{2}$ $\dot{3}$
不可随意	采，	留 在	枝头看，	比在手里
$\dot{2}$ 7 6 –	5 – $\overset{\frown}{5\,3}$	6 6 5 3	2 2 2 1	2 – · 0
好百倍。	还 有	花的清香	风中吹过	来。

任何国家的人都重视自己的民族音乐。沈心工先生的《学校唱歌集》中的旋律大都是从日本采取来的。日本人是模仿西洋歌曲而自己创作的。然而他们所创作的歌曲并不完全和西洋一样，却是“日本风的”。例如上面所举的《好朋友》，日本风尤为显明。日本的国歌：

2 1 2 3 | 5 3 2 0 | 3 5 6 5 6 | $\dot{2}$ 7 6 5 | 3 5 6 0 | ……和这《好朋友》很相像，一听就闻得出一股日本气息。我们的作曲，当然可以采用西洋的技法，但不可放弃中国民族精神，也必须有中国气息才好。李先生那首《祖国歌》虽然很简单，但其所以能够不胫而走，搬上全国各地儿童和成人的口头，正是由于富有中国气息的缘故吧。

〔1958年〕

[1] 本篇原载1958年5月北京《人民音乐》杂志。

[2] 《祖国歌》作于1905年。李先生1910年从日本回来，1912年任教于城东女学。

[3] 指杭州的浙江省立第一师范学校。两级师范是其前身。

《陈之佛画集》编者序言[1]

花鸟画在中国绘画中与山水、人物成鼎足之势，具有悠久的历史传统和优良的民族风格。我国唐朝时候就有花鸟画专家边鸾、刁光胤等，到了五代的徐熙、黄筌，宋朝的赵昌等而隆盛。其后代有名家，各展所长。花鸟画就在中国画史上蔚成大观。考古人作花鸟画，无不从写生着手。徐熙常游园林，谛视花鸟；黄筌画鹤时往往致生鹤于画侧；赵昌有“写生赵昌”之号称。他们都师法自然，结合实际，非依样画葫芦者。所以他们的民族风格的作品都富有艺术价值，能传之不朽，到今天还是人民群众所宝贵的艺术遗产。

吾友陈之佛兄早年毕业于东京美术学校图案科，为中国最早之图案研究者。我和他同客东京的期间，曾注意他的重视素描，确知他对写生下过长年功夫。他归国后，应用这写生修养来发扬吾国固有的民族风格的花鸟画，所以他的作品能独创一格，不落前人窠臼。他是采取洋画技法中的优点来运用在中国民族绘画中。换言之，是使洋画为国画服务。

人民美术出版社将刊印陈之佛画集，因为我和他的相稔，嘱我担任编辑之责。他的作品很多，这里所选的二十二幅，只是其代表作的一部分。做这编辑工作的时候，之佛兄正远客波兰，我未能征求本人的意见。然而我确信他一定同意，又确信这些都是我国广大群众所爱读的画。

一九五八年六月丰子恺记于上海

---

[1] 《陈之佛画集》系1959年8月人民美术出版社出版。

《君匋书籍装帧艺术选》前言[1]

深刻的思想内容与完美的艺术形式的结合，是优良艺术作品的根本条件。书籍装帧既属艺术，当然也必具备这条件，方为佳作。盖书籍的装帧，不仅求其形式美观而已，又要求能够表达书籍的内容意义，是内容意义的象征。这仿佛是书的序文，不过序文是用语言文字来表达的，装帧是用形状色彩来表达的。这又仿佛是歌剧的序曲，听了序曲，便知道歌剧内容的大要。所以优良的书籍装帧，可以增加读者的读书兴趣，可以帮助读者对书籍的理解。

对于我们的书籍装帧，还有一个要求：必须具有中国书籍的特色。我们当然可以采取外国装帧艺术的优点，然而必须保有中国的特性，使人一望而知为中国书。这样，书籍便容易博得中国广大群众的爱好。

君匋长年致力于装帧艺术，深切地体会上述的条件与要求，所作不乏佳品。三十余年前，开明书店创办之初，他就负责该书店的装帧工作。我的旧著，有好几册是他装帧的。解放以来，他在党的文艺方针的正确领导下努力学习，进步不息，成绩斐然。

现在人民美术出版社将刊印君匋历年所作书籍装帧艺术的选集。君匋嘱我写序言。我于此道殊非专长，但从读者的见地率书所感如上。广大读者群众，有目共赏，正恐不须此赘言耳。

1960年5月

---

[1] 《君匋书籍装帧艺术选》系1963年8月人民美术出版社出版。

护生画第四集后记[1]

广洽法师将予历年陆续写寄之护生画八十幅在星洲付刊，以祝弘一大师八十冥寿。此乃予之宿愿，人事栗六，迁延未偿；今得法师代为玉成，殊感欣慰。此中所刊，绝大部分取材于古籍记载。其中虽有若干则近似玄秘，然古来人类爱护生灵之心，历历可见，请勿拘泥其事实可也。予于校阅稿样之夜，梦见千禽百兽，拜舞于前。足证生死之事，感人最深。普劝世人，勿贪口腹之欲而妄行杀戮，则弘一大师、广洽法师、舍财诸信善及书画作者之本愿也。

庚子〔1960年〕冬子恺校后记

---

[1] 此后记系手书。原题如此。有关出版情况见《护生画三集自序》题注。

《上海花鸟画选集》序[1]

我国花鸟画之发展，已历千有余年。盖自边鸾之翠彩金羽、徐熙之传神写照、黄筌之钩勒彩晕以来，花鸟已与人物、山水鼎足而三，于中国画苑中占有重要之地位矣。自是而下，代有发展：元之简逸、明之淡雅、清之豪放，各尽其妙。花鸟画苑，遂呈绚焕瑰丽之相，金碧辉煌之貌，蔚为大观，世无俦匹。

解放以还，政通人和。百废俱兴，万象更新。中国画苑，更臻昌盛。山水、人物，各展新猷；花鸟一道，尤多伟绩。盖名花好鸟，感精神之粹美；万紫千红，壮祖国之英姿。效用之大，宁有极欤！

我沪江南佳丽，海上繁华；风光煜煜，人物济济。花鸟画家，得天独厚。或工致以绮丽，亦简劲而清新；既秾艳以灿烂，又淡雅而萧疏。燕瘦环肥，皆有可取；浓妆淡抹，各得其宜。爰选佳制，刊成是帖。海内同心，幸共所赏。

壬寅〔1962年〕百花生日丰子恺序于缘缘堂之日月楼

---

[1] 《上海花鸟画选集》系1962年8月上海人民美术出版社出版。

《护生画集》（第五集）序言[1]

广洽法师刊行《护生画集》第四集，至今已阅六年。其间各方读者寄来诗文题材甚多，且有盼望第五集提早出版者。据余三十余年前夙愿，自弘一大师五十岁时开始，每十年出一册，幅数依照岁数，直至大师百龄时出第六集百幅为止。照此计划，第五集当在大师九十岁时即一九六九年出版，文画各九十幅。去岁检阅题材，去九十已不远。而广洽法师亦来信劝余提早编绘。因即将来稿加以润饰，并以自作补充，今已凑足九十之数。乃请虞愚居士书写，仍交广洽法师集资刊印。盖系提早四年出版也。但望今后各方读者继续踊跃提供题材，俾第六集百幅亦能提早出版，则夙愿成遂，功德圆满矣。当与广大读者及广洽法师共勉之。

乙巳〔1965年〕仲夏缘缘堂主人记于海上日月楼

---

[1] 此序言系手书，原题仅“序言”二字。有关出版情况见《护生画三集自序》题注。

《敝帚自珍》序言[1]

予少壮时喜为讽刺漫画，写目睹之现状，揭人间之丑相；然亦作古诗新画，以今日之形相，写古诗之情景。今老矣！回思少作，深悔讽刺之徒增口业而窃喜古诗之美妙天真，可以陶情适性，排遣世虑也。然旧作都已散失。因追忆画题，从新绘制，得七十余帧。虽甚草率，而笔力反胜于昔。因名之曰《敝帚自珍》，交爱我者藏之。今生画缘尽于此矣！

辛亥〔1971年〕新秋子恺识

---

[1] 这是作者晚年为“爱我者”所作的一批画的序言，原件为毛笔手书，标点符号系编者所加。

丰子恺集

第九卷

书信

人民文学出版社

丰子恺集

第九卷　书信

人民文学出版社

文前插图

弘一將公修梵行倩劉子寶平
豐子愷攝影 戊午四月十五日

1918年5月24日在杭州，弘一将入山修梵行，携弟子刘质平（左）、丰子恺（右）合影

1945年春与夏宗禹在重庆

1956年与葛祖兰、内山完造等在上海万国公墓

1965年与广洽法师在日月楼横额下

书信、日记、诗词、歌词卷说明

书信部分，第一辑致家人书信195通（其中新收集到的27通），第二辑致广洽法师书信200通（其中新收集到的11通），第三辑致师友书信362通（其中新收集到的165通）。共计757通（其中新收集到的203通）。

本卷收录的书信，年代跨度从1928年到1975年，历时近半个世纪。除能查阅到的正式发表的书信外，多数系各方搜求得来。但不少亲友所藏旧信已毁，诚为一大憾事。

信中所提及的人物的注释，在《丰子恺文集》的基础上尽量通过各种渠道寻找资料再作充实，使大多数人物都有生卒年代及简短的介绍。

从作者在十年浩劫时期所写的信中可以看出，有因胆小而说的违心之言（包括叮嘱受信人阅后毁弃的话），也有为安慰对方而说的与事实不符的话，这些，相信读者会加以分析揣度。

在第一辑“致家人”中，为便于幼子丰新枚学习日语，部分书信为日文撰写。早在1992年出版的《丰子恺文集》中，　已由丰子恺的女儿丰陈宝、丰一吟译为汉语。本卷仍以日文信呈现，译文附后，以方便读者阅读。

第二辑为“致广洽法师”。作者与广洽法师同为弘一法师弟子，交往甚笃，书信达200通之多，往来数十年之久，因此单设一辑。

第三辑为除上述两辑外的所有收集到的现存书信，皆为师友往来之

作。

日记部分收作者1938年10月24日至1940年2月2日的日记，记录了作者抗战期间真实的教学避寇生活状况。诗词部分收作者1918年至1975年所作诗词，歌词部分收作者1932年至1957年所作歌词15篇。

- 书信
  - 第一辑 致家人
    - 致宋慕法、宋菲君
    - 致丰新枚、沈纶
    - 致丰元草
    - 致丰宁馨
  - 第二辑 致广洽法师
    - 致广洽法师
  - 第三辑 致师友
    - 致汪馥泉
    - 致唐正方
    - 致于石泉、于梦全
    - 致舒新城
    - 致钱歌川
    - 致弘一法师
    - 致赵景深
    - 致尤其彬
    - 致钱普容
    - 致张院西
    - 致谢颂羔
    - 致钟器
    - 致陶亢德
    - 致覃恒谦
    - 致徐一帆
    - 致夏丏尊
    - 致柯灵

- 致竺摩法师
- 致刘模良
- 致姜丹书、姜书梅
- 致《黄埔》周刊编辑
- 致蔡慧诚
- 致性常法师
- 致王质平
- 致汪子豆
- 致刘以鬯
- 致黎丁、谢琇年
- 致熊佛西
- 致华开进
- 致孙音
- 致夏宗禹
- 致蔡介如
- 致《导报》编者
- 致周天籁
- 致郑蔚文
- 致福善法师
- 致阮毅成
- 致常君实
- 致郑晓沧
- 致王伯祥
- 致朱镜宙
- 致陈无我
- 致堵申父

书信

第一辑 致家人

致宋慕法、宋菲君[1]（六通）

一

慕法：

得信全家大喜。（老实说，她初产，住在荒村[2]中，我们实担心，以前信中皆慰情语耳。）商量起名，至今决定，另写一纸附去，菲是芳菲之意，因其清明日生。芳菲之君，又含平凡的伟大之意，以前取名，大都有封建思想，今新时代之人，宜力避免也。阿先产后可吃补品，徐徐自能复健。盼望满月后可见见菲君。即问

近好

恺泐

〔1942年〕四月九日〔重庆沙坪坝〕

二

慕法：

阿先二日长信（女工事）及你四日信，同时（六日上午）收到。本定今午汇叁佰万元，作为“催生”[3]。款未汇而孩已出世，真是喜出望外。

今下午付汇，此信到后，就可收到。

……

孩子我正在取名，不久寄你们。

菲君有你与阿姜顾到，甚慰。

恺字

〔1948年〕二月六日午〔上海〕

三

安凡：

小娘姨[4]本来要打电话给你，我有信，她不打了。告诉你：后天（星期五）我和小娘姨两人要到崇德[5]去，要下星期一二回上海。你们这星期日倘来此，我不在，《古诗十九首》不能读。最好再下星期日来，把“十九首”背给我听，我再替你上新诗。“十九首”中有许多字难读，难解说。现在我写一张给你，可参考。“十九首”要多读几遍，要背得熟。

我们到乡下去，一定买些东西来给你和小冰。暑假中一定带你和小冰到外埠去玩一趟。

这星期倘你来，有一册书你可看看：这书是俄文版的《小学图画》。放在我书桌右手的绿书架的顶上，很大，你可看图。有许多写生画图，对学画是有益的。（此书是出版社要我和小娘姨译的。）

外公 字

〔1952年〕五月十四日〔上海〕

四

菲君：

前几天你母亲说，你上学期在校里，学业成绩好的，品行评语不好，是四分。我希望你本学期会改进。小娘舅[6]去年冬天的评语也不好，说“用功是否为自己个人？”后来我教导他一番，这学期（今年夏天）就全都很好。说他“用心功课，遵守规则，热心群众事业，帮助同学，思

想前进……”现在我也教导你一番，你下学期也会好起来的。

我想，大约你在学校里最聪明，知识最多，见识最广，因此你看不起教得不好的先生和呆笨的同学，因此他们评你四分。这的确是不好的品性。一个人越是聪明，应该越是谦虚，越是守规则。列宁小时候，在学校里成绩最好，但他绝不看轻同学，他常常早半小时到学校，用这时间来帮助同学补习数学。上课的时候，他最坐得端正，最守规则。（将来你学会俄文，可在教科书里读到。）我们都要向他看齐。

我欢喜快乐，所以有时到杭州，有时到苏州，有时星期天去游玩，吃东西。但同时又欢喜做个守规则的好人：在社会中不犯法，热心公众事业；在学校里不犯校规，热心团体事业。这样，游玩的时候更加开心。你常常跟我去游玩，同时也要常常做守规则的好孩子。不然，别人看来，外公教坏了你。

小娘舅申请入团，已经批准了。不久宣誓，正式成为团员了。你将来也要如此，所以本学期起，要特别注意自己的行为。一个人，行为第一，学问第二。倘使行为不好，学问好杀也没有用。……反之，行为好，即使学问差些，也仍是个好人。所以你在初中期间，特别要注意自己的行为。其次注意学问。

听说开学延迟了（格致九月七日），你校倘也延迟，你在开学前还可来这里住几天。小娘姨也欢迎你来。

外公 字

〔1955年〕八月廿九夜〔上海〕

五

菲君：

你的诗已经有些像样，然而有两处毛病。我替你改了。说明如下：第一二句“数柳花”和“学种瓜”是对，上面最好也对。故改作“茅舍檐前”。（那时里西湖八十五号屋很坏，可说是茅舍。）第三四两句形式上很好，但意义上不对：既说“是儿家”，不应说“客里”。故改为“春到”。

我把你的原信剪寄，你保留作纪念。

做旧诗是好的，但我们只能学古人的文体“格式”，不可学古人的“思想”。（例如隐居、纵酒、颓废、多愁、悲观等，都不可学。）毛主席也做旧诗词，但思想是全新的。你以后倘有空做旧诗，也要如此。

你不去杭州，我已去信告诉姑外婆。你在此时独自去，的确不很好。以后跟我同去。

外公 字

〔约1960年〕八月十一日〔上海〕

六

慕法　林先：[7]

来信收到。你们为我祝贺，一片好心。林先提议会餐，太过夸张，不甚相宜，或者，稍迟再说可也。房屋归还或他迁，现尚未定，正在从长计议。电视已归来，每夜在三楼开放，邻里都来借看，非常热闹，盖弄内唯有此一电视也。林先说永不喝酒，何必！少饮清欢可也。余后述。

恺字

〔1973年〕一月十一日〔上海〕

致丰新枚、沈纶[8]（一百八十通）

—[9]

君の手紙が今日午後着(つ)きました。今日は労働節で私共は皆北京飯店の六階の露台の上で観礼します。遊行の行列が非常に長くて賑(にぎや)かなので、上海の五一節より大層偉大です。凡およそ午前十時から午後一時まで，皆で三時間掛ります。私共が宿屋(やどや)に帰る時はもう一時半でした。御飯二時で済みます。私は午睡して、只今目覚めざめます。起きますと、君の手紙が服務員から送られまして、今すぐ返事を書きます。

上海の家は無事に過しますと云う便は私共を大層慰めます。華瞻兄様と嫂様昨日家で宿りますので君が寂くなくなります。誠に宜しいです。私は特別な手紙がないので、私は非常に安心します。

私共はここにきてから、雨が降ったことが一度も有りません。しかし今日午前九時頃は忽ち雨が降りました。その時、遊行の隊伍未始めませんが観礼の人々は皆露台に集りまして、露台の欄干の旁（最も好いところ）は皆人に占められて、私共は欄干に凭ることが出来ません。しかし雨が降ると、欄干の旁の人は皆逃げまして、室内で雨を避けます。その時阿姉と阿哥は雨を顧みなく、早速欄干の旁の位置を占めました。それで私共は皆好い座位を得ました。しかも雨がすぐ晴れました。私共は雨降の為で好い座位を得ました。もし雨が降らなかったら、私共は始終好い座位を得られないのです。

明日は、頤和園を遊ぶ積です。私の風引は少し癒りました。けれども北方は風燥の為に私は毎晩酷く咳きまして眠れない。上海を懐しく思います。私の観礼証は今君に遣ります。

新枚へ

愷 手啟

〈1959年〉五月一日午後四時〈北京〉

[附译文]

你的信今天下午收到。今天是劳动节，我们[10]都在北京饭店六楼的露台上观礼。游行的队伍又长又热闹，比上海的五一节更壮观。游行一直从上午十时到下午一时，历时三小时。我们回到宿处已是一点半了。两点吃罢午饭，我午睡了一会儿，现在刚醒来。起床后，服务员送来了你的信，现在马上给你写回信。

听说上海家中平安，我们很放心。华瞻哥嫂昨天在家里宿，你不会寂寞了，真太好了。我因为没有收到有特殊情况的信，感到非常安心。

我们来到这里后，没有下过一场雨。但今天上午九点左右忽然下起雨来。那时游行的队伍还没有到，观礼的人们都集中在露台上。露台的栏杆边上（最好的地方）都被人占了，我们不能凭栏观看。但是一下雨，栏杆旁的人都逃到室内来躲雨了。这时你阿姐和阿哥[11]不顾下雨，赶快去占了栏杆旁的位置。我们这才得到了好座位。而雨马上停了。我们因为下雨而得到了好座位。如果不下雨，我们始终得不到好座位。

明天我们准备去游颐和园。我的感冒稍微好了一些。但因为北方气候干燥，我每天晚上都因为咳嗽厉害而睡不好。很想念上海。现在把我的观礼证送给你。

致新枚

恺 手启

〔1959年〕五月一日下午四时〔北京〕

二

新枚：

今日私共は天壇と云うところを遊びました。それは昔むかし封建皇帝が豊年を祈る處で、いまは風景の一つとなりました。その壇は圓い形になって三階に積む。君屹度写真或は絵で見たことがありました。天壇の旁に一ツ珍しいものがあります、それは“廻音壁”です。その壁は圓い物で餘り高くない。もし口を壁に付いて何かを呼んだら、向こうの方の人は耳を壁に付くと、はっきり（清楚）と聞き取れます。図の如く：

若一人が口をAの處に付いて、何か呼ぶ。又一人は耳をBの處に付くと、はっきりと聞き取れます。これは物理の作用があるからです。けれども非常に面白い。阿姉はAの處で“ム——マ——”と呼ぶ。母様は“一吟は我が旁に居るか"と感じます。

午後は私共は東安市場と云う處を訪ねました。それは上海の城隍廟とよく似て居る。澤山の店が色色の物を発売して居ます。昨日の手紙に云った“孫の手”は、もう三ッ買った。値段ねだんは二十九銭ずつです。

父より

〈1959年〉五月四日〈北京〉

[附译文]

新枚：

今天我们去天坛玩了。那是从前封建皇帝庆祝丰收的地方，现在成了一个风景点。那个坛由圆形的三层组成。你一定在照片或画上见过。天坛旁有一样稀罕的东西，那便是“回音壁”。那壁是圆的，并不高。如果用嘴对着壁喊些什么，对面的人把耳朵贴在壁上可以清楚地听到。如图所示。如果一个人把嘴对着A处喊些什么，另一人把耳朵贴在B处能清楚地听到。这是物理作用造成的现象。非常有趣。阿姐在A处喊“姆——妈——”，姆妈觉得“一吟就在我旁边”。

下午我们去逛了东安市场。那地方跟上海的城隍庙很相似。许多店里卖各种各样的东西。昨天信中提到的“孙子手”[12]已买了三个。二角九分一个。

父 字

〈1959年〉五月四日〈北京〉

三

五月七日朝：

これはさいごのにほんごてがみかもしれない。わたくしどもは十二日（げつようび[13]）ごぜん九時半きっと上海につきます。そのときみはていしゃばへむかえに行きましょう。

さくじつ私共は萬里長城をみにいきました。ちいさいじどうしゃでいきます。あさ九時しゅっぱつして、ごご四時かへります。じどうしゃちんは四十圓二十銭。私と姉と母様のほかにまた黎丁の奥様、即ち琇年も一緒にいきます。

長城はあまりたかくない、母様と姉様と琇年は、いちばんたかいところにのぼりました。私は頂點に行かない、その途中で休んでおります。さくじつはすいようびですから、あそぶひとはすくない、私共のほかただ五六人のロシャ人です。

説明書によるとこの長城は戦國の時既に建築始けんちくはじめました。秦始皇はこれを拡げました。明代は元代の蒙古人を長城の北へ駆逐して、長城を増修して、蒙古人の再び来るを防ぐのです。この城は西、嘉峪関から東、山海関まで、その直線距離は四千里です。しかしその蜿蜒曲折の長度は皆で萬里です。

きのうは風はない。だから私共の旅は無事になされました。只、最も高いところには、その梯子段は随分高いでずから登る時非常に骨折ります。女牆から眺めると、漠北の群山は波の如く、遠いところの長城は、蛇の如く横たわる、誠に世界の偉観です！

昨夜非常につかれる、けさ六時半起きます。朝食の前でこの手紙を書きます。その時姉様は未眠って居ます。

今日は再度ふたたび頤和園へ遊びに行く積りです。明日は動物院へ、明後日は景山公園等へ（景山は即ち明、崇禎皇帝は頸を縊るところ）、遊程はこれで終ります。旅は餘り長いですから僕はかえりを望みます。風引は大分直りました。毎日朝沢山の水を呑むと風引は容易に直ります。

新枚へ

父様より

〈 1959年，北京 〉

[附译文]

五月七日晨：

这也许是最后的日文信。我们于十二日（星期二）上午九点半一定到达上海。那时你去火车站接我们。

昨天我们去看了万里长城。坐小汽车去的。早上九点出发，下午四点回来。车钱是四十元二角。除了我、阿姐和姆妈，还有黎丁的妻子即琇年也一起去。

长城不是很高，你姆妈、阿姐和琇年都登上了最高点。我不去顶点，在中途休息。昨天是星期三，所以去游玩的人不多，除了我们，只有五六个俄罗斯人。

说明书上说，这长城在战国时代就已开始造了。秦始皇把它扩建。明朝将元朝的蒙古人驱逐到长城以北，便增修长城，以防蒙古人再次入侵。这座长城西起嘉峪关，东至山海关，其直线距离为四千里。加上它的蜿蜒曲折，一共有一万里。

昨天因为没有风，我们的游玩很顺利。只是最高的地方，石级很高，登上去非常吃力。从女墙处眺望，漠北的群山如波浪起伏，远处的长城像蛇一样横亘着，确实是世界一大壮观！

昨晚很累，今晨六点半起身。早饭前写这封信。这时阿姐还在睡觉。

今天准备再度游颐和园。明天去动物园，后天去景山公园等处（景山就是明崇祯皇帝自缢之处），游程到此结束。因出门时间太久，我盼望着早日回家。感冒已好了大半。每天早晨喝大量的水，这样感冒容易痊愈。

致新枚

父 字

〔1959年，北京〕

四

君が行くことは内に大い影響えいきょうを及ぶ。これからわがうちは簡単化しました。詳しいことは姉様の手紙に書いて居る。私はここに言はない。只君は今までまだ伊呂波歌を暗誦することは出来ないですから、今私は君の床頭の紙を取落して、郵便で送くる、是非暗誦して吳れ。

ちちょり

〈1959年〉八月廿七夜〈上海〉

[附译文]

你的出门[14]给家里带来了很大的影响。从今以后我家简单化了。详情写在阿姐的信里。我就不写了。只是你至今还未背诵出《伊吕波歌》，所以我现在揭下你床头那张纸，随信寄去，务必背诵出来。

父字

〈1959年〉八月廿七夜〈上海〉

五

君の扇は既に見付けました。君の床の下に落ちて居る。今、新しい扇は有ったから、此の扇君に送らない、暫くここに置く。今は二十九日の夕方で、君入學の第一日です。未だ君の手紙を受け取らない。途中には葉書を書かないかと思います。

〈1959年8月29日，上海〉

[附译文]

你的扇子已经找到了。掉在你的床下。现在有了新扇子，这把就不给你

了，暂时放在这里。现在是二十九日傍晚，是你入学的第一天。还没有收到你的信。不知在途中会不会写明信片来。

〔1959年8月29日，上海〕

六

九月一日夜：

初は君南京発手紙を待ち、後は君徐州或は濟南発手紙を待ち、終には君天津発手紙を待つ。けれども今日は九月一日で、未君の手紙を受取らない。姉様は電話で史君の姉様を尋ねる。史君の姉様は矢張其弟の手紙を一も受取らない。それで皆は安心した。してみれば、天津から上海までの手紙は四日かかります。恐 明日は屹度君の手紙は着きます。

以上のことは、君長く家に住み、忽ち家を離れて、遠い處へ行って、家の人は非常に君を思うことを証明する。だから君は 必 大切に気を付かすければならない。第一は健康、第二は交際、第三は自分の日常生活の取扱う。凡そ衣物、用品、食事、皆自分ご注意しなければなりません。

〔1959年，上海〕

[附译文]

九月一日夜：

最初等你在南京发的信，后来又等你在徐州或济南发的信，最后等你在天津发的信。但今天已九月一日，还没有收到你的信。阿姐打电话问史君的姐姐。知道史君的姐姐也没有收到弟弟的一封信。这才安心下来。看来，从天津到上海的信需要四天时间。也许明天你的信一定到了。

以上情况说明了因为你长住在家而忽然离家远行，所以家里人非常想念

你。所以你务必多加保重。第一是健康，第二是交际，第三是处理自己的日常生活。凡是衣物、用品、饮食，都必须自己注意。

〔1959年，上海〕

七

三十一日御便は三日午前姉様に読まれた（母と姑母と僕三人其を聴く）。君の経済報告は僕ら自から同意するげど、僕は餘り控目[15]の見積り[16]と思います。我が内はそんな貧乏には決してならないから君の毎月の払い[17]数は限らなくても構はない。凡そ毎月皆なで二十五元を越えなければ結構です。蓋しこれまで君が内に居る時，母の支払いはずっと多い、君が離れてからは母の支払いは大に省りました。その省かった数は、二十五に下らないのです。況んや君自分も銀行に預金[18]が今シチヒャクエンに登ります。だから姉様が君の手紙を読んで笑って“それではそのピアノを売ったら君畢業までの費用は最早足りました”と冗談[19]に云います。それは冗談であるけれども確なことです。

蚊屋が入りますか？君の手紙に言わない、今日姉様は一ッを買った（七圓餘）。今日（九月三日午後）郵便小包（こずづみ）で寄ります、けど着く時は恐らく十日或は二週間も知らない。若し着く時蚊已無くなったらば、君此の蚊屋を箱に貯えて、来年用いましょう。

小包は急に送りますから外の事は後で話しましょう。

〔1959年〕九月三日午後父より〔上海〕

[附译文]

你三十一日来信，阿姐三日上午读给我们听。（姆妈、姑母[20]和我三

人一起听。）我们当然都同意你的经济报告，但我想这是较节约的估计。我们家决不会穷到这种程度，所以你不必限制每个月的开支数。大致上每月的总数不超出二十五元就可以了。因为以前你在家时，姆妈的开支要大得多。你离开之后，姆妈的开支大大节省。这省下的数目不下于二十五元。何况你自己银行里的存款现在已达到七百元。所以阿姐看了你的信笑着说了一句开玩笑的话：“这样的话，把钢琴卖了就足够维持到你毕业的费用了。”虽然是开玩笑，事实确是如此。

蚊帐需要吗？你信里没有提起。今天阿姐买了一顶（七元多）。今天（九月三日下午）用小邮包寄去。但到达恐怕要十天或两星期左右。如果邮包到时蚊子已没有了，你就把这蚊帐放到箱子里，明年再用。

因为小包急着付邮，别的事以后再说吧。

〔1959年〕九月三日下午父字〔上海〕

八

新枚へ

今日（九月三日）姉様が百貨公司で蚊屋を買って郵便局で小包を送り出す時、郵便局の職員は小包は手紙と同く快いので四五日天津に着きましょうと言いました。君何時受取るか？後の手紙で話して呉れ。

この姉様は確に君を可愛る。君は如何しても忘れてはならない。彼女は君のこと詳しく関心する。君は家に居るときいつも油断[21]ですから、彼女は非常に心配して居る。今日君の手紙を読んで、君が自分で着物を洗う、又鞄革[22]に錠を下す[23]などを知って、大分安心しました。

家の二ツの大いソファ（陽台に置く物）は先日売りました。二ツ共んなで三十元を得た。この二ツの大いものは狭い部屋に相応しく[24]ないから思い切て[25]売って仕舞いましたのです。

今日邱祖銘さんが尋ねて来た。彼の二人の息子は矢張大學入學 試験を受けた。その一人は二十五日にしらせ[26]を受取る。外の一人は、九月一日始めてしらせを得る。その子はもう絶望したが意外に大學生となった。けれども大學ではない、体育學校です。彼の二十四個志願の中では本体育がない。成績が悪いから、強て[27]体育學校に這入ると云うのです。

邱様は又珍しいことを話して吳れた：彼の親類は某工廠の職員です。或る日、アモニアを入るから、アモニアの瓶を開ける。その時は恰度天気の一番熱い時（98°）、瓶の栓を抜くと、中のアモニアはブ――と噴き出す。彼の面は一面[28]アモニアに塗られた。早足病院に送って、急救して貰うが眼の中にアモニアが染込んで到頭一ツの眼は盲になった。――恐ろしい話です。君も化學と関係はあるから、よく注意しなければならない。薬品を取扱う時は如何しても油断してはならない。けど邱様の親類のことは又例外なので。普通の場合には、アモニアは爆発することはない。只天気の餘り熱い時は爆発する。邱様は薬品は成可[29]冰箱に貯える方は安全ですと云います。

精密儀器製造の本は日本屹度澤山有る。昨年内山は澤山の書店目録を私に寄した。その中必ずこの類の本は有る。只この目録は今葛祖蘭様に貸して居るから、未調べ[30]ない。葛様は返してから、私はよく調べて、東京へ注文[31]しょう。

外國人との通信はこれから約束し[32]てよい。凡そ資本主義國家の人は、成可[33]通信しない方が好い。我家は郵便局との交渉餘りに多く、如何手紙も構はないが學校の學生としては、郵便局の注意を引くかもしれないから気を付けなければいかん。

君が黒板に書いた詩（应嫌屐齿）今日まで留めて居る。

姑はこの月の十日杭州へ歸る積りで、姉様は彼女を伴っ[34]て行くと申します。もしそうすれば、彼の時家には只私と母と女中三人許り居る、大分寂し。

君の丁字尺は、姉様が菲君に遣りました。天津にこのもの有りますか？心配して居る。機会有れば北京へ遊に行け。國慶節は汽車餘り込合う[35]ので行けない。外の休日行ってもよい。

天津はいいところです。私は一寸憧憬る[36]。何時か屹度遊びに行こうと思います。そのとき君は案内人として迎えましょう。

〔1959年〕九月五日上午まで〔上海〕

[附译文]

新枚：

今天（九月三日）阿姐在百货公司买了蚊帐到邮局去寄时，邮局的职员说，小包和信件同样快，四五天便可到天津。你什么时候收到，以后来信告诉我。

这个姐姐实在喜欢你。你无论如何不能忘记她。她真是无微不至地关心你。你在家时总是疏忽大意，因此她非常担心。今天读了你的信，知道你自己洗衣服，还把皮箱锁上，感到很放心。

家里的两只沙发（放在阳台上的）前两天卖掉了。两只一共卖了三十元。这两件大家伙不适宜于狭窄的房间，所以下决心卖掉了。

今天邱祖铭[37]先生来访。他的两个儿子还是考了大学，其中一人二十五日接到了通知书。另外一人到了九月一日才接到通知书。这个儿子已经绝望了，意外地当了大学生。但不是大学，是体育学校。在他的二十四个志愿中本来没有体育。因为成绩差而被强迫进体育学校。

邱先生又讲了一件稀奇古怪的事：他的一个亲戚是某工厂的职员。有一天，因为需要阿莫尼亚，便打开阿莫尼亚的瓶盖。那时正逢天气很热（98°），一拔出瓶盖，里面的阿莫尼亚就一下子喷了出来。他的脸上全部溅满了阿莫尼亚。赶快送到医院抢救，但因阿莫尼亚已进入眼睛，一只眼睛终于瞎了。——真是可怕的事。你也和化学有关系，所以务必注意。处理药品时无论如何不能大意。不过邱先生亲戚的事毕竟是个例外。一般情况下，阿莫尼亚是不会爆发的。只因天气太热，才爆发了。邱先生说，药品最好是放在冰箱里比较安全。

精密仪器制造的书，日本一定很多。去年内山寄了很多书店目录给我。其中一定有这一类的书。只是这些目录现在葛祖兰先生[38]借去了，所以没有查过。葛先生还来后，我好好查一查，向东京去订购。

与外国人的通信，今后约束为好。凡是资本主义国家的人，尽可能少通信为妙。我家同邮局交往甚多，随便什么信都没关系，但作为学校的学生，邮局也许会加以注意，所以必须小心。

你写在黑板上的诗（应嫌屐齿[39]）现在还留着。姑妈打算本月十日回杭州去，阿姐说要陪她去。那么，到时候家里只剩我、姆妈和女工三人，很寂寞。

你的丁字尺，阿姐送给了菲君。这东西天津有吗？很挂念。如有机会，去北京玩玩吧。国庆节火车太挤，不要去。其他的假日去，较好。

天津是个好地方。我一直向往。什么时候一定去玩。那时你要作为导游来接我了。

〔1959年〕九月五日上午写毕〔上海〕

九

九月八日下午

學校の地図(ちづ)を付(つ)けた手紙は今日ごぜん読んだ。今伍拾圓の為替(かわせ)[40]を差出(さしだ)す、これは君自分の金(かね)で、自由に使(つか)え。家の金は毎二個月(ニカゲツ)ずつ送り出す、この伍拾圓はその中に入らず。家を離(はな)れて他郷(そと)に居る時、ま

さか[41]の時が有るから、貯えなければならない。

國慶の時若し機会が有れば、北京へ行って好い。流石に[42]兄様のところ部屋が有る。汽車乗られば外に不便はない。

父ょり

〔1959年，上海〕

[附译文]

九月八日下午：

今天上午读到了附有你们学校地图的信。现寄去五十元汇票，这是你自己的钱，可自由使用。家中每二个月给你寄一次钱，这五十元不要混在一起。离家客居他乡，会有急需之时，所以必须储备一些。

国庆时如有机会，去一趟北京也好。反正阿哥处有住所，乘火车去，其他也没有什么不方便。

父 字

〔1959年，上海〕

十

新枚：

この画は国慶を祝う示しで、若し君の床頭空いた壁があれば、これで飾ると綺麗になる。

姑母と姉様は、今日早晨七時五十分の汽車で杭州へ行く。姉様は、三日滞在して上海へ歸る。その間家には只三人ばかりある。随分寂しいです。

先日の為替は受取ったと思います。

この金は定期預金[43]にしなければ、成可く[44]當座預金[45]にする方が宜しい。當座預金はまきかの[46]とき何時も取れる。上海もう涼しかった。近頃毎日八十一、二度で愉快な御天気だ。家は皆無事息災[47]で。猫様も前よりずっと肥くなった。

父より

〔1959年〕九月十一日晨〔上海〕

[附译文]

新枚：

这画是表现国庆节的，如果你床头壁上有空的话，可用这画装饰，很美观。

姑母和阿姐今天早上乘七点五十分的火车去杭州。阿姐准备逗留三天回上海。这期间家中只有三人，很寂寞。

前两天的汇票想必已收到。

这笔钱你不要存定期存款，务须作活期存款比较合适。活期存款可在发生意外情况时随时提取。上海已很凉快，近来每天八十一、二度，这种天气很舒服。家中一切平安，猫伯伯[48]也比以前胖得多了。

父 字

〔1959年〕九月十一晨〔上海〕

十一

九月十四日夜：

手紙二通リ皆讀ミマシタ。冬休二週間アルノハ誠ニ嬉イダ。ソノトキ君是非御歸レ。學生の割引切符[49]イケナイ。又二日三夜掛リマスカラ。成可普通ノ急行車ヲ乘レ。オ銭ハ吝ツカナイ[50]様ニ。

邱祖銘様ノ二人ノ子ハ，一人醫學院ニ入ル。又一人ハ本体育學校ニ入ッタガ彼ノ体重ハ五十公斤ニナラナイカラ、入學資格ハナイト言ウ。今困ッテ居ル。邱様昨日私ニ商談シテ私ハ仕方ナイ。到頭教育界ノ友達ヲ紹介シテ。他ノ學校へ轉學スル積リノ頼[51]ヲシテ居ル。出来ルカ、出来ナイカ未分ラナイ。外ノコトハ姉様書キ上ゲマス。

新枚へ

父ょり

〔1959年，上海〕

[附译文]

九月十四日夜：

两封信都收到了。寒假有两星期，真高兴！那时你一定回来。学生打折扣的票要坐两天三夜，不行。尽可能乘一般的快车。别节省钱。

邱祖铭先生的两个儿子，一个进了医学院，还有一个本来要进体育学校，但他的体重不够五十公斤，说是没有资格入学。现在很尴尬。邱先生昨天找我商量，我也无能为力，终于我还是给他介绍了教育界的朋友。请托设法转到其他学校去。成功不成功还不知道。其他的事情阿姐会写信告诉你。

致新枚

父 字

〔1959年，上海〕

十二

九月廿三日夜：

長い日本語手紙は今日午前読んだ。（今度の手紙が以前よりずっと優しくなった。間違いところは一つもない。）君の思い出は私共を喜ばした。昔の人は“最小偏憐”と云う。君は我家で最小だから皆は君を愛がる。此の事君よく悟るから皆嬉しいだ。

今日私は肺病を診察貰った。今日はX光攝片だから、病状はまだ知らない。大分変らないだろう。私と姉様は病院で君の朋友を出会った。其の人は謝春（？）生と云う。君の初級中學の同窓だと言った。この人も近頃肺病を罹った。彼は君の地址を聞く、僕等は知せた。彼は以前私共の家に来たことが有ったから、僕と姉様を見て直ぐ分るのだ。彼は今某大學（西安）の學生だそうだ。

北京の兄様は、昨日手紙来た。彼の云うところをよると、國慶の時は、北京人口限制だから公用（公事）でなければ進口出来ないと言う。そうすれば君國慶日北京行くことは出来ないのだ。

君の同窓陸金鑫君は先日ここに来てハルモニユアム（Harmonium，手风琴）を借りたいと言う。御母様は手紙を書いて、陸様をして姑母（姨母）のところへ行ってその楽器を取る。だからこの楽器は今陸様のところにある。（承わるに听说陆様の家は姑母の近所にある。）

内の猫は近頃大変肥った。英娥はそれを秤で計って九斤にもなった，だから君が歸る時は屹度死なない。死ね憂はない。近頃副食品段段多くなって、魚も時時買はれる。だから猫の食物はいつも澤山だ。

家には一向変りはない。何でも君の居る時と同じだ。只窓の前蝉の聲

はもうない。そのかわりに蟋蟀(こわろぎ)は毎晩鳴(な)く。江南の秋は可愛(かわい)がる。草草(そうそう)。

新枚へ

父より

〔1959年，上海〕

[附译文]

九月廿三夜：

很长的日文信今天上午收到。（这次的信比以前好得多了，一个错误也没有。）你有这样的想法，我们很高兴。古人有“最小偏怜”之说。你是我们家里最小的一个，所以大家都喜欢你。你能明白这一点，大家很高兴。

今天我去看肺病，今天是拍X光片，所以还不知道病情如何。大概没有什么变化。我和阿姐在医院里遇见了你的朋友。这人好像叫谢春（？）生。他说是你的初中同学。他最近也患了肺病。他问起你的地址，我们告诉了他。他以前来过我们家，所以一见我和阿姐就认得。据说他现在是某大学（西安）的学生。

北京的阿哥昨天有信来。据他说，国庆节北京限制人口出入，不是因公不能随便进出。那样的话，你国庆节就不能去北京了。

你的同学陆金鑫前几天来此，说要借手风琴。你母亲便写信叫陆君去姨母处取这乐器。所以现在乐器在陆君那里了。（听说陆君的家在姨母家附近。）

家里的猫近来胖了许多。英娥[52]拿来称了一下，已有九斤重。所以你回来时一定不会死。不必担心它会死。近来副食品越来越多，鱼也时常能买到。所以猫食一直很多。

家里没有什么变化，一切都和你在时一样。只是窗前的蝉声没有了。代之而起的是每晚蟋蟀的叫声。江南的秋天很可爱。草草。

致新枚

父 字

〔1959年，上海〕

十三

九月廿五夜：

書簽附く手紙が今日着きました。書簽はもう芳芳にやりましに、彼女は非常に嬉くてその一ッを兄様に遣ると云う。

ここはもう國慶の盛典になった。淮海路の到るところに五色電灯が輝いて居ます。今日午後私は姉様と一緒に城隍廟へ遊びに行きましたが、そこは全く変りました。昔の狭い麗水路は今廣い大道になって何も認められなかった。廟の中でも 處處 変りました。九曲橋の池には蓮が植えて居る。そして噴水が有る。澤山のこどもが九曲橋の上で見て居ます。金曜日でも非常に賑やかで押分けられない程です。日曜日の賑やかは云うまでもない。

あの跛者（×××か？）の家は、このあいだ（此間）移転（迁居）しなければならないと言う。 承 るに（听説）その母は屋賃（房租）を二千餘元を欠きましたから、房管處は強いて徐家匯の長屋（不好的弄堂房子）に移轉させます。これは隣の張師母から聞取るのです。これから君暫く間彼と通信しない様に願います。その母は確に悪い人で、張師母の言うところに据ると、彼女は非常に雄弁で何しても移轉したくない、けれども里弄の羣衆は公憤を起って彼女は服従しなければならないのだ。あの跛者は實に可憐相です。君が通信する時は、上述のこ

とは云わなくて好い。

君が風引がもう直りましたか？皆心配して居る。大事にして呉れ。私共は今、そんな積りです：来年四月政協大会の時、全家（満娘ともに）北京へ行く。（承るに家族も公費だ。）歸る時天津へ遊びに行く。天津は確に好い處で、私は昔から憧憬る。李叔同先生は天津の生れですから。四五月の時は天津の気候が悪くない思います。

上海は久しく涼しくなったが昨日は忽ち熱くなって、窓前の樹に名残り（最后）の蝉が鳴きました。中秋過ぎ後未蝉が死なないのは珍しいです。

副食品はいよいよ多くなった。統戦部の肉と蛋は毎月送り来るので、母は嬉しいです。草草。

新枚へ

父より

〔1959年，上海〕

[附译文]

九月廿五夜：

附书签的信今天收到。书签已给芳芳[53]。她非常高兴，说要把一枚送给她哥哥。

这里已是国庆盛典的打扮。淮海路上到处都挂着辉煌的彩灯。今天下午我和阿姐一起去城隍庙玩，那里完全变了样。从前窄狭的丽水路现在变成了宽阔的大道。竟认不出了！庙里也处处变了样，九曲桥的池塘里种着莲花。还有喷泉。有很多小朋友在九曲桥上。就连星期五也非常热闹，挤不过去，更不用说星期天热闹的景象了。

那个跛子（是×××吧？）的家必须从此地迁走了。听说他母亲欠了二千多元房租，房管处强迫他们迁到徐家汇不好的弄堂房子里去。这是邻居张师母说的。今后你暂时不要与他通信。他母亲确实不是好人。听张师母说，她非常强辞夺理，怎么也不肯搬家，但碍于里弄群众的公愤，只得服从。那跛子实在很可怜。你和他通信时，最好不要提起上述情况。

你感冒痊愈了吧？大家都很担心。要多保重。我们现在这样打算：明年四月开政协大会时，全家（包括满娘）都去北京。（听说连家属也是公费。）回来时去游天津。天津确是个好地方，我向往已久，因为李叔同先生在天津出生。四五月时，天津的气候料想不错。

上海已凉快了很久，但昨天突然热起来，窗前树上最后的蝉叫起来。中秋过后蝉还未死，真是少有的。

副食品越来越多了。统战部每月送来肉和蛋，你母亲很高兴。草草。

致新枚

父 字

〔1959年，上海〕

十四

九月廿九夜：

二十六日手紙が今日（二十九）午後着きました。游行の時、出来る丈新しい着物を着るそうと、君の“寿衣”を持って来ないのを悔みましょう？冬休には必ずそれ取って行く。十周年が過ぎても外に新しい着物を入る機会が有るから。上海はもう認められませんでした。到處電灯と新立物（建築）は澤山！私は曽て南京路と淮海路を見に行きました。随分賑やかで押分けられませんですから、見て直ぐ歸る。今日下午私は建國十周年慶祝會に诣ﾏｲりました。外賓は澤山！だから三時から五時まで直ぐ散会します。レニンカラから来た外賓は澤山の

御土産を持って来た。其の中に大い花盆があります。

私は到頭肺病診察に行きました。けれども矢張昨年と同じて悪くもなければ善くもならない。これから矢張雷米丰を飲むのです。君の風引はもし直らなければ診察を怠る可からず（不可怠于看病）。青年の肺は弱いですから。

今日は火曜日で、私はこの手紙を書く時、下は、姉様ら五人仏蘭西語と独逸語を學んで居ります。

新枚へ

父ょり

〔 1959年，上海 〕

[附译文]

九月廿九夜：

二十六日信今天（二十九）下午收到。游行时，关照要尽量穿新一点的衣服，你的“寿衣”[54]没带去大概后悔了吧？寒假一定带去。因为即使过了十周年，也会有需要穿新衣服的其他机会。上海已完全变了样。到处有许多电灯和新建筑物。我曾经到南京路和淮海路去看过。热闹得很，挤不过，所以看一下立即回家。今天下午我参加了建国十周年的庆祝会，外宾多得很！因此从三点开始到五点就散会。从列宁格勒来的外宾带来了很多礼物。其中有很大的花瓶。

我终于去检查了肺病，还是和去年一样，不好不坏。还是吃雷米丰。你的感冒如果还没有好，千万不可怠于看病，因为年轻的人肺较弱。

今天是星期二，我在写此信时，阿姐他们五人在楼下学习法语和德语。

致新枚

父 字

〔1959年，上海〕

十五

九月卅日夜：

今晩は御祝（節日）の気分は非常に濃い。全市の電燈は数えられない。何百萬も有ろう。今（晩七時）母、姉様、联阿娘、咬毛、細毛、阿芳六人は遊に行きました。私一人は内に休んで居ります。寂くて此の手紙を書く。

咬毛は、今日朝七時上海に着いたのです。彼女は内を恋しく思って、僅の三日の休は必ず内に歸りたい。けれども内は彼女を歓迎しない。可憐相です。彼女はここで夕飯を食べます。すると内に秋姉が電話が来た。姉様は電話で秋姉と話して居る時、私は咬毛に“君、姉様と話したいか？”と云う。咬毛は欲しくない様子で、けど到底電話口に行きました。けど自分は話しない。始終秋姉の話を聽ㄔく。聽ㄔいてから、食桌に歸る時は、泣出しました。蓋し秋姉は電話の中で咬毛を苛みました（苛ム＝责备）。何故なら？咬毛が歸えると、金を費すから。（联阿娘家の日用は大半秋姉の負担だから。）私と姉様は皆秋姉を咎む。御祝の日に人を苛むことは不可ませんです。兔に角その悲劇は金の祟（作怪）（祟，音细。日本是动词，自四。タタル）です！だから私は、当晩咬毛に五円遣りました。今晩、咬毛は我家に宿ります。自分の家は面白くないから。彼女は明後日無錫へ歸るのです。邱祖銘の息子は到頭高等學校（体育）に入る事は出来ません。今家で讀學して居る。即ち君の昨年と同じです。

今日、北京の兄様が手紙来た。承るに、君の學校に反動標語が出て居る。それは思い掛けない（想不到）ことです。工業の學校は、成可（务求）反動分子のない様に思います。

江湾の兄様は、今日電話来ました。十月二日、彼全家ここに来ると云う。宝姉、先姉家もその日来る相です。その時、大層賑かになりましょう。宛も元日（元旦）の様だ。

日本に精密儀器に関する書物は屹度澤山有る。私は日本書物目録澤山有る。けど皆人に貸しました。先日民望兄様に聞くと、彼のところには、只だ音楽書の目録有る。されば外の目録は、屹度葛祖蘭様或は吴朗西様の處に有る。後で葛と吴を尋ねましょう。目録が有れば、その中から君の需る本を選んで日本へ注文しましょう（注文＝订购）。けどそのことは今未だ早いです。序に（顺便）一事を話して上げます：その内山完造様は、九月二十日、北京で死にました。彼は建国十周年の御祝の為で中国に来たので、けど脳充血で北京で死にました。誠に残念です！彼の骨灰は此の間上海へ運び来るので、私は上海公墓へ見舞い（吊）に行きましょう。彼は今年七十四才です。今は“有為の奥山を越へ”ました！満娘はあの女中（女仆）と度度喧嘩をしますと云う。その女中は満娘を嫌い。上海へ歸るのを希望して居る。（彼満娘が客様だと思います。）満娘は大分困りました。その女中は自分で退職しようと云う。満娘は直ぐ同意しました。けど彼女は愚図愚図して離れない。それは—層困ります。兎に角石门湾の俗語“先进山门为大”です。もし彼女が来た時、満娘が杭州に居なれば，そんなことは有るまい。彼女は満娘は外婆として御客様に杭州へ行くのと思います。且杭州大學の外婆は多く女中同様です。してみれば人の世は色色の事が有る。誠に餘に複雑です！

昨夜先姉、宋姉夫、毛頭、小冰、ここに宿(トマ)る。燄火を眺(ナガ)めて十—時寝(ネ)る。全市は狂歓して居る。今日は中中に御天気で珍(メズラ)しいことです。（過去(カコ)の国慶はいつも雨。）

新枚へ

父より

〔1959年，上海〕

[附译文]

九月卅日夜：

今晚节日的气氛非常浓厚。全市的电灯数也数不清。大约有几百万只。现在（晚七时）姆妈、阿姐、联阿娘、咬毛、细毛[55]和阿芳六人去玩了。我一人在家休息。觉得寂寞，就写此信。

咬毛今天早上七点到达上海。她大概想家，只有三天休息也要回来。但是家里并不欢迎她。怪可怜的。她在这里吃晚饭。这时秋姐[56]打电话来了。阿姐和秋姐在电话里说话时，我对咬毛说：“你要和阿姐讲话吗？”咬毛好像不想讲的样子，但终于还是去接电话了。只是她自己不讲话，始终听秋姐讲话。听完以后，回到餐桌边时，她哭了起来。大概秋姐在电话中责备了咬毛。因为咬毛回来，要多费钱了。（联阿娘家费用大部分由秋姐负担。）我和阿姐都怪秋姐。节日里不可责备人。总之，这种悲剧都是金钱在作祟[57]！（祟音细。日本是动词，自动词四段活用。）所以我当晚给了咬毛五块钱。今晚咬毛宿在我们家，因为自己家没有趣味。她后天回无锡去[58]。邱祖铭的儿子到底没能进高校（体育）。现在在家里自学，和你去年一样[59]。

今天，北京的阿哥来信。据说你的学校出现了反动标语。那是想不到的事情。我以为工科学校总是没有反动分子的。

江湾的哥哥[60]今天来电话，说十月二日他全家要来这里。据说宝姐、先姐家也要在这一天来。那时一定很热闹，像元旦一样。

在日本，有关精密仪器的书一定很多。我有很多日本文版书目。但都被

人借去了。前几天问过民望哥，他那里只有音乐书目录。那么别的目录一定在葛祖兰先生处或吴朗西先生[61]处。以后我问问葛和吴。如有目录，可从中选出你所需要的书向日本去订购。但这事现在还早。顺便说一件事：那位内山完造先生[62]于九月二十日在北京去世了。他为了庆祝建国十周年来到中国，但因脑溢血在北京去世。遗憾之至！他的骨灰这几天运来上海，我要去上海公墓吊唁。他今年七十四岁。现在是“扰攘红尘界，从今当隔离”[63]了！听说满娘时常同女仆争吵。那女仆很讨厌满娘，希望她回上海。（她以为满娘是客人。）[64]满娘十分苦恼。那女仆自己提出辞职，满娘马上同意。但她又拖拖拉拉地不走。这就更尴尬了。正如石门湾的俗语所说：“先进山门为大。”如果她来时，满娘正在杭州，就不会有这事了。她把满娘当作来杭州作客的外婆。而杭州大学的外婆有很多跟女仆一样。看来人世间有各种各样的事，真是复杂得很啊！

十月二日晨：昨晚先姐、宋姐夫、毛头和小冰都来这里住宿。看烟火看到十一点才睡。全市都在狂欢。今天天气非常好，真是少有的。（过去国庆总是下雨。）

致新枚

父 字

〔1959年，上海〕

十六

十月六日夜：

二日の手紙昨日着く。その中に誤(アヤマ)りが有る。

（1）“はんを食(タバ)る”の“はん”は、普通話(フツウハナ)さない。“御飯(ゴハン)”と云(イ)う。この“御(ゴ)”が敬話(ケイゴ)ではない。已(モウ)習慣になりました。

（2）“附近”は普通用(モチ)いない。“近所(キンジョ)”と云う。

（3）“子新枚叩”は日本式ですい。中国式です。日本では“息新枚拜上”と云う。若し友達なら、“拜上”と云わなくて、“拜啟”と云う。

君の手紙のなかに“海参”を食べると云った。海参は私の好物で。昨日薛佛影様は来て私にこの物を食ると勸めます。だから若し天津に売る物が有れば、君些と買って置く。冬休の時家に持って歸へる。何の店で買うか、天津土着（本地人）の同窓に聞いて吳れ。

薛様はその息子萬竹と一緒に来るので、萬竹は毎週日曜日家に歸ると云う。彼の口は又吃りました。私を“伯伯”と呼ぶ時、父の助でようやく呼び出しました。彼は未君の手紙を得ないから宛名（地址）を聞くに来たのです。私は已君の宛名を書いて彼に遣りました。彼日停車場で林檎を落して澤山の人の込合う中に踏潰した事を話して遣りました。且感謝の意味を表しました。

今日、民主德國成立十周年で、私は出席しました。すると、文化局長と会いました。畫院院長の事を再申出しました。私は堅く拒絶したが彼人は已國務院へ申報しましたと云う。兔に角この事は免れない様です。私は到頭院長になろう！けど俸給を取らない積りで、今後忙しくならないのです。

近頃月珠大姨（母様の姉様）が来ました。君の床に宿ります。だから些と賑やかです。

新枚へ

父より

〔1959年，上海〕

[附译文]

十月六日夜：

二日的信昨天收到。其中有一些错误。

（1）“吃饭”的“饭”一般不这样讲。称为“御饭”。这个“御”不是敬语，已成了习惯。

（2）“附近”一般不用。称为“近所”。

（3）“子新枚叩”不是日本式的，是中国式。日文应用“息新枚拜上”。如果是朋友，不用“拜上”，而用“拜啟”。

你信上讲到吃海参。海参是我喜欢吃的东西。昨天薛佛影先生[65]来，劝我吃这东西。所以如果天津有卖，你买一些放着。寒假时带回来。什么店里有卖，向天津的本地同学打听一下。

薛先生是同儿子万竹一起来的。据说万竹每星期天都回家。他仍然口吃，叫我“伯伯”时，在父亲的帮助下好容易叫出来。他还没收到你的信，所以来问你的地址。我已把你的地址写给了他。他说那天在火车站苹果落在地上，因为人多拥挤，被踏坏了。他表示了感谢的意思。

今天是民主德国建国十周年，我出席了大会。在会上碰见文化局长。他又谈起画院院长的事。我虽坚拒，但他说已向国务院申报。看来这件事无论如何推不掉了。我还是要当院长了！但打算不受工资，今后不会很忙。

最近月珠大姨（母亲的姐姐）[66]来了。睡在你的床上。所以家里热闹了些。

致新枚

父 字

〔1959年，上海〕

十七

十月十三日：

昨日、××が手紙来た：“私は今悔改めました。何卒、許して下さい。子供六人は毎日飢る。冬が近付きました。着物が無い。何卒子供の為に三十円貸して下さい”と云う。寳姉は“十円遣る”と云う。けれ私はそんな便利はないと思って、返事に如此云う：“君悔改めたら、私屹度許す。けど昨年、君が詐取する。内の者は皆腹立った。ことに（尤其是）華瞻は二度君の山師（流氓）に手紙を書く、今まで憤ｲｷﾄﾞオる。だから君華瞻に謝ら（道歉）なければ誰も郵便局へ行って為替をしたくない。”若し彼は華瞻に謝りの手紙が来たら、私は十五円を遣る積りです。

今日滄祥電話で知らせる：“嘉林大伯は昨日死にました。年は八十三。”滄祥は今朝の汽車で歸りました。私共は十円の為替で弔います。（弔=見舞い）

内山完造様は，此頃北京で死にました。その弟は既香港に着く。北京へ行って、内山の遺骸を迎えて上海公墓に葬りましょう。その時私も出席？しましょう。

日本本の目録は、葛祖蘭様のところに居る。この内英娥を行かせて持って歸りましょう。（葛は年取ったから、重い本は持って来られない。）来てから、君の入る本が有れば、その目録を君に寄る。君自から選びましょう。内山が死にましだがその弟内山嘉吉が東京で内山書店を遣って居る。これから本を買う時嘉吉へ手紙を差して宜い。買うことは矢張出来ます。

新枚へ

父より

〔1959年〕十月十三日〔上海〕

[附译文]

十月十三日：

昨天，××来信说：“我悔改了。请原谅我。六个孩子每天挨饿。冬天近了。衣物没有着落。请看在孩子们面上借给我三十元。”宝姐说：“给他十元。”但我想，没有那么容易。回信这样说：“你有悔改之意，我一定原谅。但去年你敲诈，家里人都很气愤。尤其是华瞻两度写信给你这流氓，至今还在气愤。因此，如果你不向华瞻道歉，谁也不愿意到邮局去汇款。”如果他给华瞻写来了谢罪的信，我打算寄他十五元。

今天沧祥来电话通知：嘉林大伯[67]昨天去世了。终年八十三岁。沧祥今晨坐火车回去。我汇十元去吊慰。

内山完造先生最近在北京去世。他的弟弟已抵香港，要到北京去把内山的遗骸迎来上海公墓安葬。到那时我也将参加。

日本书的目录在葛祖兰先生处。日内叫英娥去取回。（葛上了年纪，不能拿重的书来。）取来之后，如果有你所需要的书，就把目录寄给你。内山虽去世了，他弟弟内山嘉吉仍在东京主持内山书店。以后要买书时，可以写信给嘉吉，仍旧可以买。

致新枚

父 字

〔1959年〕十月十三日〔上海〕

十八

十月二十八日午後：

昨日は私の誕生日(タンジョウビ)です。上海は相変(アイカワ)らず（照旧）副食品の缺乏ですから、料理屋へ行かなく、内で客様を招待しました。客様は、朱幼蘭、聯阿娘、月珠大姨、奎娘舅、寶姉等です。

内山の骨灰は先日来ました。一昨日萬国公墓で埋葬しました。私は見

舞いに行きました。その弟内山嘉吉も来る。君の買いたい書は（並びに民望哥も音楽書を買いたい）嘉吉に頼みました。嘉吉はその内日本へ歸ります。

姉様は云う：君の新しい卡其制服は、脱く時他人の衣物と混ぜる憂があるから、その上に字を書かなければならない。帽子なら、裏の處に萬年筆で書く、上衣は、襟（領头）の中に書く、ヅボン（袴子）なら、袋の中に書く。そうすれば他人のと混ぜられない。

画院院長の事は愈愈事實になる様でした。私は既に同意したが俸給（薪水）を受け取らないと云い、條件を持ち出しました。けど文化局はその條件に同意しない“貴方自から内で工作して宜い、俸給は必ず差し上げます”と云いました。もしそうしなければならなくなら、私も争はない積りです。

聯阿娘は近頃病気になりましたから、自分の内で食事を作ることは六ケ敷しいですから、細毛と二人我が内に宿りました。聯阿娘は君の床（bed）に、細毛は床（地板）に眠る。

芳芳と平平は毎日夜屹度ここに来ます。姉様は平平を大分可愛がる。芳芳の昔の地位は、今平平に奪われました。性格について云えば確に平平は芳芳より宜い。芳芳は林黛玉式で、平平は薛寶釵式だ。二人の女の子は（有時、その弟维维も一緒に来る……）毎晩八時までここで遊ぶ。八時になるとその父は来て彼等を呼んで歸える。君の母は或時私と姉様の芳芳平平を可愛がることを嫌いと思います。特に食べる物を遣る時。母は親類と隣人の分別を分明と見定ります。もし朝嬰或は“弟弟”なら、親く思いますが、芳芳平平なら、親まないと思います。これも可笑い。

君は未北京へ行くことはない。だからもし暇が有れば北京へ一度行って宜しい。例ば土曜日午後行く、日曜日の夜汽車で歸へる。金を費すことも多くない。兄様のところに宿って，一日の遊びができる。十円にならないでしょう。兄様に案内せられて主なる處を遊ぶことが出来る。けど先に兄様と約束をしなければならない。

前の手紙に海参を買うことを云います。けど承るに國慶節には供応多く、國慶の後は矢張少くなった。だから君もう買わ勿れ。これは私が大好のものでない。

新枚へ

父ょり

〔 1959年，上海 〕

[附译文]

十月二十八日下午：

昨天是我的生日。上海还是缺乏副食品，所以不去饭店，在家里招待客人。来客是：朱幼兰、联阿娘、月珠大姨、奎娘舅和宝姐等人。

内山的骨灰前两天运来了。前天埋葬在万国公墓。我去参谒了。他弟弟内山嘉吉也来。你要买的书（连民望哥要买的音乐书），我拜托了嘉吉。嘉吉不日将返回日本。

阿姐说：你的新卡其制服脱下后会与他人的衣物混错，所以要在上面写个字。如果是帽子，在里面用钢笔写；上衣则在领头里面写，裤子写在袋里。这样就不会和他人的混错了。

画院院长的事看来就要成为事实。我已经同意了，但提出不受薪水的条件。只是文化局不同意这条件。他们说：“你可以在家里工作，但薪水一定要送。”如果非这样不可，我也就不打算再争了。

联阿娘最近生病了，在自己家里烧饭有困难，所以和细毛两人宿在我们家里。联阿娘睡你床上，细毛睡地板上。

芳芳和平平[68]每天晚上一定来这里。阿姐很喜欢平平。芳芳昔日的地位现在被平平夺去了。从性格上讲，平平确实胜于芳芳。芳芳是林黛玉式的，平平是薛宝钗式的[69]。两个女孩（有时她们的弟弟维维也一起来……）每晚在这里玩到八点。一到八点钟，她们的父亲会来喊她们回去。你姆妈有时嫌我和阿姐太喜欢芳芳平平，尤其是给她们食物的时候。妈妈把亲戚和邻人分得很清。如果是朝婴或“弟弟”[70]，她认为是亲密的，而芳芳平平就不亲密了。这也很可笑。

你还没有到过北京。如有空闲，不妨到北京去一趟。例如星期六下午去，星期天晚上火车回来。花的钱也不多。你可在阿哥处住宿，作一日游。用不了十块钱吧。由阿哥为你导游，可以游玩一些主要的地方。但事先必须与阿哥约好。

上一封信提到买海参的事。但听说国庆节供应多，国庆以后又会少了。所以你不要再买了。这不是我十分喜欢吃的东西。

致新枚

父 字

〔1959年，上海〕

十九

十一月四日：

日本へ注文する本は、昨日航空郵便で送り出しました。君のは皆なで22册、けど全部買わないかも知れない。約一個月餘返事が有る。その値段(ネダン)は皆で三十円位です（日本百五十円＝人民幣一圆）。

内には皆変りがない。皆健康が宜しい。

小包（着物）は着きましたが先月月末(ツキヅエ)の為替(カワセ)（42円）は着きました

か？最近の手紙に云はなくて、姉様が心配して居る。もし忙しくならば、毎週葉書で文通して宜い。長い手紙は時間掛りますから。

上海近頃、袂時計（手表）が売って居りますが機会は中中得られない。（券なければ買われない。）私は文史館の贔負（照顧）で一ツの券を得た。その内一ツ瑞士袂時計を買積りです。私の懐中時計はあまり重くて不便ですから。

先日は一人の、前に知らない青年は我家に宿りました。その人は劉孔菽と云って江西省吉安県の人です。中中絵エを好き、特に私の絵を喜ぶ。今年僅に十九オで、美術天才中中豊富、これまで私は見たことのない程です。彼は吉安から上海に着いて直私を訪問する。彼は杭州藝専に這入る積りですが公用（公事）で試験期限を後くれた。今組織上の紹介書をもって杭州藝専へ交渉し度いです。けど杭州へ行って學校と交渉すると、迚も出来ません。吉安の人は此間の消息を知らない、“組織上の紹介書あれば何時も入學が出来る”と思います、可笑いではないか？そしてこの人は已を得ず、再度杭州から上海へ返る、私を二度訪問して、南京で船に乗って江西へ歸る積りですが杭州停車場で旅客を写生する（絵を描く）とき、蝦蟆口（銭包）が泥棒に取られた。その汽車切符も蝦蟆口の中に這入ってる。慌てて警察に告げる。けど身の上に一文もないから、已を得ず、警察局に宿りました。次日、警察はある掏摸（扒手）を捉りました。切符は當日退った外に金は皆動かずに返した。この人は貧乏ですから、警察は切符の値段（三円餘）をこの人に償いました。今世の警察、今世の社会秩序は誠に宜いですな！

この人は我家に二晩宿って、今日歸りました。私は彼は可憐い相ですから、十円を遣りました。彼は来年夏、又杭州へ試験を受ける積りで

す。

姉様はそう云う：冬になったら、冷水浴は風引の憂が有るから不可ませんと。君、自分注意して呉れ！

華瞻兄様は近頃南匯へ労動に行きました。二週間許で、餘り苦労もなかった。北京の兄様も労動へ行きましたが痔疮病が復発して病気になりました相です。君が手紙で見舞いする筈です。

新枚へ

父ょり

〔1959年，上海〕

芳芳、平平は毎晩あいかわらずここに来て遊びます。

君の日漢字典は餘り小さいと思いますが、若し詳しいのを要るなら、上海で新しく出版した日漢辞典を買って送りましょう。廣洽法師が贈る金はちょうど足りますから。

父ょり

[附译文]

十一月四日：

向日本订购书的信，昨天航空寄出了。你的一共二十二册，也许不能全部买到。大约一个月后有回音。价格大约一共三十元光景（日本一百五十元=人民币一元）。

家里一切照旧。大家都很健康。

小包（衣服）收到了，上月底的汇款（四十二元）收到了吗？最近的信里没有提到，阿姐很担心。如果忙，每星期写一张明信片即可。写长信

费时间。

上海最近有表卖，但很难得到机会。（没有券不能买。）我因为文史馆的照顾，得到一张券。日内想买一只瑞士表。因为我的怀表太重，不方便。

前几天有一个本来不认识的青年在我家住宿。这人名刘孔菽，是江西省吉安县人。很喜欢画，特别爱好我的画。今年才十九岁，美术天才很丰富，我从未见过这样的人。他从吉安一到上海，立刻来访问我。他想进杭州艺专，但公开的考试期限已过。现在带着组织上的介绍信，想去杭州艺专交涉。但去杭州向学校交涉，无论如何不行的。吉安人不知此间消息，以为“只要有组织上的介绍信，随时可以入学”，岂非可笑？所以此人不得已，再度从杭州回上海，再次访问我，打算在南京乘船回江西。但在杭州火车站对着旅客作写生画时，钱包被人偷窃去。火车票也放在钱包里。连忙向警察报案。但身上一文不名，不得已，在警察局宿了一夜。次日，警察捉住了那扒手。除了车票当天已退掉外，钱都没有动用，全还他了。此人很穷，所以警察把车票的价钱（三元多）偿还给了他。现今的警察、现今的社会秩序，实在太好了！

这人在我家宿了二夜，今天回去了。我看他可怜相，送了他十元。他打算明年夏天再来杭州考试。

阿姐说：冬天到了，洗冷水浴恐怕会伤风，不可再洗。你自己注意。

华瞻哥最近去南汇劳动。只有两个星期，不太辛苦。听说北京的阿哥也去劳动，但痔疮复发，生病了。你该去信问候。

致新枚

父 字

〔1959年，上海〕

芳芳平平照旧每晚来此玩。

我看你的日汉字典太小了吧？如你想要详细的，我买一本上海新出版的日汉辞典给你吧。广洽法师送的钱正好够用。

父 字

二十

手啓十一月十七日：

《日漢辞典》一册は、今日郵便で送ります。このじびきは非常に詳くて一番好しいと私は思います。その引き方は、概に新しいので、即ち：“ヂ”“ジ”は用いなくて、“ジ゛”“ズ゛”を用いる。“ヮ”と発音の“ハ”、“イ”と発音の“ヒ”、“ウ”と発音の“フ”、“エ”と発音の“ヘ”、“オ”と発音の“ホ”は、皆“ヮイゥエオ”を用います。このじびきの後に“漢字索引”が有ります。これは大変甲斐（效用）が有る。例ば“蟹”と云う物は日本で何と云いますか分らなくなら、その索引四十九画を調べ（査）れば、直“カニ”と解ります。

このじびきの値段（价值）は、十三元です。廣洽法師の送る金は丁度足りますので、姉様は最早君の預金（存款）から払い（付）ました。凡そ機械系の用いる本は皆家から払い、その外の本は、君自分の金で払うのです。

此處は皆無事息災に（平安）暮しますので、二月後は君の歸るを待って居ます。座敷（客堂）のピアノも君の歸るを待って居ます。このピアノは君が去ってから引く（弾）人は一人もない。只有時芳芳は来て、下手（蹩脚）な小曲を弾ヒくのみです。

新枚へ

父より

〔 1959年，上海 〕

[附译文]

手启（十一月十七日）：

《日汉辞典》一册，今日由邮局寄出。这辞典十分详细，我觉得极好。其查法大概是新的，即：“ヂ”“ジ”不再使用，而改用“ジ”“ズ”。发“ワ”音的“ハ”、发“イ”音的“ヒ”、发“ウ”音的“フ”、发“エ”音的“ヘ”、发“オ”音的“ホ”，都改用“ワイウエオ”了。在这辞典后面有“汉字索引”。这很有用处。例如如果不懂得“蟹”这东西在日本称什么，在这索引的十九画里一查，立刻知道是“カニ”了。

这辞典的价格是十三元。广洽法师送的钱正好够用，所以阿姐已从你的存款中支付了。凡机械方面用书，都由家中支付，其他的书则从你自己的钱中支付。

此处诸人皆平安度日，候你两月后归来。客堂里的钢琴也在等你归来。你离去之后，这钢琴没有一个人弹。只有偶尔芳芳来弹弹蹩脚的小曲。

致新枚

父 字

〔1959年，上海〕

二十一

ジユ一イチガツ、ニジュウゴニチ：

テンシンハ、ソンナニサムクナリマシタカ？ワタクシハ、ビックリシタ。ココハ、マダ、ロクジュウドウ（度）トイウ（云）アタタカイトキデス。ライネン（来年）ノハルハ、ワタクシドモ（ハハトネサントオバ〔姑母〕）ペキン（北京）ヘイクトキ、カナラズテンシンヘアソビニイキマショウ。トナリノフタリ（二人）ノコドモハ、マイニチノヨル、ココニキテ、アソビマス。ソノコドモガナケレバ、ホントウニサビシイデス。ガッコウノショクジ（食事）ハショクドウセイ（食堂制）ニカワリマシタラ、キミナルベタエイヨウ（栄養）ノイイモノヲエラベ！ケンコウ（健康）ハイチバンデスカラ。

シンマイヘ

チチヨリ

〔1959年，上海〕

[附译文]

十一月二十五日：

天津已这样冷了吗？我感到惊讶。这里还是六十度的和暖日子。明年春天我们（姆妈、阿姐和姑母）去北京时一定去天津玩。邻居两个孩子每晚来此玩。如果没有这两个孩子，实在寂寞。学校的伙食如果变了食堂制，你要尽可能选营养好的菜来吃！因为健康最重要。

致新枚

父 字

〔1959年，上海〕

二十二

新枚：

你们苏先生来信谢我所赠书扇，其信附去，你看后不要了。另附一信，你便中送去。苏信上言，你校近来重务实，想课业必忙。菲君不知何故，不得上级信任。时多苦闷，此实非始料所及。最近他来信，说好转些。以前有一时，他生病（泻疾），常不蒙照顾，北大有此种不合理情况，我未敢相信也。菲君说：国庆节他去找草娘舅，下乡去了。他就到黎丁家，黎留他宿夜，并招待他饮食，黎丁真要好子[71]。此人古道可风。琇年亦好客。我也常常寄信或送东西给他们。

家中一切照旧，我杭州决定不去。你在家时，他们来言院长薪俸尚未批准，至今仍无消息。听人说，是不能不受的，但即使受了，我也不去办公。

父 字

〔1960年〕十月十二日

朱先生[72]之表已修好，完全同你的一样，他很高兴。写许多字送广洽师。

二十三

十一月廿一夜：

君は書法を習う志は非常に好い。けどこれは必ず基本練習から務める。君は過去私の字を真似る（模仿）。私は月儀に基けるのですから、君も月儀を習はなければならない。月儀と云う物は、晋の索靖と云う人が書いたもので。一番活発の行書、古今以来其の類がない。今、私は月儀一冊と私の習い物若干、別に郵便で送ります。暇の有時は、よく習って見なさい。一年の後は必ず成績が有りましょう。

新枚へ

父より

〔1960年，上海〕

[附译文]

十一月廿一夜：

你有志学习书法，甚好。但这事必须从基本练习做起。你以前摹仿我的字。我是以月仪为基础的，所以你必须练月仪。月仪这字帖是晋朝一个叫索靖的人所写的。是最活泼的行书，古今以来无有可类比者。现在我把月仪一册以及我临写的若干张另邮寄你。有空时好好练练吧。一年后必出成绩。

致新枚

父 字

〔1960年，上海〕

二十四

新枚：

听阿姐读你信，知你们学生食事看重。此乃新时代新现象。从前青年不辨菽麦，不知稼穑艰难。今日青年都知道“一粥一饭，来处不易”（朱子家训中语）。此乃人生极有意义之一种考验。但今年奇荒，所以如此。明年但得稔熟，必不如此紧张。

你有时间学外文，甚好。但勿妨碍务虚。今日中国，譬如造屋，现在正在筑基地，打夯（音han[73]），需要有大力之人平地，而暂不需要造屋、筑墙、制窗门、制木器，乃至作壁上书画装饰之人才。所以“务实”暂不被重视。但基地筑成后，要造屋时，自然需要上述各种人才也。此喻甚切，可三思之。

画院今日送工资，正院长每月二百二十元，从七月份送起。我再三辞谢，被四个人强迫，只得受了。但照旧不去办公，有事由该四人来我家报告。因此，此工资等于退休金也。今将二十元封在此信内，给你作为“阳历压岁钱”（与按月汇款无关，乃额外）。本想邮汇，恐你在校中招摇，故违邮章封入信内。但压岁钱作别论，也许不能说犯邮章。你在津年余，尚无熟悉之友朋家。否则可以托转。明春我到津后，你一定有更多熟人。以后寄物便当些。

旧历年无论几天，你决定南返一次。据菲君言，因欲省煤，假期并不短。

华瞻哥今日迁屋，较宽敞，不久他们迁回江湾。我们这里又清爽了。荷大伯[74]前日来此。满娘要管临君，走不开，阴历年来否亦不可知。

父 字

〔1960年〕十二月六日夜〔上海〕

收到后即来一明片，言压岁钱收到。以免挂念。

此款可作阳历年游北京之用。阿哥看来不下放了。至今未定。

二十五

元旦午後手啟：

北京から歸ってからの手紙は読みました。兄様も手紙が来た。兄様の言ところによると、君は何も食べる；凡そ人の食べる物は，食べないものはない。又、君は辺幅を修まらない（即ち二個月一度理髪する等。不修边幅，即落拓）ことは兄様よりも甚しい。前者は好いですが後者は宜くない。自轉車の運送賃六十銭だけは易いです。

今日、宝姉、先姉、華瞻兄皆ここに来る。非常に賑かです。今皆歸りました。今年年賀状は非常に多い。月暦も澤山送られた。今其の中の最も良いものを一枚君に遣る、この手紙の中に入れて居ります。これは桌の上に置くことが出来る。

天津で自轉車を走る時は上海よりも一層気を付けなければならない。人は毎に小都市だから油断する。これは不可ない。日本に“油断大敵”と云う話が有る。油断は人の大きい敵ですと云う意味です。

新枚へ

父より

〔 1961年，上海 〕

[附译文]

元旦下午手启：

你从北京回来后写的信收到了。阿哥也来信了。据阿哥说，你什么都吃，凡是人吃的东西，你没有一样不吃。又，说你不修边幅（即两个月理一次发等。不修边幅，即落拓），比阿哥更甚。前者甚好，后者不宜，自行车运费只六角，真便宜。

今天宝姐、先姐、华瞻哥都来这里。十分热闹。现在都已回去。今年贺年片很多。月历也送来很多。今将其中最佳的一个寄你，附此信中。这

是可以放在桌上的。

在天津骑自行车时，要比在上海时格外小心才是。人们往往以为是在小都市里，便粗心大意了。不可这样。日本有一句话叫“油断大敌”。意即疏忽是人的大敌。

致新枚

父 字

〔1961年，上海〕

二十六

新枚：

我廿八日返上海。途中曾发烧三十八度，在兴国滞留，一医生，一小包车陪我，准备乘飞机先返上海，终于次日退烧，仍上井冈山。但西药及打针力大，不胜疲乏。返沪后即赴华东[75]诊治，吃中药调养。今已渐渐复原。同行二十九人中，有三四人（老人）患病，但皆无恙，顺利返沪。此行经七八地方，行六千余里。共三星期，收获丰富（文材、画材不少，待健康后写出来），但十分劳倦。我平生首次经验也。

大会听说在十一月中。可以多休息，也好。

国庆节，此间来了七个乡下客：阿七等三人，圣高[76]及其妹等四人。今已大半回去。乡下人生活丰富，钞票甚多，故多出游。

满娘的脚至今未愈，不久要来上海医治，临君正在设法交托儿所。

荷大伯听说也要来。

途中作诗甚多，今抄数首给你。

父 字

〔1961年〕十月四日晨〔上海〕

二十七

恩狗：

明片收到。我大约十一月下旬内到北京，确定日子后再告。王绍棠的东西，你带到北京，由我带回上海。我有人代提行李，不须自己费力。

锁买不到。不必说数目字的，普通的也买不到。且随时留意。倘买到，我带给你。房间里会遭窃，真了不得。你只有随时当心，衣物不乱放的习惯养成，倘再失窃，就怪不得你了。万一你也遭窃，也不必深惜痛悔。添置衣物等事，我们总有办法的。

近日南颖在此。雇一临时保姆，所以大家并不忙。我近日甚空，天天看《源氏物语》。因为赴北京之前，要参观上海各机关，而我没有参加参观（老弱者自由参加）。

九月廿六（十一月四日）那天[77]，我们在功德林办三桌酒，诸亲戚都全家到。天气很好。你在天津遥祝，很好。五十元一桌的素菜，等于从前二十四元的。

你劳动结合业务，很有兴味，甚好。弄机械要当心危险。

父 字

〔1961年〕十一月十四晨〔上海〕

二十八

新枚：

御手紙先日届けました。杭州行の切符は姐様が買って上げましょう。返事時の切符は、もう黄鳴祥さんに頼んで居りましたから御安心！

私と母は二十八日（水曜）南頴をつれて先に行く。願ぅことは君も姉様と一緒に行く。しかし汽車の込合こみあうことは免まぬがれない、心得て下さい。

和歌わか四曲よんきょく、私の好物すきもので君に遣ります。

父ょり

〔1965年4月〕二十四日〔上海〕

[附译文]

新枚：

你的信前几天收到。去杭州的车票，阿姐替你买好。回来的车票，已托黄鸣祥先生买，你可放心。

我和姆妈二十八日（星期三）带了南颖先去。希望你与阿姐一起去。但火车难免拥挤，要当心。

和歌四首是我喜爱之物，送给你。

父 字

〔1965年4月〕二十四日〔上海〕

二十九

别后我早出晚归，平安无事。因重点在公安六条，与我无关。近日则集中力量于“五一”庆祝，我有时帮助贴标语，只做小工，并不吃力。“五一”调休，星期日上班，星期三、四放假二天。母亲因管南颖而身体健康了。阿姐因管小明而身体健康了。我因天天上班而身体健康了。近来只觉得烟、酒、饭，都味美，此即健康之证。故我希望“文革”延长，我永远上班，则永远健康。走去车回，天天如此。

来信已报告烟的情况，未报告酒的情况，以后打听一下。窝窝头，我是一定吃得惯的，只要有酒。明年此日，我与母一定已到过石家庄了。

经布[78]永不来，但有一对来过二三次，肃静数小时，悄悄地离去。

“调笑集”（手写）一卷已寻着，在姐书架内。

〔1968年4月，上海〕

三十

连环诗词句（五言）[79]

寥落古行宫花寂寞红豆生南国破山河在山泉水清泉石上流光不待人闲桂花落月满屋梁上有双燕燕尔勿悲风过洞庭中有奇树下即门前年过代北风吹白云深不知处处湘云合欢尚知时时误拂弦上黄莺语罢暮天钟声云外飘飘何所似听万壑松月夜窗虚名复何益见钓台高台多悲风雨送归舟载人别离人心上秋风吹不尽日栏干头上何所有弟皆分散步咏凉天意怜幽草色洞庭南北别离情人怨遥夜久语声绝域阳关道路阻且长鬘知有恨别鸟惊心远地自偏惊物候新人不如故国梦重归来报明主称会面难得有情郎骑竹马来者日以亲朋无一字字苦参商略黄昏雨后却斜阳春二三月是故乡明月出天山中方七日日人空老至居人下山逢故夫婿轻薄儿女共沾襟

我接不下去了，看你有何办法。须注意：不可重复。且襟字太难。我本想使之首尾相接，只有用“龙宫俯寂寥”，才可与第一个“寥”字相接，但龙字不易接，就此作罢。[80]

抽水马桶，出三元五角，已修好（挖出“坑仁”——读如“宁”——几公斤），甚快。我已习惯于此种生活，七天一休息，亦觉快适。第一注意饮食起居，身体健康。也许今秋可到石看你。母希望暑假中同南颖到石，但未能定。

这是你们结婚时的红烛的泪珠，尚有一个烛头我保存着[81]（一点红蜡泪，不久落脱了。这是好兆。）将来带到石来给你们。

叫阿姐到石当女工，我很赞成，索性我与母大家做了石人，也很好。但这是愿望而已，不知能成事实否。

马一浮[82]诗，实在有好的。有一次我说：诗可否不用古典，他说：白描何尝不可，就送我一首诗（时在四川），内有二句云：“清和四月巴山路，定有行人忆六桥。”四月，称为清和月。巴山即四川。此二句甚好。所以他回杭后，住在苏堤蒋庄。可惜迟死了一年，以致被逐出，去年才死。

〔1968年5—6月，上海〕

三十一

新枚：

你一定天天候好音，等得不耐烦了。所以我今天把详情告你，以资慰藉。并有好消息，即林×××报告中提及：“资产阶级学术权威，或一批二看，或一批二用，或一批二养，不作为敌我矛盾，而作为内部矛盾。”（大意如此，想你已看到了。）近一二月来，变化甚多，总之是一步一步地使斗批对象与群众接近：起初拆牛棚，与群众住在一起；改请罪为请示；改三鞠躬为一鞠躬；与群众一起学习；今天又废止劳动（本来每天早上劳动半小时，我是揩玻璃窗），前天起，大家戴像章。——总之，是渐渐地使我们与群众相融合。看来是逐步进展，直到解放。前天有工宣队声言，即日要定性定案，但二三天来杳无消息，想来是被“九大”耽搁了。总之，时间不会长了。我身体甚好，每天早上六时四十分出门，廿六路电车常有座位。星一、三、四、六，五时下班。星二、五，八时下班。但今天（星二）忽然六时下班了，可见此例也将改变。贺天健[83]每天来，有时请病假。陈××捉进派出所了。马公愚[84]病死了，此外无变化。我每天廿六路去，四十二路回家。走资派程亚君[85]隔离了一年多，最近放出来了，和我们住在一起。

附告，隔壁阿芳，今天到黑龙江去了，昨夜来辞行。我近日闲想，将来迁居到石家庄，同你住在一起。我不在乎吃食。天时不如地利，地利不如人和也。

我闲时常背诵《金缕曲》，喜爱的有六首：“季子平安否”，“我亦飘零久”，“披发佯狂走”（李叔同），“秋老江南矣”（李），“绿树听啼×”（辛），“深阁垂帘绣”。大概你都知道了。

〔1969年4月28日，上海〕

三十二

新枚：

我很健康。生活也习惯了。北面房间，上星期已还给我，现在家里很舒服，我同母睡在北室，前室作吃饭间，阳台空着。可惜你不来看看。我单位“文革”进行迟缓，别的单位也如此，听说五月内要定性定案，但是

否实现，很难说。总之，我现在不希望它早结束，反正总有结束的一天。林×××报告第四部分中指出对于资产阶级反动学术权威一段，你想必看到了。这证明党处理从宽。我放心了。我近来相信一条真理：退一步海阔天空。退一步想，对现在就满足，而心情愉快。例如你，远在石家庄，不得见所亲的人，但退一步想，如果到了更远的地方，还要苦痛，则现住石家庄，可满足了。你不在此，家中全靠阿姐，凡对外对内种种事体，都是阿姐主持。她近日观察，她不会下放插队落户。故可放心。我劝她重温日本文，因俄文无用，而英日文尚有用，是毛主席说的。

我们请罪已改为请示，鞠躬取消，身戴像章，劳动废止，与群众混处一起。只欠缺“解放”二字。由此看来，这不是一刀两断的，而是逐渐逐渐的，近日来，我完全无事，全面交代早已通过。现在天天看别人交代，也快交代完了，故前途看来不很远了。总有一天将好消息报告你。

今天是阴历四月初二，即所谓“清和四月”，是最好的天气，与三秋一样可爱。希望三秋时能到石家庄见你。一定可能。

忽忆：昔在重庆，马一浮先生有诗云：“清和四月巴山路，定有行人忆六桥”，好句也。所以他回杭时居蒋庄（六桥），可惜不早死，在“文革”中被迫迁出，死在城中陋屋内。

〔1969年5月17日，上海〕

三十三

十八日下午信，今（廿二，星日）上午收到。我解放已不成问题，唯拖延至今，真不可解。现廿四人中已解放十二（一半），余十二人，看来不久即解决。我无疑是“一批二养”。且有补发工资，归还抄去存款之说。故我很乐观。你说退休问题，只要解放，出外即无问题，用请假亦可出外也。前告我“解放”之人，今见我，摇头皱眉，表示他不料如此拖延也。

我下乡，是“看劳动”，故全不吃力。只是坐田陌上，戴凉帽，在太阳下，很热。夜卧门板上，很硬。饮食全靠馒头腐乳，余皆有肉，我不能食也。归家后，一直健康。前日稍觉疲劳（乃夏至之故，二至二分，老弱者必疲劳），去看病，沈医生给我病假三天，故在家休息，后天再去

上班。六月底以前，看来可以解决，届时电告你可也。你处有绍酒，九角一斤，很好。火油有办法，很好。秋天我一定可到你处。“咎”字，查《学生字典》，音“柩”（“臼”），是仄声。

你写字太贪懒，例如“高”写成“ ”，太简了。“数”字写成“ ”，亦难解。后宜改之。

今日南颖生日（十岁），华瞻全家来，我初见菊文，以奶粉一瓶为“见仪”。又买衣送南颖。好毛调职到石家庄事，宜抓紧。希望你俩早日团聚。

满目江山忆旧游，汀花汀草弄香柔，长亭舣住木兰舟。好梦易随流水去，芳心空逐晓云愁，行人莫上望东楼。

旧小说所载鬼词。（见《广四十家小说》第四册。）

今日华瞻全家来此，我忽忆昔日画题句：“满眼儿孙身外事，闲梳白发对斜阳。”（见《随园诗话》）阿姐说我并不当作“身外事”。诚然。

〔1969年6月22日，上海〕

三十四

你的信（关于装电线的）我看到了。囡[86]想已回津。我十六起又请假一星期，因腰痛，但甚微。在家无事，闲看日本字典。“况”是ぃはんや（その上、まして），但“岂”字竟无。恐日本是不用此字的？我的假齿破了，明晨去装新假齿，廿元，甚廉，但不知货好否耳。“文革”还有一年，我也听人说，但恐不确。有人言，廿年国庆大赦，不知是实否。我已习惯此种生活，故有思想准备，随便他何日解放，总之是“一批二养”耳。画院还有十二人未解放，但昨天有二人交代（我早已交代过），看来还在进行，似乎不会十分拖延也。后室解放后，家中住屋很宽敞，我与母宿后室，前室是吃饭间，阳台空着，放缝纫机，可惜你不来住。秋天如果我不能到石。要等你同囡探亲返沪了。你们何日能调在一处团圆，我很怀念。囡产期返沪，你能否同来？产后婴孩如何处置？都是问题。母想同南颖、意青到杭州去，因软姐下乡，满娘不能来沪，所以母去看她。秋姐遭变[87]，大家说最好与联阿娘同居。但现在闻冯

的兄妻（即秋的“大娘”）要与秋同住，如此也好。画院前日宣布：已解放者，原薪一百元以下者，恢复原薪（例如原薪八十元，后减为五十，解放后恢复八十），原薪在一百以上者，暂付一百，以后再补。又听说贺的存款（共有二万多）已发还。如此，我的存款将来也会发还。阿姐说，钱君匋[88]解放了，恢复原薪二百零八元，各单位办法不同，真看勿来了。

平上去入句，我又想出两个：“三九廿七”“油断大敌”，后者是日本格言“油断大敵（ユゥダンダィテキ）”，油断是疏忽，意谓疏忽是人生之大敌，此格言常贴在各学校的教室中。

〔1969年7月〕十七日上午书〔上海〕

三十五

新枚：

久未写信给你，有许多话想对你讲，拿起笔来不知从何说起。

首先：政策拖延，上周解放了三人，我不在内。还有十二人未解放，不知何日轮到我。反正时间问题，我现在也不盼望了。我把上班当作日常生活，注意健康，耐心等候，我准备等过国庆，等到春节。

秋天到石家庄，已成泡影，明春一定可靠。其间，好毛要来生产，你要来探亲，见面有期了。今天阿姐说，她也许要派外码头工作。我劝她要求派到石家庄，我与母跟她走。倘能如此，我们可以长久团聚了，至于石家庄物质生活条件，我实在看得很轻，不成问题的。只要有酒（威士忌也好），我就满足了。近我酒量甚好，每日啤酒一瓶，黄酒半斤。一边喝，一边讲《水浒传》给南颖、意青听。（二孩已住我家，华瞻哥正在准备迁市内，未定。）

唐云[89]撤销隔离已久，我与他很投合，互相勉励，得到安慰。我们近来星一、二、三到博物馆，四、五、六到药厂或画院劳动。劳动很轻便，而且有兴味，往往三四点钟下班。我闲时用各种方法消遣，有时造“平上去入”四言句（前已告你），有时做“一声诗”，即个个字用平声，或上声，或去声，或入声。古人有“全仄诗”：“月出断岸口，影照别舸背。且独与妇饮，颇胜俗客对。月渐入我席，暝色亦已退。此景最

可爱[90]……”以下忘了。我近作了“去声诗”：“种豆又种菜，处处要灌溉……”未完，真乃无聊消遣也。

前日有人评一画，写“停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花”，画一人坐看红叶，是画错了。因为“坐”是“为了”之意，非真坐也。例如“坐罪下狱”，即为了犯罪而下狱也。此“坐”字我过去亦不解，以为真坐也。

我上月装新牙齿，只出廿四元，很好。现在一切东西都咬得开，这对健康很有益，我很满意。母患眼疾，已好得多了，为根除，要开刀。开刀并不苦痛，但须住院数日，母正在考虑中。余后述。

〔1969年〕八月廿三夜〔上海〕

星六，阿姐同三孩到宝姐家去了，我写此信，一边喝酒。

三十六

今日星期，华瞻一家来，去望母亲。母昨日开刀，经过良好。坤荣[91]宿在医院陪夜。大约再住几天可出院。今天宝姐白天去陪。

八·二八命令后，加紧战备，诸事延搁，我已有思想准备，耐性等候，并不烦恼。听说，“退休”之风盛行。则我问题解决后，即可求退休，大愿遂矣。

你诗兴好，集“一”字起的七十多句，我无暇补集，想来可得一百句。我亦集句如下：新丰老翁八十八，儿童相见不相识，爱闲能有几人来，古来征战几人回，诗家清兴在新春，能以精诚致魂魄，记拔玉钗灯影畔，几人相忆在江楼，千家山郭尽朝晖，首阳山上访夷齐。[92]

今日华瞻来，欣赏你的集句，一字开头的，他加了几句。

“三”字开头的：三山半落青天外、三春三日忆三巴、三晋云山皆北向、三月三日天气新、三年谪宦此栖迟、三边曙色动危津、三千宠爱在一身、三月残花落更开、三春白雪归青冢，三分春色二分愁、三杯不记主人谁。“三”字很少。

赶快叫好毛申请调石家庄。现在备战，北京、天津、上海三处，都要疏散，时机正好，一定批准。好毛在石生产，有大娘[93]照顾，甚好。事

不宜迟。

〔1969年9月7目，上海〕

三十七

看花携酒去　携来朱门家　动即到君家　几日喜春晴　冷落清秋节　可汗大点兵　莫得同车归　死者长已矣　玄鸟殊安适　客行虽云乐[94]

你那集句，我看不懂，阿姐研究出了。现我也仿作如上，真乃无聊消遣，但亦雅事。

上周起，不到博物馆，到画院。可以不乘电车，步行十七八分钟。晨七半至下午五时。无甚事，真乃拖延时日，不知何意。八·二八命令后，局势加紧，每天要写思想汇报。我货色多，不觉其苦，每天写一张耳。

贺[95]工资已定，是一百七十元，如此看来，我将来不会比他少，但不知何日实现耳。我准备到春节，大约不会再延了。阿姐言，退休者甚多，我就希望退休耳。

我吃“蜂乳”后，身体大好，不怕冷。过去“七十三度穿夹袄”，现在，七十一度我还穿单衣。

现在我家的问题，主要的是阿姐的工作。已申请当中学英文教师。如果决定了，那末，即使学校远点，也好。阿姐说，你最幸福，地点好，与战争无关，自己烧点菜吃吃，集集诗句，自得其乐。

乘此机会（北京、上海、天津疏散人口），快叫好毛申请调石家庄，如何？

了却君王天下事，××××[96]。可怜白发生。中间一句我想不起，下次告诉我。

〔1969年，约10月上半月，上海〕

三十八

想到就写，有信时附给你，聊代晤谈。（重九日）

△有诗人置酒赏雪，合作黑白分明诗，主人曰：“乌雀争梅一段香，”夫人曰：“寒窗临帖十三行。”小姐避席吟曰：“纤纤玉手磨香墨，”婢曰：“点点杨花入砚塘。”又一婢曰：“佳人美目频相盼，”又一婢曰：“对局围棋打击忙。”又一婢曰：“古漆瑶琴新玉轸，”一幼婢曰：“阳沟滑翻豆腐汤。”主人以其用拗音句，罚跪。（我添一句：煤球店里石灰缸。）

△古人评秦始皇诗句：焚书早种阿房火，收铁还留博浪椎。诗书何苦遭焚劫，刘项原非识字人。

△你十元汇到时，正好是重九（母生日）上午，是星期日，我在家亲收。我和母各受五元，我也是九月内生日的，此事预示母与我身体健康，寿命延长。

△柳氏幼女入寺烧香，一青年僧新月作《望江南》云：“江南柳，叶小未成荫。枝嫩不胜攀折苦，黄鹂飞上力难禁，留取待春深。”柳女之父告官。官捕新月，亦作《望江南》云：“江南竹，巧匠作为笼，留与吾师藏法体，碧波深处伴蛟龙，方知色是空。”新月曰：“死则死耳，愿再赋一《望江南》。”官许之，僧曰：“江南月，如镜复如钩。如镜未临红粉面，如钩不展翠帏羞，空自照东流。”官大嘉许，令还俗，以柳女许配。

△有士人逾墙偷人室女，事觉到官，官出题“逾墙搂处子诗”面试。士人秉笔云：“花柳平生债，风流一段愁。逾墙乘兴下，处子有心搂。谢砌应潜越，韩香许暗偷，有情还爱欲，无语强娇羞。不负秦楼约，安知汉狱囚？玉颜丽如此，何用读书求？”官大赏，判女许配。

△今日重九，姐带三孩到佘山（松江）去登高，联阿娘全家来吃午酒祝寿。天气晴明。我吃“蜂乳”，身体增健。现在九点钟，我已在喝酒。

△玉人何处教吹箫　君王醉枕香红软　君知妾有夫

埋玉深深下有人　问君能有几多愁　思君如满月[97]

唤起玉人与攀摘　　君　　梦长君不知

玉　　终日望君君不至　　君

更无人倚玉阑干　　君　　君

摇落深知宋玉悲　　君

脸似芙蓉胸似玉　　君

△李叔同先生诗：天末斜阳淡不红，虾蟆陵下几秋风。将军已死圆圆老，都在书生倦眼中。

△记得某人咏“御沟”，有“此波含帝泽，不宜濯尘缨”之句。其友劝改“波”为“中”。因封建主最忌风波，故应避免。

△落花犹似坠楼人　去来江口守空船

落　　自去自来梁上燕

落　　去

上穷碧落下黄泉　　去

落　　去

门外无人问落花　　去

胡儿眼泪双双落　钿合金钗寄将去

来往亭前踏落花　上有青螟之高天

春来遍是桃花水　天上麒麟原有种

来　　上

自去自来梁上燕　　上

来　　上

来　　白日秦兵天上来

无人知是荔枝来　　上

下有绿水之波澜　明月明年何处看

下　　明

下　　明

下　　柳暗花明又一村

埋玉深深下有人　　明

下　　明

下　斜倚薰笼坐到明

大风起兮云飞扬　小

大　　小

大　　转教小玉报双成

大　　小

大　　夜阑闻唤小红声

大　　小

来岁金印如斗大　醉乡广大人间小

多病所须唯药物　少小离家老大回

多　　年少抛人容易逝

故乡多少伤心地　　少

　　多　　少

近水楼台多得月　　少

　　多　　少

　　多　枝上柳绵吹又少

老去悲秋强自宽　梦

　　老　　梦

诗人老去莺莺在[98]　　梦

中庭树老阅人多　十年无梦得还家

　　老　　梦

　　老　　梦

洛阳才子他乡老　　梦

△有人咏周瑜诗，中有对云：“大帝君臣同骨肉，小乔夫婿是英雄。”佳句也。后改为“大帝誓师江水绿，小乔卸甲晚妆红。”乏味矣。

△有人生子，请人作诗，限“恶索角”韵。其人咏曰：“昨夜天庭雷雨恶，蛟龙拼断黄金索，六丁六甲无处寻，却在君家露头角。”可谓巧。

△后妃生产，帝命臣咏诗，臣曰：“君王昨夜降金龙，”帝曰：“女也。”臣曰：“化作嫦娥入九重。”帝曰：“死矣。”臣曰：“料是人间留不住。”帝曰：“抛水中矣。”臣曰：“翻身跳入水晶宫。”

△有人命人咏鸡冠花，曰：“鸡冠本是胭脂染。”曰：“是白鸡冠花。”曰：“洗却胭脂似粉妆，只为五更贪报晓，至今赢得满头霜。”

△清朝有一文人名李渔，字笠翁，编《芥子园画谱》。此乃中国画的教科书，亦创新也。此人有怪论：“夏天怕热，有一良法：到日光下立半

小时，入室，便凉快矣。冬天怕冷，亦有良法：到西北风中吹半小时，入室，暖和矣。”此颇有理。今人下班归，觉家中舒适，即此理也。若竟不上班，则家中亦不甚可爱。

△有人到酒店买酒，主人问学徒：“君子之交淡如何？”（君子之交淡如水）学徒答曰：“北方壬癸已调和。”（北方壬癸水）买客曰：“有钱不买金生丽。”（金生丽水，玉出昆岗）便到对面酒店去买。主人曰：“对面青山绿更多”（青山绿水）。言酒中冲水也。

△父给五千元与子，命入京应试。子不考，寻花问柳，得病而归。父检其行囊，见诗稿，有“比来一病轻于燕，扶上雕鞍马不知”之句，大为赞赏，曰：“足值五千元。”

廿三晨写：八·二八命令及“清队复查，深挖阶级敌人”号召到后，形势忽然紧张。原定十日内定案，已延迟。已解放者，皆复查。听说要弄到明年五月十六。只好耐心等候。

〔1969年10月19—23日，上海〕

三十九

新枚：

我下乡劳动，已两星期，今日结束，后天返上海，休息三天，十七日再来。

再来非劳动，是为了备战，移到乡下来搞斗批改。每月放假四天，可回上海家中休息。看来，至少要三个月。我的问题，大约要在乡下解决了。还有十个人未解放，看来都要在乡下解决。

我倒觉得此种生活很好。每月回家四天，劳逸结合。战事如何，不得而知。母不肯到南沈浜雪姑母[99]家去，在上海“听天由命”。阿姐也已下乡，母与英娥管三个孩子，倒也很好。

我后天回家后，再写长信给你。

我身体很好，劳动是采棉花，并不吃力。饮食还算好，我自带酱瓜乳腐。

恺

〔1969年11月〕十一日夜床中书

〔上海，港口曹行公社〕

从此地回家，费一小时十余分。

在襄阳公园乘廿六路（七分），到徐家汇，换五十六路，一角，到港口，换龙吴路汽车，一角，即到曹家港，不很远也。

阿姐在奉贤，要远得多。不知何日返家。

暮去朝来颜色故

日暮酒醒人已远

红楼暮雨梦南朝

笙歌日暮能留客

朝如青丝暮成雪

暮

商女经过江欲暮

四十

新枚：

我大昨（十三）从乡回家，劳动已结束，假三天，十七再到乡下，是“较长”时期留乡搞斗批改，每月假四天。这办法也好。乡间安全，稻草床很舒服，睡眠九小时，只是吃对我不大相宜，大都是肉。我幸而自带酱瓜乳腐，故亦不成问题，每餐吃饭三两。

今天（十五）好毛从娘家来，今宿此间。看她的肚皮，是女孩，我想取名，因男女未定，亦未取出。她一定在联娘家生产，因阿姐已下乡，此间无人照顾，联娘家较便。总之，生产是一定安全的。战事则不可知。

上海不大看得出，只见有的地方挖防空洞，但这是聊以自慰而已。母不肯到南沈浜，准备同三孩在此冒险，我也听她。我在乡下，倒很安全。

本定十月底定性定案，十一月下乡，后来号召“清队复查，进一步深挖阶级敌人”。于是，早解放的十余人进行复查，我们未解放的十二人就冻结了。十二人现已变成十一人，因一人（庞××，女）已跳楼自杀。形势变化不测，我现在已置之度外，听其自然。总之，服从组织，听命而已。我想，总有一天搞好斗批改的。秋天到石家庄，早成泡影，明春是否能实现，也是问题。

看好毛的肚皮，也许是女孩。我取名未定。今天我吃蟹。小明不上托儿所，我在此自得其乐。明天星期，后天上午十时到乡，过廿六天，再回家四天。其间阿姐也可回来四天。宝姐常来看母。好毛说，天津可以放她走，但石家庄是否有单位收容她，不得而知，因此你俩不能团圆。此事你考虑一下，最好把好毛调到石家庄。

在乡寄你信想收到。我想出了：“白帝城高急暮砧”，大概你也想出了。

今天菊文周岁，母做寿桃，华瞻夫妇今下午来，宿此间。（好毛宿三楼小房，华瞻夫妇菊文宿三楼大房。）明天闹热一天，后天东分西散。

想说的多，拿了笔又写不出，算了。

父 字

〔1969年11月〕十五日下午〔上海〕

四十一

新枚：

久不给你信了。我“较长时期”留在乡下，已十天，再过二周，可回家四天。我眠食都好，身体健康。

“加快斗批改步伐”，元旦前要全部定案，前天定了三人：王个簃[100]、来楚生[101]（肺病，在家，不下乡）解放，陆××戴地主帽，监督劳动。还有七个人未定案，快了。

母健康，眼也好起来，能写信。姐亦下乡，每月四天返家。我同她如参商二星。

“生于患难，死于安乐”，信然。大家都健康。我本来每餐吃二两，现在要吃三两。

此间离沪不远，一小时余可到，车费二角七分。

如果炸弹来，此间很安全。母不肯到南沈浜雪姑母家去，留在上海冒险，只得听她。

天晴好，从来不下雨。只是三秋毕后返上海在家时，下了一天雨。乡下下雨很讨厌，天晴甚好。看来不会久留。我无其他愿望，唯有“求我所大欲”＝退休家居。大约不久可实现。

石家庄之行，今秋不行，明春又靠不住，明秋一定成功。好毛在联娘家。因为在我家，夜半生产时无人送院，那边联娘与丙姨夫[102]健，妥当。我回家前，大约已生了。我取了许多名字，叫好毛选择。男的女的都有。楼下的敏华姆妈说，好毛生的是女，如此最好。

乡下的风，叫作“橄榄风”，两头小，中央大，即晨夕小，中午大。“橄榄风”，我对“黄梅雨”，不很妥。唐云对“芭蕉雨”，太文雅，非俗语，乃诗词中语。想不出更好的。

此信躺在床上写，故潦草，你看得清的。

〔1969年11月〕廿七日〔上海，港口〕

全仄诗：

月出断岸口，影照别舸背。且独与妇饮，颇胜俗客对。

月渐入我席，暝色亦稍退。岂必在秉烛，此景亦可爱。

同韵对：屋北鹿独宿

溪西鸡齐啼

理发店联：频来尽是弹冠客（弹冠相庆）

此去应无搔首人（搔首问青天）

此间宣布：元旦前定性定案，春节前整党，明年五月十六（四足年）完全结束。

四十二

我受照顾，不下乡（约一个月），在画院上班，共七人，皆七十以上者。比到博物馆好得多。阳历年底，大约可以告段落。

市革委很照顾我，不登大报，不下乡，皆由此云。明春我也许可到石家庄来，阿姊十五日可从乡回上海。

〔1969年11月〕

四十三

新枚：

我五日返家，休息三天，但我患重伤风，故已去信续假三天，须于十二日下乡。

宣布：二十日至年底之间，全部定案。届时我再函告你。总之，结束近了。

你来信，地址一点不错，而邮局退回，不知何故。今我已见到。你以后来信，勿写“……先生”二字，直书姓名可也。好毛已出院，住联娘家，伤口未合，不能起身。但此非病，乃自然之事，不久即好全。

我患重伤风，夜间梦话甚多，惊动全室，大家劝我好好就医。故此次返家，乐得延长几天。其实，梦话是我习惯，不足为奇的。

元旦左右，必再度放假，那时再写信给你。

你说把孩子送南沈浜，你以为母到南沈浜去了么？她不肯去，仍住在此，我认为不去也好。炸弹不一定丢在她头上。

恺

〔1969年12月〕七日晨〔上海〕

四十四

新枚：

我二十日（星六）上午由乡返市，要在画院上班（博物馆已取消），约二星期，过元旦后再下乡。本定二十日上午在乡开大会，解决八个人的问题，岂知十九日下午上海发生了大事——文化广场失火——别的单位连夜返市，只剩我们一个单位，大会就作罢了。我看来，我们要在画院的二星期中解决。大都无甚问题，总是要解放的，不过拖延而已。

我身体很好，返家后，又吃补药，母也健康，眼很好，能写信。阿姐元旦前必返家，可与我见面。上次我返家，请假五六天，共住九天，曾到联娘家看好毛及新生儿丰羽。他们都很好。上次已函告你了？

天照顾：下乡后天天晴明，只有一个半天，小雨。我在乡，吃早饭很好，粥、腐乳等。但午餐夕餐都不好，他们都是肉，我全靠自己带酱瓜腐乳。但每餐二三两饭，并不饿。

唐云对诗词颇有理解，他有一次说“功盖三分国，名成八阵图，江流石不转，遗恨失吞吴”，末句的意思是诸葛亮应该联吴攻曹操，不应企图吞吴，故吞吴是失策的，是遗恨。他说老杜诗用字仔细，故对李白粗枝大叶不满，有“重与细论文”之句。

我之所大欲，是退休。据说，大家解放后，才可申请。大约不久了。那时我首先到石家庄。

〔1969年12月〕二十一日上午写〔上海〕

四十五

新枚：

此信卅一日上午写。我从乡下回上海，已两星期。一月三日又将下乡。何日再上来，不知（但一定不久）。在沪二星期，每日到画院上班。大家掘防空洞，我当助手，做些轻便劳动。阿姐假五天，今亦在家，与我

已两月不见。她二日返乡。家中幸有二老[103]管三小孩。未来之事，变化多端，我也不在心上，听其自然罢了。（但我之所大欲——退休，看来不远了。）

画院昨上午批判唐云，……我们还有七人未解放，看来也快了。

好毛奶上生疮，今日阿姐去看她。母亲四四六局[104]，要在元旦为丰羽做满月。结果请酒作罢，但做了许多寿桃分送亲友。

我身体很好，此次回家，又吃了蜂乳。此药甚佳，我相信它，因此吃了有效。我眠食俱佳，自知保养，勿念。

你提早在十七左右还家，此时我正好从乡入市，可以见面。

小明很乖。她理智很强。与其母分别，早有思想准备，并不留恋。与我分别亦如此。

我记忆力不好。记得以前在某书看到某散曲中数句甚佳，但第一句想不出了："××××出桐江，柔橹声中过富阳。塔影认钱塘，何处是故人门巷。"

我近常默背古诗十九首，这无名氏作品，实在很好，可谓五言诗之鼻祖。但在今日皆属毒草矣。

オワリ〔完了〕

〔1969年12月31日，上海〕

四十六

新枚：

我三月廿八出院，今日第三天。睡在阳台上，生活同住院时一样，十分当心，因体温还在三十七度二左右也。病假一月，一月后再去门诊续假。但即不续假，照例不会再上班了。公事拖延，是意中事。人们都用种种宽大处理的话安慰我，我姑妄听之，不存幻想。是以心君安泰，指望秋日痊愈，到石家庄看你。

阿姐在乡，小明全托。我很记念小明，正在设法改为“日托”，夜间回家可同阿英妈[105]睡。华瞻全家在此，虽有时烦乱，闹热也令人开心。江南正是“催花时节”。“小楼一夜听春雨”，正是此时。窗前杨柳初见鹅黄，不知北地春色如何。

小羽很健。前日到医院看我。晚上睡八小时不吵，真“省债”[106]。但愿你们父母子早日团聚。

我每日吸烟四五支。热未退净，烟味不很好，不会多吸。

我早饭午饭皆在床里吃。夜饭热闹，叫人扶到北室去吃。（房间布置大变，我原来卧室，北室，是吃饭间。）

我右腿麻木，行步不便，将来到对面去看推拿。阿姐把所有的书都藏好，只有一部《古文观止》供我消遣，倒也花样繁多。

我记念好毛。此信你便中寄给她，我不另写给她了。

恺

〔1970年〕三月卅日上午于床上〔上海〕

旧时城隍庙对联：

百善孝为先，论心不论事。论事天下无孝子。

万恶淫为首，论事不论心。论心天下无完人。

为恶必灭，若有不灭，祖宗之余德。德尽必灭。

为善必昌，若有不昌，祖宗之余殃。殃尽必昌。

（命定论）

四十七

新枚：

今日是我回家第六天（四月二日），日见好转。唯体温仍在三十七度二左右。

昨上午有二青年来，态度异常客气（母称他们为“好人”）。他们持画院介绍书，来调查抄家情况。我与母将几次抄家情况如实答复。他们记录了，给我看过，然后叫我签字，然后辞去，连称“打扰”，所以母称他们为“好人”。此事不知说明什么？大约调查抄家物资贪污问题；或者是要发还抄家物资？不得而知了。

我回家后仍是终日卧床。近二天，夜饭起身到食室去吃，华瞻夫妇都回来，热闹些。阿姐常在乡，小明全托。……昨夜梦“新丰老翁”[107]，他折臂，我伤腿，颇相似。他对我说“我是‘新丰’，你是‘老丰’，我们大家活过八十八吧”。我卧床看字帖消遣，难得看书。

恺

〔1970年〕四月二日上午〔上海〕

你“单车载酒游保定”的计划，很可喜。但愿早日实现。

江南春色正好，窗中绿柳才黄半未匀。但遥想北国春光，也必另有好处。

四十八

新枚：

纳兰词甚好，另纸写寄。人言此人是贾宝玉的MODEL〔模特儿〕。我病不增不减，每日在三十七度二左右，医言不久可退，大约春末可愈。公事无消息，传闻不久全部定案。总之，听其拖延，总会解决，不必心焦也。

每日卧床，一似医院，唯夜饭扶起到北室吃，那时华瞻夫妇皆归，家中闹热些。阿姐常在乡，小明全托，每星六由宝姐领去，星一送回，昨来看我，比前老练，体重增加了。我预想：秋间到石家庄，南颖不便同来（要上学），小明也许可以同来，她已近于大小孩了。余后述。

恺

〔1970年〕清明后一日〔4月6日〕晨〔上海〕

四十九

新枚：

我病如常。体温常在三十七度一至三十七度四之间。饮食皆在床里。以闲想及看字帖为消遣。前日梅青[108]抱小羽来给我看，很胖，见我便笑，但据说见别的陌生人常要哭。大约血统有感应。

昨朱幼兰之子显因来，言朱被判地主，抄家三四次，被痛打。但昨已解放，依旧上班当职员。近各单位抓紧定案工作。四月底左右必须全部解决。他说我无疑地是“一批二养”。又言前日《文汇报》某文中提及“作协主席巴金，音协主席贺绿汀，美协主席×××”，不提我名，显然分别看待。但不知有何作用。

嵌字之诗句，宜少作。我们是游戏，被人误解为“隐语”，何苦。但我还是不能忘情，有时要搜索“一、二、三……十”开头的诗句，甚多。“一枝秾艳露凝香……十三学得琵琶成。”可集几套。你信上“谢”字第三、第七，我与华瞻皆想不出。

我集两句日本文：

アナタガアタマハハナハダアタタカツタ。（你的头很热了。）

コノオトコノコドモノオトオト，コヨ！（这男孩子的兄弟，来吧！）

只有ア段、オ段可能，其他三段不可能成句。

希望秋来能带小羽及小明到石家庄。

恺

〔1970年〕四月十日上午〔上海〕

五十

莲漏正迢迢，凉馆灯挑。画屏秋冷一支箫。真个曲终人不见，月转花梢。

何处暮砧敲，黯黯魂销。断肠诗句可怜宵，欲向枕根寻旧梦，梦也无聊。

（《夜雨秋灯录》所载？）

新枚：

家中平安无事，我病稍见好转，今日三十六度九，但依旧全日卧床，吃粥及面。有时喝威士忌一小杯。香烟日吃七八支耳。阿姐说廿五日返家，住四五日。小羽很健康，勿念。

恺 字

〔1970年〕四月十九日下午〔上海〕

小明还是全托，昨（星六）接出来，在此逗留一二小时，由宝姐接去，星一再送托儿所。这托儿所甚好，管得周到，小儿很壮健。

叶浮嫩绿：古有“绿蚁新醅酒”，据说酒上有绿色物浮起，形似蚁。此四字大约指此。

母眼只“四分之一”，听起来可怕，其实不然。眼这东西，只要有一点看见，就可写字。她不是常写信给你么。曹辛汉[109]的眼，就是这样，能写细字。

五十一

新枚：

Allan Poe[110]的短篇小说，大都没看头，但其中Goldbug〔金色甲虫〕一篇中有一个英文字谜，倒很有趣。现在我仿造一个，见下面。你能推算出这是怎样一段文章吗？（恐你难解，略告一点：英文中最多用的是E字。[111]）

我病如旧，终日卧床，但热度有时稍退。大约再过一二个月，可以见愈。阿姐仍在乡，明日可返家住四五天。小明全托，今天接回来，身体很壮健了。小羽近日伤风。这里的菊文也伤风，是气候关系，不妨。

〔1970年4月〕廿四上午〔上海〕

五十二

新枚：

昨寄一信（英文字谜）想先收到。寄出后即得你信，复如下：（1）第二个字是“眠”字的，想不出。（2）宝姐十元，等我到石家庄来买物吃。（3）我病假即日去续假，药有一月之粮，热度还在三十七以上，续假无问题。（4）我隔日大便，上一日吃大黄，不用开塞露，效果很好。（5）温度表水银有毒，我知道，决不会咬破。（6）前信只谈窦叔向，未谈刘克庄[112]，你做梦吧？此外由阿姐写。

恺

〔1970年4月〕廿六午〔上海〕

五十三

新枚：

赞美葬花诗的信，今日（五月七）收到。此诗模仿张若虚“春江花月夜”。我依旧日夜卧床，三餐也在床上吃。曾喝一次酒，黄酒半斤，晚上几乎呕吐，从此不再喝了。烟每日吸十支左右。可见身体尚未复健。“能几番游，看花又是明年”，确是佳句。上面的“接叶巢莺，平波卷絮，断桥斜日归船”，也引人同感，但以下“东风且伴蔷薇住……”便逊色了。

“天时不如地利，地利不如人和。”你的屋房东好，确是难得。暂不迁居可也。唯你们夫妻分居两地，终非久计。不知何日可以团聚。

母言，灰色布她并不需要，不必寄来。但此信到时，也许你已寄出。我近来已惯于寂寞，回想往事，海阔天空，聊以解闷。窗前柳色青青，反映于玻璃窗中，姗姗可爱。华瞻夫妇早出晚归。小明全托，星六回家。阿姐在乡，不知何日毕业。我右腿麻木，是“坐骨神经痛”。服药与肺病冲突，等肺好后去看推拿。

恺 字

〔1970年〕5月7日下午〔上海〕

“退一步海阔天空”真乃至理名言。有不如意时，设想更坏的，便可自慰。不满现状而懊恨，徒自苦耳。比方说：我犯重罪，入了囹圄；或者我患癌病，不死不活，此时倘能变成今日的状态，真乃大幸了。如此一想，可以安眠闲梦了。

日本人也有汉诗佳句：“月暗小西湖畔路，夜花深处一灯归。”此似姜白石“芙蓉影暗三更后，卧听邻娃笑语归”。近读“调笑转踏”，中有佳句：“花虽无语莺能语，来道曾逢郎否？”“几番欲奏阳关曲，泪湿春风眼尾长。”“良人少有平戎胆，归路光生弓剑。”

五十四

新枚：

久不得信，甚念。此信五·一六发。

今日到结核防治所看病，又给药一月之粮，病假两个月，说两个月后再去看。如此，我可安心休养到七月十六日再去看，那时想来都已好了。宝姐陪我去的。

今日午睡后，联阿娘同小羽来，我画了像（附信内）留纪念。大家说此孩特别壮大，额部像父，口鼻像母。

我卧此床已一个月半。现在能以足音辨人：母亲空手进来，或抱菊文进来，或送饭进来，都辨得出。

今日医院中挂号的、医生、透视的，都知道我，和我讲许多话，并关怀我，且详知情况。真奇。

此信发后，大约就会收到你信。

恺 字

〔1970年〕五月十六下午〔上海〕

五十五

新枚：

我病渐愈，好几天降至三十六度八。病假到七月十六日止，秋姐言，共有六个月了。病六个月，即可作“长病假”论，即等于退休了。秋姐又言，我属中央，定案要由北京，故较迟。较迟即较正确，较宽。姑妄听之。我现在且不计较这些，但求安居。今年这春天如此过去，多可喜，亦多可悲。喜者，不须奔走，悲者，寂寞也。华瞻夫妇早出晚归。华瞻言，周谷城由主席指定为全国人代。此间未定案者，尚多。但拖延亦不会太久了。

卧床寂寞时，乱翻字典，学得许多词：

前日寄出小羽画像，想已收到。华瞻家的菊文在此，吵得厉害。幸阳台玻璃门可关，不曾使我受累。……记得南颖、小明等小时，并不如此，你小时亦不然。但望小羽也不然。

记得古人有全仄诗：“月出断岸口，影照别舸背。且独与妇饮，颇胜俗客对。月渐入我席，暝色亦稍退。岂必在秉烛，此景亦可爱。”我想到：陶渊明“但恨在世时，饮酒不得足”。其中唯“时”字平声，余皆仄声，但读之很自然。可见平仄是一种羁绊，律诗以下都欠自然也。

我上次吃了半斤黄酒，以致エズク〔呕吐〕之后，不再吃酒。想吃酒，才真病好了。烟日吃十支左右。有轻微肺气肿，禁烟。但不能自制，且图快适。

华瞻有日文信给你，你无复，他在盼望。

恺 字

〔1970年〕五月廿三晨〔上海〕

五十六

新枚：

谈《红楼梦》的信今收到。你修养功夫真好，已心理准备我今秋不到石家庄，我实比你热心，只要可能，我总想今秋到石家庄。且照我预感，一定可实现，万一不能，我要叫你同好毛请事假来沪，扣工资由我出钱。我近日病状渐好。饮食很丰富，休息两月后，定有起色。在床中无聊，常翻日本词典。也想看“红楼”，又怕赔眼泪。

恺 字

〔1970年，约5月〕廿五夜〔上海〕

菱（ヒシ） 蝨（シラミ） 助兵卫（スケベエ）（登徒子）

五十七

我体温日退，渐见好转，勿念。

来信所推荐中药方，异日去看沈医生时请他品定，暂勿服。

你记念我烟酒事，我现已极力减烟，酒则绝对不喝。阿姐前日上来，假五天再下乡。

口字加两笔，共有三十个字，你想想看。

恺

〔1970年〕五月卅一日〔上海〕

今日小羽来，他的头比菊文大，他叫你叫“恩狗”，岂模仿中学生叫老师

叫姓名乎？

ヒル　ニンニラ　　ァンニン
蒜=大蒜　杏仁（与石门白同）

五十八

想到就写些，有便寄给你。

我生病，是因祸得福。天天吃鸡汤牛奶，以及好菜蔬（鸡、鱼、蛋、火腿、干贝）。如果不生病，决不会吃这些。酒不喝，省的钱正好买菜蔬。

华瞻今天下乡了，三星期回来。阿姐来了五天，今晨又去了。现在只有一个志蓉是壮丁。她六点多回来。总是买许多食物来。南颖也会替我买物。只是自得其乐，有时只管玩耍，饭也不吃。阿施每日上午来半天。

Red Chamber〔《红楼梦》〕，很可解闷。我桌上的PAS及雷米丰，倘能送给黛玉吃了，曹雪芹这部书的结尾就要改换面目。

阿姐等猜量，六月内或七月初，会解放我。我不急，迟早总要定案。上月去看病，挂号的、看病的、透视的，都知道我，和我谈了许多看病以外的话，很好笑的。尤其是那挂号的，知道我很详细，并替我打算今后生活。

阿英妈很好[113]，此人识字，会烧菜，比英娥烧得好。她对我家也十分满意，她说有两件好处：一是她独自占一房间（三楼小间），二是洋机可以任她使用。她有一天对母说：她到老当家（即她以前的主人）家去，他们都知道我的姓名，连他家来的客人也都知道我，真奇怪。

三楼有一册《世界文艺辞典·东洋篇》（日文），内有我的传记，写得很正确，连母的姓名也载在内。现此书华瞻拿去看了，日后寄给你看。

口字加二笔，共有三十三个字，非止三十字，你想得出否？

我回想过去，颇觉奇怪。二月二日早晨，我病明明是全身抽筋，是神经痛发作。为什么你和阿姐、好毛会带我去看肺病，而且果然验出严重的肺病来。秋姐很难得来，当天晚上会来苦劝我住院。凡此种种，好像都

有鬼神指使的。可谓奇迹。

赖有上述奇迹，使我摆脱了奔走上班之劳。假定不病，即使解放了，到现在还要奔走（贺天健是其例）。到七月十六止，我已病半年，半年即为“长病假”，永不再上班了。近日，猜想画院的人也下乡“三夏”了，我倘不病，也要参加。

近每日早上五时半起来，大便后即坐在窗口洗面、吃粥、临帖。直到八时，吃了药，睡觉。睡到九时半起来吃牛奶，在床上看书写信，直到正午，在床上吃午饭，睡觉，三时起来，再看书休息，六时吃粥，黄昏闲谈，八时半就寝，旧梦甚多。——每天刻板似的，预感七月会好全，腿病亦渐愈，能独自步行，但不能持久，日后一定痊愈。

小羽的照片很好，オゥ附给你，另一寄好毛。

〔1970年6月〕四日写〔上海〕

トカゲ
蜥蜴（此物常在门背后，故曰トカゲ）

ソコバク　オギナ　アザム　アガナ　ムサボ
若干　補フ　欺ク　贖ウ　貪ル

アウンコ　オゥジヨウ
鞦韆　鞦韆往生（缢死）

旧信看后毁弃，不可保留。

五十九

听人说：（近事）某家三岁孩，住楼上，将搓板（洗衣用的）一块从楼窗中推下，正好落在楼下人家三岁小孩头上，死了。楼下主人上楼将楼上三岁小孩打死。——此事法律如何裁判？汉高祖约法三章“杀人者死，伤人及盗抵罪”。实太简单，对此案即难应付。我想，楼上主人应有罪（任孩推板下窗），楼下主人则系“故杀”，罪较大，但“一命抵一命”，亦有其理由，甚难判决也。

排律联句，很有趣味，但须富有诗才。例如第一人：“垂柳复金堤”，第二人：“蘼芜叶复齐（承上）。水溢芙蓉沼（启下），”第三人：“花飞

芍药溪。采桑秦氏女，”第四人：“织锦窦家妻。关山别荡子，”第五人：“风月守空闺。恒敛千金笑，”第六人：“长随玉筋啼。盘龙随镜隐，”第七人：“彩凤逐帏低。”……《红楼梦》中那些小姑娘都会联句。个个是曹雪芹也。

记得宋时有“元祐党人”案，苏东坡、秦少游、黄庭坚等都被定为“奸党”，雇工人刻“奸党碑”，工人不肯。我记不清楚是怎么一回事。

〔1970年6月10日左右，上海〕

六十

想到就写：

前日宝姐替我送痰去验，回说“活动性”，即“开放性”，要传染的。于是家人大家去打预防针。结果小明抵抗力最强，其余都有传染可能，须打针。我本已没有参与人群的资格，如今又属开放性，更是“隔断红尘”了。近日体温照旧在三十七左右，不想喝酒。看来还得二三个月方可下床。阿姐当年患此病，原是半年多才下床的。何况她年轻。但我身体其他部分皆健好。常吃鸡汤，胃口不坏。大便恢复正常，每晨一次。你劝我吃盐汤，我没有吃，因日食大黄，不须再盐汤了。苹果也难得吃，一则货少，二则我不爱吃，香蕉天天吃。

华瞻下乡了，再过一周上来，担任招考事，可以不再下乡了。阿姐变成“积极分子”。前天开会上来，住了三天，小明天天回家，明天又下乡了。再过十余天，又有例假四五天了。

早上起坐，写碑帖约一小时。想起，你对此道缺乏练习，所以现在写的字不好看，不及华瞻、阿姐。（阿姐远不如华瞻。）以后有空，练练毛笔字看：临帖，先临楷书，王右军，柳公权都好。次临北魏碑、章草。见面时再教给你。

阿英妈去领工资，听说画院的人都下乡“三夏”了。那八十八岁的朱姓[114]的也去，我很同情他。去冬他被上（因屋漏）落了许多雪，我睡的地方好些，枕边略有些雪。

我足疾好些，大便可以自己去，扶墙摸壁。这是神经痛。二月二日病发时，原是此病，不知你们为何拖我去看肺病，现在回想很奇怪。

好毛神经衰弱，失眠，我看都是想念夫、子之故，安得早日定局，让你们团聚了。联娘说，超英的案子，月内可望解决。邵远贞前日来沪，拟等超出来后，带二孩北归，联巴不得如此，因阿霜不能入学，在家很吵[115]。

口字加两笔，共有三十八个字。长的、扁的都可。（例如目四。）

ハマグリ　カタツムリ
蚌　蜗牛

ミミズ
蚯蚓

ソニナ　　ヤシナ　　ナマリ
损ウ（四）　養ウ（四）　鉛

我不想吃酒，足见体温未复正常。本来可以“掩重门浅醉闲眠”，今只能“冥想闲眠”。冥想常入非非。有时回想过去，有许多事深悔做错了，但无法更正。此亦可以勉励今后，勿再做后悔之事。例如说，当年我花了七八千元（合今三万余）造缘缘堂，实在多事。还有，解放前夕，我顶进闸北汉兴里房子（十三根小金条），不久，以十根小金条顶出，也是多事。但五四年顶进这屋（出六千元），并不后悔。现在只差煤气在楼下，不方便，倘能把煤气改装在楼上，十全了。朱幼兰正替我设法。但我也并不十分盼望，因为以后住处未定。要看人事而定。

王介甫势盛时，有人（东坡？）作诗：“乱条犹未变初黄，欹得东风势便狂，解把飞花蒙日月，不知天地有清霜。”讽得甚好。后来王罢相，微行返乡，暮宿一农家，有老妪呼猪：“王安石！王安石！”盖其人家破人亡，皆害在王手里。恨极，以其名呼猪。

母眼还好，能缝纫，杭州寄来丸药，颇有效云。

再过三天，叫阿英妈去取药。再过一个月，七月十六，再去看病。算来已费了国家好几百元的医药费，这不可不感谢毛主席，祝他万寿无疆。

在重庆时，马一浮先生送我一诗：“红是樱桃绿是蕉，画中景物未全凋。清和四月巴山路，定有行人忆六桥。”他回杭时住六桥蒋庄。可惜迟死了一二年，被逐出，到城中促居。在“文革”前死了，落得干净。

平生记得，关于吃酒，有两人最有趣：其一，你出世前一二年，抗战

初，我家逃难到桐庐乡下，租屋而住，邻人盛宝函老人坐在一圆凳上，见我来了，揭开凳盖，取出热酒（用棉花裹好，常温）及花生，与我对酌。其二，西湖上（你八九岁时）有人钓虾，钓得三四只，拿到岳坟小酒店中，放在烫酒炉中煮熟了，讨些酱油，叫两碗酒，吃得津津有味。

居杭州时（你八九岁）客堂中挂一小联，用东坡句："酒贱常愁客少，月明都被云妨。"那时每月到楼外楼"家宴"，必请一外客，郑晓沧、苏步青[116]、易昭雪[117]等。楼外楼老板要我写额，我写古人句"湖光都欲上楼来"。此额解放后仍保存，但把老板之名割去，现在一定废弃了，作者写者都是放毒呀。

岁晚命运恶，病肺又病足，日方卧病榻，食面或食粥。切勿诉苦闷，寂寞便是福（全仄）。

〔1970年6月约16日，上海〕

六十一

随记随寄

△自来咏柳絮多悲伤，独薛宝钗乐观："白玉堂前春解舞，东风卷得均匀，蜂团蝶阵乱纷纷。几曾随逝水，岂必委芳尘？万缕千丝终不改，任他随聚随分，韶华休笑本无根，好风凭借力，送我上青云。"

△"一夜潇潇雨，高楼怯晓寒，桃花零落否，呼婢卷帘看。""红艳几枝斜，春深道韫家，枝枝都看遍，原少并头花。"前者厚，后者薄。时代精神表现。

△传说：东坡脸长，小妹讥之曰："去年一滴相思泪，今日才流到嘴边。"小妹额凸，东坡还讥之曰："未出房前三步路，额头已到画堂前。"……

……

△忆昔曾见一词，不知谁作："忆昔来时双髻小，如今云鬓堆鸦，绿窗冉冉度年华，秋波娇殢酒，春笋惯分茶。居士近来心绪懒，不堪倦眼看花，画堂明月隔天涯，春风吹柳絮，知是落谁家。"大约是将嫁其婢。

△上次所记近日杀孩事故，昨据宝姐传述，更为详细：楼上三岁孩将凳子从楼窗中推下，打死楼下三岁孩子，楼下母要杀楼上孩子，楼上父母哀求：将来你再生一孩，一切费用归我们负担，直到三岁为止。楼下母不允，必欲杀孩。楼上父母将孩送托儿所，全托，并叮嘱托儿所阿姨：非亲母来勿让别人领去。楼下母冒充亲母去领出来，将己孩之骨灰放在地上，叫此孩绕骨灰爬三匝，然后将孩打死。托儿所阿姨因此自杀。——这事故竟像奇离的故事。

△今（六月十八）画院老孙来，要填表格（是普通履历籍贯等），不知何意。据说，画院“三夏”下乡已于前日上来，七十以上的几人不去，这显然是托我的福，防恐再有人病倒。

△“淡妆多态，更的的频回盼睐……”，“销减芳容，端的为郎烦恼……”此二词过分风流旖旎，读之令人肉麻。

△联娘说：好毛想把小羽接到天津，我很赞善。本单位有托儿所，甚好。好毛勿会管，也应练习练习。我相信托儿所生活好，虽生活趣味枯燥（睡起有定时，饮食有定量），但对身体健康有益，小明便是一证例。她近来全托（星六由宝姐接去过两夜），身体胖健，前日因我肺病要传染，大家去打针，结果小明抵抗力最强。

〔1970年6月18日，上海〕

六十二

随记随寄（勿当众拆看，无人时或回家后看，▲待复）

△西园公子名无忌，南国佳人字莫愁。

此日六军同驻马，当时七夕笑牵牛。巧对

△莲漏三更烛半条，杏花微雨湿鲛绡，便无离恨也魂销。

春色已看浓似酒，归期安得信如潮，离魂入夜倩谁招。

（不知何人所作。）（两离字不快。）

△兎（ウサギ）よ兎！御前（ォマエ）の耳（ミミ）は何故（ナゼ）如此（ソンナ）に長（ナガ）い、枇杷（ビワ）の葉（ハ）を食（タ）べてそれで耳（ミミ）が

長(ナ)い(ガ)。[118]（日本童谣）

△酌一卮，须教玉笛吹，繁红一夜经风雨，是空枝。

△春日游，杏花吹满头，陌上谁家年少足风流，妾拟将身嫁与一生休。纵被无情误，不能羞。

胡桃(クルミ)　反古(ホグ)（废纸）　御玉(ォタマ)　杓子(ジヤクシ)（蝌蚪）

△无事此静坐，一日抵两日，便活八十五，可作一百七。（东坡）（除第一字外，皆仄声）

△滑稽谈："板侧尿流急，坑深粪落迟。有盛唐音。"因想起纽约的摩天楼（skyscraper）一百几十层上的抽水马桶，真如"粪落迟"也。

△绿窗明月在，青史古人空。——黛玉房中联，好。

△箧有吴笺三百个，拟将细事说春愁。

只恐双溪蚱蜢舟，载不动许多愁。 用巧妙的方法来形容春愁之多。

△汉第五伦（复姓"第五"）言：兄子病重，一夜起身往视两次，归来照旧熟睡；自己之子病重，一夜并不起身去看，但终夜不能入睡。

△宝玉，大体是个Platonic love〔精神恋爱〕（日译为"纯洁的恋爱"）者，书中叙述肉体关系极少，主要是欣赏女性品貌，日本《源氏物语》中那个主角"源氏"同他相反。（但并无猥亵的描写，不过专讲源氏奸情耳。）《源氏物语》其实不足取。只因一则是千年前（一〇〇六）的书，是世界最早的长篇小说，二则文字古雅似《论语》《檀弓》，故为日本人崇奉为宝典。我于"文革"前译完。

△谈王安石、商鞅之信，今（廿五）收到，已转告你丈人：你同意将小羽迁津。又转告宝姐长信收到。华瞻昨夜冒雨自杭归，说满娘健康，但小华吵得不成样子，满娘为了他，不能到上海。你此次信壳上之字，很好！好像不是你写的。

△你信上说"牵起八只脚"，此石门白不通。应是"牵起八搭"[119]，"悬空八只脚"。

△昔游江西，于南昌见一亭，联曰：“枫叶荻花秋瑟瑟，闲云潭影日悠悠。”皆本地风光，好极。

△曼殊言“思君令人老”，译作To think of you makes me old。乃天造地设。我想，此种诗句并不少。“谁能为此曲”，Who can sing this song。人闲桂花落，夜静春山空，等，皆便于英译。

……

▲我病日趋好转，体温难得几天三十六度六，可见渐渐降低。腿上风痛亦渐愈，能扶墙摸壁自上厕所。终日卧床，颇感寂寞（此乃好转之兆），全靠看书，Red Chamber〔《红楼梦》〕今看完。正在找All Men Are Brothers〔《水浒传》〕，尚无着，你有否？满娘也想要看，托华瞻借。

△华瞻从杭来，言郑晓沧先生最近解放，定为“历史反革命”[120]云。他不是“重点”，故较早。上海几个“重点”（我是其一）皆未定，阿姐言不久可定，听之。

△我写给你的，恐有重复？盖有时想想，有时写写，以写为想，以想为写，所谓想入非非也。

……

△记得“水浒”结尾一诗，末二句是“夜寒薄醉摇柔翰，语不惊人也便休”。很好。

△某古人《浣溪沙》末句“当时只道是寻常”。我仿制一曲：“春去秋来岁月忙，白云苍狗总难忘，追思往事惜流光。楼下群童开电视，楼头亲友打麻将（从俗音），当时只道是寻常。”你读之当有切身感。

△刚才（六月二十七日下午三时）联娘来，谈及小羽，言近日发烧，三十八度，又讨论迁津事，联娘表示困难，说到天津后送托儿所，但晚上总要好毛管，她吃不消。她平日七时半上班，总要七点十分才肯起身，怎么送小羽入托儿所呢？况且晚上还要吵。又说天津有一个某人，是寡妇，可托她管。此法或可考虑。总之，一个“难”字。我起初主张送津，至此没得话说，你看如何？

〔1970年〕六月廿八晨封〔上海〕

△有士人为人看文章，跌伤手骨，又患眼疾，作四书缩脚句诗云：“抛却刑于寡（妻），来看未丧斯（文），既折援之以（手），又伤请问其（目），且过子游子（夏），弃甲曳兵而（走）。”妙在押韵。

六十三

与宝姐书昨看过，你那三首诗亦自有致，但比我的晦涩，不易详出。但都详出了。我近又作四首，附此信内。

信中所述ロマンス〔浪漫故事〕，颇罕有，女的怀孕，将来如何嫁人呢？每月十元，终非办法。

胡治均[121]借与我“水浒”、《儒林外史》。“水浒”已看完，转寄满娘。现正看“儒林”，不及前者有趣。听说你有《二十年目睹之怪现状》？如有，将来寄给我看，须挂号。好毛要到石，甚好。调工作地点事，能进行否？念念。你会配钥匙，倒也稀奇。

南颖近热心于游泳，华瞻编英语教科书，免下乡。宝姐编法文字典，亦免下乡。志蓉前日起宿校中，搞“三反一镇”运动，听说约需三星期。

到处树上洒药水杀虫，蝉亦受毒，叫声异常，“吱——吱——”，不似本来的“知了——知了——”。

阿姐下星期六返家，听说即将毕业[122]派工作。大都派去“战高温”，即入工厂。但她是编外，恐轮不着。

小明还是“全托”，每星六到此二三小时，即由宝姐领去度星期日。她们也游泳。此孩爱活动，全托并不依恋家庭[123]。我倒可怜她，恐系多事。小羽发烧已好全。

〔1970年7月3日，上海〕

六十四

随记随寄 ▲待复

……

△有塾师批阅文章，批语：“两个黄鹏鸣翠柳，一行白鹭上青天。”意思是：不知说些什么，愈说愈远了。一学生乱用“而”字，批曰：“当而而不而，而不当而而而。”

△“忆昔见时都不语，如今偷悔更生疏。”——不知哪里来的两句。

△《牡丹亭·游园》中句：“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣，如花美眷，似水流年。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。烟波画船，雨丝风片，锦屏人忒看得这韶光贱。……兰汤新浴罢，晚妆残，深院黄昏懒去眠。”此种文章，真可谓“文人珠玉”。

△“当路游丝萦醉客，隔花啼鸟唤行人，日斜归去奈何春。”欧阳修？

△有士人作诗：“舍弟江南歿，家兄塞北亡。”见者曰：“君家惨祸，一至于此！”曰：“否，取其对仗工整耳。”曰：“何不曰爱妾眠僧舍，娇妻宿道房，犹得保全骨肉。”

蒲公英（タンポポ）　上户（漏斗）（ジョウゴ）　盗ム（ヌス）

……

△粤妓张八作重头《菩萨蛮》：“今宵屋挂前宵月，前年镜入今年发，芳心不共芳时歇。草色洞庭南，送君花满潭，别花君岂堪。绮窗临水岸，有鸟当窗唤，水上春帆乱。游蝶化行衣，行人游未归，蓬飞魂更飞。”

蜂交则黄落，蝶交则粉落。故曰“蜂黄蝶粉同零落”，言春暮也。“游蝶化行衣”本此。

△无事，做谜给儿童猜。写二三个在下给你猜。

○一个姑娘大肚子，头上两个小辫子，一天到晚在马路上兜圈子。打一物。

○一百个囡囡共一床，一个一个拖出来打。打一物。

○一个毛虫真稀奇，天天爬到嘴巴里。打一物。

△今（七·四）画院老孙送来照片数册（未全）及毛笔许多，是从前抄去的，今天还我，不知何意。

△阿姐今上午回家，收了照片，小明的大多数无恙。

▲华瞻几次提起，给你日文信，希望你改，你至今不复。你复他吧。

△不喜秦淮水，生憎江上船，载儿夫婿去，经岁又经年。莫作江上舟，莫作江上月，舟载人别离，月照人离别。嫁得瞿塘贾，朝朝误妾期，早知潮有信，嫁与弄潮儿。春日游，杏花吹满头，陌上谁家年少足风流，妾拟将身嫁与一生休，纵被无情误，不能羞。

此种诗词有一共通点：不喜、莫作、嫁与，皆斩钉截铁之语。

〔1970年7月4日，上海〕

六十五

随记随寄

△江南二月花抬价，有多少游童，陌上春衫细马。十里香车红袖小，宛转翠眉似画。浑不管旁人觑咱。忽见柳花飞舞，念海棠春老谁能嫁。泪暗湿，零罗帕。

郑板桥作？

△自是桃花贪结子，错教人恨五更风。

不知谁作。

△白玉堂前春解舞，东风卷得均匀，蜂团蝶阵乱纷纷。几曾随逝水，岂必委芳尘。（万缕千丝终不改，任他随聚随分）莫是雪花飞六出，定教五谷丰登，韶华休笑本无根。好风凭借力，送我上青云。

薛宝钗咏柳絮词，我替她改两句如上。

△今天（七·七）小羽来，对我笑，但我没有抱他，恐传染。联阿娘言，净重十九斤。（菊文一岁半，只廿二斤。）

△翠翠红红处处莺莺燕燕。

风风雨雨年年暮暮朝朝。 此双字对甚好，唯“翠翠”稍生。

△（七·九）宝姐言，人事已开冻，叫你与好毛乘早申请调拢。宝已有信与你及好毛。

△病状稳定，体温仍在三十七度至三十七度四之间，胃口还好。十六日再去诊治。大约国庆前可痊愈。牛皮官司也可打完。

△晨四时半起身，七时前写字，七时起即卧床休息。生活如刻板。下午睡起，为小明画故事画（狼来了之类）。作《〈红楼梦〉百咏》，有得消遣。

〔1970年7月7—9日，上海〕

六十六

新枚：

你那里的レストラン〔餐馆〕，使我憧アコガレル〔憧憬〕，有座头可选择，有酒有饭，才有意思。这里的大都要排队买票，合桌饮食，少有趣味也。

今日七月十六。上午宝姐陪我去看病，稍好些，病假三个月（十月十六止），十月十六再去看病。中间只要阿英妈去领药。

我希望到石家庄，上那レストラン喝酒。看来今秋不行，明春一定行。今秋我想叫你和好毛来探亲，费用算我。

这两种药，看来要常吃了。价值甚昂。现我一文不花。感谢共产党，祝毛主席万寿无疆。

作了几首《〈红楼梦〉百咏》。

温柔乡里作神仙，唇上胭脂味最鲜。

不与颦儿同隐迹，坚贞还让柳湘莲。

多愁多病更多心，欲说还休欲语颦。

绝代佳人憎命薄，千秋争说葬花人。

芬芳人似冷香丸，举止端详气宇宽。

恩爱夫妻冬不到，枉叫金玉配良缘。

满眼儿孙奉太君，大观园里乐天伦。

何当早赴西方去，家破人亡两不闻。

尽忠救主立功劳，小卒无名本姓焦，

马溺代茶终不忘，黄汤灌饱发牢骚。

揽权倚势爱黄金，笑里藏刀毒害人，

不信侯门深闺女，贪赃枉法杀良民。

尘世何来槛外人，天生丽质在空门。

早知纯洁终难保，悔不当年学智能。

不宠无惊一老刘，何妨食量大如牛。

朱门舞歇歌休后，娇小遗孤赖我收。

猩红巾子定终身，往事依稀感慨深，

记否良宵花解语，山盟海誓付烟云。

禁门深锁绮罗人，暂释还家号“省亲”。

一自捉将宫里去，从兹骨肉两离分。

三尺红绫一命休，贞魂还倩可卿收。

青鸾有意随王母，空费人间一计谋。

满园春色不关门，木石心肠也动情。

谁道我辈干净物，近来也想配婚姻。

待续。

〔1970年7月16日，上海〕

六十七

多日不通信，此间无大事，我病渐愈，能独自步行，饮食睡眠皆佳，小羽健好，昨日来，要祖母抱，对我笑，其貌大部似母，额似父。阿姐昨日返家，住四日，闻不久毕业。国庆前必有定局。秋姐输血给国家，得十七元报酬，休假三日。邵远贞已去（阿霜带去，他不肯去，联娘难过），听说曾在天津逗留，好毛多少赔贴些。志蓉姐校中搞“三反一镇”，要住宿校中（约三星期），前日因病返家，休五天。因此近日甚闹热。

文彦[124]久不来，昨忽到，言校忙，故久不返沪。

前日画院来两人（杨正新、王其元）小坐三四分钟即去，言无事，来看看我病。我对他们只说病状，此外无话，不知他们是何用意耳。“水浒”已看完，《儒林外史》看了一半，不好看，停止了，想看《镜花缘》。

小明昨随南颖去游泳，此孩壮健而聪明可爱，阿姐终身安悦。……先姐家改造房子，暂迁居在棚屋内过夏，来信诉苦。她很少来，我出院后，只来一次，宝姐每逢星期三、六必到，同小明去她家宿，因朝婴星四例假，她星日例假也。民望哥为演出，不下乡，宝从事法文词典编辑，亦不下乡云。此间保姆除阿英妈全工外，阿施来半工，每日上午到，你母得稍逸。华瞻哥家菊文极吵……什么东西都要拿……凡他所搭得到的地方，不放东西。亦受累也。

我要十月十六再去看病，此后即长病假矣。

〔1970年7月21日，上海〕

六十八

此间岑寂无事。我健康增进。阿姐返家四五天，昨又下乡去。再过二周又来。因上次她“留守”（日本解作出门，与我们相反），所以下次早回来，赛过午饭限到三点钟吃[125]，离夜饭就近了。看来她不久可派工作，但不知派在何处耳。

对句，“惟将终夜常开眼，报答生平未展眉”，确是良佳。此处本可不对，他却要对，而且对得良佳。大概对句都生硬造作，好比无端地拿出两样东西来并列，真乏味。“香稻啄余……”是其例，“大帝君臣同骨肉，小乔夫婿是英雄”（周瑜墓联）。“诗人老去莺莺在，公子归来燕燕忙”，“西园公子名无忌，南国佳人字莫愁”，是佳联，然亦是“为对而对”。

儿时旧曲中有两句：“纵教（红梅）开在群卉上，可怜憔悴霜雪中”，还有点联系，但对不工耳。“惟将终夜……”二句，实在是一句，犹之“

”，故佳。

文彦久不见，前日忽至，言校已上课，且运动忙，故难得返沪。

今年桃子大年，我们天天吃，大都很好。西瓜却不多，要排队买，但也吃了不少。荔枝颇多，价亦不贵。

我每日五时起身，在此写读，到七半止，上下午皆睡二三小时，生活有规律。烟日吃半包，不能再少了。酒绝不吃。到想吃酒时，病痊愈了。

〔1970年7月〕廿二晨〔上海〕

前咏宝玉一首作废，今另改如别纸。彼时推重柳湘莲，今知其不可，柳实可诛。

六十九

新枚如见：

你自制色拉下葡萄酒，可谓自得其乐。将来我到石，下酒不愁无菜了。你考证《史记》与《列国志》，亦无聊消遣之一。那部《二十五史》，昨华瞻到联娘家，取来四册，另一册（包括“史”“汉”）被张心逸[126]借去，前写信叫咬坤[127]去讨，无回音，日内还要去信催索。此《二十五史》是很好的，五册包括一切，乃当年开明书店一大成绩，普通道林纸本有九册，我的圣经纸本，只五册，更可贵也。

近看“水浒”（胡治均借给，他最近常来）。《〈红楼梦〉百咏》停止了。唯前日又写一首：

花阴石畔两相怜，亲上加亲是宿缘。可叹尘寰生路绝，双棺同穴大团圆。

前寄诸首中，最后一首是指两只石狮子，太晦不好。删了。（后改成：朝朝相对守朱门，木石心肠也动情。谁道我辈干净体，近来也想配婚姻。——也不好。）

来信中附诗：“丈夫气魄”是指尤三姐，“性儿”是指尤二姐，“妍容”指晴雯，第四首“繁华”看不出，“候门”应作“侯门”。

我病假三个月，至十月十六再去看，再续假，即等于退休。此事前已告你。近来我健康颇有进步。一者，胃口好，每日营养充足，常吃鸡汤。二者，风痛渐愈，能独自行走上厕所。三者，半个月必须剪脚爪，隔天必须剃胡子。这说明身体生活力旺盛。自知寿命当在新丰老翁之上，在世与你还有一二十年父子情分呢。

昨华瞻到联娘家，见小羽很胖，见了他就笑。重十九斤（七个月），华瞻家菊文一岁多，重只廿二斤。可见小羽身体好。可惜父母子三足鼎据。邵远贞在联家住了四五十天，明天回北京去。超英尚未解决问题。拖拉作风普遍，但终有一天解决。我看“水浒”，一面讲与南颖、意青听。亦一消遣。胡治均又借我《儒林外史》，慢慢再看。他又送来日译《缘缘堂随笔》，他日寄你保存，译得很好，余后述。

〔1970年〕七月廿七晨字〔上海〕

七十

新枚：

也许发此信，即得你信。

多日不得你信，念念。你岳母最近患病，医生疑是癌，后来确定为胆石症，胆中有石，要开刀，要忌食油腻、酸辣（这些是她平生最爱吃的），现在家休养，有秋姐出旨，可以放心。你可去信安慰她，劝她少吃忌物，不久病好还是可吃。

小羽健好，有梅青管，并不为累。他最喜出外，看车水马龙。小孩大都如此。邵远贞已去，听说在天津勾留。好毛又要破费些。她给秋姐信，说其夫不日释放[128]，详情不知。凡事拖延，不可屈指期待。我已久惯。不放在心上了。我病渐好，能自己步行，只是右臂神经痛，不能高举。但尚能写字。红楼杂咏颇有兴，不久汇集寄你。再过五六天，阿姐当归，宝姐民望皆不下乡，华瞻哥编英语教材，亦不下乡。上海秋凉，严霜烈日皆经过，次第春风到草庐。母眼很好，能缝纫写信。

〔1970年〕八月卅一日 恺

七十一

新枚：

多时不见来往，念念。好毛前日返沪，现住母家。惜汝不能来与相会。超英夫妇及一子亦皆来沪，住秋姐家，情况都很好。阿姐言二十九日返家，住六七天再下乡。但又有人说，即将派工作，不再赴干校，不知究竟何如耳。我病渐愈，十月十六再去诊治，再行续假。其余消息全无。蟹已上市，我略饮一小杯耳。余后述。

〔1970年〕九月二十五晨 恺

与宝姐信早已看到。知你做色拉，独自游船，甚慰。

七十二

来信言画因樟脑丸褪色，决无此事。画不怕樟脑丸。不知何故褪色。

此间盛传备战、疏散。我与母想不走，我的问题恐因此又拖延，只得听便了。好毛想已到石家庄？听说细毛亦还乡探亲，要在北京住一会儿再到家云。

今天联娘同小羽来。小羽大多了，能叫“公公”。

〔1970年10月4日〕星日晨书

上海国庆不游行，不放焰火。只有淮海路五彩电灯成桥形。近已放光。

七十三

新枚：

久不得书，念念。好毛定今日下午六时上车赴天津。阿姐在此时，她宿在此。阿姐下乡后，她宿母家。昨重九，母生日，你岳家全家来吃面。小羽很要吃。他母抱他在桌上调了一碗粥，将喂他吃。梅青说，抱他到阳台上去吃，就抱了他。他大哭，以为不得吃粥了。梅青一手拿了粥碗，一手抱他走向阳台，他就不哭了。一碗粥不久吃光。

华瞻家的菊文，很不要吃，因此瘦小似饿鬼ガキ（日本人称小孩为ガキ），小羽要吃，故很胖。我抱了他，他弄我须。他在外婆家，时刻想出外，到了外面，不想回来。小孩大都喜换环境。

阿姐带小明下乡，入托儿所。今天来信说，小明非常高兴，在这新办的托儿所里当了“小干部”，晚上回来跟母睡，托儿所离母处，不过我家到万兴[129]。小明在乡快乐，我很放心了。阿姐是“积极分子”，但不知何时毕业，派何工作。

你岳家近很闹热，超英夫妻、咬南[130]，都到，现已回去，只剩咬毛，今天也要走了。据说超英两年来很辛苦，但“结论好”，现已复职云。

江南蟹已上市，我吃过二三次，此物恐石家庄没有。近我常吃鸡汤，味难当，当吃药。据说非常滋补。十六日诊后再给你信。我右手右腿麻木，似半边疯，但不甚重，贴膏药，饮药酒，好些。

恺 字

〔1970年〕十月九日〔上海〕

《二十年目睹之怪现状》你有否？如有，寄来一看。

七十四

新枚：

今日宝姊陪我去看病，又得休息三个月，明年一月十六（阴十二月二十左右）再去看。那时恐可由你陪去了。

南颖gɑnjiode[131]勿肯写信。课的确忙，懒也够懒。有空专门踢毽子。

〔1970年10月〕十六日 恺 字。

七十五

新枚：

前几天有一个青年来，找你，说姓俞，名字我未问。他问你春节回来否，我答言“不知”“尚未”，他要你的通信址，我写给他了。

小羽夜里已不吃奶，梅青管他省力了。

我日来“认真做按摩，寂寞养残生”。少喝些酒，亦自得其乐。

超英念“落红不是无情物”，此句与他身世有何关联，我想不出。此人爱文词，我亦一向不知。

〔1970年〕十一月四日 字。

听见南颖在朗读：

Vice-chairman Lin's description：

Study Chairman Mao's writings, follow his teachings, act according to his instruction, be his good fighters.[132]

前寄刷一卷，内三件，想收到。

七十六

接好毛信，知有人对调，希望成功。即使调后无探亲假，亦小事，大不了自己出钱，请事假返沪。

病照旧，情况亦照旧，荏苒光阴，又近年终。韶华之贱，无过于今日了。日日做按摩，颇有效验。

……“文汇”载：周信芳翻案，言“我罪如芝麻绿豆”，“我还要演戏”，……民望哥言，前日拉他到乡下去开批斗大会，民望在乡也。

最近两次有人来调查：一，我家被抄去的财物若干？二，两个人的贪污行为（严×，即占住北房的人，徐志文，即专门打人的凶人）。我们依实答复。可见，目前还在搞“三反”。

我逆料，年底总差不多了。大不了，一月十六日再续假三个月。（结防所请长假者甚多，我每次要求，医生都问为何不退休。）但希望其不然。

〔1970年〕十一月七日〔上海〕

七十七

新枚：

久未写信与你。此间平安无事。我每天做保健按摩，颇觉有效。昨下午文彦来（他是公出来沪），与我谈了好久，知他家小孩已三岁半，精神好，而身体不好，恐是血统太近之故。小羽同他们一样血统，但并无病状，十分健康，可见血统太近之说并非人人如此。

明日小羽周岁，母昨天起已在准备请客，封了十几包糖果送亲友，并准备“拿周”的东西，看他拿什么。明日再告。

文彦离家，其妻芬芬及小孩都记念他。我劝他将芬芬迁王店，他说有种种连带关系，不行。盖芬芬之父亦舍不得芬芬也。看来看去，华瞻一

家，目前最幸福，虽夫妻早出晚归，但父母子女五人团聚一处，晚上及星期日犹有天伦之乐也。你家分居三处，不知何日可以集中，时在我念中。

昔年马骏借了我三百五十元去，一直不还，前忽汇还一半，此赛如倘来之物。他不借去，也被抄去了。

你探亲假如延长扣薪，当以此款补贴。

母常叹愿：但得一吟和新枚像华瞻一样，天天回家。一吟或许有希望。你则希望遥远，然世事茫茫难自料，亦未可必也。

近闲时作“双声”句（即每字子音相同）：

△芬芳风拂拂　依约月溶溶

△潇湘栖蟋蟀　夜雨浴鸳鸯

△秋川清且浅　玉宇袅闲云

△琵琶频别抱　凤尾舞翻飞

以上廿八日写，今日小羽来，比前更健，且饕餮，要我抱，弄胡子。联娘一家来。宝姐原定来，终于不来，但也够闹热。小羽拿周，先拿枪，次拿笔，后拿算盘。将来“文武双全”。

〔1970年11月〕廿九下午 字〔上海〕

七十八

新枚：

来信言春节探亲不行，我们未免失望，然今日之事，不可预料，变化莫测，“万事随转烛”耳。小羽赴天津，我甚赞善。如何去法，你们从长商定，我送小羽行仪五十元，已交母处。他日交你或好毛。

阿姐原定廿二到沪，昨来信云须延迟，为了“出版界斗争正揭开盖子”。

我每天做按摩二次，小饮清欢。晨间弄笔颇有兴趣，他日送给你收藏。

有《教师日记》一册，是你画封面，且第一篇即是你诞生之记事。今另邮（刷）寄你，望看后保存。

〔1970年〕十二月廿一上午 字〔上海〕

七十九

新枚：

今天小羽来，能扶床走路，不过常要伸手摸痰盂。秋姐来与我打金针，果然手脚灵活些。后天再来。秋姐说：病假满一年，即“长病假”，从此不须上班，可安心养病。阿姐此次休假“放弃”了，不知何日可见面，好在小明爱住乡下，天天有电影看。得咬毛信，知她调石事已成功，须在春节探亲后实行。你们三人能团聚，是大好事，我那时一定到石来看你们小家庭。我很想离开上海，迁居石家庄呢。

父 字

〔1970年〕十二月廿六日〔上海〕

八十

新枚：

家中平安无事，我病不增不减。无可报道。

唐虞之世麟凤游，今非其时来何求，麟兮麟兮我心忧。

疑怪昨宵春梦好，元是今朝斗草赢，笑从双脸生。

〔1970年〕

八十一

新枚：

你去后，星一，即有乡亲二人来宿，倘早一日，势难留宿，亦彼此之幸。其人叫丰明贞，及其子养先。明贞者，乃五爹爹之孙女，平伯之女儿，你没见过，我也三十多年不见了。她的丈夫在上海医院医病，她来照顾，住六七天要回去，送了鸡鱼等许多食物来，真客气。

广洽及陈光别[133]之汇款，今日收到，共八十元。（归我保存，无用。）

今下午我午睡中，画院二人来访（一是王其元，另一是裱画师之子，亦担任勤务），问我病状。我以实告："肺病及神经痛，步行困难。"他们二人此来，不知有何用意。且听下回分解。

我在此诸事小心，你可勿念。

下次去信，有画寄你，你那袋上须改为六十幅。

父 字

〔1971年〕二月廿三下午〔上海〕

八十二

新枚：

来信昨（廿五）到。你的房东真好，同家人一样。来信以经济为言，此想法在今日不对，今日的钱钞，其价值与往昔不同。例如阿姐，只四十元，而退休的资本家有一百六十元。可见钱多并不表示能力强，都要碰运气。在可活动的范围内，互相通融，各得其利，不必分彼此也。所以你千万不可介意。而且这状态，我看不会持久，不久总有合理的"按劳取酬"办法。

告你二事：（一）南颖写"天天向上"为Make great，是错的，她今依老师言改正为Make progress。（二）华瞻言：最高指示：要把《二十五史》加标点。此指示甚及时，再迟，老人死光，无人能加了。我想，清史也应修了。

你那"敝帚自珍"袋上需改为"六十幅"。新加四画附此信内。

父 字

〔1971年2月〕廿六下午〔上海〕

八十三

新枚：

你叫丈母娘买火腿给我，她今日送来。都是精肉。午饭就吃。

文彦用热水瓶盛酒，其法至佳，不可不画。今画了一幅“劝君更尽一杯酒”，附此信内，可加入六十幅中，而取去“前程远大”（两马）一幅，此幅乏味。

文彦，我也送他一幅“劝君更尽”，再加一幅放风筝，共得十幅，等他来时交他。

阿姐言：上次两人来看我，是准备开一批斗会，然后宣布解放。所以我必须准备到会一次。我记得那天他们问我“能下楼否？”看来就是要我再出席听骂一次，我已有心理准备，只要他们派人来扶。

你准备在城中觅屋，甚好。今秋我一定到石家庄，我对上海已发生恶感，颇想另营菟裘，也许在石家庄养老。你说有绍兴酒，那更好了。今后交通日便，物资交流，不分南北了。

我以前写《菩萨蛮》，写到“镜中双脸长”，觉此女面长可怕，于是不再写《菩萨蛮》。你言“垂涕沾双扉”，不管“扉”是什么，鼻涕总是讨嫌。古人诗好的固多，坏的也有。

父 字

〔1971年〕三月二日〔上海〕

传说：中央指示，上海斗批改应早结束，但“头面人物”勿太早解放。我便是“头面人物”，所以迟迟。

又先姐言，卯金刀[134]死了。姑妄听之。

八十四

来信描写酒店，好似一篇小说。我盼望身入此店，不久可实现了。家中平安无事。前寄二信，第一信中画四，第二信中画一，想已收到，下次来信提及。

我伤风咳嗽，早已好全，照常饮食，各处批斗“五·一六”，运动又要拖延，但今年是党成立五十年纪念，务必开全国人代大会，所以诸事不会十分拖延。

阿姐陪母游杭州，带来一枝松毛，这常青物很可爱，挂在我桌上，至今青青不变。将来你来时还可看到青松。

〔1971年，约3月10日左右，上海〕

八十五

新枚：

信收到，知以前各件都送到，甚慰。石家庄供应丰富，我希望秋天能来看。万一不能，设法叫你们回家省亲。今日万事拖延，不可无思想准备也。我近来身体健康，精神也愉快，酒兴很好，证明心身两健也。

古诗云：“夜饭少吃口，活到九十九。”（见《古诗源》）你夜饭少吃，好。我也如此。

父 字

〔1971年〕三月廿日〔上海〕

即日春分，我略感疲劳，晨起较迟，二至二分（春分、秋分、冬至、夏至），对肺病人很不利也。

告你二事：

一、咬生[135]回来了，咬毛同他做媒的那女人（姓厉，高桥人）也来了，两人会面，就要结婚。听说结婚后可以调到福建。（咬生已三十五岁了，咬生月入四十元，女的也只四十元。不生小孩，可舒服过日。）

二、……

八十六

新枚：

一星期不给你信了，此间一切如旧，大概为了五·一六，运动又要推迟了。我已习惯于幽居，只当无事，倒也安乐。绘事已告段落，今后拟写《往事琐记》[136]。古诗：“挑灯风雨夜，往事从头说”，好句，惜不能画。又想起两联：“二十四番花信后，晓窗犹带几分寒。”又，“且推窗看中庭月，影过东墙第几砖”[137]，皆画不出，舍之。

新亚[138]尚未回来，不知要拖到几时。前天母去参加一大会，斗一个邻近的女子，她因偷情，嫌其婆在，用DDT杂药中，欲药死其婆，结果被婆识破，向众告发，开会斗她。同时又审×××，即××（猫[139]）之弟，用手铐带进来，可见已犯了罪，详情不知。胡治均来过，朱幼兰父子也来，其子（显因）已结婚，送糖来。菊文定于四月一日送托儿所，此男孩实在难管，常常独自下楼，到马路上去，故非送不可。咬生之对象已来，是高桥人，近住联娘家，定明年春节结婚云。秋姐有一バイオリン〔小提琴〕，是冯荣芳[140]旧物，意大利制，值五百元。民望哥介绍人买，尚未成交。窗外杨柳，绿意已浓，独坐浅斟，自谓南面王不易也。

近读《词苑丛谈》，见有女子咏七夕，鹊桥仙，末两句云：“人间都道隔年期，想天上方才隔夜。”又忆古人咏云：“试问牵牛与织女，是谁先过鹊桥来？”皆想入非非。

父 字

〔1971年〕三月廿七〔上海〕

八十七

新枚：

来信收到，内附交你岳父的信也已交去。阿姐昨天（二号）回来，九号回去。我身体很好。

昨天来了个解放军，石门人，名周加骏，同我谈了多时，曾把你的住址抄去，他以后也许会来看你，所以我把本末详告你：

石门有一周紫堂，我年轻时，他在上海银楼工作，我与母常去看他（此时母在上海入学），此周加骏，即周紫堂之子，现在遵义某工厂（此厂造导弹云）当军管组。两三个月之前，此人从遵义来信，说起他五六年曾向我索画，我送他一幅。现在他又向我索新作。我看了此信，想不起他是何人（昨天才明白）。大家笑他冒昧，没分晓，此时还来向我索画。昨天他同我谈，才知道他都分晓，并不冒昧。他说：他室中向来挂我送他的一幅画。“文革”初，人们劝他勿挂，他就收了。去年，人们又说可以挂了，因此他又挂起来，并且向我索新作。我许他稍缓画给他。周加骏的通信地址是“凯山四七八信箱军管组”。（保密不写遵义。）此人（他的夫人在长春，也未调拢）常常出差，周游全国。故也许会来看你。

上月来了一个新的工宣队，问问我病，最后对我说：“将来病好到画院来白相相。”前天又来一新工宣队，向我详细查问我家让出房子的经过。不知是何用意。阿姐说，如果将来要还我们，要求把煤气装到楼上来。华瞻说：现在，万事都要“落实”，所以房子也要调查，不知究竟何意。

我正在写“旧闻选译”（古书上所见有意义的故事，用白话译出）。将来再写《往事琐记》。（前与你说过，写我幼时事。）两事都很有兴味。陶诗：“但愿长如此，躬耕非所叹。”又“在世无所需，唯酒与长年”。颇有同感。

父 字

〔1971年〕四月三日〔上海〕

明日寒食。

八十八

新枚：

零星事写告如下：

△咬生的未婚妻，将皮包放在亭子间里，被人偷去了。内有钞四元，布票十六尺。咬生赔她四元，联阿娘赔她布票十六尺。是同住的人家有坏人偷去的。

△超英哥爱古诗词，我料不到。……

△昨华瞻听中央报告，据说：老年知识分子“敌作内处”者，工资照旧（但不说以前扣的是否发还），抄家物资发还，但已坏者不赔，金子作价发还，……政协等等。看来，快处理了。前几天有个工宣队来详细调查我们的房子让出经过，恐怕也是一种处理。

……

△来信昨（八日）到。你修自鸣钟，装铜壶滴漏，甚好。今古奇观的故事，实属罕有。

△阿姐今晨（九日）下乡。小明来去都高兴，我甚放心。阿姐同朝婴昨下午去看小羽。朝婴还是初见。小羽见她，大哭。大约怕生。此间的坐车已送去，小羽专门想出外，今后可叫梅青用车推他荡马路。

△城中房子易找，甚好。希望你们早日团圆。酒店全是荤菜，说明当地富庶。我是醉翁之意不在菜。

父 字

〔1971年4月〕九日上午〔上海〕

八十九

新枚：

前天下午有一工宣队同老孙（即本来之工人）二人来，我正午睡。他们说不必见我，只要同母谈。谈的是房屋问题。问我们这里住多少人，何年何月让出楼下，最后说：“你们如果房子不够，可向房管处申请。”（听说有许多人，起初驱逐出屋，后来照旧还他。）

我们现正考虑，如何对付。已告阿姐，尚未见复信。大约只有两办法：（一）索性乘此机会，迁居别处，独立为一家。（二）要求把钢琴间及

磨子间还给我们，……大家考虑，此间地点好，房子好，另迁恐不如意。还是第二办法好。未定。

盛传“上海斗批改快结束，但头面人物勿太早。”勿太早，大约也不会太迟了吧，总之，看来快了。

参考别单位事实，我的工资应该恢复二百二十，而且过去扣的要还。若果如此，可发小财了。

阿姐从乡来信，言此事从缓，将来条件必更好。对。

此间春光明媚，我病好得多了。后天再去看，大约是最后一次看病了。

父 字

〔1971年〕四月十二日〔上海〕

（日文）竹ノ子（笋）（タグコ）　木ノ子（香菌）（キコ）　木水母（木耳）（キクラゲ）

九十

新枚：

来信收到。你自己装电灯，为别人修钟，很有意思。可以改行，也可得五十几元。

我今天上午去看病，透视结果，没有变化，又给三个月药。七月十四再去看。

母说，你倘要买物，可来信，托那便人（孙君）带给你，布票可以给他几尺。

宝姐告我：中央文教会议，决定：老年知识分子恢复工资，并补发以前扣除的；又说：抄家物资，除国家需要的以外，一概退还。已坏者不赔偿云云。宝姐说：“圆子吃到豆沙边了。”

你信上叫我勿去上班，我要来生再去了。无论如何拖延，我总是一直在家“浅醉闲眠”了。问题一解决，我就想到石家庄。

小羽很健，要吃。联阿娘说：“瓦看特吃得落厄。[141]”

父 字

〔1971年〕四月十四日下午〔上海〕

小羽体重廿四斤。

南颖、小明小时的玩具，现在不要了，我都交联娘给小羽及阿至。因她家玩具很少。……

菊文要送托儿所，还在验身体。

母亲为菊文好辛苦。希望送出。

九十一

新枚：

信收到。的确，The tables are turning。〔形势转变了。〕听说：某大专教授，未解放，但薪已照旧付二百多元，解放后补发以前所扣。此与宝姐所传达相同。看来不久有转机了。

我看病后，透视报告，没有变化。现在照旧服药，休息。七月十五再去看。上班是永不再去了。你患的什么病，Haemorrhoids是什么？痔疮吧？你对厂很满足，甚好。三月暮，古人伤春，是无病呻吟，我也不以为然。我窗中时有柳絮飞进来。想起薛宝钗的《临江仙》：白玉堂前春解舞，东风卷得均匀，蜂团蝶阵乱纷纷。几曾随流水，岂必委芳尘。万缕千丝终不改，任他随聚随分。韶华休笑本无根，好风凭借力，送我上青云。

我近日晨间写《往事琐记》，颇有兴味，将来给你看。你的便人还没有来。

华瞻昨问我一句：

彼はいつもの様に酒を饮む。

他不解いつも是“何いつ时も”，而把“もの”当作“物”字，便解不通了。此句应译为“他照常喝酒”。你一定懂得的吧。余后述。

父 字

〔1971年〕四月廿二下午〔上海〕

阿姐明天上来，房子事由她去交涉。阿姐住四五天又下去云。

那解放军周加骏，前日夜八时又来过。他本要到石家庄看你，因事作罢了。他同华瞻谈了很久。我已睡了。

阿姐廿三下午回来，住四天又要去，去搞五·一六。她没有带来什么消息。总之是拖延。我管自写我的《往事琐记》，很像《缘缘堂随笔》，

颇有兴味。

〔1971年四月〕廿三晨〔上海〕

……

盛传“三还”，还房子，还工资，还抄家物资。

九十二

新枚：

来信收到。你们那边有不忘“红酥手，黄藤酒”，“江南忆，最忆是杭州”之人，真也难得。你在屋中作种种自动设备，可谓自得其乐。

此间依旧，太平无事。那解放军周加骏已回贵州，来信要我写两张字，唐诗宋词云。

“二十年”[142]很好看，已看一半，此人广见多闻，笔头又灵，可佩。

华瞻言：他们同编英文字典的，有一人，才解放，工资恢复二百五十。其人要求到杭州女儿家去休养二个月，不许。现在还是早出晚归上班。此人与我同年的，可见我全靠生病。又可知我的二百二十不久也该恢复。

不过，我的单位性质有点不同，是砸烂单位，管束不严，据说有二三老人，并无病假证，也不天天上班去。又据人说：从前扣的都要补还。抄家物资也都要退还。阿姐前天（她昨已下乡）到画院去（为了购物卡失去，要求证明补发，已得），他们交她带回七八本照相册，其余物件，没有提起。看来这就是退还抄家物资了。

菊文五月三日进托儿所（已报名交费），此后母可以轻松些。

新亚已于五六日前出来。联娘说，他在内天天坐条凳，脚毛病了，现在照旧天天上班。

〔1971年〕五一前一天晨〔上海〕

九十三

新枚：

无事可告，怕你挂念，写此闲信。我晨间写“琐记”，颇有趣味。“二十年”我已看完。此书内容奇离古怪，文笔淋漓尽致，只是结尾太惨，令人掩卷纳闷。现正候便人带往杭州给满娘看。

小羽不时来此，渐渐长大了，不知你们这三角关系，何时变成团聚耳。

枝上柳绵吹又少，春去了。现正是清和天气，不知北方如何。

华瞻问我：“大ォウキナ”为什么不用“大ォウキイ”？这“ナ”字我竟还不出理由来。查字典，说是“连体”，例如“大オウキナ颜カホ”。也莫明其妙。不知葛祖兰是否在世，很想问问他看。秋姐言，本来进出，常常看见邱祖铭，但近来长久不见了。不知此人也是否在世。

最近，朱幼兰、胡治均来，都是为儿子结婚送喜糖。

阿姐要六月二日还家。

父 字

〔1971年〕五月十五〔上海〕

母说：文彦久不来了。超英来否？

九十四

新枚：

来信说吵新房和惨死，像是“二十年”中的材料。此间依旧平安无事，我照旧吃两种药。晨间照旧写“琐记”。总之，一切照旧。只是前天画院老孙送信来，说捉出两个“共向东”，本来都是当权的（×××、×××），其他情况不知。近来我对世事，木知木觉，自得其乐。都是养生之道。

忽然想出一首“古佛偈”，起初只想出一二句，后来竟全篇想出。这文章很奇妙，不知谁作。好像记得是苏东坡作，吃不定。

阿姐要六月二日返家。不知她何日派工作，派在何处，都不可知了。

小羽很健，常常来此。联娘身体很好，来时陪我吃酒。新亚上月已回家，无事。

父 字

〔1971年〕五月廿一〔上海〕

九十五

新枚：

久不写信给你。此间依旧平安无事。阿姐来了一星期，今晨又去了。南颖下乡，要十天，再过三四天来了。途中来信，说很有兴味。吃饭时，肉给敏华（楼下女孩）吃。猪血很好吃，早上吃溺。原来是吃粥，她把粥字写成溺，好笑。

传闻，徐森玉（上海文物保管会会长）九十岁死了，尸体打防腐针，向中央请示，作为敌我抑内部论？倘作内部，要开追悼会，倘作敌我，就此烧化。下文不知。

曹永秀[143]来言：贺天健的存款解冻了，有两万多，可知存票都还他了。此人已解放两年，至今方还存款，可见迁延之久。但曹言，最近指示，知识分子存款都要解冻。我想：巴金……万难道也还他吗？不可解。不去管它。

我身体很好，吃维太命C、B，胃口增加。宝姐说：“圆子吃到豆沙边了。”大约对的。

新亚在厂中，机器轧脱了右手中指一节，医生给他接牢，听说可以复原。

父 字

〔1971年〕六月三日午〔上海〕

永安公司老板郭琳爽，其妻及子都已去国外，他独留在此。初期吃些苦

头，后来给他生活费了。最近其子汇来十万元，他无用，全部上缴了。此人是全国政协委员，每年到北京开会，我和他同车，很相识。他叫我“丰姐老”，广东人读“子”字如“姐”字，我送过他字画。

我继续写《往事琐记》，很有兴味。

九十六

新枚：

你的信内容丰富。可惜英文日文俄文夹杂，母亲看不懂。

你对这房子很有兴趣，大概不想迁了？仍旧贯，如之何？

万事拖延，阿姐何日派工作，我何时解决问题，都沉沉默默，不知消息。

朱幼兰送我些新茶叶，不知是否碧螺春，味极好。今略包少许附此信内，你可作一次泡。尝尝江南风味。

新亚的右手中指，被机器轧脱一段，医生替他接牢，现病假在家，看来可以复原。

王子平年九十，被抄物资发还了。他只要求迁居一个静静的地方去养老。此人是大力士，当年曾打倒俄罗斯大力士，因此有名。往年我曾请他看疯气病，同他很熟悉。九十岁还很健康。朱幼兰去看他，故知之。

父 字

〔1971年〕六月十日〔上海〕

董文友《忆萝月》（即《清平乐》[144]？）

已将身许，敢比风中絮？可奈檀郎疑又虑，未肯信侬言语。

便将一缕心烟，花闲敛衽告天：若负小窗欢约，来生丑似无盐。

是代一从良妓女作的，见《词苑丛谈》。

九十七

新枚：

附茶叶的信，想收到。昨天来了一个朋友，使我不胜感慨。其人你大概不知道。姓章名雪山，就是开明书店创办人章雪村的兄弟[145]。他今年80岁，很健，住在南昌路儿子家，步行来看我：他告诉我：雪村夫妇前年过世。还有许多人，你不知的，也已过世。昔年亲友半凋零，半字已不够用，竟是大半不止了。……

他原住在杭州，自己买的一间房子，被没收了，无处容身，到上海南昌路住儿子家作临时户口。被抄去三千多元，已经还他，他就靠此为生。他告我：顶迟年内一切问题都要解决，他说我的存票一定会发还。工资一定会恢复。且看。他坐了一二小时，谈了很多。……现在老友稀少，把他当宝贝了。临别我送了他一个薄荷锭。

……

父 字

〔1971年〕六月十三上午

九十八

新枚：

无盐乃齐之丑女（见《幼学句解》），非王后。

《幼学句解》内多古典。我想寄与你。但暂不寄。先将《旧闻选译》一册另封寄出（不挂号），倘能妥收，以后再将《幼学句解》寄你。《往事琐记》我很感兴趣，第一册已被良能借去。等他还来，一并寄与你。

你屋确有好处，不迁为宜。车祸可怕，出门当心。你翻译技术书，不会出问题。

父 字

〔1971年〕六月十五日〔上海〕

《旧闻选译》已寄出，平刷九分。（收到后来信，免念。）过几日再将“幼学”寄你，“幼学”乃一种类书，分门别类，用四六文体裁，其注解很好，可以知道许多古典。

九十九

新枚：

论山抹微云，又问 的信已收到。此歌名《深秋》，载在我的《儿时旧曲》中。昨日已封寄，想可收到，最近封寄印刷物三件：（1）《旧闻选译》；（2）《幼学句解》；（3）旧曲。想都收。《往事琐记》别人借去的，已还来，等我再写一些，寄给你。

今日联娘同小羽来。我写此信时小羽在旁玩。他长得高了，叫人也会叫了。此间梅雨连日，今才放晴。胡治均的丈母死了，八十四岁。胡前日在此午饭。报告我“三还”的消息，说一切问题快要解决，我姑妄听之。昨华瞻听周总理报告，有几点很可看出风向：（1）某处参观者入内必先入致敬亭向主席致敬，今取消此亭。（2）每家只准挂一个像，不可多挂。（3）出版物太单调，应多样些。（4）样板戏之外，别的好戏也可演。（5）不可说文革造成“翻天覆地”的变化，应说“重大”的变化。还有其他。出版物太单调，谁敢再出书呢？

联娘又从秋姐处听到一事：有科学家（美留学生）在安徽劳改。美国教授屡次来信，此人不能复。这教授最近来中国找他，当局即叫此人回上海，供给他小洋房，小包车，厨司，替他做新衣。然后叫那美国人去访他。——我不敢相信。后来别人也来报告我，大同小异。可知无风不起浪，必有根据。听说此美国人回去，宣传中国人对知识分子非常优待，以前听到的都是谣言云云，但这种话，我都不敢确信，何必如此呢？

小羽现在站在我面前，头和桌子一样高。

今日夏至，肺病人最怕二至二分，但我不觉疲劳，可见肺病已好。但昨天一医生来访，说我肺曾有空洞，夏至边要千万当心。所以我每天除早上写写之外，其余都是“掩重门浅醉闲眠”。三餐胃口还好，常吃火腿。近又吃啤酒。

明日是闰五月初一。今年两个端阳。

父 字

〔1971年〕六月廿二日上午〔上海〕

一百

新枚：

我新作二画，附此信内，可加入“敝帚自珍”中，得六十二幅。你看《旧闻选译》，说一则以喜，一则以惧。其实不须惧也。我早上精神甚好，最怕没事做。这证明我身体好，TB已好起来。那《往事琐记》，既不便寄，将来交给你可也。现已记得差不多，可说的往事，大都已记出了。昨日我忽然想起一件工作，是极有意义的，佛教中有一重要著作，叫作《大乘起信论》，是马鸣王（印度人）菩萨所著。日本人详加注解，使人便于理解。我当年读此书受感动，因而信奉佛教。此书原存缘缘堂，火烧前几天，茂春姑夫[146]去抢出一网篮书，那《二十五史》及此书皆在内。前年抄家，《二十五史》幸而被张逸心借去，没有被拿走[147]。此书亦幸而存在。真乃两次虎口余生，仿佛有神佛保佑，有意要留给我翻译的。今拟每日早晨译若干。全用繁体字。将来交广洽法师用匿名出版，对佛法实有极大的功德。此事比“琐记”等有意义得多。此信看后毁弃。

宝姐昨来言，要整党了，“五七”干校看来就要结束云云。阿姐工作派在何处，天晓得。你给阿姐信，我看了。不放佩红调石家庄，也好，你们可来探亲。久别如新婚。我的工资肯定会还我，存款也一定还我。（曹永秀言，贺天健的存款已解冻。）所以我的经济不成问题，你们自费探亲，都算我。横竖我的钱是失而复得的，好比倘来之物。且以后每月二百二十元，也用不完。最近，我加了阿英妈五元[148]，本来廿二元，此月起给廿七元。此人很jiɑ[149]，口上说不要钱，其实最看重钱，加后，工作着实起劲了。每餐要问我爱吃什么。本来不是她做的事，如倒夜壶，舀面盆水等，现在她自动地来做了。这五元很见效。事实，原应该加她了。因为阿施去了（本来每月十五元，半天，今此人回乡去了）。菊文不入托儿所，她当然忙点。阿姐也赞成我加，说这是我自己恢复工资之预兆。她也形而上起来了。新亚的手指，到底装不牢，现在还病假在家。咬生的女人悔约了，真岂有此理。咬生已三十五了，赶快另择对

象吧。

父 字

〔1971年〕六月廿七晨〔上海〕

一百零一

新枚：

前日发信，今又发此信，为的是二事：（一）我译《大乘起信论》，来信勿提及。因母看后向人传达，凡事往往不得要领，把次要当作首要，而首要反忽略了，或歪曲了。且此事我也只让你一人知，不告别人。（二）阿英妈加薪，你来信勿提及……

上海大热，正午三十四度，我每日饮啤酒一瓶，内加三分绍兴酒。我饮食很当心，决不会生病。“慎言节饮食，知足胜不祥。”

新作“竹几一灯人做梦”，我很欢喜，又作一小幅，也寄给你。

日本人的信封，真有意思，封口处毛边，封后揭不开。寄你一张玩玩，家中有很多。

父 字

〔1971年〕六月廿八日上午〔上海〕

“君子防未然”之诗，名曰《古群行》，不知作者。

一百零二

新枚：

你做色拉的信收到。今有好消息：老孙（送信的人）来，送一封信，是画院领导来的，内有十几个问题要我答复，即以前大字报所揭发的种种放毒罪行，例如《桃花一枝当两枝》，《炮弹作花瓶》，《有头有尾》，“护生画”，宣传反战，宣传人性论等。信上注明，只要简单。老孙说，这样就结束了。又说：要“还你的钱有一万多”[150]。又报告我许

多情况：唐云每月本来一百四十元，后来给他六十元，现全部还他，他不受，要上缴，不许，终于受了。程亚君亦如是，他要充作党费（程是党员），不许，也受了。有一画师叫×××，犯腐化罪（父女通奸），坐牢监三个月，现在放出来，仍给他八十元。（画师一律八十元，他后来五十元，今复旧。）又，现在凡年老体弱的，都只到上午半天。有好几个人，根本不到。有一女画师李秋君，病死了。老孙自己叹苦，今年六十二岁，工资只四十九元（看门的老贾有八十，是别处调来的，工资照旧），其妻有病，倘退休，只得三十余元，不够用，又说他的工作（听差）是三百六十行。

我准备日内作汇报送去。这就算脱罪了。我译“大乘”，今是第五天。得此好消息，乃佛力加庇。

联娘今日来，说小羽健好，不过三楼太热，有三十六度，南、青二人今午上车赴北京，要二十多天回来，南说到京后写信给你。

父 字

〔1971年〕七月三日〔上海〕

一百零三

新枚：

阿姐昨日来。住五天再下乡。大约下次上来，可以派工作了。然不一定。

七月五日我把总检讨送去，大约不久可以解决问题，获得退款。然凡事拖拉，也许还有若干时间。但不会太久了。因为他们已在算账了。

华瞻要你函授电灯装法，可以吗？……阿英妈回乡去，请假三天，阿姐在此，我们主要是到外面买来吃，故亦无妨。余事后谈。

父 字

〔1971年〕七月八日〔上海〕

昨小暑[151]，大雨，气温降至廿八度，很爽快。

一百零四

新枚：

今日（七月十三）去看病，透视报告，照旧。约定十月十四再去看，给药三个月量。“衰年病肺惟高枕”，大约老人患肺病只要高枕而卧就好了。我自觉除肺外，百体皆健。语云“抱病延年”，因病，多休息，反而可以延年。

宝姐言，虽有“三还”消息，恐实行须拖延至国庆。因有许多头面人物（巴金等）还在斗批。我已等了多年，再等也不在乎。病人本来叫作patient[152]，是最会忍耐的。反正不会拖得很久了。

阿姐今晨下乡。她与宝姐，都希望你夫妻调拢。也有道理。联娘管小羽，当然吃力，但因真心爱他，不觉得苦。

上次给你信，说及译“大乘”，此信须毁去，勿保留。此信也毁去。

父 字

〔1971年〕七月十三午〔上海〕

一百零五

新枚：

“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。”“心事莫将和泪说，风笙休向泪时吹”，此重复乃故意强调，不能指为疵。“宫殿风微燕雀高”，我也有同感，也是在故宫中感到的，可见好诗从生活中来，千古不朽。近忽忆某人句：“红窗睡重不闻莺”。此重字亦妙。英语有sound sleep〔熟睡〕，有否heavy〔重，昏昏〕sleep？又忆曼殊译拜轮〔拜伦〕诗：“袅袅雅典女，去去伤离别。还侬肺与肝，为君久摧折……”原文是：Maid of Athens，farewell to thee，Give，oh give me back my heart……译得甚佳。有《曼殊大师全集》是我题签的，在华瞻处，他日叫他拿来寄给你。胡治均拿来《彩色子恺漫画》一册，又我有《往事琐记》一册，想寄给你，怕不方便，寄你家中好，还是寄车间好？下次来信答我。

前日画院书法家胡问遂来，（据说现在人与人关系正常化了，所以他敢

来访我。）他是前些时解放的，告我种种情况，并送我一罐双喜香烟（三元）、一罐出口绿茶。因他欠我十三元，大约想以此抵偿（此人生活不裕）。据说，我属于中央，由“康办”（即康平路革委办事处）管理。康办已通知画院算账，宣布解放后即还我款项及电视等物。他说不久会定夺。但不知久到何时，反正不会太久，我也不会盼望。现在我打算等阿姐派定工作后，即要求调房屋。迁居到公寓式房屋中，一门关进，可以安静些。还款收到后，我要分配一部分给你与阿姐，我横竖有每月二百二十元[153]，余款无用了。所以，你与咬毛探亲，尽可自费，每次区区百元耳。你可快叫咬毛到石家庄当教师，日后之事，不可预料，“吃一节，剥一节”可也。有人劝我，将来可要求将你调上海，因你笔译口译皆能，上海用得着。此言不一定过分，也许能成事实，未可知也。我身体甚好，肺已入吸收好转期，在家日饮啤酒，早上研习哲学[154]，（已成五分之一，已给朱幼兰拿去看。）真能自得其乐。

前日来的胡问遂是沈尹默的学生。言沈已于上月逝世，八十九岁。可见现在长寿者多。

尼克松访华后，中美关系势必加密，上海英译必多需要。故那人言调你来沪，并非空中画影，有希望也。来信勿言经济事，因信大家要看，我不愿大家知道。

恺

〔1971年〕七月廿二上午〔上海〕

一百零六

新枚：

又新作一画“春在卖花声里”，今附给你，加入“敝帚”中。

七月三日老孙来后，接着又来一书法家胡问遂，所言与老孙同，并言电视亦将还我，又说已确定为一批二养云云。不知前信有否告诉你。但至今又消息沉沉，不知究竟何时解决也。我热中于我的早晨工作，亦不心焦。听其何日解决，无所不可也。

上海又大热，今日早上就是三十二度，即华氏九十度，正午三十五度。

送南颖等到北京的四姨夫昨回来，但没有带南、青回来，她们爱北京，欲再住廿多天（八月廿日回来）才找便人带回。故近来家中甚清闲。我日饮啤酒。

父 字

〔1971年〕七月卅日〔上海〕

阿姐在乡，翻译俄文小说（毒草），不知何用。大约她将来可指派出版单位，仍操旧业，也是好的。

一百零七

新枚：

讲一女人见鬼的信，昨收到。但你说有《菩萨蛮》的信，我记不起。中国文学的确伟大，世无其匹。今寄你日本和歌四首，你看，他们这种诗，实在无味。比起我们的绝诗、词曲来，不成其为诗也。

我们都健。气温昨起降低，至二十八度，立秋到了（星期日）。阿姐因从事翻译，恩赐早一日返家，共六日，立秋后一天再下乡。社会风气已把你的习性磨成圆球（棱角全无了），对世事无可无不可（关于纶的事，成不成皆可）。但看样子，纶是即将与你团聚无疑。你们团聚后无探亲假，可自费来沪，费用算我。小羽病，打了十几针，已好全。广洽法师无端寄我四十元，我给小明十元，小羽十元，和尚的钱买物吃了健康。

“红窗睡重不闻莺”，上句是“彩索身轻常趁燕”。苏东坡只能高喊“大江东去”，“明月几时有”，此种细腻的词做不像。

父 字

〔1971年〕八月六日〔上海〕

一百零八

新枚：

闻宝姐言，你拒绝我的金钱分赠，甚至情愿不来探亲，我甚为不乐。我钱虽未到手，但肯定是要到手的。我无所用，你与阿姐两家收入最少，我分赠你们，是有理的，岂知你的头脑顽固，一至于此。须知新时代与旧时代，经济两字的意义大变。从前金钱万能，有钱可使鬼推磨，一分钱，一分货。现在不然了。为人主要是为人民服务，工资不过是买物暂用的筹码。时代趋向共产，废止金钱，但一时不能废止，因此情况不免历乱。资本家退休后每月还收二百多元，老技工辛勤工作，只得六十元，要维持六口之家……此等实例，到处可找。这证明金钱的意义与旧时大异。一家之人，或亲朋之间互通有无，截长补短，也是调剂之一道，而你把钱看得太重，违背我意，实在是不孝顺了。望你立刻改变思想，顺我意旨，对我是莫大的慰安。你只要接受我此信之言，不必复信。不复便是接受。

小羽昨日来，病早已好，打了廿多针。稍瘦了些，但身体长了，重廿二斤。文彦昨日也抱了他的宠子来此，我送了他八幅画，冬天用热水瓶盛酒的一幅画（“劝君更尽一杯酒”）也在内。他告诉我许多“三还”的实例。他安慰我，说他再见我时，一定一切定当，阿姐的工作也决定了。阿姐近从事翻译俄文小说（毒草），对她前程有利，能重操旧业，毕竟便利。她说有领导人问她日文能译否。她其实在“文革”开始前数日在译日文，限定六月十五交稿，而六月初“文革”忽起，事遂作废。她现在不难重温。所以我劝她以后有人问，不妨答以此事实，表示能译，好在我健在，可作她后台，帮助她重温，接我衣钵。（照你那样的廉洁，恐怕连这种帮助也不肯受？一笑。）

福建那个周瑞光昨天也来，送我桂圆一包。入门见我，即合掌下跪。真是个极少有的佛教徒。我送了他些字画。他说在乡当小学教师，每月只二十元，此次旅游上海，南京，苏州，全靠他哥哥帮他，哥哥在虹口某工厂工作。

你说那《菩萨蛮》，是否“牡丹含露珍珠颗，佳人摘向庭前过……”那首？此词肉麻，我不喜爱。我前信批评苏东坡，说他只能高叫“大江东去”，不宜描写细致景物。此言太过了。那“明月几时有”是好的。“彩索身轻常趁燕，红窗睡重不闻莺，困人天气近清明”，首句造得不好。

父 字

〔1971年〕八月八日〔上海〕

一百零九

新枚：

读辛稼轩词，发见一画“西风梨枣山园”，可入“敝帚”中，成六十四幅。

余无事。

父 字

〔1971年〕八月十一〔上海〕

一百一十

新枚：

两信同时到。寄址既无着，那末有书寄何处？望续告，胡治均有“水浒”，三楼有《镜花缘》，“三国”则没有。

詈音荔，骂也。《离骚》“女媭之婵媛兮，申申其詈予曰”。胡治均送我一部旧《辞海》。我很得用。待“三还”时，我的大《辞海》还了我，可将此《辞海》寄给你。

你上次信言梦中诗，早收到，因不解其意，故不曾复你。诗中两句“冉冉”开头，但不解何意，太晦了。

小羽已健好。

父 字

〔1971年〕八月十一日〔上海〕

上午发一信，内有画《西风梨枣山园》。

一百一十一

新枚：

痴人说梦的信，昨收到。我做梦，七搭八搭，没有像你那样头头是道。只有前天一梦，某人自杀，醒来听说真有其事。怪哉。其人是金仲华[155]也。

庭院深深深几许。夜夜夜深闻子规。日日日斜空醉归。更更更漏月明中。树树树头闻晓莺。家家家业尽成灰。此三字连用，与你说的又另是一式。

咬毛当工厂教师，我们都赞成。你快取得本人同意，早日实行。母看了你信，说你多能，塞在暗中，真不犯着。盖有怀才不遇之意。但今日但求为人民服务，不在个人立身扬名。故无可说。

上海连日三十六度，热昏了。幸大家康健。我日饮啤酒一二瓶。香片茶（每两五角）很杀渴。碧螺春（八角）我嫌淡。语云：烟头茶尾。茶第二开最好吃。

尼克松欲访中国，周总理表示欢迎。美将放弃台湾。此等消息，你亦必闻知。“乱世风云变态新。”

父 字

〔1971年8月〕十七上午〔上海〕

胡治均给我一册旧《辞海》，很得用。无盐确有二个，一是齐之丑女，一是无盐王后。

此书将来给你用。

一百一十二

新枚：

近日岑寂无事。二女孩尚未回沪，须月底回来，故家中清静。华瞻听长报告（周总理的），言最近号召注重业务。因中学生字都写不清楚，笑话百出。故今后学校上午必须上课，停课必须得上级批准。此所谓物极必反欤？有笑话，有中学三年生写信给其母，称“亲爱的狼”。娘字写作狼字。又有人请假信上说：“家父亡，请假半天。”原来是“家务忙，请假半天”。“因半导体发炎，请假”，原来是“扁桃腺发炎”。此类笑话甚

多，听说，上海当局将此种事例报告中央，因此作此报告。

今夏天甚热，九十度以上，我身体健好。饮食照旧。母亦健，眼甚好，能写信。

父 字

〔1971年〕八月十九晨〔上海〕

一百一十三

新枚：

近又作“昨日豆花”[156]一幅，可加入“敝帚”中。此间有一新闻，甚可注意。叙述如下：

有一善女人，在电车中，见一扒手摸另一人之袋。此善女人喊道：“当心扒手。”另一人警觉，扒手失败。此善女人下车，扒手尾之，至其家，认明门户。过了几小时，扒手来找此善女人，要向她借两个电灯泡。善女人不在家，扒手对其家人说，叫她准备，等一会来拿。善女人之夫是派出所工作人员，夜归，述及此事。其夫曰，你今天必得罪了人。善女人想不出。丈夫说：“借灯泡就是要挖你的两眼。此乃江湖上切口，唯我知之。素不相识之人，无端地向你借灯泡，岂有此事。今必须戒备了。”于是向派出所叫了些人来，等候此扒手。扒手果然来了，就被捉住，送派出所，于身上搜出匕首。现在拘禁中。此故事说明盗匪还多，不得不防。今虽拘禁，但日后放出来，他仍记毒，对此善女人不利。又说明：见人被扒，还是不管的好。一片好心，害了自己。但此言总不足为训。做人真难。

“昨日豆花棚下过，忽然迎面好风吹”乃六二年作[157]。“文革”初，有人写大字报，说此画表示欢迎蒋匪帮反攻大陆。“好风”者，好消息也。可笑。

〔1971年〕八月廿一晨〔上海〕

关于中学生写白字，又有二笑话，一人写信到家，说“哥哥上吊了”。其实是从乡下调回上海，上调也。又一人下乡，写信来说：“上午斗了一会，下午劳动。”原来是上午兜了个圈子看看乡下景物。从前作威作福

的小将，现在大都派出工作，拿四十元一月的工资。他们有一句话，叫作“拿篮头拎水”，当初看见篮中满满是水，非常得意，及至提起篮来，一点水也没有。

一百一十四

新枚：

你吃兔子肉的信，昨日到。我们正在盼望，说你好久无信了。说完信便到。

好毛调石之事有望，甚好。阿姐九月二日返家，还要去，不知何时派工作。为时必不久了，因教师已派出，她不当教师，甚幸。看来是本行（出版）。最好，驾轻就熟，入了编内，工资一定会调整。

你的事，阿姐的事，我的事，都迟迟不解决，但肯定大家就要解决。看谁先。春节能得你们双双来探亲，最好。

我身体甚好，步行也复旧了。但仍不出门。晨三四点起身，弄我的哲学。朱幼兰经常来，就为此哲学。胡治均每星期日来便午饭，必带青浦西瓜来。今后西瓜没有了。

“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。”旧有此画，不中意。近正在重新构图，稍缓时就可寄给你。

南、青前日从北京回来，人长了些，做事勤谨了些。菊文有二姐管看，母少烦了。小羽误吃一杯酸梅酒，上口甜蜜，后来面孔通红，大发酒疯。

母眼很好，能做针线工作，写信。

父 字

〔1971年〕八月廿六晨〔上海〕

华瞻言，那书既不便寄，可于你将来探亲时带来，他不急于要用。

一百一十五

新枚：

又得二幅，共67幅了。前寄《西风梨枣山园》一幅，下次有信便中寄回，我要加几笔，再寄与你。

余无事。

父 字

〔1971年〕八月卅上午

一百一十六

新枚：

讲“后水浒”的信昨收到。此书名《荡寇志》，乃反“水浒”，毫无好处。从前人也投机，见“水浒”销场[158]好，就造反“水浒”，见《三国志》销场好，就造反“三国志”，说曹操多么好，诸葛亮多么笨。然没有人要看。

阿姐昨日来，七日再下乡，又弄翻译工作。但未派定。诸事拖拉得久，但迟早总有一日定头。好毛的档案到后，当即调石。我每日七时上床，至迟八时入睡。四时起来，已睡八小时，不为少矣。四时人静，写作甚利。你说我笔迹比前健，我自己也认为如此。所以最近的画实比往昔者为胜，你与胡治均，是最忠实的保管者。胡真对我有缘，多年前（你八九岁时）就私淑我，他所藏我著作，比我自己所藏更多更全。“文革”初，曾被抄去，后还了他。故至今尚有。

近正作二画：《渐入佳境》，《一叶落知天下秋》，缓日寄你。余后述。

父 字

〔1971年〕九月三日〔上海〕

现已改用较大信封。

居移气，养移体，说得很对。我一年半多以来，虽曰养病，生活实与南

面王无异。精神舒畅，笔下健爽也。

阿姐告我：

△罗稷南[159]患肺癌死。其妻提出要求：一、还抄家物资（三千多元，他解放已久，但迄未还），二、给她派工作。前者照办，后者叫她自己向里弄要求云。

△要翻译世界各国史，共有数十国，用各种文翻译。阿姐即担任俄文方面的国史。此次下乡即开始。别人都羡慕，有一技之长者，不须劳动。

△周谷城[160]通外文，派他译某国史，一万字限七天完成。

……

△看到罗稷南例，我的钱不知何日还我，（但各单位情形不同，未可概论。）且须忍耐。我只要不上班（画院老人都已不上班了），已是运气。不要等候，总有一天定头。

△“廿五史”加标点，已开始，顾颉刚主任云。

一百一十七

新枚：

等你来信，至今收到。“西风梨枣”一画，加了一只坠果，使那女孩不至空空张着衣兜。又，在地下加上淡墨绿，使墙及人脚显著[161]。如此而已。

今另寄《一叶落知天下秋》一幅。尚有数幅正在构图中，我早上四时至七时写作，其外浅醉闲眠，你何以知道我白天作画。大约前星期日下午有二人来外调钱君匋，我正在写毛主席诗（是有一人索的）。华瞻看见，诫我以后白天勿写，大约是他告知的吧。

朱幼兰来言，工资调整，是原工资打八折，加十八元。九十元者不动：90×0.8+18=90，例如你，五十二元，则为52×0.8+18=59.6元，余例推。但不知是否全国如此，又不知何时实行。

好毛档案事，如此麻烦，真想不到。总之，现在诸事拖延。我已惯了，不去等它，迟早总有解决。

父 字

〔1971年〕九月十一下午〔上海〕

华瞻言：台湾近日人心惶惶。大富人迁美国去，小富人迁香港去，穷人听天由命。大家卖房子，卖家具，有山雨欲来风满楼之势。大地风云变态新，戏文有得看看。

昨日下午有两青年喊上来“丰老先生在家么？”我正睡着。原来是两个复旦学生，来问我一事：四十多年前出版的一种杂志，名叫《絜茜》，是黄色刊物。问我知道其编者何在。我不记得此刊，但见有“丁丁”名字，便答复了他们，丁丁者，香港一文人也。此二人满足而去。这些人吃了饭没事做。

昨琴琴[162]替我买蟹来。此乃最早之蟹。十只（一元），我吃了一大半。

一百一十八

昨（十三）去看病，照旧。休假九十天之内，一定诸事都解决了。

以后来信，用“语录”二字代“画”字。因此间别人不知我寄你这许多画。我勿愿他们知道。

针寄你若干枚。

过去寄你的“语录”，已超过七十余幅，那序文将来要改。因尚有新的“语录”续作。

寒来暑往，此间日中十七度。

闻画院中老人大多上半天班，或全不上班。我将来一定不须再去上班。只要去看病，照例给假三个月也。

胡治均每星期来，读《论语》《孟子》，向我问难。此人……酷爱文

艺，与我有特殊缘也。

蟹已吃过二三次。我近胃口不良，昨医生给我开胃药，今后可好转。

〔1971年10月〕十四日破晓〔上海〕

此种信应毁弃，勿保留。

一百一十九

新枚：

广洽师寄我五十元，我分二十元给你，和尚之钱买物吃了健康。昨交朱幼兰汇出，想可收到。

日内有新加坡“中华总商会”代表陈光别到沪，广洽师托他带西洋参送我，他必来我家相访。此人乃厦门大富人，在新加坡开“陈光别百货公司”。昔年来沪，我在功德林设宴招待他。今则已无全席，我亦病中不招待了。我已写好一联送他：“光天化日龙吟细，别院微风鹤梦长”，此联当胜于饮食招待。广洽师说，他在世有二好友，一是我，一是此人。此人信佛甚虔。

你上次信说听トロイメライ（Traumerai）（梦之曲），此曲缠绵悱恻，乃light music〔轻音乐〕中之light〔轻〕者。我年轻时曾在バイオリン〔小提琴〕上拉奏，听了可以使人昏昏入梦。此曲奏得越慢越好，曲题记号是Adagio〔柔板〕。

