

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（三）

嚴守智

國立歷史博物館

【內容提要】第三章討論張、溥、黃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。從這個觀點，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。

第參章·中鋒與水墨的突破——張、溥、黃三家筆墨結構之法則

張、溥、黃三家所開發的傳統活泉甚衆，各自創造的風格面貌不一，題材又極寬廣。欲把握三家的創造，不能只從表面的「化身」變化去談論，必須探究三家風格的「法身」——即三家萬變不離其宗的基本筆墨結構。正如分別掌握了歐虞顏柳的「永字八法」，再談歐虞顏柳的千字萬字，就比較容易。事實上，張、溥、黃三家自創的基本筆墨結構，最足以說明他們如何融匯衆家之長，轉化爲自家風格的過程。以下試論三家的筆墨結構。

第一節· 張大千：大面積筆、墨、水、色的氤氳飛動

（一）先面後線、先略後工、先濕後乾、先暗後明的破墨結構

張大千兼擅寫意工筆，唐宋元明及清初清末無所不臨。中年之後，將古人的筆墨全部吸入他自己的一套先面後線、先略後工、先濕後乾、先暗後明的破墨結構。

開發傳統·拓展新局

在《張大千畫》中，「寫意山水」的一段文字，可視作張大千自創筆墨法之說明：「畫時先用粗筆淡墨勾出心裡面要吐出來的境界。山石、樹木、屋宇、橋樑，佈置大約定了，然後用焦墨渴筆，先分樹木和山石，最後安置屋宇人物。再拿水墨一次一次的渲染，必定要能顯出陰陽、向背、高低、遠近。」〔註七五〕這是提出了一種先用淡墨粗筆造成的寬線或甚至是「面」為大約佈置，再用焦墨渴筆造成的精工點線，分之破之的新結構。先濕後乾、先略後工、先面後線，印證在張大千一九六七年〈破墨山水〉（圖四十四）之中，絲毫不爽。

張大千在「寫意山水」論述中，交代了他的筆墨結構實是悟自石濤。張大千說：「臨摹古人要學他的用筆用墨，懂得他苦心構思。」認為「石濤尤其是了不起」引述石濤的理論：

枯禿筆用淡墨半乾者，向紙上直筆空鉤，如蟲食葉，再用焦墨重上，看陰陽點染，寫樹亦然。用筆以錐得透為妙。

張大千評曰：「這簡簡單單幾句話，簡直透露了畫家不傳的秘密！」〔註七六〕

張大千領悟石濤的「不傳之秘」不僅限於「山水」科。他指出畫人物「畫時無論任何部分，須先用淡墨勾成輪廓：所有淡墨線條上最後加上一道焦墨。運筆要有轉折虛實，才可以表現出陰陽凹凸。」〔註七七〕在實踐方面，張大千的〈淵明采菊圖〉（圖四十五）人物輪廓明顯由先淡後濃兩層破墨所結構，可以淵源自張大千曾收藏的石濤〈陶淵明幽然南望圖〉（圖四十六）。石濤人物畫濃淡兩道一內一外，淡線緊沿濃墨而行，淡墨線的獨立性尚弱；張大千則先淡後濃，先面後線，不同濃淡層次各別的獨立性皆頗強，彼此的破墨結構更緊湊，變化更活潑。在大千所有人物畫中，都可以發現這一套筆墨，變化婉約靈動。

張大千論花卉畫法結構，同樣的先略後工，先面後線，見諸《張大千畫》文字中。〈水仙〉（圖四十七）出自石濤書畫冊的〈水仙〉（圖四十八），大千水仙以淡墨寬線、淡赭寬線及焦墨細線三層破墨結構，重新變化了石濤的濃淡雙線結構，是花卉畫科的新筆墨，畫成於一九五七年，是他潑墨畫法之前的重要發展。這種新破墨白描，成就卓越，為劃時代手筆。

張大千先面後線、先略後工、先濕後乾的新結構不僅涵蓋山水、人物、花卉各畫科，各畫科之間更極易察覺結構之共通處。例如〈未免裝模做樣〉（圖四十九）畫中美女的頭髮，幾筆側鋒所寫成的墨塊，稍加調整，即成他畫墨荷的葉片；美女

纖柔的掌指稍加變化，亦可以變為玉簪百合之類的花朵。在在證明張大千的筆墨結構是他處理不同畫科題材的基本母法，而各具體畫作則是其母法千變萬化的化身。

張大千更以這套「不傳之秘」的基本結構，解釋畫史上眾多的典範宗派，一以貫之。在上述同一段「寫意山水」的文字中提到「寫意創自元代四家，到了明末清初四高僧：石谿、漸江、石濤、八大，神明變化，一直掙蓋過了前人。」更表示這種方法可以有超越前賢的發展。元四家外的傳統，張大千也以同樣手法處理，〈江上泛舟〉（圖三十二）蠕動欲飛的「雲山」山體即以先面後線的結構完成。

水墨寫意的系統如此解釋，工筆設色的系統亦然。在張大千所開發的工筆設色傳統中，「敦煌」的盛唐風格顯然是最重要的代表。張大千對敦煌設色結構之理解，是認為敦煌總是用重顏料而不用植物性顏料，故能免去「薄」的「致命傷」。上色不止一次，必定二三次以上，才使畫的顏料「厚上加厚、美上加美」。張大千指出敦煌「鉤勒的方法」是：

先在壁上起稿時描一道，到全部畫好了，這初時所描的線條，已被顏料掩蓋看不見，必須再在顏料上描一道，也就是完成工作最後一道描。唐畫起首一道描，往往有草率的，第二道描將一切部位改正，但是最後一道描卻都很精妙的將全神點出。且在部位等方面，與第二道描有時也不免有出入。壁畫是集體的製作，在這裡看出，高手的作家，經常是作決定性最後一描。有了這種鉤染方法，所以才會產生這敦煌崇高的藝術。〔註七八〕

張大千指出敦煌壁畫的上色可以數層不合，線描也可以第一、二、三道均不合的觀念，是「破墨結構」觀念的一大突破。與向來認為先鉤輪廓，然後在輪廓線界定的範圍內填色，不越過輪廓的「雙鉤填彩」觀念完全相反。

張大千對「敦煌」鉤染法提出三個極重要的觀念：

- 一是線條勾描在顏料敷染之後。是先面後線的結構程序。
- 二是不論面或線，層次均可以前後多次，而且彼此不合。依最後一面及最後一線點出全神，是先略後工的「破」的結構程序。
- 三是面的施展可以不受線描輪廓的界定限制。顯示了面與顏色之獨立活力。張大千重新釋放了「面」與「色」的活力。

以上第一、二點，可以與得自石濤的破墨結構相通，第三點則與「沒骨」畫法相通。張大千認為「沒骨法，就是不用墨筆鉤勒，祇用顏色來點戳，這就叫作沒骨。」沒骨山水（秋山圖）（圖五十）雖無墨線勾勒，顏色的面狀結構卻完全顯出用筆、用水的精神。

此外，青藤、白陽以至於八大山人的寫意花鳥中，很早就潛伏著只用水墨塊面而不用線條的因子。特別是八大山人，張大千憑藉大風堂傲視天下的收藏，對之用功不下於對石濤與敦煌的研究。八大山人與徐渭的墨塊中有充沛而精妙的水份與膠礬的運用，都是大千構成潑墨風格「面的結構」之重要基礎。潑墨風格最早於一九六〇年代初出現於大千的「荷花」畫科上，除了身在歐美受西方現代藝術的刺激外，荷葉提供大面積塊面舞台及堅強的八大山人水墨交融的潑墨技法傳統，也是不容忽視的成因。大千取法古人頗重唐代，「潑墨」也可以視作是對唐代王洽「潑墨」的一種想像式的開發。

如莊申所指出，張大千在一九六〇年代中期建立了潑墨風格的語彙。隨後又在水墨氤氳的塊面上，以石青、石綠、白粉等礦物性不透明顏料施展潑彩，創造他的潑彩風格。許多尺幅較小的作品，已經可以完全不用皴線，而只用潑墨、潑彩造成的面來完成。〔註七九〕

