

张大千蜀景作品研究(三)

罗宗良^a, 王建平^b

(内江师范学院 a. 张大千研究中心 b. 学报编辑部, 四川 内江 641100)

摘要:宋代邵博曰“天下山水之观在蜀”,四川山水之美具有幽、秀、险、雄、胜、奇等特征。张大千一生所绘蜀景作品3000余幅,然而在民国之前史上存世蜀景作品仅仅数十幅。经考证,齐白石等名家评述张大千与四川山水“日相狎接”有误,但充满诗情画意的蜀景作品既是张大千家国情怀的体现,也是他开创泼墨泼彩画风的基础。因此,积极挖掘研究蜀中山水文化尤其是张大千的蜀景作品,对加强“治蜀兴川”,建设文化旅游强省具有重大现实意义。

关键词:张大千;蜀景作品;启示

DOI:10.13603/j.cnki.51-1621/z.2019.9.005

中图分类号:J205 **文献标志码:**A **文章编号:**1671-1785(2019)9-0018-08

六、张大千艺术分期及其艺术风格

前文对历代艺术家的蜀景作品,尤其是张大千的蜀景作品进行了系统探析。由此可知,蜀景是张大千诗画创作的源泉、题材及情感寄托和艺术生命,张大千师法古人与师法自然的交融碰撞得益于蜀景。基于此,我们还需进一步探析张大千的蜀景作品对其后续艺术尤其是泼墨泼彩的发明创新带来了什么益处,蜀景作品在张大千整个艺术风格中居何地位。为此,我们需要系统梳理张大千的艺术风格。

探析张大千的艺术风格,可从其艺术进程中发现其特征,首先我们要对张大千的艺术进行分期。关于张大千的艺术分期,已有专家关注并撰文探讨。有的从夔生平转折角度划分,有的从纯艺术角度,有的按时间年份分段,有的按师法过程分为早、中、晚期,有的根据张大千经历了师古、师自然、以心为师三个阶段对其进行艺术分期。笔者根据张大千的艺术人生重要节点及其心路历程,将其艺术分期为:启蒙期(1899—1917)、早期(1917—1939)、中期(1939—1956)、晚期(1956—1983)共四个阶段。这

样的分期与以往的各种分期有所区别:第一,过去很多专家学者基本不考虑其幼童阶段,即便关注了,也是一笔带过。其实启蒙期绝不能忽略,因为家学渊源以及出生地内江自古“人文荟萃,多产英才”^[13]等丰富人文背景对张大千的影响十分重要。第二,将1917年正式拜师学艺,1939年开始广泛接受蜀中山水熏陶(随后才有敦煌之行),以及1956年与毕加索会晤坚定艺术理念这几个重要节点作为分期点,实在有其特殊意义。

(一)启蒙期(1899—1917)

启蒙时期,在绘画方面张大千主要受母亲、五姐双凤和以画虎著称、自号“虎痴”的二哥张善子(同盟会会员、著名爱国画家)的熏陶指引,国学基础方面则主要由四哥张文修教授,可谓幼承家学。因绘画在花鸟、仕女方面体现的天赋而被乡里人士称之为“神童”,以及因仕女图画得漂亮而被同学赞誉为“张美女”等此不赘述。这一过程虽然重要,毕竟这是受启蒙的过程,是学习的过程或者说兴趣培养的过程,但无从谈论张大千的艺术风格,家学渊源可详见拙

收稿日期:2019-03-04

基金项目:四川省哲学社会科学“十二五”规划基地项目(SC11E017)

作者简介:罗宗良(1962—),男,四川隆昌人,内江师范学院张大千研究中心主任,研究方向:张大千生平与艺术;王建平(1962—),男,四川广安人,内江师范学院学报编辑部副研究员,研究方向:教师教育与编辑学。

作《内江师范学院学报》2012 第 11 期“论张大千的家学渊源”。

(二) 早期(1917—1939)

