

中國書畫藝術研討會

—2013 台灣·台北

論文集

台灣畫院 主辦

馬英九先生賀詞

富貴主去東海
之家

卷之三 卷之三 卷之三 卷之三 卷之三



前言

台灣畫院致力於發揚中華文化，推展臺灣藝術創作，並凝聚和培養書畫及攝影藝術人才，推動藝術文化交流，呈現臺灣書畫及攝影藝術創作發展的獨特性及成果，提供最佳創作展示研究的平臺。

2009年3月由歐豪年、胡念祖、莊靈、周澄、李毅摩、馮儀、鐘永和等二十餘位臺灣藝術界之菁英、教授共同發起，在臺北市正式成立，在歐豪年大師帶領下，集聚了臺灣當代最負盛名的書畫家與攝影家，代表了臺灣當代中國書畫藝術及攝影藝術的最準，在海內外具有廣泛的影響。

為弘揚中華民族傳統文化精粹，增進藝文同好人士對當代書畫藝術發展的瞭解，強化書畫等藝術交流，普及社會文藝，提升全民藝文素養，搭建兩岸文化藝術交流平臺，促進兩岸書畫藝術的繁榮發展，探索建立多種民間協商機制。由台灣畫院主辦，歐豪年文化基金會等單位共同協辦。定於2013年10月26日(星期六)上午09:30~下午16:00，在臺北市師大路一號國立台灣師範大學德群藝廊，舉辦以堅守、傳承與創新為主題的“中國書畫藝術研討會”，為台灣當代藝術家及藝術愛好人士提供學習、觀摩、研究的平臺，推進書畫藝術的發展，探索建立多種民間協商機制。

此次活動，主辦單位除了邀請臺粵閩皖贛昆六地的學者、專家共50人，於2013年10月25日至30日(共6天)，出席研討會及一系列相關活動。並匯集書畫界具較大影響力的學者、專家及相關藝術領域德藝雙馨名家共53人，每人提交包括書畫史研究、書畫技法、審美研究等論文一篇，共計53篇專述論文，總計40餘萬字篇幅，同時將論文集結印製出版專輯，為台灣留下珍貴的時代資料，以供社會大眾研究參考。

台灣畫院 執行院長 馮儀 謹識
2013年10月

贛台交流服務中心蔡孟勛會長序

目錄

前言

書畫史研究

中國繪畫內涵的哲思 羅芳 (台灣) 16

荊浩“物象之原”的發現與理論重建 劉繼潮 (安徽) 25

由山東沂南古墓壁畫論中國人物繪畫的基本精神 沈以正 (台灣) 33

虎頭金粟影——顧愷之維摩畫像研究獻疑 鄒清泉 (廣東) 37

掃去粉黛作畫圖——論宋代畫家李公麟及其藝術 張繼平 (安徽) 47

不同學術視野下的楊維禎研究 顧工 (昆山) 52

元代界畫家崑山朱君璧事略 居永良 (昆山) 62

淺析仇英山水畫的審美特徵 王芳 (福建) 71

文氣又骨氣 高風傳世代——明末書畫家作品考二則 俞建良 (昆山) 74

勁線走黃山——論漸江藝術的紀游寫生品格 王永敬 (安徽) 81

《書畫記》人名考 陸昱華 (昆山) 90

晚清「印外求印」用字小考——以黃牧甫、趙之謙、吳昌碩為例 杜三鑫 (台灣) 101

孫銓的生平及書畫藝術 沈江 (昆山) 125

李霞的藝術精神與台灣社會的審美追求 翁志承 (福建) 124

(淺論) 嶺南畫派之回顧與前瞻 宋瑞和 (台灣) 131

嶺南畫派“興衰起止”問題的論爭與當代廣東中國畫壇的心態 胡斌 (廣東) 137

廣東海派：現代廣東畫壇的另一道風景線——以方若琪為例 翁澤文 (廣東) 143

弘一大師書藝管窺 杜忠誥 (台灣) 151

丁念先的隸書創作成就 涂璨琳 (台灣) 168

貫古今 融中西 開生面——彭友善畫集序 薛永年 (北京) 188

名品鑒賞五記 霍國強 (昆山) 193

對新安畫派的一點思考 劉廷龍 (安徽) 202

廣大新安派 再展黃山風——寫於安徽省書畫院建院 30 週年 王濤 (安徽) 205

書畫技法·審美研究

書法集字臨仿的創作理念探析 林進忠 (台灣) 214

書法是一種文化現象 王清 (昆山) 233

《方石書話》札記——王鐸巨軸行草筆法特徵初探 羅方華 (福建) 246

暗香時拂徑，客思憶長安——鮑少游其人其藝 王嘉 (廣東) 252

張大千與流沙墜簡 張進勇 (台灣) 260

清水出芙蓉 天然去雕飾——於非闇《荷花草蟲圖》賞讀 張惠新 (昆山) 268

筆蒼墨潤 渾厚華滋——讀黃賓虹《九華山圖》 丁懂 (昆山) 270

從趙少昂、楊之光國畫的沒骨法看傳統沒骨法在二十世紀中國的發展 王堅 (廣東) 272

吳國勝 (台灣) 281

韻格為上 郭東健 (福建) 284

草間菩提 林任菁 (福建) 286

與吳冠中先生商榷“筆墨等於零” 楊東平 (福建) 290

緩緩筆趣融心跡——淳廬畫感綴語 楊挺 (福建) 292

筆墨創境書氣韻 陸廣雄 (福建) 295

藝術創作個性≠搏出位 卜紹基 (廣東) 298

和諧之美 黃曉岩 (昆山) 300

以物寫我 朱修立 (安徽) 302

圭璋挺惠心 英華秀清氣——關於中國畫品位拓展與提升的思考 張洪 (安徽) 304

花鳥畫：傳統趣味的當代價值 袁健 (安徽) 307

自古代到現代 杜雪松 (安徽) 309

亦談筆墨 徐永萬 (安徽) 313

漫談生活與藝術創作 張煜 (安徽) 316

多重與複合：後文人彩墨 李振明 (台灣) 321

藝術——生命煥發的光芒 黃慶源 (台灣) 331

對少字數書法諸問題的思考——以日本少字派作為借鑒 王子艸 (深圳) 340

文化線索與選擇——魯迅、徐梵澄與中國新興木刻運動 麥荔紅 (廣東) 351

中國古代漆繪與現代漆畫藝術探析 黎雪翠 (廣東) 361

國畫皴法的發展 盧錫炯 (台灣) 375

任伯年畫作〈菊艷蟹映圖〉辨疑 林錦濤 (台灣) 385

靜觀自得——工筆花鳥創作研究 張克齊 (台灣) 403

書畫史研究

中國繪畫內涵的哲思

羅芳（台灣）

摘要

繪畫形式的多元表現，受到全球國際村的影響，中國水墨繪畫承繼傳統或是全盤的變化。繪畫創作者雖然有著完全的自由意志，但作品內涵的豐富與否才是最重要的關鍵。二十一世紀的水墨畫在筆墨、技巧、形式、媒材、觀念上需要重新思考創作上的存在意義。本文要以先秦老、莊的哲學中，選取適用在繪畫藝術中的章句作論述，對前人技術面的提示本文不會涉略，期盼中華民族先人們在思想面，所留給我們的經典，能豐富現今繪畫的內涵，提供創作者思考時的參考。藝術的發展其來有自，新思惟的源頭不能不知，故本文不忘將自民國以來，引領新思潮的畫家們及它們的歷史背景作簡單陳述。

1、研究動機與目的

東方精神的神秘色彩，在資訊發達的今日，已漸漸失去其特殊性，我們雖然惋惜，但也不得不接受這個事實。今日高科技之發達，全世界各區域之間的距離也逐漸縮短，人類的思想模式，在電訊便捷的協助下相互影響，國與國之間的差異性也越來越少，歷史上各族群的文化特色，也漸漸在個人的獨創中更顯其重要性，如今藝壇的趨勢將不分東、西、古、今，僅著重作品本身的藝術性，創作特性，不分媒材，並列展示。

我們身處東方中國，如何在西方強勢的影響及世界村的潮流之中，能保留我們東方文化的特色，又不會被排除在國際大環境之外，是我們從事藝術創作時應深思的問題。中國繪畫始自魏晉發展於唐，興盛於北宋延續於南宋，文人思想匯入繪畫領域影響元、明、清至深。自清之後中國繪畫形式僵化，除承繼前人的思想、形式、技巧外，已失去藝術家自我的存在。

本文僅以創作者的立場，提出自我創作思緒的源由，試圖以身處現時代的感受，提出意見，期能豐富現今水墨繪畫的內涵，強化東方精神，提供深層面的思索。對表象的傳統形式與技法有再思考的空間。

2、東西文化思惟方式之異同

愛德華·薩依德 (Edward W Said) 認為：「東」、「西」方是由人製造出來的地理及文化區隔，這個理念由其歷史、思想及社會環境而產生。換句話說，東方的意義存在於西方，同時也是為了西方而出現，並被賦予名稱差異的分別¹。如今資訊的便捷下，除去文化，歷史背景的相異，生活已無分別。

(一)、新思潮的發起

¹ 2013年4月濟南劉國松現代水墨研討會，皮力先生發言

林風眠先生 1900 年出生於廣東省梅縣，1919 年 7 月，中學剛畢業，獲得留學法國，勤工儉學的機會。在遊學中充分地接觸了當時作為新藝術風格形式出現的表現主義、抽象主義等新繪畫流派，創造了大量帶有西方現代個人風格特徵的作品。1925 年冬，受蔡元培先生邀請回國，任北平藝術專門學校校長，後又到杭州，創辦了杭州國立藝術專科學校（中國美術學院前身），出任院長並兼任教授。

1937 年是日本侵華戰爭全面爆發，杭州國立藝術專科學校向西南轉移，並與北平藝專合併，因教學觀念的不同，從此漸漸退出美術教育主流。此後他回歸畫家本位，開始創作屬於自己獨立意識的繪畫，並轉向印象主義、野獸派等西方現代藝術思潮，與中國水墨的綜合運用，強化了水墨的筆墨美感，試圖用西方現代藝術的觀念帶入中國繪畫（圖一）。林風眠是以描²繪和表現充滿個性色彩的藝術家。通過他的創造的藝術世界，我們感受到真誠、善良和美的力量，看到一個本分、執著、堅強、純真的靈魂。

文化大革命期間曾遭受打擊迫害，為自保把自己珍藏的三千張畫，親手一張張泡到浴缸裡，站在上面踩爛，實為藝術界的損失。1977 年以七十七歲高齡，獲准出國探親，隱居香港，繼續創作。1991 年 8 月 12 日於香港逝世。享年九十一歲，林風眠生不逢時，他的繪畫理想，屢次遭遇打擊，令人扼腕，但他認為藝術創作要忠於內在的自我，影響到他的學生，當今畫家趙無極、朱德群、吳冠中、趙春翔、席德進等人，都是他的學生。學生們能在世界上被人看重，得自於林風眠老師的引導，不容否認，因而激起對水墨繪畫的反思，影響二十一世紀的水墨繪畫的變革。

(二)、西方畫家的東方思想

法國抽象畫家皮耶·蘇拉吉 (Pirrei Soulages) 居在羅德茲，生於 1919，也被稱為「黑畫家」，因為他的興趣在用不同性質的黑色顏料，處理色彩和非彩色的互動，當光線照射在黑色上，產生的變化，開闢了另一個精神領域。他認為「光」所作的效果，使他的繪畫表面的黑色條紋，能夠反射光線，成為一個發光的黑色，造成單純而神秘的變化



圖一：林風眠(八哥)1989 水墨設色
69.2×69.7cm



圖二：皮耶·蘇拉吉(繪畫) 1958 油彩、畫布
125 × 202cm

² 愛德華·薩依德 (Edward W. Said), 《東方主義》, 王志弘、游美惠等譯, 台北: 立緒出版, 1999, 頁 13。

畫面³（圖二）。

畫家托貝·馬克（Tobey Mark 1890 - 1976），高中後便在芝加哥與紐約從事美國抽象表現主義時裝飾插畫，雖未受過正規的美術訓練，但工作期間曾於紐約諾德勒（Knoedle）畫廊展出多年來所畫的炭筆肖像畫。托貝對日本木板畫及東方書法有著濃厚的興趣，1934年到東方旅行學習書法及詩，此次旅行稱為「白色書寫」（white writings）⁴，對他有著深刻的影響。在他未到東方之前還向一位華盛頓大學中的中國學生學習東方書法及藝術構圖，使他的繪畫充滿了布白的水墨趣味（圖三）。



圖三：托貝·馬克《消防舞者》1957
油彩、畫布 135 x 224cm



圖四：趙無極《大地無形》1956-1957
油彩 畫布 200x160cm

趙無極從一開始企圖擺脫中國傳統文化背景融合西洋抽象繪畫與東方文人的美學精神，不斷的在藝術創作中超越自我，展現其在追求創作上突破的慾望和企圖心。在他的作品當中，也不斷尋求創作訴求，50年代排除說明性的「具象」過度到「抽象」的轉折期，60、70年代之後，具象的元素更逐漸消失在其作品的畫面，取而代之的是純然的中國黑色元素，創造出風格無拘無束而大器的作品。在80年代之後的作品當中，蘊含著明顯的東方虛實對應的道家精神，其畫風也隨著閱歷及年齡的增長，而更顯圓融流暢。趙無極藝術的可貴不僅在於作品畫面上抽象結構的探索，更注重的是作品所包含的東方精神層面與中國哲學不可分離的意境。趙無極看似西洋抽象表現的繪畫形式，蘊含了其自身雋永而古典的中國文人筆墨精神與文化背景，也呼應了時代與藝術家，個人生活背景的必然性思惟之風格特色（圖四）。

（三）、當代水墨繪畫的崛起

趙春翔（1910 - 1991）是林風眠的學生之一，其創作的元素多為東方形象，材料也多方改之於東方用品，畫面用墨色的噴灑流動，加以壓克力及螢光顏料的鮮亮創作，畫面顯得磅礴大氣。台灣師範大學美術系於1982年自美國紐約，請他回國任教，當時作者也在系內服務，常向趙老師請教現代美術的知識，曾親口對我說：創作有時要如打乒乓球不能預設落點，由一點開始逐步完成畫面，達到你希求的美感。八大山人竹葉線性的造型符號，常出現在他的作品當中，又說：當壓克力（丙烯）製造工廠，欲將之用於

³ 林風眠年表. [2009-08-12]. 林風眠個人藝術主頁. [2009-08-12].

⁴ 摘自 (Raverel International art Group)

繪畫界時，他作了多項試驗，證明丙烯的色彩穩定不易退色，這才開啟畫家們大量用於作品中。又說：玻璃的反射重疊作用，會讓人迷失在常理的透視推理中，大膽炫麗的原點或蠟燭造型，常懸浮在畫面中，作矛盾空間的處理。使他的畫面產生不同凡響強烈而獨特的美感。

吳冠中出生於1919年江蘇省宜興縣。是中國現代繪畫20世紀代表畫家之一，為中國現代繪畫做出了很大的貢獻。作為一個藝術家，其論述關於形式決定內容、抽象美、形式美、風箏不斷線等觀點曾引起美術界的爭論，鮮明的藝術特色在在都是表達自己心底的真切情感。無論東方和西方在什麼社會制度中，總有許多藝術工作者忠誠地表現了自己真實的情感，這永遠是推進人類文化發展的主流。印象派畫家們發現了色彩的新天地，野獸派強調了藝術創作中的個性解放，立體派開拓了造型藝術中形式結構的寬廣領域。（圖五）這都是吳冠中提出，在創作時可以西學為體，中學為用的重點。

劉國松在台灣開啟第一波改革中國繪畫的浪潮，1980年代到大陸與吳冠中等人開啟內陸的第2波浪潮，這是劉國松最大的貢獻。劉國松現代水墨對當代中國繪畫的影響甚鉅。劉國松的現代水墨並非全然顛覆傳統，也不是盲然的全盤西化，而是立足中國傳統之上，把中國繪畫從已經僵化的中國文人畫框架中解放出來，獲得寬廣的揮灑空間之風格（圖六）。劉國松從西方藝術理念、現代科技、當代生活中，找尋新的技法、媒材，彰顯並實踐中國水墨畫的創新面貌，開啟中國當代水墨創新之路。



圖五：吳冠中《高昌遺址(二)》1988
彩墨設色 125 x 125cm



圖六：劉國松《隱加河谷：西藏組曲S1》2004
彩墨設色 86.5 x 91cm

西方崇尚的是科學精神，一切以「存在」、「事實」探究為根基。繪畫風格以寫實為基礎，在印象派之後多有主觀意識的描寫。在二十世紀初期，德國包浩斯學院、以點、線、面的建構設計觀念與色彩的組合，形成設計抽象的畫面，而藍騎士（The Blue Rider）畫派（1911-1914），包括康丁斯基（Kandinsky）保羅克利（Paul Klee）等人，認為藝術創作是源自於畫家內在的精神需要，作品不作客觀寫實的描繪，超越現實的物象形式，以表現自我的

手法，抒發詩情畫意的內涵。儘管他們的作品在背後，都有一套嚴謹的科學原理，但保羅克利將結構和詩意一起融入繪畫之中，轉化視覺世界中的物象，與中國繪畫「外師造化、中得心源」的體悟，及老、莊崇尚自然的精神有異曲同工之妙。

3、東方虛實及意境的理念

東方的文化思惟方式多受「道家」、「無為」，追求形而上的虛無境界，當我們把各種外在有形象的限制排除之後，目的是要設法回歸內在，中國古典美學體系的中心範疇，並不是以「美」的表面追求，同樣老子美學中最重要的範疇也不是「美」；而是「道」、「氣」、「象」這三個互相連結的範疇來達到真實的美感。

(一)、東方虛實的理念

老子說，虛比實更有用，比如說一個建築物，在空間裡的利用比實體的架構有用。實之用在於有虛的部分。所以虛需要實來烘托，老子第十一章所言：

「三十輻共一轂，當其無，有車之用。埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室用之。故有之以為利，無之以為用。」

這段話的意思是，車輪上的三十個條木，匯集到一個車軸中，有了車軸心空虛之處，車才能轉動。揉合陶土做成器具，有了器皿中空的地方才能發聲。開鑿門窗建造房屋，有了室內的空間，才有房屋的作用。所以「有」給人便利，「無」發揮了它的作用。水墨畫的留白能產生空靈的感覺，在老子道德經二十一章中說得好：

「孔德之容，惟道是從。道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物；窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。自今及古，其名不去，以閱眾甫；吾何以知眾甫之狀哉？以此。」⁵

老子所言：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物」。其中所說「物」與「象」的產生，還是在追求於似有似無之間。而莊子在「大宗師篇」中如是說：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」這是莊子以顏回與孔子的對話來說明，如何忘去自己，通達到抽象世界的方法。在「人間世篇」云：「無聽之以心而聽之以氣。耳止於聽，心止於符。氣也者，虛而待物者也，唯道集虛。虛者，心齋也。」耳只能聽見聲音，心只能了解現象，只有在空虛單純狀態中，才能展現道的精神。而「心齋」、「坐忘」正是東方追求美，得以成立的精神主體，也是藝術得以成立的根據。這些都是早期哲人們的藝術觀影響致今，東方繪畫多以「忘知」、「無己」、「喪我」，離形而寫神，故形成即使有形卻追求抽象的意味。

萬物的表現完全跟隨著「道」的引導，它存在於萬象之中；雖然沒有一定形象，也沒有一定所指之物體，不論深遠或黑暗，道是真實而精微的存在。從古到今，在恍惚之間很難說得清楚。在中國繪畫中虛實的呼應，留白的空間處理，頗能用「無」表達「有」的獨特意境，「道」具有「有」和「無」這樣雙重屬性，宇宙萬物也都是「無」和「有」的融合。作畫時，「虛實結合」成為中國古典美學中，一條重要的原則，概括了中國古

5 葉朗，《中國美學史》，台北：文津出版社，1996，頁13。

典藝術的重要的美學特點。藝術形象必須虛實結合，才能真實地反映有生命的世界。中國古代詩、畫的意象結構中，虛空、空白有很重要的地位。沒有虛空，中國詩歌、繪畫的意境就不能產生⁶所以留白為美發端的心理活動。

(二)、東方意境表達

南齊謝赫的著作《古畫品錄》中。六法論提出了一個初步完備的繪畫理論、表達畫家刻畫的形象，具有一種生動的氣韻，顯出畫面與觀賞者之間的互動。老子第二十五章說到意境，談到人如何效法自然，建立自身的韻味：

「有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改。周行而不殆，可以為天地母。吾不知其名，強字之曰道，強為之名曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。故道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。」

老子在這章中提到「道」在天地形成之前已經存在，並且運行恆常不息不止，它是萬物之本源。道無止盡，天無邊界，地無終點，人無不能，人是其中一環，所以說人法地，地法天，天法道，道法自然；但人必須符合大地孕育萬物的法則，天則順著道的真理而運作，道的真理則是自然界的法則。道大，天大，地大，人亦大，人是有思想的動物，所以人的心更大。人常以自然界為描寫的對象，如僅能描寫到自然的外貌傳其神，而未將你（妳）自己加入其中，就辜負上天的給你的「心」。

傳統的繪畫自北宋開始正式有山水一科，他們的畫確實將此精神融入其中，不但將天地山水的「大」表現於畫面，人心的大氣，道法自然的精神表現得奇大無比。北宋四大家范寬、董源、李成、郭熙無一不是畫心中山水，取材自天地之形，到如今尚無人尋得某山某水為他們描寫的對象，畫面利用自然的有形，作為實體、作為軀幹，配以恍惚的氣象，表達無限虛實的意境。故人心大於天地的有形，是人與自然在道中合而為一的表現。

藝術創作者應是最能感受生活週遭一切，而「感」一般指感覺、感受，但中國古典美學中講的「感」，不只是主體單方面的感覺活動，它還包括客體方面的反應，是相互的交感，因此又可說是「感應」。陸機說：「若夫應感之會，通塞之紀，來不可遏，去不可止。」劉勰說：「目既往還，心亦吐納」「情往似贈，興來如答」，遍照金剛認為：「感興勢者，人心至感，心有應說，物色萬象，爽然有如感會」，也正因為它是物我雙方的交感，所以它不是認知，認知的感知是反映，是客體的形象作用於主體的感覺，主體相應的做出反映。這種反應的特點是，主體的感覺是被動的，它以服從客體的真諦為旨歸。而物我雙方的交感，如辛棄疾所說：「我見青山多嫵媚，料青山見我應如是」則不可能讓主體處於被動的地位，也不必去詢問客體是什麼，而需要主體的感覺怎麼樣。它屬於體驗論而不是認識論。⁷

(三)、東方現代繪畫運用之方法

6 傅佩榮，《傅佩榮著解讀老子》，台北：立緒文化，2003，頁35。

7 傅佩榮，同上註，頁67。

東方繪畫之現世，不應再只是保守傳統形式的心情，如能以東方精神為主要訴求，保留傳統的精華部份，在製作的態度上謹守其真誠性、獨特性、明晰性，不僅受傳統固定形式、技巧方法的限制；在創作的過程中將物象的造形適度的變化，空間、透視關係的重組，色彩做主觀的抽離，即能保有民族的獨特性又具有放眼世界觀的作品。如（圖七）程代勒的表現，畫家在畫材的選擇不用受限，生活周邊可取用的器材隨手可用，探討現代都會人，存在的價值，對自然景物的再省思，給予主觀批判，或只是反應自己對自然的美感經驗，達到超乎物外的效果，表現出自己的人生觀。

石濤畫語錄一畫章就說：太古無法，太樸不散，太樸一散而法立矣。法於何立，立於一畫。一畫者，眾有之本，萬象之根；見用於神，藏用於人，而世人不知，所以一畫之法，乃自我立。

「一畫之法」實質是說：務必從自己的獨特感受出發，創造能表達這種獨特感受的畫法。而他大膽宣言：「所以一畫之法，乃自我立」。顯然他對大自然的感受不同於前人筆底的畫圖，因之他力求不擇手段地創造表達自我感受的畫法。故所謂「一畫之法」，「蓋以無法生有法，以有法貫眾法也」，而「無法而法，乃為至法」更成為他的至理名言，放之古今中外藝壇而永放光彩。

莊子與惠子遊於濠梁之上，莊子曰：「儵魚出遊從容，是魚樂也。」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」惠子曰：「我非子，固不知子矣，子固非魚也，子不知魚之樂，全矣。」莊子曰：「請循其本。子曰汝安知魚樂云者，既已知吾知之而問我，我知之濠上也。」以繪畫者來理解這一段話，莊子代表的是畫家的主觀思考。以自己的情緒做感情移入，覺得魚是快樂的，惠子是就事論事，覺得人不可能感知魚是否快樂，同時也不會將自己的快樂轉移到外物之中。與他相反的是，莊子以自己對外物的理解作為外物的狀況。他自己高興，就將自己的高興之情表達到河流中的魚身上，認為魚也很快樂。此不正是畫家在作畫時，應有的主觀的情感投入嗎？如（圖八）林章湖之《魚樂圖》所呈現的是畫家藉魚表達心中，體會的逍遙之樂。

莊子《知北遊》篇中以孔子對顏淵說：「古之人，外化而內不化；今之人，內化而外不化」，就是說明現在的人，改變內在的自然本性，追慕權貴、屈委逢迎，「內不化」則反之，是要保持內心的本真，不為功利而變化，對外



圖七：程代勒《迎風和舞影青春》
2007 彩墨設色 137×69cm



圖八：林章湖《在山泉清圖卷》(局部) 1998

物的順應叫「外化」，反之則為「外不化」。⁸莊子主張的是什麼呢？是「外化而內不化」，就是順應外物而保持本性。我們一般的理解，順應了外物往往要改變本性。傅佩榮教授說：對自己要安，安之若命；對別人要化，要圓融和諧；與自然界要樂，樂與自然接近；與道要游，悠然自若，真誠以待。

（四）、孔孟的修身與養心的繪畫觀

論語一開始第一篇學而篇，即說：「學而時習之，不亦樂乎？有朋自遠方來，不亦樂乎？人不知而不慍，不亦君子乎？」此篇人人耳熟能詳，不需要字面的解釋，卻是孔子論及人身的修惟的邏輯，第一句是對自我的要求，為人需要常常學習，第二句是論外在與朋友交往的社會意識，假如前兩點都能做到，別人不能知曉瞭解、也就無以為意了；這是君子為學、為人應該知道的道理，時常追求名利，就沒有時間學習了。

孟子認為人性向善，孟子在論述他對心之四端的觀點，他說：「惻隱之心，人皆有之；羞惡之心，人皆有之；恭敬之心，人皆有之；是非之心，人皆有之。惻隱之心，仁也；羞惡之心，義也；恭敬之心，禮也；是非之心，智也。仁義禮智，非由外鑠我也，我固有之也，弗思耳矣。」只有真誠的人，才可體察這種內在的要求。所以孟子說：「誠者，天之道也；思誠者，人之道也。」。藝術創作需要「養心」來達到四端的要求，孟子自認為繼承孔子思想，並且也有創新之見。他說：「我善養吾浩然之氣」，就是一個著名的例子。在學生請教：什麼是浩然之氣時，他說：「難言也。其為氣也，至大至剛，以直養而無害，則塞於天地之間。其為氣也，配義與道；無是，餒也。是集義所生者，非義襲而取之也。」像孟子這麼辯才無礙的人，都不得不說：「難言也」，可見這是屬於個人體驗的境界，不易以日常語言來表述。其白話說明：「那是一種氣，最盛大也最剛強，以正直去培養而不加妨礙，就會充滿在天地之間。要和義行與正道配合；沒有這些，它就會萎縮，不是偶然的義行就能裝扮成的⁹。」

筆者覺得宋朝文天祥的正氣歌，能將孟子的浩然之氣說得最清楚：「天地有正氣，雜然賦流形；下則為河嶽，上則為日星；于人也浩然，沛乎塞蒼冥；皇路當清夷，含和吐明庭；時窮節及現，一一垂丹青……。」這種浩然之氣就是經過「養心」之後，才能表現於在作品之中。（圖九）《冬意蒼茫》所呈現的即是作者以離形寫神，將自己的心意表現於畫面。

莊子說：「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說」不必明說，而能彰顯於形象。「大隱隱於朝，小隱隱於野」都是說明修身養性的道理。老子第七章亦言：

「天地所以能長且久者，以其不自生，故能長生。是以聖人後其身而身先，外其身而身存。非以其無私邪？故能成其私。」

8 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，台北：蕙風堂，2004，頁46。

9 傅佩榮，《傅佩榮解讀孟子》，〔台北：立緒文化，2004〕，頁63。

以我對這章的體悟，天地所以會延續持久的原故，是因為它們不求自己的存在，春去秋來自然的循環，人能順著天地的運行與天地共生，自然能長久存在。藝術工作者盡心創作的作品，不以追求名利為目的，如名利來自天成，就是最好的結果。

4、結論

孔子說：「學而不思則罔」只知學習卻不去思考，所學的道理還是一無所知，這是我對當今學習繪畫，只知臨摹、描繪自然，而不加



圖九：羅芳(冬意蒼茫) 2012 墨、水粉、雲龍紙 35.5 x 109cm

入主觀思考，內涵者的執疑。1989 及 1993 我到美國進修，在陌生的環境中，沒有了在台灣做為老師的壓力，接受美國的教法，嘗試全然不同的思考模式，放空一切，勇往直前，得到的卻是更接近我開放的本性，能在方寸之間，一展千里之勢。正如老子所說：「後其身而身先，外其身而身存、非以其無私耶？故能成其私。」在退居眾人之後，反而站在眾人之前；不考慮自己的存在，反而達到了存在目的，且得到我所要表達的意象。

歲月的增長，眼界、見識、知識都隨著日日成長，如今不知老之將至。身處自然悸動的心境不減，研讀中國哲學之後，卻有截然不同與以往的體認，化解對實在物體的執著，虛實的運用，強調意境的安排，感覺藝術生命的恆常，追求天長地久。自然的循環，人能順著天地的運行，與天地共生，自然能日精月茂、意象重生。

浙江美術館於 2013 年 7 月 5 日到 28 日舉辦《一池硯水太平洋——中國水墨畫在美國的創新》畫展，「一池硯水太平洋」取自於于右任寫給張大千先生的一首詞中的一句，稱讚太平洋對岸的東方精神。展出近 30 位旅美畫家的代表性作品百餘幅。展覽得到了世界著名中國藝術史家蘇立文（Michael Sullivan）教授指導，他的論斷「20 世紀下半葉最重要的中國畫家中有很多生活在美國」。他們在繼承中國傳統的基礎上，又深受西方古典及近代思想的影響，創造出不同於本土的繪畫風格。

他們的作品浸潤和刺激，強調中西的融合，在技法觀念和創意上，主動鮮明地在水墨的現代化上作出多途徑，風格多元的探索。說明藝術與生活的緊密關係，曾生活在美國的中國畫家，自幼血脈內東方思想精神的內涵教育，到歐美後受到新環境的刺激，激發內在真實體認，眼界的寬廣，豐富了創作內涵。無論是否有過對西方領域的認知，中國東方的哲學思想，還是我們最重要的精神食糧。

感謝台灣畫院，邀我寫此篇論文；讓我將多年來如哽在喉的理念，以及近年以來解讀孔、孟、老、莊的心得與感想做一理解與梳理。蘇姝女士在論文形式上的協助與處理，也一並感謝。

羅芳 台灣師範大學美術研究所教授，中國畫學會理事長，台灣畫院理論學術委員會召集人。

荊浩“物象之原”的發現與理論重建

劉繼潮（安徽）

內容提要：以宇宙本體論的視角，發現《筆法記》文本中荊浩對“物象之原”的發現。在歷史演化時序中，對“物象之原”作了深入的論證與詮釋，彰顯其獨特而重大的理論意義，嘗試重建中國古典繪畫空間獨特的理論體系和話語體系。

關鍵詞：物象之原；本體宇宙論；路徑

一、“物象之原”的發現。

《中國藝術精神》第六章的標題是：“荊浩《筆法記》的再發現”。徐復觀先生的荊浩《筆法記》的再發現，是就《筆法記》版本問題的再發現。

《筆法記》文本中的重要概念——“物象之原”，是荊浩的發明與發現。筆者首次在自己的專著《游觀：中國古典繪畫空間本體詮釋》第三章第二節中，對“物象之原”的內涵、理論價值、意義等作了原創性的闡釋。筆者對荊浩發現的發現，可視為《筆法記》文本中“物象之原”理論價值的再發現。

徐復觀認為：“他（指荊浩）的畫論，直承宗炳、王微。以山林為主，實為劃時代的大著。但後人無識，卻以偽為真，以真為偽，良可嘆息。”

俞劍華認為：“荊浩《筆法記》在中國歷代畫論里，是一篇極有價值的文字。……如此偉大著作，歷代只有韓拙《山水純全集》加以引用，此外並未引起畫家的注意。到了清代如《四庫提要》、《書畫書錄解題》不但不認識它的價值而且認為是偽書，不惜一筆抹煞。殊為可怪！”

前賢的“良可嘆息”！與“殊為可怪！”表明：在歷史流轉過程中，荊浩《筆法記》文本中的精采之點並未一一引起理論家和畫家們的注意。

在《筆法記》文本中，荊浩以神話寓言的方式，借“儀形野人”老者之口，恰如神諭般地發出醒示：“子既好寫雲林山水，須明物象之原”。“須明——物象之原”恰如醍醐灌頂，讓人警醒；亦如當頭棒喝，令人震撼！

歷來論者僅只重視荊浩提出的“六要”和“四品”、“四勢”和“二病”等問題，只重視《筆法記》標題表層凸顯的筆墨問題。卻無視荊浩《筆法記》文本中的關鍵詞——“物象之原”，更遑論“物象之原”對繪畫創作與筆墨生發所具有的本體與根基的重大理論意義；遑論“須明物象之原”對山水畫創作路向的警示作用與實踐意義。

前賢已有“後人無識”的指斥，今人也就見怪不怪了！

“物象之原”對於古典繪畫空間理論以及創作內在機理的現代重建，其價值之重要，非同一般！它值得反復玩味、品讀、探究。它神聖、精妙、高古，不可企及！有了“物象之原”的契合，中國古典繪畫空間理論體系和話語體系，全盤皆活。

二、物象之原 - “丈尺寸分”

《筆法記》中荊浩認為：“畫者，華也”，“貴似得真”。而“儀形野人”老者，卻斷然予以否定，曰：“不然，畫者，畫也，度物象而取其真。”並且強調“若不知術，苟似可也，圖真不可及也。”荊浩從神秘老者的批評中，對繪畫圖真已有明晰的認識。從視覺圖像的角度辨析，兩種路徑結果迥異：其一，貴似得真，但，苟似可也，圖真不可及。其二，度物象而取其真。真者，氣質俱盛。

在荊浩意識中，否定了“貴似得真”的路徑。此處的“似”，指形似，像鏡子一樣反映客觀的視覺之真。即今人所謂的再現、模擬客觀物象。荊浩視“屋小人大”、“樹高於山”為病，就是因為“苟似可也，圖真不可及”。也就是說，繪畫再現物象達到亂真地步，也許可能；但，尚無法達到圖真的神似境界。聯繫到荊浩有“古人雲：丈山尺樹，寸馬豆人。……要在量山察樹，忖馬度人”的論述，再聯繫到荊浩對“屋小人大”、“樹高於山”的批評，可以認為，荊浩服膺且推崇“度物象而取其真”的路徑。

易曰：“仰則觀象於天，俯則觀法於地”。宗炳曰：“澄懷觀道”。王微曰：“目有所極，故所見不周”。張璪曰：“物在靈府，不在耳目。”荊浩的《筆法記》以宇宙本體論的視角追本溯源，主張“須明物象之原”。其旨承續了中國文化傳統的本體之觀，批評了依賴單一的視覺所見，為中國古典繪畫空間獨特的理論體系，建構了內在的根基。

荊浩的“物象之原”既是一個富有思辨性哲學意味的概念，又是一個“其理幽奧”實踐性很強的畫學概念。“物象之原”，當指物象原始的、恆常的、天然的原生狀態。亦指物象之本原、本根，即世界萬物自己如此、自己原來的狀態。“物象之原”既含有作為物質世界的本然之義，也含有自然而然即天然之義。可以認為荊浩的“物象之原”就是道家的所謂“自然”。中國古典山水畫創作不選擇再現視網膜變象的路徑，不刻意節選孤立靜止的視域所見。追求物象自己本來如此、自自然然之本體自然的真實。“同自然之功”，“得造化之理”，畫家與自然、天與人在時間的綿延和空間的伸展中有機融合，自然一體。

荊浩之前，已有“丈山尺樹，寸馬分人”的記述，唐人自發生成的視覺經驗，尚沒有進入自覺的理論層面。此時，山水畫創作中體與用的關係，並不明晰。“丈山尺樹，寸馬分人”雖隱含本體內在的規定性，但彰顯的卻是方法之用。荊浩在《筆法記》中，從對山水畫“似”與“真”的辨析，從對“二病”的批評否定中，最終導出關乎山水畫生成根基的獨特發現：即“須明物象之原”的重要理論。荊浩的洞見，也是對魏晉山水畫“或水不容泛，或人大於山”的單一視覺階段的批判。

值得深思的是：當年荊浩批評的問題，即是今人所普遍接受的寫實繪畫常識——再現視網膜映像而描繪物象的近大遠小。“物象之原”是荊浩對“丈山尺樹，寸馬分人”實踐經驗的理論化提升；是荊浩自覺地對本體——“物象之原”的發明與彰顯。在荊浩的認知中，山水畫創作以“物象之原”為體，以“丈山尺樹，寸馬分人”為用。至此，古典山水畫本體與方法即宇宙本體論的路向基本建立，體與用趨於明晰而完整，山水畫理論體系的建構也就順理成章。筆者認為，“物象之原”即人對物象本體原比例的敬畏與重視。“物象之原”本體之中內含有“丈山尺樹，寸馬分人”的經驗，而“丈山尺樹，寸馬分人”恰是對“物象之原”最精當的理解和最確切的注腳。為淺顯易懂見，甚至可以直截了當地表述為：物象之原即丈山尺樹，寸馬分人——即經驗的原比例相互關係的“妙理”。“明物象之原”，即要明白——“丈山尺樹，寸馬分人”之畫理。

至此，回顧一下中國古典繪畫畫跡與理論的演化歷史。從圖像學譜系看，山水畫遺存中最早的捲軸畫，傳為隋展子虔的《遊春圖卷》。《遊春圖卷》已徹底擺脫魏晉山水畫“或水不容泛，或人大於山”的單一視覺階段。《遊春圖卷》中描繪的形象有：山石、樹木、人物、舟船、水面等。畫面左下與右下都是近處山體及坡腳。由右下斜向右上，描繪了山勢的綿延、層疊與有序延伸，真所謂咫尺有千里之遙。研究者應該注意到：左下近處山體及坡腳上的樹木、人物，與遠處即畫面中部的樹木、人物，比例變化微妙，同類物象幾乎等高等大，完全沒有近大遠小的變象。《遊春圖卷》描繪的遠山高聳，層疊蜿蜒以及山高於樹，樹高於人，已暗含唐人發明的“丈山尺樹，寸馬分人”的原比例智慧。從《遊春圖卷》的解析，今人可以體會古代山水畫家對原生態、原比例自然的敬畏與尊重，對模擬三度視覺空間的拒絕與消解。

隋時，展子虔們能以本體之心感悟物象之原的獨特魅力和原比例的理路，而創造“山大於樹，樹大於人”獨特圖式及藝術表現。至唐，王維們將先賢創造的圖式轉化為文字的經驗：傳王維《山水論》開篇有：“凡畫山水，意在筆先。丈山尺樹，寸馬分人。”至宋，韓拙雲“凡畫山言丈尺分寸者，王右丞之法則也”

從王維到韓拙此間大約經歷 300 多年時光。唐人山水畫個體經驗的畫訣：“丈山尺樹，寸馬分人”，已被提煉為“丈尺分寸”，進而成為作畫的普遍“法則”，也就是宋人所尊崇的畫理。沈括雲：“大都山水之法，蓋以大觀小，……其間折高折遠自有妙理”。可以想象，“丈尺分寸”在宋代畫人心中上升為“法則”與“妙理”，已經升入經典的堂奧。元代是山水畫轉型的關鍵期，湯垕雲：“且如一尺之山是主，凡賓主遠近折算須要停勻。謂如人物是主，凡賓皆隨其遠近高下佈景，可以意推也。”

“意推”二字真乃點睛之筆，一下點到了中國古典繪畫意象經營路徑的要穴。中國古典繪畫意象經營，以意推之，不受科學透視的拘限，不是機械的教條的精准，而是自由的創造。而西方寫實繪畫卻遵循科學的透視原理，精確計算，模擬近大遠小。1000 年後，直到古典繪畫傳承、存續的最後一個朝代——清代，沈宗騫的《芥舟學畫編》談及學習傳統時說：“學者先當取極工整者以為揣摩之本，……再以較量折算之法，時時

照顧，如古所謂丈山尺樹寸馬豆人，一一無差，是則所謂能盡乎規矩者也。”

該書作者“自序”於乾隆四十六年，即公元 1781 年。《芥舟學畫編》的這段文字幫助我們感受到，王維建立的原比例“法則”，1000 年後仍被畫人們視為初學繪畫的“規矩”。以上梳理揭示，“物象之原”在視覺歷史演進與邏輯展開過程中的流變。古代畫人圍繞“丈尺分寸”所作的持續的反復的記述與思考，古代畫人堅持對物象之原和原比例的重視與表現，其深層實為中國古典繪畫獨特空間經驗的強盛生命力。中國古典繪畫千餘年一以貫之，代代相傳，口口相授，綿延久遠。

從文化史的角度看，《遊春圖卷》具有建構中國式山水圖式源與流的開創性。其所秉持的空間觀念和空間圖式，成為影響此後千年山水畫空間創造的經典。荆浩的《匡廬圖軸》峰巒層疊，深遠飄渺，氣勢雄偉。在繪畫史上承前繼後，成為宋代山水畫表現“大山大水”的先導。從《遊春圖卷》到《匡廬圖軸》；從“丈山尺樹，寸馬分人”經驗到“物象之原”的理論建構，古代畫跡整體圖像與經驗理論協調一致，繪畫實踐與理論相為表裡與相互驗證。筆者認為，荆浩山水畫理論建設的重大貢獻是：在王維提出“丈山尺樹，寸馬分人”之後，及時地準確地發現了“物象之原”，批評了“二病”貴似失真的路徑，反思了“物象之原”對繪畫空間創造的內在根源性、基礎性與決定性，使個體經驗昇華為具有哲學普遍意味的理論。“物象之原”和“丈山尺樹，寸馬分人”既是古典山水畫的本體和方法，又是達到“圖真”至高境界的內在根基。筆者的思考與詮釋，為宗白華 80 年前對中國畫空間表現所作的智慧的超前判斷：“中國畫家並不是不曉得透視的看法，而是他的藝術意志不願在畫面上表現透視看法”，找到了至關重要的內在理據。

三、物象之原 - “以大觀小”

五代時，荆浩自覺地在繪畫領域確立了本體宇宙論視角，完成“物象之原”之本體，與“丈山尺樹，寸馬分人”之方法相互彰顯的理論發明，使古典山水畫實踐與理論層面均有新的發展。至宋代，建構山水畫空間理論體系，也就水到渠成了。鄭振鐸在論述宋代繪畫成就時，將宋代繪畫，與古希臘雕刻時代和歐洲文藝復興時代相媲美，並深情地說：“所以論述中國繪畫史的，必當以宋這個光榮的時代為中心。”正是這個時代產生了沈括的“山水之法，以大觀小”的理論，這一理論創新無疑是宋代繪畫整體輝煌中的閃光點。

沈括文本中首次明確描述了兩種感知方式，即“山水之法”與“真山之法”。李成在真山水中“仰畫飛檐”，依賴視覺“看”（望）的觀照方法，被沈括稱為“真山之法”。沈括將自己“以大觀小，如人觀假山”之“觀”的觀照方法，稱之為“山水之法”。可以認為，荆浩批評的“屋小人大，樹高於山”，與沈括批評的“仰畫飛檐”，同屬“真山之法”。從視網膜成像原理看，“仰畫飛檐”和“屋小人大，樹高於山”都是視網膜反映的變象。二者的錯誤，皆囿於視覺所見，不明“物象之原”，未解物象之理。此時的荆浩對繪畫兩種不同的“圖真”路徑，已有自覺的認知。待到沈括時，對“山水之法”

和“真山之法”的辨析更加理論化、系統化、體系化。沈括的高明表現在：從視知覺層面，首次清晰地劃分“山水之法”和“真山之法”的不同，並能從學理上進行反思和批評。

從魏晉至北宋，中國山水畫的主流理論，一以貫之地重物象之原，重原比例和常形常象，始終批評、排斥山水畫中出現“屋小人大，樹高於山”和“仰畫飛檐”種種變象的問題。古典山水畫描繪的真實，是“物象之原”的真實，是物象之理的真實，是山水畫意象創造的真實。而不是視網膜映像呈現的近大遠小、近實遠虛的視覺真實。可以認為，沈括的“山水之法”與荆浩的“度物象而取其真”“軌轍”的內涵具有一致性，同屬宇宙本體論的路徑。而“真山之法”“仰畫飛檐”，與“屋小人大，樹高於山”，同屬於另一路徑，並始終遭到“似此如何成畫？”和“苟似可也，圖真不可及”的批評。五代時，荆浩曰：“要在量山察樹，忖馬度人”。“量、察”是比較觀察，“忖、度”是推測揣度，亦即“度物象而取其真”。對“物象之原”和原比例的量、察、忖、度的把握方式，不依賴單一視覺的“看”，而需要認知、理解和想象的智慧之“觀”。“要在”二字是荆浩對問題非同一般的強調。用現在的話說，山水畫千萬不可拘泥於視網膜成像的真實，關鍵要“量察忖度”以體悟物象原比例的妙趣而取其真。本體之“觀”不選擇單一視覺所見，而以綜合直覺感悟自然本體物象的呈現與開顯。由此可知，荆浩已能自覺地認知宇宙萬物的本體存有一一“物象之原”，並將“丈尺寸分”的經驗，智慧地化為實踐之用的方法。荆浩的“量察忖度”，和之後沈括的“其間折高折遠”的“妙理”，文脈相通。

北宋時，沈括曰：“若人在東立則山西便合是遠境，人在西立則山東卻合是遠境。似此如何成畫？”這句話的潛台詞是，物象之原的體量以及物象與物象之間的空間關係，即山水與山水之間原生態存有的距離、方向、位置，是歷史的、恆常的、客觀的本體存在，不會因人的參與而改變本體存有的形式。

假如遵循真山之法“仰畫飛檐”，作視覺之看的視域節選，人因位置的變化，視覺之“看”必然會隨之變化。同一物體一忽兒成為近景，形體隨之變“大”；一忽兒又成為遠景，形體又隨之變“小”。沈括認為，假如山水畫完全忠實記錄眼睛所看的視域節選，其結果是：遠景與近景會變化無定，物象比例會變化無常，畫面將會失去秩序而陷入混亂。如果這樣，正如荆浩批評的“苟似可也，圖真不可及”。也就是說，如果贊同李成的觀點，畫家忠實模擬眼睛所看到的局部真實，根本無法畫出整體和諧有序的山水畫！

11 世紀的沈括，對人位置變化引起的視覺映像變化的描述，既真實又科學。沈括的文字表明，中國古代畫家不是不瞭解視網膜成像，也不是沒有視網膜成像的感受，而是“觀”之本體的內在意志不選擇再現視網膜成像、視域節選的理路。沈括對近大遠小變化無定，以及對“仰畫飛檐”、“屋小人大，樹高於山”的懷疑，內里的邏輯預設是：沈括的繪畫眼界內含有對荆浩“物象之原”的體悟和對“丈尺寸分”的經驗。

筆者認為，“明物象之原”，是畫家本體之“觀”的前提；是“外師造化，中得心

源”的基礎；是不選擇再現視網膜成像理路的內在根據。游觀中對方向、位置的敏感，是對物象之原的清醒。

對物象之原的重視，即是對原比例、層次空間的重視。古典山水畫至宋代，民族繪畫的獨特理路已經歷史地成熟與完善。沈括的“山水之法，以大觀小”，是對荊浩們創建的文化傳統的繼承與弘揚；是“以心觀物”，觀物之理；是對山水原生態空間關係的尊重；是對“物象之原”、“丈山尺樹，寸馬分人”的堅守和闡發；是本體之心與物象之原的互動與互參，是天人合一的自然境界。基于思維方式和視覺智慧的獨特路徑，古人把繪畫稱為“心印”、“心畫”，而沒有稱為“視覺藝術”是十分有深意的。

15世紀的西方，由阿爾貝蒂將透視畫法運用於繪畫，寫實繪畫遵循視點、視域節選、現場寫生，忠實描繪視網膜呈現的透視變象。與西方寫實繪畫大異其趣的是：10世紀的中國，從荊浩批評“屋小人大”、“樹高於山”，到沈括批評“仰畫飛檐”，已確立了中國古典繪畫宇宙本體論的核心價值理念，從根基上消解了再現視網膜映像的局限並規避透視原理。古典山水畫家能從根基上消解、超越再現視網膜反映的局限，規避透視原理而提升藝術境界，進而創造性地感悟物象之原而進入空間自由經營的佳境。古典繪畫秉持的本體之“觀”，回避科學原理，重視人文情懷，不畫直接的視覺所見，畫貯存的意象和視覺經驗，成為中國古典繪畫寫意性的本源，且決定中國古典繪畫獨特的語言形式。這是中國繪畫真正的優秀傳統，這是值得珍視的中國藝術與視知覺文化的獨特品格。

“丈山尺樹，寸馬分人”——“物象之原”——“以大觀小”，構成了相互有機關聯的理論圓環。“丈山尺樹，寸馬分人”是經驗、是畫理，為“當然”之用；“物象之原”是根基、是內在理據，為“所然”之本；“以大觀小”“折高折遠”的“妙理”是對前二者的有機整合和變通運化。其中，荊浩的“物象之原”承上啓下發揮了關紐的理論意義。筆者認為，沈括的“山水之法，以大觀小”理論，上有源流、後有影響，是中國繪畫史上無法否定的具有重要理論價值的歷史文獻存在。

沈括的“山水之法，以大觀小”理論，是對古典山水畫空間創造獨特路徑的總結和概括，是對荊浩之前古典山水畫傳統的承繼和發展。“物象之原”和“以大觀小”，是維繫中國古典繪畫生命存有的兩個重要概念，是開顯山水畫本體與方法的重要理論節點，更是批評“貴似得真”以及“屋小人大、樹高於山”、“仰畫飛檐”的理論根基和利器。荊浩、沈括的理論，從中國繪畫內部生發，自覺地否定了反映論的視覺真實，確立了宇宙本體論的自然真實。建構了中國古典繪畫空間的內在機制和根基，開創了獨特的寫意表現的繪畫體系和根本路徑。至此，宇宙本體論體系的完整性、一致性和獨特性遂成為中國古典繪畫自覺、自為的追求。宋之後，山水畫創作實踐，儘管暗合荊浩的“須明物象之原”和沈括的“山水之法，以大觀小”的軌轍，仍繼續沿著寫意路向綿延前行。然而，元明清歷代對荊、沈的空間理論，卻少有研究與記述。真可謂“百姓日用而不知，君子之道鮮矣。”

四、《筆法記》-軌轍

《筆法記》文本的結尾，荊浩特別為後人留下意味深長的一筆：“後習其筆術，嘗重所傳，今遂修集，以為圖畫之軌轍耳”。“軌轍”者，車輪輾過的痕跡。喻規範、途經。即今人常說的路徑、路向是也。中國繪畫史上的史論家，荊浩之前有宗炳、王微、張彥遠等。荊浩之後有郭熙、韓拙、黃公望、董其昌、龔賢、石濤等。在歷代畫論作者中，自信於自己的文本“為圖畫之軌轍”，似乎唯有荊浩一人。荊浩是一位學人型畫家，他的創作實踐與理論發現值得特別珍視。

《筆法記》的全篇文字，可約略劃為8個自然段。第一自然段，自“太行山有洪谷……”至“……方如其真”。第二自然段，自“明年春……”至“……勿為進退”。第三自然段，自“圖畫之要……”至“……須明物象之原”。第四自然段，自“夫木之為生……”至“……一一分明”。第五自然段，自“山水之象……”至“……然後受其筆法”。第六自然段，自“曰：自古學人……”至“……命對而寫之”。第七自然段，自“叟曰：爾之手，我之心……”至“……別日訪之而無蹤”。第八自然段即全文結尾部分。於此不厭其煩地記述劃分自然段的起止，意在表明筆者的閱讀視角，以便更加清晰明瞭地理解荊浩文本蘊含的深意。

縱觀《筆法記》全篇，第二自然段與第三自然段的論述，是荊浩理論創新與建構的重點，而第三自然段是重點中的重點。第二自然段一開始就提出：“畫有六要”，接著作“華”、“實”與“似”、“真”之辨，進而強調“圖真”的實踐意義與理論價值。這些論述為轉入第三自然段深入的理論建構作了鋪墊。第三自然段一開始的“圖畫之要”顯然是“畫有六要”的深入與細化。由“圖畫之要”引領，先批評“有筆無思”、“實不足而華有餘”，再重點批評“二病”。在批評與反思的基礎上，荊浩自覺地導出“須明物象之原”的理論創見。

同時，《筆法記》文本從繪畫實踐的層面，具體描述感悟物象的經驗，以深化與補充對“須明物象之原”的理解。如，第一自然段描述作者對古松的一般認知。第四自然段論述具體事物之生與性的關係，進一步描述作者對松、柏等的獨特感悟與認知。第五自然段描述作者對“山水之象”的認知與理解。第七自然段，以“古松贊”的形式，淋漓盡致地表達作者的人文情懷，以及對古松“君子之風”的理解與詮釋。荊浩《筆法記》文本中一、四、五、七自然段的所有描述，都是圍繞“物象之原”而展開，歸結為對“物象之原”體驗與感悟的經驗。可以認為，荊浩用了最大篇幅的文字，從理論和實踐兩個層面反復論述“須明物象之原”。《筆法記》重點突出，層層深入，理論思考和實踐論證相互深化。

荊浩於行文結尾儘管有“以為圖畫之軌轍耳”的提示，以特別強調並點破文本內含的深意。可惜，過去的研究者們的研究興趣，多聚焦於筆墨，而完全忽略“物象之原”的本體意義與理論價值。筆者無意弱化荊浩《筆法記》關於筆墨論述的價值。撰寫本文，筆者嘗試以本體論的視角重讀《筆法記》文本，努力客觀真誠地呈現個體的閱讀感悟與探究。

由山東沂南古墓壁畫論中國人物繪畫的基本精神

沈以正（台灣）

一、

有機會拜讀錦繡出版社由北京中國美術研究所陳綏祥先生撰稿的「顧愷之」，內中簡述顧氏的「骨法」及「髮髻之美」使用的白描圖片，引用了台北故宮季刊第4卷第三期拙作「由顧愷之繪畫論我國早期之人物繪畫」一文中的插圖，這是寫於四十年前的文字，在我國畫論的著述中，傅抱石留學日本，對顧愷之研究頗深，數易「畫雲台北記」的原稿，很高興俞劍華先生的「中國繪畫史」一書中有精確的解讀。

顧愷之洛神賦圖存有多本，美國佛里爾博物館一本較舊，台北故宮博物院僅存洛神部份的摹本，陳先生在文中大力介紹：「洛神賦圖」卷現存較著名的有四本，均為南宋以前的手本。專家們普遍認為北京故宮博物院所藏的第一本最好。

洛神賦圖此卷因中美均見，在引證顧愷之畫作時，像美國著名的學者如蘇利文等著述之中國美術史等著述中都同意這種看法。不僅是因為摹本，歷年來都普遍為收藏家所重視，無他，這是與唐梁令瓚摹「張僧繇五星二十八神宿神形圖卷」一樣，具較早神話內容的作品，是無庸置疑的。唐代國力鼎盛，唐詩在文學史中綻放了光芒，而人物畫以外，山水、花鳥也蓬勃成長，但張彥遠理解到繪畫發展的趨勢，所以評漢晉繪畫為：「成教化、助人倫、窮神變、測幽微。」這是中國傳統的宗教思想。顧愷之代表了傳統宗教畫的傳統，佛畫正式發展，他所作的維摩詰所謂的光照一寺，所以後來東晉的謝安譽他道：「卿畫生人以來未之有也。」中國的人物繪畫，在佛畫的需求下，突破了漢畫的古拙，轉成婉轉流暢。

現今各地地下資料紛紛出土，山東沂南墓石刻的出世，正說明了繪畫的演進，與傳顧愷之「女史箴」、「列女圖」、「斲琴圖」等卷和北魏司馬金龍墓出土的漆屏風列女古賢圖，作風具共同的特色，是體認此期繪畫的重要依據。而顧愷之一書中，始終未提及該墓畫像石之技法。

二、首先，由漢晉繪畫的資料看壁畫：

孔子家語言：「孔子觀乎明堂，睹四門墉，有堯舜之容，桀紂之像，而各有善惡之狀，興廢之誠矣。」又如一九四年在湖南長沙陳家大山楚墓晚周人物帛畫，一位婦女虔誠側身合掌祈禱，一說是希望象徵和平的鳳鳥戰勝邪惡的龍，一說示意龍鳳引導墓主升天而去。一九七三年長沙楚墓發現了人物御龍帛畫，高冠長袍，腰配長劍的男子，手持韁繩，御龍而去，這是幅描繪技巧極高的作品，人物的神情，龍的蜿蜒起伏，都有極精確的表達技巧。轟動一時的長沙東郊馬王堆出土的西漢長沙相軼侯利倉夫人竇妃墓的帛畫，人物技法雖尚古拙，畫的內容分天、地、人三部份，上部為天界，創造宇宙人身蛇尾的女媧居中，有日、月中站立的金鳥和蟾蜍，幾乎是後日漢石刻中常所得見的內容。

“物象之原”從荊浩的心靈中來，而“明物象之原”為古典山水畫找到通向心靈之路。荊浩曰：“筆墨之行，甚有形跡，今示子之徑”。“示子之徑”，就是為“子既好寫雲林山水”的後學者昭示通向心靈之路。筆者認為：荊浩《筆法記》文本以筆墨、筆法為其表，以“須明物象之原”、“度物象而取其真”為其實。實踐層面的筆墨之用，為顯；理論層面的“物象之原”之本，為隱。本體與方法相為表裡，體與用一隱一顯，構成《筆法記》文本的獨特表達方式。關鍵詞：圖畫之要——物象之原——圖畫之軌轍，相互勾連，一致凸顯：“物象之原”是筆法的內在理據，“須明物象之原”為中國古典繪畫空間創造的獨特路徑。在理論自覺的基礎上，荊浩發明的山水畫宇宙本體論傳統，為建構中國式獨特的繪畫空間理論體系和話語體系，作出無可替代的卓越貢獻。被尊為畫聖的荊浩，亦是建構中國古典繪畫空間獨特理論的開山之祖。

觀觀堂 2012.9.9

劉繼潮

中國美術家協會會員

安徽省文藝評論家協會副主席

安徽省美術理論研究會會長

安徽大學教授

1967年畢業於安徽師範大學美術系，1983年結業於中央美術學院國畫系研修班。1989年《選擇》入選“全國第七屆美術作品展覽”，獲安徽省美展二等獎。1993年作品《跡》獲全國首屆中國山水畫展覽優秀獎。編輯《盧沈論水墨畫》，專著：《筆墨之外》，《游觀 - 中國古典繪畫空間本體詮釋》三聯書店出版。曾應邀赴德國、美國、日本舉辦畫展並進行學術交流。

中界為墓主引導而至的人間，下段則為方相氏站在大魚上，托著大地，極明顯地表達了中國傳統的宇宙觀，以精美的色彩，烘托了人世間陰陽結合的觀念。

三、

沂南墓位於山東中南部臨沂、沂水間，神異、祭祀、百戲等內容博雜，為其他漢墓所僅見，本文暫予略去，重點為繪圖精美的「人物故事」部分。竊以為這一部份作品，描繪精確，風格特出，足以為例證，以說明南北朝期間繪畫表達的格式。

張彥遠撰述的歷代名畫一文關於顧氏的描述是這樣的。「顧愷之之跡，緊勁聯綿，循環超忽，格調逸易，風趨電捷。」又謂：「顧陸之神，不可見其盼際，所謂筆跡周密也。」一般人讀文字，皆就文字去揣測，不由技法分析。女史箴圖片不如列女圖清晰實在，試以烈女圖為例加以分析。第一，顧愷之是繼承衛協畫風的，「古畫皆略，至協始精。」漢畫如武氏祠等，線條僅固定形體，失其精微，這是衛協以後一種新的綿密手法所否定的。第二：謝赫古畫品錄中第一為氣韻生動，第二為骨法用筆。這一、二兩評，實人物繪畫創作之精神。

對顧愷之的評論，張彥遠說的好：「緊勁聯綿，循環超忽。」其言之，在顧愷之論魏晉畫論勝流畫贊文中，他的論述，反復都環繞著「骨」，「氣」二字。依據漢書淮陰侯傳中述及通之說韓信，有「貴賤在於骨法，憂喜在於容色」句，無異對畫家創作人物故實內容時，主賓上下的處理時，容顏神情的表達是重要的法則。唐代以仕女、高士的貴族生活為主，魏晉沿於漢，在成教化、助人倫的前提下，先賢和刺客列傳的內容，仍為主題。從顧氏的理論中如小列女段：「面如恨，刻削為儀容，不盡生氣，……且尊卑貴賤之形，覺然易了。」周本紀：「重疊彌綸，有骨法」，伏羲神農「有奇骨而美好。」漢本紀：「有天骨而少細美。」孫武：「骨趣甚奇，二婕以憐美之體，有驚劇之則。」醉客：「骨成而制衣服慢之，亦以助醉神耳。」「有奔騰大勢，恨不盡激揚之態。」列士：「有骨」。三馬「雋骨天奇」。「臨淵履薄，競戰之形，異佳有裁。」以上所評，約為對魏晉期衛協和荀勗等大家作品的判析。

就前面文字看，氣和韻，是表出的成果，「骨」字多次的出現，說明了表達技巧中，掌握對象「奇骨」、「天骨」、「骨趣」、「雋骨」等重要表達神態上不可或缺的重要性。故實人物，以女史箴為例，固然「尊卑之形，覺然易了」，若干的帝王名臣，莫不儀表軒昂，要能使絕豁高雄，涵蘊於內的美好的韻律，向外奔射的，是激揚奔騰的勢，女史箴仕女優美憐劇的表情固然呈現女史的行為中，「馮婕當熊」這一段，添上了莊嚴和急烈動態的互易表現情趣，這是漢畫真正的精神。所以演變到山水畫，荆浩特別提出了「生死剛正調之骨」的六要論點，筋、肉、骨、氣，我們以之來評宋人山水，挺拔峻峭的山骨，雄沈蔽天的林木，在范寬「谿山行旅」一圖可深深體會，此獨強調「骨」與「氣」的相互存在及表達的精神，是在漢畫中呈現的。

四、

韻的重點為律動，女史箴和列女傳無論冠帶、服飾、衣裙、披帛無一不動，不僅是人獸的姿態要動，衣裙配飾均要動，佛畫的飛天，北魏敦煌畫雖天人自腰向上折起，畧顯僵硬，在空中飛舞，確實加大了藝術家表現的領域。所以氣韻的創作，要歸結到「動」這一字，這是歷年來研習繪畫重山水時所偏缺的。顧愷之「女」、「列」二圖是無所不動的，冠冕動，節杖動，衣裙動，雙手企開時衣袖的動。出袖處窄而袖底深，無怪謝赫要評他「跡不隸意，聲過其實。」是南朝經陸探微、張僧繇的改進，去掉前期服飾表達上的衣裙不當的表現。沂南墓畫象有此缺失，女史箴亦有之，洛神賦圖則無，我們只要歸諸摹寫宋代，刪略其缺失了。但這也失去古畫「古拙」的真意。說到「動」與「氣」字關聯，漢畫固然古拙，在晉代體會到「骨」能動，自有氣勢，試看沂南墓 帶。纓節、衣裙、袖的上揚，下擺的舞動，目的都在表達「氣」字。謝赫言「氣韻」，氣與韻兩者是人物畫的極緻，女史箴中顧愷之在難描繪的衣袖臂彎形成「V」字形，衣袖向上揚起，線條外沿有多餘的線條（這些可能後人描繪時會刪去）原來這些線條，是把寬博的袖紋普通不易表達的「第四度」空間畫了出來。沂南墓畫象便多了這些，也許以今天畫人物的目光來看，這些衍線是多餘的，進一步推敲，正是古人抽象的空間意念，誇大律動不可或缺的概念，古今研究人物的多忽略了其重要性，令人浩然生嘆。現舉沂南墓 49 圖為例：此幅為中室西北的北段，分上下兩格，上格兩人作相鬥狀，左一人梳髻，髻的帶子打成結，曲而向上，赤雙足，右手持出鞘的長劍。右人戴著瓣形的帽子，兩手高舉張開五指，作閃避狀。由於無榜書，不知故事，但這樣大動作的姿態，將生動全部呈現了出來。下圖右方一人赤裸著上身，腰掛長刀而雙手持鞘，下有一盒，與中繪得帶纓的匕首刺於柱首，研判盒中應為「樊於期」首級，是荆軻刺秦王故事。秦王長劍柱地，面容沉靜地看著突目揚兵的荆軻，方準備擊劍還擊。由以上兩則範例，可蠱測「成教化、助人倫」的前提下，聖賢名臣外，選用東周刺客列傳故實頗為多見，武氏祠到沂南墓，都遵循這一傳統，原因無非這類內容，均易於表達「氣」的內容，顧愷之畫論即重視了這方面的見解，實因氣字更溢通「生動」的內涵，鬚眉、紘帶、衣裙、手勢、袖端、下擺無一不動，將那種可以撼人的迴盪氣勢洋溢於畫面。畫象石中描摹的鬼神內容也算蠻豐富的，西魏佛畫傳入後許多新的內容豐富了表達的意涵，由敦煌壁畫西魏洞窟中保留了東王公、西王母、風神、雷神的內容，這是舊有的傳統內容，卻為習繪傳統的畫人移植到佛畫中，與洛神賦圖的關聯性由此可窺知。沂南墓的繪畫中，提供了許多古代繪畫的資料，正是列女圖中見得到而洛神賦圖所欠缺的。

五、在洛神賦圖未見的漢畫特色

(1) 佩劍（佩刀），漢人承自春秋戰國，士大夫習尚佩劍，劍首重，懸腰處「支點」為一點，玉具劍指劍口和鞘身有玉，一般則以皮飾於鞘身，便於佩於腰間，故吳道子作孔子像有佩劍，而沂南墓均描繪得確為精確。洛神賦圖則無，原因乃張彥遠評吳道子作畫謂「繪仲由即佩木劍」，木劍因晉人沿周習，為禮儀中不可或缺的佩飾，佩劍則上朝

虎頭金粟影 ——顧愷之維摩畫像研究獻疑

鄒清泉（廣東）

時必解，故王莽、曹操等仕大丞相，特准他「劍履上殿」的尊榮，晉人遂將真劍改以木製，木劍為方形，吳道子畫像即此類，故洛神賦圖的不佩劍，有他的理由。「證明創作時期應晚於東晉，且可能以屬北朝」。刀與劍把手變不同，刀作環形，沂南墓中且繪有兵器庫，說明較有地位的官吏、貴族均尚佩劍生活的情形。

（2）冠弁繫紘的情形：洛神賦圖的從者即戴有紘的冠，與列女圖或沂南墓極類似，紘帶卻未繫。沂南墓由於擅長表達氣勢的生動，對此一內容有繫帶飄揚的表達，這也是頗為獨特的。女史箴和列女圖尊者的冠，帝王諸侯不一，這也是可以比擬的參考方式。

（3）女性的髮髻：女史箴與列女圖明顯與洛神的梳雙髻不同，沂南墓描繪得較少，北魏司馬金龍墓的漆屏內容為列女圖，可相互參證。

（4）女史箴圖常出現朱色線條，衣裙也常以朱色染，唐以前的繪人物畫，朱黑為正色，古云「朱紫」，東周以降，均為作畫的主色調，閻立本歷代帝王圖卷可作例證，這也是鑑定作品年代的重要依據。

六、

以上簡列四條，是早期人物繪畫創作的重要依據。恰巧也正是洛神賦圖所欠缺的。墓室畫家，山東出土者如孝堂及兩城山的漢墓，各地均紛紛出土者還甚多，提供了許多漢畫的精萃。沂南墓的時代雖不能完全確定，表達的觀念卻正為顧愷之作畫的先聲，沂南墓除循環的曲線外，以直線輔助勾線的缺失，顧愷之的緊勁聯綿，正是演進。墓室作品的數量是如此龐大，應由創作集團集體繪製，武氏祠留下了「孫宗」的大名，沂南墓也定是當時著名的畫家，祇是歷代不重視「畫人」，卻可以證實這類創作，由師徒相承，傳授了技法與觀念。佛畫的傳入給予人繪畫新的血脈，魏晉重心偏北，山東卻仍保存了漢代墓葬的習俗，晉的顧愷之，日後的陸探微，張僧繇先後蔚著，謝赫正當此盛世，所以古畫品錄一書開章明義便說「雖」畫有六法的「雖」，即指這些法則，隱存於繪畫界，但畫人只是「人」或「工」，無法執筆書寫出理論，等人物畫由盛唐洛陽、長安兩京壁畫漸趨式微後，「氣韻」與「骨法」等重大涵義因山水花鳥的席捲畫壇而失去當時創作的觀念及目的，更何況宋代明清，以山水為首擅，神異內容不僅少見，也得依賴了佛道繪畫去生存，清代畫院大盛於雍正、乾隆，留下了許多符合政教的作品，像金連標以擅人物而見重於乾隆，若干作品均人大於樹石，明代浙派，戴進以降的畫人追求筆飛墨舞，畫家的創作不夠慎重，在作品的收藏價值也相對減低。歷年來畫家均生活淒苦，僅供溫飽，今日市場的畫價之高昂，這是中國繪畫史上未能夢見的黃金時代。研究的資料豐富，使我們能更親近古人，探討千百年未能揭發的奧秘。

沈以正

內容提要 瓦官寺維摩畫像是中國繪畫史上的名作，代相詠傳已逾 1600 多年。然而，該像在唐亡後即絕跡於世，以致後人競相揣度，卻始終難得其詳。該像是中國中古《維摩變》演繹的源頭，圖像意義極為重要，本文以對瓦官寺的考察為起點，結合 20 世紀中葉以來的相關考古成果、藏經洞維摩寫卷、畫史材料以及《維摩變》遺存，對維摩畫像研究中的幾種觀點提出異議。筆者認為，日本東福寺藏宋本《維摩圖》、炳靈寺 169 窟北壁及龍門賓陽中洞東壁臥榻維摩，與瓦官寺維摩畫像並無關聯；而鞏縣石窟第 1 窟蓮花座維摩、雲岡石窟第 6 窟與第 7 窟胡裝坐榻維摩、莫高窟隋代石窟殿堂維摩、晚唐五代石窟背憑隱幾的維摩以及北京故宮博物院宋本《維摩演教圖》、王振鵬《維摩不二圖》、台北故宮博物院宋本《維摩圖》、張勝溫《梵像卷·維摩大士》等，與之亦無直接淵源。

關鍵詞 顧愷之、瓦官寺、維摩畫像、隱幾、東福寺、炳靈寺、賓陽中洞

東晉興寧二年（364 年），顧愷之（348—409 年）在瓦官寺首創維摩像，中古綿延 700 餘年的《維摩經》的圖像演繹由此開始。唐會昌五年（845 年）法難之際，該像移至甘露寺，大中七年（853 年）轉入內府，唐亡後失其所在。後人對之極為神往，競相揣測，1937 年，秋山光夫提出日本東福寺藏宋本《維摩圖》接近瓦官寺維摩，可以之追溯顧愷之維摩詰的藝術面貌。堂谷憲勇、馬採、莊申、俞劍華、溫肇桐等對此均表贊同。20 世紀末葉，項一峰、陳綬祥又相繼提出炳靈寺 169 窟維摩更為接近顧愷之維摩畫像。羅未子、宮大中、李玉珉等則認為龍門賓陽中洞東壁維摩與瓦官寺維摩頗為相似。上述異見，表明中古幾種維摩畫像之間存在著複雜的歷史關係。實際上，中古幾種維摩畫像之間雖然關係錯綜，卻並非完全無理可循，本文擬結合 20 世紀中葉以來的相關考古成果、藏經洞維摩寫卷、畫史材料以及中古維摩變遺存，對瓦官寺、炳靈寺、龍門賓陽中洞以及東福寺維摩畫像試作辨析，以釐清其間的圖像關係。

一 顧愷之與瓦官寺維摩畫像

瓦官寺，又名吳興寺、升元寺、崇勝戒壇寺等，始建於東晉興寧二年（364 年），寺基原為晉元帝時陶官所在，後因釋慧力啓請，“詔移陶官於淮水北，遂以南岸窯處之地施僧慧力，造瓦官寺。”

晉宋是瓦官寺發展盛期，晉恭帝司馬德文“深信浮圖道，鑄貨千萬，造丈六金像，親於瓦官寺迎之，步行十許里。”

劉宋時期，宋世子亦於該寺鑄丈六金像。作為一所佛教名刹，釋慧力、竺法汰、曇壹、曇貳、竺道壹、竺僧敷、釋道祖、釋僧肇、釋僧導、釋道琰、釋慧璩、釋慧重、釋法覺等相繼“止京師瓦官寺，盛開講席。”

“開講之日，黑白觀聽，士女成群。”
盛極一時。

從東漢中平五年（188年）迄吳建興年間（252—253年），《維摩經》的流傳與維摩信仰的發展較為緩慢。魏晉以降，由於受到玄學的影響，《維摩經》由隱至顯，在士大夫階層迅速蔓延，譯經、講經與註疏層出不窮（表1），其間共出支謙、竺叔蘭、竺法護、祇多蜜、鳩摩羅什5個譯本，傳譯之盛，世所罕見。六朝士大夫普遍熱衷《維摩經》，“是精神史和文化史上的重要現象，深刻反映了貴族文人的心態，從一定意義上說，當時的貴族佛教即是《維摩經》的佛教。”

“在六朝時代的佛教界，相對《法華經》普及於社會上下，受到群眾性地信奉，《維摩經》則為貴族階層所喜愛研習。”與《論語》、《孝經》、《老子》共同成為魏晉名流的必讀書。魏晉名流的這一雅好，實際上也對普通民眾產生了影響，加之維摩所具有的金粟如來的身份，使之與其他佛教神祇相互融合與疊加，在庶民階層亦有贊仰。

表1 《高僧傳》所見吳晉奉持《維摩經》僧錄

僧名	時代	籍貫	屬寺	文獻	史籍
支謙	吳	月支	未詳	從吳黃武元年至建興中，所出維摩、大般泥洹、法句、瑞應本起等四十九經，曲得聖義，辭旨文雅。	《高僧傳》，卷一，譯經上，第15頁
鳩摩羅什	343—413	天竺	長安大寺	大將軍常山公顯，左軍將軍安城侯嵩，並篤信緣業，屢請什於長安大寺講說新經，續出小品、金剛波若、十住、法華、維摩、……，凡三百餘卷。並暢顯神源，揮發幽致。	《高僧傳》，卷二，譯經中，第52頁
支遁	晉	陳留或河東林慮	棲光寺	晚出山陰，講維摩經，遁為法師，許詢為都講。	《高僧傳》，卷四，義解一，第161頁
曇詵	晉—吳	未詳	台寺	詵亦清雅有風則，注維摩及著窮通論等。	《高僧傳》，卷六，義解三，第238頁
釋道融	晉	汲郡林慮	未詳	所著法華、大品、金光明、十地、維摩等義疏，並行於世矣。	《高僧傳》，卷六，義解三，第242頁
釋僧叡	晉	魏郡長樂	未詳	著大智論、十二門論、中論等諸序，並著大小品、法華、維摩、思益、自在王禪經等序，皆傳於世。	《高僧傳》，卷六，義解三，第245頁
釋僧肇	晉	京兆	未詳	後見舊維摩經，歡喜頂受，披尋玩味，乃言始知所歸矣。因此出家，學善方等，兼通三藏。肇後又著不真空論、物不遷論等，並注維摩及制諸經論序，並傳於世。	《高僧傳》，卷六，義解三，第249—250頁

釋法緒	晉	高昌	未詳	誦法華、維摩、金光明，常處石室中，且禪且誦。	《高僧傳》，卷十一，習禪，第408頁
竺法純	晉	未詳	顯義寺	少出家，止山陰顯義寺。苦行有德，善誦古維摩經。	《高僧傳》，卷十二，誦經，第460頁

顧愷之正是在這一時人皆好維摩的社會背景下創作了維摩像，《歷代名畫記》：

長康又曾於瓦官寺北小殿畫維摩詰，畫訖，光彩耀目數日，京師寺記雲，興寧中，瓦官寺初置，僧眾設會，請朝賢鳴剎註疏，其時士大夫莫有過十萬者，既至長康，直打剎注百萬，長康素貧，眾以為大言，後寺眾請勾疏，長康曰：宜備一壁，遂閉戶往來一月余日，所畫維摩詰一軀，工畢，將欲點眸子，乃謂寺僧曰：第一日觀者請施十萬，第二日可五萬，第三日可任例責施，及開戶，光照一寺，施者填咽，俄而得百萬錢。

這幅畫像為瓦官寺三絕之一，杜甫在瓦官寺目睹該像後，謂之“虎頭金粟影，神妙獨難忘。”張彥遠、黃元之、蘇頌、葛立方、米芾等均有詠贊。遺憾的是，該作在會昌法難後，於大中七年（853年）經壽州刺史盧簡辭之手轉入內府，後失影蹤，杜牧摹本也在輾轉流傳中散佚，瓦官寺維摩畫像在誕生500多年後終成歷史絕響。



圖1 《維摩圖》（局部） 絹本墨筆 宋摹本 日本東福寺藏
採自《考古學雜誌》，1937年第26卷第10號，第606頁，圖3

二 東福寺藏宋本《維摩圖》

日本東福寺藏宋本《維摩圖》為絹本墨筆，繪維摩坐於長榻之上，維摩右手執拂，左手扶幾默然而坐，其身後有圓形背光（圖1）。秋山光夫認為：

東福寺所藏傳顧愷之所繪國寶《維摩圖》，系宋代摹本，但從其著墨施彩或者畫趣觀之，均頗具古法，是可以追溯瓦官寺維摩圖畫的絕佳材料。

堂谷憲勇、馬採對此作了進一步闡發，俞劍華、羅赤子、溫肇桐在《顧愷之研究資料》中指出，該畫卷“大概系唐人傳摹本流傳至日本，尚可以見顧愷之所畫維摩詰之彷彿。”

莊申在《北魏石刻維摩變相圖考》中也表達了相同的看法，他認為：“另一現為日本東福寺所藏，而且曾經一度在日本帝室博物館中展出的，絹本白描《維摩圖》，據說亦系顧氏手筆，雖然此圖同樣有人懷疑，即使定為宋代之作品，但其墨彩皆以古法繪成，由其畫風看來，也可作為瓦官寺內顧氏所作《維摩圖》的參考資料。”

據 20 世紀中葉以來的相關考古發現及筆者所作探究，東福寺藏宋本《維摩圖》疑點甚多：

其一，該畫中的維摩坐具為榻不為床。

顧愷之首創維摩像為東晉興寧二年（364 年），《維摩經》至此已有 5 種譯本，其中的嚴佛調、竺叔蘭、竺法護、祇多蜜四本在弘始八年（406 年）鳩摩羅什《維摩詰所說經》譯出後逐漸散佚。東晉興寧年間流傳之《維摩經》現僅存支謙本，支本《佛說維摩詰經 諸法言品第五》：

佛復告文殊師利，汝詣維摩詰問疾。文殊師利白佛言，世尊，彼維摩詰雖優婆塞，入深法要，其德至淳，以辯才立，智不可稱。一切菩薩法式悉聞，諸佛藏處無不得入。進御眾魔降之以德，務行權慧非徒戲食。然猶復求依佛住者，欲於其中開度十方，於是眾菩薩大弟子釋梵四天王皆念，今得文殊師利與維摩詰二人共談，不亦具足大道說哉。即時八千菩薩五百弟子百千天人，同意欲行。於是文殊師利與諸菩薩大弟子及諸天人眷屬圍繞，俱入維耶離大城。長者維摩詰心念，今文殊師利與大眾俱來，吾將立空室合座為一座，以疾而臥。文殊師利既入其捨，見其室空，除去所有，更寢一床。

鳩摩羅什本《維摩詰所說經·文殊師利問疾品第五》：

爾時佛告文殊師利，汝行詣維摩詰問疾。文殊師利白佛言，世尊，彼上人者難為酬對，深達實相善說法要，辯才無滯智慧無礙，一切菩薩法式悉知，諸佛秘藏無不得入降伏眾魔遊戲神通，其慧方便昔已得度，雖然當承佛聖旨詣彼問疾。於是眾中諸菩薩大弟子釋梵四天王等咸作是念，今二大士文殊師利維摩詰共談，必說妙法。即時八千菩薩五百聲聞，百千天人皆欲隨從。於是文殊師利與諸菩薩大弟子眾及諸天人恭敬圍繞入毗耶離大城。爾時長者維摩詰心念，今文殊師利與大眾俱來，即以神力空其室內，除去所有及諸侍者，唯置一床以疾而臥。文殊師利既入其捨，見其室空無諸所有獨寢一床。

玄奘本《說無垢稱經·問疾品第五》：

爾時佛告妙吉祥言，汝今應詣無垢稱所慰問其疾。時妙吉祥白言，世尊，彼大士者難為酬對，深入法門善能辯說，住妙辯才覺慧無礙，一切菩薩所為事業皆已成辦。諸大菩薩及諸如來秘密之處悉能隨入，善攝眾魔巧便無礙。已到最勝無二無雜，法界所行究竟彼岸。能於一相莊嚴法界，說無邊相莊嚴法門。了達一切有情根行，善能遊戲最勝神通。到大智慧巧方便趣，已得一切問答決擇無畏自在，非諸下劣言辯詞鋒所能抗對。雖然我當承佛威神詣彼問疾，若當至彼隨己力能與其談論。於是眾中有諸菩薩及大弟子釋梵護世諸天子等咸作是念，今二菩薩昔具甚深廣大勝解，若相抗論決定宣說微妙法教，我等今者，為聞法故亦應相率隨從詣彼。是時眾中八千菩薩五百聲聞，無量百千釋梵護世諸天子等，為聞法故皆請隨往。時妙吉祥與諸菩薩大弟子眾釋梵護世及諸天子，咸起恭敬頂禮世尊，前後圍繞出菴羅林詣廣嚴城，至無垢稱所欲問其疾。時無垢稱心作是念，今妙吉祥與諸大眾俱來問疾，我今應以己之神力空其室內，除去一切床座資具及諸侍者衛門人等，唯置一床現疾而臥。時無垢稱作是念已，應時即以大神通力，令其室空除諸所有，唯置一床現疾而臥。時妙吉祥與諸大眾俱入其捨，但見室空無諸資具門人侍者，唯無垢稱獨寢一床。

支本、鳩摩羅什本與玄奘本雖譯文有別，但於維摩“除去所有，更寢一床”的翻譯基本一致。麟嘉五年（393 年）《佛說維摩詰經》寫卷（上博 2405）是現存最早的《維摩經》寫本，該本系王相高據支謙本抄寫。麟嘉五年為太元十八年（393 年），時距顧愷之初創維摩畫像約 29 年，最為接近顧愷之時《維摩經》的原貌，該寫本所書維摩示疾一節與支本相同

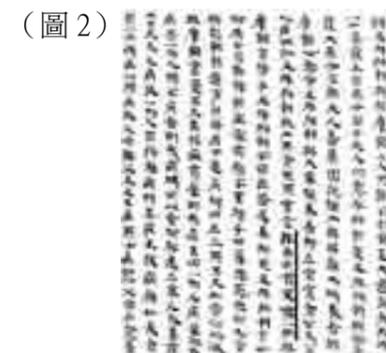


圖 2 《佛說維摩詰經》寫本〔後涼〕王相高寫 麟嘉五年（393）上海博物館藏
採自上海古籍出版社，上海博物館：《上海博物館藏敦煌吐魯番文獻》（1），上海：上海古籍出版社，1993 年，第 13 頁



圖3 [宋]李公麟《維摩居士圖》89.2x51.4釐米 絹本墨筆 日本京都國立博物館藏
採自《中國書畫》2012年第7期，扉頁

東晉時尚未出現維摩講經文、押座文、五更轉、贊文等文學變體，故佛經是早期維摩圖像衍生的唯一文本來源。經文敘述維摩在文殊師利與眾天人將來之際，“除去所有，更寢一床”。由文字到圖像的直譯，是中國人物畫發展早期最主要的表現方式之一，也可以認為是六朝範式。筆者認為，鑒於《維摩經》對維摩示疾明確的文字敘述，顧愷之在表現維摩時，應沿用了六朝盛行的直譯模式，這既是顧愷之繪畫最主要的圖文關係，同時也是其無法擺脫的歷史思維。故而，瓦官寺維摩坐具應為床。黃元之在《潤州江寧縣瓦官寺維摩詰畫像碑》中記載“由是觀其道場妙矣，謂應供而來儀，床枕儼然。”使上述推斷更為確鑿。此外，畫中所繪之榻也非魏晉之物，從其形制與裝飾來看，應為唐宋之物。

其二，維摩所憑隱幾並非東晉樣式與用法。

東晉隱幾外形纖巧，用時置於體前，該隱幾首部前伸，顯為後置，北京故宮藏宋本《維摩演教圖》、大都會藝術博物館藏王振鵬《臨馬雲卿畫維摩不二圖》、台北故宮藏宋本《維摩圖》、日本京都國立博物館藏《維摩居士圖》（圖3）可見類似隱幾，東晉以後，隨著跪坐禮俗的摒棄，隱幾逐漸改為後憑，並在椅子廣泛使用後基本消失，宋代畫家已不瞭解東晉隱幾的用法，因而描繪該像時將隱幾刻畫於身體後方，雖稱仿於虎頭，實為大謬。

其三，該像右手執物實非塵尾，而為拂塵或拂子。

“塵尾約起於漢末，魏正始以降，名士執塵清談，漸成風氣。”

現存支謙、鳩摩羅什、玄奘三種《維摩經》均不見塵尾一詞，亦無維摩執物的敘述，然於藏經洞晚唐五代《維摩詰經講經文》（P.2292）有載：“灑甘露於塵尾梢頭，起慈雲於蓮花舌上。”雖然支謙本《佛說維摩詰經》無維摩執物的記載，但從現存雲岡、龍門、莫高窟、麥積山、鞏縣、天龍山歷代維摩像均手執塵尾以及東晉執塵玄談之盛推測，顧愷之維摩畫像手執塵尾亦不失可能，但應為塵尾發展早期的形制。“兩晉、南北朝時代的塵尾多數小而圓或呈桃形。”

1997年，南昌火車站東晉墓出土一件漆盤，該盤內底右部所繪惠帝劉盈手中執一

桃形塵尾（圖4），冬壽墓壁畫亦見類似塵尾形象，墓主冬壽右手執物是迄今所見最早，同時也是顧愷之生活時代的塵尾形象，與顧愷之首創維摩像僅7年之隔。其呈桃形，製作精美，中有獸面形紋飾（圖5），與龍門、雲岡、莫高窟維摩變中之塵尾有較大區別。德興里壁畫墓年代為高句麗永樂十八年（409年），相當於東晉晚期，墓主右手執塵亦為桃形（圖6），雖然朝鮮在地理上距六朝建康地區較遠，但其執塵之風與其存在淵源，從顧愷之於興寧二年（364年）首創維摩像後45年仍流行桃形塵尾考量，這種桃形塵尾應為東晉社會流行之塵尾的一般樣式。瓦官寺維摩畫像如執塵尾，應與之接近。由於塵尾歷經演變，形制變化較大，宋人又難見顧愷之維摩真跡，於是在造作敷衍中出此紕漏。

其四，該像身後的背光為現存北朝隋唐五代維摩變所極少見，而多見於宋元維摩畫卷。

綜合上述四點疑議，可以明確，東福寺藏宋本《維摩圖》與瓦官寺維摩並無直接關聯。



圖4 宴樂圖漆盤 南昌火車站東晉墓出土
採自編輯委員會：《宿白先生八秩華誕紀念文集》（上），北京：文物出版社，2002年，第147頁



圖5 朝鮮安岳3號墳壁畫墓主像（冬壽）
東晉永和十三年（357）
採自〔日〕菊竹淳一，吉田宏志：《世界美術大全集·東洋編·高句麗》（第10卷），東京：小學館，1998年，第17頁，圖1



圖6 德興里古墳壁畫墓主像 高句麗（408年）
採自〔日〕菊竹淳一，吉田宏志：《世界美術大全集·東洋編·高句麗》（第10卷），東京：小學館，1998年，第55頁，圖15

三 炳靈寺 169 窟與賓陽中洞維摩像

炳靈寺 169 窟北壁與龍門賓陽中洞東壁均有維摩像跡，時代去晉未遠。炳靈寺 169 窟（天橋南洞）位於炳靈寺石窟群北段最高處，該窟第 7 龕下方無量壽佛“左側畫一菩薩裝人物，腿部蓋被臥於帳榻之上，墨書題名‘維摩詰之像’。”

（圖 7）項一峰提出該像“似同顧愷之所繪維摩詰形象的藝術風格。”

陳綏祥則認為其“與所傳顧愷之的維摩詰像極為接近。”

龍門賓陽中洞東壁“入口南側上層浮雕一帷帳，下置矮榻，維摩詰居士身著大袖寬袍，手執塵扇，斜倚靠枕。”

（圖 8）該像與炳靈寺 169 窟維摩近似，亦為臥姿，羅赤子認為該像“確有‘清羸示病之容，隱幾忘言之狀’”

“很可能是受顧愷之的傳統的影響。”

宮大中認為該像“與賓陽中洞的維摩詰那種悠然超世的動態、氣質頗為相似，絕非偶然。”

李玉珉亦持此見

。

顧愷之維摩畫像真的是接近炳靈寺 169 窟或賓陽中洞維摩畫壁的臥姿形象嗎？筆者以為不然。唐張彥遠在《歷代名畫記》中謂該像有“清羸示病之容，隱幾忘言之狀。”這句話實際上為我們判定顧愷之維摩畫像的姿態提供了準確而可靠的依據。“隱幾”為我國中古前期的傢具，又名憑幾、倚幾，至遲於東漢末年已在上層社會廣為流行

。它是中古跪坐禮俗的產物，隸屬於當時的禮儀系統，尤其在正式場合，要求人們必須遵守。久跪易累，“故而有時乃隱幾而坐，膝納於幾下，肘伏於幾上。”

漢代畫像所見隱幾多為兩足，幾面橫直，形制較小，幾面較窄（圖 9）。隱幾的形制在東晉十六國發生了變化，由平直轉而為“曲木抱腰”，兩足變為三足，用時置於榻上，高度及腰，人可憑隱其上。安徽馬鞍山東吳朱然墓、江寧趙史岡 1 號墓、南京象山東晉王氏家族 7 號墓、南京大學北園晉墓等均有實物發現。

從晉十六國時期繪有隱幾的墓室壁畫考察，隱幾的用法仍然沿襲了漢代傳統，即緊貼跪坐者身體前方放置。甘肅酒泉丁家閘 5 號晉墓前室壁畫中部繪《燕居行樂圖》，該圖繪墓主“憑三蹄足隱幾”

其中的隱幾即緊貼墓主身前（圖 10），北京石景山八角村魏晉壁畫墓

（圖 11）、朝鮮黃海南道安岳郡五菊里東晉永和十三年（357 年）冬壽墓壁畫

（圖 12）、朝鮮平安南道南浦市江西區德興里壁畫墓可見類似形象，其中，永和十三年（357 年）冬壽墓早於興寧年間（363—365 年）6～8 年，可見在顧愷之繪維摩像時，前憑隱幾之風習十分流行，並蔓延至朝鮮地區。而德興里壁畫墓建於高句麗永樂十八年，即東晉義熙五年（409 年），表明前憑隱幾之風在顧愷之首創維摩約 45 年後仍然盛行。丁家閘 5 號晉墓、冬壽墓、德興里壁畫墓與瓦官寺維摩畫像繪制時間相距極近，

為同一時代區間，瓦官寺維摩畫像中之隱幾應與之近似，亦為三足曲弓，且為前憑。



圖 7 炳靈寺 169 窟維摩變 建弘元年（420）西秦
採自《故宮博物院院刊》，2004 年第 4 期，第 100 頁，圖 1



圖 8 龍門石窟賓陽中洞維摩變（局部）線描 北魏
採自閻文儒，常青：《龍門石窟研究》，北京：書目文獻出版社，1995 年，圖 25



圖 9 漢代的隱幾與用例 筆者輯
1·甘肅武威雷台出土東漢銅隱幾 2·朝鮮樂浪出土東漢隱幾 3·江蘇連雲港出土新莽隱幾 4·東漢畫像石 5·山東安丘王封村東漢畫像石 6·山東嘉祥武氏祠東漢畫像石 7·山東嘉祥洪山村出土漢代祠堂西壁畫像 8·山東漢畫像石 9·山東嘉祥洪山村出土漢代祠堂西壁畫像 10·陝西綏德四十里鋪漢畫像石



圖 10 燕居行樂圖（局部）壁畫 線摹 甘肅酒泉丁家閘 5 號墓
採自甘肅省文物考古研究所：《酒泉十六國墓壁畫》，北京：文物出版社，1989 年，第 14 頁，圖 19

掃去粉黛作畫圖 ——論宋代畫家李公麟及其藝術

張繼平（安徽）



圖 11 墓主與侍女 壁畫 北京石景山八角村魏晉墓
採自《文物》2001 年第 4 期，封 3，圖 1



圖 12 冬壽像（摹本） 筆者補繪
採自《考古》1959 年第 1 期，第 30 頁

四 結語

瓦官寺維摩畫像雖已成歷史絕響，其形象亦不清晰，但仍有據可依。據張彥遠《歷代名畫記》、黃元之《潤州江寧縣瓦官寺維摩詰畫像碑》以及相關考古發現所提供的歷史線索判斷，瓦官寺維摩畫像必為前憑隱幾的坐姿，是以炳靈寺 169 窟北壁臥榻與立姿維摩、龍門賓陽中洞東壁背靠隱囊而臥的維摩像跡與瓦官寺維摩畫像並無關聯。進而，其他雖為坐姿，但未憑隱幾，或隱幾後置者，如鞏縣石窟第 1 窟蓮花座維摩、雲岡石窟第 6 窟與第 7 窟胡裝坐榻維摩、莫高窟隋代石窟殿堂與立姿維摩、晚唐五代石窟背憑隱幾的維摩等，與瓦官寺維摩畫像均無直接淵源。而以日本東福寺藏宋本《維摩圖》、北京故宮宋本《維摩演教圖》、元王振鵬《臨馬雲卿畫維摩不二圖》、台北故宮宋本《維摩圖》、南宋張勝溫《梵像卷·維摩大士》等為代表的宋本維摩圖卷，實為宋代衍生的維摩捲軸繪畫之一種，北宋時期，顧愷之真跡已絕難見到，宋本維摩多為當時畫家揣測演繹而成，其畫風與形式已變，實難以之追溯瓦官寺維摩畫像的面貌，宋代畫家米芾於穎州見唐杜牧摹瓦官寺維摩畫樣，嘆其與“前後士大夫家所傳，無一毫似”即緣於此。

鄒清泉

1976 年生，山東煙台人。文學博士，中國史博士後。現為廣州美術學院講師，主治美術史與敦煌學。2004 年，獲第十四屆中國圖書獎，2008 年，獲第三屆王森然美術史優秀論文獎。發表有《“子貴母死”與北魏中晚期孝風驟盛及孝子圖的刻畫》、《北魏墓室所見孝子畫像與“東園”探考》等論文十餘篇。著有《北魏孝子畫像研究》、《虎頭金粟影：維摩詰變相研究》《顧愷之研究文選》（主編）等。

中國的人物畫發展到宋代已經趨於古典繪畫的成熟階段。特別是北宋中期（仁宗）以後，言心言性——理學影響逐漸代替了佛教，於是更有力地促進了繪畫藝術的迅速轉變和發展。北宋的美術，沿著一條世俗的、寫實的道路，迅速走向了精美，在各方面都展示出與唐代不同的風貌。就豐富的宋畫遺跡來看，它雖缺乏唐代那樣深沈宏偉的氣魄和昂揚的精神面貌，但在力求達到物之情態、形色自然、形神兼備的寫實技巧上，卻大大超越前代。宋代繪畫不同於唐畫的賓主分明，也不同於五代的縱橫激蕩，它唯一的特色是淨化了諸種外來的影響，強調突出線的運用和色彩的淨化，於是產生了李公麟的白描（淡彩）人物畫。

李公麟字伯時，安徽桐城人。約出生於宋仁宗皇佑元年（公元 1049 年）。神宗熙寧三年（公元 1070 年）中進士，官至御史台檢法（從八品），元符三年因病辭官，回到家鄉的龍眠山過隱居生活，號“龍眠山人”，自稱“龍眠居士”。徽宗崇寧五年（公元 1106 年）去世，享年約五十七歲。

李公麟所處的時代，是北宋文人學士繪畫活動最活躍的時代，美術思想中充滿新鮮活潑的因素，湧現出許多畫壇高手。李公麟的幸運就在於他一出現，就站了北宋這座歷史的山峰之上。在李公麟的前面，站著一位位巨匠：李成的山水畫“智妙入神，才高出類”，其水平超過唐代的王維、李思訓和五代的荆浩。範寬的山水寫出關陝山川的雄奇壯美，蔚為奇觀，對景造意，寫山傳神。郭熙的山水畫在李成的基礎上，又有新的創造和提高，年近八十，尚能縱筆畫巨幅山水。文同“成竹在胸”，畫竹“富瀟灑之姿，逼檀巒之秀，疑風可動，不簡而成。”米芾“畫山水人物，目名一家，尤工臨移，至亂真不可辨，”史稱“米點山水”。

時代是造就人才的決定因素。歷史的氛圍是促進人才成長的養料。李公麟得天時得地利，在這樣的背景下刻苦鑽研，勤奮作畫，終成一代大家。

自從文人畫家在六朝登上畫壇以後，經隋唐兩宋逐漸擴大了隊伍，對中國繪畫的迅速發展和提高起了很大的推動作用。在李公麟以前的人物畫方面，最有成就而顯出獨特藝術風格的，是顧愷之、張僧繇、吳道子、周昉等人，他們參以前輩畫家的成就，把中國人物畫推向一個接連一個的高峰。緊跟他們而來的是韓 } 晃、孫位、顧宏中等人，在

塑造人物形象的藝術技巧方面，或突出主題思想或描繪社會生活都有不少貢獻和成就。但他們總的藝術特色，都還沒跳出吳道子、張萱、周昉的模式，只是向更加純熟絢爛的階段發展。李公麟卻是例外，他使人物畫起了轉折性的變化和發展，把人物畫推向“文人畫”的風貌中去，使人對作品的藝術感受，鮮明地有別於吳周等人的藝術境界。李公麟的繪畫也與他同時代的文人畫家文同、蘇軾等人不同。

蘇軾等人的繪畫藝術，極力排除“形似”，如他畫竹，往往不畫竹節。不少評論家評其為戲作，他們自己也標榜戲作。不論是文與可還是米芾，都過於注重胸中的抑鬱，因此米芾在墨戲的時候，竟“不專用筆，或以紙筋，或以蔗滓，或以蓮房，皆可為畫。”李公麟摒棄了這一點，他在創作方法上，十分重視藝術形象的現實性和真實性，在作品中強調人物形象的傳神。《宣和畫譜》中說他畫的人，“能分別狀貌，使人望而知其廊廟，館茶、山林、草野……”這裡可以看出李公麟的藝術觀點絕不是認為只有排除了“形似”才可以體現文人畫的美學情調。李公麟繼承了漢魏六朝以來的現實主義的傳統，在自己的創作中，既追求蘇東坡提出的“天工與清新”的意境，表現出文人畫的特色，同時又努力反映現實生活。

李公麟通過人物畫來表現文人畫的美學意趣，這就需要在藝術結構和藝術形象上下功夫，因此他十分重視藝術構思，使作品的藝術處理精煉、含蓄，使作品的藝術境界能發人深思，以增加觀者的思維活動，如他的《西嶽降靈圖》，採取一種悠然清逸的表現手法，卻同樣使人領略出這些人間仙子清高不凡的勝絕之處。再如《陽關圖》，出人意料的以“設鉤者於水濱，忘形塊坐，哀樂不關其意”的場面，表現了離別慘恨的人們的內心情緒。他畫李廣奪馬南馳的場面，以箭鋒所指人馬應弦而倒的手法。正如他自己所說：“使俗子為之，當作箭中追騎矣。”可見他的勝人之處，把這麼一般的題材都處理的不一般，是重視藝術構思，發掘作品的美學意趣的結果。李公麟是一位勤奮的畫家，他一生創作作品數量驚人，而且題材範圍極廣。他最著稱的畫法是一種“掃去粉黛、淡毫輕墨”的白描手法。中國美術史中白描畫法是和李公麟的名字緊緊連繫在一起的。

所謂“白描”是一種需要高度簡潔又要效果明快的繪畫技法，它全憑墨線的濃淡、曲直、粗細、剛柔、虛實、輕重而富有韻律的變化，達到對複雜形狀與特形的概括。“白描”手法在李公麟之前就運用於繪畫，《歷代名畫記》上記載吳道子就喜歡用這種方法，但當時這種方法卻只作為起稿之用，“每畫，落筆便去，”這就足以說明，白描在當時只是繪畫過程中的一種手段，而不是一種獨立的繪畫形式。“白描”很講究用線，而線描又是中國畫的重要傳統技法。晉代顧愷之的人物畫線條，被形容為“春蠶吐絲”、“行雲流水”。唐代吳道子、五代曹仲達的人物畫線條則有“曹衣出水”、“吳帶當風”之稱。李公麟總結、繼承前輩畫家優秀的傳統技法，綜合地、出色地開拓新局面，使“白描”在畫史上成為一種獨立的繪畫形式，這種獨特線型的成功創造，是李公麟對中國畫發展的重大貢獻，也使宋代的繪畫有了進一步的發展。

李公麟的作畫題材可大致分為五類，①駿馬，如《五馬圖》、《臨韋偃牧馬圖》等；

②描寫文人們詩酒生活的作品，如《蓮社圖》、《西園雅集圖》及畫自己的《龍眠山莊圖》等；③歷史和經典故事，如《免胄圖》、《孝經圖》等；④道釋畫，如《維摩像》等；⑤人物肖像，如畫蘇軾的《憩寂圖》和畫王安石的《定林蕭散圖》等。除以上題材外，李公麟也攻山水、花鳥。

現存的《五馬圖》代表了這位大家在白描表現上的巨大成就。《五馬圖》是李公麟的傳世作品中最可信的真跡之，雖然畫幅上並沒有他的署款和印記，但卻有他的好友黃庭堅的題箋和後跋可以為證。畫面上畫了五匹大馬，分別由五位奚官牽系著，這些高頭大馬神采奕奕，顧盼生姿，完全是用起伏變化的墨線畫成的。特別是畫中那匹叫“好赤頭”的馬，形體解剖正確，線條遒勁有力，落筆較重處表現了肌肉的結實，加上身軀、四肢的有機組合，確是寫出了“迴立生風”的雄姿。二個牽馬人袒胸、露臂、赤腳，右手牽馬，左手拿著馬刷，繩繩上端收緊，下端盤子兩圈，握在掌中，掌外還留了一些——這是牽馬人勞動結束後的情景，他面部還露出吃力的樣子。這馬呢，則鬃、尾都梳得整齊，額上的毛髮左右分開，腹部到臀部，經過畫家的一番輕淡渲染，顯得乾乾淨淨——嚴然是匹浴後之馬。畫家通過牽馬人和馬的藝術處理，取得典型塑造的成功，使觀者看到一匹洗淨之馬被牽回廄去的真實情景。畫家對“牽”的形象也刻意求工——繩繩收緊，馬的鼻孔、雙唇都呈斂縮之狀，做到了細節的真實。作品中線條的起伏轉折和剛柔徐疾，墨色的濃淡乾濕，增加了物體質感和色澤層次，使畫面顯得渾厚華滋，充分發揮了線描的表現力和韻律美，蘇軾稱贊他：龍眠胸中有千駟，不惟畫肉兼畫骨。

說起李公麟觀察生活之細緻，還有這樣一個故事：有一天，李公麟和他的朋友黃山谷、秦少游等人在一起看畫。黃山谷拿出李公麟的一幅《賢已圖》，大家看了都十分贊賞。《賢已圖》畫的是六、七個人正在擲骰子，只見畫上的盆子里，五個骰子都已停住，只有一個還在旋轉，周圍的人，有一人俯身向盆，大聲嚷嚷著，其他人似乎都聞聲變色而立了起來。各種人物在決定勝負的一剎那間的緊張神態，都被李公麟維妙維肖地畫了出來。正當眾人交口稱贊此圖畫得好時，蘇東坡從外面進來，聽見大家的議論，也細細看起畫來。他對李公麟說：“你這樣的天下名手，畫的人為甚麼非說福建方言不可呢？”眾人聽了這話，一時丈二和尚摸不著頭腦。蘇東坡解釋道：“各種方言，說六時都是合著口的，只有福建方言說六時張著口，這幅畫中，其他五個骰子都出了六，一個未定，而俯身叫嚷盼久，能使他人吃驚而起立，那麼，他叫的也一定是六了。既然張著口，豈不是說福建方言？”聽了蘇東坡這席話，眾人都不禁大笑起來。

由此可看出，李公麟觀察生活之細緻。《維摩演教圖》也是一幅受到歷代畫家推崇的作品。圖中維摩詰是一副優雅瀟灑的姿態，他坐在炕上，與坐在對面的文殊師利說法。維摩詰右側的天女清秀美麗，楚楚動人，她正把花朵撒到大弟子身上，兩旁還有聆聽的法侶、天女、神將。整個畫面莊嚴、肅穆。二十一位人物的形象，個個栩栩如生。維摩詰整個形體呈三角形坐姿，顯得穩健與自信。半側的頭部與微舉的右手相呼應，似乎正在振振有詞地說教，表現出他能言善辯的才能。他目光炯炯，嘴唇微啓欲語，加上白白的長鬚，更顯得老成持重，智慧蘊蓄。

有很多專家都說，李公麟畫的“維摩詰”不像一個信奉佛教的居士，倒像一位風流倜儻的封建士大夫。文殊師利則更像一位恬靜嫺雅的少婦，而散花天女簡直如同一位純真可愛的宮女。這種神佛菩薩形象的中國化、世俗化，是佛教繪畫的一大發展。也是同當時人物畫表現生活、表現世俗的趨向相一致的。人與神，在李公麟的作品中簡直難分難解。

《維摩演教圖》還充分體現了畫家高超的白描技巧。全圖聚集著眾多人物，場面宏大，但是沒有設色。要使這麼多衣履服飾、長紗飄帶，相互穿插得疏密適當，繁而不亂，使觀者不僅不感到眼花了亂，反而感到每條動蕩的線條，都緊扣人們的心絃，沒有高度熟練的技巧，是難以做到的。還有畫中的竹木床凳，金屬玉飾等陳設，以及人物的肌肉、骨骼，各不相同的質感，也被畫家那時松時緊、有粗有細、或急或緩、虛虛實實、曲直剛柔的線條，淋漓盡致地表現出來。李公麟用作品令人信服地證明：白描畫法，完全能夠獨立地表現人物和事物，絲毫沒有缺少色彩的遺憾。

李公麟一生極為勤奮，沒有一天不在作畫。在他三十多年的繪畫創作活動中，作品數量驚人，僅《宣和畫譜》記載的就有一百多幅，其中，除臨摹古畫外，均為白描作品。李公麟創作中十分注意觀察生活，就拿畫馬來說，入都前，他常去郊外察看群馬，熟悉馬的生活習性。入都後，經常去皇帝養馬的“驥院”觀察馬的形態，看得入神時，往往顧不上和別人說話。到了晚年，他右手患了風濕症，不能作畫，就用左手不住地在被子上點點划划，家裡人見了看不過去，禁不住勸他休息，可李公麟卻說，這在我早已是習慣了，不知不覺就會這樣動起來。他還不無感慨地說：我作畫猶如詩人賦詩，完全是吟詠情性、抒發胸懷而已，可是世人往往為供玩好而求畫。以後他在作畫時，時常在其中包含這層意思以勸說別人。

李公麟用手中的筆為後人留下無數生動可愛的藝術形象，同時也為後人留下了堅韌不懈、刻苦鑽研的奮鬥精神，這種精神將永遠鼓勵後人在藝術的道路上永往直前！中國美術史中的白描畫法是和李公麟的名字緊緊聯繫在一起的，李公麟的名字將永遠刻在中國美術史上，李公麟所創的白描畫也將永遠法刻在中國美術史上。

張繼平

女 1953 年出生於上海，祖籍安徽壽縣。中國畫作品曾獲 1982 年安徽省美術作品優秀獎；1988 年牡丹杯國際書畫大獎賽優秀作品獎；1990 年安徽省婦女書畫家作品展一等獎；加拿大第一屆楓葉獎（國際）中國書畫創作展佳作獎；2007 年紀念建軍八十週年安徽美術書法展三等獎；2004 年、2008 年、2010 年連續獲得首屆、第二屆、第三屆安徽美術大展銅獎。論文獲第十五屆田漢戲劇獎論文三等獎；兩次榮獲田漢戲劇獎編輯獎。作品曾入選全國第一屆當代山水畫邀請展；中國當代女書畫家作品展；海峽兩岸名人書畫展；首屆中國青年國畫家大展等。1989 年在安徽畫廊舉辦“丁凡、李碧霞、張繼平、裴藝林作品聯展”；1992 年在上海朵雲軒畫廊舉辦“單應桂、李碧霞、張繼平、

歐陽卉影作品聯展”。1999 年安徽電視台播出專訪節目：“女畫家張繼平。” 2011 年、2012 年安徽電視台《我愛詩書畫》欄目多次播出張繼平的國畫作品。2003 年、2009 年出席安徽省文學藝術界聯合會第四次、第五次代表大會。2011 年，作為安徽文化經貿代表團成員赴意大利參加“意大利中國文化年·安徽周”系列活動。2012 年 2 月 29 日，參加“安徽省重大歷史題材美術創作工程簽約儀式”，版畫《小平同志上黃山》簽署“安徽省重大歷史題材美術創作工程委託創作責任書”。參加“美好安徽”系列長卷創作。作為評委，2012 年、2013 年連續兩年參加參加“國家社科基金藝術學項目申報”評審。

作品曾發表於《美術》、《國畫家》、《藝術界》、《安徽畫報》、《美術報》、《美術世界》、香港《文彙報》等雜誌、報刊。論文收入《影響安徽的大事》（黃山書社出版）、《徽墨百家》、《打造安徽氣派》等書籍及《文化時空》、《藝術探索》、《安徽新戲》、《新戲劇》、《新安畫派論壇》等雜誌。

出版著作：1997 年天津人民美術出版社出版《張繼平畫集》；1998 年海天出版社出版《好大一個家》；2006 年中國戲劇出版社出版《黃梅戲志》（合著）。

現為安徽美術家協會理事、安徽省女知識分子聯誼會理事、安徽省美協巾幗畫會常務副會長、安徽省藝術研究院畫家、安徽省文史研究館書畫研究員、安徽大學兼職教授。

不同學術視野下的楊維禎研究

顧工（昆山）

元代是中國歷史上一個特殊的時代，蒙古人統治全國雖然不足百年，政治上也不算安定，但社會和文化的多元、融合，卻具有承先啓後、繼往開來的重要意義。《元代文化史》指出：“在元代，文化的多數領域都有很好的成就，有些甚至超越了前代。”漢族文人在文化上的先進性和他們在政治上的邊緣化、生活上的下層化形成矛盾，促使各文學藝術門類做出順時應變的發展與革新。元代的散曲、雜劇、文人畫、青花瓷，都是影響深遠的文化高峰。即便是以往不被重視的元代詩文，隨著《全元文》、《全元詩》的編纂出版，人們發現元代文學仍然是蓬勃發展的。在元代文學藝術領域，短短百年間湧現出許多傑出人物。本文關注的對象楊維禎，就是元代後期文學藝術史上成就突出、風格獨特、影響深遠的一位大家。

楊維禎自幼苦讀詩書，32歲考中二甲進士，授天台縣尹。本該仕途光明的他，偏偏在弊政叢生的官場如陷泥塗，入則難有作為，出則心存不甘。數十年浪跡江湖，縱情詩酒，反倒成就了他在文學藝術史上的不朽聲名。至50歲以後，楊維禎成為江浙文壇的傳奇和領袖：他是一代辭賦大師，是“古樂府運動”的倡導者，是元曲的重要作家，是風格奇特的書法家，又擅長吹笛，精通音律。以他為中心形成了“鐵雅詩派”，成員近百人，遍及東南，許多文壇名家廁身其中。他攜一支鐵笛，多次參與“玉山草堂雅集”等文人雅集，是雅集中的核心人物。他晚年定居松江，求教者紛至沓來，又使松江成為區域文化中心。可以說，楊維禎不但創造了輝煌的個人成就，而且推動了元末東南地區文化藝術的繁榮，其影響一直延續到明初。

在楊維禎去世以後，雖然後人對其風格褒貶不一，但一個不可否認的事實是，楊維禎早已作為元末文壇和藝術界的標誌性人物被寫入歷史。清代四庫館臣注意到明人對楊維禎的不同評價，總結道：“維禎以詩才奇逸，凌跨一時。”“其高者或突過古人，其下者亦多墮入魔趣。故文采照映一時，而彈射者亦復四起……特其才務馳騁，意務新異，不免滋末流之弊，是其一短耳。去其太甚則可，欲竟廢之，則究不可磨滅也。”不僅是文學，楊維禎在藝術史上同樣也“不可磨滅”。由於楊維禎涉獵文藝領域眾多，對他的研究歷來是從多學科展開的。

1. 史學研究

進行個案研究，首先需要從史學角度廓清研究對象的基本情況，為後續研究的開展提供支撐。有關楊維禎的史學研究，主要集中在以下幾個方面：

(1) 關於楊維禎的籍貫，曾經有會稽、紹興、山陰、諸暨四種說法，且都出自楊維禎自述。清光緒年間樓藜然經過實地考察，撰《鐵厓先生里居考》，證實楊維禎為諸暨人。當代研究者均認同這一結論。

其實這四種說法並無矛盾，只不過諸暨說最為準確。諸暨為州名（比縣高半級），元代隸紹興路管轄（今隸紹興市）；紹興有會稽山，古稱會稽，又稱山陰，故包括諸暨在內的紹興路下轄各縣人都可稱為紹興人、會稽人或山陰人。然而貝瓊《鐵崖先生傳》說楊維禎“世為紹興山陰縣人”，誤。元代紹興路管轄余姚、諸暨二州和山陰、會稽、上虞等六縣，諸暨人可稱為山陰人，但不能稱為山陰縣人。

(2) 關於楊維禎的名字，究竟是“維禎”還是“維禎”，自明初以來就有爭議，兩種寫法均通行於世。宋濂《元故奉訓大夫江西等處儒學提舉楊君墓誌銘》（見於明成化刻本《鐵崖先生古樂府》和明正德刻本《宋學士文集》）作“維禎”，貝瓊《鐵崖先生傳》（見於明初刻本《清江貝先生集》）作“維禎”，這兩人都與楊氏熟識，誰的寫法更準確？明人楊樞認為：“鐵崖先生字廉夫，則維禎字當從木。而往往見其真跡有作‘禎’字，嘗以為疑。近偶以其所藏歲月求之，始得其意。蓋國初諸王有諱禎者，先生之從‘示’，皆入國朝書也。推此亦可以驗其書之真偽。”

他發現了“維禎”、“維禎”參差不一的問題，然結論實在荒謬。若按他的說法，則楊維禎入明之前的許多墨跡都變成了偽作。清人張之洞跋楊維禎《贈裝潢蕭生顯序》墨跡雲：“署名維禎，印文作禎。余所見鐵厓他卷亦同。今史傳作禎，集本作禎，書印自為參差，當再考之。”

張之洞的態度是比較審慎的。當代學者對這個問題的研究結論，分為兩派：一派主張以“維禎”為準，如孫小力《楊維禎年譜》根據宋濂《楊君墓誌銘》及元刻本《梅花百詠》卷首鐵崖手書序文、印章皆作“維禎”，認為“維禎”正確。黃仁生《楊維禎與元末明初文學思潮》一書沿襲孫說。另一派主張以“維禎”為準。如喬光輝在連續幾篇文章中，批評了孫小力的“維禎”說，認為“禎”字更能體現楊氏的性格。李倩《楊廉夫名“禎”、“禎”二字考》

綜合分析了各家之說，認為這一混亂是楊廉夫有意混用“禎”、“禎”二字造成的，而“維禎”更符合其字“廉夫”的含義，是本名。楚默《楊維禎研究》（上海三聯書店，2010）指出《四庫全書》所收楊氏各種文集，統一作“楊維禎”，是值得肯定的改動。由於楊維禎傳世墨跡中同時存在“維禎”、“維禎”兩種寫法，故爭論的焦點不是對錯，而是哪種寫法是本名。我有專文討論此問題，認為“維禎”是本名。但時隔不久即發現楊維禎最早的印跡“楊氏維禎”（見於王蒙《柳橋漁唱圖卷》），這一問題又變得撲朔迷離。

(3) 關於楊維禎的生平。1986年復旦大學古籍所孫小力的碩士論文《楊維禎年譜》系統研究了楊維禎生平。該論文經修訂後，1997年由復旦大學出版社出版。作者以楊維禎的各種著作為基礎，旁搜博引，考訂了楊維禎的生平和行蹤，並廣搜其師友門生事跡。儘管其中也有一些小的失誤，《楊維禎年譜》仍不失為一部高質量的年譜，成為近十幾年來楊維禎研究的基石。另外還有多篇論文對楊維禎的仕履以及在吳門、松江的活動進行了研究。

(4) 關於楊維禎的交遊。楊維禎師友門生眾多，涉及元末明初文壇、畫壇、樂壇等許多人物，僅他發起的竹枝詞唱和、古樂府運動就有百餘人參與，他接觸過的琴師也逾百人，故其交遊也是楊維禎研究的一個重要方面。楊維禎與元末明初許多文人、書畫家如黃公望、李孝光、黃潛、倪瓚、瞿士衡、宋濂的交遊關係，都進入研究者的視野。

另外，鄭克晟《元末的江南士人與社會》（《東南文化》1990.4）、楚默《元代晚期的書家群體》（《中國書法》2001.12）、谷春俠《袁華與元明之際名士交遊考》（《廈門教育學院學報》2010.4）及彭茵博士論文《元末江南文人風尚與文學》（南京師範大學，2006）也涉及了楊維禎的交遊。

在楊維禎的交遊關係中，以他為首、由其友人和門生組成的“鐵崖詩派”是十分重要的內容。黃仁生《鐵崖詩派成員考》（《中國文學研究》1998.2）及《楊維禎與元末明初文學思潮》（東方出版中心，2005）第四章第三節對“鐵崖詩派”進行了細緻研究，列舉李孝光、張雨、陳基、顧瑛、袁華、倪瓚、貝瓊、郭翼、張憲等三十人為主要成員，並將李孝光、顧瑛作為前後期副將予以專章考論。

值得一提的是，隨著近年來學術界對“玉山雅集”研究的升溫，楊維禎與玉山雅集的關係也受到重視，因為楊維禎與雅集盟主顧瑛是志趣相投的詩友，楊氏更是玉山雅集的精神領袖。研究玉山雅集繞不開顧瑛，也繞不開楊維禎。相關博士論文有：谷春俠《玉山雅集研究》（中國社會科學院，2008）、王進《元代後期文人雅集的書畫活動研究——以玉山雅集為中心的展開》（中國藝術研究院，2010）。相關碩士論文有：侯怡敏《元末玉山草堂詩人群體研究》（復旦大學，1998）、張玉華《顧瑛生平、雅集、交友研究》（暨南大學，2005）、劉卉《顧瑛研究》（上海大學，2005）、李業鵬《玉山草堂雅集研究》（北京師範大學，2007）、李曉航《顧瑛與玉山雅集研究》（中南大學，2008）。

2. 文學研究

對楊維禎文學作品的研究，已經成為元代文學研究的重要組成部分。《20世紀中國文學研究·遼金元文學研究》一書有專門章節論及楊維禎，認為“20世紀對楊維禎詩文的研究，可以分為三個階段：40年代以前，基本承襲明清人之論，少有發明；40年代後期至80年代中期，用社會學的觀點評價楊詩，否定多於肯定，80年代中期以後，從藝術個性角度著眼，肯定楊詩張揚個性、抒發情性，又重視其詩歌及詩學中出現的新質，於是楊維禎被認為是元代特別是元末代表性的詩人，代表了詩歌發展新趨向，評價是極高的。”

余恕誠《中國詩學研究》第二十章第三節，從錢謙益《列朝詩集小傳》以及《四庫全書總目提要》中對楊維禎的評價入手，對百年來的楊維禎研究情況作了介紹。作者認為20世紀八九十年代是楊維禎研究的豐收期，表現有四：一是對楊維禎詩歌進行分體研究和探討；二是結合地域和時代文化背景進行研究；三是將楊維禎與明代詩歌發展聯繫起來研究；四是對楊維禎的“鐵崖體”及“鐵崖詩派”進行研究。

在20世紀的楊維禎文學研究中，劉美華《楊維禎詩學研究》（台北文史哲出版社，1983）是頗有價值的一本著作。該書考察了楊維禎的詩學淵源，進而研究其詩的觀念、內容和風格。根據內容不同，作者將鐵崖詩分為詠史、詠人倫道德、反映時世、酬贈、宴賞遊樂、方外遊仙、題畫等八類，在此基礎上分析其風格和寫作技巧，並對“鐵崖體”的得失提出了自己的看法。作者指出：“維禎之詩根柢於二李，而自辟町畦，實為元代詩人中最具特色、最有影響力者。”

對楊維禎文學作品的研究，大致分為以下幾個方面：

(1) 版本研究和整理。近年來，對楊維禎詩文集的編輯和版本情況的研究，都有了新的推進。楊維禎詩文的真偽之爭，主要集中在《老客婦謠》、《大明鏡歌鼓吹曲十三篇》上，它們都牽扯到楊維禎對明朝的態度。《老客婦謠》不載於楊氏詩文集，而存於明人朱存理《珊瑚木難》卷八，清錢謙益《列朝詩集小傳》轉述之，影響較廣。清人朱彝尊認為事真而《老客婦謠》偽。孫小力《楊維禎生平仕履考辨》（《上海大學學報（社會科學版）》1989.1）認為詹同《老客婦傳》有三疑三謬，系他人冒名之作，此事既偽，則《老客婦謠》顯系杜撰。而金圓《楊維禎〈老客婦謠〉辯》（《上海師範大學學報》1995.3）通過分析楊維禎入明後的思想，給出了《老客婦謠》的合理性。喬光輝《“楊維禎〈老客婦謠〉辯”補證一則》（《上海師範大學學報》1997.2）以與《老客婦謠》同年所書的楊維禎墨跡《夢遊海棠城詩卷》中兩處“十九年”，來印證《老客婦謠》“行年七十又一九”的特殊含義。如此，《老客婦謠》的真偽還難作定論。

楊維禎的文集，明代以來刊刻較多，主要有明成化刻本《鐵崖先生古樂府》十六卷、明成化刻本《楊鐵崖詠史古樂府》一卷、明弘治刻本《鐵崖文集》五卷、明嘉靖刻本《東維子文集》三十卷附錄一卷、明萬曆刻本《楊鐵崖先生文集》十一卷、明末汲古閣刻本《鐵崖古樂府補》六卷、明末汲古閣刻本《麗則遺音》四卷及多種清刻本、抄本。對楊維禎詩集、文集的點校，目前均已有成果出版，為研究楊維禎文學作品提供了極大便利。鄒志方點校《楊維禎詩集》，由浙江古籍出版社1994年出版。該書對楊維禎樂府詩進行了系統整理、點校，並有所補充。作者將歷代關於楊鐵崖的志、傳、序、跋、提要、評論、題詠、和作歸入附錄，豐富了該書的資料性。2010年再版時，又從元人顧瑛輯《玉山草堂雅集》、《玉山璞稿》中增補了十餘首，但仍有不少遺漏。南京圖書館藏清抄本《鐵崖先生詩集》中有多首詩，皆未收入《楊維禎詩集》。

李修生主編《全元文》60冊是一部浩大的元代文學總集，由黃仁生、郭飛校點的第41、42冊（鳳凰出版社，2004）為楊維禎文集，分55卷，其中第52-55卷收錄了楊維禎的許多佚文。不過編者未曾關注楊維禎的傳世墨跡，如《周上卿墓誌銘》、《鬻字窩銘》、《贈裝潢蕭生顯序》、《夢梅花處詩序》、《夢遊海棠城記》、《正月六日記》等墨跡皆未收。

(2) 文學作品研究。三十年前，劉兆祐碩士論文《楊維禎研究》（台灣東吳大學，1982）從楊維禎生平、交遊、著作入手，來研究楊維禎之文學造詣。而現在，相關研究

已經從綜合評述轉向縱深發展，出現了許多專題性研究，涉及楊維禎的樂府詩、詠史詩、道學詩、香奩詩、婦女詩、山水詩、題畫詩、辭賦等多方面。

近幾年來，研究楊維禎文學作品的碩士論文更多，如劉倩《楊維禎及其詩歌研究》（北京師範大學，2004）全面分析了楊維禎的生平、思想、詩學觀、詩歌內容及創作特點。楊麗靜《從楊維禎看元代道教與元詩》（南京師範大學，2003）以楊維禎為例對元代大量隱居學道的詩人進行分析，指出元代文化具有儒道互補的特徵。馮瑞珍《論楊維禎的樂府詩》（河北大學，2004）、席曉麗《試論楊維禎的樂府詩》（廣西師範大學，2005）、郭美珍《楊維禎樂府詩與前代樂府詩之關係研究》（山西大學，2011）探討了楊維禎樂府詩的創作成就、藝術特色及地位、影響。侯桂運《論楊維禎的婦女詩》（北京師範大學，2005）從創作的社會背景出發，對楊維禎三百多首婦女詩的題材、體裁進行詳細考察，並結合楊維禎的詩歌理論進行深入探討。馬洪花《楊維禎辭賦研究》（湖南大學，2009）通過對鐵崖 86 首辭賦的研究，認為其辭賦觀是託名復古，力求新變。陶薇《試論楊維禎的山水詩》（安徽大學，2008）指出楊維禎以樂府和遊仙詩的筆法入山水詩，使得他的山水詩出現了新的面貌。王彪《楊維禎詠史詩研究》（陝西師範大學，2011）、劉玲玲《楊維禎詠史詩研究》（遼寧大學，2011）分析了楊維禎四百多首詠史詩的類型、主題、藝術表現，認為它們具有多方面的思想內涵。

另外，孔悅碩士論文《元末明初傳記文研究》（北京師範大學，2006）以元末明初的三位代表性作家——楊維禎、宋濂、方孝孺為個案，總結他們傳記文的特點，並概括元末明初傳記文的總體特徵。王坤碩士論文《元代中後期古賦研究——以楊維禎為例》（上海大學，2008）探究了元代中後期古賦興盛的原因，通過對楊維禎賦作的具體分析，拓展到對整個元代中後期古賦創作的研究和總結。王傑立碩士論文《元代楊維禎等浙江詩人古體詩用韻考》（重慶師範大學，2007）、王兆鵬碩士論文《元代紹興路詩人用韻研究》（山東師範大學，2007），就楊維禎詩歌中的用韻情況進行了詳細的論述，為勾勒元代語音發展史提供材料。

（3）文學思想研究。黃仁生博士論文《楊維禎與元末明初文學思潮》（復旦大學，2000），由東方出版中心 2005 年出版。這是從文學思想角度研究楊維禎的一部力作，將當代的楊維禎研究提升到一個新的高度。評論者指出該書在幾個方面取得重大突破：一是通過對楊維禎及元末明初文學思潮的描述，生動展現了元代後期中國東南沿海一帶出現的以張揚個性、表現情性、肯定個人慾望為特徵的生命狀態和文學潮流；二是作者關於楊維禎戲曲、小說、詩、賦等理論主張和創作實踐的研究成果，為分體文學史的編寫注入了新的內容；三是作者的一些考證和發現不僅為深入研究楊維禎的生平和創作提供可能，而且為今後編纂文學總集提供了新的文獻材料。

張紅博士論文《元代唐詩學研究》（上海師範大學，2003）、王岩碩士論文《李賀詩歌宋元接受史研究》（廣西師範大學，2007）有部分章節就楊維禎、顧瑛等元代詩人對唐代李賀詩歌的接受情況進行了論述，認為這標誌著元代詩風向追求“性情”方向的

轉變。洪暢《楊維禎的藝術本質觀述論》（《理論月刊》2011.8）以“詩本性情”來概括楊維禎整體的藝術觀念。此外，金澤民《世俗化：楊維禎評價的一個側面》（《東南文化》1992.5）指出，楊維禎一反傳統觀念，肯定商業行為在社會生活中的作用，與富商交往密切，其世俗傾向是江浙沿海商業發展的產物。唐朝暉、周小紅《儒商互濟大俗小雅——論楊維禎詩文中的商業世界》（《湖南商學院學報》2010.1）認為楊維禎詩文中具有濃厚的商業色彩，體現了文人生活方式和審美風尚不斷世俗化，是元代東南地區經濟發達、商業繁榮的反映。

（4）對楊維禎歷史影響的研究。後世對楊維禎的評價頗為複雜，許多論文也關注了這個問題。孫小力《楊維禎明代印象考論》（羅宗強、陳洪主編《明代文學研究國際學術研討會論文集》，南開大學出版社，2006）認為楊維禎的“明代印象”存在著多樣化和矛盾性的特點，一是由鐵崖作品的多樣化、生活方式的多面性所導致，二是因為後世評論家出於各種目的作出了選擇性評判。作者特別指出，在鐵崖研究中，要注意偽作造成的假象。馮小祿《論理學對文學的超然批判——以元明之交的批判楊維禎為例》（《楚雄師範學院學報》，2005.6）認為楊維禎作品在明代遭到持理學觀點的人們的激烈批判，甚至被王彝貶為“文妖”，這與程朱理學重回意識形態主流、士人重回社會精神生活中中心密切相關。章培恆等主編《中國文學史》（復旦大學出版社，1996）認為楊維禎的詩代表了中國古典詩歌在新的歷史狀態中的新趨向，所以能在元末東南沿海地區引起廣泛歡迎。

3. 美術學研究

楊維禎是元末風格獨特的書法家，在書法史上有較大影響。同時，他也有繪畫作品和大量繪畫題跋。因此對楊維禎書法繪畫的研究也是重點之一。

（1）楊維禎書畫作品的出版、考釋。從民國時期開始，就有楊維禎書法作品影印出版。近幾十年間中國大陸、台灣、日本、美國陸續影印出版了多種楊維禎書跡。

楊維禎傳世書跡中，除《城南唱和詩卷》、《遊仙唱和試卷》、《周文英墓誌銘》、《張氏通波阡表》等幾件篇幅稍長者出版較多，還有許多零章片楮並不廣為人知。劉正成主編《中國書法全集》第 46 冊為《康里巉巉楊維禎倪瓚卷》（楚默任分卷主編，榮寶齋出版社，2000），收錄楊維禎書跡 23 種，並作了考釋。該書流傳較廣，對楊維禎書法研究起到了巨大作用。2011 年出版的《中國法書全集》第 11 卷收錄了楊維禎書跡 12 種，印刷精良，其中《小遊仙辭序殘卷》為首次發表。

（2）楊維禎書畫作品的研究。20 世紀上半葉，歐美學者開始了對元代繪畫的研究。六七十年代以後，研究範圍擴大到元代大多數知名書畫家，包括楊維禎。1973 年，傅申夫婦出版的《沙可樂博物館藏畫研究》（英文版，普林斯頓大學出版社，1973），論及馬琬《春水樓船圖》上的楊維禎題字。同年，傅申發表了兩篇重要的論文。一篇是《馬琬畫楊維禎題的春水樓船圖》，他首先分析了此圖的紙張、章法、技法，隨後利用文獻探討了楊維禎的性格及其書法淵源，並列出一批楊維禎書法作品，分析用筆特點，再對照馬琬畫上楊維禎的題跋，以其與鐵崖書法的一致性得出馬琬此圖可信的結論。另一篇

是《一幅楊維禎的山水畫》，研究了楊維禎題元人無款《春山圖》，分析了繪畫技法中的李、郭傳統，楊維禎字跡的可靠性以及題詩的內容，認為此圖就是楊維禎的作品。美國學者 James Cahill（高居翰）1976 年出版《隔江山色：元代繪畫》（英文版，中文版於 1997 年由台灣石頭出版社出版），書中也涉及到楊維禎書畫。耶魯大學 David A. Sensabaugh（江文華）發表多篇論文，研究對象涉及顧瑛、趙元、楊謙等幾位楊維禎的友人。

在楚默主編《中國書法全集·康里巉巉楊維禎倪瓚卷》出版之後，陳海良《亂世奇才——楊維禎的生平及其藝術》（上海書畫出版社，2005）、楚默《中國書法家全集·楊維禎》（河北教育出版社，2006）的出版，進一步為楊維禎書法研究推波助瀾。同時出現了一些研究楊維禎書法作品的論文，如王連起《〈元張雨、楊維禎、文信詩文卷〉及相關問題考略》（《故宮博物院院刊》2005.2）對香港中文大學藏《元張雨、楊維禎、文信詩文卷》的三位作者進行評述，分析了楊維禎的思想、性格與其詩文書法之間的關係。余彥焱《楊維禎及其〈張氏通波阡表〉》（《上海文博論叢》2006.2）對這件流落日本的楊維禎墨跡的寫作緣由、書法風格、文本內容作了介紹。劉一聞《元人楊維禎》（《解放日報》2008.10.19）論述了楊維禎的書法特點和歷史意義。

（3）楊維禎書法觀念、風格、價值的研究。楊爾、方愛龍《楊維禎獨特的生活道路和他獨特的書法藝術》（《杭州師範學院學報》1996.2）將楊維禎的人生和藝術聯繫起來。範功《道家思想之於元末書畫家楊維禎、倪瓚》（《大眾文藝》2009.9）認為道家思想不但促使他們走上隱逸之路，而且還構成他們書畫藝術的思想基礎。徐利明《中國書法風格史》（河南美術出版社，1997）指出，楊維禎風格的形式構成來自三條途徑：一為陸游風格，二為鍾繇書，三為章草書。楚默《胸中奇氣蛟龍蟠——楊維禎書法藝術論》（《中國書法全集·康里巉巉、楊維禎、倪瓚卷》，榮寶齋出版社，2000）認為，楊維禎以章草入行書，是書法史上的首創，大大拓展了草書的表現力。鄭奇、錢志中《翰墨甩塊壘，狂氣滿雲間——楊維禎及其書法藝術》（《東南文化》2003.5）以詩、文、書、畫、酒、聲、色七個字概括楊維禎生平，認為他是元後期追求個性彰顯、強調自由精神的隱逸文人書法的典型，並提出以楊維禎為中心形成了元末雲間書派。歐鍵汶《楊維禎書學思想的工具觀探釋》（《福建藝術》2009.6）從書寫工具的角度研究楊維禎的書學觀念。台灣朱惠良《Calligraphy and a Changing World: A Study of Yang Weizhen's Inscription for the Collection of Ancient Coins（書法和亂世：楊維禎〈題錢譜草書冊〉研究）》（《紀念方聞在普大執教 45 週年“天橋”國際學術研討會論文集》英文版，普林斯頓大學出版社，2011）研究了楊維禎的書法風格、書法作品和《題錢譜》的年代之後，分析了楊維禎書法之獨特風格與其時代的關係。

另外，楊爾《楊維禎和趙孟頫比較》（《全國第四屆書學討論會論文集》，重慶出版社，1993）一文，對這兩位元代書法大家的家世、經歷、書風、地位進行比較，並分析了其中原因。沃興華《插圖本中國書法史》（上海古籍出版社，2001）將楊維禎和趙孟頫作為元代書法的兩種不同走向。王昌宇《“以古為古”與“以古為新”——論趙孟

頫與楊維禎書法復古思想之異同》（《書法》2013.5）對趙、楊二人的書法復古思想進行了比較研究。曹清《元代文人繪畫狀態綜述——元中後期的文人畫活動群體》（《東南文化》2003.5）、劉鵬飛《論張雨時代的元代書法風貌》（《聊城大學學報（社會科學版）》2009.2）都把楊維禎與同時代的書畫家綜合起來研究。

近十年來，已有多篇博、碩士論文將楊維禎書法繪畫作為研究對象。美國的一篇博士論文《楊維禎與繪畫題詞的社會藝術》從社會學角度研究楊維禎繪畫題詞的功能。它由楊維禎《題春消息圖卷》、《題有餘閒圖卷》、《題桃花幽鳥圖軸》等案例入手，討論了 14 世紀繪畫題詞中蘊含的社會關係、社會禮儀等因素；並且指出從這時開始，繪畫題詞成為文人繪畫的重要組成部分，裡面提供了豐富的信息，無論知名或不知名人物的題詞都為整體作出了貢獻。相關碩士論文有：張月慶《元代章草三家之研究》（台灣屏東師範學院，2004）對趙孟頫、康里巉巉、楊維禎的章草書法進行研究，對楊維禎章草書的古典內涵和樸拙意境給予高度評價。範功《從楊維禎、倪瓚看元末的書法與隱逸文化》（首都師範大學，2007）認為以楊、倪為代表的元末大多數書家在書寫內容、審美傾向、書法交流等方面均受到隱逸文化或遠或近的影響。這也同時顯示出書法在反映文化方面的局限。元凱的《楊維禎書法風格研究》（山東大學，2010）認為楊維禎在元末明初的書壇，起到了承前啟後的關鍵性作用。無論他的文藝思想還是書法實踐，都對元末明初的文壇、書壇發揮影響，甚至波及到清代的文藝發展。王維銀《論楊維禎書法的藝術價值》（聊城大學，2010）指出，元明人多認為楊維禎詩名超過書名，對其獨具個性的書法頗有微詞，但這並不能掩蓋鐵崖書法的光芒。作者從用筆、空間、墨法、影響四個方面闡述了楊維禎書法的價值。趙紫文《元代草書研究》（吉林大學，2011）以亂世、亂心、亂行、亂書的“荒誕書寫”來評論楊維禎草書，持基本否定的態度。邊學兵《狂怪不經散僧入聖——楊維禎行、草書再認識》（南京藝術學院，2011）分析了楊維禎行草書的淵源和風格特徵，認為楊維禎書法表面上的狂怪不經，正彰顯其不羈的個性和高曠的才情。林家詠《楊維禎書法藝術研究》（台灣高雄師範大學，2012）列舉“尺牘與詩札”、“大字行草書”與“小行楷與題畫詩”三類若干書跡加以賞析，再從用筆、結體、墨法及章法四個方面探究其書藝特色。

（4）楊維禎的書畫活動，尤其是與顧瑛、黃公望、倪瓚、趙元、張渥、王蒙等人的書畫交往，也引起研究者的興趣。早在 1990 年，美國學者江文華的博士論文《趙元和元末明初繪畫》就已經關注了玉山雅集的重要畫家趙元。2006 年，江文華在賓夕法尼亞大學博物館舉辦的“元代繪畫的新方向”學術研討會上發表《元代繪畫的形象塑造——文人的肖像》，通過闡述楊謙、顧瑛這兩位雅集東道主的肖像畫，來審視他們在塑造元代士人文化身份過程中所處的角色。王進博士論文《元代後期文人雅集的書畫活動研究——以玉山雅集為中心的展開》（中國藝術研究院，2010）、李含波碩士論文《從文人雅集看元末江南書畫活動——以玉山雅集為中心》（首都師範大學，2009）均涉及了元末吳門、松江地區的多位畫家，有助於全面瞭解楊維禎的藝術生涯。

要特別指出的是，楚默先生積多年研究楊維禎之功，著成《楊維禎研究》（上海三

聯書店，2010年）。該書分為二十五章，討論了與楊維禎相關的諸多話題，其立論的深度、廣度在以往成果基礎上前進了一步。我認為，書中有四大看點：一是首次將楊維禎的文學、音樂、書畫、哲學綜合起來進行跨界研究；二是專題研究了楊維禎的四位藝術圈友人張雨、倪瓚、顧瑛、朱珪；三是專題研究了楊維禎對佛教、道教、農民起義的態度；四是專題研究了楊維禎與蘇松畫派、書派的關係。這些都標誌著新世紀的楊維禎研究又躍上新的台階。

4. 戲曲學研究

關於楊維禎的散曲，前人所知甚少。在在隋樹森編《全元散曲》1964年初版時只收其[雙調·夜行船·吊古]一套，1981年修訂再版時補入[雙飛燕調·中呂·普天樂]小令。黃仁生《新發現楊維禎散曲二十八首》（《文獻》1993.1）介紹了他在幾種明清版本的鐵崖文集中新發現的28首小令，使得楊維禎存世散曲增加到30首。這讓我們知道，楊維禎是經常寫作散曲的作家。張靜博士論文《元代文人與戲曲傳播初探》（中國藝術研究院，2003）從戲曲觀念、文本、演出及審美品格等多個層面對元代文人與戲曲傳播的關係開展研究，這些對理解楊維禎戲曲創作和戲曲活動均有一定幫助。

比較而言，楊維禎的曲論更受研究者關注。在戲曲方面，陳建華《論楊維禎的戲曲理論與實踐》（《復旦學報（社會科學版）》1984.6）認為楊維禎酷嗜戲曲，其戲曲理論和長期的戲曲實踐，對“崑山腔”的形成有積極作用，在中國戲曲史上具有重要地位。陸林《楊維禎戲劇序跋新論》（《暨南學報（哲學社會科學版）》2000.5）指出楊維禎的戲劇理論包含三個方面：元曲源流論、戲劇本體論和元劇時代特徵論，並開創戲劇史上辯爭駁難之風，對明代戲劇的繁榮影響深遠。鮑開愷、劉敘武《略論楊維禎的曲學思想》（《蘇州科技學院學報（社會科學版）》2011.5）指出楊維禎的曲學思想涉及了戲劇功能論、曲體源流論和散曲風格論三大方面，成為一個較為完整的理論系統。俞為民《楊維禎的戲曲理論》（《藝術百家》2011.5）指出，楊維禎對元代新產生的曲較為關注，在一些曲集的序跋中，對曲的淵源、藝術形式、內容等問題提出了自己的見解。他多從詩的角度來論曲，重文采，重性情，重教化，但沒有聯繫曲的舞台實際，因而也有一定的局限性。汪兆滿《論楊維禎序文之戲劇觀》（《安徽廣播電視大學學報》2011.1）認為，楊維禎《沈氏今樂府序》、《朱明優戲序》等幾篇序文，反映出他的戲劇功能論，是輕“文士之游”而重“優諫之功”，而在戲劇重語言還是重音律的問題上，主張“文采”兼濟“節音”。

楊維禎研究在20世紀以來，尤其是20世紀80年代以來受到了更多的關注，出現了相對繁榮的局面，發表了大量的研究論文。近30年間的四部代表性著作，即劉美華《楊維禎詩學研究》、孫小力《楊維禎年譜》、黃仁生《楊維禎與元末明初文學思潮》、楚默《楊維禎研究》，以及若干有分量的學術論文，足以反映出楊維禎研究水平的不斷提升和跨越。通過幾代學者的努力，對楊維禎生平、文學作品、書畫作品、文藝思想的研究都得到了深入和細化，進展之快十分令人鼓舞。

回顧已有的研究，還存在許多缺憾有待解決：首先，楊維禎研究被分割成文學、書

法、戲曲等多個不同的學科，各自為政，各學科對楊維禎的研究水平極不平衡。搞文學者欠缺考證，搞書法者不讀其詩文，如孫小力、黃仁生先生的研究偏重文學，未能以書法墨跡校核文獻之訛誤，或補充文獻之不足；楚默先生的研究偏重書法，對具體史料的掌握不夠全面，以致有些立論帶有主觀臆測的成分，例如他認為《真鏡庵募緣疏》是為靜庵法師作，還認為楊維禎的印章都是朱珪所刻，都是此類瑕疵。其次，在對楊維禎藝術的研究中，往往偏重於對藝術家、藝術作品的孤立分析，缺少將個案置於普遍聯繫的歷史、文化背景中或者跨越多學科的綜合把握，因而不能準確判定楊維禎的歷史作用和貢獻，甚至不能準確評價元末藝術的歷史地位。如趙紫文碩士論文《元代草書研究》（吉林大學，2011）以亂世、亂心、亂行、亂書的“荒誕書寫”來評論楊維禎草書，沒有看到楊維禎書風在特定歷史條件下的合理性和創造性。第三，許多研究者由於對資料的蒐集、利用不夠充分，或者缺乏對楊維禎詩文、書法作品的解讀能力，難免輾轉因襲，人云亦云，缺少爭辯和創見。如楊春曉《王繹〈楊竹西小像〉考證》（《內蒙古大學藝術學院學報》2010年第3期）辨析此畫主人為楊謙而非楊瑀，其實這是一個早已解決的問題，作者並未提出新的證據或見解。

（作者為崑山書畫院院長、藝術學博士）

元代界畫家崑山朱君璧事略

居永良（昆山）

元代，崑山文壇空前活躍，其中位於崑山縣西界溪顧瑛的玉山雅集為世人稱道，是繼“蘭亭”“西園”之後中國文壇的三大雅集之一，楊維禎認為“蘭亭過於清而隘，西園過於華而靡。清而不隘也，華而不靡也，若今玉山之雅集者非歟？”對其盛贊之意，無以復加。顯然，雅集於崑山城西的這群藝術家，幾乎都是當時名流，如張雨、楊維禎、倪雲林、柯九思、李孝光、薩都刺、張翥、白野達等都慕名而來，有學者考證，同期元詩七分之二的作品與玉山雅集相關，甚至有人認為正是這種集琴棋詩詞等文藝形式於一體的雅集活動，催生了“百戲之祖”崑曲的形成。近年來，國內外研究顧瑛及其“玉山雅集”的學者不乏其人，且有愈演愈烈之勢！美術研究者們專注於雅集群體的研究，卻忽略了同時期其他崑山畫家的研究。其中朱玉就是一位，“崑山朱玉”在中國美術史上佔有重要地位，2012年北京盈時拍賣公告中稱：朱玉是宋元寫實畫風的最後一位大師；是自李公麟以來宋元工筆人物繪畫的“終結”者；是線描技藝最後的代表人物。因為宋元工筆人物畫的線描，造型簡練精準，可以從頭到腳無一斷筆，卻符合人體的解剖結構，寥寥數筆即可刻畫出四季服飾的不同，而明清之後，寫意面部沒有解剖特徵，服飾線條無動感，春夏秋冬一身衣。根據文徵明畫跋和有關史料記載，沈周常常和文徵明提及崑山朱玉，並曾臨朱玉畫作數遍，但不得要領而放棄。張潛之有詩贊之雲：橐筆歸棲虹月樓，丹青名敵李營邱。龍宮神闕圖成後，狼煞光芒射鬥牛。詩中所提李營邱，即李成（919--967年），字咸熙，有“古今第一人”之譽（見宣和畫譜），他善山水畫，在五代，北宋時期，與關仝、範寬成為三個主要流派。張潛之將朱玉比之李營邱，可見朱玉在畫史中的地位，目前，對朱玉的關注和研究與之實不相稱，筆者意圖通過本文引起書畫圈對這位崑山畫壇巨擘的關注和研究。

一、生當離亂 顛沛匪虧，朱玉的坎坷一生

明代復社王志慶在《玉山高隱圖》序中將朱玉和王履做了比較，王履與朱玉同為那一時期崑山畫壇的兩座高峰，王履是明初畫家，醫學家。字安道，號畸叟，又號抱獨老人、奮翁，約於公元1332-1391年在世。他學醫於朱丹溪，盡得其學，頗有建樹。繪畫上王履能根據自己的體會，說出“吾師心，心師目，目師華山”之類的簡潔而精辟畫理，對後世影響極大。其繪畫思想則主要有“意溢乎形”、“法在華山”、“藝匠就天”、“宗與不宗”、“去故而就新”、“庶免馬首之絡”等論斷，強調畫家要有自己鮮明的個性。他認為對傳統的借鑒，是繼承，反傳統而行其實也是一種繼承，只是繼承的角度不同罷了。甚至說：古人是人，能立家數，後人也是人，也應該立家數，不能“紙絹者輾轉相承”，所以要“去故而就新”。他這種對“傳統”和“古人”近乎“反叛”的藝術觀點自然被自詡為畫壇宗師或依附於畫壇宗師之輩所排擠，因而王志慶說王履是“獨唱無

和”。在總結朱玉的一生時，王志慶用了“生當亂離”四字。那麼，朱玉是怎樣一種“生當離亂”呢？朱玉的這種“離亂”不僅源自“家事”也源自“國事”，元末動蕩的社會環境和諸多磨難的家庭生活為朱玉的人生畫上許多傳奇色彩。據明代崑山人殷奎所撰墓誌，朱玉，字君璧，出生於1293年，其先世自江西來崑山。他出生的家庭應該不是甚麼名門望族，因為祖譜都沒有，只知道父親叫朱玄，但在朱玉十二歲時便過世了，只留下母親秦氏獨自撫養朱玉，早年喪父的生活，其困苦可想而知。但朱玉從小便聰穎過人，沒有被生活的壓力所壓垮。稍長，喜歡上了繪畫，每次聽聞哪裡有山水勝跡，即便是數千里之外都“翛然獨往”，從不以為難事，這些涵養在其胸中的山水畫卷為他今後的藝術道路奠定了基礎。

當時，永嘉王振鵬在仁宗朝以界畫為朝野所重，王振鵬（約1280--約1329），字朋梅，浙江溫州人。擅長人物畫和宮廷界畫，元仁宗親賜號為“孤雲處士”，被譽為元代界畫第一人。於延祐元年三月遷為秘書監典籍。至治（1321-1323）時為廩給令，佩金符，拜千戶，總海運於江陰常熟間。崑山處於溫州和常熟江陰之間，可能因為經常途徑崑山，朱玉有機會結識，跟從他游歷，並盡學其技，王振鵬也十分稱許這個學生。在追隨王振鵬之後的這段時間，朱玉接觸了許多文壇名流，馮子振便是其中一位。馮子振（1257--1337後），字子振，號海粟，自號怪怪道人、瀛洲客。官至翰林學士。他的性格豪邁，富有才情，曾官集賢待制、承事郎。為元代最負盛名的湘籍文學家之一。被譽為“博學英詞，一世之雄”，上海博物館收藏的《馮子振行書虹月樓記卷》（圖一）便是這位文壇翹楚送給年輕後生朱玉的詩文：“五茸三泖之邦人物，皆有澄秀之意象。崑山州能為丹青繪於翎毛、窠石、僧佛、方仙、士女有朱君璧者，特標緻整密，彷彿前古作者風韻。不至於蹇淺，不枵於浮艷，予於是喜而拈出之，使此聲流行天壤間。當有達官貴人之賞識，進之祕書之直，則其黼皇猷而飾，國燿將無所不可，仍贈小詩。盧楞伽作阿羅漢，吳道玄拈自在觀。筆墨分毫無俗氣，至今名世與人看。朱生年紀方青俊，況復胸中有秀妍。曾見東謙掃丹墨，便堪把玩詫天全。昨日幅騰南海岸，珍珠瓔珞六銖衣。普陀岩下慈悲相，劫劫塵塵最上機。年愈增添畫愈精，工夫至到筆英英。更教江海精神濯，從此聲名老更成。泰定丁卯臘立明年春日，海粟老人贈，並書於多梅樓。”據落款可知此詩作於1327年，朱玉35歲，於七十一歲的馮子振而言，正“青俊”之歲。對於一位形象端莊富有才華的晚輩，褒嘉和推舉之意溢於字裡行間，年逾古稀的馮子振以詩贊的方式厚望於朱玉：“更教江海精神濯，從此聲名老更成”，朱玉沒有辜負這位世交長輩的殷殷之情。元至順年間，歲值庚午（1330），奉皇后之命，朱玉得以在金圖藏經的引首畫佛像。這次出場為朱玉奠定了在元代畫壇的基礎，此畫“方不盈矩、曲極其狀而意度橫生，不束於繩墨”，時人稱說即使王振鵬親自畫也不過如此，此後“崑山朱玉”的落款更多的出現在各類佛教題材的畫作中。



（圖一）

至正十有五年（1355），清寧殿建成，敕畫史圖其壁，朱玉和趙雍（趙孟頫之次子，負盛名）等六人奉命前去作畫，對於畫家來說這是多麼榮耀和珍貴的機會啊！這樣一次進入政治文化核心集團的機會，朱玉卻因“家道阻”（可能是母親龔氏過世）而放棄了，這是朱玉對名利的淡然；他用十年時間繪成《紫霧龍宮》、《翠蓬神闕》二圖，圖成之際，世人驚謂“妙入神品”，這是他對於畫藝的執著和痴迷。朱玉晚年的生活，生活在“倭患”陰影之中，元朝末年，隨著海運的發展，東南沿海地區因海外貿易而富甲一方，海運的便利卻也帶來了多年的“倭患”，元末海盜的猖獗在史籍多有記載，朱玉生活的年代，有記載的海寇入侵事件是至正十二年（1352）三月，海寇首領方國珍率領海寇直抵太倉，大肆劫掠，浙省參政樊執敬領兵數千來援助，可笑這個樊參政，到了崑山，竟然因為害怕，不敢前往平寇！一個帶著數千援兵的參政竟然不敢前往，一般百姓作鳥獸散也是情理中之事。至正十七年崑山開始築土城取代原來的“以竹木為柵”的簡易城牆，以保全城內居民的家業，然而，即使是有了土城還是沒有擋住海寇的侵犯。一百多年中，直至明初，海寇來崑山城內洗劫是常事，動蕩不安的局勢下，朱玉卻能獨善其身，據史料記載朱玉“行內修平居、言貌循循、薄於利慾，身且老猶精謹如壯者”，至正二十一年（1361年），海寇又入侵崑山城，城中大多數棄家逃難而去。朱玉卻獨自抱二圖坐樓上。若不是對信仰的執著，孰能置性命於不顧獨自面對海寇！由於這兩幅畫作凝聚了朱玉十年的心血，就像張僧繇當年繪於慧聚寺的神龍一樣，其畫面中圖像皆通神明，因此典籍中記載：樓中“有光燭天”。海寇遠遠的看見城中有“虹氣貫月”，便蹤跡而至。看著朱玉緊緊抱著的二卷畫作，以為是至寶，可惜海寇多為草莽莽夫，沒有懂得兩幅畫作的價值，一看只是二張圖畫，辛辛苦苦撲了一空，大怒之下，撕成碎片，悻悻而去，可能真的是神明護佑，海寇並未傷其性命。楊維禎聽聞此事後，欣然名其樓曰“虹月樓”並撰文《虹月樓志》。此後，朱玉“偃蹇一室”以圖史自娛，至正廿有五年（1365年）十一月七日，七十四歲的朱玉離開人世。朱玉娶妻諸氏，有二子，長子佑賢，次子輔德，但次子早亡。有一女嫁給了許氏。有三孫男，分別名曰翠、翬、翬。孫女一，曾孫男一，名曰寧。曾孫女一。1366年葬於馬鞍山陰。明正德十三年（1518年）由七世孫朱琚遷至留暉門外頤園內，頤園是中丞王永祚所築，其子更名碩園，至乾隆十四年為糧倉，一代畫師在崑山便難覓蹤跡。張潛之有詩“畫史遺蹤草沒堤防，頤園題後碩園題。一杯誰吊朱高士，賸有空倉省自題”

二、“孤雲門人” “伯時復生”，朱玉的藝術成就

史料記載朱玉師王振鵬，因為善於界畫，歷來都被冠以“界畫家”的名稱，《朱徵士墓誌銘》中“……界畫家王士元、郭忠恕為首冠，備借高下，一守矩度。而王君視筆為尺，曲折層疊自如，度越古人矣，徵士得其傳是可銘……”對王振鵬和朱玉的界畫藝術做出了中肯的評價。據台灣故宮博物院研究員陳韻如教授論文《界畫在宋元時期的轉折：以王振鵬的界畫為例》考證，朱玉尚有一印為“孤雲處士門人”，可見朱玉對王振鵬這個老師是引以為傲的。界畫在中國起源很早。與大多數描繪自然景觀的中國畫不同，中國傳統界畫的表現對象主要是建築。所以一般需要用界尺引筆以使所畫之線橫平

豎直。這也是界畫之所以被稱為“界畫”的原因。界畫技法嚴謹，工細而有法度，亭台樓閣，甚至舟船車馬，比例切實，歸整有序，符合數學規律。界畫在元代以後便日漸式微。這可能也是為甚麼朱玉跟隨王振鵬學習墨筆界畫，但傳世作品中並沒有純粹意義上界畫作品的原因，不僅朱玉沒有，其師王振鵬現存畫作中影響最大的也不是界畫，而是《伯牙鼓琴圖》（圖二），此圖描繪春秋名士伯牙路遇知音鐘子期，畫中伯牙與子期的舉止生動傳神。衣紋用筆細勁流利，筆法勁健，精謹嚴密。白描與渲染皴擦相結合，畫法簡潔而富於變化。更準確刻畫了人物內心活動：彈者專注，聽者傾心，對於人物心理活動的刻畫是人物畫的最高境界，界畫家王振鵬將界畫中技術和藝術的完美結合運用到人物畫中。朱玉在繪畫技藝上毫不遜色，能夠“人言王君蓋不之過雲”，能達到與其師父相拮抗的程度，其原因可能是朱玉天資聰穎或王振鵬教導有方，更重要的是朱玉和王振鵬有一個共同的老師——李公麟。李公麟是北宋時期一位頗具影響的名士，中國繪畫線描技法在他手中做到了極致，他的白描技法成為後人學畫所遵從的樣板典範和無法逾越的高度，為當世第一，甚至超越了顧愷之、陸探微、吳道子等畫聖。李公麟筆下掃去粉黛、淡毫輕墨、高雅超逸的白描畫，被後人稱為“天下絕藝”。在技法上朱玉和師父同樣很好地繼承了北宋李公麟的“白描”畫法，朱玉正是在不停的臨摹李公麟的畫法中技藝得到不斷精進的，朱玉傳世作品《揭鉢圖》（圖三）就是臨摹李公麟的作品，文徵明在題跋中說道：“……伯時（公麟）真本已遭回祿（毀於火），此卷楮墨完好，纖悉具備。且下筆不群，神采煥發，當為伯時入室弟子矣！恐伯時復生，亦必斂服。……”文徵明認為朱玉得到李公麟的真傳，細觀《揭鉢圖》，線條挺拔有力，富有彈性，既連綿不斷，又有輕重、粗細、緩急、頓挫的變化。確實有蘇東坡所謂“其神與萬物交，智與百工通”的境界。難怪大收藏家、民國四公子之一的袁克文在題跋中說“……今韓君出示此本，其真吳氏物耶？抑摹本耶？而位置嚴密，精理入神，無毫髮憾……”，袁克文把朱玉的臨作和吳大本家藏的李公麟真跡相題並論，並說難辨真本與摹本。朱玉繪畫技藝之高，自然非若世俗畫工混為一律。



