

陳少梅繪畫受西畫影響之芻議

國立中央大學藝術學研究所 張秀銘

摘要

二十世紀上半葉，隨著新文化運動和五四運動如火如荼的展開，陶冷月（1895-1985）、劉海粟（1896-1994）等一眾高聲疾呼的國畫改革掀起了藝壇新浪。¹ 在萬象紛呈中，京津畫壇是金城（1878-1926）引領的復古領地，其弟子陳少梅（1909-1954），更是被譽為中國傳統畫的守望者，擔起了北宗² 復興的重任。陳少梅將清新雅潔之「南風」糅入勁峭剛古之「北骨」，又取北宋與吳派的工緻與疏放，集古之奧妙，得一家之新貌。而自四十年代中起，從其部分作品及畫稿中可見受西方繪畫的影響，本文將主要探討這一議題。文章將從《達摩渡海圖》、《海闊天空任鷗飛》、《東天目山林海亭瀑布》等作品中探及陳少梅對油畫和水彩技法的使用，與他如何將人體解剖知識融入繪畫中，以及透視和攝影取景方式的運用。其次，論及少梅寫生方法和後期畫作風格之轉化。並從印章和題畫詩，一窺它們在陳少梅將中西畫方法融合過程中之作用。

關鍵詞

陳少梅、《達摩渡海圖》、新國畫、京津畫壇、二十世紀上半葉

¹ 這一時期的「新國畫」等詞彙的產生與使用，以及「國畫改革」的中體西用的研究詳見周芳美，〈1920, 30 年代上海藝壇對於中西融合畫風新國畫之評論（上）〉，《美術學報》，2014（2），頁 15-25。

² 此處「北宗」指由董其昌（1555-1636）等文人提出的「南北宗論」之「北宗」概念，以剛性遒勁、猛烈揮毫的筆風為特點的畫作，以李思訓（651-716）之青綠與馬、夏之北宋院體及浙派為代表。「南北宗論」對畫史影響深遠，其推崇的「南宗」成為山水畫之主流。直至清末民初，這一現象才開始鬆動，但「南宗」的文人畫風仍是主流。而二十世紀初，地處北方山水的京津畫壇的領袖金城並不認同「南北宗論」，也反對它的「崇南貶北」，主張兼容南北，陳少梅也一反傳統，兼取「南北宗」，陳氏深得「北宗」郭熙（約 1000-1087 年後）、馬遠（1160-1225）、戴進（1388-1462）等人畫法之精妙，畫面在溫潤文雅之外又盡顯工致嚴謹的剛勁之氣。被時人譽為「南北宗論」見（明）董其昌《容臺集》，收錄於四庫禁燬書叢刊編纂委員會編，《四庫禁燬書叢刊·集部·十七卷》（北京：北京，1997），明崇禎三年董庭刻本，第 32 冊。與（明）董其昌，《畫禪室隨筆》（臺北：廣文，1968），相關研究見陳傳席，《中國山水畫史》（南京：江蘇美術，1988），頁 651-752。金城、陳少梅對「南北宗論」的研究見何延喆、何厚今，《中國名畫家全集：陳少梅》（石家莊：河北教育，2004），頁 96-98。

一、前言

二十世紀上半葉的中國藝壇，在社會變革的巨輪下呈現出紛繁多樣的面貌。自中華民國成立後，在中西文化的碰撞下，逐漸瓦解以傳統文人畫為主導的繪畫傳統。隨著新文化運動和五四運動如火如荼的展開，陶冷月、劉海粟等一眾高聲疾呼的國畫改革掀起了藝壇新浪。京津地區³也起了波瀾，留學歐日人士帶回的新式美術教育改變了長達千年的習畫傳統，政權的更迭與故宮的開放使得藝術交易市場空前繁榮的同時，也迎來全國各地前來習古畫之人，更有「中國書畫研究會」等繪畫研究會成立。⁴雖萬象紛陳，但此間此地仍是以金城（1878-1926）、傅狷（1893-1966）等人引領的復古為主。

金城好學古，主張師古人，以兼容「南北」，師造化，並融匯古今。⁵陳少梅（原名雲彰，字少梅，以字行，號昇湖）原為湖南衡山人，書香門第，少而得名，1923年十五歲的少梅拜金城為師，是其最年幼的弟子，陳氏對業師的繪畫觀念可謂是一以貫之。在學藝路上即擔起了北宗復興之重任，⁶被後人賦予「中國傳統畫的守望者」⁷之名。

但不容忽視的是此時將西方繪畫方法融入傳統中國水墨畫中，謂之「新國畫」的國畫改革運動，以及上海、廣州的文藝界人士正孜孜不倦的汲取著西方現代藝術的養料。雖北京有其固有的保守主義，以致在五四革命潮落之後陷入「一潭死水」。⁸國畫改革之路崎嶇難行，但一路披荊斬棘，多有收穫。政局的動蕩不安也為其添設關卡，如在1927年的白色恐怖之下開始的木刻運動，⁹魯迅

³ 二十世紀初北京及天津地區的地域性畫派「京津畫派」概念的形成與現象及初步研究綜述可見薛永年、朱京生、趙強、杭春曉，〈論京津畫派〉，《中國書畫》2006（08），頁100-102。「京津畫派」的發展與金城及「湖社畫會」的關係可見趙權利，〈「京津畫派」研究〉，《美術研究》2007（02），頁30-32與41-46。

⁴ 二十世紀上半頁的北京地區繪畫概況與代表畫家可詳見李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史，頁民初之部（一九一二至一九四九）》（臺北：石頭，2001），頁57-111。單國強，〈二十世紀初的北京畫壇與山水畫創作〉則著聚焦於二十年代，收於上海書畫出版社編，《二十世紀山水畫研究文集》（上海：上海書畫，2006），頁396-406。

⁵ 金城的繪畫風格研究與畫論研究可見，邱敏芳，〈金城繪畫研究〉（國立臺北藝術大學美術史碩士學位論文，2003），第二章「金城繪畫作品類型」與第三章「金城治藝思想」，頁30-121。

⁶ 劉曦林在《陳少梅畫集》（長沙：湖南美術，1983）前言〈繼欲斷薪火 辟藝苑新途〉中寫為挽救中國畫的頹勢而找尋新途：「他沒有找到最根本的藝術圓圈，也沒有能夠從西洋畫藝術中汲取可借鑒之處。但他從被被貶斥的「北宗」的藝術中，發現了特異的藝術語言……」，此篇后又收錄於《陳少梅：山水》（臺北：翰墨軒，1996），頁101。

⁷ 引自徐群，〈傳統繪畫的守望者——陳少梅〉，《國畫家》2013（2），頁73-74。

⁸ Michael Sullivan 教授曾寫「到了1920年代中期，在五四運動令人興奮的年頭過後，北京變成了一潭死水。」引自邁克爾·蘇立文（Michael Sullivan）著，《20世紀中國藝術與藝術家》（*Art and Artists of Twentieth-Century China*），陳衛和、錢崗南譯（上海：上海人民出版社，2013），頁42。

⁹ Julia F. Andrew and Kuiyi Shens, 'The Modern Woodcut Movement' in Julia F. Andrews and Kuiyi

(1881-1936) 投身其間，極力推廣藝術。同時，中國藝術家們也投身加入世界博覽會中，試圖重塑中國形象，並借他山之石，觀中國繪畫未來之走向。在 1930 年比利時萬國博覽會中，年僅二十二歲的陳少梅獲得銀獎。隔年，去到天津的湖社畫會分會主持教學事務。從 1933 年 9 月 20 日《大公報》天津版的副刊「本市藝術學校全體師生合影」【圖 1】的報導：

茲聞該校對於中西畫、音樂、手工各種設備、正在計畫添設、務使日趨完美、而各科教授、亦均到齊、最近加入中畫教授者、有名畫家陳少梅氏、任人物、山水、賈麓雲氏任工筆花卉……茲附該校全體師生合影如右、最左立者為該校校長李捷克氏、……¹⁰

可知在 1933 年前後，陳少梅還曾與賈麓雲（生卒年不明）共同執教於天津市的藝術學校，此校課程涵蓋中西繪畫。該校校長李捷克（生卒年不明）是當地知名的西畫藝術家，曾執教於以綜合藝術門類見長的「綠葉美術會」。¹¹ 從學者對天津畫家群體的研究中可見近現代天津畫壇受西畫的影響頗大。¹²

隨著 1937 年抗日戰爭全面爆發，使得現代主義運動停滯，木刻及宣傳畫則借勢發展。身居戰爭前線的藝術家們開始遷居，或逃往西部、越緬邊境，或同陳少梅一樣避居較為安全的租界區中。7 月 30 日天津淪陷，在日本侵略軍的殖民統治下，即使是租界區內的藝文活動也未能倖免。在英租界內的廣東路崇仁里四號的天津湖社的授課也難以為繼，陳少梅搬入英租界倫敦道世界里 1 號，以賣畫授課為生。¹³ 即使是陳少梅這般，以習古得名的中國傳統畫家，接觸西方繪畫並非難事，其共事之人即是西畫藝術家，身處之處即是中西文化圈，而陳氏之境遇也並非特例。

1945 年，戰爭結束，中華大地滿目瘡痍。但勝利的希望自 1943 年的開羅會議後逐日增加，即使重慶與延安的氛圍日趨相異，卻也無法阻擋人民對新生活燃起的希望。但隨之而來的國共內戰，加劇了天津自 1943 年開始的通貨膨脹，¹⁴ 淪

Shen, ed., *A Century in Crisis*, pp. 213-225.

