

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）

嚴守智

國立歷史博物館

〔內容提要〕：「傳統」與「創新」的關係，自古即是藝術文化的重大課題，清代以來，這個問題又與「文化融合」的問題交纏，狀況更形複雜。中國人對這個問題的主張或有較理性者，但也不乏泥古、疑古、崇洋、排外……等不盡成熟的反應。在此氛圍中，張大千、溥心畬、黃君璧三家積極「開發」傳統，進而拓展新局的成就，特別值得重視。

本文分四部份探討張、溥、黃三家對「傳統」與「創新」關係的處理：

第一章討論三家的治藝模式。三家重視藝術家讀書修養的工夫和人格的發展；「臨摹」與「寫生」並重，兼學古人筆墨意境與自然情態；並且突顯了中國繪畫語言「筆墨」與形象思惟方式之關係的問題。

第二章討論三家「如何」評價傳統，又開發了「什麼」傳統。列舉三家各自開發的傳統之內容，可以發現三者相互補充，對於唐朝以來各代各派的繪畫傳統，有全面性的開發，又能融合域外傳統。

第三章討論三家繪畫的基本筆墨結構。筆墨結構也有其語彙、句型和文法，從這個角度，可以建立三家繪畫的語言結構與「勾勒重彩」、「沒骨」、「工筆」、「寫意」……等古代繪畫語言的承變關係，並且肯定：張、溥、黃三家創出了屬於當代的「面與線，色與墨」交響的新筆墨結構。

第四章討論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。

前言·張大千、溥心畬、黃君璧三家渡海因緣

二十世紀前半期，中國動盪不安。政治軍事、社會經濟、文化教育各種問題紛至沓來，爆發為流血革命、國際戰爭，最後演成一九四九年臺海兩岸分裂，決定了二十世紀後半期中國人不同的命運和發展。海峽兩岸各自成爲不同理念的實驗場，中外、新舊、資社的價值之爭，仍以激烈甚至恐怖的方式繼續進行。中國付出血與淚的代價，換得遲緩的現代化成長。

在這樣的背景下，張大千、溥心畬、黃君璧三位藝術家在一九四九年左右，先後離開大陸，又全部歸骨於臺灣的因緣，實有不容忽視的歷史意義及重要性。三家晚年個人風格的創造，成就卓著，使他們早年廣泛學習的各種繪畫傳統獲得新的生命。在大陸發展社會主義藝術的同時，一向遠離中原文化傳統的臺灣土地上反而有中國繪畫傳統延續茁壯，內容擴充的新面貌。

偶然的渡海因緣，包含著張、溥、黃三家必然的理念選擇，縮結了三家藝術成就的共通性：三者均不限於中國舊有格局，亦不盲目抗拒或抄襲西洋或東洋藝術，而是廣泛地開發各種繪畫傳統，再以開發所得的豐富資源，拓展出個人風格的新天地。不僅使世人重新發現傳統的價值，也創造出屬於這個時代的形式語彙與意境內容，展現了中國繪畫藝術強大的包容力與日新又新的生命力，意義重大。

以下分就渡海三家之治藝態度、開發傳統之內容以及如何運用傳統資源創出現代形式與意境等問題，逐一討論其開發傳統、拓展新局的實際內容和意義。

第壹章·張、溥、黃三家治藝模式概說

第一節·筆墨傳統與用筆發展

畫家要將師古人、師自然與師心之所得，經營構思，完成繪畫創作，必須透過形象思惟和表現語彙。表現語彙又往往是藝術家進行形象思惟的重要工具。對於中國畫家而言，「筆墨」乃是長久以來最重要的表現語彙，甚至就是表現內容，而以毛筆為工具。

張大千曾說：「中國畫最寶貴的藝術特徵，是筆墨。筆、墨、紙三種特殊材料，是構成中國畫特殊風格的要素。這是為中國畫所獨有，和其他各國區別最大的特徵。」〔註一〕張氏從物質基礎，談中國畫的表現憑藉造成風格的特色。溥心畬更直接指出：「古畫雄古渾厚，不在形色，而在用筆；與其無筆，寧可無墨」〔註二〕是以「用筆」為最根本的問題。

無論今人是否同意溥氏的解釋，都不能否認唐代以來，如何「用筆」之問題的確是畫史發展中許多主要問題的歸結點。各代畫家正是透過其獨特的用筆，成就其獨特的個人與時代風格。藝術家治藝活動中，臨摹、寫生，傳達人格、感情、思想等等創造行為，亦莫不透過用筆而表現。

為了解張、溥、黃三家之特殊用筆，在畫史的位置，以求得其確切意義，此處對「用筆」在古代的發展，略作回顧。

在我國現存最早的戰國楚帛畫男子乘龍圖上，已經可以見到「線描」用筆的多樣變化和線條組織搭配的優美韻律。經過東漢、魏晉，在強調用筆提按、扭曲、轉折等筆鋒變化的技藝上，有長足進步，將毛筆各種筆觸變化發揮到一個新境。在線條韻律與整體畫作氣韻上，顧愷之「連綿緊勁，循環超忽」的高古游絲描可以視做東晉最高成就。唐代有各種畫法興起，一向強調多筆勢用筆的線條風格除了在筆勢的變化上更上一層之外，還吸收了西域畫的特點，使線條具備描述物象立體凹凸的結構機能。敦煌第一〇三窟的維摩詰像（圖一），可視作多筆勢用筆與立體描述機能合而為一的盛唐高峰作品。〔註三〕

傳為韓幹的〈照夜白〉（圖二）則顯示盛唐時期的另一種選擇，以墨染細緻地敘述物象陰陽凹凸肌理，線條沒有起伏頓挫，亦不做高古游絲的特殊韻律，只是提供輪廓邊界而且幾乎隱沒於墨染中。「沒骨畫」（圖三）則是不用墨線，只用色塊敷染成畫。此外，敦煌重彩精描的風格也是大眾熟悉的盛唐畫法之一。盛唐繪畫的風貌極多樣豐富。

