張大千早期（1920—1940）的青綠山水：傳統青綠山水在二十世紀的復興

馮幼衡*

【摘要】張大千（1899－1983）是二十世紀中國畫家中使用色彩最為成功的畫家之一，他晚年所發展的潑彩山水，色彩鮮豔大膽，形式或狂飆湧動，或沉潛深邃，時人皆以為受到當時席捲全球之抽象表現主義（Abstract Expressionism）之影響，然而回顧他一生風格的形塑，就會發現實則他早年約1930年代左右，就已開始有系統的將中國歷史上的用色方法，一一吸收至自己的「青綠山水」中，因之他一生所繪的著色山水，放在歷史的脈絡中，既可視為一項傳統「青綠山水」在二十世紀的復古，也可視為「青綠山水」在二十世紀的復興。

他早期（1920－1940）的青綠山水深受石濤（1642－1707）及董其昌（1555－1636）的影響，從前者他得到線條與結構，從後者他習得用色的方法，尤其是仿古人—唐代揚昇（活動於713－741），六朝張僧繇（活動於500－550）的「沒骨」山水，也就是不見線條，只重顏色的山水。除此而外，晚清自海上畫派以來至民國，畫壇上重視色彩的風氣有增無減，張大千此時期青綠山水中的紅色山頭，很可能便是受到任伯年（1840－1896），與齊白石（1864－1957）重用硃砂及洋紅的影響。而廣泛吸收學習的他，又繼金城（1878－1926）、吳湖帆（1894－1968）之後，向唐代李思訓（651－716）及宋代王詵（1048－約1104）之青綠山水取經。所以此時張大千醒目耀眼的大紅（硃砂）與大綠（石綠）堆疊之青綠山水，反映的正是二十世紀以來，各家藉仿古人的沒骨、青綠，而提倡色彩的大勢所趨。

關鍵詞：青綠山水、抽象表現主義、淺絳山水、沒骨、借古開今、集大成

前言

張大千（1899－1983）的畫作常被人譽為深具大明星的風采與架式，因為他的畫作一旦與其他當代名家作品同列，相較之下，往往讓後者顯得黯然失色。彷彿大明星一出場亮相，頓時讓人有驚豔奪目之感，把別的畫家的鋒

＊國立臺灣藝術大學造形藝術研究所 副教授

臺灣大學學術期刊資料庫

頭都比下去了。這自然與他一直篤信畫作應追求「大」、「亮」、「曲」的視覺效果有關，另外一個不能忽視的因素則為張大千一生對色澤的敏銳與重視。①

民國以來，西風東漸，文人畫所宗的淡雅淺絳山水逐漸式微，色彩成為眾多畫家爭奇鬥艷的場域。有的畫家採取中西融合，有的則堅守傳統，前者如劉海粟（1896－1994），嘗試將西方野獸派的鮮豔色彩帶入他的山水畫作；相較之下，屬於後者的張大千卻從一出道的一九二〇年代開始，用色之方法與靈感幾乎完全脫胎自古法，浸潤傳統之深可謂當代之最。然而他在晚年卻從傳統跳脫，蛻化出近乎抽象的潑彩山水，直與當時全球性的抽象表現主義若合符節，其用色之大膽創新，與大幅畫面的擴張性所造成之視覺張力，不僅為中國畫史上前所未見，也為二十世紀國畫帶來全新的視野。②

在用色方面，張大千於一九二〇及三〇年代初仍在石濤（1642－1707）的影響下，尚未見個人獨樹一幟的風貌，但是從一九三〇年代中期（1935年）左右，受了明代董其昌（1555－1636）的啟發，他開始有計畫、有系統地追索中國繪畫史上重要的用色傳統——從六朝的張僧繇（活動於500－550）到唐代的楊昇（活動於713－741）之沒骨山水；從唐代的大小李將軍（李思訓，651－716；李昭道，活動於713－748）到北宋王晉卿（王詵，1048－約1104）的青綠山水，他無不或運用董其昌的助力，或自己透過古畫延伸出來的想像，心摹手追。

一九四〇年代初他遠赴敦煌臨摹壁畫，這段經驗讓他日後繪畫中「大」與「亮」的基調得以確立，顏色的運用也由上一時期的鮮艷有餘、沉穩不足轉變為穠麗厚重、細膩而有層次。一九五〇年代初移居歐美後與西方近代藝術的接觸，讓他的青綠山水發生革命性的改變，幾乎可以用脫胎換骨來形容。然而當時席捲全球的抽象表現主義（Abstract Expressionism）畢竟擔任的只是觸媒的角色而已，若非他前半生對色彩的探索與努力，已經將中國歷史上所

① 見馮幼衡，〈藝事誰能「大亮曲」〉，《形象之外》（臺北：九歌出版社，1983），頁61。

② 在現代的公共空間中，大面積繪畫，特別是抽象表現主義（Abstract Expressionism）畫作有強化視覺張力之效果，見萬青力，〈近代中國畫學之變：1796－1948〉，《世變 形象流風 中國近代繪畫 1796－1949》【I】（高雄：高雄市立美術館，2007），頁14。

臺灣人文藝術期刊資料庫

有的用色傳統加以鎔鑄吸收，鋪陳出一頁斑駁古今燦然如錦的篇章，哪能一經外在刺激，馬上一觸即發地發展成晚年動人心魄的潑彩山水？

而作為二十世紀中國畫家中使用色彩最為成功的畫家之一，張大千一生的色彩成就實奠基於他的早年（1920－1940），亦即在他遠去敦煌之前，他對傳統青綠山水「復古」的態度、或「復興」的企圖心就已確立。③ 本文將著墨於究竟他早年如何在時代的浪潮中找尋到用色的的方向？他與同時代畫家之用色態度有何顯著不同？他對傳統青綠山水的學習是否有選擇性？文中細究他一生走過的足跡，發現他在一九三〇年代左右，就已開始有系統的追索中國歷史上的用色方法，然後將之吸納至自己的「青綠山水」中，因之他早年所繪的青綠山水，放在歷史的脈絡中，既可視為一項「青綠山水」在二十世紀的復古，也可視為「青綠山水」在二十世紀的復興。

一、重視色彩的時代趨勢

張大千早年對色彩的認識與態度，甚至1935年以後用董其昌式「集大成」的方式學習歷代著色山水，都受到時代的影響——那便是二十世紀中國畫壇對色彩開始重新重視！富有裝飾性青綠山水畫在唐代得到高度發展，李思訓父子日後被譽為青綠山水之祖，然而與之相對的另外一個畫種——水墨山水也同樣發軔於唐朝（618－907），且以詩人王維（701－761）開風氣之先，張璪（782年作畫於長安）等人繼之，終於在五代（907－960）到宋（960－1279）初的荊、關、董、巨手中大放異彩，創下了水墨山水空前輝煌的時代。由於宋代崇尚淡泊天然的美學，復有道釋精神的融入，加上水墨性能也進展到「運墨而五色俱」的境地，色彩逐漸被排斥在山水畫主流之外。從北宋開始，由於水墨山水才是正宗，繪製唐代盛極一時的青綠山水就成為一種「復古」的表

③ 中國畫史中，向有將唐代二李所創立的金碧山水稱為「青綠山水」的傳統，雖然本文上溯至六朝張僧繇「沒骨」（斯時尚在唐代青綠山水之前），以及唐代二李的「青綠」對張大千的影響，而思及張大千一生用色風格仍以青綠為主，另外傳統中對用色濃重，富裝飾性的山水亦統稱「青綠山水」，為統一及方便故，此處遂將張大千早期（包含「沒骨」與「青綠」）色彩鮮豔之山水稱之為廣義的「青綠山水」。

臺灣大學藝術期刊資料庫

現，這種情況隨著元代（1279－1368）文人畫大興，使得水墨山水的地位更為崇高，明（1368－1644）、清（1644－1911）亦復如此，間有青綠山水的製作，或屬職業畫家之作，或為文人畫家偶而為之，也都撼動不了水墨山水的地位。

但是到了晚清時期，新興的市民藝術興起，以海派畫家任熊（1823－1857）、虛谷（1824－1896）、任伯年（1840－1896）、趙之謙（1829－1884）、吳昌碩（1844－1927）為代表的一批畫家，開始在作品中大量用色，設法為中國畫找回失落已久的色彩。海派形成期關鍵人物任熊在青綠重彩山水畫方面取得突破前人的重大成就，如他《十萬圖冊》中的《萬橫香雪》（圖1），無論構圖與用色都與前人迥異，特別是將青綠設色及白粉施在金箋上，充分發揮了金碧輝煌的效果。另如任伯年的《群仙祝壽圖》（圖2）通景屏在金箋底上施以石青、石綠、硃砂等重彩，這些重視色彩及裝飾性的作法在張大千後來的許多作品中都可以看到。當然，任熊青綠山水的畫法，可以上推到他的鄉賢陳洪綬（1599－1652）的青綠山水作品如《山水人物圖軸》（圖3）。④ 至於任熊乃至任伯年對金箋的運用是否受到日本影響，應有極大的可能。而張大千崛起於上海，早年曾學習任伯年的畫風，中年亦嘗學習陳洪綬的青綠山水，而留學東瀛的他，自然也接受過日本金地繪畫風格之洗禮。⑤

民國以來，先有1917年康有為（1858－1927）在《萬木草堂藏中國畫目》序言中主張「以著色界畫為正」、「以院體為正法」來與歐美日本競勝。⑥ 康氏提倡以往文人價值體系中最受輕視的「著色界畫」，不但對畫壇造成衝擊，也代表一個新時代的到來。曾任杭州藝專校長的畫家林風眠（1900－1991）

④ 關於陳洪綬山水風格可能對任熊的影響，見王正華，〈從陳洪綬的〈畫論〉看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網路與區域競爭〉，區域與網路國際學術研討會論文集編輯委員會編，《區域與網路—近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001），頁364。

⑤ 關於日本金地屏風對張大千作品的影響，見傅申，〈略論日本對國畫家的影響〉，《中國、現代、美術 國際學術研討會論文集》（臺北：臺北市立美術館，1991），頁39-40。

⑥ 見康有為，《萬木草堂藏中國畫目》序（上海：長興書局石印本，1918初版）（臺北：文史哲出版社影印本，1977），頁8-9。

臺灣人學學術期刊資料庫

則於一九二〇年代一面在自己的畫作中大量運用色彩，一面也對傳統被文人視為至高無上的水墨畫表現形式提出批判：「水墨色彩原料有以上種種的不便和艱難，繪畫的技術上、形式上、方法上反而束縛了自由思想和感情的表現。」⑦ 曾任西湖國立藝專教授的學者李樸園也於一九三〇年代呼應林風眠的觀點，認為水墨是出世的符號，色彩才是反映現實生活與情感的指標：「我們知道，色彩是代表情感的，……。我們的士大夫畫家要屢屢聲明其不願使用較為顯明的色彩，屢屢聲明其水墨至上論，雖然他們有墨分五彩之說，那是對於後來者的誘惑，或對於色彩論者的解嘲。」⑧ 至此水墨畫的光環逐漸消退，而色彩的重要性幾乎已成二十世紀畫壇的共識。

除了海上畫派重用色彩外，北方畫壇的畫家重視色彩的情況亦不惶多讓。民初畫壇才華洋溢的畫家陳師曾（1876－1923）用色別具一格，不僅跳脫出文人的枯淡，許多作品的用色鮮豔明亮，如他作於1913年的《花卉山水冊》（圖4），遠山用明亮的橘色與藍色，以沒骨法畫出，用色大膽，令人耳目一新。另外以實際行動響應康有為「以著色界畫為正」的是民初北方畫壇的領袖金城（1878－1926）。可能因為他早年曾留學英國，其《採蓮圖》（圖5）雖然以傳統的石青石綠描繪遠景的山脈，但居畫面中央的紅色遠山則為傳統所鮮見，顯出他的用色自由，且色澤使用類似水彩輕快透明，隱然有西方畫法的影子。

