

# 論張大千人物畫之藝術成就

沈以正 / 本文作者為師範大學副教授

## 一、

陳定山：「大千多變，無變不興」。說明了一位藝術家，面臨了時代思想觀念的巨大變異，如何有選擇地承襲歷史淵源中的精華，又如何含英咀華去發展自我抱負。張大千先生以稟賦的聰穎，以及不斷探索古今的精神，無論在國畫領域中的山水、人物、花鳥上，都能有破有立，有傳承亦有創新，在中國繪畫發展史上，其崇高的地位，確是無與倫比。徐悲鴻譽之謂「五百年來一大千」，確非過份褒揚。

大千先生早年從姐姐和哥哥習畫，二兄善孖對他提携尤多，大千先生一九一九年日本歸來後從李瑞清、曾熙習字，也開始他對石濤八大等的研究。所以在二十多歲，即以能亂真而知名，黃天才文章論及大千廿六歲仿石濤、八大、漸江、金農四件扇面，即大千為汪慎生寫成。所以大千天份的高邁，由此可知。當時上海地區，繼承四王以來的有吳湖帆、馮超然、金城、胡佩衡。陳老蓮及揚州八怪以後的有虛谷、任伯年等。金石派有趙之謙、吳昌碩、王一亭等，處在當時的環境中，大千早年的人物，除受二兄善孖影響外，石濤緊勁聯綿的圓渾線描法，和當時一般畫家的用筆技法，多少都會對他有所影響。但他不以某家技法為鵠的，山水點景固然較多石濤觀念，人物畫却從時人技法向上探索。一般作高士或仕女，用筆精到者不脫仇英、唐寅衣鉢，因為在大千先生的觀念中如學時人不如為唐仇，所以早年作品中勁利而多曲折，披帛襟帶下垂處作稜角狀的，都屬吳偉以及院體人物的筆法。老蓮畫法高古端穆，得晉唐人遺意，大千也頗心折。為了提昇表達的境界，漸趨古拙便是他志



▲仿石濤高士圖



▼散花圖

所急切的。

劉震慰於大千居士再訪敦煌中，錄有葉恭綽先生對大千的談話：從明朝到清朝，這五百年之間，我國的人物畫完全衰退了，明朝幾乎是沒有人可以說是能畫人物的。要論我國的人物畫，唐朝是最高峯，宋朝時還有李龍眠，李龍眠之後到了元朝，還有趙子昂，趙子昂之後到了明朝，算有唐伯虎、仇十洲等人。唐伯虎是一位有才學的人，他有他的創作，至於仇十洲祇知道是一位摹仿的名家而已！……看他創作出來的畫，那就遠不如他臨古人的畫好，所以人物畫到了清朝，簡直就繼起無人了！這個責任要你老弟來負擔，你應該把山水、花卉，其他畫法一概放棄丟掉，專攻人物畫一門。」葉先生見過大千作品，驚為天才，便以重振人物畫來期許。葉先生又說：「明朝末年，畫人物僅僅出了陳老蓮，……他的畫結構、線條，具有六朝人的意思，……線條也好，相貌也開得很好，但是著色呢，還是明朝人的影子。所以你連陳老蓮都不該學，你應該研究唐、宋、六朝人的畫。」

葉恭綽先生書法超邁，見識更是高人一等，這一段記敘，實已說明了大千先生在人物繪畫築基和研究上所探求的途向，也同時指出了他前期人物發展的三個時期。

## 二、

第一時期，寫意人物得自石濤（仿元人秋原高士圖），而工筆人物則兼具各家特色，如1935年撲蝶圖筆法圓渾，有費丹旭意，李元有唐寅、吳偉意。1937年之散花圖（附圖），衣褶方筆為多，線條未夠穩健流暢，類似唐寅。此外1934年作品

中，仕女畫數量較多，且著圖色彩淡雅，線條勻正，紅衣仕女得意匠之妙，尤其修竹美人，及仕女寫像二圖，人像神情筆法無不生動，神態自然，線條宛轉流暢，承清代仕女畫的法統，足證其才能之高。著色時石青、石綠和硃砂，且擅用金色，這和他早期習常寫金碧山水可能有關。

