

溥心畬的繪畫藝術

詹前裕

Painting Art of Pu, Shin-yu / Chan, Chien-yu

壹、山水畫的成就

一、水墨山水與淺絳山水

心畬先生的作品之中，以水墨山水和淺絳山水(在水墨的基礎上，渲染淡赭、花青)所占的比率最高，雖然他一生的創作，是從臨摹的基礎上建立起來的，從早期到晚期的面貌，仍有少許的差別，為了探討心畬先生畫風的轉變，筆者將依他的居住環境，分成恭王府時期、頤和園時期、臺北時期來探討，恭王府時期，還可以 1932 年為界，細分成前後二階段，茲分述如下：

(一) 恭王府前期：從 1924 年重返恭王府至 1932 年。隱居西山時期的作品已不可得，目前筆者所見年代最早的作品，是北京故宮博物院收藏的「山水條」(圖 1)，絹本小立軸，早在溥儀尚未出宮之前，心畬先生呈給皇帝的作品，右下角用正楷題款「臣溥儒恭畫」，是 1924 年或稍早所畫，該作品的山石造型尖銳峭立，皴筆線條不多，靠水墨的輔助烘染來表現山石的體積，技法雖未臻成熟，但仍可感受到濃厚的馬遠風格影響。北京故宮博物院收藏的心畬先生扇面作品，如「註樊川詩意」、「松風樓觀圖」、「杜甫詩意」等皆完成於 1931 年前後，此時的作品，在用筆、用墨、用水方面，都相當純熟，是典型的馬、夏畫派風格，且有從馬遠畫風逐漸過渡到夏珪風格的傾向，多用禿筆作畫，有水墨淋漓的趣味，這個時期主要是學習南宋院體的畫風。

(二) 恭王府後期：從 1932 年至 1937 年止，1932 年心畬先生的畫風略有改變，也廣泛的學習元明諸家的風格。1939 年商務印書館出版的「西山逸士畫集」中的 20 餘幅作品，主要是心畬先生在 1933 年與 1934 年間，畫給李墨巢(拔可)先生的作品，其中有接近王蒙、吳鎮、黃公望、倪瓚風格的作品，也有接近唐寅、仇英、吳派、浙派的作品，北京故宮博物院收藏的「小西天」扇，或溥心畬書畫陳列室收藏之贈溥德的短卷山水，皆屬於此期的作品。「墨巢圖」是 1933 年 8 月應李墨巢先生之託而作，山石的皴筆不多，接近卷雲狀的皴法，強調轉折頓挫

的趣味，屋宇與苔點，略近沈周的風格，此作品已經融合了各家各派的特色。

（三）頤和園時期：從 1938 年至 1949 年，包括心畬先生南遊京杭的時期。1937 年心畬先生喪母後，接著又失去了祖產萃錦園，心情轉劣，次年賃居頤和園介壽堂之後，畫風有了明顯的轉變，用筆速度較快且生動，經常運用大塊墨面表現山石，筆墨的內涵逐漸豐富，自創的風格已經顯現出來。這個時期的山水畫，筆者所見的資料較少，倒是人物、花鳥、走獸等題材較多，且多紙本。可能由於遊歷江南各地，見聞與感受增廣，又由於喪妻與國共戰爭的痛苦經驗，產生了不少傑作，筆者認為這個時期是心畬先生作品水平極高的黃金時期。圖 2 是 1947 年在南京所畫的「淮南秋意」，已經建立自己的筆墨特色，表現出荒寒淡雅的意境。

（四）臺北時期：從 1949 年到 1963 年病逝為止的晚年，由悲鬱的心情昇華為藝術創作，這個時期心畬先生的物質生活比較匱乏，畫風基本上是延續頤和園時期的特色，有些荒率的文人畫傾向，風格也更具多樣性；有臨摹歷代諸家的水墨山水；有工麗明豔的青綠山水；有只用色彩表現的沒骨山水；有減筆的應酬畫；也有寫生味道濃厚的畫作，可謂集一生作畫之大成，茲舉幾件作品簡述之：「飛巖」是 1955 年的作品，心畬先生在清室覆亡，宗社喪失之後，常畫不安定的怪異山石，表現搖搖欲墜的感覺，如鋸齒狀般的山石下緣稜角，表達了矛盾的心理，危山上的老虎處境更是孤獨，全畫布局呈迴旋狀，富有強烈的動感。另一幅「空舟泊寒水」的淺絳山水，山石的結構更奇特而不合理，使人聯想到如螃蟹形狀的大怪物，盤踞在大地上的感覺，頗有超現實主義的奇幻趣味。「烏來飛瀑」（圖 3）是晚年的寫生作品，奇岩怪石與松樹等皆延襲馬夏畫派的筆墨符號，但佈局生動，筆墨挺勁淋漓，可見心畬先生並非一味仿古，他也藉著傳統的筆墨，描寫現實的景物。

1960 年所畫的「太平廣記十八幀」冊頁是晚年的代表作之一，雖以古代傳說的故事為主題，仍以山水畫加點景人物或走獸的格局來處理，「狗仙山」的皴法比較獨特，他結合了雲頭皴、解索皴與草書飛白的用筆精神，活潑靈動，是心畬先生獨具創意的筆法與畫風。大體而言，其細緻的山水畫除了馬遠、夏珪、唐寅的影響之外，也受文徵明、仇英畫風的影響很深，尤其是許多細密的苔點，更能體會到其間的相互關係。

二、青綠山水與沒骨山水

古代的皇族畫家，如李思訓父子、趙伯駒兄弟與趙孟頫等，多擅長畫青綠山水，而且成就很高，因皇族子弟，自幼生長在富裕優雅的環境中，由於氣質稟賦與後天環境的影響，在山水畫方面的風格，多傾向於細緻、華麗的古典書風。心畬先生也畫過許多青綠山水，對於自己喜愛的山水作品（即自藏畫），往往託學生送往裱畫店上膠礬，然後以薄彩層層渲染設色，甚至染至十餘次，不過設色法以色不掩筆墨的小青綠山水為主，兼具畫院畫家的工細嚴謹與文人畫家的典雅超俗。如「遠林暗壑」是罕見的大幅青綠立軸，構圖繁密，加上如牛毛皴狀的用筆，接近王蒙的風格，全幅以石青、石綠、赭石設色，再上盛清風格的樓閣界畫，結合成心畬先生獨特的青綠山水風貌。

