

张大千“泼墨”“泼彩”技法之渊源考(一)

王发国

(西南民族大学 中国语言文学学院, 四川 成都 610041)

摘要:对于绘画中常用的“泼墨”“泼彩”之法,张大千好友谢稚柳于1981年应邀至香港中文大学讲学时曾说:“泼彩,是张大千发明的。古有泼墨,今有泼彩。”也有人说:“张大千泼墨泼彩艺术是张大千先生前所未有的发现与创造。”甚至有人说:“泼墨自古有之,泼彩却是张大千先生的独创。”对张大千“泼墨”“泼彩”技法渊源的考证发现,“泼墨”“泼彩”的创始者当为唐代大历年间的吴士顾生。最有名的“泼墨画家”为唐代的王默及项容。而大千先生“泼墨”“泼彩”法之师从,当为王默与顾生。

关键词:张大千;“泼墨”;“泼彩”;“渊源”

DOI:10.13603/j.cnki.51-1621/z.2022.03.004

中图分类号:J205 **文献标志码:**A **文章编号:**1671-1785(2022)3-0018-06

一、“泼墨”“泼彩”技法之用

什么是“泼墨”“泼彩”?张大千好友张孟休论张大千之“泼墨”画时说:“泼墨画的原则就是‘大胆落墨,细心收拾。’”^[1]其实,“泼彩”又何尚不是如此?张大千自己就说过:“把这池墨或这碗彩随意泼在纸上,我可以依形绘出云树、村舍、飞瀑、山川;这就是将泼墨之法,变为泼彩罢了。”^[2]所以,“泼墨”“泼彩”是相通的。其原则,就作者来说,是对画家心力中处于两极、相互矛盾而又相互依存的两种“心态”——“大胆”和“细心”的“打通”“包融”和“谐合”。张孟休还说:“大胆落墨,细心收拾”是“古人所谓。”^[2]据考,此二语,最初是论书法艺术的,且文字亦有小异,顺序也有颠倒。如《翰林粹言》论书法云:“字形在纸,笔法在手,笔意在心,笔笔生意,分间布白,小心布置,大胆落笔”;又《墨池璠录》卷一云:“行行要有活法,字字要求生动”“小心布置,大胆落笔”;又《清河书画舫》卷十韵:“昔人论书云:‘小心布置,大胆落笔’”“意在笔先,笔尽意在”;又刘熙载《艺概·书概》:“草书之律至严,为之者不惟胆大,而在小心。只此是学,岂独正书也哉!”又云:“书要心思微,魄力

大,微者条理于其中,大者磅礴乎字外。”皆可证也。

论画者,则如晚清秦祖永《桐阴画诀》云:“前人有言:‘大胆落笔,细心收拾。’深得画家妙用。”今张孟休承之用以论张大千“泼墨”画,不仅甚可,而且以之论“泼彩”,也是十分惬当的。可说是对古语的“活学活用”。同时,改“笔”为“墨”,更是抓着了绘画的要害环节,体现了画界观念由“笔随人走”到“墨随人走”的重大转换。因为在现实生活和书画等艺术领域中,“墨”比“笔”更重要,有时可能不用笔,而墨则不可或缺。明范景文云:

夫五色之变,至墨尽矣。然墨反以神其用,何也?自有书契以来,扶舆精英,日就焕发,谁实为之?非泼墨淋漓,言语文字,未必若是之多,将日月无光,山川消采,宇宙之暗沕甚矣。(《给黄在滋墨引》,《文忠集》卷八)

以为无“墨”或少“墨”,宇宙将会“日月无光,山川消采”,变得“暗沕”——黑暗尘浊之极。而“采”,也不可或缺,故西人盛大士云:“画以墨为主,以色为辅。”^{[3]1120}

如我国当今新山水诗诗人孔孚云:

这个世界
多的是墨
还想叩响前一关
月下风前

——《师子语》之一《悼黑伯龙师》

孔孚把用七彩丹青绘出的美丽“月下风前”之所谓“风月”世界,准确比喻、高度概括为一个“墨”字。由此可见,在用丹青画出的“风月”世界里,“笔”或可少,而“墨”“彩”则不可省。“墨”“彩”之为用,可谓大矣美哉!什么是“风月”?所谓“风月”,即指风清朗月的自然美景。梁代钟嵘《诗品序》举证“五言之警策”时云:“王微风月”。历代注家皆不知何指。其实,指刘宋王微的一首写春、夏、秋、冬四时最具代表性景色的《四气诗》:“蘅若首春华,梧楸当夏翳。鸣笙起秋风,置酒飞冬雪。”它和东晋著名画家顾恺之《四时诗》“春水满四泽,夏云多奇峰。秋月扬明辉,冬岭秀孤松”一样,为钟嵘所激赏^{[4]203-206}。张大千诗“夏云涌出一天山”之句,即由恺之“夏云多奇峰”句化出“风月如墨”,当是历代“泼墨”画家应有的、也是最基本的认识,正是他们“泼墨云山”产生的客观基础。

二、“泼墨”“泼彩”画之祖师——王默、顾生

然“以笔为主”,即所谓“笔主墨随”或“墨随笔走”,却是古代书画艺术的既定原则。它以学理坚实的目的性、历史悠久的连贯性、与独霸学统的至上性,被世俗神圣化了。故最早的书画论者多重笔轻墨、重线轻色、或只说“用笔”而不说“用墨”和“着色”。

晚唐著名画论家张彦远(815—875年)《历代名画记》卷二《论顾(恺之)、陆(探微)、张(僧繇)、吴(道玄)用笔》^{[5]23-25}一节(不含标题)用了21个“笔”字,而“墨”字、“彩”字,一次也不曾用。但在这21个“笔”字中,除四次所用的“界笔”之“笔”不可改为“墨”字外,其余则多可改之。如“书画用笔同”(三用)、“意在笔先,画尽意在”(二用)、“笔迹周密”(二次)、“笔不周”(二次)等等,皆可相应改为:“书画用墨同”“意在墨先,墨尽意在”“墨迹周密”“墨不周”。又所用“运思挥毫”(二次),亦可更为“运思挥墨”。更由于受画界传统的“重笔轻墨”“笔主墨随”的影响,张彦远认为不用“笔”、只用“墨”或“彩”之“吹云”“泼墨”等画都不能“谓之画”。他说:“有好手画人,自言能画云气。余谓曰:古人画云未为臻妙,若能沾湿绡素,点缀轻粉,纵口吹之,谓之吹云。此得天理,虽曰妙解,不见笔踪,故不谓之画。如山水家有泼墨,亦不谓之画。不堪仿效。”^{[5]27}张彦远甚至认为

“线”和“色”是矛盾的。他提出:“具其彩色,则失其笔法,岂曰画也?”^{[5]15}又云:“(自然界之)草木敷荣,不待丹碌之采;云雪飘颺,不待铅粉而白;山不待空青而翠;风不待五色而绿。是故(所作之画)运墨而五色具,谓之得意。意在五色,则物象乖矣。”^{[5]26}以为不用“笔”作的画,尽管“五色具”却“物象乖”,“岂曰画也?”正由于此,其对南朝梁代大画家张僧繇创始的边界模糊视域叠加的“没骨”法毫无记载^{[5]147-150};对唐代大历年间的“泼墨”“泼彩”的创始者吴士顾生只字不提;而对最有名的“泼墨画家”王默及项容,则不仅将其置于书末卷十垫底的位置,对其评价文字少而偏低,且于创始“泼墨”之事不怎提及,甚至对二人的关系也似有误认之处。如其对置于倒数第二的项容的介评只有10字:“天台项容处士”“项容顽涩”。而对垫底的王默之评云:“王默,师项容。风颠酒狂,画松石山水,虽乏高奇,流俗亦好。醉后,以头髻取墨,抵于绢画。王默早年授笔法于台州郑广文虔,贞元末,于润州歿,举枢若空,时人皆云化去。平生大有奇事,顾著作知新亭监时,默请为海中都巡。问其意,云:‘要见海中山水耳。’为职半年,解去,尔后落笔有奇趣。顾生乃其弟子耳。彦远从兄监察御史厚,与余具道此事,然余不甚觉默画有奇。”^{[5]204-205}仅此而已,岂有他哉?

