

張大千的自畫像

The Self-Portraits of Chang Dai-chien

造形藝術研究所專任教師 馮幼衡 Feng You-Heng

摘要

張大千曾作過上百幅自畫像，數量上為歷史之最，功能上除了傳統的紀念意義之外，還有意識地以自畫像作為社交的用途。

張氏現存最早的自畫像作於二十八歲，最晚的作於八十四歲，將之置於傳統之中，既有時代的風貌，又充滿歷史的深意。歷史上文人畫家留下的畫像往往與世無爭，一派平和；但是由晚明至清，畫家自畫像不但日漸受西方技法影響，畫家的內心與外在也愈來愈不協調。

三〇年代崛起於上海的張氏首張自畫像便採取了攝影的角度，顯得相當「摩登」，他以「藝壇新星」姿態出現的自然模樣，一掃傳統畫家在出仕與成為職業畫家之間進退失據的狼狽。而他早年的自畫像，在技巧方面，始終不脫任伯年的影響---亦即在傳統綫描的衣紋與參用西法描繪的面龐中融合折衷。然而自中年開始，張大千轉而向更高古的文人寫像傳統取法---由顧愷之而蘇東坡，由李公麟而趙孟頫，技巧上則有寫意、有白描、亦有減筆。晚年他的自畫像中則顯現綫條的弱化，同時在墨色運用及背景中則反映出他在潑墨和潑彩方面所取得的成就。

張大千的自畫像一方面極現代，因為它受攝影影響極深；另一方面，卻又和歷史有著千絲萬縷的關係。他的自畫像，不僅讓觀者了解他的一生，也彷彿重溫了大半部中國人物畫的歷史。

【關鍵字】

傳神寫照、以形寫神、熟想默識、減筆、白描。

張大千是歷史上作過最多自畫像的畫家，以藝術造詣而言，自畫像在張大千所擅長的各式（山水、荷花、人物）作品中，並非最突出的一項，但他的自畫像卻富有特殊的歷史意義與時代精神。在中國畫家的自畫像傳統中，張大千帶來了既是量變也是質變——數量上多達一百多張，為歷史上之冠；就功能而言，也發生本質上的改變。

西方畫家中，作過最多自畫像的是荷蘭畫家林布蘭（Rembrandt van Rijn; 1606-69），據學者估計，他約作過五十到六十張自畫像。¹林布蘭一系列的自畫像，忠實刻畫了自己從年輕時的意氣風發、桀驁不馴，到暮年的老邁臃腫——老人面龐上每道深深的紋路都透露著生活的艱辛與生命行將落幕前的蒼涼，一直不變的是他始終真誠的眼神（圖一）。張大千現存的自畫像，也可讓閱者從中綜觀其生平——從他嶄露頭角未久的二十八歲一直排列到他過世前不久的八十四歲左右。但是和林布蘭自畫像最大的不同處在於林布蘭用自己作模特兒，透徹地觀察自身並且忠實地呈現出自己的外貌與內在，因此觀看林布蘭一系列的自畫像就彷彿目睹了他一生的風華與滄桑；而張大千以自己為模特兒，不斷地繪製自己，雖然也多少記錄了歲月的流逝，但在他日益老去的面容上，見不到林布蘭臉上無情的歲月印記，反而經過歲月的洗禮，使得他知名的一臉絡腮鬍從年輕時期的少年老成變得更名符其實的成熟自信瀟灑，而他的內心世界則可經由畫上的題跋透露訊息。

檢視張大千現存紀年最早的二十八歲（1926年；圖二）及三十歲（1928年；圖三）自畫像，雖然技巧仍屬稚嫩，但和歷史上任何傳統畫家自畫像相比，都顯得與眾不同。²首先，側面取影就是一嶄新的嘗試，這時距1840年代攝影術傳來中國已有百餘年。³從早期時髦人物在照相館擺姿勢的的側面半身照（圖四），逐漸發展到士大夫家庭的才女（圖五），在相片旁廣徵題跋，彷彿複製著古代人物畫旁羅列著友人畫贊題詞的傳統。後者代表著古老的中國在接受西方傳來的照

¹ 見 Christopher Wright, *Rembrandt: Self-Portraits* (New York: Viking Press, 1982), p. 13.

² 本文所討論的張氏自畫像，非廣義的自畫像，如山水畫中含一名似張氏之高士者，不在討論之列，本文所討論之自畫像，大部分為背景空白，或有簡單背景，而以張氏之半身像或全身像為主題者。

³ 見陳申等著，《中國攝影史》（台北：攝影家出版社，1990），頁29。

相術之後，予以中土化的嘗試。而眾多的例證顯示，近代照相術與中國繪畫之間的互動關係，乃呈雙向而非單向的模式——照相固然受到繪畫的影響，而繪畫也經常採取照相的角度與觀看模式。

張大千的這兩張最早的自畫像，除了以側面半身的方式呈現顯得與傳統自畫像迥異外，對自身的觀察與描繪的方法也與傳統大相逕庭。清代《芥子園畫傳》（1818年出版）的〈寫真秘訣〉中對人物造型提到了「四分面」，「五分面」，「六分面」的畫法，這種公式化的作風可追溯到明代的《三才圖會》（1607年出版）（圖六）。⁴ 附圖中人物的描繪基本上以線條構成，人物的造型五官及臉上的皺紋鬍子都依照長久以來輾轉傳下來的口訣為之，對人物既無真實的刻劃，對描摹的對象也乏切身的觀察。⁵ 有趣的是張大千對這種陳陳相因的傳統非常熟悉，但他只將之用於山水畫中的點景人物之用，在畫自畫像時卻刻意選擇另一種視覺語言。⁶

中國傳統上對人物畫與肖像畫之間的界線一直是模糊的。早期的人物畫家顧愷之（約 345-406）雖然用許多慧黠又別出心裁的方法為人物肖像傳神：如為裴楷的頰上添三根毫，更見精神；為謝鯤(280-322)造像，則將之置丘壑中，以突顯他的隱逸情懷等。但顧流傳至今的作品，如《女史箴》及《洛神賦》等都只能算是人物畫而已。唐宋之間許多追想為之的歷代帝王圖或流傳下來的帝后像則不是過於類型化，便是充滿了理想化的色彩。⁷ 雖說記載上顯示宋代的肖像畫漸趨

⁴ 幾分像的說法，早自明周履靖，〈天形道貌畫人物論〉（西元 1630 年前後）便有記載；清代丁泉的「寫真秘訣」（西元 1800 年前後）中亦提及此法，見俞劍華，《中國畫論類編》（香港：中華書局，1973），頁 496；558-559。

⁵ 圖見《芥子園畫傳》第四集人物巢勛臨本（嘉慶 23 年刻版印行）（北京：人民美術出版社，1960），頁 84-85。

⁶ 見《張大千畫》中論及人物部分，張大千不但談及相術，也作了從二分到十分像等的示範，見《張大千畫》（台北：華正書局，1982），頁 84-88。

⁷ 北宋《睢陽五老圖》冊中畢世長的畫像（成於 1056 以前）及南宋《無準師範像》（1238 年），似乎是宋代比較接近肖像概念的作品，前圖見 Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), pp. 45; 後圖見 高居翰著，李渝譯，《中國繪畫史》，（台北：雄獅書局，1984 年），頁 68。

於專業，但流傳下來的肖像畫作品卻不多。⁸真正的肖像畫意識似乎在元代方見端倪，畫家王繹（約 1333-?）無論在理論或實踐上都跨出了一大步。⁹比起前代畫家，王繹所繪《楊竹西小像》（圖七）細密的線條與淡淡的暈染的確更能傳達出人物真實的面貌，但是與西方或近代人心目中的肖像仍有一段距離。這種人物畫與肖像畫混沌未明的現象，一直到明末曾鯨（1568-1650）開始在人面上施以西方的陰影明暗法後，人物畫與肖像畫之間的區隔才逐漸趨於明朗化。¹⁰

曾鯨的學生禹之鼎（1647-1776）作肖像畫時仍未完全擺脫人物畫的傳統，是以他筆下的清初四王之一王原祁（1642-1715），雖可讓人感受到其作為康熙重臣的臺閣氣，但尚無法傳達出肖像式的立即真實感。即使是揚州八怪之一的羅聘（1733-1799）在畫肖像畫時也仍遊走於傳統的人物畫與師西法的兩種選擇之間。¹¹其後的費丹旭（小樓）（1801-50）亦復如此，一直到任熊（1823-57）以後，人像畫家往往有意識地以西法為肖像，以傳統線描為人物畫，兩種風格並行不悖。追隨其後的任頤（1840-95）更是其中的佼佼者。

任熊的《自畫像》（圖八）無論在中國肖像史或畫家自畫像史上都是一幅石破天驚之作。他完全打破了畫家在自畫像中永遠一派恬然自得和與世無爭的神話。畫中的他像個義和團成員，剃光的頭顱顯得青筋暴露，血脈噴張，雙眼直視前方，諦視中透著憤怒不平的神色。更令人費解的是，如此明顯以西方陰影明暗法為之、既寫實又傳神的上半身，卻安插在全然以中式傳統線條所構成的軀體之上——線條轉折

⁸ 郭若虛在《圖畫見聞誌》（1074年）（人物門）中已專門列出「獨工傳寫」的畫家；鄧椿的《畫繼》（1167年）更把「人物傳寫」立為一個繪畫科目，見張啟亞，〈中國的肖像畫〉，《南京博物館藏肖像畫選集》（無地點：文物出版社，1993年），頁12。

⁹ 王繹的理論，見王繹，〈寫像祕訣〉，俞劍華，《中國畫論類編》，頁485-489。

¹⁰ 關於曾鯨受西方畫法的影響，見James Cahill, *The Compelling Image* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982) p. 116; Richard Vinograd, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 42-48，但是也有中國學者並不同意這樣的看法，認為曾鯨的技巧是由傳統的凹凸法變化而來，見楊新，〈明代〉，《中國繪畫三千年》（台北：聯經出版社，1999），頁239；劉道廣，〈曾鯨的肖像畫技法分析〉，《美術研究》，第二期，1984年，頁56-57。

¹¹ 羅聘的《易安像》（1798年；現藏柏克萊景元齋）用的是人物畫的畫法，人物造型透露著陳洪綬（1598-1652）的影響；而他的自畫像《兩峰道人蓑笠圖》（現藏北京故宮博物院）卻在面龐上使用了渲染法，顯示出陰影明暗。

處往往以銳角呈現，充滿劍拔弩張、桀驁不馴的氣息，因之形成一幅毫不協調、充滿衝突性的畫面。尤其他採用俯視的角度，巨大的鞋履一方面虛妄的誇大了他俠士般的造型，一方面卻也更襯托出赭色肉身的脆弱性。西法繪製的臉龐與中式衣履所產生的張力，不僅傳達出畫家自身無所逃於天地之間的矛盾與壓迫感，也象徵著在西潮衝擊下，傳統中國何以自處的命題。

他的心境或可由畫上他所填的詞中一窺究竟。「莽乾坤，眼前何物?....還可惜，鏡換青娥，塵掩白頭，一樣奔馳無計。更誤人，可憐青史，一字何曾經記，公子憑虛，先生希有，總難為知己。且放歌起舞，當途慢憎頹氣。…誰是愚蒙，誰為聖賢，我也全無意。但恍然一瞬，森無涯矣。」¹²調寄〈十二時〉的長調，訴說著畫家在茫茫世局中的徬徨與無所適從，聲調激越的辭句，散發出千古才人的慨歎。身為職業畫家的任熊卻有著文人憂時自傷的情懷，詩與畫都具爆發性的氣勢，似乎傳統文人畫家自古以來企圖努力維持的內心平靜業已遭到破壞，而畫家也在一夕之間覺醒過來。

在任熊之前，著名畫家的形象包括由不知名畫家為元代畫家倪瓚(1301-1374)所作的《倪瓚像》(圖九)和明代畫家沈周(1427-1509)的《自畫像》(圖十)，但是其中所透露的訊息卻和任熊自畫像大不相同。圖中倪瓚手持紙筆端坐於清閣中，背後的畫屏上是一幅典型的倪瓚式蕭疏的山水。倪的友人道士張雨(1283-1350)在畫上題道:「產於荆蠻，寄於雲林，青白其眼，金玉其音。…意匠摩詰，神交海岳，達生傲睨，玩世諧謔。人將比之愛佩紫羅囊之謝玄，吾獨以為超出金馬門之方朔也。」張雨的題跋則勾勒出一個不同流俗又狂傲——兼具晉代阮籍的睥睨世俗，唐代王維(699-759)的詩畫素養，宋代米芾(1052-1107)的玩世不恭，還有漢代東方朔(161-87B.C.)的詼諧幽默與人生智慧，簡直將歷代藝術家與名士特徵集於倪瓚一身。

¹² 丁義元認為任熊《自畫像》作於三十一歲(1853)夏，是他赴金陵太平天國戎幕的青春寫照。關於此詞的含意及其背景，見丁義元，〈任熊自畫像作年考〉，《海上畫派研究論文集》(上海：上海書畫出版社，1991)，頁1-8。

然而在倪瓚的畫像中，除了他一身潔白的衣袍顯示他的潔癖與纖塵不染的氣質外，在他沒有太多著墨的臉龐上，實在很難從面部表情上看出如張雨所述的疏誕狂傲的氣息；反而是周邊的文房陳設，和手持拂塵、毛巾與盥洗器皿的男女侍者告訴觀者更多倪瓚的癖性。畫面上的筆墨紙硯和青銅器收藏構築了一片潔淨雅緻的氛圍，畫屏上的畫風則象徵著倪瓚避世疏離的個性與簡約淡泊的品味。這張畫像強調背景的襯托而不重視人物本身個性的描繪，因之並未延續顧愷之為人像頰上加三根毛，或等待三年再為人像點睛等替人像生色的傳統，卻延續了顧愷之將謝鯤置之丘壑中，用周圍的山水佈置來表現謝鯤志不在鐘鼎的作法。也許這種選擇性的強調是受了元代比倪瓚稍早的趙孟頫(1254-1322)的影響罷，因為趙曾畫了一幅《謝幼輿丘壑》，圖中他便依照傳說中顧愷之的作法，將謝鯤置之於丘壑中，用謝鯤的典故象徵自己亦復如謝鯤般，雖不得已仕宦於(元朝)廟堂之上，但實亦另有懷抱。

至於明代沈周的《自畫像》(圖十)則是一張背景空白的半身像，顯然沈周並未延用倪瓚畫像將畫家置之於某種情境中的作法，但沈周自畫像中的人像繪製技巧卻和宋代畢世長的畫像(成於 1056 以前)及元代王繹的《楊竹西小像》(圖七)中對年邁主角的面部描繪很相似。八十歲的沈周將自己臉上每一道深植的皺紋及面頰上眼窩旁的老人斑忠實而毫無隱瞞的一一勾勒出來，花白的眉毛，暗淡的眼珠，乾癟的嘴唇，和及胸的稀疏鬚鬚如實的傳達了這位吳派宗師的老年面貌。沈周在畫上的自題「人謂眼差小，又說頤太窄，我自不能知，亦不知其失，面目何足較，但恐有口德，苟且八十年，余與死隔壁。」

比起倪瓚畫像的盛年樣貌，沈周垂垂老矣！而迥異於倪像雅潔且寄情山水的理想化呈現，沈畫則殘酷地揭露漫長歲月刻劃的痕跡。從沈周的題跋中我們得知，沈周對畫中的他眼小額蹙全然不在意，因為面目何足較，他認為所應在意的毋寧更是自己的德性。「死生一夢間」，唯藝術常存，是以畫家在垂垂老矣的暮年留下自己的肖像，作一紀念。這就是吳派巨匠的風範，八十歲仍作畫不輟，雖與死亡鄰，仍強調個人的德性與修養。從倪瓚到沈周的畫像，雖表達的方式有