「寒雨落千峰」亦為罕見的青綠山水，完成於 1962 年 10 月，仿唐人大青綠山水的作風，只有鉤勒而無皴法，色彩比唐畫淡雅，畫面以直立拉長的柱狀山所組成，奇峭之狀，宛如夢中仙境。心畬先生也曾經臨摹過晚明變形主義畫家吳彬的山水畫，造形上也受吳彬的影響，此作可稱得上是晚年青綠山水的代表作。

沒骨山水是唐朝盛行的山水畫法，它的特點是不用墨筆線條表現，完全以色彩皴染而成的山水畫，據說六朝畫家張僧繇與唐朝畫家楊昇皆以沒骨山水著稱。目前我們仍可從敦煌盛唐時期的壁畫（172 窟及 167 窟）略窺唐朝沒骨青綠山水的風貌，晚明畫家董其昌、趙左等復興了沒骨山水的傳統，盛行臨摹楊昇風格的沒骨山水。心會先生所作的「紅樹碧峰」可能仿自董其昌臨楊昇的「峒關蒲雪圖」，以赭石勾寫山石、樹木枝幹及房舍，以花青作米點皴及點葉，朱砂點寫楓葉，再用石綠渲染山石，頗具色彩變化之美。「碧峰雲初起」亦為沒骨青綠設色法的作品，有西洋水彩畫的趣味，用筆較為率意奔放。「江上雙舟」則以赭石、花青渲染為主的沒骨淺絳山水，注重大色面的表現，用色彩取代米氏雲山的筆墨技法，線條較少。以色面取代線條的表現，是心畬先生沒骨山水的一大特色。

三、臺閣界畫

界畫是指用界尺作輔助工具，描繪亭臺樓閣，或舟車傢俱。遠在山水畫獨立之前，界畫（或直接以所畫對象稱為屋木、樓臺）已經是一門獨特的繪畫題材。隋初統一天下後，大興土木，源於建築透視圖或設計圖的界畫逐漸興盛，當時的名畫家董伯仁、展子虔、楊契丹等皆以畫臺閣著稱，盛唐時期李思訓父子更將臺閣界畫與其青綠山水作完美的結合，北宋初年的郭忠恕成就最高，他的臺閣界畫，

既切合建築營造的規矩，又富有藝術趣味。此後宋朝畫院畫家擅長界畫者甚多，因色彩華麗的亭臺樓閣是帝王貴族的主要生活環境，自然也偏愛寫實而細緻繁褥的界畫，歷代皇族畫家中，如李思訓父子、宋徽宗趙佶及趙伯駒兄弟等人皆擅長界畫或作為山水畫中的點景。元朝文人畫盛行之後，因其繁複又機械性的直線，很難被文人畫家所接受，而改以徒手畫茅屋草堂作為點景，界畫有逐漸沒落的傾向，到了盛清時期的畫家袁江、袁耀父子時，又重新復興界畫的傳統，並結合了西洋的透視圖法，設色華麗，獲得清朝帝王的喜愛。

心畬先生從小生長於恭王府中，1924 年從西山戒臺寺隱居歸來，仍居住府後的萃錦園，此園融合了江南古典園林與北方建築格局，是京師一百多座王府之冠 1938 年至 1946 年之間也居住在頤和園中，即心畬先生五一歲之前的寓所，皆為富麗堂皇的宮廷建築，受環境的薰陶，常在山水畫中(尤其是細筆的青綠山水)，補上色彩華麗的臺閣，通常不用界尺描繪，多徒手畫線，因心畬先生有深厚的書法功力與白描基礎，徒手畫線，竟然也具備了界尺畫線的準確性，但是線條比較富有感情，建築結構常略加簡化。

近代繪畫有逐漸走向表現畫家個性的傾向，因而寫意與變形之風漸盛，界畫的畫法工整拘謹，背離了個人主義的潮流，雖然故都北平仍有許多「界畫作」，是屬於畫工的謀生技能，不為文人畫家所接受，但心畬先生以一個傑出的文人畫家創作「界畫」，提昇近代界畫的地位，又以徒手仿界畫的方式畫亭臺樓閣，開創了獨特的風格，如「山殿」(圖 4)一作即為此種畫法配合青綠山水之設色，畫上題跋：「峻極何年殿，孤標多烈風，龍圖懸碧落，鷗吻上蒼芎；星動燈藏壁，虹飛東駕空，千山迴合盡，路外雨濛濛。」¹深刻的表現舊王孫對昔日宮廷建築的懷念與感傷。此類臺閣與青綠山水結合的風格，受仇英作品的影響亦深，「金霞夕照」為仇英在 1547 年所臨的宋元六景冊之二，其皴法、苔點、松樹、設色以及樓閣的風格，皆有幾分類似，不過心畬先生是徒手畫樓閣，仇英是用界尺所畫，較為細緻嚴謹罷了。

貳、人物畫的成就

一、道釋與觀音像

心畬先生早年為了躲戰亂，隱居於西山戒臺寺中，1937 年母喪期間，又在北平市內之廣化寺守靈一段時期，兩寺皆屬於佛教禪宗。心畬先生篤信佛教，甚

¹ 見「溥心畬書畫全集」山水篇，乾隆圖書無限公司印行，頁 112。

至在 1930 年出版的「上方山志」封面上題「釋溥儒輯」似乎有出家為僧的傾向，一直到晚年來臺之後仍然如此，依呂佛庭教授表示：心畬先生第二次來臺中拜訪，要求呂教授帶他到靈山寺中聽李炳南講經。此外他也喜歡在寺廟裏打坐沉思默想，菩薩和他默默相對，眼對鼻，鼻對口，口對心。有時候老和尚唸經，心畬先生幫忙打磬，敲木魚，他雙手靈活，連老和尚都自嘆弗如。²

