

張大千潑墨潑彩畫風——以1967年
〈四天下通屏〉、〈山雨欲來〉、〈瑞士雪山〉為例的分析

林婉瑜

一、	前言
二、	張大千潑墨潑彩畫風之形成及其相關問題
三、	〈四天下通屏〉
四、	〈山雨欲來〉
五、	〈瑞士雪山〉
六、	結語

一、前言

1. 目前的研究成果及未來可能的發展空間：

目前研究張大千的論文和專書頗為豐富，種類包括，概論性的生平及藝術成就的討論、傳記類作品、張大千畫冊、張大千談畫論、張大千論文集等。內容涵蓋張大千藝術問題的各個層面，如：張大千與敦煌壁畫、張大千與石濤、張僧繇、王蒙等畫家的關係、張大千的復古與創新、張大千在中國現代畫的地位、張大千的藝術修養、藝術道路，及晚年的潑墨潑彩畫等。因為許多學者的努力，我們越來越瞭解張大千的藝術創作。

張大千潑墨潑彩畫風（約1960-1982年¹）的形成，許多學者都曾加以討論。它產生的因素可能包括許多方面，學者們主要認為是張大千旅居海外期間，所受西方畫壇的影響，然而，關於張大千和西方繪畫運動的真正關連，如：抽象表現主義（行動繪畫）、自動性技法等，學者前輩的討論較為不足，使我們不能對張大千晚年的潑墨潑彩畫風有深入、全面而確切的瞭解。

本文選擇張大千晚年潑墨潑彩作品中的三幅，作比較分析，意外中發現，目前，並無學者對張大千晚年的潑墨潑彩作品，從事專書性的或長篇論文型態的深入而專門的討論。因此，若要對張大千的藝術成就作進一步的承續研究，可從三方面發展。第一、可將張大千受西方藝術的影響，以及二者之間的真正關連作補充論述。第二、可以晚年的潑墨潑彩山水畫風為研究的中心，從事專門性的專書或長篇論文的討論。最後，可討論張大千潑墨潑彩畫風和中國傳統山水作品（可從張大千的臨摹對象及作品著手）與西方抽象表現主義（行動繪畫）作品、自動性技法的實踐，在構圖和形式風格上的關連（如果雙方之間確實存在著關連），釐清張大千潑墨潑彩畫風的真正面貌及意義。

2. 本文的研究目的：

本文以張大千1967年創作的〈四天下通屏〉、〈山雨欲來〉、〈瑞士雪山〉等三幅作品為對象，探討張大千晚年潑墨潑彩山水畫風的成就及意義。其次，因為在研讀的過程中，發現一些和張大千潑墨潑彩畫風形成原因的相關問題，也希望一併在此

¹ 巴東將張大千潑墨潑彩畫風的時期界定在1960-1982年之間，以1960年〈潑墨荷花通屏〉為始到去世前最後一幅潑墨潑彩作品〈廬山高〉為止，歷時約20年，見《張大千研究》（台北：史博館，1996），頁119。真正第一幅潑墨潑彩山水作品是1962年完成的〈青城山勝景〉四屏。

提出來加以討論，以增進對張大千潑墨潑彩畫風的瞭解。因此，本篇報告除了以〈四天下通屏〉(圖9、10)、〈山雨欲來〉(圖13)、〈瑞士雪山〉(圖14)等三幅作品為討論的中心之外，將旁及對張大千晚年潑墨潑彩畫風形成原因的討論。

3. 選擇 1967 年〈四天下通屏〉、〈山雨欲來〉、〈瑞士雪山〉為研究對象的原因：

張大千於 55-70 歲之間 (1953-1969 年) 僑居巴西，旅行歐美各國，舉辦畫展，增廣許多見聞。這段期間張大千除了揚名異域，也走出一條創新之路——發展了潑墨潑彩的中國畫新風格，達成他「師古而不泥古」²的藝術創作目標，在繼承傳統成就之餘，又有絕大的創新，張大千因此兼備了中國與時代的精神。

張大千對潑墨潑彩的運用，由開始的單色潑墨，發展成繽紛的潑彩表現，題材上，由花卉逐漸擴充到山水題材，因此，潑彩是潑墨潑彩畫風發展的後期階段。在 1965 年至 1969 年之間，是張大千潑彩創作的顛峰時期，從「〈青城山四景〉四屏到〈四天下通屏〉大約可以『縮影』出從民國 51 年到民國 57 年間的變化。」³〈四天下通屏〉完成的時間是 1967 年，比 1968 年還早一年，由此可知，張大千在 1967 年時，已經完成他在 1968 年所顯示的成就，而 1968 年主要是 1967 年的延續發展。

1968 年的年初，張大千曾向友人表示：自己已能將石青、石綠的潑彩技法運用自如，而這是他最近難得有的成就。除此之外，就未再發現張大千進一步說明自己潑墨潑彩畫發展的情況，可見在 1968 年年初以前的一段日子，應該是張大千潑墨潑彩創作生涯中，一段重要的發展時期。雖然，這段重要的時期也可能包括之前 1966 年左右的一段時間，不過，從作品中發現，當時 (1966 年左右) 完成的作品，畫面上呈一片片的潑墨、潑彩暈開，然而，到了 1967 年時，畫面中在具象與抽象之間、線與面之間、墨色與顏色之間達成平衡，畫面的呈現清澈而明晰。綜合以上所言，1967 年應該是張大千完成潑墨潑彩畫風重要的一年。

² 湯皇珍，《雲山·潑墨·張大千》(台北：雄獅，1993)，頁 74。

³ 湯皇珍，《雲山·潑墨·張大千》(台北：雄獅，1993)，頁 130。

二、張大千潑墨潑彩畫風之形成及其相關問題

1. 「破墨」與「潑墨」：

王維、王洽（王墨）、米芾等人都是在「破墨」或「潑墨」名詞下常見的人名。王維與王洽的墨跡皆失傳，因此，王維的「潑墨」與王洽的「破墨」技法如何行使、如何完成、產生何種面貌都不可知，目前「暫時把『破墨』視為先淡後濃的水墨技法，而將『潑墨』視為用水與墨潑灑或以筆導引水墨高速掃動為形的情況……」⁴由此，則「潑墨」主要是指用墨的方式，潑灑，或以毛筆導引，水墨在快速的創作活動中被加以運用。「破墨」是先用淡墨，後用濃墨的水墨技法，因深度不同的墨色加入，而使原本的對象脫離單色的表現。