如眾所周知，齊白石（1864－1957）早年受傳統文人畫及八大山人等的影響，線條與用色皆十分傳統，但「衰年變法」後，沒骨法大增，色彩之表現也更強烈、鮮豔、自由。他在1919年後所創的「紅花墨葉派」，特別重視使用洋紅，使作品在展覽會中常鮮豔得「跳」出來。⑨ 張大千也注意到齊白石重用洋紅以後所獲致的效果：「……他（齊白石）是在聽了陳師曾的建議之後，重用洋紅，菊花繪紅色，葉子繪黑色，形成強烈對比以後，才愈來愈

⑦ 見林風眠，〈重新估定中國繪畫底價值〉，發表於《亞波羅》7期（1929.3）；引自林木，《20世紀中國畫研究—〔現代部分〕》（廣西：廣西美術出版社，1997），頁98。

⑧ 見李樸園，〈中國藝術的前途〉，載於《前途》第1卷創刊號，1933年1月10日再版；引自林木，《20世紀中國畫研究—〔現代部分〕》，頁98。

⑨ 見郎紹君，《現代中國畫論集》（廣西：廣西美術出版社，1995），頁61。

臺灣大學學術期刊資料庫

出名。」⑩ 相對於齊白石晚年才在花卉中大膽使用洋紅，他的山水作品則在中年時期的用色就相當突破，如《岱廟圖》（圖6）與四十歲後作的《山水》中的遠山皆以沒骨法塗成藍色與橘紅色，面積大而搶眼，用色之大膽活潑，更勝於陳師曾與金城。⑪

以張大千與白石老人之熟稔，對齊白石的用色自是了然於心，而就在白石老人於花卉中重用洋紅大獲成功以後，張大千也開始嘗試在青綠山水中加入「紅色的山頭」，當然這份靈感不見得直接來自齊白石，但是時代的浪潮，與眾多勇於進行色彩解放的畫壇前輩，無疑扮演著重要推手的角色。

二、張大千的「復古」

然而張大千之所以成為二十世紀用色最出色之大家之一，甚至帶動了古代「青綠山水」在現代的「復興」，卻不僅只因為他吸收了二十世紀前輩的影響而已，更重要的是他從一九三〇年代中期開始便繼踵董其昌，展開了對著色山水，或曰青綠山水的「復古」追尋腳步，而他雖始於董其昌，卻未終於董其昌的明人概念，而是將為中國畫追回色彩的工作，推向了光輝燦爛的唐代（618－906）、甚至六朝（229－589）。

張大千對青綠山水的「借古開今」作法，與他兩位老師曾熙（1860－1930）、李瑞清（1867－1920）的書學主張有密不可分的關係。曾李二師都曾在前清有過功名，但民國成立以後即在上海鬻書畫自給。兩位都是碑學大師，各以南北碑擅長，而飲譽於十里洋場，他們所走的碑學路線，代表清代中葉以來金石學的成就。有別於帖學系統仍在二王系統中陷入日漸失去活力的困境，前者卻能從二王以前更高古的書學傳統中找尋各種變化的可能性。張大千早年向兩位老師學字之餘，也學到了這種「以古為師」的態度，誠如

⑩ 見馮幼衡，〈千秋萬歲名、寂寞身後事〉，《形象之外》，頁231。

⑪ 齊白石這兩張山水都未紀年，但他的山水作品應皆成於中年，他自己曾在二〇年代表示：「余畫山水二十餘年，不喜平庸，前清除青藤、大滌子外，雖有好事者論王姓為畫聖，余以為匠家作。然余畫山水絕無人稱許，中年僅自畫借山圖數十紙而已，老年絕筆。」見郎紹君，《現代中國畫論集》，頁44。

臺灣大學藝術期刊資料庫

學者指出的：「或許，張大千從曾熙、李瑞清處得到的最大教益就是這種書法上的偽古典主義，而他則將其從書法擴展到了繪畫領域之內。」⑫ 而張大千所熱愛的石濤則早已提出「借古不過是開今」的主張，這些他早年所崇敬和戮力學習的對象，對他後日在青綠山水上探本溯源、融會古今的努力上有著指引方向的作用。

另外民國以來，不但昔日皇室收藏得以公諸於世，私人收藏也不再只限於小範圍的流傳，因而使得學習古人動機強烈的張氏有了絕佳的機會，他回憶早年自己在李瑞清啟發下，首先對石濤在內的明末四僧產生強烈的興趣，繼而因古畫的流通，使自己得以除石濤之外，再上追宋、元、明：「先師清道人以家國之感，故於書提倡北碑篆隸外，於畫又極力提倡明末清遺老之作。同時畫家亦多欲突出四王、吳、惲範圍，故石濤、石谿、八大山人之畫，大行於時。時清鼎改革，故宮名蹟，公之於眾，而南北藏家，又多不自秘，借以西法影印流佈，故學者得恣其臨摹賞會，於是自明末而上溯宋、元、明初，乃必然之趨勢。宗風丕變，進而益上，此吾國畫壇晚近所以特開異彩，非清人所可望也。」⑬ 其中他所提「於是自明末而上溯宋、元、明初，乃必然之趨勢」，其實反映了他個人的心路歷程，張大千的青綠山水正是經由明末董其昌的啟發，而得以展開他日後對整個中國畫史上用色傳統的探索。

至於徐悲鴻（1895－1953）在1936年為《張大千畫集》所作序言：「蓋以三代、兩漢、魏、晉、隋、唐、兩宋、元、明之奇，大千浸淫其中，放浪形骸，縱情揮霍，不盡世俗所謂金錢而已。……其言談嘻笑，手揮目送者，皆鎔鑄古今，……」⑭ 則以誇讚之成分居多，未見得真實地描述張大千的繪畫風格之發展。若觀察張大千的學習軌跡，彼時他尚未去敦煌觀察並臨摹六朝、隋（581－618）唐的繪畫真跡，並未達到「隋、唐」之境界，遑論「三代、兩漢、魏、晉」。但是若從張大千早期的企圖心觀之則是可以成立的，這表

⑫ 見陳滯冬編著，〈張大千與當代中國繪畫〉，《張大千談藝錄》（河南：河南美術出版社，1998），頁6。

⑬ 見張大千，〈陳方畫展引言〉，《張大千先生詩文集》（臺北：國立故宮博物院，1993），卷6，頁86-87。

⑭ 見徐悲鴻，〈張大千畫集序〉，《張大千畫集》（上海：中華書局，1936）。

臺灣大學學術期刊資料庫

示張氏在1936年時，雖還未能去敦煌對六朝與唐代的繪畫有一手的觀察，但他創作與收藏的眼光確已延伸到他所熟悉的明末清初（石濤）以前，且他取法的心胸也已擴及整個中國藝術史的範疇。

三、從石濤上追董其昌

張大千自一九二〇年代以來，即以模仿石濤而聲名鵲起，而觀察他二〇年代多數山水作品，看來也未脫石濤的影響：在用色方面，以赭石、花青為主，山石的輪廓也還以墨線勾勒。但是自一九三〇年代開始，他在用色方面開始逐漸脫離石濤的「藩籬」，而有了新的改變。以他成於1932年《黃山圖冊》中的《西海群峰》（圖7）為例，與石濤的《黃山八勝圖冊》（圖8）相比，雖然構圖、取景、松針用筆全然取法石濤，但石濤近山用墨線，遠山則以墨色暈染；他遠山群峰不但施以橘紅色，遠比石濤鮮豔，且不用墨線，卻用花青及赭石線條勾勒，流雲弧線也呈淡褐色，松針亦復以色代墨，用深淺不同花青寫出。

至於他1934年的《匡廬瀑布圖》（圖9）則無異石濤《廬山觀瀑圖》（圖10）的彩色版，他幾乎捨棄了石濤的墨色與墨線。圖中雖仍保留部分石濤擅用的花青，卻更強調石濤所無的大片明亮之黃色與綠色。到了1935年的《華山蒼龍嶺》（圖11）更是如此，雖然構圖仍然脫胎於石濤，但是兩相比較，石濤的前景山石仍以悸動的皴法線條為主，然而張大千的前景山坡卻直接以色為之，樹幹、山體皆用不同色線勾勒外形，完全不用墨線；反觀石濤不但前景樹幹有明顯的墨色輪廓線，中景山石結構復以抑揚頓挫的墨線為主軸，遠山也強調墨色與淡色的交融。

大約在1935年以前，張大千便逐漸意識到董其昌的重要性，他發現石濤的筆墨也來自董其昌，因此開始研究董其昌，並且在用色上也開始受董其昌創作觀念的影響。上述張大千1932年《黃山圖冊》與1935年的《華山蒼龍嶺》以色筆寫樹幹、山體輪廓線的作法，皆可在董其昌的作品中找到，如董1621年《仿古山水冊》中的《仿楊昇山水》（圖12）便是以色彩勾勒遠山與樹幹的。

臺灣大學學術期刊資料庫

張大千1937年的《臨董文敏巢雲圖》（圖13）也是受董其昌啟發的青綠山水，原作為董其昌仿高克恭（1248－1310）之《巢雲圖》。⑮ 若與現存高克恭的《雲橫秀嶺》（圖14）相比，兩畫的構圖相似，但高氏重筆墨，大千卻主要為表現色彩。山峰右側的皴線是橘紅色的、山峰正面的苔點則以鮮豔的石綠為之，樹木的樹幹與屋舍的輪廓，都不用墨線，前景則是大塊鮮綠地面，感覺十分「現代」。可是此畫詩塘上中眾多當代題跋，包括張善子（1882－1940）之老師——聞人傅增湘（1872－1950）在內，都一味強調此畫之煙雲變幻，如繼承二米之雲山墨戲，卻全未注意到此際張氏正在透過董其昌，進行一場顏色的革命。他不但以色代墨，顛覆了「墨戲」的傳統，且用色豔麗，如平塗之石綠，將復古的步調直指唐代或六朝。

學者傅申以為董其昌對張大千影響最大者，並非董氏的筆墨，而在於其「集大成」的思想。然而在取資古人方面，張大千卻並不囿於董氏的宗派論，即便董氏所不認可的畫家如南宋馬夏，只要他認為可取者，一樣加以臨仿。⑯ 在用色方面，張大千亦是透過董其昌來追溯古代青綠山水，但是他也一樣不受董氏偏見的侷限，即便是董氏認為「非吾曹當學也」的大小李將軍，也仍然是張氏熱心學習的對象。

四、尋找「沒骨」的典範：張僧繇與楊昇

張氏在三〇年代中期的山水，之所以會從石濤式秀雅的墨色交融，蛻變而為熾熱鮮豔的彩色斑斕，是因為他透過董其昌而「發現」了六朝的張僧繇與唐朝的楊昇。他於1932年完成的北韓風景《金剛山勝境》（圖15），題跋上有「遂以畫家僧繇筆法塗抹數峯」之語，顯示此時他已開始嘗試張僧繇的「沒骨法」。⑰ 而圖中除了石濤式的花青與赭石外，另有石綠面塊與殷紅筆

