

陳丹誠繪畫風格探究：花鳥藝術的世界

The exploration of painting style of Chen Dancheng : field of flower-bird paintings

陳俊吉

Chen, Chun-Chi

長榮大學書畫藝術學系專案助理教授

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士

摘要

上世紀的 40 年代末期國民政府遷臺，引入大量大陸的藝文菁英人士，使臺灣藝壇中注入了一批新活血，對後來臺灣藝術教育的發展影響深遠，陳丹誠不愧是其中的翹楚。他一生為人敦厚真誠，謙謙君子，為社會國家無私奉獻，不愧為長者風範，令人肅敬。

陳丹誠的寫意繪畫，他認為是代表著文人畫的延續，具有延續傳統精神而加以新意革新，開創國畫新局。審度其畫風主要承習吳昌碩、齊白石的金石畫派一脈，蛻變於二人的豪放跌宕，筆鋒瀟灑，粗曠之氣，轉為畫面雖有壯氣，但筆法靈活，情趣橫生的新風格。

他渡臺以後一生之創作無數，主要繪畫題材圍繞在花鳥、山水、人物，其中又以花鳥畫比例最多，終其一生畫風無顯著分期，變化不大。但他可成為一代名畫家，在於筆墨表現上仍有可觀之處，其花鳥畫的藝術表現風格，大體上具有以下特質：聚散明確，疏密有致；畫面簡練，簡潔有力；別具動勢，生機盎然；濕筆敏捷，淋漓盡致；水筆技法，獨樹一格。

【關鍵字】水筆、金石派、花鳥畫、新人文畫

一、前言

陳丹誠（1919-2009 年），本名衷，號霜餘，別署餘叟，天曉樓主、勞山逸人等。1919 出生於山東，1927 年從趙古厂（生卒年不詳）先生啟蒙入塾，1929 年改從袁光鑑（生卒年不詳）先生學習古文，1931 年隨父轉往青島從宮來儀（生卒年不詳）先生習古文，為陳丹誠的文學造詣立下基石。

1936 年從伊耕莘（生卒年不詳）先生習中西繪畫，並主要私淑任伯年（1840-1895 年）、吳昌碩（1844-1927 年）、齊白石（1684-1957 年）三家，隔年至叔父家臨摹古今書畫收藏。1949 年渡海來臺，終其一生為臺灣美術教育貢獻良多，先後曾於 1951 年任教基隆市立中學美術教員、1953 年擔任省立建國中學美術教員、1968 年受聘中國文化大學美術學系教授兼主任、1975 年受聘國立藝專美術科教授兼主任。政府進行文化外交時，時常邀請陳丹誠進行文化交流，1976 年至美國聖牙哥博物館舉行個展。1980 年隨國立歷史博物館赴澳洲進行文藝交流，並且現場示範揮毫。1987 年作品赴韓展出。1990 年赴法國巴黎高等美術學院擔任交換教授，為我國第一位講學巴黎的書畫家。陳丹誠作品造詣甚高，曾任美展評審委員，作品也曾遠赴國外展出，作品廣受海外世人注目與珍藏。

在渡海來臺藝術家中具備書、畫、印三絕於一身的能手並不多，陳丹誠便是其中的翹楚。畫作題材不外乎花鳥、山水、人物三科，其中花鳥主要近似吳昌碩、齊白石一路金石脈之風，人物則近於揚州八怪的黃慎（1687-1772 年），但卻可以創新意境，蛻變前人而自成一家之言。各類題材中，以寫意花鳥畫數量最多，具有獨特韻味值得仔細品味，本文將就其花鳥畫的風格特色，進行初步的分析探究。

二、陳丹誠的創作思想

蕭瓊瑞在〈臺灣當代水墨畫的類型分析〉一文指出，戰後臺灣美術的發展大體上可以歸納三種類型：第一，新水墨，以寫生為路徑的革新水墨；第二，以文人意趣為依歸的新文人畫，亦稱文人水墨；第三，與傳統筆法決裂，創作現代水墨，其中陳丹誠被歸類於新文人畫的金石派，強調筆力勁道的鄉野情趣。¹然則對

¹ 蕭瓊瑞，〈臺灣當代水墨畫的類型分析〉，《現代美術》第 133 期（臺北：臺北市立美術館，2007

於戰後臺灣水墨的發展學界亦有其他看法，但大體上將陳丹誠的水墨不脫於文人畫一脈，而陳丹誠在自我闡述的創作觀中，也反映此觀點。一生對於自我的創作觀，自己並未出版專書分析探討，但在 1971 年所撰的〈人生如畫〉；1975 年發表〈談近代國畫的演變與國立藝專美術科應負的時代時命〉，二篇文章中透露出他的創作觀，反映畫家的創作思維理念，將其歸納有以下特質。

