

# 呂佛庭繪畫思想與創作特色

## The Insight and Features of Lu Fo-ting's Paintings

陳肆明

Chen Szu-Ming

國風書畫學會前理事長

### 摘要

本論文先從文獻資料分析、探討呂佛庭繪畫思想，再用觀察、比較、歸納法檢視藝術作品，從中了解繪畫思想以及他在書畫創作上的特色，提供欣賞者深刻欣賞其作品的背景知識。

從呂佛庭文字著作中可以歸納出他的繪畫思想包括具哲學思考的《新一元論》與〈新數論〉，與繪畫相關的〈中國繪畫的四種境界論〉，還有從畫史畫論著作和單篇文章寫作中可以看出他對「繪畫人品」、「繪畫功能」與「繪畫創新」等觀點，這些思想觀念構成他創作的基礎。

書畫作品方面，繪畫上有文人山水畫、禪意畫、文字畫等三大領域的創作。在文人山水畫裡，〈長城萬里圖〉、〈長江萬里圖〉、〈黃河萬里圖〉、〈橫貫公路圖〉等長卷畫是他的力作，此外像中國十大名山、臺灣橫貫公路、黃山、湘西天子山和旅遊歐美所見的名勝等地是他重要創作題材。至於禪意畫與文字畫則是他實踐「創新」的成果。在書法上，他的書體包含楷書、行書、隸書、章草以及臨寫一些殷周古篆文字（金文、大篆、甲骨文）等，而其中以界於隸楷之間的「呂楷」書體最具特色。

了解繪畫思想與創作特色後，我們發現他論述的「無意無象」境界，仍需經過「以古人為師」、「以自然為師」、「以心為師」等實相修養功夫才能讓觀者了解、

認識那最高境界的「無相禪境」。

他一生堅持維護中華文化傳統，實踐「以藝術報國」、「為人生而藝術」的治藝理想。

他有份量的藝術創作均以表現中華美好山河為主，除反映愛國情操外，更真誠反應生活。

他有感藝術創新是民國時代的風氣，因此努力思考與實踐藝術創新工作。但在實踐過程中，他堅持以民族精神為本位，因此才有用古文字當創作元素的文字畫以及使用潑墨潑水技法的禪意畫產生。

綜觀呂佛庭藝術風格，美化、淨化、樸厚、優雅等名詞，最足以形容他所開拓的藝境，在他的畫上，看不到狂怪、粗鄙、艷俗與苦悶。他堅持淨化、美化的個人面目，正吻合他：「用藝術來安慰人之精神，提高人之生活與心靈境界」的主張。

**【關鍵字】** 呂佛庭、繪畫思想、創新、禪意畫、文字畫

## 一、呂佛庭的繪畫思想

### (一) 新一元論

#### 1、思想緣起

呂氏雖是一位畫家，但他探討哲理時發現人類行為是複雜且微妙的，除發明醫藥、曆法、衣服、房屋、舟車、電器、電影、電腦等來增進人類生活福祉外，也製造刀槍、火藥、毒氣、原子彈、氫彈、火箭等殺傷力極強的武器來殘害同類。人類所以會互相殘殺，他認為均起因於互相的「爭奪」，無論所爭的是土地、人民、權位，或是財物、虛榮、顏面等，呂氏認為均在爭奪「數」的概念，亦即在想爭得更廣的土地、更多的財富而已。由於爭這些空洞的「數」，於是亂象四起，緊接著則因亂而窮。接著呂氏又看出無論家庭、社會、國家、國際一切紛爭，都是由自私、矛盾、不和所造成。為了消弭這個社會亂源，他從一九六五年開始，即不斷研究宇宙萬有的規律及思考人類應如何建立互助合作的大諧和體以促進大同世界，達成和平相處的目的。

#### 2、新一元論的真義

呂氏新一元論是指「統一」、「諧和」，「無矛盾」、「無衝突」的意思。他說的一元並不是同中無異的一元，而是異中求同的一元，不只要求「統一」而且更要求「諧和」，亦即以「變化而有統一」的美學原理來統攝萬有，驗證一切，企求人人各盡其力，各守其分，各得其所，使國家、社會都能結為「藝術化」的諧和體，這才是他新一元論的主旨。<sup>1</sup>

#### 3、新一元論思想的根源

新一元論思想是呂氏綜合儒家的中庸、佛家的中觀和西洋美學所產生，因此他的新一元論具有大中至正、不偏不倚、圓融無礙、調和統一的道理，既不偏左也不偏右，既不前也不後，既不離物也不離心，既非唯物，也非唯心。從他論述時所舉證的實例來看，他既講宇宙，又談家國，既論宗教，又說藝術，這些取樣既有變化又自具調和，取樣雖多但論點卻是統一的，顯然，他的立論已跨越了美學思辨範圍，而含蓋了更大空間的生命哲學思考領域。

<sup>1</sup> 呂佛庭：《新一元論》（臺北市，東大圖書公司發行，民國八十三年十二月初版），第2頁。

#### 4、新一元論的論證方式

為證一元之說，呂氏舉宇宙、電子、自然現象、人、國家、家庭、風俗習慣、語言文字、道德、宗教、藝術等十一例來論述和諧、統一的原理及其在人生上的實用價值。其論述方法是先指出變化的現象，再找出一元的和諧本質，以說明和諧統一的一元意義，例如在「宇宙」這一章裡，他首先肯定宇宙是一個有機體，在這個有機體裡雖有物質和物能之分又有互相吸引與轉移的現象，但由於彼此之間力量的互相消長，整個宇宙始終保持在一個極為規律的運行之中，而形成一個渾然的大諧和體，這就是「一元」的真諦，如果打破這個「一元」的和諧現象，宇宙將分崩離析而同歸於盡。其他在「原子」、「自然現象」、「人」、「國家」、「家庭」、「風俗習慣」、「語言文字」、「道德」、「宗教」、「藝術」等章節裡，亦有相同的論述。

#### 5、時人對新一元論的評介

胡一貫先生在〈呂著新一元論讀評〉文中，提出四個論點：一、他認為新一元論所論範圍包括天、人、事、法，均是以一元為本，正如錢穆先生所說的：「此書體大而思高」。二、他看出呂教授所學出入儒、佛，故融會儒家中庸與佛家中觀而為一，因此梁均默先生謂此書理事無礙，體用一元。三、他舉中國思想為例說明中國思想，雖具有諸子百家之說，但整體思想根源仍是「大一元」的。在此深厚的大一元思想體系下，中華民族才能結合七億五千萬人為一家，闢一千二百萬方里地為一國，歷五千年而其命維新，以證明呂氏「新一元」思想的正確性。四、他舉德國因受赫克爾「一元哲學」思想影響，開一元主義運動（*monistic movement*）而統一富強，日本藉中國大一元思想影響，實施「王政復古、庶政維新」亦富強統一為例來證明呂氏所倡新一元論思想的功能性。<sup>2</sup>目前值此中國有所謂兩岸分治，黨派紛爭的時刻，一元思想的建立當有助於國家的統一。

### （二）新數論

〈新數論〉是呂氏的一篇散文，其中所提出的思想，頗有探索上帝造物秘密，

---

<sup>2</sup> 呂佛庭：《半僧文存·畫評集粹》（臺北市，華正書局發行，民國八十五年六月初版），第 715 頁。

揭顯宇宙天機，引領世人解決許多人生問題的功能。〈新數論〉是呂氏繼《新一元論》之後提出的一個思想觀點，在《新一元論》中力倡諧和、統一的「一元化」觀點之同時，他返身轉了個角度來觀看人生的種種爭端、矛盾等違反「一元」現象原因，均起源於對「數」的患得患失，因此覺知「數」的存在，了解「數」的本質，才能破除「數」的羈絆，達到心量開闊，包容一切，以平等觀待人接物，發揮愛人濟物精神，並能與《新一元論》中所力倡「一元大諧和體」相呼應，而實現互助合作、和平共存的大同世界。

### 1、「數」的意義

呂氏所說的「數」，既不只是算術的數，也不只是算命的數，在他的觀念裡，數包含實數、虛數、天數、人數、物數、財數等。如一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、百、千、萬、億、兆等算術裡記量的數，他稱之為實數。如大小、長短、高低、寬窄、多少、輕重、遠近、有限、無限、有窮、無窮等相互比較所得的概念，他稱之為虛數。日月星辰、山河大地、樹木花草、禽獸蟲魚的存在，他認為這是天數。富貴貧賤、吉凶禍福的感知，他認為這是人數。物品之豐嗇，他稱之為物數。而金錢之多少則稱其為財數。

關於「數」的大小、多少，他認為這是比較的概念，不是具體存在的東西。他看出人生裡總離不開施與受，而施與受之間總離不開「數」的重新分配。從施與受的「數」的分配中，我們可以看出聖人、君子、俗人的分別，亦可看出一般人均以「數」多為喜，尤其在爭取物質、金錢之「數」為最，至於能爭取精神上之「數」的人則較少。而人世裡的種種紛紛擾擾，均受「數」的擺佈則是一個不爭的真理，因此，如能對「數」的觀念，隨時做合理的調整，把「數」分配得當，則「數」的觀念當可為人生解決許多問題。<sup>3</sup>

### 2、數的功能

呂氏的思想體系，大都以中華文化為主，再佐以西哲的智慧孕育出來的，在探究「數」的功能時，他取中國易經觀點，認同「形由象生，象由數設」的道理，

<sup>3</sup> 呂佛庭：《半僧文存·畫評集粹》（臺北市，華正書局發行，民國八十五年六月初版），第 47 頁。

亦即認定宇宙萬象皆由「數」規範而現形，有數而後有象，有象而後有形，可見「數」是最根本的宇宙之因。

爲什麼「數」是宇宙之因呢？呂氏從歷代學者對易經論述中歸納出：零在數學上是最小的數，在宇宙是無限，是最大的數，是不可思議的數。零是「真空妙有」，雖無形無名，但包含宇宙全體物原與潛能。物原與潛能是一體的兩面，物原能靜，潛能能動，動極生陽，靜極生陰，於是由零生一，一即是太極，太極包含陰陽，陰陽交感，則生天地與日月星辰，由日月星辰衍生山河草木，胎卵濕化，再進而演變爲宇宙萬有，因此宇宙萬有的生成，均起因於「動」者，而動即是數的變化，所以數乃宇宙之因。通常「數」的變化，總是依循一定的規律來讓宇宙形成，使萬物分象。至於萬物的分象，乃由於「氣數」之不等，才產生不同的森羅萬象，但宇宙與萬物的形成，還是依循著一定次序的，所以任何物象總是有其特有的組織結構，而一切的生滅、物體之大小、物能之強弱，皆是依「數」的規律聚合而形成。

