



張大千傳世的三幅山水鉅作

巴東

國立歷史博物館助理研究員

一、導言

張大千可謂是近百年來最具知名度，也最具國際聲譽的中國現代畫家。由於他一生中豐富多姿的藝術創作風格，及經歷燦爛的奇幻表象，使得世人從多重角度去討論他的為人及藝事，產生了極為大量的撰述、記錄，甚至於爭議性的文字資料，以及出版了無數的圖錄、畫冊。然而卻也因為如此莫衷一是的討論，使得世人更難有清晰集中的認識焦點，來看清楚張大千在藝術創作上，究竟有何特殊不凡的風格特質，或是了不起的藝術成就與時代意義。張大千之所以能享大名，除了他多采多姿的繪畫風格以外，恐怕有絕大部分的原因，是建立在世人好熱鬧、好奇、好花樣的心理。

然而從另一方面而言，張大千的畫作也確實討人喜歡，他的筆墨線條精準，色彩鮮豔美麗，技巧純熟，題材豐富；實在是老少咸宜，

雅俗共賞。因此世人常以「唯美主義」來看待他，或謂之「過於偏向唯美的營造、缺乏深重的人性體驗」⁽¹⁾。連精心研究張大千多年的傅申教授，最後也同樣認為「張大千在繪畫表現上絕對是一名唯美主義者」、「而且是形式主義的唯美……他的藝術裡，較少看到時代巨變的痕跡，也不易看出他對時代的使命感」⁽²⁾。

所謂「唯美」的藝術創作風格，是指強調視覺與心理愉悅的表現效果，偏向於美麗華飾的經營。在視覺形式上著重畫面造型、色彩、線條等各項元素之變化與安排，在內涵上則表現令人賞心悅目的題材，摒棄一切強調生命苦難、與人性掙扎方面的感受。西方十八世紀的洛可可藝術（Rococo）以及明清兩代，宮廷畫家為娛悅皇帝所畫的各式繪畫，皆可謂類此「唯美主義」的藝術風格。因此唯美畫風常被批評為缺乏深刻的人性內涵與生命關懷，而西方畫家馬蒂斯（Henri

Matisse 1869-1954），則可謂二十世紀現代繪畫發展中，刻意追求這種裝飾唯美與形式主義風格的代表者。

筆者於多年前發表論文即明確地指出⁽³⁾，張大千最重要的藝術創作特質，乃是其「裝飾」與「形式」之風格表現；他甚至於可說是中國藝術史上最注重裝飾性表現，以及掌握形式能力最強的中國畫家。然而這是張大千藝術創作的特質，並非是張大千整體藝術生命所呈現的境界。因此筆者在該文結語中所強調的則是：不能僅以追求唯美的形式主義畫家視之。原因是：裝飾美實有境界高下之分，張大千不但累積了深厚的文化資源，更有其深刻的生命體驗與人文情感，他承繼了整個中國畫史的傳統，將中國古典的藝術精神與繪畫風格做了成功的現代轉化，開拓出中國水墨畫在新時代的一個重大方向，這是張大千重要的歷史定位與時代意義。⁽⁴⁾

因此將張大千定位成「唯美主

義」的畫家，或如前述認為他的藝術缺乏「深重的人性體驗」，且「較少看到時代巨變的痕跡，也不易看出他對時代的使命感」等看法，都非筆者所能認同。這其中所涉及的價值判斷，無論是就美學的觀點或是道德的尺度而言，皆造成若干的混淆，筆者當另以專文說明，於此不擬贅述。本文則專為拈出張大千在藝術創作上的另一項特質，那就是張大千擅於經營尺幅碩大的巨作，這是中國畫史上極少見畫家有這樣的本領與氣魄。

二、張大千繪製巨幅畫作的緣起

尺幅碩大的畫作，是古今中外畫家最艱難的挑戰，也是衡量一畫家格局深廣的重要指標。畫大畫一方面要有能放得開的胸襟氣度，揮灑自如；另一方面又要能收得住，是否能將細節處收拾統合，使主題集中。倘若胸中丘壑不足，那作大畫不是流於恣意揮灑，且大而無當的空洞；則是落於繁複瑣碎，卻結構鬆散的填塞。是以作大畫絕非把一幅小畫按照比例放大，也不是把畫面將之零碎地填滿即可；那需要有絕對的內涵修養、繪畫功力、體能毅力、天分才情、經驗累積等多項條件方能為之，因此，作大畫至難。

大千一生藝術創造格局至為深廣宏大，製作大畫尤為其出類拔萃的能耐。他之所以能繪製大畫，乃肇始於敦煌面壁的苦修⁽⁵⁾。由於敦煌的佛教壁畫規模場面皆極宏偉壯觀，大千受感動與影響至深，他說：

