

齊白石繪畫藝術傳承發展的考察

—以王雪濤、婁師白及崔子範的作品為代表

Investigating the Heritage and Development of Paintings

by Qi Bai-shi:

Evidences from Wang Xue-tao, Lou Shi-bai, and Cui Zi-fan.

劉北一

Liu Bei-yi

國立臺灣藝術大學博士

摘 要

王雪濤（1903-1982）、婁師白（1918-2010）和崔子範（1915-2011）都曾經在學畫初期得到齊白石的指導，尤其是王、婁二人拜師為齊白石入室弟子。本文的核心論點是透過三人的作品分析齊白石繪畫藝術的傳承與發展問題，這對於梳理齊白石繪畫藝術的影響是有助的。行文中主要對三者的藝術發展歷程及作品風格與齊白石進行分析比對，厘清他們與齊白石繪畫藝術之關聯，並重點論證王雪濤、崔子範二人在齊白石風格上的突破。

【關鍵字】 齊白石、藝術傳承、王雪濤、婁師白、崔子範

一、前言

齊白石（1864-1957 年）作為近現代中國繪畫史上的重要畫家，其在繪畫、治印、詩歌及書法四個領域均取得了一定的成績，尤其在繪畫和治印中有較大突破，且他有效將四者融合在繪畫作品之中，使其藝術達到了相當的水準，並為世人所追捧。齊白石在 1919 年以後定居北京，得陳師曾、徐悲鴻賞識，聲名漸起，廣收門徒。他自稱「門客三千」，他曾刻了一方〈三千門客趙吳無〉的印章（圖 1-1），這裏的「趙」指的是趙之謙，「吳」是說吳昌碩，借此表達自己門生眾多的自豪感。當時北京城裏的三教九流拜師齊白石的人很多，北京蓮花寺的瑞光和尚、老舍¹的夫人胡潔青、黃琪翔上將²夫人郭秀儀、京劇名角梅蘭芳、國立北平藝專的王雪濤、拉洋車謀生的李苦禪、李可染、上海美專的陳大羽、湖南老鄉婁師白、山東的藝術愛好者許麟廬、胡佩衡的公子胡橐、小學教員盧光照等等，還有齊白石的子女齊良琨、齊良遲等也深得家傳。根據本文的研究論點，選取齊白石的三位學生王雪濤、婁師白、崔子範作為案例分析。

為研究的客觀性考量，本文從傳承和發展兩個層面來界定論述的主旨，若從傳承的角度來看，應更注重繪畫風格的師承關係。也就是說在作品風格的傳承上，可以將此三人早年的作品與齊白石繪畫風格進行分析比對；要從創作的視角來分析，則更關注畫家自身繪畫語言的建立，也就是如何表現自己的作品面貌而不是

¹ 老舍（1899 年—1966 年），原名舒慶春，北京人，現代小說家、著名作家。代表作有《駱駝祥子》、《四世同堂》、劇本《茶館》等。

² 黃琪翔（1898 年-1970 年），字禦行，廣東梅州人。中國農工民主黨創建人和領導人之一。國民革命軍陸軍中將加上將，北伐、抗戰時名將。1931 年起為中國國民黨臨時行動委員會（即第三黨）領導人。抗戰時先後任集團軍總司令、中國遠征軍副總司令，獲授青天白日勳章。

重複他人，這是繪畫發展的問題。齊白石提出了「學我者生，似我者死」³的觀點，說明了他注重「學」與「變」的邏輯關係，傳承與發展是藝術學習和創作的兩個階段。本文選取三人師承時期、探索時期、風格成熟時期的代表作品⁴與齊白石繪畫作品進行比對分析，進而尋找其中的邏輯關係。



圖 1-1 齊白石 〈三千門客趙吳無〉

二、王雪濤對齊白石畫風的學習和變革

王雪濤⁵是齊白石入室弟子之一，1922 年考入國立北平藝專西畫系，1923 年轉入國畫系，受教於王夢白、陳半丁等。當時的齊白石正值「衰年變法」⁶之中，且聲名日隆，他在北平藝專授課，因為王雪濤虛心好學，為人誠懇，加之齊白石與王雪濤同是農民出身，二人性情十分相投。王雪濤於 1923 年與徐蘭貞⁷同時拜

³ 參閱：婁師白《齊白石繪畫藝術》，山東：山東美術出版社。1987 年 9 月。頁 12。

⁴ 這些作品刊印在畫家的作品集中，有些重複刊印或被研究者引用為案例分析。

⁵ 王雪濤（1903 年—1982 年），河北成安人，原名庭鈞，字曉封，號遲園，中國現代小寫意花鳥畫家。1978 年至 1982 年任北京畫院院長。著有《王雪濤畫集》、《王雪濤畫輯》、《王雪濤畫譜》、《王雪濤的花鳥畫》等。

⁶ 因為時局不穩，家鄉匪亂叢生，為了避亂，齊白石自 1919 年正式定居北京。為了賣畫為生，他聽從陳師曾的建議開始在藝術上進行變法，也就是開始形成獨特個人風格的過程，這一過程持續了大約十年。

⁷ 徐蘭貞，山東人，1923 年考入國立北平藝專西畫科，後參加「九友畫會」，並與王雪濤相戀，

齊白石為師。從 1924 年至 20 年代末期，這期間的 6、7 年時間，他系統地學習齊白石的大寫意花鳥畫藝術，並開始走上中國畫花鳥畫的學習、創作、教學之路。

（一）、王雪濤對齊白石花鳥畫的學習



圖 2-1-1 齊白石〈白菜圖〉（左）、王雪濤〈白菜圖〉（右）

王雪濤開始同齊白石學習，是按照齊白石畫稿臨摹，這可以從王雪濤 1930 年以前的作品看出這種風格的繼承，如他畫的〈白菜〉（圖 2-1-1）。齊白石在王雪濤的〈荷花〉（圖 2-1-2）中題有：「作畫只能授其法，未聞授其手者。今雪濤此幅似白石手作，余何時授也？」可見齊白石認為王雪濤學得很像。他又在王雪濤畫的〈不倒翁〉（圖 2-1-3）中題到：「雪濤仁弟畫此因聞余欲畫背面，先畫此呈余論定，正合余意。」這說明王雪濤學齊白石並非死學，他在畫的過程

與王雪濤同時拜齊白石為師，齊白石為王庭鈞更名為雪濤，為其徐蘭貞更名為佩蓮，李苦禪也在同一時期拜師齊白石，並成為齊白石最得意的幾個弟子之一，王雪濤與徐蘭貞 1928 年結婚。

中有自己的思考。



圖 2-1-2 齊白石〈荷花〉（左）、王雪濤〈荷花〉（右）



圖 2-1-3 齊白石 1929 年所作〈不倒翁〉（左）、王雪濤 1925 年所作〈不倒翁〉（右）

若談齊白石對王雪濤的影響，在學習方法上主要是觀察與寫生，齊白石重視觀察，探求生活之情感，把握事物的生長規律。他在家鄉幽居的時候曾在自家房屋的四周種植蔬果，用竹管引溪水到院中養魚養蝦，以供觀察寫生，齊白石曾有〈種菜詩〉曰：「白頭一飽自經營，鋤後山妻呼不停。何肉不妨老無分，滿園蔬果繞門香。」⁸為此，他筆下逼真的花鳥草蟲多來自其認真觀察寫生所得，而這種方法讓王雪濤受到了很大啟發，並將之發揚了下去。

王雪濤有這樣一個故事：

在 20 年代的時候，有一次王雪濤和同學去頤和園遊玩。大家走在西堤上邊走邊觀賞風景，同學們都很開心，談天說地。走著走著突然發現王雪濤不見了，於是開始四處尋找，找了四周沒有，又回頭去找，才發現他正在湖邊的蘆葦叢裏看蟬脫殼，蹲在那裏看得正入神。⁹



圖 2-1-4 齊白石 1920 年〈蛺蝶鳶尾〉（左）、王雪濤 1960 年〈蝴蝶寫生〉（右）

⁸ 參閱：徐改《齊白石》，北京：北京頌雅風文化藝術中心。2000 年 10 月。頁 60。

⁹ 溫瑛女士回憶有關王雪濤先生的趣聞時講述了此故事。2016 年 3 月 2 日，筆者對王雪濤家屬溫瑛女士進行了訪談。

由此可見這種深入觀察的方法讓王雪濤受到了啟發，王雪濤畫了大量的速寫，他的花鳥草蟲畫得非常精緻（圖 2-1-4），這是深入觀察與寫生的功夫體現。

如果從操作層面來說，齊白石「紅花墨葉」的風格，對王雪濤影響是很大的。尤其是畫牡丹（圖 2-1-5），他用墨色畫葉子，胭脂調白粉畫花，越是到了晚年，這種風格越是強烈。但這是一種風格的借鑒而不是照搬，王雪濤的牡丹花頭在體積感、質感方面都更接近真實，他的花葉子有正面、側面之分，整株牡丹有在風中搖曳之感，這種自然生機的表現是王雪濤作品的特色。



圖 2-1-5 齊白石 1951 年〈牡丹〉（左）、王雪濤 1974 年〈牡丹〉（右）

從理念上來看，王雪濤注重齊白石畫面中的情趣感，他曾談到：

中國畫講畫理、畫情、畫趣。一幅畫的內容是好的，但總要有情趣才能打動人心。要畫得引人生情，善於體現自然界中不大為人注意，或者是可能會發生的一種機趣，從而給人一種意想不到的感受和回味想像的余地。雛雞爭食是生物的自然現象，而在齊白石筆下的〈他日相呼〉則傾注著人類的情感和使人聯想無窮的意境。一支咬破了草籠爬於其外的紡織娘，有時不是比藏在瓜藤中的更多一番情趣嗎？¹⁰

可見他對畫面情趣的認知和重視。齊白石的作品往往注重這種情趣感的表現，如他畫的〈蒲草青蛙〉（圖 2-1-6），一只青蛙不知什麼原因被亂草纏住了腿，也可能是孩童的惡作劇，它急著掙脫，另外三只青蛙同伴仰頭觀望，神情略帶焦急。動物尚且如此，這難道不是一種人性的隱喻麼？王雪濤畫的〈紡織娘〉（圖 2-1-6），被人關在籠中，飼養在瓜蔭下，而紡織娘嚮往自由的天地，所以咬破籠子逃出來，這與青蛙追求自由的情感是一樣的。



