

呂佛庭 山水畫 風格之形成 及其演變

屏東師範學院講師 黃冬富

壹、緒言

呂佛庭教授是當代國畫家中非常特殊的一位。呂氏特殊之處有四：

(一)風格奇古清雅，有不食人間烟火之味，並獨力完成四件百尺以上的長卷經典鉅作，為畫家中所罕見。

(二)平時茹素禮佛、淡泊守拙。其繪畫之造詣雖然早獲藝壇之公認，但卻不欲以藝名世，他的潛研書畫、吟詩操琴以及探究佛理都莫非藉以達到覺岸的手段而已，其志在於使「藝進於道」。

(三)樂善好施，經常資助和倡導地方公益事業，積極地回饋國家社會（註1）。

(四)書、畫、琴、詩融會貫通。由於歷來有關的探討，多偏向於對他傳奇生涯作記述性的描述，或是著重於畫展的報導，至於其繪畫風格之特點則甚少提及。故本文擬以這極為有限的篇幅，針對呂氏所最擅長的山水畫風格之形成及其演變作一初步之探討。

在研究方法方面，本文基本上參考了克萊恩包爾（W. Eugene Kleinbauer）所歸納出的內在要素（Intrinsic Perspectives）和外在要素（Extrinsic Perspectives）兩種探討路線的架構（註2）。先從影響其繪畫風格形成的外在要素著手，然後再進行作品本身性質的描述和分析其內在要素。

貳、呂佛庭的繪畫創作背景

一個藝術家的風格形成，固然與其抉擇有關；然而，左右其抉擇取向的根本因素，往往又離不開成長歷鍊、時空環境以及個人的天賦氣質等等層面之影響，以下先扼要地回顧呂氏有關這些層面的創作背景：

一、成長歷鍊

呂氏乳名天賜，字佛庭，後以字行。自云多年飄泊在外，身同出家比丘，故又號「半僧」。民國前一年生。對於中國繪畫傳統的探索，起步甚早，約七、八歲時就從《芥子園畫譜》入手，在反覆多次的臨摹中探索著中國繪畫的形式符號與基本法則，其後轉而直接臨仿鄭一桂的花鳥和仇十洲的人物畫，自學用功兩年多，已能妥貼地經營四尺中堂及四葉屏風，因而名噪鄉里。自此，更加用功廣臨古畫，並於十五歲左右進入基督教中學，時而兼學西畫。這段期間，他曾先後隨族兄呂世勳以及省垣名家焦岐峰學習花鳥和人物畫，而且也在很短的期間內青出於藍，足見其悟性之高。這段時間，可算是他學畫歷程的啟蒙階段。

民國二十年考入北平美專是他提昇繪畫層次的一個重要階段。入學之初，原修西畫科，不及半年，由於興趣關係又轉入國畫科。當時國畫科的授課名家極多，諸如齊白石、秦仲文、王雪濤、陳緣督、徐燕孫、許祥階、管平湖等等。這些名師猶如穩健的舵手般地将他導入正統繪畫之途徑。除此之外，這段期間他更經常流連於故宮古畫及中山公園諸當代名家畫展之間，用心地吸取傳統的養分，努力開拓眼界。每日下課之後皆閉門勤學古畫，尤其醉心於李成、郭熙、黃大癡、吳鎮之山水以及李公麟、梁楷之人物，周昉、張萱之仕女（註3）。本階段雖以師法古人為主，其旨卻在取法乎上，不落下乘。而且任何學問、藝術都莫不先因而後創，而非不因自創。由於其天生精勤穩重的個性，加以毫無不良嗜好，因此，在北平遊學的三年間，他在宋元名畫理法中所紮下的深厚根基，較

諸一般同學們不知要深厚得多少。

北平美專畢業之後，為廣見聞、師造化、擴心胸、強體魄，乃離開北平，開始其竹杖芒鞋、閉雲野鶴似的遊方生活。遊踪遍及華北、江南以及川、甘各省地區，沿途歷覽高山大都、名勝古蹟（註4），一一速寫筆記，勤畫不輟。民國廿六年日本侵華，八年抗戰開始。翌年，其回到本縣，發起組織抗敵後援會，宣傳抗敵救國之外，並捐獻歷年精心作品及妻兒金銀首飾，以身作則。卅三年春，更攜其手繪八十幅歷代名將圖，隻身西遊秦蜀，沿途舉行義展，藉以激勵士氣。其間遍搜奇峰入畫稿，繪成「蜀道萬里圖」長卷，並撰《蜀道萬里記》一書（註5）。可惜這些早期的寫生鉅作早已難得一見了。

