

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(二)

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。

第貳章·「正統」權威的超越——張、溥、黃三家所開發的傳統資源

在略述渡海三家的治藝模式之後，本章希望具體陳述三家開發傳統之主要內容，對這些傳統資源的發現、理解、評價及臨仿轉化的工夫，並討論三家開發活動的意義。

第一節·張大千所開發之傳統資源

傅申指出：「大千先生是畫學中的史學家，其所師承的古人，雖然不能說罄竹難書，但絕對超過畫史上的任何畫家。」【註三七】以下僅就其主要典範略做討論，其中石濤、王蒙部分，許多引用傅申先生的研究成果。

石濤——

在眾多古代典範中，石濤顯然是張大千最重要，也是最早的典範。大千二十歲往上海拜曾熙、李梅清為師。曾氏喜石濤，李氏酷好八大山人。張大千開始以石濤、八大為學習對象。傅申說張大千「受到師友的鼓勵推譽，於是精進不已，一方面勤仿石濤的筆墨，一方面廣收石濤的畫跡，一方面以偽作石濤來遊戲自喜，兼以試鍊自己的技能。還為了遵奉石濤『搜盡奇峰打草稿』的宗旨，三上黃山。終於，把他自己造成了『今之石濤』。大千嘗論畫云：『習畫應先審選一家，作為楷模，從勾勒名跡入手，打定根基，漸次參考名家，以擴境界。』這無異是大千一生的現身說法，而大千自己所『審選』的一家，就是石濤。其後雖然遍習名家，但是石濤不僅是他奠定基礎和賴以成名的尊師，左右著早期的山水畫風；而其影響，隱伏持續，直到晚年。」【註三八】

一九二九至一九四〇年之前，是張大千致力於石濤，受其影響最深的時期。經過不斷的臨摹、研究和鑑藏，張大千成爲歷來見過和藏過石濤畫跡最多的鑒藏家。在《大風堂書畫目錄》中，收有四十件石濤。《大風堂名蹟》更以第二集爲《清湘老人（石濤）專輯》，印出立軸十件，手卷五件，冊頁五件（四十二頁）。

李鑄晉指出：民國初年，石濤漸受當代畫家重視，到了三〇年代，抗戰之前，石濤畫風已是現代國畫中最具影響力者。張大千早期的畫多以寫實景爲主，這正是石濤的畫在廿世紀的國畫中最具影響力的主因，而石濤的筆法、章法和意境，對日後張大千畫風發展均有重大影響。【註三九】

在四王山水風格籠罩清代畫壇二百餘年後，民國畫壇以石濤爲重要典範，頗有求新求變的意義。張大千雖精熟石濤，但並沒有完全摒棄四王，並非否定了某一個偶像，又投入另一個偶像的懷抱。【註四〇】他曾自題早年臨石濤中堂云：「昔年唯恐其不入，今則唯恐其不出。」【註四一】又曾於《張大千畫》中指出「宜擷各家之長，切忌不問精粗，囫圇吞棗。最後能化古人爲我有，創造自我獨立的風格。」這與石濤「我於古何師而不化之有」及「我用我法」的體悟貫通。張大千善學石濤，正在於既能入又能出，既得古法又有我法。

八大山人——

張大千的曾、李二師和吳昌碩，是民初最早提倡八大山人的畫家。張大千「乃效八大爲墨荷」，學習八大山人淋漓奇肆的墨法和章法意境。其過程亦與學石濤類似，結果張大千在研究和收藏八大山人兩方面都有舉足輕重的地位。《大風堂名蹟》第三集爲《八大山人專輯》，刊印八大作品軸七件，卷兩件，冊頁五件（五十頁）。

張大千對八大研究頗精，提出：（一）八大生於一六二六年，（二）以作品上「八」字形狀定八大畫作年代，（三）「傳綰」就是「八大」，（四）八大與石濤交往概略，（五）八大從董其昌上追宋元大家。以上五點，王方宇表示佩服。然而據王方宇說，張大千曾對他表示：「古往今來畫家的筆墨我都能摹倣，只有八大山人的氣質，我不能達到。」【註四二】

張大千自認如此，王方宇也未加反對。然而張大千仍從八大山人的藝術中得到不少營養，張大千很早就掌握八大「面」的潑墨法形式來發揮水墨，並創出意氣飛揚的畫風。此外，如王壯爲所指出，張大千由於重視八大山人，也重視齊白石。張

大千也曾從齊白石處學得墨法，又學齊白石寫生觀察的要訣，能在平凡無奇的題材中發掘出雋永的趣味。

敦煌——

張大千與敦煌，是一段衆人稱頌的傳奇。張大千說：「最早我是聽曾、李二師談起敦煌的佛經、唐像等，不知有壁畫。抗戰後回到四川曾聽見原在監察院任職的馬文彥到過敦煌，他極力形容如何偉大。我一生好遊覽、追古蹟，自然動念，決束裝前往，這是民國二十九年間的事。」〔註四三〕後因二兄善子病逝，敦煌行延至民國三十年三月。原本只打算待幾個月，豈知大受感動，在惡劣的沙漠中一待待了兩年有七個月。臨摹壁畫大小共二百七十六件。

爲了敦煌臨畫，張大千精心壁劃後勤支援事宜。又特地到青海找尋喇嘛，依唐代古法拼縫大畫布。青康藏高原雄偉峭拔的壯麗河山也使張大千寫生又添一境。

張大千反對當時人將敦煌壁畫視做「工匠所爲」或「邊隅藝術」，辨明敦煌藝術乃出自無比崇敬之心及名手之作品。他詳述各代風格，認爲唐代最高。所謂「光華燦爛」、「穠纖新麗」、「雍容」、「壯美」、「骨法氣體沈雄精鍊」。〔註四四〕