「我們古代的畫從畫壁開始，然後轉到卷軸上去。以壁來論，總是尋丈或若干丈的局面，不管所畫

的是人物是故事，這種場面是夠偉大的。到後來因為卷軸畫盛行，由屏風障子變而為屏幅中堂。畫壁之風衰歇之後，卷軸長的有過丈的，但高度不過一二尺。屏幅中堂等等不過三四尺高、一二尺寬而已，因為過於寬大是不便於攜帶的。再轉而為扇面斗方，那局面只限制到一尺見方的範圍。尺度越來越小，畫的境界也越來越隘，泱泱大國恐怕要衰歇絕滅了。我們看了敦煌壁畫後，如畫的供養人，多半是五尺的高度；至於經變、地獄變相、出行圖等等局面真是偉大，人物真是繁多；至於極樂世界圖的樓臺花木人物等等，大逾數丈，繁不勝數，真是嘆為觀止矣。我嘗說會做文章的一生必要做幾篇大文章，如記國家人物的興廢，或學術上的創見特解，這才可以站得住；畫家也必要有幾幅偉大的畫，才能夠在畫壇立足。所謂大者，一方面是面積上講，一方面卻在題材上講。必定要能在尋丈絹素之上，畫出繁複的畫，這才見本領，才見魄力。如果沒有大的氣概、大的心胸，那裡可以畫出偉大場面的畫？我們得著敦煌壁畫的啓示，我們一方面敬佩先民精神的偉大，卻也要從畫壇狹隘局面挽救擴大起來，這才夠得上談畫，夠得上學畫。」⁽⁶⁾

因此張大千雄心展現，一生勇於面對巨幅大畫作之經營挑戰，而其繪製大型畫作的技法經驗，亦是由臨摹敦煌壁畫研習而來。敦煌佛教壁畫場面雄偉浩大，其最艱難的部分，不但在畫面的龐大繁複，更在於講求韻致節奏的構圖變化，以及製作程序之指揮調度，有時需由多達數十人的工作組合方能完成。通常先由領導者安排初稿及繪製過程，交各人分工進行，按程序描摹、設色、勾染，等接近完成時，許多原先用淡墨起稿的線條，都為

後來的敷染上色掩蓋不見，輪廓亦有所差異欠精準，同時色澤、筆調也因多人分繪，而有所不協調。此時則需由功力最深的畫者加以潤飾，並做最後一道整合的線條勾勒，也修正誤差，將畫面的全幅精神使出。

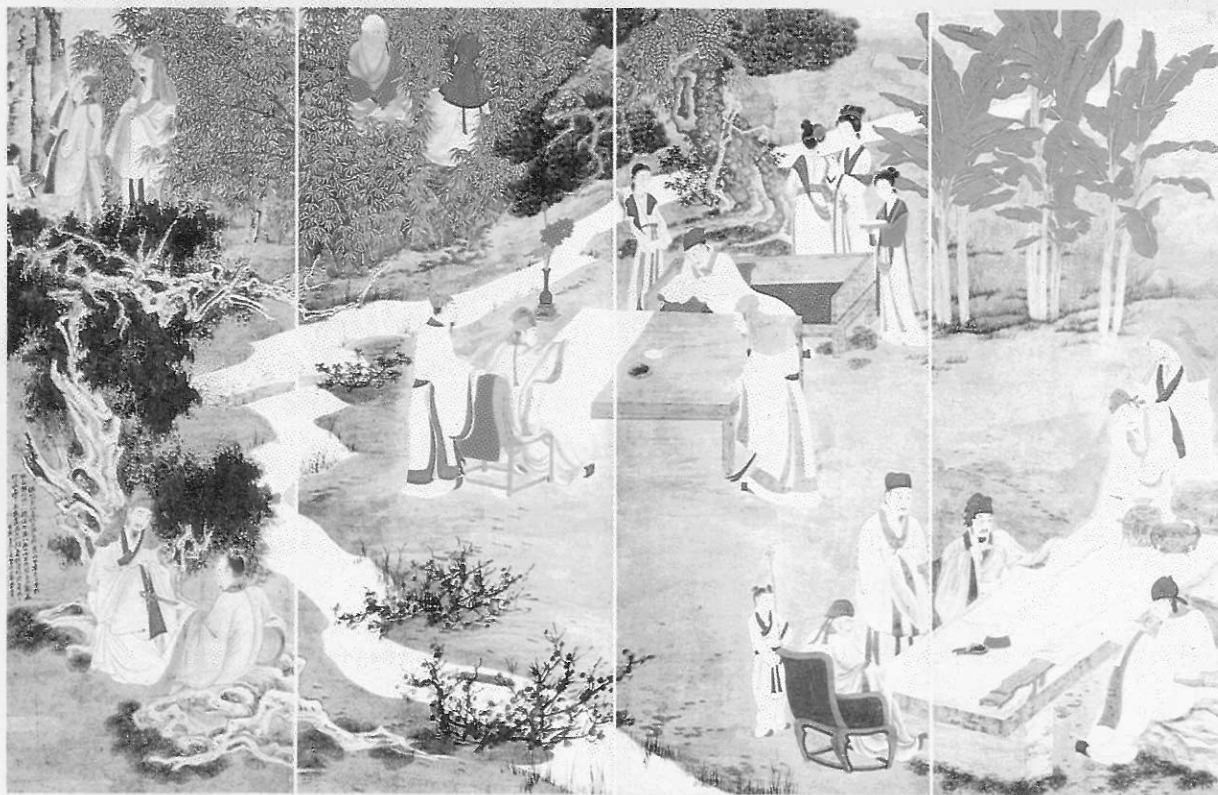
大千在敦煌即扮演這一領導畫師的角色，臨摹大小壁畫共兩百七十餘件，可見其用功治藝之勤。是以大千自敦煌歸後更自運構思佈局，籌作大畫，一九四五年大千所作之〈西園雅集〉(圖一)與〈大墨荷通屏〉(圖二)即為其早年膾炙人口的大畫代表作⁽⁷⁾。大千晚年開創潑墨潑彩之時代新畫風後，更力作巨幅山水畫多幀，皆自運完成，不假他人代筆；其大開大闢，氣象宏偉，變化萬千，令人讚嘆。其中尤有三幀大畫最足以代表大千晚年潑墨潑彩畫風的發展過程中，前後長達二十年的三個高峰階段，那分別是一九六二年潑墨畫風始創時期，抽象效果較強的〈青城山通屏〉、以及一九六八年潑寫兼施，展現傳統中國藝術精神最純熟境地的〈長江萬里圖〉，還有大千晚年聚平生功力所作的最後一幅鉅作〈廬山圖〉。此三張偉構，內涵深遠，意境遼闊，各具不同特色，耐人細細品觀，今分述於下。