⑮ 張氏同年年底，又畫了一相似的小幅青綠山水，見傅申，《張大千的世界》（臺北：義之堂文化出版事業有限公司，1998），頁66。

⑯ 傅申，《張大千的世界》，頁66。

⑰ 張氏在《金剛山勝境》畫跋上題曰，此畫初繪於己巳（1929），繼於壬申（1932）補畫而成，此處仍以1932年為完成此畫之年份。

臺灣大學學術期刊資料庫

觸，或許就是他心目中的「僧繇法」吧，但此時「沒骨」的施染還很局部。

但是到了1934年的《仿張僧繇山水》（圖16）則更進一步，此作仍是石濤式的山水構圖，卻加上了石濤所無的強烈色彩——主山由白（白粉）紅（硃砂）藍（花青）構成，前景山石以石綠畫出，造成十分光彩奪目的視覺效果。雖然張大千在畫上題著「仿吾家張僧繇法」，但是此時他尚未有敦煌之行，也還未接觸到敦煌的六朝沒骨山水壁畫，因此他此處所謂的「仿張僧繇」，自是取法於董其昌的仿古之作。⑱ 比較他的《仿張僧繇山水》與董其昌《燕吳八景冊》中的《仿張僧繇西山雪霽》（圖17），則可發現，張氏白雪覆蓋的山頭，與白色山頭上以紅色硃砂點苔（董氏是白山頭綴以紅樹）的手法顯然學自董其昌；然而所不同者，董氏較為「沒骨」，輪廓線也儘量以色線為之，而張氏主山仍以清晰的墨線勾勒，且主山和遠山上還飾以金色的線條和苔點，此則為董氏所無。

所以從以上之例觀之，張大千真正從董其昌身上學到的其實是一種「借古開今」的創新態度與「集大成」的擷取各家之長之方法。根據畫史記載，無論是最早的陳姚最（535－602）《續畫品》或唐代的張懷瓘（712－756）和張彥遠（約815－875），乃至南宋的周密（1232－1298）等的著作，都指出張僧繇工於佛教壁畫與人物畫，從未有提及張僧繇擅長青綠「沒骨山水」者。⑲ 直至明嘉靖（1522－1566）年間才有詹景鳳（1532－1602）在《詹氏玄覽編》中提到張僧繇所畫的山水畫，而且也不是一張青綠沒骨山水。⑳ 至於張僧繇真正留下的畫作，能稱為真跡的一張也沒有，僅一張有梁令瓚（活動於唐開元713－741年）款的《五星二十八星宿神形圖卷》，據稱為梁令瓚臨張僧繇之作，但也是人物畫。另外一張現藏臺北國立故宮博物院的《雪山

⑱ 傅申認為張氏約於1934年開始實驗「沒骨」風格的山水，見Shen C. Y. Fu, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien* (Washington D.C.: Smithonian Institution, 1991), p.122.

⑲ 見張彥遠所引姚最、張懷瓘等人對張僧繇之評述，《歷代名畫記》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（一）（臺北：文史哲出版社，1974），卷7，頁90-91；周密，《雲煙過眼錄》，收於于安瀾編，《畫品叢書》（上海：上海人民美術出版社，1982），頁324。

⑳ 見詹景鳳，〈觀碑圖〉，《詹氏玄覽編》，收於黃賓虹、鄧實輯，《美術叢書》（臺北：藝文印書館，1975；用1947年排印本再增訂），五集，第一輯，頁44-46。

臺灣大學學術期刊資料庫

紅樹》（圖18）雖是沒骨山水，但至少也是明代以後的作品了。㉑ 因之無論張大千或董其昌所仿的張僧繇，與張僧繇原跡之間的關係都是非常有限的，他們所追求的，無非是在各自時代裡，憑著畫史記載與一些流傳的畫跡，各自「借古人之殼」，進行自身對於用色觀念的突破工作。

至於張大千約成於1935年的《峒關蒲雪圖》（圖19）上面題有「唐楊昇有此，董文敏數仿之，此又仿董者」，則明白表示自己是經由董其昌來仿楊昇的。㉒ 收錄張氏早期收藏的《大風堂書畫錄》（1943年出版）中，載有董其昌仿楊昇二作（圖20），第二幅上且有陳繼儒（1558－1639）所題：「……玄宰摹其（楊昇）筆法，間帶張僧繇沒骨山體，非近代畫家所能夢見也。」㉓ 董其昌和陳繼儒對張僧繇與楊昇「沒骨」山水的提倡，影響了許多明末畫家，包括張宏（1597－？）、趙左（1573－1644）、及藍瑛（1585－1644）等人的追隨，透露了明末以仿古尊古理論為繪畫的中心思想的背景下，替「沒骨」山水建立淵源與「始祖」的風氣。㉔ 而張氏此時曾擁有並就近學習董氏之「仿楊昇」作品，證明他早期對董其昌仿古理論及建立「沒骨」系統的心許與認同（張氏中期去了敦煌後開始對董氏提出質疑，晚期則更不以為然），並藉以成功地踏出他「復古」的第一步。㉕

㉑ 關於張僧繇畫跡與畫史上有關於他的紀錄之考據，見王方宇，〈從張大千看張僧繇〉，《張大千紀念文集》（臺北：國立歷史博物館，1988），頁20-25。

㉒ 董其昌曾在現藏於臺北國立故宮博物院趙左的《秋山紅樹》（1611）上題：「峒關蒲雪楊昇妙跡多不傳，見此如虎賁中郎。」見《故宮書畫圖錄》，第9冊（臺北：國立故宮博物院，1992），頁135。張大千對王方宇表示他曾見過一張冊頁小幅的楊昇《峒關蒲雪圖》，見王方宇，〈從張大千看張僧繇〉，《張大千紀念文集》，頁19。

㉓ 董其昌《峒關蒲雪》，及董其昌《仿楊昇峒關蒲雪》二作，見張大千編，《大風堂書畫錄》（成都：出版社不詳，1943），收錄於北京圖書館出版社編，《歷代書畫錄輯刊—第八冊》（北京：北京圖書出版社，2007），頁64-66。這兩張畫目前下落不明，見Shen C. Y. Fu, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien*, p.160.

㉔ 關於「沒骨」山水在董其昌提倡下，在明末流行的情形與成因，見朱惠良，《趙左研究》（臺北：國立故宮博物院，1979），頁69-77；又見王正華，〈從陳洪綬的〈畫論〉看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網路與區域競爭〉，頁359。

㉕ 關於張氏對董其昌態度的變化，見王耀庭，〈與古人對畫，畫中有話—大千寄古〉，《張大千110歲書畫紀念特展》（臺北：國立歷史博物館，2009），頁41-42。本文作者亦將在未來刊出的張大千中期及晚期青綠山水中予以論述。

臺灣大學藝術期刊資料庫

然而活動於唐代開元年間的楊昇，無論根據唐代《歷代名畫記》（成書於847年）或宋代《宣和畫譜》（約1120年編撰）的記載，都是擅長人物畫，而不曾提到他畫過山水畫。㉖ 不過藏於臺北國立故宮博物院有一張題為楊昇的《畫山水卷》（圖21），後面有一段宋人樓觀題於寶慶丁亥（1227）的題跋，上面有這樣的敘述：「梁天監中張僧繇每於縑素上不用墨筆，獨以青綠重色圖成峯嵐泉石，謂之『抹骨法』，馳譽一時。後惟楊昇學之，能得其祕。此卷頗有出藍意，煙雲吞吐，樓閣參差，元氣渾成中，天機自然流出，令人不可端睨。米氏父子擅寫無根樹、懵懂山，所謂五嶽在掌，宇宙在胸矣，獨於此法，不能著一筆。庸史可知也，覽者勿輕視之。」㉗

觀故宮這張楊昇作品的成畫時間應在明代以後，因此南宋樓觀題跋的真實性也大成疑問。㉘ 從這段題跋的語氣視之，是要建立起從張僧繇到楊昇的「沒骨」傳承關係，又謂可惜米芾不能繼此法——這種意圖建立沒骨「宗派」的意念呼之欲出，反映著董其昌以及陳繼儒輩的創作思想。總之，在這樣的理念帶領下，董其昌因此展開他的仿楊昇、甚至上溯張僧繇的沒骨風格。

將張氏的《峒關蒲雪圖》與現存董氏《仿楊昇沒骨山水》（圖22）相比，則發現兩人雖皆稱仿楊昇沒骨山水，但兩人的山石卻都有明顯皴法痕跡，並非純「沒骨」。只是董氏山石形狀顯得較為圓潤無骨，而張氏的近山仍顯示受漸江（1610－1663）、石濤影響下的黃山畫法，強調山體的脊稜與線性。張氏自董氏學到，也在他日後這類《峒關蒲雪》題材中一再出現的特色，應是董氏藍綠紅相間的山體、柔潤渾圓的山形、與一河兩岸的構圖。只是描繪山頭時，張氏易董氏的橘紅色為更強烈耀眼的鮮紅色，紅色遠山固為董氏所無，而大紅大綠相疊，以如此衝突的手法描繪近山更是董氏所不取者。

張氏雖在題跋中強調他是學董其昌的「仿楊昇」，表示兩人在藉仿古以

㉖ 見張彥遠，《歷代名畫記》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（一），卷9，頁112；《宣和畫譜》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（一），卷5，頁54-55。

㉗ 見《石渠寶笈》三編，第三冊（臺北：國立故宮博物院，1969），頁1356；國立故宮博物院編，《故宮書畫錄》（臺北：國立故宮博物院，1965），卷4，第二冊，頁8；王方宇，〈從張大千看張僧繇〉，《張大千紀念文集》，頁25。。

㉘ 傅申將此張傳楊昇《畫山水卷》列為明代的作品，見Shen C. Y. Fu, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien*, p.161.

臺灣大學學術期刊資料庫

「開今」一事上，有志一同，但是兩個人的「開今」內容卻大異其趣。比較兩人題跋可以略知其中消息。董氏題曰：「余曾見楊昇真蹟沒骨山水，乃見古人戲筆奇突，雲霧滅沒，世所罕睹者，此亦擬之。」觀此圖中，山在雲霧間出沒，樹亦隨興天然，董其昌所追求的是文人墨戲的趣味，天機流露、不見刻劃之跡的「沒骨」，彷彿「米氏雲山」的著色版，董氏打著楊昇的旗幟不過是一種對古代的想像與寄託而已，楊昇時代何曾有過由米芾（1057－1107）父子所創的無根樹與朦朧山呢？就像董氏在另外一張著色山水中所題：「欲以直率作巨麗爾」顯示，欲將華麗且裝飾性的青綠山水轉變成富有文人式秀雅率意的韻味一直是董氏的宏圖，也是他宗派論重要的一環。他既將李思訓的青綠山水貶為不可學的「北宗」，自然要提出與之相抗的另外一種著色山水，此處看來他是假托張僧繇與楊昇的「沒骨」法，提倡一種較為淡雅而有文人氣息的著色山水。

但是張大千卻志不在秀雅的文人式著色山水。他在《峒關蒲雪圖》中加題的題跋顯示出他與董氏的差異，以及他雅不欲作董氏附庸的強烈的企圖心：「華亭矩矱老宗師，渴筆輕描淡逾宜，誰道峒關蒲雪裏，卻從絢爛見雄奇。」張氏形容董其昌學楊昇時用渴筆輕描，以輕淡為上，但張氏在《峒關蒲雪圖》這類畫中看見的，或說他自己想在這幅畫中想表達的，卻是「絢爛」與「雄奇」。「絢爛」、「雄奇」與董其昌追求的「戲筆」或「直率」顯然大不相同，後者是文人的趣味與美學，前者卻已溢出了文人的範疇了。觀董氏在《仿楊昇沒骨山水》所用的色澤，雖有藍綠橘三色，但是配搭的相當淡雅而柔和；相形之下，張大千在《峒關蒲雪圖》中所用的鮮紅硃砂與石綠的搭配就顯得突兀而戲劇性了。