### 3、與新數論思想相契合的「數學藝術」

〈新數論〉只是一篇散文，尙未發展爲專書，但有一位遊學巴黎的蔡勝天博士<sup>4</sup>，在對歐美新藝術如：抽象主義、構成主義、普普與歐普藝術等苦心鑽研後，又從中國易經、老子、莊子以及佛教禪學探討中，創立一種繪畫新領域，名之爲「數學藝術」。由於「數學藝術」創作觀念與呂氏〈新數論〉思想有許多相合之處，所以兩人成了藝術創作心靈上的至交。

蔡勝天認爲現代藝術的創作思想都超不出造形雷池一步，只有「數學藝術」解脫造形和色彩的羈絆，躍然達於無意無象，以上帝造物以「數」的觀念，用數來創造其藝術。蔡勝天所以創作「數學藝術」，起因於他認爲：「當藝術發展到頂

---

<sup>4</sup> 蔡勝天博士，出生於中國大陸江蘇省，在臺灣受過高等藝術教育，後遊學巴黎，專從事新藝術之研究，他有數學才能，哲學思想、創新的精神和勇氣，除專心致力於歐美新藝術思想和技法的研究外，更從中國易經、老子、莊子即佛教禪學的探究中，讓藝術思想和畫風進入了一個新領域，而創作了「數學藝術」。

峰時便和數學攜手，因為在沒有萬物之前便是數，上帝造萬物以前是先玩數籌碼的。藝術家在對物描寫厭倦了，就寫自己的感情，抒情也厭倦時，就要探索上帝的秘密，上帝無所有，有的是數。」<sup>5</sup> 這個論點正合呂氏〈新數論〉中的概念，又由於兩人對「數」概念的建立皆來自於中華傳統文化，因此兩人藝術心靈更加契合而讓勝天尊呂氏為師，可見真理的發現是「德不孤，必有鄰」。

### （三）繪畫境界論

民國五十四年呂氏應國立歷史博物館之邀演講，當時他以〈中國繪畫的四種境界〉為題，提出以古人為師、以自然為師、以心為師、無意無象等四種境界。

在「以古人為師」境界裡，他認為世間一切學問都是先因後創，創作是臨摹的目的，臨摹是創作的過程，因此，初學國畫當從臨摹古畫開始。臨摹時，不但可用「形似」臨摹法，更應做到「神似」的臨摹功夫；不但臨摹自己最喜好的一家，更應泛濫諸家，取他人之長以資己用，進而放筆創作，以樹立獨特風格。學習古法，主要從佈局、用筆、用墨、設色四方面著手。佈局方面，他提出開合、虛實、賓主等原則；用筆方面，他提出勁、老、活、鬆、圓、厚、毛、潤、巧、拙等十個條件；用墨方面，他提出用墨要濃淡相宜，乾溼得當，始能得到「墨氣」，並且還需潔淨明朗，調和而有墨彩，才是用墨之上乘；設色方面，他提出要視所畫物象憑主觀感覺施以適度的色彩，並且大幅畫用色宜濃重，小幅畫用色宜輕淡，同時設色要做到調和、深厚以及具有古色古香的舊氣。在「以自然為師」境界裡，他舉古代畫論家主張「師造化」創作方式為例，來說明創作需進一步解脫古法之束縛，向大自然擷取無限畫稿，並開闢新天地的必要。此外，更指出「寫生」時必須把物的形象、文彩、本質和精神完全表現出來才算「寫真」，能寫物之真，畫才有生命。但「以自然為師」並不是複製自然，而是在藉自然之形神表現主觀的心象，這即是古人所謂的「外師造化，中得心源」的真意。畫要達到「以自然為師」的境界，當做到讀萬卷書，行萬里路，以開擴胸襟、涵養性情，並能以「萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同」的心境觀物，才能達到天人合一、物我兩忘境界，也因此才能表現心中所顯現的心象。

<sup>5</sup> 呂佛庭：〈數學藝術序〉，《中華易學第三期》，第 16 頁。

在「以心爲師」境界裡，他特別強調「心」在創作上的重要，並強調創作當以表現自我心中的情感和個性爲主，表現時既不受法縛，亦不受形牽，創作才能得到大自由。他指出畫家在「以古人爲師」境界裡，心易受到「法」的束縛；而在「以自然爲師」境界裡，因所表現的心象皆受到自然形色的啓發，因此心也會受到自然物象限制，所以創作時心靈都是不自由的。爲了使創作心靈大自由、大自在，於是創作時必需由心生法，將創作權操控在自我心中，隨心表現天地萬物，而不爲天地萬物所障，進而藉天地萬物之形象以表現自我主觀的性情，抒發自己的意思。爲了能隨心所欲表現心靈中所創化出來的意象，寫意技法以及不求形似的物象要求都是「以心爲師」境界的表現特徵。

本來畫至「以心爲師」已是畫家所能達到的極高境界，然於此境界之上，呂氏又另提出了「無意無象」更高境界，這是他以禪論畫的結果。

由於呂氏深解思量心會產生我執的道理，因此他認爲「以心爲師」的境界，法執與形障雖破除了，但會加重思量心之我執，所以必須再破除我執，達到「無意無象」境界，才是最高境界。

這個「無意無象」境界已從心境的探索達於意識界的定心功夫。「無意的境界」即是作畫時儘管手在動筆在揮而心卻守在定中；而「無象」則指沒有形象，包括意識無象、畫面有筆無象、畫面無筆無象三種情形。意識無象，才可以破除心靈上的執著，畫面無象才能使欣賞者全憑直觀感覺玩味畫面之畫意與畫趣，避免引發其意識上法與形的繫縛。

這種將心守在定中，面對一張白紙而能玩味出畫意畫趣的境界，不是一般人容易了解，正如姚夢谷先生所說：「他拈示的『無意無象』，以禪人對禪人談禪則可，以禪人對畫人談畫，則知者寥寥。」這正如他所作打油詩：「抽半抽全尙感多，畫不著相即禪那，一張白紙從君賞，天地玄黃應盡羅。」詩中不正言明「畫不著相即禪那」嗎？因「無意無象」境界即是禪境，而禪境的功用在于淨化人生，故可以理解他「以藝進乎道」的畫學理念，學畫到了最高境界，必須脫離形象束縛，而讓心靈達到純淨無象，一元和諧的禪境。



最後，他說明繪畫四境界循序漸進的原則，他說：「絕不是人人擺出一張白紙就可以作畫家，學畫好比學禪，鈍根人必須依律持戒，參習話頭，參到瓜熟蒂落，一旦豁然貫通，便可明心見性。學畫亦然，第一步應該從仿古入手，進一步再遊歷名山大川，擴心胸，師造化，及其功夫純，學力到，自然會登峰造極，達到擺脫筌蹄，不著色象的境界。」

#### （四）繪畫人品觀

在傳統文人畫品評標準裡，有「人品既高，氣韻不得不高」，「筆格高下，亦如人格」的審美標準。這種將人品與畫品聯繫在一起的品評觀點歷史久遠，其起源可追溯到魏晉南北朝時的人物品藻風氣，但正式把人品和畫品結合在一起，強調畫以人傳，則從元代崇尚文人畫風時期才開始。由於文人畫的寫意畫風，把藝術創作行為提升到畫家的格調、才情、氣質、風韻、境界、意興等層面的表現，於是藝術不獨在藝術品中出現，更在人生中存在。這種濫觴於魏晉人物品藻之風開始有機地結合到畫品中來，而成了中國畫品評的重要標準之一。

由於呂氏的繪畫思想與繪畫風格來自中國文人畫傳統，因此文人畫以人品論畫品的標準也成了呂氏深切認同的觀點。在論到畫家人品時，呂氏又特重氣節表現，因此在他的言談與著作中，對於畫人氣節表現特別關心，其中最嚴正的一起辯誣事件即是認為石濤絕無接康熙駕一事。

呂氏在〈石濤大師〉一文中說：「石濤的藝術是他高尚人格的表現，而他的人格亦藉由他超脫的藝術以完成；石濤不只是一位偉大的畫家，而更是東方文化的象徵，想瞭解中國繪畫，固不可不研究石濤，想對於東方文化有深一層的認識，亦不能不研究石濤。」可見他對石濤的尊崇了。文中，他提到傅抱石在《石濤上人年譜》裡，記載石濤曾面見康熙皇帝兩次，並舉〈丹荔圖〉上的七律題詩二首及於揚州平山道見駕的紀事詩兩首為證，他說，讀了這些詩句，不禁讓他拋書三歎，因他認為：「石濤大師是天子不得而臣，諸侯不得而友的箕山首陽中的人物。以他那樣孤高絕俗的性格，和冰清玉潔的品操，豈肯仆伏於道路向奪他們朱明江山的敵皇帝駕前，奴顏婢膝，磕頭呼萬歲！……如石濤真能道出『此去罕逢仁聖主，近前一步是天顏』，和『聖聰忽睹呼名字，草野重瞻萬歲前』這種肉麻的詞

句，則石濤便不值後人對他崇敬了。而且他的知友如八大、梅清、蕭伯玉等，都是氣節之士，如石濤真不惜降志折節，逢迎新朝天子，則八大山人等，誰還把他引為同道相知呢？因此，我認為這兩首詩可能是奸人故意誣衊石濤，石濤絕不會有迎駕的事。」<sup>6</sup>

除了為石濤辯誣外，呂氏更以石濤賞梅及其看梅詩：「看遍梅花上已盡，更留藏本贈予還。」來證明石濤愛梅意不在梅之形色而在梅之孤清，並且說梅花是石濤的象徵，亦即表明石濤具有梅花般孤清的人品。像石濤這樣孤高自潔的人品以及不願逢迎新朝天子的氣節，正合呂氏重視氣節，認為氣節乃民族之大防，不重氣節，亦猶壞大河之金隄的看法，難怪呂氏要為文為石濤的清高辯護了。至於他對於趙孟頫仕元世多微言的看法是認為趙氏仕元固為情勢所迫，其心可諒但其行是不可恕的。<sup>7</sup>

呂氏除了為文宣揚石濤的氣節與人品外，在他的《中國畫史評傳》裡所介紹的畫家中，特別表揚其人品者，在所選的二十四位畫家中就佔了八位，像戴逵、宗炳、荆浩、李成、倪瓚、吳鎮、石濤、惲壽平諸家，均特別宣揚他們富貴不能淫，貧賤不能移的節操。其中戴逵，呂氏特喜其安貧樂道，孤介絕物的淡志潔操，而將原本是塑造能手的戴逵亦列入畫史中來評介，並特別強調其品格完整，故除重其藝外，更重其人。至於其他畫家的人品，呂氏有舉其孝順與安貧不仕者，如宗炳；有表彰其威武不屈的氣骨者，如李思訓；有為其名節辯護者，如王維；有讚美其安貧樂道且能悠然自得者，如荆浩；有說其品操高潔不屑奔走豪門者，如李成；有於同時代畫家中互評人品高低者，如認為元四大家中以吳鎮的人品為第一；有說其立品謹嚴不苟者，如沈周；有說其為官廉正者，如董其昌；有說其倍受清帝優遇，但始終衣漢服而未變節者，如王翬；有說其事父至孝，溫情定省，數十年無倦容者，如惲壽平等。

