

# 張大千晚年在台灣繪畫藝術之特點

The artistic characteristics of Chang Dai-Chien's works when he was in Taiwan

白宗仁

Pai-Tsung Jen

中國藝術研究院博士生候選人

## 摘要

張大千所處的時代是中國繪畫發展徘徊在復古與西化的十字路口，面臨抉擇猶疑與彷徨的難題。此時，無論是固守傳統、強調繼承；或妄自菲薄、全盤西化，都偏離了中國水墨畫正常發展軌道，具有一定的破壞性。在大時代的遽變中，張大千以無比的民族自信心，從傳統藝術出發，致力於中國水墨畫的創新求變，其藝術幾經鎔鑄錘鍊，最終表現出超高的藝術水準。

審視張大千的繪畫路線與方向，符合從傳統中超越，追求個人獨特風貌，立足於傳統，將古今歷代各家各派的畫風技法，無論山水、人物、花鳥，加以觀察、記錄、整理、綜合，不僅集古今書畫之大成，更將中國繪畫的技法推展至高峰，為當代的水墨探索與開拓，帶入另一新境界。

張大千在台灣雖然時間不算長，但其個人如明星般的特質，開創獨具風格的潑墨潑彩，揉合傳統與現代，影響力不容小覷。本文以張大千晚年在台灣時期作品為操作範圍，整理、歸納，縱向垂直深入分析其晚年在台灣時期繪畫藝術之特點，以期一窺其晚年生命底蘊的真實內涵。

**【關鍵字】**張大千、潑墨、潑彩、臆寫、懷舊

## 一、前言

傅申先生在〈血戰古人的張大千〉一文中提到：

張大千在繪畫上的範圍之廣、幅度之寬、功力之深、天賦之高、精進之勤、超越之速、自期之遠、自負之高、成就之大，不論你喜不喜歡他，不得不承認他不但是近代大家之一，也是整個繪畫史上大家之一。<sup>1</sup>

綜觀中國現代藝壇，張大千是最具知名度與影響力的藝術家之一，他鮮明的個人形象和精彩的生活經歷，與其畫藝齊名。從歷史宏觀的角度來看，張大千在近現代中國繪畫史上獨樹一幟，對傳統水墨走向現代化具有蕁路藍縷之功，確實具有研究價值及其不容忽視的重要地位。

在台灣極負盛名的張大千，與台灣結緣，始自 1949 年從四川內江遷居台灣，其間雖因各種因素輾轉移居印度、香港、阿根廷、巴西、美國等地，也看盡世界名山大川，最終卻選擇落腳台灣。1976 年，張大千回台定居，健康情形欠佳固然是原因之一，但以此時臺灣大環境來看，更重要的理由應該是：回到熟悉的傳統生活方式中，享受濃厚人情、看戲聊天，生活上可與許多昔日老友時相往還，這對一生喜歡熱鬧、愛好朋友的張大千而言是最好的選擇，同時審視當時的政治環境，在執政當局以中華文化道統自居的政策下，朝野對他相當重視也是其最後選擇回台定居不可忽略的因素。

定居台灣外雙溪這段期間，張大千創作力依然旺盛，儘管酬酢之作不少，其間仍不乏精品佳作，值得研究與探討。在他有生的最後一年，甚至繪製了生平最大的一幅作品〈廬山圖〉，可見其對藝術追求與挑戰的熱誠始終未減。

## 二、時代潮流中的張大千

張大千本名張權，後改名爰，小名季，號季爰，早年曾出家於定禪寺百日

---

<sup>1</sup> 傅申，1991，血戰古人的張大千—張大千六十年回顧展緣起與簡介，雄獅美術第 250 期，第 142 頁。

之久，“大千”是當時的法號，清光緒二十五年（1899年5月5日）農曆四月初一日，生於四川內江縣一個富有藝術氣氛且具藝術天份遺傳的家庭，曾隨兄留學日本，進學校習染織技術。後拜入湖南衡陽曾熙（1861—1930）和江西臨川李瑞清（1867—1920）門下，曾李二位均擅書畫，對其一生畫藝影響頗深。二〇年代後期，張大千開始「搜盡奇峰打草稿」<sup>2</sup>的頻繁旅行，遍遊名山大川，由師古轉向師造化，三上黃山、兩登華嶽、數攀峨眉，久居青城。1941至1943年，遠赴敦煌臨摹壁畫，此其畫風轉變的關鍵；1943年，由敦煌返川，陸續在蘭州、成都、重慶舉辦〈張大千臨撫敦煌壁畫展覽〉。1950年離開中國大陸，在海外度過三十三年漫長的歲月。1950年僑居印度大吉嶺；1956年買下巴西“八德園”，僑居巴西十七年，同年與西方藝術大師畢卡索的會晤，被譽為“中西藝術史上值得紀念的時代”、“藝術的高峰會”。1958年，紐約國際藝術協會評選張大千為“全球最偉大的畫家之一”，贈予金牌獎。1969年再次移居美國加州卡美爾“環華齋”，最後在1976年返台定居，遷入臺北士林外雙溪「摩耶精舍」。從此未離開臺灣，於1983年4月2日病逝，遺體火化葬於臺北外雙溪摩耶精舍“梅丘”立石之下。

出生十九世紀最末一年，張大千的一生，正值中國歷史上最為動盪不安的年代，所有曾經在這個時代巨輪下有過「隱忍不言的傷痛」的人，都有共同體認，而凡事不平凡的張大千，顯然比平常人更富戲劇性，他一生傳奇經歷，趣聞軼事生活點滴，敦煌臨摹書畫因緣，收藏畫作臨古仿古，遊歷與造園等，相關書籍與傳記相當豐富，在世界各地展覽無數，其殊榮不但當代難有人與之匹敵，更多甚至已是「直造古人不到處」<sup>3</sup>。但因本文研究的方向不在論述張大千的生平傳記，因此略予傳記之。

### 三、摩耶精舍的生活與處世藝術

---

<sup>2</sup> 俞崑，1977，中國畫論類編，台北，華正書局，第152頁。此語收錄於〈苦瓜和尚畫語錄·山川章第八〉。

<sup>3</sup> 篆刻家曾紹杰先生於民國五十七年為祝賀張大千先生七十大壽，因其「畫法神奇，直造古人不到處」，便篆刻了一方「直造古人不到處」的朱文長方印為賀。

在近代中國畫家中，生前即享有盛名者不在少數，張大千是其中翹楚，除了他個人在繪畫方面的努力和藝術的天賦之外，刻意留心人際關係的經營，個性的豪邁、平易近人，加上圓融的待人處世，使他能在有意無意之間，建立良好的人脈，創造出各種有利的條件，達其盛名，也絕非偶然。1976年返台定居的張大千，於次年遷入臺北外雙溪他所籌建新居“摩耶精舍”。“摩耶”之名據說是依據佛教典故，是指釋迦牟尼的母親摩耶夫人腹中，有三千大千世界而命名。整個摩耶精舍完全展現張大千心中的圖景：中庭水池開著荷花，旁邊襯著許多珍奇異樹，後園的梅丘梅樹繁茂。盆栽為山林之精華，張大千喜愛盆栽，尤其是松樹，幾乎是遍佈於前、中、後三個庭院之中，另植栽有四盆已超過二百年以上的鐵柏。庭園內，前、中、後皆有錦鯉游池，不僅有奇花與異石，還有長臂猿、灰鶴等珍禽異獸，這些珍貴的收藏都是可供他在繪畫上取得靈感的泉源。遠自美國運回來的“梅丘”巨石，安置在後園內，與遠山相互輝映，再配上石前的幾株寒梅，景致美麗。

客觀而論，對一個藝術家而言，遊覽山水、構造園林、搜求花卉、浚置泉石，都和他的作畫作詩息息相關，定居臺灣，生活上與許多昔日老友時相往還，以及臺灣良好的醫療照護，晚年過了一段愉快、愜意的生活。外雙溪的這段期間，除因生活所需，更因其晚年的創作力依然旺盛，所以書畫的創作力依然豐富。儘管各界對張大千在藝術上的成就有不同評價，但不能否認的是：對張大千瀟灑自如，名成利就，隨意創作的自由環境，多彩多姿的一生總是羨慕的。