首先，「畫如其人」，陳丹誠談到：「畫具有傳世的永恆價值，就必須作者期人志行高超，心境潔美，功力技巧，超拔卓越，經由創作而賦予作品以真摯的美的生命力。…（中略）…以這種純然不雜，志在千秋的人格與心境，自然也就能夠成就萬世千秋的作品了。」²人生就如畫一般，人的命運千百般，畫的命運也是如此，作品是人格表現，需有風骨高尚，延續著傳統文人觀念「人品高則畫品高矣」之精神。姚孟谷為陳丹誠的好友，他談到陳丹誠時，說明他生於戰亂年代，外在大風大浪，幾經顛沛流離之苦，後隨國民政府遷臺，執教為生，為了家累終日生計營謀，面對家人、學生、自我的壓力下，心情鬱結，因而沉浸於筆墨中，大筆離披，縱情揮灑，將憂怨化為祥和，待人接物如謙謙君子，故將「畫如其人」引申為「書寫其心」，無疑是對他的作品最佳詮釋。³換而言之，陳丹誠畫風豪放壯氣，但為人卻是謙卑有禮，與其外在文質彬彬，難以聯想在一起，但如果說他借用書畫來表達自我內在的情感投射，說其內在丹誠磊落，無阿於諂媚之念，充滿渾厚雄壯之氣。產生「人如其畫，畫如其人」，其中「其人」，強調的是內在修養特質，而非外在的表現。

其次，「藝術報國」，陳丹誠認為：「渠不知藝術雖然沒有國界，但藝術家不能沒有國族，故第一流的藝術家必是既忠於藝術，又忠於其祖國的，無不堅強的保持基本本國的固有藝術傳統…（後略）。」⁴而陳丹誠，本名衷，後改丹誠，從名字中就可反映「藝術報國」，體現出「丹」心赤「誠」，以筆墨報國的思維，因

年 8 月），頁 50、54-55。

² 陳丹誠，〈人生如畫〉，《藝壇》第 34 期（臺北：藝壇雜誌社，1971 年 1 月），頁 18。

³ 姚夢谷，〈大筆離披 縱情揮灑：觀「陳丹誠畫集」書感〉，收錄，姚夢谷主編，《陳丹誠畫集》（臺北：國立歷史博物館，1977 年），頁 6-7。

⁴ 陳丹誠，〈談近代國畫的演變與國立藝專美術科應負的時代時命〉，《藝術學報》第 18 期（臺北：國立臺灣藝術專科學校，1975 年 10 月），頁 34-35。

此他十分配合政府從事文化外交活動，弘揚國粹文化。⁵在 1966-1967 年正值大陸進行文化大革命，此時臺灣推動中華文化復興運動，與對岸分庭抗禮，陳丹誠認為寫意畫代表著宣揚國粹的復興精神表現，具有民族復興的使命。⁶面對當時未能隨國民政府遷臺，而滯留於大陸的畫家好友，受其文革荼毒傷害，令其相當感嘆不止，此時陳丹誠立志要將具有國粹精神的文人畫加以推廣流通，使宏大民族復興之使命。

再者，「淡薄追求」，藝文人們談到陳丹誠時，他給人的印象總是文質彬彬，待人以誠，謙遜特質。陳丹誠也談到：「藝術上的智慧在於障匿藝術，不要太好自顯本事，大事擴張，淡泊名利追求藝術的創造，才會產生偉大的作品，今日的畫家汲汲皇皇唯恐世人不知…（中略）…讓不成熟的作品在社會上展覽推銷，實是畫壇的悲劇，使有希望的畫人不能專心藝事，卻在奔走接洽。」⁷說明藝術家創作應忠於自我作品，真誠以對，淡泊名利才能創造出優秀的作品，藝術的價值並非金錢衡量，所以不應汲汲營營的經營推銷自我。每當有外國使節、藝文團體、文教首長來訪，當時政府常以陳丹誠書畫贈之，雖然數量甚多，但他本人從不計報酬，淡薄、丹誠之心可見之。⁸在 1958 年應于右任（1879-1964 年）、賈景德（1880-1960 年）之邀參加「韜社」，該社進行砥礪詩書畫之研院交流，1960 年與馬紹文（1894-1968 年）、胡克敏（1909-1991 年）、傅狷夫（1910-2007 年）…等人，組成「八朋畫會」，以畫會友相互交流。韜社與八朋畫會為陳丹誠在臺灣所參加的主要藝文團體，除此之外並未參與其他的畫社組織，可能與其內斂性格，不喜不必要的交際應酬有關。