潑彩風格是將不透明礦物顏料加在「潑墨」的水墨塊面，或植物性色料塊面之上。有時墨乾後潑彩，有時趁墨瀋未乾即潑，強調水墨、紙質、膠礬不同的效果，但總之是多層次的有底設色結構技術。張大千曾向劉伯年表示，凡染重色必須有底：「繪紅色須以白色為底，繪石青須以墨色為底，繪石綠須以硃砂為底。色之有底，方顯得凝重，且有舊氣，是為古人之法。」〔註八〇〕在《張大千畫》中不厭其煩地解說「沒骨」、「青綠」、「金碧」等手法的施展程序，不應被視為只是些用色技巧，正如王克文指出的，這些用色手法都是潑彩風格的基礎。也如同傳申指出的，張大千的潑彩，已使色彩不再是畫中的裝飾或附屬角色，張大千使色彩成為畫面結構的一部分。

將傳申等人的意見推進一步，先潑墨後潑彩這種結構不但使張大千努力開發的「水墨塊面」與「色彩塊面」做了結構性的緊密組織。又因為不透明礦物顏料的使用，在黑色墨底上造成戲劇性的打光效果，真的「從混沌裡放出光芒」，完成了一種先暗後明的結構語彙。

在張大千晚年，各式皴線的使用又開始增多，而且不僅在水墨塊面上施展，更在色彩塊面上施展，利用「墨」與「彩」中水份膠礬的不同，使先面後線的破墨結構層次更加豐富。

綜上所述，張大千以石濤「不傳之秘」的筆墨之法為基礎，創變出自己「先面後線」的新結構法，而後將他所學習的衆家之長的結構做了一個一貫的詮釋，融匯貫通。發展出「先面後線、先略後工、先濕後乾、先暗後明」的完整結構手法。「先面後線」結合了面與線、「先略後工」結合了寫意與工筆、「先濕後乾」採合了南宋清初水墨與元代渴筆風格，先暗後明則提供「墨」與「色」的新結合方式。在實踐上，則更簡易，先有較濕而粗略的寬線或墨面，後有較乾而精細的勾勒或皴線。先後兩層可發展成多層。再加彩則層次更多。張大千的筆墨結構有頗為強大的變化能力，在張大千後期創作生涯中成為堅強的基本法。

(二)「水筆」與潑墨潑彩

張大千的筆墨結構是歷來「筆墨」精神，多層次破墨結構的進一步發展。張大千重新在傳統中開發了「墨」與「色」的塊面的獨立生命，由色而引入了「光」的因素。這個發展得以成功，是由於張大千能夠克服面積的限制，使「潑墨」或「潑彩」能在廣大面積上氤氳飛動。

張大千對「面」的形式有精到的掌握，同時更找到了利於在大面積紙絹上施展筆意的一種新筆——水。張大千指出：

古人曾說過：「得筆法易，得墨法難；得墨法易，得水法難。」筆法還可以拿方式做準則，墨法就要在蘸墨在紙上的時候去體會的，所以說比較筆法更難。至於用水，更難拿方式規定出來，所以算最難的。〔註八一〕

李霖燦特別標舉這段畫論有劃時代的重要性，提出「水法」與「筆法、墨法」並舉，言人所未言。

傅申指出張大千是近世最講究工具和材料的畫家，對於紙絹、墨、膠礬、顏料的特性都有精到的把握。以下試說明張大千如何運用水，成就新的潑墨潑彩風格的歷程。

在「潑墨」風格開始時，水是被含在筆毛中施展，以側鋒寫出墨塊，再以皴點線條破開。一九六一年〈黑山白水〉（圖五十一）即是如此。這種在大面上破以皴線的手法，一直持續到晚年的〈廬山圖〉大作。

稍後的〈潑墨群山〉（圖五十二）墨塊明顯地有較多流動，水份增多了，但仍屬小塊組合的方式。一九六二年寫生作品〈導江索橋〉（圖二十）也用類似的手法，一氣呵成。

一九六五年〈潑墨潑彩山水〉（圖五十三），水份的渲染引導墨漬的功能更強，已經能使「潑」的面積擴大，達於或超過九百平方公分。再施以乾後潑彩或趁溼潑彩於墨漬上。潑彩面積也逐漸加大。

一九六七年所作的〈破墨山水〉（圖四十四）則顯示張大千深入探討「潑」法造成的面，與傳統「寫」法造成的線，兩者進一步的結合方式。〈破墨山水〉作品中有較以往更多的，側筆寫出的「寬線」，使線與面的關係有了中間過渡的調和層。

一九七〇年完成的〈夏山雲瀑〉（圖三十三）可以視做潑墨潑彩風格臻於成熟的階段。畫面結合了潑法與寫法，在偌大的面積上，墨的氤氳流動，及大量白粉、石青都見到盡情的施展。

上述五圖展示了一九六〇年至一九七〇年潑墨潑彩風格發展的一個縮影。不僅結構層次愈趨複雜，同時也使「寫」法和「潑」法的面積愈趨廣大。其中關鍵在於「水」的運用。

「水」確實被張大千當作「透明的墨」來使用。在一九六五年〈峨嵋山月〉（圖五十四）中，水的應用更帶來光的效果。「水」更被張大千當做「筆」，是施展「筆意」的利器。古法中常提到「意到筆不到」，張大千潑墨畫中更出現了水到筆不到的情形。水成為「筆意」的憑藉，使墨與色趁水在紙絹上暈滲之勢而飛出，擴大面積。

一般的毛筆，筆鋒不過數公分長，只要是用「寫」法，即使將筆鋒全部傾側，只能得到寬數公分的墨塊。因此畫大寫意，便需用到提筆、排筆。但對於人的手臂及操作方便而言，終究有限制。張大千似乎有意向大面積挑戰，企圖在大面積中仍能表現多筆勢運筆與多層次破墨。據黃天才的記敘，製作〈廬山圖〉時，張大千用了一支有如拖把的大筆。重要的是仍需先把畫面打濕，爲了用大筆來引導墨水及色彩的流動，「用了不少水」。（註八二）水與紙的毛細暈渲，使色與墨乘勢飛出，此即「潑」法。

正是因爲重用了以水爲筆的「水法」，「潑墨」畫才明顯地與「寫意」畫有了區分。許多墨塊色塊的造成，是乘水飛出，而不是毛筆的直接點劃。雖水到筆不到，仍有筆意的發揮。

元代黃公望在《寫山水訣》中提到的「水筆不動描法」，如果詮釋為「在大量用水，以水為筆的情形下，仍有「描」法筆意的施展。」可以說明張大千「潑」法用水中的筆意。

水筆在「潑墨」法中的使用，擴大了墨塊面積。不僅提供再皴再破的線條另一個舞台。更重要的是提供了「色彩」的舞台。中國畫在元、明時代曾發展出以線條為主，表現水墨的精緻藝術。然而線條中很難表現色彩，色彩的表現需要面的形式，並且需要較大面積，應該是一個客觀事實。西方印象派後畫家高更（Gauguin）的名言：「一平方英尺的紅色遠比一平方英尺的紅色更紅」，正說明色彩的發揮，在大面積上較小面積上更為得意。張大千的大面積潑墨正好成為石青石綠重色的大面積底色，潑墨之後，再施潑彩也就是順理成章的事。

張大千不論在工筆或逸筆山水中，都有豐富的色彩之使用。王壯為曾驚駭於大千金碧山水畫中耀眼的金色。在潑彩之中，主要是以石青、石綠和白粉為主，間或施以硃砂。可視為色彩重新獲致了生命。

正如「潑墨」，「潑彩」仍然使用水筆而有筆勢筆意的發揮，絕不是呆板的平塗。色彩的塊面上，仍能以色或墨再分再破，成為另一個沒骨法施展的舞台，又為畫面帶來光。

王克文曾指出：「一般稱中國畫為『線條藝術』，主要以線條為造型基礎；稱西畫為『塊面藝術』，主要以明暗塊面為表現手段。如果從這個角度講，大千先生的潑墨潑彩畫倒有點『塊面藝術』的味道，但卻又是『有筆有墨』的中國畫韻致的作品。」〔註八三〕張大千的潑墨潑彩畫，正是將多筆勢的用筆與多層次破墨的「筆墨」之意帶入了面與色的形式中。