然而，到了晚唐張彥遠的畫論中，重線條用筆變化的一脈已被認作主流。《歷代名畫記》指出：「夫象物必在於形似，形似須全其骨氣。骨氣形似，皆本於立意，而歸乎於用筆。故工畫者多善書。」將「六法」歸於用筆，指稱「不見筆蹤，不謂之畫。」更從吳道子「授筆法於張旭」事推出「書畫用筆同」的理論。

從初唐歐、虞到褚、薛，再到盛唐的顏真卿、懷素，唐代書法藝術中也有用筆筆勢愈趨複雜的豐富化發展。筆勢增多及結構變化的規律引起高度重視，反映在張懷瓘等人的書論之中。筆勢變化增益，是唐代書法、繪畫藝術共通的現象。雖不知張旭到底傳授了什麼筆法給吳道子，但吳道子起伏有致、轉折頓挫多變的「蘭葉描」或稱「蓴菜條」，與顧愷之「高古游絲描」最大的區別，正在於筆勢的增益。

「用筆」筆勢的發展造成了「線條」的變化。「書畫用筆同」的觀念更鞏固了線條的地位。「線條」原本不利於顏色的發揮，顏色需要「面」的舞台。張彥遠甚至認為顏色有礙用筆的發揮，提出「運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。」的理論，宣示了中國畫以水墨線條為表現主流的時代之來臨。

五代兩宋，山水畫崛起後，「皴法」的發展使線條的用筆組結有了更豐富的變化。遼墓〈深山棋會〉顯示了五代時期直擦長線的平行用筆所描繪的山石肌理。傳為董源的〈瀟湘圖〉則顯示點子皴和披麻皴的原始形態，描繪大氣迷離的江南景致。北宋郭熙的山水畫，以雲頭皴表現光影靈活，石如雲動的大地生命。郭熙畫論〈林泉高致〉中，更仔細區分出「幹淡」、「皴擦」、「渲」、「刷」、「掣」、「擢」、「點」、「畫」等不同的用筆變化。郭若虛《圖畫見聞誌》指出：「凡畫，氣韻本乎游心，神彩生於用筆」又說「畫有三病，皆繫用筆」。用筆的重要性已無可動搖。北宋時繪畫用筆筆勢變化不但豐富，破墨的層次也很多，結構已相當複雜。兩宋之際的李唐〈萬壑松風〉（圖四），展示了「斧劈皴」以不同角度的方折側鋒用筆結構，描寫山石堅實質感及立體空間的手法。在如何將不同的單一用筆組織為整體的問題上，有重要突破。夏圭、牧谿及玉潤等眾多南宋畫手更發展出以側筆塊面之組合，經營墨色變化、立體、光影、空氣感的手法，描寫詩情畫意、狂逸或神祕趣味的畫面。

元代繪畫中，線條仍有頗強的寫實功能。但「文人畫」運動已將發展方向導至線條抽象表現之上。唐代「書畫用筆同」

至此演變為趙孟頫「以書入畫」的觀念，更加強調線條「書法性」用筆的表現。同時，用筆能心手相通，傳達個人情感、特質的一面也大有發展。早在北宋，郭若虛即指書畫為「心印」，可反映人格修養。元代因倪瓚等高士的經營，線條用筆的抒情功能有突破性的進展。

元代中鋒圓筆再度成為主流，而以「董巨」長披麻皴一脈風格最有勢力。對於多筆勢用筆而言，中鋒圓筆長線得到文人畫家重用，有其客觀條件，不容忽視。因為李唐馬夏的「斧劈」用筆，入筆時尚有頓挫，但側鋒劈出時要求迅捷有力，時間因而縮短，無法做較多的「筆勢」變化。披麻系統的中鋒圓筆長線，筆之提按輕重、轉折遲速疾澀、筆鋒的來回扭曲滾動等多筆勢動作就頗有發揮的餘地。紙的使用，更方便且加強了多筆勢用筆的發揮。

黃公望的〈富春山居〉長卷可以說是元代中鋒長線抽象結構的最高成就，在多筆勢用筆、多層次破墨及線條折搭轉換的動態結構、造型及構圖上都有甚為精湛的演出。正是線條用筆的精準掌握，倪瓚以無比洗鍊的用筆，創造出透明潔淨的孤高境界，成為文人隱逸繪畫的典型。

如果拿元代王繹〈楊竹西小像〉（圖五）與唐代敦煌第一〇三窟〈維摩詰〉（圖一）比較，可以發現唐代是單線結構，各部份如肌膚、衣飾、器具等線條性質無甚區分，組織簡單而物理寫實關心較強，畫面各物象之關係較不連續；元代線條則為複線結構，單一線條已有許多筆勢而線條組織複雜、破墨層次豐富，各物象之不同部位線條性質和功能皆有區分，畫面各局部的整體關係也愈趨緊密，所謂書法性的抽象結構趣味漸成用筆的主要重點。

自元末王蒙至明末的董其昌（圖六）繼續朝向「書法性」線條及抽象結構變化而發展。其間雖有盛極一時的浙派以快速的側筆造成勁道十足的淋漓墨塊，表現猛氣橫發的趣味，但「文人畫」終究占居主要地位。

明、清的山水畫，愈加脫離寫實功能的束縛，以進行更加抽象的結構嘗試，出現變形及造境的手法。時間越晚，每一單一用筆的筆勢越不增多，但線與線之間的抽象結構由多層次的破墨組合直至整體構圖，則越發複雜，有超越前代的驚人發展。董其昌為這種抽象結構的變化與統一，揭示書法性的「取勢」原則。清初王原祁進而完成「龍脈、開合、起伏」的理論和畫風，發展為線條結構的精緻巔峰。影響及於清代兩百餘年。

民國以來，中國文化各方面幾乎都引起爭論，繪畫的發展呈現多樣面貌，但「用筆」問題仍是主要問題之一。中鋒線條與「書畫同源」概念都不必然是畫家所接受的。張大千不否認「書畫同源」的說法，但認為「繪畫的方法和寫字也有相當的差別。」〔註四〕側鋒、方筆及面的形式再度大量出現。有些畫家根本不顧或刻意違反「中鋒」原則，隨意點、戳、刷染、或刻意以筆墨塑造前此未有的特殊質面，甚至乾脆主張不用毛筆，眾訟紛云。這些爭論和新嘗試仍然可以視作中國畫家對「用筆」問題的高度關心與繼續討論的興趣。