嚴格來說，張大千晚年在臺灣被人情包圍，如政要、名流、戲劇、演藝人員、攝影師、藝文記者等，得自動甚至更多是被動畫應酬的作品，數量較前尤甚。在老年期經歷某種程度的退化，老化所帶來的身心狀態的限制，也使他晚年創作，因體力精力皆不如從前，質與量往往無法兼顧，這類作品的共通性是：用筆快速、章法及造型多大同小異（如圖1），畫中題款調侃自己此畫是：「拙直當拉雜摧燒之」由此可見張大千對自己酬酢之作的態度，也印證其晚年處世的圓融與智慧。儘管如此，是否意味著張大千晚年，尤其是定居臺灣之後，毫無佳作可言，答案也不盡然。從張大千與大風堂弟子的這段談話可以得知：

我一貫認為，別人向我要畫，是看得起我，我要盡心盡力把它畫好。所以不論是賣的畫還是應酬畫，我都要認認真真，盡己可能，把畫面畫好，以不辜負別人，也不辜負自己。<sup>4</sup>

從這段話談話可以看出，張大千對應酬及人情畫的態度，他認為作者的思想存心，會透過筆墨反映在畫幅上，因此，即使是應酬之作，仍是認真盡己所能。尤其是酬謝知己之作更是如此，晚年最後作品〈廬山圖〉，以八十三高齡，從事如此巨幅創作，仍然充滿對藝術創作的自我期許，其用心顯而易見。

綜觀張大千晚年在台的這些作品，由於整個環境使然，青壯年時期的精工設色用筆已不再，風格愈趨簡樸。晚年儘管體力、目力大不如前，需要應付的人情也多，但其間仍不乏精品佳作，值得後人深入探討。



圖1 雙清圖（歐豪年先生提供）

- 1.六十五年夏五月 大千居士爰
- 2.豪年道兄不肯為予藏其醜，拙直當拉雜摧燒之，乃真愛我也。蜀人 張大千爰。

#### 四、張大千晚年在台灣繪畫藝術之特點

風格有其時代精神，此時代精神要從對整個時代的感應去上體悟。風格包含三個構成要素，一是時代性，一是地方性，（或民族性，因為民族性常常是從同住一起的一群人所共有的血緣、語言、歷史等共通性中產稱出來的），還有就是

<sup>4</sup> 陳國福，《周企何舞臺藝術》（四川：人民出版社，1989年），頁119。

「個人特性」<sup>5</sup>。繪畫風格是畫家在創作中表現出來的藝術特色和創作個性。畫家由於生活經歷、立場觀點、藝術素養、個性特徵的不同，在處理題材、駕馭體裁、描繪形象、表現手法和運用語言等方面都各有特色，這就形成作品的風格，風格體現在繪畫作品內容和形式的各要素中。

清·鄭燮《鄭板橋集·題畫》提到：

未畫以前，不立一格，改畫以後，不留一格。<sup>6</sup>

複堂李鱓老畫師也。為蔣南沙高鐵嶺弟子，花卉翎毛蟲魚皆妙絕，尤工蘭竹。

然燮畫蘭竹，絕不與之同道。複堂喜曰：「是能自立門戶者。」<sup>7</sup>

這一段話說明複堂李鱓老畫師讚美鄭板橋能自立門戶，擁有自己的風格。中國古代畫論主張「畫乃吾自畫」、「必須處處有我」強調畫家要有創作個性，藝術風格則是創作個性的流露。畫家必須「自立門戶」、「別創一格」，並要求「未畫以前，不立一格，改畫之後，不留一格」，不斷創造新的風格。畫家風格形成，除了先天的性情之外，其所處環境的陶染，也是重要因素。劉勰在《文心雕龍·體性篇》提到：

然才有庸雋，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭；並性情所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。<sup>8</sup>

這裏強調先天的「才質」、「氣性」與後天的「學養」、「習染」是形成作者風格的主要因素。因此，本章節擬從張大千先生返台之後的外在客觀環境及內在個人才性學養兩方面探討大千晚年繪畫風格特點，同時瞭解其風格呈現的形式。筆者梳理張大千晚年來台定居之後作品共 427 件（1976-1983），歸納出其晚年作品風格有以下幾項特點：

---

<sup>5</sup> 何懷碩，《風格的誕生》（臺北：大地出版社，1986年），頁49。

<sup>6</sup> 俞昆，《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1977年），頁1178。

<sup>7</sup> 俞昆，《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1977年），頁1176。

<sup>8</sup> 梁·劉勰著、王更生注譯，《文心雕龍一下》（臺北：文史哲出版社，1983年），頁21。

### (一)、潑墨潑彩山水：光影躍動明暗視覺效果

「破墨」一詞，首先見於《歷代名畫記》對王維的記載。「破墨」是指用水去稀釋濃墨所出現的深淺不同層次的墨色渲染技巧，是破除墨色單一使之有層次的畫法。古代以「筆」破墨，而張大千則以「墨」或「彩」來破墨，所以，他大都稱之為「破墨法」，只是世人以其潑灑的動作類似於西方「行動繪畫<sup>9</sup>」的「自動技法」，而稱之為「潑墨法」。張大千的「潑墨」，可追溯於中國繪畫史上的傳統。清·沈宗騫《芥舟學畫編卷一·山水·用墨》說：

墨著縑素，籠統一片，是為死墨。濃淡分明，便是活墨；死墨無彩，活墨有光，不得不亟為辨也。法有潑墨、破墨二用。破墨者，先以淡墨勻定匡廓，匡廓既定，乃分凹凸。形體已成，漸次加濃，令墨氣淹潤，常若濕者，復以焦墨破其界限輪廓，或作疎苔於界處。潑墨者，先以土筆約定通幅之局，要使山石林木，照映聯絡，有一氣相通之勢，於交接虛實處，再以淡墨落定，蘸濕墨，一氣寫出，候乾用少淡濕墨籠其濃處。……南宗多用破墨，北宗多用潑墨，其為光彩淹潤則一也。<sup>10</sup>

從沈宗騫這一段古人用墨技巧及古人「潑墨」、「破墨」技法不同處有詳細的說明，已經能清楚認識潑墨、破墨運用技巧的區別。

清·王槩等撰《芥子園畫譜初集卷一·畫學淺說·能變》裡說：

鹿柴氏曰：「趙子昂居元代，而猶守宋規。沈啟南本明人，而儼然元畫。唐王洽若預知有米氏父子，而潑墨之關鑰先開。王摩詰若逆料有王蒙，而渲澹之衣鉢早具。或創於前，或守於後。或前人恐後人之不善變，而先自變焉。或後人更恐後人之不能善守，前人而堅自守焉。然變者有膽，不變者亦有識。」

---

<sup>9</sup> 二十世紀初，美國年輕畫家發展出一種完全抽象而自由的繪畫，利用滴彩法技巧，把畫布攤在地上，人在畫布四周將顏料滴下或倒下，有時也加入沙子或玻璃屑，因而創立「行動繪畫」。是一種抽象表現主義作品。參見李長俊《西洋美術史綱要》（臺北：雄獅美術，2001年），頁156

<sup>10</sup> 俞昆，《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1977年），頁871。

這段話對於創作者的變與不變有精闢的論述，其中談到王洽是「潑墨之先開」。王洽是唐代畫家，性疏野嗜酒，多遊江湖間。早年受筆法於鄭虔，後師項容，善畫山水、樹石、雜樹。項容的畫「有墨無筆<sup>12</sup>」，王洽則相傳每當酒酣，將墨潑於絹素，隨其形狀，腳踩，手抹，自成濃淡，畫出山石雲水，號稱「潑墨」，因此王墨成了他的別名。而後代泛指筆勢豪放、墨如潑出的畫法為「潑墨」。唐·張彥遠《歷代名畫記》則謂曾見王維、張璪的破墨山水。後世所謂破墨有用濃墨破淡墨，或用淡墨破濃墨，其要求為使墨色濃淡相互滲透掩映，達到滋潤活潑的效果。

由以上古代畫論可知，無論潑墨、破墨古人早已提及，張大千晚年所開創的潑墨技法，其本人也一再強調潑墨、潑彩古法中早有：

我的潑墨方法是脫胎于中國的古法，不過加以變化罷了。

又說：

予何嘗新？破墨法固我國之傳統，特人久不用耳。<sup>13</sup>

張大千的潑墨畫，以大塊大塊潑墨潑彩的瀟灑，充分展現其活潑的個性與豪邁的精神。其潑墨法與西方的「行動繪畫」的「自動技法」似乎有幾許相似之處，但是西方的「自動技法」充滿的是偶然效果與不確定性，而張大千的潑墨速度的快慢，或潑灑的位置、大小，潑墨與潑彩如何的融合，卻都是一種主體有意識的行動。

張大千的潑墨技法<sup>14</sup>是先將畫面打濕，再緩緩將重墨蔭入，或牽動畫紙，或

<sup>11</sup> 俞昆，《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1977年），頁178。