心畬先生的人物畫中，也不乏道釋畫，如 1950 年所畫的「達摩面壁」(圖 5) 以及「佛祖」、「無量壽佛」、「布袋和尚」、「達摩祖師」等，畫風大致受南宋禪宗畫家梁楷、牧谿或五代石恪的簡筆風格影響，筆勢粗獷奔放，「達摩祖師」是臨「南畫大成」上的鄭重「達摩過江圖」用筆比較勁利。「寒山拾得」或「和合二仙」也是心畬先生常畫的題材，同樣的構圖畫過幾張，是臨摹明朝陳子和的「和合仙人圖」，據說唐憲宗時，天臺山國清寺豐干禪師的弟子，即和合二仙（俗稱寒山、拾得二人）是著名的詩僧，為人滑稽玩世，布襦木屐類似瘋癲，世人傳稱是文殊普賢的化身。心畬先生常畫這類題材，可能有將自己比喻為和合二仙之意，師法其做人處世的精神。這類題材，筆者所見最早的是相傳馬麟所畫的「寒山拾得」³，此畫的風格接近梁楷的禪宗寫意畫風，元朝顏輝也畫過許多此類題材，明朝陳子和的「和合仙人圖」也受顏輝的影響。此外北京故宮博物院收藏一幅心畬先生在 1947 年所畫的「羅漢軸」，淺絳設色，是臨摹李公麟的畫風，線條挺勁優美，深得李公麟白描人物之精髓。

觀音大士像也是心畬先生常畫的題材，不過他畫觀音有特殊的紀念意義，1937 年母親項太夫人逝世時，心畬先生痛不欲生，將金剛經三千餘字工整的寫在棺槨上方及四面，此後每逢母親忌日，為了表示不忘母恩，便割破手指，用筆沾血，恭謹的寫一遍心經焚於靈前，許多觀音像也在每年此時所畫。來臺後，有一年的母親忌日，心畬先生正割破手指頭，恰被他的醫生朋友碰見，醫生在震驚之餘，馬上阻止他說此舉容易感染破傷風，是拿生命開玩笑。他才改用抽血的方式，繼續用血寫心經。⁴

心畬先生以畫觀音大士來紀念母親，多用白描手法來表現，不加設色，並用正楷題跋，或只簽名「溥儒敬寫」，作畫態度極為恭敬嚴謹，白描線條飄逸流暢，實得力於游絲草書。1956 年所畫的「觀音大士」是臨自日本京都大德寺所收藏的牧谿「觀音像」，但背景山壁略加改變，山石的畫法比較粗獷寫意，也強調前

² 見薛慧山撰「他首先投奔自由——溥心畬先生逝世二十周年紀念」，大成一一五期，頁 46。

³ 見唐宋元明名畫大觀，大塚巧藝社發行，1929 年，頁 90。

⁴ 見石美玲撰「溥心畬先生軼事」，雄獅美術三九期，1974 年 5 月出刊，頁 22。

景的水波，白描線條極為優美勁拔。其他有幾件倚石而坐的觀音大士像，姿態受南宋賈師古「大士像」的影響，有些立姿的觀音受唐朝菩薩像風格影響⁵，也有受宋朝菩薩像影響者，如圖6完成於1963年4月（即心畬先生去世那年），畫中的觀音首飾、髮型與S形的軀幹轉折變化，皆接近宋人風格，上端尚有一大段「般若波羅密多心經」的經文，以工整的正楷書寫，心畬先生在病榻上，似乎早已看透人生的生、老、病、死種種苦難，以對佛教虔誠的心情，完成他最後的觀音像。

二、鍾馗與鬼怪題材的剖析

鍾馗抓鬼喫鬼的故事，始於盛唐的傳說，唐玄宗命吳道子畫鍾馗像以祛邪魅，此後有關鍾馗的各種故事甚多，歷代以此入畫者也大有人在。如宋朝蘇漢臣，元朝龔開、王振鵬、陳琳，明朝李士達、文徵明、錢穀，清朝世祖皇帝、華嵒、高其佩等畫家皆畫過鍾馗，其形象大多面貌奇醜，性情又剛強不阿。時至今日，部分地區的習俗，仍在端陽節時，在黃紙上以朱砂描繪鍾馗像，並用雞血點睛，即具備有驅鬼的效應。

心畬先生也常在端午節應景畫些朱筆鍾馗，筆勢勁利，線條飄逸。有些是白描作品，也有以墨筆鉤線，再以硃砂染袍服者。鍾馗的姿態甚多，有持劍者，有騎車馬者，有敲檀皮者，有執笏板者，有群鬼侍從者，也有引蝙蝠者，可謂畫盡鍾馗百態，意趣橫生，圖7的「鍾馗圖」，手持正義之劍，姿態威嚴，上面題道：「揮雲旗，下弩蒼，呼律令，驅阿香；斬五酉，除百殃，復禮樂，還天常。」充分反映了自己的文化理念，藉著正義的鍾馗來表達恢復禮樂的儒家正統。

依據傳說，唐朝德宗登基那年，鍾馗赴京應試，被擢升為鼎甲狀元，不料金鑾殿面試時，皇帝嫌其容貌醜陋，鍾馗羞愧之餘，自刎殞命，後來德宗悔恨不已，追封為終南進士，是專司逐邪的神祇，令其遍行天下，斬除妖邪。⁶心畬先生在1958年端午節作「終南髯君圖」，畫面中央畫著身穿儒服的鍾馗，前面畫兩個小鬼，一立一蹲，畫上題跋：「終南何處隱髯君，儒服還家讀典墳；山鬼相從盡僮僕，不須真作送窮文。」也傳達了飽讀詩書的鍾馗，因容貌醜陋，不為世人所容的悲哀。