对张大千早期风格形成起重要作用的客观原因主要有四个方面。一是家学渊源的影响。二是张大千故居地域文化的熏陶。内江自古英才辈出,有丰富的人文积淀。内江这方水土,养育了诸如孔子之师苌弘、理学鼻祖陈抟、唐代状元“文章天下第一”的范崇凯、南宋右丞相赵雄、数学家秦九韶、明内阁大学士赵贞吉、清末状元骆成骧、双钩书法家公孙长子以及张大千表叔喻陪伦大将军、著名新闻记者范长江、诗人陈毅元帅等。内江人文荟萃,文脉悠长。张大千浸淫其中,受到了良好的文化熏陶。三是张大千的师承及画风渊源。1917 年,张大千客居上海,先后拜前清遗老衡阳名士曾熙、江南名书法家李瑞清为师,由书法通画法并从石涛起步“师古”,全方位汲取古代艺术遗产中丰富的养料。因诗书画三绝和临摹八大、石涛等几可乱真而被誉“后起之秀”“石涛专家”。其文人画风格较浓,这来自于如明四僧的山水、青藤白阳的花卉、明清织秀的仕女画风以及取法于青绿山水鲜丽的设色风格等等。四是艺道之交,时贤益友间的互动和切磋。张大千于上海拜师后,逐步结识了上海、北平、苏州等地的艺道名流,且不少都成了张大千一生的挚友,如徐悲鸿、溥心畲等。一方面,随着他自身艺术的快速精进,使得他很年轻就跻身于艺术界的上层,如 1929 年张大千就被聘为全国第一届美展干事等。另一方面,客观上民国早中期上海、北平作为中国两个最重要的艺术中心具有引领作用,重文化传承与文化修养,浓厚的艺术氛围对张大千有着积极的影响,如张大千嗜好石涛与上海的“石涛热”分不开等。以上诸多因素再加上其主观的努力,形成了张大千早期的艺术风格,其特点主要是博采众长、技法多样、笔墨秀润,呈现出来的是清新雅丽之美。然而,师古是这段时期的重点,尽管“气宇脱俗有过之,但雄厚苍浑尚嫌不足”^[14]。同时,此前尽管涉足于一些名山胜景,但没有长时间朝夕深入到大自然中去,多少有些跑马观花的现象,这也是雄厚苍浑不足的原因之一。

(三) 中期(1939—1956)

1938 底,居住北平的张大千设法逃离了沦陷区,辗转抵达蜀中,并定居青城上清宫。时势的突变导致环境的改变,这种改变促使张大千从师法古人为主进入到以师法自然为主的艺术中期。



图9 内江资圣寺门柱下联

前文已有阐述,张大千居青城后首先是深入山中体悟物理物情物态,随即是用诗歌吟咏大自然,然后才有《青城常道观》《龙门山水图》《蜀山秦树图卷》等蜀景作品。青城山是张大千的居住地,也是张大千涉猎川中胜景的起点与圆心,更是张大千艺术生命的灵魂所系。在这里,张大千潜心读书、作画、观察、思考、探索,为日后的技法创新、笔墨情意打下了坚实的根基。被赞誉为“天下幽”的青城山,自古以来倍受文人墨客青睐。早在唐代,杜甫即诗“自为青城客,不唾青城池。为爱丈人山,丹梯近幽意”。唐朝诗人岑参、钱起、贾岛以及宋代诗人陆游、范成大等不少文人士大夫,皆对青城山有题咏。之所以如此,概因青城固有的地理自然条件。青城山树木成林、山清水秀、环境幽静、景色宜人,加之奇花异草种类繁多,相传被轩辕皇帝封为“五岳丈人”,被《茅君内传》称为道教五大洞天之一的圣地,是写生绘画的好地方。在这里,张大千远离尘世的喧嚣,没有应酬等琐事的打扰,朝夕与飞禽为友,同彩蝶为伴,寻奇花异草之幽,探山峰岩洞之胜。这不能不使我们联想到张大千 1921 年 23 岁回到家乡内江时,为资圣寺山门所书之对联:“奇石作兄弟好鸟作朋友;白云为藩篱碧山为屏风。”(图 9)(注:山门对联石柱因历史的原因,上联在上个世纪 90 年代前即已不复存在,下联石柱今存内江市市中区文管所)。或许,定居青城山正了却了张大千早年的夙愿。在这里,张大千朝夕浸淫在山水之中。眼观心记,醉心自然,于物情、物理、物态心领神会;手不停挥,日日创作,于用笔、用墨、用色浑然天成。张大千 1940 年在作品《仿北苑山水》中题到:“予居青城……朝暮观其变

换,兼以登涉……”可见张大千对青城的爱慕与虔诚,也足见张大千对于造化的重视。这一时期,张大千创作了大量青城题材的作品。仅从创作的水墨画《青城山十景》而论,其作品表现造化之神秀,阴阳之明晦,以及幽崖丘壑、晴雨朝暮、山岚云雾之奇妙变化,皆可谓神形兼备,气韵生动,给人耳目一新之感。这从张大千自己总结的绘画经验看出端倪:“作写意山水,画时先用粗笔淡墨,勾出心里面要吐出来的境界。将山石、树木、屋宇、桥梁等布置大约定了后,然后用焦墨渴笔,先分树木和山石,最后安置室宇人物。勾勒皴擦既完备,再拿水墨一次一次地渲染,必定要能显出阴阳、向背、高低、远近。近处的石头要稍浓,远处的则要轻清。近处的树木树枝要分明,远处的树木则点戳,不必见枝。”^[15]因此,张大千能够随心所欲地表现青城胜景,是基于一定天赋更勤于师古后拥有深厚的传统理论素养,谙熟古人技艺技法以及以造化为师俯拾万物的基础之上。诚如著名作家易君左在青城山与张大千相邻居住时,就评介说:“我也懂得一点书画。我觉得大千作画,其成功的条件有三,而为其他画家所难能:第一,天才高;第二,见识广;第三,锻炼勤。而笼罩这三项更有一个卓越的特性,即是他的爱国热。……张大千则是由于具备了以上三个条件而成为一代国画大师。有些画家拼命苦学而限于天才,有些画家关着门画天下山水而未能畅游,有些画家不以绘画为终身职业而等于玩票,所以成功的机会就比较少了。”^[16]