三、張氏晚期潑墨潑彩畫風成形之三幅鉅作

(一) 青城山通景屏

紙本 水墨設色 四連屏
195 × 555.5cm 1962 台北私人收藏

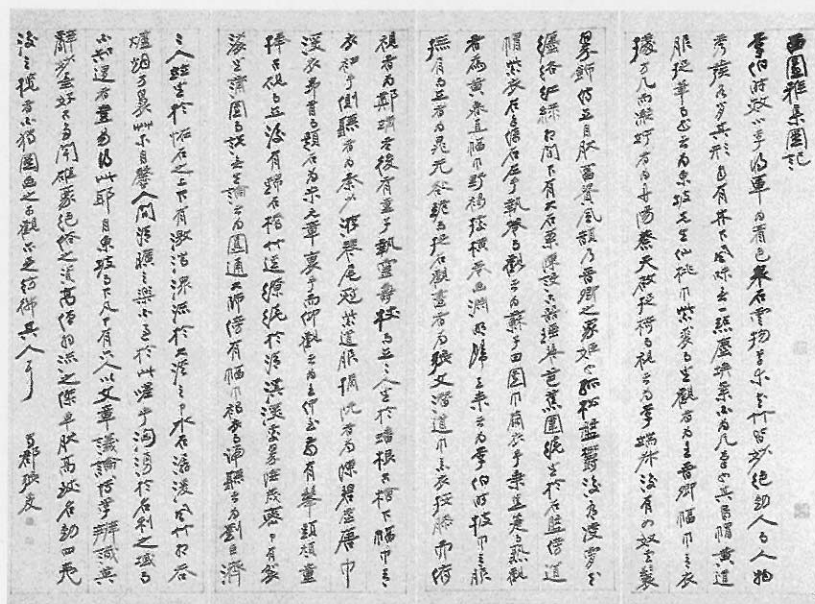
青城山是大小千家鄉蜀中之勝景，山色蒼翠濃郁，一片綠海；人行其間，鬚髮盡碧，因以得名曰「青



▲圖一 〈西園雅集圖〉 紙本 水墨設色 四連屏 150.5 × 57 × 4cm 1945 香港梅雲堂收藏
 此作畫幅龐大，人物眾多，情態各異，花木泉石景物繁複，畫家在構圖上用了相當多的心思，畫面精麗工整，安排有序，設色鮮明古豔，用筆生動有緻，可謂是當代傳統中國人物群像畫作的重要典範，一新當時人耳目。

城」。大千曾先後隱居於此近三年，借住在山上著名的道觀「上清宮」，潛心讀書作畫，韜光養晦，深下功夫；對其未來的藝術發展有極大的影響，因此大千對青城山有很特殊的情感。(8)

此圖是畫家潑墨畫風始創時期之力作，是在巴黎大千的至友郭有守家中所繪。由於畫幅面積很大，畫家有較廣的嘗試空間來運作水墨技法，因此實驗性頗強。不過由此畫胸有成竹的技法形式中可以看出，畫家已經過相當時間的醞釀，非一下子便可達這個境地。在此之前雖然已有許多接近潑墨畫風的水墨寫意冊頁(9)，但潑墨畫風一直仍在似有似無，呼之欲出的階段。因此



▲圖一之一 〈西園雅集圖記〉 紙本 書法 四連屏 150.5 × 52.5 × 4cm 1945 香港梅雲堂收藏



▲圖二〈大墨荷通屏〉紙本 水墨設色 四連屏 358×596cm 1945 台北國立歷史博物館收藏
畫幅高近四公尺，寬六公尺，堪稱歷代水墨畫荷尺幅之最。花卉畫過大則易流於纖細瑣碎，大千此作構圖龐大，自習以石濤法寫成，通幅花葉、水草、枝幹，揮灑淋漓雜而不亂，兼重荷花生態，造境清新動人，極富浪漫之感，加以氣勢雄匹，實創前人之所未能。





▲圖三 〈青城山通景屏〉 紙本 水墨設色 四連屏 195 × 555.5cm 1962 台北私人收藏

也可以說由這張大畫的創作過程中，確立了大千晚期潑墨畫風發展成形的規模。

大千此時尚未發展出應用石青石綠的重彩來入畫，因此全以大潑墨法為之，間以筆墨收拾，略綴山石點景，細微處並未刻意描繪，順勢出之，因此整體氣勢倍顯龐大。從右方起首的第一幅來看，畫面較為朦朧，墨韻濃而不滯，揮灑暢快淋漓；山水氣迷濛，下方氤氳模糊一片，隱約可見成都名景都江堰與岷江上的索橋，疑似滂沱大雨所造成的視覺效果。

