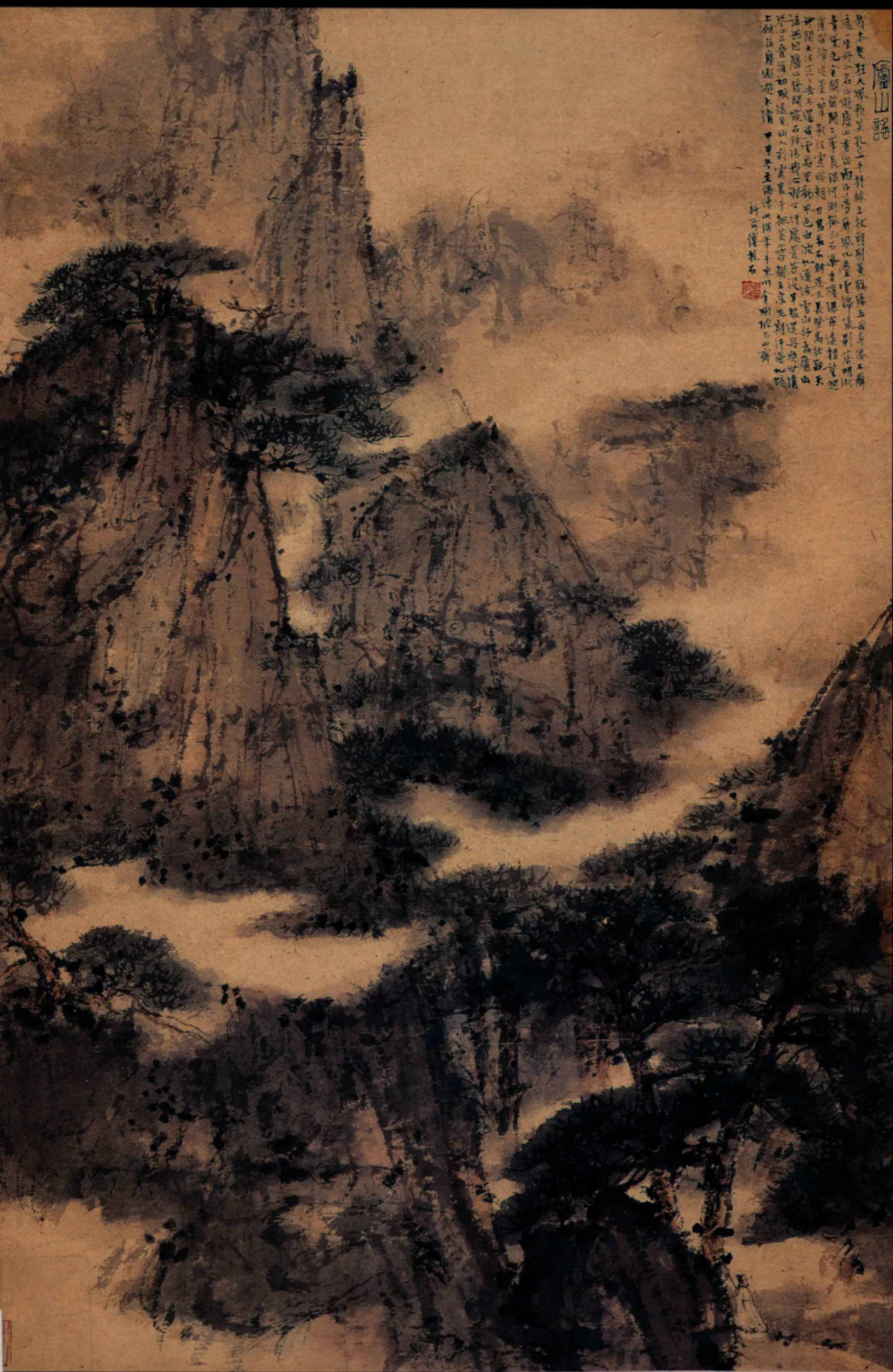


中國現代繪畫史

民初之部

一九一二至一九四九

李鑄晉
萬青力

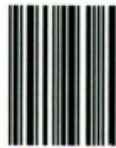


ISBN 957908928-0



9 789579 089289

01800



中國現代繪畫史

民初之部
(一九一二至一九四九)