用筆的選擇其實夾雜著對古代典範或宗派的高低不一的評價。由於馬夏、浙派的宮廷職業畫手身分和風格，連帶著側鋒、面的用筆也成為文人畫家較不喜愛的選擇。趙孟頫、董其昌繪畫所標舉的，正是針對南宋和浙派的「缺失」做發揮。

張、溥、黃三家處於民國新時代中，對於用筆問題有了新的思考和見解。三家各有不同興趣：張大千重視多層次破墨用筆結構之發揮，並結合造境能力。溥心畬一反單一用筆簡化的趨勢，重新捕捉多筆勢，並嘗試線與面的拼合，表現詩意與情感。黃君璧則試圖將筆墨與寫實功能結合。三家卻有更重要的相通處，即重視對傳統的研究，從傳統中去開發他們所要的用筆精義，而張、溥、黃三家的用筆創造都使用了包容線、面、墨、色的現代形式。學習傳統筆墨，須經「臨摹」之路，因此討論三家如何開發傳統，必須了解他們如何「臨摹」。

第二節·臨摹與寫生

臨摹

張大千、溥心畬、黃君璧均曾對「臨摹」和「寫生」下過極深的工夫。臨摹、寫生被認為是習得用筆及其表現機能必要的治藝基礎。張大千在他的新寫意論中說：「寫意兩個字，依我看來，寫是用筆，意是造境。不是狂塗亂抹的，也不是所謂文人遣興；若不從臨摹和寫生入手，那麼用筆結構都不了解，豈不是大大錯誤，所以非下一番死工夫不可。臨摹古人，要學他用筆用墨，懂得他苦心構思；寫生要認識萬物的情態。」〔註五〕溥心畬開始習畫是從「臨摹」起家，無師自通。詹前裕指出溥心畬臨摹古蹟「一直到晚年都未曾間斷。只不過早年的臨摹傾向於學古人的筆墨與章法；晚年畫風定型以後，臨摹

則是藉古人的構圖表現自己的筆法與意境。」【註六】黃君璧認為自己一生繪畫的第一階段是「仿古期」，因為中國畫「有一個傳統」，「要先經過臨摹，學習裡面的筆法、水份與墨的運用，這個基礎一定要做好。」【註七】

顯然，張、溥、黃三家都認為「臨摹」的主要功用在於吸收古人用筆、用墨、用水與結構章法的長處。

「臨摹」被認為是熟悉「筆墨」之道的必要途徑，早在董其昌時代即是藝術界自覺深刻之事。簡單地說，「筆墨」並非自然界所有，乃是人——藝術家在繪畫作品中的創造。因此，學習筆墨之法必須向古代典範的好作品學習。

依據古代典範的上乘作品學習，鑑賞學可以提供臨摹活動很大的助力。收藏越富、鑑賞越精，越有助於臨摹筆墨的廣度與深度。溥心畬因恭王府舊藏日日研究、臨摹而領悟畫法。黃君璧早年因結識何荔甫、黃慕韓、劉玉雙等廣州收藏家，因而得見石濤、石谿、龔賢、王蒙、李唐等古畫，鑑賞臨摹。張大千中年曾蓄有富可敵國的「大風堂名蹟」之收藏，囊括當代最重要的宋畫如〈瀟湘圖〉與〈韓熙載夜宴圖〉，以及質量當代第一的石濤和八大山人作品。張大千曾謂：「世嘗曰吾畫為五百年所無，抑知吾之精鑑，足使墨林（項元汴）推識、清標（梁清標）卻步、儀周（安歧）斂手、虛齋（龐元濟）降心，五百年間，又寧有第二人哉！」「惟事斯垂五十年，人間名跡，所見逾十九，而敦煌遺跡，時時縈心目間。所見差足傲古人。」【註八】

張、溥、黃三家以鑑藏功力輔佐臨摹的治藝方式，實是米芾、趙孟頫、董其昌以來的長遠傳統，使藝術創作有了藝術史學及鑑賞學的強力支撐。

黃君璧說：「學畫者，『臨摹』為一無法避免之階段，然臨摹並非一成不變依循別人作風下筆。此與學歷史者同，並非以歷史作為現實事態之重演，乃是從歷史中吸取教訓，去蕪存菁，用以作為將來努力之借鏡。」【註九】

張、溥、黃三家之臨摹仍以自己的創性為主，進而由「仿」而「創」。他們靈活的臨仿變化方式包括：

- 一是改變古畫的構圖、造型、比例等結構。例如黃君璧的〈水村圖〉（圖七）與趙大年的〈湖莊清夏〉（圖八）的關係。
- 二是改變古畫的筆法、墨法、顏色等。例如張大千的〈貓〉（圖九）與八大山人的〈貓〉（圖十）的關係。
- 三是增減母題，化簡為繁或化繁為簡。例如張大千〈山谷老人彈琴〉（圖十一）與晉代磚畫〈竹林七賢與榮啟期〉（圖

十二)等高手奏樂作品的關係。

四是題字或詩意的經營，改變古畫意境。例如溥心畬〈寒山拾得〉(圖十三)意境較陳子和〈和合二仙〉(圖十四)更勝。

五是抽取兩三幅古畫的部分重新組合成新畫，或將同一淵源做出數種變化。例如溥心畬〈溪山樓閣〉(圖十五)、〈海上添籌〉(圖十六)、〈山水〉(圖十七)、〈山水〉(圖十八)與馬遠〈風雨山水〉(日本東京靜嘉堂文庫收藏)、唐寅〈山路松聲〉(圖十九)的變化關係。

六是由「仿」而創新。

張、溥、黃三家臨摹工夫甚精甚勤，有時臨摹一張重要古畫的次數竟達四、五次之多。對臨之後再背臨或「仿古」。將古人筆墨精華以臨仿的方式轉化為自己創作的資源，成爲一種「用典」的表現。

