



# 不負古人告後人 ——張大千的繪畫藝術

• 高美慶

中華民族數千年的文化傳統，到了十九世紀遭遇了隨着堅船利炮洶湧而來的西潮激盪。此一亙古未有的巨變，造成了社會階層、經濟架構、文化內容、以至道德價值的解組。藝術是文化的一環，無可避免地受到同樣的挑戰。

中國繪畫的傳統以文人畫為主流，其精神在於表現知識分子「浸潤詩書」、「陶淑風雅」的人品修養，尋求物象的神韻意趣，抒寫性靈，不求形似。而書畫又與琴棋並列，是文人士大夫仕宦之際的業餘活動，亦是歸隱林泉的慰藉之資。此種「游於藝」的精神，奠定了文人畫風超然於現實社會的特色。

這富有民族特色的藝術傳統，到了清朝末年已出現停滯不前的危機，公式化的臨摹，題材與內容的僵化，不獨與現實脫節，甚且與自然界疏離。同時，隨着科舉制度的廢止和農村經濟的崩壞，頓使傳統知識分子失去了進則仕、退則隱的社會地位和經濟條件，更使超然物外的閑情逸致無

所依憑。取而代之的是來自個人現實生活和國難方殷的內外交困，以及由於價值危機而激發的文化反思。此外，新的社會架構的出現、現代美術學校的創立、展覽活動的興盛、出版事業的發達、以及留學取經的出路，都為新時代的藝術家創造了正規學習、觀摩作品、吸收養料以至謀求生活的條件，導致現代畫家的「學院化」和專業化。

上述的情況，促成了傳統繪畫在近百年來的變局。面對不變即亡的嚴峻考驗，最困擾藝術家的問題，就是數千年的藝術傳統，能否在西潮的衝擊之下延續和發展。在東西文化的夾縫、古今歷史的過渡、承傳與變革的取捨之間，中國的藝術家或重新發掘傳統的精華，終而啟導新風；亦有斷然拋棄舊包袱的負累，輕裝就道，向東西洋取經，創造全新的現代繪畫。在借助東西洋畫法以求國畫變革的畫家之中，亦有不少人終而回歸傳統的長流。另一方面，國家民族的苦難，促使一些畫家正視現實，面向生活，

以為時代作見證的使命，開展其對藝術的探索。在邁向二十一世紀的今天，回顧過去百年的軌跡，中國藝術確實造就了一個繽紛萬變的時代，流派蠶起、名家輩出，而張大千先生(1899-1983)無疑是其中極具代表性的大師。今年適值大千先生逝世十周年及九五冥壽，香港中文大學與梅雲堂合作，舉辦大型展覽，以誌高嶺梅先生與詹雲白夫人與大千先生經歷半世紀情同手足的摯交，亦為香港的藝術愛好者提供欣賞及研究大千先生畫藝的機會。本人身兼中大文物館和梅雲堂成員，謹以此批藏畫為例，略陳大千先生畫藝的獨造之處<sup>①</sup>。

大千先生名爰，1899年生於四川省內江縣，幼承善畫的母親和姐姐的教導，還得到以畫虎著稱的二哥善孖先生(1882-1940)的指引，二人並聯袂赴日本京都學習染織藝術。1919年返國後，在上海拜曾熙(1861-1930)及李瑞清(1867-1920)門下，自此展開其悠長而輝煌的藝術事業。先生於30年代即已享譽京滬，與舊王孫溥心畬(1896-1963)並稱為「南張北溥」<sup>②</sup>，更被徐悲鴻(1895-1953)推許為「五百年來第一人」<sup>③</sup>。1949年去國，雲遊海外三十餘年，1976年定居台北，其藝術廣為中西美術史家所稱許，作品亦獲世界各大博物館珍藏，聲譽之隆，可謂傲視一世。

