



又別具一副手眼 直造今人不到處

——從克羅齊識鑒張大千

劉文潭

國立臺灣師範大學美術研究所
暨國立臺灣藝術學院教授

一、名流誤導

中華民國七十七年五月，適逢國畫大師張大千先生九十冥誕，為緬懷一代宗師畢生藝事，及其對中國文化藝術傳承發揚之功，國立歷史博物館除隆重舉辦大紀念展外，並召開學術研討會，邀集海內外學人，共發表論文十篇，深受藝壇矚目重視，堪稱藝壇學界之盛事，筆者有幸，也在應邀發表論文之列。

當年筆者之所以要以《雙峰插雲一再探出現在張大千畫路歷程上的二大奇觀》為題撰寫論文⁽¹⁾，主要是因為筆者昔讀大千先生之傳記及關於其特殊成就之評論，得悉其中最為人津津樂道，議論不休者，厥為其早年之仿石（濤）造假（畫），及其晚年之潑彩作畫二事。唯此二事，迄止當時尚且餘波漾漾，未得定論，以其間尚有事猶未詳，理猶未明之處，極易產生誤解，扭曲真相。其中功過，雖經筆者詳加剖析，明白指點，豈料三年之後（民國八十年）美國莎可樂美術館（Sackler Gallery）籌辦的張大千畫展，於一九九一年十一月廿

一日，在華府國立東方美術館開幕，第二天並安排一整天的學術研討會。主辦單位邀請了五位學界名流，以張大千的繪畫藝術為主題發表演講；事後根據與會青年學子的觀察報導，此次畫展極為精彩；研討會的成果卻令人失望，原因在於：「研討會的發表應當是幫助我們對這位重要的當代中國畫家有較中肯的認知時，卻反而偏導了一個方向——始終把話題纏繞在張大千偽製古畫、模倣古人的關係，或是一些認識不清的簡單介紹上。」也就難怪這位藝文界的初生之犢，不禁要慨乎其言地由衷發出：

那麼張大千——這個被稱之為大師級的畫家，他在中西藝術史上究竟有什麼樣的定位，在中國畫的現代發展中，他又有何重要的意義，而他藝術創作的重要成就又在那裡？假如張大千只是會模倣古人，偽作古畫而讓人難辨真偽的天才，實在並不值得耗費多年，以如此大的財力、精力來為一個「揀貝專家」辦如此盛大的畫展。這樣的識論了⁽²⁾。

可想而知的是，這等發自學界名流似是而非的議論，不可能沒有後續的效應，二天之後，也即是十一月廿四日，華府郵報的專欄作家保羅·理查先生(Paul Richard)用了相當大的篇幅報導了這次畫展，顯著的標題是：「令人驚嘆的偽作大師——張大千」，平心而論，作者並無惡意，只是身為受到了誤導的西方人，他充其量也只能把張大千看做偽仿古人的天才與傳奇人物，但在藝術的重要性上，根本說不出個所以然來。

筆者早已指證，如實言之，仿石造假，雖然風靡一時，但在張大千漫長的畫路歷程之中，充其量只不過是一個短暫的過渡階段而已。

二、英雄本色

由於張大千早歲仿造石濤，心追手摹，唯恐其不入，以致把大家

的注意力，都吸引到逼似亂真的方向。這位智慧型的仿冒專家，鬼斧神工的亂真技倆，直教人目瞪口呆，嘆為觀止。時至如今，事過境遷，大家似乎也該冷靜下來，好好地想一想，石濤到底憑的是甚麼，始能成為張大千心目中的英雄？石濤的畫法和畫風，到底又是如何形成的？

基本上，石濤是一個講求「具古以化」、「借古開今」的畫家，要想避免泥古不化，而知所變通，在他看來，唯一的可取之道，便是「借筆墨以寫天地萬物，而淘泳乎我也。」這其中至少包含以下三個要點：

一、繪畫之創作，其主要之根源，乃在畫家觀照大自然時所產生出來的直覺；二、媒材和技法都是繪畫創作過程中，不可或缺的要素；三、藝術家的個性，也是決定其表現風格的要素之一。