張氏在山水中使用鮮紅色的作法，雖不見於董其昌，但可能學自藍瑛（1585－1666）。㉙ 藍瑛承繼了董其昌「仿張僧繇」的風氣，在其《丹楓紅樹圖》（圖23）中，則在青綠山水上更罩以鮮紅色的山頭。㉚ 出身民間藝匠

㉙ 1980年代筆者擔任張氏秘書時，張氏曾對筆者表示，他對藍瑛的作品相當熟悉，且早年對藍瑛的繪畫十分留意。

㉚ 此畫圖文說明見余輝，《藍瑛》，《中國巨匠美術周刊》，總號181期/中國系列081期（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，1996），頁24。

臺灣大學學術期刊資料庫

的藍瑛，一方面受文人影響，但其畫面之五彩繽紛，更勝董其昌。至於張大千所仰慕的石濤，也有紅色遠山的製作，如他的《細雨虬松》（圖24），但畢竟色澤仍屬淡宕雅緻，與張大千所追求的重彩效果可謂殊途了。

除了古人的先例，近代畫家中則有前述金城的紅色山頭及齊白石「重用洋紅」的啟發，更重要的影響應該來自任伯年。任伯年經常在水墨人物畫或花鳥畫中局部使用鮮艷的紅色，造成十分搶眼的視覺效果，如1886年的《硃石白鳳圖》（圖25）、1888年的《酸寒尉像》等。張大千顯然受到任伯年此種作法的影響，他作於1926至1929年間的《柴桑臨流》（圖26-1），全學任伯年的《松陰高士》（圖26-2）。㉛ 在全幅以水墨為主的人物畫中，任伯年將高士手臂所放置之几案塗成鮮紅色，頗有畫龍點睛之妙，張大千從任伯年學到此法以後，不僅經常施用於人物畫，一九三〇年代中葉以後，還將彩度極高的硃砂轉用於山水畫上，果然使他的所謂「仿張僧繇」或仿「仿楊昇」著色山水，有著超乎古人的強烈聚焦效果。

五、青綠上溯宋王詵、唐李思訓

與上述「仿張僧繇」或「仿楊昇」的同時，張大千又作了一系列色彩強烈鮮豔的《巫峽清秋》，數量之多，遠超過前兩項題材。他在這類繪畫中，經常會在畫題「巫峽清秋」下加題小字「仿王晉卿筆」，但也有少數在「巫峽清秋」下題成「仿吾家僧繇筆」，或「仿李思訓筆」的。張大千對王晉卿（王詵）這位北宋神宗女婿在青綠山水方面成就的認識，可能是經過董其昌，因為董其昌曾仿王詵筆法作過《仿煙江疊嶂圖》。㉜ 張大千日後收藏於大風堂的南宋作品《西塞漁社圖》也曾經董其昌誤題為王詵的作品，但是觀看張

㉛ 此二畫見王耀庭，〈與古人對畫，畫中有話—大千寄古〉，《張大千110歲書畫紀念特展》，頁27。

㉜ 董其昌自題《仿煙江疊嶂圖》：「余從嘉禾項氏見晉卿瀛山圖，筆法似李營丘，而設色似李思訓，脫去畫史習氣。惜項氏本不戒於火，已歸天上，晉卿跡遂同廣陵散矣。今為想像其意，作煙江疊嶂圖……。」見董其昌，《畫禪室隨筆》（臺北：新文豐出版公司，1982），卷2，頁18。

臺灣公藝學術期刊資料庫

大千的《巫峽清秋》系列的構圖全為掛軸的垂直形式，既與王詵現存於上海博物館《煙江疊嶂圖》的橫幅河景式山水全然不類，也更與《西塞漁社圖》的橫幅構圖及雅緻如夢境式的青綠相距甚遠。㉝

所以比較直接的來源應是吳湖帆（1894－1968），因為吳在1928年就曾畫過《王晉卿巫峽清秋圖》（圖27）。而張大千與吳湖帆至遲在1927年已相識，1932年張大千遷入蘇州網師園居住以後，與家居蘇州的吳湖帆往來更為密切，且兩人還經常交換彼此的藏畫讓對方臨摹。㉞ 根據記載，吳湖帆曾收藏過王晉卿此畫。㉟ 不過王詵是否畫過《巫峽清秋圖》是非常可疑的，因為從宋代的《宣和畫譜》所收錄王詵作品二十九種到明清之間的著錄史料，從來未有王詵曾畫過《巫峽清秋圖》的紀錄。㊱ 而吳湖帆自己在《王晉卿巫峽清秋圖》題款說：「都尉真跡，世不多見，此圖綺麗雄邁，庶幾近之。吳文定、文待詔定為真跡，不虛也，因摹一角。」吳湖帆也認為他所收藏的《巫峽清秋圖》僅是庶幾近之（王晉卿）而已，他所說的吳寬（1435－1504）、文徵明（1470－1559）定此畫為真跡，未必有此事，就算所言為真，也只代表明中葉曾出現這麼一張傳為王晉卿的畫而已。

如果拿吳湖帆1928年的《王晉卿巫峽清秋圖》與張大千作於1934年的《巫峽清秋》（圖28）相較，就會發現其實兩人的畫作都與王晉卿的風格沒有什麼關係。根據文獻記載，王詵水墨山水學李成（919－967），青綠山水

㉝ 關於《西塞漁社圖》與董其昌的關係，見You-heng Feng, "*Fishing Society at Hsi-sai Mountain* by Li Chieh (1124-before 1197): A Study of Scholar-Official's Art in the Southern Sung Period," Ph.D. dissertation, Princeton University, 1996, pp. 221-230.

㉞ 張大千作於1934年的《巫峽清秋》極有可能就是在網師園時期見到吳湖帆收藏的所謂《王晉卿巫峽清秋圖》而有了這類仿王晉卿的作品。關於兩人此時期的交往，見Clarissa von Spee, "Zhang Daqian, Wu Hufan and the Story of Sleeping Gibbon,"《美術學報》，第二期（2008.9），頁54。

㉟ 此畫曾收入吳湖帆《梅景書屋書畫目錄》中，見宋露霞，《百年收藏：二十世紀中國民間收藏風雲錄》（臺北：聯經出版社，2005），頁127。

㊱ 《宣和畫譜》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（一），卷12，頁134-135；關於王詵是否作過《巫峽清秋》的考證，見莊申，《從白紙到白銀：清末廣東書畫家創作與收藏史》（臺北：東大圖書股份有限公司，1997），頁82-85。

臺灣人文藝術期刊資料庫

則學李思訓，他流傳至今一般認為可信的兩件作品《漁村小雪》與《煙江疊嶂圖卷》也的確不出這樣的範疇。㊲ 可是吳湖帆之作從山體看來還是比較接近四王的風格，張大千的《巫峽清秋》則是十足的石濤風貌。不過兩人的畫作倒是與巫峽的地理環境有些關係，吳畫遠山有筍狀群峯飄浮在雲海中，也許代表巫山十二峯，而兩座巨型鬱藍和赭紅的山峰，則應是巫山的最高峰了。㊳ 而張大千的巫山群峯不但較吳湖帆的更高聳尖銳，還與前景的江岸呼應，構成「巫山巫峽氣蕭森」的氣氛，山崖下更有帆影二片，遙遙呼應「千里江陵一日還」的詩句。

據莊申認為，吳湖帆之作右側山崖大部分為白色，代表白鹽崖。而張大千畫作中，山的正面蒼翠欲滴，側面則以鮮豔的硃砂表現，應該就是赤岬山。而白鹽崖與赤岬山都是屬於瞿塘峽的景觀，所以兩人畫的都是屬於廣義的巫峽風光。㊴ 然而傅申認為張大千繪的應是巫峽十二峰中最突出，也最具神話色彩的神女峰。㊵ 經筆者比對當地圖片，認為應從傅氏之說。若依據張大千畫上所題一闕〈浣溪紗〉：「井絡高秋隱夕暉，片帆處處憶猿啼，有田誰道不思歸。白帝彩雲天百折，黃牛濁浪路三迷，音書人事近來疑。」中提到猿啼、白帝城、以及西陵峽口最驚險的黃牛灘等看來，張大千畫與題都指向長江三峽中的巫峽景致，再加上張大千為蜀人，自他外出上海打天下後，已有多次出入三峽的機會，此處他應是帶著對家鄉深厚的情感，以色彩斑爛的「沒骨」手法來勾勒出自己詞中「彩雲」、「夕暉」、「片帆」等意象，以及與楚王相會的「神女」峰這充滿浪漫想像之母題，由他一直到1946年猶有這類作品，可見他對此題材之喜愛。

㊲ 米芾：「王詵學李成皴法，以金碌為之，似古今觀音寶陀山狀；作小景，亦墨作平遠，皆李成法也。」見米芾，《畫史》，收於于安瀾編，《畫品叢書》，頁199；夏文彥：「駙馬都尉王詵，……又作著色山水，師唐李將軍。」見夏文彥，《圖繪寶鑑》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（二），卷3，頁51。

㊳ 關於吳畫畫面的解釋，見莊申，《從白紙到白銀：清末廣東書畫家創作與收藏史》，頁81。

㊴ 長江三峽包括瞿塘峽、巫峽、西陵峽。關於吳湖帆與張大千畫中景物與巫峽實際地理景觀的關係，見莊申，《從白紙到白銀：清末廣東書畫家創作與收藏史》，頁81-82。

㊵ 見Shen C. Y. Fu, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien*, p.122.

臺灣博碩士學術期刊資料庫

巫峽的題材，不僅是地理的，更是文學與藝術的。張氏以重彩繪《巫峽清秋》的畫面，彷彿再現李白（701－762）筆下唐代巫峽彩色屏風的描繪，印證李白的詩句可想見：「昔遊三峽見巫山，見畫巫山宛相似。疑是天邊十二峰，飛入君家彩屏裏。……錦衾瑤席何寂寂，楚王神女徒盈盈。……蒼蒼遠樹圍荊門，歷歷行舟泛巴水。……」㊶ 雖然這樣的彩屏早已失傳，而與李白同為蜀人的張大千，此時也透過出川時對巫山的觀察與記憶，極力在他的「巫峽清秋」中，喚回已失落的唐代色彩。而等他日後去敦煌親炙唐代畫風，晚年又透過日本處重新「拾回」中國已不復見的屏風傳統，並在其上豪邁地揮霍潑墨潑彩後，才真正完成了他完整的「恢復唐代」彩屏之舉。

但是如果將張大千作於1934年的《巫峽清秋》（圖28）與同年所作《仿張僧繇山水》（圖16）相較，就會發現雖然前者稱係仿王晉卿，後者稱仿張僧繇，除了前者的前景改為江岸，並在中景山腳下中加了兩片江帆，因而比較符合巫峽的景緻，而後者的前景則是石濤式的畫一高士立於危崖上略有不同外，兩畫的構圖、用色都極為相近，顯示在張氏心中，張僧繇的「沒骨」與王詵的「青綠」並無太大差別，都是助益他在色彩上「開今」的古代傳統。1934年《仿張僧繇山水》的山形上猶有許多墨線，而在1935年以後所有題為「仿王晉卿」與「仿張僧繇」的《巫峽清秋》之作中，都是以色線勾勒山壁，並以色代墨來作皴、擦、點、染。唯有題為「仿李思訓」者則有清晰的金線勾勒山形及肌理。顯見此時他心目中已有六朝、唐、宋三種古代用色傳統在他心中激盪，然而王詵並未畫過「沒骨」，真正的張僧繇與李思訓又是何等模樣？此際他對這些色彩大師的理解都是透過後世作品，以追慕與想像成分居多，直到他去了敦煌以後，對青綠山水的發展史才得到了真正的解答。