大千先生六十餘年的藝術進程，可分為早、中、晚三期，各約二十年。分期的轉折點，其一是以1938年到1943年間隱居四川青城山及敦煌之行為界域。在此之前，因曾、李二師的機緣而進窺石濤(1642-1707)、八大山人(1626-1705)及其他明清大家，取為楷模，並且偶涉宋元，畫風

清新俊逸<sup>④</sup>。然先生並不以此自滿，更毅然遠赴敦煌絕域，面壁臨摹上下千年偉蹟，終而有所突破。1944年是大千先生藝境特有所造的一年，人物、花鳥和山水，全面反映其間新貌。自此時到1957年病目，屬於中期，可說是先生在傳統繪畫方面的成熟期，達於瑰偉雄奇之景。此時期的作品，取法中國繪畫史上各個時期不同風格的作品，充分反映大千先生出入百代，與古人爭雄競勝的深厚功力。及至1958年，大千畫風再一次進入長達七、八年的漸變時期。其視野由中國擴及世界，遊歷更廣，寫生不輟，復以雄睨一代的胸襟，融會時代精神，終而自出機杼，以潑墨潑彩呈現蒼渾淵穆的境界，開拓中國繪畫的新領域。寓求新於法古，其印章中所稱的「不負古人告後人」，可謂當之無愧。這數年間的作品，約佔此次展覽的半數。從展品中可見新舊交替、新舊並存，說明新風格的形成，非由頓悟驟得，而實經歷不懈的努力，成為他「七分人事三分天」的論調的最佳見證<sup>⑤</sup>。

作為中國現代畫史上一位承先啟後的大師，其歷史地位，可引對其作深入研究的美術史家傅申教授的評論<sup>⑥</sup>：

張大千在繪畫上的範圍之廣、幅度之寬、功力之深、天賦之高、精進之勤、超越之速、自期之遠、自負之高、成就之大，不論你喜不喜歡他，不得不承認他不但是近代大家之一，也是整個繪畫史上的大家之一。

尤有進者，大千先生的藝術取徑，是從傳統的繼承而開闢時代的新風，雄

辯地說明了中國繪畫傳統悠久不斷的生命力，也顯示了現代化的可能性。就其鑽研傳統方面，何懷碩說⑦：

大千先生如同中國繪畫寶庫的管鑰者，又如社稷宗廟最虔敬、最資深的祭司。……好像古代大師們的精靈幻化成這一位豪爽、精博的美髯公，藉着他來為中國繪畫之優勝作雄辯。他不是專事一家，拾古人唾餘的孤陋復古主義者。他搜羅中國繪畫史上一切的精華；不論宮廷的院畫或在野的文人畫；不論是貴族的或民間的，不論南北、古今，他的恢宏有容，兼收並蓄，在美術史上難得如此第二人。他可以說是中國傳統繪畫的大百科全書。

對於古人的名跡，先生倡議的階梯是始而摹，繼而臨，進而背臨，以期「能在看過名畫以後，憑着記憶，背着它畫出來，……然後融合古人所長，參入自己所得，寫出胸中意境，那才算達到成功境界」⑧。

或謂大千先生晚年變法，使他由傳統派畫家而成為融和西法的變革性畫家⑨。大千先生長期寓居海外，雲遊紐約、巴黎、東京等大都會，巴西聖保羅復是舉行現代藝術國際雙年大展的所在地，他亦與中外畫家交往，包括徐悲鴻、趙無極（1921年生）等⑩，他與畢加索（1881-1973）於1956年的會面更被視為東西藝壇的盛事，對西方藝術和現代潮流不應陌生⑪。然而大千先生的變法，當以傳統為其主要的動力，是對傳統理論所謂「畫家當以古人為師，次以造物為師，最終當以心為師」⑫的現代詮釋，而大千先生所追求的目標，是較之元

