



天問圖
向天萬古終身悟埋地
千年尚了憂
甲子年孫多慈寫于台北



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

5.
引西潤中
幽微精進

孫多慈·
〈天問圖〉(局部)·
1958, 設色、紙本·
54 X 38.5cm·
國立歷史博物館典藏。



……中西畫法，有其同者：曰真、曰善、曰美；有其不同者：曰工具、曰體制；有形式不同內容無異者：西貴寫真，間亦有趨向吾國抽象表現之意境者，中貴寫意，而刻意寫實，栩栩如生，躍然紙上之佳作，亦非罕觀。總之，境與神會，意在筆先，初無二致。劉勰氏所謂「情往似贈，興來如奮。」此一切文藝極精盡微之情也。故步自封，徒貴家雞，數典忘祖，但求野鶩，遂兩失之，誠可悲托！

——摘錄自「孫多慈女士個人繪畫展覽會」1946年展覽目錄

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts



1950年代，孫多慈攝於畫室。

《孫多慈描集》裡的交融

孫多慈的藝術觀受到恩師徐悲鴻的影響不少，但是她其實也有許多自己的看法，在她脫離了學校的課程規範之後，從每一次個展或是發表作品的論述中，都可以讀出她個別對藝術的見解。

《孫多慈描集》共收納了作品三十幀。包含：一張彩色印刷的油畫〈自畫像〉(P.118右圖)與〈徐悲鴻先生畫作者〉(P.39右圖)；另有孫多慈學生時期的素描作品二十八件：模特兒〈人體〉共十五件，親友肖像〈劉小姐〉等十件，動物素描〈獅〉兩件，風景〈天目山大樹王〉(P.112)一件。其中有墨畫肖像數件，筆觸簡練明快與鉛筆素描如出一轍。素描作品中的人

右與圖：
孫多慈，〈獅〉，
1934，炭精筆、紙，
尺寸未詳。

孫多慈，〈獅〉，
1934，炭精筆、紙，
尺寸未詳。





左頁圖：
孫多慈，
〈天目山大樹王〉，
1934，炭精筆、紙，
尺寸未詳。

孫多慈，鹿群，
1950年代，
水墨，尺寸未詳。

物塑造生動結實，筆觸豪放，厚重有力，展現出深厚的寫生功力。

在文章〈述學〉中孫多慈提及的幾位藝術家，是她傾慕或喜愛的，看得出小小年紀「向學」和「自我惕勵」的能量，這幾位藝術家，有一些特質，例如：女性藝術家、以「肖像」和「動物畫」為專長，在日後孫多慈的創作題材和藝術生涯規劃上，有些許這幾位的影子。而這幾位外國藝術家的資訊，來自於他的恩師徐悲鴻所提供。或許是徐悲鴻本身也受到了一些啟發，再轉介給學生們。上海中華書局1932年出版了《徐悲鴻畫集》第一冊，徐悲鴻在〈述學之一〉開宗明義表示了「鄙性以好寫動物」，並對如何開始對動物畫作發生興趣也敘述一番。

整理孫多慈在〈述學〉文章裡提及的西洋藝術家，列舉如下：

1. 藝術家Prud'hon（1758-1823），即皮埃爾-保羅·普呂東（Pierre-Paul Prud'hon）是法國大革命時期極具浪漫氣息的畫家，他觀察世界、用心感悟，是浪漫主義的先驅，古典主義風格的畫家。
2. 藝術家Vigée Le Brun（1755-1842），即是原名伊莉莎白·露易絲·維姬·勒布倫（Élisabeth Louise Vigée Le Brun）又稱維姬·勒布倫，勒布倫





National Taiwan Museum of Fine Arts

夫人。18世紀後期法國傑出女畫家，因給瑪麗安東尼皇后畫像而出名，一生作有約六百六十幅肖像畫及二百幅風景畫。

3. 藝術家Bonheur（1822-1899），即是羅莎·博納爾（Rosa Bonheur），原名瑪麗·羅莎莉·博納爾（Marie-Rosalie Bonheur），19世紀最著名女性畫家，以動物畫出名。曾是國際間不分性別、畫作最暢銷且售



