张大千泼墨泼彩画风的缘起及现代性分析

陈　　丹

（内江师范学院 范长江新闻学院，　四川　内江　641100）

摘　要：张大千晚年开创的泼墨泼彩，其画面色彩艳丽、光雾斑斓，极富现代感。很多人认为这是张大千学的西方抽象主义绘画。通过梳理张大千泼墨泼彩画风的产生及分期，分析其缘起发现，在 20 世纪这个新旧交替、中西交融的特殊时代，张大千在继承传统绘画的同时，必然也受到西方绘画影响。然而，这并不是泼墨泼彩画风具有现代性的根本原因。泼墨泼彩画风具有现代性更重要的原因是身为现代人的张大千突破了中国传统文人画价值体系和技法体系，重塑了自己绘画的价值体系和技法体系，最终实现了传统与现代的成功融合。对张大千泼墨泼彩画风的现代性分析最重要的启示在于，传统与现代之间矛盾而又和谐的关系，以及美术现代性标准的多元性和复杂性。

关键词：泼墨泼彩；现代性；技法创新；中西融合

DOI：10.13603/j.cnki.51-1621/z.2025.07.001

中图分类号：J201　　**文献标志码：**A　　**文章编号：**1671-1785(2025)7-0001-08

张大千（1899—1983）是中国 20 世纪最富争议的国画大师。他一直被看作是中国传统画学的集大成者，在中国传统绘画技法的继承上空前绝后。然而其晚年画风大变，开创出与传统中国画面貌大相径庭的泼墨泼彩画风，改写为泼，大胆地将墨汁和各种颜料泼洒于绢纸之上，随其意象而绘出图像。其画面呈现出色彩艳丽、光雾斑斓、如梦如幻的鲜明特征。

此风格一出便引起了画坛的震动。有人认为，张大千是受了西方现代抽象主义绘画的影响。然而，张大千自己坚称此风格完全根源于中国传统。还有人认为，张大千的泼墨泼彩画风打开了中国画通向现代的一扇门，是中国画走向现代的成功典范之一。鉴于以上种种争议，本文认为有必要对泼墨泼彩画风的现代性进行一次细致的分析。泼墨泼彩画风是否具有现代性？其现代性体现在哪些方面？这些现代性与张大千深厚的传统素养有何关系？泼墨泼彩画风与当时世界范围内的现代绘画风潮有何关系？对这些问题的分析有助于理解中国绘画的现代化进程、中国绘画现代性与传统之间的关系以及中国绘画现代性与西方的关系。

一、张大千泼墨泼彩画风的产生及分期

张大千是从 1956 年前后画风开始改变的。致力于张大千研究多年的傅申分析了张大千泼墨泼彩画风的成因，并将泼墨泼彩画风的发展简要地分为三个阶段[1]84-89。

（一）第一阶段

在 1956 年病目前后，张大千的画风出现两种新的趋势。一种是在小幅或简笔画中用草书笔法，表现快速的线条，以张大千送给郭有守的《大千狂涂册》为代表；另一种是泼墨，即用大笔刷墨来表现墨韵，以 1962 年四连巨幅《青城山通景屏》为代表。巴东、冯幼衡也认为，张大千在眼疾之前画风已经改变。他们都曾提到张大千 1959 年所画的《山园骤雨》和 1962 年的《青城山通景屏》。据张大千身边人说，《山园骤雨》是张大千第一张将青、绿彩泼写实用于画面之作①。画面上有明显的青绿泼洒痕迹，只是风格还不明显。而到《青城山通景屏》时，画风已

收稿日期：2025-03-07

作者简介：陈丹（1977－），女，四川内江人，博士，内江师范学院范长江新闻学院教授，研究方向：文艺美学。

经完全改变，大块的泼墨晕染出幽深的山景，云蒸霞蔚，变化万千。

（二）第二阶段

发展到 1963 年，张大千渐渐采用半自动的泼墨法，兼用大面积的泼彩法，最终在 1964—1969 年间发展出有整体感、成熟的泼墨泼彩。在 1968 年初，张大千曾经对人表达过："我最近已能把石青当作水墨那样运用自如，而且得心应手，这是我近来唯一自觉的进步，很高兴，也很得意。"[2]183-184 这期间 1967 年的《山雨欲来》、1969 年《烟云晓霭》就是其中代表。大胆地泼墨加泼彩，画面似梦似幻。张大千此阶段的泼墨泼彩作品数量最多，质量也最高。

（三）第三阶段

20 世纪 60 年代以后，张大千虽然继续此类画风，但比例上逐渐减少，且渐渐回归具象和皴法加多的传统手法。此阶段的代表作为 1968 年张大千为张群所作《长江万里图》、1969 年为张目寒作《黄山前后澥图卷》以及张大千临终绝笔《庐山图》。傅申认为，这些作品也许是为熟识传统中国画的老友所作，取材也是实景，所以张大千没有自由泼洒，而是将传统技法与泼墨泼彩技法做了结合。这一时期的作品不如前一个时期前卫大胆。