代趙孟頫（1264-1322）和明代董其昌（1555-1636）更廣博精深的「集大成」境界。他不僅從未離棄傳統，甚至對傳統有着無限依戀。在變幻的世事、飄泊的生活中，他不惜工本去經營一個又一個傳統文人理想的桃花源。從巴西的「八德園」，到美國加州的「可以居」和「環華齋」，以至台北的「摩耶精舍」，其中的樓台、庭園、花木，都充滿東方情調，而他的起居、飲食、衣着，亦不例外。至於其思想方式和道德規範，都以傳統為依歸。大千先生對傳統的執着，使他得到「今之古人」的稱號。

大千先生的繪畫藝術是現代畫家中最為全面的，人物、花鳥走獸和山水，莫不精妙。技巧方面，更是工筆、寫意、水墨、重彩，無不兼備。以下選梅雲堂藏張大千畫較有代表性的作品，以窺其畫藝之一斑。

人物畫的復興，是現代中國繪畫的重要發展，在國畫革新的浪潮中，或「以西潤中」，或「中西融合」，或向日本借鏡，注入了寫實主義或表現主義的形式。大千先生的人物畫，早期取法明清大家如唐寅（1470-1524）、仇英（約1494-1552）、陳洪綬（1598-1652）、張風（活躍於1628-1662間），華嶠（1682-1756）、改琦（1774-1829）等；中期上溯宋元，遠宗李公麟（約1049-1106）、趙孟頫、錢選（約1235-1300後），同時在敦煌二年餘，臨摹三唐六朝的壁畫，畫風不變，進入其人物畫的黃金時期⑬。畫於1942年的《香供養天女》（圖1），時大千先生仍在敦煌洞窟中，抵受沙漠的酷暑，埋頭苦幹。所摹寫的276件作品⑭，雖未竣工，然此畫已具嶄新風貌。天女身穿鵝黃長裙，半裸的上



圖1(右) 香供養天女 1942



圖2(左) 倚柳春憶 1944

身披上紅綠相間的天衣，手捧香爐，端莊之餘，略帶嫵娜嫵媚的意態。此外，天女秀骨豐肌，鈎勒線條精煉有力，着色穠麗，近似唐代美女，一洗前期削肩美人所見的柔麗幽怨的美感。此外，畫面上下飾以華麗的敦煌圖案，亦富裝飾效果。

《倚柳春憶》(圖2)及《按樂圖》(封底)同畫於1944年，可作為大千先生中期工筆重彩仕女畫的典範，亦展示其汲取敦煌壁畫精髓的心得。前者的倚柳美人清雅脫俗，後者的唐宮伎樂富麗優美，各具丰神，是大千先生筆下理想化的美人神韻。《倚柳春憶》屬樹下美人的類型，其構圖頗為常見。但是《按樂圖》卻以構圖出奇制勝，猶如攝影取景，特寫唐宮的一角。八位樂工在龍紋畫棟後奏樂，半掩半露。

此種構圖，已見於日本浮世繪，法國印象派畫家亦曾受影響，而在中國繪畫則屬較新穎的嘗試。此畫初次展出時，備受讚揚，認為是開創了國畫的新紀元<sup>⑮</sup>。

大千先生復興工筆重彩人物畫，除釋道、仕女題材外，兼及歷史人物，如《西園雅集圖》四連屏，即是具恢宏氣象和細緻經營的鉅製。此外，亦有先賢、隱逸、嬰兒、外族美女、摩登仕女等題材，工筆寫意，各擅勝場。其中《醉舞圖》(彩頁3)尤見其線描的深厚功力，亦可印證大千先生所示臨摹的第一要義，乃在「鈎勒線條來求規矩法度」<sup>⑯</sup>。是圖以高古遊絲描寫六位醉態可掬的高士，或手舞足蹈，或頹然如玉山傾倒。跋云取自李公麟臨顧愷之(約345-約406)本。遊絲幼線軟而不弱，靈動傳神。人物的造型疏朗素淨，恰與背景中茂密的樹叢，形成鮮明的對比，繁簡相得益彰，可見匠心獨運。

