

溥心畬渡臺後翰墨傳授之探析

An Exploration to Pu Hsin-Yu's Teaching of Calligraphy and Paintings in Taiwan

林香琴／臺灣師範大學美術研究所東方美術史組博士候選人

Lin, Shiang-Chin / Ph. D. Candidate of the Fine Arts Institute, National Taiwan Normal University

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

摘要

本文旨在研究溥心畬（1896-1963）渡臺後翰墨之傳授。試圖利用文獻資料分析法、藝術社會史、訪談法等研究方法論來探析。首先，探討溥心畬「以心傳心」的翰墨傳授，分別就省立臺灣師範學院藝術系、「寒玉堂」、東海大學中文系、香港大學與新亞書院藝術系來論述。溥氏認為經學是人格修養和做學問的根本，所以對登門受教的弟子，總是從講授經書、練習詩文教起，之後是嚴格的書法訓練。這些基本功夫做好之後，他認為丹青小技，不學而能。其次，探析溥心畬筆法論，就畫雲水、畫鳥、畫梅、畫松等方面，都提到書畫相通的藏鋒、出鋒等技法的運用。溥氏教導學生，因為用筆能夠靈活，所以畫出來的無遲滯板刻的弊病。再其次，論析溥心畬的學養論，其認為書畫應植基於儒家的經學基礎、書畫的學養，提出習書法在飽讀經史之餘，繪畫是詩意、詞章、書法之組合的觀念。研究結果發現，溥心畬翰墨傳授採取的是啟發式的教學法，書畫之功唯有自己領悟，方能有所得。

關鍵字：以心傳心、寒玉堂畫論、寒玉堂書法論、溥心畬翰墨傳授

一、前言

清光緒22年（1896）7月25日，溥心畬出生於北京「恭王府」邸，是清道光皇帝的曾孫，恭親王奕訢（1832-1898）之孫，貝勒載瀅次子。¹早年生活優渥，受到良好的傳統教育，6歲開始讀書，拜宛平陳應榮、永興龍子恕、宜春歐陽鏡溪等為師。²幼年接受皇子王孫滿漢經文、騎射等文治武功教育，奠定經詩書畫合一的書畫美學觀。

因為民國38年（1949）的時代變局，溥心畬於農曆8月輾轉由舟山群島渡海來臺。基於舊王孫的氣節，堅持「不食周粟」，執教於省立臺灣師範學院藝術系（今國立臺灣師範大學美術系）；在家開設「寒玉堂」絳帳授徒。溥心畬與黃君璧（1898-1991）、張大千（1899-1983）的水墨畫被譽為「渡海三家」，雖然居臺只有15年（1949-1963），但是門生、徒孫眾多，對臺灣的翰墨教育具有極大的貢獻。

「翰墨」一詞，最早見於三國魏曹丕《典論·論文》：「是以古之作者，寄身於翰墨，見意於篇籍。」到了唐代，顏真卿《干祿字書·序》：「既考文辭，兼詳翰墨，升沈是繁，安可忽諸？」又《宋史·米芾傳》：「特妙於翰墨，沉著飛翥，

1. 王家誠，《溥心畬傳》，臺北，九歌出版社，2002年，頁23。

2. 王彬，《溥心畬談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，2001年，頁2。

得王獻之筆意。」³本文溥心畬的「翰墨」傳授，取其「書畫」之意，涉及到溥氏的書畫論，在其著作之中，關於繪畫理論的有〈寒玉堂畫論〉和〈論畫〉兩篇。

〈寒玉堂畫論〉撰寫於民國41年（1952），兩年後得到教育部第1屆美術獎，民國45年（1956）6月，《學術季刊》刊出全文。民國55年（1966）安國鈞出版的《寒玉堂畫集》，書後亦附有〈寒玉堂畫論〉。溥心畬80歲冥誕時，其弟子蕭一葦授權學海出版社重刊該畫論為單行本，江兆中也將溥心畬的授徒畫稿14種編次於後，在民國64年（1975）出版，此後轉載此畫論的雜誌、書刊甚多，影響層面也較廣，⁴其代表傳統的書畫觀。

此外，民國47年（1958）世界書局出版溥心畬渡臺後的著作《寒玉堂論書畫真書獲解》，⁵其中〈論書〉部份共15則，與〈寒玉堂畫論〉後來俱收入江璉文整理、丁嘉祿謄錄，1994年由北京新世界出版社出版的《寒玉堂詩集》，名稱改為〈寒玉堂書法論〉、〈寒玉堂畫論〉。

在水墨畫上成就極大的溥心畬，研究其繪畫的成果卷帙浩瀚；限於資料所困，目前尚未有學者研究渡臺後溥心畬在省立臺灣師範學院藝術系、「寒玉堂」、東海大學中文系、香港大學與新亞書院藝術系（今香港中文大學藝術系）等的翰墨傳授及其書畫理論，本研究擬補其不足。舊王孫的傳統書畫觀念，繼承清代宮廷經、詩、書、畫合一的文藝風氣。溥心畬的翰墨傳授涉及「筆法論」與「學養論」，⁶此與其幼年時所受的皇子王孫教育相關。

本文操作的模態主要以溥氏門生追憶性的翰墨傳授文獻為主，占全文的三分之二；而「筆法論」與「學養論」為佐證溥氏翰墨傳授的重要論點，篇幅較少，居於後論述。通篇以溥心畬的著作以及門生憶述性文獻作為研究主體，利用溥氏〈寒玉堂畫論〉、〈寒玉堂書法論〉、《溥心畬書畫稿》等第一手文獻史料，探析其教學的書畫理論。

至於溥心畬如何在大學饗宮授課，根據其在省立臺灣師範學院的門生劉國松〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉、蔣健飛〈舊王孫溥心畬〉、王家誠〈溥心畬傳〉、沈以正〈溥心畬師生書畫聯展〉、〈由授課到私房畫——溥老傳記中不言之秘〉等的憶述文章，可見其課堂風采；另外，有別於新式學堂的書畫傳授，其對上門求教的學生如何傳授翰墨，就「寒玉堂」弟子蕭一葦〈恩師溥心畬先生逝世二十周年〉、郁昌

3. 許嘉璐主編，《二十四史全譯·宋史》，上海，漢語大辭典出版社，2004年，頁9639。

4. 詹前裕，〈寒玉堂畫論探討〉，《工筆畫》28期，2003年12月，頁21。

5. 其中〈論畫〉作於民國41年秋天，推測〈論書〉可能也作於此際。〈論畫〉配合《寒玉堂畫論》之出版，改為〈畫論序〉，置於卷首，成為整本繪畫理論的一篇總論。〈論書〉之後，則未見《寒玉堂書論》問世，不知是未有所作或作後散失，給人一種神龍見首不見尾的遺憾。參見王家誠，〈溥心畬書法藝術〉，臺北，《故宮文物月刊》190期，1999年1月，頁44。

6. 張鐵華，〈溥心畬的書法藝術與書法觀念〉，《中華書畫家：溥心畬專題》總50期，2013年12月。

圖1 1950年6月省立臺灣師範學院藝術系師生歡送勞作圖畫科畢業生合影。第二排左：黃榮燦、左二孫多慈、左三廖繼春、左四溥心畬、左五黃君璧、右一袁樞真、右三樊大元；第三排右二張義雄、右三馬白水、右四許志傑、右五陳慧坤；第四排右六吳秋波；第五排右四楊英風、右五楊乾鐘、右六施翠峰。（圖片來源：參見黃冬富，〈從台灣省立師院勞圖科到台灣省立師大藝術系（1947-1967）——戰後初期台灣中等學校的美術師資養成教育〉，《美育》151期，2006年5月，頁68。）



經〈寒玉堂學書記〉、宋子芳〈習書法在飽讀經史之餘〉、江兆申《雙谿讀畫隨筆·溥心畬》、寧砥中〈先師溥心畬先生書畫軼事〉等的回憶性文獻，探析其方法與觀念；此外，訪談溥氏學生孫家勤（1930-2010）、劉國松（1932-）、謝里法（1938-）等，希冀更能逼近溥心畬翰墨傳授的實體。上述這些文獻史料，可以歸納分析出溥心畬「以心傳心」的翰墨傳授、筆法論與學養論等的問題意識。

二、以心傳心之翰墨傳授

第二次世界大戰後，臺灣有四所大學，分別是臺灣大學（原為臺北帝國大學）、省立臺灣師範學院（今國立臺灣師範大學）、臺中農學院（今國立中興大學）與臺南工學院（今國立成功大學），⁷因為各校教育發展的屬性關係，只有省立臺灣師範學院設有勞作圖畫專修科，後改為藝術系、又改為美術系，教育目標為培育中學美術教育的師資，開臺灣高等美術教育之先河。舊王孫溥心畬在臺灣居住的時間並不長，渡海來臺之初透過黃君璧的引薦，進入當時唯一的高等學院美術相關科系——省立臺灣師範學院藝術系（今國立臺灣師範大學美術系）教授水墨畫。

在家絳帳授徒方面，溥心畬收了100多個學生，用傳統的讀經，以及詩書畫兼修的方式教育「寒玉堂」門生。由此可知，其翰墨的傳授一如清代皇子王孫的傳統教育。首先是重視人格修養的經書，以經書為本，書畫為末。其翰墨傳授的探究分別就省立臺灣師範學院藝術系、「寒玉堂」、東海大學中文系、香港大學與新亞書院的講學來論述。