National Taiwan Museum of Fine Arts

孫多慈：〈群鹿〉，
1950年代，設色、紙本，
52×104cm。

價最高的畫家。生長在女性才能遭受質疑的年代，她勇於追求理想的精神，與精益求精的工作態度，一直都是後世楷模。

4. 藝術家Swan（1847-1910），即是約翰·麥卡倫·史旺（John MacAllan Swan），英國動物畫家、雕塑家。史旺從小就熱中於觀察動物，當馬戲團來到鎮上時，他觀察動物之後開始學習畫動物。

宗白華強調線條是素描的基礎，而孫多慈選入描集的作品，以水墨的韻味取代線條的勾勒，「……引中畫更近自然，恢復踏實的形體感，未嘗不是中畫發展的一條新路。」宗大師評論《孫多慈描集》裡三件墨畫人像速寫〈墨畫範人首〉、〈墨畫劉小姐側影〉、〈墨畫錢壽荃女士〉：「……最近又愛以中國紙筆寫肖像，落墨不多，全以墨彩分明凹凸；以西畫的立體實感涵泳於中畫的水暈墨章中，質實而空靈，別開生面。」有別於其他炭精筆或鉛筆的精細描繪，加上白粉筆的高光，這幾件速寫透露出的是水墨寫意的韻味。

至於孫多慈在素描功力上令眾人驚嘆的，則為宗白華在《孫多慈描集》序文中所記述：「素描之造詣尤深，畫獅數幅，據說是在南京馬戲場生平第



一次見獅的速寫，線文雄秀，表現出獅的體積與氣魄；真氣逼人而有相外之味」。

另有風景〈天目山大樹王〉(P.112)寫生，用線條勾勒出老樹槎桫的蒼勁，疏落的葉片間卻又有臨風搖曳的動態。此次赴西天目山寫生，孫多慈另有油畫自畫像一件，徐師亦繪製素描像後再作成油畫作品。

《孫多慈描集》裡有一件素描 (P.121上圖)，孫多慈在右方寫下：「曾見Inger一描，絕愛之，惜不能得其印品，晚間作畫，乃令Modèle效其姿勢。」宗白華評論：「……素描的價值在直接取相，眼手

左上圖：孫多慈，〈墨畫範人首〉，1930年代，水墨，尺寸未詳。
 右上圖：孫多慈，〈墨畫錢壽荃女士〉，1930年代，水墨，尺寸未詳。
 下圖：孫多慈，〈墨畫劉小姐側影〉，1934，水墨，尺寸未詳。
 左頁圖：孫多慈，〈蘆花雙鹿〉，1959，工筆水墨，尺寸未詳。

【孫多慈描集】（該描集由中華書局玻璃版部製版、1935年出版。其中作品繪製年代應在1931-1934年間，描集的尺寸為36×22.5cm，內頁畫作的尺寸則不可考。）

1935年孫多慈南京中央大學畢業前，準備申請公費赴歐（法國或比利時）留學，她在學期間表現最突出的就是「素描」，在恩師徐悲鴻的敦促之下，選了一些在校學習的素描作品，央請中華書局協助編輯了《孫多慈描集》，這畫冊相當於今日學生畢業紀念專輯。

《孫多慈描集》內刊有其自述的學習經過〈述學〉，這篇類自傳的文章鉅細靡遺地敘述了她從小愛好文藝，直到進入中大的習藝歷程。另有宗白華先生寫的序，「……所以落筆有韻，取象不惑；好像前生與造化有約，一經睹面，即能會心於體態意趣之間，不惟觀察精確，更能表現有味。」替她的作品做了完美的詮釋。



