

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）

嚴守智

國立歷史博物館

「內容提要」第四章討論張、溥、黃三家繪畫的表現問題。三家繪畫題材廣泛，囊括山水、人物、花鳥、畜獸各類，與「臨摹」和「寫生」範圍的廣泛互為因果。三家以新的體會和手法創造新的意境，既有詩、書、畫合一的深蘊，又有鮮活的現代感知。

第肆章·藝術趣味的更新

第一節·入畫題材範圍的拓展

張、溥、黃三家入畫題材範圍之廣泛是非常重要的藝術史現象。舊有的傳統畫科，凡「山水」、「人物」、「動物」、「花卉」、「蔬果」、三家均曾涉獵，各畫科均有水準以上的表現。三家又在舊有的畫科分類之下，開拓了許多前人較少經營的題材。從他們的作品涵蓋各畫科，每畫科題材均甚豐富的情形看，張、溥、黃三家是朝向「什麼都畫」全面性地選擇畫材。

張大千在山水方面，復興了「沒骨」、「金碧」、「青綠」等畫法。寫生山水作品，自黃山到阿爾卑斯，包含了國內外名山大川，其中更有張大千自畫隱居地八德園的作品。描寫山水晨昏雨雪各種情態，更有以特殊廣闊的觀察角度所造成的特殊畫題，如〈峨嵋三頂〉（圖七十四）或〈蜀江圖〉。人物畫方面，他的佛教人物功力甚深，畫高士、仕女頗多，域外人物如印度女人與半裸女子都是他人少見的嘗試。一百多幅「自畫像」更是張大千異於其他中國畫家的重要題材，許多自畫像還包含了「雙重形象（Double Image）」的內容。動物畫方面，張氏以猿、犬最佳。花卉、蔬果取材寬廣，而「荷花」一項尤為大千重要畫題。經過張大千的經營，荷花自水墨寫意、沒骨、工筆至潑墨、潑彩，變化萬千，幾可與「竹」畫一樣獨立成科。

溥心畬在山水方面以側鋒方筆畫了許多仙山，也以類似的筆調處理「寫生」山水。人物畫方面，溥心畬的類科甚至較張大千更為寬廣，有許多他人少畫的題材。據載溥心畬非常喜愛武俠神怪故事，而且經常畫鬼〔註九五〕又有質精量豐的「鍾馗馴鬼」畫作。此外，更有漫畫〔註九六〕及「螺紋畫」作品。溥心畬是少數經營漫畫及螺紋畫的當代宗師身分畫家。

黃君璧以「雲海」及「巨瀑」畫科之拓展最為著稱。雲海是中年寫生中國山水時即有領悟，而「巨瀑」成為重要畫題，就與一九六九年遊歷南非、南北美三大名瀑有關。黃君璧是將在傳統山水畫中既有的素材「雲」和「水」開拓出新的表現活力，因而成為畫面的主角。此外，獅子的入畫，也是拜寫生之賜。不過黃氏在花果方面表現較弱，而人物畫幾乎交了白卷。

張、溥、黃三家對各種題材的經營，可以說是全面性的。相較於明末董其昌、清初四王之專擅山水，自是廣闊許多。張、黃兩家的重要典範石濤，繪畫題材範圍寬廣，在清初畫壇特別突出。近代畫家中，任伯年專長花鳥、人物；齊白石、吳昌碩特長花鳥蔬果；徐悲鴻長人物、動物；傅抱石擅於山水、人物，在繪畫題材的廣泛上都不及張、溥、黃三家，只有高劍父領導的嶺南派，在取材上也朝「什麼都畫」的方向經營，在寬廣度上可與張、溥、黃三家比擬。

張、溥、黃三家畫題的全面性，甚具意義：由「山水」、「人物」、「動物」、「花果」各畫科的展開中，可以向古代不同時間、擅長不同畫科的眾多典範臨摹學習。繪畫題材的全面性架構出學習傳統典範的全面性，也等於是寫生類別的全面性。

張大千曾向學生強調：「你們不能只學一門，應該廣泛學習。要山水、人物、花鳥都能畫。只能說長於什麼，才能算是大畫家。」〔註九七〕雖然張、溥、黃三家對於某些描寫社會下層或極端前衛的題材，如飢餓、死亡、戰爭、暴力、性、瘋狂、心理、潛意識、科幻：等幾乎未曾經營，但張大千畢竟說：「近代有極多物事，為古代所沒有，並非都不能入畫，祇要用你的靈感與思想，不變更原理而得其神態，畫得含有古意而又不落俗套，這就算藝術了。」〔註九八〕

另一方面，在張、溥、黃三家全面性的畫材運用中，三家個人獨特的基本筆墨結構都歷歷可指。如果將三人個別的筆墨結構比做「法身」，而將其運用各種畫材所完成的作品比做「化身」，那麼在山水、人物、花鳥眾多的變化中，仍有其原理一致的筆墨結構法則。換句話說，三家開發傳統而各自所創造的筆墨結構可以應用在各類畫科，做出各種變化，單純的「法

身」可有無數「化身」變化。繪畫題材的全面性，不啻張、溥、黃三家筆墨結構創造之成就的最佳說明。

第二節·新工具：印刷術、攝影術、飛行器

張、溥、黃三家一向被歸為較「傳統」的畫家，其實他們三位在筆墨結構的創造上固然毫不保守，對新工具的運用也持開明態度。運用這些新工具，三家在「臨摹」與「寫生」的工作上都得到更大的便利，而且拓展了新的視野和感受，從而產生新的藝術趣味。