大千先生的花鳥走獸畫作，以題材廣泛、風格明麗為特色。早期研習明代陳淳(1483-1544)、徐渭(1521-1593)、石濤和八大山人，以水墨寫意為主。其後兼攻工筆重彩，乃取法陳洪綬，復上溯五代兩宋，臨摹滕昌祐(約850-930後)、宋徽宗(1100-1125在位)及其他院體畫家，打下穩實的基本功。此外，先生幼承庭訓，從母親及兄姊習畫，以花鳥走獸為主，而且重視寫生，建立其了解物理，觀察物態，體會物情的嚴謹要求。先生一生造園栽花，豢養珍禽異獸，自能就地取材，使其藝術得與生活結合<sup>⑰</sup>，師古人與師造化，相得益彰。加上敦煌壁畫的薰陶，遂使他的花鳥畫風造型飽滿，色彩華美，神韻

具足，而且工意兼備，充分展示花鳥畫的裝飾美感。時配以詩文題跋，詩情畫意，遂得兼美。

至於梅雲堂所藏花鳥畫的代表作，當推1947年的大中堂《嘉耦圖》(彩頁2)。此圖取題寓意佳偶天成，大千先生許為得意之作，選入1972年在美国舉行的《四十年回顧展》<sup>⑩</sup>。此畫雖云倣五代黃筌(約903-965)，卻極有創意。畫中精工細緻的描金朱荷，在墨綠渲染的田田茂葉的襯托下，富麗堂皇而不沾匠俗之氣。濃蔭中的雙棲鴛鴦，色彩斑斕，悠然自得。全畫氣度宏大，層次井然，不愧為平生力作。

大千先生的花卉畫中以荷花的成就最突出。其巨幅潑墨荷花，早已名動國際藝壇<sup>⑪</sup>。所畫荷花，或工筆、或寫意、或兼工帶意，各具姿態。此中又以潑墨為尤佳，如《三十六陂秋色荷花通景》(彩頁1)連屏，在高2米闊3米的巨幅畫面上，以橫掃千軍的氣勢，開前人未踏之境，將水墨風格推向嶄新領域，永留青史。畫上除書畫題外，復賦詩：「新鑿平池百畝方，待看秋水接天長；芙蓉萬朵開光相，便是南天選佛場。春間於摩詰山園鑿池，將欲種荷花，先賦此詩，頃寫此圖，遂書其上。」是為詩、書、畫之結合，也可說是創作與生活的結合。

大千先生的山水畫演變進程，一如其人物和花鳥，是與其讀萬本書、臨萬卷畫和行萬里路不可分開的。早年傾慕石濤及其他明遺民畫家<sup>⑫</sup>，進而「取唐人的樸厚，宋人的法度，下至元明人的筆墨意境。上下千年，融會貫通之」<sup>⑬</sup>。更受石濤「搜盡奇峰打草稿」的精神感召，放遊名川大山，收入圖畫。嘗云：「胸中有了丘壑，