蜀景对张大千的影响不止于青城。1939年4月,张大千与宗弟张目寒、好友黄君璧相约同游广元、剑阁,即所谓的川北之行。张大千一行从朝天驿坐船顺嘉陵江到广元,途中饱览明月峡、飞仙阁的壮美景色,后又去剑阁览胜。之前,张大千在临摹古人山水画时,面对的只是“死”的范式山水,无法切实感受到蜀景自然的活力,更谈不上具体的蜀景该具体怎样描绘。亲历川中胜景的幽静秀丽与雄浑姿态,古人先贤的技艺技法及其艺术主张与实景感悟产生强烈的碰撞,激动人心、波澜起伏,使张大千涌现强烈的创作欲望与创作灵感,回到青城山后付诸于笔端,假借于丹青,创作了第一幅蜀景作品《青城常道观》。之后,张大千的蜀景作品接踵而至。

勿容置疑,蜀中青城之幽,剑阁之险激活了身为蜀人的张大千才情与创作灵感,更加坚定了他在师古基础上继续师法自然的理念与艺术自信。这种理念与自信促使张大千继续在蜀中忘情于山林,恣意

于览胜。紧接着,张大千的足迹又延伸到了素有“天下秀”之称的峨眉。他分别于1939年、1944年、1945年、1946年、1948年五上峨眉。肖建初、张心瑞在“父亲的画业”中描述张大千峨眉活动说:“峨眉有积雪封山,不能长住,但5月初已有早开的山花出枝于悬崖峭壁间。峨眉山势雄伟,大气磅礴,云海亦与黄山有不同之处;黄山奇秀,峨眉纵横。由于峨眉气候变化大,雨多雾浓,来往匆匆的人每每一无所见而回。所以有人说峨眉虚有其名。实则峨眉最不易画。(原因在于)由于雨雪甚多,竹树茂密,落叶甚厚,苔芥丛生,因而峰峦岩壑起伏,非如它山之外露而易捉着。”^[17]其实,这正是非常人所能捕捉到的奥妙之处。因为山间常年雨雪,必然云雾缭绕,变化万千;因为竹树茂密,落叶甚厚,则不易窥其光线之变换;而峨眉山植物科属繁多、苔芥丛生则色彩斑斓绚丽有异。这些正是张大千渴望求之的奥妙,可见张大千体察物情物理物态之细致入微。那么张大千是怎样画的呢?张大千在峨眉有一寺便住一寺,这样逐渐画到山顶。后来他又专住到接引殿作画。他说:“画山住在半山好,上下往返方便。既可俯览,又可上望。”^[17]

无疑,作为张大千蜀景作品第二大创作之源的峨眉山,对其一生艺术风格的影响也是极大的。其云海日出、奇峰丘壑、飞瀑溪流、参天古木、珍禽异卉之或动或静的魅力景象,皆成为张大千的绘画素材。他先后创作了《峨眉山水》《峨眉金顶合掌图》《峨眉三顶》《千佛崖写生》《峨眉山全景》《峨眉山色卷子》《长寿山势图》《峨眉接引殿》《峨眉鸟瞰》《峨眉云霭》《峨眉清音阁图》等。直至晚年,峨眉也是张大千笔下常见的题材。

张大千艺术分期之师古与师法自然没有截然的时间界限,师古与师自然实为相对概念。之所以指出这一点,是因为在张大千艺术中期里,有一个从师法自然正当时,却陡然又回到师古上的敦煌之行。抑或是艺术理论在青城、川北、峨眉已然得到了验证,抑或是师法自然之后有了新的疑惑,甚至是为了完成早年的夙愿。无论怎样,张大千于1941年5月成行敦煌,至1943年11月回到成都。两年又7个月的敦煌面壁,张大千完成了本应靠国家的人力财力物力才能完成的工作:为莫高窟、榆林窟等石窟编号;调查敦煌地区文物分布;临摹了敦煌在十六国、两魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏等历朝的壁画精品共达两百多幅;并做了大量的文物考证、研究等工