（一）省立臺灣師範學院藝術系

渡臺初期，溥心畬的書畫門路尚未打開，但是經由黃君璧的推薦，進入省立臺灣師範學院藝術系教授水墨畫（圖1）。溥氏在辛亥國變（1911）後，即依賴

7. 徐南號，《臺灣教育史》，臺北，師大書苑，1993年，頁174。

授書畫維生，進入大學院校藝術科系任教，其書畫屬於專業，也具有學術地位。另外，其有以經解經的學術論著，如《四書經義集證》、《毛詩經證》等，也有別於一般職業書畫家。幾位昔日曾受教於溥心畬的學生：孫家勤、蔣健飛（1931-2011）、沈以正（1933-）、劉國松、謝里法等，都憶及當年溥氏生動活潑的教學風格。

省立臺灣師範學院的校址在日治時期是位於古亭町，原來是作為大學預科的「臺北高等學校」，是當時全臺灣「菁英的養成所」，分為招收小學畢業生的尋常科（修業四年），以及招收尋常科直升生和中學畢業生的高等科（修業三年）。由「臺北高校—帝國大學」，是許多臺籍子弟夢寐以求的求學路徑。然而，因為入學嚴格，以及不利於臺灣人的審查機制，臺籍生人數不及學生總數的四分之一。畢業於東京美術學校（今東京藝術大學）圖畫師範科的美術教師鹽月桃甫（本名善吉，1892-1965），是九州宮崎縣人，曾在此任教長達23年（1922-1944），⁸深植美術教育的根基。日人撤退後，校內仍留有當年課堂所用的許多畫板、畫架及石膏像等。

鹽月桃甫並且參與了臺北高校校園的配置設計，主張校舍採用紅色和灰色交叉排列，具有熱帶臺灣特色的外壁；搭配栽種茂盛的綠色椰子樹，以呈現南國的特有風情（圖2）。⁹由臺灣總督府營繕課設計與監造的臺北高校建築，有臺北高校本館、營繕課長井手薰（畢業於東京帝國大學建築科，1879-1944）所設計的講堂（圖3）；以及生徒控室（學生休息室，今文薈廳1926年竣工）、普字樓（1926年竣工）等，採仿西歐高等學府的近世哥德式建築。

戰後，為了解決中小學師資不足的窘境，於是增設師範院校以及增加科系來培育師資，¹⁰民國36年（1947）年8月，省立臺灣師範學院設立四年制「勞作圖畫專修科」，公費生在校修業三年結業，再到中等以上學校實習一年，期滿合格才算畢業。科主任為畢業於日本東京高等師範美工研究科的福建上杭人莫大元（1897-？）。「勞作圖畫科」僅招收一屆，第二年（1948）即奉命招收藝術系，¹¹是為臺灣高等美術教育之嚆矢。



圖2 鹽月桃甫參與臺北高校校園的配置設計；椰子樹前為臺北高校本館，1928年竣工。（圖片來源：林香琴拍攝，2015年8月。）



圖3 臺北高校講堂由井手薰設計，於1929年竣工。（圖片來源：林香琴拍攝，2015年8月。）

黃君璧民國38年（1949）自南京中央大學藝術系來臺灣舉辦個展，後來因為時局的關係滯留臺北。劉真（1913-2012）校長得知，親自登門拜訪，極力邀請其擔任藝術系主任。同年7月，由黃氏接系主任之職。¹²雖然進入新式教育的大學學術殿堂，溥心畬仍不改以學養為先的傳統教學方法。

溥心畬與董作賓（1895-1963）、朱家驊（1893-1963）於民國44年（1955）赴韓國講學，獲頒漢城大學法學榮譽博士，並遊覽朝鮮的行宮、昌德宮、昌慶苑、佛國寺、鮑石亭等地；之後，在返臺途中，獨自一人在日本停留下來，遊歷一年餘。翌年（1956）6月，由萬大鉉、李墨雲到東京接回臺北，¹³又重返藝術系教書。孫家勤回憶讀四年級時，由黃君璧主任談妥，請到溥心畬授課。當時孫氏為班代表，很自然地由他訂三輪車，負責接送溥氏到校上課。¹⁴因此孫家勤接觸溥心畬除了課堂之外，也看到他俗世生活的一面。

上課非常風趣與活潑的溥心畬，對學生的課業並不深究，但是每一堂課都盡心地為學生作示範。講解作畫的要訣：第一就是要讀書，第二要多寫字，第三才是畫畫。他在課堂上可以一心多用，一邊講著無窮的知識；一邊手中畫著畫稿，同學拿著作品請其加題時，也從不吝吝。他總是不假思索地提筆立就，如果發現所題的詩作太偏於畫面中間，布局不夠美觀，馬上就在原詩的第一句之前向上推，一句一句地倒推上去，而讀起來毫無斧鑿痕跡。詩材的豐富，敏捷的巧思，只能以嘆為觀止來形容。但他自己則謙稱是精熟典故，博聞強記而已，有時也會讓學生看回文詩。¹⁵可見溥心畬的教育方式，非只是專門教授繪畫而已。

孫家勤又說：溥老充滿赤子之情，見到學生畫得好，也會主動為其落款，經常為孫氏的畫題詩。身為舊王孫，他總是從畫面中間開始下筆，等到孫家勤提醒是學生作品時，他立刻倒題回去，而且平仄、字數都合於格律，文意通順。¹⁶其深厚的學養，讓孫家勤多年之後回憶起來仍然敬佩不已。

在蔣健飛看來，溥清王孫溥心畬，其藝術是傳統的形式。蔣氏自述在藝術系讀書時期，受教於溥心畬兩年，從未缺過溥老的任何一節課，但卻也沒有從溥老那裡學得一筆一墨。當時個人只知道很喜歡上他的課，但總說不出一點所以然。直到今天，才能深切領略到，在那兩年之中，受益的是 認識了中國文人畫家的品行與

8. 徐聖凱，《日治時期台北高等學校之研究》，臺北，國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2009年，頁35。
9. 黃于玲整理，〈一生精力為台灣美術燃燒盡失的鹽月先生——許武勇在日本宮崎美術館談「鹽月桃甫的人與藝術觀」演講稿〉，《南畫網》，2001年1月10日。
10. 當時臺中師範學校（今國立臺中教育大學）、臺北師範學校（今國立臺北教育大學）與臺南師範學校（今國立臺南大學）均設有藝術師範科，為培育小學勞作、圖畫之師資，從學制而論，等同高中或高職的修業年段。參見黃冬富，〈從台灣省立師範圖科到台灣省立師大藝術系（1947-1967）——戰後初期台灣中等學校美術師資養成教育〉，《美育》151期，2006年5月，頁68。
11. 黃冬富，〈戰後台灣中等學校美術師資培育的主軸——台灣師範大學美術系系的歷史發展（1947-）〉，《臺灣美術》83期，2011年1月，頁42。

12. 顧炳星，〈序〉，《五十年來台灣美術教育回顧與展望學術論文集》，收入王正華編，《五十年來台灣美術教育回顧與展望學術論文集》，臺北，國立臺灣大學美術系，1999年，無頁碼。
13. 王家誠，《溥心畬傳》，臺北，九歌出版社，2002年，頁286。
14. 對於當時溥老師不認識自己的家，以及不清楚金錢的價值，當時只覺得奇怪與滑稽，並未細究。孫家勤，〈我所認識的心畬師〉，《工筆畫》28期，2003年12月，頁50。
15. 孫家勤，〈我所認識的心畬師〉，《工筆畫》28期，2003年12月，頁50。
16. 孫家勤口述，筆者2005年3月21日於臺灣師範大學美術系館君翁室採訪孫家勤教授。

意識。¹⁷蔣氏所謂「未曾在溥老師那裡學得一筆一墨」，明確的說出溥心畬對翰墨的傳授是「以心傳心」的方法，也是溥氏對待書畫的觀念：「形而上者謂之道，形而下者謂之器」，若是只知拘泥在有形的筆法（器），就無法達到道（精神）的境界。

門生劉國松說，溥心畬的確是一位有學問的讀書人，記憶力特別強，一張畫完成後，立刻題上一首詩或兩句詩，有的是他自己的作品，有的卻是古人的。高興時還曾大背十三經給我們聽，而我們雖說是大學生，卻沒有一個能跟他和的，甚至聽都聽不懂。這時溥老也知順勢而下，抓住機會說：「讀書與畫畫就像跑步的兩條腿，必須交互前進，否則一條腿踉，是踉不了多遠的。」¹⁸細究此語得知，在溥心畬的書畫觀念裡，形與道應該要兼具。

溥心畬對於水墨畫的傳統技法相當熟稔，可以邊講邊畫。¹⁹在授課當中，其甚少講繪畫理論，但卻說過：「寫畫與寫字一樣，最重要就是筆力。寫篆書能夠使筆劃平衡，一筆寫過去頭尾一樣，這就是需要筆力。」後來又告訴學生：「寫隸書練習藏鋒，隸書如起筆和點都必須要藏鋒，回折不藏鋒寫不出。古人形容書法的古拙沉著與自然，有所謂的屋漏痕、折古釵、如錐畫沙、如印印泥，從隸書可以訓練達到這個目的。」²⁰由此可以得知，溥心畬對於古人的書法理論，並非食古不化地照單全收，而是採取親自實踐的方式。透過實際的運筆操作，印證古人的書法理論。