<sup>12</sup> 周積寅，《中國畫論輯要》（中國江蘇美術出版社），頁465。

<sup>13</sup> 馮幼衡，《形象之外—張大千的生活與藝術》（臺北：九歌出版社，1983年），頁222。

<sup>14</sup> 關於張大千潑墨破墨實技，繪畫手法及操作過程，一直跟隨在大千先生身邊的孫雲生先生有詳盡之介紹與說明。（參見《絕美的生命交集》一書，北京師範學出版社，2008年，頁201）



以大筆來引導，使成山勢之形象。其特色是畫面有流動、沉瀆、暈開等抽象自動表現之效果，並須一次又一次地加迭，繼之以一收拾點寫方能完成。尤其是張大千晚年將潑墨潑彩與早年各皴種點線條結合，集其大成；揉合中西，畫作在具象與抽象之間，縱橫揉闖，氣象萬千；創造了時代新畫風，因此，張大千所創造的是中國本位的潑墨潑彩，並不同於西方的抽象表現主義。誠如張大千自己所言：

一個人若能將西畫的長處融化到中國畫裏來，要看起來完全是中國畫的神韻，不留絲毫西畫的外觀。<sup>15</sup>

一般認為，潑彩是張大千獨創技法<sup>16</sup>。張大千的「潑彩」畫風，可能受到之西方抽象表現主義影響，但毫無疑問的是仍保有濃厚的傳統精神，這一點與張大千相交甚深的張目寒曾經如是說：「不論張大千在畫藝上如何精進，在表現上如何變新，但在用筆用墨的法則上，畫面的意境與神韻仍然保持著中國畫濃厚的傳統精神。<sup>17</sup>」

從「潑墨」再推展至「潑彩」，張大千在很大程度上打破了傳統造型的法則，他的潑墨山水憑藉水墨的自然流淌滲化而定出大的形勢，然後或以濃墨破淡墨，或以淡墨破濃墨，顯現出峰巒高低起伏和轉折向背的形態，這是以墨定形，並求一種迷濛渾沌的意象。潑彩，是張大千將「潑墨」在創作上做更進一步的推展與發明。在古代，中國畫又叫丹青，可見中國畫本來是重色彩的。在色和墨的關係上，也有「色不礙墨，墨不礙色」，「色墨交融」、「以色助墨光，以墨顯色彩」，「墨中有色，色中有墨」等精闢論述；在色調的要求上，則「豔而不俗」，「淡而不薄」。張大千把潑墨、破墨和積墨相互結合，演化為潑彩，又把潑彩、破彩和積彩配合，墨色交相融合在寫意中，畫面自然呈現生氣蓬勃。

晚年，潑彩的技法是張大千創作的最後發展階段，實際上是用半自動技法來畫傳統的沒骨畫或青綠山水。這種技法雖然中國古代傳統已有，但張大千的潑墨

---

<sup>15</sup> 謝家孝，《張大千的世界》（臺北：時報文化出版社，1983年），頁243-244。

<sup>16</sup> 孫雲生口述、朱介英執筆，《絕美的生命交集》（北京師範學出版社，2008年），頁200。

<sup>17</sup> 謝家孝，《張大千的世界》（臺北：時報文化出版社，1983年），頁240。

顯然有其獨創性，尤其是那種不留空白滿幅的潑彩，富有強烈的現代意味。他往往先用潑墨作為底色，然後在墨汁將未乾的適當時機，將石青、石綠重疊潑在墨乾汁上，有時也可用毛筆拖引，使得色彩與墨色暈成一氣，避免生拼硬湊的痕跡。一旦乾透，每幅的效果各異，有流動暈開的，也有沈積堆疊的；有斑駁，也有渾化無跡的。然後，一再審視，漸漸在心目中萌生出丘壑溪澗，佈置房屋、道路，加添舟橋、高士等。一般需等候色彩水墨乾透，才能夠在渾沌中開闢出山水，往往需時不一，有一時不能完成者，甚至過了幾年才斟酌出適當的佈局，然後點綴完成<sup>18</sup>。

張大千專以不透明的石青、石綠作為潑彩畫的主色，偶爾施加紅色、金色、白色。畫面整體色感在豔麗中顯出沈穩，他的這種彩色效果及方法，都是中國傳統中所有的，過去傳統畫上，在大苔點或米點上，已有單以石青、石綠點的方法，在墨色處更加突顯出石青、石綠色彩的鮮豔程度，但只是施用於小面積上。而張大千在敦煌期間，臨摹重彩的敦煌壁畫，大量使用繽紛豐富的彩色，因此，他在四十五歲以前，已經對各種顏料，尤其是石青、石綠等礦物性不透明色彩的性能和效果，都已全然在他的掌握之中。他也自認為「又別具一副手眼」能「直造古人不到處」<sup>19</sup>，而這「直造古人不到處」指的就是他能把石青當作水墨那樣運用自如之後，以潑彩加勾勒，讓想像有更多活動空間，寫生揣意，運情摹景，在似與不似之間，得到傳神超物的天趣。

到了晚年，他用寫意的方法畫沒骨，再甚者則倒或潑，例如 1980 年大千畫臺灣阿里山的曉色，基本上是潑彩法，雖然他說：「以吾家僧繇沒骨法為此。」<sup>20</sup>但分析整個畫面技法，不論是山勢、雲霧繚繞；或山莊雨霽、煙溪遠岫，均以大塊面積沒骨為基本，打破他過去以線條為主的筆墨基底，點線為構圖基本要素的慣用手法。潑墨潑彩畫先是潑，大面積的潑墨潑彩結合細筆或局部工整收拾，在大塊沒骨輪廓基礎上，畫家大膽落筆、小心收拾，或依山勢皴擦，或適時加入亭

---

<sup>18</sup> 參見傅申，《血戰古人展目》，第 85 號，《桃源圖》之說明。

<sup>19</sup> 歷史博物館，《張大千書畫集三版第一集》（臺北：國立歷史博物館，1986 年，6 月），頁 120。  
張大千 1979 年作〈潑墨飛白山水〉左側之題辭。

<sup>20</sup> 樂恕人，《張大千詩文集》（臺北：黎明出版社，1984 年），頁 175。

台、樓閣、舟楫、樹石、人物點景。先以整塊潑墨確立佈局構圖，最後再「畫龍點睛」手法強化的視覺效果，形成抽象與具象的平衡，虛實互見的對比效果，使畫面有豐富的層次與多重的渲染效果。

在技法上，傳統的沒骨和青綠法，是近乎工筆的多層次加染，需在高度控制下進行的，而潑彩，則可謂是大寫意的沒骨青綠法。所以基本上，他的潑彩色調的選擇，與他取法傳統的青綠和沒骨間有極大相關性，而且都是他以前慣常使用過的色調。但是爲了要求色與墨的融合，往往要在第一次未乾之際，適時再潑，在方法上自是一種新的嘗試，而且是半自動性的，故難於每一次都能達到自己的期望，運筆的變化、乾濕度的時間掌握，全都需要相當程度的經驗。因此，張大千經過多年的無數次試驗，才終於達到如潑墨一般得心應手的技巧控制，最後並以潑墨潑彩的筆法畫出了個人的新貌，爲傳統闢出一條新途徑，從此確立了自己在畫壇中的一席之地。

由此可知，晚年的張大千筆墨技巧臻至純熟，對傳統繪畫體認的深刻，在繪畫上更能得心應手，作風愈趨寫意奔放。例如：國民黨黨史會收藏的〈慈湖圖〉即是潑墨畫佳作，張大千以工筆劃出慈湖的幽靜，上方以青、綠潑墨點出宛如敦煌佛畫的「背光」，帶神聖莊嚴的意涵，晚年在光影明暗躍動的效果上，頗能營造獨到的效果。

綜觀張大千潑墨潑彩，可以說他是將三種不同的繪畫記號系統綜合在一起<sup>21</sup>，一是最基本的，也就是張大千早期的石濤八大及芥子園畫譜式的保守繪畫記號，也稱之爲文言文式的繪畫記號系統，二是潑墨或大寫意花鳥記號系統，三是抽象表現主義自動潑灑式的記號系統。這三種看似完全不相容的繪畫記號系統，經過張大千不斷的研究和實驗，加上他扎實的傳統技法，豐富的人生閱歷，巧妙的運用配合，最後通過潑墨潑彩花卉，轉向巨幅潑墨潑彩山水，採用自動或半自動技巧，再點上傳統芥子園畫譜式的松樹、屋宇、舟船、橋樑。讓各種記號系統，平行並列各行其是，雖然彼此之間有差異有衝突，卻也反映出另外一種社