昨华瞻复你信，想收到。此事[163]重大，不日将公开作报告，不知如何说法。

父 字

〔1971年〕十月十九日下午〔上海〕

一百二十

新枚：

你信怪我将此事告诉南颖、青青，其实，我们都在怪你。我们最早知此事，是你来的英语信。大家秘而不宣。接着，联娘来，说你有中文信告他们。（大家说你大胆。）他同母讲，两孩都听见，向我问仔细，我约略告诉她们，并叮嘱勿对人言。此后蔡姨婆[164]到银行，听见银行里的人在大声谈论；乘电车，电车里的人也大声谈论。变成公开秘密，直到前天各单位作报告。

总之，你的信中是多疑之言。你不知此间情况也。

我守口如瓶，绝不会瞎谈国家大事。

陈光别至今不来，不知何故。解放军周加骏昨天来，送我木耳两斤。此物此间难买，他是从黑龙江买来的。

父 字

〔1971年10月〕卅一日上午〔上海〕

一百二十一

恩狗、咬猫[165]：

你们团圆了，我很放心。不论远近，不论工作如何，能团圆便好。所以我近来少写信给你们。咬猫教英文，很好，可以边教边学。

我依旧健康。官司至今没有打完。好在我寿长，不妨再等它一年半载。吃酒每日一斤，烟十五支。吃得好，上海牌，新出的，每包0.48元。你们劝我少吸，很对。以后当尽量少吸。

小羽渐大了，能咿呀学语，前周阿珠患猩红热，小羽来此躲避，一星期，今已返。……

早上依旧写作。附三纸望收藏。

父 字

〔1971年〕十二月廿三日，冬至。

一百二十二

石家庄中药店有否“六神丸”，便中去问。如有买些，放信中寄来，此丸比菜籽更小，黑色，治婴孩百病，近日小羽发烧，联娘来索，家中原有十几粒，遍觅不得。想已用去，今小羽已愈。买着备而不用也。此物中国特产，日本人来华，必买之以归。以前供应多，每坛百粒，亦不过一元左右。今只要有货，亦不贵。

〔约1971年〕

一百二十三

信昨收到。你能调电机学校搞外文，对你更适宜。不知可争取否，倘此地不放，至少要给你房子。

“举杯邀明月，对影成三人”，不能成画，（东坡言王维诗中有画，瞎说！王维诗无可画者。）因此不是好诗句。“邀明月”，其人必对月，则影在背后，不能共饮也。凡我取作画题者，皆佳句。

你们夫妻二人吃蹄髈，足见年轻人胃口好。“食肉者鄙”，何不吃鸡？鸡便宜。

昨（元旦）文彦夫妻来，送我蟹十只（今年最后一次吃），油豆腐，豆腐干，鸡蛋。我送了他们四幅新画。

阿姐卅日来，要住九天。（小明很可爱，明年入小学了。）何日调上来，还不知道（还在翻译）。你们团圆的事首先成功，阿姐与我都在后，但也不久了。

画院的人，反而来问我，有否解决。原来我是美协主席，比画院院长大，归中央管，所以画院无权给我定案。（由此地康平路办事处主管云。）

老孙来，说画院中人都在画山水花鸟，因尼克松来，到处要装饰。我说“山水花鸟是毒草呀”，老孙答：“现在不毒了。”好笑。又说，老人都不去上班，在家作画，照从前制度了。

……

昨车祸：两节电车，断脱了。前节管自开走，次节动力尚存，向前乱撞，一卡车司机粉身碎骨，幸无别人乘卡车。都会生活，真乃“一日风波十二时”。

〔1972年1月2日，上海〕

一百二十四

新枚、佩红[166]：

此次诊治，X光透视，无变化。照旧给三个月药，七月十二再去看。

近日各方面（有三方面）向我报喜讯。大约不久可以打完牛皮官司（然而日期难说，我也不希望太早）。阿姐已在作各种具体计划：关于还款的，关于房子的……再见你们时，情况恐大变了。

一个插曲：我去看病时，旁边有一病客说：“此人姓名与上海一个大画家完全相同。”宝姐向他笑笑，我也不说。大约我的样子不像腔，他想这个人总不是大画家。

余后陈。

恺 启

〔1972年〕上巳〔4月16日〕〔上海〕

（阴三月初三日上巳）

一百二十五

三号信收到。

你寄母五元，何必呢？已收到。

你说裘人嫁蒋玉函，我们都发笑。配也不配。

阿姊昨天（廿六）来。一号走。大约是最后一次了，以后即上来了。

余无消息。

我爱吃蟹，故作一画。

〔1972年4月〕二十五午

一百二十六

新枚：

此间一如平常，无可相告。外界盛传“三还”（还房子，还工资，还抄家物资），但“只闻楼梯响，不见人上来”。拖延得真厉害。只有耐性等候。今日朱幼兰来，谈些近事，也不过如上述。他说我将有两万元可收入。姑妄听之。宝姊昨言，巴金已得每月三百元云云。不知确否。

我身体很好。天天浅醉闲眠耳。

〔1972年〕五月六日父字。

一百二十七

新枚、佩红：

关于我的牛皮官司，各方喜讯都说得很确实，但是直到今天，只闻楼梯响，不见人下来。不知又要拖到什么时候。我想，左右总有一天要定夺，不去等它。我手头工作很有兴味，身体也很好。酒兴照旧好。右腿渐好，不怕步行了。包裹昨收到。（白药和带子，交给阿姐。桂圆两个母亲分食。）石桥香烟很好，另有一种气味。太行也还好。我一直记挂小羽。家中没有老人，苦了他，又苦了你们做父母的。最要紧的是小孩不要生病。

阿姐上来，也遥遥无期。但也是总有一天的。

此间清和四月，柳絮已尽。窗外一片绿荫。

我很盼望初秋到杭州去一下，到石家庄去一下。余无话。

恺

〔1972年〕五月十九日〔上海〕

一百二十八

新枚、佩红：

我的官司至今没有打完，无颜写信给你们。目今万事拖延，我也不在乎了。

香港有读者，无端寄我港币一百元，即四十元二角。我分二十元给小羽买东西，另行汇出。（你们切不可买东西回敬我，使我反而扫兴。）

阿姐明天来，可住七八天，何日上来，也拖延着。母今天裹端午粽子，给阿姐小明吃。可惜不能寄给小羽。

文彦昨天来，谈了很久。他患肝炎，病假在家。他家小孩宜冰，也是姨表兄妹生的，同你们一样，也很健全。你们都运气好。

你们从前不管孩子，自由自在，太写意了。现在做父母，一定辛苦，但也一定另有乐趣。

我盼望官司打完，到杭州去，到石家庄去。现在好像有一根无形的绳子缚住我，不得自由走动。虽然我早上的工作很有兴味（译日本古典文学），总是单调。

我近来吃烟大减（日吸六七支）。吃酒也换一种方式：同外国人一样，把酒一气吞下，取其醉的效果。因我不爱酒的味道，而喜欢酒的效果（醉）。

你（新枚）从前集七十句诗寄我，我今集了七十七句，附给你保存。现在我正在集五言句，岂知五言句比七言句难集，尚无成就呢。

恺 字

〔1972年〕六月二日〔上海〕

一百二十九

恩狗：

来信中用许多外文，苦了母亲。以后不要，好否？前信言香港读者无端汇款来，因事甚疙瘩，所以不告诉你。你问起，我就详告你：此人是我的私淑者，寄两双拖鞋来（每双至多值一元），我出了四元六角关税，他不好意思，便汇款来。这也近于无端。我已用字画酬谢他了。（他的信附给你看，不必寄还。）

咬猫暑假来探亲，甚好。费用不成问题。到那时，牛皮官司谅必打完了。自从拖拉机入中国后，国内万事都拖拉。阿姐何日上来，也音信全无呢，小羽再过一二年，管起来就不大费力了。你们要熬过这一二年。菊文不肯进托儿所，父母太宠……竟吵得可以。我“不痴不聋，不作压家翁”，也不勉强他们。我近日每天饮啤酒一瓶半（每瓶三角三分）。香烟是最高级的，有嘴的上海牌，每包五角。附二支给你尝尝。

房管处忽然将我们房租减少二元余，本来廿七元余，今后只要付廿五元。并且说：“房子慢慢替你们安排。”不知何意，也许不久我们可以迁地为良了。

西郊公园有父母二人要小孩（二三岁）同河马拍照，河马把小孩吃掉了。真是怪事。

明日端午，今天我房中廿三度，前天最高三十度。我每天译日本千年前古典文学，甚有兴味。

恺 字

〔1972年6月16日，上海〕

一百三十

新枚：

“言师采药去”，“师”字开头的句子，的确想不出。“结伴游黄山”之诗，下文如何，我自己也记不起了。此君提出，他大概知道的（从前大约在某报发表过）。没甚意味的。

华瞻言，印度大热，达四十五度，人畜死者无数，开水卖五元一杯。

又言：汪小玲拿十磅热水瓶，跌了一跤，右臂骨折，正上石膏。汪在复旦教德文云，身体大如牛。

今次来信不曾提及小羽，想来很好。希望好毛能带他来探亲。余后述。

〔1972年〕七月二日〔上海〕

东坡尝携妓谒大通禅师，师愠形于色。东坡作长短句令妓歌云："师唱谁家曲？宗风嗣阿谁？借君拍板与钳锤，我也逢场作戏莫相疑。溪女方偷眼，山僧莫皱眉。却嫌弥勒下生迟，不见阿婆三五少年时。"（见"白香笺"）

言师采药去的师字开头的五言句，我想出了，如上。

一百三十一

新枚：

好猫大约已回石了？小羽入京，必多快乐。你不肯教英文，也罢。我意，教也不妨，今后不会再有人作怪。风向大体上渐渐右转，业务要注重了。

你的字，实在太潦草，教人难于认识。此后对外人，应该写得工整些，此乃给人第一印象。看信费力，第一印象就不好了，多少会影响事情。

李叔同先生诗词，我都记得。另纸写给你。画一共一百三十八幅，从此要告段落，今后是否再画，不得而知了。

我最近早上翻译日本古典物语，很有兴味。因此幽居小楼，不觉沉闷。日饮啤酒二瓶，高级烟十余支，自得其乐。

今天是八月四日，一年前七月三日，画院老孙来，给我一信，内有十几个问题，要我答复。老孙说："简单回答些，问题就解决。有一万多元要还你，利上滚利的。"后来，市革委也有一女人来，口头问我几个问题，特别指出我歌颂新中国的作品。后来阿仙和民望都来报喜，说可靠消息，我是意识形态问题，毫无政历问题，故不久可无事解放。岂知直到今天，还是杳无音信。可见拖延得厉害。我已下定决心，从此不再等候，听便可也。好在我有丰富的精神生活，足以抵抗。病假两年半以

来，笔下产生了不少东西，真是因祸得福。

张逸心做梦，来沪住了十几天，住在朋友家，常到我家便饭，他本来是中华书局馆外编辑，每月交稿一次（关于戏曲的），得薪五十元，“文革”后即停止了。他想恢复，东奔西走，一无着落。看来无希望了。他已六十五岁，饭量很好，也许还有好日子。目下儿子（住在石湾）每月送他十七元，勉强度日。他爱吃酒，用烧酒，加一半水，聊以过瘾，可怜。我请他吃绍兴酒，他说是享福。

联阿娘说：邵远贞写信与李先念，替你叫屈，说你因我关系，远放在石家庄，应该出来北京上海当译员。此女如此肯管闲事，倒也想不到。好猫必知其详。

邱祖铭已于我入病院前一个多月死去。其妻不久亦死。二子（双胞胎）情况不明。

曹辛汉尚不知消息，看来也不在了？

阿姐、小明，今日来，五天再下去，已在寻房子，大约下次是“大上来”[167]了。

父 字

〔1972年〕八月四日〔上海〕

一百三十二

新枚：

……

来信提及秋兴八首，我嫌其太工巧，少有性灵表现，古人云：“李杜文章万口传，至今已觉不新鲜。”诚然。

此间多蚊，母言，你们无蚊，一大好事，叫咬毛满足些（这是母叫我写的）。

日本田中首相要来。前景大好，且看。

恺 字

〔1972年〕八月廿四日〔上海〕

一百三十三

新枚、佩红：

久不写信了。佩红当了班主任，忙了，小羽好否，念念。

新加坡陈光别要我写一小联，送了五十元来，今分二十元给小羽买东西，明后日汇出。

昨来了市革委二人，同我谈了许久，几乎都是闲话，问病，问房子，问钱够用否？我与母都如实答复。最后说：“你的问题快解决了。房子、工资等，那时一同解决。”看来，此次是真要解决了。也许深秋我可到石家庄来。我告那人：“我要转地疗养，问题不解决，不好出门。”他答：“快了，耐心一点。”

近来万事拖拉得厉害，所以对此事我也半信不信。且看。

我幽居在此，想起与归熙甫项脊轩有点相似，写了一张附给你，文章很好。文中言“蜀清守丹穴”，乃四川一寡妇以炼丹致富，秦王为造女怀清台也。

恺

〔1972年〕九月九日晨〔上海〕

邱祖铭于三年前病死了。曹辛汉八十一岁健在。应人来过了，其妻陆亚雄病死了。

一百三十四

新枚、佩红：

昨汇出二十元给小羽，想即可收到。

昨市革委来二人，送我六十元，说先补助你，即日正式解决后，恢复原薪二百二十。这是因为上次我说“六十元付房钱及保姆还不够”，所以他们再送六十元来的。可见事情不久解决了。

我提出，早点解放我，我可转地疗养，到北方去住一下，病可早愈。他们说“耐心点，快了”。

阿姐日内就要“大”上来，（小明上星期先上来了，在入学。）办公地点在巨鹿路，甚近。但阿姐主张迁居，但迁居不会远去，总在本区内。此是后话。

……

我健康，母眼亦还好，可以写信，做针线。

恺 字

〔1972年〕九月十三日〔上海〕

一百三十五

新枚、佩红：

我记性太差，不知有否告诉你们：前天市革委及画院工宣队二人来，说我六十元不够用，暂时增为一百二十元（当场送六十元，补上月），待中央正式宣布解放后，恢复原薪（二百二十）云云。看来，解放也快了。又说：房屋可设法调整。到底不迁（将楼下人家请出）好，还是迁地好，现正在纷纷讨论中。

阿姐已于前日“大”上来。其办公处即在长乐路富民路口。甚近。她早出晚归。

近需要日本文译者：那市革委人问我能服务否？我说可以量力服务，以后再说。乘便谈起英译日译者缺人，我提到新枚，说此人前曾为外宾参观机器当口译，今在石家庄当工人，未得伸展其能力。如有需要，可以调他上来云云。且看下文。

陈光别寄我五十元，分二十元给小羽，想收到。

恺 字

〔1972年〕九月十七日〔上海〕

一百三十六

新枚、佩红：

昨市革委二人来，（他们开头就问我以前是否政协委员，我答言是全国政协委员。大约准备叫我再当。）谈房屋问题，我答以一定要迁，但等我子女商定后再告。他们说随时联系可也。

原来中央只管[168]勿宣布我解放，他们弄得厌倦，先把事情弄清楚再说。所以上次加了我六十元，今次来问房屋。大约，所谓头面人物，要同时宣布解放，所以把我也推迟了。但看来日子不久了。

今又作二画，连前共一百四十幅，真要告段落了。此二画乃被评为“不抵抗主义”及“讽刺新中国虚空”者，可笑。今改画一和尚，明示四大皆空之意[169]。

文彦患肝病，请假在家，常来谈。国庆上海无烟火，不游行。

恺 字

〔1972年〕九月廿日〔上海〕

一百三十七

新枚、佩红：

小羽健康了？念念。

昨阿姐到画院，要求迁房屋。他们（工宣队）说：我的问题不久解决（待田中去后），发还抄家物资，同时进行迁居房屋。又说正在组织统战对象，要我当政协委员。日子很快了，可稍待。云云。

看来不久我可到石家庄，或你们来探亲。如果我嫌路途劳顿，不如把路费给你们作自费探亲之用。（你们来时，一定不在此屋内了。）我又想

到杭州。

抗战八年，“文革”差不多有七年，我真经得起考验。现在健康如昔。母亦健好，肥肉少吃。多运动。现世长寿者多。文彦在王店租一屋，每月房金一元余，其房东是一个九十八岁老妪。另有二老女，一八十九岁，一七十九岁云云。

孔另境[170]（茅盾[171]的阿舅）病死了，是各种病并发而死的。邱祖铭夫妇双亡，曹辛汉八十一岁健在。恐前已告诉你们？我记忆力坏。

不久当有更好消息告诉你们。

国庆无烟火，不游行。我家客人多：阿七，阿英妈儿子媳妇，还有……

恺 字

〔1972年〕九月廿六日〔上海〕

近各地来信求画者甚多，大都是“文革”中被抄去的。

一百三十八

恩狗、好猫：

久不写信与你们，天寒，我室十一度，遥念北国，心思黯然。但你等决不会久居北地，不久可以图南，后事难料。此数年北地生活，亦是人生一段经历，可作他年佳话也。

此间，用不满足的心来说，是岑寂无聊；用满足的心来说，是平安无事。我是知足的，故能自得其乐，翻译日本王朝物语（一千年前的），已有三篇，今正译第四篇，每篇皆有十余万言，“文革”前完成的《源氏物语》（其稿现存北京文学出版社[172]）有九十八万言，乃最长篇。此等译文将来有否出版机会，未可必也[173]。

昨有一人来访你，名张天龙，地址是“重庆一五一四信箱”，他是探亲来的，小坐即去。

关于房子，有二派主张，一是另迁，一是不动（三还）。正在考虑。前

信言你们返家时已在别屋，未可定也，我随寓而安。

葛祖兰（长于日语），八十五岁，前日由一青年学生扶着来访，老而健谈，言文史馆中有人自杀，有人查出是叛徒，被捕。旧音乐院长贺绿汀夫妇二人皆叛徒，已逮捕入狱[174]。最近流氓阿飞猖獗，杀人、强奸、抢劫，无所不为。思南路一带，晚九时后匪徒出没，切不可行。

星期日来客多，胡治均、朱幼兰是必来的，蔡介如[175]亦常来，丁果[176]来过二次，故乡阿七（雪姑母之女）来住了个把月，前天才回去。母最近小病，诊二次，今已愈，乃贪嘴吃坏。故今后诫其勿多吃肥肉。我经常吃素，唯近日常吃蟹。此物恐北地难得？联阿娘经常来，带着阿至来。宝姐右臂风痛，近常赴医，稍愈，尚不能握笔写字。华瞻下乡，到崇明，要年底上来。菊文吵得可以，幸其母（志蓉）常常病假，略加管束。

听说，将排演《穆桂英挂帅》，旧戏将出笼乎？不关我事。

匆匆说不尽，临发又开封。

恺 字

〔1972年〕十月二十日〔上海〕

听说西安发掘二千年前古墓，中一女尸，不烂，椁内附有许多古乐器，当局叫民族音乐研究所的杨荫浏去研究乐器，杨亦问题未解决者，我认识此人。此人与我一样，解放前在家研习著作，毫无政历问题。但亦与我一样，至今还不解放他。何也！前日朱幼兰言，北京已在发动，年前定要全部定案。且看。

郑晓沧已解放，曾来信。听说一足跛，乃当时在路上，身挂黑牌子，被群童打坏，云云，不知确否。

一百三十九

新枚、佩红：

华启淦君带来物，今上午收到。此人很客气，一坐即去。照相底片当交宝姐印后寄你。

香烟很好，此一条约需五元？你们两人收入一月不过百元零点，“老者不以筋力为礼，贫者不以货财为礼”。你们比我，可算是贫者，所以我不忍消受。但又念，你们节衣缩食，买物送我，其心特诚，殊可宝贵，故领受之。

新枚信昨收到。知小羽健好，甚慰。身体瘦些不妨，小孩小时奶胖，大起来总要瘦些的。探亲的事，以后再说，目今万事难于预料，过一天算一天。

金山卫用日本人，国内需要通日语之人。我曾与阿姐闲谈，新枚颇能胜任，但无法推荐。我的案子不解决，更难设法。据阿姐言，我不久当任政协委员（有赵××者，在开名单，我在内）。那时我就可开口把新枚弄到金山卫去。此虽若空想，未见得不会实现。且看。

近来各地来信索画者甚多，都是说以前被当作“毒草”抄去，所以现在重新来要。葛祖兰（日本文专家）八十五岁，健好，前日来此闲谈。郑晓沧常常来信，脚被人打坏，现在跛不能行云。我明春到杭当去访他。

苏慧纯（宝姐结婚时之介绍人）耳聋，但近来用盐汤洗鼻子，每日二次，耳聋果然好了。母近日亦在仿用此法，想必有效。余后述。

恺 字

〔1972年〕十一月二日〔上海〕

一百四十

新枚、佩红：

好多天不写信了。今略有事相告：

（一）阿姐到画院去，问他们，书及画集已出版了（《猎人笔记》在北京再版，《丰子恺画集》在上海发卖，每册五元八角，我题签的字帖皆已发卖了），为何不定案。画院工宣队答言：他们亦盼望早解决，因为账早已算好，只等上头指示，立即交还物资。但他们只管“定性”，无权管“定案”。因我是“头面人物”，须中央宣布定案。他们已将“性”报告中央，所以书都出了。但何日宣布，他们也不得知。最后慰我们说“快了快了”。

如此我也安心了。性既定，则大事已定。迟迟宣布定案，且耐性等待，想来不会太长久了。我在此，眠食俱佳，身体很好。来客甚多，多年不通消息者，今皆已来访。

（二）新加坡一商人来访，索画，送我一百元，九龙的胡士方也送年礼四十余元。我将一半送小羽买营养品，前日汇出，想收到。那一百元，我拿一半（五十元）送阿姐与小明，她也受了。所以你们千万不要回敬我东西，回敬了我反而懊恼。

（三）王星贤（马一浮先生之学生，我的好友）之长女王忠（均蓉）前日来访，她住石家庄，京字一一四部队。（在何处我未问她，想可打听。）近出差来沪。她买了罐头鱼送我，谈了很久，言其兄王均亮，“文革”中受冲击甚苦，其父因不任职，平安无事云云。

你们有便，可去看她，称她“均蓉姐”（阿姐如此称她，在贵州[177]和她很熟的）。在石家庄多一亲友，也是好的。

恺 字

〔1972年11月〕七日〔上海〕

一百四十一

新枚、佩红：

首先：新枚将杭州寄你的《缘缘堂续笔》寄还我，我想删改一下，也许将来可以出版[178]。我译的《猎人笔记》已在北京重版了。以下闲话：

元草及其妻、女（门惠英、立云）于昨日来此，宿在三楼小房中。（阿英妈让出，住在阿姐房了。）……惠英很胖，（在北京管什么仓库，路上来往要费三小时云。）为人很好，立云像青青那么大，但火车买1/4票。他们要住约十天，还要到杭州去云。

佩红担任了班主任，忙了吧。又要管小羽。我常梦见你们都回来，在此工作了。希望梦变成真。

昨日吴朗西、柳静来。吴做半工，与阿姐同事。也六十九岁了。

母听苏居士的话，天天用盐汤洗鼻子，（吸进去，从口中吐出来。）耳朵、眼睛果然好些。苏二三月前来看我，要把椅子拉近来听话（耳聋），前天来，不聋了，是盐汤的效果。

郑晓沧来信，给一吟的，寥寥一行半，只问“令尊安否”。我亲复了。他又来信说：有刘公纯者（马一浮先生的学生），在杭州盛传我已死了。造成这误会。这在我是替灾免晦的，已经假死过，不会真死了。余后述。

恺 字

〔1972年〕十一月八日〔上海〕

一百四十二

新枚、佩红：

今日（十二月卅日）画院工宣队人来，告知我，我已于上周五解放，作为自由职业者，内部矛盾。

工资照长病假例，打八折，电视机嘱即去领回。房屋亦将全部还我[179]。抄家财物，过年后，可派人去领回云云。

先此告知。余俟续详。

恺

〔1972年〕十二月卅午〔上海〕

你们乔迁，房间多了，将来我来住。房钱多出四元无妨。

一百四十三

恩狗、咬猫：

电视昨夜开始在三楼放映。弄堂里的人知道了，都要来看（弄内只此一只），我们都不拒绝，所以晚上很闹。

阿姐正在向画院算账，日内即可结清。届时再有信给你们。

恺 字

〔1973年〕一月八日〔上海〕

一百四十四

新枚、佩红：

读来信知佩红身体不大好。我们（包括母与阿姐）之意，要就地雇一劳动大姐（本想由此地雇来，但不如当地雇好。不知有否。）管小羽。勿叫上托儿所。不久我有一笔钱给你们，此款，足够劳动大姐工资之用。

我的钱至今尚未算清归还（听说因为原经手人生病），但不久一定还我（都由阿姐去交涉）。

三楼电视已开了一星期，效果很好。邻人来看，我们都允许。

我每天下午出去跑跑，练练脚力。前天同小明跑得太远了，路上（在人行道上）跌了一跤，里委会的人扶我回家，以后不跑远了。过春节后，想到杭州去，春末夏初，想到石家庄去。

恺

〔1973年〕一月十三日〔上海〕

一罐三五牌香烟，老早说，等我问题解决了吸。现在还藏在橱里，明春我到石家庄来和你同吸。其实恐不及上海牌好。

一百四十五

新枚、佩红：

今日阿姐到画院，带了四大箱书画来。从前抄去的，都还来。

存款要等春节后原经手来，如数发还。至于扣发补不补，正在打报告请示。阿姐说：“既是内部矛盾，大家都发还的。”他们说：“可能发还，

但不一定。”如此看来，至少，存款是一定发还的。

新枚履霜坚冰，生怕国家经济紧张，要节约起来供养××××等。这也有理。但现在还不能说定。总之，他们解放我，使我精神愉快，亲朋都为我庆贺，此精神上的收获，已属可贵。“皇恩浩荡”，应该“感激涕零”。少收回些钱，终是小事。

余以后再告。

恺 字

〔1973年〕一月廿三日〔上海〕

前挂号寄出画卷，此乃最后一批，暂不再画。连前共有一百七十一幅，你可封起来，闲时欣赏。

一百四十六

新枚：

今天已是正月初三，此间春假还有明天一天。

今年过春节，非常隆重。不独我家，一般人家都很体面。我家除夜拿除夜福物[180]，猜谜，一直闹到夜深。小羽很兴奋，除夜福物拿到一本小册子，别人又送了他许多玩具。

我身体健康。日饮白兰地一小瓶。上海的白兰地卖光了，我全靠有人送来，故不缺乏。

阿英妈的儿子结婚，她回去了。近日阿姐等自己烧饭，反比阿英妈在时体面。上海菜馆，停二天，今日（初三）开市。今午我家共十一人（联娘在内）将到“复兴”去吃中菜。一定很挤，要早点去。咬猫回石时，小羽不会不高兴，换换环境，小孩都喜欢的。（夏天你带他来，他可常到上海。）

我有上等白兰地一瓶，母有奶粉一罐，将交咬猫带石。

文彦来，送我乡下白酒（米酒）一大瓶。初一初二，客人很多。余不

赘。

恺 字

〔1973年正月〕初三〔2月5日〕晨〔上海〕

电视，书物，都还来。略缺几册，不要了。（存款七八千元是肯定还的。）现在问题是以前扣发工资（本来二百二十元，后来减为一百元，又后来减为六十元，最近增为一百二十元。总算起来扣发的有好几千元。长病假打八折七折云。）是否算还。他们已向上级请示。有也好，没有也好，我不计较了。

一百四十七

新枚：

我交好猫带去五百元，其余在上海他日你们来领。低工资的（如阿姐[181]）我都分赠，所以你必须认为应得，不可推却。

小羽入托儿所，实在不忍。最好雇一个人，在家管他。管两年，即可。我给你们的钱，就用在这上面可也。

恺

〔1973年〕二月十一晨〔上海〕

归还的画，除给胡治均数小幅外，余凡五六十幅，皆裱好者，尽归新枚。暑中来取。字给华瞻及阿姐了。

一百四十八

新枚、佩红：

来信收到。小羽进托儿所，我们终不放心。想找一个保姆去管他，但不行。因为此地的人，要吃大米，你们自己都没得吃，如何供给她。所以，只有你们那里找人。管过两年，就放心送幼儿园了。托容大娘找找看。

师大的事有希望么，念念。

此地一切情况都很好。勿念。

恺 字

〔1973年〕二月廿一日

一百四十九

恩狗、咬猫：

我久不给你们信了。我近来真是享清福，天天没事，随意饮酒看书。只是你们一家远在石家庄，不免挂念。但“世事茫茫难自料”，日后的变化真不可测呢。这且不说，谈谈些正事：

中日邦交日趋亲热，北京有人提议刊印《源氏物语》。因为这是世界最早的长篇小说，我费五年译完，共一百万字。于“文革”开始前半年完成，其稿存北京文学出版社。近有人传言，要拿去刊行，因日本人非常重视此书，若有人毁谤《源氏物语》，他就与你绝交云云。往年日本人来上海，我告诉他们我在译“源氏”，他们就深深地鞠躬，口称“有難ごげいょ〔谢谢〕”。日人之重视此书，于此可见。此书用古文写成，我买了四种现代语译本，每看一句，查四种现代语，然后下笔。此书在“文革”前半年完成，也是天遂人愿。设想：译了一半就来“文革”，变成“毒草”，那就不能完成了。北京的消息，由王星贤，孙用（文学出版社人员），以及志蓉的阿姐（北京图书馆人员）来信告知，看来是千真万确了。此书我曾收过六千元稿费，以后有无，全不计较，只要出版问世，心满意足了。

我定于春分后三月廿五日，同胡治均到杭州。（他有积假七天，连两个星期天，共得九天。）拟多住几天，在那里，早上修改《续缘缘堂随笔》[182]。修好后，一定先给你们看。

再写些琐事：

我每星期日到附近红房子吃西菜，吃点菜，一只奶油鸡丝汤，一只烙鸡面，一盆沙拉，不到二元。

薛佛影来过了，吃些苦头，现已无事，退休工人，每月可拿九十一元。万竹在北京，生活不够，常要爷补贴。

我去看曹辛汉，八十二岁，健在。后来他来访我，说了许多“不是”（口头禅）。

隔壁平平（在黑龙江）回来了，常来同阿姐闲谈。……

曹永秀也常来。她的丈夫前年……死了，也剩下两个男孩子。此人乐观，永远是笑嘻嘻的。秋姐也有两个男孩子。都很不幸。

友好大厦中，有一女讲解员，入女厕所，有一坏男子跟进去，企图强奸，未遂，女的被打开了头，坏人逃去，寻不着。此等事件，不一而足。有一十七八岁的男子，强奸两个妹妹，又强奸其母，母吊死了。前天弄堂里有人喊打，后来听说，两个十六七岁的男子，互相打架，头都打破，到医院去医治云云。他们身边都带刀。扒手之事，时有所闻。不写了。

恺 字

〔1973年〕三月十二日〔上海〕

一百五十

佩红：

新枚之近况，我已在吟信中得知，此事甚好，只是你一人管小羽，太吃力了。能否照我以前的想法：雇一保姆？钱千万不要计较，这里用不完的。（新枚脾气古怪，不肯用我的钱，其实错误，现在，只要是正用，大家通融。）

我到杭州去了一星期，胡治均陪去，照顾十分周到，竟像照顾小孩一样管我。我的脚力也操练出了。以后到石家庄，不须人陪了。满娘八十三岁，甚健，吃得比我多。看来可以长命百岁。软姐和维贤都竭诚招待，……杭州供应极差：馆子无好菜（西湖醋鱼吃不到），交通工具难觅。不可久留。我身体健好，尽日闲居休养。余后述。

恺 字

〔1973年〕四月二日〔上海〕

一百五十一

佩红：

我们全家人和你母亲的意思，劝你设法辞去教职，改在药厂中当工人。因为你身体非常不好，如果不胜教课而弄出病来，公私两方都受损失。

望你同新枚商量，设法向厂方申请，务求取得成功。

此间大家安好。

子恺

〔1973年〕四月四日

一百五十二

新枚：

你的近况我已知悉。我有一点希望：在你出国期间，佩红体弱多病，不能独管孩子，可否申请让她暂回上海？

恺

〔1973年〕四月八日

一百五十三

新枚、佩红：

在枚给阿姐信上，知道你们近况，甚慰。我寄照片一张给你们，是在杭州灵隐摄的。

此间近日杨花飘荡，穿门入户，说明春色已老，行将入夏。我身体健康，酒兴甚好。吃白兰地。

阿姐将因公赴北京，约十来天。为的是编日本文教科书。

昨夜蔡先生[183]请我吃西菜，在“天鹅阁”，现已改为“淮海饮食店”。吃红焖鸡，奶油鸡丝汤。油太重，不宜多吃。

近来素不相识之人登门求画者甚多，来意至诚，我也不便拒绝。每晨替他们画。有两幅，好看，附给你们。

曹辛汉于前日逝世，享年八十四岁，明日火葬，阿姐代我去送花圈致吊。

……

〔1973年4月，约23日，上海〕

一百五十四

佩红：

你父亲来，将你们近况详细告诉我了。新枚此去，很好。可有出头。只是你一人管小羽，又要工作，太辛苦了。深恐弄坏身体。

现在我们商量：暑假已近，你暑假带小羽返上海，下半年的事，再从长计议。一定可使你们安定。暂时忍耐！

此间一切如旧，大家安好。婆婆带了南颖、青青到石门去，昨天回来，带了许多食物来，今天你父母来吃午饭。

〔1973年〕五月四日 恺字。

一百五十五

新枚、佩红：

我确有长久不写信给你们了，害得你们挂念，打电报来。电报于廿三日（星六）下午二时收到。五时即由华瞻发一回电，想必于星日早上收到。

近来家中平安无事。我身体健康，晴日必出门散步买物。早上为人作画写字，笔债堆积。母眼照旧，耳朵近来就医后，好些。身体很好。我们劝她少吃肥肉。我则经常吃素。听了某医生的话，早上吃盐汤一大碗。效果很好。大便畅通，不吃大黄亦行。

房子问题未定。但情况良好，他们劝我们另迁他处较大房屋，可以招待外宾。阿姐正在选择[184]。

恺 字

〔1973年〕六月廿四〔上海〕

暑假将到，你们两人都回来，最好。旅费，我给你们的钱可用。

一百五十六

新枚：

你几次信都收到。（石〔家庄〕三封，沧〔州〕一封。）我们都好。我暑天不出门，在家饮酒。近有“特加饭”，甚好，酒味好，反应甚好，令人身入醉乡。

你的长信（给阿姊的），都给联阿娘看过。

我懒得写信，匆匆不尽。

恺 字

〔1973年〕八月廿四下午

一百五十七

新枚：

家中一切如常，无可写告。母耳好得多了，但眼仍不明，奇怪，不戴眼镜可以看报，但五尺之外看不清楚，常把人认错，闹出笑话。

自从书展之后，我的书名大噪，求字者络绎不绝。昨天有人求写立幅，

磨好了墨，装在小瓶里送来，也算诚意了。然而宿墨不能用，隔夜如黑鼻涕，只得倒在抽水马桶内，另外磨过。

十大胜利闭幕，此间通夜游行，敲锣打鼓，到今天还有游行的。新贵登台，必有善政，且看。

你到沧州后，咬毛忙了，小羽也落寞了。但愿不久团聚。人事变化无定。且抓紧目前。你在沧饮食良好，甚慰。我现在早上饮盐汤已习惯，大黄废止。大便亦畅通。语云：“朝吃盐汤如人参。”

今天星期，但阿姐及华瞻哥上午仍去开会，讨论十大。十一点钟回来。

蟹已吃过三次，以后将多起来。联阿娘、秋姐、先姐送来。很小。聊胜于无。

近饮“特加饭”，色香味及反应均很好。每瓶（一斤）六角五分，瓶值一角，不贵。

恺 字

〔1973年〕九月二日上午〔上海〕

一百五十八

新枚，佩红：

我空闲无事，做一个照相架，给小羽。此外，一切平安，无事可告。

恺

〔1973年〕十月八日

一百五十九

佩红：

我托北京友人刘桐良买巧克力寄你，给小羽吃。（上海甚多，但不能邮寄。）

收到时你写信告我，我可告慰刘君。新枚的情况，他有信详告我们，我们顾不得，听他自己对付。眼光要长，有的坏事会变成好事。

附花纸一张给小羽看。来信告我“花纸收到”可也。

恺 字

〔1973年〕十一月二日

咬南、细毛都已走了。细毛到遵义，比新疆好得多了。咬南的男小孩强得很，能从地上爬水落管子到楼里窗进来。你母烦劳得很。

一百六十

新枚：

你与阿姊信我都看过。关于你的事，我无可赞词，由你自己去应付。眼光放得长，有时坏事会变好事。

你已熟达打字机，很好。我往昔也爱弄这个，“丁”的一响，叫你换一行，很有趣味。近日我的钞票用不了，想买一架打字机送你。但不知何处买，有何手续。你打听来。

昨我有信与咬猫。托北京的朋友买巧克力寄小羽（上海不能寄出）。

恺 字

〔1973年〕十一月三日

此间大家健康安乐。

一百六十一

新枚：

姊到外滩去看打字机，新货须公家单位可买，旧货私人都可买，各色各样，价百元左右。

春节希望你们来此（以前我给你们的钱，即作旅费），你自己去选购。我贮款以待。

上海已入严冬，室内10度。

恺 字

〔1973年〕十一月十九日

有人以中药方献毛主席，饮之可活140岁。朱幼兰已替我去买。实时开始服用。

寄重南[185]款已收到。

一百六十二

佩红：

花纸一张，是给小羽的压岁钱。在重庆、贵州的，春节都来探亲[186]。有的公费，有的自费。石家庄比他们近，你们不来，实为遗憾。

但你们怕冬日旅途困苦，要在家休息，也是好的。明年暑假多来几天，也是好的。

我们大家健康。我只觉茶甘饭软酒美烟香。婆婆少吃肥肉，身体也好。

恺 字

〔1974年〕一月十四日

一百六十三

新枚、佩红：

我建议：日内佩红请事假，送小羽来上海。住在联娘家，生活费你们自会供给。联娘身体好，且爱小羽，愿任其劳。此间各人都赞成这办法。一吟已有信告诉你们，我再强调一下，希望成为事实。一二年后，小羽长大了，再作计议。

恺

一九七四年二月廿四

今天此间大雪。

一百六十四

新枚：

我久不给你信（我不知你在何处，此信交咬毛，给咬毛同看）。你来信我都看到。我们议决：叫小羽来上海住一二年，再还给你。不知你们同意否，念念。

我身体甚好。眠食俱佳。自知可与新丰老翁比赛。新丰老翁八十八，还能由“玄孙扶向店前行”，可知其享年必在八十八以上。我今七十六岁半，来日方长。“万物静观皆自得，四时佳兴与人同。”

咬生（已三十七岁）前天结婚，在红房子请吃西菜。其妻是个演员，与咬生门当户对。暂住在秋姐家，不久同返福建，但非同地，相距稍远。亦牛郎织女耳。

上海正在“批孔”高潮。我也写了一张大字报，去画院张贴。我写了小字，他们代我写成大字报，说是省我劳力。照顾可谓周到。

我现在日长无事，看《三国演义》，饮酒。来索字画者甚多。但我多写字，少作画，写字用鲁迅诗，画总是《东风浩荡，扶摇直上》（儿童放纸鸢），或者《种瓜得瓜》。上海书法展览会中展出了我的字，于是我的书名大噪，求画者少，求字者多，我很高兴。毕竟写字少麻烦。

今天是惊蛰。桃花开了，但此地看不到，室内十七度。“二十四番花信后，晓窗犹带几分寒。”

上海的文艺人士，有几个很不像人。造假书画，授徒取利，可笑可怜。……

阿姐依然做个积极分子，早出晚归，还要加班，拿四十块钱，劳而不怨。小明很能干，现二年级，起劲上学。不过动作暴躁，“烧香带倒

佛”。华瞻照旧，志蓉常请病假，血压高。阿仙提早退休，多病，长久不来了。宋慕法久不见面，若无其人。余后谈。

恺

〔1974年〕三月六日〔上海〕

一百六十五

佩红：

新枚大约即将回石，此信你看后留给他看，下面说的是上海等处文艺界近况。

北京有个画家，是林派，画一个树林，下面三只老虎。——意思是“林彪”。

又有一画家，画一个弹琵琶的女人，题曰“此时无声胜有声”。此人曾入牢狱，此画上一句是“别有幽愁暗恨生”。借此发牢骚也。

有一工厂中，贴一张大字报，说我的“满山红叶女郎樵”是讽刺。红是红中国，樵取红叶，即反对红中国。然而没有反响。见者一笑置之。由此，我提高警惕，以后不再画此画，即使画，要改为“满山黄叶女郎樵”。

……

北京的名画家李可染、吴作人等，向一个外宾发牢骚，说画题局限太紧，无画可作，此言立刻在外国报上发表。

浙江各地不安宁。温州尤甚。简直在搞复辟。杭州常常发生打杀事件。法国总统ボンビドウ〔蓬皮杜〕，到杭时，有人埋设定时炸弹，幸而被人识破，没有伤及总统，但炸死了一个服务员。

唐云画一只鸡，又被批评；说眼睛向上，不要看新中国。但也无反响。

此种吹毛求疵的办法，在“文革”初期很新鲜，但现在大家看伤了，都变成笑柄。

此外种种，我也懒得多写了。

我身体很好，每日吃一斤半酒，读日本小说作为消遣。母亲身体也很好，只是耳朵不及我好，七底八搭[187]。好在有阿英妈服务，家中事事妥帖。关于房屋，公家不谈了。我也不再要求。反正现在够用了。楼下的人家，相处甚睦，子女都是同学，互相往来。南颖，青青，都做大人了。只有男孩菊文，不进幼儿园，在家做“无业游民”。他的父母不着急，我也不管。“不痴不聋，不作压家翁。”

恺 字

〔1974年〕四月廿四日〔上海〕

……

一百六十六

新枚：

久不得你们信，甚为挂念。此间一切都好。盼望你们三人暑假来探亲。新枚可亲自去选购一架打字机。

恺 字

〔1974年〕六月十二日

一百六十七

新枚：

来信语重心长，我很感动。此次为巩固“文革”成果，上海又开批判会，受批判的四人，我在其内。原因是我自己不好，画了一幅不好的画给人，其人交出去，被画院领导看到了，因此要去受批判。但很照顾，叫车子送我回来（上海现在三轮车绝少，三轮卡也少）。第一次在画院，不过一小时，一些人提出问题，要我回答，我当然都认错，就没事。送我回来，外加叫一个小青年骑脚踏车送来，防恐我走不上楼。第二次在天蟾舞台，那是听报告[188]，不要我回答，不过报告中提到我的画。这

次南颖陪我去，他们叫三轮卡送我回来。事过两月，我的工资照旧一百五十元，“内部矛盾”的身分也不改，你可放心。

自今以后，我一定小心。足不出户，墨也不出户。真不得已，同阿姐等商量过行事。我近日正在翻译夏目漱石的小说，是消闲的，不会出门。每天吃酒一斤半，吸烟一包半。近日已有蟹，吃过几次了。

徐志文来访，我适当地应付可也。

胡治均、朱幼兰每星期日来访，他们都很关怀我，和你差不多。戚叔玉[189]也常来，也很关怀我。

你的情况，我也知道些。我劝你：对人态度要好。有些事敷衍一下，不要认真。（此信看后毁弃，千万不要保留。）

以下讲些别的事情：

此间有英文打字机，我想买一架送你，要等你自己来选定。不知你何时可来。咬毛和小羽一定要来。

有一个上海点心店的工人，叫卢永高，工作是做面做馄饨，但爱好书法。他的儿子也热中于书法，常常来请教我。另一儿子在钟表厂工作，会修表，给我修过几次。

有一个人从洛阳来，向邮局探得我的地址，来求写字，我写了毛主席诗及另一幅白居易诗给他。

文彦难得来。上周来，带一包田鸡（青蛙）给我，我不吃，让他带回去。芬芬在幼儿园，宜冰（与小羽同年）在另一幼儿园，易子而教。

蔡先生[190]已退休，准备游黄山。夫妇二人，退休工资共一百零点，生活紧张，但他很满足。家中养鸟三十几只，每月也要供给好几元。

有一个人在杭州放谣言，说我死了。害得许多朋友来信给华瞻、一吟，问我健康否。我亲笔写回信辟谣。我到今年阴历九月廿六，是实足七十七岁[191]。现在百体康强（只是右足行路不便），看来当比章士钊寿长。（章九十三岁死在香港。）

海外极少通信，大都不复。香港《大公报》（是党办的）的记者高朗，有时来信，问候而已。

恺 字

〔1974年〕七月十一日〔上海〕

一百六十八

新枚：

此间一切平安，今将情况写告一二。华瞻一家五人，都到北京过夏，只志蓉一人先回，余人尚未归。小羽很有兴味，日间同小明玩，晚上看电视。前天咬毛生日，大家到红房子吃西菜，连联阿娘家共十余人，只吃二十元。可见上海供应很好。小羽紧跟着娘，打勿开骂勿开。阿姐照旧很忙，但夏天晚上不开会，回家尚早。母身体很好。前天全家去游长风公园，电车来去，她下上也不吃力。我怕出门，经常在家。每天三十三度，热得要命。我只是坐在电风扇旁吃啤酒。三十三度已继续了六天，今天小雨，看来可以转凉。八月八日立秋了。

丁雯之母来看咬毛，送小羽一支枪，一段衣料。

……

上海发生一反革命案件，其人写反动信，写在糙纸上。母昨天去参加开会讨论。我没有参加。

上海花样很多：某处有个“癞三”（即女流氓）被人杀死，切成十几块，抛在各处。至今未破案。

又有一男子，躺在公共汽车后轮下自杀，身上自写“自杀”二字，免得连累司机坐牢。听说是为了家庭问题。

闸北某处，新造房屋，工作中坍下来，压死压伤了百余人。内有冷饮，有人去揩油吃冷饮，压死在内。有工人出去小便，免于死。

我近来很清闲，早上精神好，翻译夏目漱石小说，作为消遣。很难得破例为人写一张字（毛诗），画绝对不画。

恺 字

〔1974年〕八月七日晨〔上海〕

一百六十九

新枚：

你用繁体字写的信，我看看很省力。大约你太空，所以细细地写信。心电图，数年前做过，是“传导阻滞”，不重要的。现在再去做，恐怕还是如此。我同大家商量，认为此事暂缓。因我此次气喘，全是中暑之故，同样毛病的人很多。现在气喘早已停止，走三层楼上下（去看电视）亦不气喘。可见身体已复健。现在去看病，无病呻吟，挖肉做疮。反而引起心理作用。今年夏天特别热，室中三十三度继续十余天。我在电扇旁吃啤酒，浑身是汗。现在已渐渐入秋，秋老虎也厉害。早夜凉，日中热，我饮食十分当心。病从口入，我基本蔬食，不会生病。

咬毛和小羽大约廿二三中离沪，正在买车票。她要先到郑州[192]，再回石家庄。希望你早日回石。小羽还小，而且头脑灵敏，须有父母同住才好。石家庄的托儿所花样少，使他精神萎顿，怪可怜的。你争取回石。

春节你一定来探亲，咬毛小羽最好同来。多花些钱，实在不成问题。我与母都有储蓄，毫无用处。尽可供你们自费探亲。我收入一百五十元，尽够开销。存款无用，存行生息。可知现在的经济，与过去不同。人生除了生活费之外，钞票竟无用处。此乃好现象，使人不须操心钱财，获得长寿健康。

吸烟，有个关键：只是喷出，不吸入肺，只是闻闻香气，亦可过瘾。我经常如此。你说一天吸半包，是不够的。照我的办法，吸一包亦无害。

人身是一架机器，不乱用，不损坏它，它就可保长年。我深明此理。故每日饮食有定时定量。今年七十七岁，耳聪目明（老花不算），比母健全。上月来了一个周其勋，是我的同学，是华瞻（在广东时）的同事，从南宁来，住在他女儿家，曾来看我，我也叫华瞻送糖果给他。此人比我大九个月，但耳朵不便，华瞻对他说话很吃力。此人爱吃肉。其实老人是不宜吃肉的。古人说“七十非肉不饱”，是害人的话，应该批掉。现大家批孔，但无人反对老人吃肉。怪事。（不过，年轻人是可以吃肉

的，我不反对。）

今日秋凉。心旷神怡。暂不多写。

恺 字

〔1974年〕八月十九日〔上海〕

一百七十

新枚：

咬毛已于前日去郑州，此刻想已到达石家庄。你可回石一个月，小羽不送托儿所，如此最好。小羽在此游玩惯了，一下子关进托儿所，很可怜的。希望你们多多爱护他。

我气喘病，早已好了。有人（石门湾同乡）送我一棵灵芝草，此物难得，乃从深山中采得，据说煎汤服用，可治气喘。我现已好全，暂时不用。放在抽斗里，香气溢出，闻之气爽。昔人有联云：

芝草无根，醴泉无源，人贵自立。

流水不腐，户枢不蠹，民生在勤。

我近日早上翻译夏目漱石文，作为消遣，十时即饮酒。每日饮黄酒一斤半。香烟少吸。一日一包。喷气而已，不吸入肺，亦是一种消遣。

上海已入秋。今日乞巧（阴七月初七），昔时女孩于此夜穿针拜月。昔人有诗云：“多情欲话经年别，那有工夫送巧来。”秋姐今天生日。……

母每周四下午去开会（一个半小时）。她高兴去，只是耳朵不大好，回家不能正确传达。

恺 字

〔1974年〕八月廿四，即乞巧日〔上海〕

前信我说“足不出户，墨不出门”。今应改为“画不出门”。因求字者甚多，未便拂其意，写毛主席诗词，万无一失。求画者，婉谢之。

一百七十一

新枚：

想已回石，咬毛可省力些，小羽可暂不送托儿所，甚好。秋来我身体安好，酒量照旧，还常到附近红房子吃西菜。母亲也健康，前天同联阿娘到宝姐家吃饭，游公园。三轮车以前没有，现在又有了。可见大众需要，必可满足。我没有利用三轮车，因无必要。近来以翻译日本文为消遣。自得其乐。求画者大都谢绝，求字者多，写毛诗应嘱。有些人神经过分敏捷，豆腐里寻骨头。前些时我受批判，主要的是为了一幅“满山红叶女郎樵”。（上次给你信，曾提到一幅不大好的画，即此。）盖因红叶代表红色政权，故不可樵也。批判的主席说得很巧妙，说“这是群众意见”。我当然接受，说以后不画，以免引起误解。但肚里好笑。仔细想想，道理也不错：“文革”中我已承认我的画都是毒草。如今再画，便是否定“文化大革命”辉煌成果，罪莫大也。然而世间自有一种人视毒草为香花，什袭珍藏。对此种人，我还是乐愿画给他们珍藏。古人云：“文章千古事，得失寸心知。”画亦如此。

联娘常来，关心咬毛及小羽，得你信甚慰。咬毛体弱，又要上班，又要管小羽，其实吃不消。总要想个善策。

胡治均常来，对我很有帮助（买物等）。朱幼兰丧母之后，不曾来过。其母八十六岁，患乙型脑炎而死。阿姐去送花圈。若非此病，此老妪可活到百岁呢。她天天劳动，上街，拖地板，饭量很好（吃净素）。乙型脑炎，即大脑炎，新枚小时也患过（抗战胜利那年）。并非致命之病。大约此人抵抗力差之故。

国庆快到了。恐怕不会有烟火。春节上希望你们三人都来探亲，旅费算我。我现在有钱无处用。能在你们面上发生效用，我衷心欢喜。你们若不接受，我反而不乐也。不多写了。

恺 字

〔1974年〕九月四日〔上海〕

一本线装书《幼学》是否在你处？如有，挂号寄我。

一百七十二

新枚、佩红：

《幼学》一册已妥收。这是类书，有各种古典，闲时看看很有兴味。

时光易得，再过十天又是国庆。国庆前一天是中秋。你们必须吃月饼。

我很记挂小羽。希望春节时你们全家都来探亲。我已想定：三楼阿英妈的小房间让给你们住（阿英妈可住楼下）。

这几天客人很多，应酬也很吃力。其中薛佛影身体发胖，如弥勒佛。蔡介如吃鳝鱼，在我这里呕吐起来。周其勋（我青年时的同学，华瞻在广东时的同事）比我大九个月。他住在南宁，近来到上海来玩，住在女儿家中。此人忘记性极大，华瞻每次去访，讲起人事，他都忘记，讲过的都当新闻。我也善忘，但赶不上他。

我常常收到各地朋友寄来的食物：花生、胡桃、木耳、紫菜、笋干等等。这些朋友都是读者，大都是纯粹的好意，有几人要字，我写毛主席诗词报酬他们。柳宗元是法家，我有时也写他的诗。

谚云：“八月初二饭仓开。”今已八月初五。果然我八月以来食量很好，但限于素。《古诗源》中有一首诗：“夜饭少吃口，活到九十九。”我很相信，夜饭少吃些。但你们年轻人不同。

薛佛影的儿子薛万竹，在北京。万竹之妻及小孩放在上海，佛影多方设法，要把万竹调回上海来，尚未成功。佛影刻了一个图章：“有竹人家”。他只有万竹一个儿子，所谓“独苗”，要调动也如此其难。

恺 字

〔1974年〕九月廿日〔上海〕

母身体很好，每星期四下午必去开会，其实可以不去。她自己要去。

听见声音，她必然答应，以为是叫“婆婆”。窗口看见小姑娘，就叫“南颖”。

有一天一个女客来，母点着她骂：“你这个小银[193]到哪里去了，现在才回来！”以为是南颖也。但母不戴眼镜可以看报。

一百七十三

新枚：

你去后，此间一切安善。我身体很好。母亲也好，不戴眼镜读报。

今日是阴历十二月初十，盼望咬猫早些来。小羽在娘娘[194]家，不肯回来。阿姊去望他一次。他同阿至玩，很高兴。

清代法家龚定盦诗一纸，可送友。

恺 字

〔1975年〕一月廿一日

一百七十四

新枚：

今日阴历十二月廿六，立春已过二天，没有下雪。今天彤云密布，“晚来天欲雪”了。咬猫时来时去。有好电视便来。志蓉昨夜乘车赴北京了。我前日起，又吃酒了，但吃的不多，每餐吃半杯。此亦自然要求。

阿姐言：草婴（姓盛）[195]劳动时跌断脊梁，——车上卸下水泥，他用背去扛，水泥很重，压断他脊梁。此不能上石膏，只得躺在板上，听其接连。大小便，饮食，都要人服侍，够苦了。

石门湾建造大会堂，来公函，要我写“石门镇人民大会堂”八个大字，每字二公尺见方，顾到我便利，只写一公尺见方，他们去放大。已够大了。昨日已寄去。

山东聊城光岳楼，要我写对，也很大，今天也寄去了。

洗脸盆中，你加的铅丝，阿姐给你换了洋铁，说因铅丝太密。也好。

别无可写。

恺 字

〔1975年2月〕六日下午〔上海〕

一百七十五

恩狗：

咬猫真能干，会修钟。我的摆钟秒针落脱了，她会拆开来，装上去。……

今天是正月初六。昨晚细毛结婚，我与母到红房子吃喜酒。咬猫与小羽也来。他们近日住在重南，因杭州软姐同其子华文来此，住在阿姐室中，咬猫便被赶出了。细毛的新郎比她长一个头。姓许。志蓉到北京，昨夜回来了。软姐等明天要返杭。在此游玩了长风公园，西郊公园，城隍庙。天气都晴明，他们有福。“一龙二虎，三猫四鼠，五猪六羊，七人八谷，九蚕十麦。”今天初六，是管羊的。明天初七管人，天气一定也好。软姐的华文，很长大……

石门镇革命委员会来公函，要我写八个大字，“石门镇人民大会堂”，每字一公尺见方，信中说镇上造一个大房子，是“您的故乡，务请大笔一挥，欢迎您回来参观”。我已写好寄去。我想在暮春回去一次（有新蚕豆的时候），胡治均陪去。他们放一只小轮船到长安来接我。我要去看看雪姑母（是我的胞妹，你大约记不得了），又看看这大会堂。就住在雪姑母家（离镇四五里）。现在是“雨水”节，二十四番花信，是菜花、李花、杏花。上海看不见花，想想而已。郑晓沧来信，说杭州诸花都看得见。邀我去看花，我不会如此风雅，却之。我又吃酒了，吃得不多，每餐吃一盅。文彦昨天来，送我鸡蛋二十个。上海难买。他家宜冰即将入小学了。农历新年来客甚多，不必细说了。

恺 字

〔1975年〕二月十六，即正月初六〔上海〕

听说你又迁居，想已完成。听说很小。

希望你有出差机会来上海吃酒。

一百七十六

新枚：

来信收悉。有人要画，今将现成者《努力惜春华》送他。以后如有人要，尽来告我，现成者多，皆《种瓜得瓜》，《东风浩荡》之类，预备送人也。

二十四番花信将终，但小楼中不见花，只在心里作秾春耳。半个月后，胡治均陪我故乡去。大约五七天即返。四十年不到乡村矣，此次住雪姑母家。其时正有新蚕豆，可以尝新。准备些香烟、糖果去送人。去看看我所题字的“石门镇人民大会堂”。听说建在缘缘堂遗址上，真胜缘也。你信上关心我携带必需之物，如大黄等，我自检点，不致缺少。余后述。

恺

〔1975年〕四月二日〔上海〕

昨日，四月一日，在外国是All Fools’ Day，即万愚节〔愚人节〕，可以任意骗人。此信二日写，非骗人也。

一百七十七

新枚：

前信劝佩红辞教职，申请为药厂工人，希望能做到。

我明日由胡陪同赴石门镇，住雪姑母家，约一星期。正是：

少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。

儿童相见不相识，笑问客从何处来。

我到雪姑母家，还是日本鬼投炸弹那天，距今三十八年了。那时你们都还不曾做人呢。

恺

〔1975年〕四月十一日〔上海〕

一百七十八

新枚：

我到乡下十天，他们招待周到，我很开心。只是来访的亲友甚多，应酬亦很吃力。送土产的很多，满载而归。胡治均照顾我，非常热心。他也收得许多土产。石湾新建的石门镇“人民大会堂”，正在工作中，门额是我写的，每个字二公尺见方[196]。

我写了许多张字去送人，是贺知章诗：

少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。

儿童相见不相识，笑问客从何处来。

我每次入市，看者人山人海，行步都困难。有人说我上海不要住了，正在乡间造屋，养老。如此也好，可惜做不到。

佩红调到厂里工作，要努力争取。教书太吃力，有伤身体，公私两不利也。

我是前天夜里到家的。华瞻叫小汽车来接。昨日休息一天，今日照旧健好。足证身体好。

恺 字

〔1975年〕四月廿四日〔上海〕

一百七十九

新枚：

我到故乡，住了十二天，早已安返。胡陪行，照料周到。在乡时，来客不绝，远近闻讯，都来看望，赠送土产（鸡蛋、豆腐衣）不少，满载而归。我还家后不知有否写信给你，记不真了。重写也无妨。

暑假快到，希望你一家三人来沪探亲，旅费及扣工资等，都由我付给，不必操心。我近来意外收入甚多。广洽法师即将归国观光了。

我希望佩红辞教师而改入厂当工人。努力争取。

雪姑母不肯装牙。今天我汇了二十元送她，叫正东[197]逼她去装牙。

联阿娘家，来了咬生夫妻及妻母。妻即将生产。

琴琴的母亲（即英娥的妹子），患脑癌死了。今天阿姐去送花圈。

我在乡，吃杜酒，是阿七自己做的，比黄酒有味。乡下黄酒也有，与上海的差不多。乡下香烟紧张，我带了许多（前门牌）去送人，约有十条（一百包）。送完了，皆大欢喜。来客中有三四十年不见的人，昔日朱颜绿鬓，尽成白发苍颜。昔日小鬟，今成老妪了。

时入孟夏，窗外树色青青。我端居静坐，饮酒看书，自得其乐。

恺

〔1975年〕五月五日，马克思诞辰〔上海〕

一百八十

新枚：

与宝姐信我已看过。你送妻子入京，端居多暇，作嵌字诗，亦是一乐。时人对你评判甚好，深为喜慰。不批评别人，亦是厚道存心，无伤也。我一向老健，读书写字消遣，今晨写二纸，附寄与你，赠人可也。此间来客，闲谈笑乐，颇可慰情。母亦健康。姐仍多忙。嫂（志蓉）昨日赴

北京省亲，须二十余日还来。我日饮黄酒一斤，吸烟一包，可谓书酒尚堪驱使去，未须料理白头人也。

恺 泐

乙卯立秋前十日〔1975年7月29日〕〔上海〕

致丰元草[198]（二通）

一

元草：

你的信早收到。我开人代大会，前日方闭幕。所以久不复你。你的对联，其实是诗，不能称为对联。因为对联既名为“对”，要求平仄及词性及意义很严。例如平必须对仄，动词必须对动词，草木必须对草木（溪口的“口”，必须对身上的东西。但平仄当然是照诗法：一三五不论，二四六分明。并非个个字要平对仄，仄对平的）。现在你的二对，于上述三条件都不合，所以只能说是诗，不能称为对。

你有兴味作对，可练习一下。我举几个好例：李商隐咏杨贵妃诗中有一联：“此日六军同驻马，他时七夕笑牵牛。”古来引为最巧妙的“对”。“六军”对“七夕”（军对夕，不大切，但不苛求了），“驻马”对“牵牛”，都很巧。

又有某人为剃头店写一对联：“ ”，“ ”。对得真巧！“弹冠相庆”（得意）是古话，“搔首问天”（失意）也是古话，意义又极好：讨好顾客，说来剃头的都是得意人（但要剃头，必须脱帽，故曰弹冠）。剃好之后出去时，没有一个是失意的人。

我们故乡石门湾，是春秋时吴越战场，又是洪羊时杀光烧光的地方。战死的鬼甚多。所以每年七月半放焰口，超荐亡魂，举动非常盛大，全镇每家门口都挂许多纸衣裳，烧给鬼魂。老和尚放焰口的台前，照例有一副长对。有一年是你的祖父做的，做得很好，我从小牢记在心，现在写给你看：

（当时是清朝，故称洪羊为“发逆”，不可以现在观点来批评。）

长联要求对仗，当然较宽，但此长联也已对得很工了。

律诗第三四句，第五六句，必须是两副对联。我最近为定海作的七律诗，后来改好，全文如下：

新名词“罐头”对“外汇”，“黄鱼”对“紫菜”，“似藻”对“于苔”，都还恰当。你倘爱作对，可做做律诗看。

大会听说要七八月开。家中平安无事。余后谈。

〔1963年〕五月十二日 父 字〔上海〕

二

元草：

寄来《红楼梦》一部，已收到。此书印刷甚精。你去年来沪，至今已近一年，时光过得快！此一年间，此间诸人皆健好无恙。满娘、雪姑母亦健康。我曾赴杭州，母曾赴石湾，均得快晤。唯崇德荷大伯于上月病逝，八十三岁，跌了一跤，伤了脾，开刀医治无效，竟死。国庆节上海灯火辉煌，想北京必更热闹。

恺 字

〔1973年〕十月二日〔上海〕

致丰宁馨[199]（七通）

一

软软：

告诉满娘，我今日（十二月卅日）被解放。工资照长病假例打八折[200]。抄家物资、电视等，开年叫一吟去领回。他们派我自由职业者，属于内部矛盾。总算太平无事。

过春节后，我即将到杭州，在你家住多日，六七年来不曾离上海，也觉气闷。今后当走动。新枚在石家庄，近迁居，房屋较大，我也想去。

草草

恺

〔1972年〕十二月卅日〔上海〕

二

软软：

此次我游杭，非常快活。第一是看见满娘健康，甚为欣慰。今世长寿者多，此间有九十八岁之婆婆自去泡开水者。可知百岁以上不稀奇也。

我经此锻炼，脚力也大进步。秋天再来时，可以不要胡治均[201]了。

当晚华瞻同南颖、青青来接，坐小包车回家（胡中途下车回家）分“好东西”，皆大欢喜。《一剪梅》[202]我在杭写了几张，因无图章（又因羊毛笔不惯用，故写不好，我爱用狼毫也），不好看。现另写一纸送你。扫墓竹枝[203]亦另写一张，交满娘欣赏。

此间一切如常，窗前杨柳青青，也很悦目，终是远不及杭州之清幽也。

恺 字

〔1973年〕四月二日〔上海〕

维贤送我白兰地（可治伤风），甚好，上海买不到。谢谢他。

三

软软：

有杭州第一医学院内科医生李亚顺，来求字画。有人说，此医生技术很高明。我今备一字条，你保存着，万一满娘有需要，可按址去请他来出诊。但愿此字条备而不用。

恺

〔1973年〕十一月十一日〔上海〕

四

软软：

得信知满娘患病，甚为挂念。

姆妈想到杭州来看视，但念她不会行动，反而增加你们负担，所以暂且不来。满娘病状如何，望你继续来信，教我们得知。

子恺 启

〔1975年〕二月十一日〔上海〕

五

软软：

知道满娘患病，甚为挂念。我又不能亲来探问，心甚焦急。我想，满娘年纪不算很大。生育少的人，元气充足，小病定能复健。今世寿长的人很多。古语云：“夜饭少吃口，活到九十九。”满娘定可向他们看齐。你和维贤都请假侍奉，甚好。但望不日收到好消息。

子恺

〔1975年〕六月十一日〔上海〕

六

软软：

诸人[204]回来，告我满娘病状。我认为只要饮食不断，定可带病延年。今世长寿者多，此间有二女人，皆九十七八岁，还乘电车。满娘生育少，只生你一人，元气不亏，定能长寿。

听说可迁居。我希望你们迁地为良。病人可坐藤椅，由两人抬着迁居。

问问维贤：他有否《苕溪渔隐丛话》，及《词苑丛谈》这两册书？倘有，借我一看，挂号寄来。倘无，不必复我。反正我非必要，消闲而已。

子恺

〔1975年〕七月六日〔上海〕

七

软软：

来信及书一册，皆妥收。满娘病渐好[205]，甚慰。书是借来的，我看完后即挂号寄还。望转告维贤。余后述。

恺

〔1975年〕七月十一日〔上海〕

---

[1] 宋慕法（1916—2008），作者次女丰宛音之夫，退休前任上海教育学院英语副教授。宋菲君，生于1942年，宋慕法之长子。毕业于北京大学物理系，光学专家，中国科学院研究员，博士生导师。小名安凡。

[2] 荒村，指贵州湄潭县东北之永兴镇，当时宋慕法任教的浙江大学分校所在地。

[3] 催生，是指催其次子宋雪君生。

[4] 小娘姨，指丰子恺幼女丰一吟。

[5] 崇德，今名崇福，属桐乡县。

[6] 小娘舅，指丰子恺幼子丰新枚。

[7] 林先，作者次女丰宛音。

[8] 丰新枚（1938—2005），作者之幼子。毕业于天津大学，退休前任香港永新专利公司高级经理。小名恩哥、恩狗。沈纶（1938—2004），丰新枚之妻，曾任英语教师等职。又名佩红，小名咬毛、咬猫。“文革”中为避“影射”之嫌，曾改称好毛、好猫。

[9] “一”至“二十一”、“二十三”、“二十五”、“二十八”原为日文信，均用“历史假名”。为便于懂现代日语的读者阅读，今将“历史假名”全部改去。原信全部用片假名或部分用片假名的均保持原样不改。估计那是作者有意让新枚多一些机会辨认假名。现再附上译文，以方便读者阅读。

[10] 丰子恺携妻女同到北京。

[11] 阿姐指丰子恺幼女丰一吟（同去北京者），阿哥指在京工作之次子丰元草。

[12] 日文称老人搔痒用的“痒痒耙”为“孙子手”。

[13] げつようび应作かようび（星期二）。

[14] 新枚于此年入天津大学精密仪器系求学。

[15] 节约。——作者原注。

[16] 估计。——作者原注。

[17] 付出。——作者原注。

[18] 存款。——作者原注。

[19] 戏言，开玩笑。——作者原注。

[20] 姑母，指丰子恺的三姐丰满（1890—1975），也曾皈依弘一法师，法名梦忍。即信中的满娘。

[21] 疏忽。——作者原注。

[22] 皮箱。——作者原注。

[23] 上锁。——作者原注。

[24] 适宜。——作者原注。

[25] 决心。——作者原注。

[26] 通知书。——作者原注。

[27] しい（强迫）。——作者原注。

[28] 满面。——作者原注。

[29] 最好，务必。——作者原注。

[30] 待查。——作者原注。

[31] 订购。——作者原注。

[32] 此处疑有误。

[33] 最好，务必。——作者原注。

[34] ともなう。——作者原注。

[35] 拥挤。——作者原注。

[36] 向往，羡慕。——作者原注。

[37] 邱祖铭，浙江德清人。是作者在浙江省立第一师范学校的同学。曾任外交官二十余年。

[38] 葛祖兰（1887—1987），浙江慈溪人。作家、翻译家，上海文史馆馆员。日本留学回国后历任两广优级师范学校、两广高等工业学校教授，商务印书馆编辑等职。

[39] 应嫌，也作应怜。全诗如下：“应怜屐齿印苍苔，小叩柴扉久不开。春色满园关不住，一枝红杏出墙来。”（宋叶绍翁作，诗题为《游园不值》）

[40] 汇票。——作者原注。

[41] 万一，缓急（无汉字）。——作者原注。

[42] 反正。——作者原注。

[43] 定期存款。——作者原注。

[44] 务须。——作者原注。

[45] 活期存款。——作者原注。

[46] 万一。——作者原注。

[47] 平安。——作者原注。

[48] 猫伯伯，在作者故乡，大约对于特殊而引人注目的人物，都可讥讽地称之为伯伯，如“鬼伯伯”“贼伯伯”。家中的黄猫因此得名。

[49] 割ワリビキ引=打折扣，切符=车票。——作者原注。

[50] 吝ケチツク（自，四）=节省。——作者原注。

[51] 请托。——作者原注。

[52] 英娥（也作应娥），家中女工，亦是乡亲。

[53] 芳芳，邻家女孩张莉芳的小名，有时也叫阿芳。其妹叫平平（萍萍）。

[54] 家人戏称最好的衣服为“寿衣”。

[55] 联阿娘，作者之妻妹徐警民（1904—1979），又名联珠，新枚称她“联阿娘”或“联娘”。联阿娘三女沈纶（后为新枚妻）小名“小毛”，因家乡话常称“小”为“咬”（ào），亦称其为“咬毛”；四女沈敏，小名“细

毛”。

[56] 秋姐，咬毛的大姐沈国驰，生于1926年，内科医师。

[57] 联阿娘多子女，生活拮据，全仗已出嫁之长女沈国驰（号佩秋，即秋姐）协助理家。正如此处所说：金钱作祟。其实母女姐妹感情极好。

[58] 她当时在无锡轻工业学院读书。

[59] 新枚在入天津大学之前，因患肺病，曾在家休养一年（自学）。

[60] 指新枚的大哥华瞻。

[61] 吴朗西（1904—1992），编辑家、出版家、翻译家。

[62] 内山完造（1885—1959），日本冈山人，1916—1947年一直居住在中国，主要经营内山书店。内山完造是鲁迅先生的挚友，也是作者之好友。晚年从事日中友好工作。

[63] 这是日本《伊吕波之歌》中的一句（原文此句中还有“今日”二字）。丰子恺曾在《琐记》一文中将此句译成“扰攘红尘界，从今当隔离”。

[64] 满娘在杭州依女儿而居，但常到上海丰子恺家。女工则以为她在沪依弟而居。

[65] 薛佛影（1905—1988），上海工艺美术研究所雕刻工艺师，国家文化部授予特级工艺美术大师。

[66] 是堂姐。

[67] 丰嘉林是丰子恺的堂兄，沧祥是其长子。

[68] 芳芳平平的母亲因短期外出服务，将芳芳（当时读小学）托住在隔壁的丰一吟照顾。后来妹妹萍萍（尚未上学）也常来玩。

[69] 奇怪的是二人长大后性格与小时完全不同了。

[70] “弟弟”是杨朝婴的弟弟，但家里无论老幼都称他为“弟弟”。

[71] 要好子，石门一带方言，意即殷勤。

[72] 朱先生，指朱幼兰。

[73] Han，非汉语拼音，是英文。

[74] 荷大伯，名丰月秋，丰子恺堂姐。

[75] 华东，指上海华东医院。

[76] 阿七，名蒋镜娥，作者之妹丰雪珍（雪雪）之女。圣高，姓钟，是丰子恺之母的侄孙。

[77] 农历九月廿六日是丰子恺生日。

[78] 经布，即织布。织布时梭子穿来穿去。此处指一个“造反派”一度占用丰家二楼北房用于谈情说爱。因似穿梭般经常来，丰子恺为其取名“经布”。

[79] 集五言古诗句而成，前句之末字为后句之首字。

[80] 新枚在信末续成连环诗词句如下：下窥指高鸟道高原去也不教知是落谁家住水东西北是长安禅制毒龙。

[81] 原信此处有铅笔横断面大小的一滴红烛油痕迹。

[82] 马一浮（1883—1967），号湛翁、蠲叟等。国学家、书法家、篆刻家，近代新儒家学派的代表人物之一。建国后历任浙江文史馆馆长、中央文史馆副馆长等职。

[83] 贺天健（1891—1977），江苏无锡人，画家、书法家。

[84] 马公愚（1893—1969），浙江温州人。上海中国画院画师，上海文史馆馆员。

[85] 程亚君（1921—1995），安徽歙县人。擅长版画、中国画。曾在部队任美术工作，新中国成立后任上海人民美术出版社副总编辑等职。

[86] 一吟的女儿有一蓝洋娃娃，称之为蓝囡。后来新枚以此称其妻，简

称“囡”。

[87] 秋姐遭变，指秋姐丧夫（“文革”中迫害致死）。

[88] 钱君匋（1906—1998），作者在上海专科师范时的学生，后为金石书画家。

[89] 唐云（1910—1993），浙江杭州人。书画家，曾任上海中国画院副院长、上海博物馆鉴定委员等职。

[90] 末二句应为：“岂必在秉烛，此景亦可爱。”

[91] 坤荣，一位女乡亲，当时正在上海。

[92] 此十句集句之首字连起来是：新儿（指新枚）爱古诗，能记几千首。

[93] 大娘，指新枚在石家庄所租农家房屋的房东太太。

[94] 此十句集句之首句首字与第二句第二字、第三句第三字……连接起来是：看来到春节，可得长安乐。

[95] 贺，指贺天健。

[96] 这一句为：赢得生前身后名。

[97] 原信在此句后附有下句：夜夜减清辉。

[98] 原信在此句后附有下句：公子归来燕燕忙。

[99] 雪姑母，丰子恺之妹丰雪珍（1902—1983）。南深浜（亦作南沈浜）在浙江省桐乡市石门镇乡下。

[100] 王个簃（1897—1988），江苏省海门人。吴昌硕入室弟子。曾任上海画院副院长、西泠印社副社长等职，上海文史馆馆员。

[101] 来楚生（1903—1975），浙江萧山人，当时为上海中国画院画师，上海文史馆馆员。

[102] 丙姨夫（1901—1985），即沈雨苍，小名炳生，新枚之姨夫兼岳父。

[103] 二老，指作者之妻及家中一年老女工。

[104] 四四六局，是作者家乡方言，意即爱复杂化，不肯简化繁文缛节。

[105] 阿英妈，新来的保姆。

[106] 省债，作者家乡方言，意即爽脆，不给人家添麻烦。

[107] 新丰老翁，唐诗人白居易《新丰折臂翁》诗中人物。

[108] 梅青，当时在联阿娘家管丰羽的女青年。

[109] 曹辛汉（1892—1973），作者的同乡，一生从教四十余年。

[110] Allan Poe，即爱伦·坡（1809—1849），美国作家，文艺批评家。

[111] 这是一种文字游戏，它利用英文中字母e出现率最高、冠词the出现次数最多，使人一一猜出每个符号所代表的字母，从而猜出整段文字来。

[112] 窦叔向，中唐诗人；刘克庄，南宋词人。

[113] 阿英妈，新来的女工，初到时很好。

[114] 朱姓，指朱屺瞻（1892—1996），江苏太仓人。八岁起临摹古画，中年时两次东渡日本学习油画，五十年代后主攻中国画。历任上海艺术专科学校教授等职。

[115] 超英，联阿娘之子沈超英，生于1929年，退休前任国家农机部高级工程师（离休干部），“文革”中亦蒙不白之冤。邵远征（非贞）为其妻，阿霜为其子。

[116] 苏步青（1902—2003），数学家，曾任浙江大学数学系主任、复旦大学校长等职，作者之好友。

[117] 易昭雪，牙医师，作者1947年所作的《口中剿匪记》中曾提及。

[118] 日文，意即：兔子啊兔子，你的耳朵为什么这样长，吃了枇杷的叶子，所以耳朵长了。

[119] “牵起八搭”，作者家乡土话，意即：多动，多事。

[120] 当然是“文革”中的诬陷不实之词。

[121] 胡治均（1921—2007），丰子恺私淑弟子。

[122] 指“五七干校”毕业。

[123] 其实送去时常哭，但瞒着外公。

[124] 文彦，指潘文彦，专长物理学，爱好文艺，曾师事丰子恺。罗芬芬为其妻，儿子宜冰是作者取的名。

[125] 赛过午饭限到三点钟吃，意即：好比午饭延迟到三点钟吃。

[126] 张心逸，又名张逸心，丰子恺在石门湾缘缘堂时期私授（日文等）弟子。

[127] 咬坤，名丰坤益（1927—1994），丰子恺之堂侄，与张心逸同住在石门镇。

[128] “文革”中冤案。

[129] 万兴，上海淮海路陕西南路口一家食品店的名称。

[130] 咬南，名沈绮，超英之妹。

[131] 拼音，家乡话，意“哪里知道”“竟”。

[132] 英文，意为：林副主席教导我们：读毛主席的书，听毛主席的话，按毛主席的指示办事，做毛主席的好学生。

[133] 陈光别，生于1912年，新加坡华人，新加坡工商金融界人士，曾任新加坡居士林佛教会会长等职。

[134] 卯金刀，三字合起来为劉，即刘的繁体字。暗指刘少奇。

[135] 咬生，名沈诗昌，又名沈企胜，咬毛之兄。退休前任福建省国防工科办机械工程师。

[136] 《往事琐记》，后改名为《缘缘堂续笔》。

[137] 丰子恺有此画。

[138] 新亚，作者妻妹之子沈诗伯，咬毛之兄。参军复员后任化学工业技术干部。

[139] 指其脸如猫。

[140] 冯荣芳（1922—1969），秋姐（沈国驰）之夫，国家医药工业研究院生物化学高级工程师。

[141] 瓦看特吃得落厄，土话，意即：我看了他（真喜欢，简直把他）吃得下去。

[142] “二十年”，指《二十年目睹之怪现状》一书。

[143] 曹永秀，作者长女丰陈宝的中央大学校友。

[144] 清平乐，词牌名，又名《清平乐令》《醉东风》《忆萝月》，为宋词常用词牌。

[145] 章雪山当时为开明书店协理。章雪村即章锡琛（1889—1969），上海开明书店负责人。

[146] 茂春姑夫，蒋茂春（1903—1939），作者之妹雪雪的丈夫。

[147] 不知何故，《二十五史》后来流落到上海旧书店，由丰子恺后人购回，送到重建的丰子恺故居缘缘堂中陈列。

[148] 事实上，直到1972年12月底才宣布“解放”，而且工资只恢复到一百五十元。但他自己未加却先加了女工工资。加后再函干校幼女一吟。无奈，所加工资由长女陈宝暗中补足。

[149] jiɑ，土话之译音，意即能干，此处指精明。

[150] 抄家抄去仅六千多，一万多是加了利息。

[151] 1971年小暑为7月8日，可见此行附注写于9日。

[152] 英文，此词作名词解释为“病人”，作形容词解释为“忍耐的”。

[153] 事实上工资只恢复到一百五十元。

[154] 指《大乘起信论新释》的翻译。

[155] 金仲华（1907—1968），浙江桐乡人，国际问题专家、社会活动家。抗战时期任《世界知识》主编，新中国成立后曾任上海市副市长。

[156] 此画题全称为：昨日豆花棚下过，忽然迎面好风吹，独自立多时。

[157] 实系1964年所作。

[158] 销场，即销路。

[159] 罗稷南（1898—1971），云南人，精通英语、俄语，曾任厦门大学校长。

[160] 周谷城，（1898—1996），湖南益阳人。历史学家、教育家、社会活动家。复旦大学历史系教授，著有《中国通史》《世界通史》等。

[161] 前有信嘱新枚将此画寄回修改，故有此语。

[162] 琴琴，女工英娥的外甥女。

[163] 此事，指1971年9日13日林彪“自我爆炸”事件。

[164] 蔡姨婆，作者之妻徐力民的表妹。此处系按孙辈称呼。

[165] 因新枚乳名为恩狗，便相应地称其妻为猫。

[166] 佩红已于1971年12月调石家庄。

[167] “大上来”，意即上来后不再下乡了。

[168] 只管，意即一直。

[169] “讽刺新中国虚空”之画，指《只是青云浮水上，教人错认作山看》。当时此画被批判为影射台湾人望大陆虚空如云。

[170] 孔另境（1904—1972），茅盾夫人孔德沚之弟。

[171] 茅盾（1896—1981），浙江嘉兴桐乡人。作家、文学评论家、文化活动家以及社会活动家。

[172] 文学出版社，指人民文学出版社。

[173] 《源氏物语》和上述三篇（《竹取物语》《落洼物语》《伊势物语》）译作，已于二十世纪八十年代初由人民文学出版社先后出版。第四篇未见译稿。

[174] 乃“四人帮”制造的冤假错案，后平反昭雪。

[175] 蔡介如，和丰子恺是至交，在书画、做学问等各方面都受丰子恺很大影响。

[176] 丁果，上海放射科专家。

[177] 贵州，应为广西宜山。

[178] “文革”中写成的《缘缘堂续笔》已于1992年编入《丰子恺文集》文学卷。

[179] 当时所谓“解放”的审查结论是：“不戴反动学术权威帽子，酌情发给生活费。”所以实际上工资并非按长病假打八折，只是为安慰新枚而如此说。被占的房屋亦无归还之说。

[180] 除夜福物，是丰子恺创造的一个名称。拿除夜福物，即除夜交换礼物。

[181] 终于推却未受。

[182] 《续缘缘堂随笔》，后改名《缘缘堂续笔》。

[183] 蔡先生，指蔡介如。

[184] 并无此事。

[185] 重南，指上海重庆南路三德坊，新枚的岳母处。

[186] 指亲戚中的后辈探其父母。

[187] 七底八搭，作者家乡话，意即：说话做事没有条理，七颠八倒。

[188] 听报告，其实是开批判会。

[189] 戚叔玉（1912—1992），书画家、碑帖收藏家和鉴赏家。

[190] 蔡先生，指蔡介如。

[191] 七十七岁，应为七十六岁。

[192] 咬毛的二姐在郑州。

[193] 小银，土话，即小孩。

[194] 娘娘，作者家乡话，即祖母。

[195] 盛草婴，原名盛峻峰（1923—2015），专长俄、英文学作品的翻译。

[196] 据说此题字后来被窃，终于未用上。

[197] 蒋正东（1931—1993），丰子恺之妹丰雪珍（雪雪）的儿子。

[198] 丰元草（1927—2011），亦称元超，丰子恺之次子。中国人民志愿军复员后任人民音乐出版社编辑。

[199] 丰宁馨（1922—2010），又名宁欣，小名软软，是丰子恺三姐丰满的女儿，自幼为丰子恺夫妇的义女。毕业于浙江大学数学系，退休前任浙江大学数学系副教授。

[200] 实际上仍是发给生活费（比先前多些），并非打八折。

[201] 胡治均当时专诚陪侍丰子恺赴杭。

[202] 《一剪梅》，指丰子恺自己的词作。

[203] 扫墓竹枝，指丰子恺之父丰璜所作扫墓竹枝词。

[204] 诸人，指丰子恺的子女，曾专诚去杭探望姑母。

[205] 丰满卒于1975年8月15日，比丰子恺早卒一个月。

第二辑 致广洽法师

致广洽法师[1]（二百通）

一

快示奉悉。鄙人拟于阴历二月之内来厦门奉谒弘一法师暨尊座。因近正耳疾长期注射，出门不便。而四月间弘一法师须他往，唯三月间为最便也。承赐日本文佛书，收到谢谢。

丐尊[2]先生来信，说弘一法师欲重写护生画集文字，甚深欣幸。其画亦拟修改重绘，倘能三月间面聆弘一法师指教，尤幸。余后述。

顺请

净安

丰子恺 敬具

〔1937年〕三月廿四日〔杭州〕

行期决定后，当续奉告。勿劳到埠迎候，便请示从埠到尊处路径可也。又具。

二

广洽法师：

航空示奉悉。仆于阳历四月下旬必可到厦门。日期未定。缘十六日离杭到京[3]开美术研究会，十八后返申，由申乘轮赴厦，而在京及申有几日逗留尚未预知也。若无阻碍，二十左右由沪登舟，则廿五前总可到厦也。弘一法师能暂不离厦，至深欣幸。乞转叩如有需办事物，请快函示知，（若度其函十六前不克送到杭州，则请函夏先生[4]转，因仆赴厦前一日必晤夏先生也。）可在申办就带奉。再者：此次到厦，专为谒访弘一法师及大德，对于世俗社会拟概不惊扰。倘蒙勿以告人，则幸甚矣。

专此奉达，顺颂

净安

丰子恺 和南

〔1937年〕四月八日〔杭州〕

三

广洽法师：

昨奉快函奉告四月二十后必抵厦门，想已收到。尊处先发之快信，比航空信迟收到，昨晚始得展读。弘一法师原欲迁住永春州，特为展限行期，至深欣感。十六日赴京后，当尽速返申，登轮首途。搭何轮今未能决定。缘鄙人系初次赴厦，路途都不熟悉，须到上海探询后决定也。抵厦后由埠到南普陀寺，想总可探路，勿劳相迎可也。嘱题弘一法师讲演录，今草奉乞收。到申后倘船期能预知，或先电告亦未可知。

草复即颂

净安

丰子恺 和南

〔1937年〕四月十日〔杭州〕

四

广洽法师：

示奉到。尊处地带安全，至慰。前日在申候船时，悔不决意南行也。然当时报载闽方消息，鼠疫日甚一日，有非打消南行不可之势。当时曾逐日将报剪留，今便附奉请阅，看是否符实耳。今疫势想已消减，本可即日前来。但开明教本工急，暑假前均须改编送审，预算已无长期旅行之余暇，附呈丐先生函可证，是故南行之愿，只得期于秋间矣。以上情形，请为代陈于弘一法师，乞恕失约之罪。此次返杭，因事与愿违，心情十分恶劣。盖劳弘一法师按装等待，心至不安。又《星光日报》已志鄙人南来消息，空劳友人函询日期，亦觉抱歉也。

弘一法师夏间在中岩闭关，则永春州之行想已打消。多蒙照料，感激弥深。专此奉达，顺祝

净安

丰子恺 顿首上

〔1937年〕五月一日〔杭州〕

赐《金刚经》八册已妥收，谢谢。又及。

五

广洽法师：

久未通音，幸留得残躯，今日尚能奉书也。此次仓皇出奔，仅携棉被两担，书物均毁于缘缘堂中，前承惠赐之念珠（中有弘一法师玉照者）亦未携出，殊深遗憾，倘尊处有余，还望续赐一串，寄“长沙南阳街开明书店”。余言详弘一法师函中，舟中局促恕不详具，谨颂

法安

丰子恺 谨具

〔1938年〕三月五日醴陵舟中

此函烦弘一法师转交。

六

广洽法师座下：

友人转来尊址，多承锦念，至感盛情。弟流离八年，故园旧业，尽成焦土。幸全家十人俱告无恙。今在渝候船，大约六七月可返上海，在上海小住，即随小儿（在北平图书馆供职）赴北平卜居。因南方旧业荡然，旧友亦少，故今后拟迁北方也[5]。

弘一法师逝世已三年，丐尊先生又于四月廿三日在沪作古，老成凋谢，可胜浩叹！新加坡情形如何？尚盼有以见告，赐示可寄“重庆保安路开明书店”，若弟离渝，该店亦能妥转也。

顺颂

净祺

俗弟 丰子恺 叩

〔1946年〕五月六日〔重庆〕

七

广洽法师净鉴：

前承汇款五十万元，因不知通信址，无从函询。近高文显[6]居士告我尊址，始克奉函。屡次蒙汇款，（在重庆时赠赐，亦收到。）实甚感谢。无以奉报，今写近作一图，随函奉上，留为纪念云耳。弟复员后，故园家屋尽毁，在杭州租屋息足。十年流离，疲于奔命，体弱不能任事，一年来赖鬻画为生耳。近正作“护生画”三集，惟为生活工作所碍，未能速成，大约明年必可刊印也。闻高居士言，法师在南洋，徒众如云，宏法甚力，至用钦仰，即颂

清安

弟 丰子恺 叩

〔1947年〕十二月十五日〔杭州〕

画到南洋后，恐见者欲求，故附润例数纸，以广宣传。

八

广洽法师：

十二月卅示前日收到。承汇一百万元，亦于昨日（一月十四日）收到。（十二月再汇五十万，则无有收到。以前十月中旬，曾收到首次五十万。）屡蒙寄款，受之甚愧。唯有以佛像奉报。如有道友欲得供养，随时乞示，当即沐手写寄。“护生”三集尚未脱稿，大约须阴历明年春间完成。因弟为生活之故，每日少有时间作此净业，故成功较迟。但明春必须完成。李荣祥（圆净）[7]居士曾久为筹款刊印。尊处如能捐募，更佳，多得款项，可以多印，广布流传，功德更胜也。

蘅葡院[8]额今书奉。并撰小联附奉，即乞哂收。高文显居士来信，言法师在南洋，归依者甚众，此诚人间胜缘，至可欣慰也。顺颂

净安

弟 丰子恺 和南

〔1948年〕一月十五日〔杭州〕

九

广洽法师：

昨（一月十六日）寄一信，内附蘅葡院额一张，对联一副，工人误寄平信，恐比此信迟到。今日又收到中国实业银行汇来款50万元（前后共收到二佰万元），已收领谢谢。余事详前信中。

即颂

净安。

弟 丰子恺 叩

〔1948年〕一月十八日〔杭州〕

十

广洽法师：

前寄五十万，又一百万，及信，皆收到。数日前曾发两信，其一内有对联一副，蘅葡院匾额一方，其一无附件。均被工役误作平信（非航空）付邮，恐到达甚迟。故今再奉此函，想此函必比前二信先到（以前付邮，皆用航空不误）。元月廿一日发信，今日（廿八）收到。嘱释迦圣像及漫画，以及炯轩、竹轩、少炎、梦弼、曼士、树彦诸居士所嘱，皆当遵命，于下月中航邮寄奉。先此奉复。国币壹仟万元，尚未到。到后再复。屡蒙惠赐，受之甚愧。惟为生活所迫，亦只得领谢。

承询近来生涯如何，此实知己关心之言，甚是感荷。弟复员后，家园尽毁，在西湖边租屋而居。复因十年奔走，身体衰弱，不能任教课。故返杭以来，卖字画为生，一年于兹。虽不登广告，然旧友颇多，辗转介绍，嘱书画者，最近较多。生活草草维持，但无有余赀耳。最抱歉者，复员后即思续绘“护生画”第三集。（弘师遗言，须画至六集止。弟誓必实行。）只因日日为生活而作画，至今竟尚未完成。但望今后半年内，必须完成。（近收件甚多，收入有余，开春生活当可安闲，即专心作“护生画”。）草草奉达，多谢远念。即颂

净安

弟 丰子恺 叩

〔1948年〕一月廿八日〔杭州〕

十一

广洽法师：

二月十九示收到。“蔔”字误写“葡”字，甚是抱歉。今另写大张寄上，乞收。前诸友嘱画，今日始全部完成。兹一并寄上，共十八件（另开细目单），乞一一收转为荷。润笔壹仟万元，已于二月廿七日收到。谢谢。又蒙赐汇壹佰万元，亦于今日（三月十一日）收到。屡蒙惠赐，收之实甚惭愧。惟海外遥寄，情谊殊厚，却之不恭，只得领谢。

国内生活飞涨，民不聊生，来日甚可忧虑。弟笔耕生涯，草草尚能过去。润例自四月一日起，亦加调整（比前加一倍）。兹附奉数张，如南洋侨胞有爱拙画者，可请宣传介绍，惟不敢强求耳。近来为生活而作画，时间太忙，无有宏法事业，心甚惆怅。“护生画”第三集正在绘制中，但常常间断，故至今未能完成。出版以后，当设法寄新加坡广为流通也。顺颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

〔1948年〕三月十一日〔杭州〕

附字画十八件，照片一张，清单一纸。

十二

广洽法师净鉴：

前汇下壹仟万，又壹佰万，已先后收到。字画共十八件（蒼蔔院额

〔蔔字已改正〕，佛像，漫画册页四〔以上赠法师〕，国桢款三件，炯轩、竹轩、少炎款各一件，梦弼款四条，曼士[9]款扇面一件，树彦款一件，共十八件），及拙照一帧，今日（三月十二日）付邮。工人持赴邮局，航空挂号需壹百数十万。该工人认为太昂，改寄普通（只十余万）挂号（凭条附上）。如此，收到之日，恐须延迟。因先写此航空信奉告。即祈转达嘱画诸居士，曲予原鉴为幸。闻人言，以后画件，作航空包裹付邮，较为便宜。此次当作信寄，故昂也。诸居士所嘱，润笔共为九百六十万（该包内附有清单），余四十万即作纸邮费，恕不寄还矣。其后又承汇款百万，实太多惠，受之有愧。先此奉达，余详该邮包内信上。即颂

法安

俗弟 丰子恺 叩

〔1948年〕三月十二日〔杭州〕

十三

广洽法师：

三月廿三示，今日（四月十三）奉到。前画能蒙妥收，甚慰。因非航空，常虑途中损坏也。以后当作航空包裹付邮。法师元宵车中遇鸡刽子手事，乃“护生”三集好题材，当取入画集。“护生画”第一集中有《老鸭造像》一图，乃弘一法师在轮船中所遇故事，大致与法师所遇相似也。

诸信善嘱造佛菩萨像，当一一遵嘱，稍缓寄奉。赐润二十五万，实已太丰，敬领道谢。承嘱在上海设代收件处，今已托万叶书店钱君匋

（旧日弟子，该店经理）代收。附上通信址，并英文写法一纸，乞收。

关于“护生”第三集刊印事，已有李圆净，邬崇音（上海道德书局主人）相助。倘以后有困难，当再函请助。目下则不须动劳也。即颂

时祺

俗弟 丰子恺 和南

〔1948年〕四月十三日〔杭州〕

十四

广洽法师：

古历三月十五大示，今日（三月廿六）收到。吴昭仁居士为“护生画”第三集发心出资[10]三仟万元，功德无边！惟该书尚未脱稿（实因弟画件太忙，不能专心作“护生画”之故）。大约须夏秋间可付印。倘款汇来保存，到出版时必大打折扣。弟意收到后先买纸张保存，如此方不损失。如以为然，请其汇万叶书店（上海天潼路宝庆路三十九号）钱君匋转弟，由弟先出收据可也。承又赐五百万润笔，实不敢当。当多写佛像寄上广结善缘可也。鸡刽子手画已编入目次，尚未构图，稍缓当另绘放大一幅寄上补壁，令见者心生慈悲也。

前嘱诸件，因寻求诸佛菩萨像参考图未全，故尚未动笔，不日写寄，先此奉复。万叶书店出版拙作文集，仅《率真集》一册。另有《缘缘堂随笔》、“再笔”，乃开明出版。今另封寄上各一册（作印刷品寄），乞查收。顺颂

净安

俗弟 丰子恺 和南

〔1948年〕农历三月廿六日

〔公历5月4日，杭州〕

十五

广洽法师：

近因事冗，佛菩萨像十二张，今日始画成，寄上乞收转。承又赐五百万元，今日已由上海钱君匋收转，无功受惠，甚是惭愧。近杭州法币大跌，物价暴涨。因此，求画者甚众，贪其廉也。弟应接不暇，颇以为苦。故六月一日起，改订润例（由每方尺六十四万改为二百万），以求减少笔债。此真不得已之事也。今附上新润例二纸，请收。如有求者，乞为转送。

“护生画”第三集材料，已集得半数。但是草稿，未曾正式描绘。希望六月以后，渐得空闲，则秋间可出版矣。顺颂

净祺

俗弟 丰子恺 顿首

〔1948年〕五月十三日〔杭州〕

十六

广洽法师清鉴：

七月七日所发信，至七月廿六日收到。款三千二百万元，于八月二

日收。除一千二百万为瑞珪师与白锡宏居士画润外，余二千万元即于是日兑换金子。（八月二日金价，每两四亿元，二千万元只兑得黄金五分。另附收条。）连前吴昭仁居士七千万，蔡西行居士一千万，法币数共为一亿。但黄金数，前二人之八千万兑得六钱二分（已有收条寄上），今二千万只得五分。共得黄金六钱七分也。

瑞珪师及白居士画，今附上乞转。近两月来，此间物价暴涨，达十倍以上。弟之书画润例，今后亦只得大加调整（比两月前加四倍），今附上三纸，请惠存。如有欲得者，请为分送介绍可也。……即颂

清祺

俗弟 丰子恺 合十

〔1948年〕八月十四日〔杭州〕

《护生画集》尚未付印，须修改，并加文字，约须冬初方可出版。

十七

广洽上人：

九月十四日示早收到。汇款一百五十元（金圆[11]）亦于双十节收到。弟九月十日离杭，来游台湾。故大示从杭州转台。到此后，应酬，游览，几无宁日。讲演，广播，亦甚忙碌。至今始得安息，迟迟报复，至为抱歉。来示言十月十七赴厦门，今此信托叶慧观居士转，想可妥收。所寄汇之款叻币一百十元，内三十元乃上人赐赠患病之小儿者，已受领谢谢。内陈锦云女居士四十元，王金珠女居士二十元捐印“护生”三集，已代收，（共叻币六十元合金圆八十一元八角，换得黄金三钱正。

饰金每钱廿七金圆。今另附收据。）刘英先居士叻币二十元，索漫画，今写“护生”大册页二帧，随此函附上，乞为转寄。上人鸡刽子手之画稿，留存杭州，他日返杭，当即放大作一画寄赠。今日台北天雨，客窗清静，晨起写古佛颂一篇，寄赠上人，作为厦门寓室补壁之用。即请哂纳。……此次来台湾……又因台湾人士邀我来此开一画展。今正在预备，大约须十一月初开幕。弟在此尚有月余勾留。通信址为：台北中山北路开明书店。但杭州寓中，亦有收件人负责，迅速转寄信件。故寄两处均可收到也。

颇思乘飞机到厦门一游。倘上人在厦门过旧历年，则弟台湾画展闭幕后，拟即来厦门，借图良晤。请赐复，再定行期。

即颂

慈安

弟 丰子恺 叩

〔1948年〕十月十六日〔台湾〕

附画二，字一，收条一。

十八

广洽法师：

漫游台南山川，昨日返台北，获得大示，至为欣慰。弟现已开始物色舟机，日内即可动身。惟飞机登记不知何日成行，尚未确定。月底以前，想必可在厦门相见也。南普陀寺已开始传戒，法师有两月滞留，甚善。弟到厦后，住处未定。旧弟子黎丁君（内武庙街十七号），邀住其

家，弟或住彼处，或住南普陀寺共数晨夕，均佳。……

相见在即，余容面陈，即颂

净安

俗弟 丰子恺 叩

〔1948年〕十一月二十日〔台北〕

此信托黎丁君代付邮。

十九

广洽法师：

昨多承厚贶，至感盛情。昨下午询此间开明书店，知上海开明托买之福建纸，为数不多，约值三四千金圆。弟已函告上海，请其以港币伍佰之数折合黄金，或在上海购港币五百元，交李圆净居士代存。尊处捐助“护生”三集印费之款，便中交弟收可也。（星期日蔡居士约会。）蔡居士请柬附上，即颂

清安

俗弟 丰子恺 叩

〔1948年〕十一月廿六晨〔厦门〕

二十

广洽法师清鉴：

今又有一小包，敬烦带星洲，去信请郑子瑜君来领取。费神谢谢。

弟已于昨日迁居古城西路四十三号。稍事整理，即将开始作“护生画”。将来所作原稿，当复绘一份，寄蘅蔔院保存。

大驾何日起程？今着小儿元草走谒，请赐面谕为幸。顺颂

净安

俗弟 丰子恺 叩

〔1949年〕一月十五日〔厦门〕

二十一

广洽法师净鉴：

此刻想早安抵星洲。郑静安居士自香港来，言在港曾与法师晤面也。前所摄影，今将底片寄上，因厦门晒印数张，均被人索去也。“护生”三集稿已成一半。大约一二月后，可以完成。今将新作诗稿附上，乃关于法师去岁买鸡放生之事者。（此幅放在最后，与弘一法师老鸭造像相同。）其画则尚未成。日后再将画稿寄上。“护生”三集完成之后，弟返沪或赴港，今日尚未能定。国内时局恶化，和谈甚无把握。各地物价飞涨。阴历年关一过，此间物价上涨达五倍左右。（敝寓至南普陀人力车，单次已需一百元。米价已达八百元。）来日生计，不堪预料也。专颂

净安

俗弟 丰子恺 叩

〔1949年〕二月一日〔厦门〕

再：前托带郑子瑜居士书画三包。彼将在星洲举行画展。但此画乃彼出钱购去，增加价格，在星洲展览求售，将以所赢得之钱办杂志者。故此展览，非弟所自开，与弟并无直接关系。特为奉告，即请台洽。

又叩。

二十二

广洽法师：

三月一日示及汇票港币壹百五十元，外金圆四百元，收到谢谢。法师患恙，想早已痊愈。至深企念。郑子瑜居士之画，彼来信言三包均已收到，费神谢谢。吕依莲女居士嘱画，不日当寄上。所赠润笔，已领受谢谢。

朱西阳等九居士捐助“护生画”印费港币壹佰元正，已代收。将来出版时，将芳名刊入册中。“护生画”三集，弟已绘好一半。大约四月底可以完工。五月初即到香港，面请叶恭绰老居士书写。然后在香港或上海付印。大约夏天可以出版矣。将来画毕，当将余多之画稿寄上，留作纪念。次子名元草。病已好全。但因北平可去，故彼决定不到南洋，而回北平交通大学。多蒙锦念，良深感谢。弟定于五月底离厦门返杭州。六月一日以后通信址，仍为“杭州静江路八十五号”。顺颂

道安

俗弟 丰子恺 叩

〔1949年〕三月八日〔厦门〕

厦门南迁客甚多，生活因此高涨，比杭州高近一倍。故弟不能久居，五月初游香港，五月底即返杭州也。

二十三

广洽法师惠鉴：

今寄上吕依莲女居士所嘱画一幅，乞收转为荷。弟定于三月卅一日上船赴港，请叶恭绰先生书写“护生画”诗文。四月下旬即返上海。“护生画”即在上海印刷，夏日必可出版。出版后，当寄多册到尊处。古城西路租屋，今已退租，今后通信，请仍寄“杭州静江路八十五号”为妥。国内物价暴涨，比法师居厦门之时，已涨数十倍。（从南普陀到古城西路黄包车要二千元。）来日生活，不堪设想也。顺颂

净安

俗弟 丰子恺 叩

〔1949年〕三月廿六日〔厦门〕

二十四

广洽法师清鉴：

弟于四月二日上船（丰祥）赴香港。前日有人送来法师所赐食物一大包（饼干，好立克，牛乳等），已拜领谢谢。敝眷已返上海。弟在香港住十余日，亦返上海。今后通信请寄“上海四马路开明书店”。丰祥船上叶天泉君言，法师贵体尚未复健，至深挂念。此信即托叶居士带上。收到时想早已复健也。前十日，寄上吕依莲居士嘱画一张，想已收

到。“护生画”集已完成，明日到香港托叶恭绰先生书写，即携赴上海付印，夏间可以出书。以前南洋诸善士捐款，当刊印在书末，永留芳名。此信于船上书，即颂

净安

俗弟 丰子恺 叩

〔1949年〕四月四日于丰祥轮一等十七号

二十五[12]

广洽法师道鉴：

来信收到。法师于仰光归途患病，想佛力加被，此刻定已复健，得信后甚是企念。还望以后善为珍摄。弟于离厦门后，即赴香港请叶恭绰老居士写“护生诗”，返沪时正待解放。幸“护生画”已出版，可慰法师好生之美德。上海初解放时，物力艰苦，施主甚少，以故“护生画”到今年春夏间才始付印。法师以前所募诸款，今已全部印书（书后附芳名单，想已见及）。此间由大法轮书局苏慧纯居士（厦门人）负责办理此事。尊处倘再需要，请示，当再寄上。因此间近来市面好转，佛教界施主又渐渐踊跃出资，故“护生画”刊印甚多，第一二两集亦已重印也。弟于上海解放后，任人民代表，出席开会，比前略感烦忙。求画者减少（乃经济力关系），而出版事业发达，编著翻译工作甚忙，版税收入，亦勉可糊口耳。屡承锦念，故特写告。李复承居士惠赠润笔港币贰佰元，实太客气。今谨领受，并请便时代为汇寄：“香港干诺道中七十一号四楼永益利金山庄李君毅先生转丰子恺收”可也。李君毅乃弟好友，彼能妥为转上海也。蓬老法师嘱画舍利塔八面图，弟思量久之，梅兰菊莲等花卉，非弟所长；而舍利塔用梅兰菊莲，亦不甚适当。弟意宜画“护

生”图，使永远昭彰于石刻，其功德实为无量。今作四图，随画寄奉，此四图乃“蠕动飞沉”（即虫鱼禽兽）四幅“护生画”，用简笔以便石刻。即请转达，并将此意告知蓬老法师。

造塔经费，不知何来。倘不充足，则弟不该受润笔。如其裕如，则随送润笔若干，当均乐受。其款即请代为汇交美国加州小儿丰华瞻收。其址如下：

Mr. Feng Hua-Chan

2219，Channing Way

Berkeley 4，Calif. U.S.A.

因彼在美，或有行动（须返国），恐旅费不足，故特托汇去以资补助耳。前在厦门拜见之小儿新枚（一同拍照者）现在此间小学六年级，托福甚是健康，惟同游厦门之小女（名一吟），今夏忽患急性肺病，有二月余之急险。幸沪上医师及药物均便，现已痊愈，但须静养一二年方可担任工作耳。为此重病，费用甚大，幸得痊愈，亦不可不感谢“护生”之功德也。弟在沪曾屡次迁居，现住“上海福州路六七一弄七号”，当不再迁。此屋乃老友章锡琛[13]兄（“护生”第三集作序者）之租寓，章已迁往北京，故由弟接住也。通信请寄此址为荷。即颂

道安

弟 丰子恺 叩

五〇年十一月廿六日〔上海〕

二十六

广洽法师惠鉴：

来信收到，并承汇款人民币叁拾元代茶果，亦已收到。我等未能供养三宝，反蒙赐赠，实不敢当！兹敬领受，专函道谢。新枚童子亦附函道谢，信中所附六年前厦门租寓中照相，印制甚佳，令人恍忆当年良会。兹附上最近小照一帧，藉留纪念。阅来信，知法师近年多病，刻下想必恢复健康。仆住上海已六年，最初居福州路，最近迁居陕西南路，以后通信，请写信封上地址。祖国气象全新，与昔年大异，我等在新中国生活均甚幸福，真可谓安居乐业。仆前年曾发起为弘一法师在杭州虎跑寺建造石塔，已于去春落成，虎跑寺近亦由政府大加修葺，焕然一新。杭州最大寺院，如灵隐寺，亦已由政府重加修葺，上海静安寺等亦已全新。

法师身体复健后，盼能返国巡礼，当必欢喜赞叹也。此请

法安

俗弟 丰子恺 顿首

五五年六月六日〔上海〕

二十七

广洽法师座下：

前接汇下港币壹佰壹拾元，已收领，不知此款作何用度？未蒙来信说明，暂为保存。上次承赠款，并赐童子新枚款，均已收领，并函道谢。以后请勿再赐，以无功德，不敢受供养耳。

法师近年身体想必健康。恺去秋患肺病，现亦渐愈，此间医药一切

皆由政府供给，个人不须负担，故病容易复健也。顺颂

道安

丰子恺 上

五五年八月七日〔上海〕

二十八

广洽法师座下：

八月廿四信前日收到。款港币壹佰廿元，比信早收到，曾有信奉复，想亦收到。屡蒙汇款，甚不敢当。以后望勿再赐，请法师自己保养玉体为要。弘一法师石塔已于前年完成，但纪念馆迄今未能建设，因为国内人士大家很忙，没有余暇及余力对付此工作。又虎跑现已成为西湖风景区，僧人极少（有数人留住，皆卖茶为生），所以不宜立纪念馆。此事恐须将来再说。前年造塔，亦不得已而为之。因灵骨自福建请来，埋在寺后半山中，毫无碑记，我恐日久湮没，故约旧友三四人，出资修建。（共费人民币一千八百万元，合港币七八百元耳。）今附奉落成纪念照片一张，请保存留念可也。国内僧人，无论年老年轻，均从事工作，参加政治学习及会议，隐居山林之僧人已绝少。此情况与昔年大不同也。所需之书，已问过大法轮书局苏慧纯居士，彼云近因修屋，书物都已包藏。（购者亦极少。）待修屋完毕后，检出另行寄上。放生鸡子五只及泉州所讲《广义的艺术》，我均无存稿，且都已忘记，未能重作为憾。我患肺病已整整一年，尚未痊愈，然每日尚能工作数小时。所工作都是介绍苏联文化（翻译），画事亦久已荒疏矣。惟国内社会安宁，生活幸福，可告慰也。顺颂

法安

俗弟 丰子恺 叩

五五年九月十一日〔上海〕

二十九

广洽法师座下：

五月卅日发信，昨收到。奉复如下：

（一）弘一法师纪念馆，政府指定用虎跑钟楼为馆址，此钟楼建立在大殿旁边，分三层，下层大如普通厅堂，中层稍小，上层又稍小。建筑颇新。下层及中层可陈列书画纪念品，上层可供管理人住宿。地点并不嫌小。但其中空空如也，毫无一物。故办馆时须新买家具（陈列橱、桌椅等）约略须费二三千元。

（二）政府只表示准许办纪念馆，经费须由其生前老友募集，并无指定组织办法。现弟拟先纠合弘法学生等数人组织“筹备会”，在上海有吴梦非[14]居士（六十余岁，音乐教授，弘师学生）、朱幼兰（壮年人，佛教徒，景仰弘师者）、罗良能（壮年人，亦景仰弘师者），杭州有黄鸣祥（六十岁，弘一师学生，即造塔、修塔之监工人，前寄上之拓碑中有彼姓名）。其余尚在考虑中，不久弟拟召集诸居士，开会商讨具体办法，后再奉达。至于经常管理之人，弟拟推黄鸣祥居士，因彼过去热心监工，又家住杭州（任学校职务）。但学校退休后，学校所送养老金不够维持生活，故纪念馆必须按月赠送三四十元之薪给。此外经常开销甚省，不过茶水纸墨之费耳。

（三）《李叔同唱歌集》记得前已寄赠一册，现正往外埠购求，因本埠早已售完，倘购得，当再寄上数十册（能买到几册，未能确定）。书费区区，不须寄还。万一购求不得，当俟再版后购奉矣。（国内近来新书销路甚好，往往一出即卖光也。）

《李叔同先生传》，弟已寄稿去（浙江人民出版社），但尚未付印，预料年内或可出版。但此系公家出版社刊印，非佛教书店刊印，故不能附印，只能于出版后购买。今后出版时，弟自当多购数十册寄奉，不过时日未定耳。

（四）马一浮先生居杭州西湖苏堤蒋庄楼上，政府甚优待长老，生活安乐，惟近来患眼疾，一眼失明，故写字久已停止。闻正在求医。他日弟到杭当探候之。倘便于书写，当代求墨宝寄奉。

关于来示所询，草复如上。再者：尊处既已与三数友人发动集款，且看成绩如何，一切随缘可也。国内亦拟征求书画纪念品。将弘一法师生前所有作品，散布在诸友人学生处者，尽行收回，加以装裱，保存在纪念馆内。此事亦须经费，但弟私人自当尽可能贡献，不成问题。至于国内集款，拟不登报，但由筹备员分头宣传，因预料能出资者甚少，登报徒然招摇而无益也。专此奉达。即颂

时祺

俗弟 丰子恺 叩

五六年六月十日〔上海〕

三十

广洽法师：

七月七日所发之信，早已收到。承汇赐港币百元亦收领，分赠一吟新枚，彼等均道谢，万里海外特蒙眷念，盛意深为感荷。本当早复，因欲待谢松山先生来访后作书。但谢先生至今未见惠临，想系旅期延迟？今另封由邮寄上扇面五张，其一敬赠法师，其余四张乞代分送贵友，年来多写字，少作画，故画笔生疏，扇面上所绘皆草草也。法师欲来祖国暂住，甚为欢迎。现今国内僧人，大都参加政治活动，闭户静修者极少。故国内佛教界面目，亦随时代而一新，法师来祖国观光，即可看到种种新气象，与过去完全不同也。弟夏间上庐山避暑，住半月余即返沪。下月将有庐山游记在《文汇报》发表，不知南洋能看到该报否耳。谢松山先生倘来访，自当招待并赠书画。余后陈。即请

净安

俗弟 丰子恺 叩

五六年中秋〔9月19日，上海〕

扇面五个另寄。

三十一

广洽法师：

惠书收到。承赐港币伍拾元亦已收领，道谢。庐山游记今剪报寄上，请为哂正。弥陀学校校歌，当遵命制作，由小婿杨民望（即陈宝之夫，厦门人，音专校毕业，现在上海乐队[15]服务）作曲，由弟作歌。但尚未完成，且须修改，请稍迟寄奉。先此函陈，即致

敬礼

俗弟 丰子恺 叩

五七年一月三日〔上海〕

三十二

广洽法师座下：

五月廿一日示前日奉到。刊物及校歌□□□[16]亦均收到，校歌蒙采用，至为欣慰！深恐词曲未能尽善耳。承赐资港币二百元（想不日可收到），实太客气，今谨领收道谢，以后请勿再赐，免增惭愧。今写奉格言四字，乃佛家训辞，是否可作校训，未敢确定。只作贵校客堂装饰可耳。王碧莲女士尚未来过。又承赐金笔，预先道谢！法师拟刊弘师书翰等单行本，至善。夏丏尊先生信已看过，今附还，可以刊入。弟所收弘师信件，抗战时均被炮火所毁，一无留存，甚为可惜。法师刊印纪念册，弟未能供给材料，至深遗憾！

杭州虎跑弘一法师纪念室，杭州政治协商会已提出，杭州政府听说已表示同意，但如何办理，何时成立，均不可知。因国内现正“增产节约”，恐政府未能多出经费。至多拨一房屋陈列遗物而已。四年前弟等三四同人私人出资所造之石塔，今幸无恙。上海话剧家及日本话剧家均去朝拜。惟塔在半山，后面山石泥沙常常被雨水冲下，最近已迫近石塔。需要开山，最好再造一亭子，设石桌石凳。现在只有一塔，别无点缀也。但国内私人经济均不太富裕，少有人能出资开山护塔。海外倘有信善宏法，诚善。但弘师生前不愿为自己募捐，故此事未可勉强，但俟胜缘耳。即颂

道安

外弟 丰子恺 叩

五七年六月十七日〔上海〕

三十三

广洽法师座下：

来示及港币贰千元，先后收到。法师罄钵资为弘一大师修筑塔墓，广大宏愿，至为感佩。先后共收港币叁千元，合人民币一千二百二十七元。暂存银行，待月底弟赴杭察看，进行修筑。此款及弟所捐六百元，拟全部用以开山及筑亭。因纪念馆事暂时搁浅，且待日后政府有明令后开办。据友人等言，纪念馆不能私办，政府倘决定开办，必有房屋供给，不须私人出资买屋。所以我们所捐之款，可全部用以修筑塔墓也。实施情形，后再奉达。

法师编辑弘师纪念册，弟为作封面画，随函附上，可印橡皮版或三色版。书面绘画，可使读者乐于阅读，故在题字外又作画，不知尊意妥否？

承念小儿华瞻，彼早于前年由旧金山回国，现在上海复旦大学当英文教师，且已结婚，夫妇二人皆担任教职。多承锦念，深为感谢。次儿元草，即昔年曾拟赴新加坡任教者，现在北京音乐出版社当编辑，一切安好。三儿新枚，即在厦门与法师合摄照片者，并屡蒙赏赐者，在上海高中三年级。惟近来亦患肺病（不重），暂时停学，在家疗养，大约明春可痊愈并复学。今嘱代为向法师问好。

上海近正开人民代表大会，弟天天出席，大约八月底可以闭幕。……草复，即颂

时祺

弟 丰子恺 叩

五七年八月十七日晨〔上海〕

三十四

广洽法师：

来信及汇款港币一仟元（又四十元），均已收到。法师宏愿，功德莫大！弟自当将此款（共港币五仟元，合人民币贰仟壹百三十五元）善为应用。上月廿四日弟到杭州察看石塔，见塔本身无恙，惟环境的确狭窄，后山有开凿之必要。同时祭桌前面地基太窄，深恐崩落，又有筑石槛之必要。今将其地势绘图如左。现正托杭州友人黄鸣祥（亦弘师学生，现任省立女中总务主任。石塔系彼监造。）请石工估价，尚未有复。后再详告。总之，一切从长计议，不致辜负法师万里外之美意也。

寄下照片四张，收谢。将来纪念册出版，还望及时赐寄。小儿新枚患肺病，并不重，但停学在家疗养，大约明春可以痊愈复学。承法师遥念，并赐资慰问，甚感厚谊。特代为道谢。国内正展开反右派斗争，上月人民代表大会连续开会二十天，弟天天出席。因此未能早到杭州察看石塔也。匆复，即颂

道安

俗弟 丰子恺 叩

五七年中秋〔9月8日，上海〕

廣宿法師！來信及匯款港幣壹仟元（又四十元），均已收到。法師發願，功德莫大！

不自當將此款（共港幣伍仟元，合人民幣貳仟壹三十五元）善為應用。上月廿四日不到杭州察看石塔，見塔本身無恙，惟環境的確狹窄，沒有開鑿之必要。同時察看前面地基太窄，深恐崩落，又有築石欄之必要。今將其地場合畫為左。現正托杭州友人黃鳴祥（亦弘師學生，現任省立北中總務主任。石塔係彼監造。）請石工估價，尚未有覆。俟再詳告。滿之，一切仍長計議，不致孤負 法師萬里外之美意也。

寄下照片四張，收讀。

將來紀念冊出版，還望以時賜寄。小況新教

患肺病，並不重，但停學在家療養，大約照舊可以全愈復學。承 法師遙念，並賜資慰問，其感原諒。特此為道謝。同時正房間及右廠開爭，上月人民代表大會連續開會二十天，不天天出席，因此未能早到杭州察看石塔也。

勿復，即頌

道安，

侍弟李安塔叩 五七年十月。

三十五

广洽法师座下：

前奉复想已收到。杭州虎跑工事，刻已由黄鸣祥居士（亦弘师弟子，现任省立女中总务主任）包工。即日开工。工作项目如下：（一）塔后开山三公尺，筑石壁，以阻止山岩崩溃。（二）塔前峭壁上加石帮岸及石栏杆，防止崩溃并使游客安全。（三）石壁周围设磨光水泥石凳，以便游客息足。——上三项工料约计人民币三千元。再加一项：（四）石壁上嵌入小型石碑一块，上刻弘师生平事略，并标明“广洽法师增筑”字样，此石碑所费不多，可留永久纪念。近日秋晴，石工泥工正好进行。大约冬至前必可完成。

弟本拟筑亭，现在暂时打消此计划。因西湖乃风景区，筑亭必须很讲究，很美观，方才可得园林管理处许可。而讲究时所费甚大，亭本身即费三千元左右。因此暂时不筑。黄居士增筑计划图附上请看。

再者：前函云“再汇上港币壹仟元正，连前计凑足伍仟元正”。据弟检点，尊处三次汇款，一共为四仟元，并非伍仟元。收到日期如下：（一）七月十六日收到港币壹仟元正。（二）八月二日收到港币贰仟元正。（三）九月六日收到港币壹仟元正。——上共港币肆仟元，合人民币壹仟柒佰零捌元正。（港币壹元等于人民币零点四二七元。）不知是记错了，抑是另有港币壹仟元失落？甚为挂念。请查明为荷。

目前，法师所捐一千七百零八元及弟所捐六百元，两共贰仟叁百零捌元。工料略有不敷，当由弟补足，勿念。专此即颂

净安

俗弟 丰子恺 上

五七年九月十七日夜〔上海〕

三十六

广洽法师座下：

示及港币一千元，先后收到。石塔增筑，今已完成。共用约贰仟余（尚未结清），我们所捐之款共二千七百三十五元（尊处汇来二千一百三十五元，即港币五千，弟自捐六百元），不会超过，尚略有剩余。但弟知以后必另有人自愿出资，可供建亭。故决计不向外募捐，以符弘师遗志。请法师放心可也。国立纪念馆尚无消息，但民间开纪念会颇热。据弟所知，话剧界正在北京展览弘师照片，纪念话剧五十年。上海佛教信众会亦开逝世十五周年纪念会。其他各埠亦有纪念会。石塔增筑后，石壁上刻铭文一篇，叙述端绪。他日拓印出来，当寄奉请阅。

净安

弟 恺 叩

〔1957年〕十月廿三日〔上海〕

三十七

广洽法师道席：

五月十二日示奉到。贵体最近违和，目下想早痊愈，深为挂念。尚请留意珍摄为要。又承赐寄隆款（港币六十元，内二十元交新枚童子，想不日可收到），甚不敢当。已领受盛惠，专此道谢。《弘一法师纪念

册》七月间可出版，甚善，出版后请即赐寄一册为荷。弟近亦患病入院疗养，现已复健。国内各方面工作大跃进，故最近较忙，幸健康能胜任也。

杭州“弘一法师纪念馆”，最近政府已批准。地点即在虎跑寺内，用钟楼（三层楼屋）为馆址。政治协商会对提议人（马一浮先生亦在内）的批示中说：其经费可由弘一法师生前友人筹集。（杭州已有吴昌硕先生纪念馆，其经费亦由吴生前友人及学生筹集。）现弘师弟子吴梦非兄及虎跑寺宝云法师等均希望早日筹办。但经费尚无着落，故未进行。据弟估计，约需人民币八千元（开办费约三千元，管理人酬劳及日常开支以十年为度，约五千元）。弘师生前曾叮嘱知友，勿为彼身后募化。因此往年造塔及此次修塔，均由少数私人（法师、叶圣陶[17]先生、钱君匋君及弟）自愿出资，非向外募集者。但此次系政府意旨，非我等发起，故弟意不妨募集。不过国内目下募款较为困难，故一时未能进行筹办此纪念馆耳。

南洋方面近况如何？有否弘师生前知友及信徒？法师对此事意见如何？尚请加以考虑为幸。弘师一生毫不重视世间名利恭敬，故此事须随缘而定，不可强求也。

附寄（非航空）《李叔同歌曲集》一册，乃新近由弟编写而出版者。其稿酬共一千一百五十余元，全部充作增修石塔之用（见该书序文）。弟近又作《李叔同先生小传》一册，大约年内可以出版。出版后当寄奉请正。专此奉达，即请

净安

俗弟 丰子恺 叩

五八年五月二十二日〔上海〕

三十八

广洽法师座下：

六月廿七发示，于昨日（七月三日）奉到。诸事以次奉达如下：

（一）尊处既有信善喜舍，则纪念馆即着手筹办。今日与吴梦非兄商谈进行步骤，决定先向政府正式呈报，次邀集正式筹备委员会。

（二）筹委会名单，上次信中所举乃基本人员（实际办事者），今与梦非兄商定如下：

广洽法师、吴梦非、丰子恺、朱幼兰、黄鸣祥、罗良能、丰一吟、马一浮、黄炎培[18]、叶绍钧、堵申甫[19]、李鸿梁[20]、刘质平[21]、许钦文[22]、宝云法师（共十五人）。

此十五人中许钦文是杭州文教局长，宝云法师是虎跑住持。又，住杭州者共六人（马一浮、堵申甫、李鸿梁、许钦文、宝云、黄鸣祥），余均住外埠（新加坡、北京、上海、济南——刘质平），再南洋方面，除法师外，有否其他可以加入，请法师加以考虑。此会乃精神联络，不拘地点远近，皆可通讯联系也。倘有相当人员，请示知，以便加入。（蔡丐因、黄寄慈消息不明，暂不聘。）

（三）香港带下书四册，想不日即可收到（收到时再复告）。《李叔同歌曲集》（一周前另寄十二册，想可收到。此十二册奉赠，请结缘）稿酬除上次修塔外，尚余六百余元（人民币），即目下共有二千三百余元，已可开始购置家具（但尚不足些）。以后续得，作为开支（管

理人——公推黄鸣祥——月酬、书画装裱费、日用等）。倘续得不多，则不取存本金而用利息之办法，而直接用本金，以十年为度。盖利息低（年约六厘），用利息非有大量本金不可。用本金则以十年为度，例如预算每年开支五百元，则有五千元即可维持十年。而在十年内可以络续另筹第二个十年经费也。万一集款太少，不够十年，则五年计划亦未尝不可。如此，轻而易举也。尊见如何，尚请赐示。

（四）国内政府照顾画家，展览会代订润例者有之，惟弟近七八年忙于译著，不复卖画，亦无润例。但好友介绍，则无条件写赠。来示询及，弟决定为纪念馆破例：倘集款时有施主欲得拙画者，请示知，当作画奉酬其美意可也。倘尊处认为须订润例，则请代订，其数目全由尊处酌定，所得润笔，全部归纪念馆收入。弟完全尽义务，藉以对弘一法师聊表敬意耳。

（五）华侨汇款有否优待办法，弟不知，托罗良能去打听，据说中国银行中有人说，华侨向祖国投资之汇款，可以优待，普通汇款则无优待云。

（六）馆正式成立后，当将一切详情汇报，并寄赠各筹备委员及施主。

以上关于筹办纪念事，请台洽为荷。尊见尚请随时见示为幸。小女一吟，即前在厦门得见者，现在家任俄文翻译工作。本来在出版社当编辑，后患肺病，吐血甚多，即在家休养。现病已渐愈，但尚未能出任职务。小儿新枚亦患肺病，已大体见愈而未曾钙化。本来今暑假高中毕业，可考大学，但大学体格检查甚严，未钙化者不得考大学。故新枚尚须在家疗养一年，明年暑假再作计较也。大女陈宝现在出版社任编辑，与厦门人杨民望结婚，已有一子一女矣。遥承锦注，至用感谢。顺祝

道祺

弟 丰子恺 上

〔1958年〕七月四日〔上海〕

香港寄来书四册已收到。七月五日补告。

三十九

广洽法师清鉴：

七月八日寄奉航函，报道“李叔同纪念馆”事，想蒙收到。兹启者：昨吴梦非来言，彼向杭州当局接洽，据复此事目下尚未能实行，须暂缓进行，因上次系政治协商会批准，而市政府未能即刻实行云云。但既有此议，迟早必可实现，不过目下须暂缓耳。为此函达：请尊处暂停集资。倘有已集者，或暂退还，或代保存。至于已收之部分，未能汇还，只得由弟与吴梦非、朱幼兰、罗良能，及小女丰一吟共同负责保管，存行生息。（计一千七百〇八元，连前歌曲集稿酬六百余——修石塔余款，共约两千三百元。）弟预料不久当可应用此资。请将此消息转告龙山寺、普陀寺、黄奕愿居士、吕依莲居士、蔡贤青居士、沈树玉居士、陈光别居士等信善为荷。

至于道侣中有人欲得拙画者，弟仍随时结缘，请函示可也。

近访得弘一大师早年致杨白民[23]居士书札多件，已裱成手卷（长三丈）将来陈列馆中[24]。又访得法师当年（当教师时）所用金表一具，为可贵之纪念物，现此表由弟宝用[25]，见物如见其人（弟少年时向弘师学音乐时，师每将此表放钢琴头），深觉珍贵！敬颂

法安

俗弟 丰子恺 顿首

五八年七月十九日〔上海〕

四十

广洽法师道席：

七月廿五日发信，昨（卅日）收到，弘一大师纪念馆延缓筹办，实非弟等意料所及，来信热烈盼望其早日实现，弟等亦同有此心。今将事实复告如下：

（一）前吴梦非居士向杭州政府接洽，复示云从缓实行，并云“现正搜集李叔同先生纪念物材料”（其信由吴保存）。可见并非推翻政治协商会提案，确是时间迟早问题。盖政府办事井井有条，先后有一定顺序，故目前尚未便敦促。现决定由吴居士即日赴杭州（彼拟迁居杭州）向有关各方联络，随时促其早日实现。今晨弟与吴协谈结果，认为迟早必可实现。

（二）因此，法师不必宣布停止集资，但将上条情形告知施者，并将款保存在尊处，勿汇上海。他日实行办馆时再请汇来。——但此法是否可行，弟等未敢确定，还请尊裁决定。

（三）已收之港币四千元（合人民币壹千柒百零捌元），暂由弟与小女丰一吟负责保存，今将乐助者芳名单附上，作为收据。（上次信上忘写广净师名，因误将“净”字看作“洽”字耳。今正式写奉。）筹备委员在沪者只五人：吴梦非、朱幼兰、罗良能，弟与小女一吟。（过去造塔

修塔等账务皆小女管理，故办馆亦由彼参加，司理账务至馆成立为止。）杭州委员皆非实际办事人，今后吴居士如能迁杭州，必可使馆早日实现。（许钦文表示，不便担任筹备委员。）

（四）尊处大师手写《金刚经》及遗物，暂保存，日后征集。法师将来能回国一行，尤为欢迎。馆未办以前，法师倘能来杭一游，可以深悉国内佛教界近况，亦甚有意义。

（五）弘一大师老友堵申甫先生，亦热烈盼望纪念馆早日成立，今将彼致吴梦非兄之名片附上，可藉知此间情况也。

（六）蔡锦标、贤青、陈光别、潘慧安诸居士嘱画，定当写奉。（奉赠留念，不取润笔，请转告。）法师嘱写父女子读书著述图，亦当遵嘱，稍缓一并寄奉。

（七）黄葆戊居士处，已去信问讯，想彼不日有复信寄上。

（八）承赐小女小儿茶果资叻币四十元，昨已收到。屡承嘉惠，甚不敢当。昨信又言赐下四十元作邮费，实太关心，以后请勿再行破费。今拜领道谢。

（九）随函寄上（平寄，比此信迟到）拙作《缘缘堂随笔》一册，又小女丰一吟与弟合译苏联小说《我的同时代人的故事》一册，请哂收。后者乃一吟奉呈请教者。

以上各条请台洽为荷。总之，我等亦切盼纪念馆早日成立，与法师同样用心。实因情形复杂，纸笔难于尽言，诸祈洞察为感。

此请

法安

俗弟 丰子恺 拜启

五八年七月卅一日〔上海〕

小女一吟暂不致书，嘱代道谢，并寄奉照片一张代谒。

李叔同纪念馆经费乐助者芳名：

龙山寺叻币壹仟元正

广净法师叻币壹佰元正

普陀寺叻币壹佰元正

黄奕愿居士叻币壹佰元正

吕依莲居士叻币壹佰元正

蔡贤青居士叻币伍拾元正

沈树玉居士叻币伍拾元正

陈光别居士港币壹仟贰佰伍拾元正

以上共合港币肆仟元正，即人民币壹仟柒佰零捌元正。

已以“李叔同”户名存入上海人民银行生息，办馆时取用。

一九五八年七月卅一日存票负责保管人

丰子恺〔盖章〕

丰一吟〔盖章〕

四十一

广洽法师：

九月十日示一早收到。又承惠赐小儿女等（叻币肆拾元已照收），实深惭感。彼等多次受赐，无可报谢；以后请勿再汇，免增罪过耳。拙作绘画，与海外侨胞结翰墨缘，乃出心愿，今后倘有贵友愿得者，请随时示知，定当无条件奉赠结缘，请勿远虑为荷。弘一大师纪念馆事，弟日夜在心，尤其因为已经保管一笔款项，心中增添负担，希望早日实现，以符海外侨胞施舍之美意。但办纪念馆事与政府行事步骤有关，实不可强求速成，故只得静待时机。法师所已收之款，请分别保存，暂勿汇下。弟确信将来必有一日请汇也。附告者：前月杭州有人欲将厅堂用木器一堂出售，弟已购得（一百十元人民币，系上次修石塔时《李叔同歌曲集》稿酬余款中拨付）。送虎跑钟楼大厅中，作为将来办纪念馆用具之一部分。但愿此为馆之基础耳。

上海近日秋高气爽，弟微躯托庇安健。遥祝法师康泰，请随时注意保养为要。专此奉复，余言续陈，即颂净安

俗弟 丰子恺 上

五八年九月廿六日〔上海〕

四十二

广洽法师净座：

惠示奉到。承赐汇叻币四十五元（蔡锦标居士赠）已收到。屡承馈遗，实甚客气，受之有愧。请代道谢为荷。尊编《弘一大师纪念册》三册亦收到。印刷编制均甚优良。目下已足。他日有人需索时，当再函请。

黄曼士先生嘱画，及妙灯、广净法师嘱画佛像，弥陀学校嘱画，及尊嘱观音像，均已画就，共五幅，与此信同时作航空挂号付邮，想可同时收到。乞分赠诸君为感。以后倘有贵友索画，尽请示知，当随时结缘。请勿客气。因弟近来较为空闲。（近来脑力略衰，译著工作少做。作画则尚能胜任。）

弘一大师纪念馆事搁浅，弟心甚不安。捐款十数百元代为保留，尤为不安于心。因观目前状况，此纪念馆一时未能实现。倘遥遥无期，弟保留此款甚为不合。深恐世事无常，致生舛误也。颇思汇还尊处一并保存或暂时归还施主。但国内不能汇出，徒唤奈何也。尊处又集一千六百一十元，请勿再汇。暂且分别保存可也。转解老和尚、刘崑珠、林瑞鼎、林印法、周木辉、梁妙喜诸居士之美意，甚为赞佩，请代道感荷之意。余言续陈，即请

法安

俗弟 丰子恺 叩

五八年十一月十日〔上海〕

四十三

广洽法师净鉴：

十一月五日航空挂号寄上画共五幅（内有佛像、观音像），想早收到。十二月一日奉到汇款人民币三十六元余（约系港币八十元？），未蒙附信，不知此款何用？以后函便，请示及为荷。高文显居士由尊处来信，并嘱复函由尊处转，今附奉复函，即烦转寄为感。弟一切如常。入冬患气管炎，今早已痊愈，为此今秋未曾赴杭州谒弘公墓，须待明春瞻仰矣，纪念馆事消息沉沉，看来最近无暇及此，亦只得随缘耳。国内劳动热情甚高（儿童少年壮年皆参加，惟老者不预焉），粮食钢铁产量大增，富足可喜。此致

敬礼

俗弟 丰子恺 上

一九五八年除夕〔12月31日，上海〕

四十四

广洽法师惠鉴：

元旦示收到。最近收到两次汇款，皆人民币三十余元（大约叻币四十元？）。阅来信知第二款中一半是高文显居士所惠，另一半是法师所惠。均领受。但第一款不知何用？受惠太多，深感不安！（前航空挂号画五幅，内有赠弥陀学校大幅及诸法师佛像观音像，想均收到。）陈正书居士索画，今草一图，随函附上，乞为转赠。（此信亦航空挂号。）

法师近来体力较差，此乃此年龄应有之状况。弟今年六十有二，亦精力远不如昔，每日工作时间减少，六十以前每日可工作（写作）十小时，最近只五六小时，限于上午，下午即疲劳不堪读写矣。且患夜盲，入暮即视力茫然，但求早睡。此乃入休养之期。法师今后减少寺务，多

事静养，当可复健。尊处所募一千五百一十元暂时退还施主，弟意此事甚为允当。“人世无常”，如此可以安心。我等当日募集，并非贸然，实因事实变化，以致未能早日实现，乃出乎意外。弟处所收一千七百余元（人民币），最近曾与吴梦非、朱幼兰诸君商议，决定办法如下：（国内款项不能汇出）暂时保管一时期（预定明年此日。早已存银行生息），若竟无希望，届时再函请向施主商量，可否移用以印刷弘一大师之作品（佛经、四分律、比丘戒等）？若施主同意，弟即交戎传耀居士（前藏经会干事，现该会已停，戎在照相机械店服务，但仍受理刊印佛经事）。以此款印佛书，同是用在弘一大师事业上，不过办纪念馆与刊印佛书不同耳。——但此是后话，现在预先奉告，征求法师意见。倘以为可，而明年此日纪念馆仍了无希望，弟即照此实行如何？以后函便示知为感。

另附小画二幅，乞转赠高文显居士。即颂

净祺

俗弟 丰子恺 合十

五九年一月十一日〔上海〕

朱幼兰居士来书附上，看后不须寄还。彼欲乞法师照片一帧，可否？

小女一吟，小儿新枚嘱笔请安，彼等皆希望法师多多休养，在海外宏法，与在国内无二，功德殊胜。

四十五

广洽法师座下：

一月十二日示，前日奉到，十二月初所发之信，始终未曾接到，想是邮递失误。近来失误事极少，想此信亦偶遭意外。幸蒙将信内情节示知，藉悉一是。乐捐者有联合署名亲笔函一件，将弟所收港币四千元将来用途交由弟主裁。甚好。现弟决定照前信所言：待明年此日，再作决定。倘明年此时纪念馆仍无希望，当另行考虑办法，将此款用在其他纪念弘公之事业上。届时当再函告诸施主，乞转达为幸，先此奉复。

尊处尚有净信之士嘱画佛像，今写四幅寄奉，即请随缘分送，藉种善因。（以后如有人索画或佛像，请随时示知，弟近来较空，乐于结缘也。）一月十日航空寄上一信，内附画三，其一赠陈正书居士（又附朱幼兰居士信），其二小幅赠高文显居士。投信人忘记挂号，不知是否妥收，深为悬念。以后函便乞示为感。佛画四张，印刷品航空挂号，此信航空平寄，当可妥收。余续陈，即祝

净安

俗弟 丰子恺 顿首上

一九五九年一月廿七日〔上海〕

春节将近，顺祝净福。

四十六

广洽法师道鉴：

一月廿六日示，前日奉到。承惠朱幼兰居士玉照一帧，已转致，嘱笔道谢。彼亦遵嘱附呈小照一帧，即请留念。十余年阔别，今睹尊照，

觉慈悲相更加丰富，此间有善相者（朱居士亦知相术），咸谓尊容多长寿相，诚然。彼等谓弟亦有长寿相，若然，则我等住世之年尚永，必可亲见弘一大师纪念馆之实现也。朱居士乃弟最亲近之道友之一，今年五十一，廿岁时即茹素，现任上海第十五中学总务主任。但患血压高，时时在家休养，因得常来晤谈。法师来信，彼均得读，时深倾慕也。来信言，尊处已收捐款已暂发还施主，甚好。弟处存款当于一年后照各施主旨意处置可也。（前函言，倘一年后无希望，即用此款印刊弘师著作。前日有友言此法欠佳。因国内目下读佛书者极少。据彼等提议，不如在虎跑寺内另筑纪念物。此事日后再谈。）承妙灯法师及法师惠寄厚贶，甚不敢当。人民币六十四元（合叻币八十元），已于昨日收到。小女一吟及小儿新枚均嘱笔道谢。新枚患肺病，未考大学，近病状渐佳，想今年（一九五九）暑中必可升大学也。小女一吟病亦已渐愈。近月来每日能照常工作也。二人蒙赐，当可增加营养与健康，甚感厚谊。一月廿六日寄上（航空挂号）佛像四帧，想可收到。弟多年不作佛像，然近来承嘱，并不技术荒疏。盖昔年为纪念弘师涅槃，曾在重庆画佛像千尊，分送信善，每尊一百零八笔，每笔念佛号一声。十余年不作，此技法并不生疏，今日犹能在千尊以外与万里外侨胞结胜缘，诚美事也。以后如有莲友欲得，请随时函知，广结胜缘可也。今日腊月廿七日，乃立春节，即祝

胜健

俗弟 丰子恺 顿首上

〔1959年2月4日，上海〕

四十七

广洽法师座下：

二月廿五示前日收到。《科学佛心与和平》既是纯粹学术性，弟乐为题签。今附奉乞转。并问候史流音居士，前日弟函问，乃因过分小心之故。今日思之，若非纯粹佛学性，法师必不会介绍也。与朱幼兰居士信及佛像，已转去勿念。屡承汇赐隆仪，实不敢当，既已汇出，只得拜领道谢耳。印尼杜其廉君索画，今写奉一帧，《长堤树老阅人多》，弟昔年最爱此图，多年不作，今重写之，与海外友结胜缘，亦颖事也。来信谈及《弘一法师传》，此稿去年春夏间早已写成，但其运命与纪念馆同。（详情法师当可想，恕不陈述。）弟寄与出版社后，不久即去信索回，幸未付印，不然，恐反而得罪于弘师。但他日纪念馆如果能实现，则此书或亦可问世。今日但保存箧中，似古人之“藏之名山，传之后世”耳。弘师生前，对世间名利恭敬，视同浮云。我等宜体谅其精神，不在世间作强求之事，庶不负愆。此意想法师亦必有同感焉。近来国内工农事业，均大进步，祖国前途，极为美好。弟工作较闲，因翻译等非急需之事。能乘此期间与海外友人作画结缘，亦幸事也。上海天气渐暖，春光日见明媚，此景恐是南国所无。法师他日健好时，能来祖国省视一次，最佳。专此草复，即颂

净祺

俗弟 丰子恺 叩

五九年三月三日〔上海〕

四十八

广洽法师座右：

惠示奉到，承又赐小儿女学资人民币二十元，当代收转交，实甚不敢当，特代为道谢。上海正在盛暑，昨日雨后稍凉，乘机画扇面一幅，随函奉上，即祈哂纳留念。新加坡是否终年用扇？弟不能想象也。弘一大师传，曾起稿，后因纪念馆从缓，此传亦未完成。承示交尊处刊行，一则尚未完成，二则深恐未便，故暂不问世。逆料将来必有一日与道友见面也。弟今夏不拟出门，在家休息。余后陈。即颂

时安

俗弟 丰子恺 叩

五九年八月四日〔上海〕

此信将发，又收到七月廿九示，贵友黄大经先生嘱画，稍缓定当写奉。承惠隆酬，实太客气，谨领道谢。又及。

四十九

广洽法师座下：

前日航空挂号寄上信及扇面一个，想蒙收到。今寄上画一帧，请转赠黄大经先生留念。（作画之纸乃友人所赠，据说是宣统元年制的，未知确否，但落笔的确快适，必系旧纸。纸不拘厚薄，越旧越佳也。）

纪念馆基金，弟拟于今年年底决定办法：倘决定暂时不办，则或者印弘师之著述，或者在虎跑增建。尚未决定，正想与诸友商量。法师倘有高见，亦望随时赐示。此事弟办理不妥，以致尊处募集汇出后遭逢搁浅，心中常感不安。故今年年底务须作一解决也，兹函便附告。即颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

五九年八月八日〔上海〕

五十

广洽法师座下：

九月九日示奉到。欣逢六旬清庆，弟画桃六枚，集唐僧句书联一副，随函奉上，用申祝贺之忱，愿法师长住娑婆，为众生接引。闻将返国一行，至为欣盼，届时可图良晤。行期定后，务请早示为幸。小儿新枚今夏考取天津大学，已赴天津就学，小女一吟亦差健，承念至感。此请

法安

俗弟 丰子恺 叩

五九年九月廿二日〔上海〕

承惠茗资人民币贰拾元，收到谢谢。

五十一

广洽法师座下：

承示并惠叻币伍拾元，已收到。屡蒙惠赠，甚不敢当，专此道谢。法师返国时期未定，弟意最好宜在春秋。刻下已入深秋，气候渐冷。明年三四月间，天气趋暖，沪杭均宜游玩也，甚是盼待。

兹启者：前年为纪念馆所集资，弟拟于今年底以前处置，以了一

愿。弟与诸道友商量，皆云最好刊印弘公著书，以广流传。有人提出四种：《晚晴老人讲演录》《弘一大师文钞》《晚晴山房书简》、《弘一大师永怀录》（印其中一种）。弟尚未决定。特先征求尊见，乞赐指示为感。查弟处所存款，共为人民币一千七百一十元，加上利息约一百三十元，共为一千八百四十元余（利息数目未定，届时取出时决定）。当时乐助者芳名，弟账单上并未注明，只在来示中找到一账单，共有八人（共港币四千元。见另纸抄奉）。但不知其中有否遗漏？特请过目。因此名单必须附刊在印刷物后页，不宜有遗漏也。（第二批集款，来示中有转解老和尚、刘崑珠、林瑞鼎、林印法、周木辉、梁妙喜居士等，其款未汇入国内，已由法师退回。）倘无误，请来示告知。

附告者：最近有人游杭（弟有一年余不到杭州矣）。拜谒石塔，云建筑完好，打扫清洁，寺中僧人颇能保护，又闻赴谒者甚多。我等心迹，能不辜负，至可欣慰也。惟纪念馆事迄无进展。大约国内政治繁忙，尚未能及此。据可靠友人等言，将来如果举办[26]，不致再需私人出资。故弟决心将上款处置也。余后陈。即颂

净安

俗弟 丰子恺 叩

五九年十一月七日〔上海〕

五十二

广洽法师清鉴：

敬启者，前奉告欲将前年信善施资刊印弘一大师年谱，已托印刷所估价，但最近据友人等劝告，决定暂时作罢，再存一年，待明年（阴

历）年底再作处置。其理由如下：有款一千七百余元，加利息约一千八九百元，可印年谱数千册。然印成之后，此数千册书除寄尊处一小部分之外，其余无有出路。卖是不能卖的（即使卖，亦极少有人要买），若送人，实在极少数人可送。（与弘公无关者皆不需此书，昔日信佛而今已改信者亦不需此书。若勉强送人，等于废弃。）结果，大多数书堆置在弟家中，毫无意义，毫无作用与效果。友人言：若如此办理：只是弟一人要卸责，硬把南洋信善之施款用完，以免负责保管。弟闻此言，良心有愧，因此停止刊印。法师闻此消息，当可想见运用此款之不易。必不以反复见责也。该友人等之意，一年之内，或许会发生更好机缘，可使此款用得其所。庶几不负南洋信善之美意。弟当在此一年内随时考虑，务求觅得妥善处置办法。作此劝告之友人，乃吴梦非（李叔同先生教美术时之学生）及朱幼兰居士等。所言甚有理也。

光阴荏苒，已过阳历新年，想国外必甚热闹。祖国仍重农历，故阳历新年平淡过去，但工农及各机关工作者均兴奋，大闹“开门红”，今年（阳历）国内建设，必然更有可观也。即请

冬安

弟 子恺 叩

〔1960年〕一月四日〔上海〕

五十三

广洽法师座下：

时序匆匆，转眼又届新春，遥祝道躬康泰。敬启者：近常有侨胞函嘱题签或画封面者，弟每苦未能遵命。盖因不悉内容详情，未能贸然执

笔也，因此只得婉谢。弟与法师交深，料想以后必有人以此烦渎法师，增弟罪愆。故特奉达，倘有此种要求，务请代为婉谢为感。惟写对联，作画幅，不指定题材，不题上款者，则随时可以应命也。专此顺祝

道祺

俗弟 丰子恺 和南

〔1960年〕庚子岁首[27]〔上海〕

五十四

广洽法师座下：

示奉悉。关于唐人写经事，已转告北京叶恭绰老居士。承详示至感。弥陀学校创办六周年兼图书馆成立纪念，发行特刊，弟自当为作封面，并写文章志贺。容稍缓寄奉。特刊上题名如何？未蒙示及。绘封面时，须弟将题字写入，或留空地另请人写？故特叩询。应写“弥陀学校成立六周年纪念特刊”，或“弥陀学校图书馆成立纪念特刊”，请学校当局予以斟酌决定，便中示知，当即命笔。

苏慧纯居士收到前赠叻币贰拾元，嘱笔道谢。并嘱转呈王一亭居士画佛一尊。此画有人疑是假造，但苏居士乃向王求得者，而王画大都简平，且弟未闻有假造者，故特寄奉。还请法眼鉴定之。来示询及需要药物事，弟近正服惠赐之Becadex〔一种多种维生素保健品〕。燕窝洋参尚未动用。故不需要。且过去惠赐太多，今后不可再寄。还望法师自己多服补品，永保健康。草此即请

岁安

俗弟 丰子恺 叩

〔1960年2月2日〕农历正月初六日〔上海〕

吴昌硕画多假造者，王一亭画似未闻有此。

五十五

广洽法师惠鉴：

来示并惠赐子女等叻币四十元，均已妥收。小女一吟肺病已渐见愈。小儿新枚早已痊愈，已入天津大学肄业。今得法师赠资，可增加营养，均甚感谢！

附来剪报，已看过，想见国外对弘公景仰之深。木炭画照相非常清楚，与原作相去不远（原作大约一方尺半）。昔年弘公自己宝藏此画，于出家前数日授弟宝藏。弟加以装潢，悬之缘缘堂（此乃弟在石门湾新造之屋）东壁。不料抗战事起仓卒，弟一家十口，只带铺盖两担，空手逃难，经南昌、萍乡、长沙，方在报上看到缘缘堂被毁，此画亦成灰烬矣！今见惠寄之照相版，非常清楚，与原作相去无几。深为欣慨。今作一题跋附上，请与此照相版并存，以明此画之来历也。

宝云法师（弘伞法师[28]之弟子）今日来信，言彼已调赴中天竺工作，故虎跑方面无法照管。尚有弟前年所买纪念馆用木器一套，现在虎跑寺，彼无法管理云云。弟已去复，言此木器家具（乃《李叔同歌曲集》稿酬所购买，当时准备纪念馆用也），即归寺内借用，不必分别寺与纪念馆。盖纪念馆尚未成立，而且以后何时可以成立，亦甚渺茫也。此亦与南洋信善捐款同样，乃一件未了事，然而容易解决。至于南洋信善捐款，弟决定延至今年底处理，前已有信奉达矣。

弟近来亦渐多病，气管炎等不时发作，脑贫血对写作颇有妨碍。幸子女皆已成长，医药亦尚方便，故无大碍。人生六十以后，必须注意养生，此言今日始确信之。望法师亦善自珍摄，是为至要。即颂

净安

俗弟 丰子恺 叩

六〇年二月十七日〔上海〕

五十六

广洽法师：

示奉到。读后甚深感动，人生如梦，世事无常，此乃佛说名言，千古不易者也。回忆厦门晤面，恍如昨日，而匆匆已十年余矣！弟当时须发半白，今则近于全白矣。幸视力、听力、脚力均佳，饮食亦按时按量，不增不减，故可称老健。近每日工作五六小时（翻译、作文、作画），不觉疲劳。但此亦“无常”耳。承蒙关怀，至深感荷。四月前侨胞寄物免税，诚好机会。但弟于药物毫无需要。（药物除肺病特效药外，无需要；而肺病特效药国内不缺乏，且是公费也。）好意心领，特此申谢。又承汇叻币三十元，受赐太多，甚是惭愧。一并志谢。

近检旧藏，有十余年前（甲申〔1944〕年）在四川时所书弘公旧作词一首，笔力比目下苍劲，尚堪观赏。特附此信中奉赠，请在海外留一纪念耳。

后天即须动身赴北京，参加全国政治协商会[29]，大约半个月返沪。匆匆书此。即颂

净安

俗弟 丰子恺 和南

六〇年三月二十日〔上海〕

忽想起一小事：吸香烟用之打火机所用之“电石”，国内时时缺货，有时买不到。此物想新加坡有之。如有，以后来信时，乞附五六粒见赐（每粒可用二十天）。此物甚小，形似白米粒（如此大小耳），放在信壳内，不觉其厚，与邮政章程无违犯也。

目前弟尚有六七粒，故不急需，以后函便附赐可也。

弟素吸烟，近依旧爱吸，每日约吸二十余支。故常用打火机。所惜国内香烟好者极少，不能常得。有之，亦不甚美味，此可憾耳。弟常谓新中国百事均佳胜，惟香烟不及外国。——又叩。

五十七

广洽法师座下：

前日从北京回上海，接读手示，次日即向邮局领得维他命鱼肝油等四瓶（不出税），包装妥善，全无损坏，药品质料均优良，诚为老年人最适宜之补品。弟已于即日开始服用多种维他命及鱼肝油丸，并以一部分转送家姐，彼亦系归依弘一大师者，今岁七十一，得补药当增加健康也。惠寄数量如此之多，可供弟多年服用。友情之深长，令人感激不已也。

又承赐打火机及电石、香烟，此包裹尚未寄到，想不日可收到。前恳买电石，希望十数粒或数十粒耳。乃蒙赐以千粒，受惠太多矣。弟计

算此电石用完，费五十余年！闻者为之吃惊。然弟认为此事含有深长意义：法师以如此多量之用品寄赠，而弟居然受得如此多量之用品，此事证明我等二人皆当享寿一百二十之上，与广东之虚云法师媲美也。（虚云法师不知现在何处，前年曾在上海见过。）

此次赴京，瞻观一年来十大建筑，十分宏壮，足证祖国事业，一日千里，进步不息。惟开会、应酬，略感劳顿，归家后休息数日，今日方渐复健。先此奉达。电石等收到后当再函谢。顺请

净祺

俗弟 丰子恺 和南

六〇年四月廿二日〔上海〕

五十八

广洽法师座下：

承赐打火机、电石、三五牌香烟，其免税包裹已于昨日领到。打火机刻已藏弟衣袋中，随时应用。此机制造极精，为前所未见，弟平生无其他嗜好，惟每日吸烟若干支耳。今获此珍品，生活兴味平添不少。原有打火机亦舶来品，但粗劣殊甚，用之已多年，势将失效，不意有此精品起而代之也。三五牌十余年不吸矣，今日试吸，觉香味倍佳。（验关时已打开一罐，故遂吸之。不然，当不肯轻易启听也。）电石计一千零八十粒，五十年后用完，定当再写信向法师求续赐可也。友朋中用打火机者，咸不能常得电石（国内亦有发售，但不常有，有之，每人限购二粒或四粒也），弟将以此普遍结缘，名之为“香火缘”可也。

此次受赐太多且佳，所费钱财，犹在其次，可贵者在精神。万里外拳拳诚意，搜索购求，仔细包封付邮，情逾骨肉之亲，此厚意无法图报，惟有永铭肺腑耳。（香烟包裹中有新毛巾二个，亦已珍藏留念。）

有一事奉告：刘质平居士藏弘公书法甚多，皆未经刊印，刘君现在山东济南师范学校任课，弟已去信请其将所有书法（皆在泉州时所书，皆佛经语）拍照片寄上海，倘能成册，弟拟以昔年南洋信善捐赠纪念馆之净财刊印此书法，以广流传，并宣扬诸信善之美意。同人吴梦非、朱幼兰居士等皆赞善，认为此事具有两重意义：一佛法，二书法（宗教、艺术）。法师定当同意。但现尚未得刘君复信，是否成功尚未可卜。闻抗战中及胜利后刘君曾在温州、上海等地开书法展览，售去一部分，不知现剩多少耳。先此奉达，后再续陈，即颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

六〇年五月四日〔上海〕

附近影一小帧，请留念。

五十九

广洽法师慈鉴：

五月十七日发之大札，于廿二日收到。又承惠赐手表、钢笔及毛织物，受赠太多，感激不安。惟有永铭肺腑，修函道谢而已。今日已是六月十四，但包裹未见送到，想是路远费时之故。（上次之包裹，亦比信迟到，但无如此之久。）收到后当再函达。

所赐各物，均弟所需用，而手表更巧。弟原有一门表，乃弘一大师遗物。大师在泉州圆寂前（其时弟在重庆避难），将此表赠与某僧人，后此僧人返杭州，为需费用，将表卖与杭州某比丘尼。弟闻此讯，托人向此比丘尼情商，出重价将表赎回。此后，此纪念物即归弟保管使用，此表乃打簧表，能发叮叮声报时刻，然而太大太重，夏日衣单，不便放衣袋中。但弟因纪念之故，一向爱用之。于实用实有不便也。今蒙赠手表，便利多矣，且两表均与高僧有关，更可宝贵也。

写到此处，忽然邮政局送包裹单来，此亦一胜缘。但包裹单上写明“面洽”，须派人去取，想来无甚问题。此信暂不写，等包裹取到后再续写。（以上十四日写。）

（以下十六日写。）包裹已于昨日取来，（所谓“面洽”，是写一张免税申请书，并无其他手续。）表已戴在手上，钢笔已用过，都极精美且适用。表有日历，且系自动，更为新奇。此后弟左手有表，右手有笔，衣袋中有打火机，仿佛时时与法师见面矣。思有以奉答，而无法寄赠，奈何！不尽。专此，敬颂

净安

弟 子恺 和南

六〇年六月十六日〔上海〕

附讯：表上日历，月大月小及闰二月时，想必需人力控制；又，偶有太快或太慢时，想亦可转动时针，但机关不熟悉，用法不懂，不知该商店有用法说明书否？（不过此事，此间表店想必知道，其实不须远询也。）

六十

广洽法师座下：

昨日奉到手示，同时接邮局包裹通知单，当即领到手表一具，已代收，待下月小儿新枚从天津回来时转交，代为道谢。祖国照顾侨胞，实行免税，使弟一家获得不少福利，且系法师之“反布施”，实甚荣幸。铭志于心，容后图报。

近政府委任弟为上海中国画院院长。已于前月正式就任，当日各报均已披露。同时又受任为对外文化协会副会长（任务是招待外宾）。虽兼数职，但政府照顾老年人，不须每天去办公，但须出席重要会议。故仍可以大多数时日在家写作或休养也。附告。顺颂

净安

俗弟 丰子恺 叩

〔1960〕六十年七月廿五日〔上海〕

六十一

广洽法师座下：

来示欣悉。又承赐寄链霉素针五十支，Rimgon Roche一千粒，日内当可收到。弟肺患至今尚未痊愈，秋冬每每发作。今获此良药，当可促其复健。老友关怀周至，铭感无已。过去奉函，大都率笔乱书，无保存价值，乃蒙编成手卷，实为大幸。前日由邮（非航空）寄上屏一堂（四条），写清朝爱国诗人黄遵宪诗，想在此信到后可以寄达。黄曾为新加

坡领事，此屏可装裱悬挂弥陀学校，藉以鼓励学生爱国。再过数日，当续寄上我国新刊《上海》一大册，内皆新上海照片，弟之照片及作品亦列入其中。此书亦可供弥陀学校师生观览。弟多承惠赐，无可奉报，只此表示微忱耳。以后倘有贵友爱好拙作书画，请随时示知，当乐为写赠，不受报酬，亦藉此聊答盛情耳。至祈勿却为幸。（弟虽兼任诸职，但都不须按日去办公，亦不受薪给，因此仍可经常家居，从事写作、翻译、书画，与昔年相似。所入亦足供衣食，盖医药皆公费也。故有余暇作书画赠人。）小儿新枚已于上周自天津返沪（暑假）。所赐手表，立刻使用。见者无不艳羡。盖国内虽能自制手表，但自动日历手表尚未制出也。彼未归前，由小女一吟代为使用，因恐不用时表不肯走。后来发现，不用时如开发条，依旧能走。此可谓两用，我等真似刘姥姥进大观园，实可笑也。

近来常感两事遗憾：其一：弘公八十冥寿，原拟作“护生画”八十幅（第四集）续刊。今材料已有，而出版困难，只得从缓实行。其二：向济南刘质平兄索借弘公在泉州时所书墨宝（有数百件）照相刊印，亦未能顺利进行。（以上二事，原因甚复杂，恕不详述。）后者现正在设法争取，或可成功，亦未可知。弟尚有一愿：拟在国内组织一“弘一法师遗物保管会”，邀请数十乃至十余人参加（多请可靠之青年人壮年人，以防老年无常），共同收集并保管遗物。如此，则纪念馆虽不成立，遗物不致散失，亦等于纪念馆也。现在努力筹措，散在各私人处之遗物，亦正在调查中。后日有成，当再奉达。顺颂

道祺

俗弟 丰子恺 和南

一九六〇年八月十九日上海

六十二

广洽法师：

示奉悉，题签、作封面等事，在国内亦不胜其烦。海外烦及法师，实甚抱歉，弟自受政府委任画院院长之后，此等事尤多。然生平好结缘，故苟无政治思想问题，皆应命。有的技术不甚高明，但政治思想正确，拥护政府，不反革命，则弟亦应命，以资鼓励。（国内文艺，思想第一，技术第二。此理甚正确。忆昔弘一大师教人“先器识而后文艺”，器识即思想，即道德也。）今另附一信，请保存作为对有问题者挡驾之用。倘系纯粹佛教，纯粹文艺，不涉及政治，不反对祖国者，则弟可以应命，请勿拘泥为幸。又，该信中言“写对联、作画，不指定题材，不题上款者，则可应命”。此语亦系对有问题者言。倘无问题，则弟愿为题上款（例如法师所熟悉之人，老友，则弟乐为题上款，不在此例也）。

承赐链霉素等良药，尚未接到包裹单，想不日必到。预先道谢。今日（八月卅一日）弟由邮寄出《上海》一大册，赠弥陀学校，但非航空，故必迟到。又此书重四千六百公分[30]，邮局人言，不知海关有否问题。但想来必无问题，必可送到。侨胞包裹免税例，何时截止，此间邮局亦不知。想一时不致截止也。但弟受赐太多，不应复请矣。草草，敬祝

净祺

俗弟 丰子恺 和南

六〇年八月卅一日〔上海〕

六十三

广洽法师清鉴：

“护生诗文”八十篇，已决定请朱幼兰居士书写，此君自幼素食，信念甚坚，而书法又工，至为适当也。弘师冥寿之日左右，预计可以寄奉。李荣坤居士前日来访，今日又来访，晤谈甚快。此君虔信三宝，对社会主义之祖国十分热爱，甚为赞佩。彼嘱造观音圣像，今日已请去。彼原定今日巡礼普陀，因目下客轮不开，故改赴杭州，朝灵隐寺也。彼曾到新加坡参谒法师，言法体最近康健，至为欣慰。弟近日心身异常快适，因“护生”第四集藉法师之力而即将实现。预料第五集亦复如是。

弟 丰子恺 顶礼

六〇年九月二十日〔上海〕

六十四

广洽法师清鉴：

九月十四日示今日（廿二日）奉到。承赐雷米丰片及链霉素针，上周早已妥收。承赐小女一吟手表，今日已领到。承赐朱幼兰居士之子显因手表，其信已收到，表下月中定可收到。朱嘱笔先行道谢。赐一吟之表，异常精美，其表链亦甚新颖，诚为难得之珍品。彼立刻佩用，并具函道谢。药品中雷米丰弟与一吟均需用，据医言，此药制造甚精，效力当较大。弟肺病已愈十分之八九，一吟亦渐见愈。今得此药，皆可速痊。链霉素有效期达一九六四年，可珍藏备用。过去蒙赐物品，统计价格甚昂。法师自奉俭约，而以净财移赠我辈享用，而又无法图报，念之甚是惭愧也。附来林校长函，知黄遵宪诗屏已收到，至慰。另邮《上

海》新景一大册，是八月卅日付邮，想收到甚迟，此书重四千六百公分，邮局言海关或有问题。今不退回，想可安抵星洲矣。“护生诗文”决请朱幼兰居士书写，前已函达。此书刊行，请对外言法师主动。（实际上确系如此。弟虽有稿，本定缓刊，法师主张早刊也，故非妄语。）作为弟过去寄画，今满八十，故由法师主动付刊，如此较佳。盖弟在国内负责文教工作，理应先著与社会主义革命及建设有关之书物，不宜先刊“护生”集，并在海外出版也。此意请洽为荷，顺颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

六〇年九月廿三日〔上海〕

刊“护生”之事，使法师增加烦忙，然同时亦增加福德，功德无量！

六十五

广洽法师慈鉴：

“护生画”四集，字画均已完成，当于二三日内航空付邮（一大包），先函奉告。包内计开：字八十幅、画八十幅、封面、扉页、序文草稿各一。序文由弟起草，请法师修改。文中弟叙述此八十幅画乃弟陆续寄与法师代为保存者，用意是要表示画稿原存尊处，故由法师主动刊印，并非弟主动刊印。此意想蒙谅解。此虽方便说谎，但事实上此八十幅确系陆续画成，曾思寄法师保存，而终于未果耳。尚祈指正为幸。

集款付印，劳苦甚多，弟恕不能分劳。对法师表示抱歉，并祝法师功德无量。弟近来常夜梦无数禽兽前来叩谢，亦玄妙也。朱幼兰居士有

中堂及对联书赠法师，即日付邮云。余容续陈，即请

净安

俗弟 丰子恺 和南

〔1960年〕庚子十月十七日〔上海〕

六十六

广洽法师慈鉴：

昨奉一航函，想先收到。“护生画”一大包，已于今日付邮。原定航空挂号，但寄信人见航空邮费太大，擅自改为普通挂号（航空邮费十余元，普通只九角）。为此，势必迟迟送到。恐劳盼待，特函奉告。

弟极盼此书早日出版，故决心不惜邮费，必须航空。但寄信人不解此意，擅自改变办法。此亦天意，无可奈何。但相差恐至多二三十天。（前，八月卅一日普通挂号寄上《上海》一大册——新上海照片，重四千多公分，比“护生画”更大。不知何日收到。“护生画”在途时日，恐将与此书相同。）料不致损失也。草草致

敬礼

弟 丰子恺 和南

六〇年十月十八日夜〔上海〕

六十七

广洽法师座下：

闻道友广懿法师西归，深为悼惜。法师玉体违和，想早复健，务祈珍摄。承惠叻币四十元今日收到，深感盛情。同时又蒙政府随同侨汇款赠送油票六两、糖票六两、鱼票六两、肉票三两，全家十分感谢。（近居民日用副食品皆按人口定量分配，凭每月所发票子去购。倘有侨汇收到，则另有赠票。——按汇款多少而定。弟素食，油票甚得用。鱼肉票则家人享受之。）

《上海》一大册已早收到，甚慰。“护生书画稿”一包，想不久亦可妥收。收到后乞即赐示，以慰下念。今日又寄上（非航空挂号）书一包，内精印乐善集一函、王一亭画册一本，及弟所绘古代故事外文本等共四种，敬赠弥陀学校新建之图书馆。不知该馆何日落成？以后弟当再赠书册。倘需要在祖国购书，弟甚愿代劳，务请开示书单可也。弟之子、女、婿、侄等，皆与出版社有联系，故购书甚便也。

“护生画第四集”如何排印，弟在邮包中已有一纸详述，可按照该纸上所说明付印。用何种纸，则未说明，弟意可印平装、精装两种。平装用普通白报纸印，求其价廉，可以普及。精装用道林纸印，备读者珍藏。总之，此书印法，可依照过去所刊第三集、第二集、第一集（此三种想尊处必有）。惟用纸则分精平两种可也。

再报告一事：“李叔同遗物保管会”尚在筹办中，因刘质平居士所藏书法数百件尚未获得，故延期成立，今正与吴梦非、朱幼兰居士等筹划中，后再奉达。顺颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

六〇年十一月八日〔上海〕

六十八

广洽法师慈鉴：

上午发一信，午刻忽接来示，知“护生画”已收到，至慰至慰。此邮包十月十八日付邮，十一月二日即送到，在途只十四天，实甚迅速，而邮费省了十余元。今与此信同时寄出一邮包（挂号，非航空），想亦可于二星期后收到。上午信中，言此包内共四种书，乃赠与弥陀学校新办图书馆者。但现已减为一种书（《乐善集》），其余三种明日再寄。因邮包二千公分最便宜，超过二千者较贵，故四种书分打两包，作两次寄也。明日寄出后，将另有其他书籍陆续寄赠（此等书皆友人所赠，而弟无用者，并非出钱购赠），以为图书馆小补。

来示云国内包裹是否继续免费？又问弟需要何种药物？弟过去受赠已甚多，今后不再需要。且“护生画”刊印，须法师大力募款（印刷费想甚大），故今后请勿再买物赠弟，应将净财集中于印刷。美意十分感谢。

尚有一点奉告：“护生画”及朱居士书法，制版后可裱成大册页，保存在弥陀学校图书馆[31]。使学生得欣赏原稿。此点想蒙同意。朱居士信已转去。顺祝

法安

俗弟 丰子恺 和南上

六〇年十一月八日下午〔上海〕

再：前函言将来图书馆倘需在祖国购书，弟可代为购寄。此事对弟

却有益处。因国内凡收到侨汇（不论赠款或托买物者）皆有油票糖票等附赠。故倘图书馆汇款来托购，弟可获得此种利益也。但弟不悉是否需购，请万勿勉强，因票非必不可少。

六十九

广洽法师慈鉴：

十一月廿六日示今日奉到。法师爱好王一亭先生作品，弟当代为物色，如有所得，当即邮奉。弥陀学校图书馆乃新筑，须明秋完成，弟等自当在其间预先代为物色藏书。惟祖国新刊书近来无目录，因一书往往出版即售罄，而关于佛法者殊少。惟旧书店往往有善本。今后当随时留意。如或图书馆需要某书，来函示知，亦可。“护生画稿”有此种奇迹，诚为不可思议！嘱写后记，弟自当遵命。稍缓当与宏船法师、广余法师、黄奕欢居士所嘱画一并寄奉。承示图书馆及印“护生”集经费已有着落，至慰。此亦足见星洲信善之踊跃护法，至可欣慰。但主由于法师驻锡当地，精诚感召所致。实深赞叹。承询郑振铎[32]君，此人已于前年赴莫斯科时由于飞机失事而丧生。尸骨不返，殊可哀悼。闻出事乃由于飞机触电，故全机粉碎，掉落荒山中也。叶恭绰先生健在北京。倘需求书画，弟可代办。尚有黄茝臣[33]老居士，乃王一亭先生之友，亦善书画，现居上海，与弟及朱幼兰居士时相过从。倘需书画，亦可代求。再者：杭州马一浮老居士，想法师亦知其名。彼乃弘公之老友，弘公出家，曾受马居士接引。此老深通内典及儒道。年近八十，健在杭州，惜两眼患白内障，不复能写字。（弟当物色彼过去所写者，日后寄奉。）但有著述甚多。弟已托人到杭，请得共廿六册。计开：《避寇集》一册、《蠲戏斋诗》五册、《朱子读书法》一册、《复性书院讲录》六册（此书院乃马公主办，今已停）、《选刊古人语录》十三册。分作四包

由邮寄奉。此种书与佛道儒教有关，又与弘公有关，由弥陀学校图书馆珍藏，至为适当。四包皆非航空，收到当比此信迟缓耳。附言：前承赐上白燕窝，弟于立冬后开始服用。至今尚未服完。往年入冬多病，今年异常健康，显系燕窝及所赐各种维他命之功也，特别道谢。草草即请

净安

俗弟 丰子恺 和南

六〇年十二月五日〔上海〕

七十

广洽法师慈鉴：

十二月一日示今日奉到。艺术作品一册被没收，不知除没收而外，另有麻烦否？殊深悬念。若仅乎没收，则不足惜。弟推想此书非《古代故事》，乃《全国美术展览会作品选集》。因此书乃近年作品，或有与政治相关，以后自当注意可也。最近寄出四包，乃马一浮先生著作，与佛道儒道有关者，想无问题也。王一亭作品正在托人物色，如有所得，当即寄奉。诸道友嘱画，容稍缓写寄。今先寄“护生画”第四集后记一篇，附此信内，尚请指正为祷。上海近日已入寒冬，室外有时结冰。前法师所惠毛织围巾，今已使用。遥想新加坡尚在暑期。诸请注意保摄为幸，余续陈。即颂

净祺

俗弟 丰子恺 叩

六〇年十二月八日〔上海〕

七十一

广洽法师净座：

来示奉到。“护生画”印刷费用已有把握，且用上等纸张，至深欣慰。今日见苏慧纯居士，弟将此消息相告，彼亦欣喜。（第三集乃苏居士刊印，彼现在上海佛教书局服务。）承赐邮资叻币肆拾元，今日收到。实可不须。既蒙汇出，敬领道谢。叶玉甫（恭绰）居士书，已去信代求，收到后当即寄奉。王莒孙（前信写黄莒臣，黄字乃误笔。莒臣是其名，莒孙是号）居士书画，朱幼兰居士已先代求，并已寄出。惟马一浮老居士近两眼患白内障，正在医疗，暂停写字。待医疗后再当请其墨宝可也。先此奉达。又承惠赐补药千粒，及赐小女一吟毛织衫，并惠洋参燕窝，甚不敢当。小女正需此衫，上海不易购得，承赐十分感戴，代为道谢。补药丸法师已服用三年，足证实效，弟收到后定当按日服用，必增健康。燕窝前次所赐尚未服完，又承续惠，甚感。弟服燕窝后，今冬百病不生（往年冬日多病）。医言此物对弟身体相宜，故甚得用也。洋参上海极难办到，当宝藏备用，郑重道谢。再者：小儿华瞻昨日寄出书一包，乃彼所译《格林童话》，共十册，奉赠弥陀学校图书馆惠存。又彼今日于古书店访得《法苑珠林》一部，共三十六册，乃商务所印涵芬楼版，亦奉赠弥陀学校收藏。此书国内完全者甚难得。今幸觅得一部，即以奉献，聊表微忱，上两书皆由彼亲自题字，于日内分三包付邮。特为代达。时序匆匆，阳历新年已届，想海外必甚热闹。国内今年阴历年假延长，弟在外埠诸子女皆拟返上海，当有一番热闹矣。肃此敬请

法祺

俗弟 丰子恺 叩

六一年一月五日〔上海〕

七十二

广洽法师座下：

今寄上佛典共六十三册，分打五包，陆续付邮（因一次寄太触目），奉赠法师浏览及保藏，即乞查收。书目见另纸。此中一部分乃弟于古书店访得，一部分乃苏慧纯居士所赠弟，转赠法师者。

尊处去年耶诞日所发出之包裹二个，恐已遭退回，因闻人言，侨胞包裹免税期已截止，包裹均退还云云。此中药品，可留与法师自用。惟女羊毛线衫，乃法师特为小女一吟购买，今只得心领道谢，还望以此就近另赠适用之信女，一吟同样感荷也。

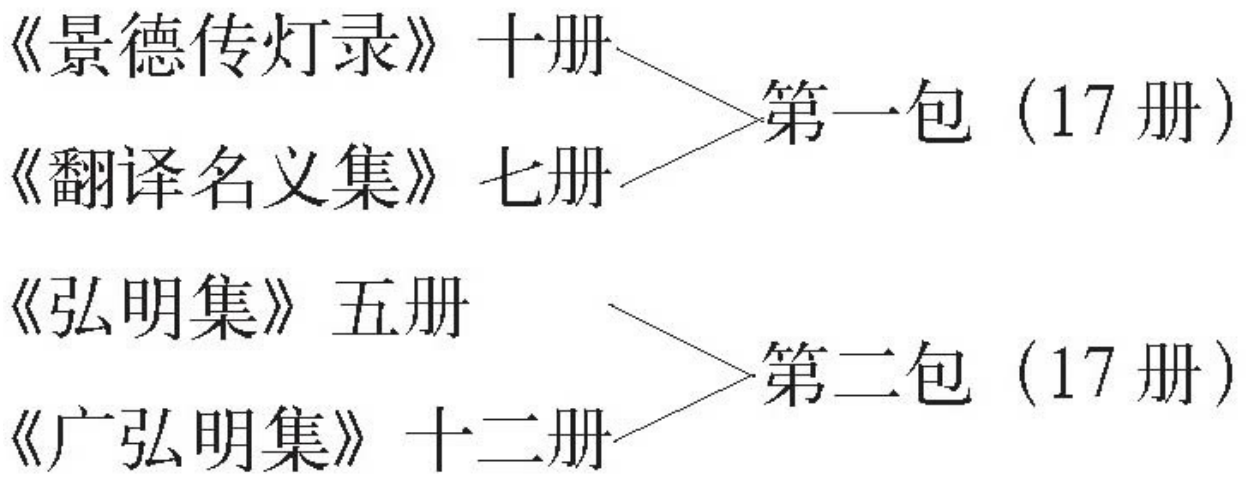
再启者：山东济南刘质平居士所藏弘一大师书法数百件，弟意欲照相刊印（即应用前年星洲诸信善为纪念馆捐赠之款），迄未成功。现得上海文化局协助，已由济南政府当局将刘居士说服，不久彼将携墨宝到沪拍照（文化局派专人前去陪同来沪）。故此事想必可以实现。而弟所保管之捐款，亦可用得其所矣。先行奉告。农历年关在即，上海严寒。但弟今冬托庇无病，并增健康。想星洲地近赤道，尚温暖如春也。至祈珍摄，即颂

净祺

弟 丰子恺 叩

六一年十月[34]二十日〔上海〕

计开：五包，共63册。



七十三

广洽法师座下：

数日前航空寄上叶恭绰居士书法，想先收到，马一浮居士眼疾，闻已好转，开春天暖，即可写字，届时弟当代求书法寄奉。前赐包裹二件，果于今日收到。（前闻免税期截止，乃属谣传。今据海关人员言，并不截止。此二包迟到，乃圣诞节及新年邮递延搁之故。）小女一吟得此高贵之羊毛衫，如获至宝。盖此女喜朴素，不爱华丽，且亦系素食主义者。此衫色彩索净明爽，正合彼之好尚也。另备书道谢。维生素、燕窝、洋参，此间不易购得，此物保我健康，最为可宝。弟之感谢不亚于一吟也。

“护生画四集”用百磅双面粉纸印刷，堂皇美观，胜于第一、二、三集。其收效亦必大于前三集。印刷费近四千叻币，法师独立募集，定多辛劳。弟无能协助，心甚惶愧。

但祝

法体常健，永住娑婆！

俗弟 丰子恺 和南

六一年一月卅日〔上海〕

七十四

广洽法师座下：

一月卅日示今日收到。包裹照旧收到，Becadex已经逐日服用，前已函达志谢，想蒙台洽矣。此药弟问医生友人，据言的确有大效验，老人尤宜。故弟甚宝爱，与家姐（亦弘师弟子，法名梦忍）分而食之。我等得健康住世，皆法师之赐也。来示言有港币陆拾元见惠，实为锦上添花，只得领受道谢。余陆拾元当遵嘱以肆拾转交王茁孙居士，以贰拾转交苏慧纯居士不误。前所发出之书籍包裹，皆非航空，故须迟迟寄到。佛教书籍战后散发香港、星、马，反比国内为多。此点弟未曾料及。承示后，始恍然。无怪上海此种书甚难觅得。除佛教书店保存一部分外，余皆散在各旧书店，且多残缺，成全卷者颇少。盖国内购求此种书籍者不多也。前寄上佛教书店目录一册（不知附在某包内，已忘却）。此中佛典，佛教书店大都具备。以后倘需要某书，而国外买不到者，可示知，向该书店购求之。昨日立春，今日春雨连绵，似将飘雪。国内许多地区两年来蒙受灾荒，希望今年立春前后有瑞雪降临，预兆年丰，则民生幸甚矣。星洲地近赤道，恐此时亦甚温暖，我等不能想象也。顺颂

岁祺

俗弟 丰子恺 和南

〔1961年〕二月六日〔上海〕

七十五

广洽法师座下：

六周纪念及图书馆落成纪念特刊封面，已绘制一图，随函附上，不知合用否？莲花代表佛教，六朵代表六周年，木铎代表教育，帆船代表普度众生，北斗星代表教育方针。用意是否适当，尚请指教。

又，特刊题名，弟姑照来信题写，不知是否正确？（制版时，将题字粘贴在帆上。）如果有改变，而时间局促，即请法师自己题写，两人合作封面，更有意义。弟另作一诗奉贺，亦随函奉上，诗比文章更适于贺喜也。

刘质平居士已携带弘公墨宝四百余件来沪，现正在上海博物馆陈列，弟拟选择其中代表作，用昔年星洲信善八人为纪念馆施舍之净财（存银行至今日，已有本利共人民币约二千元）印成册子，正在筹划中，后再奉达。“护生画”想不久可见书。

顺颂

净祺

弟 丰子恺 和南

六一年三月八日〔上海〕

七十六

广洽法师：

昨日发一信，今日忽接马一浮先生杭州来信，内附书法一件，嘱为转交。今寄上，乞收。马先生给弟之信，一并附上，请与书法一并保存，以证明此乃患白内障后所书，甚为难得也。据马先生门人言：马先生患眼疾后，谢绝一切嘱书。法师所嘱，乃破例允命。因马先生景仰法师道行高洁，与弘一大师一例看待，故乐为结缘也。此诚难得之胜缘，弟甚欣慰！即颂

法安

俗弟 丰子恺 和南

〔1961年〕三月廿三日〔上海〕

附告马先生通信址：杭州苏堤蒋庄。

七十七

广洽法师惠鉴：

示奉到，承昙华苑主汇赐港币贰佰元，实太丰隆，当谨收领道谢。想不日可收到也。《花鸟画集》是大册子，约有此信纸四张之大，内容纯系近人花鸟彩印（无政治问题），不知缘何失落。弟已向邮局追问（是挂号的），局员嘱先付查询费二角余，过若干时给回音。弟意且待回音再说。因恐另购一册付邮，又被没收也。邮局人言，二月八日寄出，迄今近两月，但有时非航空竟需两月，故尚有希望云。

承发心按月以钵资供养马一浮老居士，此好贤敬老之心，至可感佩，已转达马老，想彼不日当有信寄上。又，托马老写小联，即法名“普润”二字，来信写得不甚清楚，不知下一字是否“润”字？以后函

便，请再提示。但想来不错。

清驾本年内不能返国，至憾。但望明年成行，我等久别又可以重叙。

近访得弘一大师出家前所书诸法帖，题曰《李息翁临古法书》。此间爱书画人士，均希望能重印，可作书法范本，又可作为《遗墨》[35]之第二集。惟此书与佛法无关，不宜募款，宜请出版社承印发售，弟正在设法争取。倘能重印，他日当可寄赠，惟近国内纸张紧张，除政治书外，重版者极少，故一时恐难于实现耳。附闻。此请

道安

弟 丰子恺 合十

〔1961年4月7日〕清明后二日〔上海〕

七十八

广洽法师座下：

今得杭州马一浮老居士来信（乃其弟子刘公纯代笔），言法师既欲客气赠物，彼需购西药“阿卜斗”，即多种维生素，云“服之于白内障有效”，又云“如当地价不过昂，请惠寄一两瓶来”。并附该药西名来，附此信内，乞察阅。药请直接寄：杭州苏堤蒋庄马一浮先生。

再：“护生画四集”，索者甚多，前信言请再寄一二十册，今恐不够，请增至三四十册，想必够结缘矣。前长信于四月卅日发，想先此收到矣。今日邮寄扇面五个，画一幅（许寄南居士），非航空，挂号。此信到时，谅尚未送达也。余续陈。即颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

六一年五月六日〔上海〕

七十九

广洽法师座下：

示奉到。前奉告水客将物放置广州，昨日忽得火车站来通知，物一包已寄到上海，弟当即派人去领。不费分文，当即领到。启封琳琅满目，且均弟所需之物。（照来信检点，并无缺少。）财帛犹在其次，此一点诚心，实令弟感激不忘也。当日下午，适丽英[36]来，即将鞋及各食物领去。丽英离此不远，电车直达。但惟星期日有空。昨日适逢星期，亦胜缘也。此女温文驯雅，勤学知礼，与小女一吟甚友善，弟嘱其每星期来此，有需要尽勿客气。彼亦同意。闻上海医学院录取福建人极少，闽南只彼一人，足见其学行优良出众，前程远大也。

承续寄“护生画”三十六册，收到后当即复告。承汇款四十元，前日亦收到。邮资区区，不需此巨款，受之甚愧。今后请勿再惠为要。连士升居士扇面，早于五月十六日寄出，非航空，恐比此信迟到。来信附言厦门李某事，闻此人近在北京，受劳动改造云。弘公以君子之心度人，每被利用。弟与夏丏尊先生昔年常谈及此点，然小人自亡，不妨弘公之为高人也。

马一浮先生昨来信，略云：“昨公纯（刘公纯，乃马之学生）持示手书并广洽师来讯，始知公纯谋印拙书，致劳仁者与广洽师往复商略，深感不安。衰年唯希省事，不欲扰人。矧拙书〔了〕无艺术价值〔，何

足邀人鉴赏，〕故本无流布之意。公纯初未见告，辄欲为我宣传，未免好事之过。非特今时印刷困难，且欲烦广洽师醵资海外，尤非所宜。春蚓秋蛇，岂足比数？何可使人出资为此无益之事？已嘱公纯将此意彻底取消，勿再饶舌。君子爱人以德，即请置而不论可矣。双目近瞽，强自作书奉达〔唯照〕不宣。浮白。五月十九日。”盖前弟函告者，乃其学生刘公纯之私意，马老自己反对此举。如此，刊印之事只得暂时作罢。初，弟对刘君之意亦颇赞同，盖马老书法，在国内首屈一指，而目下纸张紧张，印工烦忙，无刊印之机会，能在海外出版，实万世之功业。法师慨然担当，足见对宗教与艺术之热忱，深为钦佩。惜机缘未合，只得俟诸异日矣。弟以为倘海外侨胞有热烈要求，则弟未尝不能强马老允可，唯法师大裁。

叩安

弟 子恺

〔1961年〕五月廿二日〔上海〕

八十

广洽法师净鉴：

寄下《护生画集》三十六册，已于前日收到，一半分赠朱幼兰居士，余者由弟赠送苏慧纯居士、戎传耀居士，及北京叶恭绰先生、杭州马一浮先生等，见者均赞叹印刷之讲究，可使读者心生欢喜。弟觉其他均尽善尽美，只有一点小缺陷：印制版太大，天地头留出太少，每页填满字画，余地极少，反觉太热闹。以后再印时，可将版缩小，或将纸放大（纸不必太好，用道林已够好，今所用乃铜版纸，太精美矣）。不知尊见以为然否？

奉告者：弘一大师遗墨，已拍照者，有刘质平藏者共二百五十九张，夏丏尊、杨白民所藏者共一百〇六张。昨又访得《药师经》原稿（傅耕莘居士藏），共六十六张，正在拍照。底片皆取回，他日印刷时即以底片制版。唯印刷成大问题，国内宣纸缺（因用者太多），印工忙。现正在物色宣纸，能否买到，尚无把握。将来如果真无办法，只得请海外代印。但昔年纪念馆捐款，原本一千七百〇八元，现本利已达二千元（本利共二千〇六元），照相所需，不过一千元，余款又无法汇出，颇成问题。弟正努力觅纸，争取在国内印刷。后再报告。

前蒙赐食物一大箱，已由水客吴伯勤之弟吴永滔先生代为寄到，指定各物，正好当日下午丽英女士来取去，弟又将素面分赠若干筒与朱居士矣。朱嘱笔道谢。其中奶粉弟最受用，因近来牛奶隔日一送，或三日一送，此物可代牛奶也。余各物与家人共享，无不感谢。上海火车站领取此箱时，不出分文。后吴永滔来信，言九龙关税及广州至上海寄费，共人民币三十八元余，彼已代付。弟当即汇还矣。查其中九龙关税共十五元余，内香烟两听，税十三元余。鞋子二元余。其余均不出税。弟今将此事写告，目的是使尊处知道税关情况，今后可作参考。（香烟税特别大，不知何故。但以前邮寄来者，并不出税，亦奇。）请法师万勿介意，因数目不大，受得者应该负担。请勿责咎该水客为荷。且其弟吴永滔颇负责，代垫款项，设法托一侨胞交火车寄来，其时弟正觅便人不得也。倘托便人，恐所费更大，且非侨胞或不能寄也。余后陈。即颂

道安

弟 丰子恺 和南

一九六一年儿童节后二天〔上海〕

八十一

广洽法师净座：

上海已入黄梅天，晴雨无定。想星洲仍是盛夏，玉体康泰，定符私颂。启者：“护生画”三十六册收到后，外间渐闻消息，索者众多，今又已告罄，而尚有数人向隅。今再函奉商，倘尚有余，乞再寄四包（十二册）如下：

寄上海南京西路一四五一弄十六号苏慧纯居士收　二包。

寄上海陕西南路三十九弄九十三号弟收　二包。

再：弘一大师墨宝，除刘质平居士所藏已摄影二百余件外（底片皆取得，印刷时可用底片制版），近又得夏丏尊、杨白民居士所藏，亦有一百二十九张，又傅耕莘居士藏《药师经》共六十六张，亦均已拍照。近正物色宣纸。倘能买到当即印刷。

照片每件有两张，刘质平居士所藏者，彼取去一张，此间只剩一张。其余此间均有两张。弟编辑时只需一张。今将余多一张另封寄尊处，可供欣赏，计共寄出一包，内照片一百九十五张（信件等一百二十九张，《药师经》六十六张），但非航空，收到当较迟。先此奉达。前函索赐肺病药“雷米丰”不知收到否？并不急用，便中提及耳，颂

法安

弟 丰子恺 叩

六一年六月十三日〔上海〕

八十二

广洽法师净鉴：

前函收到后，即转告马一浮老居士，今得其惠复，随函附上。彼坚不欲刊印墨宝，足见其对世间名利恭敬，视若浮云。其高洁诚可叹佩，弟因回思：前其弟子刘公纯与弟商谈托法师刊印，确系刘个人之私意，未得其老师之同意者。又上次托买维他命，恐亦系刘私人之意，非马老本人所欲，此亦足见弟子对老师敬爱之心，至可赞善也。马老年已八十，且病目，今次亲笔作书，其墨迹至可宝贵，故弟将原函寄奉（上次之函亦寄奉），即请法师保藏留念。至于刊印之事，看来目前只得暂缓。俟他日有缘，再遂夙愿也。

弘一大师墨宝刊印事，纸张已有头绪（托政府帮办），大约可以在国内刊印。不过册数不能多（限于纸张），实现后当再奉达。照片一大包，已于上周寄出，想比此信迟到。

承赐小女一吟肺病药，复惠赐燕窝，甚是感谢（尚未收到，日内必可到，后再奉告）。马先生信上引陶渊明诗句（其意是不欲服补药）“客养千金躯，临化消其宝。”如此达观知命，实为难能。弟等下愚，总希望尽此形寿，百体无病，并享长年，故对补品不能无欲也。今读马老之信，不免惭愧耳。

星洲火灾，法师奔走拯救，此乃最大之护生，必获福报。急公之外，又有弟等以私事相烦，致增劳累，实甚抱歉。至祈珍卫。不尽。即请

法安

俗弟 丰子恺 和南

〔1961年6月23日〕辛丑夏至后二日〔上海〕

八十三

广洽法师慈鉴：

惠示并汇款叻币肆拾元，均先收到。但受之异常歉愧。弟前信将水客送物之详情写告，其目的欲使尊处知悉运送情况而已。不料又蒙将付款寄还。此不啻有意函索，贪婪太甚也！今既蒙汇下，只得暂受，容图报答耳。马老居士前后两信，上周一并寄上，想已收到。所寄马老居士之药，彼前信言早已收到。又承续寄燕窝等补品，弟已去信告彼，想不久必可收到。

弘一大师墨宝刊印事，纸张至今始办到二三千张，只能印二三百本，现正编纂付印。此乃私人刊印者，即运用前年侨胞八人为纪念馆所捐之款刊印者。出版后定当从速寄上。至于政府所刊，至今迄未说起。看来尚须时日，方能实行。年初刘质平居士携作品从山东来沪，因是政府指使，并由公家付旅费。但在沪拍照后，此事即暂搁，不再提及。因此未能预知其何日刊印。大约刘君所藏，绝大部分是出家后所书（在温州时），均系佛经文字，因此被认为非急需出版者，亦未可知。盖国内各种事业皆条理井然，先后缓急，皆有分别，依照计划进行故也。刊印墨宝之事，迁延太久，有劳盼待，弟甚抱歉。但事实如此，弟实无可为力。“护生画”在尊处迅速出版，而此墨宝在弟处迟迟不刊，相形之下，安得不自笑耶？

上海今日大热，室内达摄氏[37]九十三度，尊处长年夏令，不知是否如此炎热，弟甚挂念。弟怕热，九十度以上即易头晕。（此信分两次

写成。）因此对热带人民十分同情也。弟自任画院院长后，社会活动（开会、招待外宾等）较忙，但近日多半不出席。政府对老弱者照顾周到。弟平日出席，亦均有汽车接送，夏令则老人之事都由壮者代理，故并无劳顿之感也。

顺颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

〔1961年〕辛丑七月三日〔上海〕

丽英星期日常来此与一吟等晤谈，暑假欲返福建一行云。附告。

八十四

广洽法师清座：

示奉到。承广余法师惠赠港币百元，亦已收到。前惠肺病特效药雷米丰（千粒），亦于昨日向海关领到。（燕窝未收到，想是另外一包，后必收到。）多赠嘉惠，感谢无已，并乞代为向广余法师道谢。

今春游黄山，曾攀登其最高峰鲫鱼背，今写成一大幅，另邮寄赠法师，以代同游。另一幅黄山文殊院风景，乞代赠广余法师欣赏。此二画非航空，必比此信迟到。

《重治毗尼事义集》，苏居士云上海缺货，已向南京购求。购得后当由弟寄赠，请哂纳之。

“护生画”六包，收到后当再奉达。

马一浮老居士已赴莫干山避暑，弟已去函索取照片，收到后当即寄奉。

《弘一大师遗墨》已由弟与吴梦非居士编成，共二百页，现正在制版。出版后当多寄南洋，赠法师及诸施主。惟恐需在数月之后方可出书，因上海印刷工厂甚忙故也。

清驾年内有返国观光之计，闻之甚为喜慰。国内万象更新，灵隐大佛亦早完工，辉煌庄严，至可瞻仰。一别十余年，倘能在新中国再见，诚为大幸。弟当在沪恭候，并陪往杭州普陀等处巡礼，乃一大快事也。万望实行此愿，不胜盼切。

敬颂

清祺

俗弟 丰子恺 和南

辛丑天贶节[38]〔上海〕

八十五

广洽法师慈鉴：

前函请马一浮老居士题“弘一大师遗墨”书签，今得彼从莫干山寄来复示，签已题就，另附一纸，嘱转告法师，勿再寄补药。今附呈。只因字写得极好，所以寄呈作为书法保留。但必须说明情况：（一）马先生性甚廉俭，其拜门弟子刘公纯居士事师极忠诚。上次函向法师索补药，

乃刘君主动，非马先生本人意欲（不告其师，故马先生以为两次皆法师自动寄赠者）。马先生自己不肯向人索物质报酬。（二）国内自五月廿六起，侨胞寄件免税截止。故法师两次寄马先生补品，皆须出税，据附信共四十余元。其实出此税款，得此补品，乃大大便宜（此间有钞票不易买到），但马先生生活俭约，故信中言不堪负担。弟将马先生信附呈，必须说明此二点，方不致引起疑诧也。

马先生廿一岁丧偶后，并不续娶，孑然一身，专心读书，直到今将八十岁。现家中有一内侄女（亦独身者，已过中年）照料衣食。此外有弟子刘公纯管理对外事务。政府按月供养，生活无忧，惟素性俭约，故信中言不堪负担耳。

惠赐雷米丰、燕窝、鱼肝油丸，皆已妥收。纳税只十余元，甚为便宜，此三物皆不易买到者。且质料皆极好（此间有雷米丰代用品，服之头昏体疲，盖有副作用者）。国内有自制雷米丰，但五万万多工人农民中患病者皆购用，供不应求，故不易买到也。承赐千万感谢！

“护生画”弟已收到四包。苏居士之二包，想系直接寄彼者。《重治毗尼事义集》已托苏居士向南京购求。寄到时弟当即寄上。

上海大热，今日九十五度（华氏），汗流不停，懒得用毛笔写信。此信即用去年法师所赠之金笔书写。顺颂

法安

弟 丰子恺 合十

六一年七月廿五晨〔上海〕

八十六

广洽法师净座：

多日未曾致候，遥想百事安吉，“重治毗尼集”要共六册，已由苏居士向南京代为购得，弟已于八月六日付邮寄上，即请哂纳。此信到时，或许书亦送达也。前函索马一浮老居士照片，马老近在莫干山避暑，须待秋凉下山后方可检寄，先此奉达。弟近整理书箧，发见昔年为弘一大师往生纪念作佛像千尊完成时所书立轴一帧，所书为“古佛颂”，文章与意义并皆深美，此物存弟处无用，将来恐遭损失，亦觉可惜。（此乃画佛千尊完成时所书，乃一大纪念。）故今将上下木轴切去，作印刷品封裹付邮，谨赠弥陀学校保存。抑或物得其所，至祈转赠为荷。上海已渐入秋凉。弟托庇健好。惟今岁全球各地天灾流行，国内亦水旱为灾，深恐岁收又不丰稔，不免杞忧耳。专此奉达。顺颂

法安

俗弟 丰子恺 和南

〔1961年〕辛丑处暑后八月廿六日〔上海〕

八十七

广洽法师座下：

数日前收到港币二百元，至今未见来信，不知何用。弟定于今日晚上火车赴江西省游览，所到南昌、井冈山、赣州、瑞金、南丰、上饶等地，须于中秋前一日返沪。今先写此信奉达。倘有大示，须待弟返沪后再奉复。以前寄上“重治毗尼集”一部、“古佛颂”一帧，想先后收到。马一浮先生照片，须待彼从莫干山返杭后检寄。

弟此次远游，乃政府招待，故一路有地方政府迎送，旅途一定安适。井冈山乃革命纪念地，有许多胜迹，风景亦甚佳。上山有汽车，高一千八百五十公尺。与弟春间所游之黄山高度相等。弟近身体甚好，健步如飞，故游兴甚浓，今年春秋两次出游。回想数年前，精神萎靡，好静不好动，万事兴味索然，与现今相比，竟像两人。推究其故，定是服法师所赐Becadex之故。足见此药确有效验。法师来信云，服此三年，百体无病。今弟亦证验矣。行色匆匆，草草奉达。即颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

〔1961年〕九月七日下午〔上海〕

八十八

广洽法师慈座：

弟赴江西参观革命根据地，三星期，经历南昌、赣州、瑞金、井冈山、抚州、景德镇等地，乘小汽车行五千里，九月廿八日方返沪。途中颇感疲劳，休息数日后已渐复健。拆阅来示，知法师为陈嘉庚[39]老居士作法事，甚为感佩。星洲旱灾，入秋后想已好转，饮水成问题否？念念。国内亦有几处患水灾旱灾。江西患水灾，弟因公路桥梁被毁，故延迟返沪也。

前转奉马老居士信后，知法师必汇赠税款，但弟实不应受得，弟只付税十余元，而收得港币百元，殊不成话。但亦只得领受道谢。马老之百元，已转汇杭州，并说明情由，尚未见复，大约尚在莫干山，未曾返杭州也。后当索得照相寄奉。

来示许续赐药物，弟确有无餍之求：前蒙赐Becadex，服之极有效验，弟过去凡入秋必病，去秋今秋，全无病苦，自知实乃此药之效果。前闻法师连服三年，百体康泰，弟亦思续服，特函求乞，便时仍乞赐寄一瓶。税款弟颇能胜任，况今汇港币百元尚有余款，可作税金之用也。不情之请，只求原鉴。

《弘一大师遗墨》已在印刷局登记，即日可付印，年内必可出版，先此奉达。顺颂

秋祺

俗弟 丰子恺 和南上

六一年十月三日〔上海〕

八十九

广洽法师座下：

今得马老居士寄来照片一帧，附此信中奉上，乞收。信中云：“广洽法师汇还税款，不知所以为答，此款既未便寄还，因赠以拙书《信心铭》一本，于日前径寄新加坡，聊以为不言之表。”云云。

近日上海秋高气爽。弟远游归来，略感疲劳，今早复健。近来佛教徒及侨胞返国观光者甚多，市政府招待十分优厚。法驾何日来上海？弟当奉陪赴杭州、普陀等处巡礼。甚盼飞锡早临。

敬请

法安

俗弟 丰子恺 和南

〔1961年〕辛丑十月十五日〔上海〕

九十

广洽法师净座：

廿日示昨奉到，承赐Becadex丸，至感，收到后当再函告。又承托东宝轮船主康先生带交用物十二件，尤感。收到后当照尊示分送马老居士及丽英女士。赠弟各物，皆目下十分需用之品。法师遥察情况，特地购赠，厚意深感！惟屡受嘉惠，无以为报，不胜歉憾耳。

马老居士所寄僧灿大师法语，将来能影印流通，实为至善。《弘一大师遗墨》已购得纸张，交付印刷局，不久当可出书。此次所用之纸甚佳，因此价亦较昂。现大约估计，全部印好，共费当在人民币二千元以上。查三年前星洲信善之捐款连息共有二千零十四元，看来不够支付。倘不够数目不大，当由弟补捐完成。倘为数较大，则拟另行募款。海外近来为此事募款，不知可能否？可能最好，否则当由弟另行设法也。确数以后再详告。（书末附刊收支账目。）

再者，近访得《李息翁临古法书》一册，书法极佳，诚为精品。此间人士皆希望重印流通。将来海外倘有信善乐愿舍财刊印，诚为至善。然此事须俟胜缘，不可强求。今先写告，乞留意耳。

法驾有返国观光之意，弟等十分欢迎。现入冬甚冷，希望明春飞锡来临。不尽。顺颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

〔1961年〕辛丑十月廿八日〔上海〕

《重治毗……》一部想早收到，倘已收到，不须专复。

九十一

广洽法师座下：

数日前寄奉芜函，谅蒙收察。《弘一大师遗墨》刊印费，今已有较确实之预算报制，见另纸。此次刊印此书，原拟按照三年前星洲信善为杭州纪念馆所施之资，量入为出。岂料上海文艺、宗教界人士皆要求印刷精美，并内容丰富。因此改用最上等纸张，其价较昂（共九百余元）。印刷及装订亦尽力讲究（由上海最高级之三一印刷公司承印）。原定印二百册，今增至三百册。每册原定一百余面，今增至二百面。因此共费约四千余元。除三年前存款及利息外，尚缺二千三四百元（细账见另纸）。超过数目如此之多，实始料所未及。但目下诸事已决定，弟意不再减缩。盖为弘一大师寿世纪念，乃一大事因缘，自当隆重举办，不宜吝惜费用。弟拟自捐一部分，但能力有限，难于完成。故特此奉告，倘海外尚有信善喜舍净财者，望法师鼎力劝募，以玉成此一大胜事，功德无量。书稿已交三一印刷公司制版，不久当可出版，出版后当以大部分寄星洲。

前日弟等偶在功德林素食处聚餐，丽英亦参加。彼言手表通知单早已到，即日备税款去领（税一百二十余元）。东宝轮船尚未到沪，到后当将衣、手袋、饼交丽英，并将桂圆、油等送杭州马老居士，勿念，余后陈，敬颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

〔1961年〕辛丑十一月六日〔上海〕

再：承赐Becadex，今日已接到通知单，当即去领，盛惠不胜感谢！

刊印《弘一大师遗墨》精装三百册

费用预算

三年前收到星洲信善捐款一千七百零八元（人民币）。至今连息共得两千零一十四点四一元。

已付容新照相馆照相费一千零二十一点五元（包括《药师经》在内）。

已付荣宝斋纸张费九百七十五点五九元。

以上收支相抵，尚余十七点三二元。

将付三一印刷公司制版及印刷费约千六百元至千七百元。装订费约四百五十元左右。封面纸约一二十元。收回玻璃版二百个，约一二百元。（以上共约二千三四百元。）

尚缺约二千三四百元，正在续募。

丰子恺 记

一九六一年十一月六日

九十二

广洽法师座下：

款人民币一千四百零九元一角，及信先后收到。法师对《弘一大师遗墨》重视，弟甚钦感。在此不景气时代募集巨款，足证鼎力支援，更见诚挚。现大体已备，而余缺数，定当由弟自己担任，法师切勿续汇，将款留作回国观光行旅之用，至要。弟应量入为出，此次未免太过扩张，以致短缺，处置实有不当也。但求功德圆满，亦无所憾。请释念为荷。

周瑞芳女士嘱画，不日当寄上，承赐叻币三十元，并法师惠二十元，实不敢当，还请代为道谢。其他施资者倘索画，请示知，当广结胜缘。东宝轮尚未有消息，收到惠物后，当即函告，最近《解放日报》刊登访问记及照片，剪附一纸，以代长函，顺颂

道祺

弟 子恺 叩

〔1961年〕十一月廿六日〔上海〕

九十三

广洽法师净座：

东宝轮带来之包，已于昨日领到，分文不费。（惟因无提单，须机关保证，故迟到耳。）包内各物毫无缺损。今日即将衣、饼、手袋交丽

英，并将牛奶粉、麻油、桂圆带送杭州马老居士，勿念。其余诸物，均已由弟及小女收领享用。此等物品，皆弟所需要者，至可宝贵。万里之外，遥寄珍品，情谊之深，感无可言，想法师详悉弟之情况，故能体贴入微。但自愧毫无功德，不堪受此优遇耳。专此申谢。

数日前寄上一函，又另寄（亦航空）画二幅，想已收到。其一幅乞转周瑞芳女居士，另一幅（《老树》）供法师清赏留念。《弘一大师遗墨》已付印。

样张前日已送来，十分满意。春节前当可付邮寄奉二百册。

顺颂

道安

弟 子恺 和南

〔1961年〕十二月六日〔上海〕

九十四

广洽法师惠鉴：

迭上三函，想均收到，前函忘言一事，今特补告：汇下叻币一千七百五十元，捐款人芳名尚未蒙见示，请即便中写寄为荷。（书当在春节前印成，书末附芳名录也。）至于不足之数，当由弟自力玉成，南方请勿再募为佳。再者：小女一吟屡蒙赐与佳品，实甚感谢，今代为致意，铭感在心。丽英之物已取去，附告。

即颂

净安

俗弟 丰子恺 和南

六一年十二月九日〔上海〕

九十五

广洽法师道席：

十二月六日函及叻币壹仟贰佰伍拾元（合人民币玖百捌拾贰元壹角）均先后收到。乐捐者名单，自当与三年前诸施主一并刊出在“遗墨”末页。此次弟铺张过甚，以致费用浩大，本已决定由弟担任所缺余数，今仍蒙在侨胞中募集，并自捐巨款，实觉于心不安。今已成事实，只得将此“遗墨”作为弘公纪念馆看待。（纪念馆希望甚少，倒不如此“遗墨”永垂不朽也。）侨胞玉成此举，实乃不朽之业，至可赞佩也。弟现正筹备寄递书册（二百册）所用包纸，拟用油纸兼水门汀袋，以免路上损污。非卖品出国，邮局不成问题也。承嘱写庐山风景，自当回忆昔年所见，绘就寄奉。明春极盼飞锡惠临，同游胜地。

弟 子恺 和南

六一年十二月十三日〔上海〕

九十六

广洽法师座下：

今寄上庐山天桥图一帧，即请哂收。

《弘一大师遗墨》春节前后，可以出版，届时当即寄出。弟定于三月一日动身赴北京参与全国政治协商会议[40]，大约三月底返上海。此时江南春暖，法师正好准备返国观光，弟当在沪恭候，陪同赴各胜地游览。不胜翘盼。