鬼怪系列作品是心畬先生創作中最獨特，最能表現其思想的精華。他渡臺後

⁵ 刊登於「溥心畬書畫全集」，人物篇，頁100的「觀音大士」，是仿唐朝敦煌絹畫的菩薩風格。

⁶ 參閱劉芳如撰「畫裡鍾馗」，故宮文物月刊七五期，國立故宮博物院出刊，1989年6月，第9頁。

的晚年生活，內心極為憂鬱思鄉，轉變成對時局的漠視，家中不訂報紙，反而沈醉在武俠小說與神怪故事的世界之中，也愛看古裝電影，最常看聊齋誌異、西遊記及山海經等小說，入門弟子也知道溥老師愛聽鬼故事，努力蒐集鬼故事的資料，心畬先生也能在聽完鬼故事之後，發揮豐富的想像力與優秀的筆墨技巧，創作許多鬼怪系列作品，據寒玉堂弟子程濤（海波）表示：他每次下課之後，溥老師即留他下來講述鬼故事，聽完生動的鬼故事之後，即贈送給他一張小畫作獎品，一段時間後，即累積數十張溥老師的作品。這些鬼怪故事作品，臨摹的痕跡最少，創造力最強，最具個人獨特的風格與思想。

近代畫鬼著名的畫家並不多見，揚州畫派畫家羅聘、金農、華岳曾經畫過「鬼趣圖」，以鬼怪來比喻或諷刺世人，心畬先生也受其影響，此外宋朝皇族畫家趙伯駒以善畫丁香鬼著稱。宋末元初的遺民畫家龔開，在南宋末年曾任鹽稅稅官，宋亡之後隱居於蘇州，不願作元朝官吏，生活窮困潦倒。龔開的「中山出遊圖」是畫鬼的名作，表現了反元的思想，畫中坐在轎子上穿唐袍者可能是鍾馗，其餘鬼魅皆作域外蠻人形象，如鷹嘴怪人和小黑奴等，都有諷刺的意味，在蒙古人的畫中，可以找到節狀身體的怪異黑人，證明龔開在元初受塞外畫卷之影響。⁷

心畬先生所畫的「神怪故事」系列冊頁之一，有類似龔開的「中山出遊圖」，左上角題「有道士善符咒，能驅妖怪夜歸，乘輿使四妖肩之行。」他畫道士取代龔開的鍾馗，亦頗能反映臺灣的民間宗教信仰。

1956年所作的20幀「鬼怪故事系列」，分別畫出二十種結合人與獸的鬼怪：夔罔兩、牛鬼、祝融宰夫、鼠精、龍罔象、山魃、龍伯、雷鬼、鰲相公、山姑、狐司賬、魚[鬼令]、丐鬼、木客、井犢、八部卒、牛相公、鍾馗侍者等，造型生動有趣，藉著不同性格的鬼怪，諷刺或嘲笑世人百態；譬如「牛相公」畫一牛頭人身，穿袍服，手持摺扇者，上方題：「衣冠儒雅學斯文，日日人間醉意醺；誰識此公真面目，遂使欺世氣如雲。」此畫是對不學無術，但又偽裝斯文儒雅者諷刺。另一幀「海狗精」畫一穿紅袍服的海狗形人物，上方題：「人形變就出洪波，步向街頭學踏歌；盜得紅衣學文士，塵寰誰識舊妖魔。」也是暗示妖魔盜得紅衣學文士的衣冠禽獸。

心畬先生深受中國儒家思想的規範，為人忠厚誠懇、溫文儒雅，然而面對社會上形形色色的人物，敗壞了儒家所揭櫫的做人處事精神，又不方便當面斥責，

⁷ 參閱高木森撰「冷逸的文人畫」，故宮文物月刊六〇期，國立故宮博物院出刊，1988年3月，頁79。

乃畫出各種不同造型與不同劣行的鬼，用鬼怪來比喻或諷刺世人，使人覺得詼諧有趣，領悟其意，且又不得罪人，這種「存戒鑒、助人倫、成教化」的社教功能，原為中國古代人物畫的作畫目的。

心畬先生也畫過「十二生肖」將人的臉部相貌與十二種生肖的動物結合，並題上其性格的特色：「豬形人庸懦、馬形人憨愚、蛇形人漁色、狗形人貪殘、鼠形人盜竊、虎形人勇健、龍形人威重、羊形人陰狠、牛形人剛直、猴形人褊急、雞形人辯詐、兔形人宵小。」心畬先生以敏銳的觀察力，洞悉人性的特點，將性格區分為十二類，而以十二生肖的形象代表，令人耳目一新。

另一類與鬼怪相對立的題材是「財神」。心畬先生渡臺之初，經濟狀況欠佳，在本省各地開了幾次畫展，賣畫情形也不理想，又不願意擔任政府公職，教畫的收入成為其主要財源，當時溥門弟子甚多，詩人周棄子即指出：大多數的弟子是拜而不學，學而不專，有酒食，先生饌，人情味也很不差。至於名為「學生」而自居於「施主」的，大概也有幾位。在溥老師的心裏，他們都是「財神」。曾經畫過一張工筆小品，名為「各路財神圖」，內有「長臂財神」、「白眼財神」、「倒退財神」、「跌倒財神」等，刻畫誰某無不神情畢肖。又有一次畫一間屋子，全是金銀幣建築而成的，題得有詩：「元寶為牆壁，金條作棟樑，美鈔開特獎，連中九千張。」⁸

有一年年尾，心畬先生畫一張賀年卡片送人，他只畫一個衣衫襤褸，面目可怖的鬼，有人在門口一腳將鬼踢出去，畫上題道：「一腳踢出窮鬼去，雙手接進財神來。」得到這張賀年卡的人，原想印製後分贈親友，但見此「踢鬼圖」啼笑皆非，怕觸霉頭，沒有將它印出。⁹