¹⁰ 引自《大公報天津版》1933/09/20，版次 13，「本市藝術學校全體師生合影 [30740]」，收錄於中國近代報刊《大公報：1902-1949》線上數據庫，中國國家圖書館，中国教育图书进出口有限公司、得泓資訊有限公司聯合出版。

¹¹ 李捷克為綠葉美術會創辦人之一，其曾為指導的記錄可見《北洋畫報》第 337 期刊載的「記綠葉畫展」一文所附的 1929 年 6 月 22 日至 24 日的第二屆作品展的畫會合影，從註明可知前排右起第二位李捷克，坐在會長蘇吉亨身旁。引自《北洋畫報》（北京市：書目文獻出版社，1936-37），v.7：301-350-1929。關於綠葉研究可見劉斌，〈天津綠葉美術會鉤沉〉，《北方美術：天津美術學院學報》2010（4），頁 61-63。

¹² 詳見徐群，〈天津近代畫家群體研究〉（天津：南開大學文藝學博士學位論文，2013），頁 29-59。

¹³ 引自何延喆、何厚今，〈年表簡編〉，《中國名畫家全集：陳少梅》，頁 242。

¹⁴ 此時日本統治下的天津市政府推行糧食配給制，是其戰事急轉直下後壓榨淪陷區物質之典型，導致惡性通貨膨脹的同時，洪災肆虐更是雪上加霜。引自周俊旗，《民國天津社會生活史》

陷區的金融業之萎靡也無回天之力，從史料可知 1946 至 1949 年間各家銀行與證券交易所的損益情況過半虧空，¹⁵ 至此完全喪失了北方金融中心的地位。¹⁶ 市民生活失去了基本保障，藝術家的生活更是捉襟見肘。畫家則多是辦展售畫以緩和經濟困難，陳少梅就曾於 1947 年 3 月 15 日至 17 日在永安飯店舉行畫展，3 月 5 日與 12 日的《大公報天津版》即已開始刊登畫展預告：

近將舉行個人畫展。畫壇名宿陳少梅，為近代國畫宗師……將以近作八十餘件……¹⁷

畫展的成功，也可見於 5 月 15 日他寄予友人的信件。¹⁸ 畫展後他曾暫居北京和平門內西半壁街，不久又搬回天津租界區內的福音里，世事動蕩，經濟拮据，頻繁更換租房的生活著實讓人疲憊。面對生活艱辛與黑暗，有人將其宣洩於作品中，譬如此時的木刻作品與諷刺漫畫將社會現實淋漓盡致揭露。¹⁹

這些歷史痕跡也被陳少梅留於其筆下，從他四十年代初至五十年代初的畫稿及部分作品中可見受西方繪畫之水彩、攝影和透視的影響。學界先前的研究多認為此時陳氏的畫風在繼承傳統中有新變，脫郭熙而多受馬夏影響，漸入浙派吳偉（1459-1508）、張路（1464-1538，一作 1464-1537）粗放的筆意，又有吳派的秀雅清麗。²⁰ 在此脈絡下，雖有部分學者提出陳氏在五十年代初的代表作《小孤山》（1953）中運用了西畫的元素，但並未聚焦於此展開討論。陳少梅作品所受西畫影響是本文將主要探討的議題。其中年所作《達摩渡海圖》【圖 2】即是少梅將中西繪畫與其佛教信仰融合之力作，本文將以此畫為線索，加以論述，以試求豐富陳少梅畫家形象的多個面向。

二、達摩渡海圖像來源與陳少梅用筆之變化

《達摩渡海圖》繪著一襲白裳，披淡藍條袈裟，長著落腮鬍子，五官稜角分明的僧侶正側面像，其首後有背光，雙足踏一桿蘆葦於江波之上，自南向北而去。

（天津：天津社會科學院，2001），頁 292-303。

¹⁵ 材料參看天津市檔案館編，《近代以來天津城市化進程實錄》（天津：天津人民，2002），頁 534-548，601-609。

¹⁶ 引自天津市檔案館編，《近代以來天津城市化進程實錄》，頁 459。

¹⁷ 引自《大公報天津版》1947/03/05，版次 06，「畫壇名宿陳少梅近將舉行個人畫展 [661]」，收錄於中國近代報刊《大公報：1902-1949》線上數據庫。

¹⁸ 引自張楠，〈民國時期京津兩地的傳統繪畫支持網路：以陳少梅為個案〉（北京：中央美術學院美術史系碩士學位論文，2010），頁 32。

¹⁹ 李鑄晉、萬青力，〈第六章：木刻運動的興起〉，《中國現代繪畫史，民初之部（一九一二至一九四九）》，頁 163-175。

²⁰ 關於陳少梅在不同時期中國傳統繪畫脈絡中山水畫風的轉變，可見劉曦林，〈繼欲繼薪火，闢藝苑別途——評陳少梅的畫〉，頁 100-105。

自題：

十萬里西來。端的為何事。老蕭乍見之。胸中尚疑似。一語不投機。
掉臂且休去。折得一莖蘆。欲將橫大地。九年面壁坐。寥寥沒意趣。
博得神光臂一支。通身化作光明聚。相逢不必問前程。丈夫自有冲
霄志。(有)三寶弟子陳雲彰敬繪。

題跋內容出自《憨山大師夢遊》第三十五卷「達磨大師渡江贊」²¹，僅「老蕭乍見之」的「之」，原典為「時」不同。達摩即菩提達摩(?-536)，為南天竺婆羅門，題跋中「十萬里西來」指的是達摩於梁普通年間(520-526；一說，南朝劉宋時期〔420-478〕)泛海而來。達摩被視為中國禪宗的初祖，隨著禪宗在中國的發展，其生平被賦予了傳奇的色彩。在八世紀廣為流傳的故事中，達摩因在建康與梁武帝蕭衍(464-549)面晤，但機緣不契，遂而渡過長江北上入魏。²²文中「老蕭」即指蕭衍，「胸中尚疑似。一語不投機。」是渡海之因。在此基礎上，宋代(960-1279)演化出「達摩一葦渡江」的傳說。如(宋)范成大(1126-1193)在《吳船錄》卷下中寫：

丙辰，發建康，丁巳泊長蘆禩被宿寺中，此為菩提達磨一葦浮渡處。²³

題跋所寫「折得一莖蘆。欲將橫大地。」是指「菩提達磨一葦浮渡」，也是圖中所畫，是取「一葦渡江」之典故。

行至元代，「達摩一葦渡江」已成為祖師傳法與公案故事類禪畫中一個流行的畫題。²⁴以僧侶雙手合印，腳踏蘆葦的圖示最為常見，或在波浪之上或立於虛空。追溯源流，達摩圖示在南宋經歷了至關重要的轉變。如南宋無準師範(生卒年不明)贊《蘆葉達磨圖》²⁵【圖3】，多用簡筆描畫達摩半側身立像，高鼻大目、粗眉寬額，長有鬚鬚，耳垂長且肥厚，戴有耳環，這些都成為這一外國僧侶圖像的特點。其中，又有服飾之別，南宋以後有頗為流行的頭披風帽，與身披袈

²¹ 參見(明)釋德清《憨山老人夢遊集》卷二十贊，清順治十七年毛裱等刻本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁1836。

²² 引自大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》(台北：新文豐，1983-88)，第51冊，頁180下；呂澂等，《中國佛教人物與制度》(台北：彙文堂出版社，1987)，頁70-71。

²³ 引自(宋)范成大《吳船錄》卷下，清鈔本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁66。Weidner, Marsha, ed., *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism 850-1850* (Lawrence /Kansas: Spencer Museum of Art, 1994), p. 210, note 44.中曾提及此詩。

²⁴ 其他傳法與公案故事的達摩圖像主題還有面壁禪坐像、慧可斷臂像、雙履西歸，參見陳清香，〈達摩事蹟與達摩圖像〉，《中華佛學學報》第12期，頁443-478。

²⁵ 畫作的風格與從題跋與印章的討論可見板倉聖哲，〈佗門無闕筆 無準師範贊 蘆葉達磨圖〉，《國華》2015，121(2)，頁39-41，37。

袈的不同形象。前者如元代李堯夫（生卒年不明）繪《蘆葉達摩圖》軸【圖 4】，後者如大德寺傳來五百羅漢圖中的形象【圖 5】。十六羅漢中有以過江如蜻蜓點水為特點的跋陀羅尊者「渡江羅漢」，但未乘蘆葦，此畫左下角的羅漢是以「達摩一葦渡海」的圖示出現。綜上所述，在共同的「渡江」主題下，羅漢渡江對達摩渡江的圖示借用與混行在南宋時期即已形成。²⁶ 是腳踩蘆葦，身披袈裟，深目大鼻，面有髯鬚，頭有頂光的天竺僧人，且面部多刻畫成四分之三側，這一形象成為了「一葦渡江」的慣用圖示。²⁷