相對於宋元明清的藝術，敦煌場面浩大，動輒尋丈的唐代壁畫及塑像製作，偉大而又活潑，更特饒金碧輝煌的色彩感和精工絕倫的華貴氣質。唐代敦煌藝術的燦爛與盛大對張大千是一次藝術發展史的再省思。張大千告訴孫家勤，當年到敦煌如何由對宋畫的欣賞而上溯到唐。如何對唐畫有了認識之後而了解隋畫，如何在再後一段時間了解了北魏畫的精髓何在。進而分析唐畫的特色，唐人山水的演變，關仝、董源的傳承。〔註四五〕從張大千書贈李霖燦敦煌各代菩薩手部線條結構之不同舉例，略可見出其理路清晰的掌握。衆所周知，張大千爲了追問敦煌佛教壁畫是否具有中國的原創內容，更遠赴印度阿姜塔石窟研究印度壁畫。結果張大千興奮地表示：中國壁畫用散點透視和線條，印度壁畫則用定點透視，敦煌有自己獨特的光輝。

敦煌不同於石濤、八大等某一位畫家典範或某一時期的某一流派。張大千指其規模宏大，包孕精博，也有技巧的遞嬗。張大千曾深思「要就他們各時代的作風，來看出藝術進步的過程、轉變的痕跡和流派不同之點。爲什麼初期總是苟簡荒率，次初期總是比較有了進步；中期總是做到燦爛光輝，達到爐火純青，藝術最高潮的地步；後期的總是比中期稍形退步，最後

期一定走上衰落不振……？」張大千指中國畫越畫越小，越畫越「苟簡」，如同「民族活力衰退史」。張大千認為「有了敦煌壁畫的精巧縝密，這才挽救了中國畫壇苟簡的風氣。」依他看「倪雲林、清初的石濤、八大，他們最初也都經過細針密縷的工夫，然後由複雜精細變為簡古淡遠。」張大千條舉敦煌藝術的影響如下：一是佛像人像畫的抬頭。二是線條的被重視。三是鉤染方法的復古，厚上加厚。四是畫壇小巧作風變為偉大。五是苟簡之風變為精密。六是畫佛菩薩像有精確的認識。七是女人都變為健美。八是有關史實的畫走向寫實的路。九是寫佛畫要超現實來適合本國人的胃口。十是西洋畫不足駭倒我國的畫壇。【註四六】以上的看法都在張大千後期的藝術中產生了重要影響。

沒骨畫法——

張大千的辭彙中，「沒骨」似有花鳥及山水兩系統。《張大千畫》中有〈沒骨花卉〉一則：「沒骨法，就是不用墨筆勾勒，祇用顏色來點戳，這就叫作沒骨。這畫法創始於北宋徐崇嗣：傳到清初，要算惲南田第一，清妍豔麗四個字，可以說是闡發無餘了。」

山水方面，張大千在一九六三年題《秋山紅樹圖》的文字值得注意：「精鑑華亭莫漫矜。誤將蒲雪許楊昇。老夫自擅傳家筆。如此秋山得未曾。董文敏盛稱楊昇峒關蒲雪圖，而吾家僧繇秋山紅樹，實為沒骨之祖。此圖約略似之。癸卯六月既望，蜀郡張大千爰。」

無論是董其昌盛稱的楊昇或張大千標舉的張僧繇，實際上都很難找到可信的作品流傳今世。倒是敦煌的沒骨山水（圖三）及董其昌等明清人留下的沒骨山水，成為張大千可見的沒骨典範。王克文認為張大千的沒骨山水，以色直接做畫，是「潑彩」風格的重要基礎。

張大千更透過想像力，在重彩敷染的山水輪廓上以金線勾邊，又以金色皴染山頭坡腳，造成「金碧」山水的輝煌意象，以寫「巫峽」清秋，並追做「李將軍筆」（圖三十），在沒骨山水的基礎上做變化，意象十分動人。

董巨及北宋山水傳統——

據劉凌澹記載：張大千說山水畫最佩服北宋四大家……董源、巨然、李成、范寬，「這幾位大師的山水畫，可稱構圖宏

大，峰脈連綿，筆法豪放，氣勢幽遠，不愧為山水畫的百代宗師。」【註四七】

李鑄晉指出：「一九四三年，張大千自敦煌返成都，他對古畫的興趣大增：大風堂中五代、宋、元、明、清等歷代名蹟俱備」，在四十年代：石濤的影響時仍可見。這一時期的畫受北宋及元朝的影響最大，結構以崇山峻嶺為主，氣勢也愈為雄偉。」【註四八】一九四〇年末，西康之遊時，寫生畫中印証北宋雄偉的山水風格。

在《大風堂名蹟》中，收有郭熙《樹色平遠》卷，「董源」尤強：《溪岸圖》、青綠重色之《江隄晚景》及點線揉合的《瀟湘圖》。這些寶藏不僅建立了張大千對宋畫堅實的體認與研究，更是其創作不竭的泉源。

王蒙——

據傅申《王蒙筆力能扛鼎，六百年來有大千》【註四九】一文的研究：

張大千一九一九年在上海狄平子「平等閣」閱讀一百數十幅宋元明清作品，其中被董其昌評為「天下第一王叔明的《青卞隱居》對張大千而言「尤為驚心動目」。王蒙的震撼力一直在大千的學藝生命中伏隱持續，到三〇、四〇年代發展為學習王蒙的高潮。

張大千題王蒙《竹院訪友圖》句，最能顯示對王蒙的評價：「元四家中以黃鶴山人法門最廣大，明清作者無不師之。即不羈如方外二石（石濤、石谿）亦不能越其藩籬也。」這個認識，與張大千在一九三〇、一九四〇年代喜歡仿石谿山水有關，大千自題做石谿山水：「石谿渾樸，蓋合子久山樵以成家也。」

大千不但因石濤、石谿而上追王蒙，更以王蒙為據點，上追唐宋大家。

張大千憶寫王蒙雅宜山居圖，題曰：「全師北苑，與青卞隱居同一妙境。」一九四七年臨王蒙夏日山居題曰：「王叔明為趙文敏之甥，故能酷似其舅。」【註五〇】觀其用筆，純師右承。若非遠師古人，焉能近似文敏也。」是以王蒙上追董源、巨然，甚至王維。在《大風堂名蹟》中收藏有明清研究王維的權威董其昌所作《寫王維詩意》，以平行的皴線結構解釋「王維」，而平行輪廓確實是敦煌等處早期山水的特徵。張大千常用王蒙式筆法組成平行皴線結構，製作做唐山水，或許即認為王蒙得王維筆法。

