

## 略論黎雄才與傅抱石

李麗芬

### 一、前言

傅抱石（1904-1965）與黎雄才（1910-2001）兩人皆是我國近代重要的畫家，在近代中國繪畫改革運動裡占有一席之地，並且深具影響力，而兩人對於國畫的改革，其共通之處在於日本畫風的引入。

在傅抱石現存可見最早論及中國畫必須改革的文章，也就是發表於 1937 年 7 月的〈民國以來國畫之史的觀察〉一文中，特別對嶺南畫派在中國近代畫壇裡的改革意義多所推崇，也替嶺南畫派被視為日本畫提出辯解：

高氏主持的「春睡畫院」去年在南京、上海舉行，雖然只有幾天短短的期間，卻也掀起預期的效果。展品數百中間，有渲染陰影畫法之作，無識者流，以為近於日本作風。

我對於春睡畫院畫展裡，有幾位的畫我最佩服，一是方人定的人物，一是黎雄才、容大塊的寫生山水。這三位，最低限度，可以說，是某部分上打破了「傳統的」「流派化」的束縛，同時所走的途徑，已有相當的成功，是值得驚異的。

<sup>1</sup>

文中最後，傅抱石甚至認為中國畫的革新要寄託於珠江流域<sup>2</sup>。

相對於 1930 年代一些同被視為傳統型的畫家，如黃賓虹、潘天壽、俞劍華等人，對嶺南畫人所採取的質疑態度，傅抱石的肯定立場，相當引人注意，尤其對於傅抱石這

<sup>1</sup> 傅抱石，〈民國以來國畫之史的觀察〉，葉宗鎬編，《傅抱石美術文集》（南京：江蘇美術出版社，1986），頁 178。

<sup>2</sup> 同上註，頁 180。

樣一位抱持鮮明國族主義者而言，更是特別。傅抱石於文中特別讚許的是嶺南第二代畫人黎雄才、容大塊，而非二高一陳（高劍父、高奇峰、陳樹人）的作品。從黎、容兩人的山水畫中，傅抱石看到了不同於傳統山水畫的變革性，意識到寫生於山水的運用在打破傳統，以及流派束縛上的成效。雖然，在留日期間，傅抱石即已見識到日人將現實題材廣泛運用，將學習自中國的繪畫變成屬於自己的面目<sup>3</sup>，但黎雄才所畫的中國山水，卻可能給予傅抱石更大的認同感。

傅抱石與嶺南畫派第二代畫人黎雄才之所以具有比較的意義，最為重要的，同時也是筆者所關心的是，黎氏與傅氏在取法日本畫以改革國畫的歷程中所採取的不同途徑。兩人皆曾留學日本，留學的時間幾乎一致，不同的是，黎雄才到日本是學習日本畫，而傅抱石則是研究東洋畫論。兩人留學時間相同，接觸到當時日本畫壇的發展情況必然是相同的，但顯然地，兩人在取法日本畫風時，擇取了不同的內容，其選擇的不同面向為何？所揭櫫的意義又是什麼？這些問題即是本文所欲探討的重點。

## 二、生平簡介

黎雄才，1910年出生於廣東肇慶，家裡以裱畫為生，其父黎廷俊也擅繪畫、摹拓金石碑版。黎雄才自幼耳濡目染，於書畫上奠定了初步基礎。1923年入肇慶中學，該校教師陳鑒（壽泉）原為清末嶺南地區著名畫家居廉的入室弟子。受到陳鑒的教導，黎雄才畫藝日益進步，當時在鄉里間已小有畫名。

1926年，十六歲時，黎雄才遇到了高劍父，這一段際遇，對於黎氏的未來起了決定性的影響。高氏對黎雄才的天份極為看重，安排他進入其所主持的春睡畫院學畫。1931年，黎雄才又入廣州烈風美術學校，主要是學習素描；同年，高劍父赴印度，行前留下了一些自己的作品及宋元的畫集，叮嚀黎雄才加以臨摹。1932年，由高劍父資助，留學日本，進入東京美術學校，攻讀日本畫科。同一年，所作的〈瀟湘夜雨〉【圖1】獲得比利時國際博覽會獎，〈珠江帆影〉為德國博物館購藏。1935年學成歸國後，先後任教於廣州市美術專科學校、重慶藝專、廣州美術學院等學校。<sup>4</sup>

不同於黎雄才自幼所受的家學，以及正統、完備的學校習畫過程，傅抱石可說幾乎是成之於自學，並且，在三十歲以前，其所有的精力與時間主要都用於畫史的研究上，真正投入創作的時間並不多<sup>5</sup>。

<sup>3</sup> 傅抱石，〈民國以來國畫之史的觀察〉，《傅抱石美術文集》，頁175。

<sup>4</sup> 以上有關黎雄才之生平資料，參考〈黎雄才年表〉，《黎雄才畫集》（廣州：嶺南美術出版社，1985）。

<sup>5</sup> 傅抱石，1942年〈壬午重慶畫展自序〉：「近十年來，可說十分之七的時間用在美術史畫史和

傅抱石於 1904 年出生於江西南昌，其父為貧農，後以補傘為業。年幼時，父親因病去逝，此後，靠母親以補傘洗衣維持家計。七歲進入私塾附讀，十一歲時在瓷器店當學徒，開始自學篆刻、字畫。1917 年由街坊資助，考入江西省第一師範附小，之後，進入江西省第一師範學校。江西省第一師範學校畢業後，留校任教；半年後，調任南昌第一高中藝能術科。

1930 年 7 月，傅抱石認識了徐悲鴻<sup>6</sup>，徐氏對傅氏的才華大為讚賞，於是建議以省府公費送傅抱石到法國留學。後來礙於留學法國所需的費用太大，於是要傅抱石就近到日本留學。傅抱石於 1933 年到達日本，剛開始時並未直接進入帝國美術學校就讀，而是先考察日本的陶瓷，以便回去改進景德鎮的陶瓷業。1934 年 3 月申請進入帝國美術學校的研究科，從金原省吾學習東洋畫論。1935 年 6 月因母親病篤而回國，本來打算再回到日本，但因中日戰爭而作罷。因此，傅抱石實際進入學校就讀的時間僅有一年多的時間。在這段期間，曾於 1935 年 5 月在東京銀座松阪屋舉行書畫及篆刻個展，當時日本著名的畫家橫山大觀，文學家佐藤春夫，東京美術學校校長正木直彥等人都到場參觀，橫山大觀甚至在展場停留觀賞近三個小時之久。此次畫展相當成功，本來打算於同年 11 月再舉辦一次展覽，但因傅抱石回國而未能辦成。傅抱石回國之後，應徐悲鴻之聘，任教於南京大學。<sup>7</sup>

### 三、 橫山大觀（1868-1958）的影響

近代國畫改革運動中，主張取法日本者，以嶺南畫派立場最為鮮明，亦最具影響力。嶺南畫派之首高劍父，正是黎雄才的恩師，高氏早年曾經遊學日本，但並未正式進入學校就讀，也未取得任何學位<sup>8</sup>。

高劍父對日本畫的信仰與孺慕之情，可從其早期備受爭議的完全抄襲之作說明之。1911 年，高劍父在廣州舉行第一次個展，引起了抄襲日本畫的爭議，自此以後，爭論一直未休。從 1915 年到 1917 年，在廣州報刊上有所謂的「新舊論戰」，論戰的重點，除了對國畫改革的不同看法外，還在於就抄襲一事進行攻防。主要參與論戰者為高劍父的學生方人定（1901-1975）及國畫研究會<sup>9</sup>的黃般若（1901-1968）。針對這一段過往，方

畫論的考究，很少時間握筆作畫。」文見，《傅抱石美術文集》，頁 455。

<sup>6</sup> 包立民，〈傅徐之交〉，《名家翰墨資訊》第 4 期，1995.11。

<sup>7</sup> 以上有關傅抱石之生平，參考傅益瑤，〈永恒的友誼—記父親與金原省吾先生的親情〉，《傅抱石專集》（北京：人民美術出版社，1994）。〈略年表〉，《20 世紀中國畫壇的巨匠傅抱石—日中美術交流のかけ橋》（讀賣新聞社，1999），頁 175-186。

<sup>8</sup> 參考李偉銘，〈高劍父留學日本考〉，《近百年中國畫研究》（北京，人民美術出版社，1996）。

<sup>9</sup> 國畫研究會，1926 年成立於廣州，其前身是癸亥合作社，主要成員有黃般若、黃君璧、潘達

人定在其遺稿《嶺南派畫史》中回憶地說道：

他們抄襲日本畫。高劍父的〈昆侖雨後〉上半節是抄山元春舉的，下半是抄一位日本畫家的（忘作者名），〈阿房灰□〉整幅抄木村武山；陳樹人的〈松鷹〉抄松林桂月的；〈雄獅〉全抄一幅西洋來（忘作者名）。奇峰的〈鳥（孤）猿叫雪〉是抄山元春舉的，連一筆松針都照抄。……一九二九年，我到東京買得很多日本畫集，始知黃般若之言不錯，原來張張都是抄大正年間的作品。<sup>10</sup>