（圖二）



（圖三）

三、虹光貫月 高品卓立，從《虹月樓記卷》看朱玉的藝術品格

楊維禎對朱玉“上所嘗聞其人聘之，固辭不起”的人品大加贊賞，把虹月樓及朱氏

繪畫，比將米元章海月庵書畫船之謂，對朱玉的推崇到了極致。海上方家劉一聞在《〈虹月樓記卷〉和馮子振墨翰》中雲“……虹月樓位於江蘇崑山之片玉峰上，主人為馮子振交好朱澤民（1294—1365，即朱德潤）之後人朱君璧……”對朱玉的虹月樓進行了宣傳。但這段描述有兩處顯然與史料不符。其一，虹月樓並非位於所謂“片玉峰”，而是在縣南之“酒坊橋”，虹月樓於嘉靖初猶存。另：崑山古有“片玉坊”，至於“片玉峰”則未知為何峰？其二，朱君璧並非朱德潤之後人，朱玉比朱德潤早出生一年，朱玉祖籍江西，朱德潤，字澤民，號睢陽山人即因祖籍睢陽（今河南省商邱市），不同祖籍自然沒有“後人”之說了。劉一聞先生之所以這樣寫，可能是因為馮子振與朱德潤有過詩文交往，且名聲盛與朱玉，便作此推測。其實，完全沒有必要用朱德潤來抬高朱君璧，因為通過上海博物館藏《馮子振行書虹月樓記卷》的流傳過程和諸多題跋，我們已經基本瞭解朱玉在繪畫上的成就和對後世的影響。

嚴格來說，此卷應名為“馮子振行書贈朱君璧詩卷”，因馮子振書寫此卷時尚無“虹月樓”之名，楊維禎所撰“虹月樓志”應是34年之後之事，夏昶也僅題寫“虹月樓”三字，且也是百年後的事了，正因為“虹月樓”儼然已成畫家高尚人格和高超技藝的象徵，在百年後便將之命名《馮子振行書虹月樓記卷》，也就情有可原了，南海籍收藏家吳榮光在這卷《馮子振行書虹月樓記卷》後的跋中詳細記錄了虹月樓的翰墨因緣：“……此卷元泰定四年丁卯（1327），後卅五年至正廿一年辛醜（1361），楊鐵崖作虹月樓志，志已失去。越六十八年為宣德三年戊申（1428），衛靖（崑山人，洪武元年以能書薦入文淵閣，進禮部主事）補書。又越八十七年為正德九年甲戌（1514），朱之裔孫拱辰補圖。又越二年為正德十一年（1516），周倫（崑山人，弘治十二年進士，嘉靖八年改南京刑部尚書）記其始末……”。卷後書志、補圖、題跋者共計七人，都為崑山元明之際名流！或進士出生（周倫），或畫壇泰斗（夏昶，官太常寺卿）人。據明周倫跋還可得知，除“虹月樓志”外，楊維禎同時還書有“虹月”匾額。明代王世貞在弇州四部稿卷中有這樣一段文字“魯恭王所治諸宮室，獨靈光殿存，王文考異之，作賦紀其勝，曾未數百年復鞠為草莽，而後之君子僅於殘編遺墨間想見其飛虹卻月之勝，或有或無而已。朱氏在勝國有虹月樓，畫壁冠東南，楊鐵史為之記，馮海粟系之詩，為一時勝事。今所謂樓與畫壁俱漫滅無余，而朱氏子孫尚能守海粟詩跡，以比於文考之賦，曹子桓雲：文章者不朽之盛業，信然哉！朱君謂卷末有大王父司馬公題，托某敬識其後而歸之”，依據此段文字可知，《馮子振行書虹月樓記卷》應該還有王倬和王世貞的題跋，王世貞（1526年--1590年）明代文學家、史學家。“後七子”領袖之一，王倬（1447--1521）是王世貞的祖父，歷官至南都少司馬，以政術行宜，為弘治、正德間名臣。按時間來推斷，王倬的題跋很有可能是應朱玉的後輩朱拱辰之請而為，朱拱辰繼承了朱玉的衣鉢，工詩畫，尤善寫神，活躍於金陵公卿之間，名聲日隆，加之又有同鄉之宜，可惜這兩位重量級人物的題跋現已難覓蹤影。即便如此，無論夏仲昭書首、楊維禎寫志題匾、王倬、王世貞祖孫題跋都是事實，且皆因虹月樓“虹光貫月”、樓主“高品卓立”之故，“虹月樓”儼然是當時崑山甚至數百年來的文藝界的標桿。

從“虹月樓”我們不僅看到了朱君璧繪畫高度，更看到了朱君璧的高尚人格。朱玉生活在動蕩的元末（前文已述），生活在太平盛世的人們無法想象動蕩時局給人來的恐慌，無法感受朱玉在決定抱著兩軸畫卷獨自面對海寇時需要多大的勇氣！那是一種和畫作同生死的凜然正氣！與此相比，那些持武逞強的海寇倒是顯得有些可笑！在《馮子振行書虹月樓記卷》後題跋者中有一位周倫便生活在那個時代，他瞭解人們對於海寇的恐慌，因此，他也更易為朱玉抱畫獨坐的勇氣所折服，也正是他和顧鼎臣等人的疏請，在嘉靖十八年崑山城才圍築磚牆，始得一方平安。由此看來，“虹月樓”為後人敬仰不僅因為樓主藝冠群英，更是因為樓主凜然正氣、氣貫長虹！

四、翰海遺珍 晦魄環照，朱玉傳世作品存考

1、《揭鉢圖》（又名《劫鉢圖》）：共兩本，一藏浙江省博物館，一或藏上海博物館。

朱玉存世作品中最著名的是《劫鉢圖》（圖四），描寫的是《寶積經》中鬼子母皈依佛的故事：鬼子母暴虐成性，有子一萬，卻殺人子為食。如來佛祖遂將其幼子賓迦羅鎮於琉璃鉢中，鬼子母率眾妖魔百十餘揭鉢救子未果。佛說“汝今若能受三皈五戒，盡壽不殺，就能救賓迦羅”，鬼子母最終發誓永不殺人，歸入佛門，鬼子得以從鉢中放出。故事宣揚的是佛法無邊、回頭是岸、邪不勝正的道理。《劫鉢圖》最早出自李公麟之手。朱玉的《劫鉢圖》是摹本，李公麟本原為宋代宣和皇家秘藏，到了元代先歸宜興人吳大本收藏，後轉歸大收藏家陸全卿所有。據說在陸家期間，朱玉臨摹了兩個本子。其中一個版本為朱家後人所藏，至明代為吳純甫（中英，崑山人）所藏，清咸豐年間為崑山陳墓（錦溪）陸嘯霞（雲標）收藏，1965年11月5日，浙江省文物管理委員會收購會議決定，以五百元人民幣收購，後因陸傳纓、陸家俊叔侄發生糾紛，經杭州市有關司法部門調解，最後陸傳纓將此卷無償捐獻給國家。參加這次收購會議的有：朱家濟、沙孟海、林清廉、黃湧泉。1987年國家文物鑒定委員會謝稚柳、劉九庵、楊仁愷、傅熹年和啓功等對此卷作出鑒定意見：“此本真好，卷後跋真”鑒定為為國家一級文物。這就是如今收藏在浙江省博物館的“浙博本”。

2012年北京盈時拍賣公司秋拍，爆出美國回流元代朱玉《揭鉢圖》的拍賣消息！業界為之震驚！

“元·朱玉《摹劫鉢圖》”說：“《劫鉢圖》吳中有二本。此本為元朱君璧所摹宣和秘藏跡。……若其筆力之精勁入神。”一般認為：朱玉在陸家臨摹了兩本相同內容的“劫鉢圖”，既為摹本，有兩個版本，甚或更多也正常，朱玉的一件摹本到了清代，歸收藏家畢潤飛所有。民國時期到了一位姓蔡古玩商手裡準備賣到國外去，結果被袁克文（袁世凱之子，民國四公子之一）買下了，再後來也還是流落去了美國，有專家對比了浙博本和回流本，後者人物線條更加飄逸，但兩個版本均為真跡是鑒定界的共識，“《劫鉢圖》……則有顧馬湖（顧潛）、張銀台（張寰）二跋，何容喋喋。”

而兩本上均有明代顧潛和張寰的題跋又如何解釋呢？有人認為，浙博本上二人的題跋應該是後人照著美國本描摹上去的。不管是描摹上去還是顧潛、張寰同時在兩件作品上題寫二跋，至少說明在顧、張之時，或其後，兩本曾同處一人之手，此件畫作拍出了

2990 萬元的天價，有消息稱買家是上海博物館，又多了一件國寶級回流文物。待他日崑山博物館建成，倘若能將兩件《劫鉢圖》辦“合璧回鄉展”，則將是一件轟動全國的文化盛事！

關於《劫鉢圖》的傳奇還沒結束，王士禛在《池北偶譚》中記載，王士禛所見朱玉《劫鉢圖》有鄧文原、趙仲穆（雍）之圖、書。及董文敏（其昌）書“寶積經賓迦羅事”，後有吳匏庵（寬）、沈石田（周）題跋。而浙博本和回流本均沒有這些題跋，如果這些題跋和畫作，並非被人為割去另作他用，那麼還有第三個摹本！我們期待著朱玉再次給我們帶來驚奇！

2、《妙法蓮華經卷首畫》：台北故宮博物院藏（圖五，圖片由台灣故宮博物院陳韻如教授提供）



台北故宮博物院藏《妙法蓮華經》卷後題跋“……至順改元歲次庚午(1330)上元日誌，插畫引首孤雲處士門人朱瑤，書寫經文永壽禪寺住持元浩。”據台灣故宮博物院研究員陳韻如教授論文《界畫在宋元時期的轉折：以王振鵬的界畫為例》稱卷首畫即為朱玉為所畫，此畫為元至順元年（1330）嘉定州何莊何允中夫妻之供。如此說來，“崑山朱玉”便還有另一個落款“孤雲處士門人朱瑤”，綜合前說，《劫鉢圖》及有關“……奉中宮教圖藏經佛像引首……”等描述來看，當時朝野上下都篤信佛教，這類題材的畫多數用於經文之前的圖解，可能是經文枯燥，圖畫以增強可讀性，也可能是輔助不能通解文意之人理解經文內容，類似於今天的插圖。可以大膽的推測：朱玉落款“崑山朱玉”為皇家供奉之用，以告知宮內官員，其籍貫與真名。而“孤雲處士門人朱瑤”為民間所用，引“孤雲處士門人”的招牌以明身份。援引陳教授文章如下：“扉畫（指朱玉之引首畫）不僅建築物的描繪講究，其中的人物表現與山水景致等安排，也都相當受到注目。在此《妙法蓮華經卷》卷二扉畫，朱君璧便針對「火宅三車」、「長者窮子」等經文段落中所提及的建築物做了更全面的描繪。「火宅三車」經文中「有大長者，其家

堂閣朽故，周匝俱時火起焚燒宅捨。」一段，過去畫家在圖繪此建築物時，是以配上具有廊道圍繞主廳的描繪模式最為常見，在一件宋人《妙法蓮華經卷》卷二（台北故宮博物院藏）就以一個廊道圍繞的主廳屋頂起火為表現要點，屋舍的配置只有局部。但是與朱君璧的畫面相較下，會發現朱君璧筆下起火的屋舍雖不具更大幅畫面。但是以完整的兩進屋舍配置全貌。起火的屋頂出現在畫面後方。另外，此一扉畫上的更多畫面則是在表現「長者窮子」段經文。經文所記述的「長者窮子」故事情節，大略是說有人年輕之際，捨父周流各國。當其父巨富後，子雖見到在大宅之中的父親有居士圍繞卻心生恐懼，急於棄走並任除糞雜役，而後因其父將逝而相認，並贈予珍寶。在宋代的扉畫中對於「長者窮子」的描繪，多關注後段情節，圖繪窮子居住草屋肩擔重物等，甘於卑賤工作的情景，而後方才有滿地珍寶代表父親於臨終時將所有財富歸子所有；對於為父長者的巨富形象並沒有多予強調。相較之下，在朱的構圖中，一個比火宅佔有更大畫面的左側豪華建築正是長者巨富的居所，正廳之中的床榻上坐者即為長者。華屋前方躺臥在地的人物，才是窮子。可見，與經文的後段情節相關的圖繪細節已經被朱全然略去，而將重點放在建築物的豪華細節描繪上。特別值得注意除了長者所在的主廳之外，建築院落又以廊道連接至右後方的一處有二層樓的住屋，其屋簷門拱上方雖只畫局部，但已經顯露出重檐屋頂的繁復。”尚如陳教授文章之言，則朱君璧之畫法構圖已較前人有較大發展，不僅是描摹前人了，就圖繪內容的側重點而言，更多的展示房屋的描繪，“界畫家”之稱謂也名至實歸了。

3、《龍宮水府圖》：故宮博物院藏（圖六）



（圖六）

左上鈐“朱氏君璧”印，並有清乾隆、嘉慶內府收藏印記。《石渠寶笈三編·乾清宮》著錄。《龍宮水府圖》描繪的可能是《柳毅傳》中柳毅抵龍宮，龍王率水族出迎，主客見禮時的情景；也可能是龍女被救回龍宮之後，龍王和龍女一起送柳毅，柳毅告辭的場景。《柳毅傳》描寫書生柳毅應舉下第，途徑涇陽，遇龍女牧羊。柳毅受龍女之托奔赴洞庭龍宮傳書，龍女得以被其叔錢塘君營救。龍女深感柳毅恩情，錢塘君力勸柳毅與龍女成婚，柳毅拒絕。數年後，龍女變幻容貌，假稱盧氏女，與柳毅修成正果。《柳毅傳》中描寫龍女返回洞庭時與柳毅相見的原文是：“俄而祥風慶雲，融融恰恰、幢節了；玲瓏，簫韶以隨。紅妝千萬，笑語熙熙。後有一人，自然峨眉，明璫滿身，綉轂參

差。迫而視之，乃前寄辭者。然若喜若悲，零淚如系。須與紅煙蔽其左，紫氣舒其右，香氣環旋，入於宮中。”這樣詳盡、夢幻般的描述為畫家創作提供了廣闊的想像空間。

4、靈武勸進圖（傳）（圖七）



（圖七）

此卷出現在北京保利國際拍賣公司 2011 春季中國古代書畫專場拍賣會上，前有引首題款“元朱玉仿唐人靈武勸進圖”，朱元璋題，鈐印：洪武御書。落款“至正三年春正月，臣朱玉奉勅摹”，看的出，又是一件奉皇家之命，摹前人的作品。從拍賣公司提供的題跋資料來看，此間作品原藏於元代宮廷之中，洪武初收入明代宮中，後流落民間，宣統年間歸海日樓沈曾植所有。此畫也是傳世畫作中界畫意味比較重的一件作品，但存很多疑點，其一，落款“至正三年春正月，臣朱玉奉勅摹”似乎有些不合情理，朱玉始終未仕，黃觀的跋中說“元至正間供奉畫苑”，此說有待考證，百姓雖也可自稱臣子，但似乎很少用。其二，沈曾植在 1916 年從“飛鳧人”處買來此畫，自己對畫也沒信心，故在跋中說：“此卷蓋君璧摹唐人，而後人又摹君璧者”，但此說出於何因，卻又耐人尋味。筆者未見原件不能妄下定論，存此備考。

5、龍吞日景圖（傳）（圖八）



（圖八）

上海崇源藝術品拍賣有限公司 2002 首次大型藝術品拍賣會拍品，畫面描寫一盤旋之龍意欲吞日的場景，畫面有落款“崑山朱玉制。並有周之鼎題簽：元朱君璧龍吞日景圖真跡，丙申初春子巽題。鈐印：周之鼎印、子巽。孫星衍邊題：元朱君璧先生龍吞日景圖，丁卯（1807）中秋蘭陵孫星衍篆。鈐印：方伯鑒司之官。據鑒藏印“星衍曾觀”“貝壙過目”“退一步想齋珍藏”“心柏珍秘”“阮伯元改藏書畫之印”“曾在李氏太疏樓”等印章來看，此圖歷經清人孫星衍、貝壙、阮元等名家收藏。

作者單位：崑山博物館

淺析仇英山水畫的審美特徵

王芳（福建）

仇英，明代中期畫壇巨擘，與文徵明、沈周、唐寅並稱“明四家”。仇英字實父，號十洲，江蘇太倉人，長期居於蘇州。他終其一生完成了大量精美絕倫的繪畫藝術作品，其精緻典雅的程度令人嘆為觀止。仇英的繪畫語言特徵和風格獨特，通過對其作品本身的分析、解讀，對於創作年代的時代背景的瞭解，以及仇英成長的經歷中，我們可以發現，仇英繪畫技法上承襲了院體畫的風格特點，而畫中表現出的則是文人的情趣，流露著文人的思想內涵，即其作品兼具文人氣韻與“行家”工藝並存的雙重審美趣味。

一 仇英作品中的院畫特徵（“行家”因素）

仇英生活的明代中期的蘇州，投身於當地極具盛名的畫家周臣門下，學習繪畫的基本技法和繪畫創作。仇英二十歲左右時投入周臣門下習畫，在此之前他作為一名漆工，為棟梁屋宇繪制彩漆紋飾。仇英的繪畫選擇了以院畫的嚴謹作為其主要的畫風框架，很好地繼承了老師周臣取法自南宋的院體畫風，作畫時遵循嚴謹與縝密的風格特點，用筆清晰、規矩，構圖嚴謹，設色工整。張醜在《河清書畫舫》中評仇十洲畫“山石師王維，林木師李成，人物師吳元瑜，設色師趙伯駒，資諸家之長而渾合之，種種臻妙。”^①仇英山水多臨學趙伯駒、劉松年等，繼承和發展了李唐、劉松年、馬遠、夏圭的院畫傳統，集各家之長，融會貫通，形成了工整精艷的古典傳統風格。在明代文人聚集的吳蘇之地，又受文人們文雅清新之風影響，形成了工而不板，妍而不甜的新院體繪畫風格。仇英以其高超的繪畫技巧獨立於明中期畫壇，甚至連董其昌都不得不折服於他的繪畫實踐能力。董其昌在他的《畫旨》中寫道：“李昭道一派為趙伯駒、趙伯驥精工之極，又有士氣，後來仿者，得其工不能得其雅，若元之丁野夫，錢舜舉是已，蓋五百年而有仇實父。……仇英為近代高手第一，兼有南宋二趙之雅”。^②

仇英純熟精湛的院畫技藝在他的許多作品中均有鮮明體現。《桃源仙境圖》作為其壯年時期的代表作而備受關注，我們可以以此為例來解讀他畫面中的院畫審美因素。全畫屬筆法工致的大青綠山水畫，採用傳統的三段式的豎幅構圖，分為近景、中景、遠景三個部分，各部分之間既相對獨立又產生密切的關聯。畫家用利落的勾斫筆法來表現岩石山巒的硬度和質地，主要著筆於山石外輪廓形態的勾勒，較少皴染，敷色時多為填色，盡量保留輪廓線。墨線內先以淡赭石打底，再罩上石綠，最後再罩石青，以達至色彩飽和明麗的效果。中景的宮殿瑰偉，建築結構較為嚴謹，殿前以繁密交挺的松林掩映，每一叢松針都勾畫工致，墨線細如發絲，周圍雲氣繚繞，營造出仙界的幻境。遠景的墨、色減弱，曠遠虛淡，徐徐過渡，彷彿要將人的視線引向更加深遠的境界中。

院體畫所特有的裝飾性在仇英的畫中也有明顯的印跡。《潯陽送別圖》（美國納爾遜·艾京斯美術館藏）是其中一件典型的富有裝飾性的作品。從畫面上可以看出，仇英借鑒了元代錢選的質樸、古拙的繪畫方法，又經由自己之手將這種古拙之風更加以抽象化和圖案化。山巒全部呈片狀分割，結構上以更細小的條狀切割來做劃分，甚而已接近於幾何圖形的剪切拼貼。江面上的波浪也更加規格化了，傳統的網巾紋在此處被誇張演變為許多形狀相似的菱形，有序組合，布滿江面。中景的雲氣徑直以一組橫向帶狀的平行線來表示，主體的人物故事則分布在畫幅下端。這種純粹的裝飾美感在古代山水畫中十分罕見，因此仇英此畫極引人注目，加之仇畫一貫以來的製作精細、內容豐富、細節刻畫生動充分等特點，令此畫不啻為一件難得的畫中珍品。

二、仇英作品中的文人氣韻

仇英在繪畫技法上學習院畫，而畫中表現的則多是文人的意趣，流露著文人的思想情懷。晚明謝肇淛在其所著的《五雜俎》中說道：“仇實父雖以人物得名，然其意趣雅談，不專靡麗工巧。”^③強調仇畫中“以意涉筆”的文人趣味，給出了很高的評價，贊賞之情溢於言表。之所以仇英的繪畫洋溢出作為明代繪畫的主流精神文人氣質，這與仇英青年時期進入蘇州上層文人圈子，陸續結識了許多學養淵博的友朋，如文徵明、王寵、項元汴等著名的吳中畫家、詩人、書法家和收藏家，使其藝術上深受文人思想和詩書畫藝的熏陶不無關係。在仇英的繪畫之中，文人性超越於他的繪畫技巧而存在著，文人品質和情懷錶露無遺。仍以《潯陽送別圖》為例，這件作品取材於白居易的《琵琶行》，詩中講述的是詩人與琵琶女在江邊對話的故事，故事喚起了在座者的複雜情感，仇英雖然擅長人物畫，但是在處理這幅畫面的時候，並沒有將重點放在人物故事的情節上，而是更加關注整個故事環境的情境的構成和氛圍的營造，將其繪制為一幅青綠山水畫。“潯陽江頭夜送客，楓葉荻花秋瑟瑟。”這樣的情景通過其高超的繪畫技藝轉承為他個人對詩文意寓的體味，落實在山水畫的通感之境上，這也是仇英的文化修養在應對類似主題性故事情節敘述上的借題發揮。

繪畫作品本身就是畫家抒情達意的途徑，是反映真實內心的窗口，通過這一表象可以看出他的文人情懷和思想性靈。即便是仇英沒有詩書作品傳世，在其畫面上也鮮見他以自作的詩文直抒胸臆，仇英傳世作品中有一套四季山水畫，在其中的夏景山水《蕉陰結夏圖》中題款有“戲寫”二字。這一措詞通常用於否認畫中帶有任何嚴肅的意味，指明作畫者願以輕鬆的態度來對待作品。用筆輕鬆、秀逸，畫中帶有率性甚至放任的性質，最宜表現仇英放開筆墨的一面，以文人畫家們常在即興的小品上題以“戲寫”或“戲墨”等詞，以這種情況來說是十分貼切的。

仇英繪畫體現出了文人情懷和工藝技法並存的雙重審美趣味，同時反映出兩方面的

特點。明代中期的江南地區，尤其是在以江蘇為代表的文人士大夫的影響下，又使文人的素養再次提升到一個高度。仇英之所以能夠在吳門和浙派混合消長的這一時期脫穎出來，在於他既掌握了高超的繪畫技法，又兼具可貴的文人氣質素養。雖然尚意是明中後期的主流審美，可是，沒有技巧支撐下的“尚意”也是不切實際的，繪畫技巧的複雜性不言而喻，這是對意的表達途徑，表露的手段必須是技巧筆墨，即使要求不甚高明，但也具有相當的底線。

①引自《對王穉登把仇英列為“能品志”第四人的批判》，黃慧君，載於2006年12月《當代經理人》

②董其昌《畫旨》，轉引自《歷代中國畫論選（下）》潘運告主編，湖南美術出版社，2007年1月第一版，P79

③轉引自《論仇英繪畫的文人趣味——兼論明中期後職業畫家與文人畫家的合流趨勢》一文，載於《美苑》2007年第四期，作者為任穎穎

王芳

1983年生，福建福州人。2005年、2010年畢業於福建師範大學美術學院，分別獲學士學位和碩士學位，中國山水畫研究方向，師從林容生教授。中國工筆畫學會會員，北京工筆重彩畫會會員，福建省美術家協會會員，福建省青年美術家協會常務理事。作品多次參加全國性及省級展覽並獲獎，多件作品被藝術機構和私人收藏。現為福建省畫院畫家。

文氣又骨氣 高風傳世代 ——明末書畫家作品考二則

俞建良（昆山）

明代末年，以書畫傳世者有董其昌、陳繼儒、黃道周、張瑞圖、王鐸、倪元璐、史可法、楊文驄、傅山、龔賢等等。其中董其昌、傅山、龔賢的書畫作品，歷來倍受海內外人士所喜愛、珍藏，廣為傳播。而張瑞圖因魏忠賢生祠碑文多出其手書，被定為閹黨獲罪罷歸；王鐸則由明朝舊臣變為清廷新貴，在以氣節自持的明代遺民眼中是被鄙夷的“貳臣”，故“張、王”倆人的書法作品，一定程度上在當時受到了影響，試想重尚禮義之中華大家庭，在論“人品”與“藝品”時，人品尤為重要。但同一時代的黃道周、倪元璐、史可法、楊文驄等為家喻戶曉的民族英雄，面對清兵，不屈而死。誠然，黃道周、倪元璐、史可法、楊文驄等對於書畫是暇時餘興。故像這樣的書畫家，壽至中年離世，傳世作品自然就少之又少。這裡筆者就楊文驄及其《桐蔭讀書圖》和倪元璐及其《淇園清趣圖》，並芻議一二。

一、楊文驄及其《桐蔭讀書圖》考

楊文驄（1597—1645）明末畫家、抗清官員，字友龍，貴州人，流寓金陵。明萬曆歲末中舉人，官至兵部郎中。天啓4年，楊文驄28歲時奉母移家南京。不久，楊文驄加入復社，成為早期社員，與復社領袖太倉的張溥以及陳子龍、吳應箕等友善；崇禎間楊文驄歷官江寧、青田、永嘉縣令、華亭教諭等。自李自成攻下北京後，明思宗朱由檢自殺。繼而吳三桂引清兵入關，合力撲滅了李自成農民起義軍的烈火。明南京兵部尚書史可法、鳳陽總督馬士英等擁立福王朱由崧即位南京。楊文驄和馬士英是同鄉，又系姻親。明朝末年，楊文驄升任兵備副使，分巡鎮、常兩府，但仍駐京口，和大將鄭鴻逵等軍合兵長江南岸，與清兵隔江相持。某日夜，清兵乘大霧偷渡，直到接近南岸才被甘露寺守軍發現，遂倉皇迎敵，但被清兵衝散。楊文驄敗退至蘇州。此時清兵又攻陷南京，南明文武大臣、勳戚除逃亡外，大部迎降。清將曾派人往蘇州勸降楊文驄，說客即被楊文驄所殺，並退軍處州（今屬浙江）。但因楊文驄受命於國破之際，孤軍奮戰，雖曾扼守仙霞嶺，屢挫清軍，終因眾寡懸殊，於1645年7月兵敗被俘，不屈而死，全家36口人同時遇難。《明史·楊文驄傳》將其排列在著名抗清烈士中，稱其“不降被戮”。

楊文驄為人豪俠，性愛交遊，清人馮金伯《國朝畫識》“慷慨如金陵詣楊文驄，責以大義得解”。楊文驄與復社名流侯方域等結為至友，曾以扇血點染桃花的韻事流傳。清初學者、戲曲家孔尚任所著《桃花扇》曾震撼了當時的文壇。作者孔尚任通過與楊文驄、龔賢等人的交往，得到了許多寫作史料，於1699年寫成了傳奇劇本《桃花扇》。書中敘述了明末閹黨主要人物阮大鍼逼迫李香君嫁漕撫田仰，香君堅決不屈，以頭撞地，血濺侯方域所贈之定情詩扇的故事。楊文驄在扇上就勢點染，使之成為一枝美麗的

桃花。此事據近人考證，在孔尚任《桃花扇》成書之前，姜實節為楊文驄題畫時就有“記否桃花留扇底，一回首處一消魂”之句。由此可知，楊文驄以扇血點染桃花，並非虛構，而是實有其事。《桃花扇》傳世後不久，孔尚任即罷官回鄉。

江南歷來盛於文墨宴曲，楊文驄自貴州來寧，正適其性、致其韻。崇禎二年（1629），楊文驄三十三歲時，“奉其父霞標參政為天台、雁宕之游，哀其詩文圖畫以歸，謂之《山水移》，既而該游集，附以前後一二年作，遂仍其名。”在《山水移》中，為楊文驄作序、跋者竟多達三十七人，其中不乏如董其昌、馬士英、陳繼儒、倪元璐、夏允彝、李日華等當代名流，一度曾與這些名士交遊甚密。同年秋，作《桐蔭讀書圖》。

清初吳偉業將楊文驄、董其昌、程嘉燧、張學曾、卞文瑜、邵彌、李流芳、王時敏、王鑾譽為“畫中九友”，並作《畫中九友歌》盛贊之。其中，贊楊文驄詩雲“阿龍北固持雙矛，披圖赤壁思曹劉。酒醉灑墨橫江樓，算山月落空悠悠”。“畫中九友歌”為七言，其形制仿杜甫《飲中八仙歌》。近代著名收藏家吳湖帆先生曾以“畫中九友”為對象，蒐集其作品並刊印畫冊。可見吳偉業以一首詩歌能對文壇、美術界所產生的影響。楊文驄的畫，出入於宋元，詩情畫意，筆精墨妙，逸氣飛揚，富有意境。董其昌評其作品“有宋人之骨力而去其結，有元人之風雅而去其佻。余訝以為出入巨然、惠崇之間，觀止矣。”又雲：“畫筆墨圓潤，士氣、作家俱備”，可謂推崇備至。

但由於楊文驄所處不幸的時代，受命於國破之際，其傳世作品不多。以目前資料中所見的有《仿倪瓚山水圖》軸，無錫市博物館藏；崇禎四年（1631）作《秋林遠軸圖》軸，日本大阪市立美術館藏；崇禎五年（1632）作《川上觀閣圖》，上海藏真海派美術館藏；崇禎九年（1636）作《仿董巨山水》軸，北京市文物局藏；崇禎十一年（1638）有《枯木竹石圖》，南京博物院藏；《水村圖卷》著錄於《中國繪畫史圖錄》下冊；崇禎十三年（1640）二月作《清溪亭子圖》；崇禎十五年（1642）作《仙人村塢圖》軸，故宮博物院藏；《幽蘭竹石圖》軸，廣東省博物館藏；還有《桐蔭讀書圖》、《聽泉圖》等等，累計逾20件，而書法作品極少。下面筆者就《桐蔭讀書圖》作一小考。

《桐蔭讀書圖》（見圖一）絹本，縱57釐米、橫30釐米，右上角款落“己巳秋日，戲畫於昆陵舟中。楊文驄。”右上方綾上有“桐蔭讀書。題家文驄先賢畫。楊新。”下有“此畫作於明崇禎二年秋，是年楊文驄33歲。有南宋人筆意，時在常州至無錫一帶舟中作，日本回流。庚寅秋，虛舟”。是圖右側畫一茅屋平置，屋內一讀書人伏案，一老翁側座陪讀。左方桐樹兩株，一橋橫跨於中間，使其平衡。上方留白，使畫面空曠神怡。其桐葉有宋人大米寫意點墨法，即大混點。畫面整幅簡潔明快，又有楊氏詩人之氣息。此畫與無錫市博物館藏《仿倪瓚山水圖》（見圖二）有異畫同理之妙。《仿倪瓚山水圖》作於崇禎九年，是年楊文驄40歲。此畫構圖是典型的江南景色。畫面淡雅，墨色腴潤，畫中茅亭無人，淺水漾乎其下。給人以遼闊、空遠的感覺，富有想象力。為倪雲林“兩岸隔水式”的佈局，並擷取倪氏之“折帶皴”，但又頗似黃公望的畫法。是圖與《桐蔭讀書圖》同為江南秋景，但一為反映生活情趣；一是畫家所需之清寂寧靜，且落款位置亦類同。

《桐蔭讀書圖》款中提及毘陵舟中，即常州至無錫一帶。或許明崇禎二年前後，楊文驄可能居住無錫。清人徐沁所輯《明畫錄》雲：“楊文驄山水畫蒼老秀潤，出入於巨然、惠宗，兼能黃、倪之勝。”又雲“楊文驄寓白門三吳間……”這裡的“三吳”就是“東吳（崑山）”、“吳中（蘇州）”、“吳西”即今之無錫。明代的董其昌，很多傳世作品款落舟中作。楊文驄的《桐蔭讀書圖》，畫於毘陵舟中，這不是個例。據清人楊翰《歸石軒畫談》有這樣的記載：“余在京見友人藏楊文驄山水小卷，精妙絕倫，愛莫能釋。友人許以名人書畫數事易之，余欣喜過望。卷長三尺餘，高八寸，款題‘崇禎戊寅六月金山舟中背臨《水村圖》筆意，似無補社仁兄正。時同舟者汪爾康。古州楊文驄。’畫意全仿倪迂，疏林點葉，冷趣滿紙……”。《桐蔭讀書圖》與《水村圖》，均為楊文驄舟中所作。這種舟中作品，是明時期的一種特殊文化現象，值得研究。《桐蔭讀書圖》為楊文驄傳世之精品，其含意以給人思索、奮進。今余試作七絕記之，尚不知合其意：

桐樹兩叢滿地蔭，一橋橫貫見秋心。

天天苦讀時時累，但願有年榜上名。

縱觀楊文驄的繪畫風格，擅長山水，喜宋元。其傳世作品，胎息於黃公望和倪元林。山石多為披麻皴，並多用橫點，樹叢掩映，筆勢樸厚、蒼潤、雄渾；所作疏林坡岸，淺水遙嶺，乾筆淡墨，意境蕭索、野逸。

楊文驄詩、書、畫皆擅，堪稱三絕。楊文驄論書畫，亦見解獨特。茲錄清人卞永譽《式古堂書畫匯考》二則。一是跋《趙子昂書歸田賦卷》雲：“吳興以全力師唐人，此尤其賞心得意之筆。龍跳虎臥此四字，亦當移寫松雪之照矣。”再是跋《管仲姬墨竹六段卷》雲：“管夫人書法、畫法皆文弱秀潤，望而知為閨閣中人。此卷縱筆揮灑，大類仲圭。使道人見之，未免下衛夫人之淚，況其他乎”。又，晚清收藏家龐元濟輯《虛齋名畫錄》楊文驄跋《明張爾唯寫少陵秋興詩意冊》雲：“子瞻謂為詩必此詩，便非知詩。余亦謂為畫必此畫，便非知畫人。故郭象注莊子，孝標注世說，皆不許俗人夢見爾。唯秋興八冊，與工部同一寄託，要在筆墨以外，非尋章摘句者比。余曾見虎頭畫洛神賦，未免著象便下爾唯數等矣”。跋中所提張爾唯，便是張學曾。張學曾明末清初畫家，字爾唯，號約庵，山陰（今浙江紹興）人，生卒年不詳。崇禎六年（1633）副貢，官蘇州知府。張學曾山水師董源，出入於宋、元諸家。喜仿元人筆，蒼秀疏簡，妍而不甜，枯而不澀。張學曾與楊文驄同為“畫中九友”，在藝術上也同楊文驄一樣，深受董其昌、王時敏的影響。故其藝術風格，與當時流派相融合。

楊文驄傳世書畫作品外，詩文有《洵美堂集》、《台宕日記》等。

二、倪元璐及其《淇園清趣圖》考

倪元璐（1593-1644）明萬曆二十年生，崇禎十七年卒。字汝玉，號鴻寶，別署園客。浙江上虞人，明代著名書畫家。自幼穎悟，17歲時，郡、縣、監司三試皆第一。19歲那年，華亭陳繼儒見其書法扇面大為驚嘆，詫為仙才，日後便名傳江、浙名城都市。29歲天啓二年（1621）進士。歷官至戶、禮部尚書。倪元璐為人清正，有忠義之氣。天啓

七年（1627）出任江西鄉試之主考官，時宦官魏忠賢壟斷朝政，敗壞綱紀，倪元璐出考題譏諷之。崇禎帝即位，誅魏忠賢，元璐才幸免於禍。崇禎十七年，李自成攻佔居庸、圍京師並破內城，崇禎帝自縊於煤山。明亡。倪元璐聞訊後以帛自縊於家中。至福王時謚文正，清改謚文貞。

倪元璐詩文、書畫俱工，以氣節、書畫名世。其書法深得顏魯公厚實勁健之筆意，而更為勁峭，結體趨於扁方，呈欹側之勢，以險寓正，風格奇倔剛毅，於明末自成一格。清人吳德璇《初月樓論書隨筆》評曰：“明人中學魯公者，無過倪文公”。但又因倪元璐與黃道周、王鐸為同年進士，與黃道周性格相近，二人情意甚深，在翰林院時，曾與黃、王砥礪學行，相約學書。倪元璐學書一度主攻蘇東坡，兼學王羲之。行草書用筆蒼古勁爽，結字跌宕奇逸，章法字距茂密，行距寬疏，注重節奏變化，書法以氣骨見長。秦祖永《桐陰論畫》中說：“元璐書法靈秀神妙，行草尤極超逸。”康有為曾評：“明人無不能行書，倪鴻寶新理異態尤多”。

倪元璐繪畫，以山水見長，皴法滲湧書法之用筆，蒼潤古雅；其構圖師法宋元，有李成、倪瓚遺意。清人陶元藻在《越畫見聞》評雲：“倪以雄深高渾見魄力，徐渭以蕭疏古淡見風神，廊廟山林，原不容並列，況倪有忠義之氣，流露毫端，去人自遠。”關於倪元璐畫風，清陶元藻《越畫見聞》雲“余舊有山水一幅，僅一角完好，餘絹盡碎裂，不能裝潢，藏於篋中，為人索去。又於友人處見其數幅，山皆峻嶒兀冪，林木則蒼莽忽郁。皴法喜用大小劈斧，總不屑描頭畫角，以取媚於人”。清代山水畫家戴熙《習苦齋畫絮》錄清人惲光宸評倪元璐畫雲：“余所見鴻寶畫，六大抵仿倪為多。師雲林當從鴻室入。”

近讀倪元璐《淇園清趣圖》（圖三），絹本，縱204釐米、橫52釐米。是圖左上角倪氏題“淇園清趣”四字，款落：“鴻寶”。鈐白文“倪元璐印”、“玉汝”二印。故宮博物院楊新先生觀後笑曰：“信手急就成，文人氣，傳世佳作也”；便欣然題“倪元璐淇園清趣圖”。款落：“癸巳春暮，楊新題簽”。蓋白文印“楊新”。在倪氏作品下角，楊新先生還蓋上“湘陰楊新審定”朱文一印。是圖原有鑒賞收藏印均為朱文，分別是：“錢塘戴氏家藏”、“醇士”、“柳外靜所藏”、“梅堂呂神審定秘玩”、“晴岳”等。其收藏印中“錢塘戴氏家藏”、“醇士”即戴熙。戴熙（1801—1860）清代官員。工詩文，善書畫，喜收藏。錢塘（今浙江杭州）人，道光十一年（1831）進士，十二年（1832）翰林，官至兵部侍郎，後引疾歸，曾在崇文書院任主講。咸豐十年（1860）太平天國克杭州時死於兵亂，謚號文節。其他收藏鑒印，待考。

觀《淇園清趣圖》，其山、樹，各佔畫面一半，極為新奇。上部高嶺競立，丘壑嶢嶢。中部雲霧繚繞，松在雲前，部份松針在雲中，樹下曲欄緊靠房屋，竹林緊圍，富有生機。猶如春山含笑，給人以陽和日麗之感。遠處淺絳山峰為沒骨法，與松竹花青淺著色呼應，具天真幽淡意趣。其山勢為宋人筆墨，而樹法具元人風韻，位置經營可謂別具匠心。而其高處飛瀑，奔流而下，直衝雲間，使之打破雲霧之寧靜。倪氏善畫竹、水、雲，清吳榮光在《辛醜銷夏記》中觀倪元璐山水捲雲“倪文貞善畫竹石水雲，此卷乃摹雲林、大

痴山水矮幅，丘壑透迤。皴搨入古，真不愧清秘閣宗派。”此外，《淇園清趣圖》畫面之下部，山石、溪流，畫法受同時期明末畫家董其昌影響。

再考《淇園清趣圖》之款識，因其落款文字太少，很難一眼判斷。但觀畫筆之勢，與落款極為一致。考其畫風與上海博物館藏倪元璐《山水圖軸》（見圖四）相接近，書法用筆爛熟，點畫勁爽。特別是轉折處渾圓之意較濃，結字疏密相間，開合有度。這與人們常見倪元璐的書法風格左低右高之欹勢有異。再如倪氏轉折期書《世說新語》草書軸（見圖五），其書法筆致流暢凝煉，字形端整勻稱。其中“是”字與《中國書法全集》倪元璐卷之自作詩“一城春雨萬家煙”草書軸之“是”字同，而此二“是”字其尾筆與“淇園清趣”之“走”字運筆同。其實倪元璐書法也有探索的過程，曾得顏魯公筆意，又因與黃道周情深，相約學書，一度主功蘇東坡，兼學王羲之。故在“淇園清趣”四字中，不難找到其蛛絲馬跡。四字屬王字中來，因寫在絹上，行筆流暢，而轉折多呈圓勢。且“清”字寫法，與顏魯公《祭姪稿》中“清”字同。又與蘇東坡《醉翁亭記》之“清”字近；而“園”之外圍，與顏魯公《爭坐位稿》近；“淇”字各家沒有此寫法，但此字既有《祭姪稿》風格，又有《醉翁亭記》之意趣。又：黃惇先生在《中國書法史》元明卷中指出：倪元璐“書法的豐富變化中，可窺不僅得力於晉人及顏魯公的用筆，結體上也顯然受到宋人蘇東坡、米芾的影響……”。由此判斷，此款識當是倪氏研探顏、蘇時期的作品。按此推理，此圖亦然。圖上落款“鴻寶”，僅見《中國書法全集·倪元璐卷》信札兩通，故宮博物院藏，其餘均為“元璐”或“倪元璐”。再說落款“鴻寶”這不是個例，明末董其昌的書畫作品，如其書法作品，款落往往為“其昌”或“董其昌”；如是繪畫作品，款落“玄宰”或“董玄宰”。故時人有“書非其昌不買，畫非玄宰不收”之說。其實也有例外，這倒給書畫鑒定帶來了無窮的樂趣。

《淇園清趣圖》與上海博物館藏倪元璐《山水圖軸》（見圖六）相類。此圖左上方有高鳳翰跋“先生文章節義不當作書畫求者，此畫重品，未可以常格評也。”此語反映出高鳳翰對節終明朝的倪元璐敬仰，不能用專業畫家的藝術標準去品評。故在作品詩堂部分又題“節概人筆墨對之，能增長氣魄，固當於患難艱陋中供之”。足見高鳳翰對倪元璐的德行極為欽佩，對其作品亦倍加推崇。倪元璐的《淇園清趣圖》和《山水圖軸》，其山勢均出自宋代名畫家李成的《群峰霽雪圖》（見圖七）；而松樹的簡約、兩筆平行而成，如元四家之一倪瓚的《幽澗寒松圖》（見圖八），筆墨淡雅，松樹兩株相依，意境蕭疏荒寒。縱觀《淇園清趣圖》和《山水圖軸》，山石、樹木，全用長線條作皴，且筆筆中峰。再讀《淇園清趣圖》所繪竹林，包括其圍欄、房舍特徵，均深受明代沈周、文徵明、陸治的影響。其青竹雖逸筆草草，而仍居於畫面之中，實是點景之處，這就是華夏第一園的淇園。

淇園被譽為我國第一座王家園林，位於河南省淇縣境內，為衛武公（公元前 853 年——公元前 758 年）所建。衛人歌頌衛武公的《詩經·衛風·淇奧》以淇園竹比興：“瞻彼淇奧，綠竹猗猗”，故淇園曾是我國古代最有名的竹子繁育基地。到了東漢章帝時，

淇園仍是那麼美麗誘人，漢章帝率朝中文武大員興致勃勃地遊覽了多姿多彩的淇園。後人又在淇園內建武公祠，每年春秋祭祀則更多。明朝詩人劉璟作《淇園春霽》詩雲：“駐馬淇園春正濃，三山雲外聳芙蓉。武公去後琅玕少，霽色漪漪入畫中”。作者劉璟是明朝開國元勳劉基劉伯溫仲子，戎馬倥傯中駐馬淇園，欣賞淇園景色後，若有所思，敬仰古君子衛武公。詩中“武公去後琅玕少”，就是惋惜淇園的竹子在減少。或許是衛武公政通人和，深得周、衛百姓愛戴；或許因明本朝詩人劉璟作《淇園春霽詩》，對倪元璐的影響，才有了《淇園清趣圖》作品的傳世。

另據梁章鉅《退庵所藏金石書畫跋尾》錄許友跋《倪文貞蘆鴨軸》有這樣的一段文字：余“少年師事倪鴻寶先生，詩字畫皆得其指授”。考許友，約 1620 年—1674 年前後。原名採，曾名宰；又名友，字有介，又更名為眉，字介壽、介眉，又名友眉，號甌香居士，福建福州人。明崇禎間舉孝廉，以諸生終，入清不仕。許友工書善畫，詩尤孤曠。時稱“三絕”的草書、山水和詩文，師倪元璐。山水、松竹挺拔不群，詩文、詞賦清曠脫俗。可謂是倪元璐的繼承者，惜其作品傳世不多。

倪元璐著有《倪文貞集》。並有《倪鴻寶山水畫石冊》民國 7 年（1918 年）上海神州國光社印。

總之，通過楊文驄、倪元璐兩位特定時代的書畫家，對其人品、藝品進行闡述，以拋磚引玉，吸引更多的書畫研究者。

俞建良 崑崙堂美術館館長



勁線走黃山 ——論漸江藝術的紀游寫生品格

王永敬（安徽）



新安畫派的代表人物漸江，其繪畫作品中黃山奇險、峻拔，氣勢宏大的精神氣質，透射出中國畫藝術中黃山的特殊品格；他前無古人的藝術表達，開拓出明清山水畫的新境界，開啓了黃山繪畫的新篇章。他作畫注重在大自然中的體驗，並由此生成出自己特別的繪畫技巧，創造性的呈現出黃山松石簡練清曠、虯勁雄峻的風貌，填補了繪畫史中藝術風格的一個空白。這中間一個關鍵的因素，是他投身黃山，用繪畫紀游黃山的堅持。他五十幾年年的生命里，作畫近30年。用現代的解讀方法、抑或古代的繪畫視角來看待他的作品，對他紀游寫生精神的認知，是引導我們認識漸江藝術，進行審美判斷的有效途徑。他成功就成功在對自然紀游寫生的把握上，他把紀游寫生的概括能力直接轉化為了寫意黃山的內在精神，所以，他必定是獨樹一幟的。

漸江(1610—1664)，俗姓江，名靄，字六奇、鷗盟，為僧後法名弘仁，號漸江，又號無智、梅花古衲，安徽歙縣人。少年孤貧，自小就喜歡文學。明亡後，有志抗清，離歙赴閩，抗清失敗即入武夷山為僧，師從古航禪師。雲遊各地後回歙縣，住西乾五明寺{太平興國寺}，經常往來於黃山一帶山水之間。繪畫宗法宋元，心儀倪瓚的人品和畫品，長於以“江南真山水為稿本”作畫。除山水外，擅寫梅花，亦工詩。書法學顏真卿，神韻獨具，因為書法的功力，使他的繪畫線條出現了繪畫為表、書法為骨的效果。



紀游寫生是中國畫師法造化的核心內容，師法造化雖然有著廣泛的含義，但是在自然中體驗、寫生最為主題。紀游寫生有很多種方式方法，但都是通過對自然的觀察，在作品中“寫”出自然的“生意”，把自然萬物的生動性畫出來，以期繪畫內容和形式的別緻，達到把繪畫對象“寫活”，使其更加鮮明的目的。

長於紀游寫生的漸江，除“黃海靈奇縱意探”、“黃山影里是予棲”的詩句外，對黃山所做的紀游寫生畫稿和紀游寫生習作，是他直接提煉自然形象的證明。漸江有很多紀游黃山的畫稿，其中被後人蒐集裝裱成山水冊的也有不少，有50幅、60幅不等，還有一些被裱成10幅或者幾幅的冊頁，這些作品，大多沒有長題長跋，很多只是表明所畫的地點和景點，有署名的，也有不署名的，也有的僅僅加蓋了一個名章。

北京故宮博物院所藏《黃山圖冊》50幅，分訂6冊；後來又收藏了10幅，合成黃山圖冊60幅。漸江在《黃山圖冊》的每一幅作品上都題寫了紀游寫生的地名，有松谷庵、翠微寺、白沙嶺、鳴弦泉、立雪亭、煉丹台、九龍潭、西海門、天都峰、蓮花庵、小心

坡、散花塢、擾龍松、石筍砦、一線天、光明頂、白龍潭、慈光寺、文殊院、桃花溝等。我們今天對照黃山實景，漸江在《黃山圖冊》中所畫的黃山之景，沒有變化，而只有畫家的取舍。北京故宮博物院所藏《黃山圖冊》中的 20 幅，在 1984 年安徽舉辦的紀念漸江大師逝世 320 週年展覽上展出過。當時的研討會上，美國學者高居翰先生認為這套冊頁的作品不似漸江大畫幅作品的風格，用筆技巧和方法有異，並判斷為非漸江作品，認為是“姑孰畫派”蕭雲從的作品。來自北京故宮博物院的鑒定家、研究學者徐邦達先生於研討會上與高居翰先生展開了辯論，雖然沒有能夠讓高居翰改變初衷，但確定為漸江作品的道理是越辯越明。後來他們把自己的辯論發言寫成更為理性的文章，發表在上海書畫出版社出版的理論刊物《朵雲》中。安徽省博物館研究員石谷風先生也在該刊物上發表文章並附上黃賓虹有關這套《黃山圖冊》的信札，斷定為漸江作品。實際上，造成這些辯論和疑問的原因，是因為這套冊頁作品的創作屬性判斷有問題。該套冊頁的作品不是漸江在同一時間、同一地點所畫，不是他的創作作品，而是漸江在很長一個時期內的紀游寫生之作的選輯，因此我們現在看到的該套冊頁作品風格才那麼多樣。這類沒有款題而只在畫上寫明景點名的作品，他還應該有很多，當時漸江去世後他的朋友們挑選之後的結果，使他遺留下來的作品變成我們現在看到的這個樣子。該套冊頁有黃山各景點的現場紀錄，有回到書房的紀游作品，有些還是借古人筆法（比如“米家山水”皴法等的使用）寫黃山之景。他之所以只在畫面上簡單題記上所畫的景點、甚至都沒有作者名字，是因為這些作品只是他的素材收集，是帶有粉本作用的繪畫畫稿，有些畫面還作了色彩的嘗試。

漸江那麼多收藏於國內外的大幅筆墨精美，畫面設置峻峭奇妙、意境幽遠的作品，不可能是他憑空編造出來的，也編造不了，同時也沒有古代描繪黃山的作品可以模仿。漸江若沒有《黃山圖冊》作品中這樣的紀游寫生過程，是不可能畫出那些大畫來的；不大量用筆墨去紀游寫生，去練習，無法想象他怎麼能夠把他的大畫上的松石，安排的那麼既有自然風貌，又把筆墨結合的那麼精彩。因此，筆者才認為漸江還應該有很多這樣的紀游寫生之作。高居翰先生說該冊頁不似漸江大畫風格，一方面是由於上述原因，另一方面是紀游寫生之作，沒有大幅畫面複雜經營的壓力，往往畫的很自由，既所謂的不計工拙。如《桃花溝》、《橫坑》、《散花塢》、《烏龍潭》等。特別是《桃花溝》、《橫坑》等作品，粗獷奔放的用筆，完全不同於漸江大畫上的用筆風格。這對於經常去過黃山紀游寫生和采風的畫家來講，很容易理解。紀游寫生之作，無論在現場還是返回所作，相對來講都是佔用時間很少的作品，所以，這些紀游性質的作品一般都非常小，往往是畫的有粗有細。《黃山圖冊》後面有蕭雲從、程邃、查士標等 8 人題跋，他們也都對其生動性贊賞有加。“姑孰畫派”代表人物、70 歲的蕭雲從在《黃山圖冊》上跋文說：“山水之游，似有前緣。余嘗東登泰岱，南渡錢塘，而鄰界黃海，遂未得到。今老憊矣，扶筇難涉，惟喜聽人說斯奇耳，漸公每與我言其概。余恆謂天下至奇之山，須以至靈之筆寫之。乃師歸故里，結庵蓮花峰下，煙雲變幻，寢食於茲，胸懷浩樂。層巒怪石，老樹虬松，流水澄潭，丹岩巨壑，靡一不備。天都異境，不必身歷其間，已宛然在目矣。

誠畫中之三昧哉！余老畫師也，繪事不讓前哲，及睹斯圖，令我斂手。”比漸江大 3 歲的書畫篆刻家程邃題跋雲：“吾鄉畫學正脈，以文心開闢，漸江稱獨步。當日浩氣一往，遂爾逃儒，余嘗勸其反初衣，作孝悌明王事。時輩謂為謗議，持論相責，未克竟所說，而漸公已矣。”可以說，該套冊頁中風格各異的作品，容易使人動心，讓人見到了漸江除大畫之外紀游寫生的另一種心性，知道了漸江作品豐富變化的最初來源。

天津藝術博物館所藏漸江八開《山水冊》，水墨為主的作品 6 幅，淺絳兩幅，每幅都有查士標對題。山石樹木姿態生動，筆墨簡練，意境清新。非善於紀游寫生者，不可能為之。特別是其中一幅《松石圖》，巨石上一古松虬枝下探，應是黃山“擾龍松”當時之記，樹幹蒼枯，松枝奇特，變化多端。北京故宮博物院藏《逸品山水冊》，也為八開，引首有湯燕生所題“巨然遺韻”四字。其中《江上叢山圖》，是新安江兩岸的景色，空曠開闊，湯燕生題詩贊頌漸江說：“自識名僧閒運墨，不知前世有荊關”。另一幅《尋山圖》，是他生活過的豐溪等皖南山水的紀錄，湯燕生對題說：“幽人獨往尋山倦，自展經函就日看”，即是漸江紀游寫生、讀經之生活場景的記述。另一冊湯燕生題有“雲林標韻”、北京故宮博物院所藏的《墨筆山水冊》，八開，幾乎每一幅畫都是實景之紀游，正如洪炳在此冊的題詩中所說：“圖就江南幽異景”。

二

“坐破苔衣第幾重，夢中三十六芙蓉。傾來墨沈堪持贈，恍惚難名是某峰。”這是漸江以詩說明他紀游寫生黃山和進行創作的真實情況。

分析了他的紀游寫生冊頁，我們再對他的大畫進行評析，可以從他的創作作品中看得很清楚，漸江解決了筆墨形式與山水松石的轉換關係，使筆墨下的黃山被賦予了一種特殊的藝術精神。黃山的山石結構不同於其他名山，也沒有現成古畫中的黃山作參照，所以在山石樹木的結體、構造上，必須有自己的理解，有自己的技法才行。漸江的藝術成果對後來人影響極大，後來別人畫黃山的作品都能明顯看到他藝術的影子。漸江十分重視筆墨與黃山松石的的協調，其幾何圖形式的概括與提煉，也是美術史上之少有。黃山之景是實在的，但形成為藝術的形象，會因為藝術家的胸次而有著千差萬別的體現，所謂的雅俗和格調也就有著明顯的不同。胸次浩然，自然絕俗，山水與山水繪畫的象外之意，就會有新的精神品質；因為脫俗，藝術就明顯會有自己的個性追求。

南京博物院所藏《黃山天都峰圖》，氣勢宏偉，動人心魄。畫上漸江題詩：“歷盡巉岼霞滿衣，歸筇心與意俱違。披圖瞥爾松風激，猶似天都歌翠微。”詩的境界宏大，有雄奇黃山之氣度。該件作品是漸江作品中尺寸規格最大的一幅，是整個新安畫派畫家作品、甚至在當時畫壇的山水畫中也是最大的作品，高 3 米多，寬 1 米，經過裝裱裁切粘貼，現在的尺寸是 307·7cm×99·9cm。該圖左下方岩石上另有“庚子”篆書題記，表明是他去世前 3 年的作品。巉岼，山勢險峻，把黃山山石直立排列、高聳入雲的樣子寫入詩中、畫入畫中，確是對天都峰的險峻有所親身體驗而後能有此認識。通過畫面，

完全可以讓觀者感受到黃山的山石松泉之美，從藝術技巧方面看，這在今天看來都是巨幅的畫面，構圖章法，松石安排，是需要畫家對黃山實景的目識心記真功夫的。漸江把黃山畫的如此山石結構緊密、厚重，非參考古畫臨摹之輩的畫家可以為之。《黃山天都峰圖》是黃山繪畫中的經典作品，從漸江的這件作品完全可以肯定的說，漸江是通過紀游寫生掌握黃山，開宗立派地去寫意黃山的大師。

畫題為“黃海松石”的畫軸，漸江至少畫有三幅，兩幅在日本的書畫著錄中記述。現藏於上海博物館的《黃海松石軸》，是目前各類漸江畫集中出現最多的一幅：畫面左側題記有篆書“庚子”紀年，畫款題“為文翁先生寫”。這幅作品在中國山水畫的構圖中，可謂是極為大膽開拓的代表作品，因為畫面奇絕，所以說沒有對黃山松石的特殊感受，不可能畫的如此有新意。黃山天下奇，在畫面上構圖時往往不易把握。漸江在畫上用左邊半個畫幅去畫參天的絕壁奇峰，用筆堅勁變化，書法筆意可見。他用簡潔有力的線條勾畫出了矗立雲海的峭石，前景五棵古松，或倒掛，或屹立虬勁。黃山古松，雲海滋養，稍有形態，便已有上百年的生長期，它扎根石縫，時有粗根外露，這是漸江熟悉於心的黃山松形象，所以他成功地表現出了松樹崛強拗怒，偃蹇盤空、生機盎然的藝術形象。畫面具有十分強烈的現代感，讓看畫者如登黃山的同時，還體驗到了筆墨黃山的藝術感染力。《絕澗寒松圖軸》是上海博物館收藏的又一幅漸江的佳作。絕澗寒松的形象完全是寫生得來，姿態生動，自然變化。不紀游寫生不可能畫出變化多端的松樹動態。《始信峰圖軸》現藏於廣州藝術博物館，是他去世那一年的癸卯春天所畫，把他平生遊覽、喜愛黃山的所見，都充分地作品上畫了出來。畫幅宏大，兩米多高的畫幅上，盡顯黃山奇偉豪放的氣度，真可謂是“始信黃山天下奇”。始信峰蜿蜒而上，高聳直削，陡峭的山岩間一古松盤虬，大塊岩石之下的山澗流水也似乎有聲一般。用筆用墨，充實而秀逸，寓險峻沈厚於清簡淡遠之中，氣度開張有致。

湯燕生題漸江《古柯寒筱圖軸》長跋雲：“黃山文殊院，高出萬峰之首，矮屋二間，孤峭與天接，寶月師居焉。漸江游而樂之，作畫為師供，且贈以詩，有‘閉門千丈雪，寄命一枝燈’之句。閱數年，余與寶師遇。師舉此畫為余贈。因為余語：漸公登峰之夜，值秋月圓明，山山可數。漸公坐文殊院石上吹笛，江允凝倚歌和之。發音嘹亮，上徹雲表。俯視下界千萬山，皆如側耳跂足而聽者。山中悄絕，惟蓮花峰頂老猿亦作數聲奇嘯。至三更，衣輒益輒單，風露不可御，乃就院宿。回思其際，非人世游也。余既拜師賜，並記其語於此。甲辰八月燕生記。”這是漸江為寶月禪師畫的畫。題跋所記述漸江在黃山的情景，佐證了漸江繪畫立本於黃山造化的真相。

從漸江遺留下來的詩中也可以感覺到他的紀游寫生情結，這裡選錄三首，可以見之一斑。《文殊院》：“小心坡上境尤奇，仄復虛騰又得梯。竇若井闌身似綆，松全蝮蜒壁如竅。皈忱獅座燈懸寂，定息雲寮茗正宜。一矚壑峰爭萬億，都來杖底作兒嬉。”《蓮花庵》：“黃山影里是予棲，別後勞雲固短扉。客久恐招猿鶴怪，奚囊載得雪霜歸。”《黃山雜詩》：“黃海靈奇縱意探，歸來籬落菊氈氈。溪亭日日對林壑，啜茗濡毫一懶慙。”外詩：“落落寒松石澗間，撫琴無語聽潺湲。此翁不戀浮名久，日坐茅亭看遠山。”

總的來說，漸江筆下的松樹，大部分是黃山松的寫照，不過更加概括，賦予了高古的性格。他筆下的流水瀑布完全是來源於黃山之景，《始信峰圖》、《黃山天都峰圖》、《黃山圖》所畫水口，一看便知是黃山泉水的韻味。遠觀近看的岩石中間，尤其是俯看腳下石縫中流動的清泉，是他順手就能表現的場景，畫中的泉水經他藝術處理後，甚至有比實際山水生動、自然生妙的效果，給畫面增加了變化多端的審美意境，使畫中的山水富有了特別的靈氣。他虛實結合的藏露處理方式，使隱藏於山谷中的石徑，也和岩石縫下所描繪的泉溪一樣，是前無古人的。他的造型和空間的處理非同一般，不是一般畫家慣用的傳統成規，通過幾何形、書法線的表現性用筆，完成了對松石的塑造，突破了畫壇的積習和摹古之風氣，為黃山繪畫開啓了一種高雅的風範。

三

漸江繪畫中畫黃山的作品是大宗，其次便是在黃山腳下，他鄉村生活環境里周邊山水的描繪，以及山上山下梅花的作品。當然這些作品的筆墨很多是心情的表述，完全是他黃山山水體驗的又一種表達。

說漸江的紀游山水，不能不說他家鄉歙縣一代村居山水也是他筆墨常見的內容，也都有裝裱成冊的作品留存於世。《豐溪山水冊》是漸江 51 歲的作品，也是其暢懷心情之作，題跋雲：“豐溪雨過，時有幽禽啣樹，殘雲買壑，借資穎楮，聊以寫懷。庚子春於介石書屋。”冊頁共有十開。《豐溪山水冊》之外還有一卷《豐溪山水卷》，畫上題跋：“辛醜十一月度臘豐溪之仁義禪院。落落寡營，頗自閒適。日曳杖橋頭，看對岸山色，意有所會。歸院硯冰始融，率爾塗此，殊覺潦草。”他在西溪南“頗自閒適，日曳杖橋頭，看對岸山色”，然後畫成此卷，真山水真感受可見，豐溪即是西溪南豐樂水之別稱。筆者寫作此文時，恰好有一次西溪南豐溪的采風之旅，專訪了仁義禪院的遺址，在當地老者的傾情講述中，老者少年時仍然可以見到的仁義禪院，彷彿出現於冬日傍晚夕陽的田野與遠山之中。當地的山水，確實幽美感人。沿豐溪而行，親身體會了漸江“看對岸山色，意有所會”的妙境，至今難忘。前述《豐溪山水冊》漸江題記“庚子春於介石書屋”，介石書屋是吳氏書齋名，也在西溪南。

漸江長卷代表作之一的《曉江風便圖卷》，繪畫精妙，意境高遠，是漸江繪畫中筆墨審美效果表現為外柔內剛藝術風格的精品。該作品圖寫黃山腳下的練江入新安江一帶的實景，是漸江為經常請他去看宋元書畫收藏的吳伯炎將赴揚州的贈別而作。吳伯炎是西溪南的吳氏大戶。該畫前段寫練江沿岸霞山，將軍山諸山嵌岩峭峙，林木蕭疏，溪寒水淺，富有清曠之境界；後段寫新安江順流而下的水面上，風正帆懸的景象。對岸重疊煙巒的襯托，把前景山峰的“高遠”和對岸山巒的“平遠”結合的恰到好處，視野開闊，極富詩情畫意。漸江作此畫時的心情極好，他題記說：“辛醜十一月，伯炎居士將俶廣陵之裝。學人寫《曉江風便圖》以送。揆有數月之間，蹊桃初綻，瞻望旋旌。”該長卷是黃賓虹在上海神州國光社工作時為許承堯購得，今藏安徽省博物館，後面有吳羲、程

守、許楚、石濤題跋，給予了特別高的評價。許楚與黃賓虹都是歙縣潭渡人，是漸江的鄉賢好友，曾有《新安江賦》被王漁洋嘆為絕作，現在漸江墓上的碑額依然保留的是當年許楚所題“漸江和尚墓”的篆書。許楚題長卷跋雲：“觀漸公畫如讀唐人薛業、孫逖詩，須識其體氣高邃，遙集古人；至仍以詩流結習求之，則終屬門外漢。是卷為不炎買帆江上而作。其吮墨閒曠，水窮雲起，自卷自舒，有濯足萬里之致。吾鄉百餘年來，畫苑一燈，恆不乏人。至若為此道放大光明，無識想相，則漸公卓有殊勳；往者諸君，不得專美於前矣。癸醜之秋，靜慧院曉起，坐松棚下，試邵青丘墨，援筆漫書。”漸江去世十年的癸醜年，許楚題此跋，距離漸江畫成此畫已有十幾年，許楚的評價明顯是經過了歷史的沈澱，更加準確，更加理性，說漸江的畫“體氣高邃，遙集古人”，說畫面情景和畫家心情是“吮墨閒曠，水窮雲起，自卷自舒，有濯足萬里之致。”這都是當時學者出自內心的高度評價。明清四高僧之一的畫家石濤，游皖南十餘年，住居宣城，紀游黃山，有詩雲：“黃山是我師，我是黃山友。心期萬類中，黃山無不有。”對黃山，對畫黃山的漸江都是充滿感情。他到宣城之後不久，漸江就去世了，他沒有見過漸江，但通過他所結交的漸江朋友的介紹和看畫，很熟悉漸江的藝術，因此當他於漸江去世 33 年見到這麼精妙的作品時，就把他對漸江的敬重寫入了畫尾的題記中：“筆墨高秀，自雲林之後罕傳；漸公得之一變。後諸公實學雲林，而實是漸公一脈。公游黃山最久，故得黃山之真性情也，即一木一石，皆黃山本色，豐骨冷然生活。吳不炎家藏古名畫甚夥。公與不炎交好，日夕焚香展玩，不獨捧跪而已。珍重如此。寫《曉江風便圖》贈不炎，而邈遠之意甚奇。今丙子春過邗上，晤葛人先生，出此卷命予書名。先生超古鑒賞之士，又不下不炎矣。予欣得是觀焉！”

“得黃山之真性情也，即一木一石，皆黃山本色，豐骨冷然生活。”作為多次紀游寫生黃山的石濤，讀漸江的畫是有獨特感受的，對漸江藝術的高度評價顯然是不同一般人的概括。所以，這幅長卷作品的四段題跋，已經不僅僅是說這幅作品，特別是許楚和石濤的評論之言，把漸江對黃山繪畫的成就，進行了精辟的點評。黃山松石的本色與峻拔，用繪畫去表現，不僅在明清，即便是在現在，還是很少有漸江那樣的藝術高度。

四

從漸江的作品看，對自然的紀游寫生體驗是前提，他藝術理念的來源，一方面是元畫，更重要的是五代北宋的繪畫來源。畫面上主要山石樹木的經營位置，基本上都是用宏偉的氣勢，高大峻峭的體塊去體現，在“高遠”的畫面下有細緻描繪的樹木、人物、石徑、泉水，他畫中很多的黃山構成與北宋五代“巨嶂式”的山水畫是有著藝術上的關聯的。黃賓虹也曾說漸江“先由宋畫莽蒼，駁至唐人之室。”漸江去世前一年仍在學習宋畫，與他同時的畫家和一些研究評價文字都說他崇尚宋元，他的山水畫氣象基本上是宋畫的感覺多一些。

一般情況下，因為他的那句“迂翁筆墨予家寶，歲歲焚香供作師”的詩句，都強調

漸江師法倪雲林的一面，實際上，他對倪雲林藝術的感情，有很大的成分是倪雲林所處的時代氛圍——宋室江山改朝換代為元朝的民族情緒所決定的，倪雲林的情況與漸江所處的明末清初的時代氛圍一樣，都是處於“天崩地裂”的生活環境之中。從他的作品中我們可以看到，真正體現漸江藝術面貌的作品，完全是師法黃山的紀游寫生感受，不是倪雲林的面貌，他的畫中也完全沒有倪雲林所提倡的“逸筆草草”。明清之際，不講究繪畫功力，不是逸筆，但卻是草草的“文人士夫畫”畫風日盛，漸江雖是繼承宋元的藝術成果，宋畫的氣度卻更明顯。從另一方面說，漸江尊重傳統，更明確自己的創造、創新意圖，他是在寫生自然中，實現獨辟蹊徑的目的。漸江曾有一首很有名的詩：“敢言天地是吾師，萬壑千崖獨杖藜；夢想富春居士好，並無一段入藩籬。”這就更明顯的說明瞭他的抱負，天地自然是師法的對象，雖然很辛苦。元代“倪、黃”的繪畫成就高，但是自己卻以不入它的“藩籬”而自得。這說明不僅我們這些後代的人說他的畫好，他對自己的繪畫是很自信的。

黃賓虹在研究漸江的文章《漸江大師事跡佚聞》中說：“漸師之畫，初師宋人，游跡所至，莫不模寫，泉源水口，曲折自然，橫嶺直峰，晦明合度。至於樹石參錯，郁勃輪困，無一不從範寬、郭熙、李成、荆浩、關仝矩矱而出，非若後人臨摹章法，仿效各家，前後搬移，自矜變換，乾皴濕染，徒誇世俗而已。自國變後，漸師畫武夷、黃山、白岳、匡廬諸山，雲煙捲舒，得其真面。又見倪黃樹石全用書法，釵腳漏痕，籀篆飛白，八法之妙，透入畫中。遠自晉魏唐宋遺墨，必皆觀覽。波磔控縱，務求全神，筆蒼墨潤，為時史不可幾及。”漸江的作品所以高妙，他“取法乎上”的做法，也是主要原因之一。漸江去世前一年還在學習宋畫，實際上他的山水畫氣象一直是宋畫的感覺，特別是他作品中處處可見的“高遠”構圖，可以很有說服力的說明這一點。他題記說“壬寅春三月既望，仿宋人畫意”的《宋人畫意圖冊》，則可以以畫證明。該畫冊著錄於鄭德坤《木扉所藏書畫》：“紙本水墨，共八冊。各高 20·3 釐米，寬 14·7 釐米。”款在第一冊上。其餘各冊均無款無章。曾影印於香港中文大學《中國文化研究所學報》第 8 卷第 2 期（1976 年 12 月）。第六冊與第七冊有尤希題跋，其一雲：“明季漸江上人，性好潔，志高尚。暇則以筆墨自遣，所作山水，名振寰宇。其筆力之遒勁秀雅，超絕古今，海內諸大家靡不甘拜下風。今見此冊之用筆蒼老天然，其簡淡高古有不可言喻矣。尤希題。”其二雲：“丁巳 { 道光二十五年 } 仲春，陰雨初霽，巴園主人過訪，出示漸江上人山水小冊八頁。其遒勁超出塵表，而雅淡之氣令人莫及。如石濤諸家之作，已屬名振海內，而較之漸江，尚覺其用筆有粗俗氣。此冊宣世寶之。希祖記。”

湯燕生曾在漸江《十竹齋圖軸》題跋說漸江“高僧之生，迥與世異。前身巨然……標格奇至。”也是說他學北宋繪畫的藝術特徵。

漸江曾作《天池石壁圖軸》，題記：“子久天池石壁遺意。為明老法師寫。”署名江韜，應是出家前的作品。黃賓虹對此畫的題跋，內容重要：“昔程蝕庵撰漸師碑文雲：報齡五十四，僧臘二十一。是幀未書年月，款題原名，當在癸未圓頂年三十四歲以前。漸師生長歙之右族，相門帝胄，世多令名。其人品學問，文詞書畫，力爭上游。又得豐

溪、萃墟諸大鑿家收藏，臨摹觀覽。先由宋畫莽蒼，駸至唐人之室，故能雅潔清絕，未可徒以宗向倪黃目之。所謂子久天池石壁遺意，正從唐宋脫化，非沾沾於元人，洵可寶也。希白先生屬。癸未暮春黃賓虹題。”黃賓虹也說漸江的作品“未可徒以宗向倪黃目之”，原因是“所謂子久天池石壁遺意，正從唐宋脫化，非沾沾於元人。”黃賓虹的這個研究角度，打破了一般對漸江藝術主要學元人的成見，沒有因為“崇尚倪黃”的過去說法，而人云亦云。所以他的這個研究要引起我們的注意。否則，無法解釋漸江畫的黃山而在美術史上別具一格的現象。漸江的作品被黃賓虹評價為“雅潔清絕”，也是因為漸江畫黃山松石的格調之高的原因，所以如此，那是漸江“先由宋畫莽蒼，駸至唐人之室，故能雅潔清絕。”筆者立論說漸江繪畫學五代北宋為主，以五代北宋高山大壑的繪畫審美觀念作為他黃山繪畫的根本觀念，是漸江留給我們的作品說明瞭的。

漸江的詩和題跋，很多都是文採學識不凡的精心之作，他的作品中有 30 多幅署名或畫題自稱“學人”、“學者”。漸江的“學人畫”，講究學理，探求山水畫之道，體現出他追求畫學正道，不作塗抹遊戲之作的思想。所以他的作品，與傳統的文人士夫畫的“遊戲筆墨”做法是不同的，引導著品正的繪畫風格。

新安畫派是一個有著清晰脈絡的藝術流派，它誕生於明末清初特殊時代背景之中，藝術風格里蘊寓著簡淡清遠的筆墨境界，他們是靠著明快、簡潔的逸品品格，在歷史上佔有一席之地。是漸江等人創立的黃山繪畫紀游寫生的“師造化”傳統，使其成為了古代比較有特點的紀游寫生畫派。他們和官方正統派畫家不一樣，他們是重視丘壑的，他們的畫是有實景的，並把實景進一步提升到了藝術的表現層面。我們今天觀看漸江作品的時候，更多的是看到了一種明快，一種坦白的作畫心情，簡單明瞭的畫面感覺，還有著特別的潔淨和純粹，藝術的純化是漸江的藝術打動我們的原因。勁線走黃山，是漸江用自己的藝術作品完美地解決了筆墨個性與黃山風景的關係，讓中國畫畫里的黃山具有了獨立的藝術品格。

參考文獻

- 1、《弘仁畫集》，江蘇美術出版社 1997 年版。
- 2、《四僧畫集》上卷，中國民族攝影藝術出版社 2003 年版。
- 3、《新安畫派》，安徽美術出版社 2009 年版。
- 4、《安徽省志·文物志》，方志出版社 1998 年版。
- 5、盧輔聖、曹錦炎主編，王中秀執行主編：《黃賓虹文集·書畫編》，上海書畫出版社 1999 年版。
- 6、汪世清、汪聰編纂：《漸江資料集》，安徽人民出版社 1984 年版。
- 7、汪世清著：《汪世清藝苑查疑補證散考》，河北教育出版社 2009 年版。
- 8、《明清安徽畫家作品選》，安徽美術出版社 1988 年版。
- 9、楊涵主編：《中國美術全集》第 10 卷，上海人民美術出版社 1989 年版。

- 10、《朵雲》總第 9 期，上海書畫出版社 1985 年 12 月版。
- 11、安徽省圖書館編：《新安畫派精品選》上冊，中華書局 2008 年版。
- 12、石谷風：《古風堂藝談》，天津古籍出版社 1994 年版。
- 13、陳傳席：《中國山水畫史》，江蘇美術出版社 1988 年版。
- 14、陳傳席：《弘仁》，河北教育出版社 2004 年版。
- 15、南京博物院編：《南京博物院藏畫》，上海人民美術出版社 1981 年版。
- 16、張國標：《新安畫派史論》，安徽美術出版社 1990 年版。
- 17、羅長銘：《羅長銘集》，安徽黃山書社 1994 年版。
- 18、楊新：《四僧繪畫》，上海科學技術出版社、商務印書館（香港）有限公司 2000 年版。
- 29、安徽省文學藝術研究所編：《論黃山諸畫派文集》，上海人民美術出版社 1987 年版。
- 20、盧輔聖主編：《中國書畫全書》第 18-20 卷，上海書畫出版社 2009 年版。
- 21、《中國繪畫全集》第 21 卷“清 3”，文物出版社、浙江人民美術出版社 2001 年版。
- 22、高居翰：《氣勢撼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，北京三聯書店 2009 年版。

王永敬

1963 年生，安徽省太和縣人。安徽省文化館畫家，國家一級美術師。系中國美術家協會會員、安徽省美術家協會理事、安徽漸江國畫院副院長、安徽省美協理論研究部主任、安徽省美術理論研究會秘書長。出版著作有《古典與現代·黃賓虹論》、《焦墨黃山題跋選》、《焦墨黃山王永敬畫集》、《新徽派山水畫名家作品特展王永敬作品集》、《21 世紀畫壇人物個案研究·王永敬》等。在《美術》、《中國藝術》、《江蘇畫刊》、《美術報》等報刊發表 50 余篇理論文章，理論成果獲第三屆安徽省文學藝術界聯合會文藝評論獎一等獎。

通聯：安徽省合肥市包河區馬鞍山路世紀陽光花園綠陽苑 18 幢 901 信箱

郵編：230022

電話：13956068421

《書畫記》人名考

陸昱華（昆山）

吳其貞《書畫記》中所記人物很多，包括當時的官紳、士人、收藏家，以及骨董商人等，是研究當時社會史、書畫收藏史和書畫流傳史的重要史料；但由於當時多數書畫收藏家或骨董商人的社會地位都不高，又不是收藏名家，藉藉無名，在一些名流的筆記中，甚至都不記他們的名字，如李日華的《味水軒日記》中所記骨董商人，多只作“客”或“某賈”，可見一斑。吳其貞在《書畫記》中雖然都一一記其名字，但他對這些骨董商人的名字也有不確切的，因此，吳氏所記有時也只是憑各人名字的語音，就很容易造成音近而字異的失誤，為後來的研究帶來了許多麻煩。類似這樣的訛誤其實並非《書畫記》所獨有，在當時的各種筆記中都很普遍，如《書畫記》中多次提到的骨董商人王越石，在汪珂玉的《珊瑚網》和卞永譽的《式古堂書畫彙考》中都被誤作“黃越石”，也是由於音近所致，或因王越石有中表兄弟名“黃黃石”而牽連致誤。[1]《書畫記》中像這樣的錯誤不少，張光賓《黃公望〈富春山居圖〉以外的問題》中有一段關於吳其貞及其《書畫記》的論述：

吳其貞，依《四庫提要》說他字公一。影印本說明又稱號寄谷。但根據現存故宮博物院經過他所收藏轉手的幾件宋元畫上鈐印來看，可能名琦字其貞，或以字行更字公一。至於號寄谷尚未知其所出。這還有待於進一步資料的證明，……記中常提到的有名收藏家，如：……張先三（書中作先山）……朱臥庵之赤（書中作朱我安）等。另外同為骨董商人，彼此交往頗頻的，則有：……陳以御定（書中作陳以謂），王濟之（書中作王際之），張黃美鏐。[2]

張光賓先生在這段文字中指出了《書畫記》中所記的部分人名，如“陳以謂”、“王際之”、“張先山”等存在一人異名的誤記，但未詳加說明。而這段文字似乎也沒有引起研究者足夠的重視，因此，筆者以為有必要對此作一番詳細考證，以便後來的研究者更好地利用《書畫記》。

要考證這些人名，首先須證明這些“異名”是否如張光賓先生所指的是“一人”，即如《書畫記》中的陳以謂是否即張光賓所指的陳以御等；其次，是要考證兩個名字孰是孰非。

一、吳其貞

關於《書畫記》的作者吳其貞，我們今天依然知之甚少，有關他的個人信息，主要來源於《四庫全書提要》中的介紹，稱“其貞字公一”，及浙江省博物館所藏黃公望《富春山居圖》殘卷（《剩山圖》）拖尾王廷賓跋語，稱吳其貞號“寄谷”。[3]張光賓先生認為吳其貞“可能名琦字其貞，或以字行更字公一。至於號寄谷尚未知其所出”。筆者細檢台北故宮博物院所藏明代以前書畫，所見鈐有吳氏印章的書畫作品有三件：

1、梁楷《東籬高士圖》，鈐“其貞”（朱文）、“吳氏公一”（朱文）、“公貞”（朱文）、“吳於庭玄賞印”（朱文）。[4]此畫《石渠寶笈》也有著錄，但印章釋文小異，即將其中的“其貞”也釋作“公貞”；又“吳於庭玄賞印”作“吳於庭元賞印”，[5]當是避乾隆諱改。

2、倪瓚《江岸望山圖》，鈐“其貞”（朱文）、“吳琦之印”（白文）。[6]《石渠寶笈》亦有著錄，二印釋文亦同。[7]

3、王蒙《蘭亭雪霽圖》，鈐“其貞”（朱文）、“吳氏公一”（朱文）、“吳其貞印”（白文）。[8]《石渠寶笈》著錄時釋“其貞”為“公貞”，而“吳其貞印”則誤釋為“吳奠貞印”。[9]

按梁楷《東籬高士圖》，《書畫記》中也有著錄，見卷三“梁楷《淵明圖》小絹畫一幅”條，吳氏描述此圖：

寫淵明把菊行松樹下，畫法工致，精神迥出，丹墨如新，為楷之上作也。[10]又其下“易元吉《松鼠圖》小紙畫一幅”條：

以上圖畫於辛卯十一月望日過嘉禾之長水，觀於姪孫於庭家。[11]

則梁楷《淵明圖》與易元吉《松鼠圖》二圖，乃吳氏同一日觀於其姪孫（又作侄）[12]吳於庭家中。又據吳氏對《淵明圖》的描述，及《東籬高士圖》鈐有“吳於庭玄賞印”，可知吳氏所記《淵明圖》即《東籬高士圖》。而畫上的吳氏印章或許就是在吳於庭家中觀畫時所鈐。

王蒙《蘭亭雪霽圖》所鈐“其貞”印與梁楷《東籬高士圖》所鈐正同，而《石渠寶笈》著錄此二圖時，一律釋為“公貞”。而此印在以上所舉二畫中，分別與“吳氏公一”、“吳其貞印”同時出現，若《石渠寶笈》釋文不誤（細讀印文，似為“公”字），則“公貞”當亦為吳氏名字之一。而張光賓認為吳其貞“可能名琦字其貞”，或許就是據倪瓚《江岸望山圖》上所鈐“其貞”與“吳琦之印”二印所得出的推斷。按故宮博物院所藏唐寅《沛台實景圖》，也鈐有“其貞”和“吳琦之印”，[13]與《江岸望山圖》所鈐二印同，據此，則吳琦為吳其貞名字之一無疑。

二、張先山（張先三、張仙三）

《書畫記》卷五“馬遠《梅溪圖》絹畫一幅”條記山東膠州書畫收藏家張先山：以上三圖，是張先山攜至吳門，訪余於莊家園上，觀賞終日，不能釋手。先山，山東膠州人，閥閱世家。乃翁篤好書畫，廣於考究古今記錄，凡有書法名畫在江南者，命先山訪而收之，為余指教某物在某家，所獲去頗多耳。時癸卯正月十日。[14]

而在顧復《平生壯觀》卷六“惠崇”條中則記一“膠東張仙三”：

先君述生平所見晉、唐、五代、兩宋人畫山水，當以董玄宰家董元《瀟湘圖》、於褒甫家惠崇《江南春》為登峰造極之作。三十年前，褒甫子子具為通家世好，持《江南春》卷質諸季弟者六年，為膠東張仙三購去，不數年，又去仙三矣。[15]

此膠東張仙三與《書畫記》中所記山東膠州之張先山當為同一個人，但名字則音近字異。在《平生壯觀》中且又作“張先三”，如卷四“七札”條：

趙孟頫、沈石、管仲姬、鄭元祐、倪瓚、袁華子英，共一卷。張先三購去。[16]

又卷九“衛九鼎”條：

《密林精捨》，白紙全幅，有款。筆細而墨融，丘壑亦勝。張先三購去。[17]

又同卷“王蒙”條：

《松陰閒館》，中紙幅。項氏物，張先三購去。[18]

則此“張先山”、“張仙三”、“張先三”當為一人而異名。據故宮博物院藏北宋趙佶《雪江歸棹圖卷》和遼寧省博物館藏東晉《楷書曹娥誄辭卷》所鈐“東海張應甲字先三號希逸寶藏書畫印”朱文印，則張先三名應甲，先三是他的字，東海是他的郡望（《故宮歷代法書全集》著錄蔡襄《致資政諫議明公尺牘》，鈐“□□張應甲字先三號希逸寶藏書畫印”朱文印，[19]則前面兩個模糊不能辨識的字正是“東海”）。而《書畫記》作“張先山”，《平生壯觀》作“張仙三”都小誤。又趙佶《雪江歸棹圖卷》和顏真卿《劉中使帖》都鈐有“膠西張應甲先三氏圖書”[20]朱文印，則顧復《平生壯觀》稱他為膠東人，亦誤。

吳其貞稱張先三“閎閎世家。乃翁篤好書畫，廣於考究古今記錄，凡有書法名畫在江南者，命先山訪而收之”，按張先三父張若麒，崇禎四年三甲進士，官兵部職方主事；入清後，累官至太常寺卿、通政使。《清史列傳》有傳。

三、陳以謂（陳以御）

吳其貞《書畫記》中曾多次提到當時的書畫商人陳以謂，但他對陳以謂的評價不好，如卷三“僧巨然《蕭翼賺蘭亭圖》小絹畫一副”條：

觀於陳以謂家。陳，閩人，好書畫，所得多越石物，然不甚愛惜也。時壬辰六月八日。[21]

又卷四“宋元小畫冊二本計四十八幅”條：

仍有趙千里、王晉卿、趙大年，皆大幅裁剪下者。陳以謂所集書畫冊子，多用大幅切為紈扇者，人因號為“書畫劊子手”。以上五種，丙申四月十日，揚州鈔關外觀於陳以謂舟中，後皆歸太興季吏部矣。[22]

又卷五“李西台三帖子合為一卷”條：

此卷原有六帖，失去其半，昨又為陳以謂拆去《貴宅帖》，今僅存二帖也。[23]

陳以謂為了牟利，常常隨意割裂破壞書畫，因此有“書畫劊子手”之稱，為吳其貞所不屑。顧復《平生壯觀》卷七“巨然”條中則記一陳以御：

《蕭翼賺蘭亭圖》，二尺六絹，中軸，淺絳色。層嶺重溪，茂林古剎，主賓抵掌於水亭之上，賓作指示狀，主僧作吝惜狀，騎馬顯者攜從度橋而來，諸僧寺門出迎，此“賺蘭亭”故實也。上蓋“宣文閣寶”，紹興小璽，稽察司印。巨然，山水高手，茲以人物、鞍馬、宮室羅列於山水中，筆墨古而絹素完，洵為登峰造極之跡。吾宗青霞所世藏，中州袁環中樞澣墅，饋兼金三百而不與也。迨夫馬士英枋國，爭名利者挾勢力購去，以媚士英。士英敗，流落金陵，質諸陳以御。取贖時以御欲拒之，於理不可，欲捨之，於情何堪，竟將諸人面目擦損矣。綠珠之隕墜樓前，不足喻也；戚夫人髡鉗舂室，庶幾似之。

[24]

按《書畫記》中所記巨然《蕭翼賺蘭亭圖》與顧復《平生壯觀》所記，當為同一幅圖。吳其貞壬辰（1652，順治九年）六月八日觀於陳以謂家，而顧復記此圖曾被質於陳以御，在馬士英敗後，時間亦約略相當[25]。又吳其貞稱陳以謂有“書畫劊子手”之號，與《平生壯觀》中所記陳以御將畫中諸人面目擦損，乃同一行徑，則陳以謂與陳以御當為同一人而異名。《書畫記》描寫《蕭翼賺蘭亭圖》“惜剝落之甚，未必久存於世”，則吳其貞所見《蕭翼賺蘭亭圖》，或已遭陳以御擦損。

巨然《蕭翼賺蘭亭圖》今藏台北故宮博物院，《故宮書畫圖錄》著錄此圖，稱鈐有“陳定一印”[26]，這條著錄系襲用《石渠寶笈》，據《石渠寶笈》卷八“宋人蕭翼賺蘭亭圖”條：“右方上有宣文閣寶、乾卦二璽，下半印二漫漶不可識，左下有紹興一璽，又陳定一印，又一印漫漶不可識。”[27]可知《石渠寶笈》在著錄收傳印章時，都詳細注明印章的數量，因此“陳定一印”指的是“陳定”印一枚，而非“陳定一”印。而《故宮書畫圖錄》所有著錄文字，並沒有這樣的通例，因此容易引起誤解。又細觀此圖，隱約可見左下角所鈐“□定”半通印，並無“一”字，當即此印。《故宮書畫圖錄》另收錄董源《龍宿郊民圖》，鈐“陳定”、“以御鑒定珍秘”二印[28]。錢選《煙江待渡圖》鈐“陳定”（朱文）、“陳定畫印”（朱文）、“陳定畫印”（朱文）、“陳以御”（白文）、“以御”（白文）多印[29]。“陳定”印與巨然《蕭翼賺蘭亭圖》所鈐當為同一印。又據《平生壯觀》與《書畫記》中關於《蕭翼賺蘭亭圖》的記載，則陳定即陳以御（以御當為陳定之表字），而吳其貞誤記作“陳以謂”，蓋“御”與“謂”音近而誤。張光賓先生說陳以御是一個骨董商人，但是據陳氏所留存的印章，其中如“陳氏世寶”、“陳氏家藏”、“陳以御鑒定”、“陳定平生真賞”等印，以及陳氏大量的收藏，（見附錄一）則陳氏似乎不僅僅是一個骨董商人，也是一個收藏家、鑒賞家。

四、王際之（王濟之）

吳其貞《書畫記》中常提到書畫商人王濟之，來往於南北兩地，將南方江浙等地的藏畫收購轉售到北京，極大地促進了書畫的南北流通，已受到越來越多研究者的關注。吳氏《書畫記》卷四“張樗寮《楷書杜詩一首》”條對王際之有較為詳細的描述：以上書畫九十八則，在吳門觀於北京王際之寓，系得於嘉興高、李、姚、曹四家。夫四家收藏，前後已及百年，今一旦隨際之北去，豈地運使然耶？……際之善裱褙，為京師名手，又能鑒辨書畫真偽，蓋善裱者由其能知紙紈丹墨新舊，而物之真贗已過半矣。若夫究心書畫，能知各人筆性，各代風氣，參合推察，百不差一，此惟際之為能也。然只善看宋人，不善看元人；善看紈素，不善看紙上，此又其短耳。時庚子四月十一日。[30]

又卷四“黃大痴《游騎圖》小絹畫一幅”條：

以上六種觀於王際之寓捨，此第二次得於嘉興者，將欲北渡，復索前書畫，同長男振啓細玩終日。時庚子五月二十九日。[31]

從上面所引《書畫記》中關於王際之的兩條記載，可知王氏善裱褙而精鑒賞，又從事書

畫交易，《記》中稱“（嘉興高、李、姚、曹）四家收藏，前後已及百年，今一旦隨際之北去”、“此第二次得於嘉興者，將欲北渡”，正是王際之多次從嘉興藏家中收購書畫售往北地之證，且數量極大，僅吳氏第一次見其從嘉興購得者，就有九十八則之多。無獨有偶，顧復《平生壯觀》中亦記一書畫商人王濟之，也經常從嘉興的收藏家手中收購書畫，轉售到北方去，如卷六“張僧繇”：

《五星二十八宿真形圖》……王濟之從嘉興項氏購而北去。[32]

又同卷“荊浩”：

《雲壑圖》……王濟之從嘉興購以見示者如此。[33]

又卷三“無名書”：

二十札一冊……王濟之從嘉興曹氏得者，吳觀古曾錄其名。[34]

可見吳其貞《書畫記》中所記的“王際之”與顧復《平生壯觀》中的“王濟之”當為同一人。更有證據，《書畫記》卷四“陸機《平復帖》一小卷”條：

此帖人皆為棄物，予獨愛賞，聞者莫不哂焉。後歸王際之，售於馮涿州，得值三百緡，方為予吐氣也。[35]

而顧復《平生壯觀》卷一“陸機”條也說：

《平復帖》九行……王濟之購而北去。[36]

則這個將陸機《平復帖》購而北去的“王際之”、“王濟之”為同一人無疑。

安岐《墨緣匯觀》法書卷下墨拓“定武五字損本蘭亭卷”條稱：

彼時精於鑒別者，有都門王濟之、江南顧維岳之稱。[37]

按顧維岳即《平生壯觀》作者顧復之弟，則與他同時而且同樣精於鑒別的“都門王濟之”，應該就是《平生壯觀》中的王濟之，也就是《書畫記》中的“北京王際之”，而吳其貞誤“濟”為“際”。

今台北故宮博物院藏《宋人法書》冊，其中第一冊王安石尺牘鈐有“濟之”朱文印，範純仁尺牘鈐“王濟賞鑒過物”（朱文）。[38]第三冊謝諤、第四冊杜良臣尺牘都鈐有“王濟賞鑒過物”（朱文）、“王濟鑒過”（白文）。[39]這四冊《宋人法書》共九十八頁，又有曹溶收藏印，據《平生壯觀》卷二“柬札雜書”稱：

宋人墨跡，柬札頗多，予見泰興季侍御家數十紙、毘陵莊宮坊家數十紙、廣陵江孟明家五十餘紙、錫山鄒太守家三十餘紙、丹陽姜子恂家十餘紙、錫山高忠憲家二十紙，又見王濟之從嘉興曹侍郎家得八十餘紙、李尚書家三十餘紙，陳以御於李尚寶家得三十餘紙，而諸大家名家不與焉。[40]

不知台北故宮博物院所藏的這四冊《宋人法書》中之大部是否即王濟之從嘉興曹侍郎（溶）家中所得，若是，則冊頁上所鈐“王濟鑒過”之王濟是否即王濟之（名濟，字濟之）？待考。

又《平生壯觀》中所記“王濟之”實為兩人，其一即上文所述明末清初書畫商人王濟之，另一則為與沈周同時之王濟之，如卷一“唐摹王氏進帖”：

《萬歲通天帖》，天後時王方慶勾勒其祖宗手跡以進呈者。……宋岳珂楷書長跋、

贊，元張雨行書跋，沈石田與王濟之東，文衡山楷書跋。[41]

又卷九“趙孟頫”：

《洪範》……濟之、衡山跋。[42]

按此王濟之乃王鏊（字濟之），即《平生壯觀》卷五“王鏊”條小注：“號守溪，字濟之，謚文恪”者[43]。據《明史》本傳：

王鏊，字濟之，吳人。……成化十年鄉試，明年會試，俱第一。廷試第三，授編修。杜門讀書，避遠權勢。弘治初，遷侍講學士，充講官。……嘉靖三年復詔有司存問。未幾卒，年七十五。[44]

與顧復《平生壯觀》中所記與沈周、文徵明、吳寬約略同時的王濟之正相符合。

但是檢《萬歲通天帖》，卷後已無王鏊題跋，而岳珂、張雨、文徵明、董其昌諸跋俱在，據啓功《〈唐摹萬歲通天帖〉書後》稱：

清初朱彝尊曾見過這卷，說有四跋，為岳珂、張雨、王鏊、文徵明……今王跋已失，當是入乾隆內府時撤去的。[45]

關於《書畫記》中這些人名的誤記，張光賓先生揭示在前，本文不過為其作一箋注。其中尚不能解決的問題，如張先生認為《書畫記》中的朱我安即朱之赤（臥庵），吳辟疆《書畫書錄解題補》也以為“我安當即臥庵”[46]則極有可能又是吳其貞誤記。但我將《書畫記》中所記吳氏於朱我安處所見書畫，與朱之赤《朱臥庵藏書畫目》進行比對，未有相同者，（吳氏所記多為元代以前作品，而《朱臥庵藏書畫目》所記則以明代為主）因此尚不能確定朱我安就是朱之赤，只能待考。

另外如《書畫記》中常提到的張黃美、歸希之等人，他們的名字尚未引起研究者的注意，所幸他們也有大量印章留在古代書畫作品上，今天亦略考其名，附於後：

張黃美

前引張光賓《黃公望〈富春山居圖〉以外的問題》中提到當時的骨董商人張黃美鏐，按《書畫記》卷五“趙松雪《寫生水草鴛鴦圖》紙畫一小幅”條：此圖觀於揚州張黃美裱室。黃美善於裱褙，幼為通判王公裝潢書畫，目力日隆。近日遊藝都門，得遇大司農梁公見愛，便為佳士。[47]

遼寧省博物館所藏李成《茂林遠岫圖卷》，據《故宮散佚國寶特集》著錄，其上鈐“邗上張鏐黃美拜觀”，[48]但畫冊晦暗，不能辨認。又上海博物館藏米芾行書《多景樓詩冊》，連鈐“張鏐”（朱文）、“黃美曾觀”（白文）二印[49]，則張黃美名鏐，字黃美。又《書畫記》稱“揚州張黃美”、李成《茂林遠岫圖卷》鈐“邗上張鏐黃美拜觀”，安岐《墨緣彙觀》“定武五字不損蘭亭卷”有：“桐城相國與廣陵張黃美同觀”[50]，邗上與廣陵都是揚州的別稱，則張黃美為揚州人。

張黃美善裱褙，而精鑒賞，並因此得到大司農梁公（即大收藏家梁清標）賞識。據《書畫記》卷六“盛子昭《秋林漁隱圖》絹畫一卷”條稱：“以上八種，觀於揚州張黃美家，系近日為大司農梁公所得者。”[51]又顧復《平生壯觀》卷八“趙伯駒”：“《桃

花源圖》……張黃美為梁氏購者，最佳，最真。” [52] 可知張黃美亦經常為梁清標收購書畫，從事書畫交易。張鏐之名不太為人所知，所以往往被誤釋，如梁楷《東籬高士圖》鈐“張鏐”白文印，《石渠寶笈》著錄竟誤作“張羽鈞” [53]。台北故宮博物院所編《故宮歷代法書全集》於“張鏐”印釋文亦或作“張羽鈞”，或作“張羽鈺” [54]。

揚州另有一個張鏐（1769-1821），字子貞，號老姜，《歷代畫史彙傳》稱其“善山水、工八分，兼長篆刻” [55]，比張黃美晚一個多世紀。

歸希之

《書畫記》卷三“趙松雪《黑犬圖》”條有一段關於蘇州書畫商人歸希之的記述，大概是目前所見對歸氏介紹最詳者：

以上十九圖觀於蘇城歸希之家。歸本市賈，性不善修飾，不置田產，惟耽書畫。時鼎革後，凡故家書畫出鬻，希之皆售之，雖薦紳官長求之勿得也。人知其僻，多憐而護持之。所居樓高大不過丈許，士夫嘗詣之，皆作世外交，蓋一奇士也。 [56]

歸希之收藏甚富，今天還能見到鈐有他的朱文小印“希之”的書畫，如韓幹《照夜白圖卷》（紐約大都會博物館藏）、宋許道寧《雪景》、馬遠《月夜撥阮》、宋人《秋山文會圖》、元朱德潤《林下鳴琴圖》、倪瓚《桐露清琴圖》、王蒙《山中歸隱圖》、方從義《山陰雲雪圖》、張中《枯荷鵝鴨圖》（以上台北故宮博物院藏）、馬琬《暮雲詩意圖》（上海博物館藏）等，可見吳其貞所述並非虛譽。

遼寧省博物館藏文天祥《草書木雞集序卷》和台北故宮博物院藏南唐周文矩《蘇李別意卷》，都鈐有“希之”（朱文）與“歸來印”（白文）。（“來”字下多一斜畫，不知何故？）又據《石渠寶笈》“元趙孟頫書崇禧萬壽宮記一卷”條著錄，鈐有“歸來印”（重二）、“希之”（重七）二印 [57]，則歸氏名來，字希之。歸希之之名鮮為人知，《中國鑒賞家印鑒大全》竟誤將其“希之”小印置於朱之赤名下 [58]。

《書畫記》中名字之誤或不僅這些，尚有待進一步的研究。《書畫記》是研究明末清初書畫流通史、鑒藏史的重要史料，因此，釐清當時一些書畫商人的真實姓名，對今天的研究，具有重要的現實意義。

（作者單位：崑崙堂美術館）

注釋：

[1] 如《珊瑚網》稱“崇禎丁醜，為黃越石持來”，《式古堂書畫匯錄》：“甲戌秋，黃越石忽持前二冊來。”《書畫記》卷二“王叔明《破窗風雨圖》紙畫一卷”條：“越石居安人，與黃黃石為姑表兄弟。”（第 75 頁）。

[2] 張光賓《黃公望〈富春山居圖〉以外的問題》，原載《故宮季刊》第九卷第四期，1975 年。轉引自張光賓《讀書說畫——台北故宮行走二十年》，2008 年，第 72-73 頁。

[3] 參看邵彥校點《書畫記》“本書說明”。

[4] 台北故宮博物院編《故宮書畫圖錄》第二冊，第 220 頁。

[5] 《石渠寶笈秘殿珠林匯編》第二冊，北京出版社，2004 年，第 1104 頁。

[6] 台北故宮博物院編《故宮書畫圖錄》第四冊，第 280 頁。

[7] 《石渠寶笈秘殿珠林匯編》第七冊，北京出版社，2004 年，第 4027 頁。

[8] 台北故宮博物院編《故宮書畫圖錄》第五冊，1990 年，第 26 頁。

[9] 《石渠寶笈秘殿珠林匯編》第二冊，北京出版社，2004 年，第 1110 頁。

[10] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000 年，92 頁。

[11] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000 年，92 頁。

[12] 《書畫記》卷三“易元吉《松鼠圖》小紙畫一幅”條後記“觀於姪孫於庭家”，而卷四“洪容齋七言絕一首”條作“此得之於庭侄”。但“四庫本”前一條作“於庭”，後一條作“於庭”，或吳氏另有一“庭侄”？但後一條接著又說“後並倪雲林《江岸望山》……歸之江孟明”，而倪雲林《江岸望山》正是“觀於姪孫於庭家”，則此“於庭”與“於庭”又似一人，而手民臆改，或吳氏有所脫漏。待考。

[13] 安岐《墨緣匯觀》“唐寅歌風台實景圖”條稱“後下角有白文吳珣之印。”（江蘇美術出版社，1992 年，第 255 頁。）而未著錄“其貞”印。但此圖不見於《書畫記》。

[14] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000 年，第 188 頁。

[15] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011 年，第 241 頁。

[16] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011 年，第 140 頁。

[17] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011 年，第 331 頁。

[18] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011 年，第 341 頁。

[19] 台北故宮博物院編《故宮歷代法書全集》第三冊，第 179 頁。

[20] 台北故宮博物院編《故宮歷代法書全集》第三冊，第 179 頁。

[21] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000 年，第 104 頁。

[22] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000 年，第 147 頁。

[23] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000 年，第 187 頁。

[24] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011 年，第 250 頁。

[25] 《明史》卷三百八奸臣列傳馬士英本傳：“明年（1646）大兵剿湖賊，士英與長興伯吳日生俱擒獲，詔俱斬之。”中華書局，1974 年，第 7945 頁。

[26] 台北故宮博物院編《故宮書畫圖錄》第一冊。

[27] 《石渠寶笈秘殿珠林匯編》第一冊，北京出版社，2004 年，第 667 頁。

[28] 台北故宮博物院編《故宮書畫圖錄》第一冊。

[29] 台北故宮博物院編《故宮書畫圖錄》第十六冊。

[30] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000 年，165-166 頁。

[31] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000 年，172-173 頁。

[32] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011 年，第 217 頁。

[33] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011 年，第 230 頁。

[34] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011 年，第 103 頁。

[35] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000 年，第 171 頁。

- [36] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011年，第3頁。
- [37] 安岐《墨緣匯觀》，江蘇美術出版社，1992年，第137頁。
- [38] 《故宮歷代法書全集》第十二冊，第98、113頁。
- [39] 《故宮歷代法書全集》第十三冊，第56、57頁，第十四冊，第102、103頁。這幾件尺牘及印章安岐《墨緣匯觀》法書卷下亦有著錄。
- [40] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011年，第64頁。
- [41] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011年，第16頁。
- [42] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011年，第309頁。
- [43] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011年，第189頁。
- [44] 《明史》中華書局，1974年，第7945頁。第4825-4827頁。
- [45] 《王羲之萬歲通天帖》，文物出版社，1997年，第62頁。
- [46] 吳辟疆《書畫書錄解題補》“朱臥庵藏書畫目一卷”條加案語：“案《書畫記》有唐僧法藏禪師東海新羅帖……雲觀於蘇城朱我安之僑居，我安當即臥庵，蓋歛人而流寓吾郡者。”《中國書畫全書》第四冊，第739頁。
- [47] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000年，第233頁。
- [48] 《故宮散佚國寶特集》，
- [49] 《晉唐宋元書畫國寶特集》，第343頁。
- [50] 安岐《墨緣匯觀》，江蘇美術出版社，1992年，第134頁。
- [51] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000年，第257頁。
- [52] 顧復《平生壯觀》，上海古籍出版社，2011年，275-276頁。
- [53] 《秘殿珠林石渠寶笈匯編》第二冊，北京出版社，2004年，第1104頁。
- [54] 《故宮歷代法書全集》第九冊吳彩鸞《唐韻》冊154頁；第十冊《眉山蘇氏三世遺翰》冊，第200頁。
- [55] 彭蘊燦《歷代畫史匯傳》，《中國書畫全書》第十一冊，第231頁。
- [56] 吳其貞撰、邵彥校點《書畫記》，遼寧教育出版社，2000年，第95頁。
- [57] 《秘殿珠林石渠寶笈匯編》第二冊，北京出版社，2004年，第918-919頁。
- [58] 鐘銀蘭主編《中國鑒賞家印鑒大全》，江西美術出版社，2008年，第206頁。

附錄一 曾經陳以御收藏的書畫作品

- 1、鍾繇《薦季直表》，安岐《墨緣匯觀》書法卷上“鍾繇薦季直表”條稱：“卷經陳以御、高平湖、宋商邱所收。”安岐《墨緣匯觀》，江蘇美術出版社，1992年，第1頁。
- 2、唐摹《王羲之一門書翰卷》，鈐：陳定平生真賞（朱文），遼寧省博物館藏。
- 3、褚遂良書《倪寬傳贊卷》，鈐：陳以御（白文）、陳定書印（白文），台北故宮博物院藏。
- 4、顏真卿《祭侄文稿》。鈐：陳定（朱文連珠）、陳定書印（白文）、陳定（白文）、陳定平生真賞（朱文）、陳氏世寶（朱文），台北故宮博物院藏。

- 5、傅文矩《宮女浴嬰圖》扇頁，鈐：陳定（白文），弗瑞爾美術館藏。
- 6、唐韓滉《文苑圖卷》，鈐：陳以御鑒定（朱文），故宮博物院藏。
- 7、董源《龍宿郊民圖》，鈐：陳定（朱文）、以御鑒定珍秘（朱文），台北故宮博物院藏。
- 8、巨然《蕭翼賺蘭亭圖》，鈐：陳定（朱文），台北故宮博物院藏。
- 9、米芾《草書四帖》。鈐：陳定（朱文）、陳定書印（白文），今藏日本大阪。
- 10、米芾《芾非才當劇帖》。鈐：陳定印（朱文）、陳氏家藏（白文），台北故宮博物院藏。
- 11、米芾《致伯充台坐帖》。鈐：陳定（朱文）、陳定平生真賞（朱文）、陳氏世寶（朱文），台北故宮博物院藏。
- 12、米友仁《文字帖》，鈐：陳以御（白文）、陳定書印（朱文）、陳氏世寶（朱文），台北故宮博物院藏。
- 13、蘇邁《主管學士帖》，鈐：陳定平生真賞（朱文）、陳定書印（朱文）、以御鑒定珍秘（朱文），台北故宮博物院藏。
- 14、沈周《溪橋訪友圖》，鈐：陳定（朱文），台北故宮博物院藏。

附錄二 曾經張先三收藏的書畫作品

- 1、東晉《楷書曹娥誅辭卷》，鈐：東海張應甲字先三號希逸寶藏書畫印（朱文）、張應甲印（朱文）、希逸氏（白文），遼寧省博物館藏。
- 2、顏真卿《劉中使帖》，鈐：膠西張應甲先三氏圖書（朱文），台北故宮博物院藏。
- 3、蔡襄《致資政諫議明公尺牘》，鈐：東海張應甲字先三號希逸寶藏書畫印（朱文），台北故宮博物院藏。
- 4、蘇軾《洞庭春色賦、中山松醪賦》，鈐：張應甲（朱白相間）、膠西張應甲先三氏圖書（朱文），吉林省博物館藏。
- 5、黃庭堅《山預帖》，鈐：張應甲印（朱文）、希逸氏（白文），台北故宮博物院藏。
- 6、米芾《德忱帖》。鈐：希逸氏（白文），台北故宮博物院藏。
- 7、趙佶《雪江歸棹圖卷》，鈐：膠西張應甲先三氏圖書（朱文）、張應甲印（朱文）、東海張應甲字先三號希逸寶藏書畫印（朱文）、希逸氏（白文）、張應甲（朱白相間印），故宮博物院藏。
- 8、趙孟頫《水村圖卷》，鈐：膠西張應甲先三氏圖書（朱文）、張應甲（朱白相間），故宮博物院藏。

晚清「印外求印」用字小考 —以黃牧甫、趙之謙、吳昌碩為例

杜三鑫(台灣)

摘要

本文之研究以黃牧甫為主，趙之謙、吳昌碩為輔。擬針對此三人取用及轉化「印外文字」的角度與思維，採歸納分析及比較研究之法。以這兩種面向來觀察、考校相同之文字資料，突顯三人在不同風格思維下，對於「文字印化」之取用過程中，如何呈現出不同之面目；以及在不同之審美創作觀點下，其所取用之「印外文字」之範圍有何異同。

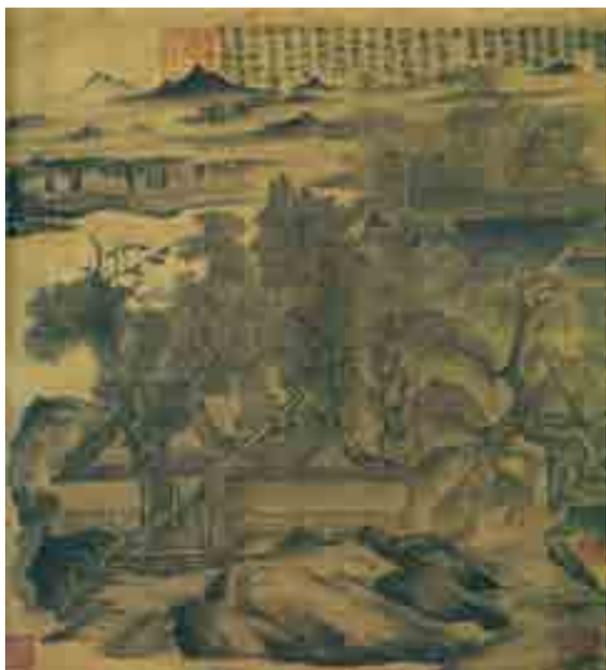
關鍵字：印外求印

壹、前言

晚清以來，篆刻家欲自立面目，其途徑有二：一是借純熟之刻製技法，演繹獨特之個人篆書風格，即所謂「印從書出」——以鄧石如、吳讓之、徐三庚等為代表。一是植基於既有的形式風格下對各種印外文字的嘗試，試圖在取捨轉化中另闢新貌，即所謂之「印外求印」——以趙之謙、黃牧甫為代表。「印從書出」和「印外求印」取徑殊途卻不相悖，藝術家雜揉二者往往具相輔相成之功。以本文所欲討論之主角趙之謙、吳昌碩、黃牧甫為例，三人之篆法皆佳且各有所長，並能借印外文字資料，豐富其作品之生命，進而分別樹立影響後世極為深遠的篆刻風貌。

本文之研究以黃牧甫為主，趙之謙、吳昌碩為輔。擬針對此三人取用及轉化「印外文字」的角度與思維，採歸納分析及比較研究之法。以這兩種面向來觀察、考校相同之文字資料，突顯三人在不同風格思維下，對於「文字印化」之取用過程中，不同之篆刻面目如何被創立呈現；及在審美創作觀點相異之情形下，其所取用之「印外文字」之取材範圍有何異同。經此兩種實際比較及交叉對照，或可較清楚地勾勒出這個影響近現代篆刻風格走向極為重要的命題。

清初以來，金石考據之學大興，此研究風氣非僅止於學術，於書畫、篆刻之影響亦鉅。黃惇先生引趙之謙《苦兼室論印》中載：「刻印以漢為大宗，胸有數百顆漢印則動手自遠凡俗。然後隨功力所至，觸類旁通，上追鐘鼎法物，下及碑額造像，迄于山川花鳥，一時一事覺無非印中旨趣，乃為妙悟。」又「印以內為規矩，印以外為巧，規矩之用熟，則巧生焉。」[□]其中「印內」意指以秦漢印為主之傳統印章篆法與形式。而「印外」則泛指印章文字以外的一切文字資料，又另舉「山川花鳥」、「一時一事」中亦可得「印



中旨趣」者，則將「印外求印」高揚為「感物起興」之形而上範疇。故趙之謙汲取秦漢古璽印為創作基礎，引豐富之「印外」文字資料作為突破點，開闢新的篆刻審美意象。而近代金石學研究之蓬發使得「印外求印」更加展開；趙之謙開啟「印外求印」之先聲，之後的黃牧甫、吳昌碩繼起，在「印外求印」的創作意圖上更顯多變而風格明確。吳昌碩獨鍾蒼厚渾樸之美，摭拾印外文字資料多取封泥、古匊、瓦磚、碑碣等易斑殘破碎器物。而黃牧甫取意高古秀勁，故其文字取材多來自鐘鼎彝器等典麗之鑄鑿銘文。無論是蒼厚渾樸或高古秀勁，他們都在篆刻的面貌上為後人開啟了新局。

去年「印外求印」中之文字資料與印風之關係，似稍受關注。如有關趙之謙與吳昌碩印外文字對其印風之討論于 2005 年西泠印社之研討會中，舒文揚與黃華源二先生均曾論及。2005 年台灣藝術大學陳信良之碩士論文，針對印文文字對印風之影響亦多有闡述。然而，對入印文字資料之採用最夥，對各別文字取法、審美見解敘述最多的黃牧甫，除黃惇先生於《中國古代印論史》中稍有提及外，似尚未有專論，故以下擬以黃牧甫為主，趙、吳二人為輔，逐次比較三人對印外文字取用之偏好，以及三人審美意趣對印外文字資料取捨之差異。此文依作者十三年前以日文所寫碩士論文之一章為基礎而略有改訂，並乞各方家教正。

貳、印外文字之取用

一、秦漢魏晉之篆書刻石

清代以來，碑學書風大興，文人善篆隸者甚夥，更遑論印人。而習篆者大都以先秦以來石刻篆文為歸依，故印人亦自然將其習篆時之感悟移入印中。特別是漢代及三國時代之石刻篆書，融合隸意，較為方整，易於入印。所以自鄧石如以降之印人無不善加取用。

（一）《石鼓文》

在清代印人中，提及《石鼓文》，必先聯想到吳昌碩，吳昌碩深究石鼓書風數十年，《石鼓文》可以說是支撐吳昌碩藝事之根本。但在其印款中言明擬仿《石鼓文》者少之又少。僅〈吳人〉（圖 1）一印，直接由第十鼓之起首二字取出，略方正「吳」字，以合印面之長短。另〈長樂〉一印，款曰「擬獵碣意」（圖 2），「樂」字取自石鼓，而「長」字形略近戰國小璽，「樂」字勢圓，「長」字勢方，似非吳氏合意之作。而在眾多吳氏略帶筆寫意趣的印拓中，印款中雖未明言與《石鼓文》有關聯，如〈石人子室〉，但可察覺出隱於印拓後的吳氏石鼓的結體與線質。此可謂是一種「印從書出」的具現。而黃牧甫取用石鼓字形者有三，如〈張討聲印〉款曰「木旁移上，篆本岐陽石鼓。」（圖 3），而石鼓「樹」字從「又」，黃氏遵小篆從「寸」。〈駕航〉、〈目憐心〉（圖 4、圖 5）

之「駕」與「憐」字，亦僅止於為應合單字在印面所佔之空間，而將字形做左右或上下之移動，其中略化其筆寫圓轉之勢，更添勁直之趣，為黃氏在將印外文字資料入印時所作文字「印化」的手法。吳氏、黃氏於石鼓文之運用，吳取其神，化迹無形，將石鼓高渾之趣，隱於字形之外。黃則借重於石鼓之文字造形，融入整體章法中。而趙之謙僅〈沈樹鏞印〉（圖 6）一印款曰「擬石鼓文」，除「庸」之字形略近，餘似無石鼓之意趣。

（二）《祀三公山碑》

趙之謙〈沈樹鏞同治紀元後所得〉（圖 7）之印款中云「篆分合法本祀三公山碑」，其中「治、紀、元」三字字形確從此碑出，章法疏密得理，方折樸厚處有此碑之意趣。而黃牧甫〈東魯〉（圖 8）之印款曰：「漢祀三公山碑，去篆之縈折為隸之逕直，書法勁古[□]。」更將此碑之所以為印家所樂於取用之特色點出；〈祖道〉（圖 9）一印則神形俱似，若從碑拓中移出，如其款中所道「更顯勁直」。趙氏法此碑，取其篆隸合處，故整體章法中直線與曲線參合各半，古樸中有流動之意；黃氏則更留意其勁直之處。他若〈硯生〉（圖 10）、〈〉（圖 11）二印亦法此碑，縱斂有度之造型，勁挺之線質，雖不若趙氏流麗，似更具古意。此碑之方折中兼具渾凝流動之美，於清末民國以來之流派治印中有深遠之影響，特別是齊白石之書法篆刻得之此碑甚多。而趙、黃二氏可謂白石之先聲。

（三）漢石闕及漢碑額

〈遂生〉（圖 12）一印為趙之謙為其弟子朱志復所摹「開母廟石闕」中之文字，較之原碑似稍變其形。而黃牧甫早期〈翠礪〉（圖 13）一印款曰：「完白篆書以唐人形貌作長體，而氣味直逼嵩山。」欲從鄧石如篆法中上求漢篆之高古趣味。從鄧氏篆法中求漢篆意味似為當時印人的共通途徑，吳昌碩亦有〈澹然獨與神明居〉一印款曰：「擬完白山人撫碑額篆」（圖 14）。若僅視此三刻則趙氏得《開母廟石闕》之樸茂，而黃氏則得《嵩山少室石闕》之流暢婉麗，吳氏則得漢碑額之雄渾。但晚年黃氏對石闕文字之體會似有轉變，如〈後老泉十二年〉（圖 15）一印款曰：「漢石闕中有此一種，髣髴為之。」此印風格之出處未可確定；但於少篆意而多隸意處，或近《太室石闕》，何紹基評此刻石「瘦勁似吉金」可為黃氏此印之評註。而吳氏晚年見《太室石闕》之佳拓後所作之〈餘拓褚德彝吳興張增熙安吉吳昌碩同時審定印〉（圖 16）一印，較之前作則更為樸茂古穆。吳、黃二氏之風格之區別由此亦可窺之一二。

清代篆書名手中，取漢碑額篆意入其書風者要以鄧石如最為著名，但其印款中無一提及漢碑額，如同吳昌碩之於《石鼓文》，體勢已入其書骨，無須言明而風神自在。其後徐三庚、吳昌碩則常於印款中道及印風之出處為漢碑額，卻從未說明是從何碑。如徐三庚之〈禹寸陶分〉（圖 17）、〈頭駝再世將軍後身〉（圖 18），吳昌碩之〈倉石道人珍藏〉、〈瘦碧龔居士〉、〈缶翁〉（圖 19、圖 20、圖 21）等。故可推知鄧、徐、

吳三人皆是意取漢碑額之整體氣息，而不計較個別字形之外貌。吳氏於漢碑額之書風有更細緻的區別，如〈俊卿〉取「古茂之氣」（圖22）；〈吳昌碩大龔〉一印取「雄渾者」（圖23）。黃牧甫於漢碑額之取法則著意於整體章法，如法張遷碑額之〈書遠每題年〉一印，雖未有一字從碑中出，卻得其挪讓穿插之妙（圖24）；〈六朝管華齋〉一印雖未言明其印風之出處，亦近似之（圖25）。而於碑額中取單字之字形入印，吳氏有法〈張遷碑〉之〈穀〉及〈穀羊臨古〉（圖26），黃氏有擬校官碑之〈納粟為官〉（圖27）、擬婁壽碑之〈百尺樓〉（圖28）。雖皆從漢碑額中出，而吳氏勢圓渾樸，黃氏勢方勁古。出處相近而風格迥異，可知審美著眼處之不同對風格形成上有決定性之啟發及影響力。

（四）《天發神讖碑》與《禪國山碑》

此二刻皆三國吳天璽元年所立。《天發神讖碑》字尤奇，結體用篆而勢取方，間雜隸書筆意。方朔《枕經堂金石書畫題跋》謂此碑：「方折盤旋以隸書而行篆體」。張廷濟謂其「雄其變化、沉著痛快、如折古刀、如斷古釵」。此碑古今雜會，刀折起筆、垂筆尖出，既雄肆又流美，於傳統篆書的勻靜風格上有新的突破與拓展。清末書家中以徐三庚最喜習此碑，若前所舉之〈禹寸陶分〉（圖17）一印，或略可感受此刻之流美的一面，而〈惟庚寅吾以降〉（圖29）如徐氏擬此碑之書法。而將此碑入印而最著名者，為趙之謙三十一歲時所刻〈丁文蔚〉（圖30）一印，此印以單雙刀並施之法，有此碑之雄強氣格，特別是章法疏密與「丁」、「蔚」二字直線垂筆懸針出鋒，刻出斬釘截鐵的氣勢。又如〈朱志復字子澤之印信〉（圖31）初欲擬此碑，成後卻近《禪國山碑》。其後之刻家漸喜將此碑入印，如稍後之王石經〈海濱病史〉（圖32）一印，然而雖見平實似少雄奇之處。黃牧甫二十八歲左右所出版之《心經印譜》之〈受想所識〉（圖33）略近此風而稍顯稚弱。晚年所作之〈鯤游別館〉（圖34）則使刀如筆古樸流麗，結構奇肆，可謂近代以此碑入印之傑作。

另黃牧甫亦喜以《禪國山碑》入印，而皆取徑鄧石如，如〈禹山梁氏〉（圖35）一印，款曰：「篆本國山碑，運刀宗頑伯，仍不落平日蹊徑，殊自笑其不遜如此」。鄧氏以隸筆作篆法，筆勢婉轉而線質沉鷲。故黃氏早期習鄧氏風格常言及《禪國山碑》。

二、隸體、楷體

篆刻以篆書入印為正格。但漢印所用「繆篆」雖無八分雁尾之特徵，實已帶隸意。以漢印為宗之浙派所刻之擬漢諸印，似更多雜隸意，可為明證。如黃易所刻〈得自在禪〉（圖36）款曰：「漢印有隸意故氣韻生動」；黃牧甫之〈祺勳〉（圖37）款亦謂：「繆篆印參用隸法漢印數見」，可知清代印人於擬漢印中，增加隸書意趣已是一種共通的認識。而實際將有雁尾的八分書入印的官印，以五代的〈右策寧州留後朱記〉（圖38）為最著名。但自元代以來「印宗秦漢」一直是篆刻的典範，隸楷之印似被文人篆刻家摒

棄如敝屣。直至清末才略為復興。

（一）摩崖石刻

趙之謙〈靈壽華館〉（圖39）一印，款曰：「法都君開褒斜道碑」其實此刻非碑而為摩崖刻石。楊守敬《平碑記》論此刻「長短廣狹，參差不齊，天然古秀若石紋然」。確然，此刻結體高古奇偉，波勢不顯，線質瘦硬，真若石花。趙刻較之原刻略顯結體平整而線質肥厚。黃牧甫仿此刻之〈耆叟〉（圖40）、〈牛翁〉（圖41）則得其線條瘦硬勁挺之趣，佈勢飽滿。

當時印人在「印宗秦漢」的氛圍影響下，以隸書入印似易引來非議，如黃牧甫〈丸作道人〉（圖42）一印款曰：「黃秋盦以隸書入印，或以不淪議之者，雖名手造作猶不免後世之譏。」黃氏雖知以隸書入印易招人譏仍不免作此，是基於意欲突破窠臼的豪情，抑或是本於受人請託之無奈，則未可知之；較之更早期的〈無受想行識〉（圖43）一印，彷彿〈石門頌〉之集字。此刻將四字以田格界之，波勢更減，故亦顯得古穆。

波勢不顯之「古隸」摩崖刻石，為清末以來以隸入印之主要手法，趙之謙〈北平陶燮咸印信〉（圖44）款即曰：「樵漢鑄印法，諦視乃類五鳳摩崖、石門頌二刻」，其中之「平」、「印」二字舒展之長筆使填滿的鑄印風格中，加入生動的朱色。其章法乃活用五鳳刻石的「年」字與石門頌的「命」字。

除漢代摩崖外，趙氏對摩崖文字入印之喜好更廣闊地涉及北魏，〈福德長壽〉（圖45）白文四字印，款曰：「龍門山摩崖，有福德長壽四字，北魏人書也，語為吉祥，字極奇偉，鐙下無事，戲以古椎鑿法。為均初製此。」龍門山摩崖本在隸楷之間，趙氏此刻字形在秦詔漢鐙之間。趙氏以前僅借摩崖石刻奇偉縱橫之勢。綜觀此印，非直求於字形外貌，而欲將其所體悟奇偉之感覺融入印中，正是一種「感物起興」之「印外求印」。光緒十六年，黃牧甫曾為人仿其此印之印文兼及印款，比之趙氏原刻較為厚樸（圖46）。後再有一印變「德」、「壽」二字結體，四面逼邊，使其開闔聚散更顯劇烈，似合椎鑿法之縱橫奔放刀意，而整體視覺效果則更接近於黃氏所長漢鑿印手法，可見〈仁舉孝昭〉（圖47）印。

（二）《朱博殘石》、《戚伯著碑》

光緒十一年，時黃牧甫三十七歲，於北京刻〈光緒十一年國子學錄蔡賡年校修大學石壁十三經〉一印（圖48），印款曰：「月前用七緡購得朱博殘碑一紙，愛之甚，每舉筆輒效之，此印特仿孟伯□修路記，運刀時仍走入朱博碑字一路，下愚不移，至于此」又「我生之初歲在丙辰為時上巳」亦曰其書「瘦勁似漢人鑄銅」，可知黃氏遊學北京之時對此碑於愛之甚深，另如〈賡年印章〉、〈順德溫氏〉（圖49）等皆仿此，凡下筆

落刀皆近此刻。然此殘石真偽未明，風格則近於開通褒斜道與石門頌之間。黃氏又有〈文通之苗〉（圖 50）一印，款曰：「文擬戚伯著碑，運刀仿鏡文」然《隸釋》載《戚伯著碑》之題額及本文之文字皆不可辨識，未知黃氏如何擬之。《朱博殘石》、《戚伯著碑》風格時代雖未如漢魏名刻般可鑿鑿言之，然經黃氏旁引博註之下，卻也創作出另番風貌。此與吳昌碩終身習《石鼓》，前四十餘年僅得見阮氏覆刻本，也能成就其風格高渾之篆書，其道理似也相通。

三、磚、瓦、印陶、封泥

磚、瓦、封泥、印陶等文字資料，皆成於易於殘缺之材質之上，故其拓本基本上多呈現出斑斕古樸之貌。吳昌碩有〈道在瓦甃〉（圖 51）一印，印款曰：「舊藏漢晉磚甚多，性所好也。」可知吳氏之審美風格取向。黃牧甫於此道較著重於外在形式之特徵，故仿瓦當者必圓，仿磚者必長，仿封泥者大都是摹刻之作。

（一）瓦當

清末朱楓之《秦漢瓦圖記》為瓦當專著之先驅，瓦當可分為圖象瓦當與文字瓦當，亦有將兩者結合者。清代較早將瓦當刻為印者似是西泠八家的陳鴻壽，其仿飛鴻延年瓦一印，神形俱似（圖 52）。後趙次閑有〈延年益壽〉（圖 53）一印，卻刀痕過露，略失瓦當古樸之趣。黃牧甫亦有仿〈延年益壽〉（圖 54）瓦及〈黃山〉（圖 55）瓦二印，均能畢現原器之風貌。另黃氏早期〈究竟涅槃〉（圖 56）一印，圖象與文字兼具，雖失其印款，其風格之出處或為瓦當，此印字法隨印形之屈伸增減甚得妙趣，轉折處勁挺又兼流動，線質摻以少許的斑殘，實仿瓦當的上乘之作。吳昌碩仿瓦當之作僅〈定海林氏〉（圖 57）一印，字法不脫吳氏習性，惟於印之四角取勢較圓。另於自用印〈苦鍊〉（圖 58）之印身仿半瓦當刻陽文印款於上，字法平整端嚴。較吳、黃二氏對瓦當的取法，吳氏似苦於隨形佈字—在不規則的空間裏，作圖案似的安排；而此即黃氏之專擅，若〈外人那得知〉（圖 59）、〈華好月圓人壽〉（圖 60）二印，印文依時鐘之方向順勢佈字，形成非常獨特之章法構成，字法亦極盡屈曲穿插而不顯怪異，線質若曲鍊，秀潤中有雄勁之意。通常印人常於瓦當中求古拙厚重之趣，而黃氏卻獨於此中展現一種高雅典麗的氣味。

（二）磚文

宋代金石學盛行時，漢磚與瓦當一度受到關注，但尚無專門之論述。直至清代晚期大量金石圖籍的出版，磚瓦文字才被當作漢代重要的文字資料。光緒七年陸心源所著《千甃亭專錄》可能是最早著錄磚文的專書。陸心源所集之磚絕大部分為條磚，側有文字或紋樣。後端方於其《陶齋藏石記》中最後二卷有「陶齋藏磚記」，種類較多，有條磚、方磚、刑徒磚。吳大澂亦集有《憲齋磚瓦錄》。吳昌碩與陸心源、吳大澂，黃牧甫

與吳大澂、端方皆有交往，想必吳、黃二氏就此得便掌握了大量新出土的磚文資料。

趙之謙與沈均初為金石友，為其刻〈鄭齋〉印多方，或仿泉布或仿秦印，中有仿磚文者（圖 61），印形扁方，章法中「齋」字三個三角形與「鄭」字的最後的斜筆相呼應，活潑橫平豎直的基調，再輔以「鄭」字左邊軸線的左移，使平整章法中有靈活之姿。黃牧甫擬磚文者有〈秦瓦漢專室〉及〈慶森〉二印（圖 62），前印於縱長的印面中，章法結字上方、圓、直、斜的線條交錯其間而不顯雜亂，平均的結構中，如「瓦」字末筆的長斜連邊，「專」下部的曲弧，皆能靈動其章法佈局。而帶些詼諧的結字，正是此種略帶裝飾性文字的特徵。黃氏細挺的線質略近其吉金印的風格，〈慶森〉一印則是在斜線與直線中求章法上的趣味。這種在章法上多用斜筆，黃氏於仿泉布文之〈萬物過眼即為我有〉（圖 63）斜劃極多，可說是此類章法中的極致。趙、黃二氏於磚文之風格，皆顯輕均，較乏磚文殘缺樸厚之趣。

吳昌碩對磚瓦喜好似出自天性，如前所舉〈道在瓦甃〉（圖 51）之印款中亦述及。若其〈既壽〉（圖 64）一印有二例，除結字移上下為左右外，為神形畢似之磚文仿刻，〈倉石〉（圖 65）一印，因得一磚有「倉」字，刻以自用。但吳氏對此類風格之喜好似不在字形結構，而是在此類文字的古樸自然。如他在〈八百洞天山客〉（圖 66）一印中，雖言擬磚文，全印結體流暢圓轉，似吳氏隨手拈來之篆法，惟其氣息樸厚處差近磚意。除磚瓦外，吳氏擬陶文者亦有之，如〈昌石〉（圖 67）、〈山如〉（圖 68）、〈園丁〉（圖 69）者皆是，然除〈昌石〉一印之用字確從匋器中得外，餘皆如〈山如〉款中所道，欲從其中得「古氣」。吳氏因得匋器或瓦磚，故名其齋曰「禪甃軒」、曰「缶廬」（圖 70），可知其喜磚、陶者非止於其銘文之可愛，或更愛其器所呈現的古樸之氣息，而欲將化此神髓融入於印中。此種「印外求印」之法為「感物起興」之法，研究者或不須汲汲於個別文字之出處而求之。

（三）封泥

近代封泥最初出土於道光二年四川省境，人皆不識，或以為是用來鑄印之「印模子」。道光二十二年（1842年）吳榮光雖不明其作用，亦將六枚封泥載入其所編集之《筠清館金石》，為封泥入籍著錄之最初者。咸豐二年（1852年）劉喜海輯《長安獲古編》有封泥三十枚，首次明確封泥之用途。趙之謙於同治三年（1664年）編《補寰宇訪碑錄》中轉錄吳榮光之六枚，延襲舊說釋為「印范」。後劉鶚於《鐵雲藏封泥》一書中初步揭開古代印章使用方式之秘。封泥出土後，特別是封泥之印文與邊框生動活潑之離合變化，千奇百怪，時而古穆時而殘缺，時而虛靈時而樸實，其獨特之佈局與線條當然引起了篆刻家的重視。

趙之謙雖將封泥載入自編的書中，似未見明言仿此作風之例者。篆刻史上吳昌碩、

黃牧甫較早模擬此種樣式。徐三庚之〈登庸印信〉（圖 71），於款中稱「印範」者，則應是延吳榮光、趙之謙之舊說，而此印印風平直少封泥古樸之趣。黃牧甫之〈有心香〉（圖 71）一印，印款雖謂「仿古封泥」，邊框雖粗，四邊輕重勻整，印文結字線條浮弱，黃氏似對此路風格於審美趣味上有根本之扞格。另其仿圖象印，款雖曰仿封泥，但泥封率皆朱文，不知此為何為白文之圖案（圖 73）。又黃氏亦有二方模仿漢代銅器之〈斗檢封〉，所謂斗檢封者為鑄於重要銅器上封泥的遺跡（圖 74）。黃氏對封泥之探究僅止於此四方，率屬初步不成熟之作。

吳昌碩於封泥風格，則似如魚得水，不僅在封泥的線條質感與文邊之離合形式有所會心。更各將其發揚到吳氏諸印式當中，如〈破荷亭〉（圖 75）一印，雖不言擬封泥而謂擬古鐵印，但邊之輕重起伏、邊與文之離合破借，非封泥別無他可借鑑脫化。若與其明言仿封泥之〈竹楣平安〉（圖 76）一印，並而觀之則可一目了然。封泥風格之取用，大部分是用於陽文風格，但吳氏五十三歲所刻白文〈廖壽恒印〉（圖 77），款雖謂仿漢印平實一路，二面離邊留紅，二面逼邊的章法構成，似亦與封泥有關。

吳氏對封泥風格中又有獨自的分類，若長形或借邊者則稱「仿其殘闕者」，如〈缶〉、〈高密〉、〈吳氏〉（圖 78）等。亦有擬其「平實」者，如〈金城印信〉（圖 79），則邊與字、字與字的開闔較少。另有〈聽松〉（圖 80）一印，款曰：「惠山石，北唐篆，鈍居士屬摹古封泥。」北唐篆如何能入漢封泥之印風呢？或所託之人言明印式而吳氏不願為，此作雖非封泥作風但章法線質皆中正平和，確是佳作。

吳氏對封泥之注目不僅止關注於邊文離合等外在章法形式上的取用，如〈葛書徵〉（圖 81）款曰：「方勁處而兼圓轉，古封泥時或見之。」；〈聾缶〉（圖 82）款曰：「刀拙而鋒銳，貌古而神虛，學封泥者宜守此二語。」此皆吳氏對封泥印風體驗後的論述。方勁處如何見圓轉，刀拙而如何求鋒銳，此等美學上正題與反題的解答，吳氏概能在封泥中求得。

四、吉金文字

黃牧甫的學生李尹桑曾比較黃氏與趙之謙的印風謂：「悲庵之學在貞石，黟山之學在吉金；悲庵之功在秦漢以下，黟山之功在三代以上。」趙氏之印不擬古鈔，少用兩周文字，其風格當然只能上及秦漢。但趙氏取秦詔漢鏡及鏡銘等秦漢吉金風格入印者，獨具開闔勁挺之趣，故趙氏之學當不僅止於貞石。而考察吳昌碩之印拓可知其印風得之於吉金者甚少。以下以小篆、繆篆、古隸為基調之秦漢吉金文字，與以大篆為基調之商周金為二種文字資料分類，同時檢視趙、吳、黃氏對此文字之取用感受與展開。

（一）秦詔版、秦漢吉金文字

1. 秦詔版

趙之謙〈松江沈樹鏞考藏印記〉（圖 83）一印款曰：「取法在秦詔漢鏡之間，為六百年來撫（樵）印家立一門戶。」秦詔漢鏡者率皆鑿刻而成，字勢化小篆圓轉為方折，而漢鏡更具古隸簡直規整之趣。趙氏此印及〈竟山所得金石〉（圖 84）近於漢鏡而更強調字法上之離合，益顯其章法上留紅之妙。又〈彥譚〉（圖 85）一印「擬秦權」朱文印，線條峻挺，有吉金銘文之趣。吳昌碩之〈聾缶〉（圖 86）一印款曰：「秦詔權量用筆險勁奇氣橫溢，漢人之切玉胎息于斯。」此印用刀輕靈自然，章法平實中有奇氣，得秦詔鑿銘之奇肆自然，亦類漢魏急就將軍印。若比較趙、吳二氏，趙氏擬此風格近漢鏡，而印風近鑄印之厚重；吳氏擬此風格以刀代筆，類漢鑿印之挺勁樸實中兼有逸氣，但吳氏款中言明擬秦詔者僅此一作。

黃牧甫擬秦詔版之印作最夥，筆者所見者即有八枚之多，如〈白蓼〉（圖 87）一印款曰：「仿秦詔版之秀勁者」黃氏似已留意秦詔鑿製時匠人手藝工、粗之影響而有風格上的差異，故曰此印是仿其秀勁者。黃氏亦有流美圓轉如〈龍媒〉（圖 88），方勁錯落如〈襲故〉（圖 89）；而皆謂仿秦詔之作。秦詔（圖 90）之種種風貌，黃氏似能運用自如，並在秦詔版之率意自由的線條結構下，增添典麗之致，自由而不草率，氣韻悠長。

2. 漢金文

漢金文可分為鑿銘與鑄銘二類，鑄銘大都為施於鏡、洗、泉布之陽文銘文，字法、章法上裝飾設計性強烈。鑿銘則字類古隸，平均中有疏朗之意，風格自然結構樸茂。

1 漢鑄銘

以鏡銘入印者以吳聖俞、趙之謙為先驅，吳氏之〈人間何處有此境〉、〈歲華如前堪驚〉、〈有意毋意之間〉（圖 91）皆為完成成熟度極高之擬鏡文風格作品。而趙氏直接採用鏡銘吉語成〈壽如金石佳且好兮〉（圖 92）一印，則為篆刻史上擬鏡銘印風之代表，後黃牧甫又曾仿刻數次，第一次為歐陽務耘所刻略改趙氏字法。後見原鏡又刻一印款曰：「…趙搗叔仿以為印高古秀勁，超出群倫，已非學步者所可疑議，陵往為歐陽務耘仿之。今始得見觀是鏡，視搗叔刻猶不免落入印章蹊徑，而銳勁亦不如…」以此印較之趙氏之刻，黃氏所云甚是（圖 93），而趙氏之作則近於吳咨仿漢鏡一路，略有黃氏所謂落入印章蹊徑者。趙氏為其弟子錢式（圖 94）以隸書仿漢鏡及〈子重〉（圖 95）款曰：「集漢吉金」者。錢印較近隸體，而子印甚得漢鑄銘字中幾何造形之美，趙氏擬鐘銘者另有〈沈氏吉金樂石〉、〈竟山〉、〈稼孫〉、〈沈均初收藏印〉（圖 96）等，可知趙氏對鏡銘風格入印之喜愛。又有樵古泉布銘文之〈鄭齋所藏〉、〈趙搗

叔〉、〈昀叔〉（圖 97）等三印，與擬鏡銘者差別不大。黃氏除早期有借泉布形者外，擬鏡銘與擬泉布銘文之運用亦相近。

吳昌碩樞此路風格者甚少，僅四十歲左右有〈成快意〉（圖 98）一印，款曰：「仿鏡銘篆」，斑斕古樸，似鏡銘殘銹後之拓本。而黃牧甫印款明言擬此風者有二十之夥，可知如前述黃氏此風格由趙入手後，直接規樞審視原鏡銘，中方圓並施的章法，勁挺的線質，皆能與黃氏的審美情趣合致。故黃氏如〈伯澄所得金石〉、〈唐宋元明寫金之室〉、〈人生如寄〉、〈頌閣〉（圖 99）等皆為黃氏擬鏡銘風之佳構。

2 漢鑿銘

趙、吳、黃三氏，惟黃氏特別區分出漢代金文鑿銘之印風，如〈伯更〉（圖 100）一印而謂：「仿漢器鑿文」，〈翊文〉（圖 101）一印謂：「漢器鑿款勁挺中有一種秀潤之筆此未得其萬一。」言明其於漢器鑿銘中所欲求者。〈寶齊彝〉（圖 102）一印雖字法皆出兩周金文，而款曰：「似漢鑿銘」一所指者亦為此印之風格於勁挺中有秀潤之氣，與黃氏所感知的漢鑿銘風格親近故也，此「勁挺中有秀潤之筆」更貫穿於黃氏整體印風中。黃氏於印款中言明鑄銘或鑿銘之擬漢金文字之印作皆為朱文。而黃氏將近於此風格之白文者，似與漢鑿印等同觀之，確乎漢鑿印實與漢器鑿銘近似，故如〈龍魚宜寫韻〉、〈仁舉孝昭〉（圖 103）者，皆言擬漢鑿印。

（二）商周金文

趙之謙、吳昌碩以商周金文入印者極少，趙氏有〈曼嘉〉（圖 104）一印，無款，類似擬商周金文入印，印風類戰國私鈔。〈子容〉（圖 105）一印款曰「模周彝文」。吳氏臨寫兩周金文，卻極少以之入印，所謂以兩周金文入印者，大部分人或即想像為「古璽」風格之作。但「古鈔印式」於晚清尚未為一般的印人所熟稔，故此處所指者，乃商周金文施於印章之作。晚清以兩周金文入印者有王石經較著名，如其為陳介祺所刻之〈簠齋藏古〉、〈簠齋吉金文字〉（圖 106）甚得「古鈔印式」中端雅之風。

黃牧甫三十六、七歲入京時即大量接觸青銅器，又擅於摹寫鼎彝，為吳大澂、端方等收藏家編輯金石圖籍，對商周金文鑽研甚深，以此入印者亦多，略察其譜則於印款言明出於商周金文者多達三十八例。因與吳大澂相交最久，不僅書風受其影響，其商周金文用字亦多從吳大澂之《說文古籀補》，側款中提及該書者有：〈壺巢居士〉、〈李平〉、〈邵〉、〈庚辰〉（圖 107）等印。

黃氏以兩周吉金文字入印之成就驚人，可於三十七歲於北京所作之四十七字之朱文印見之（圖 108），款中亦明示其以亞字形為欄多見鐘鼎，並謂：「多字印排列不易，

停勻便嫌板滯，疏密見安閑。」此四十七字奇正互見，聚散從容，似兩周青銅銘文拓本之縮模者。又〈葵原俞旦收集金石書畫〉（圖 109）十字中有六字集於時代、地域相異之兩周銘文，妙運章法之方圓穿插、聚散離合，使之渾成一氣。印文少者更見靈俏，如〈德彝〉、〈頤山〉、〈壺公〉、〈眉壽〉、〈胡寧〉、〈萬金〉（圖 110）等。黃氏於款中註明篆法所出之銅器名者，超過三十以上，可知黃氏於商周金文取用之廣博。黃氏又將兩周金文之字形加以調整，而用於其仿漢之風格中，如〈菽堂真賞〉、〈伍印德彝〉、〈吾欲云云〉（圖 111）者。商周金文對黃氏而言，不僅止於字形之借用。更因其審美觀合致而將其風格特徵運用於各印式之中。

參、結論

以上將趙之謙、吳昌碩、黃牧甫三人對「印外」文字資料取用轉化後之各式印章風格作一概廓性的描述。如黃牧甫有一印〈華陽〉（圖 112），款中所記有人請擬瘞鶴銘，不成改以漢鑿銘法。若較吳昌碩〈鶴壽〉（圖 113）一印，陽文款刻〈鶴壽千壽〉，雖未言其字體出處，一見可之是出於此銘，印文「鶴壽」雖為篆體，而石刻樸茂之氣與鶴銘相近。質樸厚實之石刻作風非黃氏所長，類此，「封泥」、「磚文」之風格亦如是，然此正是吳氏之所長。而吳氏之取用吉金文字者，多殘碎斑駁之貌，無復吉金文字之挺勁典麗，此為黃氏之所長吳氏之所短也。

〈表一〉為趙、吳、黃三家取用印外文字的大略估算，雖如前文所析，偶有款言與印面風格未能恰合者，或未能全面性地涵蓋其畢生治印之風格所由，但確為其目見手追之印外金石文字材料之明證，足可與三家印風略作參比。由表中亦可見黃氏於吉金文字之取用最夥，而吳氏則取用石刻、磚、瓦、封泥資料者較多，趙氏則並無所專執。或可謂黃氏得「金石氣」中之「吉金之氣」，吳氏得「金石氣」中之「刻石之趣」。吳氏所求者為文字經千百年自然殘闕風化後，所呈現的質樸滄桑之美，而黃氏則欲得文字銘製之初之勁直秀潤，故其印作呈現出一種典雅靈俏之美，趙氏則兩者兼之。故趙廣博而吳、黃各執兩端，風格對比鮮明，未可分上下也。





參考資料

論文：

1. 舒文揚，〈趙之謙篆刻藝術的技法研究〉，刊《孤山證印－西泠印社國際印學峰會論文集》，331～370頁，西泠印社，2005年
2. 黃華源，〈吳昌碩篆刻作品別探〉，刊《孤山證印－西泠印社國際印學峰會論文集》，235～281頁，西泠印社，2005年
3. 陳信良，《印外求印－近現代篆刻發展考察研究》，國立台灣藝術大學中國書畫組碩士論文，2005年

專著：

1. 黃惇，《中國古代印論史》，上海書畫出版社，1994年
2. 辛塵，《歷代篆刻風格賞評》，中國美術學院出版社，1999年
3. 孫慰祖，《封泥－發現與研究》，上海書店出版社，2002年

杜三鑫

男，1965年出生，臺灣台北縣三重市人，字散仙。日本國立筑波大學藝術學碩士。現任臺灣藝術大學書畫藝術學系兼任講師。曾任何創時書法文教基金會副執行長。散仙為人謙和、不汲於名利，當兵前曾到歷史博物館聆聽王北岳的篆刻講座，負笈日本筑波大學，拜角井博、岡山苔泉兩教授為師，仍不忘操刀雋自日本學成歸國後師事吳平，篆刻服膺晚清趙、黃二家。因任職之故，常與日本書道、印人交流，並撮合台、日書林，為日後書藝的開拓，厚植了深固的基石。

孫銓的生平及書畫藝術

沈江（昆山）

孫銓是崑山籍的書畫家，生活於清代乾隆、嘉慶、道光年間。在當時頗為知名，交遊廣泛，且皆為勝流，如成親王、翁方綱、洪亮吉、錢載、鐵保、錢棨、張問陶等。但二百多年後，他的名字幾乎被湮沒了。其中的原因很多，可能與其科舉功名地位不高也有關係。通過收集整理孫銓的資料，發現其藝術水平和學問修養還是很高的，故綴成此文，以備研究者參考。

1、生平

清光緒六年（1880）修撰的《昆新兩縣續修合志》有記孫銓，茲錄下：

孫銓，字鑑堂，貢生麟趾子。乾隆庚子舉於鄉，以官學教習選南匯訓導。制府鐵保、百齡愛其才，相繼列薦授陽信知縣。折獄多平恕。以失察典史濫刑罷官。僑寓濟南以卒，年七十。銓自少警敏力學，為詞章導源騷選，嘗客定邸，成親王見其詞翰，禮遇甚優。素工書，秀勁入吳興堂奧。癖嗜前賢書翰，蒐羅薈萃，手自摹勒為《壽石齋》行世。間寫山水蘭竹，亦復氣韻生動，為時所稱。銓子四，兆蘭、兆淮、兆蕙、超。^[1]

文中所說孫銓“嘗客定邸，成親王見其詞翰，禮遇甚優”。定邸應是定恭親王綿恩的府邸。綿恩（1747—1822），1793年封王，他是乾隆皇帝長子永璜的次子。成親王永璘（1752—1823），1789年封王，他是乾隆第十一子。孫銓七子孫兆芸在為哥哥孫兆淮《片玉山房花箋錄》《題詞》中說：“先君子客都中為成邸、定邸上客”，孫兆淮在《片玉山房花箋錄·詩話》中也說：“先文林客都中十年，有鄭虔三絕之譽，為成邸、定邸上客，今之貝勒載（名）銓者曾就傅焉”。載銓為綿恩孫，受業於孫銓。^[2]

孫銓有七子三女，皆工詩善畫，能世其家學。長子、五子早亡，三子繼亡。五子、三子、六子皆佚名。孫兆芸在《片玉山房花箋錄》《題詞》中有記述。

長子兆蘭，字露香，國學生，候選縣佐。^[3]文名藉甚，詩詞並超妙。惜年未四十而歿。^[4]

二子兆淮，字自香。幼負俊才，隨父宦山左，得朋友江山之助，所為詩古文詞得盛名。丁父憂歸，與邑中諸先輩相切劘，學益進。入胥監，屢躋京兆試，無意進取。晚游西秦，客林文忠幕最久。所著多散佚，惟《花牋錄》鐫本尚存。^[5]《片玉山房花箋錄》記，孫兆淮字子香。

四子兆蕙，字笠江。由陝西盩厔縣丞敘功擢任石泉、鳳縣事。母憂服闕，授雲南呈貢縣，旋調順寧。會回匪滋事失察鐫級，改補庫大吏，卒於官。生平所至有政聲，工繪事。著有《續花譜》，載絕域異卉，人間未見者，藏於家。^[6]《片玉山房花箋錄》記，孫兆蕙字子筠。

七子超，字灤泉。由陝西朝邑主簿洊擢安徽五河縣。值粵匪滋擾皖北五河本土城以

失守罷。嗣隨曾文正公襄辦營務，克復黃陂，敘績保奏復原職。旋積勞病歿。^[7]《片玉山房花箋錄·詩話》記，“七弟，原名兆濟，改兆芸，字灤泉。”

長女雲仙，適錢德齋，錢棨侄。喜吟詠，年三十八而歿。^[8]

二女藍仙，適杭州汪笠樵，汪雨園第三子。能詩，善畫。歿年二十九。^[9]

三女鶴仙，適蘇州韓小螺，韓晚香長子。於詩畫皆有神悟。惜年二十三歿。^[10]

兆淮、兆蕙、兆芸的名和字，《昆新兩縣續修合志》與孫兆淮《片玉山房花箋錄》所記有不合，存此，以備查考。

孫銓的生卒年向無明確記載。《昆新兩縣續修合志》記，孫銓晚年僑寓山東濟南，卒年七十。孫兆淮《片玉山房花箋錄》卷九《詩話》中記曰：“道光甲申秋，先人棄養”。孫銓卒年為道光四年甲申，公元1824年，故他的生年為乾隆二十年乙亥，即1755年。孫銓的生平資料很少，我根據所掌握的材料，列出一簡譜，只能展現其人生的片段。關於孫銓的交遊，將另文敘述。孫銓曾刊刻兩部《壽石齋藏帖》，一部專輯成親王書法，另一部收錄清朝名公翰札七十四家，於嘉慶十三年（1808）刻竣。本文中所引後者，均簡稱《藏帖》。

孫銓生平簡譜

乾隆二十年乙亥（1755）一歲，生於崑山。

乾隆四十四年己亥（1779）二十五歲，潘奕雋在崑山講學，孫銓從其游。

《藏帖》中收錄潘奕雋書法，其文曰：“乾隆己亥，余主講玉峰，孫子少迂來游”。乾隆四十五年庚子（1780）二十六歲，鄉試中舉，主考官戴均元、副考官錢載。

孫銓於是年參加江南鄉試，考中舉人，座師錢載時任禮部左侍郎，戴均元為翰林院編修。^[11]

乾隆五十五年庚戌（1790）三十六歲，游幕京師，繪《長江垂釣圖》。

2006年中國嘉德拍賣公司第十五及十六期拍賣會，有孫銓《長江垂釣圖》冊頁，其題跋曰：“歲庚戌余客京師”。

乾隆五十八年癸醜（1793）三十九歲，在京為翁方綱繪《蘇齋圖》。

《藏帖》中收入翁方綱四件書法，其中有文曰：“少迂為予作《蘇齋圖》”，落款：“癸醜除夕前三日，覃溪翁方綱。”

乾隆五十九年甲寅（1794）四十歲，在京邀同張問陶、徐明理、吳鉉、際臬上人釣魚台修禊。

張問陶詩《上巳孫少迂銓邀同徐壽徵明理、吳寄廬鉉、際臬上人釣魚台修禊，大醉騎驢歸，即事有作》作於是年，收錄於《船山詩草》卷十一《京朝集》，張問陶此時為翰林院檢討。

嘉慶二年丁巳（1797）四十三歲，在京造小衍波箋紙。

《翁方綱年譜》是年有詩，《題孫少迂所造小衍波箋三首》。^[12]

嘉慶四年己未（1799）四十五歲，在京為法式善畫《移居圖》。

北京翰海拍賣公司 2000 年春拍有孫銓所畫《移居圖》，其題跋曰：“移居圖，嘉慶己未桂秋下浣，時帆大司成自松樹街遷居北城舊鼓樓大街，命寫此圖□□貽以詩。因擬耕煙散人林巒曉色筆意，匆匆 墨實未暇計其工拙也。玉峰孫銓並識。”

嘉慶五年庚申（1800）四十六歲，在翁方綱蘇齋，同法式善、趙懷玉、吳錫麒、張問陶等拜蘇軾生日。

《翁方綱年譜》是年記曰：“十二月十九日，法式善、趙懷玉、吳錫麒、張問陶、孫銓、柳蓮、方楷、周邵蓮、高玉堦等均集蘇齋，拜蘇軾生日。適是日黃易以所藏蘇軾、米芾諸賢像冊寄來，屬為摹黃庭堅像於內。高玉堦為摹之，先生有詩賦之，並寄黃易。”翁方綱時年 68 歲。^[13]

嘉慶六年辛酉（1801）四十七歲，南旋，任南匯縣教諭。

馮金伯《墨香居畫識》中說：孫銓於“嘉慶辛酉司訓吾邑”。馮金伯南匯人。^[14]張大鏞《自怡悅齋書畫錄》卷二十六，錄《孫少迂錢裴山書畫扇》，孫銓題曰：“嘉慶辛酉中秋，鹿樵中翰以便面屬畫，時余將之官川沙。”^[15]

嘉慶十二年丁卯（1807）五十三歲，往蘇州拜訪潘奕雋。

《藏帖》所收潘奕雋書法，其文中敘錄此事。^[16]

嘉慶十三年戊辰（1808）五十四歲，秋，於南匯校署刻畢《壽石齋藏帖》。^[17]

嘉慶十八年癸酉（1813）五十九歲，出任山東陽信縣知縣。

《中國地方誌集成》山東府縣誌輯《民國陽信縣誌》卷二《職官志·縣令》記曰：“孫銓江蘇崑山人，舉人，嘉慶十八年任”。

嘉慶二十三年戊寅（1818）六十四歲，罷陽信縣令。

《民國陽信縣誌》記載：“羅夢元，湖北南漳人，進士，嘉慶二十三年任”，接替孫銓。道光四年甲申（1824）七十歲，卒於濟南。後歸葬崑山。

孫兆淮《片玉山房花箋錄》卷十《詩話》記曰：“先文林見背後送輓聯者甚夥，獨翟文泉一聯最貼切，雲‘七十年卓爾名家畫冊詩箋祇道伊人宛在，二千里蕭然旅櫬琴亡鶴瘦將毋廉吏難為’”。崑山何二我與孫兆淮為好友，在《詩話》中有記其贈孫兆淮詩：“東魯扶回廣柳甫，牛眠地不費堪輿。君為葬親旋里。”廣柳即廣柳車，古代載運棺柩的大車。牛眠地，指卜葬的吉地。於此可知，孫銓死後歸葬故里，享年七十。

2、書畫藝術

孫銓的書畫藝術在當時享有盛名，特別是在客居京師時，名動公卿，酬應無暇。馮金伯《墨香居畫識》中說：孫銓“為成邸所賞識，凡筆墨之事，所需輒應，無不得當。公卿群相推重。與翁覃溪、法時帆兩學士，尤稱莫逆。”^[18]在《藏帖》中有錢縉給孫銓的兩通信札，信中說：“午間成邸遣人送札來，甚誇尊翰之佳，而又神速，深為刮目，並囑道謝。”成邸即指成親王。

翁方綱與孫銓是忘年交，他對孫銓的書畫非常喜愛。翁方綱（1733—1818），字正三，號覃溪，晚號蘇齋。官至內閣學士。金石考據學家，尤以書法著稱，與劉墉、梁同

書、王文治並稱“翁劉梁王”。在《藏帖》中收錄了翁氏四幅書法，其中詩二首，手札二通。其一，文曰：

南陵水面漫悠悠，風緊雲寒欲變秋。正是客心孤迥處，誰家紅袖倚高樓。右杜樊川詩，董文敏平生屢經臨寫其景，題曰《江山秋思圖》。欲求少迂先生作此擬董小幅，故書此奉贈，以易畫幅耳，方綱。鈐印：內閣學士內閣侍讀學士翰林侍讀學士（白文）。翁方綱請孫銓畫《江山秋思圖》，擬董其昌筆意，即以此幅書法作為交換。翁方綱此時已是內閣學士兼禮部侍郎^[19]，地位很高，又是大學者大書法家，年紀上也是孫銓的長輩，他用書法來易孫銓的畫，對孫氏來講是莫大的榮耀，也是最好的提攜。翁氏號蘇齋，對蘇軾十分崇敬，他幾乎於每年十二月十九日都要拜蘇軾生日。他曾請多人繪《蘇齋圖》，其中就有孫銓。

其二，翁方綱代其至友請孫銓作畫，他說：

有至好一友持舊拓一碑，欲換小齋之兩峰所作《坡公濰州雪行圖》，且雲欲借倩名手臨之，是以昨將此意奉商，極蒙允諾。今將此軸奉覽，恐尊兄酬應無暇，或稍減數筆亦已妙矣。其人大約月內廿三廿四間必起身，未知可於月半後廿日內外來領否。淡墨不賦色亦可，隨興會所到為之。弟有小詩即寫政也。”