孫多慈，〈慈自寫〉，1930年代，炭精筆、紙。



孫多慈，〈自畫像〉，1934，油彩、夾板，59.8×42.4cm。



孫多慈，〈父親〉，約為1931-34之間，炭精筆、紙本。



孫多慈，〈母親〉，約為1931-34之間，炭精筆、紙本。



孫多慈，〈李家應女士〉，1934，炭精筆、紙本。



孫多慈，〈小學生俞世傑〉，約為1931-34之間，炭精筆、紙本。

【孫多慈描集】



孫多慈·〈背縛〉，約為1931-34之間，炭精筆、紙本。



孫多慈·〈人體〉，約為1931-34之間，炭精筆、紙本。



孫多慈·〈人體〉，約為1931-34之間，炭精筆、紙本。



孫多慈·〈人體〉，約為1931-34之間，炭精筆、紙本。



孫多慈·〈人體〉，約為1931-34之間，炭精筆、紙本。



孫多慈·〈人體〉，約為1931-34之間，炭精筆、紙本。

心相應以與造物肉搏，而其精神則又在以富於暗示力的線文或墨彩，表
出具體的形神。故一切造形藝術的復興，當以素描為起點；素描是返於
『自然』，返於『自心』，返於『直接』，返於『真』，更是返於純淨
無欺。法國大畫家安格爾說：『素描者，藝之貞也。』」

取材自1952年10月4日《新閩日報》(Fookien Times)，張嘉慰主
編「週六版專欄」，〈拉開靈魂的窗幔——看孫多慈女士畫展〉，從東方
觀眾的眼光看來：

……我沒有讀過孫女士的詩，但是至少從他的山水畫中卻可嗅到
極濃厚的詩的氣息。〈蘇花道上〉、〈湖上畫室〉都充分的表明
了這一點。意境超逸深遠。

……他所畫的花鳥充滿了生命力，比活的鳥更「活」，比真的花
更「美」，正如亞里士多德所說的
藝術不僅是仿效自然，而是要創造
比自然更美更真實的東西。

……孫女士在藝術上的理想是兼取
中西繪畫藝術的長處，力求融會貫
通，在繪畫藝術上另闢新境界。

孫多慈曾譯著了〈當代歐洲印象派
以後的十位畫家〉，是她從法國遊歷歸來
以後的心得，她對梵谷的熱情奔放最為傾
心，認為他的作品是純真的自我流露，而
非造作虛偽的裝飾。另節錄孫多慈〈簡
述印象派以後五大畫家〉，原載1954《美
術》，轉載於1975.5《雄獅美術》頁40-41。

……這五位畫家中我最傾心的是梵
谷。他屬於後期印象派，也可說是
表現派的先驅。他天生對宗教的傾

右頁圖：
孫多慈，〈山泉〉，
1950年代，油彩、夾板，
41.1×32cm。

孫多慈，風景，
1950年代，油畫，
尺寸未詳。





左頁圖：
孫多慈，〈玫瑰〉，
1953，油彩、畫布，
45×32cm。

向，使他充滿了悲天憫人的熱情，這種情感終於在他的生命以及他的畫中爆發了，成為一堆如火焰似的色彩，一條條蠕動不安旋轉似的曲線，吸引我們進入他抑鬱而強烈的心情之中，使我們的心靈為之震動。他用一種自己的方法表現內在的觀感，因而外形的真實性未免有所忽略，但並未捨棄「形式」。

轉化形式·臺灣環島旅行寫生

中央大學藝術系的教育，以徐悲鴻的藝術理念為核心，強調引西潤中、師法自然，所以素描的基本功之外，寫生是重要的活動，經常由老師率領學生們赴各地寫生。

孫多慈的學院養成教育崇尚以大自然為師，師法自然，戶外寫生的訓練讓藝術的基因隨處被啟發。來到臺灣之初，孫氏多次帶領學生到校外寫生，足跡遍及阿里山、花東海岸、蘇澳、中橫等地。早先，〈環島寫生日記〉是她初踏上臺灣時的新體驗，從東海岸的日出畫到阿里山雲海。