張大千認為：「古人稱畫法兼之書法，吾於山樵徵之。」指出：「黃鶴山樵無筆不曲，蓋從大篆得筆。」王蒙是大千上學古人的一個樞紐，維繫了許多重要的典範系統及價值系統。傅申指出：絕少見到張大千逼真臨摹王蒙作品，大多是張大千熟運王蒙筆法和章法的再創作。

民國初年，畫壇研習元四家，一般皆以黃公望為主，風靡之勢，俞劍華形容為「家家一峰，人大癡」。張大千則自有主張，以王蒙為尊。元四家中，黃、吳、倪三家皆較為平緩，著重線條表現力；王蒙則崇山峻嶺，著重構圖氣勢，講究抽象結構、造型張力。這一選擇，也可與敦煌場面浩大，精麗繁複的趣味及北宋山水的雄偉宏大相通——很少看到張大千做倪瓚風格的畫作。

雲山系統——

《大風堂名蹟》中有所謂董源（瀟湘圖）及元代方從義的（武夷放棹）（圖三十一）等雲山系統作品。張大千雲山的作品頗多，而且有許多面貌。（江上泛舟）（圖三十二）靈活運用勾、皴、點、染，虛實相生，筆下雲山動勢十足。在潑墨潑彩風格成熟後，張大千更用「潑」法畫雲山。（夏山雲瀑）（圖三十三）以大量白粉潑成浮雲，極具份量。

日後張大千經常在潑墨的面狀墨痕上，再以同（江上泛舟）之側筆皴染出許多曲緩之面——有別於趙孟頫以「線」變化李郭筆法——最像李郭派惹惹而取，光影靈動的雲頭皴筆意。這種虛實相生的筆墨結構，使得潑墨山水意象通於（陳淳）陰晴變幻的雲山意象，也顯示了「李郭法派」仍有無窮潛力尚待開發。或許張大千所開新路，能讓千百年來「不和」的「李郭法派」與「雲山法派」因為「面」的筆意締結新姻緣，並且發展出新生命。

正因為張大千不再侷限以「米點」表現雲山，曾自題八十一歲畫曰：「元章衍王洽破墨為落茄，遂開雲山一派，房山方壺踵之，以成定格。明清六百年未有越其藩籬者，良可嘆息。予乃創意為此，雖復未能遠邁元章，亦當抗手玄宰。」（註五）

逸筆人物及花鳥——

張大千筆下的人物，許多是寫生而來。不過，許多都與他臨摹過的古畫圖像有關。工筆畫法所占比例頗大，但逸筆畫法

是張大千較具特色的部分。張大千寫意人物主要的典範仍是石濤，其次是明末張風和南宋梁楷等畫家。高士及仕女則是張大千最常畫的題材。

至於寫意花卉，最重要的典範仍是石濤、八大，從石濤、八大再上溯徐渭、陳淳。大千曾說：「明季逸筆花卉，予最愛陳道復，其高勝處，雖石田翁亦當避席。其稍後當以徐青藤爲巨擘。八大山人早歲致力白陽，中年更刻意青藤，遂成一代宗師，良有以也。予畫從白陽、青藤入手，晚明惟陳汝循爲白陽正派，見輒臨之。」【註五二】

域外傳統——

張大千十九歲至日本習織染，其後又在日本寫生，找尋裱梢名手，對日本十分熟悉。他收藏日本浮世繪版畫，認爲這些木刻和我國古人的用筆一脈相傳，且衣紋有唐代遺風。曾參用浮世繪畫法，畫袒胸露乳少女。【註五三】傅申指出：張大千在日本除了學織染，成爲仿造古畫的底本以及學浮世繪外，也見到了中國本土保存較少的南宋禪畫作品，如牧谿、梁楷等人的畫作。更透過二哥善子，開始接觸了某些西方作品。【註五四】

此外，日本畫派重渲染，長於「用水」的風格，影響了留日的中國畫家如高劍父、傅抱石等人，張大千更是將「用水」發揮得淋漓盡致。早年在日本的經歷，是大千「潑墨潑彩」新風格的重要淵源。

如前所述，張大千曾在印度研究阿姜塔石窟，在大吉嶺居住寫生。更重要的，應是一九五〇年至六〇年代，張大千遠赴歐美接觸到當時抽象表現派占居主流的西方現代繪畫。其中不少西方畫家作品有接近或追求中國書法的表現，做溝通中西的嘗試。特別是趙無極成爲張大千的好友，更使張大千不覺文化藝術的隔阻。

李鑄晉指出：張大千在一九三三年應徐悲鴻邀，往中央大學任教，即接觸素描、水彩、油畫等表現技法。一九五〇年代，張大千與西方現代畫的接觸，主要是通過美術展覽，是完全直覺的接觸，與他接受中國傳統的遺產不同。包括李鑄晉在內的多位學者，都認爲西方現代畫的刺激，應是張大千一九六〇年代「潑墨」手法的重要助力。【註五五】

張大千本人也強調他接觸西方的實際經歷，他說：「畢卡索爲泰西現代繪畫大師，予少時已耳聞其名。而把晤論文，則在民國四十五年丙申之夏。是年，予先後分展個人近作與敦煌壁畫摹本於巴黎羅浮東方兩博物館。事前造赴羅馬，觀摩文藝

復興三傑達文西、拉斐爾、米蓋朗基羅之壁畫、雕塑。於西方傳統藝術實地研考，先作了解。深感藝術爲人類共通語言，表現方式或殊，而講求意境、功力、技巧則一。」【註五六】

《張大千畫》載明：「作畫無中西之分。初學如是，至最高境界亦復如是。」舉畢卡索練習用毛筆表現水墨爲例，認爲要「將西畫的長處溶化到中國畫裡面來，看起來完全是國畫的神韻，不留絲毫西畫的外貌。」這一段話照顧了中國本位，也顯示了苦心與氣魄。

綜上所述，張大千在治藝過程中，以收藏鑑賞的研究爲根柢，先學寫意後學工筆，學「南宗」又學「北宗」，更上學敦煌盛唐風格，學印度、學日本，更回應了西方現代藝術的刺激。是真正博采衆長，匯納百川的畫家。傅申指出：張大千與董其昌一樣，都能成功地將古典因子轉化爲個人風格，而張的取法來源更加廣泛，達成一種「新集大成」。