民國卅七年夏日，因中共叛亂，中原鼎沸，為抱堅貞的志節，遂毅然決然渡海來臺，先後任教於臺中師專、文化大學、師大、藝專等校，並擔任教育部學術審議委員，桃李滿天下，作育英才無數，並與藝壇名流董作賓、虞君質、劉延濤、李霖燦、姚夢谷、王愷和、陳其銓等等相交至篤。這段期間除了遍寫臺灣名勝之外，更經常整理舊稿，憶寫大陸河山。此外，為了擴展藝術創作視野，深切體會山川變化的真趣，以提昇筆墨內涵，更遠赴歐美各地，足跡所達不但繪之以畫，並且記之以文（註6）。其震撼藝壇的百尺巨構如「長城萬里圖」、「長江萬里圖」（按：此畫曾獲首屆中山文藝獎）、「東西橫貫公路圖」以及「黃河萬里圖」等四大長卷均完成於此時。是他融合古法，變化自然而塑造出個人風格的成熟時期。

至於古來被文人畫家們認為與繪畫觸類旁通的書法，其起步甚至早

於繪畫，五歲時已開始套做影練字；十歲臨帖，由歐入手；繼習顏書、八分；亦涉獵鍾、王帖與六朝碑版及小篆等。來臺以後，逐漸從隸、八分、篆籀筆意，並參以泰山金剛經而揉合成雍容大度、獨樹一格的古拙書風，氣象渾穆而毫無烟火氣，不但與其繪畫筆線呈顯出高度的調和性，而且頗受書法界所重視。

書畫之外，其詩境亦甚超脫，並曾長期持續地下過苦功。其六歲讀千家詩、而唐詩、古唐詩合解以及漢、魏、晉、宋、古近體詩；八歲能作聯語；十二歲學作詩填詞。在就讀北平美專時更與同學組「重陽詩社」，唱酬聯吟，詩境日高，數十年來作詩不下三千餘首，曾輯印《江山萬里樓詩集》一冊（註7），其中寫景最多，亦往往藉景抒情，可顯然地感受到淵明、摩詰以及杜子美作品對其深刻的啟發。

為了陶冶心性，變化氣質，在古琴方面他也下過功夫。在美專求學時期，他曾拜古琴名家管平湖為師；並向鄭頤孫請教，學彈「陽關三疊」、「普庵咒」、「瀟湘夜雨」、「高山流水」、「平沙落雁」、「鷗鷺忘機」等曲，其後又在河南開封與徐元白共遊，琴藝大進。民國廿五年曾在南京參加大規模的琴會之演奏。從此琴書為伴，遍遊五岳，參禪禮佛成為他每日的清課，陶泳於出塵絕俗的生活之中。我國早在先秦時代，即已將音樂列為人格教育的重心（註8），古來畫家能夠將詩、書、畫、樂融會貫通而各有其特殊表現者，被喻為南宗鼻祖的唐代王維堪為代表，對於王維，呂氏正有深切的認同感（註9）。而在當代名家中，能兼備此四藝於一身者，可能也只有他一人而已。

觀呂氏探討畫藝的成長歷程，頗近於董其昌在文人畫家養成教育的學習理念中所強調的：從取法南宗為主之法古，以至於集大成而自出機軸之變古，並透過自身對藝術傳統的學習去觀照自然的歷鍊程序，及藉助於讀萬卷書，行萬里路並鍛鍊書法以變化氣質、提昇筆墨層次、培養感受性和洞察力（註10）。由其畫作中所流露出來的經營理念和氣質，誠然是典型的文人畫正統，然對於畫藝探討之執著以及積極投入之精神卻又是多數文人畫家所望塵莫及。