¹⁰ 參閱：王雪濤〈學畫花鳥畫的幾點體會〉，見《墨海靈光-王雪濤花鳥畫精品集》。

（二）、王雪濤轉益多師廣泛取法

從 20 年代末期開始，是王雪濤畫風轉變的一個時期。王雪濤的畫風轉變，除了齊白石的教導和自我的體悟之外，卻不無王夢白¹¹的關係。王雪濤在〈憶夢白師〉一文中詳細論述了二人的相識及互動情況，對他的教誨心存感念。¹²王雪濤跟隨齊白石學習大寫意，而其真正步入小寫意花鳥畫領域，乃得益於王夢白。在這個轉變的階段中，王雪濤除了學習王夢白之外，開始梳理花鳥畫的發展史，注重臨摹前人的優秀作品，從傳統中吸收技法。（如圖 2-2-1、2-2-2、2-2-3）

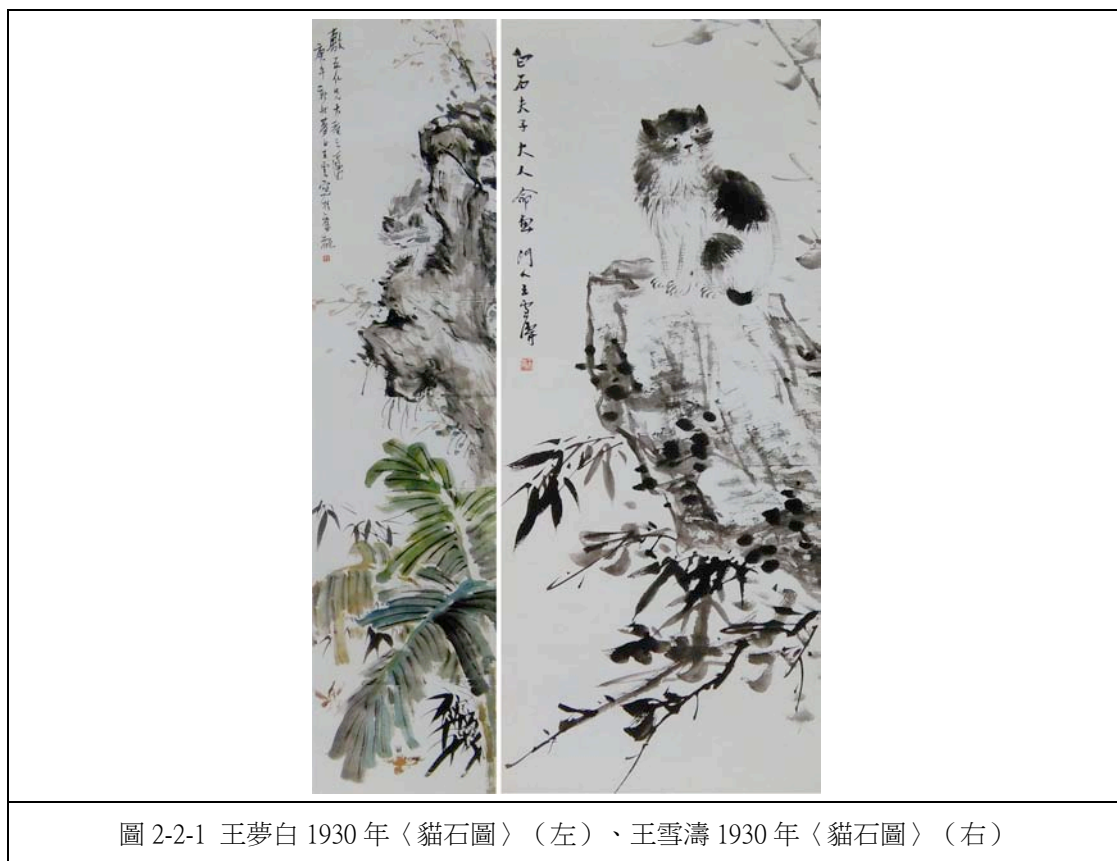


圖 2-2-1 王夢白 1930 年〈貓石圖〉（左）、王雪濤 1930 年〈貓石圖〉（右）

¹¹ 王夢白(1888~1934)，名雲，字夢白，號破齋主人，又號三道人，江西豐城人。父親流寓浙江衢州（今柯城區）。因住地與三溪接壤，自號三溪漁隱，即三道人的來源。幼年在燈籠店、錢莊當學徒，刻苦讀書，勤奮作畫，稱居所為映雪館，又稱三衢讀畫樓。後離家赴上海拜師吳昌碩，後輾轉到北京，與陳師曾亦師亦友，執教於國立北平藝專。

¹² 王雪濤在〈憶夢白師〉中寫道：「有一次我在他家後院看到梧桐樹上有四隻小鳥等待母親餵食的鏡頭，他要我畫鳥，隨後補上梧桐樹，這幅〈桐蔭哺子〉畫好後不久，他題上了新羅山人的句子，我們也是取意新羅山人的筆意。」見《墨海靈光-王雪濤花鳥畫精品集》。



圖 2-2-2 (清)李鯁〈荷花〉(左)、王雪濤 1933 年〈荷花〉(右)



圖 2-2-3 王雪濤 1942 年〈葡萄松鼠〉(左)、(清)華岳〈樹石松鼠〉(右)

從 20 世紀 30 年代初至 40 年代末，王雪濤逐漸形成了他清潤、細膩的畫風，擺脫了齊白石大寫意的風格，但這並不是王雪濤花鳥畫的成熟面貌。從他 30 年代與 40 年代的作品比較又可以看出其中的轉變。30 年代初的作品風格可以從 1933 年珂羅版的《王雪濤花鳥畫冊》中看出，這時期作品有華新羅、齊白石、王雲的影子，比如喜鵲的尾巴畫法是學齊白石，喜鵲脖子及背部用筆虛實的特徵是學王夢白，梅花學華新羅（圖 2-2-4）。而到了 40 年代，他逐漸將各家優秀的技法進行融合，形成了他這一時期的畫風。（圖 2-2-5）



圖 2-2-4 王雪濤 1933 年所作〈梅花喜鵲〉、〈荔枝公雞〉



圖 2-2-5 王雪濤〈子孫萬代〉1944 年

（三）、王雪濤繪畫風格的形成

自 1949 年起，政府面對百廢待興的時局，無論從經濟、政治、文化方面都有了新的規劃，在文化領域開始與舊的封建文化相切割，傳統的又不符合當時政治形態的繪畫受到排擠甚至是否定。¹³1949 年 7 月 19 日，中華全國文學藝術工作者代表大會（簡稱文代會）在北京舉行，美術界代表有徐悲鴻、江豐、葉淺予、齊白石、劉開渠等，文代會向毛澤東致敬電：「我們願意在你面前鄭重表示，我們將堅決地遵循著你所指示的方向，為開展人民的文學藝術工作，建設中華人民共和國而奮鬥到底。」¹⁴

1950 年 10 月《光明日報》發表徐悲鴻〈一年來的感想〉，文中盛讚建國一年來的新成就，謂「以往流行的形式主義和我國原有的陳腐惡劣的末流文人畫，在新的文藝政策和方針下都銷聲匿跡，不打自倒。這是我和一部分搞美術的朋友與之鬥爭了 30 年不能得到的效果。」¹⁵

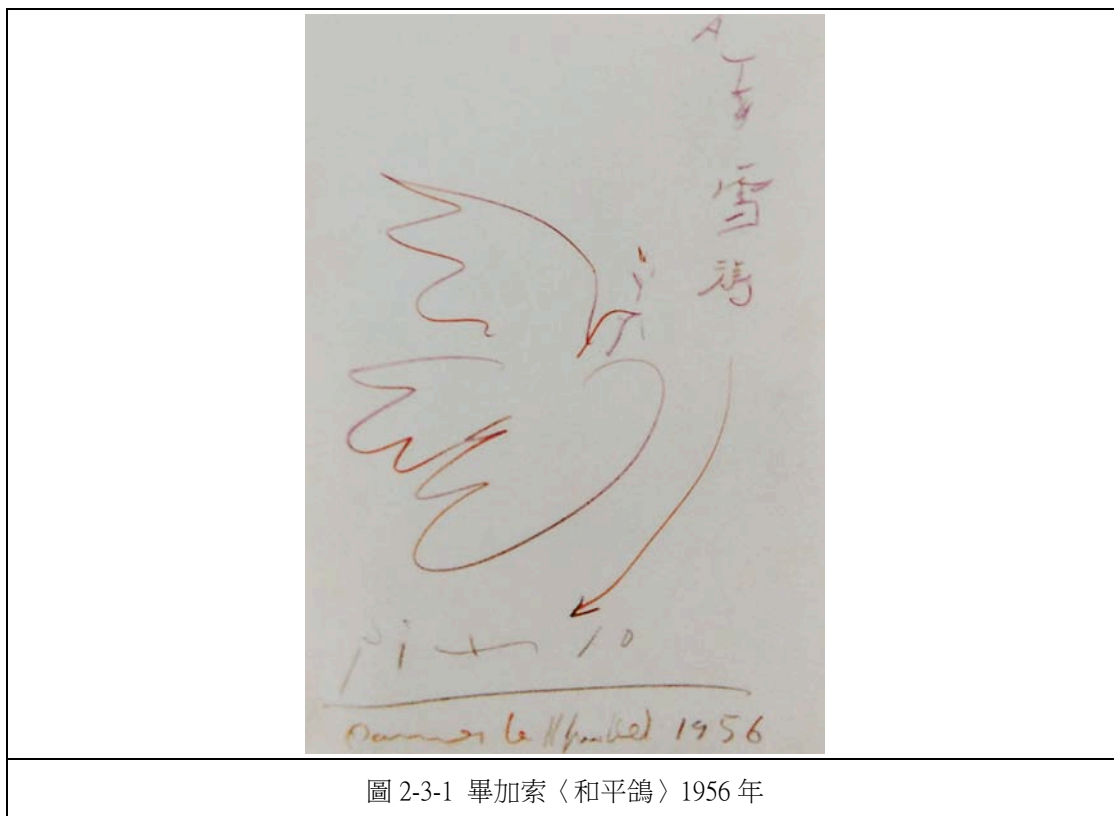
在這樣一種社會環境之下，正值中年的王雪濤，也滿懷希望展開新時期的創作。他做為花鳥領域的重要畫家，受到了政府的重視，並積極參與社會活動。1955 年開始參與北京畫院的籌建工作，1957 年任畫院畫師，1978 年任院長。¹⁶1956 年王雪濤做為政府文化代表團成員訪問歐洲三國瑞士、比利時、法國，期間會晤了畢卡索，他現場揮毫畫了〈雄鷹〉，畢卡索回贈〈和平鴿〉（圖 2-3-1）。此行還見到了老友張大千。