第二幅畫面明暗對比較強，景致較為清晰，中間留空白處結構精

妙，使畫面有開窗透氣的功能。上方平視遠處，有江山無盡之意，中段部分已逐漸銜接青城山範圍，下方烏雲密布，延伸至第三幅，進入青城山主峰，山勢巍然。山中可見寺觀繚繞，當為中國道教的聖地「上清宮」，亦為大千當年借居讀書作畫之所。各山峰間尚有多座亭子，大千更曾於此築亭植梅，獨處靜坐⁽¹⁰⁾，涵養其畫藝。此連續之畫幅呈現了氣壓低沈，山雨欲來的濃鬱氣氛，將青城山雲水飛動，山色蒼茫的氣氛營造得極為生動。

第四幅的青城山勢已接近末端，山石描寫更見清楚，有雨過嵐新之慨，但仍延續著前面水氣瀰漫的

濕潤氛圍。此幅留空白處很多，使充塞山形的畫面不但有了江水遼闊的空間效果，而畫幅上端遠山空濛，與第二、三幅首尾相連，更營造了綿延千里的氣勢，與裊裊不絕的餘韻。畫上款書賦詩二首：

「沫水猶然作亂流，味江難望濁醪投；平生夢結青城宅，擲筆還羞與鬼謀。」詩後尚註明用典出處「青城山有張道陵擲筆槽及石刻誓鬼文。」另一首：「自寫青城舊住山，月中那有女乘鸞；君看處處雲容黯，暴雨狂風總未關。」

將這兩首詩與畫並觀，乃知大千一則以抒發其遠離家園，飄泊海外，夢迴青城山的鄉愁痛楚；二則



以之明志，感懷河山之風雨晦暗為，中共盤據，雖是有家歸不得，但也不願歸的心境。

然而由這第二首詩的末二句來看，似乎可證明了大千〈青城山〉通景，正是在那描寫烏雲密布，狂風暴雨的情狀。筆者曾再三指出，大千乃中國「雲山畫派」一脈，在後世唯一真正承繼發展的傳人(11)；此作畫面距離廣闊，分別描寫出山勢前後與左右遠近間，山雨欲來、烏雲遍佈，大雨滂沱、隨風襲至，以及雨過嵐新，水氣迷漫的情境，將自然中雨勢變化的諸般奇景，做了氣勢磅礴，前無古人的精采詮釋。因此〈青城山〉一作當視為雲

山風格的創作，同時亦為大千該系列畫作中，尺幅最大的一幅。

大千論畫嘗謂「得筆法易，得墨法難；得墨法易，得水法難。」(12)觀〈青城山〉此作可知畫家掌握水法、墨法之純熟精妙。畫面構圖兼採平遠、高遠、鳥瞰等多重視點，墨色變化濃淡分明，予人光影明暗的感覺很強，增加了遼闊深遠的視覺效果。

〈青城山通景屏〉表現出新穎大膽之藝術創作精神，肇始了大千潑墨山水畫風未來長達二十年的豐富發展，他所獨創的青綠潑彩風格，亦於次年產生；居士變古通今，實開中國山水畫之新紀元。

(二) 長江萬里圖

絹本 水墨設色 手卷 53
× 1996cm 1968 台北故宮博物院收藏

長江對中國人來說，有很深的歷史傳統淵源以及人文情感，自古以來不知有多少史家、文人為之歌頌記述；歷代詩人畫家因其靈感創作，乃有無數偉大的藝術作品傳世。是以長江代表了中國人的心靈故鄉、精神寄託、生命情感、文化傳統、以及故國家園，亦象徵著「中國魂」的永遠與延續。