时序匆匆，春节转瞬即届。顺颂

春釐

弟 丰子恺 和南

〔1962年1月7日〕农历十二月初二日〔上海〕

九十七

广洽法师座下：

来示奉到。前日寄上庐山画一幅，想先此收到。又承托东伟轮带赐诸物品，实不敢当。前者尚未用完也。如此多多赐寄，深恐影响法师自己供养，心甚不安。（赠马老居士及苏慧纯居士者，收到后当照办。）近来，为《弘一大师遗墨》事，弟虽略费劳力，但已收得福利甚多。盖国家奖励侨汇，凡收到侨汇者，必附赠各种购物券，凡食用品、衣料、用具，均可凭券购买（粮、油、香烟、糖等皆有），比普通居民所购者，虽价格略贵，但数量较多，便利不少。前次汇下人民币二千余元，弟收得许多购货券，连亲戚朋友皆沾光不少。今又蒙托轮船带送实物，真乃锦上添花也。轮船到后，当再奉告，先此道谢。

轮船公司经理杨基兴先生嘱画，今写就寄上。（想此君并非乘东伟轮来上海者，故寄尊处就近转交。）

弟近来身体颇好，每日上午写稿五六小时（译日本长篇小说《源氏物语》），不觉疲倦，推想其原因，乃服Becadex之故。此亦法师之惠赐也。弟译此书，须三年完成。共一百多万字。世界各国皆有译本，独中国尚无，故乃一大事业也。不久春节即届。丽英不返乡，当邀其来此守岁过年。顺颂

时祺

弟 丰子恺 和南

〔1962年〕一月十一日〔上海〕

九十八

广洽法师座下：

两示均收到。又承托东伟轮带赐各物，已于昨日领到，计清香油二听、乌麻油一听、白糖十斤、四色糖果一听、布二块、葡萄糖二听、面条四十匣、牙刷一支，查收无误。遵嘱将乌麻油二斤、面条五匣转送马老居士，将葡萄糖一听、面条五匣转送苏慧纯居士，勿念。比来受赐太多，无法道谢，只得不言谢矣。此各物皆极需要，使弟等年节更形丰富多彩也。

广余法师又惠叻币叁拾元，实不敢当，还祈代为道谢。

弘一大师墨宝印好后寄南洋，其包扎费邮资，理当由弟担任，何劳另行赐寄？此又锦上添花者也。

清驾将于五月卫塞节过后返国观光，不胜欢迎。弟三月初（阳历）入京，月底即返上海。当静候惠临。此时江南天气和暖，旅游正宜。目

下已届农历春节，国内今年春节供应丰富，万民同乐，颇有升平气象。福建等地瑞雪甚厚，明年预卜年丰。新加坡侨胞甚多，想亦非常热闹也。顺祝

年祺

俗弟 丰子恺 和南

〔1962年〕一月廿八日〔上海〕

广余法师均此。

九十九

广洽法师座下：

江南春暖，百花渐开，不知南国近日如何，念念。上海有画家朱文侯，长于花鸟走兽，名擅海上，最近身故，弟于其遗作展览会中购得花卉二幅，奉赠法师及广余法师清赏，今日航空另封寄上，想可与此信先后到达。《弘一大师遗墨》不日可以出版。（原约春节前，后延至阳历二月底。）届时当即寄奉。法师初夏返国观光，弟甚盼切。届时倘蒙带赐土物，弟要求两物如下：（一）Becadex一大瓶（千粒）（二）胡椒粉若干。切勿要第三种。胡椒粉一向从外国输入，最近缺乏，而弟饮食中偏好此物，故而索赠也。不情之请，想蒙见谅，顺祝

春釐

俗弟 丰子恺 和南

〔1962年2月20日〕正月十六日〔上海〕

一百

广洽法师座下：

弟于明专车赴北京参与全国大会[41]，在京约住一个月，于清明后十日返上海。《弘一大师遗墨》原定春节出版，岂知一再拖延，至今尚未见书，但现在样本已出，专等装订。故清明前后必可完成。此乃样张之一，弟特附寄，请先睹为快。祖国文化事业发达，印刷厂、装订作，均极拥挤，必须挂号排队。封面纸需裱厚方可用，而裱画店又极忙。此次延搁，乃裱画店不空之故也。弟承办此事，不能早日报命，心甚抱歉。故特说明情况，乞转告施资诸信善，请予原谅为幸。北京旅行期间，关于此事，有小女一吟及钱君匋居士代办也。专颂

净祺

弟 丰子恺 和南

〔1962年3月17日〕壬寅花朝〔上海〕

一百零一

广洽法师座下：

弟于三月十九赴京，至四月二十始返上海，承赐寄物品（面干一、胡椒粉一、油二、饼一、牛奶四、毛菇四、青豆二、花睡衣一、甜豆枝三）已如数收到。其中饼一、牛奶二当转送马先生（马先生年老，此次不到北京开会，当托便人送去）。睡衣当转交丽英。又邮寄Becadex一大瓶亦已收到，多承厚惠，铭感无已，不知如何答谢也。此次京中大会，全国各地代表委员共到三千余人，非常盛大。策划国事，费时甚

久，对祖国今后建设事业，当有良好之影响也。（出席大会比丘及比丘尼共有五六人，西藏亦有佛徒出席。）

上海已入暮春，天气和暖，风景清丽，法师何日命驾返国，至深翘盼。《弘一大师遗墨》，因弟离沪，印刷厂又将工作拖延，尚未出书。今已催促，不日当可寄奉。祖国文化繁荣，出版界非常忙碌，每每延迟出货，实甚抱歉。尚请向诸出资信善说明原由为感。顺颂

净祺

俗弟 丰子恺 和南

六二年四月廿一日〔上海〕

再者：此次到京参与大会，见佛教界代表，有二人索“护生画第四集”，但弟处已送完，无法应嘱。尊处倘有多余，请直接邮寄如下：

（一）北京宣武门外法源寺中国佛学院虞愚[42]居士请寄二册。

（二）沈阳大南街慈恩寺佛教协会逝波（比丘尼）法师请寄二册。

倘已送完，将来再版时寄送可也。

一百零二

广洽法师座下：

上海有朱北海（名朱应鹏）画家，于佛像颇有研究，所绘诸佛菩萨像，皆考据印度原本，一笔不苟。近生活潦倒，鬻画勉强自给。弟近求得佛像一尊，庄严美丽，令人生敬。兹附此信内奉赠供养。为便于寄

递，将纸折叠，装裱后当无折印。

《弘一大师遗墨》，印刷厂已确言五月十五一定印毕。估计六月内可以寄到南洋。延搁太久，弟甚抱歉。实因此间文化刊物太多，印刷局拥挤，每每不能如期出货耳。

轮船带来各物，均极受用，不胜感谢。马一浮老居士物及丽英女士物，均已转送勿念。匆祝

道安

弟 丰子恺 顶礼

六二年五月三日〔上海〕

一百零三

广洽法师座下：

得示惊悉近患咯血之症，深为悬念，一九五四年弟亦曾咯血，入院月余后，服“雷米丰”年余即渐趋好转，至今不曾复发。法师在南国，此药定可购得，不久亦定占勿药。至祈多多保养为要。为此今秋不能返国观光，怅何如之！但明年定可启行，弟无物可寄赠佐药，已甚惭愧，岂可反蒙赐款（叻金百元，日内必可收到），实不该受。既已汇下，亦只得拜领道谢。附函乞便交广余法师为荷。《弘一大师遗墨》已付装订，不久即可打包付邮。顺祈

珍摄

弟 丰子恺 顶礼

六二年五月十八日〔上海〕

一百零四

广洽法师：

示及汇款叻币四十五元，均先后收到。屡承嘉惠，实甚感谢。弟于四月中去北京开会，至五月十二日[43]方返上海。因初次游北京，闭会后又游览多日也。侯君嘱画，今草奉，请转赠。

此致

敬礼

弟 丰子恺 叩

〔1962年〕六月三日〔上海〕

一百零五

广洽法师净座：

前日泉州胡造坤居士来访，出法师介绍片，言吕依莲居士因事留泉州，不能来沪，故嘱其代访，并赠我桂圆等食物。依莲居士热心宏佛，乃弟所素知，甚是赞善。此次缘悭，未能相见为憾。又闻胡居士言，法师前患咯血之症，今已痊愈，深为欣慰。尚请善为珍摄，多多休养为要。弟最近游浙江南部金华等地，饱览风景。贱躯不怕跋涉，比往年健康，料是常服法师所赠维他命丸之故，深为感谢。《弘一大师遗墨》久已付印，前曾将校样一部分寄呈，想蒙收察。今即将出版，但寄到星洲时，恐在二三月之后也。此印刷屡屡延搁，实因上海出版事业烦忙所

致，甚不安心，乞代为向出资诸信善说明为荷。秋凉盼望法驾返国观光，翘企之至。敬颂

道安

俗弟 丰子恺 合十

六二年六月十七日〔上海〕

一百零六

广洽法师左右：

《弘一大师遗墨》至前日始印毕，现正在装订。先将已装订完成者一册，于昨日付邮寄上。（因航空要十余元，太贵，故寄非航空，只需九角余。但当比此信迟到。）请法师先睹为快。其余多册，须待六七日后装订完毕，打包付邮。此书共印三百本，弟拟先寄尊处一百五十本。其余一百五十本留国内，将一部分分送有关之寺院、佛教协会及书法专家。（但必不多送，当保留一部分，待尊处不够时再续寄。）此间邮局定规：寄外国印刷品，每人每月限寄一包（约三四册）。若照办，须年余寄完。弟当托政府向邮局接洽，特许一次全部寄出。定可办到。先此奉达。

尚有一事奉恳，弟近事烦，常感疲劳，医生劝打“奥利通”针，而国内买不到，拟向法师乞赐若干，由邮寄惠，不知便否？受赐太多，犹欲絮索，实甚不情，乞原。即颂

净安

俗弟 丰子恺 和南

六二年六月廿八日〔上海〕

（针药名另附一纸）

一百零七

广洽法师座下：

七月十二日示前日奉到，咯血之症，令弟悬念。今世肺病特效药甚灵，弟八年前咯血，服雷米丰、P.A.S.约三年之久，肺病果然痊愈，至今迄未复发。闻医生言，六十以上之人，肺患无危险性。佛力加庇，定卜寿康，尚请留意珍摄为要。

《弘一大师遗墨》，月前先寄出一册，想已收到。今日又一次寄出一百五十册，分三十包，恐须在八月底到达。即请代为分赠舍财诸信善。迟至今日报命，弟甚抱歉，尚请善为说明。此书共印三百册，除寄尊处一百五十一册外，国内尚存一百四十九册。弟已将四十余册分送国内各佛教协会、居士、弘师老友、大都市图书馆，现尚余约百册，以后非必要，国内不随便赠送。尊处如不够用，请随时来信，当即续寄。至此书印刷，有何缺点，尚请诸信善提示为幸。

承赐寄邮费港币一百元，已收到。上次已蒙寄下（合人民币五十余元），连此港币百元（合人民币四十余元）邮费及包装费不多不少。此款亦由法师捐赠，弟甚惭愧！承赐红色补丸二种，先此道谢。“奥利通”难买，即请作罢。红色补丸效用相同也。弟别无病症，不过脑力薄弱（近来），容易头昏，故思吃补药耳。余后陈。敬叩

净安

弟 丰子恺 和南

〔1962年7月23日〕壬寅大暑〔上海〕

一百零八

广洽法师净座：

二十日示奉到，托购针药，承设法办到，至感厚谊。弟以来函示医师，据云此药热带人不宜多用，温带及寒带人宜用，老年人尤宜，可增长脑力，弟既蒙赐补丸，此针药暂不用，当再请医生诊断后用之。

法师咯血之症，近想必痊愈，念念。“弘师遗墨”一百五十册于前日一次付邮（非航空，挂号），此信到时，料尚未收到，但八月底当可送达。此间保留五十册，尊处需用时，当再续寄。请随时示知可也。

再者：今秋九月乃弘一大师生西二十周年纪念，国内有人提议开纪念会。但诸居士皆工作繁忙，集会困难，恐未能实现耳。且虎跑寺僧人甚少，皆不知弘公为何人者，故地点亦不易选定。弟个人拟画观音圣像一百帧，广赠信善，以纪念弘师生西廿周年，聊尽寸心。此工作今已开始，每日清晨沐手画二帧，至九月初四日，已满一百帧。届时当以大部分寄尊处，托代赠信善也。

专此奉达

道安

弟 丰子恺 和南

〔1962年7月28日〕壬寅阴历六月廿七日〔上海〕

一百零九

广洽法师净座：

多日未曾函候，想贵恙早占勿药，至深下念。七月廿四日由邮寄出《弘一大师遗墨》共三十包，每包五册，皆挂号，至今已二十余日，想此信到时，或可送达，收到后请即赐示，以慰下念。（此间保留五十册，尊处需要时再续寄。）书三十包之邮费，共约九十元，法师两次汇来之款，正好符合此数，弟未破费一文，甚是惭愧。

前周收到赐寄维他命丸一包，弟派人到邮局领取时，据言其中红色补丸，包装不合规格（无价单招牌等），必须退回。因此即由邮局退回尊处。其余Becadex三瓶，则已由弟收得，且已服用。此药上次所赐尚未服完，故红色丸退到时即请自用，勿再寄下，以免烦琐。受赐太多，深感盛意。

上海已入秋季，但秋老虎甚热，朝晚凉快，日中亦达九十度以上，弟托庇入秋无病，每晨绘大士像一二幅，至九月初四弘师忌辰，可满百尊，届时当以大部分寄尊处结缘，藉以纪念弘师。厦门有时火车不通，丽英暑假不返乡，常来此与诸女儿闲玩。现厦门客车已照旧通行，战事不生矣。附闻，敬颂

法安

俗弟 丰子恺 合十

〔1962年〕壬寅阳历八月十六日〔上海〕

一百一十

广洽法师座下：

八月廿一示今收到，书一百五十一册已妥收，甚为欣慰。四年来大愿，今始偿清，又愧又喜也。此书出后，国内受赠者亦均赞叹不已，足见大师墨宝之珍贵矣。惜印数太少，不能普遍结缘。弟决定将此三百册分二百归侨方，除已寄一百五十一册外，余四十九册暂存此间，法师及其他侨胞欲送国内人士时，乞示，当代为寄送。如不送完，余册当再寄尊处。此次来信所嘱寄共九册（大开元寺四册，觉星师一、叶慧观一、王逸杰一、蔡吉堂一、丽英一）。今已从此四十九册中取出，分别付邮勿念。国内存一百册，至今已送出五十余册，嗣后函索者当不乏人。撙节为之，亦足以应付矣。承汇港币仟元，已先收到，此事甚出弟意外，盖弟发心为纪念大师生西二十年而画大士像百帧，其用意与二十年前生西时画佛像千帧相同，聊尽绵力而已。岂敢望诸信善供养？今海外诸莲友如此顾念，以巨财相劳，使弟不胜愧汗。同时又觉末劫时代宏法者如此踊跃，深可庆喜也。今已领受，并将设法多多表示纪念。国内诸旧友散处各地，且均忙于为国服务，故吴梦非居士等有心于九月初四在杭州集会，而召集困难，不能实行，现弟拟于是日约在沪较空闲之旧友数人，专赴虎跑扫墓，以代集会，其用费即由来款中支付，此亦不啻代海外莲友向墓塔致敬也。（大士像欲题款者，乞续示芳名。）曾收到补药Becadex三百粒（税不多，仅四元余），其余补丸，因包装不合国内邮规，已被退还。针药尚未收到，想不日可到。国内关税，药物并不甚重，奢侈品则甚贵（如香烟、燕窝）。弟药物今已充足，不须再买，日后如有需要，自当求乞。美意至深感谢。法师学习游泳，以致旧症复发，今后望多多珍摄。游泳其实亦健身法之一，我国毛主席年已近古稀，亦常习游泳，体力甚健。惟肺弱者恐不宜多习耳。小儿女一吟、新枚，近皆健善。多承锦念，彼等心甚感激。一吟参加“上海编译所”，在家工作，每周只须开会二个半天，故颇自由。新枚在天津大学，两年后

毕业，每年寒假暑假返上海。近日正在舍也。朱幼兰居士信已转去勿念。余后达。敬请

净安

俗弟 丰子恺 合十

〔1962年〕八月廿七日〔上海〕

大士像百帧，国内可赠送者甚少，不过十余帧，其余均可寄海外。附闻。

一百一十一

广洽法师惠照：

八月廿七示奉到。续承汇寄港币千元，亦已收到。弟发此微愿，所受供养太丰，反觉惭赧。今后如再有信善欲得大士像，请劝其勿致供养，或略赠数元表示供养之意即可，使弟可减少惭赧也。诸信善芳名单已收到，画齐后当一并题款付邮。后有需题款者，请续示。（另作一大幅专呈法师，非大士像，乃表示我二人敬仰弘一大师之意，已在构图，尚未完成也。）纪念日（九月初四）前后数日，当一并寄画。初四日适逢国庆节期间，沪杭火车及旅馆等均极挤，弟等拟于初九在杭小集，同去塔前祭扫。届时当将照片寄奉留念。经弟等商议，不用“纪念会”名义，而称为“扫墓”。因人数不多，称为“纪念会”太简慢。称为扫墓，倒反诚恳。因参与者皆大师昔年老友（如马一浮先生等）及学生也。（所有费用，概由供养金中支付，勿使老友等自己破费，则参加者较众。）详情后告。我国政府奖励侨汇，凡收得国外来款者，按数附赠粮票、油票、糖票、肉票、香烟票等。九月份起增加一倍余（例如粮票，本来每

人民币百元赠粮票三十斤，今增为八十斤，且可换油票）。故弟此次受得供养，除钞票外，又得许多物资票。自家用不完，亲戚朋友咸受其惠也。今日白露，上海已入秋天。气清人静，画菩萨像甚是适宜。顺颂

道祺

弟 丰子恺 合十

〔1962年9月8日〕壬寅中秋前五日〔上海〕

一百一十二

广洽法师座下：

十九日示昨奉到，廿四日（阳九月）封寄大士像廿七尊，赠法师大画一幅，因寄信人不知，误投非航空挂号，实甚遗憾！弟原定航空投邮，使此包于阴历九月初四前寄到，今被误投非航空，计须于阴历九月二十左右寄到，实为美中不足也。

心昊法师、吧生黄金陵居士、吉兰王振教居士，所请大士像，以及广余法师对联，日内当续寄航空邮（当比廿七尊及大画先到）。又当另附对联一副奉赠法师。

梅兰芳邮票及杜甫邮票等，附此函内寄上，乞收。如再有新出，后当续寄。

广余法师请大士像，已附在廿四日发之廿七尊中，当在阴九月二十左右收到。

国内请大士像者，至今共只二十余人。有不少人士，不信佛法，但

爱弟画，借口供养来请观音大士像，弟皆察出，婉言拒绝。或另赠他画。故今所请者，皆莲友也。但人数不多耳。

承又汇港币千元，不日当可收到。受供养太多，弟甚惭愧。今决定将最后一笔（港千元）储作帮助老病之用，或以帮助弘一大师生前老友之贫困者。如此，则弟个人受赐之外，又有许多老病贫者获得周济。星洲诸供养人之功德当更大也。

弘一大师文史资料，至今尚无记载。但有弟十余年前所写大师所作诗词一册，名《前尘影事》，今附奉一册（附在航空包内），乞收。余后上，即颂

净安

弟 丰子恺 合十

〔1962年〕阳九月廿七日〔上海〕

一百一十三

广洽法师：

九月廿四日寄上一包（非航空），内圣像廿七尊、大画一幅。廿八日又寄出一包（航空），内对联二副，圣像三尊。想第二包先收到也。今后倘续有欲请圣像者，乞随时示知，但勿再汇供养金为要。第三次汇出港币仟元已于今日收到，乞代道谢。昨日（九月初四）上海佛教信众会举办“弘一大师生西二十周年纪念会”，弟与同学七八人去参加。另有男女居士及僧侣共约七八十人。上午上供，下午普佛。上供由弟主祭，中午由功德林午餐，仪式十分庄严。弟定于后日（九月初七）同上海居

士四五人赴杭，于重阳日约马一浮老居士等去虎跑扫墓，情况后再奉达，兹奉恳二事：

（一）“护生”四集，尚有余否？此间信众会有人托请。如有余，乞再寄四五册。

（二）前托买之补药针，请择便或付邮交香港永乐街一五〇号泉昌公司林国端居士代收转弟。但不知由新加坡寄香港，是否畅通？倘亦需检查退还，则请暂勿寄。由弟另行设法。据海关言，特效药须有证明方可入国内，而申请手续烦难，故暂不申请，由香港转较便也。惟弟现已有代用补药（治脑贫血），故此针药不急需，不妨缓缓择机会取得也。此事烦扰甚多，至歉。

专此奉达，即颂

时祺

俗弟 丰子恺 合十

六二年十月三日〔上海〕

一百一十四

广洽法师：

十月五日示，今（十二）奉到。承寄剪报二则，已保藏。弟亦有香港报一则（恐尊处已有），附奉乞鉴。大士圣像，尚有约半数（四十余尊）留存，俟虔诚莲友随时来请。国内东北（沈阳）已请去五尊，尚有多人比丘尼欲得。西安及广东、香港亦已请去各一二尊，以后恐亦有续求者。若能圆满，普天之下供养圣像，真胜缘也！

来示所提谢松山、黄秉修居士及福缘念佛会，稍缓当与《前尘影事》序文条幅并作一包付航空邮。（前寄二包，第一包忘记航空，以致第二包反先收到，甚憾。以后必航空。）梅博士纪念邮票亦与上件一并付邮。

兹有烦二事：（一）谢黄两居士及福缘会又赠供养金，甚是感谢，但今后所代收供养金，请法师代为保存，暂勿汇来，因弟或别有用处。（二）马一浮居士患白内障，视觉不便，闻日本新出白内障特效药（卡塔灵）甚灵，拟购用之，而香港缺货。因嘱弟托法师派人向新加坡市上探问：有否此药？价格如何？但切勿买寄。因倘有售，尚须在国内海关预先交涉妥当，否则又将被不通知即退回也，此二事费神。

此次赴杭扫墓，马老居士（今年正好八十）因眼病不便上山，故未参加。但弟去访，共摄影留念（稍缓寄奉）。在墓地上全体摄影，稍缓亦当寄上。马老高寿八十，身体甚健，只是眼病耳。余续陈。敬请

净安

俗弟 丰子恺 合十

〔1962年〕壬寅十月十三日〔上海〕

一百一十五

广洽法师净座：

承代购白内障眼药水，今日已向邮局领到（无税）。正好有人赴杭州，已托其带交马一浮老居士，弟看此药说明文，此一瓶只十五c.c.。而马居士所示药方，共须一八〇c.c.，即共须十二瓶。（药方上言，尚

须打针九十六针。今针药买不到，点药或亦有效，总当一试也。）故弟意再烦购取十一瓶，直接寄：

杭州西湖蒋庄马一浮老先生

所需费用，均请于弟所寄存供养款中扣除，因马老居士不肯免费索药，经弟许以有此办法，始同意也，其余款项，请存尊处，以便日后托购物品之用，望勿汇下为荷。费神已极感谢矣。余续陈，即叩

莲祺

俗弟 丰子恺 合十

六二年十一月七日〔上海〕

一百一十六

广洽法师座下：

示奉到。承惠龙泉青玉瓷观音圣像照相一帧，形式甚是古朴，可称优良之佛教美术。流入日本，仍归尊处，亦有胜缘也。徐悲鸿画家所绘圣像，甚是秀美，此系遗作，亦可宝贵也。

妙寿法师请圣像，今附寄一尊，乞转。承其惠赐供养金，甚是感谢，蔡德炎居士亦赠供养金，并乞代为致谢。国内近来供养物品甚是丰富，故弟不须托买物品。前请将供养金暂代保存，乃为欲代马一浮居士买眼药耳，今已承寄点眼药水一瓶，前函又托再买十一瓶直寄杭州，此十二瓶药水之代价，务请扣除。又，寄香港林国端居士之针药，其代价亦请在供养金内扣除，千万勿却，余款则汇来亦可，专此奉托。

再者，马一浮老居士之学生刘公纯君来信：前承汇马老港币百元，附得侨汇购物票，已买用品，深为感谢。今后星洲倘有人欲得马老书法，请留意介绍。随送润笔，可得侨汇购物票，亦有利于养老云云。特为转达，但请不可勉强。此事马老不知，全系其学生一片好心也。

后有请观音圣像者，务请勿送供养金，因受惠过多也。余后陈。顺请

净安

俗弟 丰子恺 合十

六二年十一月十二日〔上海〕

一百一十七

广洽法师道席：

示奉到。承汇款叻币四百二十元，前已如数收到。红色补药亦于前日妥收。寄香港林居士之针药，亦已托便人带到。药费款不扣，又蒙赐赠，实甚不该。今已领收道谢。马老居士点眼药分二次寄，甚好。此药本定由弟赠送，今又破费尊处矣。

马老居士学生刘公纯君所请托之事，弟亦认为欠妥。来信所云，甚是考虑周到，务请绝不勉强为要。好在此非马老本人之意，仅是其弟子之忠诚，故已将此意通知刘君，请勿为念可也。

龙山寺祖堂重建，需写对联，此事请马老捉笔，最为妥善。但有两点疑问，要请再来函详告：来信言“请马老撰并书对二副”，但括弧内又言分一副嘱弟撰写，如此，则请马老撰写者是一副，非二副。请详示。

二堂高□[44]丈，则对联需要几尺长？恐与建筑形式有关，故必须问明，亦请再示。

弟写大字，远不及马老，故两联最好皆请马撰写，但倘法师认为宜多样，必欲弟撰写，则定当奉命，且言定奉赠龙山寺作为贺礼，决不受酬。余后陈。即颂

净祺

俗弟 丰子恺 合十

〔1962年〕壬寅阳历十一月卅日〔上海〕

一百一十八

广洽法师净座：

今得杭州马老弟子刘公纯君来信，附呈请阅。马老撰写对联，要求龙山寺简要历史。此言甚是。否则无从着笔也。请法师略写简史寄弟看后转马老。因弟若撰联，亦需知道简历也。对联长几尺，前信已询及。乞并复为感。

附上新出邮票。倘再需，乞示，当续购寄。顺颂

法安

俗弟 丰子恺 合十

六二年十二月五日〔上海〕

刘公纯信，看后不须寄还。

一百一十九

广洽法师 曼士先生 惠鉴：

赐示奉到。马骏君雅好绘事，欲与弟结师弟缘，实属美意，自当遵命视为海外画友可也。今后请其随时来信笔晤，定当尽赞助之力。昙华苑长联已撰写完成，与此信同时航空付邮，即乞收转。香港岭南出版社擅自刊印拙作全集，弟事前全未闻知，前日有港友购赠一册，（故不需托购。）始知。此乃从旧书翻版，故有许多不甚清楚。此“岭南”不知何人所办，弟已函港友查询，若果盗版，弟亦无可如何也。匆复，顺颂

时祺

弟 丰子恺 叩

〔1963年〕三月廿六日〔上海〕

一百二十〇

广洽法师：

两示皆收到。承又惠港币50元，受之甚愧。前因久未得书，曾托马骏君转一小条问好，想亦收到。

黄友义居士嘱画，今草奉一条幅，即乞转赠为荷。

上海已入清和天气，托庇安好。余后陈。便颂

清祺

弟 丰子恺 合十

〔1963年〕六月十一日〔上海〕

一百二十一

广洽法师座下：

前蒙赐寄港币伍拾元，已早收到。弟赴杭州游览十余日，前日始返也。迟复至歉。深感盛情，专此道谢，贵友光辉、维良、浩生三君索画，昨今已写成墨稿，明日或后日当可寄出。（航空、印刷品类。）收到后乞示复为感。近想玉体康泰，弟亦托庇粗安。此次到杭州，谢绝应酬，日日在山水间徜徉，颇可恢复疲劳。弟在沪人事纷烦，不得休息，故春秋必出游一次也。北京大会须在十一月间开幕。顺颂

清祺

弟 丰子恺 合十

〔1963年〕六月十二日〔上海〕

一百二十二

广洽法师座下：

今得邮局通知，言本年二月廿八日上海寄出之《上海花鸟画册》，查讯无着，按定规赔偿人民币贰元，或再寄时免收邮费（不过一元余）。今采取后者，另购一册，于六月廿一日双挂号寄上。且看能否收到。据马骏来信言，嘱我勿寄书册，只能寄单张画附在信中给他，因书册往往收不到。但过去弟寄上书册数次，均未损失，不知是否现在变相。此第二次寄出之“花鸟画册”倘再损失，（此间邮局言，因地隔重

洋，此间查询无力，故不能保证收到。）只得将来俟便人托带也。

此画册中绝无有关政治之画，皆上海诸家最近佳作，人皆爱看。恐因此被“风雅窃贼”偷去也。一笑。顺颂

净祺

弟 丰子恺 叩

〔1963年〕六月廿一日〔上海〕

一百二十三

广洽法师座下：

赐示奉到，光辉、维良二先生惠寄叻币贰百元，亦如数收到。所惠太厚，使弟受之有愧。便中乞为道谢。端午过后，江南天气渐热，但尚穿夹衣。前日游杭，正值风和日暖之时，西湖上新建设甚多，真可赏心悦目，惜未能同游，不知何时飞锡来临耳。湛翁书《弥陀经》已出版，甚善，承寄十册，收到后当即奉达，并以九册转赠爱书法之信善可也。匆复，敬颂

道祺

弟 丰子恺 合十

〔1963年〕六月廿四日〔上海〕

一百二十四

广洽法师座下：

示奉到，黄友义居士汇赐叻币百元，亦已收到。区区之劳，何可受此隆酬？请代达谢忱为荷。马一浮老先生已于端午节过后赴金华北山避暑，启程前来信云：“广洽师来信欲每月致馈，实非衰朽所敢当，屡辞未止，甚望仁者因便再为婉辞。药物亦更不需。”可知尊处汇款，必按月收到，其家人（一学生刘公纯，亦已六十余岁，另一内侄女汤）疏忽，未曾奉复耳。请释念可也。厦门王逸杰居士曾通信数次，并有文稿寄来嘱弟校阅，文甚好，已为介绍向出版社投稿。但目前厉行增产节约，出版社刊印书籍亦有节制。故目前能否出版，尚未可知耳。日后倘有所嘱，定当尽绵力相助，勿念。

六月廿一日寄出《上海花鸟画册》一大册，七月六日寄出费新我（苏州名画家）画“弘一大师肖像”一幅，（此画曾在南京展出，后由弟请得，画法甚佳，敬以转赠。）皆非航空挂号印刷品，且看何日可以收达尊处，顺闻，即颂

净祺

弟 丰子恺 合十

六三年七月八日〔上海〕

一百二十五

广洽法师座下：

七月十九示于廿六收到。“花鸟集”二册同日收到，甚慰。（第一册二月八日发，第二册六月廿一发。）已向邮局退还赔款勿念。费新我画像题记，今写奉乞收。此像七月六日发（非航空），在途如此快速，出人意外。承汇港币伍拾元收到，谢谢。纪念邮票国内甚多。今购若干种

附此信内，乞收。如再要，乞示，当随时寄奉。

弟正服前赐之红色补丸，近来百体健泰，不需药物。寄来之药名保存，他日需时当函告。现请勿寄。近实行减烟，本来每天吸三十支，今减为五支。痰全无，此其大效。以后当坚持此戒也。匆祝

道安

弟 丰子恺 合十

〔1963年〕七月卅日〔上海〕

一百二十六

广洽法师座下：

陈君惠赠笔资，并蒙法师惠款，连隐名氏共叻币贰佰贰拾元，已收到。屡承惠款，谢不胜谢，今后不再言谢矣。苏州画家费新我所绘弘一大师像，照片很清楚，可供养案头。今已将一叶寄苏州费君，一叶转赠朱幼兰居士，余一叶保藏。

隐名氏发心助人，用心甚善。叻币百元，合人民币七十七元余。弟补足为八十元，将分赠四人，每人二十元人民币。想蒙同意。但其人选尚未决定。容考虑后再告。因送人若不适当，反而引起麻烦，故须考虑也。新邮票四张请收。顺颂

净祺

弟 丰子恺 合十

〔1963年〕九月二十日〔上海〕

弟过去常作此事，但能力有限，每苦负担。隐名氏此举，无异代弟出资也。又及。

一百二十七

广洽法师座下：

久未函候，想必胜吉。弟游镇江、扬州，遍览金、焦、北固诸胜景，昨日始返上海。今见邮局新出黄山风景邮票，精小可喜，每张下方有细字注明风景地名，可用显微镜[45]观之，附上共十九张（黄山一套十六张，余三张），请哂收。再过一个月（十一月二十左右），弟将赴北京参与全国人代大会[46]，会期约二旬也。草草，遥祝

净祺

弟 丰子恺 合十

〔1963年〕十月廿二日〔上海〕

一百二十八

广洽法师座下：

前示并港币伍拾元，均收到，美意至深感谢。影印马先生书《弥陀经》，诚为善举。弟已遵命写序，附上请正。纪念刊亦已改书。将来刊出，尚望赐寄各一册也。

弟近游镇江扬州，归沪后忽患气管炎，入医院疗养数日，今已痊愈

出院数日矣。有友来言：弘一大师断食十七日（在虎跑寺内），每日有笔记。此笔记流落人间，近为沪上一居士发见，出人民币四十元购得。弟曾记昔年在堵申甫先生家见过一次，不知后来为何流落人间。此稿有否保存或刊印之必要，弟正在考虑。倘有必要，可向该居士商购或商借也。附闻。

顺颂

道安

弟 丰子恺 合十

〔1963年〕十一月三日〔上海〕

再：《弥陀经》序文，似不宜制版，宜用排字。因本文是书法，序文不可喧宾夺主。况弟之书法冠马老之首，非佛头着粪乎？

一百二十九

广洽法师座下：

弟前日由北京返沪，在京参与大会共二十四日，其间曾有小女一吟代为致书（内附黄山邮票一套），想蒙收到。弟返沪后得马骏来信，惊悉黄曼士先生病逝，不胜悼惜，弟与黄先生虽是神交，但由法师介绍，深悉其为正信善士，其逝世实乃佛教界与教育界之一大损失也。在坡想必多作法事，祈早生佛土。又，马骏言，黄先生遗命嘱弟为四居士作画（符树仁、黄龙英、郑育庭、韩奇光）并嘱画成寄法师代收转。今弟已遵嘱写成，另邮（航空挂号，内附黄山邮票一套）寄上，乞收转。内又附佛像、观音像各一，乃朱北海居士所绘，此朱居士生活清寒。前无名

氏所托赠之叻币百元，弟取二十元（人民币）赠之，并请作佛像观音像，即今所寄呈者，请转赠信善供养可也。无名氏之款，合人民币七十七元余，由弟补二元余，成八十元正，已送出六十元：朱北海二十元，黄学箕（弘一大师学生）三十元、黄涵秋[47]（弘一大师识者）十元。尚余二十元，且待适当机会续送。最近汇来叻币七十元收到，“断食日记”乃朱某所购得，今已托人向其商请转让，尚无复音，容后续告。此次北京大会，马一浮老居士（今年八十一）亦前往参与，由其内侄女汤女士陪同。弟因患气管炎，亦由小女一吟陪同。在北京同一饭店，时得见面。尊处刊印《弥陀经》事，弟已告知马老，彼甚赞善。弟在京病又小发，今已痊愈，承念至感。专颂

净祺

弟 丰子恺 合十

〔1963年12月8日〕癸卯大雪〔上海〕

一百三十〇

广洽法师惠鉴：

前呈一函（外画六幅）想早收到。今得友人复，言收藏“断食日记”之朱孔阳居士（按朱孔阳同姓名者有二人，此人乃文教界人，非政界人）久无回音，不知是不肯价让，抑另有原因，只得暂待。汇来之叻币七十元暂保存在此，后再处置。近又出新邮票，今购得若干，附此信内，即请查收欣赏。前周初从北京返沪时，收到汇款叻币四十元，后得赐小女一吟信，方知是惠赐养病之用，深为感激。专此道谢。弟已将此款购人参（近来国内物资供应丰富，应有尽有，价亦不昂），将于冬至后服用。弟年来身体并无大疾，唯冬季气管炎甚苦，此次（十一月初）

发作，尤为严重，名曰“气管痉挛”，乃气管堵塞不通，呼吸断绝。发作有十五分钟之久，几乎气绝。幸救急车立刻开到，带来医生及输氧气器具等，得不闷死。住医院数日，十一月十三即赴北京参与大会，小女一吟陪行，在京又小小发作一次，由小女代笔致书，即此时也。但现已备办急救药品及喷雾气〔器〕，今后即使再发，不致有如前之危机矣。忆昔年弘一大师亦有类乎此之病，故喜居南方温暖地区如温州、厦门、泉州等。盖气管炎都由受寒而发生也。多承锦念，故以详告，弟亦有南迁之愿，惜人事栗六，事实上不能实行也。即颂

年祺

弟 丰子恺 合十

六三年十二月二十日〔上海〕

一百三十一

广洽法师慈座：

示奉到。又承寄汇叻币卅元，亦于今日收到。（春节外汇，特别优待，所发购物券增加，故特别感谢也。）此叻币百元，既蒙惠赐，今冬当以此购参茸服用，不负雅意。专此致谢。

“断食日记”，朱居士不愿出让，弟亦不强请，但思一借，摄得照片，保存底片，则将来即使原本不知去向，尚有照片可考也。容徐图之。

莫理光居士之令郎炜炜所作色彩画，今日收到。此七岁幼儿，能作此画，确有美术天才。倘能注意教育，将来定有造就。弟当遵命择数张

加以题字，以资勉励。容稍缓另封航空寄上。

马骏君今日亦有信来，言曼士居士所转嘱之画四幅，当由彼向尊处取去分送云云。彼来信中询及润笔若干，弟已付复，言过去法师所介绍者，均请随送。故曼士居士所介绍者，亦请随送，当不计较也。承寄赐羊毛领套，甚感盛意。弟与小女一吟同声致谢，惟近来国外寄来物品，常被退回（因国内供应丰富，应有尽有，故有时被邮局退回）。不知此领套能否收到耳。容后再告。马骏君亦有食物等寄来，已两次被退回。今来信云又寄第三次，不知能收到否也。春节在迩，上海严寒，想南国犹夏令也。顺颂

净祺

弟 丰子恺 合十

六四年一月十三日〔上海〕

一百三十二

广洽法师净鉴：

承赐羊毛围巾二件，今日收到。小女一吟同声道谢。弟每年秋冬必患气管炎，故天气一冷，必用小围巾裹颈，以免受风。今得此物，运用便利，且极和暖，比原有围巾保险得多。故包裹一到，弟即刻使用，今后可保气管炎不再复发矣。前承赐款，已以一部购买人参，早已服用。明年健康必然佳胜，皆法师之所赐也。

弟用此围巾后，常发生一疑问：新加坡地处热带，四时皆夏，市上不应有此物供应。今所赐者，不知何处得来。恐系特赴远地购来者？若

然，则此物更可贵也。

马骏君两次寄包裹来，两次皆遭退回。而尊处所寄，迅速收到，亦甚不可解。想马君两次所寄皆食物，而国内近来食物供应丰富，应有尽有，故遭退回耳。

前寄下之款叻币百元，弟以一部分购参外，保存一部分，将为“断食日记”拍照，现已托人向保存者告借，借到后当交摄影，永远保存。

腊月已过，国内春节气象渐浓。今年市上一切供应丰富，春节定然热闹。想侨胞在海外，亦必欢度春节也。余容后陈，顺颂

道安

俗弟 丰子恺 合十

〔1964年1月24日〕农历十二月初十日〔上海〕

一百三十三

广洽法师惠鉴：

示奉到。承汇港币百元，早经收到。承赐五十元已领受，特此志谢。三十元（人民币十二元八角一分）已转交朱北海居士，收据附奉，乞转洪居士为荷。余二十元已代为赠送黄涵秋居士，乃昔年弘一大师所识，曾留学日本之美术家也。

今日腊月廿六日，国内春节气象浓盛，市场供应亦极丰富。居民正在欢度春节。想海外侨胞亦多欢笑也。即颂

年祺

弟 丰子恺 合十

〔1964年2月9日〕甲辰元旦前四日〔上海〕

一百三十四

广洽法师禅座：

承赐寄马湛翁书《弥陀经》十册，已于今日收到，且喜邮递之迅速也。此书印刷装潢，均极雅观，真乃宗教、文艺界之珍品，弟已将三册分赠信善，余者待机流通。

启者：近常有人来索“护生画”第四集，而弟早已送完，想尊处亦存书不多矣。弟不请续惠，但有一建议：另制缩小锌版一套，用道林纸或白报纸刊印小本，即如昔年所印“护生画”一、二、三集一样大小，作为普及本。如此，印刷成本较省，流通数量可以较多，且可与前三册大小一致，形成一套。

虽曰成本较省，恐亦需款甚巨，请勿强求。俟他日有善知识发心舍财时，乘机为之可也。

上海已入夏令，室中已开电扇，遥想星洲，是否终年如此也？草复，顺颂

净祺

弟 丰子恺 和南

〔1964年7月3日〕甲辰小暑前四日〔上海〕

一百三十五

广洽法师慈鉴：

示奉到。承寄“护生”四集，想日后可收到。“遗墨”此间尚存三十册。今将十册分四包寄上（因邮局限量，故分数次寄出，收到时先后不齐）。非航空，收到当较迟。此间尚存二十册，亦不轻易送人，故尊处如续需时，可续寄。前日北京李麟玉老先生（弘一大师之堂弟，现在大学当教授）忽来信索此书，已寄去二册，弟以前疏忽，忘记寄予此人也。

承寄牛奶粉及叻币二十元，其实不必。盖奶粉国内现已有供应，而邮费区区，应当由弟偿付。今既寄出，只得道谢。

今接马骏君来信，始知旬日前星洲地方闹事，死伤甚多，蓎蔔院附近亦波及，幸法师未出门，不曾受惊云云。想今已平息，不胜挂念。前日得泉州“弘一法师纪念馆”来信，嘱写“弘一法师故居”匾额，弟已写就并加跋寄去。泉州能由政府支援办此纪念馆，甚慰，甚慰。顺颂

秋祺

弟 丰子恺 合十

〔1964年〕八月十二日〔上海〕

一百三十六

广洽法师座下：

大示奉到。“护生”四集十册，奶粉二罐，亦已收到。“护生”已分五册与朱幼兰保藏，俟有虔诚之素食者赠之，因此大型版不易多得也。“遗墨”十册，早已分四包付邮，非航空，想收到较迟耳。

有檀樾愿出净财刊印“护生”画，甚善甚善！来信所商若干问题，弟考虑后，并与朱幼兰商量后，奉复如下：

（一）此次弟要求重印，原是专为第四。因第四只有大本，无普及本，流通范围狭小，且世间常有人向弟提及：希望出普及本。因此上次函请。今倘经费过多，则同时印第一、第二、第三、第四，形式相同之普及本（十六开或三十二开均可）尤佳。总之视经费多少。若经费不多，则仅印第四，以后再说亦可，同时印四种尤佳。

（二）第一、第三之原稿，现在苏慧纯居士处。第二之原稿在朱南田居士处。朱是此间酱园业之工人，善吟诗，爱字画。前年在旧货摊上偶然发见“护生”二集原稿（字画皆全），已裱成册，索价甚高。朱君家贫，卖去长沙发椅一只，始能购得。足见其热心。去年曾携原稿来与弟看，苏居士亦来看，共庆四册“护生”原稿全部在世，皆大欢喜。弟曾私下打算：最好将一、二、三都买得，送尊处，与第四一同保存在弥陀学校，但不曾出口。因一则朱甚宝爱，不知肯让否，二则苏居士是否肯让，亦不可知。来信有欲得之意，则不妨开口征求意见。此乃宏法之物，非私人财产可比，求其集中稳妥，勿东分西散，以便永久保存，正是好道之心，非谋利也。倘尊处意欲收集，弟当为交涉。

但此次倘重印，弟意不一定要照原稿，用昔年开明出版之十六开本，重新照相制版，亦颇清爽。（开明版十六开本，尊处有否？如无，弟当寄上。）若仅印第四，则原稿在尊处，可依原稿照相缩小制版也。

（三）第五集，照理须在弘一大师九十冥寿时出版。但人世无常，弟倘辜负此愿而离去娑婆，则成一大憾事。因此催我提早画第五、第六（圆满功德）者，不乏其人。弟私心亦极想如此。只因人事烦杂，难告奋勇。今大示提及，弟为之警醒，情愿拨冗提早作第五集。旧画全无，九十幅皆须新作。第四集取古人故事，向各书搜集，曾费不少年月。今此第五集不再用故事，拟取古人名言及自己感想。但亦须博览书籍，悉心思考。九十幅为数较大，预料总须一年半载完成。（弟今后决心谢绝一部分工作，以便速成此事。但能否如愿亦很难说。）

来示言另计划出版第五，当与此次重印第四或重印第一、二、三、四分为两事。第五须在明年付印。经费倘多，留一部分与第五亦好。否则明年印第五时再看机缘耳。厦门书法家虞愚（现任北京佛学院事）亦曾劝我提早画第五，并发愿由彼书写，此人书法甚有功夫，人品亦好，弟已允之。

（四）印刷宜在香港，上海多有不便。关于版本大小、装订等，弟意可向旧刊第一、二、三看齐，不须弟亲自督促，想亦无妨。以上复告，请斟酌之。校刊已出版，赠我一册，至感。想不日可收到。顺颂

护法宏愿成遂！

护生功德无量！

弟 丰子恺 合十

〔1964年9月1日〕甲辰中元后十日〔上海〕

补告：朱南田言，第二原稿原由嘉兴范古农居士之亲戚某保藏，后其人死，子孙作废纸卖与旧书摊，幸为彼所得。可见私人保藏之不可

靠。弟回思画第二后，即逃难（抗战），此原稿在上海，不知缘何流入嘉兴。

一百三十七

广洽法师座下：

数日前奉一复，想先收到。“护生画”第五集提早制作，弟已下决心，预定一年半载之内完成，今已准备辞谢数种工作，以便速成此集。现正采办参考书籍等。定当提早完成。请告关心“护生”诸信善可也。

今弟欲发起一事：弘一大师出家后，距今三十四年前（民国十九年——一九三〇年），夏丏尊先生曾为其在开明书店出版《李息翁临古法书》。其中皆临摹古碑之书法，精深优美，为中国书法界独步。书只四十九页，加马一浮先生题签及夏先生跋。此书早已绝版，近有友在旧书摊访得一册，以赠弟，希望再印。弟极赞善，已将书整理（原稿抗战中毁于炮火，但印稿甚清楚，亦可重新制版），共计（连扉页）五十页，比“遗墨”（共百〇三页）小一半。弟拟名之曰《弘一大师遗墨续集》，设法出版。因分量不多，故所费不大，若在上海，印三百册，一千余元即可。但上海印刷界甚忙，限制甚严。故弟意只得在国外出版。今闻新加坡有檀樾舍资刊“护生画”，可否请其拨一部分经费刊印此集？请法师计虑之。万一不便，则将来再等机会出版亦可。迟早总希望其出版，庶不辜负大师之辛劳，且在佛教上亦善巧方便之说法也。请徐图之。今将整理好之稿，与此信同时付邮寄上，但非航空，须迟到。印时完全依照此稿，大小色样等一概照样，故手续简单，不致发生问题也。专此敬颂

净祺

俗弟 丰子恺 合十

六四年九月五日〔上海〕

一百三十八

广洽法师：

示奉到。玉照比十五年前在厦门相见时丰盛，想见佛力加庇，老而益健，至慰。定当以此“慈航”为背景，作画奉呈。请稍缓报命。马翁诗亦欣赏，甚佳。又承汇叻币二十元，受之不当，谨道谢。

“护生”原稿事，进行顺利，朱南田居士及苏慧纯居士皆一口同意。苏居士并已交来，朱居士日内即交来。弟日内当付邮寄上。但苏居士处缺少第一集画。交来者只有第一集字（弘师）、第三集画及字（叶恭绰）。因第一集画当年曾重绘，其稿由开明书店保存，抗战时与开明房屋同归于尽。此乃一缺陷。但弟能弥补此缺陷：决定于最近一个月左右，将第一集画重画一遍。如此，一、二、三、四集字画俱全，可永久保存在可靠之处矣。惟近日上海正开人民代表大会，会期十余日，弟必须出席，故此画不能太早完成。故须今后一个月左右也。（预计如此，但弟意外之事甚多，往往临时大忙，故难确言。但大约不会延迟太久。）

因有上述情形，故日内先寄出第一集字、第二集字及画、第三集字及画。（打一包，或分为二包，未定，非航空。）一个月后再寄第一集画，用航空，则法师收到时先后相差无几。收齐之后，即可付印。

又，朱居士曾卖沙发买“护生画”第二集原稿，其人在酱园当职员，生活平平。来信言赠以代价，甚好。弟问他买时价若干，他客气，坚不肯说，只说“不要”。弟意须送还他。数目若干，弟亦难定，请尊酌可

也。苏居士言“本欲移交妥善人保管，岂可受费？”但弟知此君近来生活不甚充裕，子女负担重，收入有限，身体又多病。若能汇赠若干，谢他多年来保管之劳，亦佳。亦请法师尊酌可也。朱君通信址为“上海南市豆市街九十二号冯万通酿造厂”。苏君为“上海南京西路一四五一弄十六号”。请直接汇寄为便。

弟待大会结束后，当即以全力重画第一集五十幅。完成寄出后，当即提前作第五集画九十幅，诗文九十篇（较费时，总须半年以上）。现已辞谢一部分工作，以便专心对付此事。全赖法师主持重印一、二、三、四集，又赖有檀樾舍资玉成，使弟能告此奋勇，亦胜缘也。余后再述。顺颂

净祺

弟 丰子恺 合十

〔1964年〕甲辰九月二十（中秋）〔上海〕

一百三十九

广洽法师净鉴：

示及港币仟元同时收到。此数目太多，恐受者于心不安（港币六百，合人民币二百四十余元，分赠二人，数亦太多）。盖朱居士只卖去长沙发一只买得此稿，所费不过人民币三四十元，今得厚酬，心岂安乎？弟当遵命代为分送，数目待考虑后决定。（后当续奉二居士收条。）至于赐弟之款，则更不能安心收受。法师自奉俭约，而将信善供养之资转赠他人，此乃弘一大师遗风，深可敬佩！为“护生”而不惜资财，此福报不可限量也。专此道谢，并代朱、苏二居士道谢。

二埋法师建议刊印弘一大师遗稿四种，法师已集资付印，此乃一大善事。《资事记扶桑集释》，弟曾记得大师当年有此著述，常以未闻付梓为憾。今得问世，实甚可喜，日本僧人闻之，当更庆幸，他日出版后可多送扶桑，二埋师曾于祖国解放初年（约十四五年前）来沪过访，云是从弘公学律者，弟只见一次，后无消息，今方知其在香港也。不知为何改名妙因？七八年前叶恭绰居士曾来信探询其下落，弟不能复也。

“护生”初集画稿，正准备重绘，十月间当可寄呈。前两包收到后，乞示复以免下念。此初集画稿抗战中曾损失，弟在广西重绘，今又重绘，乃第三次矣。凡事“三变为定”。今后当决不再损失矣。顺颂

道安

弟 丰子恺 合十

六四年十月六日〔上海〕

一百四十

广洽法师清鉴：

前函想达丈室。惠赠朱苏二居士之款，经弟考虑，结果平分秋色，送各人港币叁佰元。二居士皆坚不肯受，经弟力劝，方始收领。朱居士另有信直接道谢。苏居士嘱弟附奉一信，乞收。苏居士家庭负担重，而犹常资助清贫之佛徒，至可佩也。苏居士奉赠“护生画”旧版本共九册，另封非航空付邮。

十五周年国庆典礼异常隆盛，全世界各国来观礼者三千余人，招待甚忙，至今始渐清闲。弟在上海寓中，乡村亲友来观礼者十余人，亦至

今始散去，可谓极盛一时也。第一集“护生画”，已开始重写，完成后当即寄奉。前寄“护生”原稿，收到后请示复，以免下念。

玉照以轮船为背景，亦寓“慈航普度”之意。惟此画布局不易，弟正在考虑中。此轮船设备不甚美观，且少轮船特色。故弟拟赴外滩参观轮船，择其设备较入画者取作背景。容稍缓画成寄奉。顺颂

法祺

弟 丰子恺 合十

〔1964年〕十月十四日〔上海〕

一百四十一

广洽法师座下：

“护生画”初集画五十幅，已重绘完毕，今另封（航空印刷品挂号）寄上，大约可与此信同时到达。包内尚有封面一、扉页五，及初集马一浮先生序，请点收，即可付印矣。

今附上弟关于重印一、二、三、四集之建议一纸，请交主持重印者参考。

第一集字、第二第三集字画，前分两包寄上（非航空），想已收到。乞来示以免下念。弟近尽量谢绝他事，专志于此事。第五集已开始觅材作诗矣，希望其提前出版也。顺颂

道祺

弟 子恺 合十

〔1964年〕十月廿一日〔上海〕

一百四十二

广洽法师座下：

示奉到。知“护生”初集字，二、三集字画原稿已妥收，甚慰。初集画五十幅及封面扉页，已于昨日航空付邮，想比此信先到。苏居士、朱居士均有信寄呈，想已达忏室矣。

“遗墨”续集已付印，甚善。其款叻币一千三百余元，想是信善所施，抑或法师自捐，皆胜缘也。此集注重在书法，国内欣赏者较多，希望能寄下五十至一百册，以便分赠书法家及佛徒。（法师欲寄国内友人者，可示址，当由弟代寄。）此亦“善巧方便”之说法也。洋贡川甚好，色甚洁白。此种纸不宜书画，但宜于印刷也。

陈慧剑[48]居士作弘师传记，弟未闻此人此事。弟只知漳州刘绵松[49]居士曾编弘师全集，但亦尚未出版。此陈居士倘欲在国内付印，恐甚困难。因现正大力宣传社会主义教育，印刷厂忙于新出版物，未便接受。“护生画”及“遗墨”托尊处印刷，盖亦为此也。

我国第一原子弹爆发成功，此后世界和平大有保障，此亦一大“护生”功德，至可欣慰也。顺颂

道祺

弟 丰子恺 合十

〔1964年〕十月廿三晨〔上海〕

弥陀学校纪念册二本，已于昨日妥收。印刷精美可喜。其一册已转交朱幼兰居士。

一百四十三

广洽法师净鉴：

弟下乡视察，昨日归来，始展读来示。三圣像及观音像是朱北海居士所绘，乃苏居士嘱弟代寄赠者，请收受供养可也。苏居士言，朱居士尚有普门品观音像五十尊，即将完成。完成后亦将寄尊处保存云。后当再告。

“遗墨续集”一百册由香港直寄与弟，甚善。国内书法家较多，此续集乃书法界珍品，可以广赠友好也。“护生”一、二、三、四于明春付梓，甚善。但求出版，不须急急也。

扫墓费用港币百元，亦已收到。合人民币四十余元。此间风习，冬至扫墓较少，清明甚多。故弟已将十元寄杭州，托旧同学（弘一大师学生）黄鸣祥代为邀集旧侣，备蔬果香烛前往扫冬至墓。余三十余元弟暂保存，待明春清明邀沪友同往扫墓，作为车费可也。不知尊意以为如何，想必蒙赞许也。

承寄弥陀学校十周年纪念照片多帧，谢谢。相隔万里，看照片仿佛亲身参加庆典也。

马骏于前日来沪，常到舍下谈话，藉悉南国及尊处近况，甚慰。此漫画家能力甚富，为人亦温厚恭谨，乃青壮年中不可多得之人。与弟相

见仅二三次，已同老友一般亲切，至可喜也。彼尚有十余日逗留云。顺颂

法安

弟 丰子恺 合十

〔1964年〕十二月八日〔上海〕

小女一吟，参加“上海编译所”，每星期开会二次，每次一下午，其余时间均在家工作。其工作为翻译俄文、日文。其肺病已入钙化期，可保健康矣。

小儿新枚，于今夏在天津大学毕业，派赴上海近郊嘉定镇科技大学教英文[50]，每星期六返家。（其校距上海市区，汽车一小时。）生活亦甚安定。

一吟志在学问，至今未婚。新枚年尚幼，已有未婚妻，尚未结婚。现今婚姻自主，为父母者不须操心，故弟无向平之愿也。

多承远念，至深感谢，略述奉告如上。[51]

一百四十四

广洽法师惠鉴：

昨苏居士（慧纯）来言：前托弟寄赠之佛像二幅，乃朱北海居士所绘。朱居士乃佛像画专家，年六十九，而生活困顿。因此前年此间有二十余人各出十余元供养，请他画“普门品三十二应、十四无畏、四不思议”共五十幅，又写经文说明五十幅。经七年完成。现在他想把这五十

幅观音像及五十幅经文赠送与人，并希望因此获得少量之报酬，以维持生活。但国内无人收受。因此托弟向法师叩询。如果要看，当将画字百幅寄上，看后再作决定。——以上是苏居士之意。弟观此五十幅像确甚精妙，且依据印度佛像规律，十分正确。而朱居士所希望的报酬亦不奢，随便送些润笔即可。倘法师认为可以一看，弟当嘱苏居士寄上，看后再定要否。如果法师无意收受或无人可介绍收受，则请来信劝其暂时不必寄上。并由弟在上次所汇扫墓费人民币四十二元七角（港币百元）中取出二十元，交苏居士转赠朱居士，作为上次所赠两佛像之报酬，亦可慰其心。因扫墓用不到四十多元，除已寄十元与杭州黄鸣祥居士作冬至扫墓用外，再除此二十元，余十余元可供明年清明扫墓之用也。请酌夺付复为盼。

弟本当于明后日赴北京参与全国大会。因近患支气管炎及脑贫血，故已请假，今年不赴北京了。现正在家休养。想不久可愈。因苏居士诚恳，故抱病写此信，乞恕草率。顺颂

法祺

弟 丰子恺 合十

〔1964年〕十二月十五日晨〔上海〕

马骏君尚在此，天天来闲谈，慰我寂寥。此青年颇聪明诚实，好学生也。彼不日动身返星洲云。

一百四十五

广洽法师座下：

示奉到。前信发出后，苏居士又来言，朱北海居士所作“普门品三十二应、十四无畏、四不思议”五十幅，并非意欲求售得资，而是希望刊行流通，叩询尊处有无机会耳。如此，则此事法师不必代觅受主，但看日后有否胜缘可也。弟与朱居士不稔熟，今后当请苏居士直接通问，倘苏居士无信寄上，则听其自然可耳。

汇来港币六十元，遵嘱以二十元赠苏，其余四十元（合人民币十六七元）当请苏转赠朱，作为前次寄赠二像之润笔，弟决不分得。故上次所汇扫墓费，除冬至用十元（人民币）外，依旧保存（约人民币三十余元），作为明春清明祭扫费，届时请勿再汇为荷。

贱恙已痊愈，承念甚感，画学生马骏已于旬前离沪返新加坡，弟托其带奉吉林人参二枝，聊供冬补，想已送到，即请哂纳。

杭州西湖拆除妓女苏小小等坟墓，湖山更增清净，实为善举。曼殊大师墓则迁至山中，依旧保存。弘一大师墓及其师父了悟老和尚墓，依旧保存在虎跑，并无损害，恐尊处流传谣言，故特奉告。顺颂

道祺

弟 丰子恺 合十

六五年一月七日〔上海〕

一百四十六

广洽法师座下：

奉到奶粉二罐，又港币叁拾元，敬领道谢。今日为腊月廿六日，上海学校均已放假，欢度春节，喜气洋溢，想海外侨胞，咸同斯庆也。

朱北海居士港币四十元已领去。（附上收据。）彼亲自来访，言所绘“普门品三十二应、十四无畏、四不思议”共五十幅，并说明经文五十幅，并不希望价售，（彼言作画时已得居士二十余人供养，每人十二元，故不再希望酬劳。）乃希望刊印流通，然刊行需款较巨，故不敢强求。但以此消息奉告，一切须看后缘。故法师不必特为物色施主，但知有此画，听其自然可也。（苏居士亦不会寄信尊处。）

朱居士对佛像积数十年之经验，确系我国现代独一无二之佛像专家，垂老之年，能有此作品留存于世，亦佛教界好音。至于何年可以刊印流通，则不可知也。

马骏于十二月廿四离沪，但至今无有消息，恐系在途中耽搁，尚未归星洲也。顺祝

年禧

弟 丰子恺 叩

〔1965年1月28日〕乙巳[52]农历十二月廿六日〔上海〕

一百四十七

广洽法师座下：

香港商务印书馆寄下“遗墨续集”壹佰册，已于昨日如数收到，并已函复该馆。想尊处亦已有书寄到矣。此集印刷装订，均依照弟计划，至可满意。惟纸乃洋纸，较为沉重，似与线装不称，但坚牢利于保存，亦优点也。可喜可喜。已分别寄赠应赠之人，广结佛缘及艺缘，使读者因佛法而爱书法，又因书法而崇佛法，其功德不可思议，皆法师贤劳之成

果也。敬表赞颂之意。

“初集”此间只剩十余册，但应赠者均已赠迄，故此十余册可保存，以备意外之需，不再轻易送人矣。

春节匆匆过毕，明日已是元宵，国内提倡节约，春节省却种种繁文缛节，却甚安乐。而歌舞演剧，亦甚热闹，不知海外是否仍存旧俗也。马骏于去年耶诞节离沪，至今将近两月，绝无音信，不知已抵返星洲否耳。想不久当有消息也。附闻，顺颂

春祺

弟 丰子恺 合十

〔1965年2月15日〕农历正月十四日〔上海〕

一百四十八

广洽法师座下：

承代购印尼文学习用书，分四包寄下，不日当可收到。后再复告。看书目，皆有用之书。他日小儿女学习成功，皆法师之赐也。书价未能汇寄，乃蒙赐赠，实甚惭愧。小儿女当铭感在心，他日图报厚惠也。

三月十六日航空挂号寄上竺摩法师嘱书对联、立幅及圆明寺额，想可收到。三月廿六日又非航空挂号寄上日本人《扇面画集》四册，乃在旧书店觅得（现已绝版），印刷颇精，可供闲时欣赏。敬以奉赠，宏法之暇，偶尔展阅，亦可赏心娱目。芹献即请笑纳。

马骏离沪三个多月，迄无消息。弟嘱其带上吉林参少许奉赠，前已

奉告，岂知只是空言，实出意外。昨已去信探问，想必终有着落也。且看。

扫墓费港币五十元（合人民币二十二元余）早收到。今年去杭扫墓者，为苏慧纯居士、戎传耀居士、黄鸣祥居士等，已将此款及上次余款人民币二十二元分送诸人。弟自己拟于清明过后去杭，补行拜扫。再有告者："护生画"第五集（九十图），已得诗词六十余首，尚缺二十余首。年内必可完成字画。顺颂

净祺

弟 丰子恺 合十

〔1965年〕三月廿七日〔上海〕

一百四十九

广洽上人净鉴：

三月廿四示前日奉到，"护生画集"续印事，如此安排甚好。能募得此巨资，实甚不易。上人宏法之功德真无量也。所述梦境，实非偶然，精诚感动万方故也。弟昔年作"护生画"时，亦常梦见千禽百兽欢喜鼓舞，有时梦中景象助成画幅，其理微妙难言。承寄香港居士读"护生画"原稿文，写得甚好，当与朱南田居士观之。"护生画"第五集九十幅，已得题词六十余首，尚缺二十余首，若无意外忙碌，上半年或可完成，盖觅题词难，作画易也。查今年弘一大师八十七岁，则此集之作，不算太早。完成之后，弟拟续觅第六集百幅材料，务求此愿圆满偿足，将功德回向众生也。

印尼文马来文书四包尚未收到，收到后当即奉告。前日小儿女等于旧书店觅得日本《扇面画集》四册，已绝版者，已于三月廿六日挂号（非航空）寄奉，供宏法之暇欣赏之用，至祈哂纳。区区之物，非敢言报也。

扫墓事前信已奉告。清明由苏慧纯、戎传耀（藏经会职员，曾助李圆净居士刊印“护生”初集者）、黄鸣祥（虎跑石塔监造者，乃弘师学生，弟之同学）等前往祭扫，此外尚有佛教徒数人。寄下之款港币五十元，及上次余款人民币二十余元，均已分送诸人作旅费矣。弟自己拟于清明过后赴杭，补行祭扫。

承询港报所载弟译文学巨著，非民间故事，乃日本古典小说，名曰《源氏物语》，共有一百万余字数，已从事四年，尚须一二年完成。（近为“护生画”，久已停笔。）此乃日本经典著作，全世界各国皆有译本。内容所记，乃一千年前日本宫廷生活状况，彼时日本佛教隆盛，故书中谈佛法之处甚多，但主要是男女恋爱问题，略似中国之《红楼梦》也。

贵友稚农先生嘱画，今即写奉，附此函内。乞转致为荷。

马骏于三月十九始送高丽参，难怪受霉。彼不知缘何在途三个月之久，尚未有信来。弟欲献芹，岂知物已霉烂，只送一句空话，实甚惭愧也。顺颂

清祺

弟 丰子恺 合十

〔1965年〕三月卅一日〔上海〕

一百五十

广洽法师净鉴：

示奉到。（承惠叻币百元，太隆重了，只得领谢，想不日可收到。）刘杰民先生嘱画，今草奉黄山百丈泉图一幅（弟前年曾游其地，乃写实也），即乞转致可也。前旬日寄上德宽先生嘱二画，想已收到。

承示“护生画”第五集已与印刷家订定价格，甚好。阳历年内，弟务必完成此集。今尚有二十余首诗词要作，作满九十首后，即动手作画，作完画后，即寄北京托虞愚居士（厦门书法家兼教授，现在北京中国佛学院任职，前年曾与弟约，愿写第五集字）书写。写毕即可寄奉也。

朱北海居士因屡受法师资助，无以为报，今为法师绘肖像一帧（根据弥陀学校纪念册中照片），嘱弟寄奉，弟已加题字，附此信内寄奉，乞哂纳之。此君善绘菩萨像，又善绘人像。尊照形容肖似，笔法亦古雅可喜，故弟乐为题字也。朱君言，高朋清友中，见此像者，倘欲求画，尽请将照片寄来，彼甚愿为效劳也。余后陈，顺颂

清祺

弟 丰子恺 合十

〔1965年〕四月十二日〔上海〕

一百五十一

广洽法师净座：

来示并汇款二支（杰民居士叻币百元，稚农德宽居士人民币百元）

均已收到。区区拙作，乃蒙诸居士惠赠巨款，实深惭愧。今已收领，望代为道谢。朱北海居士蒙赠港币四十元，今日已交苏慧纯居士转去，彼当另有谢书。小儿女一吟新枚得法师所惠印尼文书籍，近日进步甚速，皆因书册良好易于入门之故。有辞典，即可久用，目下不需再购书籍，承念至深感谢。

江南春光明媚，弟定于明晨赴杭州扫弘一大师墓（全家三人同行），并游览访问，约住旬日返沪。承汇款项，无异助我旅游之费，亦妙缘也。

“护生”第五集已订约以防印费涨价，甚善。弟当屏除一切杂事，专心为此，求其早日完成。该画集本文画九十幅，字九十幅外，只有序文一页，别无其他文字，请台洽可也。顺颂

德祺

弟 丰子恺 合十

六五年四月廿八日〔上海〕

一百五十二

广洽法师禅座：

示奉到。弟于前日从杭州转绍兴，由绍兴返沪。出门共十三四日，春光明媚，游兴甚佳，到杭次日即偕旧同学共六人，去虎跑拜扫弘一大师墓塔。墓上一切建设皆无恙，盖有园林管理处照顾周到也。又访马一浮老居士，今年八十有三，身体甚健，每日睡眠十三小时。惟眼患白内障，不能作书，不久可施手术，当可复明。虎跑山上诸墓皆他迁，独留

弘一大师一墓，已成胜迹矣。

达明老和尚嘱书“圆明”冠首长联，及立幅画，自当遵嘱，稍缓写奉。承赐汇叻币贰百元，笔润太隆重，受之有愧也。款想不日可到，请代为致谢。

蔡普净居士所记述之事实，颇可供我题材，当为修改文字，编入九十幅中。此九十幅现已得诗歌七十六首，再得十四首（除蔡居士两题，只少十二题），即完成，可开始作画矣。倘能顺利进行，夏秋间即可全部脱稿。比来常蒙尊处汇寄款项，使弟生活充裕，可谢绝其他工作而专心于此。故其速成当归功于法师也。

拜扫墓塔时，于塔旁采得冬青一叶，今加以题字，附此信内寄上。法师对此冬青叶，如对大师墓塔，无异于亲来虎跑祭扫也。顺颂

净祺

弟 丰子恺 合十

六五年五月十一日〔上海〕

马老居士嘱笔，感谢屡次惠赠。朱北海居士款已送去，其谢柬附上。

一百五十三

广洽法师座下：

示奉到，“护生集”合同副本已看过，尊处不需，暂代保存，有用时当寄上。

第五集诗文已于上周完成九十篇，寄北京虞愚居士书写，待其写毕，弟当逐篇作画，估计夏秋间定可完成。惟上海夏季苦热，且事冗，不宜作画，拟携赴莫干山避暑地闭户为之，尚未定也。

序文已写好，甚简单，不识当否？法师倘另写一篇尤佳，是否请考虑之。

阅合同，此事需款甚巨，鼎力玉成，功德无量，即祝

长健

弟 丰子恺 合十

〔1965年〕六月八日〔上海〕

一百五十四

广洽法师净鉴：

六月八日示奉到。又蒙赐款（港币百元），亦已收到。如此惠爱，令人歉愧，领谢领谢。

第五集序言前已寄上，今蒙提及原稿集中之事[53]，此事实属奇迹，大可宣扬。弟意由法师写一“后记”详述此事，较为妥当。今拟一草稿附上，请法师修改补充。（原稿是否藏在蓍蔔院，弟不确悉，倘是别处，请即改正。）忆第四集乃由法师写序，由弟写后记者，今次互易，亦甚妥当。来示云朱居士文，弟意不必附载，尊见如何？

附下文画样张，印刷甚好。弟意亦主张四周有线圈者美观，且排印时画可以正确，不致歪斜。（以前第一集初版时，无线圈，手民不知画

如何是正，往往排成歪斜。因此第二集加线圈也。）

第五集文稿早已寄虞居士。待其写好寄回，弟当即携往莫干山绘画。力求其从速完成，勿念。匆上，即颂

夏祺

弟 丰子恺 合十

〔1965年〕六月十六日晨〔上海〕

一百五十五

广洽法师净鉴：

示及汇款港币百元，今已收到。弟正欲于明后日动身赴杭转莫干山。来款壮我行囊，如有天意。惟屡次承汇，受之有愧，今已照领，望勿再惠。此“护生画”功德，当回向法师，永保安康。

虞愚居士尚未写完，但不日想可完工。弟有副稿，故作画可以单独进行。

序言嘱手写，甚好，可与第四集相同。代法师写之后记，弟当初也想：最好五集中每集都刊登。但念印刷费已订约，恐超出不便，故未曾提议。今法师有此意，弟甚赞善。能于每集后面均附此文，使读者知原稿齐集之奇迹，功德甚大也。朱居士文可以不刊，因后记中已叙及大概也。

今年上海奇热，近日已达九十三度。弟上山住若干日未定，总之，画完九十幅即下山。大约需一个月余也，立秋前定可完成寄上。草复，

顺颂

法胜

弟 丰子恺 合十

〔1965年〕七月二日〔上海〕

弟在莫干山时，有信可仍寄上海寓中（小女在家代为妥收），因此间转信甚便，上海发出，次日即到山上。

一百五十六

广洽法师座下：

得上海家中来信，知又承汇款叻币佰元，已收领。屡次惠赠，受之其愧，奈何！弟入山已旬日余，作画工作顺利。因气候凉爽，经常只七十度（华氏）左右。而招待所住室甚佳，非常清静。膳食亦佳，素菜颇精美。膳费每人每日人民币一元五角（约合叻币贰元），亦不甚贵。惟山中避暑者，新朋旧友甚多（马一浮老先生亦在此），故应酬亦较费时，不能全日作画，大约上午可以安心作画，下午即有客人访问，或同游山水。故原定一个月画完，恐须延期。总之秋季中一定可以全部完成。

杭州航空机，因台风之故，班次减少，故此信托人带上海付邮。九十幅完成之日，当再函告。尊处如有来信，仍寄上海为妥，小女一吟在家代收。顺颂

夏祺

弟 丰子恺 于莫干山招待所

〔1965年7月〕

一百五十七

广洽法师净座：

正欲致书，忽接来函。秋间飞锡返国观光，不胜欢迎。弟于昨日下山返沪。“护生”五集画九十幅，原来预料白露完成，今已提早竣工，并于昨日（八月廿五日）付邮寄奉。计画九十幅，目次一纸。惟非航空，乃普通挂号。并非惜邮费，实因近来海关出口检查加严，而对航空邮件尤注目。弟曾被留难，以故付普通挂号。到达日期，当比航空迟约十日。倘顺利进行，则此信到后约旬日即可收到。万一有问题，弟当请机关证明，改用航空挂号付邮。总之，法师定可收到此稿，然后启程返国观光。

此次之九十幅，字画皆描长方框，并注定页码次序，故付印较易，就此制版即可。只须在首尾加排序文目次及后记。收到之后，功德可云圆满。

数年前法师有返国观光之意，而终未实行。此次务望如愿。相别十六七年矣，能在沪再晤，幸何如之！承又汇港币伍拾元，谨受领道谢。余面陈。敬颂

道安

俗弟 丰子恺 合十

〔1965年〕八月廿六下午〔上海〕

一百五十八

广洽法师座下：

“护生画”第五集原稿一包，内画九十张，字九十张，目次一张，于八月廿五日付邮（非航空，挂号），至今已二星期，并未留难，想已顺利上道。此信到时，或许可以收到。收到后务请立刻复示，以免悬念。弟付邮后常不放心。时时悬念，恐其失误，故又作此书。但念过去数年来误邮绝无，则又觉放心矣。

上海已入秋凉，弟因暑中事烦，秋后反而略感不适，已在附近医院疗养。但并无大病，只为避烦琐而入院也。国庆前必然出院。

飞锡何日起程返国？最好在国庆（十月一日）前到北京或上海，可以瞻观庆祝游行盛况。盼切盼切。余续陈。敬请

法安

弟 丰子恺 合十

〔1965年〕九月七日下午〔上海〕

一百五十九

广洽法师座下：

八日信，今（十四日）收到。知“护生画”已妥收，至为欣慰，晚上多喝了一杯绍兴酒。因弟此次特别挂念此稿，深恐二三年来之心血付之洪乔，竟致眠食不安。今闻妥收，且已付梓，大为安心。私念冥冥之中自有佛力呵护，深可庆也。法师募足印刷款项，实甚不易，此鼎力之功

不可磨灭。又将供养费分送我，使我心甚不安。星币百元，想不日可收到。只得照领道谢。

返国观光，已申请出境手续，不知此信到时已动身否？弟全无需要，请勿买物。因近来国内供应丰富，应有尽有，不须求之外邦也。法师屡次惠我款项，等于送我物品矣。弟在附近医院休息，此信即在院中写。不日即将返家。法师来沪后，弟当首先奉陪赴杭州谒墓，游览，再赴苏州参观林园，此外待驾到后再定游地。别来近二十年矣，且喜彼此皆老健。此次重逢，不可不游览尽兴也。匆复，即颂

行安

弟 丰子恺 合十

〔1965年〕九月十四日〔上海〕

一百六十

广洽法师座下：

启程前四日（廿三）所发函，今日（廿九）奉到，知已成行，至深欣盼。所携艺术品三件，皆甚珍贵，弟意：弘一大师油画像宜赠泉州大师纪念馆。（法师到厦后，想必赴泉州？弟曾将所藏大师照片放大者二十余幅寄该馆，油画亦归该馆为宜。）印光大师雕像供养在苏州灵岩山最妥。悲鸿画马宜赠北京（闻有悲鸿纪念室）。待会面后再定办法。苏州灵岩山妙莲法师（今年七十左右），与弟相稔，其人酷爱艺术，在山办有文物馆，内藏书画雕刻千百件之多，弟当奉陪上山参观也。

黄大樑居士索画，当遵嘱寄弥陀学校吕依莲居士转交，承彼赠润

笔，实太郑重也。相见在即，余言面罄。顺颂

客安

弟 丰子恺 合十

〔1965年〕九月廿九下午〔上海〕

一百六十一

广洽法师旅座：

握别后想安抵故里。此次得在江南追随一十九日，实难得之胜缘，回味至乐。但愿人寿河清，三年后再在塔影山光下相叙，则幸甚矣。此次承惠赐珍品甚多，无可报谢，心甚感愧。

丽英当日送别后即来舍间便午饭，二时前往工作，昨日（星期日）又来此休息。弟等约其每星期假日来此休息，视同自家一样，一切可请释念。但愿明年毕业后工作地点派在上海，则尽善矣。其次福建亦佳，当争取之。

当归昨已先寄一斤，今日当续寄。分三次寄出，并无阻碍。寄费每包只一元四角。前蒙留十元，当有余款，后再处置。

书二包亦已寄出，邮费只数角耳。

旅安

弟 子恺 合十

〔1965年〕十二月十二日〔上海〕

“儿童节”之画，不日当写一大幅寄星洲供弥陀学校补壁。

一百六十二

广洽法师惠鉴：

清驾离沪后，此间天气骤寒，十六日降下大雪，积厚二寸许。此乃瑞雪，明年定有更大丰收。侨居南洋，想已久不见雪，若迟行六日，却可一赏雪景。然寒气甚烈，恐难禁受，毕竟南行为宜。厦门泉州想必冬暖。此间近日亦已转暖，弟近日闲暇无事，披览此次所摄照片，回想最近三星期间叙首之乐，不禁心驰神往，但愿三年之后，依旧河清人寿，再在江南相见也。

“邀请公公列席，祝他返老还童”[54]之大画，现已起稿，不日邮寄星洲。当归分三包付邮，隔数日寄出一包，故收到时亦有先后。书二包亦已寄出。北京庄希泉先生所嘱之画，日内亦当寄去。清驾返抵星洲后，请即来信，以慰悬念。顺颂

旅安

弟 丰子恺 合十

〔1965年〕十二月二十一日〔上海〕

一百六十三

广洽法师慈鉴：

此信到时，遥想飞锡早已安抵蓍蔔院。闽中来信照收，藉悉一切，甚慰。回忆江南叙晤之乐，时深向往也。虎丘石上合摄之影甚佳，弟近

正据此作画，藉留永念。但尚未成就。因弟拙于画像，除弘一大师外，迄未为他人作肖像画，故动笔较迟也。（当归三包，书二包，大画一幅，想均收到。）

上海已入隆冬，天气严寒。但再过一月，即是立春，又将转暖矣。

丽英尚在实习，每星期日下午必来此。春节有数日假，将来此三层楼小室住宿数日。珍珍（林家），文涛亦常来探询尊况。

附陈者：前蒙赐新式打火机，非常得用，其油至今不曾用完。但请勿由邮寄油，因闻油乃惹火之物，不可邮寄。弟待油用完后即保藏，待他日有便人返国时，托为购取，是为至妥。赠我香烟，亦至今未吸完也。顺颂

春釐

弟 丰子恺 合十

〔丙午〕农历十二月十七日〔1966年1月8日，上海〕

一百六十四

广洽法师净座：

得去岁农历十二月廿三示，知飞锡安抵星洲，至为欣慰。大画一幅乃阳历除日付邮，非航空，当可缓到。书两包与当归同时付邮，不知何故未到，念念。附下与苏居士、朱居士等书，及汇款港币百元，亦均收到，并照来示分送。诸人皆十分感激。苏居士及小女一吟并有函附呈，弟亦领受，致谢。

附上照片二张，乃用法师所赠之照相机摄影，十分清楚。足见机器甚佳。前承惠之打火机，油至今尚未用完，且闻国内已有此种制品（形状稍小，定价六元云），目下产量不多，尚未公开销售，不日当可上市。如此，则所用之油，不须尊处购寄，不久自可在国内购求也。美意至深感谢。

春节已过，此间来客众多，弟日日应酬，不免劳倦。但今已恢复健康矣。年前曾试将虎丘合摄之影改作肖像画，但未成就，不久当可完成。此照相甚佳，背景亦佳，作肖像画甚适宜。唯弟画技薄弱，难得成功耳。后再奉达。顺颂

春祺

俗弟 丰子恺 叩

〔1966年1月28日〕农历正月初八〔上海〕

一百六十五

广洽法师净鉴：

一星期前（二月七日）挂号（非航空）寄奉大幅画像一帧，此信到时，想即将递达。此像乃弟平生第二次画像（第一次是弘一大师像）。因是线画，不施阴影及色彩，故甚难肖似，只求传神而已。吾师“佛顶童颜”（见像上题赞句），特相甚著。弟背摹五六次，方能略略传神，但亦只几分肖似耳。先作此大像，近正再作小像，以苏州虎丘为背影，正在起稿，尚未完成，完成后当再寄奉。大像穿袈裟，似太严肃；今此小像作旅行装，以塔为背影，较有趣致。

上海渐见春暖。弟一切如常，稍暖当携眷赴附近作小旅，以调济生活。四月间恐又须赴北京参与人代大会也。丽英仍在实习，每星期日必来此。不久将派赴闵行实习云。听说不久将派定工作，希望其能留上海也。

“护生画”前三册因与“除四害”（蚊、蝇、鼠、蟑）有冲突，故有人劝弟勿多送人。因此此间只收香港第五集九十册，余均寄新加坡，请多多在海外侨胞中宣传。此意想觉星师已与法师谈及。今有至友二人欲得一至五各一册，请尊处寄下一至四各二册（第五此间已有）。勿多寄。以后续需时当再函索。少数保藏在家，当无问题也。顺颂

道祺

弟 丰子恺 合十

〔1966年〕二月十四日〔上海〕

一百六十六

广洽法师座下：

两示均奉到。今挂号寄上“苏台怀古图”二帧（非航空，比此信迟到），内较短之一帧是初稿，不甚称意，而弃之可惜，因此一并寄奉，请择其较长者存之，将较短者送熟人可也。前寄袈裟装大像（弟曾与诸老居士商酌，决定取此衣装也），法师谦抑，谓不敢承当，其实今世宏大乘者寥若晨星，舍法师谁能当之？今兹不用，暂请保存，他日必受供养。

弟作画奉赠，乃聊以报答年来受赐之重情。乃蒙汇款相赠，反使弟

于心不安。今所汇港币百元谨收领，以后请勿再赐，免增羞愧。

苏居士港币二十元已转交，彼另有便条附呈。

打火机用油蒙购赐（尚未收到），甚感。国内亦有新产此种汽体打火机（数量少，尚未公开发售）。弟曾访得其汽体油，但不适用于惠赐之机，不知何故。今蒙遥寄，当可应用，谢谢。

丽英事蒙赞善，甚慰，见时当以来示所言告之。顺颂

春祺

弟 丰子恺 合十

〔1966年〕三月十三日〔上海〕

一百六十七

广洽法师座下：

来示并汇款人民币壹仟元零贰分，先后收到。法师节缩财资，为此千秋供养之计，实甚感佩！今已遵命将款壹仟元存入银行，户名写“广洽”，由小女一吟经管，将每年所得利息陆拾贰元分三次（清明、冬至、大师忌辰）寄与黄鸣祥居士，由彼约齐在杭旧友及其子辈，前往祭扫，以此款（每次二十元）供香烛、蔬果、车费之用。再过五日便是清明，弟已将去年所余拾壹元余（亦是尊处汇来）汇与黄居士。今秋九月初四起，即可按每次贰拾元汇付。黄居士一手包办此塔之建造工事，又每年春秋必约齐旧友及其子辈前往祭扫。彼经济不裕，今得此规定之祭扫费用，自当欢喜感谢也。此间存款利息普通只三厘九，侨汇则可得六厘。至于其他投资事业，此间绝无其例。想法师必了然也。前所惠赐汽

体打火机，制造极精，其油不妨日后托便带下。不须急办，因所赐另一打火机亦甚灵便，足供日用也。费神至感。顺颂

净祺

弟 丰子恺 合十

〔1966年〕三月卅一日〔上海〕

一百六十八

广洽法师座下：

四月七日示，早收到。汇款叻币二百五十元亦早收到。因欲等陈光别先生到沪后奉复，故延至今。陈先生前日到沪，来电话后，弟即先去拜访。给丽英之手表、听筒及赠弟与朱幼兰之洋参，皆已取得。唯陈先生明日欲赴苏州，转北京等地，须五月下旬返沪。因此弟来不及招待，约定北京回上海后再图叙晤。弟已预邀七八老友（大都是弘一大师弟子）奉陪，在功德林小叙。后再奉告。承汇下费用，真可谓“体贴入微”，令人受之甚感甚愧。

普陀寺新殿楹联，弟已写成一副，于四月廿八日挂号付邮（非航空）。此信到时，想不久即可收到。其他一联，弟百思不得其人。因友人中善写大字者，未必与佛有缘；与佛有缘者，未必能写大字。为此至今尚未托人。拟请马一浮老先生写。但其眼正将用手术，目前未便请托。（大字不宜“瞑目书”。）此事请暂从缓，容物色相当人物写奉可也。所惠笔资，弟已领受叻币百元。其他百元暂存弟处，找到书家后当代为送赠。

入春以来，弟因血压骤降（上八十五，下六十，太低），常感头晕眼花。所赐洋参，正可滋补营养。衷心感谢！血压太低，毛笔写小字时手指发抖，故用钢笔作复耳。顺颂

道安

弟 丰子恺 合十

〔1966年〕五月六日〔上海〕

一百六十九

广洽法师上座：

十一日示奉到。又承惠赠港币五十元（日内必可收到），收到后当以购补血剂，谢谢。弟因血压过低而手指发抖，今已渐愈。此信能用毛笔，即其证明。遥念之情深感。前寄下“护生集”共八册，早经收到，勿念。此集能在国外畅行，甚善。前蒙托友带下打火机油三瓶，亦早收到。打火机已放光明。最近国内已有自造，此三瓶用完后，即可就近购用矣。四月廿八日挂号（非航空）寄上普陀寺联一副（乃弟所书），想可收到。另一副弟已托此间林梦生老居士写就，于五月十九日付邮，此信到后，不久想可收到。林梦生乃弘一大师弟子，幼时与弟同学，共向大师学美术书法，工魏碑，信佛茹素，今年七十，尚健。弟认为最适于为名山写楹联。（马一浮老先生眼病正在医治。）除马老外，此人最宜，故已托其撰并书，并将前赠叻币百元代为致送，林老嘱笔道谢。

陈光别先生于前日从北京返上海，即偕其老兄来访，次日弟在功德林备素筵招待，主客十人，饮谈十分欢畅。（陈氏兄弟、及陈夫人、岳老太太，陪客除弟外，有朱幼兰、苏慧纯、吴梦非、邱祖铭、周元祥。

〔林老因病，未能奉陪。〕后三人皆弘一大师弟子，曾出国贸易者。）至七时半散，因陈先生欲看夜戏，故早散也。（弟预写对联一副，临别奉赠留念。）次日清晨六时火车，陈先生即赴福州。虽相见只二三次，深知其人温良和蔼，可谓益友。此次“护生画集”重印，此居士捐资独多，足见其对佛法信念之深也。惜相见匆匆，未能多多请教，但望一二年后再度归国，且与法师联袂偕来，则更佳矣。请与陈居士言之。丽英尚在闵行实习，工作地点尚未派定，想不久可决定。陈居士带来手表及听筒，前已交彼。彼每星期日有半天休息，来此一转，或便一餐，即匆匆返闵行，忙极。顺颂

道祺

弟 子恺 合十

〔1966年〕五月廿五日〔上海〕

幼兰有笋干一小包，陈先生带上奉赠，因南方无此物也。

一百七十

广洽法师座下：

来示奉到。嘱书“圆觉庐”三字，稍缓当即寄奉，勿念。汇下港币贰佰元，想不日可收到。其壹佰领谢，另壹佰当转交丽英不误。丽英已返校，每星期日必来此。余后陈，顺颂

道安

弟 子恺 叩

〔1966年〕七月三日〔上海〕

一百七十一

广洽法师座下：

今有要事奉告：护生画第五集871页上之画（月子弯弯），乃弟二十年前（一九四六）在重庆时旧作。被编者误配在此诗上，实甚不妥。今特奉告：倘有人问法师，请告以：“此书实系此间编辑。此画乃二十年前丰居士送我的旧稿。此间编辑者不小心，误配在此诗上。今已加盖1946年图章，以表明此是旧作。”

再者，接此信后，请即刻一木图章1946，盖在所剩之书中此画之左下角。已送出者，不必追补了。顺颂

道安

弟 子恺 上

〔1966年，上海〕

一百七十二

广洽法师惠鉴：

护生画第五集倒数第二幅画《月子弯弯……》，原系二十年前弟从重庆寄赠法师保存者。弟应星洲华侨要求，编绘第五集时，因诗画不足九十之数，曾函请法师将从前刊第三、四集时所余剩在法师处之旧画中选取适当者加入，凑足九十之数。而以“作罢护生画……”之诗作为跋诗。不料尊处编刊人不小心，误将此旧画配在跋诗上，实甚不妥。（弟

将犯诋毁新中国之罪。）弟前早已奉告，请将此画切去，或刻1946图章，加盖在此旧画左下角上，表明此乃二十年前旧作。前法师来信，谓此画早已切去。但其信弟已纷失，遍觅不得。故今请法师再来一信，以证明此事实。信中大意谓“月子弯弯之画，原系居士二十年前从重庆惠赠者。因此间编刊人不小心，误将此旧画配在跋诗上。但发觉时，书尚未送出，故早已将此画一一切去。请释念可也。”此信请即日寄出，是为至要。

前嘱书“圆觉庐”额，弟因公忙，尚未写好，容稍缓寄奉。

附信一纸，乞转交陈光别先生。此请

道安

弟 子恺 上

〔1966年〕十二日〔上海〕

一百七十三

广洽法师：

前寄来港币五十元，及七月三十日来信，早已收到。因公忙，迟复为歉。法师对弟如此关怀，不胜感谢。五集之事，虽系尊处编刊人之误，但决非有意。法师能及时处理，使此画确实不在国外流传，弟十分感激。盖此书虽只流通于佛徒之间，但内有误刊，终究不妥。尤其是香港一地，四方杂处，人口复杂，因此，不使此画流传，尤为重要。故能如法师前信所述，全部切去，弟即放心。又，此画既系廿年前所赠，现已过时，故其原稿亦请勿保存。

贵友所嘱“圆觉庐”三字，弟因公忙，尚未写就，请婉言说明，稍缓写寄。

弟秋来身体尚健，虽有小恙，尚能支持，想系佛力加庇故也，问

安

弟 恺 叩

〔1966年〕十月十二日〔上海〕

一百七十四

广洽法师座下：

承赐港币伍拾元，已收领，专此道谢。回忆前年在沪叙首，同游苏杭，匆匆已隔年余，令人痛感无常之迅速也。

弟近每日全天办公，比过去忙碌。而人事纷烦，尤为劳心。革命运动大约夏季以前总可结束。结束以后，弟决心辞职，或受撤职处分。生活简化，可由子女供给，但得安居养老，足矣。前承光别先生汇赐，今又蒙法师惠款，皆雪中送炭也。不尽，敬颂

道祺

弟 恺 叩

〔1967年〕二月廿五日〔上海〕

敝寓楼下客堂已退租，现促居二楼，因弟薪水已折半，故生活须紧缩也。

一百七十五

洽公惠鉴：

来示奉到。前日丽英来，言公近患清恙，弟正思修函问候，今得示知玉体康泰，至以为慰。来书拳拳之意，弟甚感激。弟早思退休，奈革命运动中不能申请，故不得不天天到画院办公。将来运动结束，弟自当申请退职，或许受撤职处分（现尚未定案），亦不可知。总之，尽可能退出，以便养老。情况后再奉告。

承关念弟之生活，许以惠助，使弟精神上大为宽慰。但目下尚有半薪可支，开支紧缩，尚可维持，不烦遥惠。将来如有需要，自当求助。盛情铭感五中。弟每日六时半出门办公，十二时回家午饭，下午一时半再去办公，五时半散出。路上大都步行（十七八分钟可到）。每日定时运动，身体倒比前健康。可以告慰故人。小女一吟亦每日去办公，早上八时出门，将其幼女小明（两岁多）送到托儿所，然后到编译所办公。彼乃群众，不犯罪过，故精神上愉快，身体也好。多蒙遥注，甚感盛情。彼向来只受四十元津贴，稿费归自己收用。但在革命运动期间，稿费绝无，全靠过去积蓄补贴，生活亦尚可维持也。朱幼兰亦因写《护生画集》文字之故，犯有罪过，至今尚未雪清，但身体亦尚健康。丽英尚未分派工作，听说须在运动结束后派定，地点何处，现不得而知。苏州妙真师闻已逝世，但不知确否。杭州黄鸣祥无恙。以上琐屑奉陈，聊代晤谈。遥祈

珍摄

弟 恺 上言

〔1967年〕四月八日〔上海〕

承惠港币四十元，已收到，谢谢。

一百七十六[55]

广洽法师座下：

赐汇港币陆拾元，收到道谢。法师近患咯血，深为悬念。佛力加庇，想必早占勿药。弟托庇粗健，惟开会学习，早出晚归，生涯忙迫而已。法驾返国，甚深盼企。但时间以延迟为宜，最好届时弟已退休，则可以从容奉陪观光也。小女一吟及其幼女东明皆健好。小儿新枚已赴石家庄制药厂任职。丽英毕业后分配到江西上饶工作，久无来信，想必顺利。前托转陈光别先生一信，想早收到。余后详，专此奉复，即颂

道安

弟 丰子恺 叩

〔1969年〕一月廿九日〔上海〕

一百七十七

广洽法师：

来信收到。前承汇肆拾元亦早收到。谢谢。

弟近患肺结核病，住医院已将近两月。何日出院，尚无定期。此间各种药物齐备，请勿惠寄。想不久可望复健，勿劳远念。

法师近来身体好否，念念。请多多保重。

病中不能执笔，托人代写[56]此信。即请

道安

弟 丰子恺 上

〔1970年〕三月廿五日〔上海〕

此信地址写错，退回原处。今再封寄上，必可收到。弟在医院住两个月，今已出院，但仍卧床，不能行动。法师以前屡次劝我辞职，今后真可实行，在家赋闲养老矣。

亲笔

一百七十八

广洽法师道鉴：

上次汇下人民币伍拾元，此次叁拾元，均收到。蒙故人于万里外时时关怀，深为感荷。祇申谢忱，敬祝年釐。弟去冬患肺病，曾住院数月，后返家静养，现已好转，惟步行困难，终日卧床，颇感岑寂耳。昔年法师常劝弟辞职，今已实行，惟生涯不免困窘，赖有子女扶助耳。小女一吟与其幼女小明相依，生活尚佳，但极忙碌，难得还家[57]。丽英久未通信，不知近况如何。病中回忆往事，时多感慨。弘一法师曾约画“护生”集六册，已成其五，尚缺其一，弟近来梦中常念此事，不知将来能否完成也。弟今年七十有二[58]，除肺病外并无他疾。法师年少于弟，愿久久住世，多多宏法，为众生造福。陈光别先生想必康泰，见时乞为道候。顺颂

道安

弟 子恺 叩

〔1971年〕一月十一日〔上海〕

一百七十九

广洽法师左右：

前日承赐人民币三十元，已收到，并具函道谢，想亦收到。兹启者，弟有一事商询：昔年有新加坡侨胞马骏者，承法师介绍，向弟从师。云是黄曼士先生友人，以电影为业。（其家地址，弟已忘记。）不久，此马骏君返国观光。归新加坡时，旅费缺乏，向弟借人民币叁佰伍拾元，云返新加坡后即汇还。但久不汇还，直至数月前，汇来144元，并未信札。弟意余款贰佰元当可续汇，而迄今音信杳然。弟因近来需用，且此款内一部分是小女一吟所有。一吟与其幼女小明二人，月入只40元，常不敷用。因此念及此款。倘马骏君能归还，亦不无补益也。为此，弟拟托法师就近探询，促其归还。但倘无法查询，或此君确系困难，则决不强索，听其自然可也。以上琐屑尘俗之事，有渎清听，至感抱歉，还望曲宥。今日腊月廿三，此间过年景象颇为热闹，想海外侨胞亦必同然也。承颂

道祺。

弟 丰子恺 叩

〔1971年〕一月十九日〔上海〕

一百八十

广洽法师道席：

示并人民币叁拾元，均收，深感厚惠。前信询及马骏欠款之事，实甚唐突。此等琐屑之事，不宜烦渎清神，务请置之。读来示知海外春节甚为热闹，至深欣慰。法师主持大乘，定多贤劳。务请及时保重，是为至要。小女一吟每月返家四天，朱幼兰居士难得来访，均嘱笔请安。余续陈。顺祝

法安

弟 丰子恺 叩

七一年二月廿三日〔上海〕

陈光别先生惠赐伍拾元，已去信道谢，受之有愧耳。

一百八十一

广洽法师道鉴：

前日承汇下人民币肆拾元，已如数收到。来示昨日奉到。承万里外嘉惠锦注，实深感荷。弟去春患肺疾，至今一年半，已入吸收好转期，可望痊愈。年来病假在家，不须出门，故便于静养也。余续陈。敬颂

净安

弟 丰子恺 上

〔1971年〕七月廿四日〔上海〕

小女小儿等嘱笔叩安。

一百八十二

广洽法师道席：

昨收到人民币贰拾元，已拜领，特函道谢。久未通音，遥想法体康泰，定符私颂。弟患肺病已一年半，已入吸收好转期，全赖国内医药周全之力也。今在家休养，不须出门办公，故可充分疗养。小女一吟在此从事翻译工作，母女（女已六岁）二人托庇安好。女名东明，弟将所惠之款，分五元给东明买月饼吃，“谢谢法师”云。朱幼兰君年已六十有三，正在申请退休，大约不久可以批准。彼每星期日必来此闲谈，谈时每注念法师。多望保重法体，久住娑婆，利乐众生。陈光别先生想必安好，见时乞为道候。余续陈，即请

净安

弟 丰子恺 叩

〔1971年10月4日〕中秋前半月〔上海〕

一百八十三

广洽法师座下：

承赐人民币叁拾元，已收到，道谢。收到之日，正是弟七十四岁生辰，故倍感庆喜也。朱幼兰居士常来晤谈，怀念法师，嘱笔问候。但愿大家健康，久住娑婆，宏法利生也。余后陈，顺颂

道安

弟 子恺 合十

〔1971年〕十一月五日〔上海〕

一百八十四

广洽法师座下：

昨得陈光别先生由广州寄下包裹一个，内有法师所惠西洋参一包，又承光别先生惠赐燕窝一匣。均已领受，专此道谢。光别先生处弟亦已去信道谢。光别先生此次返国，大约不到上海，故将包裹寄来。弟未得谋面，至深遗憾也。余后陈，即颂

道安

弟 丰子恺 叩

〔1971年〕十一月七日〔上海〕

一百八十五

广洽法师座下：

承汇人民币叁拾元，已于昨日收到，多承嘉惠，不胜感谢。弟托庇粗健，朱幼兰居士已退休，在家纳福，常来闲谈。遥祝法师玉体长康，久住娑婆，宏法利生，即颂

道安

弟 丰子恺 合十

〔1972年〕二月十九日〔上海〕

一百八十六

广洽法师座下：

承汇下人民币叁拾元，已于前日收到。嘉惠至深感谢。弟写一小联，欲赠与陈光别先生，请转交为感。此联本当于陈先生来时面赠，后陈先生到广州即回，不来上海，故至今未送也。

顺颂

道安

弟 子恺 叩

〔约1972年〕七月廿三日〔上海〕

一百八十七

广洽法师：

二月廿八日示昨日奉到。去年腊月初汇下人民币肆拾元，早经收到，并有信道谢。弟托周颖南先生带上《大乘起信论》译稿，想早收到，未见赐示，念念。周先生乃京华有限公司董事，住华登岭律五十八号，此君虔信佛法，去年底返国观光，曾来此与弟晤谈也。

周君来信，言彼亲到蓍蔔院，见法师身体健康，至为欣慰也。

盼复示为荷。即颂

清安

弟 子恺 合十

七三年三月七日〔上海〕

一百八十八

广洽法师清鉴：

来示奉到。“蒼蔔院印行”字样，今写奉请收。承惠人民币叁拾元，想日内即可收到。屡受厚赐，甚不敢当，只得道谢。

贵体违和，今已痊愈，至深欣慰。茹素奉佛，定蒙佛佑，可得长寿康乐。弟今七十六岁，亦尚粗健，最近曾游杭州，昨日方归来也。法师何日再度归国观光，甚盼甚盼，此请

道安

弟 子恺 合十

七三年清明后一日〔4月6日，上海〕

一百八十九

广洽法师清鉴：

周颖南居士寄来“欢迎谭云山教授”照片，见法师道貌如昔，想见玉体康健，至深欣慰。最近印尼李荣坤居士来访，弟曾托彼致书问候，想可见及。弟托庇粗健，闲居养老，事事如意。政府待我，实甚优厚，不胜感激也。《大乘起信论新释》不知何日出版，函便请示。顺颂

道安

弟 丰子恺 合十

〔1973年〕六月廿九日〔上海〕

一百九十

广洽法师：

八月十日大示，于今日（八月十七）收。《大乘起信论新释》已蒙刊行，费坡币壹万有余，足见尊处信善勇于宏法，深可感佩。我国规例，对宗教信仰可以自由，但不宜宣传。弟今乃私下在海外宣传，故不敢具名，而用“无名氏”也。因此弟不便自写序文。若由别人作序，说出此“无名氏”为谁，则无不可。因毕竟无大罪过也。弟自幼受弘一大师指示，对佛法信仰极深，至老不能变心。今日与法师二人合得一百五十岁，而刊行此书，亦一大胜缘也。书出版后，只须寄弟两册，一册自存，一册送朱幼兰居士。因在此不宜宣传也。小儿新枚以手表琐事奉烦，深感不安，请择便为之，不可强求也。李荣坤居士上月来访，嘱弟写经。此君似是一善知识，甚可敬佩。周颖南居士于数月前来访，以后屡次通信，其人爱好书画，乃一风雅商人，但对佛法亦甚热心，常有《南洋商报》所载关于佛法之文件（如谭云山居士访新加坡等）寄与弟看。总之，能关心佛法，皆是胜缘。

最后，愿法师保重玉体，久住娑婆，宏法利生。弟长年素食，惟烟酒不能戒除，近日日饮啤酒二瓶，吸上等香烟一包。素食三餐，主要是豆浆与面条，饭极少吃。每日早上饮盐汤一大杯，通便清火，甚有效用。琐屑奉闻，即颂

道安

弟 子恺 合十

〔1973年〕八月十七日〔上海〕

承汇贰拾元，想不日可收到，先此道谢。

一百九十一

广洽法师座下：

郑月娇女士带下珍品，昨已收到，至深感谢。小儿新枚近在沧州，为外宾当翻译员。待其归来，当具函道谢。弟近病足，步行困难，故未曾亲去招待郑女士，嘱女儿代为往国际饭店邀请，以时间局促，未曾招待为憾。上海已入新秋，弟托庇平安。顺颂

道安

弟 丰子恺 合十

七三年十月十四日〔上海〕

一百九十二

广洽法师道鉴：

十月廿三示奉到，槟城广余法师所嘱大雄宝殿长联，及黄西京居士嘱联，今已写就，附此信内。请收转。承汇人民币柒拾元，已收到，谢谢。但来示言郑月娇女士来时亦汇出贰拾元，则并未收到。其实已蒙赐表，何劳再汇款项？惠赐太多，令人受之有愧也。妙香林落成，定有壮观，请广余法师将来寄照片来供我瞻仰。顺颂

清祺

弟 丰子恺 合十

〔1973年〕十一月二日〔上海〕

一百九十三

广洽法师座下：

冬至将近，想海外四时皆春。最近得丽英信，知彼在福州省立医院任事，工作积极，热心为人民服务。彼与母亲同住，且已生一女孩，天伦之乐，深可欣慰。

弟退休以来，蒙政府优待，在家纳福，与儿女同居，生活有人照顾，且很热闹，自觉晚年幸福。

昨得周颖南先生信，知《大乘起信论》已付印，即将出版。此稿系弟廿余年前旧译，今法师在海外出版，原望不署我姓名，而写“无名氏”。发行范围亦请局限于宗教界，并勿在报刊上宣传。再者：国内不需要此种宣传唯心之书，故出版后请勿寄来。专此奉告。顺请

道安

弟 丰子恺 顿首

〔1973年〕十二月廿一日〔上海〕

前寄妙香林对联，想早收到。

一百九十四

广洽法师座下：

惠寄人民币柒拾元，已如数收到，并抽出二十元送朱幼兰居士，彼不久另有函复。

弥陀学校建校廿周年特刊封面，及陈光别公子远才君嘱画，亦已写成，另附一画，请转赠郑月娇女士。

天寒手冻，恕不详陈。即颂

道安

弟 丰子恺 叩

〔1973年〕十二月廿七日〔上海〕

一百九十五

广洽法师：

今乘李荣坤居士之便，谨问安好。弟一向如常，余后函达。

即颂

道安

弟 丰子恺 叩

〔1973年，上海〕

一百九十六

广洽法师座下：

来示奉悉。弥陀学校二十周年，值寅年。但虎形残暴，不宜庆祝。故弟另画双莲图一幅，附上以答雅嘱。承汇人民币陆拾元，已于昨日收到，盛情至深感谢。时入三月，此间春光明媚。遥想南国亦多美景。顺颂

道安

弟 子恺 合十

〔1974年〕清明日〔上海〕

一百九十七

广洽法师座下：

广州华侨大厦寄来包裹，昨已收到。内衣料二码，可可粉二罐，云是法师所赠，弟已收领，专此道谢。近来久不通信，遥想法体康泰，至深欣慰。上海已入秋季，天气凉爽，弟亦托庇粗健，每日素食饮酒，不知老之将至也。朱幼兰上月丧母，其母享年八十六岁，患脑炎而寿终。其人素强健，若非患此病，可活百岁也。便笔奉闻，即颂

道安

弟 丰子恺 上

〔1974年9月19日〕中秋前二日〔上海〕

一百九十八

广洽法师道席：

四日示，今收到。承惠伍拾元，亦妥收，至深感谢。弟所患是风湿[59]，右手右足动作不灵。右手不能握毛笔，只能执钢笔。右足行步不便，须要人扶。近正在治疗，料想天气暖和之后，必能复健。法师前信言欲返国观光，不知定于何日。初夏天气暖和，旅行方便。届时弟亦必复健，可以奉迎。至深盼切。顺颂

法安

俗弟 丰子恺 上

〔1975年〕四月十二日〔上海〕

一百九十九

广洽法师清鉴：

久不得信，想必安好。见信务请赐复，以免悬念。弟托庇安好。朱幼兰居士及小女一吟亦嘱笔问候。此请

道安

弟 丰子恺 叩

〔年代不详〕三月廿六日〔上海〕

二百〇〇

洽公惠鉴：

又承汇赐港币四十元，已于今日与来信一同收到，遵嘱以拾元给一吟。同此道谢。天气渐入夏季，想贵体必然康泰。弟托庇安好，堪以告

慰。朱幼兰君亦安好勿念。此请

居安

弟 恺 叩

〔年代不详〕六月八日〔上海〕

---

[1] 广洽法师（1900—1994）。1921年出家于厦门南普陀普照寺。1931年经弘一法师介绍与丰子恺认识。1937年避寇赴新加坡。1948年回厦门时，与丰子凯首次会晤，1965年在上海重逢。二人鱼雁往来达数十年之久。1975年丰子恺去世后，广洽法师于1978年到沪上祭奠。曾在新加坡出版丰子恺作品多种。1984年成立的丰子恺研究会和1985年重建的缘缘堂，均得到广洽法师的热情支持和赞助。广洽法师在新加坡创办弥陀学校，主持佛教施诊所，曾作新加坡佛教总会主席。1994年圆寂于新加坡，终年95岁。

[2] 指夏丏尊，中国近代教育家、散文家。

[3] 京，指南京。

[4] 夏先生，指夏丏尊。

[5] 后未果。

[6] 高文显（1913—1991），福建南安人，佛教学者，曾在弘一法师指导下研究佛学。1932年弘一法师厦门演讲时任闽南话翻译，1978年应广洽法师之邀去新加坡佛教协会工作，1980年回到中国。

[7] 李圆净（1894—1950），作者之友。对《护生画集》的编辑、

出版多有贡献。

[8] 蘅葡院，应作蘅蔔院，为广洽法师在新加坡的念佛堂。

[9] 黄曼士（1890—1963)，祖籍福建南安，南洋儒商。二十世纪二十年代慷慨资助处于困境的徐悲鸿，被徐悲鸿视为“平生第一知己”，也是广洽法师，作者之友。

[10] 囤，当时“国币”二字的简写。

[11] 金圆，指1948年8月19日国民党政府发行的金圆券。

[12] 载1949年4月1日《觉有情》第10卷第4期，题为《与苏慧纯居士》。

[13] 章锡琛（1889—1969），别号章雪村、章雪山，上海开明书店负责人。

[14] 吴梦非（1893—1979），作者在浙江省立第一师范的同学。吴梦非曾从李叔同学习音乐、绘画。“五四”时期发起和主持“中华美育会”，与丰子恺、刘质平（1894—1978，浙江省立第一师范学校李叔同的得意门生，音乐教育家）三人共同筹办上海专科师范学校。著有《西画概要》等美术教科书。

[15] 上海乐队，指上海交响乐团。

[16] 原信此处被蛀虫蛀去二三字。

[17] 叶圣陶（1894—1988），生于苏州，原名叶绍钧，作家、教育家及出版家。

[18] 黄炎培（1878—1965），江苏省川沙县（今上海市浦东新区）人。教育家，中国民主同盟主要发起人之一。

[19] 堵申甫（1884—1961），又作堵申父，名福诜，丰子恺在浙江省立第一师范求学时的教师。

[20] 李鸿梁（1895—1972），绍兴府山阴人，画家。早年就读于绍兴府中学堂时为鲁迅学生。后考入浙江两级师范学堂，与丰子恺、刘质平、潘天寿等同为李叔同高足，并被李叔同称为“最像我的学生”。

[21] 刘质平（1894—1978），浙江省立第一师范学校李叔同的得意门生，音乐教育家。曾与丰子恺、吴梦非共同筹办上海专科师范学校。

[22] 许钦文（1897—1984），浙江绍兴人。因乡谊与鲁迅过从甚密，受到鲁迅的扶植与指导。历任杭州高级中学、成都美术学校、福建师范、福州协和大学教师，其间从事鲁迅著作的研究。

[23] 杨白民（1874—1924），艺术教育家。一生崇尚艺术，与李叔同交往二十年。在上海创办城东女学，献身于校务三十余年。

[24] 后因建馆未成，至八十年代时由丰一吟代杨白民之女杨雪玖捐赠给浙江省博物馆收藏。

[25] 此表后由丰子恺赠送给广洽法师。广洽法师于丰逝世多年后，又转赠给弘一大师在俗时之子李端，终物归原主。

[26] 后于1984年由杭州市园林文物管理局在虎跑成立李叔同纪念室。

[27] 庚子年之年初一为公历1月28日。

[28] 弘伞法师，出家前名程中和，安徽人，曾任高级军职。后长期在杭州西湖边招贤寺主事。1926年春弘一法师住招贤寺静修，称“弘伞住持招贤寺，整理规画，极为完善。西湖诸寺，当以是首屈一指矣”。

[29] 全国政治协商会，指全国政协第三届第二次会议。

[30] 公分，在社会主义三大改造（农业、手工业、资本主义工商业）前还有克的意思，多用于化学试剂等商品的计量，在三大改造后仍然有沿用。

[31] “护生画”六册的原稿字画各450幅，已由广洽法师于1985年丰子恺逝世十周年、故居缘缘堂重建落成之时携归祖国，捐赠给浙江省博物馆。

[32] 郑振铎（1898—1958），作家、文学评论家、文学史家、翻译家和艺术史家，爱国主义者和社会活动家，也是收藏家。郑振铎即作者1948年3月28日写的《湖畔夜饮》一文中的CT，是作者之好友。中华人民共和国成立后曾担任文物局局长、考古研究所所长、文学研究所所长、中国科学院学部委员、文化部副部长等职。

[33] 黄茝臣（1885—1977），祖籍江苏吴县，生于清贫书香门第。二十世纪二三十年代在上海与商界知名人士王一亭潜心弘扬国画，与上海书画界才子名流广结墨缘。在日本侨民中颇有影响，被日商誉为“商界南画文化二王”。

[34] 十月，应为一月。

[35] 《遗墨》，指当时正在编印、1962年5月在上海出版的《弘一大师遗墨》（非卖品）。

[36] 丽英，指李丽英，广洽法师在俗时侄孙女，当时在沪就学。

[37] 摄氏，为华氏之误写。

[38]　在江南一带，农历六月初六称为天贶节。辛丑天贶节即公元1961年7月18日。

[39]　陈嘉庚（1874—1961），福建厦门人，爱国华侨领袖、企业家、教育家、慈善家、社会活动家。

[40] 全国政治协商会议，指全国政协第三届第三次会议。

[41] 全国大会，指全国政协第三届第三次会议。

[42]　虞愚（1909—1989），1924年入武昌佛学院，从学于太虚大师。1929年转厦门大学，专究哲学。《护生画集》第五集题字者。

[43] 十二日，为二十日之误写。

[44] 原稿字形近似“**𠀋**”，应是数字表示。

[45] 显微镜，指放大镜。

[46] 指与人代大会同时召开之政协会议。

[47] 黄涵秋，作者在日本时结识的好友，后成为口琴家。

[48] 陈慧剑（1925—2001），江苏泗阳人。一生从事教育，著述弘法甚力。

[49] 刘绵松（1919—1983），福建漳州人。1938年皈依弘一法师。

弘一法师圆寂后刘绵松尽心搜集资料而致力编辑《弘一法师全集》，后因时局等因素未果，数十年之资料已散佚不见，唯见《弘一法师全集·目录》抄本流传。

[50] 系在外语进修班进修英语，同时任教。

[51] 这四段文字写于第二页信笺反面。

[52] 乙巳，应为甲辰之误。因在甲辰、乙巳之交。

[53] 指朱南田（1916—1988）以卖沙发款买得《护生画集》第二集散失之原稿等事。

[54] 即前信中所谓“儿童节”画，画名《返老还童图》。

[55] 此信用钢笔写，信封反面有九字：“附言：希望来此过端阳。”

[56] 此信系作者幼女一吟代写。

[57] 时一吟在奉贤县“五七”干校。

[58] 指实足年龄（七十二岁余）。

[59] 丰子恺于同年9月15日因肺癌逝世。当时所患实系肺癌（转移到脑），尚未查出，误为风湿。

第三辑 致师友

致汪馥泉[1]（三通）

—[2]

馥泉兄：

前日承枉驾，适外出，失迎为歉。今由方光焘[3]兄转达尊意，知兄已许我译述《现代人生活与音乐》，又嘱再编《音乐读本》，本可如命，惟后者系章雪村[4]兄所指定，彼因向开明购《音乐入门》者常要求比“入门”更深一步之音乐书，故特嘱编译《音乐四十讲》，以日本之音乐读本为蓝本，因此之故，未能如命。他日待《现代人生活与音乐》译竟后，如有所命，当再效劳可也。惟有所请者，弟拟于下月起动手译《现代人生活与音乐》，预计两个月脱稿。然近来不任教课，生活无着，可否尊处预借我此两月之生活费约二百元（于十一月初及十二月初分送），倘有妨大江书铺版税办法之规约，则弟愿将此版权让与大江，版权费另定。未知可否？此事本不该向兄提出，惟因弟过去所亏欠之债达千余元，目下已非设计归还不可。又要还债，又要顾生活，经济上实甚窘迫。（历年常向开明透支，幸蒙章君补助。）故不得已而提及之耳。大江新立基业之际，弟无所帮助，而先开口要生活费，实不情之甚！幸属相知，当蒙原宥。可否尚祈赐教。

即请

秋安

弟 子恺 顿首

〔1928年〕十月十七日〔上海〕

二[5]

泉兄：

《音乐解说》（门马直卫著）一书，昨已购得，体裁固比田边尚雄之《音乐概论》为稳妥（田边之“概论”似觉散漫），叙述亦简洁。遵命改译此书可也。（田边之“概论”体裁不佳，字数又太多，约十万余言，拟不译矣。）惟书名似欠妥当。愚意可改《西洋音乐的听法》（据其序文第一句），或《西洋音乐的知识》。译毕后再拟定可也。此书弟拟在阴历年假开始译之。大约阳历三月中可以交稿（分量比前书得多二分之一）。此复，即颂

大安

弟 丰子恺 顿首

十二月初二日〔上海〕[6]

三[7]

馥泉兄惠鉴：

弟于废历十二月底因母病专返乡里，不幸于正月初五日即遭母丧。现在后事未曾了结，尚须延一二周到申。惟病费丧用，所需甚急，不得不函请吾兄鼎力援助，如蒙劳驾代为支取北新所允付之款，以济急用，感谢不尽。倘彼肯改买稿，则尤为感激。价格尽请吾兄代定，患难之

际，当无不满足也。弟另备信直接函请李小峰先生。但玉成此事，全赖吾兄居间措置之力。幸垂惠焉。即请

大安

弟 子恺 顿首上言

〔1930年〕二月九日〔浙江石门湾〕

致唐正方[8]

正方弟惠鉴：

承代购药一木箱，已如数收到。信亦收到。厂中星期不停，吾弟特为请假去买，并为寄邮，周折甚多，感谢无已！江南之洋，明年交去亦属不妨，不必特为走交。废历年关已届。厂中明春之事如何？家母病有增无减，甚为心焦。因此未克亲为设法帮忙，抱歉奚如？草此，即问

刻安

小兄 子恺 上

〔1930年〕一月廿八日〔浙江石门湾〕

致于石泉、于梦全[9]（十二通）

一

石泉先生大鉴：

日前得聆大教，至深欣幸。恺以事匆匆离乡，今得便带奉《护生画集》五册，至祈随缘流通，功德无量。他日返里，容再叩谒。

专此即颂

大安

丰子恺 稽首

〔约1930年〕二月七日〔上海〕

二

石泉先生：

久不晤，接示甚喜。先生八秩大庆，遵命为题小景额，并画仙桃八枚，奉祝遐龄。即请收存永念。回忆二十余年前，日寇炸吾乡前数日，先生曾以药草（疗饥）见赐。后仓卒西窜，未及携带药草，到后方时时谈及。颠沛流离，幸得生还也。此事如在目前，而匆匆二十余年矣。匆复，即祝

健康

弟 子恺 顿首

〔1960年〕一月十日〔上海〕

三

梦全乡兄：

来示奉悉。仆离乡多年，诸方疏阔。犹忆抗战前居石门湾时，曾与令尊石泉先生交往，屈指已三十余年矣。仆年登七六，幸得健在。回忆往昔，恍如一梦也。尊处藏有先父书扇，此甚难得。来示云愿以相让，但不知邮寄便否，又不知何以为酬，请酌示可也。顺问

时安

子恺 顿首

〔1973年10月23日〕癸丑霜降〔上海〕

四

梦全贤弟：

令亲送来锅巴、菊花，外加鲫鱼两条，均收到。盛情至感。“产户执照”[10]乃一古董，我看过，奉还。今晨冬暖，回想幼时放爆竹情形作小画一幅奉赠，请收。顺问

时安

子恺 启

〔1973年〕十二月三日〔上海〕

五

梦全仁弟：

芝琳[11]带来食油、豆腐皮等物，皆我素食者爱用，美意实深感谢。我近中暑（上海室内三十三度连续七八天），患气喘症，服各种

药，现已大体好全。承示灵芝草，我亦闻此药方，但未曾服用。吾弟代为访求，不须急急，因现已平静，渐渐想吃酒（七八天不饮）了。

芝琳年幼而办事能干，乃新时代积极分子，前程远大。石泉先生克昌厥后也。暂不多写，顺问

秋安！

小兄 子恺 顿首

〔1974年〕八月十三日〔上海〕

再：上次来信关念我受批判，乃谣传[12]，可请放心。我自一九七○年起，即退休在家[13]，平安无事也。

六

梦全贤弟：

寄来灵芝草及郑彬刻章等，今已妥收，先函道谢。灵芝草形似美术品，容与医师商酌后服用。余后详，顺问

秋安

小兄 子恺 顿首

〔1974年〕八月廿日〔上海〕

七

梦全贤侄：

前所惠灵芝草，据识者言，此野生之物，比人工培植者高贵。此物寄到时，我气喘已愈，故珍藏在抽斗中，尚未服食。我时时取出嗅其香气，觉呼吸畅快。足证其为灵草。回忆三十余年前，日寇侵华之时，我将率眷避难之时，令尊石泉先生送我一包仙草，言服一撮，可以一天不饿。我珍藏行囊中，匆匆握别。幸而一路可得饮食，未曾服用仙草，但令尊一番美意，深可感谢，至今不忘也。近日秋高气爽，晨间写辛稼轩词一曲，附呈清赏。

子恺 启

〔1974年〕九月十一日〔上海〕

又，石印[14]甚佳，乞代道谢。后有所需，当请代求。

八

梦全贤棣：

来示收到，多承关念，深感美意。我茹素，近且断酒（非戒酒，乃自然不想吃），所需简单，故无所缺乏。他日如有需要，当请相助。今日清明，写清代法家龚定盦诗一首，附赠留念。即问

近安

子恺 启

七五年一月廿三日〔上海〕

九

梦全贤棣：

芝琳送来年糕、油、酒、锅巴，均收到，至深感谢。所属画，今已写就，其中二幅赠足下及芝琳留念。待天气暖和，拟返故乡，当可面晤。不尽，问

好

〔1975年〕子恺 三月十日

十

梦全：

“少小离家”及沙君[15]“种瓜得瓜”，今已写好，附上，请收。砚铭亦写好，请便人来取可也。昌泉带来豌豆腐衣及图章，均妥收。好意甚感，不尽。

〔1975年〕子恺 五月五日

十一[16]

梦全：

来信收到。“种瓜”之画重复，就送你。研台[17]我不需要，请勿送来。蚕豆上海已有卖，也不须送来。

〔1975年〕子恺 五月十一日

你的研台，我已写铭，有便可来取。

十二

有人送我吴昌硕石鼓文[18]，确是真迹。我不爱收藏，移赠梦全。

〔1975年〕子恺 六月九日

沙先生[19]写得很好。我看过了，今寄还你。

致舒新城[20]（五通）

一

新城先生：

惠示前由开明转来。属画十三幅，今挂号寄奉，乞收。弟因病后身体未健，一时不能到申。以后惠示，请寄

“嘉兴杨柳湾金明寺弄四号”

为荷。又此画十三幅之润资，亦拟请邮汇，未知可否？专此即颂

著安

弟 丰子恺 顿首

〔1930年〕十一月廿五日〔浙江嘉兴〕

二

新城先生：

示悉。承嘱总辑音乐，至感厚意。惟对于高中音乐编辑，弟乃实不胜任，决非推托。务祈愿鉴是幸。又，弟在事前未曾想到书局新年停止办公，久不接尊示，以为尊嘱已告决定，故已接受他项定期事件。预计最近只能为贵局作《艺术纲要》一册。故《洋画入门》拟请另托人撰，免致延期。况一人著作同样二书，由两书店同时出版，在著作者及发行者均感乏味，不如另请人撰为妥便也。未知尊意以为如何？专此奉复，即颂

大安

弟 丰子恺 顿首

〔1931年〕一月十二日〔浙江嘉兴〕

三

新城先生：

两次惠示均收到。弟极愿允命写稿，奈事实上不能完全如愿。所嘱作四书，惟《艺术纲要》一书可以遵命，不久当开列内容要目呈阅，并于三月内交稿。其余三书，（1）高中师范科《音乐教科书》及（2）小学《教员应用音乐教科书》，材料不易搜集，无论选曲作歌或自作歌曲，均非一时可以速成。若不含乐曲而仅有音乐理论，则较易也。开明屡嘱编中学音乐教科书，弟迄未答允。故今对于中华之嘱，亦无法奉命。（3）《洋画入门》本可如命。奈在前已约开明《图画入门》（与该店所已出之拙著《音乐入门》为姊妹版也），二书内容范围虽不全同，而名目上三字冲突，对于两方均不适宜。以是亦不克奉命。（若《洋画入门》能改名为《洋画初步》，则名目上可多示分别，但弟不敢要求贵局改换书名也。）以上（1）（2）两书系弟能力上不可能。

（3）一书系题材冲突。均属事实。至祈原谅为幸。

专此即颂

新禧

弟 丰子恺 顿首上

〔1931年2月16日〕除夕〔浙江嘉兴〕

四

新城先生：

前曾函催《艺术纲要》，此书现将脱稿，三月底当可寄奉。今又接尊函，系关于音乐者，此书当初曾承嘱作，弟因不能编辑，早已辞谢，想系发函时笔误之故。今将原函附还，乞即检收。

专此即颂

大安

弟 丰子恺 顿首上

〔1931年〕三月廿五日〔浙江嘉兴〕

以后通信处请写“嘉兴金明寺弄四号”。勿寄开明，因弟常住嘉兴，邮件转递多费时也。

子恺 又启

五

新城先生：

《艺术纲要》脱稿后，回顾“百科全书编辑通则”及“艺术纲要”的题名，殊觉不合，奈何？但约期已到，不得不姑将稿件呈阅。倘其性质不能参与百科丛书之列，（不能依照通则而作问题，提要，索引等，恐与丛书体例不能一致也。）祗请退回，只得将来另觅效劳之机矣。专此即请

大安

弟 丰子恺 顿首上

〔1931年〕三月卅一日〔浙江嘉兴〕

致钱歌川[21]（二通）

一

歌川兄：

承寄书两包已收。前兄宴客时，贵局编辑所所长舒先生曾在席上嘱我为中华写些稿子。后来我长不在申，亦未谈起。现在我想售些稿子了，便想起舒先生的话。我恐他已不需，故未见嘱。直接询问，将使彼难于答复。故拟托兄便中代为一询。如尚有所嘱，乞示可也。上海XMAS〔指圣诞节〕的空气想已渐浓了？此间一味岑寂，极感沉闷。病后生怕电车汽车，又不敢来申，苦矣。

弟 丰子恺 顿首

〔1930年12月，浙江嘉兴〕

老黄[22]兴高采烈，一如昔日。

二[23]

示欣悉。文驾来杭，弟甚欢迎。关于时期，宜在今后一月余中，大约五月底前，不寒不暖，西湖正是游玩季节。过后即太热矣。关于住处，若不嫌简陋，可住敝处。若敝处进出不便，可介绍居招贤寺，有明窗净几，且在风景中心区域。若嫌招贤寺饮食太淡（荤不进门的），则湖上旅馆可住者甚多，若萃英，清泰，皆善招待上海游客而价亦不奢者。若蝶来，西泠，则最摩登而阔气者。惟兄所择。何日命驾，希先示，以便相候。因近常出门，深恐相左也。

子恺 叩

〔约1936年4月，杭州〕[24]

致弘一法师[25]（五通）

一

弘一法师慈鉴：

接夏先生转来尊示敬悉。今将日本来信一束检出，挂号寄奉，乞收。弟子今秋患伤寒病，病中得夏先生示，知法体亦曾欠安。想近来早已复元。贱躯因病势太重，至今尚未复元，现在犹服药饵，以故蛰居嘉兴（上海各职均已辞去。以后通信乞直寄此间。通信址：嘉兴杨柳湾缘缘堂），半年间未曾远出。此间范古农[26]居士热心提倡佛法，近曾两

度延请谛闲[27]等法师讲经。家姊及小儿辈均得时闻佛法，居之甚安。肃请

崇安

弟子 丰仁 顿首

〔1930年〕十二月廿四日

二

弘一法师座下：

久不奉候，不谓今日在此寄书也。厦门近况如何？寺中能否安居？至深切念。恺于石门湾失守前一日率家族老幼十人逃出战区，至桐庐，与马一浮先生同居桐庐乡间，凡三星期，寇又犯杭，富，恺力劝马先生同行，未蒙允许，遂先率眷南行；阴历年底始抵江西萍乡，依旧友萧君[28]居一个月，前日又离萍乡，乘舟赴湘，拟令眷属卜居于湘潭，自赴长沙开明书店。今日舟次醴陵，遥念东土，遂作此书。收到后无祈赐示一二，“寄长沙南阳街开明书店”可也。前日得马先生书，谓富阳失守，桐庐不可存留，故已迁居开化，其通信处为“开化城内□[29]德寿堂药号转”，自浙至此，行路甚难，恺与马先生皆幸免，今战讯转佳，胜利和平恐已在即，惟上海新闻报载缘缘堂已全部被焚，故恺已断回乡之念，拟即在湘作客，且邀马先生同来也，夏先生仍居上海租界，未有来信。开明沪厂被焚，残局移在汉口，但营业停顿，战期中未能发展耳。草此肃请

崇安

弟子 丰子恺 叩上

〔1938年〕三月五日夜船中

三

弘一法师座下：

旧七月廿八示并墨宝二幅，敬收，谢谢。闻吴敬生[30]君言，漳州农民银行吴仲升君曾索墨宝，吴敬生所索墨宝亦已收到，均深感谢。承许秋后续赐法书，不敢多请。惟缘缘堂被毁，前赐书均损失，内《大智度论·十喻赞》大屏六条，及狭长对一副（真观清静观广大智慧观，梵音海潮音胜彼世间音）为恺所宝爱，竟未取出（因敌寇取迂回战，不期而至，仓皇出奔，全家十人仅以身免，一切衣物器什皆从新购置，书籍字画全毁），他日乞于宏法之暇，重写见赐。《十喻赞》但写小屏或横直幅即可，对亦不须长大，因今无屋可供，但得法书该文，即可到处供养，没有迁居，可卷而怀之也。今有三事奉陈：

一、夏先生来信，云护法款虽略损失，当由同人填补，今后如有需用，乞随时示知，当即汇送。夏亦有信寄奉。

二、马一浮先生已于国历八月底到桂林，率眷属（姊之子媳等）十余人，从江西泰和南行，过大庾岭，走韶州，由西江泛苍梧，经柳州以至桂林，在途二十五天，正值炎暑，幸皆康适。今卜居桂林城东，（通信由恺转）其藏书一部分在桐庐被焚，余一部在杭，一部在赣，一部分随身带桂，路上幸无损失。近时相过从，谈言中每念及法踪，深为关念。

三、广西十年前曾有毁佛像之举，故宗教空气甚薄，但迩来文化西

行，广西人吸收不遗余力，此亦可嘉之现象。闻当地最致力于宏法之万少石居士言，因彼之努力，广西已有《大藏经》三部（桂林，梧州，南宁），且不复有辟佛之妄举，今马先生到桂，教诲所及，当如草上之风。今后之广西，当不复为佛法难闻之边地矣。沿海诸省，每多烽火，今后恐一时难靖，鄙意拟请法驾西行来桂，特先征请尊意，如蒙许可，当设法派人（或即请郑健瑰居士）来迎。走海道由香港到此，较为便捷。若行李不多，则陆路或亦可通也。“桂林山水甲天下”，所谓甲，徒奇突耳，远不如吾杭之秀，然山间大可住居。因其土人以质胜文，且当局治理颇有秩序，故盗匪几于绝无，真可谓“山无盗贼”也。至祈酌复为感。

恺下月任新办之桂林师范课，当迁城外五十里之乡间，但通信仍由开明转可也。顺请

慈安

弟子 丰子恺 拜具

〔1938年〕九月十四日〔桂林〕

四

弘一法师座下：

两示均拜领。嘱绘佛像，日内当即多画几幅挂号寄上，勿念。漳州宏法事忙，未能来桂，殊深怅惘，只得他日再觅胜缘。马一浮先生本定同住桂林，现亦欲迁居宜州[31]（离此二日旅程），因浙江大学在宜州开学也。恺因桂林师范在离此六十里之乡间，故不日亦将迁乡。以后通信，仍寄开明亦可。或寄“桂林两江泮塘岭四十号”，则可直接收到。前

一师[32]同学傅彬然[33]君，在此与恺同事。欲求墨宝。彼之友人洪纠咎君，亦有同愿。彬然前曾得赐，但未赐呼。今次拟乞赐题上款。上二幅（彬然，纠咎）乞于便时书寄，不胜感谢。来示捧读后甚深感慨。豺虎逼人，使吾师友东分西散，不得时亲侍奉，怅何如之。但愿玉体日健，久住此世，长为群生渡苦，则幸甚也。今日函上海夏先生[34]，请其汇款供养，大约即可寄到。有所需要，尚请随时见示。敬请

法安

弟子 丰子恺 叩上

〔1938年〕十月十四日〔桂林〕

此十一年前避寇广西时上弘一法师书。法师阅后以贻人希先生[35]。胜利后三年余游闽南，法师已往生极乐。人希先生来晤，出示此书。余阅后冥想前尘，欣慨交心，遂为加题，藉留遗念。

戊子〔1948年〕长至[36]丰子恺客厦门

五[37]

弘一法师座下：

今日为法师六十寿辰。弟子敬绘续《护生画集》一册计六十幅，于今日起草完竣。正在请师友批评删改，明日起用宣纸正式描绘，预计九月廿六日（即弟子生日）可以付邮寄奉，敬乞指教，并加题词，交李居士[38]付印。先此奉禀。忆十余年前在江湾寓楼得侍左右，欣逢法师寿辰，越六日为弟子生日。于楼下披霞娜〔钢琴〕（piano）旁归依佛法，多蒙开示。情景憬然在目。十余年来，奔走衣食，德业无成。思之

不胜惶悚。所幸法体康健，慈光远被，使弟子在颠沛流离之中，不失其所仿仰也。敬祝

无量寿

弟子 丰婴行[39] 顶礼

〔1939年11月1日〕民国廿八年古历九月二十日

〔广西宜山〕

致赵景深[40]（七通）

一[41]

景深兄：

弟病后羸弱，蛰居此间，到申极少，以致久未拜晤。遥想起居佳胜。敬启者，儿童时报社近欲迁沪，以图发展，其干事人田惜庵君系弟旧时同学，近来信云，社人敬慕吾兄，拟邀请入社，嘱弟介绍。今附奉社章一份，请阅。如蒙慨允，乞惠示以便转复。弟亦最近被邀入社，惟缴纳社费一股（五元），其他亦无一定任务也。

弟 子恺 顿首

〔1931年〕八月三日〔浙江嘉兴〕

通信处：嘉兴金明寺弄四号

二[42]

景深兄：

承慨允入社，弟感同身受。已函告该社，将来迁沪后再行直接前来道谢。弟去秋病后至今不振，写作读书均极荒怠，实负吾兄来示之殷望。承为《青年界》征稿，愧无以报命。只待将来努力振作，以求不负来示之雅意也。此颂

暑祺

弟 丰子恺 顿首

〔1931年〕八月七日〔浙江嘉兴〕

三

景深兄：

示悉。《车厢社会》皆应酬之作，不足观，故未奉呈。函索，即寄一册，请教。《人间相》多社会丑态，令郎易林观之，得毋生恶感？弟颇思写如《小弟弟的出殡》之类之画，惜力不足耳，承嘱为《青年界》写稿，容计虑之。如有可陈，当即写呈。介绍拙作，已在《人间世》读，谬奖之处，实深惭赧。即请

著安

弟 丰子恺 叩

〔1935年〕九月五日〔杭州〕

四

景深兄：

示由上海转到。弟在杭养病，约须再过月余返沪。小女之译稿，弟离沪时（一个月前）闻说尚未脱稿，正在寄北京《新民报》及上海《亦报》发表。不知近日有否完成。当即去信询问，并劝其交贵处出版。料彼尚未有约定也。至于条件，弟意当由贵处开示，征彼同意，是为妥便。据弟所知，此原书乃美国一九四九年版，译文共约八万余言云。便请再示，以便转达。“儿童丛书”此名词包含广大，料必风行。即颂

大安

弟 丰子恺 叩

〔1950年〕十月二十日〔杭州〕

五

景深兄：

正欲作书，忽接二示。缘上海小女来信，言《团体游戏》一稿，早已与钱君匋（是她的结婚介绍人）万叶书店约定，以故未能遵命，甚为抱歉。君匋条件与来函相同。只得以后有机缘时，再效微劳矣。小儿丰华瞻在旧金山，前月已函嘱其在美物色关于儿童之读物，如有寄到，或可再译若干也，顺颂

大安

弟 丰子恺 叩

〔1950年〕十月廿七日〔杭州〕

六

景深兄：

前由小儿交来赐赠大作，拜领未曾道谢为歉！今有关于戏曲史事请教：最近北京中央宣传部要弟翻译苏联百科全书中“中国音乐”一章。其中古代音乐家之姓名，都是用俄文拼音的，翻译很伤脑筋。弟幸已大部查出，只除一位元代剧艺者的姓名查不出。猜想王国维的《宋元戏曲史》中或许可以查得。今日走遍图书馆及旧书店，访不到此书。因念吾兄精通此道，或家藏此类书，故来请教。今将原文之译语摘录于下：

在蒙古人统治的时代，中国音乐进入了新的发展阶段。在这时期出现了一位献身于声乐艺术的歌人ЧЖи　Янь（注音字母：ㄓ|ㄢ。发音略似“治延”）的宝贵的创作。他认明了唱歌表演中的缺陷，又指出了矫正这种缺陷的方法。（下略，以下与此人无关。）

倘蒙代为查出，请在附片上写示为幸。费神谢谢！

此致

敬礼

弟 丰子恺 上

〔1954年〕七月十二日〔上海〕

七

景深兄：

示奉到。承示“芝庵”，已填写，明日可寄北京中宣部缴卷矣，谢谢！您送我的大作，我也查过，想不到是“芝庵”。真是舍近就远矣！足见必须专家方济事也。一则我以为第一字一定是姓，所以单注意于姓。二则苏联百科全书译音错误：庵应为ань，非янь，因此不注意于“芝庵先生论唱”。然终是我不精细之故。苏联百科全书“中国音乐”一条，约万字，我个人看来有许多地方不中肯，也许外国查考失实，也许我观点不对。即如论元曲一节，只举关汉卿与芝庵二人。其他贯、马等皆不提。不知是否适当耳。谢谢，此致

敬礼

弟 丰子恺 叩

〔1954年〕七月十三日〔上海〕

致尤其彬[43]（二通）

一

其彬吾友：

承示大作《苓英》，已拜读，文字流丽，趣味隽永，弟甚为爱读。闻大著将结集出版，如已约定，弟当代为书画封面，以表爱读之忱也。专此奉达，顺颂

著祺

弟 子恺 叩

〔1932年〕十一月廿四日〔上海〕

二

其彬仁兄：

寄下英文字印大作，已拜领道谢，此印在中国数千年金石界，可谓别开生面。泥古不化之金石家，见此或将摇首，但弟谓此乃金石之时代精神表现，具足艺术真价，百年后必有多人认识吾兄之革命精神也。即颂

秋祺

弟 丰子恺 顿首

〔年代不详〕九月四日

致钱普容[44]（三通）

一

普容弟：

别后匆匆已旬余。脚疾如旧，虽春至，未能出野外散步为憾。思早睹“芥子园”，暇请即购寄为盼。元旦在府饮茶四种，此事难忘矣，即请

客安。

子恺 叩

〔1934年〕二月二十七日〔浙江石门湾〕

二

普容弟：

画集及信，今日妥收。选购，包扎，寄送，费神不少，特别感谢你！

我看了三画集，觉得一二两集可爱。第三集印工固精极美极，但不合我所好。现在想再劳你走一遭，向他调换别的书。不要他找还，宁再补他数元。此办法我想是通行，他大约肯的。但这全是我自己未看目录或广告，不知第三册是花卉之故，并非你给我买错。我又并未告诉你“我不爱花卉”之说，只说托你买“芥子园”全部，全是我的疏忽，土话所谓“弄你头颈”[45]了。只得再请你破费时间，五时后去走一遭。万一此种书出门不退换，请作罢，给我垫付邮票二角三分，仍旧寄来。——因为当作藏书，是应该买的，我并不一定要丢弃它。不过为打算，此集值二十五元余，宁愿先买他书，将来有要求时再买未迟。请你勿拘可也。第三集一包挂号另寄。此信内附书单一张，发票一张。

书单上开着调换之书四十八种，值码洋四十五元三角。据目录上说“满四十种打七折，送赠木箱”。则七折实价为三十一元七角一分。退还“芥子园”三集值实价二十五元六角，应补找六元余。但内中必有缺书，不会齐全，则数目相近。假如齐全，请你在书单末后任意删去数种，使总数与二十五元六角相近（或补找他一二元）。假如缺书太多，不满此数，则下列二种可作预备补充。

《吴昌硕集》《扇面集》

为此给我垫付了若干钱及邮票，请示，即设法寄奉。若真有木箱，不便付邮，请将箱暂存尊处可也。

日内寄上莫志恒字号纸。又二纸，上写好诗若干首，是送你贴座右阅读的。

子恺 奉托

〔约1934年3月，浙江石门湾〕

三

普容仁弟：

号件及信送到时，我客居练市，回家又值石湾盛灯，来客满座，无暇作复，今始书答。你的“唐诗”和“白香谱”要我作插画，我实不能遵命。因古人诗词我自在《子恺漫画》中试描数幅之后，未曾再写。为的是古代人情风物，不能空想。杜造往往有误（《子恺漫画》古诗句部，曾以此点受人批评）。若认真要画，非费数年穷考古代器物图谱不可。此事在极忙的我不能胜任。如你所说，大东、世界皆有石印本，此书销场有把握，或者所见不错。但无插画亦可，成本反而更轻。倘你与开明接洽好了，我为你画一封面可也。

今将原写稿二册挂号寄返，请检收。蒙汇寄二十三元余，并转信件，费心。履善女士索书，稍缓写寄。

我近来极忙，顶早允人之稿件，堆积心中。为作客和看灯，又旷费多日，甚憾。你手写如许原稿，努力实在可佩。草草，余后谈。

祝你进步。

小兄 子恺 上

〔1934年〕六月十七日〔浙江石门湾〕

致张院西[46]（四通）

一

院西仁弟：

示奉到。施君横幅二件，前恐未决定，故尚未动笔。今当于双十前后写寄。

吾弟欲得“儿童相”而藏之，此事仆自己亦感兴味。盖仆一向喜写儿童也。待笔债还清，（因双十润笔加倍，故近笔债堆积，大约双十前后可还清。附寄改订润例，供传观。）当将漫画儿童相中可爱诸相，汇集为一图（画面必甚闹热矣），同时仆自己亦绘一张自藏也。惟此事费时，请略缓报命。兴味之作，不收润笔，请勿客气。

众友向尊处索画，此乃仆使吾弟为难。后当作小幅多张寄赠，以餍众望，亦翰墨缘也。

承赐味精，先此道谢。顺颂

秋祺

小兄 丰子恺 叩

〔1934年〕十月六日〔浙江石门湾〕

二

院西仁弟：

订画至今全清。足下大批订件，八件又二件，共十件，今邮奉。八件中并未题上款，因当时未曾奉询明白，恐有不需要者。今先将画寄奉，哪几帧要题上款，乞再寄示题奉可也。即颂

时安

小兄 子恺 叩

〔1934年〕十一月廿九日〔浙江石门湾〕

三

院西仁弟：

示奉到。贵友（嵩云、持中二君）属画二横幅（各二方尺），属减润为各贰十四万，遵命可也，即祈转达为荷。元旦又要改订润例（加倍），正在印新例，暂用蓝印预告。（附上一张。）

近正构图一儿童画，是开明中学生什志（元旦用）印彩色立幅赠读者用。构成后当重绘一张奉赠吾弟。因前所言“儿童相”规模太大，一时无暇构图，先作一小规模之儿童相耳。顺颂

年安

小兄 子恺 叩

〔1934年〕十二月十六日〔浙江石门湾〕

四

院西仁弟：

示奉到。白糖及麻油有办法，甚为欣慰，即请代购：

白糖廿斤

麻油尽尊处限量，多多益善。

买定后，乞示知数量、价值，当即派工人持器及货款，前来化龙桥领取，费神至感。仆明日赴遂宁，约十余日返沙坪，容图晤谈。即颂

近安

小兄 丰子恺 叩

〔1945年〕六月廿七午〔重庆沙坪坝〕

仆赴遂宁期间，来示有小儿华瞻代理，糖及麻油，彼自能派工人前来领取。

致谢颂羔[47]（七通）

一

颂羔尊兄：

孟子新君仰慕“以文字为基督发光”之颂羔先生，实具诚意。其嘱画弟自当应命，于旬日后写含有宗教意味者数枚寄奉请转。弟近以所作西

湖十二景托敝同乡（美术学校毕业生）张逸心君付印。张君意欲加印英文画题。此事弟拟奉恳一译。共十二题，费心良多。印成后当奉赠该书若干册以酬好意。想不见却。

杭州春色正好，何日驾游，当图快晤。尊寓迁庄家阁，自比居城内清静。时局似已安定，想不致殃及池鱼也。草此即请

春安

弟 丰子恺 叩

〔1935年〕三月十四日〔杭州〕

孟君原函附璧。

二

颂羔兄：

片悉。《人间相》承谬许甚愧。今午派人去地产公司毛君（弟之友人）问何日看地，据说接洽人在申尚未归，再缓数日来约我。（附回片，请看。）弟急急想看地，究竟地位及价格如何？并想探听平屋建筑价如何？如下半年弟之生活不受影响，颇想买地建屋，与兄为邻。（即使生活受影响，地仍想买，不过造屋是问题耳。）荣祥[48]居士深居简出，积虑深远，弟看不像宗教徒模样。前来片云劝其注重平民生活，可谓对症发药。弟已转述，但恐无甚效果。其实，处彼之地位（有些儿钱在手）大可做些利他事业，庶不负彼苍之厚。岂知彼愁水愁风，大有一日风波十二时之忧，以致自顾不暇，其生活比我等更不舒服。亦大可惜。秋凉来杭，弟甚欢迎。最好等弟看地之后，邀兄来杭复看。可以商

量取舍。草草即颂

秋安

弟 子恺 叩

〔1935年〕八月十七日〔杭州〕

三

颂羔吾兄：

片敬悉。RADIO〔收音机〕承代处置，甚费心。其款如便，请大华代为汇杭州（汇费内扣）。不便他日来领亦可。弟以十五元代价，换得RADIO所有权半年，亦云幸矣。旅苏想快适。明春定当邀请文驾赴敝乡参观。昨夜读书，见二句写平民生活者，甚可喜，因绘图附赠《平民》，乞登载之。泰华药房毛君来信，云“中天竺附近有地三十三亩（与中天竺寺同方向），卖价约二千元。地上杂木及竹丛生，价不算贵（每亩六十元也）”。约弟去看。弟尚未去过，明日或后日当去一观。如条件满意，再奉告。所谓中天竺，离灵隐约二三里，（照公共汽车方向直进。想兄熟悉。）交通不及灵隐便利。然价不贵。据他人云，如合意，不妨合购存之。弟因未看过，尚未决。后再告。弟阴年底当返乡过年。石门湾田，待彼时去接洽，如有可者，定当写告。余言后上，顺颂

年安

弟 子恺 叩

〔1935年〕十二月廿三日〔杭州〕

写完前信后，未发，晨见天气佳，即邀毛君到天竺看地。现将所见情形奉告。乞下取舍。

该地是山地（斜坡），位在上天竺与中天竺之间。大路之旁，隔一溪涧，即山坡，直至山顶。如图所示：

地上皆杂木毛竹。无一块平地，皆斜坡。

毛君言，此系彼自己之物，三年前买进的。因年边有需，故欲求让耳。又云，开山并不难，因非石山。然弟对此不甚满意。因与莫干山大类，恐开垦工作浩繁。

君意如何？倘觉有可取，或倘能来一看，最好。否则我们谢绝他，说山地不要可也。

子恺 又启

四

颂羔兄：

久未奉候。遥想安善。弟暑期在石门湾度送。大约八月底到杭寓。杭寓已另迁，新址为“马市街一五六”，交通较前便利。秋间来杭，尚请惠临。今有奉询者：闻兄曾养外国羊。此间有友人预备资本，拟从事此道。（闻尊处之羊系取羊乳者，彼则意在取羊毛。）因欲探听各方有经验者，藉资参考。知尊处有外国羊，因嘱函叩。未知此种羊何处出售？可否剪羊毛？每对价若干？（有人介绍，上好毛羊每对五百元，运费〔欧洲来〕五百元，彼不嫌贵，但求羊可靠。因不详悉，故未买耳。）关于此事兄如有可调查处，敬请费神告知一二，他日如有成，当深感

谢。前在杭会见之张君[49]，决于秋间独办书屋，弟不过供给些书稿，且让他一试如何。顺请

大安

弟 丰子恺 叩

〔1936年〕七月二十一日〔浙江石门湾〕

五

颂羔兄：

赠阅《字林西报》，已收到。至感谢。但不必每周寄赠，因小女为学英文，看一二份已见一斑，前日托订阅，本无此必要也。且近闻杭州亦有零售，故请以后勿寄，以免操心。弟近重订画例，比前仅增大洋一元（第一项）[50]，始终以贱卖艺术品为今日画家之义务。盖艺术品犹米麦医药，米麦贱卖可使大众皆得疗饥，医药贱卖可使大众皆得疗疾，艺术品贱卖亦可使大众皆得欣赏。米麦与医药决不因贱卖而失却其营养与治疗之效能，艺术品亦决不因贱卖而降低其艺术的价值。盖“艺术的价值”与“艺术品价值”原是两件事也。国人墨守旧习，且以欺骗为心，每将画价定为数十元乃至数百元，实则其作品所费工作仅半小时。假定每日作画四五小时，每月作画二十天，而所作皆以每幅五十元卖脱，则此画家之收入每月五千元，每年六万元，如此敛财，罪大恶极，岂艺术界所能容？弟深为若辈叹息。实则若辈之画，百中不能售脱其一，余九十九皆白送，或白送无人要也。弟持此见，故拟坚持廉价。此广告已由各志登载，今附奉数枚，非请兄兜揽生意。若兄所编刊物有广告页，乞为登载一次，俾基督教社会亦知弟之卖画。其中如有欲得者，亦可自然推广弟之“营业”，使弟多得些“工资”也。若贵刊无广告页，则作罢。倘

登，乞示，弟当照纳广告费不误。另附小画一页，赠兄为纪念。但此亦“白送无人要”之流欤？惭愧惭愧！夜静人闲，信笔乱书，有渎听闻矣。

弟 子恺 叩

〔1936年〕十一月十六日〔杭州〕

何日来申，无定。但以后到申总当图晤。上次风鹤声中，属例外也。杭州秋深景色尚佳，欢迎来游。

再：以后倘有尊嘱或贵友嘱画，自属例外，“不取分文”。只要不是“白送无人要”。特此声明。

又启

六

颂羔尊兄：

杭州转来尊示，惊闻吾兄近遭大故，不胜嗟悼。但四大无常，精灵不灭，吾兄道心坚定，想能节哀顺变，足慰下情也。弟上月中又居新亚，电广学会，知文驾南徂，未获晤言为憾。今在乡逭暑，约须初秋赴杭也。敬请

苫安

弟 丰子恺 顿首上

〔1937年〕七月十九日〔浙江石门湾〕

七[51]

颂羔吾兄：

弟因宜山空袭太多，率眷于八月中迁思恩，地在宜山西北120里山中，甚安全，但弟因逃警报伤筋，腿上淋巴腺炎，卧床二月，至今始来宜山上课，家眷仍居思恩。久未奉书，得片欣甚。所言“国事有希望，我等也许不久可以相见”，闻之雀跃。查此片发于十月廿五日，今已十一月十四，宜山消息沉闷，一点也不知道，不知“有希望”至如何程度。近来舍下小儿们天天谈杭州，大家希望早日胜利和平，仍归杭州，弟亦渴望已久。然倘条件不佳，则情愿在此听炸弹逃山洞也。承询近况，弟腿病不能行步，手腕却健，最近又作《护生画续集》一册，共六十幅，为弘一法师六十祝寿（法师今年六十，阴历九月二十生日，弟之画于是日完成寄出，请其题字，寄上海李荣祥刊印），大约出版须在半年之后。春间又绘《阿Q正传》一部，现已由开明出版。但宜山至今尚未运到，运到后，当寄赠一册，此外并无作品，但每日用小品文体写日记，以练习文章耳。宜山生活比昆明贵阳低廉，米百斤约十元，惟洋货甚贵，纱袜每双一元二角，自来火每包七分半，普通热水瓶每个五元（以前上海买只费六七角）。府上小孩想都康健，倘有照片，送弟作纪念。舍下小儿因思恩无照相，未曾拍得，他日有时亦当寄奉，顺祝

道安

弟 丰子恺 叩

〔1939年〕十一月十四日

致钟器[52](二通)

一

钟器先生大鉴：

前属画惠赠隆酬，已由杭州敝寓收领，敬谢。尊处搜集晚成庐书画集锦，好艺之心良深，钦佩。仆偶以绘事游戏，信手涂鸦，不成章率。猥蒙眷爱，实深惭悚。尊属页数较多，至今尚未满数。恐劳盼待，故先奉达。大约本月内当可全部呈教也。稽延之处，尚请曲谅。拙传前为中国辞典馆专撰一篇，尚未出版。其副稿留杭州，旅行归杭，当属记室抄呈一份，或与画一并寄上可也。承询前明片上钢笔字，已问过，系小女陈宝（即前之阿宝）代笔者，非记室所书。附闻，近逆旅暂居新亚，不日返杭也。即请

艺安

〔1937年〕六月三日

弟 子恺 草复于上海新亚五一一号

二

怀柔先生：

九月六日所惠函至今日始送到。在程计半月矣。幸方地皆无恙，今日犹得通信也。所属册页字画五十帧，附自传两纸，封面二页，封裹待寄久矣。专盼尊示方敢付邮。今依来示作印刷品快递寄上。收到后，幸乞先生见示，以慰下念。此间久苦飞机炸弹，惟今日战事偏向京沪路上，此间稍得安宁。闻天津兵火甚烈，不知尊庐“推真室”“践善亭”皆无恙否？尊藏艺术品皆无恙否？至引为念也。匆复，即颂

台安

弟 丰子恺 顿首

〔1937年〕九月廿三日〔浙江石门湾〕

杭州敝寓已取消，以后通讯地址如封旁上所刊。

致陶亢德[53]（二通）

一[54]

亢德先生：

旬余不通音信，不谓天地变色也。廿二所发示至廿六始收到，读之竦然，石门湾现尚可居，尊眷如欲避居，可从南站上车，到长安下车，于站旁雇小舟，三小时可抵敝庐，当辟室扫榻相迎，并共安危可也。此间十二里外乡镇，曾被炸，长安站旁民房亦被炸，石门湾幸未吃炸弹，惟飞机时过，缘缘堂屋顶，风鹤日夜不绝一耳，弟十三日以来，日日刻印作画，惟准备转平沟壑而已。

弟 丰子恺 叩

〔1937年〕八月廿六晚〔浙江石门湾〕

二[55]

前日寄上画件，想蒙收到。今又得一画，《战地之狗》，景象太惨，恐伤士气。姑寄奉，刊否不计也。近日上海闻略安些，不知确否？嘉兴吃炸弹，死伤甚惨。一女打去屁股。一母打脱头，手中犹紧抱襁

褓。敝族人自禾来，目击其状云。匆匆。

弟 子恺 顿首

〔1937年〕九月廿四日〔浙江石门湾〕

致覃恒谦[56]

恒谦学友：

久未通信，不料江南惨遭大劫，天地变色也。仆于去年十一月廿一日（即故乡失守之前二日）挈眷属老幼十人离乡，辗转流徙，备尝艰苦，于月前始抵长沙[57]，现居“长沙天鹅塘旭鸣里附一号”萧宅（宅主即前上海艺师大[58]同学萧而化之叔）。今抗战胜利，敌机来袭甚少，即来亦不过在飞机场投弹，或未投弹即被我空军逐退，故市内尚可安居。惟浙江石门湾故乡，房屋已全部焚毁（友人自失地赴申，由申来信）。书籍数万册及一家十口之衣物，尽付丙丁。仅逃出十人及被头两担，冬衣各人一套而已。幸长沙开明书店尚可支持。目前生活不成问题，且家人均健好，堪告慰也。寇之所向，殊不可测，武汉我国命脉所在，当不致轻易放弃（近日甚安定）。仆将来拟令家眷再入内地，如云南贵州广西等处。倘来广西，当烦指示路径，代觅栖止。故今先行函询，以便将来投奔。得信请即示复，告以自长沙至贵处之路径，及贵处生活状况。固不限于柳州，但择足下所熟悉者可也。昔日校友，今四散分离，行方不明，良可叹息。

专此即颂

教祺

小兄 丰子恺 顿首

〔1938年〕三月廿一日〔长沙〕

致徐一帆[59]

××贤表：

得示至慰。

仆等于去年十一月二十一日去乡，经杭州时已满城风雨，换船到桐庐，住二十天；杭州失守，又换船西南行，经兰溪、衢州、常山、上饶、南昌、以至萍乡，已旧历年底。在萍乡住一月，又西行至长沙、汉口；在长沙住三个月，最近又西南行来桂林，因广西省政府相聘，来此担任教职也。

途中惟去冬备受风霜之苦，萍乡以后皆旅行，非逃难矣。今离乡已四千里，气候饮食，均多乖异，幸全家十人皆健康，堪以告慰。诸儿皆已在此入学[60]。

故乡房屋虽遭焚毁，然仆等过去惯于浮家泛宅，尚能到处为家，惟书籍损失为可惜耳。

桂林山水甲天下，环城风景绝胜，为战争所迫，得率全家遨游名山大川，亦可谓因祸得福；江浙来者甚多，皆文化界人，盖武化东流，文化西流也。

〔1938年〕七月十九日〔桂林〕

致夏丏尊[61]

尊老师：

赐书早拜收，人事栗六，久未问候，罪甚。弘一法师前来函，略云福建宏法事忙，且年高怕行动，故不能来桂。前曾将原函抄奉，不知收到否？尊眷在沪安好，甚慰。敝眷居两江（离桂林七十里）山乡已两月，托庇粗安。内子十年不育，近产一男。幸大小平安。流亡之群已增大为十一人。来示以敝眷人多安否为念，雅爱之诚，令人感激。流离之初，亦曾引为苦事；连日叫苦，而苦终不去，反因忧能伤人而元气颓丧。于是心机一变，逆来顺受，尽人力以听天命。不作其他远虑，一年来尚能自得其乐，而身体因此转健也。两江师范开课已两月，一切从新做起，形似春晖、立达。精神则非昔比。盖时地不同，不可同年而语也。彬然兄[62]在此共事，我等尸位而已，于教育愧未能有所贡献耳。子渊先生[63]逝世，五千里外未能致奠，心甚惭然。惟默祝其能往生乐土。南方动乱又起，此间能安居否，全无把握。浙大在宜山，马一浮先生来书，云郑晓沧有相邀之意，然桂师未便遽去，宜山地点并不胜于桂林，一时无意他迁也。附告。敬请

崇安

学生 丰子恺 叩上

〔1938年〕十二月十二日〔桂林两江〕

致柯灵[64]（二通）

—[65]

××先生：

十月十二日示，不久以前才收到，另封长示，昨日才收到。交通阻滞，一至于此。昔年在杭得见，印象尚在，今蒙赐书，欣慨交心。上海有人非难圣陶[66]及弟，日前友人来函亦曾谈及，但寥寥一二说耳。今得尊示，始悉其详，一帆[67]亦未有说述及此事。此辈见解，诚是奇怪。然吹毛太甚，弟疑其别有用意，可付一笑。乃蒙再度答辩，词意周详公正，反使弟惭愧无似。圣陶实受无妄之灾，弟则自念缺德必多，故有以招致讥毁。惟有自反而已，不为怨天尤人之语也。近任桂林师范教师，校务在身，文笔画笔遂致荒废，不写稿者将四月阅矣。尊嘱一时未能应命，然略缓必当投呈若干，请赐教正，承询直接寄址，欲赐贵报，诚甚感谢，如蒙赐阅，乞写：桂林两江桂林师范弟收，则可直接收到，该地在桂林城外七十里之山间，交通不便，以故前惠示延搁更久也。上海言论尚称自由，至可欣慰，黎庵[68]先生久不通信矣，今始知其在沪，甚慰，见时乞代为道候，即请

客安

弟 丰子恺 顿首

〔1938年〕十二月廿六日〔桂林两江〕

二[69]

示欣悉。虽遭颠沛，幸全家康健，尚可到处为家。承垂念，感谢不尽。日内弟将率眷赴宜山，就浙江大学聘。以后通讯住址为“广西宜山浙江大学”。承示沪上情状，甚慰。××与××两先生见时乞为道候，并告以新址。《申报》有画署“次恺”者，弟亦闻之，但未识其人，附告。

弟 子恺 上

〔1939年〕二月二十八日〔桂林两江〕

致竺摩法师[70]

竺摩法师：

惠书读悉。恺比来教务画务俱忙，嘱画维摩居士示疾图，颇难落笔。浊世茫茫，危机遍地，举目尽是修罗，何处尚存净土？师能于海之一隅，广布六觉之音，诚为希有！匆颂

撰安！

丰子恺

〔约1940年〕七月一日

致刘模良[71]

刘模良君：

来函要我介绍“关于国画的书及画本”。画本我只能介绍一部《芥子园画谱》。因为中国画向来少有为初学者编的画本，只有“芥子园”，可说是惟一的中国画教科书。但你用的时候，须注意一事：此画谱分类汇集各种东西的画法。例如石头，亭台，人物，梅，兰，竹，菊等，都把古来各大家所画的汇在一起，给你参考。但只供参考而已。不是教你学会各种画法，拿来拼凑图画。你自己作图画，仍须依照实际风景而写者，不可就用古人的东西来拼凑，是为至要。我介绍你看“芥子园”，不

过使你知道古人如何把实际化成纸上的图画而已。你要活用他们的方法，不可死板板地模仿他们。是为至要。

至于“关于国画的书”，那范围很广。最初你须得多看古人名作。有正书局有许多古人画集刊行。不能看到真本，印本看看也好。其次，须读中国美术史。（商务《万有文库》中有日本人著中国人翻译的，可读。）又次，须读古人的画论。神州国光社所刊印的美术丛书，收罗得很多（共有一百多册）。向这丛书中选读，比访购单行本便利。

总之，学中国画务须以写生为本，看画谱，读画论，不过供参考而已。专此奉复。

丰子恺

〔1940〕廿九年十一月十二日〔遵义〕

致姜丹书、姜书梅[72]（五通）

一

敬庐业师左右：

九月卅示今奉到。抗战以来，屡询尊址不得，正以为念，得示殊欣。承赠诗，满纸谐兴，足见近况佳胜，至慰。恺自廿六年冬空手去乡（时甚紧急，全家十人，皆空手逃出），家业尽成灰烬，幸一路平安，由江西，湖南，广西，直窜贵州，匆匆已三足年矣。回忆缘缘堂中光降之时，恍如一梦。不知湖上丹枫红叶室今无恙否？承惠润例，嬉笑滑稽，如亲謦欬，想见“生意”甚佳。后方不乏收藏鉴赏之专家，曾有人询及尊址，他日逢缘，当为介绍。恺流亡后曾为广西师范教师，近又在浙

大授艺术教育，已二年矣。课暇亦研究绘事，但乏善可陈耳。丐师长子逝世，心绪想多不宁，晤时乞有以慰之。顺祝

居安

学生 丰子恺 顿首

〔约1940年11月，遵义〕

再，阅赠诗，有“闻子已开荤”句，确有其事，流亡后饮食稍稍变通，赴宴或与人共食，吃三净肉随喜，不似以前之固执吃素耳。但素食已久，早成习惯，开荤亦勉强耳。但家居照旧素食，近且有《护生画续集》与弘师合作，正在上海（丐师经募）付印。

各地小报多谣言，并不全然属实。附告。

再，临发又读来示，见有“摸摸光下颚”一语，恐又是小报谣言所传，恺胡须并未剃脱，一向保留，不知何来此谣传，甚奇。（廿七年春，浙地小报即有此谣传，可笑。）大约办报者缺乏材料，借口乱造，以引观听耳。以上皆小事，故向不声明。

二

敬庐老师：

承示大作《三友传》，已拜读，甚是钦佩。此稿凡明远旧友，必多爱读。惟目下国家急务尚多，无人顾及；他日承平，必被欢迎出版也。今由邮挂号寄璧，即请查收珍藏为荷。此致

敬礼

学生 丰子恺 上

〔1951年〕九月廿四日〔上海〕

三

敬庐老师：

来示奉到。弘一法师石刻像，曾经有人将石刻拓本或印刷品寄来，但都已纷失。现在只得将留稿寄上。阅后请便中寄还，以便保存。尊著将出版，美术工作者幸甚。谨此奉贺。即致

敬礼

学生 丰子恺 叩

〔1956年〕十二月十三日〔上海〕

四

姜老师：

画像你条改细，很好很好，而且很像。不过直书“丰子恺敬绘”，恐不符实。因为我不会画细线，读者要怀疑的。鄙见请加“姜△△改作”字样，较为符实。不知尊意如何？

况且，您画的比我画的更像，所以我不敢掠美也。致敬。

学生 丰子恺 上

〔1956年〕十二月廿七日〔上海〕

五

书梅师兄大鉴：

弟旅游浙南，前日始返上海。拜读来片，惊悉敬庐老师已于六月八日仙逝，深为悼惜，但念老师服务美术界数十年之久，著述宏富，桃李盈门，此功绩自当永垂不朽。我客他方，未能亲奠，至深歉憾，尚祈节哀珍摄为要。此请

礼安

弟 丰子恺 顿首

〔1962年〕六月廿二日〔上海〕

诸师弟妹均此不另。

致《黄埔》周刊编辑[73]

（上略）避寇日记，二三日内即续奉。今复加一“选”字，因见有许多篇，与贵刊不甚宜，故挑选其适于军界读者，以付贵刊，或较相宜也。（下略）

〔1940年，遵义〕

致蔡慧诚[74]

慧诚居士道席：

一月间赐示早到。事冗久不复，至歉。画佛千尊今已满愿。但四方

求者，已达千三百余尊，来函尚源源不绝。不得已，已在佛学半月刊启事，请额外求者延迟至秋间应嘱。宏法事业不嫌多，惟弟尚有世俗事务，为生活所必需，故不得已暂停。至秋间再宏佛法可也。藏香已蒙见赐，不当再受。今邮寄不便，逾觉难得。弟处尚余一匣，珍藏书箱中，不敢滥用矣。佛化家庭一书，诚近世家庭实典。来函谓近世所谓佛教家庭极少绝对奉佛者，大都与神鬼教互混。此言甚是。此乃未曾认明佛教真相之故。因此误认佛法为迷信一类之事。其实世间最不迷信者，无过于佛法。（连人生都不信。何况神鬼。）但世间能懂此语者，恐寥寥无几。足下致力于净业，今后如有出版，希望将“佛教最不迷信”一题多作说明，使一般似是而非之佛教家庭，知所感悟。弟常在自己家庭中向儿女解释此点，家人都能了解此旨，不做一切迷信事件。可见解释良有效果也。专此奉达，顺祝

净安

弟 丰子恺 和南

〔1941年〕三十年五月廿六日〔遵义〕

致性常法师[75]

性常法师道席：

弘一法师生西电到，仆正束装上车，将迁居重庆。得电后即发愿重庆后，先画法师遗像百帧，广赠海内信善，托为勒石、立碑，以垂永久。今到渝已旬日，舍馆未定，尚未动笔，将来画就拟函告各地友好，请代为宣传。如有发愿刻石立碑者，即寄赠一帧。（或在福建、浙江、江苏、四川等处登报征求愿勒石者，必易满百帧，届时再定。）仆远居

川中，未能得法师最后一见，至引为恸，但读与质平[76]居士最后一书：“华枝春满，天心月圆”，则知法师往生，必异常安详，至为慰也。遗愿护生画集四册（法师曾欲刊护生画集六册，已出二册，尚有四册未出），仆但世寿稍长，必为续成。承寄示报纸，得知详情，甚感。质平居士寓址仆亦不知。最后墨宝暂为保藏，容后寄去。

匆匆未尽，即颂

净安。

丰子恺 和南

〔1942年〕十一月十七日〔重庆沙坪坝〕

致王质平[77]（二通）

一

质平仁弟：

信收到。仆于十一月六日安抵重庆，现居沙坪填正街二十七号。多蒙关念，殊深感谢。学校正在建筑中，诸事未上轨道，故甚烦忙。开年大约可以就绪。吾弟今冬毕业后，不知前程作何计划？仆有眷属留丙潮[78]兄处，吾弟有便，尚请随时照拂为幸。余后述。

即问

近好

小兄 子恺 顿首

〔1942年〕十二月五日〔重庆沙坪坝〕

二

质平仁弟：

观画得见新筑景象，至喜。他日有缘，定当一到，藉仰轮奂也。画[79]已为代题，可随身带赴大学。孝思纯切，至可嘉许。余亦在此自建茅庐[80]，聊可容膝，但极狭陋，明年胜利将至，当弃此茅庐耑返上海也。即问近好。

小兄 子恺

〔1943年〕癸未八月〔重庆沙坪坝〕

致汪子豆[81]

汪林先生：

来书收到。承询各点，略复如下：一、中国纸均可，宣纸最佳。二、用狼毫。三、三十二开或十六开本。四、可。五、可。六、多作木炭石膏型写生。七、学字有助，但不必学我，可学章草。八、作画态度。九、二种修养：（一）学习石膏写生，（二）修养人生观。专此奉复，即颂

文安

弟 丰子恺 顿首

〔1943年4月，重庆沙坪坝〕[82]

致刘以鬯[83]（二通）

一

以鬯先生：

嘱写报题，今日邮奉，乞收。弟近来久不写文，因身体和眼力均不胜任。尊编副刊，弟暂未能投稿。以后如有所作，当再报命可也。即颂

近安

弟 丰子恺 顿首

〔1943年〕十月十六下午〔重庆沙坪坝〕

二

以鬯先生：

屡示，并蒙为拙展作文宣扬，深感美意。弟渝展闭幕后即去北碚，昨日始返沙坪。尊嘱为《和平日报》作稿，定当如命。惟此次订画者太多（两处达二百余件），故月内非埋头作画还债不可。十二月初，即得空闲，届时必有以报命，尚乞原谅。先此奉达。即颂

时安

弟 丰子恺 叩

〔1945年〕十一月十九日〔重庆沙坪坝〕

舍亲杨如深弟已抵浙，昨有来信。附及。

致黎丁、谢琇年[84]（七通）

—[85]

黎丁仁弟：

柳州信[86]收到。昨发一航平至桂，想亦收到。缘缘堂丛书已承开始刊印，好意甚感。但恐此“丛”不大，因旧稿不多也。今检点结果，目前可寄者只二种：

（一）《教师日记》。

（二）《艺术丛话》。

（一）是向未出版的，一小部分曾登昔年《宇宙风》，大部分未发表。此书一出，预料读者必多。因近年相见的人，识与不识，皆言“读过你的日记”。但须选校（及抄）一遍，大约费一二星期。（二）是良友（昔年）印的。（抗战后久已停刊。）良友赵家璧，昔年索去《车厢社会》及《艺术丛话》二书。今赵在桂复兴（懋业大厦），月前来此面洽，说《车厢》仍刊，《丛话》因分量太多暂不刊。其实此书内有很可观之文（如《大众音乐》、《将来的绘画》《商业艺术》《艺术最近趋势》等文，颇有流传价值。）惟其中关于中国画论诸篇，太深，读者不懂，可删。可删分量约有全书三分之一强。一删之后，分量即不太多。赵家璧无诚意，我亦不谈删事。原来预备收回给仁弟刊印。此书我有一册，删改亦需时日，如健康，大约十二月中，上二稿均可寄你。先此奉告，以慰热忱。

此外，拉稿甚难。因写稿者都忙，且不可靠。刘薰宇[87]先生当校长甚忙，写稿无望。以后留意，如有机缘，当尽力代拉。

沙坪坝互生书店（朗西[88]太太柳静所开）今已收业，改开合作社。其余书店熟的没有。我意你有书运来，可交章桂[89]。或者由他代售，或者由他托别的书店代售，均可。章桂生长我家，犹似子侄，对我甚是忠诚，最可靠也。

元旦或元旦后，我要在桂举行展览卖画，画九十件，已有六十件寄联棠[90]，托他代办。明知桂地卖画不利。然有作品余多，拟来一试，想总不致贴本。吾弟在桂年久，画展方面情形知否？如有忠告甚为盼感。即颂

近佳

小兄 丰子恺 顿首

〔1943年〕十一月廿一日〔重庆沙坪坝〕

章桂尚未到。

朗西日内将来桂云。朗西与我为邻居。

二[91]

黎丁仁弟：

五月十七信，至廿七收到，奇哉。嘱买游泳裤，昨到宝元渝，国货公司，华华公司，均没有。只得向旧货店搜求。现已托开明事务员代办，买得即用包裹寄上。崑水[92]去自贡否，未定（昨来信云如此）。

广州飞机，我托《商务日报》记者去探听，说已登记至八百八十号，每日送出平均十余人，你倘决定要走，立刻登记，二三个月可走。我行事亦受阻，亦想去登记飞机，因船舶极难得且多苦也。战事大约无甚阻碍，我仍思赴北平。

子恺 叩

〔1946年〕五月卅日〔重庆〕

三

黎丁、琇年：

多年乖隔，得信甚喜。藉悉你家诸儿情况，至慰。……我数年来一向安好，只是上了三年八个月班，早出晚归。幸酒量颇好，回家一饮，万虑俱消。两年前忽患肺病。于是遵医嘱在家静养，直至今日，已入吸收好转期矣。陈宝与厦门人杨民望结婚，生一女一男。女在上海工厂当汽车司机，男赴黑龙江。陈宝编法文词典，民望整理唱片。一吟在五七干校已三年，离沪数十里，奉贤，听说不久即可上来，分派工作。华瞻在复旦大学，编英文词典。二女一男皆住我家。故家中颇不寂寞。新枚在石家庄华北制药厂，其妻在该厂小学当教师。丰师母曾到石家庄住数月，新枚自己租屋，颇自由。一吟的女儿小明，一向随母在奉贤五七干校，今已七岁，即将来上海入小学，书包已买好了。……我长期病假已两年余，天天在家，吃两顿酒，（仍是基本吃素，惟秋天必吃蟹。）只是患半边疯，右腿动作不便，行动困难。幸右手尚能写作，家居不患寂寞也。余后陈。即问

近好

子恺 启

〔1972年〕二月二十日〔上海〕

再启：我今年七十四岁，除半边疯外，百体康健。丰师母七十六，眼病不断服药。耳稍聋。天天吃蹄髈。肚子吃得很大。其实不好。

四

黎丁：

以前信都收到。一吟已上来，在“人民出版社翻译组”工作，离此只十分钟步行，早出晚归。我们都好。我年登七四，而茶甘饭软，酒美烟香，不知老之将至也。在家养病已有三年，工资照领，受之有愧。

宋步云[93]是陈之佛[94]当艺专校长时的教授，我认识他，但久不通问。他的儿子我不认识。傅彬然年纪与我相仿佛，或许小一二岁，身体如此不好，真想不到。开明书店的创办人章雪村，三年多前已死了。两个儿子也死了。我的老朋友，现存者寥寥，虞愚久不通信。宋云彬，叶圣陶，不知如何，也久无消息。你倘知道，他日函便告我。昨今上海大冷，室外零下七度。我室内零上五度。手伸不出来，懒得多写了。问

好

琇年均此。

子恺

〔1972年〕十二月十三日〔上海〕

附告：我的画集，已在上海发卖。《猎人笔记》[95]已在北京再版。“毒草”似乎已消毒了。

五

黎丁：

他们把抄家物资发还我，非但没有缺少，反而多了些想不到的东西。其中有一扇面，是五九年写给你的，不知为什么也在内。现在寄给你，夏天可用。

近日求画者甚多，大约毒草已变香花了？我很奇怪。

子恺

〔1973年〕二月十六日〔上海〕

六

黎丁：

久不通音，大家安好。我足不出户，每日只是浅醉闲眠。全靠来客告诉我些时事消息。今天写信，希望你能在公余告诉我些新事：宋云彬、傅彬然等不知怎样。新疆的夏景凡[96]，久无消息，你也许知道。此外京中情况、国家大事，我也盼望知道些。

上海即将开书法展览会，我也出品，写了一副联：“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛。”已在昨天的预展中挂出。

老友极大多数死了。我七十五岁还是健在，可谓天宠。我经常吃

素。奉劝你们也多吃素，少吃荤，可得长寿健康。丰师母眼睛不好，成了独眼龙，耳朵也重听。肉少吃，肚皮也小些。她比我大二岁，总算健康。顺问琇年及诸儿都好

子恺

〔1973年〕六月十五日〔上海〕

七

黎丁：

久不通音，不知你回北京否？你家诸子女都好否？念念。我一直安好，家人也都无恙。一吟是“积极分子”，在文学社[97]工作甚忙（搞日本文教科书）。我虽“长病假”，亦颇笔忙，各处要我写字，新疆国际飞机场的大幅中堂，前日才写成。我颇想知道北京诸人的情况。宋云彬、傅彬然、华君武[98]、王朝闻[99]、叶浅予[100]、朱光潜[101]、沈雁冰[102]等等，你能告诉我些，甚好。余后谈，顺问

你和琇年都好。

子恺

〔约1973年〕十一月廿六日〔上海〕

致熊佛西[103]

××先生：

屡蒙不弃，来示索稿，实因无文可作，屡负盛意，歉甚。今又蒙擢

为《当代文艺》特约撰稿人，勉成一稿[104]，随函附上，即乞教正。弟已辞艺专职，一如抗战以前，闲居在家，通信址如信面上。新年弟集拙作在桂展览。由开明书店代办，届时尚请莅临指教为幸，即颂

大安

弟 丰子恺 叩

〔1943〕十一月卅日〔重庆沙坪坝〕

致华开进[105]（五通）

一

开进吾友：

示欣悉展览得好评，至可庆慰，今年尚望于写实方面及读书方面多用功夫，则二次展时，当得更好之结果也。仆病久，近始能作书，闻吾友将任教长寿中学，可得晤谈，甚喜。桂泉在此生活繁忙，闻吾友来，亦甚喜慰。叩问

近好

子恺 顿首

〔1944年〕一月十九日

二

开进：

第一画集寄到时，置余案头，友朋来访者，展卷观之，必终卷而后释手，甚至再展三展，或探询购求之处。因此，余函请开进寄书数百册来，代为托书店销售，以为友朋购求之便。今开进又出第二画集，予为作序，但望其多印多寄，以享我之友朋，别无他意也。

甲申〔1944年〕　子恺

三

退之仁弟：

示欣悉。胜利来临，欢喜无极。但仆之归计，尚属渺茫。一则交通未畅，沪杭秩序未复。二则子女皆供职或就学，均须跟机关或学校同走。能随时动身者，只有愚夫妇及七岁幼儿三人。假使三人先走，故乡旧业荡然，（廿六年即毁）到沪到杭，须重新创家，倒不如沙坪之有一小屋可庇风雨。因此归期未决。然迟早必须回去，大约明春有希望耳。吾弟拟出蜀漫游，甚善。本学期总得教完？倘凑巧，或可同行。我邀你先游沪杭，尽地主之谊，亦乐事也。画件不知笨重否？倘可带，异日吾弟离嘉时乞便中带渝交开明可也。旧物无足深惜，视方便可也。

〔1945年〕九月十八日 子恺 叩

四

开进仁弟：

示奉到，内乱不止，交通困难，我东归暂缓，大约须春夏间可走耳。下期拟迁渝任教，当代为留意机会。惟冬假学校变动较少，不知有否机会，目下尚难预料。为妥当计，乐山方面暂不告辞为是。余后述，

即颂新禧。

小兄 子恺叩 卅五年元旦

一月十一日，在渝开漫画展，不卖画，收门票作开销而已，附及。

五

开进弟：

信悉。梓翁前日已来渝，并到沙坪酒叙。彼对弟极好感，盼能来渝，此间如有聘美术或国文教师者，自当留意介绍。承代售一画，得四千元，此款当尊嘱由章桂代付，勿念。（章桂久不来，不知你托他卖的书，款都交付你否？倘太久不交，请去函催问。因我近来与他少来往，不明白他的事。深恐他拖欠你不付。因他近来生意不好，最近又好些了。）我最近无事，只等候早日返上海。大约明春可以回去了。即问

时安

子恺 叩

〔1946年〕五月十七日

再：前函收到，画三件被骗，乃是一件风雅佳话。倘捉住此骗子，我还想同他题上款奉送也。一笑。

致孙音[106]

孙音先生：

前嘱公开讲演，经弟再三考虑，似觉未可急行，拟请延缓时日。因弟来涪[107]不久，尚未熟悉当地人情，说话恐难中听。弟在此须留半月以上，请稍缓再定为荷。即请

原鉴

弟 丰子恺 顿首

〔1944年〕三月一日晨〔四川涪陵〕

致夏宗禹[108]（三十四通）

一

宗禹兄：

今托裘经理送上洋四千二百五十元（850×5＝4250），乞代办棉絮五条，并乞代送粮食局邓局长，托其代运，俾早日到舍，藉御严冬。费神归时面谢。

此棉絮本拟将来亲自带回。忽忆邓局长常有便船，且曾面许随时代运物件，遂于午夜起草此书，嘱裘经理附送。另附一笺，可与棉絮同交邓局长。即颂

公祺

弟 丰子恺 叩

〔1944年〕十二月廿日午夜〔川北南充〕

二

宗禹兄：

弟今晨早发，刻已抵毛家坝投宿。今晨托裘经理送上一信，并国币四千二百五十元，托买棉絮五条，并恳代送粮食局邓雨甘先生，托其觅粮船运送沙坪坝，想此刻早经送到，费神至感。弟明日可抵南部，后日可抵阆中。有兵队同路，约有数百人，皆武装，不啻弟之卫队，一路可保无虞。

再者：裘君年轻且寡学。今后或来相扰。望勿过于轻信，因弟亦不详悉其性行，深恐有渎也。专此奉洽。即颂

冬祺

弟 丰子恺 于途中

〔1944年〕十二月廿一下午六时〔川北毛家坝〕[109]

三

宗禹兄：

霜晨握别后，弟在蓬溪逗留旬日，前日始返沙坪。到家三日，即遭家岳母之丧。此老人年七十五，向住贵州。独山告急时仓皇来奔，不胜路途风霜之苦，到舍即病，前日在舍病逝，此亦间接死于炮火者。近为丧葬甚忙。今已安顿。心身甚疲。草草执笔道候。在南充时多蒙厚谊，铭感不宣，余后再陈。嘱画亦日后报命不误。即颂

时祺

弟 丰子恺 叩

〔1945年〕一月廿七日〔重庆沙坪坝〕

太夫人[110]均此问好。

四

宗禹兄：

今后我们通信，请用白话，好否？原因是：（一）我一向主张白话文，惟写信时仍旧用文言，常常觉得不该，而始终不改，请从今改。（二）写信用文言，是为了对方生疏客气，不便“你你我我”，必须用“先生”，“足下”，“弟”，“仆”一套。现在我与你已很亲熟，将来或许关系还要亲密起来，所以应该用白话通信，比文言亲切些。（三）你原是新文学时代的青年，只因如你所说，在南充住了三年，与老成人交往，学了老成气，故写信用了文言。我表面虽是老人，心还同青年一样，所以请你当我是青年朋友，率直地用白话通信。（四）还有一个更重大的原因，我希望你更加用功文学，而用功的必须是白话文学，（古书当然要多读，但须拿研究的态度去读，不可死板模仿古人，开倒车。）白话文学注重内容思想，不重字面装饰。（反之，文言往往内容虚空，而字句琳琅华丽。）这才真是有骨子的文章。我们就用这种文字来写信，岂不痛快？因上述四个原因，我主张和你以后用白话通信。不知你赞成否？

别后已经二旬，不知你南充的事有否结束？哪一天奉母迁北碚履新？重庆天气已正式入夏，今天寒暑表上九十度。前几天曾经到过九十五度。我前日入城，为了开明书店开设计会。叶绍钧由成都来到会，巴金、茅盾也到。外客一共就是我们四个，其他都是本店人。开会，无非

是商量些“生意经”，我很不感兴趣，乘此机会同叶君见见而已。

傅先生[111]又同我谈起王鲁彦[112]遗著问题，他的意思，要顾到两方面互利，才肯介绍。我的意思，终嫌此书成本太大（连买纸版，须费一百五十万），不应教新开小书店出版。这件事后日再谈，目下可以不复。

我六月十日后拟出门一次，到隆昌（汽车，青木关去一天）。为了立达学园（昔在上海，我是创办人，现在我是校董）二十周[113]纪念，要我到到。同时，我带些画去，想在隆昌开一画展，收些回老家用的旅费。天这样热，出门相当苦，但不可避免，也只得去走一遭。至多出门一个月，于七月十日左右回家。或者不消一个月。你来信，只管寄沙坪，华瞻能按时转递。倘寄隆昌，恐反而收不到，因为日期不定，且我或许再到荣昌逗留，在路上行止没有预定。

我忽然想到，说不定我没有还家，你先到重庆来，到沙坪看我。那时我家里的人自会招待你，因为他们对你，不比对普通来客，就同主人在家一样招待你。请你也不要见外，就同到自家一样，最好。你的文选，和武经理[114]的书法，我用纸包好，放在你曾经睡过的小床上面的板上，纸包上写“宗禹寄存文选”字样。

我出门以前，还要写一篇文章，是良友公司托我的，题目叫做“我的良友”（他们用这题目，请国内各文人大家作文，集拢来出一本书，真是会做生意）。我本想老老实实，写几个好朋友。左思右想，觉得难于下笔，因为良友虽有，选择也很难。况且人是多变的动物，没有盖棺，就难得定论。我不便写真的人物，我想出一个调皮办法，写四个“良友”：烟、酒、茶、留声机。虽然玩世不恭（有看不起世人的嫌疑），但也别无办法。前天我问茅盾，他说他写了一个已死的好友。他

问我，我说预备写烟、酒、茶、唱机，四良友，他羡慕我的办法好，说是“取巧”。老实说，我的确看不起世人。古人有“科头箕踞长松下，白眼看他世上人”的，我有时也常以白眼看人，我笑世人都很浅薄，大都为名利恭敬虚度一生。能看到人生真谛的，少有其人。我所崇拜的，是像弘一法师的人。本来可以写弘一法师，但他是我老师，不便称为“良友”，因此索性不写真人了。

出门以前，还有约十天之闲居，阿宝、软软（就是在浙大毕业的三女）、华瞻，找饭碗，都还未定。但也顾不得许多，只得听其自然。听说他们的先生很器重他们，他们已经托先生留意饭碗。想来不致毕业后赋闲。就是我范围太严，要他们在沙坪（至多重庆）供职。因此事体难找些。若是外埠，就很容易找。我为何如此？因为流亡八年，为子女费了许多心，长了许多白发。今已大学毕业，而胜利已经在望。我希望大家团聚，多得相见，也是一种安慰。虽然明知这是一种痴想，但不能避免。古人诗云：“满眼儿孙身外事，闲梳白发对斜阳。”只有白发是自己的，爱怜子孙，实是痴态，可笑。手酸了，日后再谈。

子恺

〔1945年〕六月三日〔重庆沙坪坝〕

代我望望老太太

五

宗禹兄：

六月六日信，今日收到。我患牙痛，吃了两天苦，决心去拔，拔了三个，痛就停止。现在饮食照旧。不过少了三个大牙，咀嚼能力差一

点。好在我不吃肉，不吃鸡，只吃豆腐鸡蛋，本来用不到许多大牙。内人因见友人之妻从贵州远道来此装牙（拔去十余个，装全口），她本来牙齿无多，就也发心拔牙装牙。今已完全拔光（也拔了十三个），过二十天，可以装一口义牙。那牙科医院就在沙坪坝横街，是美国经费办的，相当有名。其中两位技术最高的牙医，是我的读者，要我画，就非常巴结。因此愚夫妇拔牙经过，均极安好。而且出费极廉，拔费均不收，装全口只花四万元。你来信想象我家二人苦牙患，情形一定暗淡，其实并不，还是唱戏，吃酒，同平常一样。我牙痛二天，常开留声机，精神集中在音乐，便可暂时忘了牙痛。此乃关云长下棋刮骨疗毒之法。拔牙的一天，停止饮酒，第二天就照旧。多蒙你挂念，心甚感谢。

南充画展近讯，甚是奇怪。怎么竟有百比一，七十万比八千之结果？我闻此消息，更加深信，今日展览、卖画，全是畸形怪状。此事与艺术其实全无关系。为“利用”或为“交情”而定他一幅，岂不与画全无关系？老先生[115]行年七十有五，尚须与人争长，而碰此钉子，我对他非常同情！但此于老先生之艺术价值全无损害。画价与艺术价值，完全是两件事，毫无关系，在今日尤甚。此老笔力遒劲，其作品在艺苑自有价值，可垂不朽。见时望以此言慰之。（我究竟不会写白话信了。写到这里，忽然变了文言，哈哈。）

我也告诉你一件笑话：前日（六月九号？）《中央日报》集纳版载：“全国大学国文考试丰子恺令嫒得冠军”，题下又云：“名画家丰子恺之令嫒丰华瞻得冠军奖……”他们认为华瞻是女。报纸到时，大家哗笑。次日华瞻去信《中央日报》更正。其信中有云：“鄙人乃丰子恺先生之子，并非‘令嫒’。贵报所载，想系传误。特请更正。此事本无必要，惟恐迷离扑朔，引人误会，或将使男同学投情书于我，而女同学与我绝交，故奉渎耳……”倘此信登出来，又要引人发笑。此考试乃三年

前事，我家只华瞻一人参加。侥幸获得冠军，得教育部长奖状一纸，及奖金六百元（三年前有用，今日已只能买糖果半斤）。考的文题，听说是关于青年十二守则的。此题我想做不出好文章来。华瞻的冠军，完全是偶尔侥幸而已。姐弟们要他请客，他把这六百元去买了十个烧饼，一大碗酒酿（土名醪糟）。一下子吃完了。

我定于六月十五日（端午后一天）出门。由此坐滑竿上歌乐山，到青木关。到青木关农民银行友人处小住。此友人名俞友清（江苏人），平生爱收集“红豆”（即相思子）。国内各地红豆，彼均收集，自号“红豆室主人”。战前当教师，即与我通信，要我画关于红豆之题材。战后改行，做了银行主任，但红豆癖不改，亦难得。此次他知我到隆昌参加廿周纪念，又开画展，要我到他行中小住，即在行中预展，已准备一切，我也欣然从命。青木关预展是意外之事。可见世事随缘。

立达学园廿周纪念是六月廿四日。我返家当在七月初。但亦未能预定。不知我与你谁先到渝？也只得随缘了。

子恺 上

〔1945年〕六月十一日下午〔重庆沙坪坝〕

六

宗禹兄：

信由华瞻转寄到此。欣悉种种。我终于到了隆昌，是六月十五离家，坐滑竿到青木关，友人（汽车老板）送我上车，半天安抵隆昌，路上没有吃苦。炎夏旅行，你信上为我担心，我自己也非出本愿。只因立达廿周纪念，其校长拿“包办画展”来诱我走。结果我真被诱走了。（倘

无画展，我决不来。没有一个校董冒暑到校，除我一人而外。）幸而一路安适，且画展确由学校包办，我毫不操心。定六月廿三至廿六，展览四天。成绩如何虽未可知，但有人包办，总不会太坏。展毕，廿周纪念会毕，我就同这校长（廿年前一同办立达的老朋友[116]）一同到成都（约七月初），去参加国际救济会的手工艺讨论会，同时总算到一到成都，明年返江南就可无憾。回家约在七月二十左右，至迟七月底。此后可在家悠然度岁，秋凉就可到北碚来望你。（想雇木船，多来几个人。）此信到时你或者即将离南充赴北碚了。关于书店，我意思还是不办。《大公报》所载，确是实情，（纸张、印工飞涨，而书价不能提高。）同业均叫苦连天。你又何必自讨苦吃？我日内去信，当把我劝你作罢之意告诉傅彬然先生。那么，王鲁彦遗著出版之事，就可推却了。纠本倡办事业，我也赞成。但办书店，不是这当口，应该作罢了。

你有鹅送我，很好。但携带不便，不如就近转送武经理，他可效王羲之“书成换白鹅”也。我想你夏天搬家，也是一件苦事，还要带鹅，毋乃太苦。

你祝愿我的白发可以转黑，使我心中感激。虽然实际上不能转黑，有人如此祝愿，就比转黑更慰安了。“谁道人生无再少，君看流水尚能西”（东坡句），古人也曾作此自慰之语。可见人生真是可悲的事！人情如此绵长，而人寿如此短促，天公真是恶作剧！这话对青年人讲，好比向炭火上浇一桶冷水，实在不应该。好在你是对人生早有深切理解的人，想不致因此消沉也。你迁定后，给我一信，交华瞻转，或直寄“成都祠堂街开明书店”。（但以七月十五前发为限。）即问

行安

子恺 上

〔1945年〕六月廿一夜于隆昌

代我望望老太太

蜀游途中得双红豆寄赠宗禹

相隔云山相见难，寄将红豆报平安。愿君不识相思苦，常作玲珑骰子看。

〔1945年〕乙酉六月

子恺 于隆昌

七

宗禹贤弟：

读来信欣悉你们已安抵北碚。我于七月十二到成都，老友新朋，应酬甚忙。今日返店，忽见武子章留名片，他住四川旅行社，我明晨定去访他。我未到上二天，《新民报》上已登“欢迎丰子恺先生”的文章，到后又发消息，因此访客甚多。此间沃野千里，灯火万家，大类上海南京，几不知有战事。我约七月底返渝，正在办飞机票，如成功，八月二日飞渝，但无把握耳。忙中匆匆具复。“诗婢家”册页，我原欲多买回家，白纸扇亦要买。到家再寄送或面送你。祝你们新居安适。

小兄 子恺 启

〔1945年〕七月十四夜〔四川成都〕

“诗婢家”，非诗百家，乃汉儒郑康成古典。（郑家有婢皆能诗，成

都“诗婢家”主人姓郑，故取此名也。）

八

宗禹仁弟：

你的病，莫不是在我家受了两夜蚊攻而起的？其实有小方蚊帐，临时装设甚便。主母不在家，一切无头绪。他们拿圆帐给你用，使你受了蚊攻。病或因此而起？好在你本钱大，小折亏不在乎此。现在想早已复健。新枚于前五六日下山，骨瘦如柴，而热已全退。此病[117]死里逃生，可怕可怕。现下努力营养，一日吃八九餐。昨天已能作小步行。想再过五六天可以复健。鲍先生[118]于你去后一日来告别。我托他到上海，先给我租屋。（并给他介绍信，请上海开明代我付租屋费用。）因故乡已成焦土，无家可归，只有暂作海上寓公再说。中共[119]纠纷，讨厌之至！但我料不致用武，对我们归计，不会妨碍。

你有何准备？局停止后，任职如何？离川先赴何处？如能与我们同赴上海，至好。陆先生[120]（拉胡琴的）决定与我同走。他八月底辞金陵春餐馆，将赋闲，直至返乡。（他说已有十六万积蓄，独身者不怕赋闲，正可练习写字拉琴，此人清高之至！）华瞻“因福（胜利）得祸（新闻处停办）”，现正向盟军善后救济会谋事。大约不日可定。我的意思，索性不找事，直至“双十”左右（沪渝交通妥便之时）我同他先返，即上海觅职（反比现在觅职自由），觅屋。然后我再返渝，同眷东归。日后再行决定。

昨天，陈宝生日。晚上在院子里“打牙祭”。外客只有陆先生及匡小姐（我的老友[121]之女）二人。果然是“新秋月正圆”。大家兴趣很好。黄昏附近小朋友来集会，一吟教她们唱歌跳舞，直到十时余始散。慕法

正在招考，此次没有来。沙坪小屋，寿命已不久。临去秋波，格外可爱，反觉依依不忍去了。余后谈。即问

近好

小兄 子恺 叩

〔1945年〕八月廿三日〔重庆沙坪坝〕

老太太均此问候。

附赠近作一张。

九[122]

……

是完全没有趣味的，你“旁观者清”。热中的人反而有偏见。我觉得，要取演戏的态度去参加，才是有价值的行为。真正变成了一个“官”，实在是堕落。不知你意以为然否？

中秋将近，炎热未退。今天93度，我腹泻到今未愈，且胃口坏极，全不思食。有人说，此病流行，无以名之，名之曰“重庆病”。

华瞻觅职事仍未定。华侨银行款44万，仍未付（据说迟早要还，但不可信）。这总算是胜利带给我的两点小小的损失。漫画200，草稿已完，明日起可以涂墨，大约月底可完成，十月上旬可裱好。展览如何，以后再定了，顺祝

近好，并欢迎老太太游渝。

小兄 子恺 叩

〔1945年〕九一八〔重庆沙坪坝〕

十

宗禹仁弟：

此刻想早安抵碚寓。附上成都来信，乞收。吴朗西今日来此，言在碚访吾弟不遇，盖文驾正在渝也。吴即日赴蓉转阆中为文化合作社集股云。我画上色彩已成一半，约十月七日可完成。渝展日期地点则未定也。后再告。顺祝

时安

小兄 恺 叩

〔1945年〕十月四日夜〔重庆沙坪坝〕

太夫人均此。

十一

宗禹仁弟：

昨转寄快信，想已收到。你家的鹅也遭殃，真是同命之禽！不知医疗后能否活命，以后来信告我。

江苏同乡会的确不成样，今日欧阳君来，他也不赞成，他要为我到精诚堡垒[123]一带（商店或银行）设法（最后，取励志社）。我已把全权交他，此人很热心。可见你的见解与我们相合。

画已成百分之九十五，明天一天即可完工。“双十”付裱，已与裱家约定。我何日到北碚，现在尚谈不到。

你将来奉母游历沿海，此真是孝心。你的母亲也真是一个慈母。人生幸福，无过于此。我是抱风木之悲的人，对你感到嫉妒。

即问

近好

小兄 丰子恺 叩

〔1945年〕十月七日〔重庆沙坪坝〕

十二

宗禹弟：

正欲写信给你，忽得来书。你将乔迁职务，确定后望见告。能到重庆，最好。家仍北碚为是。因城中近来房屋还是拥挤，有人说比前更挤。

我画展事，已由友人代定两路口社会服务处客厅，（地点不及都邮街好，但也算了。）七天一万八千元，不贵。不过地点不及励志社。但别人已为我决定，我就随缘了。日子决定十一月一日至七日。（十月卅一日登报。）我自己就在该服务处租二个房间，住在里面。励志社本月底移交新运会，故下月初之事，暂不接受，不得已而找两路口也。来信言不出租金的地方不好，我也如此想，将来报谢，反而麻烦。

华瞻的老师（中大文学院长）要他到北平图书馆供职（当对外国文

牍，在两路口，将来回平），正在接洽中。我已决定十二月内要他陪赴下江旅行[124]，他近日正在埋头翻译，心思已定。忽然得此消息，心思又不定起来。本来可以谢绝。但一则老师的好意不便辜负，二则华瞻虽已心定，究竟“服务欲”强烈，又为动心，故去接洽。我想成功也好，不成功也好。一切随缘。近日颇沉寂，因绘事已毕，（画精选二百，已付裱。）无书可读，天又降雨。昨日到慕法家去玩玩，吃了夜酒，坐车回来。看见小龙坎车水马龙，不禁回想起上海来，渴望早归。但我家恐迁北平的可能性多。不过上海一定要先到一到的。余后述。即问时安。

老太太均此问好。

小兄 子恺 叩

〔1945年〕十月十六日〔重庆沙坪坝〕

十三

宗禹弟：

昨发奉一信，今又接来信。鲍夫人[125]已东返，甚好，因我家何日走尚渺茫，深恐不能带她们。劳你远送，足见推爱之诚。可人[126]兄所还之画，乃昔年为西安展而作，笨重难带，将来我到碚取回可也。倘你欢喜，就存你处，免得我带了。励志社十月底移交新运会，故十一月初不能做主租与我。而我所托的人，去问新运会，他们因初接收，未定办法，亦不成。因此改定了社会服务处。我想一日至七日在社服处展览，毕后再迁“精诚堡垒”一带，那时励志社肯租最好。来信言都君在碚展览颇拥挤，那么十一月后半月我来碚，也不致冷落。惟两路口地点不好，渝展恐成绩不会好耳。余后述。

小兄 恺 叩

〔1945年〕十月十七日〔重庆沙坪坝〕

十四

宗禹：

廿一夜信，今日（廿四上午）收到。款等你来再作道理无妨。我这四天，做了一架“造画机”，上午八时至下午五时，埋头作画，一日产生四十余张。（但未上彩，上彩亦需一倍时间，故只能说每日成二十余张。）写此信时，已将所订画一百五十件（共一百六十余，有十余已取去。）墨稿画完。明天（星期）休息一天，后天起再工作三四天（上彩），即可完成，交开明待领。做“造画机”味道真不好。但无可奈何。唯一的慰劳是“吃鸦片”。（外人看到此信，请勿误会为真鸦片，乃横躺床中看书之谓。）不知你近来“吃”不“吃”。这行为有些腐化，不振作，像你的青年，大约不会“上瘾”，前日陪我吃吃而已。

你来信要我们安心，说了许多痛快的话。我读后对于你的人生观，愈加赞佩。安心却不容易。（尤其是老妻，她对你十分抱歉，而想不出赎罪之方。[127]）你“提得起，放得下”，而我们都有些放不下。比较的，我能放下。因为你的人生观（临事镇静，不颓丧，不失望）与我有些相同。八年前家破人亡（出亡也），率老幼十余人飘零数千里，我非但不曾发愁，而且每天饮酒取乐，以慰老幼（《教师日记》上曾记载一部分）。这点精神，你我是共通的。这叫做“大丈夫气”。我前信用此语赠你，并没有不妥。然我始终相信“缘”的神秘。所以堂也取名“缘缘”。人生的事是复杂的，便是因为“缘”神秘之故。速成未必可喜，磨折未必可悲，也是因为有“缘”在当间活动之故。此语意味深长，倘一时不信，

时间会证实它的可靠。

出洋之事从缓，先向中国实业圈一走，也是办法。十二月初到渝，家暂不迁，甚好。待在渝觅得相当住屋，再接老太太迁来。是为至当。我也想离沙坪入城过几个月，如能合居，共数晨夕，真是大愿！十二月初，我当扫榻相待。

邵恒秋[128]先生能得扬名，也算此行不虚。邓义舫宜其失败。“君子可欺以其方，不可惑以道。”我虽受欺，吃亏的还是他自己。吉林路十八号[129]竟有人来借结婚礼堂，真是笑话。柳先生、尹君书画展[130]不知情况如何，函便见告。柳已迁入城中，住神仙洞街一四一号（即尹瘦石处）待船返沪。

交大下月迁沪转平。走的人还是有。内战可恶，我近日不管，免得受气。城中续展，拟待元旦，沙坪会场不空，亦需元旦后举行。有一个月休息。傅先生还未走成。红豆室主人俞友清先生亦未走成。行路真难！顺祝时安。

老太太均此问好。

小兄 子恺 叩

〔1945年〕十一月廿四午〔重庆沙坪坝〕

十五

宗禹：

昨别后到保安路吃冰琪琳，恩狗说：“夏先生太苦了，没得吃冰琪琳，还要坐电影院。”五时半安抵沙坪。你信今晨收到。太慢了。陆先

生今日回来，言无线电[131]有人要，但问卖价若干。我不能答。他叫我写信问你。你看如何答复，便中告我。《战地钟声》摄影技术甚佳，内容我未看完，不能批评。你在城如觉烦乱，而无事可办，不妨随时来沙坪休息。小榻一具，明灯一盏，随时在等待你。余九日上午十时在李兄[132]处面谈。即问

近好

子恺

〔1945年〕十二月五日午〔重庆沙坪坝〕

十六

宗禹：

你连日游玩，告别北碚，并大卖家具，整装迁居，想必甚劳，但不知何日动身。姑且寄此信，同时又寄开明一信。两者之中，必有一信可收到也。（你到开明，请向章雪山、赏祥麟[133]二君领取邮信。我已托二人代收也。）

我十四日入城，接收蔡先生[134]屋，甚满意。住了三天，昨日返沙。（租金送五万元一季，强而后可。）并托蔡先生，你母子二人到时，如凯旋路未空，则暂住我室。（门有二钥，一在我处，一在蔡太太处。你向蔡太太取钥可也。）蔡夫妇均贤能，必极诚招待。（屋内用水，即向楼下厨房内找老瞿取。此厨房是潘鼎新家的。但蔡与潘约定——租约之一，凡屋内用水，均归潘供给。故我们有用水之权。我已买一便桶在房中，有人天天倒，你们可使用之。）

凯旋路屋租，章雪山来信，说全部二幢三层，（共六间，上二间最好，下面四间无窗，只作栈房。）每月四万八千元。你住上二间，房金如何分派，叫我第三者代定。他说“本店不在这上面打算，故多少不拘”，如此，只得等你迁入后我们再议一公平数目。

续展已决定如下：一月五、六日沙坪展。两天。一月十一至二十，江苏同乡会展，共十天。房金已付清。不再改变。（江苏同乡会每日三千元，十天三万元。沙坪每日四千元，两日八千元，均已付清。）今后尚有半月余之闲暇也。到渝盼告我。即问

行安

子恺 启

〔1945年〕十二月十七上午〔重庆沙坪坝〕

同样一信寄开明。

十七

宗禹：

我有同样一信寄北碚。想你已走，故此信寄开明。

我十四日入城接收蔡先生屋，付租金五万元（一季）。屋甚满意，我住了三天，昨日返沙。我托蔡先生去扫，你母子来时，倘凯旋路未定，请先住我屋。（我至多每周用一二天而已，平时均空关。）门有二钥，一在我处，一在蔡太太处，你向她取钥可也。蔡夫妇均贤能，必极诚招待。热水可向楼下老瞿（工人，江苏人）取用。我已买一便桶，放在房中。并托人每日来倒。你与老太太即可使用。凯旋路屋，章雪山先

生来信，言全部（三层二幢，共六间）月租四万八千。上二间较好，你用上二间，租金多少，叫我“第三者”代定。又说“本店不在此打算，故请随意决定，不计多少”。如此，只得等你住入后，我们看一看公平定价可也。

续展已决定如下：一月五、六日沙坪二天。一月十一到廿日，江苏同乡会十天。租金已付清（沙坪每日四千元，共八千元。江苏同乡会每日三千元，十天共三万元），故不再改。今后尚有半月余空暇。你到渝来信告我。