呂氏這樣強調畫家的人品與氣節，然他所界定的氣節標準又是如何呢？我們

---

<sup>6</sup> 呂佛庭：《中國畫史評傳》（臺北市，國防研究院出版，民國五十三年三月臺初版），261~262頁。

<sup>7</sup> 呂佛庭：《藝文叢談》（臺中市，瑞成書局發行，民國八十八年五月初版），第217頁。

從他在民國三十九年三月二十七日與溥心畬的一段對話中可以看出他是如何看待氣節的標準：「三月二十七日，溥先生又來臺中，仍住銀行招待所。上午十時，溥先生以電話約我閒敘。當時他正在揮毫寫文天祥正氣歌。寫畢他請我坐下閒聊。他把香煙銜在口中抽了兩下對我說：『題畫紀年，最好用干支，不必用國號，因用干支雅，用國號便俗。』我想他忽然對我講這句話，可能是因看到我畫的那幅〈蜀道萬里圖〉用國號紀年而發。向他解釋說：『我在早年題畫，也全用干支紀年，唯在對日抗戰時期改用國號紀年。慄於國家民族存亡絕續的關頭，更覺國號之可貴，所以才用國號紀年。』先生嘆息的說：『在今世風日下的時候，您能堅持民族立場，可謂名教中的志士，敬佩！敬佩！』我說：『佛庭是民國人，應守民國人的立場而不變，與公堅持前清人的立場而不變是相同的。我用民國國號紀年，就好比先生常用舊王孫之印。我與先生所持的立場雖不同，但固持操守之用心是沒有二致的。』先生又說：『民國未必長久！』我說：『國家興衰存亡，本是常事。我們為國家一份子，應行其所當行，明其道，不計其功，只求心安理得而已。』先生笑道：『我到臺灣以來，可與談心者，也只有您一人而已。』<sup>8</sup> 從這一段有關國號使用的對話，可以發現他認為畫家生於哪個時代，就該認同於那個時代，正如呂氏生於民國時代，則當持民國之立場而不變，當然他也能認同原屬於滿清皇室後裔的溥先生使用舊王孫之印，而沒批評他的氣節表現。

有人認為從現代眼光以及社會形態看來，人品與畫品沒有必要畫上等號，也有人舉古代畫家為例，例如被尊為「南宗」山水畫之祖的王維，其畫品備受文人們推崇，可是他卻在安祿山陷長安後變節，此事，呂氏曾舉安祿山一日大宴於凝碧池，召全體梨園諸工合奏音樂，諸工都淒然下淚，王維亦觸景生悲，私成口號一首，誦示裴迪云：「萬戶傷心生野煙，百官何日更朝天？秋槐葉落空宮裡，凝碧池頭奏管絃。」來證明王維雖為新朝僞官然猶未忘君恩也。然當肅宗光復後，王維受到懲罰，可謂「大逆不道」，然而無論在當時還是以後的畫史中卻沒有人因他變節而去懷疑他清麗閑雅的「畫品」，所以主張畫品未必與人品、氣節畫上等號。然而，生於國家認同發生危機之際，社會民心徬徨之時，一直以畫藝濟世的呂氏，主張畫家當重視人品，當堅守民族氣節，這是具有正人心、匡時弊的重

<sup>8</sup> 呂佛庭：《憶夢錄》（臺北市，東大圖書公司發行，民國八十五年一月初版），第 289 頁。

要功能，與他主張「以藝術報國」、「為人生而藝術」目標是相吻合的。

### (五)、繪畫創新觀

呂氏曾在〈藝貴創新〉詩上說：「道必步前跡，藝能貴創新；寧為開路卒，不作老傳人。」道出他對繪畫創新的觀點。

呂氏曾在〈名畫共欣賞〉一文中說：「藝術是時代的反映，各時代有各時代的格法，如唐畫樸、宋畫健、元畫厚、明清保守、民國創新。」<sup>9</sup> 從這句話，可以知道呂氏已看出民國創新的時代風氣了。他又說：「國畫之變新，是現代畫人們之一種思潮，是任何人所不能否認，更不能阻撓的，不過必須從高明的境界上求變求新。」又說：「我在二十年前便反對食古不化的畫風，主張國畫要變，要推陳出新。」由此可見呂氏是贊成中國畫求變、創新的觀點。至於創新的方法，他說：「民初雖重創新，但新畫風的畫家如：吳昌碩、齊白石、徐悲鴻、王一亭、黃賓虹、高劍父、高奇峰等人，每一個人也均從仿古的搖籃裡培養出來的。」可見他是主張「仿古有我」的創新方式。同時，他也推崇唐宋畫家的創作方法，他說：「唐宋畫家均做寫實的工夫，創造表現筆法，經營幽美意境，使構圖新穎，氣魄磅礴，表現中華民族渾厚偉大的性格。」此外，他又說：「相信中國舊文化中蘊藏不少珍貴的材料，好的發揚光大，不好的要揚棄。」又說：「不但不可揚棄傳統，還必須從故有文化中找素材，才能表現民族風格。」從這些論點，我們可以發現他是如何的尊重傳統，且維護民族風格了。

呂氏雖然強調傳統與民族風格，但他並不固步自封，對於西洋文化，他主張當用心研究，並且要虛心接納西洋有價值的文化，再以三民主義作指針，設計一套民主的、科學的、適應世界潮流的新方案，形成了他「採眾花以釀蜜」的創新方法，因此，綜觀呂氏對中國畫的創新觀念是認為必須先繼承優良的傳統，再接受外來的優點，以「推陳出新」，作為發展中國繪畫的方向。

---

<sup>9</sup> 呂佛庭：《半僧文存·畫評集粹》（臺北市，華正書局發行，民國八十五年六月初版），第 258 頁。

至於求變求新的實踐方式，他提出了具體的三個步驟：

第一，以古人為師，亦即先學習古人佈局、用筆、用墨、設色的方法，以先因後創的方式，讓筆墨有本，才能保持中國繪畫的特色和優點。

第二，以自然為師，在對古法有了認識而且又有熟練技巧後，便應慢慢解脫古法之束縛，向大自然擷取活畫稿，但不在複製自然，而是藉自然之形神以表現主觀的心象，亦即以「外師造化，內得心源」的原理來開闢新天地，建立新境界。

第三，以心為師，即在破除法縛，不受形牽的情況下，於心靈的極端自由中實踐寫意的創作形態，達到擺脫筌蹄，登峰造極的最高最新境界。<sup>10</sup>

從這創新三步驟看來，呂氏的創新觀緊緊地保持在循傳統、走正道的思維中。他雖然主張創新，但對於狂怪庸俗、標新立異、甚至是搬弄洋畫技巧以洋畫代替中國畫的創新作品，始終是大加撻伐的。他並大聲疾呼：「傳統文化是民族的靈魂，也是堵水之大防。無論強國保種，都不能揚棄傳統文化。」同時又呼籲負有「繼往開來」之重任的青年們，要正視傳統文化，接受傳統文化，愛護傳統文化，才能使傳統文化更昌明，更燦爛，以達到復興的境地。

此外，在《呂佛庭書畫集》自序中，他又強調，繪畫藝術如祇從平面求變創新，而不從立體面向上提高其境界，則對於人生之功用就微乎其微了。要把繪畫藝術造成高與雲齊的燈塔，永遠指導人生走向光明的目標。<sup>11</sup>

## （六）、藝術功能觀

對於藝術的功能，向來有「為人生而藝術」與「為藝術而藝術」的說法，呂氏對藝術功能的見解，始終抱持「為人生而藝術」的觀點。

<sup>10</sup> 呂佛庭：《半僧文存·畫評集粹》（臺北市，華正書局發行，民國八十五年六月初版），283~284頁。

<sup>11</sup> 呂佛庭：《呂佛庭書畫集》（臺中市，作者自己出版，民國七十六年三月初版），第2頁。

這個觀點與他一生的性格與學養有關，他分析自己的學養與性格時說：「我自幼篤信佛法，持齋茹素，七十多年，從未稍懈。我的思想雖深受我佛教法的薰陶，但由於幼讀詩書，早植基於孔孟仁義中庸之道。然而灑脫處，也頗受老莊自然主義的影響。我慈悲為懷，樂於助人，出於天性，非由外鑠。作人研學，擇善固執，不屑屈己從人。」由於佛學與儒道均有濟世救人的根本思想，加上他又天生樂於助人，因此認為藝術的功能在於「對人生有用」的觀點，是容易被理解的。

這個為人生而藝術的堅定觀點，散見於他的許多文章中。例如，在那篇〈我之藝術觀〉文中，他認為藝術家要有道德責任、文化責任、社會責任及國家責任，從事藝術創作不能不受一點約束，不能隨心所欲地願意製作什麼便製作什麼。他舉俄國文豪托爾斯泰〈tolstoy〉斷然置藝術的價值於藝術形式之外為例，認為藝術除效力社會之外，別無價值。又舉唐張彥遠指出畫的功用在於「成人倫、助教化」。在宋代以前的人物畫，大都含有道德和宗教意識。而一般士大夫們對於這種「載道」的作品也特別重視。他又分析「為藝術而藝術」的形式至上主義者，只追求完全的形式美，而忽略了與社會事象的關係，結果使現代抽象藝術成為感覺遊戲，與社會事象不發生關係。文中的看法特別強調藝術最大的功用，就是美化人生、貢獻社會，並充實文化的生命，在創作的時候，固當聚精會神於一個孤立絕緣的意象上面，不宜旁遷他涉，但是在未握管之前，卻不能不考慮對於社會文化與人生的影響。

在《呂佛庭書畫集》自序上說：「繪畫之功用是在安慰人之精神，提高人之生活與心靈境界，然而繪畫能否發生此種功用，仍在創作者或欣賞者對於繪畫藝術之境界有無領悟，或領悟程度之深淺。領悟深者則感受力強，領悟淺者則感受力弱。明白這一點，就可以知道繪畫藝術如祇從平面求變創新，而不從立體面向上提高其境界，則對於人生之功用就微乎其微了。…現在我雖到了『風燭殘年』，但是我仍將本著『以藝術報國』、『為人生而藝術』的目標向前探索邁進。」<sup>12</sup>