◎印刷術

從木版水印、西方銅版、珂羅版到彩色印刷，印刷術在本世紀的進展一日千里。以往不可企望的「複製」古代名畫，製成水準漸高。張、溥、黃三家也曾從印刷術中得到助益。

傅申指出張大千遍觀古畫，由於清末皇家收藏外流至民間，故宮博物院在一九二五年開放，張大千勤於遊歷等三種因素外，攝影印刷和出版的普及也是使張大千見到以前畫家所不能見到之更多古畫的重要因素。〔註九九〕

大風堂收藏名蹟質精量富，張大千臨摹仍以親見者為憑。溥心畬在北京時尚有恭王府舊藏可供研究，如詹前裕指出，溥氏在渡海後已無古畫原蹟可供臨摹，乃以畫冊圖片為臨摹對象。可能的臨摹憑藉有：《唐宋元明名畫大觀》、《南畫大成》、《美術圖集》等日本印製之畫冊，臨摹對象包括郭熙、趙大年、李唐、馬遠、夏圭、梁楷、孫君澤、曹知白、倪瓚、方從義、馬琬、李在、朱端、周臣、唐寅、仇英、沈周、文嘉、華岳等。〔註一〇〇〕

溥心畬所見畫冊為珂羅版所印，墨色層次不夠，甚至筆法也混沌不明。臨摹者進行臨摹時加入了許多主觀的想像。可以見出溥心畬仍以他一貫的方筆轉折對不同的典範做統一之詮釋。

印刷品改變了原蹟的尺寸感覺，在大小比例上產生新的效果。許多「局部放大」更是天開圖畫般從古畫中截取很多新的構圖，改變了邊框與畫面構圖的關係，激發畫家思索更多的構圖問題。印刷品色彩的套印更因誤差而產生新的調子、情緒。這些印刷品之行世，造成的「不正確」印象，或有較原畫更深植人心者，也許都將產生出人意表的刺激。

◎攝影術

印刷術的進步，受到攝影術的助益頗大。珂羅版（colotype）就是一種照相版。強大的留影並複製的功能，已深入世人的生活，產生了重大影響。不同光圈、快門、取景角度的鏡頭，提供了現代人觀照世界的不同「觀點」，「用鏡頭來思考」似乎已然成為現代人習以為常的思考方式。

傅申指出：張大千在一九三〇年代便因熟識郎靜山而習得攝影術。在與二哥善子上黃山時，就使用照相機來拍攝黃山。其中一幀相片，大千據以畫成一幅弘仁風格的摺扇面，現藏黃天才處。以照片資料來輔佐寫生，是攝影給予畫家的一個方便。張大千曾根據父親的照片而畫製父親的肖像。

黃君璧的寫生，如本文第一章第二節所述，他使用「攝影、甚至錄影機」。黃氏說：「作畫之前，並作一番取捨經營。帶領學生出外寫生之時，則講解取景構圖之重要及寫生之要領。」強調客觀景物只是參考，不作完全的模仿抄襲。【註一〇一】這個方法為許多畫家所採用。

黃君璧採用「錄影」捕捉連續的畫面，又特別指出「取景構圖」的重要，是刻意強調出攝影所取得只是自然一角，與遊歷酣觀的總體視覺經驗不同。一般所謂黃君璧的「窗景構圖」或「定點透視」應與攝影時所取景之特性有密切關係。郎靜山深諳中國山水散點透視的手法，作品常將衆多定點透視所拍的風景照片，在暗房中拼接連成擬似散點透視的「山水」攝影。這種「重組」照片，經營新意象的方法，也為當代畫家常用。由此可以易於了解黃君璧山水畫中，山石樹木等局部物象有立體光影，而整體構圖仍屬平面章法的道理。何況，中國清代以來，書法性「取勢」的構圖章法已有充份發展，也是不容忽視的時代背景。

攝影不僅提供寫生的參考資料，更能啟發畫家對古代典範及自然的新體認。從而刺激畫家創造。張大千說：

石濤還有一種獨特的技能，他有時反過來將近景畫得模糊而虛，將遠景畫得清楚而實。這等於攝影機的焦點，對在遠處，更像我們眼睛注視遠方，近處就顯得不清楚了。【註一〇二】

攝影焦距可遠近變化的自由，無疑地也在張大千創造的「潑墨潑彩」風格中增加表現力的發揮。（夏山雲瀑）（圖三十

三)的上半、右半遠景及左下近景皆氤氳模糊，中景及右下角瀑布清晰而具象，焦點布置在這兩處，非常活潑。畫作之具象與抽象的變換、聯絡，在張大千手中得到攝影原理的支持。

◎飛行器

飛，一直是人類的夢想。自從萊特兄弟發明飛機以來，人類不但得以「更上一層」而且「天涯若比鄰」了。如今，飛行已是文明世界居民十分普遍的日常經驗，也對中國畫壇產生了不小的刺激。

黃君璧畫巨瀑，不但親身遊歷世界名瀑，在巨瀑前居住、研究，而且特別租乘專機，飛往瀑布上空觀察，更「來回盤旋，以便從各個角度」捕捉巨瀑的形貌和氣勢。〔註一〇三〕

對單一的特殊物象做不同視角的觀察，張大千十分重視而有一套理論。《張大千畫》載明：「中國畫的抽象，既合物理，而又要包含著美的因素。講到以美為基點，表現的時候就該利用不同的角度。畫家可以從每種角度，或從流動地位的眼光下，產生靈感，幾方面的角度下，集成美的構圖。」張大千舉李成畫樓閣為例，說：「李成用鳥瞰的方法，俯看到屋脊，並且拿飛動的角度，仰而看到屋簷斗拱，就一剎那的印象，將腦中所留屋脊與屋簷的美感併合為一，於是就畫出來了。」〔註一〇四〕