二、時空背景

從民初以迄中央政府播遷來臺之前，中國繪畫的發展，從風格淵源上，可以大致分為兩路：

其一是對中國繪畫傳統採廣徵博攝的攝取，消化融合以求推陳出新的文人畫系統。其中又可包括接續前清的正統派文人畫以及引金石和篆籀筆線趣味入畫的金石派等。

其二是由部分留洋青年畫家所積極倡導的，主張引進外洋繪畫理法以改良中國傳統繪畫的改革派系統。

這兩個系統中，論其數量仍以第一類畫家佔絕大多數。其中，北平和上海是當時中國畫壇的兩大重鎮，十之八、九的名家皆薈萃於此。而改革派則以幾位倡導者所主持的學校為基地（如劉海粟倡「藝術革命」於上海美專；徐悲鴻倡「國畫改良」於南京中央大學藝術系；林風眠倡「國畫革新」於杭州藝專；高劍父倡「國畫現代化」於廣東春睡畫院），北伐以後，積極地分向各處推展，也頗具聲勢（註11）。

另一方面，臺灣在日據時代，傳統書畫暫失主流地位，光復以後

，在回歸中原文化之際，國畫作品的質與量遂呈急速的直線成長。民國卅八年中央政府播遷來臺，內地畫家亦紛紛薈萃寶島，更大量地引進了質貌兼具的中國書畫主流；更由於政治環境的特殊時空因素所致，臺灣省與外洋接觸，遠為大陸各省之所不及，外來文化的衝擊，使畫家之視野更見開闊，也為繪畫傳統的承傳和變革，掀起了空前的高潮。

第一代的渡海名家絕大多數秉持著比較穩健守成的風格承傳步調，其主要理想，亦莫非基於紮深中國繪畫傳統的發展根基，以接續宏揚中國繪畫的使命感所致。民國四十六年，「五月」和「東方」畫會的抽象表現主義旋風，反應了在西潮衝擊下所引發的傳統與現代間的種種值得深思的問題，雖然基於本身若干不易克服的難點（註12），不到十年之內，抽象水墨寂然地消聲匿跡於臺灣畫壇，然而由於這一步的跨出，卻也刺激傳統畫家們對自己作番省察，對自己所曾忽略過的某些層面，再重新調整一個嶄新的視野，重作檢視。

在我國的繪畫發展史裡，的確沒有一個時代能像民國以來具有如此大之變貌，而臺灣能在短短期間內發展出多采多姿的美術活動，的確也是畫史上的異數。呂佛庭生長在這大時代的時空架構之中，在其萬里遊跡的博覽廣歷之下，這林林總總的繪畫形式之興衰變革，自然都被他親眼所看過，親身所感受到。至於對這些激盪所產生的反應和取捨，則又與其天賦氣質有直接的關連。

三、天賦氣質

呂氏自幼個性文靜儒雅，對於球類運動、飲酒、下棋、賭博等等全無興趣，卻獨耽於書、畫、琴、

詩和蒔花、坐禪等等一般青少年所比較不感興趣的靜態活動，其畢生所精勤研究和深感興趣的，也始終如一，毫無改變。

相較於其他畫家，其擇善固執而毫不苟且的深刻道統觀念尤為獨特。此道統觀念在其所撰述的畫學論著裡面，也可以非常明顯地感受到。在研究石濤之際，一般的說法多認為石濤曾接過康熙皇帝之駕，為洗刷石濤的冤屈，他力排眾議而特意找尋這些史料的疑點，一一予以嚴正的駁斥，頗受學術界的重視（註13）。此外，每逢論列古來代表性畫家之際，除了繪畫造詣和對後世的影響力之外，畫家的人品，也往往成為他所重視的篩選標準之一（註14）。這種「人品通於畫品」的觀念也是正統文人畫之典型（註15）。如徹底的形諸於繪畫風格上，則可顯現出一種重視集大成的法古紮基，然後再求推陳出新以發揚往聖絕學的強烈使命感。呂佛庭畫作所一貫呈現的融合宋元大家之深厚筆墨功力，可能與此有關。