元章（米芾）衍王洽破墨為落茄，遂開雲山一派，房山（高克恭）、方壺（方從義）踵之以成定格，明清六百年來，未有越其藩籬者，良可嘆息，予乃創意為此，雖復未能遠邁元章，亦當抗手玄宰（董其昌）。⁵

北宋米芾繼承王洽「破墨」形成「雲山」一脈，元代時有高克恭與方從義承繼其流，張大千自云其潑墨潑彩畫風傳承這個傳統而來，不是自創新法。在作品中，張大千的創作實際上包括了「破墨」及「潑墨」兩種技法，然而，學者一般而言，僅以「潑墨」一詞含括這兩種表現，另外再加入「潑彩」二字，以補充說明張大千在色彩上的運用，關於這方面的問題，將在第三、第四及第五部分中，由實際的作品加以討論。

2. 張大千潑墨潑彩畫風之形成：

張大千潑墨潑彩畫風之形成，傅申先生總結可能的原因有三⁶：

其一，受西方文化的新啓發：旅居歐美期間，張大千在各地舉行畫展，接觸當代西方的文化活動，因此，獲得嶄新的視覺經驗與刺激，如：訪問畢卡索、抽象表現主義（行動繪畫）、自動性技法等。

其二，由固有中國繪畫藝術的傳承與啓發：張大千偶習馬夏，主要走南宗一派，他從「…比較偏重個人表現主義的畫家入手，但又以正統派的巨匠為依歸」⁷，工筆、寫意兼施，各家各派各種畫法的影響都有。

⁴ 湯皇珍，《雲山·潑墨·張大千》（台北：雄獅，1993），頁84。

⁵ 傅申，《張大千的世界》（台北：義之堂，1998），頁84。

⁶ 參考巴東，《張大千研究》（台北：史博館，1996），頁120-140。

⁷ 傅申，《張大千的世界》（台北：義之堂，1998），頁82。

其三，行萬里路的山水生活的體驗與觀察。

其四，主要的近因：眼疾。

3. 張大千潑墨潑彩畫風形成相關的幾個問題：

「…觀摩文藝復興三傑達文西、拉斐爾、米蓋朗基羅之壁畫、雕塑，於西方傳統藝術實地研考，…深感藝術為人類共通語言，表現方式或殊，而講求意境、功力、技巧則一。」⁸這段話說明了張大千個人的創作理念，同時，也顯示出張大千以中國的繪畫理念——「意境」來理解和取得與西方藝術的聯繫。

張大千旅居歐美之前，或多或少有些機會接觸西方的當代藝術，然而，身歷其境的體驗與衝擊更強，1956年夏天與畢卡索的會面，對張大千繪畫藝術的發展產生了一些激勵的作用。

張大千原本便佩服畢卡索豐富的創作天賦和日益求變的精神，會晤時，更驚覺畢卡索學有本源與從事研究的努力。張大千還發現天才藝術家畢卡索擬齊白石風格的花鳥畫墨色濃淡難分，一代西方大師的中國畫濃墨不分，顯現中西繪畫在媒材上的差異。畢卡索言談中讚美唯有中國人有藝術，而西方白人實無藝術等等，這些因素都增強了張大千對中國畫筆墨表現的信心，而畢卡索在藝術上的不斷耕耘，也砥礪著張大千從事創新的決心。

目前，學者肯定張大千和當代西方藝術的關連，主要從以下幾個角度觀察：第一，張大千旅居海外多年，見識之廣，影響很深；第二，以張大千敏銳的藝術家天分，應該感受到了西方藝術運動的風氣；第三，張大千與旅居法國的抽象畫家趙無極交情甚篤，可能受到了好友的影響；第四，1950與1960年代間歐美畫壇盛行的「抽象表現主義」、「行動繪畫」（Abstract Expressionism / Action Painting）和「色域繪畫」（Color-field Painting）等，能和中國最高層次的老莊哲學相通，因此，容易為張大千所接受。

以上的看法主要根據常理性的推斷，其中與直接的證據，如：形式、風格、構圖、畫家創作理念等的連結較為不足。巴東先生將張大千的作品和抽象表現主義畫家簡京斯（Paul Jenkins, 1923-）及趙無極的作品對照，試圖說明張大千和現代藝術的

⁸ 張大千著 樂恕人編纂，〈畢加索晚期創作展序言〉《張大千詩文集》（台北：黎明，1984），頁127。

關連⁹，但雙方在外表上的相似度很低，不如巴東先生所言的相似。

將抽象表現主義（行動繪畫）、自動性技法或色域繪畫和中國最高層次的老莊哲學相結合是否可行？抽象表現主義（行動繪畫）和自動性技法關係到幾個重要的觀念，如：材料具有自動表現性的觀念、畫家的「不在」、作品本身和完成有如自然現象、作品的倔強存在感、創作的自發性、認為職業畫家的創作有所造作等。其中，很重要的是關於媒材的表現性，在藝術創作的活動中，媒材反客為主，透過藝術家的身體完成一件藝術品。這些西方藝術創作上的觀念和老莊哲學如何結合？或者，以老莊哲學來親近抽象表現主義（行動繪畫）的態度（如果真是如此），反而能夠證明張大千非西方屬性的創作本質，因而，我們可以說，張大千並未進入西方藝術運的思想核心。