異，但強調文人畫家內在涵養與襟懷的態度是一致的。

但是這種和諧自足的文人人格特質，顯然在晚明遭到了挑戰與破壞。陳洪綬(1598-1652)的自畫像據學者高居翰 (James Cahill) 的形容，是畫家「與身外世界不協調」的隱喻。¹³雖然這張畫的標題為《喬松仙壽》(圖十一)，畫跋上三十七歲的陳洪綬寫道：「蓮子與翰燕游于終日…」，形容他與侄子日日讀書與作畫的生活。圖中畫家面色不豫的站立於一株怪異而圖案化的巨松前，背後的山水空間嚴重的扭曲變形，人和山水的關係不再是倪瓚人如其畫的恬淡自適，卻成為用山水暗喻畫家處在一個無所適從，傳統價值體系崩解的時代。的確，晚明的政治黑暗，國勢頹危，而陳洪綬則掙扎於屢屢爭取科舉功名不成與成為職業畫家的抉擇之間，在嗜酒、好色、娛情山水的生活基調中沉溺。¹⁴

在陳洪綬身上，倪瓚和沈周那種文人畫家與世無爭、悠游世外的情懷已不能保持，代之而起的是職業畫家的焦慮與徬徨。這種情形從晚明一直延續到清代，不同於陳洪綬的將自己的肖像加入山水予以變奏，任熊則是以自身面龐與衣紋之間的強烈對比來反映他的憤怒與困境。¹⁵倪瓚畫像以畫屏上的隱逸山水，代表他的心跡，而陳洪綬也仍倚賴身後變形山水為其代言，任熊則根本放棄了此一嘗試。將人物置於山水的情境中是自顧愷之開始，使得畫中人物的內心世界，得以用外在環境的象徵手法表達出來，但在十九世紀中期，這種君子寄情於山水的傳統顯然在任熊的自畫像中已經失去了力道。

文人畫家的世界在陳洪綬的自畫像中已顯得岌岌可危，在清末西潮侵襲下，文人的傳統價值在接近現代商業的社會中，更加速的崩解和失焦。不但任熊的自畫像代表這個現象的爆發，即便到了任頤(伯

¹³ 見高居翰，《山外山：晚明繪畫 1570-1644》(台北：石頭出版股份有限公司，1997)，頁 311-312。

¹⁴ 關於陳洪綬生平，特別是早期至中期，見翁萬戈，《陳洪綬》上卷(上海：上海人民美術出版社，1997)，頁 14-28；楊士安，《陳洪綬家世》(北京：北京出版社，2004)，頁 177。

¹⁵ 關於任熊自畫像的畫面分析與含意，見 James Cahill, "Ren Xiong and his Self-Portrait", *Ars Orientalis*, XXV, 1995, pp. 124-126.

年)(1840-96)為畫家吳昌碩(1842-1927)作的肖像《酸寒尉像》(圖十二)，仍是此一情況的延續，圖中穿著清代朝服端立拱手的吳昌碩顯得窘態畢露。在畫上的題詩中，吳昌碩提到自己短暫仕宦生涯中，作芝麻小官的種種苦況，包括在三伏天裏厚服下的揮汗如雨，和任人呼來喝去的羞辱感。吳昌碩在仕與不仕中的煎熬，也許是歷史上畫家在這兩種選擇中最後的掙扎。

但是到了張大千，不再有倪瓚的高蹈，也無沈周的以德自許，更無陳洪綬的矛盾與任熊的撕裂。對他而言，既不曾經歷過陳洪綬處於出仕與作純藝術家抉擇間的徬徨，也不曾經歷過任熊做為亂世中職業畫家不知如何為自己定位的茫然，更不曾經歷過吳昌碩在決定成為職業畫家前作小官的屈辱和尷尬。張大千生來就是畫家，他於三〇年代在上海不曾猶豫地成為職業畫家，而且從一出道開始，就以明星畫家的姿態出現。

在張大千早年這兩張側面像中，不但採取了照相的角度與觀看模式，上面的題款一寫「戲造此象，以博北山老兄一笑」，一寫「自寫小像，持贈愛榮老兄紀念」，顯示連文字也和贈人照片時所題的文字相似，似乎從張氏最早的自畫像開始，呈現明星架式、以攝影角度入畫的側影，便已是他的方向，且自畫像係被他用來做社交的用途。

在技巧方面，成於一九二八年的這張《自畫像》(圖三)不但繪人的方式與前述清代《芥子園畫傳》傳統平面又公式化的方法不同，一襲美髯也與《芥子園畫傳》裏鬚鬚有顯著的差異。¹⁶《芥子園》用線描，張氏先以淡墨掃之，再以濃墨點醒，既有變化層次，且立體生動，與前者的分別，不僅在於技巧，更在於觀看方式的改變。從十九世紀初《芥子園畫傳》到二十世紀張大千所發生的巨大變化，必須歸功於中間一位重要的人像畫家任頤。試看他為吳昌碩繪製的肖像《酸寒尉像》(圖十二)，雖然在臉部並沒有特別強調陰影變化，身體部分亦不過以水墨淡彩渲染而成，似乎並未明顯的採用西方技巧，但他繪像的基本

¹⁶ 張大千之自畫像，除有特殊命名，且廣為人知，如三十歲之《大千己巳自寫小像》，其餘在本文中皆以《自畫像》稱之，並用年歲為之區隔。

態度，或對繪製對象形體的掌握，與傳統人物畫的專用線描及概念化的製作方式相比，已發生了革命性的改變。

這項改變最早可上溯明末的曾鯨，曾氏晚期的作品中《山水人物圖》(圖十三)，人面越發以西式陰影明暗為之，因之予人以西式臉龐配上中式衣紋的不協調的印象，這種不協調本是人像畫中難以解決的問題，但到了出色的畫家任熊手中，卻能利用並強化這種形式上的杆格，形成衝突而令人難以忘懷的畫面。曾鯨以來臉部西化、衣折卻傳統的混合體，卻是到了任頤時才得到進一步的解決。在任頤成熟時期的作品《吳淦像》(圖十四)中，他對這種不協調的解決方式是將人的面部陰影明暗予以柔和化，而在傳統衣紋的線描外則加以些許陰影，因此看起來人的臉龐與軀體取得了某種和諧，而且絲毫沒有突兀之感。¹⁷

在上述兩張張大千最早的自畫像(圖二及圖三)中，他日後最膾炙人口的一臉美髯已經出現。張大千二十六歲開始蓄鬚，據傅申說，是「不欲他人因他年輕而輕視之」。¹⁸也的確，張大千當時方於上海文人雅士聚集的「秋英會」中一舉成名。¹⁹在名家輩出的十里洋場中，讓人注意到他這後生小輩並非易事，除了藝事上的潛力，尚需有其他姿態的配合。張氏蓄鬚以引人注意，或至少讓別人不能小看他的動作，與西方藝術家安迪沃侯(Andy Warhol)的態度不約而同。常有驚世駭俗之舉的沃侯在他的《安迪沃侯的哲學》一書中說：「就像習慣遲到的伊莉莎白泰勒一樣，她遲到五十次，只要準時一次，就被人視為『早到』這個道理一樣，我把頭髮弄白以後，做任何事只要稍微賣力，別人就會認為我怎麼那麼『年輕』！」²⁰沃侯一向以特立獨行、標新立異著稱，而張大千一生充滿了傳奇故事、生活在現代卻穿著「古裝」、與善於製造新聞話題的本事其實也不惶多讓。

¹⁷ 詳見姚梅竹，〈任伯年傳世肖像畫研究〉第五章，第三節(國立台南藝術大學碩士論文，即將完成)

¹⁸ 見傅申，《張大千的世界》(台北：羲之堂文化出版事業有限公司，1998)，頁42。

¹⁹ 見李永翹，《張大千年譜》(成都：四川省社會科學院，1987)，頁37。

²⁰ 見Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol* (San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company, 1975), p. 115.

二十世紀的東西方兩位藝術家顯示出一種共同的傾向，便是將自己視為「名人」(celebrity)般經營，這是張大千早在他二十八歲的自畫像中，就已流露出來的訊息——他將自己如明星般的予以刻劃與呈現，並將自己的影像當作禮物般送給友人，這是在傳統畫家自畫像中所不曾有，且非常「現代」的態度。

張大千運用自畫像來「促銷」自己，在他那張轟動一時的三十歲自畫像《大千己巳自寫小像》(圖十五)中更達於高峰。²¹張氏此時已因仿石濤(1642-1707)之作令人真假莫辨而聲名大噪，而這張自畫像幾乎是公開的向世人宣告——石濤的傳人在此！和石濤的自畫像《自寫種松小像》(圖十六)相比，張大千此際以石濤為典範的用心是很明顯的。石濤的畫像應成於安徽宣城時期，圖中三十餘歲的他嘴旁和下巴上蓄有四絡小鬚，臉上稍用渲染，衣褶之紋路則沿用貫休(832-912)以來畫袈裟時所使用重疊而圖案化的傳統，然後將自己置於一株左右伸展的巨松之下。張大千此時比石濤入畫時可能稍為年輕一些，他也學石濤，將自己置於一株巨松之下，只不過石濤是全身坐像，而張大千仍是受照相影響的側面半身取像。

畫中張大千一頭豐盛的頭髮與連鬢的美髯，加上炯炯有神的目光，使他的造型與面容清癯的石濤足以平分秋色。但是仔細比較張大千與石濤的松樹會發現，雖然張的樹幹與松針皆有石濤的影子，但石濤的線條清奇靈動，且充滿張力，張大千的松樹輪廓線及松樹皮上的圓紋則流利有餘，但筆法欠層次且變化不多。此時期雖人人以他為石濤的嫡子，其實他的功力尚不足以與石濤匹敵。此外，石濤安坐在松石環繞的環境中，旁有一趣味十足的獼猴及一貌似童僧者陪襯，也鋪陳了某種道場的氛圍，使得主角得以種松吟嘯其間——一股孤標出塵、人淡如菊的氣息躍然紙上，而觀看石濤的跋語，也印證了此際他欲追求的是不如歸隱的田園之樂。

²¹ 這張畫像於1968年曾印行出版，名稱為《己巳自寫小相題詠冊》，見李永翹，《張大千年譜》(成都：四川社科院出版社，1987)，頁53-55；又見林慰君，〈大師的三十自畫像〉，《環筆盒瑣談》(台北：皇冠出版社，1979)，頁150-56。

然而張大千此畫將石濤的橫卷轉變為直向的掛軸，他單取一戲劇化的巨松直掃而下，而將松下的自己呈現成聚焦的近景，他定定注視前方的眼神不僅馬上抓住觀者的注意力，也顯示他不同於苦瓜和尚的淡泊用心。對於未來，他不但充滿了期待與憧憬，也是雄心勃勃、蓄勢待發的。而畫的下方也遍佈他所邀集當時藝文名家之題詠，不管是讚嘆他為「咄咄少年，乃如虬髯」的方地山，「秀目長髯美少年，松間箕坐若神仙」的名士楊度；或是認為他是「苦瓜衣鉢久塵埃，天降奇才新境開」的靈山仙史，及「胸有詩書迥出塵，苦瓜畫裏認前身」的辛壺，都不約而同的傳達了相同的訊息，便是張大千已成功的塑造了己身早年的形象：一是他少年老成的一襲美髯，成為他的註冊商標。二是他學石濤的名聲顯已建立，大家也皆以石濤的傳人視之。

畫家兼收藏家黃賓虹(1864-1955)也在張大千的這張自畫像上題詞，但是據說在這張畫成之前兩年，黃賓虹曾以自己擁有的真石濤要求換取張大千所繪製假石濤。²²然而黃賓虹在此避重就輕，不談張與石濤的關係，只談他的鬍子：「歐陽永叔年方逾冠，自稱醉翁，今大千社兄甫三旬而虬髯如戟，風雅不減古人，觀此自寫照，尤為欽佩不已。」同樣身為畫家，黃賓虹不談張的藝事成就，只談他的相貌，不過這表示，雖然不久前張氏還藉著他把石濤看走眼而一舉成名，黃賓虹並沒有被激怒，而且相反的，還成了幫助張大千論揚的朋友。張大千一生充滿這樣的故事，便是能讓朋友都加入替他宣傳的陣容，包括大約在 1928 年與他定交的舊王孫溥心畬(1896-1963)也於 1934 年應張大千之請，在這張畫像上賦詩「張侯何歷落，萬里蜀江來，明月塵中出，層雲筆底開。贈君多古意，倚馬識仙才，莫返瞿塘倬，猿聲正可哀。」以「仙才」來稱呼張，可見溥對張毫無保留的欣賞愛重，另一方面也可見張氏擄獲人心的功力。

另一張《自畫像》(圖十七)雖未題年款，但從風格看來，和上一張三十自畫像時間相去不遠，上面最早的題記是於甲戌(1934)年，由他

²² 見李永翹，《張大千年譜》，頁 42；又見謝家孝，《張大千的世界》(台北：時報出版社，1983)，頁 80-81。

的門人糜畊耘所寫。畫中張大千將自己呈現為四分之三的側面，面部的寫實技巧一如任伯年式的逼真，然而這樣如相片般“真實”的人像，卻安插在一片憑空而起、漂浮在半空中的松枝上，頗有一股奇幻的氣息。

張大千將自己安置在黃山蒲團松上饒具深意。斯時他已二上黃山(分別在 1927 及 1931 年)，並央名家方介堪為自己刻了一方「兩到黃山絕頂人」。兩次黃山之行，他不但作了許多畫稿與詩詞，第二次還拍照數百幅，其中有些攝影後來成為他的畫稿，為黃山的呈現，再增現代性的新貌。在此之前，他早已追隨黃山畫派漸江(1610-64)、石濤等人的風格，並曾提出黃山畫派諸人中「漸江得其骨，石濤得其情，瞿山(梅清)得其變」的見解，顯示他對黃山諸家的嫻熟，以及自己顯有綜合諸家，以成一家之「畫」的雄心。²³

此際張大千亟欲成為石濤的傳人，自然需要「黃山」的加持，因此出現如此以黃山著名的松與己身影像“複合”之舉。另外，石濤有一幅《黃山圖冊》(圖十八)，畫的是三位高士端坐於黃山山巔的一株松樹頂上，這三名高士為何選擇如此奇異的地點與場景聚會，殊不可解，但高士坐於松顛營造出的奇詭氣氛，卻為張大千帶來了靈感，遂襲石濤之意，但以剪接手法，單取一蒲團松母題，與自己的半身像合成，繪成這張自畫像。與石濤的原作相比，張大千以寫實的人頭安排在傳統的衣紋與松枝上，顯然受到攝影角度及技巧之影響，而石濤則無論人物或背景之繪製，皆以傳統線條或渲染為之。

成於 1937 年的三十九歲《自畫像》(圖十九)可視為張氏早期自畫像的最後一幅作品，因為它和前面諸張一樣，皆是以松樹為背景的寫實人像，但另一方面，它又預示了下一個階段的新風。值得注意的是，雖然石濤對張大千的影響始終不輟，但經過十餘年的努力，張氏終於充分的吸收並消化了石濤與任伯年的風格，成為具有自己面貌的畫家。如果將張畫與任伯年這張構圖相似的《高邕之小像》(圖二十)相

²³ 張大千早年與黃山之淵源及 1935 年《黃山九龍瀑》之跋語，見傅申，《張大千的世界》，頁 116。

比，雖然人物的放大呈現，人臉的寫實，以及在傳統衣紋中加以陰影，以取得和面容的某種協調全學自任伯年，而且和任作一樣，兩畫都置人物於前方的松下和石上的空間裏，但是張氏前景的石頭以石濤的線條爲之，筆觸中有某種獨特的韻律，而松樹姿勢與筆法也豐富有變化。

相較之下，任伯年的松樹與石頭都顯得純熟流利有餘，但稍嫌乏韻。另外，任畫主角高邕之海浪般的衣褶雖十分搶眼，卻有些造作，而張大千則用較爲平淡的線條作人物的衣褶，顯然，他已經選擇了和任伯年不同的途徑。亦即張氏此畫雖未完全擺脫任的商業氣息，但已超越任伯年的一味圓滑熟練，而往更深厚的方向著力。