子恺

〔1945年〕十二月十七上午

十八

宗禹仁弟：

小杜[135]带来信、南充麻油及冬菜，及存折，妥收。存折无须拿来，只得见面时交还你，暂存我处。小杜来得正好，沙展即交陆与小杜二人，我可在家烤火了。陆先生比小杜迟一小时到，说到你家去了好几回。讲了些蔡先生怕老婆[136]的情形（陆即宿在来龙巷，故知）。然后提及，“精诚堡垒”觅屋之事失败。正如你信所说，多是“关系”得来。此事决定作罢，决照原定在江苏同乡会。我对画展，十分消极，不得已而为之耳。故入城奔走找求“关系”，认为一大苦事。因为消极，故对成绩好坏，也只得不计较。好在有陆和小杜经常住在七星岗，我自己不到场也无妨。尽可在来龙巷或凯旋路或开明闲玩闲谈。我不承认为开画展而入城，只当作入城闲玩十天。

陆先生说，陈时言“造反”[137]。看你的信，似也不久。这样，七号我一定派小杜到你家。不过十一号起还要他帮。我们想有二个工人，故倘你不需要他（小杜），我很想长留他在此。（以前陆先生宿在此，就不便用二工人。今陆已迁住中渡口华西造纸厂了。）不过你如缺人，我不强留他，用一个老唐也行。

你离南充已久，我们还得吃南充东西，真是胜缘不断。此物代价，七号我交还小杜。这该是我托他买的，因为你并不住在南充。

写到这里，《新民报》的总务主任李性良（此人很可友，我早认识的）来访，拉稿子，（我一定给他。此报甚好，以前因无人来拉，我不自动投稿耳。）并许代登广告打八折。他说，“江苏同乡会地点很好”。（他说晚上有电灯，故无碍。）这样一说，我就安心听命了。

今晚陆来布置，一切已准备好了。

华瞻看见之佛[138]，听说成都画展很好，卖了三百多万。但是四年心血结晶品都卖光了。他很俭朴，有了这笔钱，复员费就够了。也划得来。

子恺 启

〔1946年〕一月四日晨〔重庆沙坪坝〕

十九

宗禹仁弟：

兹有浙大校友钟、张、昌、宋四君（另附履历），因原任萃文中学迁回安徽不带走教师，故欲在渝另觅教职。范中阳先生为潼南县中物色

教师，如未有定，此四君均可推荐。今特请其持函前来面晤。乞转请范先生谈洽可也。顺颂

冬祺

小兄 子恺 叩

〔1946年〕一月廿五日〔重庆沙坪坝〕

在城十余日，归来甚疲，今日始恢复。之佛册子已送来，今托来人带奉。鹅前日起生蛋，隔日一个，已生三个。你前所谈事结果如何？念念。内子等游南温泉，时在阴历正月初，阴年前不再有人入城矣。

二十

宗禹：

今夜我们吃旧年夜饭。慕法一家冒雨来到。我料你也许会来，更加闹热。正午接到你快信，知你已约阆仙[139]，年前不会来了。写告诸事如下：

（一）官家事总免不了官气，忍受些，利用他们一下，也是“枉尺直寻”之计。不求必成，且静候其答复，听其自然可也。

（二）太夫人暂返西安，等你到得下江，事业有头绪后，再接请来。也是办法。令兄嫂皆孝顺，你可放心。老太太为你前程计，亦必欣然就道。行期迟早，我以为无甚关系。你不须顾虑太周到。我想，不会有人笑你因赋闲而抛弃母亲的。因为有兄嫂来接。照普通家庭办法，老太太跟兄嫂是常例，跟你是特例呀。

（三）二工人既日常在店中，（工资亦不给，我到城再说。）你自任“工人”，毕竟太辛苦且不便。年初叫小杜到城，如何？小杜前日，实因画展时饿了十天之故，并非全然不能吃面，况你短期，我自对他说妥，叫他暂来帮你。我这里很得用他。他暂去几时无问题。

（四）送张纯一[140]老翁画，我想向蔡介如先生处箱中寄存画（共有字画十余件）中取一幅“唯有君家老松树”（裱好的）较为好看。因近来为还画债，笔已画腻，强画不好看。不过该画须等我入城题款。

淫雨送岁，日伏小屋中还画债，无聊之至，反有一种“荒村苦雨”之诗趣，他日回想，当更美化。昨日欧阳来，送来国币廿五万。（共四十四万，前收五万，今收廿五万，尚欠十四万）虎口余生，倘来之物。不知你的损失有否捞回若干？我们可谓“同病相怜”[141]。余后述。即问

年安

子恺 顿首

〔1946年1月31日〕旧历廿九日

〔重庆沙坪坝〕

二十一

宗禹：

今日七人入城，他们各人各志，看戏的看戏，游玩的游玩。听其自动，你不须招待。铺盖由小杜担走（小杜即在城帮忙数天），已够用，你家多客，不须分借亦可矣。我与老唐二人在此守家。我乘此机会，还清画展笔债（上彩，付邮），亦是各得其所。前晚有话未完：万一你此

次所谋不成，我们大家把家庭安顿（你送回老母，我将诸人分别交托），我与你二人以重庆为起点，漫游中国，直至京沪平津。教画展担负旅费，必绰然有余。到京沪或平津后，你可从容选择职务，安定后再接老母出来。我亦可觅得卜居之所，实为两便。途中多看社会、人物与风景，增我们的见闻，却是一大收获也。——此为你的最后退步。有此退步，你近日不必心焦。万事听其自然。总之，我是你永久的同情者，我确信你前途光明。不过，在另一方面，我劝你理想不可太高，处事不可太认真。因为社会总是这么一个社会。理想太高，处事太认真，徒然多碰钉子，自讨苦吃。这社会直是教人冷酷，教人虚伪。但我们不得不勉为其难。我怕此难（不肯二重人格），所以战前十年闲居，战时亦已赋闲三年。但此不足为法。决不愿别人效我。愿你勉为其难，对社会“沉着应战”，必有伟大成功。以上他们出发时乱写，未尽我意。

子恺 泐

〔1946年〕二月七日晨〔重庆沙坪坝〕

二十二

宗禹：

小杜今入城，听用可也。我嘱他空时到来龙巷取回字画。取到后请代为收存。送张老的，我已另画一幅，今托杜送上，便中乞转。

旧唱机我叫小杜去平民拍卖行求售。不拘多少，卖脱算了。你的无用收音机如何？

子恺

〔1946年〕二月十三日〔重庆沙坪坝〕

二十三

宗禹：

昨内子归来，悉你送老太太去后，有友人马君看家。那么，我就不进城相送了。请代向老太太致意，后会当不远也。

你的书，小杜说已卖去十三本，仅得一千四百余元。果然犯不着卖。但好在小杜常在摆地摊，为我家及慕法家卖物，你的书是带便放在地摊上而已，就让他去卖吧。你既不要了，就任他去。我早知道不是你的本意。脚上毛病，听说已好，可以出门了，甚慰。但望早去早回。我迁城（铁定四月二十日）时，料你或已回来。你回来仍住原室，即在我家吃饭，就好比我们来代替了你家老太太。如此，老太太可放心离渝也。

昨日快函与雪山先生，正式约定租屋，免得有人抢住。老太太原室作灶间及工人室，我们住二层，即很妥便了。

朗西来信，告诉我莫宗[142]画已刊登。今见你附来近作，甚佳，以后可续寄朗西。祝

一路顺风

子恺

〔1946年〕三月廿八晨〔重庆沙坪坝〕

二十四

宗禹：

我们出发已十天，因在绵阳候渡，住了四天，故今日方抵广元。一路不见令弟，不知是否先走？一路很平安。有周先生[143]同行，趣味更丰富。剑阁山川雄壮，名不虚传。我们在大雨中经过剑阁，更有严肃恐怖气象。车顶铺盖湿透，竟不能用。大家取出卖与本地人，所得之资，竟有一张车票之数。盖此地棉花缺乏，虽湿被，亦值钱也。大约明日换车到宝鸡。如有暇，必访令兄及老太太。想凯旋路特七号已成梦境？你住报馆安否？何日到沪再见？有信寄上海福州路开明转。

子恺 叩

〔1946年〕七月十四日于广元

蒋老先生[144]暨阆仙兄乞代候。

二十五

宗禹：

除夕来信，至今日（十五）方收到，可见飞机也不可靠。去年此日，你曾在我家于半夜交年时共写一首诗，此诗至今还保存也。我终于不就浙大聘，乃在沪时答允，到杭“临阵逃脱”。原因，我闲散惯常，一时不能振作起来按时上课，况且还要开会等等。只是生活无着，仍是闲居，以卖画卖文为生，终不是久长之计；但也得过且过。报上屡载我的描写，使得江南人误认我为“伟人”或“发国难财者”，此事很伤脑筋！语云：“人怕出名猪怕肥”，我就同肥猪一样了！深恐不久要被人吃脱呢！杭州山水秀美如昔，我走遍中国，觉得杭州住家最好，可惜房子难找。我已租得小屋五间，在西湖边，开门见放鹤亭（即孤山林和靖放鹤

处），地点很好，正在修理，大约一个月后可进屋。来信可常寄招贤寺，因小屋即在寺旁也。此屋租修约三百万元，连家具布置，共花五百万左右。上海画展所得，就用空了。阴正月廿七，又将在上海续展，但是立达学园主办，所得画润半数捐赠学校。这学校二十年前是我创办的，今江湾房屋尽毁，无法复员，我竭尽绵力，希望它下半年（今年秋）在杭州复校，但不知能否如愿也。我现暂住招贤寺（即弘伞师寺）僧房，饭由和尚代烧，我恢复素食了。大约须正月底，才有家可归。余后述。即问

冬安

子恺 叩

〔1947年〕一月十五日〔杭州〕

阆仙兄均此。

二十六

宗禹：

信及副刊今收到。读后至慰至慰。今寄上简笔画（近来爱作简笔画）三，副刊题签一，卖得稿费，替我买糖代送你吃。但恐没有几粒糖。我于三月十一日由寺迁入自租房屋内。今日电灯装好，后天放光。自去年四月二十沙坪坝卖屋至今，约近一年，生活不得安定。再过二三天电灯放光后，方可称为“复家”完成。可见复员真比逃难更难。此屋花修理费三百余万，每月租六斗，五年定期。家具一切新买新做，也花了三四百万。一共花了七八百万，总算得了一个栖息之所。有房间四个，客堂一个，厨房一个，工人房一个。比沙坪稍像样些，但每室不过比沙

坪每室大半倍或一倍。此外有一个天井，可以种些花木。开门对着孤山放鹤亭（西湖风景中心点）。我最初看屋时，脱口而出："门对孤山放鹤亭"，正好是一副对的下联。我想找一句上联，写一副对挂起来，至今找不出。现用工人一男一女，一切生活比沙坪略舒服些。费用大约每月一百二三十万。写稿，卖画，抽版税，马马虎虎也可过去。因此就懒得教书了。反正教书也养不活我。（教授只五六十万。）你久不吃糖，是忙的缘故，还是穷的缘故？料是前者。重庆生活低，你理财有办法，必不致连糖都吃不起的吧。慕法正在编教本（初中英文），忙得很，编后倘能审定，倒可名利双收。是我介绍给万叶书店刊印的。且看出版后成绩如何？

昨日报载，太虚法师圆寂了。我在上海见最后一面。弘伞师即在招贤寺，与我常常谈起你。他在杭为僧界权威。清心寡欲，尽规蹈矩，是个真和尚。杭州西湖上寺庙数十，只有一个和尚——他。

道溥一向编报销刊物，（抗战前）我一向投稿。故此次未刊行时，我已先知道是怎么一回事了。我向来是柳下惠，亦无所谓。余后陈。

子恺 启

〔1947年〕三月十九日下午〔杭州〕

老太太及令兄近况如何，以后告我。

二十七

宗禹：

今又寄画三张，请交《商务日报》。如得稿费，买糖给你吃，聊表

我怀念之心而已。我当然知道你上次索糖，是为了拉稿。但这次，真的是给你吃糖。杭州香时，闹得不堪，我家每日来客，不下十班。送迎甚苦。宿夜客不断，有时客堂里设行军床。丰师母好像开了包饭作，每天忙于招待酒食。我倒欢喜闹热，来客一概招待。写一副对："酒贱常愁客少，月明都被云妨"（东坡句），因此客来更多。今香时已过，四乡忙耕田养蚕，西湖上也冷清起来了。方有工夫写信给你。

子恺 启

〔1947年〕五一〔杭州〕

二十八

宗禹：

我已迁居"上海（十二）南昌路四十三弄七十六号"，以后来信寄此址。（为的是六月三十匪机投一炸弹，在我寓一里之处，我防再来，故迁居旧法租界。）你八月十五发的信，内附剪报的，昨（廿四）日收到。（是旧址转来的。）

我六月下旬中有一长信寄你，你来信没有说起收到否。后来我看见你信中说"丰师母之病"云云，料想已经收到了。石家庄到此，通信要十天左右，太慢了！你的文章我读过了，比前有力得多。你母亲如此兴奋，真是女界模范。你说我解放后动起来了，我自己也觉得如此。我觉得现在参加人群，比以前自由得多，放心得多。以前社会上那些人鬼鬼祟祟，装腔作势，趋奉富贵，欺凌贫贱……那些丑态我看不惯，受不了，所以闭门不参加一切团体。（你记得么？南充开画展时，那姓奚的资本家……我真厌恶！）现在出门，大家老老实实，坦白率真，衣服穿得破些也无妨。（以前我最讨厌此事，因为我不爱穿好衣，而社会

上“只问衣衫不问人”。）说话讲得率直些也无妨，实在比从前合理得多，放心得多。所以我的私生活也已“解放”了。

你热衷于照相，此物上海很便宜。我当托内行人去探问自动对光照相机的价格。此物以前甚贵，近来当作奢侈品，就大跌价了。据说再迟一二月（中秋）还要便宜。我探听实情后再复你。我近来正在替书店编音乐及唯物史艺术论。卖画已洗手了。收入当然比前少，但担负亦轻。老夫妇外，只二男孩（元草、新枚），一吟也已当教师了，她参加各种美术会，在上海颇活跃。只是元草去年患病后，至今精神不振，尚在杭州养病。现在好得多了，曾经去考政经训练班……现住在杭另候机会。华瞻在美国，音信不通。其实不必去“镀金”，也是自讨苦吃。慕法正在受训，八月底止。上海中学九月十日开学。你的信我转寄他看。

章锡琛（雪村，即雪山之兄，开明创办人）已到北平，此间开明由范洗人及雪山主操。生意寥寥，大有不能维持之势。且看过了秋销如何。今年秋天甚热，写此信时，汗流满背。即问

时安

子恺 复

〔1949年〕八月廿五日〔上海〕

二十九

宗禹：

久不通信，得示及照片甚喜。你全家为人民服务，而且都这样热心，我们甚是企慕。丰师母尤其记念你们，她首先问你有没有结婚。我

看你信上没有说起，大约是尚未。我们最挂念的你的哥哥，现在他也服务人民，你家已没有阶级，我们甚是欣慰。我家近来也很快活。慕法（信已转交）现任教育局视察，因为局离家（在虹口）甚远，所以晚上宿在我家。林先同两个男孩住在虹口。林先虽不教书，也当了里弄居民组长，常常开会游行。陈宝在厦门中学任课（解放前）。去年此日，同了一个厦门人（同事）来，就在上海结婚。其间略有小小风波，因为那人是基督教徒，要牧师证婚，而丰师母不赞成，我不加可否。最后，为了迁就丰师母，仍用旧式结婚（牧师证婚），由家长出面，（我是不赞成的，但也马虎。）便是你所看到的广告。我在结婚式上讲话，表示我半是主婚人，半是来宾。又表示此为我家最后一次旧式结婚。——这些小风波过去之后，大家感情倒也融洽起来。杨民望（陈宝之夫）是研究音乐的，在上海文化局音乐室工作，陈宝也改行，在国立音专编译所[145]工作。前一个月，生了一个女孩，外公取名，叫作“朝婴”。他们一家住在沪西。……宁馨同我的老姐住在杭州湖边的屋子里，更少往来。这样，我家中现在经常只有四个人，老夫妇，一吟，新枚。丰师母没有像你母亲那样热心社会工作，只是管家务有兴味，对新社会处处赞美。（那篇人代发言中的土白，便是丰师母的妹妹说的崇德土话）。一吟很前进，去年夏天，为了加入青年团太辛苦了，生了一场大病，是肺病，几乎死了。后来到杭州疗养了四个月，现在痊愈了（花了四五百万元药费），但是不能担任劳苦工作。她入了俄专，专门读俄文，进步甚快，几乎把我追出。（我近日每天读俄文三四小时，再过半年可成功了。）新枚在四马路一个小学读六年级，下半年考初中了。人很长，但是傻头傻脑的，还是一个小孩子。元草生了一场病，半年才好，好后上海解放，他便参军，现在沈阳人民解放军三七三部，担任宣传工作，很高兴，很快活。前些时交大的人告诉我，他病前在北京交大做地下工作，几乎被捕，逃回杭州，就生病。这事我不知道。看他现在高兴，大约是真的。因此，我家变了“荣属”，过节有市政府来拜节。华瞻已于二

月间返上海。他在美国读俄文，被大学当局所注目，要停止他的供给，因此他就回国了。他现在北京，同他的未婚妻协商婚事。这几天到沈阳去看元草了，不久听说要到兰州兰大当教授[146]（政府优待留学生，到处聘他，他自己选定兰大。）——你看了以上的话，大约可以想见我家最近的情况了。

我读了你的稿件，觉得你不但思想工作都进步，文字也进步了。在沙坪坝时，我常发见你文字上有毛病，教人看不懂，现在一点也没有了。我现在身体比前稍差，每日工作超过八小时，便觉吃力。但是在八小时内是不吃力的。我一半时间学俄文（开会太多，每星期至少有三四次），一半时间翻译音乐稿（最近正在译苏联写实主义音乐）。我对画失却了兴味，对文学也少有兴味，对音乐最爱好。——这不是从前的“任情而动”，却是有计划的：我以前七搭八搭，文学，绘画，音乐，宗教，教育……什么都弄，像马浪荡一样，结果一事无成。解放后，我来一次检点，结果，我认为中国最需要的是苏联文化和音乐。前者为文化交流，后者为鼓舞民气。因此我摒绝其他，而专攻俄文及音乐，想好好地利用我的残年来为新中国人民服务。三月廿五《人民日报》有人批评我的漫画，你看见否？他们曾二次来信要我经常投画稿，但我都谢绝。他们登出这篇批评文，并且送我画稿费（是作者借用我的旧稿的）十六万元，也许是想引诱我投画稿的兴味，但我坚决不画，把十六万送给志愿军了。一画，要妨碍我的俄文学习工作及音乐工作也。

开明的《进步青年》（傅彬然编）近常有我的苏联音乐介绍，你见过否？此信乱谈，也好比从前同你躺在榻上“吃鸦片”。（别人看到此信，请勿误以为我们真吃鸦片，那是说笑的，即对卧长谈之意。）学俄文的时间到了，以后再谈。

子恺 启

〔1951年〕五月三日上午八时〔上海〕

三十

宗禹：

你的信，昨日由中图公司转来。惊悉你的慈母逝世，全家为之悼惜！这真是新中国的大损失！难得有这样的老人家能为人民这样热心地服务！这些照相和祭文，你该永远保留，好给后人榜样。我没有法子表示钦敬，想替她画一遗像，在像上厝叙她生前的革命精神与生活。只是没有照片根据（你寄来那张太小，且不大清楚），你如有单独的稍大的照片，请寄我一张，我很希望替她画像，不仅是为你，却是为人民与国家。

你母亲虽然照年龄不应该辞世，但她已尽了她的大力，发挥了很大的爱国精神，她虽死犹生，你应该节哀顺变，善自珍摄。你爱护自己，便是爱护国家与人民。

我在上海解放后，已经三迁。你的信被退回的那地方，是第一处。现在第三处地址见信壳上。你抄下来，以后勿再寄旧址。开明，上海早已没有了。你的信送到中图公司（即中国图书发行公司），由该公司转到。开明门市部已合并入中图公司。其编辑部在北京，最近亦并入青年出版社，故开明已不单独存在。雪山（锡珊）等皆住北京。范洗人（重庆的总经理）老先生已过世了。我的老朋友们，大半都到北京了。我杭州租的小房子（你住过的）已让给政府改造工人疗养院。我现在无一定住屋，朋友离上海了，他的屋空了，我就去住。现在住的，便是雪山的哥哥（雪村，即开明创办人）的房子，地在四马路，振华旅馆对面（你到过那旅馆的）。雪村到北京出版总署任科长，全家去了，其屋借给我

住了。此地进出甚便。你哪天来上海，欢迎你住在我处。

我家现在人很少，经常只四人——我，老妻，一吟，新枚——客人也少，因为大家忙。我还是不担任工作，因为学习俄文甚忙。而且开会也甚忙。（特邀代表，文教委员，抗美援朝委员——这三个单位，每周或数周有一次会。）我的生活照旧。虽然有许多书因为观点不对，已停刊了，但有好几本（屠格涅夫小说，鲁迅小说漫画，音乐入门，子恺漫画选等）旧作，现在还好卖，版税收入可以维持简单生活。因为家庭已很简单，一吟入俄文专校，从事翻译，生活独立。我担负的就是老夫妇及新枚，三个人。因此我还是经常家居，除开会外，专门读俄文。近日正在读托尔斯泰《战争与和平》。我还不敢翻译，明年大约可以译点书，以助中苏文化交流了。

慕法担任教育局视导。（本来任中学教务主任，近改了。）他的办公地点在霞飞路[147]，他的家在虹口，很远。所以他平日宿在我家，星期六回虹口家去。你的信，他都看到了。但他工作极忙（每天六时起，晚九时多回来），恐一时不能写信给你。

我房子的周围，本来都是妓女窟。最近肃清了。这是数千年来没有的大好事。上海是人民的上海了。你有机会再来么？我很盼望！即祝

近好

子恺 具

〔1952年〕一月十一日〔上海〕

三十一

宗禹：

我患风痛月余了，坐立不能，躺卧在床，竟成废人！近得日本医生按摩，略略见愈，能起坐写此信，甚喜。……我右臂因风痛之故，动作不灵，书画绝缘了。（普通钢笔字勉强可写，但不能多。）病中看了不少俄文书，马林科夫报告，斯大林经济论等，我都是从俄文直接读的。所以人的能力总会发展。不能行动及书画了，就能更集中精力地读书，失彼得此。如此看来，我还不会残废。医言，过冬会好。但愿如此。

你工作专业化，的确重要。我过去数十年，七搭八搭，一事无成（我对各种艺术都染指，但一种也不精）。可作你的鉴戒。我今后也要专业化，大约专门于苏联古典文学介绍，是最近的路。我译《猎人日记》[148]，病前未了，今后每日可工作若干小时，不久一定完成它。此问

双安

子恺

五三年一月四日〔上海〕

三十二

宗禹仁弟：

信早收到。重伤风发热，卧病数天，以致迟复。文代大会，此间推举我去北京，但我的身体还不能胜任长途旅行及长期开会，所以辞谢了。脑贫血症近来略好些，然而一多用脑便眼黑头晕，（最近血压九十度，应该有一百四十度。）要求躺下来。（春间曾晕厥二次，夏来不曾

有过，足证好些。）医生说我学俄文用脑过度之故。但我不能放弃俄文，疗养期中每天早上也必温习若干时，怕忘记了。幸而没有忘记。近来停止工作，只是看看轻便的苏联童话而已。华瞻在此间复旦大学教俄文（新近从广州调来的），一吟在新音乐出版社当俄文编辑，新枚已是初三学生。——三人都常常见面，（只有元草在沈阳文工团。最近他到北京表演，但他不知道你址，不会看你。）但三人都忙，早出晚归（初三的学生也如此）。哪里有到北京游玩的时间？白天，我家中只有两老及一女工友。我常住楼上，丰师母常住楼下或出门去，女工友常住灶间里。所以，今春我在楼上晕厥了，没有人得知，直到半个钟头之后，女工友偶然上来，才把我救起。——这是我近来生活的一斑。最近我家闹热些，因为我当了文史馆委员。（我是不受薪俸的[149]，因为我生活无问题，不需政府帮助，替馆中省了些。）文史馆的老人们常常来谈话。或者我到馆中去同他们谈话。然而也多麻烦，无资格入馆的人要来请托，我着实对付不了。美协，我等于脱离了。（他们还是常来邀我开会，我总是不到的。）因为二三年不作书画，与美术绝交了。华君武同志常常希望我再弄美术工作，看来不可能了！因为我手足眼都不及昔年，手因风痛动作不灵，脚不耐多走或多站，眼老花三百五十度了，如何弄画呢？（现在作画必须跑去写实，不能在房间中空想出来。）现在只对文学有浓厚兴味，爱读苏联小说。可是贫血症不给我多读。读了一二小时便头晕。

你结婚后，生活一定圆满，有了孩子没有？大约明年我可以到北京来看你。我平生没有到过北京呢。

慕法仍旧忙。林先从去年秋天起，已担任复兴中学国语英语教师。他们已有三个孩子，全靠保姆管，白天两人都出门办公。

子恺 具复

〔1953年〕九月十七下午〔上海〕

三十三

宗禹：

莫合烟两包，今日收到，并已服用。我近来每日吸香烟五六支，决不超出。但吸此烟，只消二三烟斗，便已够瘾。故此二包可供一二年之粮矣。

我不会照你那办法自己造香烟，故用𠔃吸莫合，倒觉便当。普通板烟丝不易着火，往往要烧好几根火柴，很讨厌。此莫合甚易着火，且彻底变灰，吸完容易将灰倒出，烟斗不致闭塞也。你有烟斗么？不妨一试。

孩子想必不带走的？……你独身在乌[150]，工作可以专心，也是一得。日后需要买书，可函知，当叫儿女去买付邮。

上海秋色已甚浓，室内八十三四度。工作适宜。开会不甚多。学习放暑假未开学，重阳拟赴杭，参加西泠印社成立六十年纪念会。余后述，问

好

子恺

〔1961年〕八月二十一日〔上海〕

三十四

宗禹仁弟：

信及参观券收到。你如此奔忙，成绩斐然，亦自可喜。我亦人事栗六。最近又患神经痛，背屈不伸。近已痊愈，照常起居了。听说北京全国大会，不久即将召开[151]。我自当前往参与。但日子未定耳。

你多忙，不须来看我，免得费时。电话、通信皆便也。我每周星二星五下午必去开会，其余不定。顺问

旅安

子恺 启

〔1965年〕十一月五日〔上海〕

赠券已将一部分转送里弄中子女赴新疆的人家。

致蔡介如[152]

介如兄：

我要端午后一日（六月十五）动身（在青木关小住数日），大约要七月中回来，我们再谈了。（你的画，我尽力代展，决不使你失望。一星期前，已将你画寄隆昌先裱。）

今有一事相托：我三个留声机，一个新的自用，二个旧的，一个已托拍卖行发卖，另一个旧的，我舍不得卖掉，因为是双发条，摇紧了，可以连唱两面。（现在新买的，只能唱一面勉强，因是单发条，我们不敢摇得太紧。）所以虽然是很旧的，样子也很难看，但发条之长，实在可取。所以我舍不得卖。

不幸此双发条机，有了小毛病：即调节器的齿轮坏了。有一朋友，送我一齿轮，也是三十三齿的，但是手工做的，不精确。我出一千元托沙坪坝钟表店人把旧轮取下，新轮装上。可是走起来，快慢不匀，唱起来全无听头。因为快慢不匀，唱的声音忽高忽低，难听得很！这好比一个人身体很健（双发条），而头脑不清（走得不匀），变成疯子一般，真是可惜。

上月，陆先生[153]为我到重庆打听，据说有许多店能修，另换一个好的齿轮，使它走起来快慢均匀。但要五千块钱。如果修好，五千元也并不贵。

可是陆先生做了金陵春菜馆的账房，无有空暇入城。今天我叫章桂把机送给你，想费你心，代为一修。旧齿轮（已坏了）附上，以供参考。修费在五千元至一万之间，我是不惜的。请你暂为代付。后再面璧。至于时间，不妨缓缓。等我回来，派人来取。因我家已有一新机，此机不用。因我近来爱听戏，成了癖，就同鸦片成瘾一样，故留声机须有二只，一正一副，毛病时可有补充，不致寂寞。所以这一架也要修好它。其实并非急用也。

今日天雨，气候凉爽，前日此间九十九度。即问

近好

弟 子恺 叩

〔1945年〕六月十一日〔重庆沙坪坝〕

致《导报》编者[154]（四通）

一[155]

一别九年，得示甚喜。嘱稿，兹寄上漫画数帧，可缩小用之，稿酬请由银行或邮局寄来可也。贵志二册亦收到，后续惠甚欢迎。弟须明年春间返沪，因交通奇艰，而弟故乡旧业尽毁，无家可归，故亦不急急也；然常思归，故喜得沪上刊物读之，聊可当归耳。顺颂

时祺

弟 丰子恺 叩

〔1945年〕十二月七日〔重庆沙坪坝〕

二[156]

示均收到，稿费收到后，当即将收条填寄，先此道谢。弟久疏时事漫画，今承屡函催督，居然又逼出四题（其中“落红”一题弟最得意，樱花象征日本）。龚定庵诗，题字含意深远宽大，最宜以吊慰今日之日本，随函附上。前示云，将来把画结集，用意甚好，但不知此种画，能逼得出多少，自无把握耳。

念忱先生弟在《导报》已久仰，来示云欲缔神交，自甚欣幸，尚乞先为致候，他日到沪，当图良晤也。承询润例，最近甚简单：“漫画四千元半方尺左右（即壹万贰千元）”，两言决耳。如有贵友嗜痂，可请随时介绍（不必寄纸，欲题上款者可注明）。上述润格已比战时减低，因胜利之初，蜀人以为弟将出川，纷纷求画，且请结缘减润，弟以为物价不日大跌，即允其请，减定如上，故此润例在今日重庆，乃最低之一种（因太低，故十月画展时，重订者达三百六十人之多，闭会后闭门造画，身如机器，苦极）。惟既宣布，即不再改，吾画毕竟不能与物价赛

跑也。惟上例漫画四千元，原为对个人索漫画者而定，若报志，则又作别论，盖报志亦有稿费定例，弟既为友人之命而投稿，即不便无视别人之例而固执自己之例，而不使友人为难，即多送亦不辞，若报志清苦，则无稿费弟亦为友人之情而作画也，来示所提，彼此老友，可勿介怀。顺颂

年安

丰子恺 叩

卅四〔1945〕年十二月卅一日〔重庆沙坪坝〕

编者按：读者中如欲得丰子恺先生墨宝者，可由本报转求，润资先惠，约期取件。

三[157]

两示及汇款均收到，谢谢。兹寄上画十幅，乃最近数周积得，内请以五幅转邓君，余五幅右上角有铅笔○者，投《导报》，但仍可由先生任意选定，不过有伊吕波歌文句之数幅，以登《导报》为宜。贵刊已收到五期，每期弟必详读，甚感兴味，对各文宗旨，亦均赞佩，给暴徒以斥惩，予良民以吊慰，甚合“导”字本意，足见编辑有方也。近闻上海物价竟比重庆更高，弟奄留山城，须今夏可赋归来，不知归来后情状又如何，念之甚惆怅。余后陈。即颂

公安

丰子恺 叩

〔1946年〕三月十日〔重庆沙坪坝〕

四[158]

××先生：

来示盼弟返沪，美意甚感！早归固所愿也。但事实上阻碍甚多，故乡（浙江石门湾）缘缘堂及老屋早为日本兵改成焦土，片瓦不留。沪杭租屋，听说必须金条。弟无此物，何以为家？一也。江南物价高过重庆二倍，公教人员均踟蹰不敢遽返，况弟不事公教，在家闲居者？二也。交通阻塞，凯归窘于逃难，又何苦来！此其三也。因此三难，弟惟有“迟迟吾行”耳。此间三年前自建小屋，前日已卖脱。弟自签“卖绝房屋契”。此平生难得之事，亦日本侵略者所赐予！兹定于四月十日出屋，迁居城中。此屋原为开明书店栈房，作为寓所。弟在山居若干时，再定归计。忆胜利前一年中秋，弟酒后戏填《贺新凉》词一阕，后段有云：

来日盟机千万架，扫荡中原暴寇。便还我河山依旧。漫卷诗书归去也，问群儿恋此山城否？言未毕，齐摇手。

此词中预言胜利，居然实现，亦一快事。但最后数语（问群儿恋此山城否？言未毕，齐摇手。），却使我难以为情。盖事实上今日问我群儿，都说上海杭州生活更苦，犯不着早归，不如在此山城再住一会。早知如此，当日应填“言未毕，齐点首”也！一笑。近得故乡亲友来信，言弟尚有书一箱，当年逃难时从缘缘堂取出，寄存农家，得不遭焚，今日依然完好，正在农家羊棚顶上等我归去相见。该亲友将箱中之书抄一目录寄来，见内有日本老漫画家竹久梦二全集，亦在目录之中，甚为欣喜。此乃弟昔年宝藏书之一。此书在战前早已绝版，乃弟亲自在东京神田区一带旧书店中费了许多心血而搜得者，在今日此书当更难得。弟于故乡已无可牵恋，除非此“梦二全集”等书耳。因念竹久梦二先生，具有

芬芳悱恻的胸怀、明慧的眼光、与遒劲的脑力。其作品比后来驰誉的柳濑正梦等高超深远得多，真是最可亲爱的日本画家。不知此老画家今日尚在人间否？若在，当是七十余岁，非不可能，只恐这位心地和平美丽的最艺术的艺术家，（谷崎润一郎前年发表《读〈缘缘堂随笔〉》一文，内称我是中国最艺术的艺术家。我今把此语移赠给竹久梦二先生。）已为其周围的杀气戾气所窒息而辞世了亦未可知！弟颇想知道竹久老先生的消息，贵处如有熟悉日本艺术家状况的人，尚乞代为探听……

〔1946年〕四月一日〔重庆沙坪坝〕

（编者按：竹久梦二先生已在探听中，一有音讯，立即奉告，勿念。）

致周天籁[159]（二通）

一

天籁先生：

弟于七月四日离渝，八月二日方抵开封。三日即患病，腹泻兼发热，昏睡数日，幸当地旧友新知，多所爱拂，诊疗至今日（十二日），已能起床作书。大约再事休息数日，即可返沪图晤矣。复员难于逃难，今始确信。盖自陕州至开封一段，或铁路桥断，山洞坍圮，或渡河困难，使行客受尽辛苦，车皆无顶篷。弟曾在车中露宿一宵，日晒两天。此即病之所由生也。幸眷属一行五人皆健安，客中得不孤寂。前在宝鸡，弟被留住，欲发画箧展览，同行诸人恐耽误行期，力劝弗可，终于婉谢。今到开封，又逢此请，情不可却，日内将作画展。且以门券所

得，尽数捐赠灾区难民。此间城内甚繁荣，而城外百里之泛区，则哀鸣遍野，日食树皮草根而已。余面谈，顺颂

秋安

弟 丰子恺 叩

〔1946年〕八月十二日〔开封〕

昨日此间戒严，火车亦停驶。因兰封（开封之东）有战事。小儿在此买得《亭子间嫂嫂》一部，二厚册五千元，正在阅读。

二

天籁先生：

开封寄上一信，不知到否？弟在开封患病十日，病愈而战乱忽起，徐州火车断绝，城郊三面被围，几乎逃不出来。且城中粮食恐慌，物价飞涨，几有孔子在陈之叹。幸友朋众多，护送我老幼五人及行李七八件，西返郑州，乘平汉车，于本月二十日安抵汉口。现在此休息，正觅船返沪。但当地人士坚请举行画展，情不可却，则归期又须延迟，大约中秋前必可到沪也。

弟 丰子恺 叩

〔1946年〕八月二十七日〔武汉〕

致郑蔚文[160]

蔚文学长兄：

两示皆奉到。灵隐之屋，弟嫌距城太远，拟不租赁。蒙兄操心。盛情心感。近曹辛汉[161]学长为弟介绍城中房屋，正在接洽中。弟约十一月中到杭，暂住功德林，届时当走访面谢，顺颂

大安

弟 丰子恺 叩

〔1946年〕十月廿五日〔上海〕

致福善法师[162]

福善法师：

前嘱制封面，因展览会事冗，至今未报，实深抱歉。今诸事结束，又因杭州方面事迫，即须匆匆返杭。觉群之意，绘图甚为困难，与其勉强涂画，反而有伤佛法尊严，故不如从简朴也。另奉漫图[163]可以代稿，到杭安定后，当写文稿投登。顺颂

法安

子恺 叩

〔1946年〕十一月三日〔上海〕

致阮毅成[164]（三通）

一

毅成学长兄：

在京合摄影甚佳，想已见及。兹启者：蒙许设法谦让地藏庵，至感美意。今已商得弘伞法师同意，警察让出后，即归弟租住。唯陶先生[165]在四川尚有农产科学生一班（十余人）即将复员，在校舍未定前，亦拟暂借地藏庵开学，故警察能全部让出，最为公私两便。特属代请鼎力玉成，至深盼感。弟与陶先生阳历年初（一月五日前）必返杭州，届时当走访领教。今特先奉函，求其早日谦让耳。即颂

公安

弟 丰子恺 叩

〔1946年〕十二月廿五日于苏州旅次

载良附候，恕不另函

二

毅成学长厅长勋鉴：

敬启者，兹有事奉恳：缘省立嘉兴师范（在平湖）校长因事辞职，弟有老同学黄庆瑞兄（现任教厅省视察，前与弟同班毕业于第一师范，后与钟伯庸兄同在上海大学毕业）于当地当校颇有人望，拟承其乏，欲借重鼎力，向李厅长推荐，恳其委任。闻今夏杭嘉视导团中，黄兄曾久聆教益，并多蒙青眼，其为人想早蒙俯察，用敢代为奉恳，乞赐拔擢，如荷玉成，则弟亦感同身受也，专此奉恳，即颂

公祺

弟 丰子恺 叩

〔1946年〕十二月廿七日

三

毅成学兄厅长勋鉴：

蜀中作小画一张，附呈教正。招贤寺僧欲请屈驾，嘱弟代呈请柬，务恳赏光。即颂

大安

弟 丰子恺 叩

〔1947年〕一月卅一日

致常君实[166]（十五通）

一

君实仁兄：

示奉到，贵恙已痊，甚慰。前嘱书，今寄奉，乞收。

近体弱多病，每日不能多写，而求者纷纷，实难应付，故订书画润例，以示限制，附上二纸，如有见者索写，可藉此限制耳。

顺问

时安

子恺

〔1947年〕二月十三日〔杭州〕

二

君实仁弟：

十二月十二示早奉到。仆游泉州、漳州，故迟迟未报，现因遵弘一法师遗嘱，绘制“护生画”第三集，故已在厦门暂租一屋，租期四个月。期满时画集必已完成，可携返上海或香港付印也。

在作“护生画”期间，暂不收件，润例亦不发表。故来示欲为登载，即请暂为作罢。好意谢谢。

近和平空气甚浓。上海多分不致遭战祸。杭州敝寓仍在，（内人前日[167]来厦。但尚有人留杭。）希望四月底仆能返沪，则当在沪再晤。

即颂

时安

小兄 丰子恺

〔1949年〕一月二十一日〔厦门〕

三

君实仁弟：

得在沪再晤，至慰至快。此间旧主人已全部迁出，昨今布置房室，已草草就绪。

战事似无剧变。吾弟消息灵通，如有所闻，尚乞随时见示，藉开茅塞。敝寓[168]今日正请泥工修理。炮声中小兴土木，可谓悖时；亦可谓“人心安定”之象征也，一笑。

顺问

时安

小兄 丰子恺 叩

〔1949年〕五月十六日〔上海〕

四

君实仁弟：

“五爱”画[169]至今始完成。共四十幅，附文四十段，每一爱，图八幅，今另挂号寄上，请吾弟审阅，是否合用。倘合用，鄙意即照吾弟所示办法，先由《新民报》发表，后出单行本。唯出单行本时，图四十幅原稿须请《新民报》发还，（文四十段，此间有留稿，不须索还。画无留稿。）以便另交书店制版。

吾弟对北京新华书店，是否相熟？如能代为在京交付出版，最好。决定后，另绘封面寄上。否则，《新民报》用过后，请将图四十幅寄还，由仆在沪设法出版亦可。

近列席华东军政委员会第二次会议，每日下午三时至九时，连续八九天。气候炎热，会场情绪亦甚热烈。即问

近佳

小兄 丰子恺 叩

〔1950年〕七月十七日〔上海〕

五

君实仁弟：

时序匆匆，今日已届年底。近我甚忙，以致无暇修改旧作寄上出版。一吟近译俄文童话一篇，我代为拉来，随函寄上，请看可否登用。我家门口即国际书店，买俄文书甚便。此书乃最近购得，由一吟译出并改绘。经我将文字及画略加修改，觉得尚可用耳。一吟因养病多暇，将俄文学得差不多，也是因祸得福。但尚须进修耳。

小兄 子恺 叩

一九五〇除日〔上海〕

六

君实仁弟：

今有事相烦：我近编一《笔顺习字帖》（此乃创意，过去似未见有此办法。其性状见另纸），送交开明，傅彬然先生来复云，“开明同人均认为此帖可出，但开明正在与青年出版社合并，出版事须互商决定，因此须延搁若干时决定”云云。我念此书乃工农学校及小学中学用，最好争取春销时间，不便延搁。因此想移交别家出版。但傅先生正患病，恐未能代为介绍。拟请吾弟代为设法，文供社，或其他相宜之出版机关均可（但求条件稍优者）。今日我已函告傅先生，托他将稿送尊处。请

洽。能蒙去电话（东总布胡同出版总署）问询，尤感。此致

敬礼！

小兄 丰子恺 叩

〔1951年〕十二月二十六日〔上海〕

再：一吟译童话《新朋友》稿费，闻须于排好后致送。不知现在是否可付？亦请代询。

附：《笔顺习字帖》（帮助工农或小学初中学生习字之用）上册：初学写字者用。根据人民出版社《常用字表》，取笔画最简之字，编成文句。每句四字，共百句，分五十页。每字注明笔顺先后如右：

下册：比上册程度稍高，笔画较繁，根据“共同纲领”而造句，亦每句四字，共百句，分五十页。

工农，小学生，初中学生，写字，不讲笔顺，往往不能写得正确明了。此书能给他们助力。此笔顺办法，以前似乎尚未有人实行。今试编之，且看是否适用耳。

七

君实仁弟：

字帖蒙介绍与宝文堂，甚好！谢谢你。稿酬如何，还望拨冗早为说成，至感。

年来由于埋头学习俄文，新收入毫无。同时旧书许多停刊，版税收入大减。因此生活颇有青黄不接之状。但得度过半年，俄文学成，即无虑矣。

一吟托你介绍的《新朋友》童话册，能有千字十六单位[170]，她甚满意。前示排好后付款，今已四个月，不知排好否？便中还请向文供社一询，俾早得收入。年来，她是我家维持者。故我代她相托也。多多费神，感荷感荷。

此致

敬礼

小兄 丰子恺 叩

〔1952年〕一月十六日〔上海〕

八

君实仁弟：

示奉到。各款有汇出希望，甚好。劳你催问，费心！

你送我两张照片，都很好。还是同两三年前一样，可见你身体和精神都很健康。我只有小照片，也送你一张，贴在此纸角上。照片上看不出，我实际上比二三年前老了不少，不过精神也还好。为了学俄文，白了不少头发！总算没有徒劳，终于被我学会了。（不能说学“成”，只是“会”看书了而已。）

你读那册书，是很适当的。最近中华《俄语教学》月刊二卷四期上，有两篇自学俄文者的经验谈，你有便可看一看。（我因是借来看的，所以未便撕下寄上。）他们中有一人也用你那册书。我的经验，只有一句话：“全靠熟读。”与其贪多而不熟，不如少学些而读熟。因为读熟可以体会俄语的腔调。文法与腔调关系密切，复杂的变化，腔调中自然分明。倘死记了文法规则而看书，实有事倍功半之苦。反之，熟读某几课（选自己所爱好的），即使起初不明白文法规则，后来自然体会，可谓事半功倍。

我们最近请到了一位俄国女子，做翻译顾问，其人富有文艺常识，

能说英语，所以很便当。我们（我与一吟）送她每月三十单位学费，每星期去谈二个半天。我想长期请她，这样，翻译可以妥当无误。余后谈。即问

近好

小兄 子恺 叩

〔1953年〕四月九日〔上海〕

九

君实仁弟：

此次在京，多蒙厚谊，甚深感荷。车站握别后，次日安抵上海。在京贪游，返家后十分疲劳，至今始渐复常。回思在京近一个月，宛如一热闹之梦，事迹多不胜收。其中与新朋旧友之会晤，尤为印象深刻。（车厢中同座者有两读者，已成新朋友矣。）在京二十八天，几乎不曾下雨。返上海始知江南春雨连绵，至今日犹时晴时雨也。离沪近月，人事猬集，今始能着手处理。先作此书，并附天坛所摄近影，用达怀念之意。即问

时安

小兄 丰子恺 具

〔1959年〕五月二十日〔上海〕

十

君实贤棣：

来示奉悉，足下已与魏女士合卺，至深欣贺，今写小画一帧寄奉，以为洞房补壁，即请检收。

北京一别，匆匆半年有余。仆比来多病，冬季较安。不久恐又将到京莅会[171]，但望不再患病耳。足下热心写作，定多佳绩，至堪欣慰。匆此即问

俪安

子恺 启

六〇年二月一日〔上海〕

十一

君实仁弟：

你们要在国外重刊《古诗新画》，我完全同意。查旧刊本共八十四幅，我想再加新作及未发表者十六幅，凑成一百幅，在国外好好地刊印，以应侨胞之需要，如何？

今先寄新作及未发表者十幅，（先在各报逐一发表，日后结集出书，亦可。）请收。重刊百幅本时，我准备将旧刊八十四幅重新画过，以求完善。你们同意的话，我稍缓当即准备重画。（此十幅原稿请妥为保存，将来出书时可用。）

专问

春祺

子恺 启

〔1963年〕四月二十五日〔上海〕

十二

君实仁弟：

久不通信，彼此都好。

今有一事奉托：我的四岁幼孙，住在石家庄，爱吃巧克力。而当地难买，上海很多但不能邮寄。知道北京是可以邮寄的。（数月前曾托人寄过一次。）

现在附上十元，烦你买了，用包裹邮寄：

懒得开汇票，免得你去领款，所以将钞票附在此信内，并将三张四分邮票划掉，代汇费。

费心费心，多谢多谢。

近况如何？眼疾如何？念念。

子恺 启

〔1963年〕11月17日。

魏恩从辽宁来信，送我开酒瓶的刀。

十三

君实仁弟：

长信奉到。承贤伉俪为元草介绍友人，甚感美意。此事成否须看本人，与介绍人无涉。我前年相托，你们如此用心，真乃信义之友，不胜赞佩。元草探亲二星期，周前已返北京。今后仍可与君等联系。我去冬患病，气管痉挛与脑贫血并发，卧病月余，至今始渐复健。因此不能参与北京全国政协大会，甚为憾事。往年每年在京与贤伉俪相见一次，甚是喜慰。此次缺席，当在今冬再图相见矣。

承告文学选集事，甚慰。所选拙作，我均同意。将来又有整套送我，更佳。前香港有人送我《子恺漫画全集》一厚册，系香港某书店翻版刊行。此店并不与我打招呼，我亦听之。听说在外侨中销数甚多。足见侨胞怀念祖国，喜读国内文艺，你所选刊，实甚需要也。有《新晚报》，是党办的，常来索画，我有时亦寄稿去。余后述。顺问

春安

子恺 启

〔1964年〕三月八日〔上海〕

十四

君实仁弟：

来信内容充实，增加我不少知闻。你左眼只见光，恐是“青光眼”？内人前年亦患此症，入医院动手术，住院数天，现在已能写信及缝纫，足下亦可在京求医，必有效果，年纪轻轻，眼睛不便，对工作大有阻碍也。承示某人等已解放，我大约不久亦可解放。上海市革委传出可靠消

息，谓是“意识形态问题，无政历问题”。但属于中央级，须待中央宣布，才后正式解放，如此，可谓已定性而未定案。近来凡事拖延，不知何日可以实行耳。幸我精神生活丰富，故静候不觉厌烦。来信言我可再执画笔，此事只能待来世为之。因绘画本非我主要业务，我主要业务是外文。目今日本文需要，但数十年无日本留学生。大学外文系毕业者都很浅陋，不足供用。我虽行年七四，而身心尚健，将来倘有用我日本文处，定当为人民服务也。草复，言不尽意。

顺祝

健康

子恺 手启

〔1971年〕八月二十六日〔上海〕

十五

君实仁弟：

惠赠胡桃一大包，今日收到，此物不易多得，下酒最宜，盛情深可感谢。足下眼疾如何？只眼出门出行，必须当心。仆托庇粗健，近日食蟹饮酒。

子恺 启

〔1974年〕九月二十七日〔上海〕

致郑晓沧[172]（三通）

一

晓沧先生：

昨夜湖楼畅饮，以诗佐酒，共入酩酊，为西湖增光不少！今晨弟本思走访，恐先生尚有宿醒，未便相扰，即着小女一吟持柬代候。即祝晨安！

“相逢意气为君饮，醉倒西湖垂柳边。”戏改唐诗，以博一粲。

弟 子恺 叩

〔1947年〕三月六日晨〔杭州〕

二

晓沧吾兄：

久违得示甚喜，附赐月历二枚，且有诗词，观兄笔致，遒健如昔，当得期颐之年。弟今年七四，亦幸茶甘饭软，酒美烟香，可堪告慰。常思到杭，苦时机未到，盖弟属中央级，虽已定性（内部矛盾）（市革委传出消息）但未定案，人在罗网，身无羽翼，日唯引领南望耳。三年前患肺病，自此即在家休养（长病假）。今已入吸收好转期，可保全性命，国家为我耗费医药无算，深可感谢。敬祝毛主席万寿无疆！来信言受严重蹉跌，是否失足跌跤？弟亦患半边疯，右腿行步不便，出门须人扶持，一吟在奉贤五七干校，每月回家四五天，大儿华瞻同居，晨出晚归，亦无闲暇，弟无人扶持，故经常幽居小楼，足不出户。学习之余，唯读古籍，聊供消遣。自制玩具一种，左翻右翻，形象不同。附赠一枚，聊供清赏。来信言薪水八折，自是优遇。弟原为二百二十，获罪后

减为六十。但据云所扣他日一概补还，不知确否。（单位人言，已算清数目，专等定案后付还，则是代为积蓄，实太宽大。）劳动人民尽日辛勤，亦只得五六十元，故弟已十分满足也。弟子女众多，供养丰足，故生活全无影响也。弟近日饮啤酒二瓶，吸高级烟十余支。医嘱戒烟，苦难从命。吾兄吸烟否，不吸最好。“人生七十古来稀”，已是陈言。目今七十乃小弟弟耳。但昔年宾朋，确已寥若晨星，深可扼腕。书不尽意，即请

珍重

弟 子恺 顿首上

〔1971年〕七月廿八日〔上海〕

三

晓沧尊兄：

示奉到。刘公诚君虽系误传，可使弟提高警惕，保养身体，使过隙之白驹稍稍缓步。承示谷维素片，当购服之。弟近常食蜂乳。人言“药补不如食补”，医云蟹营养丰富，不知确否。但弟以为老年最宜食素。素菜容易消化，胃不吃力。可怪者，古人主张老者衣帛“食肉”，又云“七十非肉不饱”。大约孔孟皆饕餮也。闲居无事之时，戏集古人诗词句。例如春字：

春来遍是桃花水

一春长费买花钱

五原春色旧来迟

着意寻春懒便回

洛阳城里春光好

一帘风雨卷春归

尽日寻春不见春

风花雪月春秋酒花等字，最易凑成。此亦一种无聊消遣耳。无聊中书以奉告。顺颂

秋祺

弟 子恺 叩

十一月四日〔上海〕

致王伯祥[173]

伯祥尊兄：

示及惠赠《史记》一册，先后收到。此书注解精详，乃今日青年学习古文之良书，已收领道谢。近十年阔别，此次得在沪共饮，洵为良会，惜匆促未及多叙耳。上海已到“百花过尽绿阴成”之候，京城想亦已入夏。匆匆致

敬

弟 丰子恺 叩

〔1947年〕五月卅一日〔杭州〕

注：引陆放翁句，纯指天候，非有所比喻。一笑。

致朱镜宙[174]

镜宙先生：

蜀中一别，匆匆数载。今大法轮书局转下大札，读之深为惶恐。律主不应蓄须，弟甚赞善。惟当时画像百尊，根据各种照片，有蓄须者，有无须者。（据生西前最近肖像。）前者题“弘一法师遗像”，后者遵闽僧之属，题“南山律宗……”字样。《觉有情》所载，来示谓有须而题“南山律宗……”，必是当时误题。异日刊法师全集时，当为文更正也。来示保存，异日一并刊出，以明先生对于佛法之精严，及对于弘一法师之厚爱。专此奉复，即颂

时祺

弟 丰子恺 叩

〔1947年〕十一月一日〔杭州〕

致陈无我[175]

无我先生：

示奉到。朱先生[176]原信附上。乞即将两信刊出，以代声明，则弟可不须另作声明矣。专此奉复，即颂

道安

弟 丰子恺 叩

〔1947年11月初，杭州〕

致堵申父[177]

申父老师：

弘师纪念物，今送还，乞点收。生近拔牙，有一二个月不便出门，故今派专差送上。即颂

崇安

学生 丰子恺 叩

〔1947年〕十一月廿一日〔杭州〕

---

[1] 汪馥泉（1900—1959），字浚，浙江杭州人。作家，与陈望道合办大江书铺，出版社会科学书籍颇多，当时系大江书铺编辑。

[2] 初收上海生活书店1936年5月初版《现代作家书简》（孔另境编）。

[3] 方光焘（1898—1964），浙江衢县人。语言学家、作家、文艺理论家、文学翻译家。曾赴日、赴法留学。1931年回国参加抗日活动。曾任安徽大学、复旦大学、上海暨南大学、中山大学、中央大学、南京大学教授等职。

[4] 章雪村，即章锡琛（1889—1969），上海开明书店负责人。

[5] 载1945年3月15日《文艺春秋丛刊》之三《春雷》（上海沦陷时期范泉所编）。

[6] 信中提到的门马直卫《音乐的听法》（即信中的《音乐解说》译名）译著出版于1930年5月。据此，此信约写于1930年1月1日，即农历己巳年十二月初二日。

[7] 初收上海生活书店1936年5月初版《现代作家书简》（孔另境编）。

[8] 唐正方，丰子恺妻方之亲戚。

[9] 于石泉，丰子恺幼时塾师于云芝之侄。于梦全（1923—2007）为于石泉之子，一生从事教育工作。

[10] 清政府没收吕留良家产后给买主的凭证。

[11] 芝琳，于梦全之长女。

[12] 实为安慰对方而佯称“谣传”。

[13] 实为病休在家。

[14] 石印系崇福金石家郑彬所刻。

[15] 沙君，即沙孟海（1900—1992），书法家，篆刻家，学者。

[16] 此信为明信片。

[17] “研台”与“砚台”通。

[18] 吴昌硕（1844—1927），诗、书、画、篆刻皆精，尤擅长摹写石鼓文。

[19] 指沙孟海。

[20] 舒新城（1893—1960），原名玉山，学名维周，字心怡，号畅吾庐，湖南溆浦人。学者、出版家、辞书编纂家。1930年任上海中华书局编辑所所长兼图书馆馆长。

[21] 钱歌川（1903—1990），原名慕祖，笔名歌川、味橄等。湖南湘潭人。散文家、翻译家。丰子恺之友，当时为中华书局编辑。

[22] 疑为黄涵秋。黄涵秋，上海崇明县人，作者在日本游学时结识的留学生。

[23] 此信为明信片。

[24] 此明信片原未署写信时间，据片上模糊的邮戳，疑为1936年4月10日所寄。

[25] 弘一法师（1880—1942），原名李叔同，法名演音，号弘一，晚号晚晴老人。精通绘画、音乐、戏剧、书法、篆刻和诗词，丰子恺在浙江省立第一师范求学时的老师，出家后又收丰子恺为弟子，对丰子恺一生影响深广。

[26] 范古农（1881—1951），浙江嘉兴人，清末秀才。曾东渡日本留学，归国后致力办学，辛亥革命后转向佛学研究。1927年去上海，任佛学书局总编辑，此后渐成为国内佛学界权威。

[27] 谛闲（1858—1932），浙江黄岩人，号卓三。法师毕生辛勤弘

法，教通三藏，为天台泰斗，对近代佛教有扶衰起弊之功。一生著述宏丰，有《大佛顶首楞严经序指昧疏》等。

[28] 萧而化，江西萍乡人，上海立达学园的学生，民国音乐家。作者一家经萧而化夫妇挽留，暂住在暇鸭塘萧氏宗祠。

[29] □，原件此字漫漶不清。

[30] 吴敬生，当时在桂林农民银行工作。

[31] 宜州，即广西宜山。

[32] 一师，指浙江省立第一师范学校。

[33] 傅彬然（1899—1978）。作者浙江省立第一师范学校同学，当时亦在桂林师范任教，也是上海开明书店老同事。

[34] 夏先生，指夏丏尊。

[35] 人希先生，指张人希（1918—2008），画家、书法家、篆刻家。

[36] 长至，指夏至，亦可指冬至，按丰子恺客厦门是从11月23日始，故此处应指冬至，即公历1948年12月22日。

[37] 曾收入开明书店1940年11月初版《护生画续集》，又载1949年3月1日《觉讯》第3卷第3期。

[38] 李居士，指佛教徒李圆净，本名李荣祥，法名圆净，广东三水人。

[39] 婴行，弘一法师为丰子恺取的法名。

[40] 赵景深（1902—1985），曾名旭初，笔名邹啸，出生于浙江丽水，祖籍四川宜宾。中国戏曲研究家、文学史家、教育家、作家、翻译家。

[41] 曾收入上海生活书店1936年5月初版《现代作家书简》（孔另境编）。又载1945年3月15日《文艺春秋》丛刊之三《春雷》（上海沦陷期间范泉所编）。

[42] 曾收入大日本图书株式会社1939年10月14日初版《时文读本》。

[43] 尤其彬，生于1909年。毕业于复旦大学，24岁出版小说集《苓英》（上海开华书局1933年8月初版），由导师赵景深作序，丰子恺先生为其作封面。

[44] 三封信均见于上海生活书店1936年5月初版《现代作家书简》（孔另境编）。钱普容，丰子恺之同乡，曾在开明书店工作。

[45] 弄你头颈，家乡一带方言，意即捉弄你。

[46] 张院西，丰子恺漫画爱好者。

[47] 谢颂羔（1896—1972），毕业于苏州东吴大学，次年赴美国修读神学，虔诚基督教徒。为丰子恺之友。

[48] 荣祥居士，即李圆净。

[49] 张君，张逸心，后改名张心逸。作者在石门缘缘堂时期私授

（日文等）弟子。

[50] 1936年11月重订的润例第一项为：“册页或扇面四元。”

[51] 载1940年3月《明灯》月刊第274期，置于“来函”栏，题名为“漫画家近况”，署名子恺。

[52] 钟器，号晚成庐主人，又号怀柔。三十年代活跃在京津地区的学者、书画家、篆刻家，丰子恺之好友。

[53] 陶亢德（1908—1983），笔名徒然、哲庵、室暗等。作家，作者之友，当时系《宇宙风》杂志编辑者之一。

[54] 载1937年9月20日《宇宙风》《逸经》《西风》三刊合编之《非常时期联合旬刊》第3期，题为《乱离通讯（三）》。

[55] 曾收入《作家书简》（上海万象图书馆1949年2月中央书店版）。原信未署受信人，据考，系致陶亢德。信末所具日期是指阴历，阳历则为10月27日。

[56] 覃恒谦，广西人，丰子恺在上海专科师范学校时的学生。

[57] 3月13日抵长沙。

[58] 上海艺师大，应为立达学园。

[59] 载1938年8月9日《文汇报·世纪风》。徐一帆，丰子恺姑母之孙。

[60] 指在家中自学，由父亲、姑母执教。

[61] 夏丏尊（1886—1946），浙江上虞松厦人，中国近代教育家、散文家。1905年赴日留学，1907年归国。后任杭州浙江官立两级师范学堂国文教员、浙江上虞春晖中学教员等职。1923年翻译意大利作家亚米契斯的名著《爱的教育》。1930年主编《中学生》杂志。

[62] 彬然兄，指昔年浙江省立第一师范学校同学傅彬然。

[63] 子渊先生，指经子渊（经亨颐，1877—1938），教育家、书画家，丰子恺在浙江省立第一师范学校求学时的校长。

[64] 柯灵（1909—2000），原名高季琳，笔名朱梵、宋约。原籍浙江绍兴，生于广州。电影理论家、剧作家、评论家。

[65] 载1939年2月8日《鲁迅风》第5期，原题《乱离中的作家书简——给××先生信》。

[66] 圣陶，指叶圣陶。

[67] 一帆，指徐一帆。

[68] 黎庵，本名周劭，当时为《宇宙风》编辑。

[69] 载1939年3月24日《文汇报·世纪风》。

[70] 此信具体写作年份待考。竺摩法师（1913—2002），俗姓陈，浙江乐清人，太虚大师的高足，擅长诗词、散文、书法。晚年居马来西亚，曾任马来西亚佛教总会会长。

[71] 载1940年12月5日《中学生》战时半月刊第36期，题名为《中国画的书和画本》。刘模良，丰子恺作品爱好者。

[72] 姜丹书（1885—1962），字敬庐，美术教育家，是丰子恺在浙江省立第一师范学校求学时的图画老师。姜书梅，姜丹书之子。

[73] 载1940年6月30日《黄埔》第4卷第16、17期合刊，题名为《附丰先生来信》。

[74] 载1941年8月1日《觉有情》第44、45期合刊，题为《复蔡慧诚居士信》。蔡慧诚，佛教徒，曾任《人间觉》半月刊、《佛化新青年》（后改名《佛音月刊》）编辑。

[75] 载1943年4月1日《觉有情》第4卷第15、16号（第87、88期）“弘一大师纪念号之三”，题为《与性常法师书》。性常法师，福建南安人，弘一法师赠别号丰德，系弘一法师之律学学生。

[76] 质平居士，指弘一大师弟子刘质平（1894—1978），浙江省立第一师范学校李叔同的得意门生，音乐教育家，曾与丰子恺、吴梦非共同筹办上海专科师范学校。

[77] 王质平，生于1919年，丰子恺在遵义时的学生。

[78] 丙潮，指周丙潮，作者的表弟，他随作者一起从家乡逃难至内地。

[79] 指王质平所画的一幅家园景象图。

[80] 茅庐，指“沙坪小屋”。

[81] 此信为家人代笔，本人签字。汪子豆，即汪林，当时为一初中生，丰子恺作品爱好者。

[82] 信封上发信邮戳为4月18日发，寄达浙西开化县邮戳为4月20日。

[83] 刘以鬯，生于1918年，祖籍浙江镇海。当时任《国民公报》副刊主笔，此信中所述“写报题”即为该报题写报名。后任《扫荡报》（抗战胜利后改名《和平日报》）副刊编辑。

[84] 黎丁，又名黄恢复，生于1917年，《光明日报》高级编辑。谢琇年，黎丁之妻。

[85] 载人民日报出版社1986年9月出版的“万叶散文丛刊”第3辑《霞》。

[86] 黎丁当时居桂林，因事去柳州，此信在柳州发。

[87] 刘薰宇（1896—1967），贵州贵阳人。曾留学法国研究数学。回国后历任上海大学附中、浙江春晖中学、立达学园等教员，并兼课暨南大学、大夏大学、同济大学。抗战期间于贵阳高中、西南联大任教。1950年起任人民教育出版社副总编辑。

[88] 朗西，指吴朗西，编辑家、出版家、翻译家。其妻柳静为丰子恺在立达学园时的学生。

[89] 章桂，为丰子恺祖上丰同裕染坊雇工，随丰家一同逃难至大后方。

[90] 联棠，指陆联棠，时任开明书店经理。

[91] 载人民日报出版社1986年9月出版的“万叶散文丛刊”第3辑《霞》。

[92] 崑水，指刘崑水（1914—2000），当时在四川省立教育学院任职。

[93] 宋步云（1910—1992），国画家、水彩画家和油画家。曾任中央美术学院教授、中央文史研究馆馆员等职。

[94] 陈之佛（1896—1962），美术教育家、工艺美术家、画家。曾任中国美术家协会理事、江苏省文联副主席等职。

[95] 《猎人笔记》，是丰子恺从俄文翻译的屠格涅夫著作，文化生活出版社1953年4月初版，人民文学出版社1955年11月再版。

[96] 夏景凡（1921—1995），即夏宗禹，河南禹县人，丰子恺之晚辈好友。曾任《商务日报》《石家庄日报》《人民日报》《新疆日报》《新疆画报》等报社记者、编辑及主编。

[97] 文学社，应作出版社。

[98] 华君武（1915—2010），漫画家。曾任中国美协副主席等职。

[99] 王朝闻（1909—2004），雕塑家、文艺理论家、美学家、艺术教育家。

[100] 叶浅予（1907—1995），画家，擅人物、花鸟、插图、舞蹈和戏剧人物的速写等。曾任中国美协副主席、中国文联委员、中央美院教授。

[101] 朱光潜（1897—1986），美学家、文艺理论家、教育家、翻译家。北京大学教授、中国社会科学院学部委员。

[102] 沈雁冰（1896—1981），即茅盾。

[103] 载1944年4月1日《当代文艺》第1卷第4期。熊佛西当时为《当代文艺》主编。熊佛西（1900—1965），戏剧教育家、剧作家。

[104] 指1944年1月1日《当代文艺》创刊号上所载《我所见的艺术与艺术家》，此文后改名为《艺术与艺术家》，收入《率真集》。

[105] 华开进，又名华退之，国画家。

[106] 孙音，又名罗泅，丰子恺作品爱好者。

[107] 涪，指四川省涪陵县。

[108] 夏宗禹（1921—1995），又名夏景凡，河南禹县人，丰子恺之晚辈好友，当时在四川南充花纱布管制局工作。后任《商务日报》《石家庄日报》《人民日报》《新疆日报》《新疆画报》等报社记者、编辑及主编。

[109] 毛家坝，在四川西充县与南部县之间。

[110] 太夫人，指夏宗禹母亲。

[111] 傅先生，指傅彬然。

[112] 王鲁彦（1901—1944），乡土小说家。丰子恺之好友。

[113] 二十周，指二十周年。

[114] 武经理，名子章，书法家，当时任中央银行南充分行经理。

[115] 老先生，指戴石樵，精工山水画，开画展时订购少，仅卖八千元（伪法币）。同时有一个不很高明的画家，到处拉关系订画，却卖了七十万元。

[116] 老朋友，指陶载良，生于1898年，江苏无锡人。一生从事教育事业，曾与丰子恺等人同在浙江上虞春晖中学任教。1925年与匡互生、丰子恺、朱光潜、刘薰宇在上海创办立达学园，后期任校长。

[117] 丰子恺幼子新枚（时七岁）患乙型脑炎，去歌乐山治疗。

[118] 鲍先生，指鲍慧和，作者抗战之前蜗居嘉兴时所收的学画弟子。

[119] 中共，指国共，即国民党与共产党。

[120] 陆先生，指陆剑南，当时常来丰家为丰子恺女儿唱京戏时操琴。

[121] 老友，指匡互生（1891—1933），五四运动天安门大会和会后游行的三位主要组织者之一。1924年受聘于浙江上虞春晖中学任训育主任，后到上海与丰子恺、朱光潜等创办立达学园。

[122] 此信为残简。

[123] 精诚堡垒，重庆一著名街头雕塑，即今解放碑。

[124] 此行后未果。

[125] 鲍夫人，指鲍慧和之妻。

[126] 可人，指鲍慧和的连襟钱可人。

[127] 指作伐未成之事。

[128] 邵恒秋（1916—2006），当时为青年画家，丰子恺曾为他题画。

[129] 吉林路十八号，指北碚夏宗禹住宅。

[130] 指柳亚子与画家尹瘦石在重庆联合举办书画展览事。

[131] 无线电，即收音机。

[132] 李兄，指李铁华，木刻家，当时在中苏文化协会工作。

[133] 章雪山当时为开明书店协理，赏祥麟为开明书店重庆分店经理。

[134] 蔡先生，名蔡绍怀（1913—2007），号介如。致力于国学研究，曾任圣约翰大学、沪江大学、大夏大学等教授、教务长。上海文史馆馆员，是丰子恺的至交。

[135] 小杜，名杜世贵，夏宗禹介绍到丰家的工友。

[136] 指怕已离婚之前妻。

[137] 当时在夏宗禹家帮工的人不干了，陆先生戏言“造反”。

[138] 之佛，指陈之佛。

[139] 阆仙，指蒋阆仙，从事新闻文教工作，曾协助丰子恺在四川阆中开画展。

[140] 张纯一（1871—1955），清末秀才，哲学研究者，先秦诸子、佛教、基督教研究专家。

[141] 指当时中国银行因货币贬值而使客户大受损失一事。

[142] 莫宗，指尚莫宗，生于1908年，三十年代木刻家，后从事美术教育工作。

[143] 周先生，名周元瑞。

[144] 蒋老先生，指蒋阆仙之父。

[145] 国立音专编译所，应作国立音专（上海音乐学院前身）研究室。

[146] 后未果。

[147] 霞飞路，即今淮海中路。

[148] 《猎人日记》，后改译书名为《猎人笔记》。

[149] 后勉强接受。

[150] 乌，指乌鲁木齐。

[151] 指全国政协大会，后未果。

[152] 蔡介如（1913—2007），字绍怀。上海文史馆员，上海书画院顾问。蔡介如和丰子恺是至交，在书画、做学问等各方面都受丰子恺很大影响。

[153] 陆先生，指陆剑南。

[154] 《导报》系当时上海的杂志。据悉，“一”“二”两信乃致郑振铎，郑交《导报》主编李念忱。

[155] 此信曾以“来鸿”为题，载1945年12月25日《导报》半月刊第4期。

[156] 此信曾以“陪都来鸿”为题，载1946年1月15日《导报》半月刊第5期。信末的“编者按”为《导报》编者所加。

[157] 此信曾以“陪都来鸿”为题，载1946年3月15日《导报》半月刊第9期。

[158] 此信曾以“山居”为题，载1946年4月5日《导报》半月刊第11期。信末的“编者按”为《导报》编者所加。

[159] 此二信载1946年12月7日《礼拜六》复刊第54期之《礼拜六·副刊》第1号“通讯”栏，周天籁系《礼拜六·副刊》主编。周天籁（1906—1983），安徽休宁人，小说家。丰子恺曾为其《梅花接哥哥》（上海文光书局1937年1月初版）题签并绘插图。

[160] 郑蔚文，曾任世界书局杭州分局经理。

[161] 曹辛汉（1892—1973），浙江桐乡人。从教四十余年，编著有《汉书刑法志讲疏》《古代法学文选》《实用公文示范》《五行说》等。

[162] 载1946年11月12日《觉群周报》第20期“一周佛教”专栏，题为《漫画家从简朴》。福善法师（1915—1947），江苏泰兴人，时为

《觉群周报》编辑部主任。

[163] 漫图，即漫画《石火光中寄此生》，被用作1946年11月12日《觉群周报》第20期封面画。

[164] 阮毅成（1904—1988），浙江余姚人，阮性存（1874—1928，法学家）之子。五四时期便活跃于历史舞台，1931年毕业于法国巴黎大学。历任国立中央大学法学院教授、《时代公论》主编等。抗战初期任浙江省政府委员兼民政厅厅长。抗战胜利后任浙江大学法学院院长。1949年去台湾后历任行政设计院委员、总统府秘书等职。

[165] 陶先生，即陶载良。

[166] 常君实，笔名石桥、黄河、南海，生于1920年，河南原阳人。1942年肄业于西北联大师范学院。曾任人民出版社三联编辑室编辑等职。

[167] 丰子恺之妻、子系1月5日赴厦门。

[168] 丰子恺于四月间返沪后，初住西宝兴路汉兴里弟子张逸心（后改名张心逸）家，后在同一弄内租得一屋迁入。

[169] “五爱”画，曾在北京《新民报》副刊“新儿童”连载。

[170] 单位，指“折实单位”。因当时物价不稳定，故设“折实单位”以计算工资、稿酬等。

[171] 指中国人民政治协商会议。

[172] 郑晓沧（1892—1979），名郑宗海，字晓沧，浙江海宁县

人。丰子恺浙江省立第一师范学校的同学，教育学家，曾在浙江大学（宜山）、中央大学任职。

[173] 王伯祥（1890—1975），原名王钟麒，江苏苏州人。历史学家，曾任开明书店编辑。

[174] 载1947年12月1日《觉有情》第8卷12月号，与朱镜宙致丰子恺信合题为《关于弘一大师造像》。朱镜宙（1889—1985），字铎民，浙江乐清人。辛亥志士、南洋华侨史专家、民国报人。

[175] 载1947年12月1日《觉有情》第8卷12月号。陈无我（1884—1967），居士，号法香。原籍钱塘，久居上海。时任《觉有情》半月刊编辑。

[176] 朱先生，指朱镜宙。

[177] 堵申父（1884—1961），又作堵申甫，名福诜。丰子恺在浙江省立第一师范求学时的教师。

丰子恺集

第十卷

书信 日记
诗词 歌词

人民文学出版社

丰子恺集

第十卷

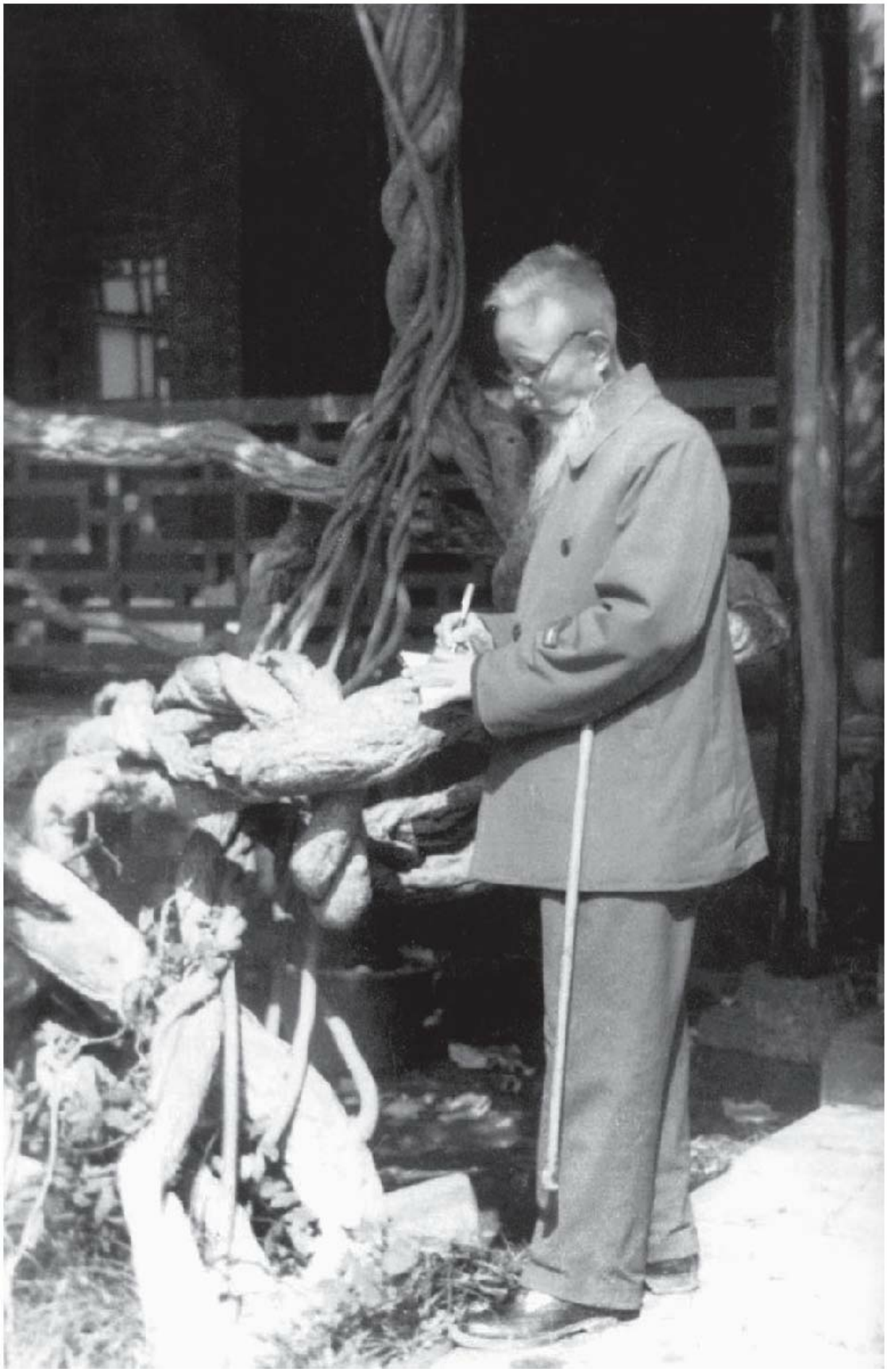
书信 日记
诗词 歌词

人民文学出版社

文前插图

1962年，与贺天健、林风眠、张充仁、颜文梁、张乐平在一起赏画

1960年代与程十发在日月楼



1963年在扬州平山堂前紫藤树干上即兴写诗

与幼子新枚坐在上海襄阳公园

- 书信
  - 第三辑 致师友（续）
    - 致舒国华、舒士安父子
    - 致班侯
    - 致郑子瑜
    - 致王凤池
    - 致叶恭绰
    - 致觉星法师
    - 致李圆净
    - 致苏慧纯
    - 致丁淼、何葆兰
    - 致潘应人、陆亚雄
    - 致龙榆生
    - 致钱君匋
    - 致宋云彬
    - 致胡宅梵
    - 致朱侃
    - 致孔另境
    - 致马骏
    - 致开明书店总办事处（二通）
    - 致刘其宽、刘其信
    - 致蒋苏盦
    - 致人民文学出版社
    - 致内山完造、内山嘉吉、内山真野夫人
    - 致吴宣南
    - 致石景麟

- 致范尧峰
- 致徐鸣皋
- 致音乐出版社编辑部
- 致曾刚
- 致詹广安
- 致张梓生
- 致《漫画》编辑部
- 致刘巽玉
- 致林惠贤
- 致程啸天
- 致滕万林
- 致戴易山
- 致吴甲原
- 致周加骎
- 致陈梦熊
- 致黄可
- 致柳非杞
- 致张心逸
- 致彭长卿
- 致张青萍
- 致张纪恩
- 致郑效洵
- 致邵仁
- 致徐广中
- 致秦岚
- 致魏风江
- 致胡治均

        - 致潘文彦、罗芬芬
        - 致周瑞光
        - 致周颖南
        - 致王星贤
        - 致郑棣
        - 致吴颖
        - 致宽愿法师
        - 致胡士方
        - 致李道熙
        - 致卢永高、卢鸿钢
        - 致唐云
        - 致王观泉
        - 致朱幼兰
        - 致沈定庵
        - 致陆维钊
        - 致卢玮銮
        - 致罗承勋
        - 致李荣坤
        - 致蒋正东
        - 致洪丕谟
        - 致朗度
- 日记（1938 年—1940 年）
    - 一九三八年
        - 十月二十四日（星期一）
        - 十月二十五日（星期二）
        - 十月二十六日（星期三）
        - 十月二十七日（星期四）

- 十月二十八日（星期五）
- 十月二十九日（星期六）
- 十月三十日（星期日）
- 十月三十一日（星期一）
- 十一月一日（星期二）
- 十一月二日（星期三）
- 十一月三日（星期四）
- 十一月五日（星期六）
- 十一月六日（星期日）
- 十一月七日（星期一）
- 十一月八日（星期二）
- 十一月十一日（星期五）
- 十一月十二日（星期六）
- 十一月十三日（星期日）
- 十一月十四日（星期一）
- 十一月十五日（星期二）
- 十一月十六日（星期三）
- 十一月十七日（星期四）
- 十一月十八日（星期五）
- 十一月十九日（星期六）
- 十一月二十日（星期日）
- 十一月二十一日（星期一）
- 十一月二十二日（星期二）
- 十一月二十三日（星期三）
- 十一月二十四日（星期四）
- 十一月二十五日（星期五）
- 十一月二十六日（星期六）

- 十一月二十七日（星期日）
- 十一月二十八日（星期一）
- 十一月二十九日（星期二）
- 十一月三十日（星期三）
- 十二月一日（星期四）
- 十二月二日（星期五）
- 十二月三日（星期六）
- 十二月四日（星期日）
- 十二月五日（星期一）
- 十二月六日（星期二）
- 十二月七日（星期三）
- 十二月八日（星期四）
- 十二月九日（星期五）
- 十二月十日（星期六）
- 十二月十一日（星期日）
- 十二月十二日（星期一）
- 十二月十三日（星期二）
- 十二月十四日（星期三）
- 十二月十五日（星期四）
- 十二月十六日（星期五）
- 十二月十七日（星期六）
- 十二月十八日（星期日）
- 十二月十九日（星期一）
- 十二月二十日（星期二）
- 十二月二十一日（星期三）
- 十二月二十二日（星期四）
- 十二月二十三日（星期五）

        - 十二月二十四日（星期六）
        - 十二月二十五日（星期日）
        - 十二月二十六日（星期一）
        - 十二月二十八日（星期三）
        - 十二月二十九日（星期四）
        - 十二月三十日（星期五）
        - 十二月三十一日（星期六）
    - 一九三九年
        - 一月一日（星期日）
        - 一月二日（星期一）
        - 一月三日（星期二）
        - 一月四日（星期三）
        - 一月五日（星期四）
        - 一月六日（星期五）
        - 一月七日（星期六）
        - 一月八日（星期日）
        - 一月九日（星期一）
        - 一月十日（星期二）
        - 一月十一日（星期三）
        - 一月十二日（星期四）
        - 一月十三日（星期五）
        - 一月十四日（星期六）
        - 一月十五日（星期日）
        - 一月十六日（星期一）
        - 一月十七日（星期二）
        - 一月十八日（星期三）
        - 一月十九日（星期四）

- 一月二十日（星期五）
- 一月二十一日（星期六）
- 一月二十二日（星期日）
- 一月二十三日（星期一）
- 一月二十四日（星期二）
- 一月二十五日（星期三）
- 一月二十六日（星期四）
- 一月二十七日（星期五）
- 一月二十八日（星期六）
- 一月二十九日（星期日）
- 一月三十日（星期一）
- 一月三十一日（星期二）
- 二月一日（星期三）
- 二月二日（星期四）
- 二月三日（星期五）
- 二月四日（星期六）
- 二月五日（星期日）
- 二月六日（星期一）
- 二月七日（星期二）
- 二月八日（星期三）
- 二月九日（星期四）
- 二月十日（星期五）
- 二月十一日（星期六）
- 二月十七日（星期五）
- 二月十八日（星期六）
- 二月十九日（星期日）
- 二月二十日（星期一）

- 二月二十一日（星期二）
- 二月二十二日（星期三）
- 二月二十三日（星期四）
- 二月二十四日（星期五）
- 二月二十五日（星期六）
- 二月二十六日（星期日）
- 二月二十七日（星期一）
- 二月二十八日（星期二）
- 三月一日（星期三）
- 三月二日（星期四）
- 三月三日（星期五）
- 三月四日（星期六）
- 三月五日（星期日）
- 三月六日（星期一）
- 三月七日（星期二）
- 三月八日（星期三）
- 三月九日（星期四）
- 三月十日（星期五）
- 三月十一日（星期六）
- 三月十二日（星期日）
- 三月十三日（星期一）
- 三月十四日（星期二）
- 三月十五日（星期三）
- 三月十六日（星期四）
- 三月十七日（星期五）
- 三月十八日（星期六）
- 三月十九日（星期日）

- 三月二十日（星期一）
- 三月二十一日（星期二）
- 三月二十二日（星期三）
- 三月二十三日（星期四）
- 三月二十四日（星期五）
- 三月二十五日（星期六）
- 三月二十六日（星期日）
- 三月二十七日（星期一）
- 三月二十八日（星期二）
- 三月三十日（星期四）
- 三月三十一日（星期五）
- 四月三日（星期一）
- 四月四日（星期二）
- 四月五日（星期三）
- 四月六日（星期四）
- 四月七日（星期五）
- 四月八日（星期六）
- 四月九日（星期日）
- 四月十五日（星期六）
- 四月十六日（星期日）
- 四月十九日（星期三）
- 四月二十一日（星期五）
- 四月二十二日（星期六）
- 四月二十三日（星期日）
- 四月二十四日（星期一）
- 四月二十五日（星期二）
- 四月二十八日（星期五）

- 五月一日（星期一）
- 五月二日（星期二）
- 五月三日（星期三）
- 五月五日（星期五）
- 五月六日（星期六）（立夏）
- 五月八日（星期一）
- 五月九日（星期二）
- 五月十日（星期三）
- 五月十三日（星期六）
- 五月十四日（星期日）
- 五月二十日（星期六）
- 五月二十六日（星期五）
- 五月二十七日（星期六）
- 五月二十九日（星期一）
- 六月二日（星期五）
- 六月五日（星期一）
- 六月七日（星期三）
- 六月八日（星期四）
- 六月九日（星期五）
- 六月十日（星期六）
- 六月十一日（星期日）
- 六月十三日（星期二）
- 六月十四日（星期三）
- 六月十六日（星期五）
- 六月十七日（星期六）
- 六月十九日（星期一）
- 六月二十日（星期二）

- 六月二十二日（星期四）
- 六月二十三日（星期五）
- 六月二十四日（星期六）
- 六月三十日（星期五）
- 七月九日（星期日）
- 七月二十一日（星期五）
- 九月八日（星期五）
- 九月九日（星期六）
- 九月十一日（星期一）
- 九月十二日（星期二）
- 九月十三日（星期三）
- 九月十四日（星期四）
- 十二月一日（星期五）——时居宜山
- 十二月二日（星期六）
- 十二月三日（星期日）
- 十二月四日（星期一）
- 十二月五日（星期二）
- 十二月六日（星期三）
- 十二月七日（星期四）
- 十二月八日（星期五）
- 十二月九日（星期六）
- 十二月十日（星期日）
- 十二月十一日（星期一）
- 十二月十二日（星期二）
- 十二月十三日（星期三）
- 十二月十四日（星期四）
- 十二月十五日（星期五）

        - 十二月十六日（星期六）
        - 十二月三十一日（星期日）
    - 一九四〇年
        - 中华民国二十九年元旦（星期一）
        - 一月三日（星期三）
        - 一月八日（星期一）
        - 一月十日（星期三）
        - 一月十一日（星期四）
        - 一月十三日（星期六）
        - 一月十四日（星期日）
        - 一月十五日（星期一）
        - 一月十七日（星期三）
        - 一月十八日（星期四）
        - 一月十九日（星期五）
        - 一月二十日（星期六）
        - 一月二十五日（星期四）
        - 一月二十六日（星期五）
        - 一月二十七日（星期六）
        - 一月三十日（星期二）
        - 一月三十一日（星期三）
        - 二月一日（星期四）
        - 二月二日（星期五）
    - 附录 《教师日记》原序
    - 《教师日记》付刊序
- 诗词
    - 浙一师学生时代诗词八首
    - 仿陶渊明《责子》诗

- 广洽法师嘱题弘一法师肖像
- 避寇萍乡代女儿作
- 避寇中作
- 仁者无敌歌
- 高阳台·渌江舟中
- 中华古国万万岁!
- 春晨
- 和表侄徐益藩
- 题一九三八年画
- 题一九三八年画
- 生机
- 望江南·逃难
- 望江南
- 和贺昌群
- 辞缘缘堂二首
- 题一九三九年画
- 《护生画集》（第二集）
  - 2-1
  - 2-2
  - 2-6
  - 2-8
  - 2-9
  - 2-10
  - 2-11
  - 2-12
  - 2-13
  - 2-15

        - 2-16
        - 2-17
        - 2-18
        - 2-21
        - 2-22
        - 2-24
        - 2-25
        - 2-26
        - 2-27
        - 2-29
        - 2-31
        - 2-32
        - 2-50
        - 2-51
        - 2-52
        - 2-53
        - 2-54
        - 2-55
        - 2-56
        - 2-57
        - 2-58
        - 2-59
    - 催生诗
    - 癸未蜀游杂诗（五首）
    - 一九四三年，赴乐山访马一浮先生，回沙坪坝记录
    - 贺新凉
    - 友人赠红豆作诗答之

- 蜀游途中得双红豆寄赠宗禹
- 成都道中闻陈宝毕业中大
- 寄阿先
- 《中央日报》载“三届全国大学生国文竞赛丰子恺令嫒丰华瞻得冠军”，华瞻实系男子，戏作一律示之
- 寄一吟
- 圣雄甘地造像
- 题一九四八年除夕画
- 《护生画集》（第三集）
  - 3-7
  - 3-11
  - 3-13
  - 3-14
  - 3-15
  - 3-27
  - 3-28
  - 3-36
  - 3-37
  - 3-41
  - 3-52
  - 3-53
  - 3-54
  - 3-55
  - 3-57
  - 3-59
  - 3-60
  - 3-63

        - 3-64
        - 3-65
        - 3-67
    - 戏和马公愚梅花诗
    - 戏题一吟《凤还巢》“偷觑”摄影
    - 浣溪沙·慰郑晓沧
    - 一吟饰洛神
    - 一剪梅·清明
    - 望江南·全国人代、政协大会书成
    - 一剪梅·己亥清明
    - 柳絮
    - 题一九五九年画
    - 观儿童画
    - 咏松江民主中心小学儿童积肥
    - 咏上海虹口区第一中心小学红领巾乐器厂
    - 庆千秋·国庆十周年盛典
    - 东风齐着力·国庆十周年为《东风》作
    - 题一九六o年画
    - 题一九六o年画
    - 题《百泉竞流》画
    - 题一九六o年画
    - 满庭芳·上海中国画院成立
    - 画赞
    - 上海中国画院成立纪念书感
    - 题一九六o年画
    - 为眉春
    - 题一九六一年春节画

- 迎春乐·本意
- 题一九六一年画
- 弥陀学校
- 游黄山欣逢双喜
- 清平乐·儿童节
- 江西道中作
  - 望江南·南昌
  - 菩萨蛮·赣州
  - 瑞金
  - 井冈山
  - 中秋宿抚州吊汤显祖墓
  - 菩萨蛮·西华山钨矿
  - 鱼头鱼尾羹
  - 辛丑新秋参观江西革命根据地游赣州登八境台
  - 景德镇
  - 浣溪沙·途中
  - 和王守仁忘归岩诗
- 日月楼秋兴诗
- 君匋长征印谱
- 为春晖中学四十周年校庆作
- 观上海戏剧学校实验剧团演《杨门女将》赠演员诸君
- 《丰子恺画集》代自序
- 大会
  - 启程
  - 民族饭店
  - 素席
  - 大会

        - 报告
        - 小组
        - 溥仪
        - 归车
    - 《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年纪念书感寄《美术》杂志
    - 蒲松龄像赞
    - 琉璃塔
    - 邮递员
    - 理发师
    - 癸卯春游杂咏（五首）
        - 宁波
        - 天童寺
        - 普陀
        - 佛顶山
        - 定海
    - 修鞋工
    - 题一九六三年劳动节画
    - 《周末报》创刊十四周年纪念
    - 癸卯秋游杂咏（二首）
        - 镇江
        - 扬州
    - 题张景安刻砚
    - 题《东风浩荡》画
    - 题《历史人物》画·算命、测字
    - 题一九六四年画
    - 题《前人种树后人凉》画

- 题《结婚登记》画
- 题《周末报》创刊十五周年画
- 题《红雨润心庐诗词稿》
- 广洽法师之像
- 《护生画集》（第五集）
  - 5-16
  - 5-28
  - 5-49
  - 5-50
  - 5-51
  - 5-52
  - 5-54
  - 5-55
  - 5-56
  - 5-57
  - 5-58
  - 5-59
  - 5-60
  - 5-61
  - 5-62
  - 5-63
  - 5-64
  - 5-65
  - 5-66
  - 5-67
  - 5-68
  - 5-69

        - 5-71
        - 5-72
        - 5-73
        - 5-74
        - 5-75
        - 5-76
        - 5-77
        - 5-78
        - 5-79
        - 5-81
        - 5-82
        - 5-83
        - 5-84
        - 5-85
        - 5-86
        - 5-87
        - 5-88
        - 5-89
        - 5-90
    - 送广洽上人
    - 游湖州途经嘉兴（四首）
        - 嘉兴
        - 湖州郭西湾翻水站
        - 飞英塔宾馆
    - 贺新枚结婚
    - 送新枚赴石家庄
    - 病中口占

- 小羽
- 病中作
- 浣溪沙
- 红楼杂咏
  - 调笑转踏
- 七绝（三十一首）
  - 一
  - 二
  - 三
  - 四
  - 五
  - 六
  - 七
  - 八
  - 九
  - 十
  - 十一
  - 十二
  - 十三
  - 十四
  - 十五
  - 十六
  - 十七
  - 十八
  - 十九
  - 二十
  - 二一

        - 二二
        - 二三
        - 二四
        - 二五
        - 二六
        - 二七
        - 二八
        - 二九
        - 三十
        - 三一
    - 俞友清（迂叟）惠诗四绝步原韵奉和
    - 题胡氏合家欢照片
    - 题于梦全藏鲍月景
    - 七言回文诗
    - 五言回文诗
- 歌词
    - 石门湾崇德县立第三小学校歌
    - 夜景
    - 怀友
    - 长城
    - 五月之歌
    - 送别
    - 风筝
    - 浩歌
    - 游春
    - 幼女之愿
    - 我们四百兆人

- 广西省立桂林师范学校校歌
- 广西全县国民中学校歌
- 庆祝胜利
- 弥陀学校校歌

书信

第三辑 致师友（续）

致舒国华、舒士安父子[1]（十八通）

一

国华先生：

示及纸收到。昨因无齿，未能参与盛会为憾。嘱件当一一如命。近炉边读大作（《省吾庐吟稿》），每逢佳句，击节叹赏。二月份路讯画（一月照今函嘱），拟以大句作题，倒是本局风光，如何？

贵友索润例，今先奉盖蓝章者数页。

元旦后润加倍，其新例拟仍托贵处代印。附上稿样。但此次必出纸资，勿再客气为荷。

赐诗悬炉边，与来客共赏，谢谢。即颂

时安

弟 丰子恺 叩

〔约1947年底，杭州〕

黄宾鸿[2]确已离校，册页今取回，明日由弟写画送上。

前借铅字奉还。

二

国华先生：

今日春晴，写大作佳句两图，（另一图，共三幅，聊以作三月份稿）其中“未圆”[3]一幅，清丽辽廓，弟自鸣得意。今奉先生珍藏，可谓得其所哉！

图章文，弟久思不得。日后触机自来，当再奉告。车过寒门，时来坐谈。即颂

春健

弟 子恺 叩

〔1948年〕三月二日〔杭州〕

三

国华先生：

大作佳句，弟最喜此二者。今作画送上，此诚湖上胜缘，永传不朽矣。前赠笺匆匆用完。如有余纸，不论报纸、土纸，乞再印二千张。即颂

大安

弟 丰子恺 叩

〔约1948年〕三月卅一日〔杭州〕

四

国华仁兄：

示及画早收到。近日事冗，迟报为歉。诸君合作作画甚佳。惟弟不善题咏，未能报命为歉。今另封璧还，乞婉谢之。大作诗篇颇有美意。弟近来杂事繁冗，诗画均甚荒疏矣。草写，问

安

子恺

〔约1948年〕七月十日

小画一幅，去年曾在报发表。近日原稿退还，特加款奉赠，以答雅意。

同时接扬州友红豆室主人寄来此笺，亦别饶风味。率书一纸送奉，以供清赏。

弟 子恺 叩

七月十二晨

五

国华兄：

今接叶遐老[4]来复。其原信附上。倘爱其手笔，即请保藏，弟不喜收藏，看过即废也。遐翁年已六十九，弟以“护生”书写工作相烦，实甚不该。今彼慷慨允写，足见好善之深。下月弟当赴香港，与遐翁面谈。“护生画”七十幅，文章均由弟做好，只须抄写。故遐翁所虑，不成问题，只因前信未曾明言耳。在此闭门写作，来客甚少，故工作成绩颇著。大约五月可返沪杭。余后陈，即颂

时祺

弟 丰子恺 叩

〔1949年〕三月四日〔厦门〕

六

国华贤兄：

示奉到。嘱代寄诗稿，已寄“三马路《解放日报·朝花》编辑部”，并附邮资，请其不刊时退还作者。因闻投稿者甚多，深恐此稿一去不返也。迩来报纸，听说稿甚挤，投稿者往往向隅，非不屈不挠，连投数次，不能获得发表。足下如欲从事此道，亦只得忍耐为之。待发表数次，名字熟悉，后来就容易些云云。此乃他人之言，写供参考。至弟自己，年来绝少投稿。凡有运动或号召，皆政府或报馆嘱稿，自己绝对不投稿，故实地经验缺乏，无可贡献也。弟数年来工作，主要是俄文书籍翻译，所往来者皆北京各出版社，报馆往来绝少也。

承示五云胜迹，颇可羡慕。惜年来体弱事忙，未能遨游，至以为憾。草复即问

秋祺

弟 子恺 叩

〔1957年〕十一月四日〔上海〕

七[5]

来信收到。上海旧书收购处地址在“上海福州路中市”。可去信接洽，但不知外埠办法如何耳。匆此奉复，即致

敬礼

丰子恺 书

〔1958年〕四月廿八日〔上海〕

八

士安贤侄：

久缺音讯，闻悉在新市纸品社服务，实为快慰。仆年登七十又四，幸得身体康健，家人也无恙。回忆当年在杭与尊大人诗画合作，每当酒酣耳热间喜吟诗作画相视而笑就在眼前也。昔年曾寄糯米锅巴一大箱，此物乃（石门湾）一带特产，他乡无有，曾问需要否？暂勿代办，因邮递遥远，寄递不便也。美意至深，感谢。顺问

时安

子恺 启

一九七一年八月卅一日〔上海〕

九

士安贤侄：

来信欣悉。知工资调加，近况安善，甚慰。

画损失不可惜，今另作二幅附赠，聊资欣赏。

最近我故乡（石门）有人送来许多锅巴，所以你不再送。青豆将来送我少许可也。不必加工。

我年登七五，幸身体健康，回想当年在杭州与你父亲诗画合作，就如一梦。

子恺 手启

七三年五月八日〔上海〕

十

士安贤侄：

送来立轴及油一斤，已收到，美意至深感谢。

轴上字写得很好，足见你于文艺颇有修养。我已将轴挂在室中。

上海副食品不甚紧张，唯我爱素食，油甚需要。你送我甚合用。

今寄上扇面一页，请收留念。

子恺 启

七三年七月四日〔上海〕

十一

士安贤侄：

士宁结婚，我画了“花好月圆”图送他，新市有裱店否？

前送来油及祝寿之立轴等皆收到，多谢。士宁赴安徽旅行结婚，祝他幸福。此问

近好

子恺

七三年八月五日〔上海〕

十二

士安：

“浩荡离愁……”这首诗，是清朝的法家龚定庵作的。“雝”即“離”，是帖体，字典上查不出的。

诗的大意是说：春暮，花纷纷落下，所以说“浩荡离愁”。他手里的行杖（吟鞭）所指的地方，尽是落花。

但是落花并非无情，它化作了春泥，还是培养春花的。可知天地好生，生意永不熄灭也。

我近来手指麻木，不能执毛笔，大约天气暖和后会好起来。

子恺

〔约1974年〕三月廿九日〔上海〕

十三

士安贤侄：

承寄黄豆一包，今已收到。此物此间不易买得，乃下酒佳品。美意甚感。今作扇一张附赠，明年夏天可用。

子恺 启

〔约1974年〕十月十四日〔上海〕

十四

士安贤侄：

来信收悉。前次送我的烘豆尚未吃完。笋干已有人送我，你不要寄。

《缘缘堂随笔》，我只有一册，大家排队借看，现在不知在何人手中，一时无法寄你。但我放在心上，等书还来，一定寄给你看。

最近回忆儿时放爆竹，作一幅小画，送给你保存。

子恺 启

〔1974年〕十一月十日〔上海〕

十五

士安贤侄：

寄来烘豆一包，昨已收到。此物上海无有，下酒最宜。多承美意，深为感谢。仆身体粗安。冬日怕冷，不能出门。明春天暖，拟到故乡一带游玩，或能到新市望你。此

冬安

子恺 泐

〔1974年〕十二月十日〔上海〕

十六

士安贤侄：

承寄糯米、赤豆，今已收到。欢度春节，此物可以助喜。多谢。我在家休养，百体增健。春暖拟还故乡石门，或到新市（未定），可以晤面。不尽，顺问

近好。

子恺 启

〔约1975年〕二月一日〔上海〕

前寄毛主席诗，将“到韶山”误写成“登庐山”，应该改正，有便寄来

可也。

为你父亲诗作画，很好。但一时记不起诗句来，你下次写几句给我，我可画寄。

十七

士安贤侄：

你托施仁宝同志送来麻油，谢谢。此物在我吃素的人最为得用。毛主席诗写错题目，已改注，托他带上。凤凰牌香烟已送光，只有牡丹，附上二包，又食糖二斤，请收。

子恺

〔约1975年〕三月一日〔上海〕

十八

士安贤侄：

寄来糯米锅巴，太多了，谢谢你。

你要你父亲诗句的画，我一时想不起来，况且以前画的多了，想必保存着，所以另赠最近新作一张“努力惜春华”，以供欣赏。余后述。

子恺

〔约1975年〕三月廿四日〔上海〕

致班侯[6]

班侯先生：

来信收到。所询诸端，意义深广，弟实未能正式答复；姑就所感，从旁略说。弘一法师偈句“殉道应流血”，记得其上一句为“云何色殷红”。此乃一首五言四句偈，其上两句弟亦不能记忆，似是咏菊花者。[7]作此偈时，弟已窜大后方，但传闻法师于炮火中过沪，对轰炸及兵火，如同不闻不见，泰然处之。此偈似系彼时所作。但弟未敢确定。《弘一法师永怀录》中当可查明。（此书上海佛学书局必有发售。弟所有一本，被友借去，故未能查。）但无论其为何时何地所作，总之，此乃以菊花晚节傲霜之特性，象征殉教者之大无畏精神。来信言“弘一大师何以突然会现金刚相呢？”弟以为此不足怪。弘一大师既皈依佛法，誓成正觉，则对生死早已置之度外，殉教流血，其甘如饴也。弟略解此种心境，故深信不疑。弟流亡中曾在某文中言“我入中年后，已随时随地预备身死。逃难以来，此心更坚。故在逃难中，只感烦劳，却不觉悲惧。”[8]弟于佛法所得，只此一点而已。

大师绝笔“悲欣交集”，足下以为悲是“慈悲”之悲，欣是“载欣载奔”之欣，自是一种看法。弟之所见，则略有不同：弟以为此四字义甚简明。与娑婆世界离别是悲，往生西方是欣。山川草木，宫室楼台，尊荣富贵，乃至亲朋骨肉，在佛教徒视之，如昙花一现，皆幻象也；皆梦境也。梦中离别，亦有悲情。然若明知是梦（即拙著《缘缘堂随笔》中之《晨梦》），则虽有悲情，乃是假悲，非真悲也。“假悲”二字，易被浅见者误解为不道德，则宜改称“幻悲”，“虚空的悲”。盖与极短暂之幻象别离，本不足悲也。欣则是真欣。涅槃入寂，往生西方，成就正觉，岂非最可欣之事？故弟以为悲欣交集四字，最简且明。佛子往生时说此

四字，实最为适当，最为得体。自古以来，高僧大德，未有能在往生时道出此四字者。于此足证弘一大师之无上智慧。法师本是艺术家，做和尚后仍是艺术家，故其一切生活，不但至真，至善，又且至美。法师曾演话剧，亦曾唱平剧[9]，均是好手。故其在人生舞台上，亦是好角色。其最后一幕以此四字结束，何等适当，何等得体，何等圆满美妙！

至于四句偈中“花枝春满，天心月圆”二语，来示所论，以宇宙间最美的境界来象征其圆寂，弟甚赞善。此乃借幻象中之花与月来比喻真实。此又足证弘一大师始终至真至善而又至美，始终是一大艺术家。

《再访梅兰芳》一文，尚在“怀胎”中，未曾“成形”“堕地”。大约须再过若干日方可动笔。弟去春访梅氏，曾作文登“自由谈”[10]，今春又访，且又将作文发表。不知我者，以我为戏迷。其实并不如此简单。我看梅兰芳戏，是戴了“宗教”“艺术”的眼镜而看的。因此觉得有文章可做。到上海住了五天，回杭州来，笔债堆积。忙里偷闲，写此复书，未尽欲言。

弟 丰子恺 顿首

〔1948年〕三十七年五月六日〔杭州〕

致郑子瑜[11]（九通）

一

子瑜先生：

双十示，昨由杭转到。润六十元亦收到。弟近游台湾，此信从台北发。（定十一月十五返杭[12]。十五前可收到之信，请寄“台北中山北路

开明书店”。以后寄杭州。）《宇宙风》复刊，先生为在星洲举行拙作画展，甚善。弟曾函告林翊重兄，（佛教会介绍片也寄林先生收。）谓润笔减收四分之一（即七五折）略表微忱。拙例在国内比他人低，故展时不妨提高价格也。今尊嘱共百件，包括大小各种字画，今弟另开一单奉上，即请察阅。如以为可，乞见示，当即动笔。润笔可汇交：香港跑马地幡龙道五号A钱云清女士代收。（钱乃弟学生，任《星岛日报》编辑。）免得分多次汇杭州。倘分次汇杭，可用下列诸人名代收：

杭州官巷口开明书店黄鸣祥

同上朱孑如

杭州静江路八十五号丰新枚

同上徐力民

同上丰梦忍

杭州浙江大学附中丰宁馨

同上丰陈宝

即请尊裁可也。淑琬女士索画，今写册页奉赠，即请转致。尊嘱剪春笺，不知剪春二字何意？尚乞明示，当即画奉。俞友清红豆笺以红豆为题材，剪春二字甚雅，但意义抽象，难于取画材，故请将先生取名之本意见告，方可计划画面也。盼复，

即颂

大安

弟 丰子恺 叩

〔1948年〕十月廿四日于台北

二

子瑜先生：

弟十一月廿三由台湾来厦门。沪杭混乱，暂不北返，须在此过阴历年，今后通信址：厦门内武庙十七号。二示由杭转台，由台转厦，搁误甚久。到今始复，甚憾！

关于书画百件事，鄙意如下：

十月廿四日弟由台北寄上一函，内言“百件共润1960元（照十月份每尺十六元计），七五折为1470元，除收60元，尚缺1410元，请折港币交钱云清代收”。此时限价未开。岂料十一月一日限价开放，百物飞涨，杭州收件处由十六元改为卅二元，六四元，百廿八元。今十二月一日已改定为每方尺200元（附上一纸，十二月不再改，元旦另定）。其间有多人乘未改时大量求画（亦一种囤积），弟笔债堆积如山，弄得大伤脑筋！——因此剧变，《宇宙风》所属，未便履行十月廿四之约，至为抱歉！今弟向先生表示两种意见如下：

（一）如必须属书画百件在南洋展览，则润笔修改如下：照十月份每尺16元计，百件书画共1960元，七五折为1470元。查十月中旬港币黑市为一比一元四角。（今日港币一比八元五，十二月例每尺二百金元，合港币廿三元余，今此百件乃照十六金元即港币十一元余计算，又廉一半。）则金元1470元合港币1050元。十月廿日已收金元60元，合港币43元，则尚缺港币1007元。来函云已交钱云清港币400元，则请再补607

元，又请展览会负担邮费约港币13元，即共少620港元，亦交钱云清。不知此办法，先生以为公允否？如同意，请即付钱港币620元。字画明年一月内必寄到。阴历正月新年展览必来得及。（阳历元旦则事实上已来不及。因此间收件甚多。）

（二）如先生未便同意上述办法，则此事惟请暂缓。《宇宙风》复刊另图办法。因弟亦生活不安（杭州混乱，家眷尚在杭，南迁又不易，甚吃紧），暂时无能尽力也。则前汇下之金元60（即港币43元）及近交钱云清之400港元，当一并璧还。港币不贬值，尊处当不致有大损失也。

以上乞裁复为感。以下尚有事奉复：

（一）剪春笺，稍缓当新构一图寄奉。但剪春罗弟未见实物，不能作画，当考虑适当材料，以表示春意不完满之意。容考虑后再定。

（二）瀛州旧梦题签，今日寄□□[13]。

（三）某中学需文理等教师。小儿丰元超（男，廿二岁，交通大学肄业三年，在北平，家学画乐二年）愿就，且能胜任。但不知资格合否？此子近在厦门中学任课，若可能，愿赴南洋也。

即颂

冬安

弟 丰子恺 叩

〔1948年〕十二月一日于厦门

三

子瑜先生：

十二月十四示，昨（二十）奉到。谨复如下：

（一）十一月一日限价开放后，杭州即停止收件。故《宇宙风》之嘱，乃属特例，本不须斤斤计润。惟因弟近来笔债太多（厦门画展，重订达一百五十件之多，过去各方收件又堆积未偿），故不得不严加限制耳。今尊示所云，书画改为二尺画四十，二尺字十，四尺对十，共六十件，补润一百九十港元。弟自当酌量遵行。惟弟拟请将二尺画改为三十件（少十件），而二尺字改为二十件（加十件），如此画三十，字三十，亦成对比。而字比画费时较少，使弟可得方便。此请求想必蒙同意。则以后不再通信商洽，一月中旬，弟必全部寄奉。（多方设法，已不能再早。盖因别人月余以前缴润笔者尚未画寄者甚多也。）

（二）十月中所汇下六十金圆，作为先生自嘱画润。所嘱何件，未蒙明示。想是立幅画。后请再示。剪春笺乞稍迟一并寄上。

（三）小儿元草（前函云元超，乃小名，彼入高中后已改元草二字）承介绍甚感。已函杭州，嘱其直接将各件快邮寄奉。闻出国手续甚烦。不知尊处代办能否速成。一月十五开课，恐来不及，还请向校方商请稍予延迟。彼于一月初陪同家人来厦，出国入口文件办妥后，请寄厦门，当即嘱其觅船南行。

新加坡对厦门通信，往复须二星期。甚为迟慢。今书画事已洽妥，不须再函。惟小儿就职事，深恐文件及船期等多所阻碍，不得不延缓时日也。顺颂

大安

弟 丰子恺 叩

〔1948年〕十二月廿一下午〔厦门〕

四

子瑜先生：

十二月廿九示，早奉到。谨复如下：

（一）书画定为二尺画三十，一尺画十，二尺字十，四尺对十，当遵命。

（二）元旦起已开始动笔。十五左右可以完成。（一部分是现成作品，原系自藏者。故较便。）计关于佛及罗汉等者十幅，海景、湖景、山景，约二十幅，诗趣者约十幅。——如此配合，各种趣味皆备，展览会具足圆满。不知尊意如何。字亦取各种文字，关于佛，关于诗，及弘一法师旧作诗词。（字画一月中旬必寄出。）

（三）钱女士来信，云二次汇款，四百元及一百九十元均收到。谢谢。

（四）尊嘱剪春笺及二尺画，一尺字，一并寄奉。勿念。

（五）林从周、张文奎二先生册页画，亦当一并寄奉。弟元旦起谢绝收件。（原因：积件太多，又须画“护生画”第三集——弘一师遗嘱，故元旦起暂时停止收件。）无润例。由先生奉赠可也。

（六）画下加署TK二字，当遵命。

（七）展览特刊直条，及文，一并附上。文或作或选，未定。

（八）小儿元草，前日由杭州抵厦门。计算时日，此刻已属太晚，决定赶七月十五期，则入口事可从容办理。另有孙涤灵者，弟之学生，攻文学，长于时文古文，能任国文教师，亦有与元草同赴星洲之意。如需要，当一并介绍南来。函便示知。则其文件当与元草一并寄上。再有询者：贵处聘教师，不知出国旅费（船票）校方有否津贴？便亦见示。

（九）弟关于艺术方面著作，有数十种，手头无书，难于全部记忆。如需现行普通者，则有下列数种：

《子恺漫画全集》《艺术趣味》

《缘缘堂随笔》《音乐入门》

《缘缘堂再笔》《西洋音乐讲话》

《漫画的描法》《绘画与文学》

《开明图画讲义》《西洋建筑讲话》

《开明音乐讲义》《艺术概论》

以上皆开明书店出版。

广洽法师一月中旬从厦门返星洲。字画或托其带上。其址为No.38，Lorong 27A，Geylang，Singapore，附告。即颂

大安

弟 丰子恺 叩

〔1949年〕一月十日〔厦门〕

五

子瑜先生：

尊属共64件：

三尺画 三十件

二尺字 十件

子瑜款二尺画 一件

文奎款一尺画 一件

一尺画 十件

四尺对 十件

子瑜款二尺字 一件

从周款一尺画 一件

今日已交广洽法师吉便带新加坡（广洽师乃弘一大师之好友，亦弟之好友）。法师住址为

“新加坡牙笼二十七巷A三十八号蓍蔔院”

法师决定于一月二十日开船，大约月底必到星洲。烦先生派人去

取。又法师船到，居士林必知，因法师常赴居士林。故先生可向居士林探问。

另附剪春笺图一张，可制锌板刊印。

此信内附文章一篇，乃厦门顾君所作，文意甚当，可请在星洲转载，又特刊签条一纸，亦附此信内。

弟自今日起，谢绝国内收件，专心在厦门绘制《护生画第三集》。（弘一法师遗嘱，法师七十岁时出第三集，今年适为法师冥寿七十。）大约三四月间可以完成，即携附香港刊印。惟近菲列滨（菲律宾）有人索画，故另订“海外收件”润例，（以美金计，可久用不改，）将以海外得来之润资，维持作护生画期间之生活也。今附奉二纸，乞存备用。画展过后，如续有人索画，即请以此例应付可也。

专此奉达，即颂

时祺

弟 丰子恺 叩

〔1949年〕一月十八日

六

子瑜先生：

八日示，今（十六）收到。广洽法师一月十八日上船，此刻当早到达，不知书画取来否？念。剪春笺即在广洽师带上之三包内。

（一）《宇宙风》复刊画展需百件，承嘱再作40件。经弟计算，旬日后方可抽暇。（因近埋头作护生画第三集，对国内一概谢绝收件，仅海外少数收件，维持其间菽水之资而已。该集旬日后可告一段落。）此信寄到后，尊处来复决定，约须半个月，正好有空作画。关于润笔，弟不善论价。既有赞助复刊之前言，亦只惟命是从。计二方尺立轴画20件，一方尺20件，受润港币600元。惟请增送纸邮费100元，共为700元，此点或蒙同意。若然，此信到后，即请来复决定，并将款交钱女士（因广洽法师无法代收）为荷。

（二）关于题材，大幅不欲山景而喜海景，小幅喜讽喻，当尊属勿念。

（三）属自撰文，决定后与画一并寄上。弟得尊复决定后，旬日左右，四十幅可以完成。立即航空邮寄，以期早日展览。

（四）展后承允为在南洋报上刊登润例，甚好。钱女士收件最妥。美意谢谢。

（五）小儿元草及学生孙涤灵托介事。因本学期太匆促（孙尚在浙江绍兴，即将来厦），故决定赶下期。惟小儿因□[14]北平可去，解放后尚安，意欲至北平交大（原是该校二年生）复学，以求毕业，故下期南行否未决。孙君则决定南行。昨来信，已将证件由绍兴寄尊处。（小儿则待稍缓决定。倘二人无空席，则孙君为先，小儿可从缓。）孙君乃弟学生，对国文修养甚丰，曾任小学校长及报馆编辑。若南来，必不负盛意。惟其人家境清平，故能有旅□[15]津贴更佳。尚乞力图，弟感同身受。顺颂

时祺

弟 丰子恺 叩

〈1949年〉二月十六午

七

子瑜先生：

三月八日示，十四日到。尊属册页20改为指定之二尺幅10，当遵属。（册40已成。但余20可给别人，使弟不增笔劳，甚好甚好。）大约五六日乃至一星期后可以一并航挂寄上，（题材大多照尊意指定者，共大20，小20）属自作文同寄，勿念。弟定四月一日离厦赴港。五月初离港返杭。今后厦门通信址请取消。香港暂时（四月份）通信址，钱女士转，五月后仍为杭州。

护生画三集，即将完成。四月一日弟携赴香港，托叶恭绰先生书写，五月初携赴上海，托大法轮书局刊印。（苏慧纯居士主办）大约夏间可以出书。附告。

弟之文集画集，此间难得（因无开明分店）。请函广州汉民北路179号开明书店购买，彼地寄递较便也。

《宇宙风》结缘画，于此为终止。展览时倘有重订，或由先生介绍者，照润例减收四分之一（即七五折）以示对《宇宙风》及先生之特遇。但非由展览而来者，则一概照润例（今附上四份）取润，恕不折减，至祈原容。

承示已汇500HK到港，至佳。余200亦请早汇，弟到港时可亲收。即颂

时安

弟 丰子恺 叩

〈1949年〉三月十五日

八

子瑜先生：

三月十二日示，昨收到。画一包（共42件，又文一篇）已于三月廿一日寄出。惟邮局言航函太大，须拆开分别数函，方可付航邮。因感烦难，故决改非航空挂号，据邮局言，亦不过迟旬日收到。（邮资比航空廉，但相差亦有限，非为省资而然）此信到时，或不久即可收到。弟定于后日（三月卅日）离厦赴港，以后厦门通信址取消。赐示仍寄"杭州静江路85号"。因在港小住二旬即返杭也。

来示嘱改画件，今已寄出，且弟行色匆匆，只得作罢，殊甚抱歉！星洲饶力吉（劼斋）去夏为弟收件，已成过去。（弟赴台湾时即已函请其停止。）关于画价，普通规例，凡展览会中所定价，为比润例高数倍。因展览会中可以选择，且又裱好；而汇润函求，则听作者之便，随意写寄，不必能称求者之心也。即使"指定题材"，但画之好坏不仅在题，求者亦不能选择笔墨也。况弟之海外润例，五月后拟再改订（增高），因香港友人来信，皆言"比之别人（张大千，张书旂等），相差太远。宁求者少，不可滥售"。此言亦有理也。尊嘱"凄风凋碧树"，请返杭后写寄。因行装已束，画兴全无。乞谅。"凄风凋碧树"句甚佳，惟殊凄凉！先生在南国，何来此感？想是乡思使然耶？

弟 丰子恺 叩

〔1949年〕三月廿八日

九

子瑜先生：

惠示前日由厦门小女处转到。展读之下，至深惊讶。去岁弟受前《宇宙风》编者林翊重及先生之属，允为《宇宙风》社筹募基金而作画百幅，交由先生在星洲展览。当时弟居厦门，忆曾亲书特刊题端，并作自序，由厦门寄星洲。今读来示，知在当地受人攻击，谓先生假借弟名义举行画展，并未得弟同意云云。此事实出意外！弟料想所书题端及所作序文，必在当时报章刊载，此即得弟同意之实据，安得凭空诬蔑为假借？想系一时误解。事实胜于雄辩，日后必可水落石出也。兹特奉函证明，以息谣传。弟解放后居处无定，忙碌异常，以致迄未通问，至深歉仄，来示可直寄上海四马路671弄7号。即颂

时祺

弟 丰子恺 叩

〔1950年〕三月二十二日

致王凤池[16]（五通）

一

凤池贤兄：

此次造访石码，多承诸公厚遇，至深感荷。今写纪念品十余条寄

奉，请为分送藉留后念。惟记忆不周，恐有遗漏。请吾兄来示提示芳名，以便补寄。至订画诸君，请缓十余日后一并寄奉。因泉州画展重订诸件尚未完成，须完成后始动笔也。专此奉达，即颂

时祺

诸先生均此。

弟 丰子恺 叩

〔1948年〕十二月廿九于厦门

二

凤池仁兄：

昨沈君送来大札并润笔四百元已收到。宝华嘱书，今晨草就寄上乞收转。前函及五百金早收到。其画已于前日连同其他诸件（共约二十件一厚包）挂号寄上，想蒙收转。又：以前寄下寿笺，其信搁置，今始发见，至歉。以后当择机缘续为代求寄上，藉彰孝行。前承询最近润例。弟因二三两月作“护生画”第三集，故对国内暂不公开发表润例（《论语》等已停登），以期专心。（惟南洋星洲菲岛仍收件，因求者不多，且以美金订例，不须屡改故也。）拟于四月一日再订新例，公布国内。故在四月一日以前，无有定例。友好介绍者，则乃受嘱，其润笔随送不拘也。专复，即颂

年祺

弟 丰子恺 叩

〔1949年〕一月廿六日〔厦门〕

再者：石码轮船邓经理前索画，按址寄去，遭邮局退回。今附上，敬烦转交。

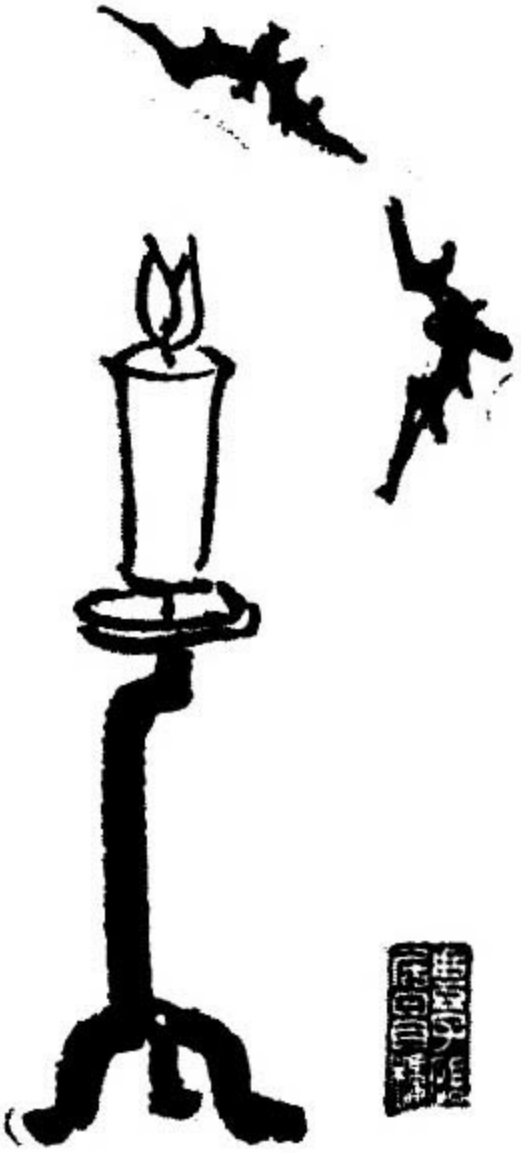
三

凤池尊兄：

惠示欣悉。君家园中令堂手植梅树两度开花，此真国家祥瑞之兆！至可庆喜！今年春节，弟曾为上海《新闻报》作图，题曰“灯花报囍福成双”，乃为庆祝社会主义改造胜利及一九五六年春节而作。贵处亦曾看到此图否？此与梅树两度开花同一意义也。可囍！

弟 子恺 具

五六年三月十五日〔上海〕



四

惠示奉到。令尊堂先后作古，深为悼惜。至祈节哀顺变，善自珍摄为要。仆年来多病，工作荒废，回思昔年漫游闽南，亦有今昔之感。然社会澄清，光明遍地，深感过去之不足恋也。今春赴京参与大会[17]，曾晤郑静安[18]兄。

凤池贤兄礼安。

子恺 具复

〔1960年〕九月六日〔上海〕

五

凤池贤兄：

来示欣悉。尊居已乔迁南靖，甚善。仆数年来常住上海，诸事安善。唯两年来身患肺病，入院多时，幸医药充足，渐见痊愈，近正居家休养也。昔年游闽时所见诸友，亦久不通信，想皆安好。得便代候。即问

近安

子恺 叩

〔1973年〕十二月九日〔上海〕

小女一吟嘱笔问好。

致叶恭绰[19]

遐翁先生有道：

舒国华兄转示属写罔极龛，今拟就一稿奉上，弟未稔罔极之义，此图出自空想，深恐不能当意，后乞明示，当为另绘，兹有事拜启：

先师弘一上人住世之日，曾嘱在彼七十岁之年，画护生画第三集（共七十幅），今年适为上人七十冥寿之年，弟于厦门暂借一屋，正在

绘制，预计三四月间可以绘毕，该画集已出之第一、二两集，其文字均由弘一上人亲手书写，今法师已生西方，弟前在沪上与诸友计议，今后惟先生能继其事，故为启请，不知能蒙俯允否？此第三集共画七十幅，书亦七十幅，每幅或诗一首，或文数十字（与第一、二两集相似），原稿如此纸大小即可，如蒙允可，画成后弟当携稿亲诣广州奉谒，先将画稿请加斧正，再求书写也。法师原意，欲刊出六集，五十岁时刊第一集（五十幅），六十岁时刊第二集（六十幅，以上两集已出），七十时第三集（七十幅），八十时第四集（八十幅），九十时第五集（九十幅），百岁时第六集。此愿甚宏，弟拟竭尽绵力，达成其志也。四、五、六集拟提早绘制，恐十年一集为弟之世寿所不许也。敬颂

道安

小弟 丰子恺 叩

〔1949年〕一月廿一日

致觉星法师[20]

觉星法师：

惠示敬悉。岷埠刘校长嘱绘玉照，此道弟不胜任，故向不画像。尚乞代为婉谢。佛菩萨像可以应嘱，但请详示何菩萨及纸面大小，倘属能绘，当可遵命。弟近为他事烦忙（作“护生画”第三集），国内暂停收件。惟南洋方面则仍可收。（因为数不多故仍收也。）承询润例，请转询性愿老法师可也。顺颂

道安

俗弟 丰子恺 合十

〔1949年〕一月廿四日〔厦门〕

致李圆净[21]

圆净吾兄：

久未通问。弟去秋旅台湾，一住两月，而大局克变。遂转道闽南，访弘一法师故居及其生西处。闽南人士受法师感化极大，佛法空气十分浓厚，对弟之来，亦竭尽欢迎。因念今年，法师七十冥寿，法师住世时，曾与弟约，彼七十岁时作护生画三集七十幅（第一集五十幅，二集六十幅），八十时作四集八十幅，九十时作五集九十幅，百岁时作六集百幅。其信犹存。弟今来闽南，适逢其时，遂在厦门暂租一屋，（址为古城西路43号，租期六个月，大约五月归去），专为绘制护生三集，今已完成三分之一矣。在厦开一画展，卖画所入，足供半年薪水之资，幸得放心作此“净业”，亦乱世之美事也。其诗大半选古人作，小半只得由弟自作（托人每不合意），今抄录自作数章奉上，如有佛教刊物要稿，可先发表之。画则尚在起稿中，大约四月中必可完成。

即颂

时安！

弟 丰子恺 叩

四月中旬完成护生画后，即离厦返沪，或赴香港一行，未定。弟杭州寓中仍有家人留居。

〔1949年初〕

致苏慧纯[22]

慧纯道兄：

三日示奉到。弟作《护生画三集》，今已将半，大约四月底可完成。五月初即携赴香港，请叶恭绰老居士书写（诗文皆选古人作或由弟自作，叶居士专事书写，因彼来信言，衰老不耐构思作诗故也）。五月底约可携全部书画稿返上海。尊处发心刊印，功德甚深。届时弟当将稿面奉，并面商刊印之事。第一、二集流通甚少，各地均购请不到（开明书店亦无力再印），能得吾兄宏愿，使三集一同行世，诚末劫之异彩也。觉刊寄杭州者，皆由家姊（……亦皈弘一法师者）收阅保存。弟离杭游台湾闽南，出门已四月余，尚须两月方可返杭。在途中亦时得阅读。今寄上醒世画二，可聊作书面之用。觉刊以后仍寄杭。因弟旋踪不定。反而亦损失也。

即颂

道安

弟 丰子恺 叩

〔1949年〕三月六日

致丁淼、何葆兰[23]

嘉树兄、葆兰弟共鉴：

在港多蒙厚遇，心甚感谢。别后在穗三宿，时局突变，即飞返上海。且喜沪上平安无事。居民对战事已感麻木，但竞储粮食，以备困守之需耳。仆已订购一屋，昨日迁入，地址“上海西宝兴路汉兴里46号”。此后通信直寄可耳也。到沪近二周，尚未见过林达祖居，望有信写告贤伉俪消息。杭州及嘉兴已成“外国”，音信不通。火车只达松江。秀沪车只达陆家滨（昆山南）。上海惟海空两路尚可通外埠。物价飞涨银元吃香，地摊到处皆是。离沪半年，不料一变至此也。顺颂

双安

弟 丰子恺 叩

〔1949年〕五月十一日〔上海〕

致潘应人、陆亚雄[24]（十七通）

一

应人学友：

昨日陶先生[25]来，出示吾弟所寄彼之信；今即收到来函，至为欣慰！相别倏忽二十年，于人民解放后通信晤会，诚为喜幸。仆暑期暂居“重庆南路南昌路四十三弄七十六号”，不久仍返西宝兴路（汉兴里四十六号，有人看管）。因近正编著苏联艺术论，此间较静，利于工作故也。吾弟公忙，勿劳走访；大家在上海，会面必有机缘也。

丰子恺 叩

〔1949年〕七月六日〔上海〕

二

应人仁弟：

示奉到。曹漫之副主任欲得钱君匋君金石，当即代求，稍缓报命。先此奉复。鲍君[26]事多蒙眷念，甚是感谢。彼昨在美展会场相遇，云正在考虑进行。

美展仆已于昨晨看过，材料丰富，技法精美。其中“年画”尤可赞佩。因其适合工农兵兴趣，可得广大群众之欣赏也。不知吾弟高见以为然否？即颂

公安

小兄 丰子恺 叩

〔1949年〕九月一日〔上海〕

三

应人仁弟：

曹先生图章，已代请钱君匋君刻成。今送上，请转赠。前嘱一吟画毛主席像。彼昨日已画成，连同《时代》一册送上，亦请赏收。来信彼已收到。因彼近日甚忙（开学），还要去大新公司为美展服务，故不及作书，嘱我代笔致意。她说谢谢你送她的许多画片。即颂

公安

小兄 丰子恺 叩

〔1949年〕九月六日〔上海〕

四

应人仁弟：

近来忙于研习，久未通问。今小儿丰元草欲投考第九兵团知识青年训练班，特介绍其拜访，请赐指示，以利进行。至深感荷。

此子本在北京交大肄业，因病返杭疗养，今幸痊愈。不思复学，而欲直接考训练班，为人民服务，我甚嘉许，故特介绍前来请教也。顺颂

秋祺

小兄 丰子恺 叩

〔1949年〕十月廿五日〔上海〕

前送下二千元，早收到。又及。

五

应人仁弟：

画二张奉赠黄局长及吾弟留念。近读《资本论》兴浓，以致迟迟画成，至歉。元草曾在北站动身时与足下再晤。彼从济南来信云，队中生活甚为安适。谢谢介绍保证之助。顺问

公安

小兄 丰子恺 叩

〔1949年〕十一月十七日〔上海〕

六

应人仁弟：

初解放时，曾为张生[27]写弘一法师诗词。今始出版，寄赠一册，藉留遗念耳。（此为佛学书局半赠品，非营业品也。）近日想仍多忙。仆亦碌碌如恒。解放区域日广，旧友可通信者渐多，甚喜。惟国际风云变幻，每晨读报，时多愤慨耳。

即颂

日安

小兄 丰子恺 叩

〔1949年〕十二月三日〔上海〕

七

应人仁弟：

昨夜决策，甚为妥善。足下以老练沉着之态度整理此校，初步虽吃力，后来必成功。“有困难，有办法，有希望”，真非虚言。今晨鼓兴作一画，附上乞收，作为纪念。

助手找到否？如无人，鲍慧和可用。此人非“打将”，而是“守将”，守职稳妥忠实，可为足下之忠诚助手。但倘另有更妥者，则更佳。仆因过去请他代课，此次又许为另觅工作（代课之校，下期闻不再聘他），

为两便计，故尔提及。如已有人，则缓缓另行设法亦可。

明日迁居[28]，今日写好此信后，即整理行物。需二三日之忙乱，方得安定。杭州之行，必须待校事有眉目后实行。足下接手之后，仆当在四马路静候佳音。惜无电话，消息沉迟。凡有急事欲见示者，可派景德工友徐福进（原是我家工友，两月前让与景德者）走送信函。即颂

日祺

小兄 丰子恺 叩

〔1950年〕一月廿二晨〔上海〕

八

应人仁弟：

示奉到。罗良能乃立达校友，现任京沪两路局专员，为人勇猛精进，刻苦耐劳，近复努力学习革命理论，常来此与仆讨论。因闻足下从事革命年久，学历精深，故嘱介绍请教耳，别无他事也。来访时请接见为感。即颂

时祺

小兄 丰子恺 叩

〔1950年〕七月二十日〔上海〕

九

应人仁弟：

予同[29]来复，附上。（下半关于别人的事，故裁去。）他所言请区政府方面助力，不妨一试。我想，此事胜利一定在陆小姐方面，不过费一点口舌而已。

我痔疮又发，近来多病，深以为苦。大约一周左右（摒挡琐事），即返杭疗养。家眷仍住此间。顺问

日安

子恺 顿首

〔1950年〕八月十日〔上海〕

十

亚雄女士：

来信欣悉。新年里嘱我替小咪取名，我竟忘了（也许喝了酒之故），甚是抱歉！小咪的照片，被一吟收集在照相簿子里，因此更容易忘记了。我正在想，想出了适当的名字，我就告诉你。（写了红帖送上。）照应人本来的姓，这是我国的习惯，是很对的。（照科学理论，孩子体内，父亲的成分比母亲多些，这是一个医士告诉我的。所以照父亲姓有科学根据。）我风痛在背，据说是每天伏案读俄文太久之故，现在，卧了几天早已好了。丰师母已经回来，我们久想来看你们的家，可是现在大家忙“三反”“五反”，似乎不宜打扰人。天暖和点，大家空点，一定来望你们。你产期近了吗？二产一定平安，不可担心。此问

近好

应人弟均此。

丰子恺 具

〔1952年〕三月十七日〔上海〕

十一

应人仁弟：

示及毛主席贺寿书收到，谢谢。令兄所需书名，恐是《永恒的追思》，本市大法轮书局（佛学书局，非营利的）有售。仆已去信，托其寄奉一册。想日内可收到。该局出版物大都赠送。（即售，价亦极廉。）故不须购求也。贺寿书暂不寄还，（想是送给我的。）供来客传诵。徐老先生真可钦佩，其自寿诗尤感动人。顺问

公安

小兄 子恺 叩

〔约1953年〕七月十四日〔上海〕

大法轮书局在南京西路一四五一弄十二号。以后如需求佛学书，可向该局问津。

十二

应人仁弟：

久未晤为念。想公私两胜。我九月间已迁居此间（址见信面）[30]，同时不幸患肋膜炎及肺结核，住院一个月，最近才出院，须绝对休息三个月，再去检验。故近日生活甚是沉闷。

有一事相烦：我的大儿子华瞻（复旦俄文教师）最近在北京结婚，其爱人戚志蓉，在北京商业部服务，请求组织上调上海，以便同居。组织上劝她自己在上海接洽工作（照理应该由他们代洽），然后由公家分配。她性近文教，便托我在上海物色中学教师工作。我对教育界也很生疏，只想起覃英[31]同志正担任第三女中校长（江苏路），该校规模宏大。我想问问她，下期需添聘教师否？能否用了我那媳妇？我自己一则病中不能出门，二则觉得不便亲自去托，还是找朋友转商为是。因念你与覃校长相熟，对我也相熟，便想烦劳你代为洽谈。倘第三女中需人，最好。否则亦请问问覃校长，哪个学校需教师的，她也许知道，可以忠告我。费你的心！问

好

亚雄均此

小兄 丰子恺 上

〔1954年〕十月卅一日〔上海〕

附戚志蓉略历。

十三

应人仁弟：

华瞻爱人调职事，前蒙指示办法，甚为合理。今其爱人戚志蓉之转职证明书及材料，已由北京商业部寄到复旦大学人事室，部方并说明“尽可能安插教育工作”。今特烦吾弟代为向教育局联系，请派任下学期学校教育工作，任课最好俄文，其次语文。（为工作方便，学校地点

希望离陕西南路近些。）复旦人事室负责人言，需要证明书及材料时，可向该室电话联系。外附履历书两份。费神甚感。此问

近好

小兄 丰子恺

〔1954年〕十二月四日〔上海〕

十四

应人仁弟：

华瞻电话催促你，使你为难，我很抱歉！但这件事有两个原因要向你说明：一者，他们结婚时，考虑调职问题，我在旁说了大话，我说“我有好朋友（指你）在市府服务，事理明白，消息灵通，托他帮忙，一定顺利完成，你们可以放心”。后来华瞻向复旦申请，复旦人事室向他打了官话，说要转五六个机关，说不定一年半载方可完成。他着急了，来问我前言。因此我不得不管这件事，因此由我来托你帮忙。所以这件事，请你不要认为帮华瞻忙，请当作帮我的忙，我说出了大话，自己却无力，所以只得托你帮办。但他也并非希望明天立刻把老婆接回上海。只因函件迟缓，冬假短促（二星期），倘放假后去信，深恐赶不上下学期开学，因而又须耽搁一学期，所以他争取早成耳。二者，这件事性质同别的公事有些不同：他们夏天在北京结婚，同居十余天即拆散，各自服务去。新婚久别，其渴望可想而知。（你前年也许有过这种体验。）所以不免着急些。你此次玉成他们，倒是真真的“月下老人”，将来他们团圆后，少不得请你多吃几个蹄髈（笑）。所以请你不要当作其他公事一例看待，只当作趣事，用父兄的态度帮助他们，让他们生活满足，安心服务，至感至感。我近日又吐血，真有些惘然！祝好！

子恺 上

〔1954年〕十二月十三晨〔上海〕

招待吴努[32]的宴会我不能到了，可惜。

十五

应人仁弟：

多时不见，今得信始知你两年来情况。你偶犯错误，政府努力挽救，不久定可改过自新，重返革命队伍。记得二十余年前，你出立达后，曾为革命受反动政府不少虐害。所以立达诸师生，大家都器重你，爱护你。希望你今后努力自爱，勿负政府及师友期望为要。我与内人两年来一切如旧，惟年老体衰，时多疾病耳。华瞻夫妇仍在复旦江湾任教，元草仍在北京音乐出版社，新枚已入天津大学。其余各人皆照旧。一吟旧病未愈，时而复发，尚在家疗养。待她好些，当嘱去访亚雄（附来信两封附还）。叫她常来此玩玩。陶校长（载良）仍在松江，但已退休，正在养老。曹辛汉先生亦康健，惟一目失明，一目稍见，亦等于盲，颇寂寞也。匆复问好。

子恺

〔1959年〕十月二十日〔上海〕

十六

应人仁弟：

今晨吴朗西来谈。他很盼望我们调解，他愿意让出文生（即文化生

活出版社）一部分资产来遣散他的一部分同人。据他说，此班同人共十人，其中四人是主要的（弟，弟媳，干女儿，及另一人），三人是附和的，又三人是两面倒的，无所谓的，只要利于自己，两面都可合作。

现在他除此十人之外，还有五人（一是他自己，另四人是同情于他的）。你想，小小一书店，弄了十五个人，这生意怎么做？据说，十人之中，薪水大的有三百单位的，小的也有一百多单位，平均每人要二百单位。但是开销也能过去。于此足见生意还是好的。据说，所以用这许多人，本来是因为有门市部的原故。但如今门市部不需要，而这班人不能遣散，终日闲散，不劳而食。——这状态分明是不合理的，不能继续长久的。为了文化界计，我们也应该帮他们整理。

他听见我说，新闻处表示无法调解（你说的），他甚盼我们出来讲话。并且要我代为恳托你。因为你对巴金比我交深。

我想，对巴金说话，很难启口。因为表面上，他是局外人呢！你同他讲价钱，他一定不肯说。但我又想，交情深的也许可以说，（我对他是不能说的，真可谓“交浅言深”了。）你说只托他“帮忙”调解，因为他对内部熟悉的原故。

这样，他许肯答允。

吴朗西是一个对商业富有经验的人，他肯出钱收买该社，他的目的和他的能力（经济），我们可想而知。巴金的平明，恐资本不及他雄厚，那么，这在巴金料也是欢迎的。如果如此，我们中间人就有玉成之望了。你试一试吧。探取巴金的初步意见，然后再讲斤头。你很忙，不必跑来复我，通信也可以了。

这封信不可给他人看。

子恺 叩

〔年代不详〕七月十六日

十七

应人仁弟：

今日吴朗西君来访。我将足下及刘北汜[33]先生之意转告，彼甚盼第三者出而调解，对于“拆分股份”彼亦同意，但言“请调解人详细了解情况，秉公处分”，则彼无不接受云。请将此意电告刘先生，请其探询对方意见，予以拆衡可也。我个人很赞成他的“拆股”，因为这样可以根除种种纠纷。吴能接受我劝告，料此事容易解决了。

顺问

暑祺

小兄 丰子恺 叩

〔年代不详〕七月卅午

致龙榆生[34](七通)

一

榆生先生：

惠示奉到，信已于今日交大会秘书处送陈市长[35]，勿念。因今日市长未到会，故未能亲交。日后见面时，当为提及。专复，即颂

日安。

弟 丰子恺 叩

〔约1950年〕

二

榆生先生：

示奉到。记三年前弟迁入此屋之次日，曾蒙惠过，惜当时另有他客，未曾多领教益为憾。朱咏葵君曾来此探询尊址，后藉悉近况佳胜，至以为慰。今承赐浣溪沙，写作俱佳，甚可宝爱！惟弟已三年余不亲画笔矣。（初因学习俄文，后因右手患疯痛不能掌握毛笔，今则忙于翻译，绘事益生疏矣。）忍寒校词之图，目下力不胜任。只得待将来重理旧业时再行报命也。（人民日报、解放日报屡来索画，均经婉谢，约以将来。）开明版尊选唐宋名家词，为弟所爱读。今抄梦江南二阕寄奉，聊答雅惠耳。顺颂

时安。

丰子恺 叩

〔1953年〕十二月十六日

兰烬落，屏上暗红蕉。闲梦江南梅熟日，夜船吹笛雨萧萧，人语驿边桥。

楼上寝，残月下帘旌。梦见秣陵惆怅事，桃花柳絮满江城，双髻坐吹笙。（皇甫松《梦江南》）

读忍寒词人《唐宋名家词选》率书志兴。

子恺

附下矾纸，写坏一张，另一张璧奉。又及。

三

忍寒居士：

来示欣悉。令媛[36]知弟将北游，想是小儿华瞻所传述。小儿近赴北京，将与图书馆同事戚女士之妹结婚，强弟北去主婚，暑中实懒于远行，正嘱其来沪结婚，故弟行止尚未定也。倘北行，定可与令媛图晤，（赐教）则不敢也。

人民文学出版社将刊古典文学，曾以目录寄来嘱题意见。尊选唐宋名家词再加校订，当更美善。市长重视此工作，邀居士专精撰述[37]，足见国家宝爱古典遗产，发扬民族精神，至可喜也。专此奉复，即颂

文安。

弟 丰子恺 上

〔1954年〕七月廿二日

四

榆生先生：

驾临时弟在医院疗养，失迓甚歉！蒙赐示并佳制，小儿送到医院，医生正禁止看书，得大作减字木兰花吟哦之，慰我良多！弟于重阳前数

日出院，所患乃结核性肋膜炎，肋膜已愈，而肺结核需要三个月绝对休息，故近正在作彻底之有闲者。所惜此病禁酒，“共陶陶进一觞”[38]一句惟有心领而已！弟所迁居之屋，在旧阿尔培路（陕西南路）亨利路口（新乐路），即凡尔登花园，去尊寓不远。弟不能出门，何日有暇，盼惠临畅谈，至为欢迎。

此致

敬礼。

弟 丰子恺 上

〔1954年〕十月廿三日

五

榆生先生：

示奉到。唐宋名家词选及近三百家词选将重版行世，甚可欣贺！嘱为作图，实甚难奉命。因弟搁画笔已数年，专事俄文学习及翻译，虽欲破例，无奈手不听命！谚云：拳不离手，曲不离口。盖技术一经荒疏，必须再加长期训练，方能表演，画术亦由拳曲也。因此近来各界（人民日报、解放日报，各杂志、各旧友）索画，一概婉谢。先生此选，于词道贡献甚巨！弟意唐宋之词，瑰丽温雅，自身已有无量之美，不须用画附饰；附饰以画，反失体统。不知高见以为如何？倘必欲附饰拙画，则弟之旧作倘能觅得（弟自己所藏已抗战战中□失），选其适用者附饰之，作为补白，则固无不可，乞尊裁为幸。

闻先生在博物馆办公，弟颇思来参观，并拜访，只因近患贫血，易

晕厥，独自不敢出门。且待复健后造访。此致

敬礼。

弟 丰子恺 叩

〔1955年前后〕三月三日

六

榆生先生：

昨《光明日报》载有论词文章，今剪下寄呈，词家对此必感兴趣，并有高见也。即致教礼。

弟 丰子恺 上

〔约1956年8月后〕九月十三日

附剪报，不须寄还。

七

榆生先生：

弟旅游昨日始返，示奉到。前赐大著，便于青年学习，至可赞佩。毛主席词命意高雅，含义深邃，弟未敢冒昧作画，方命为歉！今寄近作一图附赠，以答雅意，请予指正。匆复，致

敬礼。

弟 丰子恺 具

〔约1958年〕三月十五日

致钱君匋[39]

君匋仁弟：

前承属将《音乐入门》交贵社重刊，今已修饰完工，随函送上，即请转交。复有二事要求贵编辑部：（一）倘蒙“加工”，必须得著者同意。（二）将来校样，希望给著者校阅一遍。

附陈者：政协美术组要求政协主办书法展览会。昨得悉，政协未能同意，因此书展未能顺利进行，正在另想办法。余后面谈。即问春安。

子恺 叩

四月七日[40]。

致宋云彬[41]（八通）

一

云彬兄：

扇面草就，送上乞正。本欲前来与兄长谈，因伤风转剧，不便出门，容再图晤。

雪村 [42]之戚吴翊如[43]来信，附呈。此人如何安顿，乞加考虑。关于招聘机关，弟毫无所知，故以奉商。顺颂

客安。

弟 子恺 叩

〈1956年〉八月十七日

二

云彬兄：

近得晤甚幸。关于斯大林之刊物，弟无从觅得。尊处倘有，乞赐借一阅。

关于吴翊如，其信已挂号寄发。有吾兄具名并附信，事必成就。此可副雪村兄之雅望也。

秋内拟来杭望望马先生[44]等，但近日秋老虎肆威，未敢出门，且待中秋左右再看。顺致

敬礼。

弟 丰子恺 叩

〈1956年〉年九月三日

三

云彬吾兄：

来示奉到。马先生过沪，曾在沧洲饭店[45]一晤，郑晓沧亦见面。吾兄春来身体不适，想是今年气候异常之故，春暖后当能健康。来信毛

笔字遒劲可喜，（可惜写在稿纸上）足证精力旺盛。弟脑贫血复发，偶在文中提及，有劳垂注甚感。近连服“力勃隆”，早已若失。关于纪念弘一法师，吾兄所言办法甚是。弟已写一篇小文，随函附上，请吾兄先审阅一下，如认为可，即将代为付邮。希望吾兄亦撰文在杭报披露。如此，或可促成美事。然实际上全赖吾兄大力。因为事在杭州，近水楼台先得月也。关于法师临终偈，（记得是：君子之交，其淡如水。执象而求，咫尺千里。问予何适，廓然忘言。华枝春满，天心月圆。）及其他事实，有《弘一大师年谱》可查，弟日内付邮寄上。（因被人借去，故今日不能寄，已去信索回，收到后即付邮。）圣陶夫人在医院病危，人民日报的记者（即弟信所投之人夏君[46]）来信，言日内恐不行。春寒太甚，弟到杭期未定。此致

敬礼。

弟 子恺 叩

〈1957年〉三月十二日，午。

临终偈，弟已在别书上查到，上文所记无误。

四

云彬兄：

前日得函甚喜。苏州之游，不知吾兄有兴否？弟甚盼吾兄能偕马一浮先生由杭州赴苏，请杭州当局予以途中照顾。弟则约期由沪到苏相晤。如此，于马老甚为方便。今日火车旅馆饭馆等甚拥挤，马老出门，非有公家照顾不可。此事惟吾兄能为彼安排也。倘有游兴，请就近与马老约定，并示日期，弟当赴苏同游。（弟自有住处，不须烦公家。）雪

村兄尚留沪，须再住月余返京云。顺祝

春安。

弟 丰子恺 上

〈1957年〉三月廿一日

五

云彬兄：

寒食信清明日收到。吾兄决意玉成纪念馆，功德无量！（此功德二字不仅指宗教，亦指文艺。）在省政协约几位同志联名提案，并和当局面谈，此办法极好。杭州当局中不知有否弟熟识之人？如有，弟拟以私人关系去信怂恿，或者可以加一臂之力。吾兄倘认为可行，下次来信时谈及。圣陶前天亦有信自广州寄来，言到杭后即来沪。弟目前不拟到杭，将来为纪念馆如有必要，当随时动身。原稿纸乃自制锌版，弟亦确得合用。市上发售者有三缺点：一、夹缝太狭，修改不便；二、颜色太深，有时与自来水笔字迹冲突；三、花样噜苏，又不美观。弟所自制，避免此三缺点。今寄奉一张，但颜色太淡，恐翻版不易。吾兄倘不急需，弟当托便人将锌版送上，现成印制，较为便利。（锌版只一半，乃作两次印成，因锌版全块太贵，半块资十余元也。中间“缘缘堂……”乃一小锌版，并不连牢。）今日清明，遥念西湖，不胜神驰，此间只有一瓶桃花耳。

敬礼。

弟 子恺 叩

〈1957年〉五七年清明

六

云彬兄：

金华温州视察想可归来。沈仲九[47]先生来信及剪报，今一并附上，请看，如有机缘，请为徐锡麟[48]烈士一言。圣陶兄来沪时，兄能偕行否？颇盼同来酒叙。顺致

敬礼。

弟 丰子恺 叩

〈1957年〉四月廿三日

七

云彬兄：

圣翁伯翁来，我要仲华、予同[49]、绍虞[50]、傅雷[51]等友人酒叙一次，谈得很畅快。现两人皆已北返矣。

弘一法师纪念室事进行得如何？念念。阴历九月初四是十五年忌辰，希望彼时能实现。黄鸣祥[52]兄前日来此，言倘成立纪念室，需人办事，他愿意以业余时间来无条件从事，同以前造塔时一样。（塔是他一手办成的。）我想，和尚（宝云等）不了解文艺，办事恐不适宜，鸣祥办是好的。

今日中国戏剧学院来信，问我借关于弘一法师文献，足见戏剧界很

热心，我已寄文献去。

杭州日报来信索关于弘一法师文，我写了两篇，（《李先生的文艺观——先器识而后文艺》，一月前登出。《李先生的教育精神》，前天登出。）兄或已见到。盼兄也多写些文章发表。致

敬。

弟 子恺 叩

（1957年）五月十八日

八

云彬兄：

示奉到。钱翁事已蒙鼎力玉成，美意深可感佩。弟已函告尹默[53]先生，并代为敦促墨宝，想不日有复寄上。弟游金华，山洞颇奇特，昨日始返沪也。匆匆过杭，只见一浮先生，彼拟赴金华双龙洞避暑。

弘一法师文承补充，甚善。来信言工作效率低，此乃此年龄当然之事。弟每日四时半起身，五时至七时半之间，工作效率较大，上午已稍差。下午即不耐用脑矣。《弘一法师遗墨》即将印就，出版当奉赠。

敬礼。

弟 子恺 叩

（1966年）六月五日

日后事成，弟当将来示寄与钱翁看，使知吾兄关怀乐助之美意。又

及。

致胡宅梵[54]

宅梵先生左右：

获示已久。承赐八大画册谢谢。因嘱画久无题材，故未奉报，罪甚！今偶得四题，描就寄奉，即乞指正。大作已领教，如“开窗放进数重山”，诚佳句也。弟病休闲居，百事无聊，承谬赞愧甚。他日有缘识荆，则幸甚矣。敬叩

大安

弟 丰子恺 顿首

〔约五十年代初〕八月三日

致朱侃[55]

朱侃先生：

寄来的画六张，印刷甚佳，谢谢。看见画的人，都想拿一张去贴在家里。

这六张立刻被拿光了。倘使你们那里还有余多，我想再讨几张来分送。如果已经没有，也就算了。此致

敬礼。

丰子恺 叩

1951年5月17日

致孔另境[56]（十二通）

一

另境兄：

嘱修改《新名词词典》“美术音乐部”，经弟细看原文，非但毫无“新”名词，即“旧”名词亦历乱无章，应有者不有，而不必有者则有之。且解释欠当，寥寥数条（美音共只三十余条）而已。经弟考虑，此部分如欲改良，只有重新编著：取美术、音乐上“新名字”及“常识的旧名词”（专门的不要）另行新编，方有意义。不识吾兄以为如何？倘蒙同意，则此美术音乐部大约多少字？须请通盘计算，定一限度见示，以便规定取舍标准。因此部可详可略，可大可小，全无定规也。

据书业界友人言，该词典过去有一作风，为各界所不满，即常常改换新版（借口新名词增加及意义变更），要读者再买一部。实则新版所改微几，全是推广营业手段而已。新名字增加及意义变更，亦事实所难免。但可续出“补编”之类，不必请读者再买一部也。附告以供参考。即致

敬礼

弟 丰子恺 叩

〔约1951年〕八月五日〔上海〕

二

另境兄：

招牌写奉，不知大小是否合用？昨闻物色编译人才困难，弟今想起一人，是英法文政治史地专家，弟认为是可用之才。尊处倘需要此种人才，弟可介绍谈谈看。——但弟并非受其人之托而为介绍，亦并未得彼同意，先以奉告吾兄耳。其人名邱祖铭　，乃弟老同学，曾在欧洲各国二十余年，任公使馆职务。先后历任英国公使馆职员，土耳其，比利时，埃及公使。英法文精通（弟近正与彼合译文艺），政治史地常识丰富。中国旧文学根柢亦深。虽当廿多年外交官，但经常在外国，与国内反动派关系极少。（周恩来外长曾派人招待他吃饭，问他有否服务兴趣。他因地点不合，未曾要求出仕。）解放后住上海，从事译作，曾译斯大林传，交出版总署，因著者（英国工党员）观点不对，未能出版。但出版总署见其译笔信达，替他惋惜，约他以后译作先将原本寄署看过然后动笔（章雪村介绍）。——尊处倘缺少英法文，政治史地人才，此人可以聘请。如不需要，则无须作复也。顺致

敬礼。

弟 丰子恺 叩

〔1951年〕八月十五日

三

另境兄：

招牌字遵命改写奉上，乞正。前取晋帖索靖月仪体，本意欲使“春明”有特色，可作商标性用。尊见以为不通俗，（《解放日报》更不通俗，但是毛主席书，则又作别论，一笑。）则改用正楷体亦可。惟弟不

善写楷体，故甚不调和，是否可用，还望指教耳。即致

敬礼

弟 丰子恺 上

〔约1951年〕八月廿七日〔上海〕

四

另境兄：

俞乃大稿遵命校改，今已完成。请注意：

（一）第三十二页——须查原稿，然后改正。

（二）第四十一页——锌版须刻去些。

其余照红笔改正可也。至于序文，作者并未要求，弟似乎未便自动作序。（校改乃书店任务，弟可受吾兄嘱也。）请原鉴为荷。

再者：《新名词词典》“美术音乐部”，经弟计划，此工作甚为麻烦。盖必须参考许多书籍，搜集，选取，注解，甚费时日。而弟近来学习及工作甚忙，竟无此暇。因拟请暂时从缓。此部分其实并不重要，不妨暂时仍旧，将来从容改编，如何？即颂

日安

弟 丰子恺 敬礼

〔约1951年〕八月卅一日〔上海〕

五

另境兄：

送下音乐校样收到。近患恶性感冒，头晕发热，每日工作时间不多，故尚须数日校毕。遵命作序。工毕即送上。

弟上月根据“共同纲领”写一习字帖。前晤谈时闻吾兄有“笔顺”计划，弟窃取尊见而试行了，似乎还合用，就名为《笔顺习字帖》。已托许多朋友看过，大家认为可用。尊处未知有否此类稿件？倘需要，弟愿托尊处出版，因为是窃取尊见的。惟此间近日无人送信，弟又怕风不能出门，只得烦尊处派工友来取。取去看看，是否可用，再作决定可也。此致

敬礼

弟 丰子恺 叩

〔1951年〕十一月十九日〔上海〕

施先生[57]均此

六

另境兄：

音乐稿已校好，序亦写好，奉上请收。此著者观点正确，文字清通，我所改的不过几处小疵而已。

《笔顺习字帖》（初集），今日起赶速编制。决在昨所送来的《常

用字表》（弟亦早已买一册）中选取笔数简少的，（拟至多不过十二笔的，）编成文句，仍旧一百句，每句四字，共五十页，与次集（已送上的一册，下加次集二字，妥否？请酌夺）完全相同。第一句已想出："工人文化"，以下的正在思索中。笔顺由你们填写，很好。那么我写好一部分，发送一部分，以便早日成就。我估计，一星期左右必可完成。那次集你们可以先去铸版。

昨函询及出版条件，弟希望共存同荣，取抽版税办法，不知您社税率如何？弟有希望在稿交齐时预支若干版税。可否请见示为幸。顺致

敬礼

弟 丰子恺 叩

〔1951〕十一月廿二日

今日本欲走访，为节省时间，暂不前来。

七

另境兄：

《笔顺习字帖》初集工作已及一半，本周内必可脱稿。兹奉达二事：

一、笔顺请仍由弟自注。因为此间工具均备，且弟已熟悉，不甚费时，免得尊处代劳。且因时时修改前后文句，不能先送半部至尊处注笔顺，必须全部完成方可送上，故尊处代注，时间仍不能省也。

二、前所提出版办法，不知能否同意，尚祈见示，以便决定为荷。

顺问

日安

弟 丰子恺 叩

〔1951年11月〕廿六日〔上海〕

八

另境兄：

昨日闻需要出版方面人才及俄文方面人才。关于后者，明后日小女去俄国教师处，可遇见娄穆，当面询意见，后再奉告。关于前者，弟今日忽然想起一人：张梓生[58]，前《申报·自由谈》编者，《申报年鉴》编者，开明南京分店经理。不知吾兄认识此人否？此人今年约六十左右，绍兴籍，目下无职，住子女家。彼对于出版界相当熟悉，对于近代史实尤其熟悉。对吾兄昨夜面谈时所提出需要，似乎合格。故特函告，以供考虑。彼有子女七八人，大都成立，最近住长女家（长婿即上海医学院长钱德），过新年后即欲赴北京长子家，（倘要聘他，他即可留。）正在托君匋买车票。（君匋曾一度想聘他，后来因彼不谙音乐，作罢。）倘有意，我们再详谈。顺颂

年祺

弟 子恺 具

〔1952年〕一月廿九日〔上海〕

九

另境先生：

来示奉到。令爱欲考音校，弟已向音乐院一教师探问过，据言：春季不招考，要秋季招考；又，报考须由原校介绍，（即请令爱现在之学校出一介绍书。）经过考试，决定录取与否。

如此看来，只得等到暑假再去报考。弟对音乐界，久已生疏，向无联系。今所探询之教师，乃小女的同学，昨日正好来访，故得知情况如上。顺颂

年祺

弟 子恺 上

〔年份不详〕一月廿九日

十

另境兄：

良能来，言春明拟聘彼任编辑，已由吾兄向彼洽谈。彼来问我可否应命。弟劝其就职；同时对吾兄之提议表示十分赞成，希望此事即日实现，弟愿为介绍人。盖青年友朋中，如良能之有能力，有眼识，有胆量者，实不多见。彼系立达出身，弟从彼少年时即熟悉其为人，故知之深。特为供给材料，以资参考。

此致

敬礼

弟 丰子恺 叩

〔年份不详〕七月十五日

十一

另境兄：

两示收到，迟报为歉。词典工作太繁，弟目下实无如许时间，故请从缓或另请他人编制为荷。

劳作弟毫无知识，故不能担任校阅，亦请另托专家为感。

此致

敬礼

弟 丰子恺 叩

〔年份不详〕九月二日

词典原样附璧

十二

另境兄：

昨晤谈后，知该稿即使能销，书店利润甚薄，且难免无同业竞争。弟亦觉版税率太低。故特奉商，拟请收回此稿，另图出版，实为两便。想吾兄必能同意。即请将该稿送下为感。不久，弟将另有稿子（俄文翻译之类）托贵处出版可也。顺祝

日祺

弟 丰子恺 叩

〔年份不详〕十一月廿八日

致马骏[59]

启尧仁弟：

示奉到。遗失通行证事，承代为办妥，至深感荷。干部办事死板板的，亦足见其认真。我们应该奖励，如此方可肃清过去马马虎虎之弊也。所代付广告费，当与以前代付之布价于见面时一并奉还，费心谢谢。第一次收到吾弟来信，见笔迹颇有泼力，想见公余之暇，常常学习书法，对此道必多兴味。不知近日所习何帖？我看吾弟笔意，颇近黄山谷。但必须从谨饬笔路入手，然后再学山谷一派活泼笔法。前日有西安友人寄我褚遂良书圣教序一篇，乃从石上托出，绝不走样。今附此书中奉赠。可用图钉挂有壁上，闲时欣赏或临摹。日后对于字之装法笔法，自能贯通。即请笑纳为幸。厂中事忙，一时未能来沪，我所托带之物并非急需，迟一二月亦无妨，不必另托人带也。暇请去访黄先生一次，另有函寄黄先生也。即颂

冬祺

小兄 丰子恺 叩

〔约1951年〕十二月二日

致开明书店总办事处（二通）

一

开明书店总办事处公鉴：

来示及《音乐入门》校本一册收到。我校时疏忽遗漏，承蒙指示四点，均甚正确，甚为感谢。现在照示修改，另封平寄，请照该本再版可也。（惟来示所云，“第十一页‘曲和歌’‘歌和声乐’的分别不够明白”一节，我意“曲和歌”的分别本文已说明，而“歌和声乐”的分别无须另行说明，因为声乐犹圣歌。“声乐”是对“器乐”而言，“歌”是普通说法。不须详为分别说明也。）

再者：今有三事奉询，请赐复示为幸：

（一）开明今后收不收由最近莫斯科版俄文译出的美术、音乐译稿？

（二）译稿版税办法如何？（与著作相同或不同？）

（三）除抽版税外，有否收买版权之办法？

以上乞便中示复为感。此致

敬礼

丰子恺 具

五二年三月十一日〔上海〕

外平寄校书一册。

二

开明书店总办事处：

复示收到，谢谢！

今又有一事请示：二十余年前我译屠格涅夫《初恋》，由您店出版。当时我从英译本译出，刊为英汉对译本，后来您店又刊中文本，现在还在发行。

现在我找到了俄文原本，正在校阅，拟出一俄华对译本，近日正在逐句对勘，将次完成。用特函询：倘您店适宜于刊印此俄华对译本《初恋》，当于完成后寄上请为审阅。倘非您店所宜出，则我拟交别处刊印。是否请求复为幸。此致

敬礼。

丰子恺 上

〔约五十年代〕三月廿三日

致刘其宽、刘其信[60]

其宽 其信　先生：

你们的信，上月早收到。我因为上海文艺整风开会甚忙，一切私人信件都迟复了，甚为抱歉。我自上海解放以来，即谢绝绘画，专研俄文，因此你们嘱画，暂时不能遵命，只得将来我空时重新作画，再行应嘱。今将附来钞票二万元原物璧还，请收，并请原谅为荷。此致

敬礼

丰子恺 复

五二、八、四〔上海〕

致蒋苏盦[61]

苏盦先生惠鉴：

弟等为弘一律主造塔，落成之日，蒙先生冒“弥天白雨”上山参与典礼，实甚荣幸！又蒙赋诗见寄，意真语切，当与塔同垂不朽也。专此鸣谢。即致

敬礼

弟 丰子恺 叩

〔1954年〕一月十五日〔上海〕

致人民文学出版社

人民文学出版社办公室：

敬启者：《猎人笔记》已校改完毕，今另封双挂号寄上，即请审阅为荷。校改所根据《屠格涅夫十二卷集》第一卷，因系借来，故未能附上，想您社当有此藏本。

再者：将来此书付印，其校样可否寄下由译者一阅？

特先奉恳。此致

敬礼

丰子恺 上

五五年四月廿五日

致内山完造、内山嘉吉、内山真野夫人[62]（六通）

一

内山先生：

手纸拜收。先生巡回讲演“新中国与日本”，敝国正为德田[63]先生开追悼会，此中日友好之象，至堪欣慰！

敬启者，兹有一事奉恳：仆近翻译苏俄古典文学，根据露语原本，希望能得日译本作参考。拜烦先生代为向贵国大书店查讯，有否日译本（书名另记）发卖？如有，请示知，以便由敝国政府向贵国购求。（不须先生代购。）专此奉恳，费神至感厚谊！此致

敬礼

弟 丰子恺 上

五五年九月十七日〔上海〕

二

嘉吉先生大鉴：

承解答《不如归》中疑问，非常详尽，非常正确，已经译成中国文，加入于译稿中，十分感谢！

此种戏剧，流行于明治年间，现今青年，少有知者。非戏剧研究者，亦不能解答。先生博学强识，一一为弟说明，实深幸运！《不如归》出版后，当即寄奉请教。

弟乃“日本好”[64]ヌキ，凡日本之物，都感觉“ナヅカシイ[65]”。因此译《不如归》时感到非常的兴味！伊香保、江の岛，皆弟曾游之地也。丸髷、高岛因，皆弟所见驯[66]者也。加之少年时在东京，曾向一女先生学日本文，此女先生教我读《不如归》，每次必须背诵。因此记忆犹在，译时特别有兴味也。惟“日高川”“驹泽深雪”“师直”三事，则不知也。今始承教。

来示用日本信纸、毛笔书写，古色古香，至极可喜。而先生之书法龙蛇飞动，尤为可爱！（师直は及ばないわもしれない——失礼しましな！）

昔年吉川幸次郎曾译弟之《缘缘堂随笔》。近在古书摊购得二册，今以一册寄赠先生，留作纪念。（但非航空，到着较迟。前所寄《宋人画扇》十小册，亦非航空，想可到着。）此致

敬礼！

弟 丰子恺 叩

六○年一月十五日〔上海〕

奥様によろしく[67]

三

内山真野夫人雅鉴：

惠示奉到，因赴北京出席全国大会，迟报为歉！完造先生遗稿由岩波书店出版，闻之至极欣喜。出版之后，尚望赐赠一册，以便拜读，当如见故人也。夫人继完造先生遗志，努力日中友好运动，此乃对故人莫大之慰藉。亦爱好和平之日中人民之所景仰也。“内山事业纪念会”成立，夫人以出版印税寄附，足见急公好义，至深钦佩！逝世一周年纪念时，夫人能重来上海，同往参墓，至极盼望。届时当前来车站欢迎。王宝良[68]君每年清明赴万国公墓祭扫，闻夫人将亲来，不胜欣盼也。上海已入暮春，新绿满窗。东京想正当“花见”之候，上野景色艳丽，令人神往也。草草，即请

文安

弟 丰子恺 顿首

六○年四月二十八日〔上海〕

四

嘉吉先生：

手纸二通皆收到。墓参写生乃小女丰一吟所摄。（此女曾［一九五七年？］在功德林素食处拜见完造先生，两次蒙完造先生赠送物品，当日同去参墓也。）今将フイルム[69]七枚附奉，乞检收。同行之阿部様，弟亦不相识，据王宝良君言，乃完造先生生前旧友，现在上海博物馆服务。（王宝良近日不在上海，将来问明详情，再行奉告。）（此信

将发，王君来信，今附上。）此君参墓时非常热心，亲自持锄及剪，在墓旁除草平土，并打扫墓道。彼与孙夫人[70]，皆清早七时许即先到墓地，真良友也。

承悉东京九月二十日有内山完造逝世一周年纪念会，有日中友好关系者一百二十余人参加，又有上海基督教关系者追悼会，足见完造先生生前事业辉煌，友朋众多，故有今日之哀荣也，至为欣慰。《花甲录》尚未送到，代表团尚在北京，到沪时想必可以见面。此《花甲录》出版后，评判大佳，购者踊跃，其中必有动人之文章，弟等渴望拜读也。完造先生十余年前仓皇离沪时，身上仅有前一日弟购《夏目漱石全集》之十万元（即今日十元）。此事完造先生前年客上海时曾对弟亲口谈及，谈时老泪满眶，弟与葛先生[71]亦为之流泪。回忆宛如一梦！

先生正编纂明治大正昭和三代儿童剧作品，此事弟甚感兴趣。将来出版，务恳赐我一册，以便拜读。竹久梦二，弟只知其是毛笔漫画家（弟作画受梦二影响），不知彼与儿童剧亦有关系，可谓多才多艺也。

忽忆一事：二十余年前弟爱读《乐天全集》，（漫画集，共有十二大册。）我家子女六七人，皆爱读此漫画集。一九三七年中日事变时，此书毁于炮火，（与弟之住屋［缘缘堂］同归于尽。）至今常回忆此书，有时在梦中读到。子女等亦然。现今在中国无法再买此书，不知东京旧书店（古本屋）尚可物色否？敢向先生申愿，倘古本屋可探得，即请代购，其值段[72]定当交王宝良君转存。此致

敬礼

松藻夫人[73]、真野夫人均此问候。

弟 丰子恺 叩

六○年十月十七日〔上海〕

五

内山嘉吉先生：

赐示并照片多张，皆收到，并已分赠葛祖兰先生、吴朗西先生。此乃珍贵纪念品，令人回思完造先生一生事业，更赠钦仰也。

代表团已离沪，但《花甲录》迄今未见送来。恐是失误矣，弟等颇思拜读。故特奉告，乞再由邮寄下三册（葛、吴各一册）。专此拜恳，即致

敬礼

弟 丰子恺 叩

六○年十一月十七日〔上海〕

松藻夫人 真野夫人 均此问候。

六

嘉吉先生：

承代买《乐天全集》七册，甚喜！想日内可收到。又承惠赠《漱石集》五卷一册，已收到，谢谢！《荆楚岁时记》（三月二十五日付邮）已购得，今另包寄上奉赠，请收。今后若需购中国书，请随时示知，当为代办。另附弟所译漱石小说及石川啄木小说各一册，奉赠，请教正之。《冈本一平集》弟已购得，不须再买，多蒙留意，至深感谢！尊著

儿童剧出版后，弟颇思先睹为快也。前托对外文化协会之《花甲录》，迄今无音信，想已遗失矣。葛、吴、童三先生之书，早已转交勿念。春寒伏祈珍重！即请

文安

弟 丰子恺 叩

六一年三月廿四日〔上海〕

致吴宣南[74]

上海美术家协会吴宣南同志：

交下北京美协函，已加考虑。五月间北欧五国友好访问[75]，我极愿参加。因为一则可以察访彼国美术界情况，二则可以答访上次来沪之芬兰老画家夫妇。不过我有一种希望：可否带一自费之随员？因为我年来健康不良，远道出门需人帮助照顾，倘可带人，我拟带我的女儿丰一吟同行。她曾在杭州艺术专科学校毕业，曾任音乐出版社俄文编辑，现正与我合译苏俄古典文学（柯罗连科的小说《我的同时代人的故事》），我平日工作生活上经常需她帮助。倘能同去，我此行收获必然较多。而旅途上较为放心。如果制度上许可，我愿意自费带她同去。尚请转达此意，再作最后决定。又，如果许可的话，自费若干亦请示知。专此奉复，即致

敬礼

丰子恺 具

五七年三月五日〔上海〕

致石景麟[76]

景麟贤兄：

惠示并佳作《音乐家故事》一册，均收到。佳作已阅过，取材颇富趣味，文笔亦甚流利，诚为少年儿童良好读物，至为赞佩。四人太少，不妨再出续集也。专此奉复，即致

敬礼

丰子恺 具

五七年四月二十日

致范尧峰[77]

尧峰先生：

惠示奉到。令兄尧生已作古，弟今始知之，至深悼惜！嘱画，今勉写一小帧附上，即乞教正。年来他事烦忙，画事久废，聊以应雅嘱耳。

申甫老师乞代问好。此致

敬礼

弟 丰子恺 上

〔1957年〕六月十八日〔上海〕

致徐鸣皋[78]

鸣皋贤甥

你施手术后想必健好。目下情况如何，尚望写告。今由邮汇出叁拾元，作为病后调养之用，望收领为荷。

母亲想亦安好，请为代候。我家一切如常，专此问

好

子恺 手启

〔1957年〕八月七日〔上海〕

致音乐出版社编辑部[79]

音乐出版社编辑部：

《李叔同歌曲集》原约八月底缴稿，今已提前完成，随函挂号寄上，请即教正。有数事奉达如下：

（一）另封挂号一包，内《中文名歌五十曲》一册，补白画廿一幅，封面画一幅，样本一小册。请检收。

（二）乐谱有几页太挤（十一条五线谱）。但我和你社从前的校谱者丰一吟商量，她说挤得下，并且帮我制了一小册样本。请审阅是否可以照办？

（三）补白画是装饰的，不可太大，太大了喧宾夺主。怪难看的。

所以制版时缩小尺寸，请根据开本大小适当酌定。

（四）歌词的字，是否要我手写，还是排铅字？如果要我手写，我也乐愿。不过眼睛花了，不能写小字，只能写如此大的字，用锌版缩小，剪贴。（如果要写，歌词我家都有，不须寄原本来。）此点请复。

（五）此书出版时，其稿酬全部用以修李先生西湖上石塔（请看序文末了），我完全尽义务。希望稿酬尽可能提高。此致

敬礼

丰子恺 上

五七年八月十五日〔上海〕

致曾刚[80]（二通）

一

曾刚同志：

今介绍石景麟同志投稿，请审核为荷。石君曾在上海少儿出版《音乐家故事》。

百期纪念文或画，二月二十前定当寄奉。近病，入院，昨始出院，草草不恭。此致

敬礼

弟 子恺 上

〔1958年〕二月七日〔上海〕

二

曾刚同志：

弟近患病入院，前日始出院。今勉作一画，祝贺《群众音乐》百期纪念，附上请收转为荷。前该志来信，言欲嘱画书签。弟病后未能多作为憾。此画缩小作书签，不知好否？余后陈，即致

敬礼

弟 丰子恺 上

〔1958年〕二月十四日〔上海〕

致詹广安[81]

詹广安同志：

来信由《文汇报》转到。足下对于《缘缘堂随笔》之高见，已读过，至为钦佩。此本三十年前旧作，人民文学出版社为保存“五四”时代文献而出版，其价值在今日实无足道也。承勉刊新时代随笔，用意甚好。惟篇数不多（见报上所发表），尚未能成册，只待将来实行耳。草复，此致

敬礼

丰子恺

〔1958年〕三月十七日〔上海〕

致张梓生[82]

梓翁：

我杭州回来已数天。在杭途遇雪山，谈了片刻，他候你到杭。我在火车里做了两首回文诗：

△浙江潮水似天高暮雨飘时闻客话浙江潮[83]

△送春归又梦春回蝴蝶飞回肠欲断送春归

聊以缴卷。你有几首缴卷？盼望来共饮老酒谈诗。致

敬

弟 恺 叩

〔1958年〕五月廿九日〔上海〕

致《漫画》编辑部

《漫画》编辑部：

敬启者，拙作《亲爱的叔叔……》已在贵志发表，承寄清样及稿费，已于昨日收到，道谢。今日（六月卅日）见上海《新民晚报》，亦登此画，想是从贵报转载。但该报未注明“转载”字样。想是遗忘所致。深恐见者误以为鄙人“一稿两投”，故特函告。有机会遇见《新民晚报》同人时，亦当请其以后遇同样情形时勿忘注明也。此致

敬礼

丰子恺 上

〔1958年〕六月卅日〔上海〕

致刘巽玉[84]

刘巽玉同志：

我人民代表大会下星期二可以结束，结束后，就替你们译画题及说明等。现有一事相托：我前有日文《西洋美术辞典》一册，及日文《世界美术全集》若干册，放在你社，是“美术辞典”取插图用的（马仰峰[85]同志知道）。但现在该“美术辞典”已决定重编，此等插图用书已不需要。而你所托我做的工作，需要查查日文《西洋美术辞典》等，所以请你代为向马仰峰同志处取还上述之日文书，（取插图用各书。）派人送来，以便应用。专此奉托。即致

敬礼

丰子恺

〔1959年〕五月十四日〔上海〕

致林惠贤[86]

惠贤同志：

来信收到。我的旧著《音乐入门》，解放后曾再版数次，但后来因

出版社已有其他新书，故多年不再版了。现在只能在旧书店中偶然发现一册。承赐寄鱿鱼一包，已于今日收到。千里寄赠，深为感谢。叶老先生[87]上月曾有信来，担心画收不到。我复彼云，邮件一定无误。今足下已复彼，甚善，彼可放心矣。匆复，即致

敬礼

子恺

〔1959年〕十一月卅日〔上海〕

致程啸天[88]（七通）

一

啸天先生：

承赐寄大作并栗子一匣，至深铭感！此物此间不易多得，一公斤见惠，已属珍品，特此志谢。大作日见进步。贵乡多山水名胜，山水画家必多体验机会。表现祖国大自然美景，实富有政治意义，且为人民大众所喜爱也。仆近来老朽多病，画笔甚疏。草草报复，即颂

艺安

丰子恺

五九年十二月九日〔上海〕

二

啸天贤兄：

久不通问，得示甚喜。知近况安善，至慰。弟亦老而弥健，茶甘饭软，酒美烟香，不知韶华之消逝也。令郎多年不见，想必安善。今乘兴写小画二帧附赠，聊存遗念，顺颂

秋安

弟 子恺 叩

〔1961年〕十月十二日〔上海〕

三

啸天贤兄：

令郎送来新栗一包，至感远惠。闻近上黄山，想必满载佳作而归也。仆最近游江西井冈山，曾有文画在各报发表，或可见到。近作日月楼秋兴诗一首，今另纸写赠，藉留纪念耳。不日上北京参与大会，匆匆问候。即颂

文安

子恺 顿首

〔1961年〕辛丑十一月廿日〔上海〕

四

啸天贤兄：

久不通问，得示甚喜。藉悉贵体患病已愈，至慰。仆数年来一向安善，唯近两年来忽患肺病，幸有特效药，已入吸收好转期。附居养老，亦每日从事学习也。小女一吟从事翻译工作，颇为烦忙。幸身体健好。令郎已调皖南任教，甚善。昔年在复旦，每星期必来此晤谈，屈指已属七八年前事矣。光阴真荏苒也。此复，顺颂

春安

子恺 手启

〔1972年5月5日〕壬子立夏〔上海〕

五

啸天贤兄：

承赐茶叶，收到谢谢。

贵友索画，今选旧作二幅附上。来信字小不甚清楚，故不题上款，恐写错也。

仆托庇安健，在家养老，日唯浅醉闲眠而已。余后陈。

问好

弟 子恺 启

〔1974年〕六月廿九日〔上海〕

再：胡光远君曾来访，弟亦赠画。

六

啸天仁兄：

来示奉到。前承惠笋干，早经收到，并曾有信道谢。此物不易买得，深可感谢。

仆近来健康，茶甘饭软，酒美烟香，足下想亦安善。

子恺 叩

〔1975年〕二月十六日〔上海〕

春寒料峭，手冷不能多写。

七

啸天兄：

寄来茶叶已收到，此新茶甚好，谢谢。

令嫒青年病故，甚可悼惜。但人生修短无定，尚请节哀顺变为要。

自信想必进步，暑假当可返家团叙。

弟身体粗健。经常茹素，得无疾病，可以告慰。顺问

夏安

弟 子恺 叩

〔1975年〕儿童节〔上海〕

致滕万林[89]

万林同志：

来信早收到，因连日开会，无暇早复。你关心美学问题，详细函询，我惭愧未能解答。诚如来信所言，目前对于美感□[90]未有人作出令人信服的结论。我亦正在学习中，未能作结论也。唯有一点可以奉复：我的旧著《艺术趣味》观点不正确，早已毁版，请勿信任为要。再者，我事繁，对此问题少有研究，朱光潜先生也许比我多知道，你不妨和他通信。（通信地址北京大学即可）匆复，问

好

子恺

〔约六十年代初〕七月五日

致戴易山[91]

来示奉到，藉悉近况，甚以为慰。比来任职甚多，执笔较少。幸健康尚佳，聊可塞责。多承关念，至深感荷。有缘来沪，当图快晤。天热甚，室内九十七度。草草书片奉答，不尽。

易山同志鉴。

子恺

〔1960年〕七月十日〔上海〕

致吴甲原[92]

来信收到。承告治喘医生消息，至感。我近此病[93]不发。他日当备用此医药。近患暑热，卧床已旬日，今小愈起写此片。本当赴北京参与文代大会，以病未能也。电话并不拆。因多麻烦，故不刊载耳。草草。

甲原仁弟

恺

〔1960年〕八月四日〔上海〕

致周加骏[94]（三通）

一

加骏乡友：

来信收到。事忙，至今始复为歉。今附上画一幅，以应雅属，并祝进步。我十多年不回石溪了。听说故乡很繁荣发达。忙中率复，问好。

子恺

〔1961年〕二月廿五日〔上海〕

二

加骏同乡贤弟：

前寄字两幅，想已收到。用长条纸，不知适用否？倘要小页，可以重写。

兹奉托一事：此间买不到木耳，听说贵州较多，不知可以买到否？如能买到，请代购数两，包裹寄下。其款当汇奉。

但请注意，我所要的木耳，不是白木耳。是烧素菜用的黑木耳。白木耳是补品，但我不爱吃。且据医生说，黑木耳一样有补性，白木耳是骗人的。记得三十年前我居遵义时，那里有许多白木耳店，店主也说是骗钱的。他说黑木耳用什么东西一熏，就变白色。此店主兼开开明书店，所以我认识也。专此问好。

子恺

〔1971年〕五月十二日〔上海〕

三

加骏贤弟：

前日承赐木耳大包，至深感谢。匆匆不曾详谈，擦火柴时闻君提及“作客者言”，忽念旧作，自觉可笑。此文载《缘缘堂随笔》中，我已损失，君尚保留乎？抑保留于心中乎？兴到作画四幅，附上以供公余清赏。专此问好。

子恺 上

〔1971年11月3日，上海〕

致陈梦熊[95]

梦熊同志：

前日从江西回来，始拆读来示。“阿Q漫画”，乃抗战之年（一九三七）所作，交学生张心逸刊印，即避寇走广西。后得张生来信，原稿及已制之锌版皆毁于战火。（记得张生曾印若干册，皆付火云。）因记忆犹新，即在宜山补作一册。寄上海开明书店出版。其中各图，曾托绍兴本地人审阅，记得关于“乌篷船”曾由一绍兴友人绘画相示。但关于酒店招牌，无人提意见。我乡（崇德石门湾[96]）离绍兴三百多里，风习略有不同。此“太白遗风”“群贤毕至”乃吾乡所常见，绍兴是否如此，我亦不敢确定。当时绍兴人不提意见，大约视为无关紧要也。至于何者先画，今记不清矣。草复。致

敬

子恺

〔1961年〕十月三日〔上海〕

致黄可[97]（二通）

一

黄可同志：

稿子已看过，并加修改，年代等事实已正确。特别是我的生年，过去某年报上发表为1895，我将错就错，一直不改。今已改正为1898。

此文记录得很全面，文笔也很通畅。只是说的都是好的一面，没有批判，使我很惭愧耳。

再者：一吟言，上次送你的著作目录中，有几部借出的书未曾列入，另纸奉告，请补入可也。

稿请通信员便时来此领取，恐失去，我不邮寄。致敬。

子恺

〔1962年〕二月十五日〔上海〕

二

黄可同志：

送来剪报及《教师日记》（并已在借书账上销去），已收到。其余的书，我暂不用，可慢慢还我。

唯《庐山游记》（原稿）三篇，每篇内有画一张，此三张画请折好放信壳内寄我或送我。（因有人美刊印此三篇，文已有，画尚无。）其原稿三篇，已另有留稿，请作为废纸，不须还我了。问

好

子恺 启

〔1962年〕八月廿二日〔上海〕

附告：人美社选定我新旧画共100幅，正在制版，听说要年底左右可出书。

致柳非杞[98]

属承剪报赐寄，至用感谢，惟弟每投稿，各报均有剪寄，且近来亦极少写稿。故以后请勿再赐，以免尊处报章不全也。承示孙春苔先生近况，甚感。草此奉复，即致

敬礼。

弟 子恺 上

〔约1962—1964年间〕四月十七日

致张心逸[99]（二通）

一

逸心：

因忙，至今复你。半为你字太小，太草，看起来很吃力。我近来眼力弱，喜看大字，正字。以后问问题，务望写得大，写得楷，那么立刻复你。

子恺

〔1963年〕六月二日

① 大概不是三世纪以前之物，是可想象的。

② 花子[100]的起源，也许是西方传来的化妆法亦未可知。

③ 花子流行于唐代中国，只要考查文献，特别是唐诗，便可明白。

④　　但从证实此事的绘画及土偶上看来，这也许是发生于中国内地，而在中央亚细亚方面特别流行的。

【附：张逸心原信】

子恺师尊鉴：又要麻烦请教哩。

① 总之花钿的起源不明，但是大概想起来，不能追溯到三世纪。

②　花钿的起源，或者认为是不是从西方传来呢，也不是不可想象的。

③ 花钿在唐代中国流行着的文献，特别在唐诗里是明白地有着。

④　把这些实证依据绘画和土偶，与其说起于中国内地，不如说在中央亚细亚特别流行的看法不是不可以的。

祝

著安！师母弟妹均此

生 逸 叩上

二

心逸仁弟：

来信收悉，你的事情只有尽力而为之。谋事在人，成事在天。你的“诗经”被誉为“面目一新”，可见有人重视，未始非成功之望。今日之事，常有出人意外者，故不可失望，当努力争取。

新枚在外语训练班当教师，不久要出国[101]，但不知何日成行。我也无法管他了。前次你寄食物给他，岂有此理！你自己生活不裕，如何可寄给他？以后千万勿为。“贫者不以货财为礼”，况你无送他礼的必要。而目前你总算是“贫者”也。问

好

恺 复

〔约1966年〕四月十五日〔上海〕

致彭长卿[102]（二通）

一

长卿同志：

来示奉到，弘一大师墨迹嘱题，自当允命。有便送来可也。令族祖彭逊之先生在西湖出家事，余曾在马一浮老先生处闻之，但未见其人。马先生健在杭州，当详知其事也。匆复。即致

敬礼！

丰子恺

六三年九月十四日〔上海〕

二

长卿同志：

信收到。“断食日记”[103]未能办到，不可勉强，且待后缘可也。广洽师乃弘一大师弟子，收藏墨宝甚多，故来件不须送彼，仍由足下保藏可也。前索画，今率写一帧附赠。马一浮先生书牍多散失，尚存一纸，附奉收藏可也。顺问

近安

子恺 启

六三年十二月二十日〔上海〕

致张青萍[104]

青萍同志惠鉴：

此次游扬州，多蒙厚谊，竭诚招待，不胜铭感。弟返沪后因天气剧变，忽患气管痉挛，入院治疗，今始复健。迟迟报复，至深歉仄。今另封挂号寄奉书画一包，乞按上款分送诸处。内有旧作四幅，无上款，请随意分送各处补壁可也。建平同志及胡宏同志[105]之件另寄。草率之作，殊不足观，聊留纪念云耳。此次维扬之游，回忆甚佳，而人情之厚，更胜于风景，殊可感谢也。病中阅《二十年目睹之怪现状》，见作者云当年曾游扬州“容园”，此园为诸园之冠，此次弟未见容园，想已毁于兵燹乎？草草即颂

文安

弟 丰子恺 叩

〔一九〕六三年十一月一日〔上海〕

内子小女附叩。

致张纪恩[106]

纪恩同志：

嘱书四件，今已写就。倘有便人，请随时来取可也。若本人外出，向舍间任何人取件皆可。草此奉达，即致

敬礼

丰子恺 上

〔1964年〕四月八日〔上海〕

致郑效洵[107]

效洵先生：

今日葛祖兰先生来访，要我写信请教。据言：他为人文社译日本俳句，其稿迟迟不刊，他近去信要预支稿费，社方复信已支200元。须待出版后支清，但出版又渺茫无期；彼曾闻他人译作迟刊者，得先支全部稿费，为此不平，想向社方交涉，又恐不确，嘱弟询实情。弟只得据实函询，还请向社方问明实际情况，示复以便转告。葛老今已七十八岁，生活虽有文史馆供养，但并不裕如，故而嘱弟问询也。专此奉达，即致

敬礼。

弟 丰子恺 叩

六四年四月廿二日

致邵仁[108]

邵仁学兄：

来示奉到。一别屈指近五十年矣，而儿时印象犹楚楚也。惠寄大作诗篇，俱见心神畅乐，至深喜慰。弟老来画笔甚疏，知兄爱孙儿，特检旧作一幅加题奉赠，以答雅意。匆复即致

敬礼

弟 丰子恺

〔1964年〕8月5日

致徐广中[109]

广中同志：

二信及纪念物，皆收到。纪念物我都看过，今全部另封挂号寄回（存局待领），请去局领取可也。我私人不欲收藏，自己所有文物皆捐赠博物馆。况此物乃令祖遗念，应由你家保存或由你送公家保存，最妥。书画公会报乃六十年前物，今日难得，我已替你补好，请收藏。西泠印社石壁中藏印，日寇并未盗去，前年已由杭州文化局开发，得印九十二枚，但皆非李叔同先生自刻[110]，乃彼所用也。你集的一册，虽是少作，却是亲笔。闻杭州西泠印社拟刊印李叔同印谱（传闻未确）。你可将此册寄去（寄“杭州葛岭西泠印社”），问他们要不要收入（我事忙，不能代洽，请直接联系）。匆复，致

致秦岚[111]（九通）

一

来信收到。我向不喜山水画，且近来病目，久不作画矣。今书主席诗一幅奉赠。此复

秦岚同志

子恺

〔1966年〕一月十日〔上海〕

承告教学情况，至可欣慰。又及。

二

秦岚仁弟：

久不通音，得信甚喜。藉悉近况，至深欣慰。仆一向安善，唯近两年来忽患肺病，幸有特效药，已渐见愈。近来眠食均佳，诗酒兴浓，请看笔迹，即可察知我之近况矣。辽宁此时想正严冬，江南则已届春半。今借龚定盦诗句作画一帧奉赠，藉留遗念云尔。专此奉复，即问

春安

子恺 手启

〔1972年〕四月一日〔上海〕

三

秦岚贤弟：

承惠花生两包并信，已妥收。仆年登七四而百体康泰，茶甘饭软，酒美烟香，今后得花生下酒，更增美趣矣。谢谢。

近作二幅，附赠，聊备欣赏。文革史无前例。我因无政历问题，幸得平安无事，可以告慰。何日有缘，盼能相见也。顺问

近好

子恺 启

七二年十二月十九日〔上海〕

四

秦岚贤棣：

承寄花生米一包，昨已收到。此物此间不易买得，千里分惠，至感美意。仆退休在家，一切安好，日唯弄笔看书，浅醉闲眠而已。今写小联一副奉赠，可请悬壁。顺问

近好

子恺 启

〔1973年〕儿童节〔上海〕

五

秦岚仁弟：

惠花生已收到，谢谢。今写小联一副，寄上留念。照片待放大，日后续寄。

子恺

〔1973年〕十二月十二日〔上海〕

六

秦岚仁棣：

“春风杨柳万千条，六亿……”不是对句，不能写对联。

今我另写一联送你，是歌颂自力更生与勤劳的。

子恺

七四年二月三日〔上海〕

七

秦岚贤棣：

来信欣悉。我身体健康，唯手指尖麻木，只能执钢笔，不能握毛笔，所以画事久疏。你爱好我的画，待我手健时定当画寄你。

上海已入夏季，室内二十六度左右。我近每日饮绍兴酒，可以养筋活血，指尖麻木或可全愈。草草问

好

子恺

七四年六月三日〔上海〕

八

秦岚贤棣：

寄来花生米，品种极良。谢谢。我手指发麻，今已全愈。写扇面一个，赠你留念。

子恺

〔1974年〕六月廿一日〔上海〕

九

秦岚贤棣：

多时不通信，彼此都好。

传闻辽宁一带有地震，不知实情如何。暇时请告知一二。

子恺 启

〔1975年〕三月六日〔上海〕

致魏风江[112]（二通）

一

风江仁弟：

久不相见，得示甚喜。吾弟儿女均已成业，至可庆幸。仆在文化大革命中虽受冲击，幸无大过，现在家受一批二养待遇。深感毛主席政策之宽大也。昔年同学，大都离散，少有音信。吾弟想已过壮年，宜多保重。仆今年七十有四，幸康健如昔也。

顺问

秋安

小兄 子恺 顿首

〔1971年8月24日〕辛亥处暑〔上海〕

二

风江仁弟：

来示欣悉。知近况安善，至深喜慰。吾弟亦已近于退休年龄，无怪我等之垂垂向老也。仆今七十五岁，两年来患肺病，幸有良医良药，现已入吸收好转期，近正在家休养也。叨天之福，老而弥健，茶甘饭软，酒美烟香，不知死之将至也。所示诗，第二句应改为“诗学泰翁大道高”，因道字仄声，不能与毛字押韵也。附赠画一幅，留念。即问

近佳

子恺 手启

〔1972年6月21日〕壬子长至〔上海〕

致胡治均[113]（二通）

一

治均：

星期天你不来，大家挂念。不知石英[114]出院后身体可好。一吟回家，今晨又下乡去，她也记念你们，叫我写此信问候。想必平安无事也。

子恺

〔1971年〕十二月一日晨〔上海〕

二

治均：

上周相约同赴杭州，现我变更计划，要等春暖时去。所以你春节中另作打算可也。

恺 留字

〔1973年初，春节前，上海〕

致潘文彦、罗芬芬[115]（十通）

一

文彦：

肝病望好好休养。不知已赴校否。姑寄上小画四幅，聊供病中欣赏。问

好。

子恺 启

〔1972年〕六月三日〔上海〕

二

芬芬：

元旦，文彦大约没有回来吧？今有一事告诉你们，你去信时转告文彦：

我已于元旦前几天被宣布解放，是自由职业者，内部矛盾云云。政府对我是宽大的。

现正向画院收回抄家物资及扣薪。电视机亦已取回。房屋正在考虑中。

你们一向关怀我，所以告知。即问

近好

子恺 启

〔1973年〕一月四日〔上海〕

三

芬芬：

昨夜你送蟹来，我睡了，小孩不知招待，很对不起。

蟹太多了，谢谢你和文彦。日内我有新画送文彦和你，当寄给你收。

子恺

〔1973年〕一月六日晨

四

文彦仁弟：

吴志厚[116]君送来蟹二十余只，照收，已逐日下酒。虽嫩，至今死者只二只，余均可口。国庆上海无烟火及游行，芬芬携宜冰到王店过节，亦有佳趣。我老而弥健，近日早上还替文学社翻译日本文学[117]。早膳以后，则饮酒看书而已。吴志厚君闻我早已解放，握吾手而欢跃，此君对我同情甚深，至可感谢。惜未多谈，不悉其详耳。

子恺 启

〔1973年〕十月四日〔上海〕

五

文彦：

久不见，想必安好。春到江南，景色明媚，我枯坐小室，想象乡间美景而已。酒兴甚佳。

兴到写小诗（皆古人诗），附寄欣赏。在“批林批孔”高潮上，此种小诗不可公开，灯前私下吟哦可也。

子恺

〔1974年〕三月廿日〔上海〕

六

文彦：

前晚芬芬带宜冰来送蟹（一吟接见），我已睡了。听说宜冰还带着病，想必无恙。此蟹极好，今年未曾吃过如此好蟹。难为你记着我，心甚感谢。

工作忙，元旦想必放假。可以休息。

子恺

〔1974年〕十二月二日〔上海〕

七

文彦：

多时不见，彼此安好。今天冬晴，闲空写清代法家龚定盦诗，附赠留念。

我近来忽然不想吃酒了。而饭量增加，身体健康。新枚探亲来了一个多月，前天才回石家庄去。他吃酒，我饭陪也。

恺

〔1975年〕一月廿三日〔上海〕

八

文彦：

你爱诗词，我将近日消闲写出古诗二纸寄给你，可供欣赏。

子恺

〔1975年〕二月廿一日

九

文彦：

多时不见，想必工作很忙。我闲居，想看看《白香词谱笺》，而遍觅不得。忽忆有一册大本子咖啡色面子的《词综》（？），后面附有《白香词谱笺》。此书是否在你处，也记不清了。如果有，请将“白香”一部分裁下，寄给我。裁破不妨，可以重订的。

我最近到故乡石门湾去了一次。住了两星期，亲戚故旧，见得不少，但都老了。却没有想到自己也老了。写了贺知章诗送人，余多一张，附送给你留念。

子恺

〔1975年〕六月五日〔上海〕

十

文彦：

你热爱词，可见是性之所近，而深于情者。词这种文艺格式，世间只有中国人擅长。日本人模仿汉诗，但不解词。诗盛于唐，词兴于宋。可知词是一种进步的文艺格式。古人称词为“诗余”，实则乃诗之变格，言情更为细致而亲切也。

我近读《白香词谱》，爱其“笺”。笺中有许多可爱的作品。今日读贺方回《小梅花》，读之不足，又抄出一纸，今附送给你。《小梅花》少有人填，《词综》中或另有所载，你可查看。此词不易填，因其篇幅长，难于贯彻一气。贺方回确是能手。

“白香笺”我读完后，仍旧交还你。大约可在暑假中面交。

子恺

〔1975年〕七月五日〔上海〕

致周瑞光[118]（四通）

一

瑞光贤棣：

来示多蒙眷念，至感厚情。仆患肺结核已入吸收好转期，近来康健如常，虽年登七四，而茶甘饭软，酒美烟香，堪以告慰也。今乘兴作画

一幅附赠，可供欣赏。小儿华瞻编英文词典，尚在初稿中，未曾出版。一吟已由乡间五七干校回上海，其办公处甚近，十分钟步行可到，每日早出晚归也。何日游沪，再图快晤。余后陈，即问

时安

子恺 手启

〔1972年〕十一月十二日〔上海〕

二

瑞光仁棣：

来信收到。我因懒惰，久不写信与你，并无他意也。以前你托人送来的雕刻松鹤，手工很巧，至今还挂在我家，多谢你！以前你陪我去访曹辛汉先生，三轮车难得，全靠你去找来。情景还在目前，但曹先生已于去年逝世了。我幸而健康，今年七十七岁，茶甘饭软，酒美烟香，不知老之将至也。余后陈，顺问

近好

子恺 顿首

〔1974年〕七月廿二日

三

来信收到。你工作顺利，甚慰。我们都很安好，多承存问，至感美意。

子恺 复

〔年代不详〕四月十日〔上海〕

四

瑞光贤弟：

汇来百元已妥收。我身体健好，酒量增加。匆复不尽。

子恺

〔年代不详〕八月卅一日〔上海〕

致周颖南[119]（十一通）

一

颖南先生：

辱承枉驾，并赐珍品，至深感谢。弟因病足，未能奉访，不胜歉憾。今检得小画十幅，奉呈左右，聊供雅赏。此中有数幅乃昨今新作。余则旧藏，不足观也。难得归国，还望多留数日。

草此奉请

旅安

弟 丰子恺 顿首

〔1972年〕十二月三日〔上海〕

托带交广洽法师译稿[120]，增加行李负担，至深抱歉。然此乃宣扬大乘佛法，贤劳功德无量！

二

颖南先生大鉴：

昨专差送上画十幅，想必收到，明日荣行，弟本当走送，只因病足，未能如愿为憾。特此敬祝

旅途快乐！

弟 丰子恺 上

〔1972年〕十二月四日〔上海〕

三

颖南先生：

仙游寄下包裹及信，今已妥收。包内各物，皆珍贵足供御冬。不胜感谢。

今作春夏秋冬四季小屏一堂，奉赠留念，即请赏收。

余续陈，顺颂

旅祺

弟 丰子恺 叩

〔1972年12月〕廿六日〔上海〕

四

颖南先生：

寄下大示及照片，今日（一月廿六）妥收。《大乘起信论新释》译稿，蒙亲送蓿蔔院交与广洽法师，有劳甚多，功德无量。佛力加庇，长寿康乐。照片二张，彩色如生，已珍藏道谢。

大驾从福建寄来包裹（内毛裤等）后，弟即写春夏秋冬四季小屏一堂（四条），寄至尊府。来示未见提及，不知是否遗失，念念。

闻广洽师病已见愈，至慰。弟近亦患小恙，医药后渐见痊可矣。顺颂

年安

弟 丰子恺 草上

〔1973年〕一月廿六日〔上海〕

五

颖南先生：

两示均收到。大作《槟城纪行》等，皆已拜读。足下身任商务，而又崇信佛法，擅长文学，真乃难得之人才，不胜钦佩。

名人手迹，弟实无收藏。盖昔年所藏，皆毁于兵火（日本侵略战中），以后即不再收藏。今向友人（刘质平）乞得弘一大师手迹照相底

片三枚，随函附上。其真迹则不知所在矣。

承询药物，此间供应丰富，不须惠寄。昔年广洽师赠弟一“日历自动手表”，弟转送他人，至今只有一小表，颇感不便。足下下次归国观光时，希望代购一表。但此物不可寄递，因关税数倍也。况弟并不急用，偶谈及耳。

敬礼

弟 丰子恺 叩

〔1973年〕二月廿七日〔上海〕

六

颖南先生：

从广州寄来包裹，内手表一具，今已妥收。特此告复，道谢。此表极好。

此次文驾到广州，不曾来沪，未得图晤为憾。弟碌碌如常，幸身体粗健。江南正在蚕忙，今写饲蚕一幅，以供清赏。即问

春安

弟 丰子恺 上

七三年五月十五日〔上海〕

七

颖南先生：

来信收到。旧译《大乘起信论新释》即将出版，此乃广洽法师之要求，非弟本意。故具名“无名氏译”。今特奉告，请勿在报上宣传为荷[121]。专此即请

文安

弟 丰子恺 启

〔1973年〕十二月廿日〔上海〕

八

颖南先生：

承惠款人民币八十一元九角八分，已如数收到。无功受赐，实甚歉愧，专函道谢。即颂

春釐

弟 丰子恺 叩

七四年一月三日〔上海〕

九

颖南先生：

承示报刊，藉悉新加坡佛教界近况，至深感荷。

属书春景词，今草奉二幅，即请欣赏指正。即颂

时安

子恺 上言

〔1974年〕五月九日〔上海〕

十

颖南先生：

来示奉到。弟近手指神经麻痹，只能执钢笔，不能执毛笔。因此书画久疏。来示殷勤劝勉，甚是好意。但愿日后复健，则可重作书画也。草草不具，即请

时安

弟 丰子恺 顿首

〔1974年〕六月二十日〔上海〕

十一

颖南先生惠鉴：

来示并汇款人民币百元，均于今日收到。多承厚意，实深感激，特画道谢。弟手指麻木，医生说是血亏之故，乃老年人常有之事，服药后，春暖当可痊愈云云。幸尚能执钢笔，聊可通信。执毛笔则手发抖，不能成字。或是过去毛笔用得太多，故必须停息一时也。草草奉复，顺颂

时安

弟 丰子恺 叩

一九七五年一月廿日〔上海〕

致王星贤[122]（二通）

一

星贤尊兄：

前日诗画酬酢，太过风雅，恐犯修正主义之罪，故今特奉函。数日前令媛均蓉来访，赠我罐头鱼，坐谈多时，昔日娇娃，今已成健妇。因念古人诗“去日儿童皆长大，昔年亲友半凋零”。（但觉“半”字颇不够，几乎可易“尽”字。）弟之幼子新枚，亦在石家庄，（此子即在桂林产生者，今已有妻子，同在石家庄。）为华北制药厂技术员。弟已去函嘱其去访，以便请教也。（弟有子女六人，四人在沪，一人在京，一人在石家庄，幸均平安无事。）文革以来，弟幸无政历问题，只就思想意识作书面检讨，侥幸无事。（未被殴打，未被隔离，亦未自杀。）唯三年来患肺结核，全赖医药周至，今已入吸收好转期，在家养疴，亦颇得闲居之乐。（长病假，而薪给照领，受之有愧。）虽年登七四，而茶甘饭软，酒美烟香，不知老之将至也（难怪刘公诚[123]）。传闻已被选为政协委员，若然，则又可入京开会，重图快晤。郑晓沧兄八十一岁，甚健，上月来此晤谈，其他旧友，消息沉沉，有便乞惠数行，顺祝

冬安

弟 子恺 叩

〔1972年〕十二月十一日〔上海〕

二

星贤尊兄：

昨夜梦见，今日修书问候。遥想起居康泰。弟亦粗健，烟酒尚堪驱使，惟右腿患风湿，行路必策扶老。亦安之若素。去春桃花开时，赴杭州游玩，见郑晓沧兄年高八二而步履弥健。盛世黎民皆得长寿之福也。汤淑芳、桑修珠二女士亦晤及，知湛翁圆寂安详，必生西方。书不尽意。预祝

春祺

弟 子恺 顿首

〔1974年2月2日〕立春前二日〔上海〕

致郑棣[124]

棣仁弟：

久不通音，得信甚喜。上周瑛瑛[125]来，已曾述及近况。旧画损失，今新作一图附奉，可供欣赏。

我年来平安无事，退休已三年，日唯在家饮酒看书。四方来信求画者甚多，皆因往年损失而希望复得者。我精力尚佳，有求必应。老来与人多结胜缘，心情快适也。

问好

子恺 手启

七三年四月廿五日〔上海〕

致吴颖[126]（五通）

一

吴颖女士：

你的册子，我已写画完毕，便中可请来取。

上次你买来的白乳腐，味很鲜美，今已吃完。不知何处买得。便请代买一瓶来。

子恺

〔1973年〕五月十七日〔上海〕

二

吴颖女士：

忽然想起：你的册子我只画一面，那一面没有画。

如果你要画，便时可再送来，给你补足。

昨夜你和令弟来医，我已睡了，不曾见面，故写此信。

子恺

〔1973年5月〕廿四日〔上海〕

三

吴颖女士：

那天你来，我正在听一个青年讲《山海经》，背后不生眼睛，全不知道你来。丰婆婆坐在旁边，但因为是独眼龙，所以也不知道你来，你悄悄地走了。

那册《渊硕画集》，我已看过，放着等你来取。

你的手册，今已全部画好。可以乘便来取。问好。

子恺

〔1973年〕五月廿九日〔上海〕

四

吴颖女士：

周承德、梅兰芳等轴，都已题好。有便请来取。

你说的那药，内人服之，甚好，通夜安眠。

子恺

〔1973年〕九月廿五日〔上海〕

五

吴颖女士：

新作一画，送与你。（吴颖仁棣存）

你说有一甕陈酒，我不想要。让别人享受吧。

子恺

〔1973年〕十月卅日〔上海〕

致宽愿法师[127]