¹³ 王雪濤家屬溫瑛觀點。

¹⁴ 參閱：《20 世紀中國美術紀年》，北京：人民出版社。2012 年 3 月。頁 188。

¹⁵ 參閱：《20 世紀中國美術紀年》，北京：人民出版社。2012 年 3 月。頁 200。

¹⁶ 參閱：1997 年溫瑛整理的《王雪濤年譜》，見《墨海靈光-王雪濤花鳥畫精品集》。



花鳥畫在當時的新中國所受到的重視程度遠不及人物畫和山水畫，因為人物畫、山水畫可以更好的表現英雄人物、大好河山。而花鳥畫的表現力自然有限。為此，王雪濤開始思索新時代的花鳥畫面貌問題，如何能夠增強畫面表現力，又如何能夠與當下的社會審美意識相協調成了他變革的核心。¹⁷明代院體畫成了王雪濤的首選，呂紀、林良的作品氣勢不凡，具有寫實、生動的特點。從王雪濤臨摹呂紀的〈梅花斑鳩〉（圖 2-3-2）可以看出他的對臨本領。他臨摹王乾的〈雙鷹〉，在對臨的基礎上根據自己的理解修正原畫，王乾的〈雙鷹〉中，兩隻鷹分別朝向左右兩個方向，王雪濤認為這樣使得畫面產生了矛盾，同時分散了畫面的中心視點（圖 2-3-3）。所以他將畫面左側的鷹進行了修正，將鷹頭轉向右側，這樣一來，兩隻鷹一隻側面，一隻正面，協調了畫面效果。¹⁸

¹⁷ 王雪濤家屬溫瑛觀點。

¹⁸ 參閱：王雪濤《學畫花鳥畫的幾點體會》，見 1983 年人民美術出版社《王雪濤畫集》。



圖 2-3-2 (明) 呂紀〈梅花斑鳩〉(左)、王雪濤 1950 年〈梅花斑鳩〉(右)



圖 2-3-3 (明) 王乾作〈雙鷹圖〉(左) 王雪濤 1950 年〈雙鷹圖〉(右)

總體而言，王雪濤自 50 年代初開始，繪畫面貌最終形成了。他的花鳥畫具有開闊的氣象，擺脫了前期作品中的柔媚和纖細之氣，開始出現了筆力雄強、墨

色濃豔、造型生動、意境鮮活等特點。如 1956 年所作〈桃花八哥〉（圖 2-3-4），一樹桃花佈滿了畫面，三隻八哥穿梭於花枝間，形態各異，兩隻白頭翁，一隻高立枝頭，一隻飛疾而去，表現了盎然春意。他於 1958 年所作〈柳塘戲禽圖〉（圖 2-3-5），一隻白天鵝是畫面的中心，在塘中戲水的瞬間十分生動，如同攝影師抓拍了这个場景。畫面上方的柳枝中，兩隻黃鸝一上一下，緊抓柳枝向下觀望，呈欲飛而下的態勢，可見王雪濤在造型生動之外，注重對情景的塑造。

王雪濤在 1961 年所作巨幅作品〈雲南山麓〉（圖 2-3-6）是他的代表作，這是他本年參加西南寫生團歸來之後的作品。畫中綠天芭蕉，穿插杜鵑花，叢中四隻孔雀閒庭漫步，遠山近景相映成趣，畫面之上一隻藍雀飛疾而去，中心的藍孔雀抬頭仰望，將觀眾的視線引向畫外。從筆者整理的作品資料來看，王雪濤在這一時期的作品數量較多，且多出精品，能夠窺探出他在技法層面的全面成熟。



圖 2-3-4 王雪濤〈桃花八哥〉1956 年



圖 2-3-5 王雪濤〈柳塘戲禽〉1958 年



圖 2-3-6 王雪濤〈雲南山麓〉1961 年

王雪濤經過近 20 年的探索與實踐，終於形成了自己的繪畫風格，這取決於他轉益多師與寫生觀察的努力，並將他人創作的經驗和優點吸收到作品之中。他將齊白石花鳥畫的情趣意識及「紅花墨葉」的風格繼承了下來，並內化成靈活多變的圖式。

三、婁師白與齊白石繪畫風格的傳承

婁師白¹⁹也是齊白石的入室弟子之一。1932 年婁師白的父親婁德美在乘車去北京香山的路上與齊白石相識，又因為兩家住得很近，遂以同鄉之誼結為朋友。那年婁師白 14 歲，時常幫長輩去齊白石家傳話辦事，有機會看到齊白石作畫。1934 年立秋前一天，婁師白向白石老人行了拜師禮。此後二十幾年間，婁師白一直隨侍老師左右。²⁰從婁師白回憶與齊白石的交往可以看出來，婁師白在齊白石家裏做一些力所能及的雜活，包括關照齊白石子女的學習、陪同齊白石外出社交、整理資料等等，當然最主要的是聽齊白石談畫及看齊白石創作的過程，婁師白得以耳濡目染。

（一）、 婁師白對齊白石畫風的系統學習

婁師白在齊白石去世之前，學習的方法是臨摹或擬意齊白石的作品，在題材、風格上完全繼承，如他畫的〈蒲草青蛙〉（圖 3-1-1），齊白石題曰：「少懷弟能亂吾真，而不能做偽，吾門客之君子也。」可能是齊白石畫了同樣的一張畫，婁師白臨摹一遍。也有可能婁師白在原作基礎上進行重新佈局，無論是哪種情況，

¹⁹ 婁師白（1918 年—2010 年），湖南瀏陽人，原名婁紹懷，齊白石改為少懷，字亦鳴，齋號老安館。1918 年生於北京，拜師齊白石以後專事繪畫。

²⁰ 參閱：婁師白《齊白石繪畫藝術》，山東：山東美術出版社。1987 年 9 月。頁 1-23。

齊白石的贊許正說明了他的模仿能力。所以婁師白這一時期的作品大致有兩種類型，一種是完全臨摹，比如他畫的〈壽酒圖〉（圖 3-1-2）、〈貝葉草蟲〉（圖 3-1-3）；另外一種是在臨摹的基礎上對原作稍加改變，比如〈喜上眉梢〉（圖 3-1-4）、〈夜飲圖〉（圖 3-1-5）。這些作品基本上繼承了齊白石的繪畫風格，也能看出婁師白在此階段的學習態度及他的學習能力。

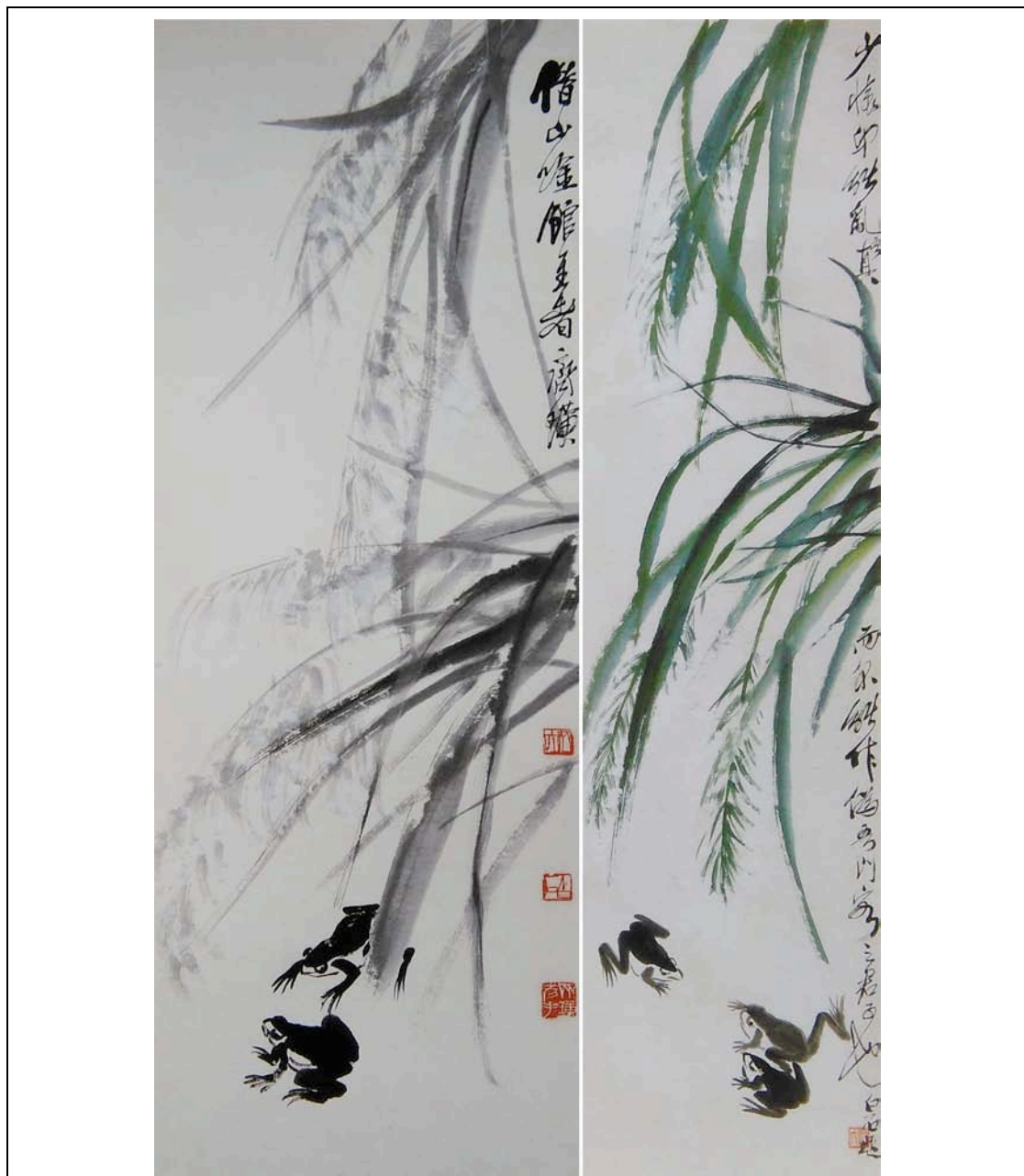


圖 3-1-1 齊白石〈蒲草青蛙〉（左）、婁師白〈蒲草青蛙〉（右）



圖 3-1-2 齊白石〈壽酒圖〉（左）、婁師白 1934 年〈壽酒圖〉（右）



圖 3-1-3 齊白石 1930 年〈貝葉草蟲〉（左）、婁師白 1938 年〈貝葉草蟲〉（右）



圖 3-1-4 齊白石〈喜上眉梢〉（左）、婁師白〈喜上眉梢〉（右）



圖 3-1-5 齊白石 1945 年〈夜飲圖〉（左）、婁師白〈夜飲圖〉（右）

（二）、 婁師白在花鳥畫創作上的探索與嘗試

在齊白石去世前後的一個時期，婁師白亦曾試圖在題材上進行創新，甚至在風格上借鑒他師。在題材上，他選擇畫蓖麻（圖 3-2-1），因為當時的社會形式，政府鼓勵種植蓖麻。²¹他用蓖麻取代齊白石作品中的牡丹花、牽牛花、雞冠花等主體植物，而用蓖麻配上齊白石的蟲、鳥等小動物。他在自述文章裏談到：