再觀察1934年兩圖的作畫時間估計不超過一個月，後者作於萬壽山之聽鸝館，正是他當年八月從蘇州赴北平寓居頤和園聽鸝館之時，而前者題款上稱係作於該年九月，而當年九月他曾在中山公園舉行個人在北平的首次畫展，據說這次展出「震撼了故都畫壇，尤其是展出之一大幅金碧山水，大片白雲用粉，巒頭樹木用大青綠，……站在畫前，其富麗堂皇和光燦奪目，使人震

㊶ 見李白，〈觀元丹丘坐巫山屏風〉，（清）王琦輯注，《李太白全集》（臺北：華正書局，1991），頁1135。

臺灣大學學術期刊資料庫

駭。」㊷ 文中所形容的視覺效果，與上述兩作相似，而以時間觀察這兩張作品也有可能是當時畫展展出之作。

張大千於1925年在上海初試啼聲，首度舉行個人畫展獲得空前成功，從此在上海得以立足，展開他個人的職業畫家生涯。1933年開始他赴北平，來往於南北之間，1934年隨著北平個展的受到歡迎和肯定，張氏奠定了全國性知名畫家的基礎，是以一年後才有同為畫家的于非闇（1887－1959）撰文，提出「南張北溥」之稱號，把他和馳名北方畫壇的溥心畬（1896－1963）相提並論。不過當時張大千認為不敢受「南張」之號，認為應稱「南吳（吳湖帆）北溥」才合適，因為「這兩位年事和藝術都比我高，我怎能與他們相比？」㊸

這樣的謙虛之中有著深意，一方面吳、溥出道較他略早是不爭的事實，前述他的《巫峽清秋》便是繼吳湖帆的《王晉卿巫峽清秋圖》六年後而作，雖說兩人風格迥異，但他也確實從吳湖帆處得到學「王晉卿」的靈感。只是他雖學自吳湖帆，卻在畫面效果上一片金碧輝煌，自是比吳湖帆的作品來得耀眼，可說後來居上了。歸其原因，除了他的石濤風格比起吳湖帆的四王風格要來得有「現代感」外，在用色方面大膽炫目，遠勝吳湖帆的平淡無奇，更是主因。所以他當日的謙虛當中，既包含著他早年欲博學眾採諸家之長的策略，也隱含著他亟欲突破前輩的企圖心。

不僅他《巫峽清秋》系列的想法出自南方的吳湖帆，他仿楊昇的《峒關蒲雪圖》和後來的仿大小李將軍的勾勒金線的作法也是繼踵北方的畫壇盟主金城之後。金城早在1923年作《仿楊昇山水》（圖29），以及1924年作仿李思訓的《秋山雨後》（圖30），皆比張大千此類作品早約十年左右。金城在前一幅作品的題跋中自稱係仿楊昇沒骨法，但山石上仍有明顯的墨線皴紋，與傳統青綠山水略有不同者只在山石側面用橘紅線條勾勒而已。後一幅較見新意，金城在上自題：「秋山雨後，……真一幅李將軍畫本也。……小變古法，一洗刻畫之跡。」畫中化李思訓的金碧山水為淡雅的小青綠，整幅畫宛

㊷ 李永翹，《張大千年譜》（成都：四川省社會科學院出版社，1987），頁72。

㊸ 見關志昌，〈張大千多采多姿的一生〉，《傳記文學》，42卷5期（1983.5），頁38–46；李永翹，《張大千年譜》，頁80。

臺灣大學學術期刊資料庫

如水彩畫般幽淡朦朧，天空片片的雲彩尤其為歷來國畫所無，又在某些巨石的輪廓上鉤以淡淡的金線，因為不取李思訓的裝飾性，所以他以為「一洗刻畫之跡。」

張大千在用色上，兼容並包當時南北畫壇之風，在學習古人方面，也沒有南宗北宗的界線。他不但跟隨董其昌學習張僧繇及楊昇的沒骨法，就連董其昌所排斥的「北宗之祖」李思訓他也一視同仁。1936年的「華山雲海」（圖31）便是這樣的「集大成」之作，全圖山形以紅綠黃藍等重彩繪出，皴法不用墨線，而是於藍色山脈上或以深藍或以深綠色表示陰暗處，橘紅及黃色山脈則以深棕色線條加強，除此而外，山形各處再以華麗的金線點綴。從張大千在卷後的題跋：「此卷初師僧繇法，既而略加勾勒遂似李將軍矣。」觀之，在他心目中，此畫綜合了張僧繇的「沒骨」及李思訓的「金碧」，亦即張大千自認融合了董其昌所認可的文人式的、不帶刻畫之跡的著色山水，以及李思訓的裝飾性。民國以來在康有為提倡「以院體為正法」的風氣下，先有金城嘗試以李思訓法作勾金山水之例，後有張大千更進一步突破金城的淡雅，全面的追求畫面華麗耀眼的效果，可說徹底打破晚明董其昌所提倡的南北宗理論只以文人風格為高的偏狹。

1938年張大千以《十二條臨古山水畫》作友人生日賀禮，其中兩幅代表他當時對唐代青綠（沒骨）山水的認知：一條為《臨唐楊昇峒關蒲雪圖》，另一條則為《臨唐李昭道海岸圖》（圖32-1）。前者是張氏學自董其昌的沒骨風格，後者描繪的則是董其昌所排斥的北宗，全圖用色濃重富裝飾性，前景坡石以青綠平塗，山脈有花青輪廓線並以金線勾勒，符合歷史上對李氏父子青綠山水的描述。張大千自己在談到如何畫青綠及金碧山水時是這麼說的：「青綠山水，就要打好勾勒底子，不用皴擦。……金碧山水，那就在青綠完成後，用花青就山石輪廓勾勒，然後再用泥金逐勾一次，石腳亦可用泥金櫬它。」㊹完全與《臨唐李昭道海岸圖》呈現的方式吻合。

如果將張氏與金城的仿李思訓作品相較，張氏除了金線勾勒與金城相同外，他的平塗圓潤與金城的使用斧劈式的色彩暈染大不相同，葉片攤開的畫

㊹見張大千，〈工筆山水〉，《張大千畫（畫譜）》（臺北：華正書局，1982），頁42。

臺灣大學學術期刊資料庫

法彷彿張彥遠所形容的——魏晉樹木「列植之狀，則若伸臂佈指」，也與金城寫實的樹木迥異。㊺ 可見張氏學李思訓雖在金城之後，但在風格的詮釋上自有獨到的看法，相較金城的以斧劈系統描繪「李思訓」，不脫康有為「以院體為正法」的思維，然而張氏以平面塗色與建構樹木的作法都已像傳展子虔（約550－604）《遊春圖》中的表現，顯然比金城更具高古之風。

在此圖的畫面上，張氏的題跋反映出在一九三〇年代末期，他對畫史上青綠山水傳承有緒的系統，已有一探其源頭的企圖心。他題道：「李思訓畫著色山水用金碧輝映，為一家法，其子昭道變父之法，妙又過之，故時號大李將軍、小李將軍。至五代蜀人李昇工畫著色山水，亦號為小李將軍。宋宗室伯駒字千里，復仿效為之，嫵媚無古意。余嘗見《神女圖》《明皇御苑出遊圖》，皆思訓平生合作也。此仿昭道筆，其源皆出於隋展子虔。」㊻

雖然他所看見的李思訓《神女》等二畫並非今日大家所熟知的傳世李氏父子的作品，也不可能是李氏真跡，但從他的語氣，連宋朝趙伯駒（活動於1127－1162）的青綠山水他都覺得缺乏古意，而且又指出青綠之祖可以上推隋展子虔看來，顯示此時已埋下了他日後下決心去敦煌石窟一探六朝隋唐究竟的伏筆。與同樣學李思訓的畫家金城相較，雖然金城注意到李思訓尚在他之前，但金城從未顯現如張大千般鮮明的歷史意識，或許是拜董其昌之賜吧！

在同一仿古十二條屏中，另有一幅《臨宋沈子蕃緙絲山水人物》（圖32-2）也是青綠山水。民國以來，學習宋代院體畫蔚為流行，讓曾在日本習染織的張大千適時地注意到了宋代精美的緙絲，他的好友于非闇受他影響，也在作工筆畫時，以色澤華美、描繪精細的緙絲為學習對象。㊼ 比較北京故宮所藏南宋沈子蕃緙絲《青綠山水圖軸》（圖33），可以看出張氏的構圖泰

㊺ 見張彥遠，《歷代名畫記》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（一），卷1，頁16；關於此畫葉片的佈置，見王耀庭，〈與古人對畫，畫中有話—大千寄古〉，《張大千110歲書畫紀念特展》，頁35。

㊻ 王耀庭，〈與古人對畫，畫中有話—大千寄古〉，《張大千110歲書畫紀念特展》，頁34-35。

㊼ 關於張大千學宋代緙絲，見傅申，《張大千的世界》，頁220；Shen C. Y. Fu, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien*, p.88; 鄧鋒撰文，史樹清主編，《張大千卷 現代書畫投資叢書》（北京：北京出版社，2005），頁55。

臺灣人文藝術期刊資料庫

半出自故宮的緙絲。㊽ 然而用色上面，張的臨本似乎比故宮緙絲還要濃重及富裝飾性。故宮緙絲是織品，然仍有意追求繪畫中不同顏色銜接時的自然效果；張氏則反其道而行，反而刻意強調緙絲中圖案式的效果，及利用其顏色的反差，以區別形像與背景的對比。從北宋徽宗朝《瑞鶴圖》的繪製技巧被學者認為與宋代緙絲的設計密切相關以來，歷史上罕見有繪畫取材於工藝品者。㊾ 然張大千為了追求古代的色彩，上下求索，連古代工藝品亦不放過，方法上與重視花鳥畫中妍麗色彩的徽宗不謀而合，可謂慧眼獨具或苦心孤詣了。

六、線條與色彩此消彼長—從日本到中國

張大千一直自稱曾於1917－1919年間在日本京都學習染織，就算他在日期間不曾正式註冊入學並拿到畢業文憑，也一定接觸過這樣的領域。㊿ 傳統日本織物慣用的鮮豔色彩及金色給人的視覺刺激，想必令他印象深刻。另外，在日期間他也可能看過活躍於江戶時期（1603－1867）「琳派」那種擅用金色作裝飾性處理的繪畫，甚至葛飾北齋（1760－1849）所作浮世繪《富嶽三十六景》中《凱風快晴》（圖34）中將富士山頭作紅綠二色的處理，再以白色閃電狀紋路表示未融之白雪，圖面中強烈的色彩與俐落的設計感，想必張大千也不陌生。

除了日本藝術可能給予他色澤方面的啟示，民國以後，現代中國畫壇也出現了日本明治時期（1868－1912）以來盛行的強調色彩、弱化線條的過

㊽ 王耀庭認為張氏作品係出自臺北故宮所藏《宋人緙絲山水詩意》，然經比對，張氏取材的應是北京故宮所藏緙絲《青綠山水圖軸》才是。王氏的看法，見〈與古人對畫，畫中有話—大千寄古〉，《張大千110歲書畫紀念特展》，頁34-35。

㊾ 關於《瑞鶴圖》的色彩及圖案與宋代緙絲的關係，見Maggie Bickford, “Emperor Huizong and the Aesthetic of Agency,” *Archives of Asian Art*, LIII, 2002-03, pp. 81-84.