第二節·溥心畬所開發的傳統資源

唐寅——

溥心畬學畫，開始得很晚。直到一九二五、二六年三十歲左右，才由臨摹起手，無師自通。不過他一開始就廣泛學習很多風格，山水、人物、鞍馬、畜獸、花鳥、蔬果無所不畫。【註五八】

在衆多他所臨仿的典範中，唐寅並不是他最先用心的對象。但到後來，唐寅逐漸成爲溥心畬最主要的風格淵源。江兆申說：「縱橫宋、元、明三代的唐伯虎，是他特別欣賞的畫家。」【註五九】

唐寅生於明中期的蘇州，透過文人畫陣營的沈周上學元代文人畫；透過職業畫陣營的周臣上學南宋院體畫。對於李唐、李成、李公麟、米芾等宋代畫家皆曾下過苦功。兼擅中鋒圓筆與側鋒方筆，而有揉合披麻與斧劈用筆的明顯企圖。（騎驢歸思）（上海博物館收藏）中，側鋒並用，而且巧妙利用布白和水份造成泛光的感覺，透露郭熙的因子。畫作強調動態和詩意的經營。

唐寅取法對象的範圍、用筆及構圖的特色、詩意的經營，在在影響了溥心畬的藝術。在書法藝術上，溥心畬也透過唐寅

，上學唐寅的典範趙孟頫、李邕。溥心畬在書家中「尤其佩服趙孟頫，以為他超越唐宋而抵晉。」〔註六〇〕山水之外，溥心畬的人物，特別是仕女，主要出自唐寅。

唐寅兼擅圓筆方筆，橫跨職業與文人畫派，山水、人物、花鳥無所不畫，又精文學及書法。在溥心畬身上，同樣能找到這些特質。唐寅和溥心畬的藝術有顯著的相似性。或許，溥心畬認為某些唐寅所發掘的問題有繼續探討的必要，因此，他從唐寅結束的地方開始自己的研究。

溥心畬大多數作品都能尋出淵源源自唐寅的筆調和氣質，而圖十五、十六、十七、十八及二十三則直接自唐寅的作品變出。

李劉馬夏及浙派——

據溥心畬本人的敘述，他在西山開始作畫時，「初學四王，後知四王少含蓄，筆多偏鋒，遂學董巨、劉松年、馬夏，用篆籀之筆。始習南宗，後習北宗，然後始畫人物、鞍馬、翎毛、花竹之類。」〔註六一〕

溥心畬這番經歷和見解，與眾不同。一般皆以清初四王為南宗正統，並以為四王為「中鋒」含蓄的代表。劉松年、馬夏才是一般藝評家認為有偏鋒之病的不含蓄畫派。溥心畬與一般的說法完全相反。更將「董巨」與「馬夏」並置，稱篆籀之筆，已經不同於「董巨」、「馬夏」分屬南北宗系統的重其昌理論。

無論如何，溥心畬在一開始就有自己的一套選取典範的標準和作法。如朱靜華所指出，溥心畬是越過董其昌及清初正統派，去學明代和明代以前的大家。臺靜農記述：「溥心畬的畫首次在北平展出時，極為轟動」「北宗風格沈寂了數百年，而當時習見的多是四王面目，大都甜熟無新意」「心畬挾其天才學力，獨振頹風，能使觀者有一種新的感受。」〔註六二〕

溥心畬臨摹過許多李劉馬夏畫派的作品，其中有些是明代浙派作品，或浙派偽作的馬夏作品。但溥心畬也都當作馬夏作品一般，以其獨特的起伏筆線加以變化。明代浙派如李在（一四六八尚在）等畫家，曾有將李劉馬夏果決剛猛的斧劈筆法與李郭法派光影躍動的水墨刷染加以揉合的企圖，這種嘗試似乎也影響了溥心畬對「李劉馬夏」的理解：臺北故宮博物院現藏一幅溥氏山水，分明是京都高桐院所藏傳李唐「離合山水」的摹本，但嫻熟斧劈筆法的溥心畬卻在畫上題著：「仿郭（熙）

河陽」。無論溥心畬對古代畫派風格的掌握如何，溥心畬總能運用題句經營詩境，大幅增加古畫的深度和豐富的意涵。

綜和不同畫派的優點，一直是溥心畬的重要企圖。溥心畬終於找到一個絕佳資源，那就是能變化李唐，自創「反斧劈皴」；又通曉李郭筆墨精義的文人畫家唐寅。揉合李唐馬夏、浙派與唐寅，溥心畬成就了自家筆墨的基本結構。

傳為馬遠的靜嘉堂（風雨山水）是溥心畬一九三四年在北京時即臨摹的名畫。圖十五至十八，共四幅山水，是溥心畬揉合（風雨山水）及唐寅（山路松聲）（圖十九）兩幅名蹟變化而出的新畫作，說明了從臨摹到創作的承變過程，非常值得注意。

文徵明與吳派——

馬壽華評溥心畬：「山水規模文衡山，上溯范華原、李營丘，兼及董巨，深得古人遺意。一種秀逸靜穆之氣，是為清高表現」。【註六三】

文徵明是唐寅以外，溥心畬最重要的山水典範。文徵明細緻的用筆，尤其是細點攢苔，明顯地成為溥氏繪畫的資源。文氏特殊的造型和繁複無比的構圖能力，也在溥氏畫中有重要的影響。但溥心畬一貫趨向空靈蕭散，不似文徵明密實緊湊。溥心畬對沈周及仇英風格都有興趣，能在自己的創作中變化沈、仇的若干因子。但皆不出唐寅、文徵明系統的變化方式，表現也較弱。

奇想與變形傳統——

許多學者都注意到溥心畬繪畫取法的對象，不限於正統範圍，他曾學過許多奇想與變形作品。

超逸的想像力是溥心畬特有的秉賦，特別表現在造型及圖像意義的豐富性上。溥心畬人物畫作題材中有洛神、河伯、達摩、布袋和尚、寒山拾得等等，全都有傳奇故事容於畫中。除了在形象上刻意經營，對於人物間的關係與戲劇情節的鋪排，在在顯示溥心畬幻想即興的能力和人生體會的深度。其中，「鍾馗」系列特具代表性，成為溥心畬儒道正義與奇情幻想的奇妙混合，鍾馗畫將溥心畬極強的造型與編劇能力充分表達，畫作的意義頗為深長。