作。一份耕耘一份收获,张大千也从敦煌壁画中,探索并吸收了隋唐两魏的艺术精华、宋艳丽多彩的色彩以及高古刚劲的线条,使张大千画风巨变,其艺术风格更上一层楼。这种在师古与师法自然之间的反复艺术实践,一次又一次地提升着张大千的艺术品味。每一次理论到实践、实践到理论的交叉、验证,都促使张大千艺术走向更高的境界。敦煌行师古之后,张大千再一次回到蜀中大自然当中,除继续徜徉青城、峨眉外,尚将足迹延伸到了西康以及成渝线上具有丰富释道文化及石刻壁画艺术的简阳、资阳、资中、大足等地。

蜀中历史悠久的灿烂文化,无论是山水、名胜、古迹、风物、风情与民俗,皆成为张大千艺术创作的不竭源泉。张大千在蜀中的11年,以诗歌抒发写生旅途所见所闻,以丹青描绘沿途风光景致。足迹愈广,见闻愈博,感触愈多,艺术上愈得心应手,往往有神来之笔。诗文真率豪放,画风与天地融合,瑰丽大气。张大千在绘画作品上题写的诗文,反映出蜀中山水、文化与其绘画的紧密关系。蜀中的花草树木,鸟兽虫鱼,都在触动张大千的心弦,情动于心而形于画,画之不足则识于题跋。蜀中山水与文化滋养了张大千的艺术,让他终生铭记并充满眷恋之情。

这个时期的作品内涵丰富、题材宽泛、多姿多彩;其技法多方,古人的各种技法信手拈来,临摹古人而又常常胜过古人,用炉火纯青甚至超越古人来形容其笔墨功夫也不为过;其画面构图,位置经营,则独具匠心,气韵独特;其色彩更有创新韵味,无论是水墨、浅绛、青绿还是金碧,无论是细笔还是写意,同早期相比,皆更加鲜艳雅丽,尤其善于将水墨和青绿交融,喜复笔重色。观其作品,总体上具有丰厚浓重、典雅高贵、大气磅礴之瑰丽雄奇特征。诚如中国美术家协会原主席叶浅予评价:“40年代,大千寓居成都期间,他畅游青城、峨眉,并在敦煌临抚魏、唐壁画两年多,画法又变,喜用复笔重色,其层峦叠嶂大幅,丰厚浓重,把水墨和青绿融合起来,完成了独创面貌。”^[18]换言之,这种雄踞中国画之巅的艺术状态,一直延续到了本文所指张大千艺术中期的末端,亦即1956年张大千与毕加索会晤截止。

叶浅予的评介实质上是对张大千中期瑰丽雄奇艺术风格的总结,究其本质原因,这种风格的形成在于以下五个方面:

一是早期家学、师承、师古的基础坚实。其中博采古人之长尤为重要,诚如齐白石等言:“大千临摹

古画之功夫,真是腕中有鬼!所临之青藤、白阳、石涛、老莲、冬心、新罗各家,确能乱真。”加上于敦煌能够潜心面壁近三年,其师古的深入、彻底与全面,前无古人;二是博采姊妹艺术之长。对此,张大千在美术史上尤为特别,于诗文古词、书法篆刻、戏曲文艺、造园制林、摄影烹饪无所不学,学无不精,包容兼取,触类旁通,汇涓滴为巨流,为其不朽艺术奠定了深厚的基础;三是蜀中11年“搜尽奇峰打草稿”,将游历与生活的体验融入创作,以自然实景之山水为描绘对象,同时也注重物理、物情、物象的写实性传达,包括山石林木的质感,自然生态以及空间透视等表现;四是善于吸收时贤之长。他广结师友并与齐白石、徐悲鸿、吴湖帆、黄宾虹、溥儒、于非厂、王个簃、张彩芹等艺术大师交流切磋,取人之长;五是两年又七个月的敦煌面壁历练,大量的临摹与对古人心灵的碰撞,使张大千技艺技法更加精进,尤其是在色彩与线条方面发生了质的飞跃。

上述五个方面,体现在时间上即是关键且重要的蜀中11年。因此,我们可以说影响张大千艺术风格的原因,蜀中11年及其蜀景作品是至关重要的。蜀中11年,这才实现了真正意义上1935年齐白石等十一位顶级时贤对张大千的评价:“大千绘画之成功,固然因他生于四川,环境中山水奇险而雄壮,日相狎接;蕴在胸襟;又富于艺术之天纵才思,兼以不断用功,始有今日之成就。”由此可见,蜀中山水滋养了张大千,使他胸怀大开,拓展了创作的领域,丰富了创作的内涵,尤其是张大千把水墨和青绿进行融合,为后续创新打下了牢固的基础,蜀景作品是张大千晚年绘画风格“变革”的前奏,是张大千艺术进程中不可或缺的、承上启下的重要组成部分。

(四)晚期(1956—1983)