謝里法追憶溥心畬上課時相當認真，對於學生的問題有問必答，書畫的表現都忠於傳統。²¹領受溥心畬講授「中國畫論」課程的沈以正則說，當時師大學生對中國美術史的認識程度尚淺，老師以板書抄錄鄭昶著《中國畫學全史》，授課一學期，抄至唐代韓幹時，課程即終了，學生們尚且體悟不深，但在師大的學生都深感榮耀。猶記當年班上學生 40名，臺生19名，而僑生21位，當時僑居地的生活均較臺灣優渥，學生均呈上冊頁及畫紙向老師求畫。溥老來者不拒，畫作題詠落款，卻缺乏印章，於是請篆刻教授王壯為專刻一方印章，在普遍鈴印之後，將此章恭送溥老，也是溥老授課中的一段軼事。²²從此事可以看出，溥心畬本著「傳道授業」的良知，對於世俗的利祿並不放在眼裡。

（二）寒玉堂

入住臨沂街後，大約是民國42年（1953）左右，溥心畬就在家設帳授徒。²³除了傳授翰墨外，每星期日上午召集「寒玉堂」門生，在仁愛路章宗堯家的小樓書房內，教半天書，講的是《十三經疏注》等書。²⁴在「寒玉堂」的私塾，溥心畬自有一套翰墨的傳授哲學。溥氏對學生的要求是要先作好學養，書畫不學自通，這是溥心畬有別於一般書畫家「以心傳心」的翰墨傳授方法。

沈以正說，溥心畬來臺後，得到其真傳的有蕭一葦（1908-？）、²⁵曾其；成就最高者為江兆申（1925-1996）。蕭、曾二氏先後均移民到海外，江兆申於民國50年（1961）左右，先從溥氏學詩，每每早上詩文習字，深獲稱許。直到溥心畬晚年，才致力於繪畫。²⁶經過溥心畬的指導，「寒玉堂」與臺灣師範學院藝術系的桃李不乏優秀人才。

在書畫上恪遵傳統的溥心畬，其在臺北的「寒玉堂」門人中，最早的是北平時期的吳詠香、陳雋甫夫婦。吳氏夫婦國立北平藝專畢業後，進入「古物陳列所國畫研究院」從事古畫臨摹之訓練。吳詠香早歲師事陳少梅（1909-1954）習山水，陳雋甫精於李、郭、馬、夏等宋人技法，入研究院後，即請溥氏指導院體山水之技法。²⁷從此得知，復古派的書畫風在臺灣的「寒玉堂」生根。至於溥心畬對於上門求教的學生如何傳授翰墨，根據門生蕭一葦、郁昌經與江兆申等的憶述文獻可以略知梗概。

從蕭一葦的敘述，得見溥心畬對於收學生的標準與要求如何。民國39年（1950）9月，蕭一葦在張日寒（1902-1980）的引薦下拜師。溥心畬把蕭氏的作品看過，說道：「你知道譚鑫培嗎？」蕭說：「我知道。」溥說：「譚鑫培的衣鉢弟子余叔岩，你知道嗎？」蕭說：「我不知道。」溥說：「余叔岩本來是北平春陽友會的名票友，他總覺得自己的工夫不到家，就拜譚鑫培為師。譚鑫培問他能唱哪些戲？余叔岩說：『我會的不少。』譚鑫培要他把最拿手的唱一唱，余叔岩一開腔，譚鑫培說：『不必了，你究竟是慕我名而來呢？還是要學工夫而來？』余叔岩

17.蔣健飛，〈舊王孫溥心畬〉，《藝術家》65期，1980年10月，頁102。

18.劉國松，〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉，《藝術家》20期，1977年1月，頁40。

19.劉國松口述，筆者2011年7月4日至桃園南崁劉宅採訪劉國松教授。

20.同註18。

21.謝里法口述，筆者2012年7月16日至臺中謝宅採訪謝里法教授。

22.沈以正，〈溥心畬師生書畫聯展〉，《藝文薈萃》第7期，2008年8月，頁38。

23.沈以正，〈由授課到私房畫——溥老傳記中不言之秘〉，《歷史文物》月刊251期，2015年2月，頁24。
24.每逢溥氏的生日和逢年過節，學生都要向老師磕頭，盡弟子之禮。年紀較大的學生，則視為朋友，免除磕頭之禮。也有好多個外國學生投拜在溥氏門下，照樣行中國傳統的磕頭拜師之禮。參見杜雲之，〈溥心畬的晚年生活〉，收入浪淘出版社編，《舊王孫——溥心畬》，臺北，浪淘出版社，1974年，頁100。
25.蕭一葦為湖南湘鄉人，曾經擔任孫立人將軍機要秘書，來臺後跟隨溥心畬學書畫、經史，歷時十五年。擅長花鳥、人物，精通篆隸、行草書。
26.同註22。
27.沈以正與羅芳均是吳詠香師家中學生，入師大後分組復得譚香師授課，得以臨摹其早年國畫院之稿本，如溥心畬所指導的夏圭《窮山清遠》。參見沈以正，〈溥心畬師生書畫聯展〉，《藝文薈萃》7期，2008年8月，頁38。

說：『我是要學工夫。』譚鑫培說：『既然是要學工夫，把你從前學的那些通通丟掉，跟我重新來過怎麼樣？』余叔岩說：『老師怎麼教，我就怎麼學。』余叔岩從此一板一眼完全從頭學起，所以成為譚鑫培的衣鉢弟子。」²⁸ 溥心畬藉譚鑫培與余叔岩師生之間的對話，希望學生可以忘卻從前所學，不被從前既有的經驗所束縛。

接著，溥心畬又對蕭一葦說：「我看你的作品，隸書寫得好，有金石氣；楷書、行書都太僵硬，書全無法度，僅有一點書卷氣而已，詩是學唐，路數對了，但有些毛病，你要學的話，跟我另起爐灶，怎麼樣？」蕭說：「一切聽命老師。」於是規定蕭一葦每週五下午四時至五時上課。不久，又對蕭氏說：「你在辦公時間離開辦公室來我這裡，有虧職守，而且書畫技巧目擊最重要，你可以在每天晚上八時半來到，看我寫字，看我畫畫。」此後蕭一葦每晚準時到達，十一時才告退，而且風雨無阻。蕭氏有時提出問題，溥心畬總是不厭其煩的講解，並且把作品仔細的評閱，有時將兩人作品擺在一起比較之後，再指出其中的瑕疵之處。若是對作品滿意，就自動在上面題跋。²⁹由此透露出，溥氏教授翰墨重在眼觀的心領神會，也就是觀念上的提點。

儒家重視修養，溥心畬一生奉行不悖。蕭一葦猶記民國46年（1957）某月，溥心畬跟蕭氏說：「你現在畫畫都不錯，自己能題跋，詩文也可以應世了，可是這算不了什麼，最重要是做人做事，而做人做事必須器識宏曠，所謂『士先器識而後文藝』，器是器局；識是識見，器局靠學養來充實，所以要多讀書，多從實際生活來體驗人情世故，『世事洞明皆學問，人情練達即文章』，這兩句話是很有道理的。還有千萬不能自滿，一有自滿之心，就不容易進步了。」溥心畬又問蕭一葦，修養工夫應該從何處著手，蕭說：「應該從『誠』字下工夫」。溥說：「『誠』字又如何做法呢？」蕭說：「『誠』字偏旁是一言字，所以應從說話作起，不妄言詭語，說實話，作實事，言行一致。」³⁰究此可知，溥心畬不僅是經師也是人師。

另一位曾經在「寒玉堂」跟隨溥心畬習書法的郁昌經，著有〈寒玉堂學書記〉一文，從其著作得見溥氏如何做書法傳授。民國41年（1952）春天到46年（1957）7月，也就是郁氏離開臺北前，整整有6年的時間遊學於「寒玉堂」，受到溥心畬的栽培和薰陶，他自謙因此對於詩文書畫略窺門徑。郁氏回憶溥心畬生前對於書法方面的見解，以及學習的程序與方法。

溥心畬教人學書有四字訣，便是「提得起筆」。能提筆，方能如飛絮，任憑風

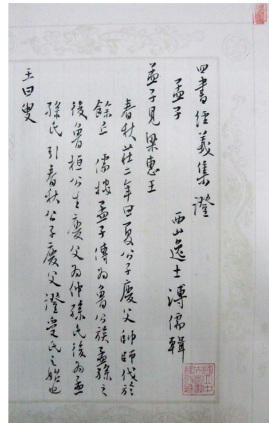


圖5 溥心畬《四書經義集證》內頁影印本（局部）（圖片來源：溥儒，《四書經義集證》，臺北，六藝出版社，1968年，無頁碼）。

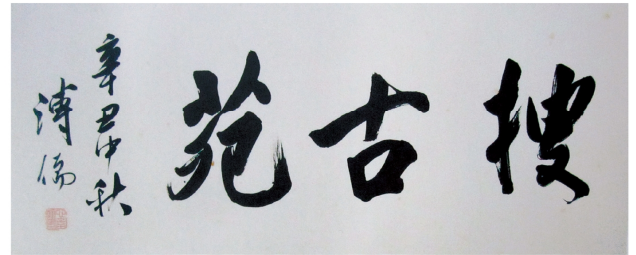


圖4 溥心畬行書〈搜古苑〉 35×87.5公分 1961（圖片來源：汪佩芬編，《溥心畬先生書畫遺集》下冊，臺北，臺灣商務印書館，1993年，頁223。）

吹雨打而不斷，蓋柔而有力。〈書譜序〉上所謂「輕如擲翼」是也。練習提筆的方法有兩種：一是多做雙鉤的工夫，雙鉤是比摹寫更精密的一種工作，就是以蠟紙覆在真跡上，以筆輕鉤字的輪廓，溥心畬曾雙鉤趙摹褚書〈蘭亭〉真跡。一是以筆尖寫游絲草，這樣不但使筆無虛處，同時不易犯偏鋒和側鋒的毛病。³¹辛丑（1961）中秋溥心畬56歲的行書〈搜古苑〉（圖4），可見其好古思想，呈現筆如飛絮，柔而有力的筆法特徵。