心畬先生的生活，除了吃東西、抽香煙之外，就是不停的揮毫，內心相當寂寞，在空閒時就沈緬於武俠小說的虛幻世界中，手不釋卷的看武俠小說，也畫故事中的俠客。「西遊記系列」24幅小品就是在此情況下，看完小說，發揮了獨特的想像力，每幅畫的雖然只有明信片般大小，但畫中的孫悟空、豬八戒、沙悟淨，以及故事中的神怪人獸，皆描寫得栩栩如生，意趣橫逸，可謂前無古人。畫中的山石、樹木、水泉、臺閣等點景，亦融合了中國歷代山水畫家的風格，形成了心畬先生的個人風貌，雖自稱是遊戲之作，但無插圖式的通俗感，整體洋溢著典雅詼諧的氣息，藝術價值很高。如「孫行者降怪顯神通」畫了五個不同姿態的孫悟

⁸ 見周棄子撰「中國文人畫的最後一筆」，雄獅美術三九期，1974年5月出刊，頁42。

⁹ 見杜雲之撰「溥心畬的晚年生活」，藝文誌一五期，1978年3月1日出刊，頁19。

空，持金箍棒準備降服妖怪的一景，頗為精彩動人。

三、仕女與嬰孩

中國古代論畫皆以鬼神較容易表現，因其無形，一般人未曾見過，故不容易找出缺點，但犬馬或仕女人物，在日常生活中舉目可見，若形態或神情方面有瑕疵，易為一般人所發覺，故明朝徐渤說：「畫家人物最難，而美人為尤難。綺羅珠翠，寫入丹青易俗，故鮮有此技名其家者。吳中惟仇實父、唐子畏擅長。」¹⁰

心畬先生的仕女畫，受唐寅、仇英以及清朝仕女畫的影響很大，在白描仕女作品中，他在 1957 年的「紈扇明月」（圖 8）即為臨摹唐寅的「秋風紈扇圖」，省略掉前景的太湖石與仕女後方的土坡與竹叢，線條較為剛硬挺拔，與唐寅原作的纖巧變化略異。唐寅畫中仕女的體態纖巧優美，表情含蓄有思，表現出削肩垂眉的病態美，宛如「紅樓夢」中的林黛玉。唐寅一生才華奔放，但命運坎坷，曾經因為科場舞弊案，被連累入獄，出獄後不再熱衷功名，遊歷名山大川，晚年信奉佛教，帶著無限的憾恨離開人世。「秋風紈扇圖」上的自題七言詩：「秋來紈扇合收藏，何事佳人重感情；請把世情詳細看，大都誰不逐炎涼。」詩中的寓意表達了唐寅不得志的心情。心畬先生一生才華與境遇，與唐寅有幾分相似之處，在「紈扇明月」中的題詩雖異，含義類似。此外心畬先生常畫的倚石持扇仕女「團扇微風趁晚涼」，是臨清末康濤「仕女圖」，作品水準則遠在康濤之上。

在重彩仕女方面，除了受唐寅「孟蜀宮妓圖」及仇英「漢宮春曉圖」的畫風影響之外，有些仕女衣褶的濃淡暈染法與人物造型，更接近盛清時期的畫院畫家焦秉貞、冷枚及清末費丹旭，也受天津楊柳青年畫之影響。有一幅穿著塞外民族服裝的仕女「狐袖邊塵」，畫上題詩「獨倚空庭少四鄰，彫茸狐袖帶邊塵；含情莫戀南歸客，望盡平沙不見人。」此畫可能是懷念其元配夫人羅清媛女士的作品（清媛夫人是蒙古族人），畫中線條流暢，設色濃麗，但衣褶的凹凸不太自然，即未留意到衣服裏面手臂的比例與運動規則，心畬先生未正式就讀西洋式的美術學堂，素描的條件受到限制，他的人物畫（尤其是仕女畫）常有瑕疵，有些作品的頭部與身體銜接得不太自然（即頸部位置欠妥），某些人物畫家認為心畬先生是山水畫家，並不算人物畫家，因為他畫人物沒有方法，如開臉、頭髮甚至人物姿態皆非正統之畫法，比起人物畫家徐燕蓀或張大千，心畬先生的仕女畫就稍感遜色，主要的原因，可能是他的仕女畫取法不古，主要學習明清以降的畫法，未

¹⁰ 見中國畫論類編（上），徐渤「題畫人物」，河洛圖書出版社印行，頁 492。

能得到唐朝人物畫的精髓。

心畬先生的人物畫中，也常見「嬰戲」的題材，這也與他的生活個性有關，心畬先生是著名的「孩子王」，居家附近的小孩最喜歡同他玩；每次出門，兩口袋裝得鼓鼓的，裏面全是糖果，一出門，小孩子圍上來等他分糖果。心畬先生客居臺中時，經常帶一大羣孩子到公園「打靶」，商人把香煙一排排並列著，他的打靶技術和作畫一樣高明，每打必中，但從不取回「戰利品」，他認為每次打中都拿走香煙，商人豈不要虧本？¹¹

晚年渡臺之後，性格上有返老還童的傾向，畫起嬰戲的題材，也極為詼諧生動，設色絢麗，表現出兒童歡樂純真的個性，這些以嬰孩為主題的作品，畫風受宋朝院畫以及清朝楊柳青年畫的影響甚大。清初已有著名的民間年畫藝人，常年留在京師聽旨候差，他們出入禁中，為宮廷藝術注入了新血液，尤其是天津市郊的楊柳青年畫的影響最深。圖 9 即為清朝康熙年間的年畫「嬉叫哥哥」，是齊健隆作仿雕版印製，描繪六月時節，童子在戶外嬉弄叫哥哥（蠅蠅）的草蟲，過去婦女取叫哥哥的意義，為盼望生男的吉兆，故畫男童。

心畬先生所畫的「捕蝶」，畫風受楊柳青年畫之影響，但是格調清雅脫俗，線條流暢優美，畫面主題是天真無邪的男童正聚精會神的伸出右手，準備捕捉蝴蝶，姿態俏麗活潑。將通俗的民間年畫造型，提昇為高雅的藝術創作。畫上題詩：「見虎了無懼，見蝶欲成禽；前却皆天機，漫教中郎琴。」這首詩是心畬先生早年的好友陳蒼虬侍郎，將此詩題在昔日所畫的捕蝶作品上，因作品散失而重畫舊作。