據陳少梅現存畫作，他畫過許多達摩圖像，上述達摩渡江與羅漢渡海的圖示混用在他的畫作中也有跡可循。他十八歲時的祝壽作品《羅漢渡海圖》【圖 6】題：「丙寅（1926）春日。衡山陳雲彰（鳥字旁）敬繪。」鈐「陳」白文方印與「少梅」朱文方印。圖中右下角有兩尊羅漢，踏在兩隻蘆葉上，即是採用混合後的「一葦渡江」圖示來表現人物互動關係。畫面右上角，手捧佛像的羅漢是蘇蘋陀尊者托佛塔，他乘鶴而行，應是借用了道教張天師（34-156）乘仙鶴自由來去的圖像。可見此時的少梅或還未能將宗教典故與圖示的脈絡傳統清楚分辨，或是其主觀並不在意圖示背後的意義，而僅取意象之用。1944 年陳少梅畫《達摩渡江》【圖 7】²⁸，是融合了布袋和尚「形裁臞瘦，蹙頰蟠腹」²⁹ 的特徵，可見陳少梅並不拘泥於達摩「一葦渡江」典故，而是將其圖像靈活的運用。

這組腳踏蘆葉的羅漢，一人持卷，一人拄杖，雙雙俯身看無字經卷。右側羅漢左腿的膝蓋與大腿的接連不甚合理，縱觀全身體型，大腿也稍顯過長，前腕則過短，其他羅漢也多有身體結構上的錯誤。衣紋的線條也多顯版刻與頓滯。從人物造型與用筆中都可見其畫法的稚嫩，但仍不掩其對畫面整體平衡的把控能力之過人。

在一幅款署為：「葵未（1943）春日少梅陳雲彰」的《達摩渡江》【圖 8】鈐「陳雲彰」隸書白文方印，「少梅」篆書朱文方印。題詩的首段開宗明義寫：「《達

²⁶ 關於渡江羅漢和達摩一葦渡江的圖像混用情況與二者關係的研究，在國立中央大學藝術學研究所研究生張貝棧即將發表的碩士論文〈化運神通——明代神通式渡水羅漢畫之析探〉中將論及此議題。羅漢「航葦」在古籍中的文字記載在明代才多有出現。如（明）陳仁錫《無夢園初集》江集一，明崇禎六年刻本，收錄於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 3749。

²⁷ 關於達摩圖像的討論詳見陳清香，〈達摩事蹟與達摩圖像〉，頁 443-478。

²⁸ 《達摩渡江》的僧侶是以大肚、袒胸露乳的形象出現，較其他筆下的達摩更顯肥碩，並斜跨一布包，手持出家僧侶所用錫杖，更似布袋和尚。畫作題跋寫：「山房水閣連空翠，沈沈下有蛟龍睡。老僧跌坐入定時，不知花落黃金地。甲申（1944）夏月少梅陳雲彰。」詩歌引自唐人施肩吾詩《題山僧水閣》，《清文淵閣四庫全書·總集·萬首唐人絕句》，迪志文化出版公司，文淵閣四庫全書電子版（內聯網版），卷三十三，頁 4。

²⁹ （宋）釋贊寧《宋高僧傳》卷二十一，大正新修大藏經本，收錄於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 420。

摩說》四行一卷，僧璨之傳也。一、報冤門。無怨忿行……」³⁰。則將達摩踏葦過江浪的圖示放回至達摩「一葦渡江」的脈絡。達摩以紅衣風帽的形象³¹出現，穿草鞋，踏蘆葦，行江上。其畫技較已然如火純青，人物造型準確，線條流暢。衣紋多用折蘆與釘頭鼠尾描，行筆頓挫明顯，剛勁有力，筆鋒變換自如。右臂與風帽微端右側的衣紋，以枯柴描快速勾勒出乘風而行的速度感。達摩的臉部以細筆描繪，鬚發的毛絨質感倍顯，與服飾形成鮮明對比，將粗放與工致並陳。對江水的刻畫則更顯隨性，幾筆淡墨乾筆畫層層波浪，卻仍控制住基本形態，不至肆意揮灑。至此，陳少梅的畫技已然純熟，畫風也日漸成型。

三、《達摩渡海圖》與《海闊天空任鷗飛》

《達摩渡海圖》則忠實的描繪了達摩「一葦渡江」的故事。其題跋中並無紀年，但從印章中或可探之一二。畫面右下鈐有「少梅書畫」印【圖 9】是陳少梅的常用印【圖 10】，邊款「乙卯（1915）禹民」。收到此印時，陳少梅還是髫年，「少梅書畫」印自小就陪其左右。而禹民（1906-1982）此時剛年滿十歲，竹馬之交的青嫩在印文的用刀之稚嫩柔軟，與認真工整的字形上也可體會。金禹民³²是北京人，同樣活躍於京津畫壇。從師壽石工，其師也是湖社一員。禹民常為少梅刻印，現存的三十方印章中有十二方是他所製。

題詩後鈐有「陳雲彰」隸書白文方印與「少梅」篆書朱文方印。「陳雲彰」印章現今不知存於何處，而「少梅」印幸而藏於陳氏後人。「少梅」印邊款「福庵治印」，福庵是王福廠（1880-1960，原名禔、壽祺，字維季，齋名麋研齋）的號，他是「西泠印社」創始人之一。自 1942 始，此「少梅」印常與「陳雲彰」印在 1943 至 1948 年間被頻繁的一同使用，直至陳少梅過世前的畫作中仍可見得。在有確切紀年的畫作中這兩枚鈐印多次共同使用，如 1942 年畫《歲朝圖》【圖 11】，1943 年所作《春山覓詩》【圖 12】、《達摩渡江圖》、《東坡戲趣》，1944 年《赤壁舟遊》【圖 13】，1945《西園雅集》【圖 14】，1947 年《梅影女史紅樓望梅圖》，1948 年《雪霽圖》，以及 1952 年《明月蒼崖畔》，1953 年的《江南春》【圖 15】等。除這些重要畫作外，在 1947 年與妻馮忠蓮（1918-2001）合寫《山靜日長圖》中 1952 年的補款也有「陳雲彰」印。由此可知，《達摩渡江圖》的創

³⁰ 出自清龔自珍《最錄達摩大師說四行》，可見維基文庫 Wikisource:<<https://zh.wikisource.org/wiki/最錄達摩大師說四行>>（2017/1/8 瀏覽）

³¹ 梵像中身著紅衣的達摩形象至遲在元代已出現，可見元人繪《應真圖》，紅衣達摩或羅漢也是後世常被使用的達摩像題材。《應真圖》引自國立故宮博物院編輯委員會編輯，《羅漢畫》（台北：故宮，1990）頁 24。

³² 金禹民，滿族，姓馬佳氏，原名馬金澄，字宇民，後以金姓，改字禹民，號宜齋、西橋，別署自耕老人，齋名謙牧堂等，北京人。從師壽石工，廣涉古璽漢印，擅書法篆刻，尤精印鈕雕刻、旁及漢磚、制硯、刻碑、刻竹及瓷器、銅器鑒定。1939 年至 1949 年為北京大學文學系篆刻導師，1949 年後，為北京故宮博物院書法篆刻專家。引自 Baike.baidu：「金禹民」條目：<<http://baike.baidu.com/view/1159824.htm>>（2017/1/2 查閱）

作時間應在 1942 年之後，至 1954 年過世前的這近十年之間。

《達摩渡海圖》軸在畫面近景中，畫出了以往達摩「一葦渡江」中未曾有過的凡俗世界的江畔景色，上有紅葉與岸石相映。山石方折嶙峋，以小斧劈皴和淡墨渲染畫其堅硬質感。片片紅葉，隨風而動，用筆取法北宋的利落勁爽。構圖則有馬夏邊角之景的趣味，近景畫汀岸樹石，山石向左微微傾斜，樹木向左生長延伸。繼而是連綿而上的水波，再在畫面中上部接近三分之二處的中軸線的側邊畫出主體物，於右上角寫下題跋。這樣的構圖形式在 1938 的《海屋添籌》【圖 16】中即已成型。

二者的不同，在於元素的使用，《海屋添籌》是受「符菴齋李瑞宸孫紀常楊子年」所託，為「新三先生四十初度之辰」作的祝壽圖，用典「海屋添籌」。另處相異在於主體物的位置，出於平衡畫面重心與故事性的需求，《海屋添籌》將其樓閣置於畫面左側，與近景處松下的白衣高士遙相揮應，添籌的仙鶴在雲霧中穿梭。而《達摩渡海圖》畫全側像的達摩在畫面右側，留出空間，以示達摩將要向北朝西，往相對於建安城的西北部之魏國去。且從《達摩渡海圖》的題跋最後款署表明畫家是依佛教的弟子「三寶弟子」，而其它宗教畫中依作畫傳統僅寫「敬繪」與「敬讚」，這幅畫的性質或許並非作商品售出與贈送，更可能作為供奉像或是修行時所配掛像。