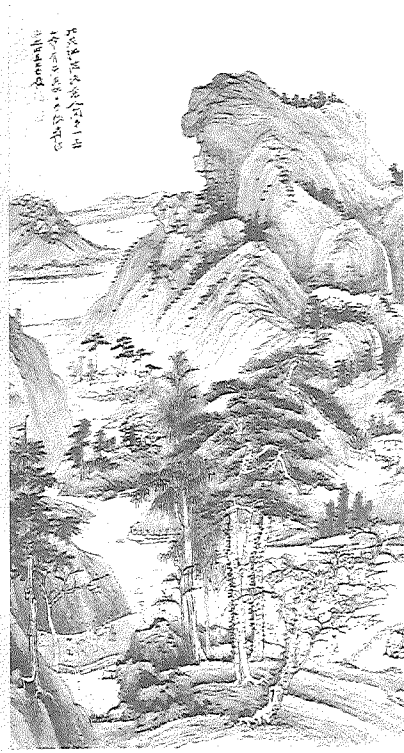
下筆自然有所依據。」是一位真正飽遊饒看的畫人。

大千先生從明清諸家上溯宋元，得力於其閱歷之廣，鑑藏之富。40年代中期入藏的董源(活躍於937-976間)《江隄晚景圖》<sup>⑭</sup>，至為大千先生所珍愛，稱之為「人間第一，無上希有」，並曾多次臨倣<sup>⑮</sup>，單是前景的幾棵老樹，即曾臨三十餘遍<sup>⑯</sup>，是以對其山水畫風的演進，產生莫大影響。梅雲堂所藏此畫的摹本，是《擬古冊》中的一開(圖3)，較原蹟為小，是縮臨本，1950年秋摹於大吉嶺。在多幅臨本中，以此幅最為自由，以淡彩代替石青石綠，山巒不露棱角，披麻皴疏朗自然，樹葉隨意點染，近元人筆墨意趣，於雄偉中見清幽，則又是融會古人，參入己意所得的新境界。

大千先生對設色山水的重視，遠

圖3(右) 江隄晚景 1950

圖4(左) 湖光山色 1949



溯至30年代，可視為晚期潑彩山水畫的嚆矢。《湖光山色》(圖4)畫於1949年，時作客香江。此畫以青綠設色，水墨淡彩寫樹木，明麗清潤兼而有之，已是畫家自出機杼之作。畫上題詩云：「平林疏密樹，遠邨三兩家。東風原上暮，迷殺水楊花。」可謂情景交融。

最能體現大千先生的個人成就，自然是他六十歲以後所創的破墨、潑墨，以至潑彩的新風。這種大氣磅礴，俯拾萬物，從心所欲的境界，是與數十年來潛心融會古作，以及消化自然的努力分不開的。而引發大千先生向這方面探索，論者或歸於視力衰退，或以為是浪跡海外頗受西方現代藝術中抽象表現的影響<sup>⑤</sup>。而畫家的夫子自道則是承繼唐代王洽的灑觴。有關潑墨潑彩風格的形成，經有巴東詳細考證<sup>⑥</sup>。至於梅雲堂藏品所見，其病目初愈的簡率之作：《冬菇》和《山澤聯吟》，當為變法之始，至1961年《夏山圖》中樹石近乎抽象的蒼茫濕潤的筆墨，更進一階。1962年是晚期

風格發展關鍵性的一年，著名的《青城山四連屏》即作於是年，被認為是潑墨風格轉換成形的最佳代表<sup>⑦</sup>。梅雲堂藏大千先生是年作品亦饒有佳致。《江行攬勝》(圖5)，為闊達2.7米的巨型橫披。家父赴日為好友賀壽，二人「剪燭劇談，乘興為此。」並問「視予豪氣猶昔否？」此畫寫江河兩岸，對岸奇石嶙峋，出之以豪勁之筆，近岸則隨意傾潑水墨，自然成形，樹木屋宇船隻點綴其中，構成具象與抽象互參的世界。及至1965年的《雲山古寺》和《潑墨山水》，全畫雲霧氤氳，彩墨相融，與金箋輝映，妙臻「神光離合，乍陰乍陽」的境界。此乃大千先生作品風格最抽象的時期。二畫均強調「自開法門」；《雲山古寺》更云：「爰翁寫雲山，不襲元章父子〔米芾及米友仁〕、房山〔高克恭〕、方壺〔方從義〕一筆。」足見其自豪之感。翌年所作《招隱圖》(彩頁4)和成於1967年的《秋山夕照》(封三)，用墨施彩，揮灑自如，此一開中國畫壇新貌的風格至此宣告成熟。



圖5 江行攬勝 1962

## 註釋

① 配合是次展覽編印《梅雲堂藏張大千畫》圖錄(香港中文大學文物館及梅雲堂, 1993)。內收筆者所撰之〈梅雲堂藏張大千畫概說〉, 頁11-20。本文即據該文剪裁損益而成, 又本文中未標藏處之畫作, 均見於上述圖錄。