寫生

「臨摹」之外，「寫生」也是張、溥、黃三家治藝方式中不可缺的一環，於抽象的用筆用墨結構外，對具體的自然情態之掌握毫不輕忽。張大千指出：「寫生，要認識萬物的情態」「作畫要明白物理，體會物情，觀察物態，這才算到了微妙的境界：由理生情，由情生態，由態傳情，這是自然道理：無論畫什麼，總不出理、情、態三個原則。」又說：「宇宙大觀，千變萬化，不是親眼看過，憑著意思是上不了筆尖的。」強調要多看名山大川。要和花草「朝夕相處而觀察他們從而爲他們寫生」成爲「花的知己」。甚至認爲畫動物「若不寫生，但憑師授或祇是臨摹，那是很難成功的。」【註一〇】

寫生與臨摹對畫家有不同的助益，相輔相成。明末董其昌曾說：「以境之奇怪論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。」【註一一】古畫作品筆墨之妙，與自然境界之奇各有不可取代的質素。師古人以臨摹古畫習得抽象筆墨，師自然以寫生掌握萬物情態及境界。

爲了開拓眼界、觀察寫生，張、溥、黃三家均極重視郭熙「飽遊饒看」「身即山川而取之」的旅遊寫生傳統。張大千認爲：「遊歷不但是繪畫資料的源泉，並且可以窺探宇宙萬物的全貌，養成廣闊的心胸，所以行萬里路是必須的。」【註一二】

溥心畬受限於身分，早年只能在隱居地北京西山戒臺寺附近名勝遊歷，有追憶作品〈西山秋色〉。來臺後，足跡較廣，〈直潭飛棧〉及〈鳳凰閣秋景寫生〉是溥心畬筆下的寶島風光。一九五五年，溥氏與董作賓同赴韓國講學遊歷，並轉往日本。一九五八年至曼谷展畫，又至香港講學。遊蹤限於東亞一帶。

黃君璧遊蹤頗廣。故鄉廣東南海之外，黃氏在南京、北京、桂林、衡山、華山、黃山、特別是四川境內及長江三峽得到許多靈感。來臺後，屢次出國講學寫生，加拿大、美國東西岸、巴西、南非、西歐各國及東南亞的新加坡、越南、香港、韓國、日本，都有他的足跡。留下大量實景寫生的作品。臺灣阿里山的雲海，特別是一九六九年的南非及南北美之旅，酣觀世界三大名瀑及野生動物，啟發最多。促成黃氏以描繪雲海、巨瀑與獅子著稱當代。

張大千則是當代中國畫家足跡最遠者。四川、上海、北京是他早年成名之地。遊日本、韓國金剛山、峨嵋、青城、長江、蘇州、廣東、尤以「三上黃山」與敦煌之行最受矚目。一九四九年後，大千由香港至印度，轉赴阿根廷，再至巴西聖保羅附近築八德園；至美國築可以居、環華盒。其間遊歷歐美，在全世界各大都市，如紐約、芝加哥、波士頓、洛杉磯、聖保羅、倫敦、布魯塞爾、巴黎、尼斯、馬德里、科隆、雅典、香港、漢城、東京及臺北市舉行畫展。一九七八年八十高齡遷返外雙溪「摩耶精舍」，一生遊歷見聞至為廣大。

早在五代，「洪谷」中有攜筆寫松「凡數萬本方如其真」者。元代黃公望〈寫山水訣〉中也提到「皮袋中置描筆在內，或於好景處，見樹有怪異，便當模寫記之，分外有發生之意。登樓望空闊處氣韻，看雲采，即是山頭景物。李成郭熙，皆用此法。」張、溥、黃三家亦然。傅申說張大千隨時帶有一本寫生簿，隨看隨畫，常用鉛筆，偶用毛筆或像機。黃君璧自言：「余出外遊歷，經常所作寫生之事，大都以鉛筆或原子筆速寫鉤稿，有時攝影，偶而錄影，其後再詳細觀察研究。」【註一三】

溥心畬在一般印象中以臨古為主，實則其用鋼筆或毛筆寫生及速寫的興趣能力均頗強，揮筆立就。

張、溥、黃三家的寫生，很少是一五一十地描繪。黃君璧認為是「以景物對象作參考之後，再行創作，而不依附景物對象作完全模仿抄襲。」【註一四】又說：「自然界美的因素，一部份是大自然本身所具備的；另一部分是由藝術家供給的。」

「【註一五】明顯地表示了藝術家在寫生活動中的創造地位，一如臨摹活動中，藝術家有其創造。」

觀察張、溥、黃三家作品，也看出中國式寫生的傳統做法，即很少在寫生現場完成「作品」，多半是將草稿、粉本帶回在畫室中醞釀構思，經營良久再行動筆。這種方式更可見出藝術家本身創性的發揮。（導江索橋）（圖二十）、（巴渝兩江）（圖二十一）都可以視做張大千（長江萬里圖）（圖二十二）的寫生稿本，顯現作者由自然素材經營為作品的思惟過程。

師古人·師自然·師心

黃君璧指出：「習藝一事，不外師人，師心，師造化。」【註一六】張、溥、黃三家的習藝方式，也正是以「師心」為主，以「師古人——臨摹」和「師造化——寫生」為輔。三者之關係有如三角形：「師心」在頂，而臨摹、寫生為底邊的兩端角。三角形的結構也反映了時代性。唐代張璪「外師造化、中得心源」只有兩端。到了北宋范寬，則認為：「前人之法，未嘗不近取諸物。吾與其師於人者，未若師諸物也。吾與其師於物者，未若師諸心。」【註一七】較張璪多了「前人之法」的考慮內容，並首次建立起「師古人」、「師造化」及「師心」三者的順序關係。范寬的這個治藝模式，在明末因為特重「筆墨」而特重「師古人」，「師造化」所得是用以印證「師古人」所得。例如董其昌「洞庭觀秋湖暮雲，良然，因大悟米家山法。」在董其昌集大成的「有法」之後，清初石濤提出「一畫之法」，要求畫家重新思索「法」的來源初始是「太古無法」。畫家直接面對自然時，即回到了「無法」之始，從此再思索「師古人」、「師造化」與「師心」之關係。強調「我於古何師而不化之有」的「我用我法」。