不像前面那張三十歲自畫像，當時他剛享成名的滋味，以畫壇新星的姿態出現，眼神尚屬稚嫩；但是近十年後，他自畫像中的鬍子不再輕鬆飛揚，直視前方接的眼神開始有了中年人的穩重深沉，背後的松樹也變得老虬頡曲，不似早年一心學石濤時的追求清奇。同時頭頂上的東坡帽也是一項創舉，東坡帽顯示，他的人生進入另一個階段。

鑒於他已在南方的上海聲譽鵲起，張氏於三十五歲(1933年)起，便往北平發展，經營兩年後，于非闇便撰文提出「南張北溥」的稱號，從此張大千在北方也聲譽日隆，逐漸享有全國的知名度。²⁴此時戴上東坡帽是向他「蜀人」的身分認同，也更加強他「南張」的合法性，蘇東坡不但和張大千同屬蜀人，其爲人之曠放瀟灑、文采風流，此際也取代了早先的石濤，成爲他傾心模仿的對象。

畫中張大千也不再遍請名人爲他背書，而是自填一詞調寄〈浣溪沙〉：「十載籠頭一破冠，峨峨不畏笑寒酸，畫圖留與後人看。久客漸知謀食苦，還鄉真覺見人難，爲誰滯留在長安？」距他最早留下自畫像那年，的確匆匆已過了十多年多，而他的改變真是只是頭上那頂破帽子嗎？他形容自己寒酸的窘境，似乎與外界對他的了解有極大的出入。據說繼張大千在北平與上海相繼成名以後，他每隔一年半載，便

²⁴ 見趙效沂，〈“南張北溥”的由來〉，《傳記文學》第43卷第一期；轉引自李永翹，《張大千年譜》，頁479-80。

會在北京舉行畫展，每張畫價在二三百至五六百左右(等於小市民六口之家兩年的伙食費)，百數十張，往往三四天內售罄。如果這樣的記述是可信的，則張大千何以在詞裡仍強調經濟狀況不佳呢？考慮一下張氏的生活方式，也許兩者並不衝突，因為張氏出手闊綽，好飲食及肯為藝術收藏一擲千金的習慣，似乎早在此時已經養成。²⁵因此即便賣畫收入頗豐，但他的開銷更大，而且民國二十三年(1934)他於北平再娶唱京韻大鼓的楊宛君，加上他原先的元配曾慶蓉及繼室黃凝素，共有三房妻室及兒女，家庭的負擔想必不輕。

同年七月七日蘆溝橋事變爆發，七月下旬日軍進入北平城，時居頤和園內的張大千成了驚弓之鳥，八月時還被日本憲兵隊扣押一個星期，生死未卜之際，報上曾刊出張因侮辱皇軍，已被槍斃！消息傳出，張在京滬等地的學生聞之大悲，雖然後來幸被釋放，但他身陷北平，一直到次年五月，前後十個月形同被日軍軟禁。²⁶同年十月他作此畫時自嘆「久客漸知謀食苦，還鄉真覺見人難，為誰滯留在長安？」除了經濟上的原因外，可能也後悔當初若非來到北平發展，今日也不致陷入淪陷區，進退維谷，過著膽顫心驚的日子。最後一句「為誰滯留在長安？」一方面可能為了闢謠，證明自己仍在「長安」，一方面也表示他之被困北平實有難言之隱，並埋下他準備逃離北平的伏筆。

張氏身陷北平時，日軍曾脅迫他擔任北平藝專校長之職，幸好他雖不從而未遭殺身之禍，逃出北京後，由滬轉港，再取道桂林歸蜀，回到國民政府所在的大後方。「七七事變」發生以後，張氏反覆閱讀顧亭林詩文集與年譜，並曾對人表示，不獨欣賞顧的詩文，對他的人格志節更是景仰。²⁷觀張大千一生，除了中日戰爭期間，保住了民族氣節外，晚年旅居國外，家國之思強烈，更有「識得梅花是國魂」之名句，顯見顧炎武於明亡後堅持民族大義的精神，不僅於日本侵華時，強烈鼓舞了張大千，而張大千在早年熟讀其詩文之後，一生中可

²⁵ 關於張氏在北京開畫展的熱烈情況及他在北京與人交往時之好客、好飲食、及為收藏名跡不惜傾囊甚至借貸的情形，同上註，頁 85-86。

²⁶ 張大千在北平淪陷時的遭遇，見謝家孝，〈陷日逆流〉，《張大千的世界》，頁 96-109。

²⁷ 見周冠華，〈大千居士景仰顧亭林〉，《張大千先生紀念冊》（台北：國立故宮博物院，1983），頁 228。

能都對顧產生強烈認同的情感。

張大千四十歲至六十歲以前的自畫像屬於他的中期，但是在張氏現存的自畫像中，四十至五十歲之間似乎有一段空窗期。或許是他於中日戰爭期間，從民國三十年(1941)五月初開始至三十二年(1943)十二月為止，曾遠赴敦煌，在石窟中痛下功夫臨摹壁畫，前後待了兩年七個月，而斯時全心投入此一偉業，鮮見他有自畫像之作。一直到民國三十六年(1947)，他四十九歲時才又見到他的自畫像。這兩年時局飄搖不定，國共內戰方殷，民國三十八年(1939)年十月中華人民共和國成立於北京，而國民政府在大陸潰敗後退守台灣，十二月張大千攜家人從成都飛來台灣，暫居以後轉往香港。

四十九歲送給畫家朋友黃君璧的《自畫像》(圖二十一)，與早年的自畫像相比，雖仍是側像，但早年一頭豐盛的頭髮變得童山濯濯，眼神也由當年的清澈年輕而自信，如今成爲眼睛迷濛而稍有憂慮之感。和早期學習石濤與任伯年的自畫像相比，他四十餘歲以後的自畫像反映了他遠赴敦煌以後藝術上的另一新境。山水上他已從明清的影響上追王蒙(1308-1385)、董(源；活動於 937-976)、巨(然；活動於 960-980)等人。²⁸人物畫則經過了敦煌壁畫的洗禮，造型變得更爲高古，風格也更爲精工而富裝飾性。²⁹不僅如此，1945年他收藏了傳顧閔中(西元第十世紀)《韓熙載夜宴圖》，1946年錢選(約 1235-1301)的《楊妃上馬圖》以後，人物畫的風格不再侷限於明清，而廣泛吸收唐宋的養分，幾乎歷史上重要的人物變無不盡入腕底，加以此際他的創作力旺盛，使得 1941年敦煌之行直至 1957年視力受損以前，成爲他畢生人物畫的全盛期。

這段時間內因爲經過敦煌之行，張氏的目光逐漸脫離明清的清秀

²⁸ 關於王蒙對張大千的影響，見傅申，〈王蒙筆力能扛頂，六百年來有大千——大千與王蒙〉，《張大千學術論文集》(台北：國立歷史博物館，1988)，頁 129-176。至於董巨的風格，1945年對日抗戰勝利以後，張大千陸續收藏了傳董源的《江隈晚景》與《瀟湘圖》，自此經常臨摹董源之作，並且在山水創作上，也吸取了董巨的影響，見傅申，〈張大千的世界〉，頁 182-205。

²⁹ 張大千在敦煌行之後的人物畫，特別是仕女畫的改變，見本文作者，〈張大千的仕女畫〉，《中華文化百年紀念文集》(台北：國立歷史博物館，1999)，頁 146-149。

風格，而開始有許多精心製作的人物畫，其中不但包括許多仿莫高窟唐人壁畫的濃艷精麗的大型作品，即便是仕女畫，也充滿圖案式的裝飾性與華麗的色澤，而使用線條之準確與工緻更是登峰造極。然而在相同的期間內，當他繪製自畫像時，卻並不使用如此的方法。

中期的自畫像中，他既不受敦煌學來的工筆畫法影響，也不延續早期受西法影響的臉部寫真法，而使用較寫意的方式勾勒出頭頂上僅剩的數莖髮鬚，貼在後腦杓上的頭髮，以及依舊瀟灑的美髯，雖然描繪美髯的方法仍舊如早期一般，是在淡墨上以濃墨加強提醒，但舞動的韻律更活潑生動且自由率意。

對於頭上這幾根他畫得隨意而不規則的頭髮，他是有自己獨到看法與畫法的。他曾對張學良的女婿陶鵬飛說：「很多人畫我的像，都比我畫得好，我只覺得頭上幾根短頭髮，我自己畫的最像。」³⁰甚至他的鬍子，也有其特別之處，不是可以率爾下筆的，他說：「鬍子不難畫，可是並不是臉上有一把鬍子的就是張大千，我另外有特徵，如果把握不準，那鬍子就不一定是張大千了。」³¹這種說法，顯示他早已揚棄早年任伯年式寫實又有透視的繪臉法，而走向更高古的顧愷之所建立的「以形寫神」和「傳神寫照」的傳統。

顧愷之所謂「傳神寫照」，是指突出繪畫對象的精神面貌與個性特徵，他的種種說法，無論是為人頰上加三毛，或等三年再為人點睛等，都是重視人物神采的證明。此外，張懷瓘（活動於713-741）也在《畫斷》中說：「象人之美：張（僧繇）得其肉，陸（探微）得其骨，顧（愷之）得其神，神妙亡方，以顧為最。」³²顧愷之的重神傳統，蘇軾（1036-1101）繼之。蘇東坡說：「吾嘗於燈下，顧自見頰影，使人就壁摹之，不作眉目，見者皆失笑，知其為吾也。目與顴頰似，餘無不似者，眉與鼻口蓋可增減取似也。」蘇東坡的側影顯然極具特色，即使不畫眉目，

³⁰ 見陶鵬飛，〈觀大千居士七十有四自畫像〉；轉引自黃天才，〈大千自寫塵埃貌〉，《五百年來一大千》（台北：義之堂文化出版事業有限公司，1998），頁212。

³¹ 張大千對他頭上短髮及鬍子的談話，見黃天才，〈大千自寫塵埃貌〉，《五百年來一大千》，頁212。

³² 見張懷瓘，〈畫斷〉，俞劍華，《中國畫論類編》，頁402。

別人都認得出是他，使得他下了一個結論，就是在顧愷之強調的眼睛之外，再加上顴頰一項，而且認為只要傳神的表達了這兩者，眉與鼻口稍有出入也無妨。

以上是蘇東坡對側影的看法；對一般的畫像，蘇東坡則認為「凡人意思各有所在，或在眉目，或在鼻口。虎頭云『頰上加三毛，覺精采殊勝』，則此人意思，蓋在鬚頰間也。」也就是每人的特色各有不同，眉目，鼻口，或鬚頰不一而足。其實，蘇東坡的見解，和現代人畫政治人物的漫畫手法頗為近似，便是不必津津計較於細節的刻劃，只要能抓出某人最顯著的特徵，便有神似的效果。

為人瀟灑自如，為文則行雲流水的蘇東坡不僅不贊同瑣細的描繪，對人物的神情也主張不妨輕鬆自然，不需正襟危坐或忸怩作態：「欲得人之天，法當於眾中陰察其舉止。今乃使人正其衣冠，坐視一物，彼方斂容自持，豈復見其天乎？」³³他認為人物畫家應在繪畫對象不注意時暗中觀察，這樣才能勾勒出他最自然的神情笑貌，若是要求對象整理好衣冠，坐定注視前方，如此拘束的擺姿勢，表情必然緊張刻板，如何能看出被畫者的真情至性呢？

北宋陳造(活動於 1190 前後)將蘇東坡的意思，發揮得淋漓盡致，他說：「使人偉衣冠，肅瞻祇，窺坐屏息，仰而視，俯而起草，毫髮不差，若鏡中寫影，未必不木偶也。著眼於顛沛造次，應對進退，顰額適悅，紆急倨敬之傾，熟想而默識，一得佳思，亟運筆墨，兔起鶻落，則氣王而神完矣。」³⁴他以為把對象畫得毫髮不差卻呆滯無神，無異木偶，不如將對象的喜怒哀樂等神情觀察以後，熟記於心，一俟創作思緒蘊釀成熟，下筆如有神助，以「兔起鶻落」般的快速，便能完成一幅神采動人的作品。

此際的張大千已是十足蘇東坡的信徒，他的自畫像創作與上述文人

³³ 見蘇軾，〈東坡論人物傳神〉，俞劍華，《中國畫論類編》，頁 454。

³⁴ 見陳造，〈江湖長翁集論寫神〉，俞劍華，《中國畫論類編》，頁 471。

對肖像的看法不謀而合。不但如蘇東坡所言，在己身的眉目、鼻口、鬚頰下功夫，傳神的描繪出他濃眉大眼，側面鼻孔微露、略抿厚唇，以及沿著耳畔生長的絡腮鬚與嘴下長鬚連成一氣等特徵。在創作的態度上，也一改早年的謹細與面面俱到，而變得意興揣飛，只做重點的呈現。他在構圖與圖二十一極相近的 1949 年《自畫像》上題道：「大千自造像時酒氣淋淋，從十指尖上出也。」這種以酒助興、信筆揮灑的態度和早期正襟危坐，必求寫實的態度截然不同。而這份縱橫恣肆的狂態其實也直接受蘇東坡的啓發，蘇軾曾謂：「僕醉後，輒作草書十數行，覺酒氣拂拂從十指間出也。」³⁵

至於張大千完成這些自畫像時的過程，完全是不假思索的快速，據王方宇的敘述，在 1954 年冬，他與張大千相遇於東京，張對他說：「我三分鐘給你畫一張畫。」結果不到三分鐘就畫成了一幅自畫像。³⁶由此可見，這又和蘇東坡以來文人所主張的，只要將人物的特徵「熟想而默識」於心，然後以「兔起鶻落」迅雷般的速度完成之主張是完全一致的。張氏中期自畫像已由早期職業畫家的習性，轉而向文人畫家的創作思想認同，由此見之！尤其值得注意的是，他即使在自畫像作不多的時期，偶而出現的幾張也仍然是用來餽贈朋友，建立起規律性的，長年將自己影像作為社交用途的習慣。

1952 年初秋，張氏自香港移民南美，先在阿根廷住了一年，隨即移居巴西聖保羅，行前出售〈大風堂〉精采的藏品《韓熙載夜宴圖》及《瀟湘圖》所得悉數投入中國式園林〈八德園〉的建造，在巴西他度過了創作力旺盛的十六年。

此時期另有一楨 1956 年的《我同我的小猴兒》《大千狂塗冊》第十二開(圖二十二)則比前述文人的意趣，更有一番狂態。畫中主人翁呈四分之三的側像，陪伴在其肩側的是一個滑稽逗趣的猴子臉。張大千

³⁵ 見蘇軾，〈跋草書後〉，《東坡題跋》卷四，收入楊家駱編，《宋人題跋》上（台北：世界書局，1992），頁 120。

³⁶ 見王方宇，〈張大千先生和八大山人〉，《張大千學術論文集》（台北：國立歷史博物館，1988），頁 17；又見傅申，〈張大千的世界〉，頁 224；黃天才，〈大千自寫塵埃貌〉，《五百年來一大千》，頁 214-15。

此際的髮鬚比起近十年前更見稀疏了，頭頂上和沿著頭顱生長的幾根短頭髮如絨毛似的柔軟，耳邊的鬢髮連同灰白的長鬚刻劃得活靈活現，真是傳神極了！ 比起四十九歲《自畫像》(圖二十一)來，此畫顯得更為行雲流水，自在瀟灑，真正印證了他所謂：「頭上幾根短頭髮，我自己畫的最像」所言不虛。

圖中的小猴子眼睛圓睜，毛髮豎立，活潑的表情與一把大鬍子的主人之氣定神閑相映成趣。張大千與猴子一起入畫提醒了觀者，他幼時曾有黑猿轉世的傳說，因此猿猴類一直是與他氣息相通的好伴侶，也成了他的正字標記。³⁷他一生愛猿，連同晚年在台灣陪伴他的三隻猿猴，共參養過三十七隻猿猴。另外，張氏曾於早年「仿製」梁楷(活動於十三世紀早期)的《睡猿圖》，對於南宋禪畫畫家牧谿(十三世紀早期-1279 以後)的猿畫想必也不陌生。³⁸觀此冊之其他諸作題跋如：「休誇減筆梁風子(梁楷)，…我是西川石居士(石恪)。」 「梁風子未必有此，呵呵，大千先生狂態又作矣。」顯然年近六十之際，前述文人的興味與靈性還不夠，禪畫傳統中如石恪(活動於十世紀中期)、梁楷諸人「逸品」的狂怪也進入了他的畫像之中。³⁹

從大千居士的口氣當中，他自比石恪(也是蜀人)，而早年所模仿的梁楷似已不在他眼底。的確，此時他的用筆與墨韻，已達到前所未有信手拈來，皆成妙趣的境界。觀他隨意點染的耳旁淡墨與右肩閒閒勾染的寥寥數筆，簡直是興之所至，意到天成！他無拘無束，毫不刻意的揮灑自如，固然與禪畫的意趣不謀而合，但比起梁楷《李白行吟圖》灰白的線條與神祕的氣息，或牧谿《觀音猿鶴》三聯畫中猿猴母親臉上謎樣的表情相比，他的減筆畫實遊走於文人畫與禪僧畫之間，而更有一份現代人的諧趣與幽默，其天真爛漫，意趣盎然，時有神來之筆，反映了他的藝術創造力，已臻高峰。

此時期另有一類白描，代表張氏自畫像中的精細之作，但是他於

³⁷ 見謝家孝，〈黑猿轉世〉，《張大千的世界》，頁 6-12。

³⁸ 見 Shen Fu, *Challenging the Past*, pp.116-119.

