

# 由清末民初的書畫發展看夏荊山居士的藝術史定位

王建宇

國立臺灣大學藝術研究所碩士

## 摘要

藝術是人類活動的重要紀錄，在藝術史的研究中，時代風格和地域風格一直是相當重要的研究重點，近年的藝術史研究更擴大至文化層面，探討在不同的文化架構下對藝術家亦或藝術作品所產生的影響。

夏荊山先生出生於民國十六年的山東，師事諸名家而於書畫藝術有成，其特別人生經歷曾經到過台灣、美國，今則回到中國，經歷各種不同的文化洗禮，也吸收了各種不同文化養分。本文將從其書畫藝術的風格分析切入，並研究民初中國、台灣、美國和今日中國，在不同時空下的書畫藝術發展狀況，以及各種文化脈絡的特色。接著，梳理出夏居士的書畫藝術中的各種文化元素或風格，企圖從新的角度去理解夏荊山先生的藝術，在多重文化脈絡交相影響下的各種不同風貌，和其傳統與創新的理念，進而作為同樣受到多重文化影響的今日書畫藝術的參考。

關鍵字：夏荊山、書畫藝術、文化脈絡、風格分析

# 壹、前言

藝術是人類活動的重要紀錄，在藝術史的研究中，時代風格和地域風格一直是相當重要的研究重點，近年的藝術史研究更擴大至文化層面，探討在不同的文化架構下對藝術家亦或藝術作品所產生的影響。

夏荊山先生出生於民國十六年的山東，師事諸名家而於書畫藝術有成，其特別人生經歷曾經到過臺灣、美國，今則回到中國，經歷各種不同的文化洗禮，也吸收了各種不同文化養分。本文將從其書畫藝術的風格分析切入，並概述清末民初書畫藝術的發展。接著，將夏荊山先生的書畫藝術帶進此一脈絡，從藝術史的角度去理解夏居士書畫的歷史定位。

## 貳、近代中國書畫藝術

清末民初的書畫藝術，大體可以北京、上海、廣州，三地為主，這些地方的藝術家，立基於傳統，加進了諸多個人創新元素，企圖創造出各具特色的個人風格。

北京自元代以來即為首都，保有較多的傳統文化風俗，故此地的畫家多以正統派自居，稱為京派，例如：金城（1878-1926）、蕭愔（1883-1944），他們強調復古與傳統，但也有如齊白石（1863-1957）、陳衡恪（1876-1923）勇於開創新風格的畫家，而身為清朝皇室的溥儒（1878-1926）則因為豐富的見識，他的畫風融合傳統南北二宗呈現另一風貌。京派的的畫家對近代的書畫藝術影響深遠，為書畫發展史上的一里程碑。

陳衡恪，又名師曾，號朽道人、槐堂，江西義寧人，陳衡恪出身書香世家，祖父是湖南巡撫陳寶箴，父親是名詩人陳三立。一九〇二年赴日本留學，一九〇九年回國後擔任江西教育司長。後受邀至通州師範學校任教，教授博物相關課程。後來先後擔任長沙第一師範教師，北京編審員、女子高等師範學校、北京高等師範學校、北京美術專門學校教授等職務。一九二三年，年僅四十七歲的陳衡恪病逝於南京。陳衡恪善長詩文、書法、繪畫與篆刻，他的山水畫【圖一】承襲明代沈周與清代的石濤，並且注重以自然為師；他的寫意花鳥畫【圖二】則學習明代陳淳、徐渭和清代吳昌碩等，採用大寫意畫法，用筆雄深雅健，極富情趣。人物畫喜以簡筆勾勒，後上淡彩，將人物的神韻淋漓盡致的呈現。