張、溥、黃三家中，張大千、黃君璧均極重石濤，也都強調「臨摹——師古人」與「寫生——師造化」並重。張大千說：「國畫中山水的境界最為重要，然而也要筆墨來輔助。有了境界沒有筆墨，或有筆墨可是沒有境界，也就不成爲名畫。」「文人畫一派，不免偏重在筆墨方面，在畫理方面，比較失於疏忽」要求恢復「唐宋大家名跡」「畫理的嚴明」。【註一八】張、溥、黃三家都是先臨摹，後寫生。溥心畬先以恭王府的藏畫臨摹悟法，後以得自古畫的筆墨寫西山及其他實景。張、黃兩家亦先由臨摹起手，而後師造化，再自創風格。黃君璧曾說：「學國畫不能不自臨摹始：多看古畫多臨摹先家名跡，然後多寫生，多覽名勝。」【註一九】又說：「吸取大自然景物的神髓，形成自己胸中的丘壑，到能嫻熟運用之後，再充分

發展個性，自成一格」【註二〇】。

更進一步，張大千指出：「皴法，古人有種種名稱，祇不過就其所見的山水體會出來的。」【註二一】回應了石濤「無法」到「有法」的說明，也重新體悟了范寬「師古人」與「師造化」的前後關係。黃君璧也指出：「中國畫之傳統技法，乃從自然界攝取形象，理解形象，再經分析、歸納、演繹等作用，然後融會貫通而形成各種基本範式，再範化之以教導學生。」【註二二】

從畫作上看，溥心畬在畫（鳳凰閣秋景寫生）（圖二十三）時，用唐寅（夢仙草堂）（圖二十四）法。黃君璧（峨山雲海）（圖二十五）用宋人（奇峰萬木）（圖二十六）法。張大千畫韓國（金剛山一角）（圖二十七）用時則綜合石濤（為禹老道兄作山水冊）（圖二十八）及梅清（高山流水）（圖二十九）法。三家以「師心」的創造性為主，從事「師古人」的臨摹時，「師造化」也在發揮作用；同樣地，他們以「師心」為主，從事「師造化」的寫生時，「師古人」亦發揮了影響力。

這就是說，「師心」、「師古人」、「師造化」三者三角結構的治藝模式，在渡海三家手中運用起來，其中兩端的作用，必有另一端的連鎖反應。三邊的連繫都十分緊密，也給予藝術家很大的創造能力和自由。

第三節·讀書修養

張、溥、黃三家不只著重繪畫本身的鑽研，皆重視人生修養。既然在「師古人、師自然、師心」的三角結構治藝模式中，以「師心」為主，三家不只重視臨摹和寫生的工夫，更強調「心」的蒙養，認為這才是畫藝提昇的根本之道。

溥心畬認為：「畫重氣韻。氣韻者，畫外之事者。畫外之事何事也？禮學記曰：學以聚之，問以辨之，聚則博識，問則明理。必也持志以養氣，博文以明理。襟懷高尚，氣韻自生。非筆墨之事也。」【註二三】黃君璧認為：「人生修養，貴在把握一個『誠』字。」又說：「唯有時間與閱歷，能使畫家之作改變風格而更臻於理想。讀萬卷書，行萬里路，是為最佳方法。」【註二四】

其中「讀書」被認為是首要的修養。溥心畬說：「讀書與畫畫就像跑步的兩隻腿，必須交互前進。否則一隻腿蹦，是蹦

不了多遠的。」【註二五】又說：「好畫不是從畫中來，而是從書中來。」【註二六】

張大千說：「藝術為感情之流露，人格之表現。作者平日須培養良好的風骨與情操。如徒研技巧，即落下乘。」又說：「作畫如欲脫俗氣、洗浮氣、除匠氣，第一是讀書，第二是多讀書，第三是須有系統有選擇地讀書。」【註二七】

那麼，到底應該讀些什麼書？

溥心畬最重儒家經典與詩詞文學。但事實上，他也非常喜愛充滿幻想奇情的武俠小說和鬼怪故事。【註二八】張大千則認為：「一個成功而偉大的藝術家，自當具有高尚的人格，要有開朗的胸懷及豐富的常識，不能侷限於一個範圍之內。這種修養的養成，則完全需要靠多讀書才能達成，而且不限於哪一類的書。古時偉大的藝術家，全是重氣節之士，人品高了，作品的氣質自然也不同於流俗。所以，任何種類的書全要看。」【註二九】

繪畫以外的其他藝術修養，也是張、溥、黃三家所重視的，最主要的兩種是「書法」與「詩」。詩、書、畫三絕自古是文人畫的高標，尤以張、溥兩家在作詩及書法上的造詣，為當代所重。

溥心畬「興來哼一段平劇、彈一曲月琴以自娛。」【註三〇】涉獵擴及戲曲及音樂。而張大千更被黃苗子評為「植基深厚」，黃苗子說：「張大千的成就，並不是單純繪畫技巧的深造，而恰恰是吸收融化了大量的語言藝術和形象藝術如詩詞、文學、書法、篆刻、戲劇、音樂等等，作為他豐富的藝術養料和內在精神。」【註三一】張大千更擅於造園，他一手創建了「八德園」、「環菴」及「摩耶精舍」等可以居的園宅，在當代中國畫家中是著名的個例。他說：「八德園是我的大畫布，所有的樹木花草全是我自己的畫材，我用我的自然畫材擺佈在我的畫布上，實是在我在用功。」【註三二】所以八德園中的風景，並不是固定不變的。【註三三】傳統的中國庭園是一個宇宙的縮影，而大千的造園風景並非固定不變，造化在手，從心所欲，正是傳統畫家「參乎造化」理想之體現。【註三四】

