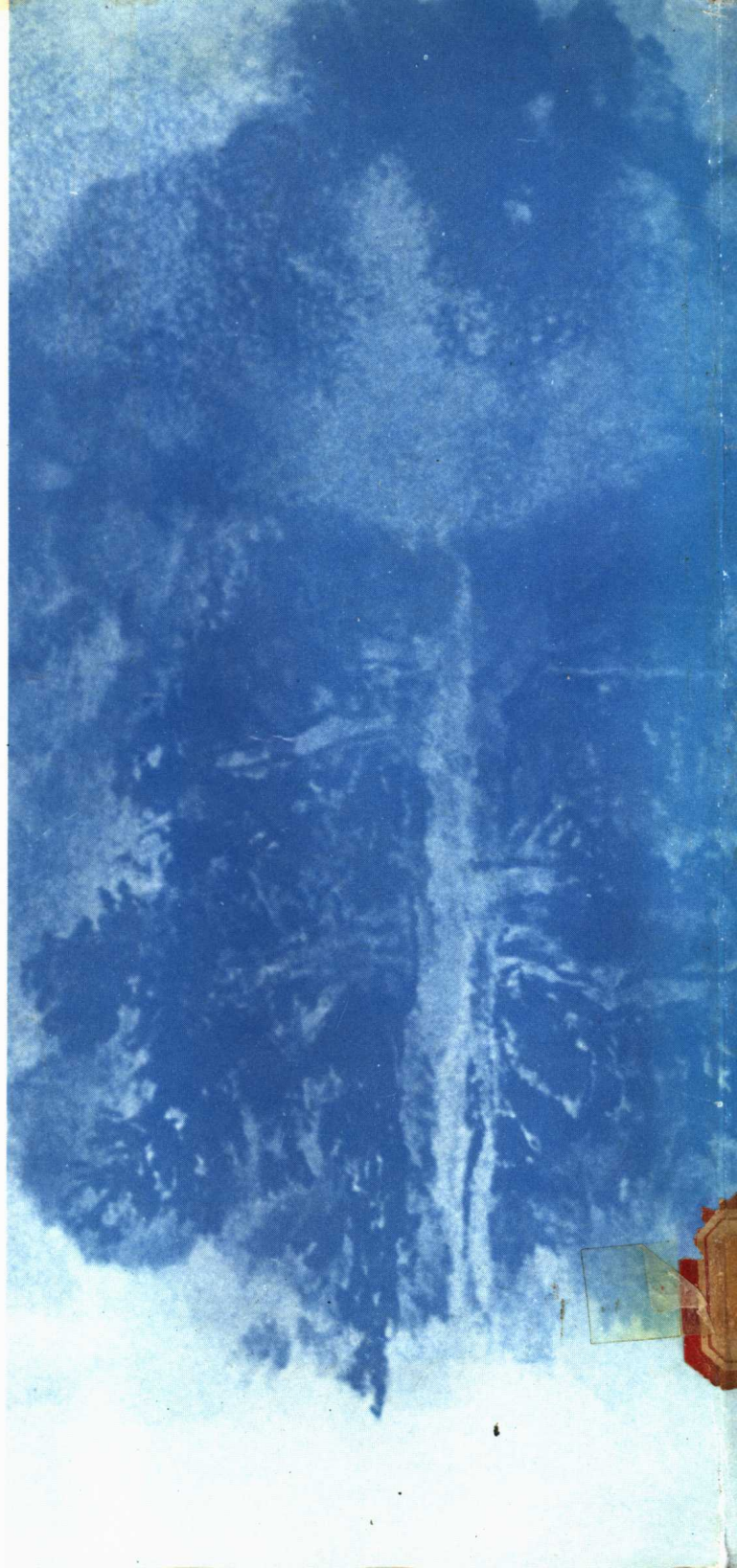


邱定夫 著

中國畫民初名家宗派風格  
與技法之探究



邱定夫 著

中國畫氏初古宗派風格  
與技法之探究

中國文化大學出版部印行

中華民國七十七年四月出版

中國畫民初各家宗派風格與技法之探究

定價：平裝每本新臺幣三〇〇元整

著作者：邱定夫

出版者：中國文化大學出版部

代表人：李福臻

登記證：行政院新聞局局版臺業字第二一一六號

地址：臺北市陽明山華岡華岡路五五號

電話：八六一一八六一

郵撥：一〇一四二五號帳戶

門市部：華岡書城

地址：臺北市漢口街一段三十一號二樓

電話：三八一二八一

印刷者：華岡印刷廠

地址：臺北市陽明山華岡大功館

電話：八六一一八六二

版權所有



不許翻印

## 前言

藝術乃人類心智與感情所凝鍊之結晶，而此結晶又非長久浸溶於此道者，難能盡體其中精妙之意趣。余自幼即耽於繪事，醉心吾國繪畫，由臨摹而創作，由工筆以至寫意，深感中國繪畫之璀璨博大，內蘊之雋永精深、鑽之彌堅，仰之彌高。