然後，「文人寫意」，中國繪畫藝術表現自唐代開始就有疏密二體的分野，而宋代文人畫大量興起，影響後代畫壇甚鉅。陳丹誠認為寫意畫是中國畫的至高境界，而該類畫亦可稱為「文人畫」，此類畫作並非文人的消遣之作，其畫有一定法度可循，並非胡亂瞎用即為寫意，該類作品須有深厚的文學修養。⁹王壯為說陳

⁵ 倪再沁，〈序〉，收錄，臺灣省立美術館編輯委員會，《陳丹誠書畫篆刻展》（臺中：臺灣省立美術館，1999 年），頁 4。

⁶ 陳丹誠，〈談近代國畫的演變與國立藝專美術科應負的時代時命〉，《藝術學報》第 18 期，頁 36。

⁷ 陳丹誠，〈談近代國畫的演變與國立藝專美術科應負的時代時命〉，《藝術學報》第 18 期，頁 36。

⁸ 倪再沁，〈序〉，收錄，臺灣省立美術館編輯委員會《陳丹誠書畫篆刻展》，頁 4。

⁹ 陳丹誠，〈談近代國畫的演變與國立藝專美術科應負的時代時命〉，《藝術學報》第 18 期，頁 36。

丹誠的寫意畫看是簡單，其筆墨形質須經千百次淬鍊而成，使其畫面「動合所需，無可增減而後可」。¹⁰而中國文人畫乃抒發內在主觀精神的「心」、「神」、「意」、「氣」、「韻」、「逸」…等為主。宗炳（375-443 年）的「暢神」之說、王微（415-443 年）的「其論畫致，以靈動為用」、蘇軾（1037-1101 年）的「我書意造本無法」以及「論畫求形似，見與兒童鄰。」…等一脈繪畫道統，強調藝術創造在於人文精神的逸氣，而不拘泥於外在客觀物象形似，以數筆表現外在的對象物，傳達其自我內心之丘壑。

最後，「造化新意」，時代不斷的變動，藝術思維也應有所進步，陳丹誠提出：「難道聰明的國畫家，不曉得自己傳統的優秀，而傾向到西洋去，此時我們應當自覺自奮才對，不進步就是退化，由舊的路線走向新的途徑，保持固有的傳統，吸收新的作風，變化創造，才有革新的東西拿出來，因為時代在進步，一切都往新的路上走…（中略）…以舊理論與方法變為新格調，當然是目前所應該努力的。」¹¹要如何達到「新格調」，他進一步指出：「應踏實地痛下工夫，接受傳統的精神，體察自然以造化為師，探討真實的方法，振奮創作的精神，以冀獲得寫意畫合理的新技巧，新風格。」¹²而他本身的創作歷程也確實如此，早期他主要學習金石派的齊白石、吳昌碩；揚州畫派中的邊壽民、黃慎；海上畫派的任伯年；遺民畫家八大山人（約 1626-約 1705 年）等諸位名家廣泛的臨摹，立下良好基石。爾後觀察自然的花鳥草蟲，甚至畜養之，仔細研究，朝夕觀摩，體悟畫法並不斷的加以改進，直到爐火純青之境。¹³所以陳丹誠的繪畫觀並非守舊不動，而認為國畫須有所變革創新，反對國畫西化的現象，應延續固有國粹傳統，從中去探尋變革新意，因而在筆墨形質的表現上加以改進創新。

三、寫意花鳥的形式表現

陳丹誠一生教授繪畫五十餘年，所創作的作品甚多，廣受好評，風格筆法精

¹⁰ 王壯為，〈論大筆畫兼評陳丹誠〉，《道路與安全》第 4 卷、第 10 期（臺北：道路與安全月刊社，1967 年 10 月），頁 16。

¹¹ 陳丹誠，〈談近代國畫的演變與國立藝專美術科應負的時代時命〉，《藝術學報》第 18 期，頁 35。

¹² 同上註，頁 37。

¹³ 陳丹誠，〈人生如畫〉，《藝壇》第 34 期，頁 18。

湛，變異性不大。其花鳥畫蛻變於齊白石、吳昌碩、任伯年、邊壽民（1684-1752年）…等名家，自成一格，在寫意花鳥繪畫形式表現上大致上有以下特點。

第一，「聚散明確，疏密有致」：在畫面中時常主題群聚十分明確，並且在其主題外配置配角，使其疏密有序，有主從、重心，產生律動感。例如〈荔枝〉（圖1）畫面籃子內放置荔枝為聚，外圍散落幾顆荔枝為散。〈扁豆蚱蜢〉（圖2）畫面右隅處垂下一叢較大的扁豆葉與扁豆花，屬於畫面主要的主題；對角線下方垂一叢較少的扁豆葉與扁豆花，屬於配角的次要主題。