張大千對匡仲英所說的一段話，最可以見出張大千用色的創造性和侷限性。張大千說：「我最近已能把石青當作水墨那樣運用自如，而且得心應手。這是我近來唯一自覺的進步。很高興，也很得意。」〔註八四〕色彩的新生命是它們能像「水墨」一樣揮灑自如，這仍然是「筆墨」觀念和技法的擴大。在張大千畫上的各種顏色，仍是各別的單色與單色之布置，或多層（有底）之單色相疊，而不是如西方不同顏色混色的調色方式。因此張大千的潑墨潑彩畫，雖然抽象性極高，仍然可與張氏十分熟悉的趙無極之抽象畫（圖五十五）判然立分。實際上，張大千甚少使用混色手法，他的色彩是因為在大面積上使用「筆法」、「墨法」特別是「水法」而展現新貌。張大千色彩的創造性與侷限性全在此，也形成了他鮮明的特性。

潑墨潑彩仍「有筆有墨」，不能被侷限為「半自動」技法。一九六七年（峨劍夔巫四天下）（圖五十六）採取能分能合的聯屏形式，即證明潑墨潑彩不僅揮灑自然，而且可以是結構精密的布局經營。

無論如何，張大千的潑墨潑彩畫是近代中國繪畫的重要發展。它是張大千「先面後線、先略後工，先溼後乾、先暗後明」破墨結構進一步的發展。由於突破性的「用水」將「用筆」觀念和技法從「線條」擴大至大面積的「塊面」，不僅造成「筆墨」的重大進展，更因為「面」的開拓，提供了筆、墨、水、色一個氤氳飛動，盡情揮灑的演出舞台。張大千在晚年明顯地要將早年的各式皴點結構，與中年發展的面、色結構做更密切的組合，而以「筆墨」精義一以貫之，造成層數更加豐富的破墨結構。在技法及意象的創造上也有「集大成」的表現。黃永川指出：一般畫家通常只使用「淡墨—濃墨—焦墨」的墨色範圍來做畫，彷彿一般歌者只能唱中音音域。然而張大千「潑墨潑彩」的新結構成為一套新的表現語彙，那就是「紙白—水—淡墨—濃墨—焦墨—青綠—重粉」循序漸進，更為寬廣的層次範圍，擴張了水墨畫的表現領域。正如一位優異的歌者能從極低音、中音一直唱到極高音，仍游刃有餘，在形式和意境的表現力上都有超越前人的成就。

第二節·溥心畬：小面積筆墨的勾勒拼合

（一）多筆勢的側鋒方筆

溥心畬用筆的特色，以黃雲溪記憶中的溥氏教畫口訣「一起、二伏、三頓挫」為最具代表的標示。

黃雲溪回憶溥心畬教畫：「不管是否有基礎，皆要從一筆開始畫起。即畫輪廓線條的方法，是「一起、二伏、三頓挫」。」（註八五）簡言之，即便是畫一條線，也要有起伏、頓挫等多筆勢的表現。溥氏認為這是學畫的基本工夫，不論學生有否其他經歷，皆必須從多筆勢的一條線開始。

溥心畬提出一種理論：「古畫雄古渾厚，不在形色，而在用筆。猶書法之不在結體，而在點畫。既熟諳其理，筆有起伏頓挫，或放或欽，活而不滯。分其陰陽，窮其物象，隨意從心而不踰矩，奇妙自生，不在斤斤細巧，株守一家也。」「畫有皴皴而無渲染，謂之無墨；但有渲染而無皴皴，謂之無筆。與其無筆，寧可無墨。故筆妙者，起伏輕重已分明晦，稍加渲染

足矣。若專恃渲染，始分明晦遠近者，筆法猶未工也。」「用筆貴剛柔相濟，互得其用為妙：凡折筆為剛，轉筆為柔，陰陽變化之道也。」又說：「不能使轉筆鋒，有起伏變化之妙者，不足以寫意。畫有神品、妙品，寫意是也。寫意者，非謂粗率簡易也，凡神全氣足，皆謂之寫意。」「後人因物寫形，益不及古者，皆不精八法，不求筆勢，此其不揣其本而齊其末也。」〔註八六〕似乎古畫所有精要全在「多筆勢的用筆」上了。

溥心畬的這項理解，與他「畫出於書，非二本也」〔註八七〕的觀念密不可分。中國書法藝術之所以與他國文字的書寫大不相同，特點正在「多筆勢」用筆。

溥心畬認為多筆勢用筆的要訣在於「用筆中樞之力皆出於臂，而達於腕，運臂動腕，而指不知，此運筆使力之法。」〔註八八〕江兆申也指出這正是溥心畬傳授學生的用筆要訣。〔註八九〕郁經昌憶述「心畬先生教人學習書法有四字訣，便是『提得起筆』。能提得起筆，方能如飛絮，線條連綿不斷。」郁氏指出練習提筆的方法有兩種：一種是以筆尖寫游絲草，這樣使筆無虛處，同時不易犯偏鋒的毛病；另一種是多做雙鉤的工夫練習提筆。〔註九〇〕

「提得起筆」在實際操作上，確實可以增加「起、伏、頓挫」或轉折等筆勢動作的誇張及強調。理論上如此，在作品的實際表現上，溥心畬的用筆也都能印證他的理論。特別是他某些只勾輪廓，未加皴染的遠山上，輪廓線的起伏轉折之筆勢變化十分明顯，而且在一條線中連綿不斷。

更進一步探究，溥心畬多筆勢用筆是表現為一種「方筆」的側鋒筆線，而非傳統的中鋒線條。

溥心畬仿馬、夏系列作品中，正以其獨特的「多筆勢方筆」，使斧劈皴也有了較多的筆勢變化。這些畫中山石、樹木的勾線，更是百轉千折，刻意強調筆勢。

原本元代初年，趙孟頫以書入畫，選擇了董巨披麻皴的中鋒長線為主要的表現形式，是由於在客觀條件上，淡墨乾筆之中鋒長線的連續運作中，比較有餘地讓用筆的輕重正側、疾澀轉折等筆勢變化表現出來，而且沈著含蓄。而水墨較多的斧劈皴，只能在起筆時蹲按蓄勢，而後隨即劈出，筆勢少而易刻露。溥心畬則頗有將「多筆勢」的用筆精義帶進「側鋒方筆」的系統中發展的野心。方筆顯然較圓筆更易造成「面」的筆觸。這個企圖在他早期以「馬夏」為典範時已顯露出來。後來「唐

寅」所以取代「馬夏」成為溥心畬最主要的典範，原因也應該是唐寅在明代中期曾企圖將中鋒披麻與側鋒斧劈之不同筆勢變化揉合起來。溥心畬發現唐寅在用筆問題上的價值。

從〈鳳凰閣秋景寫生〉（圖二十三）及〈直潭飛棧〉（圖五十七）的表現看，溥心畬對於唐寅在不同型態的線條內，結合中、側鋒用筆，做更豐富變化的努力，有深入的把握。溥心畬自己較唐寅更加強調側鋒方筆的使用幅度，有些已幾近「偏鋒」的地步，但隨即又被線條連續而來的中鋒拉回，繼續其「一起、二伏、三頓挫」的多筆勢變化。

相對於民國以來，單一用筆的筆勢愈簡單，而筆與筆之結構則愈複雜的發展概況，溥心畬堅持信念的「多筆勢」用筆實是具有相當的叛逆性。相對於清初四王的「中鋒」正統，溥心畬著重於「側鋒方筆」多筆勢表現，是重要的新嘗試，展現了無比的拓荒野心。