³⁹ 關於「逸格」畫家的描述，見鄧椿，〈雜說：論遠〉，《畫繼》，俞劍華，《中國畫論類編》，頁 78。

1957年眼底血管破裂，視力大受影響以後，就逐漸放棄了此種畫法。1956年所作的《白描自畫像》(圖二十三)作於巴黎，上面題的是：「衣冠甚偉鬚眉真，編冊隨身杖履輕，何必待人補泉石，自將閑處著先生。」此時他的白描已是爐火純青，既精工又天然。他早於1933年便曾嘗試以白描作《天女散花圖》一畫，當時雖說是仿自宋武宗元(約1050去世)的《朝元仙杖圖》，但是他的人物造型與較為粗放線條都與明代的職業畫家吳偉(1459-1508)更為接近。⁴⁰

經過三〇年代晚期兩件白描古畫的洗禮，張大千對白描的理解也變得更深刻。1937年他在徐悲鴻處觀賞到《八十七神仙圖卷》中的白描，繼之自己也於1939年入藏元人所作《九歌書畫冊》，經過元人洗鍊而素淨線條的啟發，再益之以四〇年代初期敦煌面壁三年的體驗，他的白描功力日益深厚，不但融入了元代文人的優雅，也有來自唐代的吳帶當風的力道，與三〇年代早期僅停留於明代吳偉階段的白描實不可同日而語，也代表了他學習的歷程，已由明代的粗疏上溯宋元文人典雅凝鍊，更在壁畫中直接體會白描之祖吳道子同時代之風格。這份成就體現於他在1945-46年所作的《九歌圖》裏，全圖考證嚴謹，場面宏大，被人譽為「伯時歛手孟頫歎」。⁴¹也代表他在白描上下的功夫，已直逼歷史上最著名的白描大家宋代李公麟(約1049-1106)與元代趙孟頫。

此時他既身處西方的法國巴黎，卻將自己繪為身著古裝之士，以致顯得不甚真實，且為此畫增添許多理想色彩。觀其所題作於「丙申夏孟」，正是他首遊歐洲之時，不但在義大利參觀了文藝復興三傑的作品，隨後又抵巴黎為自己在東方博物館舉行的《張大千臨摹敦煌石窟壁畫展覽》主持開幕典禮。還在羅浮宮東廊展出《張大千近作展》；與此同時，西廊則舉行馬諦斯(Henry Matisse)的遺作展，張氏曾仔細的參觀，並認為馬諦斯人物素描的線條是學敦煌的。另外在七月下旬，張氏在法國南部坎城與畫家畢加索(Pablo Picasso)晤面，被西方媒體稱為「藝術界的高峰會議」。事後張氏轉述畢加索的話說：「這個世界

⁴⁰ 見傅申，《張大千的世界》，頁120。

⁴¹ 這是曾克崙為張大千《九歌圖》所題的詩句，見傅申，《張大千的世界》，頁151。

上談到藝術，第一是你們中國人有藝術，其次是日本的藝術，…第三是非洲的黑種人有藝術，除此而外，白種人根本無藝術！」⁴²

由上述的經歷看來，張氏當時雖身處西方，不但沒有被西方的強勢文化所震懾，以致喪失自信；相反的，他還一再藉由對馬蒂斯人物線條的評述以及透過畢加索對中國藝術的推崇，表達對己身藝術傳統的肯定和信仰。也就是在這樣的情境中，產生了 1956 年的白描《自畫像》：生活於西方的世界，他卻在幻想中將自己裝扮成古人，而且是他所最心儀的蘇東坡造型。觀看此畫中的相貌，並非典型的張大千模樣，但冠以軒冕，作閱讀狀，一派文人形象躍然紙上，使用的又是北宋李公麟所創為的白描技巧，那麼張氏此時在西方的衝擊下，反而更欲強調他自身的文化傳承以為抗衡，不但以東坡文采風流自居，並將古人的原型與自畫像合而為一，其中便含有強烈的象徵性。

和早歲戴東坡帽端坐於松樹下的樣貌(圖十九)相比，早年著意於寫形，此時的畫像卻有素雅高潔的文人味，而且此畫以白描技巧為之實有深意。張氏在此畫中，頭戴東坡帽，一手持線裝書，另一手持竹杖，將自己包裝成的蘇東坡形象很自然讓人想到坡翁四十七歲貶謫至黃州時所作的〈定風波〉：「莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行。竹杖芒鞋輕似馬，誰怕，一蓑煙雨任平生。料峭春風吹酒醒，微冷，山頭斜照卻相迎，回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無晴。」雖然仕途坎坷，迭遭橫逆，然而蘇東坡卻不改哲人本色，選擇坦然面對，好一個也無風雨也無晴！真是千古幾人能夠的襟懷。也許為了紀念這樣一位偉大的心靈，文人畫家趙孟頫便沿用李公麟所擅用的白描技巧，將坡翁竹杖布鞋，一襲布衣的形象在《蘇東坡像》中呈現出來(圖二十四)。⁴³

張氏此畫既將自己投射成坡翁形象，又以白描手法出之，其欲以

⁴² 見謝家孝，《張大千的世界》，頁 212。

⁴³ 張大千自己亦曾於 1934 年繪《東坡先生像》，當時線條雖清秀流利，卻還是明清作風，尚未進展到後來雅潔凝鍊的白描。此圖見《張大千書畫集》(第七集)(台北：國立歷史博物館，1990)，頁 22；《無人無我，無古無今—張大千畫作加拿大首展》(台北：國立歷史博物館，2000)，頁 73。

文人畫之現代繼承人自居，用意甚明。他四十歲以後即心儀同是蜀人的坡翁，在藝事上又因曾收藏過傳趙松雪的《九歌書畫冊》而逐漸精熟於文人的白描技巧。對趙孟頫而言，白描既是蘇東坡的好友李公麟所創，因之趙孟頫以白描繪坡翁，是用此一北宋時代在文人理念下發展出的非裝飾性而又帶有書法意味的技巧來紀念坡翁，另一方面也闡明畫家自己亦是此一文人傳統的嫡子。

但是比較張的白描《自畫像》與趙的《蘇東坡像》兩圖，可以發現一些明顯的差異。首先，蘇東坡在畫中呈四分之三的側面，目光堅定，表情凝重，衣帶繫處微顯小腹，是傳統中年人的形象。同時可能因為這是一張想像中的畫像，因此予人以概念化的印象，例如手與身軀的部份呈現傳統類型化的描繪，並不具有人體的立體和真實感。而張大千則將自己呈現為側面，雖是一身古裝，卻顯得是以攝影角度取像，簡直像現代人套上古人衣履在相館留念。尤其持書的角度與目光投射處並不完全吻合，更顯得是擺姿勢的意味十足。面容則從髭鬚等特徵中一看即知為中年以後的張大千，身形雖隱藏在寬袍大袖之內，但卻能從並不繁雜的線條中看出主角背脊的曲度與伸手持書的高度與力度。另外在白描的線條上，趙孟頫是中鋒用筆，描寫衣摺的線條更是書法筆意十足，相較之下，張大千的線條顯得更為細膩精準，使人想起溥心畬形容張大千的線條「粗筆如橫掃千軍，細筆則如春蠶吐絲」。

另外一張 1958 年的《自畫像》(圖二十五)，也是一張白描作品。此時張氏目力受損已近一年，因此這張白描的線條相當簡化，猶如一張「減筆白描」，甚至也有些像西方式的素描。與傳統的人像畫相比，此畫受攝影影響的痕跡十分明顯，甚至可以推測，他係直接根據照片而作自畫像。不但半身斜倚側視的刹那姿態宛如相片，繪鼻部和眼睛斷續的線條躍動彈跳，與傳統的白描完全不同。相較之下，趙孟頫的《蘇東坡像》帶著太多想像的色彩，因而顯得平面，而張氏畫像的呈現則充滿姿態與身體語言的表達性，且白描線條富有動感和表情的趣味，細筆白描旁還隱約有些灰色的陰影，或許是曾以淡墨掃過，但看來就像曾以素描炭筆打底似的。張氏雖用白描技巧表示他對文人傳統

的了然於胸，但他卻已將傳統的書法性白描線條轉化成更具現代性的繪畫性線條。

這張白描是為紀念六十初度而作，因之上面題有張大千所作的「浣溪沙」一首：「甘作流人滯異邦(起句易為彈指流年六十霜)，故鄉雖好未還鄉。人生適意更何方？挾瑟共驚中婦艷，據鞍人羨是翁強。且容老子引壺觴！」次年，他又在另一張《自畫像》(圖二十六)上題七律一首，內容約略近似，但似乎感觸更深：「如煙如霧去堂堂，彈指流光六十霜。挾瑟每憐中婦艷，簪花人笑老夫狂。五洲行遍猶尋勝，萬里投荒豈戀鄉。珍重餘生能有幾，且揩雙眼看滄桑。」綜觀張大千此時期的自畫像，上面的題詞都相當程度的反映了他的心情，一方面去國離鄉日久，有滯留海外不能歸去的無奈；另一方面卻也表達出寶刀未老的興致和豪情！

後面的這張六十《自畫像》(圖二十六)，張大千似乎畫了不止一次。⁴⁴或許因此引起偽造者的動機，目前坊間有一張構圖極為相似的《自畫像》(圖二十七)，但比較之下，可以確定後者不會出於張大千之手。⁴⁵兩圖最明顯的差異在於後者頭顱與髮際接合處不若前者自然，髮鬚描繪不生動，尤其後者那把鬍子平面而刻板，完全沒有前者靈動的曲線與渾然天成的筆墨交融。此外，後者臉上的皺紋太過僵硬，嘴唇雖厚卻顯得笨拙，衣紋線條不如前者柔韌而有彈性更是不在話下…這些張氏原作與仿作之間關鍵性的差異，也足以作為檢視並判斷其他張氏自畫像真偽時的參考。

成於 1957 年的五十九歲《自畫像》(圖二十八)上題著：「隔宿看書便已忘，老來昏霧更無方，從知又被兒曹笑，十目才能下一行。」署年為丁酉七月，同年六月，他在八德園搬動巨石時，因出力過甚，忽然眼前一片漆黑，赴美就醫後判斷是因糖尿病所引起的。此時題詩談自己記憶力衰退，也稍觸及眼力問題，估計是在罹患目疾之後，並於

⁴⁴ 見黃天才，〈大千自寫塵埃貌〉，《五百年來一大千》，頁 230。

⁴⁵ 前圖見於《張大千書畫集》〈第三集〉(台北：國立歷史博物館，1982)，頁 13；後圖見《張大千書畫集》〈第七集〉(台北：國立歷史博物館，1990)，頁 45。

九月赴美醫治之前所作。其實張氏記憶力奇佳，即使到老年，數十年前所看到的佳詩奇文，都能一字不漏的回憶起來，此處將一目十行改作十目一行，不過以幽默的方式消遣自己的老態，但這也是他首度在自畫像中對自己漸入老境發出慨歎。

畫中張氏側身而坐，手持一書展讀，張氏知名的美髯及毛髮稀疏的頭頂固然畫得優美有神，衣紋線條亦復柔曲有勁，收放自如，尤其畫龍點睛的是用濃墨渲染於後腦和衣帶袖口處，蒼黑的墨色微微與下面淡墨交會滲出處，自動形成了一股天然紋路，美妙得不可言宣！雖然斯時他的潑墨法尚未大行其道，但此處已可看出他對墨色的運用，頗有放任其「行所當行」的意味！不知此畫是否意在燈下展讀，他頭頂上之輪廓線與髮毛俱淡之欲無，使人想起他的「大風堂」曾藏有一卷石濤作於 1695 年的山水冊頁，上面繪一月光下渡船之人，唯獨頭頂與船頂缺一筆，而張氏則於畫旁題記：「人與船篷俱不著頂上一筆，而水月之光自見，豈今之曉曉於光線之說者所知耶！」⁴⁶石濤以缺筆喻月光，張氏對其佩服之情，溢於言表，此處約略有此意，也將張氏燈下閱讀的柔和氣氛烘托得更具詩意。

此時張氏對筆與墨的掌握使用，不僅純熟，也日趨完美，而畫中筆與墨的比重也是平衡的；然而在他目翳以後，「筆」會逐漸淡出他的繪畫，「墨」的份量卻將日益加重了。此畫中的大千雖於容貌特徵都準確優雅，但與他本人相比，卻稍有過於秀氣之感，因為張氏本人雖亦濃眉大目、粗曠有型，但他皮膚黧黑，並非長相斯文的書生模樣。此際因他將自己定位為文人畫家，或出於美化，或由於刻意強調主人翁的書卷氣，畫中的他，一派溫文儒雅的正全神貫注地閱讀。張氏一生於畫藝之外，於詩學亦甚用心，幾乎每畫必題詩，且喜讀書，居家不作畫時固然常手持一卷，即便旅遊時亦每載書自隨。⁴⁷揚州八怪的羅聘(1733-1799)曾將他的老師金農(1687-1764 以後)持書而讀的姿態入

⁴⁶ 此畫見 Marilyn and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1973), p. 300.