據查證，石濤一生，住揚州最久，常往黃山、敬亭山、廬山，以

及天臺山遊覽、寫生，既然如此，我們可以料想，石濤的畫法，必是脫胎於這些所在，而這些地方的山川，也與他神遇而跡化，不但形成了他主觀的感受和風格，也反映出這些山川的客觀形相和特質。

早在石濤之先，明代畫家唐志契便有鑒於此，而提出「信高人筆底，往往為山川所囿」的說法，他的證據是：

寫畫多有因地而分者，不獨師法也，如李思訓、黃筌，使多山峽氣象者，生於成都也；宋二米、范中立，有秣陵氣象者，家於建康也；宋海岳曾作宜京口，使多鎮江山色；黃公望隱於虞山，落筆便有熟山色。《繪事微言》

照石濤看來，各種表現峰面的筆法，也就是皴法，固然是出於人為，但是這些出於各個畫家的皴法，則是畫家因應觀照形狀各異之山峰所得之結果，如果畫家要想以他的筆法，將他所見之山峰，表現得不僅真實，而且生動，那就非要達到「峰與皴合，皴自峰生」的地步不可，而「畫法變備，無疵無病」也唯有「內外合操」始能達成。明乎此，我們不可忘記，石濤之所以為石濤，乃在他善於觸景生情，以外來的見識，啟發內在的天賦，他畫中的筆法和境界，也莫不是如此得來的。

三、入而能出

正是由於山川具狀不等，皴法自別，所以寫畫山水之法，誠如黃公望所揭示的原則，「在乎隨機應變」(《寫山水訣》)自來論者多告誡學習勾勒的臨摹者，不可局於一



清石濤 黃山八勝冊 山路道上



清石濤 黃山八勝冊 蓮花峰

家，最好兼收並覽，廣識博學，俾得於最短期間，習得表現山水特質的各種畫法，以備日後隨機應變時用。

一個畫家，一旦到達了具古以化的地步，觸景生情，信手揮掃之際，縱有時觸著某家，是某家就彼，非彼故為其家，謂之「天然授之」固可，謂之「英雄所見略同」也無不可！即如當年，張大千有一幅贈與黃君璧先生的山水，無論是筆法、意境均逼似石濤⁽³⁾，在這幅畫上，加蓋了「張爰」、「大千居士」、「大千所作」以及「苦中作樂」等印，左上方以大千筆法題款：