（二）線與面的拼合互通

溥心畬最主要的典範唐寅，除了嘗試將斧劈側鋒與披麻中鋒做一揉合外，其「反斧劈皴」的創造更為重要。在〈溪山漁隱〉（圖五十八）圖中，小筆觸以絹本為底連成一塊虛實交錯的塊面。某些局部仍以白底黑皴面貌出現，但某些局部似乎是在黑底上施以白皴，這是「計白當黑」的圖形實現。在〈夢仙草堂〉（圖二十四）及〈騎驢歸思〉（上海博物館）作品中也都具有「白底黑皴」與「黑底白皴」兩種虛實交錯互通的質面，用以描繪山石。一者以方筆長線，一者以較為圓滑細緻的線面交融為主。

計白當黑之特殊效果，是唐寅巧妙地運用了自周臣等人手中轉來的小面積筆觸之交織，倒轉了「圖」與「地」的關係，「白皴」實是留白，而不是畫白。

對於二次元平面繪畫而言，唐寅這種以小面積筆觸，線面交融而拼合成一種虛實交融的新質面，是至為有趣而重要的發展。吳派的唐寅如此，浙派的吳偉也有〈溪山漁艇〉（北京故宮博物院藏）展現頗為類似的關心，表現為潑辣的猛氣和強烈的光暗跳動，只是交錯的規律不如秀雅的唐寅。

溥心畬的許多山水畫中，也有這種以小面積筆觸的線或面加以拼合，造成虛實交融互通之平面的做法。不過，溥心畬更

加強調每一筆觸「起、伏、頓挫、轉折」等筆勢的變化。也就是說，溥心畬意欲創造一種充滿筆勢變化的線與面拼合，虛實互通的新平面。溥心畬以這種手法，統一了他對於包括唐寅在內的不同典範之筆法的理解與變化。以下舉例說明：

（雪景山水）（圖五十九）及（疏木扁舟）（圖六十），展現溥心畬使用斧劈皴側鋒的手法。用筆快速犀利，水份暈渲受到重視。除了前述起伏、頓挫、轉折多筆勢的強調之外，溥心畬特別使每一側鋒用筆所造成的面積大小和形狀都不同，用筆方向也刻意左右互用。許多筆觸入筆時扭轉取勢，因此使拼合後的「面」更有筆意變化。

溥心畬注意不同「面」在畫中的配置：在（疏木扁舟）圖中遠景的斧劈大石，中間是白底黑皴，周圍漸變為黑多白少的質面。右方遠山沒有輪廓線，以兩塊側筆刷出，自然拼成山面。左方遠山以多筆勢輪廓線勾出山形區域，在較近之區域留白，而較遠之區域則平塗淡墨。小小一個（疏木扁舟）的遠景山石，就以五種質面拼成。

（古木遙山）（圖六十一）則展現溥心畬以較長線條進行「以線拼成面」的嘗試。不論遠山較直的線或近岸較曲的線，關鍵在線與線之間的空隙都不大，因此「虛」與「實」都以窄密的距離交錯在一起，於是形成了面。（古木遙山）中景的樹群細密的短枝編成網狀的平面，也是同一道理。（千峰連晚色）（圖六十二）則完全排除水墨變化，單靠長、短皴線與空白間的拼合布置，造成有如木刻版畫陰陽交錯的特殊趣味。

（山水）（圖十七）則是溥心畬結合長、短線與小塊面斧劈的筆勢所繪畫作。這幅畫從用筆、構圖到用色莫不與唐寅有關。在近景，多筆勢長短線細密交錯。右方中景則留白較多，僅在凹處以小斧劈擦皴。遠景山頭則主要以斧劈塊面拼合——但左側明暗虛實對比清晰，用筆較乾，染以赭石；右側對比不明，用筆中飽含水份，模糊其筆，融入染渲的花青之中。全畫冷暖色調和用水均發生重要作用。溥心畬在處理畫面時，仍然著意於不同質面的搭配，不同於（疏木扁舟）的明快犀利，而是較細緻含蓄，表現無人之境霞色雨痕的情趣。

總之，溥心畬這一套線與面拼合互通，造成虛實交融的平面之結構手法，關鍵在於小面積的線與面筆觸之拼合。溥心畬通常喜愛採用礬紙或絹本，便利每一筆觸趁溼交融而又保留筆跡與留白。水份的運用，在溥心畬連線成面的製作中也扮演重要角色。溥心畬一貫在這種線面拼合而成的新質面中，強調他獨特的「起伏、頓挫、轉折」等多筆勢用筆，使質面所蘊蓄的

動勢變化更加豐富。

溥心畬小面積、多筆勢的線面拼合，在臺灣畫壇有很大的影響力。江兆申（覓句）（圖六十三）的新意，在於更加突顯了用水變化及破墨層次的增多，但其基本手法仍是不同的線及面之拼合，小面積筆觸造成虛實交錯的不同質面，再將不同質面配置於畫面的一種平面結構。多筆勢的變化，仍最受強調，成為溥氏風格顯著的特色及影響力要素。

形象較「傳統」的江兆申如前述，形象較「叛逆」的劉國松也稱溥心畬為老師，自認受溥氏教導與影響。從劉氏最著名的〈地球何許〉系列作品（圖六十四）中尋覓溥、劉之傳承因子，應該仍是「一起、二伏、三頓挫」的多筆勢側鋒方筆，劉國松用之皴染在「星球」表面，代表山水或擾攘人間。而虛實、線面交錯所拼合成的平面結構，也成為劉國松畫面重要的內容。

第三節·黃君璧：平面筆墨與堅實立體

（一）虛空的厚度、量感與動勢

黃君璧以「雲水」畫科最為著名，再三強調以下畫論：「中國畫中山石不動，樹不動，只有水動、雲動、風動。如果想讓畫面生動一點，一定要加強雲水。」（註九）在黃君璧傾向實際的概念中，虛空的雲水母題關係生動與否，地位非常重要。黃氏主張要「加強雲水」，不單只在面積、數量或造型上，更重要的是筆墨結構上的創意。

由古至今，「雲」和「水」都是山水畫中的要角，但處理的方式，大多是以「留白」、「留空」造成較靜止的，小面積的區域。在畫水方面，馬遠的〈十二水景圖〉（北京故宮博物院藏）與趙敔的〈江山萬里〉（北京故宮博物院藏）是以「水」為主要母題的畫作，一者以「線描」、一者以「渲染」為主。這兩種表現方式持續延用至民國初年，無甚改變。用以描寫水的「形」與情態、氣氛有其獨特的趣味，但較缺少體積、重量與動態的威力。

黃君璧在一九六九年暢遊維多利亞、依瓜索及尼加拉世界三大名瀑後，創出前無古人的畫瀑筆法。黃君璧自言：「從前畫瀑布只有用線條來表現，我看不夠生動，就加了皴，即用乾筆來擦。單靠線條很難畫，加了皴畫，大型瀑布都可入畫。」

【註九二】

用「皴」畫水，正是不同於古人只用「線」或「染」的關鍵。黃氏的皴筆，占據了一定的「面」，乾筆皴擦，展現用筆的筆勢動能，比只用線要厚重，比只用染要有力度及動勢。

黃君璧仍混用「線」「染」與「皴筆」造成層次豐富的破墨結構，這種結構具有相當的立體性與自足性。不再只是「留空」的結果，有了獨立的份量。因此可以展開為「大型瀑布」，如〈飛沫凌空〉（圖六十五）者。

林玉山指出：「黃老以渾厚雄勁筆墨，如皴擦山石般方式，特能形容出流水的份量。」李霖燦認為黃君璧「一反前人直線畫瀑布之法而橫著畫，表現了水勢的顫動。」（註九三）黃氏畫水的量感與動勢，受到當代藝壇的肯定與重視。黃君璧這一套以皴為主，線染交融的結構，不只描寫氣勢雄偉的巨瀑或聲勢駭人的驚濤（圖六十六），表現潺潺而流的水灘（圖六十七雲影溪聲）或稍縱即逝的泡沫浪花也各具情態。