長江發源於青海，流經四川，支流遍佈全省，是張大千自幼生長



▲圖四 〈長江萬里圖〉(局部) 絹本 水墨設色 手卷 53 × 1996cm 1968 台北故宮博物院收藏

最熟悉的環境。他前半生中往來長江次數頻繁，後來漂泊海外，則更是他終生思慕的故國家園；正如大千於其畫卷上題寫東坡詩所謂：

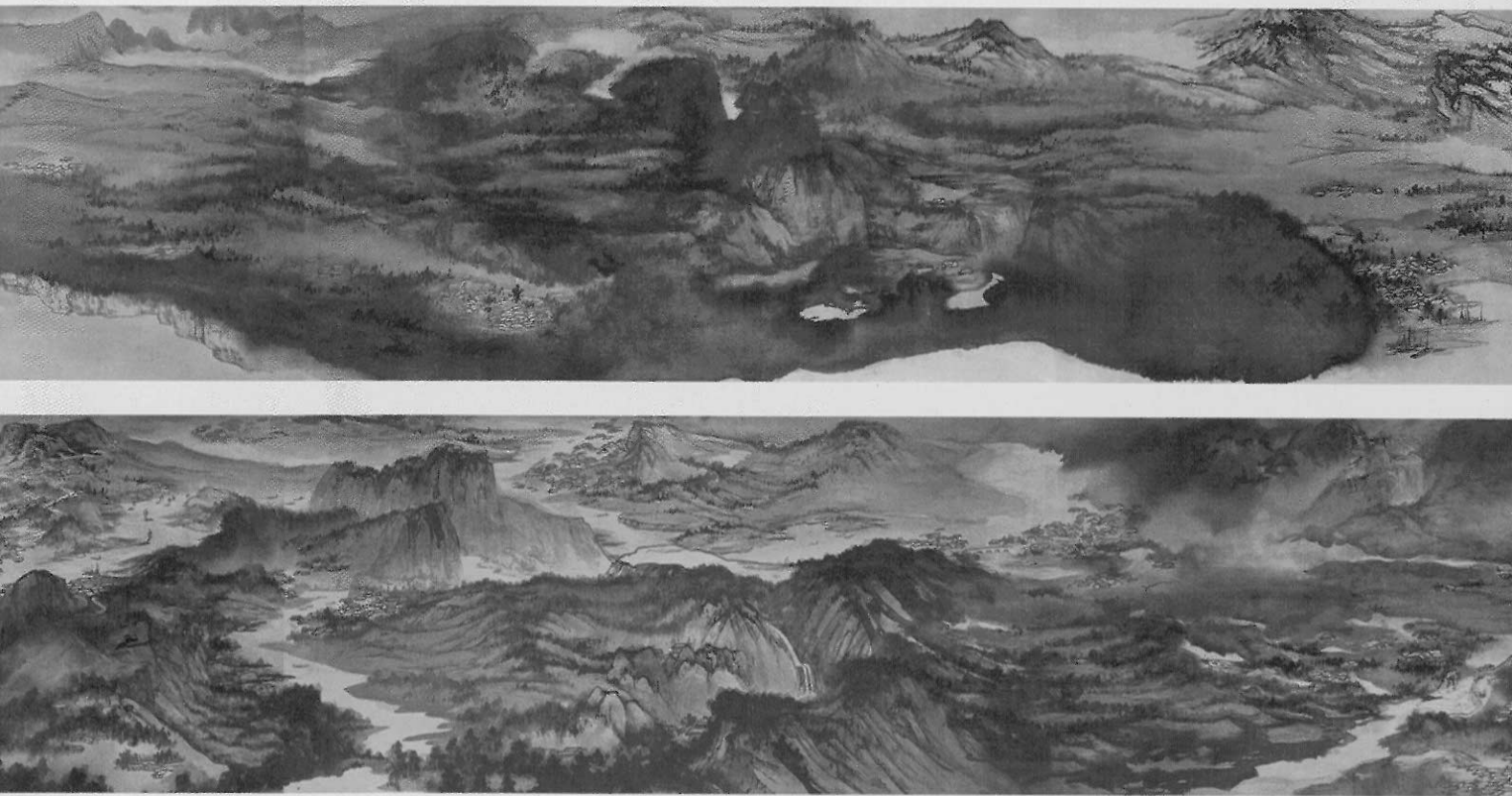
「我家江水初發源，宦遊直送江入海」

因此張大千畫過無數以四川巴蜀、長江沿岸的山水名勝為題材之畫作，例如台北國立歷史博物館所收藏的〈蜀江圖上下卷〉、〈長江山水連作〉、〈資中八勝〉、〈蜀楚勝蹟冊頁〉⁽¹³⁾，以及另一幅畫在金箋紙四連屏的大畫「蜀中四天下」⁽¹⁴⁾等精品無數，其畫題雖然重覆，但畫面每每呈現新的生命力量，情感豐富引人入勝。但是若論及張大千畢生長江山水的首要代表，則必推此卷〈長江萬里圖〉。此作可說是張大千一生鍾情於長江山水，整體生命情感、自然觀察、生活經

驗，以及畫藝修養之綜合體現與總結。

〈長江萬里圖〉卷係畫家進賀其好友張群八十大壽所作，卷後自署「窮十日之方而成」雖然有些令人難以相信其製作之神速，不過其時確實是大千畢生閱歷涵養，精神功力最為鼎盛之際，因此畫出了他晚期藝術創作的成熟階段中，最晶瑩圓潤的代表鉅作。此作繪於絹本上，畫幅的表現形式是傳統中國書畫的手卷，高半公尺餘，長達二十公尺，氣勢之雄偉浩大，令人驚嘆。手卷，是中國書畫的特殊表現形式，能將連貫的時間、空間，以及上下、左右不同的視點，同時納入一連續不斷之視覺空間，凸顯出中國文化體察萬物自然與西方不同之宇宙觀⁽¹⁵⁾，大千此作尤能將手卷之特質發揮地淋漓盡致。

圖卷由大千家鄉四川的都江堰，岷江索橋開始，沿江岸順流而下，隨地理環境的各種景象變化，波濤江岸、支流分岔、流水村鎮、遠山近樹、屋宇人家、舟帆點景、山嵐雲霧、鬱鬱蒼蒼、疏疏落落、千巖萬壑等，如縷不絕地盡收觀者眼底。舉凡長江著名的景點名勝，如導江玉壘、重慶、萬縣、三峽、宜昌、武漢三鎮、廬山、大姑小姑、黃山、蕪湖、金陵、鎮江、金山寺、焦山、滬上，直至江蘇崇明島出海的諸般景緻，將如此龐大繁複的內容，皆兼容並聚、井井有條地在畫面上娓娓道來，因此不只是畫家情感記憶的抒發，而有其相當的記實性。在構圖上，主要以「鳥瞰」取景，畫面時而緊密，時而疏落；隨佈局氣勢之連貫舒展，光影明暗之動勢變化，使通卷之結構安排絕