從南天門俯瞰歙縣書院，五河綠繞，布帆掩映，煙雲變滅，尤不可端倪，不禁大叫此一福好清湘也。

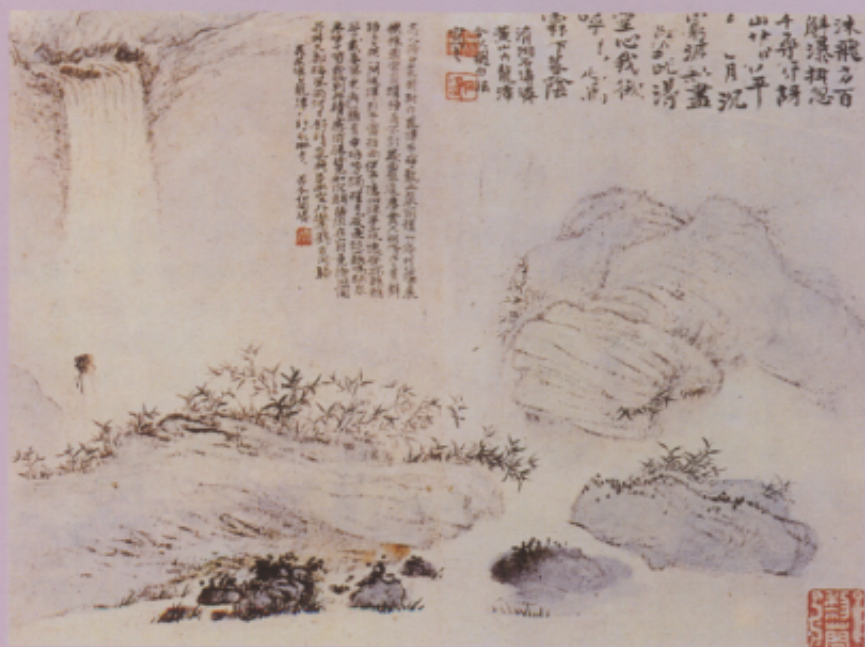
畫之右側下半，並以石濤筆法加題君璧吾兄不將以余為狂妄耶？大千又。

觀畫者置身畫前，乍見畫上之筆法、景象，也都會不禁大叫：「此一幅好清湘也！」但定睛細讀畫上之題識，始知此清湘非彼清湘；非出大千之臨摹，而係天然授之於大千。大千作此畫時，縱觸著石濤，是石濤就大千，非大千故為石濤也，大千不為石濤役，石濤反被大千用也！

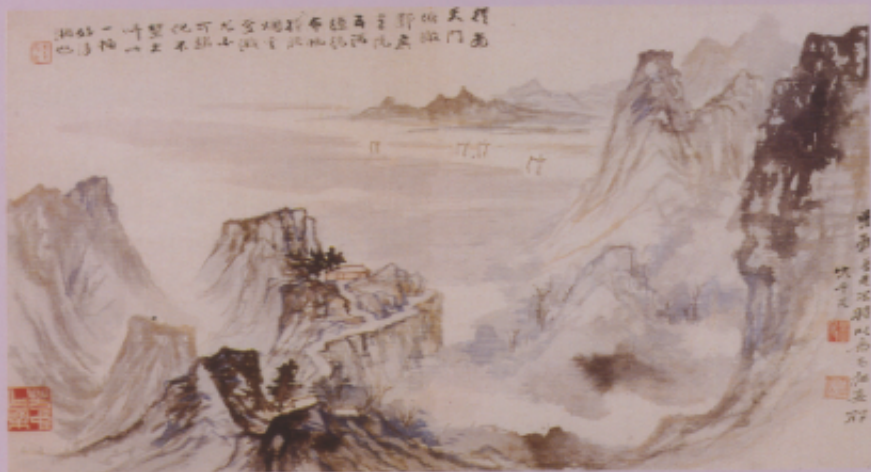
試想，張大千逕自直接從大自然的江河雲煙中看出石濤畫，這其中究竟顯示出何等重大的意義來呢？

一、石濤的畫面，可從大千由自然中直接感出，是證石濤的筆法，實有其客觀的依據，此乃大千可自創石濤的契機；

二、大千不再以依樣畫葫蘆的方式，意圖亂真，不再以剪裁、拼湊的方式，意圖造假，但憑其心靈，在大自然中直接感出如同石濤



清石濤 黃山八勝冊 白潭



張大千 仿清湘水 32×57公分

也可能直覺到的情境與畫面，縱逼似石濤，卻係天然授之。設石濤死而復起，見到大千所創作出來，與其畫風一致，而又非出自抄襲、變造之這一類的畫，必然因其大千具古而化，障自畫退，道由畫彰的不凡成就而大感欣慰！

筆者在此，敢於率先切實指證：如果說「五百年來一大千」是指張大千為五百年來精於臨摹、變造古畫的第一能手，雖也持之有故，但終究不及說他是兩百五十年來，最足以弘揚石濤之畫風、畫道的第一人，來得更加成理。

既然大千之於石濤，是入而能出，足證他絕不止是一位「令人驚嘆的偽作大師」而已；何況當年曾有人以他所偽造的一幅石濤中堂請他鑑別，他老實承認那幅作品為其早年所作，並加一段題辭，道是：「昔年唯恐其不入，今則唯恐其不出。」⁽⁴⁾這當然是一句十分爽快的自白悔過之辭；以張大千在其仿石的假畫上題辭辨正的立場而言，他十分明白，如果他還是依然故我，不能做到「山川使予代山川而言，山川脫胎於予，予脫胎於山川，搜盡奇峰打草稿，山川與予神遇而跡