黃君璧以皴畫水，也以皴畫雲，但稍柔和。「皴」與「線」、「染」結合的破墨結構仍是基本法，不同處在於畫水時以兼毫或硬毫，乾筆飛白，筆勢強烈；畫雲時用兼毫或軟毫，用筆較濕較緩。在〈嶺外雲山〉（圖六十八）中有流暢的淡墨寬線之勾勒，描寫流動的雲。在〈高山仰止〉（圖六十九）則以直筆短皴，烘染出浩蕩雲海。即使是薄霧輕嵐，黃氏的雲霧都顯示出自足的造形與體積，不是留白的平面，而是面面俱到的厚凸之雲。

比較米友仁的〈雲山〉與黃君璧的畫雲作品。米友仁是畫虛渺的雲中之山、樹，全畫除去了山樹母題之後，雲其實不能自足存在。這是因「虛」依靠畫「實」留空的布白而呈現；黃君璧作品如〈高山仰止〉者，雲海有其自足的結構，這是因「虛」也有了自己的一套筆墨結構來呈現，皴筆以實滲入虛，支撐虛的自足存在，其中包含了豐富的筆勢力道。

黃君璧結合「皴」、「線描」與「渲染」的一套筆墨結構，使「虛空」因皴筆的面之組合與顫動的筆勢而有了自足的份量與動勢，可以脫離「實」的山石樹木而存在。正因脫離了實，黃君璧的「雲」獲得了特殊的「高翔性」，〈高山仰止〉把這種「高翔性」表現得非常充沛。同理，黃君璧的「水」也因爲有了自足的結構，也就有了奔流入海的重量與動能。高翔的雲與奔流的水，才能在黃君璧的概念中有「加強」生動的作用。

「虛」在黃君璧手中有了與「實」對壘的力量與體積，善加搭配，是黃氏畫面產生活力的重要成因。而其中「乾筆皴擦」所引入，「面」的形式之筆勢扮演了關鍵的角色。

(二)「立體」與「透視」母題是筆墨的舞台

一般皆強調黃君璧引用了西洋畫法中「窗景構圖」、「透視法」及「光影立體法」等手段，造成黃氏風格特有的堅實感。黃君璧自己也表示：「中國畫之表現常使用點線，而西洋畫之特色在於透視與色彩。然而此二種不同之表達方式，已因彼此之影響而漸趨融合。國畫家開始運用西方之透視與色彩原理，西畫家則如早期之馬蒂斯與畢卡索，於許多作品上採用中國點、線之技巧。」〔註九四〕

事實上，立體透視諸法在黃氏藝術中只占居「母題」的地位，而且是某一主角的舞台。真正的主角，是線、面交融的筆墨結構。如果說，黃君璧在結合中西上有所新意，便是他重新安排了立體舞台與筆墨主角的關係。

所謂「窗景」構圖，定點透視，經過西方文藝復興時期科學家與藝術家嚴肅研討而建立，乃是由透視線群向某一地平線上的消失點集中縮聚，形成退後的幾何秩序空間網。網中的線條之結構，有著嚴密的數學邏輯。這種數學邏輯並不存在於黃君璧的畫中。黃氏中年力作〈錦繡山川一畫中〉（圖三十八）深遠河谷之空間推移，仍是承襲了明、清以來藉構圖布局取勢的書法性抽象章法。因此，所謂「窗景」定點構圖只是黃君璧增加了國畫寫景的新角度。

在這種新角度的描寫下，「立體」實是書法性抽象構圖整體結構中的一種局部變化及一種結構母題。〈錦繡山川一畫中〉右下山壁的凹凸雖企圖交代立體，但遮斷山腳的雲卻未跟著迂迴於山壁之凹凸間，乃是平面的空白。全畫正是仍以平面書法式結構為主。黃君璧運用高光法或光影明暗手法所製造的立體，事實上是他不同筆墨結構表現的舞台。例如〈高山仰止〉（圖六十九）遠景山頭的光暗手法中便有乾、溼兩種暗面的處理。黃君璧是以「立體」維繫了繪畫與物理世界的關係，而「石分三面」的立體也等於是將不同的面做了某種規則的組合，這些組合的小面中，各自承載著不同的筆墨表現。黃氏再將許多面拼成一個局部單位，然後再將這些局部統整為全畫。

因為有了立體局部，黃君璧的大結構雖是書法性的平面設計，但其中筆墨質面的組合關係，各質面之轉折架搭，卻有與

明、清不同的旨趣。未嘗不可視為筆墨結構的一種變化。

對於揉和中西的努力而言，這些拼組架搭而成的立體之不同塊面，既是筆墨的舞台，也是色彩的舞台。黃君璧巧妙地將冷暖色系布置在不同的光暗面上，由於黃氏剛強堅實的筆力，產生強烈的現實感。

色彩一項，是黃君璧引入西法較多的。黃君璧的混色手法較張大千更近於西方。許多畫作處理天空水面的手法，極似水彩畫。但「赭石—汁綠」交替敷染的基本色調仍是傳統的成分，也與中國分陰陽的觀念調和恰當。黃君璧變化古傳統時，巧心設計了豐富的色感。例如他以絳紅赭石的色調處理李唐及石谿傳統，而以青綠處理趙令穰（圖七水村圖）。

黃君璧兼顧筆墨與立體的做法，在晚年轉向了線面交融的筆墨發揮。可以說，黃君璧爲了主角的進一步演出而變更了舞台設計。

黃氏九十三歲作品〈筆飛墨舞〉（圖七十）中，早期以「立體」結組各種面的手法仍見痕跡，只是拼組架搭的角度更加自由，幾個擬似立體的小型局部更以另一個水墨淋漓、虛實交錯的中型「面」覆蓋或襯底，使全圖平面化傾向更強。用筆用墨更加豪放老辣，不求刻劃。即光即影的明暗塊面構成一種新的虛實組織，這些改變都朝著發揮筆墨的方向邁進。

九十四歲作品〈松柏長春〉（圖七十一）更明白宣示，線與面多層次破墨結構才是畫家真正鍾愛的主角靈魂。局部出現似有若無的立體描述，只在能夠增加或支撐「筆墨」的變化時才有存在的必要。而平面上書法性的抽象構圖則自始至終都是黃君璧所採用的舞台形式。

第四節·線與面、墨與色交響的筆墨形式之拓展

本章分別討論了張、溥、黃三家個別的筆墨基本結構法則。三家之不同已如前述，然三家更有一個重要的相通之處，形成他們共同的藝術核心，那就是三家對於「面」與「色」的筆墨形式之拓展。其中又以張大千表現得最爲前衛與自覺。

事實上，「面」與「色」的形式不僅在西方繪畫中有長久的發展，在中國畫史上的發展也是不絕如縷。金碧、青綠等工筆設色、沒骨、大寫意等等，都是大家熟悉的以「面」與「色」爲主的表現形式。只不過在「文人畫」成爲主流力量後，更

加使唐末即重視的「線條」與「水墨」有了充分的發揮，線條特別適於表現用筆，而「面」與「色」的活力沒有完全被開發。

相對於文人畫正宗的趙孟頫、元四家及清初四王細筆乾皴的繁複線條結構，南宋馬夏及牧谿、玉潤就受到忽略或貶抑。直到清末，在任伯年這樣重要的畫家作品中，「面」與「色」似乎又重獲生機，展現了新穎的表現面貌。

民國以來，「面」與「色」已經成為中國畫家主要的表現形式：高劍父等嶺南派畫家，傅抱石（圖七十二不辨泉聲抑雨聲）及林風眠（圖七十三飛鳥蘆葦）作品中，「面」與「色」的形式之重要性較任伯年及前此的中國畫派都高出許多。可以說，清末民初，中國畫壇又重新採用「面」與「色」為主要表現手段。這與中西、中日之接觸不無關係，也可以視為中國對「中鋒」與「水墨」的解放，因而產生更多的可能性，給予藝術更多的自由。

今日余承堯點戳重彩的結實形象，或陳其寬拓印加畫的手法都已被接受，其點線可以是非中鋒的，筆勢也不多，但破墨層次卻相當豐富。余承堯有甚多墨上加彩，再於彩上破之以墨的手法，使色與墨的結構更為複雜。