### 三、

第二時期線條緩和而高穆，已具唐宋人筆意，此期前後涵蓋敦煌佛像摹寫階段，也可說是摹敦煌壁畫的始基。

敦煌是能真正認識中華精萃文化的場所，大千先生在廿九年二兄善孖去世料理喪事後，卅年三月間

到達敦煌，原本抱著見識一下的意思，當看到分佈在幾百洞窟的唐宋繪畫後，是真正將北魏，（前涼）直至元朝，每一代的畫法，其中的嬗變和風格，明顯地列了出來。要能徹底瞭解敦煌，非臨摹不能至，而壁畫面積大，也絕非所攜的紙張可以摹寫。所以第一次去了七個月後，又再度請了五個喇嘛同去，喇嘛用熬膠和生石膏成熟石膏，縫好畫布後上膏，再以鵝卵石打磨正面六次，反面三次，使能平滑而挺貼。壁畫用搭的架子爬上去，以蠟紙懸空先摹，再拓到布上，透着陽光描上去，一筆一筆地完成。所以大的畫，往往花費一二個月。點燃燭光作畫的辛苦，使他更能體會早年畫工們辛勤工作情形的一般。全部的摹寫工作，達二年六個月之久，共摹得二百七十六幅。

蕭建初先生曾隨大千先生摹敦煌，他在「根植傳統，不斷創新」一文中，直指大千先生三十歲以前，以石濤、老蓮為主，兼習仇唐及趙孟頫，三十歲以後，上溯至李龍眠及唐人。四十歲前後，當時他精力最為旺盛，對於宋元明清繪圖，以及存留下來的名跡，幾將閱讀臨摹殆盡。而事實上，敦煌壁畫雖光彩奪目，却非一般稍涉繪事者所能措手。今日臨摹敦煌者不知幾許，僅由皮相上着手，這與大千先生心追手運，以充分的學養去體認，是迥然不同的。

談起大千先生臨摹敦煌的貢獻，應分幾部份來說明：

(一)在傳世的古畫中，大都偏向於淡雅，如故宮的劉松年羅漢及帝王像等，雖用青綠重色，變化也較平實，所以明代戴進作寒江獨釣，以朱衣釣翁列首，也是因為自詡朱色賦染的不易。敦煌壁畫中青綠色大量使用，色階和層層染去的變化又多，且朱紅與青綠等色以黑色和白色作間色的調和方法，使大千先生領悟了古代用色之妙。除摹自敦煌的作品外，日後如1945年的番女黑厖圖，1948年的仿唐龍女禮佛圖



▲摹盛唐竹林大士



▲摩登迦女



▲龍女禮佛圖



▲擎海花

(三)敦煌早期北魏諸窟，使銀朱加胡粉調成水紅色塗滿全身，再以較濃的色階，在顏面和四肢邊緣陰暗處重染。年代久遠後硫化汞的粉紅色和碳酸鉛的成分，氧化成爲黯黑色，將原有的線條掩蓋了。大千先生所摹的釋迦說法圖，仍以赭紅染，線條却細勻而有力，得顧愷之張僧繇意，也就是說，仍以唐畫的精神來作魏晉的畫，這完全是憑藉經驗的判斷，重新上溯元魏技法探討的一項印證。

#### 四、

大千先生摹畫時不但從形相上色彩上去着手，也重視內在觀念的探討，下面可以舉出幾個例子。

甲、李霖燦先生與大千先生論及佛和菩薩的手相時，大千先生親筆作圖十四幅以作說明。

北魏人畫手多不分節及畫爪甲，但先以朱墨粉分出陰影，然後籠以皮膚色，再用極細筆勾勒之。

▼摹敦煌北魏壁畫

(附圖)，1951年之午息圖和天竺歌姬的以錦幃作背景，1953年之摩登迦女背光的火燄法，1956年之孽海花(圖3)，將敦煌用色的精要充分發揮了出來，不僅明清人無法夢見，更將唐人的精神充分予以發揚。

(二)宋元至明清，衣紋陰影的染法，均自線條旁略加施染烘托，或再用色重提。大千先生從閻立德歷代帝王像染法中，悟出唐人較大暗面的染影法，在傳張僧繇的五星廿八宿真形圖卷中也找到了相同的觀念，而敦煌的唐畫，更印證了這項觀念的正確性。所以在臨摹壁畫時，他便能在年代久遠而色澤不清楚的畫壁中，掌握了唐畫設色的大槩，充份發揮了出來。一如前所言，如果大千先生沒有古畫的學養，便不足以再生唐代繪畫技巧的法乳。