宽愿法师：

来信由画院转来，我退休在家，多年不到画院了。我的通讯处如信面。你担任灵隐住持，可见品德高尚之故。你的信写得很好，可见文化也进步得多了。你已六十八岁，我今七十五岁，大家健康，托毛主席之福，应当感谢共产党。我上月到杭州[128]，曾到灵隐寺。不知道你在灵隐，没有见面，下次当再游杭州，定可晤面。此致

敬礼

丰子恺 启

〔1973年〕六月四日〔上海〕

致胡士方[129]（四通）

一

士方仁棣：

来示奉到。前承代购扑克八副，四副损失了，四副早收到，质量极好，我的孙女、儿们分而得之，皆大欢喜。要你花了许多钱，甚是抱歉。我两次有画寄你，聊作报答，想都收到。

昨又得你寄来日本纸“月宫殿”一卷，此纸甚好，我很感谢。国内宣纸亦甚优良，故以后不须再寄，免得海关当作货品收税也。

你说藏有沈寐叟对联，要我画一幅中堂，此事暂且从缓。因我入夏身体不好，精力衰弱，不克作大画。再者，我擅长小画，不宜大幅。画大幅时，出力不讨好。等我健康后，再试为之。我今年七十六岁，总算健康。每日能饮啤酒二瓶，素食三餐，幸无病苦也。草复，即问

近好

子恺 手启

〔1973年〕九月一日〔上海〕

二

士方仁弟：

来书收到。你有沈寐叟联欲配大幅画。我近日力衰不能作大幅，忽忆自家藏有旧作《山明水秀》，可以移赠，今另封挂号寄上，收到请复为盼。

《蠖庐随笔》题奉请收。即问

近好

子恺 启

〔1973年〕九月廿九日〔上海〕

再：画挂号，必须写寄信人姓名。我姓名受人注目，往往被窃取其中画幅，所以用“徐力民”出面。请洽。

三

士方仁弟：

大画《山明水秀》，今日去邮局寄递，据说名画不能出国，被退回。

因此只得暂存，后再设法。《蠖庐随笔》题签，已附前信中。想可收到。

子恺 启

〔1973年〕十月二日〔上海〕

四

士方仁弟：

十月八日来信收到。上月承寄人民币四十元为中秋节礼，早经收到。且已奉复，信内附有《蠖庐随笔》题签。竟未收到，恐已失去。今另写附上。

中堂画是已裱托的，所以体积大，不能放在信内。作印刷品则不能出口。你处是否常有便人赴广州。如有，我可寄广州友人家，你托人到广州去取。如何？顺问

近好

子恺 启

〔1973年〕十月十九日〔上海〕

致李道熙[130]

道熙仁兄：

陶利勰君携来大札，读后欣慨交心，欣者，仆虽年登七五，老而弥健；慨者，往事依稀仿佛，浑如梦境也。忆当年在五通桥相见时，足下乃一青年，今则已为壮年之人民教师，至可喜也。问陶君言，足下年来情况一切顺利安乐，至慰，仆亦托庇平安，“文革”中在中国画院（仆身任院长）检讨过去作品，颇得群众原恕，七○年即回家休养，直至今日，政府对我待遇优厚，生活毫无缺憾，春秋佳日，犹能出门游山玩水也。马一浮先生已于六七年在杭州病逝，此君无后，身后定有遗作，不知保存何处，然耄耋之物，过眼烟云，亦不足深惜。足下何时访沪，可图快乐，书不尽意。顺颂

秋安。

弟 丰子恺 叩

七三年十月四日〔上海〕

致卢永高、卢鸿钢[131]（三通）

一

永高仁弟：

我有表要托你家郎君修理，有空请来面言。

子恺 启

〔1973年〕十一月廿六日〔上海〕

二

鸿钢：

你的大楷已有基础，今后可试写较小之字，像五分角币大小；再后，像二分角币大小。如此，方可供实用，即使用钢笔写，亦可看出张猛龙体也。我们学书法，一方面为艺术，一方面为实用。此亦文艺为工农兵服务之道。转告你父亲：沈定庵[132]处我已去复。

子恺

〔1974年9月16日，上海〕

三

永高：

《缘缘堂随笔》已借到，你可派鸿钢来取。

此书是别人的，故看后要还他。迟早不拘。

子恺

〔1974年12月〕十九日〔上海〕

致唐云[133]

云兄阁下：

敝友卢永高（上海点心店工人）热爱大作，属代求尺画一方赐款永高。恕不寄纸，画成寄弟代收。多谢！

顺颂

冬安

弟 丰子恺

〔1973年〕十二月十一日

致王观泉[134]

王观泉同志：

关于陶元庆[135]，我所知也不详。他是所任教的艺术师范的学生，成绩优良。后来我主持立达学园美术科，就请他任教。后来立达经费困难，美术科停办。我把未毕业的学生及教师陶元庆、黄涵秋[136]，移交杭州西湖艺术学院。院长林风眠[137]接受了，要我也去，我不去。不久陶患伤寒病，死在杭州，黄涵秋为他殡殓。许钦文为他筑墓在玉泉道

上，其墓今已毁了。

子恺 复

〔1974年〕一月十九日〔上海〕

致朱幼兰[138]

幼兰仁弟：

令堂作古，我未亲奠为憾。今世长寿者多，令堂非终天年，乃乙型脑炎之害。可知此病非严防不可。据云乃由蚊虫传播。现已入秋，蚊虫正宜严防。

此间室内三十三度连续十天，使我患气管炎。服各种药，今已痊愈。十多天不吃酒，昨天开始吃酒了。不尽，问好。

子恺 启

〔1974年〕八月廿一日晨〔上海〕

听说旧功德林关门了，现在上海素食处只有城隍庙一家了。

致沈定庵[139]（二通）

一

定庵贤棣：

永高[140]送来绍兴乳腐昨已收到。我爱素食，此物最宜佐膳。殊深

感谢。近日秋凉，晴窗写诗，附赠一纸，聊供清赏。

子恺 顿首

〔1974〕九月十四日〔上海〕

二

定庵兄：

前寄“家住夕阳江上村”小画一幅，想必收到。兹有托者：我闲居无事，想看《官场现形记》。家中原有一册，久已损失。不知贵处能借到否？但恐此种旧书，已不通行，无处物色耳。

冬安

子恺 上

〔1974年〕十二月十日〔上海〕

致陆维钊[141]

维钊吾兄惠鉴：

李医生带来大札，藉悉手术经过顺利，至为快慰。李医生年少多才，前程远大，嘱字画定当寄与，勿念。弟行年七七而茶甘饭软，酒美烟香，不知老之将至也。吴颖住处甚近，常来闲谈。不尽。即请

文安

弟 丰子恺 顿首

〔1974年12月12日〕甲寅冬至前十日〔上海〕

致卢玮銮[142]

玮銮女史惠鉴：	

昨承香港《大公报》罗承勋君寄下竹久梦二[143]《出帆》一大册，已妥收。此书内容丰富，装帧精美，实为文林珍品。且鄙人一向景仰竹久梦二，昔年曾在东京收集其画集，至今宝藏在家。而拙作《子恺漫画》实师法于梦二，故得此大册，尤感欣幸。特函申谢。即请

文安

一九七五年一月十七日 丰子恺 具

此书托香港《大公报》罗承勋君转寄。

致罗承勋[144]

承勋先生惠鉴：

承代寄竹久梦二《出帆》一大册已昨日妥收。此书为旅日华侨卢玮銮女士所赠，弟欲寄书道谢而不知其址。今备函附奉欲乞先生代为寄递。费神甚感专此叩请

春安

弟 丰子恺 上

一九七五年一月十七日

致李荣坤[145]

荣坤先生大鉴：

承汇下港币壹佰元，昨已收到。春节隆仪，受之有愧，今专函道谢。弟托庇粗安。先生何日再次返国观光，不胜欢迎。

顺请

春安

弟 丰子恺 上

七五年二月十九日〔上海〕

致蒋正东[146]（二通）

一

正东：

我们安抵上海。此次在你家住十来天，你们招待周到，我与胡先生[147]都很快乐。胡先生叫我谢谢你们。

所有要字画的人，稍待数日，当即写好，寄给你分送。

转告阿七[148]：一吟姐欢迎丰明暑假来上海。

子恺

〔1975年〕四月廿四日〔上海〕

二

正东：

今天挂号寄你画一包，共十三张，想可与此信先后收到。你分送各人可也。

今汇出二十元，是送你母亲装牙齿的。你母性情强硬，但你同菊初[149]必须说服她：装了牙齿，食物容易消化，身体健康，长寿，活到一百多岁。看见孙子做祖父，看见孙女做婆婆。

加林大妈[150]装过了，现在很健康，现在八十四岁，走路很快，只是摇头，是不要紧的。

子恺

〔1975年〕青年节〔上海〕

外，汇款二十元正。

致洪丕谟[151]（二通）

一

丕谟医师：

来信收悉。仆患风湿，现不甚重。日后倘有需要，当求医药，目前且在室内常常走动，料天气暖和后当可复健也。大作诗篇及书法，均甚

佳妙，深为赞佩。匆复，顺颂

时安

丰子恺 上

〔1975年〕四月廿八日〔上海〕

二

丕谟医师：

来信收到。书法及诗篇都很好，深可赞善。承示有自制蛇药片能祛风活血，有友人（五十二岁，男）欲请惠若干。其人左臂风湿，不能伸展，躺下时更痛，不知此药对症否。如可用，请封入信内寄来可也。我自己近来好些，不须服用。

丰子恺 具

〔1975年〕青年节〔上海〕

致朗度[152]（二通）

一

朗度先生：

示奉到。属画“人散后”一图，稍缓当写寄可也。属寄润例今奉上，即颂

春安。

〔年代不详〕二月廿日

属画大小（称方尺）乞示明，

“人散后”弟所爱写，不作指定题材论。

二

朗度先生：

寄上画二幅乞收。尊属写二尺“人散后”，惟此画布局不宜长条，而宜于册页，故改为册页。另作“红了樱桃”一册页，与“人散后”同一格调。先生喜“人散后”，亦必喜“红了樱桃”。近求画者，均喜人物画，足下独爱无人物之“人散后”，足见具有特殊之艺术趣味。

弟

〔日期不详〕

---

[1] 舒国华，浙江东阳人，长诗文书法，当时任浙赣铁路局《浙赣路讯》副主编，家住杭州西湖，与丰子恺近邻。舒士安为其子。

[2] 丰子恺于1937年底居桐庐乡下时，曾认识当地青年美术教师黄宾鸿。此处是老画家黄宾虹之笔误还是指黄宾鸿，待考。

[3] “未圆”，指舒国华诗中“未圆转比圆时好”句。

[4] 叶遐老，即叶恭绰。

[5] 此信系致舒国华。

[6] 班侯，待考。按内容应是一位佛教居士。

[7] 弘一法师《为红菊花说偈》（1941年初冬作）：亭亭菊一枝，高标矗劲节。云何色殷红？殉教应流血！

[8] 此段文字未找到出处。可能是大意，散见于诸文中。

[9] 平剧，指京戏。

[10] “自由谈”，系《申报》副刊。

[11] 郑子瑜（1916—2008），出生于漳州市，后移居新加坡，清代诗人郑开禧后裔，有“传奇学者”之誉称。

[12] 后转赴厦门，次年始返沪定居。

[13] 此二字漫漶不清。

[14] 此字漫漶不清。

[15] 此字漫漶不清。

[16] 王凤池，当时为石码电信局（位于福建漳州龙海市）职工。

[17] 大会，指全国政协第三届第二次会议。

[18] 郑静安（1910—1970），闽南民主人士。

[19] 载1949年2月14日《浙赣路讯》第499号，题名为“厦岛归鸿——关于护生画集的一封信”。叶恭绰（1881—1968），号遐庵。书画家、收藏家、政治活动家。早年毕业于京师大学堂仕学馆，后留学日本。留日时加入孙中山领导的同盟会。曾任

北洋政府交通总长、孙中山广州国民政府财政部长、南京国民政府铁道部长。1927年出任北京大学国学馆馆长。新中国成立后曾任中央文史馆副馆长。《护生画集》第三集题字者。

[20] 觉星法师，当时在厦门南普陀寺为僧。

[21] 载1949年3月1日《觉讯》第3卷第3期。李圆净（1894—1950），本名荣祥，别号圆晋，又署无相，圆净是他的法名。广东三水人，久居上海。对《护生画集》的编辑、出版多有贡献。

[22] 载1949年4月1日《觉有情》第10卷第4期，题为《与苏慧纯居士》。苏慧纯，生于1903年，曾经商南洋，弘一法师之好友。晚年在上海经营大法轮书局，出版过《觉有情》杂志。

[23] 丁淼，生于1907年，字嘉树，笔名丁丁，上海人，作家。战前曾在学校任教与在报馆任主笔，《作家》月刊发行人，并编辑“作家丛书”，成立作家出版社。其妻何葆兰，又名何心，作家，是丰子恺任教松江女子中学时的学生。

[24] 潘应人，丰子恺在立达学园时的学生，左翼作家，烈士、作家潘漠华之弟。陆亚雄为其妻。

[25] 陶先生，指陶载良。

[26] 鲍君，指鲍慧和。

[27] 张生，指张心逸。

[28] 指从南昌路43弄76号钱君匋寓迁往福州路671弄1号章锡琛旧寓。

[29] 予同，指周予同（1898—1981），经学史专家。

[30] 指从福州路671弄1号迁往陕西南路39弄93号。

[31] 覃英（1906—1993），曾就读长沙女子第一师范、南京中央大学。毕生后从事教育工作。系作家王鲁彦夫人。

[32] 吴努（1907—1995），曾作缅甸总理。

[33] 刘北汜（1917—1995），吉林省延吉人。编辑、作家、文学家、历史学家，中央文史研究馆馆员。代表作《故宫沧桑》。

[34] 龙榆生（1902—1966），名沐勋，字榆生，号忍寒，江西万载县人。曾任暨南大学、中山大学、中央大学、上海音乐学院教授。主编过《词学季刊》，编著有《风雨龙吟室词》《唐宋名家词选》《近三百年名家词选》等。

[35] 陈市长,即陈毅市长。

[36] “令媛”，即龙榆生长女龙顺宜，当时供职于北京图书馆。

[37] 指陈毅市长谕文管会主任委员徐平羽，转嘱上海博物馆馆长，允许龙榆生专心撰述，不必随例上班。

[38] 龙榆生曾赠丰子恺《减字木兰花》一阕，最后两句为“维摩丈室，花不著身何有疾。又近重阳，可共陶陶进一觞”。

[39] 钱君匋（1906—1998），作者在上海专科师范时的学生，后为金石书画家。曾任西泠印社副社长、上海文艺出版社编审等职。

[40] 此信约写于五十年代初。

[41] 宋云彬（1897—1979），浙江海宁人。文史学者、杂文家、民主人士。三十年代任开明书店编辑，主编过《中学生》杂志。曾任浙江省文联主席，省文史馆馆长等职。

[42] 雪村，即章雪村。

[43] 吴翊如，浙江省绍兴市人。曾任中华书局古籍中心编辑，点校整理《宋邢统》《三藩纪事本末》等书。

[44] 马先生，即马一浮。

[45] 沧洲饭店，疑为沧州饭店，现锦沧文华大酒店。

[46] 夏君，即夏宗禹。

[47] 沈仲九（1887—1968），原名铭训，号仲九，浙江绍兴人。光复会会员。曾去日本、德国留学，回国后在浙江师范等学校任教，后随国民党高官陈仪工作，人称为陈的“智囊”。新中国成立后在中华书局编纂《辞海》。上海文史馆馆员。

[48] 徐锡麟（1873—1907），浙江绍兴人，光复会会员。1903年赴日回国后在绍兴创设书局，传播新译书报，宣传反清革命。1906年赴安徽任武备学堂副总办、安徽巡警学堂会办。1907年徐锡麟在安庆刺杀安徽巡抚恩铭，率领学生军起义，激战四小时攻占军械所，失败被捕，次日慷慨就义。

[49] 予同，即周予同。

[50] 郭绍虞（1893—1984），原名希汾，字绍虞，江苏苏州人。主要致力于中国古典文学、中国文学批评史、中国语言学、音韵学、训诂学、书法等理论方面的研究。二十年代初与茅盾、叶圣陶等创立文学研究会，新中国成立后历任复旦大学中文系主任、同济大学文学院院长等职，《辞海》副主编。

[51] 傅雷（1908—1966），上海南汇人。翻译家，文艺评论家。1927年赴法留学，专攻美术理论和艺术评论。1931年回国后即致力于法国文学的翻译与介绍工作，译作丰富。

[52] 黄鸣祥，弘一法师学生。虎跑寺后山坡的李叔同纪念石塔，即是由黄鸣祥监工，宋云彬指导，并请马一浮题字。

[53] 尹默，即沈尹默（1883—1971），浙江湖州人。书法家。早年留学日本，后在北京大学、辅仁大学任教，曾任中央文史馆副馆长。

[54] 胡宅梵（1902—1980），弘一法师为其起名，原名胡维铨，浙江慈溪人。1930年成为弘一法师皈依弟子，并遵师嘱作《地藏菩萨本愿经白话解释》，弘一法师为其写序。胡宅梵曾为教师，对文史哲及文物研究颇有造诣。新中国成立后仍从事佛学研究，著述达六十余种。大部分收藏珍品在“文革”中散失。

[55] 朱侃（1925—2008），曾任杭州日报编辑、杭州师范学院《汉语大辞典》编纂组成员。

[56] 孔另境（1904—1972），原名令俊，字若君，笔名东方曦，浙江桐乡乌镇人。茅盾夫人孔德沚之弟。当时任上海春明出版社总编辑兼经理。

[57] 施先生，作家施蛰存（1905—2003），作家、文学翻译家、学者。当时在春明出版社任职，后任华东师范大学中文系教授。

[58] 张梓生（1892—1967），新闻出版家，丰子恺之好友。

[59] 马骏，书法爱好者，时任杭州某印染厂厂长。启尧疑为笔名。

[60] 刘其宽、刘其信为两兄弟，丰子恺作品爱好者。

[61] 蒋苏盦（1893—1970），名国榜，江苏南京人，民国时期执我国桐油业牛耳之商人。工诗文，喜好金石、书画、碑帖等。平素乐助公益事业，晚年随马一浮游，常居杭州西湖蒋庄，旧蒋庄之主人。

[62] 内山完造（1885—1959），日本冈山人，1916—1947年一直居住在中国，主要经营内山书店，是鲁迅先生的挚友，也是作者之好友。晚年从事日中友好工作。内山嘉吉（1900—1984），内山完造之胞弟，版画家，曾经营东京内山书店。内山真野，即加藤真野，内山完造之夫人。

[63]　德田，即德田球一（1894—1953），日本共产党创始人和领导人之一。1928年被捕，日本投降后出狱，并当选日共总书记，后连续三次当选众议员。1950年因美国占领当局宣布“整肃”，被迫转入地下，后在北京病逝。

[64] 日本好，日本用语，意为“爱好”，“喜好”。

[65] ナヅカシイ，日语，意为“令人怀念”。

[66] 见驯，日本用语，意为“看惯”“熟悉”。

[67] 奥様によろしく，日语，意为“祝你安好”。

[68] 王宝良，内山书店职工，服务24年。

[69] フイルム，日语，意为“胶片”“底片”。

[70] 孙夫人，指宋庆龄。

[71] 葛先生，即葛祖兰，浙江慈溪人，作家、翻译家，上海文史馆馆员。

[72] 值段，日语，指所需价款。

[73] 松藻夫人，内山嘉吉之夫人。

[74] 吴宣南，美协上海分会工作人员。

[75] 后未成事实。

[76] 石景麟，生于1932年，毕业于复旦大学法律系。编著儿童读物甚多。

[77]　范尧峰（1915—1992），丰子恺在浙江省立第一师范学校时的校友，范尧生（1921年毕业）的胞弟。

[78] 徐鸣皋，丰子恺之妻侄。

[79] 音乐出版社，前身为万叶书店，由钱君匋先生于1938年创建于上海。1954年以万叶书店为主体，与中国音乐家协会出版部合并组建音乐出版社，1974年更名为人民音乐出版社。

[80] 曾刚，《群众音乐》编辑部工作人员。

[81] 詹广安，当时为上海某厂职工，丰子恺作品爱好者。

[82] 张梓生（1892—1967），字君朔，浙江绍兴人。1922年任商务印书馆《东方杂志》编辑，1932年入申报馆编辑《申报年鉴》。为新闻出版家，丰子恺之好友。

[83] 这是一首七绝，首七字为第一句，第二句从“水”字读起，第三句从“暮”字读起，第四句从“时”字读起，首尾相连。下一首读法同此。

[84] 刘巽玉，当时在上海人民美术出版社工作。

[85] 马仰峰，当时也在上海人民美术出版社工作。其父是马寅初（1882—1982），中国当代经济学家、教育学家、人口学家。

[86] 林惠贤，广东人，丰子恺作品爱好者。

[87] 叶老先生，指叶恭绰。

[88] 程啸天（1911—1984），皖南新安派画家，黄宾虹的学生。

[89] 此信具体写作年份待考。滕万林，生于1931年，浙江乐清人。中学教师。

[90] 原件此字漫漶不清。

[91] 戴易山，时任武汉《长江日报》编辑。

[92] 此信为明信片。吴甲原（1908—1966），又名项绍明，丰子恺在上海立达

学园时的学生。当时在上海的银行任职。

[93] 此病，指急性支气管痉挛。

[94] 周加骏，系丰子恺同乡及远房亲戚。

[95] 载《西湖》文学月刊1984年9月号。陈梦熊，上海社会科学院文学研究所现代文学研究者。

[96] 石门湾，今已改为桐乡市石门镇。崇德已改为崇福，亦属桐乡市。

[97] 黄可，上海人，美术评论家。

[98] 柳非杞（1911—1982），爱国民主人士，书画收藏家，诗人。曾任职于上海图书馆。

[99] 张心（星）逸，又名张逸心，丰子恺在石门湾缘缘堂时期私授（日文等）弟子。

[100] 花子：张逸心译为花钿，作者改为花子，是古代女性的一种饰品，现常作为日本女性的名字。

[101] 丰子恺之幼子新枚当时在上海科技大学外语进修部学习兼任教职。出国事因“文革”而未果。

[102] 彭长卿，信札收藏家，当时为上海五十六中学教师。

[103] “断食日记”，为弘一法师所写。

[104] 张青萍，当时扬州市文联副主席、文化处处长。

[105] 张建平，当时扬州地委宣传部部长、统战部部长。胡宏，当时扬州地委书记。

[106] 张纪恩（1907—2008），原华东煤矿设计院院长。

[107] 郑效洵（1907—1999），笔名孝嵩、郑岱，福建闽侯人，编辑、学者。1937年后历任外国文学翻译、教师、编辑，三联书店及人民文学出版社主任、副总编辑、学术顾问，编审。曾编译中国第一部《资本论》全译本，编印出版第一部《鲁迅书简》。

[108] 此为明信片，附一小画“盛年不重来”。邵仁，丰子恺在浙江省立第一师范学校时的同窗学友。

[109] 此信由天津徐广中居士提供。徐广中是李叔同家原来的账房先生徐耀庭之孙。信末署名处在“文革”中被裁去，故缺结尾。按内容考核，约写于1965至1966年间，从上海寄发。

[110] 其中二枚是李叔同自刻。

[111] 秦岚，时任沈阳市中、小学美术教师。

[112] 魏风江（1912—2004），浙江萧山人，丰子恺在春晖中学、立达学园时的学生，后留学印度，为泰戈尔的学生。后为印度国际大学中国学院教授。

[113] 胡治均（1921—2007），浙江宁波人。原上海电力设备公司经理。丰子恺私淑弟子，当时每周日必去丰家，成忘年交。

[114] 石英，胡治均之妻。

[115] 潘文彦，生于1933年，专长物理学，爱好文学，曾师事丰子恺。罗芬芬为其妻。儿子宜冰是丰子恺取的名。

[116] 吴志厚，潘文彦之友，当时任上海向明中学语文教师。

[117] 并非应约，而是自译日本三篇“物语”，后由人民文学出版社出版。

[118] 周瑞光，时任福建福鼎白琳第三中学教师。

[119] 周颖南，生于1929年，新加坡企业家、作家。

[120] 指丰子恺所译日本汤次了荣《大乘起信论新释》。

[121] 《大乘起信论新释》，实非旧译，是在“文革”中译成，恐受批判，故署“无名氏译”。

[122] 王星贤，名培德，马一浮之弟子，丰子恺之好友。

[123] 刘公诚，应作刘公纯。此处指刘在杭州误听丰子恺自杀之谣传。

[124] 郑棣，丰子恺在立达学园时的学生。

[125] 瑛瑛，为郑棣之长女。

[126] 此五信写作年份均据丰子恺遗留下来的小通讯册，收信人待考。

[127] 宽愿法师，曾侍奉弘一法师，当时在杭州灵隐寺为僧。

[128] 实际是3月到杭州。

[129] 胡士方，居香港，丰子恺作品爱好者。

[130] 载龚静染《小城之远——五通桥的历史记忆》（天津教育出版社2008年7月初版）。李道熙（1920—2007），四川画家，从事教育、书画工作数十年。

[131] 卢永高（1924—2006），浙江绍兴人。上海饮食行业职工，丰子恺作品爱好者。在“文革”中携子鸿钢（当时是个15岁的少年）登门求教而结识。

[132] 沈定庵，生于1927年，浙江绍兴人。书法家，系卢永高之友。

[133] 唐云（1910—1993），浙江杭州人。书画家，曾任上海中国画院副院长、

中国美术家协会理事、上海博物馆鉴定委员等职。

[134] 王观泉，生于1932年，上海人。美术史论家。

[135] 陶元庆（1893—1929），曾在上海艺术专科师范学校师从丰子恺、陈抱一等名家学习西洋画，后从事书籍装帧工作。

[136] 黄涵秋，上海崇明县人，作者在日本时结识的好友，后成为口琴家。

[137] 林风眠（1900—1991），广东梅州人，画家、艺术教育家。十九岁时作为第六批勤工俭学学生赴法留学，后历任国立艺术学院（中国美术学院前身）首任院长等职。七十年代移居香港直至逝世。

[138] 朱幼兰（1909—1990），早年皈依印光法师，作者之好友，《护生画集》第四、六集题字者。退休前在上海第十五中学任职，曾任上海市佛协副会长。

[139] 沈定庵，生于1927年，浙江绍兴人，书法家，他的作品被故宫博物院等收藏。

[140] 永高，指卢永高。

[141] 陆维钊（1899—1980），画家，美术教育家，浙江美术学院教授。

[142] 此信原无标点。卢玮銮，笔名小思，生于1939年，香港作家、散文家、学者，香港中文大学教授，丰子恺研究者。

[143] 竹久梦二（1884—1934），日本明治和大正时期的著名画家、装帧设计家、诗人和歌人，有“大正浪漫的代名词”“漂泊的抒情画家”之称。他的作品影响深远。

[144] 罗承勋，生于1921年。先后在桂林、重庆、香港三地《大公报》工作，曾任香港《新晚报》编辑、总编辑。编辑过香港《大公报》、香港《文汇报》的《文

艺》周刊。

[145] 李荣坤，印度尼西亚籍，笃信佛教，曾多次到上海拜访丰子恺。

[146] 蒋正东（1931—1993），作者之妹丰雪珍（雪雪）之子。

[147] 胡先生，指弟子胡治均，陪同赴石门者。

[148] 阿七，名蒋镜娥，作者之妹丰雪珍（雪雪）之女。丰明为阿七之女。

[149] 菊初，蒋正东之妻。

[150] 加林大妈，指丰嘉麟（又名嘉林）之妻。丰嘉麟是丰子恺的堂兄。

[151] 洪丕谟（1940—2005），时为医师，兼工书法。

[152] 此信收信人及具体写作年份待考。

日记（1938 年—1940 年）

一九三八年

十月二十四日（星期一）[1]

校舍[2]建筑尚未成功，学校在斧斤影里，杭育声中先行开课，将来择吉补行开校典礼。今天上午七时十分，行最初次的纪念周。全校学生一百三十余人，教师十余人，雍容一堂，行礼如仪。我脱离教师生活，十年于兹。今日参加此会，犹疑身为来宾，不知自己已是此剧中的一角色了。

校长和教务主任讲了诚恳无间的训话之后，校长便拉我讲演。我推辞。学生席中一阵鼓掌声把我赶上台去。许多脸孔仰望着我，我心中不免有些不自然。但立刻想起现在是角色登台，十年前当教师时曾经磨练过的那种演剧的本能就复活起来，简短地讲了一番话。大意如下：

“我与诸君行过相见礼，并且共唱党歌。我们已由礼乐结合，成为新相知了。古人云：‘乐莫乐于新相知。’我今天觉得非常快乐！

“我们的新相知，实在是很难得的：前几天，我曾在桂林城内监督你们入学考试。那时我对着满堂的投考者，曾经想道：不知这数百人中哪里的几位，是我们的学生，将与我共数晨夕？我看看数百只脸孔，但脸孔上并没有写明，我不得而知。今天我才知道，原来与我有缘的就是你们这几位！你们恐也有这样的感想。当你们在考场中看见我时，也许

有人真心想道：不知这胡子是不是我将来的先生？但现在你们也知道了。投考者有数百人之多，其中大多数与这学校无缘，偏偏你们这几位有缘。这不是很难得的么？这是难得之一。

“其次，这里的诸位先生，是由中华民国各省各地会集拢来的人。有河北人，江苏人，浙江人，安徽人，湖北人，湖南人，仿佛是全国各省的代表！因了国难，东西南北地集合拢来，来作你们的导师教师。这是难得之二。

“又次，桂林以山水著名于全国。我们这学校位于山水之间，风景特别美丽，青天白日特别鲜明！我们有这样的好环境，是难得之三。

“有这三重难得，我们的新相知特别快乐。希望诸君今后努力用功，不要辜负这难得的好机会！”

九时十分，我第一次上课，高师班的美术。点名后首先问：“刚才我在纪念周讲话，你们都能懂么？倘有听不懂的，请举手。”没有人举手。我很高兴，就对他们讲美术的范围和学习法。其言大体如下：

“美术，包含哪几种东西？自来界限模糊。中国古书中，曾把音乐也归入美术范围内。则美术仿佛就是艺术。但我主张，美术的范围应限于视觉艺术，即所谓造形美术。艺术旧有八种，即文学，音乐，演剧，舞蹈，绘画，雕刻，建筑，工艺。近添照相、电影二种。我主张在中国应再添书法、金石二种，则共得十二种。这一打艺术中，只除了文学与音乐与眼睛无关外，其余的十种均用眼睛鉴赏。不过其中演剧、舞蹈、电影三种用眼睛之外又兼用耳，称为综合艺术。其余的七种，即画，雕，建，工，照，书，金，则全用眼睛，为纯粹的视觉艺术，即造形美术。

“我所规定的美术，就是这七种。七种之中，绘画实为其中心。美术专门学校中学雕刻、建筑、工艺的人，必须先从绘画练习入手。学金石、书法、照相的人，倘能从绘画练习入手，必易于学成。故绘画可说是美术的基本。

“因此你们的美术科，就以绘画学习为主体。此外附带学习其他各种美术的创作、鉴赏的常识。大略每星期二小时中，一小时学画，一小时讲述常识。今天上课开始，我们就这样奠定修习的方案。

“关于学习绘画，我今天先指示你们一个方针：绘画必从写生入手。人物是写生的最好材料。这校舍正在建筑中，各种工人来来往往，有各种服装，各种姿势。这都是我们的写生范本。希望你们于课余之暇，用小册速写各种人物的姿势，当比教室中的上课得益更多。但速写时须注意一事：将两眼稍稍闭合，看取人物的大体姿势，而删去其细部。切勿注目于细目而不顾大体。今我在黑板上姑作数例。举一反三，则在你们自己。”

十时的简师图画课，仅讲图画学习法，即上文的下半，但讲得特别疏略。因为这班里的人听不懂我的语言，举手者竟过半数。我的话风大受阻碍了。

十时四十分下课后返寓，途遇章桂[3]。持医生信催我即刻赴桂。因吾妻力民在桂林医院患子痫症，要我去决定办法。匆匆于二时半到车站，拟乘三时开之三班车赴桂林。彬然[4]从车站来，报道今天是除历九月初二。照例，初二、十六下午车停班。我近来惯于逃难，对于横逆之来，心君泰然不动。只是勉尽人力，以听天命。于是我说姑且上站一看。

到站，适有一小汽车满载行客，将开桂林。我要求附搭，得其许可，但只能坐司机之椅背上，身体屈作S形，且须出车资桂钞二元五角。三点三刻，我的身体又由S恢复I，站在省立医院的产科主任郑万育的面前了。

郑医师说，临产期尚距三星期。但一患子痫症，今天非生产不可。倘延迟则危险性增大。他决定四点钟行手术。我到得正好。又说，或破肚，或人工生产，须再诊后决定。又说，万一不能大小两全，则保大抑保小？我知道生产破肚并无危险，关于手术悉听医师决定。至于不能两全，则当然保大。医生即出证书要我签字盖章。无印泥，用指蘸红墨水抹印面而盖章，结果意外地清楚。

我到医院时，联棠、梓生、鲁彦、丙潮[5]诸君皆已在场，分我忧患，壮我胆量，心实万分感激。此时我谢诸君，请其返家。梓翁独留，相与坐手术室外走廊内烧香烟，谈广州失守、武汉放弃事。娓娓两小时，而新枚（此是我第七子，名字在胎中时预为取定）出世，大小平安。盖郑医师不但手术高，医德更高。其动作之周详，态度之和蔼，令人感佩。母子二人平安脱险，实是他的医德的所赐。他是我的读者，一见相契。看护士中亦有周女士，为我昔日在上海时之学生。十余年后五千里外患难中相遇，亦奇缘也。六时半出医院，拉梓翁到“秀林”[6]，饱餐一顿。夜宿崇德书店[7]章桂床中（章桂留乡）。

十月二十五日（星期二）

昨在汽车中屈曲一小时，晚上全身甚酸痛。疲极酣睡，今晨爽然复健。七时梓翁来，同赴东环路送马先生[8]离桂赴宜山。吴敬生[9]君亦在场，匆匆话别，即到医院。途中忽见桂林城中黯淡无光，城外山色亦无理唐突，显然非甲天下者。盖从此刻起，桂林已是无马先生的桂林了。

力民病势颇重，昏迷不省人事，赖葡萄糖针及强心针维持。新枚颇健壮，哭声大于院中一切婴孩。其脚先出世，经医师拉扯，腿骨微有恙，但医师云日后必可复原。是晚我与陈宝（我的长女）宿病室中。病室为隔离第六室，院中人简称之为“隔六”。

十月二十六日（星期三）

拂晓，力民忽苏醒，且索食。自言自入院后即失知觉，直达这时候方才醒悟，但觉全身疲乏，却并无痛苦。这样说来，这回她虽然不是平产，却比平产更少苦痛，真是所谓“因祸得福”了。她不相信已生下一个孩子，更不相信孩子是男。陈宝特请护士抱来给她看，方始疑信参半。我也直到此时方知婴孩是男。昨晨送别马先生时，马先生道贺后即问我所生是男是女，我不能答，但说是一个“人”。闻者皆失笑。

十月二十七日（星期四）

今日起医生许产母食麦片。但葡萄糖针仍不止，且每次打100cc。广州失守后，药物来源断绝，剩货皆增价，该针10%者每匣八元（桂币，下同），20%者十元，25%者十二元，50%者十六元。有药可买，还是幸事。力民素无奶，新枚仰给于牛。昨已为买到牛奶约二三月之粮。下午拟返乡，同一吟（我的幼女）到桂益行，适是日无车，原因不明。唐现之[10]，王鲁彦，朱雯[11]三君在站，即同赴西湖酒店吃茶。晚唐邀王、朱及我在乐群社便饭。归院，力民已大好，索鸡汤。我赴附近饭店买一腿，嘱陈宝于院中炭炉上煮汤，下面给她吃。医生不准她吃鸡，我们偷偷地给她吃了。

十月二十八日（星期五）

晨五时，与一吟离院赴桂益行，天方破晓。车直到七点半开，九点始到家。上午有课两小时，已来不及去上。且日来奔走甚疲，今天要休息了。我赴桂之次日，恐岳母年老，闻力民在院难产，不胜其忧，故不惜来往车费（桂洋三元六毫），特派杨子才[12]君下乡报信。故家人早已安心。今我返家，备述详情，皆大欢喜。诸儿更盼早见新弟。华瞻即于是日下午上桂林，以慰其母，视其弟。

牛棚（即我的书房）上漏，我书房迁彬然所曾居之西室。拟请工人修牛棚之漏，平牛棚之地，留给新枚居住。倘他吃牛奶，住牛棚，将来力大如牛，可以冲散敌阵，收复失地。至少能种田，救世间的饿人。即使其笨也如牛，并不要紧。中国之所以有今日，实因人太聪明，不肯用笨功的原故！

十月二十九日（星期六）

为新枚诞生，请假已四天了。今日继续授课。九点十分有课，八点一刻须动身。因为我家离校足有五里之遥，我步行需三十五分钟。若在平时，非坐黄包车不可。现在没有代步的东西。况且环境中的人都苦干，视步行五六里不但是应该，且是乐事，因为他们是做苦工的。在桂林时，看见本地人皆勇于逃飞机，自己也不免胆小起来。现在看见本村人皆苦干，自己也不觉耐苦起来。这在我实在是大有得益的。教务主任体恤教师，把我的时间一律排在上午九时十分至十时四十分。我早膳后从容地走三十五分钟，上两课后再从容地走三十五分钟，于身体健康确有好处。闻此地冬日多晴，则行路不难，直可视为每日的健身运动。记得昔年在缘缘堂时，医生说我少运动，以致身体不健。我下一决心，每日与儿童在院中踢球一次，以代运动。但三天后即废止。一则踢球无味，二则我口上生须，人视我为老人。一老人与儿童踢球，见者大都好

笑。被笑虽然不痛，但也难受，因此废止运动。现在上课要跑路，正是使我准时运动的好机会。即使校旁有好屋，我也不肯迁居了。

课二小时，皆简师国文。教育厅规定用中华版师范国文读本第一册。其第二篇选的是我的随笔——苦学经验[13]。这班学生有半数听不懂我的话，所以今天先选我自己的文章，朗读一遍，使他们听我的口音。朗读以前，先借粉笔之助，向他们说：

“我教你们国文，第一步先须使你们能听懂我的话。我所说的，是浙江口音的普通话，难怪你们不懂。但我即使能说纯粹的普通话，也不中用。因为你们是从广西各县来的人，而各持一说。

“现在我先朗读我自己的文章，请你们仔细地听，记牢了我的口音，以后能听讲。本来，我也应该学桂林话。一则我学会了桂林话你们也不会全懂，二则我们有年纪的人舌根较硬，不便改换方言，不如请你们年青的人听我的方言，较为合理。况且，这于你们有很大的益处：这回来教你们课的先生，有中国各省的人，各省的方言你们都得听到。言语对于文化有很大的关系。你们听惯了中国各省的言语，胸襟和气魄也会广大起来，不限于广西一省，而扩张于中华全国。这种训练，在你们广西人是很受用的。”

十月三十日（星期日）

上午九时乘车赴桂林。先到崇德书店看丙潮病，知为发疟，当无大事。即赴医院，见力民体肿已退，看似较瘦，而实乃恢复健康。据陈宝、华瞻言，医生已许吃鸡汤，且谓只需休养，已无危险。华瞻正午即乘车返乡。我同陈宝在“秀林”吃饭，买葡萄糖针及什物。陈宝先返医院。我则访问吴彦久，张梓生，鲁彦夫人[14]等。彼等于我不在城时，

常去医院探访，其好意当感谢也。夜又访吴敬生兄，探询马先生消息，司机未返，尚未有音信。但料想必安抵宜山。

夜返医院，闻陈宝言今日手术室有人割腿，其腿被疯狗所咬，毒发不可留，故割去之。护士领她去看割下之腿，宛如轰炸后所见，但不觉可怕。此言甚有道理：同是断腿，一因于仁，一因于不仁，给人印象当然不同。

十月三十一日（星期一）

五时起身赴桂益行乘车，返乡已八时半。即赴校上课。

今日二课，为高师美术与简师图画。令各作一能作的画缴来，使我知道他们的美术修养的程度，以便规定我的教法。且此种画卷又可搜集起来，归我保存。将来他们毕业时，我可拿出来比较一下，毕竟进步多少，并可留作初相见时的纪念品。五年十年之后，我们相见，拿出这册子来看看，追怀既往，亦可勉励来者。诸生闻我此话，默默地作画了。不知他们作何感想。广西人的脸孔上，表情不很显明，我无从测知。我在教室中徘徊了两小时。

十一月一日（星期二）[15]

校中时钟改早，与我的表不对，我到校已脱简师国文一课，约下午补授。第二课为师训班图画教材教法。上星期我请假，今天还是初次上这班的课。先请不懂我话的人举手。结果大家不举手，我很高兴。为讲图画教材问题如下：

“图画教材甚广，凡宇宙间森罗万象，无一不是图画教材。把各物

的画法一一教给你们，例如今天教画马，明天教画牛，后天教画花，再后天教画鸟……十年也教不完。且所教的限于各物的某一种状态，死板而不能随意应用。中国旧时的学画法，便是犯这毛病：学画者大都备《芥子园画谱》一册，依样描葫芦，知其一而不知其二，举一而不能反三。因此多数的中国画毫无创意，大都是在抄东袭西，从各种画谱中所摹得的景物堆砌起来，成为一幅。因此画中景物拘泥于古代。例如人物，必作古装；例如舟车，必作古制。二十世纪的画家，对目前景物如同不见，而专写古代状况。这是何等不合理的事！他们的工作，实在不是作画，只能称是'凑画'。你们学图画，切勿犯这毛病！要你们不犯这毛病，我不把各物的画法教你们，而教你们一个'一通百通'的方法。这方法包括一切图画教材了。

"所谓'一通百通'的方法，便是训练你们的眼睛和手。我们的眼睛原来具有对形状、色彩的辨识力。人的脸貌、形状、色彩千差万别，而普通人都不认错他的亲属朋友和识者。不满一岁的婴孩，也能辨识母亲或乳母的颜貌。这足证人的眼睛，对于形状色彩原来具有辨别力。不过一般人没有受过图画的训练，对于形状色彩的不同，只知其然，而不知其所以然。我们看到两只不同的脸孔时，辨别了他们的不同还不满足，必须研究其所以不同的地方何在。对于山水、树木、花鸟、器什的形状，亦复如是。堆积这种研究，能辨识各物形状、色彩的不同所在后，你的手便会与你的眼合作，而在纸上描出所见各物的特相。'得心应手'，即是'一通百通'。一通百通，则凡看得见的，都画得出。无论到什么地方，无论教何种学生，都可因地制宜，因人施教，而教材永无穷乏之虞了。

"诸君在学的一年中，请努力训练自己的眼睛，我则从旁加以指导。"

下课后，在校与学生一同吃午饭。这样的饭，我有十多年不吃了。默默地吃，容易吃饱，我吃了一碗半就罢。下午在王、傅[16]二兄的房间中休息闲谈。二时四十分，为简师补国文课。上次讲我的《我的苦学经验》，其主要目的是使他们习听我的口音。至于自白我为学的经验，勉励他们为学，却是副目的。因为我未谙他们的性格，尚不能决定教学的方针。今天我教他们读厨川白村[17]的Essay〔小品文，随笔〕。因为我曾阅入学试验的国文卷子，记得以“人生于世”开篇的卷子很多，料想广西青年中犯此毛病者必有其人，故提倡Essay以调剂之。鲁迅先生译笔太过谨严，有几处难怪学生看不懂。经我在黑板上改译中国文式的，犹有人看不懂。懂的人亦似乎少有兴味。事后我方知所选程度太深。下次当降低标准。

四时返家，牛棚地已由工人填平，漏尚未修。明日无课，原定赴桂林。自觉疲劳，派软软（我的三女）代去。

十一月二日（星期三）

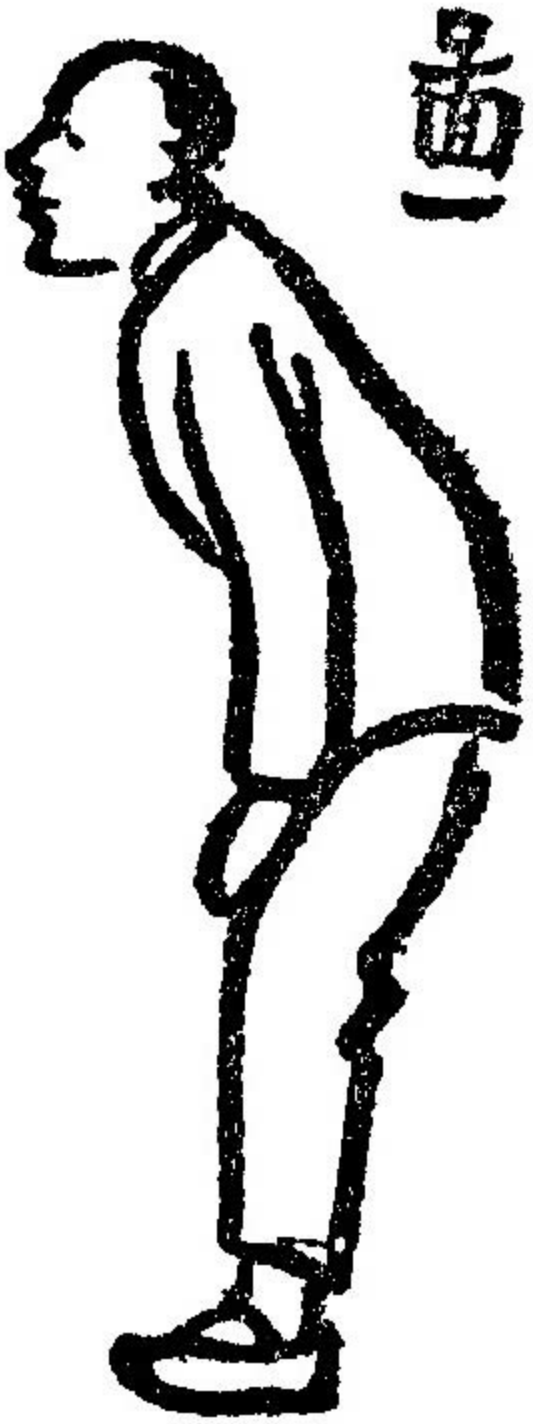
软软早晨乘车赴桂林。今日我无课，在家休息。午餐饮茅台酒，味甚美。此酒乃是吴敬生送马先生，马先生送王星贤，而王星贤送我的。王星贤送我时说，不吃不妨转送他人，但勿送吴敬生。我恐吴敬生亦是别人送的，还是由我把它吃了，使它免于轮回。

下午同林先[18]到圩上，买甘蔗及麦饼。麦饼七锞十个，味可抵劣饼干。

十一月三日（星期四）

今天下午三点钟，三班同学会联合开成立大会，由学生召集各师长

参加。我上午十一时十分下课后，不得返家，专等三点钟参加集会。住家离校太远，毕竟不方便。在校午膳后，无事，躺在彬然床中看《牡丹亭》。听见门外有人喊“报告”。开门一看，原来是一个学生要进来向傅先生（彬然是他的导师）请假。他一进门，即向彬然鞠躬。鞠躬时头仍垂直，眼看导师。其身体成弯曲形，好像某种机器的一部分。我听了看了，觉得好笑。原来这种都是军队里的礼貌，受过军训的学生都学会了的。我真是少见多怪！等他出去后，我私下学学他的鞠躬看，觉得很吃力，真不容易！这姿势难看！好像是某种动物所有的。



三点半才来开会，还是校长在院子里喊拢来的。行礼如仪的时候，我才想起今天恐要我讲话，悔不在看《牡丹亭》时先准备一下。于是在静默三分钟（其实不到一分钟）中思索一下，决定了讲话的大意。谁知

校长第一个上台，所讲的和我所要讲的一部分相同。我只得另找话材。校长讲毕，我就被拉上台。没有充分准备，短短的讲了这样的一番话：

“今天你们三班同学会联合起来开成立大会，我就拿你们这地方所常常听见的一句话来送你们。这句话就是‘三位一体’。你们虽然分为三个级会，但这是为了办事手续上的方便而分。实际上你们这三班人还是一体的，大家是桂师第一届的学生。

“既是三位一体，你们必须排除‘我们’‘你们’‘他们’的意见，而分工合作。万万不可固执小团体的界限而互相磨擦。一切团体事业（尤其是在中国）的失败，皆由于此。你们人数虽然很少，但也是一个团体，大家必须养成以全体为中心的精神。只要胸襟放宽。这胸襟是可以养成的。譬如：你们同桂林各学校的学生，同是广西学生；你们与全国各校的学生，同是中国学生。推广一步，你们与全国一切人，同是中国人。再推广一步，你们与世界上一切国民，同是人。再推广一步，你们与天地间一切禽兽草木，同是天之生物。所以外国人受非人道待遇，我们要代为愤慨。禽兽被虐待，我们也要发同情心。你们能把胸襟放宽，人我之见自会减弱，彼此之争自会消灭。无人我之见，无彼此之争，实为团体生活最大的幸福。团体要像人的身体：五官四体，决不互相争斗。故我劝你们，要把世界当作一个身体看。退一步说，要把中国当作一个身体看。退几百步说，至少要把桂师当作一个身体看。这就是说，我们要有‘万物一体’的大胸怀。‘三位一体’还是最起码的。以上是我的赠言。

“连日阴雨，今天忽然放晴。这预兆你们前途光明。愿你们努力自爱！”

十一月五日（星期六）

今天上午简师国文两小时，是作文。托彬然代为督课，自赴桂林。因为力民已渐复健，明天或可出院，今天我准备去接。一早赴车站，到了十点半钟方才开车。为的是等客等货。桂益行的汽车，开车没有定时，车中也没有好好的座位。只是两旁装两条板，算是座位。中央就堆货。卖票也没有限制。有时挤起来，货上坐满了人，后面（门开在后面）还是不断地挤进来。车中的人竟像叠咸鱼一样，手足动弹不得。颠簸了一小时，到得桂林，全身筋骨发痛。我初坐这车的时候，疑心它是逃难汽车。问本地人，才知道通车多年，一向就是如此的。

到医院，问过医生，知道明天可以出院。我就去访吴敬生兄，向他借用小汽车，约定明天下午一时到医院来接。晚上访王鲁彦夫人，知道她要迁居江东。是晚宿崇德书店。

十一月六日（星期日）

上午张梓生兄来医院访问。一位读者胡君也来医院访问。他说有汽车赴昆明，若我有行李要带昆明，他愿代办。我没有行李托他带，但念马先生的十箱书留存桂林，最好托他带到宜山。将来托吴敬生同他接洽。

下午一时吴敬生来医院相邀，同赴两江。经过二我轩[19]停车片刻，给新枚拍一张照。他降生才十三天。这回是他最初一张照片。这回是他最初次出门。途中我对吴敬生说，这小孩子最初出门就坐这么好的小包车，将来衣食住行中恐有“行福”。

三刻钟即到两江。托圩上人于竹椅上缚杠竿，当作轿子，抬力民到家。彬然、星贤二兄均在家，星贤兄家有酒及鸡，邀敬生一同去吃。我陪敬生参观我的牛棚（已改作房间），即同到隔壁星贤家的牛棚（已改

作书房）去吃鸡酒。敬生亲自送我回家，我本应招待，现在就借花献佛了。王星贤夫人手制的鸡，为马先生所称道。今天我在牛棚里吃鸡，变色而作。这真是一幅漫画的材料。敬生于五时坐汽车返。我拿两只竹篮、一个葫芦送在他的汽车上，带去作为纪念。

十一月七日（星期一）[20]

今天把远近法之理教给诸生。画中的远近法，正好比文中的文法，论理观念清楚的，不学文法也能作文。透视观念清楚的，不学远近法也能作画。故我主张远近法不必一一细说，只要把透视的道理讲清楚，使学生悟得了“把立体看作平面”的观照法，就一通百通。我想在一小时内做完这工作。提纲挈领地说了一小时，学生中有的似乎领会了，但大多数表示茫然。这恐是我的奢望了。十年不做教师，不会对付学生，把学生当作朋友或家里的孩子看，想在短期时间内教会一种技法，分明是难得成功的。

十一月八日（星期二）

昨晚阅简师的国文卷，发见没有一个完全通顺的。标点乱用，文法不通，是全班共犯的毛病。错字之多，尤不应该！这只能说是高小学生的文卷，却不配称为高中学生的文卷。今天上课，我把各卷中不通的文句列举在黑板上，当场改给他们看。并且同他们约法三章：（一）以后作文暂时不许用文言，至文法通顺而止。因为他们中有些人用似通非通的文言来掩饰文法的错误。（二）以后作文，先念一遍给朋友听。他听得懂，才可缴卷。他听不懂的，都要改去。（三）标点不准乱用，字不许潦草。潦草者不给改。我初次做国文教师，起初很胆小，怕教不出。现在大失所望。但仍怕教不出。这样的文章要教他通来，我哪里来这股

神力？

改了两黑板文句，不胜其头痛。快步回家，来看新生的孩子，藉以调剂心情。两三日来，几小时不见就要想着他。自笑“丈夫亦怜少子”。

十一月十一日（星期五）

今天续讲远近法，并在黑板上画“桂师”两个立体字，以为远近法的实例。讲毕，令学生各把自己的姓名作立体字，务须注意消点的统一。这练习兼有两种作用，一方面练习远近法，一方面练习图案。桂师图画设备不周全，写生画难教。即有相当设备，一星期两小时也不够用。还不如教他们这种小玩意儿，便当一些。有画才的，自能由此获益。

陆联棠君来校，在傅先生房间午餐。彼因近来华南吃紧，桂林人心摇动，故来两江探听开柳州的船，预备必要时装货走柳州宜山。当日下午乘车返桂，未及来泮塘岭参观我的牛棚。

十一月十二日（星期六）

今天是中山先生生日，例假。上午八时开会，校长托人来通知我，我不去。因为关于中山先生，我没有话可讲；而到会是必须讲话的。

午与彬然兄同赴桂林。正值华南反攻大胜，为之一快。在桂林见新朋旧友甚多。谈华南战事及时局，不乏奇闻。有人谓此次广州失守，乃因该处军人团长皆因事他往，城中全不戒备。故敌军长驱直入，毫无抵挡。又有人言，我军撤退后二三日，敌军始入城。其间有机械化部队冒悬日本旗入城，群汉奸皆出城欢迎，尽被用机枪扫死，可称快事！又有人言，日本国币在安南已打三折，我国国币则打对折。故知敌国内虚

空，在国外已失信用，其不能长期侵略无疑。又有人言，敌急于求和，又加一好条件：赔偿中国民众一切损失。果真如此，日本人当还我缘缘堂来，我就不必住牛棚，听炸弹了。然而……

夜与彬然共宿崇德书店。吴敬生、朱雯来谈，共饮老米酒，至十时始散。丙潮、子才自睡书摊上，将两榻让我们睡，复代为买物，招待殊周。

十一月十三日（星期日）

据秘密消息，蒋先生[21]在桂林，住乐群社。万一汉奸放此消息，今日桂林有被轰炸之希望。幸而不然。上午同梓生访范寿康[22]夫人，王鲁彦夫人，复独赴大中华[23]访林憾庐[24]君。后二人皆新近自长沙及广州退桂林者。憾庐乃一老人，态度诚恳，甚可敬爱。已来开明[25]访我两次。今晨我访大中华不遇，返崇德[26]，彼正坐待，遂得快晤。惜为时匆匆，十一时即相别，与彬然乘车返乡。

十一月十四日（星期一）

上午上图画科，与诸生约：每周第一小时讲理论，由我主动，发讲义或讲话。第二小时实习，由诸生主动，各人随意作画（或写生，或创意，或图案）请我批改。今日为第一小时，发图画与人生讲义。这是前年教育部请我在中央广播电台讲演的讲稿。措辞甚长，本不须再讲。但前日检点一遍，觉得其中有许多地方，能再加补说最好。故在教室重新播音一次。赖有黑板的帮助，讲得更加详细，诸生似乎都能懂得。

马先生寄我一诗，题曰《赠丰子恺》，抄录于下：“人生真相画不得，眼前万法空峥嵘。”真是良话！我的画集《人间相》所描的实在是

地狱相，非人间相。明知讽刺乃小道，但生不逢辰，处此末劫，而根气复劣，未能自拔于小道，愧恨如何！

赠丰子恺[27]

昔有顾恺之，人称三绝才画痴；今有丰子恺，漫画高才惊四海。但逢井汲歌耆卿，所至儿童识姓名。人生真相画不得（君自题其画曰“人间相”），眼前万法空峥嵘。“护生”画了画“无常”（“护生”“无常”皆君画集名），缘缘堂筑御儿乡（君家崇德，榜其居曰“缘缘堂”，今毁于寇）。吴楚名城一朝烬，展转流离来象郡。谁言杀尽始安居（庞居士偈云：护生须是杀，杀尽始安居，此言杀者，谓断无明也），此是无常非岁运。乱峰为笔云为纸，点染虚空如妙指。晴阴昏旦异风光，万物何心著忧喜。每忆栖霞洞里游，仙灵魑魅话无休（在桂林时与君同游是洞，导游者历指洞中物象，述成故事，言皆谬□，予因谓君：世间历史或亦类此）。石头何预三生业，国史犹争九世仇。吾欲因之铲叠嶂，不见神尧天下丧。书契结绳等胶漆，鸡狗比邻相谯让。琴台汉上已成灰，破垒焦原百事哀。巴蛇吞象知无厌，黄鹤西飞遂不回。豪情壮思归何处，梦中勋业风前絮。岂如华子能操戈，不信留侯能借箸。伏波山下酒初醒，一别漓江入杳冥。丹穴空桐堪送老，白龙青鸟惜零丁（白龙洞、青鸟峰并在宜山）。若知缘起都无名，始知名言离四病。如江印月鸟飞空，幻报何妨论依正。画师示现无边身（华严偈云：心如工画师，能出一切相。予每谓君：三界唯心，亦即三界唯画。若问画是色，法无色界作护生画，答曰：空处着笔），痴与无痴共一真。骑得虎头作龙猛，会看地狱变天人。（顾恺之小字虎头，龙树菩萨玄奘译名龙猛，骑虎头把虎尾，禅师家恒言，亦即龙猛真智也。君尝题其画曰“人间相”，其实今之人间殆与地狱不别。予尝谓君：画师之任在以理想之美改正现实之恶，故欲其画诸天妙庄严相，以彼易此，使大地众生转烦恼为菩提，则君之

画境必一变至道矣。）

【附】

奉赠子恺尊兄

昔有顾恺之，人称三绝才画痴；今有丰子恺，漫画高文行四海。艺术权威亦可惊，学语小儿知姓名。人生真相画不得，眼前万法空峥嵘。“护生”画了画“无常”，缘缘堂筑御儿乡。吴楚名城一朝烬，展转流离来象群。谁言杀尽始安居（庞居士偈云：护生须是杀，杀尽始安居，此言杀者，谓断尽无明也），此是无常非气运。须弥为笔天为纸，点染虚空唯一指。四时云气异丹黄，万物何心著忧喜。却忆栖霞洞里游，仙灵魑魅话无休（在桂林时与君同游是洞，导游者历指洞中物象，述成故事，言皆谬悠，予因谓君：世间历史或亦类此）。石头何预三生业，国史犹争几世仇。吾欲因之铲叠嶂，不见神尧天下丧。文章胶漆元等观，鸡狗比邻相谯让。琴台汉上已成灰，破垒焦原百事哀。巴蛇吞象知无厌，黄鹤西飞遂不回。豪情壮思归何处，梦中勋业风前絮（君在汉上时，曾贻书见语朝野抗战情绪之热烈）。只今粤俗尚迎□，浪说留侯曾借箸。伏波山下酒初醒，一别漓江入杳冥。丹穴空桐堪送老，白龙青鸟惜零丁（白龙洞、青鸟峰并在宜山）。若知缘起都无性，始悟名言离四病。如江印月鸟飞空，幻报何妨论依正。画师示现无边身（华严偈云：心如工画师，能出一切相。予每谓君：三界唯心，亦即三界唯画），痴与无痴共一真。骑得虎头作龙猛，会看地狱变天人。（顾恺之小字虎头，龙树菩萨玄奘译名龙猛，唐阎立本画地狱变相。君尝题其画曰“人生诸相”，其实今之人生殆与地狱不别。予尝谓君：画家之任在以理想之美改正现实之恶，故欲其画诸天妙庄严相，以彼易此，使大地众生同圆种智，则君之画境必一变至道矣。）

古人作诗，本无自注之例，唯谢灵运山居赋有之。今浅陋之言犹或未喻，故略明之，亦以隐歇无二致，且省后来笺释之烦耳。

戊寅旧历重阳蠲戏老人漫书

十一月十五日（星期二）

近来发见一条到车站的近路：穿过松林，通过荒冢，不到一里路便是车站。然后走公路赴学校，约比从前走的路减短四分之一，缓步亦只须三十五分钟。只是荒凉满目，四顾无人。今日天阴风劲，倍觉凄凉。走在路上，我常想起陶渊明的诗：“荒草何茫茫，白杨亦萧萧。严霜九月中，送我出远郊……”嫌它不祥，把念头抛开。但走了一会又想起了。环境逼得你想起这种诗。到校，于傅桌上看见马先生致王星贤书，并附长诗。诗用典太多，不能全懂。书使人感动！内有一节云：“（上略）吾心恻然不能已，作得五言长篇一首，今以附览。前寄子恺是变风，此却是变雅，可当诗史，不为苟作。不惜歌者苦，但伤知己稀。局格谨严，辞旨温厚。虽不能感时人，后世必有兴起者。贤辈勉之。此学（非指诗言）真不绝如缕。吾已衰老，值此乱亡，非特日讲论不能益人，即欲从事著述，亦恐只供覆瓿。但令种子不断，如大鉴所云：心地含诸种，普雨悉皆萌。吾虽不能见其成熟，但稍露萌芽，亦可无憾。深望贤辈悉力担荷，切勿妄自菲薄，随人起倒也。（下略）”[28]

今日简师国文，讲标点用法。他们大多数还没有认识标点在文章中的有机性，大都看作旧时的句读，写完了文章然后附加上去。从今天起，我要他们随写随加。养成了习惯，标点的用法自会知道了。

读叶[29]、夏[30]合著文章讲话，觉得有几章给我的学生读，还嫌太深。

十一月十六日（星期三）[31]

今天无课，写信七八通报复诸友。近来积信甚多，无暇报复，搁置至今，很对人不起。

十一月十七日（星期四）

今日（旧历九月廿六日）是我生日。年年此日必罢工一天，以资退省。今虽时值非常，此例亦不愿废止。早晨差嫂嫂（女工也）送信至教务处，请假一天。

喝了两杯老米酒，闭目静坐，对过去生涯作一次总回顾。这次回顾，所见与往年略有不同。往年走的都是平路，今年走的路很崎岖。站在崎岖的丘壑中回顾过去的康庄，觉得太过平坦，竟变成了平凡。再过四天，十一月廿一日，是我们逃难周年纪念日。过去一年中，艰苦，焦灼，紧张，危险，已经备尝。在他方面，侥幸，脱险，新鲜，快意的滋味也尝过不少。所谓“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”，用以比方我这一年间的生活，很是恰当。过去的生活，犹如一片大平原，长路漫漫，绝少变化，最多不过转几个弯，跳几道沟，或是渡几乘桥梁而已。这一年间的崎岖之路，增加我不少的经验，给我不少的锻炼。然而我决不是赞美崎岖之路而不乐康庄大道。谁不愿在康庄大道上缓步徐行呢？但走崎岖之路也有它的辛劳的报酬，并非全然不幸，尤不必视为畏途而叫苦连天。这一点精神，是我四十一岁生辰的退省中可以自勉的一事。至少希望我的孩子们将来能接受我这笔遗产。

说起孩子们，想起还未满月的新枚。十年不育，流亡中忽添了这一个婴孩，打破了十年来家庭的岑寂，改动了十年来固定不易的家庭章法，又可说是“柳暗花明又一村”的一个著例。

十一月十八日（星期五）

两天不到校，一到校就听到紧张的消息：岳阳失守，长沙坚壁清野，自动毁灭全城。因此桂林师范又起迁校之议。校长教务长都为此进城去了。听说拟迁龙胜；地在桂林北约百里之深山中，有数校相约偕行；万一桂林失守，此等学校员生即改组为游击队，投笔举枪，亲手杀敌。

我对此说不敢赞成。我为此新生之桂林师范惋惜。桂林师范在广西各中学中，宗旨最为远大，希望最为丰厚。我被邀初到桂林时，会见校长，即承告“以艺术兴学”，“以礼乐治校”之旨。此旨实比抗战建国更为高远。我甚钦佩，同时又甚胆怯——怕自己不胜教师之任。最近我为桂师谱校歌，其词曰：

百年之计树人。教育根本在心。

桂林师范仁为训，克己复礼泛爱群。

洛水之滨，大岭心村，

心地播耘，普雨悉皆萌。

以此歌为校歌的学校，其宗旨何等远大，希望何等丰富！况且广西教育当局特拨巨款，以供建筑校舍，培养学生之用。其物质的基础也可谓稳固。以此得天独厚之桂师，改组为游击队，我认为可惜。游击队非不可贵，但不出抗战建国之上。以彼易此，大蚀其本。此犹以杖作薪，图得眼前一饱，不顾后来行路艰难。

凡武力侵略，必不能持久。日本迟早必败。我们将来抗战胜利，重

新建国的时候，就好比吾人大病初愈，百体疲乏，需要多量的牛奶来营养调理，方能恢复健康。桂师便是一种牛奶，应该把它好好地保藏起来，留给将来，不要在病中当作白开水冲药吃了。

但愿桂林无恙，桂师不迁。万一不幸而要实行这一步，我恕不奉陪。因为我未学“军旅之事”，不能参加游击队，只有“明日遂行”了。

十一月十九日（星期六）

今日简师作文。为了下星期要出壁报，稿子难得，今天在作文班中出了七八个题目，令诸生任择一题写作。有可观者，即取作壁报材料，省得另外审阅来稿。这也是教师偷懒的一个好法子。

午饭后召集各班宣传股学术干事，会议壁报事。我发见了广西青年的一种强硬相，我主张漫画不另立一栏，而分散在时事、评论、报告、文艺等栏中。因为一切漫画犹文章，不过表现工具不同（文章用语言，漫画用形象），应与文章同样分栏。二者，文画相错杂，报纸形式好看（有变化）。画集中一处，则报之一部分变成画报，且疏密不匀，形式不好看。有二学生再三反对，必欲使文画分居。但所持理由皆不健全。盖常识缺乏而主观强硬之表现也。姑听之。将来他们向我征文时，我即拒绝，原因是为了我的文中有画，不合你们的体例。同他们开个玩笑，使他们自悟头脑的简单。

十一月二十日（星期日）

传闻广州收复，为之一快。即取乐谱为全县国民中学制校歌。该校校长蒋奇芬，前曾来信嘱托。信写给我与现之二人。现之公忙推委，由我独裁。其信并未申述学校情境、教育宗旨等，但云经教务及军训联合

会议通过，由校函信我俩代制。此事甚难下手。手头无广西省志可查。查《辞海》，但记沿革名称及地势。即据来信，“教务军训联合会议”一语，为作歌如下：

励勤朴兮贵劳谦，全县国民体魄健。

崇信义兮尚仁爱，全县国民道德全。

健健健，日日健；全全全，日日全。

精神物质本无偏，试看湘漓分流共一源。

乐谱取Ma　Normandia〔《我的诺曼底》〕加以改作，使与歌词配合。取其轻快活泼，可以调剂广西学生之朴野气质也。

十一月二十一日（星期一）

前晚学校中发生了不幸的事：高师一个学生病死了。近来学生患病者甚多。而学校没有校医，听病者自生自死。这不幸可说是应得的。

我今天第一课是高师美术。开讲之前，首先提及这件不幸之事，想表示一点抱歉、惋惜、勉励的意思。刚说了“最近我们很不幸，损失了一位同学”一句话，发见座中有人窃笑的，深以为怪！想要当场指斥他，又觉得太察察，结果恐反不好；但以目示意，严厉地讲了一番“生死事大”的话。预备将来再惩戒。第二课简师图画，我照例先讲这番话。座中又有人窃笑。我不复能耐，正想指斥，门口有人报告“敌机来了”！全堂学生鸟兽散。我也跟他们跑到了野外。我走到离校约数十步的树阴下，与一木匠南京人共座闲谈，即闻东方有轰炸之声，继续三四次。不知何处正在遭殃！？约半小时，轰炸声与机声俱杳，乃返校。上

课时间还有十分钟。但教室中空空如也。盖学生正从四野陆续返校，尚未毕至也。但见有一学生先返，正在门口质问事务主任：“警报电话线何日装好？”事务主任正在搪塞应付。我想直到敌机来炸毁了校舍，扫杀了学生，警报线还没有装好呢。

十一月二十二日（星期二）

昨天是我家离乡逃难的周年纪念日。曾写信约周丙潮来乡聚会，以慰一年来流离颠沛之情。但汽车拥挤异常（柳州汽车听说已售票至明年二月，赴柳者皆来两江坐船）。他没有来，今天也许会补来，上课时途经车站，见车已到，而无丙潮下车，大约又是买不到票。

到校，知昨日校长已邀一西医来校为学生诊病。学生中还有三人重病，得医当可渐减。校长当夜又赴桂，闻将约广州退出之某红十字团来校常住。亡羊补牢，未为晚也。这消息很好。

又闻昨日桂林受空袭，城区落二弹：一落省政府前马路上，不伤人，但掘一坑；一落北门高等法院附近，毁屋一间，亦不伤人。敌机被我高射炮击落一架。掘一坑，毁一屋，换得一架飞机。这笔生意很好。又是一个好消息。

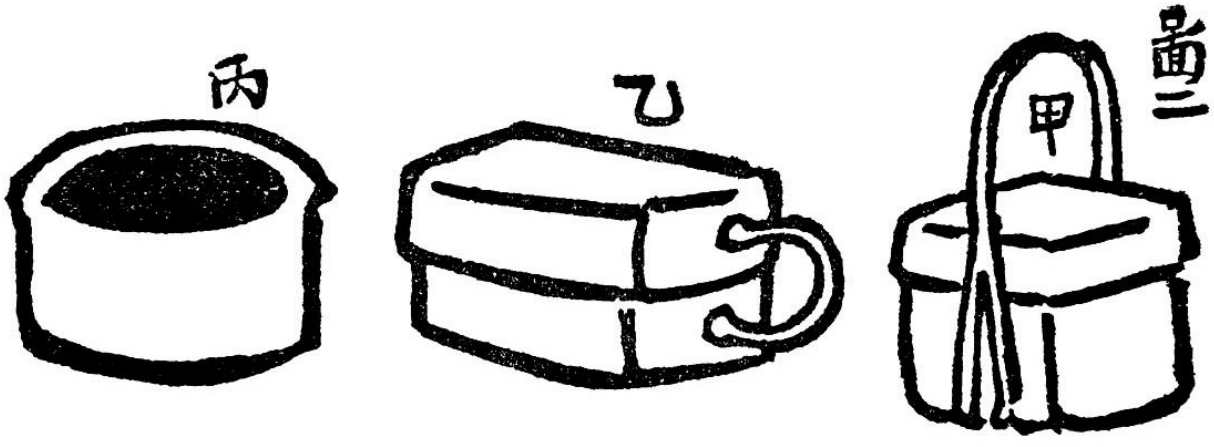
连日伤风，牙痛。今日饮西洋参，稍愈。

十一月二十三日（星期三）[32]

今天没有课，不上学校去。又因伤风，牙痛未愈，也不读书写作。在家闲坐，检点目前的生活，虽离乡五六千里，风俗多所乖异，然亦有可喜之处：譬如今天下午，日暖风和，闲步到两江圩，遇见一副小圆子

担。向他买生的，一毫子三十五个，二毫子得七十个。拿回家中，放在炭炉上一烧就熟。全家八个人分吃（有两人小病，不吃），每人吃八九个，恰到好处。圆子大如栗子，我以为里面是实心的，却有糖馅。粉亦细致，大约是水磨的。糖是柳糖，味甚鲜。到广西后，常嫌食物不合胃口，这圆子颇赶得上家乡滋味。统计起来，赶得上的不止这一种。还有大橘子，甘蔗，都是价廉物美的食物。大橘子形似吾乡之香橼。我初见熟视之若无睹，以为其必酸涩不可口也。有一次姑买一只，价五大镙（约合吾乡铜元六枚），剖而食之，汁多而甜。大类广橘。六铜板吃一广橘，在吾乡不办。即向家人宣传，以后每天必有人去买。然价渐昂，大者需八大镙，较广橘亦不贵也。甘蔗圩上最多，长近二丈，价仅四大镙。我初见时亦不愿买。后闻家中有人赞美，水多而鲜甜，且梢头亦甜。顾恺之倘来吃，可以常得佳境，不必渐入了。

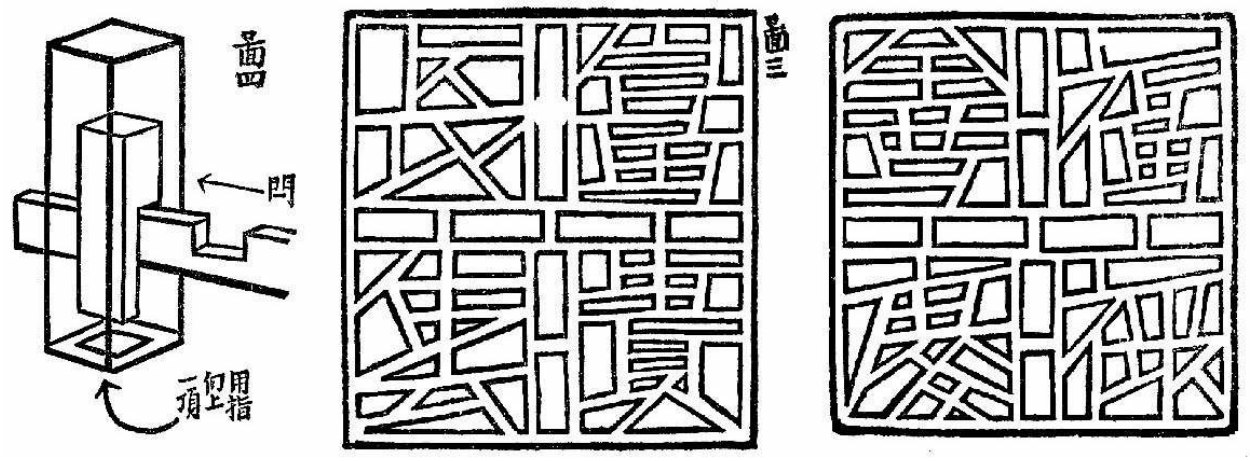
食物之外，器什中可喜的，唯其竹篮、竹匣与竹碗。竹篮如甲图，有盖，体约一尺立方，上有环，价三百文，即三十小镙，即十五大镙，即一毫子三大镙，约合法币大洋六分。虽轻巧，不甚耐久，然体方而有盖，盛物甚宜，装书籍亦无不可。用破一只，只费六分。若出法币六元，可得百只了。



竹匣为见所未见，形似小枕，盖与底用竹丝连系。吾初不知其作何用。后询房东娘，知为“饭包”，乃劳动者出门工作时所携带者。犹日本之“便当”也。便当匣似月饼匣，用后废弃；此则用后保存，下次再用。价每毫两只。吾买七八只，分送诸儿，使藏零物。自用一只，以藏普洱茶。前吴敬生来，我送他一只，他很乐受。价仅值大洋二分半，恐是世间最廉价的礼物了。

竹碗也是一毫两个。利用圆竹之节为底，颇得自然之美。

这乡间的木工，也有一种简朴的巧。这房子虽然茅茨土阶，有两种木工很值得注意。其一，是牛棚和灶间的窗上的花纹：牛棚——就是现在我家新生的小儿的卧室——的窗上，用木条构成“富贵长春”四个字，不是篆文，而是行楷体，布置比近来流行的图案字好看得多。此木工能兼顾文字的形体与力学的条件，即兼顾美术与实用，使文字不失其神气而用时又坚牢，甚多嘉许也。灶间的窗与之相对，其四字为“福禄善庆”，构造亦佳。我叫孩子们抄录下来，贴在这里。



其二是大门上的暗闩，装置甚巧。我第一次竟没奈何它，研究了二三分钟方才开得。原来机关在下端。用指一顶，闩就拔得开了。推想这闩的解剖图，大概如下，也可谓简朴的巧妙。

十一月二十四日（星期四）[33]

从来没有医生的校里到了一位医生，和四位看护。他们是广州红十字会里的人员，失守前逃出来的，可以常住校中。这真是两便的事。初到时听说校中曾开欢迎会。空谷足音，当然要欢迎了。

过去一年的逃难经验告诉我：凡无医药之处不生病；有重任在身时不生病。此定理一年来百试不爽。最近亦然：校中无医生时，我家无病；连产母和婴孩也健康。校中医生一到，我家就有两人生起病来：老太太病泻，一吟病疟。午后我陪了医生来家为她们诊治。吃了些药，当夜就好一点。饥者易为食，渴者易为饮，在这没有医生的地方，病者易为药。

十一月二十五日（星期五）

胡愈之[34]自桂林来信，说已到桂林，鲁彦、云彬[35]踪不明。盖长沙自焚，第三厅也被烧在内，云彬、鲁彦夜半徒步逃出，不知去向。愈之则于自焚前一日请假离长沙，得免于难，他希望我和彬然到桂林去相晤，或者他想到两江来看我们。我和彬然准备明天上桂林去看他。

长沙自焚，实在太早。敌兵尚未犯汨罗，我们先自毁，而且不通知人民，以致惨毙甚众。这真是作孽！今天报载，政府已将长沙警备司令及省公安局长于二十日枪毙。又积极办理善后，以期复兴长沙。报纸的新闻写得很可怜：今日第一临时市场成立，有肉担二副，菜担三副，以后可望渐渐恢复……。闻大火发于午夜，焚死者不计其数！此无数人中，谁无父母，谁不要命？而使之白白地惨死，谁任其咎？当局者直接任其咎，一切自暴自弃的中国人间接任其咎。

十一月二十六日（星期六）

彬然早车赴桂林晤愈之。我不去，因汽车太挤，而我牙病未愈。但告彬然，多带些消息来。

今天简师国文，选读《孟子》。讲义是我自己抄的。因为校中只有老少两书记，而老者在病，少者甚忙。还是自抄，免得索债似的向人要讲义，且有“没得”的危险。简师学生国文程度太坏，作文竟有远不如我家十一岁之元草者。今选《孟子》令学生熟读，试看有无效果。我预定选二章：《见牛》及《许子》。《孟子》中此二章最长，且亦可见《孟子》的一斑。一年毕业的学生，只能读此二章，无暇窥全豹也。今天讲《见牛》章上半，讲到“善推其所为”，“举斯心加之彼”处，很是感动；现代社会一切乱子，都由人不能“推其所为”，不能“举斯心加之彼”而来。治人者不知从内治本，而从外统制，故乱子愈出愈多，而始终不可得。我把此理详为学生讲说。他们默默地听，不知有否感动。

此理可为我的艺术科教授法的佐证。我教艺术科，主张不求直接效果，而注重间接效果。不求学生能作直接有用之画，但求涵养其爱美之心。能用作画一般的心来处理生活，对付人世，则生活美化，人世和平。此为艺术的最大效用。学艺术科也要“举斯心加之彼”，也要“善推其所为”。故虽在非常时期，图画科也不必专重抗战画。今之所为艺术教师，解此旨者，有几人欤？

十一月二十七日（星期日）

昨夜得郑晓沧[36]兄电报，云“浙大欲聘王星贤兄为英文讲师，元旦开学，当为劝驾”。今晨王来，劝驾即成。盖浙大原有此意，最近由我教唆，早已得王同意也。我夏间荐王于桂师，今又教唆浙大聘王，何太

好事？实有用意：王久从马湛翁先生游，犹孔门游夏之徒。我荐王于桂师，因湛翁居桂林也；我教唆浙大聘王，因湛翁居浙大也。王实难得之友人，我极盼与之共晨夕。但为更大的意志——使湛翁师生相得益彰——不惜主动地送别他。相别当在一个月之内。此后校中唯彬然一旧友，余皆新相知也。古语云：乐莫乐于新相知。但又云：衣不如新，人不如故。吾于友人实无分新旧，但觉送别总不如相见之高兴。“山中相送罢，日暮掩柴扉。”读读也够岑寂了，何况实行！但吾闻艺术的感人，强于现实。读诗如此岑寂，实行恐亦不过尔尔。

十一月二十八日（星期一）

今日起，为宣传保卫大广西事停课二星期。第一星期筹备宣传，教师须到校指导。我与王星贤担任壁报及漫画指导。下午二时须到校。上午丙潮同陈瑜清[37]来，陈拟在两江租屋。我陪他去看磨豆腐人家之屋，付了定洋。即同丙潮、瑜清赴校参观，并在校午餐。餐后瑜清返桂林，丙潮返我家，住一宵，将于明日返桂林。

学校会议决定，宣传除派学生分组走近乡外，复以石印印吾抗战画四幅，随队揭贴，又以转送他校。学生亦须自制抗战漫画，由我指导。今天下午将壁报及漫画征稿事向该组学生宣布，限明日下午缴文稿画稿，由王与我分别润饰。要我自作四幅，赶快觅材。返家途中，觅得四题，首曰《欢送》，末曰《凯归》。中间二幅一正一反：正曰《保国》，写男女老幼共捧国旗，反曰《轰炸》，写敌机滥炸平民，炸弹片切去母亲背上乳儿之头。如此，有头有尾，有正有反，成一系统。但石印请人重描，势必走样。欲保存吾笔迹，非办汽水纸来由我自描不可。否则唯有照相落石，桂林恐难办到耳。

十一月二十九日（星期二）

下午赴学校指导抗战漫画。学生缴卷者寥寥。有五六幅，皆不成章。看来只有由我全部改描，令学生依样画葫芦也。文缴的不少，可用者亦多。今日再出文题，并征画稿，限明天再缴。预定后天起开始誊写及描绘。

十一月三十日（星期三）

昨夜学校又死一人，乃图书室管理员。医生言，此病者不肯服药，恐是致死之一原因。校长不在校，其尸体由办事人草草收殓，厝柩于校旁山地中。吾到校早已无事，唯彬然偶为谈及，始知有此事耳。开校以来，已死两人。要是在江浙，必群议哗然，至少亦得开追悼会，以示人命之重。但此间上下皆恬不为怪，谈及时亦藐不介意，直有“视死如归”之概。此亦广西作风之一欤？

因念路上罕见和尚，真是广西作风之一。盖广西当局十年前曾辟佛毁庙。今校旁空地中尚有一无头石神像危坐荒草中，想系当时成绩。因此广西丧家少作迷信事。故吾校默默中死二人，在广西人看来不足怪也。广西少有为丧家作迷信事之和尚，此风甚好。盖作迷信事之和尚，非但与佛法无关，抑且鱼目混珠，邪愿乱德，对佛法反多障碍。没有此种和尚，正是社会好现象也。吾到广西将半载，唯在月牙山见和尚数人。但此种和尚以烧素菜豆腐为业，似不会作迷信事，更不望其能传佛法矣。

十二月一日（星期四）

晨间到校，惊悉昨日桂林惨遭轰炸，自上午十时至下午三时，敌机

四十架更番来袭，于市区投烧夷弹多枚，省政府全毁，中北路、中南路等处焚屋数百楹，死伤约二百余人。诸熟悉友人所居，闻均未殃及，彬然、星贤正驰出慰问。吾八点钟有讲演，题为《漫画宣传艺术》。吾本有愤懑向学生发泄，今已不可复遏，上台即严责一顿：

“昨日下午吾在简师教室，将自作宣传画幅悬壁上，以示壁报漫画组诸生，忽闻哄堂大笑。时吾与王星贤先生同在教室，皆甚惊奇，一时不知笑之来由。事后王先生告我，彼当日换一新衣，以为诸生睹彼之新衣而笑也。我则回首细检壁报上画幅，以为恐有一幅倒悬，以致惹起此哄堂大笑也。但找求原因，了不可得。我问学生‘笑什么？’有人答曰‘没得头。’原来四幅中，有一幅描写敌机轰炸之惨状者，画一母亲背负一婴儿逃向防空洞，婴儿头已被弹片切去，飞向天空，而母亲尚未之知，负着无头婴儿向防空洞狂奔。原来引起哄堂大笑者，即此无头之婴儿也。诸生此举远出吾意料之外！此画所写，根据广州事实，乃现在吾同胞间确有之惨状，触目惊心，莫甚于此。诸生不感动则已矣，哪里笑得出？更何来哄堂大笑？我想诸生之心肠必非木石，所以能哄堂大笑者，大约战祸犹未切身，不到眼前不能想象。报志所报告，我所描写，在诸生还以为是《水浒传》，《封神榜》，《火烧红莲寺》所说：白光一道，人头落地，光景新鲜，正好欣赏，所以哄堂大笑，而无同情之感。我们的敌人颇能体谅你们这脾气，为要引起广西全民抗战，昨天已到桂林来将此种惨状演给你们看了：昨天下午，你们那组人正在对着所画的无头婴儿哄堂大笑的时候，七十里外的桂林城中，正在实演这种惨剧，也许比我所画的更惨。四五里宽广的小城市中，挤着十八万住民。向这人烟稠密的城中投下无数炸弹和烧夷弹！城中的惨状请你们去想象！现在你们还能哄堂大笑么？……今天要我来讲漫画宣传技法。但我觉得对你们这种人，画的技法还讲不到，第一先要矫正人的态度。一切宣传，不诚意不能动人。自己对抗战尚无切身之感，如何能使别人感动？……

（下略）”

下午五时返家，家人至此始知桂林被祸之消息。正在相与叹息，杨子才率工人挑行李一担，自桂林步行来此。言崇德、开明均幸无恙。但恐敌人复来肆虐，故丙潮将不用之物收拾为一担，差子才雇人挑来乡间，以避免牺牲。闻子才言，彼等时避山洞中，遥望城区有大火五六处，以为崇德亦在其内。幸而无恙。子才于灾后巡行城中，未见尸体，大约死伤不多，略慰。

十二月二日（星期五）[38]

昨日已指定五人依吾所起稿子仿作宣传漫画。共十种，每种同样描四张。五人分任，每人担任八张。今日学生续作此事，不须指导。今日不到校。

上午作画，其一应某军官之嘱（崇德[39]介绍，受润十二元），其二赠别王星贤。正在作画，闻东方炸弹声甚响。出户细听，似在飞机场或李家村（军校所在）。有人自山上观察，言望见烟气弥漫，似乎又是桂林。在户外空地上听炸弹时，邻人某（本村人）手抱一孩立我旁。他问我敌将犯广西否？答曰：“敌在千里外，不敢犯广西。我们只须防他飞机轰炸。但乡下决不会被轰炸。像这回，桂林城里受难，你们乡下就很好。”那人摇摇头说：“要大家好才好！”说过，就抱了孩子回去。我目送他。此是仁者之言，我用尊敬的眼光送他回家。闻此人没有进过小学。于此我忽感教育之无用。今我尸教师之位，惭赧何如？

晚闻人言，今日敌机又一大批，来炸西门一带，县政府被毁。广西抗战首领住宅附近民房皆毁，而住宅无恙。环湖路榕树楼旁落一弹。想开明同人必大受惊，深感同情。忽念邻人言，自惭类似失弓之楚王。岂

独开明同人受惊，桂林同人皆受惊，无一不可使人深感同情也。赠王星贤画，写一人手携行杖，经过道旁，回头注视道旁种子萌芽，作欢喜相。上有绿杨拂首。题曰“偶抛佳果种，喜见绿芽生”。款曰：“星贤兄赴宜山，临别有感，作画赠别。廿七〔1938〕年冬子恺居桂林师范”。星贤乃马门入室弟子，身体圣贤之教。虽暂为桂师导师，对学生未必全无影响。只要广西学生不是石田，则今日偶抛佳果种，他年当必有喜见绿芽生之一日也。画中人面貌，偶然类似星贤之长子钧亮。此子年未弱冠。意此萌芽之生尚须年月也。画成立刻送去，王不在家，自放书架上而返。

十二月三日（星期六）[40]

下午收集学生漫画，得四十幅，单纯明快，颇可用。将四十幅分为四份，交学生明日赴乡间张贴。中午会议，教师分班率领学生下乡。星期一、二赴山口（十余里），三、四赴苏桥（廿余里），五、六即在两江。我与李雨三被派在两江，免得走路，且在星期五、六，明日起当有五天闲暇。

下午四时正欲返家，校中得教育厅长秘函，谓蒋委员长明日来两江谒李宗仁之老太太，道经桂师，或入参观，嘱校方预为整理。并谓秘密勿宣，对学生但言厅长来视察可也。校长因公赴桂林。代理者即集各教师会商，将厨房、厕所、教室、寝室分别整洁。立刻召集学生派任工作，动手扫除。瞬息之间，大广场中砖砾一空，楚楚可观。广西学生喜于服从，能埋头工作，甚是可嘉。

十二月四日（星期日）

上午闻邻人李雨三话声，推想其方从校归，拟去探问消息，而界门闩闭。从门隙中窥之，见李正在廊下劈柴，其夫人正在洗衣，二人相对工作，一面打京片子[41]谈话。此一对夫妇甚可爱，一口道地官话，不似广西南方官话之扭捏，也不似吾江南蓝青官话之柔腻，且二人皆擅长京戏，每晚饭后，引吭高歌，生旦一齐出场。我从隔壁听戏，几疑身在西湖歌舞之场。此家庭夫妇二人外尚有二孩，一家四口，不雇佣仆。自作自食，自得其乐。平日日间，李赴校教课，夫人在家操作。傍晚归家，共办晚饭，饱餐一顿，便专心唱戏。此犹高歌“日出而作，日入而息”之人也。今日我从门隙中窥见此景，更觉可爱，即回室取纸和笔，为之写生。夫妇二人并不知道，照旧工作。此为最好之写生题材。倘令知之，彼等必局促不安，或加以做作，而态度不自然矣。

写生毕，视原稿颇能成幅，即取宣纸为之放大，殷以彩色，题陶诗“衣食当须纪，力耕不吾欺”两句，持往相赠。近索画者甚众，积纸盈筐，每苦无力应嘱，李君并不索吾画，更不送纸来，而吾自动写赠。故画不可索，须作者自赠方佳。

上午萍乡廖声凯〔岂凡〕来托为觅屋，介绍村西豆腐担隔壁之屋使居之。下午陈瑜清亦来觅屋，又介绍吾庐前面谢广益炮作之屋使居之。两家老幼皆十余人，盖为桂林轰炸所驱，不得已而迁乡者。人多未能留饭，买饼及甘蔗赠之。幸彼等草草布置，即能自理食事。皆是流离，同情殊深。

十二月五日（星期一）

陈瑜清返桂林，托其带信与丙潮，言崇德书店不能迁动。只有将丙潮家眷送两江，留丙潮、子才二人守店。若敌机不再来炸，则日后尚可做生意。否则只有听其烧毁，二人来两江，另觅生活之路。所谓“民不

聊生”，正今日之时也。后写两片交瑜清托丙潮代去访蔡定远[42]及鲁彦夫人，问彼等若欲迁乡，则我当代为觅屋。自己颇想去桂林一次。但今决不走。一则去车虽有而来车甚难得。二则日间友人皆穴居野处，找访不到。夜间月明如昼，又虑夜袭，反正于友人无补，便省了一次奔波。

送瑜清出门，返室闭目想象桂林，忽发奇想：夏间我初到桂林时，警报共只来过三次，其中一次在飞机场投弹，余皆过境耳。但桂林人即避居山洞中，过午方敢返城。又平日禁穿白色衣服，犯者由警察用墨水扫射。此种异常害怕之相，毋乃惨劫之前兆乎？

十二月六日（星期二）

赶集，路遇唐校长[43]，知彼等方从山口宣传归校，明日又须赴苏桥也。于集上买大红枣二斤，每斤五毫。枣大如拇指。食枣，想起古人诗“神与枣兮如瓜”，又想起陶诗“黄花复朱实，食之寿命长”。

午金士雄君来，托觅屋，因开明将在此堆货。即介绍小学校之屋。此屋四面临空，无灾无忧。金当日返桂林。据云开明前面及左右皆落炸弹，幸未被难。且彼等皆不走山洞，避居门前防空壕中，亦皆受虚惊而已。

士雄带来上海总店信，云去年六月前版税可付；以后则尚未计算。又附毁书清单。吾诸书中，《音乐入门》毁四千本，余各书皆有毁损。此清单即用版税账单之纸，吾初启书，犹以为版税清单也。

下午为邻人王亚农作画，写二人穿广西鞋（有绊带的鞋）对饮，题曰“故国云千叠，青梅酒一杯”，王南京人好饮，日饮青梅一斤云。

十二月七日（星期三）

今日乘闲，发心将抗战以来所作画稿选较可者描绘各一幅，盖“缘缘堂毁后所蓄”印，以供自己保藏。缘缘堂原有自藏画甚多，中有不少大幅已裱好，皆未带走，尽付丙丁。现在重新来过，也许比第一次更进一步。现拟概用册页，不用大幅。一则吾画宜于小幅，不宜大幅；二则流离之中，大幅携带不便，故决用册页也。取四尺玉版笺一开十二（三乘四），大小如洋琴〔钢琴〕谱，作画恰到好处。今日开十大张，共得一百二十纸。用牛皮纸包裹，专供自藏册页之用。今天先选七幅，下午一气描成。

于炭炉上自煮米面，偶以右足踏炭炉门，炉倾侧，锅中米面酒水尽覆脚上。立刻脱袜，脚皮已有二处起泡，涂万金油后，不能步行。诸儿正读《水浒》，笑我形似发配时之林冲。赖有此痛，得坐定半天，完成册页七幅。否则下午恐得彷徨圩头，买小圆子吃，不复有作画工夫矣。

傍晚丙潮夫人同传农[44]自桂林来。因恐桂林再三被炸，为减轻丙潮负担，我前日去信邀来者也。丙娘娘[45]述桂林轰炸经过甚详。

十二月八日（星期四）

一吟病，全身肿，颜面可怕。晨赴校请医。足上烫伤未愈，不顾，缓步五里，亦不觉痛。医生于下午三时来诊，说是急性肾炎，然学校无药，只要高枕眠及服淡，四星期后自愈。固请开方，托人赴桂林买药。适王星贤、傅彬然二兄自苏桥宣传返，言明日拟同赴桂林，即托其买药。

柳州陈炽之君（钟敬文之岳丈也）来复信，云柳州赴宜山有搭船，每人七元，平日费六天，冬旱约费十天。又云柳州旅馆甚挤，将来我们经过时可在他家暂宿，然后觅船。此信意极诚恳，良可感谢。吾与此君

两三月前在桂林马皇背寓中初见。钟氏与吾对门居，陈君来视其女，因与吾相见也。临别索字画，前写各一幅寄去。彼亦以柳侯祠荔子丹碑相报，今此碑尚悬吾室中。吾室四壁污秽而突厄，赖有此大幅碑代替壁衣掩其一面，眼目稍快。吾每闲坐看碑，即想起此君。因念逃难以后，所遇萍水之交，不可胜计。其中颇有可敬可爱之人。大凡因可敬爱之人而来者，多可敬爱；因不足道之人而来者，多不足道。虽不尽然，可谓十九不爽。古人所谓“不知其人，观其所与”，诚至理也。

吾函询陈君柳宜水道，主为星贤，附为自己。星贤欲赴宜山，若汽车无法办到，只有坐船。吾家人多，拟分为两部，一部托星贤带往宜山，一部留两江。然无勇气决行。四日报载，“南方敌气又起，敌在涠洲岛登陆”，我拟实行此计划。将来万一桂林不可留，家庭人少，走动较易。两江有船可通柳州，柳宜水路情形不知。今得陈君信，甚觉放心。彼乃柳州本地人，所知必确。星贤有路可走。我则尚需犹豫。

十二月九日（星期五）

今明二日，学生在两江宣传抗战，同行教师为我与李雨三。久不穿短衣矣，今穿中山装赴校。足烫伤未愈，但缓行不觉痛。到校，闻须于十一时出发，即与王、傅闲谈。忽萧而化[46]来。言四日敌曾在北海登陆，被我击退。彼所任课南宁国民中学，离北海仅百余里。外来教师皆请假归，彼亦返桂，将在桂另觅工作，或返萍乡。萧君赴校仅三阅月耳，今又被迫归来。敌之扰人，实甚于蚊蝇臭虫。我语萧君：“我等生活不安定，在今日实是小事，决不可因此而懊丧或灰心。因懊丧与灰心无救于事，反而损失元气，最下策也。吾等尚不算流离失所。不过辗转迁徙，多些麻烦。今日吾民族正当生死存亡关头，多些麻烦，诚不算苦。吾等要自励不屈不挠精神，以为国民表率。此亦一种教育，此亦一

种抗战。”萧在星贤室中便午餐。我欲陪伴宣传队赴圩，即与之相别。

我与雨三及蒋先生率队到圩，正值闹市。学生分班在街道宣传，或贴漫画，或讲演。我即返家。途中见渔人售大鲤鱼，长近二尺。熟视之，鱼已全死，无生命感，即买一尾，出桂钞一元六角。旁有老妪卖竹烟管者，其烟管以木为斗，以细竹为管，形似搔背用之木手。问其价，每支七大镙。出一毫子请找，老妪云：“没得镙子。”继又云：“一毫子拿两根吧。”我即拿两根。以大鱼挂烟斗上肩负之归。途中设想自己之姿态：蓄长须，穿中山装，肩长烟管，负大鲤鱼，此我可入画。惜自己不能欣赏耳。烟管一支送满娘[47]，一支自用。此物有原始趣味，但不能过瘾，观玩而已。

圩上有戏园，可容数百人。吾今日始见之。因今夜学生借此场表演抗战剧，我与雨三去接洽也。夜无月，我不去看学生抗战剧。但思他日

有兴，当去看一次桂戏。

十二月十日（星期六）

今日学生宣传，仍归我与雨三率领。我足病转剧，步行为难。况昨天我奉陪数小时，既不能叫口令，又不能助事务，实无用处，却费我许多时光。现今日不再奉陪，又得一日闲。作藏画数幅。

夜王亚农邀吃酒。来客共八人，大半桂师同事。席上用大盆盛牛肉、猪肉、鸡、鱼。外有素菜两种，乃专为吾设。其一为枸杞子[48]，味甚鲜美。鸡鱼亦佳，其余于吾无份。酒用山花、青梅，气味难当，吾仅以润唇，未尝下咽。座上大半是酒徒，且善拇战，咆哮声可闻数里。肉量尤可惊佩，盘餐除素菜外几乎皆空。想是校中膳食太过清苦，故诸君今晚皆放量饱餐，以补平日之不足。此真乃“为酒食而酒食”。

十二月十一日（星期日）

昨夜林先脸上羊须疮复发，红而肿，痒且痛。早晨赴圩，为买外搽药粉。此药方乃邻家一业医之亲戚所开。其人貌极古朴。其药上次用过，颇有效。故今日再用之。前邻人告我：“此医生读过这么多书。”说时以手在桌上表示书之高度，大约一尺。

下午邻人李雨三迁居学校，王星贤、王亚农及我家诸人，一齐送别。此后留居此村者，只我与王星贤、王亚农三家。但此三家村之寿命已有限。旬日之内，王星贤当迁宜山也。

天阴，加之生病，送别，今日空气异常沉闷！下午等傅彬然自桂林返，又等不着。王星贤抱病来坐谈，至上灯始散。幸有此病夫来顾，消

磨了这个沉闷的傍晚。不然，暝色使人发愁。

乡村究竟太寂寥，太沉闷。我觉得乡村不可不来游或小住，但不可久居。今不得已也。

十二月十二日（星期一）

为宣传抗战，停课已两星期，今天再开始上课。我脚病未愈，但久不上课，未便请假。以棉花填套鞋中，缓步当车，到校上课。平日行三十五分钟，今日需四十五分钟。

十二月十三日（星期二）

昨彬然带来消息。吴敬生有车即日开宜山。请星贤即率眷赴桂林搭赴宜山。马先生之意也。星贤正病，强起独自赴桂林，商请缓日开车。如不成，即派章桂来接眷。

十二月十四日（星期三）

星贤返，章桂同到。星贤已与吴约定十六日赴桂林，其车至早十七日开行。星贤昨匆匆行。不成别。今果返，尚有二日叙。下午即为饯行。邀彬然来同饮。现之适来访，遂成四人对酌。是夜聚谈校事至九时散。彬然宿现之家。

上午作画应吕飞雄及蒋增汉二君之嘱。前者画饮酒人与时钟相对，题曰“惟酒无量”。后者画夫妻对酌，题曰“星期六之晚”。观者皆谓吕曰：“以后喝酒要看钟！”盖吕往日好饮，迟迟返校。吾画适为其针砭。此非讽刺，乃劝勉之道也。

十二月十五日（星期四）[49]

今日下午，学生发起开会为星贤送别。演词之后，有茶点，诸人轮唱京剧为余兴，一大盛会也。星贤临别赠言，饶有意味。大约谓救国先须救己，彼此行实为从马先生修学，以救自己。诸生倘亦以此自勉，则天涯犹比邻也。予亦拟致词，但学生相邀不甚力。大约因时间不早，恐茶点会与晚餐相遇，故急欲散会也。茶点席上，校长强予作补白，乃讲短话一篇："你们用茶点送先生，我前天作画送先生。画一人正在行路，回视路旁土中有果实嫩芽正在萌动，面有喜色。为什么作此画送别王先生？你们有所不知：原来王先生的老先生——马先生——欢喜吃果子，他家里统统是好的果子。王先生常常去吃。有时老先生送他吃，有时王先生偷来吃。他到两江来的时候，带了许多果子来。他曾把其中一个果子的核抛在这公路旁，就是我们这学校里。将来冬尽春来，一切种子普雨悉皆萌，这种子也萌芽起来。于是王先生再经过我们这地方，眼看见它已发芽，心里很是欢喜。我的画所指的正是这状态。你们用茶点送别王先生，我也得吃茶点。我用这画送别王先生，应把画给你们看。但这画已收藏在王先生的行李中，不便拿出来，只好讲给听听。这就算补白了。"五时半散会，同事复为王先生饯饮，我不参加。返家已将上灯。

十二月十六日（星期五）

午同彬然从学校到车站，送王上车。章桂同行，一路照料。别后又返校，三时开校务会。五时返家，毕亚翘夫妇来访。林仙[50]病疯气痛。

十二月十七日（星期六）

叫元草送信与傅先生，托代监作文课。上午十时同力民、林仙乘便船赴永福求医。夜宿船中。笔墨不便，日记从简。

十二月十八日（星期日）

上午九时抵永福。住华宁栈。遇曹氏女，身世不幸，力民甚怜之，定后日租西门徐宅，与之同居。宅即居林材之岳家也。湘桂路有医生，林仙病亦得求医。

十二月十九日（星期一）

游永福。其城甚小，不过我乡五河泾，或杭州茅家埠。初见此县城，不觉失笑。物价甚廉。食物亦价廉物美。腐乳尤佳。市中三日一集，与两江同期。市日有瑶人来贸易。

十二月二十日（星期二）

晨送力民、林仙入宅，自己坐轿返两江。一路北风细雨，衣衫尽湿。下午五时到家。

十二月二十一日（星期三）

赴校为王星贤代课。彬然言，舒群[51]君昨日来访，与傅同榻，今晨返桂林。失之交臂，甚是可惜。舒群君留函，言“桂林一旦有变，先生家族如何处置？请早为之所。凡我所能，当尽力相助”。美意诚可感谢。拟即日赴桂林与之相晤。

十二月二十二日（星期四）

上海一班无聊小文人，在报上攻击我。起因是我寄表侄一帆[52]信，中有句云：“此次流离来桂林，虽道途劳顿，但一路饱览名山大川，可谓因祸得福。”一帆以此信交《文汇报》发表，次日即有某报攻击我与叶圣陶。因叶圣陶有诗句云：“全家来看蜀中山”，亦曾在此报发表也。此事上月章雪村[53]先生最早来信相告。但言之甚略。今日得《文汇报》高季琳[54]君来信，附辩护文二篇。我读该二文，始知其半。但攻击之文，终未见及，不知说些甚么。据该二文推测，其言一定是咬文嚼字，吹毛求疵，无聊之极，大约另有用意。或者，孤岛人满，生活困难；欲骗稿费，苦无材料，就拿我作本钱。如此则甚可怜。我惠而不费，做个善举也罢。不然，则甚可悲观：吾国有此种无赖青年，如何抗战？

十二月二十三日（星期五）

得马先生宜山浙大来信，云郑晓沧兄托其转言，浙大拟聘我为艺术指导，办法尚未商定，嘱我对桂师下学期聘，勿加肯定，预留余地，以便随时离去。又云，近在城外觅得地一亩，茅屋三间，空地上尚可建屋二所，足供与王星贤及我三家结邻。信中并附《艺术至论》及《水调歌头》。美意殊深感谢。“水调歌”中有句云：“著我三间茅屋，送老白云边。”使我想起桐庐汤庄。不知该茅屋四周亦有竹否？若无，他日我去结邻时，当为先生种竹。

秋间郑晓沧兄过桂林，来我马皇背寓中相访时，亦曾表示浙大欲相聘之意。当时我初受桂师聘，而未任事。唐校长意甚拳拳。即使郑正式相邀，亦未便失信于朋友而去此就彼。后浙大聘王星贤，马先生与王星贤信，附笔云，“晓沧又欲聘子恺云”。当时我告星贤，君可去，我代为辞职。我则非有大故不便遽离桂师。今得马先生信，料浙大相聘之事将

成事实，对桂师忽感留恋。不知吾与此百数十质朴广西学生，尚有几许相聚之缘也。复马先生，促其购地，并允随时辞桂师应浙大。

十二月二十四日（星期六）

今日上午走五里到校，上国文课二小时，下午代王星贤国文二小时，连讲四小时，再走五里返家，颇感吃力。今后本拟住校，因前周校务会议，议决教职员皆须到纪念周，又教职员皆须值日。值日任务甚多：凡招待来宾，升旗降旗，早晚点呼，管理工人，检查清洁，巡视全校，司发警报，慰问疾病，皆须亲任。故非住校不可。但住校亦有种种困难，被头用具，均需两套；诸儿夜课必须减少；且吾家居之习惯甚久，十年来未尝因职务而宿公共机关。今虽在流离之中，亦不欲轻易拂逆此趣。故决定不住校。今后当效陶侃运甓之精神，朝行五里到校，暮行五里返家，借以习劳。桂师百余学生，大都质朴过分，难能感动，颇有类于陶侃所运之百甓也。

十二月二十五日（星期日）

今日桂师行成立典礼。下午一时开会，省主席、教育厅长皆到。校长预嘱我必须演说。即上台略说短话，提出校长暑假中告我之“艺术办学”、“礼乐治校”之誓愿，使当局知此校宗旨之高远，使教师学生知此校使命之重大。会场上须穿制服，天奇冷，吾坐二小时，全身发抖。礼毕与邱昌渭[55]略谈，即披棉袍返家。

一八八师军队借住吾村，吾左右邻有空屋，皆住兵。吾家人多屋少，无法供给住处，但以柴火茶水什用器什供给，以表慰劳之意。彼等皆本省人，从安徽、湖北步行回来。其辛苦深可同情。纪律甚佳，借物必还。吾家天井中素不打扫，今日一兵士为我打扫一净。

十二月二十六日（星期一）

昨在成立典礼中受寒，今晨头晕，咳嗽，已患伤风。派女工到校请假一天。

吾以寓屋离校远，赶不上纪念周，除第一次外，未尝出席。前校务会议议决，凡教职员必须出席纪念周。今晨是奉命后第一次。但因头晕，仍不能到。早餐后身体渐复，上午之课本可去上。但因纪念周请假，则课亦只得请假。要我出席纪念周，反教我缺席教课。情势所迫，非恶意也。十年不做教师，教师实在做不惯。

十二月二十八日（星期三）

昨派车站卖花生之子赴永福，送去围巾衣物及信，今下午到车站取回信。知阿仙病已渐好，今又复发，故一时未能返两江，甚为心焦。忘怀一切，重作《漫画阿Q正传》。

十二月二十九日（星期四）

伤风，牙火升，请杨大夫诊治，吃药。伤风起于学校成立纪念会上，已六天矣。

近每晨弄襁褓，为之喂乳，换尿布，唱歌，已成习惯。十五年前之“子烦恼”生活，今日重温，并不生疏。非不生疏，一种亲子之爱助它一温即熟也。

下午丙潮自桂林步行来此，云昨日桂林被空袭，崇德书店被毁，幸章桂、杨子才等勇敢抢救，损失尚不大。但三人生活自今即成问题。此店于九月一日创设，我为垫本，设计，开明诸友亦帮不少忙。至今四个

月，营业数为二千数百元，并不算坏，至少，四人生活可以维持。我原为救济四人而作，可算能达目的。但今后又成问题。商量结果，决计结束。闻章桂、杨子才考别机关已被录取，则丙潮夫妇容再设法，人的问题可以解决。余款二百余元，除还客账外当归同人，彼等每人按月十元之薪均未支足也。我之垫本，即作为资助，不求收回矣。

十二月三十日（星期五）

上午到校与傅彬然谈祟德被炸事。丙潮亦至。丙潮在校午餐后即返桂办结束。

下午返家，途中便急，入马路里面田角中大便。将帽子、围巾、书籍及白报纸一大卷（学生画稿）置田边草坡上，即就其旁登坑。事将半，遥见远处有二男子手持竿棒，向我奔来，分明是来袭之势。我想起前日两江圩上一胖子晨间被盗刀伤劫财事，大惧，急起立，向马路奔逃。回头一看，二人都已立停不追，且作笑语。我亦停步，互相注视。旋闻其一遥语我曰：

“看错了！难为你了！”

至此我始放心，上前探问：“君等为何攻我大便？”二人掩口葫芦，久之始曰：“我等远望，疑是一男一女，在此为桑间濮上之事，故追攻耳！”语毕，皆大笑而散。盖草坡上之物件，远望形似另一人也。我仓皇起立奔逃时，香烟嘴落地上，后竟忘记拾取。日后当去探寻之。

十二月三十一日（星期六）

除日，细雨濛濛，意兴甚为阑珊。夜隔壁连长太太来约二女去看

戏，谢绝之。因日间此女曾与满娘言，欲为二女作伐，嫁与其同事某连长。满娘谢绝，彼心不死，故相邀看戏也。吾并不反对以连长为婿。然二女一心向学，正以入大学为己任，谈不到婚事。则吾又安可以父母之命强迫之乎。故谢绝之。然此亦喜事。年终逢喜，乃来岁之好兆。明年抗战必胜，吾家可返江南故乡矣。

一九三九年

一月一日（星期日）

校中开联欢会，同乐会。我均未参加。因天落雨，人伤风，又患脚疾，需家居休息也。隔壁连长太太今晨正式来访，为其同事某连长求婚。照旧决然谢绝之。此是今年第一件事。

此事发生后，二女不安于乡，欲送往永福依其母。下午我与华瞻赴江边觅船，不得。明日当再求之。浙大倘来聘，吾家势必船行赴柳州，道经永福，可以同去，亦便路也。

一月二日（星期一）

今日起校中纪念周改定在上午第四时。我素不到，因其排在第一时，路远不及到也。今日自然可到。

下午陪彬然到两江圩做大衣。王星贤来信，述宜山生活甚详。马先生地已买就，一亩连茅屋三间，法币二百元。

新枚牛奶仅有六日之量。今下午于圩上买得一种新牌者（野鹅地球牌），尚可用。小听三毫子，甚廉。

一月三日（星期二）

上午赴江边觅船，又不得。决定明天坐轿赴永福。至车站雇轿，有一人自言有轿。言定每乘大洋五元，明日一早放到我家，上轿启行。下

午另一人来至我家，自言明晨抬轿者即彼，今来请付定洋。吾怀疑，拟不给。但察其人，一贫苦劳工，况是广西人，决不有拐冒之事，即付以桂钞二元。傍晚，又有一人来领取定洋，真乃上午与我立约之轿夫。我告以已有人领取，其人谓我已上当，彼人冒领定洋。且言彼已知冒领之人为某某。此人素来不端，上午吾与彼约定雇轿时，此人在旁听见，下午即来冒领定洋。但此洋彼不能负责。此因我之疏忽，当然不要彼负责。但言汝既知其人，可否为我追究？轿夫点头而去。不久，偕一人来，即冒领者也。轿夫指其额而痛骂之，土语不甚分明，但知大意是责其败群。被骂者始终默默无言。吾为之感动，不责其偿还，但言他日当为吾作工，以偿此款。实则永无此事也。于是两人散去。

一月四日（星期三）

上午十一时，同陈宝、宁馨坐轿赴永福。下午五时始到。路五十五里，轿每乘大洋五元。

此行为邻居之兵所驱。今晨，有兵士以信投入窗中，上写“丰女士启”，启而读之，则幼稚之情书也。然措辞不失礼，足见广西军纪之好。但二女不能安居，故即整装就道。新枚同去。

晨天雨，昼间幸半晴。得干身抵永福。阿先病如旧。力民见新枚，喜出望外。我预定请假四天。

一月五日（星期四）

今天在永福新生馆吃面。其主人刘君告予：“我在湘桂路，月薪法币八十元。开此饭馆乃玩耍耳。非恃此生活也。”予赞美之。但觉菜价太贵。

一月六日（星期五）

楼上居先生病吐血，以空言慰之，恨无能相助。

一月七日（星期六）

下午为新枚摄影。四寸二张，法币一元五角。天晴，六人到江边散步，日色甚丽，而余怀渺渺，不知所思。晚病牙脱落，知为好兆。

一月八日（星期日）

十二时赴东门搭汽车，至一时始开车。途中修桥三次，乘客共扛陷车一次，四时半始抵两江。

得郑晓沧兄电，云下学期浙大师院拟聘我为讲师兼训导。此电在途十三天。明日章桂赴桂林，拟即托其复电应聘。半由自愿，半由马先生之吸力。计在此间尚有一月可留。依依之情一起，环境忽增美丽，处处可美。

章桂、丙潮均在我家。云前日陆联棠、张梓生送货来，我未及相见为憾。开明已在柳州、宜山设分店。宜山之屋即马先生旧寓。章桂已受开明雇请，将在柳州服务，丙潮未定。

一月九日（星期一）

身在两江，心在纪念永福。不知阿仙病何时复健。夜作书报居先生，离永福时，居先生托我探问两江医生及房屋，今日问过，皆不及永福。故作书阻止之，明晨当派邻家谢某走永福。

一月十日（星期二）

夜邻家谢某走永福归来。带到新枚第七十五日照相并陈宝信。信中言其眼中翳已于昨晨退尽。又云阿仙病已痊愈。我甚放心，反不成寝，晨五时即起身。

一月十一日（星期三）

陆联棠来觅船。我托学生义宁人李锡范、苏元章写介绍信，嘱陆派章桂持信赴义宁雇船。盖两江以下，船皆被封，惟义宁可托熟人物色也。我决计船行赴宜山，章桂去找船时，当嘱为定一大船，预定二月初起程。下午五时向唐校长辞职，唐不在家，留书数行，令先知之。明再面辞。

下午二时与联棠在两江车站共饭。饭后联棠搭车赴桂林。

今日天大晴。上午十一时桂林方面轰炸声甚巨。

一月十二日（星期四）[56]

出门，邻家之兵忽对我说：“原来你就是丰子恺先生，……”下面说了许多恭维的话。话中含有道歉之意。我认得此兵即是投幼稚情书之兵之友。二人初到时曾同我闲谈一黄昏。我并不以姓名相告。今此兵不知从何处得知。写幼稚情书之兵几日来不知何处去了，久不见矣。今见我，低头急去。彬然欲集唐人诗为我送别，其中有一句曰“天下何人不识君”。我戏谓彬然，此“人”字应改为“兵”字。

将到校，与唐校长遇诸途。询知彼昨夜宿校，未返家，则我所留辞

职书尚未见及。即在路上向之宣布。唐素抱“海内存知己，天涯若比邻”之观，并无留难。但要求尽此学期，于二月底离去，目前决勿以此消息告学生。此要求我应该接受。星贤已中途辞去，我又如此，学生及外人将疑此校长必有不可共事之处，使我二人皆不能善终也。唐在路上与我谈话甚多：彼盛誉王星贤，云是“学贯中西”。称颂傅彬然，引为与彼志同道合，且俱热心肠，乃真可与共事者。我忝居介绍，闻此言甚是高兴。彼言将来或可使桂师为浙大之临时附属师范，彼此攀亲。此意甚好。他日见晓沧时当为谈及之。可惜相隔太远，恐难成事实。唐又要我以书面提出对校之批评，我逊谢；但言“来学期添招二班，李先生体操增多，势难再兼音乐，故音乐最好专聘一人。此艺术有关群众精神及民气，比美术更为重要，非专请一富有艺术修养之人掌教不可”。唐深然之。校长能如此集众广益，桂师有厚望焉。因此又谈到今日中国艺术教育问题。唐谓抗战建国之后，一切皆有改弦更张之望，艺术教育亦非改革不可。余亦深然之。予谓最近中国之艺术家，有许多已变成西洋人。他们学得西洋艺术之皮毛，欲硬把此皮毛种植于中土，而浑忘其为中国人，诚可笑也。艺术如此生吞活剥，艺术教育遂游离人生，而成为一种具文。普通中学校之图画，见者皆说“我们外行看不懂”。普通中学之音乐，闻此皆说“我们外行听不懂”。此是何等不合理、不调和状态！实非改革不可。我前日与彬然谈最近拟草一文，题曰《改良中国艺术师范教育刍议》，亦是为此。乘此抗战建国之期，我欲使中国艺术教育开辟一新纪元：扫除从前一切幼稚，生硬，空虚，孤立等流弊，务使与中国人生活密切关联，而在中国全般教育中为一有机体。此希望何时实现虽未可知，但共鸣者至少已有傅彬然、唐现之二人矣。

到校以路上谈话告彬然。彬然劝我教家眷先随开明货船赴宜，日后独自乘车西行。我未决定。

一月十三日（星期五）

三时即醒，四时即起，写长信寄宜山，与王星贤闲谈。

近来晨间常早醒，一醒不能再睡。其原因在于床。我不惯硬床而喜欢软床。抗战前常用棕垫床。逃难后常用帆布床。前日所用帆布床坍损，不得已而用竹榻，遂影响于睡眠。用软床时，半夜一醒，即再睡；用硬床则一醒不能再睡，近来异常早起，即为此故。

自知此身不受压迫。夏间在桂林时，曾出大洋六角买汗背心一件，服之就睡，以防伤风。不意夜夜惊梦，不能安枕。不久即以背心赠人，永不再穿。而惊梦亦止。今用竹榻，梦寐亦常不安。盖竹榻亦有压迫，从下而上，其力足抵半件汗背心也。汗衫，卫生衣，硬床，皆压迫人，我所不喜者也。

派老李赴永福，晚七时持回音至。知阿先等皆健好，甚慰。

一月十四日（星期六）

今日下午作文二小时，出题托傅先生[57]代为揭示，自己不到校去，全日无事。同丙潮到圩上修帆布床。遇一永州木匠，甚和善，一小时即为修好。今夜可得安眠，归途甚喜。

一月十五日（星期日）

午唐校长请驻两江之李团长吃饭，全体教师奉陪。我亦到场。席上肉甚多，但有鸡一碗又一盆。我勉强吃鸡而已。李团长乃本地人，甚质朴，可敬爱。席二桌，我与校长陪团长居上席，一班酒徒共居下桌。下桌拇战痛饮，声闻数里，使吾等不能对话。此态稍失体统。但原因恐系

平日教师与学生共饭，膳食太过清苦之故。盖久不得酒肉，一旦得之，本能使之兴奋，不暇顾及体统也。我十年前亦曾迷于酒，故对此等酒徒甚深同情。但今日喧宾夺主，失体统亦一憾事。客饭毕，众主酣战，方兴未艾。校长与我陪客离席，赴办公室饮茶。

夕唐校长来，谈三件事。其一，前邻兵向我家投情书。彼已将此事告广西当局。我请勿再提，并坚不以投信人姓名相告。盖此事并不犯法，况不知者更不足罪也。其二，唐请我荐人自代。我愿荐吴梦非[58]，但不知肯来否，否则暑假中等艺术教师训练班中，有高材学员数名，可以托教育厅代拉。因检出夏间记录告之。其三，唐欲请丙潮为缮写，三四日后到任，月薪法币十八元。我代允之。丙潮随予逃难至此，过去历任开明职员，崇德老板，皆不合本人趣味，今得入学界，诚为好事。盖此人有书呆气，不宜营商，而性近文墨也。但丙潮自己不甚愿意。彼意欲随我赴宜山，一则其妻二月后将生产，欲得帮助。二则彼恐桂林时局紧张，逃难无人可跟，而自己不能独行也。我诚心告彼，第一事不成问题，此间亦有稳婆及熟人。（陈瑜清之岳母之母，拟与丙潮同居，彼此相助。）第二事则十分之九不会做到。万一做到，你率眷（共大小四人）来宜山投奔我，我无不欢迎。至于道路行李之事，你应该练习，勿可专求依随别人，而磨灭自己独立之本领也。若常随我，反而害他。故此次我决不许其相随，俾得此机会练习独立。君子不以姑息爱人。丙潮今日或许怨我，但日后必感谢我也。

一月十六日（星期一）

上午有课，下午无事。与三儿到圩买冬笋煮之，复加以蛋，甚美。饮三花酒二杯，吃饭三碗。

一月十七日（星期二）

近教高师班国文，颇有兴趣。因此班高材生多，比别班能理解我话。最近选白居易诗十二首，复选授词二十首，使知中国文学之一斑。后生真可怜，名为高中程度，而读过唐诗者甚少。知道“词”这个名词者亦寥若晨星。十年不教课矣，不知此是广西学生特有之状态，抑全国所有高中学生皆如此？若然，学生程度真是一代不如一代！中国文化遗产若山陵，而中国青年不能承受。可惜可痛，莫甚于此。中国教育当局应加注意。

章桂自义宁返，雇船事失望。当地只有小船三四只，且因除历过年在即，都不肯开。只得另向永福设法。

一月十八日（星期三）

授高师学生徐君宝妻所作《满庭芳》：“汉上繁华，江南人物，尚遗宣政风流。绿窗朱户，十里烂银钩。一旦刀兵齐举，旌旗拥百万貔貅。长驱入歌楼舞榭，风卷落花愁。清平三百载，典章人物，扫地都休。幸此身未北，犹客南州。破鉴徐郎何在？空惆怅相见无由。从今后，断魂千里，夜夜岳阳楼。”讲授时颇感动，此词似为今日中国描写，使人读之有切身之感。学生中亦有动容者。

连日和暖如春，今下午忽发大风。广西天气甚异于吾江南。

一月十九日（星期四）

今日与一同事谈国事，甚乐观。因闻汪精卫放逐后，其党羽在安南被杀，又本人亦有被刺之消息。逐汪而国内毫无异议反动，且竞诛其党

羽，足见朝野一致拥护中央，万众决心抗战到底。敌闻此消息，必为落胆。敌自近卫退而滨沼上台后，已月余，至今无特别表示，只是盘踞失地中，不死不活。可见其进退维谷，骑虎难下。最近英国对敌态度强硬，法美附英，将使敌更陷于困境。此一战如何下场尚不可知，然我国自此上下团结自力更生，诚为因祸得福。抗战以前，我国百事颓唐，自伐太甚，有以招致此祸。今后一切必须彻底改革，以图复兴。我等侧身文化教育界者，正宜及时努力，驱除过去一切弊端，必使一切事业本乎天理，合乎人情。凡本天理，未有不合人情者；凡合人情亦未有不成功者。苏联之能新兴，要之，亦不外乎根据天理人情以施政教耳。我们不必模仿苏联，但师天理人情，则无往而不成功。过去之教育，不合天理人情之处甚多。就艺术教育而言，过去之绘画音乐教育，生吞活剥，刻划模仿，游离人生。教育者徒以死工作相授受，而不知反本。此直可称之为“画八股”，“乐八股”。今后非痛改不可。国内艺术界翩翩诸公，对此各无异言。不亦异乎！

章桂在两江觅船不得，定明日随我赴永福物色。雇轿索大洋六元。我欲省此六元，决定步行赴永福。闻邻近兵士明晨开拔。则永福得船后，当接眷返两江，小住二三星期后一同西行，免得两地呼应不灵。

一月二十日（星期五）

天小雨。与章桂冒雨赴永福。途遇学生张铭瑾，及其亲戚，四人同行。自上午十时发脚，至下午五时始到。步行七小时，亦不觉甚疲。盖脚力已由锻炼而进步。但不及张铭瑾等远甚。在途中时，彼等不要求休息，每次皆我提议。彼等休息时不坐，但屹立道旁而已。问之，则曰：“走路休息不宜下坐。下坐则走时愈感吃力。”此诚经验之谈。山乡人抵抗自然之毅力，实可敬佩！吾等生长江南平原之地，三里一村，五

里一市，十里一镇，廿里一县，车舟四通八达，初未梦见山乡人之坚苦生活也。

永福已比前次繁盛。新生饭店之面颇可口。又另有饭店新开，亦下江人主办，有家乡风味。林先病已愈而复发。但此次系正式之疟疾，且今日已大愈。我等决定二三日内即返两江。

一月二十一日（星期六）

永福寓中情形如旧：租客嘈杂，房间黑暗，炊事不便，……唯独楼上居先生已迁两江。天又雨，吾家六人蜷伏一室，客中作客，殊感烦闷。

章桂邀同张铭瑾觅船，不得。

一月二十二日（星期日）

天又雨，章桂觅船又不得。决定明天离此返两江。雇轿二乘，令力民新枚坐其一，阿先坐其一。吾与宝、软同章桂步行。张铭瑾代为雇定，每乘法币五元，挑工一人，法币二元半。

整装毕，冒雨赴市，见卖板鸭者，其鸭已成扁平块，而未腊制。出法币一元买一只归。与病人食之。有章桂帮忙，食尽一鸭。永福离两江仅五十五里，而物产大异。两江少鱼，鳜鱼则绝无。永福多鱼，而鳜鱼常有。两江少鸭，永福则板鸭甚多。永福尚有一种小小植物油灯，为他处所未见。前软软于圩日买得一只，价八个大镙，形似小杯，燃茶油可以达旦，光亦不减于火油灯。可谓单纯明快。盖全器仅土制之一小罐，罐底突出一中空之小圆柱，以纱带插圆柱中，注以茶油，即可光明达

旦。此乃可奖励之一种工艺美术品。今后抗战持久，外来货物缺乏，此灯尤可提倡。盖植物油随地皆有，不忧缺乏。而灯形小巧，装置简单，携带便利，在抗战时期更相宜也。明日逢圩，可惜即欲离去。倘来得及，拟买一打，分送好友。

一月二十三日（星期一）

雨甚。邻人皆曰走不得。我等抱无抵抗主义，毅然上轿就道。向北

行，风雨当面相袭。以伞作盾，埋头而行。未数里，吾与宝、软三人衣服尽湿。十时发脚，至下午，腹甚饥。半途有一饭店。（地名石门村，但村在远处，公路旁仅见一店。所谓店，实一摊耳。）吾等拟购白饭捏作团，且行且食。因菜蔬仅有肉煮豆腐干一锅，为我等所不能食也。问之，店老板言只余饭半碗，不够三人分吃。遂买花生三毫子，各储衣袋中，以一手张伞，一手剥花生，且走且食。复走十余里，又遇一饭店。此店比前更小，其屋大类一毛厕。中有中年妇人卖粽及炒米汤。我等入店，饮炒米汤各一碗，食粽各三四只。再走，不觉疲倦，如生力军。

天黑始到泮塘岭，二轿早到亦不过半小时，盖轿夫在途中休息甚久也。换衣履，发炭一大盆，吃饭一顿，饮茶一壶，快适异常。今日视此泮塘岭四十号的陋屋为唯一之归宿处，无上之安息所，胜于石门湾缘缘堂多矣。

一月二十四日（星期二）[59]

到校，丙潮已在办公室办事。吴梦非来回电："谢聘函详。"此电来回共六天，可谓异常快速。宜山、桂林来回电报需十三天也。梦非不能来代我，我无可再荐。唐校长拟在暑期中等艺术教师训练班中觅高材者以继吾任。今检暑中成绩记录，得数人，写告唐，以供选擢可也。彬然欲为我留行，却之。

一月二十五日（星期三）

莫一庸君辞职，明日赴教育厅任第二科长。下午学生开欢送会，一如送王星贤时。我照例参加。但会中空气与送王时全然不同。王自言从马学道而去，故其送别会有诗意。莫自言前为服从命令来任教，今复为

服从命令而去做官，故其送别会严肃，凛乎其不可留也。五时闭会，微雨中全体师生合摄影而散。

吾参与此会后，颇有所感。吾今得见广西教育精神之一面。莫先生乃桂林中学之前校长，嫡派之广西教育者也。今听其言，观其行，始知广西教育之进步，全赖此种精神。广西教育之异于吾浙江，亦全在此种精神上。此种教育宜于训练民众。广西之所以名为“模范省”，即由于此？

一月二十六日（星期四）

陆联棠兄自桂林来，同章桂到圩雇船运货。中午在学校午餐，晚宿吾家。宋云彬兄来信，盼我赴桂林，因第三厅欲托为作画。吾廿六〔1937〕年冬去家逃难时，随身携带抗战后在家中所作《日本侵华画史》。草稿已成者约数十幅。后船经塘栖，闻邻舟言，矮鬼子已在洑院。到拱宸桥，又闻邻舟言，桐乡正在屠杀。而杭州赴桐庐之船甚难觅得。深恐为敌所追及，搜出该稿，祸及同舟，遂于是夜将稿投河流中。后到汉口，颇思重作。雪舟[60]向武昌旧书摊买得原书（蒋坚忍著《日本帝国主义侵华史》），我在汉口亦烦忙，迄未续作。宋云彬知其事。今张志让[61]任第三厅第六处长，云彬与之共事，大约由云彬提出，故来函相嘱。此画有人愿刊印者，我随时愿续作。唯今身任校课，且不久又将迁地另任校事，深恐无长日月可供作画。盖全部甚长，约有二三百幅也。定明日与联棠一同赴桂林，商谈此事。

一月二十七日（星期五）

午桂林开明来电话，说装货汽车即将开两江，嘱联棠暂勿返桂，在两江候货。彬然、我与力民新枚拟搭装货便车赴桂。

新枚右足有疾。原约郑医生满月后去诊，屡为车阻，今已将百日矣，此疾恐无法医治。盖新枚难产，提早三星期由郑医生用手术下产。产时右足先出，医生用力拉右足，以致骨胳变相，比左足膨大。然动作自由，非重症。不过右足比左足短一二分，恐将来为跛人，故今决定搭车赴桂一诊。

六人在两江站候车至晚，不至。失望而返。大约桂林汽车发生问题，是以不果来也。联棠请在车站旁小饭店吃夜饭。此饭店乃站中小工合开，其人全然不知烹调，诸菜味同嚼蜡。联棠、章桂攘臂而赴，自赴灶上烧蛋。完全家乡作风。吾因得加饭一碗。是晚联棠仍宿吾家，定明日一同乘车赴桂。

一月二十八日（星期六）

十时半同彬然、联棠、力民、新枚上车，十二时半抵桂林。彬然、联棠赴开明，吾与妻、子坐人力车二乘，径赴省立医院。南门内一带，沿途但见颓垣断壁，荒凉满目。月余不来桂林矣，今日重到，不堪回首。此月余内，桂林被狂炸三四次。所投皆烧夷弹，城中毁屋约有三分之一。南门内乃遭劫最大之区也。

医生须三时到院。吾等即赴附近“京苏大餐店”中上餐。店主为一无锡女人，善谈。据云开店已一月余，生意尚好。屋后有山洞，避难极便。其所作甚佳，完全江南风味。价亦不小，吾二人共食大洋二元四角。

三时赴医院，即请郑医生诊治。检查后，医师言两足相差仅一分，长大后想可复原。即请骨科专医用X光照验，亦无恙，不需施手术。四时即出院。

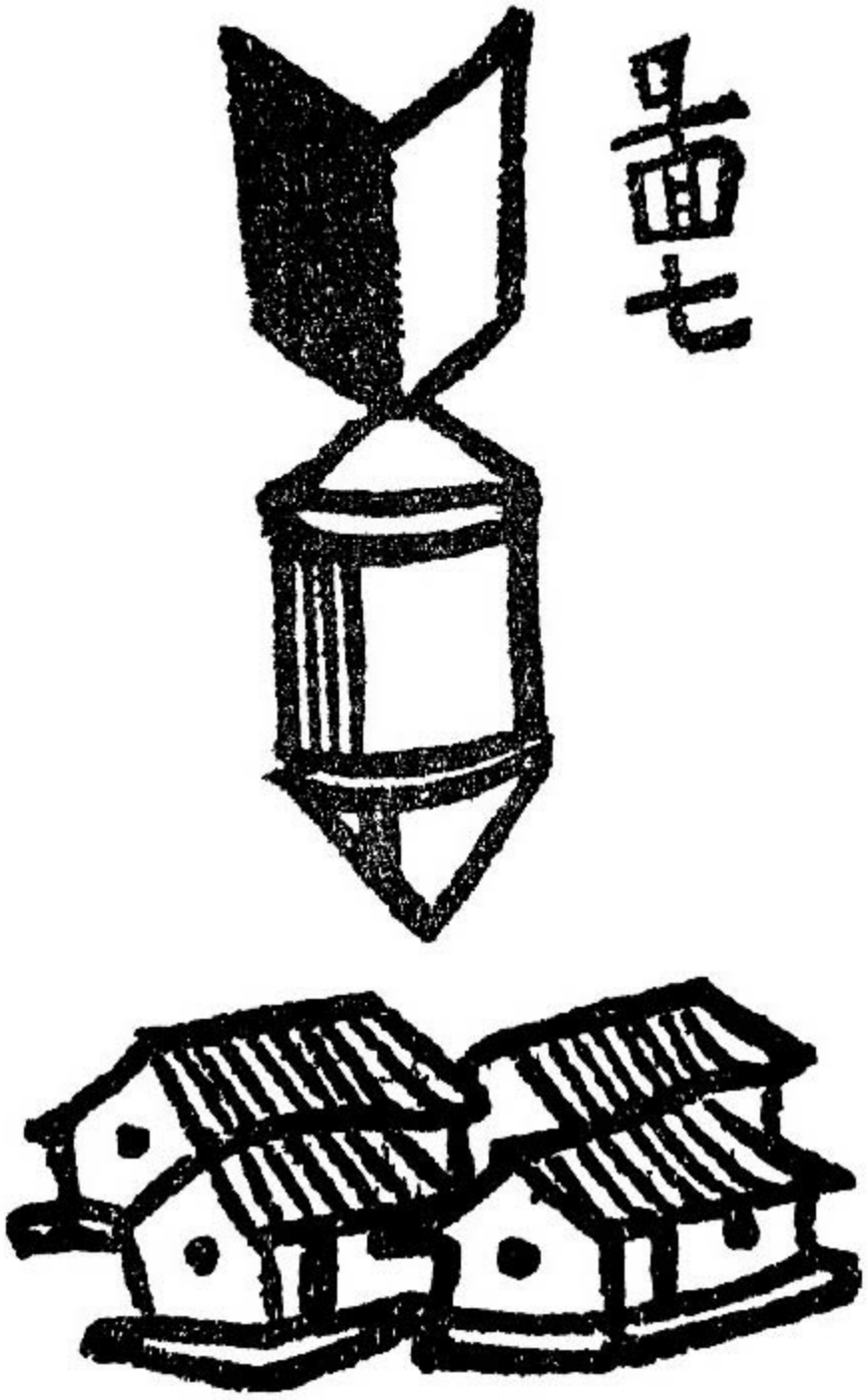
访蔡定远毕，五时半到乐群社，开103号房间，每日大洋二元四不贵。但床上无沙发垫，甚硬。摩登椅上坐垫亦皆拿去，大类农家打稻之木床，其状益形唐突。夜访张梓生，见巴金[62]。访王鲁彦。宋云彬不在家，未得见。定远夫妇来谈，五时去。吾与力民赴中南路某粤菜馆吃夜饭。

一月二十九日（星期日）

原约彬然八时来乐群社，共赴北门吴敬生家避空袭。天小雨，略放心。彬然因此至九时始到。小雨不绝，天甚低，层云掩护桂林全城甚周密，料敌机无法来袭。遂与彬然在市上闲步，力民、新枚同去。

中北路瓦砾场中，有断垣矗立，上绘一图，甚触目：其画上写大炸弹一枚，正从天空下降。下写民房数间承受之。民房之大不及炸弹十分之一，弹落其上，势必粉碎。此画触目惊心，功效极大。可见对民众之宣传画，不可拘泥于写实。有时加以夸张，更能动人。此画即其一好例。彬然代张志让、宋云彬来邀，今晚请吾在味腴聚餐，请教画事。席上当以此事告之，以供参考。

午在水东街一宁波人所开菜馆午餐，彬然请客，辞曰饯别。席上有鸡丁，鱼块，开洋白菜。复有一操上海白之宁波摩登女堂倌侍酒，似江南所常见。但房屋殊陋，背景甚不调和也。



下午力民抱新枚返乐群社。吾与彬然访吴敬生。不值。其夫人出马先生最近信相示。得知马先生已到重庆。又云将走水路赴乐山，卜居峨嵋山下。敬生屋乃农民银行新建职员住宅，负鹦鹉山，避空袭甚便。屋亦精致可爱。小坐辞去。路上与彬然谈马先生入川之事，咸以为必有其

他动力。因马先生月前来信，尚言已在宜山郊外购得地皮及茅屋，许与王星贤及吾为三家村，盼吾早赴宜山。今遽入川，必有其他更大之动力无疑。且必有信寄我，尚在途中也。（近来桂林宜山间快信半个月，平信一个月，电报亦十三天。）吾心甚喜：倘得马先生为国师，国家民族，前途幸甚。一薛居州[63]，或可使长幼尊卑皆为薛居州。

访舒群，以画赠之。画中写一人除草，题曰“除蔓草，得大道”。此青年深沉而力强，吾所敬爱。故预作此画携赠，表示勉励之意。舒群住南门内火烧场中。其屋半毁，仅其室尚可蔽风雨，但玻璃窗亦已震破。其室四周皆断垣颓壁及瓦砾场，荒凉满目。倘深夜来此，必疑舒群为鬼物。舒群自言，上月大轰炸时非常狼狈，九死一生，逃得此身，抢得此被褥。今每晨出门，将被褥放后门外地洞中。夜归取出用之。防敌机再来炸毁也。桂林冬季多雨，近日连绵十余日不晴，地洞中被褥必受潮，得不令人生病？吾以此相询，舒群摇首曰：“顾不得了！”呜呼，悠悠苍天，彼何人哉！人生到此，天道宁论矣！

傍晚返乐群社，新枚发热，大哭不止。拟送省立医院，又止。七时匆匆赴味腴应张志让约。此菜馆异常嘈杂，不可一刻留。菜亦多肉，能下咽者极少。催云彬速谈画事，允在赴宜山前为作画若干幅。复略贡献关于抗战宣传画之意见。八时告辞，返乐群社视新枚，幸已服鹧鸪菜而愈，已酣睡矣。与力民整行装，定明晨七时离此，赴车站搭车赴两江。十一时，腹甚饥。在味腴未尝吃饭也。冒小雨出门窥探，见斜对面有饮食店未停业。力民因新枚病，亦未进晚餐。遂抱新枚，以大围巾蒙其头，同到此店吃宵夜。馄饨，水饺，酱鸭，蛋炒饭。复饮山花六两。归就寝已十二时半矣。

久不用抽水马桶，且常在野外大便。今在乐群社用抽水马桶二天，反觉不及野外之舒畅。

一月三十日（星期一）

晨七时即赴车站。所谓车站，实则一瓦砾场也。彬然、联棠已先到，舒群继至。买票不得。联棠、舒群费九牛二虎之力，买得一票，送力民抱新枚先走。吾与彬然只得延至二班车再走。幸此车开后，二班车即卖票，联棠努力买得二纸。彬然急取藏诸怀中，如获至宝。下午一时当来搭车。

天欲晴，虑有空袭，与彬然散步骝马山附近，以消此上午。途中有小新坟，前有石桌及二石凳。吾二人坐憩焉。墓碑上铸“爱女吴顺宝之墓”。考其时日，乃半年前所新筑，死者仅四岁耳。料想墓中人必为从杭州流亡而来之小难民，客死于此，其父母痛不能已，故辟此黄土，筑此青冢，聊以慰情者也。吾久居杭州，亦为流亡缘，不禁生吊慰之心，为之脱帽。复为之默祝曰：“禽兽逼人，黄帝子孙无不震怒而奋勉者。墓中之小女娃若不夭殇，将来亦将效木兰之精神，捍卫祖国。今不幸短命，不得尽其神圣之天责，不得亲见最后之胜利，而客死他乡，葬身异地，是诚千古之遗恨也！然今日全国万众一心，后方之民不懈于内，前线之士忘身于外。长此以往，抗战不忧不胜，建国不愁不成。青天白日之下，到处为乡。小女娃且安心于青冢之下，不久当有凯歌迎尔归葬于西湖之旁也。”

离小女娃墓，尚上午十时，距开车足有三小时。遂偕彬然信步上山，对坐山顶石上，信口漫谈。谈及现世科学之发展，与战争之惨烈，吾仰天而叹曰：“造物者作此世界，不知究竟用意何在？是直恶作剧耳。吾每念及此，乃轻视世间一切政治之纷争，主义之扰攘，而倾心于宗教。唯宗教中有人生最后之归宿，与世间无上之真理也。”彬然正色而告曰：“非也！彼困于冻馁者，日唯衣食为忧，奚暇治宗教哉？”予愕

然。心念此彬然之所以为彬然也。吾二人人生观之相异，恐即在于此。谈至十二时，缓步入城。二时始搭车，返两江已傍晚矣。桂林之行已毕，心头放下一事。

一月三十一日（星期二）

得鲍慧和[64]自上海来信，言嘉兴失陷后其家族在失地中辗转迁徙，不胜其苦。曾在沪禾间贩货，图衣食，反耗百余金。曾与黄涵秋[65]共应某广告画社招请，几被骗。该社乃骗子所设也。末言“今将重返嘉兴失地中，赋闲，每日‘看太阳出，看太阳没而已’”。最后一语幽默而沉痛。

二月一日（星期三）

上周学生文题，曰《我所知道的瑶民生活》，今批阅文卷，闻所未闻。盖广西瑶民甚多，学生类能道其生活。所言或同或异，他日可采集使成一长篇。

二月二日（星期四）

下午请圩上新开之联华照相馆来家摄合家欢。流亡时一行十人。在敌机肆虐下飘泊十四月，而老者益健，壮者益康，幼者益长，且添一可爱之婴儿，成十一人。此亦今世不易多得之事，不可不有以纪录之。故摄此影，分寄故乡亲友，以慰相思亦以明炮火之无可如何于吾家也。

联华原在汉口，后退桂林，近迁来此圩上。其主人告我曰：“吾等在汉口时即闻先生大名，不意今日在此为先生摄影。”马先生赠诗曰“到处儿童识姓名”，非虚语也。

圩上近新开一店，卖香烟酱萝卜，主人对客甚殷勤。予问其来由，知为九江人，原在九江设大商店，子入高中，女入初中，小康之家也。九江失守后狼狈逃出，辗转至桂林，以余资开杂货店，最近又为敌机所毁。于是来此圩上，设此残局，以维持一家数口之生活。主人言下不胜戚戚。吾观其家人，虽风尘仆仆，然皆有健康之色：其父老而矍铄，其妻一面攘臂洗衣，一面向予诉述，悲愤慷慨，不屈不挠之精神溢于言词。其子方自桂林批货归，释肩上重负，即与其父谈桂林商事，精明强干，为一家之健将。其女正在洗锅发灶，独任炊事。询之即前之高中生及初中生也。吾观此情景，益信中国之因祸得福，益喜中国前途有望。盖暴敌之蹂躏吾民族，除死者正待复仇外，生者皆因奋斗磨练而增益其所不能。逃难虽曰损失，所损失者财物耳，因奋斗磨练而增益者，超过所损失者甚远。虽曰流离，迁地而已；因迁地而增广见闻，加多阅历，其所得尽足以偿流离之苦。设使九江不陷，其人亦不过尔尔；其子弟或且习于骄奢，陷于淫逸，不得为国民健全之分子，亦未可知也。孟子所谓“生于忧患而死于安乐”，诚千古不易之论。故吾谓此次抗战，中国人皆因祸得福，中国亦因祸得福。

二月三日（星期五）[66]

今日改作文，甚有兴味。因学生中有十余人描写瑶民生活者。我前赴永福，曾于圩上见瑶民，头戴方冠，肩披珠串，衣上绣花。其貌则与汉人无异。与之交谈，亦能作桂林语。但未悉其生活如何。今见学生所述，摘集之如下，但不知是否符实耳。

瑶民为盘古氏之后裔。……与汉人不通婚姻。有汉人求婚，则提出条件曰：须能用砻糠作绳长三丈；须觅得一竹，长三丈而无节。皆拒绝之词也。其祖先渡南海入广西时，遭飓风，舟几覆。许愿盘王，始得脱

险。故今日瑶民区域内，处处皆有盘王神像，香火不绝。其人居深山之巅，编木为屋，室中设一榻，男女老幼共卧。山中无米，所食小米，芋薯，芭蕉根，猪，蚜虫，及蛇。有上客至，则出所腌制蚯蚓请客。巨富之家，则家有藏米少许，乃向汉人买得者，亦以供上客。其视米与蚯蚓，犹吾侪之视山珍海味也。其女子以多嫁为荣。每嫁一夫，耳上佩一大环。吾在永福见女子佩数环者，即表明其已嫁数夫也。妻年大都长于丈夫，取其能操作也。婚嫁筵席甚盛。富者每次须供酒六七百桌，酒千余斤。往往有子女太多，因婚嫁而破产负债者。其俗喜抢亲。有美貌者将嫁，人预探其期，于半途行劫。劫时大肆械斗，往往死数人。女被劫去，其父母听之，不复追究。妇女之发终年以暖烫封。每年梳一次，于炉上行之。梳时不令男子亲见。若有男子见妇梳发，则大不祥，非即赴神前祈祷不可。人死，则以布缠尸，陈室中数日，然后弃之山谷。瑶人入汉人市，喜被呼为“老同”。商人若以此称呼，则瑶人甚喜，乐与交易。瑶人每年沐浴一次。见汉人每天洗足，甚以为奇。蹙然问曰：“得不伤肤乎？”

二月四日（星期六）

天大晴，虑有空袭。下午自学校返家，途中果闻桂林方面轰然一声，大地震动，但不再响。心知非飞机轰炸。盖其声与炸弹声异，且炸弹必不止一响也。事后闻人言，火药库爆发，死人百余，焚火药地雷若干，甚是可惜！司理人疏忽所致乎？抑汉奸放火所致乎？不得而知。

明日立春，适值星期日，今日预请彬然、丙潮于明日来共饮春酒。立春为阴历十二月十七日。

二月五日（星期日）

天大晴。上午阳光入吾室。以手拍衣，灰尘飞扬满室中，如大雾弥漫。村居灰尘甚多。吾等已同化于其中，久不感觉灰尘之可恶。今于阳光中见其详，不胜惊骇。四个月来，吾人时时呼吸于此种灰尘中，肺得不为垃圾箱乎？此灰尘平日无时不有。无阳光照映，目不能见，心即安然。世事类此者甚多。此事发吾深省。

午彬然、丙潮联袂而来，章桂为厨司，办菜尚丰。吾多饮而醉，日暮客去犹未醒。唱“日暮影斜春社散，家家扶得醉人归”之句，恍如身值太平盛世，浑不知战事之为何物也。傍晚金士雄、陆剑秋、张阿康来，即日将偕章桂乘船押货赴柳州宜山。金等在吾家晚餐，晚宿开明货栈中。

二月六日（星期一）

天晴。上午步行到校，风和日暖，绝不觉道路之远。唯有一事，甚不自然：校中近设门警，每日立大门口，专向进出之教职员行敬礼。然教职员仅十数人，且半住校内，难得进出。进出者仅数人耳。故此校警之职甚闲。吾每到校，离校半里之遥，即见校警徜徉门口，百无聊赖之状。见吾将至，即预先准备，如临大敌。吾行将近校门，则校警早已肃立门内，跃跃欲试。迨吾入内，则彼用尽平生之力，向吾行举手礼。一若其半日之职务，尽在此一举者。吾自遥见校警，至此始透一口大气。猜想彼亦如此。在此一片大自然中，吾与校警共演此剧，甚是可笑。因此吾每到校，常以此事之不自然为苦。因此入校之后，非万不得已不敢进出。前彬然曾提议废除此举，校长以为不可。

二月七日（星期二）

章桂、陆剑秋、张阿康三君今午开船押货赴鹿寨。吾托带网篮、竹

凳去。

军事委员会后方勤务部军邮视察员二人来校，云有军邮五十万件待发，欲借学生数十人赴桂林代为整理。因向校务主任蒋先生商谈。

其一人姓张，嘉兴人，经蒋先生介绍与吾相见，即称“久仰”，出纪念册索题。吾即用教务处笔为题大树诗一首。张君为吾言嘉兴、平湖、乍浦、松江、安吉一带奸淫之惨。彼自言每与敌人相距数十里始他迁，且曾入失地，故知之甚详。据云平湖妇女二三百人，被迫作裸体体操。又某地妇女，被监禁一室中，有被而无衣，随时听召唤。又云松江女中于失守前若干日迁天马山，后忽然失守，学生二百余人不及迁避，匿天主堂中，自以为托庇，不料尽被敌军牵去。吾十年前曾任此校教师，闻之愤慨特甚。

二月八日（星期三）

天忽雨，竟日。上午有高师国文一小时。令女仆送信到校，请于星期五补授。于是在家休息一天。午饮酒，醉。下午同林仙到圩上买生米粉，归家自制小圆子，和柳糖汤食之，酒立醒。

二月九日（星期四）

《扫荡报》载二月五日宜山被炸详情，谓是日宜山四门均受弹，城外浙江大学校舍，受弹八十余枚，几乎全毁。幸为星期日，学生皆出外，仅一学生受伤。同时接王星贤二月一日所发书，谓马先生尚未离宜，浙大正在挽留。又云郑[67]言吾课三月中开始，故迟到不妨。又希望我作马先生所购茅屋之主人，以其离城远，离彼寓仅一里也。

吾本定三月初动身。今浙大校舍既全毁，恐将迁地，亦未可知。且待彼方来信再定。

闻某人言：“今后学校、商店等一切机关，宜取动物式，不宜取植物式。”意谓不可在城市中固定地点，如植物之生根于地；宜取摆摊式，随时移动，如动物之来去自由也。此言极有理，亟宜宣传。盖敌计穷力尽！今后唯有向我后方城市滥施轰炸，以泄其淫威。故我非用彻底安全之防空法不可。开明书店正在宜山、柳州租屋开张，不是办法。亟宜改设“开明书摊”。

二月十日（星期五）

通信兵百余人，来吾村投宿。雨夜敲门，嘱为代办米、菜、柴，以供明日晨炊。彼等明日即开行也。吾家今日新买米七八十斤，即以转让。复托房东及邻妇代办菜及柴，照市价售之。兵多湖南人，浙人亦不少，皆甚客气。浙人见吾尤相亲。可见今日之中国，军民合作，万众一心，真好现象也。安得不谓之“因祸得福”？

二月十一日（星期六）

今日作文课可不到校。有两日可在家坐。

晨通信兵来告别，以火钳一把、铁环一个赠予，另以火钳一把赠邻妇，火油灯一盏赠房东。吾等推却，彼言此物多余，路上难带，故以留赠。好意可感。彼等将步行赴贵阳云。

二月十七日（星期五）

过去一星期，患眼疾，不能写日记。即使能写，终日枯坐，亦无事可记也。今日霍然，略为补记：此眼病为红眼。由陈宝传染而来。初右目红肿，每晨封眼。后左目继之，晨起两目全盲。凡三四日。此三四日中，镇日枯坐，沉闷万状，始知眼之功德无量。昔在缘缘堂，患眼疾时，有风琴，有蓄音机〔唱机〕，可由耳吸收精神的食粮。今在流离之中，百事草草，连口琴亦无之。唯有邻妇南蛮鴃舌之音时来聒耳耳。此数日中唯一之慰乐，为吃瓜子。广西瓜子形小而腴，诱惑力极大。不吃则已，一吃则黏缠到底，欲罢不能。昔年我曾为文[68]，斥瓜子为盗时之贼，论瓜子之可以亡国（曾载《论语》），近日则视此为唯一的慰藉者。盖病中时间过剩，唯恐其不来盗也。今日病愈，见之立刻心生嫌恶，只觉此物有颓废之气，不可向迩。拟再作广西瓜子论以斥之。姑念数日来相慰之情，作罢。

二月十八日（星期六）

今日为古历除夕。校中筹备同乐会，停课一天。吾居家，天雨，未去参加。为房东娘娘写门联。曰“天下兴亡，匹夫有责。抗战必胜，妇孺皆知”。此房东仅有母子二人也。

去年今日，流亡才两月，居萍乡彭家桥萧祠中，环境荒寂，行物萧条，零丁孤苦，莫甚于此时。今日则大不然：打年糕，吃年夜饭，席上更添一初岁娇儿，笑语满座。融怡之乐，且过于缘缘堂中，念此可浮一大白！但推想铁蹄蹂躏之下，必有家破人亡之同胞，饮恨吞声而度此除夕者，则又感慨系之。

二月十九日（星期日）

今日为廿八〔1939〕年古历元旦。上午作画八幅，题皆用古人句：

严霜烈日皆经过，次第春风到草庐。而各幅形式不同。自留一幅，悬对座，余者以赠桂师同事之索画者。同事中多颠沛流离而来者，得此画可资振作。

二月二十日（星期一）

读萧石君译Marshall〔马歇尔〕《美学原理》。温故虽未能知新，亦可以忆旧。译笔用文言，尚达意。续读其他数册白话直译者，甚吃力，半途而废。其译者尚未了解原文，逐句硬译耳。

得王星贤信，知湛师[69]已于二月七日入川。得郑晓沧自桂林来信，云因公赴浙，将在浙办分校，西来否似未定。王信则谓其悉室以行，恐不再来广西。郑函并云浙大曾有人提议将校迁回浙江者，家人闻此消息，皆馨香祷祝。吾念及绍兴酒，亦殊憧憬。王信则未言及此。吾愿此议不通过。寇未退，海边究不可安居。绍兴酒宜留待将来痛饮。

二月二十一日（星期二）

上午到校，见贾祖璋[70]兄及彬然之子又信已在房中。盖昨日抵桂，当日即来两江也。他乡遇故知，乐不可言。祖兄曾久居失地中，为述屡次避敌之经过，令人咋舌，继以发指。且喜无恙，今日得在五千里外再见也。祖璋下学期继予国文课，今即与彬然同居一室。我自今日起渐居客位。虽尚有一星期之教课，而根已渐渐松动矣。

力民同陈宝来校，请杨大夫为陈宝医眼疾。下午一同返家。

二月二十二日（星期三）

正月初四夜，此间飞萤满庭，冬行夏令。

吾乡今夜，家家接财神，全市放夜，为新年中最欢喜之一夜。桂林则无此风俗，家家早睡，黄昏庭院寂寂，但见飞萤来去而已。

二月二十三日（星期四）

午丙潮家邀吃年酒。彬然、祖璋同席。五千里外之荒村中，有此一桌浙江菜与浙江人，殊属难得。

夏丏尊先生来信，言弘一法师[71]已闭关，信由彼转。又言李荣祥[72]居士有出尘之思，前日忽失踪。又言彼一月起已辞开明职，并函圣陶早为其女满子完姻，以了大事，行将赋归去来。上海陶亢德[73]寄来《众生月刊》数册，代为拉稿。翻阅之，见中有夏先生[74]作《怀晚晴老人》一文，述抗战后老人言行之镇静。满子虽未完姻，已随夫入川，受舅姑保护，无异嫁了。今复以此为念，足见夏先生处世审慎，步骤稳健，故若是其多虑也。吾有子女七人，均未成立。但以一双空手，糊口四方。而漠然泰然，自得其乐。在夏先生视之，真铤而走险者也。设使夏先生与吾易地，则夏先生必积忧成疾，而将羽化登仙矣。

二月二十四日（星期五）

月珠内姐自上海来信，殷勤为问，并寄其新生之孙之照片。信末有云：“昨天看见无锡报载子恺兄在乱山丛林之中步行万里，到达长沙。一掬长须，剃个干净。不知确实否？”阅信，全家大笑。抗战以来，江浙报纸屡载我之行止，而大都荒唐可笑。前浙江某报，曾标题曰“丰子恺割须抗战”。又有一报，云记者亲在开化见我“长须已去”。（实则我并未到过开化。）上海某小报则曰“一根不留”。今无锡报又言“剃个干

净”。当此国家危急存亡之秋，我之胡须承蒙国人如此关念，实出意料之外。近日新枚在吾怀中，常以小手弄须，时或拔去数根。今后当勿许再弄。此乃报纸之题材，国人所瞩目，小儿岂可乱弄乱拔？日内拟请联华摄一影，以白巾衬须，使之特别显明。多印几张，寄与各地索稿之报志，请其制版刊布，以明前此各报之传讹，并以答其关念之诚。

二月二十五日（星期六）

金士雄君昨日来取货，宿吾室中。今日即提货返桂林。午邀祖璋、彬然及彬然之子又信来家吃年酒。彬然近得唐校长电，托其为吾留行，故殷诚劝阻，亦半出于老友惜别之情。然吾主意已决。唯婉谢耳。今晨同士雄赴新圩雇舟。代雇者黎君，乃学生张铭瑾之戚，为言近日春水大涨，船行至鹿寨仅一日，至柳州亦不过三五天。并约一星期左右代为物色一大船。前章桂来信，言途中山水甚奇。吾今已得舟，正喜不自胜。对彬然之劝，感激而不能从也。抗战以前，吾尝深居简出，好静恶动。今则反动甚烈，每思遍游天下，到处为家。彬然见吾率眷老幼十一人行数千里，赞曰“伟大的旅行”。吾将使成为“更伟大的旅行”。但有旅行，决不吝惜。与其积钞票于箧，不如积阅历于身。

夜授诸儿Bacon：Essay of Studies[75]一篇。十七世纪之英国小品文，简劲可喜。限诸儿三天后背诵。

今日正月初七，人日[76]也。照故乡例须称人。四嫂有大秤，遂借用之。吾得九十九斤，比抗战前轻一斤，乃南方冬暖，衣服少穿之故。若论净重，超过抗战前当不止五斤也。

二月二十六日（星期日）[77]

到圩上买瓜子，一毫子二两，七毫子一斤[78]。为贪便宜，我买一斤。实则反而吃亏。

何以言之？此物本吾所恶。抗战前曾写一篇瓜子亡国论登《论语》。今所以买一斤者，盖因陈宝患眼疾，将借此消遣。健康人常吃瓜子可以亡国，病人常吃瓜子可以解闷。凡事固不可无权变也。谁知买一斤回家，家人因其便宜而多也，群起而吃之，不终日即尽一斤。此所以要便宜反吃亏也。盖尝论之：世之要便宜者，皆有类于是，但不若是之显著耳。譬如买物，论斤论两，锱铢计较，费口舌，费往返，费时间，所失决不能抵偿所得。所得者只是“我便宜了”之一点安慰而已。故世所谓便宜，皆非“实利”，但“心利”耳。人皆知金钱之难得，故每逢出手，必拼命撙节。独不知撙节所耗之无形之金钱，往往远过于撙节所得之有形之金钱。此所谓“贪小失大”，“逐末忘本”。世间多庸人，此亦其一因也。

二月二十七日（星期一）

明日学期告终，今日高师简师美术为最后一课。吾上课时向学生正式宣布下学期离校之消息，并嘱诸生在此一小时内以关于美术上之问题相问，以为结束。诸生有惜别之情，吾以“天涯若比邻”慰之。所发问题，大都关于画法及教法者，吾一一作答后，复作郑重之声明曰：“吾教美术一学期，所授多理论而少实技。此乃吾不胜任于实技之故，非正当教法。吾之所以辞退者即为此。今后继吾者，吾希望其重实技而轻理论，以便调剂。诸生皆当明此理，切勿因后来之先生不授理论而非难之。”因闻今之图画先生大都重实技而不重理论，或不能授理论，故特先为清道，以免阻碍其进行。但私心希望继吾任者，能授理论，至少略懂艺术教育，而不为纯粹之技术家或画匠。

二月二十八日（星期二）

今日为吾在桂林师范任课之最后一天。上午赴校，先入松林中对吾之野外厕所作最后之会晤。此野外厕所在离校约二三百步公路旁。松树矮而密，身入其中，如入帷幕。林之深处，有一最矮之小松，干上多折枝，如衣钩，树旁有一小洼，内生丰草丛棘。此即吾之厕所。吾发见此厕所已久。每晨赴校，行至此处，必一造访。先将围巾帽子挂衣钩上，然后如厕。粪落丰草丛棘中，但闻其声，不见其形，有似抽水马桶然。今日最后一次造访，不忍遽去。

下午高中国文最后一课，特编讲义，题曰“国文解话”，述诗词趣事。吾为此讲，有两种意义：一则高尚之古代诗词趣话，足以引起研究兴味，对于艰苦质朴之广西青年尤有调剂感情之效。二则自Daudet〔都德〕作《最后一课》后，最后一课便带不祥之气。今吾国正在积极抗战，最后胜利可操左券。故吾之最后一课必多欢笑，方可解除不祥也。

下午三时学校为吾开欢送会，继以茶点会，继以宴会。此乃老套。王星贤开其始，莫一庸继其后，我今为第三次。会中又请我训辞一次。照前二人例，此辞体裁先述去因，次述训话。吾亦照例；但措辞甚苦。盖王星贤为追随马先生而去，莫一庸为“服从命令”而去，我则既不为追随何人，亦非为服从命令，实无堂皇之理由可言。王星贤以“救国先救己”为训话，莫一庸以“小处着手”为训话，均简明易晓，而切对时下青年之症结；我则再三思维，终不得简明而对症之训话可以遗赠此一群广西青年。不得已，姑妄谈之。其辞略谓：“吾之去有三因：一者吾拟利用此流离，以从事游历。在我多历地方，可以增长见闻，在诸君多得师傅，亦可以集众广益。此利己利人之事也。二者吾乡失陷，吾浙已非完土，吾心常有隐痛。浙江大学乃吾之乡学，对吾有诸君不能想象之诱惑

力，此乃吾去此就彼之主观方面之原因。三者，吾在此虽蒙学校当局优遇，学生诸君爱戴，然吾于美术不能教实技，贻误诸君前程。不早告辞，罪将愈重，故不可不去也。至于训话，平日课内所言皆是，今日实难特标一语。欲勉为临别赠言，亦只得概括平日课内所述，作一结论。总之，艺术不是孤独的，必须与人生相关联。美不是形式的，必须与真善相鼎立。至于求学之法，吾以为须眼明手快，方可有广大真实之成就。眼明者，用明净之眼光，从人生根本着眼之谓也。手快者，用敏捷之手腕，对各学科作切实之钻研之谓也。故眼明乃革命精神之母，手快乃真才实学之源。诸君若能以此法求学，则吾此去，于心甚慰。吾十年不教课矣。抗战后，始在此再执教鞭。西人有言曰：‘Life begins at forty〔人生始于四十〕。’我正值四十之初，在此执教，可说是吾之真正生活之开始。故此校犹如吾之母校。今后远游他方，念及此校，当有老家之感。甚望诸君及时努力，将来各有广大真实之成就也。记得吾与诸君初相见时，久雨方晴，青天白日，特别丰富。今吾与诸君相别，又值天雨方晴，阳光满堂。此足证诸君前途之光明，祈各勉励。”

宴毕已六时。唐校长送我返家，校工文嵩携灯引路。此情此景，今后永不能忘。

三月一日（星期三）

今日为脱离桂师之第一日。无职一身轻，感觉颇为特殊。全天在家休息，无事可记。

三月二日（星期四）

到圩上黎君处催船。据说目下只有小船而无大船。我不要小船，托其再觅，约三天回音。

得谢颂羔[79]兄信，言上海《申报》常刊漫画，署名“次恺”，其画与字皆酷似我，甚于慧和。不知此人是否吾徒。得信甚喜。摹我画者，以前不乏其人，惟吾徒鲍慧和最得吾心，今此君似吾甚于慧和，则吾画派中又得一有力分子，殊可喜也。惜慧和陷失地（嘉兴）中，少通音信，不知今后何日可得相见。念此怅然久之。

得浙大师院主任孟宪成君信，相邀早行，并言嘱任艺术教育、艺术欣赏及儿童文学三种课，但可由我选其二种。我今日拟电报去复，云愿任前二种，共五小时，并云即日启程。

三月三日（星期五）

此次离桂林，同事教师及桂林友人嘱画者二十二人，桂师学生嘱画者五十三人。雪泥鸿爪，翰墨因缘，本是风雅之事。况情属同事与师生，岂可推却。但事实上无法应付。即使每天作画十张，亦须七八天可了。但行色匆匆，岂有每天作画十幅之可能？踌躇者再。决计先作二十二幅，暂缓五十三幅。到宜山后，特制有教育意味之画，付诸石印，题学生名款，寄桂师应学生之嘱。亦有规模之留纪念也。

今日开始作画。题材取人物及杨柳燕子，题字用“春光先到野人家”。日得十余幅，题字同而画材异。乃取巧之法。

三月四日（星期六）

晨丙潮来言，下午开明有车来两江载书，傅、贾[80]二先生嘱我同搭便车赴桂林，因明日开明请教厅莫科长吃饭，要我们奉陪。下午三时到车站，四时车至，而货多不能载人，只载莫科长一人及其行李去。吾等索然返家，约明日乘客车到桂林。

得上海《文汇报》高柯灵[81]信。赠《边鼓集》一册，索稿，并言上海《申报》时有署名“次恺”者投画稿，字画均酷肖吾笔。特剪一幅见寄。吾初见画，亦疑为自己所作。难得此君如此恪摹，复以谦怀署名“次”恺。不知是何许人。他日有缘，当图一见。

三月五日（星期日）

与彬然、祖璋约，九时到站乘车同赴桂林。途中于邮局得二信。其一鲍慧和所寄，内容言前日自申来桂，住三十一集团军办事处，盼望相晤。其二上海夏先生[82]寄来，内附弘一法师信，言已在漳州闭关，有信由夏先生转，因与寺僧约，只收夏先生信，他信一概退回也。又附李圆净与夏先生信，云即日出家修行，弘一法师提议重写《护生画集》，彼未能担任刊印之事，并将弘一法师提议重写《护生画集》之书寄夏先生，夏先生复以转寄与我。

途中读信甚欣。曹聚仁[83]在汉口扬言欲烧毁之《护生画集》，其原稿——弘一法师所书我所绘——已在上海佛教居士林中被倭寇所烧毁。弘一法师闭关之后，犹发心重写，是诚众生之福音。吾拟即复书，请其即日着手重写，写成后即由吾依文字重制绘画，设法付刊。李居士虽不在申，刊印之事吾自当负全责成就之。鲍慧和月前来信，云“将返失地老家，每日看太阳出，看太阳没。”今何以不待太阳之没，即来桂林，是亦喜出望外之事。今日到桂林，当可图晤。

同乘车者有桂师诸同事，及许君夫妇。许昨日到校，曾在车站相见。今在车站重见，即索画，许之。此君多须，老而弥健。闻抗战后从浙步行到赣，举办难民救济之事，甚是热心。夫妇皆健谈。吾等在车站候车久不至，蒋同事即邀赴隔壁饭店吃饭，向火。直至下午二时半，始得上车。

到桂林已将五时。当晚邀莫一庸，唐现之，莫宝坚，蒋增汉等在秀峰宴会。夜宿林半觉金石家处。林昨日到两江，以自镌石章三方相赠，今下午同车到桂，留吾去宿，许再镌“缘缘堂”印相赠。吾十时至其宿处，彼正镌印，歉然请正。遂于边款刊“子恺先生督刻”字样。余三方一

曰“石门丰氏”，一曰“丰”，一曰“子恺”。当夜吾即在其寓作画数幅相报。

三月六日（星期一）

破晓即起，访鲍慧和，得见其戚三十一集团军办事处副处长钱缙（可人）君。小坐，即伴慧和出门，至东江路约傅、贾共游七星岩。途中鲍为谈别后陷失地情况，娓娓不尽。

据云，自嘉兴紧张后，彼即奉母携妻子逃往乌镇乡下，举目无亲，幸得一屋。居数日，寇警迫近，又迁他乡，如是者数四。直至杭嘉湖尽失，各地维持会成立，始返嘉兴乡下。入城探看，北门大街一带尽成瓦砾场。寇入城后数天，奸杀特甚。沿杭善公路一带，逢人便杀，一无幸免者。维持会成，虐稍止，然苛敛殊甚。居民归家，寇与汉奸常来搜索，见有女人，则逡巡不去。居民不归家，则迫令出房屋保管费，倍于租金。鲍之屋则被寇军占住，后退出，屋中门窗尽毁。收租一石，寇抽捐七元。鲍有田百亩，只收一石，余皆被放弃。然寇之活动范围，只限于城内，一二人不敢出城门一步。且常放谣言，谓吾国求和，彼等将得返国。足见其骑虎之苦。

今日重游七星岩，走大洞，所见殊胜。所闻亦殊胜：持炬火导游之土人，逐步说明洞中胜迹，昔日所言皆荒诞恶俗，不可入耳。今则已由五路军总部改编训练，修改其荒诞，去其恶俗，而加以抗战宣传之标语。忠诚热烈之誓文，出之于导游之土人之口，足见吾国誓死抗敌之决心，已遍彻全民族。悲壮之美，动人极深。午约慧和、傅、贾在江东某常州人开之小店中吃饭。下午买物访友。夜慧和在大中南请吃饭。张梓生、宋云彬皆到。钱可人及其同僚汪毓灵亦至。钱约明晚仍在此处为吾设宴。宋约明午在皇城饭店聚餐。苦辞不得。夜仍宿林半觉处。

三月七日（星期二）

昨夜在林寓，闻蒋增汉言，桂林有邮局车可搭赴宜山。但须率眷来桂林候车。晨慧和同汪毓灵来开明相访，即托其问三十一集团军借一汽车，明晨送吾返两江，后来载吾眷属来桂林，小住等车。议及住处，汪君谓三十一集团军曾于七星岩筑山洞，并在山洞旁园背村租屋，皆不果用，可以相让。若住山洞中，彼可派同志二人来保护。若住村屋中，则派一勤务兵来助吾工作。其厚意诚可感谢。上午即随汪、鲍到七星岩看洞及屋。洞中有水，决定用村屋。汪君为交涉并计划，招待之诚，笔不能述。午约汪、鲍同至皇城饭店赴云彬、王鲁彦约。下午与傅、贾开大中华106号房间休息。夜赴大中南钱可人约。钱设宴甚盛。并言车已备，明晨由鲍押车到开明迎我。

是夜闻邮局张君言，邮车日期不定，且多人恐难搭乘。彼虽言当为我尽力设法，但吾闻此言，即变计划，决仍从两江坐船赴宜山。恐此车不可靠，吾移眷桂林，徒劳跋涉。又恐即有机会，亦是嗟来之车，吾不愿也。祖璋亦云然。是夜宿大中华。林半觉十时来邀，吾已就睡。其至诚可感谢。

三月八日（星期三）

晨九时半，慧和押车至开明，舒群及桂师同事七八人皆来搭车。车殊老，路又泥泞，至十二时始到两江。在车站午饭后，彬然伴刘司机到校招待。我伴舒群、慧和赴家。张梓生之幼子毛毛随舒群，亦来吾家。晚饮酒甚多，作画赠钱可人、汪毓灵、鲍慧和及舒群。并作长夜之谈。就睡已两点钟矣。

三月九日（星期四）[84]

上午同鲍慧和、舒群、毛毛到桂师。午彬然请吃饭，下午一时鲍等上车返桂林。鲍、舒二君允为吾另觅专车。张梓生君曾允为吾代买汽油。若有车，则前晚放来两江，次晨全眷登车赴宜山。否则吾决计坐船。赴新圩黎君处问船，据云昨日有一大船，因吾不来，已被他人雇去。但彼当另行物色，约三天后回音。王星贤兄来信，云浙大将筹备造屋。开课须在三月底。则我迟到，并无不可。前日已在桂林发快信与孟宪成，言舟车难得，到校日期未能预言。舒、鲍约三日后来电话报告车之有否，黎君约三日后回音舟之有否。预虑无益，且优游三日，再听运命发落可也。

三月十日（星期五）

见鲍慧和，乃我流离后快事之一。此人疏财仗义，而又厚道可风。其画之似吾笔，乃出于自然，非普通模仿皮毛之可比也。前吾辞桂师，唐校长嘱荐人自代，吾曾念及此人。但闻其在失地中，无法请到。即申请吴梦非。梦非谢聘，吾就不管。今唐已另聘某君教图画矣。前日在桂林，广西日报社主笔莫宝坚君代梧州初中托吾聘一美术教师，校址在藤县山中，任画课二十余时，月薪法币八十五元。慧和无意赴藤县，决在桂暂住，再随三十一集团军赴重庆。吾遂谢莫宝坚。慧和未能拉来，诚为憾事。

今日在家喝酒二顿，皆酩酊。南国春早，正月中草木均已萌动。酒后小步门外，暖风吹面，身心畅适，浑如逍遥于六桥三竺之间。

……

三月十一日（星期六）

淫雨连绵两月有余，近日稍稍放晴，闲步门外，但见群山青翠，佳木葱茏。虽无鹅黄杨柳，亦自成春色。村舍墙上抗战标语鲜明触目。在昔和平之时，吾曾诅咒墙上广告大字，如“仁丹”、“骨痛精”、“金鼠牌香烟”等，为其色彩夺目，打破自然之美，大煞风景，乃商业资本主义蹂躏美感之行为。今墙上之抗战标语，形式亦犹仁丹、骨痛精、金鼠牌香烟也，然吾赞叹，为其出于爱国热情，表示吾民族好仁恶暴之精神，不但无妨于自然美，且喜春景增色，大地增光。美固不限于形式，精神之美更增于形式之美也。然现行抗战标语，吾见其有修改之必要。第一缺点，为内容失之空泛。譬如吾家前面墙上之横书大字，文曰“大家武装起来保卫我们的家乡”。前吾家小儿见之，率然问曰：“外婆（七十二岁）也要武装起来么？新枚（半岁）也要武装起来么？”吾一时难于置答。此虽小儿之见，然标语本身太泛而不切实，自是缺点。盖太泛往往成为空文，仅作装饰，难收实效。况民众之中，见识类小儿者实多。故标语内容，务求切切实实，使妇孺皆能信受奉行。又如车站一带墙上所见：“爱护伤兵就是爱护自己”。此种含有文学趣味之语句，亦不宜作标语。因“爱护伤兵”与“爱护自己”之间，不能直接加等号，必须用三段论法，或推求因果，方才相等。故民众一见，势必心生疑问，要求解释。但谁能终日立墙下，执途人而一一为之讲解三段论法与因果律哉？故吾谓标语内容，务求切实。如“拥护领袖，抗战到底”，“有钱出钱，有力出力”，斯可矣。第二缺点，文句失之太长。长句内容必然复杂。复杂则民众难于理解。譬如车站背后墙上所书：“要求中央政府立即宣布废除中日间一切屈辱协定。”此句共二十一字，内有三动词。转折太多，难于理解。第三缺点，文句常有语病。例如两江至永福间某处路旁，墙上大书“拿出良心为国家服务”。此文句中，一个“来”字千万省不得，省了将变反宣传，至可笑也。

总之，标语内容忌空泛，形式忌长句及语病。必须以切实、简明、通畅为三要素。想今日各宣传部队，必有注意及此，而与吾共鸣者。

三月十二日（星期日）

吾家将徙宜山，此消息已遍传全村。盖自二月底起即准备启行，但舟车难得，迁延再三，行色已见半月有余，故村中远近皆知也。昨日某邻人不知因何误会，到学校放一谣言，曰吾家明日离去。彬然父子及祖璋以为真，午后特来送别。实则桂林三十一集团军为吾谋车尚无回音，此间雇船亦暂从缓，何日可走，尚不得而知也。坐谈片时，送三人到圩，正值市日，见有卖铁树者，每株一角。吾即买一株。将手植于租屋之空地中，以留纪念。他日抗战胜利，吾率眷返杭州，道经桂林，必来此一访旧居，此树当欣然待我之来访也。路遇数相识者，皆不解此意，讶我正欲远徙而反买树。我之所为，彼所谓“无益之事”也。古人云：“不为无益之事，何以遣有涯之生。”

三月十三日（星期一）

得三十一集团军电话，汽车办不到。决计船行。上午赴新圩托黎君向苏桥拉船，约十六日回音。尚有三天可以徜徉。

选宋人诗教诸儿。内有一诗云：“青山不识我姓氏，我亦不识青山名。飞来白鸟似相识，对我对山三两声。”此诗用以教人艺术的观照，最有效用。能于理智与实利的世界以外另辟一眼界，则世间万物常新，处处皆美的世界。近世美学虽有新学说及新艺术论，然艺术意味之深长，无过于有情化者也。

三月十四日（星期二）

上午赴圩请黄医生为华瞻牙疾开方。此医生乃由药店主兼任。此药店只此一人。诊目、开方、配药、算账、收钱，皆一人任之。店前悬一招牌，上书“新病旧疾，来店求诊，只取药资，不收诊金”。吾初见其店陈设，在全圩为最整洁，故去请教。所售药，价甚廉，每服不过二三毫，而服之屡有良验。因此一再求诊，今日乃第三次。牙痛药二服，连敷药一包，价只七毫。因念今后恐无第四次请教之机会，得药后特赴菜场买肉一方，持赠以表感谢。黄医生坚辞不受，强而后可。凡此皆足见其业虽简陋，其人医德甚高。君子曰：何陋之有。

三月十五日（星期三）

今上午赴新圩黎君处问船，大失所望。缘前日开到航空会修理厂大批飞机零件，需大船一百五十只，装运柳州。附近苏桥等处所有船只，均被拉雇，民间万难得一。吾到桥边找修理厂当局，向之商借，其人皆广东产，言语不通。最后一湖南人告我，厂长已赴柳州，限彼等赶速装运机件，故船只未便分借。语甚诚恳。吾遂绝望。老杜云：“天下尚未宁，健儿胜腐儒。”今日飞机自比讲师重要，理应让彼等优先权，吾无憾矣。惟行期愈限愈迟，心焦殊甚耳。即赴学校，托学生苏元章、李锡范二员代为向江边搜求义宁同乡船。若不得，托其专走义宁向乡亲借船。义宁地近江源，兵士拉船所不到处，必有希望。大船只要一只，小船则需两只。愈早愈好，价格不论。

三月十六日（星期四）

欲行不行，今日已不知是第几次。半月以来，天天准备走，而天天不走。初则懊恼，继以忍耐，今则成为习惯，无所动心。似觉走也好，不走也好；家不异船，船不异家；两江犹宜山也，宜山犹两江也。不但

吾个人为然，儿女亦皆如此。友人谓吾等皆有修养功夫。戏答之曰："吾曾读数行佛经，诸儿近读一篇养生主，故克有此功夫。在广西，非有此修养不可。"

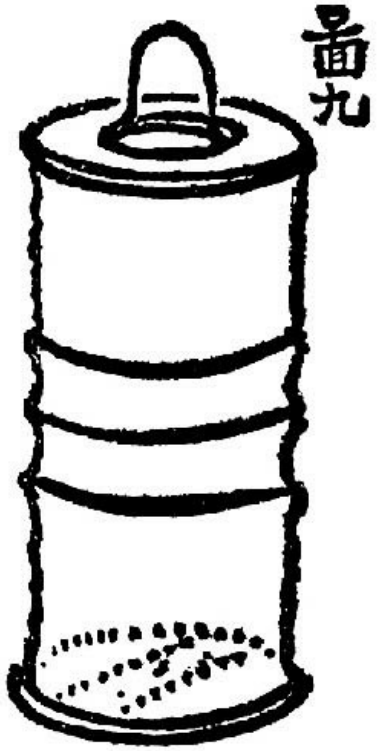
三月十七日（星期五）

苏、李二生来，言江边舟不得，拟今日动身步行赴义宁为吾雇舟，约后天回音，意在必得，劝吾宽心。师生之情，诚为笃厚。虽迟迟吾行，意亦差慰。独念浙大月底开课，设吾迟到，劳其盼待，旷其课业，罪不容辞。拟暂留家眷在此，独自先往，则他日来接，又费往返，仍须缺课。况他日觅舟车，未必易于今日。左右思维，非携眷同行不可。万一赶不上开课，只得以电告假。遂决计遣苏、李二生远征。

今日整装，于外婆[85]床边墙下发现绿树一株，长已三尺，南国地方，卧室中亦草木畅茂。

三月十八日（星期六）

闲行圩上，见店中有折灯，每只连蜡烛一毫子。买两只归。制法甚简单，形式颇不恶。若加以精工，可抵日本纸灯，胜如北京宫灯。持灯归家，心忽生疑，不敢出以示人。缘昨日一吟从林中采一种枝条归，被房东娘娘所阻止，迫令投出门外。一吟舍不得，遂哭。吾等诘房东娘娘何故迫令抛弃，始知此种枝条乃专作哭丧棒用，入门不祥。况昨日起村上打平安醮，故此物更触忌讳也。今吾手中之灯，形式简陋，颜色朴素，毋乃亦属不祥之物，而又触房东娘娘之忌讳？于是暂藏灯于室，先问房东娘娘折灯之用，知非不祥，始出而用之。灯周用黄油纸，颇光明。将来船中可以悬挂。



元草等采桃花归，阿仙以空墨水瓶养之，供诸窗缘之上。吾对此暂入昼梦，梦见江南清明景色。又想起缘缘堂楼上窗口所悬自书小条幅。幅中书皇甫松小词云：“楼上寝，残月下帘栊。梦见秣陵惆怅事，桃花柳絮满江城。双髻坐吹笙。”此幅久已成为炮火下之灰烬，而形容犹历历在吾目前也。

广西桃花异于江南：花瓣之轮廓线率直简单，而见优美。花色亦近于深红，而不鲜丽。

三月十九日（星期日）

苏、李二生自义宁返。舟已雇定二艘，舟主兄弟二人，名石大天及石禾禾。价桂钞一百三十元，送到鹿寨。约二十一日开到两江。浙大廿

七开课。倘舟如期来到，廿二启行，到鹿寨即乘车，则开课前或可赶到。然此权操诸石大天兄弟二人之手，吾惟有听“天”由“石”而已。

作广西小品八幅。最有特色者为十岁儿童背婴孩放爆竹图，及全家围绕火炉上圆桌面吃饭图。前者婴孩之头向后倾挂，似将脱落者。后者桌低于膝，菜仅一锅，肉，菜，蒜，辣，杂置其中。二图皆有原始生活相。

三月二十日（星期一）[86]

天雨，恐船不能如期开到，沉闷之极，饮酒至醉。丙潮来。桂师本学期以星期一为休息日。苏、李二生来报告船只详情，以慰盼待，并买饼及酒送行，好意可感。

夜授诸儿英译论语“冠者五六人”一章。译者可谓已尽能事。但给中国人看而已，西洋人读之未必能懂。即使能懂，所懂得者必远不如吾人读莎士比亚所懂得者之多。

三月二十一日（星期二）

天又雨，船不至。焦灼之极，反变安定。前日因候舟不至，为免焦急，即利用时间，重作《漫画阿Q正传》，已成三分之一。今日焦急之极，又变安定，遂续作该画。驾轻就熟，一朝而获十幅。此画共计五十四幅。若船迟迟不至，则画或可在此完成，然后启程。

此画今日已是第三次重作。第一次作于廿六〔1937〕年春，时闲居杭州田家园，茶余酒后，取《阿Q正传》逐一描现，悬之床头，以为友朋谈笑之助。时张生逸心[87]同居杭州，出资自印吾所作西湖十二景将

成，即要求再印《漫画阿Q正传》。许之，夏间锌版五十四块已成，付上海南市城隍庙附近某印刷厂印行。正在印刷中，“八一三”事起，南市成为火海，此阿Q漫画之锌版及原稿皆成灰烬。不久我即离乡逃难，辗转流离。途中常念及此稿，自念此身若再得安居，誓必重作此画，以竟吾志。廿七〔1938〕年春抵汉口，钱君匋[88]预知此事，从广州来信，为《文丛》索此稿。吾许为重作，在《文丛》连载。即先寄二幅。续寄六幅。二幅后果刊出，六幅寄出后，正值广州大轰炸，君匋逃避九龙，旋即返沪，邮件遂杳无着落。不久吾离汉，赴桂林，任桂林师范课。而《文丛》复刊，李采臣[89]来函请续作；钱君匋则在沪办《文艺新潮》，屡以航快及电报索此稿。吾对两方皆不允，因一则第三次重画，少有勇气，二则身任师范教师，无复有描写阿Q之余暇与余兴；三则两志并要此稿，使吾左右为难，索性两皆不允，并非奇货可居，实为避免纠纷。君匋函电纷繁，并在志上预告，复将《文丛》曾载之二幅再制锌版，刊于《文艺新潮》之上。吾知其不得已也，但吾之不应嘱，亦非得已。遂另作他画二幅寄赠之，并许以后再寄他画。至于阿Q漫画则决不刊载任何杂志。此亦可以对君匋矣。今者，桂师已辞，浙大未就，无职身轻，画兴又作。一朝而获十，则预计五六天即可完成。倘舟车再迟五六天不至，则吾可在此完成此业，径寄上海开明印单行本，然后动身赴宜山。此亦意外之收获也。

下午唐现之君来，赠羊毛笔一支，桃源石一方。石印请其转请林半觉君镌“缘缘堂主”四字，有便送宜山。半觉有金刚钻，能刻桃源石，并许为再刻，故托之。唐君以谦怀求教校事，吾愧无以贡献。但劝其留意物色音乐教师，多买风琴，造成注重音乐之校风，则其所抱“艺术办学，礼乐治校”之宗旨，庶几可以达到。盖化民成俗，莫善于音乐。不必求证于古，即吾所亲历，亦有二著例：一者，幼时求学于浙江第一师范，李叔同先生教音乐甚严。全校置备大洋琴〔钢琴〕二，小风琴数

十。吾辈午饭后十二时一刻，或夜饭后六时一刻，常为教习弹琴之时间。吾至今吃饭快速，不消十分钟，盖于此时养成习惯。浙一师后虽迁，然曾受李先生教化之毕业生中，不乏志士仁人或社会之有力分子。吾确信其为音乐艺术之效果。二者，去岁马一浮先生居开化，第八路军暂时驻其村，与马先生为邻，闻马先生言，八路军纪律更好于五路军。五路军驻在时，军官曾来叮嘱，请将火腿等食物收藏内室，以免不良兵士见可欲而行非礼。八路军到则不须军官镇压，天然秋毫无犯。唯勤于唱歌。每日除操练外，尽是唱歌时间。盖唱歌可以统御感情，调剂生活力之过剩。兵士之心身皆得适度之发泄而调和圆满，自无作恶为非之余暇矣。然此犹音乐之小用耳。吾以此二例告唐君，劝其注重音乐。此外则愧无善言可以奉赠。唐君虚怀乐受，必不河海斯言。吾将拭目以待桂林师范之礼乐化也。

三月二十二日（星期三）

上午又作《阿Q正传》漫画十幅。下午一时义宁船二艘开到。苏元章君陪我同华瞻到江边看船，约三点钟放过浮桥，先将一部行李装船。吾谢苏君，偕华瞻急急返家，以为将尽半日之长以治行装也。途遇元草呼号而至。问其所以，则曰：“傅、贾二先生来我家，说舒群在桂林打电话来，谓浙大有电报来，云日内派校车来迎。故请勿雇船。”吾闻讯，不敢遽信。吾煞费辛苦，始得此舟。得舟才数十分钟，又将舍去。天公太恶作剧。世间似无此事。故未敢遽信也。及返家，见傅、贾二兄，始知其详。不久唐现之君派人持纸条来，亦言接舒群电如此。吾不悉此电浙大何人所发？何以由舒群打电话？不敢确信，即托傅、贾转嘱苏元章君吩咐舟人，说我有事明日不能成行，行李暂缓装船。且待车至，然后谢舟，津贴定钱若干可也。

欲行不行。感情蓦地紧张，蓦地宽弛，略觉异常。吾闻听善养生者，心意泰然，不为外物所动。君子祸至不惧，福至不喜。而况区区舟车之事，岂足以动吾心哉？是夜续作《阿Q正传》漫画如故。

三月二十三日（星期四）

诸儿皆好动，每次欲行，必上圩买食物——如麦饼、花生、榨菜等——预储行囊，以为糇粮。每次欲行不行，则出而食之。如此者再三矣。今闻有车可乘，复上圩买物，以为车日内即至也，据诸儿谈，自到广西后，买物付钱，商人往往多找。无论在桂林，在两江，所遇均不止数次。因商人多不善算。若买物种类稍多，或稍零碎，即不易算出售价。仰天良久，始得总数。然其总数往往错误，非多算，即少算。儿童皆善算，故多算必加辨正，决不让其便宜。少算则视商人而对付：若为贫苦小贩，则纠正之，使之感谢。若为大商店则听其错出，乐得傥来之物。归家相告，以为笑乐。吾夏间在桂林时亦曾逢到一次：某菜馆算账，吾以五元票请找，所找甚少。吾讶其太贵，检点账单，原来多算一元。请其重算，彼即自认算错，即添补找头。吾见其添补，以为此次必无误矣。即将账单和找头并作一卷，塞入衣袋中。归家检点，原来多找大洋六角。天暑路远，吾懒惰无心学老成，恕不奉还。是日归途买汗背心一件，出洋六角，此汗背心即等于傥来之物。据儿辈说，在杭州上海时，绝少此种傥来之物。留心勿被商人错去之不暇，岂敢妄想错商人之钱？足见广西一般商人不长于数学。其错进全属无心，应加原谅。其错出由于疏忽，甚是可怜。因遍诫诸儿，以后务须代为算账，公正交易。

三月二十四日（星期五）

上午派两男儿到校探询有否关于汽车之电话。午间归，车子毫无续

闻，却带来居林才君逝世消息。此君与吾同事才数月，即患吐血，归永福养病。去冬吾到永福，曾蒙其代为觅屋。后病重迁两江校旁村中，到今才一二月。前日吾在江边觅船，遇其夫人，犹言病须久养，并谢吾所赠药。不意今即逝世。夭寿同归于尽，不足深惜；但身后有孤儿寡妇，来日当大难耳。吾即赴校，偕彬然往吊。其夫人穿白裳，见吾等即宛转悲啼。吾等无言可以相慰。默坐久之，又觉不成体统。吾勉作空套语相劝，即出预藏唁仪十元，以代香楮。即匆匆辞归。居君所用卧床，乃我所赠一竹榻。此竹榻去年夏间初到桂林时所置。后决定迁宜山，器具难带，故自用校具而以此榻奉赠。不料此即为其死所也。

三月二十五日（星期六）

今晨派老李赴桂林，向张梓翁问究竟。老李夜半归来，带到浙大电报，文云：“顷呐校车奉迓余函详弟王焕镳[90]。”发电日期为廿一日三点钟。至此始知确有车来。“呐”字想是“嘱”字之误。继思既有此电，车必可靠，舟可放心回报。决定明晨回报船户，静候校车。

三月二十六日（星期日）

陆联棠君来电话，说胡愈之[91]兄在桂，要我到桂面谈要事。又吴敬生来电，说农行有便车赴宜山，吾若未行，可以搭乘。为此，我今日必须赴桂，恐校车一至，即须离去，不得与胡面晤也。幸而《漫画阿Q正传》昨晚已完成，今日正好拿去请教张梓生、章雪山[92]两绍兴人，即在桂林付邮。

上午到车站，见船户石大天、石禾禾，正欲到吾家探问启行消息，吾即在车站与之交涉，直告其吾已有车，不复需船。吾拟告彼等：既托苏君向义宁雇请君等，当贴还费用，听君等自由营业。不意吾未申说，

二人先已开口：“不用无妨，不过吾等已支定洋二十五元，昨又借伙食费五元，无法偿还此款耳。”吾答曰：“此不足齿。但劳汝等徒然往返，心殊抱歉耳。”于是石大天、石禾禾二人表示感激，郑重送别。实则此桂币二十五元，昨日本可收回：缘昨日石大天来言，有兵士欲拉其船，要我自去面说。吾至江边，见拉船者亦姓石，杭州人，乃某后方医院执事，因急需船赴鹿寨，故拉吾船。吾告以此船吾自有用，不克奉让，并出石大天所订合同单示之。石君见合同单上吾之姓名，即称“久仰”，并道歉忱。吾因谓之曰：“吾正觅车，今晚得确实消息。若有车，不妨以舟奉让，但请照吾原约付赁。如无车，则爱莫能助。”石君首肯，约今晨在车站相晤。今晨吾抵车站，不见石君。询之船户，则曰，此人昨日傍晚曾托其转告吾：彼等因急急欲行，已另设法，不复借用吾船。若吾昨日早知浙大电报实情，则当时将船奉让，可以收回定洋二十五元。今则惟有牺牲此款。然广西船户心地之公平，实足令人敬佩。设在江、浙，既订一百三十元之合同，且从四十五里外雇来，当非二十五元所可解约。

车十一时开，至下午五时半始抵桂林，缘中途被阻一次，修轮二次，每次费一小时以上也。当在丹桥被阻时，吾坐小店中吃粽子，有脚夫突来问我：昨日派老李赴桂林，给予几元？吾直告之曰，车费五元四毫，工资二元六毫，合计八元。其人仰天呼冤者再，若不胜其苦者。诘之，始知老李并非亲去，乃托此人代去。且并不乘车，来去一百四十里皆步行，只给工资一元五毫。老李从中赚得六元五毫也。小店中旁听者代为呼冤，并劝予以后勿再信任老李。予初闻其言，亦甚火冒，恨不得老李而痛骂之。既而慰脚夫曰：“老李黑心，则吾既得闻命矣。然汝太老实，致受其愚，何不自高其价，或先来问吾？故汝昨日虽为吾而吃亏，但吾恕不负责，今后吾不再请托老李，汝亦勿再上当可也。”其人唯唯，临别复谓予曰：“见老李，请莫讲！”足见其人忠厚。回思吾自

己，肯出八元派人走桂林，在彼等视之，乃一“阔老”，或“资本家”，真是冤枉。

到桂林已上灯。访愈之不遇。在开明见章雪山君，为道上海开明事甚详。见张梓生君，知南昌危在旦夕。若浙赣路断，物价又将提高。是夜又买热水瓶一把，出大洋二元四角。（前日所买出价三元，今已较廉。然较之昔日，已贵五六倍矣。）茶叶一斤，出大洋三元。香烟大美丽牌一条，五元五角；百雀牌一条，二元三角。夜宿舒群君处。始知前日浙大王君电报到开明时，张君打电话不通，商之舒群君。舒代为向他处借电话，始得打通。吾在两江时只知舒群来电话，而不悉其所以然，以致大起疑窦，又是冤枉。

三月二十七日（星期一）

昨夜陆联棠君言友人今晨赴柳州，吾托其从柳拍一电报到宜山浙大催车。

上午同张梓生访胡愈之。遇之于生活书店栈房中。愈之所欲与吾谈者，乃一大计划：彼拟广约朋友，编制抗战宣传文画一大套，令全国五百家以上乡村各置一份，名曰：“抗战建国室”。此种文画之读者为民众。故必须极端大众化，且多用图画。图画方面，彼意约我相助。我甚佩其计划，允为襄助。吾意大众阅读之图画，以“肖似”为原则。构图宜“明快”，用笔宜“工整”。君必欲吾相助者，吾当改革画风，或借用他人之手，以表自己之心。愈之以为然。其第一步须接洽主办机关。此全国之事，非有雄厚基金不办。则私人团体恐难胜任，宜请政府担任。若果实行，此事业比教书更有意义，虽执鞭之士，吾亦为之。愈之赠吾福建茶二罐。忆昔缘缘堂初成时，有闽僧赠我此茶。今复得此，使我回忆往昔。

午访吴敬生，谢其汽车。即在其家午饭。席上有蚕豆，吾今年第一次吃。两江未见，桂林闻已上市半月矣。下午同吴访詹允明君。取詹允明回星贤兄所抄湛翁诗文十册。此抄本詹极保重，未尝须臾离身。曾欲择一可继续三四天之雨天，挂号付邮还星贤兄，而终未择得。（雨继续三四天，则自付邮至送到，可免轰炸。）今得吾便，喜不自胜。然吾今后多一担负。幸携有布袋。纳之袋中，挂手腕上，须臾不离。

于愈之处见一月份牌，乃上海所流行，设计颇佳。该月份牌中画麻雀一桌。王宠惠，张伯伦，板垣，及达拉第四人共叉。王背后站蒋介石、林森二人。张背后站罗斯福。板垣背后站墨梭里尼〔墨索里尼〕、希特勒。达拉第背后有史太林〔斯大林〕。窗外复有多人张望，吾不知其名。桌上麻雀，王宠惠已和倒，清筒子，九听教。板垣南风一对与张伯伦对杀；白板一对，与达拉第对杀。各人视线集中于王宠惠之清筒子。此画借中国社会中坚分子所萦心醉魄之麻雀而说明国际形势，设想可谓巧妙。上海租界中只知麻雀而不知世事之女太太们，亦得因此而知国际形势。此画之宣传力可谓广矣。

下午电两江傅彬然，请其明晨来桂林，共商《中学生》复刊事。盖此次若不复兴，后恐不再有机会，直须到太平后复刊。昔曾子居师宾之位，尚有人讥其寇至先去，寇退则返。况《中学生》一册杂志，岂可于患难中逃之杳杳，而乱平后再来做生意哉？

三月二十八日（星期二）[93]

晨蔡定远来访，共吃早点。上午买零星物件。午彬然至。愈之约赴“大华”吃西菜，张志让君同座。

晚章雪山兄宴客于美丽川菜馆。彬然被推戴为《中学生》主编。列

圣陶为社长，联棠为发行人。吾亦列名为编辑委员。固辞不得。一年半以来，青年学生以此相询者甚多，吾每答以“不久终当复刊”，故今日竭力玉成之，使吾对询者可以践言耳。编辑之事，只能挂名，稿则自当随时写投也。

晚开明开来宾旅馆，馆彬然与吾二人。窗临西湖，奇峰罗列窗前，形似犬齿。所谓桂林山水甲天下者，其此之谓欤。

此旅馆乃新开张者，其茶房广西本地人，且似是新执此业者。其人忠实可笑，上午吾入室，见门口悬二牌，上书“傅彬然”及“丰子恺”。吾指第一牌，谓茶房，应加“先生”二字，不应直书姓名。茶房唯之，即去改写。晚归室，见其一已改为“傅先生”，其二仍是“丰子恺”。此人不能“举一反二”，只能“话一是幺”。忠实至于此极，真意想不到。

将就睡，有客叩户。迎而视之，面貌依稀仿佛，而不能忆其姓名。及其自言，始知为沈平波。二十年前吾任教春晖中学，每半月赴宁波七塔寺育德小学教课一次，沈君即育德之音乐教师。当日曾与吾共晨夕。一翩翩少年也。今其面貌特点如故，而苍老深黑。犹似瓶花陈设太久，虽仍是此花，而枯缩憔悴，旧貌不可复识矣。彼之视我，当更甚于我之视彼。吾抗战前两鬓已霜，今则霜将成雪。鬓亦渐回黄转白。昨夜在开明，看细字信甚吃力，怪油灯之太黯。雪山以老花眼镜相借。吾取而戴之，顿觉字划清晰。始知非关油灯，实乃视力已衰。今晨已买一百五十度之老花眼镜矣。韩文公年未四十，而发苍苍，而视茫茫。吾今四十有二，视始茫茫。较之韩文公，尚不算早衰也。

三月三十日（星期四）

校车杳无消息，沉闷之至。在桂林闻联棠言，浙大将迁校云南建

水，教师中多有不赞同者，校车不至，恐因此故。遂打叠烦恼，准备在两江闲居一学期，以完成吾之逃难六记。不复作赴浙大之想矣。

《阿Q正传》漫画早已完成。前携赴桂林，请教于张梓生、章雪山两绍兴人。承彼等指示，改正数处。雪山兄善画，亲写一乌篷船相示，远近法颇正确。因忆其子章士钊昔在立达求学，长于图画，盖有家学渊源也。今日再出《阿Q正传》漫画全部校改一遍，写一序冠其首，于是全稿完成矣。

三月三十一日（星期五）

本想将《漫画阿Q正传》航寄上海开明，托为刊印。前在桂林，闻上海近有日本人搜查书店，并拉捉人。深恐再遭损失，令阿仙用薄纸及铅笔，将逐幅印摹一套，保留副稿。万一此稿有损失，可在铅笔副稿涂墨，再画出版。无论如何，此画册必须刊出。非为画册，乃欲坚持百折不挠之精神，以明炮火之不足畏。

四月三日（星期一）

天晴。随诸儿至野外放纸鸢。儿时欢乐，今日犹可体感，自知童心未尽失也。

四月四日（星期二）

去年此日，吾家居长沙。吾正率宝、仙二女乘车赴汉口求学。匆匆一年，战事演变，一至于此。言念往事，叹息弥襟。

四月五日（星期三）

上午十时，吾正作书与马湛翁先生及章雪村兄，而联棠来，入门高呼“校车来了”。校役同来，以总务长函呈阅，始知上次校车于廿四开到，误闻人言吾已动身，遂即开回宜山。得电报，始再放来。以故迟至今日。真是冤哉枉也。约校役停车四小时，下午二时启行。此四小时内，收拾行物，手忙脚乱。幸有舒群同来相助，唐校长亦亲来帮忙。铺盖四个，皆舒、唐二君代为结束。他日乱平，回忆此事，正是一段佳话。彬然，祖璋，又信，丙潮皆来送行，张新虞君亦到车旁相送。舒群有友人一男一女，皆朝鲜人，欲搭吾车赴修仁参观瑶民生活。故同来两江。联棠复有书九十包，已装车中。吾家行李及十一人一齐上车，而车已挤满。二时开车，遂与两江告别。家具均不得带走。此等家具共值不过大洋五十元，乃去夏初到桂林时所置。当时准备抛弃，故极度简陋。今日果然。计竹榻三个，竹桌四个，竹凳七八个。一部分送房东，另一部分托彬然分送友人。吾与彼等相处半年矣。今日临别，不胜依依。非为区区之财，实为彼等本身。情与无情，元共一体也。

下午五时抵阳朔。浙大办事处陈君出来招待，并为看定旅馆。久仰“阳朔山水甲桂林”。今于夕阳中相见，果然玲珑。县城四周，犬齿山环列，山间有树，有屋有亭，参差罗列。提神于太虚而府瞩之，宛如上海城隍庙所售假山盆景。所谓“甲天下”者，其在是乎？散步城内，见丧家甚多。门前各悬白布，上书“当大事”三字。此亦一特点。途遇梁寒松君，此人暑中曾在桂林艺术训练班听吾讲，近执教于该地国民中学者。承其指示介绍，得一饭馆，全家于此晚饭。力民入汽车检点行李，发见有三箱二包一篮未曾上车。乃挑妇误走别路，找不到汽车；而吾等人众物多，匆匆未及检点之故。然挑妇皆四嫂（房东）之本家，决不吃没[94]。即走饭店隔壁长途电话局，打一电话与联棠，托其转电彬然，代为查询，择便送宜山。此次旅行，准备欠有规律，以致遗落行李。下次行李必须编号，上下舟车，必须检点。

四月六日（星期四）

上午八时开车离阳朔。九时许到修江，舒群及二朝鲜人下车。十时许车忽抛锚。司机修理约半小时，宣告绝望。准备下午搭车赴柳，明日另开校车来拖。于是只得下车。幸公路旁有小村，名曰三江街，有小客栈，遂借宿其楼上。伙食须自备。其厨房甚宽广。于是买米买菜，自炊自食。附近有蚕豆，甚新鲜。栈主有酒，味亦可。其人亦和蔼。与之闲谈。因知此街地近瑶民区，瑶民来贸易者甚多。明日为市，可以一看。查箧中日历，知今日是阴历二月十七日，正清明也。回忆承平之年，此日此时，正当插柳栽花，踏青扫墓。不意今日流离，至于此极！真可谓“路上行人欲断魂”也。

夜有兵一队，来宿吾房门外地上。纪律尚好。黄昏闻兵士中有细语声。从板缝中窥之，见群兵围一洋烛，正在赌纸牌。语声甚细，动作甚谨，似偷儿然。吾不觉失笑。即此亦可见广西纪律尚佳。

四月七日（星期五）

上午赴市，见瑶民甚多，皆戴尖顶帽，衣绣花衣。言语颇可听。面貌人情亦与常人无别。不知缘何规定此种人为瑶民，而屏绝之于化外。吾深致同情焉。然“化外”生活或比“化内”自由幸福，亦未可知。今日所谓“化”者，果何物耶？市中有火刀、火石及石绒，专售与瑶民者。吾髫年时曾见故乡老农用此物。吾家则早用红头火柴。吾长后即用安全火柴，后改用打火灯。抗战前又用美国最新发明之吸火器。（形似香水管。纸烟塞入管中，一吸即着。）今日重见此物，殊觉新鲜。即买一具。卖者谓“此物瑶民所用，你用不着”，坚不肯卖。其意甚佳。吾婉为说明，始卖一个。价四毫子。吾取而用之，费力甚多，而火不易得。较

之吸火器，巧拙之差，不啻天壤，物质文明，诚可宝贵。然火刀时代，杀人工具亦拙，人祸远不如今日之烈。吸火器虽巧，然与轰炸机、毒瓦斯俱来，杀人工具比取火工具更巧。功不补患，得不偿失。物质文明片面发达，实人世之大祸也。陶诗云："荣华诚足贵，亦复可怜伤。"

下午三时另一校车自柳州来，吾等即改乘此车，拖病车而行。至榴江，放下病车，独放柳州。抵柳已晚九时。浙大办事处在乐群社，其执事陆君出迎，即托其在乐群社开三房间，携老幼入憩。以电话通知柳州开明。十时曾宗岱偕章桂来。共赴市中晚餐。宗岱客气，为付钞四元余。吾带来开明货八包，即交其带去。