---

<sup>21</sup> 羅青，《評估二十世紀水墨繪畫的美學基礎》（臺灣省立美術館：現代水墨學術研討會資料，1999年），頁12。

會現實，呈現出一種嶄新的面貌。

中國繪畫藝術強調「意境」，事實上，意境可分三層次：實境（形式）、淺層虛境（有我之境）與深層虛境（無我之境）。中國繪畫藝術對作品的要求，如果只有筆墨實境形式的美感是不夠的，唯有能呈現「象外之象」的虛境才稱得上佳作，因而，中國繪畫除了要求具備「形式」美，更要達到虛境的「意境」。審視張大千晚年作品，尤其是其潑墨潑彩，與中國傳統山水有一條不可分割的臍帶，不但具備中國繪畫特有的形式美感與精神，更令人感受到畫家主體瀟灑的個性與豪邁的精神，表現「有我之境」的同時，也臻於儒道佛三家的本體境界，甚至達到「無我之境」。

綜觀張大千晚年的潑墨潑彩，不僅完整呈現了中國繪畫藝術意境三層次的要求，更是表現了時代的精神。晚年，在近乎抽象的形象中，蘊含著具象的內容，給觀者留下感受山川氣勢與意境的廣闊想像空間。張大千的潑墨山水既可說是源於古代的潑墨法，卻又有質地飛躍，是一種新創造，一種綜合折衷手法的表現。透過以上對張大千的潑彩、潑墨從醞釀至成熟的探析，理解晚期潑墨潑彩風格形成的主因，這對於大千晚年作品的探究、分析具有重要的研究價值及意義。

綜合以上的比對分析發現，張大千的潑墨潑彩經歷長時間的探索與試驗，初期實驗作品一度出現西洋水彩畫的濃厚抽象本質<sup>22</sup>（圖 5），畫面上暈濕流動的自動繪畫技法(Automaric Painring)，其有前衛創新的實驗性，十分接近西方抽象畫風的外貌，與傳統中國山水差異很大。然而很快地，張大千便揚棄這種手法，回歸到中國傳統風格的潑墨潑彩山水，明顯的特質是，筆墨特色從抽象走向皴法較多，傳統的技法較多的局面（圖 6），基本上回歸到傳統山水意境中。尤其回台之後的作品這種現象更為明顯，追究原因，晚年來台之後，回到熟悉的中國文化傳統生活方式中，在潑墨潑彩的山水畫裏，抽象的畫面中加入傳統筆法的山石、樹木、屋宇、小橋、流水、舟船等（圖 4），這應該與中國文化傳統觀念與文人社會生活環境，不無關係。

---

<sup>22</sup> 孫雲生口述、朱介英執筆，《絕美的生命交集》（北京師範學出版社，2008年），頁 197。



圖4 元人 青山畫閣



圖5 煙雲曉靄 54 x 75 cm 水墨設色絹本 1969



圖6 潑墨山水 65.2x104.5cm 1976

綜合以上探析，張大千在台時期作品還有一項新穎的藝術特質是：光影躍動的明暗視覺效果。以其 1979 年作品〈春雲曉靄〉為例，畫中以花青墨色繪出山勢背光的一面，再以赭石點染山頭受光面，使畫面光影躍動，營造真實氣氛，瀰漫氤氳濕潤效果，氣韻生動。透過以上對張大千的潑彩、潑墨從醞釀至成熟的探析，不難瞭解大千晚期潑墨潑彩風格形成的主因，這對於大千晚年作品的探究、分析具有重要的研究價值及意義。

## (二)、潑墨潑彩荷花：走出八大石濤自創一格

晚年張大千的荷畫則發展出潑墨潑彩的畫風，氣勢豪邁，完全不亞於山水畫之創作。對張大千頗有研究的傅申說：

除了筆墨的精練達到極高境界之外，大抵還是青藤、白陽及八大的遺風至於

有較大幅度創新的，則以他的荷花為主，為畫史上有數的畫荷大家。<sup>23</sup>

巴東也說：

大千早年即喜繪此一題材，他畫荷之法雖多以石濤、八大為宗，兼重物理物態，但發展至一九六〇年所繪之『潑墨荷花通屏』時，畫面上的布白動勢，則完全以大潑墨山水的氣勢為之，所展開之境地實已脫離文人花卉之表現範圍。<sup>24</sup>

又說：

大千所畫的荷花，無論工筆、沒骨、寫意、設色、水墨皆精絕當世；晚年更以潑墨潑彩為之，氣勢撼人，不但超越了花卉的屬性，更將文人花卉畫的筆墨範圍拓展至一新境地，實集古今畫荷之大成。<sup>25</sup>

藝評家楚戈讚美張大千：

大千先生的潑墨荷花也堪稱獨步古今，把荷花當成大氣磅礴的山水一樣來處理，張大千是古今第一人。在大千先生的筆下，荷花已超越了花卉的屬性，被賦予了『大風起兮雲飛揚』一般的雄秀之氣象。他的潑墨潑彩山水與荷花，不僅豐富了我們的傳統，也樹立了中國文化一個新的里程碑。<sup>26</sup>

晚年，張大千的荷畫則發展出潑墨潑彩的畫風，氣勢豪邁，不僅為山水畫開闢了新紀元，也為畫荷開闢了新的境地，並為充分表現超出荷花本身的屬性提供

---

<sup>23</sup> 傅申，《張大千的世界：花卉、翎毛、蟲魚與走獸》（臺北：羲之堂文化出版事業有限公司，1998年），頁79。

<sup>24</sup> 巴東，《張大千研究：潑墨潑彩畫風之形成—張大千作品編年第三期研究》（臺北：國立歷史博物館，1996年），頁134。

<sup>25</sup> 巴東，《張大千研究：荷之代言者張大千》（臺北：國立歷史博物館，1996年），頁257。

<sup>26</sup> 楚戈，《張大千紀念文集：張大千和他的時代》（臺北：國立歷史博物館），頁65。

了最佳條件；簡言之，張大千潑墨彩荷花作品也是他「化古為己」的呈現。

八大山人（1626—1705），名朱耷，明末清初人，為南昌甯獻王朱權九世孫，清初畫壇「四僧」之一。石濤，本姓朱，出家後名道濟，別號苦瓜和尚。八大與石濤在明末清初就常常被並提，因為他們同為明朝宗室子弟，滿清入關之後，皆變成前朝遺民的身份；無獨有偶八大與石濤俱剃髮出家，並寄情於詩書畫，過了一段「書畫僧」的生活，之後又相繼還俗，拋棄因避難而剃髮為僧的身份，選擇自己的生命型態及生活目標：作畫、寫詩、題詞，在其中寄寓自己的情感，構築自己的藝術王國。明清以來，畫荷名家不少，且泰半均是師承八大，八大的畫用筆簡約至極，造型奇崛，點、線、面之間強烈對比。而八大的墨荷荷葉用潑墨法，對張大千的影響最深。張大千自己也說他的墨荷學自八大：

八大以寫字的方法畫荷花，筆法由繁而簡，確是寫真大家。<sup>27</sup>

馮幼衡在《形象之外》一書也說：

八大的荷花著重寫荷之意、傳荷之神，畫面予人幹枯瘦老的印象；石濤的荷花則圓潤飽滿、生機勃勃，花心鉤得仔細而美麗；以一個旁觀者的眼光來看，大千先生的荷花顯然承襲後者的多於前者（雖然他自己說：八大的花鳥勝過石濤）；不過，大千先生仍然吸取了八大的神韻，並綜合二家之長，再益以自創波墨荷花之法，自成一家。<sup>28</sup>

張大千的畫荷雖從八大入手，但與八大、石濤的荷畫終有所不同。張大千能集古創新，實際上是兼采八大的荷葉和石濤的荷花，從八大得氣，自石濤取韻。八大畫荷多用濕筆，張大千兼用渴筆。濕筆墨活、濃郁、深厚、凝斂而不滯；渴筆飛白、蒼勁、流暢、華滋而不枯。張大千畫荷兼工帶寫，兼採淡彩、水墨、潑墨、潑色等法，筆下荷花各具姿態。在荷葉方面，潑墨與渴筆兼用，卷舒自如，層次多變；荷葉亭亭玉立，氣勢挺拔。而其墨荷尤其與眾不同，以致其荷畫終能