初唐手印筆極溫厚，爪甲伸出指頭，能狀難狀之態，非常人所及，中唐較之，無此柔美。

盛唐（開元、天寶）人畫手，指掌豐柔，爪甲退入指頂，李霖燦先生更以環肥燕瘦來說明發展與時代性的關係，使手指豐腴可愛。

中唐爪甲出指頭上，畧帶尖圓。

宋代手印指亦纖長而柔美不足，指甲多作一畫於根部，生「半月型」白痕，遂成瘡纖。實和唐像豐腴而宋像修長有密切關係。與塑像雕刻相印證，的確也同出一理。可知繪畫雕刻觀念的嬗變發展。

乙、在菩薩身上畫了許多珠寶、項鍊和冠釧，在佛教中稱為八寶，大千先生記憶說，大概涵蓋了寶冠、耳環、項鍊、臂釧、手脚鐲、腰間帶飾及類似玉佩飾等等飾物。辮髮用絲綢包起來，色著青或石綠，而冠鐲和釧飾，六朝時偶有用金的，隋唐的不用金而用赭色來代替。染色時在兩根線條中中勾一個粉圈，表示有光出來，故凡見赭石的纓絡，當中有一個粉底的，那就表示金色。

#### ▼ 修竹美人圖

修竹美人圖  
大千先生畫此圖時，正當其藝術成熟期，筆墨淋漓，氣韻生動，實為其代表作之一。



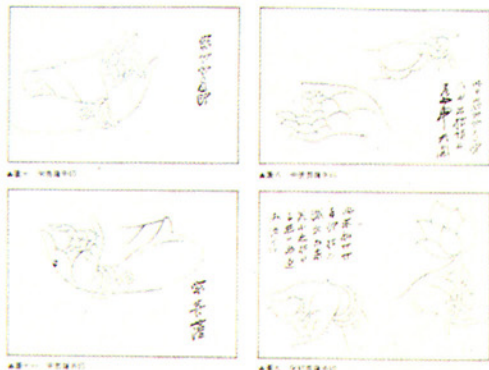
丙、敦煌功德主是看着人畫的，所以服裝可以考證（附圖）。大千所摹聖徒象的有帶齒的木屐，有前端的鈎鈎翹起的，有中間繫帶的。可以瞭解到鞋子由印度以後發展的情形。中唐、晚唐的女性化妝中，銀的花鈿背面有膠，呵一口氣就可以黏在臉上，五代時曹氏小娘子供養像便作這種裝束。書本都有記載，但沒有畫印證便不明白（以上均見劉震慰大千居士細說敦煌）。

總之，大千先生的摹寫敦煌，也正是他一生致力於研究探討我國繪畫本質和因素的一部份，若他沒有過人的天份和智慧，沒有豐富的學養，所摹的便祇有外表，談不上研究，更談不上發揚。所以含英咀華，大千先生走入唐宋後，更將唐人精神帶入日後的作品中，這便是他成就傑出之處。

#### 五、

自1944年到1952年遷南美以前，大千先生正當四十歲至五十歲的盛年，各地不斷的展覽，以敦煌作畫的經驗與臨摹的唐宋名畫的精神相結合，真正屬他的自我風格，經孕育發展而完成。線條取法孫位的高逸圖，或採用趙孟頫的家法。1944年所寫的宋人覓句圖上跋道，宋人畫有力而板重，故以趙孟頫法

#### ▼ 手相圖解



▲天公主李氏供養人像

#### ▼ 宋人覓句圖





▲停琴聽阮圖

▶ 咏柳圖

▼ 文會圖



使其典雅。在停琴聽阮圖(附圖)中也說明無自趙孟頫本,而趙又師丘文播意,丘文播五代後蜀人物大家,故宮有其文會圖,線條和勻而清勁。1948年作夢會圖,師顧闓中法,作稽康高逸即師孫位。文會圖(附圖)得唐人意趣,咏柳圖(附圖)得高逸圖意趣。尤其1949年憶寫之孫位高逸圖,筆法端穆雅緻,全以唐人情意寫出。在1950年所寫的仿老蓮高逸圖上跋道:

「悔遲(陳洪綏)從閩右相歷代帝王圖上溯南北朝石刻,高古而雅,一洗元明以來纖媚習氣,或病其奇詭,是少見多怪。近得重望禧造像,益知其源。」

像以上這類的作品,佔有這一期作品中的大部份,有白描,或工

筆設色,掌握了唐人高古醇雅的特色,的確非明清人物畫家所能夢見。

此一時期中,仕女畫也成為重要的內容,有玉體橫陳的時妝仕女,摩登仕女(附圖),女神樂舞,調鸚圖,執扇美人,白描的密積金剛(附圖)。1950於印度所寫少女汲水,天竺吉祥紅。尤其1951年的午息圖,羅衣半除,長髮散亂,背後屏風上翠色的蕉葉和硃砂色的花瓣,強烈的黑白與青紅諸色的對比,衣飾紋藻的富麗,融會了中日兩國繪畫的特色,將婦女的春睡,發揮得淋漓盡致。此外如摩登迦女的背後焰光彷彿塑背焰法,1953年臨水梳妝寫薄羅中的胴體,贈蔣碧薇的春暈圖,1956年寫常玉處所見的模特兒,印度女郎寫像,1960年所作白描仕女六幅,其筆下的簡練與生動,的確是前所未有的。他充沛的精力,將對女性的愛慕,自然流露於作品中,中國明清仕女畫中高雅如唐仇,嬌柔如費丹旭,清麗如改琦,從無一人集寫真、高古、設色艷麗而格調古穆淵頤於一身的,由這一觀點來推崇大千先生,其震古爍今的成就,確非一般人所能及。



▲仿老蓮高逸圖

▼ 摩登仕女



▼ 團圓間情



這裏應附筆略提他所作的九歌圖卷(附圖),姚夢谷先生在文中談起此卷寫於他勝利後去北平,與溥心畬氏共賞趙孟頫摹龍眠九歌圖卷,溥氏言大千先生三年敦煌面壁之功,應以唐人筆意另寫此卷。大千先生在頤和園養雲軒草擬後修正五六次,經年始成。葉恭綽先生題為:「閩吳風範,去人不遠,觀此可以論唐宋畫派之源流矣。」這一圖卷的完成,實為恭綽先生所樂見,正是他早年鼓勵大千先生所獲得的文化果實,全圖線條婉約流暢,人物的氣宇恢宏,面貌的開相古雅,筆墨之精到,跨越了千餘年的時空,即使置之唐人前,洵可令人嘆服。

六、

工筆白描或金碧重色,須經稿本後幾經刪定,方正式落墨,難成而易之。偶有感觸而隨意點染的作品,當然佔有大千先生畫作的大部份。石濤對大千先生的影響至深,即使水墨人物描繪精到者,補景法



▲ 白描 密積金剛圖



▲ 少女汲水圖

◀ 午息圖

▼ 臨水梳妝圖





▲凝思

亦滲用石澇筆墨。寫意人物，由於速度較快，線條的運行往往會產生兩端較細而中間略粗一如吳道子蓴菜條的描法，而轉折處也因而成銳角，這是寫意人物與工筆細描所不同之處。在潑墨繪畫中，由於所使用絹布與畫紙均具排水特性，使顏料堆積表層，可以暈散而不至立即吸收，所以人物也以較工為主。大千先生七十六、七歲以後，由於年事日高，目力大損，工筆技法遂成絕響，一般均以寫意法為主。用挺直的筆法，禿筆橫掃，粗略奔放處兼得飛白之趣，且時用沒骨，實已達所謂隨意揮灑，得心應手的境界。若干寫意的草稿，因其作畫時不刻意求工整，往往更有出人意表之趣。可惜大千先生功力太深，無法多在寫意領域多事探索，亦是一大遺憾。

## 七、

大千先生於藝事鑽研垂七十餘年，用功既勤，廣及文學畫論，學養尤豐，對美術史之發展，也因而能洞燭究竟，探源析理，無不中肯。由於他承襲傳統至為深厚，故「能化古人為我有」，進而「創造自我獨立之風格」成為終身探求的鵠的。人物畫由於為山水畫名所掩，以摹古而「遺貌取神」，更以「貴文而不弱，放而不野，沈著而清潤」為其一洗明清陋習的不二法門。民國五十年，高嶺梅氏出版大千先生畫集中，有專論人物繪畫的一部份。