事實上，變形可以視為溥心畬的基本傾向及手法。在人物畫中及山水畫中都常常運用。溥心畬曾學宋人和明末變形主義

畫家的山水作品，許多畫中，溥氏運用壓縮、拉長、扭曲、改變比例等手法，造成非肉眼觀察可得的特別造型。倒三角形引起升高欲飛的感覺，平行四邊形推舉了行進的動勢，都是溥心畬常用的手法。

變形的空間做為奇想內容的舞台，而給予詩意的處理，經常構成溥心畬繪畫的魅力。這種能力，似乎是溥氏天生的秉賦，因此，作品雖然可以尋出若干古人，如文徵明、吳彬等傳統因子，但都迅速被溥心畬消化。溥心畬對奇想、變形傳統的運用，完全站在主導地位。

民間傳統——

衆所周知，溥心畬以武俠小說和聊齋奇譚為重要消遣。小說插圖，孫悟空的漫畫及民間吉祥年畫、版畫等，也是溥心畬取材的資源。這可以說是溥心畬獨特的個人興趣偏好，但也不妨視做溥氏未曾忽略民間藝術平凡俗豔而親切有朝氣的生命。溥心畬筆下有許多童子嬉春，孫悟空降妖、漫畫、故事畫、鬼怪畫都生動可愛。

綜上所述，溥心畬取法古人的範圍，主要在明代和宋代，董其昌以前的典範。他在《華林雲葉》書中列舉了曾收藏的古畫清單，如易元吉（聚猿圖）（現藏日本京都博物館）、李公麟（五馬圖）等等，這些古畫都成為日後創作的泉源。溥心畬對所學的典範自有一套觀點，大不同於清代以來的看法，更有一套自己的承變古人的做法，使他通過獨特的用筆和想像力，將古典因子變出新畫作。朱靜華認為：溥心畬晚年比早年更用心在筆意上，更抽象且更詩意。

第三節·黃君璧所開發的傳統資源

石谿與王蒙——

張大千說黃君璧「常學石谿」。（註六四）李霖燦指出：「黃君璧先生的繪畫，早年確從石谿、王蒙等而來。」（註六五）葉公超也說黃君璧曾「得禿殘上人多卷，遂刻意為之。」（註六六）（秋溪幽居）（圖三十四）可以顯示黃君璧與石谿名作（山高水長）（圖三十五）的關係。

如同張大千一般，黃君璧是透過石谿上學王蒙。姚夢谷認為：「黃氏曾致力元四家，必不放過山樵，用山樵的毛，輔以

梅道人的厚，不就追探到石谿筆墨的根源了嗎？」。【註六七】

從〈山居話古〉（圖三十六）的表現看，黃君璧變化王蒙、石谿系統早年傾向繁茂密實；晚年則筆墨越加鬆活，畫面蒼鬱而富動感。王蒙、石谿都以沈著的水墨為主，黃君璧則一貫以鮮明且溫暖的色彩變化石谿與王蒙。

李唐與夏圭——

〈支筇竟日遊〉（圖三十七）及〈錦繡山川一畫中〉（圖三十八）的風格顯示，黃君璧對於李唐系統的大、小斧劈皴都有深入的把握。

斧劈皴快速剛猛的用筆，黃君璧以彈性奇佳的「山馬」硬毫做強調的發揮，使之成為黃君璧風格顯著的特色。斧劈皴石塊立體組織的分面方式，也通於黃君璧傾向西方的明暗立體寫實手法。李唐一系的畫風傳統，在黃君璧風格淵源中占有相當重要的份量。

據劉臨淵的記載：「黃君璧教授非常崇拜夏圭，曾經見他看到夏圭畫的〈溪山清遠圖〉（圖三十九），便要合手致敬，並且一邊看就立即做筆記。」【註六八】從〈泛棹過芳村〉（圖四十）對夏圭的承襲和變化看，夏圭與李唐，對黃君璧的意義並無太大的不同，主要是提供黃君璧山石造型與分面結構的根據。夏圭獨特的水份、跳躍的用筆用墨及靈活的虛實變化並不是黃君璧所特別重視的。

從〈錦繡山川一畫中〉（圖三十八）的表現面貌看，李唐夏圭的結體堅實，與石谿王蒙的繁茂蒼鬱，在黃君璧中年有合而為一的現象，成為黃君璧山水畫的一個重要基本型態。

董巨系統——

〈溪山問道〉（圖四十一）屬於仿董巨系統的畫作。顯示黃君璧規格化、定型化解釋董巨「披麻皴」的傾向。整體說來，黃君璧學習董巨系統的典範，與張大千同樣重視王蒙，而黃君璧之董巨風格中有較張大千更重的吳鎮因子。

相對於解釋「董巨」「披麻」的規格化，黃君璧變化董巨系統其他典範時，顯出較大的彈性。〈水村圖〉（圖七）及〈泰岱圖〉（圖四十二），分別變化了趙令穰及王原祁，各具特色，與典範之關係十分親密而靈活。並且，黃君璧用筆、用色

的手法及結體一貫的堅實性，也能表現得十分清晰。

宋明寫生——

林玉山指出：「黃老常見作品屬寫意山水，其實對『雙鉤填彩』亦深有研究，其後他所畫的工筆花鳥，可看出其功力水準。」〔註六九〕

黃君璧的逸筆及沒骨法寫生也有很紮實的工夫。黃君璧對沈周一路的寫生方式有特別的偏好。（雙獅圖）（圖四十三）在題材方面，是黃君璧遠赴南非開拓眼界所得。表現方式上，黃氏以層層乾擦及渲染，描述獅子的厚實皮骨，又以果決的飛白皴筆寫出獅子的毛髮精神，並著重色彩的描述能力，是古法與西方手法結合的新寫生方式，其中透露著嶺南畫派的影響而較為厚重。黃君璧較古人更強調立體結構及比例的寫實描述，但又較徐悲鴻等同輩畫家更重視筆墨的發揮。

西方因素——

黃君璧畫中的西方因素，是頗受近人重視的部分。畫家自己也說：「人類生活於現時代中，必然受時代精神所影響。同理，畫家亦可能受其他畫派之影響：中國畫家亦不能超然。」〔註七〇〕這個說法與張大千「作畫無中西之分。初學如是，至最高境界亦復如是。」的說法略有不同，黃君璧比較著重了客觀形勢的影響力。