《坡公濰州雪行圖》是羅聘為翁方綱所畫，翁方綱請孫銓臨摹，收到畫後，他復信說：尊畫甚妙，謹已收到，佩服佩服。昨夕偶未及寫回札。此幅拙詩是日前所愛，業已寫就，不能自韜其拙劣矣，並非以此鳴謝耳。高捷後乃當以塗鴉奉題金花帖子也。

孫銓對翁方綱也是心懷感激，在《藏帖》中他有跋曰：

往在日下辱公忘年之契，謬賞拙畫，幾同嗜痂。公書雅自矜重，顧每索余畫輒欣然染翰相易，益以見公獎納之殷，如將弗及固有大過人者，前輩風流於茲未墜矣。因摹其跡並附識之。

法式善與孫銓為至友，也喜愛孫銓的畫。法式善（1752—1813），號時帆、梧門，官至侍讀學士，國子監祭酒，蒙古才子。孫銓曾為他畫《移居圖》。在《片玉山房花箋錄·詩話》中，孫兆淮又記錄了“法時帆先生乞畫《詩龕圖》”，詩龕是法式善的齋室。法式善過孫銓住所，乞畫《詩龕圖》，有詩記曰：

我弗能作畫，間嘗究畫理。必先有性情，然後出腕指。學問深邃時，流動不容已。意得象乃忘，莫之使而使，人多嗤我迂，我亦秘厥旨。孫侯持道心，名世廿年矣。^[20]對孫銓推崇不已。孫銓友朱南台有詩投贈，其詩曰：

不以上書乾宰相，竟容長揖謁諸王。京華冠蓋人如海，鐵檻門前馬足忙。先生客京邸時，求書畫者如市。^[21]

孫銓畫名之盛，於此可見也。

孫銓存世的書畫作品稀少。我於藝術品拍賣會以及公私收藏，所見不過十幾件。繪畫題材有山水、人物和蘭竹。因為作品少，所以很難進行深入的考察和分析。我們來看文獻對他繪畫的論述。

彭蘊燦《歷代畫史匯傳》中說：

（孫銓）“墨竹宗夏仲昭，山水宗黃鶴山樵，寫生得白陽筆意，亦兼暉格法”^[22]
馮金伯《墨香居畫識》中說的更為細緻深入一點：

（孫銓）“幼喜學其鄉先輩夏仲昭墨竹，亦工山水，以黃鶴山樵為宗，至如子久、雲林、石田及國朝廉州、石谷諸家，皆所兼涉。中歲學寫生，亦得白陽、南田遺意。”^[23]
蔣寶齡《墨林今話》評孫銓，以其所見之畫，寫自己所感，不分析畫藝形成之淵源，比較感性。他說：

（孫銓）“性好寫生，尤喜作蘭竹。中年兼畫山水、人物悉有古韻。”“余舊見畫竹一幅，以淡墨作大竹，深墨作叢篠，插以桃花兩枝，氣韻清逸，別具一格。間寫士女及女仙像，風神嫺靜，均非凡工可及。免官後羈留山左，籍筆墨為生活，其窮殊可慨已。”^[24]

綜合他們三人的評述，對孫銓繪畫藝術的認識就較為全面。下面按題材，略說我的認識。

孫銓是一位繪畫造詣很深的畫家，技藝全面，能駕馭各種題材。雖然存世畫中沒有典型的人物畫，但從上文所述，他為翁方綱畫的《蘇齋圖》，為翁氏友人畫的《品弈圖》（《藏帖》刻錄翁方綱書法，文中記述，此畫“亦寫主客三人”）、《坡公濰州雪行圖》以及為法式善畫的《詩龕圖》，都是以人物為主體的，這些名公們如此喜愛，可見其傳神的能力一定是很強的。張大鏞著《自怡悅齋書畫錄》中，記仇十洲《楊妃新浴圖》，說此畫為吳郡仇英臨趙松雪《出浴圖》，絹本。文曰：

妙在無脂粉氣，真能於艷冶中得高超者。此畫余四十年前在京師曾借與玉峰孫少迂明府臨摹，從此樣本流傳廠肆中，爭相規仿。游冶弟子一見傾心，衝動購買，臨本尚如此，況真本耶。^[25]

文人畫家參與春宮圖的創作，皆一代作手，如趙孟頫、唐寅、仇英等。孫銓臨仿此類作品成為廠肆中的樣本而流傳，也可見其技藝之高。

2008年嘉德拍賣公司有拍品《長江垂釣圖》，雖然主要以畫山水為主，江邊垂釣者所佔平面很少，但他是全畫的核心和主題，人物極為傳神，是畫龍點睛之筆。通過這幅畫我們就能體會到翁方綱、法式善們喜愛孫銓繪畫的原因了。

山水畫是孫銓所擅長的。我所見的作品有，為法式善畫的《移居圖》、為寄田先生畫的《長江垂釣圖》和為吉丞畫的《山水圖》（2008年北京永樂拍賣公司春拍中的拍品）。這些畫在“中國藝搜”網上都能觀賞到。《移居圖》是畫在細絹上的，是一幅寫實的作品，所畫應是二百多年前北京北城舊鼓樓地區的景象。構圖極具匠心，工細完整，精巧細膩，有宋元人的古韻。山石融合了諸家的筆法和意蘊，近山有王蒙、暉格的筆意，遠山似沈周，融合得非常好，形成自己的面貌。特別是畫中的樓閣，成群連片，由近及遠，層層疊疊，錯落有致，工細而不呆板，感覺就是現實生活中的建築，有體積感。孫兆芸說父親孫銓“畫追徐熙”，下文將引述到。徐熙是五代時畫家，以寫生傳神著名。於此可見孫銓取法之高。從這幅畫可以看出孫銓的山水有畫工畫的高超技藝，又有文人畫的雅致蘊藉，這是難能可貴的。

再說孫銓的墨竹畫。孫銓墨竹畫的淵源是其鄉先輩，明代墨竹大家夏昶。馮金伯說孫銓，幼即喜學太常墨竹。北京東方藝都拍賣公司2010年秋拍中有孫銓《三祝圖》，題跋曰：“仿夏太常”。夏昶官至太常寺卿，故稱。孫銓墨竹的取法，不僅限於一家。有取法元人的作品，天津國際拍賣公司2006年秋拍，有孫銓《蘭竹圖》，其題跋：“仿柯博士筆意”。柯博士即元代大畫家柯九思。崑崙堂美術館藏有一幅孫銓的《二友圖》，款題“白亭老棣台屬，孫銓”。畫三竿細竹，生長在山坡上，後有兩塊巨石，寓意堅貞頑強，高風亮節。夏昶墨竹的特色就是寫實和寫意的結合，他與後世文人墨竹，逸筆草草，不求形似是不同的，略偏重於形似。孫銓傳承夏昶的畫法是很明顯的。此幅畫中竹葉畫得很寫實，十分靈動，濃墨與淡墨形成對比，增加了層次感，整幅畫如美人一般，娉娉婷婷，修潔裊娜，令人神往。其不足在於，竹竿的筆力弱了些，不然將更加完美。

最後再說孫銓的書法。孫銓的書法主要師法於趙孟頫。孫兆芸在《片玉山房花箋錄》《題詞》中說：孫銓“翰染追徐勝（畫法徐熙），揮毫得趙詮（書追松雪）。”崑崙堂美術館藏有孫銓行書手卷，內容為劉基《鞦韆歲·送別》詞。孫銓存世書法作品極少，我僅見此幅。款署：“戊辰夏仲書為玉齋二兄雅鑒，少迂孫銓。”鈐印：孫銓（白文）、少迂（白文）。孫銓時年54歲，將刻畢《藏帖》，欲北行。孫銓的書法，成親王極賞識，誇其書翰之佳，且又神速。成親王的詩本，都請孫銓繕寫抄錄，這在《藏帖》“錢湘舲閣學二札”中有記述。

前人對孫銓書法的品評較少，可能是其畫名盛，書名被掩之故。從孫銓對他人書法的品鑒，也可看出孫銓對書法的見底。如其評鐵保：

書法為公緒餘，而點畫波磔，適聳雄邁，真有威鳳翔霄，神驥追影之勢。昔人評顏平原書，獨得右軍父子，奔軼絕塵處，論者謂當代書家惟公書堪當斯語。

如其評錢載：

先生繪事得南樓老人指訣，為世矜重。八法雖小遜，要其秀逸之致，亦自不在筆墨町畦之間也。

鐵保和錢載都是孫銓的業師，鐵保是書法大家，錢載畫勝於書法，孫銓也不諱言。孫銓的書法，勁秀典雅，如謙謙君子，耐人尋味，當為世所珍也。

注釋：

[1]《昆新兩縣續修合志》卷三十一《文苑》（二），第26至27頁。

[2]孫兆淮《片玉山房花箋錄》卷九《詩話》，同治四年景福堂刻本。

[3]《昆新兩縣續修合志》卷三十一《文苑》（二），第26至27頁。

[4]孫兆淮《片玉山房花箋錄》卷十一《詞話》，第五頁。

[5][6][7]《昆新兩縣續修合志》卷三十一《文苑》（二），第26至27頁。

[8]孫兆淮《片玉山房花箋錄》卷十二《閩秀》，第五頁。

[9]孫兆淮《片玉山房花箋錄》卷十二《閩秀》，第六頁。

[10]孫兆淮《片玉山房花箋錄》卷十二《閩秀》，第六頁。

[11]錢實甫編《清代職官年表》第四冊，《鄉試考官年表》，中華書局，1980年7月，

第 2935 頁。

[12] 沈津《翁方綱年譜》，中央研究院文哲研究院出版，2002 年 8 月，第 356 頁。

[13] 沈津《翁方綱年譜》，中央研究院文哲研究院出版，2002 年 8 月，第 381 頁。

[14] 馮金伯《墨香居畫識》，《中國書畫全書》十冊，第 741 頁。

[15] 張大鏞《自怡悅齋書畫錄》《書畫全書》十一冊，第 619 頁。

[16] 《藏帖》中錄潘奕雋書法，其文曰：乾隆己亥，余主講玉峰，孫子少迂來游，談藝之餘，旁及書畫，因以此幅見貽，今忽忽三十載，少迂所詣日進於古，而餘年衰目眊，業不加進，回首舊游恍如隔世事。昔香光居士以山居二十年未成草聖為憾，余亦歸田十九年矣。日月逾邁蓋亦與昔人同慨耳。嘉慶丁卯秋日題於三松堂。亦雋。鈐印，三松居士（白文）。

[17] 《藏帖》尾，有孫銓跋語。茲錄如下：銓既萃得成邸書跡上石，又禱集國朝諸名公翰札次第刻之，凡得七十有四家，釐為四卷。其間或以書存人，或以人存書，一鱗片羽皆以寓老成典型之思。百六十年來，理學經濟文章風節其軒然者，亦大略具是，尋其行墨警效相聞，所以方來而生其感發，意不徒區區八法也。銓篋衍無幾，往往借諸藏家，輾轉轉合，皆賴同郡吳春生明經、陶筠樹茂才，暨同里吳銀帆明經，及門李未葦光祿之助。摹勒甫竣，適當隨計北行，遂搦以行世，因識歲月。時嘉慶十三年戊辰秋，崑山孫銓書於南匯校署之壽石齋。

[18] 馮金伯《墨香居畫識》，《中國書畫全書》第十冊，第 741 頁。

[19] 乾隆五十四年（1789）十一月，翁方綱“補內閣學士，兼禮部侍郎”。沈津《翁方綱年譜》，中央研究院文哲研究院出版，2002 年 8 月，第 296 頁。

[20] 孫兆淮《片玉山房花箋錄》卷九《詩話》，第十二頁。

[21] 孫兆淮《片玉山房花箋錄》卷十《詩話》，第三頁。

[22] 彭蘊燦《歷代畫史匯傳》，《中國書畫全書》十一冊，第 191 頁。

[23] 馮金伯《墨香居畫識》，《中國書畫全書》十冊，第 741 頁。

[24] 蔣寶齡《墨林今話》，《中國書畫全書》十二冊，第 976 頁。

[25] 張大鏞《自怡悅齋書畫錄》，《中國書畫全書》十一冊，第 462 頁。



李霞的藝術精神與台灣社會的審美追求

翁志承（福建）

摘要：清末民初，出生於福建仙遊的人物畫家李霞，志存高遠，畢生勤學修煉，取法乎上，廣博納取，最終成就了自己的藝術風格，對傳統人物畫的延續和發展貢獻不凡，被譽為“人物第一家”。李霞於台灣日據中期（1928年）東渡入台，廣交墨緣，傳藝授道，積極傳播傳統繪畫藝術，深受台灣社會的關注與珍愛，為台灣日據時期的傳統中國畫傳承作出了貢獻。李霞的藝術以其具有傳統儒學精神，蘊含閩台共有的民間信仰色彩和獨特的藝術風格，較程度上滿足了台灣社會對傳統繪畫精粹的審美願望和需求，使身處異族統治下的台灣民眾在特殊的歷史時期，找到了“歸宗”認同感，並激發內心情愫，重拾和堅定傳承中國傳統繪畫精神的“自我”信心與審美追求。

關鍵詞：李霞、日據時期、台灣社會、藝術精神、審美追求

李霞（1871—1938），字雲仙，號髓石子，抱琴遊子，福建省仙遊縣東山橫塘村人。李霞自幼受其伯父李芳林先生教導學習人物畫，17歲時便已為當地寺廟做宗教題材的水墨壁畫。其畫風多研習古法，深受福建畫家上官周、黃慎影響。隨著年歲增長及見聞增廣，李霞不斷博覽歷代名家名作，廣博繪畫營養，勤於探索，最終確立了他的藝術風格。

李霞一生好游名山大川。光緒三十四年（1908）隨御史江春霖赴北京，與北京名流“縱論古今”，開闊眼界。寓京期間，尤以《麻姑獻壽》一類的作品，受到旅京外國人士的喜愛，而贏得“麻姑李”的雅號。次年，李霞自北南返，先後在南京、上海等地舉辦展覽，尤以在南京博覽會展出的人物畫更贏得畫壇重視。此後，李霞於1914年參加巴拿馬全球賽會，榮獲優等獎章。1923年參加美國紐約賽會，同樣獲得優等獎章，聲名鵲起，是清末民初傑出的人物畫家。光緒三十四年（1908年）著名書畫家吳昌碩贊他為“人物第一家”，曾登於上海諸報。^①

1928年8月，李霞東渡台灣，客居新竹，被聘為“全台書畫展覽會”的審查委員，並在台中中華會館舉辦個人畫展。李霞在台期間，曾受到台灣社會的廣泛歡迎，並留下大量的畫作。李氏家族保存的1929年《李霞先生畫道展覽》啓示中評述說：“李霞先生，操有價值之筆，抱珍趣之才，恆為各界晉紳所欽重也，客秋來台寓新竹，倍受各界人士歡迎。”2007年4月由台灣國立歷史博物館舉辦的《李霞的人物畫展覽》，曾對李霞藝術如此評述說：“為日據時代台灣漸趨萎靡的中國傳統繪畫注入一股新的活力。”李霞1929年在台所作《姜太公釣魚》畫中所鈐之印“筆墨門前客債多”，也反映出其藝術深受台灣社會民眾的關注與喜愛程度。

由此可鑒，在台灣日據時期，李霞的國畫作品在台灣確實深受社會民眾的喜愛，其

藝術在台灣引起了社會的共鳴與重視，而且影響廣泛。

表面上看，李霞身為職業畫家，以賣畫謀生，常年雲遊四方，在外獲得好評，本也正常不過。然而，李霞東渡台灣時，正是日本殖民統治台灣時期，作為一位以布衣終身的職業畫家，在日本推行“皇民化”統治的台灣，其藝術何能引起如此之大的反響？時人又何如此“欽重”、“倍受歡迎”？值得關注。因此，必須聯繫更為廣闊的背景，深入到主體取向的機制裡邊，才可望將問題的探究進一步推進。

19世紀的甲午、乙未之年正是台灣遭受最大劫難的時期，清朝政府在甲午中日海戰中落敗，在日本政府的逼迫下，將台灣割讓給日本。消息傳來，猶如晴天霹靂，從此台灣同胞開始了在異族的殖民統治下長達50年之久的艱難生活。

日本侵佔台灣時期，為了實現讓台灣民眾“皇民化”，殖民統治者除了用武力迫使台灣民眾服貼就範，另一方面也加緊文化方面的征服與奴役，如強制關閉儒學書院、軟化和腐蝕台灣民眾的民族意識、灌輸效忠天皇的思想等等。台灣民眾頓成俎肉，王天賞在《有感》中詩雲：“呱呱莫地殖民地，人格人權兩並亡。宰割由人刀上肉，殺生任意屠場羊。”^②正是在這種殘酷的歷史背景下，在台灣綿延了300多年的中華傳統文化在殖民統治下受到了限制與扼殺。

李霞來台正值日據中期，隨著島內民眾意識普遍覺醒，台灣民眾深感保護傳承中華固有文化的珍貴，深知延續經典教授、保持民族認同與傳承文脈的重要性。由此，一批具有民族意識的台灣資產階級，發動了“台灣議會設置請願運動”，並成立了“台灣文化協會”，旨在宣傳台灣本土的中國傳統文化。一些社會有識之士也掀起了以“讀漢書、寫漢字、作漢詩”為中心的漢學運動，以“希延漢學於一線”、“維繫斯文於不墜”為宗旨，進行了不懈的文化抗爭運動。

李霞來台前一年即1927年，日本政府委由教育會出面舉辦“台灣美術展覽會”，大力排斥中國傳統繪畫，所有台灣的傳統畫一概被排斥落選，引起台灣畫壇與民眾的震動與憤慨。此時民間的第一個反應除了在報上為文表示抗議，並且召集落選畫家在台灣“日日新報社”舉辦落選展，這是台灣美術史上針對日本殖民統治者的第一回美術抗爭運動。從此，台灣書畫界的抗爭運動隨即拉開序幕，一些有識之士紛紛舉辦展覽會以示抗衡，如有“全島書畫展覽會”、“善化書畫賽會”等等，其中以“益精書畫會”舉辦的“全台書畫展覽會”規模最大。李霞正是在中華傳統書畫藝術在台受到嚴重威脅的危機時刻，渡身來台，此時年近57歲的李霞其藝術已然成熟，早已聲名在外，在台被聘為“全台書畫展覽會”的審查委員，並展出《大歡喜圖》。審查員詹培勳曾題詩發出：“吟風弄月撫牙琴，獨立燕南寄慨深，落落高山流水調，子期既往熟知音”之感慨。^③台灣民眾這種對中國傳統藝術精神割不斷，深感珍惜與親切的心理積澱，也就形成了對李霞繪畫藝術的審美接納態度。

台灣和大陸自古一脈相承，其文化親緣關係，最直接體現為台灣與福建的關係，這是由閩台之間的地理與人文關係決定的。台灣與福建僅一水之隔，語言相通、習俗相同、骨肉相親，都是以中原南徙的移民為主體而建構起來的社會。中原文化隨同移民一起，

從中原經由福建的本土發展，再度播入台灣。由於台灣移民大部分來自福建，受到福建的自然與人文環境的影響，自然帶有深厚的閩文化特徵，並滲透在台灣文化的各個層面。同樣傳統繪畫也伴隨著移民輸入台灣，在台灣早已是深入人心，並轉化為不變的基因。台灣美術理論家顏娟英在《台灣美術發展史略》中所言“整體而言，清代台灣傳統書畫以臨摹古人作品，接受福建地方影響為主。”台灣評論家林柏亭在《中原繪畫與台灣關係》中也說：“台灣繪畫傳自福建地區之畫風，決定台灣繪畫的發展傾向。”明清之間，對台灣畫壇具有重要影響的畫家多來自福建，如呂世宜、謝琯樵、葉化成等等。而台灣知名畫家如林朝英、莊敬夫、林覺等風格都直接相似於福建風格，可見閩台繪畫的淵源之深了。由此，我們就不難理解為何台灣社會民眾如此關注欣賞李霞的藝術作品了。這是由於閩台長久的歷史淵源與人文積澱在社會中的心理呈現。社會心理是人們在社會生活中發生，並能互相影響的一種普遍精神現象，具有外觀性的特點，居於社會控制和社會行為的中介地位，是社會行為的心理基礎。閩台移民和移民社會的歷史文化背景形成了台灣社會特殊的心理和文化心態，反射在台灣文化心理上最重要的一面，就表現為不斷追問“我從哪裡來”，十分關切“我是在哪裡”。這種對於“前在”追宗溯源的祖根意識構成了其特有的文化心態，④進而延伸在社會的審美心理上也被深深烙上強烈的祖根意識，體現在在審美行為上是具有尊祖敬宗、重現文脈相承和強烈的民族情懷特點。特別在日本的殖民統治之下，這種心理與心態就顯得猶為迫切與直接。無疑，李霞的藝術在特殊的歷史時期，猶如雪中送炭，滿足了台灣社會民眾對祖根意識的強烈審美需求與文脈不斷的情懷，李霞具有深厚傳統筆墨功夫與藝術精神的藝術畫作，較程度上滿足了台灣民眾對傳統書畫精粹的審美願望和需求，進而找到“歸宗”的認同感。然而，僅僅從社會場域角度進行宏觀考察還永遠不夠，藝術始終是關於創作者心靈的事業，因此必須通過李霞畫作的文本來作深入考察，探尋其蘊藏更多的信息意義，其藝術精神才能真正彰顯。

首先，李霞雖無固定師承，但從畫作上看顯然受黃慎影響較大，畫風豪放野逸，霸氣十足、極富視覺張力。筆法上以草書入畫，描繪人物時多以闊筆勁掃、下筆磊落、揮霍自如，富於粗細、輕重、快慢、頓挫、轉折的多樣變化和諧統一。畫面氣勢磅礴、人物冠帶迎風、形象雄偉、呈現陽剛之美的藝術風格。風格是藝術作品的因於內而符於外的面貌，是藝術作品在整體上呈現出來的具有代表性的面貌，李霞的藝術風格是立足於福建本土並廣博納取，在長期的實踐中逐漸形成的。李霞的出生地福建仙遊，自古書畫氣息濃厚，歷史上曾出現不少名家。另外明清時期仙遊當地的民間泥塑、木雕和壁畫藝術，以及寺廟、牌坊、老宅建築、傢具上大量雕作有剔透的花卉、魚蟲、走獸、歷史戲文故事，如此這些都無形賦予了李霞在創作上的靈性。李霞在《髓石子自序》中謂：“初從線紋入手，旋習寫意，而私淑吾閩華新羅、上官周、黃瘦瓢諸大家……。”從李霞的畫風來看，確有華岳、上官周、黃慎的影子，尤以黃慎的影響最大，這也是他的畫作常被視為有“閩習”特徵的重要原因之一。他在自序中也說到學過顧愷之、張僧繇、曹仲達及周昉、馬遠、夏圭之人物，李龍眠之佛像，牧溪、梁楷、貫休、吳道子、閻立本、

董源、巨然、米氏父子等等，可見他關注傳統書畫頗多，吸收借鑒範圍較廣。另外他還對《晚笑堂畫傳》、李漁編的《芥子園畫傳》以及明人周靖在《天行道貌畫人物論》的十八描中的衣紋描法都曾潛心研究，足見他在傳統筆墨造型上所下的功夫之深。如此這些都為他的畫作呈現奠定了重要的風格基調。

李霞的藝術風格除了受地域特徵、民族等社會歷史條件影響外，也與他的個性特徵分不開。李霞為人豁達大度、性格豪爽，他一生四處漂泊賣畫謀生，親身目睹晚清社會的內憂外患，深知民間疾苦，這些無不在他的心靈中打下深深的烙印。懷著一顆赤子之心的李霞，亦期望有一種莫大的力量能力輓狂瀾，輓救處於水深火熱之中的勞苦民眾。莆田篆刻家游定遠曾為李霞賣畫賑災救國義舉，特地刻了一方“我非亡國奴”的印章，並附言道：“嗚呼，我炎黃子孫，立國數千年，文物典章，燦然具在，無可亡之道。今則風雨飄搖，日蹙百里，誰任其咎？！”⑤或許正能透射出李霞當時的心境。李霞常在巨幅丈匹宣紙上以氣勢長虹、大刀闊斧具有爆發力的筆勢，激情揮灑抒寫心中激昂之氣，顯然這是其真性情的流露，也是其人其畫的一種神合。明顯，李霞這種極富“野氣”的繪畫風格與傳統文人畫強調“純綿裏鐵”或“綿里針”的圓線條委婉筆法追求大相徑庭，卻恰與閩台地區移民社會的開疆辟土、敢於冒險犯難、勇往直前的精神是相一致的。日據時期的台灣民眾，此時更需要有堅實勁挺、氣力千鈞、充滿力量和淋漓酣暢的藝術審美感受，來與內心堅定頑強的抗爭精神力量相一致合拍。顯然對於萎靡軟弱與充滿陽剛力量的審美風格，後者無疑更能引起台灣民眾的共鳴與振奮。李霞以其勁挺有力、氣勢磅礴、大刀闊斧的陽剛之美畫風，首先從視覺上抓住台灣民眾的審美眼球。

其次，福建與台灣有著悠久的文化淵源，明末清初以後，隨著大量福建移民遷居台灣，閩台形成共同的文化區域，中華文化滲透到台灣社會生活的個個方面，作為中華文化主幹的儒學從福建傳入台灣後，經過傳承與演變，形成帶有閩台共性的儒學思想體系，在閩台文化的傳承與交融中起了主導作用。崇儒教、以儒為宗、以孝悌忠信為立身之本、禮儀廉恥為潔身之根、講求民族氣節、保持民族認同等等儒學精神早已融入台灣的民風民俗之中，且廣泛深入人心。

我們在日常的審美活動中，總是在自己的需要、興趣和目的指導下注意某些事物而忽視某些事物，此時，我們也就處在心理定向的心理狀態之中了。從主體內在接受和審美欣賞的過程看，當主體準備去觀賞某一藝術作品，或在面對藝術作品時，同樣必須有與藝術作品這一對象性質相符合的心理定向，才能進入接受和欣賞狀態的過程中。⑥閩台儒學的淵源傳統在台灣民眾內心形成的潛移默化心理積澱，也就決定了台灣民眾相應的審美方向與期待，直接影響其審美的意識、理想與趣味傾向。

李霞畫作多以古典題材為主，作品承載厚重的歷史文化觀念與傳承儒道釋哲理思想。李霞的民間諧趣、神話傳說、佛道、文人、高士等題材畫作中，往往藉此賦予深意。因此，在日據時期，當台灣的傳統儒學受到異質文化的侵擾下，李霞畫作中這些具有傳統儒學精神的符號與台灣社會的審美心理定向相一致，台灣民眾審美接納態度的形成就顯得自然親切，李霞具有宣揚傳統儒學精神的畫作也就自然成了民眾期待的心靈淨化和

洗禮的媒介。

閩台社會由於歷史文化原因，長期以來形成了“遺民忠義”的傳統。明鄭時期，台灣的大陸移民多懷“忠義”的遺民精神，關帝信仰就成為民間最普遍的信仰之一。自朱術桂從銅山渡海把關帝信仰帶到台灣，到後來鄭經擴建府城西定坊關帝廟，明鄭政權推崇關帝信仰，含有提倡鄭成功忠義思想的意圖，人們把鄭成功的忠義、勇武集中到關帝的忠義神武中，把鄭成功喻為忠義勇為的關帝。強調關公的正統思想，關公的“忠義”精神，長期倍受閩台民間的敬愛，一直延續至今，而且這種精神已經成為社會民間的一種深層“文化心理結構”和“集體潛意識”。特別在乙未割台、異族入侵這樣的歷史時刻，更加激發了台灣民眾寧願為國死節，也不願生而向異族稱臣的“忠義”精神。^⑦李霞一生樂於反復塑造巨幅關公形象，如《關公與周倉》、《關公讀春秋》、《關公造像》、《關公夜讀春秋》等等，不論關公跨馬橫刀或按劍沈吟、或撫須秉燭夜讀等等，均出神入化，栩栩如生，人物性情雄渾偉壯，雍容大度，正氣凜然，甚至近乎威嚴神聖。因此，李霞筆下的關公形象，以及《忠孝廉節》、《白雪丹心》、《韓信忍辱》等此類折射出忠孝仁義的儒家正統精神的畫作，最能成為堅持民族氣節的台灣民眾汲汲吸取的精神源泉。台灣民眾在對李霞藝術形象進行審美觀照中，與作品中的人物同呼吸共命運，愛其所愛，恨其所恨，消除主客體之間的距離，達到相互融合和親密的契合，把自己“感”到審美對象里去，並產生強烈共鳴。德國美學“移情說”創始人立普斯說：“就是我們的感覺、情感、意志等移置到外在於我們的事物里去，就是置到這種事物身上發生的或是和它一起發生的事件里去，這種向內移置的活動使事物更接近我們，更親切，因而顯得更易理解。”^⑧台灣民眾通過審美的“移情”，也實現了內心的自我觀照與昇華。

此外，李霞筆下具有吉祥祈福意味和民間宗教信仰色彩的神話志異、仙人羽客的題材畫作，也深為台灣民間珍藏。如《神仙富貴》、《八仙圖》、《三星圖》、《眼前得福》等等。此類題材也與台灣民眾的宗教信仰密切相關。宗教信仰是相信並崇拜超自然、超人間的神秘境界和力量的一種社會意識形態，是自然力量和社會力量在人們意識中歪曲、虛幻的反映。數百年前，對於生活困苦和科學知識貧乏的福建移民來說，要橫渡風信潮汐變幻莫測的台灣海峽，要征服瘴疫橫溢、野獸出沒的茫茫荒野，依靠自身力量往往不夠，他們只好將希望寄託於祖籍地所崇信的神明，因此當福建的移民到台灣時，往往恭請神像伴其渡台，或懷揣寺廟中提取的香火袋以作護身符，有的則在臨行前到寺廟祭拜，祈求神明保佑。移民到台後，將伴隨自己渡台的神像或香火袋供奉起來，朝夕祭拜，以後又建立廟宇專門供奉。就這樣，伴隨著福建人民的移居和墾殖活動，祖籍地的宗教信仰便來到台灣，使得台灣與福建的民間宗教信仰長期保持著相同的特徵，並深入民眾的精神世界。^⑨台灣早期移民，無論是靠天吃飯的佃農，或冒著生命危險在海上討生的漁民，常常處於無法把握的驚恐之中，只好藉術神靈保佑，以此寄託對美好未來的憧憬。日據時期，台灣民眾在與異族進行頑強抗爭之中，同樣需要通過宗教信仰的祈求與祝福，以寄託嚮往美好安寧生活的願望。因此，李霞此類題材的畫作在台灣民間也倍

受追捧和收藏，或懸之於堂，或珍藏於室。台灣民眾在對李霞此類題材的藝術審美中，得以追尋精神家園的寄託力量，以籍慰此時內心的惶恐與不安，激發追求美好生活的不屈精神動力，實現在面對被殖民壓迫困境中的“自我”超越。

再次，李霞性情豪邁昂藏，正氣凜然，仗義疏財，素有關心民間疾苦和濟世情懷。其一生先後多次在南京、北京、南洋等地辦展義賣，捐贈抗日賑災，出資創辦家鄉橫塘小學，修路築橋等公益事業。蘇鐵庵在《雲仙先生來京展覽國畫將捐資助賑感成即贈》中寫道：“佩君藝術敬君賢，殄念哀鴻鬻畫捐。傳畫傳人非易事，幾人能與畫俱傳？”李霞在台灣期間親身目睹殖民社會的真實狀況，曾發出了：“一事最生衣鉢恨，可憐山水異中原”的深深感慨，足見其愛國之情懷。另有江西大軍閥熊式輝欲留他在身旁做畫師時，李霞嚴厲拒絕，毅然而回，顯示出他剛正不阿，大義凜然的骨氣。

中國傳統繪畫歷來注重藝術修養，首重“人品修養”，所謂“人品不高，用墨無法”。李霞秉承傳統文人繪畫倡導的人格與畫品相統一的精神，強調畫家襟懷氣度、志趣學養的同時，還注重加強氣質修為。用繪畫寄託個人情操、敘說民間疾苦，是李霞一貫的藝術主張與一生的藝術追求，也是其在日趨萎靡的清末畫壇區別於一般泥古派“泥古而不化”的根本原因所在。他喜歡陶淵明、蘇東坡、王羲之、白居易等文人高士，正取其謙謙之君子之風和高潔脫俗之意。身為出生卑微的職業畫家，李霞一生為藝術奔走勞頓，勤學修煉，廣交墨緣，傳藝授道，又不忘拳拳的赤子之心和愛國熱情，追求志存高遠的人生境界。體現出“疑其鐵心石腸而雄豪邁往之氣，不復作婉媚事，乃能從事高翰墨丹青之學，濡豪揮灑，蓋皆出於人意之表”的畫意人格境界。^⑩

不可否認，一生以賣畫謀生的職業畫家，李霞作品難免受市場需求影響，有時也難免過於“俗套”和“傷韻”，但在台灣日據時期的歷史文化背景視野中，縱覽其大量的主體畫作，觀照其人格品質，李霞的藝術精神，就會在我們的視野中逐漸由點連成線，更加凸顯出其高風亮節，虛懷若谷的“君子之作”和“士夫之氣”。

“書畫清高，首重人品。品節既優，不但人人重其筆墨，更欽仰其人。”李霞在台期間，畫作廣受社會歡迎，求畫人甚多，並與台灣文人墨客交往密切，深受敬重，且有不少台灣畫家受其風格影響或拜其門下研習，如台灣畫家範耀庚女兒範侃卿慕名拜李霞為師，曾有《題雲仙我師抱琴獨立圖卷》詩雲：“獨立亭亭卓爾哉，還從輿下拾良材。而今瀛島深閨女，爭向程門立雪來。”正體現出李霞的藝術魅力及其人格力量，深深打動了日據時期台灣社會民眾之心，並廣受珍愛。台灣民眾也在對李霞藝術作品的審美觀照中找尋到其“本源”、“正統”的藝術魅力，並在受到異族文化排斥的複雜歷史環境中，獲得增強傳承傳統優秀文化的精神力量，從中重拾“自我”信心。正基於此，李霞的藝術作品在台灣社會中才會不斷被傳承，其藝術精神品質也更加堅定了台灣社會對傳統審美精神的不懈追求，而且影響久遠。

參考文獻：

1、見 1929 年李霞於台中個展的啓示《李霞先生畫道展覽》

- 2、引自江寶釵《台灣古典詩面觀》。台北：巨流圖書公司 1999.220 頁。
- 3、王耀庭：《李霞的生平與藝事—兼記“閩習”在台灣畫史上的一頁》。台北：《台灣美術》13 期 45 頁。
- 4、參見劉登翰：《中華文化與閩台社會》。福州：福建人民出版社 2005.225-226 頁。
- 5、黃繼烈：《李霞：一位畫家的愛國心》。莆田：莆田僑鄉時報 2005 年 9 月 16 日 2 版
- 6、王宏建：《藝術概論》。北京：文化藝術出版社 2000.463 頁
- 7、參見朱雙一：《閩台文學的文化親緣》。福州：福建人民出版社 2005.20 頁。
- 8、楊辛 甘霖：《美學原理新編》。北京：北京大學出版社 1996.343 頁
- 9、參見林仁川 黃福才：《閩台文化交融史》。福建：福建教育出版社 1997.270
- 10、岳仁澤注：《宣和畫譜》。長沙：湖南美術出版社 1999.382 頁

翁志承（美術學博士 福建省畫院專職畫師）

聯繫地址：福州小柳路 87 號福建省畫院

電話：13400508893

郵箱：1195390781@qq.com

翁志承

福建莆田人，美術學博士（導師翁振新教授），中國美術家協會會員，福建省美術家協會理事，福建省中國人物畫藝術委員會委員。現為福建省畫院專職畫家。

作品參加：第十一屆全國美展、2012 全國造型藝術新人展（新人提名獎）、2005 金陵百家中國畫展（百家獎）、第二屆中國西部大地情全國山水、風景畫展（銀獎）、紀念鄧小平誕辰百年—誠信書畫展（銀獎）、2003 全國中國畫作品展（優秀獎）、第二屆全國中國人物畫展、首屆中國畫學會學術展、第六屆全國工筆畫展（學術獎）、第六屆福建省當代工筆畫大展（金獎）、情系海西—2007 福建當代藝術大展（精品金獎）、首屆福建省寫意畫大展（一等獎）、福建省“第三屆藝術節書畫展”（銅獎）、“錦繡海西”福建省當代美術晉京大展、福建省近代以來重大歷史題材美術作品創作展等多項展覽。

（淺論）嶺南畫派之回顧與前瞻

宋瑞和（台灣）

嶺南畫派之崛起，對於中國繪畫自清末民初以來瀰漫於畫壇之守舊、摹仿之風氣，起了很大的倡新作用，對後世亦有了很深遠的影響。

中國繪畫藝術經過千百個歷史歲月的風華，它是世界之文明結晶，亦是東方藝術的驕傲，是我國民族文化之精華。晉唐以來佛教繪畫興盛之緒餘，由金碧輝煌之山水，更漸發展為水墨自然之境界，這無疑是物我合一之自然觀照復受佛教禪宗思想之影響所致，中國繪畫至此已臻極峰，宋代繪畫直至今日，不止為國人所重視，而且影響於日本畫壇。元人則專注於筆墨寄興，以畫自遣，高超灑脫，然因其不講物理，亦不無空疏虛浮之病，明清以降遂逐漸偏廢；有清一代，四王、吳、恽之畫派風靡全國，當清末之際，國勢衰微，文化低落，中國繪畫正停滯于擬古仿古的困境中，不追溯六法繪畫之本源而徒事表相之摹擬，以致存其形而遺其韻，流於軟弱枯淡者多矣。在此民族文化待振之時，我國水墨畫藝術界亦因而響應中國畫倡新之途，遂使中國繪畫藝術在此一百年間，新貌之出現不絕如縷，然而率先提出國畫倡新主張，具體付諸實踐，則首推嶺南畫派之前驅三家高劍父、高奇峰、陳樹人諸先生，於渡日返國後所提倡之「新國畫運動」。對於國畫之發展取向，明白的揭示了以「折衷中外，融匯古今」的主張，而“折衷中外”以“中”為本，其“融匯古今”亦以“今”為魂，是以承續傳統之優，借鑑外來之長。傳統繪畫之優是屬精神的感覺，如其哲學性的內涵和意境上的寓意等美學因質之體現，而外來繪畫之長則側重於形理的表現；現代科學方法中之投影、透視、光影法、遠近法、空氣層等觀點則提供了我們寫生創作的應用及西方色彩學之運用，如西方文藝復興以來的學理，及印象派繪畫之色與光因時推移在環境中所產生的不同色彩效果與繪畫美學之表現等。如此承繼傳統國畫的成就及擷取西洋畫法及特質，以臻其真美合一，具有現代繪畫精神之一繪畫流派。

嶺南繪畫 V.S 日本繪畫

嶺南三家，早年在隔山居古泉（居廉）「嘯月琴館」，研究畫學有了相當的基礎，再留學日本，接受西方繪畫思潮之洗禮。三家留日期間正值明治後期，日本經歷了明治維新之改革成功，在西方思潮衝擊下，東京和京都畫壇均以日本傳統繪畫為基礎，採用西洋繪畫之方法，努力進行繪畫改良之體驗，以求日本畫倡新之途。繪畫方面所做的改革在東京有橫山大觀（1868~1954），菱田春草（1874~1911），下觀村山（1873~1930）為代表的“朦朧體”。他們一方面追溯研究傳統古老的繪畫方法，一方面嘗試將日本畫與西洋繪畫予以折衷調合；捨棄日本畫最重要的線條，轉而強調色彩、光線、空氣，使

用色面，墨塊營造氣氛，產生朦朧的效果，因此被稱為『朦朧體』。

在京都方面，則有竹內栖鳳（1864~1942）從事日本畫現代化的探索；「竹內栖鳳曾經跟隨四條派土田英林和圓山、四條派幸野梅嶺（1844~1895）門下學畫，他一方面汲取源自日本傳統繪畫之養分，一方面參究西洋繪畫之特質，從事新的藝術表現。」他於1900年旅遊歐洲，1901年歸國，在歐洲各地，接觸了西洋繪畫古典之寫實主義；對於印象派繪畫中，因時推移之下光線與色彩的變化也有深刻的體會。竹內栖鳳勇於“折衷”漢、和、西洋畫的創新精神，這種帶有東方傳統融入西方寫實手法，以光影、透視、色彩、空氣的表現，對於嶺南三家的啟示很大。

近代論者在探源三家留日期間，受到那些畫家的影響時，「一些吸收西洋技法的畫家如竹內栖鳳，橋本雅邦（1835~1908），山元春舉（1871~1933），橫山大觀，菱田春草等都曾經被暗示或指出影響了高氏，考察起來，除了竹內栖鳳曾經與他見面，高氏與他們都沒有直接的師承關係。」由劍父先生遺稿中有一則手記：「栖鳳花卉、動物，極寫生之能事，線條蒼勁瀟灑，雄中帶秀，絕技也，推為世界第一之動畫家宜也。惜其絕技盡於畫面，未有東方之妙耳。」我們都知道日本繪畫的線條表現及賦彩是深受到中國唐宋繪畫影響的，日本畫亦和中國畫一樣注重臨摹這一項學習過程，但對景寫生則是不可缺少的繪畫實踐，由手記中可理解劍父先生對於栖鳳繪畫的寫生實踐之推許與見解。

嶺南三家的留學日本，是在原有嶺南派寫生的基礎上，參入了在日本所領略到日本畫家對大自然描繪技法的認知；擴大其繪畫的視野與胸懷；並透過日本畫壇對色光觀念及透視技法的關注，使他們在色彩表達及佈局結構上更形自由與活潑，與日本繪畫作同步或亦步亦趨的發展；東渡之後新的思潮與繪畫理念，促使他們對大自然有更深一層的體會。二高先生學畫於東京，樹人先生則學畫於京都，雖然倡新理念一致，但因繪畫的表現取向之不同，致風格迥異，蔚然自樹一幟。

就以繪畫表現論之，大致上奇峰先生畫風較近於劍父先生，更因為二人均經由日本接觸西方學術，同時受到日本繪畫“折衷”漢、和、西洋繪畫的影響；如前舉明治初期代表畫家—橋本雅邦系出狩野派正統，過程中亦曾摹寫古代畫家及雪舟之『四季山水圖』，他的繪畫以中國水墨畫為基調，強調寫實精神，喜作朦朧體寫法。竹內栖鳳之背景所屬是圓山、四條派，且有狩野派的淵源，在他向梅嶺學藝時，同時臨摹雪舟、相阿彌、光琳、住吉派等大師的作品。他臨摹雪舟的【山水長卷】時，對雪舟所畫的肥壯線條就提出了以下的意見：「開始以為雪舟用硬毫來描線，我用硬毫去臨摹，很快就發現不對，後來用軟毫臨摹才多少臨出原畫的味道。」^[7]足見栖鳳並不是盲目的臨摹古人作品，在臨摹過程中，對雪舟所用的工具和表現方法研究之用心。其他同時期畫家如川合玉堂（1873~1957）、山元春舉等作品中，仍可見到一角馬遠式的山影，以及少許大斧劈式的皴痕及拖泥帶水筆法的坡石表現，當可知其淵源所自。雪舟以其筆下的斧劈皴功力及拖泥帶水筆法具體將南宋畫馬遠、夏珪山水風貌承傳介紹於日本畫壇。也因嶺南三家之赴日關係，在繪畫同步發展中，於山石及煙雲、空氣層表現上所呈現之“皴法”與“渲染法”的運用；於劍父先生【商山早行】及奇峰先生【初霜白馬】作品中可見一

斑；一如南宋畫院馬夏之禿筆“斧劈皴法”與“拖泥帶水皴法”之用水法，在夏珪【溪山清遠圖】長卷中，用一種優美熟練的表現手法，暗示出消失在無際迷濛的沙洲和遠流的全境。又如「夏珪對於山水畫之施墨『醞釀墨色，麗如傳染』，對於墨色及各種色彩的程度，因深淺、遠近、向背之不同，有若干漸近及層次之別」的渲染法，表現山水在煙雲空氣變化中，「有近岸廣水，曠闊遙山者，謂之闊遠；有煙霧暝漠，野水遠隔而髣髴不見者，謂之迷遠；景物至絕，而微茫縹緲者，謂之幽遠。」之效果，筆墨是中國繪畫具體表現的要素，所謂筆以達氣、墨能生韻，可謂宋代山水畫家在皴法表現上開創新猷或以墨法運用臻其化境；是以三家除了保存了中國傳統的“骨法用筆”及“沒骨畫法”之外，“渲染法”的運用，是為嶺南畫派特徵之一。

嶺南三家在近代中國畫方面各有建樹，奠定了日後「嶺南畫派」在中國畫壇上的重要地位。「新國畫運動」之繪畫理想之倡導，一定有其繪畫理論的基礎，在它存在的歷史意義和現實環境起正面之效能，「然而繼起的人，如何去實踐發揚上述理想，重整國畫的步調，而仍能保存此一國粹、人文精神的完整，卻是一個非常嚴肅的課題，非有卓越的才智，不克以當。」

師承歐豪年 心繫嶺南畫

自古以來，任何一位藝術家，在其初學階段必有賴前輩名家之啟蒙指導，再經由長時間之學習歷練，以堅定的毅力，持之以恆，然後始克臻其功。然而在學習階段所受之師承往往與日後之繪畫理念與方向有著緊密的關係。雖然有些人為冀求廣博的才藝，竭其所能，轉學多師，欲擷取諸家之精奧，以樹立一己之風格。然就余個人師承而言，既定了終身學習的方向，則慎選師門，心無旁騖，專心一致於所師之風規；冀或可因精誠之所至，有所創發，以慰終生立志繪畫之心願。

余少時，愛好繪畫，常凝視家中所掛李學樵之【螃蟹水草圖】，因喜其墨蟹之質感，更欣賞水草之水墨韻味，百看不厭；因而引發對於國畫水墨表現的興趣。及長，在父兄對書法領域之指導下潛移默化，培養出個人對中國書畫追求之志趣。



李學樵 螃蟹水草圖 年代不詳

高中時期學素描的某個暑假，在高雄市「新聞報畫廊」所舉辦之書畫名家聯展中，驚見歐師 豪年先生之作品 ---- 四季花鳥；四屏花鳥異於一般畫家對花卉，蟲鳥的表現方法，栩栩如生，嶺南繪畫特質之呈現，印象深刻，由此心儀 歐師，立定決心，從此有志於嶺南畫派學術。

余於 1975 年考入中國文化大學美術系，在此藝術學習環境中，歐師對余藝事影響最大：「在學期間，於國畫山水、人物、走獸、花鳥、蟲魚諸科，多所兼研」。歐師之評語，對余勉勵中亦有一份期許。余為嶺南繪畫之學習而旅居繁華之台北，從遊歐師，因「秉性醇厚，沉毅繪事」，一貫任歐師畫室助教一職，並蒙賜齋名『雪鴻樓』為進學治藝之所寄，余誠懇的抱持學習的積極態度，繪畫上以擷取古有傳統之精華，並且兼容學習西方的優點；思考，批判古今中外的種種，平日不徒於畫技上之磨練，並且霑溉於歐師治學之精神及處世之胸懷，對生活上之體會，文化素養及人品之提昇，包含了對中國文學、哲學、書法、詩文等美學之關注；這些思想內涵以融入在自己的繪畫中，而更能深刻感受到歐師期許之殷及關愛之切。多年來由歐師引領之下，余是以嶺南畫派之創新者自我期許。

省思與前瞻

然而，近年來國內藝術界因後現代為主流的藝術之湧現，中國水墨藝術界因而呈現一種衝破時空界域，共治一爐之表現形式，無不矢志以「創新」之理想，而呈現出百花齊放之藝術表現形態。

嶺南畫派早在繪畫風格形成之初，在嶺南前輩們傳存的作品中，可以約略發現在日本明治時期繪畫的觀念與技法，雖然今日之繪畫藝術的發展傾向，要求國際藝術互通及互取所長之世界性的現代觀日益為國人所重視；然而在我們承繼嶺南繪畫倡新理念從事創作之際，因時代在演變，實應以新的現代觀作不同方向的詮釋與表達。李可染先生在其畫論中表達了他對待傳統的學習是持「以最大的功力打進去，以最大的勇氣打出來」。前半句所述足以使吾等知古、泥古，但未能出古，能出與否端看個人的天資與努力；一個有內涵的創作者，不徒於繪畫上之學習，對於「人品」的修為亦是很重要的。人品，並非只指道德上的人格，而是個人在生命上的體悟，除了道德，還包含學問，文學上的涵養及生活情趣的理解等，乃至生活藝術及禪學之認知；這些思想內涵都將表現，融入在自己的作品及創作的方向中。然而個人以為繪畫之所謂「創新」不是只在繪畫形式上的改變，而應該是在思想上的創意，此新意乃因緣於生活上的體驗，隨著歲月的增長而更豐富繪畫上的意涵，在生活歷練中成就生命及人格的境界，每個階段都會有不同的觀點與體悟。在繪畫的表達上，都可以因循到前一階段生命經歷的累積，所謂的「創新」不是一種革命式的，而應該是漸進式的。藝術創作的過程中，藝術的生命在於不斷的創作，然而藝術的表現是「自發性」的，需藉由思想的純熟而有藝術生命之再現，不是一味的為求變而變，為創新而創新，如果矯情造作則易於落入盲從，附會的藝術之表相中。

個人認為，藝術之呈現在創作者而言是「適性而為」的，個人在藝術實踐的過程中，嶺南畫派其傳統與現代互融之繪畫理念引領我不少創作的方向與未來追求探索之方向。況且嶺南畫派是一種理念和主張，不是一種範圍或限制，它是可以發展的，正如一個人在一個環境裡不應囿於環境，應開拓、尋找發展的可能性，當然，這「可能性」即是「創新」。

寫生的實踐

在從事水墨畫創作的過程中，我一直秉持著契合自然，描寫山石樹雲之外，尤其對自然界動物生態的描繪投注心力，作為人類的一份子在潛意識中對動物自有一份感情；在藝術創作中平日利用影視媒體，如動物奇觀之類的節目、雜誌，還有利用攝影之外最重要的方法就是親近動物、飼養牠們。所以長久以來，旅居繁華的台北為了鑽研動物畫，除了到動物園仍於有限的空間分別飼養過：麻雀、文鳥、雉雞、鸞鷲、鸚鵡、孔雀、鷹、雞、鴨、鵝、青蛙、烏龜、蛇、金魚、螃蟹、鯉魚、松鼠、兔子、貓、狗、猴子等；除了對這些動物有更深一層的認識之外，最重要的是作寫生的工作。



宋瑞和 小狐 1989

歐師賜題余之【小狐】作品中：瑞和仁棣潛心藝術專意寫生尤於走獸禽鳥蟲魚神采之掌握多所致力故其筆下非僅狀生態亦能表性情是真自誠而明乃克臻此也。

「寫生」是我繪畫創作過程中一項重要的步驟。王維說：「肇自然之性，成造化之功。」繪畫乃在於創造真實生動的第二自然，經由「寫生」，可以加深對自然的認識，深入觀察對象的結構，在觀察中體悟其不同之處，在創作過程中也可訓練自己對不同客體透過筆墨用不同的表現方法，心摹手追，深入其理，表現大自然無窮之美，體現對自然的觀照。然而寫生不徒於自然之再現或做細部的描寫，做為藝術的寫生，是一種過程，重點是在觀物後的瞭解、體會到體悟，然後再表達，是在物象中寫其生意，藉由「氣韻」以表現物象之生命力，林玉山教授說：「世人雖仍推崇寫生之重要，但只知強調生趣與神韻，欲以得其神遺其形求之，而忽略宋人精謹之研究與實踐，故實質上已墮入繪畫形式之搬弄與抄襲，既失去宋人精神，亦未得文人寫意之真諦。」蘇東坡亦云：「論畫以形似，見與兒童鄰。」強調繪畫追求形似與氣韻相融並蓄之畫境。由外師造化，中得心源，達到形神兼備的境地；而「氣韻」必在天份上、人格上、學養上始能獲得。誠如古人說：「人品不高，用墨無法」，畫家的人品、胸襟、氣質、素養，經由作品之體現，使觀畫

者也能感受到作者人格上的修為及藝術創作之內涵。

余在繪畫實踐過程中，對竹內栖鳳，橋本關雪等人之作品，在虛靈寫意的精神中去作寫實創作；同時亦抱持寫實精神去作即興意筆之表現，喜其色彩之唯美與恬靜。更曾深入研究，了解上述畫家所受中國水墨畫的久遠影響，加上近代人對比例解剖的認知而成就其風格，可謂他山之玉。事實上，中國水墨畫有無限發展空間，例如梁楷人物與林良猛禽之沉穩而兼有張力；運用水墨、色彩和紙張的密度與濕水性的掌握，對動物和人類各有獨特表達方式，近年來，專注於“山水寫生”之實踐做為我繪畫創作中一項重要的過程。體驗嶺南畫派「兼工帶寫，墨彩並重」之繪畫表現，無論在花鳥、蟲魚、走獸或近期的山水--戀戀美濃、白玉之鄉系列、東石之美、太行山情韻之王莽嶺、錫崖溝或蟒河風情等，似乎可發現，秉持『簡、淨、淡、雅』之筆墨表現，在作品中多所體現。在大自然供需之下『外師造化，中得心源』之取捨，其用筆運墨中利用水墨、色彩和紙張的密度與濕水性的掌握，對蟲魚、花鳥、動物與人物各有獨特之表達方式，寓意於科學、哲學、藝術，甚或禪學之境界，以臻天人合一思想之大美。

其作品「雪猴」於一九八六年榮獲第十一屆全國美展第一名，為永久免審作家，為藝術創作之提昇而任雪鴻畫會之指導老師、王戎畫會會長、美濃畫會會長等職，平日創作教學推動嶺南畫風；於國內外舉辦多次個展、無數次之聯展及於紐約、舊金山、巴黎、奈良、京都、新加坡、吉隆坡、北京、廣州、山西與澳門等地，作品受到國內公家機構典藏外，也廣為中外人士收藏。

經由中國繪畫之內涵與筆墨氣韻之體悟，於自然界「大塊文章」供需啟示之下，激發個人智慧與毅力，覃精竭慮，我想在曾經充分接受中國水墨繪畫鍛鍊之餘，或可從古法與現代精神之中走出康莊大道，以期嶺南畫派繪畫之精神內涵迎向國際藝術領域中。

宋瑞和

嶺南畫派王戎畫會會長

雪鴻樓：臺北市北投區新興路 158 巷 38 號 4 樓

電話：02-2894-0914

0955-164-384

E-mail：sungjuiho@hotmail.com

嶺南畫派“興衰起止”問題的論爭與當代廣東中國畫壇的心態

胡斌（廣東）

內容提要：嶺南畫派名稱的形成、特點以及該畫派的興衰起止是不斷被討論的話題。本文僅就促動話題爭辯的機緣和心態作一點粗淺的梳理。嶺南畫派主旨精神的開闊性、師承的傳接、技法的延承以及尚存在的廣泛影響成為執嶺南畫派旗號者的依據，而部分學者的歷史梳理與一些力圖掙脫嶺南畫派籠罩的新水墨畫家則不斷衝擊所謂嶺南畫派延續不絕的憑據。對立雙方屢次就此命題作出闡釋和判斷，又重重復復地進行著辯駁，且每次都獲得社會的極度關注。這些爭辯已經演變成一個社會學的命題，折射出廣東中國畫壇的某些境況和各種知識群體的心態。

關鍵詞：嶺南畫派、興衰起止、後嶺南、心態

The Controversy of Lingnan Art School's Vicissitude and the Attitude of Guangdong Chinese Painting Circle in Nowadays

Abstract: The topic of Lingnan art school's forming, character and its vicissitude is a continual subject. The main body of this article is to systematize and arrange the origins of the former subject. The spirit of Lingnan art school which includes inclusiveness, mentor-link, style and its massive Influence now become the foundation of the artists who consider themselves as the art school successors. Meanwhile, some scholars intend to controvert the continuity of Lingnan art school upon their studies, along with some New-ink painting artists who eager to shake off the impact of Lingnan art school. The conflicts between two sides had gained massive amount of attention from academia and became a sociological proposition. These conflicts also reflect a sort of authentic context in Guangdong Chinese painting Circle and intelligentsia.

Keywords: Lingnan Art School Vicissitude Post-Lingnan Attitudes

對於廣東文化或嶺南文化，似乎總能夠說出幾個大家大致能夠同意的特質。華南師範大學古籍所汪松濤在《試論嶺南文化特質》[1]一文中就闡明瞭嶺南文化的如下特質：在葆有中華文化的共性的同時，又顯示出地區文化的兼容與開放的多元性鮮明特質；具有受嶺南民性不受羈束、嚮往自由、獨立之精神以及謫宦孤臣的思想教化的影響的剛烈

之氣，保守中原古文化和富於開創地吸收外來文化的兩重性，以及商業性和平民性的特點。中山大學歷史學系程美寶在《地域文化與國家認同：晚清以來“廣東文化觀”的形成》一書中概括了廣東文化敘述的標準模式應包含的幾方面主題：“一是思想文化與學術成就。論者既要彰顯嶺南思想文化開風氣之先，又不忘堅持嶺南文化秉承中國學術之正統。”“二是以中原漢人血統認同為依歸的族群（又稱‘民系’）劃分。”“三是民間民俗。”[2]但她無意於加入這種有關“地方文化”的討論之中，回答“廣東文化是甚麼？”，而是將回答“廣東文化是甚麼”的嘗試作為研究對象，理解他們如何界定和使用“廣東文化”這個概念，並從而提出一個便於理解晚清以來中國地方文化觀的形成過程的分析框架。[3]她說“所謂的‘廣東文化’，只是以行政界線劃分的一個範疇，至於裡面填塞了甚麼內容，除了順應國家文化的定義的改變而更替外，也是在這個地域範疇里活動的人群角力的結果。”[4]所以唐小兵在對該書的評述文章中指出“作者的趣味並不在於對‘廣東文化’這一表象進行敘述，而是通過對不同歷史情景中不同讀書人對‘廣東文化’的各式表達的‘精讀’，來精細地勾描當時知識分子的‘心靈的歷史’，這種再解讀就有效地規避了歷史寫作淪落為‘話語的技術操作’的可能，而成為一次次對個體與社群的歷史意識的探險。”故此，他“寧願把這本著作作為廣東知識分子在晚清到民國的‘心態史’來閱讀。”[5]

反觀我們的美術史，對一段畫史的闡釋或是某個理論的出台經常涉及到具體創作陣營的立場或意圖，而這些又潛含在話語建構當中不容易察覺。古代畫史方面，我們已經做了許多這樣的去蔽工作，而現當代畫史，我們亦可以延循這種思路，做一些解碼式的探索。而對於廣東中國畫壇來說，嶺南畫派的興衰起止是不斷被討論的話題。受程美寶著作的啟發，筆者同樣無意於加入這些話題的討論，況且一些前輩學者已經作出了較為詳實的闡述，筆者只是就促動話題爭辯的機緣和心態作簡略的梳理，以此來透視廣東當代中國畫壇格局的某些信息。

談嶺南畫派的興衰起止，繞不開的一個問題就是嶺南畫派有甚麼特點，哪些畫家和作品可以歸入嶺南畫派。方人定曾將五六十年代人們所說的嶺南畫派特點即“專家點頭，群眾叫好”歸納為“雅俗共賞”（嶺南畫派也正是由於偏重“俗賞”而為一些專家所菲薄），而後又根據自己多年體會進一步較為詳細地概括為“兼工帶寫、色墨並重、重視寫生、吸收外來、題材廣泛、形神兼備”24個字。[6]不過習慣性的評判標準卻是材質上愛用熟紙、熟絹加上撞水、撞粉的技法以及師承關係的推衍，從1987年出版的《嶺南畫派研究》第一輯收錄的多篇論及嶺南畫派特色的文章可以看出，這樣的評判思路遭到了不少畫家或理論家的反對。例如關山月就指出，這些說法都沒有抓住事物的本質，“折衷中外”，“融合古今”才是嶺南畫派重要的藝術主張和藝術特色，也是它得以歷久不衰，不斷發展的重要保證。趙世光亦否定以師承與撞水撞粉及渲染技法作為單純評判標準的做法，而注意分析嶺南畫派在寫生、創新精神以及理論目標方面的創見。黃志堅的嶺南畫派特徵歸納與前幾者基本契合，他首先申明區分一個畫派的主要根據不是師承關係、畫法模式，而是藝術思想。然後他根據嶺南派諸畫家特別是早期幾個主要

畫家的言論和藝術實踐歸納出嶺南畫派的四條特徵：“以倡導‘藝術革命’，建立‘現代國畫’為宗旨；以折衷中西、融會古今為道路；以形神兼備、雅俗共賞為理想；以兼工帶寫、彩墨並重為特色。”這樣的總結兼顧到嶺南畫派藝術思想要旨、理論目標以及藝術語言特色等各個方面，獲得不少人的認可。

問題是以師承與畫風技法作為派別歸屬的判斷之風似乎依然不絕。李偉銘在《嶺南畫派論綱》[7]中明確談到，以師承關係推衍出嶺南畫家代代延伸和把接近或模擬嶺南三傑及其學生風格的畫家納入嶺南畫派範疇的兩種流行做法，都是在將嶺南畫派視為一個可以永久延續下去的畫派。而這是與嶺南畫派創始人以否定傳統中國畫一脈單傳的師徒制模式以及狹隘的“流派化”傾向而得以立於現代繪畫史的行動相違背的。嶺南畫派創始人所倡言的“折衷中西，融匯古今”的主張極其寬泛，這個當時與傳統保守陣營相對立而體現出革命性的主張自20世紀50年代以來已經變成普遍的選擇。而在這當中恰恰是那些樂於自稱為“嶺南派畫家”的“嶺南畫派門人”或“嶺南畫派傳人”拋棄了嶺南畫派的藝術革命精神本義而陷入簡單的形式模仿之途。並且他還指出“當嶺南畫派被當作一種可以世代相傳的客觀譜系的時候，‘嶺南畫派’實際上已被異化為一個具有宗法意味的社會學概念。”

當然也有不少畫家和學者是從把握嶺南畫派基本精神出發得出嶺南畫派“歷久不衰”結論的。比如1987年於風借穗、港、台三地畫家在台灣聯合舉辦“嶺南畫派源流大展”之機撰寫的那篇引起爭議的短文《嶺南畫派何以歷久不衰》，便是從嶺南畫派所倡導的基本精神及其特徵如何符合藝術發展的根本規律，創始人和後繼者如何重視美術教育及培養人才和發揮其創作個性，以及緊跟時代步伐、善於表現時代精神等方面分析出發而做出判斷的。[8]1994年在廣州美術學院嶺南畫派紀念館召開了嶺南畫派學術研討會，趙世光在提交的《嶺南畫派的理論和實踐淺探》一文中反駁一些非議嶺南畫派的言論，對當時的藝術新潮提出批評，肯定了黃志堅關於嶺南畫派特徵的歸納，陳述了嶺南畫派的理論基礎和具體實踐，並“堅信嶺南畫派必然穩步前進，獲得更大的發展”。事實上，被當作嶺南畫派的核心精神的“革新與折衷中西”，的確是一個能夠無限拓展邊界的標準，據此做出的畫派終止與否的判斷也可以是不同的。

而在該次研討會上，梁江提交的《中國近現代美術的歷史格局與嶺南畫派》主張嶺南畫派研究應置於中國近現代美術的發展走向和歷史格局的前提下，他指出對嶺南畫派的理解出現的歧義在於沒有把“嶺南畫派”稱謂的原因界定清楚；他認可李偉銘的“流派的劃分應以具體的時空規範為存在依據”、“藝術流派不等於藝術風格”的觀點，同時又表示藝術風格上的相近美學因素是可以構成藝術流派的，問題是“二高一陳並沒有明確形成共同的風格，更不是以風格上的因素作為流派的主要成因”；他認為黃志堅的歸納共性多於個性，不能作為嶺南派區別其他流派的有力“特徵”，準確深入的特徵演繹還需從二高一陳作品本身的處理手法、藝術效果、風格特點中著眼。他希望以此為基礎，將研究推向深入。而現實的情形是，身處具體時代情境中的人們似乎並不能完全剝離種種干擾因素而真地在保持“純度”的學術探討中將此話題辨析清楚。

20世紀90年代，關於嶺南畫派“興衰起止”的爭論還與“後嶺南”概念的提出有著密切的聯繫。80年代受國內開放環境以及藝術新潮的影響，廣東中國畫界便湧現出了像“大阿龍”畫會這樣的帶有實驗性的水墨創作群體，而1991年“後嶺南”概念的提出以及此後持續十年的不定期展覽活動更是力圖對舊的嶺南畫壇格局形成強烈的衝擊，遂引起廣泛的關注和爭議。應該說，正是對傳統水墨藝術革故鼎新、對西方現當代藝術語言與觀念的借鑒、對中國當下生存經驗尤其是都市生活狀態的介入等多重需要，促使進行水墨實驗探索的廣東畫家們決意突破他們認為的“泛嶺南畫派”固守技法和形式傳承的局限，以通過大聲質疑嶺南畫派在當下的有效性的方式確認自身水墨新探索的位置和意義。李偉銘在《後嶺南畫派：新的文化心理時空》[9]中評價說，“後嶺南畫派”是在新的歷史情境中對嶺南畫派的再認識，他們所申明的文化批判意識以及在新的文化心理時空中發展自我和確證自我的方式與超越“傳統”、“流派化”的束縛的老一輩嶺南畫派畫家在精神旨趣上是一致的。王璜生在《“後嶺南”——一種文化策略》中將“後嶺南”的提出闡釋為長期在嶺南畫派的籠罩之下年輕一代藝術家，要突破這種籠罩確立自己新的地位的文化策略。從“後嶺南畫派”發起人之一黃一瀚的《多元、綜合的“狀態”中國畫實驗區——後嶺南畫派》[10]一文中“與嶺南畫派拉開距離，與北方藝術拉開距離，與世界藝術同步”的說法，我們也可一窺廣東青年水墨畫家在傳統嶺南國畫勢力的包裹和面對北方藝術潮流的激蕩的尷尬處境中力圖打破僵局進入世界藝術前沿的迫切心態。“後嶺南”並不是嚴格意義上的畫派，而只是一個鬆散的各具特點的個體組合，其概念也在不斷地淡化，這似乎正印證了廣東文化“多彩的個體化”特點。2002年廣東美術館舉辦的“現象：‘後嶺南’與廣東新水墨”展便不囿於所謂畫派的界限，而盡可能地納入廣東當下水墨新探索的各種形態。在展覽的學術研討會上，皮道堅、李偉銘、王璜生均言明將“後嶺南”更多地是看作一種藝術革新的精神。[11]

後嶺南畫派與嶺南畫派辯護者們的又一次集中交鋒是在《羊城晚報》2003年6月29日、7月2日先後以《嶺南畫派該畫句號了嗎？》和《追蹤嶺南畫派》為總標題的幾組短文論爭中。李偉銘作為研究嶺南畫派的專家在《漫談“嶺南畫派”》中再次陳述了嶺南畫派的興衰起止（從嶺南三傑崛起的20世紀20年代算起，至關山月、黎雄才謝世為止經歷近百年時間，如上溯至“二居”則超過100年）和衍進的三個階段（整個20年代為形成期，從1930年高劍父到南亞考察美術至1938年廣州淪陷為完備期，1938年至整個40年代為鼎盛期）。[12]在此基礎上，他聲明廣東年輕國畫家打出後嶺南畫派旗號拒絕的是“那種廉價的泛嶺南畫派傾向，力圖在精神層次上，重建與本來意義上的嶺南畫派的聯繫”，他們才是“已經並且將繼續有效地推動廣東中國畫藝術的發展者”。黃一瀚的《後嶺南畫派的崛起與嶺南畫派的終結》類似於宣言，他指責20世紀70年代中後期開始的某些藝術家僅以嶺南畫派作為招牌，技法上因循守舊，觀念上陳舊不堪，失去時代敏感所導致的嶺南畫壇腐朽沈悶的空氣，並宣告後嶺南畫派的崛起，將以“多元、綜合、清新、明快、率真和內在健康性，一掃嶺南畫壇舊有的頹勢，大大推動了中國畫的變革和發展。”張立雄的《發展，可推動嶺南畫派的延續》表示對青年畫家們在

技法、觀念乃至材料及內涵上的探索成就和廣東與香港、澳門、台灣及至東南亞、美國、加拿大、澳洲等地眾多嶺南畫派弟子及再傳弟子們的努力均應給予肯定，並且眾多弟子奉乃師宗旨傳遞教化正是嶺南畫派的延續。盧延光的《嶺南畫派如何終結？》則指出黃一瀚所標舉的“後嶺南”仍然是在“五四”那一代的“中西融合、兼容並包、創造精神及非功利主義的核心觀點”的思想圈里討生活，不能視為嶺南畫派的終結。高勵節的《藝術革命尚未成功，同志仍需倍加努力》談到嶺南畫派創始人藝術宗旨的寬廣性為嶺南畫派乃至後人們，留下了廣闊的探索空間。關怡的《我對“嶺南畫派”的一點認識》例舉嶺南畫派在世界華人區域的廣泛影響來說明該畫派繼續存在的不可抹殺的影響力，嶺南畫派的精髓也通過新社會的美術院校得以傳播。方土的《一廂情願的“延續”》則指出張立雄提出的當今嶺南畫派的弟子們所謂秉承創始人宗旨的傳遞社會教化和追求進步及真、善、美過於寬泛不能說明問題。後嶺南畫派對當下生存空間、生存危機思考的文化針對性以及觀念的自覺性是嶺南畫派做不到的。

細審之，這場爭論並沒有提出任何新的思路，後嶺南派依然是對嶺南畫派的寬泛理念在當下的困局以及泛嶺南畫派的保守性進行批判，同時為自身所進行著的水墨實驗吶喊。而作為堅持嶺南畫派旗號的一方則依然是憑借嶺南畫派尚未失去的國內外影響力、師承脈絡以及極其開闊的藝術宗旨仍然具有的“實用性”來予以反駁。有意思的是，雙方都表明自己與嶺南畫派精神層面的連接，但在嶺南畫派終結與否的判斷上又是相反的。

2007年嶺南畫派紀念館重新開館的開幕展“兩岸三地嶺南畫派作品展”向廣東、香港、澳門、台灣徵稿，館方表明展覽依據了包容和開放的原則，入選的100位嶺南畫家既包括習慣意義上與嶺南畫派關聯緊密的畫家，也包括像黃一瀚這樣倡言“後嶺南”、“卡通一代”的實驗水墨畫家和一些新生代力量。對於遴選畫家的標準，該館負責人在接受採訪時列出了師承血緣關係、“折衷中外、融會古今”的寫實主義風格、作品的質量和代表性等要求，簡而言之，就是負責人所概括的“隱性的精神傳承+顯性的師生傳承”標準。2007年11月5日《南方日報》以《終結？重生？嶺南畫派再崛起》為題再次挑起嶺南畫派終結與否的話題。受訪者中出現了理論家大都主張將“嶺南畫派”視作“歷史概念”，而眾多畫家（主要是以前“後嶺南”所指摘的泛嶺南畫派群）則堅持嶺南畫派依然延承的觀點的對立局面。

總體看來，嶺南畫派“興衰起止”的問題並不複雜，但屢次拿出來爭論，不同的時代機緣促使對立雙方不斷地作出闡釋和判斷，又重重復復地進行著辯駁，且每次都能引起大家的關注（當中自然不乏媒體推波助瀾的作用），從中我們可以看到不少自相矛盾的陳辭，相同前提下的截然對立的判斷，這的確已演變成一個社會學的命題。從爭論當中我們不難發現其糾繞著的情感鏈條、品牌策略、地區榮譽感、陣營角逐等諸種因素。當然論爭不會與學術無關，然而現實的情形是各種各取所需的“解讀”以及誤讀還在延續，自我陣營的堅守大大重要過審慎的學術，學術探求如若不是暗合某些陣營的意圖則可能被刻意忽略，而每一次的學術闡釋本身也時常有意或無意地匯集在種種現實訴求之

中，相互扭結在社會傳播與公眾領域產生效應，這一切又構成新的有待研究的對象。一段圍繞嶺南畫派的論爭其實就折射出了廣東中國畫壇的某些境況和不同藝術文化群體的心態。

注釋：

[1] 見載《學術研究》1994年第3期。

[2] 參見程美寶：《地域文化與國家認同：晚清以來“廣東文化觀”的形成》，三聯書店，2006年6月，第41-42頁。

[3] 同上，第40頁。

[4] 同上，第313-314頁。

[5] 參見唐小兵：《“廣東文化”的建構——評程美寶〈地域文化與國家認同：晚清以來“廣東文化觀”的形成〉》，香港中文大學《二十一世紀》2007年10月號。

[6] 轉見自舒士俊：《嶺南畫派芻議》，《朵雲》第五十九集《嶺南畫派研究》，上海書畫出版社，2003年12月。另據方人定遺稿稱，1962年底，關山月約他和黎雄才、蘇臥農、何磊、趙崇正聚餐時商量擬定嶺南畫派的四個特色：1. 力求創新，提倡寫生；2. 南方色彩，個人風格；3. 繼承傳統，吸收外來；4. 兼工帶寫，色墨並重。轉見自林木：《現代中國畫史上的嶺南畫派及廣東畫壇》，《朵雲》第五十九集《嶺南畫派研究》，上海書畫出版社，2003年12月。

[7] 見載《美術》1993年第6期。

[8] 轉見自於風：《對嶺南畫派“興衰起止”之我見》，遲軻主編《廣州美術學院文集1953—2003》，江西美術出版社，2003年11月。

[9] 見載《粵海風》1997年第1期。

[10] 見載《當代藝術》總第14期，湖南美術出版社，1997年。

[11] 參見《“現象：‘後嶺南’與廣東新水墨”研討會紀要》，廣東美術館編《廣東美術館年鑒2002》，澳門出版社，2004年。

[12] 這樣的陳述源自於李偉銘的《從折衷派到嶺南畫派》，廣州美術學院嶺南畫派研究室編《嶺南畫派研究》第二輯，嶺南美術出版社，1990年10月。

胡斌

1979年生於湖南長沙，2002年畢業於廣州美術學院美術史系，獲學士學位；2006年畢業於廣州美術學院美術史系，獲碩士學位，並留校任教；2010年畢業於中國藝術研究院，獲博士學位。現為廣州美術學院藝術與人文學院副教授、中國美術批評家年會學術委員、21空間美術館學術策劃部總監。主攻研究方向為20世紀中國革命美術史、中國現當代藝術展覽史，並長期從事中國當代藝術的批評與策展。

廣東海派：現代廣東畫壇的另一道風景線 ——以方若琪為例

翁澤文（廣東）

“廣東海派”一詞作為一個固定結構，其中的修飾語“廣東”是不能隨意省略的，否則將會混同於上海地區的“海派”。廣東海派是一個源自外埠而興於本土的繪畫流派，是在粵東潮汕地區出現的一個重要而又特殊的美術現象。因為潮汕地區又被稱為“嶺東地區”，所以又有人稱廣東海派為“嶺東畫派”。

長期以來，在相當廣泛的人群包括不少美術界人士尤其是外省籍人士當中，已習慣於在“嶺南畫派”和“現代廣東國畫”之間劃等號，這是由於對廣東地區的美術狀況缺乏全面瞭解而造成的錯誤看法。客觀地說，嶺南畫派是現代廣東中國畫壇上影響最大的流派，但並非唯一的畫派，它主要活躍於廣州及其周邊地區，並不能代表現代廣東中國畫的整體面貌。在被譽為“海濱鄒魯”的潮汕地區，其文化藝術尤其是繪畫的淵源與風格便與廣州一帶迥然有別。

潮汕地區是廣東近現代經濟和文化藝術的發達地區之一。從清末開始，由於水路交通的便利，大批潮汕人渡海遠赴當時中國的經濟中心上海從事商貿活動，在上海形成一股強大的“潮商”勢力。潮商與上海的密切聯繫，為他們的後代或親朋戚友異地求學提供了便利條件，從而開啟了近現代大批潮汕學子捨近求遠赴上海求學包括學習美術的風氣。僅就美術一項而言，這股風氣大約從20世紀初開始形成，一直延續到20世紀50年代之前。其中一批在滬學習中國畫的潮籍人士，畫風大多受到任伯年、吳昌碩、王一亭、潘天壽、王个簃、吳茀之、諸聞韻、諸樂三等海派名家的影響。他們在學成之後，大多數人回到潮汕本地開花結果，積極介入當地的美術活動，有的則在外地紮根落戶。這樣，由上海海派派生出來的廣東海派也隨之順理成章地形成，其後更發展至現代潮汕美術界的主流地位，從而成為中國現代美術史上一個令人矚目的現象。最早赴上海接受海派薰陶的潮汕籍著名畫家是揭陽人士孫裴谷（1892—1945）^{〔1〕}，因此他也是最早的廣東海派名家，當代廣東海派名家劉昌潮和王蘭若都曾受業於其門下。

值得一提的是，當代廣東海派的幾位代表人物如陳大羽、劉昌潮、王蘭若、方若琪、張學武等人都曾先後進入上海美術專科學校（簡稱“上海美專”）求學（陳大羽雖然後來又師從齊白石，但此前其畫風乃屬海派畫風，故仍將其列入廣東海派）。上海美專由劉海粟、烏始光、張聿光等人創辦於1912年，最初稱為上海圖畫美術院，地點在上海乍浦路，是中國早期的美術教育機構之一，海派名家潘天壽、王个簃、吳茀之等人先後在這裏擔任教授。如果說上海是廣東海派的發源地的話，那麼上海美專無疑就是廣東海派的搖籃。

就目前的情況來看，學術界對廣東海派的研究依然非常欠缺。真正屬於學術層面上

的研究文章，到目前為止也許只有李偉銘、王璜生合作的《粵東情懷——王蘭若的繪畫世界》⁽²⁾、李偉銘的《王顯詔及其畫學》⁽³⁾等有限幾篇，此外李偉銘的《歷史的回顧與現狀的檢討：潮人美術概觀——以繪畫為中心》⁽⁴⁾、陶喻之的《關於海派書畫對廣東畫壇的影響》⁽⁵⁾對此也有涉及。就連《廣東繪畫史略述》這樣全面論述廣東歷代繪畫的文章，在談到廣東海派時也只有寥寥數語一筆帶過：“潮汕方面的畫家，孫裴谷、孫星閣、丘及、劉昌潮、王顯詔、王遜、王蘭若等人都是學畫於上海，畫風多受吳昌碩、任伯年、王一亭等人的影響，故有廣東海派之稱。”⁽⁶⁾

這樣的敘述是遠遠不夠的。廣東海派是現代潮汕地區占主導地位的美術力量，尤其是在建國後，其陣容曾經一度非常強大，其成員遠不止《廣東繪畫史略述》所載的七人。這裏謹將廣東海派老一輩畫家的名單列舉如下⁽⁷⁾：

饒勳（1868—1937），潮州人。
陳昌齡（1877—？），潮州人。
王遜（1888—1926），揭陽人。與中央美術學院教授王遜為同名者。
陳天嘯（1889—1978），潮州人。曾任上海美專教授。
孫裴谷（1892—1945），揭陽人。
林澤芳（1896—1944），揭陽人。
孫星閣（1897—1996），揭陽人。
陳鎮庭（1898—1957），澄海人。
謝海若（1901—1980），揭陽人。曾在上海美專求學。
林受益（1901—1990），揭陽人，曾在上海美專求學。
王顯詔（1902—1973），潮州人。
蔡非（1903—1979），潮陽人，曾在上海美專求學。
范昌乾（1907—1985），揭陽人。
林德欽（1917—1996），饒平人。曾在上海美專求學。
許奇高（1905—1985），揭陽人。曾在上海美專求學。
劉昌潮（1907—1997），揭陽人。曾在上海美專求學。
陳文希（1908—1980），揭陽人。曾在上海美專求學。
李開麟（1908—1996），潮州人。曾在上海美專求學。
丘及（1910—1984），揭陽人。曾在上海美專求學。
林逸（1910—1984），揭陽人。曾在上海美專求學。
謝海燕（1910—2001），揭陽人。曾任上海美專教授。
黃家澤（1911—1985），潮州人。曾在上海美專求學。
鄭輔宣（1911—1991），潮陽人。曾在上海美專求學。
張學武（1911—2000），惠來人。曾在上海美專求學。
王蘭若（1911年生），揭陽人。曾在上海美專求學。
陳大羽（1912—2001），潮陽人。曾在上海美專求學。

吳華重（1913—1975），潮州人。
鍾敏（1913—1989），揭陽人。
許良琨（1914—1978），潮安人。曾在上海美專求學。
孫文斌（1914—1999），揭陽人。
楊思園（1915—1985），潮州人。曾在上海美專求學。
鄭奕輝（1916—1985），普寧人。曾在上海美專求學。
方若琪（1916—2004），惠來人。曾在上海美專求學。
鄭餐霞（1917年生），潮陽人。曾在上海美專求學。
陳世霖（1919—1993），潮陽人。
黃冰根（1922—1991），普寧人。
黃翼（1923—2007），揭陽人。
黃光（1924年生），潮陽人。
林倉石（生卒年不詳），揭陽人。
林岩耕（生卒年不詳），揭陽人。
林亦耕（生卒年不詳），揭陽人。
黃鵬（生卒年不詳），潮州人。
林煜（生卒年不詳），潮州人。
何湜（生卒年不詳），潮州人。
林亦華（生卒年不詳），揭陽人。
謝式文（生卒年不詳），揭陽人。
林芙初（生卒年不詳），揭陽人。
林石帆（生卒年不詳），揭陽人。
楊柳汀（生卒年不詳），潮州人。
張夢廬（生卒年不詳），潮安人。
何俠（生卒年不詳），寓居潮州。
陳乙星（生卒年不詳），潮安人。
吳鳳生（生卒年不詳），潮安人。
蔡植（生卒年不詳），潮州人。
黃耀（生卒年不詳），潮陽人。

本文認為，凡畫風承襲自海派的潮汕籍畫家均可劃歸廣東海派，故上列名單並不限於曾赴上海學畫者；而雖曾赴上海學畫但畫風與海派不同者則不列入。

上列名單中的王顯詔，就是本文主人公、當代廣東海派畫家方若琪的啟蒙老師。據記載，王顯詔（1902—1973）生於廣東潮州，1919年進入于右任擔任校長的上海大學美術科學習。1923年畢業，返鄉任潮州廣東省立韓山師範專科學校美術、音樂和文史專業教師。1946至1947年赴泰國、馬來西亞等地從事藝術活動。1957年當選為中國美術家協會廣東分會理事⁽⁸⁾。

方若琪（1916—2004），廣東海派代表畫家之一。號老榕、得古、常樂齋主、六桂草堂主人，筆名方里、亞里、王理、王小仲。1916年10月出生于廣東省惠來縣，少年時代基本在家鄉度過。1928年在汕頭市同濟中學讀初中。1931年就讀于潮州韓山師範專科學校，開始向該校美術教師王顯詔學習中國畫。1936年考入上海美術專科學校中國畫系，花鳥師從海派巨擘吳昌碩的弟子潘天壽和王个穉，山水師從汪聲遠，書法師從李健和馬公愚。1937年抗日戰爭爆發，回家鄉組織銀河劇團和惠來銀河木刻社，宣傳抗日。1941年回上海美專繼續學習至畢業。下半年回家鄉，在惠來中學任教，繼續宣傳抗日。1950年在汕頭市第一中學任教，當選為汕頭市文聯第一屆代表，作品《荷花》入選第一屆全國美展。1956年在潮州韓山師範專科學校任教。1957年被錯劃為“右派”，遣送回鄉勞動。1969年再度蒙冤，被強加上“反革命”的罪名，送勞動改造。1979年得以平反，仍回韓山師範專科學校繼續執教，負責講授外國文學課程。1981年退休定居汕頭，潛心書畫。1996年個人作品集《當代畫家作品集·方若琪》由北京朝華出版社出版。1998年作品《迎春》發表於《人民畫報》第12期。2001年作品先後參加潮汕地區赴廣東美術館和中國美術館展覽，並被收入《世界潮人美術家作品邀請展畫集》等。2002年應邀在廣州藝術博物院舉辦“方若琪畫展”，並向該院捐贈部分作品，由該院編輯出版個人作品選集《方若琪畫展作品選》。同年廣東電視臺攝製並播出電視專題片《常樂之人方若琪》。2004年4月在汕頭病逝⁽⁹⁾。

阿銘在《當代畫家作品集·方若琪》一書的《序》中，將方若琪的藝術生涯劃分為三個階段：“先生早年求學于上海美專，深得吳派精髓，筆墨到處，富麗堂皇，風流倜儻”；“中年生活坎坷，備受磨折，但能泰然處之，待人處世，依然坦誠天真”；“晚年平安，潛心書畫，跳出吳派窠臼，自成一家”⁽¹⁰⁾。雖然他的人生道路曲折坎坷，但卻一直沒有停止對藝術的追求。在當代畫壇新潮湧動的情勢中，他堅持走一條以中國畫本體語言為方向的道路，在繼承海派畫風的基礎上加以變革，形成自己雍容大度、富麗堂皇的藝術風格。關於方若琪的繪畫題材及風格，正如阿銘在《當代畫家作品集·方若琪》的《序》中所言：“少作傳統題材畫，而喜畫山林‘閑花’，路邊‘野草’，信手拈來，生氣盎然。色彩濃豔而不俗，千姿百態而不媚，開拓了中國花鳥畫的新領域，為‘小花’‘小草’傳神‘造像’”⁽¹¹⁾，這應該是比較準確、客觀的概括和評價。

廣東海派畫家的筆墨來源雖然近似，但在價值取向上卻並不相同。就方若琪而言，他更注重於對海派尤其是吳昌碩筆墨精髓的吸收和融化方面，而這正是他與潮汕畫壇盟主劉昌潮和王蘭若在風格上的不同之處。方若琪在上海美專求學期間，其花鳥畫老師潘天壽尚未脫出吳昌碩的窠臼，王个穉則畢生以追踵吳昌碩為指歸。因此，方若琪從潘天壽和王个穉那裏接受過來的當然主要還是吳昌碩的衣鉢。從他早年與其同鄉兼同窗好友、另一位廣東海派畫家張學武合作的《喜上眉梢》（1948年作，其中喜鵲為張學武畫，其餘為方若琪畫）⁽¹²⁾來看，無論筆墨結構程式還是色彩鋪陳經驗，均與吳昌碩有著極其密切的血緣關係；尤其是二十多年後方若琪補畫的兩株紅梅骨格勁健，姿態橫逸，深得吳氏筆墨三昧，與吳氏之作相較幾可亂真。中、後期作品的個人風格雖然不斷得到加

強，但仍不失吳氏氣格雄厚、賦色濃重的典型特徵。如《牡丹》（1994年作）⁽¹³⁾花團錦簇，碩大紅豔的花朵所顯示的正是吳氏花卉典型的“內虛外實”的視覺圖式——花朵的外輪廓狀物精確，而輪廓內部花瓣之間則相互交融，蒙茸渾化。這種介於“化”與“不化”之間的狀態，使每個花朵似乎都蘊藏著向外擴張的巨大能量，卻又被禁錮在輪廓線以內而無法釋放。這種力量的對峙使畫面產生了一股昂揚向上的陽剛之氣。《白梅》⁽¹⁴⁾以篆籀筆法塑造橫豎枝柯，以行草筆法勾勒片片白梅，流露出一股人格化的清剛傲岸之氣，正如畫中題款所云：“冰雪林中著此身，不同桃李混芳塵。忽然一夜清香發，散作乾坤萬里春。”描繪葫蘆的《如今莫再裝糊塗》⁽¹⁵⁾，以及描繪石榴的《多子榴》（1980年作）、《萬樹榴花萬樹紅》（1985年作）⁽¹⁶⁾等，均從不同側面體現出方若琪對吳氏精髓的全面領略。

此外，方若琪的少數作品也受到另一位海派代表人物任伯年的影響，如《人人栽牡丹》（1954年作）、《水仙》（1986年作）⁽¹⁷⁾等，均不乏任氏妍麗清新的韻致。但與吳、任不同的是，方若琪在枝葉圖式的處理上有獨到之處：對於枝幹，他基本上是採用沒骨復加墨線雙勾的筆法；對於葉片，則是在青、綠色的基礎上以濃墨勾出葉脈的中心一線，而略去兩旁的次要部分，給人以返樸歸真之感。雖然方若琪的用筆難及吳昌碩的大氣雄風，但卻呈現出一種雖亂頭粗服而又不同于吳昌碩的意味——這是一種“拙”的意味，但並不同于吳昌碩飽經滄桑的“古拙”，也不同于齊白石童子塗鴉般的“稚拙”，而是一種隨意、恣肆、生澀、蒼莽、倔強、甚至粗野、草率等兼而有之的“生拙”。它是一位對世事淡然于胸的老者無心自達的筆跡流露；它未必筆筆俱精，卻老而彌堅，充滿蓬勃的生命力。李偉銘認為，方若琪的花鳥畫代表了嶺東地區中國畫壇上一種獨立自存的風格力量：“以往，在議論嶺東地區的中國畫風格的時候，局外人經常會津津樂道于‘清麗’、‘飄逸’等字眼，而對於奇崛崢嶸的氣骨、力度往往未曾涉獵。方若琪的出現，對我們認識嶺東地區中國畫風格及其精神氣質的多樣性，無疑將提供更充分和更富於說服力的證例。”⁽¹⁸⁾

就技術層面而言，方若琪這種亂頭粗服的線條意味的形成與其用筆的乾渴有關，用筆的乾渴則與其用紙的劣質有關。而渴筆幹墨正是他區別於其前輩及同輩海派畫家的重要標誌之一。以任伯年與吳昌碩為例，無論是任伯年清新俊逸的小寫意，抑或吳昌碩豪放恣肆的大寫意，畫面多呈滋潤蒙茸的效果，而任、吳及方若琪作品筆墨運動過程中水份的多寡對他們各自畫風的形成均起著至關重要的作用。關於方若琪這一風格特點的形成，竟與他在非常時期受經濟條件制約有關，真可謂苦澀的笑話：儘管當年他仍堅持作畫，但買得起的只是幾分錢一張的劣質宣紙，墨色在這種紙上難以溼化，使他不得不減少筆毫上的含水量，由此造成畫面乾燥的效果。後來雖然生活狀況發生了變化，但他依然保持著當年紙劣筆幹的習慣。面對其《狀元竹》（1994年作）、《石榴開口》（1995年作）、《春到花開小鳥歌》、《紅梅》（1995年作）、《山中風流第一花》（1996年作）、《金櫻花》、《猶見真紅耐久花》⁽¹⁹⁾等，從筆墨效果上似乎很難體味到多少生宣固有的特性，而筆跡原形倒是得以完全真實地保持——沒有因紙的溼化作用而使筆

跡發生改變。正是因為這一點，他把自己筆墨線條的所有個性化特質包括優點和缺點都毫無保留地傳達給觀者；而觀者也正是通過這一點，很容易發現表面化的技巧純熟並非他著意追求的目標。相對於當代中國畫壇上各種五花八門、秘不示人的“獨門功夫”而言，他的用筆方法其實普通得不能再普通——無非就是傳統文人畫固有的以書法線條意味為內在依據的“寫”的方法。通過“寫”，方若琪在畫面上留下了這些不乏書法價值形態及審美特質的點線面。如果試圖從其畫面中尋求某種當代中國畫流行的具有視覺衝擊力的特殊效果或神秘色彩的話，那只能是枉然。由於普通觀眾更容易接受的中國畫多是那種充分發揮生宣特性的具有濕潤流暢效果的類型，而方若琪作品的總體審美風格正與此相反，加上他的某些作品甚至還呈現出一種生澀感，自然難娛俗目，無法令普通觀眾從中獲得足夠的文化認同感。

近代上海的海派繪畫是在商品經濟開始迅速發展和文化意識形態西風東漸的時代背景中產生的，因此不可避免地打上了受商品經濟影響這一時代的烙印。最主要的表現在於：海派作品開始正式進入市場流通，帶有更強烈的功利色彩和商品性質；雖然其創作主體為文人，作品性質屬文人畫，但為了市場流通的需要，必須迎合世俗的審美心理，因此畫面往往帶有吉祥的寓意，並多傾向於豔麗的色彩，以色為主，以墨為輔，打破了此前工筆重彩和水墨寫意的界限，將重彩和寫意融為一體，從而形成一種“重彩寫意”的樣式。不可否認，這種樣式在其形成之初主要是出於功利目的的考慮，而一旦在任熊、虛谷、趙之謙等早期海派畫家那裏取得“合法地位”之後，便薪火相傳成為海派固有的經驗模式。因此，方若琪的作品儘管沒有進入市場，不受市場規律的約束，不必為買家的好惡所左右，但也同樣屬於這種重彩寫意的樣式，其畫面色彩的強烈甚至比他的前輩有過之而無不及。而且越到晚年，其作品用色越為廣泛也越為厚重，墨在作品中越是退居次要地位——如《碧爛紅鮮自一家》（1994年作）、《無題》⁽²⁰⁾等後期作品，用色之厚突破了“色不礙墨，墨不礙色”的傳統規範，幾乎可以把底層的墨覆蓋掉，甚至達到西洋水粉畫的厚度——須知從元代開始文人畫崛起成為中國繪畫的主流之後，墨便成為文人畫的命脈，無墨即不能成畫。如果畫面色彩濃豔兼且豐富，則更需要有大面積的黑色在其中起調劑和鎮壓的作用。方若琪卻反其道而行之，最為典型的除上述《碧爛紅鮮自一家》（1994年作）和《無題》以外，還有《虞美人》（1993年作）、《狀元竹》（1994年作）、《牡丹》（1994年作）、《石榴開口》（1995年作）⁽²¹⁾以及《木芙蓉》（1997年作）、《春日花香紅彤彤》（2001年作）⁽²²⁾等諸幀，墨所占的比例很小，畫面幾乎全為濃重的色彩鋪衍而成。他的不少作品是名副其實的“大紅大綠”——花朵純用紅色，葉片則純用綠色。如果說前者不失為一種常理的話，那麼後者則是一反常態了（中國文人畫的常態，非客觀現實的常態）。從包括吳昌碩在內的絕大多數文人畫家的畫法來看，都是用墨畫葉，或是將綠、青、黃等顏料調入墨中。當“大紅大綠”這樣的言詞被用來評論一件繪畫作品時，它無疑是“俗氣”的代名詞。不過可以肯定的是，方若琪作品雖大紅大綠而不俗，這恐怕是那些對其畫風難以接受的觀眾也不得不承認的事實。顯然，這主要是得力於誰都曉得而實際上甚難做到的文化修養的深厚。

方若琪是一位寵辱不驚的老者，他性情隨和，對一切都看得很平淡。關於方若琪的性情，阿銘在《當代畫家作品集·方若琪》的《序》中有生動的描述：“常樂齋主方若琪老先生，真是常樂之人……先生一生不善應酬，淡泊名利，而喜與老友三五個，煮潮汕工夫茶，佐以潮汕美點，天南地北，張冠李戴，哄堂大笑，常樂也。”⁽²³⁾其實，“常樂”作為方若琪的齋號，與其說是他生活的真實寫照，毋寧說是他的人生理想與追求。在歷次的政治運動中，他橫遭厄運，飽受煎熬，那種生活無論如何都無“樂”可言。但在他留存下來的蒙難期間所作的幾件冊頁如《露華濃》（1965年作）、《牡丹》（1965年作）、《雙榴》（1965年作）⁽²⁴⁾中，卻不曾透露出任何痛苦的消息或病態的跡象，絕對沒有徐渭、八大或凡·高、蒙克作品中那種憤世嫉俗的吶喊，而依然保持著平和的心態，體現著雍容大度的氣象。“欲為常樂之人，必先有常樂之心，欲有常樂之心，必先寵辱皆忘”⁽²⁵⁾，信然。

方若琪是一位“隱於市”的隱者，就象當年的陳子莊和黃秋園那樣，默默地構築自己的藝術世界，我行我素地畫著自己不合時宜的作品。他的藝術排除了非藝術因素的干擾，完全是在傳統中國畫的文化自足圈中獨立發展起來的。以方若琪等為代表的廣東海派是現代廣東畫壇上除嶺南畫派以外的另一重要流派，雖然在規模及影響上無法與嶺南畫派相提並論，但在把握近現代廣東繪畫的全貌時，廣東海派卻是無論如何也回避不了的，而方若琪在現代廣東畫壇上的地位，也是不能忽略的。

2012年6月修訂

注釋：

(1) 孫裴谷並非潮汕地區赴上海學習海派繪畫的第一人，但卻是第一位成就卓著、影響巨大的廣東海派畫家。據記載，“1929年冬，嶺東畫壇承前啟後的一代盟主孫裴谷，在其就讀於上海美術專科學校的高足劉昌潮專程南返汕頭盛情邀請之下啟程北上滬濱，接受海派畫風洗禮。在滬期間，他在弟子劉昌潮、邱及等引薦下拜謁海派名師王震、謝公展、張善孖，又結識潘天壽、王个移、諸聞韻等海派傳人，雅集酬答，備極款洽。”見陶喻之《關於海派書畫對廣東畫壇的影響》，載《粵海藝叢》（第二輯），159頁，廣州：粵海風雜誌社，2010年。

(2) 李偉銘、王璜生《粵東情懷——王蘭若的繪畫世界》，載《王蘭若——清逸的粵東情懷》，廣州：廣東美術館，1998年。

(3) 李偉銘《王顯詔及其畫學》，載李偉銘《圖像與歷史——20世紀中國美術論稿》，北京：中國人民大學出版社，2005年。

(4) 李偉銘《歷史的回顧與現狀的檢討：潮人美術概觀——以繪畫為中心》，載《世界潮人美術家作品邀請展畫集》，香港：香港藝苑出版社，2001年。

(5) 陶喻之《關於海派書畫對廣東畫壇的影響》，載《粵海藝叢》（第二輯），廣州：粵海風雜誌社，2010年。

(6) 謝文勇《廣東繪畫史略述》，載《謝文勇美術文集》，34頁，廣州：廣東人

民出版社，1994年。

(7) 此名單最初承蒙汕頭大學藝術學院方鋁老師提供，其後又參閱陶喻之先生的“廣東主要海派書畫家名錄一覽表”，並承蒙陳運進先生與劉鵬先生提供資料加以補充，謹致謝忱！“廣東主要海派書畫家名錄一覽表”見陶喻之《關於海派書畫對廣東畫壇的影響》，載《粵海藝叢》（第二輯），157—158頁，廣州：粵海風雜誌社，2010年。

(8) 關於王顯詔的生平，主要參考李偉銘《王顯詔及其畫學》，載李偉銘《圖像與歷史——20世紀中國美術論稿》，356—357頁，北京：中國人民大學出版社，2005年。

(9) 關於方若琪的生平，主要參考方鋁《方若琪年表》，載《方若琪畫展作品選》，封三，廣州：廣州藝術博物院，2002年。

(10) 阿銘《當代畫家作品集·方若琪·序》，北京：朝華出版社，1996年。

(11) 阿銘《當代畫家作品集·方若琪·序》，北京：朝華出版社，1996年。

(12) 見《方若琪畫展作品選》，封底，廣州：廣州藝術博物院，2002年。

(13) 見《當代畫家作品集·方若琪》，19頁，北京：朝華出版社，1996年。

(14) 見《當代畫家作品集·方若琪》，27頁，北京：朝華出版社，1996年。

(15) 見《當代畫家作品集·方若琪》，38頁，北京：朝華出版社，1996年。

(16) 二幅均見《方若琪畫展作品選》，無頁碼，廣州：廣州藝術博物院，2002年。

(17) 二幅均見《方若琪畫展作品選》，前者封三，後者無頁碼，廣州：廣州藝術博物院，2002年。

(18) 李偉銘《氣骨崢嶸：方若琪的花鳥畫》，載《方若琪畫展作品選》，封二，廣州：廣州藝術博物院，2002年。

(19) 七幅均見《當代畫家作品集·方若琪》，2、3、5、7、16、17、23頁，北京：朝華出版社，1996年。

(20) 二幅均見《當代畫家作品集·方若琪》，13、33頁，北京：朝華出版社，1996年。

(21) 四幅均見《當代畫家作品集·方若琪》，43、2、19、3頁，北京：朝華出版社，1996年。

(22) 二幅均見《方若琪畫展作品選》，無頁碼，廣州：廣州藝術博物院，2002年。

(23) 阿銘《當代畫家作品集·方若琪·序》，北京：朝華出版社，1996年。

(24) 三幅均見《方若琪畫展作品選》，無頁碼，廣州：廣州藝術博物院，2002年。

(25) 阿銘《當代畫家作品集·方若琪·序》，北京：朝華出版社，1996年。

翁澤文

1966年生。1988年畢業於汕頭大學美術系。1994年至1997年在吉林大學古籍研究所攻讀書法專業研究生，受業於叢文俊教授，獲碩士學位。2004年應邀赴日本德島文學書道館從事研究工作。2007年獲“第六屆中國文聯文藝評論獎”一等獎。在國內外發表論文數十篇，著有論文集《哨筇錄——獨石山房藝術論稿》。現為廣州藝術博物院學術委員會主任、副研究館員，中國書法家協會會員、廣東省文藝批評家協會會員。

弘一大師書藝管窺

杜忠誥（台灣）

本文第一個部分，乃從書法本身所具備的藝術性格、審美特質及社會功能等幾個方面，試著對於弘一大師出家後，何以諸藝盡捨，獨留書法一事，提出一些可能的解釋。

第二個部分，是筆者就現有的弘一大師墨跡資料，根據在款識中有明確紀年，或雖無紀年，卻可由其他相關文獻，考知其確切書寫年代的一些代表性作品，按年編列，對其一生書藝風格之發展演變，可以清楚分作四期，與舊說之期或三期之含混說法有別。

第三部分，則就弘一大師書藝之整體風格，特別是針對其在作品中所展現的藝術形象之形成，由創作實踐的角度切入，試作解析。

弘一大師說：「應使文藝以人傳，不可人以文藝傳」，一再強調人格修養重於寫字技能之本末關係。此種觀點，對於一向逞才鬥勝，漠視人品的當前藝術界而言，格外具有激濁揚清之作用。

—

弘一大師原名李叔同，別署甚多，他是中國近代史上難得一見的奇人。他出生在一個官宦世家，五歲失怙，依母及兄長大。國學根柢深厚，擅古詩詞及傳統金石、書、畫。十九歲以同情康、梁之變法主張，曾刻「南海康君是吾師」自用印一方以見志。翌年，戊戌政變失敗，乃攜眷奉母，避地滬上。二十一歲出版「李廬印譜」，並自為序。其後，目睹國事日非，滿腔熱血，無處抒發，也曾寄情聲色，以詩酒自遣。二十六歲丁母憂，喪事料理妥當後，即東渡日本留學。並與學友創立春柳社演藝部，參與「茶花女」、「黑奴籲天錄」等西洋歌劇之公演。三十二歲歸國後，曾在城東女學及浙江兩級師範學校任教，主授國文、音樂及圖畫。也曾主編太平洋報畫報等刊物¹。直到三十九歲出家以前，對於俗家的各種藝術門類，不僅多所涉獵，並且表現都極為出色，其藝術才華之穎異傑出，在當時也是少有的。剃度後則諸藝盡疏，唯書法一藝不²。

弘一大師一旦了達無常，離俗出家，其生命重心已然由藝術境界昇進到宗教境界，由生命情彩的「藝」之展露，轉變而為對於心靈慧命的「道」之追求。這種由絢爛而頓歸平淡，「智及」兼能「仁守」的徹底了悟，徹底放下，若非具有超絕的慧力是做不來的。他在此一反省觀照之下，對於他曾經付出真生命真感情，嘔心瀝血從事過的各種藝術項目，一概斷然捨棄，固不免令人驚愕，但那也還是勢所必然，理有可解的。因為藝術對於人生的終極價值，原在於藉由藝術的實踐（含欣賞與創作），來幫助人們去認識生命的真實與意義，從而對於生活周遭的一切事物，也都能夠用一種「溫柔敦厚」，咀嚼玩味的心情，去「如實觀照領略」，如此方為「真解脫、真享樂」³。這樣說來，弘一大師雖然放棄了各種藝術的創作活動，並沒有放棄藝術的精神。只不過是將原本對藝術美的狹義追求，擴充、提昇為廣義之藝術生活之貫徹而已。如純以世俗的眼光看來，

似乎是消極地放下了；若從另一個角度上思考，毋寧說他是更加積極地提起來了。唯在此中，卻單單留下書藝一項不廢，這卻不免令人費解。到底書法藝術具有怎樣獨特的審美魅力，能讓弘一大師如此鍾情？

眾所周知的，書法藝術是在中華文化的土壤上生發、茁壯起來的一朵奇葩，它以一種最單純的表現形式——黑與白之分，蘊含著生命中最真實，最豐富，也最複雜的內在心靈結構之美。當代美學家李澤厚曾說：「書法由接近於繪畫雕刻，變而為可等於音樂和舞蹈。……運筆的輕重、疾澀、虛實、強弱、轉折、頓挫、節奏韻律，淨化了的線條如同音樂旋律一般，它們竟成了中國各類造型藝術和表現藝術的靈魂。」⁴美學家宗白華也說：「中國書法是節奏化了的自然，表達著深一層的對生命形象的構思，成為反映生命的藝術。」⁵學貫中西的大文豪林語堂說：「書法提供給了中國人民以基本的美學……如果不懂得中國書法及其藝術靈感，就無法談論中國的藝術。」又說：「在書法上，也許祇有在書法上，我們才能夠看到中國人藝術心靈的極致。」⁶由這幾位前輩學者對於書藝的精闢談論，已足可讓人感受到書法藝術在中華傳統文化中的角色與地位為如何了。

當然，弘一大師出家以後，一切以道業為重，他不只要求得一己心靈生命的徹底解脫，同時也深具宏願，發菩提心，要普濟群生。在諸藝盡疏的情況下，書法因其以文字為表現媒材的特殊性能，很自然封成為他與信眾結緣，進而接引渡化的極好資糧。他曾在其「李息翁臨古法書」自序中說：「夫耽樂書術，增長放逸，佛所深誡。然研習之者，能盡其美，以是書寫佛典，流傳於世，令眾生歡喜受持，自利利他，同趣佛道，非無益矣。」⁷這一段話，便是很好的註腳。我們且看弘一大師出家後所寫的作品，幾乎是「非佛語不書」。即使有些作品書寫的題材並非佛教經文或偈頌之類，但其文字內容都是古聖先賢的嘉言懿行，都能有益於世道與人心。使人在觀賞其藝術表現形式美的同時，多少也能受到作品題材的文字內容之啟發。如他在寫贈朱自清的一付華嚴經偈集聯，上款竟然率直寫道：「佩弦居士受持讀誦」，其意用已至為顯豁。不過，他這種藉著書藝獨有的文字功能，來提撕人心，陶冶性靈的志行傾向，早在出家前便已露端倪，只是不若出家後之精誠與純粹而已。⁸

書法這門藝術，其所展現的形態雖是屬於視覺的，但其內在的時間性格極強，書寫時前後筆畫之間，具有一個特定的時間序列，瞬間一次完成的要求度很高，基本上不容許重複描摹或塗改。但作為一個書家，要能具備此種謀定而動、沈穩篤定的的筆墨駕馭能力，非經長期的實踐與錘鍊不為功。再說，書法所使用的這管柔軟的毛筆，要能隨心所欲地操控它，說難不難，說易也並不那麼容易。書寫時用筆的快慢、頓挫、提按、轉折，結體的疏密、開合、揖讓、向背，稍有閃失，便不能恰到好處，「止於至善」。成功的甜頭難嚐，而失敗的挫折感卻隨時可遇。你若起瞋動氣，不但於事無補，反而會使情況更糟。除非你因此惱羞成怒而棄絕它，逃避它。否則，除了面對現實，依照一定的客觀規律，再試再練，再思考，再調整，再改進以外，實在沒有別的更好辦法。總之，寫毛筆字就是讓你沒脾氣。就在這裡「動心忍性，增益其所不能」，在這裡修行。這就

跟宗教家守戒修定的苦行沒有什麼兩樣。因此，練習書法實在是面對自我，向自己的習氣挑戰的絕妙法門。

就書法的創作面看，點畫線條是其藝術表現的唯一語言符號，而點畫線條的力感、運動、節奏、旋律等，則全在筆毫與紙張之磨擦抵拒中，隨著時間之推移而展現。由於毛筆既柔軟又富彈性的特質，書寫時隨著心念意識活動的起伏，筆下會立即產生相應的筆鋒運行軌跡，進行首尾俱全，巨細靡遺的忠實記錄。西漢楊雄曾稱書法為「心畫」⁹，這確實是一種極殊勝的發現。借用現代醫學的名詞說，書法作品便是別有意義的「心電圖」了。同時，這種由筆端與紙面的抵拒態勢所傳導出來的輕微曼妙之力，其強弱大小的變化，也能透過書者手指的末梢神經去「感覺」，而為心靈主體所清楚把握。能如此寫字，筆者名之為「寫有感覺的字」。事實上，「寫感覺的字」跟「做有感覺的人」同樣重要。也唯有如此，方有體用一如，打成一片之可能。此種「感覺」雖無形象可捕捉，卻是真實的存在。它是一種「雖在父兄，不能以移子弟」，可以感受而難以言傳的存在，完全要靠書寫者個人去體取把握才行。毛筆書寫的此一特性，實與老子《道德經》上「視之不見，聽之不聞，搏之不得」、「惟恍惟惚」、「不可致詰」等有關形而上「道」體之描述相似。也因此禪道盛行的唐代，書論家們多稱書法為「書道」¹⁰，這絕非偶然。

此外，在濡墨揮毫之際，心體的起用與顯相，因果之間，既是如此的如影隨形，剎那立見。倘能隨時對照著筆端所幻化出來的點畫形體之搭配組合、揖讓向背等，進行必要的修正與調整，不只在書藝本身的表現能力會日起有功，獲得進益。同時，對於外在事物，也能不斷提高其透過現象去把握本質的洞察力，而內在的心靈氣質，在此自能得到進一步的凜雪與昇華。人生無論為學或為道，其是否能夠德日進而業日廣，關鍵在於生命的照察與反省能力的有無及其強弱。像這種剎那之間便見果報的毛筆書寫活動，不僅很容易讓人感悟到主體生命存在的時間本質即是永恆，也為人類生命的反思、轉化與圓成，提供了一個絕佳的進展模式。這對於人心靈慧的覺照與涵養，實在大有裨益。故書法在形式上看雖是藝術的，在其實踐活動中，卻也蘊含著濃厚的宗教意味。

以上所論述的這些書藝本身所含具的性格、功能及其審美特質，與弘一大師對於所追求的人生理想境界之開拓，非但絲毫不相違礙，甚至還是兩相輔成，相得益彰的。

二

藝術創作的學習歷程，脫離不開模仿，書法亦然。在書法學習上的模仿，最基本的便是臨摹碑帖。

弘一大師的青少年時代，正當碑學風氣盛行的清末民初鼎革之際。在書學上，由阮芸臺、包慎伯、康南海等學者所大力倡導的碑學思想，深深影響著弘一大師的學書進路。他起步基本上是「胎息六朝」，走的是雄強樸厚的碑路。但在碑路之外，對於帖書中那種飄逸靈動的營養素，他也兼收並蓄，用以活絡自家筆下的碑書氣血。因此，寫的雖是碑體書風，卻絲毫沒有一般碑路書家極難避免的刻板雕琢習氣。先是融帖入碑，最後幾經轉化、調融，乃至以帖書為主，冶碑書與帖書之長於一爐，成功開發出超塵拔俗，獨

標一幟的書藝境界。

綜觀弘一大師的傳世墨跡，其一生之書藝創作，以正式剃度那一年為界，可分為出家前與出家後兩大階段。而出家後的一個階段，依創作發展及作品風格分，又有初期、中期與晚期之別。故整體大致可分為四個時期：

（一）老實築基期，三十九歲出家以前為第一期：在這一期內，他除了涉獵各種字體，廣泛臨摹名碑法帖外，也同時在仿書自運上有了相當的成果。可以說是「以古為師」的階段，其一生書藝創作，大抵築基於此。

這一期的臨古作品，保存得比較完整而又精彩的是「李息翁臨古法書」，這些墨跡都是弘一大師出家以前的習作。根據筆者初步考察，所臨摹的碑帖，大約有三十五種左右。再加上南投縣水里蓮因寺大專學生齋戒學會印行的「弘一大師集·墨寶篇」中，另外蒐錄到的臨古法書十餘種，其出家以前所臨習之碑帖，有案可稽的就有將近五十種之多。依照夏丏尊在「李息翁臨古法書」後記中所述，此書原是「選印公世」的，所收錄的又「不及千之一」，其中除了因重出而不錄者外，也不排除會有一些儘管碑品不同，卻由弘一大師著述態度的嚴謹，在寧缺勿濫之考量下被割棄的可能¹¹。更何況弘一大師一向人格高尚，作品又多精美，世人敬重其人，兼愛其藝，其他散佚人間者恐亦不少。可以肯定地說，其出家前實際所臨寫過的碑帖，絕對不止此數。

在這些可以考見的臨古墨跡中，包括周代金文、秦漢而下，以至南北朝之間的碑刻，也臨過王羲之、黃山谷等帖路書家的字。涉獵範圍是如此的廣泛，臨摹碑帖是如此的博雜，但整體看來，受到魏齊書風的影響最大。其中最為得力、體悟最深的，應是大家熟知的張猛龍碑。此碑骨勢洞達，韻度高古，早在北宋趙明誠《金石錄》中已見著錄。其後，便少有人措意。直到金石學大興以後的咸豐、同治間，才又受到張廉卿、趙撝叔等北碑派書家的重現¹²，弘一大師就是在這樣的一個氛圍下，與張猛龍碑結下不解之緣的。

在弘一大師書藝創作的進路上，「猛龍體」是其碑體楷書中成體最早，運用最廣的一種。此體又有兩種，一種結體嚴正，點畫鋒勢凌厲，風格近於碑陽正文；另一種則點畫淋漓蘊藉，用筆漸由方稜化為圓勁，且結體樸茂，密若無際，風格近於剝蝕較甚的碑陰文字。前一種風格在二、三十歲便已出現，如「音樂小雜誌」（二十七歲）、「白陽」（三十四歲、圖一）刊物的題字；後一種風格，則在出家前後的幾年間才開始大量出現，如三十七歲絕食實驗後所書「靈化」橫幅、三十八歲送給劉質平的小字格言橫幅及為吳錫辛所書的五尺大中堂（圖二）等，都是此一特色的代表作。這兩種不同的書風，交叉並進，且呈現著由碑陽文字風格向碑陰文字風格轉化的漸進發展歷程。

相對於唐碑的平正，特別是像歐陽詢傳世的幾塊名碑，張猛龍碑自來都是被視為奇品的。若說歐書的特色是「以正為正」的話，張猛龍碑便是「以奇為正」，而其碑陰文字更是「奇中之奇」了。對於一個對張猛龍碑碑陽那種較為莊矜規整的字已經學上手的人來說，能夠再臨寫一些像張猛龍碑碑陰這樣率意質樸，逸趣橫生，特別是筆路、結字又都相類的書跡，自能產生一種相當程度的自我解放作用。在漢碑的學習上，也常有類似的情境發生。

從可以考見的書法史料看來，歷代書家中，學張猛龍碑學得最真懇、最用心，而收穫最多、成就最大的，恐怕非弘一大師莫屬了。「猛龍體」也因此成了弘一大師早期書藝的代表風格，其他從各種碑帖上吸收得來的營養成分，多少也都融入在此一碑體書中而生發著。

（二）突破挺進期，三十九歲至四十八歲為第二期：這是弘一大師出家後的初期。在這一段期間，他已強烈自覺到，六朝碑書雖有其長處，也有其限制。尤其是他所已深入掌握到的「猛龍體」楷書，儘管「結構精絕，變化無端」（康南海語），卻仍不免於粗獷，野氣太重，雜染所謂「六朝習氣」。對於事事追求圓滿，講究「文質彬彬」的他，這種質勝於文的小成，是難以令他滿足的。當然，他更不會甘心作一個為人數寶，只替某家傳祧的書家。於是他在原有堅實的碑體書風基礎上，進行了一場大破壞，大突進，準備大死一番，以期浴火重生。在這一期為時大約十年之間，他不斷在轉換、嘗試，不斷在汲納、融會，不斷地自我否定，自我更新，他面臨的是一生書藝創作生涯中，最艱難困厄的階段。他在這一期所呈現出來的是，由平正而追求險絕，變動性最大，最焦躁不安，書風最不穩定的一個創作形態。相對於後出的創作成果而言，這可以算是產前的陣痛期。

在出家後的頭幾年，他一方面承襲過去以張猛龍碑碑陰為主的碑體楷書（圖三），並去肉存骨，用筆略帶行書意趣，試圖進行轉化。大抵筆畫變細，鋒勢怒張，缺乏原有的渾淪靜穆之氣。如辛酉年（四十二歲）送給夏丏尊的「先德法語」中堂、壬戌年（四十三歲）寫贈楊白民的「法常首座辭世詞」（圖四）等，可以作為此一轉換時期的代表性風格，其他類似作品仍多。另一方面，他也嘗試從其他碑帖中，另闢靈源，汲古以開新。如庚申年（四十一歲）所書「珍重」橫額（圖五）及為「美育」雜誌的題簽，便很顯然受到饜寶子碑的影響。在這些作品中，刻意強化了用筆的提按功能，筆畫粗細變化加大了。凡此在在可以看出他多方嘗試，尋求突破的用心。大字如此，小字也同樣受此影響，一改過去碑體楷書的「中實」¹³作用，變成起收筆皆輕，收筆處重，尤其是橫畫用筆，此種改變最為明顯。如己未年（四十歲）所書「蕩益老人四無量心銘」及庚申年為周子瀾所書「印光法師文鈔題辭並序」（圖六）等作品，行筆較過去率易，點畫布白也變得疏鬆多了。由於是自覺性的有意變革，不論用筆或結體，都不免有些浮躁不安，顯得不怎麼協調。當然，這跟他剛出家未久，一切都未就緒，心情還得不到真正的安寧不無關係。甚至在心靈深處也仍有不少矛盾、衝突、疑惑，尚未徹底解決，尚在尋覓煎熬之中。並且身雖出家，而多生累劫的結使習氣仍在，也難能一時頓除，不免因焦急而顯現出幾分「妄躁」¹⁴。這些夾帶在生命中的葛藤，勢必也會反映在藝術創作裡。我們從弘一大師在此階段作品多呈躁動不協，書風擺盪不定的創作情況，與其生命進展的對照考察中，也確實印證了這一點。一般作品如此，在日常信札上也有同步的反映，曾經被印光大師指為「斷不可用」以寫經的書札體（圖七），正是這個階段的書跡¹⁵。若與前一期相較，反而似是退墮了。

不過，對於一個真正忠於自我的藝術家來說，為了「中得心源」（唐張文通語），

開通一條屬於自己的「源頭活水」，像這樣的嘗試過程是絕不可少的。即使是失敗的，也自有它存在意義。所謂「不經一番寒徹骨，怎得梅花撲鼻香」（弘一大師曾屢書此語），在弘一大師整個書藝創作生涯中，這可真是一段刻骨銘心的徹骨寒處境啊！正因為他經歷了這麼一段大衝突、大挫折的慘澹歲月，才有機會更加看清自己，更加認識到自己的生命本真，也才有後來的層層蛻化之可能。也唯有真切體認到人生的一切「疾疾」對於「德慧術智」的成全意義的人，方能具足一定的智慧與力量，去沈潛面對此一困境，衝破此一難關，進而通過此一無情的考驗¹⁶。無疑的，弘一大師是近代中國書法史上極少數通得過此一嚴峻考驗的大書家。

四十四歲到四十八歲的幾年間，流傳的墨跡幾乎多是寫經，一般創作作品甚為少見。從四十五歲的一件手錄自作文以贈玄父居士的手卷（圖八）看來，其用筆似又漸趨沉厚穩重，與稍前的那些略帶浮躁氣的作品又不一樣。

弘一大師自剃度以後，即常寫經。從四十一歲那一年起，更開始大量寫經。一生所寫經文甚多，根據李璧苑女士的研究統計，便有五十五部¹⁷，其中有一大半都完成於此一期內。大師所手寫經文，都極虔誠，字體工整方正，點畫也極厚實穩健，書風近於唐人小楷，如「佛三身讚」（圖九）。至四十五歲所寫的「佛說大乘戒經」及寫贈玄父居士的「受八戒文」（圖十），很明顯是取法鍾（元常）、王（右軍）小楷書的筆意，結體由原先的長方或方正，變為稍帶扁方。點畫與點畫之間的接筆，由實轉虛，骨勢也由一向的剛健變為虛朗，另成一種新面目。

四十七歲為蔡冠洛所寫的「華嚴經十迴向品·初迴向章」（圖十一），弘一大師自評云：「含宏敦厚，饒有道氣，比之黃庭。」並自許為「應是此生最精工之作」，太虛大師也推為「近數十年來僧人寫經之冠」¹⁸。此件作品被收入《弘一大師集·墨寶篇》，其書法特色，是在虛朗結體與筆意之基礎上，點畫稍加沈厚含渾，意象正與王羲之的「黃庭經」有近似處。拜觀此作，覺得當時他們的評論都很適切，並無過分。不過，有不少學者據此而認定此件作品便是大師一生中寫經作品「最精工之作」，筆者認為未必如此。之所以這麼說，並非故意要和弘一大師唱反調。事實正好相反，筆者是想更加體貼弘一大師的說法立場，而提出另一個角度的觀點供大家討論。

根據蔡冠洛所引述大師的信上說：「邇來目力大衰，近書『華嚴集聯』，體兼行楷，未能工整。昔為仁者所書『華嚴·初迴向章』，應是此生最精工之作，其後無能為矣。」¹⁹可見他在五十二歲手書「華嚴集聯」時，也未嘗沒有想要好好寫它，甚至下意識裡，或許還自期能夠寫得好過於一向自認為寫得「最精工」的「華嚴·初迴向章」呢！等到寫成之後，發現還是原先的好。他的「應是此生最精工之作」這句話，正是在這樣的情境下說出來的，其中「應是」二字便語帶玄機。

大師一生體弱多病，時有無常之感，但他也很達觀，曾經幾次自立遺囑，隨時準備要坦然面對死亡。就在「華嚴集聯」寫畢之前，他也才剛立妥一份遺囑²⁰，哪裡知道自己竟還能有十一年的日子可活呢？而在往後的十一年間，他也陸續寫了不少經，並且態度益加虔誠，書風更加成熟，藝境也更加高華。時空變幻，人物非舊，大師在最後臨終

之前，倘有好事者以此一問題相詢，他是否會維持原先的說法，筆者深表懷疑。此處筆者只是提出問題，不擬作出任何論斷。內心只有一個期望，期望後人對於弘一大師的「應是此生最精工之作」這句話，能有更加如實而相應的理解，如此而已。

（三）轉化脫胎期，四十九歲至五十四歲為第三期：這是大師出家後的中期。在這一期裡，弘一大師在前兩期的紮實基礎上，不斷地在融合和轉化，也開發並完成了不少形象鮮明，風格獨特的作品，可以說是他個人書風的塑造期。

此期大致仍可分為碑體楷書與帖體楷書加以析論。帖體楷書又分兩路發展，一種是承接前一期那種結體方扁，略帶鍾王筆意的風格繼續發展。由於在原有深厚碑書的基礎上融入了晉人意韻，書風變得虛朗圓渾，結體方正，行筆且多映帶。撇捺雖時含隸筆，鋒勢卻由開張轉為斂藏，點畫也更加適厚，呈現一種以帖書的虛朗靈動為主碑帖合流趨勢。小字如五十歲所書之「白馬湖放生記」（圖十二）及「李息翁臨古法書自序」等；大字如四十九歲所書之「莊敬」（圖十三）、「老實念佛」及五十歲所書「剖裂玄微，昭廓心境」（圖十四）之四言聯等都是。另一種是結體修長，筆畫柔細的小楷書——亦即四十九歲為豐子愷所繪「護生畫集」題字所用的一體²¹（圖十五）。在最後一期大師晚年所開發成熟的那種酥綿潔淨，細緻剔透的「綿酥體」（此為筆者試擬名稱），實已濫觴於此。

大約在庚午（五十一歲）、辛未兩年之間，原先只有在寫經小楷書中才出現筆畫中實的唐人碑體楷書，開始在字幅較大的條幅或楹聯中大量使用。剛健篤厚的點畫之間，時有映帶，氣脈靈動，體兼行楷。雖與早年之「猛龍體」同具陽剛特質，唯此際已由雄強頓宕變為敦厚柔和，中間也經歷了一場曲折的冶鑄過程。如為晉江月臺佛學社所寫的「以戒為師」（五十一歲）、「示現生老病死苦，捨離貪欲瞋恚痴」七言聯（五十二歲·圖十六）等作品，鋒穎刊盡，圓勁英偉，莊嚴大方，已然脫胎換骨，純粹是自家本色。不過弘一大師很快的又放棄了此種碑體楷書的書風表現，代之而起的是前述本期兩種帖書之綜合體，其字形修長，筆畫變得豐實飽滿，粗細勻整，頗饒篆書用筆的意味。此體在辛未年已有兆端，壬申（五十三歲）則大量出現。有些並與本期的碑書相融會，益發顯得氣象萬千，如壬申五月在等虛空院所寫的「光明照耀靡不及，智慧增長無有邊」一聯（圖十七），「明」字、「無」字，都作草體，而整個畫面氣氛仍極和諧，可謂楷法、草情、篆意、隸勢具備。其它如有名的「華嚴集聯三百」及「佛說阿彌陀經」十六大堂屏（圖十八），也是這一階段極具代表性的筆跡。

（四）圓融渾成期，五十五歲至六十三歲圓寂為第四期：這是弘一大師出家後的晚期，也是他一生書藝總歸結的一期。在此中，漸有以帖書體取代碑書體之趨勢。那在前一期的庚午、辛未年間才發展成熟，篤實雍容，莊嚴大方，且面目殊異，極具特色的碑體楷書，在這最後的十年間卻極罕見，就像曇花一現般地消失了。惟其書品中所含蘊的溫雅沈厚的氣息，則漸漸被融入到帖體楷書中。同時，各式各樣的帖體楷書，也都慢慢地向著「綿酥體」靠攏，漸有統合之勢。故與其說是這些碑書與帖書消失了，倒不如說它們轉化、生發，乃至成全了「綿酥體」，還更符合實際。這種主要以「綿酥體」為基

調而持續發展的明顯轉換，甲戌年（五十五歲）所書自撰的「願盡未來·誓捨身命」十六字長聯及替大開元萬壽禪寺所書的「佛日增輝，法輪常轉」四言聯（圖十九）中，已有很好的藝術效果展現。其真正返虛入渾，完全鬆脫，達到爐火純青，圓融成熟，則在五十七、八歲間。如丁丑年（五十八歲）為勝進居士所書的「二一老人」四字，及同年為煙水菴主所書的「素壁·瓦瓶」七言聯（圖二十），那種酥酥綿綿的，看來似乎全不用力，而字裡行間卻又煥發著一種高華的生命力，點畫精純，細韌剔透，教人看了真是清涼舒暢，心生歡喜。

弘一大師一生所寫的墨跡，歸納起來，大致可以分為小字寫經、一般創作和日常信札三大類。小字寫經以宗教修行為主，用筆與結體都極收斂，極工整；一般創作，宗教修行與藝術表現並重，於斂藏中亦重神趣；至於日常信札，多以實用為主，則一任自然，率意之中見真純。並且有不少書體風格，又都往往先在小字寫經上修習有得後，再拿到一般創作中作進一步的展現與發揮。當然，在一般創作中發展脫化的成果，也自然會回過頭來反饋於小字寫經作品上。至於日常信札，儘管多的是信筆揮灑，但對於前兩類作品風格也時有反映。

從整體看來，大師的書藝造詣，當以晚年「思慮通審，志氣和平」後，所蛻化成熟的那種字形修長，用筆輕靈，徹底擺落技法上的一切分別計度，適麗簡淨，自在安詳的「綿酥體」（圖二十一）成就最大，藝境也最高。此種書體乃是大師畢生出入古法，絕空倚傍，脫胎轉化，所錘鍊出來的最具代表性書體。若逕稱之為「弘一體」，亦無不可。即使是他在圓寂前三天寫付侍者妙蓮法師的「悲欣交集」絕筆書（圖二十二），其結體造型仍不離此一書體特色，只是在用筆上真正「不計工拙」地率意寫出而已。一向以才華高邁，意氣風發，讓人嘆賞的弘一大師，出家後儘管是那樣的嚴持戒律，極度節制，極度韜晦。然而，最後在「悲欣交集」的情況下，還是不自覺地洩露了他那終難掩藏的英氣與深情。

三

在書藝表現上，用筆與結構一向被視為兩大構成重點。用筆重在點畫線條的表現力之磨鍊，結構則是點畫線條的排列與組合。用筆是時間性的，而結構則是空間性的。同時，書法的空間結構組合，是在時間的延續中鋪展顯現出來的。換句話說，結構其實始終就是保持在筆鋒的運行狀態下完成的。乃至積字成行，積行成篇，均不離於當下之「用筆」。大師一向不談「用筆」，卻特別強調「章法」。他曾在一次「談寫字的方法」之講演中，以中堂為例，認為評斷一幅作品的優勢，有四大要素須加注意：章法、字、墨色和印章。其各個要素所佔分數比例為：「章法，五十分；字，三十五分；墨色，五分；印章，十分。」並特別強調，其差異及分配法，要依照上面所分配的才合理。這的確不失是一種很周全的書藝評鑒法。我們所根據的文字資料是高文顯所記錄的，高氏於文稿後記云「一九三七年三月二十八日講於佛教養正院」，為大師五十八歲在福建南普陀寺所講。惟據當時也在現場聽講的林子青為紀念弘一大師逝世二十周年所撰「漫談弘一法

師的書法」一文中所述，內容卻大同小異，所記時間為「一九三六年初夏」。且有關「章法」的說法也有不同——「字的好壞，章法占七分，書法三分」。地點又同是在廈門南普陀寺。姑不論是彼此記憶有出入，抑或兩人所記並非同一次的演講內容，其強調「章法」重於「書法」之論點，則是一致的²²。

雖然如此，大師並非不重視「用筆」，相反的，他對於書法中的用筆精義，是有深刻理解的。其所以不談，或許他認為，「用筆」是要靠個人在實踐中去感受體悟，很難說得明白。而「章法」則形象鮮明，是「當於目而有據」的，比較容易教，也容易學吧！

事實上，所謂「章法」，便是對於整幅作品而言的大「結構」，小的「結構」則指每個字的結體造型。不管是累積各種點畫組合而成的單個字之小「結構」，還是累積多數字的安排布置之通篇大「結構」，其基本原則，都不外是追求個體與個體之間的整體格局布置之停當、統一與和諧，也就是所謂「全面調和」。大師的書藝創作，在這一方面的努力與成就，是相當突出的。

一般而言，理性趨向強的書家，多半顯得保守、拘謹、老實、節制，弄得不好便是刻板、呆滯。在創作上比較偏重章法結構，其經常選用以表現的書體，往往是「詳而靜」的篆、隸或楷書；而感性趨向強的書家，多半顯得奔放、浪漫、頑皮、縱肆，搞得不好便是矯偽、輕薄。在創作上則多側重筆墨趣味之變化，常用書體是「簡而動」的行、草書，尤其是狂草²³。從這個觀點看，大師顯然是屬於理性較強的書家。他的創作方向，基本上是以楷書為主，篆書次之。即使偶爾寫些草書，也是選取用筆近於楷法的章草。在其作品中，不論在點畫用筆、結構造型或謀篇布局上，都處處呈現出一種極自制，極理智，極嚴謹的藝術特點。這自然是跟他的才性特質與律學修持密切相關的。因此，大師書法造詣之特殊，與其說是形式上的，毋寧說是內涵上的。

觀賞大師的字，的確是一種很奇特的審美體驗。其書神斂鋒藏，絲毫不苟，給人以渾金璞玉般，絕無煙火氣的感覺。並且很容易被作品中的祥靜而神秘力量所攝，讓人看了鄙吝都消，矜躁俱平。大師生前的朋友陳祥耀自述說，他常在情緒昏擾散漫，需要恢復安適時，倚藉著臨寫老人的字而達到收束「放心」的功效²⁴。大師這種內涵豐富、奇特的藝術形象，在其形成過程中，他那安置妥帖，周旋中禮的結體與章法特色，固然扮演著重要角色，而實際書寫時，其行筆落墨的速度極為緩慢，也是一個不容忽視的關鍵因素。

大師的俗家弟子劉質平，在一篇題為「弘師遺墨保存及其生活回憶」的文章中，曾詳細記述他陪侍弘公書寫「佛說阿彌陀經」十六屏堂的經過。他說：「寫時閉門，除余外，不許人在旁，恐亂神也。…余執筆，口報字，師則聚精會神，落筆遲遲，一點一畫，均以全力赴之。五尺整幅，須二小時左右方成。」這一件長一五〇公分，寬五二公分，足足「用十六個半天寫成」²⁵的大作品，在近年海峽兩岸出版的幾種紀念專輯中都有刊載，每屏各寫六行，每行二十個字。據此我們可以大致推知，原作每字字格約在七公分見方，寫這樣大小的字，一屏（一二〇字）要花兩個小時，平均每個字得寫上大約一分鐘。這哪是寫字，簡直是藉著寫字在念佛，在修禪。怪不得他要清場，以免旁人「亂神」

了。這跟一般書家動不動就要現場揮毫，顯然不可同日而語。這種「落筆遲遲」的寫經法，其行筆速度之緩慢，真是令人匪夷所思。降伏克制自己到如此境地，若非「心如靜水，意似抽絲」（陳慧劍先生語），具有甚深禪定工夫的人，是絕對做不來的。

唐朝孫過庭「書譜」論及用筆速度時，說：「能速不速，謂之淹留」²⁶，如以開車為喻，便是有本事開快車的人，卻把車子開得很慢。事實上，開快車不難，難在開得快而能不出事；開慢車也不難，難在開得極慢而能不熄火。大師對此是深有解悟的，他並非不能寫快，其日常實用性書札，泰半寫得極為率意而快速。但他一旦進行審美性的創作，便又莊敬以之，用一種嚴謹的能度來面對，自然會寫得緩慢些。至於寫經時，純以宗教修持為著眼點，行筆就又加倍緩慢了。因此，大師的運筆遲緩，固然跟那「世俗筆苦驕，眾中強嵬駘」²⁷，「未悟淹留，偏追勁疾」的一般書家異趣；也與那「任筆為體，聚墨成形」²⁸，運筆無方，因猶疑而遲緩，由遲緩而致點畫神情痴滯的生手迥別；更與那「寫字時甚敬，非是要字好，即此是學」²⁹，純以書法作為修養心性的手段，毫無藝術審美素養的道學家作略殊軌。這正是大師特立獨行，邁越群倫的成功之處。

弘一大師的運筆緩慢，自然也跟他的書寫工具——毛筆不無關係。歷來以二王為中心的那種飄灑流暢，適勁秀美的帖書風味，不用剛毫（如狼毫筆、兔毫）或兼毫筆便不容易表現。至於清朝乾、嘉以後才興起，以臨習秦漢六朝碑版為主的碑路書風，那種雄健樸厚，古拙奇逸的筆趣，也唯有使用羊毫方能表現。大師的率意性尺牘墨跡，毛筆大抵是隨緣取用，雖仍多為羊毫，但也不排除或有使用兼毫，甚至狼毫類毛筆之可能。若乎莊重一類，如寫經或一般創作，則幾乎一概都使用羊毫書寫。羊毫筆的內勁遠不及狼毫筆之剛強，書寫時為求線質的渾厚勁澀，行筆速度自然要放慢些。但使用羊毫應只是大師這種靜逸古穆書風形成的必要條件之一，而非其充分條件。如謂不然，古今來同樣用羊毫筆寫字的人何其多，又何以卻唯有弘一大師能開發出此種形象奇特的「弘一體」呢！

近代美學家朱光潛論「詩的隱與顯」時，曾說：「詩的最大目的在抒情，不在逞才」。又說：「情勝於才的，仍不失其為詩人之詩；才勝於情的，往往流於雄辯。」³⁰雖是論詩，移以論書也頗覺適切。事實上，大師才氣高邁，卻能如此的謙卑斂藏，生命表現得如此渾淪含茹，特別是晚年展現在創作上的「溫如玉」之書藝境界，真堪為古今書家中「才」、「情」兼茂，而表現卻又「情勝於才」的典型人物。如單就才情展現，特別是用筆的沈潛篤實程度上說，歷代知名的僧人如智永、懷素、八大或日本江戶時代的良寬，乃至於一些以道藝相發見稱的居俗大書家，如蘇東坡、黃山谷、黃道周等人的作品，若拿來與大師的作品並列比觀，便又都顯得他們的作品不免有幾分「逞才」，有幾分「雄辯」的意味了，其餘更不消說。於此可見，大師書藝作品攝受能量之強大與豐富了。若以拳術為喻。其他書家所詣雖互有高下，打的多半是外家拳；而大師打的則是太極內家拳（黃山谷書亦有幾分太極拳成分）。甚至同是太極高手的碑學書家于右老，其作品與弘一大師書中所蘊蓄的能量比較起來，似又顯得弘一大師的內家工夫要略勝一籌。

四

本論文計分為三個部分，分別以不同的角度，對弘一大師的書藝進行嘗試性探討。第一個部分，從書法本身所具備的藝術性格、審美特質及社會功能等幾個方面，試著對於大師出家後，何以諸藝盡捨，獨留書法一事，提出一些可能的解釋。

第二個部分，就現有的大師墨跡資料，根據在款識中有明確紀年，或雖無紀年，卻可由其他相關文獻，考知其確切書寫年代的一些代表性作品，按年編列，對其一生書藝風格之發展演變試加分期，並進行粗略析論的初步研究成果。

第三部分，就弘一大師書藝之整體風格，特別是針對其在作品中所展現的藝術形象之形成，由創作實踐的角度切入，試作解析。文中所論，基本上是以楷書為主軸而展開的。實則，弘一大師的書藝涉獵範圍，幾乎涵蓋了篆、隸、楷、行、草各體書。但留傳墨跡中，隸書作品絕少，篆書及草書次之，仍以楷書為大宗，成就也最高。至其寫經及尺牘，每一部分均可作為專題探討，文中只作必要之旁涉，以篇幅所限，不合多作枝蔓。

通過對於大師書藝之探索，我們發現，他的一生，很明顯的呈現著一種藝術創作與人格生命兼融並進的現象。他常說：「應使文藝以人傳，不可人以文藝傳」³¹，一再強調人格修養重於寫字技能的本末關係。在大師身上，藝術才華與道德修養，不僅沒有互相矛盾或互相衝突。相反的，卻是相輔相成，裏外如一的。尤其到了晚年，其「藝」與「道」，無疑已達到了高度的調和與巧妙的統一。其人格特質似含有一種極強烈的自覺意識及自我轉化的特異能量，表現在書藝創作上的，便是「知非便捨」，不斷在脫胎轉換，剛健篤實，日有新境。所謂「君子豹變」（易經革卦），大師實足以當之。面對他在「天心月圓，華枝春滿」的圓成人生境界下所展現的書藝，以筆者的鈍根淺識，欲加分別卜度，又何異是以管窺天，以蠡測海。其疏漏欠當，謬誤不足之處，鐵定不少。衷心期待學者方家不吝指正。

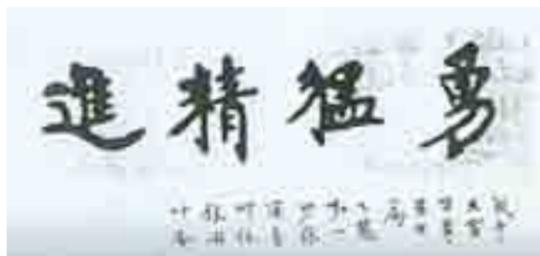
圖一



圖二



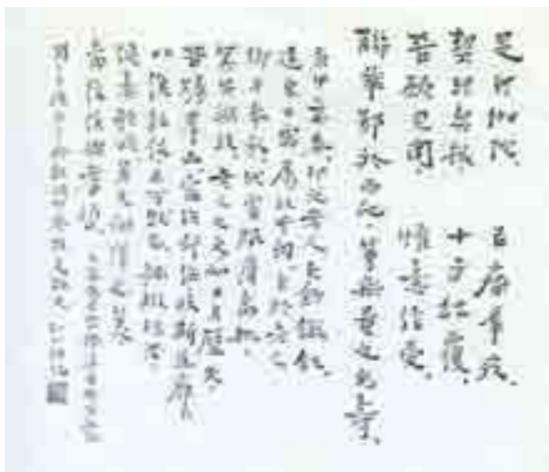
圖三



圖五



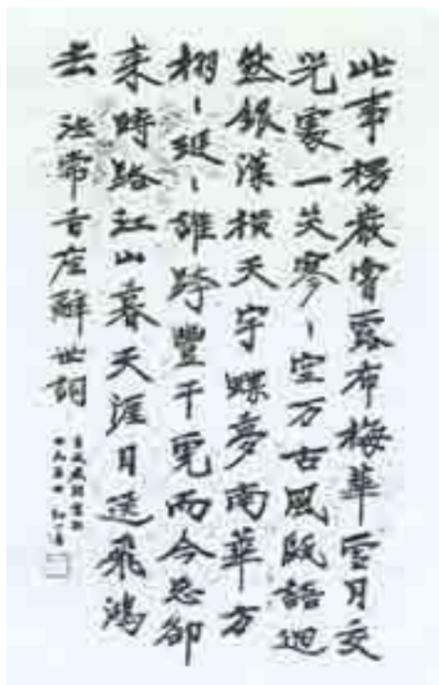
圖六



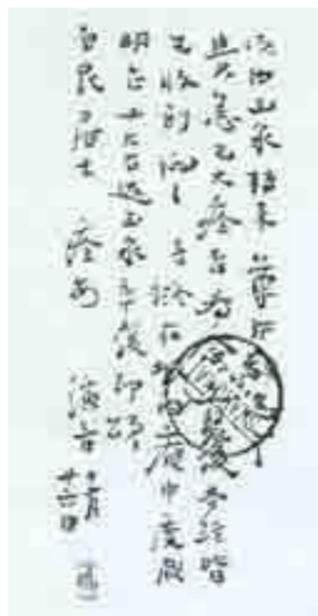
圖八



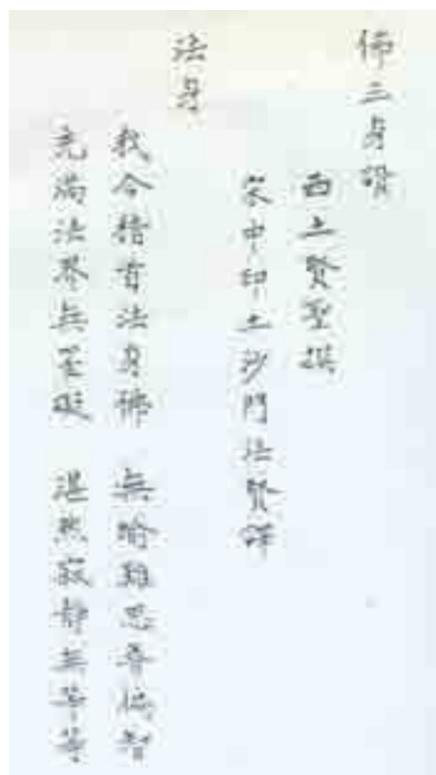
圖四



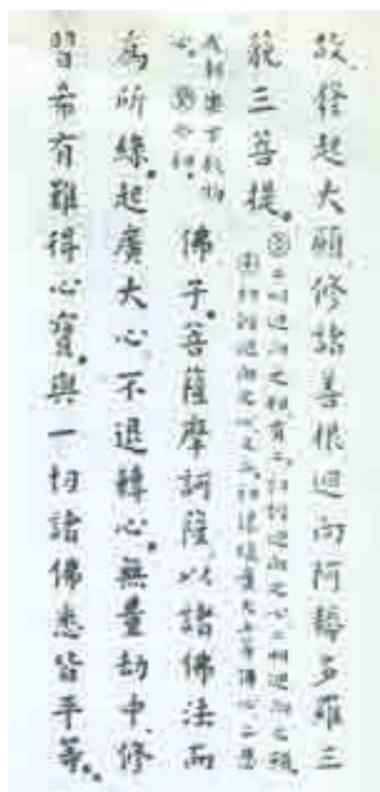
圖七



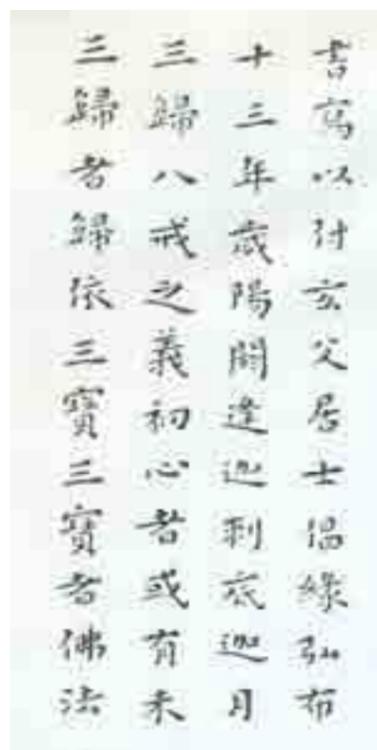
圖九



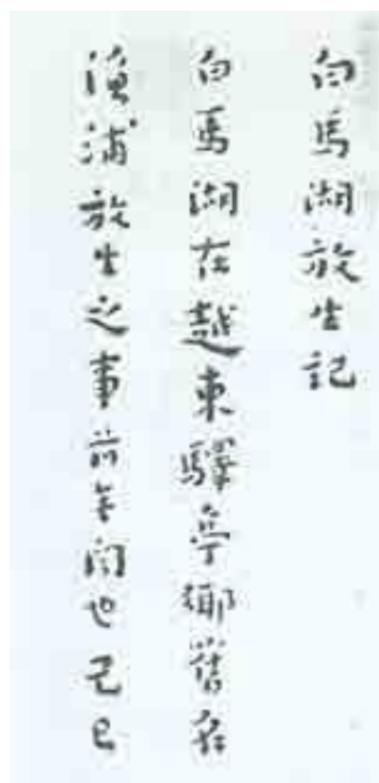
圖十一



圖十



圖十二



以上有關弘一大師生平之基本資料，主要依據林子青：《弘一大師新譜》，台北，東大圖書公司出版，一九九三年四月。

² 按：弘一大師出家後，盡捨居俗時的一切藝術成就，所留除書法外，尚有金石篆刻，或刻些自用印，或為朋友刻之。但都只是「結習未忘」（大師自嘲語），偶一為之而已。

³ 見夏丏尊〈子愷漫畫序〉，收在《弘一大師永懷錄》，頁八九。台北，經濟畫刊總社出版，一九六九年三月。

⁴ 見李著《美的歷程》，頁四三，台北，蒲公英出版社，一九八四年十一月。

⁵ 見宗著《藝境》，頁三六二，〈中國書法藝術的性質〉文中，北京大學出版社，一九八七年六月。

⁶ 並見林著《中國人》（又名《吾土吾民》），此處轉引自陳振濂主編之《書法學》，頁七三三一七三四，江蘇教育出版社，一九九二年八月。

⁷ 見《天華書藝叢刊·弘一大師墨寶》，陳慧劍先生策劃，台北，天華出版公司，一九七七年十二月。

⁸ 此事除了在其出家前的作品中可見外，根據大師的俗家弟子豐子愷的記述，大師早年任教杭州師範時，宿舍案頭上常置一冊明人劉宗周的《人譜》，書中列舉古來許多賢人之喜言懿行，凡數百條，並在書的封面上親寫了「身體力行」四字，每字旁還特紅圈。事見豐著《豐子愷論藝術》，頁一二〇，台北丹青圖書公司，一九八七年一月。

⁹ 揚子《法言》卷五〈問神〉云：「故言，心聲也；書，心畫也。聲、畫形，君子小人見矣。」見上海古籍出版社《二十二子》，頁八一六。

¹⁰ 「書道」一詞，在中國古代習用已久。唐人論著中屢見之，如「書道玄妙」（虞世南〈筆髓論〉）、「於書道無不通」（張懷瓘〈文字論〉）等，不勝枚舉。日本迄今仍習稱書法為「書道」，應與由遣唐使之傳自唐代有關。

¹¹ 尤墨君〈追憶弘一法師〉文中，曾引述大師寫給他的信上語說：「鄙意以為，傳布著作，寧少勿濫」。載在林著《弘一大師新譜》，頁一八五。

¹² 近人沈曾植嘗云：「光緒中葉，學者始重張猛龍，然學如牛毛，成無麟角。」（見沈著《海日樓札叢》卷八）實則，早在咸、同之際的張裕釗與趙之謙的傳世作品中，已見有渠等臨習張猛龍碑之作。

¹³ 包世臣「答熙載九問」論及汰避爛漫與凋疏之弊，唯在練筆，「筆『中實』則積成字，累成行，綴成篇，而氣皆滿，氣滿則二弊去矣。」載在包著《書法津梁》卷三，頁八十。台北：聯貫出版社，一九七三年六月。

¹⁴ 民國十二年，大師四十四歲，當時所致力工夫，仍以掩關並刺血寫經為主，印光大師則勸其先專志修念佛三昧，然後再事寫經，師因發願剋期掩關，誓證念佛三昧。印光大師勸他「關中用功，當以不二為主。不可以『妄躁』心先求感通。心未一而切求感通，乃是修道第一大障。」（見林著《弘一大師新譜》，頁二〇〇～二〇一）於時弘一大師若無「妄躁」之念，印光大師必不致出此言語，是殆所謂「因病發藥」。

¹⁵ 印光大師於民國十二年，回覆大師的信中說：「寫經不同寫字屏，取其神趣，不必工

整。若寫經，宜如進士寫策，一筆不容苟簡，其體必須依正式體。若座下書札體格，斷不可用。」（文見《弘一大師新譜》，所引頁二〇六）

¹⁶ 孟子嘗說：「人之有德慧術智者，恆存乎疢疾。」見《孟子·盡心上》。

¹⁷ 見李撰《弘一法師出家前後書法風格之比較》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，頁一二二。一九九四年十二月。

¹⁸ 見蔡冠洛撰《廓爾亡言的弘一大師》，文載《弘一大師新譜》，頁二四三。

¹⁹ 同註 18。

²⁰ 見《弘一大師新譜》，頁二八三。另弘一大師立遺囑事多見，四十三、四十五歲亦嘗有之，分別見於《新譜》頁一九三及二二〇。

²¹ 大師曾在一封致劉質平居士的信中，談及他以「殘燼之年，又多疾病，甚願為諸同學多寫字蹟，留為記念」。信尾並註云：「惟應寫魏碑體或帖體（護生畫集字體），可以於紙上（隨各人意）一一標明。」括弧內文字均為大師自註，明白指出「護生畫集字體」為「帖體」楷書。原函影本見《弘一大師書法集》，編號一〇二，上海書畫出版社，一九九三年十二月。

²² 高氏記錄之「談寫字的方法」，載在《弘一大師書法集·弘一法師論書法篆刻》內。林氏文章刊在華夏出版社印行《弘一大師遺墨》，頁二〇七之附錄。另，據劉質平所述，又有六分比四分之異，文見同書頁二一一。

²³ 清人劉熙載《藝概·書概》云：「書凡兩種：篆、分、正為一種，皆詳而靜者也；行、草為一種，皆簡而動者也。」（見台北廣文書局印行《藝概》卷五，頁六，一九六九年四月）

²⁴ 見陳撰《紀念晚晴老人》一文，收在《弘一大師永懷錄》，頁一八一。台北：經濟畫刊總社發行，一九六九年三月。

²⁵ 以上並見北京新華書店發行《中國書法》，一九八六年第四期，頁七～八。

²⁶ 見馬國權《書譜譯注》，頁七二。香港，劭華文化服務社。

²⁷ 蘇東坡「次韻子由論書」句，見學海出版社印行《蘇軾詩集》，頁二一〇。

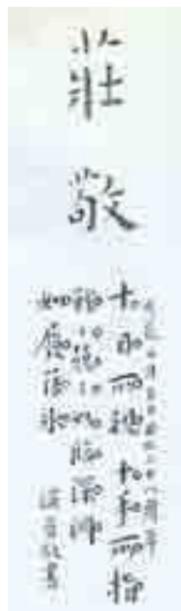
²⁸ 以上兩則，並同註 26。頁七二及頁二〇。

²⁹ 見正中書局印行《重編宋元學案》（一），頁一四四。

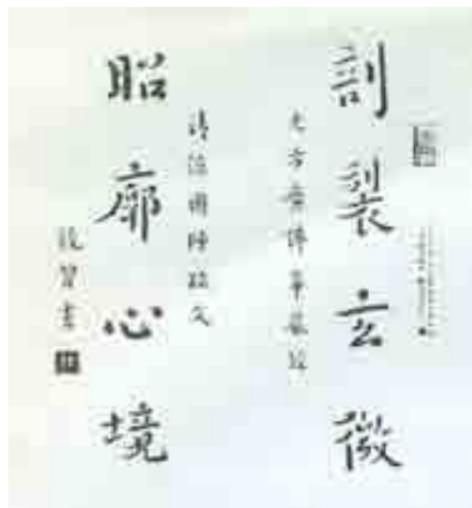
³⁰ 見朱著《談美》，頁二六～二七。台北，彩虹出版社，一九八六年二月。

³¹ 見弘一大師致馬冬涵書，文載《弘一大師書法集》、《弘一大師論書法篆刻》內。參註 21

圖十三



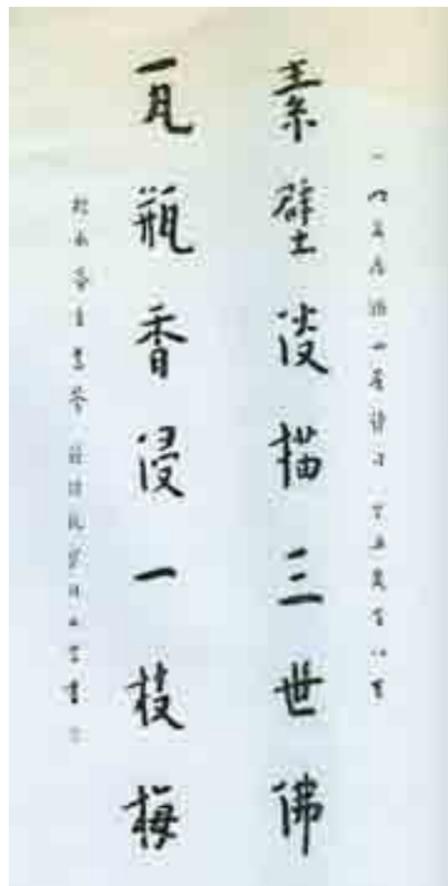
圖十四



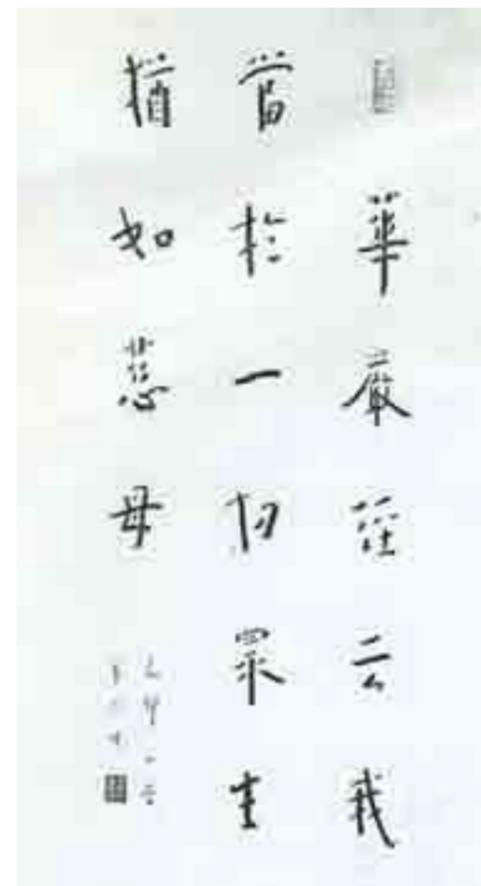
圖十五



圖二十



圖二十一



圖十六



圖十七



圖十八之一



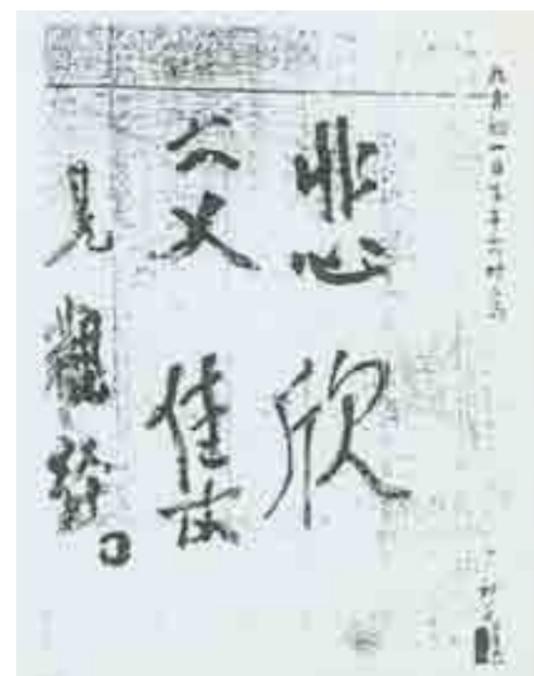
圖十八之二



圖十九



圖二十二



丁念先的隸書創作成就

涂璨琳（台灣）

前言

清代書法高潮的一個顯著特色，就是篆、隸書與碑體的復興，而民國三十八年國民政府撤退來台以後，知識界的菁英份子來到台灣，則開啟了一個新的文化遷移與傳承的新時代。當時的文藝界大老如于右任、奚南薰、高拜石、彭醇士、溥儒、陳含光、傅狷夫、王壯為、莊尚嚴、曾紹杰、張隆延、陳方、馬壽華、丁念先等人，在台灣藝壇上均負書名。其中丁念先先生的隸書，是開啟筆者弱冠之時啟蒙識書的書家之一，及長後民國五十六年（1967年）筆者進入國立藝專專注於繪畫學習與創作，心中常深懷著對於丁念先先生隸書的仰慕之情，時想或能有機會見面請益，不意丁念先先生卻遽逝於民國五十八年（1969年），令人婉息。筆者在創作繪畫之餘，陸續收藏丁念先先生書法作品已近三十餘年，常撫其書作，想其風範，深深感受到其對筆者在書法學習上的巨大影響。

在丁念先逝世五週年時，書家陳子和已經歎其逝後世情涼薄，寂然無聞，識者憾焉¹！在丁念先逝世後三十餘年間，對於丁念先的研究及記述，竟可說是寥若辰星。對於這樣一位學識淵博、精於鑑賞的書學藝術家，是值得去研究他的藝術，弘揚他對文物研究的貢獻的，這是筆者從事此一研究的主要動機。