㊿ 根據鶴田武良的研究，無法找到張大千與其兄張善子在所有京都設有染織課程的學校入學的紀錄，所以他推測他們只是以旁聽生的身分去學習而已。見鶴田武良，〈張大千的京都留學生涯〉，《張大千學術論文集 九十紀念學術研討會》（臺北：國立歷史博物館，1988），頁199。

臺灣人文藝術期刊資料庫

程。[51] 為傳統日本藝術帶來新生命的這股畫風是由橫山大觀（1868－1958）及菱田春草（1874－1911）等人所提倡，他們捨去從中國畫傳來的傳統線描，改採西洋畫那樣直接以顏料表現空氣與光線，但又保留了日本畫的細膩手法與裝飾性，因之在融合東西畫風上獲得極大的成功。他們對日本畫所作的改革鼓舞了早期中國留日畫家包括高劍父（1879－1951）、高奇峯（1889－1933）兄弟等，也將這股風氣帶入中國畫。而高氏兄弟所屬嶺南畫派主張的折衷中西、融合古今的「新國畫」中對色彩與光影變化的重視一再呼應著橫山大觀等人的創作理念。[52]

高氏兄弟所帶來的重視色彩、輕忽線條的風氣對民國以來盛行的「沒骨」風氣有著推波助瀾的效應。花鳥畫中所常見不用線條、但用水墨與色彩直接作畫的方法雖然據文獻記載始於南唐的徐熙（975年歸宋），但是落實於畫作中的始見於明代的孫龍（活動於1403－1449）、沈周（1427－1509）等人，以後徐渭（1525－1593）繼之，至清初惲壽平（1633－1690）更將花卉中的「沒骨」法予以發揚光大。晚清時趙之謙、吳昌碩也經常將花卉題材中的湖石以無皴線也無輪廓線的「沒骨」法處理之。[53]

民國以後，這股風氣逐漸由花鳥發展到山水及其他題材上，而且有從水墨轉為多彩的趨勢。不但受日本影響的嶺南派如此，就連傳統派畫家也對因追求西方寫實而弱化線條的作法感興趣，曾被張大千老師李瑞清聘為兩江優級師範學堂國畫教席的蕭俊賢（1865－1949），畫山水就「亦工青綠，且作沒骨」。[54] 而嶺南派的新畫風除了日本因素外，也因其輾轉繼承了惲南田的

---

[51] 見林木，《20世紀中國畫研究〔現代部分〕》，頁96。

[52] 高劍父係於1903年赴日，關於高劍父可能受到橫山大觀畫風的影響及二人畫作比較，見劉素貞，〈嶺南繪畫的意境探討—以高奇峰《木魚伽僧》為例〉，國立臺灣藝術大學《書畫藝術學刊》，第六期（2009.6），頁107-108；林木，〈現代中國畫史上的嶺南派及廣東畫壇〉，《嶺南畫派研究》（《朵雲》第59集）（上海：上海書畫出版社，2003），頁33；李偉銘，〈高劍父繪畫中的日本風格及相關問題〉，《嶺南畫派研究》（《朵雲》第59集），頁120。

[53] 莊申提及一些歷史上「沒骨」畫的發展，且皆以花鳥畫為例，但他稱之為「無皴畫」。見莊申，〈張大千與無皴畫〉，《藝術家》，156期，1988年，頁103-107。

[54] 見姜丹書（1885－1962），《姜丹書稿》，引自《世變 形象 流風 中國近代繪畫 1796－1949》【III】（高雄：高雄市立美術館，2007），頁30。

臺灣大學學術期刊資料庫

沒骨風格，在他們的影響下，使得沒骨法更加受歡迎。[55] 評論家頌堯在1929年針對全國第二次美展畫風便發表了這樣的看法：「近來以受歐風漸染，惲南田之沒骨法忽大盛。」[56] 可以證明沒骨法在當時的大行其道，而且頌堯認為是因西風東漸而使得重色不重線的傳統沒骨法再度風行。

張大千的畫風與嶺南派乍看風馬牛不相及，但從一則當時畫壇為人所津津樂道的例子可以看出張氏對嶺南派的作品不僅注意，還用心臨仿過：傳聞中說，在一社交場合，張大千畫了一幅高劍父風格的畫，並在下方簽了「劍父」的名字，本來高氏見狀臉色大變，但在張大千於劍父上下方加了十餘字，變成「戲仿劍父筆法，愧未能得其萬一為憾耳！」以後，高氏方才釋然。[57] 可見張大千對嶺南派強調色彩弱化線條的風格是很熟悉的。

其實色彩與線條的衝突在中國歷史上已非第一次，唐代張彥遠就曾說過：「具其彩色，則失其筆法。」[58] 可見在張彥遠心目中，色彩與線條之間隱含著對立的關係，而且張彥遠顯然認為，線條的價值，由於和中國傳統書法的密切關係，是高於色彩的。被張彥遠推崇為唐代前無古人後無來者的畫聖吳道子（約685－758）所創的白描便代表了唐代在線條取得的成就。然而自唐末以來線條在繪畫中所獲得的崇高地位，在近代遭到了極大的挑戰，畫家傅抱石（1904－1965）也意識到了民國以來色彩在面對傳統線條時，逐漸取得優勢的趨勢：「線條的完全勝利是白描，色彩的完全勝利是沒骨。」[59] 二十世紀以來，無論前述在畫作中強調色彩的先驅、嶺南派，以及張大千的「仿張僧繇」或「仿楊昇」等「沒骨」作品，都產生在這樣的大環境下。

---

[55] 高氏兄弟同師於居廉（1828－1904），居又師於宋光寶、孟麗堂，後二者的畫風則來自惲南田。見萬青力，《並非衰落的百年—十九世紀中國繪畫史》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2005），頁248。

[56] 頌堯，〈文人畫與國畫新格〉，《婦女雜誌》，第15卷第7號，民國18年7月；引自林木，《20世紀中國畫研究—〔現代部分〕》，頁99。

[27] 原載《羊城晚報》港澳海外版，1985年12月1日；李永翹，《張大千年譜》，頁87。

[58] 見張彥遠，《歷代名畫記》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（一），卷1，頁16。

[59] 見傅抱石1955年南京師範學院講稿，收入伍霖生編錄，《傅抱石畫論》（臺北：藝術家出版社，1991），頁34。

臺灣大學學術期刊資料庫

結語：張大千早期青綠山水的時代意義

然而張大千此時的青綠山水無論與古代的董其昌仿張僧繇及楊昇山水，甚至故宮所藏傳張僧繇的《雪山紅樹》（圖18）中的山體，或與同時代的金城的仿李思訓、吳湖帆的仿王晉卿等強調色彩之作品相比，都是最鮮豔奪目的。尤其以硃砂畫出大片的鮮紅山頭前所未見，莊申舉出敦煌莫高窟285窟的西魏（535－556）壁畫及吐魯番晚唐墓葬壁畫為例，指出當時已有紅色遠山的描繪。[60] 但是卻無法解釋張大千這些重彩作品在1940年之前便已出現的事實，當時他尚未有敦煌之行，也從未親身觀察體驗到上述六朝晚唐的作品。

從張大千日後臨摹敦煌296窟的《西魏比丘故事卷》（圖35）觀之，其中山形大多作為比丘故事的邊框或界線之用，還是早期山水「空間格」的樣式，即山水只作為故事的背景或環繞著故事所發生的舞台，因之山水在此時期只是敘事（故事）畫的配角，比丘故事才是畫面的重心。這些環繞著故事的山脈大小一致，遠近不分，宛如圖案般迤邐開來，不具空間感。山色採平塗，紅藍交錯，連續排列，全無變化或例外。觀此拙稚的早期山水製作，雖說有紅色山頭的出現，但與張氏早期或呈現雲海、或呈現夕照的高度寫實性紅色山頭迥異，且張氏從未採用如此圖案方式處理山脈，因此他早期「沒骨」山水中的紅色山頭與敦煌壁畫間的關係是難以成立的。

然則西魏與張僧繇活動的時間是接近的，如果張僧繇當初確實有「沒骨山水」之作的話，也應與張大千日後所臨摹的296窟壁畫中無色階變化、平塗式的圖案化描繪相去不遠。東晉顧愷之（約344－405）在《雲台山記》中曾說：「畫丹崖臨澗上，當使赫巇隆崇，畫險絕之勢。」[61] 可見紅色山頭在顧愷之時已有之，唐代詩人李白（701－762）在歌詠巫山的詩句中也有對紅色山頭的描繪：「高咫尺，如千里，翠屏丹崖粲如綺」。[62] 證諸晚唐新疆地區墓葬《壁畫殘跡》（圖36）中對紅色群峯的描繪，顯示由南北朝到晚唐，以

[60] 見莊申，《從白紙到白銀：清末廣東書畫家創作與收藏史》，頁90。

[61] 見顧愷之，《畫雲台山記》，收於俞劍華編著，《中國畫論類編》（香港：中華書局，1973），頁581。

[62] 見李白，〈觀元丹丘坐巫山屏風〉，（清）王琦輯注，《李太白全集》，頁1135。

臺灣大學學術期刊資料庫

紅色繪製山峯的傳統是一直延續著。[63]

也許張大千在「仿張僧繇」或「仿楊昇」時參考了六朝時最重要畫家及唐代詩人對山脈的形容，只是張大千早期的紅色山頭經由無論是與西魏或晚唐壁畫的比對，無法證實受了壁畫的影響，反而顯示除了董其昌與藍瑛一脈外，以受近代人的影響為多，這些影響來自任伯年、齊白石、金城、吳湖帆等人，但是不可忽略的是張大千的紅色山頭比上述任何一家要來得亮麗耀眼與富裝飾性，上述畫家在繪紅色山頭時往往用的是渲染法，張大千卻與眾不同的使用重彩的硃砂描繪，這是張大千個人在用色上的重大突破，他在色彩上的用功與天份，實則在他的早期山水就已嶄露頭角。

綜觀張氏前期的青綠山水，基本上沿著兩個基調進行——一是石濤式「搜盡奇峯打草稿」的寫實精神，一則為董其昌「仿古」、而且是「集大成」式的仿古精神。所以這些作品的山形與筆法大致學自清湘，然而在用色上則受董氏啟發，上追張僧繇與楊昇。這個時期雖則他從董其昌那兒已經知道了學習六朝與唐代的用色，但是實際上由於並未與後者有第一手的接觸，因此他的認識是透過文字記錄以及董其昌的詮釋而來的。也就是說他這個時期的青綠山水雖然題著「仿張僧繇」或「仿楊昇」之名，反映的其實是晚明以來董其昌的用色理念與近代畫壇欲打破文人水墨畫的沉悶、愈來愈重視用色的風氣。

時代風潮下，青綠山水在清末民初已是相當流行的題材，如秦祖永（1825－1884）、吳穀祥（1849－1903）、黃山壽（1855－1919）、林紓（1852－1924）、蕭俊賢（1865－1949），以及與張大千時代更接近的賀天健（1891－1977）、鄭午昌（1894－1952）、吳子深（1894－1972）等人都擅青綠。[64]

---

[63] 莊申認為這種紅色山峯的傳統一直傳承到清代初期高儼作的《楓山日暮圖》及乾隆時期廣東畫家黎簡（1747－1799）《春巖簇錦圖》中的紅色遠山，不過他並未說明此種畫法如何由晚唐發展到清初。見莊申，《從白紙到白銀：清末廣東書畫家創作與收藏史》，頁89-90。