1957年，孫多慈（右1）帶臺師大藝術系48級學生到碧潭寫生留影，左一為傅申。圖片來源：蔣健飛攝影。





1957年，孫多慈（後排左4）與林玉山（後排左6）帶領學生於臺中霧峰參觀博物館。



1950年代孫多慈的寫生作品，無論水墨或油畫仍然很規矩的取景，風景寫生就是將大自然的景象平移到另外的一片畫面，所以每次出門寫生，產量並不多，油畫顏料攜帶不便，除風景寫生，亦有少數人像作品，還是以寫實的方式表現視覺現象。

孫多慈，靜物，
1950年代，油彩，
尺寸未詳。



左頁上圖：
孫多慈，〈日出〉，
1953，油彩、畫布，
34.4×45.4cm。

左頁下圖：
孫多慈，〈阿里山雲海〉，
1952，油彩、夾板，
34.3×45.9cm。



1954年孫多慈結束進修參訪行程，圓了她多年的夢。「環遊世界」的壯舉，不但眼界大開，心境上也開朗了許多，作品擺脫了過去寫實工整嚴謹的態度，反而有一些類似野獸派的粗放筆觸。從孫多慈留存在她自己編輯的一個小畫集照片，看到此時段她的油畫創作，脫離了寫生寫景的描繪，反而有印象派寫生的光影搖曳的筆觸，之後也許她總是無法安定的在一處作畫，所以這類油畫作品可能也僅見於此了。



反倒是水墨作品日漸增多，有可能是



心境開闊了，她對自然風光的賞析讚嘆，從宏觀的大山大水，轉而成為細膩精緻的庭園寫生，小園一瞥就足以給她多少靈感，這個時期的創造力又再一次發揮了她早先的個人魅力，宗白華的評語：「所以落筆有韻，取象不惑；好像前生與造化有約，一經睹面，即能會心於體態意趣之間，不惟觀察精確，更能表現有味。」

孫多慈，〈霜葉紅於二月花〉，1959，設色、絹本，85×43cm。

左頁上二圖：
孫多慈，〈靜物〉，1950年代，油彩，尺寸未詳。

左頁下圖：
1960年代，孫多慈靜觀海棠花。



孫多慈，〈山水〉，1950-60年代，設色、紙本，30×49cm。



孫多慈，〈梅雀〉，1950年代，水墨，59×74.7cm。



約1968年，左起：羅芳、孫多慈、曹志漪（左4）、范儀（左7）、王庭玟（右2）、吳文正（右1）等臺師大美術系師生出遊留影。圖片來源：王庭玟提供。

孫多慈，〈太魯閣〉，1960年代後，油彩、畫布，64×80cm。



1960年代孫多慈「寫生」作品形式稍有改變，已經不再是就地創作的繪畫方式，她因經常出國講學、展覽，配合現實環境攜帶方便的需求，以速寫本記錄，再用水墨毛筆表現為多，中橫公路開通赴花蓮太魯閣寫生，她作了一系列的速寫稿，甚至還計畫製作一個長卷，稿本中的每一段落皆可成為單一件作品，有「回文詩」概念的創意。



孫多慈，〈太魯閣〉，1968，油彩、畫布，65×91cm，國立臺灣美術館典藏。

短暫的實驗，孫多慈也試圖用抽象的意念創作油畫，但是似乎無法發揮她精準掌握物象的天賦異稟，不久即宣告放棄，她仍然重新對著大自然捕捉畫面。

左圖：
孫多慈，中橫寫生，1950-60年代，
簽字筆、紙，21×15cm。

右圖：
孫多慈，中橫寫生，1950-60年代，
簽字筆、紙，15×21cm。



孫多慈，〈太魯閣〉，1960年代，設色、紙本，60×39.7cm。

排除了過多的束縛，1970年代孫多慈開發出自己彩墨風格的作品，以庭園中的植栽寫生，表現花卉、蔬果等日常生活題材的精緻幽微，明顯有個人獨特的彩墨書寫風格。孫氏以多彩的水墨來寫生寫景，融合了自己擅長的西式繪畫技法之形色和光影，運用書法線條的柔美律動，留下的一些兼具傳統水墨韻味與西式水彩風格的作品，也是她「引西潤中」或說是「中西交融」最具體的藝術表徵。