張、溥、黃三家與前述嶺南派、傅抱石、林風眠或余承堯、陳其寬等中國畫家有重要的不同：張、溥、黃三家所創造的是一種「面」的「筆墨」之結構形式。張大千更將萃取自傳統繪畫的「筆墨」的精髓注入了「面」與「色」之中。

張、溥、黃三家的「面」是包含了「多筆勢運筆」與「多層次破墨」兩大特點。

其他畫家當然亦有用筆、用墨，但較少在多筆勢與破墨層次上用功，所畫水墨較近水彩畫，筆勢少、用筆流利迅速，層次也薄。否則即如余承堯，層次雖厚，但筆勢簡單而少連續。未如張、溥、黃三家致力筆勢運動與破墨結構之豐富變化。

如果以這個觀點看，張、溥、黃三家與西方畫家的區分更加明顯。事實上，「多筆勢運筆」與「多層次破墨」正是傳統中國畫不同於傳統日本畫的主要特點。其中，張大千的潑墨潑彩結構尤具原創性。

張大千的筆墨創造，並不是單純地使「面」與「色」取代「線」與「墨」。從張大千晚期的作品上，可以見出，其企圖是要開拓線與面、墨與色的新交響形式，猶如原有的高音部（線條）加上低音部（塊面）、絃樂部（水墨）加上管樂部（色彩）而成為交響樂團。（則各式點子或可比擬為敲擊樂）如果以「龍脈、開合、起伏」的結構標準來要求張大千的筆墨新結

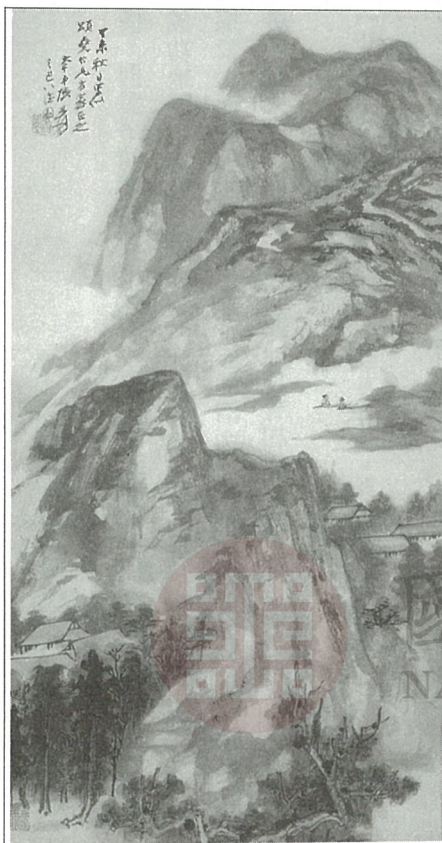
構，則潑墨初期尚嫌平板，只有上下左右的「開合」向度；但張大千迅速發展出潑後加皴、加點的「面」、「線」複合結構，成功地開拓出垂直縱深的「起伏—遠近」向度。如《廬山圖》等作品表現出宋人丘壑全景式的遠大空間，顯示張大千積極地探索「面」與「線」結構合作的潛力。「筆墨」精神便有了天地寬闊的進一步變化與發揮，這個結合「線與面、墨與色」的發展雖未完全成熟，卻明顯地具有相當的前瞻性。

註釋

- 【註七五】：同註五，高嶺梅編，《張大千畫》，頁六七。寫意山水。
- 【註七六】：同註七五。
- 【註七七】：同註五，頁一二六。人物。
- 【註七八】：同註四，曾克崙紀錄，張大千〈談敦煌壁畫〉，在《張大千紀念文集》，頁一一。
- 【註七九】：見莊申，〈張大千與無皴畫〉，在《張大千九十紀念學術研討會論文集》，頁一九。
- 【註八〇】：見劉伯年，〈大千居士畫語錄〉，《大成》，第一四九期，頁一三一—一四。
- 【註八一】：同五，頁一〇四。
- 【註八二】：黃天才，〈張大千《廬山圖》的製作經緯〉，在《張大千紀念文集》，頁六六—七一。
- 【註八三】：王克文，〈一洗依傍的新風格——張大千的潑墨潑彩畫〉，在《張大千紀念文集》，頁一四—一四六。
- 【註八四】：同註四三，謝家孝，〈張大千的世界〉，頁二五三。
- 【註八五】：見詹前裕，〈溥心畬繪畫研究〉，頁一五二—一五三。黃雲溪受訪紀錄。
- 【註八六】：同註二，溥心畬，〈寒玉堂論書畫·眞書獲麟解〉，頁二七—四七。
- 【註八七】：同註二，頁一一二。
- 【註八八】：同前註。
- 【註八九】：同註五九，江兆申演講，靜枚紀錄，〈春風化雨話師門〉，《藝術家》第四三號，頁一四七。
- 【註九〇】：郁經昌，〈寒玉堂學書記〉，《時代生活月刊》第五七期（一九七九年一月），頁二五。
- 【註九一】：同註七，見黃光男、鄭純音、王素筆合著，〈黃君璧繪畫風格與其影響〉，頁二二。
- 【註九二】：同註七，頁二七。