黄昏遥望柳州城市，想见其相当繁盛。明日颇思逗留一天以资游览，但携老幼十人，生怕警报，不如早发。韩文公柳侯庙碑首两句曰："荔子丹兮焦黄，杂肴以进侯之堂。"想见南国风光，必有可观者。今吾于深夜默默经过，曾不一瞻柳侯之庙貌，诚憾事也。

四月八日（星期六）

晨八时开车，宗岱、桂荣来送别。一时半抵宜山，甫抵西门口，警察拦阻，云有紧急警报。司机急回车，开出三四公里而后止。吾等下车，于公路旁草地上坐憩。遥望宜山，城虽小而屋宇稠密，正卧山脚下，静待敌机之来袭，仿佛赤子仰卧地上，静待虎狼之来食者。人间何世，有此景象？念之怒发冲冠。草地之旁有小流水。妻女乘此机会为新枚洗尿布。待警报解除，而尿布十余块已全干。皆大欢喜，收拾登车。车抵西门口，偕华瞻先入城，约开明金君来助理进屋事。入西门，见一饭店，楼上可坐。吾嘱华瞻折回，要家人来吃饭。吾独赴开明访金君，来此聚会。吾独行将及十字街，忽见群众蜂拥而来，知是警报又作。即随众出北门，渡浮桥，至对河岩石间坐憩。时已五点半，晨在柳吃面一

小碗，至此饥肠辘辘。乃连吸纸烟，用以代饭。旁江浙口音之长衫人物，正谈迁校建水之事，定是浙大之人。据云建水地方极好，四时皆春，迁校时取道安南，由镇南关坐火车可以直达。而由此至镇南关之路，校方已有汽车可借，每人路费不消五十元也。吾未见学校当局，而先在此岩石间闻知校讯，亦奇遇也。

六时半解除警报。急赴开明，约金君同到西门外，知星贤兄父子已导引老太太及新枚等入龙岗园租屋中。乃打发挑妇，将行李押送龙岗园，然后偕满哥[95]及诸儿入城求食。不意是日自上午十时至此，警报连发三次。市民皆枵腹，饭店挤拥，绝无坐位。于是入开明，托店员代烦。九时始得一饱。店员越钊同王公子钧亮另送饭两客至龙岗园，与老太太及力民。食事始毕。十时返龙岗园。见三室各仅方丈，有二床。十一人居之，殊无办法。幸开明有货堆存，即与诸儿共抬货包，平铺地上，作一大床，十一人始各得其所。开明二楼上三楼，有明窗静室，乃吾所租定。内有大床二，亦吾所购置。但为警报，旷安室而勿居，而十一人拥挤于三方丈中。但不视为屋而视如船，则艨艟巨舰，何窄之有？

四月九日（星期日）

晨起，见此间屋虽小，墙壁甚洁白。室外有假山亭台，又有山径高下曲折，岩石峥嵘突兀。可以游目骋怀，亦以避炸弹。屋租桂钞三十五元，以屋而论，太贵；以环境而论，并不贵也。

王星贤夫妇送粥来，复购小菜及米相赠。令人深感。颠沛流离之中，幸有好友，赐以精神的慰安及物质的帮助。不然，茫茫人海，吾区区一家毫无存在之意义矣。因星贤兄知前日以电报告吾放车来接之王驾吾兄之夫人，于昨晨病逝。星贤兄与彼同居燕山村马湛师之茅屋中，昨日上午忙于帮办丧事，下午复忙于招待吾家。真是送往迎来，忙不可

当。今晨复来送粥，吾心甚歉。驾吾夫人之病发于泰和，抱病迁宜山，终于昨日长逝。吾于驾吾，心仪已久，不意于其悼亡中初相见也。遂托钧亮入市购香烛，随星贤兄赴吊。“着我三椽茅屋，送老白云边”者，今日始得见之。原来如此。

下午整理三方丈，复入城访昌群兄。又见王季梁，梅迪生，竺可祯，胡刚复诸君[96]。始知迁校正在开会，大半可成事实。吾初至即闻欲行，殊不愿意。心中自忖，吾决不随校“五月万里云南行”。既至宜山，就作宜山人可也。

四月十五日（星期六）

上午续讲艺术教育，听者骤增，共约百余人，后排无坐位，均站立，如看戏然。吾犹演独脚戏，颇感周章。下课后闻学生言，其中有许多人逃他课而来听吾讲。此大可不必。但亦无法阻止。不知彼等何为而来？为好奇乎？为艺术乎？为教育乎？抑另有所为乎？

夜与四儿请其先生周君[97]在江南餐室吃西菜。菜殊简陋，聊表敬师之意耳。

四月十六日（星期日）

上午驾吾夫人出殡，吾往送之。见竺可桢校长亦来送殡，其黄色制服之裤，臀部有两破洞，大如手掌。吾几失笑。于此可知竺校长之节俭。俭以养廉。廉以励节。廉俭与节，今日中国之对症良药也。竺校长有此药，可以博施济众矣。

晚教育系学生来要吾参加其学会，谢之，又派二女生来。固辞不

获，遂令华瞻照电筒，赴文庙参加。会员三四十人，皆同系。会上并无教育讨论，但讨论慰问某教授太夫人之丧。甲曰以电报，乙曰以快信，丁又曰以航空信。纷纷提议。举手表决，费时甚久。讨论毕，即继以余兴。要吾参加，谢之，但以数言相赠，盼其以后多多准备关于教育之问题，共相讨论，然后继以余兴可也。

四月十九日（星期三）

下午到文庙上艺术欣赏课，教室仅容二三十人，而听者有百余人，皆溢出门外，嗷嗷待坐。急赴注册课，托为设法。因暂用饭厅为讲堂。饭厅者，一大茅棚也。吾入门时，众已历乱就坐，而桌凳东坍西倒，横陈地上，状似初迁家者。幸有黑板，可以将就开讲。因念如此讲艺术欣赏，恐为古今所未有。他日乱平返杭州，回忆今日之情形，乃真可欣赏也。

欣赏二字，似有未妥。名不正则言不顺。故先正名。所谓欣赏，实即对艺术品之看与听之事也。总称此事之语有二：即欣赏与鉴赏。前者有欢乐之意，不宜于悲剧、哀诗。后者注重鉴别，含有批判之意，适于古画、古玩等，而不宜于一般艺术品。今吾所以默认“艺术欣赏”之名目而从事开讲者，即因想不出更妥之第三名，而权用“欣赏”。古人用欣赏二字者，如陶诗“奇文共欣赏”。然欣字不限欢欣之意，亦可当作“满意”、“称心”之意，如“悦”字然。滕文公从孟子学丧礼，定三年之丧，齐疏之服，而五月居庐，未有命戒，恪尽先王之制。故“及至葬，四方来观之，颜色之戚，哭泣之哀，吊者大悦”。此“悦”字若训为欢乐之意，则不近人情。应是“悦服”，即“心悦诚服”之意。即“满意”、“称心”之意也。今“欣”字亦可训为“欣愿”。故不妨用于一切艺术观照。观悲剧者，出钱买泪也。流泪有快美之感，乃人所欣愿。故悲剧、哀诗，

亦可用“欣赏”二字。

四月二十一日（星期五）

弘一法师从漳州寄来书法六件。赐吾一小联，文曰“真观清净观，广大智慧观”，“梵音海潮音，胜彼世间音”。乃缘缘堂西室琴上所悬者，已为炮火所毁，前吾去函请再赐书，今日如愿矣。余小立幅五件，一代星贤求，一代彬然求，一代现之求，一代彬然友人纠咎求，一代居林才求，而居已逝世。吾得代为保存，待其子成人后倘有要求，然后归之。并拟作书焚化，将此意告林才之灵。

赐彬然立幅，文句甚宜于勉今日之人。文曰：“华严经云：应发能堪耐心，救恶众生。”今世恶众生多如狗毛。非发能堪耐心，不屑救渡。遁世之士，高则高矣，但乏能堪耐心，故非广大慈悲之行。彬然忠于利人，得此训当更加策励。吾愿与彬然共勉之。

四月二十二日（星期六）

天晴。上午上课，十时半返寓。查日历，知今日乃阴历上巳。“三月三日天气晴，长安水边多丽人。”今日烽烟满神州，不知何处是长安。

昌兄自途中寄信与星兄及吾。附口占一绝：“山城晓角动轻寒，欲去回头顿瞥看。万里烟云归梦短，几行清泪落花残。”星兄欲和，嫌末句不详，拟用“未应残”以破之。吾拟于其诗中觅画材，作画相报。

午三学生来访，胡庆钧，王树椒，江西人。侯俊吉，江湾人。皆雅好文学，以Essay〔小品文〕体制相询。吾以前虽常写小品文，然初不

自知此体为“小品文”，与吾之作画而不自知其为“漫画”相同。（十余年前吾初作画，揭于壁。郑振铎[98]兄见而持去制版，刊之于《文学周报》，人称之曰“漫画”，吾则人云亦云耳。）故对于文体，看得很轻。凡出于自然者，虽前无其例，亦又自成一体也。故对于三生之问，愧未能详答。又有一史地系学生，刘操南，无锡人，问吾佛经应读何书。询其经验，云曾读《金刚经》，《弥陀经》等。吾告以可先读《大乘起信论》。此地难买。吾有此书，下星期当从乡下取来相借。今人竞尚科学工业，固国家之急需。然置艺术宗教于高阁，实文明堕落之由。此生能在此环境中发心学佛，实为难得。陶诗云：“人之所宝，尚或未珍。不有同好，云何以亲。”吾当竭绵力为此生之助。

下午返龙岗园，取所有诗本。拟选护生诗寄弘一法师，请其复选，书写。然后寄来，由吾按诗补画，交开明刊印。《护生画集》原稿已在上海居士林被毁。吾誓当使之复活。弘师许为重写，则复活必比原状更有光辉。五天不见新枚矣。今日返家，见其默坐竹坐车中。见吾入门，则瞠目而视，久不转睛。古人诗云：“初岁娇儿不识爷”，正是此种情景。

晚与雪山、星贤二兄共酌。宜山有金橘酒，比三花缓和。虽比不上绍兴，但不若三花之有臭气。三人尽一斤，吾已酩酊。枕上忆昌群赠诗，率和一绝：“瘴乡三月乍温寒，千里诗来画节看。却羡知章归计早，到家应未见春残。”又得画题曰《移兰图》拟绘松下两小儿将盆中兰花移植于大地中。

四月二十三日（星期日）

晨送雪山兄上车返柳州。归寓为昌兄作《移兰图》。复为军校章振中君作《凯旋图》。章君之兄振声在汉口与吾及二女邻居。振声绍兴人

本色！亲切可爱。其弟酷如兄。且多能。今晚林仙、元草来此同住。振中为吾等制烧豆腐，味极佳，为之加餐。

下午随星贤兄散步于江北第二公园。所谓公园，仅有一马枋，三五老马奄仰其中，似有千里之计者。途遇诗人汪君[99]，已穿军装，骤见不可识。谛视其胸章上姓氏，始认识之。吾与此君今日第三次会见。第一次在十余年前，见之于上海五路电车中，由钱君匋介绍。彼时此君风度潇洒，翩翩然一青年诗人也。第二次在去春，见之于汉口师竹友梅馆曹胜之处，风尘满面，已现苍老之相。然衣冠楚楚，尚有昔年面影。今日第三次相见，已是一半老军人，全无昔日潇洒之风矣。昔拜伦为哀希腊，亲自参加希腊独立战争。吾疑此君亦似伏枥之老马，胸中有千里之志也。

四月二十四日（星期一）

上午陈宝、宁馨、华瞻来上数学课。华瞻年十六，穿吾之广西装，不须改小，已能称身。吾审其姿，惊年华之易逝，叹无常之迅速。吾旧作漫画集中，有一幅题曰《穿了爸爸的衣服》者即以华瞻为模特儿。彼时此子年方三岁，穿吾之洋装背心，其长过膝。扶床学步，其状可笑。吾即取之入画。匆匆十三年后，今日再穿爸爸的衣服，已成平常之事，毫无可笑味；更无入画之资格矣。古人诗云：“去日儿童皆长大，昔年亲友半凋零。”今日诵之，似是吾自己所作。

夜士雄请客。振中及新生书店陈君二人自为厨司，作素菜荤菜均可口。吾饮金橘酒至醉。

下午陈宝、宁馨抱新枚种痘。王星贤夫人抱其幼子同来。彼等在西门外觅省立医院不得，故入城。幸浙大办事处有痘苗，即偕赴办事处种

痘。王家小弟弟不哭，新枚则大哭。种后抱到开明门口，哭犹不止。

四月二十五日（星期二）

得陶亢德信，附寄稿费十三元。又剪《中美日报》“次恺自白”一节见示。始知次恺君乃一青年，受《护生画集》感化而学吾画者。午饭时与星贤兄谈护生，彼谓儒家不素食原因有二：一则儒家重祭祠，必备牺牲；二则儒家重孝，七十非肉不饱。故不尚素食。吾谓但避残忍，保恻隐之心，则事可不必拘泥。今之反对食三净肉者，或谓自己食肉而以杀罪贻人，或谓多一人消费，即多一份供给，故买已死动物，乃间接杀生。此皆拘泥于事而忘其理，不事内省而务外求者。能素食最佳。不能素食，则食三净肉，亦属无伤。

四月二十八日（星期五）

天比昨天更晴。又逢市日，城中甚闹。恐有空袭，出城拥挤，准备再花半天，九时半即返乡。下午三时入城，城中又安然如故。此半天将来一并向侵略者算账。

下午四时到标营上艺术欣赏课。在休息室坐憩，闻窗外学生趋集教室，皆呼“欣赏艺术去”！不禁失笑。此课名曰“艺术欣赏”，似有未妥，且近滑稽。既无实技，又无设备，但凭吾三寸不烂之舌，在芦菲棚[100]中黑板前信口开河，说食不饱，而名曰“艺术欣赏”，诚属可笑。吾在此担任此可笑之课，不亦异乎？

上午托庆远中学梁兆洵君，代聘家庭教师，晚梁君偕一邱女士来，谓邱能代觅友人担任；拜托而别。

得章锡琛先生来信，谓丐师[101]已于宁波封锁前返沪，甚慰。又言弘一法师今年六十，广结书缘，彼已求得不少。吾闻此讯，将续求之。吾离两江时航空寄发之《漫画阿Q正传》，已安抵上海开明。调孚[102]兄附信，谓五月中可以出版。此稿二次为炮火所毁，今竟能出世，诚快事也。调孚兄又附关于次恺之剪报。友人关念，千里剪寄，至可感谢。

五月一日（星期一）

戴葆鎏夫人顾娱春女士从上海寄来洋书两册，How to Draw Caricatures and Cartoons〔《怎样画漫画》〕及Students' Book of Life Drawing〔《生活素描学生手册》〕，装潢极佳，在物质精神贫乏之广西宜山视之，更觉精美绝伦。与最近在桂林印刷之《泰和会语》比较，精粗之差不啻天壤。而翻阅其内容，则贫乏亦绝伦；与《泰和会语》比较，高下之差且不止天壤。

世间之反比例，未有强于此者。吾去年暑假中因广西中学艺术教师训练班学员之要求，拟编《漫画描法》一册，曾托戴君代为向欧美购求新刊之此类书籍。今日寄到者，皆最近版。开卷诚有快感：装订精确，封面美观。封面内有衬纸二重，坚白而细致，厚如呢布。每章前有空白纸，亦复如是。每卷前有frontispiece〔卷首插图〕，用纸更厚。而所印者，乃谄媚资本主义之浅薄可笑之广告画。盖以此为现代cartoon〔漫画〕之杰作而示例也。每页文字，左右留空甚多，天地头亦甚广。各页形如一高贵之艺术品。计其字数，实甚寥寥。行数既少，每行之字数更少。一二寸长之洋字，两三个即占据一行。吾以此洋字所说，必为名言至理也。取而读之，则寻常谈话耳。既无确切之画法示人，更无真实之画理导人。吾购此书，无异仅购厚纸及装潢也。早知如此，吾不愿于万里外托友购寄。吾自问所能编之《漫画描法》，内容之充实，指导之诚

恳，至少当远胜于此类洋书。由此可知一般文化之低落，不特中国如此，天下皆然。欧美之students〔学生〕只配读此种书籍，其程度亦甚可怜。且如此浅薄之书，作如此之精装而行世，实甚滑稽。显然是精神文明衰落而物质文明畸形发达之怪现象。洋鬼子不怕难为情。

虽然，对于葆璎、娱春二君之盛意，吾甚感谢。彼等常以书物见赠。此次托买之书，深恐其亦不肯受金。上海寄至此间，邮费亦需一元七角余。吾当托上海开明代为璧还书价及邮费。若不肯受，必以他法报偿之。

五月二日（星期二）

浙大师院王院长送来教育部令：附初高中课程时间拟订表，及六年一贯制中学课程时间拟订表，嘱就艺术科审阅，并发表意见。今日整日从事于此。对后者表示一意见：音乐一小时宜改为二小时，始终不减。理由云：“音乐亲和力最大，最善于统制群众感情，团结民族精神。抗战建国之时，尤不可忽。故宜增为始终二小时，且在事实上，较长较深之乐曲，一小时不能教完。若半途停止，过一星期再教，则学生都已忘却，重温颇为费力。一星期二次则易于教成。盖此课与体育相似，必须团体练习，不宜个别自修，故宜照体育例始终二小时也。”对于前者，除音乐宜改始终二小时外，对于廿五〔1936〕年所颁课程标准，指摘应修正之处共十五点。此课程标准不知教育部当日如何拟定，如何颁布？内容失当姑且不讲，文字上亦多不妥，甚至不通。例如初中女子劳作科教学目标第一项说“使学生对于家庭之组织与功用，获有正确之认识及良好之习惯”之类，不知所云。其他内容失当之处，不胜枚举。吾昔日早已发见。因无言责，遂不顾问。今既来征求意见，不得不竭诚指示，故就必不可免者指摘十五点，交王院长转复。尽吾忠告而已。

五月三日（星期三）

晚赴合升楼，同席皆数理学者，吾所识者，仅一人，其余皆初面。但数理者之态度，大都爽直痛快，故不觉生疏。彼此交情虽浅，只要理之所在，不妨直说或争论。此是此种人之好处。文艺方面之人，往往言语曲折，态度拘谨，或神经过敏，探求言外之言，观察行外之行。若是初处，甚难畅叙。与之同桌吃饭，其苦不可名状。今日晚餐席上之各位数理家所谈，直谅可喜，为浮大白。饭后谈及孔子，有人论孔子不如老农老圃，其常识并不丰富。有人论孔子不知太阳日中近人，抑朝晚近人，其物理知识太浅。皆可贿酒。

酒后与友人漫谈：今之科学者乃“摩登梓匠轮舆”。非轻视科学者，事实如此。梓匠轮舆是物质文明之使徒，为仁义者是精神文明之使徒。物质文明与精神文明必须提携并进，方能为人类造福。故梓匠轮舆应与为仁义者并重，方为合理。彭更尊梓匠轮舆而轻为仁义者，孟子非之。今世尊摩登梓匠轮舆而轻为仁义者多，且更甚于彭更。惜乎孟子甚少，且更不好辩。

五月五日（星期五）

下午上艺术欣赏课，讲远近法。此周讲题为中国画与西洋画之区别。远近法之有无，实为西画与国画之主要异点。故言之较详。学生如有造形之先天才能，听此讲当可顿悟。不然，亦只知其一，不知其二也。有数职员亦在听讲。归途与其中某君同行，续论此事。其人曰：“先生云西洋画皆用远近法。但吾观西洋之山水似无远近法者。”答曰：“西洋画无不有之。特山水非直线形，其法不显耳。”听其言，知其非富有造形先天之人，只能见显相，而不能见隐相，故发此问。途中复

竭诚为之讲释，无异又上半小时课。

夜驾吾兄宴合升楼。同席者有二医生，二女生，及星贤兄等友，共八九人。驾吾悼亡，丧葬已毕。今日之宴，似为谢宾。念此，酒兴顿减。“子食于有丧者之侧，未尝饱也。”念此，荤菜难于下咽。合升楼乃宜山最高级之酒馆，然房屋之陋，不及吾杭州小巷口之饭店。吾等宴坐之小楼，即在炉灶之上。天热，火烈，室如蒸笼。再蒸数小时，人皆将成烤猪，而可为席上珍矣。

五月六日（星期六）（立夏）

上午十时下课后，即有连续三天之空闲。归途入某书铺，见有石印《白香词谱笺》，索价法币一元二角，终以一元购得之。忆承平时，诸儿买此书课外阅读，但费五六角耳。归寓翻阅，如见故人。错字虽多，然因熟习，见鲁豕知其为鲁亥，亦无妨也。今日在此，读黄庭坚词，感慨特甚。山谷晚年以史事谪宜州，即此地也。笺中述《老学庵笔记》所载：“范寥言鲁直至宜州，州无亭驿，又无民居可僦。止一僧舍可寓，而适为崇宁万寿寺，法所不许。乃居一城楼上，亦极湫狭。秋暑方炽，几不可过。一日忽小雨。鲁直饮薄醉，坐胡床，自兰楯间伸足出外以受雨。顾为寥曰：信中，吾平生无此快也。未几而卒。”此城楼恐是吾寓邻近之南门城楼。因该城楼特别宽大，壁上有“宜山修志局”字迹。想见其可居人也。其兄黄元明送别青玉案词云：“千峰百嶂宜州路……。”鲁直和云：“烟中一线来时路，极目送归鸿去。第四阳关云不度，山胡新啭，子规言语，正在人愁处。忧能损性休朝暮，忆我当筵醉时句。渡水穿云心已许，晚年光景，小轩南浦，同卷西山雨。”曰“千峰百嶂”，曰“渡水穿云”，又曰“烟中一线来时路”，此路自非今日之公路，想见当日行旅之苦。然鲁直天性旷达，逆来顺受，处险若夷，故曰“忧能损性

休朝暮，忆我当筵醉时句”。醉时句者，“我自只如常日醉，满川风雨替人愁”二句是也。不为无病呻吟，不作儿女态，诚是大丈夫相！今日因流离而消沉颓唐之人，读此可以兴起。鲁直知命，不忧不嗔，故其渔父词有句曰：“人间欲避风波险，一日风波十二时。”东坡笑其“欲平地起风波”，吾却羡其“视风波为平地”。

晚文书课孙君来访，以浙大教师学生一览相赠，并附本年二月五日敌机在标营（即浙大校舍）所投炸弹之详图一纸。图乃炸后测量统计而绘制者，计共投弹一百十八个，皆二百磅之爆炸弹或烧夷弹，落弹范围不出一方里。可见敌机是日投弹，乃以浙大为目标。然仅毁一草屋，轻伤二人（乃炸后救火而烫伤），可谓大幸。是日为星期日，但大部学生并不离校，皆倒卧在沟壑中。弹落身旁，而竟不伤人。且有一学生患神经病，卧调养室中，为炸弹声所吓，其病霍然而愈。墨索里尼言“大炮响于一切”，实未必然。吾谓“炸弹胜于校医”，则已有实证。

五月八日（星期一）

昨夜醉后同林仙、元草散步市中，买宜兴窑水盂一只而归。今日晨起见之，忘其来历。久之，始依稀记得。因痛悔昨夜之饮。渊明“且进杯中物”，诗中语耳，非记实也。吾昨夜奉陪友人，而照诗实行，以茅台酒、金橘酒倾杯中，而大进特进，以致醉而忘其所为，愚戇之极！渊明倘有知，必在地下窃笑。

下午同星贤兄陪女先生到燕山村安排课目，准备明天开课。此女先生姓邱，宜山本地人，经梁兆洵君介绍而来。举止端详，似可为燕山村茅屋中群儿之导师。到茅屋安排毕，顺路返家。新枚骤见不相识，抱之则哭。是日天热，吾穿白衬衣，且不戴眼镜，故婴儿不相识也。戴眼镜抱之，即不哭。开明派工人三十余，来将寄存之书三十余包尽行挑去，

丈室忽然宽敞。

夜觉民来谈。知明日五九，学生参加市民大会，上午停课，但教职员亦须参加大会。吾有一课，可得免上。大会拟去参加。

五月九日（星期二）

得《国命旬刊》一册，内载竺可桢校长宜山开学式讲稿一篇，读之，见其中有良话，摘录于此：“我们今日虽认大学生自有其更大的任务，但亦不阻止智识分子之从戎杀敌。至于力学尽瘁，甚至舍身为国的精神，更是国家所迫切期望于大学生的。须知在这样危急的时代求学，除出准备贡献国家为将来抗敌兴国之一个大目标外，更有何理由可说？有人统计，世界上战争之年，远过于和平。就是一百年中没有国与国的战争之年（内战不计），只有十五年。今后国际组织不能即有根本改变，至少在我辈身上，看不到世界大同。只有富有实力准备，足以御侮之国家，才能免于被侵略，才有资格享受和平。对日抗战，实在是极艰巨的工作；不但最后胜利有待于更大的努力，并且日本始终还是一个大敌，我们殊不能武断，以为这次抗战结束，就可一劳永逸。诸君此时正在努力培植自己的学问和技术，尤其要打定主意将这种学问技术，出而对国家作最大的贡献。大学教育的目标，决不仅是造就多少专家如工程师、医生之类，而尤在乎养成公忠坚毅，能担当大任，主持风会，转移国运的人才。……”

今日五九，天又晴，逆料必有敌机过境。与星贤兄赌东道。而警报竟不来。晚间遂买酒肴请客。畅饮尽欢。近来不愿无端饮酒，必有理由。名正言顺，始能畅饮。醉翁之意不在酒。吾等赌东道，则意即在酒。

林仙请医补牙齿，今日起，每日下午必去点药，一星期完成，工料法币四元。

五月十日（星期三）

宜山合作金库开幕，其主任王正夫君邀客。吾与星贤兄拟送对联一副助喜。昨夜走遍宜山城市，竟无对联可买。拟改买镜框，亦不可得。宜州贫乏，一至于此；不得已，作画一幅，写农民生活之状，由星贤题“若时雨降”四字，托钧亮持赠，并说明其菲薄之故。语云“秀才人情纸半张”，吾等二秀才，人情纸一张。

五月十三日（星期六）

上午下课，即有继续三天之空闲。小立窗前，看路上行人，忽起时代错误之感。往来于宜山城中之浙大教师家族，姿态服饰皆秀丽，一望而知为江南人物。而其背景则为唐突之岩石，陈旧之建物，以及面目粗俗、衣裳朴陋之本地人民，且其中有不少大头颈，更显示野蛮相，使人想象原始时代之初民社会。此等二十世纪之江南人物，何为乎来哉？吾在窗口眺望此景，觉得很不调和。但此正是使国家调和统一，使民族均等发展之机会。原来江浙人与广西人隔远，偏文偏质，各自成习。抗战以后，因流离而杂处，正好互相影响，互相调剂。此亦“因祸得福”之一例也。

夜思饮。赴街买酒菜。见邻近有店，门前陈列皮蛋一筐。久未食此物，即前去问价。店主母摇手答曰：“此物做得不好，请勿买。过几天有好的做成，再来买。”又见柜上玻璃瓶中有胡桃，问价，主母又摇头答曰：“此物甚贵，每个要毫半（合法币七分半），犯不着吃。”吾唯唯而退。此主母不为自己生意，全为顾客打算，而出此忠告，其用心诚

善！但如此之商人，在浙江恐绝无其例。

五月十四日（星期日）

上午访诸葛麒[103]兄，及陈大慈[104]君。诸葛之九龄女患大头颈。吾视之。颈中有物大如鸡蛋。此乃宜山人之通病。据调查，于女人尤易传染。全宜山女人中，有百分之二十为大头颈。浙大人员中已有五人染此，诸葛姑娘即其一，余四人为女生。原因，据说是饮未开之水之故。治法宜食含碘之物，例如紫菜，海苔，鲞，及盐之类。或直接服稀薄之碘液亦可。又有人云，离开宜山，其病即愈。诸葛姑娘正在服碘，效力如何，尚不可知。诸葛十年前与吾在松江女中为同事。当时彼正结婚，吾曾送画贺喜，后即相别，至今始又共事。而其夫人已生子女六人，腹又便便，不久将得七人矣。可谓“昔别君初婚，儿女忽成行”也。

得校长函知，六月廿六日开始大考。但未教完之课，得于考后续授至七月廿四止。吾所授艺术教育与欣赏，本无前例，亦无课程标准，一切新创，则长短不计，无所谓结束与否。再讲六个星期，于六月廿四结束可也。

五月二十日（星期六）

今日病大减，起坐步行，皆自然。读托尔斯泰《艺术论》，颇有感兴。此翁大胆，欲彻头彻尾改革艺术。其言虽难于实行，其心诚善：处处为全人类平等幸福着想，大有“一夫不获，若己推而纳诸沟中”之概。世所谓高深之艺术，在托翁视之，皆pervert〔反常者，入邪途者〕。世之所谓大艺术家，乃彼所谓“被催眠者”。此又有庄子“塞师旷之耳，而天下人含其聪矣，胶离朱之目，而天下人含其明矣”之思想。但庄子之理想，欲改革人类文化之全部；托翁之理想，单言改革艺术，较之庄

子，为不彻底。此其所以难于实行也。

五月二十六日（星期五）

晨，发见半尺长大蜈蚣一条，从星贤兄室中来，直访吾室。途中被钧亮用扁担打死。

与星贤兄饭后漫谈，彼谓“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”之中，最后一项最难。诚然。吾幼时读张中丞传：“南八，男儿死耳，不可为不义屈。云答曰：欲将以有为也，公有言，云敢不死？”视为小说中说。今日始感此语之轻重，而确信实有此事。抗战正未有艾，吾辈如何死法，不得而知。死实难事，非准备不可。吾倘作非命死，拟效谢枋得[105]绝食之法。因此法较为缓和而自然。下午扶病赴文庙上课。归而足疾稍愈，大腿上核亦稍退。若请假，病或将转重。

五月二十七日（星期六）

天雨。上午赴标营上课，讲护生，未尽所欲言。

病痊愈。晚与周家骥君饮酒。醉后三学生来访。内有湖南倪君，以人生苦为问。乘醉竭力慰勉之。十余年前，吾亦患此苦，故深感同情。然醉后放言，恐欠诚挚，未能宣效耳。

遗落于桂林之箱子三只，搁置阳朔一个半月，今日由校车运到。林仙为吾买美丽牌香烟一匣，闭置箱中。今日出以孝敬。吸之烟味尽走矣。

五月二十九日（星期一）

上午赴标营大礼堂讲演。天大热，茅屋下站立数百人。纪念周毕，吾讲演约二十分钟，题曰《中国文化之优越》。一开讲，后排学生就开始潜逃，终于逃走约三分之一。前面三分之二，因在校长教师监视之下，故不敢逃。不然，恐已全部逃走。我见此颇感不快，悔不拒绝讲演。然事已如此，我只有恪恭将事，尽我责任，听与不听，在所不计。惟因此而使浙大学生表演此丑剧，甚觉抱歉耳。下午将讲演稿亲自校勘，免得印出时错误百出。

六月二日（星期五）

为《中学生》写文一篇，题曰《读爱国诗选》。汪静之君前日送我此书，吾读之，颇有所感。因摘录其中爱国女英雄之故事及诗词，以告青年，鼓励其节气。并以反衬汪精卫之无耻。闻某作家最近于讲演中骂汪，开头就说："汪精卫是什么精？狐狸精！卖国精！"气诚激昂，语太粗鄙！欲从名字上骂汪精卫，甚是容易。此名字早已暗示此人之将卖国。"精卫者，海边小鸟也。衔西山之石以填海。"彼欲填平东海，使中日连成一片，故其卖国乃必然之事。狐狸精岂能卖国？

六月五日（星期一）

闻人言，昨夜敌机四十余架袭南宁，损失如何未悉。拟退租返乡，商诸星贤兄，彼意尚拟流连，吾亦不动。离城返乡，我二人各有不便：在彼，因家居燕山村，离城五六里，每日上课，路途太远。在我则龙岗园仅三方丈，十一人居之，且当夏日，实属难堪。此外，尚有一事使吾等逡巡不忍分离。即吾等同居城中，每晚饭后必漫谈。海阔天空，无所不语。虽是闲话，而交换思想，互述见闻，在我胜读十年书。故虽有夜袭，未肯分手返乡也。谁知傍午警报又作。吾匆匆随众出南门，行数十

步，始知并无警报，又随众返城。事后调查，始知出于误传。盖是日为市日，十字街口有某摊，因事收拾，其邻摊误以为警报将至（宜山警报，每次先通知，后击钟，故未闻钟声，已先知之），亦起而收拾，而动作急遽。诸摊见之，群起而收拾，路人即误为警报，纷纷逃走。吾亦随之而逃。实则三人成虎，甚为可笑。风声鹤唳，草木皆兵。

六月七日（星期三）

傍晚收拾行李，离城返乡。乡中三方丈，非有巧妙之布置不可。为此，今下午课及明晨课请假。周家骥君送来，与之饮酒于竹林下。饮毕，诸儿已于三方丈中布置周妥，十一人皆得鹪鹩巢林之技矣。周君允来此为诸儿授课。幸有竹林，其下可设教桌。天雨则停课。

六月八日（星期四）

久住城市，初返乡，自有新鲜之感。吾卧一帆布床，书桌设床前，晨起即以帆布床为椅而写作。客来即坐对面之板床上。忆元稹旅眠诗云：“内外都无隔，帷帐不复张。夜眠兼客坐，同在火炉床。”吾今有类于此。

六月九日（星期五）

下午上课，讲漫画。国人皆以为漫画在中国由吾倡始。实则陈师曾[106]在《太平洋报》所载毛笔略画，题意潇洒，用笔简劲，实为中国漫画之始，弟当时无其名，至吾画发表于《文学周报》，始有“漫画”之名也。忆陈作有《落日放船好》，《独树老夫家》等，皆佳妙。今为学生详说之。

六月十日（星期六）

梅迪生君嘱画扇。扇之一面已有马湛翁先生书法。所书为其旧作五律一首。诗云：

自古言皆寄，从心法始生。清凉成月义，普遍与天名。飞动群分命，山川亦有情。林园随处好，裘葛顺时更。

诗意深远，即译为白话，亦恐少有人理解。吾即取“山川亦有情”一句为作画。扇面已上骨，不便揭下，用笔拮据。未能配湛翁诗，甚愧。

六月十一日（星期日）

入城逢市日，见瓷器担上有嘴茶碗，形似抗战前缘缘堂中所备者，但形式拙劣。姑买一具，以慰怀旧之情。持归细玩之，见其形与线，皆率直，不优美，远不如旧藏者之玲珑。新旧相较，正如宜山与杭州之比。傍晚访星贤兄，得赠诗一首。诗云：

分手田间去，清言信可珍。感兹朝夕别，怀子性情真。斗室天伦乐，疏篱灯火亲。何当重结伴，南岭倚松筠。

六月十三日（星期二）

行经宜山之小学校，见无数广西儿童，或奔走，或朗读，遂忆某古人诗，深有感。诗曰：

踉跄趋讲席，诵读斗高声。我亦曾如此，而今白发生。

六月十四日（星期三）

今下午授艺术欣赏，讲葛饰北斋[107]漫画。此人因常作小画，人讥其小，即用一百数十纸相接，作一大达磨[108]，各部寸法比例无不中节。复于白米一粒上，画二麻雀，以显微镜窥之，生动欲飞。因念吾怀中有小牙章一，上镌心经一篇，亦须用显微镜方可睹。遂出以示学生，令观赏云。同是雕虫小技，吾牙章胜于北斋之麻雀多矣。下午张三小姐自桂林来，同往防疫大队，见杨队长，乌镇人也。

六月十六日（星期五）

大热，城中九十四度，乡间八十八度。

钱君匋寄来香港英商不列颠公司出版《战地漫画》，下署“丰子恺著”。内刊画数十幅，皆吾抗战后发表于各志报者。此人擅自收集出版，吾全不得知。倘编选适当，则掠夺吾版税而已，犹或可原。但此书编选，十分恶劣：一者，名为战地漫画，其实吾之画皆后方现象，名不符实。二者，且内载之画，有许多幅与战事毫无关系。最是昔年赠钱君匋之一幅，写书斋中情景者，亦被收集在内。可知偷编者不管画意，凡见吾画，一概剪取，编入，而统名之为《战地漫画》，欲利用抗战以发财。三者，卷首居然有一序文，乃吾在桂林时所作艺术讲话，曾刊登《宇宙风》，今被取去，下注“代序”二字。不伦不类，尤属可笑。如此，故凡知我者，皆能一望而知其假冒。受其愚者，恐只小孩及香港之外国人耳。本应追究，但在此时期，吾实无闲心情对付此种宵小，则姑置之。此宵小料吾不会追究，故乘机偷窃，所谓趁火打劫者是也。即以此意复君匋，请其将信公布于杂志，以明真相。但不知君匋敢公布否？

六月十七日（星期六）

夜请王星贤兄及其子钧亮来便酌，目的在补分手后漫谈废止之憾。

星兄于六时来，共坐竹林下吃茶漫谈，继之以饮酒漫谈。直至九时始散。今日之漫谈，题材意外奇特：初谈贼，次谈小便，终于谈鬼。所以谈贼者，缘前日吾访王寓，见其壁上揭《每日课儿诗》五绝一首：

凿破青苔地，偷他一片天。白云生镜里，明月落阶前。

乃杜牧所作，绝妙，堪画，今晨为画一图，面呈星兄，携归补壁，为其诸儿助诗兴。因谈及此“偷天”贼，高于偷花，偷酒，偷书，偷画，又胜于偷闲，可谓贼中之最高尚者。所以谈小便者，因星兄言此诗乃彼髫龄时在私塾中所诵者。为言私塾先生课学之严，因忆某日先生不准学生小便，彼竟遗溺于棉裤中。吾遂忆李笠翁[109]《一家言》中，书房内设竹管通小便之法，于是小便亦成漫谈题材。所以谈鬼者，因星贤兄将长衫脱下，挂树枝上，遥望形极难看。话题遂转向于鬼。一直谈到灯昏月落，毛发悚然，然后散归。门口送别时，吾观钧亮执灯伴父夜归之状，忽忆日本人所书“汉诗”二句：

月暗小西湖畔路，夜花深处一灯归。

临歧亦为诵之。此句甚佳，不知是中国古诗，抑日本之“汉诗”？唯此二句所写之归人，倘是女人，则尤相称。

六月十九日（星期一）

读《乐记》。至“大乐必简，不礼必易”，忆托尔斯泰及尼采。此二人皆反对“曲高和寡”而主张“曲好和众”者。今世音乐，技术已成畸形发达，循流而忘源矣。此事明日当为浙大学生述之。

六月二十日（星期二）

校刊出版，登载前周吾之讲演稿，剪贴于下：

中国文化之优越——丰子恺先生演讲辞

文化范围甚广，我今所欲讲者为其艺术方面，然各种文化犹似同根之树叶，则举一亦可以反三。

五十年来，只有中国留学生而无外国留学生，但在古昔则否，西洋交通阻隔，自可不论。日本则自唐代即派留学生来中国，且曾请中国人去教《千字文》及《论语》。直至明清，来华之日本留学生络绎不绝。迨明治维新，中国通商，而形势反变，留学生遂成中国之特产。

先生降为学生，学生升为先生。此事实似乎表示外国文化近来忽而优越，中国文化近来已经衰落。其实不然。保有中国灵魂之留学生，想亦确信其不然。留学不过参仿外国之所长，非欲用夷变夏。吾国物质文明虽未发达，精神文明实远胜于东西各国，艺术则尤非在东西各国所能望其项背。故以艺术界观之，五十年来，全世界号称文明之国，无不派大批留学生来华学习。特其所派者非身体，而为精神，故一般人不易见到耳。

诸君倘不信，请略叙近世艺坛之概况，以证明之。五十年前，西洋画界忽起一大革命。千余年来之西洋画，面目为之一变：昔日专重写实，今日亦重笔意。昔日忠于客观之模仿，今日亦知主观之表现。约言之，昔日之西洋画皆似“照相”，今日之西洋画始似“画”。此革命画风，即大名鼎鼎之“后期印象派”。五十年来，此画派向为西洋画坛之主将，其影响波及全世界各国。探求此革命之来源，实为东洋画之模仿。此模仿之因缘有三：第一，一八五七年，孟契斯泰博览会中，陈列西班牙画家之作品。西班牙与日本交通甚早，其画家凡拉史侃〔D.　Velazquez〕

及谷雅〔F.　　Goya〕等，早受日本画影响，用明快之色彩，清新之构图。此种东洋风俗品，最初给西洋画以革命的暗示。第二，其后十年，即一八六七年，巴黎博览会中，陈列日本版画甚多。日本版画者，犹中国之绣像木刻图也。此种轻快陆离之表现，与昔苦涩沉重之西洋画相并列，比较之下，清浊迥异，巧拙判然。遂使法国艺术家竞舍故技，刻意摹仿。此为西洋画革命之策动。第三，其后三年，即一八七o年，普法之战起，法国艺术家避难于荷兰。荷兰与东洋交通甚早，其博物馆中藏有日本画甚多。流离中之艺术家，皆消磨其日月于博物馆中。彼等在此东洋画之新天地中，观摩欣赏，终于悟得表现之技法，遂在油画布上，试作龙蛇飞动之线条，单纯明快之配色，以及清新隽逸之构图。初曰“印象派”，更进而为“后期印象派”，再进而为“野兽派”。千余年来囚于客观摹仿之西洋画，至此遂大解放，而为陶写胸怀，发挥主观之自由艺术矣。故近世西洋画，可谓“东洋画化”。此非吾之臆说。现代欧洲有名之艺术批评家谟推尔在其名著《十九世纪法国绘画史》中详明言之。

既知近代世界西洋画摹模日本画矣，则日本画又如何？请续述之。日本画者，中国画之一小支流也。彼邦文化，尽从中国舶来，尽是中国模仿。艺术更是亦步亦趋。试考中日两国画史：我国六朝魏晋盛行佛像画，被日本学去，其推古天皇时代亦盛行佛像画。我国唐代盛行山水画，王维倡南宗，李思训倡北宗，海内画家闻风景从。日本亦来模仿。其飞鸟时代，奈良时代，藤源时代之画，即为唐与五代画风之余映。我国宋代以画取士，盛行“院体画”。日本镰仓时代、足利时代亦从而模仿之。我国明清画艺人材辈出，流派灼彰。日本一一模仿，如影随形。凡马远，夏珪，米氏父子，赵松雪，倪云林，唐寅，董其昌，以及至江左四王，直被日本人视为己国之画祖而崇拜之，研究之，模仿之。故日本自己实无画，所有乃中国画之一小支流，此亦非吾之臆说，乃日本人自己招供。日本近代最老的大画家中村不析氏在其所著《中国绘画史》之

序文中劈头说：“中国画乃日本画之父母。”日本近代最大艺术评家伊势长一郎亦在其著作中声称：“中国画加上地方色，即成日本画。”

西洋学日本，日本学中国。如此看来，中国文化始终优越。中国艺术在近世岂止为先生而已，实为欧洲各国之太先生，所以称说：五十年来全世界各国都派大批留学生来中国学习艺术。不过所派来的不是其身体，而是其灵魂，所以中国人不易看见。倒反而实际地派许多留学生到巴黎去学习艺术。学了回来，就请他们办艺术学校，还说这是外国来的艺术！其实这是出嫁女儿回娘家。又好比富人装作乞丐，向街上穷人讨饭，回来分给家里人吃，还说这些饭是外来的。

为欲阐明此比喻，请更举一例：最近吾在此大学所任讲之“艺术教育”，据说是近世德国人首先提倡的。故德国被称为艺术教育之先驱者。但试考其提倡之经过，则足令人发笑。一千八百九十年，即距今四十九年以前，德国艺术教育之始祖，李希德华克〔A. Liehwark〕有一天看见柏林市上之卖花人，不复将花用铁丝扎成几何形体之花束（德国人死守理智，向来瓶花都作几何形体），而就卖自然状态之野花，不胜惊喜。认为此是德国艺术教育成功之现象。曾在报志上大吹特吹：“德国民众已能了解自然的美趣！一千八百九十年是新趣味开始之年！是艺术教育大功告成的纪念年！”赖此成功，“艺术教育”这名词就流传于全世界，而引起教育界之注意。

此言对中国人说，直是小巫见大巫，鲁班面前掉大斧！中国虽无艺术教育之名而富有艺术教育之实。“礼仪三千，威仪三百”，艺术教育之表现也。“温柔敦厚”，艺术教育之主旨也。至于自然欣赏，仅为文化人之余事；瓶花之插法，乃自然欣赏中琐屑之一端，真不过余事中之余事耳，何足道哉！故我之讲义，不从德国，而自定教材。吾侪皆富人，何必装作乞丐，向贫人讨饭吃？

艺术如此，则其他文化之优越可想而知。所恨我国物质文明不及外国。斗筲之人，眩目于外国科学与机械之“万能”，浑忘自己精神文明之伟大，遂有盲从西洋，舍己耘人，用夷变夏之倾向。实则物质文明必须随从于精神文明而发展，方能为人类造福，倘使脱离精神文明而单独发展，必为人类祸害。今日两半球上法西斯暴徒之穷凶极恶，即是一证。我国原有至高无上之精神文明。今后只须保住勿失，同时努力提高物质文明，使不落人后，则不但抗战必胜，建国必成，直可拯救全人类于水火之中，为全人类造福，而实现世界大同之理想。日本这敌人是不可怕的。……十七八年前，吾在东京研究美术时，欲参观一玩具工厂，被厂主人所拒绝，某日本友人忠告我曰：“君不识日本人性格，宜其碰此钉子。吾劝君买三五元饼饵，明日持此礼物再去请求，必能达到目的。”吾姑从之，果得厂主人快诺，引导参观，备极周到。次日吾向日本友人道谢。彼续赐指教曰：“更有一点不可不知：礼物奉呈后，务须立刻开口请托，方有效验。若隔一宵，即无效矣。”吾感佩此日本友人，至今不已。……故日本必败无疑。彼等用此短小之眼光模仿我国文化，故千年来所得仅是皮毛。西洋艺术又从而模仿日本，恐所得不过皮毛上之灰尘而已！

故中国文化，始终非常优越。诸君是中国最高学府之学生，不久的将来的中国的向导者。发扬文化之责，端在诸君肩上。务请努力保住中国灵魂，以提倡物质文明及发扬固有之精神文明为己任。这才不愧为一个堂堂的中国大学生。吾与全体同学今日尚是初见。古人有“临别赠言”之事。则初见亦可赠言。此话即作为吾对诸君之“初见赠言”可也。

六月二十二日（星期四）

今上午结束艺术教育课。选读《乐记》三节。并为结论曰：半年来

授课共十六讲。要之，不外三语：

“艺术心”——广大同情心（万物一体）。

“艺术”——心为主，技为从（善巧兼备）。

“艺术教育”——艺术精神的应用（温柔敦厚。文质彬彬）。

今日以《乐记》结束者，亦是表明此要旨之意。下课后学生有以“如何考法”相问者，答曰“出题作一论文，如作文然。不必与讲义有关”。归途于办事处取得考试课程表，见吾所任二科，排在七月一日上午七时三十分至十时，二科同时考试。明日尚有艺术欣赏一小时，过后即为悠长之暑假矣。

前托刻字人刻十字笺版，另托人印刷装订。今日取来，共十二册，星贤兄分买四册，吾自得八册。每册五十页，印工装工连纸，需价九毫子，即法币四角五分，比杭州约贵二倍。外加木版工料法币二元。然册子形式甚精美，纸亦厚实而光洁，使人手痒。因立“读书杂记”，将近来所见好文句，精细录存，甚富兴味，预料此事不致有头无尾也。

六月二十三日（星期五）

下午至文庙上课，此是本学期艺术欣赏最后一课。结束讲义外，又以米叶〔J.F. Millet〕作品数枚相示，而指示其鉴赏之法。因此课名曰“艺术欣赏”，而半年来所讲皆理论。今日以实际鉴赏结束，犹之作文，结束归根于本题也。然吾教授半年，迄未知道学生之艺术素养如何，因起初旁听者众，不便一一探询个性。后来旁听者少，而选科者皆静听而不发问，一直由吾信口讲演。暑假将近，吾亦不复探询听者意见。故吾在浙大，实非授课，全是讲演。今此长期讲演已告结束。三时

半离文庙，心情异常轻松。行经城区，在西门内买金橘酒一瓶而归。

六月二十四日（星期六）

暑假开始矣。才过一早晨，即觉生活冗长散漫，反不如上课时之有节。此心理恐不独我有，乃人类的弱点。贫者苦不足，富者又苦受累。独身者苦孤单，有家室又苦担负。无子者苦寂寥，有子则又苦作牛马。如平民苦贫贱，做官又苦奔走。不学苦愚陋，学成又苦劳神，而反羡村夫竖子之无知。莎士比亚言“人是瞻前顾后之动物”，吾谓“人是到处寻苦之动物”。吾欲自拔于此恶习，则暑假不必视为乐事。暑假非乐事，则上课亦非苦事。苟能推度此心，则吾之辞典中可无“苦”字。

上午坐竹林下读《礼记》。汪静之君来坐谈。前日吾画宜山小景，邮寄汪一幅，今日彼来称谢，吾甚惭。因自同客宜山以来，彼常来访，而吾迄未回谒，因其家居小村中，路途甚难找也。然“礼尚往来”，今来而不往，非礼也。日内必当赴访。

星贤兄今日课毕，返家时过吾寓，手持金橘酒一瓶，约吾晚间赴燕山共饮。小坐即去。晚六时吾赴燕山，相与共饮于茅屋后草地上。肴馔甚丰，复以周明生信作酒。周明生信上劝贤兄学酒并学烟，盛称微醉微醺之法悦境。是诚贿酒之好菜，但既曰微醉，则不可浮大白也。黄昏持电筒归。途中树林下有男女二人高声唱歌，其声淫溺。郑卫之音，大约类此。

六月三十日（星期五）[110]

明日考艺术教育及艺术欣赏。今日预为出题。题中用“绘事后素”一语。检《十三经注疏》“绘事后素”解，发见其与朱注大异：“郑曰：绘

画，文也。凡绘画先布众色，然后以素分布其间，以成其文。喻美女虽有倩盼美质，亦须礼以成之。”疏曰：“子夏闻孔子言绘事后素，即解其旨，知以素喻礼，故曰礼后乎。”又正义曰：“案考工记云：绘画之事杂五色。下云：画缋之事后素功。是知凡绘画先布众色，然后以素分布其间，以成其文章也。”朱注则曰：“绘事，绘画之事也。后素，后于素也。考工记曰：绘画之事后素功，谓先粉地为质，而后施五彩。犹人有美质，然后可加文饰。”又曰：“礼必以忠信为质，犹绘事必以粉地为先。……杨氏曰：甘受和，白受采。忠信之人可以学礼。苟无其质，礼不虚行。此绘事后素之说也。”今从朱子。因《注疏》所谓“凡绘画先布众色，然后以素分布其间”，甚不合画理。吾国绘画向重素地。惟西洋画不留余地，需白则用白粉涂抹。但亦非先布众色，然后以白粉分布其间者。只有某种图案，或用此法亦甚罕有。今言“凡绘画先布众色，然后以素分布其间”，此言不易解，故不从。

廿八〔1939〕年六月三十日于宜山

七月九日（星期日）[111]

杨女士送来入场券，邀我等今晚去看励志社演剧。七时同陈宝等六人伙颐观剧，诸兄皆揩油，我独出法币二元买一名誉券，共坐最前最中一排椅上。台上角色须眉毕见，布景上灰尘亦看得清楚。人云观剧宜远，信有理也。所演为凤凰城，即苗可秀殉国故事，各人表现皆出劲。主角苗可秀每幕出场，言行慷慨激昂，出力尤多。苗可秀抛却妻子，其仆张生抛却恋人，而一同从戎死国。剧中关于生离死别之描写，颇能动人。我于此痛感战争之罪恶。今日偶阅苏东坡代张方平谏用兵书。此感尤为痛切。抄数段在此：“臣闻好兵犹好色也。伤生之事非一，而好色者必死；贼民之事非一，而好兵者必亡”。“且夫战胜之后陛下可得而知

者，凯旋，捷奏，拜表，称贺，赫然耳目之观耳。至于远方之民，肝脑屠于白刃，筋骨绝于馈饷，流离破产，鬻卖男女，薰眼，折臂，自经之状，陛下必不得而闻也。慈父，孝子，孤臣，寡妇之哭声，陛下必不得而闻也。譬犹屠杀牛羊、刳脔鱼鳖，以为膳饵，食者甚美，死者甚苦。使陛下见其呼号于挺刃之下，宛转于刀几之间，虽八珍之美，必将投箸而不能食，而况用人之命，以为耳目之欢乎？”“今陛下盛气于用武，势不可回，臣非不知。而献言不已者，诚见陛下圣德宽大，听纳不疑，故不敢以众人好胜之常心，望于陛下。且意陛下他日亲见用兵之害，必将哀痛悔恨，而追咎左右大臣未尝一言，臣亦将老且死，见先帝于地下，亦有以藉口矣。惟陛下哀而察之”。不知今日日本文化人中，亦有作此论者否？

剧场散出已十二时。照昔年平居杭州时惯例，必上酒面店饮酒吃炒面，然后坐黄包车返家。今日惯性犹存，然环境大非昔比。仅有一糕饼店尚未关门，买蛋糕十二块，且行且吃，返家已过夜半。

二十八〔1939〕年七月九日于宜山

七月二十一日（星期五）[112]

上午十时警报至。十一时许解除。下午一时许警报又至。往日有警报，我常躲避屋旁岩石间。今日不知何故，发心逃出野外，且抱新枚而逃。逃至门外半里许岩石间，见一石缝宽二三尺许，左右有石壁而上无盖。即与满姊，软软，一吟，新枚五人共入石缝中。浙大同事男女七八人亦至。十余人共钻石缝，中有一人以伞误触黄蜂窠，黄蜂群起抵抗。一女人被螫，呼痛，诸人皆逃出。而紧急警报忽发。于是诸人不复怕蜂，仍钻石缝。蜂亦不再螫，似有知者。我本居缝口，见缝中人多，乃

独赴邻近大石下，蜷卧丛草中。约十余分钟，敌机至。我从草中窥之，见九架，在我头顶稍偏东处。俄而炸弹声大作。我所卧之地面略为震动。度其远近约在一里左右。如此去而复来，共投弹四次。我之环境乃岩石起伏之荒地，心知不为投弹目标。然当胡禽初次飞过头顶时，及弹声初次震响时，不免惊骇。惊骇立即变为愤怒。愤怒终于变为镇定。第四次轰炸时，我正在草间吸纸烟也。三时许解除警报。随诸儿赴城察看，见西门外体育场直径丈余，深五六尺之地洞四个。其二分布于场中旗杆之左右，去旗杆均不过一丈，而旗杆巍然矗立，毫不倾侧，其如泥基石亦略无损坏。人言此国家基础巩固之象征也。复西行，见汽车站对面一小店被毁。军校医院亦受一弹。山谷公园（此公园以黄山谷名）中受一弹，有二人死树林下，惨不忍睹。此外直西五里外某村，受弹最多，村屋被焚。盖军校学生所居也。此次共投百余弹，死伤六七人。然大都由于无知，不避地，或避地不良，以至于死。例如公园中二尸，其身旁即有一深而窄之沟，沟中水甚浅。使二人肯入沟中，则无恙也。倘得处处设备周密，人人行动敏捷，则敌机实不能毁吾人之一毛。由此观之，空袭虽烈，亦复可怜！我个人此次所受惊骇，实为抗战以来最大之一次。二十六年十一月二十一日下午二时在石门湾缘缘堂第一次听炸弹时，虽地小弹多，危险万分，然所投皆小弹，炸声不大。且不意中突如其来（事前我等确信此全无军事设备之小镇不致被炸也），人皆不觉其可怕也。其后逃难途经杭州及南昌，皆遭逢空袭。居长沙及桂林时，亦逢数次空袭。或距离甚远，或并不投弹。居汉口时空袭最多，非但不惊，且感快意。因汉口吾国飞机甚多，一发警报，群起迎战，时将敌机击落，盖有抵抗而无恐怖也。今宜山军校所在，目标甚多；而全无抵抗，任其肆虐。我身虽可避患，而心不胜其愤。彼以利器从天上杀来，我以肉体匍匐地上，万有一死之可能。有生以来，未曾屈辱至于此极也！

二十八〔1939〕年七月二十一日于宜山。

九月八日（星期五）[113]

腿上之块酸痛转剧。忽念此非所谓“横痃”乎？强起查《辞海》：见“横痃”条下注云：“淋巴腺炎，生于鼠蹊部，常与花柳病同来，破溃后甚难治疗。又有非关花柳病，乃因身体虚弱而生者，则特名为横痃块。”我无花柳病，此必横痃块矣。当地无西医，唯有草头医生。今日托欧生[114]代为延请。复云：其人务农，近日居乡间收稻。须明日可来。据另一本地人言，此人有祖传秘方，独识山中药草。对于跌打损伤，有手到病除之神技。预想其人，大约如神农氏。遂镇日静卧，以待神农氏之来。

得周家骥信，云宜山每日有警报，有时一天数次，且上午七时即发，空袭警报与紧急警报相距不过数分钟，令人不及走避。彼等以前视我之远遁思恩为太过胆小，今始折服。又云，为此，校中又有迁移之议。今后不知在何时何地再行上课也。得沧祥[115]信，言上海米价每石大洋三十元。故乡石门湾及五河泾屡遭轰炸，死平民数十。现有一○八师驻吾乡。由此观之，吾乡仍在青天白日之下，并未入倭奴之手。唯闻米价达二十元左右，诸亲族生活必甚困难。

九月九日（星期六）

欧家送报来。报载德军已于九月二日分三路侵入波兰。英法均已下总动员令，实行援波抗德。欧战起矣！苍生将又遭大劫。罗斯福电诸参战国：“请勿以飞机轰炸平民。”阅报至此，如于暗室中窥见一线微光。

下午神农氏来，一温良诚恳之老农也。视吾腿上块，笑曰：是甚易

治，六七天可起。即入山采药去。久之，持生刍一束来，形似小孩所采集之闲花野草。另持一荷叶包，则为已合成之药。其药如某种素菜。神农氏以指捞取一朵，加唾液一口，即涂我患处，以荷叶片覆之，以布条束之。嘱于明日此时取出而换入新药。药用完，可以自制。制法将生药捣碎，以荷叶包好，放灰烬中煨之。煨片刻，即可用。但用时必加唾液。我对此不胜惊奇，心念奈何以唾液入药！家人亦在外室窃笑而议论之。中有人曰："唾液勿是药，处处用得着。"盖吾乡亦有此古谚。流离至此，仿佛年光倒流，退回古代矣。

夜患处甚痛，痛毕而爽然。足见草药已起作用。但不知是好是坏。

九月十一日（星期一）

神农氏之药确有效验。今晨腿上之块缩小约二三分。酸痛发热亦减。全身顿觉舒畅。二十余日以来，除每日或隔日清晨强起写日记数行外，未曾动笔。有时因写日记而增加疲劳与热度。今晨卧床中，跃跃欲起。盖大患已去，生活力剩余，已不耐奄卧矣。昨得王羽仪[116]信，言"九一八"浙大放映幻灯，嘱我作三英寸半见方之幻灯漫画数幅寄去，以便放映，并可令学生扩大临摹，张贴于城门。今晨即起而从事。用松烟墨画于玻璃纸上，一气写成四幅，其一曰"骑虎"，写一猴子伏虎背上，虎正咆哮，猴正狼狈。其二曰"国际饭店"，写一日本鬼食毕坐餐桌旁。桌上空盆一叠，盆上写东三省，华北，华东，华中，华南字样。一堂倌正在持菜单向此饕餮者索钞。其三曰"军民合作"，写二民众抱一军人之左右脚，挺之使高。军人正伸手向墙头采一大瓜。瓜上写"最后胜利"四字。其四曰"消毒"，写一男孩正用毛刷洗刷一地球，一女孩提壶助其冲洗，壶上写除暴剂三字。画毕，向日光中照看，见松烟甚浓，黑白分明。不知幻灯映出成绩如何。可惜我尚残废，不能亲赴宜山观赏。

即刻用快信寄去。张晓峰在浙大办史地研究会，昨来函嘱物色绘制挂图之人才。我心目中惟有莫志恒可荐，不知能罗致否。函傅彬然，托代为探询。四画两信毕，而精力已疲，即入床仰卧。

下午天雨，满院潇潇，凄凉逼人。此情久不至矣，胡为乎来哉！盖自流亡以来，唯有紧张与愤懑，素不起消极之想与凄凉之情。惟其如此，故能赤手空拳率老幼十一人行六千里崎岖之路，以至于此地也。今为久病所困，为秋雨所感，复为岑寂之环境所逼，忽然心绪黯然，意气消沉，欲禁不得！甚矣，自然之伟大也！雨势渐摧，壮心又生。取《古文观止》翻之，得苏秦以连横说秦。读之，未竟而抛书。此妾妇之道。文笔虽健，不值一读！

九月十二日（星期二）

今日病不进亦不退。晨四时半起，吃鸡蛋豆腐浆后，坐窗下阅报。德军已大举侵入波兰，连日轰炸华沙及波国各城市。英法一齐下动员令助波抗德。伦敦四日第一次放空袭警报。波首领莫锡基宣言抗战到底，誓取最后胜利。凶手希特勒亦宣称死而无悔。（其言曰：吾死由戈林继任，戈林死由赫斯继任。）盖欧洲模仿亚洲，旬日来已得其神似矣。

晨韦海鹏代为请医务所覃医生来为华瞻诊病。覃医生诊察仔细，态度和蔼，颇能令病家信仰。吾初以为山中无医，病则听天。今得此君，心甚安慰。照例送诊敬桂钞一元。

一病二旬，饮食减少一半。今日为陪医生，起坐窗前，阳光照吾两腿，瘦损如枯竹，见之吃惊。为此家人备鸡汤佐饭。正午吃两碗半，夜餐吃一碗半，盖为鸡汤而勉强加餐。幸未积滞。十余年不食鸡矣。今病中饮鸡汤，如饮药水。

九月十三日（星期三）

晨，覃医生不邀自来。言即刻将下乡治霍乱，须一星期后返城，故来为吾儿预开药方备用。诊后，言即日可愈，开先后两方而去。今日我腿上之淋巴腺核已缩小一半，大如胡桃，步行亦不伛偻。但两腿一长一短，步行时大摇大摆而已。家人诫勿多行动，仍须静卧以求早日痊愈。从之。但静卧无书可看，如在缧绁。逃难时不带一书，沿途陆续购买，至今不盈两网篮，而所购者半为一折八扣书，随买随看，早已看完。今日令小儿再搜网篮，得《笑笑录》一册。亦一折八扣书也。此书儿辈所购，我未寓目，料想其为无聊读物。姑翻阅之，出于意外并非低级趣味，乃自稗官野史摘取之佳话逸闻也。其中颇有可欣赏者。例如摘《分甘余话》中一节云：

有献古镜于吕文穆者。云可照百里。公曰：“吾面不过碟子大，安用照百里？”欧公以为得宰相之体。吾乡一先达家居，子侄偶言及曹县五色牡丹之奇，请移植之。答曰：“牡丹佳矣，不知能结馒头否？”此与吕事相类。

类此者不一而足。人不可以貌取，书亦然。我初见此书，牛皮纸封面上饰以恶俗之绣像体绘图，与唐驼体题字，料想其必为《笑林广记》一类之油腔滑调、下流、猥亵之谈，病中读之可以速死。拟令小儿弃置废物篮中。幸未果。否则诬枉太甚。可见书亦不可以貌取。

九月十四日（星期四）

晨腿上之核又略见缩小。步行更觉自由。策杖赴毛厕，便道赴门口凭栏闲眺。但见晨光中绿树浓荫，远山近水，美丽如画。盖自迁来此地，次日即病，闭卧楼中。直至今日，已将一月。吾足并未沾染思恩郊

外一点泥土，吾目并未认识思恩四郊之风物也。预想吾足痊愈后，向此中自由散步游览，乐不可支。恐久立有碍于速愈，连忙扶杖归卧。

欧氏送五日六日之《广西日报》来。卧床中读之。见巴黎五日亦发警报。繁华之梦醒矣。华沙距侵略军只五十三公里。恐现已失守矣。有一论文，详叙德波英法之形势，而下定评曰：此次欧战，大不利于倭寇，而能促成吾国最后胜利，无可疑议。此君对国际形势具有精锐之眼力，此言令人欣慰。此人令人钦佩。我忽提神太虚，俯瞰万象，则又觉可笑，此犹乡间绅董之论事耳。此人熟悉全乡各家各户之底细，牢记过去种种事件之历史，而富有见识与胆量。乡中设有纠纷，则是非成败利害，早在彼洞察之中。故其论事，令人折服。一乡与全世界，大小不同耳，人情事理，无以异也。设视世界为一乡，则今报志所载各国军政情况，与“张家长，李家短”何以异哉？某某订立不侵犯条约，与“某某攀转折亲”何以异哉？“某军犯某”与“阿三打阿四”何以异哉？白居易有诗云：“蜾蠃杀敌蚊眉上，蛮触交争蜗角中。应似诸天观下界，一微尘里斗英雄。”此人乃在一微尘里论英雄。

廿八〔1939〕年于广西思恩

十二月一日（星期五）——时居宜山[117]

天奇冷，此屋北向不得日，乃移椅屋外，端坐曝背。不久，许兆光张亦非二君至，相与坐谈。又不久警报至。许张二君之来，乃为友人取寄存之书箱，闻警报，即刻托邻家农人来扛，甫扛出，紧急警报即至。遂置箱门外，共赴石洞中隐避。至午警报不解，即返家午饭。星贤留许张二君便饭。吾于石洞中偶忆日本国歌，觉其旋律轻佻油滑，足以象征该民族性之卑鄙，可作一文以论述之。归家饭未熟，即乘兴作文。忆幼

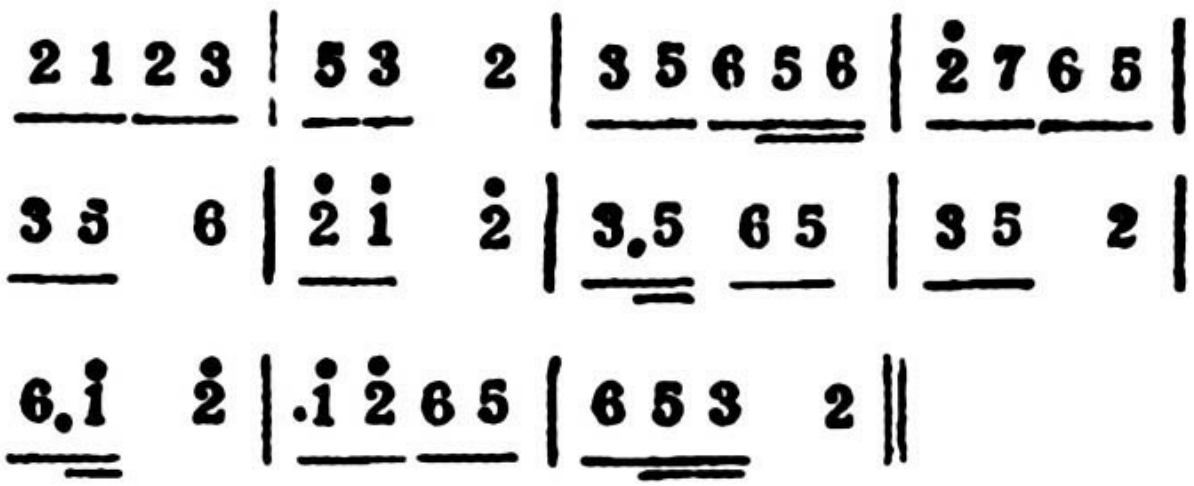
时在小学唱沈心工先生所编《小猫歌》，其旋律即用此曲。当时不知其为日本国歌，误以为彼国人借用沈心工《小猫歌》之曲为国歌之曲，后方知沈心工之《小猫歌》之曲乃借用日本国歌之曲者也。沈君《小猫歌》配得极妙。因日本国歌之曲，颇似小猫游戏之状，歌与曲非常吻合也。今日吾于石洞中回思，又觉此曲大类猴子爬铁杠。初闻得意洋洋而来，继而装腔作势，忽然上升杠杆，忽然翻身下垂，荡来荡去，最后一跃落地自鸣得意。凡理解音乐“乐语”者，闻此譬喻，必能会心。吾即以此意作文，下午一起作成。

警报发自上午八时，至下午四时始解除，吾文亦警报中作成。

（附录《日本的国歌》原稿摘要）日本这个国家，是不能在世界上成大事业的。这不是主观的感情作用的漫骂，却是根据客观事理的公评，先请读者谅解。

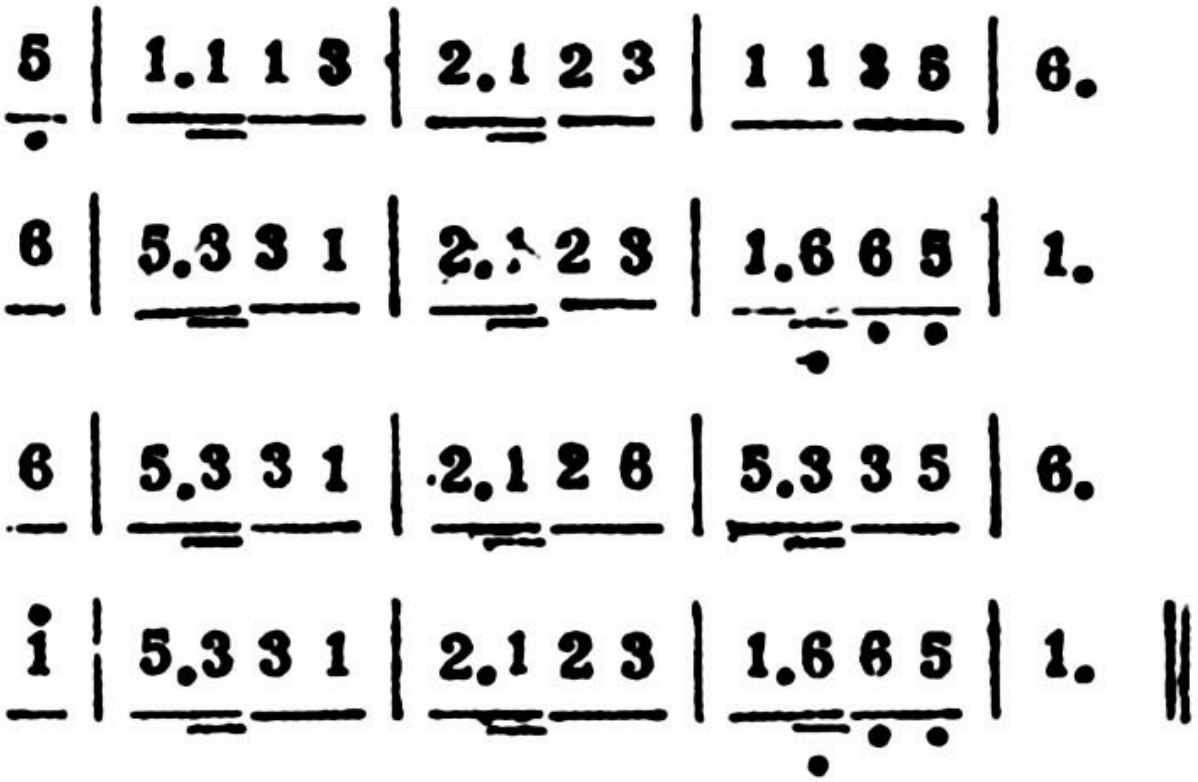
根据甚么事理？并不根据政治经济，也不根据军事战略；却根据他们的国歌。

国的音乐，是一国民族性的表现。一国的国歌，是一国民族精神的象征。所以听了国歌，便可知道其民族性。但现在所谓国歌，不是指文句，是指曲谱。即音调的高低强弱缓急所表出的一种精神。这在音乐上称为“乐谱”。辨别这种精神，不用智力，而用感情。仿佛用舌头尝滋味一样，说不出，但是感得到。现在先请读者尝一尝日本的国歌的滋味：



若不知道这是一国的国歌，则无论何人，唱过一遍之后，辨辨滋味看，一定料想它是一曲Game Song，例如游春曲，赛船曲，采莲歌，蹴鞠歌等，决不会相信这是国歌的。因为它的情调轻佻，愉悦，而甘美，使人联想青年男女歌舞欢笑之状，而绝无庄严伟大之气。读者倘未能辨别“音语”的滋味，而怀疑上面的话，我可先引一个实例来帮助读者鉴赏日本的国歌。我旧著的音乐理论一书中，曾有这样的一个曲：

试把这曲正确地唱一遍，便可使人联想到个人问答的光景：



第一行，好比是一个人发问。他心中怀着疑虑与苦闷，向另一个人诉述衷曲，要求解释与慰安。末尾一个音特别高，好像在说“为什么那样的呢”?

第二行，好比是另一个人回答。开头一音符就用第一行末尾的音，好像接着说“那是这样的呀”!以下委婉曲折地解释一番，归结于正大光明的1字。好像安慰他，说“这是应该如此的呀”!

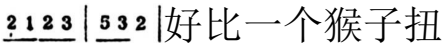
第三行，好比对手不能悦服，又提出反诘。用6字开头，好像说“那末……”，中间又来一个6字，末尾又是一个6字，好比加强语气，慷慨激昂地反诘。

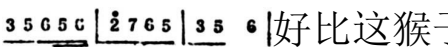
第四行好比另一个再陈理由，定要说服他。开头用全曲中最高的1字，表示辞严义正，理直气壮。除第一音外，其余与第二行全同，表示

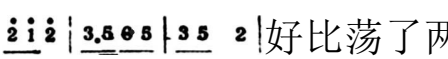
始终保住原来的主张，反复申述，务使对手心悦诚服。

这样地一质问，一解答，一反诘，一重申，有起承转结，而全曲圆满结束。

读者理解了上述的一曲的音语，然后鉴赏日本的国歌，便觉得那国歌非常可笑。我说好比猴子翻铁杠。说明如下：

 好比一个猴子扭扭捏捏，鬼头鬼脑地走到杠杆前。

 好比这猴子纵身一跃，前足抓住杠杆，乘势把身子向上一挺，得意洋洋。忽又把身子挂下，荡来荡去。

 好比荡了两荡之后，翻一个筋斗，又挂下来，荡来荡去。

好比另换一种姿势，再翻一个筋斗，然后得意洋洋地跳下杠杆来。于是做完一出把戏。

请读者辨一辨看，这比喻像不像？我想一定大家有同样的感觉。因为“音语”同糖一样，自有其甜的客观性，不是可由各人凭主观随意乱讲的。

这样看来，日本的国歌，是猴子玩把戏的歌。即日本的民族精神的象征，是猴子玩把戏。用猴子玩把戏的精神来建立国家，怎能在世界上成大事业呢？

故日本这国家，是一定不能在世界上成大事业的。这不是主观的感情的漫骂，正是根据客观事理的公评。

十二月二日（星期六）

上午二次警报，不知南宁宾阳间打得如何，时局似乎日趋紧张。吾家十一人，半居思恩，半居宜山。相隔一百二十里，欲逃难而无从商量，欲管自读书写作而心不在焉。诸事不宁，日唯饮酒二次，始终不辍。古人云："事大如天醉亦休。"我不敢赞同。我以为人生快乐，则饮酒后更快乐。人生烦忧，则饮酒后更烦忧。近日饮酒，徒增烦忧耳，岂能解决大事？若多饮，泥醉不省人事，则如天大事依旧存在，并不休止。酒醉之后，其事将因耽误而比天更大矣。故"事大如天醉亦休"乃decadence〔颓废〕之言，彻头彻尾要不得。应给改一字，曰"事大如天为亦休"。近来战火已迫，迁校之议已动。吾等不积极计划避地之道，而在此荒村中饮酒看灯（警报灯也），是等于不"为"。不为何能了结大事？学校自顾不暇，吾等难望其帮助，惟有尽力设法，以求自立更生。

十二月三日（星期日）[118]

今晨，意欲求车，而车之来源自动而至，真是奇缘。

晨受训生宋铭奎等三人来访，言原定今日下午请我为教育系讲演青年的艺术修养。因与师范学院导师学生联合会时间冲突，故来声明缓期。又言南宁事急，有人言宾阳已失守，不知是否谣言云云。宾阳离宜山不过百公里，与武鸣宜山成鼎足之势。前武鸣已失，若果宾阳又失，则宜山屏藩尽去，已成直接前方矣。吾闻言甚恐。不久周家骥君来为诸儿授课，周亦言时局紧张，劝我等宜先将家眷迁贵州。此皆促成吾之避地者。又不久，吴志尧君来，吴独身在宜山，担负轻便，常慷慨为朋友帮忙。谈及车之难得，即言有某饭店之老板某，曾供职军界，常为人介绍包车。吴曾亲见其为某同事成交，以故相识。今下午当托此人为我等

物色车辆。吾与星贤兄闻言，喜感交集。而紧急警报忽作，即共逃至石洞口继续商谈。正午解除警报，归村午饭，即与星贤志尧二君同赴蓝田村开导师会。

导师会假席蓝田村浙大附属小学。吾等至，师生共五六十人将近到齐。即就座开会。初由师院院长王季梁君致辞，后诸导师相继讲话。至吾与星贤，警报忽作，因得藉口求免讲。学生中即有人出来表演余兴。盖此地距蓝田洞近，紧急警报后逃避尚来得及，故警报中仍可作余兴也。吾嫌此余兴来得唐突。非关警报，却为与冠冕堂皇之训话相紧接，颇不自然。其间缺乏一阶段之隔离，全体遂呈不调和象。至于余兴本身，颇为滑稽。例如有一人出演，自言有一宝袋，袋中无物不有。诸君要看，尽管点品。即有一人索观鬼。演者开袋口请看，其人一望，拂然而去。又有一人索观大龟。向袋中一望，又拂然而去。最后一人索观“演者之父亲”，演者不肯。群众始悟其袋底有镜，皆大欢笑。训话中苏步青[119]君所讲亲切可听，全无会场八股气。

散会后吴君导吾二人访某饭店老板，托其觅车。据云现有一车，明日或后日开都匀，可容行李四十件，坐人二十五位，包价一千六百元。吴君为吾等计算，吾家与星贤家丙潮家十七票外，再加王羽仪君一家，共得二十票，若让价至千二三百元，则每票五六十元，不为太贵。吾等以为然。即由吴君与之讲价。结果言定车价千二百元，另送此老板大洋一百元为酬。约明日成交，后日开车。吾与丙潮计算，若搭公路客车，每人只需二十八元（自宜山至六寨十四元六角半，自六寨至都匀十三元），且有坐位。今此车需价加倍，且人货同装，实不合算。但客车票难得，每日去抢买，至多得一二票。此四家均有老幼，不便分班，如何搭得客车？竹杠只得被敲，是晚归村，大家忙整行李。吾则另有一番心事：家族中有老幼六人安居百二十里外之思恩，必须明日打电话，属其

连夜收拾，后日破晓坐轿挑担到四十五里外之德胜站，搭上车子，同赴都匀。电话是否讲得清楚？连夜收拾是否来得及？轿子挑夫是否雇得到？后天的车子是否可留六人及十余件行李之余地，而于经过德胜站时容吾之半家上车？凡此种种皆成问题。辗转思维，不能成寐，二时合眼，五时即醒。

十二月四日（星期一）

晨吴志尧君来，将同去接洽汽车，而警报忽至。只得在村坐等其解除。至下午一时，幸而解除。遂一同入城。见饭店老板，送上百元，幸蒙赏收。言定明晨一早在车站外三四里处之大树下会集上车，且允在德胜等候数小时，使思恩之老幼六人得同车以行。事既洽定，吾即赴指挥部找谭代时君打电话，途中设想思恩之老幼六人，刻下正在闲居，梦想不到一小时内将接到此火速开拔之命令，而必须连夜将四月来安居已惯之家庭连根拔起。思念至此，颇觉此事处置失当。即使逃难，也不必如此其唐突。设思恩之家族中有人正在患小恙，或有他事牵制，或轿子挑夫难得，如何可强其明日必须德胜上车？悔不先令宜山之四人入黔，而自赴思恩偕老幼六人另行设法北上。但今已与二王约定共包一车，我家担任九票半。则思恩之六人虽不上车，其费亦非由我担负不可。因此只得去打此唐突之电话。至指挥部，访谭君，二次皆不值，心甚焦灼，倚门口壁上立等其归。倚壁约半小时，阎人出，见吾倚壁而守候，怜而指教之曰："恐在邮政局楼上。"即奔邮政局楼上，果见谭正在检查信件。拉之出，托速打电话，盖思恩电话，惟指挥部可通，而部内无熟人不许借打，故非藉谭无法通话也。胡载之君住思恩电话局旁。吾托谭请思恩局员请胡来谈，因胡操沪语，且有乡谊，可以详谈而转告家人也。但复音曰"胡下乡未返"。再请胡夫人，果一女声至，但电话非常嘈杂，彼此均听不清。交换数次"甚么？""听不出！"之后，吾又请谭用如雷之广西

白请局员派人请丰师母亲来接话。复音曰“没得人可派”。再三相请，终归“没得”。茫然出电话室，而指挥部之晚餐已过半，谭已为吾之电话而牺牲其晚餐矣。心甚抱歉，即邀往嘉华饭店共酌。电话既不得通，最后办法唯有明日请汽车在德胜停候一天，若不肯，则托钞票代请，必得许诺。于是放怀一切，与谭对酌山花，闲谈闲事。至五时半，食毕，谭言试再打电话一次，或有效。于是又同赴指挥部电话室。室中有人正在通话，顾谓谭曰：“思恩找姓丰的讲话。”吾持电筒，即闻清晰之上海白，正胡君口音，即与畅谈，托劳驾转告家人。彼言其夫人已在上次电话中闻知大体，已走告我家人。但因不详，故再电询。又言彼当亲去帮助整装，明日破晓亲送到德胜。吾力却之，不可，遂道谢而别。目的既达，匆匆言归。天已昏黑，暗中摸索四里路返村寓。四儿闻之皆欣喜；但念此时思恩家中收拾之忙碌，不堪设想。是晚思虑太多，又不能安眠。

十二月五日（星期二）[120]

今日可谓平生最狼狈之一日，全日在焦灼，疲劳，饥渴，不快中度送。晨五时即起，一面属丙潮钧亮等在家整装雇人速送车站外四里之公路旁大树下候车，一面与星贤携洋千元，于严霜残月中入城向饭店老板交车赁。至饭店，老板不在，于店头晨风中立等一小时，天大明，老板始至。引吾等往车上缴价。随之行，至站外三四里处，不见车。坐路旁等候约半小时。老板言欲去催，即起去。星贤亦返村催行李及家人。恐开车时刻延迟，将遇警报也。吾独坐久之，不见老板或车至。忽见吴志尧君在前相招。趋之，始知四家人物均已到齐，在大树下等候。吴嘱我赴大树下，而自去车站找老板及车。吾行至大树下见二王一周之家族及吾家四儿皆鹄立道旁引领望车，行李杂陈荒草地上，大小数十件，形如盗劫之物。群众见吾至，就问“车子”？吾支吾以对，但言留待。时已八点，警报时间已到。而骄阳灼灼，天无纤云，乃标准的空袭天气。候车

之群众，目光时时集于北山之巅，常恐其有灯。来车甚多，而皆非所望。至九时，吴志尧君至，言车坏，正在修理；下午二时可开。诸人脸上皆现尴尬相。设吾有画兴，速写此时马路旁一群男女老幼之相，可得一幅出色之难民图。其中王羽仪夫人正在患病，不禁风吹日曝，今日破晓冒风霜而至，经三四小时之恭候，现已不能支持。令仆展帆布床而卧于一草屋之檐下。今闻下午二时可开，则尚有五小时之曝露也。至十时饭店老板同司机至，言修车今日难望完成。另有车藏在离此五里外飞机场畔，可载我等赴都匀。言已即偕司机沿公路去。但此一去，杳如黄鹤。吾等大小二十余人，忧心悄悄，饥肠辘辘，忽见山北挂一灯，则惊心动魄。此间东近车站，西近机场，北面阻江，南面炸弹坑到处皆是。设有空袭，我等向何处逃避？路旁行李数十件，如何办法？死守乎？丢弃乎？幸而十一时余灯即除去。但下午难免再挂。儿童呼饥，幸附近村中有米面，聊以充肠，吾但食橘子数枚，抽香烟无数。有人欲归去。但结果不行。因归去则车子绝望，况四家均是破釜沉舟而来，根本无家可归。于是再等。等至下午三时，饭店老板坐脚踏车而来。车后系一电器。言该车久不用，此器乏电，须入城充电方可开驶。充电须一夜，故明日可开。王羽仪君闻言，许以学校之电器借与。即派二工人入城去借。四时借到，五时该车开到。车甚小，以目视之，只能载道旁之行李。但司机索价二千三百元。吾等与饭店老板订约一千二百元，此司机全不认承。而饭店老板已于不知何时悄然逃脱，不知去向矣。时已昏黑，事已绝望，吾等决心就宿旅馆。行李挑夫无法雇请，犹幸司机允为装载，即纷纷搬运上车。搬毕，车中已无立锥之地。设照原价，吾等须包两辆，出二千四百元，方可人物俱载。若照二千三百元算，则须四千六百元方可抵都匀也。返城已上灯，就宜宾旅馆开房间，形似已抵都匀。诸人皆饥，入市求食。独吴君不食，约吾等向饭店老板交涉。吾与星贤兄准备放弃此金，不欲再见此棍。但吴君力邀；且吾欲一观流氓相，即随之去。吾日记时间有限，无暇描写此情景。但此确为吾生难得

之经验。结果该流氓允还五十元，须于明日去领。吴君美意相劝，得此结果，诚为憾事！吾等除狼狈，劳倦与不快之外，又怀对吴君抱歉之忱。吾个人则又关念思恩之六人。彼等今日破晓动身，至德胜候吾等之车，日晚不至，必甚惊讶。今又无电话可通。只得置之不顾。黄昏后目瞑意倦，无聊之极！宜宾旅店主人来谈。此主人甚殷勤，月余前吾自思恩来宜山，曾在此馆一宿，主人招待甚周。今日见之，吾心甚慰，方知人类社会中毕竟有爱之存在，尚可容吾等居。白昼所感之不快，至此稍稍消减。两夜少眠。今夜酣睡。

十二月六日（星期三）

黎明睡醒，平心静思，计划大定。即呼丙潮及四儿醒，告之曰：谣传宾阳失守，汽车夫敲竹杠，吾等不可上当，决定搭客车上都匀。客车票难买，但汝等六人（丙潮夫妇及四儿）可分数班逐渐北上。每次停留，于车站门口及邮局门口张贴姓名住址，以便团聚。德胜之六人皆老幼，其地搭车更难，只得由吾自去领导。万一不得车，当逐步乘轿，徐徐而行，终有在都匀团聚之一日。诸人皆唯唯。吾检点身上得现金八百余元。即以二百付丙潮，一百五十付华瞻。遂别去。于体育场畔辞星贤兄，相谓曰：“不知何时何地再见！”握手道珍重而别。时为上午八时半，晴光皎洁，警报有望。吾沿公路徒步西行，形单影只。念及遗弃在德胜及宜山之家族，心绪黯然，与晴明之天光适成对比。

宜山至怀远四十五华里，怀远至德胜又四十五华里，共九十里。吾意欲在途中觅钓鱼车。（公务车之司机在途中兜揽乘客，取得贿赂，名曰钓鱼。）再三向西行之汽车夫挥手，不被理睬，恨甚。但念此等汽车夫皆廉公，即转恨为喜，鼓勇前进。每行五十分钟，坐地吸烟十分钟，如上课然。至十二时半，已抵怀远浮桥。遥望车站，不见人影。入市，

十室九空。询一老翁，始知正在紧急警报中。乃快步出市，至市外一二里之大树下坐憩。有妇人卖糖圆子。吾饥且渴，出一毫子吃圆子一碗，又出一毫子吃圆子汤一碗。坐憩片时，精力又振。出表视之，下午一时。本想在怀远觅车或轿，或在怀远留宿，今将继续步行，拟走尽此九十里，以打破平生步行之记录。心既决，即开步走，路上小尖石触脚底甚痛，索行囊中，得毛巾一，即以填右鞋中，得绒线帽子一，即以填左鞋中，于是健步如飞，途遇二军人，亦因在宜山购德胜票不得而徒步者，我同志也。遂与闲谈，忘路之远近。天黑，抵德胜。先访区公所，知吾家族寓居新和伙铺。亟往敲门。六人已就睡，闻吾至，皆起身。各述所历，皆叹惋。于是买酒，煮蛋，炒饭，坐床上食之。且食且谈，乐而忘疲。惟两腿酸痛异常，似被棒打者。忽区公所来人，言宜山有电话。强起往听，乃丙潮打来，言陈宝宁馨华瞻三儿已购得车票，于上午十时上车西行，下午六时可抵六寨。然则上午十时余吾在宜山怀远间之公路上步行之时，三儿已疾行先长者而去矣。不知彼等曾在汽车窗中望见乃父否？是晚酣睡如死。

十二月七日（星期四）[121]

今日在德胜休息。昨日步行九十里，腿上旧恙幸未复发，但酸疼异常，步行困难。新枚一月余不见，甚生疏。但不久即熟识。足见一岁小儿已有相当之记忆力。抱之缓步入市，见德胜市街依旧，安静亦如旧。询诸土人，据云近来警报甚多，时闻远处炸弹声，本市幸未遭殃，但对警报比前戒严，幸附近多山洞，可保险也。询及时局，据言宾阳并不失守，心甚慰。忽闻有人大呼“警报”，而群众置若罔闻。审听之，其人乃呼其儿之名，大约其儿名“金宝”也。

午与夜均在对门某饭馆中吃酒菜。其菜尚佳，足抵宜山中等馆子。

后闻本地人言，此是德胜第一菜馆。

十二月八日（星期五）

情知德胜小站，搭车万无希望，姑且偕满姊元草一吟三人到站询问。见站长零有贤君，据云宜山来车皆满载，无票可卖。吾家有行李十余件寄站中，遂去整理，准备坐轿西行矣。忽一客车至，机坏，停车修理，车上有二浙大学生——周宗汉吴廷琛二君——下车与吾招呼，因言内有二三人到河池当下车。此刻不妨挤上一二人，暂由彼等让坐，至河池便可得位。吾甚喜，即为满姊元草二人择轻便行李四件，连人挤入车内，旋即向零站长购得车票，交与元草，不久而车已飞奔向六寨。吾家共十一人，昨日由宜山赴六寨者三人，今又去二人，则十一分之五已往六寨，吾之担负减轻一半矣。车票每张十一元七角。

午前携一吟返伙铺，检点家族连自己只剩五人，心情轻快，又吃馆子。下午派工人到站，将行李十余件尽行挑来，大加整理。盖此间所剩五人，皆老幼，不能分班，势必坐轿而行。行李必须请人挑担。故非删整不可。遂将火食用具及价廉而笨重之日用物尽行检出，令一吟写价目标贴其上，托伙铺老板置门口拍卖之。市人争来购取，共卖得桂币三十余元。而所得之价皆高于新购之价。盖此等物皆一年前购置。一年以来，物价飞涨。吾标价比原价稍高，犹廉于最近之市价，故市人争来购取也。若有人传此消息于上海或浙东，他日报纸上必夸张描写，而标其题曰“丰子恺在广西摆旧货摊”。

十二月九日（星期六）

昨日整行李，卖旧货，相当疲劳，今日仍需休息。况德胜以红兰酒著名广西全省，今将离别，不可不郑重领略一番。又况战讯胜利，天气

晴爽，而山洞在迩，正宜及时行乐，以偿仆仆之劳。午携岳老太太，及妻子共五人仍赴馆子。老板以熟识故，招待甚勤，前教以花生油煮菜，今已熟练。烹调甚佳。于馆子中见一茶罐，乃我家物。盖昨日标卖旧货，为此老板买得者。又见一盆，亦我家物，原系洗尿布用者，今老板已用以盛猪肠。老妻素注重“上下”之分，深为不安，意欲向老板说明。吾阻止之。下午思恩房东欧颂雨忽至，乃从东莱天峨视学归来，将返思恩而道经德胜者。见吾已率眷离思恩而居德胜伙铺中，惊讶且惋惜。此君善饮，因邀入菜馆，设酒以谢其数月来招待之诚。复邀区公所助理巫振焜来共饮。此君屡为我雇轿接电话，今日敬酒一卮，以谢其德。六时醉饱而散。今日两餐皆丰盛，昨日卖旧货所得桂币三十余元，大半交与此菜馆矣。

十二月十日（星期日）

晨将整理完成之行李共四担，托人挑赴车站，复算清伙铺账，扶老携幼，共赴车站，姑且等一天看。零站长招待甚周，然而爱莫能助，频频摇头。吾声明准备空等一天，遂在站上盘桓，思恩县长廖君忽至，乃自宜山返思恩道经此地者，相晤甚欢。闻吾携老幼求车，欲为相助，但军车不载家眷，故亦无可为力，以橘子送新枚而去。旁午，有军校学生二人来站长室，求吾在小册上留墨迹。吾因空闲，又因零站长亦好画，笔墨颇精，即在其册上作小画以应之。此例一开，不可收拾，不久大批军校学生蠭拥而至，皆出手册，援例求画。无可奈何，只得来者不拒。约一小时，笔底经手册数十本，而来者犹源源不绝。内有数学生从旁劝阻，吾始得休息。时正值紧急警报，吾等散步至附近林中暂避。正午归，于近旁小摊吃米面代午餐。下午三时，站长劝吾等归休，即以行李寄存站中，扶老携幼而归。仍住杨新和。又赴菜馆晚餐。遇乡公所职员刘聘三君，即托其雇轿，黄昏，乡警伴轿头老廖至，言定轿四乘，挑夫

四人，明日上午出发赴河池，每人工资桂币七元五角。自此至河池五十九公里，轿行须三天。明日起，当有三天之古代旅行生活。

十二月十一日（星期一）

德胜共有轿二顶耳。今得四顶者，余二顶乃乡公所属老廖临时赶制者。其一为绳轿，于二竹杠间张绳网，人坐网中，如卧hammock[122]简单而舒适。不过下轿时须即起立。此轿一吟乘坐。另一为竹椅轿，即在普通竹椅子旁缚二竹杠，其简单甚于绳轿，此轿归我乘坐。二者皆无棚。有棚者二顶，一归岳老太乘坐，一归新枚母子乘坐。壮丁难找，挑夫只得四人。吾以不重要之书网篮一，及帆布床一，暂寄车站，四担始笼挑走，如此四轿四担，人夫共十二人，于上午十一时迤逦西行。沿途十里一停，每停半小时，至下午四时而抵东江乡，停宿于韦老板之伙铺中，此伙铺外设米粉店，内租与黔桂路局，中间只有一房，内设二铺，其高及脐，即为吾等所赁居。每晚大洋一元。吾出观东江乡，只有一条街，二分钟可以走尽。中有一饭店，尚可坐，即邀家人晚餐。菜味颇佳，盖抗战后为驻本地之军队及路局员而设者，价亦似德胜。

十二月十二日（星期二）[123]

晨起，托轿夫代表老杨觅挑夫，因昨日挑夫四人，每人担负超过六十斤，吾许其每人加工资一元，至东江另觅一人分任。老杨去觅，久之不得，乃自赴乡公所见乡长，托其代觅。乡长允可。不久来访，言挑夫即至，但彼欲乞吾一画。情不可却，即同赴乡公所，见桌上陈列白报纸及墨汁，等吾挥毫。想此间文化工具以此为最上，宣纸与松烟墨盖已绝迹矣。即草草为写一幅，写竟而街长亦持白报纸来，邻近之小学教师亦持白报纸来，另有二人穿广西装者又各持白报纸来。遂信手乱涂，共涂

五幅，始换得一挑夫，言定到河池工资桂币六元。九时半，始克上道，道中回思，此广西小小一乡中，亦有人知我名者。马先生赠诗“但逢井汲歌耆卿，到处儿童识姓名”，洵非虚语也。

下午三时，经金城街，于店头吃饭一碗，轿又息足于一小乡，名曰六墟，比东乡更草草。找伙铺，皆统间，众客杂处，而无房间。有一家姓谭，内仅设三榻，无窗无门，即包租之，言定一夜桂币一元二角。甫卸装，大批军人鑾拥而入，吾以为查旅客也，将出浙大教职员证示之；乃为首二人深深鞠躬，称适见行李担上有吾姓名，故来拜访求教，彼等皆军校学生也。室内无一凳，来客有数十，无法招待，但立而周旋应酬。众目灼灼，以吾为目标而集注，其严不可忍耐。去后，又来一批。凡三四次，至晚，一教官孙姓者来，言学生因慕大名，群来肆扰，使不得休息，至为抱歉，其辞令甚善。与之立谈（因室内无凳），知为贵州人，为言贵州各地风土状况。颇可参考。不久辞去，即亦就寝。此屋向北，无门无窗，吾卧檐下一榻，入夜寒风凛冽，不可合眼。乃蒙被而卧。平生住处，以此为最简陋。

十二月十三日（星期三）

八时半发甫启行而新枚母子之轿忽倒。幸有军校教官数人在旁，共为扶持，未致跌伤。今日天气特别晴明，沿途山景亦特别丰富。将近河池，东江之挑夫绳索断绝，将热水壶打破。此物现价桂钞十二元。吾事前叮嘱其当心，打破须赔偿。今此人面色如土，吾不忍重责，但取另一热水壶自携手中，使免蹈覆辙。三时抵河池，市街繁盛，与过去所经过不相同，旅馆尤讲究。吾租住之吉祥旅馆，可仿佛杭州之中等客栈。价亦昂，二铺房间每日大洋贰元四角，于荒山中轿行三天，一旦抵此繁盛市中，兴趣大佳，东江之挑夫来取工资，吾照付之，不责偿热水壶，其

人拜谢而去。卸装毕，共入一山东馆子。正饮三花酒，见门外有朱医生，此人送眷往都匀，今日返宜山，途经河池者。吾欲闻都匀状况，邀入共饮。据言都匀文化与供给均较宜山丰富，生活程度并不较宜山高。心甚喜慰。食毕，别朱医生，访站长刘继枚。据言车票张数及日期均不能预定。吾所率共五人，不能分班，必须同行。料当在河池恭候多天，不知何日可得全家团聚也。

十二月十四日（星期四）

拂晓赴车站，站长请吾坐办公室内等候。乘车均拥挤无空位。至八时，更无来车，始辞去。约明日再来等候。出站心情不佳。因坐候两小时，见职员数十皆患重伤风，鼻涕如泉涌，竟以手指捋鼻涕涂于桌子底上。此印象甚恶劣也。归旅馆，闻茶房言，双十起此间被敌机连炸三天，后常有警报，今日天气晴朗，难免警报。问其附近有否山洞，则曰无之。吾甚恐。因吾之团体中，除老妻及十岁之一吟能远逃外，其余七十一岁之老太太，及一岁之婴孩，皆不能逃。婴孩尚可抱走，老太太实无办法。其行路难进易退，数十步即需休息，如何能逃警报？吾走访最近之山，于县政府后面发见一谷，内有怪石崎岖，勉强可以藏身。但自旅馆至此，吾步行需十二分钟。在老太太，恐非百二十分钟不可。警惕中过了一上午，心稍安。对门有饭店，令其送酒饭来房间中午膳。饮酒三杯，对警报之恐慌渐减。下午，旅馆账房谭海潮君来，请吾写对。问其何以知吾能书？答言有旅客告彼，谓勿错过机会，故研墨买纸，求为其主人胡君及其自己各书一对。吾允之，乘酒兴下楼挥毫。归而奄卧，念车票渺无把握，而警报无处可逃，此地如何久居？正惆怅中，账房又伴一人来访，谓某运输机关之站长。姓某，名某某，手捧宣纸，欲求写对作画。其人操江苏白，一见如故，恳切相谓曰：“先生欲赴贵州，车票难买，何不搭我们便车去？”吾正求车不得。闻此大快。某君继言，

适见旅馆门口晒吾所书对，因托账房先生介绍，请赐墨宝，遂诺之，即赴楼下写对。许于今晚在房中作画相赠。即与约定，五人与十余件行李，明晨搭其便车赴都匀。持宣纸上楼，老妻洗尿布归来，未知此事。吾告之曰："车子办到了！五个人十件行李同去。明日开，后日到。"老妻不信，以我为酒后戏言。详告之，始共相庆幸。盖吾家已分为四队，父子不相见，兄弟妻子离散多日矣。是否诸人皆安抵都匀，时在悬念中，极盼早日团聚也。下午即为此君作画。夜此君来，言车已准备，到都匀时但略赏司机酒力若干，余无费用。吾即以画奉赠。是夜大喜，买大美丽一听吸之，出大洋贰元五角。比思恩又贵五角，抵战前六听之价。其味似亦较胜数倍。

十二月十五日（星期五）

晨七时，站长某君来邀上车。谭账房探知吾昨日曾为此君作画，亦欲得画，不收两天旅馆之费，而欲吾到都匀后作画寄赠，辞曰"托以此金买纸"。吾受而许之。谭代为押送行李赴车。八时，吾家老幼六人皆上车，即向贵州开驶。老太太与新枚母子坐司机之旁。吾与一吟及行李装在车后汽车桶之侧。汽油淋漓桶外，吾不敢吸烟。忍至南丹，已正午。下车吃饭始得吸烟，南丹仍是一广西风城市，给吾印象不明。但觉饭菜尚佳。饭后继续开车，路甚崎岖，沿途均是"陡坡"，"急弯"之告示牌。陡坡有下临无地者。吾从车尾探望，凡险要处，皆过后方知，亦免得担心。下午二时半过六寨，出广西境，入境以来，一年半于兹矣。下午五时半，车安抵独山，下榻于市稍小旅馆，曰集贤。有空房二，一在楼上，一在楼下，均只一榻，问其价，曰"每间一元"。吾欲再问"是桂币抑国币"？顿念此已是贵州境，幸未发问。诸人下车后，黄尘满身，发亦变黄，洗沐毕，属旅馆备饭，即独自入市眺瞩。独山市街甚佳。供给亦比广西各地不同，肆中多茅台酒，细芽茶，白木耳。入广西一年半

以来，未曾见此市景。今夜骤见，几疑身返沪杭。买茅台一瓶，匆匆返旅馆，菜已齐备，今夜第一次在贵州饮茅台酒。酒味甚美，香冽而文雅。即此一端，已是酬偿，我扶老携幼跋涉千里之劳矣。

十二月十六日（星期六）

七时开车，十时入都匀，探首车外，远眺近瞩，冀于路上行人中发见吾之家族，收得平安消息。此时心情，有如古人所谓“近乡情更怯”者。车停，一浙大学生来招呼，助卸行李，并为我在附近第一招待所赁定房间。以四十金赠司机，车即向贵阳开去。吾目送之，此不啻一宝筏，渡我超登彼岸者也。入旅舍休息，腹甚饥。于是先赴附近天津饭店进膳，拟于吃饱后再访家族行踪。所以如此迟迟者，亦古人所谓“不敢问来人”之心情也。正在点菜，忽有人力握吾手。视之，王星贤也。彼先我而至，适才见该学生，知吾已至，且正吃饭，即遍访饭店，于此相见。自六日晨在宜山体育场畔握别至今，已足足十天。当时我因心情懊丧，临别曾谓“我等不知何时何地再见”！方十日耳，竟于预定之目的地欢然相见，此乐更乐于新相知。况因星贤兄，得知吾家族早已抵此，卜居维新街一百四十六号，惟林先及丙潮一家，至今未至。又言彼等自五日空等汽车一天后，六日仍返燕山村，二三日后，始与其某同事共包一车，但车资甚贵，每票派得七八十元，共费四五百元，始抵都匀云。语罢，即起去，并许代为通知我家族。不久二女二男奔腾而至。相见之欢，虽渊云之墨妙，难于摹写。争述来时一路情状，有如相骂，邻座诸客，为之停杯。于是共午餐。吾畅饮茅台酒，略过常度，辞出饭馆，见初面之都匀处处可爱，胜如故乡矣。

初访吾家，见仅有楼二间，并无隔壁，形成一大间，约宽丈五，深约三丈，犹如大轮船之统舱，木匠正在修门，满哥坐守其中。察其环

境，楼前为猪棚，楼左为厕所，楼下为灶间。据诸儿言，都匀有炮校常驻，房屋难觅，此楼乃前日在德胜助满姊元草上车之浙大同学代为设法觅得者。每月出租金十五元，而得此屋，在今日犹为幸运云，房东允借床四具，已得其一，余三具尚未送来，故诸儿日来皆席地而卧。吾路途劳顿，需要休息，拟暂住旅馆，待设备周全后，或另得较好之屋后，再行迁住。

下午访王星贤，其家在下菜园，离城约一里。其室方丈而阴暗，晨昏不能读书。但窗外有绿竹，颇饶幽趣。楼上亦方丈，家人皆席地而卧。参观既毕，坐幽窗下互叙所经历，皆叹惋。辞出已四时。返旅馆，属诸儿今夜停炊，当共赴中华饭店聚餐。全家十一人，十人已安抵目的地，唯林先一人不至，音信全无，未免美中不足。今夜之聚餐，为此须少饮一杯，诚为憾事！正卧床中纳闷，窗外有人狂呼“先姊”。起视，见栏外马路上丙潮夫妇及林先三人满身黄尘，正在一面与楼上诸人对应，一面拉挑夫上楼。吾待诸儿狂欢既息，然后问其经历。据云彼等一队最不顺利：在宜山及六寨等车，均留滞三四日始得成行，以故到达独迟。盖自十二月五日速装启程，以至今日之团聚，已历十二天矣。今日回忆此十二天之离散，各有痛定思痛之感。是夜中华饭店之晚餐，遂成团圆夜饭。亦可谓之吾全家在都匀之“最初之晚餐”。餐后列一表，自十二月四日至十六日共十一格，各队于每格中填写其行踪，形似《史记》年表。

十二月三十一日（星期日）[124]

今日为二十八年除日。全家十一人在中华饭店吃年饭。五荤五素，茅台酒六两。尽醉而归。回忆去年今日，一部分人居永福，一部分人居两江。前年今日，全家共乘自上饶至南昌之舟中。流亡以来，三历除

夕，烽火犹未息；而国与家，均能支持，诚堪庆憙。安得不尽醉而归？但望明年此日，吾国吾家均有更大庆憙。

一九四〇年

中华民国二十九年元旦（星期一）

抗战以来，三历元旦，今日印象特佳。破晓四时半，各处军号声如晨鸡，远近响应。随后唱歌声步伐声不绝于耳。军队皆赴早操或集会，吾亦不待鸡鸣而起。一年之计，在于此刻，不可以不敬也。早膳后入市，见各界庆祝元旦之大游行队。炮校，师范，小学，以及其他各机关，联成一大队，皆严装，佩廿九年新徽章，气象森然。四行并进，全队延绵至一二里之长。吾抱新枚立道左，手酸思归，为队所隔，不得穿过。待全队通过，始克穿道返寓，手臂酸痛不可当矣。此游行队约计有数万人之多。都匀区区一小县耳，且有此壮观。全国健儿，为数当不可胜计。以此制敌，何敌不克？以此图功，何功不成？吾参观游行会归来，沐手敬绘释迦牟尼佛像五帧。以其二寄赠弘一法师，其一寄赠李圆净居士，其一赠丙潮之父，其一归满哥供养。元旦画佛，最为恭敬。吾人年中不免罪过。今二十九年肇始仅数小时，吾于其间未犯何种罪过。至少在二十九年是清净之身。以此清净之身手，绘写佛像，乃最恭敬。所写之相，亦最近于十全也。愿藉佛之慈力，消彼暴寇，使最后胜利早归于我，宇内群生，咸享和平之幸福。

一月三日（星期三）

得上海开明由柳州分店转来一信，内有章雪村徐调孚二兄之函，及版税划款单，避寇五记清样。章奔父丧返绍兴，重到上海，而刘叔琴已物化。读之令人感慨。又言上海教育界受“某方”威胁，学校将有不少停闭。陶载良[125]已离沪赴滇。读之令人愤激。版税乃廿七年秋冬之账，

须向桂林或柳州支取。数目超过我所逆料，甚喜。避寇五记第一记清样甚清楚，在内地久不见如此精良之铅印，况是自己文章，更觉可爱。即检读一遍，发见错字二个。调孚函催续写第二记。吾在宜山时已动笔，才写数行，即开始逃难。今暂居都匀已半月。但十人一室，狭窄，嘈杂，而简陋，竟无续写之机会。今见清样，兴味忽浓。即日当冒万难而续成之。下午同林仙入城。版税超过预期，使钱便觉手松，买各种糖果食物及美丽牌香烟而归。

一月八日（星期一）

昨日课诸儿题曰“都匀之家”。盖吾家之简陋狭隘，未有甚于都匀之寓者，故出题令各人描写。三四方丈之低楼，十一人居之。坐室，卧室，膳室，书室，教室，会客室，灶间，皆包罗于其中。而前临猪栏，左傍厕所，楼下为房东之灶间。本身如彼，环境如此。安能郁郁久居？今晨丙潮来言，其寓屋楼上之兵正在迁出，其房东刘君，因兵住一年无酬，故欢迎吾等去住，宜速去占据，否则其他兵士将至。于是仓卒束装，房东伴二三工人至，即为肩挑行李，扶老携幼而去。幸路近，不过五十步即至，有楼五间，底一间，均归我家，于是草草布置，顷刻而新家成立。另一批兵士果来与房东交涉，声言欲逐吾等出屋，房东惧，奔楼上相告，吾宽慰之，令勿惧，万无此理。久之，兵士又来，欲与吾面谈。下楼视之，乃炮校一副官，姓刘，颇有礼貌，但言屋既由我包租，彼夫妻二人及一小孩，欲向吾分租一室，照付房金，求吾允许。问之房东，前此来啰扰者即此人也。吾初以为“秀才逢着兵，有理讲勿清”，势必拉他到宪兵部，谁料此人颇有礼貌，且讲情理。因即许以楼下饭间让彼，明日迁来。其人满足而去。军民合作，此乃一好现象。

上午正在迁家时，王星贤兄来访。即偕赴新屋，旋束星北[126]亦

至，彼亦拟分赁吾屋，未定。倘来居，楼上东面二室可以让与。此楼右临江水，遥望大桥与环山，胜于吾旧寓多矣。但有一缺点：走廊太低，有四处横木，碰额甚痛。幸前居此之兵士，已于横木上贴白纸大书“碰头”二字，易于注目，故碰头较少。吾家半数人可以自由行走，半数人必须低头，吾行走廊，必如孔子之入公门，鞠躬如也。束星北长人，则非伛偻而行不可。

一月十日（星期三）

吾寓楼一连五室，三室住人，一室吃饭，一室空闲。有过境兵士佯言欲借用一宵，许之。既而其长官至，声明不止一宵，欲待命令而后开拔。问我可否延长。吾因已约友人来住，答以未便。兵士即去，宿楼下门内地房中。足见今日军纪之佳。其中有一兵正在患病，日间已奄卧地上，甚是可怜。

今日因是闹市，家人出门买物，午饭迟煮，至十二时三刻犹未熟；而警报忽至。十分钟后，紧急警报亦至。全家走避一里外山洞中，至三时二十分解除，始返家吃饭，饭毕已四时矣。都匀无警报已半月矣。今日忽至，适逢闹市，路上非常拥挤，有人山人海之状。幸平安无事。

一月十一日（星期四）

寓楼栏外江边有空场，内筑小亭，形如湖滨公园。某兵队每日在此中训练。晨六时起，至晚九时止，体操，训话，发给衣物薪水，均于此中行之。吾无异一旁听兵，每日在旁聆教。教头口音似浙江人，热心而周到。兵士五十人之行动，起居，衣着，饮食，无不顾到，有类于幼稚园之保姆。兵士亦驯服，唯命是听。今日训话中，教头劝兵士勿念家庭，谓念家庭则心不专，心不专则事不成。事不成则负国家而忝辱父母

妻子，故念家庭乃不忠不孝不慈。吾正写稿，为之搁笔静听。

下午星贤来，闲谈人事，傍晚辞去。

一月十三日（星期六）

下午丙潮赴办事处领信件，携归一大叠。内索稿者特多：香港耕耘社索创刊号文或画。重庆全国慰劳抗战将士委员会索慰劳半月刊元旦特刊稿。福建南靖陆军第七十五师野战补充团指导员办公室索漫画特刊题词。长沙三民主义青年团命令我为特约撰稿并索稿。重庆中国文艺社，中法比瑞文化协会，全国美术界抗敌协会慰劳将士美术展览会筹备会索展览出品。傅彬然复为中学生索卷头言，小品文，及西南联大文学月刊封面。头数件皆已明日黄花，况无此精力应属，均未能报命。中学生所索，当计虑之。家中为有婴儿，而此婴儿又特别缠着我，旷去时间不少。不上课，每日亦不能多所写作。

房东家灶间壁上，有儿童粉笔画人像一尊，形甚新颖：画一大头，左右生二手，头下生二足，并无胸腹。在此儿童之观念中，人之头特别重要。故仅画一头，两手两脚皆从头上生出。胸腹完全不画。此在生理上虽乖谬，在艺术上实甚合理。盖人体中胸腹两部全无表情，故在艺术上可以忽视。故普通儿童所画人像，此二部大都缩小。今此儿童非但缩小，竟尔不写，非但忽视，竟尔无视，可谓大胆之极！

一月十四日（星期日）[127]

下午剃头，见剃头店中之椅以鹅头颈为臂。吾手握两鹅之颈而被剃头。此形式在宜山已见之，自宜山至此，一路常见之。不知源出何处，何人创造？意匠颇有可取。古式椅脚用狮虎之足，人坐椅如乘狮虎；椅

臂用龙头，人持龙头坐，皆有贵族气。今易以鹅，可谓平民化。然乘狮虎握龙头有超人气，握鹅颈则凡庸化矣。

傍晚星贤来，借去毛诗一册，借来复性书院讲录一册。讲录未附通治群经必读诸书举要，凡百余种。吾检点之，曾寓目者不过二十种耳，渐憾无似。四十犹如此，百年已可知。念此又不胜悲。

一月十五日（星期一）

晨作画，题曰“春种一粒粟，秋收万颗子”，以赠都匀师范。前日吾到浙大办事处，曾被学生包围，要求演讲，幸得逃脱。以后又派晋启生夫妇二人来邀，必欲吾去演讲。吾实不愿作此种应酬。但浙大办事处设该校内，情理上不便不睬。与其去讲，不如作图奉赠，以代房租或买路钱。上午托丙潮送去。同时晋君又来邀，意甚殷恳。告以已有信及画送上，乃辞去。

得王驾吾兄信，言已代为租定房屋，在遵义水井湾六号，有四室，月租十六元，地在北山麓，便于逃警报云。同时又得贵阳开明陶仁寿君信，言款已汇出，独狮子街三十三号有空屋，盼吾去小住。又言贵阳生活程度并不很高。然则前此所闻，皆不可靠。流亡以来，常觉传言之不可靠，今益确信其然。甲地人言乙地不可居，至则并无其事，或且胜于甲地。乙地人言丙地不可居，至则并无其事，或且胜于乙地……星贤兄论此事，谓系近代小说发达之故。盖小说多夸张描写。常看小说，受其同化，述事亦夸张描写，故不符实，良然。

一月十七日（星期三）

有三十三师兵队来借住。将吃饭间及什物间让与。在走廊上吃饭。

兵士纪律甚好。为吾提水搬物，意甚客气。排长出其手枪相示，谓系比利时购来新式武器。以此制敌，志在必胜。彼等自四川步行至此，一二日后将赴前线，收回南宁云南。

办事处开迁眷大会。丙潮去出席，吾托其代表。傍晚归来，言议决函校长要求具体办法，不知何日可得复云。

一月十八日（星期四）

上午访星贤，闲谈校事，国事。午同林仙入城求医，至半分利吃面。下午某排长邀赴参观试验手榴弹，诸儿同去。入深山中，掷弹三枚，声震山谷。又放手枪数发。排长劝予学习手枪，谓将来赴南宁，当从敌人手中夺得手枪送吾，吾乐受之，但不练习。

此排长之同辈陈荣坤（刚）是石门湾人，今日来访。七千里外遇乡友，欣慨交集。陈于抗战始离乡从军，其母及弟陷失地中，至今无消息。今身为排长，将赴前线，吾甚怜之，又甚壮之。作画赠之。彼等明日将开拔，步行赴独山云。

一月十九日（星期五）

三十三师兵士今晨离去，破晓在门外轻唤：“老太婆！我们排长借你们的铺盖奉还了。”彼等言“老太婆”乃尊称，不知吾乡视此为轻侮之称呼，反觉可笑也。吾起身，兵已去。室内打扫干净，用具一概归清，足见纪律甚好。彼等初来时，排长在廊下训话：“有拿老百姓东西的，枪毙！”后吾偶入兵室取炭，群兵指壁架上告我曰：“这里有皮蛋一个，请拿去。”此皮蛋乃一坏蛋，故不收拾。吾恐累及彼等，即取之归。排长出新式手枪相示，谓此非用以打敌人，乃用以打自己者。士兵犯纪律

或临阵逃走者，以此享之。

下午又来一批兵士，仍坐两室。房东代为不平，因吾已付彼房金，损失在我也。吾慰之曰，此亦难得，吾向君租此二室，即作为招待兵士之用可也。

得镜安甥女信，言其父于十二月九日病逝于练市乡下。临终有遗嘱，希望儿女权利平等。盖为镜安而出此言也。镜安归张氏一年而寡，依父而居。丧父后恐难再留。今索函托庇于舅氏，我虽远居八千里外，自当尽力保护之。即作复吊慰，并劝镜安赴上海，容为觅职。如有胆量，可携川资三四百金，自来贵州，必有更生之路。近常闻亲友死耗，每次令人慨念无常，□[128]不能已。

一月二十日（星期六）

浙江寄来抗卫军画刊。内有作画者署名“顶苦”。于他处又曾见署名“阿大”者。文章作者中署名类此者亦不少。忆吾儿时，即三十年前，报纸初兴之时，作者署名皆飘飘欲仙。例如“瘦蝶”，“寄尘”，“天虚我生”，“天涯红泪馆主”之类，比比皆是。于此亦可见时代相之一般。

新枚今日起能叫“爸爸”。不叫则已，一叫接连一串。形似十分亲挚，实则练习发音也。今日下午天忽寒，傍晚为林仙赴市购药，见北风中一队兵士，正在听徐福载童男女八千赴日本故事，立而旁听，四肢发抖。中夜雨霰，声如大珠小珠落玉盘。枕上闻之，不能入寐。挑灯读大学中庸各一遍。读毕，持书之手缩回被窝中，其冷如冰。

一月二十五日（星期四）

刘之远[129]君来，久为物色车辆，但无把握。我另函贵阳开明，托陶仁寿君代为探听，能否从贵阳接洽车辆，行期正未可卜。为开明作国文月刊封面寄傅彬然。此月刊是西南联大出版，托开明发行者。画中流砥柱之图案，流中有二鱼，分居砥柱之左右。装饰耳，但读者或将神经过敏，猜想此二鱼暗示何意，听之。

今日方始发见抗战以来自己习惯的一大改革：在抗战前，吾写稿必用自来水笔。偶用毛笔，手指酸痛不可持久。抗战以后，已屏绝洋笔，专用中国毛笔。原因何在？儿女辈说是内地洋纸墨水不易得之故，吾以为不尽然，此外更有爱惜祖国之一种精神的作用，为此改革之主力焉。

一月二十六日（星期五）

栏外江边公园中，每日有兵士教练。吾等无异旁听生，半月来已甚熟悉。此兵士共五十余人，每晨五时半吹号起身。吹号者正在吾之窗外。声震耳鼓，非惊醒不可。其所吹各种音句，吾等早已能辨，何者为起身，何者为吃饭，何者为就寝等。每日六时即由教官督练体操。一日三四次，至晚八时半止。傍晚一次则为游戏。吾等幼时在校所演者，今于栏外复见之。教官口音略似浙江人。教法甚好，宽猛相济，视士兵为子弟。体操唱歌而外，敬礼，戴帽，穿衣，束带，绷腿，着鞋等，无不一一教导，故士兵形式整齐，动作敏捷，一队直如一架机器。而游戏之时，又活泼泼地，富有生趣。今日教官发给大衣，每人一件，草绿色，其长及膝。发毕，又教以穿法，保藏法。士兵穿新大衣，咸有喜色，如儿童新年穿新衣然。吾国有兵队如此，诚为可喜。然亦可悲：此五十青年一日十余小时之劳力，若能用之于工作，如耕种制造等，吾人生活当添许多积极的幸福。今不得已而用之于练战，虽曰护卫社稷，终是消极之事。设想此辛苦教练而成之许多青年，一旦化作沙场之炮灰，岂不大

可惜哉。吾今凭栏观兵而喜，此犹病人见良药而喜，非积极的喜也。

一月二十七日（星期六）

读复性书院讲录第一册，怀马先生，向往不置。古人云“不见叔度，鄙吝复生”，吾谓“常处上流社会，鄙吝复生”。自前年十月二十五日于桂林送别马先生后，一年多以来，常处于所谓上流社会中，苦于不能自拔，故心中所积鄙吝，可用斗量。若得处故乡石门湾，与农夫野老酒为伍，所生鄙吝不至如此其多。不然，处杭州田家园，常访马氏之门，受其洗礼，则鄙吝亦决不堆积如此也。随人起倒，若存若亡，自觉可怜可耻。幸有一点虚灵不昧，尚能作此日记。

今日止酒。外婆以盐水胡桃一碟见惠，云是酒菜。盛情不可负，晚餐又酌一杯。收到戎孝子寄来毛巾线袜牙刷一包，共四打，值洋二十元，连包裹费汇费共二十六元。而此间市价，至少五六十元。

一月三十日（星期二）[130]

新枚今日起，见自鸣钟间能叫“铛铛”。每见我画一八角形未竟即连叫铛铛，与前日之连叫爸爸相同，盖以资练习也。

王星贤兄来，谓彼之行期又成渺茫。因学校派来接一年级师生之车，只载男子，不载女眷，诸教师势难弃家眷于此而自去上课，故皆不走。

一月三十一日（星期三）

新枚今日起能叫“嘟嘟”，意乃指汽车也。画一汽车未竟，即连

叫“嘟嘟”，一如前之连叫爸爸与铛铛然，亦以资练习也。

星贤又来，行期仍渺茫，恐须在此过年。今日已是除历十二月廿三矣。吾乡今夜送灶君上天。星贤言山东亦然，又言俗例以麦糖涂灶君口，防其上天乱讲此家庭之恶事。此风亦与吾乡相同。吾乡送灶之纸□[131]门口有一联云“上天奉善事，下界保平安”。今以麦糖封其口，则连善事亦不得奏，岂不损失？故吾谓此法不妥。或可以麦糖封其口之半面，使不讲恶事，专讲善事。

二月一日（星期四）

日来胸怀不开，异常沉闷。今晨细思，发觉其原因，乃每天生活相同，全无变化之故。七时起，生炭炉，烧开水，洗脸，吃茶，写日记，抱新枚，吃粥，写文，登坑，抱新枚至睡。午饭，抱新枚，写文，抱新枚，写文，晚酌，闲谈，八时就寝。几同课程表。难得来一客人，或出门一走而已。度日如写字。连度同样之日，犹连写同样之字，一而再，再而三，以至于数十百，必感厌倦，而其字亦愈写愈坏。反之，如写文，写信，文字各异，即有兴趣而不觉厌倦，其间难得有接连二字相同，写时极有兴味也。旅行生活之兴趣即在于此。

二月二日（星期五）

晨飞雪，屋瓦皆白。从栏内望见对岸有人丛集，向江中注视。审视之，江中有人溺毙，其尸浮出水面，众正设法打捞也。不久尸出水，陈江岸上。诸儿群往观之。归来报告，乃一工人模样之尸，衣服破旧，料系失足堕江而死者，或饥寒所迫而自沉者。呜呼哀哉！命诸儿作文以记之。

今日除历十二月廿五也。午膳时商量吃年夜饭办法，决议不上菜馆，自购菜□[132]而自办之。十人上菜馆至少需出七八元。以此七八元购冬笋，鱼，蛋之类，不可胜食，且合于自己胃口也。明日闹市，今日吾以七元付力民，又托丙潮帮办。并邀丙潮一家三人吃年夜饭。

贵阳陶仁寿君来信，正在为吾谋车。有成当以电告云。

附录 《教师日记》原序[133]

吾素无日记。昔年常有人以日本制之皮脊金边日记册相赠者。吾惜其册，勉强为之，不旬日而中辍，诸册皆残废。盖故国闲居，生活平凡悠逸，既无可记，亦懒于握笔。勉强为之，则虎头而蛇尾也。廿六〔1937〕年冬，倭寇以迁回战突犯石门湾。吾仓卒辞缘缘堂，率亲族十余人徒手西行。辗转迁徙，至廿七〔1938〕年夏而始得安居于桂林之两江。在途已逾半载矣。此半载之中，生活诚不平凡。每于舟车旅舍之中，抽闲记录，得五篇：曰《辞缘缘堂》，曰《桐庐负暄》，曰《萍乡闻耗》，曰《汉口庆捷》，曰《桂林讲学》。日记之习惯盖自此养成。及抵两江，安居而有定业，生活又成平凡。然蛮夷猾夏不已，神州丧乱日甚。吾身虽得安居敬业于山水之间，吾心岂能如故国平居时之悠逸哉？夫往而不返者时也，兴而不息者感也。而况得虎口之余生，睹苍生之浩劫，吾今后岂得优游卒岁，放怀于云林泉石之间哉？于是立此日记，以续于前五记之后，虽无皮脊金边之册，亦将逐日为之，而无中辍之患矣。此不仅记事志感而已，亦将以励恒心而习勤劳也。昔陶侃朝运百甓于斋外，暮运百甓于斋内。吾逐日所记虽无足观，聊胜于无情之甓耳。是为序。

民国廿七〔1938〕年十月廿三日夜，子恺记于桂林两江圩泮塘岭谢四嫂家

《教师日记》付刊序[134]

此教师日记，有一小部分曾登载于廿八九〔1939—1940〕年间后方各杂志上。大部分则未曾发表。自从此一小部分发表后，我数年间行踪所至，遇见新朋旧友，必相问曰：“教师日记近在何处发表？”或提出日记中某一琐事相询。计所遇十人中，约有八九人读过此日记。而未曾见面之读者，远道来函询问或谈论此日记者，尤为不可胜数。此诚出我意外之事。早有友人劝我将日记结集付刊。我因奔走迁徙，人事栗六，无暇校改，一直搁置。近得安居于沙坪小屋，心情稍定。得吾婿慕法及表侄璋圭二人相助，遂将日记付刊。写完此付刊序，举头看见斋壁上挂着古人诗句：“花飞莫遣随流水，怕看渔郎来问津。”心中不无怊怅。

卅三〔1944〕年劳动节子恺记于沙坪小屋

---

[1] 10月24日至31日等八篇日记原载1939年11月16日《宇宙风》乙刊第17期，收入崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[2] 校舍，指广西省立桂林师范学校。

[3] 章桂，又名桂荣、璋圭，为丰子恺祖上丰同裕染坊雇工，随丰家一同逃难至大后方。

[4] 彬然，指傅彬然（1899—1978）。作者浙江省立第一师范学校同学，当时亦在桂林师范任教，也是上海开明书店老同事。

[5] 联棠，指陆联棠（当时桂林开明书店负责人）；梓生，指张梓生（1892—1967，新闻出版家）；鲁彦，指王鲁彦（1901—1944，乡土小说家），皆作者之好

友。丙潮，指周丙潮，作者的表弟，他随作者一起从家乡逃难至内地。

[6] “秀林”，当时桂林一餐馆名。

[7] 崇德书店，系作者为解决一起逃难至内地的乡亲们的生活问题而开设的一家书店。

[8] 马先生，指马一浮。马一浮（1883—1967），号湛翁、蠲叟等。国学家、书法家、篆刻家，近代新儒家学派的代表人物之一。建国后历任浙江文史馆馆长、中央文史馆副馆长等。

[9] 吴敬生，当时在桂林农民银行工作。

[10] 唐现之（1897—1975），广西灌阳人，时任桂林师范校长。著名教育家，一生致力于乡村教育与师范教育，与梁漱溟、任中敏等合称桂林教育界“八怪”。解放后任广西壮族自治区第一图书馆馆长、司法厅厅长等职。译著有《近代教育家及其理论》《欧洲新学校》《近代西洋教育发达史》等。

[11] 朱雯（1911—1994），作者之友，翻译家。

[12] 杨子才，作者子女的同学，逃难途中相遇，当时在崇德书店工作。

[13] 苦学经验，指作者1930年11月13日写的《我的苦学经验》一文。

[14] 鲁彦夫人，指王鲁彦夫人覃英。覃英（1906—1993），曾就读长沙女子第一师范、南京中央大学。毕生后从事教育工作。

[15] 11月1日至3日、5日、6日等五篇日记载1939年12月1日《宇宙风》乙刊第18期，初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。其中，11月1日至3日、5日等四篇日记又载1940年1月20日《战时中学生》第2卷第1期。

[16] 王，指王星贤，名培德，马一浮之弟子，丰子恺之好友，当时亦在桂林师

范任教。傅，指傅彬然。

[17] 厨川白村（1880—1923），日本文艺评论家。

[18] 作者二女儿，又名林仙，见后文。

[19] 二我轩，当时桂林一照相馆的名称。

[20] 11月7日、8日、11日至15日等七篇日记载1939年12月16日《宇宙风》乙刊第19期，初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[21] 蒋先生，指蒋介石。

[22] 范寿康（1896—1983），教育家、哲学家。当时为开明书店驻重庆的代表。

[23] 大中华，当时桂林一旅馆名。

[24] 林憾庐，林语堂之三哥，《宇宙风》编辑。

[25] 开明，指开明书店。

[26] 崇德，指崇德书店。

[27] 全诗原无标点，标点系丰子恺女儿丰陈宝、丰一吟所加。《子恺漫画全集之一·古诗新画》（开明书店1945年12月初版）中曾以此诗作“代序”，但有些字句有所不同，疑为马一浮后来作的修改，详见【附】《奉赠子恺尊兄》。

[28] “到校，于傅桌上看见……随人起倒也。（下略）”，此数行为《教师日记》中所无，现据1939年12月16日《宇宙风》乙刊第19期发表稿补入。

[29] 叶，叶圣陶（1894—1988），原名叶绍钧，作家、教育家及出版家。三十年代曾与丰子恺合编《开明国语课本》，终生致力于出版及语文的教学。建国后曾

任出版总署副署长、教育部副部长等职。

[30] 夏，指夏丏尊（1886—1946），中国近代教育家、散文家。曾任杭州浙江省立第一师范学校国文教员、浙江上虞春晖中学教员等。曾在上海开明书店工作。1923年翻译意大利作家亚米契斯的名著《爱的教育》。1930年主编《中学生》杂志。

[31] 11月16日至23日等八篇日记载1940年1月《宇宙风》乙刊（新年号）第20期。其中11月17日至23日等七篇日记初收崇德书店1944年6月版《教师日记》；11月23日一篇后又载1962年10月26日《广西日报》。

[32] 本篇原载1962年10月26日《广西日报》。

[33] 11月24日至12月1日等八篇日记载1940年2月1日《宇宙风》乙刊第21期，初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[34] 胡愈之（1896—1986），出版家、社会活动家，《鲁迅全集》主要编辑者。建国后曾任《光明日报》总编辑、新中国首任国家出版总署署长等职。

[35] 云彬，指宋云彬（1897—1979），文史学者、杂文家、民主人士。三十年代任开明书店编辑，主编过《中学生》杂志。后任浙江省文联主席，省文史馆馆长等职。

[36] 郑晓沧（1892—1979），作者浙江省立第一师范学校的同学，教育学家，当时在宜山浙江大学任职。曾任中央大学教育学院院长等职。

[37] 陈瑜清（1908—1992），浙江桐乡人，翻译家，茅盾的表弟。作者在上海江湾立达学园的学生。

[38] 本篇原载1962年10月26日《广西日报》。

[39] 崇德，指崇德书店。

[40] 12月3日至14日等十二篇日记载1940年4月1日《宇宙风》乙刊第23期，其中12月3日至11日等九篇日记初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[41] 京片子，吴方言，为旧时对北京话的称呼。

[42] 蔡定远，作者妻徐力民之表姐夫。

[43] 唐校长，即唐现之，时任桂林师范校长。

[44] 传农，周丙潮之长子。

[45] 丙娘娘，指丙潮之妻。

[46] 萧而化（1906—1985），萍乡人，作者在上海江湾立达学园之学生，后成为音乐家。作者逃难途经萍乡时，曾由萧接待，在乡间逗留。

[47] 满娘，指作者三姐丰满（1890—1975），也曾皈依弘一法师，法名梦忍。此处系按子女称呼。

[48] 枸杞子，此处指枸杞之嫩叶，即枸杞头。

[49] 12月15日至26日、28日至31日、1939年1月1日至11日等二十七篇日记载1940年5月1日《宇宙风》乙刊第24期，其中12月15日、21日至26日、29日至31日、1939年2月1日、2日、4日、5日等十四篇日记初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[50] 见1938年11月2日日记“林先”。

[51] 舒群，当时为八路军总部随军记者。

[52] 一帆，作者姑母之孙徐一帆。

[53] 章雪村，即章锡琛（1889—1969），上海开明书店负责人。

[54] 高季琳（1909—2000），即柯灵。原籍浙江绍兴，生于广州。电影理论家、剧作家、评论家。

[55] 邱昌渭（1898—1956），湖南芷江人。美国留学后归国，历任东北大学、北京大学、清华大学、中山大学等校教授，1931—1949年任国民政府及广西省政府公职。1949年去台湾。著有《议会制度》《民权初步新编》等。

[56] 12月12日至23日等十二篇日记载1940年6月1日《宇宙风》乙刊第25期，其中1月12日、13日、15日、17日至20日、22日、23日等九篇日记初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[57] 傅先生，指傅彬然。

[58] 吴梦非（1893—1979），作者在浙江省立第一师范的同学，曾从李叔同学习音乐、绘画。“五四”时期发起和主持“中华美育会”，翌年与丰子恺、刘质平（1894—1978，浙江省立第一师范学校李叔同的得意门生，音乐教育家）三人共同筹办上海专科师范学校。著有《西画概要》等美术教科书。

[59] 1月24日至2月2日等十篇日记载1940年7月1日《宇宙风》乙刊第26期，其中1月25日、26日、28日至31日、2月2日等七篇日记初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[60] 雪舟，指章雪舟，当时开明书店汉口分店负责人。

[61] 张志让（1893—1978），江苏武进人，法学家、法学教育家。

[62] 巴金（1904—2005），原名李尧棠，四川成都人，祖籍浙江嘉兴。作家、翻译家、社会活动家。

[63] 薛居州，见《孟子·滕文公下》第六章。

[64] 鲍慧和，作者抗战之前窝居嘉兴时所收的学画弟子。

[65] 黄涵秋，作者在日本时结识的好友，后成为口琴家。

[66] 2月3日至11日、17日至25日等十八篇日记载1940年8月1日《宇宙风》乙刊第27期，其中2月3日、5日至7日、9日、10日、17日至25日等十五篇日记初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[67] 郑，指郑晓沧。

[68] 指作者1934年4月20日所作《吃瓜子》一文。

[69] 湛师，指马一浮（湛翁）。

[70] 贾祖璋（1901—1988），作者在浙江省立第一师范学校的同学，昔年上海开明书店的老同事。曾任商务印书馆、开明书店编辑，建国后任中国青年出版社副总编等职。

[71] 弘一法师（1880—1942），原名李叔同，法名演音，号弘一，晚号晚晴老人。精通绘画、音乐、戏剧、书法、篆刻和诗词，丰子恺在浙江省立第一师范求学时的老师，出家后又收丰子恺为弟子，对丰子恺一生影响深广。

[72] 李荣祥（1894—1950），即李圆净，作者之友。对《护生画集》的编辑、出版多有贡献。

[73] 陶亢德（1908—1983），作者之友，作家，当时系《宇宙风》杂志编辑者之一。

[74] 夏先生，指夏丏尊。

[75] 培根《论说文集》中《论学问》一文。

[76] 按照作者故乡一带习俗，农历正月初一至初十的十天，其气候之好坏象征着十件事物之盛衰，如下：一龙二虎三猫四鼠五猪六羊七人八谷九蚕十麦。故初七为人日，按习惯，这一天要称一称各人的体重。

[77] 2月26日至28日、3月1日至8日等十一篇日记载1940年9月1日《宇宙风》乙刊第28期，其中2月26日至28日、3月3日至7日等八篇日记初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[78] 七毫子一斤，当时为十六两制。

[79] 谢颂羔（1895—1974），毕业于苏州东吴大学，次年赴美国修读神学，虔诚的基督教徒。为丰子恺之友。

[80] 傅、贾，指傅彬然、贾祖璋。

[81] 柯灵（1909—2000），原名高季琳，电影理论家、剧作家、评论家。

[82] 夏先生，指夏丏尊。

[83] 曹聚仁（1900—1972），浙江浦江人，毕业于浙江第一师范。记者、编辑、作家。著有《现代中国通鉴》等。

[84] 3月9日至19日等十一篇日记载1940年9月16日《宇宙风》乙刊第29期，其中3月11日至16日、18日、19日等八篇日记初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[85] 外婆，指作者之岳母，此处系按子女称呼。

[86] 3月20日至27日等八篇日记载1940年10月1日《宇宙风》乙刊第30期，其中3月20日至24日、27日等六篇日记初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[87] 张逸心，后改名张心逸。是作者在石门湾缘缘堂时期私授（日文等）弟子。

[88] 钱君匋（1906—1998），作者在上海专科师范时的学生，后为金石书画家。曾任西泠印社副社长、上海文艺出版社编审等职。

[89] 李采臣，巴金之弟。

[90] 王焕镳（1900—1982），又名王驾吾，史学家、目录学家，当时在浙江大学任教。

[91] 胡愈之（1896—1986），浙江绍兴人，社会活动家。一生集记者、编辑、作家、翻译家、出版家于一身。建国后任《光明日报》总编辑、首任国家出版总署署长等职。

[92] 章雪山，系开明书店桂林办事处负责人。

[93] 3月28日、30日、31日，4月3日至9日、15日、16日、19日、21日至25日、28日，5月1日至3日、5日、6日、8日至10日、13日、14日、20日、26日、27日、29日，6月2日、5日、7日至11日、13日、14日、16日、17日、19日、20日、22日至24日等四十九篇日记初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[94] 吃没，江南一带方言，意即吞没。

[95] 满哥，指作者三姐丰满。

[96] 昌群，指贺昌群（1903—1973），历史学家。王季梁（1888—1966），化学家。梅迪生（1890—1946），外国语言文学系系主任。竺可桢（1890—1974），地理学家、气象学家、教育家。胡刚复（1892—1966），物理学家。诸君皆在浙江大学任教。

[97] 周君，指浙江大学土木系学生周家骥，当时为作者子女的数学课家庭教师。

[98] 郑振铎（1898—1958），作家、文学评论家、文学史家、翻译家和艺术史家，爱国主义者和社会活动家，也是收藏家。建国后曾担任文物局局长、考古研究所所长、文学研究所所长、中国科学院学部委员、文化部副部长等职。

[99] 汪君，指汪静之（1902—1996），诗人。

[100] 芦菲棚，作者家乡一带方言，即芦席棚。

[101] 丐师，指夏丐尊，当时在上海开明书店。

[102] 调孚，指徐调孚（1901—1981），当时开明书店留在“孤岛”上海的编辑部主要人员。曾任《文学周报》编辑，后转《小说月报》社，为主编郑振铎得力助手。

[103] 诸葛麒，擅长诗词书画，时任浙江大学教授、秘书长。

[104] 陈大慈（1904—1939），民国时期文学家、编辑，时任浙江大学教授。

[105] 谢枋得，南宋诗人。曾率兵抗元。后元朝迫其出仕，不从，乃绝食而死。

[106] 陈师曾（1876—1923），江西人。善诗文、书法，尤长于绘画、篆刻，人物画以意笔勾描，注重神韵。

[107] 葛饰北斋（1760—1849），日本江户末期浮世绘画家。

[108] 达磨，即菩提达摩，中国佛教禅宗的创始者。

[109] 李笠翁，即李渔（1611—约1679），清戏曲理论家、作家。

[110] 本篇原载1947年11月25日《天津民国日报》，题为《绘事后素——黔桂流

亡日记之一》。

[111] 本篇原载1947年11月3日《天津民国日报》，题为《看凤凰城——黔桂流亡日记之一》。

[112] 本篇原载《天津民国日报》，题为《宜山遇炸——黔桂流亡日记之一》。

[113] 9月8日、9日、11日至14日等六篇日记载1947年11月16日《论语》半月刊第141期，题名为《病中日记》。

[114] 欧生，指作者在桂林师范的学生欧同旺。作者写此日记时所住广西思恩之屋，即欧同旺介绍其伯父欧湘波的房子。

[115] 沧祥，系作者之堂侄。

[116] 王羽仪，应作黄羽仪，即黄翼（1903—1944），心理学家，时任浙江大学心理学教师。

[117] 1939年12月1日、2日二篇日记载1940年4月28日《黄埔》周刊第4卷第8期。

[118] 1939年12月3日、4日、5日（第一自然段）等三篇日记载1940年5月5日《黄埔》周刊第4卷第9期。

[119] 苏步青（1902—2003），数学家，中国科学院院士，中国科学院学部委员。曾任浙江大学数学系主任、复旦大学校长等职，作者之好友。

[120] 1939年12月5日（包括第一自然段）、6日等二篇日记载1940年5月12日《黄埔》周刊第4卷第10期。

[121] 1939年12月7日至11日等五篇日记载1940年5月19日《黄埔》周刊第4卷第11期。

[122] Hammock，英语，为吊床。

[123] 1939年12月12日至16日等五篇日记载1940年5月26日《黄埔》周刊第4卷第12期。

[124] 1939年12月31日，1940年1月1日、3日、8日、10日、11日等六篇日记载1940年6月30日《黄埔》周刊第4卷第16、17期合刊，题名为《避寇日记选》。同期刊有丰子恺致《黄埔》周刊编辑信：“（上略）避寇日记，二三日内续奉。今复加一‘选’字，因见有许多篇，与贵刊不甚宜，故挑选其适于军界读者，以付贵刊，或较相宜也。（下略）”（《附丰先生来信》）。

[125] 陶载良，生于1898年，江苏无锡人。一生从事教育事业，曾与丰子恺等人同在浙江上虞春晖中学任教。1925年与匡互生、丰子恺、朱光潜、刘熏宇在上海创办立达学园，后期任校长。

[126] 束星北（1907—1983），江苏扬州人。理论物理学家。时任浙江大学物理系教授。

[127] 1940年1月13日至20日、25日至27日等十篇日记载1940年7月7日《黄埔》周刊第4卷第18期，题名为《避寇日记选》。

[128] □，此字漫漶不清。

[129] 刘之远（1911—1977），北京大学地质系毕业，1938年应聘至浙大任教，后随校迁到遵义。

[130] 1940年1月30日、31日、2月1日、2日等四篇日记载1940年7月14日《黄埔》周刊第4卷第19期，题名为《避寇日记选》。

[131] □，此字漫漶不清。

[132] □，此字漫漶不清。

[133] 本篇原载1939年11月16日《宇宙风》乙刊第17期，初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

[134] 初收崇德书店1944年6月版《教师日记》。

诗词

浙一师学生时代诗词八首[1]

晨起见园梅飘尽口占一绝

铁骨冰心霜雪中，孤芳不与众芳同。

春风一夜开桃李，香雪飘零树树空。

溪西柳

溪西杨柳碧条条，堤上春来似舞腰。

只恨年年怨摇落，不堪回首认前朝。

春宵曲

花老无风落，阴浓过雨新。故园春色半成尘。正是绿肥缸瘦最伤神。

浪淘沙

百卉竞春阳，九十韶光。少年裘马自疏狂。记得小桥垂柳外，红雨沾裳。

溪水碧汤汤，越女吴舣。谁家女伴斗新妆？ 陌上花开归缓缓，风递衣香。

朝中措

一湾碧水小窗前，景色似当年。旧种庭前桃李，春来齐斗芳妍。

如今犹忆，儿时旧学，风雨残编。往事莫须重问，年华一去悠然。

满宫花

荻花洲，斜阳道。一片凄凉秋早。异乡风物故乡心，镇日频相萦绕。

桐叶落，杨枝袅。做弄闲愁闲恼。秋来春去怅浮生，如此年华易老。

减兰

他乡作客，每到春来愁如织。怕上层楼，柳暗花明处处愁。

伤心春色，独自垂帘长寂寂。多事黄莺，百啭高枝梦不成。

西江月

百尺游丝莫系，千行啼泪难留。艳红姹紫无消息，赢得是新愁。

故里音书寂寂，客中岁月悠悠。春归人自不归去，尽日下帘钩。

〔1918年〕

仿陶渊明《责子》诗

阿宝年十一，懒惰故无匹。

阿先已二五，终日低头立。

软软年九岁，犹坐满娘[2]膝。

华瞻垂七龄，但觅巧克力。

元草已四岁，尿屎还撒出。

不如小一宁[3]，乡下去作客。

〔1931年〕

广洽法师嘱题弘一法师肖像

广大智慧无量德，寄此一躯肉与血。

安得千古不坏身，永住世间刹尘劫。

〔1933年秋〕

避寇萍乡代女儿作[4]

儿家住近[5]古钱塘，也有朱栏映粉墙。

三五良宵团聚乐，春秋佳日嬉游忙。

清平未识流离苦，生小偏遭破国殃。

昨夜客窗春梦好，不知身在水萍乡。

〔1938年2月〕

避寇中作

昨夜春风上旅楼，飘然吹梦到杭州。

湖光山色迎人笑，柳舞花飞伴客游。

楼阁玲珑歌舞地[6]，笙歌宛转太平讴。

平明角鼓催人醒，行物萧条一楚囚。

〔1938年〕

仁者无敌歌[7]

东邻有小国，其地实寒微。

幸傍大中华，犹得借光辉。

初通霸国术，遂尔图杀羿。

飞机兼炮火，杀人复掠地。

思以非人道，胁我神明裔。

岂知中华民，万众一心齐。

群起卫社稷，抗战为正义。

胜暴当以仁，不在兵甲利。

仁者本无敌，哀哉小东夷。

〔1938年〕子恺于萍乡

高阳台·渌江舟中[8]作

千里故乡，六年华屋，匆匆一别俱休。黄发垂髫，飘零常[9]在中流。渌江风物春来好，有垂杨时拂行舟。惹离愁，碧水青山，错认杭州。

而今虽报空前[10]捷，只江南佳丽，已变荒丘。春到西湖，应闻鬼哭啾啾[11]。河山自有重光日，奈离魂欲返无由。恨悠悠，誓扫匈奴，雪此冤仇。

〔约1938年3月〕

中华古国万万岁![12]

高射炮，打敌机，敌机翻落稻田里。

农夫上前捉敌人，缚住两人如缚鸡。

连声喊打动公愤，锄头铁耙齐举起。

军官摇手忙拦阻，训诫敌人声色厉：

“尔等愚痴受利用，我今恕尔非罪魁。

姑饶性命付拘禁，扫尽妖寇放尔归。”

敌兵感激俱涕淋，双双屈膝田中[13]跪。

起来齐声仰天呼：“中华古国万万岁!”

〔1938年〕子恺于萍乡

春晨

春晨早起傍东窗，日丽风和喜气扬。

不信彩云低护处，飞机炮火杀人忙。

〔1938年〕

和表侄徐益藩[14]

寇至余当去，非从屈贾趋。

欲行焦土策，岂惜故园芜？

白骨齐山岳，朱殷染版图。

缘缘堂亦毁，惭赧庶几无。

〔1938年春〕

题一九三八年画[15]

大树被斩伐，生机并不绝。

春来怒抽条，气象何蓬勃。

〔1938年春〕

题一九三八年画

君到前线去，寄语我儿郎：

若非打胜仗，不得还家乡。

廿七〔1938年〕春子恺

生机[16]

谁言争战地，春色渺难寻。

小草生沙袋，慈祥天地心。

飛蔓在空中猶見向秋光

望江南·逃难

逃难也，逃到桂江西。独秀峰前谈艺术，七星岩下躲飞机，何日更东归。（在桂林也）

闻警报，逃到酒楼中。击落敌机三十架，花雕美酒饮千盅，谈话有威风。（在汉口也）

逃难也，万事不周全。袍子脱来权作枕，洋火用后当牙签，剩有半枝烟。（在浙江舟中也）

空袭也[17]，炸弹向谁投？怀里娇儿犹索乳，眼前慈母已无头，血乳相和流。

逃难也，行路最艰难。粽子心中藏法币，棉鞋底里填存单，度日如经年。（在江西舟中也）

防空也，日夜暗[18]惊魂。明月清风[19]非美景，倾盆大雨是良辰，苦煞战时民。

〔1938年8月21日〕

倉皇
緣二堂画箋

望江南

青春伴，一旦忽分离。隔着云烟三千里，东西两地各思惟。何日更重携？

〔1938年〕

和贺昌群[20]

瘴乡三月乍温寒，千里书来画节看。

却羡知章归计早，到家应未见春残。

〔1939年4月22日〕

辞缘缘堂二首[21]

秀水名山入画图，兰堂芝阁尽虚无。

十年一觉杭州梦，剩有冰心在玉壶。

江南春尽日西斜，血雨腥风卷落花。

我有馨香携满袖，将求麟凤向天涯。

〔1939年〕

题一九三九年画[22]

盛筵当我前，良朋坐我侧。

为念流离苦，停杯不能食。

盛筵當我前良朋坐
我側為念流離苦停
杯不能食
子愷

《护生画集》（第二集）[23]诗（三十二首）

2-1

朗月光华，照临万物。

山川草木，清凉纯洁。

蠕动飞沉，团圆和悦。

共浴灵辉，如登乐国。

即仁补题

2-2

蝴蝶儿约伴近窗飞，

不为瓶中花有蜜，

只缘听读护生诗，

欲去又迟迟。

杜蘅补题

2-6

何事春郊杀气腾，

疏狂游子猎飞禽，

劝君莫射南来雁，

恐有家书寄远人。

即仁集古

2-8

母鸡有群儿，一儿最偏爱，

娇痴不肯行，常伏母亲背。

子恺补题

2-9

有一小猫，被弃桥西，饿寒所迫，终日哀啼，又似小儿，战区流离，无家可归，彷徨路歧，伊谁见怜，援手提携。

杜蘅题

2-10

母鸡得美食，啄啄呼小鸡。

小鸡忽然集，团团如黄葵。

母鸡忍饥立，得意自欢嬉。

子恺补题

2-11

蚂蚁运粮，群策群力。

陟彼高冈，攀彼绝壁。

屡仆屡起，志在必克。

区区小虫，具此美德。

子恺补题

2-12

且停且停，刀下留命，年幼心慈，可钦可敬。

东园题

2-13

群鱼皆被难，一鱼独漏网。

如人遇炸弹，相距仅数丈。

如人遇炮火，飞弹拂颈项。

身逢争战苦，此情始可想。

子恺补题

2-15

盥漱避虫蚁，亦是护生命，

充此仁爱心，可以为贤圣。

学童题

2-16

燕子飞来枕上，不复见人畏避。

只缘无恼害心，到处春风和气。

学童补题

2-17

慈心感物，有如韶武，

龙翔凤集，百兽率舞。

智颉题

2-18

小小蝴蝶墓，左右种冬春。

莫作儿戏想，犹存爱物情。

东园补题

2-21

为人看门，为人守闾，日夜皇皇，食人唾余，

我心如天，唯知忠义，努力负责，不希报赐。

婴行题

2-22

独坐谁相伴，春禽枝上鸣，

天籁真且美，似梵土迦陵。

杜蘅题

2-24

耕牛虽异类，好逸与人同。

愿得星期日，闲眠杨柳风。

智颉题

2-25

墙根有群蚁，乔迁向南冈。

元首为向导，民众扛糇粮。

浩荡复迤逦，横断路中央。

我为取小凳，临时筑长廊。

大队廊下过，不怕飞来殃。

子恺补题

2-26

带箭不惊，得食相呼，

灵气相钟，美德永敷。

婴行补题

2-27

睢鸠在河州，双双不越轨，

美哉造化功，禽心亦知礼。

学童题

2-29

翩翩双飞鸟，作室高树巅。

我欲劝此鸟，迁居南窗前。

鸟说迁不得，近人心未安。

若迁窗前住，为恐人摧残。

我闻此鸟语，羞惭不可言。

誓从今日后，普结众生缘。

智颉补题

2-31

道旁杨柳枝，青青不可攀。

回看攀折处，伤痕如泪潸。

古人爱生物，仁德至今传。

草木未摇落，斧斤不入山。

婴行补题

2-32

大树被斩伐，生机不肯息。

春来勤抽条，气象何蓬勃！

悠悠天地间，咸被好生德。

无情且如此，有情不必说。

子恺补题

2-50

敝帷埋马，敝盖埋狗，

敝衣埋猪，於彼南亩。

学童补题

2-51

世间有渔翁，鹬蚌始相争，

若无杀生者，鹬蚌自相亲。

即仁题

2-52

至诚所感，金石为开，

至人所感，猫鼠相爱。

学童题

2-53

来时萍藻相迎，去处水天浩荡，

临渊乐与鱼同，不必退而结网。

子恺题

2-54

海不厌深，山不厌高。

积德行仁，鸥鸟可招。

东园补题

2-55

尔不害物，物不害尔，

杀机一去，饥虎可尾。

即仁题

2-56

携儿谒长老，路遇灵山脚，

老蟒有好意，赠我长生药。

学童题

2-57

众生恶残暴，万物乐仁慈，

不嗜杀人者，游上可跨狮。

婴行题

2-58

有麟有麟在郊野，狼额马蹄善踊跃。

不践生草不履虫，虽设武备不侵略。

子恺补题

2-59

凤鸟来仪，兵戈不起。

偃武修文，万邦庆喜。

凤兮凤兮，何德之美。

即仁补题

催生诗[24]

忆昔喜弄瓦[25]，常作“小母亲”。

今待寒食后[26]，盼汝得“千金”。

〔1942年〕

癸未蜀游杂诗（五首）

蜀道

蜀道难行景色饶，元宵才过柳垂条。

中原半壁沉沦后，剩水残山分外娇。

寄长女陈宝

惟汝降生夜，新秋月正圆。

和光同德性，纯洁像心田。

廿载甘藜藿，长年共患难。

侪辈皆似尔，不用学陶潜。[27]

寄长子华瞻

忆汝初龄日，兼承两代怜。

昼衔牛奶嬉，夜抱马车眠。

渐免流离苦，欣逢弱冠年。

童心但勿失，乐土即文坛。

寄幼女一吟

与汝江头别，予情独黯然。

客居春兴少，蜀道古来难。

对景思新语，当筵忆笑颜。

群儿皆隽秀，最小即偏怜。

乐山访濠上草堂[28]

蜀道原无阻，灵山信不遥。[29]

草堂春寂寂，茶灶夜迢迢。

麟凤胸中藏，龙蛇壁上骄。

近邻谁得住？ 大佛百寻高。

一九四三年，赴乐山访马一浮先生，回沙坪坝记录

人间到处是修罗，天地依然喜气多。

昨夜月明江水碧，今朝日暖鸟声和。

风鹤声中赴远游，满江冰雪满身愁。

如今却喜安然返，三首新诗一叶舟。

尚有空名在国中，新朋到处喜相逢。

酒酣欲把唐诗改，天下何人不识丰。[30]

乱世微躯幸苟全，随身况有满串钱。

归家应置千盅酒，先祝回春后过年。

时穷犹不辍弦歌，学子莘莘菜色多。

中有盈盈娇女子，乱头粗服像村婆。

锦屏山下客流连，蒸馍油茶胜绮筵。

他日五湖访范蠡，夜船剪烛话当年。

家
TK
緣之堂画箋

贺新凉[31]

七载飘零久，喜中秋、巴山[32]客里，全家聚首[33]。去日孩童[34]皆长大，添得娇儿一口[35]。都会得奉觞进酒。今夜月明人尽望，但团圞骨肉几家有？天于我，相当厚。

故园焦土蹂躏后。幸联军痛饮黄龙，快到时候[36]。来日盟机千万架，扫荡中原暴寇。便还我河山依旧。漫卷诗书归去也，问群儿恋此山城否？言未毕，齐摇手[37]。

甲申〔1944年〕中秋重庆作

友人赠红豆作诗答之

相思诗句久慵拈，异样猩红到指尖。

却羡多情俞处士[38]，常将红豆作灵签。

多感多情总是痴，中年未过鬓成丝。

明朝又是孤舟别，遍地干戈一画师。

〔1945年〕

蜀游途中得双红豆寄赠宗禹[39]

相隔云山相见难，寄将红豆报平安。

愿君不识相思苦，常作玲珑骰子看。

乙酉〔1945年〕六月

子恺于隆昌

成都道中闻陈宝毕业中大[40]外文系应南开中学聘率成一律寄示

雏凤新飞下翅难，近林[41]占得一枝安。

他年桃李花争发，此日椿萱意自欢。

欧美文章无毕业，皮黄清唱好偷闲。

诗成我在成都道，寄与娥眉学士看。

一九四五年七月于内江

寄阿先[42]并示慕法菲君

梦里犹闻祖母[43]香，儿时欢笑忆钱塘。

幸逃虎口离乡国[44]，淡扫蛾眉嫁宋郎。

却忆弄璋逢战乱， 欣看画荻效贤良。

玉儿才貌真如玉[45]，儒雅风流世有双。

一九四五年七月于成都

《中央日报》载“三届全国大学生国文竞赛丰子恺令嫒丰华瞻得冠军”，华瞻实系男子，戏作一律示之

斯文日下逐江潮，拾芥原同夺锦标。

万木凋时新竹秀，群山低处小丘高。

鸳鸯扑朔随春水，翡翠迷离傍紫巢。

宋玉容颜多逸丽，教人错认作班昭。

一九四五年七月于内江

寄一吟

最小偏怜胜谢娘[46]，丹青歌舞学成双。

手描金碧和渲淡，心在西皮合二黄。

刻意学成梅博士[47]，投胎愿作马连良。

藤床笑倚初开口，不是苏三即四郎。

一九四五年七月于成都

圣雄甘地造像

捐己利群，舍身成仁。

释迦以后，惟此一人。

香花供养，为万世祈太平。

戊子〔1948〕清和

丰子恺并赞

题一九四八年除夕画

除夜生孩子，年龄像物价。

只隔一黄昏，忽涨一倍大。

隔夜生的小弟弟
第二天便是兩歲
子愷畫
緣緣堂再笑

《护生画集》（第三集）[48]诗（二十一首）

3-7

邻家有老妪，孑然一孤身。

谁为慰孤寂？一匹白鼻豚。

夜宿妪床下，昼眠妪脚根。

晴日访友去，蹒跚到前村。

老妪一声哨，踊跃返柴门。

会意远胜狗，解语近似人。

有时坐妪膝，如祖抱幼孙。

哈哈复哼哼，宛如叙天伦。

秋旱直到冬，是年逢岁凶。

老妪生计拙，箪瓢屡屡空。

地主索租税，一刻缓不容。

老妪无奈何，卖豚与富翁。

富翁来牵豚，豚匿破笥中。

老妪仰天哭，涕泪流满胸。

邻人皆心酸，富翁耳若聋。

麻绳索豚颈，牵之过桥东。

缘缘堂主诗

3-11

白狗仓皇归，头顶已负伤。

喘息灶下伏，血流两耳旁。

口中虽有药，欲用苦无方。

黑狗从门入，见状大惊慌。

上前施救护，用舌舐其创。

白狗低头卧，两泪欲夺眶。

缘缘堂主诗

3-13

我家有猫名白象，一胎五子哺乳忙。

每日三餐匆匆吃，不梳不洗即回房。

五子争乳各逞强，日夜缠绕母身旁。

二子脚踏母猫头，母须折断母眼伤。

三子攀登母猫腹，母身不动卧若僵。

百般辛苦尽甘心，慈母之爱无限量。

天地生物皆如此，戒之慎勿互相戕。

缘缘堂主诗

3-14

人言家畜中，惟猫最可亲。

昼偎人怀内，夜与人同衾。

索食娇声啼，柔媚可动人。

应是仁慈种，决非强暴伦。

岂知见老鼠，面目忽狰狞。

张牙且舞爪，残杀又噬吞。

嗟哉此恶习，恐非猫本性。

老僧有小猫，自幼不茹荤。

日食青蔬饭，有时啖大饼。

见鱼却步走，见鼠叫一声。

老鼠闻猫叫，相率远处遁。

人欲避鼠患，岂必杀鼠命。

缘缘堂主诗

3-15

两月不归宿，尘封写字桌。

拂尘开抽屉，有物触我目：

五颗花生米，各有四只脚。

匍匐手帕中，见风皆瑟缩。

黠哉老鼠娘，借此为产褥。

我不杀汝子，汝勿占我屋。

置帕土碗中，移放东墙角。

限期今夜里，领子须从速。

夜静电灯熄，屋梁有落月。

我从微光中，静看鼠娘出。

东寻又西找，皇皇复汲汲。

行至土碗旁，其乐不可遏。

匆匆衔一子，急急进土穴。

憧憧十往来，好事方完毕。

我爱除鼠患，更爱好生德。

宁愿衣履破，不愿长杀业。

缘缘堂主诗

3-27

我作护生画，七十差一幅。

星洲广洽僧，寄我一函牍。

自言上元日，乘车访幽独。

车中有乘客，绳缚五鸡足[49]。

行将去割烹[50]，以助元宵乐。

五鸡见老僧，叩首且举目。

分明求救援，有口不能哭。

老僧为乞命，愿用金钱赎。

番币十五元，雪此一冤狱。

放之光明山，永不受杀戮。

此僧真慈悲，此鸡真幸福[51]。

我为作此歌，又为作[52]此幅。

护生第三集，至此方满足。

缘缘堂主诗

一九四九年二月一日于厦门[53]

3-28

我家傍西湖，门对放鹤亭。

家养一匹鹅，毛色白如银。

凌晨最先起，催仆扫门庭。

晴日鵝鵝叫，告我有来宾。

有时昂然去，徘徊湖之滨。

摇摇复摆摆，归来日已曛。

阳春二三月，湖上正清明。

香车与宝马，倏如流电惊。

白鹅出门去，行路不让人。

一车疾驰过，鹅身当其轮。

倒卧血泊中，红白何分明。

行人不忍睹，儿女泪满襟。

我为收其尸，卜葬葛山阴。

封树立短碑，题曰白鹅坟。

鹅坟与鹤冢，千古相对称。

缘缘堂主诗

3-36

与客泛轻舟，容与在中流。

一鲤跃出水，向客怀中投。

客心甚惊异，我知鲤所求。

我作护生画，尚未将汝收。

今当多绘写，劝人勿垂钩。

客喜纵鲤鱼，好去莫回头。

缘缘堂主诗

3-37

垂纶称风雅，鱼向雅人哭。

甘饵藏利钩，用心何恶毒。

穿颚钻唇皮，用刑何残酷。

缘缘堂主诗

3-41

我家深山中，天空任翱翔，

暮宿青松林，朝游白云乡。

甘露任我饮，芝术充我粮。

闲来歌一曲，其乐也洋洋。

一旦为人虏，禁闭樊笼内。

俯仰不自由，旋转无余地。

苦思早还乡，恨不能奋翅。

长歌以当哭，岂向人献媚。

缘缘堂主诗

3-52

日暮秋风清，一叶落我襟。

细看不是叶，赫然一蜻蜓。

左翼已破碎，右翼尚完存。

定是遭袭击，失事向地崩。

坠落在我怀，不救岂忍心。

畜之在庭园，恐被鸟雀吞。

养之在房栊，又恐蝼蚁侵。

沉吟想多时，妙计忽然生：

我有玻璃纸，坚薄而[54]透明，

裁剪而[55]胶粘，假翅亦犹真。

我口镶义齿，颇能咬菜根，

汝身装义翅，亦必能飞行。

静待胶汁干，放之在中庭。

须臾蜻蜓飞，悠然入青云。

缘缘堂主诗

〔1949年4月〕

3-53

我欲护生物，生物相残杀。

檐角有蜘蛛，设网啖蝴蝶。

蝴蝶应解放，蜘虫不处罚。

非为有偏心，即此是仁术。

以怨报怨者，相报何时歇。

怨恨如连锁，宜解不宜结。

缘缘堂主诗

3-54

动物标本中，蝴蝶美无伦。

形状何袅娜，颜色何缤纷。

谁知制造时，个个受极刑。

两针钉胸腹，不死又不生。

迟迟三日后，足节犹兢兢。

我游博物馆，归来一梦惊。

梦见诸蝴蝶，尽变女孩婴。

号哭呼父母，其声不忍闻。

缘缘堂主诗

3-55

昼长人寂寂，蜜蜂入我室。

飞上小明窗，欲向此中出。

窗上有玻璃，蜜蜂苦未识。

奋翅向前冲，脑伤身陨越。

眼见窗外花，其中多香蜜。

可怜钻营久，到处都碰壁。

愚哉小蜜蜂，此路不可通。

汝欲游庭院，请走此门中。

蜜蜂不解语，管自向前冲。

幸有春风来，引导出房栊。

缘缘堂主诗

3-57

闲看蜗牛走，亲为筑坦途。

此君家累重，莫教步崎岖。

缘缘堂主诗

3-59

阶下有小虫，蠕蠕形细长。

似蝇不是蝇，似虻并非虻。

就近仔细看，两蚁相扶将。

颇像交际舞，几步一回翔。

速取放大镜，我欲窥其详。

原来两蚁中，一蚁已受伤。

后脚被切断，腹破将见肠。

一蚁衔其手，行步甚踉跄。

不闻呻吟声，惟见色仓皇。

我欲施救助，束手苦无方。

目送两蚁行，直到进泥墙。

事过已三日，我心犹未忘。

不知负伤者，是否已起床。

缘缘堂主诗

3-60

西湖七月夜，飞虫拥明灯。

青青千万匹，濛濛如细尘。

纷纷堕几案，点点如繁星。

放大镜中看，一见使人惊：

百体俱完备，形似小蜻蜓。

每夜灯下死，为数亿兆京。

皇天不惮烦，滥造小生灵。

巨细虽悬殊，受命亦犹人。

缘缘堂主诗

3-63

买蔬须买鲜，用水须用泉。

切笋须切嫩，选蕈须选圆。

豆腐宜久煮，萝卜宜加甜。

生油重重用，炭火慢慢燃。

缘缘堂主诗

3-64

小松植广原，意思欲参天。

移来小盆中，此志永弃捐。

矫揉又造作，屈曲复摧残。

此形甚丑恶，画成不忍看。

缘缘堂主诗

3-65

一排冬青树，参差剧可怜。

低者才及胸，高者过人肩。

月下微风吹，倩影何翩翩。

怪者园中叟，持剪来裁修。

玲珑自然姿，变作矮墙头。

枝折叶破碎，白血处处流。

缘缘堂主诗

3-67

谁将大木条，堆置在春郊。

青草被堆压，生机将全消。

岂知天地心，无处不好生。

一夜春雨后，木隙草头伸。

草头日夜挺，枝叶何齐整。

绘图与君看，君当发深省。

缘缘堂主诗

戏和马公愚梅花诗[56]

当年曾住水西涯，门对孤山处士家。

常怪阳春飞白雪，原来点点是梅花。

孤芳最早发湖涯，不与群芳共一家。

待得湖滨花如锦，枝头不复有梅花。

孤山香雪隔天涯，梦里清姿到我家。

四马路旁无寸土，更从何处觅梅花。

年来学习为生涯，不作诗家或画家。

今日无端诗兴发，也来步韵咏梅花。

癸巳〔1953年〕清明子恺

戏题一吟《凤还巢》“偷觑”摄影

为爱西皮与二簧，且施粉墨暂登场。

时人不识余心乐，将为偷闲学觑郎。

甲午立春〔1954年2月4日〕

浣溪沙·慰郑晓沧[57]先生悼亡

苍狗白云不可凭，水光山色与人亲。诗人老去惜余春。

满架图书都解语，一庭风月最关情。谁言寂寞养残生？

〔1955年秋〕

一吟饰洛神[58]

神光离合， 乍阴乍阳。

竦轻躯以鹤立， 若将飞而未翔。

丁酉乞巧〔1957年8月2日〕

一剪梅·清明[59]

佳节清明绿化城，草色青青，树色青青。室中也有绿成荫：窗上花盆，案上花盆。

日丽风和骀荡春，天意和平[60]，人意和平[61]。人生难得两清明：时节清明，政治清明。

一九五八年于上海子恺作

一剪梅

己亥清明

寒食清明放眼看，春滿江南，萬卉鮮妍。
乍晴乍雨好耕田，
沃野連天，麥浪無邊。
壅土堆肥穀雨前，
歲歲爭先，歲歲豐年。
平凡勞動着先鞭，
越是平凡，越是尊嚴。

子愷

望江南·全国人代、政协大会书成[62]

大团结，巩固胜长城。汉彝蒙藏维吾尔，弟兄民族一堂春。六亿一条心。

大团结，盛会集群英。报告英明多教育，发言踊跃动听闻。鼓掌如雷鸣。

大团结，民主是精神。政治协商集众思，人民代表洽群情。举手如森林。

大团结，瑞色绕京城。日月光华临国土，氤氲佳气满乾坤。万世乐升平。

一九五九，四，廿一，于新侨饭店

一剪梅·己亥清明

寒食清明放眼看，春满江南，万卉鲜妍。乍晴乍雨好耕田。沃野连天，麦浪无边。

壅土施肥谷雨前，岁岁争先，岁岁丰年。平凡劳动着先鞭，越是平凡，越是尊严。

柳絮[63]

五九年暮春列席怀仁堂全国人代大会，散会时与

王个簃画师共拾堂前柳絮盈掬，归家珍藏，并为吟咏。

柳絮飞时大会开，怀仁堂上集英才。

崇阶末座欣忝列，拾得堂前柳絮回。

无边柳絮趁东风，飞到阶前便集中。

好似人民大团结，芸芸六亿一心同。

无边柳絮趁东风，入户穿帘瞬息中。

好似全民大跃进，云程迅速到高峰。

非为怜才学道韫[64]，只缘爱惜此精神。

吟罢专呈王个老，可添画意与诗情？

题一九五九年画[65]

依稀烛影暗摇红，曾识英姿襁褓中。

今日丁年逢盛世，鹏程万里趁东风。

“五四”四十周年书感

观儿童画[66]

我爱儿童画，率直而天真。

用笔多明快，设色尽单纯。

题材合现实，表现富热情。

美术教育者，重视此特征。

因势而利导，进步日日新。

丰子恺 一九五九年儿童节

咏松江民主中心小学儿童积肥[67]

小小儿童有志气，积肥壅土好算计！

劳动只要为人人，越是平凡越可贵！

小小兒童有志氣，
積肥壅土
好算計！
勞動只要為人人，
越是平凡越可貴！

詠於江民主中心小学
兒童積肥　子愷

咏上海虹口区第一中心小学红领巾乐器厂

[68]

课余自制凤凰箫，小小年纪心工巧。

一枝献给贤领袖，箫中吹出和平调。

课餘自製
鳳凰簫，
小小年紀心工巧，
一枝献給
賢領袖，
簫中吹出和平調。

詠上海虹口區第一中心小学紅領巾樂器廠

子愷

庆千秋·国庆十周年盛典[69]

六亿狂欢，看十周盛典，壮丽无边。翻飞红旗蔽日，队伍连天。笙歌鼎沸，奏钧天观礼台前。呼万岁声闻霄汉，从今带砺河山。　此日金吾放夜，有琼花万朵，照耀云端。华筵嘉宾满座[70]，玉盏频传。上寿称觞，庆千秋国泰民安。应记省：年年进步，人人快着先鞭[71]！

〔1959年〕丰子恺敬顷

东风齐着力·国庆十周年为《东风》作

六亿同心，千钟奉祝，万岁中华。十年建设，灿烂胜云霞。处处笙歌鼎沸，红旗展舞影参差。抬望眼河山带砺，瑞色无涯。美景正堪夸。多雨露，欣欣万卉含葩。东风着力，吹放满庭花。展卷琳琅满目，神奇处飞动龙蛇。看今后春红秋艳，岁岁增加。

一九五九年清秋佳日丰子恺

国庆十周年之夜
寄新枝天津
子恺

题一九六○年画[72]

庭前生青草，杨柳挂长条。

新鲜空气里，功课温得好。

一九六〇年子恺画

题一九六○年画[73]

清明种杨柳，柳条细如丝。

他年大杨树，今日手中枝。

一九六〇年子恺画

题《百泉竞流》画[74]

百泉竞流，异途同归。

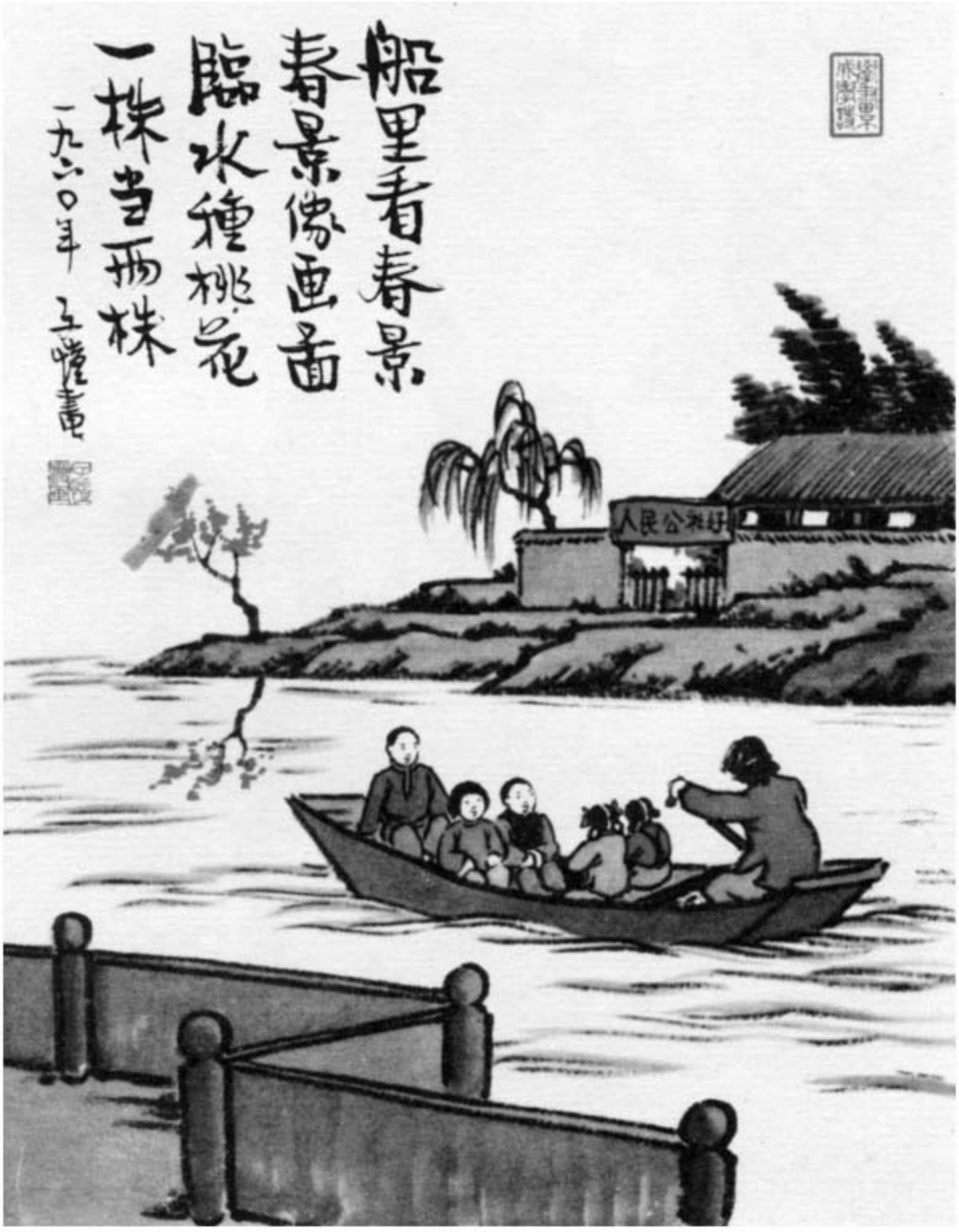
百花齐放，共仰春晖。

庚子〔1960年〕小春

题一九六○年画[75]

船里看春景，春景像画图。

临水种桃花，一株当两株。


船里看春景
春景像画面
臨水種桃花
一株当兩株
一九六〇年
人民公社好

满庭芳·上海中国画院成立

彩笔生花，丹青竞秀，艺园自古辉煌。优良传统，源远潮流长。人物曹衣吴带，山水夸北李南王。三千年古为今用，进步永无疆。　　无双。新中国申江画院，展幕堂皇。看红旗影里，满目琳琅。图写河山锦绣，为人民祖国争光。争进取，百花齐放，岁岁满庭芳。

〔1960年〕

画赞[76]

技进于道，画有箴训。

图写胜景，描绘英俊。

阐明真理，表彰懿行。

辅佐教化，是亦为政。

万紫千红，催人画兴。

笔墨有声，丹青如镜。

楮上毫端，时时迈进。

勉旃勉旃，学无止境[77]。

上海中国画院成立纪念书感[78]

中国绘画源流长，劳动人民之所创。

反映生活符现实，鼓舞精神效力强。

末世画风恶衰歇，优柔萎靡以颓唐。

徒夸依样画葫芦，脱离现实元气丧。

解放以后整文风，确定方针明立场。

结合政治与生产，画道始得复健康。

迁出温床植大地，饱餐雨露与阳光。

会当努力爱春华，东风浩荡永繁昌。

〔1960年〕

题一九六○年画[79]

桂子飘香割稻忙，满城丁壮竞下乡。

儿童也解供收获，争学成人运稻粮。

庚子中秋〔1960年10月5日〕过后子恺画并题

桂子飄香割稻忙
滿城丁壯競下鄉
兒童也解供收穫
爭學成人運稻糧

庚子中秋過後
子愷畫并題

为眉春[80]命名

愿得娇娃望眼穿，今朝喜见小眉弯。

殷勤写就芳名帖，待汝垂髫娱晚年。

一九六一年一月廿四日缘缘堂主人酒后作

题一九六一年春节画[81]

瑞雪映晴空，儿童塑雪翁。

雪翁开口笑，预祝大年丰。

辛丑〔1961年〕春节子恺并题

迎春乐·本意

喜迎春，红烛青尊艳。花一束，歌三遍。五风十雨遂人愿。祝大有，杯频献。要巩固农耕战线，且喜得多方支援。会看明年此日，大办丰收宴。

辛丑〔1961年〕春节子恺画并题

题一九六一年画[82]

水仙纯洁蜡梅香，红烛迎春乐未央。

二十四番风信里，百花齐放好春光。

辛丑〔1961年〕春节子恺并题

弥陀学校[83]建校六周年暨新图书馆落成纪念志庆

海外传灯已六秋，门墙桃李夸星洲。

勤施法雨莲生钵，妙转圆音石点头。

楼阁千寻轮奂美，图书万卷古今收。

年年六月南风好，遥祝慈航德业优。

辛丑〔1961年〕清和于海上日月楼

游黄山欣逢双喜[84]

结伴游黄山，良辰值暮春。

美景层层出，眼界日日新。

奇峰高万丈，飞瀑泻千寻。

云海脚下流，苍松石上生。

入山虽甚深，世事依然闻。

息足听广播，都城传好音。

国际乒乓赛，中国得冠军。

飞船绕地球，勇哉加加林！

客中逢双喜，游兴忽然增。

掀髯上天都，不让少年人。

辛丑〔1961年〕上巳于文殊院

清平乐·儿童节[85]

良朋咸集，欢度儿童节。天气清和人快活，个个兴高采烈。

唱歌拍手声中，饼干糖果香浓。邀请公公列席，祝他返老还童。

辛丑〔1961年〕儿童节

清平樂 兒童節
良明咸集 歡度兒童節
天氣清和人快活
個々興高彩烈
唱歌拍手聲中
餅乾糖果香濃
邀請公々列席
祝他返老還童
辛丑兒童節
子愷并題

江西道中作[86]（十一首）

望江南·南昌[87]

南昌好，八一建奇勋。饮水思源怀烈士，揭竿起义忆群英。青史永留名。

南昌好，美景百花洲。秋水长天风袅袅，闲云潭影日悠悠。行客欲长留。

菩萨蛮·赣州[88]

郁孤台上秋风袅，虔州圣地双江抱。草木尽生光，山川万里香。

崆峒眉样秀，章贡眼波溜。沃野绿无边，穰穰大有年。

瑞金[89]

闻道瑞金好，雄名震四方。

当年鏖战地，今日富饶乡。

红井千秋泽，青山百世芳。

功成遗迹在，抵掌话沧桑。

井冈山[90]

革命摇篮地，瞻观获益丰，

山容千种秀，哨口五边封。

大井风光好，茨坪气象雄，

读书三十载，不及一游功。

中秋宿抚州吊汤显祖墓

中秋夜泊[91]临川城，美酒佳肴感盛情。

夜静蟾光窥枕畔， 也来慰问远游人。[92]

文章桥畔吊词人， 重上归车感慨深。[93]

一路水吟风啸里， 依稀仿佛牡丹亭。

菩萨蛮·西华山钨矿[94]

西华山上秋光好，西华山里钨金宝。生产量惊人，环球莫与京。

列车穿矿穴，索道横空碧。日照满山明，红旗色更新。

鱼头鱼尾羹[95]

赣州有名菜，鱼头鱼尾羹。

我爱此佳肴，教育意味深：

有头必有尾，有菜必有根；

有始必有终，坚决不变心。

革命须到底，有志事竟成。

我爱此意义，多吃一瓢羹。

辛丑新秋参观江西革命根据地游赣州登八境台[96]

负笈迢迢胜地游， 关山易越不须愁。

双江合处三山艳， 八境台前五岭幽。

樟木钨沙多[97]特产，英雄战士壮名州。

地灵人杰天时好， 远大前程永勿忧。

丰子恺未是草

景德镇[98]

沿郊厂宇似森林，景德陶瓷盖世名。

买得彩纹杯盏去，从今茶饭有精神。

金风送爽碧天高，赣北秋光分外娇。

长忆浮梁风景好，赤栏杆外柳千条。

浣溪沙·途中[99]戏作

饮酒看书四十春，酒杯长满眼长明，年年贪看物华新。

但愿天天多乐事，不妨日日抱儿孙，最繁华处作闲人。

饮酒看书四十秋，功名富贵不须求，粗茶淡饭岁悠悠。

彩笔昔曾描浊世[100]，白头今又译《红楼》[101]，时人将谓老风流。

〔1961年〕

和王守仁忘归岩诗[102]

石屋何轩敞，坐憩[103]心情好。

雕像满四壁，如入群仙岛。

身在忘归岩，谁肯归去早？

仰卧石床上，碧天净如扫。

〔1961年〕

千尋大樹從根生
辛丑新秋參觀江西革命
根據地於南昌作 子愷

日月楼秋兴诗

袅袅秋风起，高楼日月长。

窗明书解语，几净墨生香。

丛菊迎朝日，寒蝉送夕阳。

夹衫新得宠，团扇渐相忘。

软玉灯前静，青纱帐里凉。

长河低入户，明月近窥窗。

一枕寻新梦，三杯入醉乡。

诗情秋更逸，何用惜春光？

辛丑中秋后三日〔1961年9月27日〕子恺

君匋长征印谱[104]

长征神圣地，印谱永流传。

此是燕然石，纪功亿万年。

〔1961年10月〕子恺题

为春晖中学四十周年校庆作[105]

东风浩荡百花明，白马湖畔气象新。

今日莘莘群学子，他年尽是接班人。

〔1961年〕

观上海戏剧学校实验剧团演《杨门女将》赠演员诸君

杨门女将胆气豪，上海演员才艺高。

虹戳觇上显身手，千万观众尽折腰。

天生男女本平等，巾帼英雄青史昭。

吴宫交战传佳话，木兰从军夺锦标。

妙手轻身善表现，舞台壮气冲云霄。

髫龄小将敢冲锋，百岁太君不辞劳。

我观此剧频兴奋，填胸荡气如怒潮。

三次谢幕犹不归，欲为诸君解战袍。

〔约1961年〕

《丰子恺画集》代自序[106]

阅尽沧桑六十年，可歌可泣几千般。

有时不暇歌和泣，且用寥寥数笔传。

泥龙竹马眼前情，琐屑平凡总不论。

最喜小中能见大，还求弦外有余音。

也学欧风不喜专，偏怜象管与蛮笺。

漫言此是新风格，尝试成功自古难。

当年惨像画中收，曾刻图章曰速朽。

盼到速朽人未老，欣将彩笔绘新猷。

天地回春万象新，百花齐放百家鸣。

此花细小无姿色，也蒙东风雨露恩。

壬寅〔1962年〕小春于上海日月楼

大会[107]竹枝词（八首）

启程

专车直驶沪京间，乍暖轻寒[108]二月天。

行矣临窗重回首，杏花春雨好江南[109]。

民族饭店

琼楼玉宇迫云霄，席梦思中客梦遥。

室中暖气如蒸笼，门外春风似剪刀。

素席

白饭青蔬一席同，比丘居士尽英雄。

就中更有英雄在，七指尼僧[110]誓愿宏。

大会

无遮大会喜重开，五族贤才[111]出席来。

瞻仰台前毛主席，全场鼓掌似春雷。

报告

语重心长四座惊， 千方百计为民生。

集思广益多长策[112]， 协力同心事竟成。

小组

一杯香片一支烟，北调南腔说[113]不完。

组长频频窥手表，秘书走笔记难全。

溥仪

浩荡仁风普万方，群生有幸乐黄唐。

故宫帝子今何在？列席人民大会堂。

归车

专车一列远来迎，车上吴音入耳亲。

春笋豆苗滋味好，恍疑身在沪江滨。

一九六二年四月出席全国政协作于北京

《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年纪念书感寄《美术》杂志[114]

创作先须稳立场，丹青事业为谁忙？

名花从此辞温室，移植平原遍地香。

创作源泉何处寻？ 人民生活最关心。

繁红一树花千朵，无限生机在此根。

思想长兼技术长，士先器识后文章。

芝兰朴素香千里，毒草鲜妍弃路旁。

名言至理可书绅，艺苑逢春气象新。

二十年来多雨露，百花齐放百家鸣。

蒲松龄像赞

留仙才高，聊斋名美。

笔墨生花，文思如绮。

块垒满胸，化作狐鬼。

万口流传，猗哉伟矣！

一九六二年十月为山东淄博蒲松龄

故居保管委员会作画像并赞

琉璃塔

琉璃塔内大藏经，千年古物世所珍。

妙谛真言四千卷，辉煌灿烂无等伦。

日寇侵入洪洞县，觊觎宝藏起贼心。

一九四二春三月，调兵遣将来劫经。

力空方丈闻消息，护法心坚不惜身。

冒险冲过封锁线，飞速来报八路军。

八路军队连夜发，抢救国宝为己任。

九十担箩装不尽，再包土布九丈零。

日寇追兵凌晨至，沁源山中起战争。

保得藏经退得寇，壮烈牺牲有八人。

经书移藏太行山，日夜保护煞费心。

抗战胜利旋解放，国宝始得见光明。

今日北京图书馆，经库林立焕然新。

千年古物犹完好，文化宗教光彩增。

烈士在天应含笑，老僧护法终遂成。

如果琉璃塔有知，亦将感谢八路军。

一九六二年十一月

妙真和尚嘱画并题

邮递员[115]

单车飞驶绿衣仙， 袋里乾坤到处传。

日日带来消息好， 若非胜利即平安。

理发师[116]

凭君妙手造容颜，老汉还成美少年。

面目一新心地好，不须搔首问青天。

癸卯春游杂咏（五首）

宁波

旧地重游万象春，江楼握手尽新朋。

妙高台址高千丈，不及宁波待客情。

天童寺

翠竹长松一径深，千年古刹焕然新。

玲珑岩上风涛壮，尽是升平韶濩音。

普陀[117]

寺寺烧香拜跪勤，庄严宝岛气氤氲。

观音颔首弥陀笑，喜见群生乐太平。

佛顶山

一别名山五十春，重游佛顶喜新晴。

东风吹起千岩浪，好似长征奏凯声。

一九六三年三月

定海

定海渔场十里开，沈家门口舰成排。

罐头滚滚随潮去，外汇年年逐浪来。

五月黄鱼多似藻，三春紫菜碧于苔。

挂帆客子频回首，水国风光好画材。

〔1963年3月〕

修鞋工[118]

感谢良工手艺高，缝来鞋子最坚牢。

遵行大道无忧惧，站稳脚跟不动摇。

题一九六三年劳动节画[119]

大哥种树二哥帮，小妹溪头汲水忙。

燕子也知劳动好，衔泥衔草上高梁。

大哥種樹二哥幫 小妹溪頭汲水忙
燕子也知勞動好 啣泥啣草上高樑
一九六三年勞動節 子愷半題

《周末报》创刊十四周年纪念[120]

水流海外，源在山中。

饮水思源，共仰东风。

癸卯秋游杂咏（二首）

镇江

金山塔顶赏晴秋，眼底长江入海流；

遍地黄金香稻熟，千门万户庆丰收。

多景楼头眼界宽，秋光似水水如天。

江山本自多娇色，插上红旗分外妍。

扬州

万福闸前年象雄，运河新辟舰艨艟。

金风十里扬州路，从此年年庆岁丰。

朝辞北固与金焦，暮上扬州廿四桥。

浩荡东风多雨露，西湖虽瘦也苗条。

一九六三年十月游镇扬作

题张景安刻砚

旭日东升，遍地光明。

亿万同胞，共庆升平。

百花齐放，百家争鸣。

奋发图强，自力更生。

事在人为，有志竟成。

砚石一方，山骨云根。

妙手镌来，旭日一轮。

祥云氤氲，瑞鸽飞鸣。

年风国昌，此乃象征。

恭缀短语，窃比于汤之盘铭。

〔1963年冬〕

题《东风浩荡》画[121]

未饮屠苏已立春，青松顶上见风筝。

东风浩荡长空碧，直上云霄万里程。

未歇層蘇已立春
看松頂上見風筝
東風浩蕩長空碧
直上雲霄萬里程

甲辰春節 子愷

東風浩蕩

子愷畫

题《历史人物》画·算命、测字[122]

移风易俗，弃旧更新。

破除迷信，普利民生。

算命测字，瞎说无凭。

问道于盲，笑煞万人。

迷信之害，从来不浅。

人人觉悟，其害自免。

历史人物，一去不返。

描写入画，以博一粲。

〔1964年4月〕

题一九六四年画

太平盛世寿年延，八十仙翁体力全。

不为自身求享乐，老来种竹与人看。

题《前人种树后人凉》画[123]

先人后己是应当，舍己利人乐更长。

看得利人如利己，前人种树后人凉。

子恺甲辰〔1964年〕作

题《结婚登记》画[124]

蝶恋花开月正圆，结婚登记两心欢。

堂堂政府良缘证，远胜花轿与喜筵。

甲辰〔1964年〕子恺

题《周末报》创刊十五周年画

三五良宵月满廊，清辉皎洁出东方。

问渠哪得明如许，只为遥承旭日光。

〔1964年5月〕

题《红雨润心庐诗词稿》[125]

酱园工友爱吟诗，偶得新题句入时。

莫道小花人不察，东风雨露本无私。

〔1964年〕

广洽法师之像[126]

佛顶童颜，寄迹人间。

跨海云游，随寓而安。

宏法利生，广结胜缘。

蓍蔔[127]花好，益寿延年。

〔1966年〕

廣洽法師生象

佛頂童顏寄跡人間
跨海雲游隨寓而安
宏法利生廣結勝緣
薝蔔花好
益壽延年

豐子愷造并贊

《护生画集》（第五集）[128]诗（四十四首）

5-16

仙家住处绝尘寰，也厌人间杀业添。

自织藕丝衫子嫩，可怜辛苦赦春蚕。

玉鬘诗

5-28

日长耕作罢，闲步晚风前[129]。

牛背安眠好，春郊草味鲜。

缘缘堂主人诗

辛丑〔1961年〕暮春[130]

5-49

翩翩新来燕，双双入画楼。

叨借椽间住，茶饭不相求。

娇儿戏庭前，莫将金弹投。

狸猫穿花阴，与汝素无仇。

和爱共相处，美景可长留。

阳春布德泽，万物皆悠游。

藤壶涛

5-50

群蚁运粮食，驿路多缭绕。

行行重行行，历尽崎岖道。

渐近蚁穴边，有人来打扫。

扫入畚箕内，携向桶中倒。

群蚁命如何，下文无人晓。

冷泉诗

5-51

蜜蜂嗡嗡飞，频扑玻璃窗。

不知玻璃坚，但慕窗外光。

此路原不通，何苦费力量。

我告蜜蜂言，左门通回廊。

蜜蜂不听话，碰壁力转强。

行将效触柱，头破流脑浆。

求生不顾死，可笑亦可伤。

快把窗子开，放他还故乡，

胧月夜诗

5-52

一猫生二子，相貌都很好。

儿童放学归，大家争来抱。

母猫紧紧跟，口中咪咪叫。

好似声声说：“还我小宝宝!”