孫多慈，〈秋色〉，
1970，設色、紙本，
113.5×59.5cm。

右頁上圖：
孫多慈，〈春曉〉，1970，
設色、紙本，39×62cm。

右頁下圖：
孫多慈，〈小園一景〉，1972，
設色、紙本，29.8×37cm。





孫多慈·〈秋熟圖〉·1968·
設色、紙本·118×58.5cm。



孫多慈·〈春曉〉·1968·
設色、紙本·59×30cm。

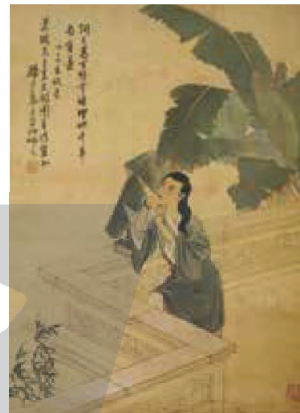
除了融合中外藝術於一畫之外，孫多慈也善用她的古典文學修養，藉古論今，表達她的自然觀和宇宙觀。李曼瑰是著名的戲劇學者，尤其專長於古文學戲曲。李曼瑰取材自屈原的《天問》編劇發表，1955年孫多慈以此創作了作品〈天問圖〉相贈，作品《天問》讓李曼瑰於1957年獲得教育部學術文藝獎戲劇類獎項。一件作品〈天問圖〉串起了蘇雪林和李曼瑰、孫多慈三人之間的交情。1957年文藝獎的四項得獎人中有兩位女性，即美術類的孫多慈和戲劇類的李曼瑰，恰巧兩位都是在蘇雪林的鼓勵下，提出申請候選。