另一幅〈壽桃〉（圖3）畫面上方垂著一團四顆的蟠桃為聚，下方兩顆蟠桃為散。將陳丹誠的畫作與吳昌碩、齊白石相較，則可發現構圖有所差異，吳昌碩、齊白石二人畫面的聚散主從關係，有時並非十分明確，或者畫面簡潔僅有主題，乃至畫面主從的力量分散，產生均衡的美感，這與陳丹誠畫面中強調主從的配置，鬆、緊、聚、散費其苦心經營，而有所差異。

例如吳昌碩於1915年所繪製〈碩桃〉（圖4），可以看到主角在中間偏上，有三顆碩桃相聚為主，但從的部分有兩處，一在離主相近的右隅，僅繪製一顆桃；另外兩顆桃離主題較為遠，以兩顆相依，份量較重。使得從的部分距離不同，離主題近的份量少（一顆桃），離主題遠的份量重（二顆桃），產生上下拉扯的關係，成為一種均衡的視覺效果。另一幅吳昌碩繪於1924年的〈桃實〉（圖5），畫面中紅桃羅列分布，聚散輕重，主從的關係並不十分明確。齊白石於1937年所繪的〈仁者多壽〉（圖6），亦使用桃子的主題，三個桃子聚在聚在一起為主題，畫面簡潔有力，並未繪製配角的桃子。齊白石與吳昌碩二人，在有些畫面中強調樸實無華的本質，大過於形式表上的布局美感，乃至弱化此項。但陳丹誠除強調繪畫本質造形的樸實外，在構圖上卻也強調「聚散明確，疏密有致」的美感呈現。



圖 1 陳丹誠，〈荔枝〉，水墨設色宣紙，63×34cm，1970 年。



圖 2 陳丹誠，〈扁豆蚱蜢〉，水墨設色宣紙，68.5×45cm，1970 年。



圖 3 陳丹誠，〈壽桃〉，水墨設色宣紙，68.5×43.5cm，1980 年。



圖 4 吳昌碩，〈碩桃〉，水墨設色宣紙，139×33.9cm，1915 年。

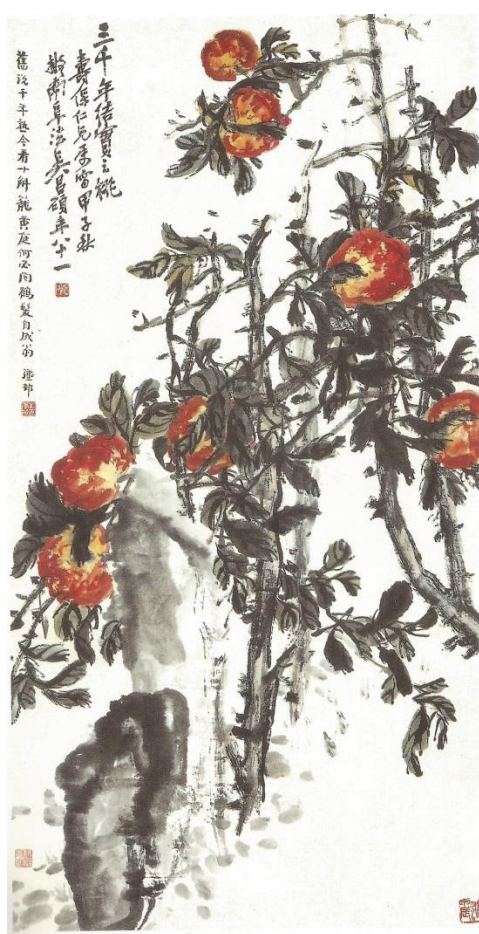


圖 5 吳昌碩，〈桃實〉，水墨設色宣紙，96.5×44.5cm，1924 年。



圖 6 齊白石，〈仁者多壽〉，水墨設色宣紙，135.8×32.8cm，1937 年。



圖7 陳丹誠，〈群英會〉，水墨設色宣紙，34.5x99cm，1985年。

第二，「畫面簡練，簡潔有力」，陳丹誠的花鳥畫面大體上來十分乾淨俐落，構圖簡練，多一分則太肥，少一分則過瘦，寥以數筆表現出寫物之景，此乃千錘百鍊之結果。例如〈群英會〉（圖7）畫面中一共描繪出十二隻小雞，使用簡單大寫意數筆，便展現出雛雞的形貌。齊白石也繪製過雛雞，〈多子圖〉（圖8）中雛雞的造形不如陳丹誠來的簡潔多變，形態生動；且畫面空間佈局，虛實運用的簡潔性不如陳丹誠來的精鍊，該幅〈多子圖〉的布局較為散落。在陳丹誠〈壽桃〉（圖3）揮筆即就，形態簡潔，不使用枯澀筆法與宿墨，畫面乾淨，與吳昌碩的〈桃實〉（圖5）相較，可發現該畫面細碎筆法甚多，畫面筆法使用宿墨，蟠桃用色覆筆施色，枝幹枯澀筆法呈現出金石之拙趣，具顯著差異。另外，陳丹誠的〈秋庭艷紅〉（圖9）、〈葫蘆天牛〉（圖10）均以大寫意，簡單數筆便勾畫對象物的形貌，無胸有成竹之氣勢，難以達此之境也。