張大千提出「飛動的角度」與「流動地位的眼光」等新辭，以身試法，因而得到了新畫題，新境界。據孫家勤的記載：「從來沒有一個角度可以同時看到峨嵋山的三個頂。一個偶然的機會，因為他坐飛機回四川，因霧不能降落，飛機在天空打轉，居然同時看到峨嵋山三頂。這一個不期然而然的機會，不但豐富了他自己作畫的題材，也實現了古人不能作到的夢想：」〔註一〇五〕（峨嵋三頂）（圖七十四）從此成為張大千獨步的題目。

張大千進一步憑藉如〈導江索橋〉（圖二十）及〈巴渝兩江〉（圖二十一）等小型寫景畫作，將蜀地山水的衆多形貌連屬成一延展不斷的長卷如〈蜀江圖卷〉。以後更發展為〈長江萬里圖〉（圖二十二），以飛動的角度俯瞰大地，並以流動的眼光將西起青藏高原，東抵東海的長江山水收於一卷。

這種將衆多個別小單元形象連成一氣，成為統一大整體的手法，不僅在客觀條件上，參考了「飛行」的視覺經驗，在主

觀條件上，更憑藉了藝術家的想像力，使形象思惟凌空遨翔。張大千重組畫面時是一種「流動的連續」，較古代長卷多了「飛動的角度」，更與西方立體派先將物象支離後再重組的「片斷的拼合」大異其趣。

將搭乘「飛行器」空中翻轉的視覺經驗加以「流動的連續」，到了陳其寬手中，發展為將「立軸」與「長卷」合一的「天旋地轉」（圖七十五）。劉國松借助登陸月球的事件，在想像中飛行高度更上一層，發展出他著名的太空系列畫作（圖六十四）。飛行器的使用，無疑擴大了畫家的眼界，提供了新的視覺經驗和創作靈感。

第三節·新意境

筆墨之外，中國畫家最重意境，不滿足於技術、工具或表面氣氛的層次。意境的經營，有賴於形式與內容合一無間的自然配合，透過具體的形式內容，將作者的思想、情感、氣質表現而傳達給觀者。觀者由此掌握作者人生體驗的深淺。

◎張大千

《張大千畫》指出：「立意」在「人物、故實、山水、花卉，雖小景要有大寄託。」而「創境」則是「自出新意，力去陳腐。」〔註一〇六〕是說「意境」既要有大寄託，又要自出新意。

張大千在「創境」上尤具新意。他強調藝術家的自由創造力：「畫家自身便認為是上帝，有創造萬物的特權本領：要如何去畫，就如何去畫。」〔註一〇七〕

在近代畫家中，張大千所嘗試的題材、技法、形式之配合變化可能最多，不論一般的「軸」、「畫框」，或數幀乙套的「冊頁」，工程浩大的「長卷」，結構繁複氣勢撼人的「聯屏」，張大千都有傑作傳世。在冊頁或小畫中，張大千描畫的平凡物象呈現了一種清新的面貌。單純的二條瓜也可以呈現尋常不容易發現的清脆美感。借用古人的圖像加以改變，述明自己的感受，是大千頗為常用的方式。（江上泛舟）（圖三十二）掌握了方從義雲山變幻的精髓，題句「世已無桃源，扁舟定何往？不與世浮沈，肯隨波上下。」說明了一九五〇年代末期張大千身處異域的複雜心情。畫面上人舟渺小，山雲如世局變化不止。

著名的〈我同我的小孩兒〉有一見會心的幽默。〈自畫像〉立軸（圖七十六）則巧妙地借助古代既有的圖像，構成張大千和蘇東坡的「雙重形象」，豐富了圖像的意涵層次。

張大千的形式意境雖有許多變化，但整體言之，張大千與其他當代畫家最為不同的畫境是兼有揮灑自然與結構精密，雄偉而又工麗的表現。

張大千曾論敦煌藝術云：「必定要能在尋文絹素之上，畫出繁複的畫，這才見本領，才見魄力。」【註二〇八】張大千的繪畫也似乎是想喚起一種光華燦爛，雍容大度的盛唐氣象。「盛唐」是一個光榮的傳統，也是一種兼容並蓄的態度。張大千最擅長以「形象」本身來經營獨特的繪畫意境。其中最具代表性的仍是他的「潑墨潑彩」山水。

潑墨潑彩山水無疑地是大千最具代表性的創造。其浩翰磅礴、意氣飛揚，介乎抽象與具象間的新意境，的是「自出新意，力去陳腐」。其兼具大自然氣勢與詩意的生動意境，全憑超以象外的形象思維呈現，觀者的想像力亦得以馳騁發揮。

「潑墨」是對唐代王洽所做的一種想像式的復興，並與雲山意象相通；「潑彩」則啟用敦煌重彩作如唐三彩的瀏漓頓挫，而與潑墨結合。潑墨潑彩正回應當時西方抽象表現主義的畫法。中西融合為盛唐有容乃大的風度所啟發。