無單調重覆之弊，而具有一氣呵成的整體感。

大千在此作中綜合了他畢生所有的繪畫理念與風格技法，包括潑墨潑彩、筆墨皴寫、暈濕點染、流動沉瀆、重疊乾加等多項新舊並用的技法。通幅呈現出一種水氣濕潤，山色迷濛的特質，將江南景緻那綠意盎然、幽深濃郁的氣息，做了極盡動人的詮釋，也營造出長江山水綿延千里的龐大氣勢。畫面上的色澤尤見青綠濃豔與華麗深邃，卻不顯絲毫火氣，近代中國水墨畫之設色，實未見能達此一境地者。

張氏在這幅偉構中，有一項重要特殊的成就，就是將院派精麗濃豔的設色與工整細緻的用筆，融入在文人筆墨秀潤的寫意山水中；統合了中國繪畫傳統上，職業畫家與文人畫家兩種不同系統的繪畫風格

，達到了前人所未能企及的境界。〈長江萬里圖〉一作展現了畫家雄渾開闊的廣大格局，以及歷史深遠的人文情感；其潑寫兼施的繪畫風格，奠定了張大千在藝術史上不可撼動的重要地位。

(三) 廬山圖

絹本 水墨設色 橫幅 180 × 1080cm 1981-83 台北故宮博物院收藏

〈廬山圖〉是張大千晚年最後一幅鉅作，也是他畢生中畫作尺幅最大的一幅，高一公尺八十，長十公尺餘。應該是現存所知世界僅有、也是歷來尺幅最大的一幅絹畫。此畫耗時近兩年，也是大千一生中花費時間與精神氣力最久最大的一幅畫作。在作此畫時，畫家已達八

十三高齡，且健康情形亦欠佳，大千為之所付出的辛苦代價，非外人得以想見，故常對友人自謂係「拼老命」(16)；但他仍然有勇氣去面對如許大的挑戰，絲毫不減於當年赴敦煌面壁苦修之壯舉。張氏對於藝術之執著奉獻以及對生命所表現之情感熱誠，實令人肅然起敬。

此作在未開筆之前的準備經營功夫，其規模氣魄之大，已非一般畫家能力之所及。首先必須尋訪一張尺幅如此碩大的畫絹，等到在日本京都畫材店所訂製的大畫絹完成後，又得再送加工「上礬」，方能適於著墨設色之作畫效果。等到畫絹空運來台，又必須找來木匠訂造一張寬兩公尺多，長十公尺餘的特大號畫桌。這樣一來，畫室空間不夠，又得大興土木，打通隔間修改樑柱，使大千的居所「摩耶精舍」



▲ 圖五之一〈廬山圖〉(局部)