從方人定所言，說明了二高一陳當時的某些作品的確是抄襲之作，黃般若的批評是有所依據的，並非如傅抱石所言是「無識者」。

姑且不論高劍父的動機，是否只為成就一己之畫名，但可以確定的是，高氏不顧可能遭致質疑的窘境，亦步亦趨地模仿日本畫家的作品，說明了其早期對日本畫風的信仰。做為高劍父最為重要的傳人，黎雄才在 1940 年以前，亦可說是實踐著其師的道路，並且曾經一度重蹈著其師遭受質疑的模仿之路，而他選擇了橫山大觀為崇拜的對象。事實上，黎雄才在留日之前，於春睡畫院時期的作品即可見日本畫風：著重寫實，沒骨畫法，輔以渲染的效果，明顯是受到高劍父的影響。1931 年的〈黃花崗夕照〉【圖 2】，圖中樓閣亭柱等建築物的造型、比例準確，極富立體感；整體畫面敷以精心的渲染，營造出夕陽西下朦朧的氛圍。同是 1931 年的〈寒夜啼猿〉【圖 3】，以沒骨畫法仔細處理猿猴毛茸茸的質感，亦是其師得之於近代日本京都畫派竹內栖鳳（1864-1942）<sup>11</sup>寫生動物畫的風格。

然而，留日期間，黎雄才所追求的是橫山大觀式的日本風。1933 年的〈富士山之夏〉【圖 4】、〈風雨歸舟〉【圖 5】，宛如是橫山大觀畫作〈不盡之高嶺〉【圖 6】的翻版；誠如李偉銘先生所言「畫面的構成均采取富於幾何特徵的裝飾風格，線的勾斫讓位於色彩的鋪

微等人。國畫研究會之宗旨為：國畫之整理、討論，以培養國性，發揚國光。參考林木，〈現代中國畫畫會一覽表〉，《20 世紀中國畫研究【現代部分】》，頁 631。

<sup>10</sup> 方人定遺稿，《嶺南派畫史》，此處引自林木，《20 世紀中國畫研究【現代部分】》，頁 275。

<sup>11</sup> 近代日本畫的革新以東京與京都兩地為主。東京地區的革新運動以美國人費諾羅沙（Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908）於 1884 年所創立的「鑑畫會」為先聲，「鑑畫會」成為尊重傳統美術和日本畫自覺的思想中心，爾後岡倉天心於 1889 年創立東京美術學校繼承其理念。東京美術學校為一所拒絕洋畫的國立美術學府，費諾羅沙與岡倉天心雖以復古為號召，但並非極端的保守者主義論者，而是企圖以開明的復古主義，以求新時代的氣息。1898 年，岡倉天心被迫離開東京美術學校，帶領橫山大觀、菱田春草等人另外成立日本美術院。橫山大觀、菱田春草的創作刻意抑制東洋畫裡最為重要的線條要素，改以明暗為主的沒線彩畫為主，因而被嘲諷為「朦朧派」。京都地區的改革運動，則以竹內栖鳳為首，竹內栖鳳在遊歷歐洲之後，一改之前結合各家風格的折衷畫法，而採用西畫寫生、寫實技法，表現明暗及空氣、遠近。參考內山武士著，許美玲譯〈1910-1930 京都之日本畫—受西風影響下之日本畫〉，《現代美術》25 期，1989.5；李欽賢，〈近代日本美術流變史〉，《現代美術》36 期，1991.6。

排渲染，這種致力於以簡潔單純的視覺圖式表現具有象徵意味的內在主題的努力，異常清楚地表明高劍父的這位學生對朦朧體毫無保留的認同」<sup>12</sup>。以〈富士山〉一圖而言，富士山被視為是日本的聖山，日本畫家在描寫此一聖山時，帶有著強烈的國族情感，橫山大觀亦不例外；此外，大觀筆下的富士山同時也投映著畫家的人格與氣品<sup>13</sup>。此一雙重的內在情感因素，對於黎雄才而言自是不存在的。黎氏筆下的富士山，是他用以探索橫山大觀畫作中物象形式、技法及用色的嘗試，他試圖再現橫山大觀之畫風，以試驗大塊烘染、濃厚簡潔的用色、幾何式物像等要素，於山水畫運用上的可能性及效果。

顯然地，留日期間這種等同於橫山大觀的風格，最終並沒有完全為黎雄才所採用，但仍可在其日後的作品中看見相似的要素。1935 的〈一覽眾山小〉【圖 7】，全幅以青綠設色，造就了簡潔的畫面效果；多層次的渲染，營造濃厚的氛圍感；遠處幾呈圓形的山峰，具有極強的形式意味；1937 年〈四季圖〉中的一幅【圖 8】亦具有相同的形式要素。

相較於黎雄才早期對日本畫風的追求，傅抱石的態度則是小心謹慎的，甚至往往陷入兩難的局面，在取捨之間可謂經歷了曲折的心理掙扎。此一不同的態度，實在於兩人不同的文化觀所致。黎雄才對於異地文化的立場一如高劍父於〈我的現代國畫觀〉裡所主張的「文化綜合論」<sup>14</sup>，他認為：

藝術是無界之分的，西方藝術到東方來，東方藝術到西方去，這是一件自然的事。<sup>15</sup>

而傅抱石則是強調中國畫所具有的優越性，在《中國繪畫變遷史綱》（1929 年寫成，1931 年出版）一書中寫道：

而近代中國的畫界，常常互為攻訐，互作批議，這是不知中國的繪畫是「超然」的制作。還有大倡中西繪畫結婚的論者，真是笑話！結婚不結婚，現在無從測斷，至於訂婚，恐在三百年以後。<sup>16</sup>

此種強烈的民族自尊心，不只針對西方文化而來，對於日本的影響，他更以激昂語調提出呼籲：

<sup>12</sup> 李偉銘，〈黎雄才、高劍父藝術異同論〉，《中國繪畫研究論文集》（《朵雲》編輯部編，上海書畫出版社，1992.9），頁 812。

<sup>13</sup> 橫山大觀，〈私の富士觀〉，引自《橫山大觀—その心と藝術》（東京國立博物館，2002）。

<sup>14</sup> Ralph Croizier, "Art and Revolution in Modern China", (Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1988), p 109。

<sup>15</sup> 黎雄才，〈藝術隨筆〉，原載於《美育》第 4 期（1937.1），此處引自林木，《20 世紀中國畫研究【現代部分】》，頁 280。

<sup>16</sup> 傅抱石，《中國繪畫變遷史綱》（上海：上海古籍出版社，1998），頁 5-6。

好比你床上枕頭底下的鈔票，隔壁老二比你清楚得多了。……隔壁老二雖多，日本是最厲害的一個！我們都是中華民國的老大哥，低頭去問隔壁的老二是丟丑！是自殺！<sup>17</sup>

傅抱石如此高分貝的論調，雖在 1940 年代以後略為和緩，甚至於曾對其學生董慶生說：

我的畫的確是吸收了日本畫和水彩畫的某些技法……中國畫總不能一成不變，應該吸收東洋和西洋的優點消化之後，為我所用啊！<sup>18</sup>

但，其對中國傳統繪畫價值的肯定與宣揚，一而再地出現於其言談著述當中，由此可見其在吸取外來影響時是有所顧忌的，唯恐因而失去中國繪畫固有之特質，而這也就是為什麼當他在吸取日本畫風時所陷入的兩難局面。

不同於黎雄才，傅抱石留日期間的作品，幾不見日本畫風，大致仍因循著傳統的路子。1933 年的〈撫黃鶴山樵秋壑鳴泉圖〉【圖 9】仿自王蒙的〈秋壑鳴泉圖〉；1934 年的〈水邊林下圖〉【圖 10】屬簡筆水墨寫意之作。花鳥畫方面，1934 年的兩幅〈雞圖〉【圖 11】，屬寫意水墨之作，畫的是日常生活可見之物，饒富趣味，依據圖上題款「籬中瞥見，走必寫之」觀之，大抵是從日常生活的寫生而來。1934 年〈水禽圖〉【圖 12】，構圖相當特殊，取自然界之一角，做近景式的描寫，圖上的雙鵝，以鉤線留白，略染淡墨畫出，呈現出體積感，圍繞雙鵝的一大片水草先施以綠染，再點畫出恣意生長的雜亂水草，此圖構圖與雙鵝的形態，與徐悲鴻創作於 1931 年的〈日長如小年〉【圖 13】極為類似。1935 年〈長石上鳥圖〉【圖 14】，有八大山人之遺風，屬傳統中簡筆大寫意的水墨作品。

日本畫對於傅抱石明確可見的影響，是在 1935 年回國之後，其中最為明確的例證，為 1936 年的〈仿關雪舟遊圖〉【圖 15】，仿自於日本畫家橋本關雪（1883-1945）的〈赤壁前遊圖卷〉【圖 16】<sup>19</sup>；1953 年的〈屈子行吟圖〉【圖 17】，仿自橫山大觀的〈屈原〉【圖 18】。再者，張國英先生於《傅抱石研究》一書中，透過畫蹟的對比，舉出近代日本畫壇的橋本關雪、橫山大觀、高岡鐵齋、川合玉堂等人的作品，與傅抱石的某些作品作一比較，找出兩者相似的關係，進一步說明了傅抱石與日本畫的關係，例如橫山大觀的〈瀟