呂氏習禪功深。五歲喪母，由祖母周氏護持，祖母信佛，他也跟著拜佛念經，十歲時便皈依三寶，斷筆茹素而勤研佛理。曾三度出家，皆因助緣未熟而未能如願，之後於民國三十八年在獅頭山上皈依慈航法師。長久以來，以佛陀為師範，以佛門清規為軌儀，也不乏方外之高僧益友，雖未出家，實與出家僧侶無異。其熱心倡導公益活動，正是佛教徒信守的「六度波羅密」開宗明義的布施之智慧；其不食人間烟火的超脫畫境，也是佛家避世滌塵的精神顯現。

學佛的宗旨即是求解脫而捨棄一切我執和法執的般若大智，呂氏畢生參研佛理，這些理念也自然而然地影響他的繪畫觀以及繪畫創作。

叁、呂佛庭的繪畫境界論

民國五十四年，呂氏在國立歷史博物館講「中國繪畫的四種境界」時，拈出（一）以古為師（二）以自然為師（三）以心為師（四）無意無象等，四種不同的畫境層次（註16）。前三種境界與盛唐張璪的「外師造化，中得心源」（註17）一語、北宋范寬的「前人之法，未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師諸物也；吾與其師於物也，未若師諸心。」（註18）以及明末董其昌的「畫家以古人為師，已自上乘，進此當以天地為師。」（註19）都有相近的主張。至於第四種境界則尚未有人提及。

在他的看法：一個藝術工作者往往在歷經仿古紮基的歷鍊階段後，直接觀照自然，而將傳統的技法透過他們眼睛所看到的經驗加以省察、選擇的應用，然後再運用自己情性所感受到的加以心營意造。一般的畫家多認為繪藝到此，也就達到最高境界了。然而「以心為師」的境界雖然破除了法執和形障，無形中卻又增加了思量心的「我執」。為了破除我執，因此他提出了「無意無象」的第四種境界來。所謂「無意」就是作畫時手動筆揮，心卻守在定中，此亦佛家「禪」的境界；而「無象」亦即沒有形象（包括意識無象、有筆無象、無筆無象三種意義），其旨在於破除創作者心靈上的執著以及讓觀者全憑直覺來玩味畫面的畫意與畫趣。其與西方抽象畫之顯著不同處，除了源流背景和歷鍊過程之不同外，在創作過程中，後者是有意識的構想而前者則是無意識的直覺創作。

無意無象的破除形障，從某種角度來說，也非常接近於佛家般若大智的解脫，若從呂氏的天賦氣質



圖1 雪山行旅圖

以及成長歷鍊等層面作整體之觀照的話，我們幾乎可以肯定「無意無象」境界論的參悟，極可能得力於其潛研佛理的他山之助。

肆、呂佛庭山水畫風格之演變

一個畫家的風格變遷，從醞釀到成熟，往往不止一、兩年的時間；變革以後，也不敢保證就一定不會反弼以往之風格，這是探討畫風發展的主要難點之一。然而，為瞭解呂佛庭教授風格演變的軌迹，基於研究上的方便起見，以下擬權宜地採用吃力而不討好的畫風分期方式，將其山水畫風分成四個階段進行討論。第一期以民國卅七年渡海來臺以前之作品為主；第二期從來臺以後以迄民國五〇年進行繪製第一件長卷巨構「長城萬里圖」之前



圖2 五老圖

一年為止；第三期從民國五十一年開始繪製「長城萬里圖」而迄於民國六十一年禪意畫風出現之前一年為止；第四期則從民國六十二年以迄於今。

一、民國卅七年以前的畫風

從八歲開始學畫以迄三十八歲來臺以前的作品，絕大多數皆已散佚，目前保存之作品有兩幅較具代表性。

（一）「雪山行旅圖」（民國卅四年）（圖1）

畫幅近於正方形，主山高聳，作正面描寫且位居畫面正中央，頗似北宋山水之佈局；山頂略採俯視角度以丁香枝作積雪寒林，近於范寬；左側Z字形平遠河谷暗示空間的連續深度感以及同納高遠、平遠、

深遠於一圖者，皆類似於郭熙「早春圖」的經營理念；左岸矮山之造形和筆法又受黃公望「富春山居圖」的影響；行筆蜿蜒屈曲，解索筆意既鬆且活，是融合宋元畫家的「集大成」式法古風格，也隱然開始流露出其個人風格之獨特氣質。