《達摩渡海圖》以淡鵝黃染蘆葦【圖 17】，用乾筆畫出秋日乾黃的蘆葉。少梅描繪達摩的用筆流暢，用墨較蘆葉更為濕潤飽滿，多中鋒出筆，以「行雲流水描」畫因身後吹來的風浪一同流動飛揚的衣裳，在舒卷中又有提頓按壓的變化。如左手前方飄揚的袈裟一角，以細而輕巧的筆觸畫起，重按畫落，在轉折處以按壓，再戳出尖角，圓轉中藏方折，流利中洩工緻。手肘至膝蓋的衣紋屈曲重疊，袈裟交疊的繁密，與其質感之輕薄，以及臀、膝等身體結構都被準確的刻畫。而右肩，離觀者較遠的線條以筆斷意連的輕快之筆畫出速度感，與遠距漸淡的線條空間對比。

達摩臉部被細細刻畫，尤以正側面的面部凹凸與輪廓線之輕重、粗細的變化最為出彩【圖 18】。凸起的額骨，少肉，故以淡墨細線畫出骨感。輕且快的向下到眉弓，以濃墨重按。眉弓骨向下彎轉入山根的線條用筆之輕與用墨之淡，過渡自然，畫出空間感。至山根的重按，顯示出凹陷的肉感，再至鼻樑凸起的鼻骨，以輕淡墨色連至肉感的鼻頭。少梅以墨色與輕重的變化暗示出不同的面與骨肉質感的差別，和空間的轉折。加之對顛骨後部和枕骨空間的合理添加，都不拘泥於中國傳統繪畫中常見的四分之三側面的圖示，或正側面略顯單薄且更為圓滑的線條。少梅對臉部肌肉的理解也更準確，畫出了中年人上眼輪匝肌的下垂，和顴骨下方口輪匝肌的圓環構造的弧形線條，以及較顴骨等凸起處略微深厚的顏色暈染。這些細節較中國傳統繪畫，更有西方素描對輪廓線的運用，和對顛骨及臉部

解剖的理解在其中。

畫中對海浪【圖 19】的刻畫則更惹人注目，近觀看似隨意而稍顯凌亂的線條，組合而成的海浪卻有光線明暗的變化，以波浪線的重疊畫出簡括與繁密，清淡與濃密，亮部的波光粼粼，暗部的黯淡反光，與西畫中的海浪畫法有共通之處。將其與 1944 年繪《赤壁舟遊》【圖 20】相較，即可發現後者右下角的水浪也稍顯凌亂，但沒有西方明暗光影的使用，是中國繪畫中常用的白描波浪線的繪製。在少梅早年摹古作《赤壁夜遊圖》扇葉（1933）【圖 21】的水浪則十分規整，1944 作《扶杖過溪橋》【圖 22】中的水紋浪濤的繪製更為隨意，光影與空間的強烈與否也更為明顯。

現今留存有不少陳少梅與海相關的實景作品，如《小孤山》、《海闊天空任鷗飛》等，從此或可推測這與他曾海邊寫生過有關聯。其中有水墨設色畫稿《海闊天空任鷗飛》【圖 23】，鈐禹民刻「少梅」，題：「海闊天空任鷗飛。少梅畫□□題。」鈐有這位陳少梅友人的名章。此圖畫礁石一角，海波浪湧拍擊在零星岸礁，以留白表示擊起的白浪海沫，鷗飛浪湧，快意激揚。海沫的白與礁石的黑形成了鮮明的反差【圖 24】。而海浪【圖 25】的紛繁與波光則以乾且岔毛的毛筆拖拉和戳畫而成，這一用法顯然與油畫中海浪的畫法相同，用以豬鬃等硬質毛製成的油畫筆，一筆筆慢慢按海浪波形的凹凸堆疊推戳出暗部，在明暗交界線處加重，再以亮色畫出湧起的受光部，斑斕連成波光粼粼的一片，最後攪明暗之色塗於暗部，以示反光。在《海闊天空任鷗飛》中少梅僅僅是將留白取代亮色，以淡墨作灰部與反光。再用藍色暈染灰部與暗部的海浪，最後以類似短皴的乾墨加重，勾出明朗的暗部，即背陰的線條，並以墨點加強斷斷續續的明暗交界線。可謂是以國畫的筆墨紙為媒介，兼取西法，畫「新國畫」之典範。《達摩渡海圖》也沿用此法，以留白為亮，以線代面，在線條的重疊交錯中畫出海浪的光影感。濃墨乾粗筆作暗部，而暗部線條間的縫隙則是灰部與反光。

《海闊天空任鷗飛》中的空間感主要體現在墨色的濃淡，與透視中近處的山體以濃墨粗筆畫出明確的輪廓與山水的立體感。稍遠的山體交疊則墨色減淡。海浪也是如此，從近到遠，從大到小，從濃到淡。陳少梅對海鷗的觀察可謂細緻入微，飛行的姿態被寥寥幾筆勾畫而出，可見速寫之用心與熟練程度。

這樣具有西方繪畫之光影與空間表現的畫作，對陳少梅而言並無意外，在二十世紀上半葉的京津藝壇，所聞所見早已開闊。其身處租界中西交融的環境，交往的友人並不乏有西畫背景的藝術家。在抗日戰爭期間，陳少梅並未西遷或回鄉，而是避居於租界區，文藝活動雖大幅減少，但並未停止。在 1944 年的戰時，少梅還曾與趙松聲（生卒年不明）一同，為吳雲心（1906-1989）、張聊公（生卒

年不明)辦展。³³ 1948年,少梅與國畫家黃耘石(1916-?)、西畫家于赤葉(生卒年不明)等人在天津相聚永安飯店,共商成立私立文華美術學校事宜。³⁴ 即便戰事紛湧,生活不易,藝術家間的交流與學習仍在繼續。

少梅的另一畫稿《江上獨帆》【圖 26】,圖畫右部似被截走一段,但這不影響畫面的構成。畫一艘帶篷帆船,船上擺渡者二人,皆穿開襟布衣,而非高士長袍。船隻的刻畫細膩,縷縷烏篷草蓋都被逐一勾畫。船兒飄飄蕩蕩在茫茫江波上,向東悠然划去。而這一江水也是同《達摩渡江圖》一樣以細波浪線重複堆疊,組成明暗之別。全部江水由橙黃與朱色罩染,畫面右半部甚至有顏料中礦物顆粒噴灑與水漬暈染的明顯痕跡【圖 27】,在顏色密集處還可見赭石與絳紫色出現,如同陽光灑落,斑斕迤邐。顏料的點狀顆粒感呈線性分佈,是透明水彩畫中常用的技法,待畫至半乾或全乾,畫筆蘸取顏料後擰出多於水分以致靜置不滴水,繼而用筆桿敲擊它物,或直接揮灑畫筆後在畫面上留下的痕跡。而一筆筆飽含水分的堆疊與暈染形成的水漬斑紋,不同於嶺南畫派的撞粉撞水法,皆出自水彩畫。少梅在此汲取了西方水彩畫的技法運用於其「新國畫」的創作中,塑造出暖陽的光感與色彩的多樣,使畫作更加靈動。

《江上獨帆》的畫面構圖與遺世獨立的意境頗似其代表作《小孤山》³⁵【圖 28】。同樣《小孤山》與《達摩渡江圖》和《海闊天空任鷗飛》都取用了西方繪畫的方法。從《小孤山》中的漸行漸遠的帆船與小孤山上的建築,可見明顯運用了焦點透視法。而《小孤山》江浪海波與《江上獨帆》的線條堆疊法是相同的,都較為規整。《達摩渡江圖》中的波浪則更為隨意,亂中取整,海浪的光感更為明晰,介於前二者與《海闊天空任鷗飛》之間,畫出了不同於風平浪靜的江濤之洶湧,江面之遼闊。

四、陳少梅畫作中所見西方透視的影響

陳少梅對西畫的學習,從其妻馮忠蓮女士與婿米景揚(1936-)先生收藏的少梅畫稿中也有直觀的體現,這些作品多為寫生習作,或畫作的半成品。

自晚清民國以來傳入中國的對視覺和圖像的新解釋,被學者稱為「光視學」,以歐幾里得(Euclid,約公元前 325-265)光學的幾何視覺理論為基礎,也是西方自文藝復興起自然主義藝術在認識論上的憑依,它包括眼睛的構成,視線、視野、線性透視等。在攝影與「光視學」以及寫生廣泛聯繫與傳播後,這些知識被

³³ 何延喆、何厚今,〈年表簡編〉,頁 249。

³⁴ 何延喆、何厚今,〈年表簡編〉,頁 253。

³⁵ 《小孤山》的畫作分析已有許多研究,如何延喆、何厚今,《中國名畫家全集:陳少梅》,頁 153。

運用於新式美術教學中，並得到普及。³⁶ 也成就了寫生取景與二十世紀上半葉之國畫革新密不可分的關係。

陳少梅寫生文稿【圖 29】中曾寫：

「荊浩居山西太行山的洪谷中，畫洪谷中的山石樹木。范寬學荊浩，後居終南太華，偏觀奇勝。黃公望學董巨。後必專務寫生。每出必袖攜紙筆。凡遇景物，輒即模記，遂自成一家。同是，師古人現實主義創作方法。」³⁷