李鑄晉 萬青力



石頭出版股份有限公司
Rock Publishing International

中國現代繪畫史

民初之部（一九一二至一九四九）

作者：李鑄晉、萬青力

文字編輯：高明一

圖版編輯：黃思恩

美術設計：李螢儒

社長：陳啓德

發行人：龐慎予

出版者：石頭出版股份有限公司

地址：台北市敦化南路二段67號20樓

電話：（02）2378-1685

傳真：（02）2737-8228

劃撥帳號：1437912-5

登記證：行政院新聞局局版台業字第4666號

印刷：利得印刷有限公司

定價：NT. 1800 元

初版一刷：2001 年10 月

ISBN 957-9089-28-0（精裝）

版權所有，不得翻印

Copyright(c) 2001 Rock Publishing International

All rights reserved

Address: 20thFl., No. 67, Tun-hua South Road, Section 2,

Taipei, 106, Taiwan

Tel: 886-2-2378-1685

Fax: 886-2-2737-8228

Price: US \$ 53

Printed in Taiwan



序

這是《中國現代繪畫史》的第二卷，概括的歷史時期是從一九一二年中華民國成立，到一九四九年國民政府遷移台灣，在大陸則至中華人民共和國成立為止。這一階段，雖然僅有短短的三十八年，卻是中國歷史上發生國體巨變，由封建帝制蛻變為民主共和的轉折時期。因此我們可以稱之為《民國之部》。又因中華民國一九四九年後繼續在台灣存在，故也可稱為《民初之部》。這個期間，中華民國經歷了多次的政府更替、首都遷移、內戰與日本侵略，美術的發展不可能不反映這一激劇變動的歷史時代。

在這個時期中，全國時常處於四分五裂的狀態，台灣則完全在日本統治之下。抗戰時，由於國民政府與共產黨分治地區的出現，美術的發展各有不同。而且因為抗戰期間，藝術家大量西移，結果產生了新的藝術中心，取得了極有意義的新發展。同時，不少到日本及歐美學習的畫家陸續回國，對美術的發展亦有重要影響，而國畫與西洋畫的並駕齊驅也是此時期的一個特點。

與上卷的情形相近，這一部的材料，也是以台南石允文先生的收藏佔據較大比重。石先生對晚清及民初繪畫的收藏極為豐富，成為研究這一階段國畫的重要資料，他對本書的寫成，協助最多，在此再致謝意。此外，最近新構成的紐約大都會博物館的艾思遠捐贈藏品，以及舊金山曹仲英及費班神父的收藏，都以這一階段產生的作品為主。而且，在美國的博物館中，亞里桑那州之鳳凰城博物館、波士頓博物館、阿拉巴馬州的伯明罕博物館以及堪薩斯大學的史賓塞美術館等，都開始注意現代中國畫的收藏，在美國、歐洲不少大學的美術史研究生，論文題目以現代中國美術史的研究越來越多，在台灣、香港以及中國大陸美術史界，近年來多次舉辦有關二十世紀中國繪畫的研討會，學術研究著作以及資料彙集不斷出版，中國現代藝術史研究似乎開始形成顯學之勢。

在寫這一卷的期間，我們還得到不少中國大陸、台灣、香港以及海外友人的幫助，包括北京故宮博物院、中央美術學院、中國美術館、上海博物館等，在美國則有舊金山曹仲英、費班神父及舊金山亞洲博物館賀利女士、鳳凰城博物館Claudia Brown女士、克利夫蘭博物館的周汝式先生、波士頓博物館的吳同先生、紐約大都會博物館的何慕文（Maxwell Hearn）先生、華盛頓弗瑞爾博物館的張子寧先生以及康乃爾大學的潘安儀先生等的幫忙。此外，香港藝術館的朱錦鸞館長、黃仲方先生、練松柏先生等，及台灣的王澄清先生、葉啓忠先生和周海聖先生都給予我們不少的協助，特此致謝。