第一阶段的改变还不太明显。20 世纪 60 年代，当颠覆传统中国画视觉经验的泼墨泼彩画风第二阶段画作在中国台湾展出之后，引起了巨大的震撼与热烈的讨论。大部分人都注意到张大千此阶段泼墨泼彩画风中强烈的现代感。苏利文认为："转向抽象绘画最有名的中国画家是张大千，这位曾在敦煌临摹古代壁画两年的大画家，蓄长须，穿长袍，外貌衣着、言谈举止无不体现出中国的文化传统，却依然怀着巨大的热情迅速追赶现代美术的步伐。"他特别指出："张大千早年努力学习中国古代传统绘画，经历 10 年的探索，他融泼彩于泼墨和勾皴的方法，创造了雄奇壮丽的新风貌，迈入了创作的高峰期，将他的艺术从古典画风引向了现代画风。"[3]

李铸晋也认为："他所用的水墨及青、绿矿物质颜色是中国传统中所有的，但渗入了西方抽象画的精神，而这精神，与中国文人画理论主张及技巧，有着某些相通之处，张大千的这种创造，是使传统的中国文人画融进现代感和时代精神。"[4] 傅申更认为，张大千的泼墨泼彩画风"已大幅度离开了中国古人的传统牢笼，减轻了国际异文化的隔阂，而成就他独特的大千个人面目，即使在大千卒后的十五年来，仍然是转化传统中国画为现代画的最佳范例之一"[1]106 。

融古典与现代于一体，是许多学者对张大千泼墨泼彩画风的一致评价。融古典与现代于一体，也是近现代中国画希望达到的一个重要目标，那么张大千是如何沟通两者的呢？

二、张大千泼墨泼彩画风的缘起

张大千晚年的秘书冯幼衡研究张大千泼墨泼彩画风的青绿传统以及演变脉络。他认为："于抽象表现主义的时代浪潮，在中国传统的泼墨基础上，以他毕生对中国青绿山水的钻研为基础，发展了泼彩，使得东方与西方在他的绘画艺术中得以凑泊，而他也一手将中国的古典推向现代。"[5] 她的这个结论提到张大千泼墨泼彩形成的几个关键词：抽象表现主义、泼墨、青绿山水、泼彩。抛开眼疾等其他非艺术原因，这几个词也是其他学者在研究泼墨泼彩成因时经常提到的。

张大千的泼墨泼彩画风诞生之初，恰逢抽象主义绘画盛行的时期。于是，很多学者指出张大千受到西方抽象主义的影响，认为泼墨泼彩画风的现代感也来自此。

然而张大千是怎样看的呢？他在答记者问时这样说道："我近年的画，因为目力的关系，在表现上似乎是变了，但并不是我发明了什么新画法，也是古人用过的画法，只是后来大家都不用了，我再用出来而已！"[2]23 张大千曾经言简意赅地梳理过泼墨泼彩的传统脉络："元章（米芾）衍王洽破墨为落茄，遂开云山一派，房山（高克恭）、方壶（方从义）踵之以成定格，明清六百年来，未有越其藩篱者，良可叹息！予乃创意为此，虽复未能远迈元章，亦当抗手玄宰（董其昌）。"[2]249

他提到的最早的画家是唐代王洽。《唐朝名画录》中记载："性多疏野，好酒，凡欲画图障，先饮，醺酣之后，即以泼墨，或笑或吟，脚蹴手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，……倏若造化。"可见王洽已有泼墨。董其昌云："云山不始于米元章，盖自唐时王洽泼墨，便已有其意。"张大千继承了董其昌的观点。第二个重要画家是米芾。米芾首创"落茄点"，即用淡水墨侧笔横点，不用五代、北宋以来已有的勾皴法。米氏父子的画在宋代独树一格，虽没有真正的泼墨，却以墨法见长，以浓淡变幻的水墨晕染出江南山水烟雨朦胧的意境。宋代真正泼墨的是梁楷。梁楷曾在南宋画院供职，擅长山水、人物、花鸟。他的传世名作《泼墨仙人图》中大写意风格的泼墨让人耳目一新。接下来张大千提到的是元代的高克恭和方从义，高克恭将米芾的"米茄点"从墨色变为古雅青

绿色,将水墨与青绿结合。张大千最后提到的画家是董其昌。

张大千的泼墨泼彩画风的创立与他对董其昌的研究是分不开的。张大千早年学习石涛,从石涛追到董其昌。就算不从石涛往上追,当张大千潜心研究中国画史的时候,也必然无法忽视董其昌。董其昌本人的山水画就与他“崇南抑北”的思想紧密相关。他晚年主学南宗,对董、巨、米、元学的是最多的。他有很多直接仿米芾的山水画。米芾的云山与董巨的南方山水是一脉相传的。虽然董巨结构井然,笔墨严谨,而米芾的逸笔草草,如儿童戏墨。米芾所在的时代,山水画坛还是李成、范宽等人雄伟奇丽的北方山水风格的天下,但米芾对董巨推崇备至。米芾在《画史》中写道:“董源平淡天真多,唐无此品……峰峦出没,云雾显晦,不装巧趣,皆得天真。”董其昌的“南北宗”论的启发者便是米芾。