潑墨潑彩成熟的一九六〇年代，也是中國畫史上有出身傳統的主要畫家，集中精力經營「抽象」意境的時期。當時多數老一輩畫家認為抽象畫「只是小孩子的玩意，分不出畫家程度的高下。」連黃君璧都不贊成學生畫抽象畫。【註二〇九】張大千則表示抽象畫理論的始祖是老子，老子曾說「無象之象」與「大象無形」，唐代司空表聖所謂「超以象外，得其環中」也被張大千詮釋為抽象畫的理論。張大千說：「抽象畫是由繁入簡的一種過程。對一個畫家而言，具象的路子走完了，難免會走入抽象。」馮幼衡問：「如果抽象的路子也走完了怎麼辦？」張大千笑答：「我倒把我問倒了。」【註二一〇】

張大千在〈談敦煌壁畫〉一文中，曾以「物極必反」來解釋「寫實」與「寫意」的交替流行就如「春夏秋冬四時的循環，並沒有高下是非好壞，只是相繼相代，去舊務新的辦法。」【註二一一】就如齊白石認為「作畫妙在似與不似之間」，《張大千畫》也主張：「一定要在像和不像之間，得到超物的天趣，方算是藝術。」【註二一二】張大千晚年「潑墨潑彩」的發展，正是揉合先前的皴點筆法，使潑墨潑彩介乎抽象、具象之間，表現的變化更加豐富。

荷花一科的意境，在張大千手中有大突破。楚戈指出：「把荷花當成大氣磅礴的山水一樣來處理，大千先生是古今第一人。在大千先生的筆下，荷花已經超越了花卉的屬性，被賦予了『大風起兮雲飛揚』一般雄秀的氣象。」（註一一三）（墨荷四聯屏）（圖七十七）以結構精密的巨幅聯屏之形式，包容了揮灑不羈的豪放筆墨，氣勢撼人。特別是，張大千以大片荷葉面積為舞台，以「面」的筆墨形式，充分發揮筆法、墨法與水法。（水殿暗香）長卷（圖七十八）以葉為主，花藏其後，琵琶半遮，正合「暗香」情趣，是張大千最新穎筆墨形式與意境經營完全融合為一的佳例。

◎溥心畬

張大千新意境的經營多半有新形象以為配合、支撐；而溥心畬的新意境，則有許多是借用古人既有的圖像和意境，以詩句文字的形象思惟引出個人體悟，產生新的詩畫關係，因而翻新意境。

溥心畬曾說：「一張畫沒有題詩，便好像一部無聲電影，看起來十分乏味。」（註一二四）詩句的意象，對溥氏畫作的意境，占有關鍵地位。溥心畬十分重視自己的詩人身分和詩作，並且成就不俗，單獨詩句已能充分創造耐人尋味的意境。

溥心畬創造意境的素材與手法，一部分與明清文人畫家無根本的不同。例如畫（朱蘭），題詩：「傳聲空谷風兼雨，似見離騷楚客情。」畫山水表達隱逸、求仙，其餘如自傷、言志、寓意或吉祥畫等不一而足。在這一類畫中最高超的，當屬（秋荷白鷺）（圖七十九），全畫清逸超塵，詩句優美，夕陽紅蓼、新蒲帶露、白鷺散髮乘涼。意境高妙清新，不讓古人。

某些古人經營得似乎已成定格之題材，溥心畬仍然能給予「補充」，而使意境層次更加豐富。（寒山拾得）（圖十三）是源本於陳子和的（和合二仙），一經溥氏詩句點題，只畫兩人卻能顯示寒山、拾得與豐干三人之間的深厚情感，較古畫更加高明。（洛神圖）（圖八十）除了一般表現「凌波微步」的曼妙身影，溥氏還借用李白「遙見仙人綵雲裡，手把芙蓉朝玉京」詩句，轉變為「凌波如見彩雲行，夜半驂鸞上玉京」，以鮮麗的色彩，經營洛神如彩雲飛行新意象。

溥心畬斷非只是「傳統」畫家，他的藝術經常流露出叛逆新意與幽默感，畫出漫畫與螺紋畫。又常發揮奇情的想像力，與他念茲在茲的儒學仁義道統奇妙地混和在「鍾馗馴鬼」的題材中。與溥氏的鍾馗（圖八十一）相比，徐悲鴻的鍾馗（圖八十二）即缺乏超凡的靈異魔力，彷彿只是穿了戲服的模特兒之化妝扮演。畫家間之概念與意境手法的不同，差別極大。

溥心畬有許多表達個人遭遇、感受的作品，其意境也因具有不俗的真實性而特別深刻鮮明，自然感人。（希夷酣睡圖）（圖八十三）是溥心畬根據張大千在一九五三年所作之（希夷酣睡圖）而再畫的作品。〔註一一五〕溥心畬所以根據同輩畫家的稿本作畫，並不是單純的襲用，而是陳搏老祖樹下酣睡的題材表達了對「改朝換代」的看法和態度——身為滿清舊王孫心有戚戚，於是借題發揮。圖八十三（希夷酣睡）題句：「夢中不必遊天姥，松影泉聲處處寒」，引出李白夢遊天姥山的故事，說明「須行即騎訪名山，安能摧眉折腰事權貴」的心志，將境界擴展至畫外無垠的想像空間，又以「不必遊天姥」的否定句型，將想像拉回「松影泉聲處處寒」的冷酷現實。意境的經營十分曲折而深切。（瓜）（圖八十四）則是以召平「青門種瓜」典故和陶淵明「三逕就荒」之句，感歎想在夢中回歸故園都不可得。將歷來「瓜瓞綿綿」的意象，一轉而為對故國、家園和舊友綿綿無盡的沈痛追思。意境的創造，新穎脫俗而真切感人，令人低迴再三。