⁴⁷ 論者以為張氏的讀書習慣與顧亭林的癖書耽吟，艱苦中亦不忘吟詩相似，而這也顯示張氏一生景仰顧亭林，因之在許多方面受其影響，見周冠華，〈大千居士景仰顧亭林〉，《張大千先生紀念冊》，頁 231-32。

畫，張氏在揚州八怪中，最欣賞才華洋溢、古怪諧趣中自有濃厚書卷氣的金冬心，應該對這幅《冬心先生像》(圖二十九)不陌生吧！⁴⁸

畫中羅聘將金農的側面入像，金農的光頭，鬥雞眼般的專注眼神，和後腦杓上獨留一小撮細繩辮的造型已夠突梯滑稽，羅聘又更以誇張抖動的線條來繪製老師衣紋與鞋履的外廓線，使得畫面更有一種令人忍俊不止的趣味。或許張氏一直欣賞的便是金農這種搞怪卻能以拙趣獨樹一格的風貌，只是張氏這張自畫像雖也是側面持書入像，但不似金農書上的篆字洋溢著奇古之氣，張氏手持著的書上無字，象徵性較強，而人物的呈現，也以純熟洗練的細筆及粗筆交互為之，輔之以濃淡相間的墨色渲染，顯然追求的並非金農畫像宛如漫畫般的趣味性，而是文人的瀟灑自如與晚年在書卷中反覆沉吟的心境。

張大千自六十歲以後至八十四歲進入他自畫像的晚期。這段期間是他藝事在經過漫長的前半生醞釀後，終於大放異彩的階段；從早年的清新俊逸，中年的瑰麗精到，進入波瀾壯闊的潑彩潑墨時期。他雖然於 1957 年眼力即開始衰退，但似乎並未對他的自畫像創作造成太大的影響，因為他的自畫像一直持續畫到八十四、五歲，而且仍然是以贈送朋友為主。

他的六十二歲自畫像(圖三十)上題著「鬢鬚皤然，垂垂老矣。」雖然題詞中如此怨嘆自己的老去，而且和以前的自畫像相比，也首度讓觀者注意到他刻意在眼尾、額旁、臉頰上都刻劃了皺紋，但是畫中人看來卻眼神愉悅，笑起來微露牙齒，顯得自信滿滿，雙手拄杖，神閒氣定，完全宛如被人攝下那一剎那的呈現。以往他的自畫像中也有攝影的影響，但還沒有這樣完全像根據相片、而且是如大明星般擺姿勢的入「像」。⁴⁹

此時，他已於 1956 年在法國與畢加索晤面，使得他與畢加索各代

⁴⁸ 關於張氏對金農的心儀，見作者，《形象之外》(台北：九歌出版社，1983)，頁 77-86。

⁴⁹ 方聞討論此張畫時認為，張大千此時不管在海外或國內，都已成為極受歡迎的「文化象徵性人物」(a popular cultural icon)，見 Wen Fong, *Between Two Cultures* (N. Y. : The Metropolitan Museum of Art, 2001), p. 195.

表東西方之藝術巨匠的形象更為鮮明，而 1957 年雖有眼疾之患，但經過短暫的恐慌之後，不但未對他的繪畫創作產生明顯的不利影響，反而促使他逐漸朝潑墨的風格發展，而且在 1959 年秋作了開啓潑墨新風的《山園驟雨》。頂著繪畫成就的光環，加以儘管長居國外，但他永遠一襲傳統長袍布鞋的裝扮，使得他成為「國畫大師」的形象，更深植人心，所到之處，莫不受到群眾的歡迎，儼然成為當代指標性的「文化英雄」。

張氏在六十三歲《自畫像》(圖三十一)中，似乎把時光拉向了從前，因為他再度把自己的形像納入黃山之松與黃山之雲中，使人想起三〇年代他把自己置於黃山蒲團松上的情景(圖十九)。時隔近三十年，大千老矣！兩畫同屬黃山背景，而三〇年代的構圖固然受石濤影響，六〇年代的也仍然有石濤的影子。⁵⁰的確，此畫構圖與石濤《洪陔華畫像》(圖三十二)相似，兩畫的主人翁都彷彿漂浮在雲海之上，若幻似真。但是事隔三十年，他對石濤的詮釋卻大不相同！和三〇年代相較，此時的黃山背景不似早年的清奇，卻多了一分濁重渾沌，松樹的描繪也變得老辣遒勁。尤其不同的是早年強調線性的描繪，晚年卻化線條為濃稠的墨色。

同年八月他另有一張《瑞巖憩寂》(圖三十三)亦是以老樹為背景，而本人則屈膝坐在岩石上。這樣的情景也出現在郎靜山(1894-1995)以張大千為主角的攝影裏(圖三十四)。有趣的是，七月時張氏曾在日本與友人一起參觀郎靜山攝影展，並與郎共遊日本名勝松島。張與郎自是舊識，早在 1927 年張氏與二兄善子(1882-1940)首游黃山以後，便與郎靜山、黃賓虹等人組織了「黃社」，在上海、寧波、杭州等地展覽攝影與繪畫，以宣揚黃山。⁵¹從郎氏攝影集的年代(1963-66 年之間)看來，晚於張氏的自畫像之作(1961 年)數年，所以應是郎氏以張氏的畫作為靈感，在攝影中呈現了張氏所追求的畫境，而非張氏之自畫像來

⁵⁰ 據傅申指出，此幅構圖受到石濤《洪陔華畫像》之影響，見 Shen Fu, *Challenging the Past* (Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1991), pp. 229-31; 另外，石濤《洪陔華畫像》曾為張大千所收藏，並於 1964 年題字於該畫之引首，見 Marilyn and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1973), p. 284.

⁵¹ 見傅申，《張大千的世界》，頁 116。

自郎氏的攝影。⁵²然而這麼說又不盡然，因為張氏晚期自畫像或高士畫中常以老樹巨松為背景，但人物與背景之間往往出現雲霧似的空間，頗有些奇幻的效果，也和郎靜山許多集錦作品的蒙太奇效果相似。⁵³

郎氏的集錦作品還有一特色，便是將盆景放大成為攝影畫面上的巨樹背景，而張氏一生熱衷蒐集盆景，在巴西八德園時期的藏品尤為豐富，其中很大的目的也是為汲取靈感入畫。張、郎兩人將迷你的盆景中觀察到的虬曲盤旋之勢帶入畫作和攝影作品中頗為一致，只是張氏用的是繪畫技巧，可以將繪畫母題任意組合與作重點呈現；而郎氏則是在暗房中予以沖洗、放大、拼接罷了。兩人之間的互動長達數十年，郎氏的攝影作品固然深受中國山水畫影響，畫面上強調留白並製造出煙霧迷濛的空間感。而張大千對攝影也並不陌生，他在二十世紀畫家中開風氣之先，率先將攝影之影響帶入畫中，他早年(1931年)二上黃山時曾攝影三百幅，日後並成為其畫稿，他的一些黃山畫作經常呈現攝影的角度。

在此畫之前一年(1961)，他在巴黎為友人郭有守作《山林高士》(圖三十五)，主題固然是山水，未嘗不可視為自畫像的一種。上題「似此境界，二客何由從耶？大千居士病眼四年矣，真可謂瞎畫也，子杰豈能留之？庚子十二月，爰翁作於巴黎」。跋中雖自謙為瞎畫，卻不無自豪之意，在視力不佳以後，他順勢發展了潑墨，此畫在大片氤氳恣肆的墨色之上，一高士頭戴東坡帽戲劇化的浮現雲端，豈不就是張大千自己的寫照？看得出來，張氏的眼力在退化中，因為他的臉部只用兩黑點表達眼睛，幾筆粗略、短促的線條表示美髯，但即便如此，仍然讓觀者毫不遲疑的可以認出他來，只能說張氏多年的繪畫經驗使得他輕易的就能達到筆簡神具，而且也的確是他自己最能抓住自己的特徵！大片水墨深淺交交流動覆蓋，恍惚蒼茫間，有山崖飄邈於雲霧間，高士身旁腳下亦隱然有樹影屋宇之形，在抽象的墨色中暗含傳統

⁵² 據郎靜山指出，他曾於1963年至巴西八德園停留月餘，凡庭園之景及張氏古式衣冠皆為其集錦攝影題材，見郎靜山，〈懷念大千先生〉，《張大千先生紀念冊》，頁240。

⁵³ 關於郎氏攝影與中國傳統繪畫的關係，見陳葆真，〈文人畫的延伸—郎靜山的攝影藝術〉，《故宮文物月刊》，第238期；第20卷第10期(2003年1月)，頁46-47。

山水的精神也成爲未來潑墨山水的基調，一年後，他完成了更具雄心的巨幅《青城山通景屏》，爲他晚年越來越精采的潑墨潑彩風格拉開序幕！

1968年四月，爲紀念自己七十初度(他出生於農曆四月初一)，張大千在八德園完成了《七十歲自畫像》(圖三十六)。很多人喜歡將此畫與他三十歲的《大千己巳自寫小像》(圖十五)相比，可能因爲兩張都是整壽之作，繪成後又廣徵藝文界題跋之故。王壯爲且認爲比較二畫的題識，頗有今不如昔之嘆。⁵⁴確實前者吸引了當時一流詩人陳三立、詞人朱彊村、聯聖方地山、北洋才子楊度、政界聞人及書法家譚延闓、畫家黃賓虹、溥心畬、收藏家葉公綽等三十餘人的題識其上；然而《七十歲自畫像》卻只有張大千的鄉長張岳軍(群)、國府前監察院長張維翰，以及台灣藝文界的黃君璧、劉延濤、王壯爲、李嘉有等人，比起三〇年代的盛況，自然顯得遜色。回想當日年僅三十出頭，張大千的交遊已經從上海至北京，享有全中國藝文界精英的青睞與肯定；但七十歲時他卻隻身孤懸海外，憑藉一隻畫筆由南美而北美，寂寞而堅定的繼續延續著丹青的志業。中國大陸斯時文革尚未結束，文化藝術正遭受前所未有的戕傷與浩劫，也只有台灣一隅，此際薪火猶存，仍有他的相知者尙能相濡以沫吧！

比較此二張自畫像，除了上述時空上的差異，還有一些顯著的不同。首先在前者的畫面上，張大千僅於右下方很不醒目的題了「大千己巳自寫小像」幾個小字，吸引人注意的反而是佔據畫面主要位置的其他名家的題詞！相反的，在後者的畫面上，張大千自己的題詩就佔據了畫面右上方的一大半，而張群與張維翰的題跋不僅字體較張大千的小得多，佔據的地位與空間也居次要(其餘二十多人都只題在四周的裱幅上)。這其間的變化是很顯著的，便是當日在卓然有成的名家面前必須謙虛退讓的後生小輩，四十年後已成爲當代一大家，能在他面前逞能使才的，已罕見其人。

⁵⁴ 見黃天才，〈大千自寫塵埃貌〉，《五百年來一大千》，頁208。

張大千在《七十歲自畫像》上的題跋是：「七十婆娑老境成，觀河真覺負平生，新來事事都昏聩，只有看山兩眼明。大千居士七十矣，自寫塵顏，並拈小詩題其上，戊申四月摩詰山中八德園」。張大千在發生目疾，尤其是六十歲以後的自畫像中，經常抱怨及憂心自己眼力的衰退，作為一名畫家，眼力何等重要，而患眼疾可謂「致命」之擊，有此慨歎，當可理解。張大千在這些題畫詩中，一面用眼力來衡量自身的健康狀況，一面兼述自己的心境。他在面對肉身老去的無可奈何之際，也逐漸發展出一股達觀的自信，在另一幅七十四歲自畫像上，他雖然提到眼睛蒙塵般視物不清：「老夫七十新開四，兩眼塵生愧等倫，好在得心能應手，不須對鏡始傳神。」然而他卻安慰自己，也肯定自己對繪畫一道，實已得心應手，達到筆不到而意到的境界，即使眼力差了又何需掛慮！

這種自信不但反映在他以斗大字體題的《七十歲自畫像》題詩上，也反映在他的神態及身軀的描繪上。觀他三十歲之作，雖然目光充滿希望的投向遠方，但身著長袍上的衣紋線條卻顯得缺乏力道與個性；反觀七十歲之作，一臉慈祥與閱盡世情的表情外，衣履的線條頓挫有致，充滿節奏與力感，這份功力，顯然非三十歲時所能及。而且此時他亦不再需要借重石濤傳人之形象來塑造自己，他的詩與他的畫都說明了他早已蔚然成家的氣度。饒是如此，就傳神而言，仍然是著名的《大千己巳自寫小像》略勝一籌，因其將早年目光如炬、一襲濃密的虬髯畫家很鮮活的呈現世人眼前，而晚年之作所表現的慈眉善目，卻非張大千所慣有的表情與最具特色的神態。

經過《青城山通景屏》一畫的考驗，張大千對潑墨的技法逐漸得心應手，在 1965 年又有巖壑幽深、色彩斑斕的《幽谷圖》之作，顯示他對潑彩的表現也漸臻化境。這時再回視他的《自畫像與黑虎》(圖三十七)，便不難理解何以他的自畫像中會出現潑彩的背景。自畫像中張大千持書側立，身畔是他的愛犬，背景則是一片略帶神秘與浪漫的藍紫色潑彩，卻不似他平素在山水中慣用的石青石綠那般濃重，而是一逕宛如水彩般的輕柔透明，畫面上乍藍還紫的色彩，迷離恍惚，流動飄浮，與傳統繪畫中無論是金碧山水中的重彩或文人山水中的淺

絳都十分迥異，顯得相當「西方」。張氏雖然早歲就對顏色的運用頗具匠心，敦煌面壁三年以後，他開始長於使用石青、石綠、硃砂等濃麗的色澤，但是此際他在用色方面正往更大膽而創新的方向上走。同時他也逐漸擺脫了國畫一向高舉「骨法用筆」的框架，線條正淡出他的畫作；而「隨類賦彩」的比重則大為加強。並且就連色彩的運用，他也不再侷限於「隨類」而「賦彩」，而是讓色彩本身就成為獨立造型的元素。

此張自畫像雖未題年款，但另有一張與此幅構圖相同，只是未著色、並且題贈女婿李先覺的自畫像則為 1970 年所作，所以判斷兩張作於同年，都是七十二歲的自畫像。站立張氏身旁的是他從瑞士帶回巴西的聖伯納犬，讓人想起張氏早年所繪藏族美女與西藏獒犬的畫面。四 0 年代張氏敦煌行途中見到西藏獒犬為牧者看守營帳，便很喜歡它們的忠心護主，離開敦煌時，馬步青將軍特意贈送他兩隻，讓他攜帶回四川參養，可惜它們水土不服，都未能存活。

這樣的畫面在畫史上自是第一遭。傳統上，獒犬的出現是在西域民族向唐朝進貢的《職貢圖》這類繪畫中，而張氏四 0 年代將西藏獒犬入畫時，描繪域外的藏女以鏈條牽住獒犬的畫面，使用的仍是《職貢圖》的傳統。⁵⁵但是此番將聖伯納犬與自己並列，卻令人一新耳目，創造了一個現代「郊區中產階級畫家與其寵物」的畫面！⁵⁶

張大千自己的形象雖然仍是文人畫家持書閱讀的模樣，但是狗變成寵物呈現完全是畫史首創，為此，他連自己的鬍鬚都畫得毛茸茸的，顯得跟心愛的聖伯納犬身上的毛皮互相呼應。西方中產階級出現以後，藝術作品中不乏呈現主人對寵物的親密呵護之情，如印象派畫家雷諾瓦(Pierre Renior)的《船上的午餐》(三十八)中，一妙齡女士正愛憐的與其寵物狗四目相接。而張大千在專注閱讀之際，寵物在他身旁既是他的伴侶，也是他的守護神，張的身形直立，聖伯納犬則構成

⁵⁵ 傅申認為張大千的《番女掣龐圖》構圖與傳錢選(約 1235-1301 以後)摹閻立本(673 去世)的《職貢圖》相似，見 Shen Fu, *Challenging the Past*, p. 144.

⁵⁶ 見 Wen Fong, *Between Two Cultures*, p. 195.