【圖一】民國陳衡恪細筆山水軸 國立故宮博物院藏



【圖二】民國陳衡恪花果軸 國立故宮博物院藏

齊白石，原名齊純芝，字渭清，祖父取號蘭亭，老師取名齊璜，號瀕生，別號寄萍老人、白石山人，後常號「白石」。湖南湘潭人。十四歲開始做木匠，後學習繪畫，拜蕭薌陔為師。二十五歲時起拜名家胡沁園、陳少蕃等為師。學習詩、書、畫、篆刻。並開始以賣畫為生。他曾經這樣說過他的繪畫理念：「作畫妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。」。齊白石透過觀察，將自然景物的姿態以自己特殊的筆墨描繪出來【圖三】，除了自然景物，人物、山水、花鳥、草蟲、蔬果、玩具都可入畫，這樣的取材和當時世界繪畫潮流的發展方向相符。後在北京以賣畫刻印為生，並結識了陳衡恪，受陳衡恪影響，創造出自成一家的畫畫風格，畫風轉趨大膽而對比明顯，頗有清新樸實之氣。之後更隨著陳衡恪的腳步學習徐渭、石濤，並吸收吳昌碩的特色，最終成為一大家。

而上海的書畫家則和北京的畫家風格迥異，上海為清末民初東南方的重要都市，江浙一帶的書畫菁英皆聚集於此，又被稱為海上派，著名的畫家如吳熙載（1799-1870）、張熊（1803-1886）、吳昌碩（1844-1927）等人，畫風接續揚州畫派，用筆雄勁狂怪，並融合金石與寫意畫法，成為清末最具代表的金石畫派。民國初年海上派的重要人物則有力陳改革國畫徐悲鴻(1895-1953)。

吳昌碩本名俊或俊卿，「昌碩」是他的字，為中國清末民初的篆刻家，同時工書法、繪畫。浙江省湖州安吉縣吳村人。父親吳辛甲是清朝的舉人。太平天國之時，十七歲的吳昌碩，因戰亂而家破人亡，戰亂平息後，和父親定居於吳城蕪園。清同治四年（1865）吳昌碩二十一歲時，考取秀才，開始以篆刻為生。之後他前往江浙一帶，一邊遊歷一邊替人刻印謀生。三十一歲，遷居蘇州，有機會見識到大量的古書畫和篆刻。於 1904 年在杭州孤山創辦了「西泠印社」，自稱「五湖印丐」。吳昌碩三十二歲時，曾在江蘇安東縣做了一個月的知縣。中年時定居上海，開始大量的收藏書畫篆刻，他的風格在晚年更為彰顯和突出。

吳昌碩最具代表性的是他的篆體書法，篆刻從浙派入手，後專攻漢印，並將篆刻時的刀法融入了書法當中，此外他利用書法軟筆的特性將古代篆體，做了另一種新型態的表現。在繪畫上，他則將他的書法入畫【圖四】，形成特殊的書畫印風格。被史家歸為「海上畫派」。



【圖三】民國齊白石酒柿軸 國立故宮博物院藏



【圖四】民國吳昌碩菊軸 國立故宮博物院藏



徐悲鴻，原名徐壽康，江蘇宜興屺亭鎮人。他是中國近現代美術的奠基者，從小隨父徐達章習詩文書畫，最初在宜興女子初級師範等學校任美術教師，後來在上海從事插圖和廣告繪畫。一九一六年入震旦大學法文系半工半讀，一年後赴東洋留學，主修美術。回國後在北京大學任教。一九一九年負笈法國，後進入巴黎國立美術學校，學習油畫、素描，並在歐洲各國間遊歷，觀察西方各國的繪畫作品和藝術。一九二七年返國後，先後在海南國藝術學院美術和北京大學藝術學院，擔任系主任和院長，兩年後於南京的國立中央大學任教。徐悲鴻的對於中國書畫傳統，他認為應「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方繪畫可采入者融之。」企圖引入西方藝術概念來改革中國繪畫，和五四運流行的「中學為體，西學為用」呼應。在書畫創作上，則提倡「盡精微，致廣大」他中西畫皆善，尤以畫馬馳名中外【圖五】，繪畫中盡融合中西之法，而成為其



特殊的格局和風貌。

【圖五】民國徐悲鴻奔馬行空 國立故宮博物院藏

而以廣州為主的嶺南派前期以居巢（1811-1865）居廉（1828-1904）為主，承襲惲壽平的沒骨花卉畫法，並發展出撞粉撞水等新樣，讓物體產生類似光影的豐富層次。後有高劍父（1879-1951）、陳樹人（1884-1948-）、高奇峰（1889-1933）等，更至日本學習寫實畫法，以改善中國書畫過於依賴臨摹的弊病。