「元宵嬰戲歡」也是心畬先生常畫的構圖，描寫兩個童子拉著玩具木車及蝴蝶風箏的情景。另一幀短卷作品「嬰戲」則描繪十二個男女童在廣場上嬉戲活動，有放風箏者，有玩捉迷藏的遊戲，有拍皮球者，也有表演倒立的特技者，畫中的人物姿態各異，表現出滑稽的趣味性，心畬先生對孩童遊戲時的觀察入微，赤子之心表露無遺。

四、隱士與三駝圖

心畬先生在清室覆亡後，隱居西山戒臺寺十二年，返回恭王府之後，亦深居於萃錦園中，抗戰期間賃居頤和園，很少外出活動，來訪的賓客中，也以前清遺老為主，仍然過著半隱居式的生活，因此對隱居的生活體會深刻，他所畫的隱士

¹¹ 見薛慧山撰「他首先投奔自由——溥心畬先生逝世二十周年紀念」，大成一一五期，頁 46。

或高士，實際上是自己的化身，補景多以松樹為主，是回憶早年所居之西山戒臺寺旁的巨松。隱士多作煮茗、讀書、賦詩、彈琴、尋幽、採藥、垂釣或作酣睡、酒醉狀，大致反映中國古代文人的生活情境，另一類配合鞍馬的高士，則在下一節中敘述。

隱士的造型風格，大致受北宋李公麟與明朝仇英、唐寅的影響較大，心畬先生也臨過馬麟的「靜聽松風圖」，圖 10 的「絃韻松聲」是仿自仇英的「停琴聽阮」與「松陰琴阮」¹²的人物部分，背景的樹石改變甚多，「絃韻松聲」中未畫彈琴者膝前的樂器，而凝神靜聽阮咸的彈奏聲，地上的鞋子也更易為茶壺與茶杯。仇英的「停琴聽阮」與「松陰琴阮」的人物皆以白描表現，用筆精細，神情儀表刻畫生動，極具高雅之致，仇英是中國繪畫史上，職業畫家中技巧最佳者。相形之下，心畬先生的人物就稍有遜色，他並非忠實臨摹，而是依據自己的意思稍加改變並設色，此外他也臨摹過仇英的「蕉陰結夏」，較為豪放而接近文人畫的作品。

「拜石圖」是一幅獨特的白描作品，描繪米芾拜石的著名故事，人物柔韌的線條與巨石尖峭粗礪的筆法形成對比，畫面上大部分的空間都被題跋所佔據，這是中國文人畫的特色之一，題跋內容主要是談論米芾書法之所從出，習二王書法，皆可亂真之事。因心畬先生也有收奇石的嗜好，曾經在 1957 年畫過他所得的海中奇石，且在海石之方用正楷題上工整的「海石賦」，且類似題材甚多，可見心畬喜愛的奇石不下於米芾，恰巧心畬先生的行草書也是先學二王，再習米芾，對其所師承的米書也極為推崇，因此他所畫的「拜石圖」，是藉米芾來比喻自己的文人書畫理念。

與隱士或高士互相對比的諷刺性人物畫是「三駝圖」。明朝畫家李士達即畫過「三駝圖」，用白描法畫三位駝背老人，右邊一位提籃側顧，一位向提籃者作揖，左邊一位拍手大笑，三駝形象滑稽，笑態可鞠。上方有錢允治書詩「張駝提盒去探親，李駝遇見問緣因，趙駝拍手呵呵笑，世上原來無直人。」心畬先生也畫過數張「三駝圖」，並非完全臨摹李士達的作品，而是模仿其意，他的人物更誇張駝背的造型，三人位置的安排不盡相同，也省略了提盒與拐杖，或加以設色，畫上的題詩「昔日王駝去探親，郭駝相遇問前因，趙駝拍手笑呵呵，世上而今少直人。」心畬先生的幾張三駝圖題詩大同小異，或將姓氏更改互換（其餘相同構圖的山水、花鳥作品，題詩皆異），可見他一再題此詩，是強調三駝的意義，尤

¹² 仇英的「松陰琴阮」作於 1549 年，是白描立軸作品，彈琴的高士後面有一棵巨松，此畫登於國立故宮博物院印行之「仇英作品展圖錄」，頁 15。

其「世上而今少直人」，是對現實社會中，折腰諂媚者的諷刺。心畬先生在清朝覆亡之後，對世俗的名利早就看開了，當「滿州國」成立之時，許多皇親貴戚紛紛赴新京探親謀官，心畬先生不為所動，仍以書畫自娛，一直到晚年仍然堅持不出仕的骨氣，深受世人所推崇，但是他也看到很多人諂諛逢迎的向他求畫，或向權貴者求官、求名、求利，感慨很深，昔日陶淵明不為五斗米折腰，今日世人多似三駝，心畬先生很巧妙的把李士達「三駝圖」上的題詩末句「世上原來無直人」改為「世上而今少直人」，以避免罵盡所有的人，至少他自己就是正直者。

另一幅「獻壽圖」是臨摹唐寅所畫的偷桃人物，唐寅作品用筆較為粗獷奔放，充滿躍動的感覺，而心畬先生的「獻壽圖」，用筆工整細緻，並加設色暈染，雅逸超俗。唐寅作品上的題詩：「王母東鄰劣小兒，偷桃三度到瑤池；羣仙無處追踪跡，却自持來薦壽卮。」心畬先生的「獻壽圖」上題「阿母宮中何日種，蓬萊島上獨遊時；褰裳躡履潛攀採，百歲筵前獻玉卮。」描寫偷桃獻壽的人物，也是對世人的諷刺。