在《憶夢錄》〈讀胡秋原我的藝術觀〉一文中，他節錄胡秋原那篇〈我的文

---

<sup>12</sup> 呂佛庭：《呂佛庭書畫集》（臺中市，作者自己出版，民國七十六年三月初版），第2頁。

藝觀〉第五章藝術之功能的內容說：「…各種文化系統都有其活動方式與功能，藝術亦然。藝術正是一種美術，他要先使自己是一件美的東西或對象，再通過感官和情緒，來履行美化人類心靈和社會生活，以充實人生之功能。」又說：「事實上，現實的世界與社會並非皆是美的，這才需要藝術來美化社會。但藝術不是美容師，做擦粉工作的，而是美化人類靈魂的。」最後又說：「藝術可說是社會文化生命之醫藥、補藥、維他命或抗生素、消毒劑或血清劑。」<sup>13</sup>

在《藝文叢談》〈審美之功用〉上說：「藝術創作的目的是在審美，藝術對於人生最大的功用，是在藉審美，使人的心靈得到解放、超脫、愉悅。所以，審美對於人的精神生活是絕對必需的。黑格爾說：『審美帶有令人解放的性質。』王夫之說：『…聖人以詩蕩滌其濁心，震其暮氣，納之於豪傑而期之以聖賢，此救人道於亂世之大權也。』此即說明審美活動對於陶冶人之感情，和諧人之精神，培養人之高尚的品格，是不可缺少的。」<sup>14</sup>

在《藝文叢談》〈藝術創作的目的〉上說：「德國大哲學家康德認為美是完全不涉及利害計較，並不涉及概念的一種快感和形式。無利害計較即無善。所謂概念即理性概念，即是真。不涉及概念即無真。康德的美學，完全是『形式主義』的美學。我認為真、善、美不但不是分離的、孤立的，並且美是善與真的昇華，不是善之實踐的手段。『形式主義』者主張為藝術而藝術，我認為是不合實際，說不通的。藝術創作，無論是為實用或為欣賞，其根底裡，都潛伏有『功用』，因為唯有美的藝術品，才能使創作者與欣賞者引起美感的愉悅。愉悅即是功利。雖然在創作過程中不一定想到功用，但結果卻是有利於人生的。所以我認為『為人生而藝術』，才是一切藝術創作的目的。」<sup>15</sup>

在《藝文叢談》〈藝術應為大眾服務不可迎合低級趣味〉一文上說：「北京師範大學哲學系副教授樊美筠在〈當代的審美眾化問題〉文中有云：『在今天，藝

<sup>13</sup> 呂佛庭：《憶夢錄》（臺北市，東大圖書公司發行，民國八十五年一月初版），第 750 頁。

<sup>14</sup> 呂佛庭：《藝文叢談》（臺中市，瑞成書局發行，民國八十八年五月初版），第 491 頁。

<sup>15</sup> 同前註，第 500 頁。

術再也不可能像過去那樣，僅僅是少數人的享受方式了。它已經成爲大眾享受文化的一種普遍方式。…藝術爲大眾服務絕不是盲目的迎合大眾，絕不是降低藝術的標準，藝術應該堅持自己的品格。藝術不僅要使大眾得到放鬆，得到快樂，更應該使他們有所反思。」我認爲樊氏的觀念很正確，可作爲提倡藝術大眾化的指針。」<sup>16</sup>

從以上所引的言論看來，呂氏的藝術功能觀認爲藝術首先在安慰人心，其次在對社會、國家、民族文化產生貢獻，所以是「爲人生而藝術」的主張人兼維護者。至於畫家作畫對於畫家自己有何功用呢？呂氏則認爲畫家作畫可讓自己達到悠然自得、怡然自樂、廓然無私、寂然能靜的心靈四境界。<sup>17</sup>

## 二、呂佛庭的創作特色

### （一）文人山水畫

呂佛庭的繪畫包括山水、人物、花鳥，都在中國傳統繪畫的大體系中發展，正如他在〈中國繪畫的四種境界〉文中所闡示的一樣，他主張繪畫創作的歷程必須「先因後創」，亦即先「以古人爲師」，再依「以自然爲師」的進程，遍遊名山大川，藉心靈對自然的體悟，來實踐「外師造化，中得心源」的修養工夫；接著「以心爲師」依心源營造的意象作畫。爲了滋養活潑生動的創作心源，旅遊、寫生成了他生活中的重要課題，（臺灣解嚴前，以島內寫生爲主，民國七十六年，臺灣解嚴後，他先後到澳洲、美洲，並回大陸探親，再遊黃山及張家界），在繪畫表現上，無論思想內涵、畫境、筆墨技法等都在精妙典雅的中國文人繪畫體系中發展，故稱其畫爲文人山水畫。

呂氏雖然也作人物畫及花鳥畫，但仍以山水畫爲大宗，因此欲認識呂氏的創作風貌，讓我們先從山水畫談起。

#### 1、呂氏山水畫形式特色

---

<sup>16</sup> 同前註，第 615 頁。

<sup>17</sup> 呂佛庭：《藝文叢談》（臺中市，瑞成書局發行，民國八十八年五月初版），第 314 頁。



綜觀呂氏山水畫在形式上給人印象最深刻的特色是：(1) 寫生造境鍾情中華山河 (2) 圖像實景全用線條表現 (3) 變化點法點出茂密山林 (4) 經營結構佈局繁簡兼備 (5) 惜用墨彩氣韻明淨雅潔 (6) 分別四季追求情景變化。

### (1) 寫生造境鍾情中華山河

呂佛庭在北平美專讀書時期，以到故宮看古畫及常到中山公園參觀當代名家畫展作為自修學畫的方式。民國二十三年七月北平美專畢業後，他選擇遍遊天下名山方式展開他實踐藝術創作的生涯。此時期所畫〈蜀道萬里圖〉長卷是他表現西遊秦蜀所體驗到的中華山河。東渡臺灣後，他以憶寫方式畫了〈長城萬里圖〉及〈長江萬里圖〉兩幅長卷以及「中國十大名山」，這是他曾經遊過的中華河山。〈橫貫公路〉及臺灣名勝主題是他在臺灣生活及創作的表現。民國七十二年臺灣政治解嚴後，他曾出遊美、歐並畫了一些表現美、歐風光的作品，民國八十年，他乘回鄉探親之便，在重遊黃山及湘西天子山後，創作了大批表現黃山及天子山的作品，並用點瀆法表現黃山及天子山的茂密叢林，形成他晚年創作的重要主題與表現特色。綜觀呂氏的山水畫，除了以心為師的「造境」作品外，凡是以自然為師的「寫生」作品，其取材泉源總離不開中華大好河山，可以說中華山河孕育了他的畫作，他也表現了對中華大地的熱愛以及從中華大地上所感受到的雄偉與壯麗。

### (2) 圖像實景全用線條表現

李霖燦曾說：「中國繪畫是線條的雄辯」，線條的使用，在中國繪畫創作上，大多用來作為表現的主要元素之一。呂氏山水畫中的山、石、樹幹、瀑布、水浪、舟船、屋宇、人物等景物，幾乎全用線條表現，而成為他作品的主要特色。

以山、石皴法來看，呂氏早期用筆學自五代、唐、宋諸名家，例如：荆浩、關仝的芝麻點，董源、巨然的披麻皴、解索皴，范寬的雨點皴，米芾的米點皴，以及郭熙的雲頭皴等，並將這些皴法特色綜合成他自己獨特的「滄海游龍」式的皴法，在綜合應用這些皴法時，他用草書的書寫筆法來畫，並力求作畫運筆行其「無心」，以求得能「脫毫楮」、「離縑素」。

隨著年齡增長以及勤勉的努力，在用筆方面可以看出幾個不同發展階段：約五十歲前後是他「以古人為師」的學習階段，此時期所用的筆法明顯可以看出何者為解索皴，何者為披麻皴，何者為雲頭皴等，筆意屈曲流暢，並注意到線條轉折頓挫的節奏感以及墨色濃淡乾濕的變化。這種線質的皴法，以〈長城萬里圖〉中的皴法（圖1）為代表典型。此外與〈長城萬里圖〉創作時間很接近的〈長江萬里圖〉（圖2）亦出現此時期皴法線條的特色。

五十歲以後，當呂氏完成〈長城萬里圖〉與〈長江萬里圖〉後，他的用筆又有了更新的境界，此時期的皴法更加靈動，扭動屈曲的幅度更大，並於轉動中帶著勁道，這些草書式的靈動線條以〈橫貫公路〉（圖3）圖的筆法最足以當代表。

此後，線條扭動的幅度趨緩而漸趨方整及流暢，這種風格的線條以〈黃河萬里圖〉（圖4）為代表。與此同時，呂氏因再次出遊中國大陸及世界各地名山，畫了許多表現出遊各地名山的作品，也大多呈現這種方整、流暢的線條特質。



圖 1 長城萬里圖局部



圖 2 長江萬里圖局部

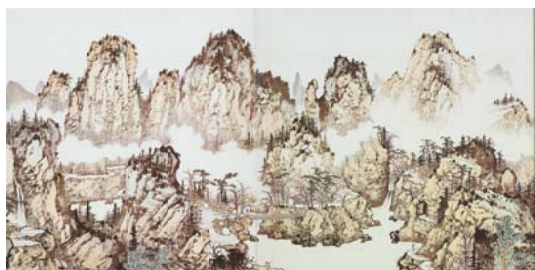


圖 3 橫貫公路圖局部



圖 4 黃河萬里圖局部

呂氏畫水的筆法也大多採用直線或頓筆，以下衝之勢表現瀑水往下流瀉的衝

力，並用屈曲的線條描寫浪花靈活跳動的形貌。

綜觀呂氏使用線條，除注意線條的轉折頓挫、粗細變化以及疏密結組的安排外，在皴擦兼顧的用筆技法下，充分利用「筆法」的勁、老、鬆、圓、厚、毛、潤、巧、拙來表現山水的形質、量感以及立體感與空間感，實現其在用筆上追求逸、樸、清、厚的理想目標。

### (3) 變化點法點出茂密山林

點是繪畫表現的重要元素，西洋十九世紀末的新印象派即全用純色細點來組成一幅大畫面，因此又被稱為點描畫派。中國繪畫使用點來表現的例子也不少，例如：宋代米芾用米點表現雲山；范寬〈谿山行旅〉中亦用細點表現密林；至於山石上苔點的應用，則遲至元、明時期才出現在作品上。

中國山水畫表現樹葉的技法稱為「點法」，《芥子園畫譜》中曾將樹葉點法歸納出點葉法及雙勾夾葉法等，而在點葉畫法裡又分出松葉點、介字點、圓點等。呂氏的山水畫大多使用古人已然成形的點法，例如：他用松葉點表現蒼松翠杉；用介字點、橫點、圓點來畫各類雜樹，並於點葉中夾雜雙鉤夾葉並填以黃、橙、赭等色表現秋楓紅葉，此外亦常用直點或橫點表現山中草木景象。