所謂黃君璧畫中的西方因素，一般皆指定點透視的「窗景」或「攝影」構圖法，光影立體法。這些因素相對於所謂「傳統」的散點透視構圖及較重筆墨的結構。此外，黃君璧運用色彩，配合光影製造立體感及冷暖感，也是近於西方的作風。

上述西方因素在黃君璧畫中所占地位是必須討論的問題，因為黃君璧一直只將西方因素當作可提供變化的「母題」來運用，這些立體、透視變化是筆墨主角的舞台。真正掌握畫面的靈魂，仍是筆墨。

劉延濤認為黃君璧「對於作者之挹取，細大不捐，而要以三者為其主流：一曰夏圭，二曰王蒙，石谿學山樵的，三曰寫生」「換言之，即合南北宗與西法也。以夏圭立其骨，以山樵厚其風。」〔註七一〕劉氏的觀察可以大致總結黃君璧對各種傳統資源採拮運用的概況。

第四節·傳統資源的全面開發

James Cahill 所著 CHINESE PAINTING 中譯本《中國繪畫史》（台北：雄獅圖書有限公司，一九八四）的譯者李渝所作「譯者序」之末段，生動地勾勒出「五、六〇年代的臺北」對中國繪畫傳統的看法和認識。李渝說：「學習美術史的我在西洋繪畫中遊蕩的，只不過因為生長在五、六〇年代的臺北，從來不知道怎樣看中國畫。偶爾翻到一些有關的書籍，不過加深了成見，愈發把它看成是鴉片、麻將、裹小腳、玩戲子等的世界的一部份。直到有一天，故宮博物院在外雙溪開放，兩張圖畫：范寬的〈谿山行旅〉和趙幹的〈江行初雪〉像電炬一樣照來，才使我成為回家的浪子。在臺灣長大的這一代也許都能與我同分這種經驗吧。」

徐悲鴻在他著名的〈中國畫改良論〉中則提供了更早一點時期的某種看法：「夫何故而使畫學如此頹壞耶？曰惟守舊，曰惟失其學術獨立之地位。」〔註七二〕徐氏提出「學術態度」與「創造態度」的立場，只可惜他自己對中國及西方傳統的理解仍不免犯了以偏概全之病，蓋「學術」與「創造」都有待多數人、長時間、全面性的經營，非徐氏一人之力可成。

張、溥、黃三家學習中國繪畫傳統，是可以夠得上「學術」態度的，基於面對真蹟臨摹研究的紮實功力，不論張、溥、黃三家都學習了相當數量的不同繪畫傳統。如前所述，三家對以往各派傳統都有頗為深入的掌握。從三家仿古作品看，張、溥、黃三家對中西傳統並非盲目抄襲，稱得上是創造性的學習。在這類作品中，特別能細察三家如何將古人的因子轉化為自己所用，甚至改變古人的方法，顯示三家重視傳統卻不崇拜偶像的健康態度。

這種態度表現在三家取法範圍的廣大寬闊上，最為明顯：從明末以來，董其昌的「南北分宗論」一向是畫壇上無上權威，形成了清初「四王」正統派二百年勢力，直至民初仍有大批擁護者。不幸的是，董其昌畫學真髓未見清代中葉以後畫家的發揚和良性批判，其假權威卻流害不小。「南北分宗論」在清代的政治學術環境中，確實造成了畫家取法範圍愈趨狹窄，只學「正統」南宗而不求創新的不良影響。張大千指出：「文人畫便以為南宗是畫的正宗，連北宗也被摒斥在畫匠之列，不只是人物、佛像、花卉，看作別裁異派，甚至也認為是匠人畫。自宋元到今天，這種見解，牢不可破，而畫的領域，也越來越

狹小。」【註七三】

民國以來，紛紛有人打破「南北分宗論」的格局，廣取衆長。例如徐悲鴻引進某類西法，企圖「改良」國畫。廣東的高劍父以寫生和南宋院體風格為主，又認為西洋的透視學、色彩學、光學和空氣層，固然要儘量採用，就是埃及的、印度的與波斯的畫法，也應該採用其精華，再與中國繪畫熔爲一爐。【註七四】全都展示了更寬廣，更具雄心的視野。

對於西方及域外傳統的精華，張、黃兩家有絕不遜於徐、高等人的吸收能力。在風格的創造上，黃君璧，特別是張大千有更前衛的表現。並且，正如李鑄晉所指出的，張大千以中國傳統爲本，畫中「筆墨」的精義，不但未曾稍減，反而更見發揮。

在中國古典傳統的開發方面，仍以張、溥、黃三家較爲深入而全面。事實上，張、溥、黃三家對「傳統」的開發，已顯出不凡的新意。

溥心畬一向被認為是頗爲傳統的畫家，但他一開始學畫，即放棄四王而學馬夏浙派，後來又以唐寅爲主。在民初畫壇，實是甚具叛逆意味。溥氏對奇想與變形傳統的開發，更是彌足珍貴的見識。「李唐馬夏」同時是黃君璧的主要典範。「王蒙」代表張、黃兩家在「黃公望」外另闢蹊徑。「石濤」更是張、黃等民初畫人掙脫「四王」正統的象徵。張大千徹底地表示不再侷限於「文人畫」的價值系統，而要兼學「大匠」藝術。

張、溥、黃三家並不是打倒一個偶像，再樹立另一個偶像。他們對於「南宗」以外，特別是兩宋與明清之際的典範努力開發，對於「南宗」典範仍極重視。張、黃兩家都頗重「董巨」及「王蒙」，元四家中，王蒙的地位在今日有超越倪黃的趨勢。

張、溥、黃三家所開發的傳統資源，涵蓋唐朝以降各代各派，並囊括山水、人物、花鳥、走獸、鬼怪……等各類題材，三家各有專擅而互相補充，造成傳統資源「全面性」的開發。三家不限於南宗，不限於中國；不盲目抗拒西方，也不盲目抄襲外人。三家對傳統所作深入掌握，也使這些被開發的傳統更有可能成爲創新的活力。從這個角度看董其昌「集其大成，自出機軸」的名句，仍然能見出其熠熠光輝。三家對於古今中外衆多傳統，實是一種新的集大成。強調創造主動的學術態度，洞