橫向的走勢，一直一橫，促成了畫面的穩定感，而他和寵物之間的目光則頗有默契的一微微朝下，一微微朝上，顯示張正沉浸於書本的世界中，寵物則關心主人的動向朝同一方向望去，而環繞他們的則是一片和諧舒適的藍彩……張大千一向喜歡動物，當初移民南美時，便帶去黑白猿六隻，波斯貓四隻，名犬四頭。加以在西方日久，畫中張大千雖仍一襲布衣長袍，卻也流露出慣與寵物為伴的「西式」生活習性。

1969年由於巴西政府欲徵收他的「八德園」土地興建水壩以及其他的原因，張大千於是遷往美國北加州濱海的小城卡邁爾，並在此居住了七年之久。他所以選擇此地，因為附近十七哩海岸風景如畫境，尤其巨松環繞，海水沖擊怪石的奇景，令他寫下：「四山俱是百年松，松下新添一畝宮。我與青松原舊識，而今卻做主人翁。」之句，放棄舊居的悵悵之情，遂為擁有青松的喜悅所取代。⁵⁷毅然離開了曾投入鉅大財力心力的八德園，他又在此栽梅種竹，重新建立一中式庭園，並為之取名典出左傳「篳路藍縷，以啓山林」的「環筆龕」。

他一生子女眾多，生活負擔沉重，此時不但要應付美國的生活開支，還有巴西及大陸的家人子女，都需他作畫維持，不知是否有感而發，1973年七十五歲生日那天，他在美國住家「環筆龕」作了一張稱為《乞食圖》(圖三十九)的自畫像，上題：「左持破鉢右拖筇，度陌穿衢腹履空。老雨甚風春去盡，從君叫啞破喉嚨。癸丑四月初一日爰翁七十有五歲，環筆龕題。」

詩中他把自己形容成托鉢行乞的和尚，事實上早在1919年他二十一歲甫由日本回上海時，確曾在松江和寧波出家，做了百日和尚，松江禪定寺逸琳法師且為他取法號「大千」。後來被他的兄長張善子阻止，並押回四川，在母命之下結婚，才結束了短暫的佛門生涯。⁵⁸雖然如此，但從他一生皆自稱大千居士看來，他可能在心底一直仍以佛教徒自居吧。此時不知是否回憶起當年從松江募化到寧波，燒戒前夕

⁵⁷ 見張大千，〈移家美國西岸克彌爾〉，《張大千先生詩文集》(台北：國立故宮博物院，1993)，卷三，頁171。

⁵⁸ 見謝家孝，〈做和尚的一百天〉，《張大千的世界》，頁37-43。

決定逃離，又從寧波一路托鉢到杭州西湖的往事，當時連渡船的四個銅板都沒有，所以在詩中有「度陌穿衢腹履空」、「從君叫啞破喉嚨」之句。而「老雨甚風春去盡」則可能指他過生日的四月初正是春雨綿綿之際。

畫中他將自己呈現為「左持破鉢右拖筇」的樣貌，但是細看之下，手中所托之鉢卻並不殘破，乞食之人且衣著整齊，頭髮美髯俱梳理得光潔有型，臉上略施赭石暈染，也顯得紅潤健康，並無詩中所謂「腹履空」、「叫啞破喉嚨」所應有的愁苦神色。所以這幅畫應該不是真的將自己描繪成一個名符其實的叫化子，而是意有所指，暗喻自己用繪畫之藝乞食吧！

在此之前，任伯年也作過《橫雲山民行乞圖》(圖四十)，畫中繪他的好友亦是畫家的胡公壽，頭戴蓑笠，右手持筇，不但衣袍上打有數個補釘，腰際掛著一串葫蘆，還光著腳丫子，一副傳統叫化子的裝扮。但是任伯年別有用意地安排主角的右手腕上挽一竹籃，內中盛有線裝書與梅花，用以象徵胡氏乃一讀書人，雖然道不行於世，爲了現實生活不得不以書畫行乞，但仍保有梅花的高潔之志。

張大千的《乞食圖》雖然在以畫乞食的用意上，與任畫近似；但在畫面上顯然沒有任畫的影響，顯見他晚年已盡脫早年所曾追求任氏的工巧意圖。他既揚棄了作乞丐打扮的職業畫家手法，且以手中之鉢代替任畫中之書籃，以示自己的佛教信仰，表達方式較任氏來得含蓄簡潔。圖中他仍以自己七十五歲的本來面目出現，雙唇緊抿，眼神凝重，倒像是對此生以藝術作爲乞食方式十分堅定不移的神情！如果任伯年強調的是乞丐與讀書人雙重形象之間的矛盾；張大千呈現的則是將這份內在的張力轉化爲外在的尊嚴。相信他作此圖必非無因，多年來肩負起一家的生計重擔，這種情形持續到他遲暮之年也依然如此，繪畫雖是他的摯愛，但迫於生活不得不日以繼夜的作畫，想必是另一種心情。圖中他並未將此種苦況在面容中表現出來，但在題詩中可以讓人推想其一生奔走衣食的心境。

遷移到美國西岸以後，由於距離台灣近，他幾乎每年都返回台灣一次，以解鄉愁。其實，1949年大陸易手，他由香港、印度而移居南美後，回台超過十餘次，大概每一兩年就有東向之行，說明了他雖身在海外，但因政治認同的關係，將台灣視為他的文化故國，才會這樣不辭辛勞的一再長途飛行吧。1964年他返台與從弟張目寒重遊橫貫公路後，曾作一首膾炙人口的絕句：「十年去國吾何說，萬里還鄉君且聽。行遍歐西南北美，看山須看故山青。」⁵⁹游蹤遍及歐美，但是一句「看山須看故山青」寫盡他的心情！

1977(民國六十六)年，張氏終於決定回台定居。他在台北近郊士林外雙溪覓得一地，投入了新居「摩耶精舍」的經營。新居佔地五百坪大，不得當年八德園一百九十五畝之百一，但是已入老境的張氏仍然興致勃勃、充滿夢想的為未來的理想庭園規畫著。不再是「八德園」時期投荒居夷時，以(柿子樹之)八德來砥礪志節，也不復是「環筆龕」時期放棄一切，以筆路藍縷的精神重新來過之魄力與豪情，而是一切回歸生命本始的摩耶(佛母之名)腹中自有三千大千世界的簡約與具體而微。

漂泊半生，此際，他需要一個安頓生命和心靈的所在。園中不但有「影娥池」「翼然亭」「分寒亭」等能讓他吟哦詩詞、臥月看梅等靜享生命情調之景，他特地從加州運來一塊在美國居所附近發現的奇石，並命工刻上「梅丘」二字，立於後院。晚年他在院中遍植梅花，不斷將梅花入詩入畫，彷彿將此生靈魂繫於梅花，一者他在海外時即把對家國的夢寐眷戀之心全寄情於梅花，二者他也一直嚮往梅花淒清而孤高的情調。詠梅詩畫中「一生不與群芳競，雪地冰天我獨開。」描繪老梅寂寞傲岸的心情與晚年的自畫像息息相通。七年以後他如願葬身於梅花環繞的梅丘之下，而此情此境實不啻現了他詠梅詩句中最終的理想：「老子一身無憾事，眾香國許我長埋。」

晚年他得償宿願，盡情的享受他所熱愛的美食與戲曲，以及川流

⁵⁹ 見張大千，〈為目寒寫橫貫公路通景屏題詩〉四首之一，《張大千先生詩文集》，卷三，頁158。

不息訪客所帶來的友誼及熱情，可是他的自畫像數量卻減少了。推其原因，在海外他心情孤寂落寞時，常有欲訴無人之慨，便會發而為自畫像及畫像上的題詩，然而這樣的情況在回台以後都少見了。不過這段時期仍有少數的自畫像創作：一種是化身為鍾馗的廣義自畫像，另一種是四分之三側面頭像。

1975年時值歲末完成的《鍾馗歸妹圖》(圖四十一)其實原來畫的是《焚香記戲稿》，欲贈給劇作家俞大綱，以答其美意。由於俞氏特地為張大千最喜歡之旦角郭小莊改編元人《焚香記》，張氏觀賞之後，一直思有以回報，無奈病中手不聽使喚，總畫得不像舞台上的劇中人，甚至被家人嘲為像「鍾馗歸妹」，他索性改成了這個他所熟悉的題材。圖中的鍾馗頭戴鍾進士帽，腳著灰靴，端起水袖，正架式十足地與身畔的妹妹四目相接，互相凝視。

或許是改自《焚香記戲稿》劇中之故，因此鍾馗之妹的造型長髮披肩，宛如女鬼，並不似張氏早期「鍾馗歸妹」題材中秀麗的仕女模樣。而所謂的鍾馗卻長得一張張氏的臉，但是細觀之下，卻又不似七十七歲時的張大千，前述七十五歲的《乞食圖》時，張氏的長髯已然花白，頭髮亦復稀疏，但兩年後的此圖中張氏卻眼光如炬，髮鬚既濃且黑，且身材魁偉，小腹微凸，似乎時光倒退，回到三十年前仍然壯碩的年代，是因為身旁貌似郭小莊的「妹妹」年輕貌美，所以身為鍾馗的他不得不變得年輕些？還是鍾進士亦不許人間見白頭？不得而知。

其實張氏早在三〇年代就已自扮鍾馗，並以己貌之「鍾馗圖」在重陽節時贈人。⁶⁰觀其三十二歲與三十四歲所做的《鍾馗圖》(圖四十二)，完全繪的是自己當時的樣貌，所以應該視為他自畫像的一種，而和傳統的「鍾馗圖」大異其趣。而他在1930與1932年《鍾馗圖》的題畫詩分別為：「無端佳節又端陽，烏帽紅袍底樣妝，酒後狂言君莫笑，

⁶⁰ 據黃天才指出，他曾在張善子的一幅虎畫上見到此段題識：「大千每於重五節，戲以鍾進士貌己像以應友人之索，余亦於是日畫虎以貽同仁。……」見黃天才，〈大千自寫塵埃貌〉，《五百年來一大千》，頁210。

好憑粉墨共登場。」及「烏帽紅袍底樣妝，無人不笑此君狂。他年謝卻人間世，合向終南作鬼王。世上漫言皆傀儡，老夫粉墨也登場，天中假得菖蒲劍，長爲人間拔不祥。」

從題畫詩看來，張大千的態度毋寧是嘻笑人間，在端節粉墨登場扮鍾馗，以博朋友一歡。從圖面上看來，張氏也都擺出鍾馗的姿勢，甚至三十四歲(1932年)那張臉上還塗成紅棕色的戲中人模樣，但畫像中除了鍾馗的裝扮外，無異張大千的自畫像，迥異於歷史上其他畫家所建立的「鍾馗」傳統。誠如張氏於1975年《鍾馗歸妹圖》(圖四十一)畫跋中所言：「…唐宋以來，皆於歲朝圖畫鍾馗拔除不祥，降至晚明，始於午日懸掛耳。」張氏指出，唐宋之際，多於年終歲除時製作鍾馗畫，而晚明以後，才改成於端午節懸之以之應景，他既送俞大綱此畫於歲末，不過恢復唐宋古風而已。他所未指出的，是他繪鍾馗畫的時機固然依從了傳統，但在涵義上卻顛覆了傳統。

畫史中紀錄，吳道子是最早描繪鍾馗形象的畫家，他筆底的鍾馗是一副以手擊鬼，捥鬼目的凶惡模樣，大概唐宋時期的鍾馗畫，多不脫此影響。⁶¹而元代龔開(1222—約1304)《中山出遊圖》是目前存世早期著名鍾馗圖像之一，鍾馗身旁，夾雜著鬼卒的出遊行列，這種嶄新的安排大概和俗文化中流行的驅邪儀式有關。另一方面，身爲漢人遺民的作者也暗諷元代統治下的社會，鬼魅邪道橫行，隱含有民族主義的情緒。降至明代，鍾馗像大約不脫祈福與擊鬼等功能性的用途；而文徵明(1470-1559)的《寒林鍾馗》卻描繪了一個雙手藏於袖中，並不持劍擊鬼的「無用的」鍾馗。⁶²文徵明把鍾馗從門神般的凶惡警世樣貌轉變成文士的斯文形象，並於新年之際以之懸掛於書齋，遂讓鍾進士得以回歸其讀書人本色。清代羅聘《醉鍾馗》畫醉後之鍾馗在小鬼們的攙扶下衣冠不整地踉倉歸去，顯然與小鬼們沆瀣一氣，並無傳達邪不勝正的意味。觀羅聘其他鬼畫，和此幅類似，也都有漫畫般的奇

⁶¹ 見郭若虛，《圖畫見聞志》，卷6，頁247-248；《宣和畫譜》，卷16，頁330，收於潘運告主編，《中國書畫論叢書》(長沙：湖南美術出版社，1999，2000)。

⁶² 關於早期鍾馗繪畫傳統及文徵明《寒林鍾馗》圖的含意，見石守謙，〈雅俗的焦慮：文徵明、鍾馗與大眾文化〉，《美術史研究集刊》第十六期，2004年，頁312-320。

趣，可能以鬼喻人，發抒他對現實世界的不滿吧！至於清末任伯年亦是畫鍾馗之一大家，他筆下的鬼王，也有受陳洪綬影響作簪花的狂怪造型，但更多是持劍或口中含劍，作撲殺群鬼之勢的「功能性」鍾馗。

鍾馗的形象，在明清之際，可謂洋洋大觀，成為畫家發抒胸中不平之氣的載體，至於張大千畫的鍾馗則不僅是「無用的」鍾馗，手中既不持劍打擊群魔，頭上又無飛翔的蝙蝠表達祈福，僅以些菖蒲環繞聊示應景之意。所以張大千所繪的「鍾馗」，已跳脫了文徵明的雅俗之爭，文徵明「雅與俗」涇渭分明的時代已成過往。於張大千，文人畫與大眾文化之間的鴻溝是不存在的，俗文化中「鍾馗」驅鬼祈福的功能固不是他所欲表現的主題，文徵明所投射在鍾馗身上文人尋思覓句的「無用」性亦不是他的目的，他自身便是獨領風騷的一代藝術教主，他就是雅與俗的化身，流行的代言人！無論羅聘的詼諧諷世，或任伯年戲劇化誇張的表現，多少有伸張正義的教化意義，但這些「鍾馗」的社會性對張氏而言也太沉重，他純粹只是「借殼上市」，利用鍾馗表現自己的明星氣質罷了。

張氏在 1975 年的《鍾馗歸妹圖》中，雖將自己畫年輕了，但用筆粗豪荒疏，與三 0 或四 0 年代繪「鍾馗自畫像」中的清秀流利筆觸不可同日而語。1976 年過舊曆年時他又有幅《鍾進士》(圖四十三)，背後衣紋線條戰掣抖動，老邁枯索。而 1982 年八十四歲時，他再繪一張類似之作，而這也可能是他最後的鍾馗造型了。畫中鍾馗仍是張大千自己樣貌，但不似年輕時意氣風發的粉墨登場模樣，扮起鍾馗時無復少年時風流倜儻的相貌與身段，如今不但「鍾馗」臉頰上憑添了皺紋，鬢角與鬚鬚呈灰白色，眼神也模糊了。年輕時的「鍾馗」四周有盛開的菖蒲環繞，猶如青春的火燄，如今雙手背後交叉，中持一倒垂之劍。觀主角踱步沉吟，眼望遠方，周圍又沒有邪惡的小鬼環伺，顯然所持亦是「無用」之劍，聊備一格而已，益發顯得烈士暮年的滄桑。老年的他，不但用鍾馗應景，也用鍾馗寫心情。八十四歲的那張上題：「蒲酒家家不留殘，專怪同烹飽一餐，醉指榴花斜插鬢，老馗還做少年看。」可見他形體雖已老去，但心底仍不時有狂怪的興致，希望恢復青春少艾。

另有兩張頭像亦作於他生命中的最後幾年。以往他的自畫像多為半身像，顯然畫這兩張時精神已衰，所以連上半身的衣褶也省略了。兩者皆為側像，1980年八十二歲的那張《自畫像》(圖四十四)是送給當時在大陸的大風堂弟子糜畊耘的。回想1934年糜耕耘曾在上海為張大千早年的《自畫像》(圖十七)題記，兩人間的師生情已近半世紀，大千畫自己的頭像寄贈，內心一定感慨萬千吧！此時中國大陸剛從文革的夢魘中醒來，兩岸之間漸漸能靠一些友人居中傳達訊息，大千也得與居住在大陸，幾十年未通音問的子女友人等取得聯繫。畫中的大千雖有老態，但頭頂上那數根稀疏的髮絲，以及腦後黑灰相間的頭髮，寥寥數筆，鮮活的細描上隨意以粗放的墨筆掃過，信筆拈來，生動又精采。眉眼、鼻孔、緊抿的厚唇等他本人相貌的特徵都掌握得好極，但鼻子的比例稍長，使得臉型顯得比他本人要瘦削。