<sup>17</sup> 傅抱石，《中國繪畫變遷史綱》，頁 3。

<sup>18</sup> 董慶生，〈懷念抱石師〉，《傅抱石先生逝世廿周年紀念集》，1985，頁 72。

<sup>19</sup> 高居翰認為在此圖中，傅抱石於使用了極為不同的樣式，多用濃墨，略微壓縮構圖，與 1948 年的〈雨中渡河圖〉，同樣具有單純的特質；文見高居翰，〈中國近百年の文人畫〉，《文人畫粹編 10》（東京：中央公論社，1976.10），頁 127。味岡義人則認為此作雖仿自雪舟的〈赤壁前遊圖卷〉，但雪舟之作為橫卷，而傅氏之作為立軸，而且兩圖構圖也相異，因此很難說是完全臨摹，應視為傅抱石意欲倣關雪之意創新之創作；文見味岡義人，〈近代日中美術交流と傅抱石〉，澀谷區立松濤美術館編，《20 世紀中國畫壇の巨匠—傅抱石—日中美術交流のかけ橋》（讀賣新聞社，1999），頁 25。

湘八景·江天暮雪》【圖19】與傅抱石1953年的〈過雪山〉【圖20】極為相似<sup>20</sup>。

先就〈屈子行吟圖〉而言。橫山大觀的〈屈原〉圖，畫於1898年，根據大觀自己的說法，此一畫題的靈感乃得自於當時東京美術學校的校長岡倉天心，因岡倉當時境遇與屈原極為相同<sup>21</sup>；另外，〈屈原〉圖的構思乃橫山大觀根據島村抱月於1898年5月3至6月7日，發表於《讀賣新聞》的〈屈原論〉而來。岡倉天心是橫山大觀的老師，其思想對大觀有深遠的影響。1898年，東京美術學校發生暴動，岡倉天心被迫黯然離職。不久後，岡倉帶領著橫山大觀、下村觀山（1873-1930）、菱田春草（1874-1911）等人，另成立日本美術學校。〈屈原〉一圖中，屈原屹立於風蕭蕭的江畔河邊，手持蘭花，衣冠隨風飄搖，周圍氣氛詭譎，頗有山雨欲來之勢。屈原面部表情穆然，視線望向遠方，若有所思。此種重視整體氛圍之營造及人物面部之刻劃，正是橫山大觀人物畫所擅長的。技法上，主要以朦朧體之沒線彩繪成之，但也有傳統狩野派之線描<sup>22</sup>。

傅抱石的〈屈子行吟圖〉，整體之構圖明顯得自於橫山大觀，人物之臉部刻劃也極其相似，但屈原的形像較為憔悴，身軀瘦削，此一形像符合了楚辭〈漁父〉裡所描述的：「游於江潭，行吟澤畔，顏色憔悴，形容枯槁」。屈原之整體形像及衣紋描繪雖不若橫山大觀之具有立體感及色彩的豐富性，但以墨色之深淺變化，相當程度地表現了層次感。

再以〈過雪山〉圖與〈瀟湘八景·江天暮雪〉做一比較。兩圖在構圖上極為相似，技法上則皆以簡潔之墨色、白粉染出物象，具有體積感。張國英指出，兩圖的共同點在於皆以占據畫幅左半壁的雪山為主，前景左下角有疏落陳置的槎枒古樹；但在點景的部分，橫山大觀則作一舟船，浮盪無涯水際，而傅抱石則畫一行背負武器裝備的行旅戰士與驟馬，兩圖之構圖極相似，但在精神意趣上則大異，橫山大觀的是抒情性的自然風景，傅抱石的是一軍史畫<sup>23</sup>。

傅抱石相似於橫山大觀的作品，恐怕不只上述的兩件作品，又如與關山月合作的〈江山如此多嬌〉（1959年）【圖21】，其構圖意念與橫山大觀的〈海に因む十題・黒潮〉（1940年）【圖22】極為雷同。整體而言，傅抱石作品中與橫山大觀相似之處，大致為水墨酣暢的沒骨畫法，筆的線條性消融於墨塊當中，注重整體畫面的營造。

從黎雄才與傅抱石的作品中，具體地說明了橫山大觀對兩人的影響，從現存的資

<sup>20</sup> 張國英，《傅抱石研究》（台北市立美術館，1991），頁161-171。

<sup>21</sup> 橫山大觀，〈大觀畫談〉，引自《橫山大觀その心と藝術》，頁13。

<sup>22</sup> 河北倫明監修，飯島勇，平野重光責任編集，《20世紀日本の美術—橫山大觀 竹內栖鳳》（東京都：集英社，1987）。

<sup>23</sup> 張國英，《傅抱石研究》，頁165。

料當中，並無法證明兩人與橫山大觀有任何師承或交往的關係，因此，這種影響力是間接而非直接的，或言，是表面的而非深入的。

近代日本畫的思想根源出自於國粹主義的勃興，是對明治維新以來歐化主義、舊古物破壞過激之反省，橫山大觀所屬的日本美術院一方面承繼著東京美術學校所強調的對日本固有美術的振興之精神，一方面又受到黑田清輝（1866-1924）等外光派<sup>24</sup>之西洋畫風所影響，橫山大觀、菱田春草的所謂「朦朧體」風格，即是在這樣的背景之下形成，同時也為日本畫帶來了不同的面貌。「朦朧體」一詞原為批評性的語彙，其風格特色為：強調空氣、光線氛圍，多用空刷毛、抑制線條、物像輪廓線模糊，強化色彩的功能、以色面描寫。一般而言，黎氏與傅氏即是受到橫山大觀「朦朧體」風格的影響。

然而，橫山大觀的繪畫內涵絕非「朦朧體」可以概括。橫山大觀雖高舉色彩以取代東洋畫之線性，但其追求的依舊是東洋畫講求心性之理想性；他認為日本畫終究要歸著於氣韻生動<sup>25</sup>，其畢生的繪畫，追求的是自我感情的真實，他認為：「一切的藝術不外是追求無窮，繪畫乃是顯現以感情為主的世界最高情趣。<sup>26</sup>」，以有形之物象以創造無窮之心性，此即為大觀日本畫之主張，亦即其師岡倉天心所宣揚的東洋畫之理想。大觀繪畫中多變的體材，疏離蒼茫之感，裝飾意味強烈，幾何式的物象，設色時而濃豔時而為純淨之墨色，除了淵源自日本浮世繪及南畫之傳統外，更在於其不安的靈魂之下，對於無窮繪畫境界之探索。其繪畫中既寫實又具隱喻性哲理的矛盾性也只能由此觀之，方得以瞭解。

以〈四時山水〉（1947年）【圖23】一圖為例。畫幅形制乃是中國畫固有之長卷形式，題材內容是描寫日本當地名勝四季不同的景致，如琵琶湖、嵐山、高雄等地。畫卷一開頭有大觀自書「趁無窮」三字，畫心開始處有一太陽，卷末則有一輪明月，遙相呼應。以日昇月起、四季暗示時間概念，將不同的景點同陳於一畫幅上又象徵空間概念，用色上既有純淨之墨色，又有濃豔之色彩。而此皆回應著「無窮」之畫旨。

橫山大觀複雜的繪畫理念，恐怕不是黎雄才與傅抱石所欲理解的，就如同橫山大觀筆下多重意涵的富士山形象，並非黎雄才所關注的。兩人對橫山大觀的學習應是停留於技法的層面，未深入於思想的範疇，兩人最終所憑藉的還是中國的

<sup>24</sup> 1896年，東京美術學校成立了西畫科，黑田清輝為第一任系主任。黑田清輝曾留學法國，本是為學習法律，但後來認識了柯朗（Raphael Collin, 1850-1916）之後，開始對美術產生興趣而改行做畫家。黑田清輝將柯朗的畫風帶入日本，此種風格特色為：運用印象派形式要素，如非端正的構圖及明亮的色彩等，但在形像的輪廓上則是清晰、寫實的。日本人將此種畫風稱之為「外光派」。參引自王秀雄，《日本美術史》（臺北市：國立歷史博物館編譯小組，民87），頁31。

<sup>25</sup> 橫山大觀，〈大觀畫談〉，引自《橫山大觀その心と藝術》，頁36。

<sup>26</sup> 同上註，頁36。

傳統。

#### 四、傳統山水的回歸

日本畫風的吸收，終未成為黎雄才與傅抱石唯一的藝術實踐之路，兩人皆不約而同地回歸於傳統，或言，他們冀求以傳統山水為栖著，做為其改革的基礎。姑且不論其作品與傳統離得多遠，不容諱言的，中國傳統山水的筆墨始終是他們無法割捨的，而此亦是近代國畫改革者共同的心理反映。

一般而言，黎雄才創作的顛峰期是在五六十年代，尤其是 1944 至 1946 年的西北寫生之旅，一改前期幽靜雅潔，成為氣勢恢廓，沉雄朴厚。或有人認為，通過西北之行，受山川之涵育，致使其淡化了「朦朧體」的迷茫氛圍，代之以青綠山水及粗筆深墨。黎雄才的青綠山水畫，在技巧上一變傳統慣用的平刷著色，而用層次加染法，既注意寫實，更注意寫意，畫的質感突出而富有變化<sup>27</sup>。其青綠山水，在技法上不再是傳統青綠山水「勾勒填彩」，亦或「皴上敷彩」的舊習，他將顏色與物象進一步的結合，以乾濕不同的石青石綠直接描寫，層層渲染，使色彩躍出，成為畫面的主角（如〈白雲出處無從例〉，1958 年，【圖 24】）；或者，將色彩與筆墨相合為一，色彩中有筆墨，色與墨相得益彰<sup>28</sup>，色不礙墨，形成既是對比又互為作用的效果（如〈峽山之春〉，1978 年，【圖 25】）。