圖8 齊白石，〈多子圖〉，水墨宣紙，98x36cm，約1928年。



圖 9 陳丹誠，〈秋庭艷紅〉，水墨設色宣紙，67x68cm，1976 年。



圖 10 陳丹誠，〈葫蘆天牛〉，水墨設色宣紙，52x45.5cm，1977 年。

第三，「別具動勢，生機盎然」：陳丹誠觀察自然草蟲飛禽，將其轉換為寫意畫表現，使得畫面相當具有動感、動勢，例如上述陳丹誠的〈群英會〉（圖 7）較齊白石〈多子圖〉（圖 8）造形來的有變化性，體態各異，十分生動活潑。而陳丹誠曾繪製不少公雞、大雁的題材，畫面的禽鳥具足動感，大都呈現自信、雄壯神態，例如〈雄視〉（圖 11），該幅畫面尺寸頗大，畫面主角僅繪製一隻公雞，昂首鳴叫，展現雄起氣度，站立於岩石之上，傲視群倫，榜題云：「風雨如晦，雞鳴不已，既見君子，云胡不喜。」將雞借代為君子，展現出傲人氣度。至於齊白石〈公雞圖〉（圖 12），畫面公雞以拙趣筆法展現，公雞體態雍肥，低首凝視地面，似乎在尋找食物，展現出田園情趣。而位畫家皆描繪公雞的主題，在形式表現上產生明顯差異，齊白石〈公雞圖〉畫面中的公雞呈現出寧靜的美感，外觀上動態不足，並無霸氣，至於陳丹誠的〈雄視〉則反之。

另外，陳丹誠也常在大寫意的花卉中，加入一隻刻劃較細的昆蟲，畫面產生工寫並重的情趣，以增加畫面的動感。其手法源自於齊白石一路，但蛻變於齊白石工細昆蟲與寫意花草不相融的窘境，其工細昆蟲不至於過於精細刻劃，但仍然呈現出細膩質感，與畫面中寫意花草較能融入，較不顯得突兀、誇張，卻能展現出花草靜態，昆蟲動態的視覺感受，使畫面充滿動感十分活潑。

〈扁豆蚱蜢〉(圖 2)畫面描繪一隻筆法較為精細的綠色蚱蜢，正攀爬於紫色的扁豆花上，該畫面中除了蚱蜢使用較細膩的筆法繪製外，其餘花草皆使用大寫意展現。〈葫蘆天牛〉(圖 10)畫面中使用細膩的筆法繪製天牛，與大寫意的葫蘆進行搭配。〈玫瑰花鳥蚱蜢〉(圖 13)畫面使用聚散主題明確的布局，來安排玫瑰花，中央偏右側繪製一叢玫瑰花（主角花卉），一枝玫瑰由花叢中出，拖長枝往畫面左隅生展（配角花卉），體現出賓主關係，產生動感。而花面中心一隻黃色蚱蜢，立於主叢的玫瑰花上，又與對角線下方的雀鳥產生呼應，使得畫面別具生意，動勢甚佳。



圖 11 陳丹誠，〈雄視〉，水墨設色宣紙，180×90cm，2000年。



圖 12 齊白石，〈公雞圖〉，水墨設色宣紙，106.5×48cm，約 1922 年。



圖 13 陳丹誠，〈玫瑰花鳥蚱蜢〉，水墨設色宣紙，68.6×44.8cm，1977年。

第四，「濕筆敏捷，淋漓盡致」：如果談論水墨淋漓的風華，的確很容易使人聯想到明代徐渭（1521-1593 年）的〈墨葡萄圖〉（圖 14），畫面以單純墨色來表現淋漓的韻味。陳丹誠的筆法並非走徐渭一路，墨韻暈脹，用筆瀟灑的淋漓表現，而採以色墨並致，濕筆落揮迅捷的手法表現出花鳥體感，使得畫面墨彩相互輝映（圖 1～圖 3、圖 7）。雖然陳丹誠的花鳥畫受吳昌碩、齊白石的影響，吳昌碩、齊白石二者用筆乾濕皆用，乃至使用乾澀枯墨的筆法來繪製，但陳丹誠的畫面卻大多使用濕筆繪製寫意畫，但其筆因含水量甚高的關係，在生宣上稍有遲疑、停頓，便會脹色、脹墨，使畫面有所敗筆，前功盡棄，因而大量使用濕筆表現，須