總之，心畬先生所畫的人物作品，取材廣泛，且貴賤氣貌，朝代衣冠，都表現得很恰當。畫人物衣紋，得力於他的書法功力，線描柔中帶剛，生動的掌握物象的特色，如畫衣裳得其柔軟飄逸之態，畫肌膚得其筋骨之彈性，畫髮鬚得其細韌蓬鬆之狀，常用的衣紋描法有鐵線描、蘭葉描、釘頭鼠尾描、折蘆描、高古游絲描等，皆見筆力。設色人物畫，不論是淡妝濃抹，無纖毫脂粉氣，且高雅脫俗，其成就亦不容忽視。不過心畬先生畫人物却不太重視傳統的技巧，他更關心的是所畫的人物意義及其象徵的精神。

叁、花鳥與走獸畫

一、工筆花鳥

工筆花鳥是中國唐宋時期的花鳥畫主流，尤其宋朝畫院畫家，在黃荃、黃居采父子的「富貴體」風格的影響下，為了適應皇室貴族的審美口味，而繪製了數量龐大的工筆花鳥作品，形成中國繪畫的一大特色（西洋繪畫中並無花鳥畫的主題）。

心畬先生出身皇族，且畫風細緻，其個性也適合畫工筆花鳥，主要學習宋朝畫院的風格，譬如 1956 年春所作之「臨宋院本雙鴿」，是少見的自題臨本（本通常心畬先生臨摹山水與人物古畫，都在作品上題自己的詩，很少題及臨摹之事）。因筆者未見過宋畫的原本或圖片，不知與原作有什麼相異之處。從臨本觀察，很

重視線描的功夫，設色以淡彩層層暈染，頗得宋朝花鳥畫的精神。

「鳳凰」（圖 11）最能代表心畬先生的思想，描寫梧桐樹下，一對鳳凰立於石上，一蹲一立，一朱一白，描寫工整細緻，並以重彩暈染，石與梧桐的設色較淡。鳳凰古來相傳是瑞鳥，雄的叫鳳，雌的叫凰，商朝帝王之家即用鳳凰的圖騰造型來代表，心畬先生有一方「溥儒」印，印文四周用青龍、白虎、朱雀、玄武等四神的形象裝飾，而他的「鳳凰」作品中站立染朱者，即與漢代朱雀（南方的神靈）的造形有關，朱雀就是指鳳凰，古人視鳳凰為鳥中之王，最為吉祥，見到它就大吉大福，國無災殃，天下安寧。

心畬先生所畫的朱色「鳳凰」，可能是從明朝林良所畫的水墨作品「鳳凰圖」而來，將左右方向反轉，羽毛與腳部的造型也略有不同，並以細緻的線條鉤勒，朱紅色暈染，極具王者的富貴氣。心畬先生的工筆花鳥，喜愛運用紅綠的補色對比，通常紅色渲染極濃而厚，發揮最高的彩度，綠色較淡或以墨綠染之，兩者搭配，豔而不俗，給觀者強烈的視覺印象。類似色彩搭配的作品「鳳凰木」，是 1961 年的寫生作品，在臺灣 5、6 月間，鳳凰木盛開如火樹，給心畬先生極大的感觸，晚年他也常到友人經營之北投「鳳凰閣」賓館休息或作畫。「鳳凰木」屬於折枝花卉形式的佈局，畫上用正楷題詩：「細葉迎朝日，低枝拂短牆；風搖瓊玉影，霞映火珠光；椅梓宜琴瑟，梧桐引鳳凰；不如芳樹豔，應得植高岡。」道出他對鳳凰木的特殊情感。臺北國立故宮博物院收藏的「變葉木」（圖 12）是 1959 寫生的代表作，設色穠麗而典雅，兼具恽南田沒骨花卉之明豔秀美，五色燦然的彩葉，藉著葉脈水線的分隔，達到對比調和之美，心畬先生也是駕御色彩的高手，這種傑出的色感，在歷代職業畫家之中，相當罕見。作品上半段用工整的小楷書寫「變葉木賦」，並補上了一隻飛舞的黑蝶，使作品充滿了生命力。「梨花蝴蝶」是居住頤和園或南遊京杭時期所畫的，此為心畬先生在工筆花鳥畫方面創作的高峯時期，花竹與蝴蝶的造型栩栩如生，設色典雅，線條與題跋皆極佳，頗得宋人花鳥之神韻，目前收藏於北京故宮博物院。

唐寅為靜昭所畫的「臨水芙蓉」是心畬先生數次臨摹的作品，唐寅原作以沒骨畫法畫芙蓉，心畬臨摹的「芙蓉」、「秋水芙蓉」，皆以雙鉤填彩法，畫風比較放逸，不如前述幾件作品工整嚴謹，暈染設色次數亦少，兼具寫意花鳥的特色。

二、寫意花鳥

心畬先生成名之後，求畫者漸增，寫意花鳥費時較少，常作應酬畫的方式贈

送。筆者認為寫意花鳥（尤其是翎毛）是心畬先生的繪畫中較弱的一環，他的個性並不適合畫寫意花鳥，無法像金石畫派的大師們，表現出古拙蒼勁的意趣，也無八大山人的簡潔嚴謹，且非從寫生出發，多出自「南畫大成」，往往呈現出佈局結構鬆散，運筆過於快速而變化不足的缺陷，翎毛常用介於工筆與寫意之間的技法表現，其比例、動態與腳爪部位的描寫，也常有瑕疵。

在沒骨花卉方面，主要臨摹恽壽平的風格，但是畫得更豪放，接近寫意的畫風，如圖 13 是畫在圓扇上的牡丹花，以洋紅、白粉、花青等色彩點寫，頗得南田秀麗明豔的特色，在水墨寫意方面的作品較多，題材除了梅、蘭、竹、菊等四君子之外，尚有荷、水仙、石榴、紫藤、野草等，翎毛則以鴛鴦、鶴、鷓、蘆雁、野鴨、戴勝鳥、啄木鳥、翠鳥等居多，另有魚、蝦、蟹等。影響心畬先生寫意花鳥畫風者，則有唐寅、陳洪綬、陳淳、八大山人、華岳、齊白石等名家。