除了青綠山水之外，黎雄才慣用的粗筆深墨同樣引人注意，其對筆墨的刻意表現，已類於黃賓虹對筆墨的醉心，郎紹君先生認為黎雄才「善以筆墨方法寫生，筆力雄厚，愈來而愈喜焦墨，蒼雄凝重，如鐵鑄成，有時不免一味濃重而疏於通透」<sup>29</sup>。對於筆墨，黎雄才說道：

中國畫要講究筆墨，無筆何能成畫。中國畫家一向強調“人”用“筆”，毋使“筆”用“人”，畫法與書法道理相通。……運筆鋒正易藏，鋒偏易露。<sup>30</sup>

筆墨的強調，無異是黎雄才中、後期繪畫創作的最佳註解，而 1981 年《山水畫譜》一書的出版更可見一般。黎雄才的筆墨，除了得自於馬遠、夏圭堅實雄勁的勾斫筆鋒，董源、巨然豐華滋潤的長皴濃苔，米家山水的墨點，倪瓚空靈的乾擦<sup>31</sup>之外，還在於其將

<sup>27</sup> 王貴忱〈黎雄才〉，王靖憲、令孤彪《現代國畫家百人傳》（商務印書館香港分館，1986.5），頁 123-124。

<sup>28</sup> 黎雄才：「著色要有用筆，方見色之氣韻。」，《黎雄才山水畫譜》（廣州嶺南美術出版社）。

<sup>29</sup> 郎紹君，〈20 世紀的山水和彩墨風景〉，《現代中國繪畫中的自然——中外比較藝術研討會》（廣西美術出版社，1999.1）。

<sup>30</sup> 黎雄才，《黎雄才山水畫譜》。

<sup>31</sup> 遲軒，《黎雄才山水畫譜》序。

寫實觀念融入了筆墨之中。就黎雄才完備的學養歷程，其能選擇的路線是多樣的，除了日本畫之外，其寫實的能力毫無疑問已臻至成熟、完善之境，從〈漁村夕照〉（1949年）【圖26】、〈海南三亞港〉（1959年）【圖27】等圖中，即可見其寫實描寫的功力，這與其所受的西畫訓練不無關係。此一寫實的觀念融入了其筆墨之中，在實際技法的使用上，則以類於素描中細碎而多變筆觸之筆墨來狀寫物象。

以1962年的〈眺望尖峰嶺〉一圖【圖28】為例，此圖描繪的是海南島尖峰嶺的天林場。全圖乍看之下筆墨隨意，略顯雜亂，但在局部物像的描繪上卻可見畫家之用心，藉由粗細、長短、深淺不同的筆觸線條呈現了林木、枯枝、雜草、近處土坡、遠處山巒等不同物像之輪廓及質地。

迥異於黎雄才繪畫中用筆之線條性，傅抱石的作品幾乎皆以片、塊的水墨成之。民國以來，由於受到西方寫實觀的影響，傳統中國畫在造型寫實的弱點，已迫使畫家們對過份依賴線的傳統產生懷疑，而傅抱石無疑是在這股思潮中，比較早、比較自覺而影響力較大的一位<sup>32</sup>。傅抱石以細碎、隨意的破筆散鋒取代中國傳統習用的中鋒筆法、連續的線條，此一細碎的線條在畫面的效果上，似乎已不具主體性，而成為附著於水墨酣暢的塊面，繪畫裡的書法性作用已不明顯。

在1942年〈壬午重慶畫展自序〉裡，傅抱石對於中國山水畫「線」、「墨」的傳統，曾有以下的省思：

我覺得百分之百地寫真山水，原則是應該成為山水畫家共同努力的目標，現在有許多條件尚沒有具備，倘若行之太驟，容易走入企望外的一個大環境。同時中國畫的生命恐怕必須永遠寄託在「線」和「墨」上，這是民族的。它是功是罪，我不敢貿然斷定，……使用這種形式去寫真山水，是不是全部適合，抑部分適合？……我們是明瞭中國畫的重心所在，在今日全部寫實是否會創傷畫，是頗值得研究的一回事。<sup>33</sup>

由此可見，當時的傅抱石，在「傳統」與「現實」之間左右為難的困境，他一方面承認山水畫必須百分之百的寫真，然又惟恐因服從於寫真，而傷及中國山水畫寄託於線條及用墨的民族特色。

徐悲鴻在觀看了傅抱石於1942年的重慶壬午畫展後，有以下的評論：

<sup>32</sup> 林木，同前引書，頁544。

<sup>33</sup> 傅抱石，〈壬午重慶畫展自序〉，《傅抱石美術文集》，頁461。

石濤既啟示畫家之獨創精神，抱石更能以近代畫壇上應用大塊體積，分配畫面。

於是三百年來謹小慎微之山水，突出其侏儒之態，而不敢再僭位於廟堂。<sup>34</sup>

因此，傅抱石的畫在當時觀畫人的眼裡，所具有的震撼是不言而喻的。其打破傳統山水裡以線條為構成要素的特點，代之以快速的大塊墨面描畫山勢，形成水墨淋漓、氣勢撼人的效果。如此一來，也使傳統謹小慎微的山水畫裡「雅緻」、「恬淡沖和」等美學特色消失於無形。相對於徐悲鴻等人的讚美，此一深富變革意義的水墨表現，自然也必然遭受到質疑，例如盧冀野便寫了一首詩以嘲弄傅抱石的畫：

遠看像冬瓜、近看癩蝦蟆；原來是山水，哎呀我的媽！<sup>35</sup>

此一嘲弄的內容，大概一如印象派初次在巴黎展出時，所遭受到的無情批評一樣，又如橫山大觀與菱田春草被評之為「朦朧體」。

弱化線條的傾向，一方面出自於傅抱石對傳統文人繪畫之省思，一改靜態、消極為動態、積極的人生態度，又與傅氏對於山水畫必須以自然為對象的寫實精神有關。他認為，在自然客觀的形體上並不存在著「線」：

在客觀形體中，實際上並不存在「線」。「線」只是面與面的交界。人的頭髮，表面看是線，實際是縮小了的圓柱體。繪畫中的「線」是畫家主觀想像創造出來的。<sup>36</sup>

然而，即使在力求寫實的同時，傅抱石並沒有採用如嶺南畫派般強烈的色彩運用。整體而言，傅氏山水畫裡的用色只可說是傳統中以赭石、花青為主的淺絳山水，高度設色的作品極少，由此可見，其對中國水墨畫寫意傳統的固守<sup>37</sup>。1950年代，以中央美院代理院長江豐為主導，堅決要求廢除中國畫，各大學美術系都改中國畫為彩墨畫，此時，傅抱石力排眾議，堅持中國畫的名字不能改，傳統更不能丟棄。<sup>38</sup>

<sup>34</sup> 徐悲鴻，〈傅抱石先生畫展〉，《中央日報》，1942年10月11日。

<sup>35</sup> 引自張國英，《傅抱石研究》，頁67。

<sup>36</sup> 出自於1956年在南京與東歐幾國在北京中央美院學習中國畫的留生的談話，〈中國畫的特點〉：伍霖生編《傅抱石畫論》，頁16。

<sup>37</sup> 對於中國水墨畫的看法，歷來即存在著「寫意」與「寫實」兩種相反的看法。它一方面被視為是中國山水畫寫意的極致表現，水墨畫圍繞著水、墨、紙，放棄了對外現象的模擬，傾向於內在秩序的再建立（引自蔣勳，〈中國近代水墨畫的發展初探〉，《探討我國近代美術演變及發展藝術研究會專輯》（澎湖縣立文化中心，民80），頁93。另一方面，近代以來，它卻成為了改革中國繪畫，完成寫實理念最為便捷的取法途徑。而這兩個面向，皆存在於傅抱石對於水墨畫的理念中。

<sup>38</sup> 參考，陳傳席，〈吞吐宇宙的藝術—傅抱石研究（修定稿）〉，《中國畫研究8》，頁21。

雖言，傅抱石繪畫中刻意弱化線條的表現是受到橫山大觀等近代日本畫家的影響。但是，傅抱石在言論的層次上依舊宣稱是從中國傳統的水墨畫而來的。當他論及米點山水時，提到：

我們應該肯定米家山水的表現是有一定的進步意義的，例如關於「雲」（或木）的描寫，它打破了像工藝圖案那樣用線條表現出的輪廓而採用比較接近自然的水墨渲染的方法，這在當時，實在是一種的表現方法。其次，他們的畫面並不是完全由點來構成，實際是輪廓、脈絡非常清楚<sup>39</sup>

在〈中國畫的特點〉一文中，傅抱石對於水墨畫有以下論說：

中國畫與中國書法相同，沿用了墨線造型，運用墨線的濃淡、粗細、用筆的輕重、轉折、頓挫等變化來塑造物體的形象。後來逐漸發展，通過水墨變化來表現物象的向背、凹凸等形象的變化，同時又通過墨線的輕重來表現畫面的韻筆和節奏，逐漸形成以墨的黑色為畫面的基調。<sup>40</sup>