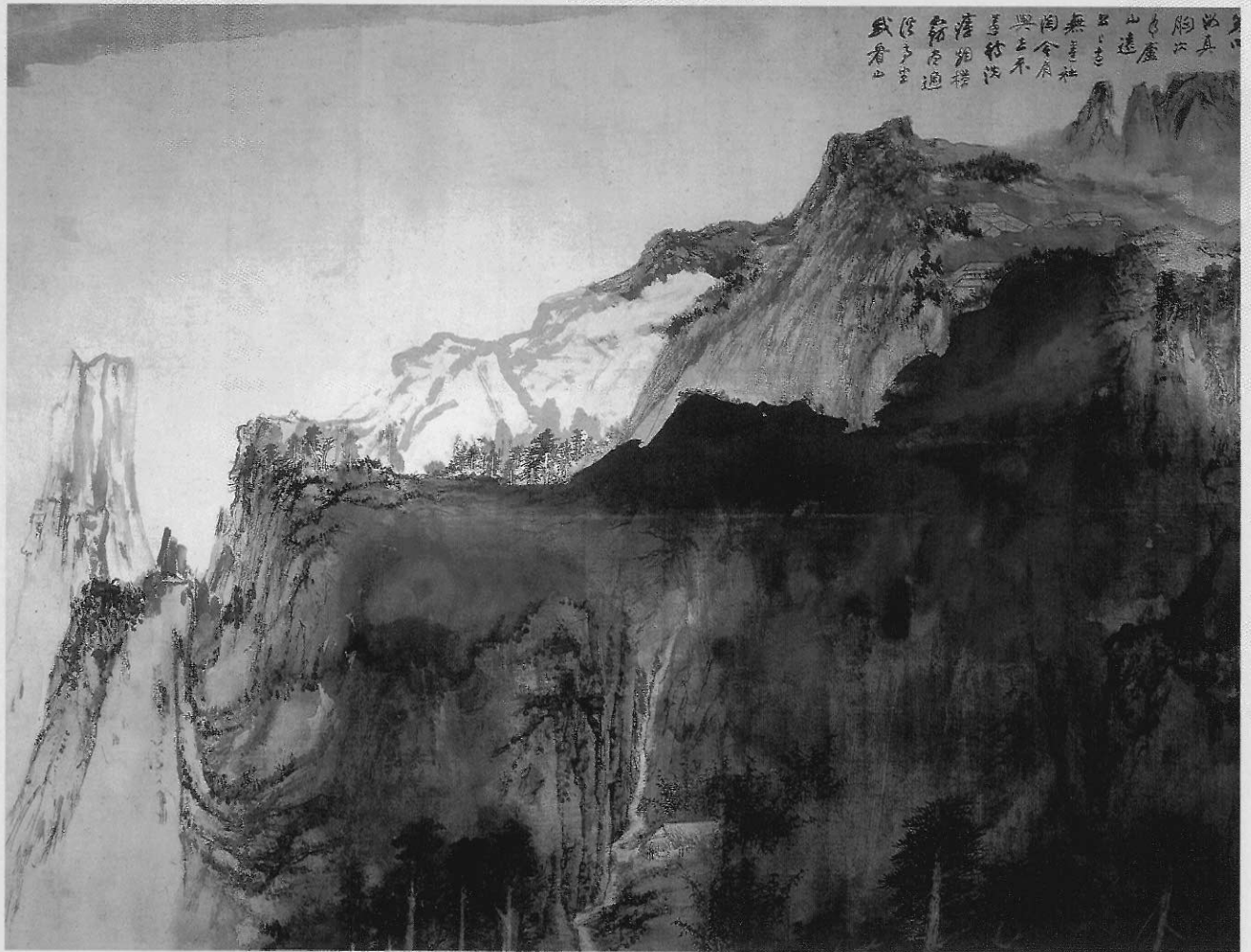


▲ 圖五〈廬山圖〉 絹本水墨設色 橫幅 180 × 1080 cm 台北故宮博物院收藏



▲ 圖五之二〈廬山圖〉(局部)





▲圖五之三 〈廬山圖〉(局部)

受盡紛擾；何況再加上金額龐大的花費，倘非大千的手筆氣魄，焉能做到？經過以上的折騰，等到正式動作畫時，已是三年以後的事了。

(17)

〈廬山圖〉大千選在一九八一年七月七日正式開筆作畫，為的是紀念抗日戰爭「蘆溝橋事件」開始的那一天；同時廬山也是中國對世宣布全面抗戰的「廬山宣言」之所在地，因此有其非凡的歷史象徵意義。廬山，是中國人神慕心儀的勝境，山中名勝如五老峰、黃龍潭、青玉峽、好漢坡，以及鄱陽湖內的

大小孤山等，無不為歷代文人所歌頌；宋代蘇東坡詠廬山的名句「不識廬山真面目，只緣身在此山中」更是傳頌千古，歷代畫家亦多以廬山為作畫之題材，其中深厚的人文情感及歷史淵源令人神往。

大千一生中遍遊世界各地的名山勝水，足跡幾無所不至，而最好跋山涉水的他，所唯一未嘗前往一窺的名山，竟然即是中國那膾炙人口的廬山。因此張大千為何要以「廬山」為其晚年最後鉅作之創作主題，雖不為人知，但其中必有其個人特殊之情懷背景。或許，這可一

償他生平未完成的素願，暢遊靈山勝境——廬山。大千雖然從未到過廬山，但他在作畫之前，曾為友人協助，提供他許多有關廬山的圖片、地方文誌、遊記資料，以查閱參考；同時大千以往也曾畫過多幅以廬山為題的畫作，只是規模無法與這回相比。因此大千做了相當多的準備功夫，並非沒有真實根據的閉門造車；前述廬山的諸多名景，飛瀑流泉，以及蘇東坡題西林壁詩的崇山古寺等，都大致在畫面上依稀可尋。

〈廬山圖〉一作，通幅雲霧氤

氳，山勢連綿，虛實相映，氣象萬千；將崇山峻嶺中幽深濃鬱的氣息躍然目前，宛如置身實境。此作畫面佈局龐大，與〈長江萬里圖〉較著重於延展性空間的手卷式構圖不同，特能顯示整體直接之視覺震撼效果，呈現山勢雄偉深曠的景象。開筆時，先將通幅畫面打濕，以墨色緩緩潑出流動，再以大筆沾濕引導，營造山形佈署全局。在濃淡墨色打底後，繼施以青綠潑彩，艷麗的色澤深邃濃郁卻能含蓄內斂，令人讚嘆畫家施展色彩的功力。由於此作尚未完成，畫面右方起首部分，剛好是開始潑墨，營造出煙嵐飄邈的渾沌效果，隨後則看到畫家如何開闢天地，以筆墨勾出輪廓，皴寫山石肌理、樹叢奇木、飛瀑深谷、幽徑古寺，再視畫面需要，時而乾加，時而暈染，反覆地潑寫兼施，漸加層次，耗時一年多有餘，始接近完成，呈現出巨細靡遺，氣勢磅礴的廬山全貌。

畫面上造型高古的山石林木，其向背變化與枝樑交錯的質感描繪非常細緻，寫實性極強，頗多來自於大千對盆景奇石的喜好觀察。同時畫面上光影明暗與遠近透視的空間效果非常真實，宛如西方古典油畫的寫實表現。例如畫中瀑布的左上方是山勢的受光面，不但光影變化的感覺很強，且遠山向內延伸，將空間的距離推得非常深遠；而瀑布的左下方則為山勢的陰暗面，深邃幽靜。這些都是畫家長久以來，觀察自然累積生活經驗之深刻體驗。他說：

「畫山水一定要實際，多看名山大川，奇峰峭壁，危巒平坡，煙嵐雲霧，飛瀑奔流；宇宙大觀，千變萬化，不是親眼看過，憑著想像是上不了筆尖的。(18)」

觀此巨作可知，大千是真能身體力行而非空放虛言者。

大千作〈廬山圖〉這一年多的時間裡，經常心臟不適，甚至於需要住院治療，因此時畫時輟，耗時甚久。由於畫幅過大，上方構不著，有時還得被家人護士抬到大畫桌上匍伏作畫，可以想見他作此畫的艱辛。然而縱觀全圖，依然氣勢雄渾，格局浩大，絲毫不顯力促之強弩末態，實為大千畢生功力之所聚。民國七十二年一月，此畫已完成達五分之四，雖小部份未及完成，但全幅之整體經營與細節描寫都大致底定，看來完整性甚高；遂先行於台北國立歷史博物館展出，待展後再潤飾完成，因此畫上未曾正式署款，只題了兩首詩作。