藝術之創作固然離不開技法，然最高之境界仍繫於思想，蓋藝術創作非徒爲手藝之活動，而心靈之運用尤爲重要，故藝術創作必以理論爲基礎，由理論領導技法、復由技法實現理論、理論與技法之配合，方能創造出偉大之藝術。余資質雖駑鈍，然平日專注繪作之餘，亦兼及繪畫思想、畫史、畫論之鑽研，其意乃期能免覆蹈如余紹宋於畫法要錄二編卷首所言「今世畫家固多文士，然以繪畫爲業，僅知塗抹而不知精究學理，以求其所以然者，亦實繁有徒，甚且成爲手技淪於工匠而不自覺。……」。

我國傳統繪畫代有新猷，六朝異於兩漢，兩宋別於三唐，元後明清，雖以崇古成風，變易情況不甚顯著，但亦非全因循固步，新變代雄之士，仍不乏人。尤其清末以降，因受西歐新思潮之衝擊及其他外來文

化因素之影響，使得此一時期之畫壇，一方面固然須保有中國數千年舊有文化之傳統，另一方面又須接受西方美術思潮之激盪，有識之士，多思變革，因有改良國畫與西畫華化的探求，乃孕育了清末民初繪畫多種風格之成長，景象蓬勃、名家輩出。而此時期各家憑其個人不同之際遇，特異之個性與風格，爲民國初年畫壇開創了前所未有之新境界。本文不避學淺質陋，試圖就近年所蒐集之資料，對此一時期之各家宗派及代表畫家、作一陳述、從其生平、時代背景、地理因素等外在環境探討入手，進而分析其內在性格情操，繼之對其畫風及繪畫技法逐一探究。唯個人見聞有限，藏書不多、參考資料不夠完備，自不免掛一而漏萬，實有待日後之補充。

吾國畫學固以不落跡象爲高，然必先從規矩入手而循至於不落跡象乃爲可貴，王安節云：「有法之極歸於無法」（見青在堂學畫淺說），清初四僧之一石濤大師亦曾云：「以無法生有法」。此無法處正是有法之始。又曰：「至人無法，非無法也；無法而法，乃爲至法。」（註：苦瓜和尚畫語錄之研究四七八頁）歷代畫史、畫論、畫法，專著論述、言論精闢者，不在少數，其中論及畫法者如余越園先生畫法要錄一、二編共四冊，所收者都一百十九種，參考者倍之，綜合歷代畫論，搜羅完備、取材廣泛；于安瀾先生之畫論叢刊集山水松石格以下五十一種，畫論精華；邵氏、黃氏輯錄美術叢書、網羅豐富、成藝苑巨觀；傅抱石先生之中國繪畫理論，畫論、畫法皆曾作分類列述，咸稱詳盡，本文所舉述者，受篇幅之限，爲免重覆，儘不贅敘。謹以多年師門薪傳及從藝繪事體驗所得，由觀察圖片及畫蹟入手，理論與技法

參照，對列舉諸名家之繪畫技法略作研探，野人獻曝、爰表示個人對先進們成就敬仰之忱，亦爲個人學習之開端，苟能提供於初學，縱爲蟻負芹獻，微不足道，余亦樂予成事焉。

本書得以完成承吾師歐豪年先生、吳學讓先生提供資料，督促斧正、受惠之深、永難圖報、出版刊行之際，特藉此致虔敬謝忱。古人著文每恨其早，蓋虞其時時而有誤也。盲人捫象，存其所知，覆校之間，慚汗滿脊。惟祈識者有以教之。

# 中國畫民初各家宗派風格與技法之探究

## 目 錄

### 前言

### 第一章 尚古意的金石畫派.....一

#### 第一節 金石畫派之孕育與發展.....一

#### 第二節 金石畫派代表畫家及畫風探究.....六

##### 一、吳昌碩生平及其在藝術上之成就.....六

##### 二、齊白石的家世及學畫歷程.....一四

##### 三、齊白石之畫風.....一九

##### 四、齊白石的人格與愛國情操.....二二

|     |                    |    |
|-----|--------------------|----|
| 第三節 | 金石畫派與文人畫之關係探討····· | 二七 |
|-----|--------------------|----|