溥心畬當然不止於自艾自憐，而有恬淡自適，與物同遊的人生境界。（十猿圖）（圖八十五）可以說是溥心畬經營意境最有創意的作品之一。淵源自唐寅的秀逸筆墨，在低矮的長卷中構築出一個峭拔高曠的山谷，用筆間流露無比高貴優雅的氣質。十隻靈猿在雲際迎風擺盪，自由天真、遠離紅塵，頗能表現別有天地非人間的情緻。在歷來畫猿的作品中，形式、內容均屬新創而成績斐然。

畫中的長臂猿，正是李白（下江陵）詩句中「兩岸猿聲啼不住」的主角。溥心畬以題句點出「千里峽」、「巫山」、「楚客揚舲」等意象，卻畫李白詩的另一境，手法十分高明。觀者欣賞（十猿圖），彷彿幽谷下方詩仙李白「輕舟已過萬重山」倏忽離去。此畫的意境已打破畫幅界定，詩意的想像頗得施展。由於「楚客」未拘泥於定指李白，也可以是我，因此畫意宜古宜今，超越時空。

溥心畬這種獨特的詩畫意境經營手法，常採用較小尺幅，使人更易親近閱讀，反覆玩味。黃君璧曾表示：「溥心畬的山水，越是工細的越好，越是小幅的越好。」〔註一一六〕

◎黃君璧

黃君璧的畫通常不小，也不甚強調詩句文字意象。很少婉轉曲折，較多平鋪直述的表現。偶而也會因為太過淺顯，讓標

題顯得多餘，而使意境缺乏深蘊。他追求雄偉、氣勢，但不似張大千運用超以象外的形象思維或抽象手法，而一貫地傾向寫實的現實感。這與他強調寫生，關心中西融合，注意立體光影和色彩，有相關性。

黃君璧認為：「水墨畫與現代社會及文化可以相容結合。」〔註一一七〕其畫作往往給人一種親切感。其畫意境，與真實生活距離並不遙遠。（雲影溪聲）（圖六十七）是亞熱帶人們熟悉的霧林水灘，溼熱的空氣與晶亮的水流表現得如許生動，擺脫了傳統的畫水成法，但又透露如宋代畫家窮探物理，靜觀自得的遺風，重新在現代生活裡發現美。（山居話古）（圖三十六）雖植基於石谿、王蒙，但畫中人物在微風松濤中晤談，絲毫沒有元明文人畫那種不得志而隱居的孤獨高傲，而是人類親近自然的怡然樂趣。

黃氏認為：「以前的山水畫是『死』的，樹或山都是不動的，於是我覺得應在『活』這方面做些工夫。」〔註一二八〕又說：「如果想讓畫面生動一點，一定要加強雲水。」〔註一二九〕雖然這種見解未必正確，但黃君璧的雲、水都因筆墨結構上的突破而得到新的表現。雲海浩盪而高翔，因而在高空之上展示了另一平遠，意境翻新。巨瀑則特能顯示流水的份量，水勢的顫動與高壯的氣勢。雲水量感、力度和動態的掌握令人耳目一新。

張、溥、黃三家的畫作意境各自不同，但皆有新創，早已不再是浙派的猛氣橫發，不是吳派的沈著高雅，不同於清初四王「取勢」山水之筆墨結構的理性精密，也不同於八大山人等畫家的淋漓奇肆。張、溥、黃三家創造了當代的風格，當代的繪畫意境。這些意境能夠感動時人，與當代觀眾情感交通。溥心畬以個人的感受為同時遭受挫折的人抒發悲情；張大千、黃君璧則回應了中西文化融合的課題，不僅熱情地呼喚「盛唐」氣象，更以創新的意境展示了藝術新生命，等於展示了文化發展的希望。張、溥、黃三家因此有了令人滿意的組合。

結論·「傳統」由不斷地開發創造積累而成

在西潮洶湧，中國文化價值遭受空前質疑的二十世紀前半葉，張、溥、黃三家仍極有見地的，主動探索、發現、了解，並進而變化傳統，做創造性的轉化運用。對於域外傳統，亦非做盲然的抄襲或抗拒。這不只是消極的「繼承」傳統，也不只

是過程性的「血戰古人」或文化「融合」；實是為創造之目的而「開發」傳統。其探索、發現、開發傳統活動之本身就是一個創造，需要無比的才華、見識、勇氣與努力。

張、溥、黃三家打破長久以來南北分宗的正統權威，也超越了「合南北宗」的範圍。真正博採衆長，積極開發中外傳統，廣泛吸收營養。所謂開發，便有批判，張、溥、黃三家對舊傳統披沙鍊金，去蕪存菁，才達到「新集大成」的成就。不僅為自己的創造開發出更精贍的資源，也讓我們重新發現傳統寶藏的嶄新價值。

肯定古人的創造，進而以自己的創造拓展新局，才是張、溥、黃三家最重要的成就。所謂「自出機軸」是任何藝術家最重要的道德。

張、溥、黃三家將「多筆勢運筆」與「多層次破墨」之筆墨精義帶進了「面」的現代形式。特別是張大千拓展了「面」與「色」的筆墨形式，並進而從事線與面、墨與色的交響手法之發展，確立了新時代的繪畫表現語彙。這套語彙可適用於山水、人物、動物、花果各類畫科。在三家為數衆多的新藝術品中，觀者可以領會三家自臨摹、寫生及讀書修養工夫而來的深厚博大之人文精神。張、溥、黃三家是以日新又新的創造，使中國人文精神新生。