張大千的作品「還是一幅帶有中國山水觀的『山水畫』。與全然在用色、用線、用面積上下功夫的抽象畫『無法等同』。」他不信任醉筆、左手畫、雙手畫、口筆畫、腳書、反書、倒書等，覺得認認真真，一絲不苟地作畫猶害怕不足，更何況使用一些奇怪的手法從事炫技，實在是「誤事誤人」。¹⁰張大千潑墨潑彩畫風的作品，創作起來十分費事，往往需要十天半個月才能完成一幅畫。創作時他先將畫紙噴濕擱在板上，然後：

…由他拿著一盤墨灑於其上，再令他的門生或晚輩一人手持木板的一頭隨意搖動（這個方法很現代），搖到使他滿意為止；…等墨色固定以後，他再命學生將畫擺在遠處，這時他從各個角度觀看一下，便胸有成竹了；於是這一堆混沌的墨再經他畫筆細細經營就變成了遠山、近水、懸崖峭壁、孤帆、山寺種種奇絕的山水…¹¹

…有的一時不能完成者，甚至過了幾年才斟酌出適當的佈局，…¹²

在創作活動的最初步階段，即將墨、彩潑灑到畫紙上，由門生晚輩搖動畫紙直至產生張大千滿意的圖形的過程中，墨水與色彩形狀的不可重複性與機緣偶然性帶有自動性技法的特徵，不過，在接下來的階段中，張大千開始應用傳統中「置陣布勢」與「經營位置」的方法，他先在心中「密於精思」，然後胸有成竹，意存筆先形

⁹ 參考巴東，《張大千研究》（台北：史博館，1996），頁125。

¹⁰ 李永超編，《張大千論畫精粹》（廣州市：花城出版社，1998），頁4-5。

¹¹ 馮幼衡，《形象之外》（台北：九歌，1983），頁22-23。

¹² 傅申，《張大千的世界》（台北：義之堂，1998），頁86。

成一幅構圖布置完美的作品。這個階段中審慎斟酌與琢磨再三的態度，便和自動性技法的精神不太符合。張大千秉持的是中國繪畫的創作理念和精神，雖然，作品在外觀上產生變化，然而，以傳統中國畫家對於媒材的控制性，以及以畫家為中心的創作活動中，卻不至於促使張大千走向自動性技法的道路。

張大千希望為中國繪畫尋找新的語言，在過程中，西方的藝術運動對張大千的影響到底到達了什麼層次？是否曾深及思想的層面，這方面需要進一步的研究。西方當代藝術的抽象形式可能為張大千的潑墨潑彩畫風提供了靈感，但二者在形式或構圖上究竟具有多少關連，還需要進一步的討論，它和抽象表現主義（行動繪畫）、自動性技法及色域繪畫的關係需要更清楚的釐清。

三、〈四天下通屏〉

山水的閱歷對張大千的創作十分重要，他是一個典型的「作萬卷畫，行萬里路」型的中國傳統山水創作畫家，「張大千說：『多看宇宙大觀，不是親眼看過，憑著意想，上不了筆尖。』眼下多看，搗爛吞入，下筆自然泉湧而出。」¹³〈四天下通屏〉便是一幅實景山水，在他的作品中有許多這類作品。標題中的四天下指：四川的峨眉、劍閣、夔門和巫山等天下四絕，是一幅以潑墨為基礎，而輔以破墨的作品。在張大千的潑墨潑彩山水中，這種以潑墨為基礎，輔以破墨的作品較多¹⁴，而另一種，寓傳統形式以破墨技巧的作品¹⁵的作品較少，本篇報告討論到的三幅作品都屬於前一類較趨新的作品。

在〈四天下通屏〉（圖9、10）之前，有幾幅重要的、具有里程碑意義的作品。張大千於1959年完成了一幅具有潑墨畫意義的山水作品，即〈山園驟雨圖〉（圖1），它和同年完成的另一幅作品〈喜雨圖〉（圖4）「都水墨充沛，色與線開始分不清彼此的界線，提供一個空間使『線』消失，使物象模糊在墨與水間。」¹⁶在畫中一些小的單元面積上，張大千運用潑墨暈染形成深淺頗為一致的墨片，乍看之下，頗近似於以墨平塗的技法。這種技法在張大千的墨荷作品中，以及中國傳統的寫意作品中多有傳承，如：南宋梁楷〈李白行吟圖〉（圖2）、明徐渭〈牡丹蕉石圖〉（圖3）、張大千〈水殿暗香——墨荷手卷〉（1962）、〈喜雨圖〉的左下方等等。此外，張大千更進一步地

¹³ 湯皇珍，《雲山·潑墨·張大千》（台北：雄獅，1993），頁35。

¹⁴ 除此之外又如：與〈山雨欲來〉同年而稍早的〈春山匹練〉、〈阿里山曉色〉（1980）、〈匡廬俯瞰宮亭湖〉等。

¹⁵ 如：〈太魯閣〉（1959）、〈吳興清遠〉（1980）、〈歸漁圖〉等。

¹⁶ 湯皇珍，《雲山·潑墨·張大千》（台北：雄獅，1993），頁126。

模糊線與面之間的界線或單元與單元之間的界線，運用畫筆牽引流動形成一片片有深淺層次顏色之別的潑墨表現。「線」的消失以及有深淺層次之別的墨、彩表現，應該是張大千創作潑墨潑彩畫風的第一個步驟，這在日後的〈瑞士瓦浪湖〉（1960）（圖5）及〈青城山勝景〉四屏（1962）（圖8）中都承襲了類似的表現方法。

1962年的〈青城山勝景〉四屏，被認為是張大千第一幅真正運用潑墨畫風完成的作品，它延續著從〈瑞士瓦浪圖〉等作品而來的水墨淋漓，「層次變化豐富，用筆帶水墨的速度也夠暢快。…以渴、水交互的線條做出局部山的質地，…虛實、反差、對照、互補之間的運用可以說極為成功。」¹⁷從〈青城山四景〉四屏（1962）及〈四天下通屏〉（1967）中，可以大約觀察出張大千潑墨潑彩畫風在1962年至1968年之間的進展，這在之前的引文中已經說明，因此不再贅述。