心畬先生所畫的「梅」（圖 14）是臨摹陳洪綬的「梅石圖」。陳洪綬是晚明風格獨特的畫家，以畫人物為主，花鳥作品也奇峭超俗，結構嚴謹，心畬先生臨摹的「梅」用筆更為奔放，前景的石塊墨色較重，墨韻淋漓，與陳洪綬原作的古拙趣味，不盡相似。

「獨鳥怪人看」是臨八大山人的「獨鳥怪人看」，八大山人本名朱耷，是明朝的宗室（明太祖朱元璋第十六子江西寧王的九世孫），他出生於國破家亡之際，滿清入關之後，為求逃避政治迫害，棄家為僧，裝啞酗酒，寄情於筆墨。八大山人的花鳥畫，造型極為簡潔，用筆古拙渾厚，小鳥的眼神尤為獨特，把他內心的憂鬱、悲憤、瘋狂的感情宣洩出來，表現出冷逸孤絕的畫風，是中國文人畫的極致。心畬先生的身世遭遇與八大山人近似，但個性不同，用筆清秀而快速，呈現出來的風格，就大異其趣。

心畬先生的寫意花鳥畫，並無明顯的個人特色，比較特殊的是有一類蘆雁（圖 15）的題材，接近古代小景畫的格局，畫風介於工筆與寫意之間，在空曠的荒野夕照之間，畫一排飛雁，第一隻飛雁突然轉折而降，與沙洲蘆葦間三隻雁相互呼應，此類題材是描寫瀟湘景色平沙落雁，可能是懷念早年隱居西山時期的摯友海印上人，海印上人返湘之後，心畬經常以書信詩文往來，並認識許多湘籍詩人，藉著魚雁傳書之事，傳達思念之意。

三、鞍馬

中國畫中鞍馬的主題起源甚早，唐朝畫家曹霸、韓幹等皆以畫馬著稱，北宋

李公麟的「五馬圖」，更是白描畫馬的傑作，皇族畫家趙孟頫、趙雍父子亦以畫馬著名。清朝能入主中原得力於騎兵，故宗室子弟皆需學習騎射，亦多擅長畫馬。心畬先生的叔父載濤，曾任馬政司顧問，對馬很有研究，同輩宗室畫家溥侁、溥儻、溥佐等皆為畫馬的高手。心畬從小也如其他皇族子弟一樣，接受嚴格的騎射教育，由於長期的觀察接觸，對於馬的性格、體態掌握相當深刻，畫起鞍馬，也能得心應手。

心畬先生曾經收藏過家傳的韓幹「照夜白」，這張描繪唐朝宮廷良駒的名畫，渲染不多，主要用勻細挺勁的線條，表現被羈之馬，昂首嘶鳴的氣勢。心畬先生畫馬，也受「照夜白」的影響。1957年秋天，他臨摹了北宋李公麟「五馬圖」卷尾的「滿川花」，畫面上還題錄了註甫的兩首詩，並提及他曾經臨過五馬圖全卷之事。令人感到驚訝之處，是心畬先生的臨本竟比原作更精采，除了形體，神態肖似之外，白描線條的濃、淡、乾、濕，運筆的輕重快慢，更富有變化，更具有韻律感，馬身上的斑畫得比原作更深，更為明確，李公麟的「五馬圖」是畫在著名的澄心堂紙上，馬身上的斑點部分採用暈染法，臨本可能是畫在臺灣棉紙上，馬身上的斑點採用點皴法，融合了寫意畫法的意趣，使全畫更為活潑。馬的肌肉筋骨，或尾部鬃毛的質感，亦因線條的優美變化獲得更具生命力的發揮，牽馬的人物亦同，心畬先生可以說是最能發揮李公麟白描畫法的畫家。

「駿馬」(圖 16) 是心畬先生畫馬的代表作之一，格局類似盛清宮廷畫家郎世寧為番臣所進貢的名馬所畫「十駿圖」，但畫幅較小，畫風也不像郎世寧或艾啟蒙等西洋畫家，融合了西畫的表現手法，心畬先生仍然用中國傳統的剛勁線描，與暈染設色法，畫此棕色的駿馬，配上白色鬃毛，與華麗的馬鞍，象徵帝王之家的榮耀尊貴，馬是心畬先生早年的代步工具，他對馬充滿了複雜的感情，而一再將牠入畫，其成就也極為傑出。

四、其餘走獸畫

心畬先生的作畫題材非常廣泛，畫過十二生肖：鼠、牛、虎、兔、龍、蛇、馬、羊、猴、鶴、狗、豬，也畫過駱駝、烏龜等一般人少畫的動物，除了前述的鞍馬之外，猿猴應該是他比較擅長的走獸題材。心畬晚年飼養了三隻小巧的長臂猿在身邊玩，日夜觀察其體態習性，畫猿也格外生動。目前收藏於大阪市立美術館的(傳)易元吉「聚猿圖」卷，原為恭王府的藏畫，心畬向其兄借出臨摹。「聚猿圖」是一短卷形式，畫著二十餘隻猿猴活躍於山林巖之間，姿態各異，心畬先

生所畫的「設色猿」可能是頤和園時期的作品，表現技法上顯然受到「聚猿圖」的影響。山石的筆法較為奔放靈活。

以手指蘸墨，拓印指紋，再補畫頭、尾與四條腿，畫成牛或羊的形象，也是心畬先生的絕技之一，不過這種方法畫走獸，並非他首創，清世祖順治皇帝就曾經嘗試此種指畫法，史載世祖「……又嘗以指蘸印其螺紋，作渡水牛，神肖多姿，為高其佩指畫之所昉。」¹³

心畬先生所書的「螺紋寫牛」（圖 17）或「三羊圖」皆為學習祖先的特殊技法，亦有文人墨戲的趣味，不拘於用筆墨創作，也能生動的表現出牛羊的神態。

（本文節錄自本館「民國藝林集英研究之二——溥心畬繪畫藝術之研究」專輯，將於今年六月出版）



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

¹³ 見俞劍華著「中國繪畫史」下，臺灣商務印書館印行，頁 158。