张大千晚年艺术风格若何?或者准确一点讲就是怎样评价张大千关于晚期泼墨泼彩画风的创立?过去不少学者专家如台湾傅申先生、巴东先生,大陆叶浅予先生、包立民先生、邢捷先生等,对泼墨泼彩都不同程度地进行过论述。其中,傅申先生、巴东先生的论述尤为精到,也显示出他们治学严谨,有丰厚的人文积淀和高深的鉴赏学养,值得张大千研究者学习借鉴。近几年,张大千研究中心的结项课题中,也有不少对张大千晚期泼墨泼彩的一些论述。然而这些论述,单一泛泛描述的较多,就晚期而论述晚期较多,概括起来突出的观点大致如下:一是认为张大千的泼墨泼彩与张大千深厚的传统文化修养不可分

割；二是认为张大千受了西方艺术光影色彩等影响；三是因为眼疾的原因无法再作细笔画，因此发明了泼墨泼彩等。这些有关泼墨泼彩的论述不无道理，但遗憾的是几乎未将蜀景及其作品与晚期泼墨泼彩进行专题系统的比较分析，忽略了张大千蜀景作品与张大千艺术风格的有机联系。

当我们把视角转移到蜀景作品与张大千晚年泼墨泼彩的关系上，个中缘由与有机关联则会找到答案。

由于艺术上的追求、整个大家庭经济上的需要和时局的变化等故，1952年8月，张大千携家人自香港迁居南美阿根廷，自此开始了侨居海外的漫长生涯，一年以后又定居巴西圣保罗，在构筑的“八德园”居住长达17年之久，后因眼疾等故于1969年迁居美国。1976年春节前夕，因思乡情浓，落叶归根，张大千最后决定迁居台北。1976年1月25日，张大千申请定居台湾。萍踪海外，张大千俨然为东方艺术的代表和中国文化使者，举止言谈包括穿着皆为一个地地道道的中国人、大丈夫。1953年底，张大千迁居巴西后，友人问及张大千看中圣保罗这块地之缘由，张大千回答：“一是我看中了这里极像我的故乡成都平原的风景，更主要的是，我要在这没有中国文化的地区，去宣扬中国文化！”，“我所有的仅是几支羊毛笔，我就靠手中这支笔，玩弄乾坤，为中国艺术在海外打天下！”^[19]

1956年7月，张大千与毕加索会晤于巴黎是张大千艺术人生中的一大重要转折点。与毕加索会晤前的几年里，张大千主要忙于举办展览、出版《大风堂名迹》以及迁居阿根廷、营造立体画卷中国式园林住宅巴西八德园。其间，因故乡情结作了不少反映故土思念乡友的诗画作品。其蜀景作品如《峨眉山水图》《蜀山春晓》《洗象池》《峨眉云霭图》《资中八胜图》《峨眉金顶》《峨眉山水图》《青城天师洞》《峨嵋洗象图》等。若要对此时张大千的艺术作一评介，1955年溥心畲先生之赞誉则可窥其一斑：“滔滔四海风尘日，宇宙难容一大千；却似少陵天宝后，吟诗空忆李青莲！”并谓：“大千画，用粗笔则横扫千军，用细笔则如春蚕吐丝。”^[19]

然而，有两个比较重要的问题阻隔着张大千绘画艺术的向前发展，也迫使张大千必须进行变革。第一，作为东方文化中具有代表意义的中国画，站在世界及其艺术史的角度，究竟其地位如何？自己又该怎样发展？对此，张大千心里并非踏实；第二，由

于民族国家的不同，文化的差异，张大千在海外作品的市场情况并不理想。事实上，因为作品销售困难，经济上越来越拮据，这给洒脱的张大千带来巨大的压力。这里摘引一段张大千1959年写给宗弟张目寒的信：“寒弟如见：……兄决于台湾展出，但请弟与实秋帮忙，亦不可令他知兄近况也，作品陆续寄上。如有人问兄来台（事宜），但云在画展时必到。事实（上），兄须画展得款，方能来台也。一切详悉情形（朱）省斋面告之。专此即请刻安。五月十三日四月初一日兄爰顿首。”^[20]由此可见，那时的张大千，乘飞机都没有经费保证。从落款时间来看，四月初一，那是张大千的出生日，“富可敌国”的张大千也会捉襟见肘，其伤感与无奈溢于言表，逢自己生日有如是感慨，这是一般人无法理解的。

艺术的实践活动是建立在物质生活基本条件之上的。如何在西方艺术市场拥有一定的地位，必须要思考东西方艺术审美的差异。换言之，鉴于前述两点阻挡张大千艺术前行的原因，张大千不得不思考怎样让西方收藏界、受众喜欢自己的作品，这是涉及到生存与发展的现实问题。