## 第二章 重新意的嶺南畫派與中西合璧畫家·····三三

|     |                  |    |
|-----|------------------|----|
| 第一節 | 嶺南畫派的崛起及其畫風····· | 三三 |
|-----|------------------|----|

|     |                        |    |
|-----|------------------------|----|
| 第二節 | 嶺南三家——高劍父 高奇峰 陳樹人····· | 三九 |
|-----|------------------------|----|

|     |                |    |
|-----|----------------|----|
| 第三節 | 嶺南畫派技法之探究····· | 五七 |
|-----|----------------|----|

|     |                   |    |
|-----|-------------------|----|
| 第四節 | 嶺南畫派對我國繪畫的影響····· | 六二 |
|-----|-------------------|----|

|     |                    |    |
|-----|--------------------|----|
| 第五節 | 中西合璧畫風成長之時代背景····· | 六四 |
|-----|--------------------|----|

|     |                 |    |
|-----|-----------------|----|
| 第六節 | 中西合璧畫風代表畫家····· | 六九 |
|-----|-----------------|----|

|               |    |
|---------------|----|
| 一、徐悲鴻之生平····· | 六九 |
|---------------|----|

|                     |    |
|---------------------|----|
| 二、徐悲鴻之畫風及其時代背景····· | 七二 |
|---------------------|----|

|                        |    |
|------------------------|----|
| (一) 日本美術蛻變給徐悲鴻的啟示····· | 七二 |
|------------------------|----|

|                            |    |
|----------------------------|----|
| (二) 徐悲鴻繪畫風格與寫實主義之關係探討····· | 七五 |
|----------------------------|----|

|               |    |
|---------------|----|
| 三、林風眠之生平····· | 八六 |
|---------------|----|

|                  |    |
|------------------|----|
| 四、林風眠繪畫創作思想····· | 八九 |
|------------------|----|

|                      |    |
|----------------------|----|
| 五、林風眠對中國藝術教育的貢獻····· | 九五 |
|----------------------|----|

### 第三章 富有創意之山水巨擘

|                   |     |
|-------------------|-----|
| 第一節 黃賓虹生平與學畫經過    | 一〇五 |
| 第二節 黃賓虹的畫風        | 一〇九 |
| 第三節 黃賓虹繪畫技法探討     | 一一五 |
| 第四節 黃賓虹對學術之貢獻     | 一二二 |
| 第五節 傅抱石之生平與遭遇     | 一三五 |
| 第六節 傅抱石之畫風及技法探討   | 一四三 |
| 第七節 傅抱石繪畫藝術之成就與貢獻 | 一五一 |
| 第八節 張大千的家世與畫歷、畫風  | 一五三 |
| 第九節 張大千的情操        | 一六九 |
| 第十節 溥心畬之家世與畫歷     | 一七二 |
| 第十一節 溥心畬在藝事方面之成就  | 一七五 |
| 第十二節 溥心畬之志節       | 一七八 |

### 展望

|     |       |     |
|-----|-------|-----|
| 附錄一 | 張大千畫說 | 一九九 |
| 附錄二 | 寒玉堂論畫 | 二〇六 |
| 附錄三 | 參考書目  | 二三二 |
| 附錄四 | 參考圖版  | 二三九 |

# 第一章 尚古意的金石畫派

## 第一節 金石畫派之孕育與發展

民國初年的繪畫，與清代末年的畫風，不易強爲分割。清末畫風頹弱，墨守成規，徒事技巧之摹仿，了無生機，有識之士，由於對傳統藝術的重新評估、導致一個新方向的來臨，便引金石藝術入畫，徹底精研金石碑學，把碑的用筆入畫，吳昌碩、齊白石的用筆更取法古篆，使筆意轉趨古樸渾厚，此繼徐渭、八大、石濤之後，將文人畫發揮到了最高點。其實，書法與繪畫在歷史上早已是公認的兩大藝術，書畫同源，已爲不爭的定論。兩者使用的工具，基本上都是毛筆和墨；兩者的藝術表現也都是毛筆和墨的結合，在紙、絹等素材上，產生出變化多端的線條。中華民族有文字之初，字等於畫，寫字等於作畫，作畫也等於寫字，所以在中國畫的落款，國畫家們常喜歡題上某某寫，也就淵源於此。有史可考的古陶器上的文字，以及甲骨文、大篆、小篆，都有十足的畫意，只是甲骨文經過「刻」的層面，金文經過「范」的手續（註一），刻石經過「鑿」的程序（註二）書法與繪畫的關係，遠在唐代張彥遠的歷代名畫記中的敘畫源流說及：「是時也，書畫同源而未分，象制肇創而猶略。無以傳以意，故有書；無以傳其形