這段筆記寫在山水鉛筆速寫畫的一旁，文字著重於「寫生」的重要性，溯荊浩（生卒年不明），追范寬（生卒年不明）、子久（黃公望，1269-1354）一路，畫所居之景。少梅在中國繪畫傳統中找尋「寫生」之意涵與代表，似有將畫界廣泛推崇的「寫生」塑造成國畫本身的同有傳統的傾向³⁸。並且認為寫生是師古人的現實主義的方法，陳少梅寫的「現實主義」指的是寫生自然，寫畫實景，刻畫現實的做法。而少梅無論中西，皆取之有道。除學者所述以「精研古法」的溫和演進方式³⁹外，還有更為西化的面向存在。

陳少梅西式寫生的追求落實到畫作，最明顯的例子是墨筆寫生圖《晨林山徑》⁴⁰【圖 30】。《晨林山徑》以黑水墨畫清晨的山林小徑，取山路貫穿而過的高木灌叢間一景。縱觀全圖，顯然運用了焦點透視法，取焦點匯於畫面左下方，沿著山路消失處向外延伸，畫面將視點壓低至山路後的灌木處。畫面對透視法的使用，是以物象大小之差別與遠近用墨之濃淡塑造出空間深度，品畫面的縱深感不同於中國傳統繪畫中的「山有三大」所形塑的空間感。畫面的光感也由漸遠漸淡的墨色來表現，遠處山林間的朝露使得林間浸漫迷濛水汽，筆筆飽含水分，陽光穿透山林，縈繞於枝頭。越近越是畫得明晰、具體，右側灌木中還留有空隙與葉端的高光。其中重墨的使用塑造出灌木叢與右側大樹的立體感，左下角的山石以濃墨皴擦而出，其形以厚重的墨線寫出輪廓，三塊石頭依次堆疊，最後一塊山石的空間的退後，不同於傳統國畫以淡墨暈染的方法，而是直接以墨水平塗，以示處於陰影之中。在此組第二塊石頭上鈐「少梅」印，此印邊款「牧翁意禹民乙亥

³⁶ 詳見顧伊，〈民國時期的「黃山熱」：攝影、光視學和國畫復活運動〉，《國畫復活運動與廣東中國畫國際學術研討會論文集》（廣州：嶺南畫派紀念館，2013），頁 96-118。

³⁷ 圖版引自陳少梅，《陳少梅：山水畫稿》（臺北：翰墨軒，1996），頁 61。

³⁸ 民國初年畫界對中西方「寫生」等概念的態度可見 Gu, Yi. *Scientizing Vision in China: Photography, Outdoor Sketching, and the Reinvention of Landscape Perception, 1912-1949* (Doctoral dissertation, Brown University Dissertation, 2009), pp.58-102.

³⁹ 引自杭春曉〈溫和的漸進之路——以民初北京地區中國畫傳統派畫家為中心的考察〉（北京：中國藝術研究院美術學博士學位論文，2006），頁 60-61。

⁴⁰ 此畫無紀年，但據陳長智所寫〈陳少梅年表〉，此畫被歸類於陳少梅 1954 年前往北京西山寫生的畫作之一，還需日後見到原作再下定論。陳長智，〈陳少梅年表〉，《中國書畫》，2007（10），頁 55。

(1935)」⁴¹，在 1935 年後的畫稿中常見此印。

另一幅畫稿《泉澗》【圖 31】，採用了攝影取景式的構圖。通過向畫框外延伸的岩石、蘆草與水流，來暗示難以被整體收入畫面之中的水潭與瀑布周遭的環境。少梅還試把地平線壓低，來營造瀑布岩壁組景的寬視野與宏達的體積。

西式寫生的練習也體現在其後期畫作中，與其畫作風格的轉變也多有關聯。1953 年，新中國成立已四年，天津經過重振工業與調整經濟結構及擴大公共交通的基礎建設後，逐步正規。新政之下，藝術為人民服務的需求更盛，少梅的畫作與現實生活、城市社會風貌切合的更為緊密。此間他曾在燕郊寫生，作水墨作品《京郊春景》軸【圖 32】，年末以此畫作尺幅相近的設色《江南春曉》軸【圖 33】。

《京郊春景》畫郊區農田與山野，層層疊疊，取橫向截景迴旋向上。近景是右側露出一角的山石，土石之上一叢樹木橫出。畫面的左側是被田埂割劃的方正的農田，規規整整，向畫面右上方展開，盡頭被樹木遮擋。繼而是往後的四五棵高大的柏樹在畫面右側，連出一山坡的落腳，向上緩緩攀登就來到了石塊累積中的一塊坡地，即中景，放羊人與羊群點落其間，草坡上矗立三兩根乾枯扭曲的樹木。遠方是大片留白中以兩筆淡墨暈出的遠山與雲霧。全畫幾近寫實，山水雖有雲霧繚繞，但不再是全然的高逸縹緲，更多了略帶蒼茫野性的質樸。郊區的放羊的情景被細細刻畫，山石的寫實也突破以往，與《海闊天空任鷗飛》山石之嶙峋相類。山石的轉折與鋒利刻畫的更為真實，在明暗交界線與暗部加重加多墨與筆，是將北宋與浙派的率筆，和西畫強烈的明暗對比與造型結構相融合。

《江南春曉》在《京郊春景》的基礎上更換了遠景，增加了更多細節。將遠景的兩系山脈換做傳統國畫中常見的工致雅潤的小青綠山組，以細筆勾畫的山形累疊，賦淡赭石與石青，再細點礬頭。以帆隊遠影點綴中遠景，連出一片春江水。有了色彩後，中景山坡才有了青草依依，春花浪漫。近景的秧苗逐一點出，稍有呆板，田埂的轉折面以乾皴畫出，農田漸遠漸淡，消失在樹枝下。少梅極力在此畫中尋求工整與文人式的清淡雅緻，將中西、南北繪畫風格相融。這種風格融合的巔峰之作可見於《小孤山》與《達摩渡江圖》。

在不斷的寫生與練習後，畫家才能做到對畫面風格的整體把控，以至和諧。以上列舉的畫作皆可見陳少梅受西方繪畫之影響。他不僅是位精研古法的中國傳統繪畫的藝術家，更是在時代潮流裡，在繪畫基礎中汲取西方繪畫的養分，他以毛筆為工具，以西畫繪畫的方法來繪製畫作，以日臻完善，融古匯今，創新風的畫壇巨擘。

⁴¹ 圖版引自陳少梅，《陳少梅：山水畫稿》，頁 91。

五、《東天目山林海亭瀑布》與陳少梅佛教徒身份

值得留意的還有陳少梅的寫生畫稿《東天目山林海亭瀑布》【圖 34】，上題「東天目山林海亭瀑布。陳少梅寫。」鈐篆書朱文方印「陳」與「少梅」。東天目山位於浙江臨安，山上有千年古剎昭明禪寺。唐代陸廣微（生卒年不明）《吳地記》在「吳江縣五鄉」條⁴²中記：

「昭明寺在縣西五十里，古名昭王寺，梁天監二年（503）昭明太子置。」

可知禪寺是為梁昭明太子蕭統（501-531）所建。明人黃汝亨（1558-1626）在《天目遊記》中所寫的瀑布奇勝⁴³恰如少梅此畫所繪：

上東目，行望數里，有片石，時蒸雲氣，人呼為白衣石，又躡蹬里許，經亂石峰。又上為石壁橫數丈許，僧言：「入冬寒則懸溜成米，如簾幕下垂，風石相擊，作鍾磬聲，日耀之，作金碧色，大奇。」余欲書「冰崖」二字，歸之。又上為觀瀑亭，山陽張陽和先生題，前邑令有「可階亭」三字，甚俗，可削去。又里許，為垂虹亭泉，自峰頂布瀑如白虹下垂，流雲浪雪泐漾冰壺，坐聽之，令人形神俱汰。其前萬山合嶂，空濛間織煙浮碧與虹光，雪瀑相映射，它山未有真勝境也。轉而上，則昭明禪寺矣，此山為梁昭明太子翻經處。

從古自今，若需前往昭明寺，可由東瀑峽谷與西瀑峽谷兩路登行。古來多登西瀑峽谷，因有原始森林，林蔭繁茂，故又稱「林海」大峽谷。西線看「垂虹亭泉」，即現今的景點「西岭垂虹」。故可知黃汝亨是從西瀑而上，「垂虹亭泉」下有垂虹桥⁴⁴，左右二亭，名「觀瀑亭」、「林海亭」。⁴⁵此處此景也與如今在西瀑布峽谷所見，極為相似【圖 35】。

陳少梅見過真實之景後，以攝影取景式的構圖，近乎如實的畫出在東天目山垂虹亭泉的林海亭中抬頭向上觀瀑之景色。瀑布上部被一條留白的雲霧籠罩，截取頂端遙不見源頭的山頂，與下端的流水山石。這是自下而上的仰視角度，取攝

⁴²（唐）陸廣微，《吳地記》，《欽定四庫全書·史部十一》，收錄於迪志文化出版公司，文淵閣四庫全書電子版（內聯網版），頁 56。

⁴³（明）黃汝亨，《天目遊記》，明寶顏堂秘笈本，收錄於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 12。