② 姜一涵: 〈從「易象」的觀點論「南張北溥」〉, 刊《張大千學術論文集——九十紀念學術研討會》(台北國立歷史博物館, 1988), 頁78-79。

③ 張大千: 〈自序〉, 《張大千四十年回顧展》(三藩市亞洲藝術文化中心, 1972), 頁8。

④ 曾克崙: 〈序〉, 《張大千近作展覽》(香港東方學會, 1966)。

⑤ 張大千: 〈畫說〉, 高嶺梅編: 《張大千畫》(香港東方藝術公司, 1961), 頁6。

⑥ 傅申: 〈血戰古人的張大千〉, 《雄獅美術》第250期(1991年12月), 頁142。

⑦ 何懷碩: 〈細說「五百年來一大千」〉, 輯入《苦澀的美感》(台北大地出版社, 1972), 頁264。

⑧ 同註⑤, 頁52。

⑨ 郎紹君: 《論中國現代美術》(南京江蘇美術出版社, 1988), 頁125。

⑩ 包立民: 〈張大千與徐悲鴻〉、〈張大千與趙無極〉, 《張大千藝術圈》(瀋陽遼寧美術出版社, 1990), 頁82-91; 頁177-183。

⑪ 李鑄晉: 〈張大千與西方藝術〉, 《張大千學術論文集》, 頁52-67。

⑫ 轉引自何惠鑑、何曉嘉、錢志堅譯: 〈董其昌對歷史和藝術的超越〉, 《美術研究》第69期(1993年3月), 頁8。

⑬ 傅申著、司美茵英譯: 《血戰古人——張大千回顧展》(華盛頓沙可樂美術館、西雅圖華盛頓大學出版社, 1991), 頁50。

⑭ 見《張大千先生遺作敦煌壁畫摹本》(台北國立故宮博物院, 1983)及四川省博物館編: 《張大千臨摹敦煌

壁畫》(成都四川美術出版社, 1985)。

⑮ 陸丹林: 〈記畫家張大千〉, 輯入朱傳譽主編: 《張大千傳記資料》(台北天一出版社, 1979)第一冊, 頁37b-39b。

⑯ 同註⑤, 頁7。敦煌壁畫鈎勒本見《大風堂臨摹敦煌壁畫》二冊(成都, 1944, 台北藝文印書館1972年再版)。

⑰ 參考謝家孝: 《張大千的世界》新版(台北時報文化出版事業公司, 1982)及馮幼衡: 《形象之外——張大千的生活與藝術》(台北九歌出版社, 1983)。

⑱ 同註③, 展品目錄26。

⑲ 《張大千巨荷展》(巴黎賽那奇博物館, 1961)。

⑳ 傅申: 〈大千與石濤〉, 輯入巴東、黃春秀編: 《張大千紀念文集》(台北國立歷史博物館, 1988), 頁99-115。

㉑ 張目寒: 〈大千居士作風的演變〉, 《遠東畫刊》(1968年2月)。

㉒ 現藏台北國立故宮博物院。見《大風堂遺贈名跡特展圖錄》(台北國立故宮博物院, 1983), 圖四。

㉓ 傅申曾綜合討論大千先生對《江隄晚景》的臨本。見《血戰古人》, 展品目錄41。

㉔ 薛慧山: 〈我看張大千——一個法古變今的開派人物〉, 《藝海雜誌》第13期, 頁12-19; 再刊於朱傳譽主編: 《張大千傳記資料》第一冊, 頁16a-19b。

㉕ 同註⑪。

㉖ 巴東: 〈張大千潑墨潑彩畫風之形成〉, 《故宮文物月刊》第六卷第四期(1988年7月), 頁16-33。

㉗ 同前註, 頁24。

高美慶 美國史丹福大學東方藝術史哲學博士。現任香港中文大學藝術系高級講師兼文物館館長。