一般來說學書應該從楷書入手，因為有規矩可資遵循。郁昌經認為楷書到了唐朝中葉，顏、柳兩大家崛起，才發展到最完美的階段。溥心畬教人寫楷書，先從裴休的〈圭峰禪師碑〉³²入手。裴休和柳公權是同時代的人，〈圭峰碑〉的字體在歐、柳之間。郁氏曾經見過唐拓本的柳書〈玄秘塔碑〉，骨肉停勻，珠圓玉潤，似與坊間印本大異其趣。溥心畬曾說〈玄秘塔碑〉拓本佳者，有魏碑的風味。清代的書家王自虛舟開始，歷成親王到吳榮光這段時期內，似乎都是以〈圭峰碑〉作為學習的敲門磚。學〈圭峰碑〉後可以臨柳書〈玄秘塔碑〉，如果能將此二碑學好，楷書就能有很好的基礎，³³此說明溥心畬鍾情於唐楷的法度。

〈蘭亭〉以外，溥氏提醒可臨王太令〈辭中令〉、褚遂良〈枯樹賦〉。郁氏指出，溥氏早年所作小行書，全法〈枯樹賦〉；到了晚年寫《四書精義集證》（圖5）時，則已經參雜他家法度了。郁氏認為王大令〈洛神賦〉、褚遂良〈袁晁〉、明人王寵〈琴操〉，可能影響溥心畬至深。在明代書家中，文徵明、祝枝山以外，溥心

31.郁昌經，〈寒玉堂學書記〉，《時代生活月刊》57期，1989年1月，頁25。

32.裴休（791-864），字公美。唐孟州濟源（今屬河南省）人，曾為監察御史，《圭峰碑》的全名為《唐故圭峰定慧禪師傳法碑》，是裴休的代表作。此碑立於唐大中九年（855），裴休撰文並書，上有柳公權篆額，36行，每行65字，碑高293公分，寬140公分，碑石在陝西郿縣。楷法全用柳法，正筆中鋒，瘦硬俊健，字形緊密嚴謹，也受歐字的影響。圭峰禪師，即華嚴宗第五祖密雲禪師，圓寂後葬於陝西郿縣東南之圭峰。參見陳龍海，《名碑解讀》，臺北，牧村圖書，2000年，頁338。

33.同註31。

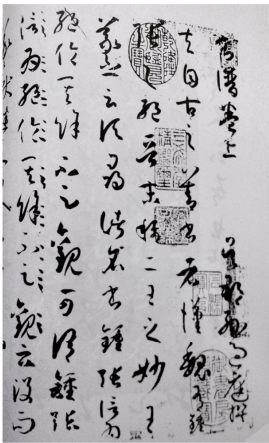


圖6 唐代孫過庭草書〈書譜序〉（圖片來源：沈尚賢，〈溥心畬先生臨摹各家法帖冊頁詮釋〉，《時代生活》57期，1989年1月，頁67。）

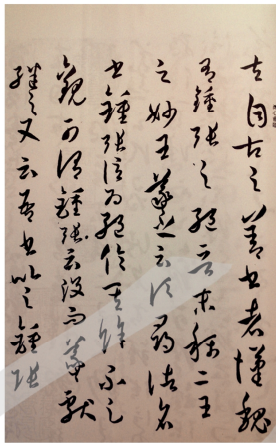


圖7 溥心畬臨寫〈書譜序〉（圖片來源：沈尚賢，〈溥心畬先生臨摹各家法帖冊頁詮釋〉，《時代生活》57期，1989年1月，頁68。）

畬甚重王寵。而王寵書自虞世南入，與溥心畬不同處為執筆的方法，以及筆鋒開發的程度。虞世南書參雜鍾繇筆意，郁昌經曾見溥心畬早年題畫小字全法鍾繇。³⁴郁氏認為，一個人對於書法方面的成就，天分、志趣、功力、學問、道德及良師益友、名碑法帖是缺一不可，良師的好處在指導你一條正確的途徑和方法，溥心畬是其良師益友。

在草書方面，溥心畬說可以寫孫過庭〈書譜序〉（圖6）和智永〈真草千字文〉。渡臺後，其也經常臨寫〈書譜序〉（圖7）。溥心畬認為，智永〈真草千字文〉一本二王法度，可以算是二王草書的總結。但是〈真草千字文〉無章法，故須學孫過庭〈書譜序〉補救之。溥氏作書以狼毫為主，蓋使用羊毫自趙松雪開始。³⁵來臺以後溥心畬的畫多於字，且筆墨紙硯俱遜於舊時，但仍臨帖不輟。

江兆申年輕時曾經以書信求教於溥心畬，進入「寒玉堂」後，溥氏循往例先由詩學教起。溥心畬說：「五言詩要求其沖澹，七言詩要求其雄蕩。所以古人說五言汎汎如水上之鳧，七言昂昂若千里之駒。寫字也是如此，榜書要『緊』，小楷要『鬆』。」又說：「書畫都有時代風氣，要打破這種時代的束縛很難；書家中只有

一個趙孟頫，他的小行書可超過兩宋，直入晉唐。畫家中只有一個唐伯虎，他的畫可以超元入宋。」³⁶由此可知，溥心畬推崇元代的趙孟頫與明代的唐伯虎在書畫上的成就。

學畫要注意格致的工夫，也就是要體察物理，這是溥心畬經常詔示學生的。有一次，蕭一葦畫了一隻松鼠，溥心畬看了說：「大體不錯，筆墨色調均有法度，不過有一個錯誤，就是眼睛不可以有白色，凡是鼠類的眼球不會有白色。你平常不留心物態，所以容易犯錯。」後來蕭一葦到圓山動物園一看，果然如此。民國45年（1956）12月，蕭一葦陪溥心畬到東海大學講學，下榻臺中市臺灣銀行招待所。蕭氏畫了一隻白鶴，溥說：「牠的下唇比上唇短的太多，怎麼能吃東西？你總是大而化之，不拘小節。《書經》有言：『不矜細行，修累大德。』魏文帝也說：『觀古今文人，類不護細行，鮮能以名節自立。』無論做人做事，大處固然要緊，小處尤不可疏忽，別人攻擊你，多從小處下手，你每次辦事本來辦得好的，但是總要出點小毛病，還有你常把事情看得太容易，所以臨了總不圓滿，這是你的一個短處。」當時溥氏書畫的贊助者方震武也在場，告訴蕭氏說：「你老師這一課太寶貴了，真是愛之深，責之也苛呀！」³⁷那時正是白色恐怖時期，曾經擔任孫立人（1900-1990）將軍機要秘書的蕭一葦，因故遭到罷黜與軟禁，溥心畬可能對此有感而發。

對學生願意傾囊相授的溥心畬，根據沈以正的回憶：「溥老作畫，以淡赭淺綠為主，和墨傳彩多遍，故凝鍊厚重，江兆申在受教過程中，溥老示以作品，言當染幾遍？回以五遍，溥老笑云，非十五遍不能及此。這是他深獲溥老薪傳的地方。」³⁸親自示範，也是溥心畬教學的方式之一。

（三）東海大學中文系的講學

黃君璧之外，另一位對溥心畬有知遇之恩的為徐復觀（1904-1982）。東海大學創辦時，擔任中文系主任的徐復觀，向當時校長曾約農建議，特請溥心畬來教授翰墨，前後大約三、四個星期。徐復觀認為溥氏對書法、畫法的教導，可以說是循循善誘，語語真切。在東海大學的演講，溥心畬曾說：「我在繪畫中，常常花五、六年工夫所摸索出來的路數，三、五分鐘就把它說完了。說完以後，和學的人依然不相干。所以書畫是要在實際中磨練而不是靠講解的，磨練到某一個程度，一經指

34. 郁昌經，〈寒玉堂書畫記〉，《時代生活月刊》57期，1989年1月，頁25。

35. 同上註，頁26。

36. 江兆申，〈溥心畬〉，《雙點讀畫隨筆》，臺北：國立故宮博物院，1977年，頁186。

37. 蕭一葦，〈恩師溥心畬先生逝世二十周年〉，《大成》123期，1984年2月，頁22。

38. 沈以正，〈溥心畬師生書畫聯展〉，《藝文薈萃》7期，2008年8月，頁38。

點就行了。」話雖如此，但是溥心畬還是講解了不少，³⁹從此可以體現其「從做中學」的精神。

徐復觀還有印象的是，溥心畬說：「何謂中鋒，鋒從中出就叫中鋒。因為鋒從中出，筆的每一根毫毛都用上了，所以特能飽滿有力。」溥氏又說：「顏色為什麼有的入紙，有的卻不入紙，我在西山弄了很久才知道，古人用顏色，不是一次塗上去的，而是由淡而深，分成五、六次才塗上去的。」徐氏後來看到王麓台（王原祁，1642-1675）的畫跋，對溥氏的說法不自覺地點頭微笑。⁴⁰溥心畬從做中學，勝於紙上談兵。

生活即教育，有一次蕭一葦陪溥心畬到臺中東海大學講學，師生兩人從臺北談到臺中。溥心畬有時還指著兩旁的山對他說：「那座山像南宗畫，這座山又像北宗畫……」，蕭一葦說：「一般的山水畫家都以為皴、擦、點、染是作山水畫的過程，我認為山水畫必先勾出山石的輪廓，然後加皴，然後染墨，或是染顏色；擦不過是補皴之不足，至於點則視皴染之後是否需要而定，所以我認為山水畫的過程，應該是分勾、皴、染、點。」⁴¹溥心畬說很有道理，其實擦就是皴，不過是用渴筆罷了。由此可知，繪畫不僅是臨摹的功夫，向大自然學習，才能「外師造化，中得心源」。