張、溥、黃三家的創造模式，是使傳統成為創新的堅固基石，根植傳統而又更上一層，要以自己建設性的創造拓展古人未有之境界，實已包容了強大的叛逆力量而且明瞭自己真正的企圖，對於「藝術」與「生命」的本質才能進一步地探索。如此，不但有了自己的創造，也因積極開發而有了更為豐富的傳統。這一代的創造又將成為下一代批判、開發的資源。其中關鍵，正是「創造力」的肯定，而其進行方式，則是創造力的激盪與累積。

張、溥、黃三家的創造模式，與「仿古」、「抄襲」或「疑古」的做法大異其趣。並且在現代藝術強調「叛逆」、「解構」或「顛覆」等創造手法之外，具體展示了「開發傳統」仍然是拓展新局的一種有力的創造方式。事實上，「開發」、「叛逆」、「解構」、或「顛覆」仍必須以「傳統」為對象。失去了對象，則「開發」或「顛覆」本身的意義也難以界定——如果世上沒有「龍」，那麼「屠龍劍」也將失去意義。創造並不是無中生有，同時肯定大自然、古人與自己的創造力，並且彼此激盪，也許會迸發出更燦爛的光芒。有能力「開發」傳統的人必然是能「開發」自己新生命，並進而拓展新路的人。如此說

來，「顛覆」、「解構」也可以視為「開發」傳統和自己的一種有用手段。張、溥、黃三家用具體的創作行動說明了「傳統」由不斷地開發、創造積累而成。（全文完）

* 本文最初乃因承辦一九九三年元旦在國立歷史博物館舉行之張、溥、黃三家畫展（渡海三家收藏展）而作。寫作期間，得到業師石守謙教授指導，並得陳康順館長、黃永川主任協助。特此致謝。

一九九五年冬日

嚴守智謹識於臺北

註釋

【註九五】：同註三〇，見汪夢慈，〈國畫大師溥心畬〉，《華航雜誌》第二十五卷第三期，頁二五〇。

【註九六】：傳世之溥心畬漫畫，因結構立體性強，異於一般溥畫之平面性，且未見「一起、二伏、三頓挫」之用筆，是否溥心畬親手所畫，尚有不同意見。

【註九七】：見俞致貞，〈張大千老師的花鳥畫藝術〉，在《張大千紀念文集》，頁一七五。

【註九八】：同註五，高嶺梅編，《張大千畫》，頁一六。

【註九九】：同註五四，傅申，CHALLENGING THE PAST: THE PAINTINGS OF CHANG DAI-CHEN, Washington, D.C. Smithsonian Institution, 1991, p.20.