小君诗

5-53

古瓶插鲜花，供在窗棂侧。

闲来供观赏，怡然意自得。

谁知花瓶下，原有蚂蚁穴。

瓶底当穴口，孔道被阻塞。

群蚁正运粮，有家归不得。

负重团团转，四面无从入。

穴中亦有蚁，盼待心正切。

欲出寻伙伴，无门不得出。

一段狼狈事，无人注意及。

谁能行方便，移瓶开蚁穴。

缘缘堂主人诗

5-54

滩边有大蚌，其壳厚且坚。

潮平浪静时，展壳望青天。

若有暴敌来，立刻紧闭关。

自谓有保障，生命得安全。

谁知东邻儿，拾贝来滩边。

瞥见一大蚌，止步笑颜开。

俯身如拾芥，取蚌投竹篮。

提篮回家转，先把炉灶燃。

投蚌入沸汤，任他受熬煎。

蚌死人自乐，共赞汤味鲜。

缘缘堂主人诗

5-55

有肴名腰花，猪猡之肾肠。

有肴名羊尾，绵羊之膀胱。

有肴名猪脑，猪猡之脑浆。

顾名思义时，投箸不能尝。

光源诗

5-56

儿童玩知了，长线系蝉腰。

缚在窗棂上，欲飞不能高。

猫儿欲捕蝉，蝉儿苦难逃。

试看此景象，谁人不心焦。

五节诗

5-57

笼中畜大鱼，浸在河岸边。

河流深且广，活水来源源。

专待嘉宾至，烹鱼荐时鲜。

此鱼似死囚，刑期尚未宣。

亲友来探牢，再见恐无缘。

夕雾诗

5-58

写完新诗篇，搁笔独闲吟。

忽见书案角，有物正移行。

似蚁不像蚁，似蝇不是蝇。

俯首仔细看，景象令人惊：

两蚁相扶掖，蹒跚向墙阴。

一蚁已受伤，肢体正挛痉。

二蚁衔其足，努力向前进。

急欲扶回家，回家好养病。

小虫知互助，此情甚可敬。

始信含识者，无不具人性。

缘缘堂主人诗

5-59

吁嗟汝小狗，行步何彳亍。

近前仔细看，一足常屈曲。

应是贪口食，惨遭棍棒扑。

人为万物灵，狗是小牲畜。

狗无大罪过，何必刖其足。

狗伤不足道，人心太残酷。

惟光诗

5-60

捉得叫哥哥，禁闭在竹笼。

爱听躩躩声，悬之在画栋。

日久兴阑珊，饮食忘记供。

虫身苦饥渴，奄奄不能动。

欲死不即死，比死更苦痛。

饿养众生者，罪比杀生重。

红梅诗

5-61

牛奶味鲜美，营养人之身，牛皮用途广，制器坚且精，牛角与牛骨，工业之所珍，

自己不吃饭，终身事农耕，牛为人服务，可谓忠且勤，不敢讨功劳，但求免死刑。

阿阇里

5-62

我是小白兔，寄居在人群。

身上有长毛，质比羊毛精。

年年被人剪，日日产量增。

织成线衫裤，衣被及群生。

夺我身上暖，我决不怨人，

但愿屠刀锋，免得试我身。

惟光诗

5-63

人身之衣，羊身之毛，呢绒哔叽，到处畅销，比绵温暖，比绸坚牢，人人爱用，产量丰饶，羊之于人，可谓功高，何以报之，一把屠刀。

熏君诗

5-64

蜻蜓蝴蝶两飞忙，扑叶穿花翅尽香。

枝上莺啼交燕语，声声歌颂好春光。

花散里诗

5-65

桃花零落李花开，点点飞红衬碧苔。

地僻家贫人不到，双双瓦雀入门来。

桐壶诗

5-66

蝙蝠栖古屋，蛰伏过三冬。

春夏乘夜出，翩翩飞碧空。

不食人间粟，为人除害虫。

人人应爱惜，此蝠与福同。

藤壶诗

5-67

黄梅时节绿成荫，贪看青山坐小亭。

蓦地云腾时雨降，阿黄[131]衔伞远来迎。

胧月夜诗

5-68

蠢蠢毛虫丑，娇儿莫杀伤。

春来化彩蝶，点缀好风光。

明石诗

5-69

闲院畜双鸭，雌雄常相逐。

主人勤照拂，不忘喂与浴。

只为酬佳节，肥鲜可果腹。

明日是中秋，人笑鸭应哭。

红梅诗

娇娃忽惊呼，有人正悬梁，原来是鸭尸，映着电灯光。

轩端荻诗

5-71

身在樊笼，心在林谷，望断家山，长歌当哭。

学童诗

5-72

千百年来席上肴，杀鸡不必用牛刀。

可怜背上生双翅，不会高飞上碧霄。

云居雁诗

5-73

白鹅是英雄，阔步大道中。

望见汽车来，昂首又挺胸。

司机忙刹车，不敢冲其锋。

白鹅奏凯归，鹅鹅复喁喁。

夕颜诗

5-74

燕语莺啼蝶舞忙，氤氲佳气好春光。

黄蜂频扑秋千索，为爱娇娃纤手香。

葵姬诗

5-75

捉得金铃赏好音，琉璃小笼巧装金。

金铃奏罢无聊赖，遥梦秋郊草露坪。

秋好居士诗

5-76

谁家稚子太无聊，偷把长竿毁雀巢。

雀命区微人不惜，童心残忍罪难消。

夕颜诗

5-77

老驴羸瘦颈皮穿，车重坡高欲上难。

多谢路人垂爱惜，肯将一臂挽车栏。

夕露诗

5-78

谁家顽童恶作剧，长绳系住蜻蜓脚。

侥幸逃得性命回，终身束缚摆不脱。

学童诗

5-79

放学归来早，慈母相见欢。

替儿挂书包，劝儿吃糕团。

忽见书包上，有蚁正盘旋。

皇皇如丧家，急急如求援。

此蚁家何在？家在课桌边。

偶然出门游，爬上书包缘。

被我带着走，道路几万千。

我已安抵家，此蚁还家难。

蚁亦有慈母，正在望儿还。

不见儿归来，望眼将欲穿。

念此心不安，糕团难下咽。

连忙用纸匣，请蚁居其间。

持匣返学校，送蚁还家园。

小君诗

5-80

闲来展书篇，随意恣讽咏。

忽见书页上，有物蠕蠕动。

其色如墨点，其小如针孔。

显微镜下看，一看心头竦。

此乃一生命，形似小甲虫。

百体具完备，头角何峥嵘。

急忙向前走，皇皇如有营。

躯体虽甚小，秉命与人同。

清风翻书页，小虫忽失踪。

纵浪大化中，不知其所终。

缘缘堂主人诗

5-81

道旁有二柳，枝叶何稠密。

八月飓风吹，一柳当腰折。

光干一二丈，立尽三冬雪。

谁知春风来，干上嫩芽出。

行人皆歌颂，天地好生德。

朱雀诗

5-82

一群牵牛花，含笑向朝暾。

艳色交清露，鲜妍爱杀人。

须知群花命，寄托在一根，

一旦根断绝，花叶皆凋零。

此花虽藐小，象征人世情。

明石诗

5-83

有人患奇病，连日睡昏昏。

神经失知觉，饮食不能吞。

全赖葡萄糖，注射静脉针。

艳艳瓶中花，亦犹此病人。

花叶虽完好，枝下已无根。

用茎吸养料，苟且延残生。

浮舟诗

5-84

窗前瓦缝里，生长一茎草。

嫩叶何青青，长枝何窈窕，

迎风勤拜舞，映日如微笑。

全靠雨露恩，供给滋养料。

此草何名称，我也不知道。

但喜天地间，欣欣生意好。

落叶诗

5-85

一丛牵牛花，生在粉墙旁。

攀缘竹钉头，渐渐爬上墙。

竹钉已爬尽，生意正未央。

花蔓在空中，摇曳向秋光。

好比无依儿，歧途独徬徨。

冷泉诗

5-86

一朵蒲公英，生在深山中。

花瓣金黄色，枝叶绿青葱。

当路亭亭立，含笑向春风。

忽有游山客，大步登高峰。

芒鞋脚力重，花枝当其冲。

丽质尽摧残，美景一场空。

落叶诗

5-87

蓬飞更作回风舞，菊萎犹开卧地花。

秋尽草报烧不死，春来枯木又生芽。

阿阁梨诗

5-88

茫茫世界，芸芸众生。

升沉悬殊，弱肉强吞。

苛政之猛，甚于刀砧。

恩及禽兽，岂不顾人。

善护生者，先护人群。

学童诗

5-89

作罢护生画，凭栏舒胸襟。

俯仰天地间，遥闻悲叹声。

声从远方来，尽是不平鸣。

贫富何悬殊，苦乐太不均。

大鱼啖小鱼，弱由强者吞。

娑婆世界中，火热与水深。

安得大宝筏，普度诸众生。

寄语慈悲者，护生先护人。

学童诗

5-90

有生必有死，何人得灵长？

当其未死时，切勿加杀伤。

自生复自死，天地之恒常。

万物尽天年，盛世之嘉祥。

学童诗

送广洽上人

乙巳〔1965年〕深秋上人自星洲返国

共扫弘一大师塔墓临别赋赠

河梁握别隔天涯，落月停云殚酒怀。

塔影山光长不改，孤云野鹤约重来。

游湖州途经嘉兴（四首）

嘉兴

三十年前此地游，暗云笼罩古城愁。

如今再到经行处，处处红旗映画楼。

湖州郭西湾翻水站

千秋事业郭西湾，翻水功成抗自然。

从此苕溪无旱涝，浙中岁岁庆丰年。

飞英塔宾馆

飞英塔前小勾留，宾至如归客舍幽。

鱼米丰饶沽酒美，人生只合住湖州。

丙午阳春重游湖州 参观王一品笔庄并书

生花诗人梦，杀敌快如刀。

千载文房宝，湖州一品高。

〔1966年3月〕

贺新枚结婚[132]

香阁气氲氤，佳期逢小春。

山盟铭肺腑，海誓守心魂。

月黑灯弥皎，风寒被自温。

向平今愿了，美酒进千樽。

美酒进千樽，当筵祝意深。

相亲如手足，相爱似宾朋。

衣食当须记，诗词莫忘温。

胸襟须广大，世事似浮云。

送新枚赴石家庄[133]

结婚才四旬，忽作分飞鸟。

幸汝犹未去，伴我数昏晓。

我身婴时艰，披星从公早。

日暮登归车，翘盼家门道。

喜汝倚闾望，相见先问好。

扶老入我室，披襟散烦恼。

把酒话沧桑，熏烟助欢笑。

此景不可常，分携期将到。

愿汝赴前程，琴瑟早协调。

但得团圆乐，频将好事报。

我有养生术，七十如年少。

汝今入世途，万事心欲小。

胸襟须宽广，达观以为宝。

诗中多乐地，醉乡不知老。

同心而离居，千金躯善保。

他日重相见，先把孙儿抱。

〔1967年5月〕

病中口占

风风雨雨忆前尘，七十年来剩此生，

满眼儿孙皆俊秀，未须寂寞养残生。

〔1970年2月〕

公公的年節
大於我們十個人
子愷畫
1947.7

小羽[134]

小羽生四月，小脸极可爱。

父母各一方，形似三角恋。

小羽叫妈妈，泪界桃花脸。

妈妈在天津，如何听得见？

小羽叫爸爸，声音一连串。

要向石家庄，播送无线电。

安得缩地方，千乡如一县。

天下有情人，朝夕长相见。

〔1970年〕

小羽勇象
五ヶ月半

病中作[135]

岁晚命运恶，病肺又病足。

日夜卧病榻，食面又食粥。

切勿诉苦闷，寂寞便是福。

浣溪沙[136]

春去秋来岁月忙，白云苍狗总难忘，追思往事惜流光。

楼下群儿开电视，楼头亲友打麻将（从俗音），当时只道是寻常。

〔1970年〕

红楼杂咏

调笑转踏

一

温柔乡里献殷勤，唇上胭脂醉杀人。

怕见荼靡花事了，芳年十九谢红尘。

前尘影事知多少，应有深情忘不了。

青春少妇守空房，怅望王孙怜芳草。

芳草，王孙杳。应有深情忘不了。

怡红院里春光好，个个花容月貌。

青埂峰下关山道，归去来兮趁早。

二

工愁善病一情痴，欲说还休欲语迟。

绝代佳人憎命薄，千秋争诵葬花诗。

花谢花飞春欲暮，燕燕莺莺留不住。

潇湘馆外雨丝丝，不见绿窗谢鹦鹉。

鹦鹉，向谁诉。燕燕莺莺留不住。

如花美眷归黄土，似水流年空度。

红楼梦断无寻处，长忆双眉频锁。

三

芬芳人似冷香丸，举止端详气宇宽。

恩爱夫妻冬不到，枉教金玉配良缘。

空房独抱孤衾宿，且喜妾身有遗腹。

怀胎十月弄璋时，只恐口中也衔玉。

衔玉，因缘恶。空房独抱孤衾宿。

红楼梦断应难续，泪与灯花同落。

小园芳草经年绿，静锁一庭寂寞。[137]

紅廣雜詠

調笑轉踏

温柔鄉裏献殷勤。唇上臙脂醉殺人。
怕見荼蘼花事了。芳年十九謝紅塵。
前塵影事知多少。應有深情忘不了。青
青少婦守空房。悵望王孫憐芳草。
芳草王孫杳。應有深情忘不了。怡紅
院裏青光好。個個花容月貌。青峯
埂下關山道。歸去來兮趁早。
工愁善病一情癡。欲說還休欲語遲。
絶代佳人憎命薄。千秋爭誦葬花詩。花
謝花飛青欲暮。茹茹鶯鶯留不住。滿
湘館外紅雨丝丝。不見綠窗調鸚鵡。
鸚鵡向誰訴。茹茹鶯鶯留不住。如花

七绝（三十一首）

一

满眼儿孙奉太君，大观园里乐天伦。

何当早赴西方去，家破人亡两不闻。

二

揽权倚势爱黄金，笑里藏刀爱里憎[138]。

不信侯门深闺女，贪赃枉法杀良民。

三

阿翁荡产治丧殡，爱媳哀荣殊可惊。

云雨巫山香梦断，应随警幻证无生[139]。

四

尘世何来槛外人，天生丽质在空门。

早知纯洁终难保，悔不当初[140]学智能。

五

猩红巾子定终身，往事依稀感慨深。

记否良宵花解语，山盟海誓付烟云。

六

禁门深锁绮罗人，暂释还家号省亲[141]。

一自捉将官里去，从兹骨肉永离分。

七

三尺红罗[142]一命休， 贞魂还倩可卿收。

青鸾有意随王母，空费人间设计谋[143]。

八

娇娘枉自夸英明，慧眼原来不识人。

可恨狂童无信义，鸳鸯剑下走芳魂。

九

温柔敦厚爱和平，豆蔻年华作小星。

凤去台空尘世改，玉堂春色属斯人。

十

芙蓉仙子谪红尘，貌比嫦娥胜几分。

抱病补裘情万丈，含嗔撕扇笑千金。

十一

妒火中烧杀气腾，自家置毒自家吞。

阴谋末逞身先死，笑杀大观园里人。

十二

醋海风波万火牛，钩心斗角设阴谋。

可怜玉貌花容女，夜半吞金一命休。

十三

夫人何事爱憎偏，不责狂童责小鬟。

满腹含冤无处诉，辘轳井底好长眠。

十四

迷离扑朔不分明，情到深处假亦真。

一陌纸钱和泪化，幽明不隔两痴人。

十五

窃喜妖婆法术灵，幸灾乐祸假装颦。

阴谋左道终须败，枉费金钱白费心。

十六

为官清正也抄家，教子严明未足夸。

肠断荒江停泊处，潜潜别泪洒江花。

十七

倾盖遂成知己亲，只因笑貌似伊人。

勾魂鬼卒匆匆到，泪眼相看诀别情。

十八

夜半北风刺骨寒，满身粪秽出头难。

春蚕到死丝方尽，红粉髑髅看不穿。

十九

不宠无惊一老刘，何妨食量大如牛。

朱门舞歇歌休后，娇小遗孤赖我收。

二十

尽忠救主立功劳，小卒无名本姓焦。

马溺代茶终不忘，黄汤灌饱发牢骚。

二一

花阴石畔两相怜，亲上加亲宿世缘[144]。

可叹尘寰生路绝，双棺同穴大团圆。

二二

不爱人间富贵全，炼丹服食慕神仙。

误吞药石捐躯壳，升入玄穹第几天。

二三

身世飘零逐柳花，狂夫轻薄不思家。

学诗也有惊人句，咏絮才高自可夸。

二四

青灯黄卷度芳龄，手上糖多逗引人。

莫怪情[145]郎轻薄甚，春风一度了前因。

二五

反复无常一小人，时人错认作豪英。

双刀逼得红颜死，畏罪潜逃没处寻。

二六

口没遮拦笑语和，入门高唤爱哥哥。

醉眠石药花深处，花比红颜胜几多。

二七

纤纤玉手善丹青，敷粉调朱点染勤。

只恐繁华随逝水，拟将彩笔驻秾春。

二八

母子相依物力穷，罗衫单薄怯西风。

妾身未嫁衣先去，质入夫家典当中。

二九

仗财倚势杀良民，缧绁之中贿赂行。

慈母悍妻贤妹子，为君愁恨为君颦。

三十

阿嫂何须枉费心，小生决不效陈平。

钟情自有邢家妹，不解人间别有春。

三一

双双对坐守园门，木石心肠也动情。

谁道我辈清白甚，近来也想配婚姻。（石狮）

〔1970年〕

俞友清（迂叟）惠诗四绝步原韵奉和[146]

生平旧习苦难捐，饮酒喝茶又吃烟。

盛世黎民多幸福，光天化日度长年。

从小不知荤腥味，青蔬白饭胜莼鲈。

酒酣耳热毛锥痒，写幅东风浩荡图。

老去情怀信可知，友红豆室主人诗。

流离蜀道音尘隔，往事依稀各自思。

日饮三杯不算频，最繁华处作闲民。

平平仄仄荒疏久，步韵歪诗笑煞人。

癸丑大寒〔1974年1月20日〕子恺

题胡氏合家欢照片[147]

最小才八天，最老八十九。

胡氏合家欢，世间真少有。

乙卯〔1975年〕春节子恺题

题于梦全藏鲍月景[148]先生《百子图》

多福多寿多男子，华封三祝古人重。

百子济济入画图，神来之笔写神童。

今日门墙桃李花，他年翠柏与苍松。

月景画师百子图

乙卯〔1975年〕清和月〔农历四月〕

缘缘堂主人题

七言回文诗[149]

浙江潮水似天高暮雨飘时闻客话浙江潮。

可读成：浙江潮水似天高，水似天高暮雨飘。暮雨飘时闻客话，时闻客话浙江潮。

送春归又梦春回蝴蝶飞回肠欲断送春归。

可读成：送春归又梦春回，又梦春回蝴蝶飞。蝴蝶飞回肠欲断，回肠欲断送春归。

浙江潮水似天高暮雨飄時聞
客話浙江潮

送春歸又夢春回蝴蝶飛迴腸
欲斷送春歸

戊戌暮春客渡杭州於湖樓戲作迴文詩
消閒而已 書貽寧馨欣賞 王愷

五言回文诗[150]

春晚惜花落，夜寒忆远人。灯孤照小阁，梦短客惊心。

明月映原野，草花舞细风。人闲爱美景，鹤老栖孤松。

杯酒酌新岁，片鱼与笋干。飞灰绕小阁，烛短映前栏。

---

[1] 此八首均原载浙江省立第一师范学校《校友会志》第16期（1918年秋季开学后出刊），署名：丰仁。

[2] 满娘，指作者之三姐丰满。

[3] 一宁，后改名一吟。

[4] 此诗见于作者1938年所写《还我缘缘堂》一文，曾载1938年杭州《东南日报》。

[5] 住近，原作：原住。

[6] 歌舞地，原作：五云地。

[7] 此诗手迹配画，曾载1938年5月5日《少年先锋》第6期。

[8] 在湖南醴陵附近。

[9] 常，又作：尚。

[10] 空前，又作：空军。

[11] 应闻鬼哭啾啾，应，又作：但。此句又作：但闻蝶泣花愁，或作：但闻蝶惨花愁。

[12] 此诗手迹配画，曾载1938年《少年先锋》第3期。

[13] 作者当时曾说，“田中”系双关语。

[14] 此诗见于作者1938年所写《劳者自歌》中“焦土抗战的烈士”一则。1938年10月15日作者在《新阵地》第22期发表《和友人悼缘缘堂诗》，内容同此诗，个别字有改动。

[15] 此诗与画作于汉口，参见作者1938年写的《中国就像棵大树》一文。又见1940年2月文艺新潮社版《大树画册》。

[16] 此诗曾编入作者编著《漫文漫画》一书（汉口大路书店1938年7月版）。

[17] 空袭也，又作：飞机也。

[18] 暗，又作：动。

[19] 明月清风，又作：月自风清。

[20] 贺昌群，当时亦任教于宜山浙江大学。此诗见于作者所写《教师日记》（1939年4月22日）。附贺昌群原诗：山城晓角动轻寒，欲去回头顿瞥看。万里烟云归梦短，几行清泪落花残。

[21] 此诗见于作者1939年9月6日在广西思恩所写《辞缘缘堂》一文。从该文中可知，此诗系“避寇五记”之小序。作者曾透露：第二首末句中“麟凤”二字系指马一

浮先生。

[22] 此诗与画见1940年2月文艺新潮社版《大树画册》。

[23] 《护生画集》共六集。第二集系上海开明书店1940年11月出版，其配画诗词中，有三十二首为丰子恺所作，署名大多用笔名，或用法名“婴行”。按原作顺序编码。

[24] 此诗是作者的外孙宋菲君出生前，作者写作后寄其母——次女林先（宛音）的催生诗。

[25] 弄瓦，此处“瓦”与“娃”谐音，指弄女洋娃娃。

[26] 预产期为寒日，故云。（吴达指出，应为寒食）

[27] 陶潜有《寅子》诗。——作者原注。

[28] 此诗写于1943年2至4月作者从重庆经泸州、自贡，五通桥去乐山看望马一浮先生时。诗题又作《乐山访潦上草堂呈马一浮先生》。

[29] 道次自贡，华瞻来书云，此去灵山不远，故云。——作者原注。

[30] 1939年1月作者辞桂林师范，应聘赴浙江大学教的好友傅彬然先生曾集唐人诗为之送别，其中有，此处改唐诗当与傅彬然之诗有关。

[31] 此词见于作者1947年元旦所写《谢谢重庆》一文。曾载1946年3月2日《周报》（柯灵、唐瞍编辑）第26期。

[32] 喜中秋、巴山，又作：喜巴山中秋。

[33] 聚首，又作：叙首。

[34] 孩童，又作：儿童。

[35] 娇儿一口，指作者之幼子新枚（抗战期间所生），当时七岁。

[36] 幸联军痛饮黄龙，快到时候，又作：只相思江南风物，旧时亲友。

[37] 在《谢谢重庆》一文中，作者认为“齐摇手”应改为“齐点首”。

[38] 俞处士，即赠红豆之友人，名俞友清，有“红豆诗人”之雅称。

[39] 宗禹，指夏宗禹，又名夏景凡，系作者之晚辈好友。

[40] 中大，当时的中央大学。

[41] 南开中学也在重庆沙坪坝，离家很近，故曰近林。

[42] 阿先，即作者之次女林先，今名宛音；慕法，即宋慕法，林先之夫；菲君是他们的长子，当时四岁。

[43] 林先自幼由祖母抚养。

[44] 离乡国，原作：来新都。

[45] 玉，原稿有专名线，指宋玉。

[46] 谢娘，东晋谢安之侄女，名道韫。谢安怜其才。

[47] 梅博士，指梅兰芳。

[48] 《护生画集》共六集。第三集系上海大法轮书局1950年2月出版，其七十首配画诗中，有二十一首为丰子恺所作，署名均用“缘缘堂主”。按原作顺序编码。

[49] 车中有乘客，绳缚五鸡足，又作：车中有五鸡，其足用绳缚。

[50] 行将去割烹，又作，即将被烈斩。

[51] 此僧真慈悲，此鸡真幸福。又作：一僧真慈悲，五鸡真幸福。

[52] 作，又作：绘。

[53] 诗末所署据作者手稿。

[54] 而，又作：又。

[55] 而，又作：复。

[56] 马公愚（1894—1969），书画篆刻家，上海中国画院画师，丰子恺挚友。1953年除夕，画梅之后以“平水六麻韵”作梅花诗二十四首，并抄赠丰先生一份，遂有丰先生戏和之作。其中第一首是：横斜几树旁湖涯，万古孤山处士家。一自暗香传绝唱，更无人敢咏梅花。

[57] 郑晓沧，教育家，当时任教于浙江大学。

[58] 此诗题于一吟饰洛神照片上。

[59] 此词曾载1958年4月5日《文汇报》。

[60] 和平，曾改：更新。

[61] 和平，曾改：更新。

[62] 此四首词曾载1959年4月23日《光明日报》，后被收入《“东风”旧体诗词选》（光明日报出版社1985年9月版）。政协大会，指全国政协第三届第一次会议。

[63] 此四首诗系作者去北京参加全国政治协商会议第三届第一次会议并列席全国人民代表大会时所作。

[64] 道韫，指东晋女诗人谢道韫，世称“咏絮才”。

[65] 此诗与画原载1959年5月4日《文汇报》。

[66] 此诗曾发表于某报，报名及写作时间待考。

[67] 此诗配画，曾收入天津少年儿童出版社1959年9月出版的《子恺儿童漫画》一书。

[68] 此诗配画，曾收入天津少年儿童出版社1959年9月出版的《子恺儿童漫画》一书。

[69] 此词原载1959年9月8日《文汇报》。

[70] 华筵嘉宾满座，又作：开筵灯红酒绿。

[71] 年年进步，人人快着先鞭，又作：直前跃进，年年快着先鞭，或：年年跃进，人人快着先鞭。

[72] 此诗与画原载1960年4月5日天津《少年儿童画报》。

[73] 此诗与画原载1960年4月5日天津《少年儿童画报》。

[74] 此诗与画原载1962年3月29日《文汇报·笔会》“十二年来上海美术作品展览会”专辑。

[75] 此诗与画原载1960年4月5日天津《少年儿童画报》。

[76] 此诗原载1960年6月21日《解放日报》。

[77] 学无止境，又作：鼓足干劲。

[78] 此诗原载1960年6月21日《解放日报》。

[79] 此诗与画原载1960年10月30日《文汇报》。

[80] 眉春（现名丰春杨），作者次女宛音的第四个孩子，前三个皆男孩。

[81] 此诗与画原载1961年2月15日《人民日报》。

[82] 此诗与画原载1961年2月14日《光明日报》。后以“辛丑春节”为题，被收入《“东风”旧体诗词选》（光明日报出版社1985年9月版）。

[83] 弥陀学校在新加坡，为广洽法师所创办。

[84] 此诗曾载1961年4月30日上海《解放日报》，又见于作者1961年5月11日所写《上天都》一文。

[85] 此词在1961年6月1日《光明日报》发表时，作者曾配以画。该词后被收入《“东风”旧体诗词选》（光明日报出版社1985年9月版）。

[86] 1961年9月1日，作者随上海政协参观团去江西，访问南昌、赣州、瑞金、井冈山、抚州、景德镇等地，道中作词数首。此五题原载1961年10月8日上海《解放日报》。

[87] 此词见于作者1961年10月写的《化作春泥更护花》一文。

[88] 此词见于作者1961年10月9日写的《有头有尾》一文。

[89] 此诗见于作者1961年10月6日所写《饮水思源》一文。

[90] 此诗曾由作者配画《井冈山瞻观图》，载1961年10月24日《光明日报》。

[91] 夜泊，又作：作客。

[92] 此诗有另一稿：临川客舍过中秋，月饼莲羹芋艿头。夜静推窗望明月，清光似比故乡幽。

[93] 作者之友郑晓沧曾将“感慨深”三字改为“孺慕深”。

[94] 此词原载1981年7月号《西湖》杂志。

[95] 此诗见于作者1961年10月9日所写《有头有尾》一文。

[96] 此诗原载1961年9月17日《赣南日报》（后又载1981年7月号《西湖》杂志），见于作者1961年10月9日所写《有头有尾》一文。当时一位名陈锐的七十八岁老人口吟一首七绝前来欢迎，作者步陈锐韵而作此诗。附陈锐原诗如下：济济群贤集上游，登临消尽古今愁。江分章贡滩声急，雨洗崆峒景色幽。文化千年留胜迹，物资八面集虔州，烽烟销仗东风力，世界和平不用忧。

[97] 多，又作：皆。

[98] 此二诗见于作者1961年10月10日所写《赤栏杆外柳千条》一文。后又载1981年7月号《西湖》杂志。

[99] 途中，指作者随上海政协参观团访问江西各地后回沪途中。

[100] 描浊世，原作：登画苑。

[101] 《红楼》指《源氏物语》。——作者原注。（编者按：《源氏物语》系日本古典长篇小说，因有“日本《红楼梦》”之称，故云。）

[102] 此诗见于作者1961年10月9日所写《有头有尾》一文，后又载1981年7月号《西湖》杂志。忘归岩在江西赣州。附王守仁原诗如下：青山随地佳，岂必故园好？但得此身闲，尘寰亦蓬岛。西林日初暮，明月来何早？醉卧石床凉，洞云秋风扫。

[103] 坐憩，又作，息足。

[104] 《长征印谱》为金石书画家钱君匋所作，1962年7月由上海人民美术出版社出版。

[105] 1961年12月浙江上虞白马湖春晖中学40周年校庆时，作者以二立轴相赠，其一为画，另一即此诗。

[106] 载《丰子恺画集》（上海人民美术出版社1963年12月版）卷首。

[107] 大会，指作者1962年参加的全国政协第三届第三次会议。

[108] 轻寒，原作：还寒。

[109] 好江南，原作：满江南。

[110] 沈阳比丘尼逝波烧三指供佛，故曰七指尼僧。

[111] 贤才，原作：贤能。

[112] 长策，原作：良策。

[113] 说，原作：话。

[114] 此组诗见于作者1962年所写《我作了四首诗》一文，该文曾载当年5月13日《解放日报》。

[115] 此诗画系为《大公报》“三百六十行赞”栏所作，载1963年1月11日该报。

[116] 此诗画系为《大公报》“三百六十行赞”栏所作，载1963年2月15日该报。

[117] 此首与下一首《佛顶山》见于作者1963年清明节所写《不肯去观音院》一文。

[118] 此诗画系为《大公报》“三百六十行赞”栏所作，载1963年3月29日该报。

[119] 此诗与画原载1963年5月1日《大公报》。

[120] 此诗配画，载香港《周末报》1963年6月22日第25期。

[121] 此诗与画原载1964年2月13日《大公报》。

[122] 此诗与画原载1964年4月《大公报》。

[123] 此诗与画原载1964年4月18日《大公报》。

[124] 此诗与画原载1964年5月7日《大公报》。

[125] 《红雨润心庐诗词稿》之作者朱南田，为丰子恺作品之爱好者，友人。

[126] 广洽法师为新加坡佛教总会前主席，系作者之方外挚友。该像曾载广洽法师所编《子恺漫画及师友墨妙》（新加坡胜利书店1983年版，非卖品）一书。

[127] 广洽法师在新加坡的寓所名“蓍蔔院”。

[128] 《护生画集》共六集，第五集系新加坡蓍蔔院1965年9月出版，其九十首配画诗中，有四十四首为丰子恺所作。所用笔名，大多是作者六十年代初期翻译、1982—1983年出版的日本长篇小说《源氏物语》中的人物名。按原作顺序编码。

[129] 晚风前，又作：晚凉天。

[130] 此诗配画，曾载1961年6月《人民日报》，诗末年代系发表时所署。

[131] 阿黄，指黄狗。

[132] 新枚，作者之幼子。此诗附在作者致新枚信中，但未署写作年月。另有一首五律，诗末署1969年11月。本诗疑为在此五律基础上改写后补寄给新枚的。现将该五律附录于下：喜气满新房，新人福慧双。山盟铭肺腑，海誓到肝肠。月黑灯弥皎，风狂草自香，向平今愿了，美酒进千觞。

[133] 作者幼子新枚1964年于天津大学毕业后，分配在上海科技大学外语进修部进修，1966年毕业时适逢“文革”，遂在家等候分配，1968年被分配至河北石家庄华

北制药厂当工人。1967年12月新枚与沈纶在沪匆匆完婚后，沈纶即回天津工作，新枚于次年4月离沪赴石。此诗见于新枚所藏手迹。

[134] 1970年2月，作者患中毒性肺炎在上海淮海医院病床上作此诗，当时作者幼子新枚在石家庄，其妻沈纶在天津，小羽为新枚与沈纶之子，在上海外婆家。此诗见于1970年3月15日新枚母致新枚信之反面，手迹歪斜潦草。

[135] 此诗见于作者1970年6月中旬某日致幼子新枚信。

[136] 作者1970年6月28日晨致幼子新枚信中附有此词之手稿。

[137] 以上三首《调笑转踏》在1970年7月16日致新枚信中为七绝。

[138] 爱里憎，原作，毒害人。

[139] 应随警幻证无生，又作：烧残蜡炬见灰心。

[140] 当初，原作，当年。

[141] 省亲二字原加引号。

[142] 红罗，原作：红绫。

[143] 设计谋，原作，一计谋。

[144] 宿世缘，原作：是宿缘。

[145] 原稿中“情”字旁有一“秦”字，“情”与“秦”发音近似，有双关之意。

[146] 附俞友清癸丑〔1973年〕12月21日《岁暮怀丰子恺于上海》原诗：人越古稀万念捐，病来服药已除烟。明年七五刚开始，还是输君仅一年。记得山城同作客，身居闹市忆菟鲈。昔年旧画依然在，爱煞寒窗课读图。多年违别寸心知，落叶停云懒写诗。寒士人情无物赠，一双红豆寄相思。投老胸怀百感频，儿孙革命为农

民。问君新稿今成未，当作梅花寄故人。

[147] 胡氏，指作者的师侍弟子胡治均。

[148] 于梦全，为作者的乡亲，世交。鲍月景，浙江桐乡人，工笔人物仕女画家。

[149] 1958年暮春，丰子恺去杭州探望三姐丰满时戏作，还写成条幅。

[150] 作于“文革”时期，发现于丰子恺写给新枚的小纸条上。此回文五绝属于通体回文，顺读倒读皆成篇章。如：“心惊客短梦，阁小照孤灯。人远忆寒夜，落花惜晚春。”

歌词

石门湾崇德县立第三小学校歌[1]

古时吴越此分疆，北通沪滨南达杭，是我第三小学校，运河流泽长！今东邻，毒焰正肆张，愿同学，急起图自强。强则生存弱者亡，天演公理自昭彰。他年努力雪国耻，　　增我邦家光！勉励同学学好文化，锻炼身体，长大报效国家。

夜景[2]

月儿如钩，星儿如豆，深夜深院深秋。沉沉垂柳，柳外高楼，楼头灯火未曾收。

怀友[3]

夜静人初定，闲把旧书温。才开卷，可喜又可惊。前春湖畔拾花瓣，夹入书中色娇嫩。今日依然存。追思往事，暗销魂。对卷思寻，掩卷思寻。记得同游有一人。

长城[4]

关山夜色凄清，高高秋月照长城。空费偌大工程，自来难免胡儿侵。叹息石头可转，不如人心坚且贞。拟倩明月高处号召，团结众志成长城。

五月之歌[5]

五月清和景色幽，我心忡忡有隐忧。五月绿阴新且秀，振袖起身歌一曲，遣此忧愁。

国耻如黑云，遮掩了青天白日。白日光芒如火，终把黑云烧灭。国耻如薄雾，障碍了春花气色。春花怒放如燃，终教薄雾消失。

愿我之国运明如青天白日。盛如春花之色。愿我之国运兮，愿我之民气兮花之色。共把国耻尽雪。国耻尽雪。

愿我之国运兮，明如青天白日。愿我之民气兮，盛如春花之色。

送别[6]

前途水远又山长，送君一步一心伤。今朝此地一声别，从此天涯各一方。珍重一声魂欲断，怎禁别泪下千行。愿君不负平生志，莫为功名利禄忙。

风筝[7]

东风袅袅，吹送纸鸢高。筝儿轻巧，捷足上云霄。悠然独步，超出红尘表。回头处，一览众山小。

可惜你不自由，被根线儿牵住牢。可惜你不健全，一阵细雨身难保。东风袅袅，吹送纸鸢高。只恐春阴雨欲飘。

浩歌[8]

当空发长矢，矢去如流电。临风放浩歌，歌声随风散。谁知数年后，俩者皆可见。歌在情人心，矢在老树干。

游春[9]

星期天，天气晴，大家去游春，过了一村又一村，到处好风景。桃花红，杨柳青，菜花似黄金，唱歌声里拍手声，一阵又一阵。

幼女之愿[10]

胡骑逼我中宵走，仓皇抛却知心友。此友最相亲，玲珑黏土人。待儿年十五，自起将旗鼓，收复旧神州，与君共嬉游。待儿年十五，自起将旗鼓，收复旧神州，与君共嬉游。

我们四百兆人[11]

我们四百兆人，中华民，仁义礼智润心。我们四百兆人，互相亲，团结强于长城。以此图功，何功不成！民族可复兴。以此制敌，何敌不崩！哪怕小东邻！我们四百兆人，齐出阵，打倒那小日本！我们四百兆人，睡狮醒，一怒而天下平！

广西省立桂林师范学校校歌[12]

百年之计树人，教育根本在心。桂林师范仁为训，克己复礼泛爱群。洛水之滨，大岭心村。心地耕耘，普雨悉皆荫。

广西全县国民中学校歌[13]

励勤朴兮贵劳歉，全县国民体魄健。崇信义兮尚仁爱，全县国民道德全。健健健，日日健，全全全，日日全。精神物质本无偏，试看湘漓分流共一源。

庆祝胜利[14]

少年们组织游行队，庆祝前线大胜利！少年们组织游行队，庆祝胜利真欢喜。将士的血肉博得这个胜利，将士的性命博得这种欢喜。庆祝胜利，要加倍努力勉励，为先烈们吐气。

弥陀学校校歌[15]

南国风光月月春，南国青年日日新。三宝庄严垂万古，弥陀慧业无等论。人人勤修世间法，习劳敬业而乐群。琢磨道德光祖国，研究学问利群生。今日门庭桃李花，他年松柏永青青。南国风光月月春，南国青年日日新。

---

[1] 1932年9月，丰子恺应石门湾崇德县第三小学校长沈元之的请求，为母校作校歌并谱曲。

[2] 选自丰子恺、裘梦痕合编《开明音乐教本——唱歌编》，1935年7月，上海开明书店初版。

[3] 玛斯卡尼作曲。选自丰子恺、裘梦痕合编《开明音乐教本——唱歌编》，1935年7月，上海开明书店初版。

[4] C. Crozat Converse作曲。选自丰子恺、裘梦痕合编《开明音乐教本——唱歌编》，1935年7月，上海开明书店初版。

[5] MORN作曲。选自丰子恺、裘梦痕合编《开明音乐教本——唱歌编》，1935年7月，上海开明书店初版。

[6] F. FLTOW作曲。选自丰子恺、裘梦痕合编《开明音乐教本——唱歌编》，1935年7月，上海开明书店初版。

[7] F. FLTOW 作曲。选自丰子恺、裘梦痕合编《开明音乐教本——唱歌编》，1935年7月，上海开明书店初版。

[8] 舒伯特作曲。选自丰子恺、裘梦痕合编《开明音乐教本——唱歌编》，1935年7月，上海开明书店初版。

[9] 此歌词创作于安居上海日月楼时期，与李叔同的《送别》同曲异词。

[10] 萧而化作曲。

[11] 萧而化作曲。

[12] 1938年在桂林师范学校任教时作。根据F.贝拉《我的诺曼底》曲谱配词。

[13] 根据F.贝拉《我的诺曼底》曲谱配词。

[14] 孙启名作曲。选自1941年4月福建省省立音专《音专通讯》。

[15] 丰子恺1957年为广洽法师办的新加坡弥陀学校而作，作曲为他的大女婿杨民望。

人民文學出版社
官 方 微 信

ISBN 978-7-02-016140-9

9 787020 161409 >

定价：990.00 元
（全十册）

丰子恺集

附卷

绘画

人民文学出版社

丰子恺集

附卷

绘画

人民文学出版社

- 儿童相
  - “爸爸回来了”
  - 哥哥穿嫌短 弟弟穿嫌长 妈妈刀尺忙
  - 花生米不满足
  - 会议
  - 阿宝两只脚 凳子四只脚
  - 儿童未解供耕织 也傍墙阴学种瓜
  - 办公室
  - BROKEN HEART
  - 你给我削瓜 我给你打扇
  - 折得荷花浑忘却 空将荷叶盖头归
  - 两小无嫌猜
  - 糯米粥
  - 努力惜春华
  - 火肉粽子
  - 妹妹新娘子 弟弟新官人 姊姊做媒人
  - 青梅
  - 郎骑竹马来
  - 似爱之虐
  - 无条件劳动
  - 逃避与追求
  - 柳下相逢握手手
  - 锣鼓响
  - 盛年不重来 一日难再晨
  - 星期日是母亲的烦恼日
  - 小松植平原 他日自参天

- 今朝儿童节 散会归来早
- 东风浩荡 扶摇直上
- 兔子啊兔子 你的耳朵为什么这么长
- 元旦小景
- 喂马
- 高举鸽灯 保卫和平
- 新生
- 唱歌归去
- 星期六之夜
- 注意力集中
- 燕子来时新社 梨花落后清明
- 团结就是力量
- 小小儿童见识高 造林种树有功劳
- 小小儿童有志气 积肥壅土好算计！
- 儿童散学归来早 忙趁东风放纸鸢
- 儿童不知春 问草何故绿
- 恭贺新禧
- 天然秋千
- 燕子没有手 自己会做窠
- 中华人民共和国万岁
- 种瓜得瓜
- 新阿大 旧阿二 破阿三 补阿四
- 天气正晴明 大家去游春 排队登高山 最小最先登
- 庭前生青草 杨柳挂长条 新鲜空气里 功课温得好
- 返老还童图
- 英雄故事
- 早晨起得早 功课做得好

- 学生相
  - 姊妹
  - 告诉先生
  - 蝴蝶来仪
  - 钻研
  - 子规啼血四更时 起视蚕稠怕叶稀
  - 小学时代的同学
  - 小学时代的先生
  - 步调一致
  - 小语春风弄剪刀
  - 自制望远镜 天空望火星
  - 用功
  - 好问的学生
  - 寒假回家的哥哥 弟弟看见不认识了
  - 课余自制凤凰箫 小小年纪心工巧
  - 前程远大
  - “回来了！”
  - “下课？”
  - 村学校的音乐课
  - 兼保姆的学生
  - 教育（一）
  - 教育（二）
  - 某种教师
  - 窗内的战与窗外的战
  - 近视养成所
  - 开学之日
  - 背诵

- 升学机
- 理想的钟 考试时间
- 理想的钟 休息十分间
- 某事件
- “壁上不可写字！先生说的。”
- 某种学校
- 看戏式的听讲
- 灵肉战争
- 归家
- 录取新生
- 缴卷
- 剪冬青联想
- 散课前之校门
- 艺术教育的大教室
- 经济的听讲

- 古诗新画
  - 春日游 杏花吹满头
  - 此造物者之无尽藏也
  - 不畏浮云遮望眼 自缘身在最高层
  - 海内存知己 天涯若比邻
  - 豁然开朗
  - 今夜故人来不来 教人立尽梧桐影
  - 海水摇空绿
  - 白云无事常来往 莫怪山人不送迎
  - 六六水窗通 扇底微风
  - 翠拂行人首
  - 一间茅屋负青山 老松半间我半间

- 明月几时有 把酒问青天
- 堤边杨柳已堪攀 塞外征人殊未还
- 草草杯盘供语笑 昏昏灯火话平生
- 百年笑口几回开
- 白发镊不尽 根在愁肠中
- 古塚密于草 新坟侵官道
- 春在卖花声里
- 好是晚来香雨里 担簦亲送绮罗人
- 山高月小 水落石出
- 阿婆三五少年时
- 垂髫村女依依说 燕子今朝又作窠
- 清晨闻叩门 倒裳往自开
- 一叶落知天下秋
- 春光先到野人家
- 家住夕阳江上村 一弯流水浇柴门
- 借问过墙双蛱蝶 春光今在阿谁家
- 借问酒家何处有 牧童遥指杏花村
- 山涧清且浅 可以濯我足
- 江流有声 断岸千尺
- 几人相忆在江楼
- 阑干十二曲 垂手明如玉
- 春风欲劝座中人 一片落红当眼堕
- 贫女如花只镜知
- 水光山色与人亲
- 山到成名毕竟高
- 相逢意气为君饮 系马高楼垂柳边
- 一肩担尽古今愁

- 游春人在画中行
- 长桥卧波
- 松间明月长如此
- 三杯不记主人谁
- 水藻半浮苔半湿 浣纱人去不多时
- 思为双飞燕 啣泥巢君屋
- 杨柳岸晓风残月
- 长堤树老阅人多
- 惊残好梦无寻处
- 昨夜松边醉倒 问松我醉为何
- 月上柳梢头
- 欲上青天揽明月
- 冠盖满京华 斯人独憔悴
- 归来报明主 恢复旧神州
- 渔阳老将谈新战 几度搴裳指弹痕
- 无言独上西楼 月如钩
- 小楼西角断虹明
- 丫头婢子忙匀粉 不管先生砚水浑
- 绿酒一巵红上面
- 柳暗花明春事深
- 乌衣巷口夕阳斜
- 旧时王谢堂前燕
- 漆室心情人不会
- 且推窗看中庭月 影过东墙第几砖
- 绿杨芳草
- 落红不是无情物 化作春泥更护花
- 流到前溪无一语 在山作得许多声

- 江春不肯留行客 草色青青送马蹄
- 香车宝马湖山闹
- 青山个个伸头看 看我庵中吃苦茶
- 吟诗推客去
- 一间茅屋负青山 老夫半间松半间
- 秋饮黄花酒
- 樱桃豌豆分儿女 草草春风又一年
- 红烛青樽庆岁丰
- 流光容易把人抛 红了樱桃绿了芭蕉
- 开门白水 侧近桥梁
- 看花携酒去 酒醉插花归
- 蜀江水碧蜀山青
- 仰之弥高
- 溪家老妇闲无事 落日呼归白鼻豚
- 昔年欢宴处 树高已三丈
- 卖将旧斩楼兰剑 买得黄牛教子孙
- 满眼儿孙身外事 闲梳白发对斜阳
- 田翁烂醉身如舞 两个儿童策上船
- 满山红叶女郎樵
- 唯有君家老松树 春风来似未曾来
- 小桌呼朋三面坐 留将一面与梅花
- 六朝旧时明月
- 柳暗花明又一邨
- 主人醉倒不相劝 客反持杯劝主人
- 严霜烈日皆经过 次第春风到草庐
- 一叶落知天下秋
- 煨芋如拳劝客尝

- 沽酒客来风亦醉 卖花人去路还香
- 麦野桑村有酒徒 过门相觅醉相扶
- 日暮影斜春社散 家家扶得醉人归
- 青山不识我姓氏 我亦不识青山名
- 只是青云浮水上 教人错认作山看
- 未须愁日暮 天际是轻阴
- 朱颜今日虽欺我 白发他时不让君
- 闲院桃花取次开
- 底事春风欠公道 儿家门巷落花多
- 儿童饱饭黄昏后 短笛横吹唤不归
- 松下问童子 言师采药去 只在此山中 云深不知处
- 西风梨枣山园 儿童偷把长竿
- 相逢畏相失 并着采莲舟
- 贫贱江头自浣纱
- 竹几一灯人做梦
- 停船暂借问 或恐是同乡
- 散抛残食饲神鸦
- 落日放船好
- 既耕亦已种 时还读我书
- 枯藤老树昏鸦 小桥流水人家
- 酒能祛百虑 菊为制颓龄
- 今朝卖谷得青钱 自出街头买彘肩
- 嘹亮一声山月高
- 帘卷西风 人比黄花瘦
- 落日解鞍芳草岸
- 年丰便觉村居好 竹里新添卖酒家
- 劝君更尽一杯酒

    - 山有木兮木有枝 心悦君兮君不知
    - 晚来天欲雪 能饮一杯无
    - 长条乱拂春波动 不许佳人照影看
    - 我醉欲眠君且去
    - 置酒庆岁丰 醉倒妪与翁
    - 一般离思两销魂 楼上黄昏 马上黄昏
    - 莫向离亭争折取 浓阴留覆往来人
    - 一枝红杏出墙来
    - 织女明星来枕上 了知身不在人间
    - 湖山此地曾埋玉
- 都市相
    - 人散后 一钩新月天如水
    - 衍园课子图
    - 饭店速写
    - 饭店速写
    - 畅适
    - 高谈
    - 都市奇观
    - 此亦人子也
    - 孤儿与娇儿
    - 高柜台
    - 某父子
    - 买粽子
    - 母亲又要生小弟弟了
    - 蔷薇之刺
    - 窥见室家之好
    - 劳动节特刊的读者

- 锣鼓响
- 苏州所见
- 假三层楼
- 湖上酒家
- 惊呼
- 手倦抛书午梦长
- 重庆凯旋路
- 梁上燕 轻罗扇 好风又落桃花片
- 中秋之夜
- 最后的吻
- 春节人人乐 我吃鱼一条
- 除夜
- “今晚两岁，明朝三岁。”
- 都会之春
- 同情
- 冬日街头
- 爱的收支相抵
- 提携
- 瑞雪映晴空 儿童塑雪翁
- 国庆十周年之夜
- 病车
- 春在卖花声里
- 待修的钟
- 好花时节不闲身
- 听诊
- 某种教育
- 山茶欣赏

- 向后转
- 某夫妇
- 花好月圆人寿
- 饮水思源
- 十里明湖一叶舟
- 晨出
- 送别
- 桂花
- 糖糕
- 过洋桥
- 冬夜工毕
- “火热馒头！”
- 脚夫

- 民间相
  - KISS
  - 把酒话桑麻
  - 茶店一角
  - 还有五里路
  - 任重道远
  - 倦旅
  - 可叹无知己 高阳一酒徒
  - 风云变幻
  - 孤云
  - 冬日可爱
  - 冬
  - 跌一交且坐坐
  - 大道将成

- 瓜车翻覆 助我者少 啖瓜者多
- 从三文钱一碗吃到四百元一碗
- 华光楼前
- 黔道
- 散市
- 踏青挑菜
- 茅店
- 月暗小西湖畔路 夜花深处一灯归
- 民间之春
- 前面好青山 舟人不肯住
- 希望
- 兴奋之群
- 馄饨担
- 寻常巷陌
- 无产者之群
- 渴者
- 酒家速写
- 张家长李家短
- 鬻儿
- 争食
- 阿大去借米 乞得提灯归
- 赚钱勿吃力 吃力勿赚钱
- 渐入佳境
- 依松而筑 生气满屋
- 立等
- 挖耳朵
- 杨柳青 粪如金

    - 衣冠之威
    - 广西小品
    - 今夜两岁 明朝三岁
    - 长孙抱幼子
    - 阿Q遗象
    - 郎住东来妾住西 两个从小不相离
    - 日长耕作罢 闲步晚风前
    - 云霓
    - 迎春爆竹响千家 共祝新春百物华
    - 卖浆
    - 藕
    - 卖席
    - 待车
    - 卖菊花
    - 三板两支〔指三个铜板就可以买两支的劣质香烟〕
- 战时相
    - 天涯静处无征战 兵气销为日月光
    - 战场之春
    - 愿作安琪儿 空中收炸弹
    - 大树根柢固 生机永不息
    - 警报作媒人
    - 昔年的勇士
    - 荣誉军人
    - 颁白者
    - 炮弹作花瓶 万世乐太平
    - 轰炸 嘉兴所见
    - 轰炸 广州所见

- 轰炸 广州所见
- 小主人的腿
- 仓皇
- 检查
- 粥少生多
- 一心以为有警报将至
- “回乡豆！”复员期重庆小景
- “飞机高，飞机低。”
- A BOY
- 谁当获者妇与姑 丈夫何在西击胡
- 劫后重生
- 卅四年八月十日之夜
- 待得来年重把酒 那知无雨又无风
- 儿童相见不相识
- 战时的儿童
- 稚子牵衣问 归来何太迟
- 战时相之一
- 义务书店

- 护生护心
  - 蚂蚁搬家
  - 被弃的猫
  - 哀鸣
  - 得其所哉
  - 得其所哉
  - 大树垂枝 保我赤子
  - 漏网
  - 间接的自喂

- 惠而不费
- 生离欤 死别欤
- 倘使羊识字
- 大鱼啖小鱼 小鱼啖虾蛆
- 襁负其子
- 树的受刑
- 生机
- 香饵自香鱼不食 钓竿只好立蜻蜓
- 好鸟枝头亦朋友
- 静看檐蛛结网低 无端妨碍小虫飞
- 雀巢可俯而窥
- “我的腿”
- 开棺
- 买得晨鸡共鸡语 常时不用等闲啼
- 鸥鸟可招
- 但令四海常丰稔 不嫌人间鼠雀多
- 惊异
- 吾徒胡为纵此乐 暴殄天物圣所哀
- 三千年开花三千年结实之桃
- 天空任鸟飞

- 封面
  - 《我们的七月》（1924）
  - 《爱的教育》（1926）
  - 《音乐入门》（1926）
  - 《立达学园一览》（1926）
  - 《中国青年》第121期（1926）
  - 《中国青年》第126期（1926）

- 《国木田独步集》（1927）
- 《子恺画集》（1927）
- 《新时代国语教科书》初小第六册（1927）
- 《新时代地理教科书》高小第二册（1927）
- 《小说世界》第十七卷第二期（1928年）
- 《小说世界》第十七卷第三期（1928）
- 《小说世界》第十七卷第四期（1928）
- 《小说世界》第十八卷第二期（1929）
- 《小说世界》第十八卷 第三期（1929）
- 《春雨》（1930）
- 《艺用解剖学》（1930）
- 《结婚的爱》（1931）
- 《世界大音乐家与名曲》（1931）
- 《儿童教育》第三卷第七期（1931）
- 《儿童教育》第五卷第一期（1931）
- 《小朋友》第456期（1931）
- 《小朋友》第457期（1931）
- 《小朋友》第458期（1931）
- 《小朋友》第459期（1931）
- 《小朋友》第460期（1931）
- 《小朋友》第461期（1931）
- 《小朋友》第462期（1931）
- 《小朋友》第463期（1931）
- 《小朋友》第464期（1931）
- 《小朋友》第465期（1931）
- 《小朋友》第466期（1931）
- 《小朋友》第467期（1931）

- 《小朋友》第468期（1931）
- 《东方杂志》第三十卷第一号（1933）
- 《东方杂志》第三十卷第六号（1933）
- 《儿童漫画》（1933）
- 《稻草人》（1934）
- 《新编醒世千家诗》（1935）
- 《中学生》第52期（1935）
- 《中学生》第56期（1935）
- 《中学生》第57期（1935）
- 《中学生》第59期（1935）
- 《中学生》第60期（1935）
- 《农村合作》第二卷第六期（1937）
- 《农村合作》第二卷第七期（1937）
- 《宇宙风》第34期（1937）
- 《宇宙风》第35期（1937）
- 《宇宙风》第36期（1937）
- 《宇宙风》第38期（1937）
- 《字字通》第八册（1937）
- 《闽粤语和国语对照集》（1938）
- 《中文名歌五十曲》（1938）
- 《兴华大力士》（1938）
- 《梅花接哥哥》（1939）
- 《续护生画集》（1940）
- 《护生画集正续合刊》（1941）
- 《护生画三集》（1950）
- 《幼稚园读本》第二册（1943）
- 《幼稚园读本》第二册（1943）

- 《教师日记》（1946）
- 《缘缘堂随笔》（1946）
- 《武训传》（1946）
- 《世界奇观》（1947）
- 《幼幼画集》（1947）
- 《劫余漫画》（1947）
- 《孩子们的音乐》（1947）
- 《猫叫一声》（1947）
- 《儿童故事》 1（1947）
- 《儿童故事》 2（1947）
- 《儿童故事》 3（1947）
- 《 儿童故事》 4（1947）
- 《儿童故事》 5（1947）
- 《儿童故事》6（1947）
- 《儿童故事》7（1947）
- 《儿童故事》8（1947）
- 《儿童故事》9（1947）
- 《儿童故事》10（1947）
- 《儿童故事》11（1947）
- 《儿童故事》12（1947）
- 《画中有诗》（1948）
- 《丰子恺画存》第一集（1948）
- 《国民学校教师手册》（1948）
- 《青鸟》（1948）
- 《论语》第126期（1947）
- 《论语》 第127期（1947）
- 《论语》 第163期（1948）

- 《论语》第172期（1949）
- 《绘画鲁迅小说》Ⅳ（1950）
- 《幼童唱游》4（1951）
- 《小朋友唱歌》4（1951）
- 《童年与故乡》（1951）
- 《笔顺习字帖》（1952）
- 《格林姆童话·青蛙王子》（1953）
- 《格林姆童话·灰姑娘》（1953）
- 《格林姆童话·金鹅》（1953）
- 《格林姆童话·生命水》（1953）
- 《格林姆童话·铁汉斯》（1953）
- 《格林姆童话·格利芬》（1953）
- 《子恺漫画选》（1955）
- 《小朋友》（1957）
- 《弘一大师纪念册》（1957）
- 《漫画》第107期（1958）
- 《弥陀学校建校十周年》（1964）
- 《弥陀学校建校二十周年》（1974）

儿童相

“爸爸回来了”

「爸ニ面来ろ」
子怪画

“爸爸回来了”

哥哥穿嫌短 弟弟穿嫌长 妈妈刀尺忙

哥子穿嫌短 弟子穿嫌長
媽子刀尺忙
子愷畫

哥哥穿嫌短 弟弟穿嫌长 妈妈刀尺忙

花生米不满足

花生米不滿足

花生米不满足

会议

會議
子愷畫

会议

阿宝两只脚 凳子四只脚

河寶兩隻腳
凳子四隻腳
子愷畫

給阿寶藏
五、三十一日

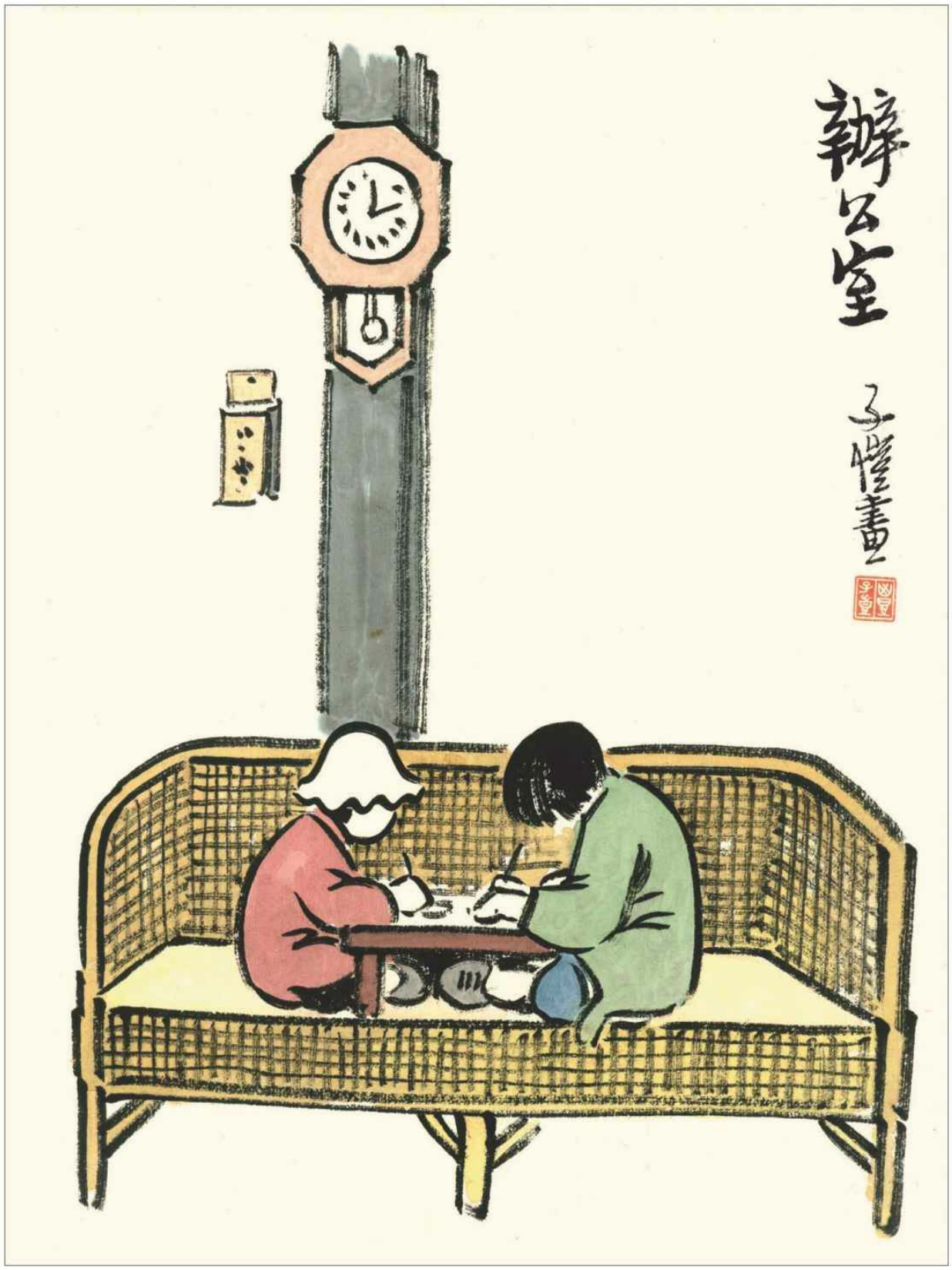
阿宝两只脚 凳子四只脚

儿童未解供耕织 也傍墙阴学种瓜

兒童未解供耕織
也傍牆陰學種瓜

儿童未解供耕织 也傍墙阴学种瓜

办公室


辦公室
子愷畫

办公室

BROKEN HEART

BROKEN HEART

BROKEN HEART

你给我削瓜 我给你打扇

你给我
削瓜
我给你打扇
子恺画

你给我削瓜 我给你打扇

折得荷花浑忘却 空将荷叶盖头归

折得荷花陣忘却
空將茶葉盖回歸

折得荷花浑忘却 空将荷叶盖头归

两小无嫌猜

兩小無嫌猜

两小无嫌猜

糯米粥

糯米粥

糯米粥

努力惜春华

勞力惜春華
廿六年三月子愷

努力惜春华

火肉粽子

火肉糉子
子愷畫

火肉粽子

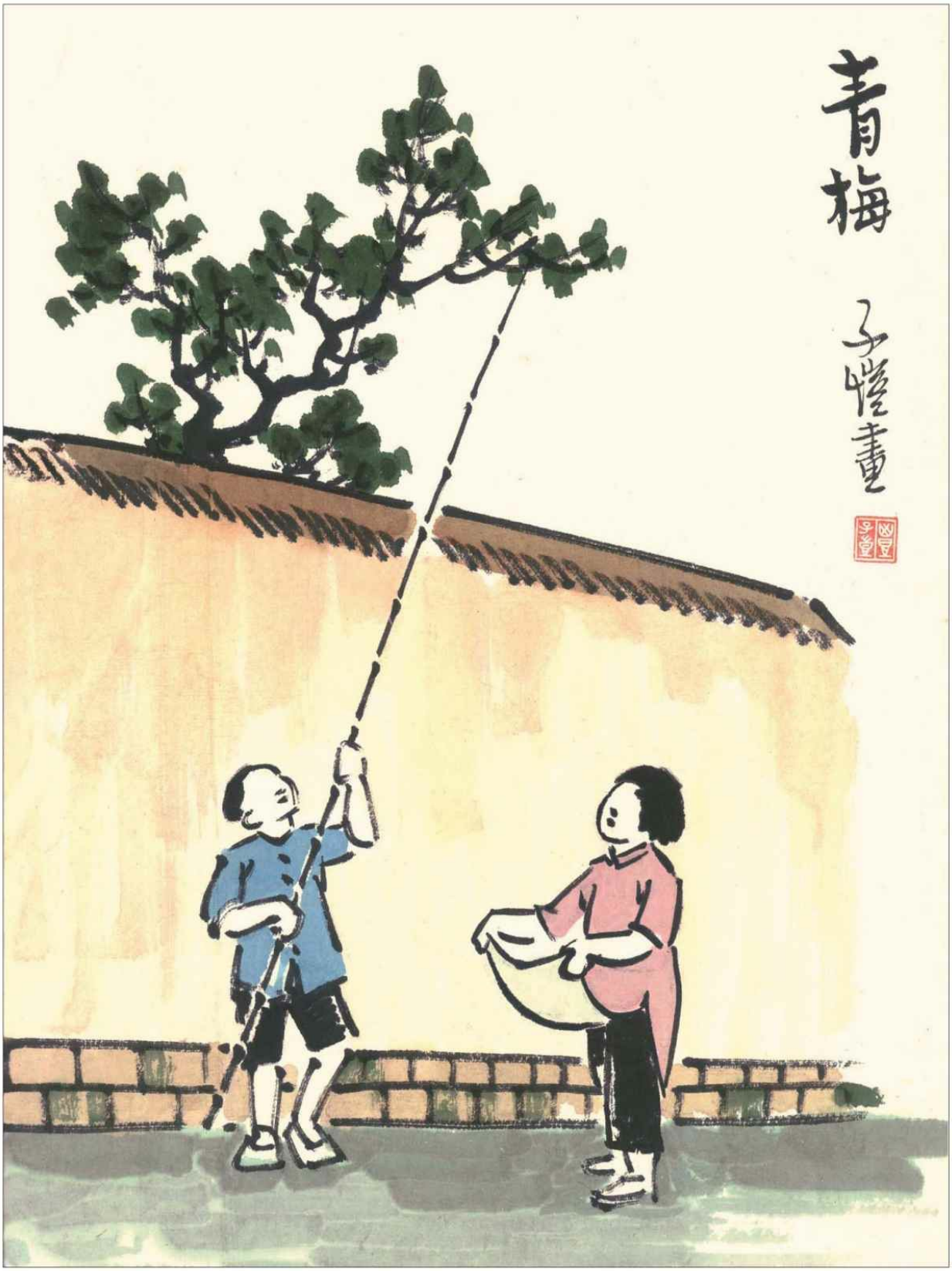
妹妹新娘子 弟弟新官人 姊姊做媒人

妹妹新娘子
弟弟新宾人
姆妈做媒人

子恺画

妹妹新娘子 弟弟新官人 姊姊做媒人

青梅


青梅
子愷畫

青梅

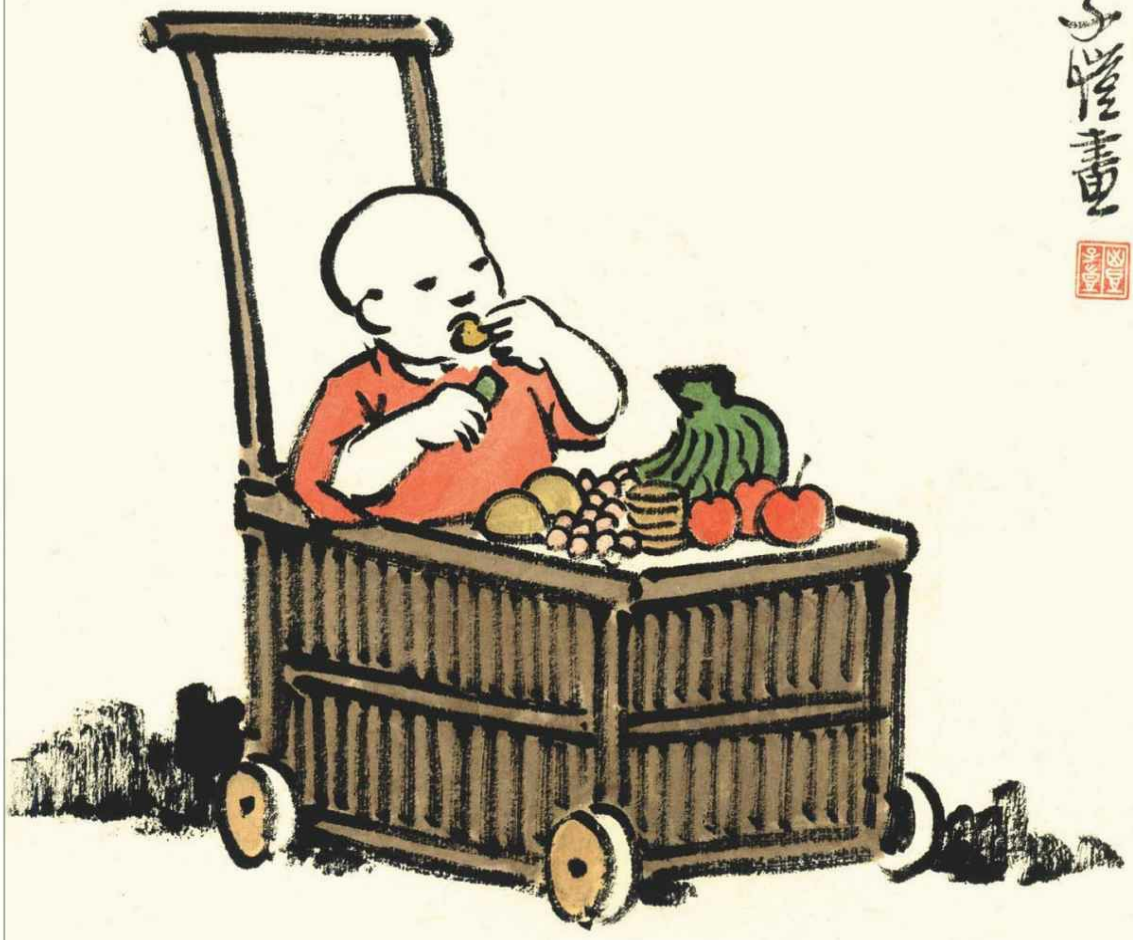
郎骑竹马来

郎騎竹馬來
子愷畫

郎骑竹马来

似爱之虐

似愛之虐



似爱之虐

无条件劳动

無條件勞動

无条件劳动

逃避与追求

逃避与追求
子愷畫

逃避与追求

柳下相逢握手手

柳下相逢握手

柳下相逢握手手

锣鼓响

鑼鼓響

锣鼓响

盛年不重来 一日难再晨

盛年不重來一日難再晨
及時當勉勵歲月不待人
一吟十二歲畫象
丗年七月於遵義

盛年不重来 一日难再晨

星期日是母亲的烦恼日

星期日是母親的煩惱日
子愷

星期日是母亲的烦恼日

小松植平原 他日自参天

小松植平原他日自參天

小松植平原 他日自参天

今朝儿童节 散会归来早

今朝兒童節
散會歸來早
糖果与豆筴
送給小寶々
豆筴自己種
滋味特別好

一九六一年兒童節

子愷作

今朝儿童节 散会归来早

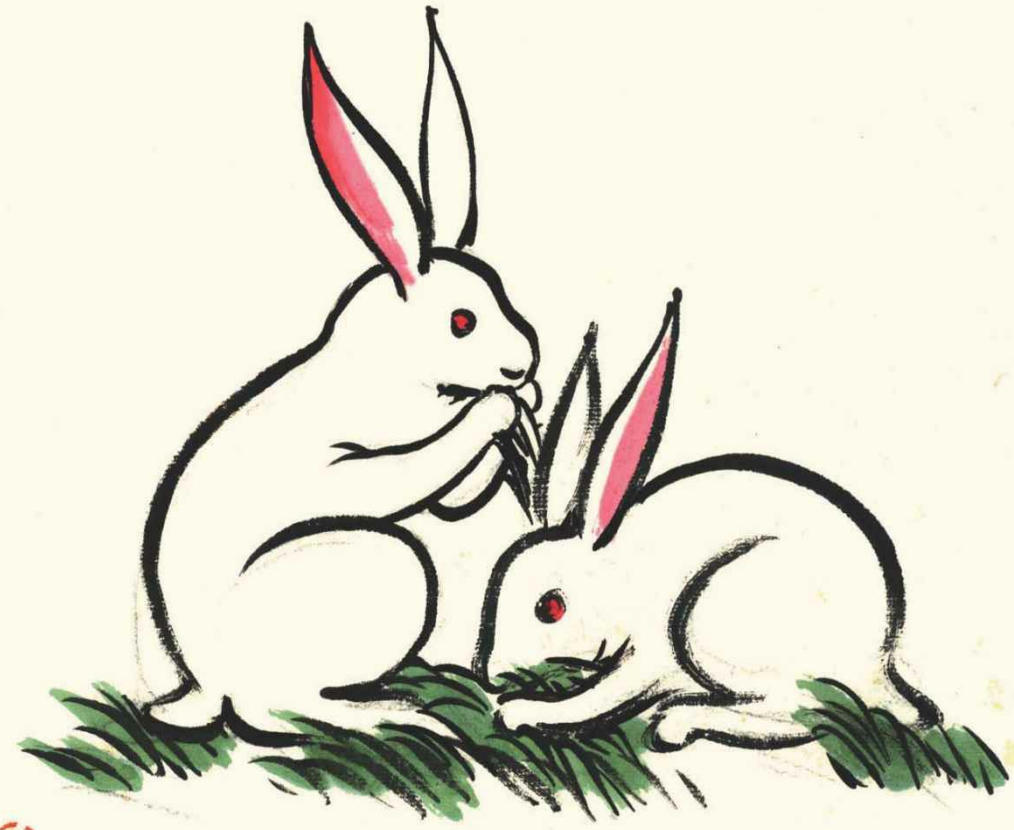
东风浩荡 扶摇直上

東風浩蕩秋搖直上

东风浩荡 扶摇直上

兔子啊兔子 你的耳朵为什么这么长

うさぎよ うさぎ
あまへのみゝは
なぜそんなに ながい
びわのはをたべて
それでみゝが
ながい



兔子啊兔子 你的耳朵为什么这么长

元旦小景

元旦小景

元旦小景

喂马

餵馬
子愷畫

喂马

高举鸽灯 保卫和平

高舉鴿燈
保衛和平

高举鸽灯 保卫和平

新生

新生
子愷畫

新生

唱歌归去

唱歌歸去
子愷畫

唱歌归去

星期六之夜

星期六之夜
子愷畫

星期六之夜

注意力集中

注意力集中

注意力集中

燕子来时新社 梨花落后清明

燕子來時新社　梨花落後清明
池上碧桃三四點
葉底黃鸝一兩聲
日長飛絮輕
嬉笑東鄰女伴
垂楊陌上逢迎
弟弟莫教婆婆抱
同到前村去踏青
笑從雙臉生
戲改晏同和破陣子
庚子新秋子愷畫

燕子来时新社 梨花落后清明

团结就是力量

團結就是力量

子愷

团结就是力量

小小儿童见识高 造林种树有功劳

小小兒童見識高，
造林種樹
有功勞。
今朝嫩葉
青枝好，
他日參天大碧霄！

詠黃陂六中師生造林

小小儿童见识高 造林种树有功劳

小小儿童有志气 积肥壅土好算计！

小小兒童有志氣，
積肥墾土
好算計！
勞動只要為人人，
趣是平凡越可貴！

詠杨江民主中心小学
兒童積肥
子愷

小小儿童有志气 积肥壅土好算计！

儿童散学归来早 忙趁东风放纸鸢

兒童散学歸来早
忙趁東風放紙鳶
子愷

儿童散学归来早 忙趁东风放纸鸢

儿童不知春 问草何故绿

兒童不知春閨草何故綠
子愷畫

儿童不知春 问草何故绿

恭贺新禧

恭賀新禧
一九六一年歲首
豐子愷畫
1961
1

恭贺新禧

天然秋千

天然秋千
辛丑小春
子愷畫

天然秋千

燕子没有手 自己会做窠

燕子没有手
自己会做窠
啣泥又啣草
全不怕辛苦
一九六〇年
子恺画

燕子没有手 自己会做窠

中华人民共和国万岁

中华人民共和国
万岁

中华人民共和国万岁

种瓜得瓜

鐘成得秋
子愷

种瓜得瓜

新阿大 旧阿二 破阿三 补阿四

新阿大

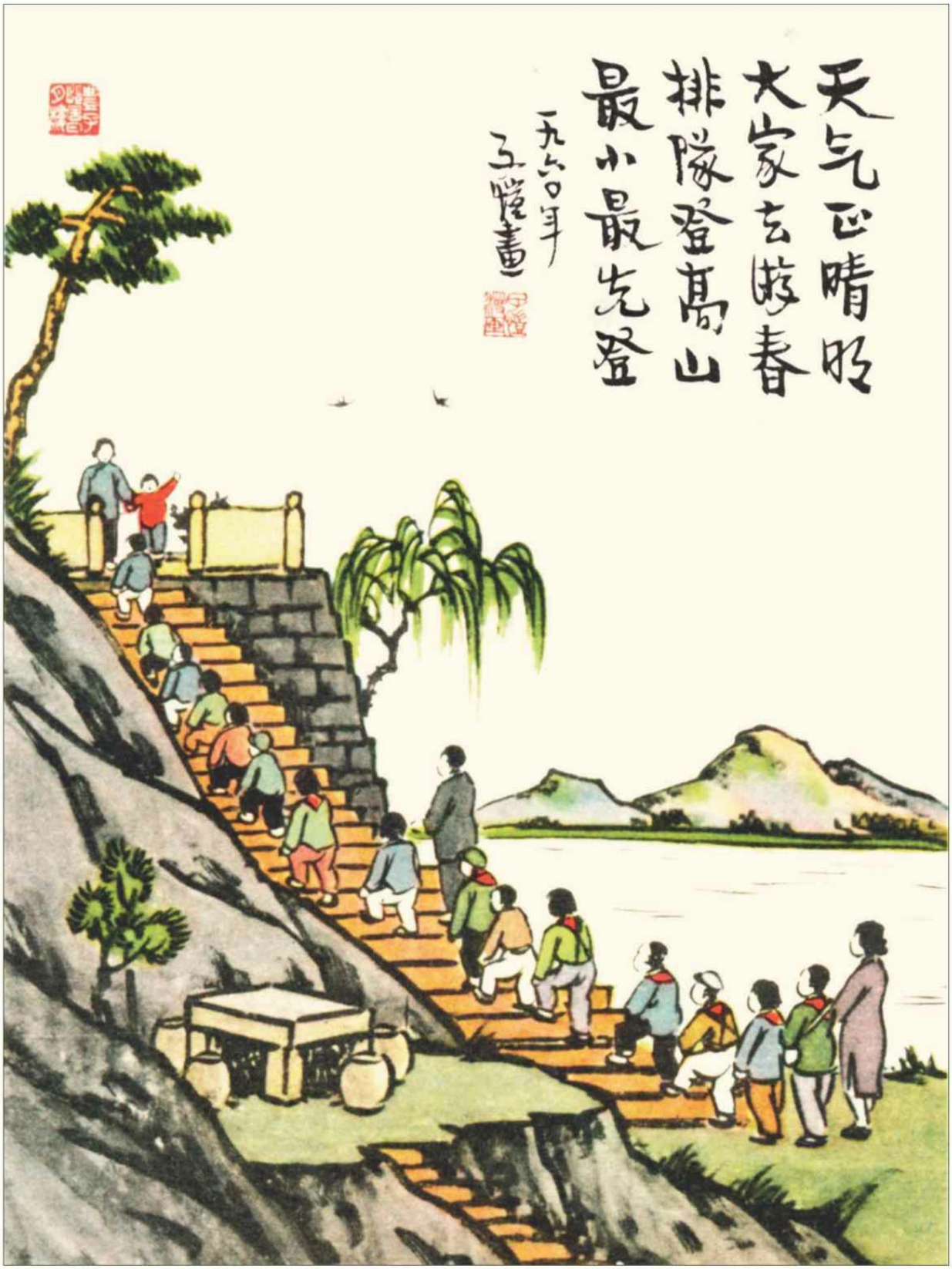
舊阿二

破阿三

補阿四

新阿大 旧阿二 破阿三 补阿四

天气正晴明 大家去游春 排队登高山 最小 最先登


天气正晴好
大家去踏春
排队登高山
最小最先登
一九六〇年
王管画

天气正晴明 大家去游春 排队登高山 最小最先登

庭前生青草 杨柳挂长条 新鲜空气里 功课温得好

庭前生香草
楊柳掛長条
新鮮空气里
功課温得好

一九六〇年 子隆畫

庭前生青草 杨柳挂长条 新鲜空气里 功课温得好

返老还童图

返老還童圖
廣洽法師 欣賞
子愷畫贈
良朋咸集 歡度兒童節 天氣清和人快活
個個興高彩烈 唱歌拍手聲中 餅乾糖果香濃
邀請公公列席 祝他返老還童

返老还童图

英雄故事

英雄故事
辛丑夏
王悟畫

英雄故事

早晨起得早 功课做得好

早晨起得早，功课做得好

早晨起得早 功课做得好

学生相

姊妹

姊妹

子愷畫

姊妹

告诉先生

告訴先生
子愷畫

告诉先生

蝴蝶来仪

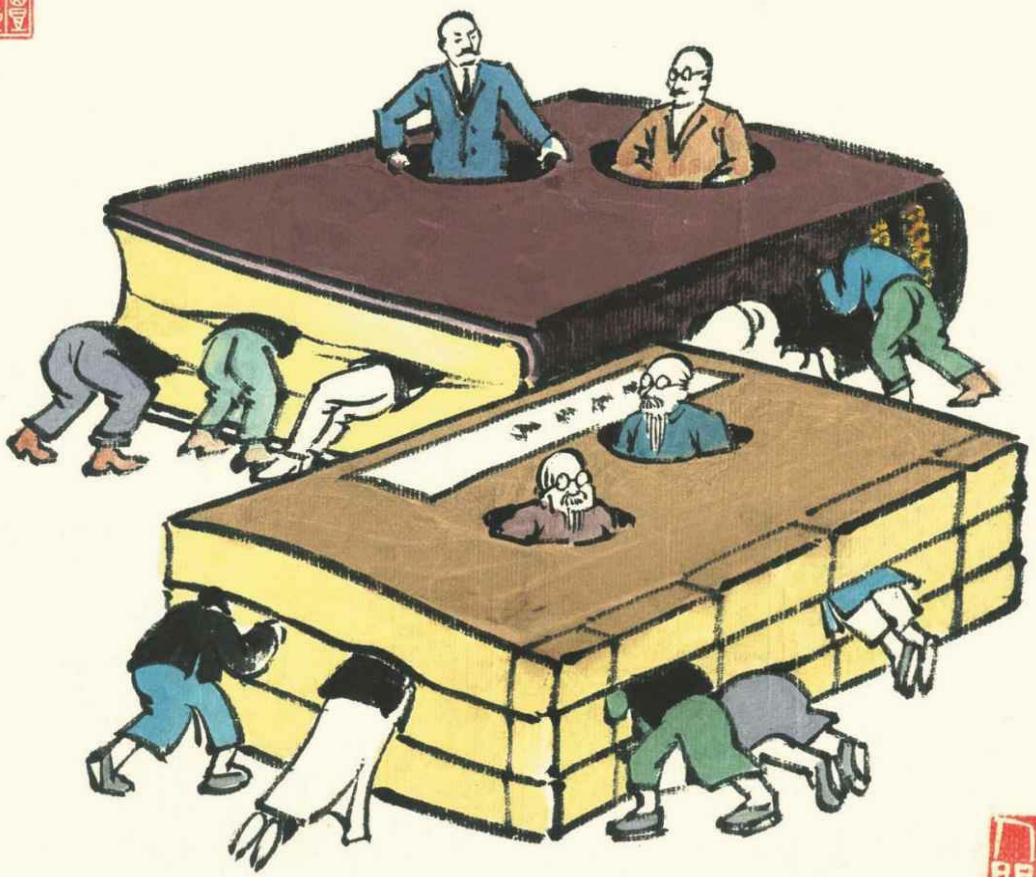
蝴蝶來像
子愷畫

蝴蝶来仪

钻研

攢研

子愷畫



钻研

子规啼血四更时 起视蚕稠怕叶稀

子規啼血四更時
起視蠶稠怕葉稀
不信樓頭楊柳月玉人歌舞未曾歸
子愷畫

子规啼血四更时 起视蚕稠怕叶稀

小学时代的同学

小學時代的同學

小学时代的同学

小学时代的先生

小學時代的先生
文王課

小学时代的先生

步调一致

步调一致

步调一致

小语春风弄剪刀

小語春風弄翦刀

小语春风弄剪刀

自制望远镜 天空望火星

自制望遠鏡
天空星火星
仔細看清楚
他年去旅行

治菲君 子恺畫

自制望远镜 天空望火星

用功

用功
子愷畫
100

用功

好问的学生

好問的學生
專治花柳病
子愷畫

好问的学生

寒假回家的哥哥 弟弟看见不认识了

寒假回家
的哥哥
第二看見
不認識了

子愷畫

寒假回家的哥哥 弟弟看见不认识了

课余自制凤凰箫 小小年纪心工巧

课餘自製
鳳凰簫，
小小年紀心工巧，
一枝献給
賢領袖，
簫中吹出和平調。

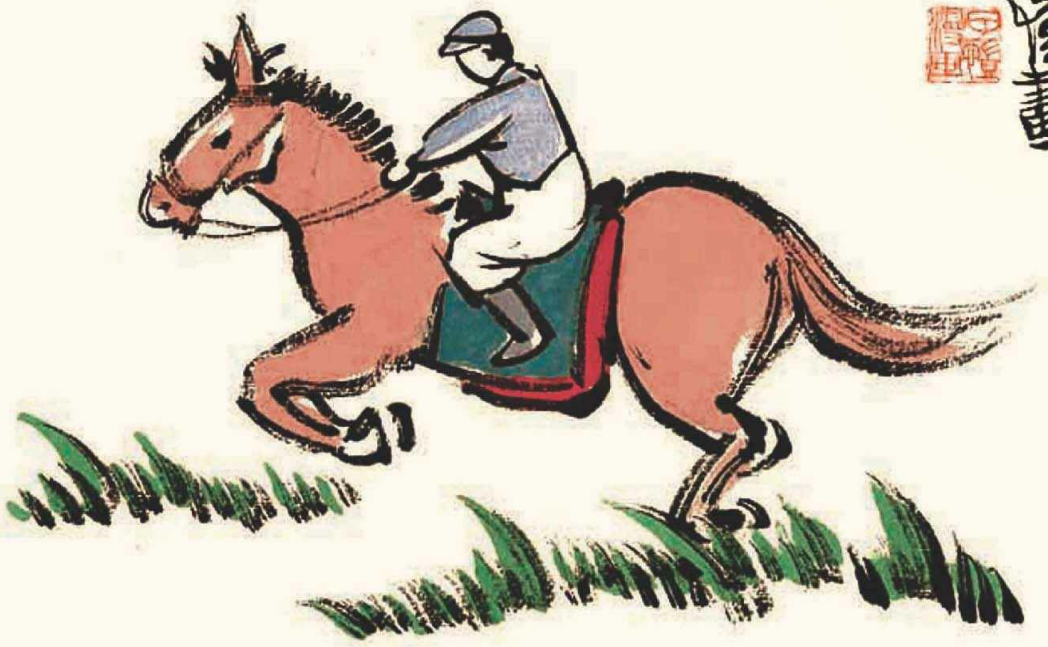
詠上海虹口區第一中心小学紅頭巾樂器廠

子愷

课余自制凤凰箫 小小年纪心工巧

前程远大

前程遠大



前程远大

“回来了！”

「田来ろ!」
TK

“回来了！”

“下课？”

「下课？」

“下课？”

村学校的音乐课

村の学校の
音楽の授業
TK

村学校的音乐课

兼保姆的学生

兼保姆
的学生
緣二堂画箋
TK

兼保姆的学生

教育（一）

教育(一)
親
師

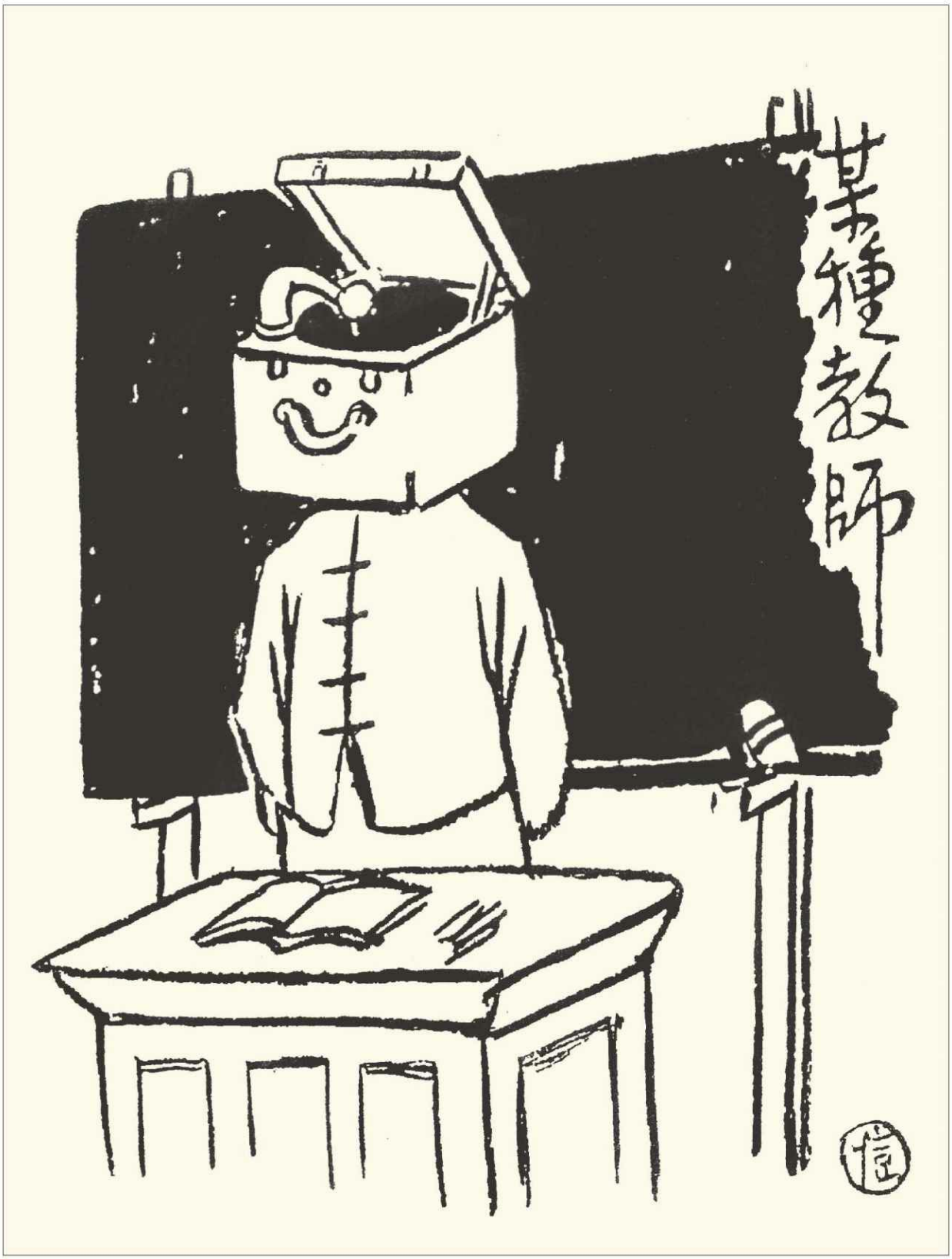
教育（一）

教育（二）

教育 (二)

教育（二）

某种教师


某種教師

某种教师

窗内的战与窗外的战

牢内的战斗牢外的战

窗内的战与窗外的战

近视养成所

近視養成所
戦時学生相之一
緣之堂画箋
TK

近视养成所

开学之日

開學之日
子愷畫
緣緣堂画箋

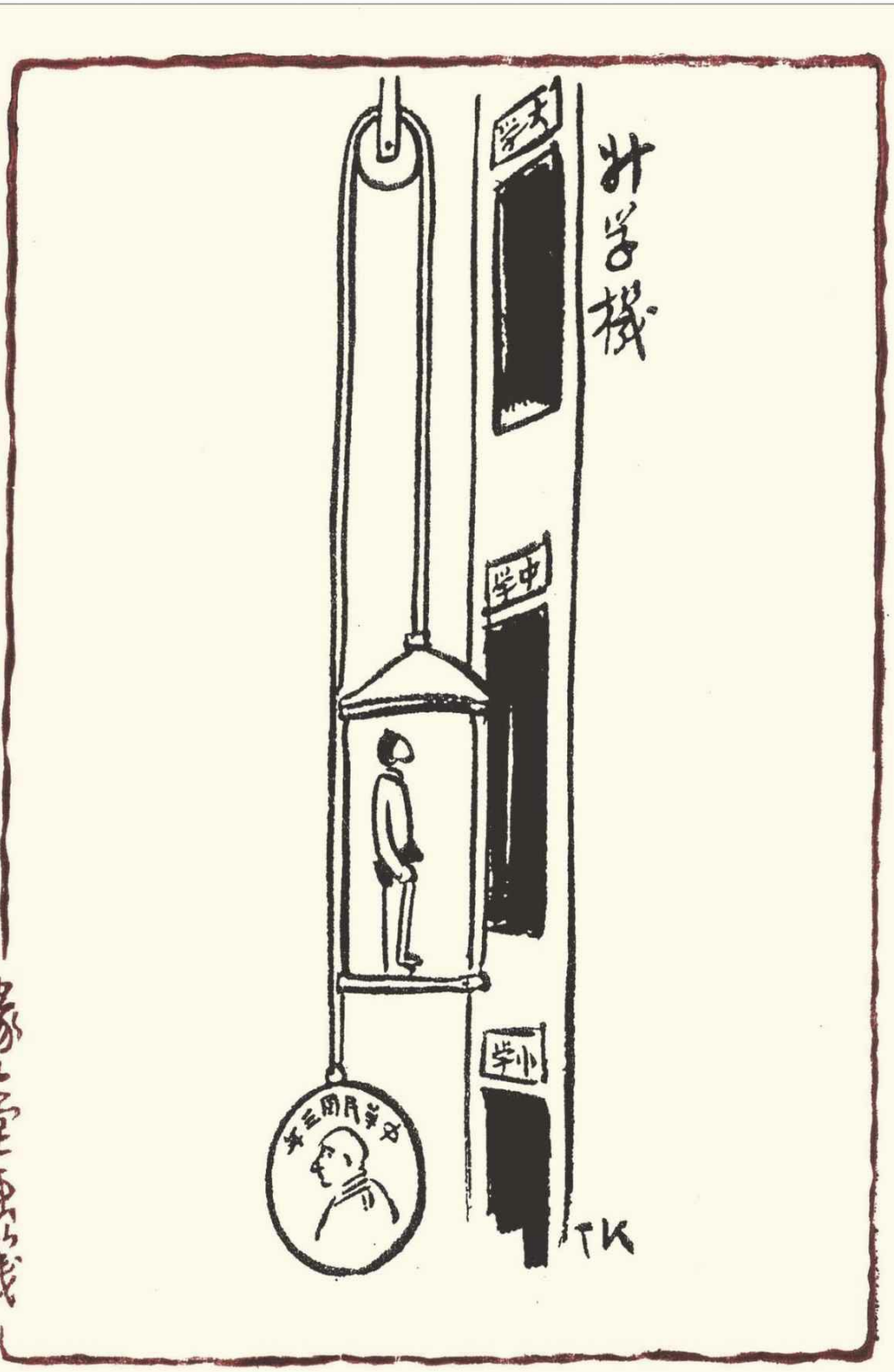
开学之日

背诵

背诵

背诵

升学机



升学機

大学

中学

小学

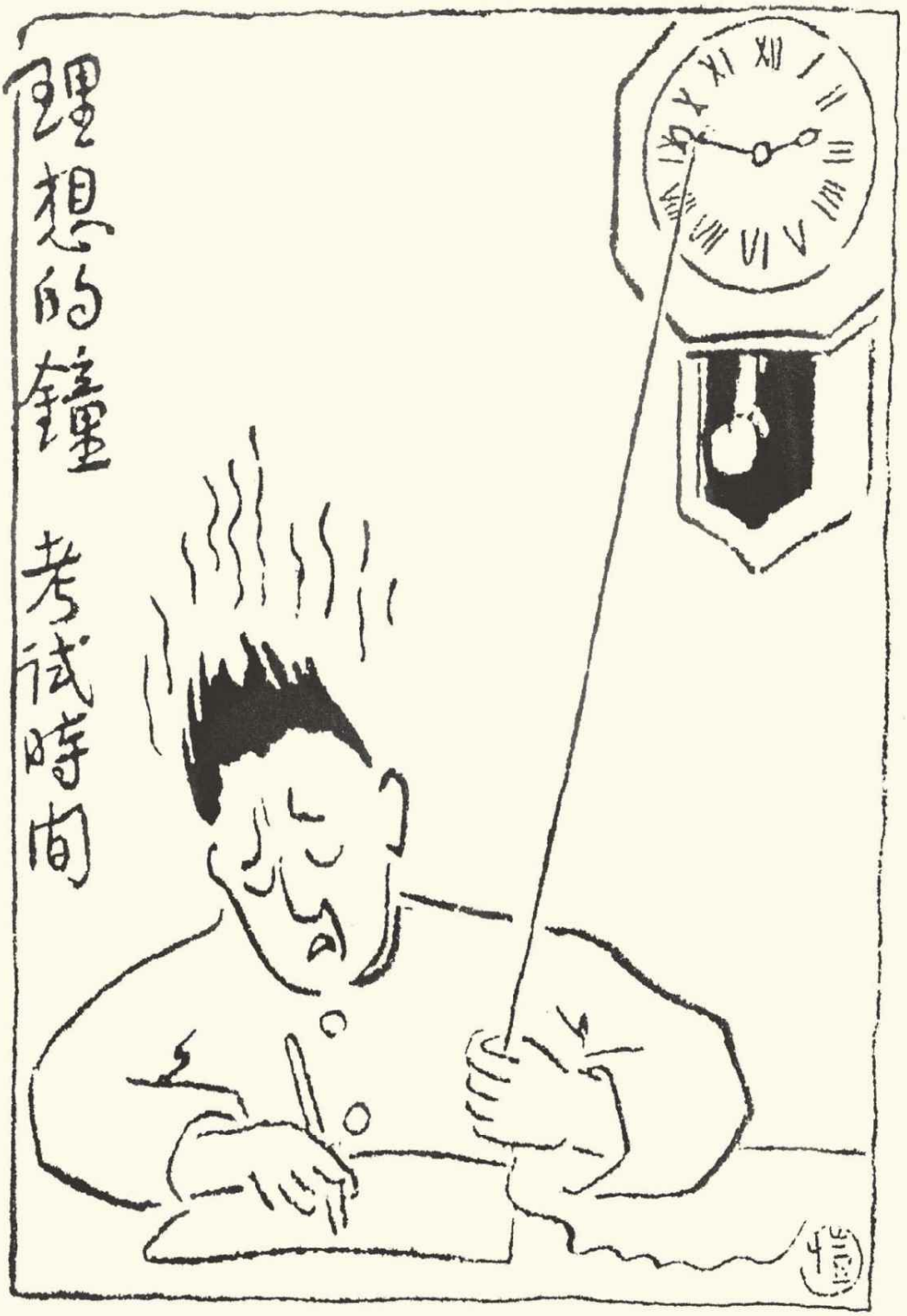
中学民国三年

TK

緣之堂画箋

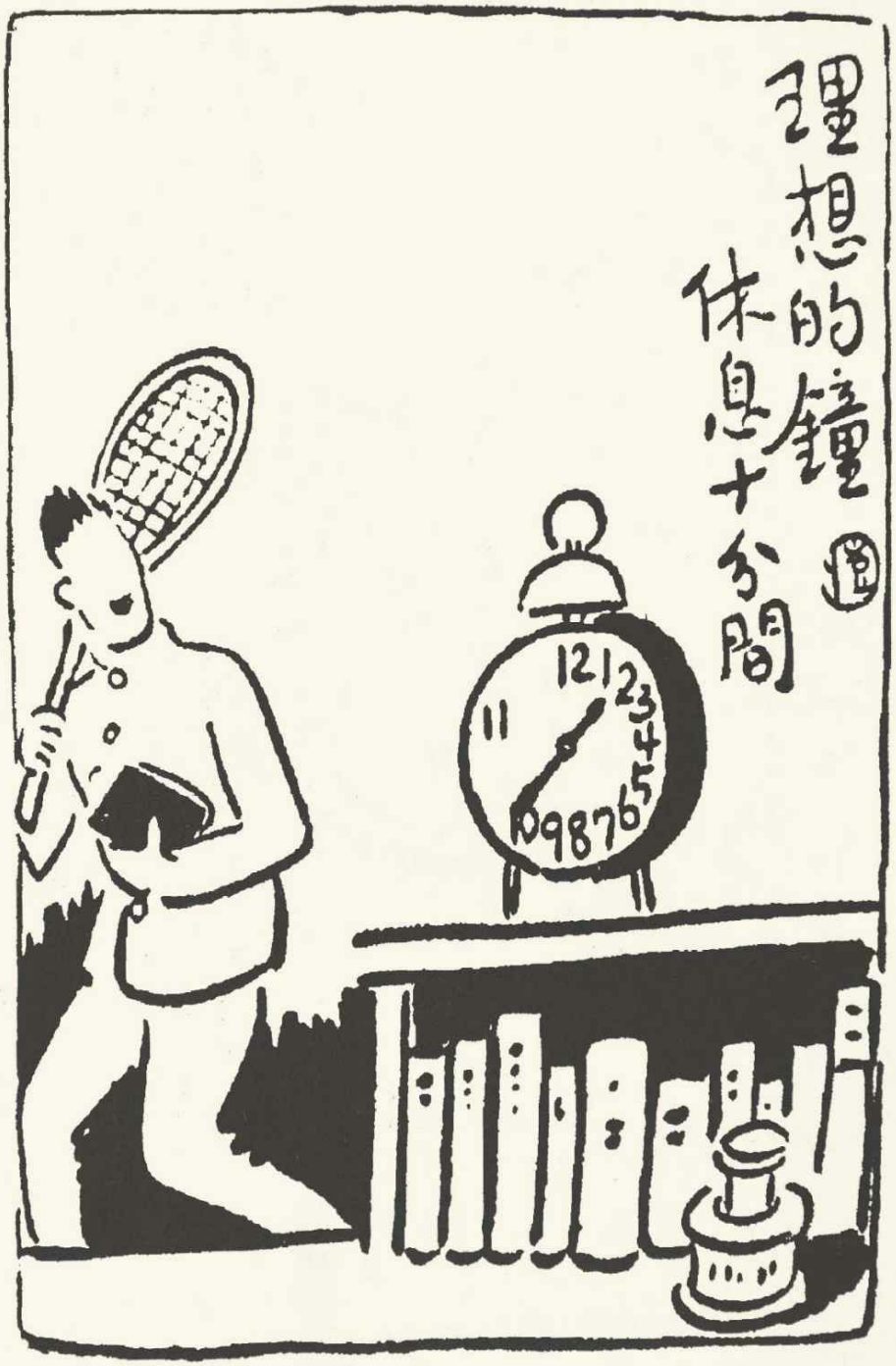
升学机

理想的钟 考试时间


理想的鐘
考試時間

理想的钟 考试时间

理想的钟 休息十分间


理想的鐘
休息十分間
12
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

理想的钟 休息十分间

某事件

某事

某事件

“壁上不可写字！先生说的。”

按月壹分
壁上不可寫字！
先生說的。

“壁上不可写字！先生说的。”