對筆法的掌控有一定的嫺熟。他曾云：「下筆前我總要在內心打個暗稿，再快意下筆直接流露情感。」¹⁴所以在落筆前，他在畫紙上凝望一會兒，落筆時不加思索，磊落分明，頃刻而成。在〈儷影泛波〉（圖 15）畫面中雁、花卉、墨葉等題材，皆使用濕筆揮毫繪成，豪放快速靈活的筆法，使得畫面色塊磊落頗具壯氣，水分飽滿溫潤。



圖 14 徐渭，〈墨葡萄圖〉，水墨宣紙，165.7x64.5cm，明代，國立故宮博物院藏。



圖 15 陳丹誠，〈儷影泛波〉，水墨設色宣紙，68x67cm，1999 年。

第五，「水筆技法，獨樹一格」：關於陳丹誠能自成一家之言，其強調繪畫形質，還有一項獨創之處，已達前無古人之舉，便是在筆法加入「水」的運用，練到駕輕就熟之境。在他的〈人生如畫〉中談到：「繪畫的用筆用墨，與章法的虛實變化，進而悟到了用水的重要，筆墨因水而行，畫趣亦多由水而生，從用水的體驗中，創造了我自己的一些畫法，諸如蘆雁畫法上，點花瓣的技巧上，都可以

¹⁴ 李銘盛，〈鏡頭裡的藝術家：陳丹誠〉，《藝術家》第 124 期（臺北：藝術家出版社，1985 年 9 月），頁 244。

看出來。」¹⁵

他所繪製蘆雁題材的確可觀察到水法的運用，〈儷影泛波〉（圖 15）在雁的眼睛後方，出現一塊小面積的留白，上面隱約看到毛筆壓過的筆痕，顯然落筆以大寫意壓筆而成。以一筆中展現墨韻的自然變化，此筆法乃在沾墨毛筆上方，在筆腹一處拿另外一枝毛筆沾點清水，使其周圍墨色，點清水處為水色，落筆時一壓即成，周圍墨色中央白點自然顯現，躍然於宣紙之上。

另一幅〈田園風味〉（圖 16）畫面中繪製甚多樣的田園蔬食，其中畫面左邊繪製三根散落的辣椒，以及二根小黃瓜，小黃瓜上方中央為淡墨，瓜前還帶有光亮點，黃瓜上方側邊有中墨輪廓，下方有重墨輪廓。黃瓜本體筆法乃一筆而成，展現其體感，最後在上方點數墨點。其畫法為把筆沾水，然後把筆壓平，一側沾中墨，另一側沾重墨，而中央保持清水，當一筆而繪之時，中墨向上，重墨向下方的筆平托，即展現出小黃瓜的明暗深淺。



圖 16 陳丹誠，〈田園風味〉，水墨設色宣紙，34x91cm，1984 年。

四、蛻變諸家自成一格

綜觀來看陳丹誠的花鳥畫，受到吳昌碩、齊白石二位影響較深，但陳丹誠在

¹⁵ 陳丹誠，〈人生如畫〉，《藝壇》第 34 期，頁 18。

傳統中尋求革新，找尋自我的道路自成一格，可說相當不易。姜一涵指出，吳昌碩與齊白石的繪畫風格，在藝術史學家而言都將其列入金石派，但二位所走的道路截然不同，藝術風格也就各異其趣，但二人筆鋒瀟灑，展現粗曠之氣，形貌總是在「似與不似之間」，但陳丹誠改其金石粗曠筆法，為靈活生動，丹青造化，開展新意。¹⁶而陳丹誠「丹青造化，開展新意」，明確的說即為將傳統吳昌碩、齊白石的金石派畫風；海上畫派任伯年；揚州八怪中的的邊壽民、黃慎；遺民畫家八大山人等，導入寫生觀察自然的觀念，加以筆法改良，利用水筆展現出新形式，使得畫面較為生動靈趣，筆法的技巧性也較濕潤有變化。