【圖六】清居巢菊下雞雛  
國立故宮博物院藏

居巢，原名易，字士傑，號梅生、梅巢、今夕庵主，廣東省番禺縣人，所繪山水、花卉多秀雅，草蟲則活靈活現，師承惲壽平，工詩詞。居巢的繪畫以花鳥見長，在當時的嶺南派中獨樹一格。居巢與其弟居廉所創立的「居派花鳥畫」【圖六】和何翀為代表的「小寫意花鳥」為當時廣東的兩大花鳥畫主流，然而「居派花鳥畫」所影響地域的廣泛和時間之深遠，皆是「小寫意花鳥」所無法相提並論的。繪畫技法上，居巢擅長工筆和寫意，並且擅長撞水、撞粉法，豐富了傳統書畫的技法。撞水法發展自傳統水墨的暈染和寫意畫法，主要運用在繪畫植物的枝葉時「以水注入色中，從向陽方面注入，使聚於陰的方面。如此則注水的地方，淡而白，就可成為那葉的光線，且利用光線外不勻的水漬，乾後或深或淺，正所以見葉面的凹凸也。不需刻意渲染，而一葉中的光陰凹凸畢現。」簡單的說就是在為枝葉上色時趁墨色未乾，將水分加入在亮面，這樣墨色就被排開，而墨色和水分的邊界產生自然的轉折而呈現出立體感。撞粉法則是用於描繪花瓣或蝴蝶翅膀。具體做法是「以粉撞入色中，使粉浮於色面，於是潤澤鬆化而有粉光了。在一花一瓣的當中不須蓄意染光陰，惟以濃淡厚薄的粉的本身為光陰。」

這樣的手法雖在其師惲壽平的畫作中早已運用，但經居廉的大力的推廣，而使此二法廣為人知。而這樣強調光影的表現手法，亦是受到西方或是日本的影響。

高劍父，名崙，字爵廷，號劍父，廣東番禺縣人和居巢居廉為同鄉，曾經參加過同盟會，在藝術界為嶺南畫派的創始人之一。早年師事居廉，學得居氏的「撞水撞粉」的沒骨花卉畫法。一九〇六年赴日學習日本畫，深受日本畫家竹田棲鳳、橫山大觀的影響，在心中對於中國傳統書畫的「藝術革命」已然在心中形成。他將日本畫中對於環境的渲染、對光和影的明暗對比等特色融入傳統國畫當中，主張「折衷中外，融合古今」創出兼併東西的折衷畫法，在當時被稱為「新派畫」或「折衷畫」【圖七】。二十世紀初高劍父返國後，分別在上海、廣州等地開班授



課，並且主編《真相畫報》，舉辦新式展覽，運用各種形式宣揚嶄新書畫思想，他認為「我之藝術思想、手段，不是要打倒古人，推翻古人，消滅古人；是欲取古人之長，舍古人之短，所謂師長舍短，棄其不合現代的、不合理的東西。是以歷史的遺傳與世界現代學術合一之研究，更吸收各國古今繪畫之特長，作為自己之營養，使成為自己之血肉，造成我國現代繪畫之新生命。」「擇兩途之極端，合爐而冶，折而衷之，以我國之古筆，寫西洋之新意，……而成一有筆墨氣韻之洋畫，即有形似、遠近之中國畫。」雖然創立新的畫法，但其對傳統仍相當重視，高劍父說道：「作畫要在不可泥古，亦不可離古。」他的畫作是立基於傳統並增添新意。

綜合來說，北方的京派擁有較多的傳統元素，因為地理位置的關係，海上派的風格則較為錯綜複雜，而嶺南派則融入了日本的繪畫特色。但此時的中國繪畫並非依前述地緣地域關係而逕渭分明，透過畫家間的切磋交遊或是旅行，皆使得南北的繪畫風格進行了不同程度的交會和融合。



【圖七】民國陳樹人高劍父合作  
花卉軸 國立故宮博物院藏

### 參、渡海三家

臺灣於清末民初的藝術，因身處日治時期，故充滿了東洋畫風，以及由東洋傳入的西方風格。光復後先後來臺的重要畫家有溥心畬（溥儒）、黃君璧與張大千，他們是當時中國傳統書畫的代表性人物，而他們的晚年也都和臺灣有著密不可分的關係，透過在大學擔任教師，將其深厚的書畫根基傳授給臺灣年輕一輩的畫家，同時也奠定臺灣書畫藝術的主流地位。他們三位被史家稱為「渡海三家」。