我第一次的創作題材是蓖麻。那年我在農村體驗生活，正直黨和國家大力號召種植蓖麻……在創作過程中，我反復地運用筆墨來概括形象，表現自己的思想感情。經過了一百多張畫面的反復實踐之後，才選出一幅比較滿意的作品。²²

婁師白的這種創新實踐，是在觀察的基礎上進行創作，相對於臨摹齊白石畫稿來說確實是一種探索。他畫的蓖麻是套用齊白石畫花卉的手法，在觀察和創作的過程中，沒有類似王雪濤的速寫稿。王雪濤的寫生和創作過程參考了古代花鳥畫及近現代畫家，而婁師白則沒有這樣的探索過程，所以他的表現手法單一。

²¹ 大陸建國後，政府的工業化發展依靠農業的支撐。1957 年中國大陸又開展「反右」整風運動，1958 年又提出「大躍進」運動，農業生產受到了破壞，出現了饑荒，政府鼓勵種植蓖麻並大量收購蓖麻籽用於工業煉油。因為蓖麻種植簡單，又無蟲害，所以家家種植，蓖麻籽賣給政府換取生活所需。

²² 參閱：婁師白《齊白石繪畫藝術》，山東：山東美術出版社。1987 年 9 月。頁 12。



圖 3-2-1 婁師白 1956 年〈蓖麻〉（左）、婁師白 1983 年〈蓖麻〉（右）

婁師白在 1961 年全國美協組織的西南寫生活動後，創作了〈百合花〉、〈玉龍山色〉、〈桂林山水〉等等，在〈百合八哥〉（圖 3-2-2）這件作品中，他借鑒了潘天壽的表現手法，比對潘天壽的作品（圖 3-2-2），在百合葉子的形態和勾線的筆法中有借鑒潘的風格。在〈玉龍山色〉（圖 3-2-3）中，牡丹花的枝幹處理和背景大石頭的造型、染色等等，都可以看出潘天壽的風格。這是一種借鑒和探索，但婁師白沒有繼續將潘天壽骨力的用筆和勁挺的花卉形態融入到日後的創作之中。



圖 3-2-2 潘天壽 1956 年〈欲雪圖〉局部（左）、1963 年〈雁蕩山花〉（右）局部



圖 3-2-3 婁師白 1961 年所作〈玉龍山色〉（左）、〈百合八哥〉（右）

他還嘗試畫楓林以表達政治性題材，如他畫的〈層林盡染〉²³（圖 3-2-4），前面畫了一棵楓樹，遠景用塗抹虛化，兩只藍鵲飛舞其中，鳥的畫法學齊白石，對比齊白石的〈荷塘翠鳥〉（圖 3-2-5）來看，齊白石的翠鳥筆法、色彩變化豐富，翠鳥銜著一條擺動的小魚朝遠處飛去，形態自然生動。

²³ 「層林盡染」成為大陸建國後很多畫家表現的題材，出自毛澤東詞〈沁園春·長沙〉中「看萬山紅遍，層林盡染」之句。

婁師白的藍雀形態略顯呆板，筆法、色彩無變化，造型不夠生動，尤其是鳥爪子的處理對比更明顯，齊白石的鳥爪收起來，婁師白的是張開的，且結構不準確，說明他沒有齊白石觀察得仔細。從整個畫面效果來看，若對比李可染所作的〈萬山紅遍·層林盡染〉（圖 3-2-6），相同的主題，婁師白的作品在意境上遜色很多。他題款曰：「師白衰年又變畫法。」他自詡像齊白石那樣的「衰年變法」，在楓葉、藍雀兩個形象上套用齊白石的風格，遠景的處理是他的新畫法，他在遠景的描繪上顯得有些雜亂，顏色暗淡，反而失去了齊白石畫面明快清新的效果。這種畫法在其他作品中很少出現，說明是為了特殊題材而做的嘗試。



圖 3-2-4 婁師白〈層林盡染〉



圖 3-2-5 齊白石〈荷塘翠鳥〉（左）局部、婁師白〈層林盡染〉（右）局部

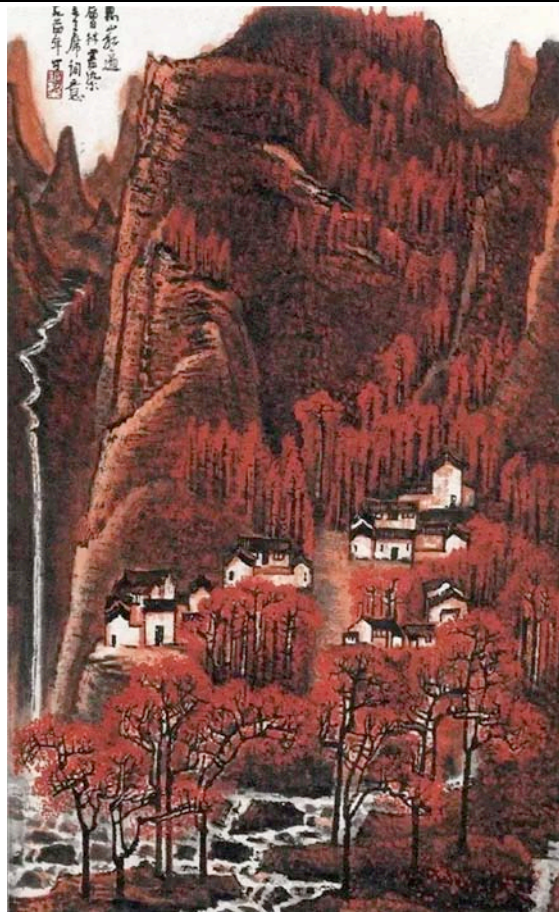


圖 3-2-6 李可染〈萬山紅遍·層林盡染〉1964 年

他畫的〈三羊開泰〉（圖 3-2-7）屬於創新題材，但是屬於寫生作品，若以王雪濤寫生的觀念來看，婁師白畫的三只羊造型不準確，設色無章法，羊的嘴突兀，

母子三只羊都帶著脖套，這是不合常理的。畫中羊角是公羊的羊角，與此圖中母羊不符，且前腿比例失調，前蹄在腹部出現的位置矛盾，若按作者圖示，羊的前腿在臥地的時候不可能交叉。在用色上，他為突出羊的潔白，在羊的四周布色，在色彩漸變和草的處理上缺少安排。



圖 3-2-7 婁師白〈三羊開泰〉1999 年

〈天池瀑布〉（圖 3-2-8）和〈北海五龍亭〉（圖 3-2-8）這兩張作品有對景寫生的意味，他借用西方空間透視的方法，又將齊白石的構圖方法套用進來。對比齊白石畫的〈柳橋揚帆〉（圖 3-2-9）和〈松帆紅日〉（圖 3-2-9）來看，婁師白在水波、五龍亭的處理上是區別齊白石的，而柳樹、松樹等是學齊白石。從畫面效果來看，婁師白在水的處理上運用染的方法，沒有齊白石水面的輕盈感。在亭子的描繪上，他先勾線再上色，用線、塗色不夠明快。瀑布及遠水的處理沒有突出