学者评价董其昌画的一大特点是用墨。张庚记:“麓台云,‘董思敏之笔犹人所能,其用墨之鲜艳,一片清光,奕然动人,仙矣,岂人力所得而为’。……故凡用墨不必远求古人,能得董氏之意便超矣。”而与之同时,董其昌的青绿山水同样出色。张大千曾经临仿过董其昌的《仿杨昇山水》《仿高克恭巢云图》等作品。董其昌使张大千窥得水墨和青绿这两条山水画的发展脉络。从水墨山水追到米芾、王洽;从青绿山水上溯到杨昇、高克恭,乃至张僧繇。张大千在历经青城苦修、敦煌面壁、大吉岭沉淀之后,终以泼墨泼彩之法来沟通水墨与青绿。1981 年,他在《灵岩山色》上题云:“并用唐贤王洽、杨昇两家笔法,不敢忘本,妄言创作也。”[1]86 可见其变古为今的清晰脉络。这是董其昌总结出的中国山水画的两条主要发展脉络。董其昌并未融合二者,在广泛地学习古人的基础上也没有出现鲜明的个人风格。而张大千做到了这两点。所以他认为自己“虽复未能远迈元章,亦当抗手玄宰(董其昌)”。

张大千不承认受西方抽象主义绘画的影响,甚至认为:“近代西洋各画家所倡导的抽象派,其实就是受中国画的影响。”“我认为,抽象的始祖出于我们中国的老子。但我还认为,抽象是从具象而来,没有纯熟优美的具象基础就去搞什么抽象,不过是欺人之谈。”[2]18 考察世界绘画史,特别是近代东方绘画对西方绘画所产生的重大影响。张大千的说法不无道理。张大千甚至否认了泼墨泼彩是自己的独创,反而推崇其是古法。这似乎和很多学者认为张大千绘画现代性的呈现相违背。

那张大千绘画是否具有现代性,现代性又呈现在哪些方面?纵观中国画史,如此“惊世骇俗”的泼墨泼彩虽然具有深厚的传统渊源,但也确定首现于张大千笔下。而泼墨泼彩画风也确实是中国画实现现代转化的一个成功典范。

三、泼墨泼彩画风现代性的具体体现

现代艺术有几个显著的特点:追求视觉产品的纯粹性,因而促成抽象艺术的发展;形式至上,赋予形式以独立价值和功能;提倡原创。

潘公凯[②]认为,西方现代艺术价值结构主要有三个支柱。第一个是社会存在对于艺术的决定性作用,也就是西方的现代性突变与事件作用于艺术家的心智与大脑,使其艺术取向发生改变。这是社会性的支柱,或者叫情境性支柱。第二个是在现代性研究当中特别强调的审美现代性,或者叫作反叛的现代性。这是西方现代主义艺术的审美取向上的支柱。第三个是形式语言上的支柱,自印象派以来的短短的几十年当中,西方艺术发生了翻天覆地的形式语言的突变。这是西方现代主义价值结构中最明显的支柱。

那张大千的泼墨泼彩的现代性,或者说他与时代相联系,所体现出的中国画的创新之处是什么呢?

(一)首先泼墨泼彩突破了传统文人画的艺术价值体系

中国画的现代化过程伴随着传统文人画艺术价值体系的逐渐解体。张大千所处的时代,文人画赖以存在的政治、经济以及文化体系全面解体。张大千泼墨泼彩画风的出现反映出中国画一系列本质上的改变。

1.绘画性质的改变

文人画的兴起,是文人阶层逐渐崛起的一个结果,和中国社会的演变息息相关。在科举制度产生之前,门阀制度是士人产生的基础。这一阶层虽然权力大,但是数量少。而科举制度实行之后,士人阶层发展迅速,逐渐成为社会的一个庞大群体,并且掌握政治、经济、文化权利。例如苏轼,虽然仕途不顺,也可以凭借自己杰出的文化能力成为文坛领袖,在文化艺术界享有很高的话语权。文人画的兴盛便是文人士大夫在绘画领域逐渐取得话语权的必然体现。文人画演变为主流所用的时间并不短,从宋、元一直到晚明,董其昌的南北宗论被画坛广泛接受,才标志着文人画真正从绘画理论和绘画语言上彻底占据画坛主流。然而也是明清时期,由于商品经济的发展,正如乔迅在《石涛:清初中国的绘画与现代性》

中所指出的，中国绘画的现代性已经开始孕育。

1905 年，科举制度被废，士人阶层所赖以存在的最根本的社会制度没有了。以张大千的老师曾熙、李瑞清为代表的士人原来享有的政治、经济、文化特权被大大削弱。书画不再是他们公务之余的案头清玩以及闲情逸致，而变为他们谋生的手段。康有为、陈独秀等人对“四王”的批判更是加速了文人画价值体系的解体。