和〈青城山勝景〉四屏相比，〈四天下通屏〉的畫面呈現較為抽象，畫紙本身有一些粗糙的纖維表面，即使有顏色敷蓋仍能顯現出一些纖維本身的紋路，增加了自然的質地感，這些自然的質地感在某些地方還與對象的需要十分符合，形成天然的、真正「不見筆跡」的筆墨效果。起起伏伏的山形輪廓，有如經過雲海的啃噬一般，找不到一座輪廓明朗的山形。畫中可以發現，張大千「用硃砂、石綠、石青、生赭代替清水破析濃墨，取代積墨，比較古人只以水破墨或在黝黑處積墨。」¹⁸以傳統的色料代替清水，應用在「破墨」技法的傳承與發展上，是張大千個人的開創。

〈四天下通屏〉運用石綠較多，運用石青較少，畫面中加入七、八處的撞粉效果，產生奇異的反光色彩，「全幅捨棄皴擦，僅以極少極淡的線條暗示樹幹、屋宇和水紋。」¹⁹它是張大千晚年幾幅巨幅山水中最不見筆墨細節描寫的作品之一，往後的作品，在潑墨形成的山形上施以較多的筆墨皴寫，與中國傳統山水畫中的型態較為近似，如：翌年（1968年）的〈長江萬里圖〉。此外，畫面上的線條減弱，主要是由大面積的潑墨與潑彩形成畫面中景物的動勢布置，以及增強畫面的結構和韻律，構成了整體性。畫家在大片的墨染上輔以細筆皴擦，補充出山腳、屋宇、樹石和人物等，形成點睛之妙。

¹⁷ 湯皇珍，《雲山·潑墨·張大千》（台北：雄獅，1993），頁130。

¹⁸ 湯皇珍，《雲山·潑墨·張大千》（台北：雄獅，1993），頁86。

¹⁹ 湯皇珍，《雲山·潑墨·張大千》（台北：雄獅，1993），頁130。

四、〈山雨欲來〉

〈山雨欲來〉(圖13)與下一幅〈瑞士雪山〉(圖14)都幾乎是只見墨暈而不見筆跡的作品，「筆」的運用減至最低。其次，除了少數的皴擦，如：畫面左下方的屋宇點綴等，稍見筆跡之外，畫面中其他的部分則很難找到暗示「具象」的成分，張大千將色與墨（潑墨、潑彩）的運用擴充至最大，他的許多近乎抽象的山水作品，都在1965-1970年之間完成。

〈山雨欲來〉高度發揮了水、墨、彩的渲染效果，圖象在「具象」與「抽象」之間遊走，「抽象」質素的發展應是張大千潑墨潑彩畫風發展的第二步驟²⁰。「具象」與「抽象」之間成熟的游離與運用，是張大千在1967年左右這段期間的成就。

明清兩代表現潑墨技巧的作品大部分僅侷限於筆墨的點寫，未見像張大千一樣從事大面積的揮灑。「米氏雲山」經過張大千改革創新之後，形成新的潑墨潑彩畫風，十分適合表現在〈山雨欲來〉或〈山園驟雨〉(1959)(圖3)等這類水氣豐富的題材中，在大量墨、彩渲染的畫面中，水霧空濛的景象更適切地傳達出來。

〈山雨欲來〉還有著強烈的色彩對比，張大千的作品色彩鮮麗豐富，妍麗的色澤有如寶石，雖然不是工筆設色山水，但是同樣具有精麗的特質。巴東先生認為：

張大千治藝由文人水墨畫入手，但因他遠赴敦煌，觀摩到了北魏、隋唐時代的中國壁畫，那種濃豔精麗的設色風格，引發了他內在的色彩天分，因此從1940年以後，他即大量地引用鮮豔的中國重彩到畫面上。1960年以後的青綠潑彩畫風，實可視為承傳於中國青綠設色表現之進一步推展。²¹

然而，張大千在1940年遠赴敦煌之前，其色彩的運用已經具有豐富鮮麗的特色，在〈撲蝶圖〉(1935)、〈黃山九龍瀑〉(1935)、〈巫峽清秋〉(1938)、〈散花女〉(1937)等早期的作品中，都可見到類似的例子。敦煌之行，使張大千具有特色的色彩運用獲得進一步的發展，形成更為濃豔精麗的風格。我們若將敦煌之行前後的作品和1962年之後形成的潑墨潑彩作品兩相比較，便能發現1962年之後形成的潑墨潑彩作品，反而與敦煌行之前的設色風格較為類似。

²⁰ 參考1965年的作品，如：〈幽谷圖〉，又名〈秋山晚色〉(圖7)。

²¹ 巴東，《張大千研究》(台北：史博館，1996)，頁165。

潑彩和撞粉的運用增加了〈山雨欲來〉畫面的厚度，潑墨潑彩加上高度的抽象表現，使作品產生十分偶然性的效果。在這幅作品的構圖中，很難發現中國傳統山水畫的痕跡，畫面中的一小塊空白，在周圍的墨與色的精心搭配下，形成一道強光，強化了畫面的流動、深邃與明快。它的色彩大部分是暗色系的，然而，畫面卻顯的十分強眼，可以作為張大千心中的「四美」之一——「亮」美的良好印證。張大千的「亮」美是指一幅作品具有突出搶眼的特質，「讓人一眼見到，就能為它所吸引，所震撼…」²²

五、〈瑞士雪山〉

〈瑞士雪山〉在皴筆的應用上更少，整幅圖幾乎完全不見筆跡。雪山上的紋路顯見是以畫筆導引墨和彩，形成山脈與雪景的紋路。描繪大雪的白色墨染流洩而下，在畫面的右下方形成一片白茫茫的撞粉效果。相較之下，〈瑞士雪山〉的「具象」質素並不比〈四天下通屏〉少，而比〈山雨欲來〉多，可見皴筆的運用多寡，並非「具象」與「抽象」之間唯一影響的因素。〈瑞士雪山〉的「具象」因素，在於墨染所形成外型，畫面中心上方的藍色大片墨染配上畫筆導引的深藍色潑墨效果，對山脈的紋路與外型形成了良好的暗示。接下來下方的淡墨色三角形繼續暗示著山形，透過畫面最下方的深墨色三角形群山，使作品的主題充分地呈現出來。在墨色與藍色山勢的旁邊是白色的雪景與之對應，山雪呈傾斜的走向，又再次暗示了雪山的繪畫內容。