呂氏所畫的樹木，在五十歲左右，除承傳自傳統的樹葉點法外已出現「亂頭粗服」筆法，畫時將樹幹樹葉模糊化，作畫時力求用筆的「無心」並與草書技法結合，用以表現蕭疏蒼茫的竹林或山頂樹叢。

另外呂氏喜愛畫雪景，尤其擅長畫積雪頗厚的蒼松翠柏，正如他在〈雪村野橋〉（圖5）上所題的「古人畫雪景，必渲染始能見雪，余畫山石林屋，全以斷筆、破筆，不染雪即出矣！」他以斷筆、破筆代替點法所畫的寒林是濃密壯碩積雪頗厚的蒼松翠柏，大別於宋代李成的古木寒林圖。

一九八九年以後他畫樹林的方法明顯改變，不但枝幹不見了，而且岩石旁、山腳下全用點法來畫層層疊疊的密林，有時甚至將「點」提升到表現的主體，將

滿山滿谷點滿樹叢，並於樹叢中鉤勒出少許微露的岩壁，如〈層巖疊瀑〉(圖6)。尤其一九九零年以後表現黃山、張家界、天子山以及旅遊世界各地的作品，幾乎全用此種點澆法來取代過去畫樹的方法，形成他晚期山水畫最突出的特色。

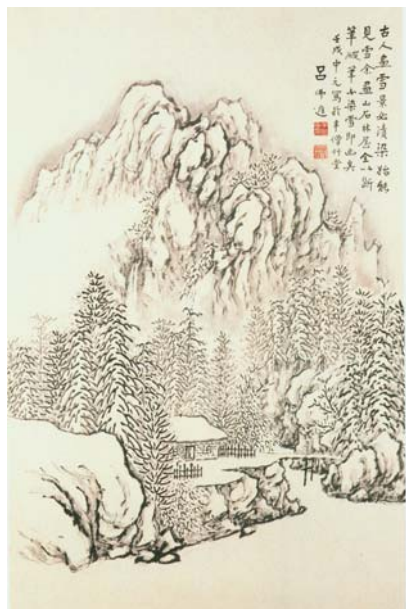


圖5 雪村野橋 1982年 69x46cm



圖6 層巖疊瀑 1998年 69x46cm

#### (4) 經營結構佈局繁簡兼備

呂氏山水畫有巍峨矗立、層層疊疊、氣象萬千的緊密構圖，也有秀潤雅逸、意象清奇、景境開闊的精簡佈局，一繁一簡，形成他山水畫的兩種風貌，然以數量觀之，景境幽深、氣勢磅礴的繁體山水仍占多數，這與他主張山水學習當從宋元名家入手有關，也跟他受到儒、道思想影響有關。至於他簡淡山水的創作理念，則受釋家禪宗思想的影響最大。

樹、石、峰、泉、瀑、湖、海、雲、屋、橋、車、人物等景物是呂氏畫中經常出現的表現元素，他如何安排這些景物以營造畫境？從作品中可以發現他對於傳統畫論、畫法的應用，並力求變化，再創造出獨自表現形式的用心，如：用心斟酌景物的大小、多寡、遠近，並從「高遠、平遠、深遠」等角度取景，以產生開闊的空間效果，在構圖上注意賓主、虛實、比例、掩映原理，並靈活使用一河兩岸、龍脈(s形)、巨碑式、半邊一角、局部特寫等構圖方式，以營造咫尺千里的山水氣勢或蕭疏幽雅的簡淡景致。

他的繁體山水具有下列數種表現形式：

- (A) 山脊龍脈蜿蜒式：景物以山壁、山峰為主，峰巒結組具有明顯的山脊脈絡，例如：〈千峰積雪〉(圖 7)，用山脊龍脈及路、泉、樹等景物引導空間。
- (B) 山峰前後矗立式：仍以山壁為主，岩壁垂直壁立，以重疊方式前後排列，並用留白表現雲朵，拉開山與山的距離，例如：〈黃山始信峰〉(圖 8)。
- (C) 橫嶺斜觀縱深式：以表現山嶺為主，利用山嶺的斜向縱深表現山水的空間，例如：〈秋窗獨坐〉(圖 9)。
- (D) 局部特寫表現式：只取巖壁局部作畫，例如：〈武陵天子山〉(圖 10) 裁去山峰的一部分，留有小面積的天空，巖壁仍屬垂直壁立式。
- (E) 定點透視取景式：將前景景物畫大，遠景畫在前景之後，並縮小面積或墨色變淡來表現空間感，例如：〈秋林清話〉(圖 11)。

他的簡淡構圖具有下列特徵：

- (A) 幾何圖式、形態單純：將景物集中在畫幅的某一部分，其餘留白，並將景物畫成三角形、圓形等幾何形態，例如：〈翠林茅屋〉(圖 12)。
- (B) 元素不多、主題明顯：此類作品，畫中表現的元素通常不多，除了呈現表現內容的主要元素外，儘量去除不必要的陪襯物，因此主題明顯，畫面單純。
- (C) 畫幅雖小、景境開闊：此類作品，畫幅普遍較小，由於留有足夠讓觀賞者自由想像的空間，因此畫幅雖小，但景境開闊。
- (D) 變化筆墨、淡化色彩：在少少的景物中致力筆墨變化，用筆蒼勁有力，用墨濃、淡、乾、濕變化兼備，深淺變化多，空間感十足，然用色以淡彩居多。





圖 7 千峰積雪 1993 年  
136x69cm



圖 8 黃山始信峰 1993 年  
136x69cm



圖 9 秋窗獨坐 1980 年



圖 10 武陵天子山 1993 年  
136x69cm



圖 11 秋林清話 1997 年



圖 12 翠林茅屋 1983 年

#### (5) 惜用墨彩氣韻明淨雅潔

呂佛庭在《中國山水畫淺說》書中指出：「用墨的方法前人有五墨六彩之說，所謂五墨是乾、黑、濃、淡、濕；而六彩則是黑、白、乾、濕、濃、淡，比五墨多白的一種。嚴格說起來，實際不過只有濃淡兩種而已。」又說：「若從乾濕中分別，則又可分就十二種：濃墨與淡墨、黑墨與焦墨、乾墨與濕墨、老墨與嫩墨、潑墨、破墨、積墨、飛墨等。」至於如何使用這些墨色作畫，他認為：「用墨，先淡後濃，次第增添，固是常法，然能落筆隨濃隨淡，一氣渾成更妙。」又引清方薰話說：「用墨無他，惟在潔淨，潔淨自能活潑。濃不可癡鈍，淡不可模糊，

濕不可溷濁，燥不可澀滯，要使精神虛實俱到。」能體會「潔淨」二字，便可得用墨之三昧了。<sup>18</sup> 從這段引文可以了解呂佛庭對用墨的主張。他作畫常用宣紙及絹，因宣紙的墨彩鮮活，而絹色微黃可以讓畫帶有古雅的舊氣。呂氏畫山水四大長卷時，即有三大長卷使用絹本，只有〈橫貫公路圖〉使用生宣紙，有一段時間甚至還常用一種微黃色宣來呈現古雅的舊氣。他作畫蘸墨，常使用筆腹先蘸淡墨而後筆尖蘸濃墨，並採取落筆一次完成的方式作畫，極少使用積墨法，故墨暈調和而有光彩，並深切把握「潔淨」的要領。

用色方面，呂佛庭認為中國畫在唐以前重用彩色，自王維以後才重用水墨，並指出中國設色畫有大青綠、小青綠、淺絳、沒骨等，而設色的方法不外大幅宜穠重，小幅宜輕淡。並提出設色要：一、和，和則深淺適宜，神氣生動。二、厚，厚則重而有韻。三、舊，舊則氣靜味雅。<sup>19</sup> 他的設色畫極少使用青綠重彩而大多採用淺絳法，通常以赭色、花青色為主，先淡後濃，薄薄渲染以顯現山水豐彩。

#### (6) 分別四季追求情景變化

呂氏主張畫山水要分四時之景、晨昏之象以及風、晴、雲、霧等氣候變化，主張畫春景宜以桃李楊柳與青山相映，而畫桃李時用白粉加洋紅細點桃李花，並表現融洽、淡怡之情狀為妙（圖 13）。

他畫夏景，通常使用米點皴為主，畫夏天樹木則以混點與介字點為多，畫山石採用披麻皴及米點皴，同時筆濕且肥，表現淋漓蒼茫的意境（圖 14）。

他畫秋景以楓林觀瀑、蘆汀落雁、石徑歸樵、遠岫孤帆為畫境，樹葉稀疏，皴用解索，染用淺絳為多（圖 15）。

他畫冬景，大多畫枯木喬松、寒山蕭寺、落日歸鴉、野橋荒村的境界，樹枝

<sup>18</sup> 呂佛庭：《山水畫法淺說》（臺中市，臺灣省立臺中師範專科學校國畫社發行，民國五十四年十月初版），13~14 頁。

<sup>19</sup> 同前，15~16 頁。

用鹿角、雀爪，山石用斧劈、馬牙，充分表現郭熙所謂：「春融洽、夏蓊郁、秋疏薄、冬黯淡」的差別（圖 16）。

綜觀呂氏所畫四時山水畫，以秋景最多，次為冬景，再次才是春、夏景。

此外表現晨昏的作品最常使用象徵手法，例如於遠處畫一個小紅圈表示朝日東昇，並在山石的向陽面染上赭石色，用以營造朝陽氣氛（圖 17）；在頂上天空處畫個白圓圈來象徵明月，並用淡墨烘染山坳，用以呈現夜的靜謐感（圖 18）。在霧景山水裡，使用蓬頭粗服筆法，解放筆墨定規，表現朦朧煙嵐景致，這種去雕飾，存化機，隨意揮灑的作品，天趣十足，是他禪意畫的初期形式。

他畫雲約有三種形式，一是淡化山腰墨色使山體從有到無以至於留白，這種純粹留白不染的畫雲方法使白雲一塵不染；二是用較濃的墨，從山腰染出山的實體以襯托濃密的白雲；三是用乾筆淡墨擦出層層疊疊的濃密雲層（圖 19）。



圖 13 桃塢入夢圖 1981 年



圖 14 曲溪濤聲 1998 年



圖 15 茂林秋色  
1996 年 96x69cm





圖 16 雪山瓊林 1981 年



圖 17 泰山日出局部



圖 18 明月孤村  
1978 年 68x45cm



圖 19 天都雲海局部



圖 20 清江遠岑 1983 年



圖 21 黃石公園 1983 年 136  
x69cm

## 2、呂氏山水畫的美感特質

呂氏在〈清江遠岑〉(圖 20)上題：「清初四僧用筆，八大逸，石濤樸，漸江清，石谿厚，吾當兼四子之長。」他提到的逸、樸、清、厚，所指的是四僧作品的用筆特色。另外他曾分析中國名山之美時說：「華山的特色是險峻，貌如包拯，其性剛直；黃山的特色是雄奇，貌如孔子，望之巖然，即之也溫；天子山的特色是神奇，貌如群仙，放浪不拘；陽朔山的特色是奇秀，貌如御軍排班，莊肅嚴整。」這裡所提到的險峻、雄奇、神奇、奇秀，雖說的是自然山景的美感特色，