丁念先獨創的隸書風神奇絕面目，是人所公認的。如當世著名書家王壯為在〈跋上虞丁念先先生書畫遺墨〉說：「其嗜漢碑殆由於擅為分隸而致。」又評論丁念先隸書風格說：「念先之隸則茂密古秀自成一格，大異於清代民初諸家之所為，論隸不重完白，亦不宗覃溪，嘎嘎獨造，謂其度越前修非虛譽也。²」

丁念先書寫隸書，又研究碑學，因此對隸書的體認有其獨到的心得，古人所謂的「金石氣」是無法滿足他對於隸書書寫的高標準的。

先生早年刻印，來台後少刻印，卻鑽研刻在石上的隸書，揣摩古人書寫的隸書神韻，甚至對於碑陰也去臨寫，碑陰上的書法與碑書的規整謹嚴大不相同，呈現一種雖不嚴整而較為自由的書寫方式，這種書寫方式對先生有一定的影響，先生書法中線條具有乾濕的變化，運行中亦有律動之美，有時更誇張其波磔，可說是窮變化於方整之中。清嘉慶年間朱履貞認為：「夫運其心，次運其身力，運一身之力盡歸臂腕，望如曲鐵³。」先生的書寫卻呈現出一種「力盡歸臂腕」的張力，使隸書線條呈現「望如曲鐵」的力道，

先生所作與其他書家的最終區別亦是在於此點。中道述云：

念先作書 骨肉亭勻 神采內蘊。衛夫人所謂「以力運者多骨，不以力者多肉」，念先執筆既以力運，而不多骨，亦不多肉，其間對於力的善運，自有妙悟。清人張廷相認為：多骨則為「癯鵠」，多肉則為「墨豬」，必也貫其力於畫中，斂其鋒於字裡，則縱橫大小，無或懈矣！惟會心於直緊二字斯能得之。他又論及肉法，認為字之肉，係乎毫之肥瘦、手之輕重也。然尤視乎水與墨，水淫則肉散，水畜則肉枯，墨濃則肉癡，墨淡則骨瘠，粗則肉滯積則肉凝。故古法云：欲求體肉之適均，先審口靡之融液，然則磨墨之法不可不講也。其訣曰：重按輕推 遠行進折，丁氏用力，完全是貫其力於畫中，斂其鋒於字裡，深得直緊二字之妙。而其用墨水分適中，濃淡得宜，對於水墨的處理，妙徵上乘，才能至於骨肉亭勻；神采內蘊，而富雅趣。⁴

一、學人之書

若論丁念先的隸書，首先是以氣質出眾，此自然是與其學養豐厚有關。張隆延曾說到他的書道成就，有三個「人不如」之處：

念先但以書道論，即得三個「人不如」：對兩漢拓墨搜羅之勤；著錄鑽研之深；發揚東京人結法運筆之美也。

又說到虞君質在《藝苑精華錄》裡說：

張隆延對虞君質的「學人之書」，提出了更精簡的區分。

「念先所作是「學人之書」，可是，自古以來有許多「學人」，聲名顯赫而書道藝平庸。那種以以人傳、以官傳、以欺世傳的「學人之書」，該不在君質評贊念先法墨的字義之內。」

又說：

「念先作漢人八分，神明炳煥，「頓復舊觀」；他是洞識本源，「翰不虛動」的學人；能分別條貫；復能融會眾長。」

他認為丁念先的學人之書的氣質是來自「正因為他積學冥探，得了「筆」，具「古」法；寫散氏盤及金文字，也雄邁淳厚，遊刃有餘。⁵」

馬紹文也認為丁念先因為擁有精於鑑藏的學養，在「名榻妙墨，大多寓目」後，自然「融

會於胸中久而且精，因之出筆超脫，勝人一籌，其最擅美者當推隸書，緩急相應，映帶多姿，沉著雄厚，頗得古法。余習隸書久，夙知其難，若念先者，蓋善變而能守正者也。⁶」

二、隸書書風的形成

丁念先的隸書書風之形成，雖然他在《兩漢石刻文字與石刻畫》（下）文中說道：

「是從禮器打基礎……我也勸朋友們要學隸書，應從禮器碑開始。⁷」

雖然他是如此推崇〈禮器碑〉，不過據《海上繪畫全集》中所載丁念先條下：

「書宗兩漢，于〈乙瑛〉、〈史晨〉、〈華山〉諸碑致力尤深，為師友吳昌碩、高野侯、丁輔之、趙叔孺推許。⁸」

從這兩段話可知，民國三十八年以前，在他的上海時期，對〈禮器碑〉或有涉獵，卻並非其致力處。不過從現存作品中，他臨寫〈禮器碑〉的碑陰、碑側的作品數量，卻是與〈史晨〉、〈乙瑛〉、〈華山〉是等量齊觀的。

丁念先於《兩漢石刻文字與石刻畫》（下）文中闡述〈石門頌〉：

「楊惺吾以為「行筆如野鶴閑鷗，飄飄欲仙，六朝疏秀一派，皆從此出。」吾鄉羅叔蘊先生名之為草隸。蓋馳騁排岩，用筆與孔廟三碑不同。惟禮器碑陰及兩側字差近。

接著又說：「謹嚴一路既有基礎，即可學此放縱。⁹」此話是丁念先在對碑拓究對禮器的碑陰、碑側，所下的評語。「草隸」一詞的認同，應是他為碑學的研究，同時拿清末出土的漢簡舉證，於〈漢魯相乙瑛請至孔廟百石卒史碑考釋〉文中說：

「念先按：前魯相乙瑛，時已去職，繼瑛者平，而不得其姓。敢言之，亦漢代公文之常用語，於漢簡中尤常見之。¹⁰」。

出土的木簡¹¹，它是漢隸沒有失真的墨跡，已表現出熟練的用筆技巧（圖），運筆有遲有速，轉折有方有圓，收筆有銳有鈍，特別是顯現出隸書筆劃「蠶頭燕尾」的典型特徵。

清代中葉以來，「流沙墜簡」不出，崇碑派概據唐代孫過庭書譜中所言之「篆尚婉而通，隸欲精而密¹²」的隸書之精密為主要學習對象，名家眾多，如鄧石如、趙之謙等。然在崇碑與崇帖的說法上，意見常相左，連對丁念先之隸書倍加推崇的王壯為，於《書法叢談》中，也認為帖勝過碑：

「所謂古趣，大抵出自鏤刻、鏽蝕、風雨水濕……烈日嚴寒、剝落殘缺之後，易言之，已大失本來面目。……因此知金石氣者，亦即失真之謂也。……金石氣自是書法中至佳之一格之意。惟竊意凡書宜以墨跡為準，閱臨拓本應溯想作者真跡揮灑之光景，不宜專重其剝蝕斑斕之態。¹³」

潘天壽於〈談漢魏石刻〉一文中也認為：

「要求用毛筆，寫出刀刻的效果，是吃力不討好的。¹⁴」

在崇碑的浪潮中，惟蕭退庵說：「書跡，須有金石氣，方可脫俗。¹⁵」

因此，丁念先從早年追求吃力不討好的「金石氣」線質追求，加上晚年學術的研究心得，使他的書法被認為是洞識本源、翰不虛動的學人之書¹⁶，碑刻與墨跡同參。而能從清代中葉以來，惟一雄偉精密的隸書風潮中，另闢蹊徑。

概言之，丁念先之隸書，上承篆筆，繼精左右分勢，終參草意，而成就標異前人之美，無怪名家如馬紹文說：

「念先為今之收藏家，名榻妙墨，大多寓目，融會於胸中者，久而且精，因之出筆超脫，勝人一等，其最擅美者，當推隸書，緩急相應，映帶多姿，沉著雄厚，頗得古法。……若念先者，概善變而能守正者也。¹⁷」

張隆延更是推崇他是當世隸書第一：「念聖樓日夕，但以宋、明石墨自娛。然寢饋已逾三十年，所作東京八分，沉鬱蒼遒，太陽之下，當今第一！¹⁸」

同輩中來往常相切磋的如王壯為在《上虞丁念先先生書畫遺墨》的跋文中說：「念先之隸，則茂密古秀，自成一格，大異於清代、民初諸家之所為，論隸不重完白，亦不宗覃溪，嘎嘎獨造，謂其度越前修非虛譽也。」

三、書跡中隸書結構的分析

在先生中期（1956年至1962年間）作品的創作，博涉眾家，廣泛使用各種書體，含括隸書、篆書、楷書及草書；在隸書方面，次時期較受禮器碑及史晨碑的影響，書風較顯現瘦硬與疏朗之感。同時亦初涉寬博的乙瑛碑，及書風華美的重刊本夏承碑，所作或亦出現肉多於骨，尤以左撇筆較為肥厚，迴鋒之勢未出。

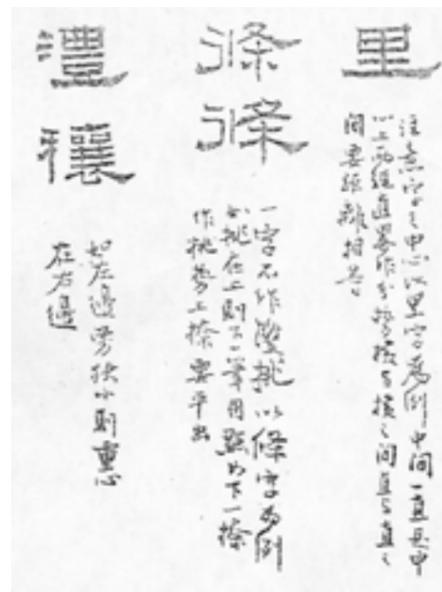
到先生作書晚期（1963年至先生逝世1969年間）的作品，已轉為專攻隸書作品，

其書寫隸書在左撇右捺間，已經有中宮緊收、波磔開展，左右分馳、呼應對稱的氣象，兼以生動活潑，如同姜夔《續書譜》中所言：

「撇捺者，字之手足，伸縮異度，變化多端，要如魚翼與鳥翅，有翩翩自得之狀。」

其次，先生在臨寫禮器碑碑陰時，發現碑陰書寫雖然不若正碑的嚴謹，但出現一股非常自由的豐富變化，因此將其字距大於行距的章法佈局，結合為字距極為緊密，且行距寬鬆的書藝形式。這種上下串連，有行無列，縱行之距疏朗，字距較密，字勢前後呼應連貫的章法，空間形式最能因應書法筆劃遞出、結字成篇之勢，而且有連貫流動的特徵，建立了自己獨特的書風。

丁念先認為：八分書與隸書一樣，寫起來從起筆到收筆，要全神灌注，筆筆著力，決不能馬虎草率，每一筆之間的距離平均。他舉例說：如「里」字以一直為中心，橫筆兩邊長短相等，橫筆與橫筆之間的差距也十分平均，又如「自」字，以頭上一撇為中心，中分「目」字，使兩邊長短相等。而「目」字間的橫距也十分平均（圖），除此之外，為了書寫美觀起見，一字中應避免有兩筆挑筆，不過古碑中並非沒有這種現象的。但為美觀起見，古碑上，如禮器碑的碑陰及兩側題名，就沒有注意橫行，也極好看的。



初學隸書的朋友，最好從較工整的碑，如禮器、乙瑛碑入手，然後各碑都寫，才能融會貫通，產生自己的面貌，但是學習時，必須找到好的舊拓本，不能光靠後人所臨的臨本，因為，其中錯誤太多¹⁹。

丁念先說：「我自己學隸書是從禮器碑打基礎。我也常勸朋友們，要學隸書，應從

禮器碑開始。禮器碑的字，用筆最挺勁，結體最嚴密，變化最多，碑陰及兩側尤入化境，而補題名各行更饒其趣。

四、獨特創造面貌

在研習書法時，均以臨摹古人碑帖，作為入門上手的手段，以便熟習書法的技法與工具，但在研習一段時期以後，便要放下碑帖，創造書家自己的面貌。這種研習書法的進階，可說是數千年未有改變。但當書者熟練於書寫以後，有些人便一直侷限於原來研習碑帖風格的範圍，再也跳脫不出。當然也會有極少數的書家，因為有卓越的聰明才智，一變再變，終而形成自己的書風。

一位書家想要創造獨特書風與面目，真是談何容易！自古以來，習書多從臨摹開始，等上手後又要擺脫古人面目，自成一家，做到的書家真是歷歷可數。這方面的討論是非常的多，如清代在都下最負盛名的書家是翁方綱、劉鏞，他們身居顯位，執書壇牛耳，有一次，翁方綱對女婿戈仙舟說：問問你的老師（指劉鏞），哪一筆是古人？劉聽說後，說：我自成我書耳，倒要問問你岳父，哪筆是自己？這生動的揭示了革新與守舊的兩種觀點²⁰。

師法古人有三種情況，一種是抱定某家、某帖，終身師之不敢越雷池一步，為古人書奴。另一種雖學名家，淺嘗則止，功力不足，過早地信筆為體，作成夾生飯，貽笑大方。第三種是師古而不泥古，兼收並蓄，為我所用，瓜熟蒂落，創出自己的風貌²¹。這段話可以呼應下一小節所言，臨書「似與不似」的主題。虞君質在看到「十人書展」中丁念先的作品後說：

「念先此次出品共十件，計有臨西嶽華山廟碑、禮器碑、乙瑛碑、魯峻碑、韓仁銘碑、八言隸書對聯、十一言小聯、合作屏聯、隸書詩品屏，以及為了他夫人逝世十週年祈福而寫的聖經新約條幅。以上雖只寥寥十件出品，但已可從中看出，念先對於漢隸所積數十年功力之深，已逾尋常。我對念先書法所得的總印象是：骨肉亭勻，肥瘦適中，行神灑落，氣韻渾成！宋曹在書法約言中說：「太瘦則形枯，太肥則質濁，筋骨不立，脂肉何附？形質不健，神采何來？肉多而骨微者，謂之墨肉；骨多而肉微者，謂之枯藤！」在念先的書法中，看不出上述的諸種弊病！²²」

王壯為也說：

「念先諸作，以行書及小楷為新面貌。其行書頓如古婦人著古衣裙，御古釵佩，蹀躞庭除，卻有姿致。小楷書經，也是初以示人，筆致脫俗，自非凡熟。散盤大聯，其大空前，但作散盤並非第一次。餘隸書是其本門特長功夫，十之謂其武梁祠字有新意，然

鄙意仍覺其新意太少也。²³」

在這部分，筆者想王壯為所說的「新意太少」的意思，應以麥鳳秋所言較為中肯，認為他的八分書過於謹守漢人矩度，如同宗孝忱執著於秦篆風範一般，不敢像行草般適度含、拓，氣勢終受限制²⁴。但筆者認為這也就是丁念先的個人隸書風格。

◎ 似與不似

書家最初均以臨摹古人碑帖，作為研習書法時，熟習書法的技法與工具，這種研習書法的進階，可說是數千年未有改變。在臨碑帖時，究竟是要如何去臨寫古人的書法，王壯為在一篇名為〈玄圃瑣言—十人書展的一些雜碎〉中，所論頗為精闢，因此不嫌繁瑣，茲錄於下：

書盟曾五（曾紹杰），可以說是十人中最認真的一位。此公平時臨事，絲毫不苟，寫字也是一筆不苟。今年臨何道州，一筆一劃，一轉一折，務必作到毫髮俱似為止。會前曾對我說：「我與你不同之處，是我主張臨某一家，務必求其無處不像，而你則是臨某一家並不斤斤計較其如何相像。」我聽了不覺大笑起來。

紹杰的話說得很對，但這牽涉到一個老問題：作書究竟是應當「法古」呢？還是應當「開新」呢？自古以來，名書家各自都創下了一番光輝偉業，可是個人的造就卻可以說無一相同。羲獻不同於鍾張，大令也不同於內史；北朝各碑，幾乎無一相同；其有近似者，或即為一人所書。唐諸大家無一面目相同者，雖大小歐陽，父子之間，面目亦各有異，一如羲獻情形。又如一人作書，也並不以千篇一律為重；褚河南所書諸碑，雖皆為褚體，但各不相同，言魯公所書各碑亦然。其原因或由於書時年齡幼長之不同，但書家時時以追求新境界為務，則是可以斷言的。即以何道州而論，除了早期學顏行神俱似以外；其後他所致力最深的漢碑，每種臨寫，動輒十百通，但試以原碑對看，其外狀實在不能說是如何相像，甚至應當說是不像才對。但是我們說，何子貞所臨禮器碑、衡方碑，寫的不像還可以；但是我們說他對書學沒有造詣，沒有成就則斷乎不可。由此可見，他的成就並不在於「像」，相反的卻是在於「不像」。類似這樣的例子還很多，董其昌、劉石庵、臨帖的墨跡流傳在世的常常可以遇到，但與原帖均不相像，起碼外貌是如此。不過他們少時所臨，卻是極力撫摩，極意於似；但我們都是看重不像的作品，因為其中有他們自己的境界在也。

其實我並主張臨某一家務求其不像，我只是認為作書不應專以「臨某家便和某家一樣」為目的。所謂能入能出，才見本領，才有自己。我覺得寫字的人應當有這樣的抱負。此次念先之臨漢碑，狷夫臨伊墨卿，紹杰之臨何道州，十之之臨老米，眾口交譽，不佞私心也極為佩服。但我更看重狷夫的草書聯，因為此非他人，乃傳狷夫也。海藏有幾句詩

我很佩服：「吾觀古書體，風氣各自勝。學之得形似，要亦近其性，誰能受束縛，一一待指證？不如儘掃去，縱筆且乘興！何須鑿妍醜，今日我為政²⁵。」

在這段話之後，回歸主題，丁念先是從臨摹入手寫漢碑的，他卻寫出了自己的隸書風格，這方面的評論，王壯為說：

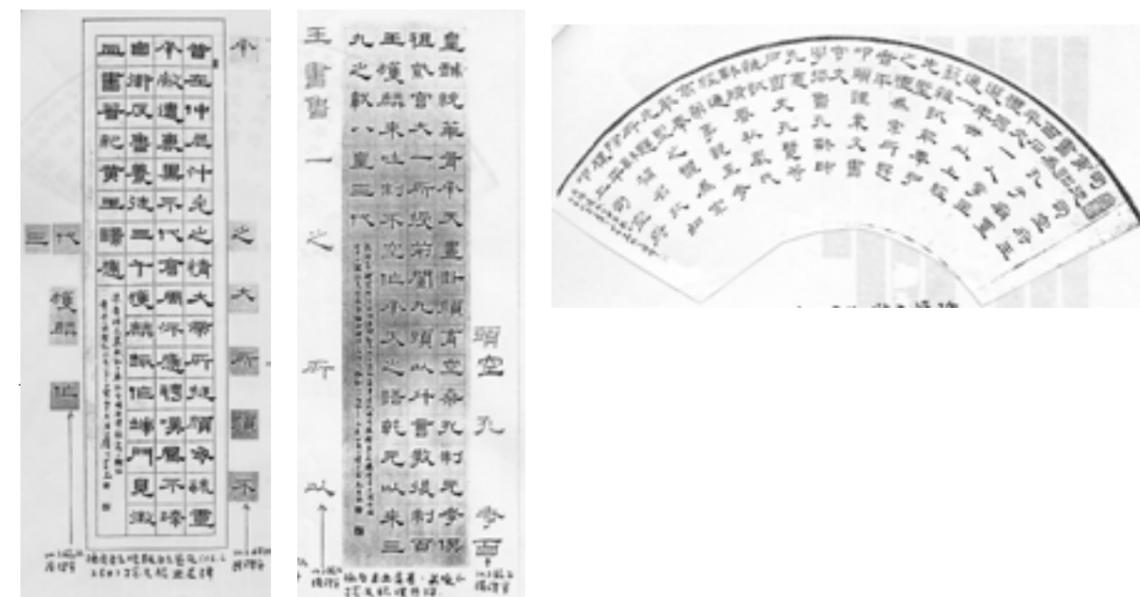
「其嗜漢碑，殆由於善為分隸而致。嘗言初學隸於駱文亮先生，於桓靈名碑無不臨撫，而一以己法運之，駱先生書未之獲睹，念先之隸則茂密古秀，自成一格，大有異於清代、民初諸家之所為。論隸不重完白，亦不宗曇溪。²⁶」

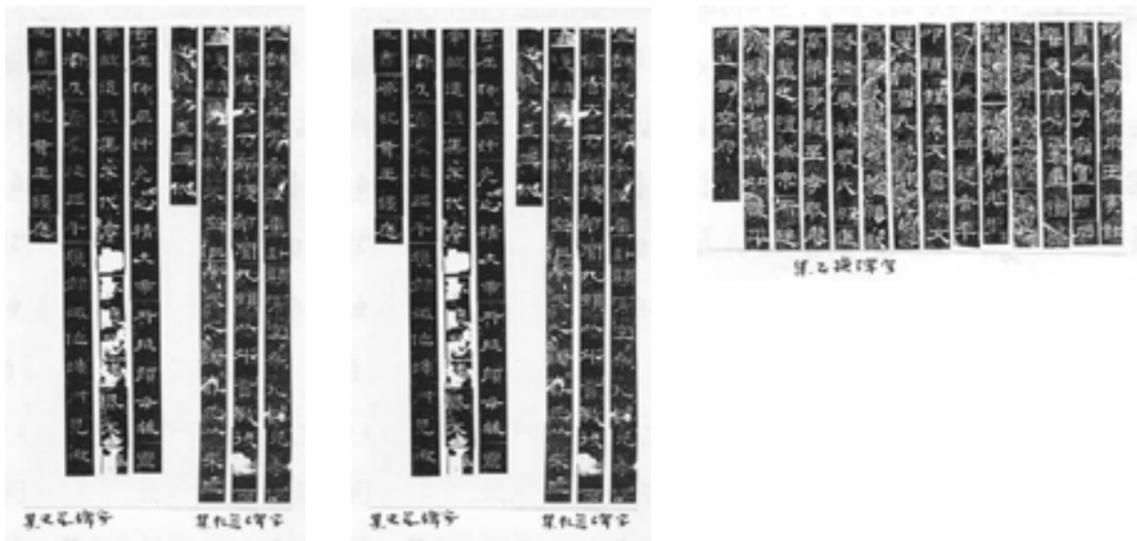
說他隸書有茂密古秀的韻味，與清代、民初諸家的風格不同，而「一以己法運之」，自成一格。中道先生說更清楚：

「念先平日最喜臨摹的漢隸，有西嶽華山碑、乙瑛碑、禮器碑、史晨碑、韓仁銘、魯峻碑等，有時也臨西狹頌、夏承碑。各碑字體本不同，而他在筆下所寫出的，卻大致相似。主要的他揣得立法奧秘，提攝各碑的神髓，建立丁念先的隸法，因而不論其臨摹任何碑帖，皆以他自己的隸法「一以貫之」。以往鄧完白、何紹基，伊秉綬諸人，也都建立自己的書法；而後偶臨某碑令其似我，勿令我似某碑。所謂入於古人出於古人，正是此一境界。²⁷」

這段話說明了他早已經將各碑融會貫通，建立丁念先的隸法，因而不論其臨摹任何碑帖，皆以他自己的隸法「一以貫之」。這種說法，正是點出了重心之所在。

他的新面貌也表現在行書和小楷，因已在上節談到，「念先諸作，以行書及小楷為新面貌。其行書頓如古婦人著古衣裙，御古釵佩，蹀躞庭除，卻有姿致。小楷書經，也是初以示人，筆致脫俗，自非凡熟。散盤大聯，其大空前，但作散盤並非第一次²⁸。」





丁念先的隸書書跡之中，其中一個特色就是他的宋詞集聯選題。他的作品中除了臨寫漢代碑拓之外，在隸書創作方面，有不少的宋詞集聯，書寫安排方式比較獨特，以隸書書寫宋詞集聯，語句清麗，風雅絕倫，可說是他書跡中一個非常突出的風格。一般書家喜用的唐詩等，在他的作品中反而很難看到。

所見到的宋詞集聯書法，共有八件。其宋詞集聯是否是丁念先所集，頗成疑問。經吳平先生提醒，並出借《娉花媚竹館宋詞集聯》，就解決了此一問題。經筆者查閱，此八件宋詞集聯作品之詞句，均是采自《娉花媚竹館宋詞集聯》。證之當代，卻是很少人採用此書之詞句作書，因此形成了他書作中的一個在詞句排比上的一個特殊的風格。八件作品中，僅有民國四十八年及五十二年兩個年份，一件無年款。四十八年所書二件，計有「美景良辰」聯、「談辯屑瓊瑰」聯。

(一)「美景良辰」聯(圖)

在民國四十八年所寫的一件宋詞集聯(1959年)，詞句如下：

「美景良辰堪惜，賞心樂事難全，勸東風且與留連，勝友俱來，得錢沽酒。
疏筠怪石相宜，曲榭方亭初掃，對明月有誰閒坐，先生自笑，秉燭看花。」

書後有長款題識曰：

「己亥中秋，與兒孫輩賭酒微醉，正擬攜杖至河畔看月，適有客持傅青主山水軸求鑑定因留再飯，不覺大醉。客去見明月滿亭，碧空如洗，時堦坻瓊曇綠五六株，正對月舒展，中有八蕊齊放者。內移至兩漢石墨精舍，作對良久，余深愛此花，幽澹清麗，絕無富貴嬌豔之態，惜造物無情瞬時盡謝矣。觸景傷懷，爰集宋人聶冠清多麗、賀鑄萬年歡、康與之風入松、曾觀減字木蘭花、林正大醉江月、第五句「秉燭看花」集葛勝仲「蝶戀花」第二句²⁹。王之道聲聲慢、吳文英畫錦堂、王詵上林春、辛棄疾水龍吟、葛勝仲

蝶戀花詞句成此小聯，以誌鴻爪，不計書之大拙也。上虞丁念先並記³⁰。」

此聯意境悠遠，除對仗工整外，詞句亦十分優美。題識中並列舉此集聯之詞引出處，係集宋人十家之詞句。經筆者研讀並按注於《宋詞》中索驥解析如下：

- 上聯第一句「美景良辰堪惜」集聶冠清「多麗」中第二句³¹
- 第二句「賞心樂事難全」集賀鑄「斷鄉弦」中第十一句³²
- 第三句「勸東風且與留連」集康與之「風入松」最後第三句³³、第四句「勝友俱來」集曾觀「減字木蘭花」中第十一句³⁴
- 第五句「得錢沽酒」集林正大「括酹江月」第九句³⁵。
- 下聯第一句「疏筠怪石相宜」集王之道「勝勝慢」(又和張文伯木犀)第五句³⁶。
- 第二句「曲榭方亭初掃」集吳文英「三姝媚」第十三句³⁷。
- 第三句「對明月有誰閒坐」集晁沖之「上林春慢」第八句³⁸。
- 第四句「先生自笑」集辛棄疾「水龍吟」(又用瓢泉韻戲陳仁和兼簡諸葛元亮且督和詞)第七句³⁹。

在逐句比對下，竟然發現了兩處小錯誤，一是吳文英之「畫錦堂」實為「三姝媚」，王詵之「上林春」，亦應為晁沖之「上林春」之誤。這兩個錯誤，其實是《娉花媚竹館宋詞集聯》原書的錯誤⁴⁰。丁念先在中秋月夜，信筆直書，書成於己亥年，民國四十八年(1959)，時年五十六歲。



當中秋月夜有感而書，作較完整的書幅經營，以書長款以記其事其情。所見長達二百餘字的長款，娓娓言來，記己亥中秋之感懷，文辭優美，見真性情，更能瞭解其博學多藝的襟懷。博學雖為書家習書之餘事，然項穆在〈書法雅言〉中說，書家不僅要寫好字，還應全方位去具備各種知識，有「資不可少，學乃居先」之論⁴¹，即是「天才論」的主張論，強調後天的學習，資與學要相互結合，才能有所成，此論非常有見地。

丁念先大部份的隸書創作，大都有極理性的創作格式設定，設置言打格子所剩下的白邊上下，都計算七比三或二比一的分出天地，再算字數打好格子，非但顧到有筆墨處，也顧及到非筆墨的空白處的美感，整幅作品呈現虛實相生相應。甚至感於文辭，情化於物，再從容執筆書之，因此，觀其書藝，無不感到幽情雅致，動人心魄。

丁念先蓋因生涯顛沛，中年喪偶，獨立撫養一女二子成人，心境上自然備歷滄桑，不免多愁善感；集聯中「先生自笑，秉燭看花。」看的是什麼花呢？從題識所見，即是喜其「幽澹清麗，絕無富貴嬌豔之態」的曇花，他深愛曇花，因說「惜造物無情，瞬時盡謝矣」，所言者不就正是他早逝妻子的寫影？因此觸動心事，在中秋月夜見曇花盛放，而不免「處景傷懷」了。

（二）無年款「美景良辰」聯

筆者尚收藏一件同為此聯詞句之隸書作品（圖），惜無年款，細審之下，此作通幅用鉛筆打出界格，再復以朱墨漫筆畫成界欄，所留天地亦較他作為緊迫，更沒有留下寫長款的空間，僅以窮款付之；因此，猜想這或應是此聯句之始本。年代亦應較早。



（三）「談辯屑瓊瑰」隸書聯（圖）

辭曰：「談辯屑瓊瑰，才冠一時，論高兩漢。

事業上金石，數丁千載，憲動三台。⁴²」

此聯句亦出於《娉花媚竹館宋詞集聯》⁴³ 此件雖與「美景良辰」聯同是成於民國四十八年，但筆法上此聯較為厚重古樸。

在民國五十二年所書宋詞集聯，共有 4 件，其中一件為楷書。

（四）「小結屋三間」隸書聯（圖）

「小結屋三間，銅鉢探題，千古詩宗傳不絕。

試評書五朵，銀鈎落紙，數行草聖妙如神。」

（五）「小結屋三間」楷書聯（圖）

「小結屋三間，銅鉢探題，千古詩宗傳不絕。

試評書五朵，銀鈎落紙，數行草聖妙如神。」

（六）「畫鷁旁篙行」隸書聯（圖）

「畫鷁旁篙行，十里荷花，綠蓋紅幢籠碧水。

嬌驄穿柳去，一庭芳草，香車油壁照雕輪。⁴⁴」

（七）「喬木擁千章」隸書聯（圖）

「喬木擁千章，畫堂畫永風清暑。

同雲垂六幕，細雨清寒暮掩門。⁴⁵」

（八）「文采漢機軸」隸書聯（圖）

「文采漢機軸，人物晉風流，正爾烏紗白紵。

水竹舊院落，櫻筍新蔬果，勸君綠酒金杯。⁴⁶」

民國五十四年所書之宋詞集聯，僅見一對「文采漢機軸」聯，是所書最晚的宋詞集聯，直至其逝世為止，未再書此類。

在這八對宋詞集聯中，有七對是隸書，一對楷書。民國四十八年「談辯屑瓊瑰」聯，書風最稱濃重。除去楷書及「談辯屑瓊瑰」聯外，其餘六聯書風，如果論及丁念先的原創性書跡，正是最好的代表。六對隸書對聯中的書風性質，其中以五十二年「喬木擁千章」及五十四年「文采漢機軸」兩幅，書風最稱自然，若與其所書題簽比對，書風亦最為相似，應是丁念先擺脫臨碑的原創性隸書之本來面目。

三、題簽 ---- 無意間留下的精采書跡

筆者在民國九十二年歲末，為查詢資料期刊，在國家圖書館台灣分館書庫中開架的美術類中，發現若干的書籍在頁首有鈐蓋著「上虞丁氏念聖樓藏書」的藏書章（圖），顯示這些曾是屬於丁念先生前的藏書，在其中尋尋覓覓的發現了一些值得一提的書跡及資料。其中有一本《古今圖書集成字學典》⁴⁷，此書因封面損壞，因此丁念先再題書名，用的是一張中國銀行民國五十五（1966）年的報表紙，再題上「古今圖書集成字學典」九個字（圖）。雖未署年代，由於這張報表紙，因此可知其書成的年代約在五十五年以後，在他去世前三年間所書寫，因此這正是丁念先晚年成熟和代表的書風。



「古今圖書集成字學典」九字隸書，寫得真精采，細觀韻味無窮，九字中所有的橫筆，沒有一筆平。豎筆無一筆直者，甚至左右分勢無一相同，然橫筆俯仰相承，與豎筆相互呼應，字有長、有扁、有方，第一字「古」字，唯一的豎筆，為取得力的平衡，令其偏左；第二今字的最後一筆，從偏左起，而突止於字的中心位置，更奇的是，第四與第五字中心豎筆幾經曲折，終在重心收筆。綜觀全書，左右分勢力道軌跡各個不同。本件雖沒有款識，書風與已酉春（1969年）「武進錢小舸先生溪山古寺圖卷」十五字同屬晚年佳作。李叔同曾說：

「從來藝術家有名的作品，每於興趣橫溢時，在無意中作成。⁴⁸」

弘一法師這句話，可說是為上述這件題籤，下了最好的註腳。由於丁念先書風的形成，與禮器碑及碑陰碑側有相當大的關聯性，他認為學禮器之後，轉師乙瑛，有水到渠成之樂⁴⁹。尤其在研究乙瑛碑時為印證漢時公文之常用語，提及「於漢簡中尤常見之⁵⁰」，也提到「居延漢簡」，從這些地方我們可以知道，丁念先對漢代碑榻墨跡研究之深。他在另一篇〈兩漢石刻文字與石刻〉⁵¹文中，對「石門頌」的介紹：「吾鄉羅叔蘊先生名之為草隸，…惟禮器碑陰及兩側字差近。」可見像禮器碑陰、側，或漢簡的有行距，而無一定字距，字或長或扁或方的佈局，丁念先稱之為「草隸」。今從「禮器碑」中集得「古圖書集成字學」七字，再從「峯山碑」中集得「今」字，於「韓仁銘」中集得「典」字，彙集觀之（圖），比對另從《木簡字典》⁵²取樣之「古今圖書集成字學典」（圖），相較之下，丁念先此作，應無愧於古人。

先生自書「式古堂書畫彙考」題籤（圖），內見原書景印題籤（圖），應屬高野侯所寫，原書見丁念先藏書章，昔為丁念先所藏，現藏國立中央圖書館台灣分館。

麥鳳秋認為他的八分書過於謹守漢人矩度，如同宗孝忱執著於秦篆風範一般，不敢像行草般適度含、拓，氣勢終受限制⁵³。但從這些無意間留下的隸書題籤，由於書寫的時候，是在一種較為輕鬆自在的狀態，筆者認為這才是真正屬於丁念先的隸書真貌，在這真貌當中，以小觀大，亦見到其矜持與從容的一面，見識了丁念先的隸書藝術的風華。

四、嚴整與放逸 --- 隸書與草書相生相映之美

丁念先大部份的隸書創作，大都有極理性的創作格式設定，設置言打格子所剩下的白邊上下，都計算七比三或二比一的分出天地，再算字數打好格子，非但顧到有筆墨處，也顧及到非筆墨的空白處的美感，整幅作品呈現虛實相生相應。甚至感於文辭，情化於物，再從容執筆書之，因此，觀其書藝，無不感到幽情雅致，動人心魄。其中如「良辰美景」宋詞集聯，就是其中一個最完美的例子。



再以「良辰美景」宋詞集聯（圖）的美感經驗作一個探討分析，集聯所表現的不僅僅是前述的整幅美感而已，左右相對、相應的隸書，展現一種對稱的文人氣排列，融會於其中的宋詞文句，所顯現的優美意境，正是一種書與文的交融之美。聯中的隸書，在嚴整中透露著文雅與矜持的一面，如身著長衫的士大夫端坐廟堂；在這樣嚴整的作品秩序中，丁念先卻又奇特的作出另一種安排，他卻選擇了最放逸的行草書法，作為最後落款的題識。從丁念先的書法作品中可以知道，他的行草是自由放逸的，享有非常高的評價；用行草落款，以行草書寫長款，早已經是丁念先書法作品的一個常例，這樣一來，在作品的幅面上，出現了更深一層的嚴整與放逸的奇妙對比，在嚴肅平衡的隸書之旁，行草如天馬行空的蜿蜒行來時，卻以放逸之姿，在整幅書跡之間如春蛇入草，不拘形式的游走，這種迥異於隸書之嚴整茂密，因此使整幅書姿筆致跌宕，有縱橫之氣，而變化萬端。此誠如孫過庭《書譜》中所言：

「神怡務閒，一合也。感惠徇知，二合也。時和氣潤，三合也。紙墨相發，四合也。偶然欲書，五合也。…五合交臻，神融筆暢⁵⁴。」

丁念先的隸書與行草的結合，使整幅作品，有嚴整之美，有放逸之縱橫，如同身著長衫的文人，除端坐廟堂之上，亦善撫琴，也能在山林吟詩放歌。

小結

本研究之結論，將以前列各章節之分析所得略作歸納，並包括其收藏與鑑定對創作的影響、書史研究及對創作的互動關係、先生隸書的獨特風貌及在當世之地位與評價等。王壯為云：

「念先雖化固有其不朽者，在是能超乎泯滅而永存，為同時所稱後來所仰，此即學問書畫是也。⁵⁵」

在丁念先逝世五週年時，書家陳子和已經歎其逝後世情涼薄，寂然無聞，識者憾焉⁵⁶！在丁念先逝世後的三十餘年間，對於丁念先的研究及記述，竟可說是寥若辰星。對於這樣一位學識淵博、精於鑑賞的書學藝術家，是值得去研究他的藝術，弘揚他對文物研究的貢獻的。雖然研究資料是如此的稀少，但真正的研究學者決不會忽略這樣一位書家的。近年來，對於民國三十八年前後渡海來台的藝術家，許多研究者已經開始注意到，而且進行綜合脈絡性的研究，其中如麥鳳秋是其中致力研究於這個範疇的學者之一，在他的《四十年來台灣地區美術發展研究之五》-書法研究-研究報告及展覽特輯彙編之論文中，評論道：

「光復以來的隸書名家，以丁念先造詣最高⁵⁷。」

將丁念先列入論文中的第肆項「植基說文、金石考據」，與吳敬恆、董作賓、高鴻縉、宗孝忱等人並列為當代的代表性書家⁵⁸。這或許可以說明丁念先在當世的地位與評價。

從先生書跡作品上所見，當世書家有題識者，有近代名家多人，均為一時之俊彥。其中有張隆延、吳平、王壯為等人，皆與先生素日交遊往還，對先生之隸書都有一定的認識與評價。如張隆延曾說到他的書道成就，有三個「人不如」之處：

「念先但以書道論，即得三個「人不如」：對兩漢拓墨搜羅之勤；著錄鑽研之深；發揚東京人結法運筆之美也。」

如王壯為在《上虞丁念先先生書畫遺墨》的跋文中說：「其視漢碑殆由於擅分隸而致。」又曰：「念先之隸則茂密古秀自成一格，大異於清代民初諸家之所為，論隸不重完白亦不宗覃溪，嘎嘎獨造，謂其度越前修非虛譽也。」

張隆延（十之）對先生的評價：

「嘗為人臨華山碑，泉通八分，直探中郎奧秘，顧盼風流，不可一世。兼作大篆、行草，意見古趣；妙在得筆能蒼能邁，復使羊豪；柔翰而奇正都使人心折骨驚，目明神醉。⁵⁹」

「念先為今之收藏家，名榻妙墨，大多寓目，融會於胸中久而且精，因之出筆超脫，勝人一籌，其最擅美者當推隸書，緩急相應，映帶多姿，沉著雄厚，頗得古法。余習隸書久，夙知其難，若念先者，蓋善變而能守正者也。⁶⁰」

王壯為小評：「丁念先行書宋人小詞，筆致跌宕，搖曳生姿。」

「念先諸作，以行書及小楷為新面貌。其行書幀如古婦人著古衣裙，御古釵佩，蹀躞庭除，卻有姿致。小楷書經，也是初以示人，筆致脫俗，自非凡熟。散盤大聯，其大空前，但作散盤並非第一次。餘隸書是其本門特長功夫，十之謂其武梁祠字有新意，然鄙意仍覺其新意太少也。⁶¹」

張隆延：

念先但以書道論，即得三個「人不如」：對兩漢拓墨搜羅之勤；著錄鑽研之深；發揚東

京人結法運筆之美也。君質去年在藝苑精華錄裡說：念先所作是「學人之書」，可是，自古以來有許多「學人」，聲名顯赫而書道藝平庸。那種以以人傳、以官傳、以欺世傳的「學人之書」，該不在君質評贊念先法墨的字義之內。念先作漢人八分，神明炳煥，「頓復舊觀」；他是洞識本原，「翰不虛動」的學人；能分別條貫；復能融會眾長。正因為他積學冥探，得了「筆」，具「古」法；寫散氏盤及金文字，也雄邁淳厚，遊刃有餘。五年前教育部長張曉峰博士為普及社會教育，曾設文藝講座：聘壯為主講書道。壯為謙德，但論行草；卻請念先講分隸，嘉惠士林。受業於念先的印人吳堪白，卓爾不群；所作已足睥睨海內外！遑論乃師⁶²？」

「至友丁念先先生，富收藏，尤善書法，所作以漢隸為本，彼雖精研此道垂四十年，但所作不輕示人，正合古人「善意者不占，善詩者不說」之旨。近應友好敦請，聯合陳定山、王壯為、傅狷夫、張隆延等十位善書君子，假國立歷史博物館作為期旬日的展出。此舉真不失為對書法的有利倡導，我雖尚未遍觀十位書法家的全部出品，卻已在念聖樓中先睹念先所作為快。念先此次出品共十件，計有臨西嶽華山廟碑、禮器碑、乙瑛碑、魯峻碑、韓仁銘碑、八言隸書對聯、十一言小聯、合作屏聯、隸書詩品屏以及為了他夫人逝世十週年祈福而寫的聖經新約條幅。以上雖只寥寥十件出品，但已可從中看出念先對於漢隸所積數十年功力之深，已逾尋常。我對念先書法所得的總印象是：骨肉亭勻，肥瘦適中，行神灑落，氣韻渾成！宋曹在書法約言中說：「太瘦則形枯，太肥則質濁，筋骨不立，脂肉何附？形質不健，神采何來？肉多而骨微者，謂之墨肉；骨多而肉微者，謂之枯藤！」在念先的書法中，看不出上述的諸種弊病⁶³！」

張隆延評：「然寢饋已逾三十年，所作東京八分，沉鬱蒼適，太陽之下，當今第一！念先搜奇務得之勤，一洗惡札神氣，洽是西裝米元章。善大笑喉天，但不「癩」耳。⁶⁴」

對書家的評論蔚為風氣，無論「十人書展」的評論人張隆延、王壯為等，丁念先自己在〈海上憶往錄〉中對民國三十八年前書家進行評論。其他如陳定山也有〈民國以來



書家勢評〉刊于暢流雜誌。

「念先平日最喜臨摹的漢隸，有西嶽華山碑、乙瑛碑、禮器碑、史晨碑、韓仁銘、魯峻碑等，有時也臨西狹頌、夏承碑。各碑字體本不同，而他在筆下所寫出的，卻大致相似。主要的他揣得立法奧秘，提攝各碑的神髓，建立了念先的隸法，因而不論其臨摹任何碑帖，皆以他自己的隸法「一以貫之」。以往鄧完白、何紹基，伊秉綏諸人，也都建立自己的書法；而後偶臨某碑令其似我，勿令我似某碑。所謂入於古人出於古人，正是此一境界。⁶⁵」

〈陳跋〉頁 106 《重編上虞丁念先先生書畫遺墨》1991 年書藝出版社

² 王壯為〈跋〉《上虞丁念先先生書畫遺墨》

³ 引陳代星《中國書法批評史略》頁二四七

⁴ 見中道「丁念先先生隸與草」一文。台灣新生報民國 59 年 8 月 18 日副刊及一中道〈念聖樓主丁念先的遺作〉藝壇 30 期 59 年 9 月 24 頁

⁵ 評價一張隆延〈十人書展第三回〉頁 24 暢流

⁶ 馬紹文〈十人書展〉《暢流》28 卷 7 期 22 頁 1963 年 11 月 16 日

⁷ 丁念先《兩漢石刻文字與石刻畫》（下）《大陸雜誌》第三十卷第六期 27 頁

⁸ 盧輔聖主編《海上繪畫全集》上海書畫出版社 2001 年 12 月？頁

⁹ 丁念先《兩漢石刻文字與石刻畫》（下）《大陸雜誌》第三十卷第六期 28 頁

¹⁰ 丁念先〈漢魯相乙瑛請置孔廟百石卒史碑考釋〉《華岡學報》第五期 1969 年 3 月 1 日 138 頁

¹¹ 流沙墜簡—清光緒末葉，甘肅敦煌等地，出土了漢晉竹木簡牘多種，其後又繼續有所發現。羅振玉整理分類，影印問世，共為一冊，定名為「流沙墜簡」。

¹² 《書跡名品》叢刊，二玄社刊，第 70 頁 98 條

¹³ 王壯為著《書法叢談》國立編譯館，中華叢書，1982 年 1 月

¹⁴ 轉錄自季伏昆《中國書論輯要》南京藝術學院 1987 年第 172 頁

¹⁵ 《中國書法》1986 年第 2 期

¹⁶ 虞君質在《藝苑精華錄》裡說：念先所作是「學人之書」。張隆延再論：「自古以來有許多學人，聲名顯赫，而書道藝平庸。那種以以人傳、以官傳、以欺世傳的「學人之書」，該不在君質評贊念先法墨的字義之內。念先作漢人八分，神明炳煥，「頓復舊觀」；他是洞識本原，「翰不虛動」的學人。」

¹⁷ 馬紹文〈十人書展第三回〉《暢流》28 卷 7 期 1963 年 11 月 16 日 22 頁

¹⁸ 張隆延〈十人書展〉《文星雜誌》第四卷第三期 1959 年 7 月 1 日 30 頁

¹⁹ 章，〈丁念先談八分書〉《藝粹雜誌》二卷四期 1968 年 9 月 30 日出版 15-16 頁

²⁰ 書譜

²¹ 書譜

²² 虞君質〈談漢隸〉頁 231 《藝苑精華錄第一輯》1962 年

²³ 王壯為〈十人書展九人評〉頁 26 暢流書苑—？年 9 月 28 日第四次十人書展歷史博物館

²⁴ 麥鳳秋《四十年來台灣地區美術發展研究之五》- 書法研究 - 研究報告及展覽特輯彙編，台灣

省立美術館 1996 年 1 月

²⁵ 王壯為〈玄圃瑣言—十人書展的一些雜碎〉頁暢流卷第期 19 年月日 -----

²⁶ 王壯為〈王跋〉頁 105《重編上虞丁念先先生書畫遺墨》1991 年書藝出版社

²⁷ 中道〈念聖樓主丁念先的遺作〉《藝壇》30 期 59 年 9 月頁 24

²⁸ 王壯為〈十人書展九人評〉暢流頁 26

²⁹ 《全宋詞》（二）726 頁

³⁰ 摘自《上虞丁念先先生書畫遺墨》頁 11

³¹ 《全宋詞》（一）10 頁

³² 《全宋詞》（一）510 頁

³³ 《全宋詞》（二）1307 頁

³⁴ 《全宋詞》（二）1315 頁

³⁵ 《全宋詞》（四）2440 頁

³⁶ 《全宋詞》（二）1154 頁

³⁷ 《全宋詞》（四）2924 頁

³⁸ 《全宋詞》（二）655 頁

³⁹ 《全宋詞》（三）1931 頁

⁴⁰ 此聯出於余鎮《娉花媚竹館宋詞集聯》中卷三，8 頁末句，與卷三，9 頁首句。海印樓出版，1936 年 12 月

⁴¹ 〈中國書法批評史略〉202，228 頁

⁴² 此聯出於余鎮《娉花媚竹館宋詞集聯》卷三，3 頁第五聯。海印樓出版，1936 年 12 月

⁴³ 此聯出於余鎮《娉花媚竹館宋詞集聯》卷三，3 頁第五聯。海印樓出版，1936 年 12 月

⁴⁴ 此聯出於余鎮《娉花媚竹館宋詞集聯》卷二，6 頁最後第五聯。海印樓出版，1936 年 12 月

⁴⁵ 此聯出於余鎮《娉花媚竹館宋詞集聯》卷四，2 頁最後第三聯。海印樓出版，1936 年 12 月

⁴⁶ 此聯出於余鎮《娉花媚竹館宋詞集聯》卷一，15 頁第三聯。海印樓出版，1936 年 12 月

⁴⁷ 《古今圖書集成字學典》文星書局出版

⁴⁸ 見《中國書論輯要》1987 年 7 月南京藝術學院 336 頁

⁴⁹ 丁念先〈兩漢石刻文字與石刻畫〉（下）《大陸雜誌》第三十卷第六期

⁵⁰ 丁念先〈漢魯相乙瑛請置百石卒史碑考釋〉《華岡學報》第五期 1969 年 3 月 1 日 128 頁

⁵¹ 丁念先〈兩漢石刻文字與石刻畫〉（下）《大陸雜誌》第三十卷第六期

⁵² 佐野光一編《木簡字典》韓國翻譯版 1980 年 6 月 5 日

⁵³ 麥鳳秋《四十年來台灣地區美術發展研究之五》- 書法研究 - 研究報告及展覽特輯彙編，台灣省立美術館 1996 年 1 月

⁵⁴ 孫過庭《書譜》東京二玄社，書跡名品叢刊，1959 年。第 70 頁第 129、130、131 條

⁵⁵ 王壯為〈王跋〉頁 105《重編上虞丁念先先生書畫遺墨》1991 年書藝出版社

⁵⁶ 〈陳跋〉頁 106《重編上虞丁念先先生書畫遺墨》1991 年書藝出版社

⁵⁷ 麥鳳秋《四十年來台灣地區美術發展研究之五》- 書法研究 - 研究報告及展覽特輯彙編，台灣

省立美術館 1996 年 1 月 42 頁

⁵⁸ 麥鳳秋《四十年來台灣地區美術發展研究之五》- 書法研究 - 研究報告及展覽特輯彙編，台灣省立美術館 1996 年 1 月 38 頁

⁵⁹ 十之〈十人書展第二回〉頁 18《文星》第六卷第六期總 36、49、10、1

⁶⁰ 馬紹文〈十人書展〉《暢流》28 卷 7 期 22 頁 1963 年 11 月 16 日

⁶¹ 王壯為〈十人書展九人評〉《暢流》26 頁

⁶² 評價一張隆延〈十人書展第三回〉頁 24 暢流

⁶³ 虞君質〈談漢隸〉頁 231 藝苑精華錄第一輯 1962 年

⁶⁴ 十之〈十人書展〉《文星雜誌》第四卷第三期 48 年 7 月 1 日頁 30

⁶⁵ 中道〈念聖樓主丁念先的遺作〉《藝壇》30 期 59 年 9 月頁 24

貫古今 融中西 開生面 ——彭友善

薛永年（北京）

在江西畫史上，古代的八大山人名聲最高，近代的傅抱石影響最大。新時期以來，在老一代畫家中，先是傳統派的黃秋園“人亡業顯”，接著彭友善更以其畫虎的成就名滿京華。然而，傅抱石很早就離開了江西，他的繪畫才情洋溢，借古開今；黃秋園去世以前業餘作畫，名不出鄉里，畢生潛入傳統，入古出新。彭友善雖曾求學於上海、南京和武昌，卻一直活躍在江西繪畫創作教學的第一線，既畫油畫，更畫國畫，而且國畫的人物、花鳥、山水、走獸無所不通，特別在中西結合的國畫中，融入了寫實觀念，提高了表現形光色質的技巧，始而以人物畫表現民族的命運和美好的憧憬，繼之以花鳥走獸畫特別是老虎謳歌真善美，取得了獨特成就。1998年我在中國美術館參觀了他的“虎年畫虎”遺作展，深為嘆服，後來蒙彭友善先生的哲嗣彭中天約為畫集作序，不久前又蒙彭友善的夫人吳慧生女士枉顧寒捨，再次提供資料，我得以系統披覽圖片資料，回顧他獨特的人生經歷和創作歷程，思考他的繪畫理論與藝術實踐的代表性，覺得大有獲益。

彭友善先生（1911—1997年），字超真，號至齋，又號虎癖居士，出生於江西余乾的書香門第。他在青少年時代即與長兄彭友仁二兄彭友賢一起習畫，在南京從學於徐悲鴻，計劃隨後留學法國，而長兄在方志敏影響下參加了革命，他亦親受方志敏和方志仁的熏陶。後來他與參加革命的長兄失去聯繫，及至二兄留法歸來任教於武昌藝專，他亦隨之入校學習，畢業後積極探索徐悲鴻指引的中西結合的創新之路，以獨特的藝術造詣意外地得到江西省主席熊式輝的賞識。當時正值抗日戰爭期間，遂經熊氏舉薦在第三戰區宣傳文化部門供職，開展抗日宣傳，舉行支援抗戰的義賣，並培養美術人才，表現了高漲的愛國精神。新中國成立後，他的藝術造詣和烈屬身世，受到政府的重視，有條件繼續發揮才智，先後任景德鎮陶業專科學校副教導主任教授，南昌大學（後改名為江西師範學院、江西師範大學）教授，雖在1957年和文化大革命的政治風浪中遭受不公正待遇，但他對革命先烈的崇敬與追求真善美的情操始終不渝，一直保持了旺盛的藝術創造力，在恢復名譽的晚年，藝術創作也達到了畢生的巔峰。

他的一生處於中國社會的激烈變動中，科學與民主、救亡與振興成為時代的主題，清代以來脫離人生而且陳陳相因的繪畫，已經被有識之士拋棄，從西方引進的畫種開始在中國扎根，傳統的中國畫也在吸收時代新機而自我更新。在這樣的背景下，中國的畫家有的專攻西畫，有的精研傳統的國畫，也有的中西兼擅。彭友善屬於中西兼擅的畫家，而且在徐悲鴻的教導下走上了中西融合的道路。他的繪畫有兩個來源，一個是古代的中國畫傳統以及20世紀借古開今派傳統。他兒時即獲得祖父贈與的《芥子園畫傳》，

從臨摹入手，在鄱陽陶業學校讀書時，又從國畫老師範煙處借臨了大量其父範金鏞的花鳥走獸手稿，打下了扎實的國畫基礎。少年時代隨兄長在上海求學期間，受到潘天壽的指導，更後則拜齊白石為師，接續了重視創造的借古開今派傳統。另一個是西畫傳統和20世紀融合中西的傳統，他隨兄長赴上海求學期間，即練習素描。入中央大學後更直接接受教於徐悲鴻，堅持寫生，研究對象，為中國畫創新而吸收西洋畫的長處，走上了彩墨寫實的道路。在武昌藝專學習期間，更得到留法歸來在該校任教的二兄的指導。因而，西畫也有極好的造詣。

前文已述，彭友善的繪畫多能兼擅，遍及油畫和國畫人物山水花鳥走獸各個領域。但在不同的時期，他又有創作上的側重。縱而觀之，從上世紀三十年代以來，大略可以分為三個時期。第一個時期是上世紀三四十年代，彼時他的創作以中國畫人物畫為主，兼及花鳥。著名的人物畫作品有《逃亡》、《噩夢》（又名《善與惡的鬥爭》）、《自然之神》、《大同世界》和《同舟共濟》等。這些作品，或直接反映現實，或選取歷史題材，或抒發美好理想，但都以寫生為基礎，重視體感、光感和質感，人物神形兼備，環境氣氛合宜。造型觀念是寫實的，畫法則在傳統的工筆與寫意之間。除去《逃亡圖》控訴日寇侵略、《同舟共濟圖》謳歌團結一心共赴國難之外，多數作品在立意構思上，充滿了浪漫主義色彩，有寓意，有象徵，以豐富的想象力，表現了內心憧憬的至真至善至美的境界。花鳥畫作品則有《籬菊棲雞》、《全民雀躍慶和平》和《百雀圖》。其中的《全民雀躍慶和平》，作於抗戰勝利的1945年，系八尺整紙巨作。圖中一株歷盡滄桑的梅樹，老乾虬枝，繁花密蕊，迎春怒放，360只歡悅的麻雀飛鳴跳躍其間，一隻和平鴿自遠方展翅飛來。雖然在構圖上利用了傳統的空白，但筆墨對寫實技巧的熟練駕馭，梅樹老乾的寫實作風，麻雀來自寫生的千姿百態，平添了花鳥栩栩如生的活力，成功渲染了充滿熱烈感情的氣氛。因為這一作品應馬歇爾將軍之請送給了美國的總統，所以至今收藏在美國的杜魯門圖書館。

20世紀前半葉的中國畫發展，總的趨向是擺脫晚近因襲空虛的流弊，但因取向不同形成了兩大流派，一派融合中西，以徐悲鴻為代表，另一派借古開今，以齊白石、潘天壽為代表。彭友善的上述作品主要發揚了融合中西的傳統，重視寫生，重視寫實的造型，吸收西方繪畫借鑒科學成果的體量光色質感和內在生命力的表現，並以借古開今傳統為補充，重視情、意、趣和心物交流的律動。在古代中國，南齊謝赫“六法”影響深遠，一直被歷代畫家奉為指針，彭友善“為了在傳統的基礎上，充實其內容，並吸收外來營養——西方的繪畫科學成果（例如解剖學、透視學、色彩學、光學等），使中國繪畫有傳統的文學化兼具科學化，以便達到現代化的目的”，【1】他在1941年發表了《現代繪畫十法》：形、光、色、質、量、力、情、意、趣、律。在導言中他明確指出：“繪畫的作風，既隨歷史的演進而日異，技法的興革，自應依時代的需要而產生”“是故今日之中國繪畫，惟有貫通古今，融冶中西，不偏不倚，綜合歷史上之成就以及時代學術之成果，充實光大，自立一法。”【2】這篇畫論，既是他創作實踐的理論表述，也可以視為融合中西一派推動傳統中國畫走向現代的重要文獻。

第二個時期是上世紀五六十年代，此時彭友善的創作集中於革命歷史題材的人物畫，有油畫，也有國畫，油畫如《方志敏攻打漆工鎮》、《毛主席代表來到瑞金》、《高虎腦戰鬥》、《偉大的友誼》和《永生》；國畫如《漆工鎮暴動勝利圖》和《彭黃平江起義圖》等。雖然這些作品大多是接受的創作任務，但彭友善卻自覺地注入了全部感情和全副心力。其中筆者見過圖片的《永生》，是一幅描繪告別革命烈士的優秀油畫。畫中，早春季節的深山老林中，陽光透入，萬籟無聲，紅軍指戰員、游擊隊員、兒童團員、以及父老鄉親默默肅立在烈士的遺體前，身份個性一一不同，但無不面容悲憤而堅毅，像是在寄託哀思，更像是默默地宣誓，而悲戚的老年農婦則蹲跪在烈士的遺體旁，輕輕地掀起覆蓋遺體的黨旗，向為人民捐軀子弟兵做最後的告別！烈士的面容清癯而剛毅，極像畫家早年親受教益方志敏。這幅寫實的油畫，功力深厚，結構精心，形神兼至，感情飽滿，創作歷時兩年有餘，寄託了畫家對方志敏和大哥彭友仁為代表的革命先烈的無盡懷念與崇高敬意，揭示了在烈火中永生的深刻含義。這一時期他還創作了中國花鳥畫《和平萬歲》、《小雞》等，繼續著 40 年代花鳥畫創新的探索。

第三個時期是改革開放以來，這時已經恢復名譽的彭友善進入了老驥伏櫪的晚年。他除去複製不幸毀掉的早期名作之外，亦偶爾作人物山水，但主要集中精力投入花鳥走獸畫的創作。所畫花鳥走獸題材廣泛，舉凡百姓喜聞樂見的牡丹、荷花、蘭、竹、松、菊，充滿生活氣息的雞、鴨、魚、貓、松鼠，有所寄託的蒼鷹、仙鶴，無不取以入畫。畫法由工入寫，多屬大筆頭的寫意，其高度提煉的筆法和濃墨重彩，顯然取法於齊白石，但依然融合西法，不僅在造型上以求真的追求加強了寫實與寫意的結合，而且在光感倒影的表現上也有新的探索。《歲暮清趣》中，玻璃杯內水中的梅枝，《雙鶴圖》與《柳月睡鷺圖》中日月的水中倒影的描繪，都豐富了如臨其境的視覺感受。不過，這一時期他畫的最多的也最精到的是虎。代表作有：《百虎圖》、《虎躍圖》、《遠眺》、《墨虎》、《虎怒圖》、《猛虎》、《空谷虎嘯》、《相依》、《驚心動魄》、《狂風萬里》、《母子虎》、《五福圖》、《履險》和《雄視》等，同類作品還有《騶虞圖》。彭友善畫虎由來久矣，小時候他在外公家見到一幅畫，畫上藥王騎著一頭似乎老虎的動物。老人說這是“騶虞”，雖像老虎，但是仁獸，見螞蟻都不踩，於是他對形象類似“騶虞”的虎產生了感情。少年時代他隨兄長到上海後，在大世界看到鐵籠子裡的東北虎，困獸猶鬥的威武不屈，更深深感動了他。從此他在大哥彭友仁指導下，按照徐悲鴻融合中西的畫法開始畫虎，從寫生入手，經常到動物園，把握虎形態，肌肉和骨骼，靜態和動態，瞭解虎的生活習性和運動規律、力求做到成竹在胸。日本侵佔東北後，他以半年時間畫出百幅《林暗草驚風》，以虎為喻，象徵中華民族的勇猛無畏不可屈服。後來他又隨留法歸來亦擅畫虎的二哥彭友賢深造，畫成《百虎圖》，合辦《百虎畫展》。到了晚年，虎的形神已經深深印在他的心目中，他說：“當我凝思畫虎形象時，在樹梢影子里，浮雲縹緲間，牆壁陳跡處，地上水跡中，有意無意，似幻非幻，到處可見極為生動的虎的形象。”【3】他畫虎也達到了爐火純青的境界。

他善於通過表現虎的威猛、虎的偉力，虎的壯美，虎的親情，既歌頌威武不屈氣壯

山河的民族精神，又表現“無情未必真豪傑”的舔犢深情和仁愛之心，還寄託了“虎老雄心在”的暮年情懷。他晚年所畫的老虎，簡練、生動、傳神，磅礴大氣，描寫動勢尤為神妙，在以往形神兼備的基礎上，進一步集前人之大成，加強了筆墨的由工而放由巧轉拙的表現力，突出了虛實結合中的氣韻生動和意在象外。他把寫實的造型和高度提煉的筆墨融為一體，把活靈活現栩栩如生的視覺形像與高遠的精神境界結合起來，一方面仍保留了吸收西畫科學的成果以求真，另一方面更強化了中國畫講求的意境和境界，使融合中西的寫實與中得心源的寫意進一步契合無間，為畫虎開了新生面。他在 1988 年畫成的《百虎圖》，十米多長，共畫虎 108 只，或正或側，或臥或立，或奔或止，角度各異，千姿百態，構圖在疏密聚散中形成流動的韻律，如山巒起伏，如江河奔躍，表現了蓬勃的精神，奮發的生氣。擬人化的《母子虎》，則歌頌了“偉大高尚之愛，純潔無瑕之情”，表達了“以此愛此情推及人際人群”【4】的願望，他在《題山君百相圖》一詩中還寫道：“作虎盈千意未休，一展宏圖心始適。但願山君化騶虞，遍降祥和干戈歇。人間從此享太平，共創文明爭朝夕”，【5】可見，他心目中的虎還是頗有文化積澱的仁獸騶虞。自古以來，擅長畫虎者多矣，近代最有名者為張善子，不能否認張善子畫虎寓意的深刻高妙，然而他在 1940 年便英年早逝，畫法也仍屬比較精細的小寫意，彭友善則是善子之後畫虎的大家，不僅在精到的寫實造型與蒼勁的寫意筆墨的結合上超越了前人，而且無論構圖的剪裁，還是形象的借喻，也都極盡能事。比如《虎》和《驚心動魄》，或只畫草叢中虎視眈眈，或只畫猛虎伏臥欲竄的上半身，以山水畫中的“馬一角、夏半邊”之法，有效地強化了動勢。又比如《墨虎》，遷想妙得，把虎畫成不可撼動的磐石，得之象外，寓意深遠。他 1988 年的《畫虎六法》，正是他畫虎經驗的理論總結，他指出：“畫虎六法；一曰取勢生動，能動則活，故勢之要訣在動。二曰情節入勝，情節必須豐富周致有高度概括，要能引人入勝，耐人尋味。三曰佈置確當，無論千變萬化，不可有失平衡，故確當要訣在一個平字。四曰用筆虛靈，無論點、線、面，下筆務求不板結、不軟弱、不牽強、不做作。五曰氣韻連貫，必須體現作者的精神氣質與思想感情，通過筆墨聚化為一股力量貫穿於全畫之中。六曰風格新異，虎威震山河，氣磅礴天地，是中華民族精神的形象體現，故應以氣勝，求新求異並非以怪誕為方，而是在傳統與前人的基礎上力求有別。力求風格新穎，意境高超。”【6】這一論述，也是他在融合中西的道路上對畫虎理論的建樹。

中國畫的傳統是不斷發展的，沒有傳承就沒有發展的基礎，沒有與時俱進的發展也不可能傳承。20 世紀的中國畫家，面對打開國門的新的視野，新的圖強與振興的時代課題，走出了前述融合中西與借古開今兩條互動有互補的發展中國畫的道路。彭友善在跌宕起伏的坎坷人生中，一直為表現崇高的民族精神和大自然的內在活力，為謳歌真善美的境界，在徐悲鴻引領的融合中西的道路上精進不息地奮進。他雖然師事潘天壽，少小時就接受了潘天壽創造自己的面目的創造精神，但他青壯年時代的創作無意拉開中西繪畫的距離，他認為：“細究繪畫本身，原無所謂南北東西，更無所謂古今中外，

……古今常有偶合之點，中西亦多雷同之處，況且畫理畫法，中外古今，都不外乎是‘摹仿自然’與‘描寫人生’而已。”【7】惟其如此，他的探索一直圍繞“貫通古今，融冶中西”，他的實踐自覺以寫生師造化突破古人，對此他在《題寫生圖》中指出：“至今六法古猶新，只為‘傳移’誤後人。不作畫奴應跑出，直師造化見天真！”【8】但他不同於一般融合中西派畫家之處，在於始而築基於融合中西之途，筆墨服從於造型，立意得益於描繪，繼之又在寫生求真的基礎上，師法齊白石的借古開今，強化筆墨表現，探求象外境界，終於變融合中西為融合中西與借古開今的結合，在晚年的畫虎系列中得到了最完美的實現。因此，出版彭友善的畫集，總結他積累的新的經驗，對於今天畫家在文化建設中全面地認識傳統發展傳統是有獨特啓發意義的。

注：

- 見《現代繪畫十法·後記》1991，載《江西美術通訊》1998年8月。
- 見胡辛著《彭友善傳》附錄二《現代繪畫十法》，作家出版社，2003年9月。
- 見彭友善《畫虎藝術》，江西人民出版社，1988年1月。
- 引自《母子虎》吳惠生題跋，刊於《彭友善畫集》，華藝出版社，1995年。
- 見彭友善《題畫詩草》，轉引自《江西美術通訊》1998年8月。
- 見彭友善《畫虎藝術》，江西人民出版社，1988年1月。
- 見胡辛著《彭友善傳》附錄二《現代繪畫十法》，作家出版社，2003年9月。
- 彭友善《題畫詩草》，轉引自《江西美術通訊》1998年8月。

名品鑒賞五記

霍國強（昆山）

因為供職於美術館，獲得了常人難以企及的藝術營養資源。朝夕親睹珍品真跡，日日與大師神遊晤對，縱橫藝海讀書求解，涵養精華筆墨賦染，偶有所有，錄之如下。

一、鎮館之寶——張大千《杏花春雨圖》



張大千的前期繪畫，從寫石濤聲而揚名，再上溯唐宋，下逮元明，下足功夫，頗得傳統筆致墨趣。1941年至1943年，張大千敦煌撫壁畫三年，使他的藝術更上一層樓。張大千自40年代末移居海外，先居印度後移香港，1952年移居阿根廷，次年又移居巴西，在旅巴西期間，張大千畫風由粗筆發展為破墨，遂又變為潑墨潑彩。他的潑墨潑彩，在極度發揮水墨、彩功能之下，使山水畫氣勢幻化撼人，色彩浪漫艷冶，其藝術特色與四十年代的清麗稚色喜同積墨、積色等形成鮮明對比，具有強烈的現代氣息，終於站到了中國畫革新的最前沿。

現藏侯北人美術館《杏花春雨圖》正是這變革時期一幅具有代表性的精心之作。此圖章法採用傳統的平遠和深遠相結合的方式，用筆在傳統的技法上採用潑寫相兼的方法，讓畫面更顯氣勢靈動。樹木山體的施色已不作具體交代，青綠，汁綠，赭石，胭脂等色彩都是隨意潑染激情所致的，在這心領神會的墨彩線塊里，近旁秀木掩映的店肆與遠處淡煙輕籠的水村遙遙相對，中間錯落的屋舍和具有典型江南特色的石拱橋、木板橋牽聯著兩者的流動與生命。盛開滿山的杏花被迷蒙的春雨滋潤得嬌柔欲滴，而飄浮林間的春風則挾著黛綠的山色，送來陣陣新雨的清新與濕潤……張大千就是張大千，他以酣暢不失去空靈的傳統構成和雄厚不失去清麗的寫意精神，在大千世界的另一端成就了一幅可居、可游，但似乎又是可望而不可及的江南夢中景象。

據侯北人先生敘述，張大千在客居巴西時期，侯北人先生總是在每年春天即請張大千來寓所觀賞後院遍植的杏花，隨後吟詩醉酒，揮毫終日。1969年，又是春暖花開時節，侯北人夫婦再邀張大千夫婦加州賞花。徘徊林間，滿目的杏花，忽然使他們恍若身在遙遠的江南，思鄉之情，油然而生。大千不禁回想起年青時寄居江南一段往事。早在

30年代，張大千與其二哥張善孖為了潛心作畫，曾遷往蘇州網師園居住，他們在網師園前院，讀書作畫，別有一番情趣。張善孖擅山水，花卉，尤其愛畫虎。他為了更好描寫虎之形態，還專程從外地購得一隻小虎，養於園中，朝夕相伴，故人稱虎痴。抗戰開始，全家內遷，此虎在遷移出園的途中不慎摔死，大千、善孖痛心疾首，遂將愛虎葬於園中。網師園期間，大千和其二哥感情篤深，園中杏花春雨的美景自然給大千留下深刻的印象。揮之不去的江南情夢與讓大千興起技癢。回巴西後，即作《杏花春雨圖》應侯北人夫婦之囑，並賦詩“一片紅霞爛不收，更霏微雨弄春柔。水邨山店江南夢，勾起行人作許愁。”以抒發海外遊子對祖國的思念之情，也為我們留下這幅彌足珍貴的不朽佳作。

二、老辣深肆 峻利遒勁——張大千書法考析

張大千除擅長山水人物花卉外，在詩文、篆刻、收藏、鑒賞等方面也都有相當造詣，但由於繪事盛名於世，諸如以上修養功夫多被畫名所掩，其中書法便是一例。

張大千書法初師清末民初書家李瑞清和曾熙。張大千自雲：“二十歲歸國。居上海受業於衡陽曾夫子農髯，臨川李夫子梅庵，學三代兩漢全石文字，六朝三唐碑刻。”李瑞清為清末著名的文化官吏，學識深廣，書法得名在北碑。曾熙為光緒二十九年進士，書法蒼勁遒逸，頗能自開面目，李瑞清十分常識並與之齊名，人稱曾李。張大千對李瑞清書法情有獨鍾，憑借其超常的臨摹功夫很快掌握了老師書法的特點，以致能夠逼真臨摹李瑞清書作。李瑞清門生很多，但對張大千格外器重，並時有代筆。另外，張大千書法藝術受曾熙的影響也很大。從他早年畫上題跋來看，其寫曾熙的行書不僅形似而且神似。中年時期大千書法開始醞釀變化。在李和曾的基礎上，以轉學多師，以碑學作底，參以宋人黃庭堅的筆勢，用筆跳蕩靈動，神采清雋奇肆，形成了獨具面目和個性的書體——“大千體”。

現藏侯北人美術館張大千《送梨花海棠詩》墨跡作於1971年臘月，大千時年73歲。此作紙本，50x108cm，釋文：“自輦名花送草堂，真成白髮擁紅妝。知君有意從君笑，笑此狂奴老更狂。北人道兄親送梨花海棠至環萼庵，戲拈小詩博笑。六十年嘉平月十四日，大千居士爰。”印文：張爰之印（白文），大千居士（朱文），辛亥（朱文），大風堂（朱文），獨具隻眼（朱文）。



1970年，張大千舉家遷往美國加州，於卡邁爾城購一房屋，命名為“可以居”。其附近就是美國西海岸著名的風景區“十七海里海岸”。此地風光優美，景色宜人。但遺憾的是“可以居”地方太小，不能滿足大千除繪畫外喜弄花圃卉事的愛好。1971年，在友人侯北人的幫助下，終於找到處較大房屋，且距“可以居”不遠，屋子周圍盡是古

樹參木，濃陰垂碧，大千毫不猶豫將其買下，並命名為“環萼庵”，侯北人即購得在加州頗為珍貴的梨樹海棠等親自送往環萼庵作庭院佈置，張大千感謝之余欣然揮毫作詩記此回贈侯北人。

從這幅作品來看，張大千晚年作字書體結構與其中年時期相較雖然變化不是很大，但明顯少了中年書法劍拔弩張和飛揚跋扈的氣度。也許是大千到了晚年隨著腕力和書寫速度的變化，筆意較前期尤勝一籌。運筆更講究力圓和遲澀，筆划線條更注重細提微頓，故作品質感更顯峻利遒勁，老辣渾肆。書體結構稍作內斂，意聚裏束，主筆不同以往盡作誇張的延伸，行款佈置亦更見隨意錯落，自然生動。

張大千此幅書作字法以左低右高取勢，再以每行重心稍向右上傾斜作章法動感並平衡左低右高的字勢。詩文部分行距較寬，節奏舒緩。款識部分字行氣緊密，結字更向右倚，與詩文部分相扶相攜，親密有致。用筆線條和用墨同樣頗有講究，運筆使轉，極具特點。如第一筆“輦”之豎划，努力頓挫，迥媚天成。第七行“海”之折筆，聚毫輕過，虛靈自得。此外，他在提按和枯濕變化中亦不著人為痕跡，第三行至第四行，皆筆蘸飽墨一次書成，行氣虛實，相映生輝。令閱者感到自然舒暢，悅目賞心。再看其結體形狀，雖“花”字縱之極，“奴”字橫之極，“送”字大之極，“十”字小之極，但在他手下處理就是如此協調毫無突兀生硬之感，文中“花”“送”“君”“狂”等相同字皆用不同筆法墨法寫構，極富深意。最後也許是作者是畫家，更能追求作品形式趣味和空間構成，也許是其發現了詩文部分與款識部分的布白過於均等，故有意留住左尾部空白，令文字部分全體向右移，並在空白處鈐上二印，使這幅作品的整體章法更為疏密得宜，美不勝收。

劉熙載《藝概·書概》雲：“書，如也，如其學，如其才，如其志。總之曰：如其人而已。”張大千風流倜儻，才華橫溢，其作品表現總是精神飽滿，神采飛揚。此幅《送梨花海棠詩》墨跡，不僅體現了其藝術的另一面——書法藝術的博大精深，而且真實反映了張大千這位藝術天才的豁達情懷與瀟灑人生。

[四十年後的2012年8月，筆者率團赴美國拜訪九十六歲的侯北人先生夫婦。18日上午，在侯老的精心安排下（注：張大千故居不對外開放），有幸參觀了位於加州克密爾張大千先生的故居——環萼庵，並受到管理故居的羅小姐（竹子）熱情接待。在大千先生畫室前看到了侯先生當年贈送的海棠和樹枝上正在盛開的海棠花和碩大的海棠果，由此聯想到四十年前他們的師生情誼，以詩和海棠為證。]

三、一生辨識終出新——淺議陳半丁山水

中國畫學畫的方式往往會決定一個畫家的藝術風格與成就，因此，學有師承就顯得尤為重要。陸儼少曾言：啓蒙老師是很重要的。所謂“第一口奶”，如果路不正，後來悟到，雖欲跳出，極為吃力。古時學畫方式一般為名師以課徒畫稿當場給學生作示範，使學生形象地瞭解不同對象的具體方法，待學生領會基本畫法以後，再出示或借閱私藏古蹟名畫進行解釋以達更高層次臨摹和研習，為日後自我創作打下扎實基礎。

19世紀末到20世紀中期，這種舊時師承授課摸索形成的一套注重畫法規範的教學方法仍是盛行。當時山水畫師承傳統大致可以分為二路：一是從清四王入手，二是以清四僧入門。從清四王一路入手者，相對保守，成功的有吳湖帆、溥心畬、賀天健等。從四僧入門者，相對激進，特別是從石濤學來的，往往又受石濤山水畫訣的理論的影響，思想很活躍。成功的有張大千、傅抱石、陸儼少等。其間北京畫壇的領軍人物，與齊白石結為至交的陳半丁同樣山水畫主攻石濤，但他似乎更願意在石濤的基礎上，上溯求源，最後對元人幽秀筆墨和至美境界情有所鍾。在他多年的藝術實踐中，不斷把石濤畫法向元人蘊藉的趣味靠攏，同時將筆法墨法加以簡化，形成一種更為疏放古雅的個人風格。侯北人美術館藏陳半丁《仿黃鶴山樵圖》就是以上風格體現的一幅代表作品。



此圖從大結構上觀望很有王蒙筆意，重巒疊嶂的滿構圖，縝密多變的皴法，焦潤厚重的用墨，皆是王家山水特徵。從小結構上審視，卻又有無處不在石濤的方法。松樹、石坡、遠山的處理都是大滌子的常見畫法。尤其是畫中部雜樹屋舍一段，假如挖出就是十足的石濤小品。石濤作品小幅極為精到，在四王仿古畫法籠罩的整個畫壇的情形下，石濤能自抒己意，作品不隨波逐流，具有強烈的緣情寫意創作特質。但稍有不足的是用筆信手和大幅率意作品也時有所見。而王蒙本是趙孟頫外甥，畫全從其舅風韻中來，其筆力的沈鬱凝重以及積墨疊染的複雜變化堪稱元四家之首。陳半丁此圖就是利用這兩種不同時代的畫法再造其筆下山水構件，用他自己的方式解說其理解的傳統經典，並向我們訴說他在體現濃厚傳統筆墨的基礎和與前代藝術的淵源關係。也許他早年繪畫得任伯年、吳昌碩親傳，畫外還兼擅書法篆刻等功夫，眼識較高，也許他在元畫中找到了與清人石濤筆墨內在的共性，發現他們的各自短長，並以個人的意願加以改造成其可知的點線結構和水墨意韻。畫家在圖中的勾皴雖仍用石濤中側鋒筆法，但更注重中鋒圓厚筆意向王蒙接近，將石濤用筆的狂肆略加收斂，落墨更顯蒼潤焦亮。同時，著意下筆的準確和協調、簡化積墨筆觸，故畫中丘壑變化往來顯得輕鬆自如。畫家在結構疏密對比中求意足，求性情，畫面不迂腐，不沈悶，內在又潛藏石濤不拘成法的風度。雖然這些點、線、墨、色已和真正的王蒙、石濤有了距離，但畫中筆墨呈現融厚古秀平淡高華的境界卻是顯而易見的。因此，他這幅《仿黃鶴山樵圖》已不是傳統筆墨的簡單模仿畫，而是陳半丁在傳統優秀的繪畫里，在中國繪畫的發展的過程中，借助長期的學養，融會貫通而創造出的新筆墨。這種新筆墨是在綜合繼承傳統優良中強調自我意識自我認識的體現。單從近現代畫史上看，所有成功的畫家，沒有一個忽視優秀傳統的，也沒有一個會囿於傳統的，因為藝術家真正藝術的獨

立，決非突發奇想，一步登天的，都是有著相當長的一段時間對前人諸家的學習揣摩與理解，最終變成自己的東西，陳半丁在此畫有鈐有一印“半丁辛苦”，足見其對學藝艱難的感嘆。陳半丁晚年是以墨筆寫意花卉最為著名。他的花卉繼承了文人畫筆墨表現技巧，結合山水畫蒼潤樸拙，剛勁含蓄的畫風成功形成個人鮮明的藝術風格，這種晚年集大成的藝術成就自然就不得不依賴陳半丁長年如作此《仿黃鶴山樵圖》學習傳統山水畫所帶來的磨勵和積累。所以，從這一點來說，此圖又可視為陳半丁在其藝術道路不同階段學習過程中的一個標誌性作品。他以當時縱觀傳統美術的氣度去衡度前人與自我的相通，努力吸取前代藝術的可資借鑒的因素，不斷消化吸收，為自己日後藝術風格的形成起到了重要提升作用。因此，現在我們賞讀《仿黃鶴山樵圖》在繼承和發展傳統美術仍具現實意義。它讓我們面對學習傳統方式的長處進行重新認識或重新思考其價值所在。至少，這種學習方式對中國畫技術的深入理解和提升自我筆墨表現力有著直接的作用。儘管這種方式需要具備自甘寂寞，平神靜氣的心態。如果我們還能真知灼見，潛心功課的話，無疑會對現代水墨注入新的生命與內涵。



四、殘荷的迎風之美——高劍父《殘荷》圖賞析

高劍父，嶺南畫派的領袖，其繪畫理論是強調在繼承中國用筆用墨及用色的傳統基礎上，吸收現代繪畫技法，達到融會中外畫學長處，曾提出“折衷中外，融會古今”的新論點來描繪花鳥、山水、人物等題材。他的作品貼近生活，注重實際，表現出真切的情感及民族精神，他的繪畫追求透視、光線、氣候、空間的表現，尤重色彩的渲染，使人感到親切優美。同時，他對繪畫工具的使用亦有新的突破，如排筆、紙團、破布、竹籤等都成了繪畫的使用工具，還從前人的方法中創造出新奇的辦法，如搓紙法、撞粉法，局部礬水法等，他的使用手段並不是弄來取寵，而是以探求表現物象的形貌及精神為目的，因此他的繪畫沒有古人那種格式化的面目，讓人感到的是創新的精神。

而高劍父本人在藝術審美、藝術觀念上的不同時期卻存在著不同的方面。他曾自述：“高劍父性情最怪、最奇，也極矛盾，極好文又極好武。極好古，又極好新。好古畫又好西畫。”當他認識到藝術是廣大民眾的“靈魂之糧”，“關係國魂”時，就熱心提倡“雅俗共賞”的大眾文藝，而當他在現實中消極遁世，醉心佛學時，就很推崇孤芳自賞的文人畫。有一度他又極力褒揚塞尚、畢加索、馬蒂斯，對西方現代繪畫中製造光怪陸離的視覺刺激作品予以極大興趣，這又與他一貫提倡的寫實繪畫相悖。

現藏崑山市侯北人美術館高劍父《殘荷》，紙本設色，尺寸 57x34cm，是高劍父筆下有著濃重中國傳統文人畫色彩的一件鮮為人知的藝術精品。

此圖以一張秋荷殘葉封住畫面下方，葉體向左下方傾斜，頗有動感。葉的下端荷梗穿插池萍點綴之間，一柄欲將凋零的白荷順勢開出並向右上方仰面逆轉，在姿勢上與殘葉形成強烈反差。數莖蒲草俯首於葉與花之間，它們不僅使葉花之間的過渡顯得更為自然，而且俯首下垂的蒲草與仰面臨風的白荷也形成對比，使白荷的主題更顯示突出。有一蜻蜓飛於花間，似乎有點程式化，但絲毫沒有減弱畫面境界，雖已不是“小荷才露尖尖角，早已蜻蜓立上頭”的詩意，倒也有“秋陽不散霜飛晚，留得殘荷聽雨聲”的枯寂景象了。此圖雖一葉一花，但主體突顯、虛實強烈，在刪繁求簡中表現了畫家極強的駕馭筆墨的能力。花為點，葉為面，草為線，一切疏密過渡順暢自然，無一考量和猶豫，好像是不假思索理所當然畫成的。畫中殘葉的畫法極其精彩，全在似與不似之間，運筆落墨不激不厲，娓娓道來，特別是表現殘荷葉黃的淡赭與淡墨所融合成的墨彩形神關係，同樣是胸有成竹的。筆落何處，墨止何處，以及淡破濃，乾破濕產生的多端筆墨微妙變化的處理更是老到自然，這種不露痕跡和不可復為的技巧，極盡工之精彩，令人嘖嘖稱奇。花的處理可疏朗多了，由於這種疏朗並沒有疏漏筆墨關聯，故花的勾線圓重厚朴，行筆提轉虛靈沈著，花梗一筆直下的中鋒也不是一般畫家所能企及的。而同樣勾線的蒲草則又換了另一種提頓，艱澀中帶著飛動，真實表現了秋蒲雖枯猶榮的神趣，更有想法的是：畫家把落款的文字也化為畫面的筆墨部分，殘荷等字的題款字體的寫法一如勾花勒草的提頓筆意，濃濕之間與畫面結構筆法很是和諧統一，也讓讀畫人在賞畫的同時又領略了其“畫家字”的性情與妙趣。

高劍父早年參加由孫中山、廖仲愷在日本創立的同盟會，並受孫中山委任為同盟會廣東分會會長。自 1925 年，孫中山逝世，廖仲愷被刺，接踵而來的政界事變，使他痛感政治理想的破滅，於是他毅然脫離政界，發誓永不作官，他把投身政治的熱情全部用於中國畫領域的空前變革之中，因此他變革以後的繪畫更著意革新，自然就會招到一些勢力的漫罵和圍攻。認為高劍父嶺南畫派的畫風過於著重物象的形似和質感效果，使得畫面“既失去了國畫之筆墨氣韻，又無西畫色彩情調”。另外，有些作品多用“臥筆”，使線條缺乏含蓄，有霸悍與單薄的不足，而又有些作品為了烘托氣氛過分渲染，大大削弱線的骨力作用與神采，使畫面靡弱失神。甚至有人認為高劍父所創導的嶺南畫派畫風十分適合商人及一般市民品味，為現代中國畫商品化開了先河。但這不等於說高劍父並不知道中國文人畫的優良之處和傳統美學概念。他在《我的現代繪畫觀》中寫道：舊國畫之好處，系注重筆墨氣韻所謂骨法用筆，氣韻生動……可見用筆，用墨，用色，是繪畫構成條件之一部耳。有以“哲理”入畫，“詩意”入畫，“書法”入畫，這是弦外見意之畫外畫，也是表現我們東方精神的高超處的”。他這些對中國傳統繪畫的見解和認識，不是對前人理論的人云亦云，他的觀點是基於自我在真正傳統意義的墨海中長期劈風斬浪的有感而發，也就是在不懈的實踐中，完成了個人對中國舊國畫從慚悟至頓悟的過程，這個過程一般來說是較為漫長的，有些畫家須用畢生的精力去完成。但對高劍父

來說，這個過程完成得較為輕鬆。因為從此圖年款來看，該作品作於 1928 年，時年高劍父僅為 49 歲，在些期間，徐悲鴻評其繪畫：吾昔曾評劍父之畫，有如江瑤柱（一種海鰻乾），其葉太鮮，不宜多食，今其藝歸於淡，一趨樸實，昔日之評，今日不當。”這種其藝“歸於淡，一趨樸實”正是傳統文人畫的精髓所在。在此圖中，其用筆充滿內斂和含蓄所表現淡樸的意蘊是顯而易見的，可以這麼說，如果畫家沒能在文人畫領域里注重筆墨氣韻，以哲理、詩意以及書法等諸多方面去認識畫外之畫的話，是不可能畫出如此有深度的作品。事實上，此時的高劍父還沈於中國文人畫情調，迷戀於筆清墨厚的心懷，骨子裡還未能完全到達“大眾化”新國畫的激奮狀態。因為此圖不是俗的，也不是雅俗共賞的，肯定是陽春白雪和曲高和寡的，它是以極高水平的傳統藝術表現技巧描繪和塑造了殘荷的迎風之美。同時，也將自己深厚的舊學功底暴露無遺。

高劍父《殘荷》圖，其葉是沈默的，其花是孤傲的，在這沈默與孤傲之間，我們理解了高劍父在辛亥革命中降龍伏虎的勇敢精神和壯志未酬的失望心態，理解了高劍父在借物寫心的抒情方式里為何帶著苦澀和孤寂的味道，更能理解高劍父自從政走向從藝並在以後站在雅俗共賞的立場上，為“文藝大眾化”所表現的極大熱情與深切呼喚。據趙少昂回記，高劍父此階段的作品，在後來的歲月動蕩中丟失很多，以致於人們都忽視了其此段藝術的成就。當我們讀到崑山市侯北人美術館所藏的這幅《殘荷》時，或許對高劍父整個藝術歷程又有了新的認識和說法。



五、頓若驚雷水墨中——讀朱屺瞻《秋荷》圖

在現代海派畫壇上，以大氣磅礴、元氣淋漓的藝術風格和美學思想獨步畫壇的，不得不首推朱屺瞻了。其繪畫作品筆墨雄健，造型簡括，講究氣勢，注重傳神，無論是丈二巨幅還是冊頁小品，都具有雄壯美的特質。他的作品除山水、蔬果以外，筆下的花卉往往是老筆紛披，粗服亂頭，極富自然之趣。他說：我喜寫山間的群蘭、路旁的野竹，因其與庭園中人工修飾的花草不同，我愛其野趣。他認為“野”字裡包含著不假修飾的真實美和萬物生機的活力美。在他喜畫的牡丹、紫藤、菊花、水仙等一系列作品中，無不以這種獨特的藝術風神散髮著誘人的藝術魅力，而水墨荷花更是朱屺瞻甚為鐘情並畫得較多的一個表現題材。在這個題材中，作者以其飽滿的筆墨熱情和借助其寬廣的人格魅力，恣意潑染，縱橫塗抹，強烈表現了這一題材的渾厚和質樸的藝術特徵，將其水墨作品的審美趣味推向了天真爛漫，純樸自然的藝術高度，具有現代畫壇不可替代的藝術

價值。

朱屺瞻《秋荷》，紙本水墨，尺寸 96x219cm，款識：秋荷。癸亥夏月畫於老杏堂，以奉主人一笑，朱屺瞻時年九十二。此幅作品為 1983 年朱屺瞻訪侯北人所作，現藏崑山市侯北人美術館。

此圖先在畫面的右下處，輕輕地用淡墨畫出幾大墨塊開出畫面，後用濃重的濕墨與焦墨在墨塊上互相勾抹滲破，染擦提醒，漸漸地墨在畫家的筆下，顯現了兩塊沈重而質樸的臥石形象，然後仍用淡墨在石的周圍重重地點抹出不同形態的荷葉，爾後再用畫石的方法趁濕勾破出葉子的莖脈。葉與葉之間的花朵儘管看起來似乎是隨意勾成，但在與葉的顯隱襯托的作用下，愈發表現得潔淨淡雅，顧盼多姿。最後，畫家在畫面的左下處，用濃厚的亮墨，穩穩地添上數片芋葉，住合住畫角，使畫面大開大合，對比強烈，極大地提高了畫面的視覺力和感染力。此圖尺寸雖然較大，但畫家用了大實大虛的章法節奏和輕鬆自如的寫意方式，完成了題材的構成和表現，這不僅展示了畫家駕馭畫面結構的能力，而且真正顯示畫家的筆墨功夫。觀賞之余不得不讓人感嘆折服。

雖然朱屺瞻的筆墨主要來源於明清以來大寫意畫家的供給，尤其得力於徐渭，石濤，吳昌碩等，但最直接的應該還是他與近現代大家的交遊與交流。特別是與黃賓虹、齊白石二人的密切來往對其藝術影響頗大。通過多年的努力，他不但收藏了以上諸家的力度與氣度，更收穫了他們的厚度與深度，同時，朱屺瞻晚年的繪畫作品較前人畫得更為恣肆松放，他把單純意義的形用到一邊，作畫借靠優良筆墨、佈局全憑道理二字，以道組筆，以理積墨，率真地表現了中國水墨寫意的博大精深與根本內涵，可能正是這種超脫的繪畫方式得了節奏，掌了平衡，使他的作品具有一種特殊的震撼力而超出同期許多畫家的藝術水平。朱屺瞻常說：我的畫是瞎塌塌的。而在這貌似謙詞的背後，道出其作畫的一種層次，就是隨心隨意，放鬆輕鬆。畫家在這種自由自在，不受拘束的落筆情態下，作畫往往不會徒做外表上的嚴謹，注重的是內在的修行。要求作畫的慾望，作畫的畫面，作畫的意思，皆以自然生發為準，就如春暖花即開，風過波自生一樣，沒有多餘的人工點綴與強求。因此，就在這數十年來自然狀態的水墨修養下，至晚年不知不覺積累了雄渾的勁力，完善了其水墨內容，使其大膽的筆墨方式得以規矩，從而大大推動了現代真正水墨的發展與開拓。從這幅《秋荷》圖來看，畫家使筆猶如風馳電掣，激情澎湃，線條的方圓曲直，佈置的疏密虛實，用筆的輕重緩急，用墨的枯濕濃淡都在大處著眼，全盤思考。縱橫揮灑之間，猶如一首水墨交響曲，各聲部互相交織融合，無絲毫生硬之感，在賞讀之時，撲面而來的圓渾氣勢，著實地讓你感到墨彩繽紛，氣象萬千，有時甚至忽然忘了其所畫的是甚麼的了，感到的只是回腸蕩氣，情不自禁的驚呼和激動。

在這幅作品中，水墨雄渾的氣韻貫穿著整個畫面，達到了很高的程度。但其水墨質量更高之處還在於它除了能直接感受到的雄渾圓勁的後面，隱現著一種容易被人忽視的淡意。這種淡意不是空洞無物，它是一種自然的原汁，是一股樸素的氣息，讓人咀嚼和品味。我們可以從這幅作品中讀到其潑寫的荷花的淡意有彷彿雨季雄渾驚雷之後的餘

音，在空中縈迴不去之感。從歷來畫家的實踐證明，筆勢崢嶸墨色絢爛之間的平淡之意的產生一定是藝術家瓜熟蒂落的標誌，也意味著畫家對水墨的真正理解與體現已達到自由的境界。應該不會有人否定，朱屺瞻晚年水墨的淡泊，大大提升了其繪畫的藝術層面和審美層次，使其在發展與開拓現代水墨的進程中走向更深更廣的文化領地，也就是這些原因，使得朱屺瞻晚年變法的潑色山水同樣具有不俗的表現和發揮。

通常來說，畫家到了晚年筆墨漸至老境的同時，老禿乾枯現象也隨之而來，作此《秋荷》圖，朱屺瞻已九十二高齡，筆下除老辣清潤外，不見絲毫衰氣，可見時年畫家體內定是元氣充盈，畫手硬健。也許，朱屺瞻以其與常人不同的智慧與胸襟，滋養了其生命的底氣和活力，使其成為現代美術史上罕見的長壽畫家，實現了藝術與生命的和諧統一，達到了一般畫家無法達到的人生境界。

霍國強

畢業於文化部中國藝術研究院研究生院中國畫專業，中國書法家協會會員，國家一級美術師。現任崑山市文聯副主席、崑山市美術家協會主席、崑山市侯北人美術館館長、江蘇省美術家協會會員、蘇州市美術家協會理事、江蘇省國畫院特聘書法家、畫家，蘇州市人大代表。

作品入展中國書協主辦的中國第四屆書壇新人展、全國首屆隸書展、全國首屆“小欖杯”書法大展、全國九屆書法展入展提名、全國千人千郵書法展、當代江蘇書法精品晉京展、西冷印社首屆中國書法大展、西冷印社詩書畫印展、林散之獎·南京書法傳媒三年展。曾獲全國楹聯書法展創作一等獎、首屆全國當代書法名家作品評展二等獎、江蘇省書法篆刻精品展銅獎、江蘇省美術書法展銀獎。被《書法》雜誌評為中國書壇中青年百強榜等。

先後率團赴法國、日本等國家舉辦書畫展和文化交流活動，數十件作品被美國、法國、韓國、日本和中國香港、台灣等國家和地區收藏家收藏，先後在上海劉海粟美術館、蘇州文聯文藝家展廳等地舉辦六次個人書畫展。

作品和論文發表於《中國書法》、《書法》、《書與畫》、《書法報》、《中國書畫報》、《書法導報》、《美術報》、中國文化報》等專業報刊。《美術報》、《中國書法》、《書法》、《書法報》、《書法導報》曾做過專題介紹。作品在中國美術館、江蘇省美術館展出。

出版有《當代名家書畫譜·霍國強書畫作品集》、《當代書法名家精品賞析·霍國強書法作品》、《當代書法名家經典·霍國強書法作品集》。

聯繫地址：（215300）江蘇省崑山市柴王弄 32 號崑山市文聯

電話：0512—57596097 13952453808

對新安畫派的一點思考

劉廷龍（安徽）

時至今日當我們再次提出對傳統文化的重新認識和對經典的再梳理時，可能會被一些人嗤笑，覺得好像早過時了。1980年代初，當國門再次敞開時，我們發現身邊的一切正發生著巨變，科學發展之快，著實令人震撼。而同時從西方舶來的快餐式美術“革命”浪潮也和科學發展的趨勢一樣，正一浪高過一浪。

在人們享受著西方工業革命所帶來的物質文化的同時，正漸漸把我們祖先所遺留給我們的非物質文化遺忘了。西方人的節日正被一些所謂的“現代人”愉快地接受，反之本民族的傳統節日正漸漸被淡化。而那些曾漂洋渡海學成而歸的學子們在比較系統地瞭解了西方所謂“主義”“現代”“後現代”等翻著花樣變化的新名詞後稍有所悟，殊不知人家國家的博物館中雖懸掛陳列著本土藝術精品，但也還照舊供奉著咱祖輩的優秀藝術珍品，未見其敢小視或盲目地崇拜外來文化，因為中華民族上下數千年的文化史早已受到其他民族的認同與尊重。

長期以來，總有那麼些人對自己民族的優秀的傳統文化根本不作深入細緻的研究甚至視而不見就妄加針貶或胡亂詆毀，這無疑是一種不負責任的、輕率浮躁的表現，是對本民族藝術缺乏信心的“奴性”的顯現。還有那些動輒喜歡把本民族優秀文化摻和點西洋人的“巧克力”“奶酪”方才覺得夠味的人，認為只有這樣才叫走向“世界”。要知道最具有民族性的也就最具有世界性。瑪雅人雖沒有給世人留下輝煌的科學技術，但他們留下的是足以讓世人永遠尊重羨慕和嘆為觀止的原始造型藝術。

當西方藝人繃著油畫布時，我想他們壓根沒有想到要從中國的“宣紙”上來“借”點甚麼搞點新名堂，也決不會捨棄手上的油畫筆，靠拿“中國毛筆”在其大作創點新或在其上跋上一段文來，再蓋上一方紅彤彤的朱文印章，來標榜自己所謂的油畫“創新”。他們不還是用他們民族固有的工具一直將他們的藝術傳承到現今嗎？

也許在近代歷史上我們這個民族多次遭受外民族凌辱之故，一些人每每在從事一椿看似很平常的藝術創作時，總喜歡檢討自己有沒有合乎外民族的意圖，用一個“妄自菲薄”的成語來形容恐怕都不那麼恰如其分了。

要徹底杜絕此類現象，重新樹立民族自尊，我們就要不斷地加強對傳統經典文化的宣揚和介紹，把塵封在博物館保險庫里燦爛的優秀民族文化遺產給亮出來，向世人展示介紹，供人們學習研究參考。這次《書畫世界》雜誌所刊珍藏於安徽省博物館的明清時期生活在新安江畔的大家們高品位、高格調的作品，就非常好，在我看來就是向“西方唯是”主義者開出的一劑去“火”清涼之良方，好讓他們退退燒、清醒清醒，好好正視我們先輩留給我們的不朽之作和豐富的文化遺產。

中國繪畫有別於西方繪畫的根本所在，即中國繪畫強調個人精神的釋放及諸種文化

綜合修養的融合，是一種基於對大自然有所感悟、精神隨之昇華的藝術行為，不僅僅止於技法和外在形式，而是高於現實的一種純內心活動的結果。這種人文化、浪漫化的表現理念，歸根結底是我們民族先輩們認知世界和表現世界的哲學性的總結。

東坡的高論“論畫以形似，見與兒童鄰”。足可見證中國畫以心靈頓悟來超越現實的形式約束，這要比西方後來所謂的印象派大師莫奈、馬蒂斯、凡高要領先數百年。

當一種文化受制於某種形式觀念時，心靈的奴役將是痛苦和無奈的。在工匠和凡夫俗子看來是可容忍的、可麻木的，而那些涵泳幾千年中國文化的學究大儒們卻決不會容忍心靈感悟被扼制和被阻斷的。所以中國畫在大批文人參與後，終於發生了革命性進步，這一切可從董其昌的《畫禪室隨筆》的南北宗論，以及倪雲林的“聊發胸中逸氣耳”中管中窺豹。

儒家所恪奉的信念是“窮則獨善其身，達則兼濟天下”。當我們發現明清新安畫家中無“達”人時，則又對“窮”“隱”的理解有了更進一步的認識。可以說在這些先賢中無一位是達官顯貴，皆布衣一身，這種跳出三界外不在五行中的輕鬆和灑脫造就了日後他們在藝術創作上與俗客不同的高雅。他們中雖有漸江剃度為僧，但在暮鼓晨鐘的蒼冥中越發啓悟著其超越現實心靈的果敢。當反清復明成為泡影時，最佳選擇就是皈依佛門，享受佛門清淨，空門的悵然是其心靈得到昇華的必由之徑。這點我們可從清四高僧之一的八大山人的冷異荒誕的構圖中，窺見喪家亡國的痛苦、壓抑心態下的釋放和對空的認識和追求，以及對現實的抗爭與無奈，一種心靈暫得的偏安與規避被暴露無掩。這不正是傳統中國畫表現中最具經典的心靈與現實結合後再昇華的寫照嗎？讓我們再回頭看僧弘仁的作品，除必要的技法之外，其對真實山水繁復的削減、提煉彷彿是其化手中之利劍斬去一切枯枝藤蔓，去表現其為明人的磊落，在其不羈的近乎幾何體的山石結構的縫隙中偶然點上幾筆濃濃的苔點，格外醒人眼目。這種悠游於現實之外的山水構成，冷峻高逸得使人感到荒寂。去年陳傳席先生曾對我說，其在美國波士頓國家博物館的館藏作品中曾見到弘仁的一幅丈二見方山水，其線條的荒逸、冷峻使其觀後頓覺寒氣周身，不能自己，直到現在每每回想起那幅作品也還有那種感覺，真不可思議。

記得姜澄清先生在他所著《文人、文化、文人畫》一書中述及對隱逸的看法時，特引了徐復觀先生《中國藝術精神自敘》的一段：“中國的山水畫則是在長期專制政治的壓迫及一般士大夫的利慾熏心的現實下，想超越到自然中去以獲得精神的自由，保持精神的純潔，恢復生命的疲困而成長，”所言鑿鑿。隱逸思想是生活在現實中文人們在不“達”時所選擇的另一種精神勝利法，他們或隱於梵宇，或寄居岩岫野泖中，以冀找到心靈歸宿和慰藉。那種獨有的人文逸志或許是今人所無法去理解和解釋的。而這種人文精神與西方歷史上的藝人是不可作等同觀的，這也是東西方兩種不同民族傳統、不同文化背景下最根本的理念和哲學的差異。因而我們現今對傳統文化藝術把握的失誤和偏頗以及對東西方兩種不同哲學思想的猜忌與攀附，無疑是我們一些人產生激進思潮或迷茫的根源。科學是可共享的，是可以快速傳播與消化的，而民族與民族之間的文化信念以及哲學觀是不可能通過像科學這種形式一樣來傳播和共享的。倘若地球人類有那麼一天

都去共同追求同一種文化和崇尚同一種信仰時，也就將失去人類真正意義上的“文化”了，一切都將會變得寡一、蒼白和無聊。

所以當我們靜心揣摩先輩遺留給我們後人的這些藝術遺產時，再去分析當下人們在對傳統文化認識的膚淺和躁動不安的原因時，除發現在現實社會中受科學技術快速發展衝擊和影響外，就是抗拒不了的在現實社會下名利的誘惑。再者如今人們好像再不願意欣賞和接受那田園牧歌式的古代大家們用心靈超越現實所創作的經典之作，動輒自詡其大作是“創新之作”，其人是開派大師，從而輕視對傳統文化的綜合吸收，為技而技，為了表現而表現，對表象的認識追求要遠遠大於對內涵的追求。也許這就是我們當前藝術創作中存在的浮躁輕佻的病灶吧。

傳統文化的延續是一個民族興旺延續的象徵之一。倘若我們喜歡把傳統文化拿來當作一種社會教化和社會功利時，傳統文化也就失去了其愉悅身心的本質。中國畫的人文性就是如此簡單。應該說上世紀初的那場中國畫改良運動者與衛道士們的不歡而散是無結果的爭論，讓我們後來者看得更加清楚了。孰是孰非暫擱一邊，若採取中庸論則比較公允。從現實來看當代的傅抱石先生是傳統文人畫派最佳表現的代表人物之一，也是表現現實的時代繪畫之先驅。比如《江山如此多嬌》，你不必去界定其表現的是現實還是精神層面的東西。如論其為表現現實也可，因為它是主題性創作；若論其為精神的追求也可，也正與抱石先生所創造的那種超現實、文人氣十足的“抱石皴”不謀而合。所以這幅畫既表現現實，又是文人高士情懷的抒發。

因而我們得出這樣一個論點，即美術界應“以人為本”。在當代，你可以追求完全反映現實生活的作品，但你也千萬不可對那些傳承延續了幾千年的你認為是文人游離現實也好、逃避社會責任也罷的非功利性的精神層面的藝術表現形式持否定看法。因為幾千年來代代傳承只能說明一點，即其存在尚有合理的理由，也絕對不會以某些人意志為轉移、失落而消失的。我認為現在再回頭看看這些早於我們二百年前的新安先民們的精品時，他們那種對現實與傳統有著獨特理解所創作出的如此完美的人文精神作品，還是那麼新鮮、雋永，令人怦然心動。這不得不使人由衷地感嘆欽佩，由衷地潛下性情虛心學習研究，哪怕只能在其中得到一點點啟發。

劉廷龍

1962年生，祖籍安徽懷遠，生於新疆哈密，現為安徽省書畫院院長、國家一級美術師、中國書法家協會會員、中國美術家協會會員、安徽省書法家協會副主席、安徽師範大學碩士生導師、安徽師範大學美術學院兼職教授、安徽工程大學兼職教授。

廣大新安派 再展黃山風

王濤（安徽）

站在安徽省書畫院 30 年的節點上，我的心中百感交集。有對過去獨對寒月的黯然神傷，有對過往針砭時世的憤世嫉俗，有失去的惆悵，也有得到的喜悅，有不知路在何方的躑躅，也有乘風破浪的萬丈雄心，如鳳凰涅槃般義無反顧的執著，但更多的是無論何時何地，我們一起經歷，一起成長！其中的不易與辛酸，是安徽省書畫院的各位同仁志士並肩作戰相伴鼓勵、支持、協助挺過來的，面對筆墨之爭的今天，唯有在發展的基礎上去珍惜昨天用汗水哺育的今天，才能有資格去論及明天。燕雀安知鴻鵠之志？請原諒我們在攢積力量時的一貫沈默，請原諒我們在博觀約取、厚積薄發時所消耗的時間，因為我們明白欲善其事先利其器的道理。

回望來時路，總有些鏡頭在腦中一格一格的放大放大再放大……

‘黃山風’的定位

人們在盛贊“黃山風”今日輝煌的同時，也許很少有人知道，為了重建這份輝煌，為了尋找“思接千載，視通江淮大地”這道古老而新穎的藝術命題，安徽省畫院的一班人，不知經歷了怎樣的艱難探索？而目睹“黃山風”社會影響力的日漸擴大，回顧這“風”的形成過程，確實是感慨大於欣慰。如果非要追溯本源的話，就不得不提到八十年代中期的那股‘八五’新潮的衝擊。就在這個中國當代藝術最喧囂的時代，有一群藝術家一直游走在邊緣的邊緣。一方面國外先進科學技術的引進，國民經濟的飛躍發展，流派紛呈的各種西洋文化潮水般的襲來，形成了來勢洶湧的藝術衝擊波。另一方面在美術界，“抽象派”、“超現實派”、“未來派”和各種實驗水墨應運而生，光怪陸離的藝術景觀，讓看起來斑斕五彩的現狀透露著藝術的悲哀，難道正如評論家所哀嘆的“中國畫已走到窮途末路了？難道現在真的不要傳統筆墨了嗎？就眼睜睜地看著“筆墨等於零”的主張成為現實嗎？”在這種情況下，很多畫家沈醉在“自我”里難以自拔而又無所適從，還有的為了尋找藝術市場遠渡重洋，徹底地拋棄了筆墨，到西方去“淘金”去了。一時間，驚厥、徬徨、失落、迷茫等各種難以名狀的思緒，瀰漫著整個中國畫壇。驚喜於藝術領域百舸爭流的虛假和繁榮，卻又不得不為優秀傳統文化的存亡陷入凝重的思考之中。從大局中去考慮如何將大家的異同點分離出來，到底這個切入點在哪裡？有一點是肯定的，那就是我既不贊成去揚棄傳統的民族文化，又不苟同中國畫家程式化創作方式。我認為，中國畫自身的筆法、墨法、結構形式等特有的造型規律，是中國畫的優秀傳統。中國畫的程式就是中國畫家在對生活長期積累、提煉、昇華的基礎上創造出的藝術符號。這種符號的個體表現力雖然有限，但其因人而異的排列組合樣式卻是無限的。明末清初之際，以漸江、梅清、程遂、汪之瑞、孫逸等為代表的所形成“新安畫派”

曾影響中國畫史的畫家，以在山水畫領域的卓越創作，屬於中國繪畫史上優秀畫派，其藝術風格崇尚倪黃，多用枯筆風神清雅高古。關於新安畫派的藝術理念，美國學者高居翰曾經指出：這個時期的安徽畫家經常用恬淡的筆墨畫出沒有人煙的山水，借以表達他們那種不與流俗的情懷，以及他們對永恆的自然景物，以及不滅的文化傳統的執著《黃山特展目錄導論》，新安畫派的畫家都是純正的士人、學人，大家都是對主體人格的追求，對文化傳統的承續，對山川自然地皈依，以及貫通其中的理性主義，所以在其作品中透出冷逸與宏大、勁峭與腴潤、清淡簡遠與偉峻沈厚合一的面貌，高居霸說“新安畫家刻意經營一種令人無法立刻接受或被吸引而神往的風格，如此典雅的風格、永恆的自然景觀，是文化傳統執著追求，也是現代人難以企及的淨化，給我們的啓示是無盡的，倘若以一種客觀冷靜的心態去思考就不得不承認，在今天的畫壇新安畫派的藝術理念固然是時代的結晶，已經成為一個遙遠的回響。一九八四年為浙江誕生 320 週年的的大會的研討，給我們帶來的觸動，只能是心潮澎湃而已，社會的錮蔽、文化的隨性、精神的浮躁和心靈的扭曲還有藝術市場的衝擊，使我們沈浸在巨大的反思之中，如何將新安畫派的理念轉化為現代的創作精神，如何將先輩們留下的豐富藝術遺產變成我們當代藝術發展的堅實根基，如何繼承？如何弘揚？如何發展？始終困惑著我們這代人。

在中外美術史上西方文化的革命性「裂變」更加映襯了博大精深的中華文化的「漸變」，一種“中國畫的根在中國，只有牢牢植根於中國大地上，它才有無限的生命力”的意識激蕩著我們，無可推卸的社會責任感和緊迫的歷史使命感，不能在這樣沈默下去，中國畫的尊嚴應該受到起碼的重視。然而縱觀歷史，“新安畫派”的巨大影響長期籠罩著安徽畫壇，凝重的突破和艱難的創新、逆勢的抉擇，使得安徽畫家們長期處於“蟬蛻”般的苦苦求索之中。僅管改革開放已有 20 多年，在中國美術界同行們的眼裡，安徽的中國畫創作沒有得到應有的關注，但事實果真如此嘛？我真的不悅。因為我太瞭解我們安徽省書畫院的畫家了，他們大都是畢業於知名的高等藝術院校，有著較高的藝術素養，扎實的筆墨功底，求新若渴的創作態度早就躍然於丹青之上，只是缺乏必要的組織和科學的引導，俗話說，運籌帷幄中，方可決勝千裡外，在“沈寂”了十年後，於 1997 年夏秋之交，畫院的各位畫家鄭重的提了出來。大致想法是：“畫院建院已 20 年，雖然在省內外也舉辦出各種畫展但是一直沒有在北京舉辦過一次大規模的展覽，乃遺憾。1998 年正逢中國國際美術年，想借這個機會組織大家進京打一個‘集團軍’大仗，充分展示一下安徽畫家的總體水平，借此在京城弘揚徽派文化精神。”這一提議立即得到了領導及畫院全體畫家的全力支持，但是，給這個畫展上甚麼題目呢？讓大家頗費腦筋。首先不能自稱“新新安畫派”，也不能叫“新黃山畫派”。歷史上的畫派均是後人總結的。我們在相繼去研究“金陵畫派”、“長安畫派”“海派”當今幾大公認的知名畫派以後，又得因地制宜考慮到自身的實際情況，單單憑借畫院現有的畫家可以晉京辦展嗎？大家也都心有餘悸，亢奮之外不免要冷靜的去思考一下。事在人為，無非是先露的“灘頭”遭浪“湍”唄。眼下系列畫展的題目勢在必行，打甚麼旗幟呢？大家討論的很是激烈。而當時，湖北的周韶華正吹起了“世紀風”號角，我們認為用黃山這

個名字是地域性標誌更確切響亮。加上“風”風者，教化也、氣度也、習俗也。故名思意它是地域的也是現代的。最終確立了畫展展標為“安徽省書畫院‘黃山風’中國畫作品展”。

也許是新安畫派始終是安徽畫壇的光榮與夢想，它已經成為我們的一個情結。近 30 年來，幾乎所有關於安徽美術發展的研討都要和新安畫派聯繫在一起，從「黃山風」至「新徽派」的創作，新安畫派永遠是我們創作可以汲取的精神資源和地域標誌。縱向看“黃山風”可以說是新安畫派的延續和光大。我們的作品既有傳統的又有現代的，而且個性鮮明各具特色，是騾子是馬都應拿到京城溜一溜。

‘黃山風’的第一戰

“黃山風”寄寓了安徽畫家的藝術理想和追求，不僅要把一種久遠的文化精神推向新的時代高峰，還要把中國畫藝術推向未來。“黃山風”的確立，是畫院同仁們經過多年醞釀、籌劃、努力的結果，又是集體智慧的結晶。既有傳統淵源的文化根基，又有勇於探索的風貌展示。弘揚“徽”文化，再展“黃山風”，這也是人們對“新安畫派”後人的期待和厚望。“黃山風”系列展以一定的地域文化積澱和文化特色為資源，無疑具有一定的凝聚性，它這一個超越地域局限的大文化命題，具有很大的號召力和感召力。在晉京畫展展標“黃山風”選定之後，怎麼樣才能打好“黃山風”這一仗？展覽的規模、格局以及具體操作方法等問題，又一度困擾著我們。而恰恰在這個時候，97 年 10 月間陝西畫院正在中國美術館舉辦“陝西當代中國畫展”。“它山之石，可以攻玉”。就是在經費、作品和展覽畫冊等一系列棘手的問題毫無著落之際，郭公達、朱松發、丁雪郁還有我就連夜乘坐火車北上，去討討經。引起了陝西畫院一班人的狐疑，展覽開幕以來，安徽畫院一幫人每天來看？我們正暗自把他們的設計、包括展板的尺寸、宣傳方式、需要經費等一一記了下來。但這一切卻瞞不過陝西美術家、當時中國美術館館長楊力舟倒看在眼裡，他跟正在忙碌的陝西畫院院長苗重安點破了其中的玄機。“安徽要來和你們較勁哩，並雙向激勵道，你們要重振‘長安派’雄風，他們則要推出是‘黃山派’新風呢。”

回到合肥後，我一面向省文化廳、省委宣傳部、省委省政府彙報之外，一面召開畫院同仁進行整體動員。當我一反昔日面容，以一種少見的口吻對大家說道：“‘黃山風’明年進京展出，已是出了弦的箭，鐵板釘釘，定辦無疑。我就是要檢驗一下我們這個小畫院能否辦點大事出來，顯示一下安徽畫家人窮志不窮的風骨。每人拿出 10 幅精品力作，然後連同本已故的老畫家，組建 21 人的大隊伍挺進北京去。至於畫甚麼，畫家享有充分的自由，但傳統的筆墨不能丟，表現形式要出新，要折射出徽文化底蘊。”這一話說完，一個艱巨的任務隨即被提上議程，如何籌集展覽經費也是當務之急。最終得到了汪洋同志的支持，從省財政直接撥款 80 萬給我們。不足的部分，從社會企業籌集贊助，這其中得到廣州中正廣告公司郭勇的支持，終於出版印制 2000 本大八開精裝的畫冊，這是建院二十年來第一次出版的精美畫集。

藝術作品是畫展的本體，作品的質量是畫展的靈魂。抽去這兩點中的任何一點，輿論造的再大，‘黃山風’也只能是空穴來風。只有拿出好作品才能征服得了觀者。集中創作組織畫院一班人來到黃山南麓績溪縣境內，在一個山巒疊嶂的“蛤蟆坑”安營扎寨了。可以說在松濤陣陣的黃山峰巒深處，在景色優美的新安江之濱，在大霧漫天的黃山雲海，在曲徑通幽的山鄉民宅，到處都有我們留下的足跡，四月的皖南陰冷潮濕，雖然條件艱苦，卻依然阻礙不了我們創作的激情。郭公達就在這裡創作了丈二的山水巨幅《黃山雲海》，朱松發繪出了別具風情的《皖南老屋》，我則畫出梅清造像、漸江造像，就這樣，大家搶時間、抓准度異，150幅風格統一，個性各具的參展作品就這樣篩選出來了。為了對作品質量進行檢驗，我們在省內連續開展了三次徵求意見的觀摩展，並且都是按照進京的模式高標準嚴要求進行的，當即引起了美術界乃至社會的廣泛關注。北京美術評論家徐恩存先生就專程趕來參加觀摩研討會並撰寫“長空掠過‘黃山風’”一文，委實讓我感動。可以這麼說，這幾次的觀摩展所受到的成效，為我們正式進京展無疑增加了很大的信心。

俗話說“三分畫、七分裝裱”在展覽的形式和裝飾方面上我們更是頗費心思。決定將作品裝裱在亞麻布展板上，顯得平整大方其色調又十分典雅，展出的視覺的效果還真不錯，布展是門科學，如何將畫家作品有序的互相凸現的展視。放置在適當的空間，排來排去折騰了好多次，也看不到大家有任何埋怨，大家心裡都有一個共同的目標——辦好畫展。

九月的北京秋高氣爽，‘黃山風’中國畫展在中國美術館拉開序幕，觀眾如潮，齊集一堂，原安徽省委宣傳部長王明方致詞，文化廳長趙世對主持開幕式，不時暴出熱烈的掌聲，9月1日開幕式上，原中國畫研究院院長劉勃舒就發出了“安徽不簡單！王濤了不起！”的贊嘆，他認為，所展的作品直接反映了安徽省書畫家的水平，學術性很強，這點從畫面上可以肯定。”在“黃山風”中國畫展的學術研討會上學術界給予告訴的評價，原中國美協常務副主席、黨組書記劉大為就說：“成功之處就在於安徽省書畫院的展覽整體有非常鮮明的面貌，尤其是水平之高、數量之多，在全國各省都是出類拔萃的。”中國美術館美術理論家劉曦林更是直截了當地在會上亮出了評判的“尺子”，他說：“認真看完畫展後，我覺得安徽整體書畫水平的發展趨勢是從過去的下游水平上升到了中游甚至中上游的水平……”不僅如此，《1998年中華人民共和國年鑒》把‘黃山風’作為當年中國文藝界發生的一件大事載入史冊。我們這次首次進京展能取得成果，在傳統與現代之間，憑借著高品位的藝術水準和濃郁的地域氣息走出了一條探索創新中國畫的成功之路。

像所有成功畫展的開幕式一樣，握手、寒暄、品賞、鮮花、贊揚之余，我會獨自徜徉在展廳中，靜靜地品評黃山風畫展的作品。大廳正中已故畫家賴少其先生那丈八的巨幅山水，氣宇軒昂，沈雄的焦墨點綴大塊徽墨既和諧又統一。在肅然的山水巨製中，郭公達、朱松發、葛慶友、王濤的新安作品如此傳承有序，與先賢造像相得益彰，令我頗為感慨與激動。東西大廳里陳列的中青年畫家作品，日漸完善的畫風各具特色，極富現

代感；外加上亞麻布展板更加凸顯了其大方、樸實的畫風。就像友人所說，所有的空間佈置顯得那樣大氣俊逸且得體，不失為大家風範和君子之風。

鳴響‘黃山風’集結號

“黃山風”1998年進京展是安徽美術界代表的一次群體亮相，是安徽美術界和省書畫院創作實力的綜合展示，是為宣傳“徽文化”所作的擂鼓助威和搖旗吶喊。這是安徽畫家建國50年來首次以整體陣容進京亮相。出自老中青三代安徽畫家之手潛心創作的150幅書畫作品，以其鮮明的地域個性和飽蘸激情的時代筆墨，引起了北京中外觀眾的矚目和社會各界的強烈反響：中央電視台、北京電視台和人民日報、光明日報、北京晚報等首都多家媒體宣傳報道“98抗洪”壓倒一切的特殊時刻，中央電視台都仍然擠出時段或版面對畫展進行了報道。安徽的各家新聞單位更加是不遺餘力，同步進京，跟蹤實時報道。9月1日上演的開幕式，無論是從規模還是到盛況，到影響力，都是中國美術館近年來同類畫展為之少見的。

與98年的‘黃山風’進京展不一樣，兩年後，2000年於上海劉海粟美術館舉辦的“‘黃山風’中國畫小品展”以蘊含著江浙韻味的扇面、冊頁、手卷等玲瓏精美的尺尺小品作為畫展的主角。對於一個地域性畫家群的作品展，高手雲集的海派畫家一般是難得輕易垂青光顧的……開幕式上，上海畫院海派的畫家們幾乎全來了。方增先生提前一天在看了畫展之後，還拍著我的肩膀說：“王濤，看來中國的水墨還大有搞頭。”大學者王元化先生也給予了很高的評價。安徽電視台《東方紀事》欄目作了跟蹤報道，上海新民晚報、文彙報、解放日報都給予了充分的報道。毋庸置疑，給上海畫壇帶來一股清新的皖風徽韻，遺憾的是由於經費的拮据沒能為此次畫展出版一本畫集。成功的畫展都需要在展前做周密策劃和運作，而畫院第一次在大上海露臉要的就是樹立安徽人的自尊與自信，在籌展那些短兵相接的日子里，超負荷的運轉，很多同志帶病硬撐著。我亦是帶著重感冒的身體，在應酬新聞單位的領導以至於開幕前一天暈倒在地，之後成了這次畫展談笑間的花絮……

02年2月26日的新世紀“黃山風”邀請展，入選的11位中青年書畫家都是經過藝委會的專家們反復再三嚴格篩選出的，在近80幅參展作品中，囊括了人物、山水、花鳥、書法等藝術門類，從中我們還可以看到畫家在皖南寫生的十餘天深入社會，體驗生活，創作出的具有時代風貌的新“黃山風”精神的作品，表現出了畫家們概括、集中、取捨的藝術修養和詩中有畫、畫中有詩的筆墨情趣。各自不同的審美追求、藝術趣味、筆墨方式都統一在“黃山風”的總體格局中，既吸取了南方中國畫飄逸靈秀的特點，又融合了北方中國畫雄健渾然的長處，充分體現了畫家的藝術個性，又展示出了群體藝術的共性。另外，對展覽的形式、方法、內容我們也都做了較為完整的統一安排，開幕式邀請了為安徽的文房四寶作出貢獻的專家和代表共同為畫展剪彩，突破了過去剪彩活動的老形式，可以說在全國尚屬首創，並出版了大16開本的畫集。6月22日至27日在山西太原文聯大廈展覽館舉行的“黃山風”中國畫六人展，當時郭公達、李碧霞、葛慶友、方賢道、丁雪郁諸位畫家120多件作品一經展出，即可引起了山西省委、省政府的高度重

視，觀眾對畫展給予了高度的評價。研討會上，一位專家就說到：“黃山風畫展的畫家們從傳統中走來，不落俗套，不守舊，筆墨清新、明快且有特色，作品顯示了深厚的徽派文化底蘊和良好的筆墨修養。原以為是托關係來展覽的，沒有想到你們的作品如此學術品位，如此震撼，希望兩省畫家多多開展學術交流，為繁榮發展中國畫創作作出應有的貢獻。”在六天展覽即將結束時，當地政府還邀請我們到山西博物館再展一回，我們還是婉言謝絕了，唯有表達我們的謝意。

05年中國美術界的一件大事是第十六屆國際美術大會的召開。在飽覽北京雙年展後，近80多個國家的藝術家們和國內美術界的同仁們相聚在合肥安美藝術城。為了展示安徽的文化底蘊，開發本土的文化資源，我們從省博物館館藏的明清新安畫派40多件作品在安徽書畫院‘大家畫廊’展出，受到了美術界朋友的廣泛關注著名美術評論家薛永年、郎紹軍，給新安畫派很高的品價，國際藝術節友人更是爭相品賞，看到大家那一邊湊近向前靠，一邊拿著放大鏡的表情，認真仔細的品讀著先賢的作品，那種渴求的眼神，那種專注的表情至今仍歷歷在目，就像發生在昨天的畫面一般清晰。

英才倍出的‘黃山風’

安徽省書畫院成立於1979年10月。在萬里同志主持安徽工作期間，已故省委宣傳部副部長戴岳同志主持創辦省書畫院，最初的安徽畫院實屬地道的一窮二白，連個起碼的立身之地都沒有。所謂畫院的全部家當也只是借用省藝校的一間簡陋教室及幾張落滿灰塵的辦公桌，以至於著名收藏家、書法家李一氓為畫院題的字一直沒有掛出來，被久久的塵封了好一段時間。從1985年我被省文化廳提任為畫院副院長，1990年任命為院長以來，也實實在在地見證了那段不堪的灰色歲月。畫院的牌子甚麼時候掛起來，成為我們當時心頭的特大急事。這不，我們就不得不四處奔波，去解決這筆龐大的建院資金。我當時就這麼想，沒力量建新房，就去買舊房。沒錢買，就想盡一切辦法去借去貸。就這樣，從1985年開始整整三年，終於得到邵明副省長支持撥出30萬專款，又向銀行借、貸共計60萬元，在原阜陽路（現為祭事達大道18號）的繁華路口購置了兩層“半邊樓”，那塊擱置了10年之久的畫院招牌終於冠冕堂皇的掛了起來，改寫了安徽畫院無院址、無招牌的歷史，真正揭開了安徽省畫院自開創以來新的篇章。以出作品、出人才為宗旨，重振畫院威風的號角。88年舉辦了“中國國家畫院·安徽省書畫院中國畫聯展”，89年主辦的“德國女畫家蒂亞克森現代繪畫展”，90年主辦的“關東畫友繪畫展”、91年的“獻給建黨70週年書畫展”、1992年的“安徽省書畫院扇面畫展”、93年的“中韓書畫交流展”、“情融丹青寄濠江——安徽省書畫院作品展”、“安徽省書畫院中國書畫展”、94年的安徽省書畫院到日本展，95年到韓國展、97年的迎春書畫新作展等展覽，觀者如雲，反響很好。沈寂許久的安徽省書畫院終於發出了驚人般的呼喊。

在我們接二連三的舉辦畫展，最大限度的體現畫院軟實力的同時，然而背的債著實壓在我身上喘不過氣來，甚麼時候徹底還清銀行貸款，才是真正的翻身。這不，站在全局的利益去考慮，我只能設法將展覽廳出租，也就是說十幾號人的隊伍要全部擠進二樓幾間狹小的辦公室里。之前，我還很害怕，怕大家不理解，可能還會說我自私，但是沒

有想到，這一想法一經提出就得到了全院同仁的支持和響應，我真的很開心。

出人才、出作品、出成果是專業畫院的宗旨。翻開安徽省書畫院的“大事記”，大型展覽接連不斷的開展有60次之多，規模空前的就有好幾次，其中85年以來籌劃組織的展覽就佔據了總數的3/4，囊括的中外展覽、交流活動，一直到“黃山風”這股藝術雄風吹到了京城和上海，我們全院所有畫家都竭盡全力去拼、去搏、去爭，形成了一個極具戰鬥力的藝術隊伍。在筆墨丹青中呈現的藝術光環是屬於你們的，是屬於我們這個光榮集體的。這一系列的榮譽都印證了此小畫院也有大作為的想法，其中蘊含的智慧是很多所謂的大畫院無法企及的。當然，我們不能一味停留在先前取得成功的沾沾自喜上，近幾年，我南徵北戰，與外界接觸多了，也聽了不少議論，但一談到安徽美術界，除了賴少其先生，就是明清時期的“新安畫派”，近代的畫家很少有人提及。造成這種局面的原因是，我歸納總結了一下，一方面是我們的畫家沒能真正走出去，缺少宣傳、自我封閉意識較濃，使外界難以瞭解；另一方面是地區經濟不發達和機制的掣肘。故而，為宣傳安徽、弘揚徽文化唱響黃山風是我們責任感和使命感使然，也是我作為安徽省書畫院的院長自然而然的心靈召喚。“出作品、出人才、出成果”一直都是專業畫院的宗旨，真正揭開畫院新篇章是這個極具戰鬥力的藝術隊伍。

集結在“黃山風”這一旌麾之下的畫家有黃永厚、郭公達、朱修立、徐永萬、朱松發、葛慶友、楊其錚、許雲瑞、王仁華、劉廷龍、方賢道、何南燕、黃少華、徐若鴻、丁雪郁、趙規劃、張洪、桑建國等，每個人都有其鮮明的個性。不入俗流的中國畫理，嬉笑怒罵皆文章的黃永厚；注重筆墨又不拘泥傳統，熔鑄出中國山水新意境的郭公達；筆隨運轉，山水清音的朱修立；以傳統的青綠手法來描繪閒適的田園山水詩情的徐永萬；以莊稼地、農夫、稚童、毛驢等鄉村元素來表現樸實敦厚、意趣精妙的方賢道；作品始終充滿著獨到的藝術張力，心靈與筆墨共生的朱松發；靈秀聰慧注重筆墨的葛慶友；以各種樣式探索出純粹藝術的苦行僧何南燕；詩意筆墨蘊藉在“荷花意象”里的徐若鴻；試以現代水墨構成進入寫意人物畫的張洪；在豐腴的靜態中隱藏著桃花源似抒情色彩的黃少華；還有那從心中舞出亦真亦幻、亦夢亦醒的水墨靈魂，演繹著一場場“女人是水做的骨肉”幕戲的王仁華；以出入於蘇、米二家靈秀行草名世的劉廷龍；還為人民大會堂創作巨幅山水畫《秋風萬壑圖》書體法度嚴謹的具有皖派書風的許雲瑞；陳浩金則沈潛於“二王”書體的研習，又筆意湛然、妥帖典雅；林存安畫如其人的澄懷觀道從賴少奇的洋式中悟出新安畫派後人自己的繪畫圖式；以靈動筆觸、墨線律動去勾勒花鳥蟲魚的丁雪郁；以意念寫意型引出虛實生發的趙規劃；桑建國那富有時代氣息的工筆重彩人物畫；游刃有餘在生活與藝術中，傳統功力深厚，工筆花鳥、寫意、山水俱在的耿明；還有楊其錚、石里溪、杜雪松、錢小平、張煜、謝宗軍等實力派名畫家，畫院的創作實力團體已漸形成，他們或清麗，或俊逸，或壯闊，或雄渾，或奇古，或稚拙的畫卷，變幻無窮，成為一支凝聚戰鬥力的隊伍，一個有各自個性，有素質、有內涵的藝術群體。

縱觀近30多年安徽美術事業發展歷程，安徽中國畫的發展是最快的，從上個世紀末策劃了“黃山風”中國畫作品展以來，“黃山風”便成了繼“新安畫派”之後，安徽國

畫界的一面鮮明旗幟，不斷舉辦著畫展及一系列新安畫派的研討會。‘黃山風’的畫家群體長江後浪推前浪，以各自的藝術個性和面貌引起世人的關注得到了收藏家的青睞。隨著安徽經濟的大跨越，藝術市場的蓬勃發展，對於中青年畫家藝術品格的理解與認同，純粹的藝術家和作品會有更加光明的前景。況且安徽歷史上出現許多的繪畫大師，又為畫家們提供了豐沃的土壤，在安徽省書畫院在新一屆領導班子引領下，將會有更為燦爛的前程。這是所有關愛畫院成長的朋友們所期待的。

歷史是活著的過去。回顧歷史，不是為燃放滿天炫耀的煙花喝彩，而是為點亮照耀前行的燈塔鳴笛。回望來時路，坎坷艱辛，但終於走過。展望前方路，任重道遠，但依然前行。古人雲‘若不為無益之事，何以悅有涯之生’，至今仍讓我有豁然開朗之感，故左岸記之也。現將這句話送給曾經為安徽省書畫院的發展貢獻力量的各位仁人志士，與大家共勉之。

王濤

1943年生，安徽合肥人。原名王守信，號獨天齋主，字問溪亭茶客。1967年畢業於安徽師範大學藝術系美術專業班。1981年畢業於中國美術學院國畫系研究生班。1985年後出任安徽省書畫院院長、安徽省美術家協會副主席、安徽省文史研究館館員、中國美術家協會理事、中國美協中國畫藝委會委員、中國國家畫院研究員、中國畫學會常務理事、中央文史研究館書畫院藝委會委員。國家一級美術師，享受國務院特殊津貼。

書畫技法 · 審美研究

書法集字臨仿的創作理念探析

林進忠 （台灣）

摘要

臨書是古今研習書法最快捷有效的必經歷程，是書寫技能研習的捷徑，而集字仿書、自運創作是累積發展的，在學習與表現之間的方法與進程分寸，因書者的理念落差而存有極大的空間。眾所周知，藝術創作最重要而可貴的是創新與自我存在，但很多臨摹的書法作品仍常在相關史料中被重視而經常可見，書法既被視為藝術作品卻獨可摹仿，在藝術界是個有趣的現象，也不免會對研習與創作的認知產生混淆與偏差，這是值得關心探討的一個問題。集字臨仿，是近現代書法界經常可見的創作研究方法，也是新古典表現書法風尚發展的重要賞讀研析，以資省思與借鏡，對於當代書法的發展應是具有參考的價值。

關鍵字：書法 臨書 集字 新古典 藝術創作

一、前言

書法是在書寫文字當中自然產生，習字、寫字與書法藝術創作三者的本質是同中有異。¹ 各種藝術在初始時期常是緣於實用需要，出於人類的美感本能而為，而有意識地視為純粹且獨立的藝術創作則是後期發展的結果，故藝術史通常會包含實用應用時期的作品，以求演進發展體系的完整，但現代人也不應無視理念意識的時代差異而完全套用古人創作的形式。歷代以來累成的法帖、拓本、摹本、臨本與範本，² 豐富充足的史料提供文字與書法教育傳承的良好研習環境，但文字與書寫技能的學習趨於便捷，卻也形成書法藝術表現本質的易於迷失。由於受到抽象繪畫等歐美藝術思潮的影響，現代書道急遽轉變發展奇狀百出，有些已脫離中國傳統另行發展而大異其趣。在極力追求創新的氛圍中，古典再生應用創作的研習過程，更是不可忽視的紮根基盤。

表現傑出的書法家常是有意識地藉書法追求自我的存在，視作品為情感的宣洩與藝術理念的表達，將「書寫技能研習與應用」的寫字，提昇為理念訴求創作表現的書法藝術。故包世臣云：「書道妙在性情，能在形質：然性情得於心而難名，形質當於目而有據。」形質之能，是可教、可學、可練、亦或有可成的書寫技能；性情之妙，則是端賴自我參悟的內涵情境與創作理念，書寫技能只是表現的憑藉與過程，創作表現時總是以性情引發而生。書法的技能習用與藝術創作在理念層次確有不同與段差。尤其是在「學習」的立場來看，偏重於筆墨形質的技法巧能是很自然的，但是藝術貴在「創作」，書法藝術表現包含書寫的技能與創作理念二部分，學習是過程，創作才是目標。

在書法傳承文化史上，當範本原跡難得一見時，極近原跡的精良臨摹本便有取代原範本的教學功能，而當範本原跡失傳不見時，臨摹本更有提供後代考察研究的價值，但

這種功能與價值係因範本原跡之書法藝術價值而附生，臨本所有的僅是歷史性與技術性價值，不是書法藝術所追求的主體價值。相反的，書寫拙劣的臨書在學習成果上雖未有傑出表現，但卻多少仍保留部分自我風貌³，畢竟未能入帖「學得不像、自我塗寫」，與熟而能化出帖之後「另出新意、自有我在」，二者的筆墨形質固然有別，但彼此均有「並未形似原帖」的共通點。而集字則是臨仿與自運的介面，在學習與創作之間存在著諸多不同表現理念的發展空間。

二、臨仿創作的古典表現思維辨察

臨仿是中國書法研創過程中重要的方法之一，研習是過程，創作才是目標。清王澐云：「自運在服古，臨古須有我，兩者合之則雙美，離之則雙傷。」自前人所臨摹的作品中也常能得到啟示。看吳昌碩晚年臨寫的石鼓文，在筆韻、結字與排列都與原石拓本大有差別，可以說吳昌碩是藉寫石鼓文以表現自我，表現的成分大於學習字形，此即其所云「臨氣不臨形」的遺貌取神研習理念，而其所作也是書法界對臨摹作品的價值判定引起爭執的根源。事實上，從理念本質看吳昌碩的書法創作即使是臨書之作，仍是卓然聳立而存在的。清人鄭簠(1622—1694)的隸書與古為新極具風神，鄭氏家藏古碑四櫥，無所不研，見識為學自有不凡，所作隸字帶有草法，灑脫率致別有逸氣，凝重粗拙與乾掠率筆並施，靈動神采躍然紙上。每位藝術家都需經過漫長的學習，但其成就並非指研習過程中的片斷，而是形質轉化而得的創作表現，即得魚忘筌之妙。

黃庭堅云：「學書時時臨摹可得形似，大要多取古書細看，令人神乃到妙處，唯用心不雜乃是入神要路。」⁴ 得形似再進而求入神，是臨書的基本大要，但已是手巧、眼看、用心的統合使用方得要路。米芾曾以碧牋臨書李邕三帖，自謂「與真無異」，而其所臨的王大令法帖一卷、虞永興汝南公主墓誌、學臨二十餘帖軸等，均被當時不知情者「以為真」而收藏著，⁵ 顯示其臨書入帖的筆墨巧能功夫。但若以自有我在的創作立場而言，對照李邕的名言「似我者俗，學我者死。」⁶ 則是有趣而值得深思的事。

王鐸認為「唐宋諸家皆發源於羲、獻」，其書學研創以二王體系為骨幹，再通會參修刻帖各家與唐碑。「書不師古，便落野俗一路」⁷ 是他的強烈主張，「擬古者，正為世多不肯學古，轉相詬語耳。不以規矩，安能方圓！」⁸ 在書法研創中臨帖具有「瞻彼在前，矐乎自惕」的效用。他五十六歲時自言「淳化、聖教、褚蘭亭，予寢處焉」⁹，對於〈聖教序〉曾「臨之三年，字字逼肖」、「予年十五，鑽精習之」¹⁰。從其三十四歲所作〈臨聖教序冊〉及〈臨蘭亭序並律詩帖〉可證根基極為紮實。¹¹ 精研王書的王鐸，一生的書法藝術成就並非建立在是否可與王書亂真的學習成果，而是由於「五十自化」創造出屬於王鐸個人風格的書法藝術成就¹²。他一生未曾間斷地臨寫法帖，並云：「書法之始也，難以入帖，繼也難以出帖。」被認為是入理深談。¹³ 前人有王鐸「一日臨帖，一日應請索」之謂。但在研究王鐸書學研創理念與其法書史而言，其臨書的方法與態度顯現出自我的書法創作理念，則所作足可視為踐行例證更具意義與價值，有其珍貴難得之處。

王鐸臨書所作是以《淳化閣帖》為範本，有可能是隨意翻頁略微參考而自行書寫，

也有可能是以記憶所得背臨之作，其所臨內容文字實與原帖多有出入，雜混散臨是其作品常見現象，此狀清人早已述及，¹⁴ 多數情況不是誤讀或疏忽所致，而是種隨興發揮的選取，任意摘取熟記古帖文句自行其是的創作性臨寫。所作之字形與行氣上均自有主張，尤其多字連綿一筆貫氣的特色更非原帖所有，王鐸的此種研習創作理念認知，其實是極早萌發，¹⁵ 長期佈局經營積累心得，也是他終生臨習入帖又能出帖的重要因素。印證其言「故善師者不離古、不泥古。必置古不言者，不過文其不學耳。」足可為學者之座右金言。王鐸雖在五十二歲後較多得見黃、米、趙等法書真跡，但在其研習過程中，受到時代環境的局限實少臨墨跡，¹⁶ 但是其所作之行氣筆意與墨量的自然配置，顯現其對書法藝術表現本質深刻的早熟認知與過人的悟性才華。

晚明董其昌的書學是師古傳承研創發展的重要典型人物，¹⁷ 一生不斷學古並有甚多臨書之作遺世，其臨古而得自性的實績成果與觀念，則對後世有甚大的影響。¹⁸ 其四十歲壬寅（1602年）四月所作〈臨月儀帖卷〉自識云：「余所臨倣，實與真帖頗尚似。」¹⁹，其於〈臨禊帖題後〉論筆法時亦謂「余則欲絕肖」，²⁰ 這是從研習成果的立場所論的；惟其亦云：「余書蘭亭，皆以意背臨，未嘗對古刻。」²¹。故於四十九歲癸卯二月述云：「子昂背臨蘭亭序，與石本無不肖，計所見亦數十本矣。余所臨禊帖生平不下十本有奇，又字形大小及行間布置皆有出入，何況宋人聚訟于鋒墨之間耶！」²² 是年長至亦云：「臨鍾、王帖三紙，以無帖本相對，故多出入。然臨帖正不在形骸之似也。」²³ 待至其八十一歲時，臨閣帖大令書跡則謂「隨意臨仿，在有意無意間」，²⁴ 又於〈臨古卷〉識云：「臨古人書，要在神會意得耳！此數帖，余臨仿一生，十得之三、四，然脫去拘束之習，庶不落祝京兆、豐考功後矣。」²⁵ 實頗有自得。

董作賓（1895—1963）是考古與古文字學家，學術研究廣被人文及自然科學，自民國十七年起主持或參與八次殷墟發掘，一生精研殷商文化史，對甲骨學有卓越成就及貢獻。董作賓所作〈甲骨卜辭四則〉（圖1）是五十七歲（1951年）時所作，骨肉亭勻、清潤朗健，係臨寫《殷墟書契前編》書中的牛肋骨拓片文字，卜辭內容是對殷王駕車的駢馬以兩匹一組進行六次貞卜，自下而上分段刻記²⁶，其作品所臨即為下起四段。作品透現的是董作賓個人的書風，與甲骨卜辭是既相同又不相同，散發的是醇厚的才情涵養與專業學識，在樸實中見清靈風神。

篆書和草書一樣須在文字結構上經過專門研習，而篆書尤須古文字學之根基方能書寫運用。董作賓由於經常用玻璃紙摹寫甲骨文，日久便能得其神形。他在卜用甲骨上見有筆寫未刻的墨迹文字，遂提出甲骨卜辭是「先寫後刻」的看法²⁷，也因此他寫甲骨文特用心於筆意。在長期把玩摩挲甲骨實物與摹寫原片後，自然能先「入帖」，掌握住文字結構與刀刻風味；同時創作時復能「出帖」，表現出毛筆書寫的自然筆意與自我風貌。



圖一

圖二

丁念先（1906~1969）有一代「隸聖」美譽，於書學研究致力亦深，頗受藝林尊崇。其收藏書畫碑帖相當宏富而鑒別精審，其中禮器碑即有五種且大都是明拓本，²⁸ 其一生亦經常習寫禮器碑及碑陰、碑側文字，所知臨書禮器碑之作至少有十六件以上，²⁹ 其中有六件是將碑陰或碑側中「補題名」的部分匯集書寫而成，以「甲辰」（1964年）所作最多，其一款中即云：「補題名各行跌宕不羈，別有奇趣。」並自謂「於運腕用筆略得形似」，深體有得。丁念先〈漢碑〉（臨禮器碑碑陰補題名四行，圖2）此作為丁念先的代表性名作，擔任第二十三屆全省美展（1968年）審查委員所提交的作品，此作款云：「漢韓叔節禮器碑碑陰題名字變化最多，此補題名四行尤為奇逸。戊申秋。」其中「補題名四行」是欣賞解讀的重要關鍵。

禮器碑的碑陰、碑側所刊內容為捐款者的芳名錄，所謂「補題名」便是寫定之後再追加補上的，因此只能利用原本刊餘的行列空隙為之，所以是分散在上下左右各處的，³⁰ 如非用心極深根本無從察覺，若未苦詣精深亦無從區辨其中書風差異。禮器碑的書法精妙而富變化，自宋代以來一直受到很多研究者的關注與討論。³¹ 丁念先積多年勤研之心得，匯集補題名各行於一作，並非止於形似之仿擬，而是通化其韻趣再自出機杼。一般教學者常是偏重技法學習的臨書，但精深者的體會與表現便有所不同。丁念先此作所臨〈禮器碑陰〉之補題名，如附圖依二玄社「中國法書選」所刊印本分別在第39、50、51、75頁，依序連接合書，意在略得形似，摻以己意，原刻波磔雄強，此臨則更加強化，「堅、薛、豫」等字甚或改易，原石的橫畫斜度亦全改以水平，顯得更為沈穩，雖為臨書，但意在創作。其款文行書亦極精妙，自有獨特風味。

三、集字臨仿研創的例作賞析

將古典法書作品加以研究學習與應用，是書法傳承發展中必經的歷程。臨書，是最

直接而簡易的，但成效與方法實各有領會；集字，其中包括臨、仿與創作，則是步往自運活用的過渡期，但其背景條件因時改易、因人而異也有很多不同的情況。前人的研究方法與創作表現值得借鏡參考，盡力解讀作品書寫的內涵情境與環境背景，才能體會前人從事新古典創作表現與精神真義，應是有助於致力現代書法創作者多加省思的參考。

宋代人陳搏（？—989）³²的書法〈臨石門銘冊頁〉，約於晚明為人集成〈開張天岸馬，奇逸人中龍〉著名的對聯（圖3），情形與懷仁和尚集王羲之書所成的〈集字聖教序〉有些相似。集字，是流傳久遠而運用甚廣的一種手法，集古文字作新篇章的「集字」便常被書家樂於採用，羅振玉指係「用佐臨池」。而董作賓則視集字書法為其游於藝的一種餘興。近現代的前輩書法家踐行臨仿創作亦頗多實績，成果多樣而作品亦不勝枚舉，於此僅摘取數件臨仿作品為例賞析以資借鏡。



(圖3)



(圖4)



1. 趙之琛（1781—1852）³³〈摹周願敦銘文〉（圖4）、〈摹邛仲奩銘文〉（圖5）

所臨摹的〈願敦〉銘文，摹本見錄於宋人王楙《嘯堂集古錄》頁五十一、宋人薛尚功《歷代鐘鼎彝器款識法帖》卷十四，依趙之琛所臨者可推定是使用後者。〈邛仲奩〉或依銘文器主「江仲之孫白賚」稱名，在《歷代鐘鼎彝器款識法帖》卷十六、宋人呂大臨《考古圖》卷五均曾刊錄，前者當是趙之琛臨書所用者。此器銘文在郭沫若《兩周金文辭大系》亦曾刊錄考釋。



圖五



圖六

2. 朱為弼（1771—1840）³⁴〈臨書小臣繼彝銘〉、〈摹曼龔父銘〉（圖6）

朱為弼所臨摹的〈小臣繼彝〉，現在稱為〈小臣靜卣〉，未見器形僅有銘文摹本流傳，阮元（1764—1849）³⁵《積古齋鐘鼎彝器款識》卷五、方濬益（？—1899）《綴遺齋彝器款識考識》卷十二等曾先後刊錄。〈曼龔父盃〉舊以為是簋器，共有三件異銘，朱氏所書之銘文亦見於阮元《積古齋鐘鼎彝器款識》卷七等先後近十種書中著錄，依時代背景而言，朱為弼所用者當為阮元所刊者。

臨書的內容學問頗深，各人領會與表現相當多樣，變化豐富亦迭有情性妙得，在研習用心歷程與創作情思均各有專擅，值得細加賞讀品味省思。傳世王鐸作品中臨古之作多見，常不守原帖規範而近乎自運，被認為是其成功的所在；而世人亦有譏評吳昌碩臨石鼓文未得形似之說，識者則以為那是「門外之談」。臨仿研創的成長歷程固然多寫、多練、多看是主體核心，而欲有「一日有一日之境界」的體會，多用心並借鏡前賢的創作理念與情性表現內涵，則是字外工夫不容忽視的資取途徑。

作品中所寫的文字內容是欣賞書法時附加的文學性、歷史性價值。《書斷》序謂書法可以「思賢哲於千載，覽陳迹於縑簡」、「使百代無隱」，文字內容便是重要功用。文人之間相互以詩疊和吟詠所書，可以想見其時詩友交往的盛況，「披封睹迹，欣如會面」亦為欣賞書法之樂。〈顏魯公坐位帖〉歷來受到極高評價³⁶，與王右軍〈蘭亭序〉向有「行書雙璧」之美譽。由於是顏魯公草擬撰文的草稿，整篇書法隨著思緒起伏而變化，十三、四行後筆勢更為流暢，猶如行雲流水，未計工拙。尤其尺牘與詩稿，因用心於語句和措辭而自然書就，意與靈通，筆與冥運，氣韻生動出於天成，而書家的個人風貌亦盡現無遺，書家的學識、胸襟、思想、氣質、情性、趣味，均能透於毫端而映現。這是臨書之作所未能完全展現的侷限性。



(圖7)

3. 徐懋（清人）³⁷〈集商鐘文八言聯〉（圖7）

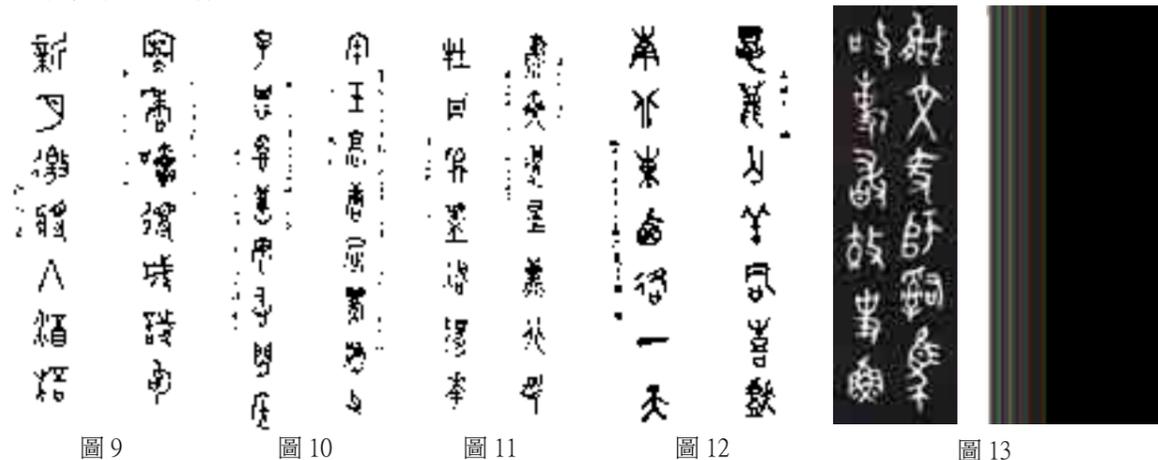
此聯篆文字形奇異，款中自書釋文，上聯「子孫其宜賓朋乃樂」、下聯「春年介壽吉日召欣」，係依宋人薛尚功《歷代鐘鼎彝器款識法帖》卷一所錄四件〈商鐘〉銘文集字而來。依銘文內容格式及字法而言實非商器，應是東周南方多見的鳥蟲篆，原即不易識讀而摹本亦不夠精確，故原帖釋文難免有誤。



4. 徐同柏 (1775—1854) 38〈赤環吉金七言聯〉 (圖8)

徐同柏此聯有內容頗為詳盡的長款，其於所據的〈召鼎〉及〈楚良臣余義鐘（鄒鐘）〉二銘文字，如「鄒」今文作「許」等均曾有相當深入的研究心得，對所集的字詞亦詳加考釋解析。此作上聯集自〈召鼎〉銘文第2至5行之下半段³⁹，據阮元《積古齋鐘鼎彝器款識》卷四為畢沅（1730—1797）⁴⁰得之於西安，拓本先後已有十餘種專書刊錄，該器後因毀於兵火現已不存。下聯集自〈楚良臣余義鐘〉，現稱為〈儔兒鐘〉，係春秋晚期的徐國編鐘，傳世共有四件，北京故宮博物院一件、上海博物館二件，另有一件有全銘之器為孫星衍（1753—1818）⁴¹舊藏，最早曾著錄於《積古齋鐘鼎彝器款識》卷三，即徐同柏據以集字者，拓本文字實不甚清晰（本文附圖為北京故宮博物院所藏者）。

傳世大量的金石文字資料，是近現代書法研習者主要的養分來源之一，〈毛公鼎〉、〈散氏盤〉、〈大盂鼎〉、〈秦公簋〉、〈頌鼎〉、〈克鼎〉、〈虢季子白盤〉、〈召鼎〉、〈王孫誥鐘〉等都是前人作品中時見臨仿集字創作的材料，亦有擴及璽印、陶文、磚瓦、甲骨文與刻石綜合參會者，而在大量的古文研究成果與工具書持續刊行之後，集合綜參古文字加以創作亦成為常見而自然之事。如吳咨（1813—1858）、費龍丁（費硯，1879—1937）、黃賓虹（1865—1955）、鄧散木⁴²（1898—1963）等（圖9—12）均為其中能手。學習〈毛公鼎〉的書家甚多，趙叔孺（1874—1945）⁴³所作「集厝鼎文」對聯（圖13）是典型之作。

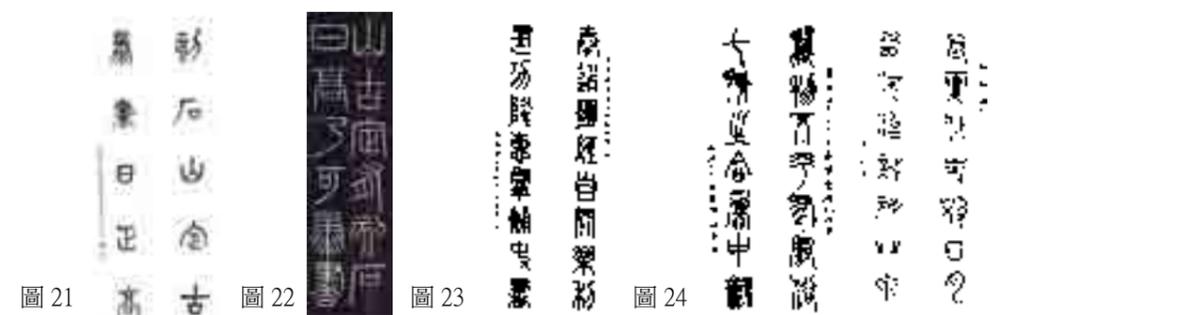


〈散氏盤〉銘文的書法，是西周晚期金文中最具風格特色的⁴⁴，書風奇縱跌宕於拙中藏巧，故喜愛習寫者甚多。吳倉碩（1844—1927）曾誤認器物為「鬲」，所集字書

寫的五言對聯（圖14），其字形開合縱放亦饒有風神韻味。陳衡恪⁴⁵（師曾，1876—1923）的集字聯（圖15）與楊沂孫（1813—1881）集字所書者（圖16），亦各有風味。姚琮（1890—1977）八十五歲所作〈節臨散氏盤〉與陶壽伯（1902生）八十二歲寫的〈摹周散氏盤銘〉（圖17），所寫的都不是銘文內容，而是譚祖安等四人依清人阮元舊釋所撰的集聯文字。二人所集臨皆沈穆厚實，筆勢老辣，各有精妙之處。陶氏所作為六言聯四句，並加行書釋文，以利觀者共賞與推廣⁴⁶。



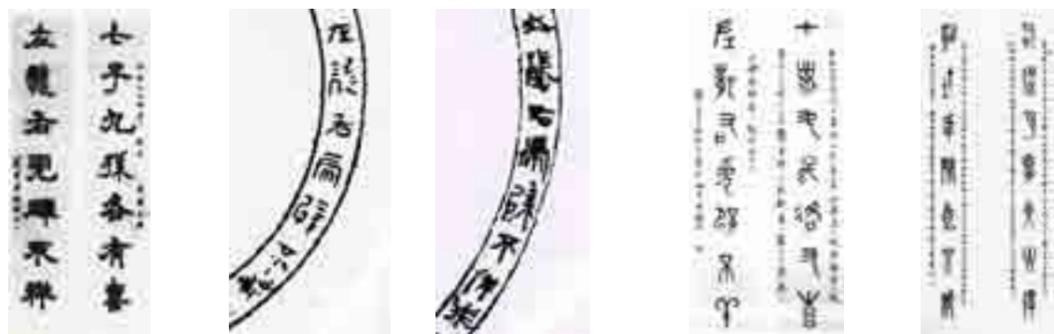
在相關的秦系文字中取資創作的亦不乏其人，吳倉碩（1844—1927）寫的石鼓文尤其眾所周知，臨寫石鼓文時，因原石漫漶泐殘，只能片斷散臨，文意必然不連。其所臨用筆勻稱而清勁沈實，著意字形齊整並較為縱長，字已離原形。書法藝術的視覺欣賞是「惟觀神采，不見字形」的，所以即使臨寫的是文意不連或散臨無文意的作品仍會受人賞識，但畢竟可賞可讀是書法的特質，結合內容文字的文學性、歷史性等附加價值，尤其是完整的書法欣賞。其依阮元重刻的天一閣本石鼓文集字之作（圖18），與吳敬恒⁴⁷（1865—1953）所作（圖20），各有風神異趣，而楊沂孫（1813—1881）於款中記云「集周獵碣字作小篆，正所謂取法乎上僅得乎中者也」（圖19），正是綜合參用的例作。擅於石鼓文書法的尚有陳衡恪（1876—1923）、王福庵（1880—1960）、馬公愚（1890—1969）⁴⁸、鄧散木（1898—1963）等均各有領會字獨到之處，可說是人文薈萃名家輩出。至於秦漢石刻篆文學習者尤多，吳敬恒（圖21）、伊立勳（1856—1941）（圖22）、趙之謙（1829—1884）集秦刻石（圖23）、張惠言（1761—1820）⁴⁹集少室石闕（圖24）等均有各自的風格特色。上述吳敬恒（1865—1953）的有二件篆書為八十三歲之作，古樸沈穆、圓潤婉暢。內容為集秦嶧山刻石與集石鼓文，或係參考前人所集聯文再加改字，致有刻石所無的「正」字⁵⁰。字形結體多與原刻有異，實為以己意所書創作。