同樣的情況可以在同年而於稍早完成的〈春山匹練〉（圖12）與1968年的〈深山飛瀑〉（圖15）中發現，尤其是〈春山匹練〉畫面中，因潑墨而產生的山勢型態及三道大小瀑布的效果，即使將皴筆補充的部分全部掩蓋，也能夠顯示出山水瀑布的內容描繪。「具象」與「抽象」的因素，不全在於皴筆補充的多寡與應用，真正的藝術家往往能活用藝術上的手法來達成他們的繪畫上的目標。

撞粉技法的使用在此已經十分成熟，在翌年的〈深山飛瀑〉（1968）（圖15）、隔年的〈煙雲曉靄〉（1969）²³（圖16）和〈李白詩意〉（1972）（圖17）等作品中，撞粉的表現技法運用得更為自然。1969年時，張大千七十高齡，能夠純熟地掌握潑墨與潑彩技巧，色和墨之間的變化往往形成可遇而不可求的美感。潑墨潑彩畫風由線與面的交互輔助，色與墨的不相偏廢的創作手法來完成。

²² 見李永翹編，《張大千論畫精粹》（廣州市：花城出版社，1998），頁56。

²³ 1969-1970之間的作品可說是張大千一生畫風中最接近西方抽象形式的表現。參考巴東，《張大千研究》（台北：史博館，1996），頁126。

六、結語

張大千的潑墨潑彩畫風形成一種「精麗」卻「寫意」的風格，「精」與「寫意」本是兩個對立的形象，張大千能夠將它們協調地融合在一起，是他包容整個畫史傳統的企圖中，所獲致的成就之一。他不忘在創新的風格中加入傳統中國畫「用筆」的特色，即使當外表和西方抽象繪畫極為相近的之時，張大千的潑墨潑彩畫風也未曾真正地走向西方抽象畫的道路。

「抽象」的含義²⁴是，以分析、簡化的方式來觀察事物的過程（或結果），用來分解事實，提煉事物，因此，畫面中的每個筆畫或線條都應該和事物的過程（或結果）有關。許多學者在理解「抽象」的含義和「抽象畫」時都有所誤解，誤將「非具象」和「抽象」混一談，「非具象」的作品應接近於康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）的色彩音樂性作品，或惠斯勒（James McNeill Whistler, 1834-1903）「交響曲」或「夜曲」等為標題的作品。那麼，張大千的作品是否為抽象作品？在他的潑墨潑彩山水畫中，是否將山水、屋宇、樹石分析簡化了？

就構圖而言，景物確實被簡化成幾個簡單的部分，以〈春山匹練〉（圖12）為例，畫面簡化成上方的群山、中段左右兩方的懸崖、畫面中間的飛瀑、右下方的河岸、下方的兩塊岩石等六個部分，然而，若以各個部分分別觀察，便能發現，每個部分除了在外型上仍能被辨別出是一種簡化之外，其餘，內容的細節就無法辨明了。

張大千運用簡單的勾勒將樹石、屋宇等小單元描繪出來，事物經過了簡化，運用的是中國減筆的畫法和寫意畫風。在〈深山飛瀑〉（圖15）和〈李白詩意圖〉（圖17）等作品中，張大千運用這類寫意的筆法將山脈的輪廓勾勒出來，然而，在一些具有大片山水墨染和彩染的作品中，如：〈幽谷圖〉（1965，又名〈秋山曉色〉）（圖7）、〈四天下通屏〉（1967）（圖9、10）、〈幽谷圖〉（1967）（圖11）、〈春山匹練〉（1967）（圖12）、〈山雨欲來〉（1967）（圖13）、〈瑞士雪山〉（1967）（圖14）、〈深山飛瀑〉（1968）（圖15）、〈煙雲曉靄〉（1969）（圖16）等，它們的墨片和色片在許多部分中，將畫面裡的某個區域整個覆蓋住，透過周圍的暗示，觀者雖然能夠明白被大塊墨彩所覆蓋的區域在描繪些什麼，然而，卻很難說明張大千確實簡化了，或分析了些什麼，最多只能說，張大千用大片的墨染或彩染代替了該處存在的山水、樹石。大片的暈染是中國畫傳

²⁴ 根據 H.W.Janson 的觀點，參考 H.W.Janson 著 曾瑋、王寶連譯《西洋藝術史》④，（台北：雄獅，1980）。

統的表現法的一部份²⁵，是否能夠被稱為「抽象」或「抽象的畫法」，有待商榷，或者，稱之為「簡化的具象」更為恰當。

張大千創作潑墨潑彩作品可能運用了一些自動性技法的創作手法（運用了多少成分需要再確認），形成一些乍看之下在外型上和西方抽象繪畫相互類似的作品。然而，除了一些在構圖上非常特殊，可能看不清其如何構圖的作品，如：〈幽谷圖〉（圖11），或者，在構圖上不容易發現其與傳統畫的關連之外，如：〈山雨欲來〉（圖13）和〈瑞士雪山〉（圖14）等作品，其他的作品，或者可以進一步地尋找出它們在傳統構圖中的根源，透過這項比對的工作，可以佐證張大千潑墨潑彩作品中的中國性或非中國性。

張大千對西方的藝術運動有多少的瞭解是一個難解的問題。我們就客觀知識的立場來釐清張大千和西方藝術的關連，不一定和張大千本人的認知完全相同，張大千因誤解而使西方藝術對他產生了影響力，可能比我們所發現的更大，例如：若張大千認為西方抽象表現主義和中國最高層次的老莊哲學相關，而很快地接受，那麼，抽象表現主義對張大千的影響，將比我們從客觀的形式分析中所查知的更大。因此，我們需要更多的資料來佐證張大千的想法。