化，所以終歸於大千」，那麼，「縱逼似石濤，亦食石濤殘羹耳！」⁽⁵⁾豈是大千所甘願？

四、大千畫說

對於張大千畢生的成就，如果只是些受到號稱研究張大千而專愛鑽牛角尖的專家誤導的西方人，情形猶有可原；然而，實情尚不止此！關於張大千晚年潑彩作畫一事，有人認為他技法飛躍而畫思守舊：神奇炫妙的潑墨、潑彩，加上仿古的屋宇舟橋，致使二者難以融合；也有人強調張大千的潑彩，絕對是一種現代精神的作品，在這些以「自動技法」所形成的絕對繪畫裡，即使不添加山腳或房屋，也並不影響它的完整性。

然而，張大千的潑墨、潑彩，真的是一種飛躍性的技法嗎？他的畫技與畫思，真的是無以調適融合嗎？他的潑彩，真的絕對是一種現代精神的作品嗎？即使不添上山腳或房屋，也真的並不影響它的完整性嗎？筆者在此，不得不鄭重指

出，率先發表此等言論的人士，都未能留意考察張大千的畫思和畫蹟，也顧不得自己的淺陋，只是一心想到要趁機顯顯自家的威風罷了。

那麼，何妨讓我們先一齊來聽一聽張大千所表示的各項意見⁽⁶⁾：

總之，畫家可以在畫中創造另外一個天地，要如何去畫，全在自己意念的創構。有時畫固然要描繪現實，表現現實，但也不能太顯現實。這其間如何取捨，就全憑畫家的思想與工夫了。

大抵畫一種東西，不應當求太像，也不應當故意求不像。求它像，當然不如攝影，如求它不像，那又何必畫它呢？所以一定要在像和不像之間，得到傳神超物的樂趣，這是繪畫的藝術，也就是古人所謂的遺貌取神。我近來的畫，因為目力的關係，在表現上似乎是變了，但並不是我發明了甚麼新畫法，也是古人用過的畫法，只是後來大家都不用了，我再用出來而已！

我最近已能把石青當水墨那樣運用自如，而且得心應手，這是我近來唯一自覺的進步，很高興，也很得意！

從以上這些坦率的說法中，我們很容易就感受到張大千那種崇尚自由、浪漫的情懷，那種講求不似之似，遺貌取神的理念，那種借古開今，為往聖繼絕學的擔當，以及那種實驗、開創的精神；但是，再怎麼樣，我們也無法從中體會出張大千有在技法上求甚麼「飛躍的」衝動，或是以自動技法去形成甚麼「絕對繪畫」的意圖！

據實以言，張大千真夠得上是一位浪漫主義的古典派大師，惟其

如此，他方能於規矩中尋空闊道理，於超逸中求實際工夫。

的確，張大千有時也自認他「又別具一副手眼」而「直造古人不到處」(7)，但所謂「又別具一副手眼」，「直造古人不到處」是指他能把石青當作水墨那樣運用自如之後，以潑彩加勾勒，給想像開闢出更多活動的空間，寫生揣意，運情摹景，在似與不似之間，得到傳神超物的天趣。

如果證之以畫蹟，我們可先就張大千於民國五十六年的那幅「幽谷圖」來加以考察。整體看來，這是一幅十分典型的潑彩畫，由石青、水墨，乳白交融渾化而成的形象，本極抽象。在張大千未在底部，以筆墨加畫出數叢野草之前，充其量只能構成「丹青競勝」的局面，但是，一經大千在底部加上數

叢野草，並略事皴擦，使成潤石之後，豁谷的真容，便頓時顯現了出來，一幅原先可感而不可解，純抽象的「絕對繪畫」，也頓時變得情境似真，情趣超絕，氣韻生動起來(8)。

再看大千於民國六十八年元月所作之「四漢柏」，情形也是一樣：勢若蛟龍般的漢柏，出沒於石青與水墨渾化而成的背景，不僅畫面顯得蒼渾淵穆，筆墨之痕也融為一體，呈現出一片雄奇古怪的姿態與氣勢(9)。由此足證：