机缘所致，张大千与毕加索1956年7月于巴黎会晤。毕加索非常直截了当地说：“这个世界上谈到艺术，第一是你们中国人有艺术，其次是日本的艺术，当然，日本的艺术又是源自你们中国，第三是非洲的黑种人有艺术，除此而外，白种人根本无艺术！所以我最莫名其妙的是，就是何以有那么多中国人、东方人要跑到巴黎来学艺术！”^[19]这一席话首先是使张大千对毕加索刮目相看，认为毕加索真诚直率，敢于大胆否定自我。第二是尤其重要的，即对于正在痛苦探索艺术如何发展的张大千来说，毕加索一席话虽说不排除有谦虚的含义，但这种对中国画、中国人的艺术的高度评价，无异于让张大千吃了定心丸。原来在毕加索眼里，中国的艺术地位那么高，并且是世界第一流的。一个艺术家如果缺乏艺术自信，也就等于失去了艺术创作的原动力。张大千与毕加索的会晤，使张大千已有的民族艺术本位观得以极大稳固与提升。与不少国画艺术家到了西方就改弦易辙转绘油画不同，张大千是彻头彻尾的传统、古典，他不会放弃中华传统这个“根”。

但怎样植根于传统又能创新，怎样在保持集传统之大成与彰显全面精湛的笔墨和技法的同时，又能符合西方艺术收藏界的审美情趣，是张大千这一时期苦苦思索的重要课题。

生存的需要迫使张大千必须艰难而痛苦地求索,带着对中华传统文化的充分自信,张大千另辟蹊径找到了艺术形式语言这一至关重要的突破口。就在张大千给张目寒致信表白经济拮据的1959年秋的某一天夜晚,居八德园的张大千灵感使然,半夜起



图10 《山园骤雨》



图11 《西康游履》之三《御林宫雪山》

床创作了与此前风格迥异的《山园骤雨》(图10)。的确,尽管这幅画的气韵与主要技法是中国传统古典的,但刺激眼球的是画面看上去完全是西方风景画常见的框景式构图,视点角度也并非传统的散点透视,更重要的是在右方的树丛枝丫中,有青绿泼彩

渲染的痕迹。这也是后来学界将《山园骤雨》视为张大千第一幅泼墨泼彩风格作品的原因。笔者认为泼墨泼彩在《山园骤雨》中初见端倪,因为毕竟框景式构图并非西方独有,中国自古有之,仅张大千上世纪40年代所作西康系列,即采用了该构图法,如《御林宫雪山》(图11)等。同时,《山园骤雨》“泼”的成分并不够,这与同时期较前另一幅作品《喜雨图》类似,该《喜雨图》(图12)是张大千对八德园久旱无雨突然“夜来一雨”后的实景感悟。虽物象模糊,画面润泽,似有抽象之感,但与《山园骤雨》一样,不能与后来的泼墨泼彩作品相比。

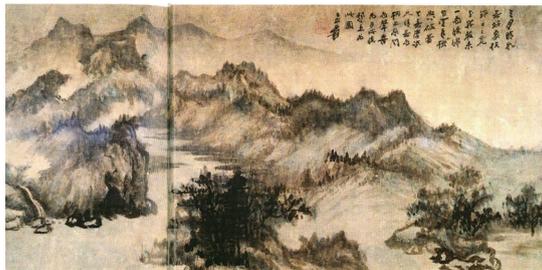


图12 《喜雨图》

那么,在众多泼墨泼彩作品中,哪一幅能称之为张大千第一幅成熟的泼墨泼彩作品呢?

古往今来,任何一种新的技艺技法的实施,有两点十分重要:一是画家要具有强烈的创新欲望;二是画家要在对传统技艺技法全面掌握的基础上,具有创新的具体思路并尽可能选择自己熟稔于心的实景题材付诸实践。因此,在特别有创新冲动的前提下,张大千选择了了如指掌的蜀中风景——青城山。约1961年10月,张大千在巴西八德园以青城山为题材,在《山园骤雨》的基础上,根据自己一年多来的揣摩构思,创作了《青城全景墨笔山水》。这次尝试,张大千几乎没有使用传统的线条功夫,然而整个画面的朦胧效果似与以往不同,大有耳目一新之感,张大千对此颇为得意。于是特别寄赠给远在台湾的知音张目寒分享。在这幅图上的题款,分明是借古喻今表达了自己探索创新后的心境与窃喜:“欧阳公尝自称其庐山高,今世人莫能为,惟李太白能之;明妃曲后篇,即太白亦不能为,惟杜子美能之;至于明妃曲前篇,子美亦不能为,惟吾能之。此幅宋人有其雄奇无其温润,元人有其气韵无其博大,明清以来毋论矣。闻斯言者,莫不莞尔而笑,愕然而惊。因书以寄吾二弟目寒,目寒知吾画最深,必不以阿兄以老诗也。”^[21]

泼墨泼彩的初步探索,给张大千的艺术世界打

开了一扇窗,他仿佛看到了一个新境界,心情大好。两个月后,张大千从巴西飞赴法国巴黎。在法国期间的艺术交流和创作实践促进了泼墨泼彩技法向成熟迈进。1962年1月上旬,张大千赴巴黎居郭有守家时,安排出时间前往看望其义妹、中国旅法音乐家费曼尔,在费曼尔那里张大千见到了毕加索新近画的一幅中国画《草上刀螂》。针对这幅毕加索的作品,按张大千自己的话说,是“比起六年前在毕加索家里看到他学的中国画,我却感觉到已经更有中国画的神韵。我一向说我不懂西画,但我认为画无论中西,都是点、线构成的,不要说毕加索乱画,我们学画的人,由他几笔线条,就可以看出他深厚的功力。尽管有人批评毕加索的标新立异,但艺术贵创造,他要有了深厚的造诣与功力之后,才能创新!”^[19]看上去是在不经意当然也是很认真地评价毕加索,其实,这对一向好强的张大千来说,看到毕加索也在进步也在探索中国画,哪有不联想到自己的?

回到下榻处郭有守家,张大千以烂熟于心、了然于胸的蜀景青城山为题材,将憋在心里的艺术才思一倾而下。张大千利用彩墨自身溶与非溶于水的关系和效果,施行渲染、重叠、泼洒、沉渍、流动,营造出了蜀中胜景青城山的千姿百态、烟云效果、山势气韵,使得那如真似幻的抽象造型与大自然的山岚云雾、云水飞动的具体形象有机、完美地结合在一起。整幅画面气势恢宏、烟岚弥蒙、苍茫幽深,在极度发挥水、墨、彩功能之下,画面深厚凝重、浪漫奔放、气势撼人、幻化无穷、美如仙境,技法流畅自由、灵巧新颖,艺术源于自然而又回归自然。这幅名为《青城山通景》的作品(图13)(另见汤皇珍编、台湾雄狮图书股份有限公司1993年出版《家庭美术馆·云山·泼墨·张大千》131页,载该图局部图版),系四屏组成,图纵195厘米,横555.4厘米,除部分景观用细笔表现外,整个画面运用了大量“泼墨泼彩”技法,这也是后来定型后泼墨泼彩的主要处理方式。而整个作品的完成,其过程没有使用任何西方的工具,没有一点点西画的颜料,是完全地道的中国自己的文房四宝加上矿物质颜料,可谓中国传统技艺技法的延伸。这幅堪称成熟的以水墨为主的泼墨泼彩作品,在形式上与此前张大千的作品或者进一步说与中国传统书画作品相比,最大的区别就在于形式语汇上具有西方抽象画风的韵味。事实上,探析《青城山通景》是否为张大千的第一幅成熟的泼墨泼彩作品已经没有多大意义。因为泼墨泼彩的开创其实是一个

渐进过程。



图 13 《青城山通景》

需要指出的是,除前述张大千对眼前实景八德园雨后场景进行创新探索外,重点抓住蜀景大做文章是张大千充满智慧的表现,因为张大千对实景蜀景的形式与内容极度了解,更深度掌握蜀景与中国北方、东南方的地理气候条件的异同。由于蜀景空气湿润,林木葱郁,青翠欲滴,云遮雾绕,朦胧与抽象共存,蜀景与“骨”多于“肉”的黄山、华山等相比,更适合以“泼”的手法表现。用“泼”的方法更能表现出心中所追求期望的更为朦胧、抽象、浪漫的效果。

综上所述,异乡人文环境的迥异以及经济上的窘迫,导致了张大千因生存需要而迫切引发艺术的变化与发展,这是其心路历程上最本源的动因。而优秀的中华传统文明、了然于胸的故乡山水、坚实的艺术自信与雄浑的艺术功力,则是导致张大千发明泼墨泼彩技法的必要条件。其实,客观上西方的抽象主义及其光、影、色彩,巴西八德园骤降的山雨,早期青城、峨眉、华山中的亭中观雨以及经常乘飞机所见的云彩飞动等人文和自然的体验,以及因眼疾无法表现细笔等等,都应视为是泼墨泼彩画风形成的原因。甚至于,泼墨泼彩在结果上使画面看上去完全有回归自然的感觉,加上不可复制性,具有防伪功能,使得我们联想到早期大千亲制暗花宣纸的观念与泼墨泼彩画风的形成也有一定的关系。