然而，在他眾多論及中國繪畫特色的文章裡，仍然一再重申中國繪畫「線條性」的特色，並且加以肯定，於此，畫家的言論與創作是否出現了矛盾性？事實不盡然。在傅氏的筆墨之中仍舊保有著清晰可見的「用筆」，散鋒的筆法雖然與傳統山水中習用的「中鋒」截然不同，但在畫面上卻筆筆可見線條。傅小石、傅二石對其父親此自創之筆法有以下詮釋：

他時而使筆鋒散開，時而又使它收攏；時而臥筆擦出大片的墨跡，時而提筆勾出挺拔的線條。墨色的乾濕濃淡，用筆輕重緩急，線條的粗細剛柔，物體的虛實隱現，這一切都在那一只毛筆之下魔術般地出現。傳統的勾勒皴擦的程序被打破了，「筆筆中鋒」的雷池被逾越了。<sup>41</sup>

在臥筆掃出一大片墨跡的同時，傅抱石仍不忘將筆提起，勾勒出線條，這或許就是為什麼傅氏山水並未完全發展成不用筆的「潑墨」山水。

在傅抱石山水畫題材裡，最爲人所津津樂道的是雨景及水景，而這兩項題材也是他個人最爲鍾愛的<sup>42</sup>，〈瀟瀟暮雨〉（1945年）【圖29】，可視為傅抱石雨景之代表作。此圖

<sup>39</sup> 傅抱石，《中國的人物畫和山水畫》，《傅抱石美術文集》，頁548。

<sup>40</sup> 傅抱石，〈中國畫的特點〉，《傅抱石畫論》，頁17。

<sup>41</sup> 傅小石、傅二石，〈回憶點滴——為紀念父親逝世二十周年作〉，《二十周年紀念集》，頁26。

<sup>42</sup> 傅抱石，〈談山水畫創作〉，《傅抱石畫論》，頁65、66。

右下角有畫家復鈴以「蹤跡大化」，左邊中部有「往往醉後」印<sup>43</sup>，尤可見傅抱石自己對這幅畫是相當滿意的。在此圖裡，畫家的用筆與用墨幾乎已達致了完美的境界，也充分地表現出傅氏創作中「大膽落筆，細心收拾」<sup>44</sup>的特質。圖中先用飽含墨、水、色的大筆，猛烈掃出一片片的山勢，並適度地留白，以形塑空間；趁墨色未乾之際，用破筆散鋒勾劃山石的質地、皴法，以收暈染的效果；最後，再以色墨渲染，以見出層次感。於此，我們看到了傅抱石在水墨之面與破筆散鋒之線條合作的天衣無縫。而圖中的點景：建築與人物，益發增強了狂風暴雨之勢。主峰邊矗立的樓閣屋宇的輪廓線，同樣地採用了筆墨適度的暈散，以顯雨勢之滂沱；畫面下方戴蓑笠的人物，不堪雨勢之強勁，躬身而行。

## 五、 小結

就一位具有強烈企圖心的藝術家而言，絕不會滿足於某種已經存的繪畫語彙，在正值改革的關鍵年代裡，畫家思索的非但是改革的問題，更在於如何與傳統作一聯繫，而非全盤的西化或全盤日本化。

在藝術家自由、不安的靈魂裡，追逐的是自我的創造，而非一味地模仿，傅抱石如此，黎雄才亦是如此，姑且不論其創造的結果為何。不能否認，兩人畫裡的某些形式因素，的確來自於近代日本畫，但又絕不僅只於此。今日，我們當然不再如當時的人，將他們的畫作簡單地譏評為日本畫，但更為深入地剖析在形似之外的其他問題，卻是必須的。

中日兩國的藝術交流，一如政治上的你消我長，自古即是競合的關係。而在解析兩國藝術家的風格，往往存在著「中國的」亦或「日本的」的矛盾，例如，在闡述日本十七世紀畫家雪舟的水墨畫時，中國的學者往往抱持著雪舟的水墨畫就是中國畫的論調，相反地，日本的學者則認為絕不盡如此，確切地道出了研究者主觀之心理狀態。

傅抱石曾在論述雪舟的藝術時，有以下的說法：

我們不能孤立地著眼於形式，技巧的判斷，這幅畫像馬遠、夏圭……應該了解畫家的創作思想與創作方法的一致，生活實踐和藝術實踐的一致。<sup>45</sup>

的確，如果僅就形式要素來判斷，分析一幅畫，是不足的。對於近代中國畫家所受

<sup>43</sup> 同上註，頁 58。

<sup>44</sup> 宋文治，〈傅抱石創作思想創作方法點滴〉，《傅抱石逝世二十週年紀念集》，頁 99。

<sup>45</sup> 傅抱石，〈雪舟及其藝術〉，《傅抱石美術文集》，頁 569。

的日本畫影響，一般通常習慣以「皆受日本畫的影響」來概括論述，如此扼要的論述，無疑是強調了畫風的一致性，忽略了個別畫家的差異性。事實上，僅憑表象，並不足以說明內在的邏輯性，僅憑視覺印象也並不足以說明一件藝術品；而所謂「日本畫的影響」，亦未必能完全說明畫家風格之內在必然性。筆者認為，黎雄才與傅抱石所受日本畫的影響層面及內容，並不能夠等量齊觀；即使，兩人皆受惠於橫山大觀等「朦朧派」的薰陶，但其最終所擇取的部份卻不盡相同的，黎雄才選擇了大觀繪畫中的色彩要素，傅抱石則借鏡了大觀沒骨畫法。從兩人不同的選擇道路，及其後來的吸收轉化，具體說明了畫家面對外來影響之下的自由心靈，及其有意識選擇之價值。

傅抱石與黎雄才在藝術上的交流，是通過多種途徑進行的。首先，他們都曾在日本留學，並受到日本畫家如橫山大觀、關西畫家等的影响。其次，他們在藝術創作上也相互借鑒，傅抱石的山水畫中可以看到黎雄才的色彩運用，而黎雄才的山水畫中也可以看到傅抱石的沒骨畫法。最後，他們在藝術理論上也進行了深入的探討和爭論，這也反映了他們在藝術上的自由心靈和有意識的選擇。

除了對日本畫的影響，傅抱石和黎雄才還受到了中國傳統山水畫的影響。傅抱石的山水畫中可以看到中國傳統山水畫的筆墨運用，而黎雄才的山水畫中也可以看到中國傳統山水畫的色彩運用。這也反映了他們在藝術上的自由心靈和有意識的選擇。

1. 傅抱石，《中國的人物畫和山水畫》，《傅抱石美術文集》，頁518。

2. 傅抱石，《中國畫的特點》，《傅抱石畫論》，頁17。

3. 傅抱石，《中國畫的特點》，《傅抱石畫論》，頁82頁，註10。

4. 傅抱石，《中國畫的特點》，《傅抱石畫論》，頁82頁，註10。

5. 傅抱石，《中國畫的特點》，《傅抱石畫論》，頁82頁，註10。

## 參考資料

- 傅抱石，《中國繪畫變遷史綱》（上海：上海古籍出版社，1998）。
- 傅抱石，〈民國以來國畫之史的觀察〉，葉宗鎬編，《傅抱石美術文集》（南京：江蘇美術出版社，1986）。
- 傅抱石，〈民國以來國畫之史的觀察〉，《傅抱石美術文集》。
- 傅抱石，〈壬午重慶畫展自序〉，《傅抱石美術文集》。
- 傅抱石，〈中國的人物畫和山水畫〉，《傅抱石美術文集》。
- 傅抱石，〈雪舟及其藝術〉，《傅抱石美術文集》，頁 569。
- 傅抱石，〈中國畫的特點〉：伍霖生編錄，何懷碩校訂《傅抱石畫論》（台北：藝術家出版社，1991）。
- 傅抱石，〈談山水畫創作〉，《傅抱石畫論》。
- 傅小石、傅二石，〈回憶點滴—為紀念父親逝世二十周年作〉，《二十周年紀念集》。
- 宋文治，〈傅抱石創作思想創作方法點滴〉，《傅抱石逝世二十週年紀念集》。
- 〈黎雄才年表〉，《黎雄才畫集》（廣州：嶺南美術出版社，1985）。
- 黎雄才，《黎雄才山水畫譜》（廣州：嶺南美術出版社）。
- 包立民，〈傅徐之交〉，《名家翰墨資訊》第 4 期，1995. 11。
- 傅益瑤，〈永恒的友誼—記父親與金原省吾先生的親情〉，《傅抱石專集》（北京：人民美術出版社，1994）。
- 〈略年表〉，《20 世紀中國畫壇の巨匠傅抱石-日中美術交流のかけ橋》（讀賣新聞社，1999）。
- 李偉銘，〈高劍父留學日本考〉，《近百年中國畫研究》（北京：人民美術出版社，1996）。
- 李偉銘，〈黎雄才、高劍父藝術異同論〉，《中國繪畫研究論文集》（《朵雲》編輯部編，上海書畫出版社，1992. 9）。
- 林木，《20 世紀中國畫研究【現代部分】》（廣西：廣西美術出版社，2000）。
- 內山武士著，許美玲譯〈1910-1930 京都之日本畫—受西風影響下之日本畫〉，《現代美術》25 期，1989. 5。
- 李欽賢，〈近代日本美術流變史〉，《現代美術》36 期，1991. 6。
- 橫山大觀，〈私の富士觀〉，引自《橫山大觀—その心と藝術》（東京國立館物館，2002）。
- Ralph Croizier, "Art and Revolution in Modern China" (Berkeley and Los Angeles: California University of California Press, 1988).
- 董慶生，〈懷念抱石師〉，《傅抱石先生逝世廿周年紀念集》，1985。
- 高居翰，〈中國近百年の文人畫〉，《文人畫粹編 10》（東京：中央公論社，1976. 10）。
- 味岡義人，〈近代日中美術交流と傅抱石〉，澀谷區立松濤美術館編，《20 世紀中國畫壇の巨匠—傅抱石—日中美術交流のかけ橋》（讀賣新聞社，1999）。
- 張國英，《傅抱石研究》（台北市立美術館，1991）。

