

在一九五七年，趙少昂(1905-1998)接受了燈塔月刊的訪問，⁽¹⁾內容是圍繞著他在繪畫上的心得。他首先提出了「國畫是藝術的最高峰」的看法。⁽²⁾趙少昂是在給國畫下了一個定論。這是他經過了數十年在藝術上的探索，和從國外觀摩藝術後得來的經歷才作出的。

個性寬容謙讓的趙少昂，⁽³⁾祇是道出一己的體會，同時也對中國繪畫這門藝術作出了肯定的看法。他不是持著矜誇的態度去看中西藝術，那祇是他對近世國人在中西藝術孰優孰劣的爭論上的斷語。然而在這篇訪問中，趙少昂並沒有說出兩種藝術不同之處。

兩年後，趙少昂接受了另一次的訪問。在以繪畫老虎為題材的談論上，他明確地道出中西繪畫相異之處。他說出對西洋繪畫的看法：
「西方用筆之呆滯，賦色之凝結，徒得其形，乏味外味，真不可同日而語也。」⁽⁴⁾

西方繪畫的方法與中國繪畫的方法，若真是「不可同日而語」，那祇是用另一方式說出「國畫是藝術的最高峰」。西畫不獨在用筆和賦色上遜於國畫，而且在整體繪畫效果上，更是「乏味外味」。趙少昂所指的「乏味外味」應是指所繪畫的物象「徒得其形」，而沒有形似以外的鑑賞因素—神韻。國畫的主要技法是運筆用墨。國畫在筆墨上的工夫，與西畫的用筆賦色的法度不同，因而產生出迥異的效果。簡而言之，來自國畫中獨有的筆墨神韻，西畫是沒有的。國人把國畫與西畫作出自我比較，是近百多年來藝壇上爭論著的話題。清畫人鄭績（活躍於1866年前後）曾有以下的看法：
「或云。夷畫較勝於儒畫者。蓋未知筆墨之奧耳。寫畫豈無筆墨哉。然夷畫則筆不成筆。墨不見墨。徒取物之形影。像生而已。」⁽⁵⁾

趙少昂的談話，與鄭績的語錄，意思是一樣的。二人都道出中西繪畫的最大的分別之處，是在於筆墨方面。從畫人對西畫的鑑別中，可以體會出國人對西方藝術的觀點。畫人對中西藝術作出單方面的比較，那是由於西學東漸，動搖了國人對自己文化的信念而引起的。及後在民初的新文化運動的發生，是對本國文化信念動搖的極致的結果，而且確實對傳統文化引起了很大的衝擊。⁽⁶⁾

在民初仍然活躍的畫人林紓(1852-1924)對新的文化風氣在國畫方面的影響，就說出了他的感受：
「且新學既昌。士多游藝於外洋。而中華舊有之翰墨。棄如芻狗。無論鄙夷近人之作。即示以名蹟。亦復瞠然。尚何論畫之云。」⁽⁷⁾



圖 1
《草澤雄風》，1965，香港文化博物館藏

林紓道出了是時國人對本國文化的妄顧，猶其見於藝術方面，是達到了不認識的程度。因此趙少昂所作出的斷語，既是他的個人反思，也是他在不斷的尋覓後，作出的一個肯定的結論。

趙少昂在國畫上作出的定論，是有著個人的論點作支持的。在〈畫虎的次序〉的訪問中，不難窺看他以為國畫是較優勝的論據。首先，趙少昂指出了繪畫老虎的一個大前提：
「畫虎寫兇惡不難，難在純善中而含有兇性」⁽⁸⁾

趙少昂在繪畫老虎前，他先賦予老虎一種善性，然後再點出他的兇性。純善是人性化的表露，兇性是隱藏著的原始天性。純善中而含有兇性的老虎，已是人性化了，而不再是一頭令人震懾的猛獸。這一種既善且兇的性格，趙少昂藉動物的眼睛表露出來。他的寫法是在「點睛時先濕水，使略散開」，而造成了「文靜中而帶有兇光」的效果。⁽⁹⁾若以《草澤雄風》(圖 1)一畫來印證趙少昂的說法，可以看出他在描繪老虎眼睛時，在筆墨上的細膩工夫。

要描繪出老虎的生動神趣，除了注意對眼睛的描繪外，就是在動物的整體描畫上，

同樣講究對筆墨的運用。在這方面，趙少昂提出了：
「因虎之生動，全在斑紋用筆之活動也。並須注及聚散，乃增加畫面神趣。」⁽¹⁰⁾

在繪畫老虎時，趙少昂的活動用筆，不獨見於對斑紋的描繪，同時還見於對動物的整體勾勒。畫家的用筆，是以長鋒山馬筆而成的。長鋒筆的運用得宜，主要是來自靈活的運腕法度，以此營造出跳彈的用筆，線條因而顯得「輕盈瀟灑」。⁽¹¹⁾在老虎的筆墨上，還可以看到用墨的深淺層次。墨色的濃淡施用，把老虎的體積帶了出來。所以趙少昂說「虎的生動，全在斑紋用筆之活動」，那是指出完全得自筆墨的工夫。

趙少昂在老虎勾勒完成後，接著要寫老虎藏匿的草澤。草叢也是先以墨寫成，藉著墨色的深淺帶出了層次。他的運筆比繪畫斑紋更呈活動，因而形成了畫面上的一種動感，相對老虎伺伏的靜態，畫面上的一動一靜，造成了一種戲劇化的張力，突顯了老虎伺機而動的懾人力量。趙少昂在用筆上，展示了不「呆滯」的法度，那還是相對於西畫的技法而言。

在老虎的賦色方面，趙少昂提出了「色薄而厚」的主張。⁽¹²⁾這個說法，似是充滿矛盾：賦色要薄，但效果卻要厚。他所說的「厚」，祇是畫面上的視覺感受而已。趙少昂以渲染的方法敷上數層色調，因此看上去色調是足夠，但不會積聚，從而達到他在賦色上的預期效果—「用色透薄，增加畫面通靈」。⁽¹³⁾畫面既然顯得通靈，就不會產生像西畫在賦色上「凝結」的不足之處。

再說趙少昂把老虎化兇惡為純善的表達方式，除了可以在作品中寓寄託的意趣外，亦突顯了他在藝術上的創作宗旨：
「蓋美術之薰陶，在發人生之美感，化其鄙倍而轉為光明，去其暴戾而歸乎博愛。」⁽¹⁴⁾

從繪畫老虎的一些倡議，不僅可以看出趙少昂的筆墨工夫，同時更可以體會出他在筆墨工夫背後的藝術理念。

趙少昂在〈畫虎的次序〉的訪問稿中，他所談到中西藝術的不同之處，主要是在表達的技法和方式上。在一九六一年的另一篇訪問稿中—〈趙少昂遊美歸來〉，卻是多在理論的層面上。⁽¹⁵⁾這一個在理論上的比較，同時亦是趙少昂在研究這兩種藝術的取向後的感想。

趙少昂對於在美國所看到的新派畫，說出了自己的看法：「余對藝術一向主張創新，但過於標奇立異，余則不取。」⁽¹⁶⁾他在批評西方新派畫時，同時把國畫的創作意念，也一併帶出：
「藝術乃靈感所繫，意到時揮灑數筆，神趣超絕，以視新派藝術，.....一月或數月始成，在賦色方面或有可取之處，但失卻天趣，絕無靈感表現，簡直趨於工匠一流。」⁽¹⁷⁾

趙少昂純然從中國藝術的角度去看西方新派畫，因此很自然地用上國畫的理論去作評判。中西兩門藝術的創作方式和理念並不相同，應是很難作出比較的。然而趙少昂上述的說話，卻說出了國畫在創作上的一個要點—靈感與筆墨的關係。在他所作出的比較下，可以體會出國畫在創作上，多因靈機觸動而成，而且效果往往有天成之妙。反觀西方新派畫，因雕琢與費時，效果偏顯得人工整造，缺少靈機。

趙少昂對於一些「亂塗」的新派畫，在形式上顯得「離題萬丈」，因而引起他談及國畫在藝術上的形式美的主張：
「寫畫的真美，當然並不是與實物完全相合。所謂超於象外，乃有真趣。」⁽¹⁸⁾

趙少昂固然不讚同以「亂塗」為描繪的手段，但是他也不認同寫出與物象完全相似的表達方式。他提出了「超於象外」的國畫創作法則。實際上，那就是「以形似之外求其畫」的傳統藝術智慧，⁽¹⁹⁾意思是指在繪畫上不祇求形似，而是要從形似中求得更重要的氣韻。⁽²⁰⁾這一種既存形又生氣韻的描繪，所得到的鑑賞效果，趙少昂稱之為「真趣」，也就等同於他說的「真美」。真—超以象外的真，是趙少昂在繪畫上的主要取向。

對於在美國所看到的新派藝術，趙少昂作出了以下的總結：
「近代藝術不受理論，不受物理所束縛，以一己之意成之。」⁽²¹⁾

他認為在藝術的創作上，藝術家還是受到限制—那是理論和物理兩個方面的限制。理論是傳統的規範，是人為的制約。物理是物象的表象和天性，是自然的限制。也就是說，藝術家在創作時，要常存這些規範和限制在心中，始能得到物象的真美與真趣。

趙少昂說出了一己對西方藝術的感受，那純然因為他是一位畫人，他會不期然地對兩種藝術作出比較。然而對西方藝術不期然地作出比較，是來自更早期的中國畫者裡面：



圖 2
《春閨夢裡人》，1955，香港藝術館藏

趙少昂，都是一樣的。對於中西藝術作出比較，因時代已經逆轉，故現在看來，好像是沒有必要的。再者這兩種的藝術，還是各自有著傳統文化在其背後作依據的。然而趙少昂刻意地把中西藝術作出優劣的比較，那是他個人曾在藝術上作尋索和找結論：究竟中國藝術是否需要加入西方藝術的因素，以為長養變化之用。而趙少昂得到的體會是：「我國藝術理論，始終比外國高深，將來藝術地位，必高出於各國之上。」⁽²⁵⁾

上述的說話，是他在數十年間尋尋覓覓的結論。他更加斷言：「國畫是藝術的最高峰」。中西藝術各自成為獨立的體系，其中有文化繫然，應有各自發展的蹊徑，而且還是各不相及的。趙少昂的論斷，不過是國畫家拾回不需要西方藝術的元素來進行革新的自信。在藝術上已自成一家的趙少昂，他的創作路向，還是來自中國藝術理論的啟悟，而藉筆墨以作顯彰的。

趙少昂是以筆墨為創作的方式，因此他對毛筆的表達能力，是非常看重的：「一枝中國的毛筆，可以寫出許多事物、詩意、性靈、閱歷、學問。」⁽²⁶⁾

細味趙少昂的上述談話，他指的並非用筆的法度，而實在是國畫的內涵。他要指出的是：在一幅作品中，除了畫面中物象的蘊藉外，還可以體會出詩意、性靈、閱歷、學問等等，一些與畫者的個性相關的因素和應有的修養。

詩意可以看作是作品中的一個繪畫動機，那是畫者由詩句觸動而進行創作，因而在筆墨間，也蘊藉著詩的意境。又或者是畫家在創作時，寫了成一幅隱含詩意的作品。因此詩意實際上也可以說是畫意。如《春閨夢裡人》（圖2）一畫，應是趙少昂得自唐人詩句的靈感：

誓掃匈奴不顧身
五千貂錦喪胡塵
可憐無定河邊骨
猶是春閨夢裡人

可以這樣說，畫家因深受這首詩的感動，而寫成了這一幅作品。可是在趙少昂的經歷來說，他也曾經受過戰亂之苦，他對戰爭的體會，應不止於詩句上的感受。這幅《春閨夢裡人》，

「昨與友人談畫理。人多菲薄西洋畫為匠藝之作。愚謂洋法不但必學。亦不能學。只可不學為愈。」⁽²²⁾

上述的話，是來自清畫人松年（活躍於1897年前後）。松年所看到的西方藝術，與數十年後趙少昂所見到的新派藝術不會一樣，但是二人都以「工匠」、「匠藝」來作形容。對於「匠藝」，松年再進一步解說：

「西洋畫工細求酷肖。賦色與天生無異。細細觀之。純以皴染烘托而成。所以分出陰陽。立見凹凸。不知底蘊。則喜見其功妙。其實板板無奇。但能明乎陰陽起伏。則洋畫無餘蘊矣。」⁽²³⁾

松年更以為國畫的優勝地方在於：「中國作畫。專講筆墨勾勒。全體以氣運成。形態既肖。神自滿足。」⁽²⁴⁾

西方藝術以皴染烘托而成，而國畫則是以筆墨勾勒而就。國畫中的筆墨，多因靈感觸動而引起，再以氣運而成，在在有一種出自不能預期的天機。心物相觸而引起畫意，意觸而得心應手，所得到的是「形態既肖」和「神自滿足」，也是「神趣超絕」的描繪。心的運作，在中國藝術上，是一個重要的環節，因此松年對於著重雕琢的西方藝術，因不見其與國畫在描繪時的心運，故以「匠藝」名之。這個看法，上自松年，下至趙少



圖 4
《蜻蜓秋草》，1930年代，香港文化博物館藏

詩意、性靈、閱歷、學問」的說法。

在趙少昂的體會中，毛筆的表達能力是多樣化的：「自剛勁的竹枝，到柔弱的垂楊，又自離離的蔓草，至絢爛的花枝，均能在一筆表露無遺。」⁽²⁷⁾

毛筆在畫法上，如有適當的運用，變化是多端的。但是總的來說，是剛與柔的變化，就是把用筆的變化程度，由一個極端去到另一個極端，變化度是很大的。趙少昂的剛勁用筆，可以從《春寒》（圖3）中的竹子體會出來。畫家的剛強運筆，實在是剛中帶柔，因此能表現出竹子富彈性的韌勁。至於柔弱的筆法，則可以參閱《蜻蜓秋草》（圖4）中的秋草畫法。秋草的筆法與竹子的用筆，剛好相反，那是寓柔於剛，看似柔軟，實是內含勁力的。至於用筆能表達絢爛的花枝，《歌紅醉艷》（圖5）中的花朵是一個例子。在這幅作品中的筆法，與前兩幅不同之處，不在剛勁與柔弱。實際上來說，不論剛與柔，趙少昂對用筆都有恰可的掌握。《歌紅醉艷》中的用筆，不獨表達了花兒的「絢爛」，還有那幾乎可以觸摸得到的質感。趙少昂能表達物象的自然性屬的能力，是去到逼真生動的階段。

上述所談的毛筆的表現能力，雖已是巧妙，但是在趙少昂來說，還有更巧妙的變化：「其中最妙的要算『一筆過』的筆法了，因為在一筆過之後，就可以見出：深、淺、濃、淺之程度，更可見出各種顏色之變化。」⁽²⁸⁾

這一段說話，好像是對《歌紅醉艷》中劍蘭的畫法作出詮釋。在繪畫與文字的相互印證下，



圖 5
《歌紅醉艷》，1968，美國三藩市亞洲藝術博物館藏

同時隱藏著他個人的經歷。破骷髏代表了為戰爭而犧牲的死者，他的幽魂永遠留在遼遠的荒野。趙少昂所補上白色的杜鵑花，更像是悼亡用的祭品。畫者的筆墨，能把哀愁放進作品中。觀者應可感受到畫者所發出的悲天憫人的心聲。也就是說，畫者的情性，同樣藉著筆墨透出，一直走進觀者的心坎中。如此厚積的筆墨工夫，應是從潛藏極深的性靈和學力而來的。這一幅作品，正好示範了趙少昂所指的：「一枝中國的毛筆，可以寫出許多事物、



圖 3
《春寒》，1989，香港文化博物館藏



圖6
《橫塘畫趣》，1960年代，香港文化博物館藏品

「沒有仔細研究過用筆的畫家，一定不能畫出好的圖畫來。」⁽³⁰⁾

在談到運筆的方法時，他還提出了以下的一點：
「國畫所必需用的筆法是『中鋒筆』，唯有用『中鋒筆』始能完成國畫所必需的筆法。偏鋒筆斷不能將國畫中『圓而中通』的神妙技術表現出來。」⁽³¹⁾

趙少昂所提出的用中鋒筆能達致「圓而中通」的繪畫效果，可以從《橫塘畫趣》（圖6）的用筆來印證。這幅冊頁中的運筆，分別有沒骨—荷梗、草和雙鉤—荷葉、荷花，用的都是中鋒筆。荷梗的表達效果，一如畫家所指出，能達到「圓而中通」。但是用於花、葉及草的描寫時，則不覺圓，更不覺通。國畫家在行筆上，因著重懸腕提筆的關係，中鋒筆是必然的筆法。為了防止初學者走入偏頗的法門，因此中鋒筆是時常給強調的，而趙少昂也以為是「必需的筆法」。如證諸《橫塘畫趣》的用筆，則是無可辯駁，若以此證諸《歆紅醉艷》中劍蘭的用筆，則是說不通的，劍蘭是以偏鋒寫成的。在趙少昂的用筆中，既有中鋒，也有偏鋒，而他卻強調中鋒筆的重要性，那是他把築基的法度說了出來。在運筆的法度中，中鋒筆應是常，而偏鋒筆則是變。

《歆紅醉艷》一畫中，凸顯了趙少昂的偏鋒用筆，同時也展示了他在賦色上的法度。就以前置的花朵來看，花朵的色彩斑斕奪目，而且在色調上，有著不同的變化。觀者或許以為在設色上是來得複雜的，但是趙少昂卻指出在用色上的簡單法門：
「誰知國畫所用的顏色卻是非常單純的，通常祇用紅、白、黃、赭、藍、墨為基本色，有時只有三個基本色在手，就會使畫面包含多種色彩。」⁽³²⁾

趙少昂所用的基本顏色不多，但是運用出來的設色效果，卻是豐富的。《歆紅醉艷》中的花卉和螳螂，各自起了色調上的變化，原來祇不過是畫者在賦色上的簡單調合。在用色的示範上，趙少昂顯露了他一己的心得。

《歆紅醉艷》是全以顏色寫成。但是在趙少昂的一些作品中，常見墨、色同用的，《秋姿初洗》（圖7）便是個例子。這幅秋葵花的色調，是來得較為淡雅，畫者雖然不是著重表現花朵的絢爛，可是在墨葉的烘托下，花兒同樣顯得嬌媚。色與墨同用的結果，會生發出一種獨特的鑑賞情韻。

在設色上往往顯得別出心裁的趙少昂，對用墨同樣有深刻的鑽研。他特別提出用墨在國畫中的重要性，並以墨筆畫為說明的例子：

可以體會出趙少昂在筆法上的匠心獨運。在一筆過的筆法中，而能帶出色調不同程度的變化，那祇是在色調上生出變化的方法。但是能以筆法來表達不同的物象，就要涉及不同的運筆方法。因此趙少昂對一筆過的方法，還有以下的補充：
「簡簡單單的三劃，就可以將要繪畫的東西表露出來。」⁽²⁹⁾

上面的兩句說話，實在是趙少昂所指的運筆的方法。他以為運筆是國畫中的「基本技術」，因此他認為：



圖7
《秋姿初洗》，無年款，美國三藩市亞洲藝術博物館藏品

「提及墨筆畫，那是更微妙了。試想只以單純的墨色來表現出各種事物，及表出其顏色之深淺，實在不是一件容易的事。」⁽³³⁾

趙少昂以「微妙」來形容墨筆畫，那是因為墨有著與顏色相同的表達能力。墨也能起著不同的色調變化。他以為藉筆法控制這種不同深淺的變化，是不容易的，因為畫家同時還要做到：
「在迅速的一筆畫過之後，就要表現出它所包含的意思。」⁽³⁴⁾

雖然畫者能明白墨的濃淡變化，但是還要對運筆有著足夠的掌握，才能把墨的變化表達出來。因此趙少昂繼續說出實例來印證他的觀點：
「譬如畫枝竹，不獨要表現出其節氣，更能表現其雨後初晴的現象來。」⁽³⁵⁾

趙少昂對墨竹的繪畫，說出了兩項要求。一是在物象方面的寓意—節氣，另一是在大自然



圖8
《竹》，1965，私人藏品

裡的變化—雨後初晴。前者是一個抽象的觀念，雖然祇可以意會，同樣要能表達出來。而後者卻是一種實在的技法的展現。《竹》（圖8）裡的竹子，像經過雨水的洗滌，仍是濕潤的。竹子是由不同濃淡的墨色所寫成，前濃後淡的布置，使畫中隱約透露出微曦的煙光，一如畫家所欲表達雨後初晴的景象。畫家對不同調子的墨色作出了適當的運用，他分別寫出了葉子、竹幹、竹節、竹枝等不同部份。在筆墨上，顯得玲瓏剔透，各種墨色不會混作一團。畫者的用筆強勁而不剛烈，收放自如，用墨雅緻，作品予觀者一種雅淡的感覺，那好比君子風度的展現。從《竹》一畫看來，趙少昂圓熟地表達了他在墨筆畫的倡議。在繪畫墨筆畫時，畫家少了在調色上的顧慮，他可以更直接地作揮灑。因此趙少昂很看重墨筆畫，並以為是「國畫的最高峰」。⁽³⁶⁾

趙少昂接著說出了一個看似很普通的論點：
「國畫是迅速的，卻不能失實。」⁽³⁷⁾

這麼一個看似無關宏旨的主張，卻隱藏著趙少昂在努力上的方向。對於筆法能多加研究，固然可以達致快速的繪畫效果，但是如果要在描繪上達致「不失實」，畫者要著意研究自然現象之餘，「還要對動物、植物、物理、自然現象加以研究。對於一草一木，一花一鳥，還須加意留神，在其領會中畫出其特色來。」⁽³⁸⁾

畫者對大自然中的物象作出鑽研，不獨要研究物象的形、質，同時還找出各自的特性，再通過筆墨表達出來。這樣子所繪畫出來的物象，才可以達到不失實的效果。描繪迅速是技法的熟練，而對造化取材是達到不失實的不二法門。因此趙少昂再說出以下的道理：
「一個國畫家不是只坐在畫室幻想，而是要在大自然中仔細揣摩，領悟了才下筆。」⁽³⁹⁾

他以簡單的說話，帶出了師造化，這一個長久以來在國畫理論上的主要綱領。

從趙少昂的談論來看，他在討論國畫的創作要訣時，都是以淺白的語言來作引導，可是談

話內容都蘊含著傳統藝術的深意，在談到繪畫心得時，他羅列了十六條法則，而其中的一則，就是談到「保持國粹六法」，^{〔40〕}他並且把六法逐條寫下。六法是傳統藝術上的大道理，趙少昂把六法放進一己的繪畫心得內，他是一如歷代畫人，確認了這一個傳統理念的重要性。同時這也是趙少昂的老師、高奇峰（1889-1933）的倡議：「繪事要旨為何？不外畫法之“四格”、“六法”、“六要”。……六法者，曰氣韻、曰用筆、曰象形、曰賦色、曰布局、曰模寫。……明乎此繪畫三昧，自可成竹在胸，揮灑如意。」^{〔41〕}

高奇峰以為古代之藝術倡議如「四格」、「六法」、「六要」等，是繪畫的個中「三昧」，即是繪畫中之秘訣。在這些繪畫法度上，自有一種引至成功的掌握。高奇峰是嶺南畫派的三位創派者之一。在倡議創新之中，在他的論說裡，亦多存有對傳統畫理研習的思想。高奇峰看重傳統的精神，對趙少昂不無影響。

高奇峰、作為嶺南畫派的先驅者，還是有著劃時代的主張：「我們學畫除了解剖學、色素學、光學、哲學、自然學、古代的六法、畫學的源流應當研究外，……所以我再研究西洋畫之寫生法及幾何、光暗、遠近、比較各法。」^{〔42〕}

高奇峰除了論及傳統的畫訣外，還談到傳統藝術以外的不同項目。他也提及曾研究西洋畫法。可是他並沒有說出如何把不同的理念加以運用。從文章中來體會，似是倡議較實在的經驗來得多。然而高奇峰再進一步主張：「至於世界畫學諸理法亦虛心去接受，擷中西畫學的所長，互作微妙的結合。」^{〔43〕}

可以看出，高奇峰對國畫傳統以外的畫理的研習，是有著極高的企盼。要研習世界畫學諸理法是希望可以「結合」中西兩門藝術。

高奇峰希望結合中西畫藝的主張，到了趙少昂卻起了變化。在創作的法則上，趙少昂先主張保持六法，然後的取材是：「而外充以解剖學、透視學、物理學及光學等。博覽古、今、中、外，融會貫通。」^{〔44〕}

如果祇從字面上看，趙少昂似是對高奇峰的倡議作出了秉承。可是再細心體會，趙少昂已淡化了高奇峰期望把中西畫學結合的理想。他祇是把解剖學、透視學、物理學及光學這些畫理，作為六法之補充。同時他並不以為上述的各項，是西洋畫的專有理論。^{〔45〕}趙少昂把上述數項羅列出來，顯然是要在這些方面著力，亦是加強「要在大自然中作仔細揣摩」的法則而已。趙少昂對西方藝術的態度，並不如高奇峰的熱衷，要用來「結合」中國藝術。他把西方藝術等同於參考的項目，作為藝術理論方面的融通。這是師徒二人在中西藝術的運用上的不同之處。

高奇峰顯然沒有論及西方藝術的優異處，但是對國畫可取之處，他卻逐一指出：「以一己之經驗，乃將中國古代畫的筆法、氣韻、水墨、賦色、比興、抒情、哲理、詩意那幾種藝術上的最高機件，通通都保留著。」^{〔46〕}

高奇峰把中國「藝術上的最高機件」指出時，實在是最簡單的文字，把國畫的內涵說了出來。筆法、水墨、賦色是中國畫的筆墨工夫。氣韻是表現在作品中的氣息。比興、抒情、哲理、詩意，都是藝術理念在畫中的表達。從這個角度去看，高奇峰並沒有感到中國藝術的不足，那是因為國畫中有著如此豐富的最高機件。也可以這樣說，在創作上，高奇峰仍是環繞著中國藝術的理念去進行的。在這方面的實踐，趙少昂跟高奇峰是沒有兩樣的：「以最簡單的筆墨得其形神兩似，兼富有生命，文藝思潮與詩意。寓風、雅、比興諸體，以達成真善美境界。」^{〔47〕}

在談及筆墨、詩意、比興等機件時，師徒二人的理念是相近的。可是趙少昂在這些理念上，卻說出了他的創作心得—「達成真善美境界」。

談到藝術上的真善美的意念時，高奇峰的看法是：「明白社會現象一切的需要，然後以真、善、美之學，圖比、興、賦之畫，去感格那混濁的社會，慰藉那枯燥的人生，陶淑人的性靈，使發生高尚、和平的觀念。」^{〔48〕}

驟看之下，頗會以為師徒二人對真善美的藝術理念是相同的。甚或會以為趙少昂作了高奇峰的理念的繼承。實際上來說，師徒二人的理念，並不接近。在高奇峰的理念中，真善美是一種表達的手法。在表達的同時，作品中還應有著比、興、賦的理念在裡面。這些「以真、善、美之學，圖比、興、賦」所得到的作品，是有著「成教化」的社會作用，或者是教育作用的。但是在趙少昂的真善美的意識中，那是藝術的一種最高境界。趙少昂並不以為藝術還要肩負一些特別的任務，藝術本身就是最終的目的。因此他的藝術意識，在這個層面上與高奇峰是截然不同的。

高奇峰曾提及的繪畫能「陶淑人的性靈」的教育意識，在趙少昂來說，也是不一樣的。趙少昂並沒有主張在畫作中直接帶出教育上的理念，他只是希望藉著對藝術的喜好，而發生陶淑性靈的作用：「美感人生，以進博愛，以慰勞役，以促修養。」^{〔49〕}

從上述的討論，可以體會出趙少昂在藝術上的理想，跟高奇峰是有出入的。然而他仍強調著對老師作繼承：「秉承先師高奇峰先生遺教，繼往開來，設嶺南藝苑，於今二十稔，以促進美育。」^{〔50〕}

可以看出，趙少昂是尊重重道的。從高奇峰的教導，他得以發展出一己對藝術的體會和路向，老師的啟蒙，是有著很大的功勞。然而從上面的內容來體會，在藝術的發展上，趙少昂顯然沒有持門派之見。他所「秉承」的是老師的「遺教」。他所作的「繼往開來」是對中國藝術作的「繼往開來」，在這個方面，趙少昂的心意是極其明顯的。

要對中國藝術作繼往開來，趙少昂為自己定下了一些法則：「前賢理論，作為參考，不可徒事仰慕，為古法所縛，以埋沒個性。」^{〔51〕}

既然要「繼往」，對中國藝術的「往」，不能不鑽研，否則是難以「開來」的，趙少昂把六法列於繪畫心得之內，那是對傳統大道理的認同。對於前人的法度，趙少昂祇用作參考，他不會直接取法。因為他認為古人的成就、不論中外，都是屬於他們的時代的。他曾說過：「古代意大利文藝復興的大畫家，如米曹蘭基路和拉斐爾等名作，雖屬精美絕倫，但已成過去。徒使人景仰，不能重演於今日。」^{〔52〕}

今日就應有今日的藝術，因此趙少昂對「今」，這一個在藝術上的創作概念，是非常重視的。

趙少昂對「開來」的看法是這樣的：「師承有自，刻意創作，發前人所未發，造成一己面目。抱殘守缺，雖有可寶，余不取焉。」^{〔53〕}

對於古代，或者是古人的成就，趙少昂應曾努力作出體會，或者是鑽研，否則他不能說出「發前人所未發」的創作法則。這一句簡單的說話，隱含著不少深意。在要刻意創作之前，首先要研究「前人」所曾「發」的法度。還有「發前人所未發」的意思，並不同發前人所「不」發。在趙少昂的前面，是一條傳統的大道，留著前人的足跡。他應曾在這條大道上，仔細檢閱，看看如何可以在遵循這條路向中，也留下一己的足跡，作為「開來」的貢獻，同時也作為「今日」的藝術的寫照。趙少昂明白到，祇有做到「發前人所未發」，始能真正作出繼往開來。因此在他的創作意識中，既有一個「往」，亦有一個「今」在裡面。然而無論趙少昂怎樣強調創新，在他的心目中，總有一個師承在裡面。因此，他常把自己在藝術上的努力，委諸：「毋恩師訓，促使奮發。」^{〔54〕}

趙少昂以為自己的成就，都是母親和老師所促成的。因此對於母親撫育之恩，趙少昂誌為繪畫心得的第一條：「余少孤，賴母傭工就塾，遂刻苦向學，冀達成吾母所期望。」^{〔55〕}

小時家境貧困的趙少昂，對於母親獨力支持家計，遂有深刻的感受。母親希望孩子能發奮向上，是很自然的願望。可是一個人能否向上，多少由於天生的志氣，因此時人這樣寫道：「少昂敏慧。念母劬勞。不達志有立。不名為人。稍長。遂宅志於畫。」^{〔56〕}

從上面的報導看來，趙少昂是一個小時便有志氣的孩子。他日後能以藝術見成就，看不出是來自母親的期許，而他卻把一己的成就，歸託於母親。他以取得成功，來博取母親的歡心。孝心是趙少昂向上的動力，畢竟在向上的過程中，也是極具艱苦的：「及有室。治畫益力。恆以勞致疾。友朋戒毋過自刻苦。則憮然曰。人情好逸而惡勞。吾甯不知。顧吾少孤窮。母氏勞苦。漸就衰老。而吾猶不力。將安以取美譽以為吾母慰乎。此吾不忍苟情故也。」^{〔57〕}

他把一己的成就，委於老師和母親的功勞，其為「能讓之君子」，亦是甚明的。而在繪畫心得中，他還把謙讓作為條目：「胸襟廣闊，始能包羅萬有，其狹窄者，成就必不大。」^{〔58〕}

趙少昂把不是繪畫的法則，羅列於繪畫心得上，應該是在他數十年的繪畫生涯中，因謙虛而在藝術上得到裨益，所以亦應是言之有物的。而且能謙讓，才能作廣採博取。因此在談



圖 9
《桐花孔雀》，1954，廣州藝術博物院藏

翎毛豐富的色調，那是運用了多次渲染的結果。逐次把不同的顏色渲染上去。敷色的工夫是繁複的，然而效果卻是有鮮明層次的色調，能達到表現美的描畫效果。在這幅《桐花孔雀》中，畫家在表達透視這個概念時，除了以近深遠淺的敷色方法來達致外，他同時亦運用尾部翎毛的狀態來表達。趙少昂在繪畫孔雀的翎斑時，是前大後小的，而且更隨著不同的視線深度，作出了形狀上的改變。至於趙少昂在表達質感方面的工夫，可以從翼的硬毛看出來。事實上，畫家在彩孔雀上面，已繪畫出不同質感的羽毛一頸的軟毛、翼的硬毛及尾的翎毛等。趙少昂不僅在賦色方面，有獨特的心得，同時更可以藉運筆來表達不同的質感。而在這幅作品中的質感，與前論的一筆過的竹的質感又有不同。可以看出，趙少昂是因應物象的性屬，而運用不同的筆法來描繪。他在研究用筆的法度時，並沒有以一種特定的方向為依歸。趙少昂的用筆方法，是有著豐富的變化，一如他在敷色方面，是「隨類」而進行的。

這幅《桐花孔雀》在構圖上，也有著獨特之處。趙少昂雖然以孔雀為主題，可是他卻沒有把孔雀完整地描繪出來。孔雀的尾部是沒於畫面之外。這樣子作構圖，無疑把孔雀這個主題凸顯出來，觀者的注意力，很容易給集中到孔雀上面，而作為襯托的花朵，雖然在畫面上營造了鬧熱的氣象，卻沒有把對孔雀的注意力分散過來。這幅作品應顯示了趙少昂在布局上的獨特心得，他能將觀者的注意力凝聚起來。

在《桐花孔雀》中，趙少昂既表達了孔雀的造形，同時也描繪出牠的神——一種超以象外的真趣。他還顧及物理——孔雀的動靜，羽毛的變化。畫者能達致在整幅作品中，流動著一種

到趙少昂在藝術上的成就時，李健兒（活躍於民國年間）曾這樣敘說：「其學也以真美為主。參以神理氣韻。故不囿於一人一法。」⁽⁵⁹⁾

「不囿於一人一法」，那是指出在藝術上，趙少昂不是守著「一人」或「一法」而成就的。那就是說：趙少昂是自出機杼，在師承之外，有著很大的個人面目。反過來說，若以「一人一法」去追尋趙少昂的藝術，是得不到要領的。

李健兒指出，趙少昂在藝術上的創作上，是以「真美」為主。而在「真美」內，應同時含有「神理氣韻」的藝術旨趣。要探討趙少昂在藝術中的真美，也得以他的作品來作印證。在《桐花孔雀》（圖9）中的母題是彩孔雀，孔雀是趙少昂常繪畫的一種翎毛。這是一幅瑰麗奪目的作品，畫家極力把孔雀的美態表現出來——包括羽毛上的美和姿態上的美。驟眼看去，孔雀好像是安靜地站在樹上。若再細看，牠是在動的。牠的頭好像剛向前伸，隨後縮回來，又準備再伸出去。而尾部稍作舒張的羽毛，好像快要開屏的樣子。他把孔雀繪畫得美麗而又有氣派——帶著高貴的氣度。趙少昂所描畫出孔雀的神態，是一種超以象外的表達，使孔雀看來活潑生動。

孔雀的瑰麗華美，是畫家以賦色來達致的視覺效果。彩孔雀的色調豐富，也是孔雀往往用以代表美的原因。趙少昂能成功地描繪

活潑的氣息，自畫中散出畫外，又從畫外回到畫中——氣韻。因此從這幅作品中，可以體會出趙少昂「以真美為主，參以神理氣韻」之學的成就。同時他也對在《論一畫之成》中所提出的四點——「畫材、佈局、用筆、賦色」作出了示範。⁽⁶⁰⁾

彩孔雀有一身彩色斑斕的羽毛，要描繪出牠的美，也許不會太難。可是一身素色的白孔雀，在趙少昂的筆下，也可變成美得難以言喻。在《霜光素羽》（圖10）中的白孔雀，也有著高雅的氣度，那是畫家藉著姿態的經營及羽毛的描繪而表達出來的。白孔雀不獨是有生命，還有著個性，更散發著一種優雅的美態。牠的高雅，是來自那潔白而稍作舒張的羽毛，牠好像正要開屏，來展示牠的美麗。趙少昂所賦予物象的氣度，可以說是未曾得見。畫家著意對物象作出真善美的締造的用心，從《霜光素羽》一畫中，可以清晰地體會出來。真是在造形上的不失實，善是畫者給予物象的內涵、寓意、甚或氣質，而美則是在藝術上，畫家賦予物象一種修飾後的畫趣。在作品中，趙少昂更以黃色的白果葉作背景，他在把孔雀襯托起來之餘，還給畫面帶來優雅的氣息。趙少昂在其繪畫中所締造的真善美的理念，不多不少有著他一己性情的流露，亦因此而形成他這種極其個人的藝術風格。

趙少昂在物象的造形上，是有著與眾不同的功力，同時他也擅長把物象的寓意表達出來。在《一叫千門萬戶開》（圖11）中的雄鷄，同樣有著生命和個性。畫題雖是《一叫千門萬戶開》，但是作品中的雄鷄，卻不是在啼叫。雄鷄看上去還像在沉思，那是畫家把雄鷄人性化所達致。在題跋中，趙少昂這樣寫著：「平生不敢輕言語，一叫千門萬戶開」。怪不得他所描繪的雄鷄在作低頭思索了。他把雄鷄比喻為一位舉足輕重、對自己言行都得小心的人物，而且好像他的一舉一動，都會有著巨大的影響。如果祇從作品中的用色及佈局等方面來看趙少昂的作品，而不去深入認識作品中的寓意，和從寓意中帶出的畫趣，那是還沒有全面理解趙少昂的藝術，和他那獨樹一幟的繪畫旨趣。



圖 11
《一叫千門萬戶開》，1970，
美國三藩市亞洲藝術博物館藏

趙少昂在談到創作上的畫材時，他曾涉及寓意：「畫材者，即在未下筆前，應先立意，所謂胸有成竹，意在筆先，抒寫閒情，抑有所比托，或頌揚，或諷刺，如詩有六義——風、雅、頌、比、興、賦，凡山水、鳥獸、蟲、魚、花卉、人物，均能有所寄意，有所比托。」⁽⁶¹⁾

趙少昂因為能擅用比托，因此在作品中往往有著寄意。比托或分稱為比興、寄托，在中國文化中有著其深厚的意義。比托在個人方面的體會應是：「放大大心，把天地大自然萬象萬變，與人事人文，作平鋪一體看。」⁽⁶²⁾

人在與物作平鋪一體看時，即能對大自然作刻意的體會，從而悟出萬物各自的天性。此種物之性，與人之心如能相互融和，便是達到天人合一的境地。畫家以其天賦之性靈，體會萬物之自然天性，在心中融合，變得物我為一之際，再施之於筆，那便是畫家作了天人合一的體會。能夠作出這樣的體會，實在是人心所起著的作用：

「一若天地萬物之莫不有心，而其心亦莫不與吾心相



圖 10
《霜光素羽》，1969，香港文化博物館藏

通。故天人物我內外之融和合一，其主宰與樞紐，即在一己之心。」⁽⁶³⁾

在創作的取材上，趙少昂早已是造化在心。因此他以比托手法作畫時，他實在是表達出這一種中國文化的內涵，藉比托而達致物我一體的天人合一境界，亦因為這個原故，在鑑賞趙少昂的作品時，每有一種不可言喻的情味在裡面。

趙少昂在《木棉紅佔嶺南春》(圖12)中寫的雖是花卉，但是也寓有英雄的比托在裡面。從他所跋的詩句中，表露得很清楚：

木棉世說是英雄
多少風雨煙雲中
待到春光回萬丈
鳥聲催送夕陽紅

這一幅也有著比托的作品，可以從中體會出趙少昂對母題剪裁的用心：把一棵高大粗壯的英雄樹，剪裁到一個直幅的畫面上，同時在剪裁後，仍不減其雄壯的氣概，而又能表達出花朵的燦爛。趙少昂把主幹置於畫幅的中央，然後藉樹幹的扭曲來取得畫面上的變化。花朵隨著枝幹從右邊斜入畫中，再在左邊補上一隻小鳥。雖然祇是木棉的局部給繪畫出來，但是藉著小鳥所帶出的對比，仍然可以感到木棉的雄健。木棉是粗壯的花卉，趙少昂顯然能描寫出花朵的厚潤，他更以濃墨寫花蕊來作強調。畫家對濃淡色調的安排，除了表達遠近的視覺效果外，還成功地將觀者的視線扯到花堆中間，然後才散開。趙少昂藉著賦色的深淺和布局上的運用，帶領著觀者的視線游走，而畫中更散發著活潑和動人的氣韻。

趙少昂對大自然的喜愛，使他描繪出來的作品，都充滿著生意盎然的景象。就以《迷濛月色滿橫塘》一畫(圖13)來看，乾枯的荷葉與瑟縮的麻雀，若與璀璨的木棉花相比，似是多了肅殺之意，而少了盎然的生機。但是在仔細鑑賞下，作品仍然是充滿著生意的。在畫作中，有著枯槁與生意的對比。這麼一個的對比，把生機凸顯了，同時亦帶出無限畫趣，也引出了一個在觀賞時的有趣感受：畫家在繪畫時，好像把自己也化作小鳥，棲息在荷葉下面。畫家把自己融為作品中的一個母題，來看附近的景物，他把自己放進了他所創造的境界入面——一個天人合一的境界。因此作品看來有一種融和的、人與大自然渾成一體的感受。趙少昂甚致成功地將這種感覺，傳遞給觀者，使他們都跑進畫中，都成了裡面的一隻小麻雀，棲身在大荷葉的下面。趙少昂的作品能產生一種感染力，使觀者的世界與畫中的世界融為一體，而中間並沒有甚麼隔閡，觀者可以直接跑進他所創造的境界中，渾然忘我。這是趙少昂在藝術上與別不同的成就。這同時也解釋為甚麼一些作品，對觀者來說，永遠祇一幅畫作，而趙少昂的作品，卻是一個境界的締造。



圖13
《迷濛月色滿橫塘》，1969，香港文化博物館藏



圖12
《木棉紅佔嶺南春》，1970，
美國三藩市亞洲藝術博物館藏

在《木棉紅佔嶺南春》中，趙少昂以詩作來解說木棉的比托與英雄的處境。這樣既可加強畫中的寓意，同時也增加了在鑑賞時的趣味。在《迷濛月色滿橫塘》中，趙少昂也有以下的詩跋：

迷濛月色滿橫塘
幾葉殘荷減翠妝
夜來露重凝冰雪
吱吱寒雀話荒涼



圖14
《雨餘零落不禁秋》，1966，廣州藝術博物院藏

若說趙少昂的畫裡有詩情，不如說他的詩中有畫意。這四句詩文，本身就充滿了畫意。趙少昂的詩句，在音韻上而言，是音節鏗鏘及聲調和諧的。在吟詠上，他不喜歡用典甚或艱澀的詞句，因而他的詩句沒有雕琢的痕跡，不獨易於吟誦，也易於理解。可是在音節鏗鏘和用詞清晰的背後，是有著說不盡的工夫在裡面。趙少昂自一九三二年隨黃祝堯(1877-1945)學詩，至《迷濛月色滿橫塘》成畫時，前後已有三十七個年頭。他的清新雋永的詩句，是得自漫長的研究。他把詩文配合到畫作中時，詩文因而變得更有詩意，而畫作更富畫味。最難得的還是詩中有畫，畫中又有詩，兩者相互交織著，而造成了趙少昂在畫與詩兩者相互組合的個人風格。

在這幅殘荷作品中，趙少昂的題識，也成了畫中布局的一個部份。因此他的書法，實際上也成了作品中的一個鑑賞因素。然而更重要的，是書法與畫法在運筆上，有著相同的地方——都有著靈巧的用筆。趙少昂喜歡以山馬筆作書款。他是先把筆鋒弄扁，再以提腕作中鋒行筆。在法度上，有著中鋒筆的提運，而筆鋒卻是扁的。結果是在筆法上，形成了一種靈動而圓轉的格調。趙少昂在他的作品中，以其別具一格的書法，寫上他所綴的優雅詩句，實在是展現了國畫中詩、書、畫三者結合的藝術，而且還是一個在內容與格調上都能統一的結合。



圖15
《罌粟花》，1967，香港文化博物館藏

畫者的筆觸稚嫩，便不容易把花朵的特性表達出來。趙少昂在這幅作品中，以強勁的用筆，描繪出花卉的粗壯本質。這一幅作品，若跟前面的兩幅相比，在布局上好像沒有經過刻意的營造，而祇是畫者意到時的揮灑。畫中的母題，都是以一筆過的筆法寫成的。一筆過畫法所能帶出的奇妙變化，在這幅畫作中更容易領會過來。在描繪上的活潑彈跳的筆觸，可以印證趙少昂的靈活的運腕工夫。畫家在用墨用色上，更因隨意揮灑而變得淋漓盡致。向日葵隨風而動，而小鳥像藉花莖而乘風。整個畫面充滿著動感：一是因為運筆的快速，二是出自那隨靈機觸動而生發的布置。趙少昂在揮灑時，他的心與物象早已渾成一體。向日葵是出自他心中的揮灑，而不是來自手腕的筆墨，一如古人所說：「畫受墨。墨受筆。筆受腕。腕受心。如天之造生。地之造成。」⁽⁶⁴⁾

出自心靈的筆墨，一如天地生成，雖有筆墨，卻沒有半點筆墨的痕跡。

趙少昂的墨瀟淋漓的畫法，不祇是得於大幅作品的畫面，同時也見於冊頁小品中。若以向日葵的粗放用筆來求諸《罌粟花》(圖15)中的花朵，後者的筆劃相對地來得更少。除了花房和花蕊外，花的主要組成部份，畫者祇以三筆寫出。花瓣的用筆，把一筆過的搭色法



圖 16
《百合花》，1966，香港文化博物館藏

筆過的筆法表現出濃淡，因而呈現著生機。再加上那彷彿如震顫的黃蜂，使這小品成了一幅生氣盎然的畫作。可以這樣說，罌粟花展示了趙少昂在運筆上的法則：「用筆之靈活，表達事物之生命，墨之濃淡，表達事物的精神。」⁽⁶⁵⁾

若以《罌粟花》和像《雨餘零落不禁秋》等大幅作品相比，冊頁繪畫看似簡單而易成。實際上的情況並不是這樣的。在小幅的畫面上，筆墨的工夫來得更重要。因為冊頁的幅度小，要能留住觀者的注意力，非有精彩的筆墨不可。然而在尺幅較小的冊頁上，畫者更能滿足他在揮灑時的樂趣。畫面細了，繪畫的時間自然不會多，畫家真的可以一氣呵成而繪就。一氣呵成的作品，多是畫家因觸趣而成，即畫者心靈受到觸動而引起繪畫的興緻。而且在很多時候，筆下多有不可思議的繪畫效果。因為在這種情況下，發動筆墨的不是手，而是靈機，或者是心。這一種奇妙的描繪效果，古人名之曰「天妙」。⁽⁶⁶⁾

《百合花》（圖 16）應是一幅天妙之作。以迅速的連筆，顯出了一氣呵成的精神，鑑賞者不難感受出來。而美妙的地方則在於：作品雖從揮灑而得，但是條理脈絡卻一一分明。花兒是以雙鉤寫成的。筆觸飛動，花朵好像成於有意無意之間，而不失其天然意趣。將放之花蕾與盛放的花朵背馳，一左一右的布置，形成了畫中的張力，相互吸引著觀者的目光。葉子靈巧的布置，使觀者視線游走於花、葉及草蟲之間，而且又來回往復。在一幅畫面不大的作品中，竟然深藏著畫家如斯功力，因此不能不說是天妙之作。

在花卉作品上綴以草蟲，是趙少昂常用來增加畫趣的手法。對於草蟲的繪畫，他有著個人的法度，而且風格獨特。就以《百合花》中的螳螂來說，牠倒伏在花朵上，饒有情趣。草蟲是以三部份組成，而在繪畫上，也是出於三筆的描畫：第一筆是頭、身及翅膀，第二筆是腹部，第三筆是腳。在各個組成的筆法上，都是畫家所倡議的一筆過的法度。草蟲看上去色彩豐富，也是一筆過畫法所生出的奇妙變化。這種天妙的繪畫效果，祇可以用神乎其技來作形容。

螳螂在《百合花》中是用以作花卉的點綴。然而趙少昂筆下的草蟲，也常常是作品中的主要母題。在前者，草蟲祇用以補作品中的不足；而在後者，草蟲則成了主要的觀賞對象。草蟲的體積細小，若要把牠作為畫中的母題，畫者除了有過人的技法外，還要作出別出心裁的布置。《不知多少秋聲》（圖 17）、一幅以絡繹為母題的冊頁



圖 17
《不知多少秋聲》，1959，美國三藩市亞洲藝術博物館藏

的微妙變化顯示出來。罌粟花是嬌柔的花卉，而趙少昂的強勁有力的用筆，卻沒有減去花朵的嬌態半分。《歎紅醉艷》中的劍蘭，固然是嬌艷，可是筆劃卻比罌粟花多。罌粟花的筆劃來得雖少，但是神氣極其充沛。在筆墨技法的鑽研上，趙少昂希望能做到以最少的筆墨來表達物象的形、神、質及生命。這幅《罌粟花》正好成就了他的主張。葉子是用墨以側鋒連續拖按而得，巧妙地以一

小品，正好示範了趙少昂與眾不同的繪畫手法。畫作的內容是稻草和草蟲。稻草以淡墨寫出，穀粒亦以淡墨間以濃墨而成。稻草中的不同墨色的運用，盡見靈巧，同時以提腕中鋒筆寫出的梗，畫者因氣力周備，筆法變得靈動跳彈。雖然祇是三數幼小的線條，卻能牢牢地吸引著觀者的視線，這是因為畫者在操筆時的精神氣力，恰可地散發於紙上。草蟲給布置到右上角，倒伏在禾粒上，像在哀鳴，也像在憩息。畫中一動一靜的對比，充滿了無限生意。而巧妙的是：草蟲是靜的，而禾梗卻是動的。有生命和有生機的物象，在營造畫面的動感時，竟然互相對調了位置。然而倒伏著的絡繹，是活力充沛的，那一雙向下擺動的觸鬚，看似會於轉瞬間擺向前方，草蟲或會迅即飛離梗梢。這麼一幅生意盎然的小品，卻隱含著大自然的生命力。趙少昂在冊頁繪畫所經營的境界，一點也不小。這種經營的力量，來自畫家早已與大自然、即造化渾成一體的心。因造物在我心，故亦在我手，因此畫者的筆墨能有「乾旋坤轉」的力度。⁽⁶⁷⁾

在《不知多少秋聲》中的絡繹和《百合花》中的螳螂，都是藉一筆過的筆法寫成。這是趙少昂在草蟲的繪畫法度的大概，可是卻不是唯一的法度。在《蟬與我心清》（圖 18）中的蟬，就展現了不同的繪畫方法。蟬的硬殼，漆黑得發亮，顯得充滿生意。薄薄的蟬翼，既是通透，又蓋著蛹形的腹部，而腹部卻又是軟綿綿的。寫蟬的難度，猶其是寫在生紙上，是極大的。畫者既要寫出薄而透明的蟬翼，又要寫出硬而漆黑的頭和背及柔軟的腹部，同時又要把不同的用筆及顏色連在一起，最終還要帶出蟬的形、神和生命。趙少昂的筆墨工夫，就祇以蟬來看，不能不說他展示了在繪畫上，前人曾述說的「真本領」：「愚謂人在世間得重名。必有一番真本領。譬如作畫。有眾人所不能。而我獨能。此即真本領。」⁽⁶⁸⁾

《蟬與我心清》有著在《不知多少秋聲》中的布局，是一個動靜的對比：動的感受是來自竹，而靜的對比，卻是在蟬。在作品中趙少昂跋以五絕一首：

竹同君子節
蟬與我心清
風高聲自遠
露重見堅貞



圖 18
《蟬與我心清》，1965，香港文化博物館藏

竹比君子，是一個在國畫中的傳統比托。而趙少昂在寫蟬的寄託中，不獨是對清高之士作表揚，更有「言志」之意。一般的比興，如竹比君子，是間接的比喻，同時是借物諷詠，把人的美好的個性，加諸所繪物象上面。這種擬人法的比喻，無疑是增加了觀者對所繪物象的欣賞興趣，而且還隱藏著一種人品觀在裡面。畫者對人品觀的傳統理念，藉作品流瀉出來。⁽⁶⁹⁾可是趙少昂寫蟬，既是以蟬作比興，更是自喻。也就是說，他把自己的思想放進作品裡。古人以詩言志，而他則以畫言志。繪畫在趙少昂來說，不獨是對物象作描繪，同時還是一己思想的表露，一如他所強調，畫中要有「文藝思潮與詩意」的意思。而巧妙的是，趙少昂這一種以畫言志的方式，並沒有影響他要在作品中所營造的「真善美的境地」，相反地，卻增加了不少畫趣。

趙少昂借蟬自喻，是很早的事情。時人曾這樣地評論：「然尤喜寫蟬。稱意之作。輯為蟬媯集。蓋取蟬之清高以自喻也。」⁽⁷⁰⁾

《蟬媯集》成於一九三六年，集子裡全是以蟬為主題的創作。「蟬媯」二字，是含有連綿不絕的意思，而「媯」亦有美好的釋義。⁽⁷¹⁾這本集子，可以看作是趙少昂在藝術創作上的一個標誌一對冊頁為繪畫方式的看重。事實上，他在繪畫方面，常作出不同的嘗試。可是以整部畫集的內容，都是冊頁繪畫來說，那意味著趙少昂對這一種繪畫方式，作出更深刻的探索。顯而易見，在冊頁的繪畫上，趙少昂找到了以簡練為表達的風格，而簡練的表面，是造化與我為一的繪畫境界。而其背後，則是「筆筆醒透」、「用意、用筆、用色一一生動」的「活、脫」筆墨工夫所達致的「真畫」境界。⁽⁷²⁾

趙少昂對繪畫冊頁的喜愛，使他在一九八四年，印行了一本《趙少昂小品選》。集子裡面有一百六十幅作品，在題材上是多樣化的，並非如《蟬媯集》中祇以蟬為主要的母題。趙

少昂的冊頁繪畫，不是大幅作品的縮寫，那些畫作都是各具格調，而題材又是多樣化。那千錘百煉的筆墨工夫，和那出自機杼的造化中的大千世界，形成了獨特的心匠的筆墨。

對於趙少昂在鳥兒的描繪，可以從前論的《木棉紅佔嶺南春》、《迷濛月色滿橫塘》及《雨餘零落不禁秋》等大幅花卉作品中窺看過來。可是在趙少昂的筆下，作為母題點綴的鳥兒，與

冊頁中的小鳥，是有著不同的境界。在《秋高益壽》(圖19)一畫中，可以體會出來。在趙少昂與造化合而為一的世界裡面，就祇有這一隻壽帶鳥。鳥兒不是從外面飛來，而是自他的心中飛出。若以筆墨來求趙少昂的鳥兒，真不知從何處可求。鳥兒的形、神與生命，都是畫家所賦予的。在真畫締造的背後，是一個以我為境界的世界，可以說不是真實的境界。然而那出畫家靈府的境界，還是真實不過的，因為那是畫家窮其一生的精力作鑽研的結果。

在《秋高益壽》中的小鳥，雖然是蹲在枝上，可是牠卻像要一飛沖天似的。這一個擬飛卻蹲的狀態，是小鳥的慣常動作，然而趙少昂藉鳥兒的動態帶出了活潑的氣息。這氣息既來自物象的生命，也來自畫家的精神。這幅作品以小鳥的形、神與生命為主要的描繪，畫家祇以淡淡的秋枝作補景。這幾筆疏枝，卻顯示了趙少昂的過人的用筆法度。畫者在運筆時，一如在《不知多少秋聲》中的禾梗，是以內斂的筆力，輕輕帶出的。但是在描繪上，有著更高的難度，這是因為樹枝與禾梗在形質上的不同。禾梗光滑，可以一筆直下，而樹枝多扭曲，行筆要轉折。以淡墨寫成的樹枝，在一筆過中不斷作提按而寫成，呈現了天衣無縫的補景手法。在這幅有著巧奪天工的筆墨工夫的作品中，趙少昂祇以「少昂」二字為畫中作誌，但已是圓滿自足。

《秋高益壽》中的壽帶，始終沒有飛起來，牠仍是蹲在枝上，可是在《飛燕》(圖20)中的一雙燕子，卻振翅飛動，奮力向前。作品中的燕子，全以墨寫成，祇在鳥兒的胸前綴以少許硃黃和頭上抹以一些石青，基本上是一幅墨筆畫。如果翻閱趙少昂的鳥兒畫作，他很早便繪畫燕子，那應是基於畫者對用墨的鑽研。然而若祇以墨法來求趙少昂的繪畫，那是得不到要領的。前人的論說，正好在這方面作了解說：「用筆之法得。斯用墨之法亦相繼而得。必謂筆墨為二事。不知筆墨者也。」⁽⁷³⁾

在這幅雙燕圖中，墨能產生奇巧的變化，是藉用筆表達出來。沒有趙少昂能奪天地造化的筆法，墨也祇是一團團的黑色，化不出生命來。在這細小的尺幅中，趙少昂把他對燕子的生命，展示了出來，而那還是來自不著意的描繪，也可說是來自畫者天授的靈機，



圖 20
《飛燕》，約1968，廣州藝術博物院藏品

沒有半點人力在裡面。趙少昂對墨筆畫作了極度的推崇，以為是「國畫的最高峰」，這幅雙燕圖，應是他的主張的又一個寫照。在趙少昂的冊頁繪畫中，實在蘊含了他在藝術上的倡議和成就。

趙少昂對大自然的取材，並不限於前述的走獸翎毛，及花草蟲，他曾說過：「天地萬物，取之不禁，用之不竭，如天地之風雨明晦，朝曦暮靄，花木之四時榮枯，魚鳥之游樂飛鳴，人之喜怒哀樂，鳥之振



圖 19
《秋高益壽》，約1959，廣州藝術博物院藏品

翼伸翹，山之雄崎峭拔，水之飛流平伏，獸之吼嘯啼號，無不充滿畫料。」⁽⁷⁴⁾

上述的說法，趙少昂祇說出了向大自然取材的舉例，但是他沒有形容出取材後能達致的繪畫效果，或者是在取法自然後，應如何去描繪。以下近人的一些說法，或可以作趙少昂上述談話的補充：「真精神之勃然。露生氣於紙上。實有於取法之自然耳。」⁽⁷⁵⁾

取材於大自然後，於描繪時，在紙上能有生氣流動，才可以說是得力於造化。趙少昂雖然沒有說出同樣的話，但是他所描繪的物象是有生命的，都是形、神兼備的。他的筆墨，實在是能「露生氣於紙上」的工夫。趙少昂就是在繪畫山水時，也可以把造化中的生氣表達出來。山水之生氣，存在於「天時之風雨明晦，朝曦暮靄」的景色變化中，一如趙少昂所說：「對大自然景物，默察與領會，自能發生妙理。」⁽⁷⁶⁾

山川景物之感人，除了雄奇峭拔的景象外，還有寓於其中的氣候時序的變化。要能表達出這些變化，必然是對景象有深刻的體會，從受到景色的感化而再化出畫意來。《歸棹》(圖21)中的山水境界，應是來自趙少昂曾流寓的西南景色。這幅小品的幅度不大，卻是氣勢萬千。前置的山峰，氣勢來得很大，伸出了畫面的上下緣。畫家祇留下極小的幅度寫對岸和遠山。遠山湮沒於迷濛霧靄中，就是前山也受到煙靄的掩映。三數歸舟泊在



圖 22
《歸棹》，無年款，廣州藝術博物院藏品

江岸，霧靄剛飄離，也許一會兒又飄回來，一種天地間氳氳的景象，竟在此尺幅小品中重現，而且氣息還是不斷地流動著。作品真的顯露了在師造化時應有的功力：「化工而畫工發焉。畫工而化工寓焉。」⁽⁷⁷⁾

這兩句話的意義，是指畫家能「發」，即是能描繪出天地之造化。而天地造化，是蘊藏著畫意，藉畫者的體會而表達出來。趙少昂雖在《歸棹》中寫出雄偉的三峽景色，但是在筆墨上，卻一如他的倡議，是簡單不過的。

在《歸棹》中，夕陽與光所產生的變幻，趙少昂清晰地表達出來。但是在《雷峰夕照》(圖23)中，畫家對夕陽與光有著更細膩的描寫。已破舊的雷峰塔，雖不致成為頹垣敗瓦，卻成了畫者描繪夕陽的別緻母題。趙少昂描繪出夕陽投射在塔子上，所產生不同光度的反照。可以作這樣的推論：畫家是藉著塔子來表達他對光的研究—夕陽投射在一個多角度的建築物上，與山間河畔的分別。在這幅作品中，除了看到趙少昂對光的繪畫外，可以一再體會出他對描繪夕陽的濃厚興趣，和理解他在表達夕照的不同手法。繪畫夕陽，在趙少昂的藝術中，佔了一個重要的位置。這不獨指在畫作的數量上、還指在技法的創意上而言。

在《雷峰夕照》中，趙少昂放進了不少哀愁。雷峰塔在夕陽斜照下，景色產生了荒涼的感覺。畫家在塔子的前後描繪了草地，並在四周以秋樹作布置。在這些秋樹上，沒有多少片葉子。再加以塔子附近像是渺無人煙，強調了畫中的荒涼境界，平添了不少愁緒。事實上，



圖 21
《歸棹》，無年款，廣州藝術博物院藏品

江岸，霧靄剛飄離，也許一會兒又飄回來，一種天地間氳氳的景象，竟在此尺幅小品中重現，而且氣息還是不斷地流動著。作品真的顯露了在師造化時應有的功力：「化工而畫工發焉。畫工而化工寓焉。」⁽⁷⁷⁾

這兩句話的意義，是指畫家能「發」，即是能描繪出天地之造化。而天地造化，是蘊藏著畫意，藉畫者的體會而表達出來。趙少昂雖在《歸棹》中寫出雄偉的三峽景色，但是在筆墨上，卻一如他的倡議，是簡單不過的。



圖 23
《雷峰夕照》，1955，香港文化博物館藏品

雷鋒夕照曾是西湖十景之一，景色應是不會是如此淒清。作品中的情思，一方面來自畫家對景物的感受所作出的經營，另一方面是畫者對景物作出了取捨的結果。畫家對於景物，應有作出取捨的本領，而取捨之道，則存於畫者的心間：「對於天然之物。天然之景。皆為我心所照。景物之實在。即自我心。我心蘊於內。照於景物而映於外也。內心之感應即景象之表現。」⁽⁷⁸⁾

在這裡，論者清楚地點出「我心」兩字。因此，對自然景物的感受，並非每人都是一樣的。「我心」中的「心」固是重要，而更重要的，是在「我」。《雷鋒夕照》中的荒涼，祇是出自趙少昂的「我心」的境界。

對於在藝術中「我」的表現，前人多有敘說，以下是其中一個例子：「吾輩處世。不可一事有我。惟作書畫。必須處處有我。我者何。獨成一家之謂耳。此等境界。全在有才。才者何。卓識高見。直超古人之上。別創一格也。如此方謂之畫才。」⁽⁷⁹⁾

在中國藝術上，對於作品中能否有「我」，是很著重的。對於能有「我」，固然因為畫家能別創一格。可是在這個別創一格的「我」的上面，是有特定條件的，那是要能做到「直超古人之上」，也就是一如趙少昂所堅持—「發前人所未發」。而在能發時，即在與古人同看時，還應有一種超越性的工夫，那就在藝術上能達到前無古人的境地。上述的說話，雖然說了近一百年，卻是趙少昂在藝術上的成就的寫照。

在藝術創作上要能有「我」，即要能自成一格，必需有「直超古人」的才情，也就是能超越古人，始得謂有卓越的「畫才」。然而在古與今這一條縱的軸線上，應是一脈相承的。說到一脈相承，必然有新，即「今」作繼承，才能承傳下去，否則祇是停滯著。而新、即「今」、應是：「從舊的變出新，那新的中仍有舊的存在著，一線相承還是那一體。」⁽⁸⁰⁾

如果新不能與舊相接，今自為今，古自為古，那是還沒有達到既能承傳又能開拓的使命，在藝術上的工夫，還是沒有做得成功。因為：「人生是古今之變，要把此變來通為一體。」⁽⁸¹⁾

在藝術上，趙少昂是以「今」為發展方向。但是從他的談話中來體會，他的藝術理論是傳統的。也就是說，在遵循舊的理念、古的守則中，他發展出新的風格、「今」的藝術理念。趙少昂應是對古的理念，有深刻的體會，使他能在今與古的上面，把兩者通為一體。在藝術上，他既作出了承傳，又作了開拓，他的自成一家風格，使他能成功地把古今通為一體。

實際上來說，「今」對趙少昂是有著特別的意義的，同時也有著一些歷史性的淵源。首先是今社的組成：「光復後返粵，時猶扶筇過訪，與余及高劍父、楊善深、關山月、黎葛民、諸先生同組『今社』，社未成立，而先生以胃疾，遽歸道山。」⁽⁸²⁾

上文中所談的「先生」是陳樹人（1883-1948）。由幾位嶺南畫派的畫人所組成的畫會，竟不以嶺南為名，而稱之為今社，應該是有著深藏的意義在裡面。今社的名字，可能是出於趙少昂。⁽⁸³⁾不用嶺南而用「今」，「今」字的代表意義更大，更直接。嶺南二字，並不含有劃時代的意思，而且所代表著的意義眾多，難以體會出在藝術上立志創新的取向。因為時局的變遷，今社並沒有發展下去。而在一九六一年，趙少昂的門人卻成立了「今畫會」。對於今畫會的成立，趙少昂談到組成的原因：「近十年來更漫遊世界各國，默察世界藝術已入最新境域，抱殘守缺已非其時，歸港後屬嶺南藝苑諸弟組成今畫會，旨在寫生創作，闡發個性，每年例展作品一次，互相砥礪，與時並進。」⁽⁸⁴⁾

今畫會是由趙少昂一手促成的學生會組織。他要組成這一個學生會的目的是清晰不過的，他企盼著學生在藝術的努力上，以「今」為目的。對於畫會的刊物，趙少昂取名為《今畫》。至於取名今畫的意義，他則在說明與不說明之間：「予為取名今畫，則有深意存焉，當為識者所知也。」⁽⁸⁵⁾

趙少昂以為今畫二字，存在著深意，但是他沒有進一步解釋深意是什麼。他以為「識者」自然體會出來。趙少昂以為他在藝術上所抱的革新宗旨，和所作出的一切堅持，對於中國藝術發展有所理解的人士，是應該明白的。對於藝術發展的體會，既有「識者」，相對地也會有「不識者」。在趙少昂的理解中，他所倡議的革新，也會面對「不識者」的責難和敵意。而他所期望的，祇是當中的「識者」能明白而已。在藝術的拓展上，趙少昂感到應由

弟子去接棒，因此他作出如下的表示：「余年垂暮矣，力有不逮，繼往開來，付諸苑中諸弟。」⁽⁸⁶⁾

趙少昂對藝術作開拓的苦心堅持，並沒因為年紀漸長而放棄，他把希望寄託在門弟子上面。然而今畫會在活動了近十三個年頭後，卻完全停頓下來。對於今畫會付出了不少心血的趙少昂，從此亦沒有再組織學生會的念頭。今畫會與今社，雖在地域與人事上有所不同，但所蘊含的意義—「今」，則是沒有兩樣。趙少昂不取嶺南這一個含義廣泛，而又不能直接標誌著創新的名稱，他的用心，應是不難感受到的。

在中國藝術的發展上，出現了很多流派。可是在評論畫者的成就時，並不是以派別為依據，而是以畫者實際取得的成就為準繩。畫派是標誌著時代性，把畫人放在畫派中來看，可以體會出藝術在發展上的時代意義。然而要把畫者抽離於畫派外，才可以看到他個人的在藝術上的理念和貢獻。在藝術的成就上，「我」是一種重要的因素。如畫派中人，每人都達到「我」的成就，就是說，每個人都有著獨自的風格，那麼畫派的風格，是難以用統一的理念去評述。可以看出，趙少昂並沒有以發展嶺南畫派為一己的心願。他祇是對高奇峰作出了承傳，對古作出了「今」的開拓。嶺南畫派在趙少昂來說，祇是一個淵源的標誌，⁽⁸⁷⁾並不是一個創作上的規範。這一位心匠的藝術，並不是囿於嶺南畫派的起訖。他所努力發展的，是中國藝術上的筆墨工夫。他的筆墨，已成就了一個劃時代的奇觀，標誌著「今」的藝術，與古能通作一體的「我」的境界。

筆者自一九七九年即追隨已故趙少昂先生。文中略去對先師的尊稱，一為方便討論，二是持平，未存不敬之意。

註釋

- (1) 〈國畫要訣〉，香港，燈塔月刊(1957.2)，第8期。
- (2) 同上註。
- (3) 李健兒：〈趙少昂〉，《廣東現代畫人傳》(民國30年)，頁79。
- (4) 趙少昂：〈畫虎的次序〉，同註(1)，(1959.7)，第37期。
- (5) 鄭績：《夢幼居畫學簡明》之〈論意〉，《畫論叢刊》，香港，中華書局香港分局(1977.8)，頁555。
- (6) 錢穆：《從中國歷史來看中國民族性及中國文化》之〈序二〉，台北，聯經出版事業公司(民國83年)，頁3。
- (7) 林紓：《春覺齋論畫》，同註(5)，頁628。
- (8) - (14) 同上註。
- (15) 〈趙少昂遊美歸來〉，同註(1)，(1961.9)，第63期。
- (16) - (18) 同上註。
- (19) 張彥遠：〈論畫六法〉，《歷代名畫記》，北京，人民美術出版社(1983.6)，頁13。
- (20) 張彥遠謂：以氣韻求其畫。則形似在其間矣。同上註。
- (21) 同註(15)。
- (22) 松年：《頤園論畫》，同註(5)，頁623。
- (23) 同上註。
- (24) 同上註，頁622。
- (25) 同註(15)。
- (26) 同註(1)。
- (27) - (40) 同上註。
- (41) 高奇峰：〈美感與教化〉，黃小庚、吳瑾《廣東現代畫壇實錄》，廣州，嶺南美術出版社(1990.10)，頁109。
- (42) 高奇峰：〈畫學不是一件死物〉，同上註，頁111-2。
- (43) 同上註，頁112。
- (44) 同註(1)。
- (45) 趙少昂曾表示過：不會祇是西洋畫家才看到光，也就是指出在研究光對物象的影響上，中西畫家都可以作出體會。
- (46) 同註(42)。
- (47) 同註(1)。
- (48) 同註(42)，頁111。
- (49) - (51) 同上註。
- (52) 同註(15)。
- (53) 同註(1)。
- (54) 趙少昂：《實用繪畫學》〈第一篇〉，同註(1)，(1965.1)，第103期。
- (55) 同註(1)。
- (56) 同註(3)，頁78。
- (57) 同上註，頁78-9。
- (58) 同註(1)。
- (59) 同註(3)，頁78。
- (60) 趙少昂：〈論一畫之成〉，同註(1)，(1965.4)，第106期。
- (61) 同上註。
- (62) 錢穆：《雙溪獨語》，〈篇十三〉之〈三九〉，台北，學生書局(民國74年)，頁140。
- (63) 同上註，〈篇三十〉之〈八三〉，頁322。
- (64) 石濤：〈尊受章第四〉，《苦瓜和尚畫語錄》，同註(5)，頁148。
- (65) 趙少昂：〈運筆〉，《實用繪畫學》第五篇，同註(1)，(1965.5)，第107期。
- (66) 沈宗騫：〈卷一神韻〉，《芥舟學畫編》，同註(5)，頁341。
- (67) 語出石濤。參看：《苦瓜和尚畫語錄》之〈了法章第二〉，意謂畫者之天賦，要能不受先天一天地之規矩，及後天一人為之法則所縛。主張畫要從心之謂。同註(64)，頁147。
- (68) 同註(22)，頁617。
- (69) 同註(62)，〈篇十三〉之〈四二〉，頁146。
- (70) 同註(3)。
- (71) 蟬嫣一詞，是趙少昂的詩學老師黃祝蘗所起的。蟬嫣的釋義，筆者曾就教黃祝蘗後人黃耀案。
- (72) 鄒一桂：《小山畫譜》，〈下卷〉之〈兩字訣〉，同註(5)，頁792。
- (73) 同註(66)，頁499。
- (74) 同註(1)。
- (75) 金紹城：《畫學講義》，〈下卷〉，同註(5)，頁731。
- (76) 同註(1)。
- (77) 同註(75)。

- (78) 同上註，頁738。
- (79) 同註(22)，頁602。
- (80) 錢穆：〈四 中國人的思想總綱〉之二，同註(6)，頁77。
- (81) 同上註，〈四 中國人的思想總綱〉之七，頁90。
- (82) 趙少昂：〈淵源—嶺南三家〉之陳樹人，《實用繪畫學》第二篇，同註(1)，(1965.2)，第104期。
- (83) 今社出於趙少昂的名命的推斷：一為趙少昂在談及陳樹人時，特別提出這往事；二是在較後時，趙少昂以今畫會為學生組織命名。可以看出趙少昂對今字的堅持。
- (84) 見趙少昂於一九六三年為《今畫》第二輯所寫的序言。
- (85) 見一九六〇年趙少昂為《今畫》第一輯所寫之序言。《今畫》第一輯之刊行，早於今畫會的成立一年。
- (86) 同註(54)。
- (87) 同註(82)。趙少昂在開始撰寫《實用繪畫學》時，先寫了一篇自我介紹，而在第二篇則以〈淵源—嶺南三家〉為題目。