中學西用為此一時期的重要理念，在中國面臨西方文化衝擊之下，這擁有良好中國書畫傳統底蘊的三位大師，分別因為西方影響的面向和深淺不同，發展出各自不同的風格。溥儒因為其出身背景在來臺前即享有盛名。張大千無論在敦煌

或是人物畫抑或是山水畫作也都有相當高的成就，黃君璧則為當時嶺南派的代表人物。渡海三家承襲了傳統文人畫的風貌，卻又在西方影響下各自發展出不同的繪畫理念，除了對後世影響深遠外，我們也可從這三位大師的繪畫轉變過程中，窺見中國傳統書畫在西方文化的衝擊下的轉變歷程。

溥儒，字心畬，號羲皇上人、西山逸士，生於西元一八九六年。他是清朝的皇族，為道光皇帝的孫子，由於是皇族之故，所以從小受到良好的傳統教育，他的個性又內向好學，因此有著良好的學問基礎，十九歲時進入德國柏林大學，學習生物學和天文學等長達六年，獲得博士學位，後曾在日本任教。此外他也精通傳統的經史、理學、諸子百家等乃至傳統文學。因其學問高又勤勞，因此在清朝結束後的不良因素籠罩下，他仍能將自身的學養和藝術天份發揮出來，畫作中充滿著濃厚的文人特質。溥心畬於一九四九年隨國民政府遷臺，並於臺灣師範大學和東海大學講學，透過講學將中國文化的根本傳給了新一代。



【圖八】民國溥儒延年  
圖軸 國立故宮博物院  
十七

由於溥儒出身皇族，因此對於皇室的收藏有相當多的機會可以觀摩，雖然沒有明顯的師承，但書畫走的是以「北宗」為基礎，綜以「南宗」筆法，書法則出於柳公權、二王、米襄陽等。他的藝術遠承宋人，雖曾負笈西方但在畫作中未見西方藝術的身影，其開創性雖不若徐悲鴻等，但他畫中對於傳統書畫的堅持，完整地保留了古典的形式。在他的畫作中保有傳統文人畫的文學涵養，他曾對其學生說：如果有人稱他為畫家，不如稱他為書家，如果稱他為書家，不如稱他為詩人。可以見得他對於藝術的文學性更為重視。對於傳統精神的傳承，即是溥心畬最大的貢獻。

溥心畬的繪畫理念首重臨摹和寫生，在作畫前須仔細地觀察自然，心神領會後才下筆。他曾說：「畫山水花鳥，如身在畫中，心悟神契，體物察微，如臨其境，慎思明辨，必期一樹一石，無違於理。孟子曰：思則得之。」【圖八】溥儒的書畫作品中，常寥寥幾筆，卻韻味無窮，這即是他心神領會思考過後再下筆地呈現，他的繪畫題材也相當廣泛，從山水花鳥到人物畫多有涉略，筆精墨妙，餘韻不絕。

渡海三家中黃君璧對於臺灣的畫壇影響最深遠，因他曾經擔任過臺灣師範大



學的系主任和教授，主導師大美術系長達二十年，現今在臺灣藝壇中的許多書畫大師都是他的學生，他也曾經擔任過蔣宋美齡的繪畫老師。

黃君璧於一八九六年出生於廣州，就讀當時新式的廣東公學校。他學習繪畫是從素描水彩等西式繪畫入手，長達三年，後才跟嶺南派大師李瑤屏學畫，學習西畫對黃君璧後來的創作生涯影響很深，後來黃君璧認識了相當多的收藏家，使他有機會臨摹古人，自此也立下他朝傳統書畫發展的基礎，他投注甚多的心力在臨摹之上，尤其是石溪的畫風，他從傳統書畫當中吸收了相當豐富的養分，並奠定扎實的基礎。