<sup>27</sup> 馮幼衡，《形象之外—張大千的生活與藝術》（臺北：九歌出版社，1983年），頁94。

<sup>28</sup> 馮幼衡，《形象之外—張大千的生活與藝術》（臺北：九歌出版社，1983年），頁95。

自成一家，這得歸之於在繪畫的追求中，張大千總將自己的角色擺在主動的位置上。無怪乎傅申先生說：

大千先生畫荷，不論在水墨寫意、工筆重彩或潑墨潑彩畫上，都能開創出他一己的獨特風格。因此，在中國一本畫荷史上，大千可以說是八大、石濤以來，足以在當代與齊白石並稱而無愧的大家。尤其大千的巨幅荷花，通景屏的氣魄與章法，更是前不見古人，後來者恐亦難以為繼！<sup>29</sup>

張大千自己也認為超越了古人，如七十七歲作〈鉤金紅蓮〉中題：「自抒胸意，不襲前人；無人無我，無古無今。」八十四歲作的〈雨荷〉中題：「此亦前賢所未經拈者。」八十四歲作的〈紅妝照水〉中題：「擬徐崇嗣沒骨法為之，南田而後無有效之者。」以上所言口氣難掩自信。張大千長期經營，畫荷有諸多心得，相關畫論談及荷花技法曾說：

荷花頗適合於沒骨（不用墨筆勾勒，只用顏色點戳）：先用淺紅組成花形，再用嫩黃畫瓣內的蓮蓬，跟著即添荷葉及荷幹，葉是先用大筆蘸淡花青掃出大體，等色幹後，再用汁綠層層渲染，在筋絡的空間，要留一道水線。荷幹在畫中最为重要，等於房子的樑柱，畫時從上而下，好像寫大篆一般。要頓挫而有勢，有亭亭玉立的風致。如果畫大幅，幹太長了，不可能一筆劃下，那麼下邊的一段，就由下沖上，墨之幹濕正巧相接，了無痕跡。幹上打點，要上下相錯，左右揖讓，筆點落時，略向上踢。花瓣用較深的胭脂，再渲染一二次，再鉤細線條，一曲一直，相間成紋；花須用粉黃或赭石都可。這時看畫的重心所在，加上幾筆水草。正如書法所說的『寬處能走馬，密處不通風』也。<sup>30</sup>

張大千早年畫墨荷，大筆披刷，氣勢昂然，幾乎全走八大之法構圖。晚年所繪荷花具抽象意味，將色、墨潑寫兼施的技巧發揮，然筆墨之痕漸為俱化，呈現

---

<sup>29</sup> 傅申，《張大千的世界：花卉、翎毛、蟲魚與走獸》（臺北：羲之堂文化出版事業有限公司，1998年），頁80。

<sup>30</sup> 熊念祖，《張大千談畫—沒骨花卉探源》（中國藝廊出版社1975年6月），頁58。



清新淡活，優雅脫俗之姿。張大千一生居處，多半有荷花池，晚年臺北的摩耶精舍，雖然沒有廣闊的荷池可以栽種荷花，但有歷史博物館所贈的二十四缸荷花，因此，賞荷、畫荷，可說從未間斷。目前所留下的〈荷花〉作品不僅為數眾多且風格多樣，不僅極具個人表現特色，也是最能體現他在各個時期連續摸索與發展的系列花卉。尤其晚年潑墨潑彩法畫荷，氣勢撼人，不但超越了花卉的屬性，更將中國花卉畫的筆墨範疇拓展至新的境地，這也是張大千畫荷成就之所以高於其他畫荷大家之故。

綜觀大千晚年在荷畫的技法，從寫意、工筆，到沒骨、潑墨潑彩，筆墨完備，終能集古今畫荷之大成、開創出畫荷的新形式，將潑墨荷花推向前所未有的境界。

### （三）、記憶圖像的搜尋與轉化：臆寫與懷舊

美學家葉朗在其《現代美學體系》一書中提到：

構想是在當前知覺和以往知覺經驗（記憶）的基礎上展開的。要進行審美構想，必須有豐富的記憶材料。<sup>31</sup>

事實上，畫家登臨山水面對自然寫生，固然是鍛煉造形、觀察物象的好方法，但憑記憶默寫，也有其必要。「憶寫」有時甚至更能發揮「心眼」的效果，在繁雜的自然景物中，適時發揮「剪裁、取捨」的功能，凸顯主體強化視覺效果，而「馭繁為簡」的筆墨更能呈現整體氣勢與動態。

近人王國維《人間詞話》也說：

有造境，有寫境，此理想與寫實二派之所由分也。然二者頗難分別，因大詩人所造之境，必合乎自然，所寫之境，亦必鄰於理想故也。<sup>32</sup>

造境，即作家按自己的理想所描繪出來的生活圖景，這是現實生活中所沒有

---

<sup>31</sup> 葉朗，《現代美學體系》（臺北：書林出版社，1996年），頁190。

<sup>32</sup> 王國維，《人間詞話：卷一》（臺北：三民書局股份有限公司，2006年），頁3。

的，或少有的，或是作家所希望的理想境界。造境，並非完全虛構，必須內心先儲存有許多資料，才足夠應用，否則心中一片空白，又如何能「出江山而幻煙雲」。然深究這些資料從何而來，約從三方面收集：一是臨摹古跡畫稿記憶下來的造形；二是得自然界中景物的印象；三是由以上二種來源的資料，經過內心的綜合與取捨，而有所反應的造形，這種造形既不似臨摹的，也不像自然界的，而是「中得心源」的一種思想。

張大千晚年創作的一大特色就是常藉由個人過去的生活經驗與記憶，揉合各種圖像位移並置，浮現一層新的意義，展現出新的水墨樣貌，等於是重新賦予作品不同的觀點與視角，對於傳統國畫而言，無疑是另一種形式的創造。

定居臺灣之後的張大千，在台時期作品中常見題款「臆寫」與「憶寫」其遣詞用字頗堪玩味。在 1979 年〈春雲曉靄〉款題：「頃聞先生觀瀑焦溪，亦增嘆羨，含豪臆寫，實有慚於山靈矣。」此處張大千題「臆寫」，並明確指出因自身「衰病牽率」無法親臨造訪，對臺灣焦溪名勝只能臆寫胸中丘壑。「臆」字根據東漢·許慎《說文解字》：「臆，胸骨也。」<sup>33</sup>自古文人也早有提及如：唐·杜甫《哀江頭詩》：「人生有情淚沾臆，江水江花豈終極？」句中的「臆」指的是指胸膛、懷抱。宋·蘇軾《石鐘山記》：「事不目見耳聞，而臆斷其有無可乎？」這裏「臆」指的是主觀的、私心猜測之意。由以上解釋可知，張大千的遣詞用字上十分精準，對於其足跡未及之地，則款題「臆寫」；但對於回憶過往曾經親臨造訪，或與故舊好友共遊舊地則款題「憶寫」，如〈黃山絕頂〉、〈黃山憶遊〉等，明顯有不同意涵。因此，筆者認為這兩方面作品值得進一步深入探討。

張大千來台之後礙於年事已高，視力、身體狀況欠佳，早年精密風格或遍遊名山大川寫生之作已不復見，取而代之的是未曾遊歷的「臆寫」胸中丘壑與充滿故鄉情懷的「懷舊」作品，本文擬以張大千在台時期作品為考察物件，探討其「臆寫」與「懷舊」作品，整理歸納縱向垂直深入分析，企圖探究張大千晚年生命底蘊的真實意涵。

---

<sup>33</sup> 東漢·許慎，《說文解字注》（臺北：藝文印書館，2005年），頁171。

## 1、臆寫：以巨幅畫作〈廬山圖〉為例

晚年定居臺灣的張大千，年事已高，在臺灣時期所作山水，已不是遍遊名山寫生之作，而是以「臨摹」與「寫生」的綜合折衷。在繪畫表現的內容與題材上來看，其畫境與意境的呈現，其構圖早已存於心中，這都是其得力於早期臨仿古畫的成果，再配合觀賞自然景物的抒寫印象，如臆寫〈廬山圖〉即是代表，畫中的廬山，張大千未曾遊歷，對這臆想中的名山，充滿期望與自信。

繪畫的形式，常因習慣，代代相襲，使用者已不去思考形式本身可能蘊含的美學意義。中國的繪畫正如一般人所熟知，是建立在「卷」與「軸」兩種形式上，早期繪畫空間，和西方一樣，寄託在建築或器物表面，這時的繪畫空間自然不能當一個獨立形式來思考，多少有點將就現實器物賦予的空間，沒有獨立發展的自由。立軸形式的繪畫，懸吊在牆上，是一個完整的繪畫空間，而卷軸在收卷和展放時，繪畫空間的改變則是西方硬框式繪畫所沒有的。這種繪畫空間的卷收與展放，一般只是從收藏方便來思考，事實上，與中國時間空間觀念的反映，一種延續的、展開的、無限的、流動的時空觀念，處處主宰著藝術形式形成的面貌。