溥心畬第二次到東海大學講學，適值期末考試，聽講的同學只有寥寥幾個，大都是教職人員，故不做專題演講，只好隨意談談。蕭一葦回憶說，一位總工程師請先師溥氏談中國歷代的建築工程。溥心畬就從有巢氏構木為巢講起，把歷代的建築工程如數家珍的講了一個多小時。總工程師又問：「我國的宮殿和祠宇的屋柱都漆上紅色，是從何時開始？」溥心畬立即答覆：「春秋時代。」隨口就引用《春秋》：「丹桓宮楹，非禮也」，以及《穀梁傳》：「丹楹，非禮也。」⁴²博學多聞的溥心畬，學問讓人折服。

要鑑賞溥心畬的書畫，徐復觀認為應就文學藝術的高下來決定作品的格；格的高下決定於其人的心；心的清濁深淺廣狹，決定於其人的學，尤其是決定於其人自許自期的立身之地。⁴³徐氏推崇溥心畬的為人、學術著作與書畫成就：

先生作人，植基於經學。著有《四書經義集證》、《爾雅釋言經證》，皆採以經證經的堅實方法卓然成家。其手稿現藏臺北中央圖書館。文則追六代，

詩則直追盛唐；根深葉茂，沉麗深醇，非時流所能企及。書法植基於《說文》，立規於虞褚；欽宏肆於矩矱之中，融骨力於風神之際，實近代所罕見。……蓋先生之性情趣味，自然流露於書，尤流露之於畫。取法北宋，故格調之高，一掃董其昌後卑弱濡懦之習。腦無俗念，故風神之雅，一洗近百年來繁雜單寒之體。⁴⁴

徐復觀具體說明溥心畬書畫風格之高與其經學的涵養有關。對於文學與藝術，溥心畬有一貫的看法和信念，即是儒家所謂的：「志於道，據於德，依於仁，游於藝」，也就是孔子所說的「行有餘力，則以學文。」

（四）香港大學與新亞書院藝術系的書畫講述

渡臺後，溥心畬曾經三次在香港講述書畫課題：第一次是民國47年（1958）12月22日，在香港大學講〈中國文學書畫〉；第二次是民國48年（1959）1月2日在新亞書院講〈書畫〉；第三次是民國48年（1959）1月3日在香港大學講〈書畫同源〉。他最先強調：「要寫畫先要從學禮做起，正心修身，研究學問、詞章、寫字、然後寫畫。如果本末顛倒，畫也一定不會好。畫是表現人格、風格與氣度，如果人無可取，畫哪裡就有可取呢？」⁴⁵在溥氏的觀念裡，畫品即是人品。

在談到文字的起源時，溥心畬說最早的象形文字就是畫，他引用《說文》的「筆」與「畫」字為例說：「筆是手裡拿著一根筆『聿』；畫是劃分田地『畵』，因為古人最注重田地，把田地劃分就象徵著畫字。六書從象形開始，也可以說畫最初跟文字是不分的。」⁴⁶溥氏主張學畫要先讀書，即是根據此一文字書畫演變的歷史脈絡而來。

至於中國繪畫從實用走上書寫胸襟的過程，溥心畬說：古人寫畫在當時都為了實用，是具有涵義的。所謂「左圖右史」，是和歷史並存的，三代銅器上有饗饗圖案，是使人見了具有戒飲食之意。漢代武梁祠畫的是賢人的故事，表揚忠義之士，例如老子見孔子的故事，在畫面上還明白的書寫出來。六朝有《量度經》，是佛答弟子的問，說涅槃以後的事情，也舉出頭身手腳各部分的尺寸等，後來的人寫佛像故事，大都是根據《量度經》而來。到了盛唐，山水才為時所尚，才注意到春、夏、秋、冬和雪景等不同的景色。此時，畫就不是為了實用，而是為了表現懷抱了。⁴⁷據此可知，繪畫從實用轉向書寫胸中逸氣，的確經過將近千年的漫長路程。

39徐復觀，〈懷念溥心畬先生〉，《徐復觀憶往事》，臺北，時報文化出版，1985年，頁153。

40同上註。

41蕭一葦，〈恩師溥心畬先生逝世二十周年〉，《大成》123期，1984年2月，頁23。

42同上註。

43徐復觀，〈溥心畬先生畫冊序〉，《徐復觀憶往事》，臺北，時報文化出版，1985年，頁157。

44同上註，頁156。

45容天圻，〈溥心畬論書畫同源〉，臺北，《中國世紀》106期，1966年8月，頁18。

46同上註。

47同註45。

對於書法的見解，溥心畬說：唐朝懷素的草書，據說是見到天空的行雲，因其婉轉流動、迴翔盪漾的姿態，而領略到用筆。所以〈書譜〉云：「纖纖乎似初月之出天涯，落落乎猶眾星之列河漢。」這不也是畫嗎？⁴⁸在溥氏的觀念裡，「書畫同源」不只是用筆、用墨之法，也關係到文字與繪畫最初的原型。

溥心畬又說：「很多人都喜歡談書畫，不過一般人都只從書畫上說，而忽略了文學和書畫本來同源，而根本是從文學出來。文學是本，書畫是末，單談書畫而不談文學，好像捨本逐末。」而經學又是人格修養和做學問的根本，所以對登門受教的弟子，總是從講授經書、練習作文教起，之後是嚴格的書法訓練。這些基本功夫做好之後，他認為丹青小技，不學而能。⁴⁹此話可以明顯看出，溥氏具有中國傳統士大夫的書畫觀。

民國50年（1961）年10月，溥心畬第二次到香港舉行畫展，新亞書院就請他到藝術系講學，時間雖然短暫，但是卻留下了44張畫稿與10張的書稿。在溥氏去世十餘年之後，鄭坤德教授見了覺得很有出版的價值，成為藝術系出版叢書的第二輯。方其時，劉國松正在該系執教，因為其曾經受教於溥心畬，所以請劉氏寫〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉作為介紹與說明。劉國松說，溥老師是一位非常保守的文人，他的畫是自學成功的。他沒進過洋學堂，更不贊成洋學堂的這一套教學宗旨。所以在做他的學生時期，溥老的兒子已經十幾歲，還不讓他進學校讀書，只許他每天跟在自己的左右，與他的私人學生一起上課聽講、讀書、習字。現在想起來，臺灣師範學院能請他蒞校教課，誠屬難得。⁵⁰藉此可以體悟，溥心畬是深信舊王朝傳統教育方式的價值。

山水畫是溥心畬主要的繪畫題材和表現方式，因此教學生也是從山水畫開始。線條是中國繪畫的基本元素，因此溥心畬常說：「學畫先練輪廓線條，必須懂得一起，二伏，三頓挫。一起，起者就是起筆，將筆提起，所以線條要輕起。二伏，伏者，就是伏筆，將筆壓下，所以線條要重。三頓挫，頓挫者，運筆要有抑揚、停頓、轉折的變化，這樣的線條就不會刻板。畫石，要明白石分三面（圖8），並且下筆時要上輕下重；畫山時，則必須上實下虛。」⁵¹從此可以窺見其對書法性線條的闡述。

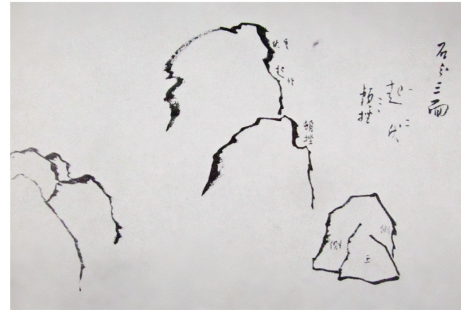


圖8 溥心畬 「石分三面」畫稿 1961 香港中文大學藏（圖片來源：鄭坤德編，《溥心畬書畫稿》，香港，中文大學新亞書院藝術系，1976年，頁11。）



圖9 溥心畬 「下邊要虛」畫稿 1961 香港中文大學藏（圖片來源：鄭坤德編，《溥心畬書畫稿》，香港，中文大學新亞書院藝術系，1976年，頁14。）

石分三面之後，開始畫皴。皴是中國山水畫中特有的一種表現方式，因為山水畫的發展和繪畫大師們不斷地創造，種類不下20多種。但是一般畫家所常用的不外是披麻、解索、大小斧劈、雨點、米點、馬牙、折帶、牛毛等皴。劉國松說，溥先生和一般傳統的教法一樣，先從披麻和解索皴教起。但是他受到范寬和夏圭的影響很大，所以也會教些雨點皴或是芝麻皴之類的。他一再提醒學生：皴一定要「上輕下重」、「每筆都要交代到輪廓線上」，而「皴法根據輪廓線」。他並且會示範皴法的對與錯，不可「妄生圭角」，必須要「分明陰陽向背」；更會引用《禮記・學記》：「學不躐等」的名言來告誡學生，學習要一步一步來，不可好高騖遠，妄想一步登天，⁵²這也顯示其紮實的學習過程。

學完如何畫石之後，溥心畬會教如何畫山。山在他的畫中是石的累積，畫法與畫石相似。唯一不同的是，畫皴要「上輕下重」，而畫山必須「上實下虛」（圖9）。在示範不同皴法的用筆時，他常常會提點什麼時候用中鋒，為何不可用偏鋒的秘訣，對學生相當有幫助。⁵³從溥氏的授課過程可知，石與山是進入中國山水畫的初階課程。