本卷之寫作，仍由李鑄晉執筆，萬青力修訂。至於本書的第三卷「當代之部」，從一九四九年到二〇〇〇年，大陸部分將由萬青力執筆，而海外、台灣、香港部分則仍由李鑄晉執筆，現正在收集材料及寫作之中，希望儘快可以出版。

目次

序	5	于非闇	66
目次	6	(二) 北京畫壇領袖金城與陳師曾	67
前言	8	金城	68
		陳師曾	72
第一部份 地域畫風	9	(三) 傑出畫家齊白石與黃賓虹	74
第一章 上海	10	齊白石	75
(一) 吳昌碩及其追隨者	11	黃賓虹	82
吳昌碩	11	(四) 不同類型的傳統畫家	87
王一亭	14	蕭俊賢	88
(二) 繼承文人畫及綜合院體畫的畫家	17	陳半丁	89
顧麟士	18	姚華	92
趙叔孺	19	蕭瑟	95
吳徵	20	湯滌	97
馮超然	20	俞明	99
吳湖帆	22	王雲	102
(三) 新傳統派畫家	26	胡佩衡	103
余紹宋	26	祁昆	105
呂鳳子	27	陳少梅	106
潘天壽	29	林紓	108
賀天健	33	劉奎齡	110
鄭昶	35		
俞劍華	38	第三章 廣州	112
陳之佛	40	(一) 傳統畫家	113
錢瘦鐵	40	李研山	113
豐子愷	42	鄧芬	114
張善孖、張大千	45	黃般若	115
傅抱石	53	黃君璧	116
		(二) 嶺南畫派	118
第二章 北京	57	高劍父	118
(一) 前清王室及滿人貴族出身的畫家	58	高奇峰	122
溥伉	58	陳樹人	124
溥儒	60		

第四章 台灣	126	第八章 民國初年的美術思潮	180
劉錦堂	128	(一) 外來藝術思潮的影響	180
郭柏川	129	(二) 文人畫傳統的探求與定位	182
陳澄波	131	結論	185
李梅樹	133	參考書目	187
廖繼春	135	圖版總覽	192
林玉山	137	索引	194
陳 進	139		
第二部份 新變局的衝擊	141		
第五章 西方藝術的影響	146		
蔡元培的提倡	147		
林風眠	150		
徐悲鴻	155		
劉海粟	157		
顏文樑	159		
龐薰琴	161		
第六章 木刻運動的興起	163		
(一) 魯迅與現代木刻運動	163		
(二) 共產黨佔領區的木刻家	164		
江 豐	164		
胡一川	166		
沃 渣	167		
彥 涵	169		
古 元	171		
石 魯	173		
(三) 國民黨統治區的木刻家	174		
李 樺	174		
第七章 抗戰時期的繪畫	176		
丁聰	177		

前言

從中華民國成立的一九一二年到中華人民共和國成立的一九四九年，期間只有三十八年，是這部現代中國繪畫史最短的一段。但在這三十八年間，中國經歷了空前未有的大轉變，從一個封建王朝轉變為一個廣泛接受西方思潮與文化的民國。這一個轉變使中國成為現代世界中的一員，當然難以避免的也經歷不少變亂。而這一階段的繪畫，則反映了這些複雜變化。

從晚清到民初時期，由於租界的設立與外洋貿易的發展，使得上海在數十年間，在經濟及文化方面都逐漸居於領導地位，成為吸收外來文化及影響中國現代化的一個指標。在現代化的過程中，並非除了上海以外，中國的其他城市就處於停滯的狀態。當時，全中國都籠罩在這歷史的巨變中，只是在上海在這態勢之下，呈現出明顯的變化。本書將側重上海對於外來文化的衝擊所採取的因應之道，因為這對於中國有著深遠的影響。