在当时内忧外患的背景下，中国画不再是简单的文人精神道德修养的外在物化，而需要承担更多的价值。特别是在当时“救国图存”③ 的社会现实下，面对西方文化的冲击，中国画成为中国文化存亡的象征而被附加了更沉重的现实意义。传统派画家正是希望通过恢复古老传统来实现对当时狭隘的中国画现状的超越，来对抗西方艺术巨大的精神压迫。因此，中国画开始由文人私人性质的、内在的精神道德修养的外在物化转为具有公共精神的文化生命力的代表（国粹），其画风在与古代风格雷同的表面下，开始由精英的心性之表达转向大众的审美的巨大转变，这影响了当代艺术家绘画目的、风格以及创作的技法的选择。

2. 画家身份的改变

在 20 世纪初的上海，张大千拜在曾、李门下学习书画，从模仿石涛、八大等人的画风入手，同时不断地加强自己的文化修养，走的是诗、书、画、印兼擅的传统文人画路子。一方面，张大千是一个坚定的传统价值的维护者，对中国传统（包含中国画传统）的维护到了不容置疑的程度。他对苏轼、董其昌等传统文人的生活相当追慕。在中国大陆生活时期，他主要以传统派画家的身份出现。但是需要注意的是，他从一开始就不是，也不可能是一个纯粹的传统文人画家。张大千走上书画之路，与他的家庭有密切关系。他的母亲是一个民间画家，而兄长张善子也是一位画家。家中兄弟姐妹都会作画，自然培养了他对书画的兴趣。而促使他真正走上画家道路的原因，是家中生意失败，没有了经济来源，要挣钱养家。他很自然地选择了唯一的本事——书画。对于这一点，张大千非常坦诚。他从没有把自己包装成一个书画“革命者”或者“救亡者”。与传统的文人画家相比，张大千绘画的目的与其说是文人自我修养的自发外化，倒不如说是作为一个职业画家为了适应艺术市场的主动选择。张大千的绘画风格是一种混杂了文人情怀与市场意识的综合体。他对于市场的风向非常敏锐，当年的上海滩画坛人才汇聚，并不是一个那么好闯荡的地方。张大千从第一场画展开始，就始终拥有让同辈画家羡慕的市场号召力。现代都市人的审美经验已经在毫无察觉的情况下渗透到了他的绘画创作中去。

从这个意义上说，泼墨泼彩与他之前的传统风格作品具有一脉相承的性质。或者反过来说，他前期的作品尽管在表面上维持一种近乎完全古典的风格，乃至被人斥责为千幅一面，只会模仿古人，没有自己的风格，实际上却同样渗入了现代审美意识。张大千职业画家身份往往被研究者忽略，这也对张大千绘画表面“古典”而内核“现代”的特征缺乏足够的认识。

3. 艺术追求的改变

张大千创立泼墨泼彩之时，他对传统绘画的研究已经超越同时代的任何一位画家，传统技法也达到高峰。此时他又离开了华人的主流圈子。傅申、黄天才等人都认为，张大千最为大胆，最为出色的泼墨泼彩作品正是出于巴西八德园时期。而这一时期的泼墨泼彩作品也主要是在法国、美国等欧美地区展出。这些作品已经远离传统文人画修身养性的精神自省，而更富有视觉性，与西方现代绘画风尚一致。一反文人画家重气韵轻技法的传统，而更富有炫技的成分。《青城山通景屏》《瑞士雪山》《幽谷图》等一系列作品与他前期的总是带有高士的《黄山观瀑图》《舟中看山图》《高山流泉图》等山水画在画面上有了很大的改变，审美感受也发生变化，激起人审美体验的是某特定自然景观的美，而非“澄怀观道”的情怀或者“庙堂江湖”之思。

何怀硕曾批评张大千的作品：“过于偏向唯美的营造，缺乏深重的人性之表现，故他的成就，不无自外于他所处的这个苦难的时代的遗憾。”[1]101 巴东认为，这些泼墨泼彩作品中中国书画与文学结合的传统文人特质“已被较集中于强化视觉效果的绘画表现方式所取代。这显示出张大千确实颇受许多新绘画形式与时代风气之影响”[6]。而这一现象并非张大千独有。同时代的黄宾虹、齐白石、傅抱石、黄君璧、溥儒等一大批国画家，虽然他们的作品风貌不同，所经历的时代苦难不同，但从以艺术来反映国家、时代命运这一角度来讲，同样都不鲜明。傅申认为，这是因为进入了现代后，社会分工更为明确，艺术成为一门专业，艺术获得更多的独立性。

笔者认为，正是因为突破了文人画价值体系，作为专业画家的中国画家们才有了更为自由的艺术追求。如黄宾虹的厚重华滋、齐白石的淳朴天真、傅抱

石的复古沉郁,而张大千选择了唯美秀逸。他终身以追求美为目标。他年轻的时候就说过:“画以表现美为主。”[2]59 他教学生也说:“真美的就画下来,不美的就抛弃了它。”[2]58 他认为:“画有三美:曰亮;曰大;曰曲。”[2]51 而他晚年的泼墨泼彩,特别是风格最为大胆的一些作品,如《四天下》《浮岚暖翠》《秋山夕照》等就是形式主义唯美追求的最典型代表。