董其昌《畫禪室隨筆》中云：「書家未有學古而不變者也。」⁵¹ 明清傑出書家如倪元璐、傅山、張瑞圖、王鐸、鄧石如、何紹基、趙之謙、吳昌碩等，都是在研習古代書迹之後能加以吸收融合，體悟筆韻墨趣在各種書寫表現形式中的新構成，以自我情思創作書法，而不以形似於古典的某家或一碑一帖為滿足。事實上這原即是中國書法藝術創作的傳統精神，整體而言，廣博的古典鑑賞、深刻的學理認知以及傳承再生的創作意念。是書法家共同追求的基本方向，事實上是書法創作傳統的精神延伸。

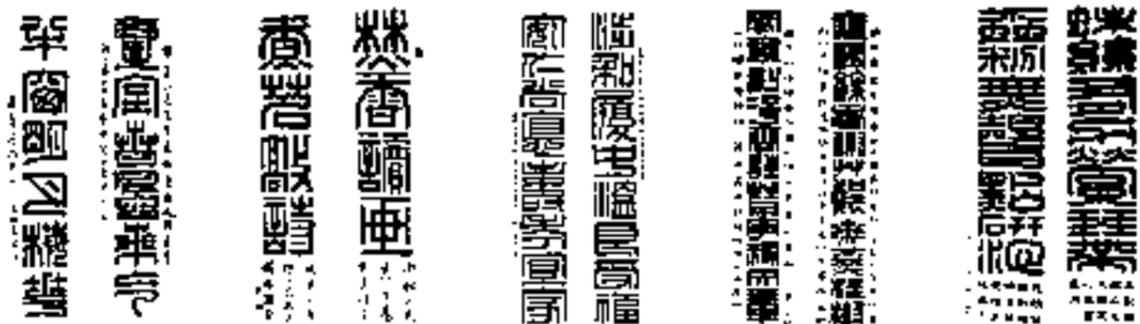
5. 胡澍 (1825—1872)⁵² 〈七子左龍隸書七言聯〉 (圖 25)

胡澍此聯於款中記「集漢鏡銘」，係從傳世所見漢鏡銘文中取句所書。上聯之語在東漢時期流行的私人製作的姓氏鏡銘文習見類似而或有小異，「七子九孫各有喜」此句見於蔡氏鏡銘文。下聯「左龍右虎辟不祥」之句，則見於東漢中期官方所製的尚方鏡之一。依漢鏡銘文拓本文字與胡澍所書者比較可知，胡澍係取句成聯，隸書的書法為其自運所作。另外，相同內容者尚有：鄧散木 (1898—1963) 〈七子左龍篆書七言聯〉 (圖 26)，則係集古璽文字所作。馬公愚 (1890—1969) 〈句從辭在篆書七言聯〉 (圖 27) 也是集古璽文字而成，對於古文字學均有相當深入研究才能資用自如利於創作。



(圖 25)

漢代的磚瓦銅洗漢印等器物常見有裝飾性篆文，書家亦常取資於創作。釋達受 (清，字六舟)⁵³ 所作係「倣漢甄文法」 (圖 28)，惟其中上聯的「春」、「蘭」等字係依傳抄古文資料所作，趙福 (清，字小莊)⁵⁴ 亦為擬「書漢磚字」 (圖 29)，童大年 (1874~1955) 為「參銅洗專覽文筆趣」 (圖 30)、錢楷 (1760~1812)⁵⁵ 款中云「適偶閱秦漢碑版，見有名印文書成此聯」 (圖 31)，許槿 (1787~1862)⁵⁶ 謂「樵漢辟邪體」 (圖 32)，以上諸作均係取會通悟其文字體勢與筆意之後所作，風格類近而各有其趣韻。



(圖 28)

(圖 29)

(圖 30)

(圖 31)

(圖 32)

6. 蕭蜕庵 (1876—1958) 〈華山廟碑集字篆書八言聯〉 (圖 33)

蕭氏的篆書素有盛名，此作，則是取用〈華山碑〉集聯內容，自運作篆書。章炳麟 (太炎，1869—1936)⁵⁷ 〈集漢碑語作篆書八言聯〉 (圖 34)，也是依隸作篆，下聯「導我禮則」出自〈鄭固碑〉，「燿此聲香」則為〈衡方碑〉中語，可知其於漢碑銘文內容文句頗為精熟。再如伊秉綏 (1754—1815) 〈臨漢碑二種扇面〉 (圖 35)，右方十二字出自〈尹宙碑〉，文句已自行調整撰擬，左方八字則取自〈乙瑛碑〉。所書體勢均已通化而成自家面目，臨寫時並未囿於字形點畫之形似，全部字形經其略加調整，近於等大，結字稍加己意。其用墨量較重，故線條粗實，取意厚重。臨書所成結體安穩而筆韻生動，紙質不暈故骨力尤顯，有異於圓中帶方、提按轉折的筆趣。雖言臨書，實取意創作，臨氣不臨形，故行氣自具、神采自得。可知，前人在研習過程中均曾下過苦功，對於碑文內容詳加熟讀，字外功夫自有深層體會。



(圖 33)



(圖 34)



(圖 36)



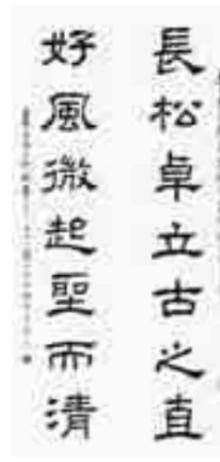
(圖 35)



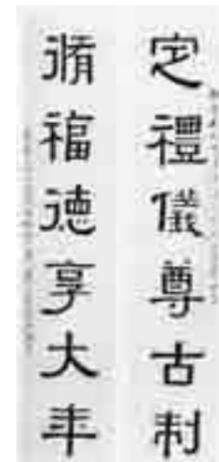
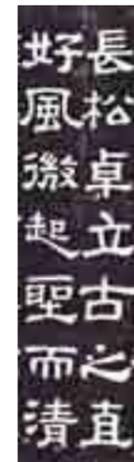
7. 趙之謙 (1829—1884) 〈集漢碑隸書四言聯〉 (圖 36)

此作款云：「節子十一丈屬集漢碑。丙寅 (1866 年) 正月。」這是趙之謙三十八歲時贈老友傅以豫之作，上聯「貞賢是與」出自〈尹宙碑〉，下聯「孝友之仁」則見於〈張遷碑〉。⁵⁸ 所集兩碑的書法原本是各有風神，而合書後俱成趙之謙自我之表現。

趙之謙的隸書研習立基於金石碑版文字研究，於同治二年三十五歲首次入北京時完成「雙鉤漢刻十種」，另有華山碑、劉熊碑等數種，但未見上述兩碑的研習資料，隔年歲次甲子則有石門頌、劉熊碑、史晨碑、武榮碑等臨書的作品遺世，書風主要是以形神近似古典漢碑為取向，那一年趙之謙完成《補寰宇訪碑錄》之著述，自覺「八分大有進境」，於6月29日言「見完白為安吳八分書聯一，絕佳。」⁵⁹，獲見鄧石如晚年的隸書精品，必定極有助益。因此，是年初次相識的翁同和在日記中述趙之謙為「善分書，能畫，通訓詁之學，蒐討金石，有續寰宇訪碑錄。」⁶⁰可知當時其「善分書」已頗知名。⁶¹由此作觀之，當時他已將鄧氏之法消化融合應用，雖言「集漢碑」之文字內容，實為猶如自運創作。



(圖 39)



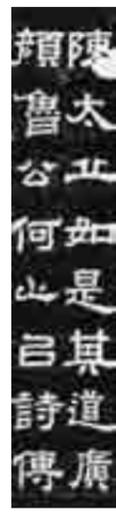
(圖 40)



(圖 37)



(圖 38)



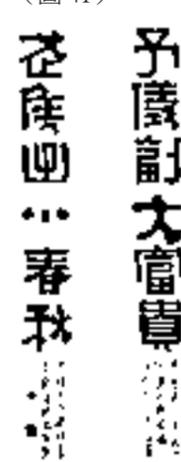
(圖 41)



(圖 42)



取法漢代碑刻隸書者，或係臨自前人編印的集聯字帖之作。例如俞樾(1821—1906)⁶²〈集校官碑八言聯〉(圖 37)、蕭蜕(1876—1958)⁶³〈漢魯仲嚴碑集字八言聯〉(圖 38)、童大年(1874—1955)〈集漢樊升達碑銘七言聯〉(圖 39)、黃葆戉(青山農，1880—1968)〈集禮器碑字六言聯〉(圖 40)、張祖翼(1849—1917)⁶⁴〈集石門頌八言聯〉(圖 41)、童大年(1874—1955)⁶⁵〈集漢祀三公山碑七言聯〉(圖 42)、方朔(清)〈集漢建武三老二代九孫雙女碑〉(圖 43)等，均可見各家集字臨仿創作的表現。另外，習魏碑者如李瑞清(1867—1902)⁶⁶即為名手，王愷和(1902生)七十三歲〈集張黑女對聯〉(圖 44)，其多年研習北碑楷則頗有心得，深體沈穩厚重之趣，加己意書之形神俱得，對聯字大，更見精神。王文治(1730—1802)⁶⁷善於集〈蘭亭序〉作行書、高邕(1850—1921)⁶⁸以〈麓山寺碑〉集字書聯，而徐三庚⁶⁹以〈天發神讖碑〉集字作書之作均時常可見。



(圖 43)



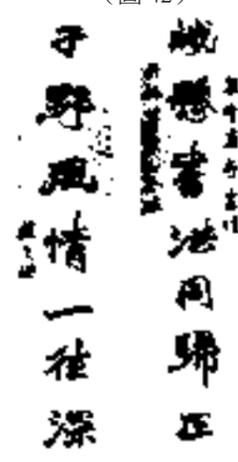
(圖 44)



(圖 45)



(圖 46)



從書法創作的藝術理念而言，都是研習取資甲骨文，董作賓、羅振玉、丁輔之、楊魯安、諸樂三、張石園……諸家所作均各有風尚取向，顯示藝術創作依各自的形質巧能與情性而各自展現，自有我在是基本的共通本質。因此，都是〈瘞鶴銘〉集字、〈蘭亭序〉集字，都是某碑或某帖的集字臨仿創作，而表現出來的風格仍是各有千秋自具風尚。如果看吳昌碩〈集曹全碑陰四言聯〉(圖 45)、趙之謙〈集聖教序行書七言聯〉(圖

46) 的作品表現，均有脫俗不凡的風格神采流現，明顯有其自我的創作理念。

相對的，現代日本書家三宅素峰所作〈天連〉二字(圖 47)，係摘「臨」倪元璐〈行草五言律詩軸〉，又是另番情境。又，松川昌弘所作〈蠻溪〉二字(圖 48)，自謂係取資於黃庭堅〈經伏波神祠詩卷〉中之詞句，在字形與使筆運墨上均有其自我主張。可知，所謂臨仿創作的學習與表現天地，是有很大的探索玩味空間。同樣是取資自甲骨文字，本師今井凌雪先生所作〈殷墟卜辭出蛻〉則是另番情境(圖 49)，在筆墨形質統合構成的表現上較多著力。當書法表現質能精熟而自主性強時，很多書家的集字常是「借用文句內容」而已，如李瑞清所作款記「集座位帖字以猛龍筆法為之」、「集石門銘字以齊琢筆為之」，其所集字的碑帖僅是創作運用的文字材料而已。



(圖 48)



(圖 49)

五、小結

書法藝術創作追求「自有我在」的特質，是它和習字、寫字以「表現書寫技能」在評價上的不同觀點。所以當我們欣賞吳昌碩臨寫石鼓文的作品時，不會去比對是否完符合拓本原跡的字形筆畫，但卻完全肯定吳昌碩所創作的自我風格。可見集字臨仿書是學習與創作的橋樑，從「容他無我」進而轉化至「有我排他」的創作目標，中間不可或缺的是創作理念的質化過程。古代極為肖似範本的臨仿作品，在本質上是研究與學習的階段性過程，由於臨摹本在書法歷史中的史料價值，加上它在文字與書法傳承教育的功能，常會造成後人理念上的迷失，以為書法就是學得很像名家的一種書寫技術，這在學習階段固然是正面的，但有成之後常易忘卻貴在創作的藝術史觀，這是現代書法藝術發

展值得重視的事。

從書法史觀之，歷代傑出書法家受到推崇的原因，不是只因其能「仿而肖似」，而是能否「通而變化」；不是只因其有「精熟書技」，而是因其有「自我理念」的藝術認知。而後代的書法研習者，不少人在學得古人書寫表現技能之後，卻仍終生抱持追仿某家書風以求肖似為目標，沒有表現自我存在的意識，並不是書法家追求「書法藝術」表現的旨妙。齊白石說「若臨碑帖至死不變者，死於碑下」、「我是學習人家，不是摹仿人家。學的是筆墨精神，不管外形象不像。」而吳昌碩亦云「學我者死，化我者生，破我則進。」都清楚地指出書法傳承發展的精神本質，而一般都說多寫、多練、多學、多用心，持之以恆自然水到渠成是主要門徑。

然而，學習之後要能「化」、再「破」，則不只是筆墨形質巧能的問題，研創理念與精性思維更是引領辨向的中樞，正確認知臨仿創作的內涵精神，無疑是書法藝術領域中的重要課題。做為一個現代書法藝術工作者，首需辨析學習與創作的本質差異，提昇藝術創作的理念認知，邁過臨仿形似而已的學習階段，才能自由地表現自我創作的成果。然而臨仿又是必需而重要的研習過程，集字臨仿之作在傳承發展與自我提升的階段性功能亦不容忽視。

註釋：

¹ 文字傳抄是古代文字與書法教育傳承的主要方式，文字抄寫便具有臨摹的性質。在書法史上有很多作品是屬於傳抄資料，是古代重要著述散布流傳的遺物，具有書籍的形式，郭店、上博、信陽與包山楚簡、睡虎地秦簡、馬王堆及銀雀山簡帛文字、六朝寫經等，都有不少是屬此類。書者以其美感經驗表現書寫技能與單字結構造形、文字排列組合關係等，事實上這種文字書寫形式是中國書法史演進發展時期的主流。

² 現存年代確定的最古拓本是在敦煌莫高窟發現的四者之一，即唐太宗撰的〈溫泉銘〉拓本，年代在高宗永徽四年(西元六五三年)八月三十日以前。據信唐太宗時即有蘭亭序與十七帖的石刻法帖，而北宋太宗淳化三年(西元九三九年)亦刻成「淳化閣帖」，其後歷代更迭以木、石覆刻各種法帖，與金石拓本、摹本、臨本累積形成一項龐大的書法文化資產。

³ 如在新疆出土的〈唐寫本論語八份篇〉，是十二歲少年卜壽天於唐中宗景龍四年(西元七一〇年)三月時所抄寫，文中不少異體字但似非抄誤，應是當時西北邊域通用版本如此，以習字和寫字來看其書法固然拙劣，但屬於卜壽天個人書法風貌的評價，在藝術創作而言仍是具有趣味意義的。圖見阿十哲次《漢字之歷史》139頁，日本大修館書店，1989年7月。這種教本形式的臨書習字，有些佳作在「文字」、「書法」觀之都是極為優秀的作品，但在發展至今的「書法藝術」表現而言，卻是徒具書寫技能而未見自我面目，雖沒有藝術創作理念卻是寫得很好的毛筆書法，這也是古代社會中文字與

書法的學習同步、實用重於藝術表現的時代背景下極自然而普遍的現象。

⁴ 見《山谷題跋》卷之五〈書贈福州陳繼月〉，盧輔聖主編《中國書畫全書》第一冊 690 頁，1993 年上海書畫出版社。

⁵ 參照米芾《書史》，美術叢書本二集第一輯，第 32、33、40、41 頁。

⁶ 轉引自清梁同書《頻羅庵論書》，美術叢書本初集第五輯，第 2 頁〈與張芑堂論書〉。

⁷ 見《虛白齋藏書畫選》所刊王鐸〈琅華館帖冊〉跋尾，日本二玄社刊行。

⁸ 見村上三島編《王鐸的書法一卷子篇》170 頁，王鐸五十八歲〈臨淳化閣帖〉跋尾。日本二玄社 1980 年 11 月刊行。

⁹ 王鐸〈跋宋搨聖教序〉，刊日本《書道藝術》第九卷，99 圖。中央公論社，昭和五十七年十一月刊行。

¹⁰ 王鐸《擬山園選集》卷三十九題跋二。台灣學生書局，民國五十九年刊行。

¹¹ 見《書法叢刊》第十四輯、第二十九輯所刊，分別為遼寧省博物館、吉林省博物館藏品。文物出版社刊行。王鐸另有四十五歲〈臨蘭亭序〉作品，現藏日本東京國立博物館，其範本為明項元汴所藏的〈褚遂良絹摹本〉，即湖南博物館的〈絹本蘭亭序〉，姚際恒《好古堂書畫記》卷上〈王覺斯〉中云：「王覺斯臨懷仁心經，稍乏尖利，加以圓純，不失本家法，是善于臨書者。」裴景福《壯陶閣書畫錄》卷十三，〈明王覺斯臨蘭亭卷〉為四十歲崇禎四年十一月之作，有睫闇跋云：「如此謹嚴遒勁，直是定武神隨，純而後肆，於此益信。」王鐸所臨像似範本的那部分只顯示其研習書寫的技能，但其不像範本的部分卻能彰顯其自我風貌的存在。

¹² 王鐸曾自認「五十以後，更加淬礪」，王鐸《瓊蕊廬帖》卷後辛巳初一日自跋語。日本大阪，株式會社書藝社編印，昭和五十七年九月刊行。黃道周亦評云「行草近推王覺斯，覺斯方盛年，看其五十自化」，在布局與筆墨的神彩顯現其會悟進境，黃道周〈書品論〉，刊《黃石齋先生文集》卷七，四庫全書本。

¹³ 見馬宗霍《書林紀事》卷二。藝術叢編第一集所收，民國五十一年台北世界書局景印本。

¹⁴ 陶樑《紅豆樹館書畫記》卷四，〈國朝王覺斯雜臨淳化帖〉記其所臨內容與原帖文字比對，脫誤差異之處甚多。

¹⁵ 從其《瓊蕊廬帖》或更早的三十餘歲作品中，均多少會有脫字跳臨的情形。可參考曾在何創時書法藝術基金會展出的王鐸〈臨淳化閣帖〉草書條幅，所臨內容脫漏文字亦不少，推算是約四十歲前後時期的作品，所臨的〈古法帖〉，或稱〈閒曠帖〉、〈意適帖〉，米芾曾指為羊欣所書。該作所鈐殘存的朱文〈王鐸之印〉與白文〈太史氏〉對印，是他三、四十歲間作品中最主要多用的印章。所見用例有十件，亦皆雙印并用，含此有三件無紀年，另三十四歲三件，及三十六、三十七、四十五、四十六歲各一。此作署款「鐸」字寫法亦為早期樣式，結合上述用印事實，足以顯示其書寫此作的概約時期。現存日本有件他五十四歲再臨該帖的作品。

¹⁶ 董其昌《畫禪室隨筆》卷一論用筆：「字之巧處在用筆，尤在用墨。然非多見古人真

跡，不足與語此竅也。」

¹⁷ 詳參傅申〈董其昌書學之階段及其在書史上的影響〉，收在《董其昌研究文集》712~719 頁，上海書畫出版社，1998 年 11 月。

¹⁸ 參見朱惠良〈董其昌書法藝術〉之三臨古，《董其昌法書特展研究圖錄》6~38 頁，國立故宮博物院民國 82 年 5 月出版。

¹⁹ 《石渠寶笈三編》御書房二著錄，台北國立故宮博物院藏品，見《故宮書畫錄》上冊卷一第 130 頁。

²⁰ 見《畫禪室隨筆》卷一跋自書。

²¹ 見《畫禪室隨筆》卷一跋自書。

²² 清梁廷枏《藤花亭書畫跋》卷四〈臨穎上蘭亭序軸〉，轉引自鄭威《董其昌年譜》49 頁，上海書畫出版社，1989 年 6 月。

²³ 見《石渠寶笈初編》卷五第 361 頁〈臨鍾王帖卷〉，台北國立故宮博物院，1971 年刊。

²⁴ 見《石渠寶笈初編》卷十〈臨帖冊〉。

²⁵ 見裴景福《壯陶閣書畫錄》卷十二〈臨古卷〉，民國二十六年上海中華書局刊行。

²⁶ 見《殷墟書契前編》四.四七.五及二.五.七二，原為二段斷片。郭沫若《卜辭通纂》綴合為第七三 0 片。《甲骨文合集》新編號為 37514。

²⁷ 見《甲骨文斷代研究例》，1933 年商務印書館。〈殷墟文字乙編序文〉載《中國考古學報》第四冊，1949 年 12 月。另陳夢家、郭沫若則認為卜辭係「未書直刻」。目前學界則多數同意二者都有，因刻者而有異，但以直刻者較多。

²⁸ 見羅伯乾〈丁念先先生的生平及其書法〉，刊《台灣教育月刊》第 269 期，另於《上虞丁念先先生書畫遺墨》中轉載為〈代序〉。

²⁹ 參見涂瓌琳《丁念先隸書之研究》之作品編年表，國立台灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，民國九十三年六月。其中內容屬於碑陰與碑側者即有十一件之多。

³⁰ 例如此作共四行，依二玄社中國書法選 5《禮器碑》拓本，剪裝後分別在第 39、50、51、75 頁。

³¹ 關於禮器碑的書法，宋代洪适《隸釋》（新文豐《石刻史料新編》第 9 冊收錄）卷一第 22 頁稱此碑陰文字「張普、朱熊五人書體不同，蓋後人所增者」。清代王澐《虛舟題跋補原》（上海書畫出版社《歷代書法論文選續編》所收）述此碑「書有五節，體凡八變」，認為包含碑陽的序、銘、碑陰、碑側左與右共有五個部分，其中書法體勢蘊藏八種風格變化，並云：「增書人名，或以書法各各不同，為出兩手，細玩未然，乃兩時書，非兩人書，斜斜整整，轉見天倪。」王澐認為八種書風體勢均出自一位書手先後所寫的，故「即此亦可見當時神妙無方，非復規矩所能程限矣。」清翁方綱亦有不同看法，其《兩漢金石記》（新文豐《石刻史料新編》第 10 冊收錄）卷六第 3 至 5 頁指出碑陰有十一人、碑側有五人題名均為增書者，故行列參差不齊，並認為「增書」的部分另出二人之手，以其諦審舊拓本覓得前人未錄的殘文十六字，並云「則石尾一行云七人所作，謂書人無疑也。」他認為全碑文字為七人之手筆，惟碑文「作」字半殘，係其推斷

所釋。翁方綱於《蘇齋題跋》（學海出版社景印）記此碑陰題名時亦再提「書人名曜奴等七人」，八十一歲時的想法仍近同，惟改成「增入諸名一人書」，與前說「出二人之手」不同。當然，猶如二玄社近刊三本高堅聽冰閣舊藏碑陰拓本上所見鑑賞題識，不認同以上《隸釋》等「書體不同」的看法，表示「細審其筆法並非後增」，認為是同一人一時之作「斷非後增」者亦有。

³² 陳搏（？-989），宋代真源（今河南鹿邑）人。字圖南，自號扶搖子，隱居不仕。書法取法《石門銘》。除這副對聯墨跡外，陳搏傳世作品絕少。此聯曾先後經李梅庵、康有為、曾農髯收藏。原跡已流落海外。

³³ 趙之琛（1781—1860）清篆刻家，字次閑，號獻父，別號寶月老人。浙江錢塘人。工書法，亦能花卉、竹石，精篆刻，為「西泠八家」之一。

³⁴ 朱為弼（1770—1840）字右甫，號椒堂，浙江平湖人，嘉慶進士。金石之學上追歐趙，隸篆有渾厚勁折之致。寫意花卉古致可掬，尤喜畫梅。

³⁵ 阮元（1764—1849）清學者，字伯元，號芸臺，江蘇儀徵人，乾隆進士。主編《經籍纂詁》，精研金石文字，倡導碑學，善書。

³⁶ 此帖北宋米芾評為「字字意相連屬飛動，詭形異狀，得于意外也，世之顏行第一書也。」、「此帖在顏最為傑思，想其忠義憤發、頓挫鬱屈，意不在字，天真罄露在於此書」，極為讚賞。見米芾《寶章待訪錄》及《書史》，收在黃賓虹、鄧實《美術叢書》中。

³⁷ 徐楸（清）字仲繇，號問蘊，一號問年道人，錢塘（今杭州）諸生。嗜書、畫、金石，精篆刻。著有詩詞多冊。

³⁸ 徐同柏（1775—1854）原名大椿，字籀莊，號壽臧，浙江嘉興貢生，得張延濟指授，精研六書篆籀，多識古文奇字，工篆刻，能詩。

³⁹ 徐氏款中釋文為舊說，上聯七字中第二至四字「環、全、琳」，現多改釋為「離、金、鈞」，其中「金」字係因拓本脫落兩點致成「金」。

⁴⁰ 畢沅（1730—1797）字纓蘅、秋帆，自號靈巖山人，鎮洋人，乾隆進士。嗜書畫，富著述，博綜金石，收藏甚豐。

⁴¹ 孫星衍（1753—1818）清經學家，字伯淵，號淵如，江蘇陽湖人。對經史、文字、音韻、金石碑版深有研究，工篆隸，精校勘，擅詩文。

⁴² 鄧散木（1898—1963）初名菊初、士傑，更名鐵，號純鐵、老鐵，又號無恙。三十後自號「糞翁」，四十後始稱散木。工篆刻。善書，師事蕭蜕庵，平生博臨碑帖，篆、隸、正、行、草兼長。

⁴³ 趙叔儒（1874—1945）名時桐，晚號二駑老人，鄞縣人，精金石、書、畫，尤好畫馬，刻印宗秦漢，參以宋元，而自成一家。

⁴⁴ 〈散氏盤〉現存臺北故宮，有「四大銘文國寶之一」之稱，字形扁圓欹側、奇姿百出，字間呼應、隨勢相發而生動穩妥，線條豪放粗獷、凝重含蓄，章法樸茂空靈，有天機妙趣。

⁴⁵ 陳衡恪（1876—1923）近代畫家，字師曾，號槐堂，江西修水人。從事美術教育，善詩文、書法，尤長繪畫、篆刻。

⁴⁶ 其中「表、相」等字為舊釋，近人都已改釋為「奉、省」。目前此類集字編印的範本流用極廣，未經學者重加改定前，運用臨寫宜注意選擇。

⁴⁷ 吳敬恒（1865—1953）字稚暉，江蘇武進人，光緒十七年辛卯舉鄉試，後游學日本，返國後，組愛國學社，辦蘇報，鼓吹革命，自幼習篆，所為行楷亦以籀隸筆意行之。

⁴⁸ 馬公愚（1890—1969）號冷翁，別署畊石移主，浙江溫州人。擅長書法、篆刻，亦能作畫。

⁴⁹ 張惠言（1761—1820），字皋文，初名一鳴，江蘇武進人，官編修，工詩文音韻訓詁，嘉慶進士。工篆書，初學唐李陽冰，後學漢碑額及石鼓文。能書法，有《茗柯詩文集》、《說文諧聲譜》等。

⁵⁰ 其集秦刻石聯文「刻石山定古，暴書日正高」與清末秦文錦編集的「山古定有刻石、日高乃可暴書」近似。秦避始皇名諱，常用「端」等字代替「正」字，故秦代刻石中沒有「正」字。又，集石鼓文聯「夕陽射古寺、微雨憐好華」亦近於秦編的「好華微雨濕，古寺夕陽多」。

⁵¹ 見《畫禪室隨筆》卷一〈評法書〉之評東坡先生書。盧輔聖主編《中國書畫全書》第三冊 1001 頁，1993 年上海書畫出版社。

⁵² 胡澍（1825—1872）字荻甫、丹伯，號石生，安徽績溪人。咸豐舉人。工篆書，得秦漢人遺意，亦能畫梅。

⁵³ 釋達受（清）僧，字六舟，浙江海寧人。工書，篆、隸、飛白均擅長。且精於搨手，能具各器全形，陰陽虛實，無不逼真。人以「金石僧」呼之。

⁵⁴ 趙福（清）字小莊，銅山人，工詩、畫，兼善古篆及刻印，著《容止齋印譜》及詩二卷。

⁵⁵ 錢楷（1760—1812）字宗範，號裴山，浙江嘉興人，乾隆會元。善書，工篆隸，能畫山水，頗有王鑑、王原祁筆意。

⁵⁶ 許槿（1787—1862）字叔夏，號珊林，浙江海寧人，道光進士，工書法。

⁵⁷ 章炳麟（1869—1936）原名絳，字枚叔，又字太炎，浙江余杭人。工籀、篆，行書有金石氣。

⁵⁸ 〈尹宙碑〉立於東漢靈帝熹平六年（西元 177 年），碑文敘記豫州從事尹宙之行誼，云「交朋會友，貞賢是與」，書風沖和有度、風華艷逸，與〈孔宙碑〉、〈禮器碑〉、〈石門頌〉同為漢分中妙品；〈張遷碑〉乃靈帝中平三年（西元 186 年）所立，張遷曾為穀城長，蕩陰令，吏民感思頌其功德，中有句云「雪白之性，孝友之仁」，書法古樸蒼拙、內斂疏朗，是方整的代表性書風。

⁵⁹ 分別見《趙之謙尺牘》第 29 通、第 26 通，上海書店出版社，1992 年 10 月刊行。

⁶⁰ 《翁文恭公日記》同治三年甲子十一月朔日所錄記。民國十四年上海商務印書館涵芬樓景印本。

⁶¹ 同治三年乙丑趙之謙三十七歲仍在北京，所作隸書作品有：臨樊敏碑三件、臨三公山神碑及州輔碑各一件，於九月返鄉途經山左有即席自運的隸書五言聯。這一年的隸書體

書法是一種文化現象

王清（昆山）

書法愛好是一個長期的、比較複雜的過程。我們在座的都是成年人，對於成年人，我並不非常主張難得見一次面就要講一些非常具體的技法上的問題。當然，技法固然重要，但技法並不是一兩句話講完大家就能掌握的，它是一個不斷地摸索和悟的過程。我今天在這裡首先要跟大家探討的，是對我們所喜歡書法的藝術本身要有一個正確的認識和瞭解。這對於我們今後的學習和創作，會有更明確的方向。只有對她有了真正的正確認識之後，才會事半功倍。如果僅僅是拘泥於技法，那麼可能就會事倍功半。因為，方向不明確，對一個事物不瞭解，即便是做得再多，也可能是不在點子上。這就像是談朋友一樣，你要認識一個男朋友或者女朋友，要結婚，首先要瞭解，知道這個人是幹甚麼的，學甚麼的，有甚麼愛好，性格脾氣怎麼樣，當有了瞭解之後，才能愛她，才能廝守終身。有的人一見鍾情，但接觸之後，瞭解下來，發現性格等方方面面不合，也許馬上就分手了，書法也是這樣。有的人心血來潮，看別人寫得好自己也要寫，但過幾天之後，發現書法並不是拿支毛筆就可以寫的，她裡面涵蓋了好多的東西，最後只能放棄。只有瞭解之後，才能判斷，我是否是真的喜歡，只有真的喜歡，才能長久廝守下去。所以，今天我沒有寫稿子，而是根據我喜歡和從事書法三十多年的經驗，列了幾個提綱。根據提綱現場發揮，講到哪裡算哪裡。這些都是我的個人觀點，也許會講錯，也許跟你們的觀點有偏差，我們可以探討。

我今天主要講幾個問題。第一，認識書法；第二，學習書法的路徑；第三，對書法創作中的幾點認識。

一 認識書法

1. 瞭解書法發展的歷史

書法從簡單的刻畫符號開始，即文字的雛形到現在，年代非常久遠，沒有人能夠確切地說出一個時間來。從我們崑山的考古（張浦的趙陵山、千燈的少卿山、巴城的綽墩山），發現了馬家浜、崑崙、良渚文化遺址，距今已有 6000 多年了。很多良渚時期的玉器，上面已經有非常精美的刻畫紋飾和符號。我們崑山的先民也許在四五千年前，也許更早，在六七千年前，已經有了文字的雛形，而且具有審美的價值在裡面。我們趙陵山出土的一些器物紋飾精美，非常漂亮。這不是無意識的，而是有意識的，先民已經從審美的角度來做這個事情了。所以，書法藝術可以追溯到史前文明時期那麼悠久。從甲骨文開始到金文、小篆，再到現代意義上的文字，也有三千多年的歷史了，所以，我們要從源頭開始瞭解。

一部書法史就是一部中華文明史。中華文明能延續到現在，主要是依賴於漢字。由漢字起源的那一天起，就有藝術的成分在裡面，就有美的成分在裡面。如果一個學書法

勢與用筆均有煥然一新的大改變，已有濃重的鄧石如晚年隸法風味，亦即中宮收緊、線條厚實而緊密，波磔平伸長引、起筆分書與正書之法互參合一，其正書也同步開始轉變，是年始見鈐用的白文印（以分為隸）四字，正是趙之謙當時最重要的創作理念。包世臣《藝舟雙楫》中指稱鄧石如「移篆分以作今隸」，又指傳鄧法的張琦（翰風）是「移漢分法入真行」，這對熟讀包氏論著的趙之謙而言，應是很重要的啟示與影響。

⁶² 俞樾(1821—1906)字蔭甫，號曲園居士，浙江德清人。道光進士。博學工詩文，著有《俞氏叢書》。工書法，以篆、隸法作真書，別具一格。

⁶³ 蕭蜕庵(1867—1958)，字蜕公，號退閣。江蘇常熟人。工書，俊挺敦厚，篆、隸更擅。

⁶⁴ 張祖翼(1849—1917)，字逖先，號磊齋，安徽桐城人。篆宗石鼓、鐘鼎書，隸法漢碑，亦工行楷。

⁶⁵ 童大年(1874—1955)，原名暉，字醒齋，又字心安，一作心菴，號性涵、松君五子等。上海崇明人，精究六書。刻印喜用沖刀，以漢為宗，旁及浙、鄧各派，靡不神妙。

⁶⁶ 李瑞清(1867—1902)字梅盦，自稱梅花庵道士，晚號清道人，臨川人。清光緒進士，善書畫。

⁶⁷ 王文治(1730—1802)清書法家、文學家。字禹卿，號夢樓，江蘇丹徒人。能詩善書。

⁶⁸ 高邕(1850—1921)，字邕之，號李盦、苦李、龍公、赤岸山民。浙江仁和(今杭州)人，久居上海。官江蘇候補同知。能書，工畫，善治印。

⁶⁹ 徐三庚(清)自辛穀，號井壘，又號袖海，自號金壘道人，浙江上虞人。工篆、隸，刻印繼吳讓之、趙之謙後別樹一幟。

的人，一部書法史都沒有讀過的話，可以講這輩子都不可能學好書法，為甚麼？以己昏昏，使其昭昭，以自己昏昏然的認識，要想把自己的書法的技術提高，是不可能的，緣木求魚。

從文字的起源，到近現代，至少到民國以前，歷代名家名作輩出，可以說是汗牛充棟。每個時代都不一樣。從大篆開始，像最有名的石鼓文，實際上是東周先秦的東西，到現在已經有兩千多年。石鼓文，大篆，這麼漂亮的文字，是誰弘揚的呢？清末民初的吳昌碩，一輩子寫石鼓文，可以講，直到現在，一百年來無出其右者，沒有人寫石鼓文能寫過吳昌碩的，所有人寫石鼓文都繞不開吳昌碩這個大師。他選擇兩千多年的文字來寫，石鼓文就是石鼓上的幾個文字，很簡單，他能夠把它化為神奇經典的書法藝術。還有金文。甚麼叫金文？以前叫鐘鼎文，就是刻在青銅器上的。當時青銅器最尊貴的就是鼎，鼎是立國的重器，一言九鼎，問鼎中原，鼎是政權的象徵，拿到了這個鼎，就意味著統治天下。鼎上的文字，自然就是精華，鼎上的文字不是隨便刻的，作為一種立國重器，象徵著權力。這樣一來，文字也變得很神聖。倉頡造字，鬼神都哭了，因為人都會寫字了，神仙的地位就沒有以前那麼崇高了。說明瞭人類創造了文字，是一件多麼偉大的事情。我們的書法源頭在甲骨文、金文，很多青銅器上有銘文，有銘文的青銅器價值就不一樣，市場拍賣價就比較高。如果沒有銘文，這個青銅器相對來說檔次就低一些。秦朝統一六國，開始統一文字。因為春秋戰國各個國家的文字都比較亂，統一文字是為了便於交流，也利於審美，於是創造了新的文字審美的樣式--小篆，非常規整漂亮。接下來就是隸書了，隸書是怎麼來的呢？因為篆書太繁瑣了，筆畫那麼多，又難認，一般的老百姓不認識。程邈創隸書，“隸”就是奴隸的隸，把篆書改的比較簡便，讓下等人也能認識，便於寫，便於記，於是創造了隸書，這樣，文字不再是貴族的專利，普通老百姓也能識字，文化於是得到了發展，書法自然也發展了，“今文”就是從隸書開始的，跟現代的文字基本一樣了，隸書我們現在一直在用。

篆隸衍化成章草，更早的可能在秦代木簡竹簡上，已經有了章草的樣式，章草的真正成熟是到漢朝。隸書的頂峰也在漢朝，特別是在東漢。接下來，出現了楷書、今草、行書。實際上漢文字的書體在漢朝時期已經基本完備。到了魏晉時期，就更豐富了。實際上，魏晉之前，基本奠定了中國書法的規模。後來的人，不管怎麼變，都是在魏晉以前的人的基礎上再進行變化。沒有人能夠逃避或者拋棄魏晉以前的東西而無師自通，獨創一個，不可能。因為一個人的生命是有限的，藝術生命也就幾十年，但文字的變遷是講千年的。所以要在幾十年內不學古人而創造一個前無古人的字體，是不可能的，要經過幾代人的漸變。變也是有歷史階段的。在一定的歷史階段，即文字的草創時期，是有大師出現，但是當文字演變穩定了以後，書法的主要任務就不是創造，頂多是繼承和弘揚。從魏晉以來，就是繼承和弘揚。當然即便是繼承和弘揚，每個人的面貌還是不同的。同樣是楷書，北碑的楷書，跟唐朝的楷書，完全不一樣。就算是唐朝以後的楷書，跟元、明的楷書，就像趙孟頫的楷書，面貌又不一樣。同樣唐朝各個大家之間的楷書面貌也是不一樣的。但是他們的不一樣，沒有本質的不一樣，只是一種風格的不同而已。“書聖”

王羲之，到現在一千多年，你說後面的人有沒有超過他的？肯定有，但是超過他的概念不是說從創造性上面超過他，而是從風格流派上面跟他有不一樣。

我們說“二王”一路是為經典，那麼我們學書法是不是一定要“二王”呢？不一定。“二王”之前難道就沒有書法家了？但是“二王”是一個高峰，既然有這樣的大師，我們為甚麼不學習呢，這樣一來我們就是走近路了。他們已經幫我們領了一條路，所以我們要學習“二王”這條路。因為他們也是通過總結前人的經驗，從各方面總結出了自己的一套東西。有一個規矩的東西，讓你更容易入門。就像唱京劇，京劇之前還有很多戲劇，但京劇是集大成者，不管是崑曲，徽班進京，秦腔這些綜合在一起形成了一個新的東西。新的東西形成以後就是一個經典。只有把它學得很好以後，在此基礎上再進行變化，這樣才能既繼承又弘揚，書法也是如此。如果把前人的東西都拋開的話，就沒有東西可以弘揚了，必須要有深厚的底蘊。

所以，瞭解書法歷史，要從文字的起源，一直到唐宋元明清。每一個朝代都有大師的經典作品，一定要瞭解每個朝代書法的風格，跟當時的社會背景，跟當時的書法家個人的審美旨趣，和當時社會流行的東西。看唐朝，顏真卿寫得比較豐滿，豐腴的楷書，跟盛唐有關係。但是盛唐以後，就不一樣了，像柳公權這些，就寫得越來越瘦，越來越寒酸。可能大家都知道，晉朝人講“韻”，唐朝人講“法”，宋朝人講“意”，明朝人講“態”。宋朝人的技法，跟晉唐比，肯定是不如的，但是它的意趣非常好，因為從宋朝開始，對書法的藝術屬性的意識增強了，主動創作的成分多了。唐朝以前，實用的成分比較多。到宋朝，大量的文人一旦有意識把書法當作藝術來創作的話，就出現了千姿百態的變化。宋以後，到元朝，當然元朝的時間比較短，而且是外來民族的佔領，所以對文化的發展有摧殘，可以忽略不計。到明朝就是一個高峰，明朝講“態”，為甚麼會出現這個態？因為跟環境變化有關，一個是經濟，商品經濟發達了，資本主義萌芽出來了，房子也大，有錢了，所以出現了大幅作品，大幅對於審美的變化影響很大。唐以前的傢具都是矮傢具，沒有高傢具，就像日本人的榻榻米這樣的，沒有凳子可以坐的，所以書法作品只能是手卷之類的小件。到了唐宋以後有了高傢具，到了明朝，明式傢具就很漂亮了，可以坐在椅子上寫字。在晉朝是沒有人這樣坐在凳子寫字的，都是盤腿席地而坐。明朝，大房子高傢具，作品就是立軸大字多了，像文徵明、祝枝山這些就寫大字，所以書法發展是跟時代的變化聯繫在一起的。

到清朝，有很多聰明人，但是在政治上不得意，又是外族統治，文字獄很厲害，怎麼辦？讀書人開始搞學問，於是就有了“乾嘉學派”，以考據、訓詁為手段，這個學派創始可以追溯到我們崑山的先賢顧亭林先生。在這樣一種學術氛圍下，出現了“小學”、文字學熱，於是包括大量的書法家在內的這些人就研究古文字，於是，篆隸得以復興。篆書，從秦漢以後一大段基本都是斷掉了，當然期間也有人寫，如唐李陽冰、明李東陽等等，但均不成氣候。隸書也基本上少有人寫好，明朝人寫的隸書，很刻板。但到清朝以後，隨著金石學的再度興起，對先秦、兩漢，乃至南北朝的刻石都有研究，所以，篆書和隸書就產生了一個高峰。但是行草和楷書相對就要差很多。清朝結束，我們的古典

書法就到此為止了，民國以後充其量是對清朝的延續。到了當代，我們很多人都親歷其中，文革以前基本上也是延續清朝和民國時期。文革以後，新時代書法的復興是在七十年代末八十年代初期。我們現在很多知名的書法家都是改革開發以後，新的書法熱潮興起，才投入到書法藝術中。

剛才大致理了一下書法發展的歷史過程，比較粗。主要是強調我們要對書法發展的整個一條線要有所瞭解。不瞭解，就沒有方向。到底要學誰，書法為甚麼這個朝代這麼寫，那個朝代那麼寫，這是為甚麼？面對浩如煙海的東西，該怎麼下手？瞭解了歷史之後，才能選一個來慢慢切入進去。

我當時學書法的時候，從十幾歲開始跟程振旅老師寫，寫顏體，寫柳體，後來我覺得這樣寫不行，老師教是教不了多少東西的，肯定是逆鋒起筆、中鋒行筆、回鋒收筆甚麼的。後來我自學，去看書法史，一看就豁然開朗了，我記得當時在南京買了一本《大學書法》。崑山的新華書店當時是買不到甚麼字帖的，家裡也沒有幾本字帖。我就根據書上面提到的字帖，都買了來。因為書法史上提到的字帖必定是名作。我80年代中後期在南京上學，幾乎每個星期天都上夫子廟逛書店，只要書店裡有的字帖，我全部買來，雖然當時看不懂，過兩年就能看懂了。成年人學書法，只有自己找准了一個方向，再加老師來指點，進步的速度就比較快，要跟他講清楚這個道理，告訴他這個路徑。很多人往往會問，為甚麼這一筆我總是寫不好？你教我這一筆怎麼寫。其實不僅僅是這一筆寫不好，而是一整篇都寫不好，如果這一筆寫好了，這一整篇也能寫好了。一個書法家不可能是只有一筆寫不好，其他都能寫好的。要寫好都能寫好，寫不好的就都寫不好。在取法問題上，一定要記住這句話：取法乎上，僅得乎中；取法乎中，僅得乎下。取法上的水平，只能得到中的水平；取法中的水平，你只能得到下的水平。所以，書法學習有三個境界，眼高手高，眼高手低，眼低手低。最怕的是眼低手高，就麻煩了。甚麼意思？就是寫了幾十年，筆要寫成甚麼就能寫成甚麼，但這一筆的好壞不知道。所以最佳境界就是眼高手低，眼界永遠跑在前面，這樣就能知道寫出來的字到底是好是壞，永遠看得到自己的毛病，這樣書法水平就會越來越進步。隨著水平的提高，眼界再提高，這樣就會繼續攀登一個又一個書法高峰。所以，一定要瞭解書法的歷史，可以明確方向，少走彎路。

2. 書法是一種文化現象

書法是藝術，更是一種文化。藝術的面比較窄，我們現在所講的藝術無非就是音樂、舞蹈、美術等等。藝術有一個共同的特點，即從生活中來。西漢學者毛亨為《詩經》所作的《大序》里寫道：“情動於中而行於言，言之不足故嗟嘆之；嗟嘆之不足故詠歌之；詠歌之不足；不知手之舞之足之蹈之也。”這意思就是說，當我們無法使用語言來表達我們的感受的時候，我們就唱歌；假使唱都不能表達的話，我們乾脆就身子扭動起來，於是，音樂舞蹈也就產生了。但書法，沒辦法從生活中去尋找，生活中沒有可以成為書法創作的材料。古人論述書法，如張旭觀公孫大娘舞劍器而草書大進，懷素觀夏雲奇峰

而悟書法之妙，這些都是意會，更似佛教裡面的悟的東西，比較玄。如觀夏雲奇峰，看夏天的雲彩，看半天，就能把字寫好嗎？觀公孫大娘舞劍器，看一個舞者跳舞跳得很好，看完後就能把字寫好嗎？所以說，我們中國人歷朝歷代講書法，討論的都是比較玄的，喜歡拿一些東西來比喻。但這個比喻，對於我們初學者來說，是沒有用處的，因為無法理解。只有當水平比較高了之後，就像寫詩一樣，寫詩有一個通感，把視覺、觸覺、味覺、聽覺打通以後，才能理解。一開始沒打通的時候，視覺就是視覺，眼前的這個手機就是手機，不可能把它看成一個鋼琴。所以說，書法跟其他藝術是不一樣的。

我個人更願意把書法稱之為是一種文化現象，這是跟它的本質有關，如果用藝術的一般規律去衡量，會有許多不適合；另一個是跟他的受眾有關。任何一個老百姓，只要是認字的人，對一件書法作品，哪怕是一個招牌，任何一個人都可以上來講幾句話，評論幾句，但對於其他藝術則做不到。譬如說對於音樂舞蹈，要去評論很多人會謙虛說不懂，但對於書法，很多人不會謙虛。因為書法是一個全民的東西，是一種文化它有幾個特徵：一是與中國社會的文明發展息息相關；二是跟歷朝歷代的重要人物重要事件息息相關。三是具有文獻價值。

傳世的書法家的構成跟其他的藝術家是不同的，大部分都是政治家。去理一下就知道，不當大官的人是很難留下書法作品的。偶爾會有幾個高僧，但單單靠書法留名的人不多。例如，王羲之，不會單單靠書法，“舊時王謝堂前燕”，“王與馬共天下”，如果當時東晉王家不是世襲大族，他沒有世襲右將軍，就不會留下來。如果他是姓李，就可能留不下東西，姓王才能留下來。因為當時門閥制度森嚴，王羲之在當時是屬於上流人物，相當於現在的中央級幹部，所以能留下作品來。後來唐朝的顏真卿，柳公權，歐陽詢，虞世南，這些都是中央級的幹部，天天跟皇帝混在一起的。所以當時李世民就對虞世南講，將來你要死了，誰來跟我談書法，虞世南就推薦了褚遂良。就因為天天跟皇帝混在一起，他的書法才能留下來。像宋朝，宋四家，黃庭堅、蘇軾、米芾、蔡襄，哪個不是高官，都是皇帝眼前的人。元朝趙孟頫，是原宋朝宗室，在元朝也是做大官的人。明朝的大家，明末的王鐸、張瑞圖之類，都是高官。所以，大部分人，必須是政治家，對社會有很大的影響力，帶動了書法的影響力也大。譬如說毛主席的書法，如果毛主席不做主席的話，他的書法就不會影響這麼大。就是因為他是毛主席，是偉大領袖，所以他的書法家喻戶曉，老百姓都知道。毛主席的書法，我可以說是解放以後的書法大師，甚至可以說一百年，兩百年，甚至五百年以後，誰都沒留，毛主席的書法肯定是能留下來的。歷朝歷代的書法家基本上都是這個套路，因為人本身的影響力大，所以他的書法的影響力也大。另外就是有學問的人的書法，也可以傳世。但若一個人品德有問題，書法再好也不行，譬如秦檜、蔡京等等。歷史上，單純以書法傳世的人少之又少。所以說，書法是一種文化現象。

我們中國人，為甚麼叫做中國人？因為是在中國文化氛圍下長大的人，受中國文化熏陶成長的人，才稱之為中國人。如果誰的子女從小生在美國，長在美國，那就是“香蕉人”，皮是黃的，但精神世界是白人的，就不是中國人，雖然是中國人的臉，但不是

中國人的心。再例如崑山，當然現在崑山是一個移民城市，要成為一個純粹的崑山人，最起碼要講崑山話。要成為一個崑山人，必須要在這個文化背景下熏陶和成長。作為一個純粹的中國人，不一定要字寫得非常好。但一定要對中國的書法有所瞭解，通過書法來瞭解中國的傳統文化，這是一個捷徑。辜鴻銘先生說：“中國毛筆，這種柔軟的刷子，可以作為中國心靈的符號。”現在，北京一些演藝界的人，包括一些主持人，唱歌的跳舞的，都在寫書法，趙本山也在寫書法。還有畫畫，唱京戲。因為他們認定中國的書畫，中國的戲曲，是最能體現中國傳統文化魅力的東西，是中國文化的集大成者，所以他們要學，為了彰顯自己是有學問的人，是一個很純粹的中國人的藝術家。如果作為一個有文化的中國人，對中國的傳統藝術一點都不懂，尤其對書法，那麼就不能宣稱自己是有文化的中國的藝術家，會有缺憾，而且難以做到個人風格的彰顯，充其量只是一個雜交種，讀了一點中國的東西，又不純粹，又學一點外國的東西，雜七雜八，四不像。純血統的中國文化，必須要學書法。近現代一些大學問家，沒有一個書法不精的，如康有為、梁啟超，如魯迅、林語堂；即便是胡適等人長期受西式教育，書法也不俗。

旅法藝術家熊秉明在他的著作《中國書法理論體系》中提出，中國文化的核心是哲學，中國文化核心的核心是書法，更是把書法的地位拔高到無以復加的高度。我的理解是，書法包含了中國文化藝術的最普遍的信息，通過書法，可以找到中國傳統文化的精華，當然不是從書法的這幾個字裡面來找，而是通過書法這一條線，慢慢散髮開來，就可以對整個的中國傳統文化有一個比較深入的瞭解。這就是書法的文化現象。以前中國是一個文人社會，從隋朝開始，開科取士，書法是一個文化人必須掌握的基本技能。字寫不好就考不上科舉，考不上科舉就做不了官，做不了官就進不了主流社會。中國是沒有貴族的，不像外國，貴族幾代可以世襲。自從有了科舉制度後，貴族就被廢除了，主要還是要靠書包翻身。今天是貧民，過幾年考上了科舉，就馬上是人上人了，貴族與貧民之間身份的互換非常快。年紀大的人可能還會有感覺，以前在農村裡面，說這個人有水平，門上的對聯就是他寫的，其實這個人水平也沒多少，就是字寫得還不錯，但大家都覺得他有水平，村裡面有好多事情，他講話就有分量，好多事情都要聽聽他的意見。這就是書法幾千年來浸在中國人的骨髓裡面。關於書法的文獻價值，在這裡就不多講了。因為它本來就是記錄歷史的。

古人有意識創作書法的是很少的，不像現在，拋開了書法的實用價值。特別是唐宋以前，基本上都是以實用為主的。唐朝的很多名帖，像顏真卿的好多東西，寫個碑，寫個墓誌銘，寫個信函，都是實用為主。只有宋開始，才開始有意識的寫一些文人之間把玩的東西。到了明朝，因為房子變大，精神追求有變化，才有寫一些名人詩文之類的，掛在家裡做裝飾。

我講一個小故事，鄭板橋縣官也不做，在揚州賣字畫。因為揚州有錢，所以“揚州八怪”才能在揚州生存，字畫才能賣得掉。當時文人對鹽商是看不起的，一個鹽商想要鄭板橋的字，不管你給再多的錢，鄭板橋就是不給畫。鹽商知道鄭板橋喜歡吃狗肉，就想了個辦法。有一天鄭板橋到鄉下去玩，在半路上，一個茅屋裡，一個老頭鶴發童顏，

長鬚飄飄。狗肉的香味飄過來。鄭板橋一聞到狗肉香，他就走了過去，一看，老頭仙風道骨，感覺非常好，一番長談，發現非常投機，狗肉也吃得開心，鄭板橋就主動提出要給他寫字畫畫，在落款的時候，老頭就報了名字，鄭板橋提出質疑說怎麼是那個鹽商的名字，老頭義正詞嚴說我已這般高齡，這名字已叫了那麼多年，那個鹽商才多少大。鄭板橋略一思量，也覺得大概是重名，就沒在意，署名蓋印。第二天，鹽商就召集名流，大擺宴席，拿出鄭板橋的字畫大肆炫耀。鄭板橋正自納悶，突然醒悟，原來那老頭與狗肉，是這個鹽商設的局。這就是說，不管怎樣的窮困潦倒，當時的人對於文化人、書畫家還是非常的重視的。跟文化人交往是有地位有身價的象徵，光有錢是不行的。當然，現在一切以經濟建設為中心，這個概念已經基本上不存在了。

二、學習書法的路徑

1. 工具

文房四寶。我們先要對文房四寶的性能有一個瞭解。要瞭解毛筆，並不是要去瞭解從蒙恬制筆到現在兩千多年的歷史，但要知道自己用甚麼筆，哪個筆適合我，哪個筆適合寫甚麼字，這是一個非常困惑的過程。不要相信，古人說的善書者不擇筆，意思就是能寫的人甚麼筆都無所謂。這其實是錯誤的。因為毛筆有軟硬兼，軟毫、硬毫、兼毫。這是三個大類，軟有非常非常軟的，有稍微軟一點的，硬也有很硬的，也有不是太硬的，兼毫則因軟硬毛比例不同性能也不一。還有長鋒短鋒。因為現在跟古人不一樣，像王羲之寫《蘭亭序》，用鼠須筆、蠶繭紙寫的。現在用這個能不能寫呢，不知道。因為不知道這個筆到底是甚麼樣子，紙是甚麼樣子的。蠶繭紙到底是生的還是熟的？所所要瞭解筆性。只有在長期大量的實踐過程中，充分瞭解各種筆的性能的基礎上，選擇自己適合用的筆。

東漢書法家蔡邕在《九勢》中寫道“惟筆軟則奇怪生焉”。通過實踐就可以發現，筆硬的話鋒出去變化比較少，筆軟的話線條變化就比較多。長鋒，可能要到明朝以後才有，用長鋒跟以前的寫法是不一樣的。就如寫草書，有的人用長鋒羊毫，有的人則用很短兼狼毫。就看你要寫甚麼樣的風格，是要寫成懷素的還是張旭的風格。對筆的性能的理解，沒有一個老師能搞告訴你，到底選哪一種筆比較好。必須要不斷地嘗試，瞭解毛筆的性能，瞭解毛筆在生熟紙上產生的效果，才能找到自己最適合的。因為別人並不知道你用這個筆是不是稱手。別人稱贊不絕的好筆，到了自己手裡寫起來卻不稱手。

有這麼一個階段，相信大家都經歷過，字寫不好就怪筆不好，很多時候是因為基本功不扎實，換支所謂的好筆來，也不見得就寫得好。所以，技巧訓練，臨帖過程中，很多朋友工具選錯了，就不會臨，臨出來的效果永遠不好。再去看別人拿甚麼筆在臨，就會豁然開朗，原來工具錯了，用這個筆寫才能寫得出這種效果來。比如說寫“二王”，或者寫蘇、米的一些小字，卻拿個長峰羊毫，軟軟的，寫在一張生宣上，哪可能寫得出效果來？必須要硬一點，最起碼兼毫、狼毫，寫在比較熟一點的紙上，才會有那個效果。紙和墨同樣重要。基本知識大家可以去查資料看看就明白，我在此不贅述。

2. 臨習

剛才講了，書法跟其他藝術完全不一樣。生活是藝術永恆的源泉。而書法則要倒過來講，碑帖是書法，不講唯一的源泉麼，也是很重要的源泉。沒有辦法拋棄歷朝歷代的名家名作，而自成一套。所以必須要臨帖。那到底臨甚麼呢？以前初學的時候，往往會面臨這個問題。那麼多的碑帖，書店裡兜一圈，幾十種上百種碑帖，如果歷朝歷代的累計下來，那何止千萬，那怎麼辦？有的老師會告訴你，一定要練楷書，楷書就像一個人坐著，行書就像一個人走，草書就像一個人跑，如果坐都不會坐，怎麼會走呢，又怎麼會跑呢，這個說法當然有道理。明清時期，練書法就是這麼來的，楷書必須要寫。因為以前楷書是一個基本功，考科舉是要寫楷書的，寫行書草書去考試是不行的，所以必須要練楷書。

但現在則不同，我們把書法當做一種藝術，來宣洩抒發個人的性情的，而不是以實用為目的，不一定要寫得烏光方亮，不一定要成印刷體那樣的。像大學里一般老師教書法，一上來就寫篆書，寫秦篆或者清篆，接下來寫隸書。他的道理是按照書法的發展套路來，篆書產生早，那就先寫篆書。寫篆書有甚麼好處呢，它線條比較簡單，提按頓挫基本上沒有，線條講究中鋒。但是秦以前的東西，包括金文，跟我們的距離太遠了。好在清朝人幫我們解釋過了，秦以前的篆書就像是文言文，但是清朝人幫我們把它翻譯成了白話文。我們看清朝人的篆書就容易看了，因為直接用墨寫在紙上，從清篆上溯是條捷徑。篆書難認，一本《說文解字》要背下來，是相當困難的事情，怎麼辦？從“今文”開始，就是從隸書開始，隸書好認。東漢的隸書就跟我們今天寫的字是一樣的了。隸書相比楷書的好處在於，它法度沒有像唐朝那樣的嚴謹。譬如說隸書的這一捺長一點或者短一點，看起來都還蠻好。但是唐朝顏真卿、柳公權的楷書的點畫差一點就難看了。為甚麼？因為太嚴謹了。就像寫美術字，這一點就要在這個地方。隸書的筆法比楷書要簡單很多。

當然有的人說我不練楷書，直接練行書行不行？只要天賦高也可以，目的就是把字寫好。但選字帖很重要。有的人先寫隸書，寫了幾年，再去寫寫楷書也可以。現在唐楷很少人寫了，基本以寫北碑為主，主要是受清朝人的影響。想當年，我讀包世臣、康有為的《藝舟雙楫》，《廣藝舟雙楫》，他們把北碑講得好像是書法中最厲害的，其他都不行，當時受他們的影響非常大，後來發現也不是這麼回事。任何東西能流傳下來的都是好東西，不能偏頗。一個人練書法不可能一輩子只練一個字體，只練一個人的。

選甚麼帖很重要。一些經典名帖要寫，寫到一定的程度，一定要盯著一點突破，如果不從一點突破，而是臨很多種帖，還是沒有用的。寫到最後往往浮躁的很，永遠沈不下去。所以必須要一個帖，臨上幾年，真正把它吃透。先博而專，專後到一定程度再博，放開。譬如講寫隸書，我寫《西狹頌》，並不是說《禮器》等其他碑不寫，但是我的根基在《西狹》。當然這是我個人的想法，也許你們跟我的想法不一樣。我就認定這一本帖，然後再寫其他。也許這一生，這本帖都放在我的書桌上，這一本帖是我不能放棄的，我經常要寫。所以從一點突破，是必須的。

寫行書也是這樣，譬如在 80 年代，可以說對“二王”是比較反動的，批判性質的，因為“二王”已經流行了一千多年，大家都感覺到很討厭，千人一面，“世人但學蘭亭面，欲換凡骨無金丹。”實際上是產生審美疲勞，很多人就不想學。但是從 90 年代末開始，回歸了，“二王”一路又開始盛行，因為忽視這個經典，書法幾乎墮入“野狐禪”。“二王”自然要寫，但光寫“二王”是不夠的，書法那麼豐富多彩，不能在一根繩上吊死。而且一個東西再好，就像紅燒肉再好，天天吃，那也是受不了的，所以要換。同樣，一個電影好看，讓你天天看，看一百遍，看一萬遍，像我們以前的樣板戲，這個東西好不好，也是很好的，看多了就不想再看了。但是過了幾十年以後，現在回過頭來想想，發現樣板戲其實也是蠻有意思的。因為審美是需要變化的，人的本性就是喜新厭舊。

千萬要避免“審美疲勞”，不要跟風，去選一個跟自己的興趣愛好相契合的東西來寫，這一點非常重要。就像一個人豪氣萬丈，一個大老爺們，讓他寫“瘦金體”，就像張飛去繡花，這是肯定不行的。有的人心胸比較豁達的，就適合大寫意；有的人比較細緻細心的，比較內向的，就畫畫工筆畫。我們的書法，各種風格的都有，一定要選好一種跟自己性格相契合的。有的人本身性格放不開，偏要寫狂草；有的人大大咧咧，偏要寫小楷，都是寫不好的。

我覺得現在的社會，社會化大生產，分工合作不同，每個人專一樣就夠了。當然，有大才能的，可以樣樣通。我認為一輩子能五體中寫好一體，其他的帶一帶，就可以了。有的人追求詩書畫印樣樣通，“四絕”“五絕”樣樣行，這樣的話，我可以說基本上是做不好的。因為一個人的精力是有限的，當然這樣好的人也許一百年也能出那麼一二個，但並不一定就輪上你。所以，我們要放低姿態，專心先做好一件事情。但是做好事情並不意味著只做這件事情，要做好這件事情往往需要很多其他的外圍的事物來為之服務的。所以，在定位上，不要去看別人隸書寫得好你也去寫隸書，人家行書寫得好你也馬上去寫行書，“貓頭上抓抓狗頭上抓抓”，肯定不行，到最後甚麼都不會。所以要盯住一樣，你喜歡哪一樣，就盯住這一樣東西。學習，臨習實際上要掌握幾個，一個是選帖的問題，一定要和個人愛好風格與個人氣質吻合；第二是恆久的問題，要一點突破，要持久。一本帖，練個一兩年都是屬於短的，有些帖是要練終身的，所以一定要掌握這個持久性。

3. 書外功夫

書法是一個文化現象，即使不是一個文化現象，就當他是一門藝術，她也並非孤立的，需要其它姐妹藝術和學養來支撐和滋養。歷朝歷代凡是書法大師，都不是單方面只會寫字的，只會寫字的人不會成為書法大師。為甚麼？因為書法是一個文化現象。我們中國人的文化根基在哪裡，儒、釋、道。這三教就是幾千年來中國人的精神世界所在。儒家的滋養，對於以前的文人來講是不成任何問題的，因為他們從小就開始讀儒家的經典。佛家和道家的東西，很多書法家，如蘇軾，他叫東坡居士，信佛。像八大山人，一會兒皈依佛家，一會兒又做道士。包括大量的和尚、高僧，像智永、懷素等等。道家的

不食人間煙火的東西，佛家的清淨無為的東西，特別是佛家的禪宗，對書法的影響非常大。中國人對書法的態度，對藝術的審美，基本上建立在這三教的教義或者對生活態度的理解的基礎之上。宗教和藝術是息息相關的，東西方莫不如此，就像外國文藝復興時期。

對於書法的評價，也可以按照這三教的觀念來理解，不然就無法參透。欣賞一件書法作品，你要參透它。現在我經常碰到一些痛苦的事情，譬如搞書法展，很多領導來，開幕式完了以後去參觀，我們在旁陪同，領導會說，你來講講這個字好在哪裡，介紹介紹。其實是沒辦法講的，對一個不瞭解書法的人實在是沒法介紹。字就是這麼一個字，但要講好多字外的東西之後，才能告訴這個字好在哪裡。所以只能大致講講墨色濃淡、章法結構這些東西，這其實只是一個表象。現在，我們書法的評判標準也往往是這樣。

參加全國展覽，你投寄一個作品，評委在你的作品面前只是停留3秒鐘而已。所以現在很多人只能靠把紙拼得花花綠綠，字麼一忽兒濃一忽兒淡一忽兒枯，來衝擊眼球。現在的書法作品為甚麼留不下來，因為現在的書法家就跟流行歌星是一樣的，你方唱罷我登場，沒有永恆經典的東西。二十幾歲的人投的東西肯定比五十幾歲的人要有衝擊力，因為有激情，遠遠一看那種張力就撲面而來的。而五六十歲的人則沒有這個激情，而是慢慢的心平氣和的一個字一個字寫。所以，現代展覽，改變了書法傳統審美標準。但我們一開始還是要按照傳統的方法來，要溫文爾雅。

“溫柔敦厚，詩教也”。中國人的性格是溫柔敦厚的，“詩教”的“詩”就是《詩經》，《詩經》是中國第一部文學作品，風雅頌的東西。中國人的性格就是從詩經這裡一路過來的。書法作為中國人的精神支柱，是一種風雅的東西。做到溫柔敦厚，是中國人性格中間最高的境界。書外功夫，儒釋道的東西要瞭解，但並不是說要去做怎麼樣深入專門的研究。此外，兄弟姐妹的藝術，也要有所瞭解。剛才講到的看公孫大娘舞劍器，從舞蹈中間獲得靈感，從大自然中獲得靈感。如衛夫人《筆陣圖》形容書法筆畫橫若“千里振雲”、豎若“萬歲枯藤”、點若“高峰墜石”；還有形容筆法如“屋漏痕”、“坼壁之路”、“折釵股”、“錐畫沙”、“印印泥”等等。

“屋漏痕”與“坼壁之路”是懷素與顏真卿論草書之言，“素曰：‘吾觀夏雲多奇峰，輒常師之，其痛快處如飛鳥出林、驚蛇入草。又遇坼壁之路，一一自然。’真卿曰：‘何如屋漏痕？’”

從字面上看，“坼壁之路”是指牆壁裂開的縫跡。“屋漏痕”是指雨水由上而下淌，自然順勢的痕跡。均是指受力之後，物體自然留下的軌跡。從筆法上看，意指一旦發力，筆畫便順勢而就。

釵，是古代婦女頭上的金銀飾物，質堅而韌。“折釵股”是張長史筆法，大都指草書中的轉筆，雖彎曲盤繞而依然圓潤飽滿。

“錐畫沙”、“印印泥”之說，見於顏真卿述張長史曰：“問於褚河南，曰：‘用筆當須如印印泥。’思而不悟，後於江島，遇見沙平地靜，令人意悅欲書。乃偶以利鋒

畫而書之，其險勁之狀，明利媚好。自茲乃悟用筆如錐畫沙，使其藏鋒，畫乃沈著。當其用筆，常欲使其透過紙背，此功成之極矣。”

後人一直延續說是形容“藏鋒”，這只說了一面。過去的筆毫是兔毫之類的硬毫或兼毫，因有硬的筆心，故轉筆運指時，筆鋒始終是裹住的，尤其在枯筆狀態下，“錐”是尖而硬的，是指硬的筆心，畫在沙上，沙於兩邊翻出，錐線居中，深而細。“錐畫沙”亦指用硬毫轉筆常出現的典型筆畫，即居中的細線。

“印印泥”亦如此（指印封泥）。因為印章是石質或銅質的，刻出字的線條是硬的，而印泥是軟的，印章壓在上面，印泥會沿著線條的中心溢向兩邊，其狀正如“錐畫沙”。所以，古人總是將“印印泥”與“錐畫沙”連在一起論說。

這些都是古人論書法裡面講到的經典術語。所以古代書法理論還是要看的。包括當代書法思潮的一些東西，也要看。古典詩詞、古典文學，中國的文學，要瞭解。自己可以嘗試著寫點東西，寫寫文章也是有好處的。

剛才講到的，京城的文化人，除了本身的藝術之外，還要搞搞書法。那麼我覺得，我們搞書法的人，也可以去搞搞他們的東西。姐妹藝術，相互滋養，非常重要。一個人成為大師，必須具備全面的修養。一個人一輩子只會做一件事情，是不行的。但做好一件事和只會做一件事，不是一個概念。我可以會做很多事情，但其中一件做的非常好，那麼其他事情就是為這件事情來滋養服務的。這就像我以前寫的一篇文章《草雞與三黃雞訓練》，如果快速的專注做一件事情，就是“三黃雞”飼養，吃混合飼料，一兩個月兩三個月，這個雞就長得非常大了，好看是蠻好看的，但是不好吃。草雞則可能是養一年兩年，長得小，吃的不知道是甚麼，吃點蟲蟲草草的，吃得雜，它肉的味道就好。我們是要做草雞，還是做三黃雞？急功近利的話，可以先做三黃雞，但一定程度以後，混合飼料還是不要吃了，還是吃雜食好，吃得越多，味道越好，這就是書外功夫。

三、對書法創作的幾個認識

1. 傳統與創新的關係

這是我們永遠繞不開的問題。中國書法，跟其他藝術不一樣，他的傳統性非常非常強。中國的現代書法，曾經在八十年代、九十年代非常熱，後來都落荒而逃。現在還是“二王”佔據主流地位。那麼，我們要認識，到底是甚麼傳統？我認為，現在這個書壇對傳統的認識有問題。甚麼問題？清朝人尚且認可“南帖北碑”。阮元寫《南帖北碑論》，南方講帖學，北方重碑學。我們現在只重帖學一路，而且是“二王”一路。“二王”是帖學的正宗和代表，沒有甚麼不好，但現在泛濫成災，問題就大了。我們需要多種面貌的，書法的多樣性，文化生態的多樣性，跟環境生態的多樣性一樣重要。但是我們現在幾乎是單一性，多樣性慢慢被扼殺，就是因為對傳統和創新的理解出現了偏差。在九十年代，創新，最重要的標誌是“廣西現象”，五屆中青展的時候。廣西一個培訓班，都是小青年，二十來歲的人搞的東西，這幫人都還入選獲獎了。但後來這些人基本上都沒有聲音了。靠製作，不是從心底流出來的東西，這是不長久的。我理解，清以前

都是傳統，傳統的東西都可以作為我們借鑒和臨摹的對象。當然現在還可以延續到民國，像於右任、謝無量、黃賓虹、弘一法師等等，都是大師，很厲害，也可以作為我們取法的對象。

學習傳統，關鍵是要解決創新的問題。書法有兩個屬性，一個是藝術的屬性，一個是遺產的屬性。作為文化遺產來講，不需要任何創新，原汁原味地保存下來就是最好的做法。但是作為藝術而言，原汁原味的保護是不夠的。藝術必須創新，沒有創新，藝術就走入了死衚衕。遺產是要進入博物館保護起來的。但藝術除了一代一代傳承，還要愉悅當代人的。就如石濤所言：筆墨當隨時代。要跟隨這個時代的，隨著這個時代人的性情和審美意趣，才能為當代人所接受。就像瓷器，明清的古董要放在博物館，現在的實用器肯定要做得和明清不一樣。書法亦是如此。以前是以前人的欣賞，現代是現代人的欣賞，工藝可以是同一個，或者加一點現代的工藝進去，但形式、材料可以按現在的來。就像做青花瓷，青花料氧化鈷，以前中國產的質量不好，還從波斯進口“蘇料”來做。但現在我們工業和科技發達了，紙墨都不是原來的紙墨了，不可能跟原來的寫得一樣。所以要有變化，但變化的根基還是要在傳統上。我認為搞書法不需要像日本一樣去搞現代派書法如“少字數”、墨象、前衛等等流派，這樣的書法充其量將書法美術化，從本質上來講已經脫離了書法的範疇，它也許有自己的美感，但它是游離於書法之外的另一個東西。山東的邵岩在書法現代化方面探索了很久，而且現代派書法作品在全國書法大展中多次獲獎，但至今不成氣候。所以，折騰傳統書法往往要走入死衚衕。包括日本，在戰後，日本的現代派書法，如手島右卿的《崩壞》，非常流行，但現在基本沒了，還是回到傳統的書法。因為幾千年來，書法的生命力太強大了。就像清朝人來統治，元朝人來統治，少數民族都被漢文化所同化。

2. 技與藝的關係

就是技法與藝術之間的關係，我很反對一味講求技法。講技法的是工匠，工匠是為技而技。舞蹈和雜技，差別在哪裡，玩雜技的人的功夫、技巧肯定比舞蹈人強，不止強一點點。練體操的人玩身體的承受度，柔韌性，肯定比練舞蹈的人厲害，但是，他們只是技，而不是藝，舞蹈才是藝術。因為舞蹈是通過肢體語言動作表達內心表達情感，這才是藝術。但舞蹈也是需要技術的，技術是為表情達意所服務的。通過舞蹈的語匯來表達，肢體的語言來表達。書法也是如此。筆墨需要技巧，但筆墨的技巧是為了表達你對藝術的追求，個人的內心，而不是為技巧而技巧。

但是藝術都是建立在比較高深的技術基礎上的。對於初學者而言，技術肯定是第一位的，就像寫文章一樣，字都認不全，就要寫好文章，像莫言一樣得諾貝爾文學獎是不可能的。必須要熟練掌握了駕馭文字的技巧以後，才能從“有技巧到無技巧”。如果有人看出來有技巧，那說明層次還比較低。爐火純青，看不出技巧，就說明水平高了。但大家不要太迷信技術，有的時候技術可以差一點，但必須要有想法。因為沒有想法的技術，是沒有靈魂的。有些人說認為已經寫了幾十年了，怎麼可能不好。實際上這幾十年

來，如果沒有想法的話，就是一一直在重復缺點，把這缺點重復到無法改變為止。所以時間長並不能證明水平高。

3. 要有理論支撐

要多讀書。剛才講到的是姐妹藝術的滋養，現在講多讀書，是從創作的角度來講。創新不是無源之水。我們一定要瞭解創新的理論基礎在哪裡。剛才講到，要讀中國歷朝歷代對書法理論的認識，這個書非常多，書店裡都可以買到。古人論書法，都是一段一段語錄式的，不像現在論文都是一大篇一大篇的。最經典的哲學著作，像諸子百家，老子莊子孔子的，都是一段一段的。這樣看起來很好看，很形象。另外還要去瞭解書法怎樣與當代結合，因為當代的藝術一個重要的理論支撐是從19世紀末興起的“現代派”。剛才我將中國書法不需要走現代派的路子，但我們還是要瞭解現代派，否則埋在“故紙堆”里也是不行的。

所謂西方現代派美術，是指西方國家從二十世紀初發展起來的現代美術中某些流派如野獸派，立體派，未來派，達達派，表現派，超現實主義，抽象主義，波普藝術的統稱，這一塊理論必須要瞭解。當代藝術往往就指美術。中國也曾經吸收過外國的一些東西，“西學東漸”，拒絕外國的東西只能固步自封，只有用開放的心態，才能有開闊的視野。我們可以借鑒西方的理論，來改良傳統書法，使她具有符合時代的精神氣質。建議還要看一些《藝術概論》之類的書。會對藝術的框架，本質的東西和審美的東西，有一個較為全面的瞭解。此外，有關文化史，論文化現象的，都可以多看看。要瞭解中國的歷史，書法與歷史是不可分割的。所以，創新一定是要有理論支撐的創新。

（2012年10月17日晚在千燈書法協會活動上的講話，黃金萍根據錄音整理，收錄時稍作修改）。

作者：王清

工作單位：江蘇省崑山市文化廣電新聞出版局（前進中路409號）

郵編：215300

電話：13862609900

郵箱：pswq007@163.com

《方石書話》札記 ——王鐸巨軸行草筆法特徵初探

羅方華（福建）

內容提要：清書家於令？撰寫的《方石書話》持論獨到，頗具學術價值。其中關於筆法的論述，尤為精辟，筆者因讀此文而引發對以下一些問題的思考：

- （一）明代中前期書家不擅寫大字的狀況及原因
- （二）王鐸巨軸行草筆法特徵評估
- （三）王鐸巨軸行草代表作筆法剖析

關鍵詞：《方石書話》 王鐸 巨軸行草 筆法

《方石書話》，為清乾隆年間書家於今澇所著。該文為其子於書佃從其書法隨筆中摘錄而成，約六十餘則，涉及了歷代碑帖、書家、書論批評及筆法、結體等論題。此文持論獨到，具見其領會之深，有很高的學術價值。筆者多次研讀，其中的書學思想及學術觀點每次都能給我以諸多啓示。《方石書話》雖然不是研究晚明巨軸行草的專論，但其中關於筆法的一些論述卻道出了我近年來一直在思索的王鐸等晚明大家巨軸行草筆法的要義。

魏晉以來，行草書的

魏晉以來，行草書的主要創作樣式是信札與手卷，幅式小、字亦小，其藝術功用也以案頭賞玩為主。與之相應，風格上追求清雅靈動的韻致之美，筆法則採用相對含蓄的形式，各種用鋒表現比較細膩、凝煉。到了元、明，軸類作品開始登堂入室，其時的大多數書家，用筆在卷札作品中能游刃有餘，但由於技法研究尚不深刻，一寫大字就力不從心。以《中國美術全集·書法篆刻篇 5·明代書法》一書為例，張弼（1425~1487）的《草書七言絕句軸》（圖一），全篇狂放飛動、才情橫溢，但因其用筆以提為主，相對忽略了按筆，使得線條略顯輕滑和簡單，如首行“年南”、“元宵”等字。另外，部分重按筆畫未能處理好提按及中側鋒的轉化，造成線條間氣脈短促，若首行“元”、“聲”及第二行“畫”、“新”等字皆如是。又通篇缺乏停蓄，留不住筆，因顯外露草率，勢單力薄。李東陽（1447~1516）的《甘露寺詩軸》（圖二），此作筆勢貫串，一氣呵成，但也因走筆過快，線條節奏略顯平勻，加之下筆輕滑，使得全篇飄浮乏力，流利有餘而沈著不足。此二人的大字行草在明代的前、中期的書家中較具代表性，如該書中陳璧、宋廣、張駿、陳獻章、李東陽、王守仁等人的軸類行草作品，^①都或多或少地存在上述二家大字書寫的一些問題。但這些書家在立軸大字這一領域的實踐，為後來的巨軸行草創作積累了經驗與教訓，其貢獻還是不可磨滅的。

由手札而轉大軸，幅式變長變大，小筆換成了大筆，書寫姿勢也由坐書變成了站立懸肘揮毫，客觀上對筆法運用提出了新要求。這就像讓一個乒乓球運動員去打網球，球由小變大，場地由桌面轉向更寬更大的地面，不對運動員的能力及技巧進行調整，是無法適應網球比賽的。換句話說，一個優秀的乒乓球運動員不一定適合打網球，就象一個出色的小字行草寫手不一定有能力有才質寫好大字一樣（但要寫好大字行草，必須具備扎實的晉唐以來的小字行草基本功，這個問題暫不展開）。書寫大字，不是僅把卷札中的小字相應放大即可解決問題，必須對筆法進一步調整。

到了晚明，隨著巨軸行草作品數量的增加，大字書寫技法經驗的積累，前述書家寫大字不善用筆的情況，在徐渭、張瑞圖、王鐸、倪元璐等書家的手下，終於得以改觀。而王鐸是這一筆法變革中貢獻最大、影響最深遠的彪炳巨匠。後人甚至因此又有“後王（鐸）勝前王（羲之）”之說。現擇《方石書話》書論數則，借此對王鐸巨軸行草筆法特徵略作剖析。

一、筆勢奔放，咫尺千里

書必有氣以貫之，氣大而長短大小皆宜。然氣非可以勁直為之，須於頓挫起伏處蓄遠勢，方能咫尺千里。^②

巨軸行草一旦掛入廳堂，與觀者的距離拉遠，就不能再以含蓄雋永為能事，必須給人以強烈的視覺衝擊力。“氣大”則作品充滿張力，“勢遠”則氣脈貫通。寫大字必須在用筆上做到“頓挫起伏處蓄遠勢”，方能縱橫開拓、咫尺千里。縱觀歷代書法，在筆勢、結體上可分為兩種形式：即外拓與內擫，而草書強調筆勢貫串，書寫速度較快，多用外拓之法，所以在王獻之以後，書家行草筆法，多以外拓為主，而以魯公、覺斯、青主尤著。巨軸行草幅式拉長，尤其強調縱勢，這一點，外拓筆法又體現其獨特的優勢。如果說魯公將外拓筆勢在小筆行草這一領域作了最淋漓盡致的闡釋的話，那王鐸和傅山的貢獻，就是將外拓筆法的開張奔放的特點在巨軸行草這一子敬、魯公從未涉足的領域推向了極致。另一方面，王鐸作書有膽氣，用筆剛猛肯定，狂蹈大方，筆勢奔湧，一氣呵成，似大江東去，浩浩蕩蕩。

二、“極筆勢”而不失控制

竭驥奔泉，怒猊抉石，形容奮猛，亦極筆勢。然於奔騰不可遏抑時，陡然一勒，鞭入正路，及與狂怒勁張不同。^③

王鐸自稱“一日臨帖，一日應請索，以此相間，終生不易。”翻開《王鐸書法全集》，其臨書作品幾乎貫穿了他一生的每個時期，可見此言之不謬，其長期臨古浸淫閣

一陣地裡，王鐸這一政治上的懦夫卻是“斬關奪隘”、烈氣凜凜的猛士！

五、獨來獨往，與古相抗

平日學書，與臨摹不同，只要靈府有程，領略群芳，於精神團結處釀花成蜜。及至下筆，卻專靠己意為主，自己有真意氣，真血性，空所依傍，獨來獨往，要與古人相抗。拋卻自己性靈，而於點畫求肖，無論強類失形，即時或貌似，決無真情。虞舜與王莽皆重瞳，晉文與張儀皆駢脅，豈莽即虞舜而儀即晉文耶？^⑩

王鐸和趙孟頫、董其昌一樣，都是復古主義者，但王鐸所處的時代及自身之處境，在他心中引起了強烈的焦灼、壓抑和不安，他不可能像趙、董那樣把書法當作賞玩人生的一種方式，他選擇行草來解救幾近變態的靈魂，實現生命力量的宣洩。雖然他一再表白自己“獨宗羲獻”、“皆本古人”，以此標榜自己書風之不“野”，使自我之激情經過理性的打磨。但王鐸的意義不止於傳承古法，更在於對傳統與自我的超越。生逢末世的王鐸，在《文丹》中對“怪”、“膽”、“怒”、“氣”、“力”、“放手”與“撒手”的神通等大加禮贊，顯示出反中庸的個性解放色彩及“與古相抗”的藝術態度。他還說：“凡作草書，須有登嵩山絕頂之風。”其意想“嵩山絕頂”，無非是將創作狀態進入“獨與天地精神相往來”（《莊子》語）的忘我之境，最終抵達“天人合一”的藝術高度。

王鐸的巨軸行草創作合乎心、應於手、順其性、合其情。他所開拓及發展的大字筆法，已成為偉大傳統的一部分，是後代學習大字行草的重要資源和“強身劑”。行文至此，我們通過與王鐸巨軸行草代表作的對話，對其筆法特徵和創作情感進行“圖像闡釋學”意義上的解讀。

（一）《行草再芝園詩軸》（圖三），絹本，188x49cm，明崇禎元年（1628年）書，上海朵雲軒藏。

王鐸此軸為其37歲氣旺力盛時所作，此作集魯公等人的外拓筆勢與米芾書法獨有的跌宕險勁的筆法於一身，筆勢奔湧，一往無前。通篇起伏頓挫，節奏感極強，頗具“一唱三嘆”之致。觀其線條，渾融整練，而又千變萬化。其短點畫乾脆利落而極富彈性，筆短而意長，如“日”、“年”、“平”、“竹”、“宜”、“自”等字；長線條連綿纏繞，但絲毫不顯雜亂，其間提按頓挫，準確到位，節奏明快而自然，若天馬行空，神行自在，其中“熟”、“堪”、“鞅”、“掌”諸字皆如是。究其用筆，因毛筆頂在紙上書寫所造成的摩擦力及疾澀蒼潤的變化，使線條沈健而有張力，如馬蹄踏雪，嚓嚓有聲。其使轉多取篆書筆意，圓暢而不失遲澀；又時摻折筆，以增加剛健之勢。有時於起筆、轉折處用方筆，使作品於流暢中見凝重，剛柔並重，動靜相宜，以骨力見勝。對於古人，王鐸能“入乎其內”，又能“出乎其外”，並通過“筆底翻新”，形成奔放而不失法度、縱逸而不失精微的書法風貌。綜上所述，王鐸作此書時雖為壯年，而技術及個人風格已相當成熟，體現出一位書法大家的非凡功力和氣度。

帖所積聚的深厚功力，為其“放手”和“撒手”提供了最有力的保障。觀王鐸大草，理法兼備，狂而不野，其跳擲飛動的縱筆揮灑不失令人嘆為觀止的控制，快速流暢的行筆仍能將提按頓挫交待得準確到位，無懈可擊，顯示出其激情與理性的卓越平衡。馬宗霍的《岳樓筆談》說：“明人草書無不縱筆以取勢者，覺斯則縱而能斂，故不極勢而勢若不盡。”當為確評。

三、熟極反生，遲澀沈重

余謂玩古帖眼要澀，落筆時手要澀，熟極反生。一點一畫，郁屈崛強，如擔夫爭路，猛於求進，而躋攀分寸不可上，則所向無空滑矣。^④

我們不妨將董其昌的大字草書同王鐸行草作一對比，董書飄逸而失之於輕滑，而王書對提按頓挫作了強烈誇張，強調用筆的逆澀和“入紙”，並輔之以墨色的枯濕變化，使之呈現出沈著痛快，氣勢沈鬱的特點。王鐸行草得力於二王及米芾，但在漢隸、北碑、顏字上也是功深力厚，故其巨軸行草筆筆暢快而又筆筆遲澀。在筆法上，王鐸可謂是碑與帖，右軍與魯公的集大成者。

四、險勁奇宕，烈氣凜凜

文字和平，固以養福，然斬關奪隘，非險勁不可。陡起陡落，如快劍截鐵，盤空橫硬，能使數百年後英姿颯爽，烈氣凜凜，一切妖魔見之膽破。^⑤品酒以辣為上，苦次之，酸又次之，甜最劣。此語可以衡文。姜以老而辣，字之辣者，亦與老橫而氣愈烈。^⑥

寫大字不能有脂粉氣，若施之以“烈”，則元氣鼓蕩，奪人心魄。由於空前複雜的歷史原因，晚明書家大都命運多舛，王鐸也不例外。面對清兵入關，他既無大勇，象他的二位年兄黃道周、倪元璐一樣，以身取義，又不能像傅山“衣朱衣，居土穴，思故國”而清操自守，拒不出仕。雖身居高位，但“貳臣”的帽子使其倍受屈辱和苦悶的煎熬。這樣的一些人生經歷，對於王鐸的創作情緒及線條性格產生了不可抗拒的影響，但同時他又是一個極富藝術天才的人，政治上的失意使他把人生完全寄託在書法上——“我無它望，所期日後史上，好書數行也”。他借巨軸行草來傾瀉憤懣，揮灑血淚，“溫柔敦良”的儒教再也無法掩飾內心的不安和變態。此時的王鐸以紙為戰場，以筆為矛，左衝右突，崛傲不羈，早已把“斯文”拋於腦後。一掃前代陰柔秀逸之風，呈現出剛烈沈鬱之氣。在其美學著作《文丹》中，有這樣的一些文字——“如臨陣者提刀一喝，人頭落地”，^⑦“寸鐵殺人！不肯纏繞。”^⑧“怪則幽險猙獰，面如貝皮，眉如紫稜，口中吐火，身上纏蛇，力如金剛，聲如彪虎，長刀大劍，劈山超海，飛沙走石，天旋地轉，鞭雷電而騎雄龍，子美所謂‘語不驚人死不休’，文公所謂‘破鬼膽’也”！^⑨讀之令人膽寒。我們再回頭看王鐸在甲申前後十年間所書之狂草，不禁感嘆，在草書這

(二)《詠陳路若山水畫詩軸》(圖四,見第60頁),絹本,237x50cm,清順治八年(1651年)作,煙台市博物館藏。

此作雖為其晚歲所書,但行筆矯健奔放,痛快淋漓,毫無“老邁”之態,而較其中年所作,更顯沈著蒼澀。起首“茅”字,用筆渾厚飽滿,含蓄持重,有統領全篇之勢,自“堂”字始,字形左倚右側,忽走忽停,至“意難”二字,線條飛動纏繞,枯潤相間,與其後的“為寫”二字形成了動靜、輕重及視覺層次上的反差,這樣的處理還有多處,如第二行上部“隱心熟”及中部之“郢”,第三行的“海煙夢不”等字。全篇筆法、結體奇險多變,不可端倪,時如醉漢行路,幾欲跌倒,時如魔鬼之舞蹈,閃耀著血與火交織的熱烈。這不就是王鐸的“心畫”嗎!

反觀當代多數為了展覽而創作的巨軸行草,功利替代了性情,浮躁置換了從容。不重視內在精神的錘鍊昇華,卻熱衷於外在形式的“出跳搶眼”。面對晚明大家大字筆法,不但未能很好繼承(更談不上發展),而且,在一定程度上是對這一傳統破壞和扭曲。這些作者的作品大多筆法粗糙,鬥狠使力,拋筋露骨,與晚明大家巨軸行草的“氣勢開張”、“剛烈沈鬱”不可同日而語,我們姑且將其稱之為“展覽流”吧。另一方面有些作者以“上追魏晉、唐宋”為旨,漠視明清大家巨軸行草,視明清大字筆法為“異流”。在寫大字時,將他們的小字行草樣式簡單放大,雖然在結體、線條形式及墨法上作了強烈誇張與變異,但在筆法及創作精神上卻未實現質變。這些作品的共同特點是:線條輕滑、筆法簡單、氣勢不足。我這樣說,並非厚古薄今。從目前情況看,我們似乎還未看到一位在筆法上超越王鐸的大家。也許我們要求太苛刻了,無論如何,我們衷心切盼著的是一個可以和明末清初相媲美的書法大時代的到來。值得欣慰的是,一些具有宏闊而深厚的書法功力及藝術修養的中青年書家正在冷靜而有激情地進行巨軸行草的探索。在他們那艱難而不懈怠的努力之中,我們看到並找到了具有時代精神的巨軸行草新的生機,雖然舉步維艱,但並非夢想。

2003年夏於榕城高蓋山麓

注釋:

(1)作品見《中國美術全集·書法篆刻篇·明代書法》第3、18、25、31、37、76頁。上海書畫出版社,上海人民美術出版社。

(2)(3)(4)(5)(6)(10)《明清書法論文選》,第749、749、752、749、753、748頁,上海書店出版社。

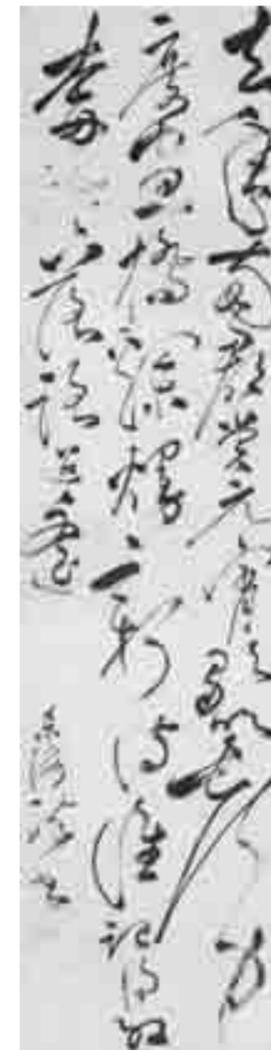
(7)(8)(9)崇禎刻本《擬山園選集》卷八十二《文丹》第150則、第57則,第32則。

見韓玉濤《王鐸論——王鐸美學之矛盾(論綱一)》,《中國書法》,1987年第一期。

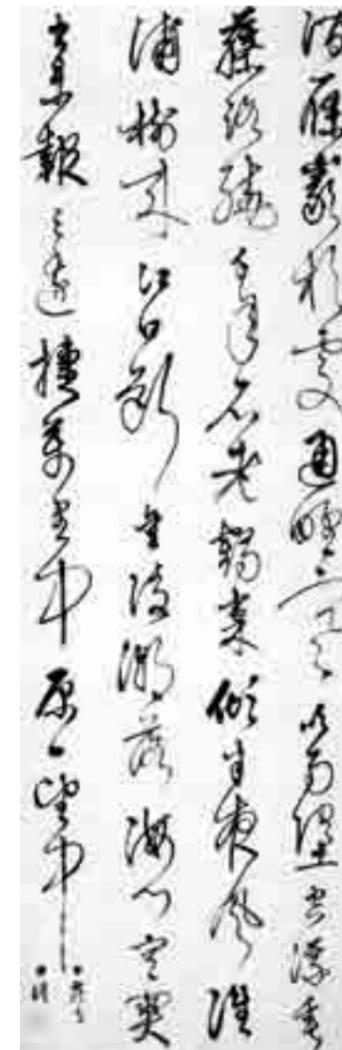
羅方華

別署滌庵,1976年生,福建連城人,畢業於中國美術學院,現供職於福建省畫院。系中國書法家協會會員、福建省花鳥畫學會副秘書長、福建省美協理論委員會委員、《閒

賞》主編。作品入選全國首屆青年書法篆刻展、全國中青年篆刻家作品展、2005中國杭州首屆國際草書藝術大展、全國青年篆刻家作品邀請展等展事。曾獲“首屆潘主蘭篆刻獎”及中國書協主辦的首屆敦煌書法論壇“獲獎論文”等獎項。評論隨筆發表於《中國國家美術》、《中國文化報》、《書與畫》、《中國書畫美術文摘》、《書法報》、《書法導報》、《美術報》、《中國書畫報》等專業刊物。論文入編《福建文藝創作60年選——藝術評論卷》、《篆刻批評》等,出版有《中國畫技法——蘭花》、《行書技法寶典——黃庭堅松風閣詩》、《歷代法書善字精講——黃庭堅松風閣詩》等。作品被浙江美術館、徐邦達藝術館、福建省美術館、三明市博物館、黃道周紀念館、湯顯祖紀念館、鯉魚洲國賓館等機構收藏。



(圖一)



(圖二)



(圖三)



(圖四)

暗香時拂徑，客思憶長安 ——鮑少游其人其藝

王嘉（廣東）

提起鮑少游，也許有些讀者不太熟悉。但是，美術史不會忘記、也不應該忘記鮑少游。1892年生於在日本橫濱、原籍廣東省中山縣的鮑少游，不僅是20世紀廣東的重要畫家，而且他的人生游歷、社會交往、藝術旅程、詩畫修養等，也為開展20世紀中國美術史相關研究提供了更為開寬的話題。2012年12月，廣東省立中山圖書館100週年慶典之際，舉辦了“鮑少游書畫展覽”，展出鮑少游的組畫《長恨歌詩意》（1941年）、《水滸傳人物》（1948年）及重要代表作品100件。據悉，展出作品乃是從鮑氏家族及學生向廣東省立中山圖書館捐贈的400件鮑少游書畫作品中精選出來的。廣東省立中山圖書館還專門建立了“鮑少游藝術館”以表彰鮑少游後人的這一義舉，同時也公開聘請學者專家，把開展鮑少游相關研究列入日程。2011年5月，廣東省博物館也舉辦過“鮑少游書畫展”，展出鮑氏的另外一批書畫作品120件。這些作品的公開亮相，把曾經相對沈寂了多年的鮑少游，重新推到了公眾的視線。

—

其實，歷史一直都沒有忘記鮑少游。在他93歲的人生歷程中，不乏來自親友們的各種贊譽之辭。嶺南畫派的畫家高劍父認為：“鮑氏是畫壇的全才，花鳥蟲魚走獸山水，無一不能。人物仕女，尤為第一。兼善書畫，可稱三絕。”簡又文認為：“少游的作品，包括人物、山水、花鳥、魚蟲、仕女、走獸，各體具備。其用筆則有工、有意、有半工意。但我所最愛的是他的半工意的花鳥畫——我認為這是他工力和學問之最偉而最優的結晶。至其為人，立身恭謹，待人友善，志行純潔，工作勤誠。而其事業則務實際而不尚虛浮。其心力則極專一而不忘使命。此藝術家之人格之清高有足多者。”

鮑少游的人生，大致可以分為四個階段：（1）1892年至1921年為求學階段。（2）1921年至1928年為發展階段。（3）1928年至1949年為提升階段。（4）1949年至1985年為收穫階段。鮑少游早年往返於中國和日本，1894年隨母親從日本神戶回到故鄉廣東中山，1903年隨叔父前往日本就讀於同文中學。比鮑少游（1892—1985年）年長13歲的廣東番禺（今屬廣州）畫家高劍父（1879—1953年），第一次到達日本的時間也是1903年。比鮑少游年長8歲、同樣出生於日本橫濱的廣東中山同鄉蘇曼殊（1884—1918年），則是在1903年寫下了其現存最早的詩文“易水蕭蕭人去也，一天明月白如霜”的詩句。（蘇曼殊《以詩並畫留別湯國頓二首》）。鮑少游跟那個時代的很多人，在時間坐標上建立起諸多話題的可比性。而那個年代的特殊情況，也給鮑少游的“求學

階段”穿插著“工作履歷”。1907年，同文中學畢業後，鮑少游在同文小學擔任教員，凡五年之久。直到1911年考入日本京都（西京）美術工藝學校，就讀本科，並於1915年畢業。1916年，考入日本京都（西京）繪畫專門學院，就讀本科。其後，在日本京都繪畫專門學院研究院就讀，並於1921年完成學業。

在29歲之前的“求學階段”，鮑少游不僅完成了作為藝術院校學生的主要功課，而且在繪畫創作方面已經嶄露頭角。1915年，他的繪畫《花下吉羊》被日本西京美術工藝學校購藏。1916年，他的繪畫《夾竹桃鸚鵡》在日本文部省第九屆全國美術大會獲獎。日本各報譽為“中國籍少年畫伯”。1919年，他的繪畫《開簾見新月》（寫唐人詩意）在大學畢業創作中獲得優異獎。儘管主要生活在日本，鮑少游與中國大陸的聯繫，始終保持著。1909年他的書法作品參加“南京勸業博覽會”獲得銀牌獎，並於是年暢遊滬寧等地。1918年，他再次回國，輾轉於滬、寧、蘇、杭等地寫生。1920年，鮑少游再次回國，在上海青年會舉辦畫展，並遍游蘇杭等地。

筆者傾向於把鮑少游1921年畢業之後至1928年創辦麗精美術學院之前的這段時間，界定為鮑少游的“發展階段”。鮑少游的一生，跟美術展覽和美術教育有著不解之緣。在他創辦麗精美術學院之前，參加過各種藝術活動。1923年，在日本長崎、大阪舉辦畫展。1924年，在日本金澤美術館舉辦畫展。1927年，在日本大阪著名的三越美術畫廊舉辦畫展。有資料顯示，早在1918年，北平國立藝專就曾經有意聘請鮑少游為教授。1923年，北平國立藝專復有此意。如果說1918年的時候，鮑少游尚以學業為重，寧願選擇在日本京都繪畫專門學院研究院深造學業。那麼，1923年的時候，鮑少游是否接受北平國立藝專的教授聘請，以及他為何沒有留任北平，則有待於學者考證。在鮑少游的資料中，關於他跟孫中山的交往，僅見1924年在日本神戶舉辦的“歡迎孫中山先生大會”，且是受了神戶文化界、婦人會的邀約。由此可見，鮑少游跟參加過同盟會的高劍父、陳樹人等廣東畫家之間，有一點不同。但也有相同之處，此次與孫中山的見面，鮑少游受到了孫中山“宜早歸國，致力文化復興運動”的號召之影響。1927年，廣東政府派高劍父到日本迎接鮑少游的時候，鮑少游接受了佛山市立美專及廣州市立美專中國畫主任的聘任，回到廣東。惜因戰亂，鮑氏留居香港。

1928年，鮑氏夫婦在香港創辦了麗精美術學院。此時開始，直至1949年，鮑少游的足跡以省港澳為主，並把主要精力集中在繪畫教學方面，提倡美術教育，開啓了香港現代繪畫藝術教育的先河。1934年，麗精美術學院師生與高劍父等名家的繪畫作品在香港舉辦聯展。1949年，鮑少游在香港舉辦畫展，高劍父、張大千一起前往觀看，並與鮑少游在展廳合影留念。從1928年到1949年，鮑少游經歷了36歲至57歲的人生歲月。區別於“求學階段”和“發展階段”，筆者傾向於把這段時間的整整20年，界定為“提升階段”。鮑少游的繪畫作品，無論在創作狀態、創作水平和社會影響力方面，都得到了全面的提升。1929年，教育部主辦的第一次全國美展，鮑少游的繪畫《天馬》和《林和靖》獲得金牌獎，並被選送英、意、捷等國巡回展出。1933年，鮑少游的繪畫《瀟湘夜雨》、《漁村夕照》、《西樓望月》（李後主詞意）等參加南京美展，被選

送柏林等地巡回展出，獲得金牌獎。繪畫《瀟湘夜雨》刊登在英國美術雜誌《STUDIO》1935年5月號之內頁。1937年，鮑少游的《百鳥詩畫》聯景組畫經三年完成，與人物、山水等作品一起展出於香港，乃是香港首個收入場券的畫展。1941年，《長恨歌詩意圖》聯景組畫，歷時四年完成。先後在香港、澳門展出，並成為香港第二個收入場券的畫展。1946年，《錦繡河山百景》聯景組畫，歷時三年完成。1948年，《水滸傳》人物聯景組畫，歷時三年完成。1949年，鮑少游回到家鄉中山，參加中山縣總工會書畫義展籌款，並在石岐寫生，這是鮑少游最後一次回家鄉。

1949年之後，直至1985年在香港逝世，鮑少游再也沒有回過故鄉。筆者傾向於把鮑氏人生的最後36年界定為“收穫階段”，主要有三方面的原因：一是在經歷了藝術人生的反復錘鍊之後，鮑少游的繪畫造詣進入了新的境界。二是鮑少游此前既已取得的繪畫成就，特別是1950年，他的《長恨歌詩意圖》和《水滸傳》人物聯景組畫在澳門展出；1951年又在香港大學馮平山圖書館展出，擴大了他的社會影響。三是鮑少游在繪畫理論方面的成就，進入了收穫階段。鮑少游曾經多次發表演講，闡述自己的藝術主張。比如1954年在香港大學講《解剖六法與不即不離主義的商榷》、1956年在中英學會講《國畫之構圖》、1960年在香港電視台講《國畫練習之興趣與經驗》、1964年在香港青年會講《中國畫之創作》、1965年在香港青年會講《何為文人畫》、1966年在香港日人俱樂部以日語講《中日美術》、1969年在香港講《國畫與詩詞的共通性》、1971年在香港中國美術會講《中國美術之東傳》、1979年在香港藝術館講《20世紀之日本繪畫》等。內容之豐富，洋洋大觀。1951年，鮑氏作《三十年藝苑經驗談》之文。此外。鮑氏還有《故宮博物院名畫之欣賞》（1973年）、《鮑少游畫論集》（1978年）、《鮑少游詩詞集》（1980年）等著作。

二

正如鮑氏的好友汪亞塵所說：“少游先生，不獨為嶺表折衷畫大家，博古通今，精研深湛，作品偉大，實為全中國藝壇的重鎮。”站在今天的角度，重新回看20世紀中國美術史，鮑少游的研究價值和學術地位，無論如何都是不可輕視的。也許我們習慣於沿著條塊分割的美術史框架，去追尋那些我們熟悉的足印。而不太習慣於研究和把握那些因為文化傳播等原因，暫時尚未得到熱捧的藝術家。但是，在美術史的意義上，可以肯定的是，這類藝術家的存在，絕對不是填補空白的綠葉。鮑少游生前舉辦過的最後一次大規模個人畫展是1981年，地點在台灣歷史博物館，並出版有畫冊。而在大陸地區對他的關注和宣傳，則是直到2011年在廣東省博物館和2012年在廣東省立中山圖書館的這兩次展覽。至於把鮑少游放在20世紀中國美術史的大背景之下，重新加以定位和研究，有關的工作才只是有了良好的開端。今後的發展空間，還有很大。

筆者見到的鮑氏最早有紀年的作品是1914年的《登談古嶺望瀨戶內海》，最後的有紀年之作品是1983年的《泉清好鳥來》和《花開富貴喜迎春》等。前後跨度為70年

左右。鮑氏的很多作品，因為各種原因，在落款中沒有準確的紀年。也有很多作品，不僅有準確的紀年，還有內容豐富的題畫詩和各種題跋。這些作品，不同程度地為我們研究鮑少游的繪畫藝術提供了證據。

實景寫生，是鮑少游山水畫創作最為突出的特點。以其最早的《登談古嶺望瀨戶內海》為例，畫的是日本香川縣高松市東北部的屋島風景。從山上的“談古嶺”觀景台上，遠看瀨戶內海，山水景觀，盡收眼底。鮑氏在畫面上題道：“載筆英年恣遠游，飄零書劍訪瀛洲。茫茫煙水凝眸處，四國晴光賞暮秋。民國三年游日本四國，登談古嶺望瀨戶內海，少游。”出生在日本的鮑少游，對於日本的山水風景，頗為熟悉。他的“飄零書劍訪瀛洲”的心態，顯然不同於普通旅遊者在他鄉尋求異國情調的興致。畫面高39釐米，寬69釐米，取景方式為登高遠眺之勢。畫面上大量使用的點子皴，生動地描繪了此處山林風景的草木之豐盛。遠處煙濤浩渺，恰似李白詩文所雲“海客談瀛洲，煙濤微茫信難求”的況意。畫面的左上角有一幀白文方印，印文是“少游詩畫”。右下角有另外一幀白文方印，印文是“不即不離”。這兩幀印章，都是鮑少游最為喜愛的。鮑氏的《聖堂秋色》作於1974年，畫面高44釐米，寬68釐米，描繪的是香港風景。畫面題道：“聖堂輪奐聳高秋，露結霜華瓦欲流。靜愛銅鑼灣上月，蟾光斜照古門樓。高啄檐牙兩翼張，門樓媲美鳳凰堂。香江靜境誰能識，畫里良宵月似霜。甲寅七月，少游寫生並題。”畫面上有三幀印章，左下角兩幀，印文分別是“少游詩畫”、“鮑”。右下角一幀，印文是“麗精畫苑”。鮑氏的《幽谷煙嵐》作於1976年，畫面高90釐米，寬45釐米，描繪的是台灣風景。鮑少游在畫面的詩堂這樣題道：“空亭倚翠巒，靜聽山泉聲。寶島好風光，山川清可賞。丙辰暮春，游台北寫此景，少游並題。”

故地心游，是鮑少游山水畫創作的又一個特點。比如鮑氏的《比良暮雪》創作於1978年，描繪的是1913年鮑氏在日本滋賀縣最優美的八處風景之一“比良暮雪”見到的景致。從最早踏足領略此景，到此幅作品之創作，前後相隔60餘年。鮑氏在畫面上題道：“此是近江八景之一，我於民國二年步行環遊琵琶湖。今仿石濤前例，夢遊於六十年前也。戊午夏，少游。”題跋中提到的“近江八景”，除了畫面上的“比良暮雪”之外，還有“石山秋月”、“瀨田夕照”、“粟津晴嵐”、“矢橋歸帆”、“三井晚鐘”、“唐崎夜雨”、“堅田落雁”等，都跟琵琶湖有關。琵琶湖是日本第一大淡水湖，面積約670平方公里，也是連接日本海和瀨戶內海之間的交通要道，山水之美，美不勝收。此作儘管不是現場抄生，卻也在憑借記憶默寫之際，描繪了鮑氏頗為熟悉的風景盛概。鮑少游的《日本四國名山——寒露溪》創作於1980年，而他最早踏足觀賞此地風景的時間是1915年，前後相隔亦是60餘年。鮑氏在畫面上題道：“倥傯少年遠客，旅路題詩，算都如春夢。今老矣，閒圖驛馬，聊寄行蹤。搜奇舊稿題新句，嘆韶華，一瞬匆匆。民國四年留東，游日本四國名山寒露溪，寫生得此景，頃作《石門題壁圖》，題《凌江雲》詞句並識歲月。庚申小陽春月，八十九叟，少游。”鮑氏的這種創作方式，令人聯想到南朝宗炳“凡所游履，皆圖之於室，謂人曰‘撫琴動操，欲令眾山皆響’”的情狀。所謂“臥游”之作、“游履”之繪，這種賞圖操琴於一室之內、游目騁懷於大千世界之外

的修養，恰正是鮑少游遙接中國繪畫傳統之精髓的法門所在。

關注現實，也是鮑少游山水畫創作的特點之一。比如鮑氏的《防空洞》作於1947年，畫面高138釐米，寬43釐米。鮑少游在畫面上題道：“空襲淒惶憶穴居，兒啼婦泣倍愁予。驚心沮洳場中夜，敵耗頻傳信可虞。殘月迷茫野洞中，風高寒夜感無窮。丹心幸令光明在，正氣氤氳護藐躬。歷盡危機十八天，相看菜色總淒然。自從抗戰功成日，各夢浮生又幾年。民國三十年臘月八日，日寇侵港時，予客寓禮頓，山前屋後建有防空洞，舉家穴居避難。凡十有八天。洞中初尚整潔，繼而避難者日眾，沮洳穢亂，與日俱增。矧寒夜，風聲鶴唳，慘痛驚惶，及今猶談虎色變也。丁亥冬至，少游並識於香江麗精畫苑。”在某種意義上，畫家表現哪種題材是一回事，如何表現該題材則是另外一回事。比如同樣是表現抗戰題材，黃少強的《湔羞憑血復神州》（1939年）等描繪的是抗日勇士在長沙會戰的英勇場面，是對戰場的實地描繪，關山月的《漁民之劫》（1939年）、黃志堅的《溫馨夢斷》（1939年）描繪的是戰爭帶來的家破人亡的悲慘情景。鮑少游顯然選擇了與眾不同的表現方式，描繪的是敵寇飛機來襲，躲在防空洞里的大人與孩子們之情狀。鮑少游的畫面上，安排了三架飛機，數不清的難民，在防空洞裡面仰頭張望。四維都是青山綠樹，一派大好河山，這份寧靜與美好，都因為敵寇飛機的轟炸而變得大難臨頭。作為繪畫的關鍵詞“淒惶”在作品中表現得格外醒目，青山綠樹透露出來的熱愛和平以及熱愛大好河山的美好情愫，都在戰後的畫家筆下，流露出切後餘生的無限感懷。鮑少游對戰爭題材的表現，應該算是持中的一派。他不像左翼畫家那樣激進，要在畫面上深刻地揭露與批判，以期喚起民眾的覺醒並鼓舞革命的鬥志。他也不像右翼畫家那樣“淡定”，好像把自己置身於時代之外嘲風詠月、粉飾太平。在這個意義上，鮑少游的這類繪畫之創作，深蘊其中的更多的因素是平民意識，他關注的是眼下的生存狀態，是當前的具體生活。即便是涉足到社會大歷史背景，也盡量避免宏大敘事的表現模式。類似的情況，還見於鮑氏的《閩江落照》，作於1946年，畫面高141釐米，寬39釐米。鮑少游在畫面上題道：“花紅松翠競芳菲，萬頃春江浸落暉。淨掃烽煙漁唱樂，白鷗翔集早忘機。抗戰既告勝利，世紀復歸和平，茲際勝利年新歲，題此致慶。中華民國三十五年新春，少游。”畫面描繪的是落日余暉之中，數艘漁船在閩江歸港。畫面上的恬靜、悠遠、寥廓、溫馨之氣氛，深刻地表現了抗戰勝利之後的幸福生活。山含情，水含笑，點點白鷗樹間繞，歸帆競妖嬈。如果把鮑氏的《閩江落照》和《防空洞》聯繫起來看，不難看出鮑少游的審美情懷，那種不事張揚的萬家燈火的平素心態，重視內心的感悟，強調人與自然的對話，在精神的境界之中尋求人生之超越，由此頗得明見。

三

鮑少游的人物畫之構圖佈局，令人聯想到海派畫家吳石仙（1845—1916年）。在吳、鮑兩家之間，究竟有沒有具體的對應關係，尚待專家學者作進一步的考證。值得注意的是，以中景為主要構圖方式的人物畫創作，確實成為鮑少游人物畫的重要特點之一。鮑

少游的《閒來我讀書》（1968年）、《烏來瀑布佳麗》（1978年）、《狙公戲劇猴圖》（1980年）、《登九天兮撫彗星》（1982年）等，主要人物在畫面中的位置與安排，那種近之則狎、遠之則疏的不即不離的距離感，可謂是恰到好處。從畫面的物理空間而言，畫家對人物形象所預想的自然尺寸，大小適中。從畫面的審美空間而言，畫家對人物形象所設定的視覺空間，鬆緊恰當。鮑少游的人物畫之中，既有現實生活的人物寫生，也有古色古香的古人面貌。前者如鮑氏對台灣烏來瀑布風景區汲水少女的描畫，後者如鮑氏畫筆下的古裝的帝王將相、仕女書生等。在人物畫的表現過程中，重視對民俗風情的展現，也是鮑少游人物畫的一個特點。比如，鮑氏的《大原女》，創作年代不詳。畫面高94釐米，寬44釐米。描繪的是日本京都（西京）的賣花女孩。鮑氏在畫面上題道：“雙鬢似堆鴉，額發初斜。嬌聲叫賣哈那呀，儂本大原村裡住，路遠雲遮。我亦少離家，書劍天涯。重尋舊夢惜年華。閒寫東游新畫稿，難有櫻花。哈那，日語為花。寫日本西京風俗大原女，並題《賣花聲》一闕。少游。”鮑少游著重描繪了“大原女”頗有特色的衣著——她們的“島田”髮型、披著布手巾，腰部的圍裙、腿上的腳絆，富有樸實野逸而又活潑可愛的形象。大原的具體位置在日本京都市左京區北部，坐落在比叡山北嶺西麓風景優美的山間小盆地上。在日本當地的民俗之中，大原女賣花，堪稱是京都城內的一道人文風景。她們走在京都城內，吸引著街上行人的眼睛。即便沒有親睹過京都街頭大原女的讀者，依然可以從鮑少游的《大原女》畫面上，感受到這些賣花女孩的可愛。在鮑少游的人物畫創作之中，堪稱扛鼎之作的莫過於他的《長恨歌詩意圖》聯景組畫，歷經四年完成，並於1941年5月在香港思豪酒店首次展出，引起很大轟動。據悉，該展覽由葉恭綽主持開幕禮，這組繪畫作品，總共25幅。尺寸都為高152.5釐米，寬82釐米。畫面綜合了各種繪畫內容和繪畫技巧。不僅人物生動傳神，畫面上的山水、花卉、鳥獸、草蟲，也無不精妙。吳子深對此評價道：“粵省鮑少游先生，幼時即嗜翰墨，所寫山水人物，超元軼宋，神似唐賢。觀其補白《長恨歌》25幅，獨將明皇、貴妃等，神情描寫無遺。而佈景之妙，直參造化，尤非近代作家所能企及。收藏家不取近人書畫，未免耳食。”蔡元培則認為：“少游先生《長恨歌詩意圖》，工細清麗，得未曾有，題一絕奉正。長恨歌成千百年，長生殿曲也流傳。更將畫史隨詩史，三絕應看萃一編。”如果說吳子深評論之落腳點在於奉勸書畫收藏者關注身邊活著的重要畫家，尤其推介他們關注鮑少游。那麼，蔡元培的評論，顯然用意更為深遠。蔡元培把鮑少游的《長恨歌詩意圖》跟唐代白居易（772—846年）的《長恨歌》原作，以及清初劇作家洪升（1645—1704年）的曲本《長生殿》相提並論，稱之為“三絕”。由此，足見蔡元培對鮑少游這批聯景組畫的高度評價。洪升的《長生殿》後來成為崑曲和京劇的傳統曲目，崑曲初名《沈香亭》，繼改稱《舞霓裳》，三改而定名為《長生殿》，總共包括50出。而在演出的時候，經常以《定情賜盒》、《密誓》、《驚變》、《埋玉》、《聞鈴》、《哭像》等單出。白居易的《長恨歌》原詩60句，每句14字，累計840字。鮑少游從中挑取七言單句為畫題，創作了25幅作品。從第1幅《楊家有女初長成》，到第25幅《七月七日長生殿》，依次排列。值得注意的是，鮑少游為創作《長恨歌詩意圖》聯景組畫，

還撰寫了不少創作筆記。這些文字，成為學者們研究這組繪畫作品乃至研究鮑少游全部繪畫作品的重要線索。比如，第1幅《楊家有女初長成》，鮑少游寫道：“寫楊貴妃在少女時，深居閑靜，調弄鸚鵡，表現少女優游之生活。配著閒庭春暮，綠葉濃蔭，曲欄轉折，隱含著下句‘深閨人未識’之‘深’字。畫之上部寫雲，橫遮樹屋，亦是形容‘深’意。花用白色之玉蘭，是為求全體色彩上之調和。”第2幅《一朝選在君王側》則寫道：“貴妃入宮得寵，與明皇並肩徐步迴廊，其後儀從簇擁，表現當時帝皇之榮華生活。池苑堂皇，殿柱壯麗，與前幅之深閨閑靜，居家與入宮之生活環境，互相對照。貴妃態度嬌羞，形容她初入宮時神態。”第5幅《可憐光彩生門戶》則寫道：“上部寫宮門深遠，樓殿巍峨。添上曉霞未散，曙色才開，象徵平明時候。人物是虢國夫人，承恩入朝，乘馬徐過玉階，宮女太監前後左右簇擁，以示楊氏一門之煊赫。馬用白色，與虢國夫人大紅袍及周圍柳色相調和。”這件作品，令人聯想到唐代張萱的《虢國夫人遊春圖》。區別在於，鮑少游並不刻意追求張萱那種“輕衣肥馬”的描繪方式，他把主體人物虢國夫人跟曙色才開的宮殿氣象融合在一起。鮑氏不僅把人物和山水風景的結合，作為這組作品的重要特色。而且還注重表現山水風景隨著天氣時間的空氣變化。比如欲曙、平明、日午、黃昏各有不同，風、雨、雲、霧各有變化。張大千對鮑氏的這組作品十分感慨，認為：“少游道史無所不能，無一不精。”最有意思的是，鮑氏的《長恨歌詩意圖》聯景組畫，原計劃只有24張。畫完之後，鮑少游忽然覺得“整套作品雖分別表現過風、晴、露、星、月、雲、煙、霞光、水色等，獨缺雪景”。於是在原第10幅《夜雨聞鈴斷腸聲》和原第11幅《馬嵬坡下泥土中》之間，穿插了新的作品《天旋地轉回龍馭》作為第11幅，畫面則是表現唐明皇在文武百官的擁護之下，浩浩蕩蕩，冒雪回京。原第11幅《馬嵬坡下泥土中》變成第12幅，以此類推完成這批作品累計25幅。這批作品，現藏於廣東省立中山圖書館，已經成為中山圖書館鮑少游藝術館的“鎮館之寶”之一。

鮑少游的花鳥畫，題材廣泛。彩鳳、青鸞、鸚鵡、大雁、錦雞、鴛鴦、鵲、白鷺、白鶴、雲雀、黃鶯、翡翠、鴨、黃鸝、畫眉、喜鵲、斑鳩、雄鷹、啄木鳥、山雀、石燕、鳶、海燕、鷓鴣、鴿子、山雀、鶴、山伯勞、芙蓉鳥、海東青等，無所不能。更兼嶺南盛產的各種花卉，可謂是見到甚麼，就喜歡畫甚麼。這方面的重要作品有《松鷹》（1950年）、《雞鳴竹翠報平安》（1975年）、《紫蟹黃花》（1975年）、《白燕柳姿》（1978年）、《鳴禽報曉》（1980年）、《採芳洲兮杜若》（1981年）、《泉清好鳥來》（1983年）、《花開富貴喜迎春》（1983年）等。從鮑少游的花鳥畫作品看，他對花鳥畫的喜愛和描繪，就像他對山水畫和人物畫一樣，可謂是貫穿了畢生的心血。張書旗尤其盛贊鮑氏的魚，認為“少游先生所為金魚，以及其他魚類，傳神入妙，壓倒一切。”鮑少游能詩善書，特別是在詩文書法作品中，表達了他和曾麗卿（1893—1974年）的伉儷之愛。1917年，鮑少游和曾麗卿女士在日本神戶舉辦婚禮。曾麗卿原名麗銓，和鮑氏一樣，原籍都在廣東中山，都出生在日本。曾麗卿1909年畢業於日本同文中學，1912年畢業於親和高等女學院文藝科。不但愛好文學，擅長詩畫，更工於刺繡。且長於撰寫，早年常寫稿投寄於《主婦之友》、《朝日新聞》等刊物發表。曾麗卿用日語撰寫《西湖物語》，

1923年由日本西京內外出版社出版。時隔近50年之後，《西湖物語》居然在1970年應日本神戶《日華報社》社長鴻山俊鴻之要求而重版發行。由此可見曾麗卿的文筆之佳、才氣之高。據悉，曾麗卿當時的另一部也以日文撰寫的《山之傳說》及《海之傳說》，均獲日本出版社的優異獎勵。1928年，鮑少游、曾麗卿夫婦合力創辦麗精美術學院。在藝術上，夫唱婦隨、互相切磋。鮑氏專心注意畫圖的結構佈局，麗卿則注重畫卷之精細，夫婦倆廝守作畫57年，堪稱畫壇佳話。鮑氏早期的書法作品《梅花詩》（1925年），即為抄錄曾麗卿之詩文。寫道：“萬朵橫香雪，幽閨帶笑看。清高羞競艷，冷落不驚寒。臘月登東閣，春風倚畫欄。暗香時拂徑，客思憶長安。右麗銓詠梅花詩一韻，乙醜仲春之月，少游漫錄。”印為兩幀，一為朱文方印，印文是“少游”。一為白文方印，印文是“鮑紹顯”。鮑紹顯，即為鮑少游。此詩原出於曾麗卿為鮑少游的繪畫作品之題詩，在《中山詩詞選集》之中也有收錄。值得注意的是，在《中山詩詞選集》的版本中，《梅花詩》的最後一句原來寫的是“孤芳時拂袖，客思憶長安。”而在鮑少游1925年親自抄寫的《梅花詩》書法作品中，該詩的最後一句變成了“暗香時拂徑，客思憶長安”。如果說鮑少游不小心把這句詩抄錯，顯然是不合情理。筆者的推論是，鮑夫人原詩為題畫詩，見物詠物，對梅花而詠“孤芳”自是在情理之中。而鮑少游抄錄夫人的詩文，進行書法創作的時候，感念於夫妻恩愛，故意把“孤芳”改作“暗香”。由此，也折射出鮑氏對愛妻的深厚情誼。其實，也正是因為這個改動，在後人眼裡，鮑氏夫婦的人格魅力也顯得格外親近了。

鮑氏夫婦共生育一子七女，子名鮑宗英，台灣大學畢業後，留學美國史丹福大學。女兒鮑月嫻，1936年隨父習畫，擅人物。鮑麗嫻、鮑秀嫻、鮑慧嫻隨父習畫，三人均為麗精美術學院第10屆畢業生。鮑麗嫻善人物、花鳥、山水，好音樂、插花，曾為鋼琴教師。鮑秀嫻和鮑慧嫻擅長花鳥。女兒鮑綺文，字文心，1952年隨父習畫，擅長山水，曾任職教師。鮑氏弟子之聲名傑出者，早期有楊善深，1934年10月畢業於麗精美術學院第6屆。當今則有梁潔華。

王嘉，男，1971年生於河南省潢川縣。先後獲得歷史學學士、美術學碩士、文學博士學位。現為廣東美術館研究員、廣東省博物館協會理事兼副秘書長、廣東省直書法家協會常務理事、廣東金融學院客座教授、鮑少游藝術館特聘研究員。研究方向為20世紀中國美術史、詩畫比較、中國書法史及書法理論、中國文學史及文學理論。出版有著作《視野中的時代：20世紀中國美術史考察》、《視野中的品格：20世紀中國美術家研究》。

張大千與流沙墜簡

張進勇（台灣）

摘要

張大千（1899~1983）是近代中國藝術史上極為出眾的人物，其藝術成就享譽國際，其一生致力於書畫藝術，遍臨「三代兩漢金石文字、六朝三唐碑刻」文字，為其在主要書學淵源，凡有益於藝術內涵之提昇者，無不勤奮學習古人法跡，用心觀摩深入探究，汲其長處融為己用，故對古人之跡甚為熟稔且能洞悉其行運之筆，使之得之於手，應之於心，故使其藝術境界躋攀於高峰。

《流沙墜簡》為上世紀初由英籍考古學家斯坦因所發現，法籍漢學家沙畹博士於民國元年（1912）將尚未出版之此批簡牘文件手稿資料，寄交當時寓居日本之羅振玉，羅氏與王國維合作，於民國三年（1914）著成《流沙墜簡》於日本京都東山學社出版。在當時，漢簡的問世極受矚目，對古代書體的溯源研究也有了重大的發展。

在三十年代以前，張大千的書法作品大都是以臨摹學習各佳拓碑版為主體。從早年書跡與治印中可以發現，其書學之歷程中，亦與《流沙墜簡》具有淵源關係。此批簡為漢簡中較早發現之簡牘文字，在當時中國學術界、藝術界中，也曾掀起一股熱潮。張大千正致力於古文字學習之際，必也對此簡產生極大興趣，從中汲取簡牘中率意灑脫、自然流暢之特殊風格。

大千早期的篆刻作品，取材眾多，風格獨具，尤能顯見其書法造詣之深，取法之博，有如「印中有書」，呈現出筆之意趣。大千早年的自刻印中，亦有擷取《流沙墜簡》等出土文字原跡入印之作品，體現了清人「印外求印」的篆刻研創門徑。

關鍵詞：張大千、流沙墜簡、漢簡、書法、篆刻。

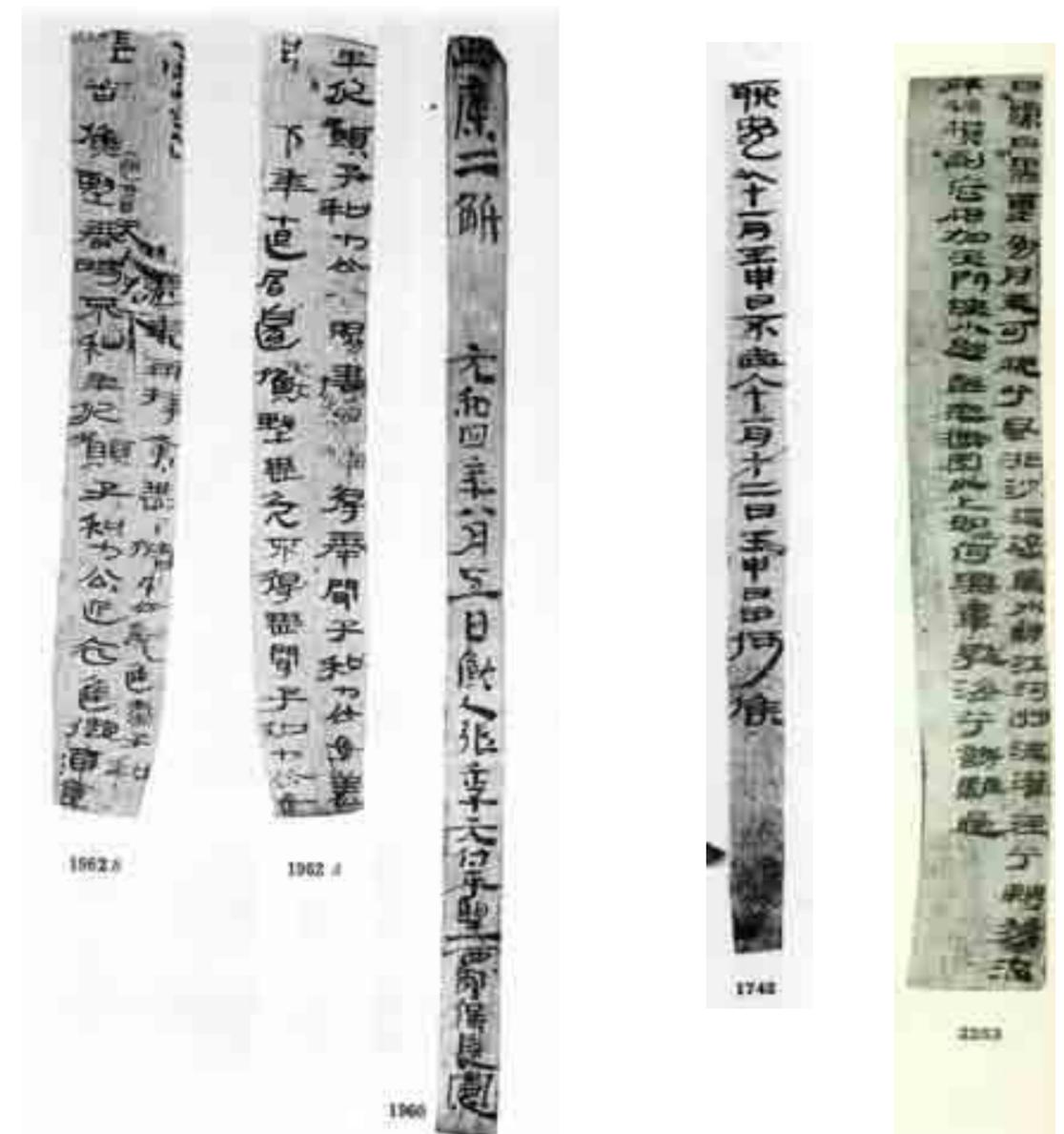
一、前言

張大千（1899~1983）是近代中國藝術史上極為出眾的人物，其藝術成就享譽國際，一生涉及的書畫藝術範圍極為寬廣，且能將精要融會貫通，以書畫藝術紮根於中國傳統文化中。綜觀張大千之治藝，係藉由書學理念為根基，並汲取歷代名家各派之大成，融合詩、書、畫、印以深化其繪畫之意境，同時豐富了作品的藝術表現。

遍臨「三代兩漢金石文、六朝三唐碑刻」文字，為張大千在書學淵源上之主要歷程，其理解之深，對歷代書跡方圓筆性，均能窮探其淵源流派。大千一生致力於書畫藝術，凡有益於藝術內涵之提昇者，無不勤奮學習古人法跡，用心觀摩，深入探究，汲其長處融為己用，對古人之筆墨形質甚為熟稔，且能洞悉明瞭其行運之筆，使之得之於手，應之於心，加以淵博的藝術修養，故使其藝術境界躋攀於高峰。

流沙墜簡（圖1）為上世紀初由英籍考古學家斯坦因（Aurel Stein）所發現，其於清光緒三十二、三年間（1906~1907），在中亞第二次考察時於樓蘭、敦煌等地區途中，

於敦煌西北部發現漢代的長城遺跡，並在這些漢塞烽燧遺址中，發掘出土七百零二枚漢代的竹木簡牘，並將此批漢簡交由法籍漢學家沙畹（Edouard Chavannes）博士整理和釋讀，於民國二年（1913）在英國出版了《斯坦因在東土耳其斯坦考察所獲漢文文獻》。沙氏於民國元年（1912）曾將尚未出版的此批簡牘文件手稿資料，寄交當時寓居日本的大學者羅振玉，羅氏隨即與名考證學家及歷史學家王國維合作，據此作釋文及考證，並於民國三年（1914）著成《流沙墜簡》，於日本京都東山學社出版，初版問世後王國維又於民國五年（1916）附加《流沙墜簡考釋補正一卷》¹。在當時，漢簡的出土問世極受矚目，對古代書體的溯源研究也有了重大的發展。



（圖1）《流沙墜簡》

大千甚早即體悟到習書是學畫的基礎，想立足於中國畫壇，成為具有高成就的國畫大師，須深入中國傳統繪畫藝術作全面性的學習。早年留學日本雖是學習染織，但課餘

期間仍常鑽研於金石文字篆刻藝術中，亦接觸新思潮、新觀念以及新的繪畫表現形式。然而大千自日本歸國後，並未立即致力於傳統繪畫觀念與創新的改革，而是投入曾、李二師門下習書與學習詩文，有感在其繪畫藝術發展中，應先建立具備書法家與詩人的涵養。張大千的藝術研創生涯中，首先是選擇書學為其治藝之根基，民國八年（1919）赴上海拜師於著名書法名家曾熙（1861~1930），隔年約五月拜名師李瑞清（1867~1920）門下，二師同為清末民初之飽學名士，均為當時的碑學書法名家，曾熙書學「石鼓文、夏承、華山、史晨、大傅、右軍、大令，尤好鶴銘、般若，自號南宗。」李瑞清則書學「鼎彝、漢中、石門諸刻、劉平國、裴岑、張遷、禮器、鄭道昭、爨龍顏之屬，自號北宗。」²二師皆以善治碑學而聞名。在大千的書學歷程中，曾李二師所啟發之影響佔有重要之因素，可謂集南北宗之長。值得一提的是，大千在李師門下習書，僅有近半年時間³，卻能達到李師的「書無不學，學無不肖」的摹古本領，其所以能深入學習古人之書跡，緣於大千神乎其技的摹寫工夫，二師亦富收藏，更將佳拓碑版及歷代名家書跡提供大千臨習。張大千在此環境背景中，以其聰穎之悟性，加上勤於學習的治學態度，終能熟稔各家各派的方、圓筆性及淵源脈絡，集各家之所長，猶如磁石般的吸收，迅速崛起於上海藝壇，成為詩、書、畫三絕之新秀。

二、大千書法與流沙墜簡

在三十年代以前，張大千的書法作品大都是以臨摹學習各佳拓碑版為主體，其範圍之廣，大千自述為遍臨「三代兩漢金石文字、六朝三唐碑刻」。而從早年書跡與治印中可以發現，其書學之歷程中，亦與《流沙墜簡》具有淵源關係。此批簡為漢簡中較早發現之簡牘文字，在當時中國學術界、藝術界中，也曾掀起一股熱潮。

《流沙墜簡》為較早出土之漢簡文字，書法字體豐富多變，隸書常在簡末尾字最後一筆有意加重拉長，表現出穩重之內涵。章草則無拘無束，率意灑脫自然流暢，無論在章法、結構、用筆上均極富變化。張大千正致力於古文字學習之際，必也對此簡產生極大興趣，從中汲取簡牘文字中之特殊風格。

在張大千的書學淵源上，由於研究學者從未論及張大千對《流沙墜簡》的學習參合歷程；在印學探研上，也未見有關大千借由此簡文字「以書入印」之論述資料，因而在此研究當中，無法考證其接觸之時期。於此本人推斷有二：

（一）、留日期間 --- 大千於民國六年（1917）留學日本學習染織，當時大千在課餘時，對金石篆刻亦喜於研習，所需金石書畫材料及參考資料，二哥善子莫不搜求以供參閱，且《流沙墜簡》當時已在日本出版問世時，極受矚目。因此，有可能大千於日本留學期間已獲得此資料，在日本時期，其書法篆刻亦有相當之成就，也創作出不少優秀作品。

（二）、民國九年（1920）拜師李瑞清門下習書時，當時遍臨兩漢三代金石文字，李師曾提供許多佳拓名帖供大千臨池，其中亦有可能提供此簡。馬宗霍評論清道人書法時，論及曰：「清道人自負在大篆，而得名則在北碑，..... 其行書尤得力山谷，晚歲參

以西陲木簡，益臻古茂。」⁴由此可以瞭解，李師晚年的行書參合了「西陲木簡」（即《流沙墜簡》）之筆法，故其體勢呈現出率意、質樸之風格。

另從清道人於民國七年（1918）戊午一月所作書法五言聯：「奇雲扶墮石，古月冷邊關。」（圖2）⁵其款文亦提及此簡，款文曰：「近見流沙墜簡大悟古章實草隸耳，余年來頗雜篆、分為之章，其或中興乎。宋仲溫⁶但于叢帖中求之，何異向木佛求舍利子耶！戊午一月清道人。」從此件李師作品中「邊」等字參合《流沙墜簡》體勢，可知乃由此簡文所汲取。因此，大千在李師門下習書時，由李師提供資料的可能性也相當高。



流沙墜簡



（圖2）李瑞清書法作品

李師為大千景仰的對象，所受影響亦較深。從大千早年書跡上便可看出他熟稔其師筆性，相信他必也臨撫過此漢簡率意、質樸、粗獷、雄健之風格，也必曾從中汲取草、隸之體勢。由其民國二十三年（1934）甲戌九月的隸書作品（圖3）「書不誦秦漢以下，人本位天地之中。」款文中也曾云「集石門頌字，略參用漢人匋器及流沙墜簡筆法為之。甲戌九月蜀人張大千。」亦可瞭解他從《流沙墜簡》中研習用筆的書學淵源。



（圖3）大千書法作品



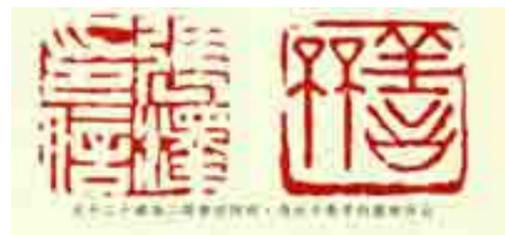
另其民國三十四年（1945）乙酉五月所作扇面作品中（圖4），其中臨寫一段《流沙墜簡》中的〈急就篇〉簡文：「急就奇觚與眾異，羅列諸物名姓字。」大千在款文中亦論及此簡曰：「漢人草書傳世者惟流沙墜簡」，此件作品大千書寫自然流暢，已參合自己體勢筆法書之，由此可見大千早年研習書學與此漢簡書法有著相當密切的關係。

圖四



三、治印之應用

大千自年少即擅長治印，因此早期所使用的印章，均為自己所刻，後專致於繪畫，故很少奏刀。早年於民國六年（1917）時年十九歲，隨二哥善子赴日留學，課業之餘即喜學詩、書、畫、印等，所需金石書畫及參考資料，其二哥莫不搜求以供，並經常授其書畫，亦致力於金石上的學習。大千早年即顯現其金石篆刻上之才華，從留日時期，大千二十歲民國七年（1918）的治印作品中（圖5），為一枚兩面印章，印文一面是白文〈張澤印信〉，取法漢印逼邊滿白，使之筆畫粗壯，亦有浙派古樸風味兼取徐三庚神韻，布白顯得渾厚雄偉。另一面為朱文〈善孖〉，刀法自然、結體疏朗安穩，有如其書法之灑脫，樸拙而醇厚。邊款為「善孖二哥清玩，戊午冬弟柄。」：



（圖5）張澤印信、善孖

大千在曾、李二師嚴格指導下，紮下了深厚的篆籀文字基礎，有助於金石篆刻之深入探研，尤其在學識涵養精深的二師培育下，更加豐富了他的藝術修養。著名的「西泠印社」，大千亦為早期印社會員之一。其早年於民國十九年（1930）三十二歲時，曾將自刻印作輯成《大千印留》二冊，這是現存所知唯一的篆刻作品專輯印譜。

篆刻家方去疾於景印刊行《大千印留》的序言中，述其印學淵源云：

「大千去敦煌之前，還精乎於篆刻，初學趙次閑（之琛）流派，後參漢器文字入印，時出新境，境界極高，以後勤於繪畫，竟無暇奏刀，故他的作品流傳極少。」⁷

大千早年治印確有趙之琛、陳鴻壽等浙派的風味，但無習氣，印式風神寓富變化。我們從《大千印留》的早期印章中，亦可窺見大千治印之風格。

大千早年刻印以注重刀法的趣味為主，多具書意之撲拙、敦厚趣韻，自然而奔放，以漢印風格為主軸，表現雄渾、蒼勁之古風，其印式風格繁多，功力紮實，以取周秦古璽、宋官印、元押等諸印式為法，亦時有以漢簡、隸書入印者，熔古鑄今，博取眾長，又不拘泥於某家某派，刀法大膽無所拘束，顯出豪放、爽利之風，頗能將刀筆結合，表現出作品中有筆意、又有刀意，使整體感覺渾樸而自然，頗富創意。

大千早期的篆刻作品，取材眾多，風格獨具，尤能顯見其書法造詣之深，取法之博，有如「印中有書」，表達了筆之意趣。大千早年的自刻印中，亦有擷取《流沙墜簡》等出土文字原跡入印之作品，這是以往研究學者未曾注意之處。由以下幾件篆刻作品及簡文相互對照可知：

作品〈張季〉（圖6），為大千姓名印之一。其兄弟九人，上有兄長七人，大哥及五、六、七哥皆早逝，因此按伯、仲、叔、季排行居四，故以「季」稱。此印為一長方形朱文印，其印式近乎元押，印面表現出特殊巧妙之空間布白，許多研究學者針對此印，在論述中均歸類於元押印式，實非；其印文筆法實乃完全取法流沙墜簡，後收入（敦煌漢簡）中「張季」二字，此簡係東漢章帝時的〈元和四年（西元87年）八月五日簡〉之書跡，其簡文：「出糜二斛 元和四年八月五日儼人張季元付平望西部候長憲。」⁸（圖7），早先即曾刊於《流沙墜簡》書中。此印取資漢簡墨跡文字尤有濃郁的書法意境，體現了清人「印外求印」的篆刻研創門徑。此印在大千早年書畫作品中常見喜於鈐用，從1923年起其作品中，已有此用例，直至40年代仍然沿用，可見大千對於此印頗為得意。

另從作品〈季〉白文、〈元〉朱文（圖8）二方之印文，亦同源出於上述《流沙墜簡》同一枚簡文中的「季元」二字，印文結體亦完全採擷簡文，分別刻成二方。併同賞讀可更加明確地瞭解大千以出土文字書法入印之表現。可知，當時大千研習臨寫此簡時，恰巧發現此簡文字有與自己姓名一樣，因「元」與「爰」同音，乃取其意，採其「元」字實乃巧合。此二方印的鈐用例在大千作品中較不多見，僅見於20年代早期扇面與冊頁作品較多。此用例如：無紀年書法作品〈湖上草堂〉（扇面）師法伊秉綬筆法之二聯⁹，與民國十七年（1928）所作〈黃山寫生〉冊頁十二幅（絹本），於第十一幅「神山縹渺」署款下鈐用此二印¹⁰。而此「元」字亦僅用於印文，未見署款中題寫此「元」字，應是



僅借用此簡入印，並非大千另出的別號，似無特殊之涵意。

下列另舉大千取古文字入印之作品：

早年《大千印留》作品中〈鐘〉朱文印（圖9），乃取法現藏日本泉屋博物館的西周晚期金文〈楚公鐘〉（圖10），印外求印，完全取楚系鐘銘之字入印，僅將「重」字下方的短橫強化成圓點處理保，保有鐘鼎彝器之氣。

「以介眉壽」（圖11）朱文：以田字格分四字，印式出自古今罕見，取字參合甲骨篆籀極具醇古之氣，筆勢在傾斜中求取平穩，以虛為實，構成了剛健峭拔之感。（此印早年大千自刻，後因遺失遂請臺靜農先生重治一枚）



（圖9）



圖10)



（圖11）

作品〈千秋萬歲〉（圖12）朱文：其印文亦完全取法漢文字瓦當（圖13）¹¹，此印以田字格中間為兩圓形分四字，作回文印，具書意樸拙之趣，自然而奔放，頗具巧思。



（圖12）



（圖13）

由以上作品可知大千在古文字的研習上，對書學涉獵之廣，歷代各體之書跡，無不索求參閱，汲取精華，博采廣用，奠定其藝術發展之空間。

四、小結

張大千揚名於藝壇，自然是他在繪畫上的成就，書、詩、印雖為餘事，大多為結合其繪畫上之需要。然觀其青年時，詩、書、畫、印即能嶄露頭角，成為藝壇上之新秀。從早年治印中已展露其才華，不僅自治也為他人刻印，書法上也傳能為其師代筆，尤能顯見其書法、治印造詣之精湛。《流沙墜簡》為本世紀初出土之漢簡文字，大千雖由碑學入手，然凡有助於藝事之跡者，無不視為珍寶，博取眾長，參合已用，使其風格獨具，

治印實乃得力於紮實的學書基礎。又每以「書畫相通」之論，「以書入印」理念，體現其自我風貌。

羅振玉、王國維編著：《流沙墜簡》，1993年9月，中華書局出版社。

² 馬宗霍輯：《書林藻鑑》，卷第十二，446頁，1982年5月，臺灣商務印書館。

³ 參見李永翹，《張大千年譜》，29頁，大千於（1920）年五月拜李師門下，同年十月二十日李瑞清因中風去逝，卒年五十四歲，因此在李師門下習書僅近半年矣。李師逝世由曾師與大千出面料理後事，因李師逝世家庭蕭條，曾師以李師舊藏墨寶多件交大千，囑折價千元以作喪用，大千對李師十分感激，不願領李師折價遺藏，淨送奠儀三百銀元。1987年12月，四川省社會科學院出版。

⁴ 馬宗霍輯，《書林藻鑑》，卷第十二，449頁，1982年5月，臺灣商務印書館。

⁵ 見朵雲軒（2002）年春季拍賣作品圖錄中，圖327。

⁶ 見《畫史會要》，宋克（1327~1387）江蘇長洲人，字仲溫，號南宮生。其書法出入鍾、王更善寫章草體字，負有盛名。

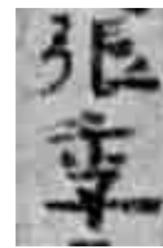
⁷ 方去疾編：《大千印留》，1987年9月，上海書畫出版社。

⁸ 見1914年在日本所刊《流沙墜簡》，第40頁，廩給16（斯坦因原編號為：T.XIV.a.i.1.）。現收錄於《敦煌漢簡》簡號1960，圖版壹伍玖，北京中華書局1991年6月刊行。

⁹ 見於2003年朵雲軒秋季拍賣圖錄（578）。

¹⁰ 見於1994年中國嘉德秋季拍賣圖錄（208）。

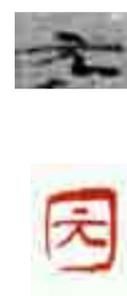
¹¹ 參見楊詩雲著：《張大千印說》，86頁，2004年8月6日，翰墨軒出版有限公司。



（圖6）



（圖7）



（圖8）

清水出芙蓉 天然去雕飾 ——於非闇《荷花草蟲圖》賞讀

張惠新（昆山）

於非闇的畫是以嚴謹工致的線描和絢麗奪目的色彩以及自然歡快的情趣在中國畫壇上獨樹一幟。他的大部分作品都是以兩宋精工描繪鮮妍敷色為宗，十分注重物象物理的研究並強調對物寫生，特別是 1935 年後，在擔任故宮陳列所附設國畫研究館導師的工作中，接觸不少古畫，開拓了眼界，提高了畫藝。到了 40 年代，其名聲已與張大千不相上下。曾與張大千在北京聯合舉辦多次畫展。同時，他還主張師古不泥古，在重師法造化再現一草一葉瞬時動態特點的基礎上，力破拘板，反對過於工巧細密而失掉筆墨高韻和整體精神。《荷花草蟲圖》就是有這種思想狀態下，以沒骨法為主要手段繪寫的一幅藝術佳品。於非闇《荷花草蟲圖》，紙本設色，尺寸 100x33cm，現藏侯北人美術館。

沒骨畫法通常指不用明顯的墨線勾勒，直接以色來渲染再現形象的畫法，技法特點表現為由線擴展到面。沒骨法有兩種表現形態，一是用於工筆畫，常用極淡的線來表現物象，然後分層暈染，使線條沒在顏色中，主要靠色的深淺來顯示形象特徵。二是用於寫意畫以大筆蘸色一氣點垛成形。於非闇《荷花草蟲圖》就是借助這二種畫法，形成了自己的藝術構思和用筆特徵。此圖荷葉以花青和少許赭色闊筆直下。色不礙色，色中有色，筆勢奔逸，精氣四射。落筆自然量化的水色，不作任何修飾，看上去十分沈著肯定。葉子中間每筆長短輕重不一擠壓出的大小空白，彷彿是荷葉天然形成的筋絡，又似葉上油然的反光，殊為清亮。葉的邊緣亦如實物一般曲折變化，姿態逼真。主葉橫勢開張，小葉則三五筆點垛，隱立於主葉之後，節奏處理得強弱有致，主從分明。而荷花則用細筆輕色，白粉薄填。花瓣背面曙紅層染，疊色精微。花房施漬汁綠、花蕊用白粉復加藤黃，絲絲梳出，一絲不苟，足見作者匠心。也正是畫家用以上這二種不同的畫法分別表現葉與花的色彩與形態，使荷花精緻的造型和粗放的荷葉形成強烈對比，荷花在荷葉的襯托下，更顯得明亮嬌麗，反之荷葉在荷花的映照下也表現得愈發茂盛茁壯。最後畫家又在畫中添上二隻精工蜻蜓，更使畫面增添無窮活力。

當就要賞讀完這幅畫的時候，忽然還發現在荷葉的下端與水面浮萍之間，有二隻極為細小的水蚊，它們形象如實，動態似真，可湊近細看，下筆又極為寫意。這不禁使人想起齊白石曾與於非闇談畫草蟲時說：既要工，又要寫，最難把握。如此讓齊白石感嘆的最難把握畫法在於非闇筆下好像變得容易非常，大有信手拈來之感。這就再讓我們贊嘆和折服畫家深厚繪畫功夫的同時，對畫家的技能全面性更有了新的認識。可能於非闇主觀上不會把工與寫的畫法認知得涇渭分明，因為某種意義上來說工與寫是相互包含的，是相通一致的。在此圖中，他畫荷花造型是寫生真實的，而勾線不是死板空洞的。他的勾線有頓挫，有提轉，如同寫意畫一樣的輕鬆和自然。他畫荷葉落墨是粗筆隨性的，

而筆序不是紊亂無章的。他的筆序有肯定，有照應，如同工筆一樣精細和意韻。同樣，他的用色新鮮而明亮，氣骨爛雅柔婉，即使荷花紅色也脫盡火氣。從用色的表象來看，此圖的鮮明清艷的色粉表現了夏荷盛開的景色，畫境是熱情濃烈的，但從整圖的效果和內含去體驗，畫境又是泊淡疏靜的。所謂工與寫技術或畫意在兼而有之的形態中，服從著畫面表達功用，其藝術內蘊更分複雜，藝術水準也更勝一籌。

於非闇此圖無論是在恣情揮灑還是精心點染中，畫家自始自終把體現自我氣質，追求個人情思作為此圖的本質。千百年來，荷花題材的繪畫無以數計，所有形式多樣的優秀荷花作品都無不演繹著作者心語與花語的和諧，處處再現人與物剎那間驚艷的激顫。每個讀畫人總能從這同一題材而不同情韻的圖繪中找到與作者的共同撞擊而怦然心動。就在人們在畫中發現了自己想要表達卻又無能表達的一種思緒時，繪畫就變得很有生命和價值。因此，對繪畫來說，不管是作者或觀眾，情感的抒發是最重要的，只有一任真情傾瀉成就的作品，才能喚起賞讀意識的同步與共響。於非闇《荷花草蟲圖》在用色、技巧、章法、情趣上無不表現主觀的內在情思之時給自己的藝術打上深深印記，這種印記就是在一種清遠寧和的思緒制控下，令畫面右實左虛，上重下輕，變化錯綜，靈氣往來，又在形神相兼的主題思想的引領下，將自然之荷的實境作為創作的開始，以心造之荷的虛境成為創作的結束。這種由畫家內心感知畫面讀起來有時離我們很近、很親切，有時又離我們很遠，很恍惚。就在這虛與實、遠與近的變換過程中，我們有著重新體驗風過花香的感受，我們的呼吸隨之表現得愈加舒暢和自由。在這種任情適意、恬然靜淡的畫面境界里，我們找到了情感寄託的空間和清澄心靈的天地，也真正感悟了畫家除技巧以外的個性修養以及人生經歷所積澱的人生理想所在。

張惠新

昆山書畫院副院長，中國美術家協會上海創作中心創作員，江蘇省書法家協會會員，江蘇省國畫院特評畫家，昆山市美術家協會副主席。

筆蒼墨潤 渾厚華滋 ——讀黃賓虹《九華山圖》

丁懂（昆山）

黃賓虹山水畫大致可分為三個階段。其早期山水從明人入手，上涉宋元經典，遍臨畫史諸家。此時山水多以松秀，簡淡面世。1948年，八十五歲的他聘任杭州國立藝專教授居西子湖畔棲霞嶺至1955年故世的最後七年，為其藝術功德圓滿的晚期，這時他的山水改變了中國畫原有的表達方式，筆墨具有了現代性格和風貌，尤其是善用積墨焦墨畫成的夜山圖意，達到高度的成就。而黃賓虹六十歲以後至八十五歲到杭州前這二十餘年間，可視為其中期階段，其間他遠游天台，雁蕩，武夷，陽朔，匡廬，峨眉，嘉陵等地。每到一處皆有記游和寫生畫稿，盈箱滿篋。至1937年赴北平時，隨行的記游畫稿“已不止於三擔”。黃賓虹在悉心揣摩大自然的千變萬化中，打通了自家筆墨與自然山川的內在構成規律，形成了鮮明的繪畫風格。

現藏侯北人美術館《九華山圖》就是此期寫生作品。《九華山圖》，紙本設色，41×112cm，款識：九華山碧霄亭，空山細響鳥，梵鳴泉雲石縈紆，皆娛心目，黃賓虹記游。鈐有黃山予向（白文），樸居士（白文），片石居（白文），竹北移（朱文）四枚。未著年款，按畫法風格推算大約在其八十歲左右所作。此圖為1940年後，侯北人留學日本，暑期歸北平拜識黃賓虹受其指導山水畫所得。

此圖開卷撲面而來的點和墨氣，正是黃賓虹中期山水特有面目。點，這原本在傳統意義上用來作苔點的點，在黃賓虹筆下變成了主要表現手法。它既是苔點，又是皴法。他認為：“皴法變化極多，打點可作皴，古人未有此說，余於寫生時悟得之”。《九華山圖》也就是在這無數的點的攢簇中，黃賓虹基於其精深的理論和豐富的實踐，用積墨法紛披於新宿墨之間，畫濕即止，乾後再加，東點西染，隨興所至。他的用筆用墨之間，特別注重“落”字，即用不同的腕力帶筆入紙，筆跡墨痕都很分明，物象在墨中見筆的層層相加下，表現得渾厚華滋。他筆墨上的“加”是所加而加，加一層筆墨多一種生機，多一份山體植被的茂密和蔥郁。從全圖來看，畫面構樹不過三五株，但整體山水在墨點的有機組織下，顯得樹密林豐，鬱鬱如夏。數十遍的積點，筆觸分明，筆墨瞭然，表現了非凡的積墨功力。為了更進一步體現九華山的渾然之氣，黃賓虹在積墨點染的同時，還注意運用部分不分明筆感來映襯分明處，把積墨法推向更高層次。再看此圖，近觀沒有甚麼特別提醒之筆，作點變化似乎也不是很大，但稍退後看，山脈起伏，層次井然。尤其是樹石之隙，坡屋之間，虛光返照，通透亮明，這種出人頭地的積墨，打破了明清以來山水畫主清淡的模式，發展了宋人雄渾深沈的畫法，並參入元人的蒼潤，達到了很高的藝術境界。

黃賓虹常說，作畫“應實中求虛，虛中求實”。在表現方法上就是密中求疏，疏中

求密，又說：“疏可走馬，則疏不是空虛，一無長物，還得有景，密不通風，還得有立錐之地，切不可使人感到窒息”。他還告誡他的學生：“作畫打點，運用實中有虛法，才能顯出靈空不刻板”。因此說《九華山圖》積墨的成功，某種意義上又是留白的成功。此種留白除傳統意義上的留白功能外，更多的是其點與點之間細密如網點狀的留白，這種留白不是簡單的純白空隙，它是由極其複雜的筆觸和墨色交疊而成的不同形狀空白。也就是因為黃賓虹每次點染都善於自由把握和正確處理這種精微的留白的相互關係，並借助生宣的暈化表現了濃郁古厚的筆墨美感，使這幅畫有了自己獨到的筆墨語言。

《九華山圖》其藝雖緣於自然，其筆終心造自然。此圖儘管是黃賓虹中期山水的代表作，與其晚年筆墨進入自由境地的作品尚有距離，但已顯示出一種巨匠風範。如果把這幅畫放在前哲的作品中，它一定是突顯的，也一定是和諧的。因為從此圖中可以清楚地看到黃賓虹已經有了自己的藝術方法和方向，這種個體的方法和方向，是他長時間潛沈畫史，辨析良莠，神遇自然，跡化筆端的成果。他粉碎了中國傳統山水作畫的勾勒，皴擦，渲染，點苔等作畫程式，融勾皴點染為一筆，輔以墨法，其藝術語言直接影響現代山水畫寫生與創作。因此可以這麼說，黃賓虹的藝術既是舊的，也是新的。在這對極其矛盾的境地中，黃賓虹耗用了八十年的時間，終於找到左右逢源的出路，成為了近代美術史上的一位劃時代人物。

丁懂

昆山市侯北人美術館副館長，江蘇省美協會員，昆山市美協秘書長

從趙少昂、楊之光國畫的沒骨法 看傳統沒骨法在二十世紀中國的發展

王 堅 (廣東)

筆墨，是中國畫最突出的特徵，表達形象、意境都離不開筆墨。中國畫之筆墨，傳統“六法”中的“骨法用筆”寫出的線條是很重要的，但並不限於線條諸法；墨也一樣。清代沈宗騫《芥舟學畫編》中說：“筆墨二字，得解者鮮，至於墨，尤鮮之鮮者矣。往往見今人以淡墨水填凹處，及晦暗之處，便謂之墨，不知此不過以墨代色而已，非即墨也。且筆不到處，安得有墨？即墨到處，而墨不能隨筆以見其神采，尚謂之有筆而無墨也”，認為筆墨兩者是不可截然分開的。清代《石濤畫語錄》中亦說：“筆與墨會，是為氤氳，氤氳不分，是為混沌。辟混沌者，捨一畫而誰耶？畫於山則靈之，畫於水則動之，畫於林則生之，畫於人則逸之。得筆墨之會，解氤氳之分，作辟混沌乎，傳諸古今，自成一家，是皆智者得之也。”現代黃賓虹認為：“論用筆法，必兼用墨，墨法之妙，全以筆出。”筆墨兩者，一筆一墨，正如太極一陰一陽，是相輔相成，不可分離而論的。中國畫的“沒骨法”，其實正是對傳統中國畫筆墨體系中的一種活用，本是傳統筆墨技法之一。

“沒骨法”傳承有其氣脈頭緒。寫意墨竹始見於北宋後期文同，他一變以往繪竹以線條雙勾的勾勒舊法，改為不勾勒竹的輪廓，純粹用不同濃淡之墨，以書法的筆調揮寫墨竹，一筆下去即成塊面，完成輪廓。其實，這即是將用筆與用水墨統一起來“沒骨法”了。文同此墨竹，雖然棄勾勒而純用濃淡墨色“沒骨”寫出，有所脫略取捨，但仍注重寫生，形神兼具，從廣州藝術博物院藏的文同《墨竹圖》實物即可見證。