【註一〇〇】：同註六，詹前裕，《溥心畬繪畫研究》，頁九七、九八。

【註一〇一】：同註一三，見黃光男等著，《黃君璧繪畫風格及其影響》，頁一七四。

【註一〇二】：同註五，高嶺梅編，《張大千畫》，頁一六。

【註一〇三】：見楊隆生編著，《黃君璧的藝術生涯》（台北：藝術圖書公司，一九九一），頁一三五。

【註一〇四】：同註一〇二。

【註一〇五】：同註二九，見孫家勤，〈雕宰三年，師恩似海〉，《藝壇》第一八三期，頁一七、二二。

【註一〇六】：同註五，頁一七。

【註一〇七】：同註五，頁一六。

【註一〇八】：林慰君編，《環華藝壇談》（台北：皇冠出版社，一九七九），頁一九四。

【註一〇九】：同註七，黃光男等著，《黃君璧繪畫風格及其影響》頁一七六。王秀雄受訪紀錄。

【註一一〇】：見馮幼衡，〈藝術家與上帝——大千居士談抽象畫〉，《大成》第一一四期，頁三五—三七。

【註一一一】：同註五，頁一四。

【註一二二】：同註一〇二。

【註一二三】：楚戈，〈張大千和他的時代〉，在《張大千紀念文集》，頁五九。

【註一二四】：見蕭一華，〈論學詩與學畫〉，引溥心畬語，在《中國書畫》第一八期（一九七〇年一〇月），頁九。

【註一二五】：見傅申，〈南張北溥的翰墨緣〉，《國立歷史博物館季刊》三卷一期（一九九三年一月），頁一八—二〇。

【註一二六】：見吳越，〈西山逸士溥心畬〉，《文藝》月刊第五十期（一九七三年九月），頁一四四。

【註一二七】：同註七，頁一七二。

【註一二八】：見黎農生，〈與黃君璧一席談〉，在《黃君璧繪畫風格及其影響》，頁四七—四八。

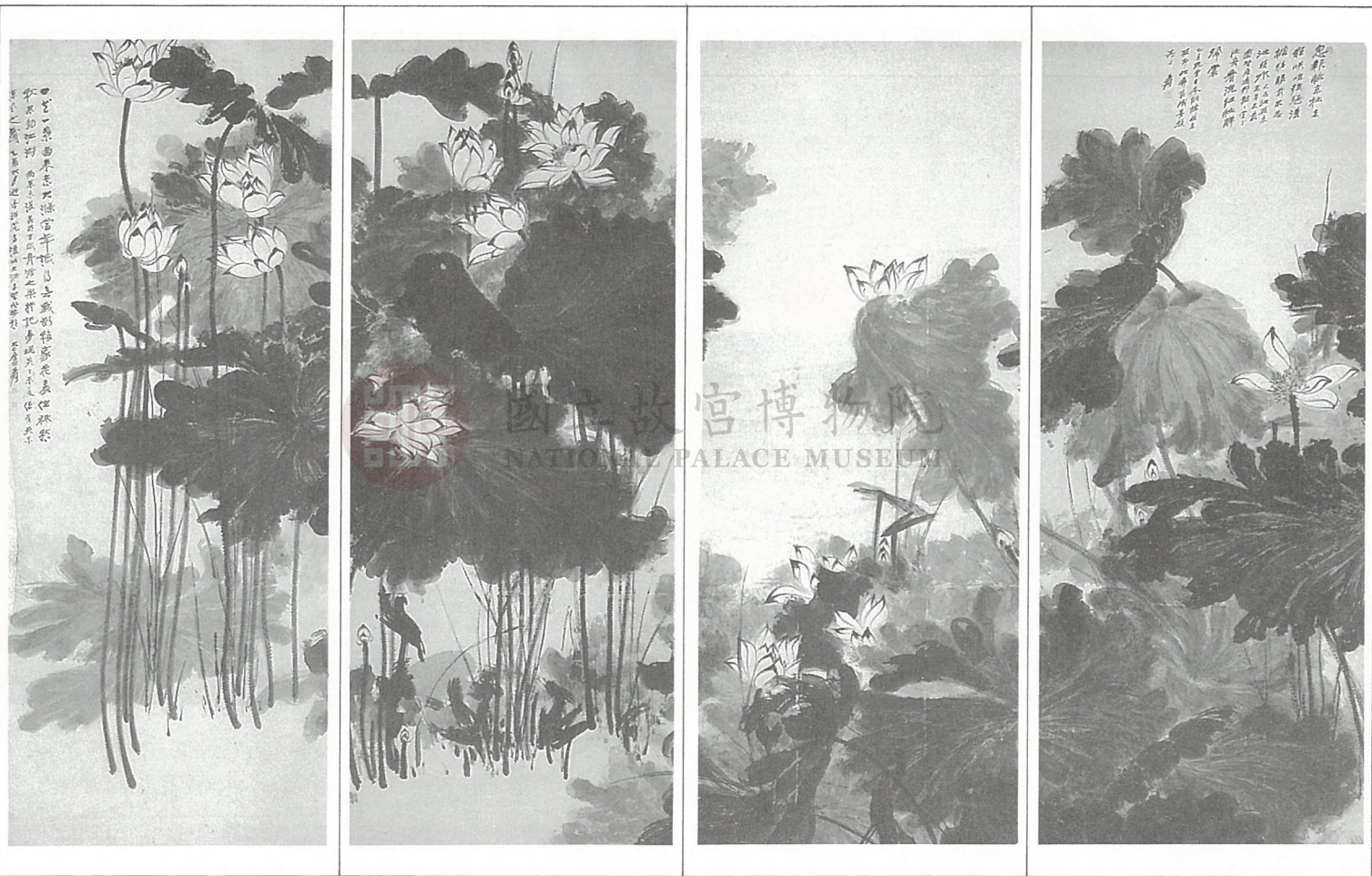
【註一二九】：同註七，頁二二。



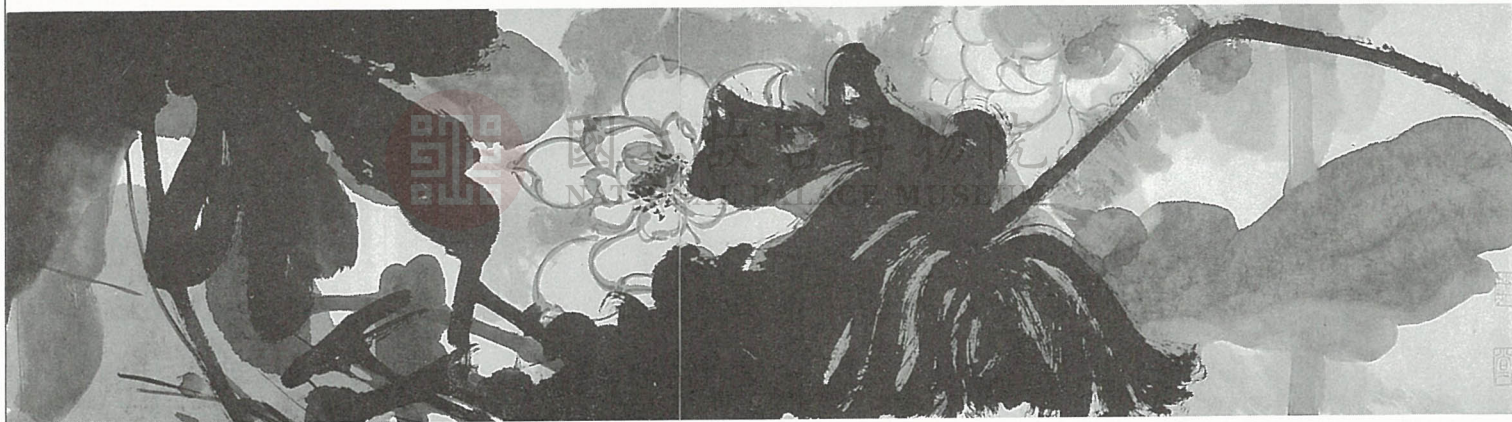
國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



圖七十四·張大千	峨嵋三頂	紙本	水墨設色	12×38.2公分	臺北 歷史博物館(上)
圖七十五·陳其寬	天旋地轉	1969年 紙本	水墨設色	183×23公分	(右)
圖七十六·張大千	自畫像	1965年 紙本	水墨	136.5×61.8公分	臺北 歷史博物館(下)