其實是他本人對美的主觀意識的反應。呂氏又認為：「山之美是由於客觀美的屬性與主觀美的意識形態的結合。」又說：「我對於黃山和天子山，不但繪之以畫，歌之以詩，並讚之以文。在我畫黃山，詠黃山，讚黃山的時刻，不知不覺黃山化爲我，我也化爲黃山，自然與我渾然爲一體，而達到以畫入禪的境界。」<sup>20</sup> 由於呂氏作畫時，已將自己融入所表現的山水情境中，因此使用險峻、雄奇、神奇、奇秀的自然山景，來表現逸、樸、清、厚的畫境，乃成了他山水畫的美感特徵（圖 21）。

## （二）禪意抽象畫創作

### 1、禪意畫創作緣起

呂氏日記記載，民國四十九年（1960）五月十八日，李霖燦先生來訪時呂氏與他談無聲樂與無相畫。此時，在他心裡已體會出一切聲、相都是由主觀意識營造出來的，無相即無不相。因人的感覺不同，而由主觀的意所營造出的形象也千差萬別，<sup>21</sup> 這是從禪修中止觀法門裡的「相由心造」體會。

民國五十年（1961）九月四日，日記上記載他去拜訪董彥老爲彥老畫抽象畫一事，可見呂氏很早即在心靈深處追求一種無具體形象的抽象筆墨趣味。另外，他自稱平時作畫常觀敗牆污地以爲畫稿，與宋沈迪畫論所說之法不謀而合<sup>22</sup>，後更明指此論正與他作禪意畫的動機相和<sup>23</sup>，這是一種肯定相由心造的創作方法，是呂氏創作禪意畫的根本。

此外，中國傳統雲山圖也提供呂氏創作禪意畫的靈感和助力。從呂氏早期禪意畫中大量使用水墨表現朦朧煙景並以雲山夜景的畫題標示，已見傳統以水墨表現雲山朦朧畫貌是呂氏早期創作禪意畫的借鏡。

---

<sup>20</sup> 呂佛庭：《呂佛庭名山遊畫集》（臺中市，作者自己出版，民國八十二年十月初版），畫集序文。

<sup>21</sup> 呂佛庭：《憶夢錄》（臺北市，東大圖書公司發行，民國八十五年一月初版），第 371 頁。

<sup>22</sup> 同前註，第 373 頁。

<sup>23</sup> 同前註，第 652 頁。

另外，張大千先生潑墨、潑彩大寫意山水與荷花圖，也助長了呂氏創作禪意畫的動機並思考禪意畫創作的的方法。大千先生對呂氏的禪意畫也鼓勵有加，例如在呂氏的禪意畫展上，大千先生不只蒞場參觀並當場選訂一幅，對呂氏的鼓舞很大。在有關禪意畫的畫法上，呂氏在文中分析，大千先生的畫是潑墨、潑彩，而他的禪意畫是潑墨、潑水，方法和風格並不相同<sup>24</sup>。

臺灣在民國四十年代出現的五月畫會與東方畫會，一群年青人引入西洋抽象繪畫做為美術創作「現代化」的新方向，在當時曾引起新舊風格的辯論。他對五月畫會提倡的抽象藝術雖沒有直接表示個人意見，但後來證明他是贊成抽象畫的，我們從民國五十年十二月三十日的日記中發現他與孫多慈談抽象畫的記載，便可以證明他不但贊成抽象畫的表現形式，更時時刻刻想著如何透過抽象形式來傳達心靈深處那份清空靜逸有如鏡花水月般的禪境。

## 2、禪意畫表現的媒材與技法

綜觀呂氏的禪意畫，在形式上採取古代石恪、梁楷、牧谿等人的禪畫傳統，以及像徐渭、陳淳、石濤等文人表現派的水墨傳統，以水墨表現為主，也唯有水墨，才能沉著、靜謐的表現禪境的虛靈境界。在作畫技法上，他發揮了「潑墨」傳統，並大量使用潑水的效果，其作畫的順序是先用清水把紙噴濕，依次再潑淡墨及濃墨，濃墨之中再潑淨水，使水墨產生自由擴散、滲化、沉積等自然天趣，產生無法意料的天然趣味。為了使水墨與紙色相融合產生古拙樸雅的韻味，早期大多畫在一種米色調的仿古宣紙上，後來才有白色生宣的使用。至於另外的技法，後來還發展到在洗石地板上作畫、先在舊報紙上作畫在未乾之際用宣紙拓印的拓印畫 以及將兩張同尺寸的薄宣紙互疊，用粗筆水墨隨意皴點，畫成取其下層，保留墨痕斑駁趣味的漏痕畫等。起先，他的禪意畫大多以水墨表現為主，後來也增加了少許色彩的應用。

隨著作畫技巧的擴展，畫面趣味更加多樣化了，有山水畫情趣的、有花卉畫情趣的、也有佛像，呂氏都會依畫面的情趣在畫面上題寫自己聯想的意境。同時

---

<sup>24</sup> 同前註，第 295 頁。

畫題除了標示禪意畫外也有直接使用「抽象畫」名詞的。

### 3、禪意畫的形式演變

「雲山圖」(圖 22) 以及使用「篷頭粗服」筆法所畫的山水樣式，是呂氏創作禪意畫最早的形式，為了表現雲山，他使用大量的水份讓水墨暈染，後來在濕紙上用「篷頭粗服」之筆法揮灑，讓水墨在濕紙上自由擴散。他描述作禪意畫時的情境是「僅管手在揮，心則守在『無意』的境界中」，後在濃墨未乾之際，又灑下清水，在灑水的方向以及水量多寡不等的情況下，水份的擴散效果更增加了許多不確定性，因此，畫面已脫離了雲山圖的形像束縛，更不見篷頭粗服的筆法，所看見的是一片絢縕朦朧的混沌天地(絕相)，但又見墨彩盎然、渾厚淋漓，趣味無窮。由於平素山水畫修養功深，山水意境竟不期然而然的在紙上顯現，為了顯示山水意趣，他會在恰當的位置補畫一艘孤舟或烘染一輪明月，將畫意點明(圖 23)。歸納呂氏的禪意畫，約有下列幾種類型：a、潑墨畫面加實相(圖 24)。b、純潑墨畫面(圖 25)。c、潑墨畫面加佛像(圖 26)。d、加入拓印的墨彩抽象(圖 27)。



圖 22 夏林雲山 1992 年  
69x46cm



圖 23 禪意畫 清江棹舟



圖 24 禪意畫 潑墨加實相





圖 25 禪意畫 純潑墨



圖 26 禪意畫 潑墨畫面加佛像



圖 27 加入拓印的墨彩抽象

### (三) 文字畫創作

呂氏創作文字畫，大約開始於民國五十五年，直到民國六十年左右，才作深入的研究，尤其在民國六十年至六十五年間，為其創作文字畫的高峰時期。<sup>25</sup>

他的文字畫包含兩大類，一是以初民的象形文字如金文、甲骨文、磚瓦文、鏡、印文等作為創作媒材，以組合方式、象徵手法表達詩的意境，這種純粹審美的繪畫叫做「描寫畫」；另外一種是增加器物美觀的「裝飾畫」。呂氏的裝飾性文字畫是以富畫意畫趣的中國古文字以反覆、對稱、均衡、調和等形式原理來構成二方連續或四方連續的圖案，可作為建築、衣服、器物等方面的裝飾。

#### 1 文字畫創作緣起

呂氏創作文字畫固由於從小即臨池，勤習各體書法，並勤讀與文字有關的書，細心玩味商周金文和殷墟甲骨文，體會它結構之美和線條之樸，而且對於歷史、哲學、文學、藝術的書，亦廣泛閱讀，無形中擴展了認識古文字的視野及累積了豐富的創作靈感，另外他與甲骨文學者董作賓先生遊亦受到相當大的影響與鼓勵，使他對於古文字發生濃厚興趣。<sup>26</sup> 加上五十年代臺灣畫壇青年們醉心於西

<sup>25</sup> 民國六十一年還應文化學院藝術研究所之聘，指導文字畫，並曾在省立博物館、歷史博物館及其他個展中公開展覽文字畫，得到當時藝壇人士的讚賞，給予他莫大的鼓勵。

<sup>26</sup> 呂佛庭：《憶夢錄》（臺北市，東大圖書公司發行，民國八十五年一月初版），第 285 頁。

洋現代抽象畫的創新風潮，呂氏認為這是一種崇洋媚外鄙棄傳統的創新方式<sup>27</sup>，他認為要創新應從自己文化中找素材，因此才下決心把傳統最古老的象形字從實用的符號裡解放出來，不但保留其本來面目，並且更賦予它詩的意境。

## 2、文字畫創作研究

呂氏除創作文字畫外，還出版《文字畫研究》一書，將文字、圖畫文字、文字畫的釋名說得十分清楚，並從各種書體的美感特色及造字的六書中分析象形文字與文字畫的關係最密切，其餘形聲、指事、會意、轉注、假借則無關重要。<sup>28</sup>

由於圖畫文字是文字畫創作的主要素材，因此呂氏收集了許多中西古圖畫文字將其繪製整理，互為比較。經過繪製比較後發現埃及、克里特（Crete）島、雲南麼些文、北美印第安人及其他世界原始民族的圖畫文字之造形都非常接近。接著說明兩種類型文字畫的用途與創作方法，並列舉適合創作的字例。

純粹審美的「描寫畫」是把古象形字重新組合成簡單、樸拙、有生命、有趣味並傳達詩境的作品。而「裝飾畫」則為裝飾建築、衣物、布料等物品而設計。

為了方便「描寫畫」的創作，他從文字中找出適合作文字畫的字例，分別依具象、半具象、抽象三種古文字列舉出來，並列舉適合作裝飾畫的字例，分別說明其適用於建築圖案或織物圖案。後附有描寫畫及裝飾畫的創作實例，從這些作品，已可看到呂氏文字畫的完整面貌了。

## 3、文字畫美感特色

### （1）線條美

文字畫用古文字當創作素材，而文字均已簡化成線條符號，因此文字畫呈現的是一種純粹線條的美感。呂氏在《文字畫研究》書中示範了文字畫的筆法，分別有粗筆、頓筆、圓筆、斷筆、細筆之分（圖 28）。看其作品，除了這些筆法外，