悉了假權威而發現了真正的權威。他們對明清長久以來的「正統」權威不是消極的打倒，而是積極的超越。這個超越對於中國繪畫未來的發展應該具有正面的意義。

註釋

【註三七】：傳申，〈王蒙筆力能扛鼎，六百年來有大千〉，在羅桂英編，《張大千九十紀念學術研討會論文集》（台北：國立歷史博物館，一九八八），頁一二九。

【註三八】：傳申，〈大千與石濤〉，在《張大千紀念文集》，頁九九。

【註三九】：李鑄晉，〈張大千在現代中國畫的地位〉，在《張大千紀念文集》，頁一二六—一二八。

【註四〇】：張大千欲往巴西之時，正是兵馬倥傯，又亟需旅費的情況，仍重金購買清初四王吳偉的畫，後刊入《大風堂名蹟》中。由此可見他對四王吳偉仍然肯定。

【註四一】：見薛慧山，〈我看張大千——一個法古變今的開派人物〉，《藝海》第三期，頁二二—一九。

【註四二】：見王方宇，〈張大千先生和八大山人〉，在《張大千九十紀念學術研討會論文集》，頁九—三二。

【註四三】：見謝家孝，〈張大千的世界〉（台北：時報文化出版事業有限公司，一九七八），頁二一六。

【註四四】：同註四，曾克尚紀錄，張大千〈談敦煌壁畫〉，在《張大千紀念文集》，頁八—九。

【註四五】：同註二九，頁一七—二二。

【註四六】：同註四，頁九—一四。

【註四七】：同註一，見劉凌滄，〈懷念張大千畫師〉，在《張大千紀念文集》，頁一六七。

【註四八】：同註三九，頁一一九。

【註四九】：傳申，〈王蒙筆力能扛鼎，六百年來有大千〉，《張大千九十紀念學術研討會論文集》，頁一二九—一七六。

【註五〇】：據陳高華之考證，王蒙實為趙孟頫外孫。見陳高華編著《元代畫家史料》（上海：上海人民美術出版社，一九八〇），頁四〇九—四一九。

【註五一】：圖見《張大千書畫集第二集》（台北：國立歷史博物館，一九八〇），頁六九。

【註五二】：見《張大千書畫集第六集》（台北：國立歷史博物館，一九八五），頁六四。

【註五三】：見劉力上，〈博采衆長，勇於創新〉，在《張大千紀念文集》，頁一八〇。

- 【註五四】：傅申，CHALLENGING THE PAST: THE PAINTINGS OF CHANG DAI-CHEN, Washington, D.C. Smithsonian Institution, 1991, P.20.
- 【註五五】：參見李鐸晉，〈張大千與西方藝術〉，在《張大千九十紀念學術研討會論文集》，頁五六。
- 【註五六】：同註八，頁二二七～二二八。
- 【註五七】：同註五四，頁三〇～四六。
- 【註五八】：見朱靜華，THE LIFE AND ART OF PU HSIN-YU (1896~1963), Ph.D. University of Kansas, 1989, P.61.
- 【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（一九七八年二月），頁一四七。
- 【註六〇】：同前註。
- 【註六一】：見凌祖綿，〈西山逸士溥儒其人其畫〉，《書畫家》第二卷第四期，頁一八。
- 【註六二】：臺靜農，〈有關西山逸士二三事〉，見詹前裕，《溥心畬繪畫研究》，頁六一。
- 【註六三】：見吳越，〈西山逸士溥心畬〉，《文藝》第五一期（一九七三年九月），頁一四四。
- 【註六四】：同註七，黃光男等著，《黃君璧繪畫風格與其影響》，頁一九六。劉臨淵受訪紀錄。
- 【註六五】：同註七，頁一八〇。李霖燦受訪紀錄。
- 【註六六】：同註七，頁五九。
- 【註六七】：同註七，頁四三。
- 【註六八】：同註六四。
- 【註六九】：同註七，頁一八七。林玉山受訪紀錄。
- 【註七〇】：同註七，頁一六九。〈君翁畫語錄〉。
- 【註七一】：同註六七。
- 【註七二】：徐悲鴻，〈中國畫改良論〉，寫於民國三十七年，見《藝術家》第八〇號（一九八二年一月），頁一七一重刊。
- 【註七三】：同註四。
- 【註七四】：高劍父，《我的現代國畫觀》（香港：原泉出版社，一九五五），頁二六～二八。