陳丹誠除了受上述二位金石派影響外，還受到另一位海上畫派畫家，即任伯年影響甚深。任伯年的畫面雖然同吳昌碩、齊白石使用大筆揮毫的寫意風格，但與吳昌碩、齊白石二人在金石派展現出拙趣、粗曠的風格有別，任伯年用筆較為濕潤、顏澤高雅秀氣。例如〈九思圖〉(圖 17)、〈棕蔭群雞〉(圖 18)、〈溪流飛禽〉(圖 19)畫面中，在筆法上大量運用水分，淋漓盡致，畫面充滿濕潤之感，來表現對象物的體感塊面。這些畫面皆甚少使用大塊面的濃墨，而以色為主，墨為輔的搭配形式，墨色則以淡中色調為主。陳丹誠〈葫蘆天牛〉(圖 10)、〈儷影泛波〉(圖 15)以大寫意豪放數筆，描繪出對象物的外形，用色較為豪放大膽，畫面中墨色並重，墨韻塊面磊落分明。任伯年與陳丹誠畫面常展現濕筆意趣，有其相近之處，但任伯年畫面使用重墨並不多，用色較為多變、柔和，筆法較瑣碎，而陳丹誠用色較為大膽，畫面用墨的變化性也較明顯，筆法較明確。換而言之，在豪放用色與墨塊表現延續著金石一派，但筆法強調水的重要與運用，源自於任伯年一派，使其畫面具然霸氣但有靈活之氣。



圖 17 任伯年，〈九思圖〉，水墨設色絹本，159.7x58.8cm，1884 年，故宮博物院藏。

¹⁶ 姜一涵，〈單情不知老將至：陳丹誠書畫篆刻展〉，《藝術家》第 238 期（臺北：藝術家出版社，1998 年 12 月），頁 532。



圖 18 任伯年，
〈棕蔭群雞〉，水
墨設色絹本，166x
47cm，清末，南京
博物院藏。



圖 19 任伯年，〈溪流飛禽〉(局部)，水墨設色絹本，29x42cm，1885 年，
中國美術館藏。

至於，陳丹誠的寫意花鳥畫除了主要受吳昌碩、齊白石二位影響外，其餘的八大山人、邊壽民…等，也間接，乃至直接影響著陳丹誠。陳丹誠一生中所繪的禽鳥、魚類，在眼神方面總是黑眼珠向上，留下大面積的眼白，總令人覺得白眼看世間的感覺（圖 11、圖 15）。在魚、鳥以白眼看世間的表現，此源自八大山人的影響，朱耷為皇族後裔，因為個人經歷亡國際遇的關係，使其內心十分矛盾與壓抑，所畫的花鳥通常簡單數筆即完成，畫面中透露古怪、荒誕的感受，許多所繪的鳥、魚的眼睛，僅在眼白的上方一點黑眸，表現出似睡非睡，冷眼、漠然觀看世人的眼神。

八大山所描繪的〈荷石水禽圖〉(圖 20)、〈鶴鹿鳬雁圖〉(圖 21)，畫面採用大寫意豪放的手法表現，形態誇張，構圖簡潔有力，畫面主題突出鮮明(鳥)。右側下方的鳥，單腳站立於岩石之上，仰首凝視上方，顯明渾圓的眼睛，翻著白眼觀看世人，喙緊閉，似乎想傳達什麼，卻又欲言又止，無法道盡人生苦楚。畫面傳達象徵寓意的手法，來宣洩內在情感，通過墨鳥的遺世獨立，表示遺民畫家自身孤傲、桀傲不遜、憤世嫉俗的性格。為中國花鳥畫開創了另一扇門，以奇特形象，簡練筆法，傳達自我情感。



圖 20 朱耷，〈荷石水禽圖〉，水墨宣紙，114.4×38.5cm 清初，旅順博物館藏。



圖 21 朱耷，〈鶴鹿鳬雁圖〉，水墨宣紙，180.5×44.5cm 清初，中國美術館藏。

陳丹誠花鳥畫中描繪不少關於雁的主題，早在大陸時期關於此類題材，便臨摹過清代著名畫雁的名家邊壽民作品，他為揚州八怪之一，擅長畫蘆雁，人稱「邊蘆雁」。將邊壽民的〈蘆雁圖〉(圖 22)與陳丹誠〈儷影泛波〉(圖 15)、〈雁歸來〉(圖 23)，在雁的造型上有些相似，但筆法蛻變於邊壽民，使其更加老練、豪放而有壯氣，並且使用水筆表現出雁的體感。



圖 22 邊壽民，〈雁歸來〉，水墨宣紙，97.2×82.4cm 清初，現藏安徽省博物館。



圖 23 陳丹誠，〈雁歸來〉，水墨設色宣紙，179×95cm，1995 年。

陳丹誠於晚年的回憶時曾說：「我習字畫的時候，常常臨摹古人的畫譜，當我技巧漸趨圓熟時，便開始全心全意地揣摩任伯年的功力技法，吳昌碩的渾厚古拙，齊白石的天趣新穎，我很敬仰他們，我受他們影響很大，我用心吸取他們的精神和思想，然後客觀的分析，再把他們的技法和精神融為一爐，重新創造出屬於自己的風格，這樣才能真正的表達自己。」¹⁷這樣的直白表述，無疑是對其繪畫表現技法的來源與蛻變，做了最佳的詮釋。