【註九三】：同註七，頁一八〇～一八七。

【註九四】：同註七，頁一六八。



圖四十四·張大千 破墨山水 一九六七年

紙本 水墨設色 95 × 50 公分

臺北 歷史博物館（左上）

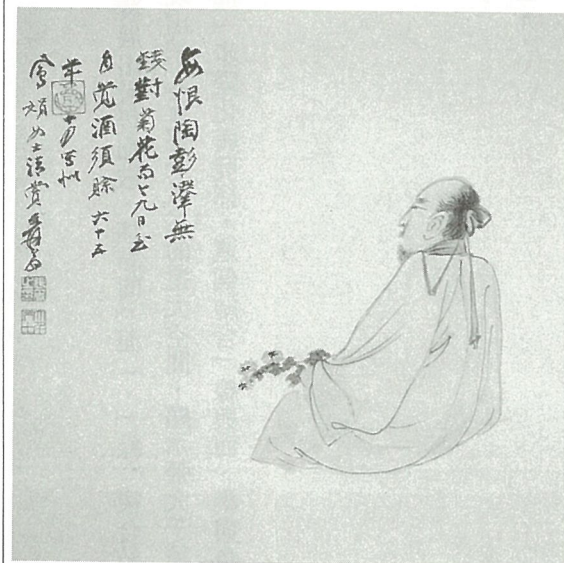
圖四十五·張大千 淵明采菊圖 一九七六年

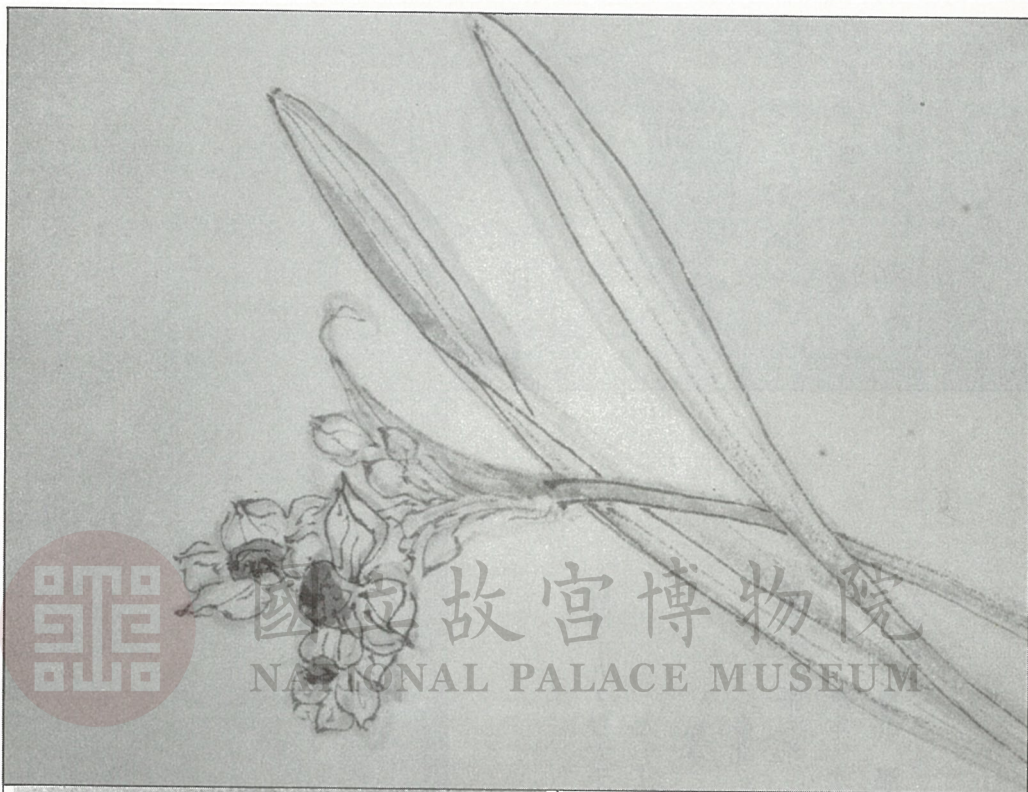
紙本 水墨設色 45.5 × 53 公分

臺北 歷史博物館（左下）

圖四十六·石濤 花卉人物雜畫冊之一

悠然南望（右）





圖四十七・張大千 水仙(局部) 一九五七年

以寫我憂冊十二頁之五

紙本 水墨設色 42.2 x 59.4 公分

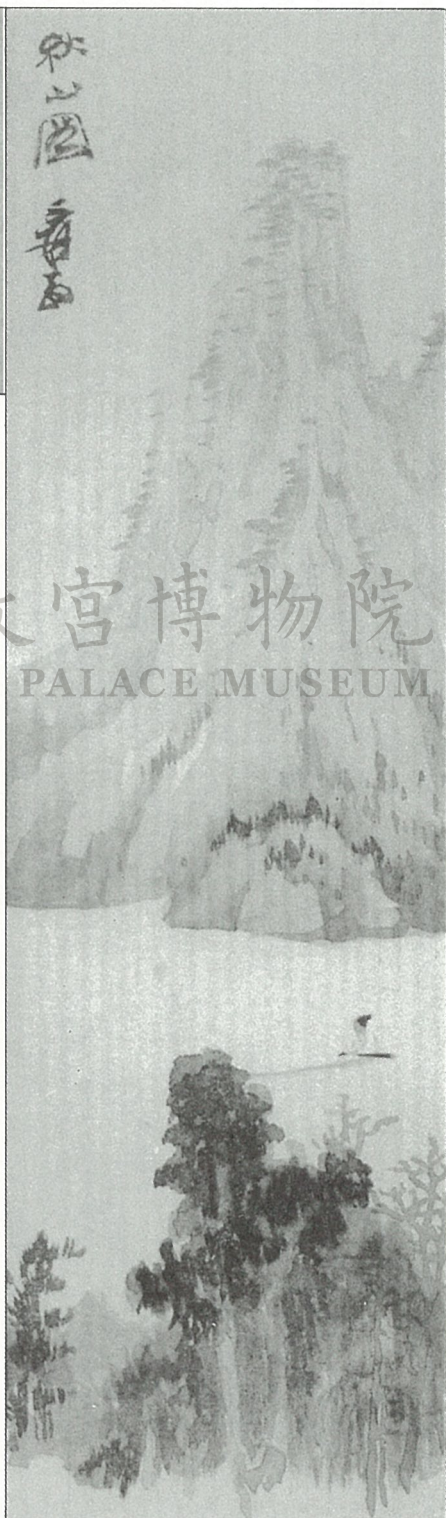
臺北 歷史博物館(上)

圖四十八・石濤 水仙

書畫冊頁之十二

紙本 水墨 21.3 x 13.4 公分

紐約 大都會博物館(下)



經緯輕香滅此二任時
 月時面并公不憐誤入
 天台夢添水桃公終不通
 三年五在已無常玉張有一模
 特兒顯負落如味言且四心重
 張敬對 解書之身十七日 青

國立故宮博物院
 NATIONAL PALACE MUSEUM

圖四十九・張大千 未免妝模倣樣 一九五六畫 一九六一題

大千狂塗冊(十二頁之一)

紙本 水墨 24 x 36 公分

臺北 歷史博物館(左)

圖五十・張大千 秋山圖

紙本 水墨設色 20.8 x 6 公分

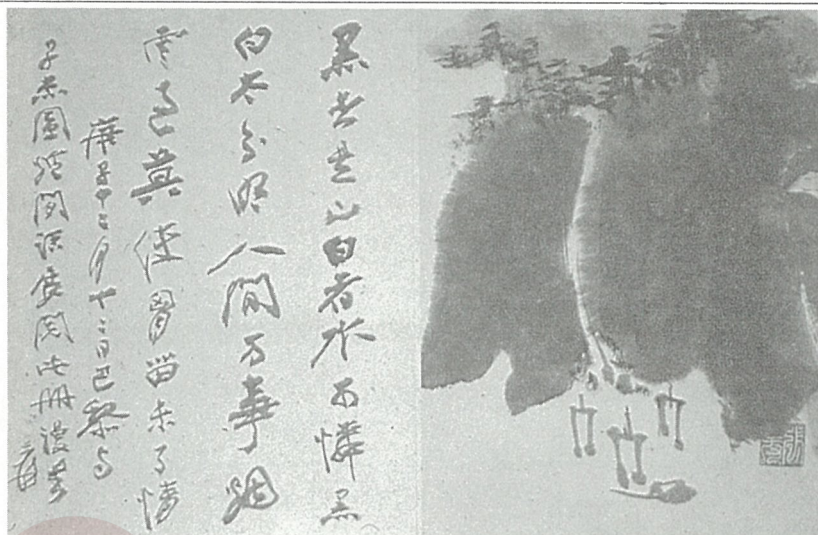
臺北 歷史博物館(右)

圖五十一・張大千 黑山白水 一九六一年

大千狂塗冊(一)十二頁之八 24

× 36 公分

臺北 歷史博物館 (上)



開發傳統・拓展新局



圖五十二. 張大千 潑墨群山 紙本 水墨設色 44 x 36 公分 臺北 歷史博物館

圖五十三. 張大千 潑墨潑彩山水 1965年 紙本 水墨青綠設色 84 x 42.6 公分
臺北 歷史博物館 (右下)



圖五十四・張大千 峨嵋山月(局部)

絹本 水墨設色 45.3 x 37.8 公分

臺北 歷史博物館(上)

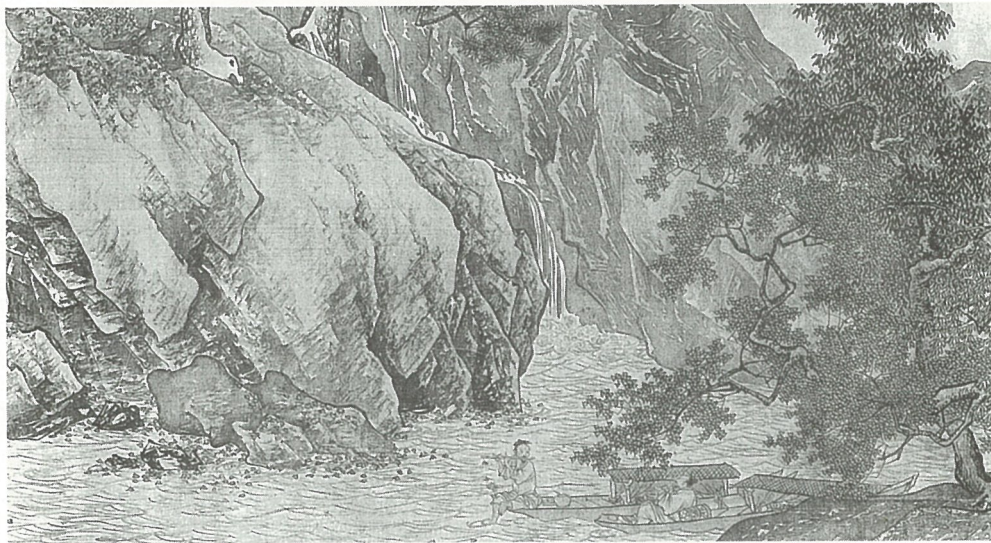
圖五十五・趙無極 6·10·71 一九七一年

帆布 油彩 195 x 130 公分(下)