民初時期，留學生赴日本及歐美學習美術的人數增多，他們大多在國外曾學習過素描、水彩、及油畫等西方的繪畫媒材。這些留學生返國後，在教學上仍採中、西繪畫分科教學。同時在創作上，常出現以中國的繪畫工具、題材來表現中國傳統的畫風；以西方的繪畫工具、題材來表現西方的畫風，顯得涇渭分明。很少有藝術家能將把中、西繪畫融會貫通，創作出兼具東西藝術風格的作品。因此，本書仍將中、西繪畫作分別的論述。

新教育制度從西方的引進，最初從晚清開始，到了民國以後，獲得進一步的發展。上海租界內美、英、法、德等國家，通過傳教士成立具西方教育制度的學校，影響了中國傳統的教育方式。在此風氣下，國人也開始自辦大學，如北京大學，天津的南開大學，上海的暨南大學、復旦大學、交通大學，以及廣州的中山大學等等。這些大學訓練出不少師資，在

中、小學執教，促進了新式教育制度的推廣。

在新式教育制度的影響下，新式的美術教育在民國初年迅速興起，最先出現的是私立的專門美術學校，如上海美術專科學校。一些大學、師範學院也設置美術課程，如北京大學的畫法研究會。到了二十年代，北京及杭州等地成立了國立藝術專科學校，中國美術教育進入了新的歷史階段。在日本美術教育的直接影響，新式的教育制度中，圖畫或手工是初等及中等學校普遍設置的課程，因此需要大量的師資。社會需求的擴大，吸引了不少有志從事藝術的青年，學習美術並從事研究。尤其在民國初年，經過蔡元培的極力提倡，美術及美術史都成學校教育所必備的一門學科。赴日本或歐美留學歸國的學生，也自然而然地投身於美術教育事業。

在文章的結構上分成兩部份，分別是地域畫風與新變局的衝擊。這兩部份同時有風格論述與時空背景的介紹，但未必同樣有相等比重；前半部份主要以民初時期的上海、北京、廣州、台灣地域畫風論述為主，時空背景的介紹則相對佔較少的比重。後半部份的重點則以中國對新世界的變局，在藝術思潮上所產生的衝擊與反思，因此對於時空背景的介紹佔較多的篇幅。其中在上海部份較為複雜，上海兼具傳統的遺存與修正，更甚有外來的影響與變革，於是在文章的處理上涵蓋了前後兩部份。在上海傳統的部份置於地域畫風的探討，變革的部份則在新變局的衝擊予以較多的討論。

這裡所指的民初時代，是指全中國在國民政府政權所管轄的時期。當然，一九四九年以後，國民政府的政權在台灣至今仍不曾中斷。但是本書所涉及的民初時期是指從一九一一年到一九四九年這一歷史階段。一九四九年以後的歷史轉變，將在下一部詳細討論。

第一部份 地域畫風



第一章 上海

從晚清開埠已來，上海很快就成為書畫家集中之地。由於商業社會的發展、工廠製造業的設立，以及與外國通商的結果，產生了許多的社會新貴。這些新貴大多為商人、買辦及經紀人，或為工廠老闆、經理，形成了一個新的社會階層，取代中國舊社會的官僚與地主。由於上海商業的日漸繁榮，他們所累積的財富也就日益豐厚，於是形成了一個新的高消費階層，而書畫及古玩的蒐集與典藏，便成為這些新貴們的嗜好。在這樣的環境之下，上海新興的書畫市場，吸引了全國各地的書畫家，紛紛來此尋求發展機會。民國成立之後，趨勢更為明顯。

這些來上海的畫家大多來自江南，尤其是蘇州、無錫、常熟、嘉興，以至於杭州及浙江北部一帶。後來其他地區的畫家也都紛紛前來，如廣東的高劍父、高奇峰二兄弟，江西的陳師曾，山東的俞劍華，安徽的黃賓虹，以及來自四川的張大千等。他們原先在家鄉接受當地傳統書畫的訓練，來到上海之後彼此相互影響，將各地的畫風相互融匯，形成一種新的風尚與品味。