〈天問圖〉是一件相當細緻的工筆水墨人物畫，落款詩題：「問天萬古終無語，埋地千年尚有憂。四十四年秋為 曼瑰先生寫天問圖並請 蔡正 孫多慈于臺北師大」。

畫面右上方有一叢芭蕉，中間有位清秀女子，雙手支頤憑欄，若有所思的仰望著天空。右下角有一方上面刻著「獨與天地 精神往來」的閒章。

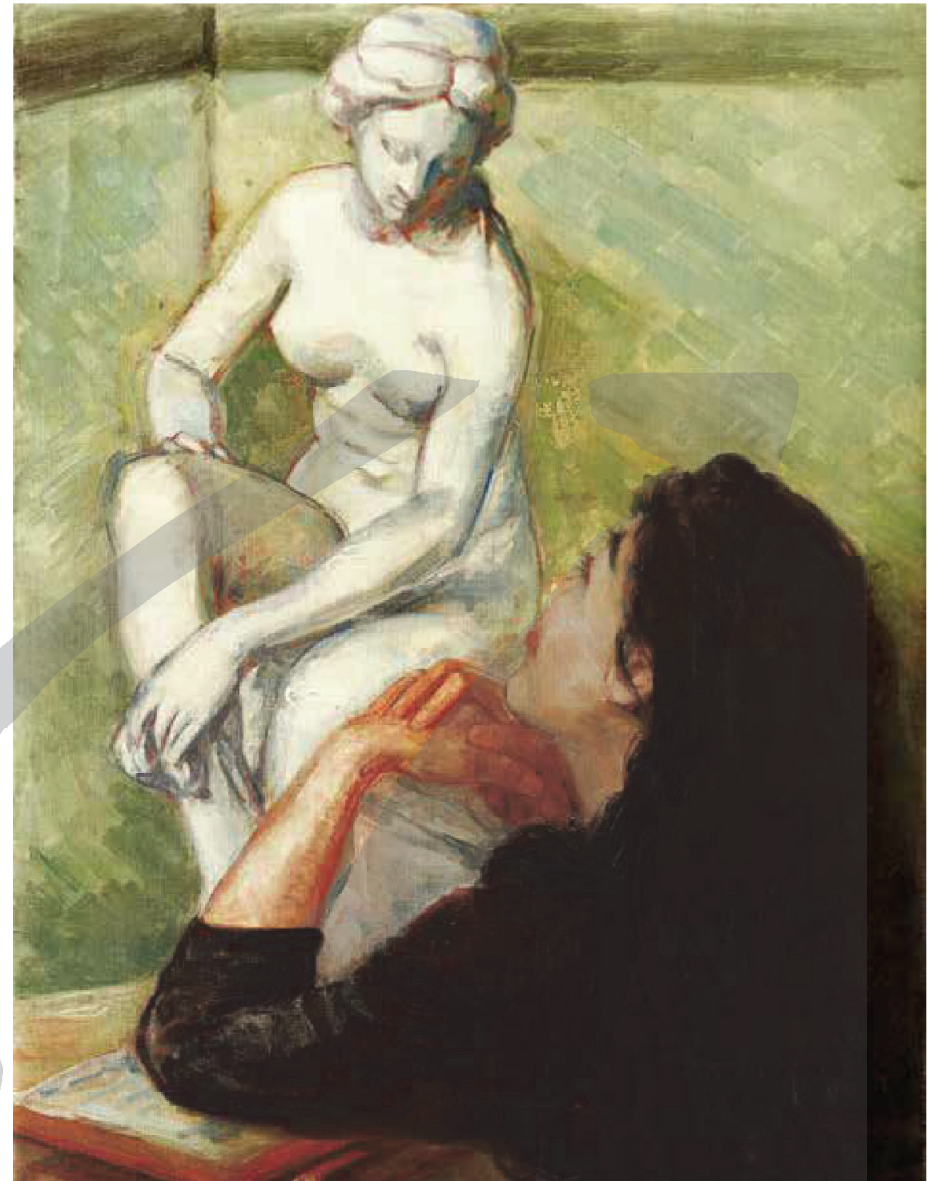
人物背後畫面上看起來單純清爽的芭蕉，在佛家說法，也是象徵著無有之間的取捨。或許這個畫面呈現的是孫多慈自從幼年習畫以來，一直深埋在心底的「大哉問」，她喜歡用的這幾句詩的意涵，可視為是她對大自然輪迴奧秘的敬畏與讚嘆。

《天問》這個題材源自於屈原的長詩，被收錄於楚辭。《天問》全長一千五百餘字，提出了一百七十多個問題，探索大自然之宇宙、天地、萬物虛實分合的真理。因「探索大自然」而質問「天」，似有所僭越，所以改個口氣。這個命



孫多慈，〈天問圖〉，1955，設色、紙本，54×38cm。

1957年，孫多慈（左4）、李曼瑰（左3）、邵夢蘭（右1）攝於文藝獎頒獎的茶會。



孫多慈，〈對著石膏像祈禱〉，1960年代，油彩、畫布，65×50cm。

題孫多慈應是深有感觸，對類似命題和詩句非常喜歡，或許和她幼年時期父親教她讀楚辭、漢賦有關，也是她日後成為藝術家的重要淵源。

〈天問圖〉上的題款：「問天萬古終無語，埋地千年尚有憂。」有人認為這詩句和圖面表達她創作心境的鬱悶、無語問蒼天的感懷。根據創作時間的推斷，當時的孫多慈意氣風發，無論在學術上、專業上、社會地位等等各方面，都是最巔峰的時期。