張大千擅於製作尺幅巨大的畫作，是近代畫家無人能及的本領，關於巨幅大畫，在張大千口述、曾克端整理的〈談敦煌壁畫〉一文中說：

會作文章的一生必要作幾篇大文章，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，一方面是在面積上講，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，那裏可以畫出偉大場面的畫？我們得著敦煌壁畫的啟示，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。<sup>34</sup>

因此，張大千先生幾幅精心巨作，最能代表他畢生的成就。其中最著名的有：

---

<sup>34</sup> 巴東，《張大千紀念文集》（臺北：歷史博物館，1988年），頁12。

1969年，為同鄉張目寒七十壽辰所作〈黃山前後澗〉卷，總長五十七尺，寫黃山勝景，勾勒潑墨互用的筆法，寫盡黃山奇景。而張大千畢生最壯觀之作要屬1968年為張嶽軍所畫的〈長江萬里圖〉卷，全圖長達六十五尺餘，高幾二尺。長江自青海發源，至江蘇出海的沿途景色盡收眼底，千巖萬壑綿延不絕。此卷是他畢生閱歷、涵養、功力、精神最旺盛之際所作，因而呈現了他一生創作中最成熟圓潤的作品。定居臺灣以後，晚年以八十幾歲高齡創作巨幅大作〈廬山圖〉(圖7)，不僅是張大千晚年最後一幅巨作，也是他畢生所作尺幅最大的一幅畫，高一公尺八十，長十公尺餘，應該是現存所知世界所僅有，也是所知有史以來最大一幅絹畫，充份展現他異於常人的豪情與魄力。



圖7 廬山圖 180 x 1080 cm 絹本水墨潑彩橫幅



圖8 張大千《廬山瀋陽湖圖》1979



圖9 1981《廬山圖》開筆攝於摩耶精舍

綜觀張大千畢生的藝術成就，其中他人所難以望其項背的能耐與本領，就是他擅於經營尺幅碩大的巨畫，這點即使上追古人亦足以自豪。畫大畫是畫家最艱巨的挑戰，也是畢生藝術修養與功力的嚴格考驗。假如畫家胸中丘壑不足，或體力不繼；不是流於大而無當的空疏，便是落於局部瑣碎的填塞，因此畫大畫困難度高。張大千之所以能構築大畫，敦煌之行的歷練與啓發是主因；由此掌握古人繪製巨幅大畫的技法，也大幅增強了他在藝術創作上的雄心氣魄。自敦煌面壁苦修歸後，張大千首開先河於1945年繪製四屏巨幅丈二墨荷通景；而後至八〇年代數十年間，完成高三公尺，或長十公尺以上的巨幅畫作至少亦達十餘幅以上，其畫面營造出巨大的氣魄，同時具有裝飾品趣味。所謂「承先啓後，繼往開來」，

張大千的藝術發展過程不但是「集大成」藝術風格最真切理想之實踐，而其擅於構築尺幅碩大巨畫之能耐，更是為「集大成」的定義下了最堅實有力的註腳。這其中實具有一體兩面的必然性，假如沒有累積足夠傳統畫學基礎，則沒有開拓未來方向的潛在力量；相對地，當累積足夠且扎實的功夫，新的境界與方向亦必然會水到渠成地呈現。由此則透顯出張大千晚年所開拓之巨幅畫作，在其「集大成」藝術創作體系中所扮演的重要意義。



圖 10 李海天與張大千夫婦



圖 11 廬山圖贈畫儀式，秦孝儀(右)、張學良(左)、李海天(左二)



圖 12 《廬山圖》中原有二高士，後被大千憤而塗去改畫石頭 1982.10.11(樂恕人攝)



圖 13 將二高士塗改成巨石後的《廬山圖》同一部份

## 2、懷舊：看山還是故山青

對於過往事物的記憶，絕大多數的人有深深的眷戀。而找尋、記錄過去生命片段，是處在任何世代的人們，尤其是藝術家所共同追尋的。懷舊（nostalgia）一詞首度出現在十七世紀，是瑞士籍醫生 Johannes Hofer（1688）對「士兵遠離家鄉時產生極度想家症狀」所創造的語詞。綜合不同學者對「懷舊」的定義可以瞭解：懷舊是一種對過去生活或昨日的嚮往，它不只是一種記憶回想形式，而是將記憶拉回過去，以默想或直接表達方式，回憶個人過去生活點滴與經驗，一般來說，懷舊追求的是心靈的原鄉。就創作而言，懷舊往往能結合過去的題材，保存現在的需要，進而創造出新的傳統。中國人對於家鄉有一份特殊的依戀情結，古老的《詩經》裡說：「惟桑與梓，必恭敬止。」古時住宅旁常栽種桑樹以養蠶，種梓樹以製作器具，因此藉指故鄉家園。家鄉是個人挫折的避風港，即使到一個比故鄉優美的地方，誠如王粲在〈登樓賦〉所言：

雖信美而非吾土兮，曾何足以少留。<sup>35</sup>

張大千曾坦言：

在國外我並不快樂，就像大海裏浮動的木塊，不知此身寄於何處！<sup>36</sup>

觀其一生漂泊，旅居海外數十年，懷念故鄉，思念親朋故友，筆下懷鄉題材，時時出現，渡海來台的作家，受時代環境變遷影響，雖定居臺灣，心理上渴望早日回到故鄉，作品屢見尋求懷舊寄託的傾向。

傳統中國畫與題款文學關係密切，傳統文人，詩書畫兼修，畫上的題材、題款，對於故鄉的思戀，普遍出現，這些充滿感情的畫作，透過畫上詩文認知，更能證確地瞭解畫家的心事，也給予研究者良好的訊息。在張大千許多詩作中，明顯感受他對故鄉的思念與渴望，如〈無題〉：

---

<sup>35</sup> 梁·蕭統，《昭明文選》（臺北：華正書局，1982年），頁162。

<sup>36</sup> 故宮博物院編輯委員會，《張大千先生紀念冊－大風堂主人的大節大義》（臺北：國立故宮博物院，1983年），頁193。

不見巴人作巴語，爭教蜀客憐蜀山。垂老可無歸國計，夢中滿意說鄉關。<sup>37</sup>

這首詩是張大千投荒南美八年，想回國卻遲遲未歸，夢中眷念故國河山之情溢於言表，以詩文畫作抒寫情意。張大千與時代之間的互動，表面看來好像是他主動在「萬里投荒」，尋找生活和藝術的世外桃源，無意被捲入大時代的悲劇。然細究他遷徙並尋覓安身之地的過程，其實仍受制於動盪時代的顛沛流離，像是無根浮萍，羈旅海外，畢竟也是一種身不由己。

另一首〈青城老人村〉也寫道：

投荒乞食十年艱，歸夢青城不可攀。村上老人應已盡，含毫和淚紀鄉關。<sup>38</sup>

詩中透露其有家歸不得的無奈，充分表達對家鄉、對故人的眷戀與懷念。而其〈題畫〉詩也說：

岸花送客雨綿綿，檣燕留人意惘然。萬里故鄉頻入夢，掛帆歸日是何年。<sup>39</sup>

1960年臺灣東西橫貫公路開通，張大千游太魯閣峽谷有感於山水之美，在作品〈橫貫公路通景屏〉贈張目寒，畫上題詩第一首：

十年去國吾何說，萬里還鄉君且聽。行遍歐西南北美，看山還是故山青。<sup>40</sup>

自1949年離開中國大陸，張大千從此未再回故鄉，遷台之後以臺灣風土代替家鄉，修建摩耶精舍，由建築師楊卓成負責設計，即精舍按照中國傳統建築四合院佈局建成，晚年創作題材更離不開故鄉山水的繪寫，其對故鄉思念之情可見一斑。