「影響力」的層面不容易分析，然而，「關連性」的層面可能較容易著手，從雙方的藝術理念、觀念、形式、風格、手法等，都能從事較客觀且針對藝術品本身的分析。如果與西方藝術的關連較難釐清，或許我們可以從與中國藝術傳統的關連上著手，假使我們發現張大千潑墨潑彩畫風與中國藝術傳統有很大的關連性，透過一些中西藝術風格與特質上的差異，將有助於釐清張大千潑墨潑彩風格和西方抽象表現主義、自動性技法、色域繪畫的關係，我們才能真正地認識張大千潑墨潑彩畫風的面貌。更進一步地確認張大千潑墨潑彩畫風和中國藝術傳統的關連，應該是一項重要的工作。

由手邊的資料發現，〈喜雨圖〉（圖4）接近「米氏雲山」的表現（參考圖19，高克恭〈秋山暮靄〉）、〈瑞士瓦浪圖〉（圖5、18）和展子虔〈遊春圖〉（圖20）的構圖類似，〈羅浮飛雲頂曉日〉（圖6）是「半邊一角」的構圖（參考圖21，馬遠〈華燈侍宴圖〉），〈幽谷圖〉（圖7）、〈春山匹練〉（圖12）中高崖深谷的構圖類似沈周的〈廬山高〉（圖22），而〈青綠山水〉中的大山堂堂和三段式留天、地的全景山水與范寬的〈谿山行旅圖〉相同，其中，〈山雨欲來〉、〈瑞士雪山〉、〈深山飛瀑〉、〈煙雲曉靄〉等作品較難找出

²⁵ 見圖1、2。

中國傳統中構圖的淵源，或許有實景山水或西方風景構圖的影響，需要再討論。 ■

參考書目

1. 傅申，《張大千的世界》（台北：羲之堂，1998）。
2. 湯皇珍，《雲山·潑墨·張大千》（台北：雄獅，1993）。
3. 巴東，《張大千研究》（台北：史博館，1996）。
4. 馮幼衡，《形象之外》（台北：九歌，1983）。
5. 史博館，《張大千紀念文集》（台北：史博館）。
6. 熊念祖主編，《張大千談畫》（台北：中國藝廊出版社，1975）。
7. 李永翹編，《張大千論畫精粹》（廣州市：花城出版社，1998）。
8. 陳滯冬編著，《張大千談藝錄》（河南美術出版社，1998）。
9. 謝家孝，《張大千的世界》（台北：時報，1983）。
10. 張大千著，樂恕人編纂，《張大千詩文集》（台北：黎明，1984）。
11. H.W.Janson 著，曾埴、王寶連譯，《西洋藝術史》④（台北：雄獅，1980）。
12. 巴東，〈張大千〉，《中國巨匠美術週刊》，總號 176 期/中國系列 076 期（1996.2.10，台北：錦繡）。