另有一張年份不明的《自畫像》(圖四十五)看來是最晚，可能是他最後的一張自畫像。圖中張氏僅以禿筆塗抹後腦勺之頭髮，並用濃墨勾勒出輪廓，及刷出他一生最負盛名的美髯，然而美髯不再流動飄逸，而有拙重枯澀之感，眼睛也顯得渾沌不清。想是他此時視線與控筆已無法從心所欲的達到以往他繪人物畫時的精緻度，但是憑著數十年的經驗與功力，他仍能筆不到而意至，尤其頭頂上那幾分斷續有無的髮株，仍是捨他其誰的極度傳神。而他在畫中所題的「眼中之人吾老矣，偶讀杜詩拈筆為此。」也適度表達了晚歲對自己年邁體衰的無奈，但不服輸的他，雖然在整體的創作中，逐漸放棄亟需要眼力及控筆穩健度的人物畫，只是對於自年輕時一直持續不斷的自畫像，他仍堅持到生命的最後一刻，為自己精采的一生，做了完整的見證。

歷史上，畫家的自畫像並不常見，偶有一作，大概也以紀念性質居多。而文人畫家們在元明時期，技巧上多尚概念化的製作，內涵上則平和自持。自明末降至晚清，畫家的自畫像則逐漸演變為不單繪畫技巧受西法影響，畫像中的個人色彩與獨特性也愈發鮮明。近代張大千首開風氣，大量作自畫像，除了為己「塵貌」留一紀錄，也作社交宣傳用途。歷史上畫家經常以山水竹石或花鳥畫作為應酬之用，但若

張氏長期以自畫像來增進友誼及知名度的則從所未聞。或因張氏一開始便將自己當作「名人」經營，而他的自畫像送人以後，又引起廣泛的歡迎，所以更使他在一生忙碌的繪畫生涯中，卻從沒有中斷過自畫像的創作。

張氏自二十五歲左右，家中輪船生意失敗以後，便在上海開始鬻畫自給，逐漸成為成功的職業畫家。他一生作畫無數，除了少數應酬畫外，都是以出售作為用途，以維持生活所需。然而他的自畫像卻不是用來出售的，因之自畫像的用途便與他其他的繪畫有所區隔，或許成為另一種了解他(或他希望別人如何了解他)的途徑。至少，從他的自畫像中，我們得知了歲月在他身上留下的痕跡，中日戰爭期間他被執的苦惱與抉擇，他先後形塑自己為石濤及東坡的傳人，他一直喜歡與動物為侶，生計的負擔使他感覺自己猶如乞者，他一生享受沉浸在閱讀中的樂趣，他也喜歡粉墨登場扮鍾馗的滋味……等等，只是觀者尚無法自他的畫像表情中得知他的喜怒哀樂或他的感情世界，如林布蘭從年輕時的躊躇滿志到遲暮的困頓落寞，在他的自畫像中透盡消息。究其原因，一則西洋與中國人像畫基本之差異，前者較後者更能突出主人翁的個性與心理，二則張大千一生都是成功的畫家，從未真正嚐過失敗的滋味，因此不但未在自畫像中透露出這種人生的反差，反而始終以明星的姿態出現。

綜觀他早期的自畫像，雖一步步的走向厚重成熟，但基本上不脫任伯年的影響，題詞則由遍邀他人為自己揄揚之外，開始有了寄託心聲的功能。中期自畫像造型比早期變化多，早期多以松樹為背景，中期則有猴子、竹杖、書籍相伴，不一而足。以技巧而言，中期有細膩的白描也有豪放的減筆，既有文人的逸筆草草，也有禪僧的神來之筆。晚期他目力漸衰，不復中年時的靈活飄逸之姿，用筆粗豪，常常意到筆不到，有「老大意轉拙」之勢，甚至有將自己畫像置於抽象的潑墨潑彩背景中之舉。

張氏一生用功，於繪藝本著「七分人事三分天」的信念，精進奮發，未嘗片刻懈怠，1981年去世前兩年，仍奮力從事畢生豪舉——「廬山

圖」之鉅製。⁶³他的自畫像雖有許多係出之以輕鬆的心情，類遊戲之作，倒並非他精心製作，意在傳世的作品。然而從他一生的自畫像中，仍可一窺他的藝事進程，由早年仰明清吳偉、石濤、任伯年等人之或清秀或逼真，而中年出入宋元的文人蘇東坡、李公麟、趙孟頫的瀟灑曠達、風流儒雅，至晚年則豁然貫通，無古無今，意到筆隨，不甚在意以何種技巧為之。⁶⁴身為現代畫家，他的自畫像同時呈現了攝影術對傳統人像畫的影響和衝擊。

相較之下，林布蘭一生的自畫像從年輕時代對自己表面的觀察捕捉，中年開始注意情緒的層面，進入晚年時則向內省視並分析自己，觀看他一生的自畫像，宛如觀賞了一幕如李爾王般的悲劇，每一項災難都成為深深刻鏤在他臉上的印記，由於個人感情的意涵如此之深，因此觀者無法不將之視為傳記性質的自畫像。⁶⁵而張氏一生的自畫像並不似林布蘭般來自對自身內在的探索，而是在每個生命的階段展開他與古人的對話，他的深沉與他的智慧，來自歷史，他每一莖鬚鬚的筆觸，每一道衣紋的褶痕，都閃爍著歷史的光輝——他的自畫像不僅是他個人一生外在滄桑浮沉的紀錄，也是一名二十世紀畫家以一生之功與整部中國繪畫史對話的紀錄。

圖 1：林布蘭（1609-69）《自畫像》，1655 年，維也納，藝術史博物館。

圖 2：張大千（1899-1983）《自畫像》，1926 年，取自黃天才，《五百年來一大千》，1998 年。

圖 3：張大千《自畫像》，1928 年，取自黃天才，《五百年來一大千》，1998 年。

圖 4：《婦女側影》，取自陳申《中國攝影史》，1990。

圖 5：《衫裙》，1902 年，取自江蘇美術出版社《老照片-服裝時尚》，1997 年。

⁶³ 「七分人事三分天」的說法見張大千，〈畫說〉，《張大千畫》（台北：華正書局，1982），頁 6。

⁶⁴ 張大千曾於晚年所作的一張《潑墨勾金紅蓮》上題：「六十四年十二月臘八日環筆盒風日晴美，旋即歸國，心曠神怡，乘興為此，無人無我，無古無今，擲筆一嘆。」見巴東，〈無人無我，無古無今—集古今書畫大成的張大千〉，《無人無我，無古無今—張大千畫作加拿大首展》，頁 42。

⁶⁵ 關於林布蘭自畫像的分期及詮釋，見 Christopher Wright, *Rembrandt: Self-Portraits*, esp. pp. 16-38.

- 圖 6：取自《三才圖會》〈人事編〉，卷 4，木刻版畫，1607 年。
- 圖 7：王繹（1333-？）、倪瓚（1301-74）《楊竹西小像》局部，1363 年，北京故宮博物院。
- 圖 8：任熊（1823-57）《自畫像》，1856 年，北京故宮博物院。
- 圖 9：無名氏《倪瓚像》，1340 左右，台北國立故宮博物院。
- 圖 10：沈周（1427-1509）《自畫像》，1506 年，北京故宮博物院。
- 圖 11：陳洪綬（1598-1652）《喬松仙壽》，1635 年，台北國立故宮博物院。
- 圖 12：任頤（1840-96）《酸寒尉像》，1888 年，浙江省立博物館。
- 圖 13：曾鯨（1568-1650）《山水人物圖》，1639 年，美國柏克萊加大美術館。
- 圖 14：任頤《吳淦像》，1878 年，北京故宮博物院。
- 圖 15：張大千《大千己巳自寫小像》，1928 年，私人收藏。
- 圖 16：石濤（1641-約 1710）《自寫種松小像》，台北國立故宮博物院。
- 圖 17：張大千《自畫像》，1934 年以前，中國私人收藏。
- 圖 18：石濤《黃山圖冊》，第十二開，北京故宮博物院。
- 圖 19：張大千《三十九歲自畫像》，1937，四川省文物商店。
- 圖 20：任頤《高邕之 28 歲小像》，1877 年，上海博物館。
- 圖 21：張大千《自畫像》，1947 年，私人收藏。
- 圖 22：張大千《我同我的小猴兒》《大千狂塗冊》第十二開，台北國立歷史博物館。
- 圖 23：張大千《自畫像》，1956 年，取自《張大千筆》，1959 年左右。
- 圖 24：趙孟頫（1254-1322）《蘇東坡像》，1301 年，台北國立故宮博物院。
- 圖 25：張大千《自畫像》，1958 年，取自《張大千筆》，1959 年左右。
- 圖 26：張大千《自畫像》，1959 年，私人收藏。
- 圖 27：作者不明，張大千《自畫像》偽作，年代不詳。
- 圖 28：張大千《自畫像》，1957 年，私人收藏。
- 圖 29：羅聘（1733-1799）《冬心先生像》，浙江省博物館。
- 圖 30：張大千《六十二歲自畫像》，1960，香港中文大學。
- 圖 31：張大千《自畫像》，1961 年，巴西私人收藏。
- 圖 32：石濤與蔣驥（活動於 1706-1742）《洪陔華畫像》，1706 年，美