畫家來到上海，必得謀求立足發展的機會。按照以往的晉身途徑，不外乎供職於朝廷、或者依附於權貴，但這些早已不合時宜。所以，最直接的方法莫過於以賣畫維生，但大多也只有靠裱畫店和社團來推銷。晚清時上海的書畫社團，最初的主要目的是相互觀摩作品，推動書畫的搜集與收藏。如早期的平遠山房、小蓬萊閣以及萍花社畫會（1851-1874）等。其後重要的有海上題襟館金石書畫會，參加者均為海上名家，並有代為推銷畫作的服務。後來又有文明雅集（1907年左右）、上海書畫研究社（1910年創）及青漪館書畫會等等。這些專以推動書畫買賣的社團，到了民國時期又有所發展。另一種賣畫為生的方式，則是像任伯年那樣，在城隍廟的商場中擺攤子。

在上海地區，畫家也有從事於別的行業，而以繪畫當作副業的情形。有些畫家在中、小學教書，或在出版社、報社、雜誌社擔任編輯，或者從事其他相關的文化工作。另一些畫家則開始創辦美術學校，不但可以謀求個人出路，又有助於推廣美術教育。最早有周湘所主持的上海圖畫美術院，其後有上海美術專科學校、中華藝術大學（1925-1930）、新華藝術專科學校（1926年創）、上海藝術大學（1920年創）等。然而這些都是私立學校，缺乏基金，僅憑學生所繳學費維持。因此設備簡陋、濫收學生，而教師往往只是兼任，不過仍為不少畫家提供了棲身之所。曾經在這些學校擔任教職的畫家，有劉海粟、汪亞塵、王濟遠、俞劍華、鄭昶、錢瘦鐵、黃賓虹、吳湖帆、陳之佛、潘天壽、豐子愷、丁衍庸、王一亭等人。

在上海的傳統畫家，基本上可分成三種類型，分別是以吳昌碩為主的新海派、以吳湖帆為主兼具文人畫與院體畫的流派、及以中國畫為主但在某些程度上受外來影響的新傳統派畫家。

（一）吳昌碩及其追隨者

辛亥革命後，晚清較為知名的海派畫家，如四任、胡公壽、蒲華、倪田、王素、錢慧安及沙馥等人相繼謝世，海派畫風似乎後繼無人。另有一些繼承文人傳統的畫家，如陸恢、何維樸、顧麟士等人仍然在世，但影響不大。以致在晚清最後的十多年間，上海的畫壇較為沈寂。

相對於傳統的另一面，上海是接受西方文化的重要窗口。民國初期，留學日本的畫家陸續回國，他們不僅帶回日本美術的影響，更重要的是，經由日本帶回了最早西洋美術的影響。在藝術教育上，許多美術學校開始設立，並且採用西方的方法訓練年輕的學生。青年學生間接受此鼓勵，紛紛前往日本接受新的美術教育，有些學生則直接前赴歐洲，接收西洋美術的訓練。於是，民國時期的美術進入了中西文化交流與衝擊的歷史階段。

吳昌碩（1844-1927）

在這種新舊文化交替的歷史背景下，吳昌碩成為一個對於傳統中國文化的繼承與創新的關鍵人物。吳昌碩是金石畫風從晚清過渡到民國的主要繼承者，在當時的上海畫壇，其地位與影響力沒有人能與之相比。原因之一是由於他的長壽，辛亥革命時，吳昌碩已六十幾歲，直到一九二七年方才謝世，享年八十四歲。另一個原因則是，吳昌碩晚期繪畫的發展，將金石畫風推向一種新的境界，同時也形成一個新的傳統，成為中國美術史上的重要人物。

清代乾隆、嘉慶以後，中國古代的石刻及青銅器陸續地被發掘，重新地受到重視及研究，這些石刻及青銅器的古文字，對當時的知識分子產生了極大的影響。在清代樸學的導引下，考據學、金石學、及文字學取得了前所未有的發展，同時也孕育出新的審美觀念。在殘舊的古碑及彝器中，書畫家體悟到一種古樸而原始的美感，並對晚清的書法發展起了決定性的影響。