⁴⁴（清）嵇曾筠，《（雍正）浙江通志》卷三十四，《欽定四庫全書·史部·地理類》，收錄於迪志文化出版公司，文淵閣四庫全書電子版（內聯網版），頁 3362。

⁴⁵但此二亭，現今不存，在二十世紀五十年代末連同古昭明禪寺內多處佛像相繼被毀。關於「林海亭」這一名稱，尚無古籍記載。但在今人劉惠恕寫於 1984 年的遊記〈攀東天目山二日記〉中層提及此處，可見確有其事。詳見旅遊散記（第九卷）東天目山記行（二）Blog:<<http://blog.ifeng.com/article/37831427.html>>（2017/1/8 瀏覽）

涔涔水流，與層層岩石，立於水流石崖中間的三株植物中一株橫生向畫外，銀河落下的積潭也不被納入畫中，而以漸漸淡去的墨色和留白示意激起的水霧。山石的皴染也極具前後空間與光影的效果，近處的山石留白，且以濃墨在最後勾點，中處往後的山石用淡墨染開，又留下凸起的受光處。三株依石而生的樹木與瀑布仍以傳統國畫的鈎鈿之法繪製而成。陳少梅所繪即與黃汝亨的遊記相符，又與現今實地拍攝的照片相吻合，並且此畫中還可見中西畫法的融合。

從歷代眾多遊記中可知，登東天目山的遊人，一大部分是為去往昭明禪寺，昭明寺後來成為淨土修行道場，是遠近聞名的佛教聖地。如前文所述，陳少梅是佛家弟子，他為求佛登東天目山，這也驅使了《東天目山林海亭瀑布》這一寫生畫作的誕生。陳少梅佛家弟子身份對其藝術事業的影響還可見「蓮心三昧」印⁴⁶【圖 36】與「觀音圖冊」⁴⁷等畫作，其佛教主題的印章、畫作有是未來研究的方向之一。

結語

自 1858 年第二次鴉片戰爭後簽訂《天津條約》，天津市即開啟了它近代史的篇章。租界區一直是天津至關重要的構成，二十世紀四十初至五十年代初的天津，歷經三方政權角力，陳少梅就生活在英租界區中，教學往來間，皆處中西方藝文圈中。以「師古人」得名的少梅，在以復古為大宗的京津畫壇，經歷了席卷全國的國畫改革運動，在四十年代初至五十年代初，他創作的《達摩渡海圖》等畫，不失為「新國畫」之力作。

文章從陳少梅作品的圖像分析出發，從畫作的題材內容、構圖、技法等層面爬梳出他對西方繪畫之水彩和攝影的學習。其繪畫風格是將清新雅潔之「南風」糅入勁峭剛古之「北骨」，又取北宋與吳派的工緻與疏放，集古之奧妙，加西畫之法，得一家之新貌。他在達摩一葦渡江的傳統圖示中發展出新的構圖元素，加入凡塵俗世之景，又將西方人像中顛骨解剖的知識運用在達摩面部的表達中。非凡的古意白描與山石表現，是其對中國繪畫傳統技法的掌握。而引人注目的海浪則富有西方光影的意味，對明暗與西畫中海浪的技巧的表達在寫生作《海闊天空

⁴⁶ 《陳少梅：山水畫稿》所錄此印附邊款二面，一刻「丙子（1936）春暮仿漢人製印法，為少梅畫師刻拜松。」又一刻：「癸未（1943）秋九月。禹民刻。」陳少梅，《陳少梅：山水畫稿》（臺北：翰墨軒，1996），頁 91。「蓮心三昧」之「三昧」（samādhi，三摩地）是佛教術語，譯為「等持」、「正定」，指心注一處，屬於定根之一。如：「問曰。三昧何等相。答曰。心住一處是三昧相。」「心注一住亦不弛散。是名定根。思惟分別無常等覺。是名慧根。」等。而「蓮心」之蓮，在佛教中被賦予了眾多特殊意義。由此觀之，「蓮心三昧」印也是陳少梅是修行中居士身份的佐證。引文來自訶梨跋摩造、鳩摩羅什譯，《成實論》，《大正藏》冊 32，收錄於大藏經テキストデータベース研究会（SAT），SAT 大正新脩大藏經テキストデータベース，No. 1646，p0334b。鳩摩羅什譯，《坐禪三昧經》卷 2，《大正藏》冊 15，收錄於大藏經テキストデータベース研究会（SAT），SAT 大正新脩大藏經テキストデータベース，No. 614，p284b。

⁴⁷ 陳少梅，《陳少梅畫集·上卷》（北京：北京工藝美術，2005），頁 42。

任鷗飛》中更是淋漓盡致的體現。從《江上獨帆》中還可見他對水彩畫的學習痕跡。而他的寫生稿中對西畫的學習則更為直接，《晨林山徑》這幅全然的西畫，反映了少梅對寫生概念的接受和對空間及透視的理解，這也顯示了陳少梅扎實的西畫基礎。《泉澗》、《東天目山林海亭瀑布》這兩幅寫生作是以攝影取景式的構圖來完成水墨畫，後者取用了站在瀑布下林海亭向上觀瀑的實景之視角。《京郊春景》與《江南春曉》組圖，則讓觀者了解少梅如何融匯中西畫法。正是他對西畫之寫實概念、寫實、構圖、明暗、空間、油畫與水彩技法、以及解剖學的學習與嘗試，才使其創作出優秀的「新國畫」。以上畫作皆融合了國畫的鉤鈞之法，在這些視為陳少梅中西繪畫的融合之作，也能一瞥陳少梅藝術之一隅。

文中列舉的《達摩渡海圖》、《東天目山林海亭瀑布》等畫作背後卻又與其佛教徒身份有著千絲萬縷的聯繫。在豐富陳氏作為藝術家多個面向中，佛教徒身份對其繪畫藝術的影響是有待日後探究的議題之一。

上述聚焦於少梅所受西方繪畫影響的討論，打破了對京津畫壇所謂保守國畫派的認知。即使是被視為扛起復古大旗的陳少梅，並非以迂迴的方式改良國畫，他也曾直接繪製西畫，取其方法之基本，並深受其影響。也成為其後期，尤其是五十年代初畫風轉變的因素之一。

參考書目

古籍

1. (明)董其昌《容臺集》，收錄於四庫禁燬書叢刊編纂委員會編，《四庫禁燬書叢刊·集部·十七卷》，北京：北京，1997，第32冊。
2. (明)董其昌，《畫禪室隨筆》，臺北：廣文，1968。

專書

1. 上海書畫出版社編，《二十世紀山水畫研究文集》，上海市：上海書畫，2006。
2. 大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》，台北：新文豐，1983-88。
3. 天津市檔案館編，《近代以來天津城市化進程實錄》，天津：天津人民，2002。
4. 石允文，《中國近代繪畫》，石家莊：河北教育，1997。
5. 何延喆，何厚今，《中國名畫家全集：陳少梅》，石家莊：河北教育，2004。
6. 呂澂等，《中國佛教人物與制度》，臺北：彙文堂出版社，1987。
7. 李鑄晉，萬青力，《中國現代繪畫史 民初之部（一九一二至一九四九）》，臺北：石頭，2001。
8. 周俊旗，《民國天津社會生活史》，天津：天津社會科學院，2001。
9. 吳秋陳主編，《北洋畫報》，北京市：書目文獻出版社，1936-37，v.7：301-350 · 1929。
10. 國立故宮博物院編輯委員會編輯，《羅漢畫》，臺北：故宮，1990。
11. 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《民初十二家：北方畫壇》，謝世英翻譯，臺北：國立歷史博物館，1998。
12. 陳少梅，《陳少梅：人物》，臺北：翰墨軒，1996。
13. 陳少梅，《陳少梅：山水》，臺北：翰墨軒，1996。
14. 陳少梅，《陳少梅：山水畫稿》，臺北：翰墨軒，1996。
15. 陳少梅，《陳少梅：扇面·花鳥》，臺北：翰墨軒，1996。
16. 陳少梅，《陳少梅畫集·上卷》，北京：北京工藝美術，2005。
17. 陳傳席，《中國山水畫史》，南京：江蘇美術，1988。
18. 邁克爾·蘇立文 (Michael Sullivan) 著，《20世紀中國藝術與藝術家》(*Art and Artists of Twentieth-Century China*)，陳衛和、錢崗南譯，上海：上海人民出版社，2013。
19. Weidner, Marsha, ed, *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism 850-1850*. Lawrence /Kansas: Spencer Museum of Art, 1994.

學位論文

1. 呂鵬，〈湖社研究〉，博士論文，中央美術學院美術學博士學位論文，2003。
2. 杭春曉，〈溫和的漸近之路——以民初北京地區中國畫傳統派畫家為中心的考察〉，博士論文，中國藝術研究院美術學，2006。

3. 邱敏芳,〈金城繪畫研究〉,碩士論文,國立台北藝術大學美術史,2003。
4. 徐群,〈天津近代畫家群體研究〉,博士論文,南開大學文藝學,2013。
5. 張楠,〈民國時期京津兩地的傳統繪畫支持網路:以陳少梅為個案〉,碩士論文,中央美術學院美術史系,2010。
6. Gu, Yi. *Scientizing Vision in China: Photography, Outdoor Sketching, and The Reinvention of Landscape Perception, 1912-1949*. Doctoral dissertation, Brown University Dissertation, 2009.