---

<sup>37</sup> 樂恕人，《張大千詩文集》（臺北：黎明出版社，1984年4月），頁97。

<sup>38</sup> 樂恕人，《張大千詩文集》（臺北：黎明出版社，1984年4月），頁97。

<sup>39</sup> 同上。

<sup>40</sup> 同上。

筆者整理張大千晚年在臺灣的創作中，屬於懷舊作品如下表：

張大千在台作品（1976-1983）：憶寫懷舊題材

作品名/年月 /西元/歲	款文錄要	刊載處
黃山憶遊/六十七/1978/80	黃山蓋鸚松，嘗見梅瞿山寫之，問之山僧，皆茫然不得其處，已而與仲兄于文殊院左側訪得之，蓋人情舍近求遠，可發一笑耳。八十叟爰。	近現代十五大家名畫選-p.101
羅浮白水門舊遊 / 六十七 /1978/80	一入羅浮世夢醒，琴心三迭道初成，匡廬近說多塵垢，瀑布如何此地聲。予年三十游羅浮白水門舊詩，偶寫此圖，漫複錄之，不必盡興畫合也。戊午冬日。八十叟爰雙溪摩耶精舍。	張大千書畫集-第一集-p.44
牡丹 / 六十八 /1979/81	一種天香異，千株國色新，為憐花似臉，半醉調太真。六十八年秋憶寫環筆盒醉楊妃。八十一叟爰。	張大千書畫集-第一集-p.30-31
黃芍藥/六十八 /1979/81	鼠姑落盡丁香老，千里來看一笑酬，但覺眼前春尚在，何須全盛說揚州。婪尾栢行過幾巡，眼前池館掩流塵，看花久賤姚家種，偏向長安說殿春。五十年前，故都余叔岩家看黃芍藥二首，漫書之。雙星渡河之夕摩耶精舍並記。爰。	張大千書畫集-第一集-p.90-91
羅浮仙蝶/六十八/1979/81	十月羅浮梅亂開，攢香裏蕊蝶徘徊；說與北人渾不信，尋簷須向夢中來。五十年前游羅浮小詩，偶憶及之，因寫此圖。八十一叟爰。	張大千書畫集-第二集-p.37
梅花 / 六十八 /1979/81	百本栽梅亦自嗟，看花墮淚倍思家，眼中多少頑無恥，不認梅花是國花。環筆庵種煤小詩，憶書於上。六十八年上元摩耶精舍寫並記。八十一叟爰。	張大千書畫集-第一集-p.108
江妃出浴/六十八/1979/81	朱闌過雨黃月生，綃衣初試五銖輕，稍憐翠佩紅妝句，不稱江妃出浴情。三十年前巴黎賦此，時與子傑同遊，今消息隔絕，徒托夢寐也。己未之七月二十九日。八十一叟爰。雙溪摩耶精舍。	張大千書畫集-第二集-p.61
蕉蔭觀暑/六十八/1979/81	手種芭蕉滿屋除，清陰如水政須渠，殷勤將護休輕剪，留與衰翁作草書。爰杜多十五年前八德園種蕉小詩，漫書畫上。六十八年己未嘉平月摩耶精舍涉事八十一叟爰。	張大千書畫集-第二集-p.68
山水 / 六十八 /1979/81	白鶴觀前瓊燕飛，山民爭說鮑姑歸，自是仙家愛荆布，近來不著	張大千書畫集-第一集



	五銖衣。羅浮白鶴觀北，有大石有藍文，寬二尺許，長數丈如鋪布，呼爲鮑菇曬布台，憶寫之恭介立夫先生八十大壽並請祿卿夫人法教。己未七月。大千弟張爰。	-p.20
黃山始信峯/六十八/1979/81	磴絕雲深又此行短橋懸度得支撐，攀松縮手防龍攫，據石昂頭與虎爭，肖物能工天亦咄，散花偏著佛多情，題詩合付魑夔讀，澹月空蒙有嘯聲。爰年二十有九，隨仲兄虎癡初由黃山曆前澗，下百步雲梯，穿鼇魚口，度天海，人後海，觀文筆生花，登始信峯，境益嶮，峯下怪石無數，肖物賦形，不可名狀，山志稱爲散花塢，仲兄委予爲詩，因試一章，略遵音律，不足言詩，偶能憶及並及並及之。庚申夏四初三日摩耶精舍。叟爰。	張大千書畫集-第二集 -p.114-115
桐江曉帆/六十八/1979/81	曉日瞳瞳霧盡開，輕舟初入峽中來，漁娘打槳呼鱸菱，知道前山近釣台。五十年前游黃山桐江小詩，偶作此圖，境與意合，漫書之。六十八年己未臘八日。八十一叟爰。雙溪摩耶精舍。	張大千書畫集-第二集 -p.110
雁蕩大瀧湫/六十八/1979/81	岩翠積，映水渟泓深碧，中有蟄龍藏不得迅雷驚海立，花草化雲狼藉，界破遙空一擲，檻外夕陽無氣力，斷(雲)魂歸尚濕。謁金門已十年前，同南海黃君璧，蓬萊於非厂，永嘉方介堪，武進謝稚柳，遊雁山觀瀑大瀧湫，倚此辭曾爲縣令作圖，當時俱無印章，介堪磨小鑿刀，即席刻東西南北之人小印鈐之，爲一時樂事，回首前塵，真如夢寐矣。六十八年己未夏日，篋中德此詞，遂作圖並記於上。蜀郡八十一叟大千爰。	張大千書畫集-第二集 -p.16
黃山絕頂/六十八/1979/81	三到黃山絕頂行，年來煙霧闡清明；平生幾兩秋風屐，塵臘苔痕夢裏情。六十八年己未秋日憶寫黃山舊遊，並系小詩。八十一叟爰。	張大千書畫集-第二集 -p.34-35
雲門峯/六十九/1980/82	黃山雲門峯，一名剪刀峯，出黟縣南門大橋百里即望見之。八十二叟爰。摩耶精舍寫。遙天突兀雙峯，雲氣沖霄午不溶，可惜少陵看未得，並刀祇解剪吳淞。五十五年前與先仲兄善子同游黃山小詩，漫書於此。庚申至日。大千逸者。	張大千書畫集-第三集 -p.80
聽泉圖/六十九/1980/82	六十九年庚申夏四月摩耶精舍寫。八十二叟爰。世囂飛不到，大造意偏精，奇石當人立，幽禽浹耳鳴，泠泠三迭響，側側五銖輕，應笑秋風客，金丹尚未成。四十年前與南海黃君璧同遊候山三迭	張大千書畫集-第二集 -p.75

	瀑之作，書於畫上。	
晚山/六十九 /1980/82	落葉黃遮徑，夕陽紅滿山。三十年前，予避地南美曼多灑，所得句也，偶憶及之，因寫此。六十九年庚申秋九月。八十二叟爰並記。	張大千書畫集-第三集 -p.18-19
黃山西澗/六十九 /1980/82	憶與仲兄虎癡，率門人子侄同游黃山，忽忽已是五十餘年前事，世亂曷極，把筆惘然！六十九年五月。八十二叟爰。	張大千書畫集-第三集 -p.106
峨眉三頂/七十 /1981/83	雲腳生暉，桂梢凝露，此夕飄香千里，白也狂歌，換清平身世，笑登眺橫絕嵯峨，雪點青鬢向老，鄉山如醉，暫賞江妃倚風鬟墮翠。卷重簾，沸海愁翻水，霧華繞豔，錦團光膩，眷戀雨色晴光，障空蒙，天外漸遙山隱約，凝眸鉛華，笑縞袂愁梳洗，正月上洗象池頭，識眉邊綠未？三十五年前，與林山翁、向仲堅峩眉作中秋，稚柳，代予倚拜星月，慢頃寫此圖，漫錄其上，而諸友不復同笑樂一室為悵惘也。辛酉六月大千張爰。	張大千書畫集-第四集 -p.79
黃山雲門雙峯/ 七十/1981/83	黃山雲門雙峯。八十三叟爰	張大千書畫集-第四集 -p.65
桐江七裏瀧/七十 /1981/83	曉日曛曛霧盡開，輕舟初入峽中來，漁娘打槳呼鱸美，知道前山近釣台。四十年前與仲兄同游黃山，初入桐江七裏瀧之作，辛酉重九憶寫之。爰杜多。寫成未及令內子蓋印而自為之，遽有倒置之失。謝太傅之折屐亦自為解嘲矣。八十三叟大千記。	張大千書畫集-第四集 -p.45
黃山百步雲梯/ 七十一/1982/84	黃山由前海至後海必由之徑也，勢如鯽魚之背，一面終可容足，三面皆只名為百步雲梯，其實不止千步，予茲所寫，惜未能狀其嶮巖於百一，正如百步千步之謂耳。七十一年歲在壬戌之秋八十四叟爰憶別黃山乎乎五十年往矣。	張大千書畫集-第六集 -p.28
峨眉佛光/七十 一/1982/84	非雲非霧起層空，異彩其輝自不同，試向石台高處望，人人都在佛光中。峨眉佛光，南海老畫師黃君璧同見之，二人影俱攝入光中，今不可復得重遊也，寫此悵然。八十四叟爰。	張大千書畫集-第六集 -p.112
黃山文筆生花/ 七十一/1982/84	三作黃山絕頂行，年來煙霧暗清明，平生幾兩秋風屐，塵蠟苔痕夢裏情。憶寫黃山一角，于漸江，清湘兩師外，別開一境，必有昧為妄誕者也。七十一年壬戌九月八十四叟爰摩耶精舍。	張大千書畫集-第五集 -p.106-107