大千先生論人物，開章取義，不出謝赫古畫品錄所言之先論骨法，即所謂相人之術，以辨別人的賢愚與善惡。人物最重要是精神，內心的感情，應在臉上含蓄表現出，方能令人產生共鳴。在作畫時，先用淡墨勾成輪廓，淡墨線不一定十分準確，然後以焦墨線改正。所以在大千先生作品上，往往可見重覆線描的痕跡。

▼宋衣楊柳



▼調鸚圖



工筆著色也以淡墨打底，然後用淡赭石烘托皮膚，以深赭勾線。衣褶如用重色，石青石綠用花青勾頭一遭，深花青第二道，硃砂用岱赭或胭脂勾它。鬚髮用濃墨細筆，疏落地略撇十幾筆，用淡墨渲染二三遍，顯得柔和而潤澤。仕女頭髮應用松煙染，由淡漸濃。佛頭青為三青，染勻後用花青撇髮紋即成。

仕女的容貌要高華亮麗，豐艷窈窕，各盡其態。臉用淡硃砂及赭石烘托，額鼻以白粉暈出「三白」。薄質的紙絹，在背後托粉更顯得厚潤些。最後用深赭勾，點膚用硃砂，再用洋紅分開。衣披裙帶花紋，宜參名作畫以成之。

點睛先畫出眼眶，再勾出瞳人的輪廓，用淡墨二三次，再用濃墨勾一遍。視線方向要對正面，有脈脈含情之意。大千先生在勾染方法上認為人物畫每況愈下的致命傷在「氣韻薄」和「神態薄」，古人用礦



▲仕女圖

物性重顏料，上色不只一次，必定二三次以上，使畫的顏料，厚上加厚，美上加美。壁畫中唐畫起手第一道描，往往有草率的，第二道改正，最後却精妙地將全神點出。

## 八、

大千先生的繪畫，以美術史發展的立場來評論，他承襲了傳統，又結合了現代，其開創性與先導性，毫無疑問地在中國美術史上建立了里程碑。他的人物畫雖在西界畫壇的享譽，較潑彩山水及墨荷為遜色，但經其一生的探研中，卻佔有相當重要的地位。由近而古，由下而上，有了正確的批評，也肯定了自己追求的理想。不斷的實驗和創作，尤其敦煌的三年面壁，更為自己整理出理想的依歸。於是使中國繪畫史上輝煌的唐風，重現筆底。我們不能一定將大千先生的作品與唐人相提並論，敦煌壁畫之豐富與華麗，是結合了許多人的智慧，終身吃驚不息地投身創作的結果。他們的專精注一，在精力上是大千先生無法相比的。反之，大千先生的學識素養却遠超過古代的畫人，他不僅表達了形相的優美，更包融了哲理，以探索、研究的精神去證源知本，再以自己的觀點和學養，寫出生活中的感受和自我素養

的反應。他繼承了文人畫的意念，所以高士題材居多，如同為四川人的蘇東坡，長鬚戴巾，執杖傲世，便是他自己的化身。明清水墨的淡雅和墨分五彩的變化，是文人寄託的理想，他取其精華；宋元畫的工整妍麗，他取其法度；壁畫中唐人的明艷重彩，他取其意念。由於筆端集結諸種特色與長處於一爐，時工時寫，時淡雅時濃重，淡雅處雋秀婉淳，古媚處眩目驚心。他對設色的研究，色階的漸層，色相對比中的和諧，都是他智慧與才能的結晶。惟一遺憾的是他沒有充裕的時間和精力允許他繼續從事探討，他雖然有學生，然而僅止於飭守法度，無法交下延續的棒子，實令人扼腕痛惜。

大千先生雖然留下不少不朽的作品，但是師學的人不多，無法造成一股巨潮，多少和他的人物繪畫與現時代的差距有關。尤當經悲鴻氏創導水墨人物寫生滙成巨流以後，使大陸水墨畫彙為巨流，工筆精寫的人物畫，不易作更大的發揮，孰不知傳承與創新，都是美術史發展的兩大支柱，值得共同研究與探討的。



▲仕女圖