从这里的介绍看,王默当是郑虔之老师、项容之学生。而于郑虔则置于卷九^{[5]189},这显得也不正常。且后来的一些画论对王默(或王墨)与项容的关系的认定与张彦远之说相反,谓王默师郑虔,似乎把“王默早年授笔于台州郑广文虔”之“授”当作“受”字用(古代“授”“受”二字可通用,其例有:《周礼·典妇功》“凡授嫔妇功”注、《周礼·司仪》“登,再拜授币”注、《周礼·司昼》“受其币司农”注、《仪礼·特牲馈食》“主妇拜受爵”注、《论语·子罕》《集解》“授王宜敌也”《经典释文》等,见阮元《经籍纂诂》。《御定佩文斋书画谱》卷47即录作“王默早年受笔法于台州郑广文虔”。又《名画记》卷2谓吴道玄“授笔法于张旭”,郎瑛《七修类稿》卷24引宋葛立方《韵语阳秋》录作“吴道子又受笔法于张长史”,钱钟书谓:“所引《韵语阳秋》一节,实全本《历代名画记》卷2,‘受’应作‘授’,盖欲言画一律出于书,而浑忘年代舛倒也。”^{[8]1124}又谓“项容”“师事王默”。如《宣和画谱》卷10云:“项容,不知何许人,当时以处士名称之。善画山水,师事王墨。作《松风泉石图》,笔法枯硬而少温润,故其评画者,讥其顽涩。然挺特巉绝,亦自是一家。”当然,不可否认,张彦远对项容“泼墨”画特

色的概括,虽偏激到只讥其缺失(顽涩),不似《画谱》也谈优长(挺特纒绝),但其用“顽涩”二字评其画,倒是准确的。如五代荆浩《笔法记》即云:“项容山水,树石顽涩,棱角无踪,用墨独得玄门,用笔全无其骨,然于放逸不失真元之气象”。宋韩拙《山水纯全集》论画石云:“夫画石者,贵要磊落、雄壮、苍硬、顽涩、礞头、菱面。”

从上述可知,二家所用之“顽涩”一词,和《宣和画谱》一样,都出于《历代名画记》。所谓“涩”非“迟”也。盖是用笔时,其“笔力欲行,如有物以拒之,竭力而与之争,斯不期涩而自涩矣。涩法与战掣同一机竅,第战掣有形,强效转至成病,不若涩之隐以神运耳。”(刘熙载《艺概·书概》)“战掣”即“战笔”,颤动的笔法,书画笔法之一。张彦远《历代名画记》卷八记隋孙尚子云:“孙尚子,睦州建德县尉。僧惊云:‘师模顾、陆,骨气有余。鬼神特所偏善,妇人亦有风态。在法士下,子华上。’”窦蒙云:“鞍马树石,法士不如,与顾、陆异迹,岂独鬼神而已。”李云:“孙(尚子)、郑(法士)共师于张,郑则人物楼台,当雄霸伯;孙则魑魅魍魉,参灵酌妙。善为战笔之体,甚有气力。衣服手足,木叶川流,莫不战动。唯须发独尔调利。他人效之,终莫能得。此其异态也。”清王毓贤《绘事备考》卷2引此略作“郑尚子,法士之孙,为睦州建德县尉。善画鬼神,亦工仕女山水。始为战掣之体,甚有气力,衣服手足,木叶川流,莫不战动,须发特为调利。他人效之,终莫能及。此其异也。”对比二书可知,《绘事备考》的作者是误读了《名画记》之载。“孙尚子”之“孙”字,不是指尚子是郑法士之孙,而是言尚子姓孙。明清人读书多鲁莽分裂,可谓“好读书,不求正解”者矣。但其将《名画记》之“善为战笔之体”改作“始作战掣之体”,则可证“战掣”即“战笔”也。又宋米芾《画史》云:“江南周文矩士女,面一如(周)昉,衣纹作战笔,此盖布衣也。”此“战笔”亦同“战掣”。又郭若虚《图画见闻志》卷4云:“唐希雅始学李后主‘金错刀’书,遂缘兴入画,故所为竹木,乃颤掣之笔。”此更可证“战掣”即“颤掣”。《绘事备考》卷4记张图也用“颤掣”一词。可见他是既用“战掣”,亦用“颤掣”。刘熙载则是用“战笔”以衬托“涩笔”之难作,从中亦可见项容“顽涩”之不易至,《历代名画记》不当“讥”之,而当“誉”之。