（二）五老圖（民國卅六年）（圖2）

畫中人物較一般山水之點景人物稍大，姿態和表情的描寫也較細膩。近、中景巨石近外緣之部分，勾、皴筆線和烘染特深，頗富立體量塊感，有些近於唐寅、周臣之法，然筆法卻大不相同。皴法摻雜長披麻、馬牙、折帶皴，中鋒直線長



圖3 雪山古木

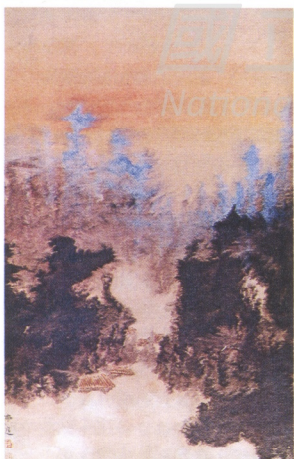


圖5 高林夕照

，設色以赭石、花青為主，極為淡雅。此時期畫風發展之特色約可歸納如下：

1. 筆法清勁靈活，多用中鋒。融合宋、元筆法而不專學一家。
2. 佈局和山石、林木的母題上，多仍帶有古代畫家清晰的影子。
3. 以造境為主。

本階段作品以仿古造境為多，然在博採古法（以宋元名家為主）之際，已然融入自己的意匠，是以雖稱為仿古，而實已自具面貌，誠屬「集大成」式的仿古期。

二、民國卅七～五〇年間的畫風

來臺以後，呂氏教學、作畫之餘，經常遊覽本島名山勝水。凝神觀照之餘，亦往往速寫草稿，歸返後再參考速寫稿，依觀照所得之感受而形諸於畫。其中，「雪山古木」（民國四十年）（圖3）堪稱代表。

此畫以本省中部雪山山脈裡的八仙山冬景為描寫主題，視點主要採仰視角度，境分近、中、遠三段。近景古檜凋落，積雪處略敷白粉，千年巨松兩株挺立其間，松蓋猶蔚然，與老檜的光禿枝幹恰成強烈對比，下皆不見其根，頗具參天之姿。遠景主山高度佔了畫面大約三分之二的位置，筆線較直而頓挫有力，更增高峻挺拔的氣勢。在勁挺的筆線中略夾雜著小部分渾潤的墨面，更顯蒼潤深厚。來臺以前，本階段之特色有三：

1. 用筆較強調頓挫。
2. 水份、墨韻更具變化，更顯得蒼潤深厚。
3. 寫境開始增多。

本階段雖然一方面繼續參研古畫名蹟，另一方面卻已積極進行實景寫生（憶寫為多），可與其所主張的國畫境界論之第二階段——以自然為師——互作參證。



圖4 宋公觀壩圖



圖6 禪意抽象

三、民國五十一年～六十一年間的畫風

民國五十一年起，呂氏閉門謝

客，開始進行長城、長江、橫貫公路等一系列的百尺長卷鉅構，技法精純老練，個人風格突出，開始進入成熟階段。茲以「宋公觀壩圖」（民國五十六年）（圖4）為例。

該畫以寫「長江萬里圖」之心得而想像於長江築高壩之景況，作者雖曾有長時期循長江徒步遊歷溯源之觀照歷鍊，然而繪寫此畫時已然過了二十多年，而且高壩為當時所無，因此在憶寫之中加入不少想像的成份，筆法、佈局都很自由。皴法帶有行草筆意，起伏頓挫、捲屈轉折宛若驚蛇入草，靈動若游龍。筆法雖靈動至極而無跡可尋，但氣氛卻仍顯得靜寂。本階段特色有三：

1. 筆法參以行草筆意，轉折捲屈、圓勁古拙而亂中有序，極具速度感。
2. 風格介於寫境與造境之間，具有鮮明的個人面目。
3. 佈局、造形之經營變化漸多，比較不受拘束。