黃君璧的繪畫十分重視寫生，經常旅遊各地，拓展自己的視野，他的畫風墨韻濃厚，用筆剛建強勁，混以嶺南派濕潤的渲染，使畫作層次豐富，百看不厭。他的繪畫融入了西方繪畫的底蘊，重視畫面的光影為傳統水墨注入了新的活力。他的繪畫題材也十分廣泛，除了山水外花鳥人物也都有相當的成就【圖九】，在諸多遊歷經驗後，中晚年偏好山水創作，畫面中盡現自然的趣味，諸如氣象萬千的雲霧瀑布，外型奇特多變的山石。師法自然抒發內心的感受。

黃君璧的畫作表現手法，雖然來自於中國的傳統訓練，但畫作中的哲學觀念卻也隨著時代的腳步逐漸跳脫傳統精神，構圖上近景的樹石和遠山的關係，已脫離中國傳統的多點透視，轉而成為西方的單點透視畫法。傳統書畫中的人文精神和自然體悟，在他的畫作中逐漸褪去。

黃君璧所處的年代正面臨西方文化衝擊的時代，在他的學畫歷程中，引進西方的透視角度和觀點，並且承襲嶺南派講求明暗光影的特色。在傳統書畫中開創新的局面，他講求寫生和臨摹並重，這是他在面對中國書畫隨著時代的潮流改變時所作出的回應。也由於他重視寫生，讓他的畫作中的雲海和瀑布，讓人彷彿身歷其境，甚至能有感涼風和濕氣之感【圖十】，可謂前無古人。

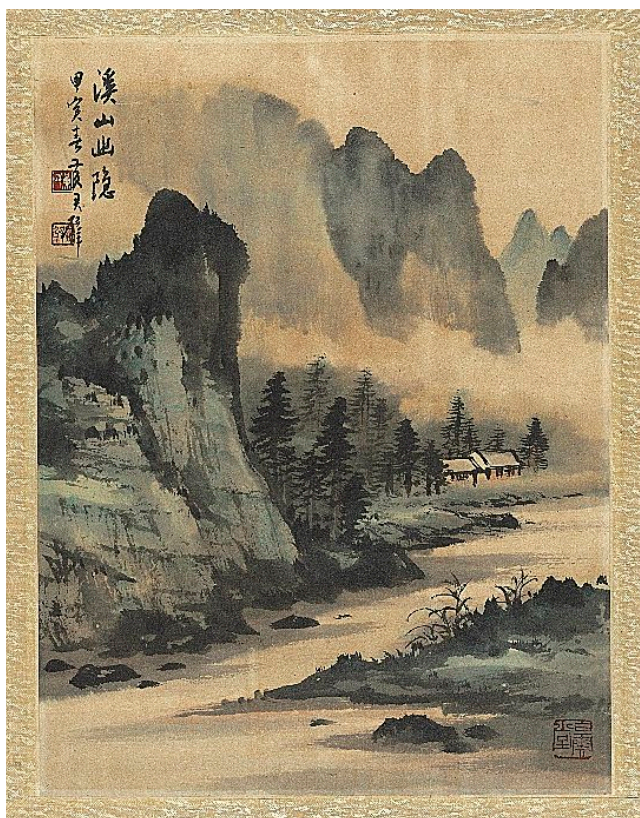
張大千生於西元一八九九年，本名權，後改名爰，小名季，遂號季爰。四川省內江縣人是該縣的望族，他的父張懷忠，號悲生，祖籍廣東番禺，先世於前清康熙年間遷入四川，定居內江。在大千年幼時家境並不富裕，經其父親努力經營鹽業生意後，家庭經濟狀況逐漸轉好。

張大千的生平，可謂是極俱傳奇色彩。年少時曾經到溪湖靈隱寺作了三個月的和尚，後來被其兄長帶回四川，但這段際遇卻對張大千的一生產生了重大的影

響。他在出家的三個月，初嚐窮困的現實，受了不少的苦，使他立志一定要出人頭地，他說：「和尚不能做，沒錢的窮和尚更不能做。」所以必須了解經營管理之道，以圖在這世上生存；從此之後他即以佛門中人自許，並取了「大千居士」為其字號。另外他在戰亂時曾被土匪綁架而成為師爺養成其蓄大把鬚子的習慣，成為他特有的標誌。