值得注意的是,对传统文人画艺术价值体系的突破并非就意味着否定。张大千的泼墨泼彩画风经历了 20 世纪 60 年代最为激烈的表现之后,他苦心经营,视为桃园的八德园因巴西政府在该地修建水库,终沉入水底。之后,张大千移居美国。这一阶段,他的泼墨泼彩画风又有所调整。重视画面整体营造的视觉性表现又转向文人画式的抒情性。晚年的张大千在漂泊流离二十余载之后,终觉桃园难觅,故土难归,又身患多种疾病,心境沉郁,画风也变为“苍浑渊穆”。这一时期的作品如《山雨欲来》《晓霭》《溪山过雨》等画面幽暗,又以一点暖色点亮作品,抒发了张大千晚年复杂的心境。

(二)泼墨泼彩画风是对传统技法体系的全面重塑

正是因为突破了传统文人画的价值体系,张大千在融合、重塑传统技法的时候获得了最大的自由。他在泼墨泼彩画风中将自己前几十年从唐、宋、元、明、清,南、北宗不同画派,从文人画家、职业画家,从敦煌壁画,从日本绘画,从西方绘画中吸取的各种不同技法进行新的组合,重塑了笔、墨、色关系。

中国画在漫长的发展过程中,不仅形成了一套自成体系的价值体系,而且形成了一套自成体系的技法体系,也就是“笔墨”。而 20 世纪中国画也经历了传统笔墨体系的解体。这一趋势对每个身在其中的艺术家都产生巨大影响。张大千的泼墨泼彩自然也与此相关。

在泼墨泼彩创立之前,张大千一直以反复临摹古代作品来学习传统绘画技法,“恐其不入”。而在 20 世纪 50 年代开始,张大千已着手建立一种个人的独特风格,即如何打破传统绘画的程式性,建立一种面目异于传统的具有个人面貌的崭新画风,此时已经变为“恐其不出”了。张大千最终把画面视觉形式放到了更为重要的位置。这涉及中国画传统中笔、墨、色等诸要素的重新整合问题。张大千削弱了画面中线条的作用,强化了墨与色的表现力,而这种变化已经超出了传统笔墨的观念系统。

1. 消弱线条

线条一直是中国画最具特色的元素。张大千在初入画坛之时,从学习书法入手,就是因为用笔在整个中国书画系统中占据统治地位。20 世纪 40 年代,在《敦煌壁画对中国绘画之影响》一文中,他就指出敦煌壁画将使中国人物画重新认识到线条的价值[2]220。经敦煌面壁,张大千的线描功底已非常扎实,有“铁线银钩”之誉。今天鉴定张大千作品,线条仍然是一个重要的判断标准。

然而中国画线条的束缚力与它的表现力一样强大,线条已形成非常成熟的程式法则,对线条任何形式的变革都显得极为艰难。

20 世纪初对只讲笔墨而脱离真实山水的“四王”风格的批判对中国画中线条统治地位的调整有极大的推动作用。无论是回归宋元传统还是以西方绘画来“改进”中国画,都涉及中国画对画面视觉性的强化问题。对视觉性的重视必然需要重新关注现实中的真山水。这是 20 世纪中国画坛写生观念流行的一大原因。对视觉性的关注同时也将表现力过于单一的传统程式化“笔墨”列入“整改”之列。20 世纪画坛具有自我之面貌的中国画大师,大多是以削弱线条的程式化的方式来进行的:黄宾虹以“积点成线”的方式破除笔与墨之间的隔阂实现“笔墨氤氲”的效果,傅抱石以散锋笔法来替代线的位置,李可染干脆不用线,而是用层层积墨的方式……

张大千当然也在这一变革行列。他的早期作品将文人画与民间画风格整合,追求清雅的色彩、巨大的画幅、繁杂细密的构图,都是为了增强绘画视觉性而做的努力。但对线条的大幅减弱发生在 20 世纪 50 年代。张大千在此时期一系列山水题材创作中,大大强化了墨的比重。《资中八胜》《大千狂涂册》等作品已显著加大了墨的比重。例如《资中八胜》图册中的《珠江夜月》,在渴笔大写意的简单勾勒皴擦之外,大量使用浓淡干湿不同的墨,塑造出一片如梦如幻的场景,既表达了故土如在梦中的意境,又悄然改变了他的山水画风。

1959 年的《山园骤雨》加入了青绿泼洒,构图也呈现出不同。1962 年的《青城山通景屏》的变化更加明显,如前所述,此画被公认为张大千画风改变的里程碑性的作品。画面中的墨已经脱离了传统的“笔主墨随”的原则。墨的表达已经溢出了线对墨的绝对控制。浓重的墨色在此并不是对画面山石的具体描述,而是独立于画面中传统的皴法之外。因其较小的面积团块而在画面中极具“跳跃”效果,甚至要比画面中心的庙宇更能夺人眼球。张大千将这幅画作为他 1964 年德国科隆画展的主要作品。可以

看出，张大千对世界画坛新风格的关注和他对笔墨关系的重大调整。这一时期，还有《瑞士瓦浪湖》(1960 年)、《蜀楚胜迹册》(1962 年)等作品均大大增强了墨的表现力。以此种类型的绘画作品为代表，张大千的笔墨已经逐渐走出传统的“心性”观而更加诉诸整体视觉效果的感受了。