[64] 可參考《世變 形象 流風 中國近代繪畫 1796－1949》【II】，頁86、103、106、120；《世變 形象 流風 中國近代繪畫 1796－1949》【III】，頁17、32；國立歷史博物館編輯委員會編，《晚清民初水墨畫集》（臺北：國立歷史博物館，1997），頁181、189、193、199。

臺灣大學藝術期刊資料庫

然而他們走的多是元代趙孟頫（1254－1322）和明代文徵明（1470－1559）一路設色淡雅的小青綠，即便艷麗或明快，也未超過仇英（約1509－1551）的風格。

張氏晚年作「四十年回顧展自序」時回憶到，一九三〇年代徐悲鴻盛讚他為五百年來第一人，他曾不勝惶恐，因為舉目當時畫壇，豪傑輩出：「山水石竹，清逸絕塵，吾仰吳湖帆。……明麗軟美，吾仰鄭午昌。……寫景入微，不為境宥，吾仰錢瘦鐵。……若汪亞塵、王濟遠、吳子深、賀天健、潘天壽、孫雪泥諸君子，莫不各擅勝場。此皆並世平交……」[65] 當張大千提及這些與他平輩的畫人，不斷的用「吾仰」的字眼來突出他們的成就，雖然不無自謙之意，但也代表他們當時確實各具所長，在畫壇上各自擁有一片天。

當然此處張氏並非談他們在青綠上的成就，但若將其中數位的青綠畫風與張大千的作品比較，將可發現環繞張大千的同時代人對青綠山水或色彩的態度。被他稱為「清逸絕塵」的吳湖帆用色也相當清雅秀氣，並沒有突出之舉。而「明麗軟美」的鄭午昌（1894－1952）雖然也稱設色高手，但遠山用赭石、或用色澤點苔等作法變化幅度仍小。號稱「不為境宥」錢瘦鐵（1897－1967）亦復如此，只在四王風格上的山水略施青綠，並無多大新意。至於賀天健（1891－1977）之用色較為出色，肯重用紅色作人物及淡紅作遠山，只是整體用色風格，與上述諸家一樣，都仍在明、清的範圍內，未見突破。

因之張大千欲在用色上與眾不同、別出心裁，必須另闢蹊徑。而他第一個師法對象石濤為他適時地引進了董其昌：「石濤筆法、墨法，並承玄宰，特不落畦徑，游心象外，不為人識破爾。」[66] 張氏既已發現石濤筆法與墨法俱來自董其昌，自然董其昌便成為了他繼石濤之後學習的對象。可是當日與他同時、甚至更早便飲譽畫壇的上述畫家，包括當時在上海紅極一時的「三吳一馮」在內，許多都曾師法董其昌。[67] 然而為什麼他們都未發現董其昌用

---

[65] 見張大千，〈四十年回顧展自序〉，《張大千先生詩文集》，卷6，頁53-54。

[66] 見張大千，〈明末四僧畫展序〉，《張大千先生詩文集》，卷6，頁72。

[67] 「三吳一馮」指的是民初活躍於上海畫壇的吳待秋（1878－1949）、吳湖帆（1894－1968）、吳子深（1894－1972），與馮超然（1882－1954）。其中吳湖帆與吳子深兩位專學董其昌，見張大千，〈吳子深畫譜跋〉，《張大千詩文集》，卷7，頁155。

臺灣公藝術期刊資料庫

色的理論及奧秘，卻唯獨張大千發現，並且從此開啟了他畢生對中國一部青綠山水發展史的追索？推其原因，他們所學的仍限於董其昌的筆墨風格，而張大千自董其昌身上所得到的，卻是進行創造性「仿古」與「集大成」的格局及心胸，另外張氏所獨具對色彩的熱情，與對歷史的源頭有一探究竟的強烈企圖心，也是上述畫家所不及的。當同輩畫家仍徘徊於明清風貌的青綠之中，張大千卻已將眼光投向了唐代甚至更高古的六朝，而六朝之「沒骨」與唐之青綠終於在他晚年化為石破天驚、前無古人的潑彩風格。

此時期他不僅透過董其昌追尋更高古的六朝及唐風山水用色，又在董其昌所宗的淡雅「沒骨」系統之外，再加入李思訓作品中金碧輝煌，以及宋緙絲的裝飾性，使得他的青綠山水不僅取法比同代人高古，在「視覺性」上也比同時期畫家所作的「小青綠」強烈許多，而更接近現代人的品味，一九三〇年代中期以後他的用色已經獨樹一格。

張氏對復原古代色彩用法於現代的苦心逐漸影響了一批環繞在他身邊的朋友如于非闇、謝稚柳（1910－1997）、晏濟元（1901－）等人，「許多古人所常用而明、清時代文人畫基本不用的色彩及其複雜用法，都被重新發掘出來，……」[68] 觀察于非闇這位與張大千交往甚密的北方畫家1936年的作品《群仙祝壽》（圖37）的用色，便是強調重彩的裝飾性，而絕無淡雅的意味。雖然自題「擬宋人筆」，但前景之巨大湖石以整片厚重的石青石綠繪出，顏色強烈而對比誇張，宋人花鳥的湖石部分大部分以水墨為之，何嘗有此？尤其綬帶鳥的鳥身繪成鮮紅色與白色對比，那種以紅色在畫面中出奇制勝的效果完全是張大千的翻版，于非闇在工筆花鳥畫中所作的顏色突破，大膽激進，與張大千在青綠山水中所作的革命——強調顏色的視覺性——實為一體兩面。[69]

好古敏求而又生逢其時的張大千，一九二〇年代甫入畫壇，就面臨故宮名跡、私人藏品都公諸於世的新時代到來，而他迅速抓住了這機會，以他對顏色的靈敏嗅覺以及宏闊的歷史眼光，將中國青綠山水的傳統一一借來，豐

---

[68] 見陳滯冬，〈張大千與當代中國繪畫〉，《張大千談藝錄》，頁9。

[69] 于非闇後致力於中國畫色彩之研究，見于非闇，《中國畫顏色的研究》（北京：人民美術出版社，1961）。

臺灣大學學術期刊資料庫

富了他的畫面，使得中國在水墨畫宰制了近千年的局面中，忽然見到一絲解放色彩的曙光。迥異於畫壇中其他畫家從西洋引進色彩的作法，張大千堅持在傳統的用色中找尋他的「靈感」——中國古代繪畫並不缺乏自由奔放的色彩！這種基調在他早期的青綠山水已見端倪，就是本著這樣堅強的信念，引領他於下階段（1941年）走入敦煌石窟，繼續他的藝術尋夢之旅。

＊本文之完成，感謝行政院國科會專題研究計畫（97-2410-H-144-013）之補助。另，本文在文獻及圖版資料的蒐集方面曾得劉智遠、吳惠寬二位同學之協助，謹此致謝。

（責任編輯：陳卉秀、王淑津）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

（唐）李白
〈觀元丹丘坐巫山屏風〉，（清）王琦輯注，《李太白全集》，臺北：華正書局，1991。
（宋）米芾
《畫史》，收於于安瀾編，《畫品叢書》，上海：上海人民美術出版社，1982。
（宋）周密
《雲煙過眼錄》，收於于安瀾編，《畫品叢書》，上海：上海人民美術出版社，1982。
（元）夏文彥
《圖繪寶鑑》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（二），臺北：文史哲出版社，1974。
（唐）張彥遠
《歷代名畫記》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（一），臺北：文史哲出版社，1974。
（明）董其昌
《畫禪室隨筆》，臺北：新文豐出版公司，1982。
（明）詹景鳳
《詹氏玄覽編》，收於黃賓虹、鄧實輯，《美術叢書》，臺北：藝文印書館，1975；用1947年排印本再增訂，五集，第一輯。
（東晉）顧愷之
《畫雲台山記》，收於俞劍華編著，《中國畫論類編》，香港：中華書局，1973。
（清）《石渠寶笈》三編，第三冊，臺北：國立故宮博物院，1969。
（宋）《宣和畫譜》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（一），臺北：文史哲出版社，1974。

近人論著

于非闇
1961《中國畫顏色的研究》，北京：人民美術出版社。
王方宇
1988〈從張大千看張僧繇〉，《張大千紀念文集》，臺北：國立歷史博物館，頁19-29。
王正華
2001〈從陳洪綬的〈畫論〉看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網路與區域競爭〉，區域與網路國際學術研討會論文集編輯委員會編，《區域與網路—近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，頁329-380。
王耀庭
2009〈與古人對畫，畫中有話—大千寄古〉，《張大千110歲書畫紀念特展》，臺北：國立歷史博物館，頁24-45。

臺灣大學學術期刊資料庫

朱惠良
1979《趙左研究》，臺北：國立故宮博物院。
伍霖生編錄
1991《傅抱石畫論》，臺北：藝術家出版社。
李永翹
1987《張大千年譜》，成都：四川省社會科學院出版社。
李偉銘
2003〈高劍父繪畫中的日本風格及相關問題〉，《嶺南畫派研究》(《朵雲》第59集)，上海：上海書畫出版社，頁117-133。
李樸園
1997〈中國藝術的前途〉，載於《前途》第1卷創刊號，1933年1月10日再版；引自林木，《20世紀中國畫研究—〔現代部分〕》，廣西：廣西美術出版社，頁98。
余輝
1996《藍瑛》，《中國巨匠美術周刊》，總號181期/中國系列081期，臺北：錦繡出版事業股份有限公司。
宋露霞
2005《百年收藏：二十世紀中國民間收藏風雲錄》，臺北：聯經出版社。
林木
2003〈現代中國畫史上的嶺南派及廣東畫壇〉，《嶺南畫派研究》(《朵雲》第59集)，上海：上海書畫出版社，頁24-57。
林風眠
1997〈重新估定中國繪畫底價值〉，發表於《亞波羅》7期（1929.3）；引自林木，《20世紀中國畫研究—〔現代部分〕》，廣西：廣西美術出版社，頁98。
郎紹君
1995《現代中國畫論集》，廣西：廣西美術出版社。
姜丹書
2007《姜丹書稿》，引自《世變　形象　流風　中國近代繪畫　1796-1949》【Ⅲ】，高雄：高雄市立美術館，頁30。
徐悲鴻
1936〈張大千畫集序〉，《張大千畫集》，上海：中華書局。
康有為
1977《萬木草堂藏中國畫目》序，上海：長興書局石印本，1918初版；臺北：文史哲出版社影印本。
陳滯冬編著
1998〈張大千與當代中國繪畫〉，《張大千談藝錄》，河南：河南美術出版社。
莊申
1997《從白紙到白銀：清末廣東書畫家創作與收藏史》，臺北：東大圖書股份有限公司。