一、張大千所講求的不似之似，遺貌取神的傳統繪畫理念，乃是萬古常新的。

二、張大千所拓展出來的那種濃彩加勾勒的技法，乃是一套相當生動、有力的造型語言。

五、畫風三變

據於筆者多年來的觀察和研究，可見張大千的繪事歷程，依照他所揭示的創作理念，要可分為下列三期：

(一)、臨撫期：張大千在四十歲以前，以師法古人為主，他當時所揭示的創作理念是：「觀審名作，眼觀手臨，心領神會。」

(二)、寫生期：張大千在六十歲以前，以師法自然為主，他當時所標榜的創作理念則是：「讀萬卷書，行萬里路。要見聞廣博，實地觀察，不單靠著書本，遊歷與讀書相輔相行。名山大川熟稔於心中，胸中自有丘壑，下筆自然有所依據。要經歷多才有所獲；山水如此，其他花卉、人物、禽獸亦復如



張大千 幽谷圖 1967年 208×118公分
國立歷史博物館藏



張大千 四漢柏 1979年 104×192公分 國立歷史博物館藏

此，遊歷不但是繪畫資料的源泉，並且可以窺探宇宙萬物的全貌，養成廣闊的心胸。」

(三)、創境期：張大千在六十歲以後，逐漸做到隨心所欲而自成一家。此時他發出的豪語是：

畫家在作畫的時候，他自然就是上帝，有創造萬物的特權本領：畫中要它下雨就下雨，要出太陽就出太陽，造化在我手裡，不為萬物所驅！這裡缺山便加峰，刪去亂石可加瀑布；一片汪洋加葉扁舟，心中有個神仙境界，就是科學家所謂的改造自然，也就是我們古人所謂的「筆補造化天無功」！

據實以言，張大千在早期(臨撫)的成就，主要是以「勾勒線條，來求規矩法度」；在中期(寫生)中的成就，主要是「了解物理，觀察物態，體會物情」；至於在晚期(創境)的成就，主要則在「自出新意，力去陳腐」，而顯得大氣磅礴，勢吞山河(10)。

張大千早期在臨撫上所下的工夫，除致力於石濤、八大、漸江、石谿、老蓮、青藤、白陽諸家之外，繼而上溯唐、宋、元明傳統，對於唐人的樸厚，宋人的法度、元明的意境多所融會貫通，並置身敦煌洞窟，面壁幾近三年，眼觀手摹，吸盡精髓。總言之，他之所以能夠做到「臨無不似，畫可亂真」實在耐人尋味。

事實上，由於張大千中、晚期畫風上的顯著轉變和呈現，將他誤認為只是令人驚嘆的偽作大師的說法，無疑是不攻自破，毋庸置辯；如果還有人在這方面緊抓不放，猛鑽牛角，那除了徒顯愚蠢，終歸少有可取！