五、小結

陳丹誠生於動亂的年代，隨著國民政府遷臺，一生對於水墨教育貢獻良多，雖然觀其一身為國家、社會、學校效力，傳達出藝術報國的思想，但作品中仍有獨特的風格品味，在藝術史上佔有一席之地甚為可貴。

陳丹誠認為寫意畫是文人畫的表現，既然是文人畫就必須談論到創作者本身的內在修養，乃文人格調的展現，所以他一生淡薄追求，待人以誠，謙遜禮讓的特質為人所稱頌，不喜歡虛華與不必要的交際應酬。認為淡泊名利才能創造出好

¹⁷ 李銘盛，〈鏡頭裡的藝術家：陳丹誠〉，《藝術家》第 124 期，頁 244。

的藝術，真誠以對自我的作品。而文人畫在他的認知裡等同於寫意畫，寫意筆墨所展現並非胡亂瞎搞，須經由傳統精神的延續，因而陳丹誠畫作構圖與造形之壯氣主要受到金石派吳昌碩、齊白石之影響，而筆法秀潤之趣主要師淑任伯年，除此之外並且觸及學習八大山人、邊壽民…等方家，通過觀察自然造化，體悟出新筆法，經過千百次淬鍊而成，達到爐火純青之境，展現出一種新的風貌。

就其花鳥畫的藝術風格表現，可以看出仍有個人獨特韻味，畫面經常有以下特質：首先，用心經營位置，使其疏密有致，通常一叢聚集較明確的主題，配上稀疏的配角。其次，畫面中所表現的對象物，使用簡練有力的筆法描繪出來，而用筆磊落分明，一揮即就，不會反覆塗抹而顯零散瑣碎，塊面渾厚而有壯氣。再者，畫面結構的安排十分具有動勢，與金石派吳昌碩、齊白石畫面中時常呈現雄厚凝結的時空表現有別，且陳丹誠時常在花鳥動靜布局上展現出生機盎然。然後，他的筆法大量運用濕筆，以嫺熟快速的技法來展現描繪的對象物，使其墨色相發，淋漓盡致。最後，他體會出筆墨中水的重要性與運用，開創水筆技法，獨樹一格，對於水墨技法表現開創新局。

參考資料

圖書畫冊資料

姚夢谷主編，《陳丹誠畫集》。臺北：國立歷史博物館，1977 年。

臺灣省立美術館編輯委員會，《陳丹誠書畫篆刻展》。臺中：臺灣省立美術館，1999 年。

創價藝文中心委員會展覽策畫，《墨韻生輝》。臺北：勤宣文教基金會，2010 年。

中國美術館編，《任伯年精品集》。北京：人民美術出版社，1993 年。

陳丹誠，《陳丹誠書畫篆刻集》。臺北：國立國父紀念館，1998 年。

臺灣省立美術館編輯委員會編輯，《陳丹誠書畫篆刻展》。臺中：臺灣省立美術館，1999 年。

國立歷史博物館展覽組編輯，《齊白石畫集》。臺北：國立歷史博物館，1996 年。

徐改，《齊白石》。臺北：藝術家出版社，2001 年。

梅墨生，《吳昌碩》。臺北：藝術家出版社，2003 年。

期刊文章資料

蕭瓊瑞，〈臺灣當代水墨畫的類型分析〉，《現代美術》第 133 期。臺北：臺北市立美術館，2007 年 8 月。

陳丹誠，〈人生如畫〉，《藝壇》第 34 期。臺北：藝壇雜誌社，1971 年 1 月。

姚夢谷，〈大筆離披 縱情揮灑：觀「陳丹誠畫集」書感〉，收錄，姚夢谷主編，《陳丹誠畫集》。臺北：國立歷史博物館，1977 年。

陳丹誠，〈談近代國畫的演變與國立藝專美術科應負的時代時命〉，《藝術學報》第 18 期。臺北：國立臺灣藝術專科學校，1975 年 10 月。

倪再沁，〈序〉，收錄，臺灣省立美術館編輯委員會，《陳丹誠書畫篆刻展》。臺中：臺灣省立美術館，1999 年。

王壯為，〈論大筆畫兼評陳丹誠〉，《道路與安全》第 4 卷、第 10 期。臺北：道路與安全月刊社，1967 年 10 月。

李銘盛，〈鏡頭裡的藝術家：陳丹誠〉，《藝術家》第 124 期。臺北：藝術家出版社，1985 年 9 月。

姜一涵，〈單情不知老將至：陳丹誠書畫篆刻展〉，《藝術家》第 238 期。臺北：藝術家出版社，1998 年 12 月。