本階段雖勤於寫生，但多加以主觀地心營意造，誠可稱之為「外師造化，中得心源」。作者已然從「以自然為師」而邁入「以心為師」之層次了。

四、民國六十二年以後的畫風

當其在國立歷史博物館對臺北畫界講「中國繪畫的四種境界」時，如馬壽華、虞君質、王壯為、丁念先、姚夢谷、劉延濤、張德文等名家，咸認其畫境已達「以心為師」的境界，但對於他所提出的「無意無象」的第四境界，以為不是一般畫家們所能達到。從民國六十二年以後，他為實踐「無意無象」的理論，採用潑墨、潑彩法，以禪理入畫，先嘗試半抽象作品（如「高林夕照」（圖5）），近又作「禪意抽象」（圖6），民國七十五年



圖7 茅屋幽居

），完全擺脫形相的束縛。他認為：「繪畫創作不能只從平面求發展，求突破，尤須從立體面求能提升藝術的境界。唯有抽象藝術才能破除形似、題材以及工具的藩籬。如同掙脫籠繫的大鵬鳥，搏扶搖而上九萬里，自由翱翔於太虛。」他作

的禪意畫和抽象畫，深受藏家們讚賞。

此外，持續第三期「以心為師」的具象風格之發展，到本階段時也有所改變。茲舉「茅屋幽居」（圖7）民國七十年和「雲崗佛像」（圖8）兩畫為例：其取景已



圖8 雲岡佛像

從五代、北宋式大山堂堂的全境山水描寫，縮減為截取大自然精華的一角，作單純視點之觀照特寫。在取景的角度上，以往多寫山的正面，本階段則變化增多。筆線既毛且

厚，沈凝如太古蒼松。相較於前一階段，其特色有：

- 1 取景較多作單純視點的擇其一隅之精華特寫。
- 2 多用搶筆，皴法蒼勁毛厚，走筆

屈曲圓勁的速度感已趨沈凝而緩和。筆墨爐火純青，人畫俱老。

3. 小畫之處理，往往將鄰近四緣的部分予以虛淡或留白，不但襯托主題，而且更顯空靈。

本階段之山水畫，一方面接續「以心為師」的第三境界而更加得心應手，由巧入化；另一方面從半抽象以至抽象的禪意畫創作，不但豐富了繪畫創作形式之多樣性，而且也印證其「無意無象」的第四種境界。

從前面用分期方法析探其繪畫風格演變之脈絡，我們可以發現到，這四個階段正好代表其繪畫境界論中所主張的「以古為師」、「以自然為師」、「以心為師」，以至於「無意無象」的四種層次之精神。而且於風格蛻變的歷程中，在新風格尚未成熟之際，往往也同時繼續著前一風格的反芻。換句話說，在每一時期裡面，往往同時呈現著兩種不同創作理念之繪畫風格。正如西方藝術史大師貢布里奇（E.H. Gombrich）所說的：「即使哥德風格與文藝復興風格也不是像閱兵隊伍一樣前仆後繼地挨次而來，其間一定出現過無人知道這兩者究竟那一個占優勢的時刻。（註20）」從巨觀的角度來看，藝術史之風格遞嬗大多如此；從微觀的角度而論，一個踏實而深刻的畫家，其風格蛻變的歷程也往往如此。

伍、結語

正如西哲泰納（H. A. Taine）所說的：個性、環境與時代為決定一個藝術家成功的三大要素（註21）。呂佛庭教授生於民元政制鼎革前夕而成長於民初，在歷鍊的過程中，其足跡踏遍大半個中國的名山大川和歐美各地，甚至手不釋卷的好學精神，皆是孕育其作品高深

內涵層次的重要因素。其心無雜念而數十年如一日的精勤不懈之用功精神，以及對於五代、宋、元巨匠名蹟之深入臨習探究，是鍛鍊他深厚筆墨功力的重要因素。而天生恬淡，對書、畫、琴、詩的融會貫通以及對於佛學的高深素養，是塑造其獨特風格面貌與使他突破傳統藩籬的重要因素。