圖1 南宋 梁楷
〈李白行吟圖〉



圖2 明 徐渭
〈牡丹焦石圖〉



圖3 張大千 〈山園驟雨圖〉
162x 81 cm 1959

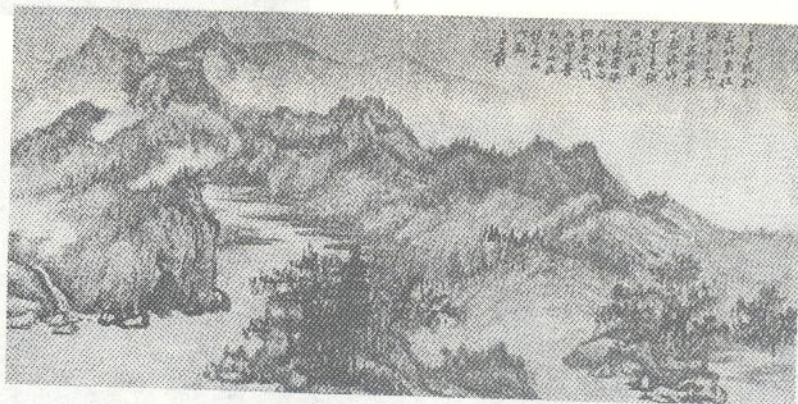


圖4 張大千 〈喜雨圖〉 73x 148 cm 1959

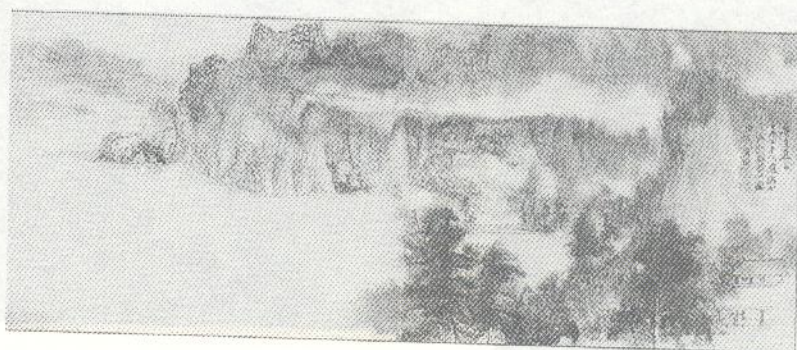


圖5 張大千 〈瑞士瓦浪圖〉（局部） 1960



圖 6 張大千〈羅浮飛雲頂曉日〉
23x 10.5 cm 1962



圖 7 張大千〈幽谷圖〉
(秋山曉色) 1965



圖 11 張大千〈幽谷圖〉208x 118 cm 1967



圖 10 張大千〈四天下通屏〉(局部) 1967

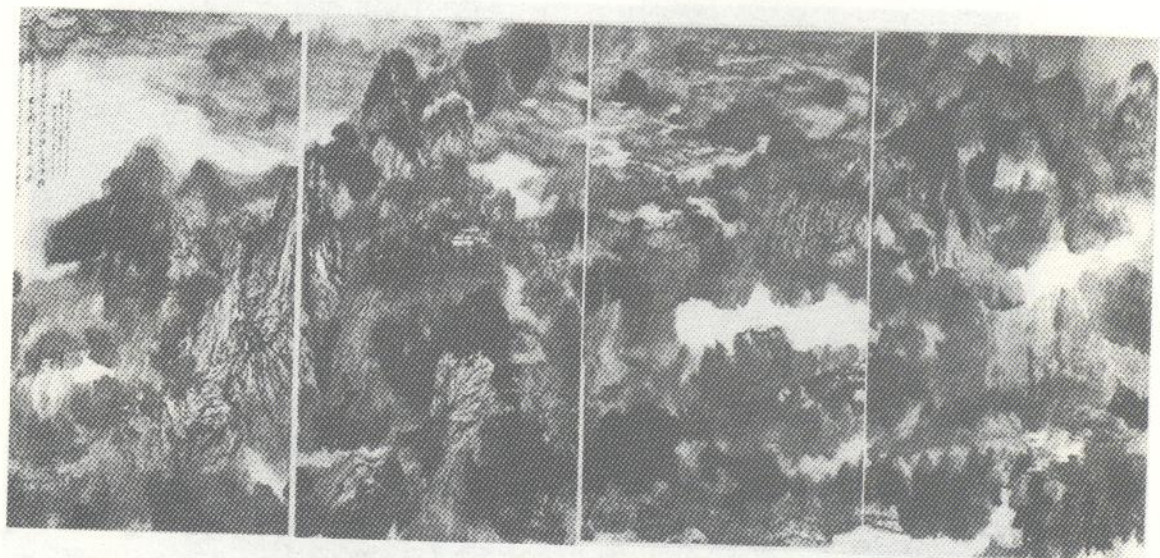


圖 8 張大千〈青城山勝景〉四屏 195x 555.5 cm 1962

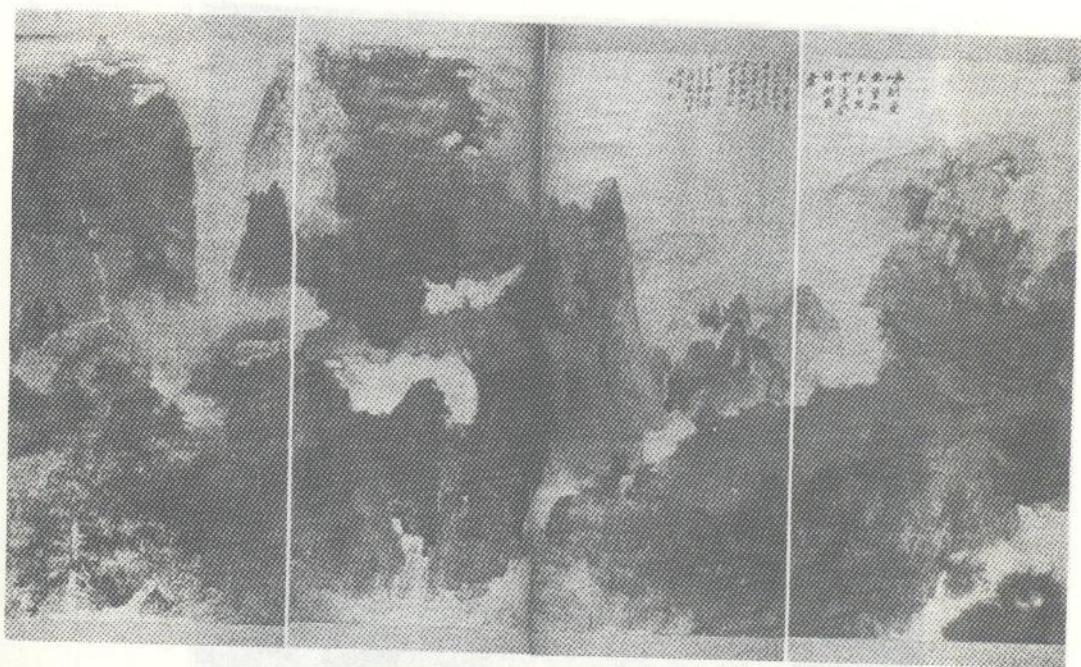


圖 9 張大千〈四天下通屏〉 173x 356 cm 1967

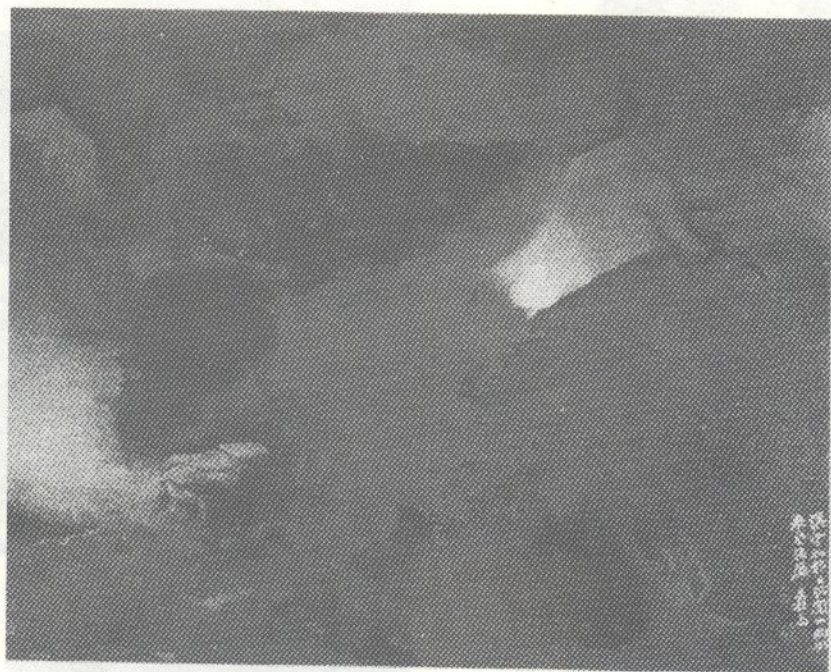


圖 13 張大千〈山雨欲來〉 93x 116 cm 1967



圖 14 張大千〈瑞士雪山〉 67x 92 cm 1967