2.强化墨与色

如果说文人画对墨的使用是“笔主墨随”，那么对色彩的使用则是极为克制。这是因为“中国绘画传统形式和技法的本身存在着相当严重的矛盾……由线而组成的中国画，色彩是受到一定的约束……”[7]线条的发展必然对色彩的使用产生强烈的压制，色彩在中国画发展的历史是被逐渐边缘化的历史，尤其是文人画取得正统地位的明清时期。色彩在传统工笔画中运用较多。董其昌将工笔重彩类型的中国画视为北宗，在“崇南抑北”的文人画价值体系加以抑制。线条感不强的“没骨法”也是绘画的旁支。但是董其昌本人也学习过杨昇、高克恭等人的青绿山水。张大千一直对色彩有特殊偏好。他声称，没骨山水乃张僧繇旧法。20 世纪 30 年代，张大千就作过大量色彩艳丽的山水画，如《巫峡清秋》系列。对色彩的偏好也预示了他之后重彩敦煌风格的出现。

张大千面壁敦煌近三载，对线条的重视和对中国画色彩的恢复是其两大收获。他于 40 年代创造了工笔重彩的人物和山水作品。特别是在山水画《西康行屐图册》中将宋元水墨构图加上青绿色彩，表现出欲将线条和色彩合二为一的企图，形成较为新颖的个人风貌，但依然处于传统的绘画风格范畴。欲自立面目，线条与墨色之间，二者必选其一。随着张大千希望创立自我风格的欲望越来越强烈。他需要从他博采古人的杂乱风格中整合出一个极具个人面貌的绘画风格时，就必须做出取舍。他选择了墨与色的强化，就不得不进一步弱化线条。部分泼墨泼彩山水画如《浮岚暖翠》(1966 年)、《烟云晓霭》(1969 年)等几乎完全不用皴法就是这个原因。可以说，泼墨泼彩画风的出现，本身就是张大千为打破线条的程式化而自然形成的改变。

泼墨泼彩画风的出现标志着张大千已经走出传统文人画的程式化笔墨，最终融合出自己的笔墨系统。经过了最为激进的 60 年代，他 70 年代之后的作品在泼墨泼彩与传统皴法之间自由组合，个人的风格得到最大的凸显。

(三)西方绘画的影响

近现代一个无法忽视的事实，那就是西方对中国产生了巨大影响。潘公凯把中国近现代美术的“现代性”称为一种“继发性现代性”，正是这个原因，中国美术的现代性是在西方美术的现代性的刺激影响之下发展的。如果没有西方的影响，我们的美术也会产生现代性。清初石涛就提出“笔墨当随时代”。但是肯定和现在会有不同的面貌。

张大千所处的时代，正值中西文化在中国社会迅速碰撞和交融。张大千成长在一个既遵循忠孝节义儒家精神，同时又信奉天主教的家庭。他受到的教育也是中西兼具的。一面有家里的传统诗书教育，另一面又有教会学校的西式教育。他思想开明，正与他幼年成长所接受的多元教育有关。1940 年代以后，在他传统技法大成之后，由于历史原因，他前后旅居印度、阿根廷、巴西、美国长达二十六年，并在日本、欧洲多次游历和举办画展。和同时代的每一个人一样，西方文化对他产生了深刻的影响。

然而张大千维护中国传统文化的立场也是相当坚决的。他早年留学日本，便表现出强烈的民族自尊心。在抗战时期坚守民族气节。他从敦煌回来后，坚称敦煌是我们中国自己的艺术。旅居外国，始终保持一身长衫，一双布鞋，一口乡音。他与徐悲鸿私交不错，但是他并不同意徐悲鸿的“美术革命”思想。他不认可用西画来革新中国画。他早年在上海曾经在人物画上模仿任伯年的画风，在人物画中采用西方明暗法。但后来他很少用这种手法。他并不认为中国画不如西画，反而认为中西绘画是相通的，“作画根本无中西之分”[2]12。他的这种观点在当时中国人普遍失去自信力的时候，有提高中国画地位的目的。所以，当有的学者指出他的泼墨泼彩画风受到西方现代抽象绘画的影响的时候，他要坚决否认，甚至不认为自己的泼墨泼彩是自创，而是沿用古法，就很容易理解了。

然而张大千也无法逃避时代的变迁。他晚年也说“风气既移，不容不变”[2]250。文人画的审美价值体系的解体本身就与西方文化的影响密不可分，而张大千泼墨泼彩画风的创立，除了传统文人画这个参照系之外，另一个参照系正是西画。

张大千对西方绘画并不像他本人说的那样“不太懂”。他对西方绘画的认识比同时代的很多画家更为深入。他对中西绘画的不同也很感兴趣，关于明暗、透视等等，他都有所研究。从他的泼墨泼彩画风中可以看出以下一些新特点。