物象的質感和形態，用筆無法，畫面顯得缺乏層次。

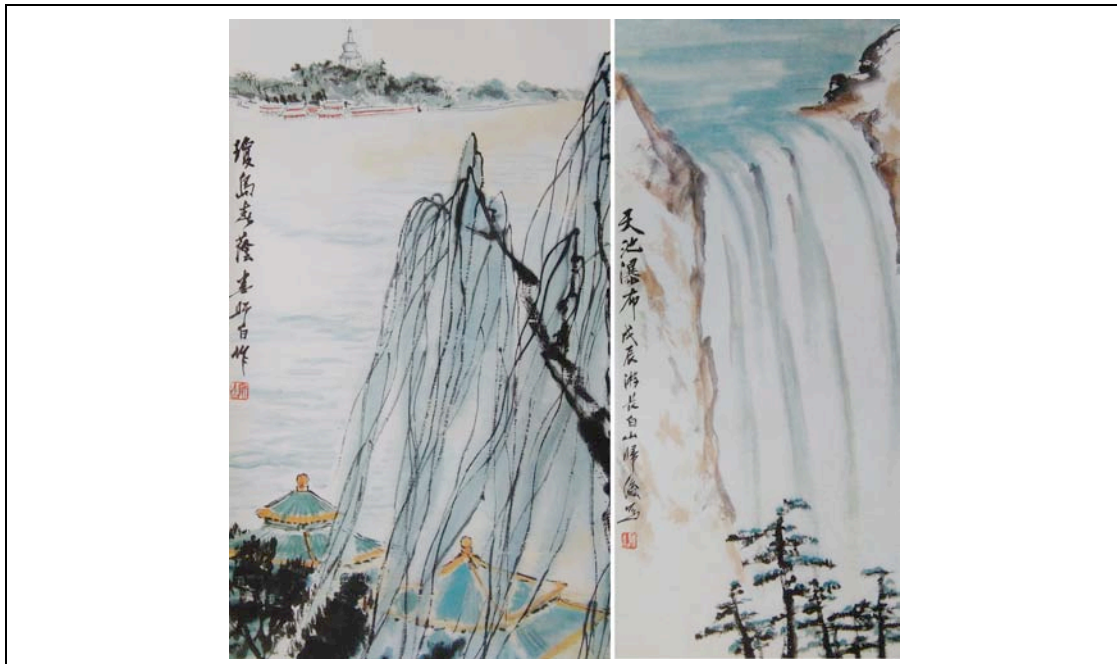


圖 3-2-8 婁師白〈北海五龍亭〉（左）、1986 年〈天池瀑布〉（右）

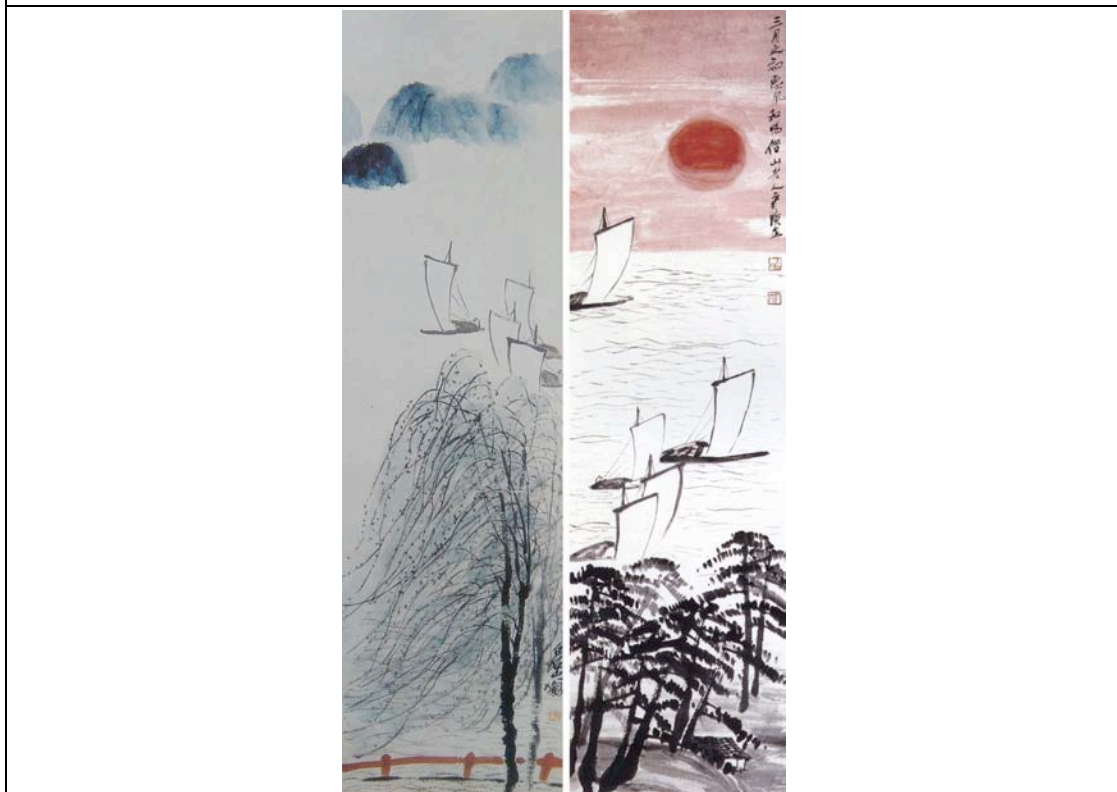


圖 3-2-9 婁師白〈北海五龍亭〉（左）1986 年〈天池瀑布〉（右）

再看他的〈春暖人間〉（圖 3-2-10）和〈牡丹〉（圖 3-2-10）兩幅作品，若對比

齊白石畫的相近的題材〈九秋圖〉（圖 3-2-11）和〈牡丹〉（圖 3-2-11）來分析，婁師白的用色過於濃豔，而齊白石的色彩相對沉穩。一方面齊白石用色比較講究墨色、主色、輔色之間的關係，他也用濃豔的色彩，但是點睛之筆，比如他在〈九秋圖〉中，海棠花、紅蓼的紅色最濃，但面積小，其余的雁來紅、海棠葉脈等相對較淺，且畫面中其他顏色的純度較低，所以整個畫面是協調的。齊白石的牡丹墨色分明，牡丹紅色有漸變，且善於用水降低明度。反觀婁師白的兩件作品，色彩濃豔而無變化。他將齊白石畫面中「俗」的缺點暴露出來。



圖 3-2-10 婁師白〈春滿人間〉，1977 年（左）、〈牡丹〉（右）



總體而言，婁師白塑造的形象不夠生動，這可能有幾方面的原因。一方面從他的作畫錄影來看，他在筆墨造型過程中，儘管注意了墨色變化，但是他沒有脫離齊白石的表現方法，且他在畫的過程中經常復筆，「描」的痕跡很重，這直接導致了他用墨方面的弊端，墨色混沌（圖 3-2-12）；另一方面他的「復筆」動作說明他造型不肯定，作畫中猶豫不決，他筆下的物象稚拙有余而靈動不足；同時他在用筆過程中缺乏變化，下筆從頭到尾重複，包括他的勾線，略顯呆板（圖 3-2-13）。



圖 3-2-12 婁師白作畫視頻截圖，北京文化藝術音像出版社《婁師白畫鴨·蝦技法》



圖 3-2-13 婁師白作畫視頻截圖，北京文化藝術音像出版社《婁師白畫鴨·蝦技法》

婁師白繪畫表現的局限性體現在一旦超出了齊白石的作品範疇，他自行探索的作品都顯現出不成熟的一面，而他在齊白石題材上的一些創作應當是他最高水準的體現。比如他畫的〈蝦〉（圖 3-2-14）、〈蟹〉（圖 3-2-15）等作品。即便婁師白以創新自居的小鴨子，也是齊白石畫小雞的手法。他曾說：「我每天看到這

些雛鴨……因此我以白石師塑造雛雞的筆墨創作了雛鴨的形象，這也是我繼承和發展白石師藝術的收穫。」²⁴他用芭蕉配小鴨子，出現了兩種情況，一種是他挪用齊白石的芭蕉畫法，在畫面上就能出現相對穩重的效果，比如〈蕉蔭育雛〉（圖 3-2-16）；另一種情況是他脫離齊白石的畫法，自創芭蕉風格，兩片芭蕉葉子對角交叉，畫面就顯得呆板，如〈芭蕉小鴨〉（圖 3-2-16）。



圖 3-2-14 齊白石〈群蝦〉（左）、婁師白 1986 年〈蝦〉（右）



圖 3-2-15 齊白石 1950 年〈螃蟹〉（左）、婁師白〈螃蟹〉（右）

²⁴ 参阅：婁師白《齊白石繪畫藝術》，山東：山東美術出版社。1987 年 9 月。页 13。



圖 3-2-16 齊白石 1950 年〈芭蕉〉（左）、婁師白〈蕉蔭育雛〉（中）、
婁師白 1980 年〈芭蕉小鴨〉（右）

從傳承的角度談，婁師白對齊白石藝術風格的學習方面確實有一些成績，如題材、畫面佈局、物象形態等方面，甚至齊白石對他的模仿能力都大為讚賞，可見這些並不是虛言。在婁師白的自述文章裏，對於創新、變法是有所表述的：「有一次，我看見白石師畫〈東坡玩硯圖〉，受到了啟發，便畫了一張〈東坡燒筍圖〉。白石師看了非常高興，說：『你能自己造稿了，這幅畫也還如得²⁵。』當即為我題了字……我決定創作以蓖麻為題材的畫，並使其人格化，要把蓖麻畫得比牡丹還要好看。這是我離開前人範本的第一步……我進一步體會到只有生活才是藝術創作的源泉。這是我學習白石師『衰年變法』的開始。」²⁶

²⁵ 「如得」即是可以的意思。

²⁶ 參閱：婁師白《齊白石繪畫藝術》，山東：山東美術出版社。1987 年 9 月。頁 12-13。

可見婁師白對於「創新」的認知是側重在題材的變化而非風格的革新，這與王雪濤的理解是有本質區別的。²⁷

婁師白認識到「變法」的重要性，但對於如何「變」卻沒有一個清晰的邏輯。王雪濤的「變法」是全面吸收傳統，取法諸家並大量寫生，最終心手合一。婁師白沒有認識到「衰年變法」的前提，即齊白石豐富的學藝經歷、廣博的視野及扎實的詩、書底子，這是婁師白無法比擬的。所以通過婁師白的「變法」過程可以看出來，他無法擺脫齊白石的束縛，一旦試圖擺脫，作品就還原到一個初學者動筆作畫的狀態。

四、崔子範對齊白石花鳥畫面貌的革新

若從傳統師徒形式來說，至今沒有資料顯示他曾經拜師，所以崔子範²⁸不能算作齊白石入室弟子，但他確實得到了齊白石的教導，這從他的藝術經歷和作品面貌可以看出這種師承關係。崔子範出身於一個普通的農民家庭。在藝術的學習歷程方面，他既不同於藝術院校的王雪濤，也不同於青少年時代即追隨齊白石學畫的婁師白。他是屬於「半路出家」或「領導出身」的畫家，在結識齊白石之前，並沒有經過系統的美術學習²⁹。

²³ 根據 2016 年 3 月 8 日對王雪濤入室弟子陳葆楨的訪談，他認為王雪濤從 30 年代開始的風格轉變，並在 50 年代形成鮮明的個人過程中，並不是完全拋棄齊白石等人的技法或風格，而是不漏痕跡的融合、內化了。這也說明了理解的吸收與生搬硬套是本質區別的。

²⁸ 崔子範（1915 年—2011 年），山東萊陽人，原名崔尚治。中國美術家協會會員，北京市美協理事。作品有《芙蓉八哥》、《麻雀枇杷》、《金魚》等。出版有《崔子範畫選》，《崔子範作品選集》等多種。多次舉辦個人畫展，山東省萊西市於 1999 年建成崔子範美術館。

²⁹ 參閱：《崔子範藝術研究（第二集）》，山東：青島出版社。1994 年 10 月。張士增〈崔子範的畫欣賞及其他〉。

崔子範幼年念私塾，中學畢業後，曾在家鄉教小學。這期間結識了一位推崇並學習吳昌碩的鄉間美術教師張子蓮，開始接觸一些關於寫意花鳥的畫理知識，這個階段應該是一種繪畫興趣的培養。1937 年他投身革命，先在延安軍政學院和延安高級黨校學習，後被派到山東膠東地區任南海行政公署專員。1949 年後在北京醫院，國務院城市建設部勘察測量局工作。1956 年主動要求調任正在籌建中的北京國畫院，後任秘書長一職。³⁰1951 年秋，崔子範到琉璃廠裱畫。得知裱畫師傅劉金濤³¹與齊白石相識，便托他介紹，於是崔子範有幸到西城跨車胡同 15 號拜會了 87 歲的齊白石³²。崔子範入北京畫院以後，又親自上門聘請齊白石擔任畫院名譽院長。就這樣，在日後的幾年裏崔子範經常來訪，向齊白石請教畫藝。

崔子範繪畫面貌的形成幾乎與大陸改革開放是同步的，他的作品在 80 年代初快速成熟起來。³³50 年代崔子範開始動筆創作以後，基本是在模仿齊白石作品，這從他畫的〈螃蟹圖〉（圖 4-1）可以看出來。1956 年崔子範主動調離國務院勘探設計局領導崗位，到北京畫院參與畫院籌建工作。

北京畫院集結了一大批北京的藝術家，且不乏名家大家，崔子範自此開始真正融入藝術圈，接觸藝術家、看藝術家創作、組織藝術活動，從此耳濡目染。在

³⁰ 參閱：《崔子範藝術研究（第二集）》，山東：青島出版社。1994 年 10 月。李樹聲〈崔子範的寫意花鳥畫〉。

³¹ 劉金濤（1922 年生），河北棗強人，1934 年隻身來到北京琉璃廠裱畫店當學徒，1946 年自立開店，1958 年入榮寶齋工作，1960 年到中央工藝美術學院（現清華大學美術學院）裱畫，經常為北京藝壇名家裱畫，與齊白石、王雪濤等名家往來甚篤。

³² 齊白石生於 1864 年 1 月 1 日，所以 1951 年時他應該是 87 周歲。有關齊白石的年齡問題詳見：余毅然《齊白石畫集》（附白石老人自述），臺北：中華書畫出版社，1967 年 10 月，頁 145-169。