期刊論文

1. 周芳美,〈1920, 30年代上海藝壇對於中西融合畫風新國畫之評論(上)〉,《美術學報》2014(2),頁15-25。
2. 杭春曉,〈「寫生」的概念嬗變與二十世紀中國畫〉,《天津美術學院學報》2015(05),頁68-73。
3. 板倉聖哲,〈佻門無闕筆 無準師範贊 蘆葉達磨圖〉,《國華》第一四三九號,(2015,121〔2〕),頁39-41+37。
4. 徐群,〈傳統繪畫的守望者——陳少梅〉,《國畫家》2013(2),頁73-74。
5. 陳長智,〈陳少梅年表〉,《中國書畫》2007(10),頁55。
6. 陳清香,〈達摩事蹟與達摩圖像〉,《中華佛學學報》第12期,頁443-478。
7. 陳傳席,〈評現代名家與大家·續集——陳少梅〉,《國畫家》2005(03),頁4-6。
8. 單國強,〈二十世紀初的北京畫壇與山水畫創作〉,《二十世紀山水畫研究文集》,(上海:上海書畫,2006),頁396-406。
9. 萬新華,〈陳少梅繪畫研究〉,《中國書畫》2007(10),頁24-54+1+3。
10. 趙權利,〈「京津畫派」研究〉,《美術研究》2007(02),頁30-32,41-46。
11. 劉斌,〈天津綠葉美術會鉤沉〉,《北方美術:天津美術學院學報》2010(4),頁61-63。
12. 劉曦林,〈繼欲斷薪火 辟藝苑新(別)途——評陳少梅的畫〉,《陳少梅:山水》(臺北:翰墨軒,1996),頁100-105。
13. 薛永年、朱京生、趙強、杭春曉,〈論京津畫派〉,《中國書畫》2006(08),頁100-102。
14. 顧伊,〈民國時期的「黃山熱」:攝影、光視學和國畫復活運動〉,《國畫復活運動與廣東中國畫國際學術研討會論文集》(廣州:嶺南畫派紀念館,2013),頁96-118。
15. Andrew, Julia F. and Kuiyi Shens, 'The Modern Woodcut Movement' in Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, ed., *A Century in Crisis*, pp.213-225.

網絡資源

1. 維基文庫，(清)龔自珍《最錄達摩大師說四行》：
<<https://zh.wikisource.org/wiki/最錄達摩大師說四行>> (2017/1/8 瀏覽)
2. Baike.baidu，金禹民：<<http://baike.baidu.com/view/1159824.htm>> (2017/1/8 瀏覽)
3. Blog，劉惠恕，〈攀東天目山二日記〉，《旅遊散記（第九卷）東天目山記行（二）》：<<http://blog.ifeng.com/article/37831427.html>> (2017/1/8 瀏覽)

電子資料庫

1. 中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版：
 - (1) (宋)范成大，《吳船錄》，清鈔本。
 - (2) (明)陳仁錫，《無夢園初集》，明崇禎六年刻本。
 - (3) (明)黃汝亨，《天目遊記》，明寶顏堂秘笈本。
 - (4) (明)釋德清，《憨山老人夢遊集》，清順治十七年毛褒等刻本。
2. SAT 大正新脩大藏經テキストデータベース，大藏經テキストデータベース研究会 (SAT)：
 - (1) 訶梨跋摩造、鳩摩羅什譯，《成實論》，《大正藏》冊 32。
 - (2) 鳩摩羅什譯，《坐禪三昧經》，《大正藏》冊 15。
3. 文淵閣四庫全書電子版（內聯網版），迪志文化出版公司：
 - (1) 《清文淵閣四庫全書·總集·萬首唐人絕句》。
 - (2) (唐)陸廣微，《吳地記》，《欽定四庫全書·史部十一》。
 - (3) (清)嵇曾筠，《(雍正)浙江通志》，《欽定四庫全書·史部·地理類》。
4. 中國近代報刊，《大公報：1902-1949》線上數據庫，中國國家圖書館，中國教育圖書進出口有限公司、得泓資訊有限公司聯合出版。

圖版目錄

- 【圖 1】 本市藝術學校全體師生合影，圖版出處：1933 年 9 月 20 日《大公報》天津版的副刊。
- 【圖 2】 陳少梅，《達摩渡海圖》，軸，紙本設色，104.5x37.8cm，台南私人收藏，圖版出處：國立歷史博物館編輯委員會編輯，謝世英翻譯，《民初十二家：北方畫壇》，臺北：國立歷史博物館，1998。頁 290-291。
- 【圖 3】 佘門無闕筆，南宋無準師範贊，《蘆葉達磨圖》，軸，紙本墨筆，圖版出處：《國華》 2015，121（2），頁 37。
- 【圖 4】 元，李堯夫，《蘆葉達摩圖》，軸，紙本墨筆，85.7x33.8cm，The Metropolitan Museum of Art，圖版出處：<<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/40515>>（2017/1/8 瀏覽）
- 【圖 5】 南宋，周季常《渡水羅漢》，軸，1188，絹本設色 111.5x53.1cm，Museum of Fine Arts, Boton.，圖版出處：<<http://www.mfa.org/collections/object/lohans-crossing-the-river-24232>>（2017/1/8 瀏覽）
- 【圖 6】 陳少梅，《羅漢渡海圖》，軸，1926，紙本墨筆，72.5x47cm，圖版出處：陳少梅，《陳少梅：人物》（臺北：翰墨軒，1996），頁 43。
- 【圖 7】 陳少梅，《達摩渡江》，軸，1944，絹本設色，38x21cm，圖版出處：<<http://auction.artron.net/paimai-art0010590169/>>（2017/1/8 瀏覽）
- 【圖 8】 陳少梅，《達摩渡江》，軸，1943，紙本設色，圖版出處：《陳少梅繪畫全集》（天津：天津人民美術，2005），下卷，頁 20。
- 【圖 9】 陳少梅，《達摩渡海圖》之「少梅書畫」印。
- 【圖 10】 金禹民，「少梅書畫」印及邊款，圖版出處：陳少梅，《陳少梅：山水畫稿》（臺北：翰墨軒，1996），頁 88。
- 【圖 11】 陳少梅，《歲朝圖》鈐印，1942，圖版出處：《陳少梅：山水》，頁 24。
- 【圖 12】 陳少梅，《春山覓詩》鈐印，1943，圖版出處：《陳少梅：山水》，頁 32。
- 【圖 13】 陳少梅，《赤壁舟遊》鈐印，1944，圖版出處：《陳少梅：山水》，頁 40。
- 【圖 14】 陳少梅，《西園雅集》鈐印，1947，圖版出處：《陳少梅：人物》，頁 80。
- 【圖 15】 陳少梅，《江南春》鈐印，1953，圖版出處：《陳少梅：山水》，頁 83。
- 【圖 16】 陳少梅，《海屋添籌》，1938，圖版出處：《陳少梅：山水》，頁 15。
- 【圖 17】 陳少梅，《達摩渡海圖》局部。
- 【圖 18】 陳少梅，《達摩渡海圖》局部。
- 【圖 19】 陳少梅，《達摩渡海圖》局部。
- 【圖 20】 陳少梅，《赤壁舟遊》，1944，31.8x48.4cm，圖版出處：《陳少梅：山水》，頁 40-41。
- 【圖 21】 陳少梅，《赤壁夜遊圖》扇葉，1933，圖版出處：陳少梅，《陳少梅：扇面·花鳥》（臺北：翰墨軒，1996）頁 18-19。

【圖 22】陳少梅，《扶杖過溪橋》局部，軸，1944，紙本設色，圖版出處：《陳少梅：山水》，頁 48。

【圖 23】陳少梅，《海闊天空任鷗飛》，紙本設色，68.4x60.5 cm，圖版出處：《陳少梅：山水畫稿》，頁 46-51。

【圖 24】陳少梅，《海闊天空任鷗飛》局部。

【圖 25】陳少梅，《海闊天空任鷗飛》局部。

【圖 26】陳少梅，《江上獨帆》，紙本設色，37.2x68.9 cm，圖版出處：《陳少梅：山水畫稿》，頁 44-45。

【圖 27】陳少梅，《江上獨帆》局部。

【圖 28】陳少梅，《小孤山》，1953，54.5x65 cm，中國美術館藏，圖版出處：《陳少梅：山水》，頁 92-93。

【圖 29】陳少梅，《寫生文稿》，紙本炭鉛，圖版出處：《陳少梅：山水》，頁 61。

【圖 30】陳少梅，《晨林山徑》，紙本水墨圖版出處：《陳少梅：山水畫稿》，頁 24。

【圖 31】陳少梅，《泉澗》，圖版出處：《陳少梅：山水畫稿》，頁 21。

【圖 32】陳少梅，《京郊春景》軸，1953，水墨，123.5x83.6 cm，圖版出處：何延喆，何厚今，《中國名畫家全集：陳少梅》（石家莊：河北教育，2004），頁 142。