如何畫石、畫山教過之後，就開始畫樹。溥心畬最喜歡畫柏樹與枯樹，偶爾也會畫些柳樹、榕樹和槐樹之類的。他曾對學生說：「如果你能把松柏與枯樹畫好，其他什麼樹都沒問題了。因為松柏象徵著清高孤傲的人品，假如你沒有這樣高尚的人格，就表現不出松柏的這種性格。」所以先從松柏的樹幹畫起，然後畫枝，再後

48. 啓天圻，〈溥心畬論書畫同源〉，臺北，《中國世紀》106期，1966年8月，頁18。

49. 王家誠，〈溥心畬書法藝術〉，臺北，《故宮文物月刊》190期，1999年1月，頁48。

50. 劉國松，〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉，收入鄭坤德編，《溥心畬書畫稿》，香港，中文大學新亞書院藝術系，1976年，無頁碼。

51. 寧砥中，〈先師溥心畬先生書畫軼事〉，《工筆畫》28期，2003年12月，頁45。

52. 同註50。

53. 同註50。



圖10 溥心畬 「樹分四支」畫稿 1961 香港中文大學藏（圖片來源：鄭坤德編，《溥心畬書畫稿》，香港，中文大學新亞書院藝術系，1976年，頁20。）



圖11 溥心畬 「柳榕機」畫稿 1961 香港中文大學藏（圖片來源：鄭坤德編，《溥心畬書畫稿》，香港，中文大學新亞書院藝術系，1976年，頁23。）



圖12 溥心畬 「松針」畫稿 1961 香港中文大學藏（圖片來源：鄭坤德編，《溥心畬書畫稿》，香港，中文大學新亞書院藝術系，1976年，頁25。）

畫葉，最後畫成一棵樹。學生最先學到「石分三面」；再學「樹分四支」（圖10）。所謂的「樹分四支」，就是樹木的前後左右都要畫枝，是兼顧到其「陰陽向背，左顧右盼」的姿態也。一棵樹若是只有左右兩面有分枝，此會呈現板滯的效果。⁵⁴雖然時隔多年，但是劉國松回憶起溥心畬上課的情景依然歷歷在目。

畫樹幹的線條，基本上與畫石相同，唯有畫枝的落筆與收筆，以及執筆時的運行略有不同。畫枝須注意落筆時要重，收筆時要輕，線條要均勻不能有頓挫。樹枝向上行者曰「鹿角枝」；向下行者曰「蟹爪枝」。樹幹的輪廓與樹的種類相關，樹幹的皴法是決定樹的性質最大的因素。例如柏樹所用的皴法應該是披麻皴或是解索皴；而松樹應該用雨點皴、芝麻皴和小斧劈皴之類。溥心畬說：「《爾雅·釋木》：『柏葉松身曰檜；松葉柏身曰榧。』」樹幹畫後再畫樹葉，柏葉用柏葉點，與胡椒點、鼠足點類似。點時用中鋒筆尖，採用攢三聚五的方法，圍著圈子點，一團一團地聚在一起。絕不可太散，太散就沒有厚度。最後學畫樹根，一般的小樹、裸樹或是生長在平地上、土坡上的樹，大都是不露根的。唯有松、柏、柳、榕、槐樹（圖11），或生長在石山上的樹，多數是露根的。學畫樹根，就是畫各種各樣暴露空氣中、日光下的樹了。畫樹根的技法與畫樹幹、樹枝近似。只有松樹的葉子，也就是松針，用筆迥異。畫石、畫樹所用的技法是起伏頓挫，而畫松針（圖12）則是要單槍直入；前者行筆要慢，而後者則行筆要快。每一團松針要有部分重疊在一起，不可平列，否則就沒有前後之分，沒有深度。⁵⁵這是溥氏從臨寫古畫所領悟到的道理。

54. 劉國松，〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉，收入鄭坤德編，《溥心畬書畫稿》，香港，中文大學新亞書院藝術系，1976年，無頁碼。

55. 同上註。

經過以上的教學過程後，溥心畬就會開始作小幅簡單的山水畫，除了在畫中畫柏、畫松、畫枯樹之外，也間用禪樹。同時皴法上也用馬牙皴、折帶皴；在構圖上用高遠法和平遠法；在樹的濃淡遠近上，也略作一點示範說明。樹畫好了之後，再加石頭、山坡，最後加遠山；有時也加小船，或是點景人物、茅草涼亭等。同學們或坐或立圍繞在四周，靜靜地看他一筆一筆地畫。劉國松說，溥老師從不談構圖問題，也不談如何去觀察古畫。學生只有從他作畫的過程去體會他的用筆和用心處，只能靠個人的聰明才智，能吸收多少就吸收多少。然後每一位同學分一張畫稿回去臨摹，一張臨完再換一張，毫無限制，亦無止境。⁵⁶此水墨畫的教授方法，也體現其「以心傳心」的翰墨傳授方式。

三、筆法論

書畫的用筆、用墨及用紙，溥心畬也有自己獨特的見解：「作畫要用中鋒，不用偏筆。四王畫中有一種全用偏筆，使人興味索然。」又說：「古人作畫，用硬筆、用絹、用熟紙。黃鶴山樵以後，才用生紙。但那種生紙，還和絹紙相仿，可以受筆、受墨。後代畫家，紙卻越用越生，紙太生則筆墨不易出趣味。……寫字功夫，到最后要看明人寫的條幅，看他整張字的行氣布白。……畫中著色要澆，要一遍一遍的增加，多者可至十遍。這樣顏色才可以入紙，也才厚重。」大抵談論書畫都極簡要。⁵⁷簡要，也是溥氏「以心傳心」的特色。

在北京時，溥心畬即喜歡純真的幼兒，到臺灣後也是如此。每當出門即準備滿袋糖果，看見兒童即分與之，故兒童多喜與之玩樂，藉此觀察兒童歡樂純真的個性。溥氏的嬰戲作品，除了受到宋代畫院蘇漢臣等影響外，亦受到天津楊柳青年畫影響，但是格調清雅脫俗，線條流暢優美，俏麗活潑，將通俗民間年畫造型，提升為高雅藝術。⁵⁸其所畫人物作品，取材廣泛，且貴麗氣貌、朝代衣冠，都表現得相當恰當。寧砥中又說，溥氏畫人物衣紋，多得力於書法功力的線條，柔中帶剛，生動地掌握物像的特色。如：畫衣裳，得其柔軟飄逸之態；畫肌膚，得其肌膚之彈性；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。⁵⁹中國書畫皆以毛筆寫就，因此書法性的線條是繪畫的重要表現方式之一，也印證溥氏認為書畫相通的道理。

56. 同註54。

57. 江兆申，《雙點讀畫隨筆》，臺北，國立故宮博物院，1977年，頁186。

58. 寧砥中，〈先師溥心畬先生書畫軼事〉，《工筆畫》28期，2003年12月，頁48。

59. 同上註，頁45-48。



圖13 溥心畬 蘭 水墨畫 28×60公分 國立歷史博物館藏 （圖片來源：國立歷史博物館編，《館藏溥心畬書畫》，臺北，國立歷史博物館，1996年，頁56。）

溥心畬與宋王孫趙孟頫同樣主張「書畫同源論」，畫論中論及各種書法的筆法和墨法，王家誠認為〈論書〉、〈論畫〉二文應該與《寒玉堂畫論》一書合觀，才能互相參照，豁然貫通。⁶⁰ 溥氏的諸多書法上筆法同時也適用於水墨畫。

趙孟頫《題秀石疏林圖》：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」趙氏認為，書法用筆和繪畫用筆的原理是相通的，因此積極宣導將書法中的中鋒、側鋒，運筆的疾徐、順逆、轉折、頓挫等方法，融入繪畫。也是趙氏在長期的書畫實作當中，行筆運墨的觀察與體會。溥心畬《寒玉堂書法論》提及書畫相關的論點：

畫雲水，草書法也，筆須圓轉而無稜角。畫沙坡山腳須平直，以肘為進退，不可低昂。

畫鳥，藏鋒與出鋒兼用：如鳥之嘴腳，花之枝幹，用藏鋒；鳥之爪翼，花之葉瓣用出鋒。

畫梅，只寫數枝，取得其神而已。其玉樹千條，瑤華萬蕊，別一格也。林處士之疏影橫斜易寫，東坡之《回首驚千片》難工也。梅枝堅硬，宜全用藏鋒。……

畫竹枝葉，用中鋒。葉生於枝，而有翻覆倚側之態，如聞其聲。時看真竹，得其形狀。……松針有長短粗細，筆有藏鋒、出鋒之異。出鋒者，刺松也。⁶¹

畫雲水、畫鳥、畫梅、畫松等方面，溥心畬都提到書畫相通的藏鋒、出鋒等技法。

溥心畬所繪的《蘭》（圖13），落款：「蘭葉春葳蕤，心齋。」鈐印「舊王孫、溥儒」。⁶² 此幅畫之題畫詩來自唐代張九齡〈感遇·其二〉：「蘭葉春葳蕤，桂華秋皎潔。欣欣此生意，自爾為佳節。誰知林棲者，聞風坐相悅。草木有本心，何求美

人折？」⁶³ 畫面上的蘭葉以中鋒出之，呼應其所述的「鳥之爪翼，花之葉瓣用出鋒。」觀其畫蘭之法，或藏鋒，或出鋒，姿態各異，頗具風情。

《寒玉堂畫論》云：「筆健而神全，墨工而備。吳道子曰：『關全有筆而無墨，項容有墨而無筆。』古人專擅，尚以為譏。今茲不學，睽違愈遠。故石如飛白，樹如篆籀，營邱寒林，折古鉞也；北苑峰壑，屋漏痕也；孫生畫水，懷素之驚蛇，忠恕樓臺，陽冰之玉筋。觀一畫之起伏，一點之創挫，合為一理，事豈殊途。棟宇則無垂不縮，枝條則無往不復。」⁶⁴ 因為書畫相通，懂得書法之用筆，就能通曉繪畫的用筆，因此溥心畬說自己的畫是無師自通。