³³ 參閱：《崔子範藝術研究（第二集）》，山東：青島出版社。1994 年 10 月。盧沉〈既往來開，匠心獨運——談崔子範的花鳥畫〉。

這種氛圍的帶動下，崔子範開始了大寫意花鳥畫創作，後經歷「文革」，他被下放到農村勞改，1976 年「文革」結束後回到工作崗位。崔子範在藝術創作上開始成熟起來。



（一）、 用筆、用墨、用色

應該說崔子範的繪畫路徑不同於其他畫家，他沒進過美術學校，沒有經過嚴格造型寫生能力的訓練，也沒有在前人的筆墨範式中深入學習，對各種傳統技法掌握也不嫻熟。³⁴所以若以傳統花鳥畫的範式來審視他的作品，他顯然屬於「劍走偏鋒」的類型。

他用筆很拙，下筆沉穩有力，有如削金鑿石。他筆下的形象，如鐵鐘落地，有力透紙背之盛，無輕飄浮華之氣。³⁵這是他用筆的特點。兩份錄影資料為本文

³⁴ 參閱：《崔子範藝術研究（第二集）》，山東：青島出版社。1994 年 10 月。郭怡宗<心灵深处的符号-崔子范先生的大写意花鸟画>。

³⁵ 參閱：《崔子範藝術研究（第二集）》，山東：青島出版社。1994 年 10 月。鄭作良<从自然美、笔墨美到艺术美-谈崔子范的画>。

寫作提供了素材，分別是 1955 年中央電視臺錄製的紀錄片《畫家齊白石》和 1999 年中國寫意花鳥畫名家技法系列《崔子範大寫意花鳥畫》。影片中可以直觀看到畫家作畫情況，包括用筆、用色、構圖、造型、落款、鈐印等等過程。

通過錄影可以看出，齊白石行筆較慢，看似漫不經心。同樣以畫荷花來看，他畫側面荷葉的過程中，側鋒橫掃，荷葉的輪廓參差不齊，且有虛筆，仔細看便可知他行筆的結尾處沒有用力按壓的動作（圖 4-1-1）。而崔子範用筆比較「拙」，不似小寫意花鳥畫的靈動用筆，不像吳昌碩勁挺蒼辣的筆法，也不同于齊白石或拙或巧的筆路。崔子範行筆速度快，下筆力量大，側鋒橫掃的同時，在行筆的最後下壓筆肚，所以荷葉的輪廓是實的，沒有干筆（圖 4-1-2）。而且崔子範經常用複筆，就是筆走過的地方，還經常再畫一次，不是完全重複，算是一種修補，增加線條、塊面的厚重感（圖 4-1-3）。所以他在這一點上，與齊白石（圖 4-1-4）是大不相同的。



圖 4-1-1 齊白石畫側面荷葉用筆過程，紀錄片《畫家齊白石》截圖



圖 4-1-2 崔子範畫側面荷葉及荷花用筆過程

1999 年《崔子範大寫意花鳥畫》截圖



圖 4-1-3 崔子範畫側面荷葉用筆過程中有多處複筆

1999 年《崔子範大寫意花鳥畫》截圖



圖 4-1-4 齊白石畫側面荷葉用筆過程中沒有複筆

紀錄片《畫家齊白石》截圖

在用墨方面，崔子範與齊白石也有所區別。齊白石講求一筆下去「墨分五色」，他蘸墨很講究，用的是研墨，筆根是什麼墨，筆肚是什麼墨，筆尖又是什麼墨。清清楚楚，他在畫蝦的時候，筆蘸好了墨，為了突出蝦的晶瑩剔透，他用小湯匙舀清水倒在筆根上，然後下筆去畫。（圖 4-1-5）崔子範則不同，他用墨汁，而且調墨過程沒有那麼複雜，往往大筆一揮，不計較每一筆中墨色的變化。以他們二人畫的螃蟹為例，齊白石畫的螃蟹每一筆都墨色分明，表現螃蟹的質感，螃蟹與螃蟹之間的墨色變化很豐富。崔子範的螃蟹墨色變化少，兩只螃蟹黑黑一團，只有輪廓線用淡墨，所以談不到墨分五色。（圖 4-1-6）再看他們畫的八哥，齊白石的墨色分明，儘管八哥本是黑色，但他在畫中注意墨色的微妙變化。崔子範的八哥近似濃墨平塗，基本沒有墨色的變化。（圖 4-1-7）



圖 4-1-5 齊白石用湯匙舀水到筆根處



圖 4-1-6 齊白石 1952 年〈螃蟹〉（左）、崔子範 1990 年〈菊蟹〉（右）局部



圖 4-1-7 齊白石 1953 年〈梅花八哥〉（左）、崔子範 1981 年〈菊花八哥〉（右）局部

崔子範所追求的是通篇整體墨色的韻味，並非每一筆中的變化。他在作畫的時候，有時將兩張或者三張紙疊加在一起，他用飽含墨汁的筆在第一張上橫塗豎抹，然後揭開第一張看第二張或第三張所滲透下來的水墨效果，並在此墨痕的基礎進行加工、複筆，從而產生多層次、厚重的筆墨效果。他畫的〈荷花〉（圖 4-1-8）是他用「疊加」方法的例子。他在第二張或第三張墨痕的基礎上，墨色並施，有潑墨的氣勢，又有細節上的設計。他的荷葉連成一片，表現色彩、墨韻、筆力，

他的荷梗，每一個都不相同，或粗細、或深淺、或幹濕、或遠近、或高低。



圖 4-1-8 崔子範〈荷花〉1982 年

在用色方面，崔子範繼承了齊白石「紅花墨葉」的傳統，但是他在此基礎上大膽用色，強化了墨色、對比色之間的視覺對比，同時突出了色彩在畫面中的裝飾性。齊白石的作品基本上忠實物象的固有色，並在此基礎上進行強化、誇張。崔子範則進一步變化，很多作品的用色已經打破了物象的自然色彩關係，用色充分加強畫面裝飾效果。³⁶從二人畫的葡萄可以看出，齊白石忠實於葡萄的固有色，崔子範用純色表現葡萄，用重墨表現葉子，用焦墨表現藤（圖 4-1-9）。

再看二人畫的壽桃，齊白石的壽桃，雖然誇大了桃子的固有色，但是「上紅

³⁶ 參閱：《崔子範藝術研究（第二集）》，山東：青島出版社。1994 年 10 月。邓福星〈崔子范绘画艺术学术讨论会发言〉。

下黃」的用色規律依然能讓觀者識別出這是桃子，桃子本身的固有色是夾帶紅、白、淺綠、黃的色彩成分，齊白石用曙紅加水錶現桃子的紅色，用黃加水錶現桃子底部淺色，這樣在視覺效果上基本概括了桃子的固有色。齊白石在用曙紅的過程中，偶爾加入胭脂等其他顏色或墨色以降低色彩的純度。但崔子範不同，他直接用純色的紅表現物象，有時為了豐富畫面效果用幾種紅色並用，比如同一只筆先蘸曙紅再蘸洋紅。從崔子範在 1990 年畫的〈三千年結實、〉（圖 4-1-10）可以看出來，他畫的桃子，底部的淡黃變成純黃色，沒有了齊白石紅黃的過度部分，並且誇大了黃色的面積和形態，將紅色包圍起來，增添畫面的裝飾效果和視覺衝擊力。



圖 4-1-9 齊白石〈葡萄〉（左）、崔子範 1990 年〈碩果累累〉（右）



（二）、物象形態

崔子範的作品，多數題材都是取自齊白石。他作為一個行政領導的畫家，沒有經歷過寫生的訓練，所表現的物象，在齊白石的基礎上進行簡化，很多都呈現出幾何造型，這種趨勢隨著崔子範年齡的增大而更明顯。他把豐富多變的形象概括在這些幾何之中，尤其是方和圓，將這些幾何形象組織起來，在排列、對比中尋求多樣變化，這就是他的圖式。³⁷以畫喜鵲為例，他從齊白石那裏學來喜鵲的形態，並在此基礎上不斷進行變化。在〈春滿乾坤〉（圖 4-2-1）中，梅花叢中三只喜鵲，大圓眼睛，方整的身體，誇張的脖子，尤其是尾巴短化了，每只腳的四個爪子概括成了三個，五瓣梅花變成了圓圈，與喜鵲的眼睛形成了呼應。

³⁷ 參閱：《崔子範藝術研究（第二集）》，山東：青島出版社。1994 年 10 月。郭怡宗〈心灵深处的符号-崔子范先生的大写意花鸟画〉。



圖 4-2-1 齊白石〈四喜圖〉（左）、崔子範 1981 年〈春色滿園〉（中）、
2008 年所作〈紅梅喜鵲〉（右）

對比齊白石與崔子範畫的芙蓉花（圖 4-2-2），齊白石基本忠於芙蓉花的常態，但崔子範不同，他畫葉子橫塗豎抹，像南瓜葉子，又像芭蕉葉子，一大組，葉脈機理也全然簡化了，他用幾個粗豎線代表變化豐富的葉筋。至於花，只是象徵性粗線勾摹了，然後填色，花蕊點了兩三個黑點。水草用四根斜線表示，水波是一條弧線，兩條直線，水波、芙蓉花枝條、水草分別用簡單線條表示，但是他利用芙蓉花枝的交錯、水草的葉筋、水波的形態區分了三者的不同，又將三者和諧統一在一起。