河北倫明監修，飯島勇、平野重光責任編集，《20世紀日本の美術—横山大観 竹内栖鳳》（東京都：集英社，1987）。

王秀雄，《日本美術史》（臺北市：國立歷史博物館編譯小組，民87）。

王貴忱，〈黎雄才〉，王靖憲、令孤彪，《現代國畫家百人傳》（商務印書館香港分館，1986.5）。

黎雄才，《黎雄才山水畫譜》，廣州嶺南美術出版社。

遲軻，《黎雄才山水畫譜》序。

郎紹君，〈20世紀的山水和彩墨風景〉，《現代中國繪畫中的自然—中外比較藝術研討會》（廣西美術出版社，1999.1）。

徐悲鴻，〈傅抱石先生畫展〉，《中央日報》，1942年10月11日。

蔣勳，〈中國近代水墨畫的發展初探〉，《探討我國近代美術演變及發展藝術研究會專輯》（澎湖縣立文化中心，民80）。

陳傳席，〈吞吐宇宙的藝術—傅抱石研究（修定稿）〉，《中國畫研究8》（北京：人民美術出版社，1994）。

## 畫冊

《20世紀中國畫壇の巨匠傅抱石-日中美術交流のかけ橋》（讀賣新聞社，1999）。

《横山大観—その心と藝術》（東京國立館物館，2002）。

《黎雄才畫集》（廣州市：嶺南美術出版社，1988）。

陳傳席，《傅抱石》（台北：台灣麥克股份有限公司，1993）。



圖 1 〈瀟湘夜雨〉黎雄才 45x65cm

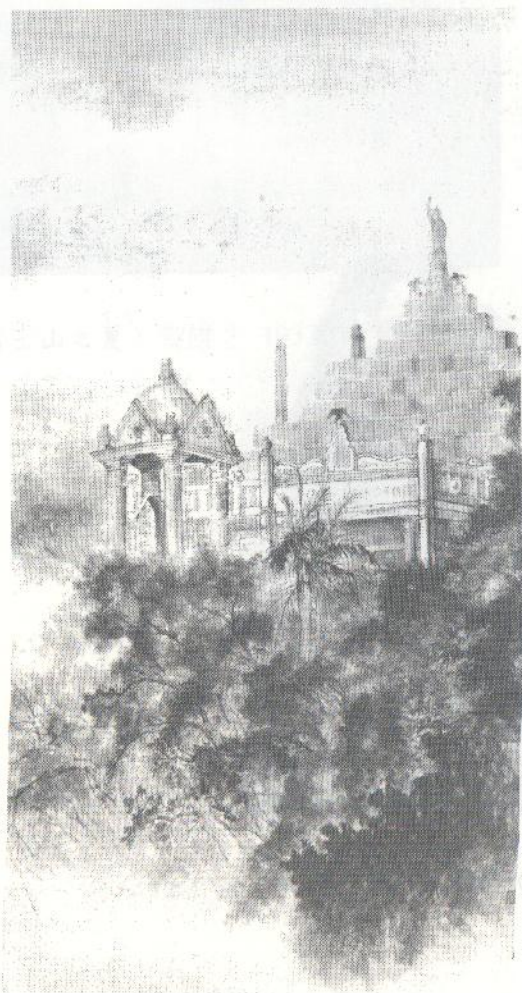


圖 2 〈黃花崗夕照〉黎雄才 149x82cm