有人認為，“沒骨法”是不用墨線勾勒輪廓，而以顏色直接揮寫的一種技法。然而，能否認墨就不是一種顏色麼？反過來說，用不同的顏色去揮寫的花鳥人物，不也可視為筆墨麼？因而在 20 世紀嶺南中國畫畫壇中，最擅用“色彩沒骨法”而為人稱道的嶺南畫派的“沒骨法”，是繼承傳統筆墨技法而來的。當然，它在繼承中又不斷地發展。

在 20 世紀廣東國畫家中，以擅長花鳥畫的趙少昂，和擅長人物畫的楊之光的“沒骨法”最為傑出。從“沒骨法”承傳來看，趙少昂的“沒骨法”是直接從老師高奇峰那裡承傳獲得的。楊之光則是在 1948 年他進入高劍父的“南中美術院”（前身是春睡畫院）時就學習了。以“沒骨法”寫出來的畫，自有其特點：首先，它擺脫了線條勾勒束縛的呆板，可以更為生動；其次，它擺脫了線條勾勒的平面化感覺，達到立體效果；第三，通過預先設計毛筆的調色程序、技巧，能夠表現物象的光暗和質感。他們的老師高劍父、高奇峰兄弟善於以沒骨寫生法為基礎，融進“撞粉”、“撞水”技法而表現出色光色變幻、進一步表達質感、厚度感等等特殊效果。

高奇峰是高劍父的胞弟，他最初學習繪畫是從其兄高劍父拜師居廉，習得“居派”

畫法，回家後轉授而得的。居廉畫法最初從其堂兄居巢中來，但是“既得乃兄心法”後，並不滿足，更“專向大自然里尋求畫材，以造化為師，更運用其獨到的寫生術，消化古法與自然，使成為自己的血肉，故能自成一家”。其繪畫技法特點是善於以“沒骨法”寫生，尤其善於用粉和用水。高劍父在《居古泉先生的畫法》中寫道：“古人寫花向無撞粉之法，自宋院至南田（惲格，號南田，清初影響最大的花鳥畫家）時，用粉法皆系抹粉、搗粉、點粉、鈎粉而已，未嘗有撞粉法也。有之則始自梅生（居巢），吾師繼之。”認為是自居巢始的一種新的創造。關於“撞粉法”、“撞水法”，高劍父在同一篇文章里談道，“（撞粉法）即以粉撞入色中使粉浮於色面，於是潤澤松化而有粉光了。在一花一瓣的當中不須著意染光陰，惟以濃淡厚薄的粉的本身為光陰”，“師（居廉）寫葉，則以水注入色中，從向陽方面注入，使聚於陰的方面。如此則注水的地方淡而白，就可成為那葉的光線，且利用光線外不勻的水漬於後或深或淺，正所以見葉面之凹凸也。不須刻意渲染，而一葉中的光陰凹凸畢現，撞水的奧妙在此”。其實，前人可能也有偶然用到過“撞水”，“撞粉”應是二居的研究發明，而將此兩法成熟地在沒骨法中運用起來，亦成為專門技法的，則是“二居”了。可以認為他們的“撞粉”、“撞水”豐富和發展了“沒骨法”。

二居畫中的“沒骨法”，則屬繼承的一種國畫傳統，是師承宋光寶、孟覲乙兩位江蘇“沒骨花鳥名手”而學得的。宋光寶，字藕塘；孟覲乙，字麗堂。兩人與李秉綬（芸甫）等人並稱“嘉道十六畫友”。清道光年間，李秉綬入粵為官，見廣東花鳥畫壇不振，便禮聘摯友宋、孟來粵教授花鳥畫，居巢、居廉遂先後以宋、孟為師。居廉還刻有“宋孟之間”的印章鈐於自己的畫作上。

宋光寶又是“惲派”（惲南田一派）名家，對二居的影響尤為大，“惲派”風格源出清初該派創始人惲格。惲格（1633—1690），字壽平，後以字行，改字正叔，號南田，別號雲溪外史，又號白雲外史，江蘇常州人。他最初畫山水，筆墨秀峭。後與王翬（字石谷）結交，其文學、書法均勝過石谷，後來自覺山水不能不讓王一籌。於是放棄山水，專攻花鳥，遠承北宋徐崇嗣沒骨法，又吸收了文人畫講究韻致、含蓄、洗煉等特點，創造了一種賦色清麗、瀟灑俊逸、雅俗共賞的寫意沒骨畫法，風靡一世，稱為“惲派”，亦稱“常州派”。畫史把他與王時敏、王鑾、王翬、王原祁、吳歷合稱“清六家”或“四王吳惲”。世上也有“石谷山水，南田花卉”之稱。著名美術史專家童書業說：“統觀清朝一代花卉畫，盛行點筆沒骨法（即帶寫意的沒骨法）”，可見其影響之大。難怪居廉心儀所向，將自己畫室安了個與惲南田居室一樣的名“甌香館”。不過，宋、孟雖是居廉直接師承的老師，但他仍“遠宗崇嗣，近仿南田”。

惲南田成就雖頗大，但嘗自稱“仿北宋徐崇嗣法”，也道出了其師承關係。徐崇嗣為徐熙之孫，宋代畫家，他豐富和發展了沒骨畫法。傳說南唐亡後，他以水墨寫意著稱的爺爺徐熙畫送宋畫院品評，其時畫院以黃（筌）家畫法為“標準”，黃筌之子黃伯鸞居畫院，認為徐熙畫“粗俗不入格”。畫史上有“黃家富貴，徐家野逸”之說，可見兩家風格各不相同。於是，徐崇嗣“乃效諸黃之格，更不用筆墨，直以彩色圖之，謂之沒

骨圖，工與諸黃不相下，筌等不復能瑕疵，遂得齒院品”，得入畫院。徐崇嗣自學黃畫後，便“以五色染就，不見筆跡”的“沒骨法”見長，故後世遂有恽南田等人以徐崇嗣為師。但始創“沒骨法”的則是早於徐崇嗣的五代的黃筌。宋代《宣和畫譜》最早載有黃筌《沒骨花枝圖》，明張醜《清河書畫舫》載：“黃筌善為沒骨畫，凡花果多不落墨，惟用五彩布成。”

可見，嶺南畫派源出於傳統國畫沒骨寫生法一門，其傳承脈絡關係是：

五代黃筌——北宋徐崇嗣——清初恽南田——清中宋光寶、孟觀乙——清末居巢、居廉——民國高劍父、陳樹人、高奇峰。

這一脈相傳的師承淵源，到嶺南畫派創始人高劍父、陳樹人和高奇峰後，其傳承並未終止，高劍父授徒頗多，著名的有黃少強、方人定、關山月、黎雄才、楊善深、司徒奇等，本文所述的楊之光，是上世紀 40 年代後期（1948 年）高劍父“南中美術院”時期的學生。陳樹人不授徒，僅在晚年收了一個學生劉春草。高奇峰的高足則有“天風七子”週一峰、張坤儀、葉少秉、何漆園、容漱石、黃少強、趙少昂。二高諸弟子中，繼承尤其對“沒骨法”有卓著發展的，高奇峰弟子中當屬趙少昂無疑；而高劍父的弟子中，則是楊之光。總之，在 20 世紀中國畫壇上，嶺南畫家趙少昂和楊之光藝術之令人矚目，其中，對“沒骨法”揮灑自如的拓展和發揚，是其中最為閃光的部分。

“沒骨法”的藝術傳承，只是藝術發展基礎的一個方面，藝術技法如果不與藝術家個人高度統一結合起來，是沒有生命力的。藝術家個人的才華、激情以及長期不懈的形而上的藝術靈性修煉，與技法的結合才會形成藝術大家的燦爛藝術。

在探討趙少昂、楊之光的沒骨法藝術之前，需要強調一下嶺南畫派的創始人“嶺南三傑”高劍父、陳樹人、高奇峰的藝術貢獻，因為要突破國畫傳統何其艱難！然而以高劍父為首的“嶺南三傑”卻以非凡的膽魄提出“折衷中西，融匯古今”的革新創造理念，打造了嶺南畫派這個海納百川，中西兼容的藝術平台，令其後繼者有了更為廣闊的藝術創造空間，也使廣州城市文化地位得以與北京、上海鼎足而立。

趙少昂的沒骨花鳥畫藝術

趙少昂是一位天分極高的藝術家，山水、人物、花鳥、走獸等各種題材無所不能，卻以花鳥畫為最精，對他的花鳥畫藝術的評價，早在 1943 年抗日戰爭期間，他在重慶舉辦個展時，徐悲鴻先生就特意撰文推介，其中寫道：“其卓絕之藝，敦厚之性，所至並為人堅留不行。其畫可愛，其品尤可慕也。余嘗贈以詩曰‘畫派南天有繼人，趙君花鳥實傳神；秋風塞上老騎客，漫爛春光艷羨深’”，又在致胡適信中說：“趙君花鳥為中國現代第一人，當世罕出其右者。”

趙少昂先生花鳥畫的高明之處在哪裡呢？我認為，“沒骨法”的進一步開拓運用是最主要的。

在藝術創作上，趙少昂受高奇峰有關美感與教化的理論影響殊深。高奇峰先生在《美感與教化》一文中，強調所謂美術，是通過美感作用於人的。現時因功利社會環境，“把天然的美感及美德就供給那利害計較的犧牲，以至無論何事都漸漸喪失了天趣，所

以不能不藉一種藝術去調劑，以激動其天然，興復其美感”。他的老師高奇峰先生，將以形傳神已然寫到了一個相當的高度，形不但生動還有質感，從廣州藝術博物院藏的《秋鷹圖》即可感受到。觀趙少昂的花鳥畫，亦如其師之真實、優美、生動，使人的精神境界得以向喜悅柔和的境地提升，直可以用美感的藝術以形容。不過他寫的沒骨法運用和色彩表達，則青出於藍而勝於藍。他似乎對花鳥畫中鳥的生機靈動尤其執著，將鳥的生機靈動放大強調出來，以更好地跳脫出植物花草甚至空白背景之靜，令動靜對比更為強烈！看他筆下的鳥兒，不作照相式的客觀照搬，也不是文人畫過分寫意的減筆、變形等突出地擴張自我個性。趙少昂對雀鳥觀察有獨到的視角、悟性，與眾不同，他是審視中西藝術後，很高明地把握住一個雅俗共賞的、既偏向中國畫用心領神會的寫意藝術，又不完全影響西方藝術更多地用眼睛直觀審美的折中臨界點，因而，他對物象的細膩描寫就有很大主觀取捨：即保持物像外部整體形象的視覺真實，而內部細節則用“沒骨法”寫意簡略，鳥身甚至簡約到僅幾筆，成為“外工而內意，外精而內粗”。比如將細膩傳神的描寫，集中在雀鳥、青蛙等生靈的頭部，尤其是眼睛和嘴部。他將這些小生靈一瞬間恣意的動態，進行詩意化的放大，因而其作品可以不依靠其它背景，如僅畫一隻鳥，一隻小青蛙，都能充滿動感與靈性，因為已經神完意足了。他的一幅機靈可愛的小青蛙，就曾感動了一對與他素不相識的德國夫婦，主動花費幾年時間，為他在德國聯繫博物館和贊助，成功地把趙少昂畫展帶到德國去展出。

趙少昂的花鳥小幀如《閒步》、《枝頭小鳥驚初雪》（見圖），畫中鳥兒無不透射出機敏、可愛、溫良、親切的生命神韻。《閒步》條幅中僅畫一隻獨步鳥兒，而僅僅這只生靈已經意足神完，真有一種步態靈動的節奏感，好像只差一步就會撲騰飛出畫面的感覺；《枝頭小鳥驚初雪》寫一桿橫枝，幾只冷得縮著頭，無助無奈的小鳥，令人寒氣頓生，更感這幾個小生靈的可憐可愛。這兩幅畫的構圖也甚有創意，佈局上有意留出大幅空間不畫，或者僅僅點一二落英（如《閒步》），使整幅畫佈局空靈，疏密、聚散分明，有力地將觀者的視線匯聚到表現的主體——一隻躊躇滿志、自在閒步的八哥，空出的空間給人留下縱深和廣闊之感，不但令畫面觀賞起來舒服自然，也留下了讓人自如聯想之處。

他精於調色，利用英國水彩，造就了純淨妍麗、對比強烈而不俗的藝術效果，更重要的是，他創造了調色與運筆相結合的過人技巧，預先將幾種顏色或墨色，按照想好的次序、部位舔上毛筆的頭、肚、根部，一筆寫就，下筆時就是顏色的調合之時，色彩的微妙變化完成於霎那間的一筆之中，榮枯畢具、深淺天然，一筆畫而具備了“形、神、質、光”的高超技巧，如《朱頂蘭》（見圖），花瓣、花莖一筆寫成，故能物我合一，獨到地用簡單的筆墨，表現豐富的內涵。

趙少昂的“沒骨法”花鳥畫之所以那麼傳神，還不能僅僅看作是一種繪畫技法問題！後來跟從他學習的許多人，也用趙少昂的技法寫花鳥啊，為何就不能達到他的傳神地步呢？最根本的原因是，許多後來者沒有趙少昂那樣對花和鳥懷著童真般的好奇心和真摯愛來觀察、研究，在他生前嶺南藝苑畫室擺設中，對著畫案的書架上放置有兩座觀

世音菩薩銅像，可折射出他的精神世界里對世界、對生命（包括動植物）的關愛，他甚至為自己飼養的兩只鳥的死去，而陷入了深深的悲痛，在入土埋葬前，為已經死去的它們專門畫了遺像寫生稿和題記，以寄託哀思，是一份情感真摯的祭鳥畫與祭鳥文，現選一篇登載，從中可以窺見其情感世界。

《石燕》（1988年，鋼筆紙本寫生）自題：“予所蓄小鳥為友人黃昌仁所贈，至今有二十餘年，終以年事過老，於今晨逝世，埋於屋內花階下，以相伴多時，離別不無依依之感，因為寫照留念，祝汝來生解脫，永復自由也。”

因而，沒骨法不單單是技法嫻熟、突破發展了就能夠神乎其技的，不，這不能僅僅看作是純技法問題，而是趙少昂沒骨法中寄了意，即包含了很多形而上的豐富信息——精神、情感、個性上的東西在裡頭！

楊之光的沒骨人物畫藝術

楊之光，是上世紀40年代後期（1948年）高劍父“南中美術院”（原春睡畫院）時期的學生，有幸跟高劍父學習過花鳥畫。後來考上中央美術學院，得徐悲鴻、蔣兆和、葉淺予等人物畫卓著的名師教導，在中國畫、西洋畫兩方面均有學院式極為嚴格規範的訓練。後來，他在人物畫方面的卓越成就為全國美術界公認。

楊之光的人物畫中，最有創新發展的是其20世紀90年代的“沒骨人物畫”創作，這是一種難度很高的人物畫畫法。

原來，以“沒骨法”寫花鳥畫，正如前文所述，古代、現代已經不少，名家林立，留下可資參考學習的佳作也甚多。而相比之下，古代以來以沒骨法寫人物畫的作品留存就如同鳳毛麟角。存世而出名的僅宋代梁楷的潑墨大寫意《仙人圖》等幾幅而已，古代純用色彩去寫“沒骨法”人物畫的，更為罕見。近現代廣東國畫壇雖然比較活躍，“沒骨法”儘管有二居、二高及其弟子們的繼承，發展較快，但“沒骨法”人物畫方面卻較為薄弱，除了黃少強（可惜去世得較早，39歲就辭世）有用該法寫人物外，趙少昂也曾有諸如用肉色沒骨法寫達摩的頭部的人物畫，但很少，而且僅局部。因此，楊之光從線條寫生的人物畫轉到富有意韻的“沒骨”人物畫，幾乎就是在沒有多少前人範例可以參照學習、近乎空白情況下探索、開拓前行。

也許有人會問，20世紀50年代以來在人物畫創作上就頗有成就，線條寫生的人物畫已經寫得氣質鮮活、生動傳神，聲譽日隆，名聞全國的人物畫家楊之光，為何後來竟另起爐灶，轉入以“沒骨法”寫人物呢？

因為有敦煌這座寶庫，以及楊之光有非凡的眼光和與她結緣的機會！

1961年6月在廣州美術學院的一次系務會議上，楊之光發起了利用暑假組織一個以教師為主體的敦煌臨摹考察團，得到了學院領導的大力支持並成行。這次敦煌之行，楊之光用了“五體投地”、“甘拜下風”兩個成語表達了他對敦煌壁畫的恭敬折服，他以敏銳的藝術家眼光，捕捉到了壁畫中人物舞蹈姿態的生動傳神，發現不用勾勒的線同樣可以表達人物體態、舞姿形象，面對這些時光逾越千年以前的古代壁畫，他與學院其他

老師一起進行了現場臨摹，他邊臨摹邊寫心得筆記，整整臨摹了40多天，80幅臨摹稿（1996年楊之光以書名《敦煌壁畫之傳神——楊之光臨摹》將它們出版了）。他說：“很關鍵、要害的一幅壁畫是敦煌329窟西方淨土變的獨舞者壁畫，這正是我的沒骨人物畫法形成的秘密。只要看我臨的這幅獨舞者壁畫（見圖），就可以看出我日後的一系列沒骨舞蹈人物淵源。”正是這批臨摹的敦煌壁畫，觸發了他新的藝術興奮點——寫沒骨舞蹈人物、沒骨女人體，於是，他開始從古到今悉心考察起沒骨法畫，他說，“不論哪個時代，那一段，都拿過來參考。宋代梁楷的大寫意沒骨法畫人物之後，嶺南畫派用到沒骨法畫人物的有黃少強，而且是畫現代的人物。可惜他的學生中繼承他人物畫的極少，這方面就薄弱了。”“學習傳統沒骨法還要向花鳥畫學習，尤其典型的是八大山人花鳥的傳神，是世界第一流的。書法也很重要，如果沒有早年清道人的侄子李健先生教會我書法，也可能沒有我今天的沒骨人物畫，所以，書法的修養對沒骨人物畫也是功不可沒的。”“實際上傳統的沒骨人物畫技法對我來講是不夠用的，所以一直醞釀創造新的沒骨人物畫技法，這是我的一個目標。”醞釀多年後，楊之光在上世紀90年代即投入到沒骨人物畫的創作，併發展到後來的女性人體寫生和以沒骨法寫人物複雜的面部表情。當然，這一切不是敦煌古代人物畫的現代版，而是以早年高劍父倡導的藝術理念，經歷了徐悲鴻等老師嚴格的造型訓練，更吸收了敦煌人物壁畫精華的突破。因為，學習吸收了敦煌壁畫後，楊之光的藝術境界又躍升了一個台階，他認為，中國畫所以高，並不單止有豐富多樣的“線”，還有包括“沒骨法”在內的許多筆墨技巧。中國畫的“筆墨”概念比較概括，含義比較廣泛、比較寬容，包含了諸多因素。若光以線條來代表中國畫的傳家寶，那就狹窄了。中國畫創作上要寬。其實，直接用顏色一筆寫下去的沒骨人體肌膚，它同時將人體的肌膚質感、光色感、柔軟、彈性、溫度感等等都體現出來了。他寫的沒骨當代舞蹈人物畫、女人體寫生等，當然少不了加入他喜歡的各種光的處理，正像他說“我一生當中喜歡處理光，我的作品中各種光都有……這是我的興趣，也是我作品的一個特點。”（真沒改錯名字“之光”，其名字似乎早就暗示了）這正是楊之光的沒骨人物畫的魅力，一筆見效，形、質、光、神自然天成，空間厚度感、立體效果、質感、光感都出來了，令人著迷！這是楊之光沒骨人物藝術的創新和突破，也是對傳統筆墨的一種豐富和發展（見楊之光沒骨女人體寫生圖）。

但這種創新難度卻是極大的！

然而，楊之光從來就是一位喜歡挑戰自己，挑戰少人涉獵的藝術前端的畫家。用他的話說，“沒骨人物畫之所以難，不是因為一筆下去須要要成形、要畫得准，畫得准還不行，還得傳神。這就比較難，更難的是傳神。”如何傳神呢？他說過“還是石濤講得好‘筆非生活不神’，只有熟悉生活對象，才能把握對象的神，才能將此神轉化為神來之筆。”所以，看上去楊之光沒骨法的每一筆似乎單純簡潔，好像很輕鬆，但沒有那一筆下去也很容易走形，卻不可以復筆的。若不經過他千錘百鍊，包括他在紙上練，更多的卻是在腦子裡面練，難以成功。古人說“觀千劍而識器”，楊之光半個世紀藝術實踐打下了極其扎實的造型能力基礎，積累了何止“千劍”的各類人物觀察速寫，這種經歷

和閱歷，就是石濤“筆非生活不神”之“生活”、之“神”。當然，沒骨人物畫有時候某幅畫的某種十分得意的效果、境界，之後竟然很難再重複，清代嶺南山水畫大家黎簡，也有“求趣象外，蓋有得於偶然，非可自能據取也”的概嘆，這也是畫沒骨人物畫與一般國畫人物畫不同和高難之處，也是為何楊之光沒有收沒骨人物畫學生的原因所在。

嶺南相對和諧、平緩的地理、人文政治環境，也是清末以來沒骨法大家多都出在廣東的原因。楊之光談到，“我認為廣東很自然的由於自然氣候、地理、人文環境，嶺南與北方都不同，包括人的氣質、和諧、包容性都不同。廣東人跟畫都很有關係，叫和諧。在吸收技法方面，廣東畫家比較廣泛，而不像有些地方的畫家，只堅持一種風格，如西北的、東北的。我感覺廣東畫壇比較寬容，畫家不是受到那一種的限制，只要對我有用的就可拿來用，這也形成了我積累了幾十年，一直就在腦子裡面蘊釀著，在 90 年代開始重點探討沒骨人物畫，很有利的條件是我有幾十年人物畫積累，有決心和信心，用傳統的沒骨法畫探索畫當代的生活、當代的人物、當代的英雄人物，這完全可以做到，但造型能力的扎實基礎是不能忽略的。60 年代畫過幾個人物肖像，如《馮鋼百肖像》用過一下沒骨法，但不夠成熟。《九八英雄頌》就較成熟了，難度也極大，現在要再畫出來也很難了。”因為廣東歷來就有較寬松和諧的藝術氛圍，不同流派的藝術甚至為揭露社會現實而存在諸如 20 世紀 30 年代廣州現代版畫會的藝術，都獲得存在和發展，楊之光因而也深感這種人文環境氛圍對藝術探索的自由，導致創造出這批令人叫絕的沒骨法舞蹈人物、女人體寫生，同時更成功將沒骨法細膩、準確運用到表現抗洪英雄人物面部表情上，步入了沒骨人物畫前端的高峰。是的，南方的氣候溫暖濕潤，景物少了北方的蒼茫、乾燥而多了潤澤、鮮麗，趙少昂、楊之光沒骨法畫善於用飽和著色彩的水份，講究物象的體與面，大約亦與之有關吧。

前文述說，趙少昂和楊之光的“沒骨法”繪畫，雖然所涉及的題材不同，但是，他們同樣成就卓著地在各自的領域豐富和拓展了“沒骨法”，登上了藝術大家的地位，在嶺南他們分別是沒骨花鳥和沒骨人物畫領域的頂峰，創新拓展的俊傑。在 20 世紀中國畫壇這個兩個沒骨畫領域上，又有誰可與他們並肩和比美的呢？他們的沒骨法藝術最大的共同點是看上去形象是寫實的，因而雅俗共賞，實際上卻是以寫意般的沒骨法筆墨構築的，以最少的筆墨表達出最多的生命力信息，他們藝術上追求以沒骨法簡練而豐富的一筆之功，卻是“英雄所見略同”。

此外他們也有一些相同的地方，即趙少昂移居香港後，得以游歷英、法、美、意、瑞、德、日、印、菲諸國，遍觀各國美術，因而晚年的沒骨法都有色彩鮮麗、表現外光等的現代感；楊之光早年受過西畫嚴格訓練，又在大量人物寫生中師法自然，其沒骨法亦融合西畫表現多種光的所長，此為他們沒骨畫法的新意和亮點。而且兩人在 20 余歲（趙少昂 22 歲、楊之光 23 歲）就成為美術老師，均長期獻身於美術教學，師承傳統，吸收西法之外，教學相長也是必然。

然而“沒骨法”卻並非他們藝術的全部，也就是說，奠定他們藝術地位的，決不是

單純“沒骨法”的技法問題，而應是他們悟性、個性、才華與繪畫技法的高度統一，是形而上的靈性與形而下的“術”、“法”高度統一的結果。如果藝術家不以主體精神、生活修養和非凡的才情駕馭“沒骨法”繪畫，並貫注於其中，形神畢備地表現出來，單憑純熟技法的掌握運用是無法達到如此高的大家境界的。我對兩位藝術大師的用印進行比較，各自選出了兩方能體現出他們本體靈性和追求的印章，串成一句話，試以概括他們舒展自如的個性和真正奉獻於藝術的人生之一斑，它們是：趙少昂的“造化入筆端，筆端奪造化”乃因“我之為我，自有我在”；楊之光“借鑒古洋尋我法”以“沒骨法寫之”。

注釋：

1. 本文有關沒骨法源流的内容參考本人《粵畫史論叢稿》中“認識嶺南畫派”一文，廣州出版社 2008 年版。
2. 參閱楊大年編著《中國歷代畫論採英》，河南人民美術出版社 1984 年版。
3. 參閱沈子丞編《歷代論畫名著匯編》，文物出版社 1982 年版。

（王堅：廣州藝術博物院宣教工作委員會主任，副研究館員）

王堅

男，1961 年廣州出生，廣東東莞人。中山大學中文系大專畢業，現為廣州藝術博物院宣教工作委員會主任、副研究館員。曾為廣州市文化志繪畫章主筆。為廣州市地方誌學會、廣東省、廣州市文博學會、中國博物館學會、廣東省人文藝術研究會會員，廣州市美術家協會理事。選入《中國當代文博專家志》(2007 年版)。

主要從事明、清、民國廣東美術史和美術家、美術品的學術研究，對嶺南畫派研究和廣州現代版畫會的研究較多。主編過畫集《賴少其藝術藏品》，出版有個人學術研究文集《粵畫史論叢稿》（廣州出版社 2008 年出版）。



現代楊之光《九八英雄頌》局部，廣州藝術博物院藏品

行雲流水談書法（淺談書法中之行草藝術）

吳國勝（台灣）

壹、前言

現行書法一般區分為正楷、隸書、行書與草書四類，楷書能寫得好且為人樂道似乎不易，應可視作書法的基本功，隸書一般較少運用在生活溝通上，書藝展演成為此道專研強項，行書與草書自古以來皆為文人習用，尤以在公文書信上最為多見。本文即以行書與草書的流暢豁達而論書藝，也與各位先進一起探討其源起、習練技巧、歷史典故及發展特點等。

貳、行書

一、源起

行書即行體書，亦名行押書，它的起源，是由隸書逐漸演化而來的，東漢末年即已流行，至東晉時代，可謂極盛時期。由於行書介於楷書和草書之間，它比工整的楷書流暢，比率性的草書易學易認，成為當代實用性最強的書體，書法愛好者十之八九都重視行書的習寫，原因在此。

二、習練技巧

為使行書之練習有循序漸進的效果，在法帖的選擇上，可先臨習清晰，且技巧單純的墨跡法帖，如文徵明、趙孟頫、王羲之等，至基本技巧與基礎結體較趨熟練時，便可進階至技巧變化較多的法帖上，如蘇東坡、黃山谷、米南宮等。待更趨熟稔時，則可體會表現性較強的書家作品，如王鐸、傅山、張瑞圖、倪元璐、黃道周等。

三、歷史典故

王羲之是行書成熟時期最具代表性的人物，他的《快雪時晴帖》是行書的代表之作。唐太宗十分欣賞王羲之的作品而大肆蒐集保留，甚至要他的真跡陪葬，也因為它的私心，所以我們現在只能欣賞到臨摹的作品，像《蘭亭序》。其他著名的行書作品有宋蘇軾《寒食詩帖》、米芾《苕溪詩》。被譽為天下一行書的《蘭亭序》，據傳王羲之的真跡已隨唐太宗李世民一起葬于昭陵。不過，由於臨摹者水準很高，它的娟秀規矩、清雋明潔的風格還是保留下來了。顏真卿的《祭侄稿》，神采飛動，姿態橫生，有人稱之為行書第二。《寒食帖》是蘇軾被貶黃州第三年（1082年）的寒食節，於東坡雪堂寫成，是平生最得意的作品之一，被稱為「蘇書第一」，書法家鮮於樞譽為繼《蘭亭序》、《祭侄文稿》之後的「天下第三行書」。宋代的蔡襄、蘇東坡、黃庭堅、米芾，各以自己筆下特有的氣勢與神韻，把行書的創作推到了另一高峰，被合稱為“宋四家”。明清以及



現代趙少昂《窺魚》，廣州藝術博物院藏品。



現代高奇峰《桃花雙雀》，廣州藝術博物院藏品



現代楊之光臨摹敦煌 329 窟初唐西方淨土變之獨舞者壁畫



現代楊之光《背影亦姣姣》，廣州藝術博物院藏品



現代楊之光《九八英雄頌》1999 年作，廣州藝術博物院藏品



北宋文同《墨竹圖》（局部），廣州藝術博物院藏品



宋代梁楷《潑墨仙人圖》，現藏台北故宮博物院。

近代以來，擅長行書的書法家也是代不乏人，層出不窮。

四、發展特點

行書，是介於草書和正體字之間的一種字體。早期行書介於草書和隸書之間，現在常見的行書介於草書和楷書之間。無論是隸書還是楷書，都要一筆一畫地寫得端端正正，寫起來都有點費時間，所以人們在書寫不很重要的東西時，往往就寫得自由一點，草率一點，因而也快一點，但又要保持正體字的形體，這就是行書。六朝以來，它就是人們手寫的主要字體。

行書的特點是在保持楷書形體輪廓的前提下，適當地運用連筆，省減筆畫。行書沒有嚴格的書寫規則，楷書成分多草書成分少的叫行楷，楷書成分少而草書成分多的叫行草。行書也多半出現在公文書眉批上，有時長官鬼畫符式的批註，還自比為大師般的得意，就讓屬下猜個老半天直呼奈何。

參、草書

一、源起

草書相較於行書更為便捷，幾乎成為簡單的字符，於漢初的竹木簡中即可發現草書的雛形，而到東漢時，在民間已十分通行。它出現較早，從漢代初期，書寫隸書時有時才「草率」地書寫而形成的，由於漢章帝喜好草書，因此被稱為「章草」，是一種隸書草書。章草字字獨立，接近於行草，但對難寫之字簡化不多，書寫不變。後來楷書出現，又演變成「今草」，即楷書草書，寫字迅速，往往上下字連寫，末筆與起筆相呼應，每個字一般也有簡化的規律，但不太熟悉的人有時不易辨認。一般也把王羲之、王獻之等人的草書稱為今草。

二、習練技巧

今草簡化的基本方法是對楷書的部首採用簡單的草書符號代用，代入繁體楷書中（儘管草書出現得不比楷書晚），往往許多楷書部首可以用一個草書符號代用，為了方便，字的結構也有所變化。因此，不熟悉的人較難辨認。草書符號的整理可以查閱《標準草書》。草書姿態千變萬化，狂放自由，但又必須顧及書寫時前後文字的連貫、筆法及轉折，因此是十分需要基礎的一種書體。由於草書的簡化造形，使線條更自由地顯現其動感，這種線性的律動感，是欣賞草書時很重要的審美要素。練習草書時，對於範帖的選擇可從法度較清楚入手，如孫過庭的《書譜》或王羲之、王獻之的尺牘，漸次再臨習用筆變化較大或較率性的書帖，如懷素的《自敘帖》、黃公望、祝枝山、王鐸、徐渭等的草書作品。

三、歷史典故

唐朝時，草書成為一種書法藝術，因此演變成為「狂草」，作為傳遞信息工具的功能已經減弱，成為一種藝術作品，講究問架、紙的黑白布置，是否讓人能認清寫的是什麼已經不重要了。在狂草中，有「詞聯」符號，就是把兩個字（常見片語）寫成一個符號。由於當時書寫多是從上到下地豎行書寫，詞聯符號的設計也類似。「頓首」「涅槃」

等都有草書詞聯符號。日語中的平假名是以漢字的草書形式為藍本創作的。現代人學習草書一般以今草為起點。普遍認同的草書寫法有于右任先生編著的標準草書（有同名字帖）。

唐代書法家張旭以草書見長，有“草聖”的美譽。草書，就是寫得草率、快速的字體。按說任何字體都可以草寫，都可以有草書，比如青銅器銘文中就不乏刻寫得潦草的字；但是文字學所指的“草書”是一種特定的字體，它是從秦隸的草率寫法發展而來的，大約在西漢中期形成，東漢時廣泛流行。梁武帝《草書狀》裏記載蔡邕的話說：“昔秦之時，諸侯爭長，簡檄相傳，望烽發驛，以篆隸之難不能救速，遂作赴急之書，蓋今之草書是也。”這是對草書之所以產生的一種解釋。

四、發展特點

早期的草書還帶有隸書意味，稱為章草。從東漢後期到魏晉時期，草書脫去了隸書筆畫的痕跡，大量使用連筆，稱為今草。到了唐代，草書進一步發展，寫起來龍飛鳳舞，奔放不羈，稱為狂草。我們今天使用的一些簡化字，如東、為、長、書、專等等，原來都是草書的形體。

由於草書大量使用連筆，只存字的輪廓，以求書寫神速，所以普通人難於辨認，影響了它的交際功能。因此，儘管草書出現較早，卻始終沒能成為通用字體，但它作為書法藝術之一種，一直為人們所喜愛。

肆、結語

綜論行雲流水的行、草書藝，知悉書法的演變終究在便捷實用與藝術之美，強調簡捷的行書，也不失藝術之質感，而灑脫如野馬奔騰的草書，已多為藝術欣賞之用，無論行書與草書相較正楷與隸書的變化有多大，代表的仍是中華漢字的演變與文化精隨的底蘊。所以，要鼓勵當代的孩子趁早學習書法，將傳統優美的書藝傳下去，這是兩岸中國人的共同職責，共勉之。

參考資料：

- 一、翟本寬〈論書法藝術的形與神〉。
- 二、中國文化網、環球收藏網、中國藝術報、美術學報、藝壇、維基百科。
- 三、蘇醒〈滿紙煙雲看草書〉。
- 四、愚石〈行書與草書論述〉。
- 五、文阿禪〈啟功書法技法析覽〉。
- 六、曹靜琍〈劉延濤的書法藝術〉。
- 七、劉延濤〈草書通論〉。
- 八、姚孟谷〈論今草〉及陳子和〈論狂草〉。

韻格為上

郭東健（福建）

北宋黃庭堅在《豫章黃先生文集》中說：“凡書畫當觀韻”。前人論畫，不論尊逸為高，還是尊神為上，都以氣韻為最。韻居筆先，妙在畫外。而書畫能達清韻者必品高格雅。韻，氣韻、神韻、意韻也，韻為生動之趣，可以神遊意會。格，品格、氣格、格調也，格為人格之影，可以會心高遠。在“六法”中，謝赫首先提出了“氣韻生動”，他所說的“氣韻”，指的是“風氣韻度”，意在能把人物的精神、性格、心跡生動地表現出來。明人汪珂玉說：“謝赫論畫有六法，而首貴氣韻生動。蓋骨法用筆，非氣韻不靈；應物象形，非氣韻不宣；隨類賦彩，非氣韻不妙；經營位置，非氣韻不真；傳模移寫，非氣韻不化。。。。。。所謂氣韻者，乃天地間之英華也”。

畫之韻格，有於境中，也有於境外，是畫家品格、對象品格與畫中人格三者的統一體。韻格看似抽象，難以言說，實為可感可讀，可以神會。

凡佳作，清韻高格或見於畫境：雲霧顯晦、氣象混沌、天地化境，因心造境、虛而為實、無處是有。清人惲壽平妙論：“虛則意靈，靈則無滯，跡不滯則神氣渾然”。這種虛靈體現了道家陰陽之說，體現了傳統藝術中“虛實相生”、“若隱若現”、“似有似無”的美學意識。清韻高格或出自筆端：意存筆先、欲到不到、拙中寓巧、秀潤不澀、涉筆超妙、骨氣自高。若專於實處求力，則力過傷韻；若干濕不辨，則枯無生機；若故作狂態，則文雅頓失；凡此，格俗、韻俗便生。

或許嵐光山色之雲煙霧靄、靈水嫩石之虛空蒼茫，種種蕭散簡遠之景，有助於筆滋墨潤的發揮，也能達到筆生墨韻的意境。

然而，韻格的提升更應在精神層面著力，重跡而更重意，畫家的“才情識”猶如心靈深處自然流淌的一股清泉，通過潛意識的暢興揮寫，隱躍於毫端、隱現於畫面，這是漫不經心的精神散步，是學養品格的自然外化。它“超乎象外”，超越畫面物象和筆墨技巧之上，游離於畫境之中，大大延伸了畫作的心性解讀空間，是清是濁無可掩飾，盡顯無疑。由此可見，文化修為的滲入將決定韻格高下，“學畫者先貴立品”，學養高則境界高，境界高則韻格高。

清人唐岱有言“胸中具上下千古之思，腕下具縱橫萬里之勢，立身畫外，存心畫中，潑墨揮毫，皆成天趣，讀書之功，焉可少哉”。讀書以養性，行路以養心，這是千年古訓。讀萬卷書可字間窮理，行萬里路可增識心悟，長此廣聞博覽，必然心物交融，心氣平和，自會脫去塵濁，去除淺陋，去俗存雅，天趣高格也就容易形成。唯此讀書修品，滋養心智，韻格方能臻於清淳樸厚，從而進入“不求氣韻而氣韻自在，不求法備而法自備”的天然妙境。

郭東健

1956年生，祖籍山東博興，1982年畢業於福建師範大學美術系。現為福建省畫院執行院長（法人），國家一級美術師，中國美術家協會會員，福建省美術家協會副主席，福建省人物畫藝委會常務副主任，福建省藝術系列高級職稱專家組評委，福建省民盟書畫學會會長，福建省政協海雲墨會副會長。作品先後10余次入選中國文化部、中國文聯、中國美協主辦的全國第七屆、八屆、十一屆美術作品展覽及其它單項全國美展，應邀參加“當代國畫優秀作品福建10家晉京展”等全國權威部門主辦的提名展。曾榮獲第七屆全國美展銅獎、紀念辛亥革命100週年全國美展優秀獎、慶祝中國人民解放軍建軍85週年全國美展優秀獎、福建省人民政府百花文藝獎二等獎等多項獎項。國畫“陳嘉庚在延安”被中國美術館收藏。出版發行《當代國畫名家作品——郭東健》、《郭東健人物畫集》、《中國畫名家郭東健》等10部個人專集。

草間菩提

林任菁（福建）

“菩提”，是梵文，意譯覺悟。傳說釋迦牟尼就是在菩提樹下覺悟的。只是不知是菩提樹寬大而不粘塵埃的心形葉片，外強而中空的軀乾，不滋長蚊蠅螻蟻的品質啓發了釋迦牟尼而覺悟。抑或是此樹因釋迦牟尼在其下的參悟而得名？

中國先哲老子的《道德經》對道的冥想，充滿著與自然心靈相照、氣息相通、天人合一的完美和諧。人與自然的親近常使人們把自心與自然物對應進行遐想，這已積澱成東方文化的精髓，浸潤到我們世世代代的潛意識之中。

徜徉在大自然中，我的心寧靜而愜意。潮濕的空氣中可以感受到泥巴與青草的溫潤氣息，還有樹葉的馨香。葉尖上的露珠溼溼透亮，路邊的狗尾巴草悠悠地晃動著，小花自開自落，傾力地完善著自己。大自然這種淡定從容、自適自在的狀態令我感動。我想，心靈只有達到這種純淨的狀態時，一個人真正的自我才會呈現出來。

然而，世間的喧鬧常使我們的心靈蒙塵。慾望無休止的膨脹使自我在時光的流趟中迷失，記不得有多少時刻，我們忘記傾聽心靈的天籟，時尚的潮流早已將我們的心席卷在塵俗里。

曾聽過一則美麗的故事：唐女皇武則天一日妄念大發，命皇宮花園中的一切花兒應順她的意思，在仲冬的某一天開花。結果只有牡丹敢違女皇聖旨，遲了數小時開花。女皇大怒，下令把數千盆的牡丹逐出京都西安，貶落洛陽。故事中牡丹所具有的如同屈原筆下桔之傲骨令我側目。

牡丹之傲骨尚存吧？！但而今的她卻早已不是唯一象徵“富貴”的花王了。“老闆樹”、“發財樹”等等名字更加直接地訴求著當代人的慾望。這些植物的莖乾被細鐵絲生硬地纏繞、捆綁著編織成花瓶或發辮狀，枝葉則被修剪得只剩下冠頂的一撮。人們依著自己的審美喜好與私慾肆無忌憚地充當著造物主的角色，甚至連那尋常的白菊也不放過：碩大的花朵培植時就被人工著上了鮮艷的顏色，本該輕盈柔美的花瓣宛若塑料壓製成般硬朗，引得賞者以觸摸的方式印證鮮花的真實。驚嘆之余，我禁不住地想，從它們的角度來看，這是幸還是不幸呢？它們不僅無法扎根於大地，而且在獲得今人欣賞的同時也失去了陽光和雨露的滋養，它們的命運不再屬於自己了。

我們每個人都在摸索中探尋著屬於自己的天地與發展方向。總是希望得到外界的認同與欣賞，這已然成了人生價值的體現與成功的標誌。我們熱衷於追尋浮華的表面形態，迷惑於時尚的追捧與世俗的喝彩，我們是不是會淪於與盆栽的苗木同樣的境地呢？走在郊野的小道上，沒有花紅柳綠的喧鬧，代之的是散淡、閒適、從容與靜謐。路邊，草兒從土里慢慢地拱出小苞，然後蓄積全身的力量，猛然掙出地面，風兒輕柔地拂過，迎接新生命的降臨。不遠處，一片枯黃的葉子“叭噠”掉落到地面上，生命在不知不覺

中輪回。沒有浮華與矯飾，沒有勉強與造作，一切都安安靜靜地本其然發展著。每一棵大樹無一不是先把根深深地盤錯在大地的深腹，因為若是淺橫於地表，那身軀只能匍匐於地。大自然能安頓人的心靈，只要你靜心觀察，便能獲得精神上的饋贈。

其實，在中國人的傳統觀念中，並非人類才擁有心性，大自然中的萬物也同樣擁有各自的自性。老子《道德經》有一段敘述：“上善若水。水善，利萬物而有靜，居眾人之所惡，故幾於道矣。居善地，心善淵，予善天，言善信，正善治，事善能，動善時，夫唯不爭，故無憂。”老子以水性比喻上德有道之人，指出水性柔和，甘願處於卑下的地方，滋潤萬物而不相爭奪，能潔淨污穢而又靜默深遠，並且擁有隨順天時，隨物成形，善發揮才能的智慧。雖是誇上德有道之人，但可以顯見，在老子眼中，水是有自性的。

讓我們返回大自然觀察吧，除了文化傳承給我們留下的象徵寄寓外，只要我們用心感知，就會發現自然之物的不同特徵與形態早已洩露了他們內在不同的性格與精神氣質。且不論樹的偉岸與草的謙卑，單是四君子之一的“空谷幽蘭”，不同的品種就有不同的氣息：母貝蘭如可愛的孩童，潔淨而伶俐；福建蘭如嬌小含羞的姑娘，清麗而內秀；舞蹈蘭若輕盈嫵媚的少女，活潑可人；素心蘭則如獨守自身的謙謙君子，素雅而高潔；卡特蘭若恬靜的貴婦，肥美而高貴……。我曾在雲南見過“空中花園”的奇觀，參天大樹的樹幹上長著各種附生植物，據說有時甚至能看見數品類的蘭花妝點著華蓋。這是源於鳥兒採擷來的種子落在樹幹上，承著雨露的滋養生根發芽，從此與大樹朝夕相伴。坐在樹下，恍若進入童話般的夢境，這是心靈的嚮往。

悅目與賞心並不一定會引發內心創作的衝動。康定斯基認為現代表現主義藝術所產生的根源是源於個人的內在需要。其實何止西方現代表現主義藝術，內在需要應該是藝術產生的根本動力。里爾克致青年作家卡卜斯的信中曾有這樣詳盡的指導：“請你走向內心。探索那叫你寫的緣由，考察它的根是不是盤在你心的深處…你要在自身內挖掘一個深的答復…你就根據這個去建造你的生活…描寫你的悲哀與願望，流逝的思想與對某一種美的信念——用深幽、寂靜、謙虛的真誠描寫這一切，用你周圍的事物，夢中的圖形，回憶中的對象表現自己…一件藝術品是好的，只要它是從“必要”里產生的…創造者必須是一個完整的世界，在自身與自身所連接的自然里得到一切。”顯然，這裡所談的“必要”非一般意義“好感”、“喜歡”之類的心靈愉悅，而是源自於心靈的急切衝動，是精神世界強烈的意志表達的需求。

大自然博大而豐富多彩，畫家個體對客觀物象的感覺卻微妙而迥異。人與植物的結緣就是心性的做媒的成果。我喜歡野花野草，在它們柔弱清瘦表象的內里，除了自由與恬靜的心靈，頑強與不屈服的精神，更在意於它的質樸與內斂。我喜歡素心淡淡，搖曳多姿的蘆花，它伴水而居卻根植於土，婀娜而不嬌媚，身形纖細卻不羸弱，最為可貴的是內質中空使之心靈擁有一份真正的純淨與空靈。我喜歡荷，除了文化寄寓中的出淤泥而不染的品質，真正喜愛的是滿塘的清氣。對自然的觀察使我們認識生命的本真，從而返回生命的原初，洞見隱藏於心靈中的真實自我。

人與自然心靈相照、氣息相通的天人合一的和諧，究其原因是在於兩者內在精神與氣質上的吻合。正是這源於心的猝然遇合令畫家怦然心動而魂牽夢縈，進而產生強烈的表達慾望。這慾望源自個體精神世界的強烈意志，早已存在於畫家的心中，是畫家心靈的真實情感與自我精神，因而表達也就成了生命的內在需要。

心靈的真實與個體的精神意志關乎藝術的品質，這在中國畫創作里是顯而易見的，所謂“畫如其人”即是這個道理吧。

中國傳統畫論強調“畫乃心印”從而把原屬於視覺藝術的繪畫作品“心性化”，這表明中國畫家很早就有強烈的主觀自我表達意識。作為中國畫美學特徵之“意象”是一個偏正詞組，實際上是側重於“意”的表達，著意的是畫家對外部事物刺激後激越起的內部主觀感受。由心感物，以物證心，強調的是心的主導。故而是畫家心靈意志力的物化，具有強烈的精神特性。

我仍然孤獨地走著，四周越來越靜，連蟲兒的叫聲也隱去了，只有步履聲清晰可感……

自我的本性是如此細膩，抽象而感性，甚至難以用語言所描述，然而正是它的真實能夠觸動觀者的心靈，使觀者透過畫面呈現的意境及其洋溢的氣息感受到作者的審美理想與心性，從而使作品擁有人文的價值。可以說，忠實於自己的直覺、情感、思想、觀念等一切屬於畫家個人內在精神意志的元素，自我的醒覺與頓悟是畫家心靈成長必須具備的根本素質。

繪畫語言與技巧直接影響著作品的視覺效果，但它是第二性的，是從屬的，是畫家用於表達思想情感的手段。當作者的情感郁積成熟時，表達方式與材料的選擇、繪畫語言符號的運用等一切元素都服務於情感的表達。於是，表達的妥貼成了衡量作品優劣的唯一標尺。當表達妥貼到一個渾然天成的境界時，材料與技法便自然地消隱入境界的背後。

藝術不存在統一的模式，無論工筆還是寫意，無論東方還是西方，無論傳統還是當代，無論是架上繪畫還是多媒體藝術，呈現的畫面或圖像不過是作者自身靈魂的物化而已。形式是外在的，畫家心靈深處的思想，情感與精神是不被樣式和材料所束縛的。因此，只有思想的超拔與自我的覺悟才是畫家走向成熟的標誌。

在大自然中散步，需要的並不是睜大雙眼，而是要有一顆寧靜而鬆散的心靈，大自然是素樸的，它的美只能用心去感悟。走入自然，走向內心，這能使我們拋開一切事物，超越看不見的界限，在內心擴大或建立一個更廣大而自由的天地，並讓我們的靈魂昇華到一個更高級的精神秩序中。

林任菁

女，1968年生於漳州。先後畢業於福建工藝美校和福建師大藝術學院美術系，深造於浙江美院國畫系花鳥畫專業和中央美院國畫系郭怡孫花鳥畫創作高研班。現為福建省畫院理論研究部副主任、專業畫家、一級美術師、中國美術家協會會員、福建省美協理事。

作品入選“百年中國畫展”等，被中國美術館等藝術機構收藏。出版有《李淑華林任菁合集》、《百傑畫家--林任菁作品精選》、《中國畫名家畫庫(花鳥卷)--林任菁》、《唯美新勢力--林任菁工筆花鳥畫精品集》。

通訊地址：福州市小柳路 87 號福建省畫院

郵編：350025

手機：13805097958

電子郵箱：1600907200@qq.com

與吳冠中先生商榷 “筆墨等於零”

楊東平（福建）

自從本世紀初西學東漸，國人探頭看到了西方的先進而知自己的落後。至使自慚自愧，好象一切都得向人家學，認為中國甚麼都不行，中國畫的遭遇也不例外，在“恨鐵不成鋼”的心理趨使下，有倒掉洗澡水的同時把孩子也潑出去了了的現象，有人窮志短的失落感。

時至今日似乎沒有時新就不是中國畫，沒有弄些花樣就有沒跟上時代的感覺。一幅新的中國畫和一幅好的中國畫相比，或許“好”的就不如“新”的。80年代初劉國松先生用特製的紙，用撕去紙筋的辦法造出一種類似冰紋的肌理效果，看上去比用筆畫出來的皴線更自然隨意，更有偶爾成文的效果，以表達肌理為目的，就是這種手法代替了幾千來年的中國的筆墨。一時間掀起一場“革毛筆的命”的浪潮，故使畫壇“做”畫的風氣有增無減。有的先揉皺紙再作畫，有的先局部染印後作畫，還有甚之在作畫的同時從墨與色中添加化學成份，如肥皂粉甚麼的~~。總之愈獵奇愈見高深，離開中國的筆墨越遠越顯卓越。以至近來大畫家吳冠軍中先生乾脆提出“筆墨等於零”，大有“黑雲壓城城欲摧”的感覺，中國畫的筆墨是否至此就放棄了呢？

中國自從有毛筆誕生以來，書畫作業日臻完善，晚周帛畫可見一斑，畫面中的人物祈禱正義戰勝邪惡。已經形神兼備，筆墨技巧已具風標。發展到東晉更提升為理論，謝赫“六法”中其二“骨法用筆”提到何等重要的地步，他稱贊筆力佳者“筆跡超越，亦有奇觀”，批評筆力差者為“筆跡輕羸”。衛夫人《筆陣圖》有這樣的幾句話“善筆力者多骨，不善筆力者多肉，多骨微肉者謂之筋出，多肉微骨者謂之墨豬；多力豐筋者聖，無力無筋者病。”前人在筆力的審美地位上如此著力宣揚，尤見宗尚筆力之重要性。所以後世的作者無不遵循著傳統的足跡走了過來。“始知丹青筆，能奪造化功，”沒有筆墨怎能夠畫出圖畫來，而且中國人向來追求有意識的線條，因而有論之筆墨修養，作畫外之功。八大山人的作品寥寥數筆，無不凝聚著他的精神修養而發洩於筆端。石濤“一畫”論既是筆道---線條，“億萬萬筆墨，未有不始於此而終於此。”墨非蒙養不靈，而不解生活之神，是有墨無筆也。能受生活之神，而不變蒙養之靈，是有筆無墨也。筆與墨的交融神會說得更加至理。由於筆法在賦形上有極為重要的作用，畫家要為萬象有殊，變化無窮的自然景物作“飾”必須有“盡其靈而足其神”的筆墨法。

冠中先生獨棄中國畫筆墨，而不丟捨西洋畫的技能，是感情上的變異還是一時衝動；是心力憔悴，還是忌賢妒才；是淺薄短見；還是妄自菲薄。我們無法定論，而“筆墨等於零”之說定是出之以上的某種原因。

歷史的畫卷中鑲嵌了多少畫家的畫幅、從顧愷之到吳昌碩、任伯年、齊白石、黃賓虹、潘天壽，他們在各自的歷史時期代表了自己也代表了歷史，可是他們各自都秉承了

中國的筆墨，所不同的是他們的修養與意識，都“盡其靈而足其神”。誠然中國的筆墨滋養了中國的無數畫家，他們無怨無悔默默地實踐與創造，將中國畫放射出奇光異彩，為中華美術獨立於世界藝術之林之中。只有不理解和見異思遷的人，才自暴自棄才碌碌無為。

康熙年間意大利傳教士郎世寧，被招為宮廷畫家，他不懂中國筆墨，固然寫實功夫到家，但他的作品難以與中國畫家比肩。他沒有學到中國畫的筆墨精髓，邯鄲學步，從而也難以在意大利畫壇爭一席之地。歷史的經驗告訴今天的人們，中國人若以西畫技巧來代替中國的筆墨，以創新來掩蓋筆墨，當然郎世寧的前車之鑒就更為深刻。而任伯年先生吸收並消化了西洋技巧，能以中國畫的筆墨為根基，卻綻放出一朵絢麗的仙葩。這不能不引起今人的深思。

近年美籍華人畫家陳丹青，在他的《速寫》集的前言中曾調侃地說：“就象風格、形式、現代感、世界性之類說法在今天的中國繪畫中被誇大一樣。”由此觀之，彼岸的人看到了中國畫在幾個方面都被誇大了，國人能不引起警惕和不安嗎？或許的局內人還慶幸這才是成功之處，有識之士應在其背後猛擊一掌，“旁觀者清，當局者迷”，迷途知返回到中國的現實中來。姑不論“只有民族性，才有世界性”的說法。就以“一方水土養一方人”而言，中國人捨棄中國人自身的傳統，卻緣木求魚，豈不數典忘祖。肯德基麥當勞在中國生意不錯，可不見得中國菜就此冷清。“筆墨等於零”又何必寄跡於中國畫，倒不如委身於西洋畫，來個痛快。免得落個以怪名堂嚇唬中國人，掛中國畫招牌騙外國人的壞名聲。

目下用激素飼養生物，收穫確是非常快的，可是人們吃起來沒味道，甚至對人體有害。塑料製品有它的優點，但不會衝擊傳統的木制的、鐵制的、瓷制的物品。原因就在於傳統的物品自身的寶貴是不被動搖的，所以長盛不衰。一時搞不出一些“流行”的“新鮮”的玩意兒，只是一時的流行而已。不因為有了搖滾樂而毀棄交響樂。太陽的壯麗就在於他的宏偉與永恆。而流星的飛逝只能引人們一剎那的驚訝。

急功近利與惰性的人，最好能多多的收入而少少地付出，而歷史是無情的，老天亦是有眼的，那些不能沈下心來，不能甘於寂寞的人，竟虛妄自大，只是過眼煙雲，以僥倖的心理去攀登畫壇的人，只是自欺欺人。回首歷史百年中有幾位獨領風騷的人物，卻都是“勞其筋骨餓其體膚，空乏其身，行拂亂其所為”矢意不逾方能成器，“行百里者半於九十”古之人不我欺也。

中國畫抽去筆墨將成為孤魂野鬼四處飄蕩，那是魂歸何處憑先生指點，任何人都說不清楚，那麼先生要怎麼畫就怎麼畫，怎麼評就怎麼評，反正中國畫已經死無對證了。

楊東平現為福建省政協委員，福建省畫院專職畫師、創作學術部副主任，國家一級美術師，中國美術家協會會員，中國人民大學特聘教授，福建省青年美術家協會副主席，是中國當代青綠山水畫代表性畫家之一。

緩緩筆趣融心跡 ——淳廬畫感綴語

楊挺（福建）

淳廬南軒的恬靜時刻，我常常仿著“老僧補衲”般的玩法，伏案執筆勾線，試驗著筆、墨、水、色的“遊戲”規則。那游絲綿延緩行，徐徐穿梭在生宣上：水墨在運行中，滲化生動有趣的韻律，墨線兩旁的邊沿漸漸地暈開，微微漲出奇麗的圖案，那“銅水溶化”似的情景令我興味無窮，根根線條收藏著我陣陣愉悅之情。借助於線條的力量，我描繪著世間萬象：或是流淌的小溪，或是和風暖撫的蒹葭，或是飄忽不定的悠雲，或是樺卯相接的寺觀樓宇，還有那成群結隊翱翔著的白鷺……線條的軌跡抒發著胸中熾熱的情感，瀰漫著令人遠引的詩意。古人作畫常有以柳條“香朽其勢”，我以為這極有礙墨線的自由地、抒情地發揮，束縛了靈動的手筆，乃至進入刻板的衚衕。而直接勾線書寫，表達意境，舒發逸氣，線條活脫，脈絡鮮靈，偶爾還出現“彎弧挺刃”的意外效果。一幅國畫中所產生的好章法、好結構、好線條，首先應是靈感與運思帶來的“氣韻生動”，由此產生了“意在筆先”、“胸有成竹”。清石濤曰：“意動則情生，情生則力舉”，“作畫先以氣勝得之者，精神燦爛，出之紙上；意懶則淺薄無神，無能書畫”。靈感和衝動借助於線條之媒介迸出火花，抒發著自我的精神感悟，使畫中的圖象產生“鮮、潤、活”。往往高潮一過，畫興也結束了。情緒的高低直接在畫中呈現出或熱烈、或冷寂，或雅致，或潑辣的種種情調。心情舒暢時，鋪紙理墨，隨意點染，信手塗抹，常常收穫幾幅“偶然得之”的佳作。

品味中國畫，很重要的一個環節在於是否站在高處衡量“骨法用筆”。中國畫線條，這似乎很簡單的成分，卻深含著一個藝術家的厚實底蘊，南齊·謝赫的六法，除了“隨類賦彩”外的其他五法都直接與線條關係密切。“氣韻生動”，從整體線條組合的表現力中獲取藝術的韻律；“骨法用筆”，從行筆過程中透射種種書法似的風神；“應物象形”，以書卷味的線條塑造美之對象，情深骨奇，達到“神”、“形”兼備；“經營位置”，用長短乾濕濃淡的線條結構出中國畫章法，包括散點構圖、焦點構圖或構成形式等多元素的格局；“傳移模寫”，也是運用線條的勾寫發揮出種種逸趣。以傳統直接書寫的書法入畫，線條自始至終貫穿畫幅中間，線條的脈絡可堪玩味：時波折、時順逆、時頓挫、時剛勁、時輕柔、時回旋、時卷褶，富有運動感和節奏感，洋溢著民族性格的形式美，造型美、風格美，有著無比的張力和衝擊力。書畫同源，就是在創作中融進書法的韻味和魅力，強化中國畫的特徵，使中國畫產生意外卻合自然的審美情調和特質，與西洋畫拉開根本的距離，這是別於西方繪畫的最大因素。西畫中的用線也講究線條美，但是它和中國畫的線描不是一回事，在理念上有著本質上的差異。畫家中國文化、書法篆刻修養的高低，直接影響到筆頭上的創作，直接關係到國粹藝術的發展。潘天壽論線條，他

說：“只有線的表現最鮮明清楚，很明豁，用點差一點，用面就更差一點，畫了背景就無法突出了”，“西方繪畫比較傾向尋求外觀感受與刺激，依靠光色為主要表現手段，而中國繪畫所重視的是內在的精神修養，重視筆墨線條，神情氣韻”，“線的排列也很注意，不平行中的平行，平行中的不平行，又很注意疏密穿插，長長短短，疏疏密密，正正斜斜，參差變化”。清·伊秉綬的法書極富畫意，極富疏密聚散之變化，體現出“方正、奇肆、恣縱、減省、更易、虛實、肥瘦”種種法則。東晉·高麗《好大王碑》中呈現出憨態可掬的稚拙美，亦楷亦隸，方整純厚，適古樸茂。中國畫線條藝術，是一線兩用，即塑造型體，又融進書法、金石之韻律，前人總結為“如錐畫沙”、“如折釵股”、“如金之柔”、“如屋漏痕”等等。有些沒骨畫也極顯風神，畫中雖然沒有明顯的線條，但線條脈絡跡象隱在其中，並非西洋式的“面”。就畫工筆山水而言，我以為還要自覺克服取資的狹隘或片面。淡雅冷艷的錦綾綢緞絲絹，上面描繪著豐富而清麗的圖案，給人們帶來一種特殊的遐思。我喜歡找來這些繪著圖案的織品，細細揣摩，近前觀賞能清晰地察看織品的紋理，在光的照耀下，頻閃著絲線的亮光。這些感染心跡，給了我許多借鑒的因素，使我在畫面上追求著這種特殊的境界，以淡淡的灰色調在基底的墨線上染之、填之，組成了灰色元素的塊面，映襯出響亮的黛瓦粉牆。

輝煌的隋唐壁畫成為我心追手摹的聖跡。從積澱著豐富的文化精神內涵的材料本身去發現自己的審美視野，去深化自己對民族精神氣質的感悟，我感覺對提升自己的創作質量是很有幫助的。敦煌壁畫是浪漫主義與現實主義相結合的典範，集中形成了線描造型，誇張變形，想象奇譎，散點透視，裝飾構圖，隨色象類，以形寫神等系統的表現技法。有的洞窟中畫面仙靈飛騰，雲氣縹渺，頂部均以粉白為底色，青綠朱紫交匯在潔白的粉壁上，顯得格外虛靜、高朗和絢麗。早期壁畫的賦彩往往不守成規，大膽變色，壁畫中出現了土紅色的藥叉，綠色的駿馬，五彩繽紛的火焰和雲彩，空青暈染壯麗的殿閣台榭等，凝重端麗。這些都給我的創作帶來了極富價值的啓迪。

自己也常常思維著應避開甚麼。在山水畫中，我一直很畏懼“界畫”，也厭煩“界畫”。說“畏懼”，是由於我看到界畫，就被其煩鎖的細節“一格格平分的窗花，一塊塊齊等的磚瓦”弄得眼花繚亂，心煩意躁，最終對之麻目不仁，你瞧瞧界畫的屋宇樓榭由機械刻板的線條連接而成，尤如售樓書中的結構圖，又好像連續圖案畫，每個圖案要連續畫上十幾二十個似的，我從小就害怕畫這種連續的圖案畫。說“厭煩”，是由於界畫在重復實景中的“象”，而失去了藝術上的主張和感覺，看了界畫十張二十張就好像看了一張似的，談不上藝術的感染力。唐張彥遠在《歷代名畫記》中說，“夫用界筆直尺，界筆是死畫也；守其神，專其一，是真畫也。死畫滿壁，曷如污墁？真畫一畫，見其生氣。夫運思揮毫，自以為畫，則愈失於畫矣。運畫揮毫，意不在於畫，故得於畫矣。不滯於手，不凝於心，不知然而然，雖彎弧挺刃，植柱構染，則界筆直尺豈得入於其間矣”。現代工筆畫當然要超越古人既有法規的窠臼，定要去蕪存菁，勇於開拓，才有發展可言，有的人悟到了藝術的真諦，有的人只學了皮毛或跟錯了方向，創作出硬梆梆的作品，雖然當年還被視為代表作，沒過多久就被藝史淘汰。當代中國工筆畫中某些“以鉛筆勾線

筆墨創境書氣韻

陸廣雄（福建）

取代毛筆勾線”的畫法，我認為不可取，這些作品“以鉛筆勾線，以色分染”，或以色填之，造成塊面色調的對比，是有著一定的探索的成份。但這種減化工序，丟掉毛筆勾線的環節的作品，已多多少少脫離“中國畫”範疇，而不斷向水彩、水粉靠攏了。我堅信，筆墨作為民族傳統的因素是足以顯示歷史文化精神的載體。失去它，意味著割裂歷史傳承，讓自己懸浮在無文化精神之根的虛幻空間了。

再看看五代的那幅光芒四射的《韓熙載夜宴圖》，顧闳中筆下的工筆人物如此神形兼備，線條柔中有剛，剛中帶柔，迂迴婉轉，中調墨線勾描得靈動活脫，確系民族藝術經典之作。還有明·陳洪綬的線描人物成為百代楷模，靠的也是他意味十足的墨線。他的一幅《仕女圖》，看似平淡而流暢的線條，細細品味，可發現方中帶圓、圓中寓方，富有節奏感和裝飾情趣。其簡潔的構圖，誇張的造型均是藉此得以實現的。

“老僧補衲”，是一種樸素的心態，要心正，心靜，心淨，心明。如此，精華與糟粕、窠臼與活法，本質之新與花樣作秀……大約是不難分辨的。我基本上是一個筆墨線條主義者，所以我希望自己的藝術根植於比較廣闊的中華文化精神空間中。路漫漫，其修遠，我將求索。

楊挺

● 福建省畫院副院長，國家一級美術師，中國美術家協會會員，文化部國韻文華書畫院工筆畫藝委會副主任，福建省山水畫藝委會副主任，福建省政協委員，福建省東方畫院副院長。

● 福建省文聯第一屆藝術委員會委員，福建省民盟書畫學會副會長，《畫院·畫家》美術主編，國台辦海協會書畫分會理事，福建省國際文化經濟交流中心理事，福建省藝術系列高級職稱評委，第十一屆全國美展福建展區評委，閩海印社常務理事，福州大學客座教授，福州民盟文化工作委員會主委，福州煙山畫院院長。

● 楊挺 1950年11月生於福州，畢業於福建師大美術系。曾受業於鄭乃珖教授，將工筆畫和傳統壁畫的藝術情趣融為一體，形成澹淡、古穆、靜虛的韻律，耐人尋味。

南齊謝赫在《古畫品錄》中提出了繪畫藝術的“六法”，首條就是“氣韻生動”。“氣韻生動”是最高的美學准則，是中國山水畫的一種理想藝術境界，是我們不懈努力追求的目標。

宋郭熙在《林泉高致》曰：“山以水為血脈，以草木為毛髮，以雲煙為神彩，故山得水而活，得草木而華，得雲煙而秀媚。”這裡的“活”、“華”、“秀”就是氣韻生動。氣韻指作品表現的精神面貌。氣是生命的象徵。它是流動的，處在時刻運動的狀態，沒有固定的形式。韻是由筆墨輕重和氣度在畫面上表現出來時的一種韻味。在藝術表現上，生動的筆致，水暈墨章的風韻，墨韻交融的互相滲透，虛實與朦朧的微妙處理都會產生韻的效果。氣韻的審美特徵是曲折、飄動、流動，具有動態美、空間美、傳神美。這些特徵鑄就了山水創作的的神韻，直接影響著山水創作的意境。

筆墨創境就是用筆墨創造出一個氣韻生動的境界。構成作品的藝術品格不僅在於筆墨技法本身，更在於一種物我相融、宛若天成的超自然的藝術境界。筆墨是技術層面上的，是作品成功的關鍵；意境則是精神層面上的，是通過筆墨來傳達實現的。一個成功畫家要達到形象符號化和筆墨意象化的階段，物我一體，我寫我心。畫家意象的表達與筆墨自身是繪畫的終極目標。

一、詩情畫意，神韻貫通，氣韻生動。

山水畫大師李可染說：“意境是藝術的靈魂，是客觀事物精粹部分的集中，加上人的思想感情的陶鑄，經過高度藝術加工，達到情景交融、借景抒情，從而表現出來的藝術境界、詩的境界。”

意是寄情，境由心造，情景交融是作品的意境。既不是純客觀的屬性，也不是純主觀的幻想，而是主觀見之於客觀，主客觀統一的東西。中國山水畫中主客觀的和諧統一，就叫“情景交融”、“物我交融”。山水畫追求形神兼備、氣韻生動、自然傳神、清空淡遠、耐人尋味的意境。這種詩情般的意境是山水畫創作的靈魂，融入了畫家的才情、閱歷和對生命的理解。

山水畫家重視畫面意境的營造。他們把自然界的神韻昇華出來，恰到好處地把技巧化為意境。作品能表現出甚麼樣的意境，首先就取決於畫家本身的精神境界。郭若虛指出：“人品既已高矣，氣韻不得不高。氣韻既已高矣，生動不得不至。”文如其人，書如其人，畫如其人。

“搜盡奇峰打草稿”，崇尚自然，與自然心靈相通，才能更好地做到妙悟通神，化物為我，天人合一。畫家要在大自然的懷抱中修身養性，創作中才能做到有象可據，隨心寫形，不拘於一丘一壑的實形真貌，避免走入自然主義的框架中而缺失精神。畫家只

有長期深入到生活中，對自然山水進行觀察和體驗，身臨其境地感悟自然的魅力，努力挖掘其具有的意境，才能在作畫時胸有丘壑，注情入景，自成韻致，最終創作出充滿意境的作品。

以大境界去表現山水，並融入個人情感，從而達到天人合一的心象山水境界，是我們孜孜以求的。我在傳統“南宗”山水畫陰柔美感中，融進了“北宗”雄強陽剛之美，既追求北派山水的雄渾、樸厚，又探求南派山水的靈秀、溫潤。我力求用筆凝重而不板，落墨淹潤而不薄，石壑深邃而不碎，樹木蔥郁而不繁；力求平淡中見奇秀，潤雅中見雄厚，凝重中有張力，沈靜中有動感。在山水畫創作中，我用自己獨特的筆墨形式語言，展示了南國山水的沈雄渾厚和秀美華滋，營造了一種宏大、深邃、寧靜的意境。

我作山水畫以意象造型為主，不是對客觀景物的被動摹現，而是萬物為我所用的主動創造，是執著於自我內心的自由抒發。山水畫不但是山水之美的呈現，更是心靈的流露。畫面中含清秀與樸厚的閩山閩水，給人帶來南國新鮮氣息和蓬勃生機，洋溢著人生意趣和人文精神。把內心的感受通過豐富的筆墨語言表現出來，讓山川草木的自然之美和主體生命的內在律動躍然紙上。作品中的景致寧靜、淡泊、深邃、幽遠，或空山孤亭，或秋壑雲起，或野水蒼茫，或夕陽遠村，充滿了悠悠的南國情調和山水情懷。

二、筆精墨妙，傳神達意，氣韻生動。

山有山勢，筆有筆勢，墨有墨勢，構圖有構圖勢，有氣勢就有生命。中國畫的活力就在於筆墨，筆墨關係著中國畫品味的高低。欣賞山水畫，不光要看畫面所營造的境界，更要看營造這一意境時所使用的筆墨。正如張彥遠說的：“骨法形似，皆本於立意而歸於筆”。筆墨語言是中國畫藝術的精髓。山水畫貴在筆墨之韻，以筆取氣，以墨取韻。山水畫講究筆墨情趣，筆精墨妙，筆中有墨，墨中有筆，筆與墨不能分割。注重筆墨技巧，各種技法穿插滲透，勾皴擦染點，濃淡乾濕相間，中鋒勾勒側筆橫掃，五筆七墨自由馳騁。善於運用筆墨，筆墨虛靈，筆墨色韻，層次分明，變化多端，化暈機趣，氣韻充溢。在千變萬化的筆墨運轉中，透出主體心境與自然物象渾然一體的境界，營造出氣韻玄化的境界。

書法入畫，筆線的力度和韻律要滲透中國書法的用筆。運筆沈厚凝重，剛健適勁，揮寫自如，流暢自然，疏密有致，曲折有致，氣到筆隨，互相呼應。運筆要講求粗細、曲直、剛柔、輕重的變化。筆為我使，意在筆先，意到筆隨，意到筆不到，筆斷意不斷。山水畫的郁勃氣息在於水墨的運用。善於用墨，水墨淋漓，光彩滋潤，明淨清澈，黑中透亮，乾濕濃淡。用墨要講求層次，講求變化，濃中有淡，淡中有濃，濃淡相生相融。在山水畫的創作中，要學中有變，變中有學，學與變貫徹始終。只有不囿於傳統的筆墨程式，勇於創新，不斷探求新的筆墨結構，才能形成自己獨特的藝術風貌。要精研古代名跡的筆墨關鍵，既提煉樹石、山巒、屋舍、水流的程式，又提煉筆墨組合中運用虛實、輕重、開捨、起伏種種對立統一因素的法則，進而以秩序化的圖象程式的重新組合為媒介，靠著個性化的筆墨運動進行高度的藝術加工，梳理出符合自己個性，符合表現山水畫的傳統程式，使自己的筆墨語言得以完善和昇華。

筆墨技巧得到不斷發展完善，表現力不斷增強，使大自然的生動細節在畫家的筆下變成了一種符號化、程式化的存在。作品中那些被賦予某些精神力量的筆墨處處都能體現畫家對藝術的領悟，其筆下的自然景物如山、石、樹、水、雲、亭，都是傳達主觀意象的媒介。那蒼勁堅韌的筆線、毛而松的皴擦、圓渾深沈的點厝，充分展示出書寫性節奏韻律的特點。作品里方中帶圓、大小相間、略帶誇張的山石，正側相敬、如蹲如臥的樹木，勾點相隨、單元組合的草葉，無不是從自然中過濾、提純，符號化、意象化的結果。

駕馭紛雜的大自然，組合成畫面開闊的整體，筆法組織要有序規整，實處整體，虛處空靈，虛實鮮明，變化多姿，有韻味感。我的山水畫構圖大多蒼茫繁復、飽滿充實，山石岩壁之肌理走勢，雜樹苔草之層層疊疊；皴點相間、點線結合、積點成面，看似密不透風，然細而察之，由於用筆的虛靈，仍能做到松活通透，五墨皆備。我有意識地減弱線條的墨色與力度，避免了過於直露的缺點，皴點結合，以點為主，乾筆渴墨，反復疊加，積墨積染，追求畫面的清雅渾融之氣。

山峰、岩石等景物在我筆下做了符號化處理，拉開了與真實景物的距離，遣筆運墨以小積大地描繪這些形同符號的組合，以層層疊加的山石來表現山石的氣勢。在氣勢運行中，我注意開合、起伏，形的斜正、賓主、渾碎、隱現，把握山川的走勢；談虛實、講主次、言疏密，將山壑組合得宏大雄偉、氣勢磅礴。畫面張馳有道、虛實相間，從而增強了作品的視覺張力。作品中構圖突破起承轉合、三遠法的傳統模式，解構真實自然的實景關係，吸納團塊構成和反復疊加的滿構圖圖式，在營造迫塞畫面中常留些飛白顯示空靈和躍動。筆墨構成以小積大，在整體氣勢上做文章，從而使自己的作品畫面沈凝而圓厚，豐富而雄渾，具有幽深而清遠的畫境。

將山石與植被巧妙結合，是畫好山水畫的關鍵。我注重草叢樹木的處理，有機地融入石濤的勾畫法，落筆不雕不琢、自然灑脫、疏密有致、收斂自如，在縱橫隨意的筆墨中體現出關係及結構的緊湊嚴密。

山石的勾勒蒼勁雄健，水雲的筆線婀娜多姿。我巧妙地運用了“留白”和“墨塊”。用“留白”表現日光、雲霧、瀑布、山澗、流泉等，以描繪幽谷的深邃與靜寂，造成一種流動的動感。畫雲之法以水墨衝撞之，產生空靈飄渺的韻外之致。在設色上，講究色不礙墨，設色水分充足飽滿，畫面光鮮潤滑。

蒼茫和渾厚是很多藝術家所追求的高境。我用筆墨創造了一個心中的自然，一個渾厚華滋、雄偉壯觀、氣韻生動、含蓄雋遠的意境。蒼茫山水，我寫我心，筆精墨妙，渾然天成，神韻貫通，物我渾融，皆化於水墨天地的寧靜幽遠之中。我在這條道路上辛勤地跋涉著。從筆墨到意境都蕩漾著一種旺盛蓬勃的陽剛之氣，這是山水畫中所追求的山水的大美的精神。

陸廣雄，現任福建省畫院藝術事務部主任，福建省畫院專職畫師，中國美術家協會會員。

藝術創作個性≠搏出位

卜紹基（廣東）

創作無底線公共展示有倫理

前段時間（2013年），在中國美術館舉行的一次雕塑展中，出現了這樣一段小插曲：其中的一件雕塑作品因涉嫌表現“性”題材而被主辦方中國美術館禁止展出，而藝術家一再聲稱那是誤解。

無論是現代還是古代的藝術家創作的作品，都出現過生動描繪性行為的，或者是通過或多或少地表現“性意識”來借此希望吸引眼球而傳達某種意識形態或思想。對於這種行為，觀眾有的視之為等閒，有的更稱之為創新，但也有的不為接受，嗤之以鼻。

作為美術創作是藝術家自我創造的個體行為，通俗說來就是“我想怎麼做就怎麼做”，但對於旁觀者來說，會因為在欣賞該作品的同時，產生特定的情緒，受到影響，產生作用。從這個角度看來，用於公共展示的美術創作就不僅僅是藝術家的個人行為，同時具有了公共屬性，承擔著文化傳播的社會責任，由此而具有了價值標準和道德底線。

美術創作與美術欣賞是美術活動的兩個方面，並且是相互聯繫、相互推動的兩個方面。一方面，美術創作不僅創造了美術作品，而且也生產了美術作品的欣賞者。另一方面，美術欣賞不僅最終實現了美術創作和美術作品的價值，也會反作用於美術創作。美術創作的目的是為了通過大眾的美術欣賞，通過在審美的過程中產生共鳴，從而傳播思想，產生價值。因此，美術作品不能脫離道德準繩和社會價值共識的取向。欣賞者的審美需求、品位和消費能力構成了不同時代的不同的美術標準和不同的美術價值圈；各個時代的最高層次的美術價值圈，也從更高的層次要求並創造著屬於那個時代的傑出美術家和美術作品。

畫外功夫無助藝術個性的形成

從前不久鄭州“中原福塔”廣場前的“流氓豬”，到田太權策劃的“關注·行為”展出四川美院女生剪旗袍直至裸體的行為藝術，再到紐約畫廊上演的直播“生小孩”過程的行為藝術……這些藝術家的藝術創作或許都有其要表述的觀點和目的，或意在針砭時弊，或反映自然、社會的方方面面的問題，但在藝術多元的今天，在面對商品經濟的無限膨脹和大眾傳媒的大量湧起時，確實也有不少藝術家只是為“搏出位”而“搏出位”。當我們回過頭來看他們的這些作品和舉動時，連旁觀者都為之感到臉紅愧疚。

從藝術家傳統的挑戰現狀的角色來講，也的確需要一個“度”來衡量藝術的個性是否太過，是否有應該遵循、執行的必然準則，或者說，應該遵循甚麼才是“真正的美”？

美術創作需要自由，需要個性。當前的美術事業正處於極速發展進行和爆發時期。各類思潮、各種畫風風起雲湧。個性風格被畫家們趨之若鶩，談藝術言必稱“個性”、“自我”，說創作莫不說“風格”，三句不離“創新”。就連莘莘學子乃至剛剛涉及其中者也以此為標榜，恥於人後。於是，不少畫人不甘寂寞，急急張揚表現自己，因此也就失去對美及其本質規律全方位系統地細細品味探討耐性，失去了對完美與理想的嚮往、追求。

德國哲學家黑格爾的一個既通俗、又切中要害的比喻：“人們就像瞎子摸象那樣，每當深受觸摸到它的那一部分的時候，便信心十足地斷言，這就是美。”當下，他們太想一鳴驚人，太想如“超女”、“快男”明星般的一夜成名。於是，在“觸摸到其中一部分”的時候，使通過種種“畫外功夫”去表現自己。甚至在從未“觸摸”，就試圖用極端的“逆反”所形成的所謂“個性”去顛覆現存的藝術，樹立形象地位。

藝術家的十字路口

創作需要自由，需要個性，但絕不能“出位”。藝術真正的自由是對藝術規律、必然的認識後，在審美共識前提下的創作。藝術規律、法度的“限制”反而使藝術得以更強的生命生機。處於一種制約中的自由才會有深度力度，在吃透制約的同時才能獲得最大的自由。

所以對美術創造來說，日有晉境需要的或者只是“微調”而不是徹底的顛覆，是改良而不是革命，是承繼而不是決然拋棄，是“出新”、“出高”、“出深”而不是“出位”。現實地看，個性與共性之間的完美結合，對於許多藝術家來說，的確是一條“艱難之途”。而另辟蹊徑，離開這種在相對穩定的圖式承傳中追求深層次的神韻、氣韻方面的拓展，而簡單地嫁接或介入西方某些視覺藝術來“改頭換面”，卻只能在短時間內嘩眾取寵。

所有的藝術家都該捫心自問：真正的藝術究竟應該選擇甚麼拒絕甚麼？腳踏實地、兢兢業業，還是急功近利、火中取栗？這個十字路口的選擇，對許多藝術家是一個頗大的考驗。

卜紹基

字望秦，畫家、美術評論家、國家高級美術師（副教授）。1973年生於廣東廣州。現任廣東畫院美術館副館長，廣州市美術家協會副秘書長、理論研委會委員，廣州青年美術家協會副主席，廣東省美術家協會會員，廣州市文藝評論家協會會員，《廣東畫院》、《廣州美術》雜誌編輯

和諧之美

黃曉岩（昆山）

扁舟一葉漂浮在水面上，漁翁獨坐船上垂釣，四周寂靜萬籟，點點微波，寥寥數筆，大片空白。這是古代許多著名畫家常常使用到的題材。畫面上空白、扁舟、微波、漁翁，都和諧地組成了一幅完整的圖像。那麼寥廓，那麼清新恬靜，那麼富有詩意，那麼符合現代繪畫的抽象美。

和諧，是美好事物的基本特徵。美是和諧與比例額達到相當高才能完全體現美。和諧是指事物現象的各個方面的配合和協調都符合理想。在自然界，你會發現丘陵山巒、春花秋葉、潮起潮汐……自然無不給人以均衡，渾然一體的美的享受。人自身同樣也如此。雙手、雙腳、雙耳、雙眼等的對稱，在自然創造人的時候，也達到了和諧、勻稱、富有朝氣的大美。

藝術品的創作同樣也應具有和諧美。藝術作品的和諧給人以舒適、流暢、賞心悅目的美感。和諧在藝術中是指藝術作品中的一切組成部分的有機的相互聯繫組合，行成完美的比例。曾有一位大師說過“各種因素之中的這種協調一致就是和諧”。和諧一方面是融合本質上差異面的整體，另一方面也解約了這些差異面的純對立，因此它們是相互依存，而內在聯繫的顯現為統一整體，任何一門藝術，都不是靠單調取勝的。它們以自己特有的形式，通過各種手法，使多種因素和諧一致，以體現各種變化的對立統一，顯現出五彩繽紛的藝術美。音樂中有混合高低、長短、輕重不同的音調，從而造成一個和諧曲調。小說和戲劇中人物性格矛盾衝突構成情節的和諧等。繪畫中有構圖、形狀、色彩，用筆的變化，在變化中求和諧統一，在統一中求表現。手法上的虛實、長短、大小、鬆緊、乾濕、冷暖、黑白、濃淡、剛柔、方圓、寬容、碎整、激烈、平緩、點面等等，更是在用矛盾對立的元素組成一個和諧的畫面整體。畫家運用這些來表達自己的情感，以達到自己的內心與自然以及畫面達到和諧。

優美的繪畫作品，是一個完整統一的整體，是形式和內容的高度和諧一致的。華麗野獸派大派大師曾有一幅題為《生之悅》的油畫，畫面上是一群人體或站或倚或躺或跑，人物參差錯落在樹蔭下的草地上。人物、樹林、草地的形高度概括，誇張，線條疏朗，色調金黃，色彩冷暖互補，色塊形的大小，方圓反復推敲，人物安放飽滿，平塗色，花色塊，交織色塊，點、線、面，整幅畫面舒適、恬靜，體現了繪畫藝術當代元素的高度統一，畫面和諧至極。

大凡優秀的藝術作品的美總比現實生活的美更高。它在於藝術形象是豐富的生活內容提煉與完美形式的有機結合統一，也就是說它是一個完整一致的整體。倘若把整體中的任何一部分割裂開來，孤立地看，那是不會產生和諧美的。和諧美的要旨是協調一致。因為作品是多種因素的組合，如果這多種因素不是有機地統一在一個整體中，而是雜亂

無章地糾纏在一起，那是不會產生和諧美的。

藝術的和諧美有其一定的規律，多樣的統一，對立的統一，是宇宙間一切事物的普遍規律，也是藝術和諧美的規律。因此，在繪畫創作中，要求製作者與自然，主觀客觀情感與理想和諧統一，要求內容和形式等諸多因素的和諧統一。

以物寫我

朱修立（安徽）

“以我寫物”與“以物寫我”是兩種完全不同的概念，前者重在眼，後者重在心。如果說得更加直白一些，就是誰是“主角”的問題。“以我寫物”雖然我可以自由而任意地處理對象，但被描繪的主角依然是“物”。反之，“以物寫我”，被描繪的對象是“我”。是借物來闡述“我”，我的心，我的意，我的精神，我的審美理想，我的智慧，我的審美觀、人生觀，我對社會的判斷，一句話——我的藝術之道。以我為被表現的主角。聽上去不難理解，做起來卻很難。一、眼見為實是第一感覺，稍一走神，即滑到以眼為主的境界，尤其是對景寫生。二、“以物寫心”是用心，是第二感覺，要通過思考才得到結果。所以這個“我”，不是一個簡單的“小我”，是集社會、時代、文脈、知識修養等綜合實力於一體的“大我”，是藝術之道在“我”身上的體現。如果只是孤芳自賞式的自我表現，就沒有多少精神價值與社會價值可言。於是，提高“我”自身的“道行”顯得尤為必要。自身的修養不高，被表現出來的藝術，包括思想與技法都不可能高，作品就是人，人就是作品。所以才把人品與畫品掛起勾來，所謂高低雅俗並不在於用甚麼樣的技法、色彩或水墨，而在於內心世界的審美追求、審美情操的高低，是人生觀和審美觀所決定的。董其昌說要“讀萬卷書，行萬里路”的確如此。現在許多“創新”，其實並不新，翻開上世紀初日本人所畫的“中西結合”的作品，與今天許多畫“現代人物”的作品，大致上大同小異。為甚麼還這樣“流行”？以為仍屬於“孤陋寡聞”。日本人的藝術道路是可以借鑒的，他們先學中國，後來又學西方，走到頭仍然缺少“自己”。中國文化悠悠千年，獨特而又富於內涵，難道不值得深深發掘！？

從學畫始，我們就遇到許多難解的問題，例如令人費解的甚麼“天人合一”、“物我相融”，怎樣合，如何融？“以形寫神”，神是甚麼？“神似”、“形似”、“形神兼備”、“道”等等古畫論的名詞，又如為甚麼我們看到的山川風景與畫上的山水很不相同，畫中的山水一層層、一疊疊，從下到上、又從左到右，怎麼在現實中看不到？古人為甚麼要杜撰這些與現實脫離的藝術符號？為甚麼山水畫要有“皴法”？“皴法”是甚麼？皴法不是程式化、公式化而作繭自縛嗎？為甚麼中國山水畫從古到今大體上一看便是中國模式而大同小異？為甚麼把作畫叫“寫畫”？又為甚麼叫“寫意”？意境是甚麼樣的形狀？生活中怎麼看不到“意境”？筆墨又如何理解？甚麼是筆墨好？為甚麼學中國畫要臨摹而不像西畫提倡反傳統？為甚麼古畫論總是片言只語而不像西方理論家動輒厚厚一本論述，難道是不會寫？太多的問題困惑著學畫者。所有這一切都源於兩種觀念在頭腦里“混戰”，都源於我們對中國傳統文化的瞭解與理解太少，如果分清了誰是被表現的主角，許多問題可以迎刃而解。學畫的過程就應該去多思考，去悟這些道理，而不只是把繪畫當作一種技藝，一種工匠式的製作。

背原禪師說：“三十年前參禪時，見山是山，見水是水，及後得見知識，見山非山，見水非水，乃至得悟，依然又是山只是山，水只是水。”學畫如參禪，何嘗不是三階段，最初，心從眼以畫像為目標，故“法為物用”，等明白了繪畫的高層次並不只是用技法去表現一個物象而是一種文化時，就用自己的“心”來判斷、取捨，以至於變化物象來表達“道”了。此時，進入了“法為我用”的階段，備萬法而為我用，把前人和別人的藝術符號取來自己用。對於那些尚不怎麼理解的人來說，此時的誇張、變形是一種“從眾”心態，並不理解變形誇張的緣由，只是為了“見山非山、見水非水”，顯示自己擺脫了“見山是山，見水是水”階段。這一階段是漫長的“爬山”過程，從一樓到十樓，隨著文化修養、綜合實力的充實，理解力加深，創造力也在積累，逐步顯現出個人的風格來，但仍然擺脫不了前人和他人的痕跡。等到爬上“十樓”，已是筋疲力盡，再往上走，多數人力不從心。只有那些悟性高、耐力足，把藝術事業當宗教而投入的人，才有可能衝破“十樓”去樓頂蓋上一塊磚，這些人到了“我用我法”的階段，是時代的頂尖人物、時代的代表和先行者，是對藝術的發展。就像李白、杜甫代表唐代一樣，這才堪稱“大師”。例如當代畫家中齊白石、潘天壽、傅抱石、李可染，無論從構思到筆墨形色章諸法，都打上了自己的烙印。再如黃賓虹的筆墨、張大千的色彩、陸儼少的造型都不同於古人，是自己的“家法”，他們都是一代宗師，值得仰慕！

也有把西畫用來與中國畫結合，創造了另一種模式，顯示一個時代的特殊現象，如南朝張僧繇的所謂凹凸畫，從敦煌壁畫中不難明白那是從印度藝術中汲取的方式。今天引進的中西結合藝術，就像“中外合資”的產業，在破舊迎新、建立自我品牌的過程中，起著過渡的作用，居功甚偉。但畢竟尚不具有自主的、完全的“知識產權”。在漫長的歷史中，我們這時代才過了一小段，尚有待繼續探索。

總之，文若其人，畫如其人，明白中國畫並不屬於“以我寫物”而屬於“以物寫我”的範疇，那就解決了一個方向問題，而不至于思想混亂、目標不清。畢竟畫者和觀畫者是有區別的，觀者中有文化者如宋代沈括，提出“以大觀小”著名論點，影響頗大。這是一個觀者的視點與理解，如被視作創作原則，那就成了“審美定勢”，從而失去創作的自由。畢竟他不用去畫，只要用眼看。畫者要選擇被表現的主角，是客體還是主體，兩者不能混同。提高自身修養，把握創作主動權，這才是最重要的。

朱修立

現為中國美術家協會會員、安徽美術家協會藝術顧問，享受國務院特殊津貼。

主璋挺惠心 英華秀清氣 ——關於中國畫品位拓展與提升的思考

張洪（安徽）

在當前文化多元格局的背景下，中國畫逐漸步入了大眾文化時代，由於藝術進入市場流通，藝術與生活的界限更加模糊，中國畫進入日常生活，成為眾多消費品中的一種時尚和快餐文化。這樣下去藝術所承載的社會責任勢必受到削弱和影響？面對這樣一個問題，關注中國畫、推進中國畫的發展，提高中國畫的學術“品位”，樹立良好的學術氛圍，倡導“尖峰”意識，打造時代“經典”，確保中國畫的健康發展已成為當前一項重要任務。

縱觀中國畫的歷史，隨著社會的盛衰在各個歷史時期發展此起彼伏。從秦漢時期的萌芽狀態，到唐宋的巔峰時期，中國畫的發展都進入到劃時代的輝煌階段。爾後的社會雖處於尖銳的民族矛盾和階級矛盾之中，但在當時種種複雜的動力助動下，中國畫仍在較長時期內常勝不衰。進入二十世紀，西方工業革命的進程對繪畫藝術產生巨大影響時，而位於世界東方的中國畫還是陳陳相因沿襲舊套，繪畫作品仍是作為文人士大夫階層孤芳自賞的玩味品。上個世紀八十年代，經過撥亂反正，進入改革開放時代，多年禁錮的思想被打開，藝術創作得到復甦，開創了歷史新局面。瞻望中國畫的發展歷程，先哲們為此積累了豐厚的經驗，樹立了一座座豐碑，讓後人仰望彌高。然而，就是因為積澱的深厚給中國畫的發展和提升帶來堅實基礎的同時也帶來難以逾越的壁壘和屏障。就中國畫而言，正像人們已經論證的那樣，並不是隨著歷史積累的深厚而漸入佳境，如果忽視了工業文明對繪畫所產生的影響，忽視了因生活形態的變化所帶來的思維變化，忽視了藝術的發展規律，忽視了對藝術嚴肅認真的探索和研究，那將會出現日暮途窮的局面。

中國畫的發展實質上就是“筆墨”、“靈性”、“意境”的拓展和“品位”的提升。建立和完善中國畫的學術品格，打造時代精品是歷史賦予當代畫家的責任。中國畫是具有歷史性和傳承性的藝術，其核心還應該是筆墨，有了筆墨才有了靈性，有了靈性就有了意境，有了意境就提升了品位。“夫畫道之中，水墨最為上”（唐·王維《山水訣》），可見筆墨在中國畫中的地位。當然，筆墨不能簡單地理解為一種形式的外殼，亦不能視為描繪自然萬物外在的形象和圖式。筆墨有它的獨立表現方式，失去靈性的筆墨、失去內涵心性的精神依託筆墨也就成了無源之水。大凡研究筆墨的人都諳熟黃賓虹是座山，他的筆墨、他的藝術、他的造詣令無數後生贊嘆。可以說黃賓虹先生是從傳統走向現代的里程碑，有人評價他的“墨”、“線”、“點”是宇宙的，他的筆墨最顯著的特徵是符號化、平面化、現代空間自由化的，他把不同時空的物象重組到一起形成精深博遠、渾厚華滋的黃氏面貌。使人感到的是黃老先生是靠甚麼修煉，使那些胡塗亂抹筆墨達到

如此高的境界？這是長期以來從事筆墨研究的人深思熟慮的問題。

筆墨是傳統意象審美觀念的獨特體現，是相對獨立的審美價值與再現客體形神功能的高度統一，是中國畫不可或缺的品格因素。中國畫的筆墨涵載著造型手段、形象表現和節奏韻律的形式美，其精神實質是情感情緒的宣洩，是筆情墨韻學養的展示和人格精神的外化，以至昇華到“達其性情，形其哀樂”（孫過庭語）的境地。中國畫把意境的營造與神韻的表達視為最高境界。而藝術的境界是精神的，是靈性的，是“以心造像”，是胸中的塊壘，是心靈的丘壑。盡情攝性，隨心所欲是畫家真情實感的流露。

實質上繪畫是一種展現，又是一種心靈的獨白，這種獨白的層次差異很大，大師們的眼睛和筆觸能體現到自然萬物的靈性。筆和墨在紙上運行所留下的痕跡所呈現的圖像是一種學養，是一種文化，唯有深厚的學養和滋潤的筆墨，作品才能得到昇華，才能做到獨具匠心。人們強調精品意識、尖峰意識，實際上是在強調“文化”和“品位”。傅抱石先生曾在論及中國畫的基本精神時，把它概括為“文”、“人”、“畫”，也就是說繪畫要講究文化，講究學養，有了文化和學養才有胸襟和氣質，有了胸襟和氣質才有品位和才華。古代繪畫中對於中國畫“品位”的論述甚多，大都離不開“人品”。元·楊維禎雲：“故畫品優劣，關於人品之高下，無論侯王貴戚、軒冕山林，道釋婦女，苟有無質，超凡入聖，即可冠當代而名後世矣。”（《圖繪寶鑒序》）。可見人品在繪畫中的地位。

“品位”的問題是一種境界，它是你對藝術理解和認識的深層反映，同時也是知識、靈感、才情的一種折射和體現，它是通過你不斷日積月累細心揣摩和感悟的結果。說起來藝術這玩意道是奇怪，並不是任何人都具備這種能力和潛質，就有一些人窮其一生之力難入堂奧，這樣的事例已屢見不鮮。但是，任何能力和潛質決不是與生俱來的，他是需要後天真正的不斷努力學習、吸納、借鑒、領悟和調整，才有能力去把握並將其歸攏到一個凸起的點上，這個點凝聚的是才氣是實力，是厚積薄發的原動力。

現代的畫家受惠於當代藝術資訊的豐富和傳播的快捷，不僅本土之間的溝通沒有障礙，就連東西方文化彼此之間碰撞和文流也越來越廣泛和深入，這樣一來，區域性的本土文化面臨著外來文化的衝擊和統化已是不爭的事實。面對這樣一個現實，未來的中國畫將何去何從？當然應該是毫不退縮地積極主動地把握時機乘勢而上，將發展中國畫和提高中國畫的“品位”放在世界文化中的高度去認識，努力消除固守在本土文化圈子里的壁壘和障礙，以寬廣的胸襟大膽與世界對話，以其數千年的歷史和豐厚的文化底蘊及獨特的藝術語言優勢在接受異域文化的衝擊和滋養中將中國畫發展壯大。面對新時期、中國畫必需強化現實生活賦予我們的新感受，從藝術觀念、技術手段等藝術要素等方面培育和催生出一個新的傳統，才是在傳統人文精神和現代文化交融中給未來中國畫的拓展提出的新課題。

當下中國畫的繁榮應該說是一件令人欣慰的事，這說明越來越多的人接受或喜愛中國畫，這無疑為中國畫的發展帶來了無限生機。但是，我們應該引起注意的是，有一些人文化理想主義淡漠，對藝術缺乏嚴肅認真的治學態度，使他們的藝術出發點不是一種

持恆的精神關懷，而是一種急功近利的自我表白。這就使得他們因利慾的誘惑而陷入到生存現實的泥沼里。更有甚者以那些俗不可耐的欺世之作到處進行竭力的張揚和炒作，使原本作為精神文化載體的中國畫遭受著一種浮泛的熱鬧之潮的困擾。必須端正思想，盡快的擺脫膚淺的快餐藝術，使作品思想內涵重新回到我們的藝術創作狀態之中，以極大的熱情去關注生活、關注社會，讓充滿愛憎主題思想的作品，以它震撼人心和催人淚下的優勢受到社會的推崇和關注，並以感人至深的作品推動社會進步，才是中國畫提高或發展的出路。因此，建立中國畫良好的學術秩序、培養一支高素質的中國畫隊伍、營造中國畫高品位的學術氛圍是歷史賦予當代畫家的責任。也唯有這樣，才會使一個具有深厚本土文化傳統的畫種在當下改革開放的時代得以傳承和發展，使更多的人真正沈潛於傳統的學問之中，花一番功夫進行深入的研究，一靠社會環境和學術氛圍；二靠畫家自身的認識和學養，站在推進傳統藝術發展的至高點上進行不斷的探索，相信中國畫那種尊重多元，自在開放的學術昌鼎時代很快到來。

張洪

中國美術家協會會員

國家一級美術師

安徽省美術家協會理事

安徽省書畫院專職畫家

師承先哲不重蹈舊跡，融匯中西不拘一格是他的藝術主張。評論家論其作品題材廣泛、手法多變、質樸典雅、意境深邃。藝術傳略收入多部典籍，畫作多被藝術機構及收藏家收藏。

地址：安徽省合肥市廬陽區阜陽路 18 號安徽省書畫院

郵編：230001

手機：18605510528

電話：0551-62656425 62642249

傳真：0551-62676054

E-mail：dabei9759@sina.com

花鳥畫：傳統趣味的當代價值

袁健（安徽）

人物、山水、花鳥三科鼎立，是傳統中國畫科的核心內容。在三科之中，人物、花鳥畫成熟最早，在隋唐五代時期達到高峰。兩宋以後，山水畫法成熟，理論體系建立完備，山水畫成為中國畫的主體，下及元、明、清三代。這種情況及至清末民國時期才發生改變。人物、花鳥畫依託於 19 世紀以來的社會需求，曾獲得了一段短暫的發展機遇。海派鼎盛時期，“金臉銀花卉，要討飯畫山水”成為引領傳統繪畫發展的自然法則。而影響傳統中國畫在今天狀貌的最大因素，是新中國成立後，20 世紀中期以來的政治需求和美術學院體系下的西方美術理論、技法的深入學習，人物畫獲得了自唐代以後從未有過的大發展。然名重 20 世紀畫壇的黃賓虹、齊白石、潘天壽等人，其主體創作的都是山水、花鳥畫。但中國人物畫參與藝術家之多，形式、面貌之多樣化，都是畫史上所不曾有過的。而在 21 世紀，中國傳統繪畫三科，山水畫、人物畫之外的花鳥畫，有著形式拓展和理論構架發展的極大潛力。

隨著經濟社會的高速發展和轉型，中國正進行著新一輪傳統文化復興熱潮，保護和研究文化傳統的工作正方興未艾。花花草草、禽鳥魚蟲，在日漸龐大的城市體系中生活的人們，見到這些往往為之心動，緣由不外乎來自於人內心深處對於自然的嚮往與親近。流傳千年的中國傳統花鳥畫，在當下這樣的社會情境中，便也具有了更為廣闊的生存空間和發展動力。這些變化已經吸引了當代花鳥畫家的目光。在保護傳統藝術文化，人與自然和諧統一的大背景下，傳統花鳥畫精神的研究與形式開拓，與當下社會心理需求緊密結合，為發揮傳統藝術形式的當代價值，打開了一個突破口。可以說人類對自然熱愛和嚮往的本質情感，為繼承與發揚中國傳統花鳥畫藝術傳統提供了機遇。

花鳥畫的傳統資源和審美趣味，是當代花鳥畫發展的源頭和賴以創新的基礎。宋代《宣和畫譜》中，首次將花鳥畫賦予人類的道德情操，所謂“花之於牡丹芍藥，歐陸雁鶩，必見之幽閒，至於鶴之軒昂，鷹隼之擊搏，楊柳梧桐之扶疏風流，喬松古柏之歲寒磊落，展張於圖繪，有以興起人之意者，率能奪造化而移精神，遐想若登臨覽物之有得也”。這種理念一直成為花鳥畫家們自覺或不自覺遵循的原則。無論是隱逸的文人畫家還是賣畫為生的市井畫家，都傳承了這一思路。古代花鳥畫形式與審美的傳承，一直是傳統中國畫資源發掘的一個重要內容。”從華岳、任伯年，到吳昌碩，眾多花鳥畫家對傳統花鳥畫藝術全面繼承；而齊白石和潘天壽，更是在傳統花鳥畫形式和審美基礎上創新，開拓了花鳥畫形式和美學的新領域。他們的許多作品，已成為新中國美術史上的經典。中國的文人畫，自元代以後逐漸走上為表現心境而描繪的道路，花鳥的客觀真實樣貌和直觀的視覺愉悅退到幕後。畫面形式和表現對象的拓展，給當代花鳥畫的發展，以眾多有益的啓示。以齊白石以“蝦”入畫為例，經年累月的觀察體味，使他熟稔蝦的神

自古代到現代

杜雪松（安徽）

韻，爐火純青的筆墨技巧，成為他表現”蝦”神韻的條件，於是感情通過筆的描繪被帶入畫面，引起欣賞者的廣泛共鳴。這是我所認為的當代花鳥畫創作所必須面臨的問題，也就是：作為一門藝術，花鳥畫已經脫離了風格表現對自然特徵真實性的依賴。一個成熟的花鳥畫家，沒有必要與自然花鳥一一對應，從”自然物”到”藝術物”的轉換，早在花鳥畫的成熟時期——隋唐時代就完成了。花鳥畫大家的藝術，更多的是專注於創造”藝術物”向藝術聯想的轉換，目標是藝術想象以及由此而帶來的審美趣味。雖然，大多數藝術的創造都是從模仿開始的，但花鳥畫發展到今天，早已不可能絕對等同於現實物。中國傳統花鳥畫藝術家所創造出的一套”模仿”現實花鳥的方法，就是花鳥畫的”中國畫方法”。從這個角度講，當代花鳥畫家的創作圖式，是需要被畫家創造出來的”新事物”，這個新事物，又是由於無數的經驗所積累而成的。聰明的觀眾在審美過程中，能夠認識到人們希望理解和再現的並非“花鳥”本身。如果是這樣，那就是看攝影作品了。藝術則是通過認識、理解花鳥對象，來認識畫家，認識我們自己。

數千年的繪畫歷史長河裡，藝術家們從藝術實踐中積累了深厚的傳統技藝和創作經驗：一方面依靠前人的口傳心授，世代積累下來的一套”畫訣”，這些創作技法上的畫訣及經驗，需要我們進行卓有成效的研究與複製。依據當代人的審美需求，結合畫家特定的心理表現要求，對傳統構圖、造型、配色原則，又要提出新的認識與理解。傳統花鳥畫的暢去情、表意性，決定了它更加強調個人藝術修養。當代花鳥畫創作的難點，還是個人情感的投入，而非傳統文化體驗的重構。與山水、人物畫科相比，花鳥畫的題材可謂是廣泛得多。凡是一切植物、動物甚至是想象世界里的”物”，都可以成為它的表現對象，但”與時俱進”是大勢所趨。傳統花鳥畫藝術蘊含著中國傳統文化的魅力，這其中項極富民族特徵的神韻需要我們傳承，更需要發揚，在傳統筆墨技術的基礎上，觀照更真實的當代自然，表達具有人文關懷的審美意趣，進而有效地彰顯中國文化藝術的軟實力，並對傳統文化的回歸產生直觀的號召力，是當代花鳥畫需要思考的問題。

袁健

祖籍浙江天台，1957年出生於安徽合肥。1978年畢業於安徽省藝術學院，現為安徽省美術家協會會員，安徽省書畫院辦公室主任，國家三級美術師。

到了國家畫院學習之後，聽到了兩個震耳的說法，當然還沒到欲聾。一個是關乎古代的，一個是關乎現代的，因此就有了這篇文章的標題。說法一，我們現在比古人學習的條件好多了，現在印刷品那麼豐富，各個時代的都有，古人能看到那麼多嗎？我們現在還有很多的博物館，展出的那麼多作品，古人能有我們見到的原作多嗎？下面還有一些洋洋自得的話，咋一聽似乎滿有道理，其實和古人是不能相比的。若說古代的一般老百姓，就以上所說的兩項條件當然是不能和現代的老百姓比了。但要知道中國古代的繪畫最高水平，不是普通老百姓，而是士大夫階層。士大夫們把那些比他們更古，他們喜歡的繪畫作品購買來，收藏在自己的家中以便隨時觀賞、臨摹。我們現在都知道，再好的印刷品也不能和原作相比，那些精微之處，那些最撩動人心的美妙用筆，那些最令人回味的墨韻是印不出來的（包括最現代的高仿印刷品，也只能說是幾乎亂真，還只是幾乎嘛。）我們現在畫家的工作室里都有許多印刷精美的畫集，隨時翻閱，研究、臨摹。這和古代的士大夫畫家階層隨時把玩他們喜歡的原作，怎麼能是一種效果呢！就按現在流行的話——檔次，來說。也不是一個檔次的嘛。我們在一些印刷品中見到的題字，就可以確定那些名畫當時就是收藏在畫家手裡。當然，更多的畫家為保護這些名畫是不在畫上題字的。而且，從古代留下的文字記載中，可以看到有些名畫，還在同道、好友中相互借閱的。如果我們今天能夠對著古代名畫原作臨摹，那可是樂死了。這樣夢寐以求而又達不到的事，而在古代士大夫階層那裡，確是必須的學畫途徑。請看一個例子：王翠20歲時被王鑒發現，收為入室弟子，又將他介紹給收藏及富的當時畫壇領袖——王時敏，在王鑒的染香庵和王時敏的西田別墅中，王翠朝夕觀摩，精研古法。更在王時敏的帶領下盡觀大江南北各藏家擁有的宋元秘本，尤其是收藏及富的昆凌唐宇昭家。繼而畫法大進。所臨宋代範寬《溪山行旅圖》竟被王時敏在康熙辛亥（1671年）誤題為範寬真跡。直到25年後才由宋俊業的題跋道出真相（此畫現藏台北故宮博物院）。請問今天有誰臨摹了高仿印刷品敢說可以亂真！這就是差距，而且不是一點點的差距，而是千里之別。所謂差之毫釐失之千里就是這個意思。今天我們大多的畫，氣勢、形式咋一看都很好，但細觀筆墨的精到確有諸多遺憾，這都是不能直接臨摹原作造成的。這不能怪當代畫家沒本事，而是受條件限制不能臨摹原作的的原因。無奈之下也只能管不得筆墨的精到了，因為實在沒條件去管。我們現在博物館中看原作也就幾個小時要看一大批作品，光是那體力的消耗、勞累就已經很吃不消了。而真正的學習研究是要掛在家中朝夕觀摩，細細地去品味的。是要一筆一筆地對著原作臨的，方可學到精髓。據記載，蘇東坡自安師文處拓得顏真卿《爭座位》，每次臨寫拓本都要養足精神，沐浴更衣。在精神狀態最好的時候去臨。請看蘇軾的自跋：“薄書之暇，每沐浴焚香，大小曾臨數十卷。”

那和我們在博物館中疲憊的參觀完了，回去對著印刷品臨寫怎麼能是一回事呢。上世紀 80 年代初，因為一個機緣查士標的一幅山水手卷和石濤的《蘭草冊頁》在我家中放了一段時間，我臨了幾通。那種感覺和對著印刷品臨摹所得到的感覺是完全不一樣的。我以為用天壤之別來形容也不為過。

大多數畫家的情況我不太知道，但劉海粟的家中就藏有一百五、六十幅從宋代到清代的中國畫原作，這是他私人的東西，他是可以和我們現在隨手翻開家中印刷精美的畫冊一樣，隨時打開來欣賞、臨摹的啊！這種學習效果能一樣嗎！（當然這些古畫劉海粟先生最後全部都捐獻給國家了。）

張大千先生家中是藏有許多古畫的。這是我們大家都知道的，他臨摹石濤的畫都是對著原作臨，所以他仿石濤才能那樣的亂真，功力才那樣的深厚，因為他吸收的是第一級營養。

大約在 1981 年，一個朋友帶我去上海的唐雲先生家裡，他那二樓方形的畫室里四周的牆上鏡框里掛的全是八大山人的冊頁原作。談話談到高興，又順手拉開畫案的抽屜，拿出一本石濤的山水小冊頁讓我翻看，可惜，那天我重感冒看的並不十分仔細，就是看得仔細了又能怎樣？只是一會兒功夫，怎比得日日可隨手把玩來的殷實！所以說我們今天的畫家學習條件是遠遠比不上前輩畫家的。唯有百倍努力，一補差距而已。即使百倍努力終能得到多少，就看各人造化了。

說法二：國家畫院領導說，宣傳部領導對他說，中國畫要走向世界，要能夠領導世界美術潮流。中國畫走向世界，在上世紀初就提出來了，已經經歷了幾代藝術家的努力了。這是個艱巨、宏大的目標。而今天，能夠有政府領導提出，國家畫院領軍，這是一件多麼令人震奮的事情。

在今天，中國畫如何能走向世界，那一定是需要思想碰撞的閃光，這種碰撞是中國現代人和中國古代人的思想碰撞，中國人和西方人的思想碰撞。這種閃光是需要睿智的人，有大智慧的人，才能將其碰撞出來。這和在國內辦展不是一個思路。

有一個響亮的提法：越是民族的，就越是世界的。這一說法我們這一代人，都是耳熟能詳的。但在今天來看它是不全面的。應該說：民族的東西，只有加入現代潮流之中，但仍然保留其強烈的民族特點，才可能成為世界的，否則就只能是一個地方的土特產。比如說，我們安徽皖南有兩個古老的戲種，在同一塊土地上成熟。一個是徽州的徽劇，一個是池州的儺戲。池州的儺戲好嗎？那是當然的好！歷史悠久，風格獨特。那它為甚麼不能在全國乃至世界上流行呢？雖說他有古老的歷史，優美的故事，獨特的表演形式，但是它演出的時候，人們已聽不懂它那古老的語言，也已不習慣它那古老的表演形式，因此它只能始終呆在那小小的地域里，大家知道了它，都很尊重它，他現在只是被尊稱為戲劇的活化石。徽劇，也是安徽的一個古老劇種，一個地方戲，但它到了北京之後，那些徽劇傑出的藝術家們，就將徽劇和當時社會潮流相結合，並改變了地方語言，將京腔、京韻融入其中，使當時京城的人都能聽的懂它的語言，喜愛它的腔調，使其終於發展成為國寶——京劇。這是一個歷史的突破，非常了不起的成就。但在 21 世紀的

今天，京劇要走向世界，靠已有的形式，又不夠，它必須要有新發展，找到一個新的突破口，與世界現代潮流融合，才有可能實現這一目標。世界是在不斷的發展的，我們的每一個藝術種類也必須不斷的發展，才能跟的上現代步伐，時代潮流。我們偉大而燦爛的傳統中國畫要走向世界，靠那些已經取得的傑出成就，在當今這個時代已經遠遠不夠了。如果有一天全世界各民族能夠認可，能夠懂得中國畫的語言、奧妙，能夠欣賞得了中國畫，我們的中國畫能夠取得那樣的發展，將是一個多麼美妙的時刻。這需要有一批才華橫溢之士的突起，找到一個適當的點，把世界潮流和中國畫元素恰當的融入一起，才能達到。請看一個例子，俄羅斯人是怎樣把他們的元素和世界潮流相結合，從而走向世界的。《環球時報》2005 年 12 月 21 日在《巴黎時裝》一文中報道：巴黎一直都是公認的世界時尚之都。法國人以敏銳的眼光和豐富的想象力，創造出一個又一個時尚浪潮。漫步在巴黎街頭，記者親身感受到俄羅斯風情的復興。香榭捨麗大街上隨處可見穿著俄羅斯風格時裝的女士。不少高檔品牌的櫥窗里很早就擺上了俄羅斯式毛皮靴，長披風和毛皮外罩……巴黎的 T 型台上，也很容易捕捉到俄羅斯元素。據記者瞭解，帶動這股時裝界俄羅斯風潮的原因很多，不過其中重要的一點是近兩年來，俄羅斯青年一代設計師成長迅速，注重將本土特色恰當運用到國際潮流中，並向國外進行宣傳和推廣。在今年的“巴黎俄羅斯時裝周”上，新一代的俄羅斯設計師把民族的東西加入現代感，青年設計師從俄國古老的服飾和故事里找到創作靈感，將沙皇時代特有的高貴元素放到現代作品中，受到了熱烈歡迎。再度證明瞭這個古老國度難以抗拒的魅力。他們之所以成功就是把民族的融入了現代潮流。我們的中國畫家為何不也去融和一下，那時古老燦爛的中國畫也一定會在世界藝術之林發出耀眼的光芒。

我曾經和一些畫家交談過，他們認為現在出國開畫展心理很不平衡，人家外國藝術家不屑中國藝術，不跟我們在一個平面上交談，因此還是自己在家裡扎扎实實地把畫畫好，等到有一天外國人真正理解中國畫了，我們再去跟人家交流，這樣也可以在一個平面上對等談話。我真想對著他大喊！當然處於文明禮貌，我不能那樣做。——平等交流是可以等得來的嗎？我們的優秀傳統不跟現代潮流融和，外國人怎麼看的懂，外國人連懂都不懂，怎麼能跟我們在一個平面上交流？我們自己只在傳統中自得其樂地自然地走著，而不去動腦筋想辦法研究現代世界潮流，並把我們自己中國畫的優秀元素融入其中。這實際上是對我們自己的民族文化發展一個不負責任的懶惰態度。我們要主動的向世界宣傳博大精深的中國繪畫。而不能僅僅是——等。那要等到何時？等誰來讓外國人懂中國畫？況且世界上那麼多的國家，有那麼多的民族，應該說幾乎每一個民族都有優秀的傳統藝術，都希望走向世界。如非洲的，光是非洲又有那麼多的國家、民族。中東也有很多的國家、民族。美國的、俄羅斯的、歐洲的，美洲的。大家都在把自己優秀的民族藝術與現代潮流相銜接，融入現代元素從而推向世界，主動的呈獻在世界面前。世界上有那麼多的優秀文化可以學習、欣賞。我們不主動的用一種大家都能懂的現代語言去溝通，人家又怎麼會非要來找這個看不懂或不甚理解的藝術呢？！美國好萊塢的藝術夠成熟了吧，但他們為了能更多地走出本土，走向世界，走到中國的藝術世界里，不也

在電影和動畫片中加入中國的元素嗎！加入中國元素目的也就是為了讓中國人能夠更好地懂他們的藝術，更願意去看。人家在這樣煞費苦心去做，所以人家影響大。我們畫中國畫的畫家去做了嗎？

趙無極，朱德群他們把中國畫元素融入西方油畫之中取得了巨大成功。法國藝術院在給朱德群的院士推介詞中就說，他豐富了法國的油畫語言。這是多麼崇高的評價。這就說明我們中國畫的元素是可以得到廣泛認可的。還是那句話，我們畫中國畫的畫家去做了嗎？

宣傳不是一廂情願，不是說了就行了。而是說出去的東西要讓人家懂，人家才能接受。這就要動腦筋，怎樣的去和世界潮流融和，把中國強烈的民族特徵的中國畫藝術，變成現代世界語言，才能使人家能看的懂，能知道中國畫是如此的偉大而充滿魅力。至於如何領導世界美術潮流，我想走出去了，讓世界接受了，在世界上流行開了，那就離領導世界潮流不遠了，或者說就已經在領導世界美術潮流了。

2013.5.10.

杜雪松

安徽省書畫院專業畫家，安徽省人民政府文史研究館館員，國家一級美術師，中國美術家協會會員。1954年生，1977年畢業於安徽師範大學美術學院。1980年被劉海粟先生收為入室弟子。1984年起獨自一人歷經6年周遊中華大地深入體驗生活，歷經艱難。兩次訪問美國歷時一年半，1999年在美國亞太博物館舉辦個人畫展，美國亞太博物館收藏作品兩幅。國內多家美術館收藏其作品。作品印入美國、韓國和澳門、台灣地區出版的畫集。出版個人畫集多部。

亦談筆墨

徐永萬（安徽）

但凡畫中國畫的人，所用的工具、材料無外乎毛筆、墨、宣紙和磨墨用的硯，故而筆、墨、紙、硯稱為“文房四寶”。自書畫墨汁出現之後，硯就不是不可缺少的工具了。“筆墨”一詞的含義並不是指工具和材料的，但它又和工具、材料存在著不可分割的聯繫。有必要談一點筆、墨、宣紙方面常識性的“廢話”。

筆是中國毛筆，是中國畫作畫最主要的工具。毛筆除去大小、粗細、長短的分別外，還有羊毫、狼毫、兼毫材質上的分別。羊毫以山羊毛製成，性柔軟適中。另外，還有用兔毛和胎兒原生頭毛製成的兔毫和胎毫，性特柔軟。用獾毛、鼠須、馬鬃、豬鬃等毛製成的筆，性特堅硬。

墨在漢以前是圓球形的墨丸，後來主要是長方形的墨錠。主要以原材料分為油煙墨和松煙墨兩種：以中國生漆、豬油、桐油燒煙為主原料的統稱油煙；以松樹節疤含油多的木質燒煙為主原料的稱松煙。無論原材料如何，都要配以桃膠、冰片、麝香和成厚泥狀，再模壓成塊錠形。涼乾後才成墨。除此之外，用礦物質材料：朱砂、銅礦石氧化物、赭、蛤殼研磨成細粉製成塊錠形，也稱之為彩墨，屬顏色，但中國畫墨色含義中有“墨分五色”的概念，在廣義上色彩也屬墨色的範疇。

紙主要指定宣紙，是中國畫創作的材料，是筆墨的附著體。宣紙除尺寸規格大小的分別外，還以原材料中含青檀樹皮的多少又分為：特淨、淨皮和棉料三種。根據對水分的吸收性能，又分生宣和熟宣兩種。其他皮紙、高麗紙、夾江紙雖不屬宣紙，但都屬中國畫用紙範疇。唯絹是絲品，自古即可用於作畫，只能稱絹，所以中國畫有紙本絹本之分。

說了這麼多中國畫創作所用的筆、墨和紙，並不是筆墨一詞的真正含義。那麼“筆墨”是甚麼？這就必須從中國畫的畫面上去看，一幅中國畫，無論是人物、山水、花鳥畫，畫面上的形象無外乎都是由各種長短、粗細、流暢、頓挫不同的線條和不同的點、染組合而成的，毛筆沾墨在宣紙上運行而呈現出來的面——畫面。故而用毛筆作畫時又稱用筆、運筆、行筆。筆為人用，作畫的人應自己的需要可以用中鋒行筆；也可以用側鋒行筆，可以用自上而下的順筆，也可以用自下而上的逆筆；行筆可快可慢，可流暢，可頓挫。古人在用筆描繪物象方面曾總結出如行雲流水般的高古游絲描、飄逸瀟灑的蘭葉描、剛勁挺拔的鐵線描等十八描；又總結出開山破石般的斧劈皴、如長麻披撒般的披麻皴；以及大混點、小混點、胡椒點、破筆點等豐富的點法，這大概就是“筆墨”一詞中的“筆”。而磨濃的墨可以用水去稀釋它，故而墨可以出現濃、淡、乾、濕、白（墨在行筆中出現的空白，又叫飛白的一種效果），稱為“墨分五色”。再通過作畫的人運用長短、大小、粗細、軟硬不同的筆，採用中鋒、側鋒、粗細、長短、流暢、頓

挫多種用筆方法畫出的線，點、染出的面，表現出物象的強烈或柔和的畫面視覺，這大概就是“墨”。而“墨”必須通過“筆”才能體現，這種體現在中國特有的宣紙上才能得到充分的發揮。所以“筆墨”可以分解開來看，但終究是一個整體。

古人說王維的畫“畫中有詩”。詩在古代和歌常溶為一體，故有詩歌一說。有歌就有曲，曲有調，曲調就是由高代不同的音符組合而成的。中國古樂有宮、商、角、徵、羽五個聲，西方有多、來、咪、發、掃、拉、西（簡譜為：1、2、3、4、5、6、7）七個音符。音樂家在創作時再進行高、中、低音和強、弱、節拍的運用，使簡單的音符更為豐富。運用這些音符的組合可以譜寫出雄壯的進行曲、歡快的圓舞曲、抒情的小夜曲，可以譜寫出震撼人心的“十面埋伏”琵琶曲、田園詩般的“漁舟唱晚”古箏曲，如訴如泣的“二泉映月”二胡曲。“音符”這個音樂上的符號，單個來聽只是高低不同的聲音。而中國畫上各種長短、粗細、流暢、頓挫、濃淡不同的線、點、面，單個來看也就是一個個單一的符號。把這些單個的線、點、面組合起來，組合得好就是一幅好畫，組合得不好就不是一幅好畫，或者就不成其為畫。

我們再看中國歷代的畫：五代時梁楷的《潑墨仙人》和《太白行吟圖》兩幅畫，都是畫的人物。《潑墨仙人》以闊筆側鋒濃淡墨兼用畫仙人的衣袍，濃淡墨自然交溶還顯現出飛白，只衣袍部分就具備了“墨分五色”。再以中鋒細筆勾點出仙人面部的眉、眼、耳、鼻、嘴和胸部，用簡潔豐富的筆墨符號組合成水墨淋漓、憨態可掬的仙人形象。再看《太白行吟圖》，李白的衣袍是以粗放適勁的中劍鋒、濃淡墨兼用的運筆方法畫出來的，頭部用筆輕盈流暢，聊聊幾筆把詩仙李白描繪成神仙中人。再看元代黃子久的《富春山居圖》和倪雲林的《容膝齋圖》。《富春山居圖》通卷中鋒用筆畫出群山輪廓，再中側鋒兼用以披麻皴畫出山體結構，行筆流暢頓挫有致。中鋒用筆畫出近景各類樹木，用仰頭點、針葉點、大混點佈置於近景和中景的樹上。以側鋒淡墨畫出遠山，濃淡墨兼用畫出近坡，畫面飽滿，意境開闊，細筆畫出水面小船釣翁，用筆用墨濃淡疏密相間，表現出流覽無盡的江南山水畫卷。而倪雲林的《容膝齋圖》篇幅不大，以中側鋒兼用之筆的折帶皴畫出近坡丘石和隔水遠山。中鋒用筆在丘上畫三五棵雜樹，雜樹外坡上布一小亭，再用大混點、胡椒點、個字點、垂頭點布以雜樹於近丘遠山之上。濃淡墨兼用畫出近坡遠山山腳，大混點、胡椒點有疏有密分別點綴在雜樹近丘遠山之上更顯醒目，而濃淡墨重疊施間，更顯生動。現代齊白石老人和潘天壽的畫。對筆墨的運用也很精到，白石老人畫荷，以羊毫大筆側鋒畫葉，中鋒畫梗，行筆沈穩，整幅畫面墨備五色，常以中鋒細筆刻畫蜻蜓布於花間，更顯生動。潘天壽先生作《雁蕩山花》以側鋒用濃淡墨兼用畫山花葉，以中鋒濃墨畫葉莖枝幹和雜草，中鋒淡墨畫山百合枝葉花頭，中鋒濃墨鐵線畫野竹，蒲公英。中鋒用筆流暢頓挫自如，山花枝幹凝練適勁，間以飛白，似鐵鑄而成。略施顏色布於花頭雙勾花葉之上，清新厚重，生氣勃勃。潘天壽先生常以指代筆作指墨，其線如屋漏痕，雖用指，確乎勝於筆。

我們把梁楷的人物畫，黃子久、倪雲林的山水畫，齊白石、潘天壽的花鳥畫，每幅畫拆開來看，無外乎都是用各種不同的筆，或中鋒、或側鋒、或濃墨、或淡墨、或粗壯

渾厚的線、或輕柔凝煉的線，點或面組合而成於紙上的。從畫面上看，分解開每一筆是線、點或面，是濃還是淡，都是一個個單獨的符號，如何運用這些符號是畫家的手段，如何組合運用這些符號是畫家的情感，如何運用組合這些符號去進行創作是畫家的修養和精神境界。所以說“筆墨”是畫家創作時的情感、修養、精神境界的載體。

徐永萬

國家一級美術師，別號遲悟齋主。安徽廬江人，1941年出生，1964年畢業於合肥師範學院藝術系美術專業。1979年奉命參予籌建安徽省書畫院，初具規模後即辭微職，在該院專事創作。為人淡薄名利、不逐時俗。其畫遠追宋元，不囿門派，於沈穩中求平和氣息。曾多次參加國內大型展覽；部份作品入選海內外出版的大型畫冊和報刊發表；諸多作品應邀赴美、德、日、法、韓、新加坡等國及港、澳、台等地展出並被收藏。安徽美術出版社出版有：《徐永萬畫選》、《梅花、桃花、櫻花、梨花》、《竹類》、《蔬果類》、《焦墨山水》、《青綠山水》等多本技法新解專著。曾應邀出訪韓國等並三訪澳門。2001年應上海朱屺瞻藝術館邀請，在上海成功舉辦《徐永萬畫展》。

漫談生活與藝術創作

張煜（安徽）

或許是喜歡書畫的緣故吧，只要看到各種線條，豐富的色彩就想用它們畫點甚麼，特別是心靈之弦受到撥動時，瞬息間用線條，色彩表白出自己內心的感受時，自己是最激動的，也是最快樂的。這個撥動藝術家心靈之弦的東西是甚麼呢？是生活，沒有生活，藝術家的靈感創作源泉就會枯竭，藝術家就失去了創作的動力。但是生活不是藝術，生活要經過藝術家精心觀察，體驗、提煉、鍛造、昇華成藝術家的情感，變成藝術家的直覺感應的物象表現，它才成為藝術。

藝術家對於生活觀察、體驗，首先要擺脫實用的束縛，不管生活中的事物對於你是有用的還是無用的，最關鍵的是用身心細緻的觀察，得到真情實感，再經過心靈感覺得出藝術的美感。這其中每一步都很關鍵，首先深入進去，大千世界變化無窮，你不能每樣事都事必躬親，而要多選擇，要選擇你最感興趣的事去觀察，這樣你必然要更認真、更細緻，得到的生活內容更豐富，更能引起你內心感情的共鳴。著名表演藝術家蓋叫天就很注意“踩著生活去創造”，他在京劇《英雄聚義》的“趟馬”一節中，“急慌忙勒馬提繮”，“急慌忙催馬拎繮”，這裡的“勒馬”與“催”，“提”與“拎”在生活中是不同的動作，在原來表演中沒有區別“勒”、“催”不分，“提”、“拎”無別，經過蓋叫天的糾正，四個動作恰如其分的用了不同的身形，再加上把身上的帽子、褶子、袖子、帶子、鞭子及演員的鬍子都派上用場，舞的姿勢變化更豐富，表演既合乎生活，又能欣賞到藝術的美感。在認真觀察，體驗生活的同時，還要和生活保持適當的距離，把你從生活中體驗的東西進行鍛造、昇華，產生一種美感，把它恰如其分的表現出來，這就是藝術。藝術家既能深入到生活中又能從生活中走出來。藝術反映的生活更新鮮、更生動。藝術是藝術家的情感和自身技藝鍛造出來的產物，是自身內心的寫照，情感與技藝的獨特及深邃使藝術作品愈見個性。藝術作品又是隨著生活、情感、技藝的變化而不斷變化，心靈率真的藝術家雖然學習傳統卻能走出傳統，在痛苦孤獨中邁進，反復實踐，作品的微妙變化，只有藝術家本人才能感覺得到，外人是不能察覺的，藝術是充分發揮個性的，它是藝術家內心世界的獨白，因此要想真正理解藝術作品，必須充分瞭解創作者的思想情感，才能作出客觀的評判，也才能瞭解作品的內含。

在我們當今社會里，藝術家分為兩類：一類是首先選題，在沒有真正體驗生活的基礎上，圍繞著所謂的中心題目，附炎趨勢，創作著幾件沒有令人首肯又沒有生機的藝術品。另一類是從生活中走來，從自身情感上感受最深上著力，在今天藝術走勢呈現多元的時代，堅定不移地向著自己藝術的殿堂努力攀登、前進，絕沒有一絲的懈怠，直到達到崇高的境界，這便是真正藝術家生命的閃光點。達到藝術的境界，能入化境，這是每個藝術家夢寐以求的理想。談到化境，就要談到人類的理智與情感，如果一個人理智大

於情感，或者說情感被理智所左右，那他的心境就不活潑，也沒有趣味，更沒有激情，一般人可以，但作為一個藝術家就不行了，大悲大喜才是藝術，情感被壓抑，不能充分發洩出來，作品皆是現實生活的翻版，那不是藝術，藝術應是生命之火的噴薄而出，就似早晨太陽般的燦爛，生命與大千世界的合一，如水乳交融一般，藝術是生命自由自在，悠然自得的。是達到“仁者渾然與物同體”的境界。它不等同於生活，它高於生活，這才是藝術的本質。

中國的藝術是空靈的，它不是生活的真實表現，不需要逼真，它是生活的“遊戲三昧”，它是生活的抽離，重在抓住生活的神韻，得其意境，即客觀事物與情感交流的產物，有句俗語說得好：“生活的戲劇化”。但其中有大智大勇，有大氣大節，有人情事故，讓人觀後回味無窮，深受感動，這就是它之三味精妙的地方。

藝術以最終表現生命的意義是不容置疑的，是千真萬確的，但藝術家創作藝術作品來表現生命的意義受到各方面的限制，不能盡情的去展示、去體現，這是甚麼原因呢？首先是社會種種客觀條件的限制，它有多方面的原因，歷史上有許多真正藝術家就是掙脫當時壓抑的鎖鏈堅持表現生命意義的熱情與付出艱辛的努力，令人刮目相看，他們不苟同時弊，擺脫世俗偏見，堅守自己的孤獨，寧可清貧一生，也要抱定自己的藝術目標，抒發心靈的光輝，自己的人格、自身的藝術生命高於一切。他們可以缺失一切，也不能使自己的藝術受到絲毫褻瀆，這樣才能使他們藝術生命光輝永耀人間。李成、範寬、董源、龔賢、八大、石濤這些閃光的名字，他們都有著高尚的靈魂，為著自己的藝術寧肯捨棄一切，也要獻給人們至真至美的藝術！真正的藝術家在他們藝術實踐中，唯一的信仰就是追求真理——至真、至善、至美，為了名利投身世俗，拍馬溜須，以換取一點可憐的所謂“資本”，這些對於真正的藝術家來說，是嗤之以鼻的。隨波逐流於世俗是引以為恥的。他們的藝術是表現自己生命的追求。劉海粟說得好：“藝術的表白，就是藝術家生命的表白！不能表白生命的，就不是藝術家！”。藝術家只有擺脫世俗的束縛，擺脫任何功利的誘惑，生活的物質狀態進入到精神狀態，一任自然，回到“人之初”，生命的勃勃生機突顯，表現生命的真正含義。現在有很多人侈談這主義、那主義，侈談這技法、那技法，太專注於“主義”“技法”之中，而忘記了藝術的根本點，囿於“主義”“技法”，忘記了藝術表現的根本對象，其實說到底是帶有功利色彩的。

藝術與實際生活是有距離的，如果藝術和實際生活一樣或者達到酷肖的境地，那麼人們就不能直接欣賞到藝術帶來的美感。例如，繪畫都帶有各種形式美和理想的色彩，近於生活但又不同於生活，它使生活更理想化、更完整化。如果藝術和生活一樣，又何必欣賞藝術呢！但在創造藝術時，藝術家表現自身情感，必須保留幾分客觀的東西，因為藝術家的情感來自於生活，但是有藝術美的情感是經過藝術家深刻體驗、鍛造出來的。必須加以客觀化，就是要退其後，把自己作為觀者——相隔適當的距離去欣賞，這樣才能創造出藝術的作品。因此，有的人雖然情感豐富，但他終不能使之成為藝術。“有天地然後萬物生焉，盈天地之間者唯萬物”。我們身處的宇宙，是個運動的世界，世間萬物瞬息萬變，不可捉摸的；此一時，彼一時，萬物都顯出不同的形態，每時每刻，萬

物都是多姿多彩的“運動”，動即是生命，藝術家借助文學、繪畫等藝術形式、手段來表現描繪這些“動”者即表現生命、表現精神，這是藝術的終極目標。大千世界表現的生命，表現的精神，具體又憑借豐富多彩的物象，表現出春夏秋冬、日月星辰，山川平原、風雨雷電、雲溪草樹以及鳥語花香，美女靚男。藝術家在表現這些東西時，並不是刻意去模仿，而是去體會生活中的精神，直接感覺自然生活中憑借物象以表現內在精神的過程。以自身的感情貫注到生活中去，使物象精神化，這是藝術創造的過程，其實藝術創造和自然創造是互為促進的，其結果同為極真、極美、心靈與物象高度和諧的世界。藝術家的眼光是獨特的，觀察事物是細緻入微的，看到的自然並非表面的現象，而是含有深刻的意義的，看到的是自然的精神層面，包括人類、動植物都表現出強烈的生命力，表現出詩樣化美的靈魂，雖然宇宙萬物，千變萬化，千差萬別。總而觀之都是精神的物化，情感的樂章。

藝術最突出的一點是調解人類的情緒，使人與人之間互相溝通、相互理解，它是人類心靈互通的橋梁。托爾斯泰就說過：“言語傳達人類的意義，為人類聯合的一個法則，藝術也是這樣，不同的地方人類用語言來傳達自己的意思給別一個人，用藝術傳達自己情緒給別一個人”。

藝術有著鮮明的時代性，有著強烈的時代烙印，因為各個時代的政治、經濟、宗教等環境不同，所以各個時代的藝術家的思想感情也不同，產生了適應時代要求的藝術，藝術家感受並抓住了時代脈搏，抓住了時代的精神，不管藝術家用繪畫、詩歌、音樂等各種形式來表現出的藝術作品，都會點燃人們心中的精神明燈，引起最廣泛的共鳴。因此，藝術家不單是藝術家，而且是推動社會、推動歷史向前進的光明使者。

中國的藝術是藝術家從自然中受到啟發，得到感受，培養出自己的情感，把自己的精神置入其中，譬如畫家畫青菜，蘿蔔是象徵自己是甘於清貧的雅士，畫一幅山水，裡面的文人雅士暢遊，八成也是象徵自己對自然的熱愛，其實中國博大精深邃的藝術思想體現了高度靈活性，從古至今，真正的藝術家都是從生活中來，主客觀交融，相互滲透，自然與精神合二為一，進入同一境界，心靈隨著自然的運動而運動，這其中包括藝術家對自然事物的真實與虛偽，善良與罪惡，美好與醜陋的判斷，接著是吸收接納再經歷不斷地去偽、去惡、去醜、擇真、擇善、擇美的過程，才創造出真正的藝術，正如南朝劉勰所說：“神與物游，心亦吐納”。

藝術家在生活中觀察客觀事物，思想與萬物交融，客觀事物的各種信息反映在藝術家的大腦中，藝術家對此進行主觀的分析，進行細緻的思維活動，去粗取精，使思想上達到質的飛躍。東晉的陸機就說過：“收視反聽，耽思傍訊，精驚八極，心游萬仞”。特別是同一時代的顧愷之的“遷想妙得，”精妙之言成為藝術家進行藝術活動的法寶。生活中的自然萬物在藝術家的作品中，都寄託了作者的深厚情感。有“漫將一硯梨花雨，潑濕黃山幾段雲”的繪畫大師石濤，他遍寫黃山七十二峰，由衷贊嘆：“黃山是我師，我是黃山友”。有“喜氣畫蘭怒畫竹，老夫天怒只顛狂”的張大千，有“作畫妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世”的齊白石，有“思想變了，筆墨就不能不變”的

傅抱石，這些藝術大家他們的藝術作品都是從生活中來，但都帶有非常明顯的個性，都是他們高尚人格的寫照。

講藝術的個性化是非常必要的，因為藝術失去了個性化，就失去了藝術的創造性，藝術沒有了創造，那藝術家就會失去前進的動力。那也就等於失去了生命。藝術要在前人的基礎上進行創造，進行突破，哪怕是一分一釐的突破，都是難能可貴的。不思進取，因襲前賢都不是真正藝術家所為，藝術家的生命在於創造，失去了個性魅力就失去了藝術家的靈魂。但是藝術家有許多無奈，再突出的藝術個性在千百年以來深厚文化的牽引下，再加上各種藝術的互滲與影響的消磨，既有空間性、社會性的認同，又有時間性、歷史性的承傳，藝術家的個性再此中艱難邁進，如果沒有雄才大略，沒有頑強拼搏的精神，個性的光輝就漸漸失去了。而更重要的一點是要不斷突破，不斷超越前賢，還要不斷的突破、超越自己，周而復始永遠下去，藝術家才能在藝術中永生；但是在社會上真正的藝術往往不被人理解，反而流行、平庸、淺薄的所謂藝術，受人親睞，大加贊賞。因此，藝術家最大的敵人是自己，要戰勝自己，要經受住無數寂寞的時光和一世的孤獨冷落。

生活中有了對象，也有了至深的情感，而對你表現的事物很熟悉，但怎樣表現對象，賦予對象以生命呢？例如繪畫、繪畫講究意境，怎樣表現意境，那就要找表現手段，就是要找出恰當繪畫手法。不管是畫家、雕塑家，還是詩人，戲劇家要把自己的情感傳達給別人，一定要找到生動的藝術語言，“語不驚人死不休”刻苦地錘鍊自己的表現手法。可染先生曾經回憶一段經歷：他一次到三峽一帶寫生，傍晚在晚霞的映照下，遠處的山脈和鱗次櫛比的房子，時隱時現，而在背景的映襯下卻又顯得厚重，景象非常生動。可染先生為了表現出他的親身感受，表現出蘊含的精神，經過了許多次嘗試，都沒有成功，最後終於想出了一個辦法：先把所看到的一切較清楚的畫上去，甚至是越詳盡越好，然後用濃墨、淡墨反復皴擦、整理底色的調子，使原來的輪廓漸漸模糊，以至似有非有，這種效果才與當時的感覺比較相似了，加上其它手法的配合，最後比較完美的表現了自己的感受，表達了自己內心的精神世界。

創作藝術作品是一項細緻艱辛的工作，把生活中的自然萬物同自己強烈的思想感情結合起來，進行創作不是一件容易的事，要發揮自己的主觀能動性，豐富的想象，對表現的對象進行“不擇手法”，尋找“萬般手法”去苦心經營，表現的手法越是恰當，表現的對象就越能顯出“意境”的美來，首先感動自己，然後才能感動別人。為了達到形神兼備，歷史上許多藝術家都很注重技法的訓練，而且是極其刻苦認真的：石濤“搜盡奇峰打草稿”，荊浩“寫松萬本方得其真”，齊白石“我生無田食破硯”，傅抱石“畫道革新當破雅，民間形式在求真；境非真處即為幻，俗到家時自入神”，黃賓虹“衰年變法”技藝和思想更上一台階。各人表現的手法不同，創造了多種多樣的繪畫風格。但是有一條很重要，不要為畫畫而畫畫，為技法而技法，凡是唯技法為尊的人，整天折騰技法的，那是匠人不是藝術家。藝術的意境是目的，技法是實現目的手段，注重手段，更要牢記目的。當今一些作家、畫家，詩人無病呻吟，不知道他要表現甚麼主題，忘記

了藝術的目的，這是需要改正的。

要想成為真正的藝術家，創作藝術作品的前提必須心中的情感要真實，要對生活中的自然萬物充滿著“大愛”，胸襟開闊，這樣才不會使自己的藝術突破感性與理性的束縛，才能脫離庸俗，用真誠、熱烈、高尚的情感擁抱藝術。有些藝術家因為缺乏真誠，嘴上一套，扯虎皮作大旗，唬唬人而已，實際上缺乏真情實感。因此藝術家首先要學做人，要比平常人更真誠、更熱烈、更清純、更高尚的情感去對任何事。

這裡我們敘述一下園林藝術家陳從周在一篇文章中提到戲劇《玉簪記》中“琴挑”中的一段對白，這段對白相當精彩：一個男的在彈琴，彈的是鳳求凰，女的問他：“君方盛年，為何彈此無妻之曲”？回答是“小生實未有妻”，他馬上坦白交代。女的接著說：“這也不管我事”。好！這三句，雖然短，但調情說愛，統統有了。寫的“精煉”，藝術效果奇妙，“實在是好”。作者如果對生活情感不真誠，那他也寫不出這樣有趣味、有情調的事來，創作上也不會用這樣高超的手法。汪曾祺先生也提到川劇創作一些獨特的表現手法，如《梵王宮》中花雲和耶律含嫣之間愛情的一段描寫，耶律含嫣和花雲一見鍾情，兩人默默深情地注視著對方，目不稍瞬，耶律含嫣的妹妹把他們兩人的視線拉在一起，打了一個扣兒，還用手指在這根“線”上蹦蹦彈了三下。這位小妹捏著這根“線”向前推了推，耶律含嫣和花雲身子就隨著向前傾，把“線”向後拽了拽，兩人就朝後仰了仰。這根“線”如此結實，實是奇絕！藝術家主要抓住了耶律含嫣和花雲的心理狀態，化抽象為具象，化抽象為神奇，把兩人一見鍾情、互相喜愛的內心世界表現的獨特且具體，使藝術作品非常生動有趣。這些都是作者對生活、對藝術懷著一顆真誠的“愛”，才能寫出這奇妙的藝術語言。

生活、藝術是緊密聯繫的，生活是藝術創作的基礎，但是生活和藝術是有距離的，如果藝術妙肖自然，那這種藝術不是真正的藝術。藝術是生活的昇華，它帶著強烈的形式感和理想化，它都有不自然的地方存在，人們欣賞它的時候，感覺彌補了人生的不足，覺得很完美，人與人之間得到了溝通，情感得到互相理解，藝術家借繪畫、戲劇、詩歌、音樂等形式，先對生活中自然萬象加以描繪，把經過自身反省的深切情感，經過獨特的表現方法，放在一種恰當的距離去抒發，最終才能成為藝術。

張煜

字文染，號八公山人、三痴齋主等，安徽省壽縣人。中國美術家協會會員、中國書法家協會會員、國家一級美術師、安徽省書畫院專業畫家。安徽省直書畫家協會副主席、安徽省中山畫院副院長。美術、書法作品 30 余次入選國家文化部、中國文聯、中國美術家協會、中國書法家協會舉辦的國家級展覽並多次獲獎。（金獎一次、銅獎兩次、優秀獎四次。其中 2003 年獲中國美術家協會主辦的中國畫大展金獎），獲安徽省第六屆藝術節美術作品展金獎；被國家人事部評為“中國畫傑出人才”獎；作品被各地美術館、博物館及個人收藏。

多重與複合：後文人彩墨

李振明（台灣）

摘要

本文探討的主軸是藉由近代水墨變革相關面向的切入，並透過台灣彩墨發展脈絡的耙梳以及創作者發展樣貌的檢視，提出文人畫的新詮釋，台灣「後文人彩墨」現象的探討。藉由古代文人與現代知識分子的身分的觀照，以後文人、文人之後的概念突顯時下知識分子所面對的當代問題時，水墨的重新定位以及創作者身份認知的多重與複合。文中將後文人彩墨現象的創作特徵歸納出五點特質：一、後筆墨的解構再生發、二、衍發新語符與意象組構、三、議題中心傾向、四、跨界域的融合或並陳與混搭、五、強調個人識別度。台灣水墨發展歷經百年，從主流到邊緣，經歷多次爭辯改革，成就了當代水墨目前的樣貌。隨著開創性新主張的提出，對以筆墨為主的傳統水墨帶來革命性的啟發，題材多樣、形式多樣、色彩多樣、多元面向的彩墨風格，遂成為當今台灣彩墨畫的特質。後文人彩墨現象，藉著傳統固有藝術的衍發與再生，以及外來藝術思潮的激發與新生，或許能為台灣美術的發展帶來一新的希望。

關鍵字：水墨變革、後文人彩墨

壹、前言

「中華文化博大精深，而國畫是我國繪畫藝術，歷經數千年淬鍊而成的精華，重視國畫、發展國畫，是吾輩理當戮力且責無旁貸的神聖使命。」這樣偉大的口號，不只無法讓中華藝術文化因之發揚光大。更可能因為本質性問題的忽視，而讓國畫離藝術的國度越來越遠，因為藝術就是藝術，不是其他。它不必背負偌大的包袱。另者，認為國畫具有怡情養性或陶冶生活的功能，若肯定國畫是藝術，就應該讓藝術的還給藝術。因為藝術的價值就是藝術，不是其他。國畫或稱水墨畫、彩墨畫，水墨畫與彩墨畫之稱見仁見智，為能直接明示今人更為多元的用色作法，而又能強調墨非僅是代表黑色的意義，今之稱為彩墨畫當為合宜。

原來的水墨畫這個畫脈作為中華文化裡有著悠久歷史的藝術表現形式，其獨特的文人美學，一直以來受到高度的推崇，有著龐大而完整的歷史發展系譜與獨特的審美架構。水墨畫隨著時代的變遷演變，發展到宋代，由於文人所擅的書畫同源論調抬頭，文人取得畫壇的主要發言權。文人的生活與思維乃是延續著儒、道、釋等的思想，重視品德與學識，又緣於書畫工具同一之故，以書入畫，強調筆墨功夫。

文人畫在元代更成為主流，逐漸形成高度成熟的藝術表現形式，左右了元、明、清三朝的畫壇。但也由於整個書畫界幾為傳統文人畫派所籠罩，士大夫品味、藉畫以抒情寄懷的作風一再地在作品中重複著，這套高度穩定且程式化的藝術系統，對外界的變

化反應極其微小¹，作品風格逐漸流於樣式化，陳陳相因而了無生氣。直到民初力求維新、高舉科學與民主旗幟，水墨畫才在整體社會與文化發生劇變的情勢下，出現較重大的變革與圖謀更為創新的企圖。康有為（1858-1927）、陳獨秀（1879-1942）、蔡元培（1868-1940）等人，即對傳統水墨畫（文人寫意畫）的因循守舊有過猛烈的抨擊，極力呼籲引西法改良。但當時也出現了堅信藝有優劣而畫無新舊的守舊派的反對，引出了從另一角度去闡釋傳統的陳衡恪（1876-1923）其所撰述《文人畫的價值》之發表。²

各個銳意從事革新強調變革方向進行著引西潤中、融合中西以改造舊傳統的努力，普遍重視寫生，重視在師造化的基礎上折衷中西畫法，探索著現代中國水墨畫的新形態。另一派則在傳統中求變，開拓著具有現代感的新天地。也還有介乎其間的諸多形態，包括通過日本借鑒西方而折衷中西的式樣。綜合來看，梳理後其中以下列三種類型主要代表了中國現代水墨畫變革的不同面向。

在三種類型中，第一種「引西潤中」的類型，是向外尤其是向西方學習新的表達方式與技法，以徐悲鴻和稍後的蔣兆和為代表。這一類畫家引進西方寫實主義的主張，在求真的基礎上致美，以達再現後的形神兼備。重視寫生，強調師造化，作品造型準確，筆墨服從於形象，擺脫了傳統水墨畫的樣式成法，強化了水墨畫的具象寫實能力，其中尤以人物畫最為突出。

第二種「融和中西」的類型，代表人物是林風眠。認為藝術的作用在於以美的對象撫慰、融匯人的感情。雖然在創作時一樣注意於正確物象的把握，但是卻不以逼真地再現客體對象為要務，所追求的乃是提純物象以抒發內心情感。畫中講求構成的形與色，不拘書法性的自在線條，在全新韻律中，構築了與傳統詩情畫意相通的意境。當然這「融和中西」與「引西潤中」的類型，事實上只在程度上的差別，並無太大實質上的不同。

第三種「汲古開今」的類型，是向內向上，從傳統文化遺產中尋求養分。代表畫家有黃賓虹、齊白石，一主山水、一主花鳥。藝術的成就無非是從傳統再出發，少在繪畫中取用西法，也不以摹古為能，於是在師造化的創作中擇取中國遺產融合新機。選擇主要是明清非正統派的畫風，是注重精神與個性的寫意，是筆墨語言的構成法則。他們所融合的新機，是農業社會轉型工業社會人們嚮往的山村鄉野的感情世界，藉著神遊及憧憬出入自由無礙返樸的境界。

水墨畫在社會變革思潮激盪中，經歷了一次又一次的討論與實踐、反思與開拓，一次又一次的取向不同的引西潤中、汲古開今與融合中西。雖然還存在著傳統形態的一脈，但普遍轉趨現代形態的新水墨雖是未必充分成熟與完善，仍能顯現出多姿多彩的種種新風貌。其形成的原因固非單一，但就藝術發展的形成而言，其與西方藝術的遭遇、撞擊、融匯和反動確然有著密切的相關。

引西潤中，融合中西與汲古開今三種類型始終在近百年內同時不斷地發展，是因為其間面對古今中西的擇納作法並非全然的一成不變，只是輕重權衡的差別。用當下的眼光，依不同方面的需要，在多重文化的碰撞中加以篩選、改造、延異以至於重新組構，同時也隨著兩岸交相觀摩彼此互補的增強，未來必將放出更加耀眼的光彩。

貳、台灣彩墨的發展面向

隨著政治變遷，封閉的政治環境阻止了西方現代美術的傳入，大陸進入了水墨現實主義高度發展的時期。終戰後，國民政府退守據台。水墨畫的發展，復由渡海來台的穩健保守派（中國五四運動以後的國畫前衛改革派，大多滯留在大陸）所承續推動，這其中頗不乏原在大陸畫壇即已成名者。如所謂的「渡海三家」，溥心畬（1896-1963）、黃君璧（1898-1991）、張大千（1899-1983）。溥心畬、黃君璧與張大千皆身處於時代巨變的大背景中，雖同樣具備深厚的傳統筆墨基礎，卻走出了迥然不同的創作路線，秉持著各自的創作理念，呈現出面對西方文化激盪下的不同因應之道。

這些師輩畫家們透過水墨教學的推展，有意無意地準備培養出一批肩負復興中華文化重責大任的國畫家。台灣初期的水墨教育體系集中於國立台灣師範大學、文化大學、政治作戰學校以及國立藝專（現國立台灣藝術大學），一九八〇年代後才又多了國立藝術學院（現國立台北藝術大學）與東海大學。其中，渡海三家中代表著「汲古開今」的溥心畬以及「引西潤中」的黃君璧皆任教於國立台灣師範大學美術系，其所培育出的水墨生力軍與日據時代以來原有的膠彩畫衍生系統，掀起所謂的「正統國畫之爭」。而當承傳中土的傳統水墨於後來逐漸成為主流之際，原先於正統國畫之爭時期，護衛傳統國畫，嚴厲攻訐膠彩畫是日本畫而非國畫的年輕畫家，竟進一步轉向批判傳統國畫是「被千萬次重複與翻版」，是不具生命力的泡沫繪畫。這段論爭激發出台灣美術發展第一次衝擊與反省，成為現代水墨在台灣生成發展的契機。

王秀雄（1931-）曾撰文以兩位師大校友劉國松（1932-）和鄭善禧（1932-）為代表，來探討台灣現代水墨發展的兩大方向。文中提及劉、鄭二人「皆對傳統水墨有許多質疑，而想創造出富有現代感的水墨畫」³，而其藝術發展方向與策略，仍不出清末民初以來水墨變革的兩大方向，「引西潤中」、「汲古潤今」。劉國松視抽象繪畫為最高境界，創作出抽象水墨畫，以「引西潤中」之法，著重在傳統水墨缺點的發現，改革傳統水墨。提出「革中鋒的命」、「格毛筆的命」，主張水墨要拋棄傳統筆法、形式，以找到當代或現代的面貌，不應以筆為肌理的單一表現。劉國松認為書法性線條質的肌理是有限的，開發出新材料和新技法，拓墨、撕紙筋、水拓法等即可代替毛筆表現出特殊效果，並製造特殊的肌理；「鄭善禧的藝術主張是現代入世的具象寫意畫」，創作出以靜物、風景、人物等常民生活、民俗為主題的作品。他將水墨的優良傳統繼續發揚，並納入現代題材的表現上。「鄭善禧主張書畫同源、骨法用筆，盡量發揮毛筆的特性。」王秀雄在文末提出，無論是劉國松的「引西潤中」或是鄭善禧的「汲古潤今」，唯有結合傳統與創新，傳統才能活在現代，創新也才能展現力量與價值。⁴

台灣在一九七〇年代鄉土意識抬頭，其影響是多面向的，其中水墨畫亦開始流行鄉土寫實主義，一方面受到西方照相寫實主義風潮的影響，以及美國畫家魏斯（Andrew Nowell Wyeth, 1917-2009）懷鄉寫實風格的啟發。水墨創作運用寫生的觀念，雖未能在水墨教育中完全取代畫稿臨摹的學習方式，但也逐漸成為學院教學的主要手段之一。影響所及，當時的台灣水墨畫壇不少人均曾以寫生的方式去描繪台灣的風土人情，鄭善禧

也是鄉土運動中的水墨代表人物，「他從寫生著手，將中原傳統山水題材轉向台灣的鄉土風光，又從台灣民間色彩獲得啟發，使得他的作品呈現一種濃郁又道地的台灣風味。」⁵ 鄉土寫實更促使不少年輕一輩的畫家打破傳統筆墨的既定成法，以細碎的筆法以及強調光影的表現，來描寫台灣鄉間破落的古屋農具，以及用富水氣的多彩墨和色，來染繪台灣亞熱帶亮麗陽光下的樹叢和山景。以如此「寫實」的手法來切入臺灣的鄉土景物，在當時畫壇起初是相當被接納與受歡迎的。及至後來，這種鄉土寫實水墨技法的一再過度演練，漸趨表象形貌的追求，缺乏作品內在的感動力。另外純以寫實的手法來表現自己生長土地的深刻感受，似乎也難以讓畫家盡然滿足。⁶

自一九八七年解嚴前後以來，台灣的政治、經濟、文化各方面都更加的改革開放發展。新一代社會新貴階層的崛起，其造成社會審美品味的改變以及藝術市場的蓬勃；民間藝術贊助與非官辦美展比賽倡導趨向的不同於原先的省展國展風貌。新彩墨表現也藉著類似像雄獅美術新人獎與青年藝術贊助基金等的獎助與帶動；加上台北市立美術館領先於其他官辦美展，連續數年所辦理的水墨大展與水墨創新獎對於新水墨表現的鼓舞，也都帶起了期待現代彩墨再創新的風潮。台灣彩墨發展至此階段，在眾多創作者的努力下，自然轉而趨向更為多彩多樣式的台灣彩墨畫多元風貌的發展。

羅芳（1937-）重視中國繪畫的精神與特質，細心耕耘，將自我理念，經過不斷的琢磨與經營，產生新彩墨創作風格，形式上略去了傳統，意識中涵詠了東方的理念。⁷ 從羅芳的作品中，可以看到紙與布等媒材的使用，應用色料也廣及壓克力與廣告顏料，技法也包羅萬象。他以拓印、灑滴等技法，與現時代的環境與感受結合，作品中孕育的現時代的血脈，現時代的精神、看法仍有筆有墨，內蘊中卻無筆無墨。沈以正對此提到，「我認為虛靈是東方繪畫的靈魂，筆墨是東方繪畫的精神，真正的國畫，不是材質，不計內容，是以理念去思考，對自然或外物作新的探討，以傳統的情操，站在時代的論點，作新的詮釋。」⁸

江明賢（1942-）透過水墨寫生描繪台灣的建築與風光，承襲傳統文人畫的精髓，強調意境和氣韻，是以東方美感材質為表現體裁的實踐者。⁹ 江明賢的彩墨作品無論山水、古鎮農家、城市景觀，雖然畫面的形式與佈局引進了空間感與透視學原理，但都不是純然的寫實。他因景造境，藉由移動式的透視，將景物依構圖需要，或增減或移位，以強化主題。他也將一些景物的細節模糊化，在墨堆裡加一些淡紅色，使之成為人臉，墨堆則為人群。他也常藉書法的出現使空間抽象化，在關鍵處留下空白，然後題上解說性的散文。這些處理方式使江明賢的畫作呈現「引西潤中」的獨特畫風，即使是表現現代建築或西洋古典建築都洋溢著詩情畫意。¹⁰

洪根深（1946-）試圖開發傳統筆墨紙絹滲染特質外的他者可能，滲染的墨韻不再是畫面絕對的需要，畫面雖沈黑，卻不一定是墨染而來，作品大量出現壓克力顏料等綜合媒材的應用。畫幅中律動的線條狂亂灑脫，卻已無關書法性的起承轉合，且不一定是毛筆所為，不再是書法性筆墨所能涵蓋，紀錄的是繪畫行動過程的恣意軌跡。洪根深的繪畫元素中有著大量的符號轉換，猶如他將傳統山水元素內化為個人表現符號，以硬邊

與幾何的形式呈現，形塑出獨特的個人語彙。對於洪根深，水墨不水墨已不再重要，他更在意的是創作上的自我滿足。畫中所呈現的猙獰形貌，是畫家自我縱放的捉狹。¹¹

袁金塔（1949-）的創作歷程緊跟著藝術潮流的走向轉變，反應社會議題並善於東、西方媒材的複合表現，在突破水墨疆界的同時也保留了書法性的線條趣味以及暈滯渲染的墨韻筆調。從早期的鄉土寫實作品到後來普普風格的生態圖像，政治、性別等社會議題都緊扣著台灣的社會脈搏。袁金塔將通俗文化與日常元素引入彩墨創作，特別是影像文化，他將大眾熟悉的符號圖像加以複製拼貼，進行現成物的裝置，透過隱喻、反諷，替換、形變位移等各式組構手法，呈現詭譎的幽默趣味，凸顯謊言、虛妄的台灣。¹²