圖五十六. 張大千 峨劍夔巫四天下 四聯屏 金箋本 水墨青綠設色 縱172.9 公分 第一、四幅橫85.7公分 第二、三幅橫88.4公分 臺北 故宮博物院

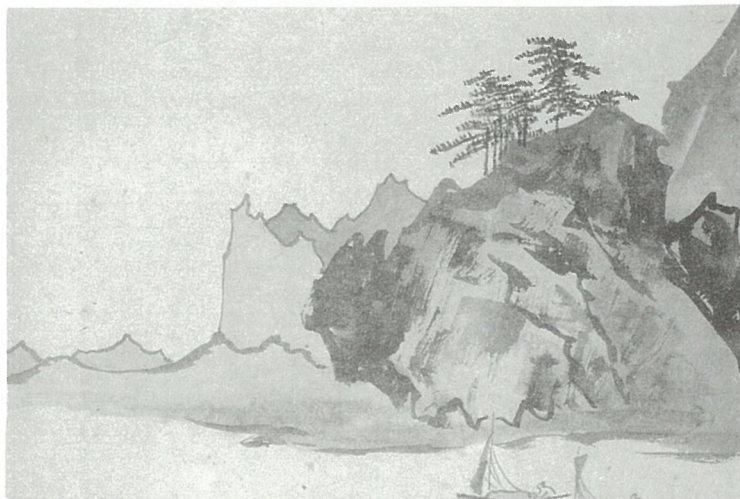
直潭飛棧 局部



圖五十七. 溥心畬 直潭飛棧 1954年 紙本 水墨 16.7 x 109.3 公分
臺北 歷史博物館 (上)

圖五十八. 唐寅 溪山漁隱 (局部) 絹本 水墨設色 (原)29.1 x 351 公分
臺北 故宮博物院 (下)

疏木扁舟 遠景



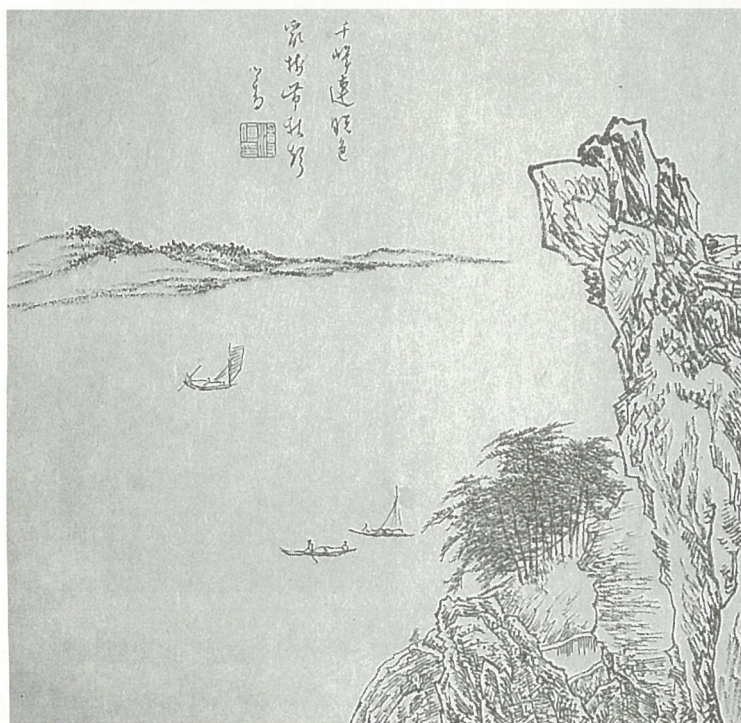
圖五十九. 溥心畬 雪景山水 紙本 水墨 106 x 32 公分 臺北 歷史博物館 (左下)

圖六十. 溥心畬 疏木扁舟 紙本 水墨 84 x 35 公分 臺北 歷史博物館 (右)

圖六十一・溥心畬 古木遙山 紙本 水墨
臺北 歷史博物館



圖六十二・溥心畬 千峰連晚色 紙本 水墨 28×28公分
臺北 歷史博物館

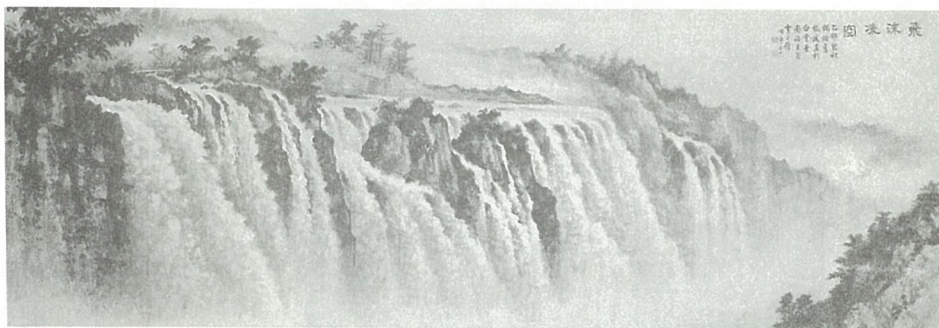




圖六十三・江兆申 覓句圖(局部) 一九七八年 紙本 水墨
設色 (原)62.5 x 93 公分



圖六十四・劉國松 地球何許 一九六九年 紙本 水墨
150.5 x 85 公分



圖六十五・黃君璧 飛沫凌空 一九七五年

紙本 水墨 137 x 370 公分

白雲堂藏 (上)

圖六十六・黃君璧 驚濤拍岸 一九七二年

紙本 水墨設色 112 x 66 公分

白雲堂藏 (下)

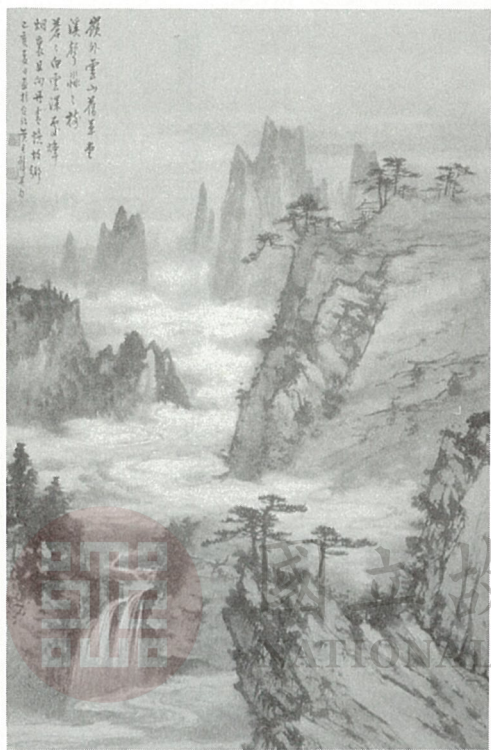
圖六十七・黃君璧 雲影溪聲 一九七五年

紙本 水墨設色 56 x 92.5 公分

白雲堂藏 (中)

圖六十八・黃君璧 嶺外雲山

一九五九年 紙本 水墨
設色 88 x 55公分
白雲堂藏（左）



圖六十九・黃君璧 高山仰止 一九六六年

紙本 水墨設色 128 x 61.5公分
臺北 歷史博物館（右）

圖七十·黃君璧 筆飛墨舞 一九九〇年

紙本 水墨 138 x 70 公分

白雲堂藏(左)



圖七十一·黃君璧 松柏長春 一九九一年

紙本 水墨 136 x 66 公分

白雲堂藏(右)

圖七十二・傅抱石 不辨泉聲抑雨聲





圖七十三・林風眠 蘆葦飛鳥 一九七九年 紙本 水墨設色 68×68公分

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 III

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 一一九 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