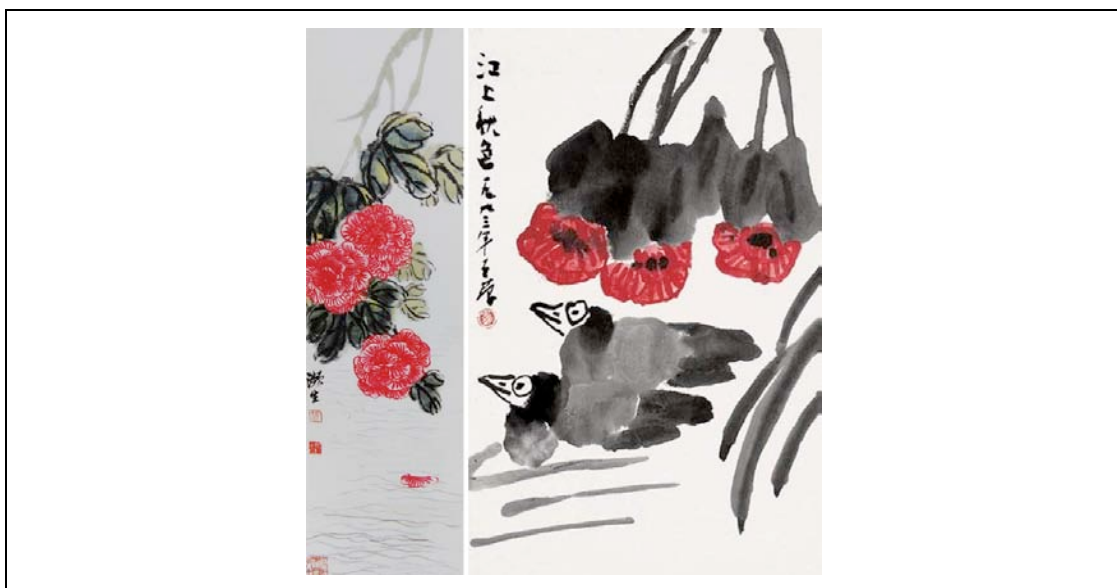


圖 4-2-2 齊白石〈芙蓉江上〉（左）、崔子範 1993 年〈芙蓉遊鴨〉（右）

崔子範畫的翠鳥（圖 4-2-3），範本也是出自齊白石，齊白石的〈荷塘翠鳥〉（圖 4-2-3）中，一只銜著小魚的翠鳥沿著水面向上疾飛，表現了一只剛剛從水中抓住魚的翠鳥飛馳而去的場景，他把翠鳥的動態描繪得很生動，翠鳥背對觀眾，看不到它的眼睛，但能看到它的紅嘴巴叼著擺動的魚朝著畫面空間裏飛去，翠鳥雙翅快速振動，一方面是它從水面起飛由靜到動的狀態需要動力。另一方面魚的分量加重了翠鳥起飛的重力，這可以從翠鳥打開的尾羽看出它動作很吃力，他把翠鳥翅膀的主翼羽與副主翼羽表現得很清楚，而且翠鳥腰部的黃綠色羽毛都有畫出來，可見齊白石觀察入微，儘管是大寫意，卻給觀眾呈現很多細節。再看崔子範的翠鳥，顯得像兒童畫，沒有什麼細節，都是概念中的翠鳥，圓圓的身子，小小的翅膀，肥大的肚子，顯得很可愛，包括翠鳥的大黃眼睛和背部黑點，都是裝飾性的手法，並不符合真實情況，崔子範將齊白石的翠鳥簡化到了如此，而形成了他個人的極簡畫風。



圖 4-2-3 齊白石〈荷塘翠鳥〉（左）、崔子範 1981 年〈芙蓉翠鳥〉（右）局部

齊白石的〈官上加官〉與崔子範的〈雞冠花〉作比較（圖 4-2-4），可以看出明顯的區別，齊白石的雞冠花符合自然狀態，從花的形態、葉子的質感、花梗的生長狀態等等都可以看出來。崔子範的雞冠花，簡化到了一種極致，兩只雞冠花挺拔直上，在畫面中頂天立地，垂直的梗與傾斜的雞冠花頭形成了斜交叉，雞冠花的葉子也非常態，橫斜角度與花頭形成呼應。他用簡單的雞冠花形態在畫面中形成了一種構成感，這是崔子範作品的特色。



圖 4-2-4 齊白石〈官上加官〉（左）、崔子範 1982 年〈雞冠花〉（右）

（三）、章法佈局

崔子範的空間佈局如同照相機的廣角鏡頭，將廣角拉到極限，所收進來的空間平面化。他不像齊白石的空間表現，儘管齊白石曾學習八大、吳昌碩等人，但齊白石的畫有觀察和寫生的成分，他注意畫面的空間情境。他畫的山水，遠山近水，近景與遠景有近大遠小的關係，他的花卉，注意營造近處的繁與遠處的簡，

這都是拉開空間層次的手法，也就是說齊白石的創作過程是注意三維空間營造的。崔子範則不同，他所表現的物象，基本都是為他畫面的二維空間排布服務的，將畫面的「塊」用線條連接起來，又用「點」來豐富畫面的靈動感。當然這是一個十分複雜的處理過程，「塊」有很多形式，大小、深淺、形態、色差等等，線條同樣如此，方向、聚散、厚薄等等，「點」則是相對的，或有或無，形式不一。分析齊白石的〈柳屋水禽〉（圖 4-3-1）、〈紅蓼雙鴨〉（圖 4-3-1）、〈荷花鴛鴦〉等作品可以發現他在創作過程中是有意識的表現三維空間。再看崔子範所作〈荷花鴛鴦〉（圖 4-3-2）就不同了，他利用齊白石〈荷花鴛鴦〉中的要素來變成二維空間構成。

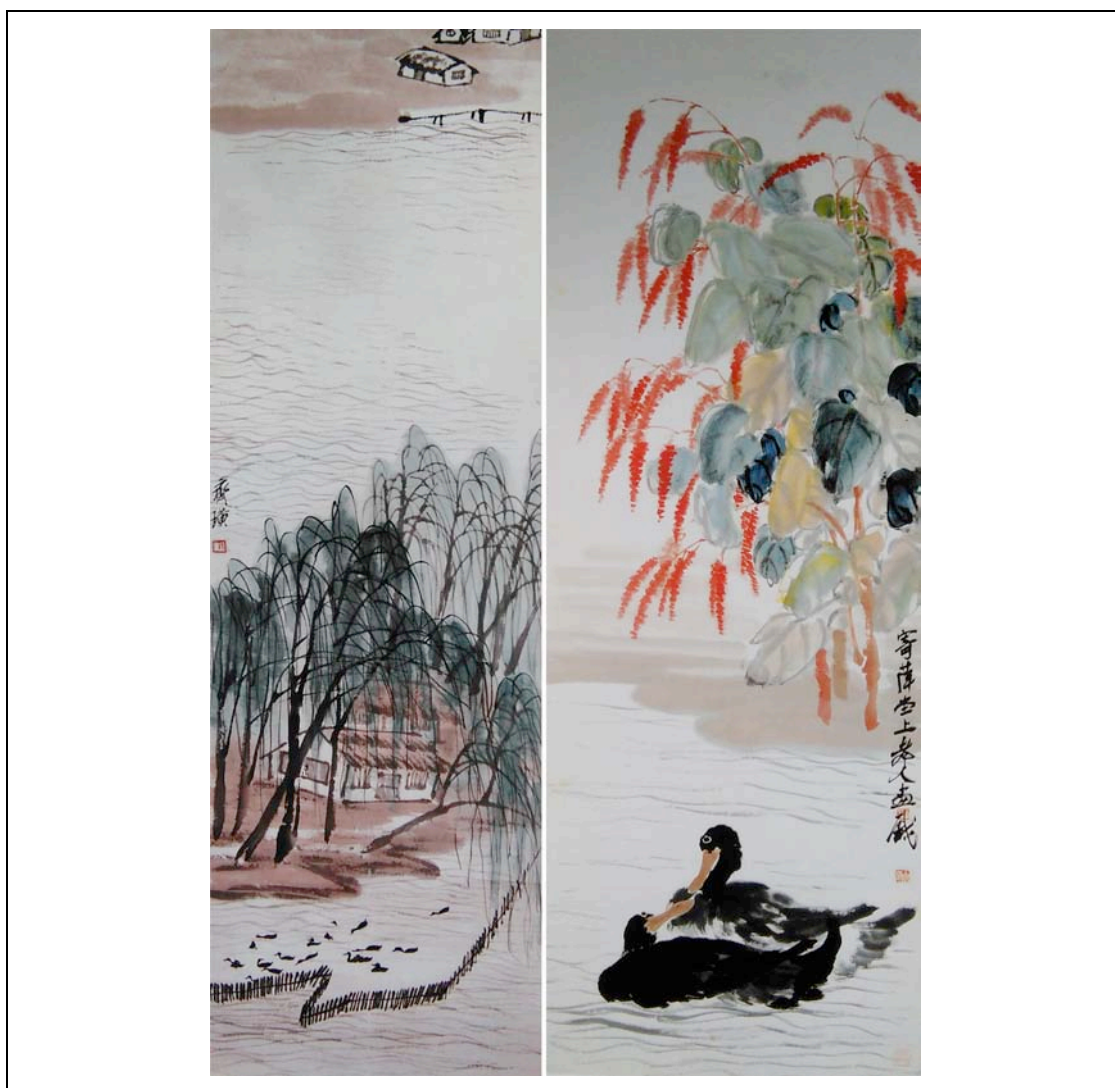


圖 4-3-1 齊白石〈柳屋水禽〉（左）、〈紅蓼雙鴨〉（右）



圖 4-3-2 齊白石 1939 年〈荷花鴛鴦〉（左）、崔子範 1992 年〈荷花鴛鴦〉（右）

從他畫的〈荷花小魚〉（圖 4-3-3）來看，兩個大荷葉，一個全開的正面，一個側面，兩朵荷花，一個是半開，一個是花苞，這樣便出現了四個荷梗，形成了兩葉、兩花、四梗，如果到此為止畫面必然呆板空虛，崔子範在此基礎上加了尚未打開的五個小荷葉，三個與畫面右邊已有的兩個荷梗形成了較緊密的一組豎線，另外兩個小荷葉與畫面左側的連個荷梗形成較疏的一組，這樣一對一的對比關係還是顯得單調，畫家又加了橫斜而來的小魚，形成一組斜線打破了畫面底部的平行關係，同時填補了較疏鬆的一組荷梗，至此所有同類的物象，無論是花、葉、梗，都在形態上有所區別，這樣畫面就豐富起來了。



圖 4-3-3 崔子範〈荷花小魚〉1980 年

他畫的另外一張〈荷塘〉（圖 4-3-4），畫面通篇滿滿的，荷花、荷葉、蓮蓬、荷梗上下橫斜交錯，三個荷葉，三種形態，一個是全開面向觀眾，上部的是側面的葉子，左側的是近似枯萎的葉子，低垂而下。花也更豐富，有全開、半開、未開三種，畫面中多了五個高低朝向各不相同的蓮蓬，但這張畫中沒有小魚，所以畫面所描繪的要素仍然是五種，但是因為蓮蓬用赭石填色，所以在色彩上更豐富了。三個荷葉佔據了大部分空間，然後是荷梗上下穿梭，有幾根朝向畫面左邊，打破全平行關係，余下的花、蓮蓬、小荷葉填補空白空間，同時調整畫面的矛盾關係，畫面非常具有形式上的美感。



圖 4-3-4 崔子範〈荷塘〉1980 年

崔子範在畫面構成的處理上，將傳統繪畫中所忌諱的重複、散亂等矛盾巧妙轉化成排列與組合，從而形成視覺上的刺激。他用分組的方法將散亂的穿插進行組合並烘托主體，亂的形象成了畫面中最豐富的語言，而重複的部分他通過微妙的變化，製造出「和而不同」的視覺效果。

這是崔子範在大寫意花鳥畫領域中的突破。他畫的〈玉蘭八哥〉（圖 4-3-5）中，兩只濃墨畫的八哥站在一根淡色樹幹上，然後用雜亂的小樹枝橫斜穿插，枝頭用淡墨勾寫玉蘭花瓣，兩種墨色的線條交織在一起，這三組線條圍合成空間，突出八哥主體，同時淡墨色的玉蘭花瓣與粗樹幹及八哥的嘴型形成呼應、濃墨花枝與八哥墨色及款識形成呼應、花蕊的紅色和八哥的眼睛及印章形成呼應。