---

<sup>27</sup> 同前註，第 627 頁。

<sup>28</sup> 呂佛庭：《文字畫研究》（臺北市，華正書局發行，民國六十四年八月），第 17 頁。

更可看見直線與曲線所產生的靜態與動態美。當然這些線條如果不以書寫的筆法來創作則將索然無味，因此線條的書寫要求具有甲骨文的勁利、毛公鼎的渾厚、石鼓文的剛健、瓦當文的頓挫、蛟篆鐘的飄逸，並要求線條變化愈多愈好，但會在同一幅畫面上以統一的筆法作畫，避免雜亂。

## (2) 結構美

文字畫是由文字組成的繪畫，因此結構乃是文字畫重要的體格要素。呂氏描寫類的文字畫，除由文字組成的圖畫部分外另有用楷書所題寫的詩款部分。在文字畫上題詩落款，大多沿用中國傳統繪畫的題款方式，至於圖畫部分的表現，則捨棄墨色的濃淡變化，純用相同的墨色，以大小不同的字體，作平面性的排列組合。其排列組合的方式有重疊、S形、環繞、對稱、呼應、同方向、散佈（圖 29）、上下、單字形、集中等方式。而據呂氏自己的分類，其文字畫的構圖方式有三種：一是規律式，完全照著「賓主、虛實、開合」三大原則予以恰當的安排。二是自由式，好像鳥瞰法，把幾個字或許多字，很自然地散佈在畫面上，追求一種渾然一片的諧和美，並具兒童畫的趣味。三是重點式，以一個或幾個古文字，安排在畫面的中心使其特別突出。

## (3) 象徵傳意

文字畫以象形文字組成畫面，雖然象形文字本身已具表意性質，但象徵手法是文字畫發揮表情達意功能的方式，正如舊劇所演「打魚殺家」的身段，象徵上船、下船、操槳、行舟、撒網的各種動作無不維妙維肖，只是坐的是什麼樣的船，撒的是什麼樣的網，卻一點也看不到。<sup>29</sup> 以任重道遠為例，呂氏借侏父乙盤之侏字，中間畫一人肩挑一擔重物，以此象徵任重道遠的意義（圖 30）。

## (4) 樸拙自然美

文字畫具有兒童畫稚拙及富天趣的特色外更富樸拙去雕飾美。因文字畫的素材是先民草創文字時的象形文字為主，在文字發展史上，象形文字的造形與兒童畫自然富原創性的本質極像，因此文字畫有兒童畫稚拙兼富天趣的美感特質。但

<sup>29</sup> 呂佛庭：《文字畫研究》（臺北市，華正書局發行，民國六十四年八月），第 3 頁。

是，文字是通過遠古先哲們高度智慧和審美能力不斷研究與改進變化而成，因此在美的本質上與兒童畫不加絲毫技巧的本質是大不相同的（圖 31）。

#### （5）詩情美

在呂氏描寫性文字畫裡，以古詩詞作畫的例子很多，例如，他以人、宅、門、冊、之、竹等字組成「去年今日此門中，人面桃花相映紅，人面不知何處去，桃花依舊笑春風」的詩境（圖 32）。呂氏集古象形文字所表達的詩情畫境，他會將原詩題在畫面上並附記所集為何種文字，對欣賞者提供明確的指示，所以呂氏認為他的文字畫一方面是為青年開闢一條創作的新路，一方面也為老年人寄情遣興開啓一道方便之門，同時又可發揚中華文化之特色，使一般人都能認識我國古文字並領略古文字造形之美及其傳達的詩境，而更愛傳統的優秀文化。

#### （6）單純簡潔美

文字原本單純簡潔，又加上全用濃墨線條表現，因此畫面上具有單純簡潔的美感。德國大藝術家保羅·克利（paul klee）曾創作一幅記號畫很有古象形文字的趣味，他認為繪畫的單純性非常重要，主張繪畫造形須減至最少，畫面必須表現得最經濟。呂氏所作的文字畫，正好具有「減至最少，不能再少」的特色（圖 33）。這種書法樣式的文字畫，呈現出一種素樸單純的趣味，頗具中國「禪」的精神，而無意中竟與使用類似書寫符號創作的世界現代繪畫潮流相應合。

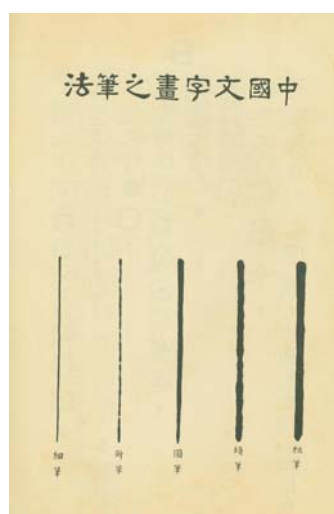


圖 28 文字畫的筆法

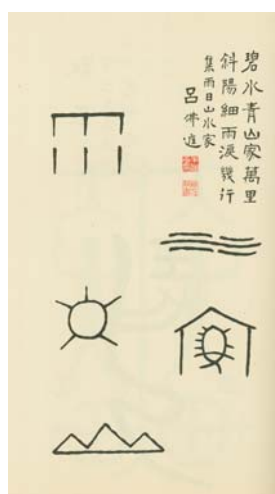


圖 29 文字畫 碧水青山家萬里



圖 30 任重道遠 1972 年  
53x38.5cm





圖 31 文字畫 樂哉魚也

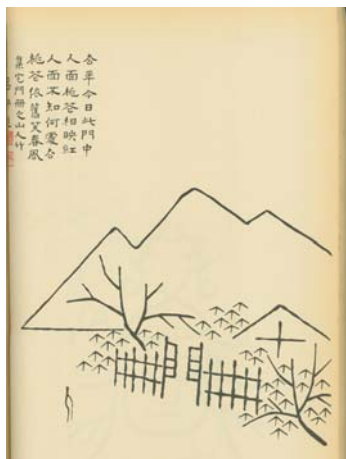


圖 32 文字畫 唐詩詩境



圖 33 山上有奇木 1972 年  
53x38.5cm

#### (四) 書法創作與美感特質

綜觀呂氏的書法作品，在書體上包括楷書、行書、隸書、章草以及臨寫一些殷周古篆文字（金文、大篆、甲骨文）等，可謂各體兼備，其中以界於隸楷之間的「呂楷」書體最具特色。作品形式有立軸、對聯、聯屏、橫批、榜書、書信手札，還有大量的題畫文字等。

儘管呂氏書法兼含諸體，作品形式包含多端，然可看出作品的美感特質如下：

##### 1、結構方正雄古

在書法表現形式中，結構、間架是最基本的表現要素。呂氏的書法作品以楷、隸、行書為大宗，故其書法以單字獨立的字體結構美見長。

通常書體在單字結構上，大抵篆書豎長，隸書寬扁，楷書方正。呂氏的書體結構，無論楷書、隸書、行書，甚或他臨寫的鐘鼎文、甲骨文，均取方正結構為主，筆畫平整，間架均勻，並深得計白當黑效果，因此字體體勢端正，姿態雄偉，氣象端厚。例如：〈無相〉（圖 34）這幅楷隸作品，除筆畫具橫平豎直特點外，筆畫背後的空間更是勻稱，因此體貌方正雄古而獨具特色。

##### 2、筆畫圓勁俊厚

在書法筆畫書寫上，呂氏認為：「蓋書法用筆，大別有三種。一曰圓筆，二曰方筆，三曰側筆。古碑帖用筆或方或圓，皆為正法，惟側筆偏鋒則為識者所不取。」<sup>30</sup>，另外他又認為：「用筆之法又有四要：一曰力，二曰氣，三曰神，四曰韻。力與氣為生命、骨格；神與韻為丰采、文飾。並且力與氣為用筆之根本，如軟弱無力，便是死筆，學者不可不知。」<sup>31</sup>因此呂氏的書法筆畫，始終保持下筆圓渾，中鋒運行的篆書筆意，但是，他與篆書筆意不同的是他還擅用頓筆，並在運筆時，注意提按疾徐的書寫動作，讓線條具有粗細變化，並於平直的筆畫中寓有輕重留澀的變化與趣味，而使筆線產生一波三折的強勁力道效果。另外，在撇捺的寫法上，雖有隸書的筆意，但又沒有隸書那麼誇張的波磔。總之，他書法筆畫的特色是將篆情隸意融入楷書之中，而能注意到線條的勁利、渾厚、剛健、飄逸等書寫韻味。例如：「庭」（圖 35）字的筆畫，除了下筆圓渾，並用中鋒運行外，更具有明顯的頓筆動作，尤其「廴」部的筆線更是一波三折，而顯得勁道十足。

### 3、氣象端厚清勁

通常書法的整體美感，除單字結構以及筆畫形質外，其他如分行布白，字體間的揖讓相承等形式安排，以及墨色的應用等，都能影響作品整體給人的觀感。呂氏的書法作品有橫列直行分佈整齊者；有直行分行整齊而橫列不分行者。其中以直行分行而橫列不整齊者居多，故能於書寫時隨機自由安排畫面，而能於方整中求變化。另外，又有不少字體筆畫本身已具粗細變化，又加上文字間字體大小的巧妙安排，使佈局錯落有致，所以又能於端擬中讓人感覺到畫面的清秀俊逸，例如：「長憶孤山」（圖 36）這一幅楷書即以直行分行，除注意筆畫粗細外更變化字體大小，但於字體大小的安排與筆畫粗細的揖讓變化間又出現了平整自然的感受，因而產生了端厚清勁的氣象。

### 4、書風兼備法意韻

呂氏曾於《中國書畫源流》書中指出：「或謂『晉人書尚韻，唐人書尚法，

<sup>30</sup> 呂佛庭：《文字畫研究》（臺北市，華正書局發行，民國六十四年八月），第 553 頁。

<sup>31</sup> 呂佛庭，《憶夢錄》（臺北市，東大圖書公司發行，民國八十五年一月初版），第 662 頁。

宋人書尚意。我認爲這是一種錯誤的論斷。要知凡是稱得起爲名書家者，其書必是法意韻三者兼而有之。否則其書即不足觀了。如晉雖尚韻，而其法度之謹嚴，幾無假藉之餘地，豈能謂其不尚法呢？唐人雖尚法，但觀歐之千字文，褚之枯樹賦，孫之書譜，顏之三表，那一種無意無韻呢？宋人雖尚意，但觀蘇之前赤壁賦，黃之幽蘭賦，米之千字文，又那一種無韻無法呢？於其謂唐人尚法，毋寧謂宋人更尚法。」<sup>32</sup>，從上文看來，可知法、意、韻三者乃書法登峰造極之必備條件，只是某一時期或是某一個人的書風有時會偏顯出其中的一種特徵而已。呂氏深知此理，因此他的書法兼具法、意、韻的表現（圖 37）。