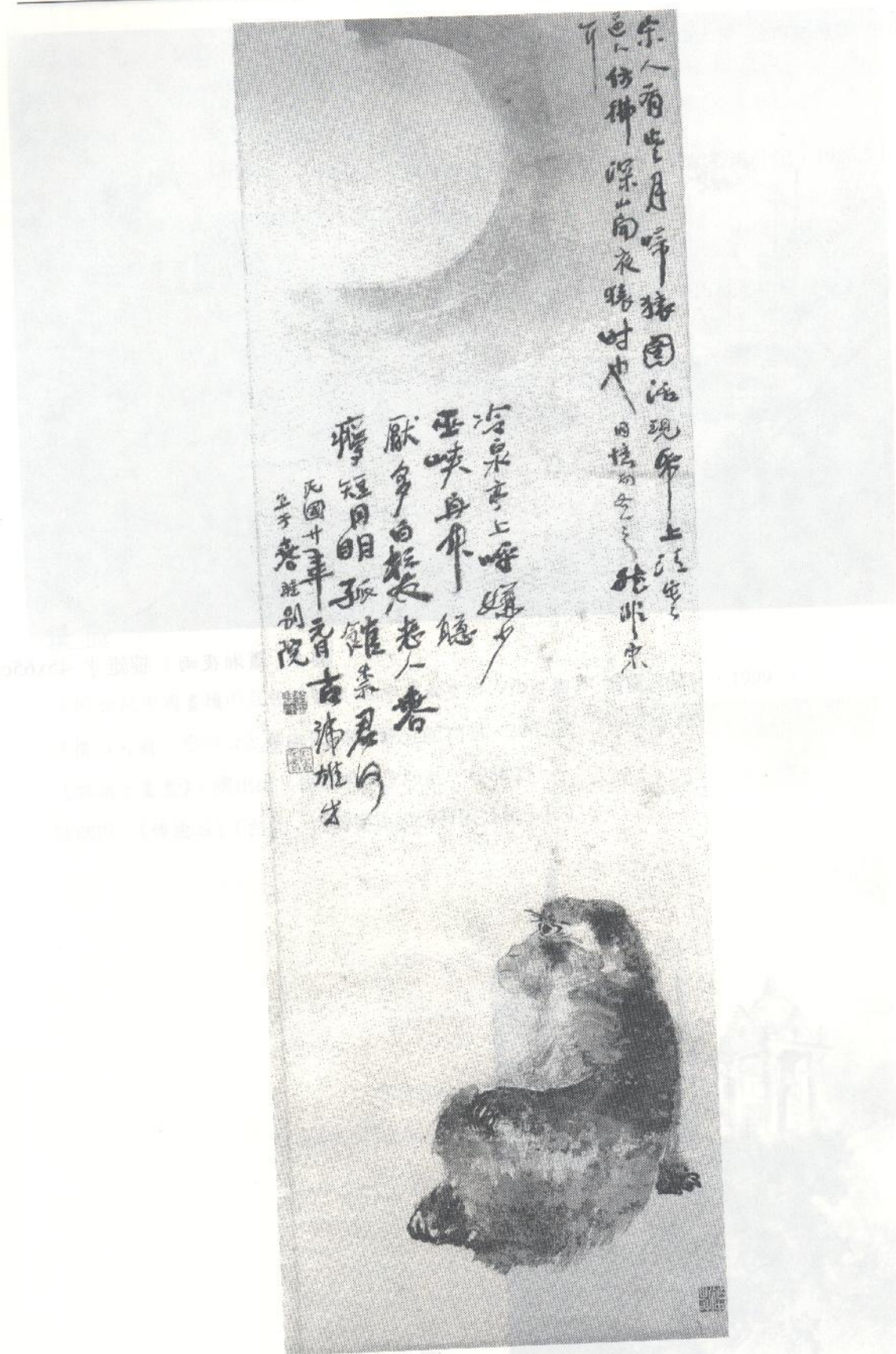


圖3〈寒夜啼猿〉黎雄才 109x33cm

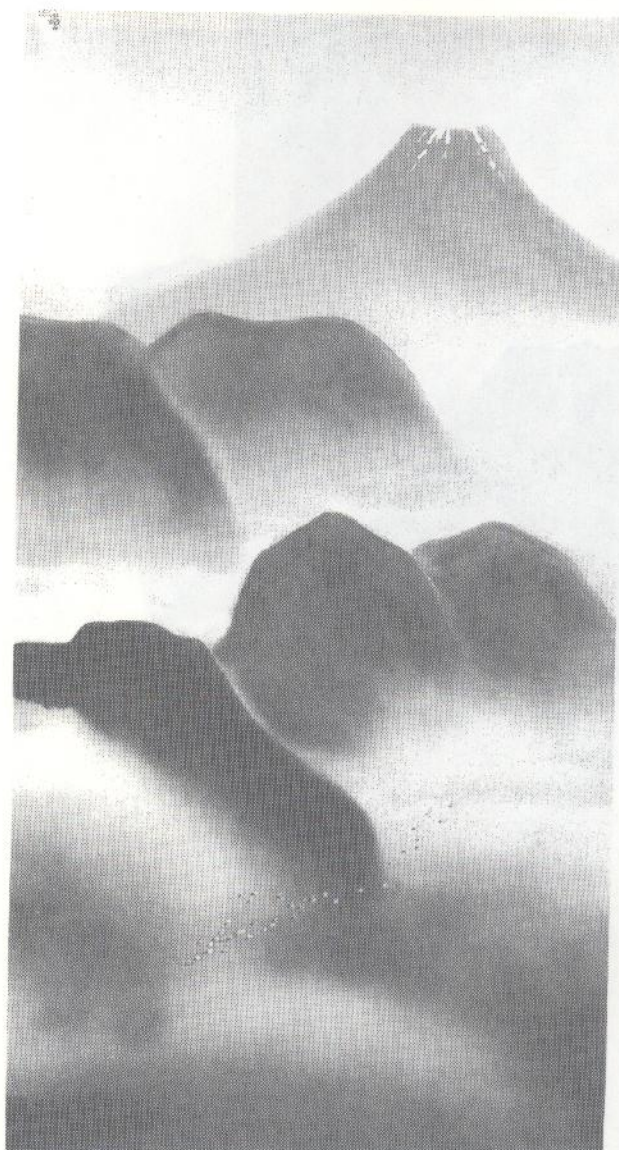


圖4〈富士山之夏〉黎雄才 1933年 135x66cm



圖5〈風雨歸舟〉黎雄才 1933年 183x76cm

圖7〈一覽眾山小〉黎雄才 143x58cm

ms18x801 器大山師（最高多畫不）の圖



圖6〈不盡之高嶺〉橫山大觀 168x81cm



圖7〈一覽眾山小〉黎雄才 143x58cm

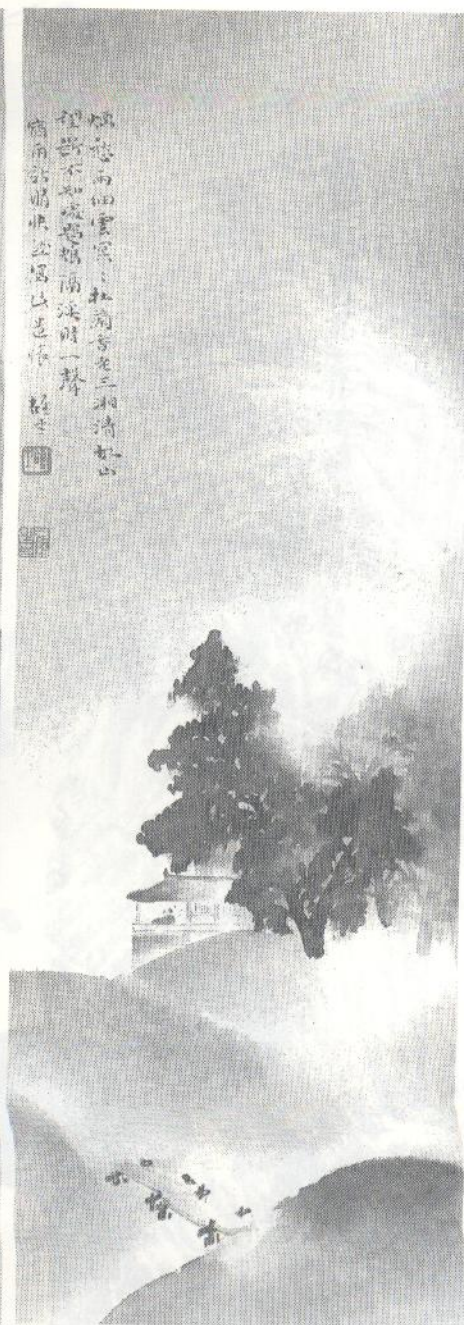


圖8〈四季圖〉(之一) 黎雄才 54x18cm



圖9 〈撫黃鶴山樵秋壑鳴泉圖〉

傅抱石 184.2x63.5cm



圖10 〈水邊林下圖〉傅抱石 65.8x31.6cm



圖 11 〈雞圖〉傅抱石 136.6x46.6cm



圖 12 〈水禽圖〉傅抱石 332x133.2cm



圖 13 〈日長如小年〉徐悲鴻 80x47cm



圖 14 〈長石上鳥圖〉傅抱石 79.7x23.2cm

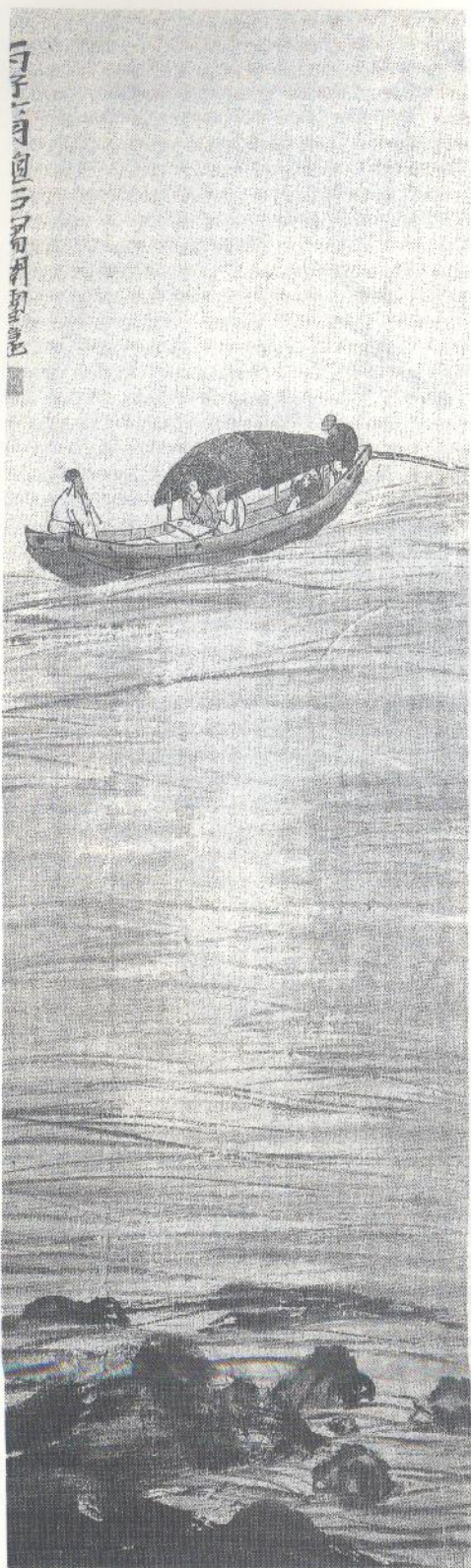


圖 15 〈仿關雪舟遊圖〉傅抱石 110x34.5cm



圖 16 〈赤壁前遊圖卷〉(局部) 橋本關雪  
29.1x403.3cm  
(此圖引自張國英《傅抱石研究》)