在中國悠久的書畫傳統中，吳昌碩可以說是集大成的人物之一，其藝術係由書法、篆刻入手。吳昌碩的書法，多得力於石鼓文。石鼓文雖然早在唐代便已被發現，而且歷代均有拓本，但直到晚清包世臣、康有為提倡「碑學」之後，才對書法產生直接的影響，吳昌碩便是「碑學」書風的代表人物之一。此外，吳昌碩也鑽研篆刻，從乾隆時代的浙、皖兩派入手，並上溯秦漢，進而形成蒼鬱渾厚的個人面貌，自創一派，為中國篆刻史打開新的局面。

海派初期的繪畫，如任熊、任薰、任伯年等人，大多迎合一般市民口味。如人物畫題材以採用通俗傳說及民間故事為主；在表現手法上，則用鮮豔的顏色和誇張的手法來引人注目。吳昌碩的繪畫除了繼承趙之謙「詩書畫印」四全及以「碑學書法入畫」的新作風外，也與任伯年交遊，因而吸收一些海派的作風，

進而將金石派的古雅與海派的平易合而為一，形成個人嶄新的面貌。因此，在民國初年，吳昌碩的影響不僅限於上海，更由其追隨者帶到全國各地。

吳昌碩年少時曾經度過一段顛沛流離的生涯，在生活稍微安定之後，於鄉間讀書，並考取秀才。自稱曾出任安東縣令一個月，即辭官返鄉，絕意功名，而專注於藝術。此後，曾赴蘇州，於潘祖蔭、吳雲及吳大澂家中，獲見不少古物及書畫，進而有新的領悟。五十歲以後多居上海，與海派畫家如任伯年、胡公壽、蒲華等交遊，發展其畫藝。由於吳昌碩將「詩書畫印」集為大成，並將金石趣味學養體現於繪畫之中，超越同輩畫家的成就，影響了不少當代的書畫家，甚至及於日本、韓國。

吳昌碩的畫藝發展及作品，在本書的第一部已經詳細談到，現在僅提出晚期的兩件作品，做為此一階段的說明。「歲寒三友圖」（圖1.1）為吳昌碩八十歲所作，寫松、竹、梅歲寒三友，是文人畫常見的題材，也是他常用來畫贈友人。在筆法上，松竹梅各用不同的線條表現，展現了他深厚的書法功力和個人風格。在構圖方面，上半部梅枝的斑點，與下半部松竹石的疏密恰成對比。這種表現說明了，直到晚年他在畫風上並無太大的轉變。民初的學者羅振玉，在此畫的右下方有一題跋如下：

吾越趙悲庵司馬，以六朝書法作畫，浩逸蒼雅，為畫苑勛格。吳興吳倉碩大令，初師悲翁，七十以後，益勁健古穆，蓋倉翁善古篆籀，以篆籀之意入畫，遂獨樹一幟，與悲翁後先競爽矣。此為最近所作，如觀古彝鼎，不當以畫家常理繩之，質之方雅，當以為知言。

吳昌碩的另一件作品「朝霞」（圖1.2），係仿米芾潑墨山水之作。全畫均用粗筆點染，墨色濃淡交

替，少見線條。或為偶然之嘗試，藉米芾之雲山畫法，由於他點法用筆的沈厚蒼動，使人耳目一新，也代表著他的另一種作風。吳昌碩曾自題三次，除了指出該作乃仿自米芾外，也提到對金石趣味的追求：