圖七十七・張大千 墨荷四聯屏 1945年 紙本 水墨設色 358×596公分 臺北 歷史博物館



圖七十八・張大千 水殿暗香（局部） 1962年 紙本 水墨（原）45×676公分 臺北 歷史博物館



圖七十九・溥心畬 秋荷白鷺（左）

紙本 水墨設色 99×43.4公分

臺北 歷史博物館

圖八十・溥心畬 洛神圖（右）

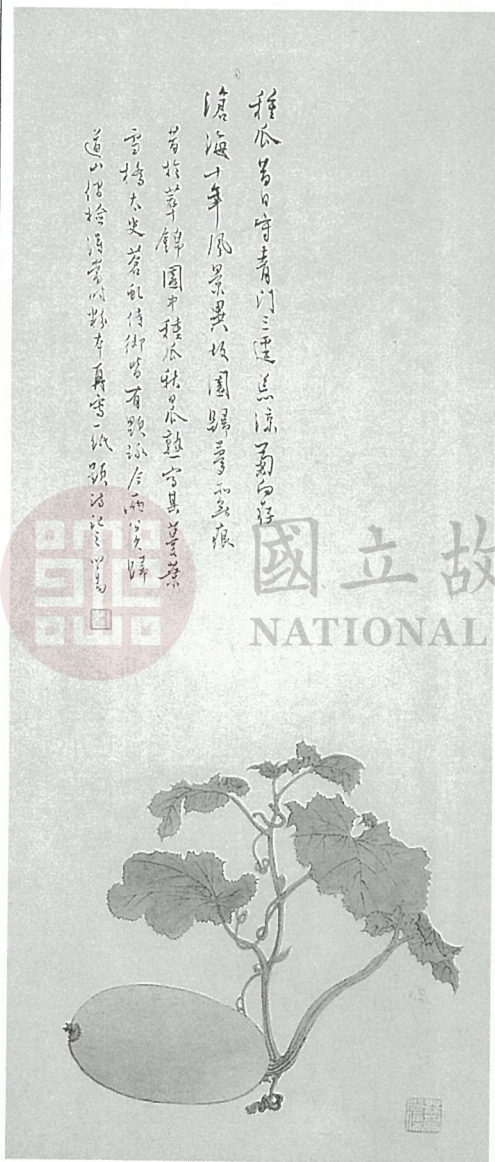
紙本 水墨設色 95×46.8公分

臺北 歷史博物館



圖八十一・溥心畬 鍾馗 1958年 紙本 水墨設色 101.5×43.7公分
臺北 歷史博物館（左）

圖八十二・徐悲鴻 鍾馗 1943年 紙本 水墨設色 111×63公分（右）



圖八十四・溥心畬 瓜

紙本 水墨設色 88.8×
35.2公分

臺北 歷史博物館



圖八十三・溥心畬 希夷酣睡圖

紙本 水墨設色 96×42公分

臺北 歷史博物館



圖八十五. 溥心畬 十猿圖 紙本 水墨 17.5×110.4公分 臺北 歷史博物館

Developing Tradition and Opening Fresh Avenues — the Significance of the Achievement of Chang Dai-ch'ien, P'u Hsin-yü and Huang Chün-pi in Chinese Painting IV

Yen Shou-chih

National Museum of History

Abstract

The relationship between "tradition" and "innovation" has been a major issue in art and culture for centuries. Since the Ch'ing period, this issue has also become interwoven with the question of "cultural assimilation" to produce an even more complex situation. While some Chinese have taken quite a rational view of the issues involved, there have also been a raft of more immature reactions including those of being mired in the past, casting doubt on antiquity, worshipping all things western, and rejecting all things foreign. Within this context, the achievement of Chang Dai-ch'ien, P'u Hsin-yü and Huang Chün-pi in actively "developing" tradition and opening up fresh avenues is particularly worthy of attention.

The present paper, which consists of four parts, sets out to explore how these three artists handled the relationship between "tradition" and "innovation".

The first section discusses the three painters' models of artistic study. To all three it was of utmost significance for the artist to devote time to reading and inner cultivation, and to the development of his personality. They considered copying from exemplars and painting from the life to be equally important, as enabling them to learn from earlier artists' mastery both of brush and ink and of evocative atmosphere, while also learning to appreciate the ways of nature. They also highlighted the question of the correlation between Chinese painting's language of "brushwork and ink texture" and its modes of thinking about imagery.

The second section discusses "how" these three artists evaluated tradition, and "what" tradition it was that they developed. Examples are given of traditional material developed by each of the three painters, showing how the three were mutually complementary and thus made possible a comprehensive development of the traditions of various schools of painting of different periods beginning with the T'ang period. They also succeeded in incorporating external traditions.

* The author's abstract was translated by Andrew Morton.

* The Chinese text of this article appears on page 一五 through 一七〇.

The third section discusses the three painters' fundamental brush and ink structures. Brush and ink structure also has its own vocabulary, sentence patterns and grammar, and from this angle it is possible to establish the degree of correlation between the language structure in the paintings of these three artists and centuries-old languages of painting such as "outline and colouring," "boneless painting," "meticulous-brushwork painting," and "impressionistic painting." It is acknowledged that these three masters created new brush and ink structures based on convergence of "surface and line, colour and ink" which are wholly contemporary.

The fourth section discusses the question of expression in the paintings of these three artists. All three painters encompassed an extensive range of subject-matter, including landscape, figures, flowers, birds and animals, with a wide range of resonance between "copying from exemplars" and "painting from the life." All three artists used new insights and methods to create new artistic concepts which both integrate poetry, calligraphy and painting and celebrate fresh modern perceptions.

Keywords: Chang Dai-ch'ien 張大千

P'u Hsin-yü 溥心畬

Huang Chün-pi 黃君璧

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM