道教的傳播更使道家思想在民間造成廣泛影响。目前所見漢代石刻、畫像石、畫像磚碑刻等，無不神完氣足，渾樸自然，有法無法，意味無窮，滲透着道家的辯証思想。以隸書來說，傅山云：漢隸“落筆渾不知如何佈置，若大散亂，而終不能代爲整理也。”常人學漢隸，“其天機自然之妙，竟以安頓失之”。我認爲隸書之妙當於《老》、《莊》、《列》諸書中求之，爲深於漢隸者所肯。

魏晋時代藝術一變，成就最著者當推顧愷之。顧愷之的藝術思想主要來源於玄學。魏晋時代玄學最盛，玄學之“玄”，來於《老子》“玄之又玄，衆妙之門”。玄學以《老子》、《莊子》、《易經》爲宗，稱“三玄”，然大旨歸於老莊。玄學的核心概念是“神”。玄學家韓康伯云：“至虛而善應，則以道爲稱，不思而玄覽，則以神爲名。”（《周易系辭注》）神與道可謂同體而異名。不過他們是把本質與精神看作同一的。這也就是顧愷之所謂的“神”。《莊子·養生主》云：“指窮於爲薪火傳也，不知其盡也。”漢譚桓引以喻神，由此顧氏提出“傳神”論。顧氏强調“筌生”，生則有神，筌生即筌神。補出《莊子》：“筌之所以在魚，得魚而忘筌。”引伸之，形之所以在神，得神而忘形。故顧氏云：“四體妍蚩，本亡關於妙處。”從理論上突破了模擬外形的束縛。當時書法以王羲之最著，王亦“放浪形骸之外”，好道家之學。

晋末宋初，“老莊告退，山水方茲。”（《詩品》）詩畫皆能。山水詩與山水畫的出現，實玄影响所引出。宗炳《畫山水序》云：“聖人以神法道而賢者通，山水以形媚道而仁者樂。”表明山水畫的宗旨是以美的形式體現道。

唐初重道家，因應自然，無爲而無不爲，經濟文化高度繁榮。唐王朝推崇老子，太宗稱老子爲祖先，高宗封爲“玄之皇帝”，玄宗親注“道德經”，列道教於佛教之上。在道家思想影响下，佛教中產生出“禪宗”一派，有人稱之爲“披天竺式袈裟的魏晋玄學”。唐代詩人以李白受道家影响最深，亦最著；畫家以吳道子受道家影响最深亦最著。解衣槃礴，好酒使氣，二人頗相似。王維詩人兼畫家。明人稱“畫家南宗之祖，好禪學。其詩云：“洗心豈懸解，悟道正迷津。”他身上亦然反應着道家影响。唐代繪畫理論以張彥遠最著，他的理論中道家影响最多。他提出“自然”、“神”、“妙”、“精”、“謹細”五種繪畫等級，以自然者爲最高，“自然”當然來源於老子的“道法自然”。又謂作畫“不患不了，而患於了”。又云：“凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智，身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻於妙理哉！所謂畫之道也。”（《歷代名畫記》）這些理論皆直接源於老莊。

五代黃休復提出論畫四格，以“逸格”列於“神”、“妙”、“能”之上。據載黃本人好道家學，並喜煉丹製藥之術。（見《益州名畫錄序》）五代山水畫大盛，作者如荊浩、關仝、李成等均爲隱逸文人，這些隱逸文人都與道、禪思想有密切聯系。

北宋山水以范寬、郭熙最著。而范寬“儀狀峭古，進止疏野，性嗜酒，好道。”（《圖畫見聞誌》）郭熙則“少從道家之學，吐故納新，本游方外，家世無畫學，蓋天性得之，遂游藝於此成名”。（郭思《林泉高致·序記》）人物畫家如郭忠恕、孫知微、石恪、武宗元等都深受道家影响。李公麟則兼崇道、禪，“學佛悟道，深得微旨。”（《德隅齋畫品》）

宋代儒家，在道家和禪宗影响下產生了理學新派。理學開創者周敦頤的《極圖說》即脫胎於道士陳摶的《無極圖》。理學家程頤云：“無有是理，聖人循而行之，所謂道也。”（《二程遺書》）可見理即是道。不過理學是把宇宙本質與社會倫理視爲同一的。宋畫的成就與理學有關，理學重理，宋人作畫亦重理。由於重理，加深了觀察與研究，提高了表現的眞實性和深刻性。文人畫的開創者蘇軾屬理學中蜀學一派，蜀學產生於道教發源地四川，受道家影响最深。故蘇軾詩詞頗近於李白。他認爲畫家須“有道有藝”。又有詩云：“論畫以形似，見與兒童鄰，作詩又此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。”（均見《東坡集》）所謂天工，也就是道家所謂自然，清即是高雅，新即是創變。此外，文同、米芾父子、梁楷等亦都受道家影响很深。

元代道教盛行，畫家多與道士交游，爲道家所感染。趙孟頫號“松雪道人”，“神情簡遠，爲神仙中人”。（《研北雜誌·卷下》）嘗從名道士杜道堅游，“執弟子禮”。（《松鄉先生文集·通玄觀記》）元四大家中，黃公望，號“大痴道人”，曾入全眞教爲道士。“原居淞江，以卜術閑居，目今棄人間事，易姓名爲若行凈豎。”（《錄鬼簿》）倪云林則親稱黃公望爲“老師”。其兄倪文光是道士，爲道錄官。云林晚年亦“黃冠野服（道士裝），浮游湖山間，以遂肥遁，氣采愈高。”王蒙爲趙孟頫外孫，倪云林題其畫云：“臨池學書王右軍，澄懷觀道宗少文；王侯筆力能扛鼎，五百年來無此君。”（《清閟閣集》卷八）可知王蒙亦好道。吳鎮自號梅花道人，曾引陳簡齋詩來論畫：“意足不求形色似，前身相馬九方臯。此眞知畫者也。”（《鐵網珊瑚》卷一）其他畫家如曹知白“尤喜黃老氏之學。”（《玩齋集》）方方壺爲上清宮著名道士。

明代畫家沈周、文徵明多受元四家影响，唐寅狂放不羈，更多道家意味。宮庭畫家中，吳偉賜稱“畫狀元”，家世信道教，其父好煉丹而破家，故少時孤貧。（見《畫史會要》）“性贛直，有氣岸而豪放。嘗遇龐老人擊石得髓，偉飲其半，遂以畫名”。（《畫史彙傳》）這種傳說是頗與道教有關聯的。明代心學最盛，心學原是理學之一派，始於陸九淵而盛於王陽明。心學的核心概念是“心”。陸九淵云：“心，一心也；理，一理也。至當歸一，精義無二。”（《與曾宅之》）又云：“道，未有外乎其心者。”（《敬齋記》）可見“心”與理與道實即一回事。不過心學是把精神心靈與倫理、宇宙本質三者視爲是同一的。心學對於明清藝術又發生很大影响。明代最富創造特色的是陳淳和徐渭。陳淳“意尚玄虛，厭塵俗”。（《畫史彙傳》）其子陳括“飲酒縱誕，有竹林之習。”（《函史會要》）陳淳父子是頗有道家特色的。徐渭號“青藤道人”，自作墓銘云：“山陰徐渭者，少知慕古文詞，及長益力，既而有慕於道。往從前長沙季先生究王氏（陽明）宗旨，謂道類禪，又去叩禪，久之，人稍許之。”（《青藤書屬文集》）可知徐渭對道家、心學、禪宗都有研究，但最推重道家，一直以道人自居，並注釋《參同契》。其《題畫枯木竹石》云：“道人寫竹並枯叢，都與禪家氣味同，大抵絕無花葉相，一團蒼老莫烟中。”明末董其昌與道士禪僧往來密切，他注重書畫健身，注重妙悟，注重學古善變。曾云：“近代高手，無一筆不肖古人者。丈無不肖，即無肖也，謂之無畫可也。”袁宏道聞之悚然曰：“是見道語也。”（《竹林集序》）

清初畫壇分兩大系，四王吳惲爲一系，宗董其昌。惲南因云：“作畫須有解衣盤礴旁若無人意。”又云：“不知如何用心，方刻古人不用心處；不知如何用意，乃爲寫意。”（《南田畫跋》）這些都是體現道家思想的。清初另一系是四僧一道，即八大、石濤、石谿、漸江、傅山。其中傅山曾爲道士，崇尚道家及心學。石濤、石谿、漸江都是禪僧，而受道家影响很深。漸江以倪云林爲宗，石谿以黃大痴爲宗。石濤雖是禪僧却是“有冠有髮的人”。（《致八大山人書扎》）其《畫語錄》云：“太古無法，太樸不散，太樸一散而法立矣。法立於何，立於一畫。一畫者衆有之根，萬象之根。”“一畫”之“一”即《老子》“得一”之“一”。一即道。一畫即是道的體現。石濤的藝術思想多受道家及心學影响。八大山人當禪僧的時間並不長，後即轉爲道家。他的畫有詼諧的特點，自云：“小臣善謔宗何處，《莊子》圖南近在茲”。（《八大山人詩抄》）清中葉的揚州野逸畫派，大皆好道或好禪。八怪中最突出的是鄭燮，他自號板橋道人，有《道情》十首，其九有云：“吊龍逢，哭比干，羨莊周，拜老聃。”（《鄭板橋集》）書畫超豁狂放，爲人狂逸不羈，都是道家影响的體現。清末海派以吳昌碩任伯年爲著，伯年自題《蟛爪》册頁云：“席上蟛爪初萼，就南田翁寫生法。然南田有神韵，余則不相像而已。如何！如何！”可見其離形得似，旨在神韵的藝術傾向。吳昌碩遠以青藤、八大爲宗，近取諸家之長，嘗作一聯云：“風波即大道，塵土有世情。”（載《藝苑掇英》）又題畫菊云：“十畝東籬鞠，生涯重醉翁。鑱扶同谷意，甕抱漢陰風。作枕仙應借，餐英道未窮。重陽來就汝，寒色洗雙瞳。”（《吳昌碩畫集》）吳氏思想亦頗受道家和禪宗影响。

現代畫家和齊白石、黃興虹、潘天壽、石魯諸家，其藝術亦閃耀着道家哲學思想的光輝。齊白石云：“妙在似與不似之間。”“之間”二字源出《莊子》，深含道家思辯思想。其意唯黃賓鴻深知之，他說：“惟絕似又絕不似於物象者，此乃眞畫。”又有詩云：“六法傳丹青，造化育萬物。聖人原法天，惟人與天近。至道根自然，驪黃牡牝間。”（《黃賓虹畫語錄》）石魯對道家哲學領悟很深，並喜道家內丹功，故筆法氣力過人。潘天壽云：“無法，畫之始，有法，畫之立，始與立複融結自然，忘我於無間，畫之成，三者一以貫之。”“法自畫生，畫自法立。無法非也，經於有法亦非也。故曰：畫事在有法無法間。”（《聽天閣畫談隨筆》）亦是源出道家的。

（四）

世界上任何民族的藝術都與其本民族的文化學術思想分不開，特別是與哲學思想分不開，中國繪畫尤其是這樣。由於中國數千年傳統學術一直沒有間斷，成就很高，自成體系，自具特色，故而造成了中國繪畫獨特的藝術體系，自具特色。中國傳統文化，可以說是道、儒兩家爲主幹，在很多情況下是互相補充的。而在哲學方面，則是道家思想爲主幹。在中國畫的演變發展中，道儒兩家思想發生着決定性的影响，儒家的影响主要在社會功用，即教化方面；道家的影响則主要在藝術本身的內在規律方面。今天的書法國畫常用理論術語中，依然滲透着道家思辯哲學的精華。

不了解中國哲學就無法了解中國畫，而中國畫的研究繼承與發展，則有待於對傳統哲學的發掘研究和發揚光大。

一九八六年元月

CHEN SHUREN, A PAINTER OF THE LINGNAN SCHOOL

ZHENG JINGWEN, HUANG WEI YU

嶺南派畫家陳樹人

鄭經文　黃渭漁

嶺南畫派的創始人之一陳樹人，出生在廣東省番禺縣。1900年十七歲時從居廉（古泉）學畫，與高劍父同窗，又結識高劍父之弟高奇峯，三人交情甚篤。居廉的授徒畫室“紫梨花館”在廣州市的近郊珠江南岸的隔山鄉“十香園”內，風景秀美宜人，陳樹人在這裏不僅接受了傳統繪畫的基本訓練，而且陶冶了他對自然美的感情。

晚清之際，畫壇雖曾出現獨創風格的大家，但普遍地說，復古風氣仍很盛行。陳樹人在參加政治革命之同時，深受孫中山“向世界文化迎頭趕上去”的思想影响，故與高氏兄弟一起，立志革新中國畫。他曾對劍父說：“中國畫至今日，眞不可不革命。改進之任，子爲其奇，我爲其正。藝術關係國魂，予將以此爲終生責任也。”他在青年時代，懷抱壯猶，於1906年和1913年，兩次求學東瀛，先後卒業於日本京都美術學校的繪畫科及東京立教大學文學系，學習和研究了西歐和日本的文化思想和美學理論、繪畫技法等。1911年，第一次自日本回國後，即與高氏兄弟一起，創辦《眞相畫報》，積極宣傳鼓動中國畫的革新。他們冲破百粵畫壇的沉寂，掀起了革新中國畫的波瀾，被人們稱爲“嶺南三傑”。

他們對於中國畫的內容和形式都提出了改革的主張。首先在內容方面，他們提倡寫新題材，主張繪畫反映時代的精神。在1921年，廣東省舉辦的第一屆美術展覽會上，高劍父發表了他們對於中國畫革新的主張。他說：“國畫要反映時代，而且是時代前進的標示，不再是描寫山林隱士或歌頌帝皇。國畫要大衆化，不是專供少數人享樂的東西。要把大衆的苦痛深刻地反映出來，與羣衆親近而共鳴。”陳樹人在《新畫法·繪畫之將來》中也曾指出：“凡藝術罔不受其時代之反响，不特繪畫爲然也。”他們又强調美育的社會意義，主張以美的道德觀念來感化人，教育人。陳樹人說：“藝術之爲物，神聖而高尚。”并由此提出，藝術工作者必須具備高尚的品格（見《人格與藝術行簡陳曙風一百韻》）。同時，對於形式技巧方面，他們也大胆創新。他們認爲，傳統的中國畫以綫條和筆勢見長，但不注重遠近距離透視關係。西洋畫設色大胆，重視透視關係和實物的立體感，但表現方法往往以顏色堆疊，氣韵較弱。而日本畫正是在折衷中西畫技法方面下功夫，同時又保留了她的民族風俗畫的技法和色彩特點，從而在世界藝壇上獨樹一幟。所以，他們主張中國畫的改革和發展，也應該走折衷的道路，所謂折衷，即反對“定於一尊”，能兼收衆長。經反複地探索和藝術實踐，他們深切地領悟到，傳統的中國畫植根於古老的悠久的文化沃土之中，民族風格和民族氣派的表現力是那麼豐富，終於認定了改革的方向，以中國畫傳統技法爲基本，吸收外國藝術技巧之優點，去蕪存菁，一爐共冶，以創立出一種不失民族特色的新國畫，從而趕上世界文化藝術日新月異的潮流。在探索過程中的艱辛，自不待言，而當時有些人曾諷刺他們的作品是“不中不西”，是“掛國畫牌子的日本畫”，是“折衷派”等等。面對各種誹謗和攻擊，他們毫不動搖，堅定不移地走自己的路。1912年，陳樹人執教於兩廣優級師範及廣東省高等學校，率先向學生介紹了西洋美術變遷及繪畫法，開中國美術家傳播西方美術之先河。於教學之餘，著有《圖畫教授法》及《新畫法》，先後連載於《眞相畫報》第一至十七期。1916年，《新畫法》又以單行本，由上海審美書館出版，該書對美術的起源及社會作用，人格與藝術以及繪畫之要素、繪畫技法等問題，都作了精簡的論述。這是我國最早介紹西洋美術及繪畫技法的啓蒙教材之一。

陳樹人作畫，雖極重寫實，却不爲一山一水一花一木所囿。遍歷山水，却不只是遊山玩水，更是處處留心玩索。按照他的說法，觀察自然，不僅要“悉辨其物體”，而且要有畫家的感覺，而對“自然之感覺，人各自異”（《新畫法》、《眞相畫報》第三期）。而況畫家的眼睛是受過專門訓練和教育的。所以，他行迹於山水之間，胸中融有丘壑無數，能衆美集腕，誠如蔡元培先生曾爲陳樹人《自然美謳歌集》序中所說：“先生長嶺南，近遊桂林，北抵平津，久滯江浙，國內遊程，已視謝、王爲廣，益以日本及美洲之奇觀，取多用弘，更非古人所能夢見矣。”（謝—指謝靈運，王—指王維。）故其落筆自有氣勢。他曾說：“畫之佳否，因作者之思想技術而殊，無庸囿於自然”（《新畫法》，《眞相畫報》第十三期）。他所畫之山水花木，看似不經意之作，乃平常景物中剪裁，却來自畫家對大自然深入的體察揣摸，并傾注了他的思想感情。

陳樹人心寄林泉，懷抱清曠，但他不同於往古的山林隱士和文人騷客，他沒有徜徉於山水之間，去對景傷感，悵惋人生。在藝術生活裏，他是精神的富有者，他熱愛大自然，在自然美中尋求着豐富的情趣。他善於發現自然美，并盡心去描寫自然美，他是自然美的謳歌者。他常邀三、四好友同行，遍尋美景名勝，乘興而往，盡興而歸，每到一處，詩畫滿囊。他總是以坦蕩豁達的胸懷流連於景色，并賦詩助興。如有“到此心魂陶醉極，菜花顏色豆花香”（題《山家之春》），“粳稻綠時千頃浪，木棉紅際一天霞”（《覓句橋》）。在他心目中的一山一水，都幽美宜人。無論是柔麗秀美的江南風光，“壓隄新柳翠於煙”（蘇隄春曉》），還是峭拔壯麗的巴山蜀水，“奇雄幽邃兼清妍”（《自題三峽寫景册》），都能喚起他無窮的樂趣。他陶醉於自然美之中，又將美的境界奉獻於人們，如他所說，“著書鬻畫非遺世，藝果澆蔬亦利人”（《小休亭》）。他所奉獻的是一束束清逸典雅的花，即使在困苦中搏鬥的人們，也能得到慰藉。

他的畫，洋溢着牧歌式田園生活那種清新雅逸的情趣，蘊含着畫家對生活執着的愛和美好理想的嚮往。他曾多次描繪桂林山水，如作品《獨秀峯》、《象鼻山》等，綫描柔潤纖麗，筆致輕妙，色調明凈雅逸，“峯影摩空水澈清”（《遊桂雜詩》之一），畫面清新雋秀，把觀者帶到那清幽恬靜的氛圍之中，引起無限美好的遐想。他愛畫江南的景色，“他的畫囊充滿了江南情緒”（徐仲年爲1937年《陳樹人近作》序）。如《蕪城春雨》、《柳浪聞鶯》等作品，畫面展現出嫵媚秀逸、婉約清幽的江南美，却又爛漫成趣，自然瀟灑。他尤其愛畫江南的楊柳，曾說“千紅萬紫窮妍麗，不及鵝黃一兩條”，常用深情的筆墨和色彩，來表現楊柳多姿多采的四時風貌。他畫的楊柳，不論嫩綠的春柳，蒼翠的夏柳，或金黃的秋柳，甚或葉片脫盡的冬柳，皆旖旎柔美，蕩漾隨清風。特別是他所畫初春的新柳，格外富有韵致，他曾贊美說：“爭知嫩翠嬌黃葉，美勝嫣紅姹紫花”（《新綠》）。有時，他還在畫面上添一只小鳥或鳴虫，或飛翔，或竚立，更覺逸趣橫生。畫家高奇峯曾評說：“樹人寫柳，筆意高運，貧絕塵表”（《受盡風霜得到春》題跋）。陳樹人漫遊四川，登峨嵋，出三峽，訪劍閣，溯嘉陵江而上，曾興嘆“巴山何峭拔，翠屏森列峙”（《對月吟簡曙風、翼凌、孟豪一百韵》），他筆下的山川花木又別具一種風貌情態，《高山歸樵》、《峨嵋雲海》、《劍門關內》、《峨山牧媼》、《川北雪景》等，用筆趨凝練蒼勁，則突出蜀地山川挺拔沉雄之勢。可知，陳樹人作畫，皆得江山之助。足迹所至，目識心記，又深究自然之奧妙，意取其韵味。他能從眞山水中寫出性靈，不同凡响。徐悲鴻觀看了他的作品之後，說：“皆爲雄奇之造物，於以胎息孕育出之。蒼松翠柏，危岩斷岫，奔流激水，檣帆輕棹，俱自然有此格調。此以造化爲師者，所獨著之成就也。”（《陳樹人畫展》）　此言甚是中肯。

陳樹人在藝術創作上主張眞摯，誠實。他說：“藝術本高尚，安慰人類貽。只有和且平，更無凌與欺。何必定勝人，但求盡力爲。何必我鐵尊，不善皆可賓”（《寄懷高劍父—百韵》）。他那與世無爭的虛曠情懷，耿介澹泊的秉性，使他身處宦場，而傾慕恬靜的田園生活。寄情山水，似有精神歸宿，却是迴避嘈雜，所以他不失天眞，常常沉醉在意想的詩畫天地裏，并在藝術中追求淳樸與眞摯的情誼。以淳爲美，以眞爲美。他認爲，“對自然景

物，始起高尚美感者也，能眞摯以吐露其時所起感情，即成佳作”（《新畫法》，《眞相畫報》第六期）。他還認爲，觀察客觀對象，或瀏覽，或沉思，神遊化外，其時，泛起於胸中之感情，就是所謂感興。而這種感興，必須眞摯地予以表現，作品才具有生命。他還進一步闡明“誠實者，屏絕虛飾之謂”（均見《眞相畫報》第六期）。

陳樹人作畫，寫自然之本色，出畫家之眞情。不刻意求工，不假彫琢；不用驚人之筆，不造險求怪。他的作品淳樸天眞，平易近人，傾注着畫家一片眞摯的感情，故視之平淡，却豐富動人，極妍盡態。他最愛畫故鄉嶺南的風光，《嶺南春色》一幅，獨以一株高大的木棉樹來表現嶺南那特有的壯美，“宛似翠屏開八面，高燒華燭萬枝紅”（《自然美雜題、新綠四詠之一》），他曾說，“這些火紅的木棉花中，融化着我的心血”（陳眞魂：《回憶我的父親》）。畫中的木棉，嬌紅穠麗，而神韵骨格却雅健清逸。於其中灌注着畫家深沉眞摯的情誼，格外壯美雄强，氣派恢宏。此作曾參加1929年比利時萬國博覽會，獲最優等獎。當他住在重慶時，仍一往情深地畫紅棉樹，以寄懷他對故鄉的思念。他的畫室命名爲“春光堂”，特地畫了一幅紅棉，題爲《春光》。每逢畫展，必將此幅《春光》陳列在大廳正中。他曾說，“木棉與他樹并植，必高出之，俗謂英雄樹，又稱曰‘省花’，余特賞其高標勁節，冠絕凡卉”（1927年詠《木棉》）。所以他每寫紅棉，必神情俱往，全幅韵致豐采，生動自然，而神生畫外。如畫家劉海粟所說，他的畫“能突入自然之核心，而獲其生命者也”（引自徐仲年爲1937年《陳樹人近作》序）。

陳樹人以自己豐富的藝術想象以及誠摯的情感，賦予紅棉以深邃的意境和無限的生命力。《紫雲》一幅，畫面清淡素雅，米黃紙地襯托着淺紫的花卉，分外爽目。叢花洋溢着青春的活力，似幻化成一只只小蝴蝶，熙熙攘攘地簇擁在一起。顯然，牠們馥郁着穠芳，吸引了一羣小蜜蜂趕來。又有粗細濃淡的樹幹和藤條，蜿蜒曲折地穿插着，蘊含着幽美的韵律。畫面更有題詩：“多事東風又亂吹，漫空翻惹絳雲垂，春寒忽地濃如許，禁得游蜂不更痴。”經他這一題，畫意全出，詩情更濃。多事的東風，惹得花朵更嬌美，蜜蜂更多情。這哪裏是描繪自然，簡值是寫人情了。情感又是那麼天眞，那麼純潔。《鑽石玫瑰》，全幅敷色濃淡深淺十分得體，只用淡紅渲染盛開的花朵和蓓蕾，嬌嫩欲滴，枝葉的綠色配襯協調，加上流暢的運筆，玫瑰花姿態秀逸，極富生機，如吐芳馨。郭沫若曾致書陳樹人說：“尊詩畫清淡，如領佳茗，餘味清永。”陳樹人的作品，於平淡中寓眞情，細審之，則味愈濃，其韵味婉約抒情，若盤旋在空中，久久不去。

陳樹人對於繪畫技法，有不倦的探索精神，對藝術形式美的法則尤有研究，在構圖、色彩、綫條方面，融滙中西技法，銳意創新。數十年來他“埋筆成塚，研鐵如泥”，形成了獨特的藝術風格。

就從構圖而言，他既師古人，又師造化，却又不囿於成法，着重從千姿百態的自然界中吸取養分，構成各種不同的畫面。他衆多的山水畫佈局有勢，可概括爲平、直、奇、險四個字。平——就是指他在江南生活的時期，所作的山水畫多爲平遠的景致。往往採取天地各一半，使地平綫置於畫面的中間或是佔三分之一的地方，給人以安寧、穩定、開闊的感受。如《西湖》（見《陳樹人中國畫選集》第11頁。以下簡稱《選集》）及《孤樹榕蔭》都屬於這一類型。直——就是側重表現畫面的主體，用近大遠小的透視法，將山峯畫成垂直形體的構圖。這種表現方法，好處是突出主峯，使近山清晰，遠山小而模糊，如《紹興東湖》、《獨秀峯》等，都顯得奇峯突兀，峭壁千尋。山下的舟楫、人物、樹木、小橋則起到了相互朝揖、顧盼的作用。奇——就是說不一般化，對某些景物的構圖有特殊的表現方法。如《鼎湖飛瀑》，構圖飽滿，山、樹、天空、雲朵佔有了整個畫面而成爲飛瀑的背景，瀑布是白色的，它由遠而近，由小而大，自上而下形成了一個“梯”形，可謂得勢而不失理，交錯而不雜亂，變化微妙，新穎獨特。又如《鄱陽遠眺》（《選集》第10頁）或《鄱陽山色》，近山從左右兩側而出，兩邊的斜綫構成了一個英文的“V”字形，透過“V”字中間有遠山、雲影、湖水、汀渚，疎簡深遠，層次井然。前面的山勢有若慢慢拉開的幃幔，使遠山的景色具有含蓄、蘊藉的無窮韵味。險——就是在構圖上表現出山勢的雄勁、險要。作者入蜀後，多採取這種的畫法。這無疑是由於三峽的天險所使然。如《磴道入雲》及《夔門秋色》、《劍門關內》，畫面上的兩邊山勢陡峭，好像是兩扇大門，中間夾着一條小路或縫隙，給人以“一夫當關，萬夫莫敵”的氣勢。

對花鳥畫的構圖，畫家就更習慣於運用均衡、對稱、照應的規律。例如《躍鯉》，畫面是分成兩半，上半部畫着一尾跳躍着的鯉魚，下半部則是水和草，各佔着畫面的二分之一或三分之一。如《桃花帶雨穠》、《金雁》都屬於這類情況。另一種是將花木的主幹放置在畫面的中央，如畫紅棉、綠竹、芭蕉往往都是根據這些花木的外形特徵，採用垂直的構圖，使其主幹頂天立地，直出畫面，產生着一種高標挺拔的美感。也有採用傳統描寫折枝花卉常用的“斜角式”，枝葉的長勢，基本上是從此一邊向另一邊斜出，造成一種向上伸延或向下伸延的感覺，它能夠誘發出人們的想象和聯想。也就是發揮了傳統技法中“以虛求實”，“以白當黑”，“虛實相生”的藝術效果。畫家在題款和鈐印之處，無不是經過周密的安排，使他們都成爲畫面有機的組成部分。例如《秋色》的布局，重點在右側和下方，左上方是空着一大片的，作者在這裏題上“秋色”“丁卯秋暮陳樹人寫於息園”等簡單幾個字，恰到好處地使畫面取得了均衡，同時又不影响整個空間。《蘆汀雨過》，則是將署名和印章隱於左下方的葉子中，讓右上邊的畫面留出大片空白，展現出一種深遠曠闊，意在畫外之感。無怪乎日本的鑒賞家須彌合郎稱他的畫是：“妙處在白紙。”

夏柳鳴蟬（國畫）　陳樹人
The Summer Willow and
The Singing Cicada
(Chinese painting)　Chen Shuren

陳樹人在作畫時，注重色彩與形體、氣勢的辨証關係。他認爲：“物以形狀成立，無形狀胡有色彩氣勢可言。所畫之物，形不整則其畫爲無基礎之畫。”（《眞相畫報》第十期）又說：“氣勢雖佳，色彩不像實物，其畫不能謂之成功。”（《眞相畫報》第十一期）他力求通過色彩表現形體，即使是抒情寫意，也只是在眞實的基礎上略帶誇張。通過他的筆鋒運轉，抑揚頓挫，順逆往還，嫻熟地繪描出物象的形體和質感，有效地傳遞出對象的神韻。又以色彩的濃淡表現出物象的氣氛。例如他所繪的紅棉樹，枝幹交錯，花朵繁密，按其前後去敷設色彩，近者濃郁，遠者清淡，互相烘托，層次井然，充分地表現出木棉紅似火的氣勢。另一方面，他又主張色彩要調和。曾說：“每見初手只用美色，反不調和，俗氣滿紙。”（《眞相畫報》第十一期）故在他的許多作品中，均避免用“極端之色”，而是吸收水彩畫的畫法，將物體的固有色與環境色的關係作某些調和，調出統一的調子，表現出四時不同景物的變化與氣氛。《落機殘雪》，在它的山頂和前面的石頭、松樹用了幾筆濃墨之外，其餘的高山、積雪、行人都是用了淡淡的青灰色的調子，便形成了一幅寒氣襲人，冰封北美的冬景。《秋風圖》的背景是被淡淡的桔黃渲染過，紅葉有深有淺，有的綠中轉紅，有的略帶枯焦，變化極其微妙。蹲在樹上的三只猴子基本上是棕色，與整個畫面的色澤十分和諧。

陳樹人的繪畫藝術，能夠保持中國畫的特色，其中有一個重要因素，是他發揮了中國畫傳統的綫條、筆墨的功力，不因吸收西畫的某些技法而冲淡。數十年中，他孜孜不倦地去開拓着新的境界。據他的女兒說，無論公事有多忙，他都能堅持每天清晨五時起床練綫條，練筆墨。隨着時間的推移，終能使他在這方面取得了成果。

對於綫條、筆墨的運用，他力求表現出對象的形體、質感和特性。根據物象的神采、生機、因時制宜，隨境參酌。例如江南山巒蒼翠華滋，湖泊清澈明潔，所用的綫條則圓潤、輕巧、疏朗，表現紹興東湖、杭州西湖、鄱陽湖的景物，就顯得十分協調。以後，他深入蜀地，朝夕相對的正是峭拔的西山川峽，峻峻高聳的峨嵋，故所用的綫條多雄勁峭削，而且筆墨濃重粗獷，轉折之處又多起稜角，使這些峯巒峽谷益顯示出雄强、崢嶸的態勢。

他的山水和花鳥畫作品，多爲設色敷彩，故就必然要求綫條和色彩的融和，使綫條滲化於色彩之中。他極少運用擢、擦、攢、簇的筆法，經常以直綫的深淺濃淡，皴畫出山石的陰陽向背，受光的綫條略爲淺淡，背光之處用墨濃重；或遠處的綫條淡而細，近處的深而粗。花鳥畫方面，則主要見諸樹的枝幹的不同形狀，不同質感，以不同的綫條表現出如松樹的粗糙，紅棉的雄勁，椀樹的圓渾，丹楓的勁利，紫藤的虬曲，都是通過變化多端的綫條，展示出對象的特質。

法國著名文學家——羅曼·羅蘭稱他的作品有“音樂的節奏”，這不僅指它們的形象、色彩的變化，對他在用綫條和用筆方面也有這個含義。他畫的花鳥畫——楊柳與墨蘭，對綫條的發揮尤其淋漓盡致。他有時用中鋒，有時用偏鋒，有時用側鋒，都是通過運筆的快慢，用力的强弱，運腕的方向，從容地勾出精細、濃淡、潤渴等不同的綫條。其轉折之處，毫無阻滯之感。畫幽蘭如張弓之弦，彎曲而有逸致；畫楊柳流動如游絲，綿韌中顯遒勁。長達五、六尺的柳條，放筆直下，一氣呵成，在疏朗之中却又不空，細而不弱。如《塞鴉叫雪》、《白門楊柳》都是以綫條爲主組成畫面，其疏密聚散，抑揚頓挫，起伏有勢，臨風搖颺，均極富有節奏感和韻律感。《淡黃楊柳舞春風》、《相思新柳》雖枝條茂密，却仍然有條不紊，下筆無失誤。正是“名家數十百筆，庸史不能得其一筆，而大名家絕無庸史之筆紊亂其中。”（黃賓虹畫語）如沒有深厚的功力，和非常穩健的腕力是不行的。他在綫條的運用方面，已顯示出獨特的才能和過人之處。

陳樹人是一位學識廣博，多才多藝，富有創造革新精神的藝術家。他畢生的作品很多，現存於國內的繪畫約有四百多幅，詩作近二千首，流傳於海外和私人手上的更不可勝數。他雖然沒有收徒傳藝，但他的藝術對國內外都有過重要的影响；他的藝術主張和藝術理論至今仍有某方面的現實價值，不愧爲嶺南畫派的一代宗師，他的詩、書、畫都是值得我們研究和學習的一份珍貴的藝術遺產。

（上接100頁）

出現，然而它們在這裡却顯得十分清新，至少我們在畫中的動物上體會到這一點。法老和他的兩輪馬車略顯呆板。背景也是老一套地塡滿了象形文字。但在畫面的右半部却是另一番景色：那裡生機勃勃，地面上點畫了許多小點，象徵着沙粒，地上生長着種類繁多的植物，動物在其間遑惶地逃命。這在古埃及陵墓中是極爲罕見的。也許這種在同一作爲背景的風景上，描繪着如此繁複多樣的形象的情況，僅限於圖坦卡門的這只木箱上。但是，這無疑也是埃赫那吞風格影响的結果。我們無從知道在埃及後期的繪畫中，這種把動物與風景結合起來描繪的方式是怎樣被後人繼承的，但我們確信後人一定以某種方式這樣做過。因爲我們在伊斯蘭教的那些小型畫像上發現了類似的描繪，而這些畫像却是在二千年後才出現的，它們的藝術價值使我們難以忽略它們的存在。

插圖說明：

圖23：《瑟索斯契斯三世肖像》公元前1850年，石英岩　高6½英寸　紐紐大都會藝術博物館藏

圖24：《喂羊》公元前1920年　庫勒姆·荷特普陵墓伯里哈森出土

圖25：哈茲赫普蘇特陵墓禮拜堂　德理歐·巴哈里　第十八王朝　公元前1480年

圖26：哈茲赫普蘇特王后陵墓禮拜堂平面圖

圖27：阿摩西斯二世時的庭院和塔門（公元前1260年）與阿門霍特普三世時的庭院（公元前1390年）　阿蒙——瑪特——庫恩蘇神殿　盧克索爾

圖28：盧克索爾　阿索——瑪特——庫恩蘇神殿的平面圖

圖29：磚結構寶庫，阿摩西斯二世殯儀廳　在底比斯西部公元前1260年

圖30：《死者的兄弟》（石灰石浮雕局部）公元前1375年　阿莫斯墓　底比斯出土

圖31：《埃赫那吞》（阿門霍特普四世）公元前1360年　石灰石　高3⅛英寸　柏林國家博物館藏

圖32：《諾芙爾蒂王后》　公元前1360年　石灰石　高約20英寸　柏林國家博物館藏

圖33：《埃赫那舌的女兒們》　壁畫殘跡　公元前1360年　11⅝×16吞英寸　芝加哥大學東方學院藏

圖34：《搬運橫樑的工匠》　薩長拉·賀仁赫布陵墓出土約公元前1325年　波洛尼亞國民博物館藏

（上接97頁）

似小型壁畫或玻板彩畫。尤里斯·卡岡尼斯使搪磁用於格拉費卡方法上，而茵杜里斯·烏爾斑則從事具有色彩和造型十分强烈對比的空間浮雕藝術。

烏爾斑的作品特別引人注目。不大的空間組合結構，其特點是造型表現力强，象徵着廣闊大地的深藍色加上人體衣紋的鍍金顯得格外華麗，這就是藝術家表現《人類强烈情感》的主題，以裝飾象徵的方法。

在蘇聯作者的詮釋中，搪磁技術多數情況是用以表現生活寫意的小型彩畫。僅僅是某些個別的作者詮釋趨於比較巨型的。例如里里安·寧納克斯，他是一位在金屬和搪磁作品方面著名的愛沙尼亞工藝大師，他大胆地用搪磁對精確的幾何圖形協調的大平面無瑕疵的注型，完成大規模的板面裝飾，裝飾典雅美觀，色彩關係準確。

而維克托爾·申捏夫擅長一米多高的裝飾整形構圖。這位藝術家具有强烈的裝飾氣質。他的《藍馬》構圖，動作特別多，表達力强，深藍色搪磁做成動作平穩的形體動態可以雕塑品和相媲美，那表現馬鬃鬈曲的赤銅葉片如風動中的火舌。申捏夫和寧納克斯的作品提供了運用搪磁解決裝飾內容非常豐富的鑰匙。

現代搪磁藝術發展之路該如何繼續走下去呢？對展覽該做出怎樣的結論呢？

在《小型》裝飾藝術中利用搪磁，富有成效是毫無疑問的。無論是展覽或是在克奇克梅將舉辦的研究所，都對改進藝術家們的技術及技能提供了新的促進因素。使搪磁在浩瀚的藝術領域裏生根，情況是比較複雜的。採取表面着上華麗奪目的鮮艷色彩，對消除現代建築的色荒，無疑是必要的，現實的。無論是風景畫或是作小環境的室內均稱的裝飾，完全可運用搪磁的“精工”長處。可是在無限擴大到特大規模的情況下，這些長處便不可避免地消失了，可以代它的僅有色彩的鮮艷性，然而又不能曠日持久。當然，要回答這個問題，只有期待藝術家和吸收富有經驗的天才的建築師們參與對搪磁的研究，將會可能取得更加光輝的藝術成果。

（譯自蘇聯《藝術》）