大鶴謂是幀蒼古可挹，若染以瓜皮綠，來日光價當不啻如商周彝鼎之可珍也，呵呵！

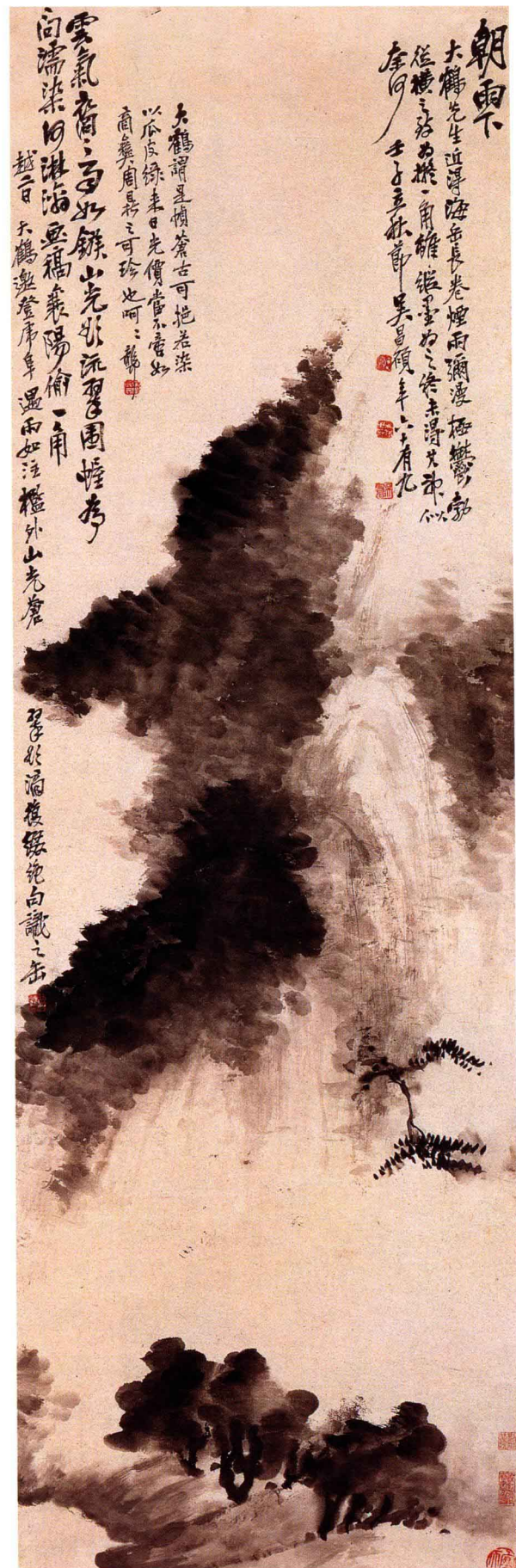
題跋中以瓜皮綠來比喻青銅器的鏽蝕，這說明吳昌碩到了晚年，仍繼續嘗試筆法之變化，以求新的表現。

吳昌碩晚年的山水，還有一部份是仿石濤、梅清等明末清初的遺民畫家而來，但吳昌碩用筆較粗，速度較快。他的「仿石濤梅清山水」（圖1.3）用筆頗為豪放，用的墨點較大，似乎是一氣呵成。因此造成山石、樹木、亭榭，不合理的比例表現，但此畫的筆法鮮明，為一幅書畫如一的作品。

吳昌碩晚年在上海畫壇的地位很高，光緒年間所成立的「海上題襟館金石書畫會」，即選他作副會長。一九一五年，會長汪洵逝世，由吳昌碩繼任會長，直到逝世為止。一九〇九年的豫園書畫善會及一九一〇年上海書畫研究會的成立，吳昌碩均為發起人之一。



1.1 吳昌碩 歲寒三友圖 1923



1.2 吳昌碩 朝霞 1912



1.3 吳昌碩 仿石濤梅清水
舊金山曹仲英藏

王一亭

吳昌碩的追隨者不少，其中在風格及題材上與其最為接近的是王一亭（1867-1938）。王一亭，名震，號白龍山人，原籍浙江吳興，家境貧寒，自幼發奮苦學。後寓居上海時，先入錢莊作學徒，兼習外語，進而進身商界。三十歲後，即擔任日清輪船公司買辦，成為上海著名的實業家之一。辛亥革命時，全力支持革命，並加入同盟會參加上海起義。袁世凱稱帝時，王一亭曾資助討袁軍隊，因而受到袁世凱通緝。然而，對其一生影響最大的，卻是書畫及佛教。