對藝術家人品及身分高低，溥、張兩家卻有不同的看法。正如蔣健飛記載溥心畬「曾無數次重覆其意地告訴我們：如果稱他為畫家，不如稱他為書家或是詩人。當然最好是學者。」【註三四】顯然重「讀書人」而以「藝術家」為低。

張大千則認為：「我要問中國人何以看重文人畫，而鄙視工匠畫到這步田地呢？我們古代不是有出於『大匠』之門、『

匠心獨運」、「意匠慘澹經營中」這些話麼？這匠字在這裡的解釋，都是偏於好的一方面。大匠就是大作家、大書家、大畫家的別稱。「匠心」、「意匠」都是指一種最敏妙超絕的設計：大概古代無論建築、雕繪，都必由最有學問而能設計的領導。因為他有學問，又有特殊的聰明智慧，加以精密的思索，造出玄妙的境界，精巧的藝術，所以才有「匠心」、「意匠」的這些說法，這當然不是一般無智識的工匠所能做到。」【註三五】

張大千強調大藝術家學問、智慧，且較溥心畬重視設計、藝術構思的能力。似有意突出真正的大匠不僅有學問，亦有「文人畫」家不及的藝術智慧及技巧。

張大千告訴學生：「畫家最危險的境界是自己學自己，因為太滿意於自己的作品，則不會再進步。」【註三六】在讀書、治藝的修養工夫上，張大千指出一條時時自省，日新又新的道路。

注 釋

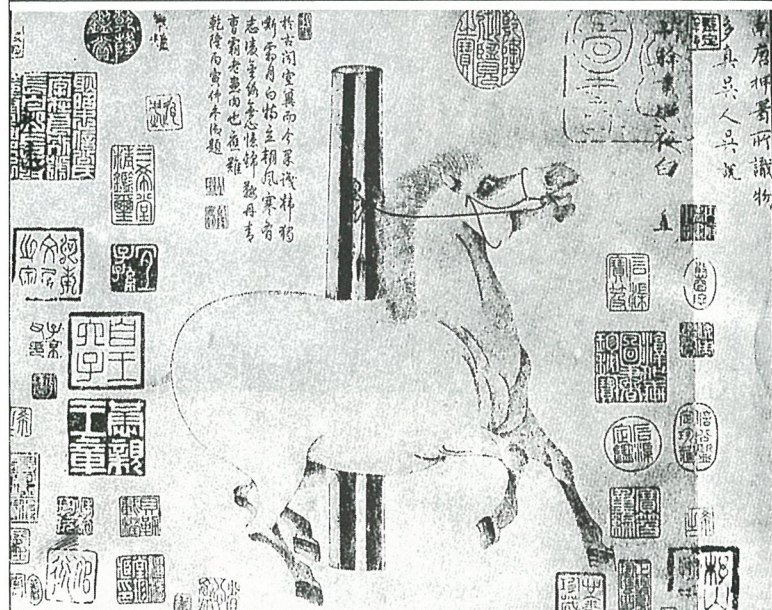
- 【註一】：見劉凌滄，〈懷念張大千畫師〉，在巴東、黃春秀編，《張大千紀念文集》（台北：國立歷史博物館，一九八八），頁一六七。
- 【註二】：溥心畬，《寒玉堂論畫書·真書獲麟解》（台北：世界書局，一九七四），頁二七～四七。
- 【註三】：參見石守謙，〈盛唐白畫之成立與筆描能力的擴展〉，《故宮學術季刊》三卷二期，頁一九～四四。
- 【註四】：見曾克崙紀錄，張大千〈談敦煌壁畫〉，在《張大千紀念文集》，頁一。
- 【註五】：見高嶺梅編，《張大千畫》（台北：藝術圖書公司，一九八八），頁六七。寫意山水。
- 【註六】：詹前裕，《溥心畬繪畫研究》（台中：東海大學印刷所，一九九二），第六章第一節，頁一五五。
- 【註七】：見黃光男、鄭純音、王素峰合著，《黃君璧繪畫風格與其影響》（台北：台北市立美術館，一九八七），頁一六。
- 【註八】：見樂恕人編，《張大千詩文集》（台北：黎明文化事業公司，一九八四），頁一三～一六。
- 【註九】：同註七，頁一七。
- 【註一〇】：同註五，頁三八、四〇、九三及一二〇。
- 【註一一】：董其昌，〈畫旨〉，在安瀾編，《畫論叢刊》（台北：華正書局，一九八四）上冊，頁七二〇。
- 【註一二】：同註五，頁一七。

- 【註一三】：同註七，頁一七四。
- 【註一四】：同前註。
- 【註一五】：同註七，頁二二九。
- 【註一六】：同註七，頁一八五。何浩天憶述黃君璧談話。
- 【註一七】：《宣和畫譜》，在子安瀾編，《書史叢書》（台北：文史哲出版社，一九八三），卷二一，頁二一七。
- 【註一八】：同註五，頁五四。
- 【註一九】：同註七，頁一七二。
- 【註二〇】：黃君璧口述，呂天行筆記，〈寄情山水白雲間〉，《新時代》第二卷第一期，頁二八。
- 【註二一】：同註一八。
- 【註二二】：同註七，頁一六九。
- 【註二三】：同註二，頁二五〇、二六。
- 【註二四】：同註七，頁一六八及一七四。
- 【註二五】：見劉國松，〈溥心畬的畫與其教學思想〉，《藝術家》第二〇號，頁三二。
- 【註二六】：見陌塵編，〈溥心畬藝事錄〉，《雄獅美術》第三九期，頁三五。
- 【註二七】：見薛慧山輯，〈張大千畫語錄〉，在《張大千紀念文集》，頁二。
- 【註二八】：見張目寒，〈溥心畬三事〉，《中外雜誌》第一卷第十期（一九六七年三月），頁二一、二二。
- 【註二九】：見孫家勤，〈雕宰三年，師恩似海〉，《藝壇》第一八三期（一九八三年六月），頁一七、二二。
- 【註三〇】：見汪夢慈，〈國畫大師溥心畬〉，《華航雜誌》第二五卷第三期，頁二五〇。
- 【註三一】：見黃苗子，〈張大千的藝術修養〉，在《張大千紀念文集》，頁一六四。
- 【註三二】：同註二九。
- 【註三三】：董其昌對王維的評語：「雲峰石跡，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化。」傑出的藝術家被相信具有參造化的創造力。
- 【註三四】：見蔣健飛，〈舊王孫溥心畬〉，《藝術家》第六五號，頁一、二。
- 【註三五】：同註四，頁九。
- 【註三六】：同註二九。



圖一·盛唐 維摩詰像
敦煌莫高窟第一〇三窟壁畫(局部)

博物院
MUSEUM



圖二·韓幹(傳) 照夜白 卷
紙本 水墨 高二九·五、縱三五公分
紐約 大都會博物館



圖三. 唐人 沒骨山水 敦煌壁畫 (左上)

圖五. 王穉 楊竹西小像 卷 1363 年

紙本 水墨 27.7 x 88.8 公分 北京故宮博物院 (左下)

圖六. 董其昌 青卞山仿北苑筆 軸 1617 年

紙本 水墨 225 x 66.8 公分 堪薩斯克利夫蘭美術館 (右)



圖四. 李唐 萬壑松風 軸
絹本 水墨設色 188.7 x 139.8 公分 臺北故宮博物院



- 圖七. 黃君璧 水村圖 軸 1960年
絹本 水墨設色 94 x 52 公分 白雲堂藏 (左上)
- 圖八. 趙大年 湖莊清夏 卷 1100年
絹本 水墨設色 19.1 x 161.3 公分 波士頓美術館 (左下)
- 圖九. 張大千 貓 大千狂塗冊(一)十二頁之四
紙本 水墨 24 x 36 公分 臺北歷史博物館 (右上)
- 圖十. 八大山人 貓 冊頁
紙本 水墨 26.4 x 14.2 公分 私人收藏 (右下)

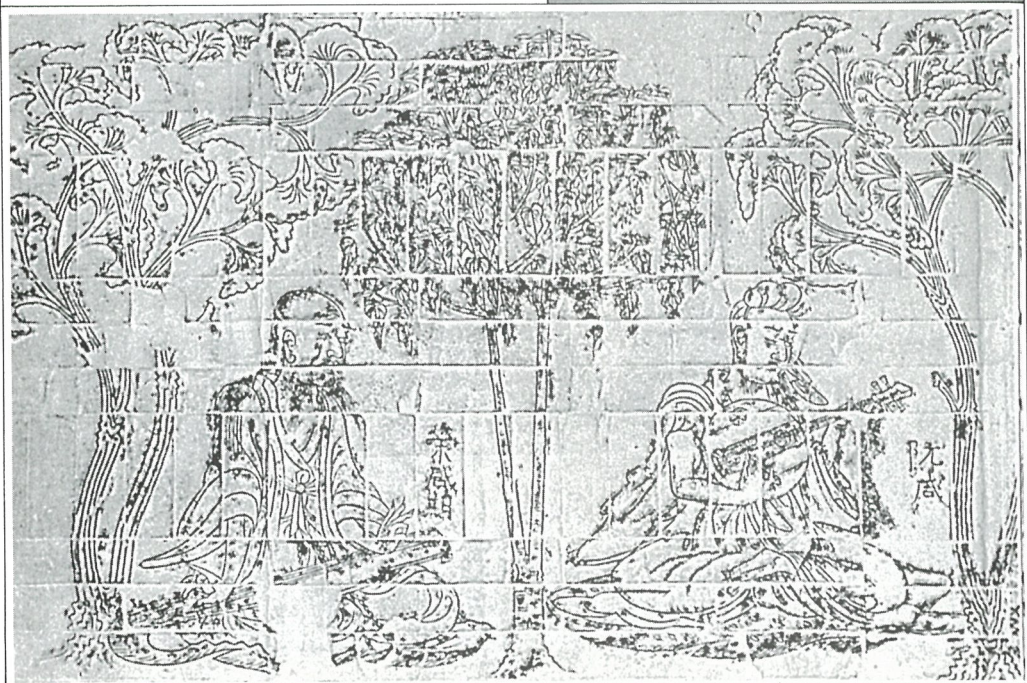


圖十一 張大千 山谷老人彈琴 軸 一九四七年
 紙本 水墨設色 高一一三、縱六六公分
 臺北歷史博物館(上)

圖十二 晉人 竹林七賢與榮啟期
 磚畫拓片(局部) 原高八〇、縱二四〇公分
 南京博物院(下)



國立故宮博物院
 NATIONAL PALACE MUSEUM



圖十三. 溥心畬 寒山拾得 軸
紙本 水墨 73 x 31 公分
臺北歷史博物館 (左)

圖十四. 陳子和 和合二仙 軸
紙本 水墨設色
134.3 x 44.6 公分
臺北蘭千山館 (右)





圖十五. 溥心畬 溪山樓閣 軸
紙本 水墨設色 135.5 x 55.6 公分 臺北歷史博物館(左)

圖十六. 溥心畬 海上添籌 軸
紙本 水墨設色 56 x 23 公分 臺北歷史博物館(右)