圖 4-3-5 崔子範〈玉蘭八哥〉1980 年

他畫的〈豔江遊鴨〉（圖 4-3-6），表現秋天江邊紅樹和水中遊鴨的情境，他並沒有畫水，但卻讓觀者充分體會到了水的存在感。

他在佈局上，兩岸的紅樹，近岸的紅樹與天地平行，遠岸的紅樹橫斜而上，而且樹枝朝著與近岸樹枝相反的方向延伸，大有衝出畫面之感，兩排紅樹將畫面中央的江水擠壓出來，一片白，作者在這白中用濃墨塗抹和淡墨勾線兩種方式畫了一群鴨子，鴨群形成的線與遠岸紅樹的線近似平行關係，但兩條線的動向正好相反，形成了畫面中的動向矛盾，讓畫面出現風與江水的運動感。



他畫的〈貓寶寶〉（圖 4-3-7）中，為了畫面佈局的緊湊感，他用誇張的方式將金魚缸與貓、毛線、題款緊密連接起來，將畫面形成「Z」形，題款在畫面的左上方，朝右邊延伸就到了魚缸的部分，魚缸中三條金魚，一株水草，三條金魚都朝向魚缸變形的方向，也就是貓的方向，魚缸為了與貓產生直接聯繫，故而作者在造型上進行了拉伸，魚缸的一角與貓身連在一起，緊接著貓匍匐在地上，雙目緊盯著線團，三只腳緊縮，小心翼翼伸出一只挑動毛衣針子，這是貓的性格特徵。毛線在針子上纏繞，連接至線團，又通過凌亂的一條毛線將視線引向畫面的右下角，卻又意到筆未到的虛化了，因為故事的高潮在貓玩線團這裏。作者在誇張變形中讓人感覺到了一種類似於哈哈鏡中的伸縮變形，也仿佛感覺到了一種拉力將魚缸與貓結合在一起。作者取名為：「寶寶睡了，媽媽忙。」這個作品表現了 80 年代改革開放之初，人們辛勤勞作的主題：工人白天上班，晚上回家要為家人打毛衣，調皮的小貓弄亂了主人的毛線團，卻還樂此不疲，讓人忍俊不禁。



圖 4-3-7 崔子範〈貓寶寶〉1990 年

崔子範晚年的作品，風格越來越強烈，他 2008 年為北京奧運會所作〈和平盛世〉，畫中題寫：「和平盛世迎奧運，敬寫國花獻貴賓。」畫中五株牡丹花平地直上，五朵花緊緊連接在一起，形狀色彩基本雷同，葉子也是「肩並肩」，這類似一種擬人的手法，花梗勁挺，卻又有疏密的變化。五株牡丹花托起畫面上方的空間，花朵的重心沒有在同一個水平線，所以輪廓形成了一條與天地不平行的斜線，用以打破花梗豎起的垂直線，防止出現畫面中的十字交叉。

牡丹頂部空白處畫了三只和平鴿（圖 4-3-8），非常抽象，兩只向前，一只回首。從畫面的底下，又補充了一組草葉，填補了花梗留下的空白，同時也調整了豎線的疏密關係，豐富了畫面的視覺衝擊力，崔子範晚年的作品裝飾性更強化了。



圖 4-3-8 崔子範〈和平盛世〉2008 年

當然，崔子範的繪畫實踐中也存在一些缺陷，比如他強調統一中求變化，他畫中用斜線打破平行豎線取得視覺上的均衡，這是一種手法，這樣的作品多了或是同一張畫中變化不夠豐富，尤其在墨色、用筆方面，甚至是群組形象的單一性等問題。

美評家王朝聞曾說：「不能否認崔子範同志的作品還有不成熟的地方，比如他畫的〈六合同春〉（圖 4-3-9），為什麼一定要把白鶴的翅膀上畫三根線？幾個白鶴都畫了三根線，給我的印象是甲魚的肚子。」³⁸基於崔子範在畫面形式美感方面的探索，加之他並非專業畫家出身，又無文學和書法方面的系統學習，所以在一些表現形象或是繪畫語言方面會出現弊端，一些不成熟的作品是值得推敲的。

³⁸ 參閱：《崔子範藝術研究（第二集）》，山東：青島出版社。1994 年 10 月。王朝聞〈崔子範绘画艺术学术讨论会发言〉。



圖 4-3-9 崔子範〈六合同春〉1990 年

在分析了崔子範的作品之後，我們會發現他十分個性的繪畫語言。當藝術上升到程式的高度時，標誌著作品的成熟。這種程式基本上可以由兩種方式來完成，一是從生活中直接提煉，將自然結構昇華為中國畫的筆墨結構，從而創造出新程式；另外一種是對前人所創造的筆墨程式進行改造，根據自我的理解和認知演化成新的面貌。³⁹崔子範屬於後者，他繼承了齊白石繪畫題材及「紅花墨葉」的範式。

在此基礎上，他在用筆、用墨、用色、構圖和形象等方面做到了繪畫語言的個性化，尤其在畫面形式美感上做文章，這不同於王雪濤營造的生機勃勃的自然花鳥情境。

³⁹ 參閱：《崔子範藝術研究（第二集）》，山東：青島出版社。1994 年 10 月。郭怡宗〈心灵深处的符号-崔子范先生的大写意花鸟画〉。

五、結論

就本文的核心論點而言，齊白石的一句「學我者生，似我者死」高度概括出繪畫藝術傳承與發展的規律。王雪濤曾在齊白石門下學習近六、七年的光景，後來學習傳統並努力創新，他走上了小寫意花鳥畫的道路，成為建國後小寫意花鳥畫中的代表人物，王雪濤用兼具俊秀、蒼辣的筆墨描摹花鳥蟲魚的自然狀態，用生動的形態呈現給觀者一種生機勃勃的情境，這顯然脫離了傳統文人花鳥畫的形式和語言。崔子範雖未在形式上拜師齊白石，但他崇拜齊白石的藝術精神，並積極探索齊白石繪畫藝術的特點，致力於「站在巨人的肩上」成就自己，他同王雪濤一樣，努力尋求符合自己個性的繪畫語言。他在大寫意繪畫的形式上進行了探索，在寫生造型及筆墨能力不足的情況下，他專注於簡化齊白石繪畫語言，將所畫物象進行了高度概括，從形態、色彩、筆墨等方面。同時在畫面的空間佈局上進行平面化處理，利用表現物象在畫面上所形成的點、線、面構成要素，配合濃墨、重彩及簡拙用筆，構成高度裝飾性的特點。婁師白雖然跟隨齊白石 25 年之久，且長陪伴在齊白石左右，對於齊白石的創作過程有全面的了解。

在齊白石過世前後，婁師白也嘗試探索自己的繪畫面貌，並尋求一些突破。從藝術傳承的角度來說，他繼承了一些齊白石的繪畫語言，除了筆墨技巧之外，這繼承比較集中體現在題材、造型、佈局等方面。但從創作的觀點上來看，他並沒有突破齊白石的藝術範疇，尚未形成畫家個人的繪畫語言。從這一點上說，婁師白與崔子範有本質的區別。儘管崔子範用筆簡單，也多有復筆，造型同樣誇張變形，但是崔子範跳脫了齊白石繪畫風格的束縛，而婁師白卻沒有。婁師白試圖在題材上進行新的嘗試，以畫小鴨子、蓖麻等作為成功範例自居，儘管從風格上

有一些變化，但這些變化沒有得到持續的探索。同時他將齊白石繪畫中「俗」的缺點逐一暴露出來。婁師白又嘗試畫一些寫生作品，終因自身繪畫語言的單一性及造型能力方面的限制，沒有能夠在藝術上有所創新。

誠然，王雪濤和崔子範的成功絕非偶然，首先是主觀意識的堅定取捨，其次是自身努力的探索和實踐，這兩點缺一不可。此二人將藝術理念融入繪畫作品之中，並能夠通過各種手法持續把握畫面中的藝術性，這是他們成功的關鍵。分析齊白石繪畫藝術自身的發展歷程也是如此，這個過程本身揭示了一個藝術傳承的邏輯：與齊白石的師生關係是一個平臺，學習齊白石的繪畫風格是一種繼承，但卻不能說明學生個人在藝術上的成就。齊白石繪畫風格的繼承是重要的，但若不能夠在繼承的基礎上進行創新，也只是在某種程度上成為所謂的「齊派藝術代言人」。此三人的繪畫學習及實踐過程正好印證了這一點。

六、參考資料

1. 珂羅版精印本《王雪濤花鳥畫集》，懷英製版局，1933 年。
2. 《王雪蔣畫冊》，北京：榮寶齋 1962 年。
3. 余毅然《齊白石畫集》（附白石老人自述），臺北：中華書畫出版社，1967 年 10 月。
4. 《崔子範藝術研究（第二集）》，山東：青島出版社。1994 年 10 月。
5. 《崔子範畫集》，北京：人民美術出版社。1998 年 2 月。
6. 婁師白《齊白石繪畫藝術》，山東：山東美術出版社。1987 年 9 月。
7. 《王雪濤畫輯》，北京：人民美術出版社 1977 年。
8. 《榮寶齋麗譜：寫意花鳥草蟲部分》，北京：榮寶齋 1979 年。
9. 《王雪濤畫集》，北京：人民美術出版社 1983 年。
10. 《王雪濤花鳥畫選》，河北：河北美術出版社 1982 年。
11. 《王雪濤畫集》，臺灣：藝術圖書公司，1984 年。
12. 蕭煥，《王雪濤畫法與研究》，陝西：陝西人民美術出版社，1993 年。
13. 北京畫院《墨海靈光-王雪濤花鳥畫精品集》，北京：文化藝術出版社，2010 年 9 月。
14. 《齊白石全集》1-7，湖南：湖南美術出版社，1996 年 10 月。
15. 徐改《齊白石》，臺北：藝術家出版社，2001 年 3 月。
16. 《中國美術館藏畫-齊白石作品集》，天津：天津美術出版社，1990 年 6 月。
17. 何恭上《看齊白石畫》，臺北：藝術圖書公司，1979 年 5 月。
18. 《婁師白畫集》，北京：人民美術出版社，1981 年 8 月。
19. 呂立新《齊白石—從木匠到巨匠》，北京：北京出版集團公司，2010 年。

20. 北京文化藝術音像出版社《婁師白畫鴨・蝦技法》影音資料，1999 年。
21. 中國寫意花鳥畫名家技法系列《崔子範大寫意花鳥畫》影音資料，1999 年。
22. 中央電視臺錄製《畫家齊白石》影音資料，1955 年。