蜀中山水及人文历史,极大地孕育滋养了张大千。奇险雄壮,秀丽多姿的瑰伟自然,释道儒深厚的文化底蕴,使张大千创作的领域得以拓展,内涵得以丰富,技法得以洗练。而大量蜀景作品的创作,以及因浓郁的家乡情结而对家乡山水烂熟于心的大师气魄,为后来独创“泼墨泼彩法”打下了牢固的基础。因此,蜀景作品在张大千整个艺术进程尤其是张大千一生山水画中的地位十分重要,具有举足轻重的作用。没有对青城山如数家珍的熟悉与对蜀中山水的炽热情结,或许泼墨泼彩的创立将会延期或是我们无法预测的其它情况。

如果说《山园骤雨》初现泼墨泼彩端倪,《青城全

景墨笔山水》则是转折中进一步的尝试,而《青城山通景》则彻底凸现了泼墨泼彩画风的整体风格,诚可谓张大千传统风格走向泼墨泼彩风格具有转折意义的代表性作品以及张大千第一幅成熟的泼墨泼彩作品。与此同时,这幅成熟泼墨泼彩画风之《青城山通景》的横空出世,也解决了张大千努力探索的继承与创新,生存与发展,中国传统审美观与西方审美观相融合等若干问题,其美术史上的意义非同凡响。

综上所述,就风格与成就而论,张大千蜀景作品风格贯穿于张大千一生的艺术作品之中,而蜀景作品又极大地支撑并丰富了张大千一生的艺术风格。张大千独辟蹊径找到了自己艺术的前进方向,于美术史而言,张大千创立与早、中期截然不同的泼墨泼彩画风,苍茫幽深,奇伟瑰丽,与天地融合。其半抽象墨彩辉映的意境给人以强烈的感染力,画幅的整体效果极佳。张大千先生开创的泼墨泼彩画风,其价值在于使国画技法跃上了一个新台阶,世界艺坛为之震动,中国山水画进入了一个崭新时代。谢稚柳先生评价泼墨泼彩“新奇豪纵,彩墨纷华。似此新格,其欲令人惊绝”。

因此,若我们链接徐悲鸿在1936年评张大千“五百年来一大千”,那么,徐悲鸿作古以后数年,张大千开创了“泼墨泼彩”,我们则完全可以大胆地评价——“千年一大千”。因为纵观张大千的一生,是植根于传统又不断创新的画家,其创作“包众体之

长,兼南北二宗之富丽”,集文人画、作家画、宫廷画和民间艺术为一体,融诗、书、画、印、鉴为一身。于中国画人物、山水、花鸟、鱼虫、走兽,工笔、写意、泼墨泼彩无所不能,无一不精。诗文真率豪放,书法劲拔飘逸,外柔内刚,独具风采。其博、大、精、深的艺术与思想可谓集传统书画之大成,汇东西文化之精髓。

(待续)

参考文献:

- [13] 罗宗良. 论张大千的家学渊源 [J]. 内江师范学院学报, 2012(11).
- [14] 罗宗良. 博大精深张大千:纪念张大千先生职业艺术生涯90周年 [J]. 爱尚·美术, 2015(8).
- [15] 高岭梅. 张大千画 [M]. 台北:台湾艺术图书公司, 1993.
- [16] 易君左. 青城山上一大千 [J]. 大成, 1983(114).
- [17] 肖建初. 父亲的画业 [M]//张大千生平和艺术. 北京:中国文史出版社, 1999.
- [18] 叶浅予. 关于张大千 [M]//张大千生平和艺术. 北京:中国文史出版社, 1999.
- [19] 谢家孝. 张大千的世界 [M]. 台北:征信新闻报, 1968.
- [20] 陈步一. 张大千致张目寒信札 [M]. 南昌:江西美术出版社, 2009.
- [21] 李永翘. 张大千全传 [M]. 广州:花城出版社, 1998.

A Study of ZHANG Daqian's Paintings Concerning Sichuan Scenery

LUO Zongliang^a, WANG Jianping^b

(a. Research Center of Zhang Daqian Studies b. Editorial Office of Journal of Neijiang Normal University, Neijiang Normal University, Neijiang, Sichuan, 641100, China)

Abstract: SHAO Bo in Song Dynasty once said: “The most beautiful mountains and rivers are in Sichuan.” The beauty of Sichuan’s mountains and rivers are peaceful, elegant, precipitous and bizarre. In all, ZHANG Daqian had painted over 3000 works. However, before Republic of China, people only had seen dozens of paintings concerning Sichuan scenery. Through textual research, the masters like QI Baishi once said that ZHANG Daqian had been close with Sichuan’s mountains and rivers. Though this is not correct, the works concerning Sichuan filled with poetic and pictorial splendor are the manifestation of his love to his motherland as well as the foundation of painting style of ink and color splash. Accordingly, it is of great significance to study the Sichuan landscape culture, especially ZHANG Daqian’s paintings concerning Sichuan’s mountains and rivers for the provincial development and construction of a tourism province.

Key words: ZHANG Daqian; paintings concerning Sichuan’s scenery; inspiration

(责任编辑:王长安)