峨眉三頂/七十一/1982/84	峨眉之巔四望無與頡頏者，以長江底之，真建鈴之勢豈真千仞哉？ 壬戌八十四叟爰摩耶精舍拜記。嵩壽萬年。 八月二十九日恭介。 惕吾二兄七十降誕令辰。弟張大千爰。	張大千書畫集-第四集 -p.108-109
------------------	---	--------------------------

白宗仁編制

#### (四)、融入臺灣：寶島風貌

連橫在其《臺灣通史》一書中對臺灣的描寫：

夫以臺灣山川之奇秀，波濤之壯麗，飛潛動植之變化，可以拓眼界，擴襟胸，寫遊蹤，供天然之詩境也。<sup>41</sup>

對於臺灣山川的新奇秀麗早有紀錄。臺灣四周環海，擁有多樣又壯麗的海岸風光，西部有平直寬廣的沙灘和烏湖景觀，南部有美麗的珊瑚礁石，東部有深崖緊逼海水的岩岸，北部海岸線則是崎嶇多灣，岩石造型多變化。而臺灣東西橫貫公路沿途的景點，名聞遐邇，自1960年四月竣工之後，成為遊客觀光賞景的好地方<sup>42</sup>。橫貫公路沿途山勢險峻，地貌奇特，吸引了許多畫家一覽勝景，從事寫生創作。早期知名畫家呂佛庭、張谷年、傅狷夫、江兆申、張大千等，都留下許多以此為主題的作品。國立臺灣師範大學藝術系學生甚至在竣工通車後不久，組成橫貫公路寫生隊，完成橫貫公路東西段寫生工作，產生不少這類題材的創作作品<sup>43</sup>。通常畫家在面對不同環境，不同風俗文化，最終往往能夠融入當地思想風土民情綜合表現，張大千早在定居臺灣之前就曾兩次遊覽臺灣，首次是在1960年，親身遊覽著名的中部橫貫公路，留下很深刻的印象。第二次遊覽臺灣中部橫貫公路是在1964年，兩次深入臺灣群山，在1965年10月於八德園創作了橫幅水墨設色手卷〈蘇花攬勝〉。張群先生引首鈐印，張維翰先生題〈蘇花行長歌〉，而張大千自題：

「臺灣蘇花公路上嵌青漢，下插洪波，蟠空鑿咧，亘百餘裏。車行其上，如鼠粘壁，如蟻附埠，令人不敢眺矚，為我國第一奇境，亦世界第一奇境也。」

<sup>41</sup> 連橫，《臺灣通史：藝文志卷24》（臺北：文源出版社，1996年），頁616。

<sup>42</sup> 《聯合報》，1958年2月21日。

<sup>43</sup> 《聯合報》，第9版，1960年8月16日。

盡覽蘇花公路懸崖峭壁絕境，領略到臺灣風光之勝。爾後張大千先生懷著遊覽蘇花公路的餘味回到八德園，創作了有名的〈大潑墨荷花通屏〉，展現了成熟的潑墨潑彩畫法新風貌。

阿里山是另一個畫家們遊覽寫生的地方，早在十九世紀末，阿里山因檜木的蘊藏豐富而被開發，以五奇：日出、雲海、晚霞、森林、森林火車，最具特色舉世聞名，成為旅客登山賞景的名勝之地。黃君璧、張大千均曾在阿里山創作出許多阿里山雲海的作品。

張大千晚年定居外雙溪摩耶精舍，儘管時間不長，對臺灣這片土地、文化仍有一份無法漠視的情懷，其與臺灣結緣，也早在定居臺灣之前，整理張大千晚年在台作品，以臺灣風土相關題材入畫者如下表：

張大千在台作品（1976-1983）：臺灣風土題材

作品名/年月 /西元/歲	款文錄要	刊載處
颱風過後的荷花 / 六十八 / 1979/81	六十八年閏六月朔九日，賀璞颱風掠境西去，臺北無損，群情欣喜，有黃巾不入鄭公鄉之慰，而零雨騷然池荷離披矣，因有是作。八十一叟爰，摩耶精舍記。	張大千書畫集 -第一集-p.98 -99
神木 / 六十八 / 1979/81	四山雲木盡蟠虬，特立巍然百尺修，不與兒曹同俛仰，飽風飽雨自千秋。橫貫公路道中神木，六十八年人日憶寫之。八十一叟爰。	張大千書畫集 -第一集-p.50 -51
清溪歇寂 / 六十八 / 1979/81	六十八年己未六月雙溪水閣遣興。八十一叟爰。	張大千書畫集 -第二集-p.107
觀瀑圖 / 六十八 / 1979/81	臺灣致多嘉瀑，乃以老病未由登眺，雖有勝情，而無勝具，每一拈毫揣寫，輒為惘然。六十八年己未秋孟，友人語焦溪之勝，信筆為此。爰。	張大千書畫集 -第二集-p.13
老木懸泉 / 六十九 / 1980/82	道旁神木忘年歲，天半懸泉絕點埃，切莫出山隨濁水，未妨用世有遺才。十年前遊橫貫公路雜詩之一。八十二叟爰。六十九年庚申三月摩耶精舍寫。	張大千書畫集 -第二集-p.47
阿里山曉色 / 六十九 / 1980/82	嘉義阿里山曉色為我國一奇，亦世界奇，以吾家僧繇沒骨法為此，約略得知。六九年庚申之秋。八十二叟爰。	張大千書畫集 -第三集-p.91

阿里山雲海/六十九/1980/82	池幾回幹，桑田幾番改，誰信天地間，竟有山頭海。六十九年歲庚申夏孟憶寫二十年前阿里山舊遊。八十二叟大千張爰雙溪摩耶精舍。	張大千書畫集-第二集-p.39
梨山道中神木/七十/1981/83	梨山道中神木。八十三叟大千爰。	張大千書畫集-第四集-p.59
阿里山/七十/1981/83	七十年。歲在辛酉重九前一日。蜀郡張大千爰。	張大千書畫集-第五集-p.88-89
太魯閣九曲洞(未紀年)	太魯閣天祥道中九曲洞燕子口爲天地間一奇境。爰翁。	張大千書畫集-第四集-p.62

白宗仁編製 2011.3

## 五、結語

綜合歸納以上分析，張大千晚年在台繪畫風格大致可以得到下幾點結論：

一、由早年細密變轉爲粗放：人從幼年期到老年期的變化過程，往往受到個人經歷與社會結構相互作用的影響，歷經時代動盪的張大千更是如此。在老年期經歷某種程度的退化，老化所帶來的身心狀態的限制，使他晚年創作，限於目力及健康狀況，在潑彩潑墨外，多寫意之作，畫中所呈屬老筆披紛，大開大闔，蒼勁老辣，以氣魄取勝，已不見早年細膩面貌。

二、再現傳統皴擦筆法：潑墨潑彩作品由巴西時期，只見潑墨潑色不見筆跡的無皴畫，抽象意味濃厚。來台之後，審美價值回到熟悉的中國文化傳統生活方式中，畫風逐漸又走向傳統，皴擦筆墨較多，抽象性較海外時期少。同時返古爲新，回台之後以淺絳山水爲多。

三、藉抽象表現意象：具象和抽象在某種程度上的折衷結合，統一於「意象」創造之中，符合中國人所謂意象的表現，其潑墨潑彩的表現、無論技法、風格、逸趣、精神都可以在中國傳統文人畫中找到理論支持。

四、水墨交融光影躍動：光影躍動明暗效果運用明顯不同以往表現。

五、折衷式綜合主義的典型：作品趨於樸茂、沉鬱和蒼勁老辣，甚至於拙重，以放逸取代嚴謹，以疏簡代替綿密的風格。

總結以上研究，如果說畢卡索是開啓西方現代藝術的關鍵人物，張大千則是將中國藝術轉化到現代的一位重要人物；從歷史宏觀的角度來看，張大千確具有研究價值及其不容忽視的重要地位。