，故有畫。」（註三）明白的說出書畫實在是由同一基本而作為兩種用途使用的。張彥遠又引證顏光祿的說話：

圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也。二曰圖識，字學是也。三曰圖形，繪畫是也。」（註四）又因象形文字是文字，也是繪畫。文字初為表達意思，繼因工具漸完備，對書法美的探索，自殷、商、周、秦迄晉、唐而大成，已躍然於「表意」之上。至於繪畫，早於文字、線條與五彩並用，在漢唐時代已經有了規模，到南北朝，謝赫輯成六法：

「六法者何？一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類傳彩是也，五經營位置是也，六傳移模寫是也。」（註五）六法者，後世畫家，無不奉以為金科玉律。

其二「骨法用筆」，整個涵義可解為用合適的筆法來表現形體，形體的完美，和線條的強弱利疾緊密結合。「有骨」便是以挺拔有力的線條鉤出形體。反之；沒骨便是沒有先用線條立定形象，直接著色塗抹。（註六）。此即強調書中的筆意，線條美，書法含有繪畫美，已是不爭的事實，而畫中應具書意，當有其共同通性，尤其中國繪畫可說是以線條為主幹的藝術。書畫同體的觀念，一直深植於文人畫家胸中。書法入畫的情形，也在有意無意間流露出來，在宋代馬和之（註七）的畫筆中，就包含了許多優美的書法意味，而獨成一格。

元趙孟頫曾留下一首詩，給後人很大啟示，詩曰：

「石如飛白木如籀，寫竹還須八法通，若也有人能會此，須知書畫本來同。」（註八）

因趙氏是一個大書家，同時也是一個大畫家，他有意識的合書法美到繪畫裏，他逐漸發覺書法中筆的變化，如篆書是圓的線條，隸書是方的線條，行草是流動的線條，都適合在繪畫中負起表達各種趣味的任務，於是有意識的搏合書法用筆到繪畫裏。

元柯九思、錢舜舉、湯垕、楊維禎輩，皆主張以書法作畫，而講用筆者也。柯氏之言曰：

「寫竹，幹用篆法，枝用草書法，葉用八分法，或用魯公撇筆法，木石用折釵股屋漏痕之遺意。」

（註九）

楊維禎之言曰：

「書盛於晉，畫盛於唐，宋書與畫一耳，士大夫工畫者，必工書，其畫法即書法所在。」（註十）

湯垕之言曰：

「畫梅，謂之寫梅；畫竹，謂之寫竹；畫蘭，謂之寫蘭，何哉？蓋花之至清；畫者當以意寫之，不在形似耳。」（註十一）

明代王世貞對於書法入畫也說：「畫石如飛白木如籀」，「畫竹幹如篆，枝如草，葉如真，節如隸」

## 「（註十二）」

畫葉摻和了楷書用筆，除去古木竹石系外，唐寅也有更深體認，於是書法入畫深入各類用筆：「工畫如楷書，寫意如草聖，不過執筆轉腕耳，世之善書者多善畫，由其轉腕用筆之不滯也。」（註十三）文徵明也因此致力筆的使轉，獨步明季，畫筆充滿書意。而徐渭、八大、石濤，都是書法入畫的佼佼者此數家者，皆主張以書法作畫者，書畫同途，書法入畫的說法益盛，流風繼起不衰，在文人畫中流行、生根。

清末民初，浙江安吉縣的吳昌碩更在繪畫創作上提出其新觀念：發抒真意，廢除臨摹。作畫，用篆籀寫線，把他寫了數十年石鼓文的大篆線條嚴密的結構濃淡和彩色的變化，陽剛之美線條，逐漸滲入繪畫。具有金石氣氛，趣味古樸魄力雄渾的繪畫風格，使我國美術史，獲得一次大力扭轉與推動。他在一首梅花詩中云：「吾謂物有天、物物皆殊相，吾謂筆有靈，筆筆皆殊狀」。顯然是秉筆與造物爭衡，在那個時代，這種想法是非常新穎的。在民國以後作畫的數量最多，紅花墨葉，氣勢磅礴，而又可拙可喜，從之者王一亭、陳師曾、凌直支、王個簃、潘天授，等人，時人目為金石派。（註十四）。然而所指金石，祇是依其筆觸構成的線畫而言，並未提及其畫面上墨韻的發揮。他們發揮墨韻不僅師法前人的「破墨」，而且進攝前人的「潑墨」，兩相運用，墨韻與筆趣相彰，一洗其柔靡的繪畫風尚。因此他們自言「汲古潤今」，抒發新意。（註十五）。後二十年，齊白石更進一步，以自然為師，擺脫古人羈束，創造開張雄渾的畫風，在當時侷囿於臨摹積習的畫家們，僉示反對或蔑視，然而由於他們在文學、書法、篆