1.泼墨泼彩作品在明暗上吸收了西画的特性

泼墨泼彩作品中独特的光影表现与传统中国画

有很大区别。传统中国画中也是有光的,有雪景图、月下图、夕照图等。然而,除去题材的需要,一般作品不太考虑光的问题。然而在张大千的泼墨泼彩中,“他打破古典绘画的束缚,大胆使用明亮的色彩,进行泼墨泼彩,其作品不但有写意化的笔墨语言,更有强烈的光色效果,营造出烟云吞吐,色彩浓艳深邃的神奇幻化之境。张大千的泼墨泼彩作品以色光融合为本,以意向光的运用为特点,由画作整体和情感的需要,将光与水墨进行构成,创建新的语言形式,进而营造出光雾斑斓之境”[8]。晚年常画的《松下高士》(1982 年)、《乔木芳晖》(1982 年)等作品中,在幽暗的背景下,人物身旁常常留白,像舞台灯光一样突出高士。张大千唯一承认他的作品受到西画的影响也是这一点。“只是在光暗的处理上,采用一点西方的手法而已。”[9]可见张大千的确是在泼墨泼彩画风中融合了一些西方绘画元素的。

2.泼墨泼彩作品构图受到摄影艺术影响

张大千绘画与摄影艺术的关系,已经有不少学者注意到了。张大千是近现代中国画家中较早使用相机来辅助写生的。1931 年,张大千二上黄山的时候就带上了相机。而后张大千常常用照片作为画稿,构成他的画幅。在山水画和人物画中都时有所见,比如 1930 年代黄山归来的《白云岳图》、以弘仁笔法画的《山水扇面》等作品,还有他为身边人画的一些肖像如为其师所做《李瑞清像》,为其父所作的《先奉政公六十四岁造像》等。而他晚年泼墨泼彩画风之所以呈现出与传统中国画不同的一个地方就是,他在大部分作品中抛弃了传统构图方式,而直接用摄影构图,比如最早的实验作品《山园骤雨》。这幅图最与众不同的地方,还不在于画面上的色墨泼洒,而是摄影似的构图。而后在《瑞士雪山》《幽谷图》等一系列作品当中,都是类似构图。而他晚年巨制《长江万里图》《黄山前后瀑》等作品中虽然类似传统构图,但是也带有航拍视角。

3.泼墨泼彩作品的色彩符合现代色彩学

中国画中的色彩体系与近现代西方绘画中的色彩学有很大不同。中国传统有“五色”系统。《周礼·冬官·考工记》记载:“画绘之事杂五色。东方谓之青,南方谓之赤,西方谓之白,北方谓之黑。天谓之玄,地谓之黄。”后来水墨画讲究“墨分五彩”。中国画色彩最大的特征是象征性。张大千泼墨泼彩画风中的色彩首先受到传统青绿山水,特别受到敦煌壁画色彩的直接影响,然而在张大千的泼墨泼彩作品中还能发现显著的现代色彩学的痕迹。

张大千年轻时期曾经留学日本学习染织。这对他日后绘画上对材料和色彩的讲究有深远影响。日本保留了重彩画的传统,也是在近现代最早学习西方色彩科学的亚洲国家。张大千在留学期间有没有接触过西方色彩学不得而知。但是在他的作品中,特别是泼墨泼彩作品中,他巧妙地运用了色阶的变化,完美地呈现出色彩的轻重、强弱、远近等不同关系。“在中国山水美学的创作前提下,张大千泼墨泼彩的色彩使用,就可依其写意的性质,既有写实根据,亦可依其感受发挥,兼顾四季山川自然之空间美感与纯粹意境上的画面效果来处理。”[10]他在运用的色彩的时候,和传统国画相比,带有更强烈的抒情性。他心情愉快,兴致高昂的时候,用色或明亮强烈,或淡雅柔和,如《圣盖丹罗斜照》(1965 年)、《春山积雪》(1972 年)等作品。而他心情沉郁之下作的作品,往往画面幽暗,然又用暖色一角点亮画面,如《山雨欲来》(1967 年)等作品。

以前很多学者在谈到张大千受西方绘画的影响时,往往认为他借鉴了美国波洛克等现代抽象画画家的“半自动画法”。张大千对此予以否认。泼墨泼彩画风中,张大千是运用了墨的泼洒,但是这只是一个技法而已。正如张大千所说,中国古已有之。这一点不是张大千真正借鉴西画,凭借深厚的传统功力实现现代转化的关键之处。而且在张大千的眼里,他是瞧不上西方一些现代画家的“半自动画法”的,在他看来毫无对传统的研习,毫无传承的纯粹色彩的泼洒,或者用女人身体染上颜料在画纸上拖动等等噱头,只是胡闹而已。所以他说:“学不通经,谓之俗学,书不通篆,谓之俗书,画不抚古,谓之俗画。”④

四、结语

张大千的泼墨泼彩画风作为走向现代的成功典范,对后代的画家产生了深远的影响。有很多画家都学习他的这一风格。然而正像张大千对学生所言,画画不能学他的风格,而应当学他学什么。那么,张大千的泼墨泼彩画风对于后辈,对于急于寻找前进方向的现代画家们最大的启示在于:

1.现代是必然的,然而对传统都不了解谈什么现代?