李振明（1955-）的水墨創作，從現代生活環境入手，帶著批判的意識，造形、佈局、筆墨等呈現獨特之現代感。其創作題材皆取自現代之生活空間，以生態關懷為出發點，一再提示生活環境保護的重要性，並以個人獨特之美感經驗，用時而感懷，時而暗寓，或反諷的手法，透過符號語彙的拼貼轉換，詮釋社會現象並架構個人獨特的風格，使觀者對生活空間產生關愛，從而引發美感。¹³ 李振明的創作呈現出後現代文本交錯的運用，採取具有隱喻的圖式，突破傳統水墨空間之處理方式，它們的構圖方式是嵌鑲式的、同時性的，而且也經常是非邏輯的圖式，¹⁴ 營造出似衝突又感通的畫面張力。

參、台灣後文人彩墨

一、文人畫的新詮釋

當代水墨的諸多類型中，現代水墨、新文人水墨、實驗水墨、觀念水墨、都市水墨，乃至於本文所提及的「後文人彩墨」，由於不同概念的立足點不同，各自衍生不同的內涵與外延，但共通的都是尋求以自身的言說方式，探索水墨進入當代的種種可能性，提出水墨現代轉型的方法與途徑。「後文人彩墨」可詮釋為「當代知識分子，回應後現代情境，進行的彩墨創作」。後文人彩墨是對文人畫、新文人畫之繪畫觀念與特徵的反思與新詮釋，其「後」雖有後現代的文化意涵，但在此主要指的是水墨創作者們所處的後現代文化語境，帶有「文人之後」之意，本質上並無意對水墨發展脈絡進行顛覆或反動，而是一種對於文人繪畫的解構與再探討。後文人彩墨現象是表達創作者自身面對當代情境、後現代文化浪潮的某種對話或書寫，並非指涉畫種或流派，而是以後文人、文人之後的概念突顯時下知識分子所面對的當代問題時，水墨的重新定位以及創作者身份認知的多重與複合。李振明對於後文人、文人之後的創作態度有以下描述：

「他們希望走出舊時讀書人的框限，不再將繪畫創作桎梏於為文寫書之餘的遣興之作，肯定繪畫藝術本身就是一種可敬的專業。入世的社會參與取代出世的隱遁自修，強調色彩的豐富性與表現技法的多元化，也讓後文人彩墨未必謹守書法性品味內斂為上的準則。知識性、思想性、學術性的積澱與開發，自然轉化成為繪畫的內涵而不在將其壓抑，也不再總是堅持寧拙勿巧的信念。」¹⁵

二、後文人彩墨現象的演繹與特徵

台灣水墨的演繹軌跡，約始於十七世紀初葉的明鄭時期，初期因襲不變的名士風

流，晚清的閩習風格，日治台灣本土色彩的東洋畫風，戰後一九五〇年代的正統國畫之爭，一九六〇年代強調現代性、抽象的現代水墨，一九七〇年代鄉土寫實運動，解嚴後一九八〇年代的多面向發展，一九九〇年代至今瀰漫「後現代」語境的全球化資訊時代。由台灣發聲的「現代水墨」風潮，先香港而大陸，觸動大陸「實驗水墨」的反動創新作風，雖稱不上是水墨脈絡的主流，但實因當代沒有所謂難以撼動的核心價值，它確實活躍於這段時期，有別於傳統文人畫的脈絡。除「現代水墨」這個他者的選項外，同為當代水墨可能性之一的「後文人彩墨」則在承續發揚再現新意的「新文人水墨」脈絡之外另找生機。¹⁶

後文人彩墨現象的創作特徵可歸納出以下五點：後筆墨的解構再生發、衍發新語符與意象組構、議題中心傾向、跨界域的融合或並陳與混搭、強調個人識別度。

（一）後筆墨的解構再生發

趙孟頫（1254-1322）提出：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」¹⁷大力推行「書畫同源」一說。「緣於書畫工具同一之故，文人以習以為常的書法性線條來規範繪畫，避免繪畫流於過度狂放肆意，而有違君子之風的修為涵養。」¹⁸蘇軾曾提出文人與畫工所畫有所不同，他認為那些具有職業性傾向的畫工所畫，不如文人畫家憑其高操學養所畫的作品耐人尋味。¹⁹書法與繪畫在這樣的文化脈絡下緊密結合，強調準確描繪的繪畫專業訓練，被譏為匠氣，而突顯書畫同源的文人畫風，則是情高格逸的典範。²⁰

但傳統文人畫的高度典範，也使得後繼者難以超越，徒套筆墨形式、因襲既有成果，一味走傳統的舊路，遑論作品之創新。這也是近代文人畫一再被詬病為僵化的形式重複、走不出筆墨法度，面臨式微的主因。鑑於此，劉國松高喊革中鋒的命、革毛筆的命，運用刷子、噴槍配合抽筋剝皮皴；吳冠中提出筆墨等於零，以油壺滴流墨痕色點，都是意圖解開傳統的制約。

傳統筆墨已無力負荷現今人創作的需求，但今人也難以達到或超越古人深厚的筆墨修養，依然強調需保留特有的筆墨質素，如此工具性的制約造成侷限，實質的阻礙了水墨藝術發展。當今知識份子不如古代文人熟稔亦用於書寫的筆墨工具，文房四寶的功能也被電腦鍵盤、滑鼠所取代。筆墨當隨時代，從寬解釋筆墨定義，歸零再出發，讓筆就是筆，墨就是墨。沒有制約包袱的去運用毛筆，還原工具本然特質，盡情發揮水墨材質的更多可能性。此舉似乎更能為新一代水墨創作者（後文人）所接受，並體現於作品中。不再侷限於傳統筆墨質素及書法性線條，多元媒材雜揉並用、特殊技法，色豔不忌，形塑獨特的後文人彩墨創作語彙。

（二）衍發新語符與意象組構

後文人彩墨現象浮樣於瀰漫著後現代語境的今日，莫道夫（Steven Henry Madoff）在後現代繪畫系列講座中提到「後現代繪畫希望綜合拉攏所有能蒐集到的意象、風格、技巧以及歷史，然後從中組織出一個拼貼式的整體。」²¹將符號、段片堆聚，彼此不一定有關聯、合邏輯，只要符合文本結構的需要，圖像綴合並置可能是鑲嵌式的、也可能

是同時性的，衍發新語符，形成新的文本。後文人的新文本中呈現的異質共存的畫面，乍看也許突兀，但實為一種有意味的形式。而後作品再透過觀者自我意識的分析解讀，體察其中衍生的微妙意涵。在此觀者們的多元詮釋亦呼應羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）「作者已死」概念·後現代藝術去中心、解構的特質，形成多重意義。後文人彩墨拼湊意象，透過意象組構式的創作，亦是一種後現代的權充（挪用）手段，將原有意義空置、轉置，²²衍發出新語符，用以對應當下生活的種種映射。

（三）議題中心傾向

後文人彩墨現象中的創作模式，不論題材、表現技法抑或意涵傳達均與傳統文人的繪畫樣貌有顯著差異，由傳統山水、花鳥的象徵意指中移轉至生活經驗的關照。後現代藝術創作不尚追純藝術境界的索求，而在於自體文化的反省。台灣社會高度的經濟發展，衍生諸多負面影響，政治、經濟、文化、環境等社會議題，種種情狀使得「後文人」反思現狀，產生「議題中心」傾向式的創作，使省思以具體化的形象表露，尋求達到某種程度的警世意味。生態關懷、人際疏離、政經反諷、生命省思等大眾關懷面向，都是後文人積極介入、關切社會議題的切入點與身於多元文化衝擊的感受作為。以入世的態度，採取拼湊意象、透過挪用的手法以及遊戲的態度來戲謔、嘲諷或解構，因此後文人創作不再只是聊寫胸中逸氣而已。

（四）跨界域的融合、並陳與混搭

二十世紀終戰後，藝術潮流所追求的國際樣式（International Style），倡言藝術是人類共通的視覺符號，認為它沒有語言文字的差異性、是沒有隔閡的。到了二十世紀末，在逐漸成為地球村的世界，人們則開始懷疑這種缺乏人文關注的作法，批判起主流的統併方案、反對單一理性為中心。在進入二十一世紀初的當下，多元的尊重與並陳，更成為普遍的文化信念。後文人彩墨現象中的藝術追求似乎已難侷限於約定俗成的框限，雖然作品的形式仍承接既有的架構，然而表述的語法與手段已然跨越藩籬，並力圖打破原先較為封閉的鋪陳系統，為彩墨新領域的多元消解，在跨域融合的這個作為外，提供拼貼、並陳、混搭等更多的可行性，最終為觀眾創造衍生出更廣泛與更寬闊的審美參與空間。

（五）強調個人識別度

後文人彩墨著重個人風格的形成與作品特色之建立，本來「水墨創作的個性化表現也是傳統文人繪畫的核心價值，所謂『抒發胸中逸氣』的創作思維，即是一種個性表現的象徵。只是傳統文人在繪畫上的個性表露始終脫離不了士大夫身分上的限制。」²³或許就是這層身分上的限制，使得昔時多數文人畫的個性模糊，傳統代代相傳，導致後繼者注重師承，標榜脈絡，不以個人風格之建立為先。當下的後文人勇於凸出個人自我價值，敢於破除外在規範的框限，重視自我的實踐與完成，充分展現個人的獨特性，顯然已跳脫遵循傳統水墨既定概念的價值認知，認為即使從事藝術創作之初即凸顯「個人獨特性語符的強調，已非離經叛道違逆師承之惡愆，卻是可貴的識別（Identity）之必須」²⁴。

²⁴。

肆、結語

從台灣水墨畫的發展史來看：自清末時的閩習風格到今日多元風貌呈現，歷經百年的時間，從主流到邊緣，期間也經歷過多次的爭辯和改革，成就了當代水墨目前的樣貌。藝術工作者不斷地提出並開創當代水墨的新主張，近年來給以筆墨為主的傳統水墨帶來革命性的啟發，繪畫題材與技法也相繼擴大和多元化。多元的並陳無爭，隨緣自在了無罣礙，從傳統的皴法到拋棄筆墨，從具象的寫生或寫意到抽象性的自動技法；從形繪自然山川的抒情形式到剖析人性和現實現象的主觀意識，形式方法雖然在傳統與創新間游移，但內容的無拘多元也給水墨畫注入嶄新的生命。

現階段的台灣社會現象，似乎呈顯著一種速食式的、膚淺的、浮動的、脫序的、不安定的質素；然而從另一個角度看來，它正也是活躍的、機動的、具創意而不受束縛的。於是畫家有了更為寬廣、更多的馳騁表現空間。這也促使素來一向強調文人書畫筆情墨趣的傳統水墨，自然轉而趨向更為多彩多樣式的台灣彩墨畫表現方式。各種自人文關懷、社會生態變遷觀察與批判等角度切入的台灣彩墨畫風格，因而逐漸衍生出來。另外也有部分的彩墨畫家，採取更為前衛的思維模式，去嘗試諸多不同的創作類型，包括裝置與觀念藝術的探討。於是題材多樣、形式多樣、色彩多樣、多元面向的彩墨風格，遂成為當今台灣彩墨畫的特質。

混亂而多變的時代，或許也正是個希望的時代。多樣的、百花齊放式的社會生態，是否正是台灣當代彩墨，賴以反省思辯的創作源泉？繪畫藝術也許還不足以偉大到成為改變世界領導文化的先知先行者，然而藉著理性、感性的反映或批判，來為這個時代作見證，並為東方藝術注入新的生命力，正是台灣當代彩墨工作者所應努力的。期待藉著傳統固有藝術的衍發與再生，以及外來藝術思潮的激發與新生，能為台灣美術的發展帶來一新的希望。

水天中，〈中國水墨畫的革新及其前景〉，《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄》（台中：台灣省立美術館，1994），頁 306。

² 薛永年，〈變古為今，引西潤中—廿世紀現代中國水墨畫的回顧與前瞻〉，同前註《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄》，頁 32-33。

³ 王秀雄，〈戰後臺灣現代中國水墨畫發展的兩大方向之比較研究—劉國松、鄭善禧的藝術歷程與創造心理探釋〉，同前註《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄》，頁 57。

⁴ 王秀雄，〈戰後臺灣現代中國水墨畫發展的兩大方向之比較研究—劉國松、鄭善禧的藝術歷程與創造心理探釋〉，同前註《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄》，頁 98-100。

⁵ 吳超然，《台灣當代水墨大系 媒材篇 水墨與書法》（台北：行政院文化建設委員會，2003.12），頁 22。

⁶ 李振明，〈變與不變之間—台灣彩墨發展的變因探討〉，《水墨新紀元—2002 年水墨畫理論與創作國際學術研討會論文集》（台北：台灣師大美術系，2002），頁 225。

⁷ 劉國松，〈羅芳藝術評論〉，<http://lofong.rumotanart.com/modules/tinyd2/index.php?id=1>，2010 年 8 月 24 日瀏覽。

⁸ 沈以正，〈由傳統步入現代—淺談羅芳的美術創作觀〉，<http://lofong.rumotanart.com/modules/tinyd2/index.php?id=2>，2010 年 8 月 24 日瀏覽。

⁹ 黃光男，〈樂山樂水·情由境生—將藝術嵌入生活的江明賢〉，《典藏藝術雜誌》（第 19 期，1994.4），頁 178-179。

¹⁰ 高木森，〈縱筆萬物·氣蕩乾坤—江明賢的繪畫〉，《典藏今藝術》（第 154 期，2005.7），頁 171。

¹¹ 李振明，〈從現代水墨的改革到心墨無法的實踐—試析洪根深的創作轉折〉，《洪根深創作斷代展》（高雄：正修科技大學藝術中心，2004），頁 13-14。

¹² 袁金塔，《人性進化論》（台北：正因文化，2004），頁 5。

¹³ 王秀雄，〈自然與超自然的水墨風格—李振明繪畫作品評析〉，《李振明作品集》（台北：繪畫欣賞交流圖書館，1992），頁 6-7。

¹⁴ 謝東山，〈當代水墨傳奇—李振明的花、鳥、蟲、魚〉，《李振明作品集Ⅲ》（台中：大古文化，2006），頁 7。

¹⁵ 李振明，〈浮漾中的後文人彩墨現象體察芻見〉，同前註《李振明作品集 2008》，頁 12。

¹⁶ 李振明，〈浮漾中的後文人彩墨現象體察芻見〉，同前註《李振明作品集 2008》，頁 12。

¹⁷ （元）趙孟頫，〈郁逢慶書畫題跋記〉，《佩文齋書畫譜》，〔景印文淵閣四庫全書〕冊 819，（台北：台灣商務印書館，1983），頁 475。

¹⁸ 李振明，〈文人畫書法性制約的再議〉，《文人美學的當代思考研討會論文集》（台中：東海大學，2004），<http://tw.myblog.yahoo.com/ji-mi/article?mid=175&prev=277&next=130>，2010 年 4 月 2 日瀏覽。

¹⁹ 「觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到；乃若畫工，往往只取鞭策皮毛槽櫪芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦，漢傑真士人畫也。」收錄於：（宋）蘇東坡，《東坡題跋》卷五，楊家駱編〔藝術叢編〕第一集，冊二二，宋人題跋（上）（台北：世界書局，1962），頁 99。

²⁰ 同註 18。

²¹ 羅青譯，《什麼是後現代主義》（台北：台灣學生，1999），頁 111。

²² 陸蓉之，《後現代藝術現象》（台北：藝術家，1990），頁 53。

²³ 莊連東，〈邊緣的主流—新世紀（2000 年以後）台灣水墨畫的疏離意識〉，《視覺藝術論壇》第 3 期（嘉義：嘉義大學，2008.7），頁 15。

²⁴ 李振明，〈浮漾中的後文人彩墨現象體察芻見〉，同前註《李振明作品集 2008》，頁 12。

參考書目

1. 〔景印文淵閣四庫全書〕冊 819，（台北：台灣商務印書館，1983）。
2. 《水墨新紀元－2002 年水墨畫理論與創作國際學術研討會論文集》（台北：台灣師大美術系，2002）。
3. 《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄》（台中：台灣省立美術館，1994）。
4. 于樸編，《中國畫論彙編》下卷（台北：東方書局，1962）。
5. 吳超然，《台灣當代水墨大系 媒材篇 水墨與書法》（台北：行政院文化建設委員會，2003.12）。
6. 李振明，《李振明作品集 2008》（台中：台中市文化局，2008）。
7. 李振明，《李振明作品集》（台北：繪畫欣賞交流圖書館，1992）。
8. 李振明，《李振明作品集Ⅲ》（台中：大古文化，2006）。
9. 洪根深，《洪根深創作斷代展》（高雄：正修科技大學藝術中心，2004）。
10. 袁金塔，《人性進化論》（台北：正因文化，2004）。
11. 陸蓉之，《後現代藝術現象》（台北：藝術家，1990）。
12. 楊家駱主編，《中國學術名著－藝術叢編》（台北：世界書局，1952）。
13. 羅青譯，《什麼是後現代主義》（台北：台灣學生，1999）。
14. 高木森，〈縱筆萬物·氣蕩乾坤－江明賢的繪畫〉，《典藏今藝術》（第 154 期，2005.7），頁 171。
15. 莊連東，〈邊緣的主流－新世紀（2000 年以後）台灣水墨畫的疏離意識〉，《視覺藝術論壇》（第 3 期，2008.7），頁 3-19。
16. 黃光男，〈樂山樂水·情由境生－將藝術嵌入生活的江明賢〉，《典藏藝術雜誌》（第 19 期，1994.4），頁 178-179。
17. 李振明，〈文人畫書法性制約的再議〉，《文人美學的當代思考研討會論文集》（台中：東海大學，2004），<http://tw.myblog.yahoo.com/ji-mi/article?mid=175&prev=277&next=130>，2010 年 4 月 2 日瀏覽。
18. 沈以正，〈由傳統步入現代－淺談羅芳的美術創作觀〉，<http://lofong.rumotanart.com/modules/tinyd2/index.php?id=2>，2010 年 8 月 24 日瀏覽。
19. 劉國松，〈羅芳藝術評論〉，<http://lofong.rumotanart.com/modules/tinyd2/index.php?id=1>，2010 年 8 月 24 日瀏覽。

（以上書目依照筆劃多寡並按專書、雜誌、網路資料順序排列）

藝術 --- 生命煥發的光芒

黃慶源（台灣）

凡是含有美的價值，根據美的原則或吻合美的原則之活動及其活動的產品，表現出創作者的思想及其情感，並給接觸的人以美的感受者，稱之為藝術。

回想三四十年前中小學的美術教育，是那麼的不受重視，認為畫圖就是美術教育，畫得好的學生除了比賽得獎外，並不知美術對生活有何影響，美感情操又是什麼？重點是讀了美術前途為何？學校如此，家庭也是如此。

時代在進步，許多教育工作者也漸漸在覺醒，家庭、學校和社會中不時有教改的聲浪，這是非常可喜的現象。在有心人士的推動下，美育的重要性已深受肯定，五育德、智、體、群、美皆佔有同等地位。近年來透過政府、民間團體的推動，「心靈改革」「藝術生活化」已不是口號，而是發自內心真正的領悟，許多家庭早已注意精神的涵養。「美育」不但在學校播種，也在家庭、社會中生根；而對於美術教育的推展，則應從小啟發孩子們的學習興趣，使美育的課程不再僅是過去唯一的圖畫紙，使美學教育落實於全民，使人們懂得欣賞藝術之美，進而領略藝術的魅力。

生活與藝術其實是密不可分的，懂得在生活中融入藝術，不僅品味提高還可以改變心情，我們的生活中處處都是，從最實際的衣食住行著手，美麗的裝扮可以讓自己心情愉悅；三餐除了菜色要吸引人外，盤碟刀叉不妨做點創意，讓自己在家中也能用享受的心情用餐；居家的環境每天都要走動，那就讓它看起來更舒適些，除了基本的整潔外，掛幾張畫、擺些藝品裝飾、幾樣盆栽，再則聽聽音樂看看閒書，都是十分享受的美感。

生活中的藝術有些是有形的視覺美感，有形的藝術可藉由創作靈感呈現，不僅自己看得見，別人也看得見；有些則是無形的精神內涵，無形的藝術則需靠心靈體驗，是一種精神生活的美感認知，心靈修習的思維。

身處競爭激烈、一切講求高效率的現代社會，每個人的步伐，都隨著潮流，急急向前邁進。很少有人能停下腳步，傾聽內心深處的聲音：生命的意義是什麼？宇宙如此浩瀚，天地如此宏大，我，一個渺小的生命存活於其間，又是為何而來？將往何處歸去？生活是現實人生，有悲歡離合生老病死，有開創積極萎靡消沉；藉由藝術的融入可以將精神昇華。

當功利、科技速成的心態，過度支配我們的生活和知覺世界的方式時，我們會只重視工作的結果，或實現某種目的。生活在這個忙碌的時代裡，多少美的事物，被不經意的淹沒在人們急促的腳步聲中，我們總是找很多藉口，來解釋自己的忙碌；忙工作、忙應酬、忙小孩、忙父母、忙著合理化每一件因為自己錯失機會而懊惱的事。很少人能有心情真正停下腳步，看看週遭的人、事、物，想想每一天的不同心情，聽聽現實生活外的聲音，享受當下的感受和樂趣。生活固然忙碌，但只要能在生活中，加上一點點的用心和創意，看待人生的方式，將會有不同的心情體會，試著讓藝術走進我們生活領域，

你將有意想不到的人生經驗。這種人生態度，切實能讓我們在工作遭遇瓶頸時，有個喘息和療傷的寄託。同時，看開或看淡某些事情。

假使我們能進得去藝術作品的世界中，從中感受到放鬆、自在、找到重新面對現實的力量，那麼，藝術就不再毫無用處。漢寶德先生（中華民國建築學會 2000 年建築獎章「建築文化藝術類」，民國 23 年 8 月 19 日生）曾指出，美感是一種與生俱來的態度，它存在於我們的日常用品，或是手邊的杯子、桌椅和住的地方。當我們在競爭激烈的現實社會打拼回到家後，躺在一個舒適的椅子和手拿造型美好的杯子，它們能撫慰並放鬆我們緊繃的心靈。

「藝術」並不是藝術家或就讀藝術科系人士的專利，畫展、音樂會、文學創作等等，屬於專業的，就交給專業人才去經營吧！藝術其實並不是那麼遙不可及，稍加留意身邊的許多事物，都可以很藝術的。就好像到花市，用少許的金錢，買一束花朵帶回家插在花瓶裡，很自然地，客廳就增添了幾分生氣與色彩，這就是藝術；電視櫃上的收藏藝品，牆上所掛的字畫，重新擺設布置，心情馬上有所改變，這也是藝術；陽台上的盆栽，修剪換個不同的造型，感覺好像更好等等，這些都是藝術，是生活中視覺與心靈的饗宴，一種生活中人性化的藝術。每個人看待美的標準不一定相同，但是感動卻可以一樣；有人鍾情用破甕來種花，也有人收藏高價古董。有人看歌仔戲不但投入而且深受感動，有人卻喜歡坐在國家劇院聆聽歌劇，陶醉在如詩如畫的天籟裡。不論對美的感受境界如何，那只是個人品味上的差異，但絕不是審美等級的分界。美感認知沒有絕對標準，我們可以說，這些都是個人的生活藝術，而每個人都可以經營屬於自己的生活藝術。

藝術源於生活，也是建立在生活上的，是對生活的美化。人們生活水準不斷提高，帶動了藝術不斷向前發展，通過實踐，使生活充滿新意，更加個性化；然而藝術雖源於生活，但不等同於生活，它更高於生活！

人類愛美的天性，早在一萬七千多年前的遠古時代就開始了。生活和藝術是不可分割的。當然，藝術是為了滿足人們生活中，對美的需要而產生的；早在原始社會，藝術已經漸漸的在人們的心中形成了，他們用最原始的技術打造了針線來縫製衣服，穿在身上；他們製造了陶器，雖不能說這些陶藝品有多麼的美觀，時尚，精緻；但是我們從中發現，藝術的美已經被人類所發現，並在生活中運用；他們用這些簡單又美觀的東西來打扮自己，這些都是原始人們審美觀念的反應，是裝飾的萌芽，它就是原始人們生活中的藝術。藝術是為了讓人們的生活更美好；因為對美的需求人類走出了洞穴，開始用不同的材料來建造房子，從而便有了建築藝術。在人們不斷對美的追求和不斷對美的創新下，藝術在生活中也不斷的被提升了。

在生活上有所思考，時時親近藝術，才能真正的展現個人生活藝術風格和魅力。倘若學了藝術卻不知道將之帶入生活中，就如同讀了書不能活用知識，無法體驗讀書的真正道理，那麼學得的知識，也只是鎖在書櫃的書，毫無用處。學美術，若僅只拿來作畫，也一樣喪失了美術的真正價值。許多藝術系學生畢業後離開學校，除了丟下畫筆，連基本的藝術情趣也沒了。也許是因現實生活所困，或其他壓力影響，步出社會幾年即變得

俗不可耐。反倒是一些不具藝術學術背景的人，因從小對藝術的興趣與執著，縱使只是喜愛，卻懂得將這份熱愛融入生活，化為美感，享受情趣。有人從生活周圍發掘美，酒瓶可以拿來種盆景，茶壺一樣能把花養得很好；有人因為對木頭的特別鍾情，一刀一鋸將它化為生命帶進生活中；多一點觀察與感動，當靈感來時，還可以用石頭堆砌出獨具風格的魚池；如何擁抱藝術，就看個人智慧。當每家每戶都能挖空心思，認真地用心經營自己的生活天地，祥和溫暖就會充滿我們的社會；當我們用心體會這個世界，藝術就會隨時在我們身邊。

生活是現實人生，有悲歡離合生老病死，有開創積極萎靡消沉；藉由藝術的融入可以將精神昇華，享受那自得的悠然。

藝術是藝術家美的感情的表現，並給予欣賞者以美的感受；也就是說，藝術家由美感的衝動到具體的將藝術品表現出來，與欣賞者以接觸的這一歷程，是為藝術整個的過程。

藝術欣賞，實際上是一種認識的活動；「欣賞」意指玩賞並讚美自己喜好之物，而得到一種喜悅與滿足之感，偏重個人主觀愛好，感性的成分較重。欣賞（鑑賞）活動，是指品味與辨識力結合而成的一種價值判斷，必須是觀賞者面對作品時，統合個人的感情、經驗與知覺能力，去了解作品的美感價值，在此認識過程中，須有理性的運作，作為了解的前奏，必須依賴個人擁有的藝術知識（如美的原理原則、各種藝術品的基本要素等）及藝術史的認識，以作為辨識、分析、解釋與評價的基礎，導向了解的必要階段。這種對藝術品深刻的了解，能提昇觀賞者欣賞的樂趣。

在藝術哲學裡，與人生最相關的地方就是審美經驗。身處這個知識爆炸的年代裡，你有高 IQ、好 EQ、更需要 AQ 就是審美的美感能力。進入藝術的多樣而奧妙的世界，培養藝術的鑑賞能力，與對藝術美學的敏感度，並從藝術作品中，擷取豐富的人生經驗，和大自然的人文關懷，開創文化創意的新思維。由於人具有這些審美特質，透過藝術觀賞活動，讓自己的生命更為豐富有趣。

人類對生存世界的理解與認識的方式，可以有很多種，諸如哲學的、政治的、經濟的、科學的等等，而人類經由藝術欣賞活動，達到對生存世界的理解和認識，則別具一番風采。哲學引人沉思生存世界，內層抽象的蘊涵，深奧而富於思辨；政治告知人們，自己及其所屬集團的地位與利益，機智而富於實用性；經濟則擴張了人們對財富的慾望，平凡而現實；科學有條不紊地，將世上的一切可見與一些不可見的東西，加以分析與暴露，讓人了解其本來面目。而藝術則有選擇地，匯總與綜合了上述幾種方式中，具有特色的東西，全方位地、感性而形象地向人們展示出一幅巨大的生存畫卷，恢弘而磅礴，令人驚嘆折服。

概括地說，藝術欣賞對人生的意義在於，它能極大地豐富人們的精神生活，久而久之，便形成滋養生命的精神之泉。通過欣賞藝術作品進一步充實自己的生活視野，加深了對人生與社會現實的認識。同時在藝術欣賞活動中，面對作品中的主題形象，及其意境的變化，會產生多種複雜的情感反應，就在這種情感起伏中，欣賞者獲得了豐富的美

感感受。

經由藝術欣賞了解人類文明，使我們不僅對於自己國家民族的文化資產，有所了解而加以維護，更可對其他時代及地域的文化深入了解，進而開拓視野，充實精神生活內涵。

從藝術欣賞中，找感動、找創意。透過藝術史欣賞各時代、各地域，與各民族的藝術風格，從藝術風格的不同，及其演變中，體驗美感經驗及其演變定律，有助於定位自我創作，或規劃人生的趨向，而不致隨波逐流，迷失在流行的風潮裡。藝術欣賞可增加創作的泉源，豐富形象思維的線索；從藝術欣賞中的作品圖片裡，可獲得豐富的影像，提供我們創作，或形象思維的參考資料，尤其學藝術者，如能運用現代視覺語言，及表現技法，將古代圖像，與現代創作理念，重新加以融合探索，將會產生嶄新的作品。

對非藝術工作者而言，日常生活中的起居室內裝潢、舟車器物、衣著打扮，也可從中獲取豐富的知識和體認，提供許多好的點子，以美化我們的人生。藉藝術欣賞培養對藝術的愛好，可以減少陷入不良休閒活動的機會；人文素養的提昇，進而內化氣質，使人生更加光彩。

我們可以汲取這些審美經驗的特質，來看待人生。人生除了追求實用的目的外，還有些活動本身，是有價值和意義的，值得我們細細品嚐。

美術欣賞〔主要是繪畫作品，雕塑作品〕，能給人帶來視覺上的刺激，造成一種視覺上的驚艷滿足，與新奇的感動效果。音樂欣賞，總會令人整個精神為之振奮，將自己的靈魂，投向那神祕悠揚的意境。戲劇與電影欣賞，集音樂、美術、文學乃至舞蹈等為一體，綜合性強，能為人們同時帶來，不同層次的豐富審美享受，直叫欣賞者心醉神迷。文學欣賞，為讀者提供了充分的想像餘地，任讀者憑自己的經驗發揮，有些經驗，只有靠非直觀視覺的想像才能完成，如描寫夢境。

這些妙不可言的欣賞活動，實在是一種不可多得的生命高峰體驗。這種體驗如此令人心醉神迷，以至於無論個人在什麼時候，在什麼情況下，面臨著藝術作品時，內心的感動都難以言表。

整體而言，人類對生活美感的尋找，是一種高尚的心理衝動，這是人類用幾千年文化的創作，換來寶貴的生命活力。各種的藝術門類、藝術作品，都可以豐富人類這種尋找生活美感的心理衝動，令世世代代無數的欣賞者，嘆為觀止、視若知音，甚至成為他們人生的導遊。因此，還有什麼東西，能夠超出藝術的魅力，使人欣悅狂熱地迷戀於它。

觀賞者能從作品中發現許多作品所傳達的意涵，欣賞的角度與視野便會隨之擴大。欣賞繪畫作品時應有的認知，一、「主題」，是一個觀賞者可以很容易辨認出來的形象。主題可以是一個人，或一群人；可以是一件事物，一棵樹；或是一個地方；甚至是一個事件。二、「構成」，所有的藝術作品都是藝術家根據「藝術原則」將一群「視覺要素」組織而成。藝術原則包括連續、漸變、對稱、對比、比例、平衡、調和、律動、統一、完整等原則。視覺要素，包含了色彩、線條、形狀、空間和質感。一個藝術作品的「構成」就是如何運用這些藝術原則來組織以上所指的視覺要素。三、「內容」，一件藝術

品經常會傳達一個訊息、想法或感覺，這個訊息、想法、感覺就是這件藝術創作的「內容」。

因此從此三原素中了解基本的作品內涵，便會慢慢的發現藝術鑑賞不是件難事。當然基本條件還需有中、西美術史的基礎，才具備有最基本的「發現」與「鑑賞」能力。

有一些人經由藝術欣賞熱愛進而進入藝術收藏的行列，那就要對藝術品的認知作相當的學習功課了；藝術收藏與股票投資，是完全不同的領域；股票只是資金的精明管理，與策略的投機運用，而藝術收藏卻是一種生活模式，或人生哲學的選擇。在藝術收藏與投資上，最重要的條件不是資金，而是眼光與品味，「眼光的基礎，在豐厚的藝術史知識，與敏銳的批判能力；品味的根源，在靈性的文學體驗，與深刻的美學修養。」藝術投資與收藏是一項高門檻的活動，不是有錢就能入門的。國內有不少富豪，挾著雄厚的資金，聘有專家顧問，設有美術廳館，縱橫藝術市場，附庸一時風雅，充其量只不過是少買些假畫而已，至於什麼是藝術收藏，連入門都談不上。

近幾年來，臺灣藝術市場一蹶不振。而反觀中國大陸藝術市場卻蓬勃發展，不但古代繪畫的拍賣價與市場價迭創新高，就連近現代與當代繪畫的價格，也以五十倍到一百倍甚至數百倍的速度翻升。整個藝術市場，無論古今，都進入了前所未有的發燒階段，中國畫家自己形容，這是中國五千年來畫家最輝煌的時代。

2006年間，中國當局作出一波波打壓房地產的嚴厲手段，造成買樓熱錢大退潮，市場資金的浮濫，對已經過熱的藝術市場，更是火上加油，強化了榮景爆發的熱力。於是“藝術投資獲利比販毒還高”的論調，在中國不脛而走，吸引了越來越多的非理性投機資金的加入。如果照這樣的速度發展下去，中國近百年來好不容易才出現的藝術榮景，會不會提早邁入泡沫化的大幻滅？一九九五年紐約藝術市場大崩盤的殷鑒不遠，有意從事藝術投資的人士，應該審慎從事，知所警惕的面對這詭譎多變的藝術市場。

從八十年代到九十年代，港、台、新加坡藝術市場，率先以四處林立的裱畫店、古董店與畫廊為主要力量，以不斷出現的公私立美術館為輔助力量，以嘗試出現的拍賣市場為引導力量，以穩定發展的美術期刊與學術季刊為平衡力量，開始走向一段空前繁榮的景氣時代。這一時期的藝術市場榮景，足可與西方藝術市場相頡頏，畫廊連鎖開出，畫價急速上漲，年輕畫家輩出。例如佳士得1995年在臺北舉辦「張學良定遠齋藏書畫拍賣會」，一時之間，吸引了歐、美、日、韓、香港、新加坡等，世界各地的重要收藏家、買家與古董商群聚臺北，參加競標，盛況空前。

臺灣在藝術市場全盛時期的九十年代初期，全國七八百家獨立畫廊與連鎖畫廊；而2000年左右的臺灣，則在政黨輪替的政治陰影下，經濟發展的景氣，不斷緩緩降溫，藝術市場的熱度，則開始慢慢下滑，南北畫廊，及連鎖畫廊紛紛關門，於是僅有的一兩家拍賣公司，也在最後的超低廉價拍賣後，偃旗息鼓。而香港的藝術市場，也在九七大限的政治陰影下，氣勢不再，更因為臺灣藝術市場低迷的影響而停滯不前，其氛圍一直延續至今仍處在觀望的階段。

1995年前後，繁榮長達三十多年的美國紐約藝術市場，由於外行者盲目的加入藝術投資，以及各種經濟因素，例如股市、電子業、網路業、創投業在過熱之後，出現了泡沫化大崩盤的現象，造成了全美藝術市場的不景氣。連帶的巴黎、倫敦與整個歐洲的藝術市場，也跟著滑落谷底。西方藝術市場，在半個世紀以來，首度進入大蕭條時代。紐約蘇荷(Soho)區的知名畫廊，紛紛關門，代理畫家，也相繼解約。

就在此時，藝術拍賣會卻如雨後春筍的在中國大陸各地迅速崛起，絲毫沒有受到歐美藝術不景氣的影響。中國藝術拍賣會，整體而言，卻是有不斷緩慢上升的趨勢，充分的反映了中國藝術市場未來巨大的潛力。在畫家、畫商、買家、及拍賣公司的運作之下，現代與當代藝術的價格，在毫無嚴格學術評估，與深刻文化闡釋的情形下，也節節飆漲，聲勢驚人。2006年3月紐約蘇富比拍賣公司，開始介入中國當代藝術，在詮釋權與評價權上的爭奪，並進行在繪畫利潤上掠奪式的炒作。對當代藝術美學知識，與藝術市場知識，兩皆欠缺的中國藝壇，一種任人宰割的態勢，已經隱然成形。這種拍賣過熱的榮景，帶來了許多市場有識人士的憂慮，擔心盛極而衰的現象會提早來到。

傑出藝術家的被發掘，必須要有健全的藝術市場結構。偉大的藝術家，是一種文化自然的結晶，無法培養，無法模仿，更無法取代，百年不能一遇，千年難得一見。不過，這樣的藝術家，即使一旦耀眼出現，總是需要經過漫長時間的淬煉，和雪亮慧眼的探照與拔擢，才能看到他四射的光芒，使人們認識到真正的天才。這種例子，在中國有任熊（任熊 海上畫派始祖 1823-1857 字渭長，號湘浦，又號不舍。浙江省蕭山縣人。任熊與其弟任薰、其子仁預並稱「蕭山三任」，或加任頤（伯年）並稱「海上四任」；又與張熊、朱熊合稱「滬上三熊」。在海上畫派的發展時期，為一影響十分深遠的人物。），在西方有梵谷（梵谷(1853-1890) 文生·梵谷 生於1853年三月三十日於荷蘭 Zundert-- 逝於1890年七月二十九日於巴黎近郊的 Auvers-sur-Oise 常被認為是荷蘭繼 Rembrandt 之後最偉大的畫家。他對於現代化派的印象派畫風極具影響力。在短短的十年內，他的創作透過大膽的用色、粗獷的筆觸以及精神上憤怒的情緒，造成了風潮。），都成了有名的教材。梵谷在二次世界大戰之後，聲譽日隆，名滿全球；任熊也要到二十世紀末，才被藝術史家重新發現，受到中外藝術史家普遍的重視。

藝術家的美學精神與藝術品的文化價值之產生，要靠複雜的評論與詮釋；藝術家的市場地位與藝術品的市場價值，則要靠健全公正的估價體系，二者缺一不可。健全的藝術市場之結構基礎，在於社會上的各種公私機構或學術單位、畫廊與古董店、美術館等，能夠在理論上提供深刻的文化詮釋，能夠在價值上提供公正的評估，使傑出的藝術家作品得以被發掘。

畫廊經紀人與藝術家、收藏家的理想關係，應該是合夥以誠相待的緊密關係，不應專事炒作，亂了藝術市場，害人害己。而畫廊在售畫時，也要挑選買家，不會為眼前的近利，把藝術家的畫作，隨意大量的拋售給市場炒手，破壞了整個藝術市場的行情。而這些理想就要取決於畫家的作為，一個畫家，如果放任自己的作品，在市場大量流通，由人壟斷炒作，最後畫價崩盤時，也只有畫家本人必出面維護與承擔。

天才藝術家、誠實藝術經紀人、精鑒收藏家，是藝術市場上的“創新要素”，而公正藝評家、嚴謹美術史家、膽識美術館研究員、遠見美術出版主編，則是藝術市場上不可或缺的“監督要素”，保證了藝術市場運作的平衡。兩組要素之間，良好而正面的關係，是維繫正常拍賣市場合理發展的關鍵。任何拍賣市場，如果跳過了“監督要素”的嚴格檢驗，那就是一個容易造成藝術景氣泡沫化的陷阱，一個成熟理性的藝術界，所要極力避免的，就是這種讓人在不知不覺中，陷入自我毀滅的瘋狂與愚昧。

收藏如要成家，非要在好學深思的基礎上，選擇特定的目標，志向專一，實習經年不可。收藏古畫，應對各個時期的各種題材之代表作，努力闡明其創作、理論與時代的深層關係；依編年體系，各家精品，畫法、美學與時代社會的變遷，藝術史等，都必須深入探討與認識。對古代繪畫鑒別力不足者，可以收藏一組有潛力的當代畫家之精品，與當代藝評家與藝術史家，不斷研究，修正，切磋，辯論，耐心印證自己的見解與願景。對想要進入藝術收藏的初學者，可以在公立的畫廊、藝術中心畫展時，直接向畫廊經紀人、拍賣市場或藝術家購買，可以避免買到劣品、偽品。但你仍須要發時間，去對當代藝術市場，對藝術家有所了解，找到自己喜歡的藝術風格，市場普遍認為有潛力的藝術家，仔細琢磨才可投資，以免落入陷阱。

如果你只是單純的想要買些藝術品，來佈置美化居家環境，透過藝術欣賞來增加生活情趣，但又怕因不懂而買到的是商品，是劣品，而不是藝術精品；此時你就必須經由朋友，介紹他所認識的藝術家，或畫廊推薦經紀的藝術家，再衡量本身的預算，買到自己喜歡的作品；有機會結交藝術家朋友，時常接觸藝術欣賞藝術，淺移默化，自然眼界就高了，慢慢的就能分辨何為精品？何為劣品？何為商品？也許哪天學費付多了，還能進入收藏家之列哪！

台灣藝術市場在一片不景氣的環境下，如何讓資深收藏者，有法定規則可循，讓新進者不致受傷，是藝術品收藏最重要、最基本的一步。而要達成這個目標，根本的辦法就是要「從美學教育扎根」，讓「全民提升對藝術的鑑賞力」做起，真正讓文化生根，使文化活動成為生活的重要一部分，讓全民對藝術展演活動，熱情參與，願意親近，則鑑賞力的提升，自然能讓藝術市場普及活絡。

「藝術家」給人們刻板印象是，那種過著苦哈哈，不在意物質生活，不修邊幅的窮苦模樣；如何擺脫這種宿命，在這行銷的世代，「藝術就是商業」的時代早已來臨，藝術家不應該再是，死後才被發現，肯定其藝術價值，而供人炒作得利。「藝術需要金錢的力量」！藝術家必須打破藝術界不與金錢「掛鉤」的價值觀；如何有策略的將自己的「品牌」行銷，將是藝術家重要的課題。「找對慾望的方向，向前奔馳！」藝術家經濟無法自立，就會變成一顆棋子！藝術家需要金錢的力量！如何獲得更多的金錢力量來支持，創作更多讓世人感動的作品，並獲得重量級的影響力，這是一個非常新鮮的議題；當隨著事業、家庭、生活漸趨安定滿足的時刻，你必須回歸簡樸，純潔高尚，提升自我的精神生活品質；欣賞藝術絕對是人生最佳的選擇，行有餘力，並有興趣進入收藏的行列，當代藝術家作品是入門的好抉擇，給予當代藝術家金錢力量的支持，使他們更有信

心，去創作留給後世更多更好的藝術作品，肯定是行善的無限功德。

世人皆嘆耐得住寂寞難，殊不知耐得住熱鬧也很難；活在當下，喧鬧又充滿誘惑的世界裡，到處是嬌豔的鮮花，和醉人的掌聲，你若想固守城池，保持一份生命之靜，與平靜中的悠然，並非易事。現代人要活得輕鬆自在，過得悠閒舒坦，就得耐得住熱鬧，抵擋得住熱鬧的誘惑與進攻；若說耐得住寂寞的最好辦法是「以動制靜」，那麼耐得住熱鬧的最佳安排，則是「以靜制動」；寂寞是嚴冬，身動固然暖，熱鬧好似酷夏，心靜自然涼，任憑四周狂風大作，熱鬧滾滾，你若能巋然不動，冷眼靜觀，那嘈嘈喧囂就會離你遠去，世界將變得清涼寧靜，心境也是一片空明靜遠，像碧天的月，似舒卷的雲，悠然而從容。不去附和熱鬧，自然也就不會被熱鬧所干擾，更不會被熱鬧所左右，過你自己喜歡的日子，在平靜中默默耕耘，在快樂中從容收穫。走進藝術的美麗世界吧！在詩情畫意的美妙境界裏，做你自己，我就是世界的主人。

身處競爭激烈，一切講求高效率的現代社會，每個人的步伐，都隨著潮流向前奮力邁進。個人，只是一顆小小螺絲釘，跟隨著龐大的機械運轉著。單調重複的工作，忙碌枯燥的生活，沒有成就感與自我肯定的價值！辛苦一天之後身心俱疲，心靈卻仍有著無限的空虛，藉著各種聲色娛樂，來刺激那已經麻痺的神經，但刺激和反應，總有彈性疲乏的時候，就來個更大更新的刺激吧！久而久之，便是對一切都失去了興趣，而精神的空虛現象，依然頑固的盤踞著！這現實的污濁，令人難耐；人世中的虛偽、周旋、勾心鬥角，給我們的是精神上的折磨與性靈的斷傷！試著讓自己停下腳步，傾聽心靈深處的聲音吧！生命的意義是什麼？宇宙如此浩瀚，天地如此寬廣，我是多麼渺小的一個小生命，存活於其間，又是為何而來？將往何處歸去？！

「采菊東籬下，悠然見南山。」如果說陶淵明的詩平淡，這「平淡」二字，實際蘊藏著濃得化不開的深情！就好像捧飲一掬夏日沁涼的清泉，甘醇、凜冽而甜美！回味之餘，蘊含著多少人生的經驗和哲理！藝術存在於自然界的一切，是那樣的怡人，總讓人感到輕鬆舒暢，心曠神怡！它隨時張開雙臂，歡迎我們投入它的懷抱；它處處敞開笑顏，擁抱樂於接納它的人！

每個人都應該享受藝術帶來的感動；從今天開始，試著偶爾去體會一下生活的周遭，放鬆一下繁雜瑣碎的惱人事物，讓自己的心靈得到一些美好的調劑，也許是去欣賞一幅名畫，聆聽一曲古典音樂，或只是去山上看著太陽升起的第一道曙光，你會發現生命中充滿了各式各樣的美好；藝術，是人類用生命煥發出炫爛的光芒。

參考資料

薛清江著《哲學與人生——人生、繞路與哲學》高雄麗文出版社 2007。

劉昌元著《西方美學導論》台北聯經出版公司 2001。

朱光潛著《文藝心理學》台北金楓出版社 1987。

維荷尼克・安瑞—安德森著（賴慧芸譯譯）《藝術有什麼用？認識藝術的第一堂課》

李洪志先生《洪吟》。

方建銘（藝術與人生）。

豐子愷（美術講堂：藝術欣賞與人生的四十堂課）。

王大智（中國藝術欣賞）國立空中大學印行。

琳達凱述籬（大師的油畫秘訣）新形象出版。

張毅著〈藝術的魅力〉

林佳燕（「藝術與生活」的人生體會）

〔東方藝術財經專欄〕

釋如常（藝術鑑賞與美感經驗）

凌嵩郎著〔藝術概論〕

黃慶源 現任台灣畫院副院長

對少字數書法諸問題的思考——以日本少字派作為借鑒

王子蛄（深圳）

[摘要] 自 1980 年代以來，中國現代書法深受日本影響，少字數書法的影響亦無例外。一個字、一個詞成為書法的表現物件，且無約束的章法，肆意筆墨，讓人寫起來既痛快又有成就感，於是人人都躍躍一試，許多中國當代的書法創作人士都有創作少字數書法的經驗。然而，對於少字數書法，我們知之多少呢？字數少的書法即是“少字數書法”嗎？少字數書法又具有哪些特徵？為何要創作少字數書法？少字數書法在當代有哪些優勢和進一步發展的空間？如何建構相應的評價體系和理論？……這些都是擺在當前書法創作者面前的問題。本文試圖對這些問題做一些思考。通過回顧日本“少字數書法”的歷史，辨析“少字數書法”、“少字數派”、“字數少的書法”三個概念，探討少字數書法沒有在中國形成流派和影響的原因，分析少字數書法在當代的適時價值，提出少字數書是當代書法創作與時偕行，能夠取得廣泛社會影響的重要表現形式，對書法地位的提升具有重要意義。與此同時，筆者還將提出當前少字數書法創作探索的相關觀點。

[關鍵字] 少字數書法；少字派；書法創作

導言

眾所周知，少字數書法是日本現代書家首先開拓的領域。在 1930 年代興起，二戰後獲得發展的日本“現代書法運動”中，“少字派”便是其中的代表流派。一二個字裏，筆墨淋漓，巧構空間，有的表達一種激烈的情感，有的追求一種因“言有盡而意無窮”的意象空間趣味，有的突破傳統書寫規範，以“少”追求創新、脫俗的雅境，以線條來構造空間美感等等。二十世紀六十年代初，少字數書法正式獨立成為具有廣泛影響力的“每日展” [1] 的常設專題，展品逐年遞增，參與的會員也日漸增多，少字數書從此聲名鵲起。在目前，少字數書法在日本仍舊是受歡迎的藝術表現形式，在許多展覽和出版物中我們均可看到少字書法作品，可以說，少字數書法已經成為當代日本書法的主要創作形式之一。

自 1980 年代以來，中國現代書法深受日本影響，少字數書法的影響亦無例外。一個字、一個詞成為書法的表現物件，且無約束的章法，肆意筆墨，讓人寫起來既痛快又有成就感，於是人人都躍躍一試，許多中國當代的書法創作人士都有創作少字數書法的經驗。然而，對於少字數書法，我們知之多少呢？字數少的書法即是“少字數書法”嗎？少字數書法又具有哪些特徵？為何要創作少字數書法？少字數書法在當代有哪些優勢和進一步發展的空間？如何建構相應的評價體系和理論？……這些都是擺在當前書法創作者面前的問題。

一、關於“少字數書法”、“少字數派”、“字數少的書法”

日本少字數書法興起於二十世紀三十年代後半期的“現代書法運動”，與前衛派和近代詩文派等成為該現代書法運動的三大主要流派。由於前衛派運動脫離了文字字形而無異於西方抽象繪畫，因此隨後日漸式微，而日本少字派立足於漢字，汲取了西方抽象表現美術理論中“象” [2] 的觀念，提出了自己的理論主張和創作思想，其流派代表作品首先在歐美獲得承認和賞識，隨後在日本產生廣泛且深遠的影響。日本少字數派書法代表書家有手島右卿 [3]、松井如流 [4]、山崎大抱 [5]、戶田提山 [6] 等人。

(1) 日本少字派書法的特徵。

少字派借助繪畫的筆墨和構圖技巧，在少數幾個漢字之內開拓具有現代意識的書法造型，運用文字線條的動勢、氣質、韻味以及墨色的濃淡、幹濕、枯潤等等筆墨元素去表現文字的意象空間。如少字派創始人手島右卿的作品《崩壞》即是作者描繪日本在經受戰爭摧殘後，城市滿目瘡痍的一番淒涼景象，崩壞兩字如倒塌的建築，散開的筆道就像那崩塌的建築和暴露的鋼筋。文字的含義與意象結合得如此貼切，贏得了國際美術界的驚歎 [7]。

通過下面這組圖片中，我們可以更直觀地瞭解日本少字派追求的“象”，手島右卿的代表作《燕》的書寫軌跡似乎是黃庭堅和文征明的“燕”字結合體，但手島右卿的目的不同，他要表現的是燕子劃過天空般的輕盈的意態，正如南宋畫家梁楷的《秋柳雙鴉圖》的意境那般。

少字派書法不同於日本鎌倉時期的墨蹟書法 [8]。“墨蹟”特指日本鎌倉時代的禪僧書寫簡潔短少的佛語、偈語的幾字書法。少字數派書法不排除受其影響，但少字數書不同於“墨蹟”是因其出發點是以追求文字的“象”，因此，其筆墨的枯潤以及章法構圖的黑白處理等，都作為作品整體造型的一部分來考慮。日本於鎌倉時代“墨蹟”書法只是傳統的書寫，少字數派書法注重意念的表達，是一種新的藝術形式。

對於這個區別，我們通過對少字派書法和“墨蹟”書法的兩件作品進行形式上比較可更加直觀地得到理解。與中國傳統榜書、匾額書一樣，日本墨蹟書法書寫文字也是居於紙面的視覺中心點，而且筆劃與紙張的邊緣留出一定的空間，也是我們在傳統書法章法裏常講的“留有天地”的說法。而少字派書法則不同，在經營空間上，作品視點的四周甚至紙面的角落都納入作品的經營範疇，如鈴木苞葉於 1964 年獲“每日展”獎的作品《嘯》字，其筆劃突出紙外（同設計裏常用的術語“出血”一個道理）的表現方法在傳統書法中是找不到的，而這來源於西方抽象繪畫。此外，墨蹟書法的行筆節奏相對比較平緩，書寫“有度”，偶然出現的“飛白”效果非刻意為之；少字派則不同，如圖中

《嘯》字的“驚雷般”的用筆方法和飛白的運用是在創作前就已經構思好的，其目的是增加作品的視覺效果和感染力。

需要指出的是，有人將井上有一歸類為少字數派 [9]，這是不正確的。雖然也是以漢字書寫進行創作的手法，形式上也酷似少字數書，但他的作品是以書寫重複的字，一組一組連續排列於展廳中呈現的，其創作的理念不同於少字派，也不屬於少字數書的範疇。此外，井上有一在日本屬於前衛派書家，但不是主流書家。其從未入選日本書壇最具權威的“每日展”和“日展” [10]，因此，其產生的影響不能與日本少字派同論。

(2) 日本少字派書法對中國的影響及中國的少字書法的狀況。

日本的少字數派與現代派書法對中國大陸和臺灣 [11] 早期現代書法創作深有影響。二十世紀八十年代初中期開始，隨著西方現代藝術思潮的湧入，中國“現代派書法”活動在美術思潮的刺激下應運而生。對傳統書法的現代思考，產生了“書法主義”、“新古典主義”、“廣西現象”、“學院派書法創作模式”等等一些現代書法現象。1985年少字數派創始人手島右卿作品展在北京舉辦，影響了大批的書法創作者。日本少字派的書法及其闡釋不啻成為了不少中國書家追求書法“現代化”的理論和實踐指導，並在某種程度上形成了“書畫一體”的主導傾向。例如以古幹、李駱公等“以畫入書”的將文字字形作為繪畫圖案處理的“書法”作品。此外，大批年輕的書家如王冬齡、曾來德、白砥、邵岩、劉毅、閻秉會、楊林等也實踐過類似日本少字數派的少字數書法現象。對“現代書法”發展有重要影響的幾位學者兼藝術家如邱振中、陳振濂等也曾於二十世紀九十年代在日本教學、研究、辦展。然而，在中國，少字數書法創作不成流派，無專門從事少字創作的流派。

為何諾大的中國擁有龐大的書法創作群體，卻沒能形成“少字數派”，筆者認為這與中國書法的傳統觀念不無關係。首先，中國傳統書法有“一字千金”的觀念，即認為字數越多的書法作品才越有價值，而一兩個字不足以體現作品的份量和藝術的意義；其次，中國書法“一字鮮”的觀念。“一字鮮”即為“一招鮮”，書法家只需要苦練熟悉的幾個字或者擅長的一些字句，到某些場合即可即興表演，因此其作品並不足以說明書寫者的功力，這也往往成為那些書法功底薄弱者用以欺世盜名的手段。所以，當代書法創作人士自然也不屑以少字派書家自居了。此外，在二十世紀八十年代風行一時的少字數書法為何在近二十年來逐漸被人們所淡漠，多少還與少字數書法在中國書法界不受重視是有關係的。

實際上，與日本在鎌倉時代的“墨蹟”書法一樣，中國傳統的書法創作形式中，早有一到四字的少字數的書法創作。那麼是否可以說少字數書法在中國古已有之呢？字數少的中國榜書、匾額書當然也不是少字數書法，它們只是中國書法幾千年歷史長河中的傳統藝術形式之一。榜書、匾額書是字數少的書法創作形式。榜書，古稱之為“署書”，字特別大的稱為“擘窠大字”。相傳最早書寫榜書的書家是秦丞相李斯，而漢丞相蕭何

則是第一位運用榜書藝術裝飾帝王宮殿的書家。（明代費瀛《大書長語》曰：“秦廢古文，書存八體，其曰署書者，以大字題署宮殿匾額也。漢高帝未央宮前殿成，命蕭何題額……此署書之始也。”）歷代書寫榜書者不乏其人。隨著社會經濟文化的發展，榜書從讚頌帝王功德，裝飾皇家宮殿、苑囿，發展到題寫重臣宅第、寺宇廟堂、關隘要塞城樓、園林景觀、名山大川，最後進入尋常百姓家，商家則用以書寫店招。榜書、匾額書為便於識別主要以楷書、行書和隸書為主，其特點是字大且正，筆劃粗重，圓融，歷代榜書、匾額書的書寫者多為帝王、丞相及文人。

而民間常見的“福、祿、壽、喜”、“禪、道、佛、龍”等少字數形式的書法作品只是字數少的書寫，其被書法技巧拙劣者反復演繹至藝術品質低下的“俗書”，已不具有多少藝術審美的價值。

除此以外，還有中國古代的“飛白書” [11]，飛白書不一定是字數少的書法，但它通過對飛白的運用產生的抽象意象與日本少字派追求的“象”有相似之處（比如前述手島右卿的作品《燕》），值得關注和思考。飛白書的意象之美，可以從歷代的讚頌中見一斑。唐張懷瓘《書斷》評三國張弘飛白書“絕妙當時，飄若雲遊，激如驚電，飛仙舞鶴之態有類焉。”評唐初著名書家歐陽詢飛白書“飛白冠絕，峻于後人，有龍蛇戰鬥之象，雲霧輕濃之勢，風旋電激，掀舉若神。”

以上幾種書法形式跟少字數書法都有一定的相似之處，但很顯然，從創作理念和形式上來說，它們都稱不上是少字數書法。

二、少字數書法的適時性

什麼樣的書法形式和內容受時代的眷顧和歡迎呢？順應時代發展的需要，產生與之相適應的書法形式才是具有生命力的書法形態。筆者以為，擁有簡潔的形式、重筆墨表現的少字數書法無論從形式還是到內容，都比多字數書法要更加貼近現時生活，更適合現代建築和展示空間，更符合人們的審美習慣和消費觀念，是現代生活中首推的書法形態，其理應成為時代的寵兒。換句話說，少字數書是具有創新意識的書法形式。

第一，少字數書法適合現代建築與展示空間的變化。

中國傳統書法的尺牘、手卷、條幅、冊頁等藝術形式的產生是與不同的建築住宅空間的規格與功能相關的，與建築形式具有內在統一性的。魏晉時期，書法多是實用的書信往來，以尺牘的書寫形式為主。宋元時期，由於欣賞的習慣和距離發生了改變，產生了適合在手中或置於幾案上展玩的“手卷”的形式。元代以後，尤其是明清，中國傳統的建築空間發生了變化，出現了中堂、條幅、楹聯這樣一些書法藝術形式。以蘇州園林為例。深院高堂，其門窗的樣式，即是天然的條幅、冊頁、扇面。宋詞中亦有“寫入小窗橫幅”之喻，即是天然圖畫。所以在明清時代的建築中，一般會客廳多需掛大幅中堂，或屏條掛軸，幾案上則置手卷、冊頁。二十世紀以來，由於中國大量輸入西方建築文化，

中國傳統的建築形式日漸式微，過去木質結構的高大空間為主的建築，代之以今天框架結合的橫向發展空間。在一個西洋化了的建築空間和生活環境中，如果在掛一個中堂、對聯就顯得很不和諧。傳統的藝術樣式不能進入今天的生活，它的傳播就受到了非常大的限制。而書法地位的提升，跟書法進入社會生活的各個層面息息相關。書法不與時俱進，則將如同京劇那樣，成為一個沒落的藝術形態。而書法要適合時代的發展，就必須創新出符合時代發展需求的藝術形式。

當然，不排除有的人削足適履，將自己的居所裝修成中國傳統明代式樣，條幅、手卷仍然適合這種空間，還有茶社也在此列。但這種“仿古”行為只是個別現象，大部分人的生活空間還都是西式的。在這點上，日本少字派書法在現代居室中的和諧展示值得我們借鑒，簡潔的書寫內容和裝裱形式與環境搭配的協調一致。因此，可以認為，少字數書在書寫內容和展示的形式上是順應時代發展的需求，更符合現代生活空間的書法藝術形式。

第二，少字數書法適合現代審美習慣。

少字書比多字書更適合現代人的文化消費習慣。現時代是一個資訊極度膨脹的時代，人們在現代繁忙的日常生活中，需要快速的處理大量有用與無用的資訊，而與之相適應的是人們逐漸形成的對文化有選擇的和快速的消費習慣。快節奏的生活帶來快節奏的消費，多字數書因其文字多，人們的注意力容易被引導到書寫的文辭內容上，妨礙觀者對書法本體的關注，且多字數書一般適合於案上觀賞，在現代建築空間中，其視覺效果較差，很難吸引觀者駐足觀看。此外，多字書法作品也自有其長期以來留存的積弊，比如內容重複單一，象“月落烏啼”、“日照香爐”之類流於形式的唐詩宋詞作品，基本上沒有閱讀性可言，更遑論思想性與藝術性。而少字數書則不同，其精簡的內容、有趣味、有效果的視覺表現形式很容易吸引觀者的眼球。匆匆一過，一字、一詞，簡單且容易識讀，過目不忘，留有餘味。

少字書在作品意境、筆墨、視覺效果等方面比多字數書有優勢。字數少，其作品意象空間就更加開闊，留給觀賞者想像空間就越大；字數少，就易於筆墨的枯濕濃淡變化；字數少，就易於處理作品黑白空間等具有形式感的藝術表現手法。

此外，少字數書法以對現代時代的感受和理解的直接書寫又比抄抄古文古詩的小文人情懷更為真實和生動。隨著文言文逐漸退出歷史舞臺，當代人與古代漢語之間的隔閡日益加深，以抄寫詩詞的古漢語形式的多字數書法顯然已經不適合表達以白話文為基礎的現代情感。

第三，少字數書法符合創新需求。

任何藝術形式都需要創新，沒有創新便沒有發展，沒有創新也就沒有生命力。中國

傳統畫論中有“筆墨當隨時代”，即是指中國畫的筆墨形式要適應時代的發展而發展。而書法也一樣，書法從過去尺牘、手卷、條幅、扇面等形式發展而來，是以適應不同時期的建築形式和審美距離而產生的創新方式。書法在現時代也需要有新的藝術形式。當代有強調“書法藝術性”的流行書風，是基於書法的現實生存情境的創新，而流行書風依然屬於少部分書法創作人士的藝術形式，沒有進入廣大群眾的生活。書法真正的現代形式，是要進入人們的生活，為人們所接受和喜愛，從這個角度來說，書法才會具有全民的意義，從而才能在現時代提升書法的地位。因此，書法無論在形式和內容上均需進行創新，不僅要符合現代建築和展示空間，還需符合現代人的讀寫習慣，貼近人們的生活。從這層意義上講，筆者認為，少字數形式書法正是一種具有生命力的藝術形式。其可觀可賞可用，具有當代的藝術價值，符合現代創新需求。

三、當代少字數書法探索

這是一個書法發展的新時代。少字數書法既然符合當代環境和審美習慣，理應具備比現今更為強大的發展潛力。

日本少字派順應了時代發展的需求，開拓了傳統書法的既有形式，產生了影響。日本在少字數書法領域的探索和成功經驗可供中國借鑒。當代中國的少字數書法創作，表面上看似參與者眾，但真正具有價值和意義的探索和作品少之甚少。日本在少字數書法領域的開拓並不意味著這一領域在中國已無可發展。少字數書法，這一新的藝術形式恰恰需要更多的人在更廣泛的學術層面上進行持續且有效的探索的研究。正如西方人當年開拓了西方抽象繪畫影響了日本現代書法，而日本的現代書法運動反過來又影響了西方抽象和表現繪畫一樣。

當代少字數書法的探索，筆者以為，在創作內容、形制、媒材以及相應的評價標準的建立方面均可有所發展。

首先，當代少字數書法創作應立足於漢字，必須具備漢字的形、音、義。日本前衛派書法的日漸式微即是前車之鑒，說明我們不能脫離漢字的基本造型。形，字形，篆、隸、楷、行、草書體及歷代名家的書跡均是我們少字數書法創作取法的資源。音，我們在看到字的同時會不自然發音，這點不顯著。義，兩字即可成文，字數越多，意思便被限制。例如，心臟病、心臟、心。心臟病是具體的病指，心臟就是指身體某一器官，但心就不同，其涵義無限擴大，想像空間也擴大了。同樣，海字，其包容萬象，但海涵、海風則被局限，大海故鄉，則是具體化，壓縮了，被限定了。

其次，少字數書法一般在一字到四字之間，字數儘量少，一兩個字集中表達意念。這比較有利於集中表現某一種經典字句、並使之精煉與精緻化。關鍵是字數多了，筆法等技巧的複雜程度高了，反而會限制筆墨和意向的表達。少字書不同，字越少，對於筆墨表現的要求就高，其更利於表現視覺的效果、筆墨的效果。此外，偶然得出的好作品

不具備可重複性，如手島右卿的《崩壞》是作者醞釀和反復創作十幾年之後的一次偶得之作。

第三，少字書創作應避免落入傳統形式套路。如前所述，中國傳統的榜書、匾額書不是少字書法，現代少字書法創作應當避免落入榜書和匾額書的形式。少字書創作不是簡單的小字放大，少字書創作應講究空間分割和對比關係，在不減少對比關係的基礎上，儘量省略重複的造型元素，以簡練、概括和誇張的方法，表現出強烈的視覺效果。

第四，少字數書法的視覺創作形式、裝裱形式應該立足于現代家居空間。許多書法創作人士或多或少都會有這麼一種的感受，抄首古人的詩詞送給別人家裏掛的，往往都偏好於四尺對開的斗方形式，或是偏橫式的形式，這是因為此種形式在現代家居中易於“安置”，而且效果也較好。目前比較普遍採用的而且效果較佳的幾種形式如正方形、比正方形略微橫向長點的形狀、豎式，有紋理或圖案的紙張也可採用。

第五，少字數書法應建立起了相應的評價框架，對相應的審美特徵與技法語言進行品評。

中國書法幾千年來幾經嬗變，從魏晉的新巧、宋代的書卷氣、到晚明的造勢、在至清代的金石氣。面臨不同的藝術形式，我們不能以其中任何一種審美要求與技術手段來要求所有的藝術形式。

少字數書法一旦風行，必將引起書法界的混亂，因為最有書法修養和傳統功力的人可以趁興為之，而愛好書法卻無功力、修養者也可以大搞特搞。因為字少，則可以用瞬間的人為宣洩的深度和力度，想像力，甚至生命力的發揮程度來區分高下，打亂了書法的傳統評價尺度，人格和天才突然變成書法的首要要素，突顯於修養與功力之上。所以在書法中浸淫良久的書法界中人，從感情上不喜歡“少字數書法”製造的“混亂局面”。

中國書家對少字書的判斷在前提上已經出錯。例如，白砥關於少字書代表人物手島右卿《崩壞》一作的評價 [13]，在前提上即出了錯，《崩壞》本身即是作為抽象表現的形式創作出來的，其書寫的形與崩塌的建築在形象上是吻合的，所以不存在這件作品是作者在追求書法線條的表現，而白砥用書法線條去評價這件作品，不合乎作品本來所追求的價值，因此，這不是一個層面的問題。

面對一種新的藝術形式，且又如此適合現代生活趣味的表達，我們需要建構相應的評價標準或者說評價體系。而如何構建這一暫新的評價體系，又是當代書法界今後必須面臨的重要的理論課題。

結論

在當代中國，少字數書法的提倡意義深遠。

書法要避免象京劇般日漸式微的局面，就不應成為少數書法界人士專擅的書法形式，而要具有現代人喜聞樂見，成為現代家居空間中常見的表現形式。“北大現代藝術

學會收集現代書法史料時，發現動輒有幾萬人在寫少字數書法，如果人們不以精英的倨傲看世界，藝術與人的關係不正在少字數書法中展示了一種新生？”（引自北大教授朱青生文《我所經歷的現代書法試驗》）

那麼，重新創新自身的表現形式進入人們的視野，重新獲得廣泛的社會認同和群眾基礎，重新提升書法的社會影響和地位？選擇什麼樣的書法表現形式？從形式到內容，筆者看好少字數書法這種形式。其簡潔的形式、重筆墨表現的少字書自然成為時代的寵兒。日本的少字數書法上的成功經驗，其產生的社會影響，其能成為人們喜聞樂見的書法表現形式，是前車之鑒。

書法要與時俱進。書法藝術創作是需要代代更新的，才能煥發出新的生命力，而不是成為傳統技藝，被當作文物束之高閣。比多字數更有優勢的少字數書法雖然不是當代書法的唯一表現形式，但其具備書法推廣傳播的先天條件理應成為我們首推的書法藝術表現形式。

參考文獻：

- [1] 鄭麗芸、曹瑞純：《日本現代書法》，上海書畫出版社，1986年。
- [2] 沈偉：《中國當代書法思潮（從現代書法到書法主義）/20世紀末中國書法思潮》，中國美術學院出版社，2001年。
- [3] 朱培爾：《亞洲當代書法思潮——中日韓書法及其主義》，中國美術學院出版社，2001年。
- [4] 劉宗超：《中國書法現代史——傳統的延續與現代的開拓》，中國美術學院出版社，2001年。
- [5] 楊朝嶺、陳葆鳳：《中國現代派書法十年》，廣西美術出版社，1996年。
- [6] 陳振濂：《日本書法通鑒》，河南美術出版社，1989年。
- [7] 陳振濂：《日本書法篆刻史話》，無錫書法藝專，1987年。
- [8] 朱仁夫：《中國現代書法史》，北京大學出版社，1996年。
- [9] 陳振濂：《中日書法藝術比較》，吉林教育出版社，1991年。
- [10] [日] 伊福部隆彥，徐利明：《書法與現代思潮》，江蘇美術出版社，1988年。
- [11] 中國現代書法藝術學會：《中國現代書法20年學術研討會論文選》，香港東方藝術中心，2006年。
- [12] 濮列平、郭燕平：《中國現代書法到漢字藝術簡史》（上、下冊），四川美術出版社出版，2005年。
- [13] 楊朝嶺、陳葆鳳：《中國現代書法十年》，廣西美術出版社，1996年。
- [14] 陳振濂：《日本書法通鑒》，河南美術出版社，1989年。

[15] 浙江省書法家協會、《美術報》社：《當代探索型書法展作品文獻》，浙江大學出版社，

2004年。

注釋：

[1] 每日展，連同日展被公認為日本最具權威性的兩個全國性展覽，每日展與日展的區別在於，前者是專題的書法展，後者是集繪畫、工藝、書法等綜合性大展。每日展始於昭和二十三年夏，由每日新聞社主持的作為書法綜合展覽的“每日書道展”。“每日展”對書法進行了分類。分設漢字、假名、新傾向的書法、篆刻等部分，隨著展覽次數的增加，逐漸形成了書壇的五大部分：漢字、假名、近代詩文派、少字數、前衛派。（陳振濂著：《中日書法藝術比較》，吉林教育出版社，吉林省長春市，1991年第1版，第87頁。）

[2] 象，即是形象、表像，也是意象，以手島右卿為代表的日本少字派是以追求象書作為少字數書的追高目標的。（鄭麗芸、曹瑞純譯：《日本現代書法》【原著是日本講談社《現代書事典》，金子鷗亭、手島右傾、宇野雪村監修，昭和四十五年出版】，上海書畫出版社，1986年第1版，第125-131頁。）

[3] 手島右卿，1901年生於高知縣。師從川谷尚亭、比田井天來。曾在大日本書道院、興亞書道聯盟、日本書作院、日本書道聯盟等工作。1955年以來在國外展上連年展出，1958年在布魯塞爾萬國博覽會近代美術50年展上獲最高殊勳金星獎，1969年作為外務省派遣訪歐書道文化使節團長赴歐，舉辦個展、巡迴訪問歐洲，其作品在東京國立博物館、東京近代美術館、羅馬的日本研究所、倫敦大使館、比利時皇家博物館等均有收藏。曾獲紺綬褒章，每日藝術獎，安芸市名譽市民獎。（鄭麗芸、曹瑞純譯：《日本現代書法》，上海書畫出版社，1986年第1版，第157頁。）

[4] 松井如流，1900年生於秋田縣。師從吉田苞竹。1960年獲日展文部大臣獎，1964年獲日本藝術院獎。（鄭麗芸、曹瑞純譯：《日本現代書法》，上海書畫出版社，1986年第1版，第159頁。）

[5] 山崎大抱，1908年生於高知縣。師從川穀橫雲、手島右卿。《南海書聖》編輯，書道藝術社同人。曾獲大日本書道院展金獎，獨立會員獎勵獎，抱雲獎，日展特選參展兩次。歷任日本書道美術院、日本書作院、每日展、日展、獨立書展作品審查員，1955年以後在歐洲巡迴展等海外諸展及日本萬國博覽會等展出作品，並在德國巴登市巴登國立美術館裏藏有作品。（鄭麗芸、曹瑞純譯：《日本現代書法》，上海書畫出版社，1986年第1版，第188頁。）

[6] 戶田提山，1917年生於愛知縣。師從手島右卿。1957年獲獨立書展會員獎勵獎，1960年日展特選參展，1963年獲右卿獎，同年舉辦首次個展，1964年任每日展作品審查員，1967年任日展作品審查員，1969年隨外務省歐洲巡迴展展出作品，1970年在日

本藝術節巴黎展上展出作品。（鄭麗芸、曹瑞純譯：《日本現代書法》，上海書畫出版社，1986年第1版，第181頁。）

[7] 1957年，《崩壞》參加了第四屆聖保羅國際美術展，隨即引起了國際美術評論家聯盟的副會長彼特羅沙的注意，他看後說：“這是物體的‘崩壞’景象。”後來，在他訪日期間親自向手島右卿求證並得到肯定的答復後，他感歎到：“字義與藝術效果配合的如此得當，真了不起啊！只有‘書法’才算得上世界最高的藝術。”這也代表了西方美術界對日本少字派的普遍認識。（鄭麗芸、曹瑞純譯：《日本現代書法》，上海書畫出版社，1986年第1版，第146頁。）

[8] 日本的鎌倉時期，由於鎌倉武士們逐漸取得了政治上的地位，武士們所信奉和追崇的新的佛教流派——禪宗得到了前所未有的發展，這對當時的日本政治、文化產生了深刻的觀念上的變化。由於禪宗獲得提倡，禪僧們的政治地位也得到空前的提高，其中如宗峰妙超、夢窗疏石，還被封為國師，直接參與政治活動。而禪僧用於修行時的書法墨蹟，也隨著禪僧地位的提高而成為書法的瑰寶。（陳振濂著：《中日書法藝術比較》，吉林教育出版社，1991年第1版，第149頁。）

[9] 倪蔚睦在《試論少字數書法的審美價值》一文中即將井上有一籠統歸為少字數書法。（浙江省書法家協會、《美術報》社編：《當代探索型書法展作品文獻》，浙江大學出版社，2004年第1版，第42-45頁。）

[10] 日展，在每日展誕生後的一年，由文部省主持舉辦的官方展覽——《日本美術展覽會》，這是一個規模巨大的展覽，書法與繪畫、工藝等被賦予同地位，書法屬於《日展》的第五個部分。（陳振濂著：《中日書法藝術比較》，吉林教育出版社，1991年第1版，第105-112頁。）

[11] 臺灣的現代書法運動受日本影響起步較早，在少字數書法上也有許多值得關注的探索，但限於篇幅，本文僅作日本和中國大陸少字數書法的討論。

[12] 飛白書的主要特徵是筆劃中間夾白。傳說為東漢大學問家、書法家蔡邕從雜役以帚沾灰成字的啟發下創造了飛白書。北宋黃伯思稱“取其若絲發處謂之白，其勢飛舉謂之飛。”今人將書畫作品裏的乾枯筆觸部分泛稱為“飛白”。歷代對於飛白書倍加推崇，參與者以皇帝和文人為多。如王羲之、王獻之、歐陽詢、唐太宗、宋襄這樣的大書法家均參與其中，且技臻於精妙。飛白書的創作在北宋高潮，宋以後，後日漸式微，建國後幾乎無人問津。

[13] 白砥在其著的《白砥學書叢稿1：書法空間論》（榮寶齋出版社，北京市，2005年第一版第135頁）一書中這樣評價日本少字派書法及其代表作：“象形書法雖然以漢字為素材，以表現漢字為目的，乍一聽符合書法的規定，但由於對書法結構的抽象性與點畫（線）的書寫性的破壞，使其完全離異了作為表現對立統一的生命之道的書法本質。從審美的角度講，文字的象形化探索大大降低了書法的點、線、結構的複雜性、豐富性與玄奧性，它與產生於春秋戰國時代的裝飾文字實質上沒有多少區別，是書法的俗化。因此，‘象形書法’是舍本而求末的探索，得不償失。”“……譬如說，手島右卿的《崩

壞》，線與形的作用是努力使其表現出物體崩潰毀壞的感覺，故線條的形式實際上與物化無異。《崩壞》的用筆破壞了毛筆的肌體，違背了毛筆‘順理’的本性，而成為粗暴、拙野的破鋒痕跡。”

王子蚬

1977年生，海南海口人。2000年畢業于廣州美術學院美術史專業，獲學士學位。2009年畢業于廣州美術學院美術專業書法方向，獲書法藝術碩士學位。現為深圳美術館推廣策劃部主任，深圳市政協書畫院特聘書畫家。獨立策劃和參與策劃了較多具有重大影響的展覽及各類學術活動，有較多書法作品、論文在有關藝術機構、學術期刊、報刊等展覽、發表、出版。

文化線索與選擇 ——魯迅、徐梵澄與中國新興木刻運動

麥荔紅（廣東）

[摘要] 如果說“漢唐氣魄”代表著一個強盛民族的自信與胸襟，那麼，“拿來主義”就代表著現代文化先驅者的審慎理性和清醒頭腦。在現代中西文化衝突中，魯迅以“拿來主義”的科學態度，期待著異域文化對本土傳統文化的巨大啓發和補益作用。在新興木刻運動中，魯迅以獨到的眼光對西方版畫進行了選擇和看取，就西方版畫對人的精神的引導、熏陶作用予以充分肯定。這是一種建立在民族立場上的文化選擇，以振興中華民族文化為目標。從魯迅等“五四”一代人起，到21世紀的今天，中國幾代知識精英均面臨著這樣的文化選擇，其思考雖因時代而異，但都以轉變國人的思想意識作為根本和關鍵。

[關鍵詞] 魯迅、徐梵澄、新興木刻運動、拿來主義、文化選擇

中國新興木刻運動已過去將近80年，因其獨特的歷史作用、社會意義，美術界多年來一直將這個運動作為重要的研究課題，魯迅這個名字更作為倡導者而時時被提及、被回憶、被尊崇、被研究。誠如魯迅所言：“新的藝術，沒有一種是無根無蒂，突然發生的，總承受著先前的遺產……”

那麼，在1930年代的上海，魯迅是如何獲得如此多的關於西方現代版畫的資訊，魯迅的眼光固然是敏銳的，但以他多病之軀和有限的精力，為甚麼能夠如此準確地著眼於西方現實主義和表現主義兩大潮流，並將中國新興木刻放到一個相當高的起點上？換句話說，在20世紀30年代，西方現代美術潮流是如何通過魯迅這個渠道傳入並影響中國現代美術的？

—

1991年9月26日，在紀念魯迅誕辰110週年暨中國新興版畫60週年頒獎大會上，力群、王琦、牛文、古元、劉曠、李樺、李少言、楊可揚、沈柔堅、胡一川、張望、彥涵、賴少其、趙延年、鄧中鐵、黃永玉等16人獲得了新興版畫傑出貢獻獎。他們的獲獎，固然是因為他們在當時用藝術紀錄了歷史的苦難與歡欣，參與了社會的變革與更替，通過作品積極地表達對自身及外部世界的關注，從不同層面發掘人的生命存在和意義，當中更包含了對國家民族的群體生命的思考。但是，在人們紀念這個運動，在感念魯迅，在贊美這些傑出藝術家的貢獻時，是否還遺漏了甚麼？是否追問過當年魯迅提供給青年

木刻家學習借鑒的那些外國的版畫原作和印刷品的來源，它們何以成為青年美術家起步和效法的摹本？內山嘉吉在《中國版畫與我》中透露說，“除日本版畫之外，其他多是托學生們在歐洲留學之便，就地蒐集的。史沫特萊女士也曾為他蒐集過凱綏·珂勒惠支的版畫。這些版畫都是從作家那裡買來的。”

那麼這些學生具體是誰，他們又是如何收集作品的？更進一步追問，中國新興木刻運動中，那些最早向西方學習版畫技術併發表作品的人是誰？

在閱讀魯迅日記的過程中，曹靖華、陳學昭、季志仁、徐梵澄這些個名字引起我的興趣。如：從1930年9月20日至1936年10月17日，魯迅與曹靖華的通信有84封之多。當中紀錄了收集版畫的過程和細節。1931年12月曹靖華應魯迅之約，在蘇聯遍訪兩年，才找到畢斯凱萊夫為小說《鐵流》所作的木刻插圖，曹靖華在給魯迅的信中說：這木刻版畫定價雖貴，然而無須付款，蘇聯的木刻家說，印畫莫妙於中國紙，只要寄些給他就好。魯迅於是買紙並寄去兩包，托曹靖華轉致畢斯凱萊夫。

而許廣平在《魯迅與中國木刻運動》中則說：“魯迅先生向來愛好美術，對於藝術書籍，尤其時常關心，歡喜購置瀏覽，一有些週轉靈便，就趕緊托人把馬克和法郎，寄到在德國留學的徐詩荃先生和在法國研究的季志仁先生那裡，托其尋搜版畫。”

從目前資料看，曹靖華、陳學昭和季志仁有一個共同點——似乎都沒有學過美術，曹、陳二人攻文學而季氏專於音樂。但許廣平提到在德國留學的徐詩荃時，則說“他寄來的木刻圖本，大抵是經過他的名師指導，很內行的精選出來的。”那麼，這位徐詩荃是誰，他是如何在名師指導的下，替魯迅選購作品和書籍的？

二

許廣平所提到的徐詩荃，原名琥，譜名詩荃，字季海，筆名梵澄，晚年以筆名聞世。1928年5月15日，復旦大學學生徐梵澄到江灣實驗中學聽魯迅演講後，將魯迅的演講報告整理成《老而不死論》並於當天寄給了魯迅，第二天魯迅在日記里記下“晚得徐詩荃信”，6月22日，徐梵澄應魯迅之邀，造訪景雲里魯迅的家，開始了這段忘年的友誼。1929年徐梵澄到德國留學，1929年8月20日《魯迅日記》載：“下午詩荃赴德來別。”徐梵澄在晚年回憶這段告別：“先生一直送到大門口，我便鞠躬下去，剛一轉身，先生突然目光輝射，執著我的右手猛然一握，我感到那手力極強。這是以前未曾遇到過的，我吃了一驚，便分別了。……那一握，是教示，是勉勵，使人精神振起，要努力，要爭氣，要在國外好好讀書。其時，我正二十歲”。青年時期，他的文章由魯迅介紹在《申報》及其他報刊發表的約有200多篇。

對於學生徐梵澄，魯迅說他是“脾氣頗不平常”、“天賦極高”、“欽慕尼採，頗效其風度”的“古怪的英雄”，並稱“此公蓋雄於文”。而“五四”時期，魯迅曾被人稱為中國的尼採，徐志摩曾拿著魯迅的《熱風》對陳原說：中國的尼採在罵我們了。劉半農也說過魯迅是“托尼學說，魏晉文章”，魯迅似乎也並不反對這個說法。而魯迅對中國

古代精神氣質的承傳最典型的是魏晉風度，而他身上的魏晉風度體現出來的狂狷氣質與尼採的酒神精神的靈狂正有著某種相似性。徐梵澄說“我始終對先生是尊敬的，知道對著的是一偉大的人格。他人對先生的誹謗和頌揚我皆不管，而先生之大受群眾的頌揚乃身後之事。舉凡論文，論史，論人，論事，論書，論畫……皆聽到過很多精辟的見解，度過許多無比的辰光。”

1935年，在魯迅的影響和支持下，徐梵澄翻譯了尼採的著作，從此奠定了徐梵澄在尼採翻譯研究中的學術地位。徐梵澄對佛教的探索也源於魯迅，“可說我於佛學的一知半解，最初是由先生啓蒙的。”徐梵澄在藝術欣賞上也深受魯迅先生的影響，如對漢魏六朝歷史文化的鐘情，對漢魏風格的詩歌、書法的喜愛和理解，青年徐梵澄在魯迅的指導和幫助下開始了人生歷程的轉折。

徐梵澄（左四）在德國

1929年至1932年，徐梵澄在德國留學，原本家裡希望他去德國讀醫學，但他卻在海德堡大學主修藝術史，兼修版畫課程。1945年，徐梵澄被當時的教育部派往印度泰戈爾國際大學講學，開始了連他自己也始料未及的漫長而艱苦的治學之路。“時值艱虞，遭家多難，自放於域外者，三十餘年。”

1978年底，徐梵澄回到中國，受聘於中國社會科學院世界宗教研究所。2000年，91歲的徐梵澄默默走完了他的人生路。作為一個純粹的學者，徐梵澄精通國學以及梵、拉丁、古希臘等9種外語，在中西哲學、宗教、文藝、詩歌等領域都有深入研究和建樹，其學術成就舉凡有四：第一，受魯迅之囑系統翻譯了尼採著作；第二，系統地翻譯印度古代經典《奧義書》和《薄伽梵歌》等；第三，用英文述譯中國古代學術；第四，以精神哲學的進路重新闡釋中國古典思想，形成了獨特的學術體系。徐梵澄一生的境遇，比之“五四”那一代人也許更為曲折，所面臨的問題也更複雜，因而他在現實生活與學術工作中，堅持真理與正義的努力，顯出一種格外的力量。現存的《魯迅日記》中約有三百處寫有徐詩荃（或徐思荃）這個名字，詳盡紀錄了他在1928-1936年間出入魯迅家中並與其通信交往的全過程。那麼，當年他是怎麼給魯迅提供幫助，自己又是如何進入美術領域進行學習的？

三

內山完造大概是最瞭解魯迅對木刻審美趣味的人之一。他認為德國的那種粗獷而踏實的風格和蘇聯的細緻而美麗的線條，最能表現魯迅的兩個不同的側面。而德國版畫的輸入正得益於徐梵澄在德國留學的這個機緣。

徐梵澄回憶在德國留學時的情景：“這段期間的義務，是替先生收版畫，多是木刻原印而有木刻者簽名的，買些藝術書，寄些雜誌、報紙，有時代查一、二尋常德文字典上沒有的名詞。信札多是關於銀錢匯出，書、畫收到之事。一共不過四、五十封，不幸在抗日戰爭時期，連我的藏書一概喪失了。先生之買書畫從此亦止。主要是因為柔石犧牲了，沒有人為跑銀行買匯票，‘我現在連跑銀行的人才也沒有了。’——來信說。”

看魯迅的日記，有這樣的記載：“收詩荃所寄德國搜得之木刻畫十一幅，其直百六十三馬克，約合中幣百二十元。又書籍九種九本，約直六十八元。”（1930/4/30）

“收詩荃所寄 Kathe Kollwitz

畫集五種，George Grosz

畫集一種，約共泉三十四元。”（1930/7/15）

“得詩荃信附木刻習作四枚”（1930/8/4）

“收詩荃所寄 Carl Meffert

刻《Deine Schwester》

五枚，共七十五馬克。（1930/8/21）

“得詩荃信並自作木刻二枚”（1930/9/1）

“收詩荃所寄 Carl Meffert 作《Zement》

木刻插畫十枚，直一百五十馬克，上海稅關取稅六元三角。（1930/9/12）

“下午得詩荃所寄《弗蘭克孚德日報》三張，又自作木刻兩幅。”（1931/2/13）

“晚得詩荃信並木刻《戈理基像》一幅。（1931/3/26）

“晚收詩荃所寄《Edvard Munchs Graphik》

（1931/5/4）

“得詩荃所寄 Daumier

及 Kathe Kollwitz 畫選各一貼，十六及十二枚，共泉十一元也。（1931/6/23）

“得詩荃所寄《Graphik Der Neuzeit》

一本，照相二張，自作銅版畫一枚”（1931/11/4）

“得詩荃所寄《Masree 木刻選集》及《Baluschek 傳》各一本，自柏林發。”（1931/12/2）、

“午後得詩荃所寄書籍兩包，共計三本，皆畫冊”（1931/12/28）

“晚得詩荃信並銅版《梭格拉第象》一枚（1932/1/12）

《高爾基像》1931年 徐梵澄作

魯迅博物館研究員姚錫佩提到，“從1930年2月21日始，在兩年內陸續匯寄1100多元馬克，此後就不斷收到徐梵澄寄來的各種報刊及近百種書籍和美術作品，既有凡高、倫勃朗、杜米埃的畫冊，也有精當的藝術評論，如《歷代藝術中的裸體人》、《藝術史上的人體》、《野蠻人與古典派》、《藝術與社會》、《藝術在危險中》、《1800年至當代的波蘭藝術》、《十九世紀的繪畫》、《表現派的農民畫》、《立體主義》等。更有眾多當代表現力極為深刻的版畫作品，僅1930年一年就寄上版畫409幅。”

這些對魯迅正在倡導的新興木刻運動起了極好的指導和推動作用，也使中國新興木刻運動從一開始就立在一個與世界同步的相當高的起點上。

四

“在藝術方面，我其實也曾有一些發端，但多未曾繼續下去。”徐梵澄在《跋舊作版畫》中說，“當年我在海德貝格（海德堡）大學聽藝術史課，選了一門版畫課程，看到許多德國名藝術家的木刻畫，如朵勒（Duere），荷拜恩（Holbein）……諸人的傳世

之作，便想知道是如何製成的。當時大學無此課程，乃由大學備函致該城的高等技術學校，為此特開一課，每星期六下午去學習二小時，在那學校的藝術工作室里，利用了一切工具，於是學習了一年。這是特開之課，沒有另繳學費，材料一切取自工作室。”

“這期間未學石版畫，因為其技術和國內的一樣。藝術界也有以石版畫而著名的，如斯列物渥格特（M.Slevogt）。似乎藝術佳作不受工具限制。銅鏤又為版畫之一大部門。……自己學習，則只學了一種‘冷針’，即用鋼針在合金（多是鋅）版上直接刻繪，不加酸蝕，再塗油墨。用機器壓印。記得只作出小幅，也寄給魯迅先生了。”

1931年2月13日，魯迅收到徐梵澄寄來的兩幅按照照片刻制的魯迅像，突出魯迅炯炯有神的雙眼，刀法粗獷有力。魯迅在出版譯文集《一天的工作》（1933年）時，即應出版社要求，提供了徐梵澄刻的一張畫像印在書的包封上，由此可知，徐梵澄是中國新興版畫最早的創作者之一，大概也是最早發表魯迅木刻肖像的作者之一。

《霧與熱》1930-1931 徐梵澄作

徐梵澄談到給魯迅刻的版畫造像，“自來為魯迅先生造像，或雕或塑或銅鑄或木刻的似乎不少。我自己所作的一張，據說是所有木刻先生像之最初一張，卻不是在木版上刻的。是刻在亞麻油氈版上。這是一種頗類硬橡皮的綠色版，通常三、四毫米厚，大小隨意剪裁。著刀異常方便，它沒有木的紋理，也沒有坼裂或伸縮之弊。初治木刻者，多以此為練習材料，而印出效果卻與木質版一般無二。而且價較木為廉。這幾幀皆是以此材料製成。”

“因為原意在研究技巧，未嘗抱為藝術家之大志，未嘗專意經營，未嘗能分出必需的長時間。這幾張試作，當然不成熟。刻魯迅先生像，不必說，刻高爾基像，也是因崇拜其人。……不知為何有一張《罐梨》，偏為先生所欣賞，來信說那張最好。或許因其樸拙，有點北歐的土氣，再看不出其他理由。‘百巧不如一拙’，樸拙在藝術中是有其地位的。”

至今在北京魯迅博物館和上海魯迅紀念館內，還保存著當年徐梵澄寄給魯迅的上述作品，及另外兩幅署名徐琥（徐梵澄）的銅版德國風景畫。

正是因為有了這一年的專業學習，使徐梵澄能及時瞭解世界美術潮流，目光敏銳而獨到地選擇藝術作品，而他在精神世界、個性特質、審美趣味與魯迅的相一致，使他的創作以及所選擇的藝術作品獲得魯迅的肯定和欣賞。

《罐梨》1931年 徐梵澄作

五

30年代的中國，資本主義工商業在以上海為中心的東南沿海地帶有了新的發展，中國開始按照西方模式走向現代化。魯迅說：“世界日日改變，我們的作家取下假面，真誠地、深入地、大膽地看取人生並且寫出他的血和肉來的時候早到了；早就應該有一個嶄新的文場，早就應該有幾個凶猛的闖將！”

在30年代初期，魯迅致力於新興木刻的倡導，也確實期待著在藝術界出現幾個“凶猛的闖將”。魯迅具體做了三方面的工作：

一，舉辦木刻講習會。木刻講習會在解放前的國統區，恐怕是最早的也是最後一個進行版畫教學的場所。我國版畫界也把 1931 年 8 月在上海舉辦“木刻講習會”作為新興木刻運動的開始。授課的是內山完造的弟弟、日本小學教員內山嘉吉，當時能參加這個講習會學習木刻的，只有上海的 13 個美術青年，學習時間也僅有 6 天，課程安排上：第一天講授版畫簡史及創作版畫的基本知識；第二至第四天講授黑白木刻製作法；第五天講授套色木刻製作法；第六天對學員習作進行講評。魯迅在 1931 年 8 月 20 日的日記里寫道：“以 K.Kollwitz 之《Weberaufstand》六枚贈內山嘉吉君，酬其教授木刻術。”內山嘉吉在回憶中也提到：“魯迅先生來到家兄的書店，給我送來非常珍貴的禮物——德國著名版畫家凱綏·珂勒惠支的版畫，一幅銅版畫和六幅一套的石版畫《織匠》，這是每一幅上都有珂勒惠支鉛筆簽名的難得的佳品。”這次木刻講習會是魯迅以一己之力組織的。

二，出版畫集和舉辦外國版畫展覽會。魯迅在《木刻紀程小引》中寫道：“新的木刻，是受了歐洲的創作木刻的影響的。”這些影響大致來自兩個方面，一是德國表現主義，二是蘇聯革命現實主義。德國表現主義對早期的中國新興木刻的影響，體現在畫家將創作建立在大量的個人情感表達上。它所展現的個性比共同願望所表現的特徵要鮮明得多。如胡一川的《到前線去》、江豐的《無題》、賴少其的《餓》、李樺的《怒吼吧，中國》、張望的《負傷的頭》等，均顯示了不甘被奴役的心聲。人們因此看到，20 世紀上半葉的中國歷史腥血淋漓，也看到在戰爭磨難中的集體表情！

魯迅認為：“中國的環境，與藝術最不利，青年竟無法看見一幅歐美名畫的原作，都在摸暗弄堂，要有傑出的作家，恐怕是很難的。”從這一點來說，徐梵澄是幸運的，得天獨厚的條件使他遠遠地站在同胞們的前面，更成為最早的科班出身的版畫藝術實踐者。魯迅在給李樺的信中說“我愛版畫，但自己不是行家，所以對於理論，沒有全盤的話好說。”“我的能力，只可以翻印幾張版畫以供青年的參考”。魯迅重點介紹的第一位畫家是梅斐爾德，1931 年 2 月 2 日，魯迅在日記寫道：“是日印《梅斐爾德木刻士敏土之圖》二百五十部成，中國宣紙玻璃版，計泉百九十一元二角。”這正是 1930 年 9 月徐梵澄從德國寄來的原作。第二位是麥綏萊勒。1933 年趙家璧在上海一家德國書店買到麥綏萊勒的四種木刻連環圖畫，並由良友圖書公司翻印出版，包括：《一個人的受難》、（魯迅序）、《光明的追求》（葉靈鳳序）、《我的懺悔》（郁達夫序）、《沒有字的故事》（趙家璧序）。魯迅對麥綏萊勒的態度是：“M 氏的木刻黑白分明，然而最難學，不過可以參考之處很多，我想，於學木刻的學生，一定很有益處。但普遍的讀者，恐怕是不見得歡迎的。”

魯迅博物館館長孫郁認為：“魯迅稱贊他的木刻作品是‘揭發社會的隱病’。因為那裡有世道的不平和悲哀，氣氛是壓抑的。郁達夫在那裡讀出了‘簡單與誠實’，以為是描出了弱勢群體的哀歌。至於趙家璧眼裡的麥綏萊勒則是喜劇和悲劇的雙重演奏者，在滑稽里流出心酸的淚來。當年左翼作家在這些畫面里是讀出不平的衝動來的。”麥綏萊勒的刀法簡練而犀利，黑白色塊的運用極富韻味，人物造型單純而準確，他的反

戰態度和對社會現實的高度關注也使其作品成為這個時代一面獨特的鏡子。第三位是珂勒惠支。珂勒惠支的作品充滿了對母親、兒童的獨特感受，並對飢餓、戰爭、死亡等人類苦難，給予深切的理解與同情。她對黑白語言的把握及駕馭、具有悲劇色彩的沉重畫面和富有雕塑感的人物造型，使她的作品充滿著藝術的張力和視覺的衝擊力。在《且介亭雜文末篇·〈凱綏·珂勒惠支版畫選集〉序目》中，魯迅寫道：“……只要一翻開這集子，就知道她以深廣的慈母之愛，為一切被侮辱和損害者悲哀，抗議，憤怒，鬥爭；所取的題材大抵是困苦，飢餓，流離，疾病，死亡，然而也有呼號，掙扎，聯合和奮起……”，魯迅還在贈給許壽裳的這本畫集的扉頁中寫道：“印造此書，自去年至今年，自病前到病後，手自經營，才得成就……”他不但自費出版，而且親自裝訂該畫集。魯迅甚至還想編印蒙克的畫冊，可惜精力和財力有限未能如願。此外魯迅出版的畫集還有《蘇聯版畫集》（1936 年）、《死魂靈一百圖》（1936 年）等，共 12 種。從 1930 年至 1933 年先後舉辦過 4 次外國版畫展覽會，即 1930 年 10 月的“西洋木刻展覽會”，1932 年 6 月的“德國作家版畫展”，1933 年 10 月的“德俄版畫展覽會”和同年 12 月的“俄法書籍插圖展覽會”。

從資料上看，1931 年 12 月底魯迅被國民黨政府教育部裁撤。1932 年和 1933 年徐梵澄、曹靖華相繼回國，1933 年 3 月 11 日魯迅在收到李志仁寄來的書後，也與他失去了聯繫。從此，魯迅直接從國外購買美術作品和書籍似乎不那麼便捷了。1935 年 3 月，魯迅在給羅清楨的信中表示：“今年以來，市面經濟衰落，我也在因生計而做苦工，木刻已不能顧及了……”這透露了魯迅生活上的窘迫和精力上的力不從心，但他並沒有就此放棄，而是更多的以書信的形式與青年木刻家進行交流。

三，對青年木刻家進行具體指導。1933 年 7 月在給羅清楨的信中，魯迅說：“我以為少年學木刻，題材應聽其十分自由選擇，風景景物，蟲魚，即一花一葉均可，觀察多，手法熟，然後漸作大幅。不可開手即好大喜功，必欲作品中含有深意，於觀者發生效力。倘如此，即有勉強製作，畫不達意，徒存輪廓，而無力量之弊，結果必會與希望相反的。”1934 年 4 月魯迅在給陳煙橋的信中也提到：“單是題材好，是沒有用的，還是要技術，更不好是內容並不怎麼有力，卻只有一個可怕的外表，先將普通的讀者嚇退。例如這回無名木刻社的畫集，封面上是一張馬克思像，有些人就不敢買了。”1935 年 9 月魯迅在給李樺的信中誠懇地指出：“先生之作，一面未脫十九世紀末德國橋梁派影響，一面則欲發揚東方技巧，這兩者尚未能調和……”指出了當時青年木刻家的通病。版畫在當時，人們更多的是強調其功利目的。在《新俄畫選小引》中，魯迅寫道：“在革命時，版畫之用最廣，雖極匆忙，頃刻能辦。”但魯迅也提醒道“木刻是一種作某用的工具，是不錯的，但萬不要忘記它是藝術。它之所以是工具，就因為它是藝術的緣故。”

李樺、新波、建庵、冰兄、溫濤在《十年來中國木刻運動的總檢討》中認為，新興木刻運動對中國美術事業的貢獻在於：“不僅包含使這種比過去進步的新技巧的木刻的產生，亦不僅表示一種西洋繪畫的傳入及中國近代繪畫藝術中一種新流派的成長；實在

它是這個正在開展中的中國新繪畫——新現實主義的繪畫——的建立的首要契機，並且由於它產生時期的政治形態與中國情況而決定它負有明顯的政治任務——它是中國藝術中反帝反封建以至成為反日的前哨……”

魯迅說：“實際上，在上海的喜歡木刻的青年中，確也是急進的居多，所以在這裡，說起‘木刻’，有時即等於‘革命’或‘反動’，立即招人疑忌。”

對此，魯迅給予了誠懇的批評，“現在有許多人，以為應該表現國民的艱苦，國民的戰鬥，這自然並不錯的，但如自己並不在這樣的旋渦中，實在無法表現，假使以意為之，那就決不能真切，深刻，也就不成為藝術。所以我的意見，以為一個藝術家，只要表現他所經驗的就好了，當然，書齋外面是應該走出去的，倘不在甚麼旋渦中，那麼，只表現些所見的平常的社會狀態也好。”

這大概是魯迅之所以欣賞徐梵澄的版畫《罐梨》的原因！“太偉大的變動，我們會無力表現的，不過這也無須悲觀，我們即使不能表現他的全盤，我們可以表現它的一角，巨大的建築，總是一木一石疊起來的，我們何妨做做這一木一石呢？我時常做些零碎事，就是為此”

魯迅的這些觀點自然受到了左翼激進人士的圍攻，他說“辱罵和恐嚇決不是戰鬥”，不能把藝術當成觀念的簡單載體。這是對激進的左翼文藝觀念的顛覆。也正是在這個時候，魯迅以極大的熱情投入對表現主義藝術以及各種前衛性繪畫的推介。他從未放棄從藝術的角度打量革命，無論環境如何險惡，人的內心不該荒蕪，人的感受力也不該粗糙，當強調血色的革命時，不能忘記藝術的美。但是，當大家熱衷於唯美主義的時候，魯迅卻又強調現實的重要性。由此，魯迅腹背受敵，既成為左翼作家的論敵，又成為唯美主義者的對手。這充分說明瞭魯迅的複雜性，魯迅的性格、知識結構、藝術感受力，都不是“單向度”的，他總是極力探索那些隱在的、邊緣的、非理性的、非正常的、被世界否定和拋棄的、常人不能言說的生活現象，並通過特殊的藝術手段把它表現出來。

那麼，對於新興木刻，魯迅有過怎樣的期待和理想，徐梵澄對此是如何理解的，魯迅終極的文化理想是甚麼？六

對於美術或者具體到版畫，魯迅的意見是：“現在首先是在引起一般讀書界的注意，看重，於是得到賞鑒，採用，就是將那條路開拓起來，路開拓了，那活動力也就增大；如果一下子即將它拉到地底下去，只有幾個人來稱贊閱看，這實在是自殺政策。我的主張雜入靜物，風景，各地方的風格，街頭風景，就是為此。現在的文學也一樣，有地方色彩的，倒容易成為世界的，即為別國所注意。打出世界上去，即於中國之活動有利。可惜中國的青年藝術家，大抵不以為然。”

魯迅更明確提出：“以東方的美的力量，侵入文人的書齋去。”這裡傳達了兩層意思：一是中國版畫如何發展，二是如何讓中國藝術進入西方視野。在《木刻紀程·小引》中魯迅提出了這樣的設想：“採用外國的良規，加以發揮，使我們的作品更加豐滿是一條路；擇取中國的遺產，融合新機，使將來的作品別開生面也是一條路。”他在考察思想文化問題時，關注的是其在中國歷史與實際生活運作中的現實形態與實效。魯迅說：

“至於怎樣的是中國精神，我實在不知道，就繪畫而論，六朝以來，就大受印度美術的影響，無所謂國畫了；元人的水墨山水，或者可以說是國粹，但這是不必復興，而且即使復興起來，也不會發展的。所以我的意思，是以為倘參酌漢代的石刻畫像，明清的書籍插圖，並且留心民間所賞玩的所謂‘年畫’，和歐洲的新法融合起來，許能夠創出一種更好的版畫。”

中國繪畫的現代性往往是通過對傳統優勢的挑戰來實現的，魯迅希望年輕畫家瞭解中國文化和歷史發展的內在邏輯，在批判和繼承中為中國藝術尋找新的結合點。“自西洋文化之東來，國人欲以西洋軍備代替過中國軍備，欲以西洋政治代替過中國政治，欲以西洋經濟代替過中國經濟，欲以西洋教育代替過中國教育……種種運動曾盛起而未有已。”

先知型的啓蒙者與民眾的對立統一，是“五四”形成的中國新傳統，只要中國沒有徹底達到與西方對等的精神實力，這個傳統就會持續有效，這就是魯迅的“拿來主義”的意義。在現代中西文化衝突中，魯迅期待著異域文化對本土傳統文化的巨大啓發和補益作用：如果說“漢唐氣魄”代表著一個強盛民族的自信與胸襟，那麼，“拿來主義”就代表著現代文化先驅者的審慎理性和清醒頭腦。在新興木刻運動中，魯迅以獨到的眼光對西方版畫進行了選擇和看取，就西方版畫對人的精神的引導、熏陶作用予以充分肯定。

魯迅的理想是，不能簡單地“以富有為文明”，而必須把“人的精神獨立與自由”作為中國現代文明的基本目標，在“立人”的基礎上“立國”，建立現代民族國家。誠如徐梵澄所言：“魯迅先生一生是慘淡的。而其有大造於民族之覺醒及新時代之開端，功烈無邊，其文字力量之浩大，也許只有當年的反對黨方有實際感覺。”

他也談到對魯迅這些努力的理解：“因知中國思想界正在飛躍，將來在世界潮流中一定不致落伍，並且，如果能深入下去，還要站在世界之先。”中國社科院世界宗教所研究員孫波認為，徐梵澄由翻譯尼採到介紹室利阿羅頻多，又從研究翻譯印度古代文明的寶典回歸於闡釋中國傳統文化的精華，他的精神軌跡延續了魯迅的“立人”、“改造國民性”的文化理想。“五四”以來中國知識精英的文化努力都是為了救亡圖存，他們清楚意識到，在現代中西文化衝突中，中國文化處於劣勢，全盤西化或固守傳統均行不通，必須在民族的立場上作出文化選擇。在21世紀的今天，中國知識分子同樣面臨著這樣的選擇。就藝術領域而言，在全球化的普世人文理想與民族文化的地域性價值之間，在藝術功能與自身語言的深化拓展方面，存在著批判性反思與重建的雙重任務。其思考雖因時代而異，但都以轉變國人的思想意識作為根本和關鍵。

在魯迅的倡導下，中國新興木刻運動早期更多的是從德國表現主義獲得啓發與借鑒，魯迅去世後，在左聯的領導下，中國新興木刻承接了單一的蘇聯革命現實主義風格與模式，其影響直到1978年改革開放之後，國外不同流派的藝術潮流湧入中國，包括表現主義在內的藝術流派才重新引起國人的注意。事實上，在中國的文藝領域，革命現實主義文藝模式獨領風騷達50年之久。就新興木刻而言，這固然與曹靖華早期在蘇聯

中國古代漆繪與現代漆畫藝術探析

黎雪翠（廣東）

內容提要：中國漆文化源遠流長，從遠古時期浙江河姆渡朱漆木碗【1】，發展到現當代漆畫與漆器雙足並立的態勢，七千年的歷史淵源，湧現無數漆木菁華。在每一個朝代，漆繪藝術都緊扣當時的審美潮流，甚至有部分靈動的造型更是研究該時期藝術風潮的典範，成為中國繪畫史的一個重要組成部分。筆者就相關資料進行蒐集整理，以時間為線索，集中對中國古代漆繪及現代漆畫的藝術表現進行研究，由此展現了中國歷代繪畫趣味與造型習慣的轉變，並能客觀有效地指導當代人的藝術創作。

關鍵詞：中國、古代、漆繪、現代、漆畫、藝術表現

緒論

研究整理中國漆繪藝術，猶如欣賞華麗的美術巡禮，一幅接一幅的歷史精品，正最大限度地把中國繪畫的歷史向前推進，日趨完整地向世人展現中國繪畫源遠流長的發展歷程。在眾多介紹中國古代漆藝術的文獻論著中，都不可避免地提到一些關於漆器的圖案紋樣，雖然篇幅較小，卻能成為研究該領域的文獻依據。同時，在中國各地不少墓穴發掘報告中，大量出土漆器陪葬品的繪畫樣式，更成為藝術史家研究該歷史時期人們審美趨向的重要參照。

古代的漆繪藝術主要用天然生漆描繪而成，基於生漆本身帶有黃褐色，故能較好地表現暖色調效果，而黑漆所散髮出的厚實內斂，使畫面總能保持沈穩的感覺，造就了紅、黑相搭配的經典漆繪藝術。“以紅、黑二色為基調的漆繪風格，在中國古代漆器工藝中有相當久遠的歷史，它可能淵源於‘禹作為祭器，黑漆其外，而朱畫其內’（《韓非子·十過篇》）的傳統。”【2】這不由得讓人聯想起後來興起的重彩壁畫，通過高頻率地使用石青、銅綠、赭石等顏色而呈現出的獨特效果，奇妙之處與漆繪同出一轍。至現當代，多元化的綜合性繪畫材料湧現，漆畫融合傳統與現代之所長，為觀者帶來一場琳琅滿目的視覺盛宴。

本文選取中國歷代極具代表性的漆藝術作品為例，結合同時代的繪畫主流特徵，圍繞其構圖佈局、造型審美、色彩取向、審美追求等方面進行闡述，可進一步充實中國繪畫的發展歷史。

一、線的藝術：中國商周、秦漢、三國、兩晉、南北朝時期的漆繪表現

中國繪畫藝術的發展，正隨著近代的考古發現而不斷向世人展示其魅力，早期的繪畫遺存，大部分依附於其它用具或器皿。創作於春秋時期的“禽獸紋俎”，表面漆繪藝術圖案別緻精巧，用線流暢，一定程度上具備點、線、面的佈局意識。“這裡的鹿形瑞

提供的革命現實主義文藝作品有直接關係，但有關這方面的研究美術界似乎並不多見，至於陳學昭、季志仁如何在法國給魯迅提供幫助，更有待於有識之士的研究與分享。

就目前我所掌握的資料看，徐梵澄作為魯迅的學生，在思想、治學、審美等多方面深受魯迅的影響，在德國學習藝術史時兼修木刻、銅版等版畫技藝，並幫助魯迅購買了大量珍貴的版畫原作和美術書籍，進而對中國新興木刻運動產生直接而重要的幫助和影響。

劉小玄等先生在《中國版畫藝術源流》中，把徐梵澄列為新興木刻版畫第一人。我贊同這個觀點，更希望通過這篇短文，對這個觀點加以補充和完善，並在徐梵澄先生百歲誕辰之際，向這位偉大的學者、特立獨行的新興木刻運動先驅表達我最深厚的敬意！

《徐梵澄像》木刻 傅繼紅作

麥荔紅

1984年畢業於中山大學中文系，獲學士學位，分配到廣東畫院從事美術評論工作。1986年1月-1987年7月在中央美術學院美術史系進修。長期從事美術評論和史論研究。現為廣東畫院一級美術師，理論研究室副主任。

曾參與《美學百科全書》（汝信、李澤厚主編）部分辭條的編寫，《廣東省志》、《廣東省文藝志》美術部分的編寫。在國內外報刊雜誌上發表了大量美術評論與論文，包括《土地、傳統及其它》、《感受自然》、《湯集祥圖像世界的來源》、《尋找如來地》、《冷月無聲》、《力的漫遊和柔的拓進》、《游雲山：嶺南畫家與般若禪行者》等等。已出版：《書聖王羲之父子》（1996年）廣東新世紀出版社出版發行；評論文集《承擔起孤獨》（1998年），嶺南美術出版社出版發行；專著《圖說中國連環畫》（2006年）嶺南美術出版社出版發行。論文《文化線索與選擇——魯迅、徐梵澄與新興木刻運動》2009年入選由文化部主辦的“第十一屆全國美術作品展覽·當代美術創作論壇”，該論文在2010年通過了國家文化部“全國畫院優秀創作研究扶持計劃”的申報並獲研究資助。2012年加入國家畫院主持編寫的國家重點研究課題《中國畫院史》課題組。

獸，實際上已非凡鹿，它們集合了鹿、龍、虎、牛等現實或想象中具有神奇力量的各種動物的習性、特徵，或說是楚人將這些動物的神奇力量一起賦予了鹿，使其具有某種禎祥瑞應的性質或意義……在形式因素方面值得注意的是，運用大量‘S’形的曲線來組成物象和結構畫面，造成運動感極強的視覺效果。”【3】

“漆藝發展到戰國已經趨於繁盛，彩繪為這一時期的主要表現技法。絕妙的造型及設色繪制都體現出時代的高妙審美意識。”【4】“漆器的紋飾完全摒棄了商周器物紋飾威嚴猙獰的程式化作風，代之以一種活潑灑脫的新風格。”【5】於曾侯乙墓出土的“龍鳳紋瑟”，色澤鮮艷、造型輕鬆，特別注重細節的刻畫。通過對線條的網狀處理，有意識地突出畫面的黑白效果，使中間的龍鳳形象更為明顯，四邊波浪形線條以重復形式出現，不由得讓人想起遠古人類所創造的依附於陶器上的線形藝術。

與其同時代的“彩繪漆內棺”，“描繪著詭異多姿的神話傳說與樂舞活動等圖像，為研究戰國時期的繪畫藝術增添了極其寶貴的新資料”【6】。漆內棺主要採用黃、黑、灰三色描繪，其中包含很多似人非人、像獸非獸的形象，現推斷中間包括方相氏【7】、羽人【8】等。其造型特徵清晰，通過粗細線條的交錯運用，令畫面富有張力，即使只是並排而立的姿態，也使整個構圖充滿節奏感【圖1】。該漆繪作品雖然依舊採用平鋪式構圖，未出現明顯的遮擋關係，但通過對不同人物外形特徵的刻畫，能使觀者領會其中故事的聯繫與寓意，加上整體的黑白效果明確，都很好地體現出戰國時期繪畫審美的進步。“這些畫作在形式上實際已擺脫早期青銅器紋飾規範嚴謹的束縛，開始走向一定的自由表現。”【9】

戰國時期對人們現實生活進行描繪的作品並不多見，“車馬出行圖奩”上的漆繪藝術【圖2】更是其中的佼佼者。畫面通過線描、平塗等方式，展現了當時王公貴族納聘迎親的場景。據《中國美術簡史》【10】所述：“它的引人注目之處有三：一是毫無神秘色彩，甚至沒有禮教色彩，表現世俗生活內容，代表了一種將在中國繪畫中越來越佔上風的全新的趣味和主題，因此它通常被看作中國現知最早的風俗畫。二是構圖把空間和時間混合表現。全圖用了五棵隨風搖擺的柳樹，把畫面分為五段，各段分別繪出行、迎送、對話等情節，相對獨立又前後連貫，構成一個完整的時間序列，適應了橫幅畫面的欣賞過程，觀眾視點橫向平移，把複雜的人物活動用現當簡潔的方式交代出來。畫中的柳樹既分隔時空，又營造環境。這是中國古代繪畫（尤其是長卷式繪畫）最基本的構圖處理手法，有強大的生命力。三是形象的生動……圖中的人物具有複雜多樣的動態，有不同身份、不同神態，一一都能準確表現。奔跑的豬狗用筆稍微模糊一點，傳神地表現了它們的動勢。”畫面對人物的處理，延續上古時代的“花瓶式”造型，主要以側面或背面示人。在馬匹的刻畫上明確運用遮擋關係，作畫者的寥寥數筆，表示出對客觀事物的概括能力，並對秦漢繪畫的審美旨趣起到重要的導航作用。類似於此漆奩的長卷式構圖，在往後的國畫精品中屢見不鮮，較有代表性的如五代顧闳中的《韓熙載夜宴圖》，畫中借助屏風以分隔幾個場面，與“車馬出行圖奩”中幾株柳樹的作用，有著異曲同工之妙。

秦代“牛馬紋扁壺”上所描繪的奔馬和飛鳥，用純粹的紅、褐搭配為主調，姿態優美，以簡練的線條勾勒輪廓，顯示出創作者高度的形體表現能力。畫中線條微妙的粗細變化，精彩的虛實表現，向人們展示傳統的線之藝術，同時也預示著中國繪畫已大步向前邁進。

秦漢兩代漆藝術發展可謂達到空前的輝煌，隨著在馬王堆漢墓地宮沈睡了兩千多年的大型漆棺出土面世，宛如掀開一段有關漆繪藝術封塵已久的璀璨歷史。“黑地彩繪雲紋漆棺”以具象描繪的手法刻畫出大量神龍怪獸，它們有著人的姿態，卻長著一副野獸皮囊。整個畫面幻影流動，未顯猙獰肅穆的沉重氣氛，眾神獸靈巧可愛的自然姿態【圖3】反而增添幾分詭異色彩，它們的形體塑造富有肌肉感，具備力量拉伸的擴張性。此外，從顏色搭配上，看，“黑地彩繪漆棺是典型的對比色配置。彩繪以黑漆為地，主體花紋用了大面積的灰、黃色，產生了強烈的對比。”【11】“如此飛揚流動的筆意和詭譎神秘的漆畫圖形，既顯示出彩繪技藝的登峰造極，又透露出漢代重動感重氣勢以及雋永深邃的審美追求。”【12】

“紅地彩繪漆棺”以“吉祥升仙”為主題，多處運用對稱式構圖，描繪了飛龍、神鳳、朱雀、仙鹿等神獸，傳遞著濃厚的浪漫主義色彩。“紅地彩繪漆棺色彩層次豐富，且有部分青綠色與暖色對比，但由於褐、棕、紅、棕黃、黃、粉褐、藕褐、赤褐等大面積鄰近色、同類色的使用，使色彩統一在亮調子和暖調子中，顯得和諧、統一。”【13】此漆繪作品構圖飽滿，追求紛繁複雜的內容佈局，動物造型略帶幾分寫意，用筆宛轉自如、線條流暢有力。此時所展現的用線技巧，早已成為中國繪畫的一種詮釋方式。

同樣於馬王堆漢墓出土的“錐畫狩獵紋漆奩”，純粹借助線條，清晰勾勒出畫中人追捕獵物的場景。人物奔跑姿態自然，動物驚恐逃走更是栩栩如生，很好記錄了當時人類生活的某一瞬間，具有較強的敘事傾向。作品採用流暢秀麗的線條，更能捕抓動人的畫面與細膩的感情。

依上文所述，與輝煌鼎盛的西漢時期相對比，東漢的漆文化發展彷彿顯得凋零冷落。戰亂頻繁，需求降低，一連串的因素決定了當時漆器成品數量的大幅減少。據《戰國秦漢漆器研究》【14】中記載：“東漢時期出土漆器的墓葬較少，主要是朝鮮平壤樂浪郡的幾座漢墓，如王盱墓和‘彩篋冢’……這一時期最有特點的是漆器上出現的人物故事圖案……其上的漆畫內容不同於前期的車馬人物等圖案，而是帝王孝子等圖案，並且基本上在每個人物旁都有榜題，以說明人物的身份。”出土於朝鮮平壤南井里（即東漢樂浪郡）彩篋冢的“漆篋孝子圖”，正是這種“記錄性”人物繪畫的代表。畫中刻畫了大批人物，左顧右盼、交流自若，從他們的衣著打扮中可窺見當時漆畫繪制技藝的純熟【圖4】。此外，“東漢時期出現的將孝子、神仙等人物故事題材繪制於漆器上，是對這些人物的贊頌、宣揚和效仿，是當時社會意識形態的反映，反映了當時人們在精神道德方面的信仰。”【15】這種繪畫模式一直得到延續，並於魏晉南北朝時期被廣泛運用，像東晉顧愷之的《烈女仁智圖》、南朝蕭繹的《供職圖》等，都是很好的代表。三國時期的漆藝術發展與東漢時期頗為相似，漆器遺存數量稀少，但留下的多為精品。

“1984年在安徽馬鞍山朱然墓中出土的漆案、漆盤上，發現了許多色彩鮮艷的漆畫，研究者不僅能從分析漆畫的題材內容、勾勒用筆、敷色等方面入手，歸納出三國時期的繪畫藝術發展水平與時代風格，而且還可以從漆器本身的造型形態，通過考古學的類型分析，探討出現這種工藝水平的物質生產條件、形成這種工藝風格社會原因以及當時工藝美術的特徵；再結合已有文獻記載的旁證，這樣經過藝術與歷史分析綜合研究後重新撰寫出的三國美術史，會更加接近歷史的真實。”【16】在該墓出土的大量漆器中，“彩繪宮闈宴樂圖漆案”所展現的漆畫藝術，是三國時期繪畫發展的實物佐證，有效填補了中國繪畫史的研究空缺。畫面沿用以線描繪人物的方式，附上淡雅的色澤，即使漆案表面略有破損，其姿態各異的人物依舊向後世者傳遞著昔日宮闈宴樂的喧囂景象。

魏晉南北朝時期的中國繪畫題材多樣，人物畫依舊佔主導地位，繼承漢代繪畫的基礎，承擔著“成教化、助人倫”的社會作用。從江西南昌火車站墓葬群出土的“彩繪宴樂圖漆盤”和“車馬人物紋漆奩”中，可明顯感受到東晉時期漆繪藝術仍保留著先朝“花瓶式”人物造型的審美趨向，但對細節的刻畫卻更為細膩，無論是針對主體物還是背景車馬處理，手法均顯得純熟、流暢。

“彩繪宴樂圖漆盤”出土於江西南昌火車站工地3號墓，畫面圍繞器皿的圓形構圖，以“平鋪式”處理人物的位置，較少出現遮擋關係。“圖案的上方有一少年公子帶三名侍從駕車馬出巡遊樂。圖案下方為四名手捧托盤相對而立的侍從及一孩童。圖案的周邊及中間還飾有垂幃、鹿、魚、飛鳥等。整個盤底繪有20個人物，皆面部豐滿圓潤。圖案用黑色勾線，再平塗作色，設色濃淡有致。”【17】眾人的五官塑造雖略顯相似，但通過色彩與姿態的刻畫，可明辨年齡、身份等因素。

東晉時期的另一漆繪精品“車馬人物紋漆奩”，其畫面則以“黑漆為地，描繪車馬人物三組，計有2車、2馬、1人，間以勾線紋等。畫漆，口沿、外壁飾以朱紅弦紋、圓點紋。內壁內底為朱紅地，內壁飾兩周黃色聯珠紋及圓點紋。內底在朱紅地上以紅、黃、黑、灰綠等色彩滿飾人物、車馬、鳥獸及勾線紋等。”【18】基於作品出現破損，無法對其整體的效果進行研究，只能通過僅存的畫面進行推斷。該畫所採用的長卷式構圖，使人不由得聯想起上文提到戰國時期的“車馬出行圖奩”，類似的題材，相距數世紀，中國繪畫的發展讓人一目瞭然。

“自北魏始，北方繪畫藝術發展甚快，漆器中亦首次出現多例平面漆繪以人文敘事為題材、純藝術觀賞含量較高的作品。”【19】寧夏固原縣北魏墓的“彩繪漆棺”，出土時同樣遭到較嚴重的破損，僅存部分殘片可供研究。單憑這些零散的“殘片”，也足以推斷出“木棺漆畫裝飾繁復、內容豐富，繪制的也十分精麗，是前此出土物中所從未見到過的，就內容和形式說來均可稱是北魏最突出的繪畫傑作。”【20】漆棺各擋板均描繪了不同的人物場景故事，包括：墓主人夫婦像、神仙人物、孝子故事等。漆畫人物著裝兼具漢族與鮮卑特色，造型帶有北方少數民族的簡樸特色，線條勾勒自由流暢。與固原“彩繪漆棺”創作於同一時期的山西司馬金龍墓“彩繪人物故事圖漆屏風”【圖5】，無論是題材內容還是創作手法，都與東晉時期的《女史箴圖》極為相似。“北朝

漆畫多描繪人物，常選取漢晉以來流行的孝子列女、歷史故實，畫面並書寫榜題和贊文，表現出漆畫追慕繪畫的傾向。”【21】該大型漆屏風共有十座，以連續性的故事畫面表現，這與當時常見的繪畫習慣保持著高度一致性。屏風中的人物均身著漢服，以漆描線，帶有明顯的南方畫風，這與上文提到的固原“彩繪漆棺”有著較大的區別。

二、意境深遠：中國唐、宋、元、明、清時期的漆繪藝術

“中國人物畫造型，包括佛教造像風格，在公元6世紀中後期，起了極大變化。公元6世紀初期，北魏（386-534年）佛像造型仍舊保持著平面線條化的風格。可是，在公元550年前後，北齊、北周（550-581年）時代，佛像塑造忽然變得有圓柱立體感。這種人體立體化的造型，在藝術史上是一大發明。”【22】漆畫藝術作為中國繪畫的一部分，其造型傾向固然也受到大環境的影響，但由於魏晉以後關於漆藝術的記載甚少，至今暫時未能找到關於隋王朝留下的關於漆繪的史料說明，故此段時期還余下一個研究空白。但是，從唐代傳承下來的漆平面作品，得以證實漆藝術的持久延續，伴隨著中國繪畫的發展步伐，其構圖與造型追求也確實有著較大的不同。

唐代國力強盛，漆藝術也開啓了金銀平脫、螺鈿鑲嵌、雕漆技法等嶄新工藝，並得以一直流傳下去，尤其是螺鈿鑲嵌和雕漆技法，更在元代大放異彩。當時的金銀平脫大部分依附於銅鏡，形制精細，構圖佈局多呈對稱性，趨向於裝飾審美。出土於河南洛陽的“嵌螺鈿人物花鳥紋漆背鏡”，是唐代螺鈿鑲嵌的代表，其中也體現了上文所述之“人體立體化”的造型。畫中主要描繪兩名老者對視而坐，一位彈琴、一位品茶，還有一名侍童站在身後，此類題材與構圖均是唐代常見的形式，值得一提的是品茶老者與侍童的造型表現，不再停留在過去的平面線條表現，而是開始感覺到富有體積感的人物形象。唐朝時期的螺鈿鑲嵌習慣先用大塊的材料奠定形體，再用刻刀在上面勾勒造型，顯現出一種質樸的美感。

不過，由於唐宋時期藝術迅速發展所形成的洋洋大觀之勢，漆文化雖有進步，卻遠遠及不上書畫、雕塑、瓷器等方面所帶來的影響，故關於該階段的資料記載稀少，存世精品亦不多，本文僅能在非常有限的材料當中蒐集其中的代表。

自唐代以後，以人物為主要表現題材的繪畫開始轉變，形成人物、花鳥、山水的鼎立之勢，尤其到了宋代士大夫繪畫潮流的形成，藝術家偏愛寄情於山水竹石之間，進一步推動了山水畫的發展。創作於南宋時期的“後赤壁賦圖堆朱盤”，不單展現了雕漆技術的飛躍發展，也很好體現了當時的山水意趣。平遠式的構圖，亭台樓閣與自然景象相映成趣，畫中所體現的並非空靈的荒野深林，而是表現人與自然和諧相處的人世景象，富有生活氣息。

走進元代，這個由外族統治的時期，漆文化沒有因文化的差異而呈現被邊緣化的危機，其雕漆技法與螺鈿鑲嵌，延續宋代以來的清雅之風，精美絕倫、璀璨奪目，技藝堪稱極致。

較前朝相比，元代雕漆藝術還有一特點，即留下了張成、楊茂、彭君寶等製作者的

準確姓名，從另一側面展示漆藝術家社會地位的提升。元代流傳至今的雕漆精品數量較多，現藏於故宮博物院的“剔紅水仙紋圓盤”則是其中的代表。作品根據平面圓形的構圖特點，一改水仙直立而長的姿態，十二朵怒放的花朵在葉間爭奇鬥艷，畫面豐滿而富有層次，體現出深遠的意境。

除了雕漆技術，美輪美奐的螺鈿鑲嵌同樣展示著漆平面藝術的動人魅力。在北京元大都後英房遺址出土的“廣寒宮圖嵌螺鈿黑漆盤殘片”，雖然只是零碎的散件，但精細的鑲嵌效果較過去更引人入勝。畫面中展示的亭台樓閣，用薄螺鈿片逐層鑲嵌的瓦片與窗櫺紋飾，都顯示出藝術家意欲把生活景象完美呈現的殷切追求。觀者還將驚喜地發現“殘片”中富有立體感的建築造型，與周圍飄渺的環境相互襯托，更平添幾分灑脫。“在漢唐之間，中國繪畫、雕塑，經過了類似‘希臘奇跡’的一種演變；人物造型從單方向、平正面的式樣，轉變為多方向、三維立體化的空間，具有真實幻覺性的新風格。到了宋代，無論山水或花鳥畫，真實性描寫多達到高峰。可是，從元代開始，中國畫就不再講究寫實性描述。元明文人用筆墨和藝術復古風格，來表達詩、書、畫‘寫意’的精神。”

【23】

明代漆藝術在宋元的基礎上繼續發展，富麗純粹的雕漆技法備受皇家青睞，還在北京專門設立了漆器製作機構“果園廠”，但此時的雕漆作品更傾向於精巧的工藝美感，並未過多強調追求藝術審美。而在陝西、山西等民間地區生產的漆繪作品，卻是另一番景象。於陝西西安秦藩輔國將軍朱秉橘家族墓出土的“紅漆地描金木棺”，各面擋板之外側均用漆描繪了華麗、繁縟的紋飾，其中的內容包括人物、龍鳳、花卉等，造型鮮活、細緻入微，囊括大量的漆藝技法，每一塊擋板上的漆繪形象都能單獨成畫，並具有很強的繪畫性。此外，現藏於山西省博物館的“款彩漢宮春曉屏風”【圖6】，其中描繪大量的人物姿態，構圖採用中國畫的“散點透視”方法，畫中亭台樓閣的造型亦與明代繪畫的審美取向保持著高度一致。

清代的漆藝術發展依然繁盛，但圍繞皇室需求而生產出來的漆器，雖華彩艷麗，但匠氣味較濃，反而在一些南方沿海地區，由於沒有過多地受朝廷審美意趣的影響，民間流傳的漆繪藝術反而呈現一種鮮活的藝術氣息。

明末清初時期，西方傳教士陸續登上中國的土地，也為我國的藝術增添不少西洋元素，尤其在珠三角一帶，洋人大多都是先從廣東沿岸登陸，然後再緩緩上京，故此，中西元素相結合而誕生的漆平面藝術，可謂是光華一片。如澳門歷史博物館藏的“中國描金漆屏風”（複製品），背景是中國繪畫的山水表現，而畫中的主角卻是一群正在狩獵的葡萄牙人【圖7】，他們身穿專門的西洋打獵服，髮型裝扮與舉止投足均顯現洋人的特徵，描繪手法採用中國傳統繪畫形式，通過漆繪藝術中紅黑金三色經典搭配，使觀者感到一種微妙的視覺“衝突”。

此外，現藏於廣東省博物館的“磨金漆畫西湖風景圖大壽屏”，同樣是清代漆繪藝術的菁華之作。該屏風描繪場景宏大，人物眾多，組合搭配疏密有序，動態栩栩如生，人與景相結合【圖8】，宛如向觀者鋪開一段富有情節性的風俗畫面。除了部分大型的

漆繪作品，當時的一些生活用品亦能發現漆畫的痕跡，同樣藏於廣東省博物館的“黑漆描金針線盒”，其表面用濃淡不一的黑漆所繪之山水小景，風格清麗、著色自然，盡是叫人回味無窮。

三、藝術追求：中國現代漆畫的現狀與發展

民國留下的漆器稀少，無論從規模還是技術都難以與前清相提並論，可就在這中國漆藝術發展彷彿正逐漸走向死衚衕之際，受到一場始於上世紀中葉，俗稱為“現代中國漆畫運動”的影響，部分徹底拋開其生活實用性，以追求純觀賞性為創作初衷的漆平面作品初露倪端，被稱之為“漆畫”藝術。

當時的漆畫家，本身幾乎都是技藝純熟的漆藝專家，他們不同程度地受到國外藝術的影響，並立志要開闢一條既蘊含藝術審美追求，亦需借助精湛創作手藝的嶄新道路。李芝卿被譽為“中國現代漆畫的奠基者”，其創作的上百件“漆肌理版”，深刻地體現出漆藝術奇幻萬千的表現手法與創作效果。曾留學日本的沈福文所創作之《金魚》，也融合了東瀛的繪畫風格。雷圭元的作品則傳達出一種現代感，這與他早年留學法國，接受當地的現代主義藝術教育有著密切關係。

新中國成立後，更確切地說應該是改革開放以後，中國現代漆畫才算真正地登上歷史舞台。當時從事漆畫創作的藝術家群體不多，較集中在各大專業美術學院，他們不受周邊惡劣環境的影響，沈著堅持、不畏寂寞，以發揚中國漆畫為己任，在創作中發掘更多的漆畫語言，留下不少經典之作。

曾留學越南的廣州美術學院教授蔡克振，其漆畫《報春》【圖9】不僅生動刻畫出“香自苦寒來”的梅花怒放之景象，更結合皴漆的手法，把樹木枝莖的質感體現得恰到好處，漆畫藝術語言的表現十分到位。

中央工藝美術學院【24】教授喬十光的作品《潑水節》【圖10】，畫面的女性造型帶有濃厚的裝飾意味，畫家通過運用蛋殼、螺鈿等材料的鑲嵌技法，對畫中人“花裙子”的紋樣描繪精巧入微、層次豐富，可謂達到極致的藝術效果。

至本世紀初中國漆畫藝委會正式成立，連續舉辦了多次全國性的大型漆畫展覽，很大程度上推動了中國當代漆畫藝術的發展。近十年漆畫的發展，融入不少年輕的新血液，也吸引了一些其它畫種的藝術家，他們所創作的作品，無論從思想、形式、題材、手法等方面都展現出五花八門的新生氣象，猶如我們身處的整個紛繁複雜的藝術環境，各畫種間相互交融，其界限已漸漸隱約。

相對於那一直堅守傳統漆藝術，對材料、色調、技法都相當講究的漆畫家，近幾年還大量湧現富有創新精神的藝術家。他們僅將漆材視作為其中一種繪畫綜合材料，不管筆尖沾的是大漆、腰果漆，抑或是化學漆，一切以追隨畫面效果為前提，大大提高了創作漆畫的速度，也使現代漆畫找到更廣闊的表現空間。當然，大膽的嘗試總會引起爭議，有人甚至認為這是對傳統漆文化的顛覆，而筆者則更願意將其理解為“選擇性繼承”與“突破性創新”相結合的產物，是現代漆畫的發展足跡，更是一個畫種走向多元的有效

出路。回顧悠久的漆繪發展歷程，大概也能體會出不同階段所展現的獨特藝術特徵，只是現代人早已熟悉其轉變，未至於產生質疑或反感的情緒。但是誰又能斷定，這些在今日已有明確定論並為人們所接受的轉變，在其誕生的那一刻，竟沒有激起軒然大波？從古代漆繪，到現代漆畫，中國的漆平面藝術受歷史的推動，不自覺地踏上一條延伸至遠方的康莊大道。中國現代漆畫四十年，慢慢地，人越來越多、路越走越寬、心越來越近。

結論

本文通過對中國古代漆繪與現代漆畫的藝術表現進行探討與闡述，以圖文並茂的方式，在理清中國古今漆平面藝術發展脈絡的同時，還明晰了從古代的平面“漆繪”，延伸到今日的漆畫這種一脈相承的關係，展示出早在先秦時期，漆繪作品作為我國繪畫藝術的引領者，以及歷代漆平面藝術的發展均符合中國繪畫主流發展趨向，是構成整個中國繪畫史一部分的事實。

此外，在涉及論述現代漆畫發展的部分，筆者亦明確指出，在中國現代漆畫領域中各種不同理念所並存的狀態，對鍛鍊該畫種的生命力，以及營造一個發展的、多元化的創作環境，均有著積極的作用。

對比已走過數千年光輝歷程的漆繪藝術，那剛剛以獨立畫種面世，只發展了近半世紀的現代漆畫藝術，其生命力與影響力仍有待時間的見證，但無論以後將以怎樣的內容、效果展現於觀眾眼前，其延續的都將是一段美的傳奇。

注釋：

【1】“河姆渡遺址出土兩件漆器：朱漆瓜稜碗和纏藤蔑朱漆筒形器。這是目前考古發現世界上最早的漆器。”選自《七千年的光輝歷程》[A]：傅舉有，《中國漆器精華》，福建：福建美術出版社，2003年。

【2】選自《楚藝術史》：皮道堅，湖北：湖北教育出版社，1996年版。

【3】選自《楚藝術史》：皮道堅，湖北：湖北教育出版社，1996年版。

【4】選自《當代漆藝》：陳恩深，重慶：重慶出版社，2003年版。

【5】選自《楚藝術史》：皮道堅，湖北：湖北教育出版社，1996年版。

【6】選自《曾侯墓漆畫初探》：祝建華、湯池，《美術研究》（1980.2）。

【7】方相氏族：古代儺儀中的頭領，常戴熊頭假面具，多見於盛大的驅鬼逐疫儀式中。

【8】羽人：長羽毛的仙人，形象多為人面鳥身、臂變為翼。

【9】選自《藝術普遍性的早期傳載》：邵曉峰，《東南文化》（2008、3）。

【10】《中國美術簡史》：中央美術學院美術史系中國美術史教研室，北京：中國青年出版社，2006年版。

【11】選自《馬王堆一號漢墓漆器的裝飾藝術及其文化內涵》：李晶寰，《考古與文物》（1996.3）。

【12】選自《當代漆藝》：陳恩深，重慶：重慶出版社，2003年版。

【13】選自《馬王堆一號漢墓漆器的裝飾藝術及其文化內涵》：李晶寰，《考古與文物》（1996.3）。

【14】《戰國秦漢漆器研究》：洪石，北京：文物出版社，2006年版。

【15】選自《戰國秦漢漆器研究》：洪石，北京：文物出版社，2006年版。

【16】選自《從30年美術考古看中國美術史的重構》：劉遠修，《美術》（2009.7）。

【17】選自《南昌火車站東晉墓葬群發掘簡報》：江西省文物考古研究所、南昌市博物院，《文物》（2001.2）。

【18】選自《南昌火車站東晉墓葬群發掘簡報》：江西省文物考古研究所、南昌市博物院，《文物》（2001.2）。

【19】選自《漆藝概要》：王琥，江蘇：江蘇美術出版社，1999年版。

【20】選自《固原漆棺彩畫》：王瀧，《美術研究》（1984.2）。

【21】選自《中國美術簡史》：中央美術學院美術史系中國美術史教研室，北京：中國青年出版社，2006年版。

【22】選自《傳顧愷之〈女史箴圖〉與中國古代藝術史》：方聞，《文物》（2003、2）。

【23】選自《傳顧愷之〈女史箴圖〉與中國古代藝術史》：方聞，《文物》（2003、2）。

【24】中央工藝美術學院：即今清華大學美術學院。1999年，教育部正式批准中央工藝美術學院併入清華大學，定名為清華大學美術學院。

圖片注腳：

【圖1】“彩繪漆內棺”局部，湖北隨縣曾侯乙墓出土，戰國中期。

【圖2】“車馬出行圖奩”局部，湖北荊州包山2號墓出土，戰國時期。

【圖3】“黑地彩繪雲紋漆棺”騎獸圖，湖南長沙馬王堆1號漢墓出土，西漢文帝時期。

【圖4】“漆篋孝子圖”局部，朝鮮平壤南井里（即東漢樂浪郡）彩篋冢出土，東漢時期。

【圖5】“彩繪人物故事圖漆屏風”局部，山西大同石家寨北魏司馬金龍墓出土，北魏時期。

【圖6】“款彩漢宮春曉屏風”局部，山西省博物館藏，明晚期。

【圖7】“中國描金漆屏風”局部（複製品），澳門歷史博物館藏，原物藏於葡萄牙基路士皇宮，清代。

【圖8】“磨金漆畫西湖風景圖大壽屏”局部，廣東省博物館藏，清代。

【圖9】《報春》，蔡克振，1977年。

【圖10】《潑水節》，喬十光，1978年。

參考文獻：

【1】傅舉有，《七千年的光輝歷程》，選自《中國漆器精華》，福建：福建美術出版社，2003年。

- 【2】祝建華、湯池，《曾侯墓漆畫初探》，選自《美術研究》（1980、2）。
- 【3】王瀧，《固原漆棺彩畫》，選自《美術研究》（1984、2）。
- 【4】中國社會科學院考古研究所山西工作隊、臨汾地區文化局，《1978—1980年山西襄汾陶寺墓地發掘簡報》，選自《考古》（1983、1）。
- 【5】王世襄，《中國古代漆工雜述》，選自《文物》（1979、3）。
- 【6】王海燕，《中國古代漆器研究述評》，選自《南京藝術學院學報·美術與設計版》（2009.5）。
- 【7】李公明，《廣東美術史》，廣東：廣東人民出版社，1993年版。
- 【8】《中國漆器精華》，福建：福建美術出版社，2003年版。
- 【9】王琬，《漆藝概要》，江蘇：江蘇美術出版社，1999年版。
- 【10】張廣立、徐庭雲，《漫話唐代金銀平脫》，選自《文物》（1991、2）。
- 【11】陳晶，《常州等地出土五代漆器芻議》，選自《文物》（1987、8）。
- 【12】朱家潛，《元明雕漆概說》，選自《故宮博物院院刊》（1983、2）。
- 【13】畢國勤，《漆藝設計》，上海：上海畫報出版社，2007年版。
- 【14】傅振倫，《絢麗多彩的明代雕填漆器》，選自《故宮博物院院刊》（1982、1）。
- 【15】朱家潛，《清雍正年的漆器製造考》，選自《故宮博物院院刊》（1988、1）。
- 【16】黎雪翠，《中國現代漆畫發展中工藝性與繪畫性的互換特徵》，選自《全國漆畫理論研討會論文集》（《藝術·生活》2008年第一期增刊）。
- 【17】田輝，《中國漆畫與越南磨漆畫比較研究》，選自《裝飾》（2007、7）。
- 【18】王仁湘，《中國史前的藝術浪潮》，選自《文物》（2010、3）。
- 【19】中央美術學院美術史系中國美術史教研室，《中國美術簡史》，北京：中國青年出版社，2006年版。
- 【20】常欣，《寫意論》，選自《美術》（2011.4）。
- 【21】李澤厚，《美的歷程》，廣西：廣西師範大學出版社，2001年版。
- 【22】陝西省考古研究所、西北大學文博學院，《西安明代秦藩輔國將軍朱秉橘家族墓》，選自《文物》（2007.2）。
- 【23】劉遠修，《從30年美術考古看中國美術史的重構》，選自《美術》（2009.7）。
- 【24】黎雪翠，《中國嶺南油畫四百年》，選自《廣州美術研究》（2008.6，總第四十期）。
- 【25】皮道堅，《楚藝術史》，湖北：湖北教育出版社，1996年版。
- 【26】陳恩深，《當代漆藝》，重慶：重慶出版社，2003年版。
- 【27】邵曉峰，《藝術普遍性的早期傳載》，選自《東南文化》（2008、3）。
- 【28】李晶寰，《馬王堆一號漢墓漆器的裝飾藝術及其文化內涵》，選自《考古與文物》（1996.3）。
- 【29】洪石，《戰國秦漢漆器研究》，北京：文物出版社，2006年版。
- 【30】江西省文物考古研究所、南昌市博物院，《南昌火車站東晉墓葬群發掘簡報》，選自《文物》（2001.2）。

- 【31】方聞，《傳顧愷之〈女史箴圖〉與中國古代藝術史》，選自《文物》（2003、2）。
- 【32】王世襄，《髹飾錄解說》，北京：文物出版社，1983年版。
- 【33】史樹青，《漆器型制與裝飾鑒賞》，北京：中國致公出版社，1994年版。
- 【34】林佑，《中國當代漆藝文集》，北京：中國物資出版社，1994年版。
- 【35】張燕，《漆畫繪制工藝》，上海：上海人民美術出版社，1995年版。
- 【36】沈福文，《中國漆藝美術史》，北京：人民美術出版社，1997年版。
- 【37】喬十光，《中國現代美術全集·漆畫》，北京：人民美術出版社，1998年版。
- 【38】喬十光，《中國藝術教育大系·美術卷·漆藝》，浙江：中國美術學院出版社，2000年版。
- 【39】袁元，《漆畫繪制技法》，東北：黑龍江美術出版社，2003年版。
- 【40】鄭岩、王睿，《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》，北京：三聯書店，2005年版。

黎雪翠

1983年生於廣東廣州；2002年畢業於廣州市工藝美術職業高級中學（即今：廣州市美術中學）；2006年畢業於廣州美術學院，獲文學學士學位；2012年畢業於華南師範大學，獲藝術學碩士學位。

現為廣東省美術家協會會員，廣州市美術家協會理事、理論藝委會委員，主要研究中國漆文化發展史、嶺南油畫發展史以及西方彩色玻璃鑲嵌藝術。



圖1：“彩繪漆內棺”局部，湖北隨縣曾侯乙墓出土，戰國中期



圖2：“車馬出行圖奩”局部，湖北荊州包山2號墓出土，戰國時期



圖 3：“黑地彩繪雲紋漆棺”騎獸圖，湖南長沙馬王堆 1 號漢墓出土，西漢文帝時期



圖 4：“漆篋孝子圖”局部，朝鮮平壤南井里（即東漢樂浪郡）彩篋冢出土，東漢時期



圖 5：“彩繪人物故事圖漆屏風”局部，山西大同石家寨北魏司馬金龍墓出土，北魏時期



圖 6：“款彩漢宮春曉屏風”局部，山西省博物館藏，明晚期



圖 7：“中國描金漆屏風”局部（複製品），澳門歷史博物館藏，原物藏於葡萄牙基路士皇宮，清代



圖 8：“磨金漆畫西湖風景圖大壽屏”局部，廣東省博物館藏，清代

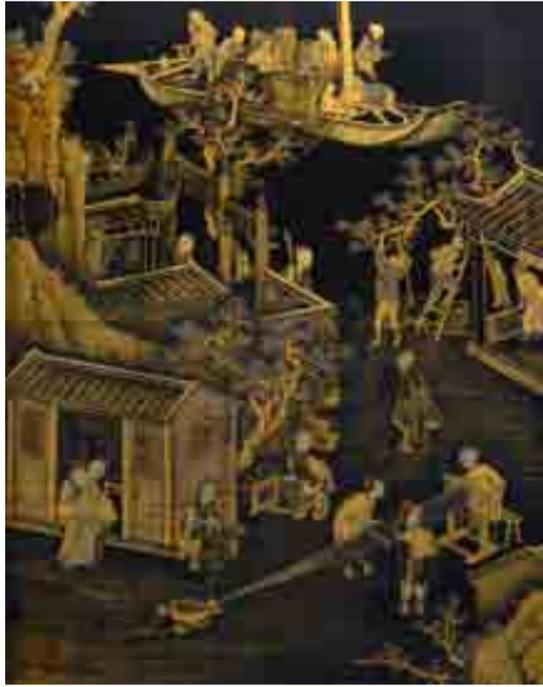


圖 9：《報春》，蔡克振，1977 年

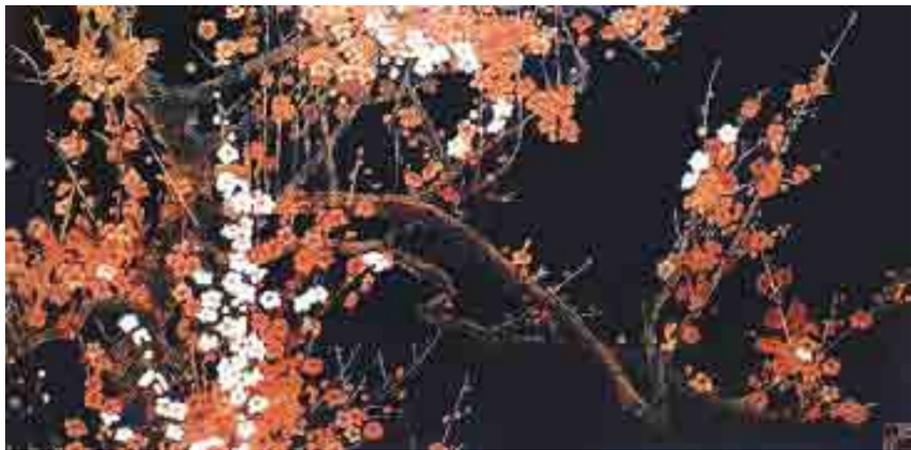


圖 10：《潑水節》，喬十光，1978 年

國畫皴法的發展

盧錫炯（台灣）

引言

中國山水畫的發展歷史十分悠久，由流傳下來的畫蹟、畫史、畫論以及考古出土的資料顯示，山水畫剛開始只是做為人物畫的背景，到了隋唐，山水畫才發展成熟，成為獨立的畫種。

唐代的山水畫是以李思訓、李昭道父子所創的青綠山水及王維所創的破墨山水為主。青綠山水以細筆勾勒山石輪廓略加皴斫，上賦青綠重彩，富麗堂皇，裝飾意味較濃。王維所創的水墨山水乃是絕去浮華，僅以水墨皴染，給後世極大的影響。

青綠山水在唐之後逐漸式微，而水墨畫經過唐、宋、元、明、清千年以上蓬勃的發展，枝繁葉茂，幾乎成了中國繪畫的代名詞。

我國山水畫不同於西方的風景畫，它不僅僅是一種視覺藝術而已，它更是一種文化，一種情懷。孔子說：「智者樂水，仁者樂山」。中國以農立國，依山傍水，繁衍生息，因此中國人很早就發展出「天人合一」與大自然和諧共存的宏大哲學觀，它是以「生命」為中心。山水在中國人的眼裡是有生命的個體，一山一水都是寄情譴懷的對象。歷代畫家登山涉水，從不同的距離與角度看山看水，也看人間百態，每幅作品都是起伏人生中的現實觀照。

中國繪畫之風格與特色的形成，除了自然環境與人文思想外，中國畫材質的獨特性也是非常重要的因素。

繪畫是視覺藝術，材料、工具、技法缺一不可。傳統的中國畫是筆墨紙絹的藝術，雖說現代的畫家已超越傳統或現代的束縛，各種可以用來造型的工具都可以取代筆的作用，材料也不再僅限於紙和絹，也就是說時代的變化，直接影響到繪畫藝術的技巧與內容。

以「皴法」發展得最為蓬勃的元代來說，在表現技法上偏重皴擦，因為紙較絹更適宜皴擦、更適宜表現山水的氤氳效果，元代的繪畫大都畫在紙上，而有別於唐、宋是以絹為主要的媒材。但相對的來說，也有可能是媒材影響了技法，在元代，紙的產量普遍了、品質提升了，比絹便宜，容易保存，為畫家所喜愛選用，於是紙便取代了絹。因為紙與絹的性質有相當大的差異，為了適應紙的特質，用筆的技法便起變化，新的技法於是不斷的產生。

古人說：「技近乎道」，說明技術的掌握十分重要，學習中國繪畫絕不能忽視「皴法」的學習。

「皴法」是中國山水畫最重要的技法之一，在傳統山水畫的表現中，具有特殊的作用和功能。

中國歷代的山水畫家，對於「皴法」是十分重視的，他們在研究、運用皴法上累積了豐富的經驗，並且不斷的創造新的皴法，豐富了山水畫的表現手法，創造出屬於中國人特有的形式美與精神內涵。

經過了一千多年的演變發展，尤其是唐、宋以後，一度是佔據主流地位的色彩逐漸地被「墨分五彩」的水墨效果所取代。「筆墨」成為元、明、清以來山水畫重要的表現形式之後，「皴法」更發展出其無可替代的重要性。

但是到了二十世紀初，由於西方文化的強大衝擊、科技文明的追求、唯物主義的潮流，使中國傳統的繪畫被認為是落伍、不求真實而備受冷落與攻擊。對於「筆墨」，部份藝壇人士採取擇善固執的態度，部份人士則不屑一顧，而「皴法」更是被部份藝壇人士質疑為阻礙山水畫發展的因素之一。由於大環境使然，真正重視筆墨藝術的畫家已經越來越少了，「皴法」被限定在一種固有的傳統觀念框架之中，似乎失掉了活力，也不再激起漣漪。

總之，二十世紀的山水畫就如二十世紀的中國歷史一樣，充滿了中西衝突、掙扎、革命、破壞、創新，這當中似乎是失落多於獲得、否定多於肯定，許多創作者在這滔滔洪流當中載沉載浮，為了心中的理想奮力前泳，希望不要被時代的潮流所淹沒。

從歷史上的演進

比較起來，二十世紀對整個人類來說是變化相當大，交流速度最快的時代，電視、電腦的發明徹底的改變了人類的生活方式和思考模式。中國畫在這個大浪濤中一樣不能倖免的受到了「傳統」與「現代」；「新」與「舊」的挑戰。從清末到現在，這股浪潮風起雲湧，方興未艾，有對立、有裂變，也有融合。中國畫家們在這個瞬息萬變，科技掛帥的時代裡尋找新的繪畫語言，有採用電腦與水墨結合的「電腦水墨」形式、也有採用各種拓、印、擦、染等手法做出特殊效果的「實驗水墨」等所謂的「現代水墨」的作品。就是這個時代裡產生的新思想、新作法，也是海峽兩岸的水墨畫家想要突破窠臼，另闢新徑的大趨勢。對於傳統的筆墨皴法，有人持否定態度，也有人持肯定態度，民國的吳冠中說：「筆墨等於零」，而劉國松更說：「要革中鋒的命」亦即代表皴法的技法與觀念，在現代似乎已經失去了以往的強大力量。但也有人認為「只要一碰筆墨，不是正數即是負數，而絕不等於零。」這也表示皴法在現代筆墨講求百變的時期，仍有其存在的價值。¹

事實上，中國繪畫經過了清代「四王」的提倡，大抵上以復古為主流的時期，加上十九世紀以來強烈的西方文化衝擊，可謂是風雨飄搖，不知何去何從。尤其是在五四運動以後，逐漸西化成為中國社會的新趨勢，傳統在許多人的眼裡成為阻礙進步的絆腳石，我們原有的文化、藝術、戲曲、音樂、甚至生活方式、價值觀、審美觀，就在這滔滔洪流當中逐步的瓦解而逐步消失。二十世紀中葉開始，大陸有部分大學美術系的中國畫被改稱為「彩墨畫」，當時許多所謂的「彩墨畫」，也不過是用毛筆畫的水彩畫而已，只是畫在中國宣紙或棉紙罷了，更有許多強調顛覆傳統的畫家，完全以西洋現代主義的觀念和模式來畫中國畫，傳統國畫中的精髓已大量的流失了。

中國畫特有的味道就是在於筆墨的神韻，水墨不只是繪畫的一種形式而已，在中國人眼裡他代表著一種情懷，一種崇高的意境，是精神生活中根深蒂固的一部分，如中國人吃飯用碗筷一般的理所當然。

文化的發展有其一定的演變過程，任何一種形式的藝術與人類歷史發展的每一方面都是息息相關，不會無中生有，突然間大放異彩。都是經過不斷的傳承、吸收和借鑒的基礎上形成的新面貌。這當中有獲得也有失落。「藝術創新與傳統的關係是不可分割的整體，只有創新為歷史所接受，創新才可能成為傳統，創新在傳統背景的烘托下才能顯出其創新的意義，兩者相輔相成，不斷的融合消長、汰蕪存菁，它是長時間的累積、淘汰和醞釀發酵的文化過程」。²

就「皴法」的發展而言，「皴」是因為畫家的需要而產生的技法之一，由「披麻皴」演變成「折帶皴」、「荷葉皴」、「解索皴」由「兩點皴」發展成「小斧劈」、「大斧劈」，之後又發明了「牛毛皴」、「亂柴皴」、「鬼臉皴」、「馬牙皴」等等，這些都是因為前人所使用的筆法技巧已不敷使用，不能表現出後世畫家個人的感情與思想。因而後代畫家不斷的尋找新方法、新技巧。皴法的種類日益增多，山水畫的面目也日益豐富多彩，從而形成各種不同的藝術風格。

「皴法」並非僅是一種技巧性的筆墨遊戲，其發展與成熟形成了中國繪畫獨有的特質。從中國的美術史來看，元代繪畫不管是技巧與風格都是藝術成就登上高峰的時期。「皴法」更是呈現生機蓬勃的局面，給山水畫帶來了豐富而不同的面貌。明清兩代是我國繪畫史上繼隋唐五代、宋元兩個藝術高峰之後出現的一個藝術上相對衰退的時期，尤其是清代食古不化的通病為當時創新派的畫家如石濤等人所猛烈抨擊。他重視向古人學習，但指出這種學習是借古開今，是師古人之心，而非師古人之迹，他認為技法是活的，是不斷的發展的。於是提出了「筆墨當隨時代」的口號，強調「我自用法」。

從歷史發展來看，每一時期都有一些畫家力主革新，創作反映時代的作品。近代的徐悲鴻、林風眠、高劍父、傅抱石都是在深厚的傳統基礎上揉合了西畫科學的技法，或吸收了日本畫的表現方法。他們的創新裡有傳統、有生活、有時代背景還有他們個人的藝術思想，而非生吞活剝，想用移花接木的方式去改變中國繪畫的本質。

中國畫的特色在於用筆、用墨在宣紙上造成的水墨效果，因此皴法的傳統定義是以筆墨來描寫山石紋理。任何物體的表面都有其特定的紋理變化，不只大自然的山石、樹木；就是人體的肌膚表面，在顯微鏡下看來都是高低凹凸、縱橫交錯，這種不同的組織結構，就是西方繪畫美學所謂的「肌理」。在繪畫裡，肌理是物質、材料與手法相結合的產物，是由作者利用不同的物質材料，使用不同的工具和技法所創造出來的一種抽象肌理美。在我國的傳統繪畫中並沒有「肌理」一詞，而是以筆墨的點、線、面來作為一種塑造形象表現質感的手段。事實上，以現代的眼光來看，這種筆觸的表現就是「皴法」。

中國畫的皴法豐富多姿，無論哪種皴法都是用毛筆在宣紙或是絹帛上鈎、擦、掃、染、以表現出山石、樹木的自然肌理變化，在山水畫裡不僅山石有各種皴法，在表現樹木的肌理變化也有各種皴法。

在歷代畫論中對於自然肌理，也就是所謂的皴法與筆墨之間的關係有各種精闢深入的論述，也就是說中國歷代山水畫裡的「皴」是天生有如是之山，古人才創造出如是之「皴法」。

雖然在現代繪畫中的理念，筆已經不是唯一的表現工具，這個觀念已受到許多人的認同，一切可以用來造型的工具都可以發揮筆的作用。在形式技巧上也突破前人的窠臼，在以往人們一直把筆墨作為衡量一幅中國畫優劣的最高標準，因此把中國畫限制在「毛筆」與「宣紙」這個狹窄的範圍裏，終而使中國畫逐漸的失掉了活力。事實上，歷代以來，中國畫家們從未放棄過對新形式、新技巧的追求。現代所謂的特殊技法，自古早已有之，譬如唐代的王洽就已發明了潑墨技法。這項技法被二十世紀的張大千繼承並大量運用，加上畫家個人人格的修養、意境的創造提昇，遂形成往後真正屬於他自己的畫風。