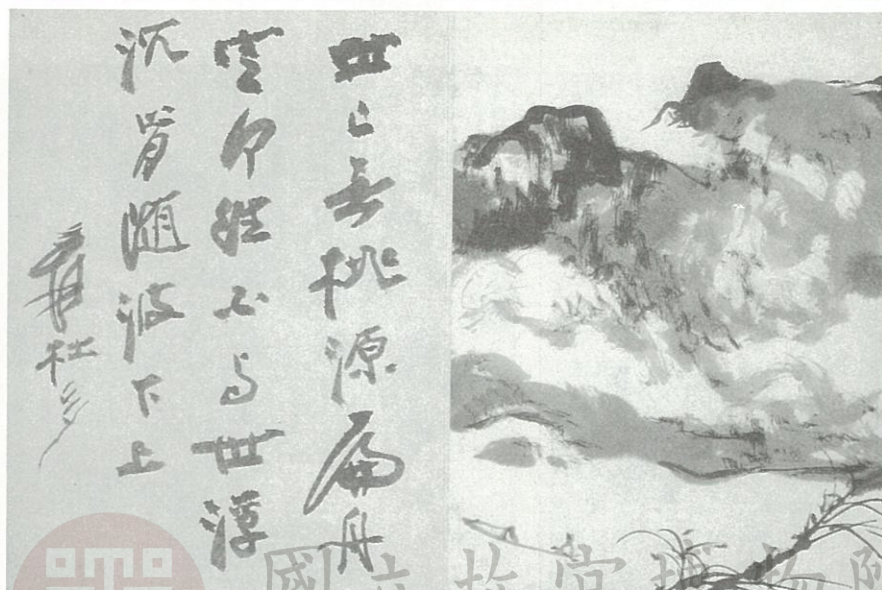


武夷放棹

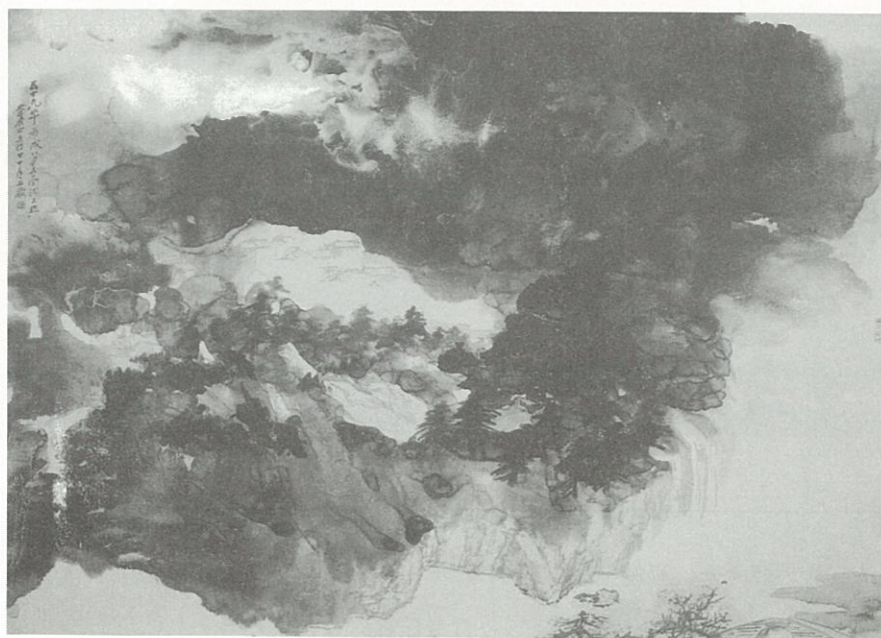


圖三十 張大千 巫峽清秋倣李將軍筆 軸 紙本 設色 92×47公分 (右)

圖三十一 元 方從義 武夷放棹 軸 (左)



圖三十二 張大千 江上泛舟 大千狂塗冊(十四頁之六) 紙本 水墨 24×36公分 台北 歷史博物館



圖三十三 張大千 夏山雲瀑 橫幅 紙本 設色 150×210公分 1970年 台北 歷史博物館



圖三十四 黃君璧 秋溪幽居 軸 紙本 設色 120×59公分 1954年 白雲堂藏 (左)



圖三十五 清 石谿 山高水長 軸 紙本 設色 332.1×127.8公分 (台北國立) 故宮博物院 (右)

圖三十六

黃君璧 山居話古 橫幅

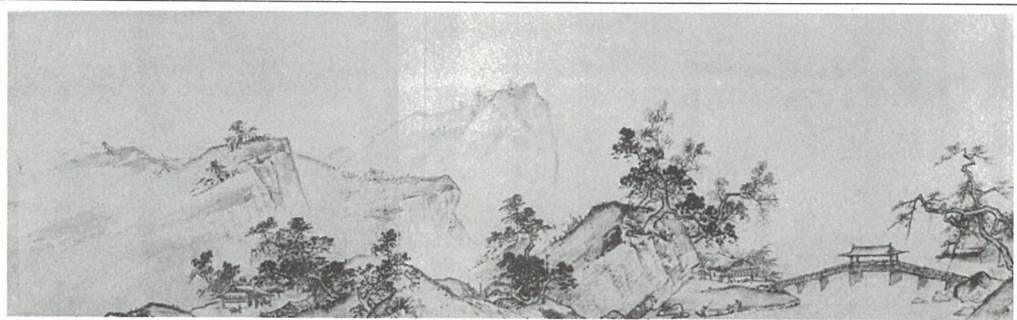
紙本 設色 58×91公分

1985年 白雲堂藏



圖三十七 黃君璧 支筇竟日遊 軸 紙本水墨 120×57公分 1955年 白雲堂藏(左)

圖三十八 黃君璧 錦繡山川一畫中 紙本 設色 179×89公分 1964年
台北 歷史博物館(右)



圖三十九 南宋 夏圭 溪山清遠 卷 紙本 水墨 46.5×889.1公分 (局部)
台北 故宮博物院

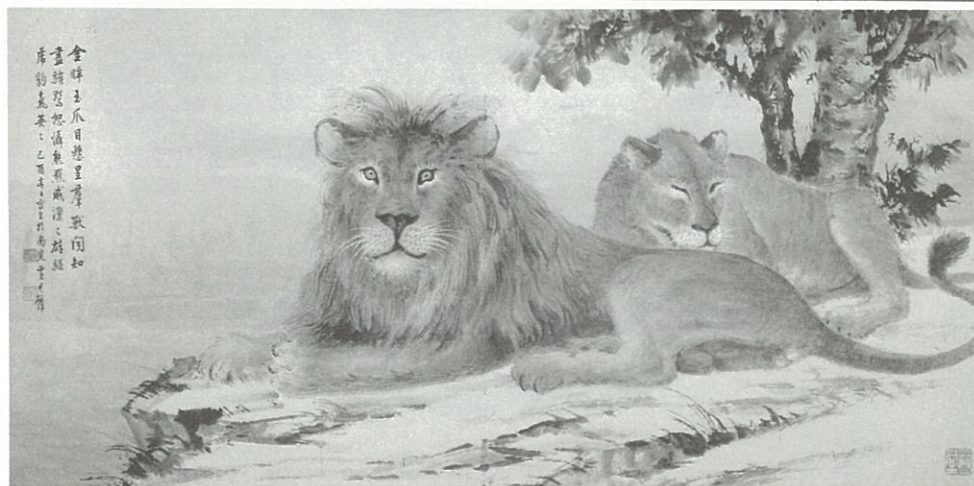


圖四十 黃君璧 泛棹過芳村 圓光 紙本 設色 54.5×54.5公分 1963年
白雲堂藏



圖四十一 黃君璧 溪山問道 軸 紙本 水墨 124×66公分 1960年 白雲堂藏 (左)

圖四十二 黃君璧 泰岱圖 軸 紙本 設色 135×69公分 1982年 白雲堂藏 (右)



圖四十三 黃君璧 雙獅圖 橫幅 紙本 設色 94×186.5公分 1969年 白雲堂藏

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 II

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 一四五 through 一六八。

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