筆者解讀：「問天萬古終無語」用了萬年的時間探索宇宙奧秘，都還是「無語」，毋須特別去言說，因為天地萬物在終極的天道裡，會自然融合、自然消長的。「埋地千年尚有憂」，也是一樣的意思，即使事

情到最後塵封地底，無論實存與否，虛實有無，亦沒有什麼好去煩惱、計較的，孫多慈的心境應是隨緣看待自然消長吧。

「獨與天地，精神往來」語出《莊子》，「獨與天地」表示生活境況的獨特性或者是為孤獨而自處的意境。「精神」是天地萬物的本然屬性，「精」與「粗」是相對的，「神」與「形」亦是相對，如果人能體悟天地萬物之道，就可以超越形體之外；那麼此刻相對地就會顯現一個較為「精純」的狀態。孫多慈非常喜歡這枚書畫用章，註記了她在面對浩瀚天地時的自我認知心境。

彩墨揮毫·宣揚中華文化

孫多慈在擔任臺師大教授的期間，因為外語能力較佳，所以多次應邀出國參訪展出，同時宣揚中華文化。配合展覽的推廣活動，有時候需要做一些演講和現場揮毫的示範，水墨畫的輕巧靈活和韻味更容易發揮。因此，孫多慈以水墨媒材寫景，融合了自己擅長的西式繪畫素描線條，書法用筆是她「引中潤西」文化交融的藝術表徵。

談到國畫在國際的評價，孫多慈說：「國畫最大的成功，是用單純的筆墨，畫出抽象線條簡樸生動，色彩亦極簡潔，是透過那些景物的形象，表達感覺的意境，這準則是現代歐美各國畫家所追求的理想。所以國畫在歐美各國都受人們熱烈歡迎，作為研討新形象的參考。」

1949年在香港的「孫多慈教授畫展」，展品包含中西各式繪畫。藝評人盧鼎公撰文〈中西畫的分別——孫多慈畫展觀後〉，對孫氏植基於「書法用筆」的中西繪畫基本觀念，表示認同與讚許。

……中國畫需要表現氣韻生動，要注重古法用筆，意即中國畫要有動的線條，這種線條，卻要從用筆上表現出來。一條線條的抑揚頓挫，向背往來，輕重疾徐，濃枯燥潤，用在畫法上，可以在最靜的事物上，表示神韻與動。這就是書法家把自己對於動的理解，和活的生命，放在字的筆劃上。



左圖：
孫多慈，〈花好月圓〉，
1972，設色、紙本，
62.5×51cm。

右圖：
孫多慈，〈芙蓉〉，
1970年代繪、1976補題，
設色、紙本，
86×50cm。

……孫多慈對書法有了很高的造詣，因此體味到中國畫的特質，他知道中國畫有一筆一筆的意味，就利用他在書法上獲得的資本（用筆），運用到中國畫裡。不假借西洋畫的光影明暗等技巧，這是正確的路向，寫中國畫而忽略了用筆，只求形似光影色彩，無異於在宣紙上寫月份牌。

……對中西畫的分別有正確的認識，又對書法有深切的研究，為何要繞一大圈再從宋元畫法入手，去敲中國畫的大門，……我在《圓社藝文》用老丁筆名寫過一篇從〈神韻說起〉，對中西畫的分別，拉雜談過，昨日觀孫教授展後，使我所持的理解得到有力的證明。

多年以來，孫多慈蘊藏著出國進修的美夢。真臨此境，將她多年心願的「學習」，更進一步轉化成「教學」，兩次的赴美講學，孫多慈整理出一套以傳統中華文化為主題的教學大綱，成了她反轉遺憾的動能。她樂此不疲，準備的課綱豐富有趣，為達到效果，揮毫示範成為必要的配備。