書法性線條，在溥心畬繪畫中處處可見，從界畫、人物畫、山水畫等方面探析：擅長摹古的溥心畬，其樓臺之畫，除了出自古畫家郭忠恕、李成、馬遠、夏圭等的造型外，其用筆皆得力於楷書，橫平豎直，無垂不縮，無往不復，一氣呵成。雖淡施赭色，觀之有巍峨聳立、古雅超凡之感。樓臺稱為界畫，以尺為工具，描繪樓臺、舟車、家具等，在山水畫獨立之前，就已經成為一項獨特的繪畫題材。隋代的展子虔，唐代的李思訓父子，宋代的徽宗趙佶，以及趙伯駒、趙伯驥兄弟等均擅長界畫，但以五代時的郭忠恕最為著名。郭氏的臺閣界畫，符合了營造的規矩，又兼具藝術的趣味。到了清代的袁江、袁耀兄弟，更是結合了西方的透視法，設色華麗，深受清代帝王的喜愛。⁶⁵ 精熟於楷書的線條，成就溥氏的界畫。

幼年居住在恭王府的溥心畬，舉目可見精美的亭臺樓閣，後來移居到頤和園，其建築是皇家園林的極品。受到環境的薰陶，對界畫早已熟稔。但是其繪製的界畫，並不用界尺來描繪，全靠深厚的書法功力和白描基礎，徒手畫線，雖然建築結構略為簡化，但是線條精準，雅潔有致，富有感情，創文人界畫的獨特風格。⁶⁶ 界畫容易流於工匠畫，而溥心畬卻以豐厚的學養提高界畫的格局。

歸納分析溥心畬的筆法論，強調的是書畫相通的道理，因而其繪畫的成就，實得力於詩文之涵養與書法的陶冶。溥心畬說：「若使山水、翎毛、花卉有神，只一字之缺，即是『活』。『活』者能使轉筆迅速，頓挫不定，無遲滯板刻之病，此即用筆能『活』也。」⁶⁷ 溥氏教導學生，因為用筆能夠靈活，所畫出來的無遲滯板刻的弊病，在筆法論上所強調的就是「活」。

63.邱雙友註譯，《新譯唐詩三百首》，臺北，三民書局，1988年，頁7。

64.溥儒，《畫論》，《寒玉堂詩集》，北京，新世界出版社，1994年，頁159。

65.寧敏中，《先師溥心畬先生書畫軼事》，《工筆畫》28期，2003年12月，頁47。

66.同上註。

67.同註65，頁45。

四、學養論

對於書畫的傳授，溥心畬另一項重要的觀點為學養論。此學養論必須溯及在北京時期的書畫傳授，方能完整呈現溥氏的書畫教育觀。門生寧砥中（1923-）轉述溥氏之言：「吾畫不如書，書不如經學。道吾為畫家，深感自愧；稱吾為學者，或能承受。」⁶⁸從此語可以理解，溥心畬認為書畫應植基於儒家的經學基礎，書畫的學養：一為習書法在飽讀經史之餘；另一為繪畫是詩意、詞章、書法之組合。根據〈溥心畬先生自述〉云：

余六歲入學讀書，始讀《論語》、《孟子》，共六萬餘字，初讀兩三行，後加至十餘行，必得背誦默寫，《論語》、《孟子》讀畢，再讀《大學》、《中庸》、《詩經》、《書經》、《春秋》三傳、《孝經》、《易經》三禮、大戴禮、《爾雅》，在當時無論貴冑及四海讀書子弟，年至十六、七歲，必須將十三經讀畢，因家塾讀書，放學假期極少，惟有年節放學，父母壽辰、本人生日放學一日外，皆每日入學，十三經中，惟《左傳》最多，至十七萬六千餘字，十年之內，計日而讀，無論天資優劣，皆可以讀畢十三經矣。⁶⁹

此段引文透露出，溥心畬幼時的學術啟蒙從讀四書開始。回顧歷史，南宋理學盛行之後，四書成為科舉考試的範圍，也成為庠序之教必須背誦、寫作的課題。到了兩百多年後的元朝時，才確立以四書作為讀本的制度。⁷⁰幼年開始讀經，這是溥心畬學術人格的養成時期，關係到其翰墨傳授時對門生要求的學養論。孔子云：「不學詩，無以言。」溥氏也強調讀經史書的重要，其與「寒玉堂」門生宋子芳研討書學的一段對話，提到〈習書法在飽讀經史之餘〉：

習書法在飽讀經史之餘，再行執筆，先要求身心端正，精神集中，情緒穩定自然。掌握在手，應堅確挺直，手腕應平懸靈動，心力必須貫注筆端，筆鋒著紙，切須沉穩，再依字體的橫、直、點、撇諸變化，適時適切地運用中鋒、側鋒、迴鋒、藏鋒、露鋒等五種筆姿，如鐵錐劃沙，如蘭葉撥浪，如蜻蜓點水，如逆流旋迴，如單鶩展眉等，縱筆揮灑而下。而腕力的強弱，練潤道勁，即在心神貫通上述諸要道後，自會隨心所欲地表現出來，而寫出人皆欽欣的好字。總之，寫字運筆有其一定規範，左旋右轉，上起下落。或如高



圖14 溥心畬 山水 1950 100×28公分 國立歷史博物館藏（圖片來源：國立歷史博物館編，《館藏溥心畬書畫》，臺北，國立歷史博物館，1996年，頁35。）

空墜石，或如策馬揚鞭。但是切忌臨楮遲疑，心神兩分，此時就不可以寫字，更不可能寫出可以觀賞的字了。⁷¹

由此可知，「飽讀經史」是溥心畬對於書畫一貫的理念。蔣健飛說，自明代董其昌「南北分宗」說大力宣揚南宗之後，畫風流於形式化，失去了原有的氣質。歷經數百年之久，直到溥心畬在民國初年崛起北方畫壇，才又開啟一個新的局面，以書香味變化了略顯匠氣的北宗，「雄健筆鋒」、「秀逸清香」、「雅韻氣味」是溥氏繪畫風格的最大特長。雄健顯示了他的書法功力，秀逸表明了他個人的品性，雅趣是中國文人的氣質，因此他的繪畫能在傳統中求變化氣質。他是飽經世事憂患的滿清王孫，而變為民國時代的名士，非單以藝術天才為憑藉，從其詩文書畫，當能證明他在學問上所下的功夫。⁷²有了學問作基礎，書畫氣質自然會不同凡響。

蕭一葦憶及民國41年（1952）他陪溥心畬去參觀一個畫展，其中有一幅是《蘇東坡泛舟赤壁圖》。溥氏看過之後，悄悄跟他說，船上有一個人的頭巾是明朝才有的。明太祖朱元璋曾經微服出巡，看見一個道人戴的頭巾相當新奇，就問道人說這是什麼巾？道人打量問的人氣宇非凡，揣度是「今上」，故意說這叫「一網總萬法（髮）」。明太祖認為這名字好，式樣也好，也照樣做了一個，從此這種頭巾就風行了。⁷³此又是一個印證，為何溥心畬在翰墨傳授的過程中要不斷強調學養，因為學養不足就容易畫出令人啼笑皆非的作品。

觀看溥心畬55歲所繪的《山水》（圖14）：「秋樹根為枕，寒山翠作屏。亂雲連黛色，野水落河聲。澗石礙行跡，林煙柱遠清。人疑五柳宅，興重隱君名。庚寅（1950）秋八月中秋後。心畬 鈐印：『舊王孫』、『溥儒』、『玉壺』。⁷⁴此圖融合詩意、書法與繪畫，代表其傳統繪畫的表現美學。

人品與書品、畫品相關的論述，自古有之，溥心畬說：「畫是表現人格、風骨和氣度，如果人無可取，那麼畫還有可取之處嗎？畫的可貴是在於人品，人品好，就是不重畫也會重人。何況人品好，畫一定會好，也必會流傳於後世的。他並舉例說，顏魯公的字好，是因為他為人忠烈剛勁，值得後人景仰。」⁷⁵儒家所強調的是「內聖外王」，內聖是指道德修養功夫；外王則是要利用此修養，來治國平天下。由此可見，溥心畬是以儒家的傳統觀念論畫。

71.劉光華主編，《中原在臺人物誌》，臺北，中原文獻雜誌社，1999年，頁126。

72.蔣健飛，〈舊王孫溥心畬〉，《藝術家》65期，1980年10月，頁106。

73.蕭一葦，〈恩師溥心畬先生逝世二十周年〉，《大成》123期，1984年2月，頁23。

74.國立歷史博物館編，《館藏溥心畬書畫》，臺北，國立歷史博物館，1996年，頁35。

75.劉國松，〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉，《藝術家》20期，1977年1月，頁30。

溥心畬認為繪畫是詩意、詞章、書法之組合，蔣健飛論及，凡是作過溥老師學生活的人，都知道他最不喜歡人家稱他為大畫家。究其原因：他的內心極不願意和同時代的知名畫家相提並論。在三、四十年代的中國，「南張北溥」是許多人口頭上常常樂於稱道的事，而溥老師卻最恨有人提及。他自稱是讀書人，把學問弄通了應該是學者，所以曾無數次重複其意，告訴大家：如果稱他為畫家，不如稱他為書家或是詩人，當然最好是學者。從此可以看出其內心的基本意識，是以文學創作的態度來表達繪畫的靈性，所以他的繪畫是詩意、詞章、書法組合而成。也就是說，繪畫的表現只是文學創作的部分形式。溥心畬在生之時，不論走到那裡，教學或是演講，始終如一的堅守其文學家的風範。⁷⁶對於學養的要求，使溥氏畫作的內涵可以高於一般的畫家。