張大千 仿石濤 松下高士
1930年 345×134公分 國立歷史館藏



張大千 仿石谿 垂釣圖
1939年 135×65公分 國立歷史博物館



張大千 巨荷四蓮屏(之一)
358×596公分 國立歷史博物館藏



張大千 山水 1934年
65.5×32.6公分 國立歷史博物館藏



張大千 山雨欲來 1967年 93×116公分 大風堂藏



張大千 觀泉圖 134×68公分 大風堂藏

六、心中廬山

從君側看與橫看，疊巒整層
奇霧間。

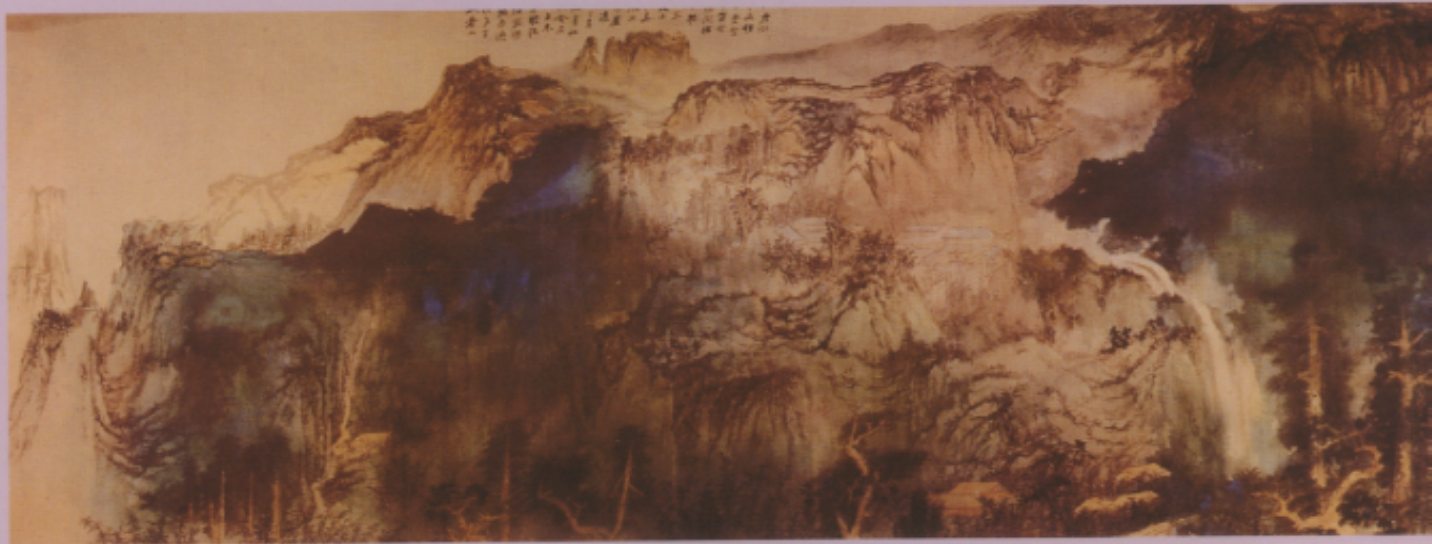
彷彿披仙開口笑，汝真胸次
有廬山。

遠公已遠無蓮社，陶令肩輿
去不還。

待洗瘴煙橫霧盡，過溪亭前
我看山。

這是張大千先生題在民國七十二元月廿日於國立歷史博物館首次展出的巨幅（照中國舊尺碼的說法，是六尺高，三丈長，也就是一公尺八十高，十公尺長）山水畫上的兩首詩，第一首充份表現出他創作此畫的雄心與豪情，他的躊躇滿志，真可說是溢於言表；第二首令人讀後不勝唏噓，因為它透露出張大千永遠也實現不了的心願。（他於同年四月二日病逝於臺北）

這一幅張大千生前最後的力作「廬山圖」，當我們置身畫前側



張大千 廬山圖 1982年 180×1080公分 國立歷史博物館藏

看橫看之際，祇見層巒滴翠，煙嵐氤氳，巨木森羅，飛瀑傾瀉，山勢雄遠，氣象萬千！大飽眼福之餘，不禁會興起無盡讚嘆；但是，我們可曾會想見，遍遊世界名大川的張大千，最後一次，傾其全力畫出來的，竟是他「心中的廬山」，而不是他「眼中的廬山」。（原因只因爲當年年紀幼小，不甘受到在兄長前禮教上的拘束，竟然一再錯失遊覽廬山的機緣）⁽¹¹⁾。

唯其如此，筆者願在此鄭重指出，張大千創作此畫時，口中不斷喃喃自語：「老夫胸中自有丘壑」⁽¹²⁾。他所吐露的實情，真是關係重大，非同小可！

七、強哉大千！

嚴格地說來，藝術的創作與藝術的理論，原本是密不可分，相輔

其成的；理論脫離創作則空；創作缺乏理論則悶！不幸的是，時下國內藝術圈內的人，不明此理的還大有人在，他們不是高唱藝術的創作無需乎理論，便是只高談理論而不理會創作。庶不知類此因無知而妄自尊大的結果，使得無論是藝術的創作，或是藝術的欣賞與批評，都只能停滯在一個相當幼稚的階段。