刻方面的修養功深，所爲構圖，清新脫俗，不得不令人歎服。在他們影響下，南方與北方的從學之士，傾向於創作的風氣日盛，如此，乃導致中國繪畫日後進一步的向新。

## 第二節 金石畫派代表畫家及畫風探究

### 一、吳昌碩生平及其在藝術上之成就

吳昌碩，清道光二十四年（西元一八四四）農曆八月一日，出生於浙江安吉縣，彰吳村一個書香門第。原名俊卿、字昌碩，後以字行，曾得到一個瓦缶，經考古家鑑定，認為很可能是三代遺物，非常珍視，自此他把住處就叫「缶廬」、別署「老缶」、「缶道人」。其他又叫「碩石」、「倉石」、「苦鐵」，「大聾」，「石尊者」、「破荷亭長」都是他的號，其父辛甲先生為舉人，學養俱優，酷愛金石書畫，受知於鄉里，人皆以鴻儒欽之。昌碩為獨子，幼年很受嬌縱，按我國迷信的習俗，怕遭天妬而夭折，故曾有一個叫「香阿嬌」的女孩子名字。他在家學淵源又得寵愛下，自幼耳濡目染，孕育了對書法，與篆刻濃厚的興趣。十歲就開始磨石奏刀反復彫刻，得父親之督導，已略窺門徑。但那時石材昂貴獲取不易，所以他只好在那些磚頭瓦片上學彫刻，從中體會到樸實有力的刀法。也有人說：幼小時候由於淘氣，被家長關在空倉裏，他坐在裏面無聊，取下牆上一枝大鐵釘就在地磚上刻劃起來，培養了他操刀彫刻的強勁腕力，另一方面也引發了他對刻劃的興趣。十六歲以後，對文學、與篆刻已漸得門徑，更知奮發上進，

朝斯夕斯，勤學不懈。十八歲時候，洪楊亂起，太平天國勢力滲入浙省與清兵反復征戰，互肆兇殘，刀光劍影，廬舍爲墟。兵燹之災加上飢荒，居民只得四處逃生，昌碩在家存身不得，乃隨家人逃難，倉促慌亂中與父母散失，母親、妹妹及其未婚妻都陷戰區。此時吳昌碩遂孤身浪跡天涯，過著顛沛流離的生活，輾轉於窮鄉僻壤間；幫別人做散工當雜役度日，歷盡千辛萬苦，達五年之久，到二十一歲那年，才算又回到自己老家安吉，抵家之日，則一切均已改變，村中人煙寥落，滿目荒涼，母與妹均遭亂軍所害，未婚妻也死了，連棺材都買不起，只被家人草草地埋在院子裏的一棵桂花樹下。未婚妻姓章，雖然未成親，然於烽火中照顧他的母親，與妹妹，患難與共，所以他也非常傷心。回鄉之後的吳昌碩，隨侍暮年老父，從事農耕，以圖重振。尚幸歲稔年豐，在一年辛勤之餘，除與老父生活所需外，尚得少許結餘。乃克紹舊業，重新讀書，喜涉經史文字訓詁之學，並開始臨摹石鼓文及精心致力篆刻。石鼓，乃我國歷史文化上的瑰寶，唐代貞觀年間（西元六四〇年前後），在陝西省鳳翔縣之南約十公里處被發現，因十石形似鼓，故稱「石鼓」、十鼓鼓身各刻文一字一篇，發現時字已飽經風雨剝蝕，及北宋所椎搨本，尚得五百餘字，之後代有脫損，現所存者僅約三百字而已。石鼓的貴重，即在這些刻字所蘊含的文史資料。石鼓刻字經一一考釋後，知其原應有七百三十三字，係屬十篇四言詩歌，其不論篇章、字句、語法、用韻，各物及作法，皆「詩經」中期之作品相同……，其字體端整勻稱，筆筆粗細一致，是承襲西周晚期彝銘風格，而獨行於秦國的籀文大篆，與東周各國彝銘略異。（註十六）。由於往昔身歷艱險困頓，深知在安定環境下讀書的機會，委實難得，故一卷在手，一筆在握，一刀在掌，無不聚精會神全力全