她把傳統文化的四書五經變成了教學講稿的基底，準備有關於王維、蘇東坡、李商隱……中國詩人的講稿，甚至，示範技法的時候還引用小故事加深印象。

孫多慈，
〈春城無處不飛花〉，
1962初繪，水墨，
65.5×54cm。



孫多慈，
〈春城無處不飛華〉，
1971，水墨、紙本，
91.5×181.5cm，
中國文化大學華岡博物館典藏。

孫多慈在美國講學期間，最受學生歡迎的課就是現場示範，學生們驚訝於這麼軟軟的毛筆，在她手上，竟然能千變萬化出如此多的層次，加上孫多慈因為具有深厚的素描基礎，簡單勾勒就能掌握形體，繽紛的色彩也像西洋水彩的姿態出現在東方素材裡。

1960年，孫多慈第一次申請獲得傅爾布萊特獎助，在美國北卡羅來納大學講學，春天的校園裡櫻花盛開，孫多慈寫〈春城無處不飛花〉以為紀念。1967年孫氏再次赴美講學回國後，張其昀董事長甚為欣賞其〈春城無處不飛花〉，復刻原創因成〈春城無處不飛華〉，這件巨作裡面有孫多慈的圓夢，也是她少數的經典創作。

〈春城無處不飛華〉

日本垂櫻移植于美洲各大城市不下數千株，逢春盛放，燦若雲霞，紅冠鳥飛翔其間，恍若江南之春。壬寅年旅美講學，駐北卡羅納拉州立大學，曾寫其景，及歸。曉峰師見而喜，示囑。另寫巨幅，藏于師手創之中國文化學院美術館中，校舍位於陽明山阿紗帽峰側，群巒環衛、氣象萬千，園中雙塔入雲，鬢宇巍峨，朱樑畫棟、玉砌雕欄、水閣亭榭、曲迴玲瓏、春花秋木鬱鬱蔥蔥、四方學人雲集，蓬勃如春之常，在歲逢辛亥革命紀念。爰綴數語用誌其盛。

辛亥雙十國慶日孫多慈寫于臺北五峰廬廬



孫多慈，〈寒柯圖〉，
1971，水墨、紙本，
91.5×58.5cm。

1972年3月25日，孫多慈提出作品〈寒柯圖〉，參加中華民國畫學會暨中國書法學會聯合舉辦第2屆全國書畫展覽會。

華岡博物館藏有孫多慈四件作品，除〈大成至聖先師孔子像〉(P73)和〈春城無處不飛華〉(P143)之外，〈湖上〉(P27下圖)、〈花好月圓人壽〉都是1970年代以後的作品，她已經完全從傳統的水墨筆法



孫多慈，
〈花好月圓人壽〉，
1972，彩墨、紙本，
62×90cm，
中國文化大學華岡博物館典藏。

轉型為西方水彩的鮮麗色彩和光影，但仍維持著中國「骨法用筆」的韻味，和文人畫題詞的詩情畫意。

觀賞孫多慈作品裡所散發出的文學氣質，比擬她用文字記述對山水、天地、人事物的觀察，孫多慈除了發揮她藝術創造得天獨厚的新意，還隱含傳統文藝醞釀出的詩情。也因為「觀察入微」是她的天賦本能，發揮在多面向的創意，畫裡詩情也就不足為奇了。

〈湖上〉畫出西子湖上冬天下雪的景致，右下有一方閒章，印文「獨與天地精神往來」。題辭「昔居杭州西子湖上，四時之景固異，雨湖迷濛，有米家山水之趣，及冬西子素妝則別有嚴寒意境。辛亥冬日多慈寫。」

〈花好月圓人壽〉，題辭「壬子春寫五色牡丹，遙憶故園春色燦爛如昔否 孫多慈旅美」，孫多慈以靜物寫生的方式，繪製五彩的牡丹，右下有一閒章，印文「花好月圓人壽」，正是孫多慈新婚時所收到的賀禮，日後成為她喜歡的書畫用章。