圖 34 楷書無相 1994 年 34.5x68cm



圖 35 「庭」的筆畫寫法

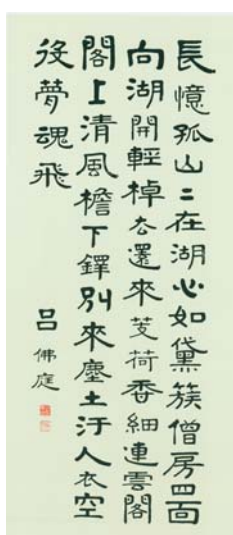


圖 36 長憶孤山 1982 年 108x36cm



圖 37 楷書對聯 1978 年

<sup>32</sup> 呂佛庭：《中國書畫源流》（臺北市，華正書局發行，民國六十七年二月初版），第 178 頁。

## （五）結論

呂佛庭曾撰一詩：「抽半抽全尙感多，畫不著相即禪那。一張白紙從君賞，天地玄黃應盡羅。」這是他發展出繪畫四境界論時，對「無意無象」境界論說的附帶說明詩作，亦即在說明當畫學到最高境界時，內心一片和諧，一切已回歸到太初的本體而顯現出渾然忘我的狀態，就畫本身而言，只要對著一張白紙，紙上不必畫上任何筆跡，而天地萬有均已涵蓋其中了。但呂佛庭在論述這種淨心的「無意無象」境界時，還特別強調欲達此「無相禪境」，還需經過「以古人為師」、「以自然為師」、「以心為師」的實相三階段修養功夫才行。也唯有可以呈顯的實相作品才能引導我們了解、認識那最高境界的「無相禪境」。

呂佛庭一生堅持維護中華文化的傳統精神，在臺灣這個接受海外各種不同文化衝擊，本身內部又包容多元文化的時空環境裏，他以自己的認知、選擇、堅持、努力，成就了他自己作品的風貌，也實踐了他「以藝術報國」、「為人生而藝術」的治藝理想，他對自己的努力與成就是滿意的，正如他在《呂佛庭書畫集》的自序文中說：「我很幸運，天賦一股傻氣，愈挫愈奮，百折不撓，本著既定目標，踏坎坷，披荊棘，一直往上爬，現在雖不敢說有什麼成就，有什麼貢獻，但我踏著前人的足跡，總算在這條「美」的小徑上鋪了幾片石塊，所以感到心安理得。」

由於堅持維護中華文化的傳統精神，因此在他的繪畫思想中涵蓋了中華文化道統中的儒、釋、道三家思想，其中尤以佛教禪宗思想對他的啟發最多，除影響他的生命情調外，更造就他靜淨美化的無塵畫境。而儒家思想讓他堅持藝術的功能是在安慰人之精神，提高人之生活與心靈境界。至於道家的無為思想，則使呂佛庭體會了無意之功。從以上的觀察，我們可以感覺出本著佛心，營造禪境，而以入世之情處世是呂佛庭書畫藝術創作的主要特質之一，這也正是他法號「半僧」的性格寫照。

呂佛庭書畫藝術的養成教育，雖然是在中國大陸的北平時期，但他自北平美專畢業後，即實踐行萬里路的修養工夫，足跡踏遍大江南北，民國三十七年，為踏尋臺灣的繪畫美景，從西安出發，輾轉渡海來臺，本欲觀光臺灣全島之後，取道日本回河南，豈料，來臺後，即因時代環境因素，讓他不得不留在臺灣。初到

臺灣的時候，他雖然感受到臺灣的風景很美，並且治安很好，還到處旅遊觀光寫遊記，但當時臺灣社會正處於全面戒嚴，全民反共抗俄的時代氛圍裡，呂佛庭處於這種環境中，臺灣的自然景觀與時代氛圍，自然影響到他藝術創作的題材與面貌，所以，呂佛庭的大部分有份量的藝術創作，包括他得意的〈長城萬里圖〉、〈長江萬里圖〉、〈黃河萬里圖〉等長卷巨構，無論就題材看或是就創作動機言，均以愛國、思鄉為創作動機，他選擇這些反映他愛國情懷及思鄉情境的主題，必有其時代意義。相同的，反映生活環境的作品份量亦不輕，像〈橫貫公路〉長卷以及晚期使用點瀆法表現滿山林木景觀的山水畫，即是生活在臺灣的反應。而當臺灣政治解嚴，國人可以出國觀光，又可以回鄉探親後，他畫了許多表現歐美景觀以及回鄉探親，重遊黃山及天子山的作品，從作品的題材上看無形中已反映了時代的氛圍，因此真誠的反應生活是呂佛庭書畫藝術創作的另一特質。

呂佛庭對時代文化氛圍的感應是敏銳的，正如他說的：「藝術是時代的反映，各時代有各時代的格法，如唐畫樸、宋畫健、元畫厚、明清保守、民國創新。」他因感受到藝術創新是民國時代的創作風氣，因此乃努力思考與實踐藝術创新的工作。但在實踐创新的思考中，他堅持以民族精神為本位，因此才會有使用古文字當創作元素的文字畫創作以及使用潑墨潑水技法的禪意畫產生。然而仔細推敲他的文字畫與禪意畫，其中又隱含有與歐美近代藝術相通的原理，足見他知識層面的廣闊，正如他的主張：「繪畫藝術，如祇從平面求變創新，而不從立體面向上提高其境界，則對於人生之功用，就微乎其微了」。

綜觀呂佛庭的藝術風格，美化、淨化、樸厚、優雅等名詞，最足以形容他所開拓的藝境，在他的畫面上看不到狂怪、粗鄙、艷俗與苦悶，雖然藝術表現的層面是多元的，但他寧可堅持優美、高明的表現面貌，絕不流俗，就像他在〈自己面目〉一詩中所說的：「不似今人不似古，自己面目不覺醜。面醜畢竟是張三，豈肯改容變李九。西施不必笑無鹽。美人終跟范蠡走，我自我法不迎人，且看千年誰不朽。」他堅持維持淨化、美化的個人面目，也正吻合了他：「用藝術來安慰人之精神，提高人之生活與心靈境界」的主張。

## (六) 參考文獻

### 1、參考書目

- 呂佛庭：《山水畫法淺說》，臺中市，臺灣省立臺中師範專科學校國畫社發行，民國五十四年十月初版。
- 呂佛庭：《中國十大名都》，臺北市，行政院文化建設委員會發行，民國七十四年六月初版。
- 呂佛庭：《中國書畫源流》，臺北市，華正書局發行，民國六十七年二月初版。
- 呂佛庭：《中國畫史評傳》，臺北市，國防研究院出版，民國五十三年三月臺初版。
- 呂佛庭：《中國繪畫思想》，臺北市，正中書局發行，民國七十一年十二月初版。
- 呂佛庭：《文字畫研究》，臺北市，華正書局發行，民國六十四年八月。
- 呂佛庭：《半僧文存·畫評集粹》，臺北市，華正書局發行，民國八十五年六月初版。
- 呂佛庭：《半僧法語》，臺中市，瑞成書局發行，民國九十四年八月印行。
- 呂佛庭：《半僧詩草》，臺中市，大江行印刷廠，民國五十年七月初版。
- 呂佛庭：《江山萬里樓詩集》，臺中市，作者自己出版，民國七十年七月初版。
- 呂佛庭：《江山萬里樓詩集二》，臺中市，瑞成書局發行，民國八十四年初版。
- 呂佛庭：《江山萬里樓詩集三》，臺中市，瑞成書局發行，民國九十年元月初版。
- 呂佛庭：《呂佛庭八秩書畫回顧書畫集》，臺中市，國立臺灣美術館發行，民國七十八年。
- 呂佛庭：《呂佛庭名山遊畫集》，臺中市，作者自己出版，民國八十二年十月初版。
- 呂佛庭：《呂佛庭名勝畫集》，臺中市，作者自己出版，民國六十三年十月初版。
- 呂佛庭：《呂佛庭書畫集》，臺中市，作者自己出版，民國七十六年三月初版。
- 呂佛庭：《呂佛庭書畫集》，臺中市，臺中市立文化中心出版，民國七十九年九月出版。
- 呂佛庭：《呂佛庭教授書畫集》，臺北市，國立國父紀念館發行，民國八十七年九月初版。
- 呂佛庭：《呂佛庭教授國畫義賣專集》，臺中市，臺中市立文化中心發行，民國七十七年。

- 呂佛庭：《呂佛庭畫集》，臺中市，作者自己出版，民國四十九年二月初版。
- 呂佛庭：《金剛般若經》，臺北市，菩提樹雜誌社發行，民國七十一年九月初版。
- 呂佛庭：《長江萬里圖畫冊》，臺北市，國立歷史博物館出版，民國六十九年十二月三十一日出版。
- 呂佛庭：《長城萬里圖畫冊》，臺北市，環華出版公司出版，民國七十年七月初版。
- 呂佛庭：《美歐遊蹤》，臺中市，臺中市立文化中心發行，民國七十七年。
- 呂佛庭：《黃河萬里圖畫冊》，臺北市，名揚出版社，民國八十三年出版。
- 呂佛庭：《新一元論》，臺北市，東大圖書公司發行，民國八十三年十二月初版。
- 呂佛庭：《萬里長城》，臺中市，瑞成書局發行，民國五十二年三月初版。
- 呂佛庭：《臺灣漫遊記》，臺中市，臺中市立文化中心發行，民國八十二年六月初版。
- 呂佛庭：《憶夢錄》，臺北市，東大圖書公司發行，民國八十五年一月初版。
- 呂佛庭：《橫貫公路圖畫冊》，臺北市，環華出版公司出版，民國七十年七月初版。
- 呂佛庭：《繪畫常識》，臺中市，臺中師專發行，民國五十五年八月初版。
- 呂佛庭：《藝文叢談》，臺中市，瑞成書局發行，民國八十八年五月初版。
- 江美玲：《呂佛庭晚期繪畫風格之研究》，臺中市，瑞和堂發行，民國八十九年二月。
- 何蕙珠編輯·黃冬富撰文：《翰墨映禪心—呂佛庭紀念展專輯》，臺中市，國立臺灣美術館出版，民國九十四年九月。
- 俞崑：《中國畫論類編》，臺北市，華正書局發行，民國六十四年三月臺一版。
- 倪朝龍等：《一代宗師呂佛庭》，臺中市，臺中市立文化中心，民國九十五年十一月出版。
- 許政雄：《藝苑論集》，臺中市，暉宇出版社出版，民國八十七年十月。
- 黃冬富：《中國巨匠美術週刊·呂佛庭》，臺北市，錦繡出版公司，1995年2月18日出版。
- 黃冬富：《呂佛庭繪畫藝術之研究》，臺中市，臺灣省立美術館，民國八十年三月廿九日。

## 2、期刊

- 呂佛庭：〈數學藝術序〉，《中華易學第三期》，第 16 頁。