國普林斯敦大學美術館藏。

圖 33：張大千《瑞巖憩寂》，1961 年，香港中文大學藏。

圖 34：郎靜山(1894-1995)《萬壑松風怒氣豪》，1963 到 1966 間，取自郎靜山，《八德園攝景》，1966 年。

圖 35：張大千《山林高士》，1961 年，台北國立歷史博物館。

圖 36：張大千《七十歲自畫像》，1968 年，私人收藏。

圖 37：張大千《自畫像與黑虎》，1970 年，佳士得拍賣。

圖 38：雷諾瓦(Pierre Renior)《船上的午餐》局部，1881 年，美國首都華盛頓菲利普斯收藏。

圖 39：張大千(1899-1983)，《乞食圖》，1973 年，私人收藏。

圖 40：任頤，《橫雲山民行乞圖》，1868 年，北京中央美術學院。

圖 41：張大千，《鍾馗歸妹圖》，1975，台灣私人收藏。

圖 42：張大千，《鍾馗圖》，1932 年，中國佳德拍賣。

圖 43：張大千，《鍾進士》，1976 年，私人收藏。

圖 44：張大千，《自畫像》，1980 年，中國私人收藏。

圖 45：張大千，《自畫像》，約 1982 年，私人收藏。



<圖 1>



<圖 2>



<圖 3>



<圖 4>



<圖 5>



<圖 7>



4.7 佚名 寫真的角度 木刻版畫 取自《三才圖會》(一六〇七年), 人事編, 第四卷, 頁二九~三〇

<圖 6>



<圖 8>



<圖 10>



<圖 9>



<圖 11>



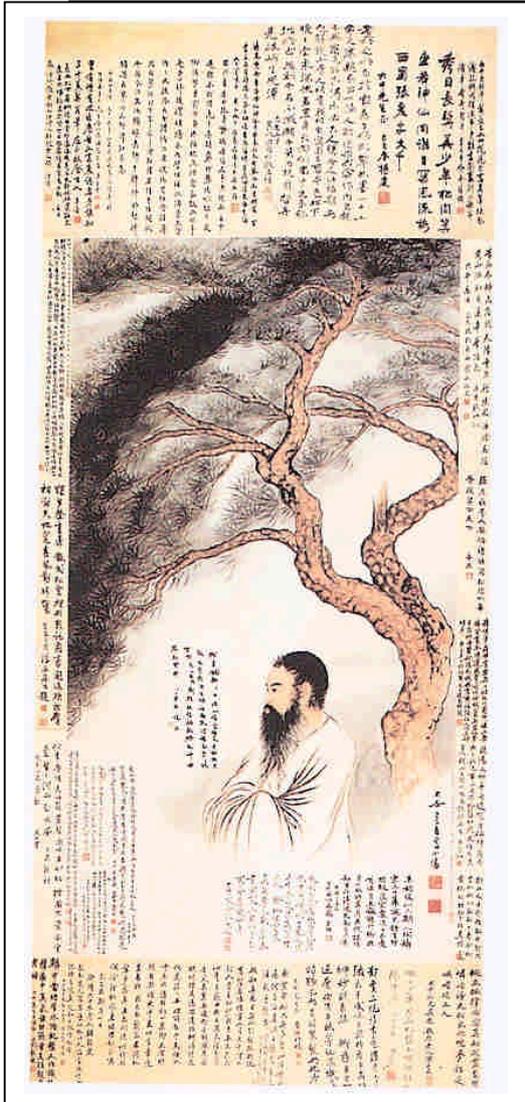
<圖 12>



<圖 13>



<圖 14>



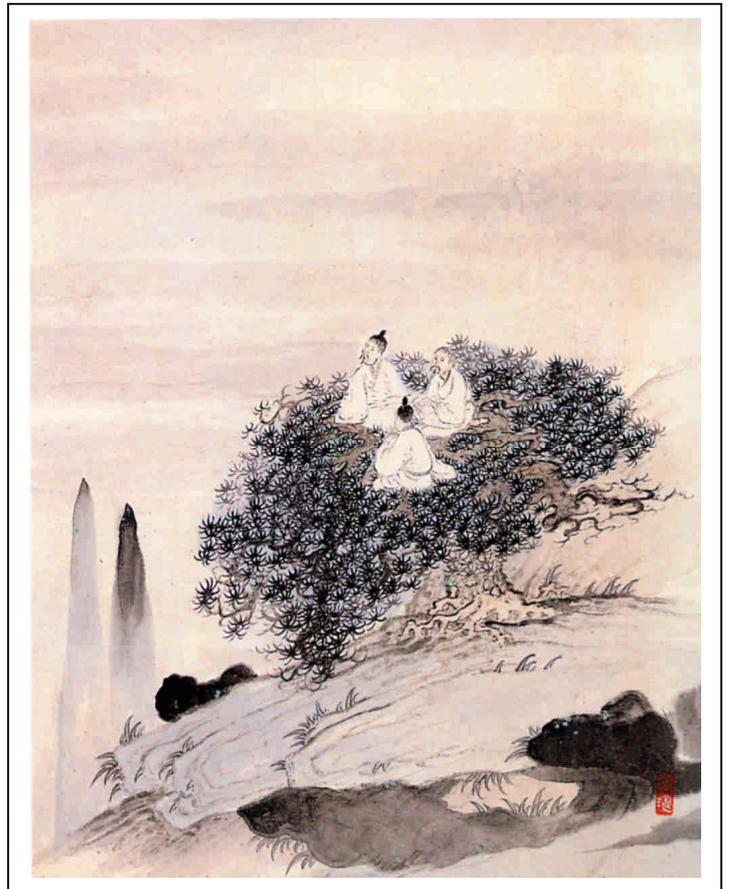
<圖 15>



<圖 17>



<圖 16>



<圖 18>



<圖 19>



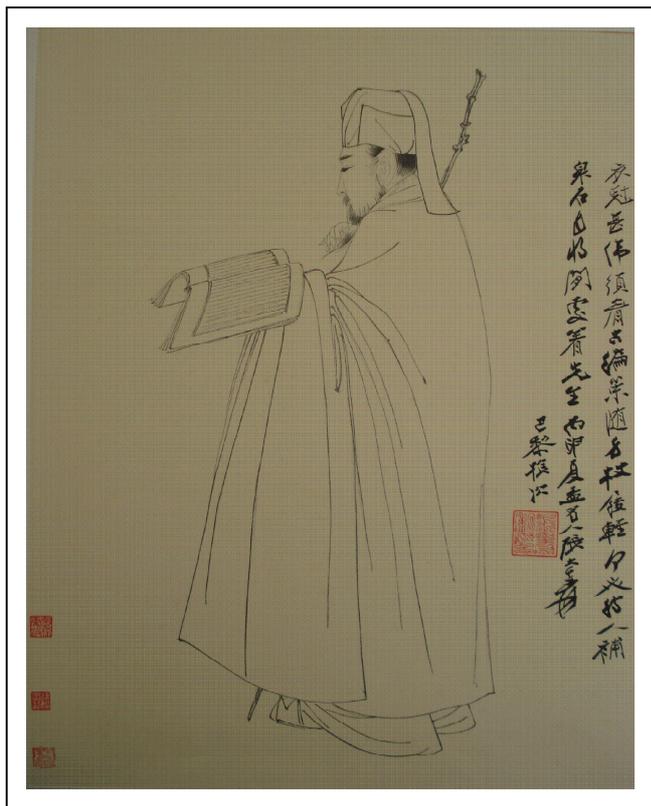
<圖 20>



<圖 21>



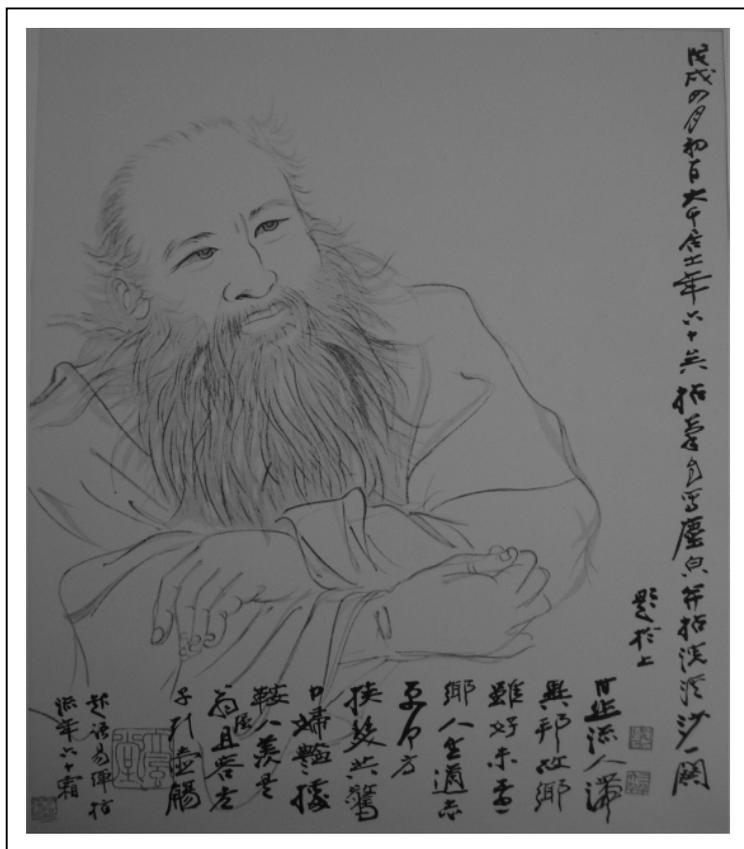
<圖 22>



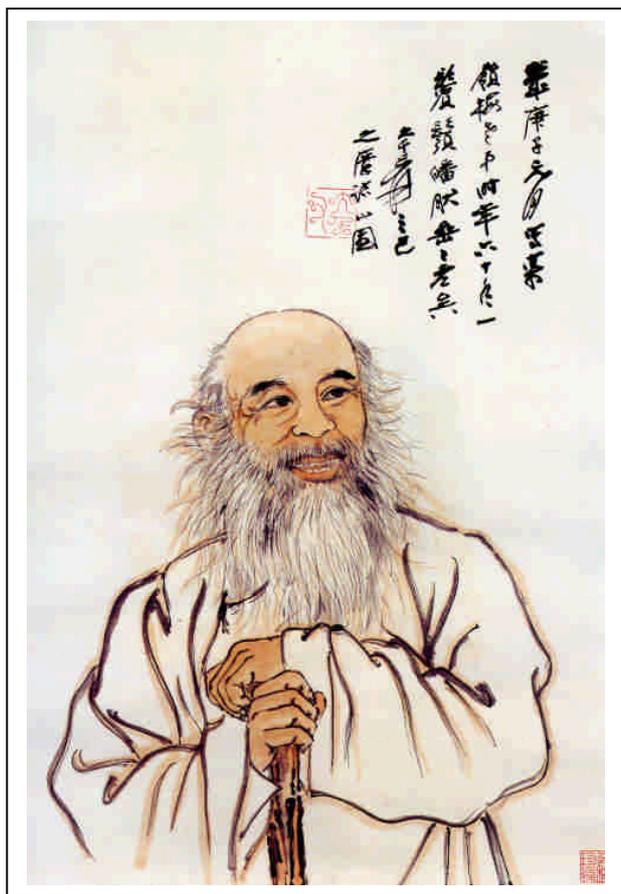
<圖 2 3 >



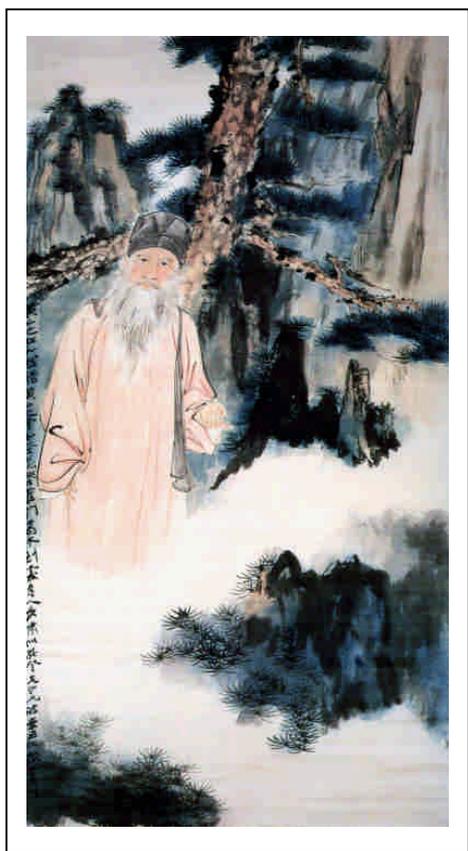
<圖 2 4 >



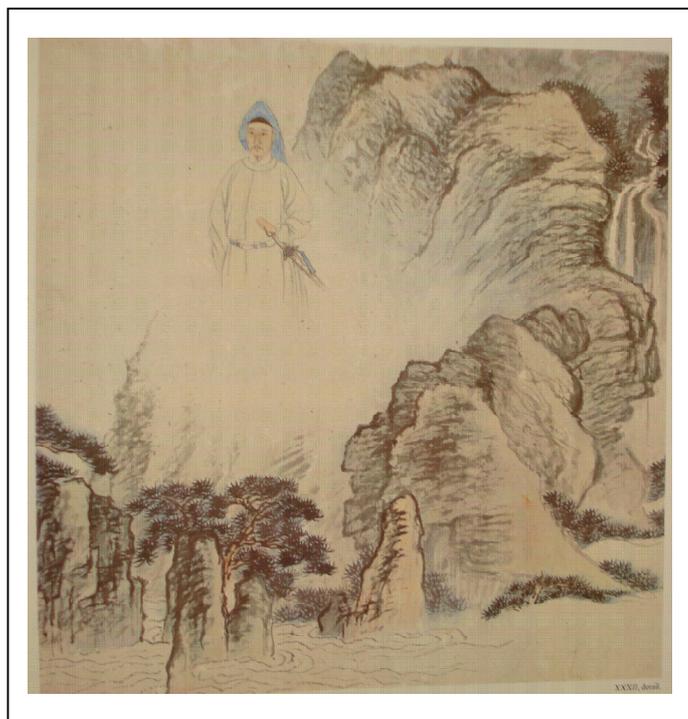
<圖 2 5 >



<圖30>



<圖31>



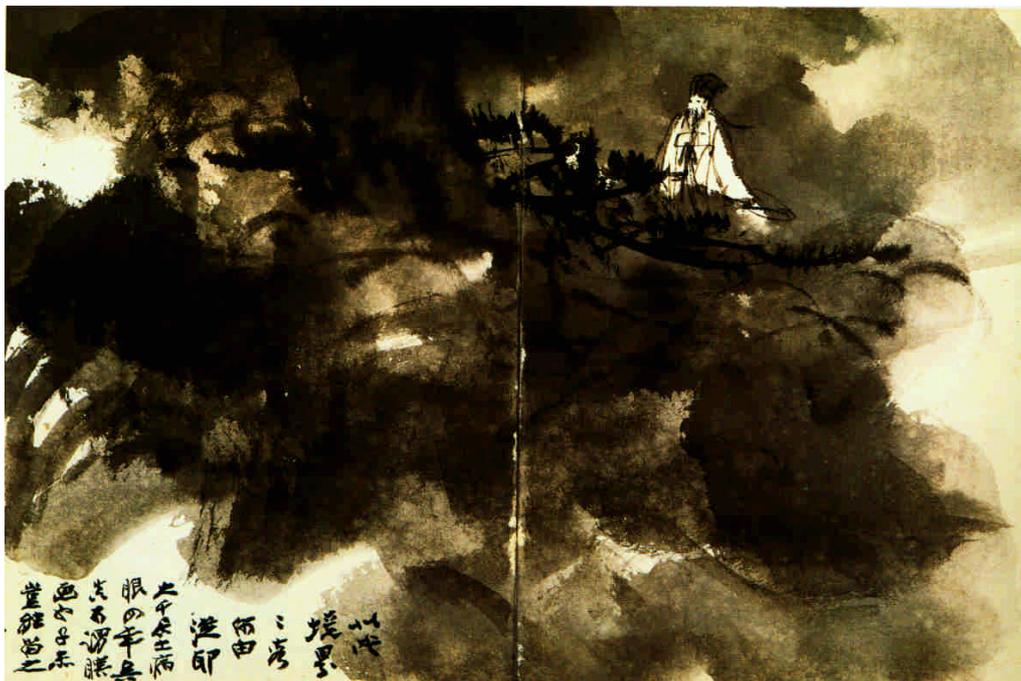
<圖32>



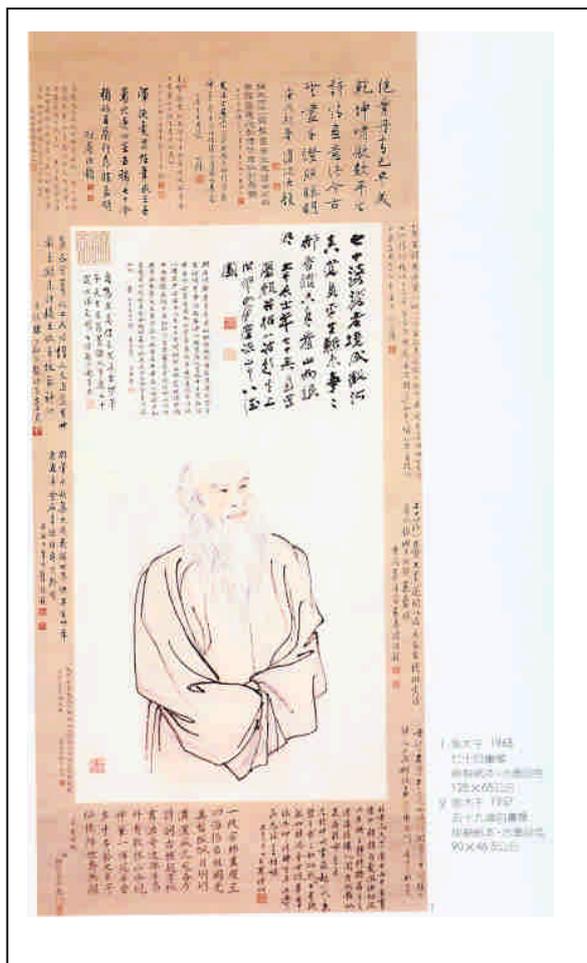
<圖 3 3>



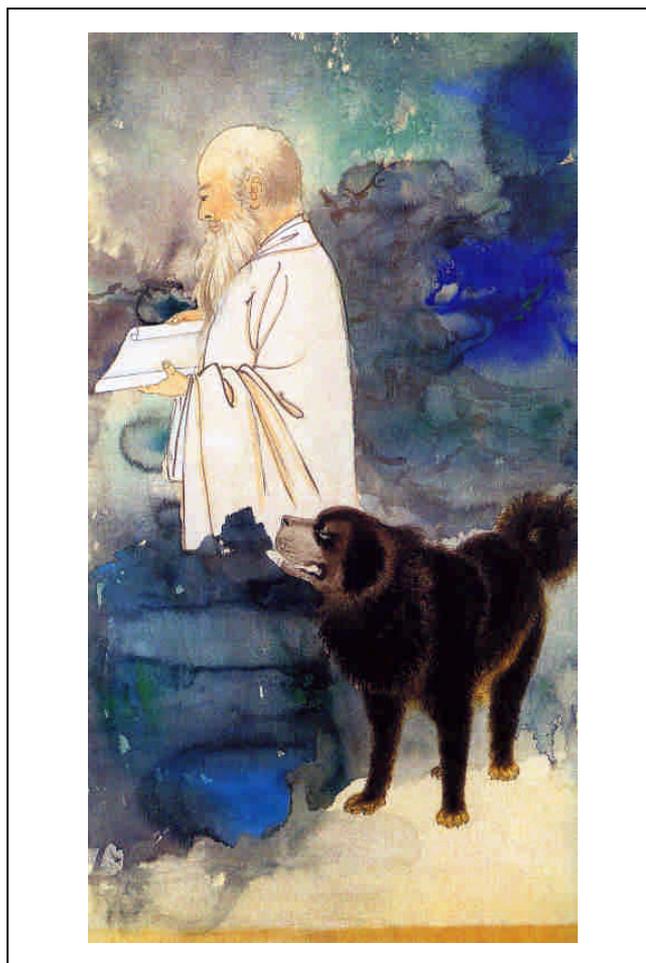
<圖 3 4>



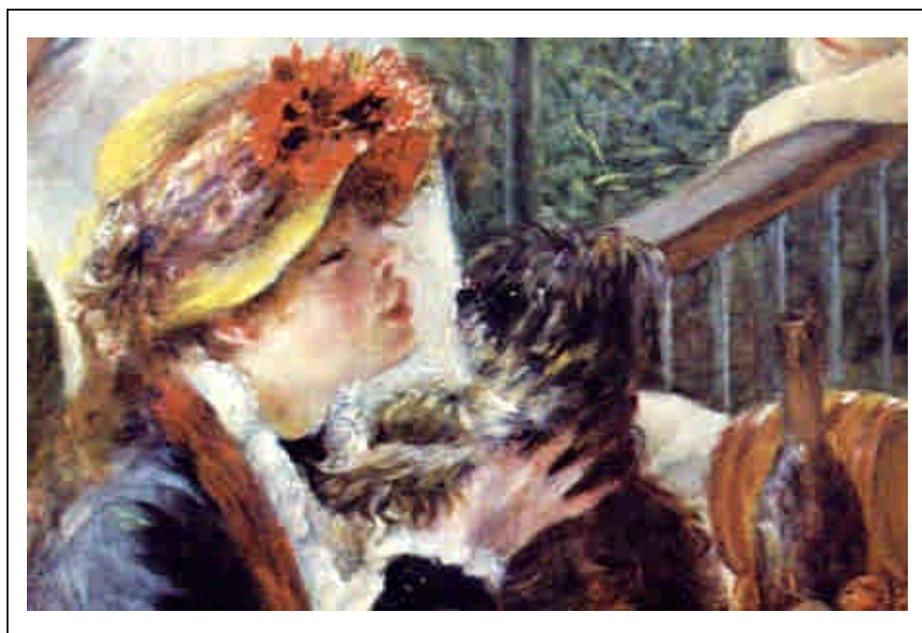
<圖 3 5>



<圖 36>



<圖 37>



<圖 38>



<圖 39>



<圖 40>



<圖 41>



<圖 4 2>



<圖 4 3>



<圖 4 4>



<圖 4 5>