臺灣大學學術期刊資料庫

國立歷史博物館編輯委員會編
1997《晚清民初水墨畫集》，臺北：國立歷史博物館。
國立故宮博物院編
1965《故宮書畫錄》，臺北：國立故宮博物院。
1992《故宮書畫圖錄》，第9冊，臺北：國立故宮博物院。
張大千
1982〈工筆山水〉，《張大千畫（畫譜）》，臺北：華正書局。
1993〈明末四僧畫展序〉，《張大千詩文集》，臺北：國立故宮博物院，卷6，頁71-73。
1993〈吳子深畫譜跋〉，《張大千詩文集》，臺北：國立故宮博物院，卷7，頁155-157。
1993〈四十年回顧展自序〉，《張大千先生詩文集》，臺北：國立故宮博物院，卷6，頁53-57。
1993〈陳方畫展引言〉，《張大千先生詩文集》，臺北：國立故宮博物院，卷6，頁86-89。
張大千編
2007《大風堂書畫錄》，成都：出版社不詳，1943，收錄於北京圖書館出版社編，《歷代書畫錄輯刊—第八冊》，北京：北京圖書出版社。
馮幼衡
1983《形象之外》，臺北：九歌出版社。
萬青力
2005《並非衰落的百年—十九世紀中國繪畫史》，臺北：雄獅圖書股份有限公司。
2007〈近代中國畫學之變：1796－1948〉，《世變 形象 流風 中國近代繪畫 1796－1949》【I】，高雄：高雄市立美術館，頁12-15。
傅申
1991〈略論日本對國畫家的影響〉，《中國、現代、美術 國際學術研討會論文集》，臺北：臺北市立美術館，頁30-56。
1998《張大千的世界》，臺北：義之堂文化出版事業有限公司。
頌堯
1997〈文人畫與國畫新格〉，《婦女雜誌》，第15卷第7號，民國18年7月；引自林木，《20世紀中國畫研究—〔現代部分〕》，廣西：廣西美術出版社，頁99。
鄧鋒撰文，史樹清主編
2005《張大千卷 現代書畫投資叢書》，北京：北京出版社。
劉素貞
2009〈嶺南繪畫的意境探討—以高奇峰《木魚伽僧》為例〉，國立臺灣藝術大學《書畫藝術學刊》，第六期（2009.6），頁105-118。
關志昌
1989〈張大千多采多姿的一生〉，《傳記文學》，42卷5期，頁38–46。

臺灣大學學術期刊資料庫

鶴田武良

1988 〈張大千的京都留學生涯〉,《張大千學術論文集 九十紀念學術研討會》，臺北：國立歷史博物館，頁197-203。

Bickford, Maggie

2002-03 “Emperor Huizong and the Aesthetic of Agency,” *Archives of Asian Art*, LIII, pp. 71-104.

Feng, You-heng

1996 “*Fishing Society at Hsi-sai Mountain* by Li Chieh (1124-before 1197): A Study of Scholar-Official’s Art in the Southern Sung Period,” Ph.D. dissertation, Princeton University.

Fu, Shen C. Y.

1991 *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien*, Washington D.C.: Smithonian Institution.

Spee, Clarissa von

2008 “Zhang Daqian, Wu Hufan and the Story of Sleeping Gibbon,”《美術學報》，第二期（2008.9），pp. 53-66.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　任熊（1823－1857），《萬橫香雪》，在《十萬圖冊》中，1856年，金箋設色冊頁，26.3×20.5公分，北京故宮博物院藏。萬青力，《並非衰落的百年—十九世紀中國繪畫史》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2005），頁145。

圖2　任伯年（1840－1896），《群仙祝壽圖》，1878年，金箋設色屏軸，206.8×59.5公分，中國美術家協會上海分會藏。李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史》晚清之部1840－1911（臺北：石頭出版股份有限公司，1998），頁118-123。

圖3　陳洪綬（1599－1652），《山水人物圖軸》，1633年，絹本設色立軸，235.6×77.8公分，美國紐約大都會博物館藏。殷德儉編，《陳洪綬書畫集》（上卷）（北京：中國民族攝影藝術出版社，2003），頁87。

圖4　陳師曾（1876－1923），《花卉山水冊》之八，1913年，紙本設色冊頁，20×30公分，北京市文物公司藏。《陳師曾書畫精品集》（上）（北京：北京人民美術出版社，2004），圖版8。

圖5　金城（1878－1926），《採蓮圖》，1908年，取自《金北樓先生畫集》（臺北：中華書畫出版社，1976），頁2。

圖6　齊白石（1864－1957），《岱廟圖》，取自《齊白石彩色精選》（臺北：藝術圖書公司，1991），頁31。

圖7　張大千（1899－1983），《西海群峰》，在《黃山圖冊》中，1932年，紙本設色冊頁，27×19公分，北京首都博物館藏。《張大千黃山圖冊》（北京：北京美術攝影出版社，2002），頁17。

圖8　石濤（1642－1707），《黃山八勝圖冊》八開之四，1667－1669年，紙本設色冊頁，20.1×26.8公分，日本泉屋博古館藏。泉屋博古博物館編，《泉屋博古・中國繪畫》（京都：便利堂，1996），頁79。

圖9　張大千，《匡廬瀑布圖》，1934年，紙本水墨設色立軸，136×66公分，上海中天拍賣。《中國書畫拍賣大典 2006》（臺北：典藏藝術家庭，2006），頁248。

圖10　石濤，《廬山觀瀑圖》局部，掛軸，絹本水墨設色立軸，212.2×63公分，日本住友寬一收藏。James Cahill, *Chinese Painting* (Geneva: Editions d'Art Albert Skira S. A., 1995/First Edition 1960), p.183.

圖11　張大千，《華山蒼龍嶺》，1935年，紙本水墨設色立軸，126.2×47.2公分，天津人民美術出版社藏。傅申，《張大千的世界》（臺北：義之堂文化出版事業有限公司，1998），頁115。

圖12　董其昌（1555－1636），《仿楊昇山水》，《仿古山水冊》之七，1621年，26.2×25.5公分，北京故宮博物院藏。《董其昌書畫集》（天津：天津人民美術出版社，1996），圖版12。

圖13　張大千，《臨董文敏巢雲圖》，1937年，遼寧省博物館藏。非予編，《張大千畫集》（上海：上海人民美術出版社，1995），圖版25。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖14　高克恭（1248－1310），《雲橫秀嶺》，絹本設色立軸，182.3×106.7公分，臺北國立故宮博物院藏。臺北國立故宮博物院網站。

圖15　張大千，《金剛山勝境》，1932年，紙本設色立軸，179.2×81公分，《中國近現代書畫》（一）中國嘉德2009春季拍賣會（北京：中國嘉德國際拍賣有限公司，2009），圖636。

圖16　張大千，《仿張僧繇山水》，上下截短，1934年，紙本設色立軸，中國私人收藏。非予編，《張大千畫集》，圖版29。

圖17　董其昌，《仿張僧繇西山雪霽》，《燕吳八景冊》之五，1596年，絹本設色冊頁，26.1×24.8公分，上海博物館藏。Wai-kam Ho ed., *The Century of Tung Ch'i-Ch'ang 1555-1636*, volume 1 (Kansas City: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992), p.138.

圖18　傳張僧繇（活動於500－550），《雪山紅樹》，絹本水墨設色立軸，118×60.8公分，臺北國立故宮博物院藏。臺北國立故宮博物院網站。

圖19　張大千，《峒關蒲雪圖》4，約1935年，紙本水墨設色立軸，99.5×43.5公分，臺北私人收藏。巴東編，《無人無我 無古無今—張大千畫作加拿大首展》（臺北：國立歷史博物館，2000），頁75。

圖20　張大千，《大風堂書畫錄》中載收藏董其昌《潼關蒲雪》，及董其昌《仿楊昇潼關蒲雪》二作。《大風堂書畫錄》（成都：出版社不詳，1943），收錄於北京圖書館出版社編，《歷代書畫錄輯刊—第八冊》（北京：北京圖書出版社，2007），頁64-66。

圖21　楊昇（活動於713－741），《畫山水卷》，絹本水墨設色手卷，30.3×184.2公分，臺北國立故宮博物院藏。臺北國立故宮博物院網站。

圖22　董其昌，《仿楊昇沒骨山水》，1615年，絹本設色立軸，92.1×34.4公分，美國納爾遜美術館收藏。Wai-kam Ho ed., *The Century of Tung Ch'i-Ch'ang 1555-1636*, volume 1 (Kansas City: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992), p.180.

圖23　藍瑛（1585－1666），《丹楓紅樹圖》，絹本設色立軸，184.3×50.8公分，上海博物館藏。余輝，《藍瑛》，《中國巨匠美術周刊》，總號181期/中國系列081期（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，1996），頁24。

圖24　石濤，《細雨虬松圖》，1687年，紙本設色立軸，100.8×41.3cm，上海博物館藏。孫志華，華景濱編，《石濤畫集 上卷》（北京：榮寶齋出版社，2003），頁42。

圖25　任伯年（1840－1896），《硃石白鳳圖》，1886年，紙本設色立軸，135.4×59.5公分，取自《世變 形象 流風：中國近代繪畫 1796－1949》【II】（高雄：高雄市立美術館，2007），頁46。

圖26　之一：張大千，《柴桑臨流》，1926－1929年，紙本設色水墨立軸，106×51.5公分，美國華盛頓沙可樂美術館收藏。Shen C. Y. Fu, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien* (Washington D.C.: Smithonian Institution, 1991), p.93; 之二：任伯年，《松陰高士》，1881年，紙本設色水墨立軸，77×47公分，徐悲鴻紀念館藏。《任伯年精品集》（北京：人民美術出版社，1993），圖26。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖27　吳湖帆（1894－1968），《王晉卿巫峽清秋圖》，1928年，紙本水墨設色立軸，110.5×46公分，中國私人收藏。取自莊申，《從白紙到白銀：清末廣東書畫家創作與收藏史》（臺北：東大圖書股份有限公司，1997），圖1-3-8。

圖28　張大千，《巫峽清秋》，1934年，紙本設色立軸，114.2×43公分，中國私人收藏。見網路資料http://p.367art.com/html/04380933A50C/pic_66C943BC28102748.shtml（2010/8/18）

圖29　金城，《仿楊昇山水》，1923年，尺寸失記，紙本設色立軸，美國舊金山曹仲英藏。李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史》民初之部1912－1949（臺北：石頭出版股份有限公司，2001），頁69。

圖30　金城，《秋山雨後》，1924年，紙本設色立軸，117.5×42公分，中國美術館藏。郎紹君主編，《中國現代美術全集 中國畫 5 山水（上）》（北京：人民美術出版社，1997），圖52。

圖31　張大千，《華山雲海》局部，1936年，紙本設色手卷，全卷46.3×568公分，私人收藏。榮寶齋出版社編，《榮寶齋畫譜．十二．山水部份》（北京：榮寶齋藝出版社，1994），頁17。

圖32-1　張大千，《臨唐李昭道海岸圖》，在《十二條臨古山水畫》中，取自《張大千作品選》（天津：天津人民美術出版社，1987年第二次印刷），圖44。

圖32-2　張大千，《臨宋沈子蕃緙絲山水人物圖》，在《十二條臨古山水畫》中，取自《張大千作品選》，圖48。

圖33　沈子蕃（南宋），《青綠山水圖軸》，緙絲，88×37公分，北京故宮博物院藏。《中國歷代藝術》，〈工藝美術編〉（北京：文物出版社，1994），頁155。

圖34　葛飾北齋（1760－1849），《凱風快晴》，在《富嶽三十六景》中，1822－1832年，24.1×37.2公分，木刻版畫。Joan Stanley-Baker, *Japanese Art* (London: Thames and Hudson Ltd., 1984), p.189.

圖35　張大千，臨摹敦煌296窟的《西魏比丘故事卷》局部，絹本設色手卷，全卷44×425公分，四川省博物館藏。《張大千臨摹敦煌壁畫及大風堂用印》（澳門：澳門藝術博物館，2001），頁64-65。

圖36　《壁畫殘跡》，晚唐新疆地區墓葬，9世紀，取自莊申，《從白紙到白銀：清末廣東書畫家創作與收藏史》（臺北：東大圖書股份有限公司，1997），圖I-2-35。

圖37　于非闇（1888－1959），《群仙祝壽》，1936年，紙本設色立軸，176.8×78公分，取自《世變 形象 流風：中國近代繪畫 1796－1949》【III】（高雄：高雄市立美術館，2007），頁50。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