圖十九

唐寅
絹本

山路松聲
水墨設色

軸

高一九四·五、縱二〇二·八公分

臺北故宮博物院

女几山前路橫松聲偏斜合泉聲
靜裏聞傾耳便覺冲然道氣生

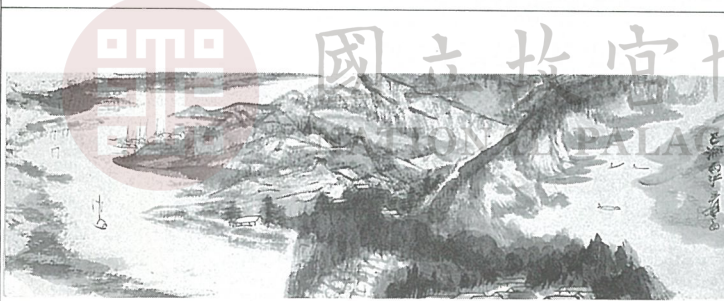
治下唐寅畫呈

孝父母大人先生





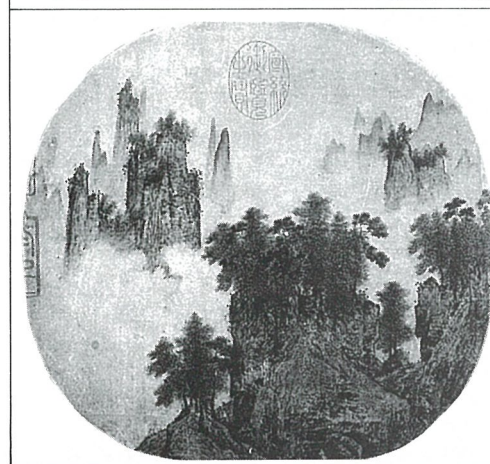
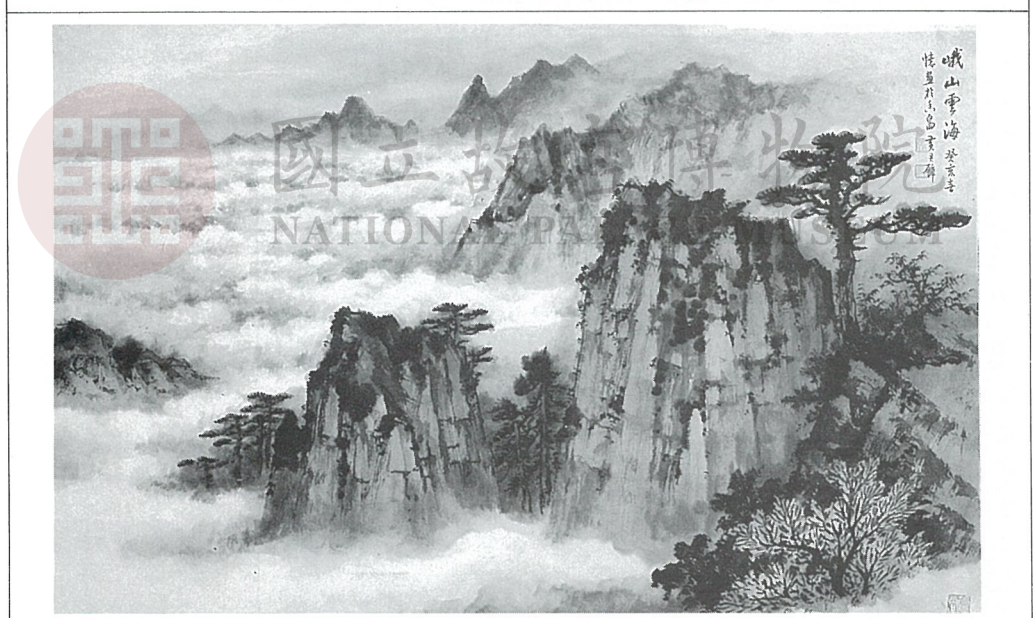
圖二十.
張大千 導江索橋
蜀楚勝蹟冊十二頁
之一 1962年
紙本 水墨
24 x 35.6 公分
臺北歷史博物館



圖二十一.
張大千 巴渝兩江
紙本 水墨設色
12 x 38.2 公分
臺北歷史博物館



圖二十二. 張大千 長江萬里 卷(局部)
絹本 水墨青綠設色 原 53.2 x 1979.5 公分
臺北故宮博物院



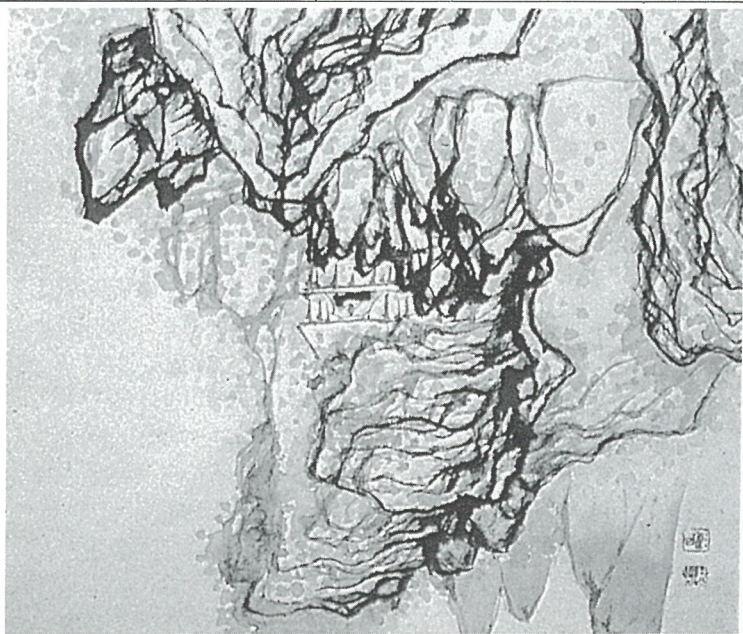
- 圖二十三. 溥心畬 鳳凰閣秋景寫生 卷
1958年 紙本 水墨設色 13 x
100公分 臺北歷史博物館(上)
- 圖二十四. 唐寅 夢仙草堂 卷 紙本
水墨設色 28.3 x 103公分
華盛頓弗瑞爾美術館(中)
- 圖二十五. 黃君璧 峨山雲海 橫幅
1983年 紙本 水墨設色
60 x 90公分 白雲堂藏(下)
- 圖二十六. 宋人 奇峰萬木 紈扇
絹本 水墨設色 24.6 x 26
公分 臺北故宮博物院(左)



圖二十七 張大千 金剛山一角 軸
紙本 水墨設色 高一四八、縱五四、四分



圖二十八 石濤 禹老道兄作山水冊第三頁
紙本 水墨設色 高二四、縱三八公分
紐約 私人收藏(右)



圖二十九 梅清 高山流水 軸
絹本 水墨 高一一九·六、
縱二四八·五公分

院
MUSEUM

**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**
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 一二五 through 一五〇 °

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