王一亭的繪畫最初受任伯年影響，後來結識吳昌碩，與之成為莫逆之交而時常相互切磋，畫風亦趨於相近；王一亭對繪畫的看法，也與吳昌碩完全相同。不過，王一亭不像吳昌碩精通詩書畫印，而僅以繪畫為其主要成就。其畫作線條剛直而少婉轉，粗獷有力，尤其擅長佛像人物。

「紫藤」（圖1.4）是王一亭為燦星先生所作的巨幅佳作，畫中紫藤由上垂下，其中最長的一枝直達水面，以錯落有致的線條穿插構成疏密相間的佈局，以色代墨，一氣呵成。此畫自成一格，是不可多得的佳作。

王一亭是一位虔誠的佛教徒，吳昌碩於一九二五年為其所作的小傳中，有如下的敘述：

更喜作佛像，信筆莊嚴，即呈和藹之狀。寫十六應真、種種故實，及釋迦成道出山諸相，慈悲六道，神而明之。雖吾家道子再世，亦當合十贊歎，是蓋具有夙根印於心，而現於一指禪也。

此外，王一亭熱心於慈善事業，一九一九年，五省大水災，特作「流民圖」印發募捐救濟。一九二三年，日本關東大地震，損失慘重，王一亭即募集物資運往東京救濟。一九三一年，日本侵佔東三省，又募捐救濟東北抗日義勇軍。由於這些慈善活動，使他成

為上海名符其實的商界領袖，此外，王一亭也曾擔任上海總商會主席及中國佛教會會長等職。

王一亭常以佛教題材作畫，如無量壽佛、觀世音、達摩、布袋和尚等人物，然而這些題材，在海派或吳昌碩等畫家的作品中並不多見。日本所流傳的中



1.4 王一亭 紫藤 1923 台南私人收藏

國早期佛教繪畫中關於禪宗畫的部份，為數不少；兼及禪宗佛教在日本仍極盛行，故所作佛像為數極多。由於王一亭擔任日清輪船公司經理之故，時常往來東京等地，所見禪畫不少，因而所作佛教題材的畫作，也受到日本的影響。此類畫作可以「布袋和尚」（圖1.5）為代表，畫中布袋和尚手持一書，坐於樹下。線條雄強奔放與其個人書法風格一致，頗具吳昌碩「以書入畫」的特質，也顯示了王一亭對佛教的信仰。

王一亭的畫雖然深受吳昌碩影響，但也時常顯現出個人獨特的作風。「雲裡龍現圖」（圖1.6）描寫黑龍翻騰於深厚的雲層之中，怒目逼人，全身隱現於雲間，只見數爪從雲中探出。畫中雲霧以層層墨色渲染，有滿紙煙雲飛動之感。這種雲龍的描繪，令人想起南宋道士畫家陳容的作品，其畫作現存於美國及日本。王一亭的雲龍似乎受了陳容影響，但其筆墨更加蒼勁有力，體現出一種新的時代氣息。

王一亭與吳昌碩的情誼在師友之間，感情甚篤。吳昌碩晚年居住上海時，曾得王一亭多方相助，從而建立起優越的社會地位。一九二七年，吳昌碩逝世後，王一亭為了紀念吳氏，特發起創立昌明藝術專科學校，自任校長，顯示了他對吳昌碩的敬重。

吳昌碩在上海所收的弟子不少，有幾位在畫風上與吳昌碩頗為接近。趙起（1873-1955），字子雲，號雲壑，蘇州人。初在蘇州追隨任預、顧澐等人學畫，後事師吳昌碩。從趙起的「玉堂富貴圖」（圖1.7）中可見其筆法、構圖、題跋均與吳昌碩十分接近。謝公展（1885-1940），名翥，江蘇丹徒人。所作的「後莊詞意圖」，其畫風與吳昌碩頗為相近。另外還有一位王个移（1896-1988），江蘇海門人，一九二〇年拜在吳昌碩門下。他們三人均曾任教於上海美專及其他美術學校，算是上海名家。此外，吳昌碩外甥諸聞韻（1894-1938）、諸樂三（1902-1984），亦是吳昌碩藝術的忠實繼承者。