綜觀渡臺前後溥心畬的翰墨傳授，其觀念是一致的。頤和園時期的門生寧砥中回憶第一次拜謁溥氏時，他第一句就問：「你會對對子嗎？不會作詩，也應會對對子。」溥氏常說：「一個學繪畫的人，首先要有文學的基礎。多讀書，讀詩詞，這是畫外之功。」更經常向弟子訓示：「少讀書胸無丘壑；不懂詩，畫境庸俗；不練字，畫品有墨無筆。」習詩練字，有助於題畫，否則與工匠何異？又常說：「一張畫沒有題詩，便好像一部無聲電影，看起來十分乏味。」溥心畬時常鼓勵弟子要多創作、多欣賞、多讀書、多遊歷。溥氏作畫不喜發問，其理由是：「說不如做，聽不如看，要多作少說，由觀察中自己去體會。」⁷⁷這也說明其要求學生除了觀察之外，也要自己動頭腦思考如何創作。

姚夢谷說：「溥氏之畫，得力於經、史、詩、文的涵養，與書法之陶鍊。」⁷⁸寧砥中也說：「先生藉助書法，結合繪畫與詩文，並加上經學的功底，發展出經、詩、書、畫一體的文人美學。」究此得知，溥心畬具有經、詩、書、畫一體的繪畫美學觀。

此外，顛沛流離之中，黃君璧的提拔讓溥心畬永生難忘。民國48年（1959），臺灣中南部發生「八七水災」，⁷⁹黃君璧的「白雲堂」師生舉辦義賣畫展救災，「寒玉堂」的幾個門生也想要效法義賣書畫，加入救災行列。要蕭一華先去請示溥老。溥心畬說：「熱心義舉雖是好事，不過不可用我『寒玉堂』的名義，

因為『白雲堂』舉辦在前，如果我『寒玉堂』也來一個，豈不是打對臺了嗎？這樣不僅有損我和黃君璧先生的友誼，且會發生門戶之見，一有門戶之見，器局就不能宏曠，識見也就不會充實，甚至入主出奴，黨同伐異，進而嫉忌詆毀，紛爭不已了。從來考德問業，只有尋師訪友，沒有搞什麼小組織而有成就的，我在世一天，就不許你們去搞什麼會、什麼社的！」⁸⁰謹言慎行的他，力行《論語·為政第二》子曰：「君子周而不比；小人比而不周」的道理。

五、結論

溥心畬翰墨傳授特別注重讀經，維持了形式文化的延續性（formal cultural continuity），保存了過去的文化，體現了古人的「道」，⁸¹與清代宮廷興盛的經詩書畫活動相關。清宮的讀經與文藝風氣涉及到「漢化」的問題，何炳棣撰寫的〈清代在中國歷史上的重要性〉一文，認為清朝成功的原因之一在於「漢化」；⁸²而羅友枝（Evelyn S.Rawski）則持不同的看法；⁸³後來何炳棣再寫〈捍衛漢化：駁斥羅友枝的《再觀清代》〉一文，重申清朝之所以成功，統治初期制定的漢化政策是重要因素。何氏指出，滿族的人口遠少於被征服的漢族，卻能夠長期維持統治，依靠的即是「漢化」。基於經詩書畫是漢族學術與藝術的立場，本文對於溥心畬渡臺後翰墨傳授的諸多觀點，從漢化、儒家化的層面作探討。

時代不同，對書畫創作的解讀也有不同。溥心畬提及，寫畫在古人為制世，在今人為表懷抱，表懷抱就等於詩的言志，不讀書，懷抱也寫不出來。讀書寫文章，花二、三十年工夫不見得做得好；作詩寫字，三兩年不見功；只有畫，可以沒多久就畫得像畫。後人取易捨難，不從根本做起，是絕對不行的。所以，凡是經過三跪九叩首的入門弟子，一律要求由讀四書五經做起，篇篇還需背誦，每週見面三次，寫古文一篇。隨後再學對對聯、寫詩、填詞。講畫的時間卻很少，學生大都站在一旁靜觀老師作畫。對於省立臺灣師範學院藝術系的學生，並沒有這些要求。⁸⁴在「寒玉堂」裡，溥氏一本自己教學的初衷，對門生要求學養的功夫。

研究結果發現，溥心畬翰墨傳授採取的是啟發式的教學法，書畫之功唯有自己領悟，方能有所得。✎

80.蕭一華，〈恩師溥心畬先生逝世二十周年〉，《大成》123期，1984年2月，頁22-23。

81.Peter K.Bol. *This Culture of Ours: Intellectual Transitions in Tang and Sung China*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1992, p.3.（美）包弼德著、劉寧譯，《斯文：唐宋思想的轉型》，南京，江蘇人民出版社，2000年，頁3。

82.Ping Ti Ho. "The Significance of the Ching Period in Chinese History." *The Journal of Asian Studies*, Vol. 26, No.2, Feb, 1967, pp.189-195.

83.Evelyn S. Rawski "Presidential Address Reenvisioning the Qing: The Significance of the Qing Period in Chinese History." *The Journal of Asian Studies*, Vol. 55, No.4, Nov., 1996, pp.829-850.

84.劉國松，〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉，《藝術家》20期，1977年1月，頁30。

後記：本文為本人博士論文《溥心畬宮廷書風與渡臺後發展之研究》的部分內容，感謝指導教授陳瑞文博士的細心指導，口試委員白適銘教授、林進忠教授、黃冬富教授與黃智陽教授的寶貴意見；以及三位匿名審稿委員的務闢見解，使本文更臻完善，在此致謝。

參考文獻

王正華編，《五十年來台灣美術教育回顧與展望學術論文集》，台北，國立臺灣大學美術系，1999年。

王家誠，《溥心畬傳》，臺北，九歌出版社，2002年。

王家誠，〈溥心畬書法藝術〉，臺北，《故宮文物月刊》190期，1999年1月。

王彬，《溥心畬談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，2001年。

（美）包弼德著、劉寧譯，《斯文：唐宋思想的轉型》，南京，江蘇人民出版社，2000年。

江兆申，《雙鈴讀畫隨筆》，臺北，國立故宮博物院，1977年。

沈以正，〈溥心畬師生書畫聯展〉《藝文薈萃》7期，2008年8月。

沈以正，〈由授課到私房畫——溥老傳記中不言之秘〉，《歷史文物》月刊251期，2015年2月。

邱雙友註譯，《新譯唐詩三百首》，臺北，三民書局，1988年。

容天圻，〈溥心畬論書畫同源〉，臺北，《中國世紀》106期，1966年8月。

浪淘出版社編，《當代名家談：舊王孫溥心畬》，臺北，浪淘出版社，1974年。

沈尚賢，〈溥心畬先生臨摹各家法帖冊頁詮釋〉，《時代生活》57期，1989年1月。

徐南號，《臺灣教育史》，臺北，師大書苑，1993年。

徐復觀，《徐復觀憶往事》，臺北，時報文化出版，1985年。

徐聖凱，《日治時期台北高等學校之研究》，臺北，國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2009年。

郁昌經，〈寒玉堂學書記〉，《時代生活月刊》57期，1989年1月。

黃于玲整理，〈一生精力為台灣美術燃燒盡失的鹽月先生——許武勇在日本宮崎美術館談「鹽月桃甫的人與藝術觀」演講稿〉，《南畫網》，2001年1月10日。

孫家勤，〈我所認識的心畬師〉，《工筆畫》28期，2003年12月。

許嘉璐主編，《二十四史全譯·宋史》，上海，漢語大辭典出版社，2004年。

張鐵華，〈溥心畬的書法藝術與書法觀念〉，《中華書畫家：溥心畬專題》總50期，2013年12月。

國立歷史博物館編，《館藏溥心畬書畫》，臺北，國立歷史博物館，1996年。

溥儒，《寒玉堂詩集》，北京，新世界出版社，1994年。

蕭一葦，〈恩師溥心畬先生逝世二十周年〉，《大成》123期，1984年2月。

鄭坤德編，《溥心畬書畫稿》，香港，中文大學新亞書院藝術系，1976年。

寧砥中，〈先師溥心畬先生書畫軼事〉，《工筆畫》28期，2003年12月。

蔣健飛，〈舊王孫溥心畬〉，《藝術家》66期，1980年10月。

劉光華主編，《中原在臺人物誌》，臺北，中原文獻雜誌社，1999年。

劉國松，〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉，《藝術家》20期，1977年1月。

詹前裕，〈寒玉堂畫論探討〉，《工筆畫》28期，2003年12月。

Evelyn S. Rawski. "Presidential Address: Reenvisioning the Qing: The Significance of the Qing Period in Chinese History." *The Journal of Asian Studies*, Vol.55, No.4, Nov.,1996.

Peter K.Bol. *Neo-Confucianism in History*, Cambridge, Mass: Harvard University Asian Center, 2008.

Peter K.Bol. *This Culture of Ours : Intellectual Transitions in Tang and Sung China*. Stanford,Calif: Stanford University Press,1992.

Ping-Ti Ho. "The Significance of the Ching Period in Chinese History." *The Journal of Asian Studies*. Vol.26, No.2 , Feb.,1967.