前一首：

「從君側看與橫看，疊壑層巒杳靄間；彷彿坡仙笑開口，汝真胸次有廬山。」

顯示出他的自信及蘊藉的情感，並用了宋蘇東坡的典故，自許他所畫的廬山不僅能得其形貌，更能體現其神靈氣韻。

第二首：

「遠公已遠無蓮社，陶令肩與去不還；待洗瘴煙橫霧盡，過溪亭前我看山。」

前二句用了魏晉高僧惠遠與陶淵明的典，感慨今世廬山已無高士；後兩句則典出王勃龍懷寺碑中「毒龍橫霧」一語(19)，仰盼政治清明之日，能重回故鄉廬山，享受那山間寧靜致遠之逸趣。此作用以明志，意境深遠，氣度高曠，令人心儀；足見大千詩文的造詣，亦不讓古人或當代名家。

三個月後，或許因為大千為此畫耗費了過度的精神氣力，於四月二日逝世於台北榮民總醫院，享年八十四歲。筆者以為大千以如許高齡，尚有如此雄心氣魄，主動投入這項艱難的挑戰，其勇氣毅力已令人深為動容感佩；但等到〈廬山圖

〉開筆以後，想必畫家已自心中有數，此圖恐係他最後的傳世鉅作了。然而他卻毫不退縮，更是不眠不休、盡心竭力地企圖將這幅大畫完成。大千為藝術生命的投入及付出，真可謂「鞠躬盡瘁，死而後已」，亦足稱為一個偉大藝術家的不朽典範。

四、結語

綜合以上所述，可知張大千巨幅超大畫作的製作，除了他超凡過人的功力才情外，其背後實有深厚的文化傳統、歷史淵源、人文情感、畫學涵養等整個龐大體系的文化資源作為基礎；並加上其深刻的生命內涵與精微的體察自然，方能成就如許博大精深的藝術作品。此時大千藝術創作的目的，是忠實於畫家自我的生命感受以實現自我，其藝術創作已是「內化」於自我的生命；否則，大千畫〈廬山圖〉是無法鞠躬盡瘁如斯的。因此其「外在」目的之追求，包括聲名利祿、取悅娛人等種種他律性之目的，至此皆已遠去。以此而論，實不宜將張大千的藝術創作定位為：「追求唯美」、「缺乏深重的人性體驗」。

二十世紀以前的畫家藝術創作之目的，是為了向世人傳達他們生活與生命的感動；二十世紀以後的畫家其藝術創作之目的，則已逐漸轉向為期望世人因他們（作品）本身而感動，因此亟亟於苦思開創前人之所無，努力追求藝術新風格的產生，以確立自我之存在意義，這是將藝術創作之目的「外在」於自我的生命，其中不無矯飾與虛榮的因子。不能誠懇地表現真實自我的生命感受，徒具空洞的新藝術形式，則是造成二十世紀現代藝術負面影響的最大原因。張大千之所以鈞

資格成為世界級的藝術大師，是因為他所開創出的新藝術風格（潑墨潑彩），不僅是將之內化於其自我的生命，更在於將之內化於傳統中國文化深厚的根。▲

民國八十七年十一月深秋於台北南海學園

註釋：

- (1) 何懷碩著，《苦澀的美感》，台北大地出版社，一九九八，P253。
- (2) 傅申著，《張大千的世界》，台北義之堂文化出版公司，一九九八，P102、60。
- (3) 巴東文，〈裝飾與形式〉，《張大千研究》，巴東著，台北國立歷史博物館，一九九六，P157；原發表於一九八九。
- (4) 巴東文，〈張大千於傳統中國繪畫在現代轉化之特殊意義〉，《張大千研究》，P269。
- (5) 巴東文，〈張大千精麗雄渾之畫風形成〉，《張大千研究》，P67、77。
- (6) 張大千口述，曾克崙整理，〈談敦煌壁畫〉，《張大千紀念文集》，巴東編，台北國立歷史博物館，一九八八，P12。
- (7) 請參閱：巴東文，〈荷之代言者張大千〉，《張大千研究》，P263。
- (8) 《張大千研究》，P63。
- (9) 請參閱〈大千狂塗〉、〈蜀楚勝蹟〉冊頁之圖版與說明，《張大千九十紀念展書畫集》，巴東編撰，台北國立歷史博物館，一九八九，P95~98、P.131。
- (10) 《張大千研究》，P.64。
- (11) 同註(4)，《張大千研究》，P295~302。
- (12) 《張大千紀念文集》，P2。
- (13) 請參閱《張大千九十紀念展書畫集》，P67、131、157、165、167。
- (14) 《張大千研究》，彩圖四五。
- (15) 請參閱：巴東文，〈張大千VS.畢卡索——東西藝術相會的小型高峰會議〉，《藝術家月刊》282期，台北藝術家出版社，一九九八，P460。
- (16) 樂恕人文，〈廬山圖及其題畫詩〉，《張大千紀念文集》，P74。
- (17) 請參閱：黃天才文，〈張大千廬山圖的製作經緯〉，《張大千紀念文集》，P66。
- (18) 高嶺梅編，《張大千畫》，台北華正書局翻印，一九八二，P38。
- (19) 同註(16)，P77。