據筆者看來，在古往今來中西美學家之中，最足以闡發像張大千這種藝術天才的學者，非義大利的美學大師克羅齊莫屬：非僅他的美學理論足以肯定張大千在再生與原創二方面的不凡成就；張大千的不凡成就，也充份證實了他美學理論的可信度：

克羅齊 (Benedetto Croce 1866-1952) 這位自康德、黑格爾以降，名聞全球之新唯心論的哲學大師，在美學上，以他的直覺說，樹立起「一切唯心造」的大纛（在此值得我們注意的是：張大千先生作

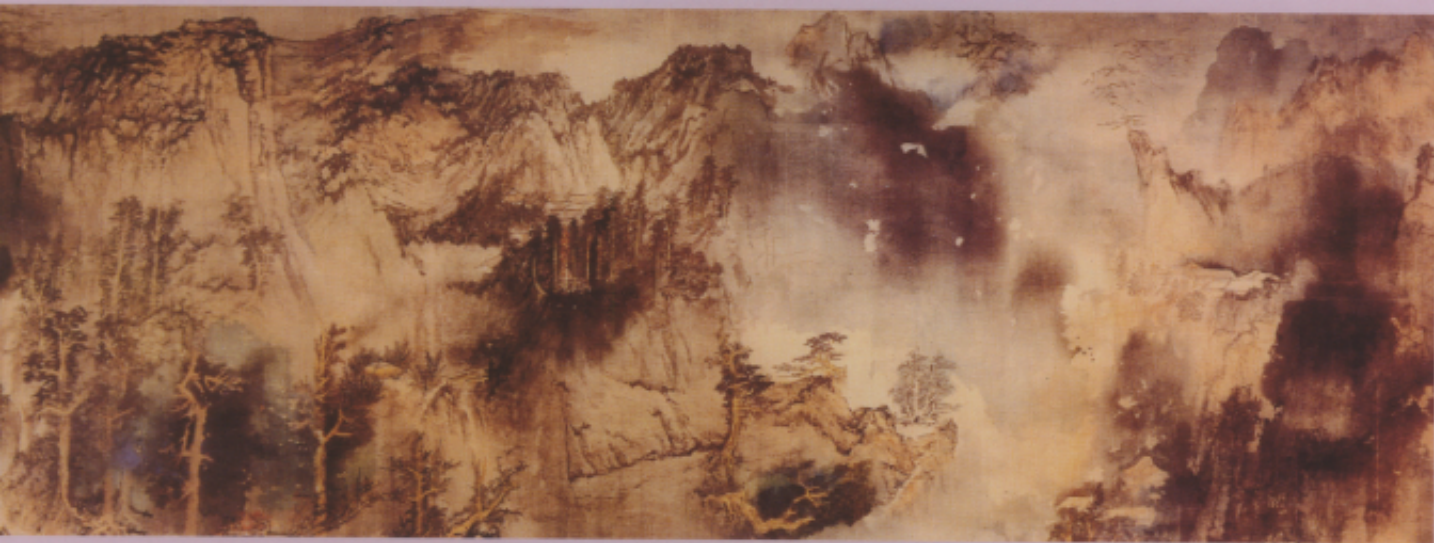
畫時所用的開章之一，朱文即是「一切唯心造」，可以說得上是，英雄所見略同）。

所謂直覺，便是我們的心靈，主動地將當下直接感覺到或想像到的雜多印象，加以組織、綜合，使之化爲完整、清晰的意象。直覺生於心，亦成於心。因此，克羅齊堅決主張：「直覺即表現。」也因此，他也堅決主張，無待「外現」，直覺自成「藝術品」

爲了「備忘」或「再生直覺」，藝術家固然可以將直覺外現，或傳達，但那只能算是「實用活動」，因此，可有、可無。

由此看來，無論是誰，如果他想要欣賞到真正的藝術品，那麼，除了發動他自己心靈的活動，「再生直覺」之外，別無他途！當然，想要批評到真正的藝術品，情形也是一樣，無能自行再生直覺的人，絕無資格成爲藝術批評家⁽¹³⁾。