【圖九】民國黃君璧花卉四屏鏡片荷花 國立故宮博物院藏



【圖十】民國黃君璧山水四屏單片溪山幽隱 國立故宮博物院藏

在渡海三家中，張大千的傳統根基最深，繪畫風格也最為多變和豐富。他早期拜晚清曾熙、李瑞清二人為師學習書法，並且從文人畫的畫風入手，風格清麗俊逸，一九三六年，張大千被聘為南京中央大學美術系教授。這段時間，他特別愛畫花卉、人物，尤其愛畫荷花。在當時已頗有名望，和齊白石並稱為「南張北齊」。

為了更進一步向古人學習，一九四一年，張大千前往戈壁沙漠的敦煌洞窟，待在該處長達兩年多。張大千該處臨摹從隋唐一直到兩宋的壁畫，他的臨摹作品高達幾百件，奠定了他繪製人物畫的【圖十一】筆法基礎，自敦煌歸來後，張大千更加倍下工夫臨摹仿古，畫史上諸多名家，皆徹底的臨仿鑽研。六十歲後張大千旅居歐美，接觸了西方新文化，也開展了他的視野，由於受到西方抽象畫風的影響，張大千開創了潑墨山水的畫風【圖十二】，成為他為後世稱道的一大特色。



【圖十一】民國張大千觀音像軸  
國立故宮博物院藏



【圖十二】民國張大千闊浦遙山軸 國立  
故宮博物院藏

## 肆、結語：恪守傳統的夏荊山居士

由前述的中國近代繪畫發展脈絡，可以看出中國傳統書畫藝術受到西風東漸的影響，產生了不同層次的演變，在夏荊山居士的畫作當中，吾人可以見到其集眾家大成，夏居士早期師承郭味蕓，而郭味蕓先生師承黃賓虹，為京派一路，因



此有很濃厚的中國傳統風格，在夏居士的畫作中經常呈現出清淡簡約的畫風【圖十三】，這和溥心畬的繪畫風格類似。在用筆上夏居士相當具有特色的筆法【圖十四】，也和吳昌碩、齊白石一路相類。同時夏居士的題材選擇也承襲自清代的釋道人物畫傳統和揚州八怪等接近，追求一種清雅卻又帶有拙趣和禪意的精神內涵，他在宗教題材的繪畫中展現不下張大千的另一種成就。然而在夏荊山居士的畫作中，較少見到的是西方繪畫的影響，在他的構圖中沒有黃君璧的單點透視，用的是傳統書畫人物畫的透視角度和觀點。用色清淡也不像嶺南派受到日本和西方影響而強調光影。可以見得夏居士的畫作仍然充滿著濃厚的傳統情懷。雖然他曾經遊歷歐美各國見識到當地的許多收藏，但夏居士對於傳統水墨畫的鍾愛，盡顯於他的畫作當中。今日夏荊山居士回到中國，將他保有的中國書畫傳統推廣給更多人知曉，如此守護傳統的精神，值得吾等繼續推廣和深入研究。



【圖十三】夏荊山繪羅漢坐像



【圖十四】夏荊山繪觀音坐像

## 引用資料

- 1.巴東，〈由過海三家看傳統中國畫之現代轉化與發展〉故宮文物月刊 84(1990)
- 2.劉芳如，陳階晉，譚怡令，何炎泉，〈近代書畫名品選萃〉故宮文物月刊 310(2009)

- 3.劉芳如，〈近代繪畫在中國—「十九世紀末期中西畫風的感通」展出前言〉故宮文物月刊 119 (1993)
- 4.嚴守智，〈開發傳統·拓展新局—張大千、溥心畬、黃君璧三家繪畫成就的意義(三)〉故宮學術季刊 13-1(1995)
- 5.嚴守智，〈開發傳統·拓展新局—張大千、溥心畬、黃君璧三家繪畫成就的意義(上)〉故宮學術季刊 12-3(1995)
- 6.嚴守智，〈開發傳統·拓展新局—張大千、溥心畬、黃君璧三家繪畫成就的意義(下)〉故宮學術季刊 2-4(1995)
- 7.嚴守智，〈開發傳統·拓展新局—張大千、溥心畬、黃君璧三家繪畫成就的意義(四)〉故宮學術季刊 13-2(1995)
- 8.李鑄晉，萬青力，《中國現代繪畫史晚清之部》(臺北:石頭出版社，2001)