【圖 33】陳少梅，《江南春曉》軸，1953，127x65.5 cm，圖版出處：《陳少梅：山水》頁 75-77。

【圖 34】陳少梅，《東天目山林海亭瀑布》，圖版出處：《陳少梅：山水畫稿》，頁 20。

【圖 35】東天目山西瀑布（林海）峽谷之「垂虹亭泉」實景，攝影，2016。

【圖 36】陳少梅，「蓮心三昧」印及邊款，圖版出處：《陳少梅：山水畫稿》，頁 91。

圖版



【圖1】「本市藝術學校全體師生合影」



【圖2】陳少梅，《達摩渡海圖》



【圖3】佘門無閔筆，《蘆葉達磨圖》



【圖 4】元李堯夫，《蘆葉達摩圖》



【圖 5】南宋，周季常《渡水羅漢》



【圖 6】陳少梅，《羅漢渡海圖》



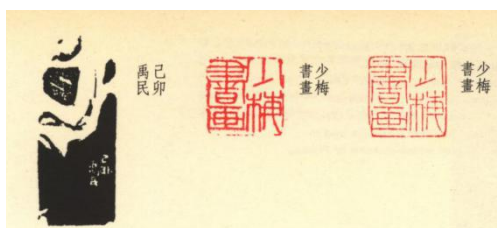
【圖 7】陳少梅，《達摩渡江》，1944



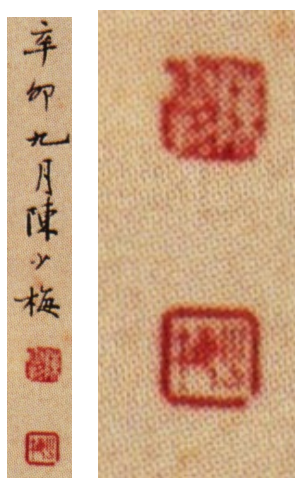
【圖 8】陳少梅，《達摩渡江》，1943



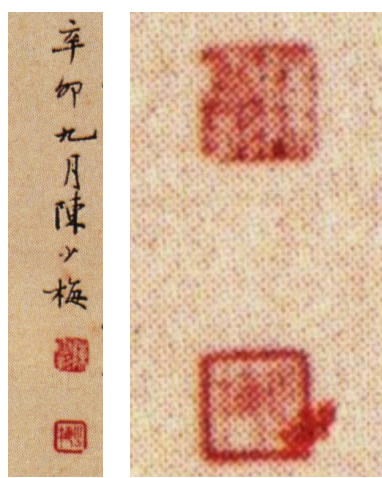
【圖 9】《達摩渡海圖》之「少梅書畫」印



【圖 10】金禹民，「少梅書畫」印及邊款



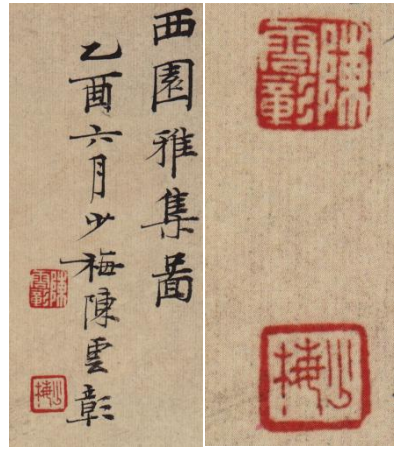
【圖 11】陳少梅，《歲朝圖》鈐印



【圖 12】陳少梅，《春山覓詩》鈐印



【圖 13】《赤壁舟遊》鈐印



【圖 14】陳少梅，《西園雅集》鈐印



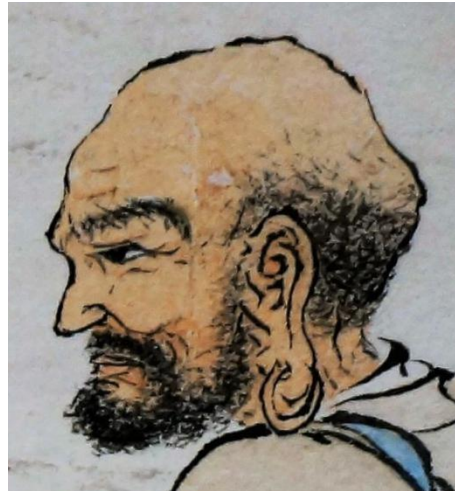
【圖 15】陳少梅，《江南春》鈐印



【圖 16】陳少梅，《海屋添籌》



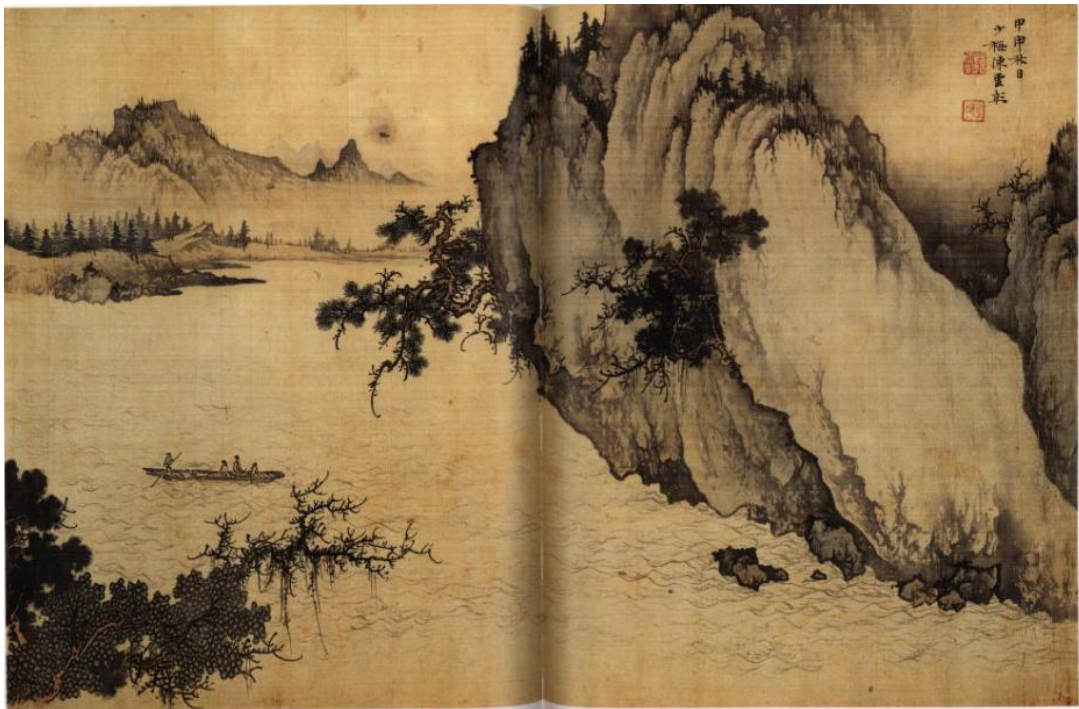
【圖 17】陳少梅，《達摩渡海圖》局部



【圖 18】陳少梅，《達摩渡海圖》局部



【圖 19】陳少梅，《達摩渡海圖》局部



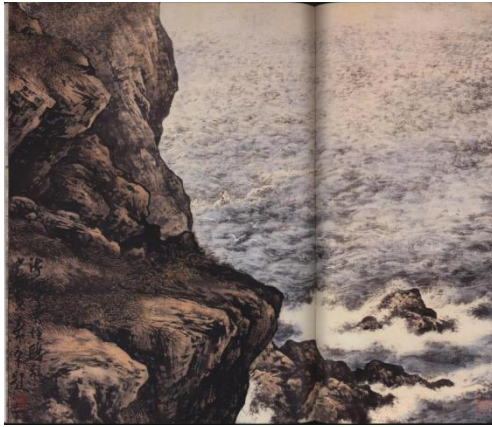
【圖 20】陳少梅，《赤壁舟遊》



【圖 21】陳少梅，《赤壁夜遊圖》扇葉



【圖 22】陳少梅，《扶杖過溪橋》局部



【圖 23】陳少梅，《海闊天空任鷗飛》



【圖 24】陳少梅，《海闊天空任鷗飛》局部



【圖 25】陳少梅，《海闊天空任鷗飛》局部



【圖 26】陳少梅，〈江上獨帆〉



【圖 27】陳少梅，〈江上獨帆〉局部



【圖 28】陳少梅，〈小孤山〉



【圖 29】陳少梅，〈寫生文稿〉



【圖 30】陳少梅，〈晨林山徑〉



【圖 31】陳少梅，〈泉澗〉



【圖 32】陳少梅，《京郊春景》



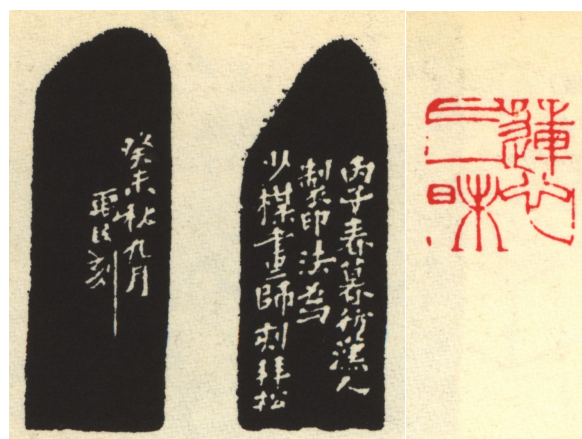
【圖 33】陳少梅，《江南春曉》



【圖 34】陳少梅，《東天目山林海亭瀑布》



【圖 35】東天目山西瀑布峽谷「垂虹亭泉」實景



【圖 36】陳少梅，「蓮心三昧」印及邊款