圖 17 〈屈子行吟圖〉傅抱石 62x88cm



圖 18 〈屈原〉橫山大觀 132.7x289.7cm



圖 19 〈瀟湘八景—江天暮雪〉橫山大觀 70.5x120cm



圖 20 〈過雪山〉傅抱石 62.7x107.5cm

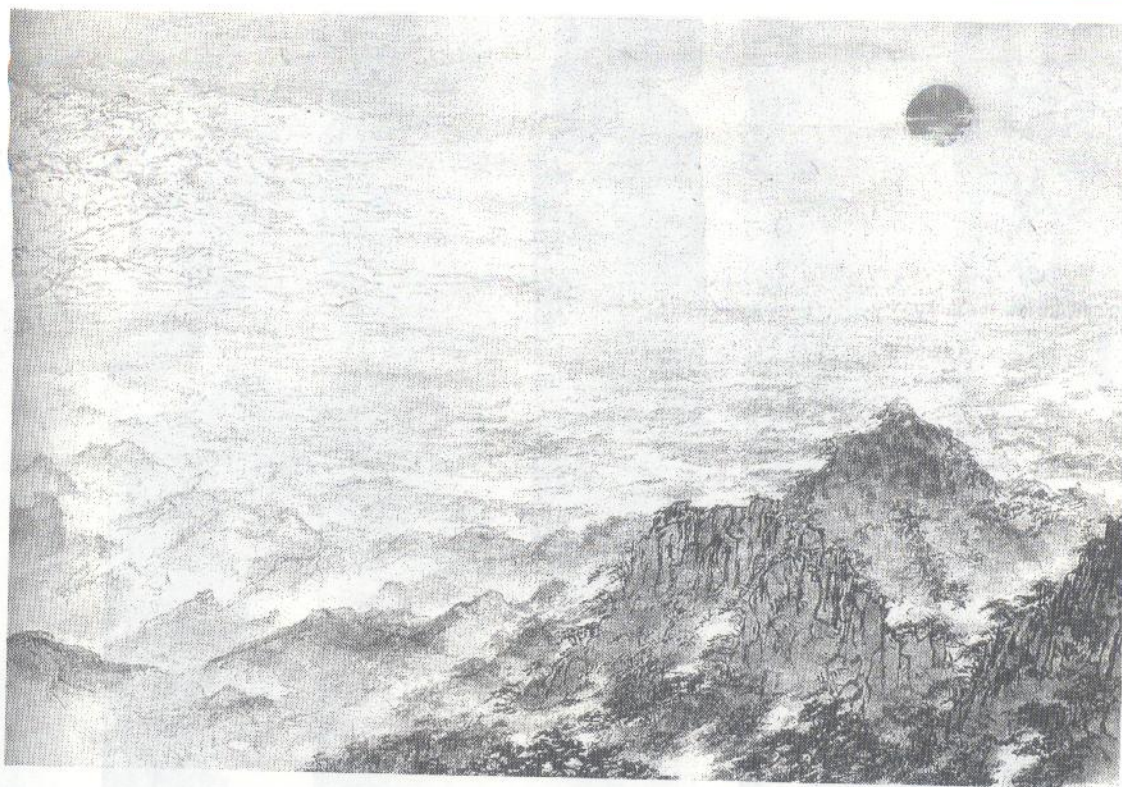


圖 21 〈江山如此多嬌〉傅抱石 關山月 30.2x65.9cm

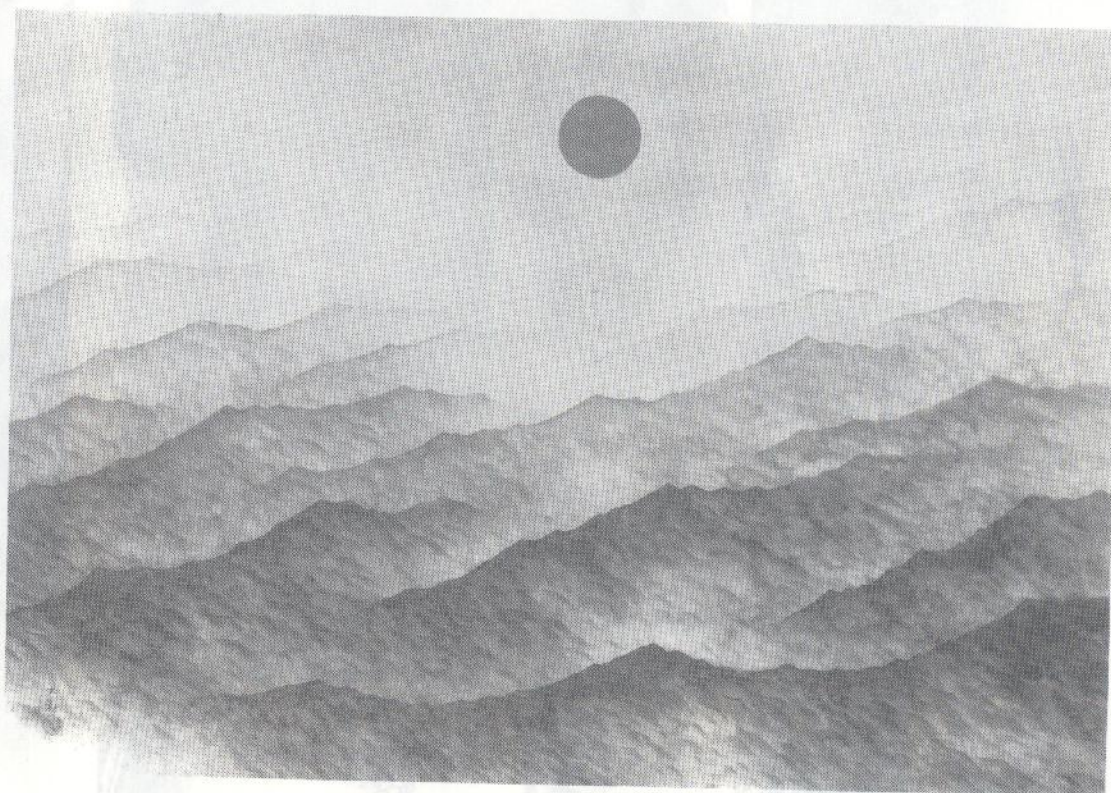


圖 22 〈海に因む十題・黒潮〉横山大観 81.6x118cm



圖 23 〈四時山水〉橫山大觀 45x268cm



圖 24 〈白雲出處無從例〉黎雄才 145x75cm



圖 25 〈峽山之春〉黎雄才 84x60cm

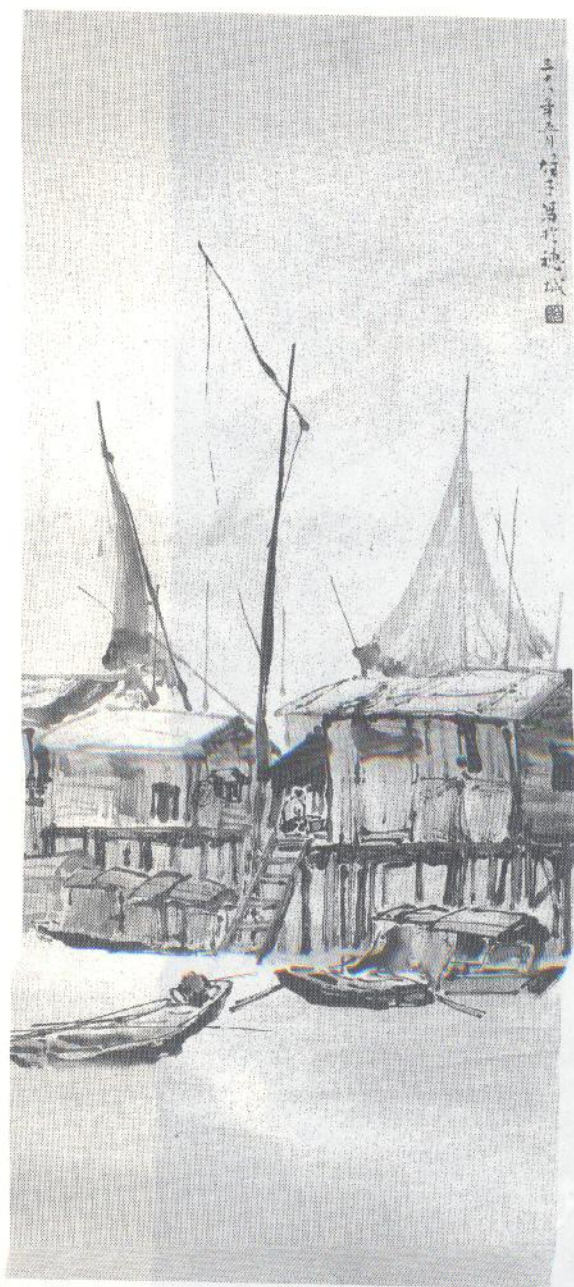


圖 26 〈漁村夕照〉黎雄才 76x33cm

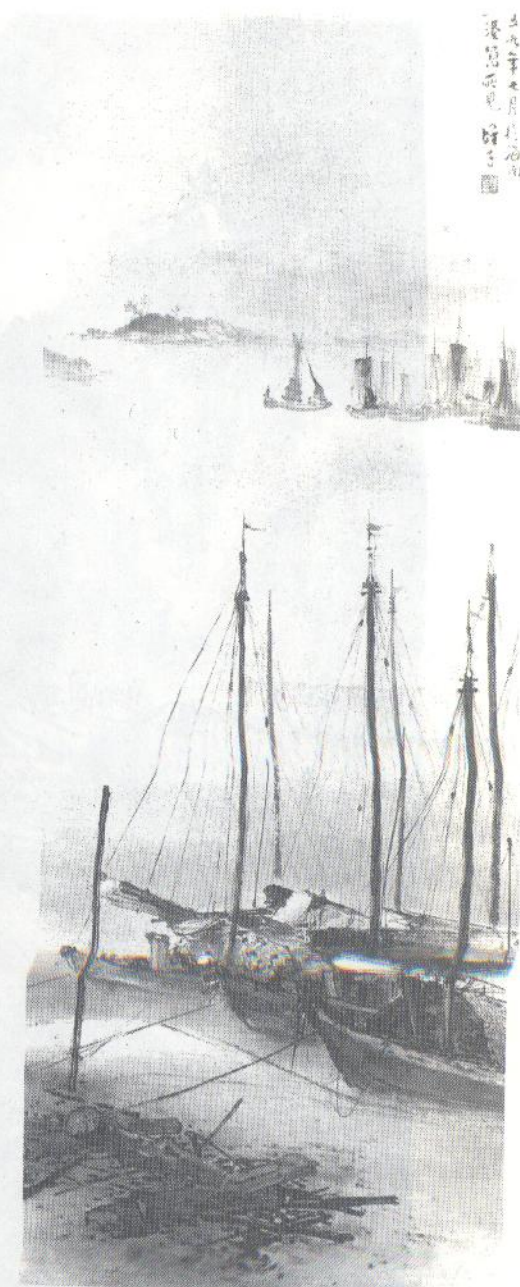


圖 27 〈海南三亞港〉黎雄才 144x56cm



圖 28 〈眺望尖峰嶺〉黎雄才 133x67cm



圖 29 〈潇潇暮雨〉傅抱石 59x103cm

<sup>1</sup> 從北魏開始，是東魏、西魏、北齊、北周，甚至於唐等都有零星的畫像石出現。