根據研究，古代的「墨池法」即現代畫所常用的「水拓法」。而「吹雲」、「彈雪」更是畫家在使用傳統的筆法無法盡情的表現出他們特有的情感、思想和畫面效果所創造出來的新筆法。清代方薰在他的「山靜居畫論」中談到：「畫雲人皆知烘燉為之，鈎勒為之，粉渲為之而已。古人有不著筆處空濛濛蓬蓬勃勃之為妙也。張彥遠以為畫雲多未得臻妙，若能沾濕絹素，點綴輕粉，縱口吹之，謂之「吹雲」。陳惟寅與王蒙斟酌畫岱宗密雪圖，雪處以粉筆夾小竹弓彈之，得飛舞之態，僕曾以意為之，頗有別致，然後知筆墨之外，又有吹雲彈雪之妙」。³除此之外，古人也還用過許多其他的技法，如宋代宋迪在其論畫法時即說：「畫當得天趣為妙，當先求一敗牆，張絹素訖，倚之敗牆之上，朝夕觀之，即久、絹素見破牆之上，高平曲折，皆成山水之相、心存目思，高者為山、下者為水，坎者為谷、缺者為澗、顯者為近、晦者為遠；神領意造，恍然見人禽草木飛動往來之象，了然在目，則隨意命筆，墨以神會，自然景皆天成，不類人為，是謂『活筆』。」

宋朝鄧椿在《畫繼雜說》中亦有：「舊說楊惠之與吳道子同師，道子學成，惠之恥與齊名，轉而為塑，皆為天下第一，故中原多惠之塑，山人壁。郭熙見之又出新意，遂令圻者不用泥掌，止以手搶泥於壁，或凹或凸，但所不問。乾則以墨隨其形跡，暈成峰巒林壑，加之樓閣人物之屬。宛然天成，謂之『影壁』」。⁴

王洽的潑墨、宋迪張素敗牆與郭熙之「影壁」、「吹雲」、「彈雪」等不拘常法的創作，都是於筆墨之外求其畫意，也都是對墨守成規的筆墨皴法的一種挑戰。清代的高其佩更是完前拋棄了毛筆而直接以手掌、手指作為繪畫工具。其他諸如漆畫、繡畫、水畫、火畫，也有其特殊的表現力與創作空間。但是在傳統主義者的壓力下、使得歷來一些新穎的創作表現手法都往往被視為非正統的，甚至是離經叛道的。因此才有了今日所謂傳統技法和特殊技法的分別。

繪畫，不能離開形與色，在我國繪畫發展的長河中，開始的不是水墨而是彩繪。色彩的欣賞與運用是人類與生俱來的本能。人類很早就知道使用天然礦物質顏料、金屬顏料、植物顏料在寺廟、石窟壁畫、彩塑、陶俑、建築彩繪還有捲軸壁畫等藝術作品中。

唐代的金碧山水，色彩濃艷，富麗堂皇，在用色及造型上都達到了極高的水準，對顏色的製作及運用也已有所闡述，「唐代張彥遠「論畫」中記載著：「武陵水井之丹，磨嵯之沙，越雋之空青，蔚之曾青，武昌之扁青（上品石綠），蜀郡之鉛華，始興之解錫（胡粉），研鍊澄汰，深淺、輕重、精粗。林邑、崑崙之黃，南海之蟻鉚。」之後，明代「天工開物」，李時珍「本草綱目」，清代「芥子園畫傳」、「繪事瑣言」、「芥舟學畫編」等亦有所記述」。⁵謝赫提出的畫有六法：「氣韻生動、骨法用筆、應物像形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫。」為世所傳，至今仍是中國繪畫的重要理論，可見繪畫物像的色彩效果在古代是非常受到重視的一項技法。

到元代以後，由於畫風的改變，由士大夫所主導的文人畫成為一枝獨秀的局面，大青大綠重著色的繪畫被認為俗而不雅，唐代盛行一時，金碧輝煌、氣勢磅礴的青綠山水沒有繼續發揚光大，顏色逐漸從傳統繪畫中消失，許多著色的技巧與色彩的運用因為不受重視而式微，甚至有失傳的危機，這是十分可惜也是值得現代畫家警惕的事。

數百年來，中國繪畫是「畫道之中，水墨最高」，水墨精神始終貫穿在每個時代裏，筆墨不僅是繪畫工具，「皴法」也不僅是技術層面的線條而已，更重要的是其特有的精神內涵與審美價值。但是不可否認中國繪畫這種在特定材料上進行的創作，以皴法線條為唯一肌理造型表現的手法，雖然體現了他特有的民族性，但也相對的侷限創作的發展和新的可能性。

根據學者考證，中國繪畫在漢代以前是用麻、葛、棉等質地的布作為底子的。自漢末晉初之後，才逐漸的開始用絹繼而用紙的變化。有人認為中國繪畫早期多用絹，後期多用紙。這與畫法的發展有關，宋代畫家如范寬、郭熙、馬遠、夏圭等，多用水墨烘染，故絹素為宜。元代以來的文人畫偏重皴擦，第一是因為紙的產量普遍，第二是用紙更便於表現水墨氤氳之效果。其實，從相對的角度來看，也未嘗不可能是媒材影響了畫法，因為紙與絹的性質有相當大的差異，用筆便起變化。變化的目的在控制，新的皴法，也就是新的表現造型、肌理、筆觸等手法於是誕生。

以文學為例，漢賦、唐詩、宋詞、元曲、明清小說，所使用的文字是一樣的，但陳述方法因組織、用法等的變化就呈現出不同的氣象。文字之於形式，之於創作沒有絲毫的障礙。皴法也是一樣。工具、材料沒有新舊之分，重要的是如何表現和表現什麼。繪畫創作離不開繪畫材料，藝術家在創作過程中運用的工具與材料，將直接影響到其作品所呈現出來的效果。

以紙為例，中國自從有了紙張以後，宋紙、元紙、明紙、清紙和我們今天所使用的紙都不一樣，由於紙質不同，繪畫技法就會有很大的變化。畫在絹上感覺和紙又不一樣，任何繪畫材料都有某種侷限性，材料改變必然會導致技法的改革。

技法表現的互動

整體來看，繪畫中皴法的表現不僅在於筆墨，也在於色彩、造型、肌理、筆觸效果的營造，所以中國歷代畫家在繪畫創作之時，材料的選擇與技法的掌握往往影響了畫家的表現。

傳統的中國畫是筆墨紙絹的藝術，因此，歷代以來的畫家對筆墨紙絹之間所產生的效果都特別講究。

紙是我國古代四大發明之一，尤其宣紙更是中國水墨畫中不可或缺的媒材，它的吸水性、滲透性、潤化性以及筆墨之間的融合性，產生中國特有的繪畫型式。水墨與寫意會成為中國繪畫的主流，這和造紙技術的發明、成長、發展有著非常重要的關係。雖然我國早在西漢時期就已經發明了造紙術，原料都是麻、藤等，並不適合繪畫，而且尺寸都很小，這是由於當時的造紙技術不高。到了隋唐，造紙技術有很大的進步，這種以麻藤為原料的紙被樹皮所取代，據傳，當時產紙的地區很多，其中以宣州所產「貢品」為最好，現在「宣紙」幾乎成為中國書畫用紙的代名詞。宣紙的主要原料是樹皮和稻草，還有其他以竹子和桑皮為原料，按照不同的材料比例和不同的製作技巧會產生不同的性能和質量的紙張。元代的造紙技術日益成熟，書畫用紙已有專門製造，紙張的種類也因為社會和製造技術的進步而不斷的增加。畫家們能隨自己的創作需要，選擇不同的紙張以乾筆皴擦，以溼筆渲染，因而產生不同的效果與風格，雖然畫家無須精通紙的生產流程，但必須對紙的種類、性能、品質有所了解，方能運用自如，始能創作出理想的作品。

毛筆是國畫表現形象，塑造型體的最重要工具，因此自古以來，從材料的選擇到製作的工藝都精益求精，可以說已經發展成一種工藝的藝術了。許多畫論中除了討論如何用筆用墨，對於筆的好壞與製造方法也都有所記載。畢竟，工欲善其事，必先利其器，每一筆畫的深淺濃淡，力度彈性都關係到作品最後所呈現來的藝術效果。「五代荆浩在《筆法記》中就論到筆有四勢，所謂：「筋、肉、骨、氣。筆絕而斷謂之筋，起伏成實為之肉，生死剛正謂之骨，跡畫不敗謂之氣」。⁶ 中國繪畫藝術中最講究的就是筆墨在宣紙上所產生的各種濃淡乾濕，皴擦澀潤的肌理效果。

中國畫的毛筆品類繁多，各種動物的毛都可製成毛筆，但最廣為運用的就是羊毫、狼毫。根據其材料及功用可分為三大類，即軟毫、硬毫和兼毫筆、這三種毛筆各有特色、性能也各不相同。

軟毫筆是以羊毫或兔毫製成，吸水性強，筆鋒柔軟，但彈性差。適用於渲染或水墨淋漓變化。

硬毫是以黃鼠狼的尾毛或馬鬃等硬毛所製成，和軟毫剛好相反，是彈性好但吸水性差，不容易表現出墨韻。因此，用來作畫的筆大多是兼毫筆，有軟毫的吸水性和硬毫的彈性。

兼毫筆也因軟硬毫毛比例的不同而有所謂的「七紫三羊」「五紫五羊」，兼毫筆軟硬毫的比例直接影響到毛筆的性能，因此在表現各種不同皴法的時候，選用不同種類的筆往往可以達到事半功倍的效果，例如要表現土石鬆軟，草木華茲的「披麻皴」、「解索皴」之類，用半軟半硬的兼毫筆既可達到表現土石結構的肌理又富含水分，不會乾枯焦澀；表現岩石堅硬嶙峋的「斧劈皴」、「裂罅皴」則以七分硬三分軟，彈性較強的筆來表現其鬼斧神工的自然肌理，挺拔而不致板硬。當然，這只是個大原則，如何用筆用

墨每個畫家都有其特殊的領悟與獨到的手法，不能一概而論。畫家的運筆用墨，必須知道工具的性能與材料的特性。

近代畫家較之古代畫家所能選擇的筆自然是較為多樣性，水彩筆，油畫筆，竹筆，紙筆，蠟筆，刮刀，火筆等等。都可以依畫家的需要而表現出不同的肌理效果。除了上述這些常用的筆之外我們還可以利用各種工具來進行創造，例如：絲瓜筋、蔗渣、蓮篷、鐵砂紙、紙團、破帚、海棉等，只要運用得當，都會出現奇特的效果，創造出新的皴法。

中國畫有獨具的藝術風格，不論是山水、花鳥、人物、其設色均以墨為始，墨是中國畫中最主要的顏色，墨的線條是不可或缺的造型手法之一。因此，中國畫中有純用墨色的水墨畫、潑墨畫、白描畫，對中國畫家來說，墨即是色彩的表現。

墨是中國畫的最主要顏色，且用於書法，經兩千多年來不斷的研究與使用，精益求精，成為繪畫材料上一種特殊的元素。最初是以松煙製成松煙墨，宋代以後又發明了以桐油煙製墨是為油煙墨。元朝以後，製成漆煙墨。好的墨，必須凝集和附著力均強。不論濃淡，均能寫下不變。

清代的唐岱在「繪事發微」中對墨色有如此之記載：「墨色之中分為六彩、黑、白、乾、濕、濃、淡是也」。清代張庚的《浦山論畫》也提到：「論墨。墨不論濃淡乾濕，要不帶半點煙火食氣，斯為極致」。⁷ 運用筆墨的濃淡虛實、鈎、擦、點、染使層次變化，畫面豐富，同樣給人有色彩的感覺。因此，好的墨與精準的使用墨色也是決定一幅作品好壞的重要關鍵之一。尤其是水墨畫，必須熟練的掌握筆、墨、水三者的功能變化，利用宣紙滲透的特性而產生豐富的墨色層次效果，在用法上黃賓虹將之歸類為「七墨」之說即濃墨法、淡墨法、破墨法、潑墨法、漬墨法、焦墨法、宿墨法。⁸

「畫事以筆取氣，以墨取韻，以焦、積、破取厚重。破墨二字，始見於《山水松石格》，至北宋米襄陽，盡發其奧祕。至明代，此法已少講求，故僅知以濃破淡、以乾破濕，而不知以淡破濃、以濕破乾、以水破淡等諸法。原用墨之道，濃濃淡淡、乾乾濕濕，本無定法，在乾後重複者，謂之積，在濕時重複者，謂之破耳。全在作者熟練變化中，隨心隨手善用之而已。

潑墨法，以較多量不勻之墨水，隨筆揮潑於畫紙之上而成者，與積墨固不相同，與破墨亦全異樣。然潑之過甚，是潑也，而非畫也，故張愛賓有「吹雲潑墨」之論。

破墨須在模糊中求清醒，清醒中求模糊。積墨須在雜亂中求清楚，清楚中求雜亂。潑墨須在平中求不平，不平中求大平。然尚須注意潑墨、破墨、積墨三者能聯合應用，神而明之，則變化萬端，駢臻百彩矣。

墨須能得淡中之濃、濃中之淡，即不薄不平矣，其關鍵每在用水用紙間。⁹

其實，法無定法，畫家在長期的創作過程中自有其對用墨的心得與技巧。這也是中國畫歷經數千年其特色始終不曾被消失的重要原因。

中國繪畫，唐以前稱之為丹青彩繪。可見在水墨畫還沒有成為中國繪畫的代名詞以前，顏色在中國繪畫中所佔的重要地位。自有人類以來，我們就一直生活在色彩繽紛的世界裡，欣賞色彩、運用色彩是人類天賦的本能之一。距今大約三千年前已經在彩陶上

發現五色的彩繪，《周禮冬官考記》已說明五色繪畫，並訂官制。五色者：青、赤、黃、白、黑。至於用色的理論，早見於顧愷之的《畫雲台山記》。

中國畫的設色技法歷代畫家均有論述，累積了豐富的經驗。水墨畫運用筆墨技法，行筆頓、挫、疾、徐而使所描繪的物象具有濃、淡、乾、濕的墨色變化。其用色大多清淡簡素，以雅逸為最高的境界，我國山水繪畫藝術的顏色學原理與西洋的風景畫是不可相提並論的。因為我國繪畫很早就脫離了視覺具象的束縛。所謂「外師造化，中得心源」是寫生造形混合體的抽象藝術，既要「隨類賦彩」，亦要「從心設色」。歷代水墨大師的作品，其所用的顏色都很簡淡，以求得雅逸深秀，並避免掩蓋墨彩，淺絳成為賦色最主要的技法，甚至僅用淨墨清水，顏色逐漸從山水畫中消褪。只有民間繪畫如寺廟、壁畫、年畫尚保留豐富豔麗的傳統色彩。

我國的傳統色，自唐漢以來除了繪畫，在寺廟、壁畫、彩塑、陶俑以及古代建築彩繪等，也都極為重要。歷代畫家們在不斷的創作中取得許多寶貴的經驗。對於選色、製作及色與膠礬的運用都發展出一套特殊的藝術技巧。今天，我們看到了王馬堆的漢墓帛畫，新疆阿斯塔那出土的「弈棋仕女圖」絹畫，都仍保持著鮮豔的色彩。它不但表現了兩、三千年前畫工與畫師們運用色彩的智慧與才能，更反應了當時顏色的材料和使用技術已經累積到了相當高的水準與極為豐富的經驗。只可惜古代冊籍所載甚少，許多古人的經驗都失而不傳，很多寶貴的藝術財富並沒有傳承下來。

皴法對現代山水繪畫形式內涵的影響

藝術風格可以說是一個民族審美情趣和心理特性的表徵，我國繪畫受到哲學思想的影響極深，山水畫可以說是一種文化概念，是中國人長久以來對自然宇宙關懷的產物，其精義在於天、地、人合而為一，以使有限的生命與形體無限地擴充。這和西方藝術從社會生活角度去尋找靈感和創作動機有相當大的不同。中國畫家所表現的藝術內涵，須講求筆墨意境所呈現的人文內涵，是內向以求得心理的平衡及精神的充實，而不僅僅是偏重於視覺現象的描繪。也就是說中國繪畫一開始就不是以物相的「再現」為己任，而是對物象的一種感動或印象，是所思所感藉著筆墨皴法以抒情達意。自然空間與心靈空間並不受視野與環境的限制，因此中國繪畫對美的價值，並不重視其表面，而重視其內心之自我。因此皴法的運用與表現對於中國畫家來講只是一種符號，或者可以說是一種公式，以表達內心思想的一種媒介而已，皴法的表現不在於形式而在於抒發內心進而探索物像世界背後的本質，而這種本質就是畫家與天地萬物共感的結果，也就是畫家在描寫與天地萬物的感覺，所以中國畫家藉著皴法的形式來表達深刻的物象本質與內涵，不以物象的寫實為滿足。中國古聖先哲很早就瞭解到，天地並行、萬物並存，天為父、地為母，而人孕育生存在其中，順乎自然、和諧中庸，讓中國的文化藝術很早就擺脫掉現實環境的控制而提升到精神層面的探索，有人認為中國的藝術，是不食人間煙火、是沉浮於哲理的玄辨、冥思之中。徐復觀就說：「其實，中國藝術的精華就在於它是超越於人生悲歡、超越於現實生活得失的「非現實主義藝術」。¹⁰

由上述觀念，中國藝術家的訓練過程，除了皴法的表現之外還非常強調「內養」的

功夫，所以讀書、臨摹古人作品是非常重要的功課，也是創作的基礎。「在現代藝術創作裏往往認為『臨摹』只是重複前人的創意，並沒有自我獨立的藝術創作價值，因而排斥這種傳統的藝術學習方式，然而這卻是張大千一生中嚴格遵守的創作規範，原因是他認為創作必須攝取前人所累積的經驗及資源；沒有經過這樣的養成訓練，藝術創作則易流於空洞浮泛而無法深入」。¹¹

因此二十世紀以來，許多水墨畫家嘗試突破皴法的格式或限制，除了臨摹之外再加上西方式的寫生訓練，繪畫猶如種樹，一棵小樹苗須長期吸收土地陽光的滋養，雨雪風霜的摧殘，數十年歲月的粹鍊，方能綠葉成蔭，一種藝術風格的形成也是如此。未經一番寒徹骨，哪得梅花撲鼻香？畢竟靈光乍現的藝術效果是可遇不可求的。有些人質疑程式化的皴法扼殺了中國繪畫的生機，那些有限的皴法如何能表現出我們現代人的一切呢？滄海桑田，千百年前古人所看到的，不會是我們今天眼裏的風景，正如我們今天所面臨的種種生存問題、精神問題，絕不會和魏、晉、宋、元的人一樣。我們是否被古人所製造的皴法困住了？還是我們被自己狹隘的觀念想法困住了？水之為善、為惡，其性一也；是運用的問題，而非本質的問題。真正的藝術是具有生命的，沉淪於舊有的皴法，而未能隨著時代的腳步，賦皴法以新意才是創作者最大的阻礙。

在二十世紀，有許多畫家嘗試銜接東西方理念的差異，表現時代的新面貌而致力於傳統繪畫的改革，如民國初年的林風眠、劉海粟、徐悲鴻等人，把西方許多藝術思潮帶到中國，打開一個新的局面。這股思潮瀰漫在整個二十世紀裏，許多中國現代畫家在摸索、探尋、在整合，企望能撥開雲霧，為中國現代繪畫開闢出一條嶄新的道路；但也有人迷失了方向、走火入魔，終而失去了自我。

八〇年代以後，美國文化求新、求變、求快，往往沒有往下扎根的藝術逐漸的顯露其弊病與疲態了，就如「皴法」曾經被改革者視為中國繪畫的枷鎖一樣，曾被視為是中國繪畫學習目標的西方繪畫又成為中國畫家們力求自我面貌與突破的另一道關卡，到了九〇年代，已經有人提出文化應該回歸自我的省思，「經過二、三百年的消化吸收，不論使用的媒材如何，早已不再是爭議的焦點，中國文化是否能夠浴火再生，將著眼在「回歸自我」的趨勢線上，一味摹仿西方，誤打誤撞的年代，必將成為歷史。看看漢唐文化燦爛耀眼，汲取外來文化絕不是禍事，端看我們如何吸收應用。如今我們的藝術工作者，必得站在自己民族的基點上，學習西方文化的長處，而非隨波逐流，從內省出發，重新整軍，是大家必須體認的一個共識」。¹²

在二十一世紀的今天，可以說是一個科技與物質、現實與虛擬融合交織而成的世代。科技與文化教育的高度發展，正深刻而快速的在改變著現代人的生活環境。五光十色、絢麗光鮮的外表下，是快速的生產與淘汰，不斷的變幻與更新，今日的流行在明日就可能成為過時，也就是說，人們的文化需求及審美情趣正在發生根本性的改變，中外皆然。雋永成為一種奢侈，但也更加突顯出某些永恆價值的可貴。

現代繪畫的審美意識，主要是源於西方美學，但西方的美學家很少是具有實際創作經驗的藝術家，因此往往是理論歸理論、創作歸創作，藝術家所創造的精神境界，常和

美學家所揭櫫的藝術精神有很大的差距。然而在中國，美學與藝術創作是合而為一的，中國獨特美學的形成是藝術家在不斷的創作中慢慢地演變而成的。如山水畫中的「皴法」，它是經歷千年以上的演變，才達到爐火純青的境界，成為一種獨具魅力的藝術符號，這種符號就像音樂的音符一樣，可以譜成各種不同的曲調，在不同的時代裏，打動千千萬萬人的心靈。時光流逝，舊時代已經離我們遠去了，但是皴法並沒有死亡，他會隨著時空、隨著材料、隨著技法的變化而產生出新一代的皴法。

中國繪畫以不同的「皴法」組合著物質世界的千變萬化和畫家隱密幽微的內心世界，歷史不斷的向前演進，而文化藝術也隨著時空的改變在形式內涵上，在觀念技法上變化不已，今天的水墨畫家更應重視水墨作品的當代性，在二十一世紀，怎樣賦予筆墨新的意義、新的活力，充實當代水墨的內涵，才是當今畫者應該重新審視與重視的課題。

盧錫炯

男，1945年出生於福建省連江縣，祖籍河北省范陽（北平），現任臺灣畫院副院長、中國國際美術協會理事長、中國美術協會常務理事、臺北市八閩美術協會理事長、臺北市薪傳畫會會長。



盧錫炯 山水

- ¹ 王贊主編 (2003)，質疑水墨，河北：河北美術出版社，頁 64~5。
- ² 曾肅良 (2002)，傳統與創新，台北：三藝文化事業有限公司，頁 81。
- ³ 方薰，山靜居畫論，見于安瀾編 (1984)，畫論叢刊，下，台北：華正書局，頁 442。
- ⁴ 鄧椿，畫繼雜說，見俞崑 (1984)，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 7 8
- ⁵ 王定理 (1993)，中國畫顏色的運用與製作，台北：藝術家出版社，頁 11。
- ⁶ 荊浩，筆法記，見俞崑 (1984)，中國書畫類編，台北：華正書局，頁 606。
- ⁷ 王定理 (1993)，中國畫顏色的運用與製作，台北，藝術家出版社，頁 54~5。
- ⁸ 黃賓虹 (1986)，台北：華正書局，頁 5~9。
- ⁹ 潘天壽 (1986)，潘天壽畫論，台北：華正書局，頁 23~4。
- ¹⁰ 徐復觀 (1967)，中國藝術精神，台北：台灣學生書局，頁 7。
- ¹¹ 巴東 (2004)，台灣近代水墨大系—張大千，台北：藝術家出版社，頁 1 9。

任伯年畫作〈菊艷蟹腴圖〉辨疑

林錦濤（台灣）

摘要

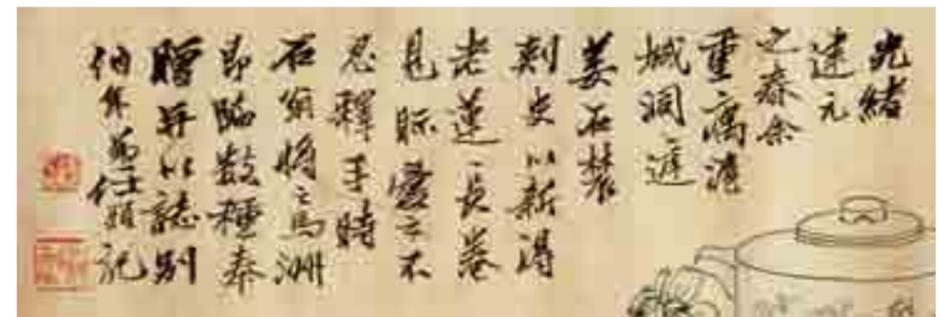
蘇富比 2003 年 4 月於香港拍賣會前在台北預展，其中一件任伯年作於光緒元年的〈菊艷蟹腴圖〉。經仔細觀察與查証後，筆者對它有幾點質疑：1、鈐於畫中右方押角的那一方「任頤之印」為任伯年自用印中一生僅見之孤例。2、款識的行筆風格及款文中「余重寓滬城」等幾個問題。3、筆墨技法有不襯之處。而這些疑點若能釋疑，肯定任伯年曾於光緒元年之春作此〈菊艷蟹腴圖〉贈姜石農。如此，將有兩點重要的意義：1、任伯年的史料必需再加以探討，重新修正。2、光緒元年，如有「任頤之印」的仿封泥篆刻風格存在，則比吳昌碩、趙古泥諸人的印風出現得更早，則近代篆刻史似要重寫矣。

前言

任伯年（1840-1895 年）為中國近代繪畫大師，一生創作豐盛，經筆者多年彙整統計其傳世之作應有近二千件之數。但，近來時而可見偽作摻雜其中，真偽淆亂，非得細審，乃能明辨。蘇富比於 2003 年 4 月香港拍賣會前在台北富邦大樓預展，其中有一件任伯年作於光緒元年（1875）的〈菊艷蟹腴圖〉（圖 1），本圖刊於《Sotheby's FINE CHINEESE PAINTINGS HONG KONG APPL 28, 2003 (HK0194)》拍賣圖錄頁 70-71，第 578 圖。筆者於預展會場細觀此圖，玩味再三後，對它產生幾點質疑：1、鈐於畫中右方押角的那一方「任頤之印」為任伯年自用印中一生僅見之孤例。2、款識的行筆風格及款文內容的幾個問題。3、筆墨技法有不襯之處。



（圖 1）〈菊艷蟹腴圖〉



（圖 1）局部 1



(圖1) 局部2



(圖1) 局部3

一、任伯年的生平事略

任伯年名頤，初名潤，字伯年，號小樓、次遠，別號山陰生、山陰行者、山陰道士、山陰道上行者。浙江蕭山人，生於清道光二十年（1840）夏，卒於光緒二十一年（1895）冬。其室號有倚鶴軒、青桐軒、受萱室、積翠軒、且住室、頤頤草堂等。

任伯年幼年時，家境並不富裕。父親名鶴聲，字淞雲，是個讀書人，但不苟求仕宦。後遷居蕭山風堰橋，臨街開設米店。其父也是個民間畫師，尤善於「寫真術」；但恥於以此炫人，所以知道的人很少。道光年間，災荒頻傳，任父恐米業不可靠，於是把「寫真術」傳授給他。傳聞：「任伯年從小練就默寫、熟察心記的好功夫。當其父外出時，任伯年圖記訪客容貌；待歸，出圖示之，不告訪者姓名，亦知是誰。」

咸豐十一年（1861）九月，太平軍第二次攻打浙江。李容發一路自蕭山進取紹興，準備合圍杭州。這時任伯年在紹興，任父命他逃往諸暨包村避難，自己獨自留守。戰亂中，任伯年曾陷太平軍，其父亦死於此難。洪楊亂後，任伯年父母雙亡，家業蕩然，愁為生計，數度移居，約於同治四年（1865）任伯年到寧波賣畫為生。

同治七年（1868）春隨族叔任薰去蘇州。任伯年到蘇州後，常逛北寺塔附近的桃花塢、閶門外的山塘年畫坊。此間與從事年畫的馬根仙、沙馥交往甚密，並嘗向沙馥學習草蟲等法。此間，任伯年不僅與畫家來往，也認識了當地的

富賈、名流。任伯年與〈菊艷蟹腴圖〉的上款受贈者姜石農應在此時相識，伯年曾為他及其夫人、兒孫畫了多幅的肖像，可見他們之間的交情匪淺。任伯年約於同治七年仲冬（11月）離開蘇州到上海，從此長住上海賣畫為生。

任伯年的畫藝幼承庭訓，早年於蘇州時師從族叔任薰、私叔任熊，專攻老蓮法，為釘頭線描。人物畫造型偉岸，晚年師法華新羅筆意。他的山水畫不多，早年仿唐代小李將軍的青綠山水，亦師法石濤並間有寫生紀實的作品，中年以後兼師明代的丁雲鵬和沈周、藍瑛，直追元代吳鎮和王蒙。他的花鳥畫和人物畫一樣，早年是工筆的情致，仿北宋人法，純以焦墨鈎骨，賦色穠厚，尚守老蓮派。中年以後，工筆和寫意雙管齊下。他師法恽南田的沒骨花卉，畫得南田工韻，並學除熙和北宋人沒骨法。在寫意畫方面，他師法陳白陽、青藤、八大、石濤、揚州八怪、朱偁、王禮等明清名家。而八大山人對其影響極為深刻，可以說，是任伯年早期師承宋人、老蓮工筆重彩向後期清新奔逸的寫意畫風發展的轉捩點，是任伯年繪畫開始成熟和形成獨自的藝術風格的一大契機。

任伯年曾於蘇州學習過手塑等民間工藝。初到上海時亦曾一度沈迷於此，畫藝因而斷廢；或謂，這是在他傳世作品中三十六、七（1875至1876年間）作品甚少的原因吧。然而，此段期間塑造立體的訓練與他往後的作品在空間的表達上，不無關係。

二、談〈菊艷蟹腴圖〉中的鈐印

〈菊艷蟹腴圖〉為綾本設色，手卷，41.5×190公分。圖中款識：光緒建元之春，余重寓滬城，洞庭姜石農刺史以新得老蓮長卷見眎，愛之不忍釋手，時石翁將之馬洲，即臨數種奉贈，并以誌別。伯年弟任頤。接著鈐有「頤印」（圖2）、「任伯年」（圖3）二印，畫幅右下角鈐有「任頤之印」（圖4）。

□該拍賣圖錄特有一段文字介紹此印，其記云：卷首下端鈐朱文「任頤之印」一方，以伯年職業畫師出身，對鈐印位置經營不甚講究，這種馬虎或不隨規格鈐蓋名章的例子常有。不過，翻閱其傳世畫作，具上列鈐印者卻屬僅見，在資料查考中亦祇見上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》中，日後別書所載亦通轉引自該書。據書中對該印採証自「任頤〈蟹菊圖卷〉，光緒建元」；同書款識第49條「任頤」亦採自同一作品。對照採証作品名稱、創作年份，復細勘本幅上鈐印款識，兩者脗合無異，可知本幅正是採証之物。至於「任頤之印」更屬重要資料，否則，亦無從得知畫家曾用此方名章了！



(圖2) 「頤印」



(圖3) 「任伯年」



(圖4)「任頤之印」

此印的確是重要資料，筆者收錄任伯年作品1千餘件，亦未見過任伯年在其它的作品上鈐蓋此印。任伯年早期（未定居上海前）的作品收錄較困難，目前傳世最早的是作於同治四年（1865年）的畫作，筆者目前僅收錄到〈玉樓人醉杏花天〉及〈仿老蓮人物〉[□]。此時所用的名章乃初名“任潤”，可見的有「任潤之印」（白文）、「山陰任潤次遠甫印信」（朱文）。在其早期的作品中，或許創作量少且傳世之作不全，上述二印等早期用印或有可能只見鈐用孤例；而同治四年（1865年）以後就以“任頤”為名，所用的姓名章幾乎都可在二件以上的作品中獲見用例。何故此「任頤之印」僅見於〈菊艷蟹腴圖〉，實令人不解。

此方「任頤之印」為仿封泥風格之作，邊框粗寬。封泥的被發現是在清道光二年（1822），當時的學者還不知道封泥的真正用途。有關封泥的被發現及至為金石、篆刻家所重視，孫慰祖所著《封泥發現與研究》一書介紹甚詳。茲摘錄片段於此以供參考：

由於封泥使用歷史的遙遠，後世人們對它不能及時認識，在此之前漫長年代中封泥即使有零星出土也容易被誤認為是不值之物。加上泥質易碎，在舊金石學還未將研究的視野延伸到陶瓦遺文之前，它們被長期湮沒、廢棄是很自然的。

劉喜海曾在關中一帶訪古，搜求古董遺珍，咸豐二年（1852）他輯成《長安獲古編》，書中錄入封泥三十枚，除了所收早期四川所出封泥外，還增加了一批陝西所發現的封泥，並明確了封泥的用途，這是封泥研究史上的一個進步。

早期注意到封泥的還有金石家兼書畫篆刻家趙之謙，他在同治三年（1864）成書的《補寰宇訪碑錄》中，轉錄了吳榮光《筠清館金石》所提到的六枚封泥，只是他仍陳陳相因“泥范”之說，並在書的按語中說到：“印范為向來金石家所未載，道光初蜀中出土凡百餘枚，為劉方伯喜海亦有藏者，茲據所見錄入。”其時劉喜海的《長安獲古編》已成書十多年，說明趙之謙可能並未寓目。

真正對封泥的性質作出正確而比較具體結論的是晚清金石學家劉鶚，在他所編的《鐵雲藏陶》中有《鐵雲藏封泥一卷》，著錄封泥一百十四枚。劉鶚在自序中說：“泥封者，古人封苞苴之泥而加印者也。封背麻絲黏著往往可見，在昔不見於著錄，自吳荷屋《筠清館金石》始錄六枚，稱為印范，誤以為鑄印之范也。”“苞苴”是指財貨禮物的包裹，稱封泥為“苞苴之泥而加印者”，範圍界定還不完整，但卻擺脫了“印范”之說的陳見，初步揭開了古代印章使用方式的謎團，並由此引起了晚清時代封泥收藏

和研究的風氣。

封泥是清季咸、同年間始受金石藏家重視，劉鐸《鐵雲藏陶》及吳式芬、陳介祺《封泥考略》均成書於光緒三十年，而篆刻家擷取封泥趣韻以資創作篆刻，則是光緒以後之事，在朱文印邊欄四周產生豐富的變化，可說是篆刻史上革命性的重大轉進。因此，在款記「光緒建元之春」的〈菊艷蟹腴圖〉上，鈐用一方封泥風味強烈的「任頤之印」便顯得極為特殊而引人注目。有關封泥對近代篆刻家的影響，如孫慰祖所述：

在封泥出土以後，封泥獨特的印文形式理所當然地引起了篆刻家的重視。清代金石家陳介祺早已看到了這一點，他說：“漢印少朱文，近來出泥封之多……真足為朱文之矩矱，松雪（趙孟頫）不足道矣。”陳介祺是一位在審美上信守古典主義的文人，在他眼中，封泥的朱文，其藝術價值遠在趙孟頫等人所開創的元朱文之上，這是很有意思的。封泥的發現，確實為近代篆刻家的借鑑取法開闢了一條新的途徑。

在篆刻史上，晚清的印人徐三庚、吳昌碩和當代的趙古泥、鄧散木等人都先後模仿過封泥的藝術樣式，尤其以吳昌碩和鄧散木最為深入。吳昌碩不僅對封泥的線條和邊沿形態等方面都作了形式上的吸收，更主要的是在他篆刻風格中，融入了封泥藝術神理的理解。從而豐富了自身的藝術語言。在他的多處印跋中可以看到自註“擬古封泥”的字樣，他曾說“方勁處兼圓轉，古封泥時或見之”，又說“刀拙而鋒銳，貌古而神虛，學封泥者宜守此二語”。這些都可以說是會心之論，是很有見地的現身說法。[□]

該文亦刊舉徐三庚仿封泥篆刻一方「登庸印信」及邊款（圖5），此印作於光緒三年（1877），為細邊框，可言仿封泥印最早者。徐三庚另有仿封泥「頌侯」一印，仍為細邊框，其餘並未見到“邊框特為寬粗”的仿封泥印。另，再觀吳昌碩仿封泥印「明道若味」（圖6）。劉江所著《吳昌碩篆刻藝術研究》對吳昌碩篆刻發展的幾個階段分析深入，其中撰述取法封泥的如朱文「明道若味」，款曰“甲申”，時41歲。[□]此印作於光緒十年甲申（1884），邊框線條較為寬粗，斑駁自然，是吳昌碩仿封泥印較早的一方。



(圖5)「登庸印信」及邊款



(圖6)「明道若昧」

吳昌碩約於光緒三年(1877)前後,由友人高邕介紹,投師任伯年。[□]此後兩人交往頻繁,在亦師亦友間,二人時有佳作互贈。任贈吳畫作多幅,最早的作品為一隻龍泉紫砂壺,壺上有任伯年作〈雙龜圖〉,款云:「己卯(1879)春仲伯年任頤。」[□]光緒九年(1883)三月,吳昌碩將赴津沽在上海候輪時,任伯年為其畫第一幀肖像〈蕪青亭長〉。吳昌碩也為任伯年刻了多方印,有「伯年」(朱文,1884年作)、「畫奴」(朱文,1886年作)、「山陰任頤」(白文,1887年作)、「任頤之印」(白文,1887年作)、「伯年過眼」(白文,1887年作)、「山陰道上行者」(白文,1888年作)、「任和尚」(朱文,1889年作)、「山陰任」(白文,1889年作)、「任千秋」(朱文,1889年作)。二人互贈的作品皆晚於光緒元年。而〈菊艷蟹腴圖〉是作於光緒元年(1875),從任伯年與吳昌碩二人的交誼時間來看,該「任頤之印」不可能是吳昌碩在光緒元年之前所刻贈與任伯年。另,該「任頤之印」與吳昌碩的「明道若昧」作比較,依此風格看,「任頤之印」應晚於1884年所刻。但〈菊艷蟹腴圖〉是作於光緒元年(1875);如此,不禁令人質疑此圖非任伯年所作。

或言,任伯年可能是在完成此圖後數年再鈐蓋該印。光緒三年(1877年)以前,任伯年與姜石農時相往來,任為姜作畫數件;但從任畫傳世的作品中並未再見光緒三年後,任為姜作畫。據此推測,光緒三年以後任、姜二人交往可能已不如昔日頻繁,或已不來往。任伯年不可能將此方名章「任頤之印」拿去補蓋已送友人多年(十年以上)的作品,甚且此畫款尾已鈐有「頤印」、「任伯年」二方名章了,此實無義意,不合常理。另,二人此時可能也不相往來了。若再相互往來,為何只蓋在此圖,不見其它任為姜所作的畫上。如此種種都令人不解,〈菊艷蟹腴圖〉是否真是任伯年為姜石農所畫,實不免存有疑惑。

〈菊艷蟹腴圖〉中的另二印「頤印」(圖2)、「任伯年」(圖3),因摘錄自本次的拍賣圖錄,難以呈現十分完美的印樣;又,為鈐蓋在綾本上,恐有失真。不過,還

是將它們與任伯年一般作品中所鈐的「頤印」(圖7)、「任伯年」(圖8)[□],置此併列比對,以供研參。

任伯年作品中的「頤印」(圖7)、「任伯年」(圖8)二印自1871年後常用,數次無窮。在其為姜氏所畫的其它作品中也出現過。



(圖7)「頤印」



(圖8)「任伯年」

三、觀〈菊艷蟹腴圖〉中的款識

任伯年與姜石農訂交甚早,在同治七年(1868)至光緒三年(1877)之間,二人過從極密;最初是在其橐筆遊蘇州時,由族叔任薰介紹認識。往後的幾年間,任伯年相繼為姜石農及其家人畫了多幅畫作。茲列於下:

- 1、〈佩秋夫人三十八歲小像〉:軸,紙本設色,159.7x48.3公分,款:「佩秋夫人三十八歲小像。同治七年(1868)之冬石農刺史屬任伯年寫,公壽補梅。」(胡公壽題),蘇州市博物館藏。
- 2、〈飯石山農像〉:軸,紙本設色,款:「飯石山農四十一歲小像。我愛山農衣冠古,雅氣度從露卜居。飯石山前未隨白石家風吁,置身邱壑遊太空,人莫知其所存乎中。同治七年(1868)之冬,蕭山任伯年寫真,華亭胡公壽補景并贊。」(胡公壽題),刊於重慶出版社出版《任伯年人物畫風》。
- 3、〈山雨欲來風滿樓〉:軸,紙本設色,款:「伯年此幀寫山雨欲來風滿樓詩意,深得石濤三昧。畫竟後以嚴寒冰硯,置未題款,今檢贈石農仁兄,余為補記之。同治壬申夏香葉蔣節。」(任伯年作於同治十年,隔年由蔣節題),天津藝術博物館藏。
- 4、〈牡丹〉:摺扇,紙本設色,款:「石農仁兄大人指正,甲戌(1874)春日伯年任頤寫於滬。」刊於榮寶齋出版社出版《清·任頤繪寫意花鳥(二)》。
- 5、〈神嬰圖〉:軸,紙本設色,105.6x48.2公分,款:「仿桃花盦主神嬰圖,為姜石農老兄令孫寫,伯年任頤。」楊伯潤題識云:「姜家有神嬰,遠過識之無。任子見之喜,為畫神嬰圖。花蔭狸奴睡正美,偷閑以手捉其尾。紙上如聞嗚嗚聲,蝦鬚倒張側目視。乃祖日弄孫,此是萬金產。客來便呼出,應對面無赧。他日看花皇都中,六街走馬追春風,再請任子畫神童。任伯年為姜石農仁兄令孫畫神嬰圖,光緒二年(1876)秋七月楊伯潤題。」蘇州市博物館藏。
- 6、〈石農小像〉:軸,紙本設色,74.9x48.4公分,款:「光緒三年(1877)正月為石農良友五十壽,伯年任頤。」刊於錦繡文化企業、新地平線文化事業有限公司出版《任伯年》。
- 7、〈石農先生小像〉:軸,紙本水墨,款:「石農先生小象。光緒丁丑(1877)

春任頤。」蘇州市博物館藏。

8、〈飯石先生五十小像〉：橫幅，設色，款：「飯石先生五十小象。光緒三年四月，伯年任頤。」胡公壽書「飯石」二字引手匾，并題跋云：「飯石山農青鑿。漱石厲齒，飯石充饑，洵乎君家白石所云，七十二峰生肺肝矣。姜石農刺史家洞庭石峰之麓，自號飯石。公壽書此贈之。」錢鏡塘藏。□

以上八幅作品，前二幅是作於任伯定居上海前，遊蘇州時；後六幅是定居上海後所作。觀〈菊艷蟹腴圖〉中的款識，記云：「光緒建元之春，余重寓滬城，洞庭姜石農刺史以新得老蓮長卷見眎，愛之不忍釋手，時石翁將之馬洲，即臨數種奉贈，並以誌別。伯年弟任頤記。」細審款中字句，不難發現幾個疑點，茲分述於下：

（一）「重寓滬城」表示以前曾住過上海，離開後，再度搬來上海居住。那麼，任伯年是否曾經在上海居住過？據丁羲元所著《任伯年年譜》中按語記云：據徐悲鴻引王一亭所述有云「迨父卒（伯年約十五六歲），即轉徙上海。」嘗作折扇書任渭長假款於上海街頭地上售之，適遇任渭長過，詢問良久，終介紹任伯年赴蘇州隨任薰學畫云。此事向來傳為佳話。方若亦記云：「伯年方抵滬，設攤石路夜市，陳畫多渭長款。一日渭長經過，注視良久，詢是畫作者於汝何稱？曰：“阿叔”。渭長笑曰：“不敢當！我即渭長，未曾作此。”伯年大窘曰：“實不相瞞，我作也。”渭長曰：“畫甚佳，何冒人為？”復細詢寓處別去。」次日致書胡公壽，代覓古香室安設筆硯云云。

上述記載或有所據，而所述多有差誤。如云任伯年迨父卒轉徙上海事，其父卒於1862年，則任渭長早於1857年逝世，當無從相遇。而任伯年之遇渭長，應在情理中，因渭長為其族叔，又同在蕭山。而在上海地攤邂逅，且先不之識，似難足信。或云此事實有，而在蕭山（一說寧波），非在上海；或云所遇亦非任熊渭長，而是其弟阜長任薰。均為推測之詞。伯年年十五六來滬賣畫事，尚無實據確考。然十五六在蕭山或寧波等地遇見渭長，似為不言而喻。渭長畫風影響伯年特深，且伯年畫中提及渭長曾稱「余叔渭長有此」云云，無上親切自豪，絕無生不相逢之憾，此類可細辨。又伯年後在寧波、鎮海，亦曾住姚燮家，也是由於任渭長、阜長之關係。又伯年後來對倪墨耕、王一亭等學畫之初處境之同情、幫助提攜、發現培養，均有渭長之風，有渭長的影子在。故任伯年之遇渭長，蹤跡可辨，而其在上海，則終無確據。□

丁羲元為研究任伯年專家，經其此番考証，此段資料應足以採信。另，同治二年（1863）任晉謙曾為任伯年刻「任潤」白文印一方。款云：「曩余與弟一石，弟自刻之，甚佳。今將赴申，出此索筆，且謂自製一石已磨壞矣。小樓，小樓豈余所篆者，必欲余刻耶？卿何自待之薄，而待余之厚耶？然弟之學進矣。癸亥六月為小樓弟作，牧父兄晉謙。」邊款中提及任伯年「今將赴申（上海）」成行否？不得而知。在任伯年同治七年（1868年）以後的作品款識中也未曾見過「重寓滬城」或相關字句。故任伯年「重寓

滬城」的可能性不大。筆者目前也未發現明確的資料足以證明任伯年在同治七年仲冬前曾住過上海賣畫為生。

（二）「光緒建元之春，余重寓滬城」意思是「光緒元年（1875）的春天，我重住上海」根據任伯年傳世作品〈陳允升像〉（浙江省博物館藏）中的款題：「同治戊辰（1868）仲冬任伯年寫於上海寓齋。」及同治七年（1868年）以後作品中的款記得知任伯年於同治七年（1868）仲冬（11月）離開蘇州到上海，從此長住上海賣畫為生，其間偶而短期去蘇州、杭州等地出遊，直到光緒二十一年（1895）冬去世，計在上海住了二十八年。在此期間未曾遷居他地的情況下，言「重寓」是難以理解的。

即使任伯年曾於1868年以前住過上海，光緒建元之春距同治七年冬已有五年多，其間也未搬離上海到其它地方居住。搬來上海居住已五年多了，怎麼可能在自己的作品上還記云：「光緒建元之春，余重寓滬城」，故此〈菊艷蟹腴圖〉是任伯年所作實令人質疑。

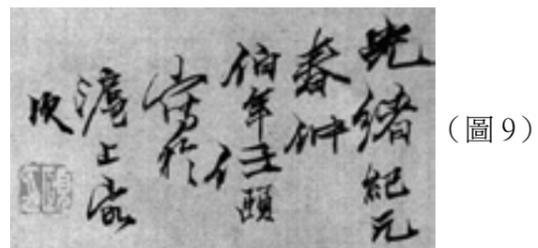
（三）依款識全文看，也有幾點令人不解之處。款文意思讓人認為姜石農是住上海，任伯年於光緒元年之春，重住上海時，姜石農以新近所藏陳老蓮長卷給任伯年觀賞。此時，適逢石翁將去馬洲，故伯年即臨了卷中數種內容相贈。但據1868至1877年間，任贈姜之畫作款識得知，此間，姜石農住蘇州，任、姜二人於上海、蘇州時相往來。所以，若言姜石農住上海恐與事實相違。

馬洲於何處，石翁又去做什麼，不得而知，筆者目前尚找不出明確的資料。或姜石農將到馬洲路過上海。此時，姜石農出示其新得老蓮長卷讓伯年觀賞。由「愛之不忍釋手」看，若是姜石農愛之不忍釋手，老蓮手卷既還在自己手中，伯年大可不必「即臨卷中數種以奉贈」況且去馬洲只是短暫時間，也不用「即臨卷中數種以奉贈，并以誌別。」或伯年觀此手卷後「愛之不忍釋手」，也應是「即臨卷中數種」以自藏才是。

（四）觀卷中款識行筆（用筆、行氣）與任伯年作於同年及前後幾年作品中的款文書風做比對，也可發現有不類之處。茲分條列舉於下：

1. 同年的作品如：

（1）〈水仙竹雞圖〉：橫幅，絹本設色，27.8x41.8公分，款：「光緒紀元春仲，伯年任頤寫於滬上客次。」（圖9），刊於錦繡文化企業、新地平線文化事業有限公司出版《任伯年》。



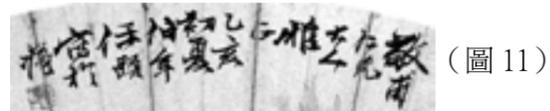
(圖 9)

(2) 〈牡丹〉：花鳥冊十二開之一，絹本設色，30.6x36 公分，款：「光緒乙亥春暮，伯年任頤寫於上海。」(圖 10)，刊於河北美術出版社出版《海上四任精品》。



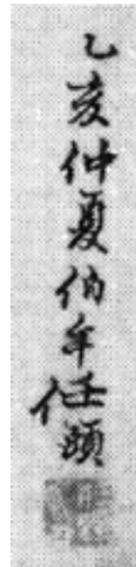
(圖 10)

(3) 〈秋籬小鳥〉：摺扇，紙本設色，款：「敬甫仁兄大人雅正，乙亥初夏，伯年任頤寫於滬。」(圖 11)，刊於天津人民美術出版社出版《任伯年》。



(圖 11)

(4) 〈人物〉：橫幅，款：「乙亥仲夏，伯年任頤。」(圖 12)，刊於《中國古代書畫圖目》滬 1-4588 圖。



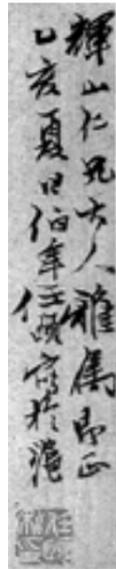
(圖 12)

(5) 〈牡丹圖〉：軸，紙本設色，111x57.7 公分，款：「光緒元年歲在乙亥夏日，伯年任頤寫於海上客次。」(圖 13)，刊於錦繡文化企業、新地平線文化事業有限公司出版《任伯年》。



(圖 13)

(6) 〈雙鴿圖〉：橫幅，紙本設色，65x41.5 公分，款：「輝山仁兄大人雅屬即正，乙亥夏日，伯年任頤寫於滬。」(圖 14)，刊於錦繡文化企業、新地平線文化事業有限公司出版《任伯年》。



(圖 14)

(7) 〈松鶴延齡〉：軸，紙本設色，212x67 公分，款：「光緒建元夏六月上澣，伯年任頤寫於海上客次。」(圖 15)，刊於上海書畫出版社出版《朵雲軒藏書畫精品集》。



(圖 15)

(8) 〈麻姑獻壽圖〉：軸，款：「光緒元年歲次乙亥，伯年任頤寫於春申浦。」(圖 16)，刊於《中國古代書畫圖目》滬 4-08 圖。

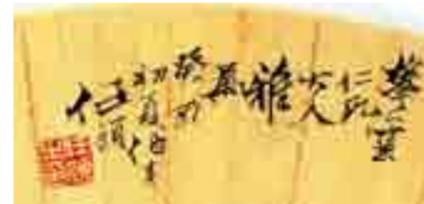


(圖 16)

單字比對後，筆法看似幾分相似，但全篇看來就有明顯差異。〈菊艷蟹腴圖〉的字形開合大小變化不足，字與字間的筆勢連貫不暢；尤其是「伯年弟」中的「年」字，豎劃往右下傾斜角度極大，線條又略呈弧形，與「弟」字無法連貫。通篇看似由單字拼湊而成，無行氣可言。

1. 光緒元年（1875 年）以前的作品如：

(1) 〈花鳥〉：摺扇，紙本設色，款：「攀雲仁兄大人雅屬，癸酉（1873）初夏，伯年任頤。」(圖 17)，刊於山東美術出版社出版《任伯年扇面》。



(圖 17)

(2) 〈花鳥〉：摺扇，金箋設色，款：「潤庵仁兄大人雅屬，癸酉（1873）冬十月，伯年任頤寫於滬上客次。」(圖 18)，刊於翰海北京 2000 春季拍賣圖錄第 628 圖。



(圖 18)

(3) 前述任為姜所畫作於 1874 年的〈牡丹〉(圖 19)。



(圖 19)

(4) 〈花鳥〉：摺扇，金箋設色，款：「桐初仁兄雅正，甲戌，伯年任頤寫。」(圖 20) 刊於榮寶齋出版社出版《清·任頤繪寫意花鳥(二)》。



(圖 20)

2. 光緒元年(1875年)以後的作品如：

(1) 前述任為姜的孫子寫真像〈神嬰圖〉(圖 21)。



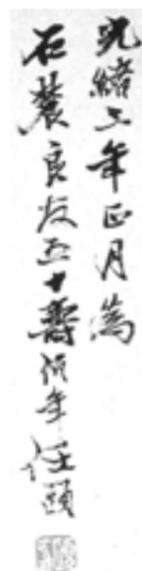
(圖 21)

(2) 〈魁星圖〉：軸，紙本設色，134x61公分，款：「青拜廬主供奉。光緒二年(1876)七月甲子金魁日，任頤敬繪。」(圖 22)，刊於錦繡文化企業、新地平線文化事業有限公司出版《任伯年》。

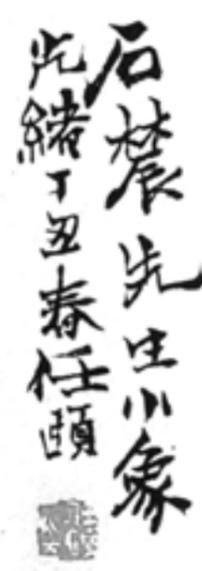


(圖 22)

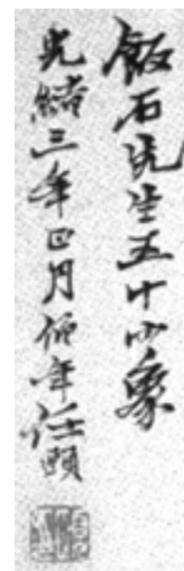
(3) 前述任為姜寫真〈石農小像〉(圖 23)、〈石農先生小像〉(圖 24)、〈飯石先生像〉(圖 25)。



(圖 23)



(圖 24)



(圖 25)

綜觀任伯年於同治十二年至光緒三年(1873至1877年)間這幾件作品的款識，字體雖時有不同，但變化不大。或工或意，行氣順暢，亦可置此與〈菊艷蟹腴圖〉併列做一比較以供參考。

四、賞〈菊艷蟹腴圖〉的筆墨技法

本次拍賣圖錄有一段簡介〈菊艷蟹腴圖〉的筆墨技法，記云：若細觀本幅，雖曰臨老蓮卷，但筆墨技法皆見阜長影響的痕跡。惟伯年過人之處，正是融貫老

蓮及二任的筆法及造型特點，創出極鮮明的個人風格。畫中雙鉤技法熟練，線條細勁有力，運筆在流暢中又起轉折頓挫之效，結合了花卉自然形態及提煉熔鑄所得的造型美感，甚具裝飾性又不流於呆板鄙俗，既迎合當時審美潮流口味，但超脫於單純商品的桎梏，從而達到雅俗共賞。

圖中起首以折枝法花卉作引子，隨卷舒展，從疏簡漸次趨緊密，各種花卉交疊擁聚，左穿右插，形成縱橫交錯的組合，惟錯雜中見其條理秩序，繁密中仍合理安排，不生凌亂，故畫面顯得豐富熱鬧，色彩繽紛。而雙鉤沒骨技法並陳，一取寫意，一尚細緻，有收有放，與佈局一樣同見畫家經營佈置之用心。花卉中還夾雜了鼎彝盛器，在通篇輕柔中間綴了一份重感。最具心思者乃置紗扇一柄倒立卷中，它遮擋了部份畫面，但其扇面蒙罩帶透明質地的薄紗，故又隱約地透現出被蓋掩的花卉局部，如此細緻的表現手法，足見他在創作時殫費心力。卷尾乃銅器上盛滿煮熟的螃蟹，蟹身通紅，蟹上見細毛茸密，長足或舒或曲，視之足可想像烹蟹之腴美。通卷設色多姿，惟鮮而不濃艷，收雅逸清秀之美，而熟蟹殷紅之色作全卷色譜之句號，堪稱得起承轉折之法度，屬任氏成熟期的代表作。

觀此圖是有老蓮遺風，與伯年早年畫作之筆墨、賦彩、造型似有幾分相類。然而，卷中幾隻煮熟的螃蟹顯得較為僵硬，與伯年的其它菊蟹圖相較，似有相異之處。（一）其蟹身陰暗處，墨色暈染甚重，無層次變化。（二）蟹身紅彩為單一色相表現，無色階變化。（三）蟹上茸毛墨色凝滯，造型亦顯得呆板。

任伯年作〈蟹菊圖〉多幅，將舉二圖於此以作比較：

1、〈蟹菊圖〉（圖 26）：摺扇，金箋設色，款：「譜笙仁七兄大人雅屬即請正之，丁丑（1877）春正月，伯年任頤客申浦作。」刊於河北美術出版社出版《海上四任精品》。



（圖 26）〈蟹菊圖〉

2、〈把酒持螯〉（圖 27）：橫幅，絹本設色，39.5x72.3 公分，款：「把酒持螯。光緒壬午（1882）九秋望後，山陰任頤伯年甫記。」刊於河北美術出版社出版《海上四任精品》。



（圖 27）〈把酒持螯〉

五、小結

筆者對〈菊艷蟹腴圖〉以上幾點的質疑，若能獲得釋疑，肯定任伯年於光緒元年之春曾作此圖贈姜石農。如此，將有兩點重要意義。

（一）任伯年於 1868 年仲冬定居上海後，曾搬離上海，並於「光緒建元之春」重寓上海。

如此，任伯年於 1868 年仲冬至 1875 年春的這段史料必需再加以探討，重新修正。

（二）1. 〈菊艷蟹腴圖〉中的「任頤之印」，如果圖成即鈐蓋其上；那此方仿封泥「任

頤之印」應刻於 1875 年春以前。如此，1875 年春以前已有印人仿效封泥篆刻，比吳昌碩、趙古泥諸人的印風出現更早，則近代篆刻史似要重新撰寫。

2. 如果此「任頤之印」為吳昌碩所刻，無論是圖成即鈐蓋，或圖成後數年再鈐蓋（不晚於 1895 年，因任伯年卒於 1895 年冬）；依此邊框極為寬粗的仿封泥印風看，吳昌碩於 1895 年之前的篆刻史是有必要重新整理。

如果此印非吳昌碩所刻，又於圖成之後數年再鈐蓋（不晚於 1895 年）；那麼，仿封泥的篆刻史更需要重新探討。

筆者學淺，對〈菊艷蟹腴圖〉恐有味於事實之處，尚祈方家先達不吝指正。

參考書目

丁義元《任伯年·年譜·論文·珍存·作品》，上海書畫出版社，1989 年 6 月。

孫慰祖《封泥發現與研究》，上海書畫出版社，2002 年 11 月。

小林斗盦編《篆刻全集第 8 卷》，日本，二玄社，2001 年 1 月。

小林斗盦編《中國篆刻叢刊第 28 卷》，日本，二玄社，昭和 59 年 4 月。

林樹中編著《吳昌碩年譜》，上海人民美術出版社，1994 年 9 月。

參考畫集

《任伯年》，錦繡文化企業、新地平線文化事業有限公司，1994年1月。

《任伯年人物畫風》，重慶出版社，1997年6月。

《海上四任精品（二）》，河北美術出版社，1995年10月。

《任伯年》，天津人民美術出版社。

《朵雲軒藏書畫精品集》，上海書畫出版社，1994年12月。

《任伯年扇面》，山東美術出版社，2001年1月。

《清·任頤繪寫意花鳥（二）》，榮寶齋出版社，1995年10月。

靜觀自得 ——工筆花鳥創作研究

張克齊（台灣）

壹、前言

中國歷史源遠流長，中國繪畫亦悠久而輝煌。以新石器時代的岩畫推估，可遠溯至一萬年前；以仰韶文化的陶器彩繪而言，約莫 6000 年前；以現存出土最早的「晚周帛畫」來算，也有 2400 多年歷史了。（【圖 1-1】）繪畫在古老中國有著舉足輕重的地位，和社會、政治、經濟與文化的發展關係極為密切。唐·張彥遠在《歷代名畫記敘論》之〈敘畫之源流〉中提到：「夫畫者成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，發於天然，非由述作。」¹ 同時也論及：「圖畫之妙，爰自秦漢，可得而記。降於魏晉，代不乏賢。洎乎南北，哲匠間出。曹、衛、顧、陸，擅重價於前；董、展、孫、楊，垂妙跡於後。張、鄭兩家，高步於隋室；大安兄弟，首冠於皇朝。此蓋尤所烜赫也。世俗知尚者，其餘英妙，今亦殫論。漢武創置秘閣，以聚圖書；漢明雅好丹青，別開畫室。又創立鴻都學，以積奇藝，天下之藝雲集。…隋帝於東京觀文殿後起二臺，東曰『妙楷臺』，藏自古法書；西曰『寶跡臺』，收自古名畫。煬帝東幸揚州，盡將隨駕；中道船覆，太半淪棄。煬帝崩，並歸宇文化。及至聊城，為竇建德所取。留東都者，為王世充所取。聖唐武德五年，克平僭逆，擒二偽主，兩都秘藏之跡、維楊扈從之珍，歸我國家焉。乃命司農少卿宋遵貴載之，以船沂河西上，將致京師，行經砥柱，忽遭漂沒，所存十亡一二（國初內庫只有三百卷，並隋朝以前相承禦府所寶）。太宗皇帝特所耽



【圖 1-1】西漢 軼侯妻銘旌（長沙馬王堆出土）
高 205cm 上寬 92cm 下寬 47.7cm

¹ 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 368。



【圖 1-2】 東漢 梁武祠石刻畫像

玩，更於人間購求。天後朝張易之奏召天下畫工，修內庫圖畫。」此外，「漢宣帝設麒麟閣，圖畫士」²，（如【圖 1-2】）由上述文字記載，即可窺知漢代時期繪畫已有相當成就，並受到朝廷之重視。同時，凸顯歷代君王喜好丹青之作，繪畫目的以宣揚政令、歌功頌德及教化人心，與六籍經典同樣具備詠美鑒戒的功能，是以歷代君王皆愛之，不僅廣蒐雲集天下之藝，並重用天下畫工藝師。

因帝王的喜愛與提倡，中國繪畫藝術在漢代已盛極一時。東漢末年，戰亂頻繁，漢獻帝西遷時遇大水沖毀路基，大約有七十餘車的經典之作被遺棄，造成中國繪畫史上前所未有的災難。但連年征戰不已，社會動盪，民不聊生，反而致使許多王室貴族將心中的鬱悶情緒藉由詩辭歌賦與繪畫來抒發。此外，當時佛教也由西方傳入，其教義恰能撫慰不安定的社會人心，而迅速蔓延開來。

魏晉南北朝以降，佛教在中國廣為流傳，迄隋唐時期，佛教已然盛行。除了寺廟林立各地之外，供養人更在敦煌廣開石窟禮佛，莫高窟（俗稱千佛洞）的壁畫為後世留下璀璨而豐富的藝術寶庫。（如【圖 1-3】、【圖 1-4】）此後由於種族變遷，朝代更替，繪畫藝術呈現多元樣貌，原本依附在人物畫的山水、花鳥逐漸獨立為人物、花鳥、山水三類畫科。鄭昶在《中國畫學全史》有兩段話，足以說明花鳥畫是獨立畫科。（如【圖 1-5】）

「幹重寫生，嘗對玄宗曰：『天胄十萬匹，皆臣師也。』…中唐以後邊鸞、刁光胤、滕昌祐等，先後輩出，為時宗匠，而花鳥畫乃始露頭角焉。」³

「唐一代之繪畫…道釋人物，可謂臻盛，山水雖已成功，而未受重視。開元天寶間



【圖 1-3】 北魏 白衣佛 敦煌千佛洞第 254 窟



【圖 1-4】 菩薩圖 五代 河南溫縣 慈勝寺壁畫

列



【圖 1-5】 人物／校書圖 北齊 美國波士頓美術博物館藏

…筆姿一變而為雄渾超逸，山水畫且並人物畫而大興；花鳥畫亦漸露頭角。德宗以還，人物、山水、花鳥…大開鑑賞之風。」⁴

韓幹，唐開元天寶之際人，受大詩人王維賞識，並資助其學畫，擅於人物畫像，畫馬尤稱精妙。其言「天胄十萬匹，皆臣師也」⁵，乃可知其非常重視寫生；而他所畫之馬亦超過古人，為時第一。（如【圖 1-6】）



【圖 1-6】 唐 韓幹 牧馬圖

山水、人物之外的自然景物，花、木、鳥、果、走獸及人製造器物都屬於花鳥類。唐代對於此三類畫科及歸類已有詳實之說，鄭昶在《中國畫學全史》一書中即提到：「唐繪畫至開元天寶之際，名匠輩出，炳若列星可謂極人文之盛。…其中有獨到者，正不乏人。如山水畫中之瀑布、海濤、松石，人物畫之嬰兒、仕女，獸類之龍、兔、犬、馬，禽類之鶴、雀、鸞鷲，乃至水、火、雲霓、盤車，諸類，無不各有專家。」⁶

另外，對於歷代帝王獎勵畫道、優遇畫工之情況亦有所描述。如「唐以來已置待詔，祇候、供奉、五代西蜀、南唐亦設畫院，及宋，畫院規模亦宏，開國之初，及置翰林國畫院，羅致天下藝士，優加祿養，視其才能，授以待詔、祇候…。」⁷（如【圖 1-7】）宋朝藝術蓬勃發展，翰林圖畫院名家輩出，如黃居寀、李成、董源、范寬、巨然、文同、蘇軾、李公麟、易元吉、郭熙、米芾等。及至宋徽宗，在政治上也許可說是昏庸的帝王，但在藝術上卻極其出色；不僅個人喜好繪畫，本身亦為書法、繪畫之高手，在他執政的 25 年間，大力組織宮廷畫院，網羅全國優秀的繪畫人才，以致各類畫家輩出。

鄭昶認為：「徽宗敕撰《宣和畫譜》⁸，將自開國以來蒐集之名蹟六千三百九十六軸，凡為道釋、人物、官室、番族、魚龍、山水、畜獸、花鳥、墨竹、蔬果十門，分而錄

2 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁。麒麟閣在漢室未央宮中，因漢武帝在元狩年間獵獲麒麟而命名。甘露三年（西元前 50 年）漢宣帝因匈奴歸降，憶往昔輔佐有功之臣（霍光、張安世、趙充國等十一人），乃令人畫圖像於麒麟閣，以示紀念與表揚。

3 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 126。

4 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 128。

5 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 126，行 5。

6 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 126-127。

7 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 237，行 2-4。

8 《宣和畫譜》，是一部記載宋徽宗時期內府藏畫的譜錄，成於宣和二年（1120 年）夏天，作者不詳，有人認為作者是趙估，也有人認為是蔡京、米芾。

之，實為我國關於畫學有數之記籍，而有歷史價值者也。」⁹事實上，宣和殿是宋徽宗藏書畫之處，而二十卷的《宣和畫譜》，不僅是一部記錄宋代開國至宣和庚子年的當代繪畫史，也是一部反映唐宋以來繪畫發展的近代史。（如【圖 1-8】）其中作品豐富多元，並見花鳥畫達到鼎峯。所以，宋朝「經過千百年的演變，中國花鳥畫往往通過抒寫作者的思想情感，也間接體現時代精神、反映社會生活，繪畫技巧更式呈現多樣，或精工或奔放…工筆細膩、寫意著韻，各有其長」¹⁰，每每讓人觀賞之餘，直嘆繪事之妙。



【圖 1-7】唐 韓滉 五牛圖（局部）



【圖 1-8】宋 趙佶 遼寧省博物館 瑞鶴圖

貳、工筆畫緣起

唐·張彥遠於《歷代名畫記敘論》中的〈論畫六法〉提到，「上古之畫，迹簡意澹而雅正，顧、陸之流是也。中古之畫，細密精緻而臻麗，展、鄭之流是也。」¹¹ 這段話明顯指出每個時期的畫風不同，顧愷之、陸探微注重傳神寫照，筆跡澹雅而韻味深遠，展子虔、鄭法士的作品則以細密精緻稱著；那時並沒有工筆畫的名詞，僅就繪畫之風格來分類。惟張彥遠論及顧、陸、張、吳用筆時提到：「顧、陸之神，不可見其盼際，所論筆跡周密也。…若知畫有疏密二體，方可議乎畫。」¹² 其所謂疏密兩體的「密體」，即指細微臻麗，先以線條為之再賦彩的工筆畫。

公元四世紀東晉顧愷之、五世紀陸探微、六世紀隋之展子虔、鄭法士、七世紀初唐閻立本兄弟及李思訓父子，直到十世紀北宋皆是以密體為主流。（如【圖 2-1】）

中唐時期李思訓、李道昭父子善為繁茂富麗之「青綠山水」¹³，王維創水墨淡彩之山水畫法，謂「破墨山水」¹⁴（如【圖 2-2】），與李思訓之



【圖 2-1】東晉 顧愷之 女史圖卷（局部）



【圖 2-2】唐 王維 長江積雪圖（局部）

青綠山水截然不同。（如【圖 2-3】）「中國山水畫遂由此而分宗。李思訓之青綠山水為北宗之祖，王維之破墨為南宗之祖。」¹⁵ 由此得知，繪畫從筆墨技法看來，筆法細密精緻，稱「工筆畫」，筆法簡練粗放謂之「寫意畫」。

無論工筆或寫意，當時所描繪的對象都不夠寫實，所追求的只是「不似之似」。中唐以後佛教禪宗盛行，社會風氣受其超然灑落、高遠淡泊思想所影響，文雅思想盛行，士夫崇尚疏筆簡澹，所謂「逸筆草草不求形式」，經常工作、讀書之餘，玩弄筆墨「聊以自娛」，遂而文人業餘之畫逐自此興盛。其中王維之破墨為當時士夫所重，成為「文人畫之祖」¹⁶。到了南宋時期，張璪認為繪畫應師法自然萬物，而提出「外師造化，中得心源」¹⁷，為繪畫美學立下玉律。宋·蘇東坡言：「論畫以形似，見與兒童鄰」¹⁸，明·董其昌亦謂：「貶北崇南」¹⁹，二人之言論間接貶低工筆畫，再加上蘇東坡、董其昌二人在當時位高權重，其言論所向披靡，益加助長文人畫之興盛，而使得工筆畫漸漸式微。



【圖 2-3】唐 李昭道 春山行旅圖軸

中國傳統繪畫中，筆法工細雅緻稱「工筆畫」，筆法瀟灑豪放稱「寫意畫」；此論調其實只是概念之說法。若析論之，工筆畫和寫意畫都不是寫實，而是以意為先，以筆墨為重的繪畫。工筆畫通常須把真實物象加以研究分析，經過去蕪存菁的提煉、注入思想與感情，再用自我的筆墨表達畫意，以形寫意、以形寫神，所追求的是「神似」而非「形似」。因此，工筆之美不在寫實而是「以形寫神」、「神形兼備」。故謝赫於《古畫品錄》提到：「然迹有巧拙，藝無古今」。²⁰ 可見藝術不分新舊，只有巧拙高低之分。

9 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 240。

10 徐藝華，〈看一種美麗的生命情懷—醉心於繪事之妙的張克齊〉，《臺灣名家美術 100 年—張克齊》，臺北：香柏樹文化科技股份有限公司，2009，頁 5。

11 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 32。

12 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 37。

13 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 124。青綠山水，係指中國畫中以石青、石綠之礦物顏料為主，來表現山石樹木的蒼翠。始創於唐畫家李思訓。

14 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 124。破墨山水，係指以破墨技巧繪製之山水畫，帶有蒼茫渾厚的風格。王維的畫即以破墨山水著稱。

15 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 124。

16 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 125。王維在詩中致力於勾勒一幅畫面，表現出一種意境，予人渾然一體的印象，人稱山水詩。而其文學與繪畫相互結合，畫中有詩，詩中有畫，令人自然進入詩畫世界，而有文人畫之祖的令譽。

17 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 125，行 10。

18 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 422。

19 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 533，行 7。

20 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 96。

而寫意與工筆之畫亦是若此。（如【圖 2-4】、【圖 2-5】、【圖 2-6】、【圖 2-7】、【圖 2-8】）



【圖 2-4】 麻雀／相片



【圖 2-5】 麻雀／寫實，觀鳥 源遠流長出版



【圖 2-6】 麻雀／工筆，張克齊



【圖 2-7】 麻雀／寫意，林玉山



【圖 2-8】 寫實／Willbullas 加拿大

參、研究動機

一、時代背景

綜觀國內外的藝術活動，初始為簡，發展成繁，一俟成熟，功夫俱足，再由繁入簡，即以高度概括筆法，走向創作道路。是以，傳統繪畫並非一成不變的代代相傳，而是不斷發展與創新。

中國繪畫亦不例外，公元 150 年左右的漢魏、六朝，畫重丹青。後漢·王延壽〈魯靈光殿賦〉中有謂：「圖畫天地，品類群生。雜物奇怪，山神海靈。寫載其狀，託之丹青。千變萬化，事各繆形。隨色象類，曲得其情。上紀開闢，遂古之初。五龍比翼，人皇九頭。伏羲鱗身，女媧蛇軀。鴻荒朴略，厥狀睢盱。煥炳可觀，黃帝唐虞。軒冕以庸，衣裳有殊。下及三後，姪妃亂主。忠臣孝子，烈士貞女。賢愚成敗，靡不載敘。惡以誠世，善以示後。」²¹由此可知，當時之繪畫大多刻畫細微、雕績滿目，



【圖 3-1】 唐人 宮樂圖（局部）

21 《文選》，臺北：藝文印書館，1998。

同時賦予畫家一種了不起的任務，讓世人在圖畫天地中得以品類群生。

降至唐朝，則分「水墨」與「丹青」。觀中國繪畫之發展，先有丹青後有水墨（如【圖 3-1】）；宋人重理不在形之疏密，力求筆簡而意無窮；元人則以變化水墨淋漓為主軸。鄭昶在〈明之畫學畫論〉裡提到：「我國圖畫，大概唐以前，多注重形象之酷肖，宋則於理中求神，元於形理之外力求寫意，至於明，總承先代之遺風，有主重形者，有主重理者，有主重意者。」²²又說：「中唐王維破墨遂為當時士夫所重……遂成為文人畫之祖。」事實上，由於中唐佛教禪宗獨盛，促使「士夫文雅之思勃然大起」²³。亦正因為當時佛教禪宗盛行，文人雅士把繪畫當成遣興抒情之味，放棄了神形兼備的研究，只追求筆墨意趣，因而文人畫因之興起。及至前清、晚明受董其昌「貶北崇南」的文人畫思想影響，工筆花鳥被漠視以致式微。

二、近代學術研究工筆花鳥之現況與背景

民初「五四運動」之後，為了復興中國繪畫，陳師曾、齊白石、金城…等，在 1920 年 5 月 20 日北京石達子廟，成立「中國畫學研究會」，由擅長工筆花鳥的金城任會長，推動中國繪畫理論及技法研究。其子金潛庵繼承父志成立「湖社畫會」，藝壇精英陳少梅等紛紛投入改革復興中國繪畫。²⁴

張朝輝先生於〈湖社始末及其評價〉一文中說：「許多畫家都嘗試以寫生來加強國畫的表現和清新格調，創造出一批迥然有異於清末陳陳相因的摹古之作的繪畫。因此，儘管湖社以維護傳統自居，但許多優秀的畫家並未停留在摹古擬古的階段，而是力圖突破前人藩籬而有所創造。」²⁵此言所提力圖突破而有所創造者，最具代表性的人物為張大千先生。

1940 年（民 29），張大千先生前往敦煌研究壁畫，之後在四川成都公開展出佛畫。畫中大量使用石青、石綠、朱砂等礦物顏料，濃麗典雅令世人驚豔，沉睡千年的大唐寶藏重現於世。（如【圖 3-2】）他在敦煌的藝術活動產生了很大的影響，當時國民政府監察院院長于右任聽說後，也專程前往敦煌視察，並建議教育部門專門設機構整理與研究。後經行政院通過決議，1942 年設立國立敦煌藝術研究所籌備委員會。1944 年成立「敦煌藝術研究院」²⁶，由畫家常書鴻領導藝術



【圖 3-2】 敦煌 19 窟 大威德金剛 張大千仿

22 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 405。

23 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 125。

24 魯迅美院孫世昌選寫，《工筆畫》三十一期（2005.01），頁 3。

25 吳文彬先生編，〈探索求新的畫家陳少梅〉，《工筆畫》四卷二期（1992.02），頁 13。

26 為保護、管理敦煌石窟，於 1944 年成立的國立敦煌藝術研究院。1950 年改名為敦煌文物研究所，目前主要負責

委員會和敦煌研究所，對石窟進行研究和整理的工作。

張大千在敦煌的藝術活動，不僅引起了國內外學術界、畫界對敦煌藝術的重視，對於個人藝術道路上更是立下新的里程碑。他的畫風亦由此發生巨變，奠定了紮實、雄厚的基礎，攀登上藝術的高峰。且由於張大千的先行「鋪路」，為敦煌藝術的研究工作奠定了基礎，也影響了不少畫家紛紛投入壁畫研究，步其後塵來到敦煌探討藝術的淵源。如現在著名的工筆畫家潘絜茲²⁷，在得知張大千在敦煌臨摹的消息後，也才奔赴敦煌寫生。他到了敦煌後，心裡大為震動，從此開拓了另一番視野。1988年大陸北京當代工筆畫學會成立，潘潔茲任會長，畢生為工筆重彩畫的復興而努力。

當時「中國畫學研究會」與「湖社畫會」的主要畫家也收徒授藝，還有的會員聯手創辦教學性的畫會，如晏少翔、鍾質夫、季觀之等在北京成立「雪廬畫會」，招收學員傳授中國畫技藝（現今在臺灣的著名工筆畫家吳文彬先生，就是當年雪廬畫會的學員）。但北京的湖社畫會在抗戰爆發的時局中，於領導人金城逝世後自行停止活動，直到1989年在北京文化界眾多名流和書畫家的支持下，由晏少翔先生領頭，在瀋陽魯迅美術學院展開了復會活動，並由晏少翔任會長，又開啟致力推展工筆花鳥及人物畫的使命。

就畫體而言，工筆畫在中國擁有悠久的歷史，有許多機構和個人致力於傳承的推廣工作。例如1994年，北京榮寶齋發行《榮寶齋畫譜》創刊號，使傳統畫學及名家作品有所流傳及學習；北京中央美院也編著《傳統工筆花鳥技法教材》，蔣采蘋教授等努力推展重彩工筆花鳥及人物畫；天津美院孫其峯、蕭朗、賈寶合著《花鳥畫技法問答》，由河北美術出版，受到廣大讀者的好評。而國內則自政府遷臺後，渡海三家張大千、溥心畬、黃君璧擅長山水、工筆花鳥、人物，為臺灣畫壇注入活血。

溥心畬、黃君璧在臺灣師範大學美術系任教，正式把中國傳統繪畫傳承至臺，金城之姪金勤伯亦在師大教授工筆花鳥。先師喻仲林得其精髓而青出於藍，受聘在臺灣藝術專科講授工筆花鳥；筆者有幸得金、喻兩位老師指點而得以進入花鳥世界，至今三十餘年仍然研習不綴以為終身之職志，亦陸續受聘入臺中師院、臺灣藝術大學、華梵大學、長榮大學等校教授工筆花鳥畫，並藉以推廣、傳承之抱負。此外，1994年海峽兩岸名家工筆大展在臺灣藝術教育館展出，爾後兩岸交流密切，個人亦忝為中華民國工筆畫學會八年理事長，連續舉辦四次兩岸工筆畫交流展。從彼此良好的互動中，不難窺出大陸重彩畫（岩彩）、膠彩畫、工筆畫等與國內都同一根源，惟仍尚待復興光大；然復興並

非復古，而是溫故知新，有時代性的新生。因此，促使筆者研究之動機，致力於尋找工筆畫的新生命。（如【圖3-3】、【圖3-4】、【圖3-5】）



【圖 3-3】 張大千 紅葉白鳩



【圖 3-4】 溥心畬 洛神並題曹子建賦



【圖 3-5】 黃君璧 梧桐雙鳥

傳統工筆花鳥一脈相承，而各有不同樣貌。（如【圖3-6】、【圖3-7】、【圖3-8】）



【圖 3-6】 金城 臘嘴鳥



【圖 3-7】 張克齊 石虎



【圖 3-8】 喻仲林 雙葉雙禽

肆、研究之內容主題與目的

一、研究主題與範圍

工筆花鳥以飛禽花果為創作內容，古人稱「翎毛花卉」，表現形式繁雜，有單獨花卉或禽鳥，也有兩者合一，後來增加草蟲、走獸（其中「翎」是飛禽，「毛」為走獸），

²⁷ 世界文化遺產敦煌莫高窟、全國重點文物保護單位安西榆林窟和敦煌西千佛洞保護、管理和研究的綜合性專門機構。

²⁷ 潘絜茲先生是浙江省武義縣人，早年入北平京華美術學院學習，後從師著名畫家徐燕蓀。青年時期曾在敦煌藝術研究所從事壁畫臨摹工作，畢生為工筆重彩畫的復興而努力。

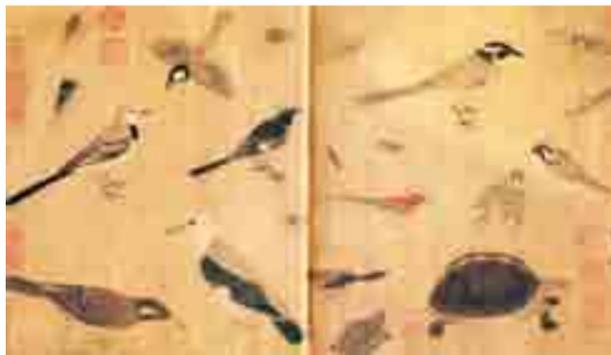
統稱為花鳥畫。

《宣和畫譜》謂：「五行之精，粹於天地之間，陰陽一噓而敷榮，一吸而擎斂，則葩華秀茂見於百卉衆木者，不可勝計。」²⁸明·袁中道：「花之生動多致，乃天地間一種慧黠之氣所成。」天地間所凝聚衍生的花卉，天生麗質、人見人愛，這種天地間慧黠之氣所結成的美，千古以來教騷人墨客為之歌頌，而藝術家透過繪畫注入個人情感與生命將其芳姿永駐紙上；其中繪畫可表情致幽婉、寄意遙深，賦予永恆生命，其色常新、其理常存，有助於人們陶冶性情，提高審美意趣能力與精神境界之昇華。

花鳥一方面是生活周遭可親近之物，遠觀近玩賞心悅目，又垂手可得或舉目即見；另一方面可滌除塵囂、撫平激情，又可表露人親土親「天人合一」的圖融妙境。花鳥題材在人們日常生活中俯拾可得，容易引起欣賞者的美感興趣；筆者生長於鄉野，日日可見田園花團錦簇，惟今身處市囂，不由懷念起鄉間野趣，繪畫創作當然選擇工筆花鳥為研究主題。

工筆花鳥在五代繼承唐代的興盛發達、西蜀·黃筌「勾勒填彩」建立的畫法為後世典範。「黃筌之花鳥畫，能盡神悉態，其法先行勾勒，後填色彩，與江南徐氏之沒骨畫法絕然不同。（如【圖 4-1-1】）後世宗之，稱為雙勾法。其子居實、居實，均能世其家學而光大之。於是我國花鳥畫遂分兩大脈。黃派盛行於後蜀之院內，徐派高鳴於南唐之院外。徐體沒骨渲染，旨趣清淡野逸；黃體勾勒填彩，旨趣濃艷富麗。」²⁹中國花鳥至此流行沒骨與勾勒兩種不同風格的畫法。（如【圖 4-1-2】、【圖 4-1-3】、【圖 4-1-4】）

明·吳奕在〈葉鄉題花卉〉中曰：「宋人寫生有氣骨而無風姿，元人寫生饒風姿而乏氣骨，此皆所謂偏長，兼之者五代之黃筌。」³⁰黃筌以寫生為本，重視骨法用筆，設色穠艷不俗，翎毛骨氣豐滿，而有「黃家富貴」之譽。而這種「勾勒填色法」與筆者個性喜好頗為吻合，遂選擇此一技法為個人創作的研究主題與範圍。（如【圖 4-1-5】）



【圖 4-1-1】 宋 黃筌 寫生珍禽圖 北京故宮博物院藏



【圖 4-1-2】 宋 黃筌 溪蘆野鴨圖 冊頁



【圖 4-1-3】 宋 徐熙 豆花蜻蜓圖 冊頁



【圖 4-1-5】 宋 黃居實 晚荷郭索圖 冊頁



【圖 4-1-4】 五代 徐熙 玉唐富貴軸 台北國立故宮博物院藏

二、研究目的

寫生只是研究花鳥創作之前的初步準備功夫，寫生就像儲蓄一樣，積少成多。都是累積創作資源與能量，能量足夠，時機成熟才能談到創作。因此，長期觀察默記，一俟靈感俱足，表現在畫面上的花鳥，是我內觀自省的心象，與原先寫生物象是有很大差距。所以，研究者長期觀照自然所表現出來的作品，才是我的創作。

現實的花鳥世界是有「象」的，故我以傳神經營我的畫作，繪畫的天地就是我的存在，而每一張作品都是借自然造境，用心眼「與花傳神」。這就是我研究花鳥的目的。古代文人託興眾芳，寄情花木，可為風雅之助。

明·黃宗羲（1610-1695）〈景州詩集序〉中提到：「月露風雲花鳥之在天地間，俄頃滅沒，而詩人能結之不散。」³¹用文字記錄物象的外觀畢竟有其侷限性；但是繪畫可以準確描述外物的形體，加以畫家的匠心獨運，以形寫神、神形兼備，能同時滿足人們視覺和心靈感受。誠如美學家宗白華乃謂：「山水畫為中國最高藝術心靈之所寄，而花鳥竹石則尤為世界藝術之獨絕。」³²自然界之花鳥有開有落，繪畫可將其芳姿永駐筆端，可表情致幽婉，寄意遙深。筆者以為用筆墨「以形傳神」，其色常新，其理常存，並有助於人們陶冶性情，提高審美意趣及精神境界。

藝術創作可以說是體現人生經驗、表現生命的熱情一種境界，因此，從傳統中學習筆墨，從各家各派裡吸收養分，從書法、詩詞、古畫、哲理中學習與涵養；不只是將繪畫

²⁸ 〈花鳥續論〉，《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 1037。

²⁹ 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 200。

³⁰ 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 1071。

³¹ 黃宗羲著陳乃乾編，《黃梨州文集》，臺北：臺灣中華書局，1959，頁 338。

³² 《藝境》，北京：北京大學出版社，2000。

理論的融通與技術不斷提升，更是要把畫中意涵反映出現實面的真善美；同時，將人對自然思想感情及理想具體表現，配合現代事物表現出臺灣藝術特色。筆者生性喜愛大自然，從事繪畫獨鍾工筆花鳥，主要是因為花鳥畫行之世界，可以不分種族地區、雅俗共賞，亦為大眾所喜愛，遂希望透過寫生把花鳥神采重現於紙上，創作出自我分神之表現。

伍、文獻分析——創作之學理根據（謝赫六法）

魏晉南北朝時期，南齊·謝赫描寫人物畫定有六法：「一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類賦彩，五曰經營位置，六曰傳模移寫。」³³由於謝赫不但是美術理論家³⁴，更是實踐理論的人物畫家，著有《古畫品錄》，對後世畫學產生巨大影響。所以，此六法後來形成中國傳統鑑賞人物畫的美學理論，文人畫、花鳥畫無不奉為金科玉律。《中國畫學全史》更指出：「六法雖為古來畫學眾所心會神悟，各相默契，然亦未經人道。謝赫乃一一歸納而輯成。」³⁵

以下就此六法臚列說明：

一、氣韻生動

充滿生命氣息的作品，自然感人。顧愷之曾說：「傳神寫照，正在阿堵中。」意旨人物神采在眼睛，眼無神氣則呆滯，畫必為平庸。同樣道理，花鳥繪畫不能掌握神韻，即使佳構妍彩（穠）亦無法引起注目、感動。謝赫《古畫品錄》對氣韻有實據評述，而針對此法亦有許多他評，例如：衛協：「形似頗得壯氣凌跨」；顧駿之：「神韻氣力不逮前人」；陸綏：「體韻遒舉、風采飄然」；張墨、荀勗：「風範氣韻極妙參神」；顧愷之：「格體精微、筆無妄下」；戴逵：「情韻連綿、風趣巧拔」；毛惠遠：「力適韻雅、超邁絕倫」；晉明帝：「頗得神氣」³⁶等等。

綜括來說，氣韻生動在美學的意義，就是通過吾人精神調節表現對象最深層的真實。倘過分刻畫，則有礙於它的生機勃發，故能簡化外在形式展現內在真精神，就是氣韻生動的真諦。

由謝赫以上的評述，即考證漢代畫像，得知人物繪畫以「氣」與「韻」兩大主軸。就衛協頗得壯氣，乃謂內在精神昇華的表現。例如漢畫像中的荊軻刺秦王、藺相如捧壁撞柱，表現瞬間肝膽俱裂、怒髮生氣，呈現陽剛之氣。因此，若論力與精氣神、外燦之美正是吳道子，而衛協亦「頗得狀氣」；反之，仕女豐腴艷姿、衣帶風翻飄逸，宛如當風而立、山林覓句，「情韻連綿、風趣巧拔」的戴逵正是。氣與韻表露在畫中，投射在欣賞者的心靈，筆情墨韻結合臻至妙境，才是真正氣韻生動的根本。此乃所謂「六法俱

全，萬象必盡，神人假手，窮極造化也。所以，氣韻雄壯……」³⁷

二、骨法用筆

骨法可視為「骨力」和「骨架」，骨力是用筆有力，直中帶曲，曲中帶直，以全物象生命力；用筆無力則纖弱缺乏生氣，也就無氣韻而不生動。表現形體結構必須靠線條構成。骨法就是線條的表現方法，後世之「沒骨法」就是沒線條或少線條。而所謂骨架意指結構，必須先瞭解物象結構，並非只描繪外形；亦即「筆以立其形體，墨以別其陰陽」，用筆勾勒外形及結構須講究筆法，用墨分別明暗凹凸，體現形象陰陽象背。

謝赫曰：「夫象必在於形似，形似須全其骨氣。骨氣形似，皆本於立意，而歸乎用筆，故工畫者多善書。」³⁸南京師範大學教授陳傳席在〈談六法〉時提到：「骨法原是相人的術語，漢人重骨法，晉人重神韻，顧愷之的「骨法」也是指呈人的形體。」³⁹。王充《論衡·骨相》中提到：「不僅命有骨法，性亦有骨法。」⁴⁰例如魏晉南北朝狂狷之士以生命名譽對抗奸雄的精神表現，就是骨氣。而衛夫人《筆陣圖》指出：「善筆力者多骨，不善筆力者多肉……」⁴¹世人對於骨法，多有看法。

蓋曰骨法用筆可以詮物象生命力，用筆無力則纖弱缺乏生機，也就是無氣韻而缺乏生動。六朝作品線條飛動奔放，骨氣是他們的精神理想，以骨為美，以氣為尚。骨氣之美，在它表萬物體積、形態與生命，以顧愷之之作品為代表。（如【圖 5-2-1】）



【圖 5-2-1】東晉 顧愷之 洛神賦圖 長卷（局部）

33 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 32。

34 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 88。

35 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 69。

36 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 97-99。

37 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 33。

38 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 52。

39 陳傳席，《中國繪畫理論史》，臺北：三民書局，1997，頁 35。

40 《六朝畫論》，頁 35（錯誤，須核對）

41 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 36，行 3。

骨法用筆若進一步分析，尚有另外兩種意思：

1. 線是造型的基本符號，雖抽象的，卻是傳統中國繪畫的特徵；歷來有「高古遊絲描」、「春蠶吐絲描」、「曲鐵盤絲描」以及「曹衣出水描」等多種表現手法。另外，還有以線條表達繪畫的「白描」法，如顧愷之〈女史箴圖〉中以線為主；或僅施以淡色，亦號白描。（如【圖 5-2-2】）
2. 由線條來塑造形體，用線的疏密表達女性衣裾和髮髻，如顧愷之的《烈女圖》，以誇張手法拉長身高增加動勢姿態，並由線塑造形體，予人骨氣活動十足之氣韻。



【圖 5-2-2】東晉 顧愷之 女史箴圖 長卷(局部)

三、應物象形

繪畫應先分析對象形態結構開始，並非只看局部，一定得了解後才能勾勒形象；亦即先觀察再概括提煉，以簡化、美化之美術手段進行取舍。所謂「遺貌取神」，即是意謂須捉住最深刻生動的地方，而不是刻版描寫自然，如此才能「合乎以形寫神、中得心源」。

形象結構是寫生基礎，可應用記憶觀察，亦可以傳神寫照來表達主觀情意。大致上，寫生時若配合默寫更易表達氣勢的連貫與動向轉折；例如人物顧盼之情、花果迎風帶露之勢、禽鳥攀枝鳴唱、山川來龍去脈等，皆取決於視覺記憶，只要捉住剎那、留下永恆，就是「以形寫神」的體現。

傳統工筆花鳥向來追求風神骨氣，「以形寫神、神形兼備」更強調簡化、美化、重組，與「寫意畫」精神相符合。這種繪畫造型美感，要求「簡之又簡」、「損之又損」，是中國畫的造型審美原則。所以，寫意並不專指水墨畫，類似顧愷之〈洛神賦圖〉中宓妃「翩若驚鴻，婉若游龍」，所表現出曹植詩文中主角姿態婀娜、衣帶飄然，以及依依

不捨的回顧神情，即是工筆花鳥所追求的寫意韻味。（如【圖二十五】）因此，顧愷之簡筆淡色的「傳神寫照」的筆法創造洛神美女，是為中國美術史上的典範，亦印證張璪提出的「外師造化，中得心源」之意境。

四、隨類賦彩

「類」，是物象類別，指物象本身色彩，不受外界光、影的影響。畫中丹青是隨類而賦，以渲染技法使色彩濃淡變化；畫家以主觀感受來創作畫面，常為強調特徵而用誇張手法達到藝術效果，如青綠山水、花鳥鈎金填朱方法，皆用來加強裝飾效果。

「賦彩」，因中國畫多受道家思想的影響，過往只重水墨而忽視對色彩研究，實際中國早期繪畫也和世界名繪畫一樣，主要依靠色彩。

後漢·王延壽《文考賦畫》指出：「圖畫天地，品類群生，雜物奇怪，山神海靈，寫載其狀，託之丹青。千變萬化，事各繆形，隨色象類，曲得其情…」⁴²此即謝赫所言之「隨類賦彩是也」。簡言之，亦即用墨勾線而後色彩賦染。

五、經營位置

構圖在中國畫稱為「佈局」，採用多點透視，移動視點把不同事物集結在一幅畫中心，即「咫尺天涯，盡在斗方」，大致以主觀思想體現作品的完整性。此類美術原則不外賓主呼應而產生情趣、相互襯托，講究疏密開合、虛實相應。有謂「賓主揖讓、呼應、虛實、藏露、繁簡、疏密、參差」的方法。

中國畫家對空間處理發明「計白當黑」，常有意的佈置空白，把空白當成形象的一部分，如此不但可襯托主體，也擴大畫面意境，使意境有無窮延伸與想像。張彥遠在論畫六法時認為：「經營位置，則畫之總要」⁴³。

古今中外，任何畫首先要解決的是構圖問題。精彩的美術品需要好的構圖來成就，並非只要一個好的主題與創意就能全其功。換句話說，繪畫創作時，經營位置為首要。

六、傳模移寫

六朝時代，繪畫形式大都是較巨大屏障壁畫，一幅巨作繪製先要多次修改草稿再勾勒定稿，即謂「九朽一罷」。九朽是朽炭擬稿，經多次修正；一罷是鈎勒定稿；定稿後再依據屏障或牆壁長寬尺寸用九宮格放大，然後針刺小孔拍粉上牆，這些過程便是「傳移」。⁴⁴

而明·唐志契對臨摹有精辟入理的看法：「畫家傳模移寫，自謝赫始。此法遂為畫

42 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 10。

43 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 32。

44 吳文彬，《工筆畫》33 期（2006.01），臺北：工筆畫學會出版，頁 18。

家之捷徑。蓋臨摹最易，神氣難傳，師其意不師其迹，乃真臨摹也。」⁴⁵ 很明白指出「傳模移寫」是畫家學習的捷徑及手段，並不是以抄襲為目的，所以臨摹真正的意思是「師其意不師其迹」。

陸、創作理念

筆者所持「靜觀自得」的創作理念，其營生探索的創作以寫生為主，講究「形神兼備」，重視「以形寫神」，追求自我感悟的「情思化境」，藉由美術手法，以簡化重組，誇張美化，重新賦予作品新生命。因此我的作品不是自然的再現。對花鳥賦彩講究上色淡薄且多層次，追求畫面渾厚而雅緻，雅俗共賞而具有深層的內涵。筆者參引資用踐行的繪畫主張都是有學理依據的，分為兩大類分別：一、以形寫神的審美觀。二、道家思想影響。和以形寫神的審美觀有關的主張有：1. 論形似、2. 以形寫神、3. 心師造化。受道家思想影響的有：1. 天人合一、2. 莊子精一神定。以上五點分別討論如下：

一、以形寫神的審美觀

1. 論形似：

蘇東坡曰：「論畫以形似，見與兒童鄰；賦詩必此詩，定知非詩人。」而清無錫·鄒一桂在《小山畫譜》中則曰：「此論詩則可，論畫則不可，未有形不似反得其神者。」⁴⁶ 蘇東坡之語與當代宋人重理尚真的精神有不同看法，但從其語意看，寫意山水畫不只需得意趣，必求其形似。但看畫若僅著意於外形的似與不似，是認識不到形以上之更深的思想層次。東晉顧愷之所謂「以形寫神」，即說明了「形似」為繪畫的始基，能否抓住「神」貌才是重點所在。

唐·張彥遠《歷代名畫記敘論》提到「夫物象必在於形似」，同時還說：「形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆，故工畫者多善書。」⁴⁷ 可見中國美學觀「重意輕形」，所強調的是「用筆」。中國畫著重「意」的表現，例如畫夜景，不需把畫染黑，也不必描寫光源、陰影，而是以寫意手法來傳達，觀賞者用自己的生活經驗來詮釋畫中意境，此即是所謂的「得意」。

中國繪畫史上有一不朽名句：「外師造化，中得心源」⁴⁸ 出自唐朝畫家張璪，其中「造化」指的是大自然，「心源」則謂內心的感悟。此「造化」不是單一的、片面的，更不是看一筆畫一筆的寫實畫法，而是一個人生活體驗的累積，對大自然變化的觀察；而「心源」指的是內心的感悟。所以，最重要的是用心看。換句話說，一幅畫得經過「想像」、「聯想」之後再表現出來，才能達到「以形寫神」之韻味。

45 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 410。

46 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 533。

47 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 32。

48 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 125，行 10。

2. 以形寫神：

強調外在的表現形式，又能掌握內在的傳神。

形是表相，是現實的形體；神是神韻、神采，屬於藝術的表徵。形與神的關係，宛如手段與目的，沒有手段無法傳神，唯有兩者互為表裡，才能引起加乘作用以及觀者的共鳴。唐·張彥遠曰：「今之畫，縱得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。」⁴⁹ 此言指出當時畫家的問題，認為繪畫並非只是單純的形似技巧問題而已，應著重於人格精神，亦即氣韻；繪畫中的人格價值與否，亦端視畫家是否具備崇高的內在精神層次。換句話說，畫家「德」、「藝」需要兼備，否則缺乏氣韻實難以傳神。

後世有很多關於形似學說，例如「不似之似」、「不求形似」、「似與不似之間」、「遺貌取神」等，都是講究以傳神為要。概略而言，神是依形而存在，既然能夠傳神的繪畫，必然也具備了形似的條件。工筆花鳥在寫生過程中重視形象記憶，這種形象記憶的觀察方法，經過畫家的構思加以綜合與概括，再融入個人主觀意識，而憑記憶與想像抓住剎那，所畫出來的通常為傳神的作品。

鄭昶認為：「宋人論畫，以講理為主；欲從理以求神趣，故主運用心靈之描寫；運用心靈、未必能窮理，即窮理，未必能得其趣，於是有精一神定之說，曰敬。」⁵⁰

陳善則曰：「顧愷之善畫而人以為癡，張長史工書而以為顛。予謂此二人之所以精於書畫者也。」⁵¹

上錄兩段話，主要表達書畫必須要窮物理之精妙而得「神趣」，要得「神趣」，一定得做到「精一神定」。

明·屠龍曰：「意趣具於筆前，故畫成神足、不求工巧，而自多妙處。畫花趙昌意在似，徐熙意在不似，太史公之於文，杜陵老子之於詩也。」又云：「人能以畫寓意，胸中便生景象，筆端妙合天趣，若不以天生活潑為法，徒竊紙上形似，終為俗品。」⁵² 由屠龍之言可知，意趣具足表現在畫上自然神氣活潑，如果只求刻畫形似往往失去氣韻，反淪為俗品。

明·周天球曰：「寫生之法，妙在得化工之巧，具生意之全，不計纖拙形式也。」⁵³

49 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 32。

50 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 328。

51 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 328。

52 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 407。

53 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 407。

岳正曰：「畫，書之餘也，學者於遊藝之暇、適趣寫懷、不妄揮灑，大都在意不在象，在韻不在巧；巧則工，象則俗矣。」⁵⁴

屠龍、周天球、岳正三人之語正是針對寫意畫而言，是指文人遊藝之暇，抒情寫懷，快意揮灑的業餘畫。亦均謂寫生之法妙在用筆之遒勁、用墨之濃淡，重在得化工之巧、具生意之全，而不計纖拙形式的相似度。而工筆花鳥講究細密嚴謹、合乎情理，追求「神趣」，以達「精一神定」；它不是寫實也不是匠畫，正所謂「趙昌之意在似」與「徐熙意在不似」之間。所以，從事工筆花鳥先要具備一定的學養人品，對寫生研究要求物理的精研認識；然後面對大自然時不只是用眼睛與手而已，還要能「心師」，由作者主觀意識、人生閱歷及豐沛的感情，內營昇華而形成的心中形象，心領神會並以手寫心。換句話說，表現在繪畫中的藝術氣息，是作者的人格、氣質、學養，顯溢出個人獨特精神及氣韻，這樣才能感動欣賞者，並引發共鳴。這也就是南北朝·姚最於《續畫品錄》所提出的「心師造化」。⁵⁵

中國畫的學習與創作過程中，強調深入的觀察與寫生，「目識心記」、「察識默記」尤其為學習花鳥畫不可或缺的重要方法。唐·張璪言：「外師造化，中得心源」，宋元畫家米友仁曰：「畫乃心印」，以及明人的「丘壑內營」、清人的「畫者從於心者也」在在都直指人心，可見象由心生，亦有藉物詠志之況味。此外，禪宗講究以心為宗，強調因心造境；自然中的山山水水可以靜觀自得，而隨心所欲、自由自在的藉由筆墨將其展現出來，此不啻為丘壑內營之境界，又能透露筆墨之妙者也。是故，藉大自然之深入觀察，內營神似，妙得造化，是中國繪畫傳統審美的意趣。

「寫意」是中國畫美學的基本取向，著重描繪物象的意態神韻；也就是說中國繪畫傳統的審美觀念是追求「神似」而非形似。而工筆花鳥雖然筆法細緻但也追求「神形兼備」，細品之，並非寫實之作。由於在中國傳統觀念中，認為當神意俱足時，形體的姿勢不求似又自然似，反而更有妙意。因此，中國山水花鳥畫等，所追求的都是神似而非形似。（如【圖 6-1-1】、【圖 6-1-2】）



【圖 6-1-1】 翠鳥／相片



【圖 6-1-2】 翠鳥／工筆 張克齊

3. 心師造化，靜觀自得

十二世紀北宋理學家程顥人格光明磊落，個性溫和純淨，他有首詩頗值得玩味——〈秋日偶成〉：「閒來無事不從容，睡覺東窗日已紅。萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同。道通天地有形外，思入風雲變態中。富貴不淫貧賤樂，男兒到此是英雄。」其中「萬

物靜觀皆自得，四時佳興與人同」，講述心境清明的人看待萬物所體現出來的都是一種先天的本性；由於能夠「靜觀」，而能體悟寂靜光明，看到純潔而自然所表露出來的真善美，使之能洞察人世間春夏秋冬四季的巧妙運行之天理，所以遇到任何風雲變化，都能夠順應天理、心領神會。這樣的修為，對於從事繪畫工作極其有幫助。因為，創作本就是要從萬物自然中靜觀才能怡然自得。實際上，藝術創作往往來自藝術家自覺與精神的需求，創作者與大自然相應契合，對景能見物生情，能觸動心靈，也才能創作出別於自然景物的藝術品。

南北朝知名的畫評家姚最在他的《續畫品錄》提出「學窮性表，心師造化」的觀點，「性」指的是「本質」，「表」指的是「現象」，意旨對事物外在現象和內在本質得透徹認知，也就是要用心去體會自然的法則。崇尚自然知道者莫若唐之王維，他說：「肇自然之性，成造化之功。」實際上，王維以禪宗的藝術觀照，開啟山水詩與潑墨畫自由揮灑的意象和韻味。唐·張彥遠乃以「神人假手，窮極造化」來稱頌吳道子，彰顯他不受法度限制，所創作之作品氣勢雄壯，幾不容於縑素也；又在其〈論顧陸張吳用筆〉中說：「守其神、專其一。合造化之功…」⁵⁶，認為吳道子意存筆先，畫盡意在也。清·鄒一桂則認為：「今以萬物為師，以生機為運，見一花一萼，諦視而熟察之，則韻致丰采自然生動，而造化在我矣…」⁵⁷足可見其不但是位注重繪畫創作與實踐的畫家，更是擁有諦視而熟察之後隨心變化之功夫。基此，可以了解「心師造化」是中國繪畫重要的工法，也說明以大自然萬物為師的真諦。

南北朝·張璪所謂：「外師造化，中得心源」，成為千古以來中國畫家奉為圭臬的銘言；其實源自於他「學窮性表，心師造化」的論調，指出畫家必須具備基本的學養氣質，對研究對象的本質和表相都要深刻剖析及認識，對於自然造化不只用眼、用手，更重要的是「心師」。大體而言，造化本無情，畫家以自覺的意識，透過情感觀照，以手寫心的去蕪存菁來完成心中理想形象，故知「心師造化」是個人意志思想主、客觀的結合與交互轉化而成。亦從此得知，姚最的「心師造化」直指人心本性，比張璪之「外師造化」更直接而透澈。

唐·朱景玄於《唐朝名畫錄·序》提出「萬類由心」——「畫者聖也。蓋以窮天地之不至，顯明月之不照。揮纖毫之筆，則萬類由心；展方寸之能，而千里在掌…」⁵⁸，他強調繪畫不是自然再現，而是心的作用；透過心的觀照，將內在意氣顯現，可達到與造物同功的作用。他的說法將繪畫的地位提高，創造出「天地不至、明月不照」的形象；而此種「萬類由心」的體悟，所表現出來的作品才是真正藝術。

二、道家思想悟化的藝術觀

以老子、莊子為代表的道家，是中國春秋戰國時期諸子百家中最重要思想學派之

54 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 407。

55 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 369。

56 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 36。

57 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 412，行 1-3。

58 姚最，〈續畫品並序〉，《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 369。

一。強調「整體論」、「機體論」的世界觀，重視人的自由，認為天下萬物皆從道中誕生。老子《道德經》第四十二章明白而易懂的表明了這個觀念：「道生一，一生二，二生三，三生萬物，萬物負陰而抱陽，沖氣為和。」道家思想的核心是「道」，老子曾在其著作中論之：「有物混成，先天地生。寂兮！寥兮！獨立而不改，周行而不殆，可以為天地母。吾未知其名，強名之曰道。」道家認為，天地萬物雖然形態各異，但其本源上相同，所謂「天地與我並生，萬物與我為一」（《莊子·齊物論》）。因此，強調人們應充分認識並尊重自然界規律，讓宇宙萬物「自足其性」。而人與社會本是共生互存關係，故知修道不僅要「度己」，而且要「度人」，以各種適宜的方式，圖世界共同的利益。

從思想脈絡觀之，中國文化總是脫離不了「道」；道與萬物的關係緊密，「道」是大自然的遊戲規則，是一切人、物共同存在的依歸與最高價值，是中心思想的價值根源。雖然老子、莊子本身從未談過關於藝術的問題，也沒有表述過藝術是否具有價值的觀點，但他們對於人生境界的思維深深影響後代的藝術。他們所倡導的思維與觀念，形成一種藝術化的人生，影響所及，在人物繪畫上凸顯個人風采的個性化作品，例如顧愷之主張的「傳神寫照」的畫風即是；在山水繪畫上，更是以「自然」作為重要的審美品格；故源於道家思想的影響，古代山水畫家幾乎受到道家思想的影響，注重用墨的虛實，並「以技進乎道」作為最高境界。

1. 天人合一——游心之所在，靜觀而自得

本創作研究以工筆花鳥為主，以中國繪畫理論—「造化自然、妙造自然、以形傳神」為基礎，探討花鳥創作的內涵意義。主要以運用寓意、象徵、轉化與移情等美學原理彰顯作品幽、雅、情、意的內涵，統整主觀的生命情調及客觀的自然物象，使之交融轉化，達到「游心之所在，靜觀而自得」之意境。因此，藉由花鳥形象，將其特質及相互關係，詳細分析與解剖，進而了解人與自然共生共榮的生命意義與價值，透過去蕪存菁的功夫，與華傳神，企盼能達到「天人合一」的妙境。

莊子〈齊物論〉：「天地與我並生，而萬物與我為一」，影響中華民族思維甚深，初始審美心境的萌發源自於「靜觀」，所表現出來的精神是一種深沉靜默與無限時空渾然融合為一。所以，講究的是天地萬物與我並生，萬物與我合一，亦即「天人合一」的中心思想。

莊子在〈大宗師篇〉（戰國公元前三百一十四年）言：「以聖人之道，告聖人之才亦易矣，吾猶守而告之，參日而後能外天下。已外天下矣，吾又守之，七日而後能外物。已外物矣，吾又守之，九日而後能外生。以外生矣，而後能朝徹，招徹而後能見獨，見獨而後能無古今，無古今而後能入於不生不死。」非常清楚的說明學道的層次，著重在過程中的「去障功夫」，要能「遺棄世故」、「不被役物」、「忘懷於生死」。一個人經過鍛練之後，方能不執著，從生命的限度和外務中跳脫出來，轉向內在的自我；繼而對天下萬物，作更深切的省思與洞察，再轉向自己生命的核心；漸漸地，掃除俗世欲念及突破生命極限所達到的空明心境，然後才能見道（即見獨），體會道的終極意義。其

所言「見獨」，其實就是超越時空，也是「不死不生」的最高境界。所以，不執著生，順應天道自然之生，不執著送往迎來，就能來去自如。同理推之，因無心，自然而生。此種「天地與我並生，而萬物與我為一」的思維，即是老、莊「天人合一」的哲學觀，對中國繪畫美學影響極為深遠。四世紀老、莊之學盛行，東晉·顧愷之深受此「天人合一」觀點影響，提出「遷想妙得」的美學思想，強調畫家「思」的作用、以畫家的主觀情思，強調在圖畫上表現手法的自由，講究概括簡化提煉，以強化畫面主題的凸顯。

2. 精一神定，明神降之

中國傳統繪畫中的「自然」一向指的是人文的自然，這是中國傳統獨特的觀照方式。傳統的人文精神表現於人對自然的思想感情與景情結合，往往見景生情；其次，進一步「以形傳神」，去關愛大地。繪畫用手運筆，但意使心手相連，手受精神意志的指揮去傳達心中的情感，如同南北朝·王微《敘畫》中說：「豈獨運諸掌，亦以明神降之，此畫之情也。」⁵⁹ 理論家陳傳席對「明神」有很好的註解：「書畫人繪畫風格成熟者方可稱為畫家。畫家，就是要有自己的風格。風格即人，即人的『明神』，很多人掌握了相當的技巧，而不成為畫家，即是在他的畫上僅見技巧，而不見『明神』。」⁶⁰ 所以，精神至為重要。繪畫就是要彰顯精神，傳達情感與照見心靈。

莊子在〈養生主篇〉談到道與技，以庖丁解牛之主題寓言：「庖丁釋刀對曰：『臣之所好者道也，進乎技矣。』」庖丁對文惠君說：『方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，道大窾……』此文雖闡述解牛之過程與要訣，並非說明藝術之演出，但是點出道的開顯。「神遇」就是以精神相遇，感官心知皆停止，隨心所欲，行其所當行。工筆花鳥一樣講求技術純熟，繪畫離開技術無法談論藝術，然而藝術並不止於技術，技術成熟後，便是「技進於道」，莊子所追求的「道」與畫家所呈現出最高精神風韻其實在本質上是完全相同的。故莊子寓言庖丁在技藝中要呈顯的是「道」，而此「道」與宋人窮理而得「神趣」者同。因為，要得神趣就要「精一神定」。

柒、靜觀自得的花鳥創作方法與理論實踐

南齊·謝赫於《古畫品錄》提出品畫六法：「一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類賦彩，五曰經營位置，六曰傳模移寫。」⁶¹ 這是我國歷史上出現最早的評畫理論，它被後世畫家奉為金科玉律，用來評鑑一幅人物畫的準則，同時也通用於山水、花鳥畫作。千古以來，對此六法提出專文申論者極多，如清·鄒一桂《山水畫譜》中對六法前後次序有所議論，認為：「即以六法言，亦當以經營為第一，用筆次之，賦彩又次之，傳模應不在畫內，而氣韻則畫成後得之，舉一筆便謀氣韻，從何著手？以

59 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 585。

60 陳傳席，《中國繪畫理論史》，臺北：三民書局，1997，頁 28。

61 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 69。

氣韻為第一者，乃賞鑑家言，非作家法也。」⁶²而筆者在花鳥創作實踐上，認為六法順序應該調整為：一、經營位置；二、骨法用筆；三、應物象形；四、隨類賦彩；五、傳模移寫；六、氣韻生動。以下詳述之：

一、立意經營構生機杼

繪畫創作先確立主題內容，由內容決定形式，形式體現內容。所以，首先要經營位置。所謂經營位置，亦即在畫面上要表現的主題內容，對於造型、筆墨、色彩的整體構思、賓主虛實、情境表達、趣味呼應等等必須做適當的安排，使畫面主體清楚明確。這種對創作意圖的安排，在傳統繪畫中稱為「章法」或「佈局」，也就是「構圖」。

花鳥構圖強調形式美，在章法佈局上不受空間限制，相較於山水畫，在空白上有更多自由空間可供形式變化；因此，花鳥畫在構圖上變化多而饒富趣味。古人說「畫無定法」，是指創作者具備造型能力及基本筆墨的條件後應自由發揮，才不會落入呆板、僵化。

對初學者而言，有很多審美的基本法則，例如變化統一，指多種繪畫元素（符號、內容）相互配合統整，相輔相成使之協調，若變化過度恐失之雜亂無章，而過分統一又易失之單調乏味。因此，適度變化可表現生動協調，即變化中有統一，統一中有變化，易於給人產生美感。花鳥畫的構圖，亦屬於此基本審美法則的範疇。

孔端甫先生對於花鳥畫變化統一，在他的《花鳥畫步驟圖集》中指出：「在花鳥構圖中『變化』常通過對形象、動態、色彩、份量、筆墨等方面來體現；『統一』常通過平衡、節奏、律動、呼應等方面來體現。」⁶³

行遠必自邇，花鳥繪畫情境構成的過程中，秉持創作研究要領不外乎下列幾點：

1. 意在筆先

創作之前，首先「立意」。因決定主題內容之後，才能進行一幅畫主題意象的繪畫；創作有主題，表現形式才有依據。

2. 立骨定位



62 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 1168。
63 孔端甫，《花鳥畫步驟圖集》，濟南：山東美術出版社，1989，頁 2。

根據主題的花鳥形象動態來決定畫面的整體骨架格局，如考慮全景或折枝。傳統繪畫三種常用的出枝骨法：（如【圖 7-1-1】）

- 上抽：由下側往上抽
- 下垂：由上側往下垂
- 斜倚：枝幹橫斜互倚

除了上述三種基本出枝法之外，另有「四面八方」法，指兩條對角線與兩條十字線形成八個三角形，虛線為忌出枝線，其餘八出枝點可視主題的賓主位置佈局出枝。（如【圖 7-1-2】）



【圖 7-1-2】

3. 形式的決定

選擇以何種幅式適宜表現縱橫長短。

中國畫幅式多樣，大致有以下數種：

- 長方立式：中堂、三條、屏條（如【圖 7-1-3】）
- 橫式：橫披、手卷（長卷）（如【圖 7-1-4】）
- 斗方、扇面、圓扇（如【圖 7-1-5】）



【圖 7-1-3】 中堂 / 春風得意 張克齊



【圖 7-1-5】 扇形 / 虞美人 張克齊



【圖 7-1-4】 橫披 / 生機盎然 張克齊

4. 開合呼應

構圖要有聚散開合，散得開，才能揮灑自如；聚得攏，才能聚焦不零亂。有開合呼應，才能啟、承、轉、合的展開動勢。（如【圖 7-1-6】）

5. 賓主揖讓

主就是主體、主角，主角須放在顯要位置，加以特寫使其形象明顯突出。賓是次要，但與主相輔相成，居於烘托的地位。（如【圖 7-1-7】）

6. 對比平衡

利用色彩、體積等不同的變化來凸顯個體的特點，稱「對比」；但要留意主要應用物象的動態、色彩、面積造成的重量感，使之平衡安定。例如：大花配小鳥，或昆蟲。（如【圖 7-1-8】）

7. 虛實相生

形象色彩濃重鮮明、體積較大、位居主位的物象，是「實」。「虛」，指輕描淡寫、較小而遠的次要物象。二者之間「實中帶虛，虛中有實」，相生相成。常言道，「有筆墨處是實，無筆處是虛」，虛指畫面空白處，凸顯主題，是國畫形式美的重要空間佈局。虛處經常得通過聯想而成，例如：畫魚留白處，可想像成水；畫飛鳥其空白的周遭，令人想到天空。（如【圖 7-1-9】）



【圖 7-1-6】安和圖 張克齊



【圖 7-1-7】闔家歡樂 張克齊



【圖 7-1-8】英姿煥發 張克齊



【圖 7-1-9】清閑 張克齊

8. 含蓄掩映

花鳥畫著重含蓄韻味，故得借助章法佈局使賓主相互掩映生姿；又「大自然聲、香、味與人的思想感情，是無形的，花鳥畫卻可藉由看得見的形象來表現這些無形的感受；以有形表達無形，那就需要通過誇張、變形、比喻、象徵等多種手法喚起聯想，進而產生『畫有盡而意無窮』的藝術魅力。」⁶⁴（如【圖 7-1-10】）



【圖 7-1-10】榮華 張克齊

二、暢舒骨筆畫盡意在

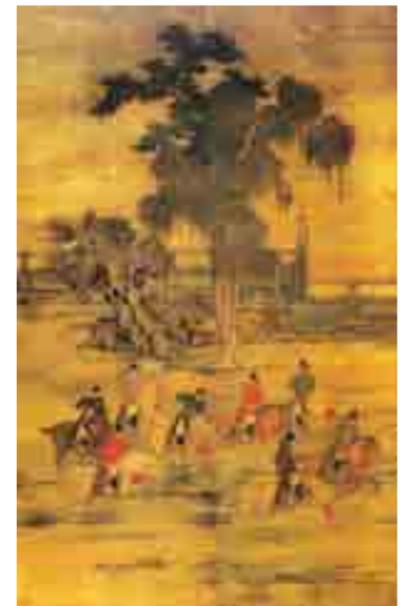
中國傳統繪畫以筆、墨、紙、絹為工具，筆、墨、水交互使用所產生的筆跡墨痕，乃中國畫的表現特色。唐·張彥遠謂：「夫象物，必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本立意，而歸乎其筆，故工畫者多善書。」⁶⁵「歸乎其筆」，指繪畫表現方法當中總結用筆的重要性。書法者運筆書寫表現出精、氣、神，轉換至繪畫時則有助於「筆力遒勁」，故謂工畫者多善書。所以，有書法基礎者在繪畫創作上可以事半功倍。

謝赫「六法」，論及用筆強調骨法。用筆，就是要求繪畫者用筆有骨氣，方能表現出生命力。五代·荆浩《筆法記》提到：「凡筆有四勢：謂筋、肉、骨、氣。」⁶⁶他對「骨」的解釋為：「生死當心謂之骨」。認為外在表現，行筆有力道；內在表現含蓄內斂，藏鋒不外露，以氣運筆，一氣呵成。

魯迅美院晏少翔教授在「筆墨運用」上曾說：「線的本生具備了形式美的因素，如空間感、質感、量感、律動感以及情感性格、作者氣質等。」可見用筆的技法都是從現實生活中體悟與提煉出來的，從而為表現



【圖 7-2-1】濃豔春風裡每人加鏡中 張克齊



【圖 7-2-2】宋 趙昉 八達春遊圖 台北國立故宮博物院藏

64 孔端甫，《花鳥畫步驟圖集》，濟南：山東美術出版社，1989，頁 22。

65 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 32。

66 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 606。

在繪畫筆法的形式上。

工筆花鳥講究對物象的描寫，必須先要通盤理解，才能使得筆與筆之間連貫順暢；筆意舒暢，則氣勢貫串、一氣呵成。（如【圖 7-2-1】）

五代·趙鼎〈八達春遊圖〉筆意順暢、氣勢雄偉，是工筆畫的典範。（如【圖 7-2-2】）

唐·張彥遠特別重視用筆，在〈論顧、陸、張、吳用筆〉文中提到：

「顧愷之之跡，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。」

「陸探微作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。」

「張僧繇點曳斫拂，依衛夫人筆陣圖，一點一畫別是一巧，鈎戟利劍，森森然；又知書畫用筆同矣。」

「吳道玄授筆法於張旭，…張旭號書顛，吳宜為畫聖。」⁶⁷

宋·韓拙於《山水純全集·論用筆墨格法氣韻之病》曰：「凡畫者，筆也。此乃心術，索之於未兆狀之前，得之於形儀之後，默契造化，與道同機。握管而潛萬物，揮毫而掃千里。故筆以立其形體，墨以別其陰陽。」⁶⁸非常明白的指出，中國畫用「筆」造型，用「墨」色分別陰陽明暗；由此可知，筆墨是中國畫的精髓。所以，讚美一幅畫，通常說「筆墨好」。（如【圖 7-2-3】）

以毛筆沾墨運行於紙上，繪出墨線，筆輕按運行，墨線較細，用力按則墨線變粗，若快速行筆則現飛白，若緩慢行筆則成濕筆。因此，用筆則因急、徐、順、逆、正、側、顛、澀、鋒而有不同表情筆法出現。（如【圖 7-2-4】）

鄭昶在《中國畫學全史》中亦談到用筆：

「吳道玄筆似蓴菜，適勁圓轉，所畫人物八面生動，世稱吳裝。」

「王維用筆著墨一若蠶之吐絲、蟲之蝕木。」（如【圖 7-2-5】）

「唐 道玄輩出，乃始一變前人陸、展等細巧之積習，行筆縱放，如風雨之驟至，雷電之交作。」⁶⁹

他所提到的這幾人，均為書畫界所說的「壯逸筆法」。

67 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 35-36。

68 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 671。

69 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 122-125。

而宋·李公麟白描人物善用「棉裡裹針」筆法⁷⁰（如【圖 7-2-6】），因此世人對於幽美的筆法有很優雅的形容詞，如「曹衣出水」、「吳帶當風」、「春蠶吐絲」、「棉裡裹針」…等；近人蔣兆和之〈流民圖〉則用澀線成功的表現悲古的情緒（如【圖 7-2-7】），這些都是來自於用筆之巧妙。因此，明人論畫有三端：敦修品行，觀法自然，運用書法。



【圖 7-2-5】 唐 王維 伏生授經圖



【圖 7-2-6】 北宋 李公麟 兔胄圖(局部)



【圖 7-2-7】 蔣兆和 流民圖

此外，中國繪畫對於筆法的重視，亦可從一些書畫名家的說法得到印證：

文徵明說：「人品不高，用墨無法。」

唐寅曰：「工畫如楷書，寫意如草聖，世之善書者，多善畫，尤其轉腕用筆之不滯也。」

王世貞曰：「畫石如飛白，木如籀。」以及「畫竹幹如篆，枝如草，葉如真，節如隸。」

董其昌曰：「士人作畫，當以草隸奇字之法為之。」

李日華曰：「余嘗泛論畫學，必在能書，方知用筆。」⁷¹

由上述五位明朝書畫家的評論，可以知道畫家筆墨要高，必須修養品性以洗滌俗陋野氣，並勤練書法，善用書法線條成就繪畫筆法。

70 故宮博物館編，《故宮名畫 300 種：白描兔胄圖卷》，臺北：故宮博物館，1996。

71 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版，1975，頁 414-415。

三、應物參化形神觀照

觀歷史傳承之作，可知學習傳統書畫，必先習其法、明其理。我國傳統古法完備，形成一套完整的系統規範和理法；古人道法自然，對技法更下苦功學習，對於描寫物象必有取捨簡化，其論畫講究造化入畫，以臻至妙奪造化。而造化其實就是大自然。中國傳統繪畫中的自然向來是指人文的自然，是一種宏觀的「重道」的觀照，是「物我兩忘」的造化自然，此乃是傳統的人文精神，以及對自然的觀照方式。筆者之繪畫亦依循傳統古法，將個人對自然的體會用筆墨來表現，所以創作所追求的意境就是達到一種觀照，以達造化自然之境界。

自然界外在形象易見，易於精簡取捨，但造化內在的神韻則不易表現；因此，畫家能表其神韻者，即可謂「妙奪造化」。基本上，畫者必須發揮想像力，在熟習理法後又能不為理法所束縛；換言之，達到無法中有法。故對於傳統古法必鑽研體悟，否則無法做到「形神兼備」、「以形傳神」，進而「妙奪天工」。

近人戴敦邦《自說自畫》中云：「中國畫家沒有默寫的能力，等於沒有掌握造形的能力，也等於不會畫中國國畫。」⁷² 筆者對其看法十分認同，寫生只是工筆花鳥創作的初步功夫，寫生時除了根據觀察記憶及默寫之外，還運用筆墨之概括形象，以提煉精簡、取捨、增刪，並適度誇張、美化、去蕪存菁，企使達到「以形傳神」。在多年作畫的過程中發現一個最重要的因素是，筆墨功夫的磨練可以不斷增強我掌控應物象形的能力。

四、賦彩隨類統資心相

清麓台東莊：「著色之法，貴乎淡雅，非為敷彩炫目，以取氣也。」⁷³ 此謂將自然界色彩規律做合理歸類，畫家以主觀意識創造畫面色彩關係，以和諧美感為前提，以不違背自然為法則。而最重要的是，花鳥賦彩一定要瞭解其基本分類與習性，在創作時才不致偏差離譜。

1. 花卉蔬果

台灣花卉繁多，木本：以杉林溪之牡丹、茶花、芙蓉、梅、櫻、桃、蘋果、李、梨……等為主。草本：菊、蘭、海芋、向日葵、百合、荷、秋海棠、鳶尾、野薑、玉簪、大麗……等。蔓藤：紫藤、大鄧伯、牽牛花、立鶴、凌霄……等。水果：柿、桔、桃、蘋果、楊桃、釋迦、柚……等。瓜：南瓜、絲瓜……等。

住家陽台是種花養鳥的好地方，而建國花市亦是奇花異卉集散地，是研究花卉的好場所。礙於篇幅，下列寫生圖只是研究者平常研究花鳥的一小部分草圖。所謂「畫花之法，各有專形。上自花葉，下及枝根，具宜得勢，審查分明。至於花朵，態須輕盈。設色多端，寫之欲生。傳脂傳粉，各得其情。開分向背，開以苞英。安頓枝

葉，交加縱橫。密而不亂，稀而不零。」⁷⁴ 畫花葉以得勢為主，使其氣脈相貫，各自流暢，疏密交錯不紊亂。做到葉分濃淡，並與花相掩映，取勢要活潑，必須上求古法，古法未盡，則求之花木真形。因此除了構圖要有「取勢」簡化枝葉頗為要緊，鈎勒填彩，皆須深淺得宜。（如【圖 7-4-1】、【圖 7-4-2】、【圖 7-4-3】、【圖 7-4-4】）

虞美人研究：



【圖 7-4-1】寫生虞美人 張克齊



【圖 7-4-2】寫生虞美人 張克齊

牡丹研究：



【圖 7-4-3】寫生牡丹 張克齊



【圖 7-4-4】寫生牡丹 張克齊

2. 鳥類習性與分類屬於研究生態範疇，本文只做簡略說明。

臺灣生態豐富，鳥類種類繁多，依據鳥類專家張萬福《臺灣鳥類圖鑑》指出：「臺灣鳥類連亞種共 428 種，隸屬於 18 目 68 科」。⁷⁵ 以下僅大致依「生態特性」與「嘴形與食物」來分類。

• 依據生態特性可分：

鳴禽類：白頭、斑鳩、繡眼。

游禽類：鴨、雁、鴛鴦。

攀禽類：鸚鵡、啄木鳥（爪趾前後各二）

⁷² 戴敦邦，《自說自畫》，上海：上海出版社，（2007年），頁16。

⁷³ 鄭昶，《中國畫學全史》，台北：台灣中華書局，1982，頁504，行5-6。

⁷⁴ 《中國畫論類編》，台北：河洛圖書出版社編，1975，頁1107-1108。

⁷⁵ 張萬福，1985，臺灣鳥類圖鑑，臺北：禽影圖書出版，頁1。

涉禽類：鶴、鷺鷥、鸕鳥等水鳥，生活在淺水沼澤，長喙、腳長、頸長、尾短為其特徵。

猛禽類：鷹、鷂、鵟、鵞、隼、藍鵲、大長捲尾（烏鶯）以及伯勞。

家禽類：雞、鴨、鵝。

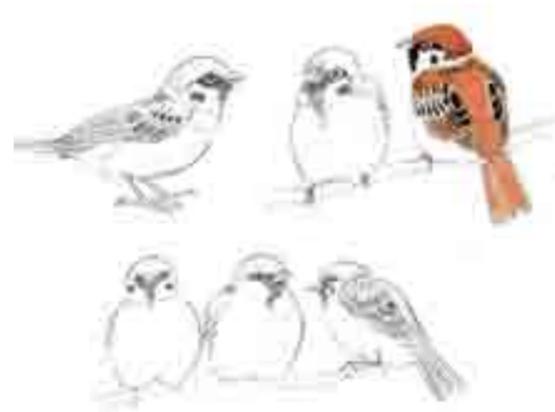
• 依嘴形與食物分類：

以穀類為食物：喙硬短而厚；麻雀、文鳥、臘嘴雀等，主要以採果實種籽為食物。

（如【圖 7-4-5】、【圖 7-4-6】）



【圖 7-4-5】 臘嘴鳥 張克齊（局部）



【圖 7-4-6】 麻雀 張克齊寫生

以昆蟲花果為主食：喙尖較長，如白頭翁、綠繡眼、五色鸚。 （如【圖 7-4-7】、【圖 7-4-8】）



【圖 7-4-7】 白頭翁 張克齊（局部）



【圖 7-4-8】 綠繡眼 張克齊 草圖

7-4-8】）

以小型哺乳類或爬蟲之肉食性者：伯勞、鷹、鵟、隼、鵞，其喙喙為勾形，強而銳利，爪亦然。

（如【圖 7-4-9】～【圖 7-4-14】藍鵲）

雜食性：喙上有凸鼻瘤，如鳩、鴿、雉雞、錦雞、華雞、鸚鵡、綠鳩。



【圖 7-4-9】 台灣藍鵲 張克齊寫生



【圖 7-4-12】 台灣藍鵲 張克齊寫生



【圖 7-4-10】 台灣藍鵲 張克齊寫生



【圖 7-4-13】 台灣藍鵲 張克齊寫生



【圖 7-4-11】 台灣藍鵲 張克齊寫生



【圖 7-4-14】 台灣藍鵲 張克齊 攝影

小鳥姿態基本變化：（如【圖 7-4-15】、【圖 7-4-16】、【圖 7-4-17】）

鳥類之繪畫，以翎毛賦彩最難。基本上，光鮮亮麗的羽毛一定要先用墨為底色，才能分染色彩；又由於鳥之形跡不易掌握，故可先飼養、長期觀察寫生，以了解其習性與生態。（如【圖 7-4-18】～【圖 7-4-23】）



【圖 7-4-15】 白頭翁 張克齊 小鳥快速起稿示意圖



【圖 7-4-16】 麻雀 張克齊 草圖



【圖 7-4-17】 白頭翁 張克齊 小鳥快速起稿示意圖



【圖 7-4-18】 綠繡眼自幼養大喜歡黏作者



【圖 7-4-19】 綠繡眼 張克齊寫生



【圖 7-4-19】 白頭翁相片



【圖 7-4-20】 白頭翁 張克齊寫生



【圖 7-4-21】 紅耳鴨 張克齊寫生



【圖 7-4-22】 長尾／八千元購，鳴叫聲精彩 張克齊寫生

依上述分類加以長期觀察理出頭緒，對各類翎毛了然於胸，寫生賦彩時才能得心應手。
（如【圖 7-4-30】）



【圖 7-4-23】 麻雀 張克齊（局部）



紅頭山雀研究：



【圖 7-4-24】 紅頭山雀 東勢路儀君贈三隻，研究者日夜觀察寫生

鳥有喜怒哀樂，表情因此有變化，通常鳥鳴時會先仰頭；夜宿會縮頭、羽毛蓬鬆；怒則頭毛如豎冠；緊張時會緊縮；羽毛雜亂則生病變；對於其表情與羽毛之變化，長期觀察始可體悟。（如【圖 7-4-23】～【圖 7-4-29】）

鶴研究：



【圖 7-4-28】 鶴 張克齊寫生

鸕鶿研究：



【圖 7-4-27】 鸕鶿 張克齊寫生



【圖 7-4-30】 荷鵝清影 張克齊



【圖 7-4-29】 鸕鶿 張克齊寫生

清·蔣冀對設色法的說明可以使初學者易於入門，他認為：「畫於從淡而起，加一遍，自然深一遍，不妨多畫幾層，淡則可加，濃者難退，須細心參之，以恰好為主。」由此可知，染色由淡而層層多染，層次豐富顯得有潤澤，如果一次染太濃就無法補救。他又說：「顏色不純熟及用彩太重，便多火氣…欲除火氣須多臨古人筆墨。」⁷⁶

花鳥設色難在恰到好處，染色技法不熟練或用彩太重，易顯俗而呆版，可見要消除呆板俗陋火氣，除了修煉技法以外，便要多臨摹古人優良作品。

至於用色濃淡及墨的關係，清·麓臺（王原祁）論畫曰：「著色之法貴乎淡雅，非為敷彩炫目，以取氣也。青綠之色，亦不宜濃，濃則呆板，反損精神。以色助墨光，以墨顯色彩，要之墨中有色，色中有墨，能參色墨之微，則山水之裝飾，無不備矣。」⁷⁷可見色不礙墨、墨不礙色，又須色中有墨，墨中有色，此要訣成為吾輩賦彩設色之準則。援古可證今，雖然他談的是山水著色，但山水與花鳥法理相通，應用在花鳥著色亦頗得要領。（如【圖 7-4-31】）



【圖 7-4-31】 閻家歡樂 張克齊 絹本 彩墨

3. 花鳥設色之古法

清·王槩撰寫之《畫花卉草蟲淺說》中提到黃筌、徐熙畫法不同：「黃筌、徐熙之妙於繪事，學繼前人，法傳後世…郭思論其體異云：『黃筌富貴，徐熙野逸。』…故習寫禁禦所見，奇花怪石居多。徐熙江南處士，志節高邁，放達不羈，多狀江湖所有，汀花野卉取勝。」⁷⁸黃筌、黃居寀在朝廷為待詔，在宮中禁禦裡所見皆奇花異卉，表現在畫上有富貴氣，而江南處士徐熙，所繪盡是鄉間汀花野卉，頗俱野逸之趣。「二人如春蘭秋菊，各擅重名，下筆成珍、揮毫可範，為體雖異，傳名則同。」⁷⁹

黃、徐兩人為工筆花鳥立下典範，清王槩《畫花卉草蟲淺說》⁸⁰，而當時畫花之法有四：

- 鈎勒著色法：徐熙特別工於其法。一般而言，畫花者多以色暈而成，惟熙獨落墨寫其枝葉蕊萼，然後賦色，骨格風神並勝。（如【圖 7-4-32】）

76 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 516。

77 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 504。

78 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 1103。

79 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 1103。

80 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 1130。

- 沒骨法：不鈎外框，只用顏色點染法；其法始於滕昌祐，隨意賦色，頗有生意。其為蟬、蝶調之點畫者是也。其後徐崇嗣不用描寫，止以丹粉點染而成，號沒骨畫。（如【圖 7-4-33】）
- 點染法：不用顏色，只以墨筆點染法。其法始於殷仲容，花卉極得其真，或用墨點，如兼五色者是也。
- 白描法：不用墨者，只以白描法。「其法始於陳常，以飛白作花木。僧布白、趙孟堅始用雙鈎白描者是也。」⁸¹（如【圖 7-4-34】）



【圖 7-4-32】 虞美人 張克齊 絹本 彩墨

王槩在〈花卉布置點綴得勢總說〉中還提到：「畫花卉全以得勢為主。枝得勢，雖縈紆高下，氣脈仍是貫串。花得勢，雖參差向背不同，而各自條暢。葉得勢，雖疎密交錯，而不紊亂。…而著色象其形采，渲染得其神氣，又在乎理勢之中。…至於葉分濃淡，要與花相掩映，花分向背要與枝相連絡。…然取勢之法，又甚活潑，未可拘執。必須上求古法，古法未盡，則求之花木真形…」⁸²這段話說明花卉枝葉要氣脈相貫，著色要



【圖 7-4-33】 沒骨法 張克齊（局部）



【圖 7-4-34】 白描法 張克齊

「象其形采」，渲染濃淡得宜才能顯「得其神氣」。而「葉分濃淡」就是設色要分濃淡遠近。「花分向背」就是花之向背色彩呈現不一樣濃淡，要分背淡正濃。（如【圖 7-4-35】）取勢無定法，活潑而不拘束，從古法中學習，倘古法不能完全表達出「真形」，不妨於花卉之臨風、承露、帶雨、迎曦之時來仔細觀察之，以捕捉「真形」。因為，花

81 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 1104。

82 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 1104。

卉在這些時刻最能表現姿態變化之「真形」。

其在〈花卉總訣〉中又強調：「畫花之法，各有專形，上自花葉，下及根枝，審查分明。至於花朵，態須輕盈。設色多端，寫之欲生。染脂傅粉，各得其情。」⁸³其中「設色多端」，就是傅彩設色要應用各種方法，才能表達生機及表情豐富，不致落入呆板。「染脂傅彩」要恰到好處，「象其形采，得其神氣」，則合乎生理情態。

上述花鳥設色只是大略通則，實踐設色技法又可分為下列五種：

- 分染：以墨色或顏色分染，使其濃淡分明，有層次的染色法。（如【圖 7-4-36】）



【圖 7-4-36】 微風 張克齊 絹本 彩墨



【圖 7-4-35】 臨風出露 張克齊 絹本 彩墨

- 接染：例如柿子未成熟，有綠色、黃色、橙色並陳，則可用接染法表現水果半黃半熟。（如【圖 7-4-37】）



【圖 7-4-37】 喜事重重 張克齊 絹本 彩墨

- 平染：不分深淺，在葉子上平塗，使其增加厚重感，又叫罩染。（如【圖 7-4-38】）

欲使白絹有沉穩底色，可先罩染一次淡墨或赭墨。

- 烘染：為烘托主題或凸顯白花。大致上，大面積渲染可使畫面統調而產生氣氛。（如【圖 7-4-39】）
- 反襯：為了凸顯淺色花頭，在絹的反面平塗白粉，增加厚實感。



【圖 7-4-38】 聞家駝 張克齊 絹本 彩墨



【圖 7-4-39】 曉露風華 張克齊 絹本 彩墨

五、傳移衍生形質新構

唐·張彥遠於〈論畫六法〉提到：「至於傳模移寫，乃畫家末事。然今之畫人，粗善寫貌，得其形似，則無其氣韻；具其彩色，則失其筆法。豈曰畫也！」⁸⁴

清·鄒一桂之《山水畫譜》乃謂：「臨摹即六法之中之傳模，但須得古人用意處，乃為不誤；否則與塾童印本何異？夫聖人之言，賢人述之而固矣，賢人之言，庸人述之而謬矣，一摹再摹，瘦者漸肥，曲者已直，摹至數十遍，全非本來面目。此皆不求生理，於畫法未明之故也。能脫手落稿，杼軸予懷者，方許臨摹，臨摹亦豈易言哉。」⁸⁵

今人把「傳模移寫」視為「臨摹」，實因大家只談模寫，而忽略了傳移。臨摹是學習繪畫技法的手段而非目的，可見「臨摹」是通往創作前的基本功夫，必須瞭解古人之用心，才不致誤入歧途，而誤以為臨摹不必花心思學習，致使養成惰性反變成抄襲。所以，要用心鑽研古法，透過眼、手、心去寫生物象，做到熟記物象生理，才能脫手落稿、

83 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 1107。

84 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 33。

85 《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社編，1975，頁 1169。

才能進行臨摹。是故，鄒一桂才會說「臨摹亦豈易言哉」。

中央美院蔣采蘋教授在《兩岸重彩畫學術研討會論文集》裡提到：「我們中央美術學院，從一九五四年建中國畫系以來，由系主任葉淺予先生制定的『臨摹、寫生、創作』三位一體的教學原則，已實踐了五十五年，至今仍為中國畫院（2004年建院）的教學總原則。」⁸⁶可見「臨摹」是學習前人優良作品的方法，也是達成創作之前吸取養分學習百家之長的捷徑。

至於「傳移」，主要是將畫稿依九宮格法放大在牆上或屏障上的技法。山西芮城縣永樂宮元代壁畫，就是依此法放大在牆上。基本上，摹寫包含「骨法用筆」和「隨類賦彩」。而傳移的工夫比較著重創作之後的放大製作，或是拷貝。（如【圖 7-5-1】）



【圖 7-5-1】永樂宮壁畫 三清殿 西壁 太乙諸神（主像高 285cm 諸神玉女身高亦 195cm 以上）

六、氣韻得自情性涵養

謝赫〈六法論〉被讚為「千載不易、萬古不移」，影響中國千年來的繪畫史。換言之，「六法」確立中國傳統繪畫的基本審美特點，也是中國傳統繪畫的最高藝術準則。石景昭〈談謝赫六法「氣韻生動」—探討中國傳統工筆重彩人物畫的審美特點〉中提到：「氣韻生動至少包含了三方面含意；一是刻畫了被描繪對象的神韻和生命力。二是反應作者個人的審美情思，包涵作者的人格、品德。三是藝術作品所體現的生命力，包含它所創造的各種形式美感，如線的氣韻、墨的氣韻、色的氣韻、章法的氣韻等。」⁸⁷

藝術創作是藝術家主觀和客觀統合的過程，取之於生活感受及來自於客觀世界，在藝術創作中體現神、意、氣、韻，因而古人在長期藝術實踐中逐漸提出「氣韻生動」、「以形寫神」之物我交融的審美觀；「寫心」和「寫意」成了中國畫的理論觀念。工筆花鳥畫是一種風格細微的繪畫形式，即魏晉時期的「密體」畫，費時耗神，手法較繁瑣，一般高手的作品尚能表現「氣韻生動」，而庸俗者則往往呈現呆滯死板，這也是工筆常被詬病的原因之一。

自古以來，工筆花鳥受到寫意的概念影響，作品呈現妍麗雅致，雖不像寫意畫可以逸筆草草，但工筆花鳥表現方法其本質仍然是寫意的，同樣也可以有相當程度簡化、美化。因為整體來說，無論工筆、寫意都是設法使作品達到「緣物寄情」、「傳情言志」的精神境界，只是工筆重「神形兼備」，寫意重「意趣」，兩者有不同的表達形式。宋人善畫，但同時受理學影響—「惟其講理，故尚真；惟其尚真，故重活；而氣韻生動，

機趣活潑之說，遂視為圖畫之玉律。」⁸⁸因此，宋代畫風遂成追求神趣而不失物理。於是乎，「畫家為自然傳神，不拘任何時象。皆須抱忠實的態度，體驗物理之當然以與自我的內感相契合，後乃借筆於手。其盡焉者，不但畫物之物外部，必須得物之內情。」⁸⁹所以，宋人繪畫追求對物象忠實描寫與自然內在美的尚真講理，又覺悟對古法不能墨守成規，遂往往有新生命之佳作。亦可見宋人都崇尚物之真理，還追求自己「性靈心神」與物理之真相感應，進而以引發自身內部之生命，所以在追筆墨形似之外，亦強調神韻的重要。

清·蔣驥對氣韻之說著重在人品學養上，他在《傳神祕要》中說：「筆底深秀，自然有氣韻。有氣韻，此關係人之學問品誼；人品高，學問深，下筆自然有書卷氣；有書卷氣，即有氣韻。」⁹⁰

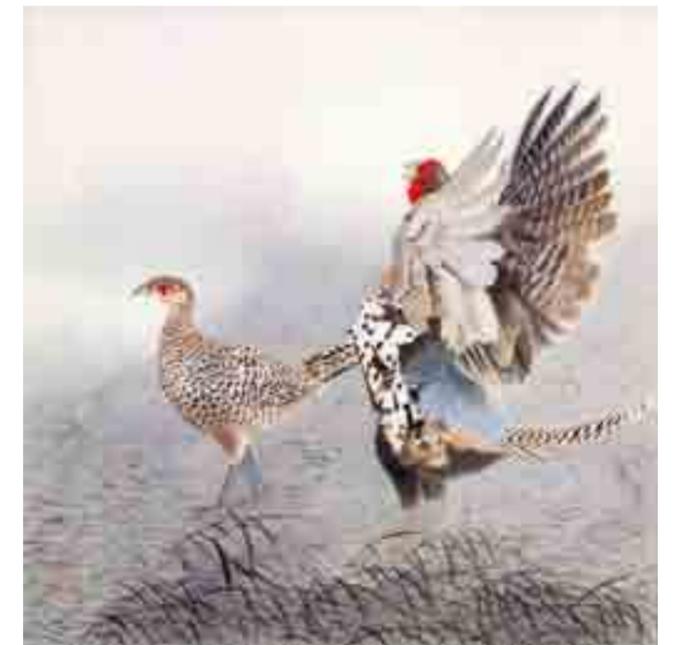
魯迅美院劉墨教授在談論中國美學時提到：「中國繪畫由景物之賞玩轉向在心性之反省，由抒情之欣悅轉向性情之涵養。」⁹¹

上述二段話都強調繪畫不僅僅只是以形傳神，更重要的是人品及性情的涵養，也就是端賴畫家的功夫高低，才能達到「氣韻生動」了。

捌、作品特色——讓觀賞者感動一種美麗的生命情懷

研究者來自山野田園，對於大自然有一種難以言說的熱愛與鍾情；不論山水或花鳥，總是希冀藉由彩筆彰顯生機盎然的氛圍。自從聽了恩師喻仲林說「專精一藝，才能出人頭地」這句話後，毅然決然地選擇以「工筆」一門深入，從過去大塊寫意的畫山畫水翻轉為清麗細緻的花鳥工筆。三十餘年來，所畫之物必所親見，決不背畫臨稿或照本宣科，並將自己的意念融入於創作之中，每幅作品從構思到完成都以嚴謹的態度去面對，並將濃郁的情感內蘊其中。這樣的信念無非是為了不斷創新與自我挑戰。

因此，經過多年寫生經驗，再加上不斷擷取古人精髓、鑽研



【圖 8-1-1】清曉展翅 張克齊 絹本 彩墨

⁸⁶ 臺灣藝術大學編，《兩岸重彩畫學術研討會論文集：中國傳統「六法」美學體系的再認識》，臺北：臺灣藝術大學出版，2009，頁 44。

⁸⁷ 中華民國工筆畫學會編，《工筆畫》第二卷第一期（1997），頁 7。

⁸⁸ 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 312。

⁸⁹ 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 312。

⁹⁰ 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982，頁 534。

⁹¹ 人民美術出版編，《中國美學與中國畫論》，北京：人民美術出版編，2003，頁 211。

宋元畫跡、探索古畫名家意境等，經過內蘊、轉化成不可或缺的基本功夫，並將自己的意念融入於創作中。是以，對於每幅作品從構思到完成，都以嚴謹的態度去面對，把它當作一項又一項的挑戰，每一次均將濃鬱的感情內涵融入細緻、精微、生動與傳神的形象刻畫中，創作出一幅屬於自己的作品。

為了讓作品能夠走出新意，雖然專攻花鳥繪畫，仍不斷吸收各家之長，例如林玉山的寫生與觀察、鄭善禧的拙趣與厚重等；也嘗試研發、融合各種不同的技法與原料，而以寫意的方式去從事工筆的技法，如作品〈榮華〉一作（如【圖 7-1-10】），在陰暗處加以墨染，表現出沉穩之意外，也直接或間接的使畫面產生景深；作品〈清曉展翅〉中（如【圖 8-1-1】），也是工筆加寫意技法的展現，將雉雞振翼的流動感表露無遺。又或嘗試以礦物原料增加視覺厚度與立體感，讓所繪荔枝呈現生動圓滿，凸顯果皮之質感，視圖〈荔枝〉（如【圖 8-1-2】）。此外，對於臺灣本土精神格外重視，喜將本土人文投射在作品中，例如圖〈闔家歡樂〉（如【圖 8-1-3】），圖中雄赳赳的公雞、溫柔的母雞和幾隻天真的小雞，這種一家和樂的情景，即是想凸顯臺灣到處可見的家庭相



【圖 8-1-2】 大利長紅 張克齊 絹本 彩墨



【圖 8-1-3】 闔家歡樂 張克齊 絹本 彩墨



【圖 8-1-4】 雲豹 張克齊 絹本 彩墨

處模式與親情的可貴。而臺灣瀕臨絕跡的雲豹（如【圖 8-1-4】）、石虎、帝雉（如【圖 8-1-5】）等動物也常納為創作時的主角，意即想喚起大眾對生態環境保護的重視，讓美麗寶島可以永續生態繽紛多樣的面貌。⁹²



【圖 8-1-5】 英姿煥發 (帝雉) (局部) 張克齊 絹本 彩墨

基於上述種種信念與堅持，研究者希望創作出來的作品能夠表現出個人特色，因而特別注重以下四個要點：

- 一、追求清新雅致，免於俗氣。
- 二、染色厚重而不僵硬，以求耐人尋味。
- 三、沒骨、勾勒填彩並用，使畫作免於落入呆滯。
- 四、以寫意手法處理背景來襯映主題，使畫面協調又具變化。

換言之，創作一定要走出自己的路。這條路必須不斷發展、創新與自我挑戰，讓觀賞者的思緒能隨著作品細膩的線條、靈動的筆墨延伸——感動一種美麗的生命情懷。⁹³

92 徐藝華，〈看一種美麗的生命情懷—醉心於繪事之妙的張克齊〉，《臺灣名家美術 100 年—張克齊》，臺北：香柏樹文化科技股份有限公司，2009，頁 8。

93 徐藝華，〈看一種美麗的生命情懷—醉心於繪事之妙的張克齊〉，《臺灣名家美術 100 年—張克齊》，臺北：香柏樹文化科技股份有限公司，2009，頁 8。

自古以來，我國哲學以「天人合一」為本；人與物因感情注入而契合，進而互相交融，人與天化而為一。繪畫中的物象，不單是外在的形像，更是創作者表達思想的一種境界。換言之，即為其所追求的意境。魯迅美院的劉墨先生在〈中國美學與中國畫論〉中提到：「花鳥畫最高藝術境界在於表現與體現和諧而永恆的宇宙韻律，但還不止於此。」⁹⁴一幅佳作不但技巧要純熟，更要具備高雅脫俗的意境，才能啟迪心智、陶冶性情，激盪觀賞者的身心靈，使之引發共鳴。所以，繪畫的目的在於表達自我內心的感觸，較諸僅僅將外形單調呈現而言，尚具有感人魂魄的深度。

花鳥畫的創作品鑑，自古以來有流傳著千古的經驗法則；晉尚韻、唐尚法、宋尚藝、明尚態、清尚樸等美學旨趣。創作表現的時代性，一來自藝術史的法度，二為環境啟迪而生變。一般而言，現代畫放棄筆法、恣意揮灑，傳統繪畫被邊緣化，古典雅致的舊有風華已漸漸褪去，只能在博物館裡顯露光彩。然而，中國繪畫特色主要表現筆法之精以及形神之美，意境深遠；筆法之精來自長期臨摹的鍛鍊，參悟歷代經典作品的奧秘；形神之美來自不斷寫生，對名家仿習與轉化，所謂「與古為新，復古而出新」，習百家之長而能獨樹一幟；而意境之深遠，則來自融會貫通、取法乎上，久而久之，終能自成一派。綜合觀之，現代人創作能別於古人，就是具有一點時尚氣息。

21世紀畫派及理論，百家爭鳴，尤其暴力、血腥、性及反社會的作品攪亂世人，對欣賞藝術品起了疑惑；規矩傳承作畫者被視為「沒創意」、「食古不化」、跟不上時代，連帶傳統繪畫受到攻訐。而有些人拋棄優良傳統文化、丟掉東方元素，意識模糊的全盤西化，硬把西方視覺刺激塞進水墨宣紙，以作怪為能事，任意塗鴉揮灑，號稱新潮畫風。再加上全球化、現代化及商業掛帥是造成扭曲人性，把固有文化逐漸消蝕殆盡；例如美國安沃爾合成瑪麗蓮夢露，在拍賣會場哄為天價。仔細探究，這是西方少數人炒作（商業化），並非主流。反思所及，中國人要有自己現代化東西，不必為西方人歡呼起哄。又事實上，繪畫需要傳統支撐，守古法，出新意，「借古用今」並非拋棄古法而是增加新意，融會古今，涵養自我，以表現出不同風格。再者，藝術貴在獨特性，創作者必須憑藉自主性，抱持理想而冒險去「大破大立」。吳冠中先生說：「高放風箏不斷線。」無論從事何種藝術，都不能離開民族的根；民族特色就是一切文化的根本。

由於每個人秉性喜好不同，對於傳統技法的理解和認知相對的有很大差異，即使對宋、元、明、清的繪畫技法有研究，所創作出來的作品面貌迥異。後世畫家都以寫生創作出清新風格，而異於明清陳陳相因的摹古之作，力圖突破前人藩籬而有一番新氣象。研究者以為現代化並非西方化，西洋技法可以「借鑑」，但不能用來改造中國畫，保有自己民族文化特色才能昂首闊步，在世界藝壇綻放光彩。

民初「五四」新文化運動後，西方科技進入中國，掀起國畫改革風潮，當時繪畫仍然不脫文人遣興，承繼前清晚明貶北宗，崇尚南宗，以臨摹為要務，鮮少創意，而工筆

⁹⁴ 劉墨，《天人之際》，2003，9月，北京：人民美術出版社，頁209。

畫被視為「北宗」，受到排擠，諸多傳統技法漸失。同時，政治文化會影響人民思想，表現在繪畫上就是「氣質」、「氣韻」。過去省國展，國畫不分人物、花鳥、山水，混在一起比賽，欠缺公允，花鳥及人物往往被犧牲，建立合理制度才能再現三科分立的唐宋光彩。因此，如何振興工筆花鳥畫，復興唐宋之輝煌是研究者戮力以赴的終身志業。藝術之可貴在於具有獨特性，也是情感的體現。一張畫沒有情感，也就沒有藝術，研究者在工筆畫的創作路上隨著人生的歷練，不斷有新的體悟、感觸，並通過創作來表達個人的情感，表達對生命的熱愛。遂而有股信念，透過花鳥繪畫在這塊土地上發掘無窮而可耕的情趣。

拾、參考書目

一、書籍部分

鄭 昶，《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982

《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社，1975

蘇立文，《中國藝術史》，臺北：臺北南天書局，1985

馮作民《中國美術史》，臺北：藝術圖書公司，1993

余城《中國的花鳥畫》，臺北：行政院文化建設委員會，1987

居翰、楊新《中國繪畫三千年》，臺北：臺北聯經出版，1999

《中國巨匠美術周刊》，臺北：錦繡出版，1995

《工筆畫》創刊，臺北：中華民國工筆畫學會，1996

陳傳席《中國繪畫理論史》，臺北：三民書局，1997

高木森《中國繪畫思想史》，臺北：三民書局，1992

劉 墨《中國畫論與中國美學》，人民美術出版，2003

宗白華《藝境》，北京：北京大學出版社，1999

孫 克《孫克美術論文集》，北京：河北教育出版社，2005

潘天壽《潘天壽論畫筆錄》，臺北：丹青圖書有限公司，1962

孫桂儉《漢畫石語》，北京：文物出版社，2007

于安瀾《畫論叢刊》，臺北：華正書局，1984

朱良志，《中國藝術論十講 曲院風荷》，安徽：安徽教育出版社，2006

二、期刊部分

1. 徐藝華，〈看一種美麗的生命情懷—醉心於繪事之妙的張克齊〉，《臺灣名家美術100年—張克齊》，臺北：香柏樹文化科技股份有限公司，2009

張克齊 現任台灣畫院副院長，中華工筆畫學會榮譽理事長，台灣藝術大學書畫藝術學系教授。

主辦單位：台灣畫院
台灣畫院昆山分院

協辦單位：歐豪年文化基金會
台灣藝術大學藝術學院、書畫藝術學系
台灣藝術大學造型藝術研究所
昆山市文學藝術界聯合會
昆山市美術家協會

學術支持：台灣師範大學美術學系
中國美術協會
中華藝遊學會
台灣中國畫學會
廣東省畫院
安徽省書畫院
福建省畫院
廣州市藝術博物院
贛台交流服務中心

贊助單位：大滿貫國際旅行社

發行：台灣畫院

發行人：馮錫瑾

策劃：馮儀、蔡孟勛

主編：馮儀

執行編輯：謝承恩、王彩蘋

執行美編：陳九熹

封面設計：馮儀

地址：112 台北市北投區致遠一路一段 10 巷 2 號

電話／傳真：(02)2822-8679

電子郵箱：tonyfung0919@yahoo.com

印刷：

出版日期：2013 年 10 月

工本費：

ISBN：978-986-89886-1-3（平裝）