從民初繪畫的革新運動，歷經中央政府播遷來臺以後，國畫、膠彩畫的消長，以及民國四、五十年間傳統與現代的爭論，這些廿世紀以來中國繪畫史上的重要事件，他都曾經親身經歷過。面對著西方文化強勢衝擊的當代，多數畫家皆循由吸收西洋繪畫理法以改革傳統繪畫作為因應變革之需求，而呂氏卻惟獨在其深厚的傳統根基中，藉其對於禪理的長期參悟而另闢蹊徑，創出前所未有的「禪意抽象」畫來，在當代中國畫壇上也是個特殊的異數。

由師古、師自然、師心而達無意無象之境界，呂氏以其數十年身體力行之所得，為中國繪畫傳統理出一條推陳出新的嶄新歷鍊途徑來。

文人畫講究人品和學養，觀呂氏的為人和畫風，誠然可謂今之古人，是道地的文人畫家。佛老淡泊無爭、高風亮節的德行風範，在充滿功利思想的當今社會中，宛如一股清流而彌足珍貴，其身教，言教以及畫面上所呈顯的感染力，對於青年學子們都具有積極的正面教育意義，「畫如其人」，「畫以人重」相得益彰，我深有此感。

註釋：

註1：呂氏於抗戰期間曾盡捐妻兒首飾，並舉辦義賣畫展以資助抗戰基金；來臺以後更熱

心公益，於民國五十八年獲選為全國好人好事代表；民國七十六年捐畫五十幅義賣五百萬元資助臺中市文化基金；民國七十七年首倡於大坑建築杜甫草堂，引起企業界人士之熱烈響應。

註2：W. Eugene Kleinbauer, *Modern Respectives in Western Art History*.

New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1971, P. 107 & 271.

註3：參見呂佛庭：《半僧自傳》卷一，手抄本（未出版）

註4：詳見呂佛庭：《中國十大名都》，臺北，行政院文建會，民國七十四年出版。

註5：該書直到民國六十一年，才由暢流半月刊社代為印行並收入暢流叢書之三十六。

註6：呂氏歐美之遊返國後，曾撰寫八十萬言的《歐美遊踪》，並一一配以當地風景之彩色圖片，於民國七十七年二月由臺中市立文化中心代為彩色精印出版。

註7：該書計分八卷，共收錄了一千三百餘首詩，於民國七十年七月初版。（作者自印）

註8：詳見徐復觀：《中國藝術精神》，臺北，學生，民國六十三年四版，頁1~44。

註9：參見呂佛庭：《中國畫史評傳》，臺北，華岡，民國六十六年再版，頁61~72。

註10：詳見黃冬富：〈董其昌的繪畫學習理念〉，《國教天地》七七期，民國七十七年十月，頁51~57。

註11：詳見姚夢谷：〈民初國畫的革新運動〉，《美術學報》第十五期，民國七十年元月

頁2555~2577，並參閱鶴田武良，《近代中國繪畫》，日本，角川書店，1974年6月，頁12~18。

註12：詳見黃冬富：〈臺灣省全省美術展覽會國畫部門之研究〉，師大美術研究所碩士論文，民國七十四年，第四章第二節。

註13：詳見呂佛庭：《石濤大師評傳》，臺中，瑞成，民國四十七年出版，頁6~7。暨呂佛庭，《中國繪畫思想》，臺北，正中，民國七十一年臺初版，頁107~112。

註14：同註9，自序部分。

註15：陳師曾於〈文人畫之價值〉一文中，論文人畫之要素有四：（一）人品（二）學問（三）思想（四）才情。文引于樸，《中國畫論彙編》，臺北，東方，民國五十一年初版，頁697。

註16：詳見呂佛庭：〈中國繪畫的四種境界〉，載於《美術學報》創刊號，民國五十五年，元月。

註17：俞劍華：《中國畫論類編》，臺北，河洛，民國六十四年臺初版，頁19。

註18：（宋）《宣和畫譜》卷十一，臺北，商務，民國六十五年臺一版，頁318。

註19：（明）董其昌：《畫禪室隨筆》卷二，《景印文淵閣四庫全書》臺北，商務，子部頁867~448。

註20：貢布里奇（E. H. Gombrich）著，雨云譯，《藝術的故事》，臺北，聯經，民國六十九年初版，頁482。

註21：朱光潛編譯：《論美與美感》，臺北，世華文化，頁350。