某种学校

某種学校
教師
学生
校長
会計

某种学校

看戏式的听讲

看戲式的聽講
緣之堂畫箋
TK

看戏式的听讲

灵肉战争

中西書籍
糖果餅干
靈肉戰爭

灵肉战争

归家

歸家

归家

录取新生

錄取新生

录取新生

缴卷

傲老

缴卷

剪冬青联想

前前冬青
聯想

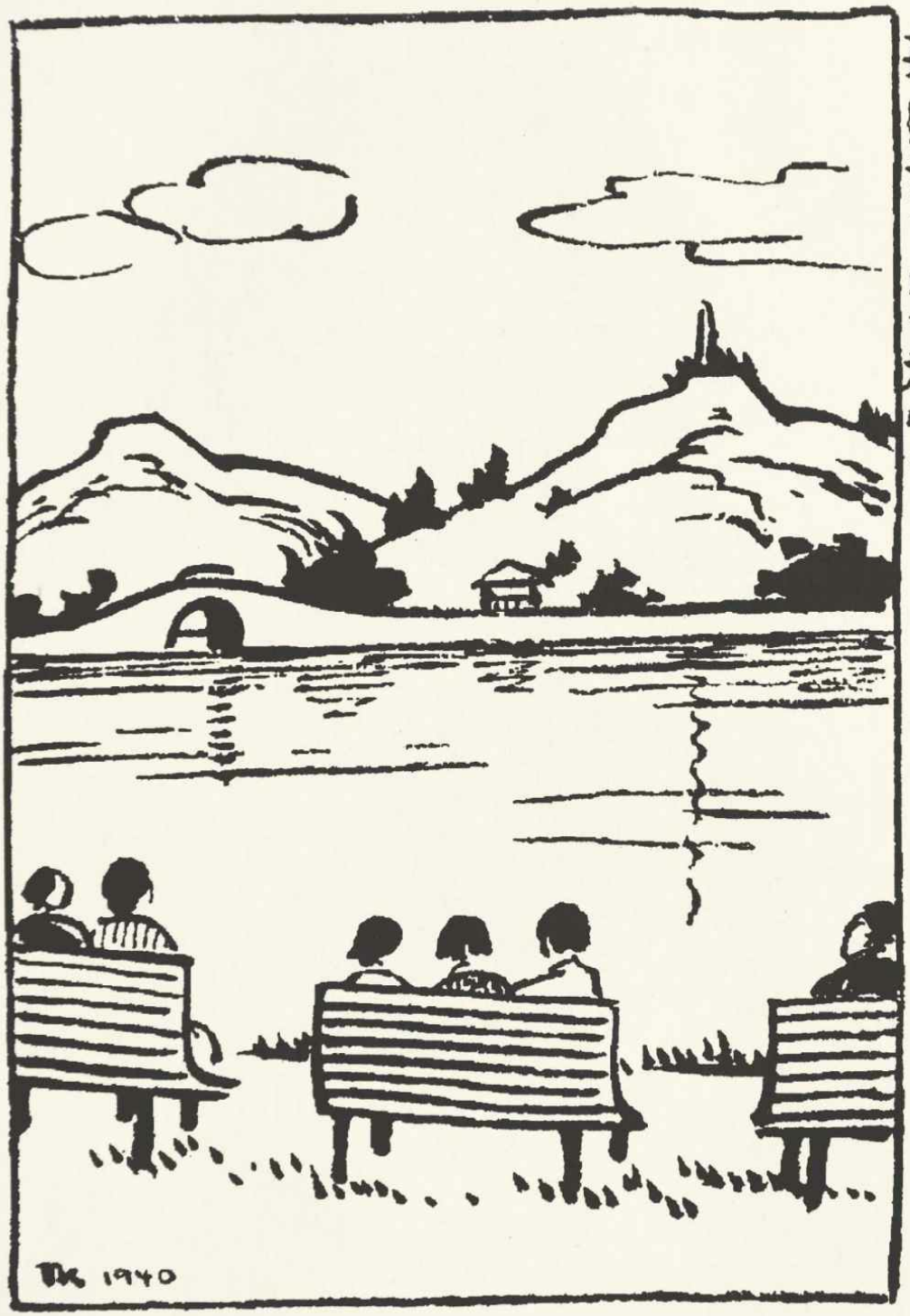
剪冬青联想

散课前之校门

散課前
之校門

散课前之校门

艺术教育的大教室


藝術教育的大教室
TK 1940

艺术教育的大教室

经济的听讲

經濟的聽講

经济的听讲

古诗新画

春日游 杏花吹满头

春日游杏花吹滿頭

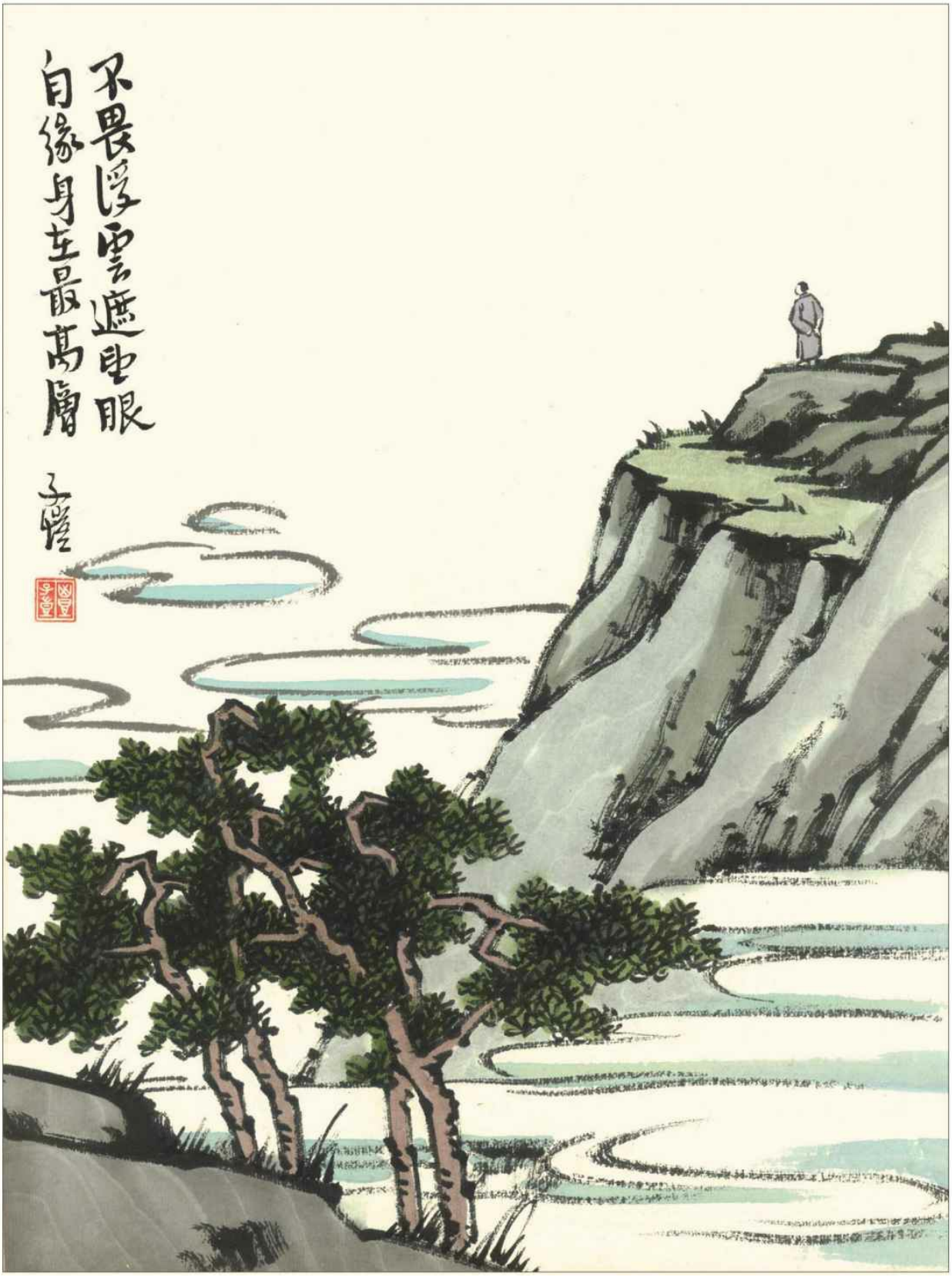
春日游 杏花吹满头

此造物者之无尽藏也

此造物者之無盡藏也
子愷

此造物者之无尽藏也

不畏浮云遮望眼 自缘身在最高层


不畏浮雲遮望眼
自緣身在最高層

不畏浮云遮望眼 自缘身在最高层

海内存知己 天涯若比邻

海内存知己天涯若比鄰
子愷畫

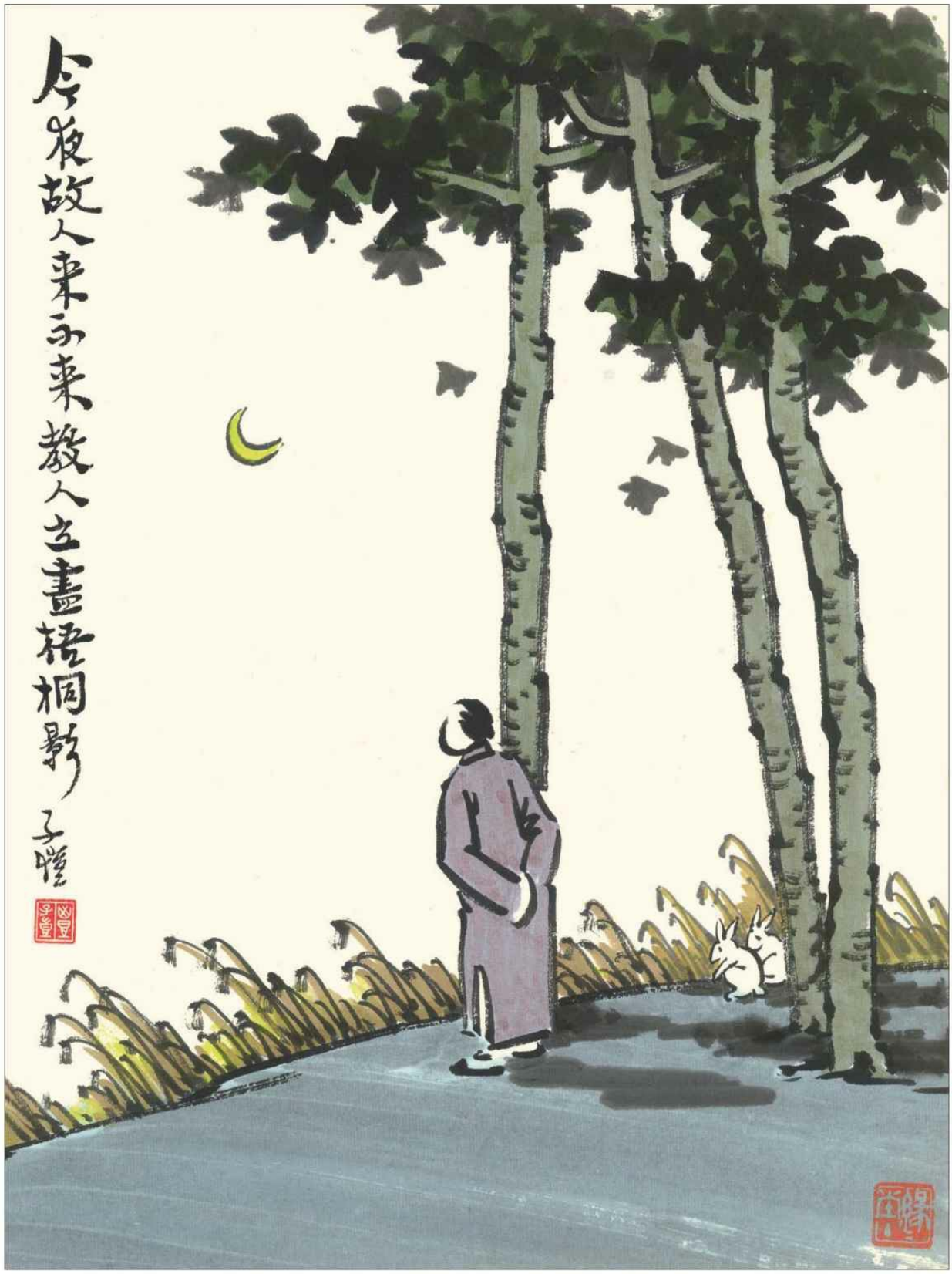
海内存知己 天涯若比邻

豁然开朗

豁然開朗
子愷

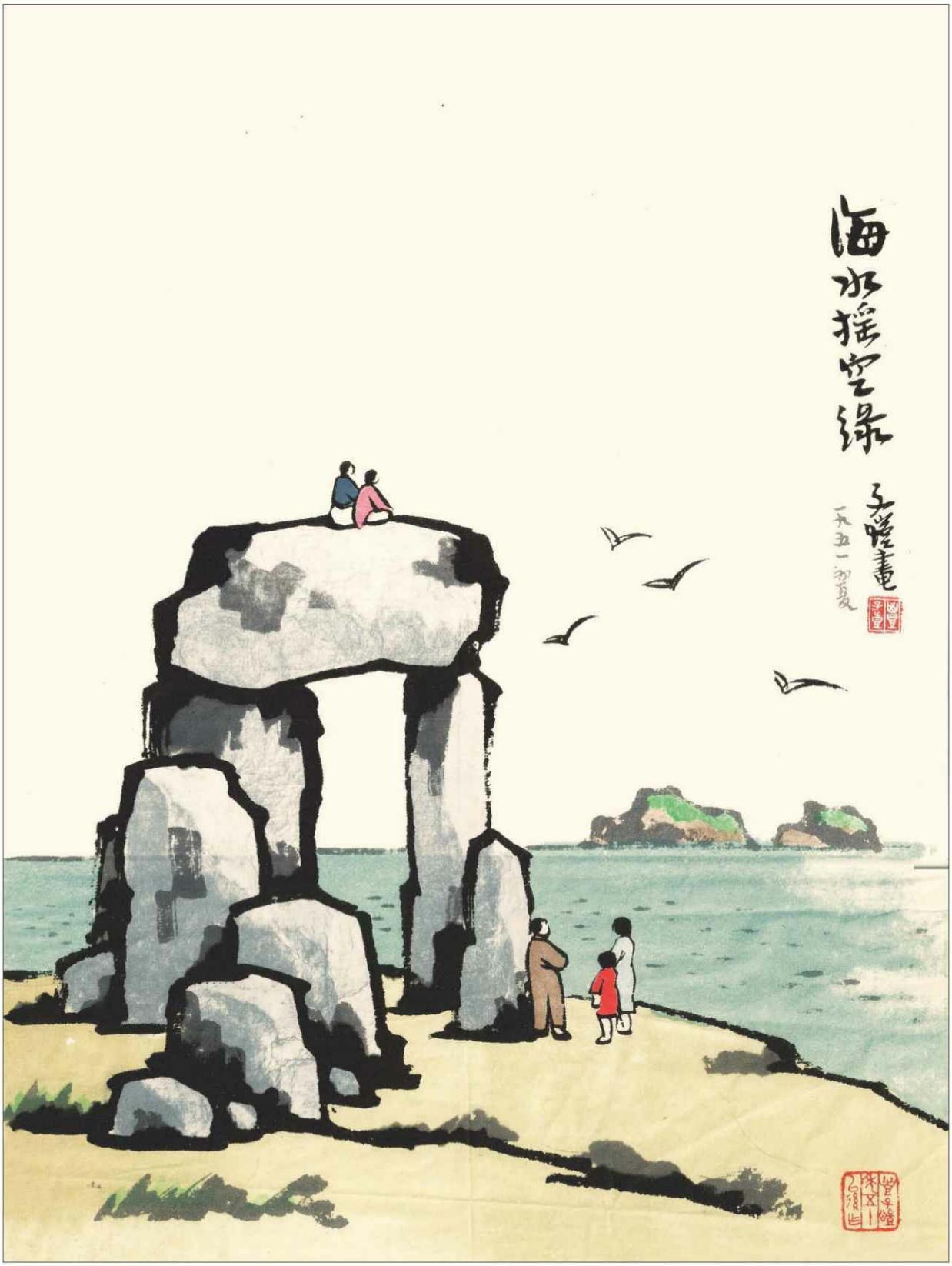
豁然开朗

今夜故人来不来 教人立尽梧桐影


今夜故人來不來
教人立盡梧桐影

今夜故人来不来 教人立尽梧桐影

海水摇空绿


海水摇空绿

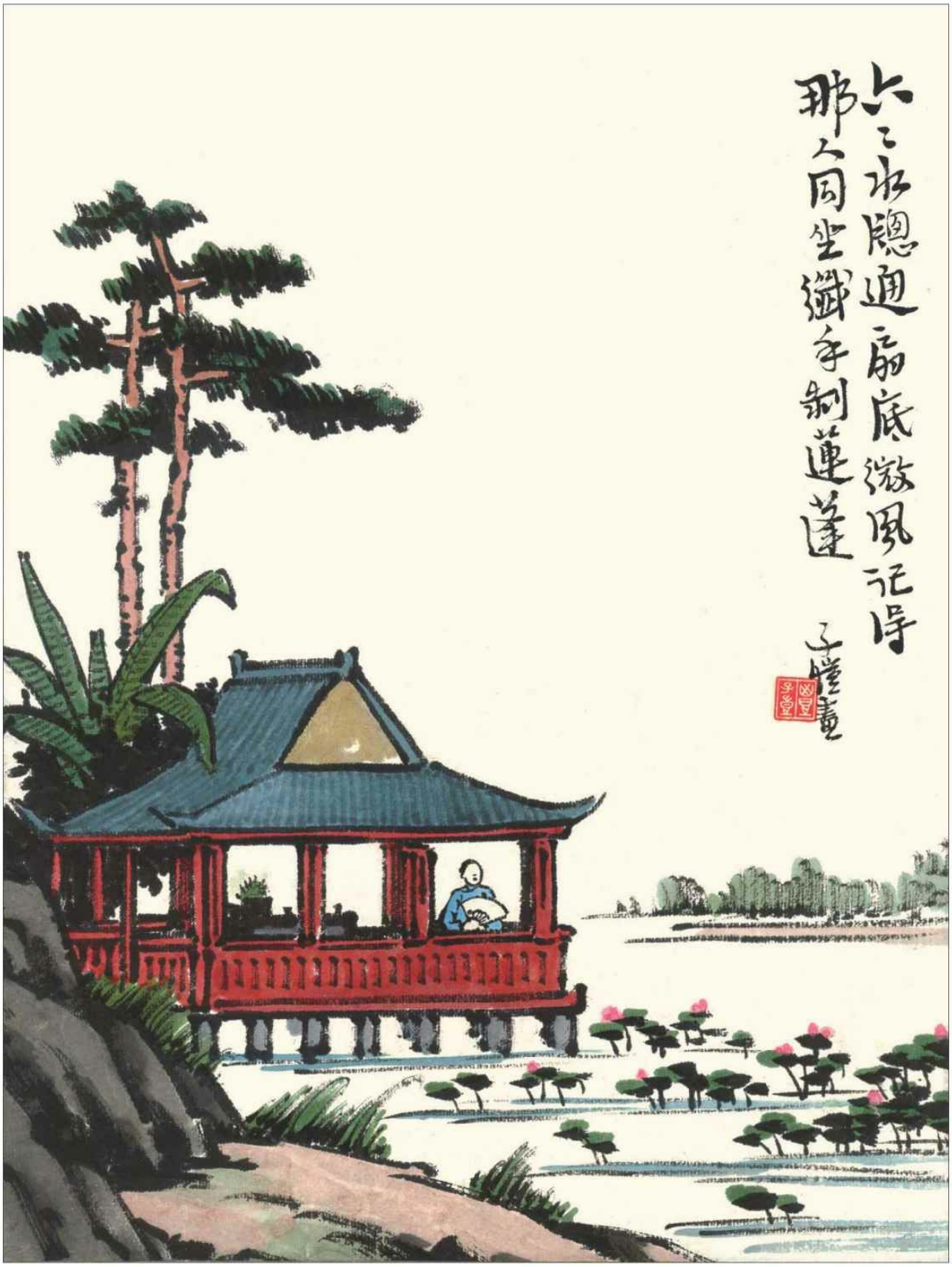
海水摇空绿

白云无事常来往 莫怪山人不送迎

白雲世事常来往
莫怪山人不送迎
子愷

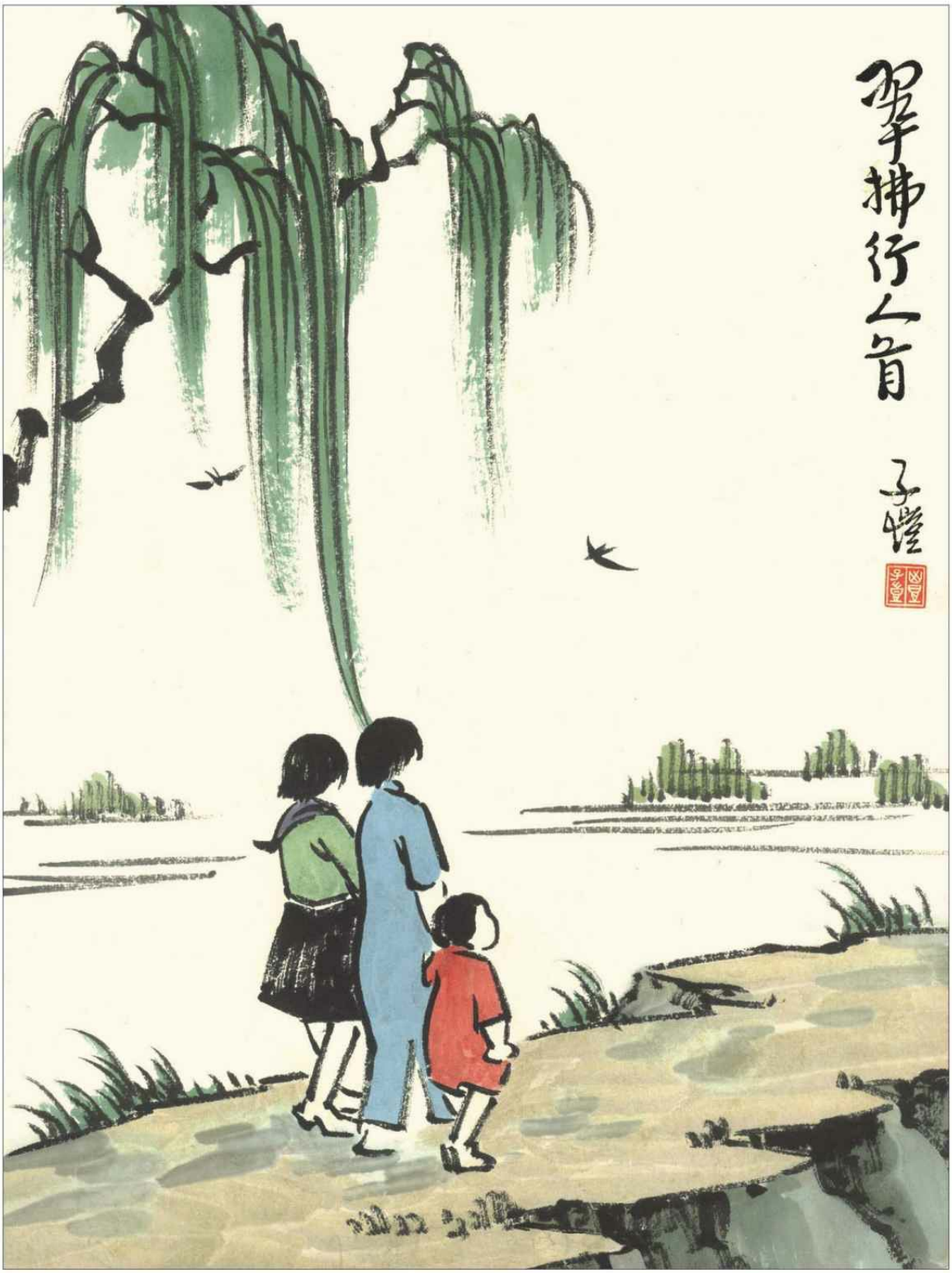
白云无事常来往 莫怪山人不送迎

六六水窗通 扇底微风


六六水牕迴扇底微風記得
那人同坐纖手剝蓮蓬
子愷畫

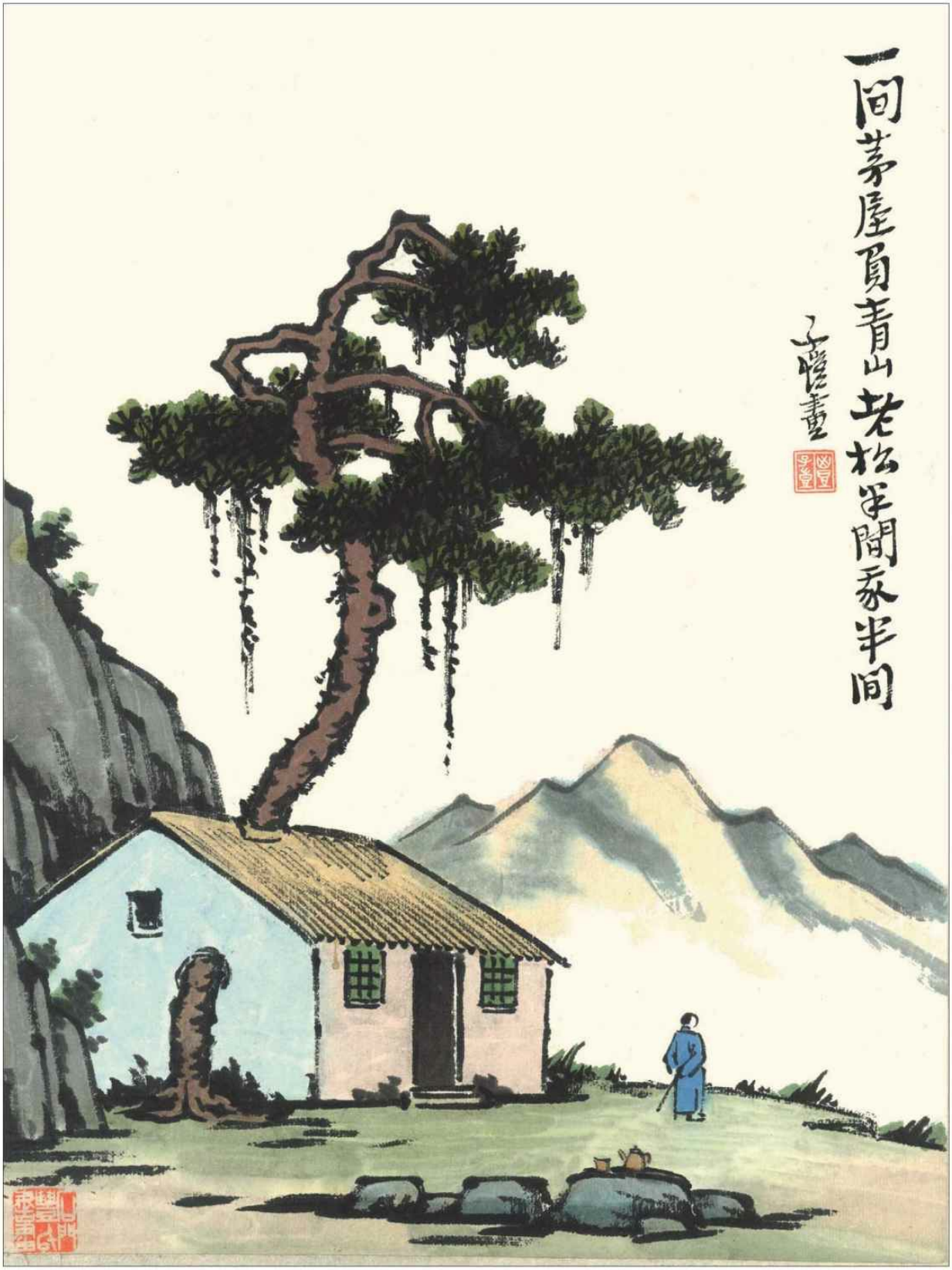
六六水窗通 扇底微风

翠拂行人首


翠拂行人首
子愷

翠拂行人首

一间茅屋负青山 老松半间我半间


一间茅屋負青山老松半間豕半间

一间茅屋负青山 老松半间我半间

明月几时有 把酒问青天

明月几时有
把酒问青天

明月几时有 把酒问青天

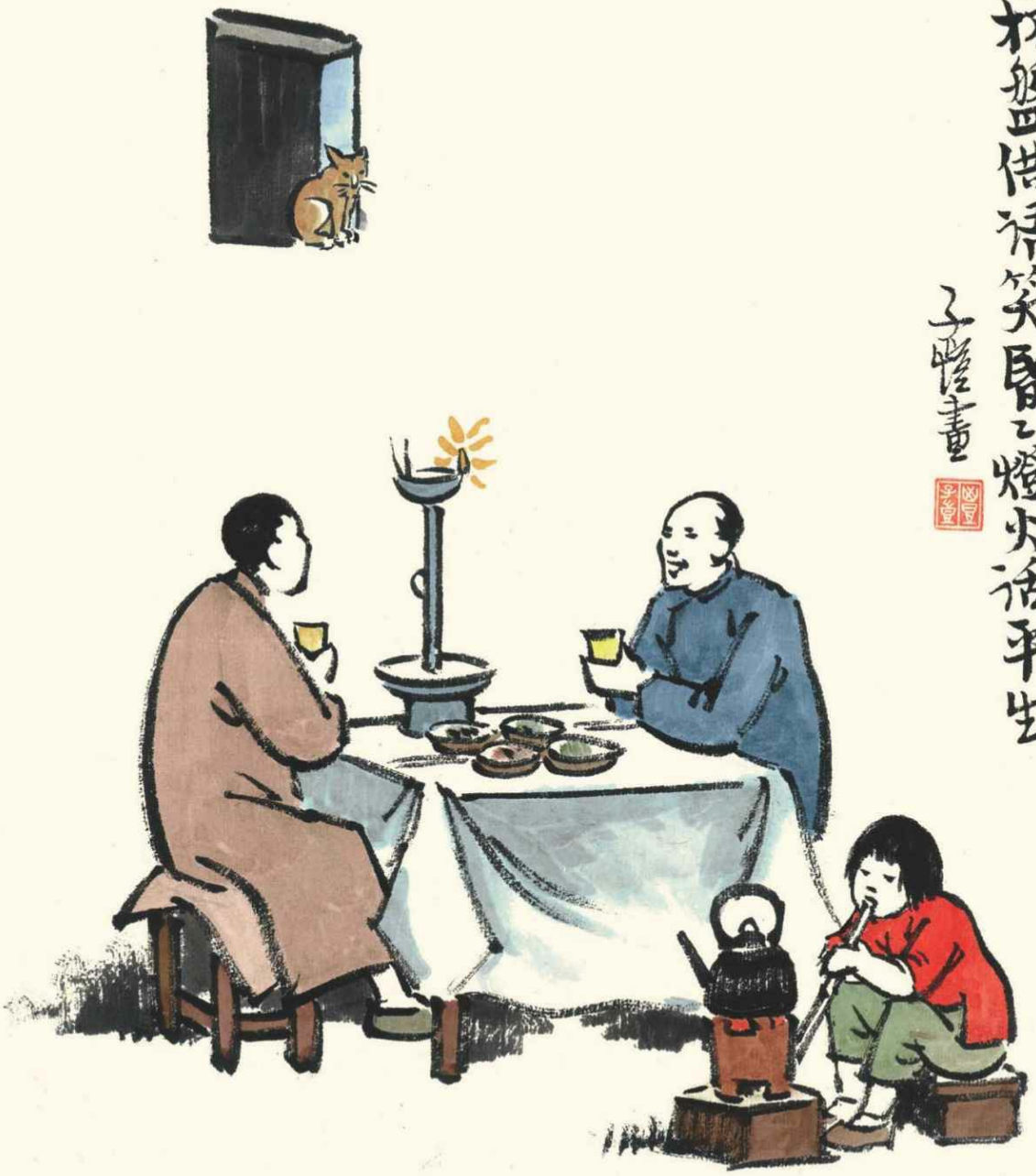
堤边杨柳已堪攀 塞外征人殊未还

堤邊楊柳已堪攀
塞外征人殊未還
子愷畫

堤边杨柳已堪攀 塞外征人殊未还

草草杯盘供语笑 昏昏灯火话平生

草と杯盤借語笑昏と燈火話平生



草草杯盘供语笑 昏昏灯火话平生

百年笑口几回开

百年笑口幾回開
茜年八月十日
之夜 子愷畫

百年笑口几回开

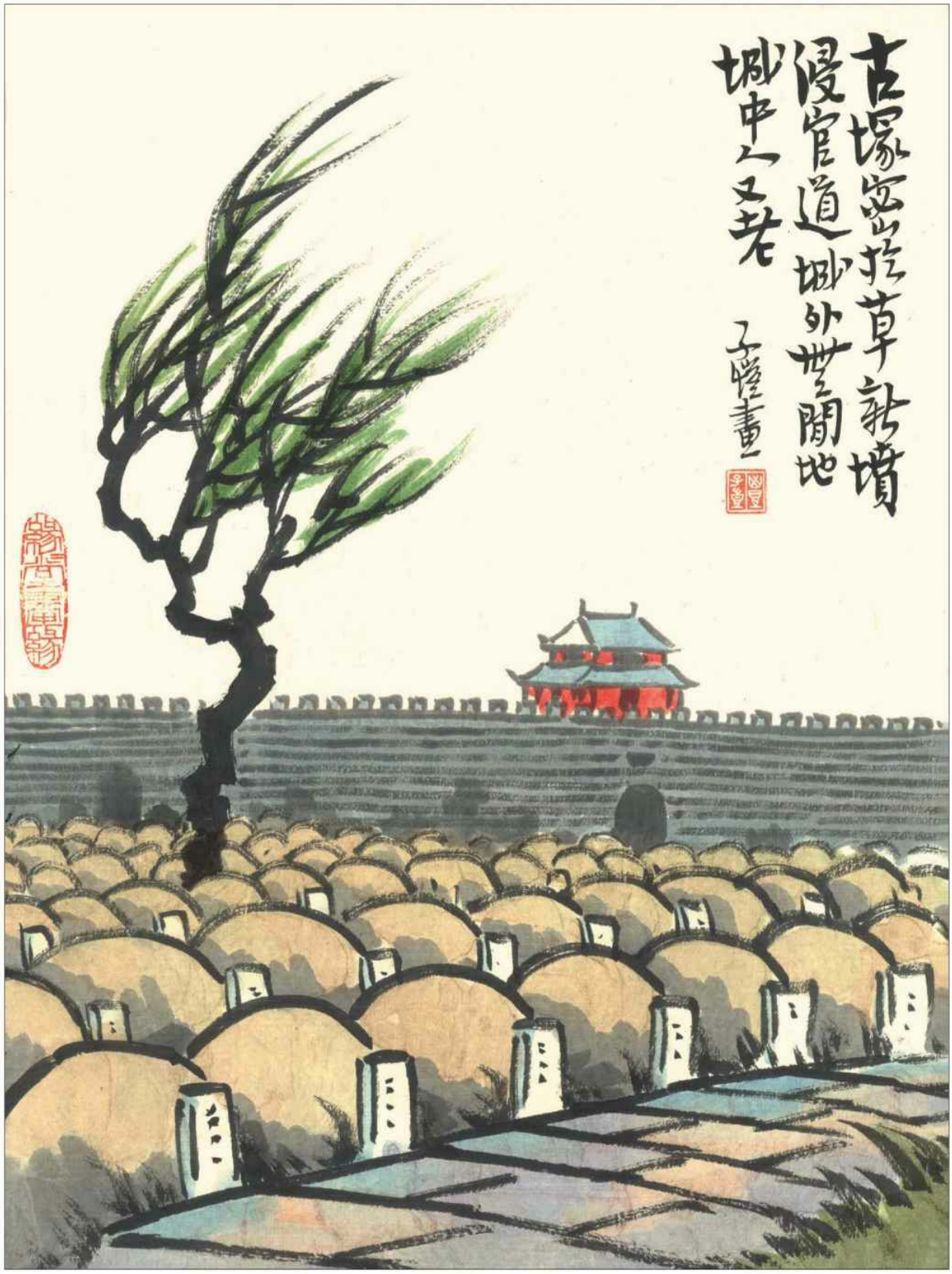
白发镊不尽 根在愁肠中

白髮鑷不盡
根生愁腸中

子愷畫

白发镊不尽 根在愁肠中

古塚密于草 新坟侵官道


古塚密於草新墳
侵官道城外世間地
城中人又老
子愷畫

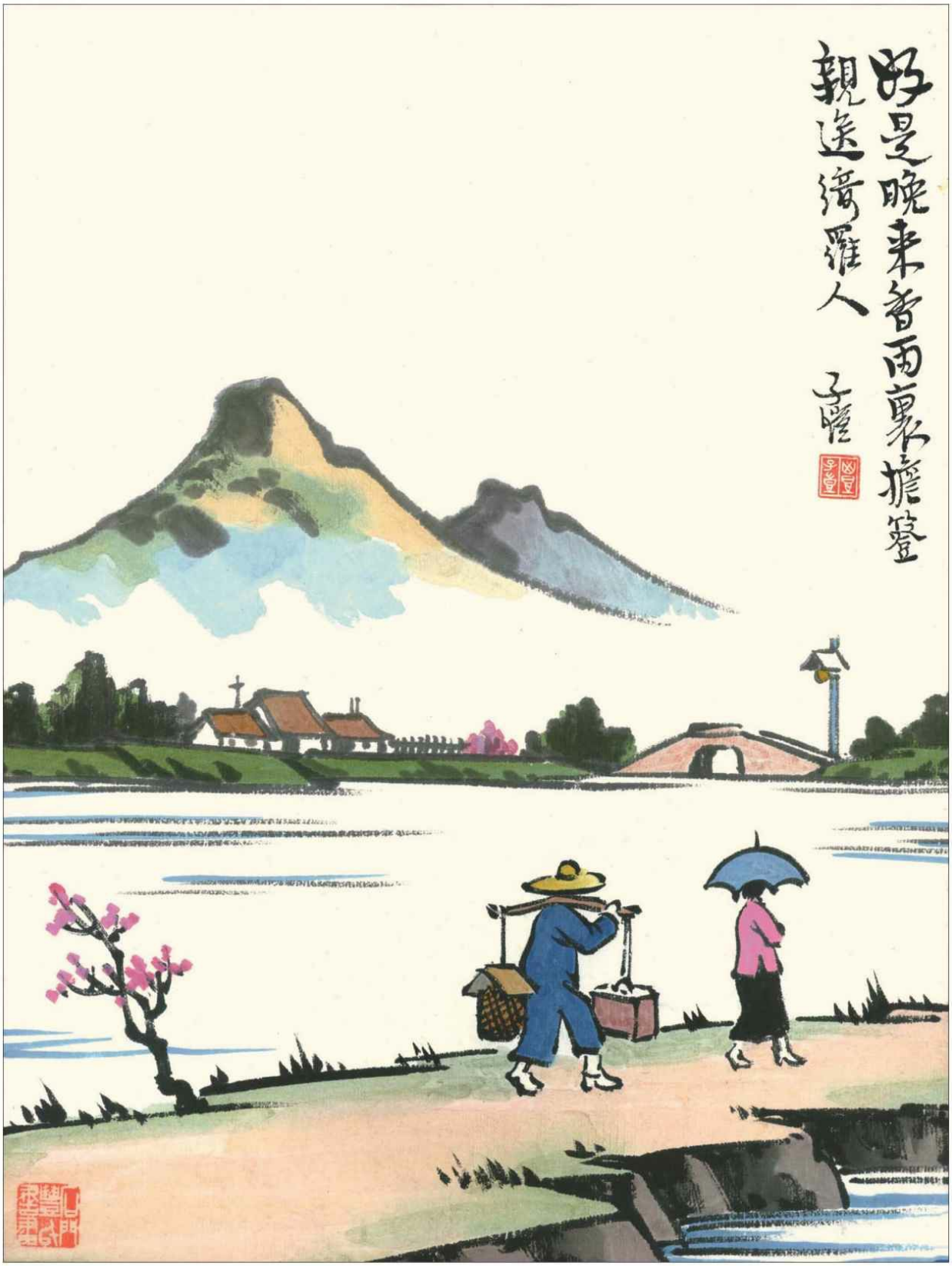
古塚密于草 新坟侵官道

春在卖花声里

春至賣花聲裏
子愷

春在卖花声里

好是晚来香雨里 担簦亲送绮罗人


好是晚来香雨裏擔簦
親送綺羅人
子愷

好是晚来香雨里 担簦亲送绮罗人

山高月小 水落石出

山高月小水落石出

山高月小 水落石出

阿婆三五少年时

阿婆三五廿年時
子愷

阿婆三五少年时

垂髫村女依依说 燕子今朝又作窠

垂髫村女依依說
蕤子今朝又作窠
子愷

垂髫村女依依说 燕子今朝又作窠

清晨闻叩门 倒裳往自开

清晨聞叩門倒裳往自開

清晨闻叩门 倒裳往自开

一叶落知天下秋

一葉落知天下秋
子曦畫

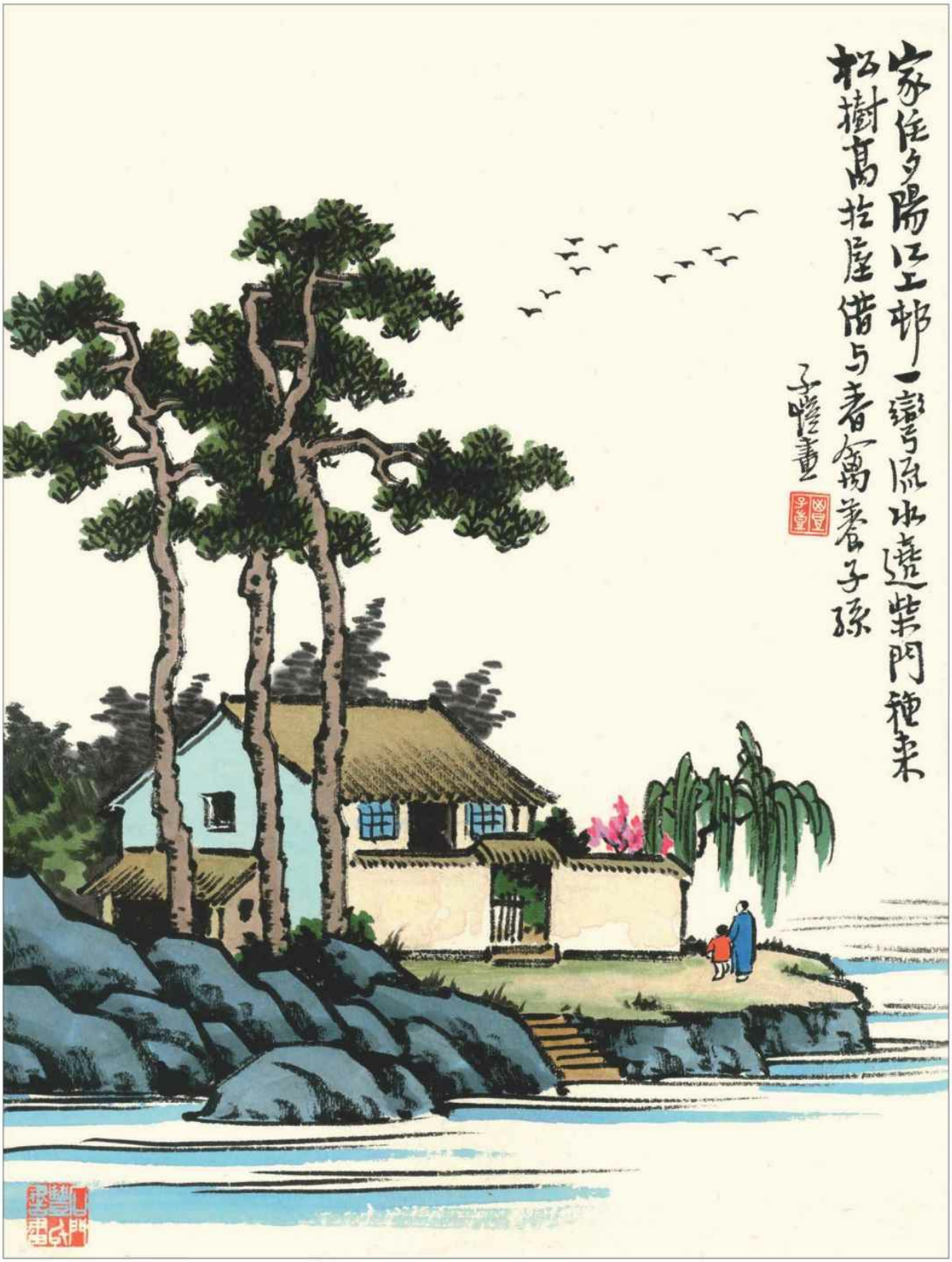
一叶落知天下秋

春光先到野人家

春光到野人家

春光先到野人家

家住夕阳江上村 一弯流水浇柴门


家住夕陽江上邨一彎流水遶柴門種來
松樹高於屋借与春禽養子孫
子愷畫

家住夕阳江上村 一弯流水浇柴门

借问过墙双蛱蝶 春光今在阿谁家

借問過牆雙蛺蝶春光今在何誰家
子愷

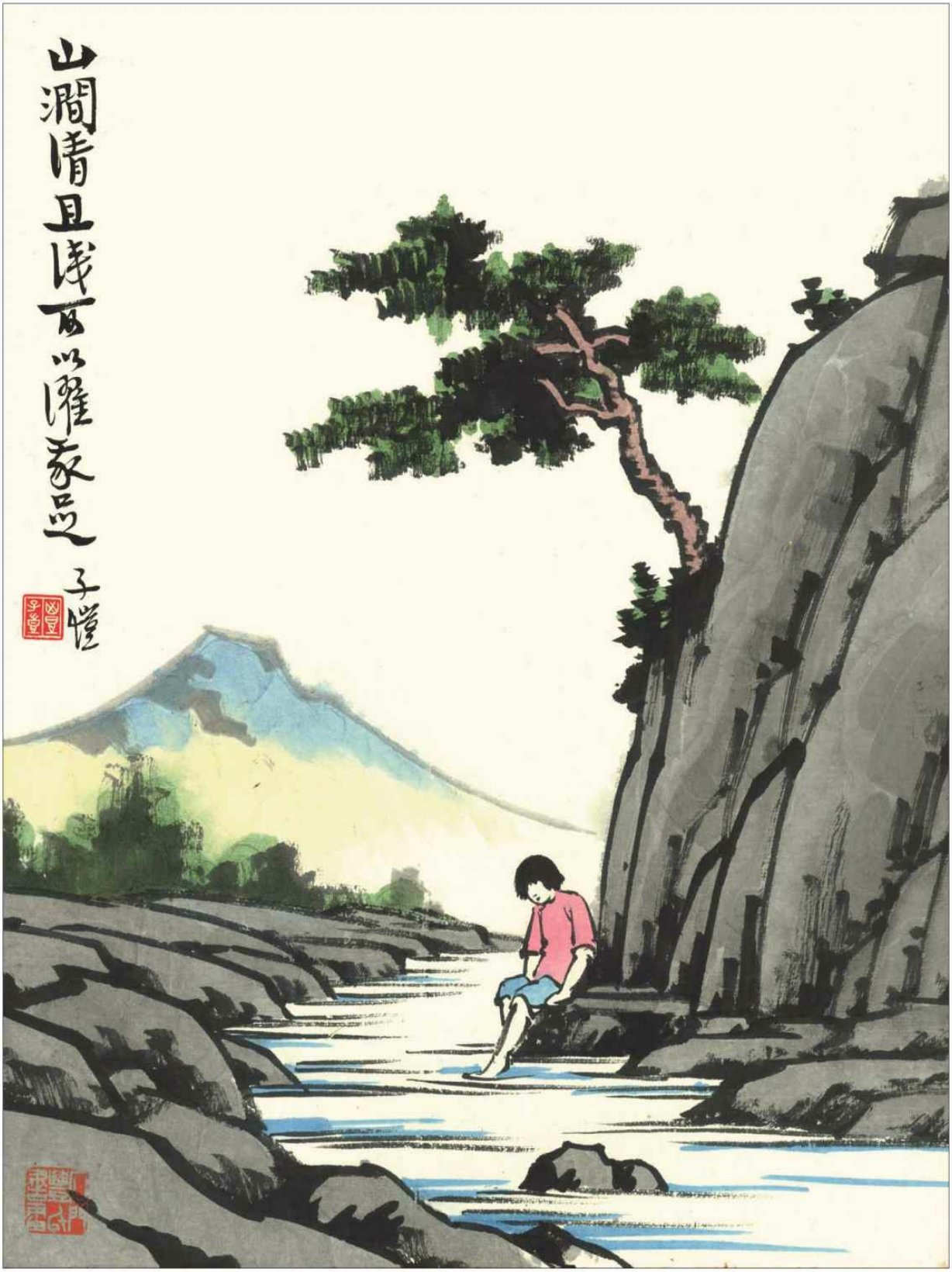
借问过墙双蛱蝶 春光今在阿谁家

借问酒家何处有 牧童遥指杏花村

借問酒家何處有
牧童遙指杏花村

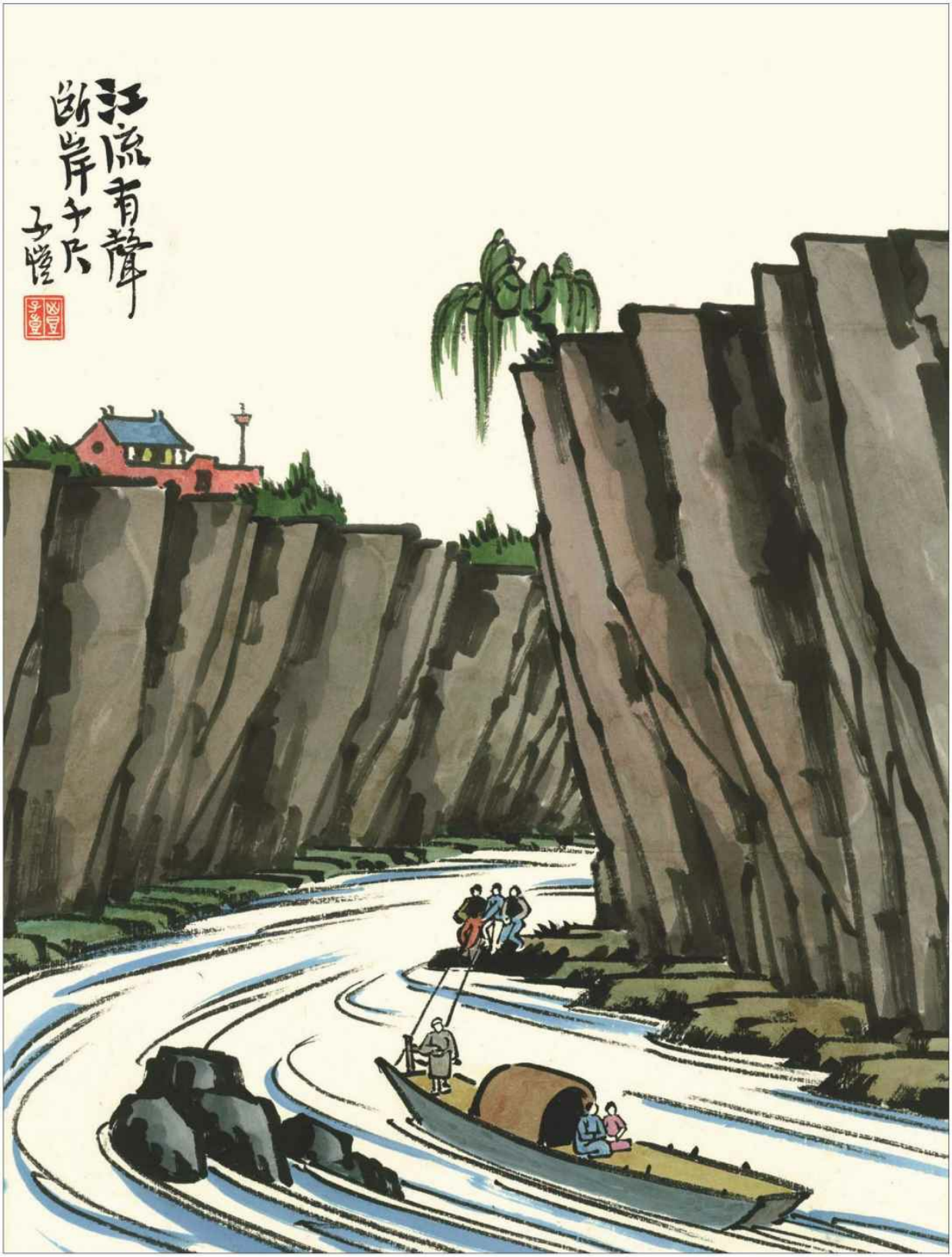
借问酒家何处有 牧童遥指杏花村

山涧清且浅 可以濯我足


山澗清且淺可以濯我足
子愷

山涧清且浅 可以濯我足

江流有声 断岸千尺


江流有聲
斷岸千尺

江流有声 断岸千尺

几人相忆在江楼

羲人相愔在江廣

几人相忆在江楼

阑干十二曲 垂手明如玉

闌干十二曲垂手明如玉

阑干十二曲 垂手明如玉

春风欲劝座中人 一片落红当眼堕

春風欲勸塵中人一片落紅當眼墮

春风欲劝座中人 一片落红当眼堕

贫女如花只镜知

貧女如花只鏡知
子愷畫

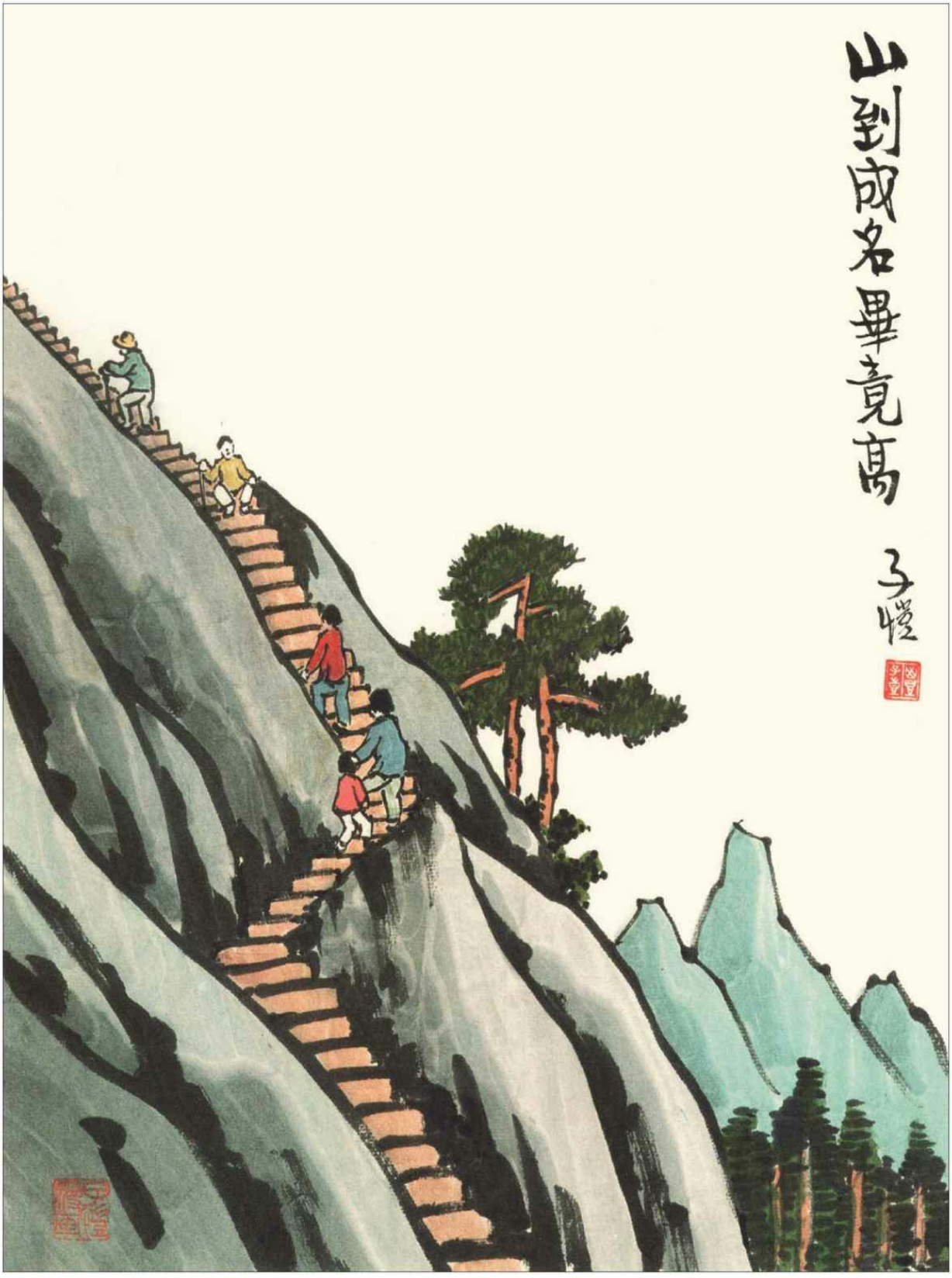
贫女如花只镜知

水光山色与人亲

水光山色与人親

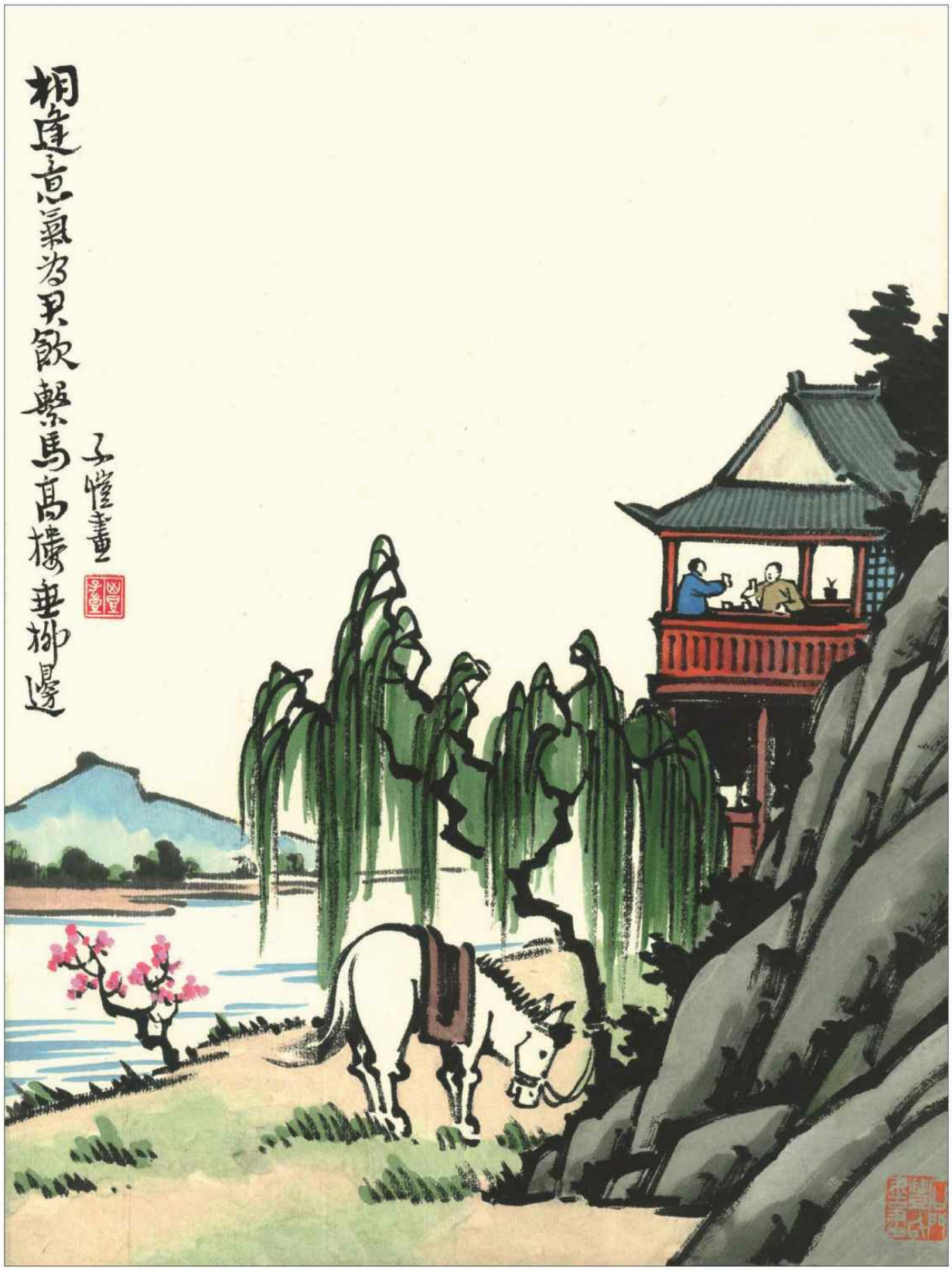
水光山色与人亲

山到成名毕竟高


山到成名畢竟高

山到成名毕竟高

相逢意气为君饮 系马高楼垂柳边


相逢意氣為君飲繫馬高樓垂柳邊
子愷畫

相逢意气为君饮 系马高楼垂柳边

一肩担尽古今愁

一肩擔盡古今愁
子愷

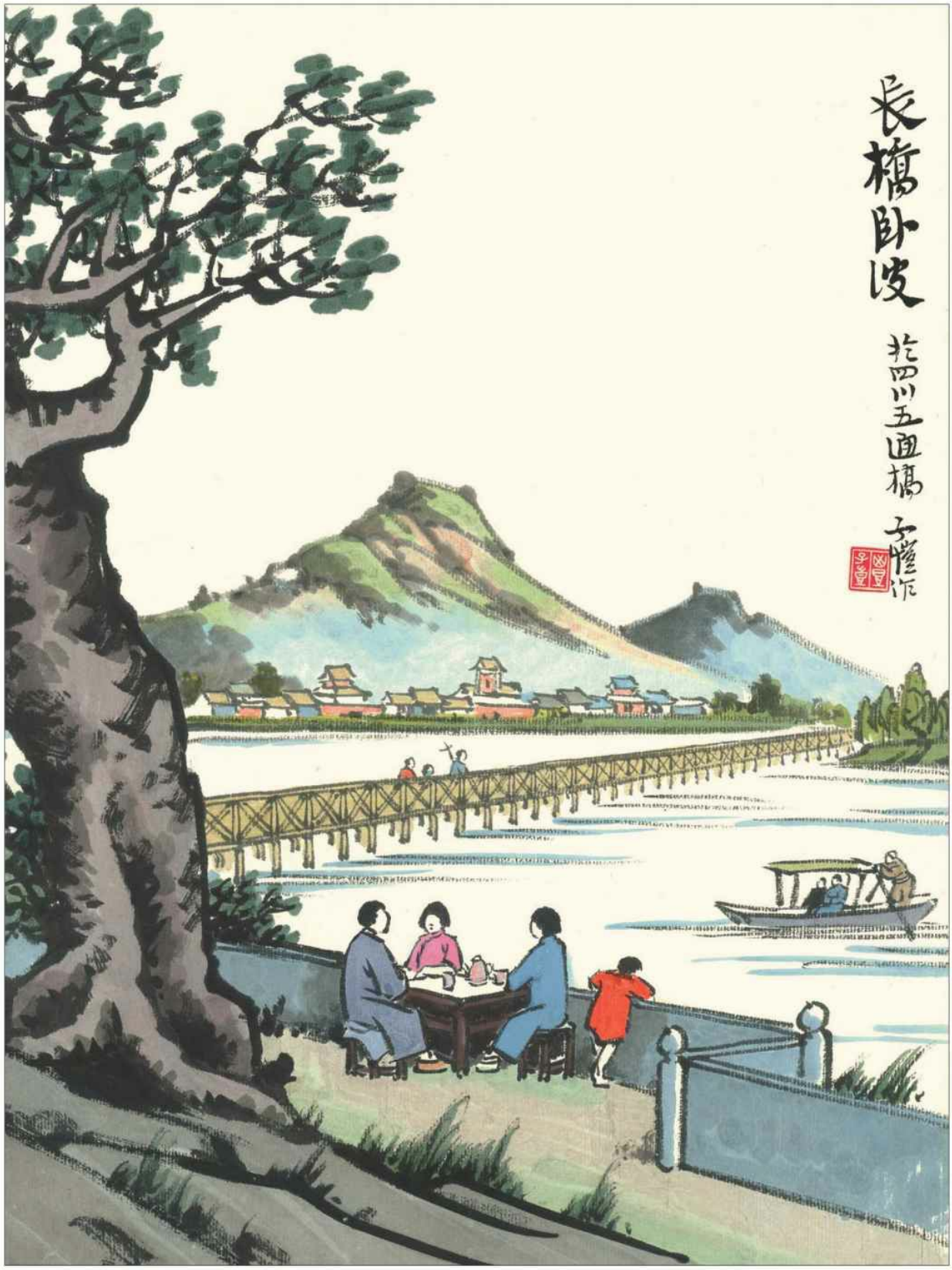
一肩担尽古今愁

游春人在画中行

游者人车畫中行
子愷

游春人在画中行

长桥卧波


長橋卧波
於四五回橋

长桥卧波

松间明月长如此

松間明月長照此
子瞻畫

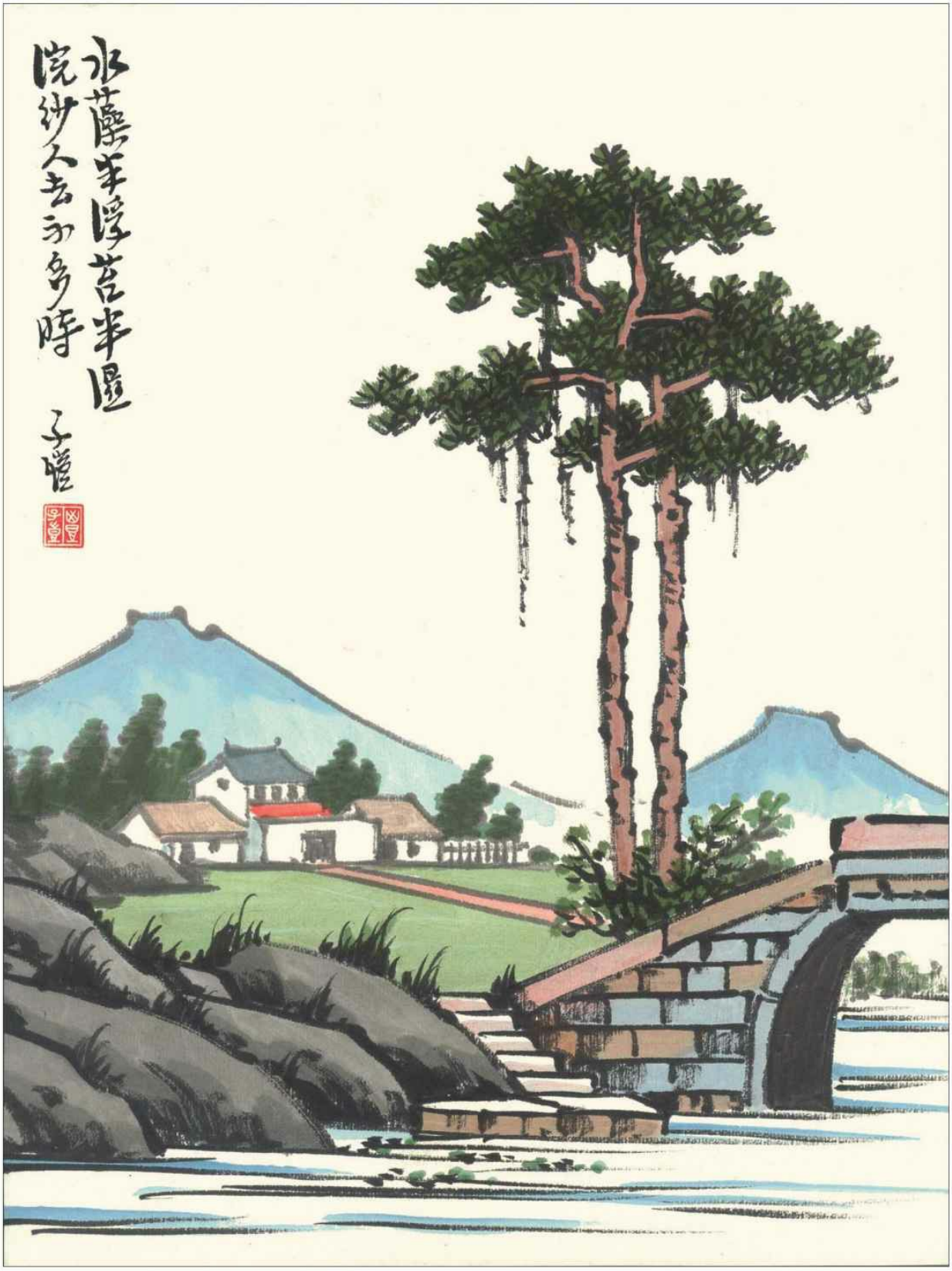
松间明月长如此

三杯不记主人谁

三杯不记主人谁
酒

三杯不记主人谁

水藻半浮苔半湿 浣纱人去不多时


水藻半浮苔半退
院纱人去亦多時

水藻半浮苔半湿 浣纱人去不多时

思为双飞燕 啣泥巢君屋

里為雙飛燕啣泥巢君屋
子愷畫

思为双飞燕 啣泥巢君屋

杨柳岸晓风残月

楊柳岸曉風殘月

杨柳岸晓风残月

长堤树老阅人多

長堤樹老閱人多
子愷畫

长堤树老阅人多

惊残好梦无寻处

驚殘好夢無尋處
世季六月
子愷畫
あさゆめみし

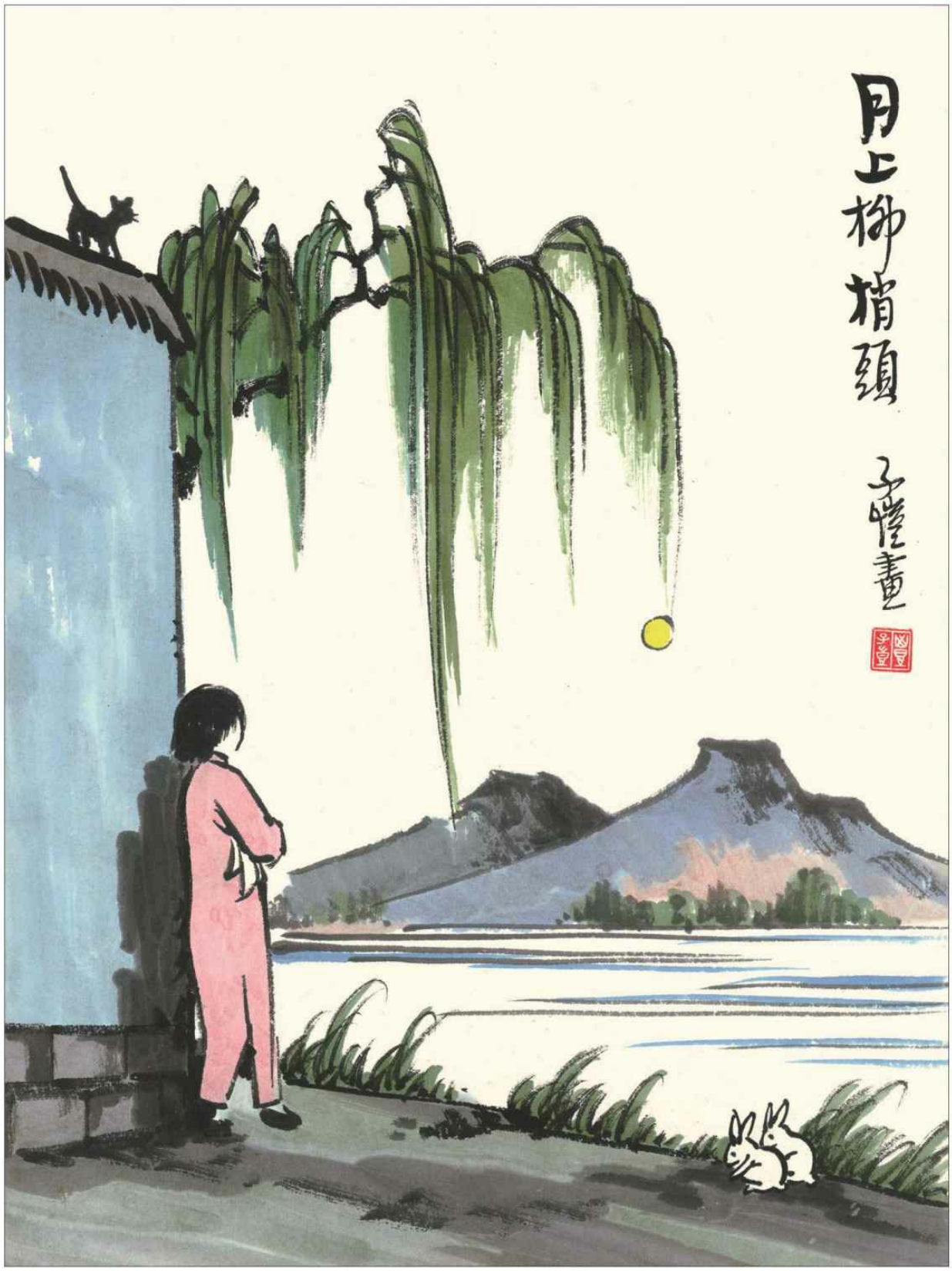
惊残好梦无寻处

昨夜松边醉倒 问松我醉为何

昨夜松邊醉倒
松動欲來扶
手推松曰去

昨夜松边醉倒 问松我醉为何

月上柳梢头


月上柳梢頭

月上柳梢头

欲上青天揽明月

欲上青天攬明月
子愷

欲上青天揽明月

冠盖满京华 斯人独憔悴

冠蓋滿京華斯人獨憔悴

冠盖满京华 斯人独憔悴

归来报明主 恢复旧神州

歸來報明主恢復舊神州
黃宇九月九日畫
子愷

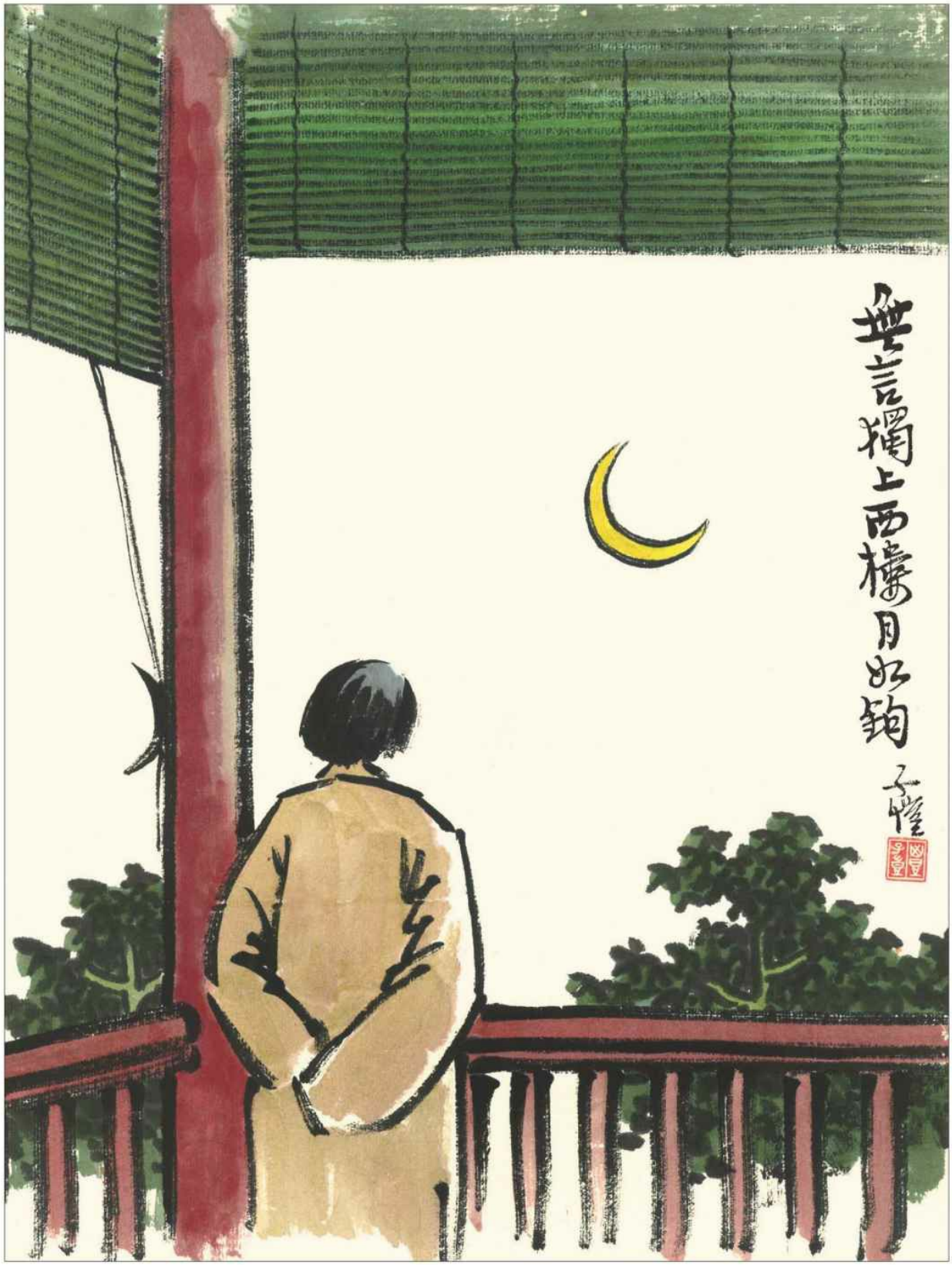
归来报明主 恢复旧神州

渔阳老将谈新战 几度搴裳指弹痕

漁陽老將彼
新戰幾度
搴裳指彈痕
子愷

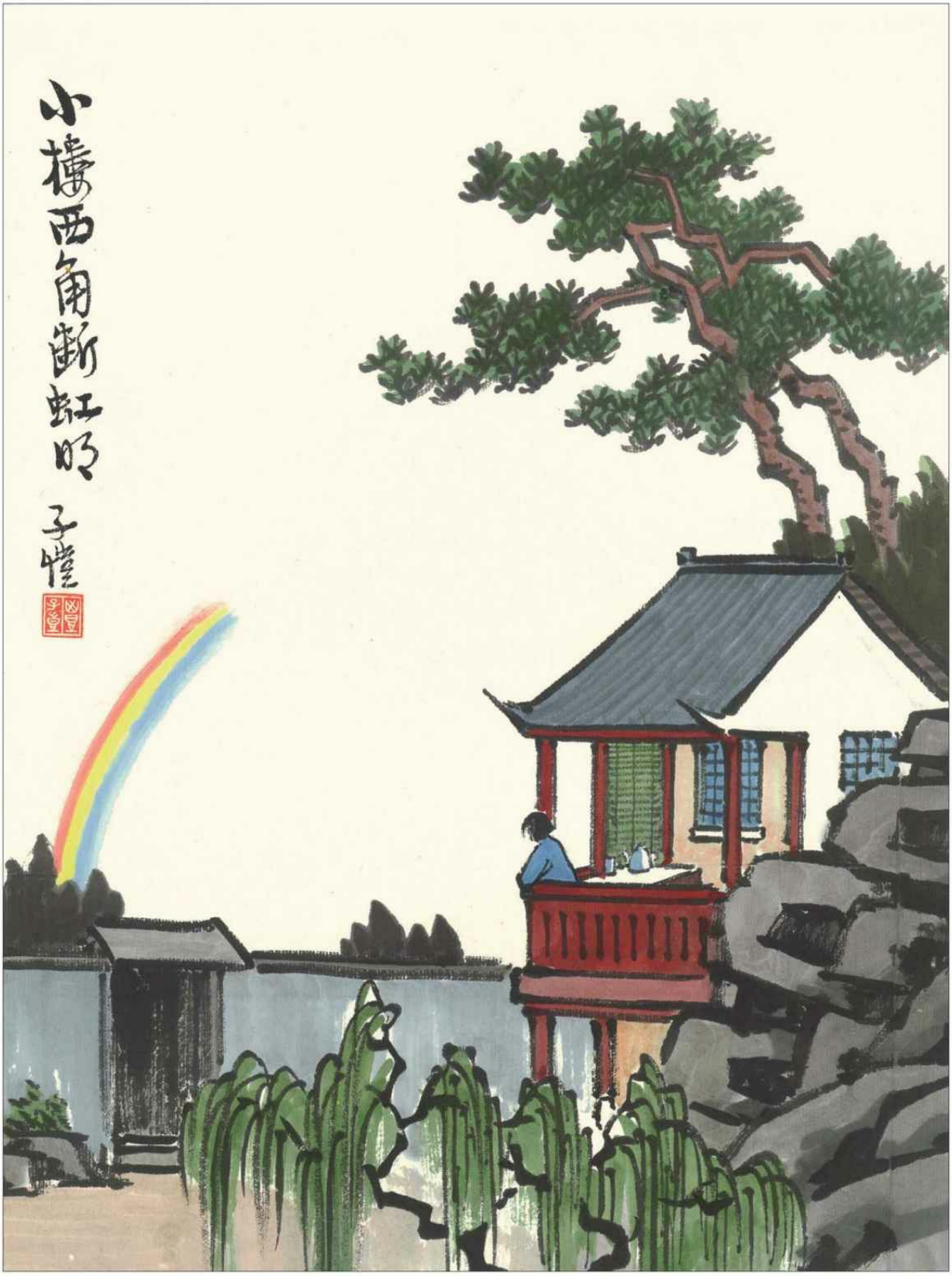
渔阳老将谈新战 几度搴裳指弹痕

无言独上西楼 月如钩


無言獨上西樓月如鉤

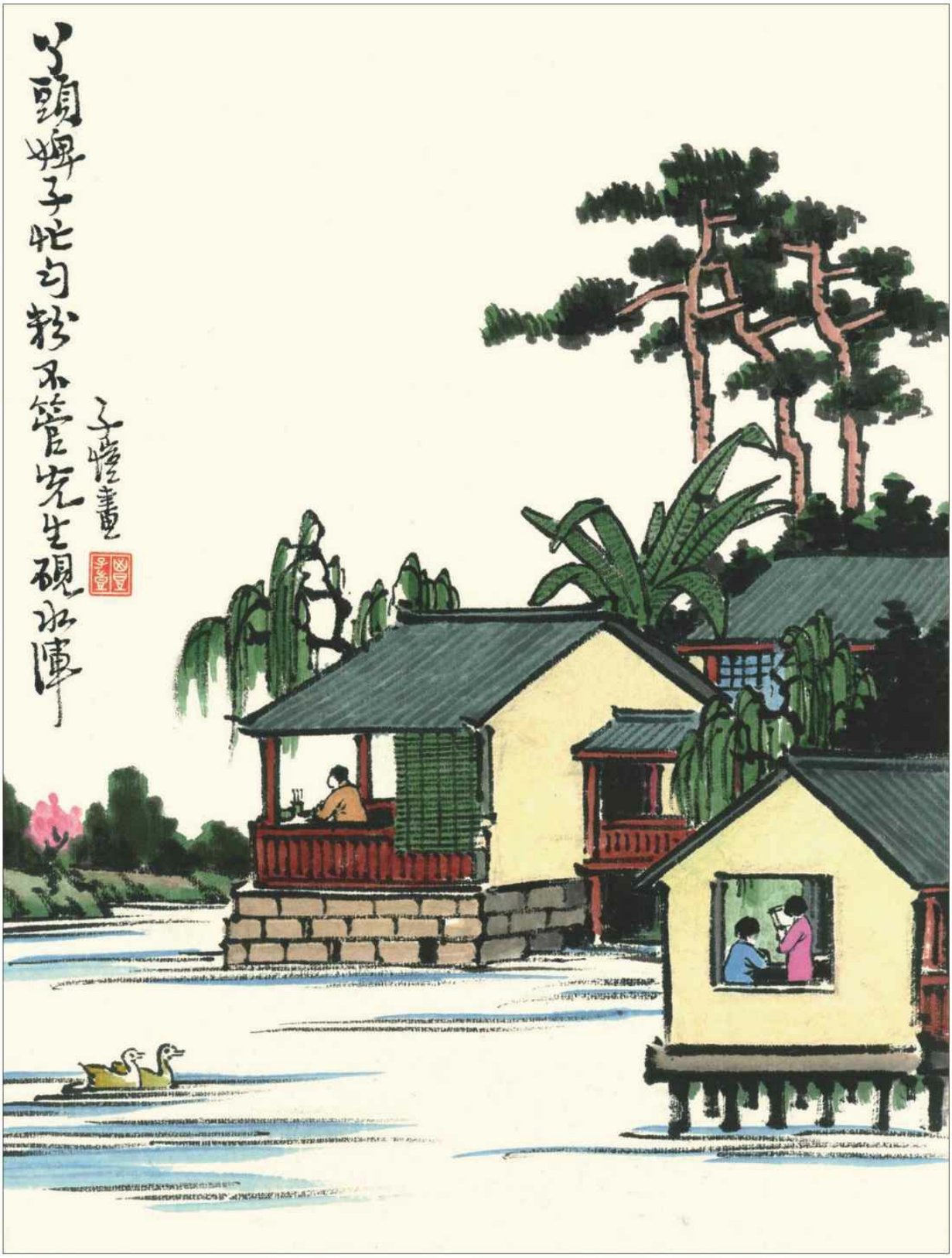
无言独上西楼 月如钩

小楼西角断虹明


小樓西角斷虹明
子愷

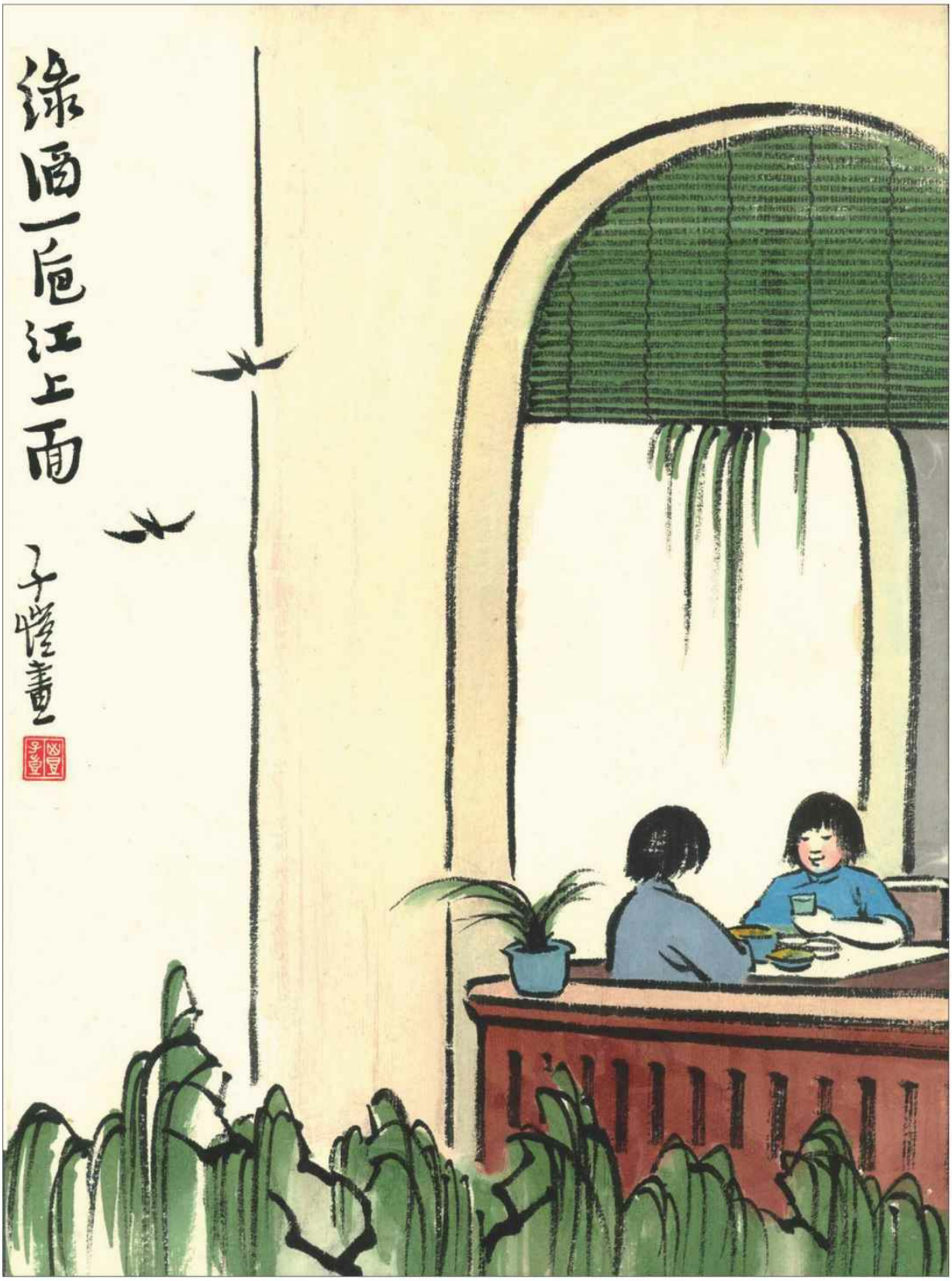
小楼西角断虹明

丫头婢子忙匀粉 不管先生砚水浑


丫頭婢子忙勻粉不管先生硯水凍
子愷畫

丫头婢子忙匀粉 不管先生砚水浑

绿酒一卮红上面


綠酒一尊江上面
子愷畫

绿酒一巵红上面

柳暗花明春事深

柳暗花明春事深

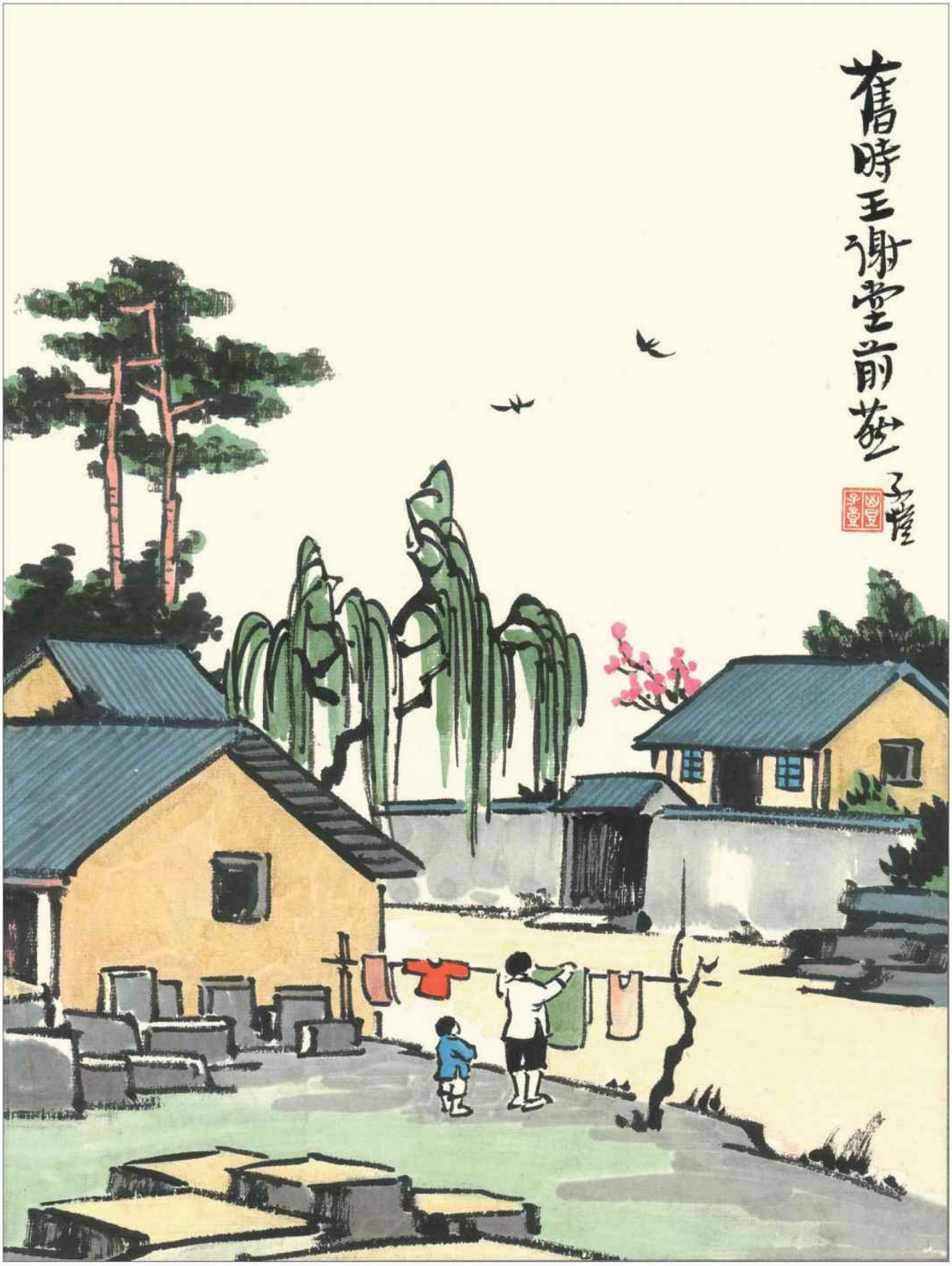
柳暗花明春事深

乌衣巷口夕阳斜

烏衣巷口夕陽斜

乌衣巷口夕阳斜

旧时王谢堂前燕


舊時王謝堂前燕

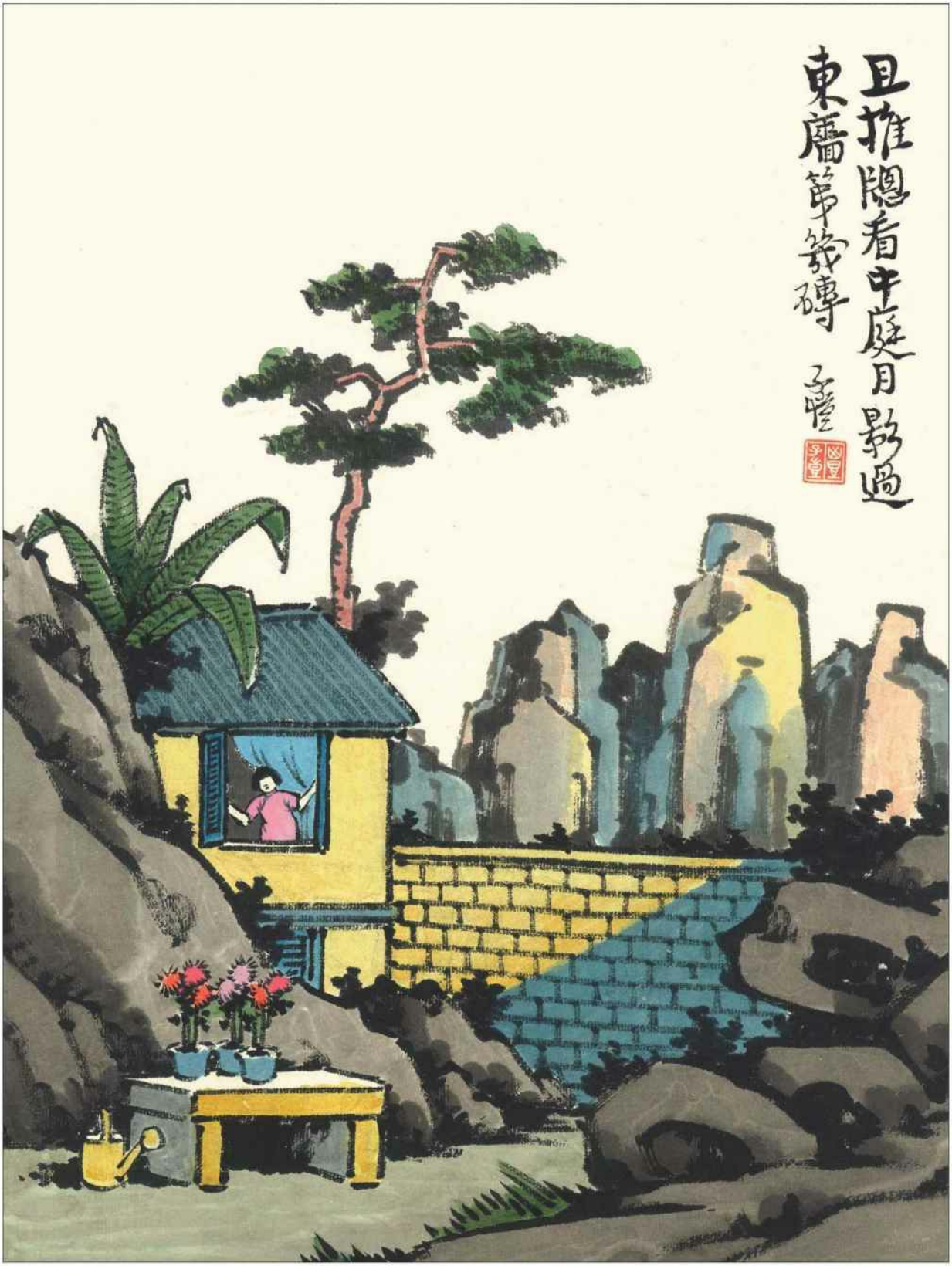
旧时王谢堂前燕

漆室心情人不会

漆室心情人易會遠道是背人偷墮相思淚
民國廿七年 子愷畫

漆室心情人不会

且推窗看中庭月 影过东墙第几砖


且推牖看中庭月影過
東廡第幾磚

且推窗看中庭月 影过东墙第几砖

绿杨芳草

綠楊芳草
子愷畫

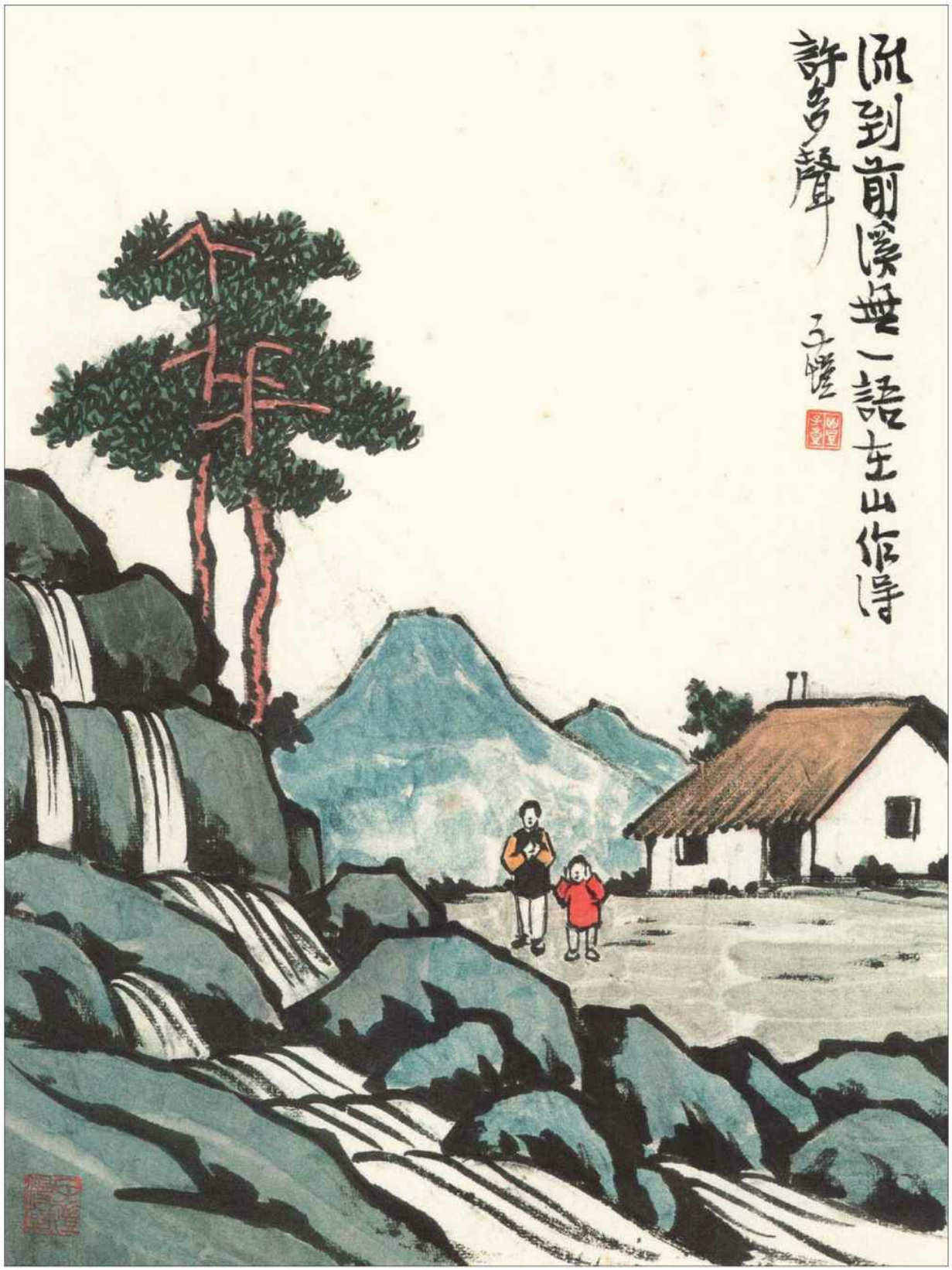
绿杨芳草

落红不是无情物 化作春泥更护花

落红亦是无情物化作春泥更护花

落红不是无情物 化作春泥更护花

流到前溪无一语 在山作得许多声


流到前溪無一語
許多聲

流到前溪无一语 在山作得许多声

江春不肯留行客 草色青青送马蹄

江春不肯留行客
草色青青送马蹄

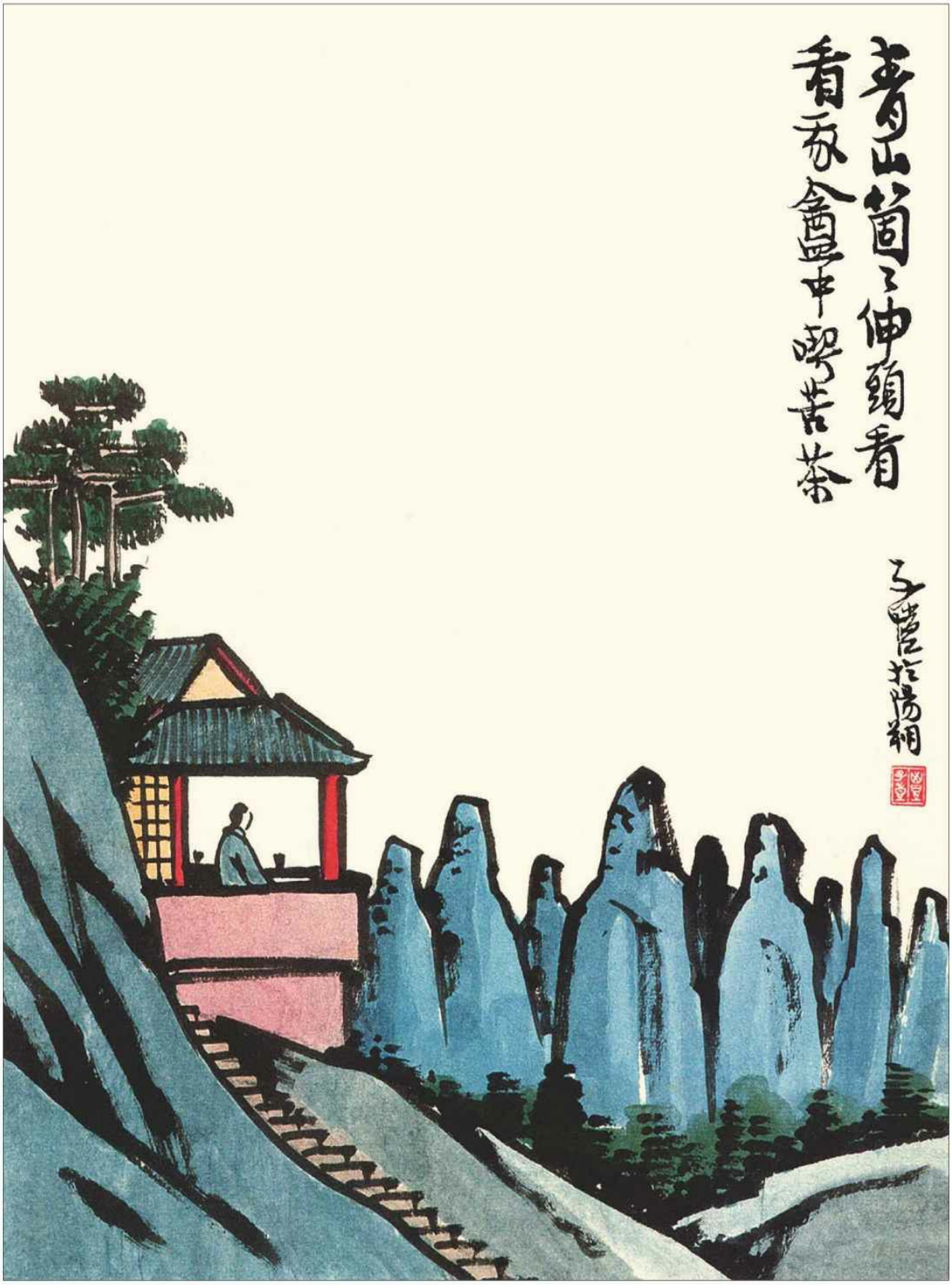
江春不肯留行客 草色青青送马蹄

香车宝马湖山闹

香車寶馬胡山鬧
子愷

香车宝马湖山闹

青山个个伸头看 看我庵中吃苦茶


青山箇箇伸頭看
看家盦中啜苦茶
子豐於陽朔

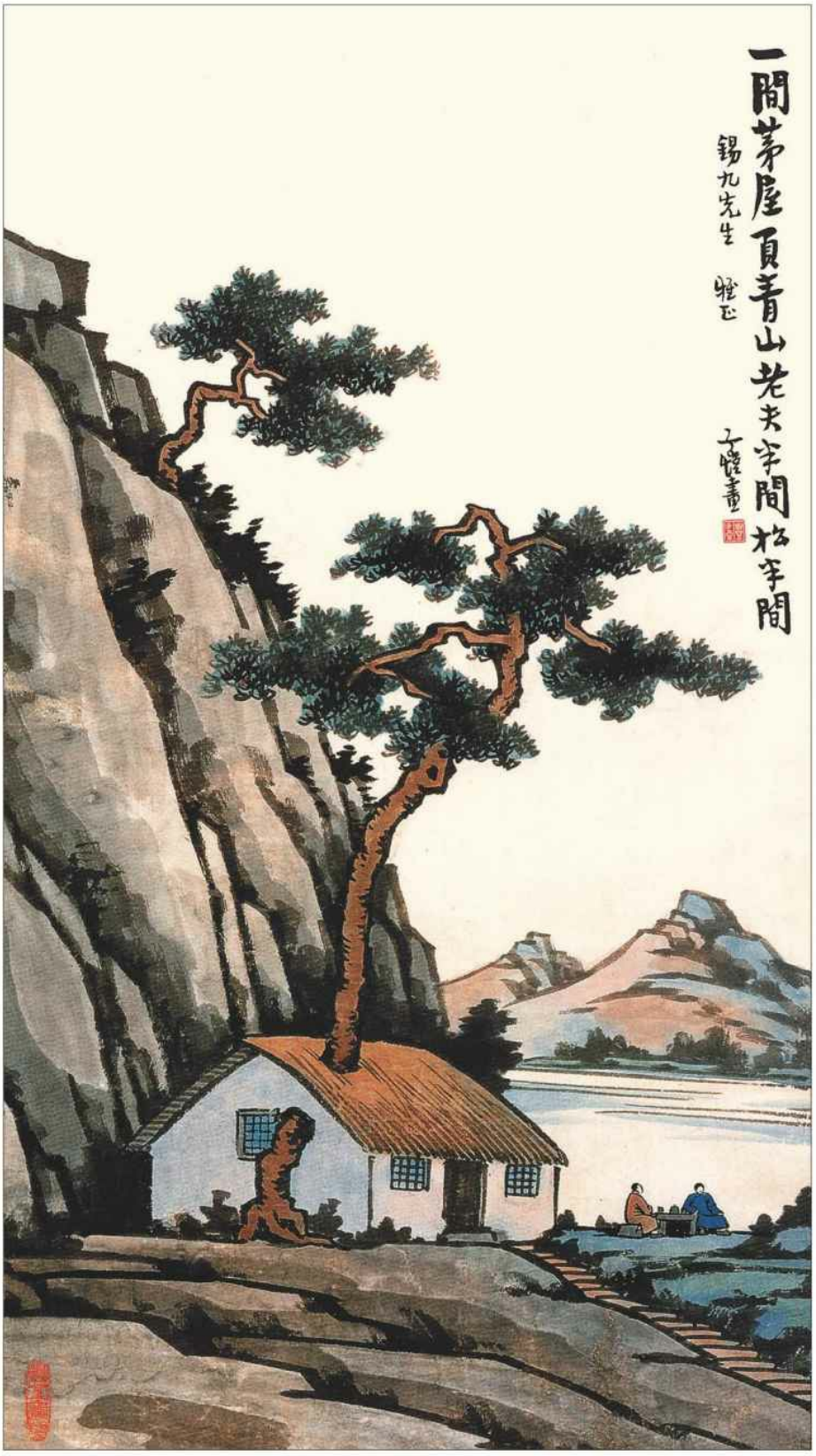
青山个个伸头看 看我庵中吃苦茶

吟诗推客去

吟诗推客去
子曾

吟诗推客去

一间茅屋负青山 老夫半间松半间


一間茅屋頁青山老夫字間松字間
錫九先生 雅正
子愷畫

一间茅屋负青山 老夫半间松半间

秋饮黄花酒

秋飲黃花酒

秋饮黄花酒

樱桃豌豆分儿女 草草春风又一年

櫻桃豌豆幻兒女草之青風又一年

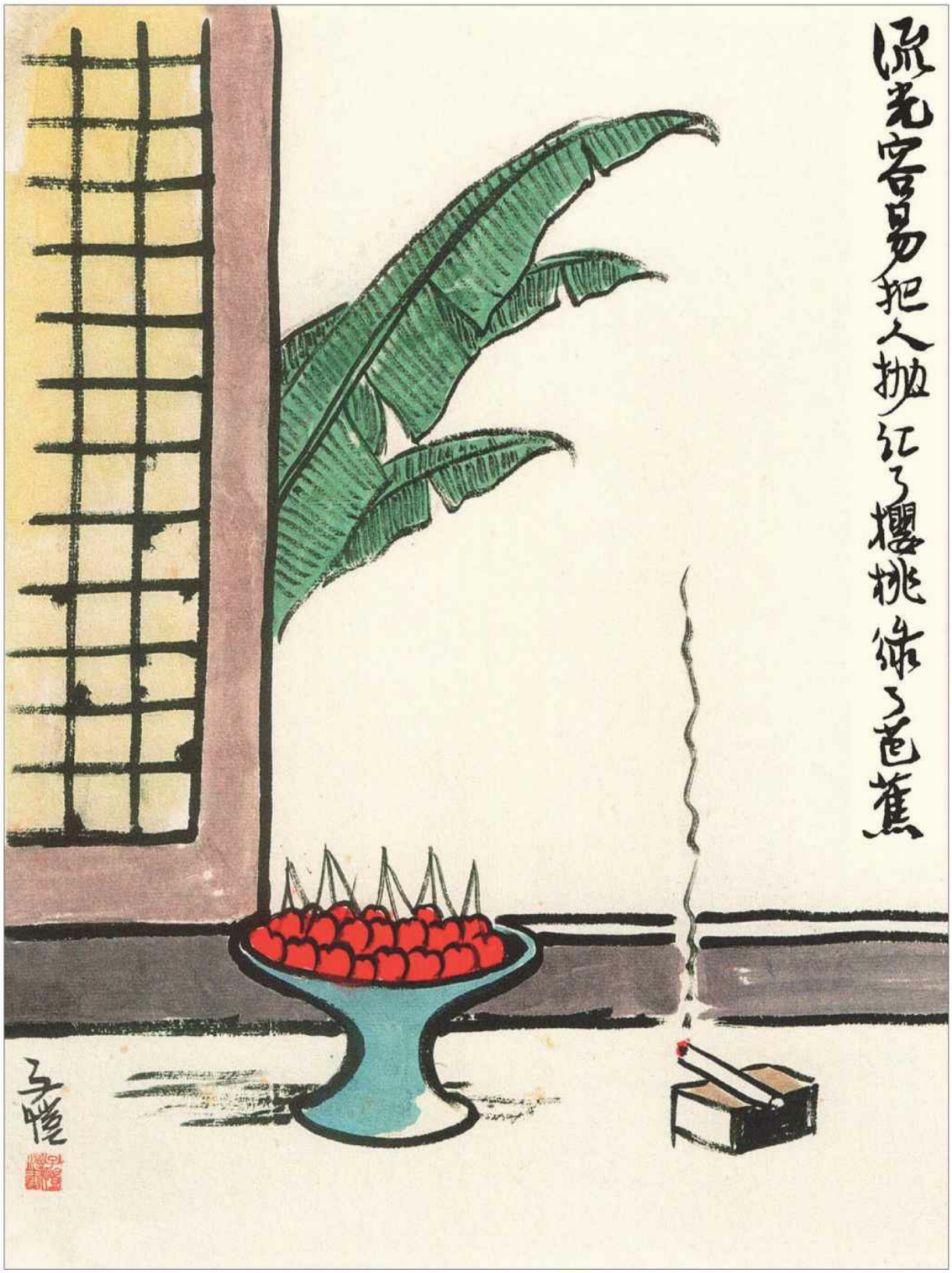
樱桃豌豆分儿女 草草春风又一年

红烛青樽庆岁丰

紅燭青樽慶歲暮

红烛青樽庆岁丰

流光容易把人抛 红了樱桃绿了芭蕉


流光容易把人拋红了櫻桃绿了芭蕉

流光容易把人抛 红了樱桃绿了芭蕉

开门白水 侧近桥梁

開門白水側近橋畔
小姑所居獨處無郎

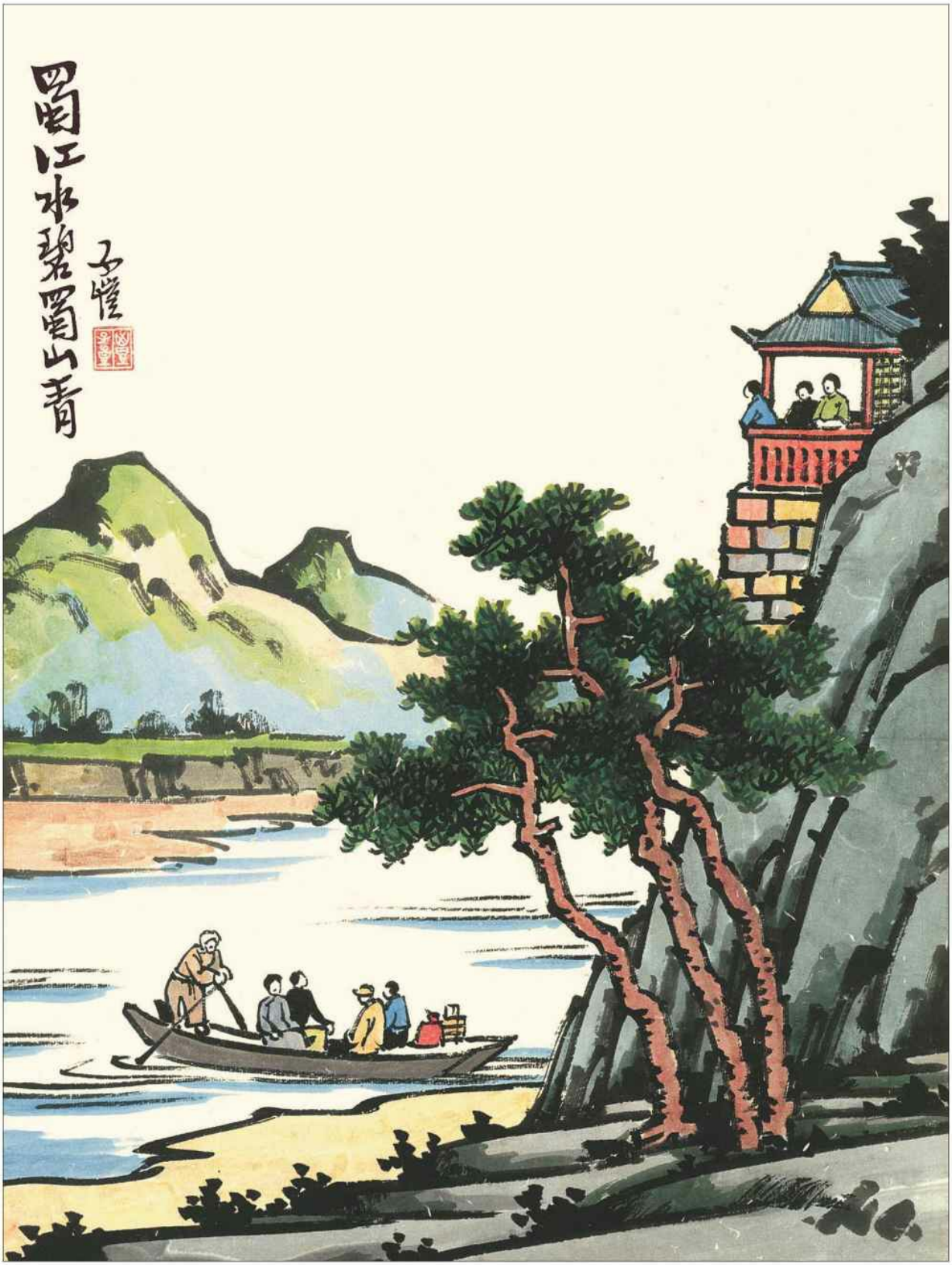
开门白水 侧近桥梁

看花携酒去 酒醉插花归

看花携酒去酒醉掙花歸
子愷畫

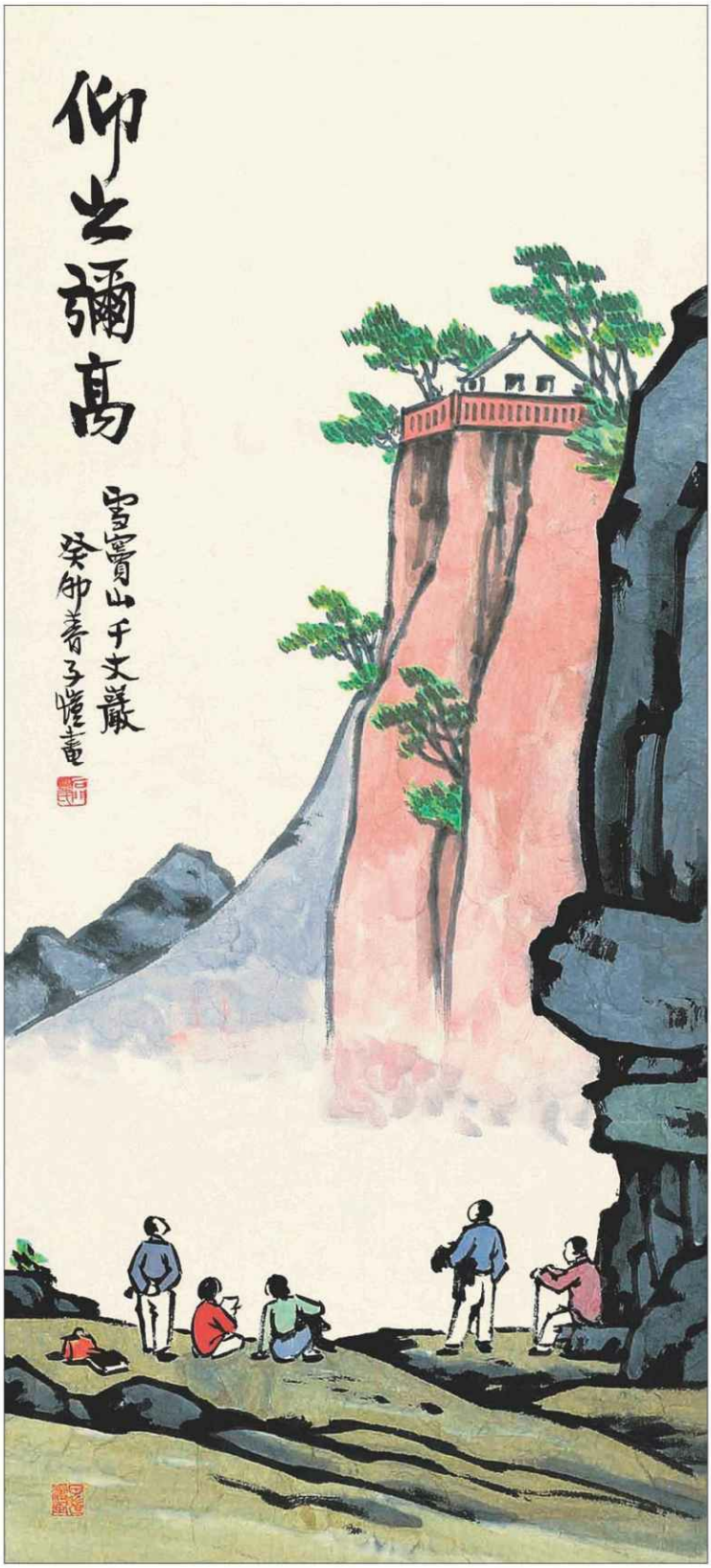
看花携酒去 酒醉插花归

蜀江水碧蜀山青


蜀江水碧蜀山青

蜀江水碧蜀山青

仰之弥高


仰止彌高
雪竇山千丈巖
癸卯春子愷畫

仰之弥高

溪家老妇闲无事 落日呼归白鼻豚

豬家老婦閑堂事落日
呼歸白鼻豚

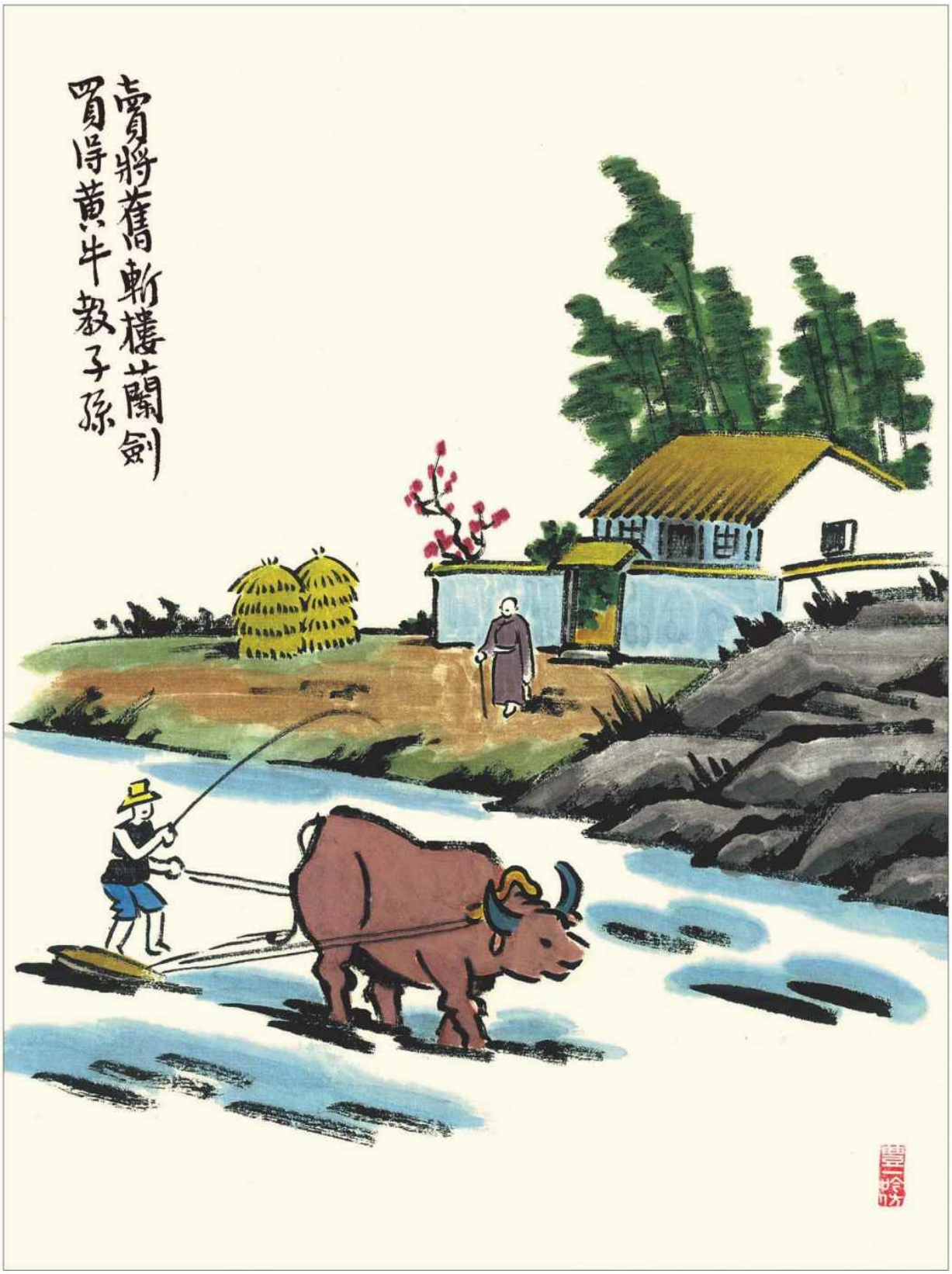
溪家老妇闲无事 落日呼归白鼻豚

昔年欢宴处 树高已三丈

昔多歡宴處 樹高已三丈

昔年欢宴处 树高已三丈

卖将旧斩楼兰剑 买得黄牛教子孙


賣將舊宿斬樓蘭劍
買得黃牛教子孫

卖将旧斩楼兰剑 买得黄牛教子孙

满眼儿孙身外事 闲梳白发对斜阳

滿眼兒孫身外事
閒梳白髮對斜陽

满眼儿孙身外事 闲梳白发对斜阳

田翁烂醉身如舞 两个儿童策上船

田翁爛醉身如舞兩箇兒童策上船

田翁烂醉身如舞 两个儿童策上船

满山红叶女郎樵

滿山紅葉女郎樵
子愷畫

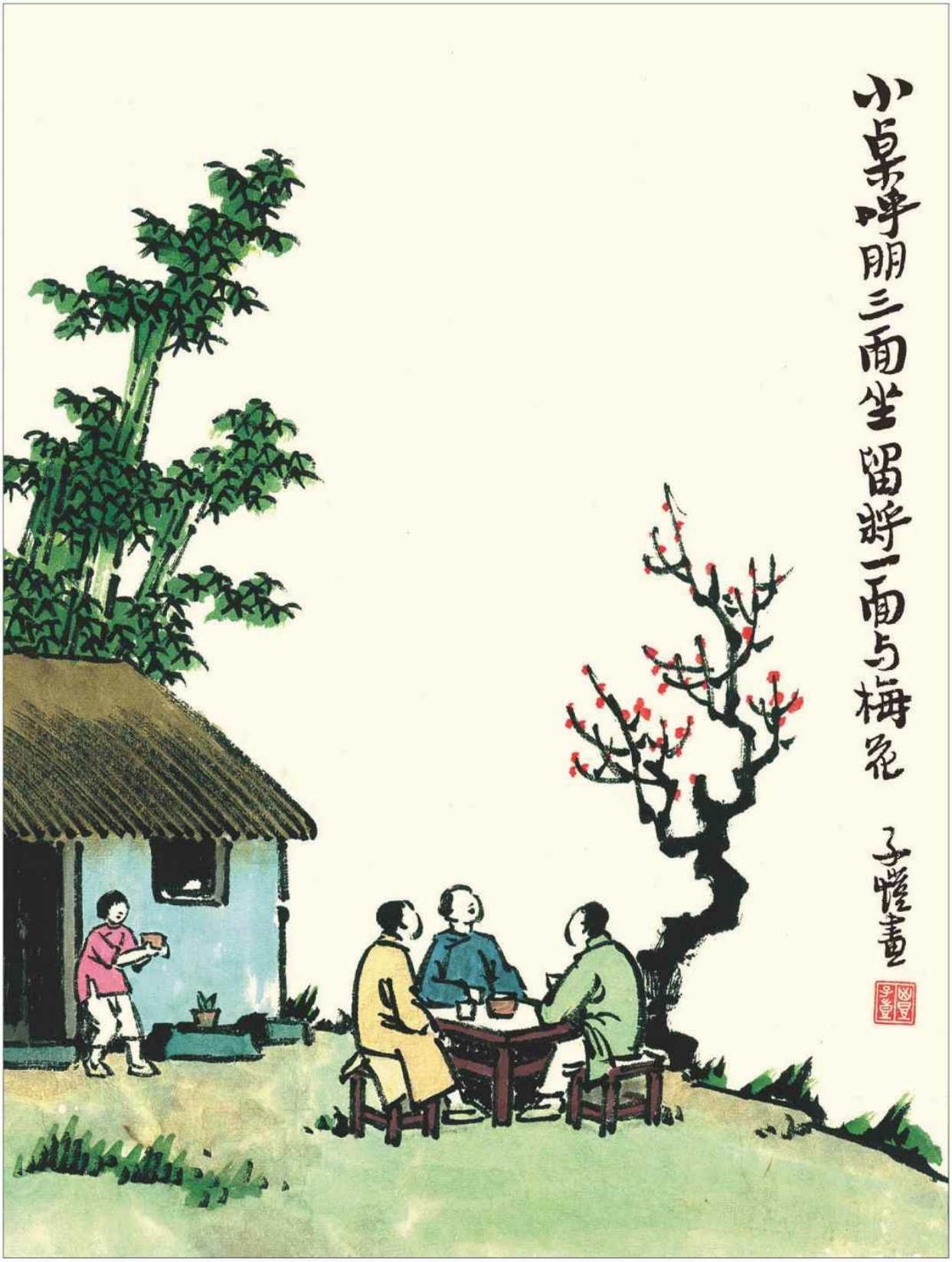
满山红叶女郎樵

唯有君家老松树 春风来似未曾来

唯有東家老松樹
春風來似未曾來

唯有君家老松树 春风来似未曾来

小桌呼朋三面坐 留将一面与梅花


小桌呼朋三面坐留將一面与梅花
子愷畫

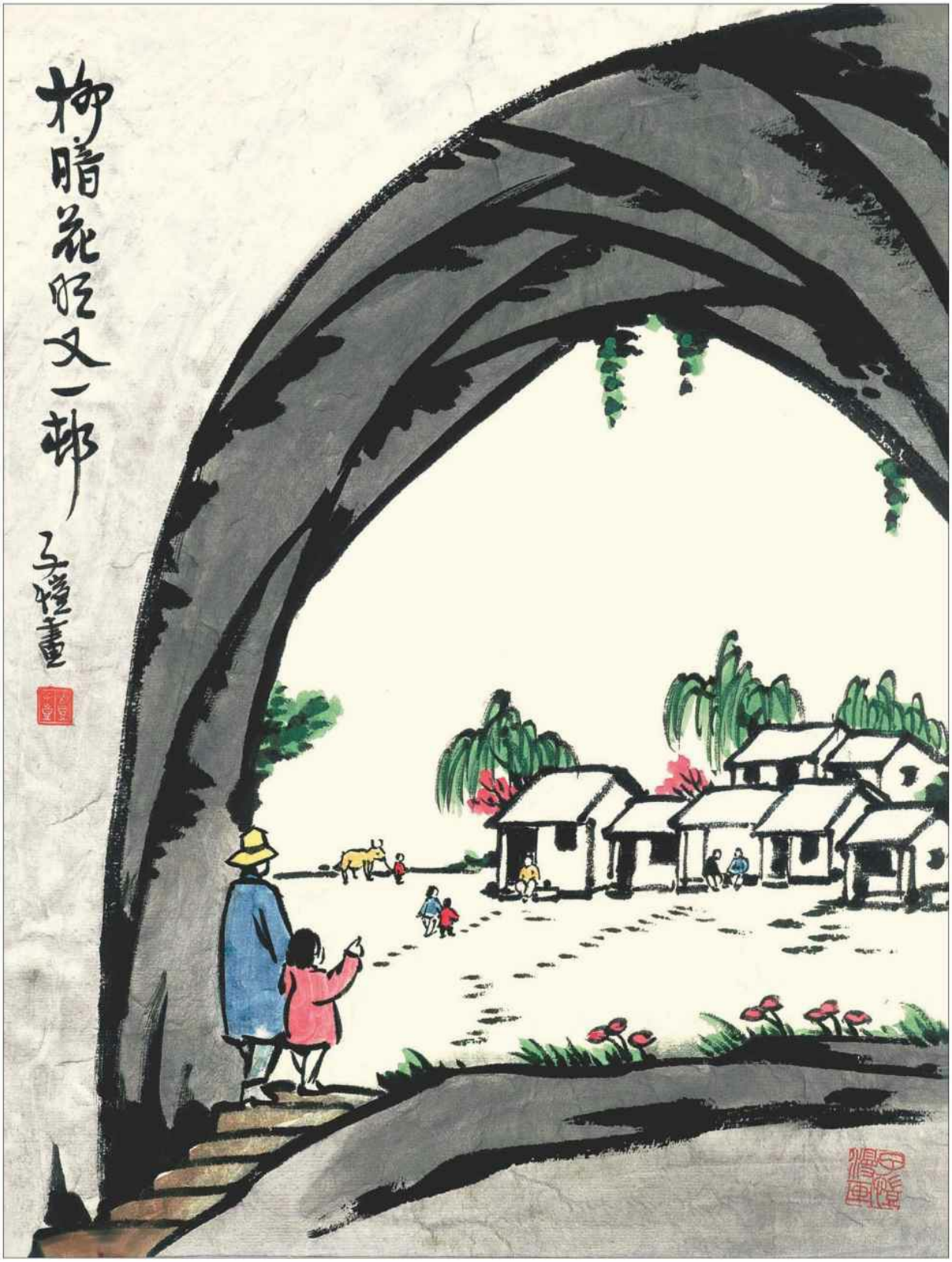
小桌呼朋三面坐 留将一面与梅花

六朝旧时明月

六朝舊時明月

六朝旧时明月

柳暗花明又一邨


柳暗花明又一村

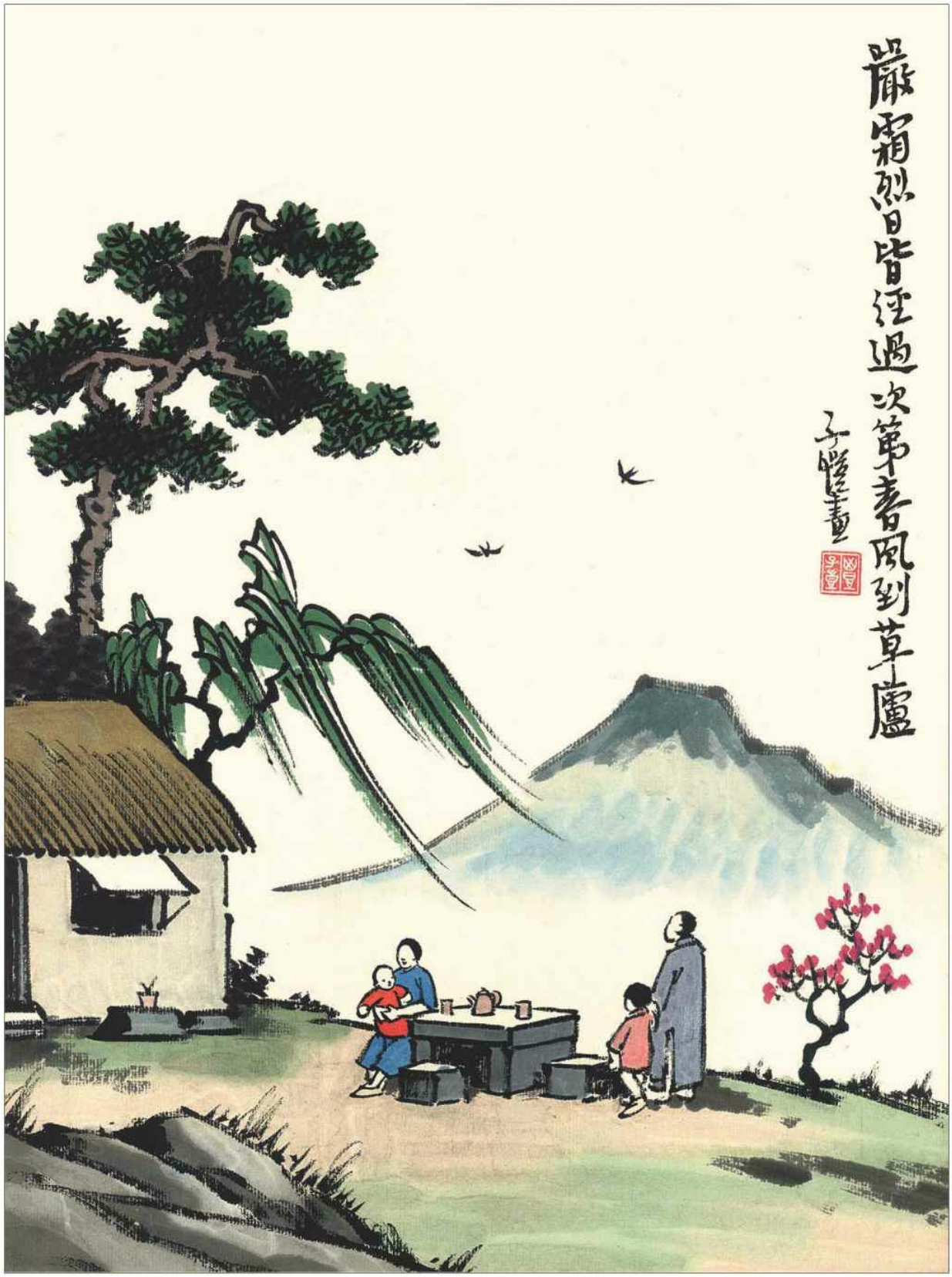
柳暗花明又一邨

主人醉倒不相劝 客反持杯劝主人

主人醉倒互相勸 客反持杯勸主人
子愷畫

主人醉倒不相劝 客反持杯劝主人

严霜烈日皆经过 次第春风到草庐


嚴霜烈日皆經過次第春風到草廬

严霜烈日皆经过 次第春风到草庐

一叶落知天下秋

一葉落知天下秋

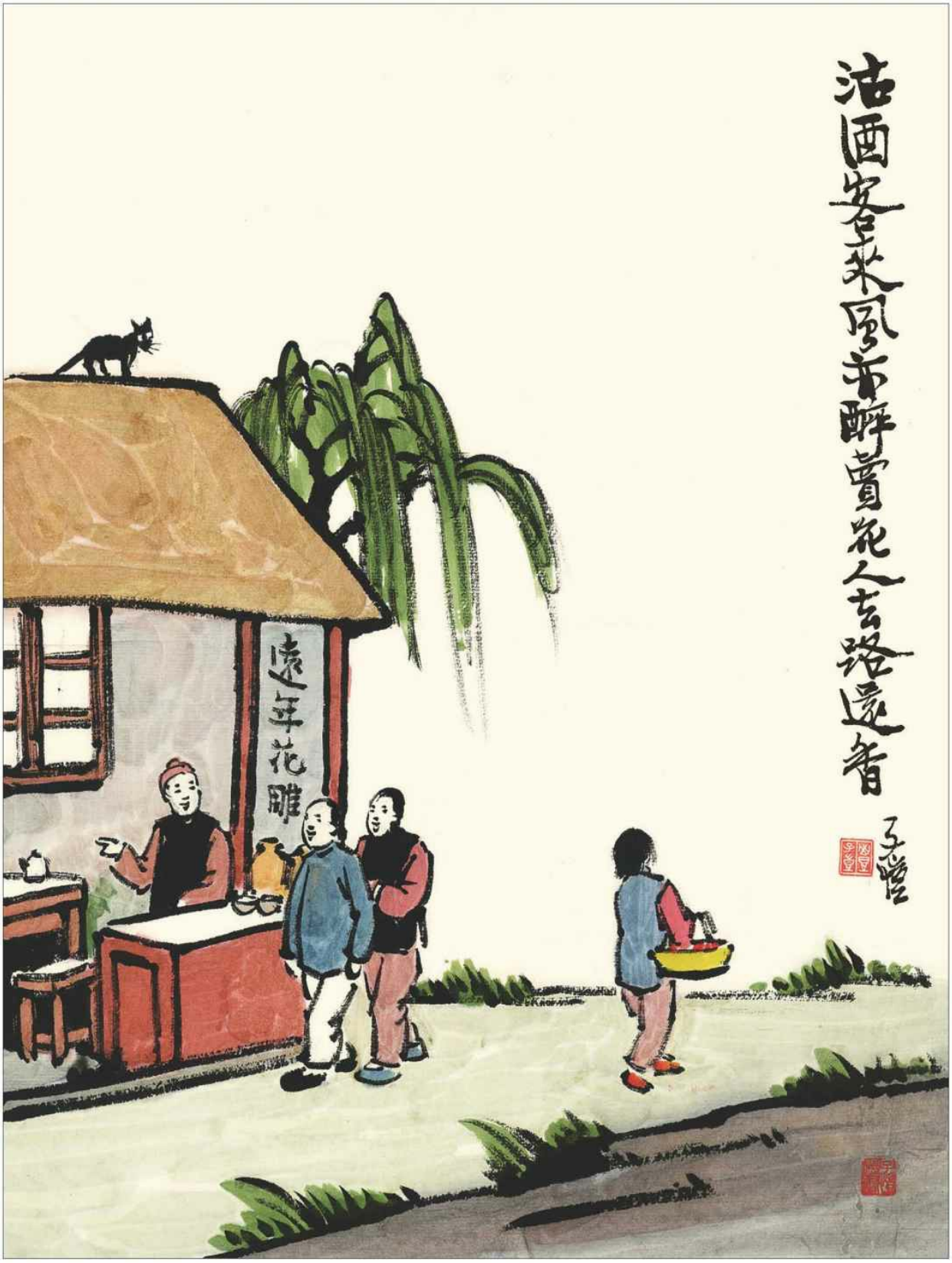
一叶落知天下秋

煨芋如拳劝客尝

猥芋如拳勸客嘗
子愷畫

煨芋如拳劝客尝

沽酒客来风亦醉 卖花人去路还香


沽酒客来风市醉 賞花人去路遠香
遠年花雕

沽酒客来风亦醉 卖花人去路还香

麦野桑村有酒徒 过门相觅醉相扶

麥野桑村有酒徒
過門相覓醉相扶
朱門日日教歌舞也有儂家此樂無
子愷

麦野桑村有酒徒 过门相觅醉相扶

日暮影斜春社散 家家扶得醉人归

日暮影斜春社散家家扶得醉人歸

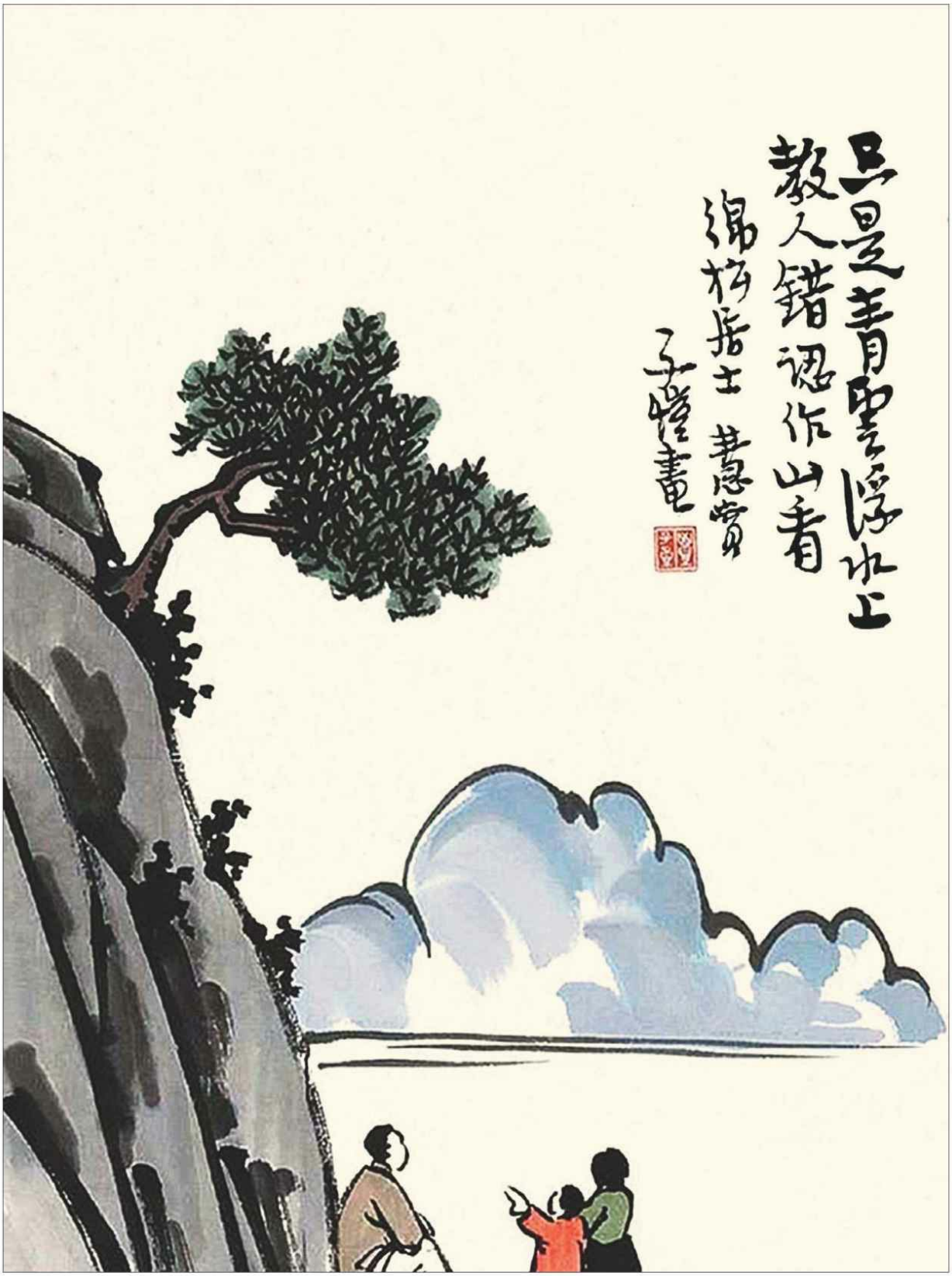
日暮影斜春社散 家家扶得醉人归

青山不识我姓氏 我亦不识青山名

青山不識泰姓氏泰亦不識青山名
飛來白鳥似相識對泰對山三兩聲

青山不识我姓氏 我亦不识青山名

只是青云浮水上 教人错认作山看


只是青雲浮水上
教人錯認作山看
綿松居士 慧賞
子愷畫

只是青云浮水上 教人错认作山看

未须愁日暮 天际是轻阴

未圓愁日暮 天際是輕陰

未须愁日暮 天际是轻阴

朱颜今日虽欺我 白发他时不让君

朱顏今日
雖欺家
白髮他時亦讓君
子愷畫

朱颜今日虽欺我 白发他时不让君

闲院桃花取次开

新枝藏
壬寅
中秋
閒院桃花取次開 昨日踏青小約
未應乖 嗎付東鄰女伴 少待莫相催
著得鳳頭鞋子帥 當來
子愷畫

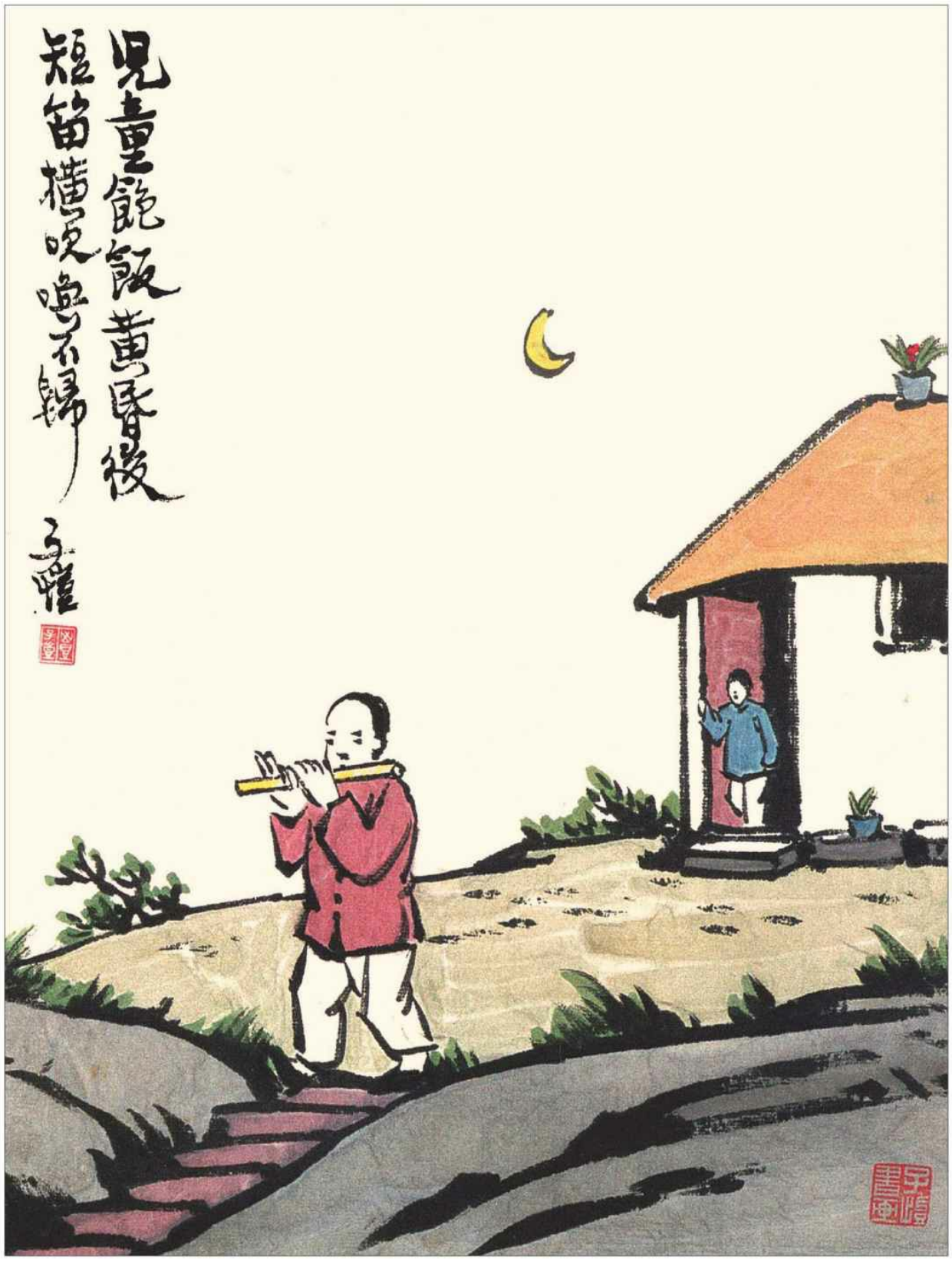
闲院桃花取次开

底事春风欠公道 儿家门巷落花多

底事春風欠公道兒家門巷落花多

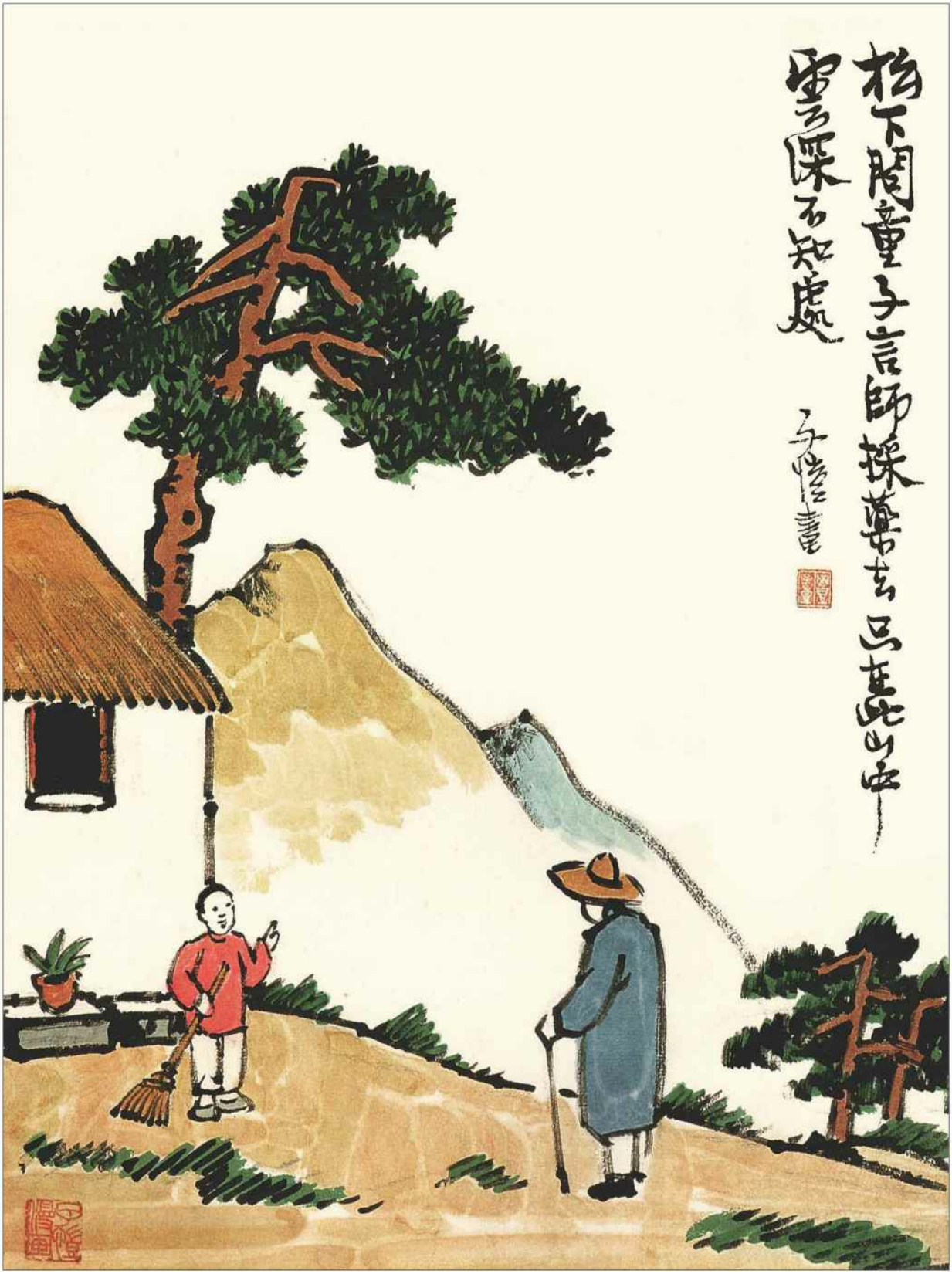
底事春风欠公道 儿家门巷落花多

儿童饱饭黄昏后 短笛横吹唤不归


兒童飽飯黃昏後
短笛橫吹喚不歸

儿童饱饭黄昏后 短笛横吹唤不归

松下问童子 言师采药去 只在此山中 云深不知处


松下問童子言師採藥去
只在此山中
雲深不知處

松下问童子 言师采药去 只在此山中 云深不知处

西风梨枣山园 儿童偷把长竿

西風樂棗山園兒童偷把長竿莫遣旁人
驚去 老夫靜處閒看
子愷

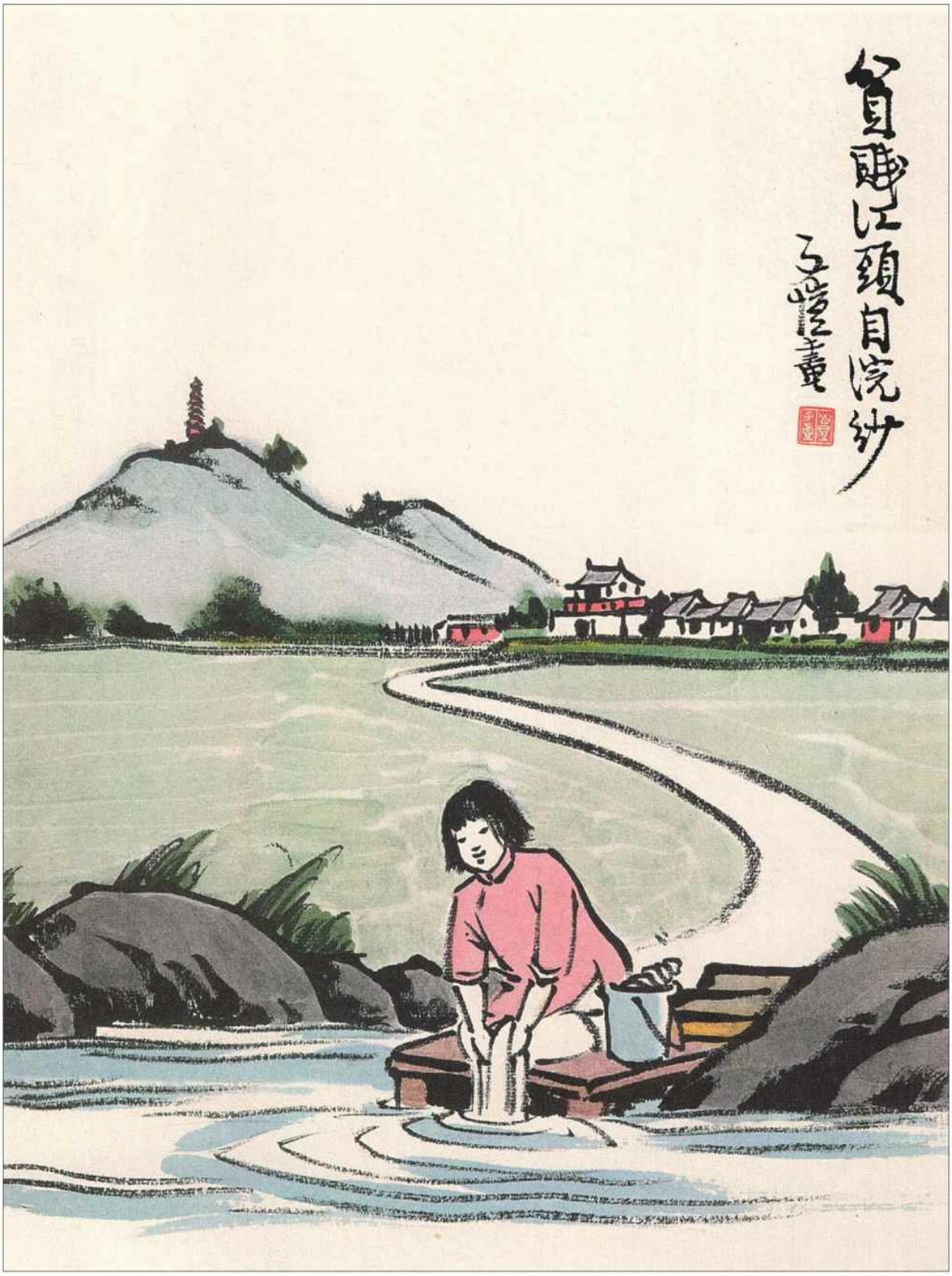
西风梨枣山园 儿童偷把长竿

相逢畏相失 并着采莲舟

相逢畏相失並着採蓮舟

相逢畏相失 并着采莲舟

贫贱江头自浣纱


貧賤江頭自浣紗

贫贱江头自浣纱

竹几一灯人做梦

竹几一燈人做夢

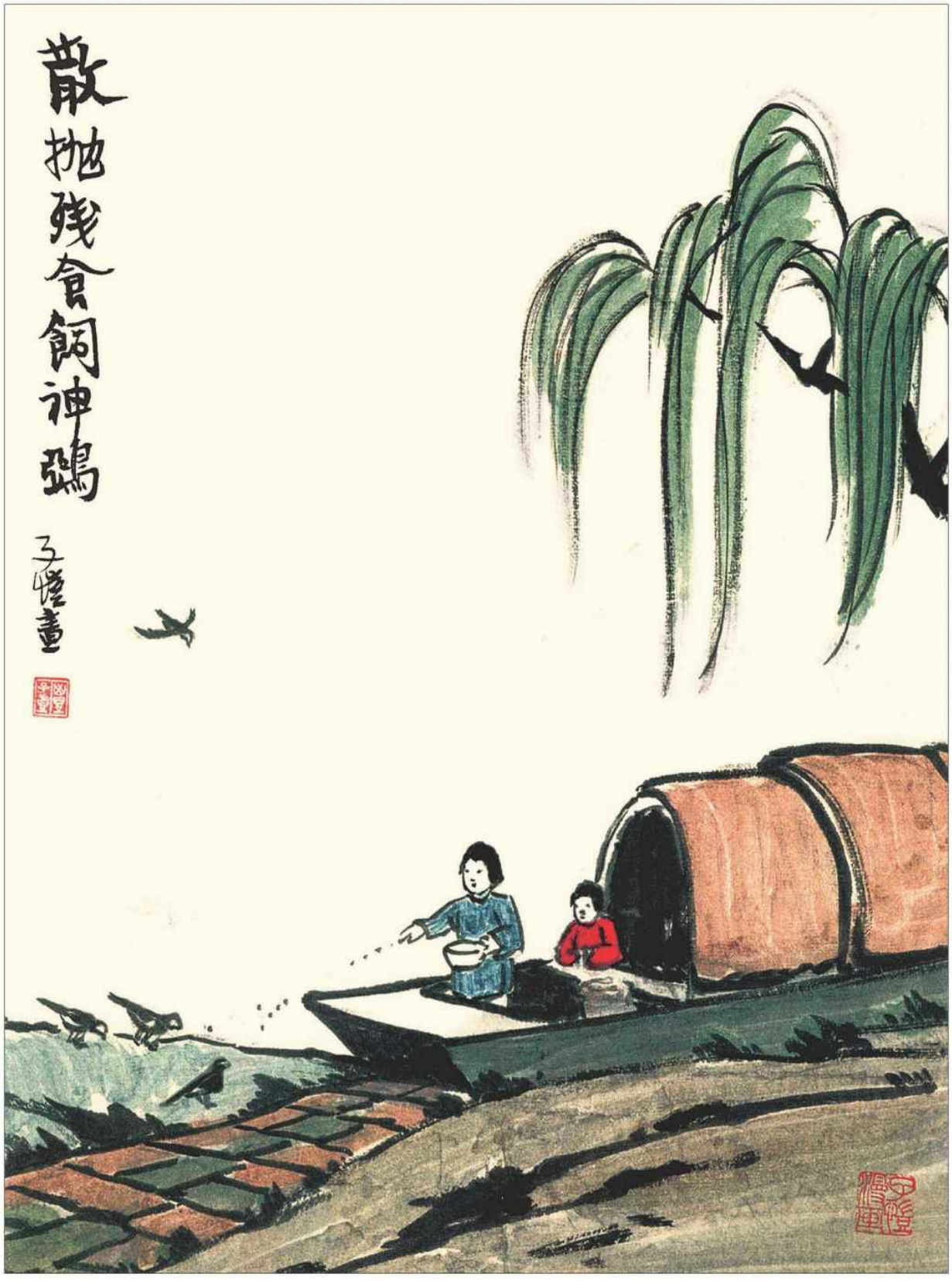
竹几一灯人做梦

停船暂借问 或恐是同乡

停船暫借問
或恐是同鄉
子瑩

停船暂借问 或恐是同乡

散抛残食饲神鸦


散抛残食餇神鴟

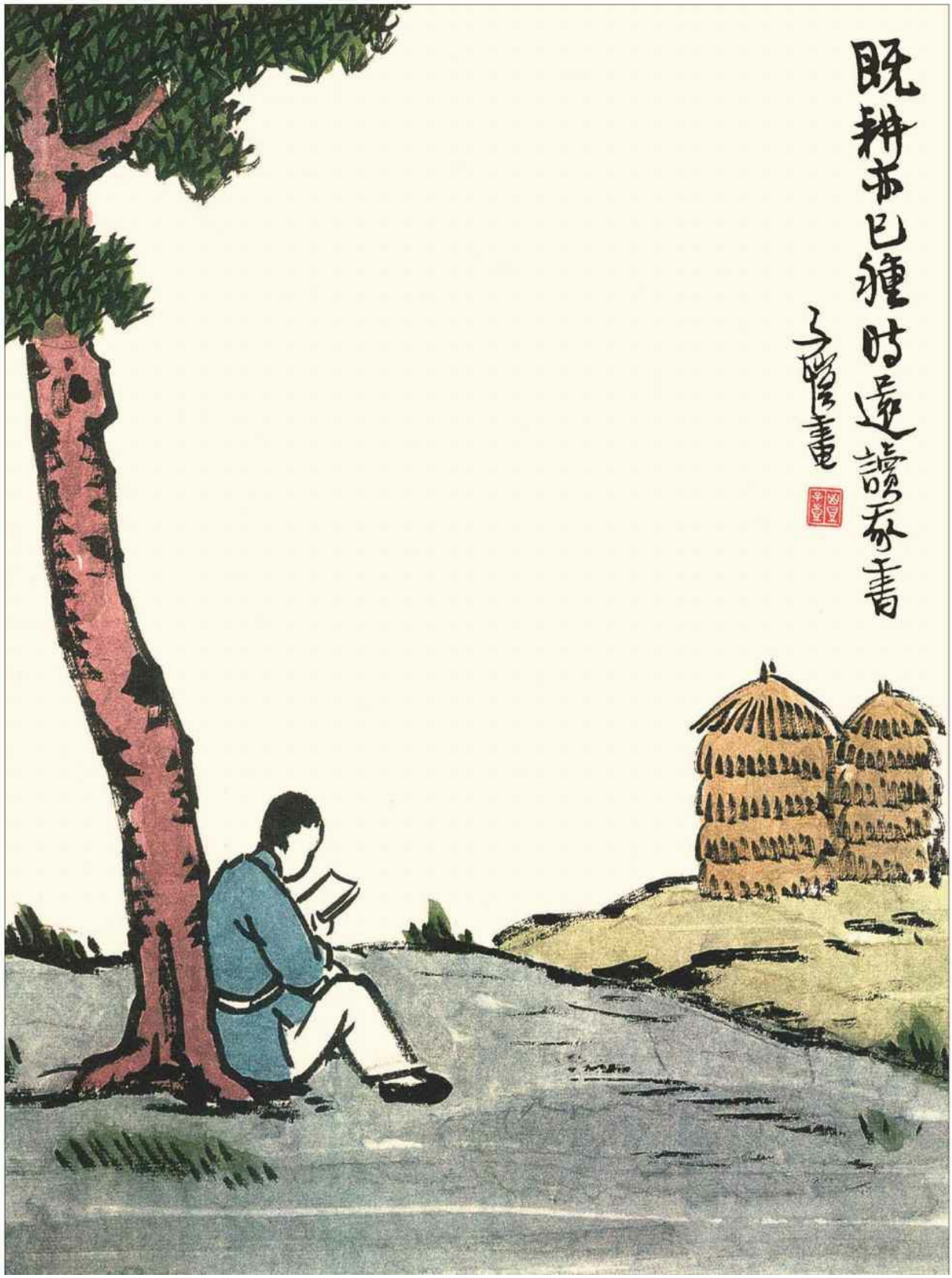
散抛残食饲神鸦

落日放船好

落日放船好

落日放船好

既耕亦已种 时还读我书


既耕亦已種時還讀我書

既耕亦已种 时还读我书

枯藤老树昏鸦 小桥流水人家

枯藤老樹昏鴉小橋流水人家
古道西風瘦馬夕陽西下
斷腸人在天涯

枯藤老树昏鸦 小桥流水人家

酒能祛百虑 菊为制颓龄

酒能祛百慮菊為制頹齡

子愷畫

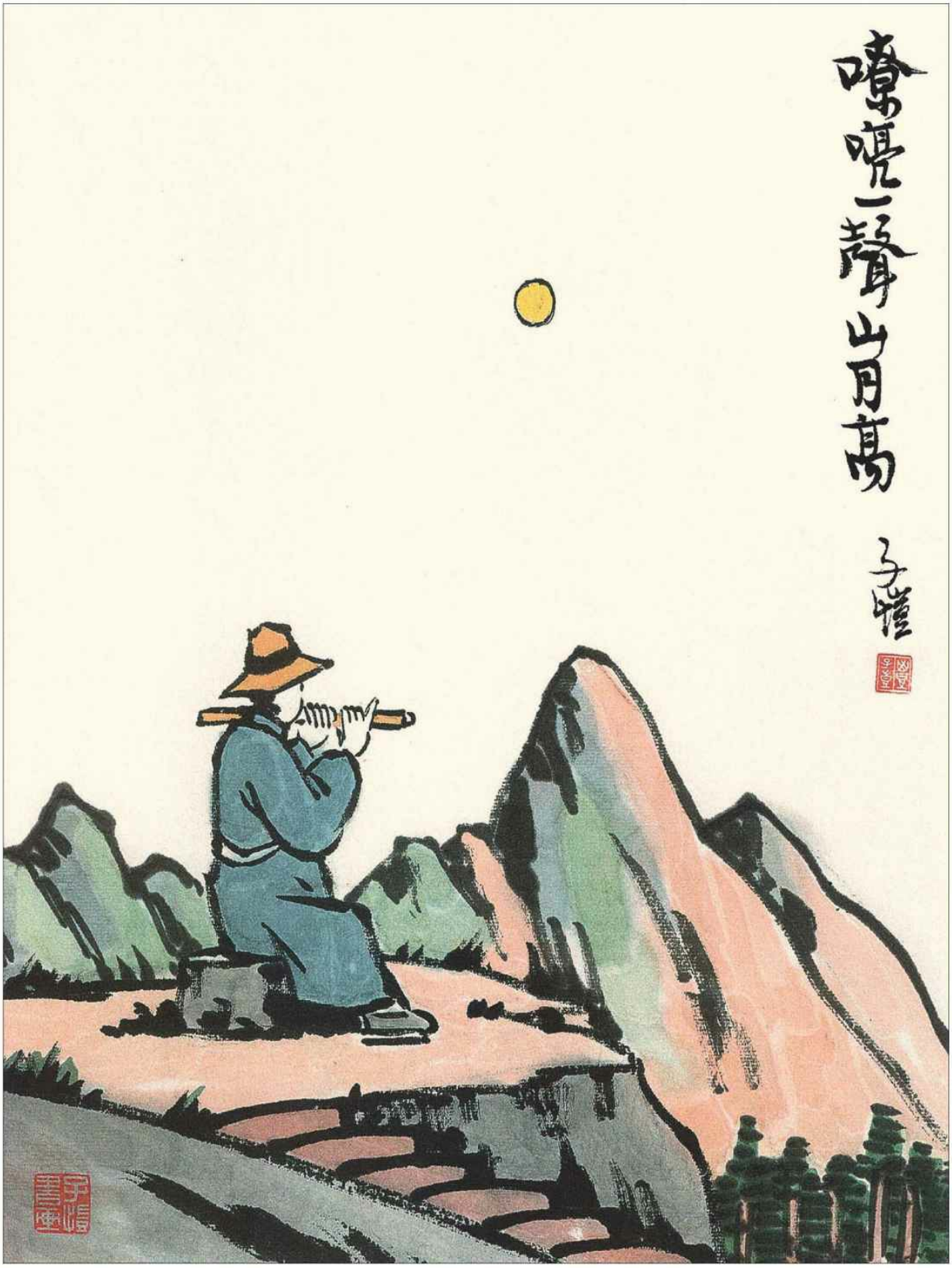
酒能祛百虑 菊为制颓龄

今朝卖谷得青钱 自出街头买兔肩

今朝賣穀
得青錢
自出街頭買鹵肩
草火燉來香滿屋
未曾下箸已流涎

今朝卖谷得青钱 自出街头买彘肩

嘹亮一声山月高


嘹嘹一聲山月高

嘹亮一声山月高

帘卷西风 人比黄花瘦

簾捲西風人比黃花瘦

帘卷西风 人比黄花瘦

落日解鞍芳草岸

落日解鞍
芳洲岸
花無人戴
酒無人勸
醉也無人管

落日解鞍芳草岸

年丰便觉村居好 竹里新添卖酒家

酒

年丰便觉村居好 竹里新添卖酒家

劝君更尽一杯酒

勸君更盡一杯酒

劝君更尽一杯酒

山有木兮木有枝 心悦君兮君不知

山有木兮木有枝心悦君兮君不知

山有木兮木有枝 心悦君兮君不知

晚来天欲雪 能饮一杯无

晚來天欲雪
能飲一杯無

晚来天欲雪 能饮一杯无

长条乱拂春波动 不许佳人照影看

長條亂拂春波動
不許佳人照影看

长条乱拂春波动 不许佳人照影看

我醉欲眠君且去

秀醉欲眠君且去

我醉欲眠君且去

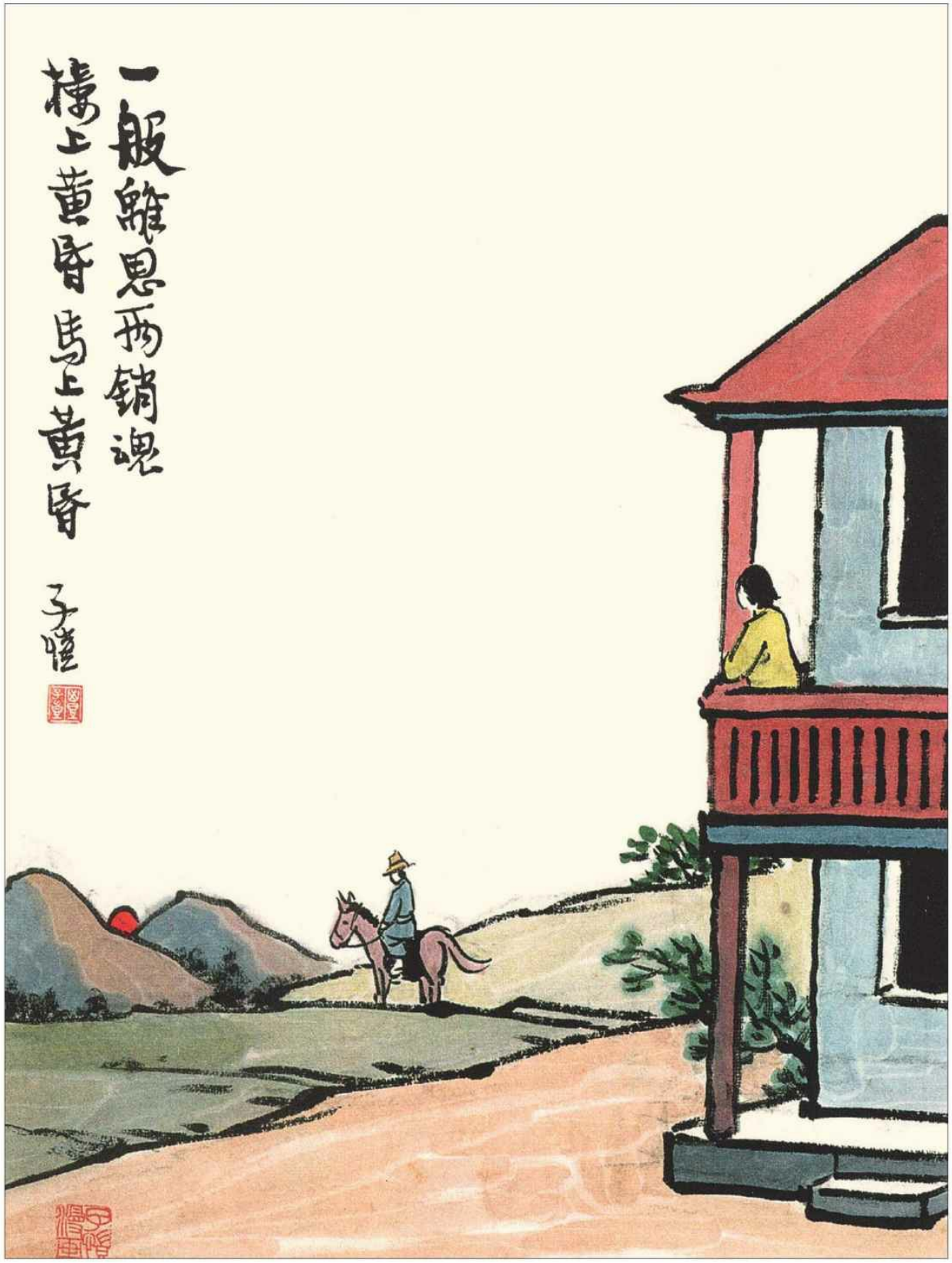
置酒庆岁丰 醉倒妪与翁

置酒慶歲豐
醉倒嫗与翁
子愷畫

置酒庆岁丰 醉倒妪与翁

一般离思两销魂 楼上黄昏 马上黄昏

一般離恩兩銷魂
樓上黃昏馬上黃昏



一般离思两销魂 楼上黄昏 马上黄昏

莫向离亭争折取 浓阴留覆往来人

莫向離亭爭折取
濃陰留覆往來人

莫向离亭争折取 浓阴留覆往来人

一枝红杏出墙来

一枝紅杏出牆來
子愷

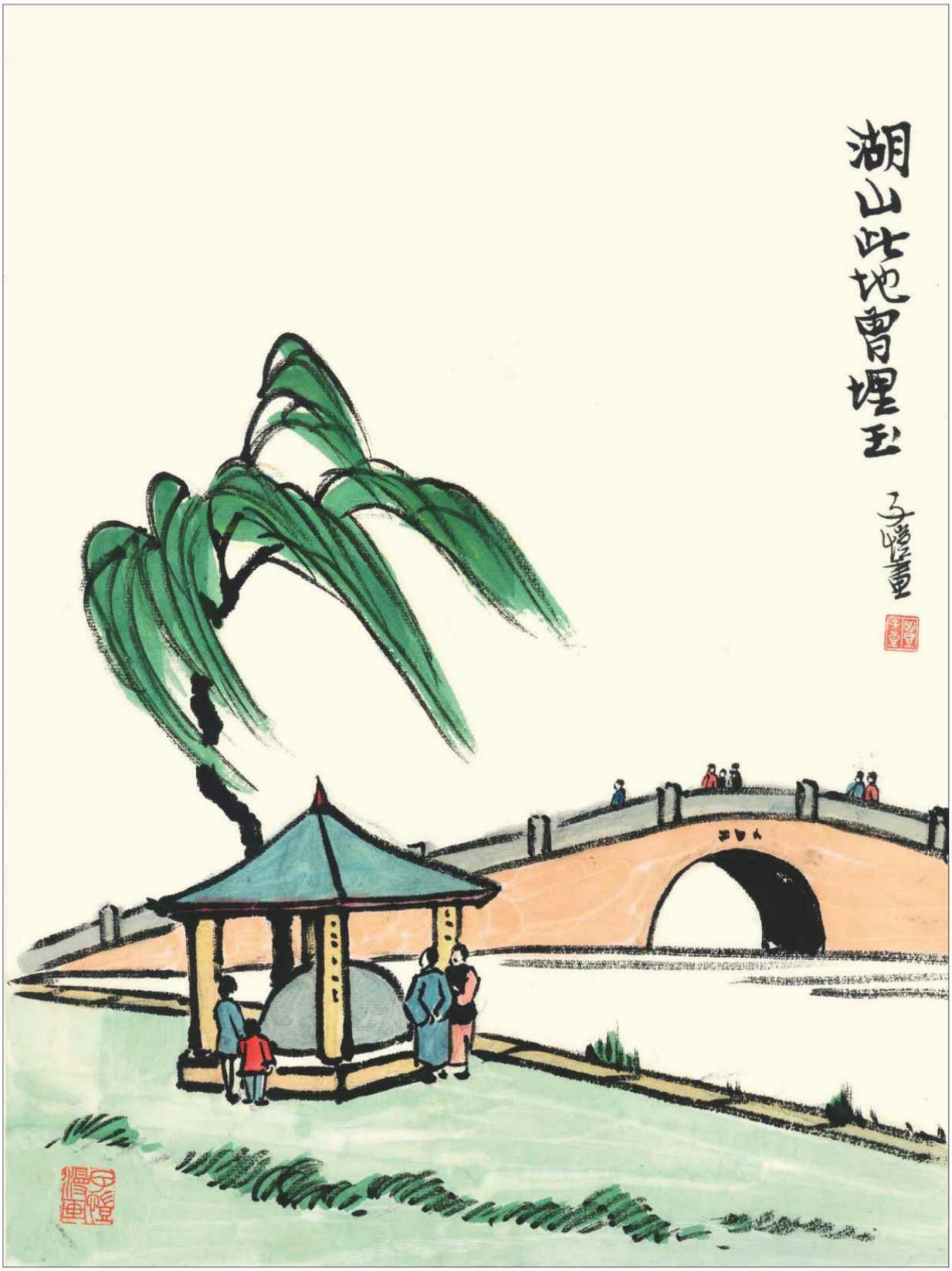
一枝红杏出墙来

织女明星来枕上 了知身不在人间

織女明星來牀上不知
身在人間

织女明星来枕上 了知身不在人间

湖山此地曾埋玉


湖山此地曾埋玉

湖山此地曾埋玉

都市相

人散后 一钩新月天如水

人散後一鉤新月天如水

人散后 一钩新月天如水

衍园课子图

圓權同志
雅屬
衍園課子圖
己丑歲首
石門豐
子愷畫
衍園

衍园课子图

饭店速写

飯香速寫

饭店速写

饭店速写

飯否速寫
諸親好友
概不除欠

饭店速写

畅适

暢適
子愷畫

畅适

高谈

高陵

子愷畫

高谈

都市奇观

都市奇觀

都市奇观

此亦人子也

此亦人子也
子愷畫
垃圾

此亦人子也

孤儿与娇儿

孤兒与寡婦
孤兒院

孤儿与娇儿

高柜台

高攖堂
子愷畫

高柜台

某父子

某父子
丰子愷畫

某父子

买粽子

買粽子

买粽子

母亲又要生小弟弟了

母親又要生小弟了
子愷畫

母亲又要生小弟弟了

蔷薇之刺

薔薇之刺
子愷畫

蔷薇之刺

窥见室家之好

窺見室家之好
重慶相之

窥见室家之好

劳动节特刊的读者

勞動節特刊的價者
不是勞動者

劳动节特刊的读者

锣鼓响

鑼鼓鄉音

锣鼓响

苏州所见

蘇州所見

苏州所见

假三层楼

假三層樓

假三层楼

湖上酒家

湖上兩家
子愷
宵夜

湖上酒家

惊呼

驚呼
子愷畫

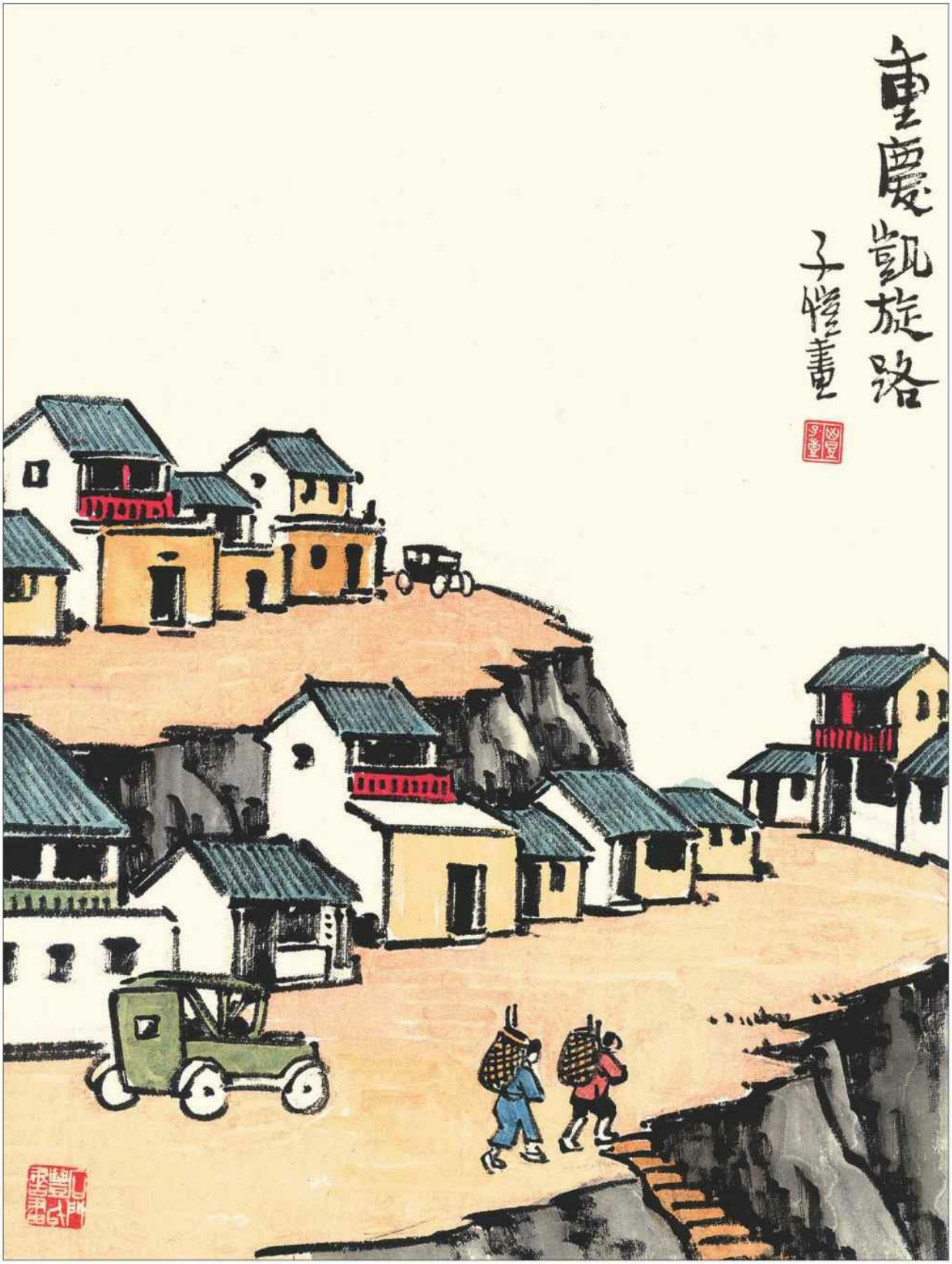
惊呼

手倦抛书午梦长

午倦抛書午夢長
子瞳畫

手倦抛书午梦长

重庆凯旋路


重慶凱旋路
子愷畫

重庆凯旋路

梁上燕 轻罗扇 好风又落桃花片

墨上鷰痕輕羅扇
好風又落桃花片
子愷

梁上燕 轻罗扇 好风又落桃花片

中秋之夜

中秋之夜
子愷畫

中秋之夜

最后的吻

最後的吻
接嬰處
子愷畫

最后的吻

春节人人乐 我吃鱼一条

春節人人樂
我吃魚一條
年年有餘
穀倉滿
子愷

春节人人乐 我吃鱼一条

除夜

除夜

「今夜兩歲明朝三歲」

子愷畫

除夜

“今晚两岁，明朝三岁。”

「今晚兩歲，
明朝三歲」
子愷畫
維賢
寧馨共賞

“今晚两岁，明朝三岁。”

都会之春

都會之春

都会之春

同情

同情
子愷畫
王

同情

冬日街头

冬日街頭

冬日街头

爱的收支相抵

愛的收支相抵

爱的收支相抵

提携

提攜
子愷畫

提携

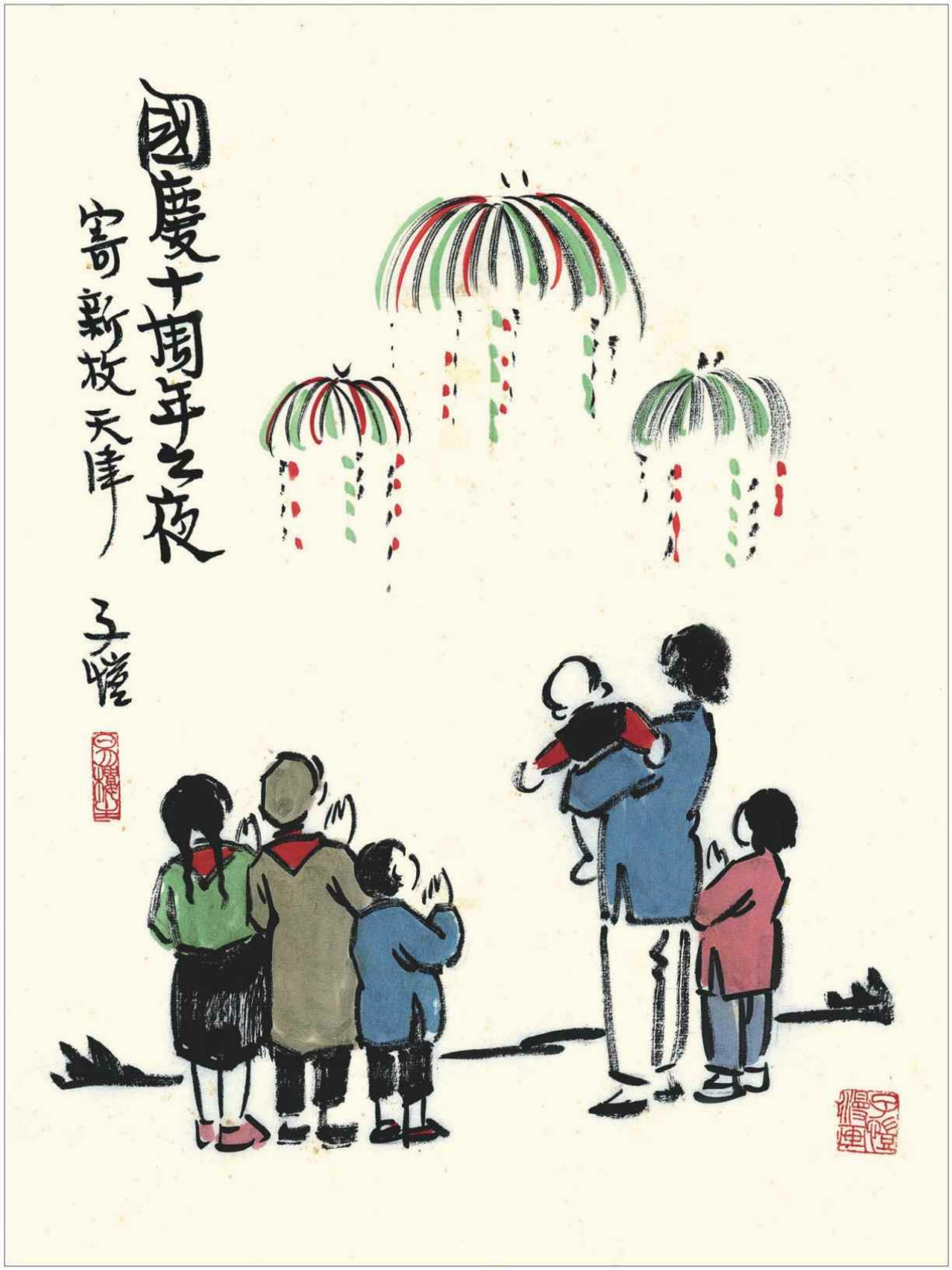
瑞雪映晴空 儿童塑雪翁

瑞雪映晴空
兒童望雪翁
雪翁
開口笑
預祝
大年豐

辛丑春節
子曜并題

瑞雪映晴空 儿童塑雪翁

国庆十周年之夜


国庆十周年之夜
寄新枝天津
王憧

国庆十周年之夜

病车

病車

病车

春在卖花声里

春在賣花聲裏

春在卖花声里

待修的钟

待修的鐘

待修的钟

好花时节不闲身

好花時節不閒身
子愷畫

好花时节不闲身

听诊

聽海
子愷畫

听诊

某种教育

某種教育
子愷畫

某种教育

山茶欣赏

山茶欣賞
子愷畫

山茶欣赏

向后转

向後轉

向后转

某夫妇

某夫婦
子愷畫

某夫妇

花好月圆人寿

花好月圓人壽

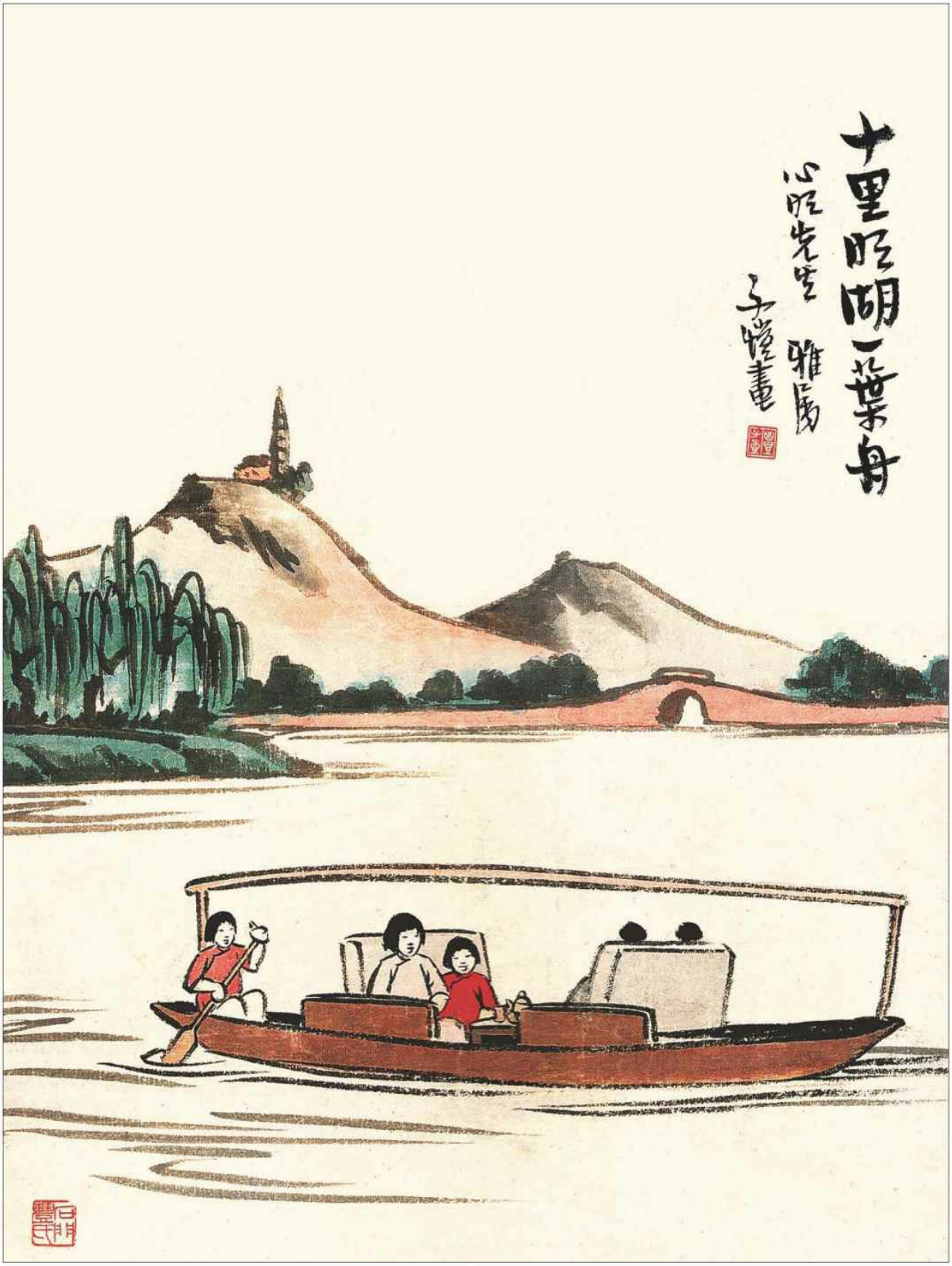
花好月圆人寿

饮水思源

飲水思源
瑞金沙洲壩红井
吃水不忘挖井人
时刻想念毛主席

饮水思源

十里明湖一叶舟


十里明湖一葉舟
心昭先生 雅屬
子愷畫

十里明湖一叶舟

晨出

景出
子愷畫

晨出

送别

送别
子愷畫

送别

桂花

桂花
TK

桂花

糖糕

TK

糖糕

过洋桥

TK

过洋桥

冬夜工毕

冬夜二畢

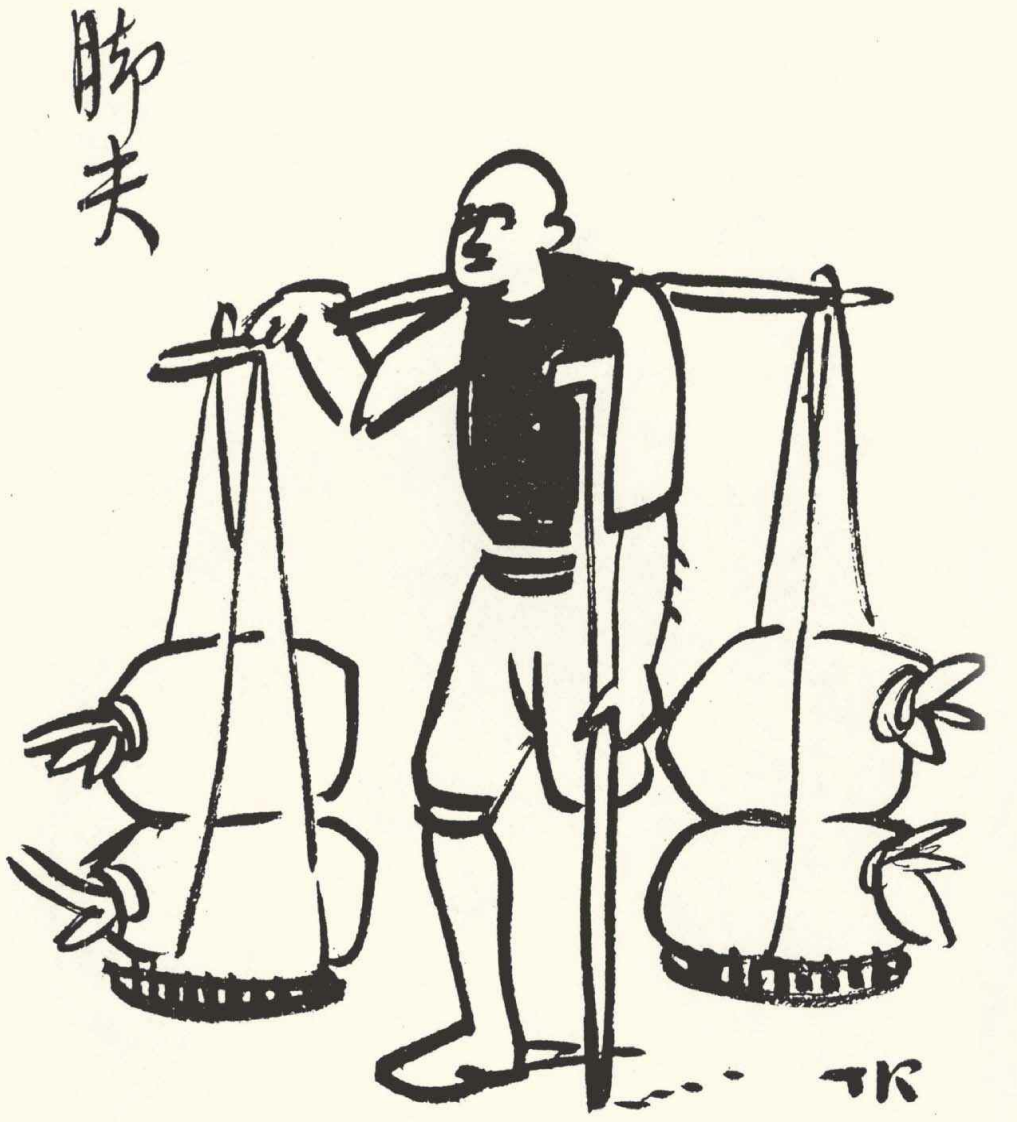
冬夜工毕

“火热馒头！”

火热馒头!
TK

“火热馒头！”

脚夫


脚夫

脚夫

民间相

KISS

KISS

KISS

把酒话桑麻

抱酒話桑麻

把酒话桑麻

茶店一角

茶店一角
莫談國事
子愷寫

茶店一角

还有五里路

遠有五里路

还有五里路

任重道远

任重道遠
子愷畫

任重道远

倦旅

傍旅
子愷畫

倦旅

可叹无知己 高阳一酒徒

可嘆世知己高陽一酒徒
子愷畫
酒

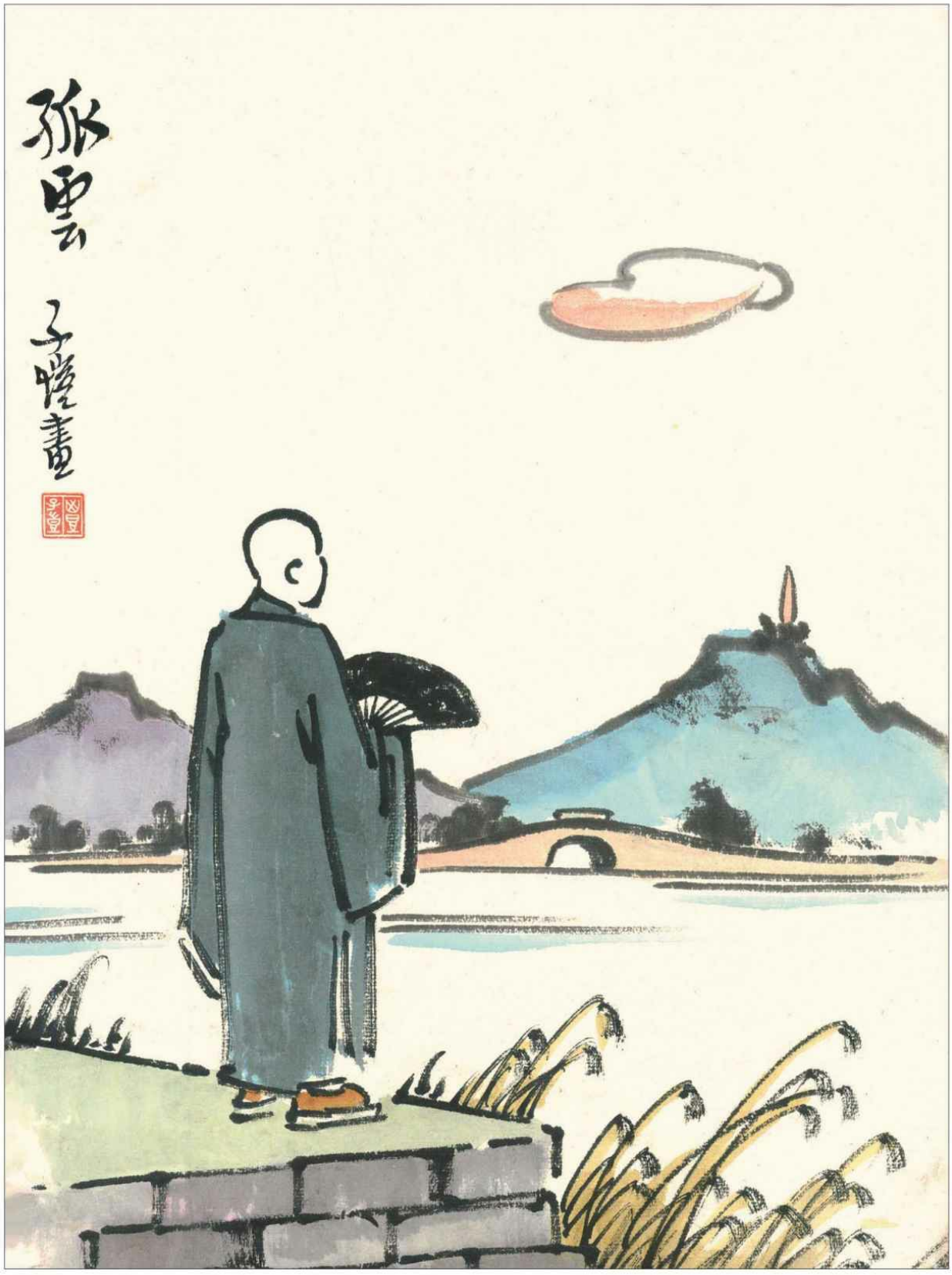
可叹无知己 高阳一酒徒

风云变幻

風雲變幻

风云变幻

孤云


孤雲
子愷畫

孤云

冬日可爱

冬日可愛
王

冬日可爱

冬

冬
子愷畫

冬

跌一交且坐坐

跌一交且坐坐

跌一交且坐坐

大道将成

大道將成
子愷畫

大道将成

瓜车翻覆 助我者少 啖瓜者多

收車翻覆助家者廿唉收者多

瓜车翻覆 助我者少 啖瓜者多

从三文钱一碗吃到四百元一碗

從三文錢
一碗吃到
四百元一碗
子愷寫

从三文钱一碗吃到四百元一碗

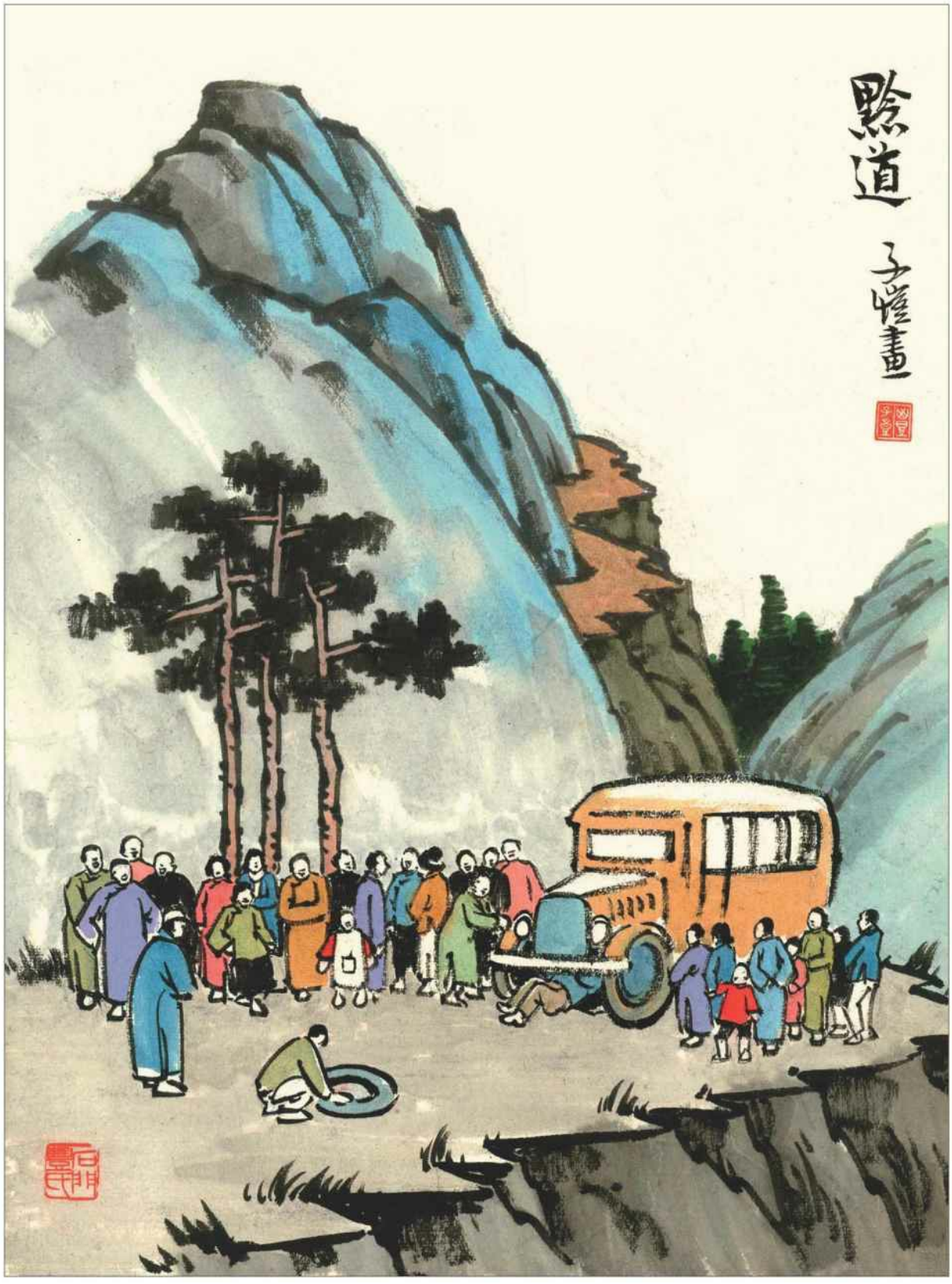
华光楼前

華光樓前

甲申之冬時
閻苑即景
寫生以呈
德達尊兄留念
子愷

华光楼前

黔道


黔道
子愷畫

黔道

散市

散市
子愷畫

散市

踏青挑菜

踏青挑菜
子愷畫

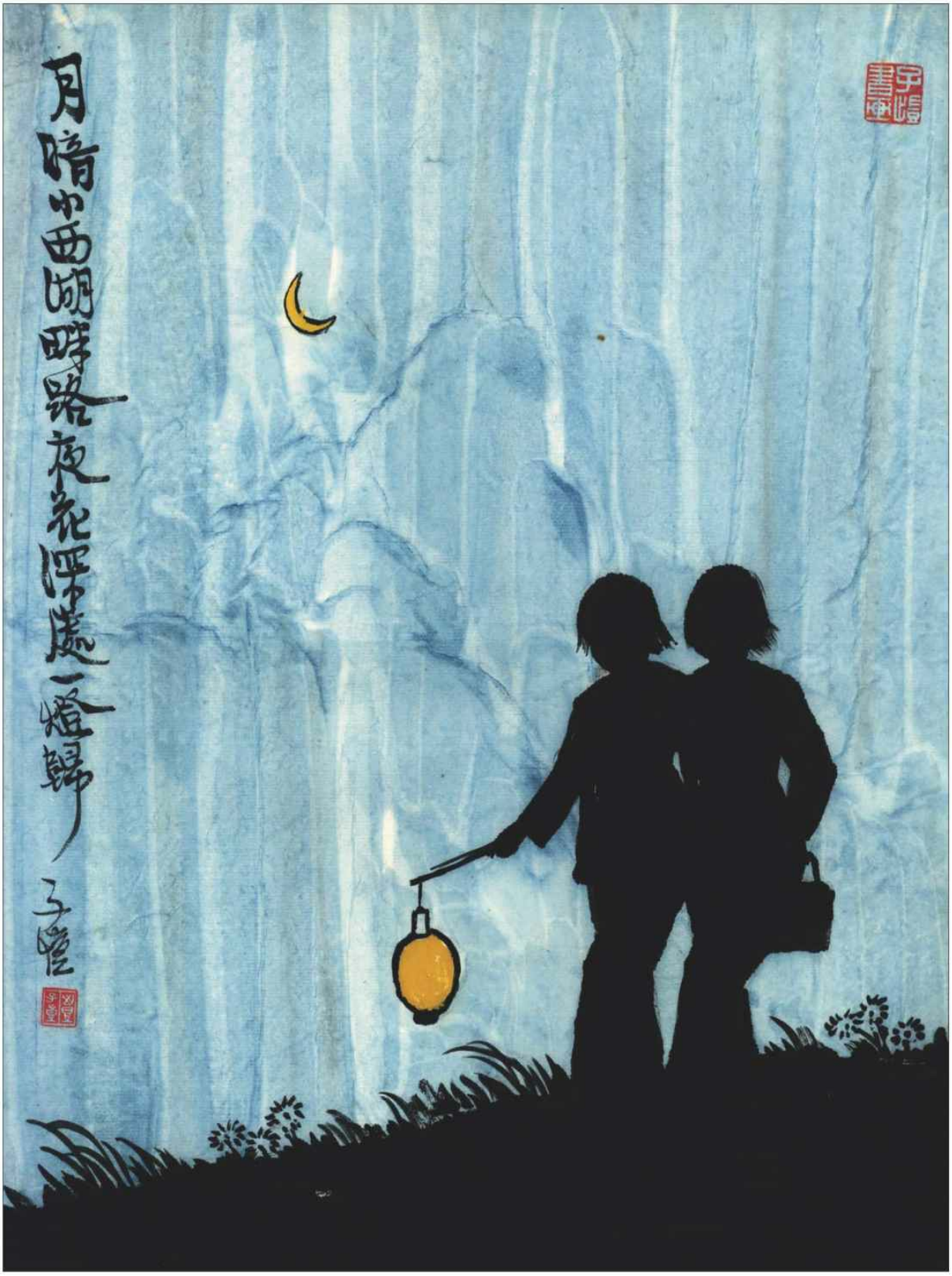
踏青挑菜

茅店

茅舍

茅店

月暗小西湖畔路 夜花深处一灯归


月暗小西湖畔路夜花怜處一燈歸

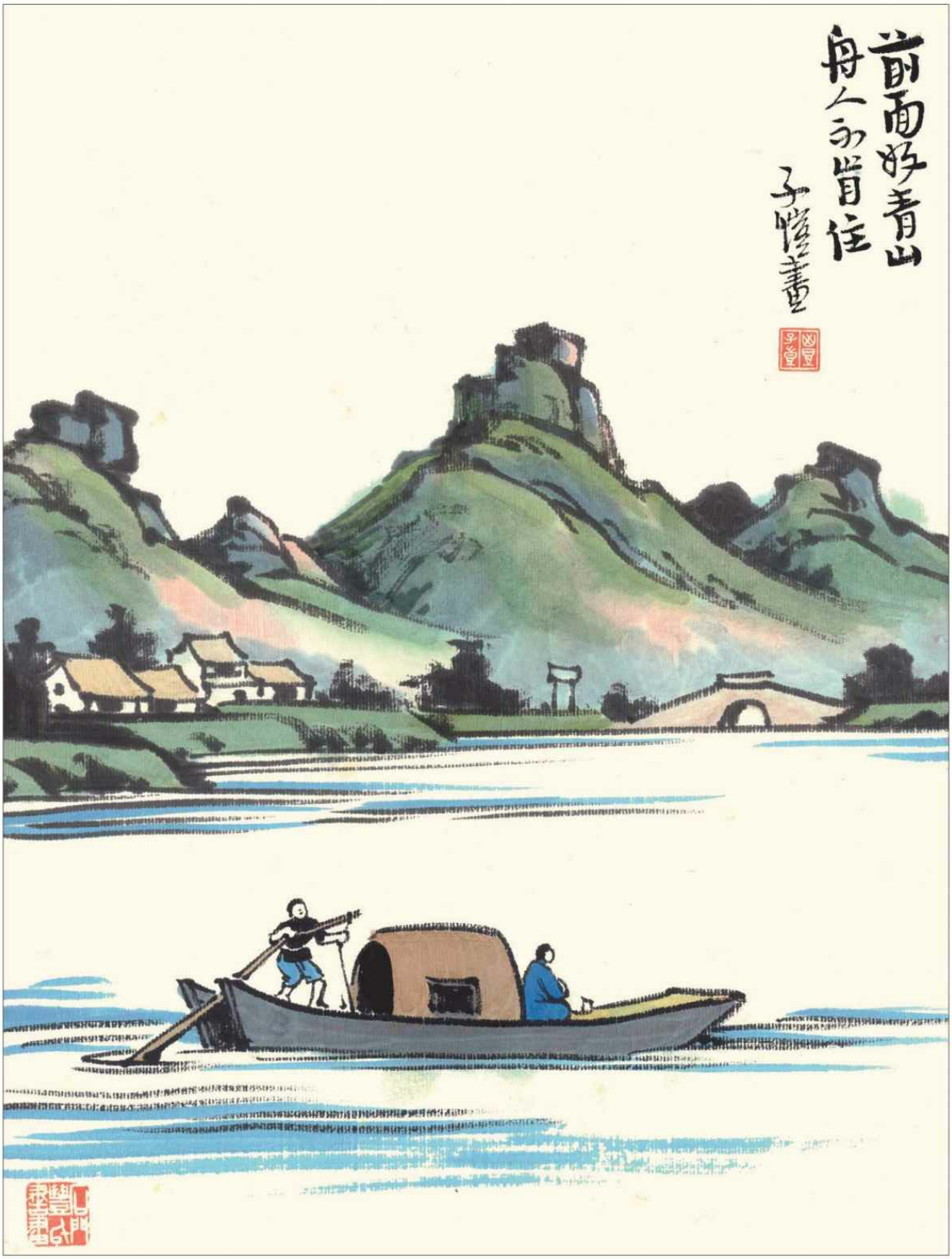
月暗小西湖畔路 夜花深处一灯归

民间之春

民間之春
平民月刊屬
子愷畫
民主
自由

民间之春

前面好青山 舟人不肯住


前面好青山
舟人可肯住
子愷畫

前面好青山 舟人不肯住

希望

布里
子愷寫
對我生財

希望

兴奋之群

興奮之舉
子愷畫

兴奋之群

馄饨担

餛飩擔
子愷畫

馄饨担

寻常巷陌

寻常巷陌

无产者之群

無產者之聲

无产者之群

渴者

暍者
子愷畫
氷
施茶

渴者

酒家速写

酒家速寫

酒家速写

张家长李家短

張家長李家短

张家长李家短

鬻儿

鬻兒
子愷畫

鬻儿

争食

爭食

争食

阿大去借米 乞得提灯归

何大玄借米
乞得提燈歸

廿三年畫 子愷

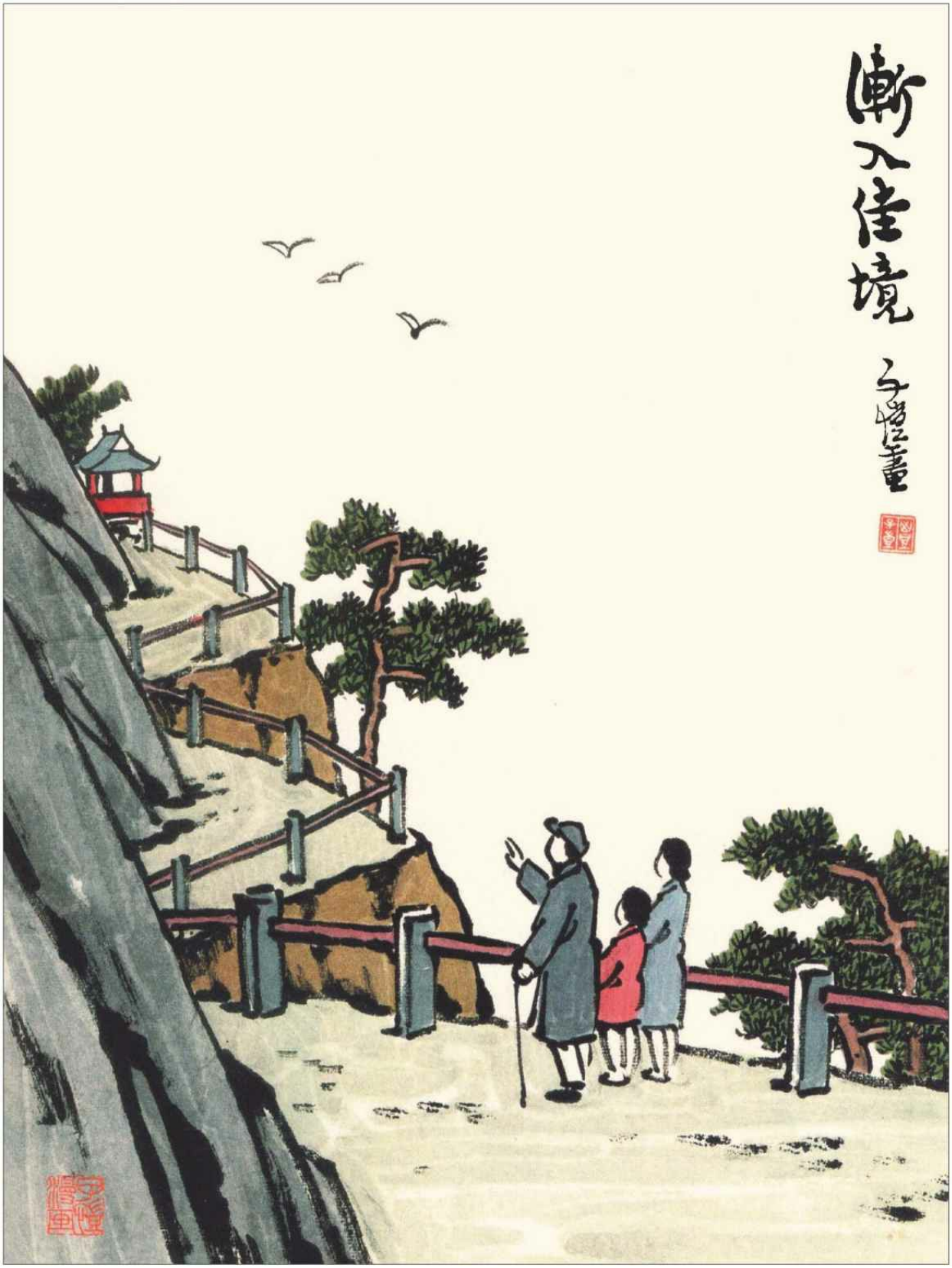
阿大去借米 乞得提灯归

赚钱勿吃力 吃力勿赚钱

賺錢勿喫力
喫力勿賺錢
子愷畫
經理室
棧堆

赚钱勿吃力 吃力勿赚钱

渐入佳境


漸入佳境

渐入佳境

依松而筑 生气满屋

依松而築生氣滿屋

依松而筑 生气满屋

立等

三等
子愷畫

立等

挖耳朵

挖耳朵
子愷

挖耳朵

杨柳青 粪如金

楊柳青翼如金
浙諺
子愷畫

杨柳青 龚如金

衣冠之威

衣冠之威

衣冠之威

广西小品

廣西小品

子愷

广西小品

今夜两岁 明朝三岁

今夜兩歲昭朝三歲
除夜即景
子曾

今夜两岁 明朝三岁

长孙抱幼子

長孫抱幼子
子愷寫

长孙抱幼子

阿Q遗象

阿Q遺象

子愷畫

阿Q遗象

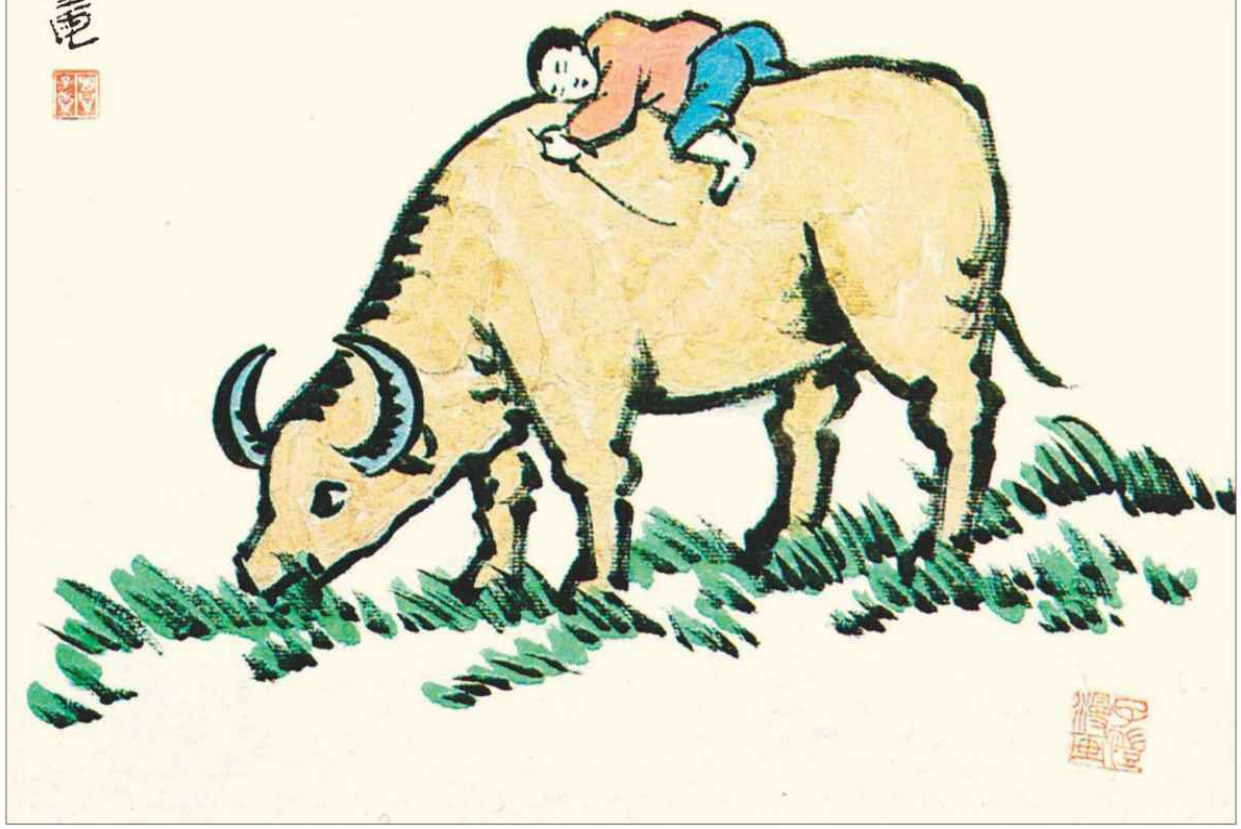
郎住东来妾住西 两个从小不相离

一郎住東來妾住西
兩箇從小不相離
自從接了媒紅訂
朝朝相見把頭低
低頭莫碰至花棚一碰露水沾郎衣
子愷書

郎住东来妾住西 两个从小不相离

日长耕作罢 闲步晚风前

日長耕作罷
閑步晚風前
牛背安眠好
春郊草味鮮



日长耕作罢 闲步晚风前

云霓

雲霓

云霓

迎春爆竹响千家 共祝新春百物华

迎春爆竹响千家
共祝新春百物華
五穀豐登蔬果熟
棗如瓜与瓜如車
辛丑春節
子愷畫并題

迎春爆竹响千家 共祝新春百物华

卖浆

豆漿
TK

卖浆

藕

TK

藕

卖席

賣蓆

卖席

待车

待車
TK

待车

卖菊花

賣菊花
TK

卖菊花

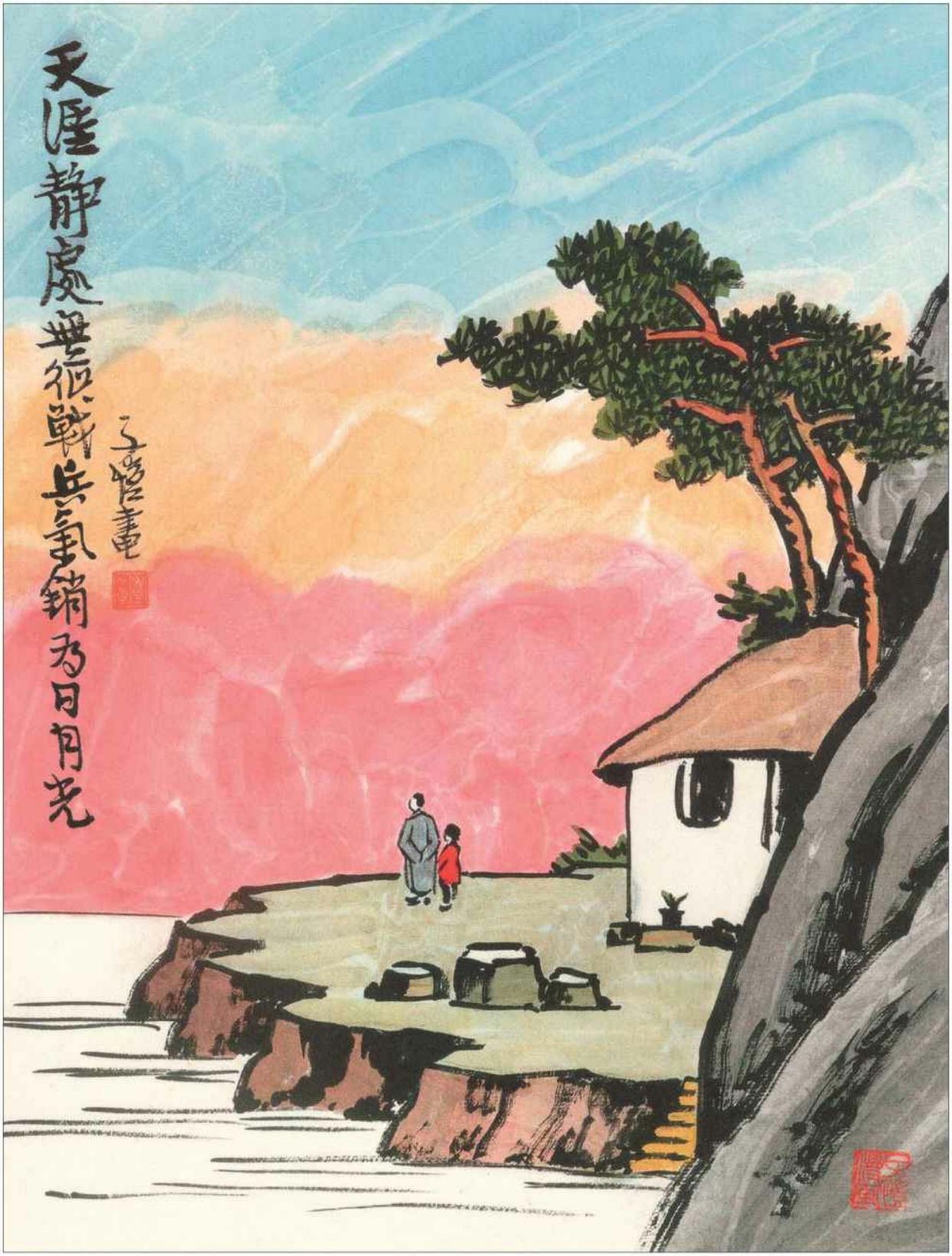
三板两支〔指三个铜板就可以买两支的劣质香烟〕

三枚両文
TK

三板两支〔指三个铜板就可以买两支的劣质香烟〕

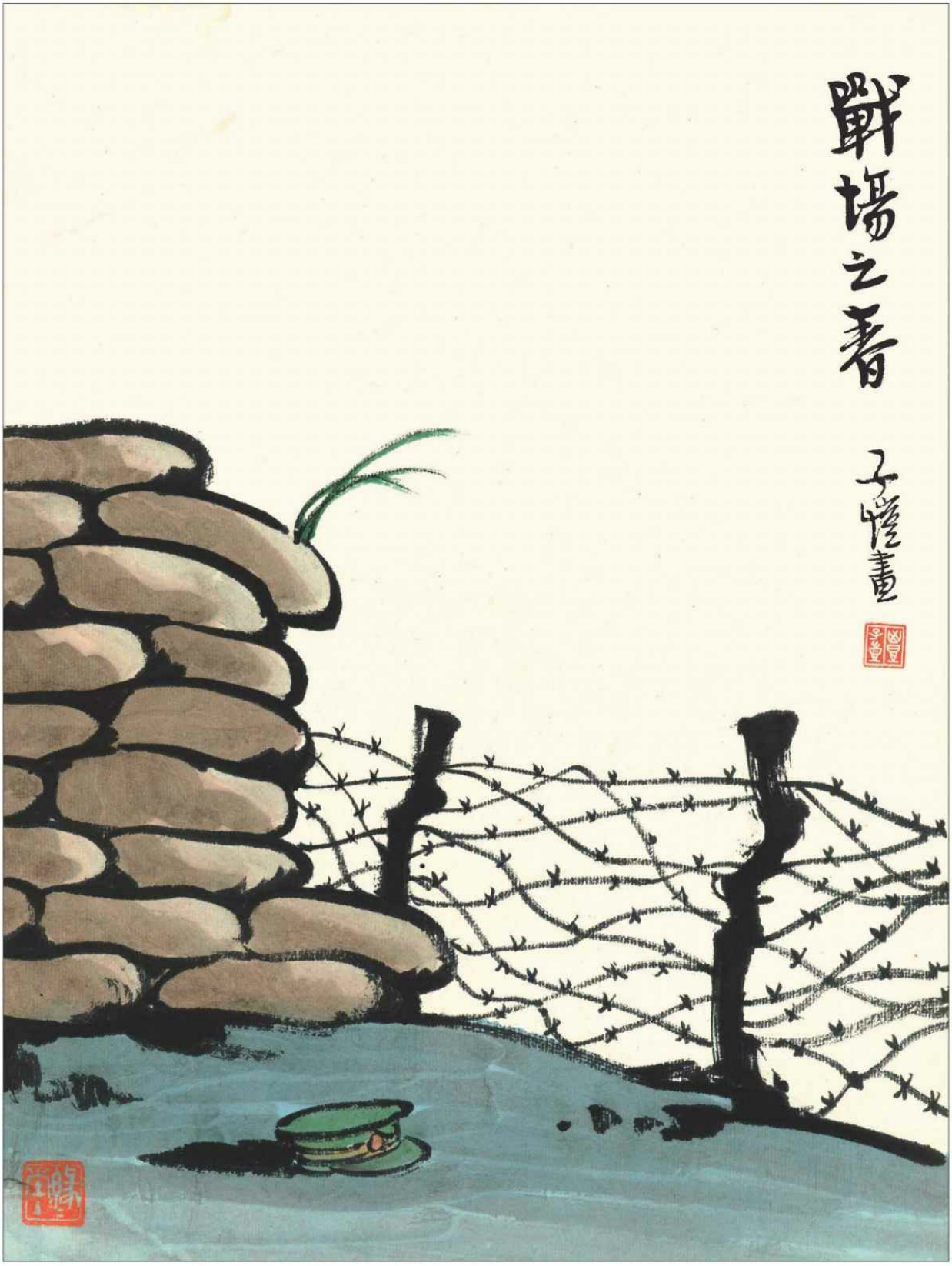
战时相

天涯静处无征战 兵气销为日月光


天涯靜處無征戰兵氣銷為日月光

天涯静处无征战 兵气销为日月光

战场之春


戰場之春
子愷畫

战场之春

愿作安琪儿 空中收炸弹

願作安琪兒 空中收炸彈
廿七年画 子愷

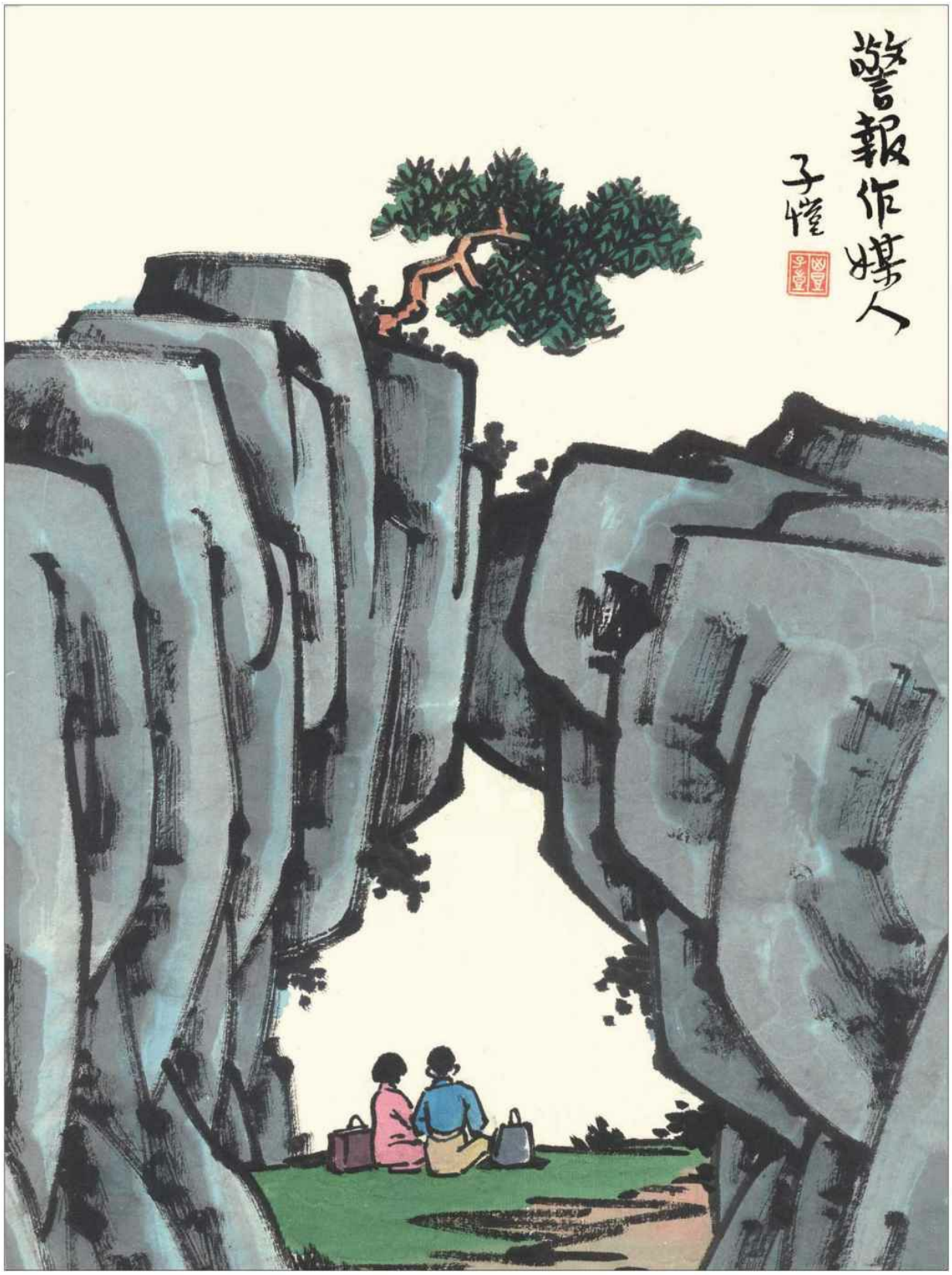
愿作安琪儿 空中收炸弹

大树根柢固 生机永不息

大樹根柢固生機永不息春來怒抽條
象何蓮勃
子愷

大树根柢固 生机永不息

警报作媒人


警報作媒人
子愷

警报作媒人

昔年的勇士

昔年的勇士
子愷畫

昔年的勇士

荣誉军人

榮譽軍人

荣誉军人

颁白者

領白者

颁白者

炮弹作花瓶 万世乐太平

礮彈作花瓶萬世樂太平
茜年九月二日作
子愷

炮弹作花瓶 万世乐太平

轰炸 嘉兴所见

轉炸 嘉興所見

轰炸 嘉兴所见

轰炸 广州所见

轟炸 廣州所見
子愷畫

轰炸 广州所见

轰炸 广州所见

轟炸
廣州所見

轰炸 广州所见

小主人的腿

主人的腿

艾青 子愷畫

小主人的腿

仓皇

倉皇
廿七年子愷畫

仓皇

检查

檢查
子愷畫

检查

粥少生多

粥少生多

戰時學生相之一

子愷畫

緣之堂画箋

1942

粥少生多

一心以为有警报将至

x^2+y^2

一心以为有警报将至

“回乡豆！”复员期重庆小景

「田鄉豆」!
復員期
重慶小景
子愷畫
緣二堂再製
1945

“回乡豆！”复员期重庆小景

“飞机高，飞机低。”

「飛機高，
飛機低，」
子愷畫
緣之堂再笺

“飞机高，飞机低。”

A BOY

A BOY
a boy

A BOY

谁当获者妇与姑 丈夫何在西击胡

谁當獲者掃与姑
丈夫何在西擊胡
子愷画
緣緣堂画箋

谁当获者妇与姑 丈夫何在西击胡

劫后重生

劫後重生
子愷畫

劫后重生

卅四年八月十日之夜

卅年八月十日之夜
子愷畫

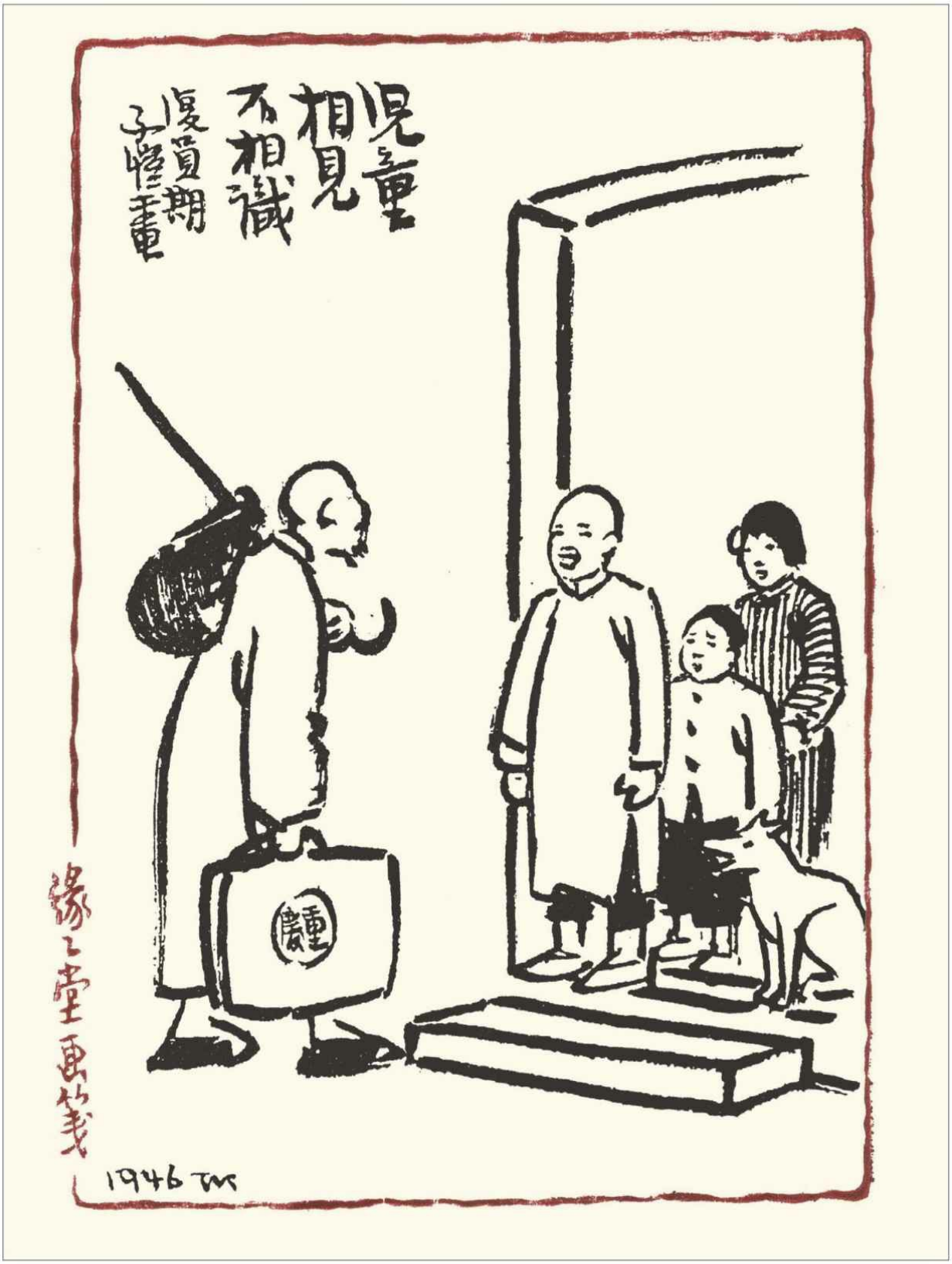
卅四年八月十日之夜

待得来年重把酒 那知无雨又无风

待得来年
重把酒
那知無雨又無風
子愷
緣緣堂画箋

待得来年重把酒 那知无雨又无风

儿童相见不相识


兒童相見不相識
復員期子怪畫
緣之堂畫箋
1946

儿童相见不相识

战时的儿童

戰時的兒童
1939 TK

战时的儿童

稚子牵衣问 归来何太迟

雅子牽衣問
歸家何太遲
共誰爭歲月
贏得鬢邊丝
復員期 子愷畫
緣之堂再箋
1946

稚子牵衣问 归来何太迟

战时相之一

戦時相之一

子愷畫

緣之堂画箋

1945 JK

战时相之一

义务书店

義務書店
戰時學生相之
子愷画
書店
新刊
緣之堂画箋
1940

义务书店

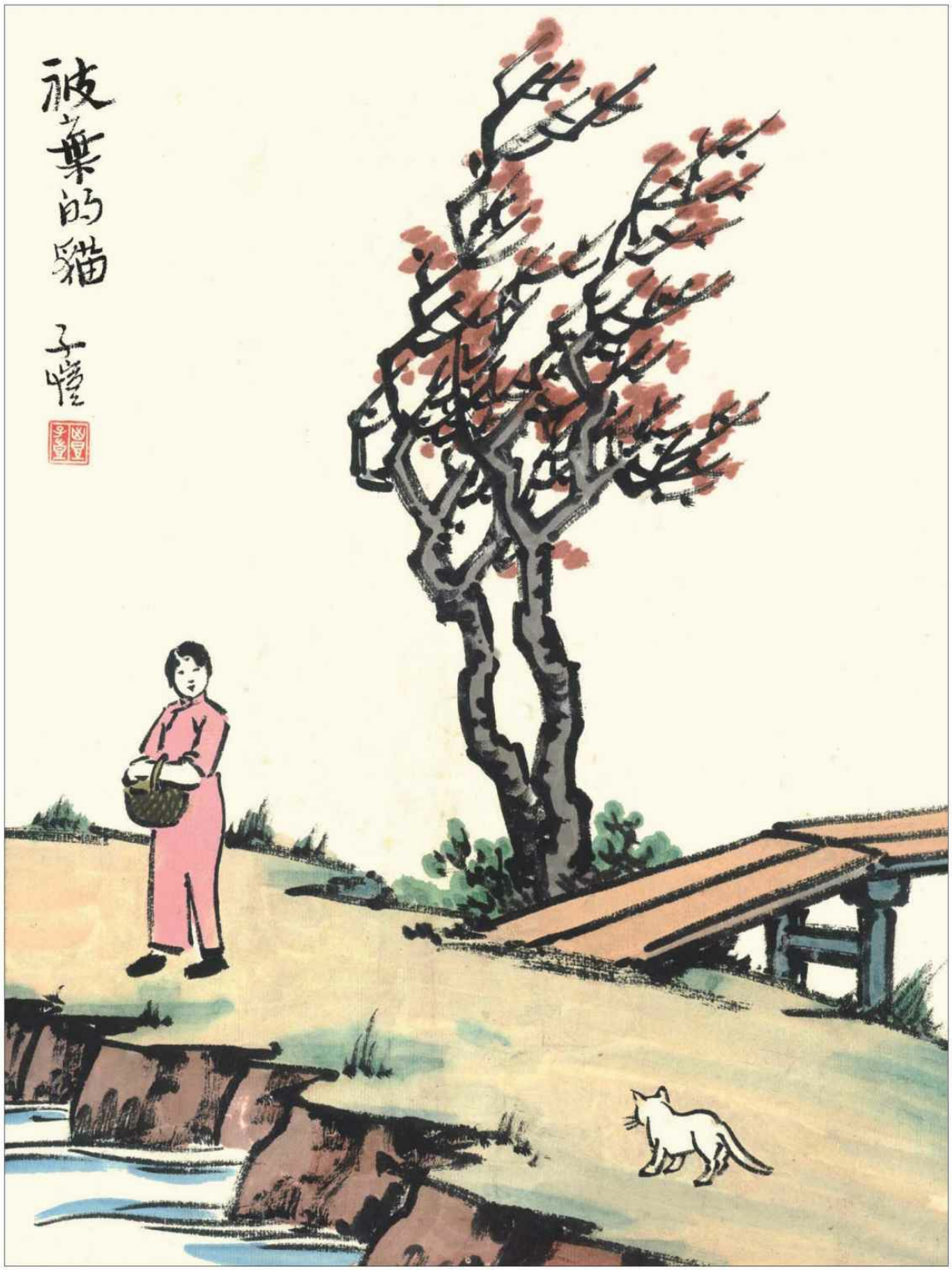
护生护心

蚂蚁搬家

螞蟻搬家
子愷畫

蚂蚁搬家

被弃的猫


被遺的貓
子愷

被弃的猫

哀鸣

哀鳴
子愷畫

哀鸣

得其所哉

得其所哉得其所哉

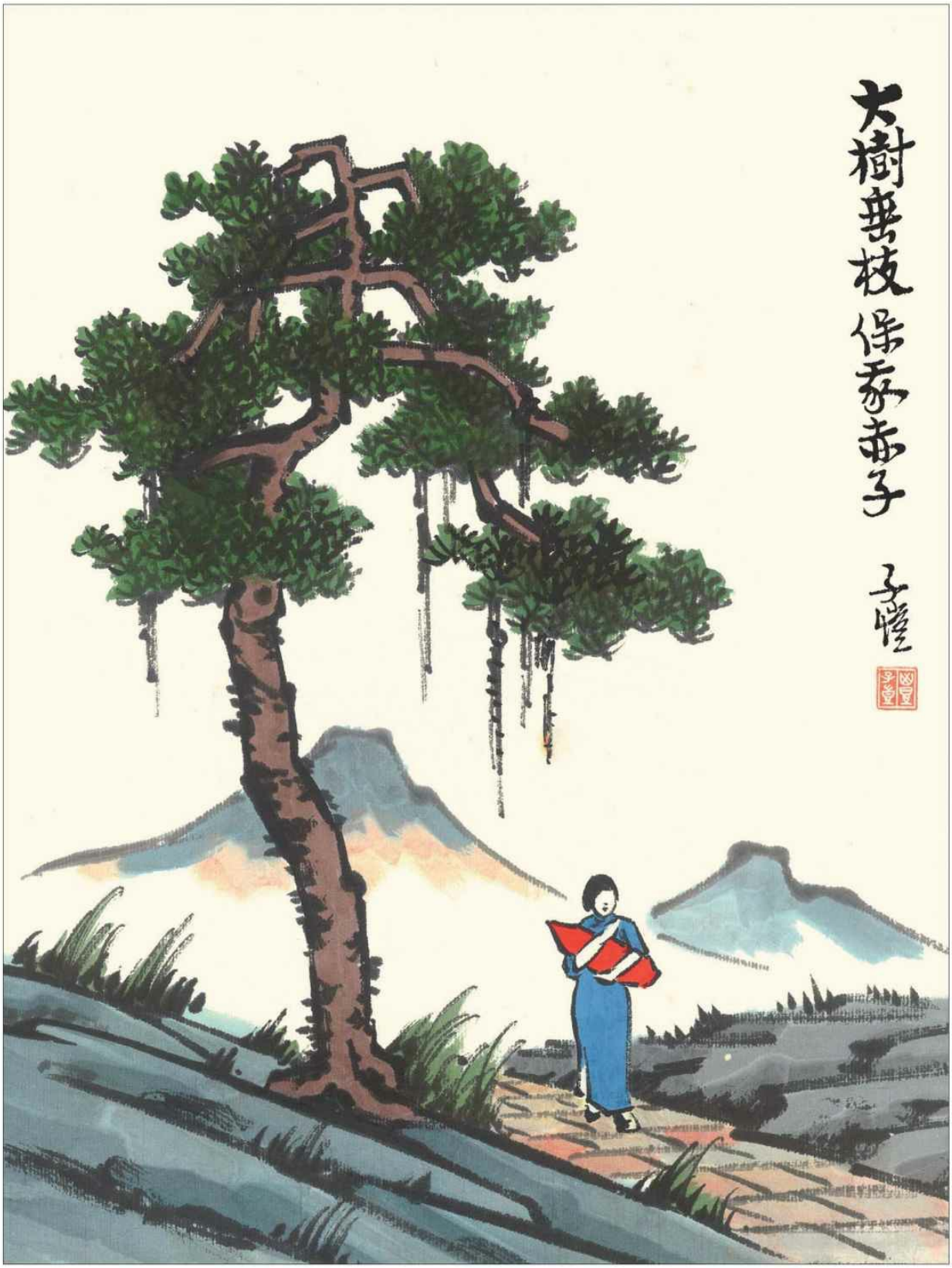
得其所哉

得其所哉

得其所哉得其所哉

得其所哉

大树垂枝 保我赤子


大樹無枝係赤子

大树垂枝 保我赤子

漏网

漏網
子愷畫

漏网

间接的自喂

間接的自餵

间接的自喂

惠而不费

惠而不費
王

惠而不费

生离欤 死别欤

生離欤死別欤
子愷畫

生离欤 死别欤

倘使羊识字

倘使羊識字
羊肉大麵
子愷畫

倘使羊识字

大鱼啖小鱼 小鱼啖虾蛆

大魚啖小魚
小魚啖蝦蛆
蝦蛆啖俎迦
啖多俎迦荷
请君肆中居
子愷畫

大鱼啖小鱼 小鱼啖虾蛆

襁负其子

豌豆其子
子愷畫

襁负其子

树的受刑

樹的受刑
子愷畫

树的受刑

生机

生機

生机

香饵自香鱼不食 钓竿只好立蜻蜓

香餌自香魚亦食
釣竿只好立蜻蜓

香饵自香鱼不食 钓竿只好立蜻蜓

好鸟枝头亦朋友

好鸟枝頭亦朋友

好鸟枝头亦朋友

静看檐蛛结网低 无端妨碍小虫飞

静看簷蛛结網低
竺端
妨礙小蟲飛蜻蜓倒掛
蜂兒窘催喚山童為解圍
子愷畫

静看檐蛛结网低 无端妨碍小虫飞

雀巢可俯而窥

雀巢于俯而窺
子愷畫

雀巢可俯而窥

“我的腿”

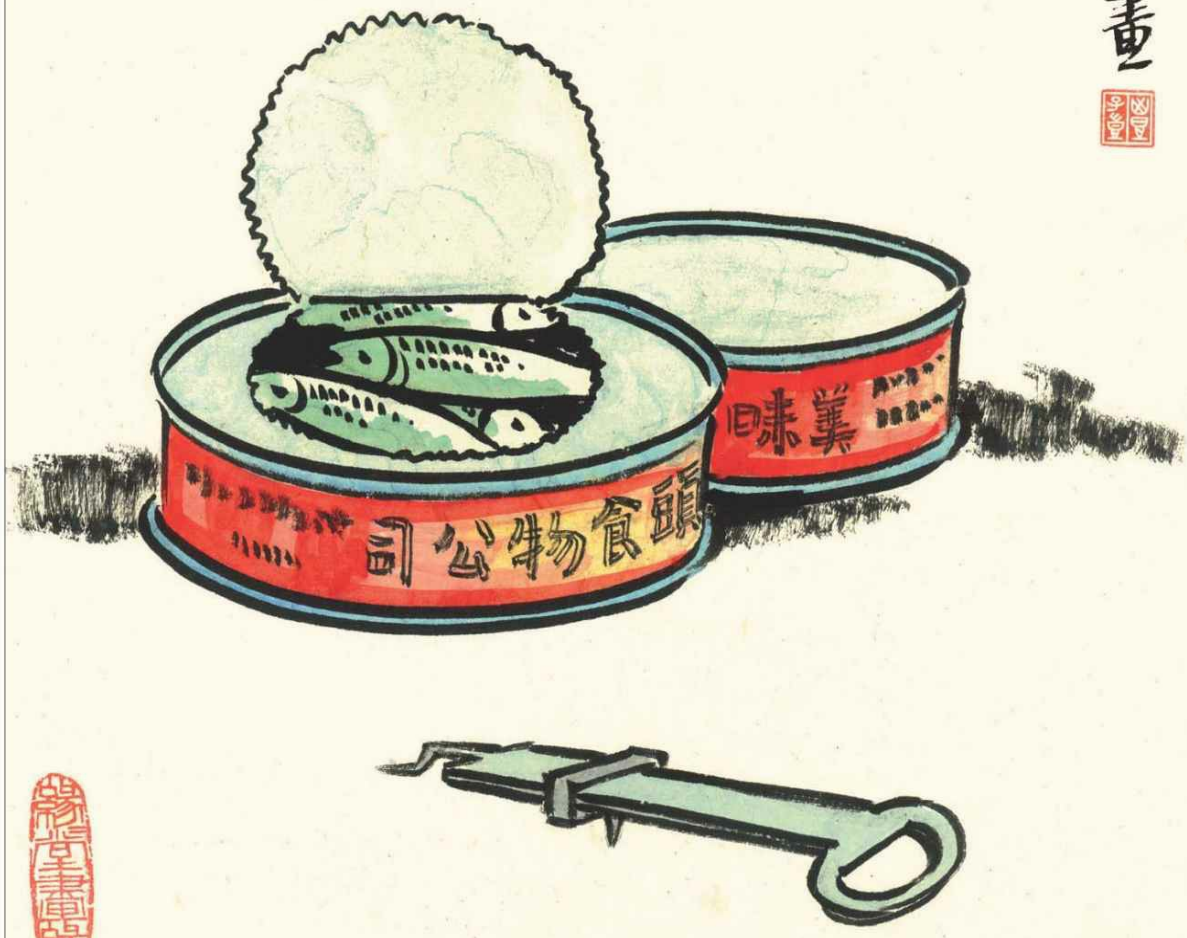
「我的腿」
子愷畫

“我的腿”

开棺

開棺

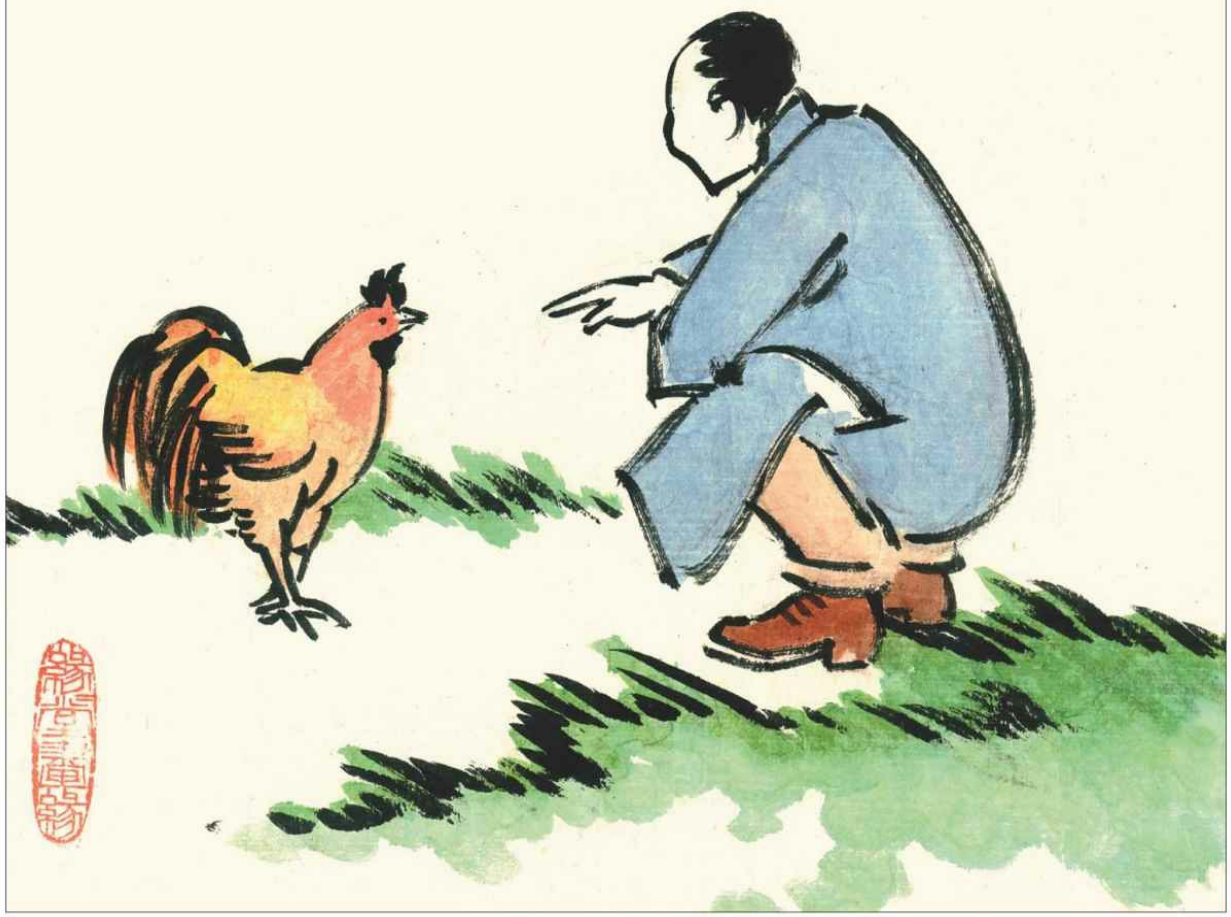
子愷畫



开棺

买得晨鸡共鸡语 常时不用等闲啼

買得
晨雞
共雞語
常時不用
等閒啼
深山月里
風雨夜
欲近曉天
啼一聲



买得晨鸡共鸡语 常时不用等闲啼

鸥鸟可招

鷗鳥可招

鸥鸟可招

但令四海常丰稔 不嫌人间鼠雀多

但令四海常豐餘
不嫌人間罵雀多
子愷畫
緣緣堂畫箋
TK

但令四海常丰稔 不嫌人间鼠雀多

惊异

驚異
子愷畫

惊异

吾徒胡为纵此乐 暴殄天物圣所哀

吾從胡君縱此樂
天物聖所哀

吾徒胡为纵此乐 暴殄天物圣所哀

三千年开花三千年结实之桃

三千年開花三千年結實之桃

三千年开花三千年结实之桃

天空任鸟飞

天空任鸟飞
子愷畫

天空任鸟飞

封面

《我们的七月》（**1924**）

我們的七月
一九三四年

《我们的七月》（1924）

《爱的教育》（**1926**）

愛的教育

意·亚米契斯著
夏丏尊译

《爱的教育》（1926）

《音乐入门》（**1926**）

音樂入門

豐子愷著

重訂本

開明書店

《音乐入门》（1926）

《立达学园一览》（**1926**）

LI-TA ACADEMY, KIANGWAN, SHANGHAI, 1926

《立达学园一览》（1926）

《中国青年》第121期（1926）

中國青年

《中国青年》第121期（1926）

《中国青年》第126期（1926）

中國青年

本期目錄

近來頗有些妄言家
悼唐際盛同志
介紹河南紅槍會
這就是『反動教育』
狗咬（短劇）
我們的時代
本刊對於讀者的兩個要求

第六卷第一號
（第一二六期）
一九二六年六月十日出版

《中国青年》第126期（1926）

《国木田独步集》（**1927**）

國木田獨歩集

夏丏尊譯

《国木田独步集》（1927）

《子恺画集》（**1927**）

子愷画集

《子恺画集》（1927）

《新时代国语教科书》初小第六册
（**1927**）

大學院審定

新時代國語教科書

小學校初級用

第六冊

商務印書館出版

《新时代国语教科书》初小第六册（1927）

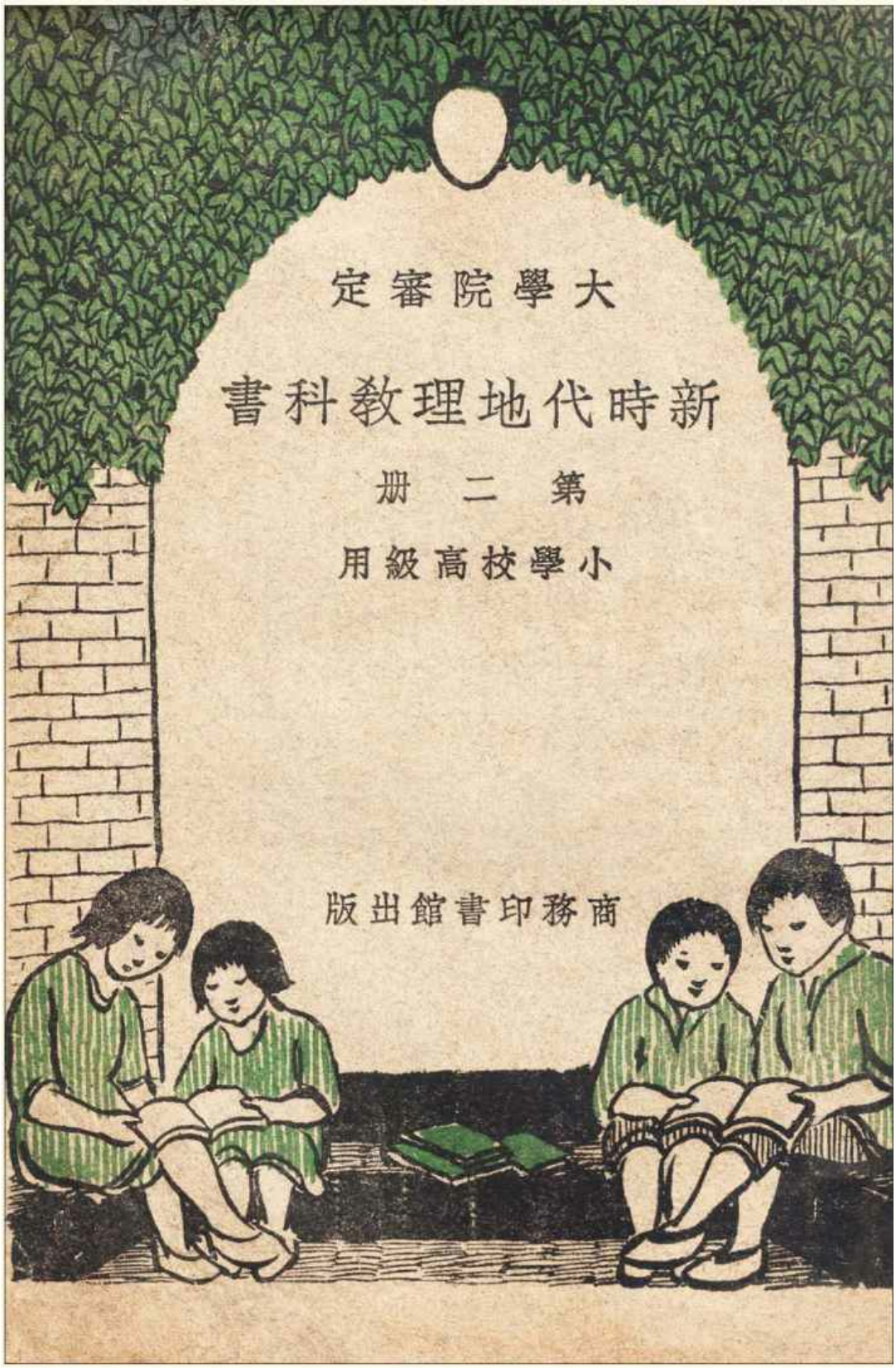
《新时代地理教科书》高小第二册
（**1927**）

大學院審定

新時代地理教科書

第二册

小學校高級用



商務印書館出版

《新时代地理教科书》高小第二册（1927）

《小说世界》第十七卷第二期（**1928**年）

小說世界
上海小說世界社發行
(第二五八號)
(民國十七年六月)
第十七卷 第二期
The Story World
Vol. XVII. No. 2 (258)
June, 1928
中華郵務局特准掛號認爲立券之報紙

《小说世界》第十七卷第二期（1928年）

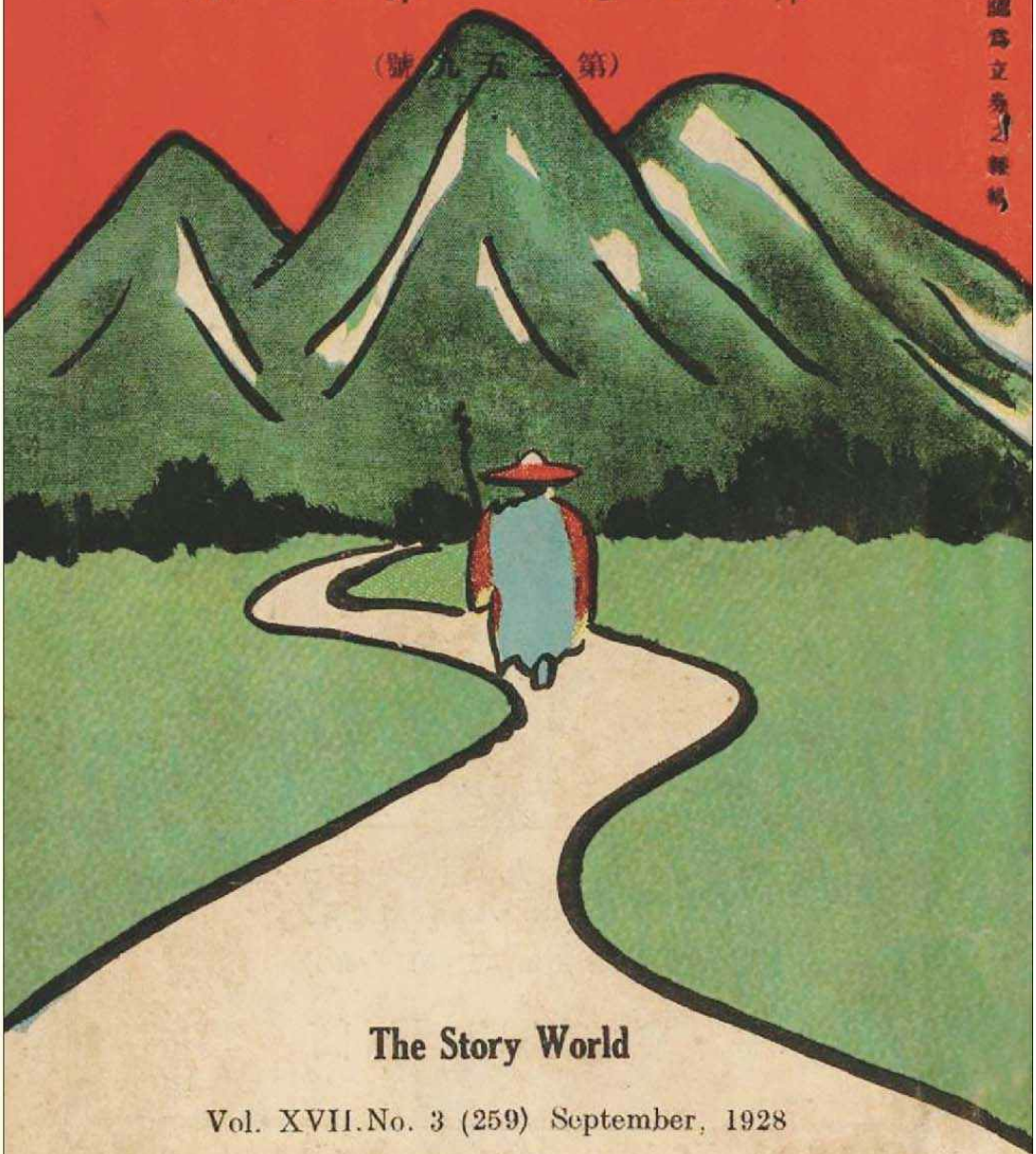
《小说世界》第十七卷第三期（**1928**）

中華郵政局特准掛號認爲第二類郵件

小說世界

第十七卷　第三期

（第二五九號）



The Story World

Vol. XVII. No. 3 (259) September, 1928

民國十七年九月　　上海小說世界社發行

《小说世界》第十七卷第三期（1928）

《小说世界》第十七卷第四期（**1928**）

小說世界

第十七卷　第四期

（第二六〇號）（民國十七年十二月出版）

THE STORY WORLD

Vol. XVII No. 4 (260)

December 1928

上海小說世界社發行

《小说世界》第十七卷第四期（1928）

《小说世界》第十八卷第二期（**1929**）

中華郵務局特准掛號認爲立券之報紙

小說世界

第十八卷第二期(第二六二號)

民國十八年六月

上海小說世界社發行

THE STORY WORLD

Vol. XVIII, No. 2 (262)

June, 1929

《小说世界》第十八卷第二期（1929）

《小说世界》第十八卷 第三期（**1929**）

小說世界

第十八卷第三期(第二六三號)

民國十八年九月

上海小說世界社發行

THE STORY WORLD

Vol. XVIII, No. 3 (263)

September, 1929

《小说世界》第十八卷 第三期（1929）

《春雨》（**1930**）

春雨

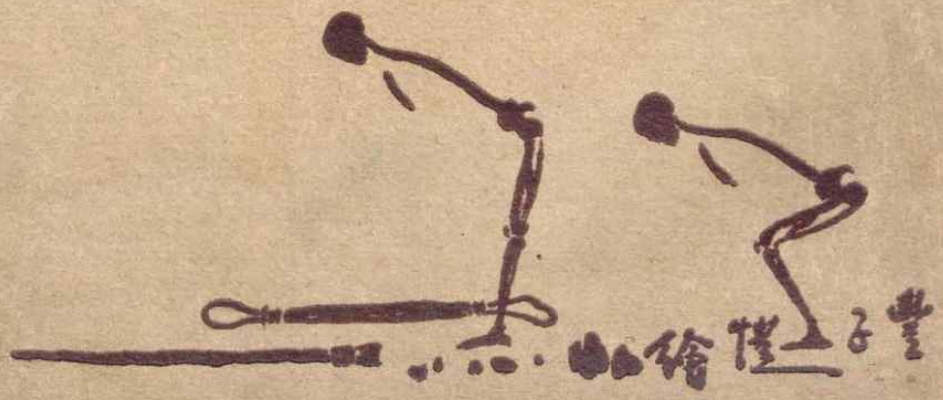
盧冀

《春雨》（1930）

《艺用解剖学》（**1930**）

姜丹書著

商務印書館發行



《艺用解剖学》（1930）

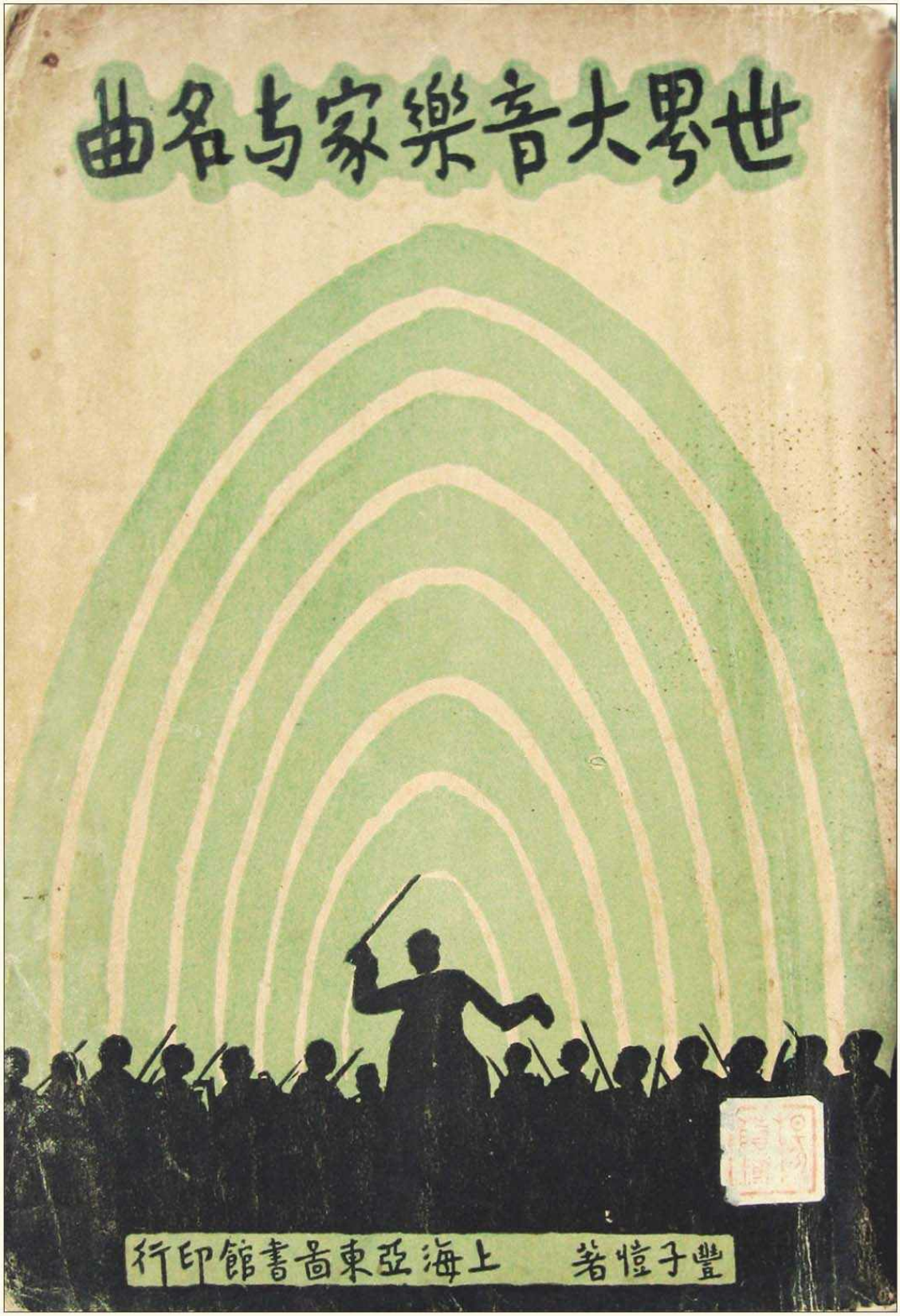
《结婚的爱》（**1931**）

愛的婚結

《结婚的爱》（1931）

《世界大音乐家与名曲》（**1931**）

世界大音樂家与名曲



豐子愷著　上海亞東圖書館印行

《世界大音乐家与名曲》（1931）

《儿童教育》第三卷第七期（**1931**）

家庭·幼稚園·小學校·適用

兒童教育

子愷題

中華民國二十年三月十五日初版
郵務局特准掛號認爲新聞紙類

供給具體教材　討論切實方法

第三卷　第七期

兒童教育社編　開明書店發行

《儿童教育》第三卷第七期（1931）

《儿童教育》第五卷第一期（**1931**）

兒童教育

第五卷　第一期

父母教育專號

中華兒童教育社編　上海兒童書局印行

《儿童教育》第五卷第一期（1931）

《小朋友》第**456**期（**1931**）

小朋友

第四五六期　　中華書局印行

《小朋友》第456期（1931）

《小朋友》第**457**期（**1931**）

小朋友

第四五七期　　中華書局印行

《小朋友》第457期（1931）

《小朋友》第**458**期（**1931**）

小朋友

中華書局印行　　第四五八期

《小朋友》第458期（1931）

《小朋友》第**459**期（**1931**）

小朋友

第四五九期　　中華書局印行

《小朋友》第459期（1931）

《小朋友》第460期（1931）

小朋友

第四六〇期　　中華書局印行

《小朋友》第460期（1931）

《小朋友》第**461**期（**1931**）

小朋友

中華書局印行　　第四六一期

《小朋友》第461期（1931）

《小朋友》第**462**期（**1931**）

小朋友

第四六二期　　中華書局印行

《小朋友》第462期（1931）

《小朋友》第**463**期（**1931**）

小朋友

第四六三期　　中華書局印行

《小朋友》第463期（1931）

《小朋友》第**464**期（**1931**）

小朋友

第四六四期　　中華書局印行

《小朋友》第464期（1931）

《小朋友》第**465**期（**1931**）

小朋友

中華書局印行　　第四六五期

《小朋友》第465期（1931）

《小朋友》第**466**期（**1931**）

小朋友

第四六六期　　中華書局印行

《小朋友》第466期（1931）

《小朋友》第**467**期（**1931**）

小朋友

第四六七期　　中華書局印行

《小朋友》第467期（1931）

《小朋友》第**468**期（**1931**）

小朋友

第四六八期　　中華書局印行

《小朋友》第468期（1931）

《东方杂志》第三十卷第一号（**1933**）

東方雜誌

一九〇四年創刊

第三十卷第一號

新年特大號

民國二十二年一月一日

《东方杂志》第三十卷第一号（1933）

《东方杂志》第三十卷第六号（**1933**）

東方雜誌

一九〇四年創刊

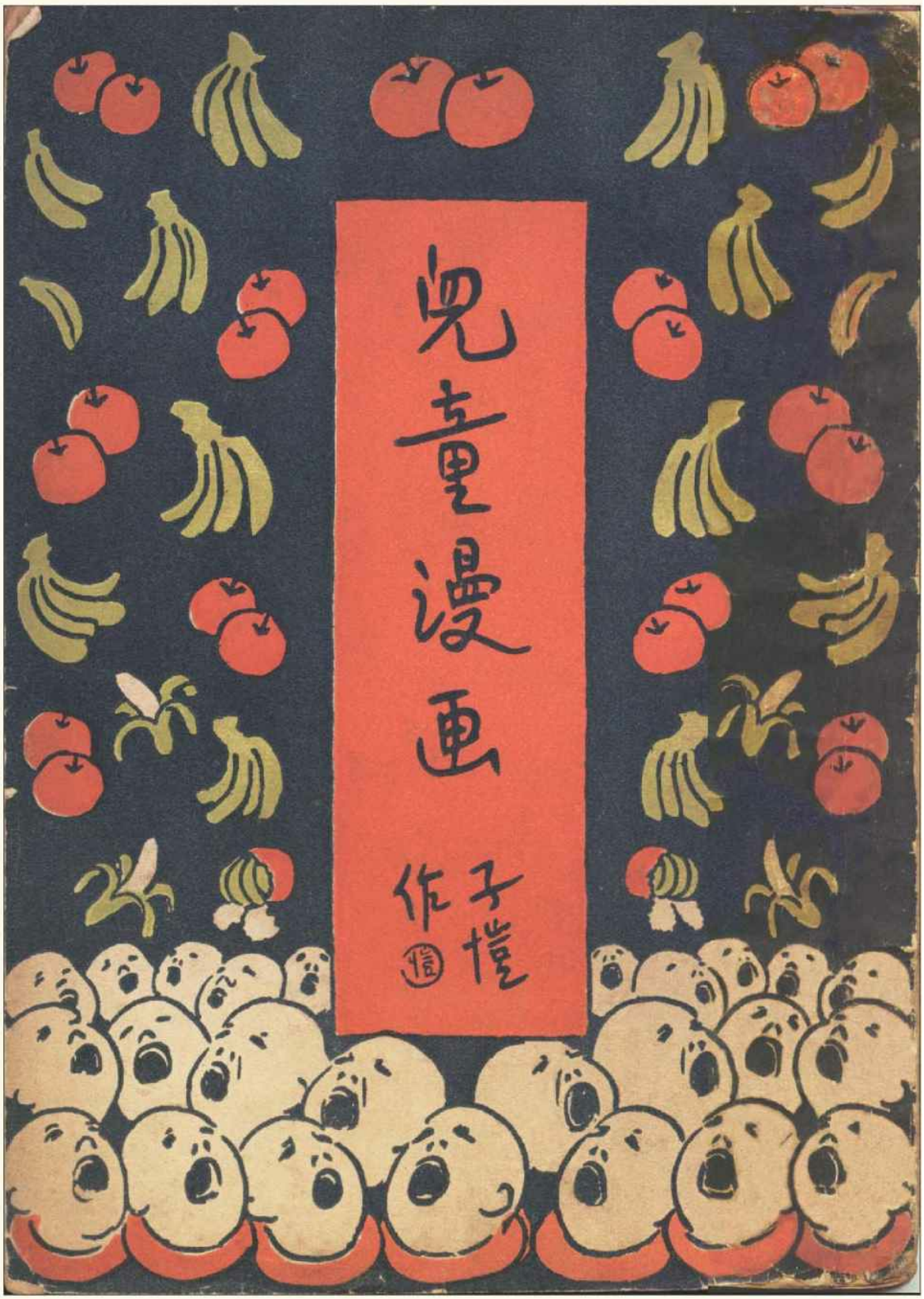
第三十卷　第六號

太平洋現勢之分析

民國二十二年三月十六日

《东方杂志》第三十卷第六号（1933）

《儿童漫画》（**1933**）


兒童漫畫
作者 子愷

《儿童漫画》（1933）

《稻草人》（**1934**）

稻草人

《稻草人》（1934）

《新编醒世千家诗》（**1935**）

新编醒世千家诗

赵子恺

《新编醒世千家诗》（1935）

《中学生》第52期（1935）

中學生
廿四年二月号
52

《中学生》第52期（1935）

《中学生》第**56**期（**1935**）

中學生
廿四年 六月号
56

《中学生》第56期（1935）

《中学生》第57期（1935）

中學生
廿四年九月号
57

《中学生》第57期（1935）

《中学生》第**59**期（**1935**）

中學生
廿四年十一月号
59

《中学生》第59期（1935）

《中学生》第60期（1935）

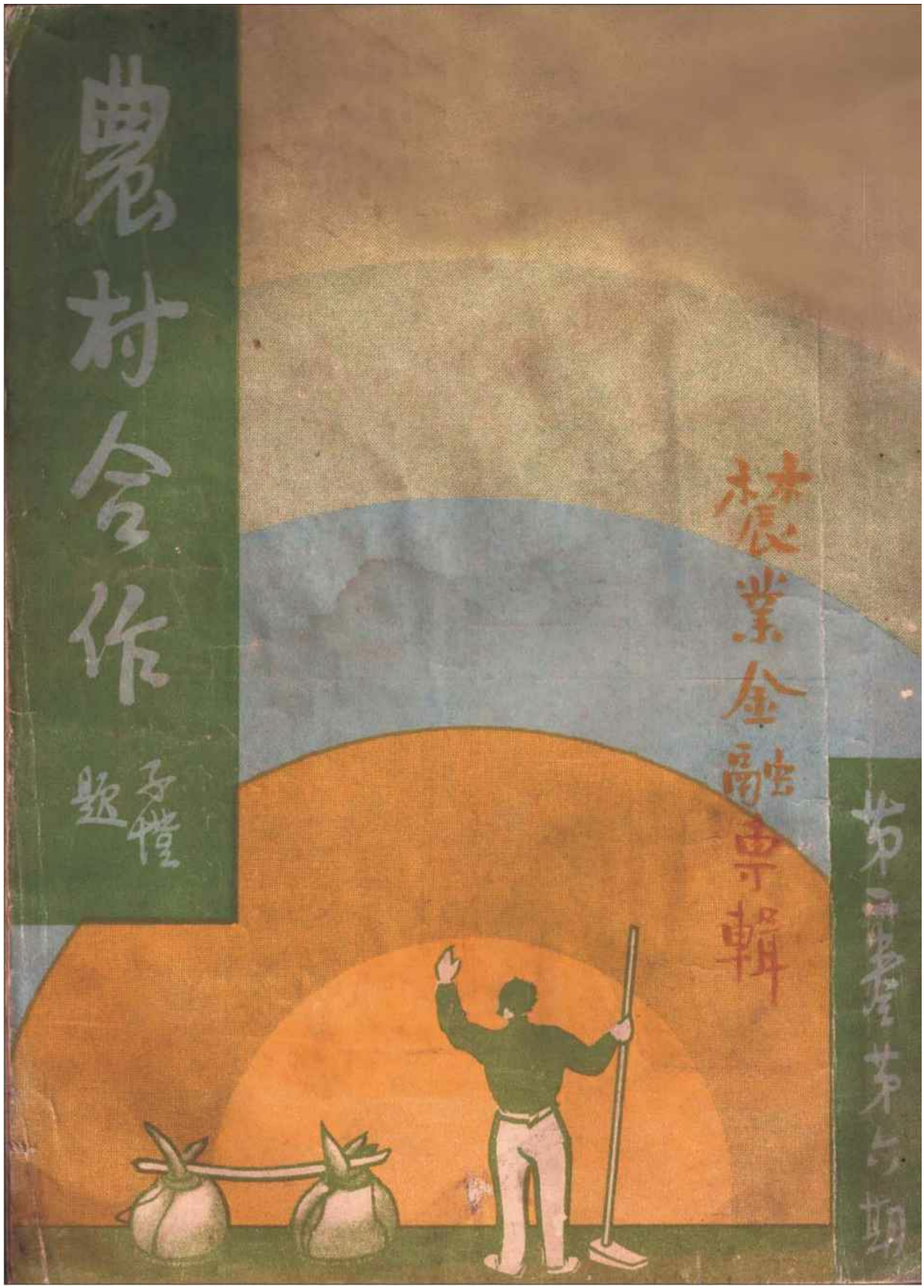
中學生
廿四年十二月号
60

《中学生》第60期（1935）

《农村合作》第二卷第六期（**1937**）

農村合作

子愷題



林震業金融專輯

第二卷第六期

《农村合作》第二卷第六期（1937）

《农村合作》第二卷第七期（**1937**）

農村合作

子愷題

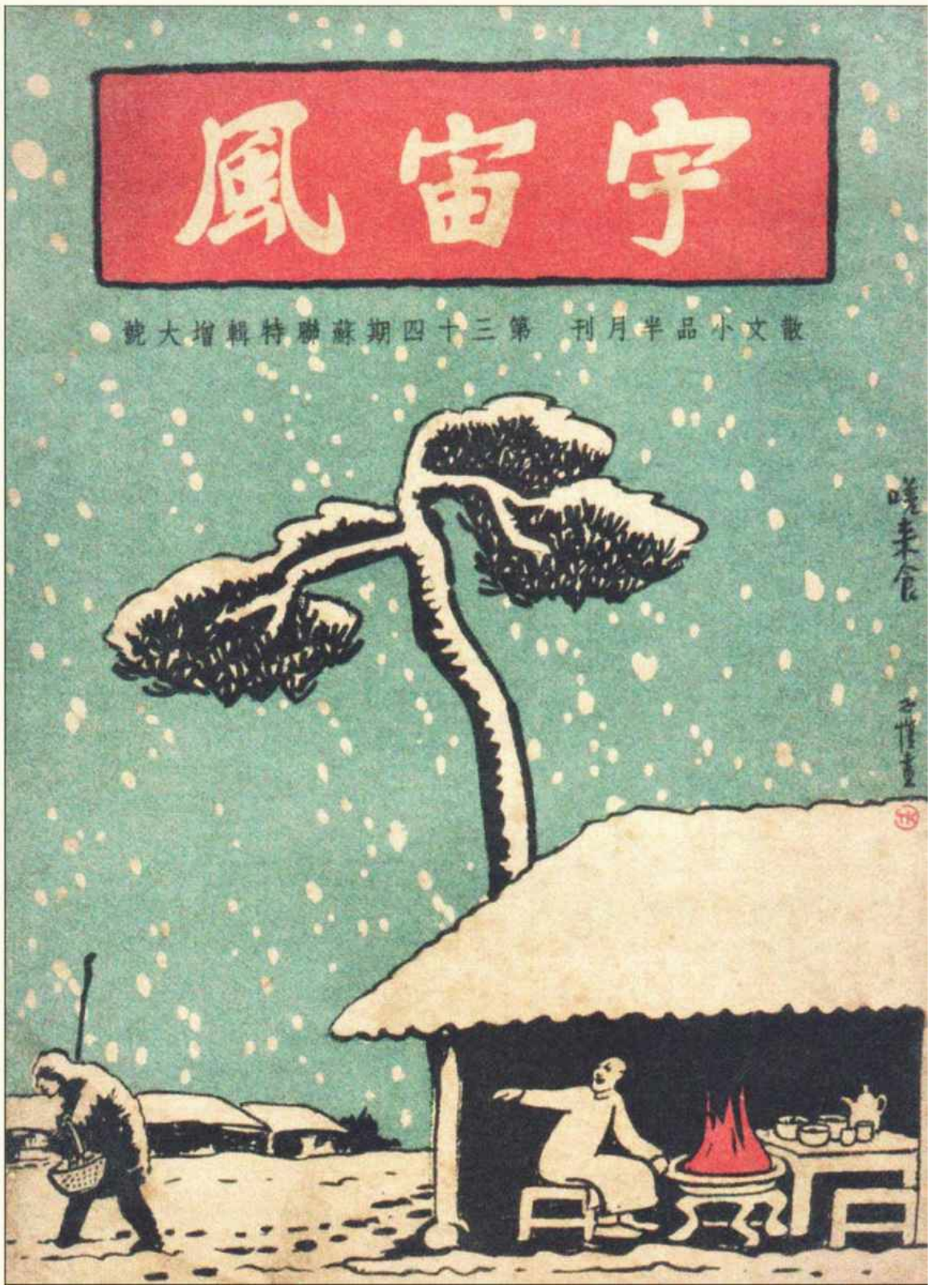
第二卷　第七期

《农村合作》第二卷第七期（1937）

《宇宙风》第34期（1937）

宇宙風

散文小品半月刊　第三十四期蘇聯特輯增大號



《宇宙风》第34期（1937）

《宇宙风》第35期（1937）

宇宙風
半月刊
第三十五期
廿六年二月十六日

《宇宙风》第35期（1937）

《宇宙风》第36期（1937）

宇宙風
第三十六期　二十六年三月一日出版

《宇宙风》第36期（1937）

《宇宙风》第38期（1937）

內政部登記證警字四七七九號
中宣部登記證文字五六九號
中華郵政特准掛號認爲新聞紙類

宇宙風

半月刊
第四十八期
廿六年十月一日

《宇宙风》第38期（1937）

《字字通》第八册（**1937**）

通字字

第八册

豐子愷題

上海兒童書局 發行

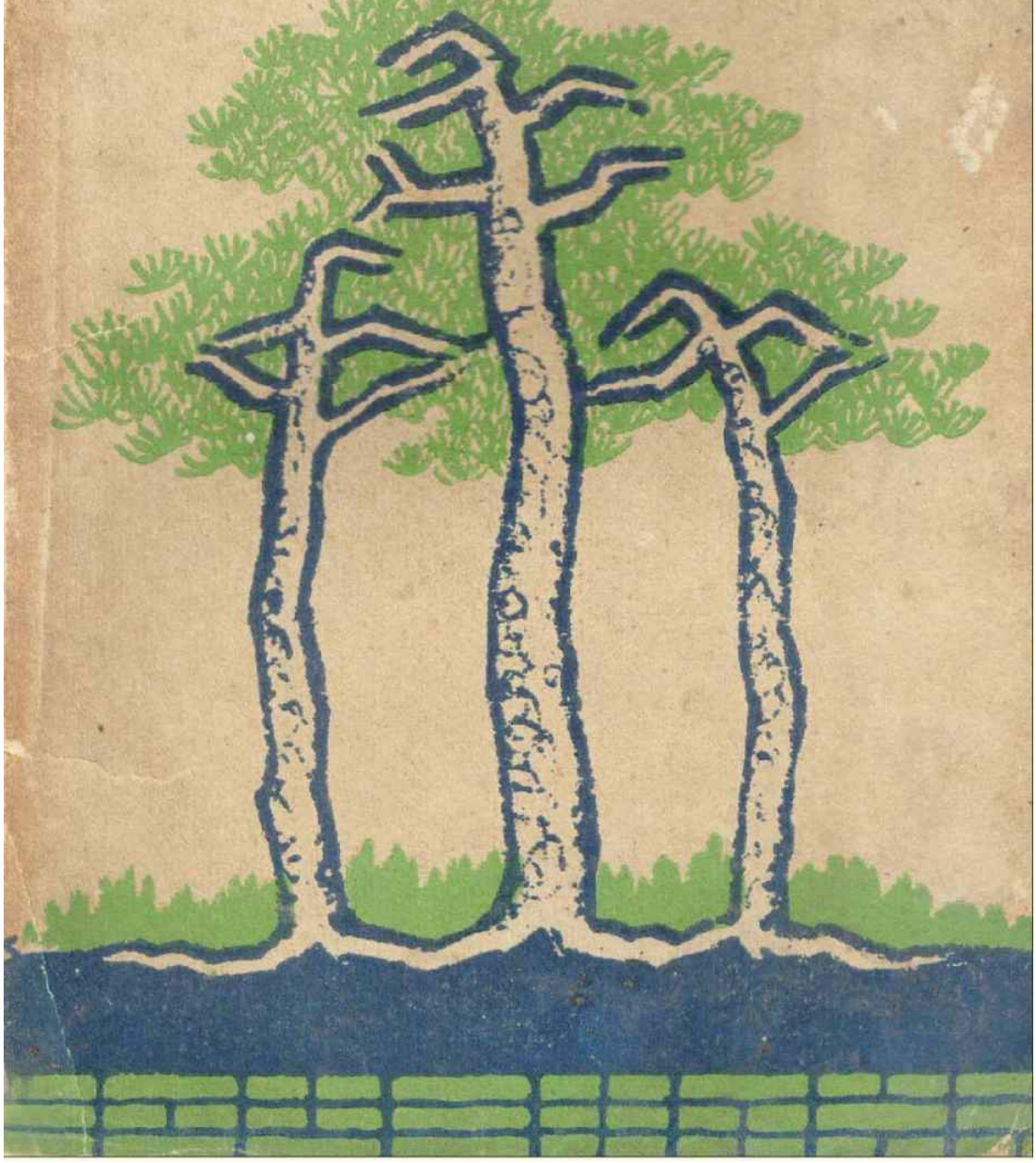
《字字通》第八册（1937）

《闽粤语和国语对照集》（**1938**）

閩粵語和國語對照集

郭後覺編

上海兒童書局發行



《闽粤语和国语对照集》（1938）

《中文名歌五十曲》（**1938**）

中文名歌五十曲

豐子愷編

開明書店印行

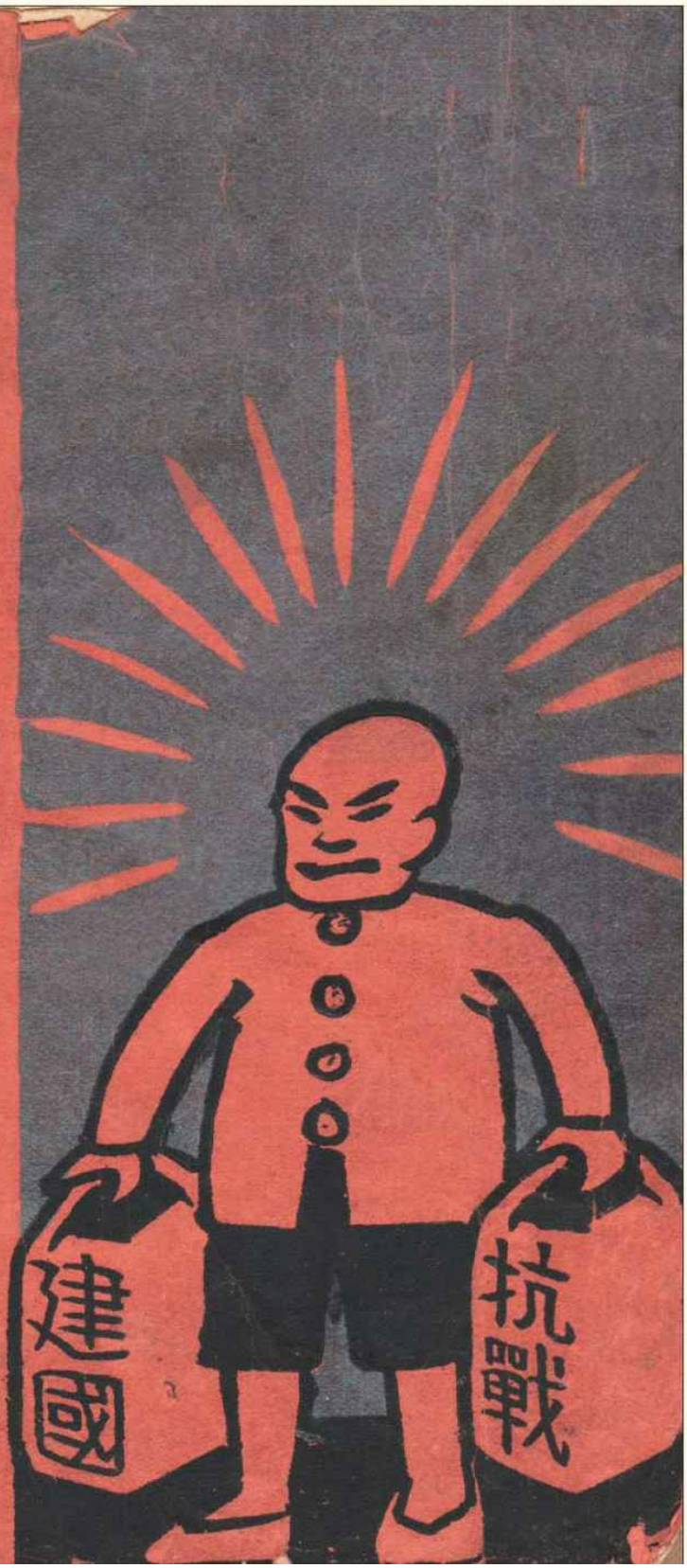
《中文名歌五十曲》（1938）

《兴华大力士》（**1938**）

興華大力士

兒童戰事畫

子愷 著



《兴华大力士》（1938）

《梅花接哥哥》（**1939**）

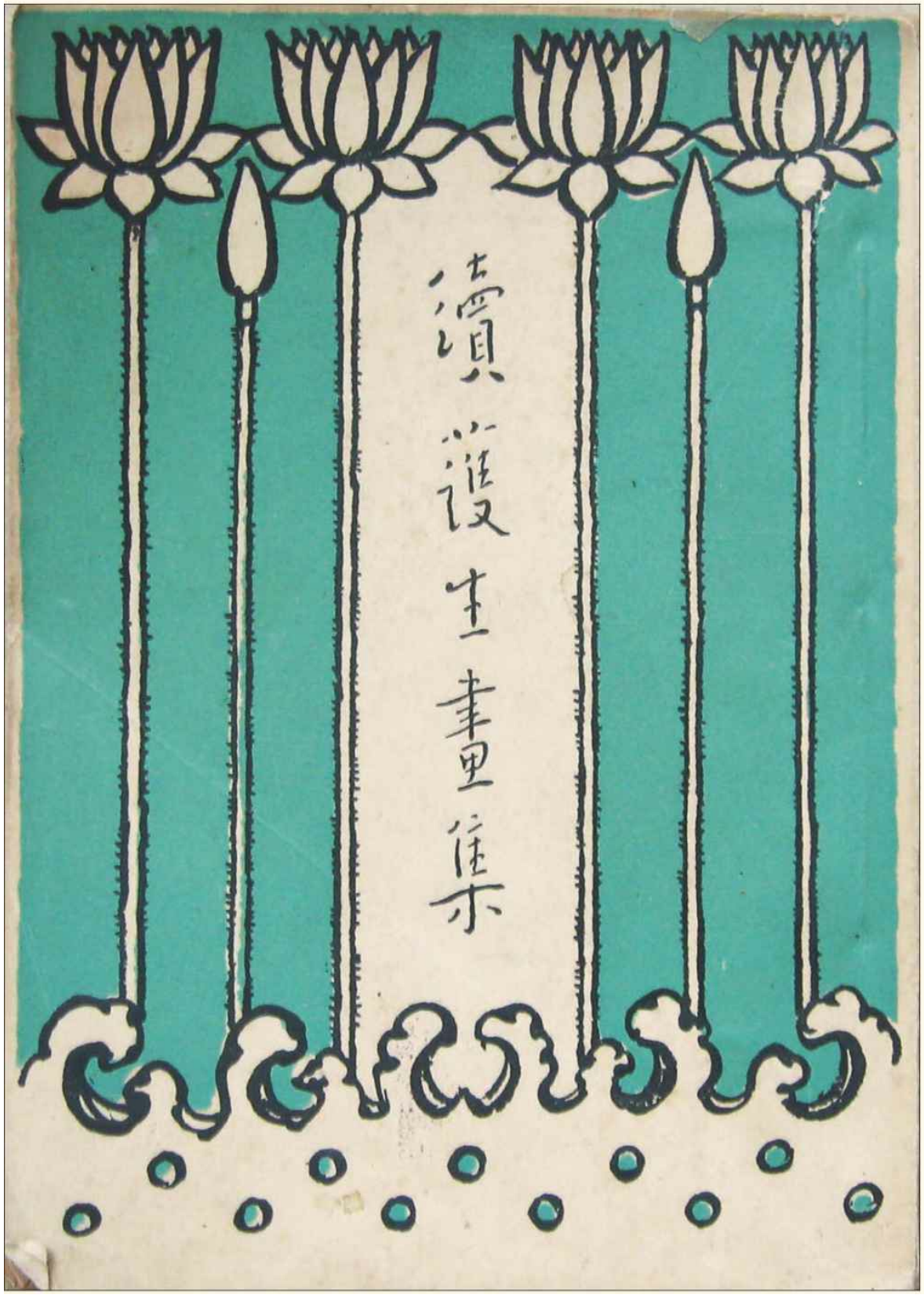
梅花梅香之戀

周天籟著
豐子愷圖

文光書局出版

《梅花接哥哥》（1939）

《续护生画集》（1940）


讀經護生畫集

《续护生画集》（1940）

《护生画集正续合刊》（1941）

護生畫集正續合刊

《护生画集正续合刊》（1941）

《护生画三集》（**1950**）

護生畫三集
豐子愷畫
葉恭綽書

《护生画三集》（1950）

《幼稚园读本》第二册（**1943**）

幼稚園讀本

第二冊

豐子愷畫

《幼稚园读本》第二册（1943）

《幼稚园读本》第二册（**1943**）

彩色版

選画漫愷子

《幼稚园读本》第二册（1943）

《教师日记》（**1946**）

教師日記

子愷自題

萬光書局印行

《教师日记》（1946）

《缘缘堂随笔》（1946）

陳之藩隨筆

開明文學新刊：散文

《缘缘堂随笔》（1946）

《武训传》（1946）

武訓傳

《武训传》（1946）

《世界奇观》（**1947**）

世界奇觀

子愷題

第五册

圖書室

《世界奇观》（1947）

《幼幼画集》（**1947**）

幼幼画集

新校宝

豐子愷作

《幼幼画集》（1947）

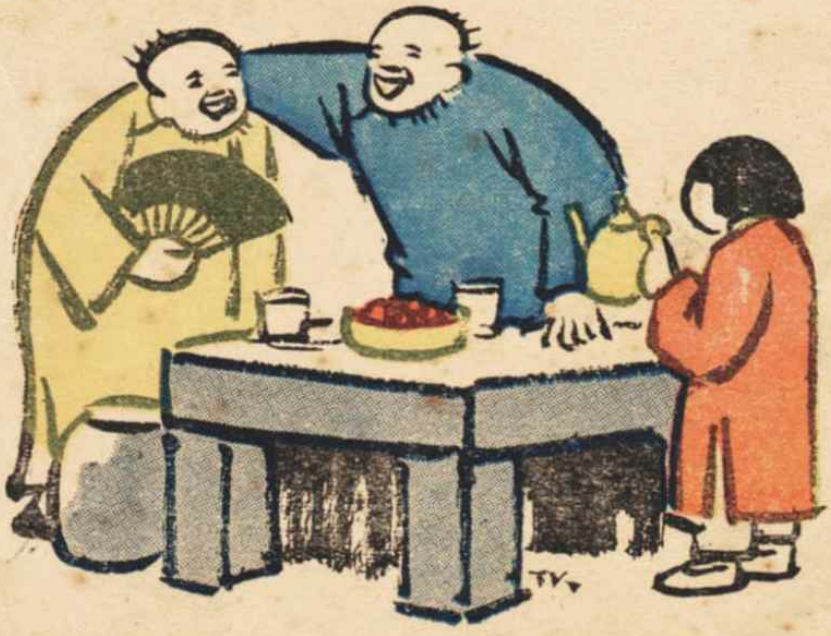
《劫余漫画》（**1947**）

004

劫餘漫畫

芸子青
子愷自題

豐子愷作　萬葉書店印行



《劫余漫画》（1947）

《孩子们的音乐》（**1947**）

開明少年叢書

弦子們的音樂

豐子愷譯

《孩子们的音乐》（1947）

《猫叫一声》（**1947**）

萬葉兒童文庫 一

貓叫一聲

（圖畫本故事）

豐子愷著並繪

上海萬葉書店印行

《猫叫一声》（1947）

《儿童故事》 1（1947）

1
兒童故事
陳鶴琴編
豐子愷畫
上海兒童書局印行

《儿童故事》 1（1947）

《儿童故事》 2（1947）

兒童故事

2

陳鶴琴編

豐子愷畫

上海兒童書局印行

《儿童故事》 2（1947）

《儿童故事》 3（1947）

兒童故事

3

陳鶴琴編

豐子愷畫

上海兒童書局印行

《儿童故事》 3（1947）

《儿童故事》 4（1947）

兒童故事

4

陳鶴琴編

豐子愷畫

上海兒童書局印行

《 儿童故事》 4（1947）

《儿童故事》 5（1947）

兒童故事

5

上海兒童書局 印行

陳鶴琴 編
豐子愷 畫

《儿童故事》 5（1947）

《儿童故事》6（1947）

兒童故事

6

陳鶴琴編

豐子愷畫

上海兒童書局印行

《儿童故事》6（1947）

《儿童故事》7（1947）

兒童故事

7

上海兒童書局印行

陳鶴琴 胡叔異編
豐子愷畫

《儿童故事》7（1947）

《儿童故事》8（1947）

8
上海兒童書局印行
兒童故事
陳鶴琴
胡叔異編
豐子愷畫

《儿童故事》8（1947）

《儿童故事》9（1947）

兒童故事

9

上海兒童書局印行

陳鶴琴 胡叔異編
豐子愷畫

《儿童故事》9（1947）

《儿童故事》**10**（**1947**）

兒童故事

10

上海兒童書局印行

陳鶴琴 胡叔異編
豐子愷畫

《儿童故事》10（1947）

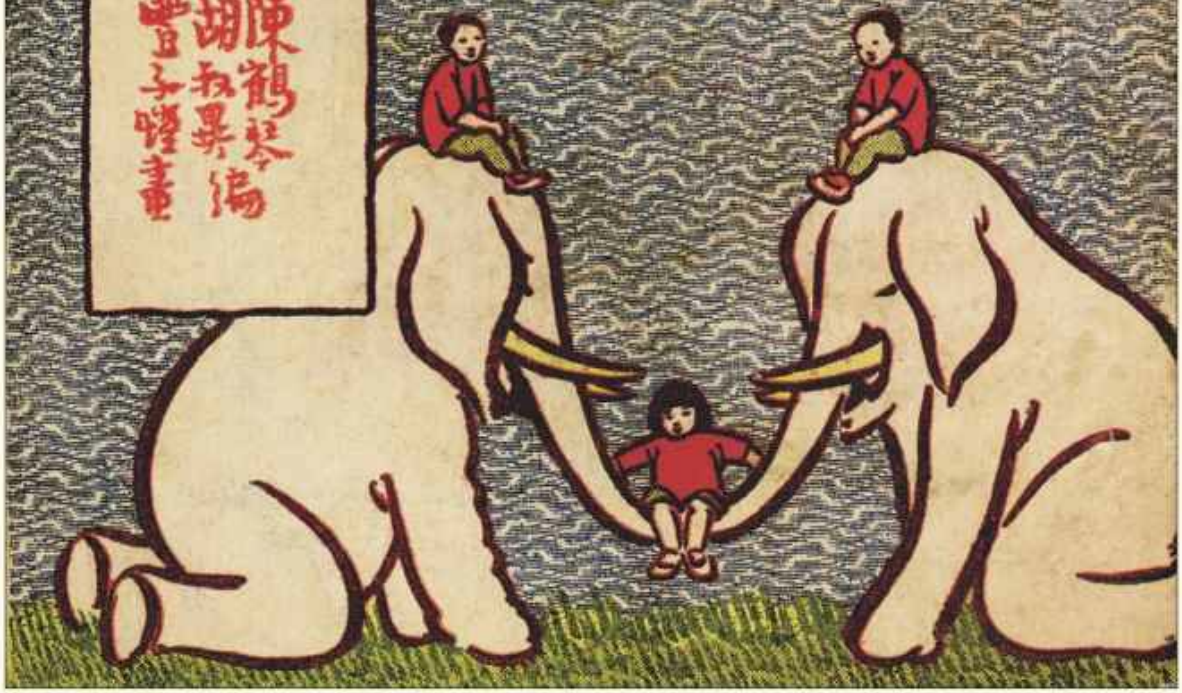
《儿童故事》**11**（**1947**）

11

兒童故事

上海兒童書局印行

陳鶴琴編
胡叔異編
豐子愷畫



《儿童故事》11（1947）

《儿童故事》**12**（**1947**）

兒童故事

12

上海兒童書局印行

陳鶴琴編
胡叔異編
豐子愷畫

《儿童故事》12（1947）

《画中有诗》（**1948**）

畫中有詩

子愷自題

郎騎竹馬來　子愷畫

文光書局　印行

《画中有诗》（1948）

《丰子恺画存》第一集（1948）

豐子愷畫存

第一集

《丰子恺画存》第一集（1948）

《国民学校教师手册》（1948）

國民學校教師手冊

豐子愷題

鄭新華編著

9850

上海春明書店印行

1948

《国民学校教师手册》（1948）

《青鸟》（**1948**）

青鳥

柏樂爾 原著
羅玉男 譯
豐子愷 畫

《青鸟》（1948）

《论语》第126期（1947）

論語

半月刊

第一百二十六期

三十六年四月一日

「公公十六歲」

子愷畫

《论语》第126期（1947）

《论语》 第127期（1947）

論語

半月刊

第一百二十七期

三十六年四月十六日

《论语》 第127期（1947）

《论语》 第163期（1948）

論語

半月刊

第一百六十三期

三十七年十月十六日

《论语》 第163期（1948）

《论语》第172期（1949）

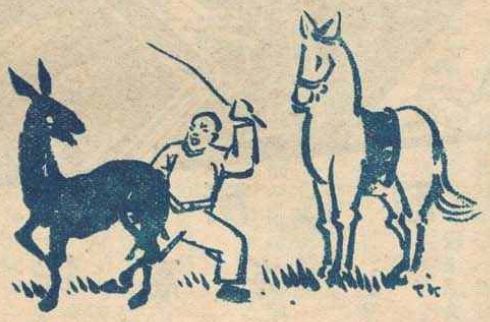
論語

半月刊

第一百七十二期

三十八年三月一日

新驢子給馬看



《论语》第172期（1949）

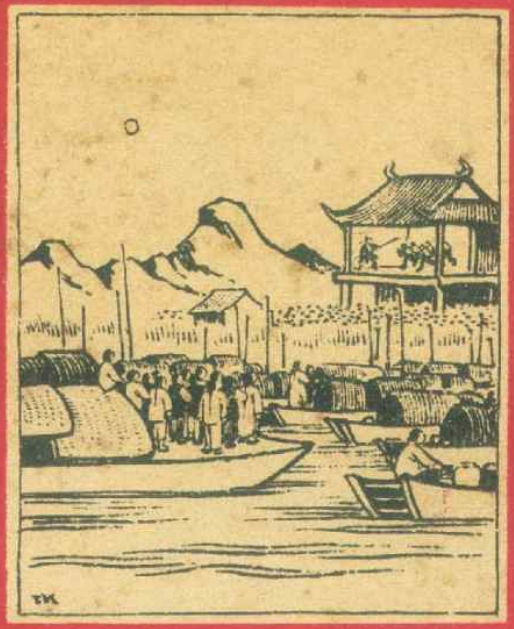
《绘画鲁迅小说》Ⅳ（**1950**）

022

豐子愷作

繪畫魯迅小說

Ⅳ



上海萬葉書店印行

《绘画鲁迅小说》Ⅳ（1950）

《幼童唱游》4（1951）

幼稚園小學低年級適用

幼童唱游

4

豐子愷　楊民望合編

啓明書局印行

《幼童唱游》4（1951）

《小朋友唱歌》**4**（**1951**）

小學低中年級適用

小朋友唱歌

4

豐子愷　楊民望合編

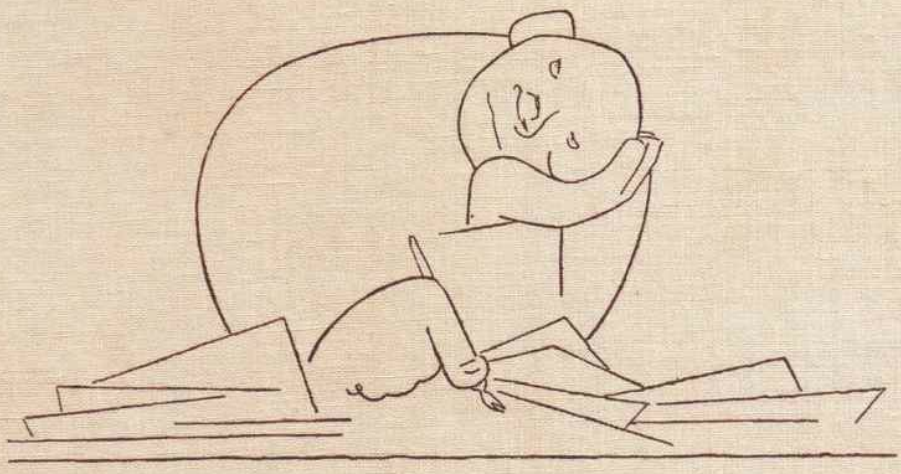
啓明書局印行

《小朋友唱歌》4（1951）

《童年与故乡》（**1951**）

童年與故鄉

古尔奇蘭生作
吳朗西譯　豐子愷書



文化生活出版社刊印

《童年与故乡》（1951）

《笔顺习字帖》（**1952**）

北京寶文堂書店出版

筆順習字帖

上冊

豐子愷書

《笔顺习字帖》（1952）

《格林姆童话·青蛙王子》（**1953**）

格林姆童話全集之一

青蛙王子

豐華瞻譯　豐子愷畫

文化生活出版社

《格林姆童话·青蛙王子》（1953）

《格林姆童话·灰姑娘》（**1953**）

格林姆童話全集之二

灰姑娘

豐華瞻譯　豐子愷畫

文化生活出版社

《格林姆童话·灰姑娘》（1953）

《格林姆童话·金鹅》（**1953**）

格林姆童話全集之五

金鵝

豐子愷畫　譯瞻華豐

文化生活出版社

《格林姆童话·金鹅》（1953）

《格林姆童话·生命水》（**1953**）

格林姆童話全集之六

水命生

豐子愷畫　譯瞻華豐

文化生活出版社刊行

《格林姆童话·生命水》（1953）

《格林姆童话·铁汉斯》（**1953**）

八之集全話童姆林格

斯漢鐵

畫惟子豐　譯瞻華豐

文化生活出版社

《格林姆童话·铁汉斯》（1953）

《格林姆童话·格利芬》（**1953**）

格林姆童話全集之九

格列芬

豐華瞻譯　豐子愷畫

文化生活出版社

《格林姆童话·格利芬》（1953）

《子恺漫画选》（1955）

民望
阿寶 共賞 子愷

子愷漫画选

《子恺漫画选》（1955）

《小朋友》（**1957**）

小朋友

一九五七年第十五期

《小朋友》（1957）

《弘一大师纪念册》（**1957**）

弘一大師紀念冊

廣洽法師輯

豐子愷敬題

《弘一大师纪念册》（1957）

《漫画》第**107**期（**1958**）

漫画 MANHUA
1958.2.23.
第四期
107

勤儉治家

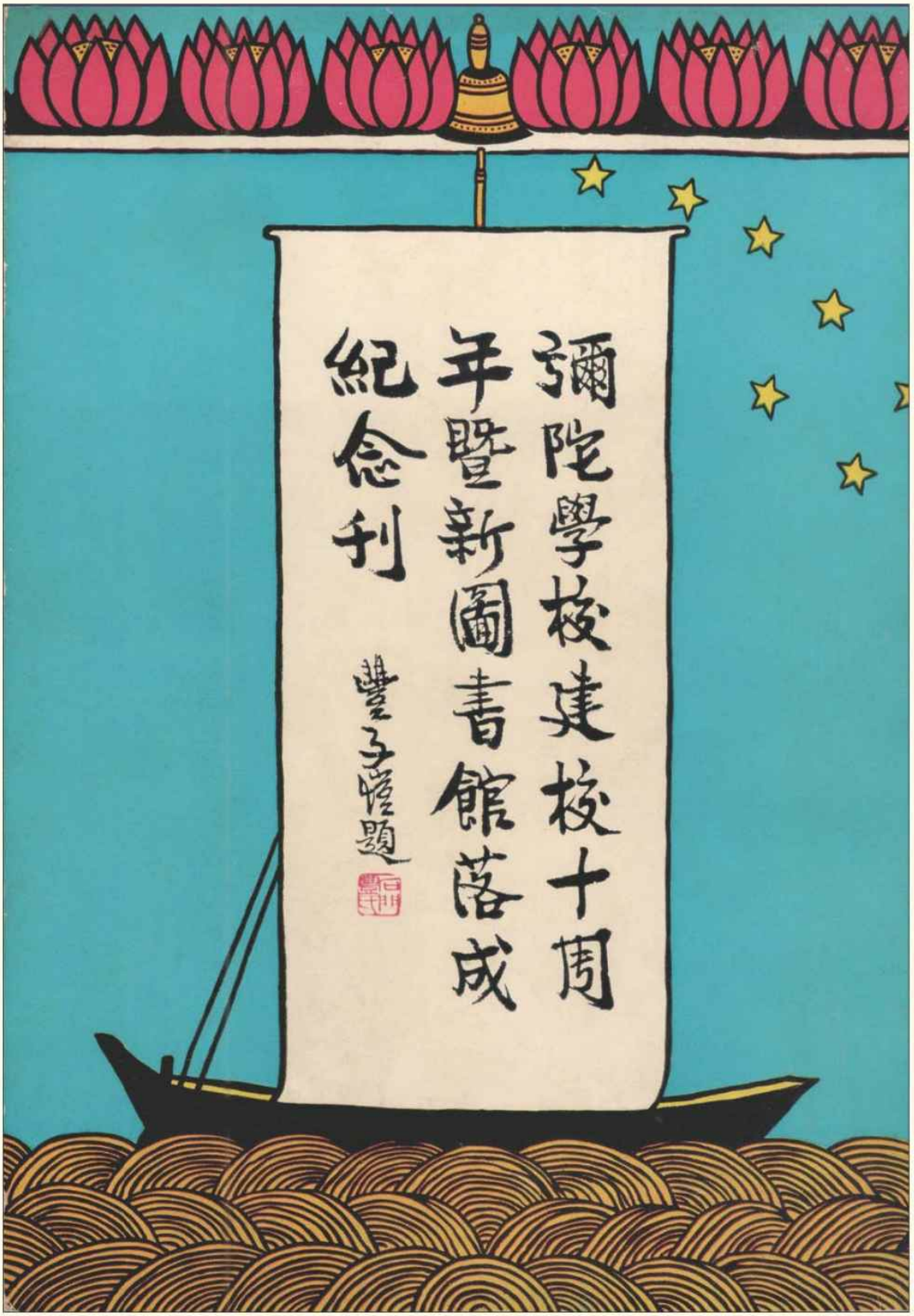
新阿大
舊阿二
補阿三

一九五八年
新春
子愷畫

舊作新阿大，舊阿二，破阿三，補阿四，今去其二人，以示勤勉及節省也

《漫画》第107期（1958）

《弥陀学校建校十周年》（**1964**）


彌陀學校建校十周
年暨新圖書館落成
紀念刊
豐子愷題

《弥陀学校建校十周年》（1964）

《弥陀学校建校二十周年》（1974）

彌陀學校建校二十週年特刊
豐子愷
題

《弥陀学校建校二十周年》（1974）