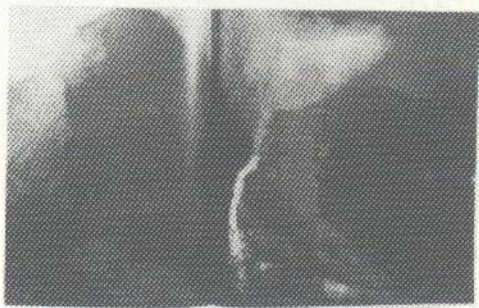


圖 15 張大千〈深山飛瀑〉1968



圖 16 張大千〈煙雲曉靄〉54x 75 cm 1969



圖 12 張大千〈春山匹練〉1967

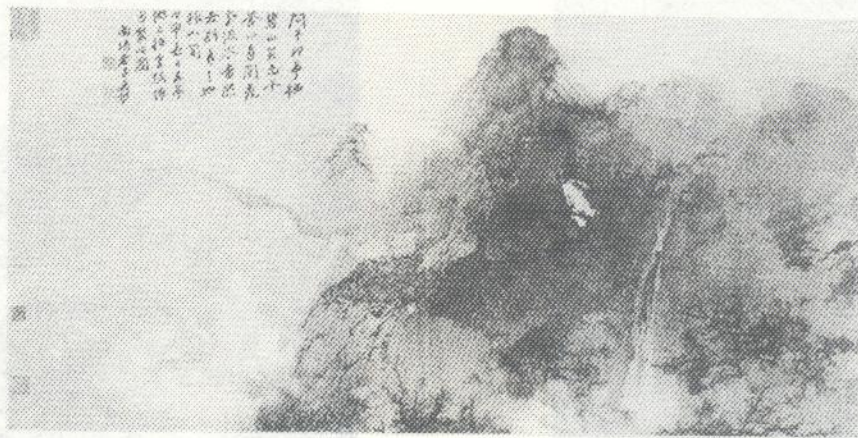


圖 17 張大千〈李白詩意圖〉95x188 cm 1972

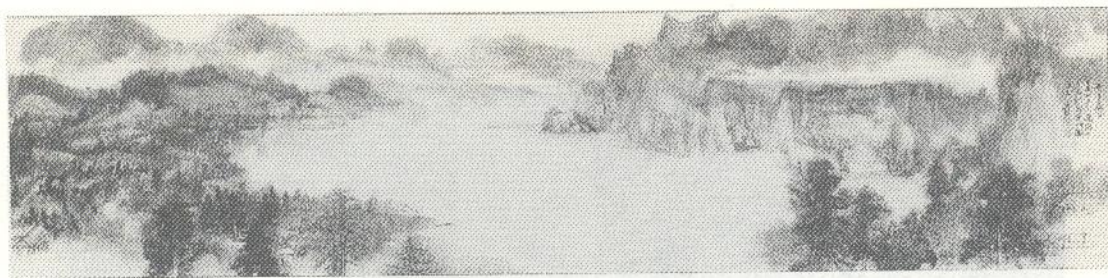


圖 18 張大千〈瑞士瓦浪圖〉 31×129.5 cm 1960

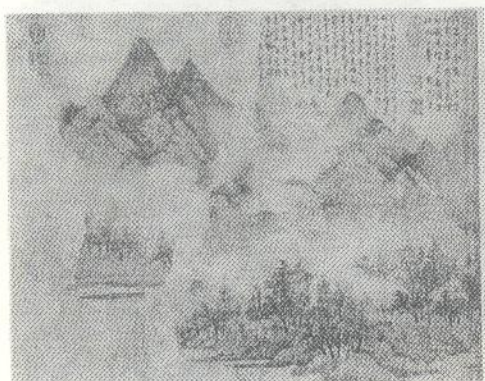


圖 19 元 高克恭〈秋山暮靄〉 49.5×84 cm

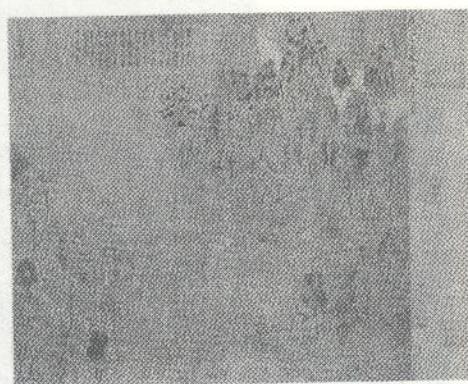


圖 20 隋 展子虔〈遊春圖〉 43×80.5 cm



圖 21 宋 馬遠〈華燈侍宴圖〉 125.6×46.7 cm



圖 22 明 沈周〈廬山高〉 193.8×98.1 cm



圖 24 宋 范寬〈谿山行旅圖〉206.3×103.3 cm

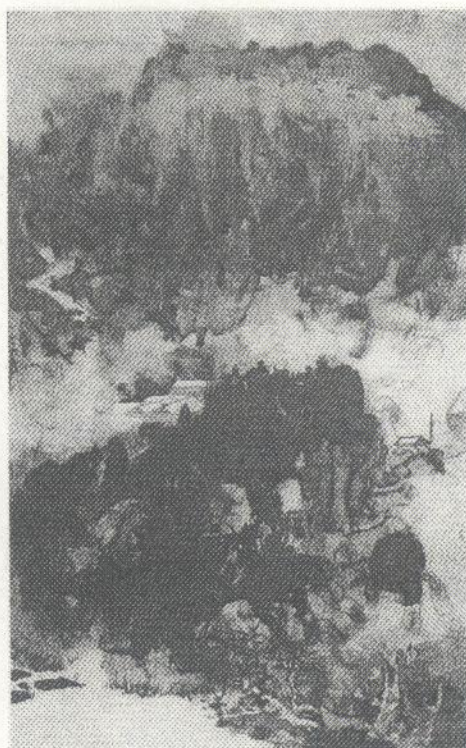


圖 23 張大千〈青綠山水〉93.5×173 cm