克羅齊指出：



事實上，我們每一個人都有一點詩人、畫家、雕刻家、音樂家，以及散文作家的才具，可是比起那些名符其實的藝術家來，那太少了，其所以然，便是因為他們俱有的，雖是人性之中最為普遍的傾向和能力，卻達到如此崇高的地步！

在此，值得我們特別留意的一點是：唯獨藝術家富於直覺。雖然克羅齊主張直覺即表現，但是其表現的涵意，有時甚至延及外現，這也即是說，他實際上深自以為，直覺除非能外現，否則不足以言表現，關於這一點，他曾經表示：

我們如何真能對一個幾何圖形有直覺，除非我們有一個關於它的印象，明確到我們馬上把它畫在紙上或黑板上？我們如何能對一個區域——比如說西西里島——的輪廓有直覺，如果我們不能把它

所有的蜿蜒曲折都畫出來？」由此看來，如果藝術家不外現他內心的直覺，並不是因為他不能，而只是因為他不為！不是嗎？

「畫家之所以為畫家，」他說，「乃是因為他清楚地看到別人，僅能隱約感到或瞥見，但看不清是甚麼的東西。(14)

不消說，克羅齊美學的難處，乃是在於他堅持藝術即直覺；直覺即表現。然則，如果直覺不外現，那來除了作為直覺者的藝術家本人，別人又從何得知？再說，誰又能真正相信，外現直覺，相對於藝術家而言，依照克羅齊的看法，原是小事一樁，他只要想作，便能作！


顯而易見的，在美學上，像克羅齊如此高標的堅持，世界上除了極少數的天才藝術家，其餘的人，大多承擔不起，而他這套抬舉藝術家才能的美學理論，相對於像張大

千這種不世出的藝術家而言，也真彷彿是專為他量身訂製的！

試想：張大千如何能切實達到「臨無不似，畫可亂真」的地步呢？

再試想：張大千又如何能真正畫出他「心中的廬山」來呢？

至此，我們可以歸結說，張大千，終其一生，不斷向世人顯示，他再生(如：石濤、八大、漸江、石谿……)直覺的能力，到底有多強；原創(如廬山)直覺的能力，到底又有多強！

張大千，強哉矯！

註：

- (1) 該文刊在《張大千學術論文集(九十紀念學術研討會)》國立歷史博物館印行，民國七十七年，一七



七~一八九頁。

- (2) 詳見巴東著《張大千研究》(國立歷史博物館)民國八十五年，二二七~二二八頁。
- (3) 此圖版刊在《張大千書畫集》(國立歷史博物館)民國七十二年十月初版，第五集，二十頁。
- (4) 語見高陽著：《梅丘生死摩耶夢》
- (5) 套用《苦瓜和尚語錄》山川章第八，及變化章第三中語。
- (6) 引自謝家孝著：《張大千的世界》(台北·時報文化出版公司，民國七十一年一月十日，初版)，二三八~二四〇頁。
- (7) 見張大千民國六十八年作「潑墨飛白山水」左側之題辭。此圖圖版，刊在《張大千書畫集》(台北，國立歷史博物館，七十五年六月，三版)第一集，一二〇頁；及同年作「谷口人家」左上方之鈐印。此圖圖版，刊在《張大千書畫集》第一集，四十二~四十三頁。(台北，國立歷史博物館，民國七十四年十月，再版)第二集，五十七頁。
- (8) 此圖圖版刊在《張大千書畫集》(台北，國立歷史博物館，七十二年二月，初版)第三集，三十三頁。
- (9) 如圖圖版刊在《張大千書畫集》第一集，四十二~四十三頁。
- (10) 參照張大千著：《畫說》。
- (11) 詳見樂恕人：《「廬山圖」及其題畫詩》一文。
- (12) 同註十一。
- (13) 詳見：一、克羅齊著：《美學，表現與普遍語言學的科學》(Estetica, coscienza dell'espressione e linguisticageneral) 該書有朱光潛之中譯本(正中書局印行)；二、劉文澤著：《現代美學》(台灣商務印書館)第四章。
- (14) 同註(13)。