张大千认为毕加索虽然“与传统西画有异,而其思想内容,实亦基于西方”“论者每重毕氏之创造,而其创造之本源,实为深厚之造诣与功力”[2]278-279。张大千的这一论点是正确的,纵观西方现代艺术,虽然重创造,然而凡·高、达利等现代巨匠,谁不是熔铸经典才能形成自己的风格。在中国真正能得一家面

貌的国画大家，也没有谁能跳出这条规律。张大千不过更典型，更雄心万丈地血战古人，最后以“集大成”的面貌熔铸出泼墨泼彩画风。

2. 正确对待西方绘画

20 世纪的百年间，无论是“革命派”还是“保守派”，无一例外的是对自我身份重新确证的努力，带着“落后”的焦灼。对于张大千泼墨泼彩的现代性分析可以为我们提供一个深具启示的个案。张大千泼墨泼彩画风的出现，并不是在西方绘画“先进性”的压力下完成的，而是在追求个人独特风格中逐渐由量变到质变的一个过程。张大千平等地看待中西方绘画传统，表面上吸收了西方的抽象画特点，实际上却是以现代人的身份完成对中国画传统的体认，推动中国画的现代转化。

张大千的绘画恰好证明了传统与现代之间复杂而和谐的关系，其泼墨泼彩画风既是传统的，它同时也是现代的；它是中国的，同时它也是世界的。二元对立的评价模式在此不再发挥作用，它所体现的正是美术现代性标准的多元性和复杂性。

注释：

① 据巴东所言，张大千儿子张保罗及江兆申（1925—1996）都持这种观点。江兆申曾经将此文发表在台北《故宫文物月刊》，大约在 1987 年前后。

② 潘公凯带领的课题组对中国美术的现代性进行为期 10 多年的研究，该课题组的一系列成果成为本论文的一个重要参考。

③ 潘公凯将“救亡图存”作为 20 世纪中国画现代性的一大特征，并在此性质下，将 20 世纪中国画主要分为四大类——传统派、调和派、大众派、西化派。这四类都是在中国画的现代化以及救亡图存需求下，面对中国画传统的不同策略。

④ 全文是：今人但知清湘恣肆，而不知其谨严，但知清湘简远，而不知其繁密。学不通经，谓之俗学，书不通篆，谓之俗书，绘不摹古，谓之俗画。此清湘老人中岁摹古之作，刻意经营，时出新意。倪文正所谓善临摹者，只写自然与反他魂是也。观其树石泉源，勾勒皴擦，无一笔不自宋人来……率书鄙见。（张大千《张大千诗文集》卷七，13—14 页，台北：故宫博物院，1993，）

参考文献：

[1] 傅申. 张大千的世界 [M]. 台北：羲之堂文化出版事业有限公司，1998.

[2] 李永翘. 张大千论画精粹 [M]. 广州：花城出版社，1998：23.

[3] 迈克尔·苏利文. 东西方美术的交流 [M]. 陈瑞林，译. 南京：江苏美术出版社，1998：234.

[4] 李铸晋. 张大千与西方绘画：张大千学术论文集——九十纪念学术研讨会 [G]. 台北历史博物馆，1989：58.

[5] 冯幼衡. 张大千晚期 1960－1983 的青绿山水：从古典到现代之路 [J]. 书画艺术学刊 2012(12)：108.

[6] 巴东. 张大千泼墨泼彩画风之发展意义——中国绘画与西方抽象艺术之理念分歧：张大千 110 周年书画纪念特展 [G]. 台北历史博物馆，2009：33.

[7] 傅抱石. 中国绘画变迁史纲 [M]. 南京：江苏文艺出版社，2007：180.

[8] 王平. 论张大千绘画中“光”语言的嬗变 [J]. 内江师范学院学报，2011(7)：33.

[9] 张心智. 从银川举办我父亲张大千的画展谈起：张大千的生平与艺术 [M]. 北京：中国文史出版社，1988：38.

[10] 董小蕙. 张大千泼墨泼彩画风之色彩空间探讨 [M]// 大千艺苑——张大千研究论丛：第二辑. 北京：中国文化出版社，2014：24.

The Origins and Modernity of ZHANG Daqian's Painting Style of Ink-Splashing and Color-Splashing

CHEN Dan

(Fan Changjiang School of Journalism, Neijiang Normal University, Neijiang, Sichuan 641100, China)

Abstract: In his late-career, ZHANG Daqian shows a striking modernity in his works by the style of ink splashing and color splashing. The works are characterized by vibrant hues and luminous textures. Although many attribute the style to the Western abstract art, the author of this study holds different views. Therefore, this study traces the evolution of the style. It argues that its modernity stems not merely from the Western influence but from ZHANG's radical break with traditional literati paintings' systems of value and styles. By redefining his paintings' systems of value and styles as a modern artist, he achieved a harmonious synthesis of tradition and innovation. This analysis underscores the dialectical relationship between tradition and modernity, as well as the plurality of standards for artistic modernity.

Key words: ink splashing and color splashing; modernity; innovation of the painting style; integration of the Chinese and Western painting

（责任编辑：王长安）