比张彦远更早而于元和(唐宪宗李纯年号,计十五年,806—820年)中应举的朱景玄(有作朱景真者。《唐代名画录》有“景玄元和中应举住龙兴寺”云云)对王默“泼墨画”的评价则不如此。他把王默(或

作王墨)置于“逸品”,对其“泼墨”技法有很高评价。其云:“王墨(张彦远作王默,此作王墨,《宣和画谱》作王洽,当是同一个人)者,不知何许人也,亦不知其名(《四库全书考证》云:‘按墨,《宣和画谱》作洽,以其工于墨法,故呼为王泼墨。此言不知其名,失考。’)善泼墨画山水,时人故谓之王泼墨。常画山水、松石、杂树。性多疏野,好酒。凡欲画图幃,先饮,醺酣之后,即以墨泼。或笑或吟,脚蹙手抹,或挥或扫,或淡或浓,随其形状,为山为石,为云为水,应手随意,倏若造化,图出云霞,染成风雨,宛若神巧,俯视不见墨污之痕。皆谓奇异也。”此虽“非画之本法,故目为逸品,盖前古未之有也。”(《四库全书》本)此评和后出且显得保守的张彦远之记相较,真不可同日而语矣。从“皆谓奇异”一句,还可看出张彦远谓“余不甚觉默画有奇”,除有其它原因外(如针对彦远从兄曾说王默“落笔有奇趣”),还可能是针对朱景玄此说而云的。所以应该说,朱景玄当是最早对“前古未之有也”而又“非画之本法”的王默“泼墨”画作如此高度评价和细致描绘并将其置于“逸品”的画论家。其理论意义和实践价值皆不可低估。而后之记王默(王墨、王洽)“泼墨”事迹者,不下数十种书,无不皆从朱景玄此记化出。

“泼彩”画前人论之甚少,如唐人就无论之者,实际上,“泼彩”也创自唐人。

范成大《吴郡志》卷43云:“大历中(大历,唐代宗李豫年号,766—779年)有吴士顾生者,以画山水抵诸侯之门。每画,先幀绢素数十幅于地,多研墨汁及诸色为贮一器,使人吹角击鼓,数十人齐声大噪,顾生著锦袄,饮酒半酣,取墨汁泻绢上,次倾诸色,乃以长巾一头覆于已泻之处,使人坐压,已执中角而曳之,回环既遍,然后以墨汁随势开决为峰峦岛屿之状,妙不可言。”其后明朱谋壘《画史会要》卷1缩写《吴郡志》之载而云:“吴士顾,大历中人,画山水甚怪。先布绢于地,研调彩色,使数十人吹角击鼓叫噪,着锦袄缠头,饮酒半酣,取墨汁泻绢上,次泻诸色,以大笔开决为峰峦岛屿之状。”盖因记述者少,今人多不知之,便以为大千“泼墨”祖王洽而“泼彩”是自创。如大千好友谢稚柳1981年应邀至香港中文大学讲学期间就曾说:“泼彩,是张大千发明的。古有泼墨,今有泼彩。”^{[6]586}又有人说:“张大千泼墨泼彩艺术”“是前无古人后无来者的伟大创造”,“是大千先生前所未有的发现与创造”;还有人说:“大千先生言,泼墨自古有之,泼彩却是大千先生的独创”。证以上述诸记,此说可商。

三、“泼墨”“泼彩”画之特色

(一)“模糊性”

从绘画发展史的角度而言,“泼墨画”(包括“泼彩”)是“前古未有”。它是对古代传统绘画学的“画者笔也”(《山水纯全集》)及“笔墨随”或“墨随笔走”等观念的“顶级”变革。其主要表现于“有墨而无笔”。《宣和画谱》卷10有云:“荆浩尝云:‘吴道子山水有笔而无墨,项容山水有墨而无笔。’”大家知道,一般的作画过程是,先准备好文房四宝——纸、笔、墨、砚,然后用手拿笔在砚盘里蘸磨好的墨于纸上或绢素上画出自己心里想要画的“具象”来。而王墨、项容开创的“泼墨”画,严格说来,则不用笔,只是把砚盘里的墨汁或碗里的彩色大胆泼洒在纸或绢上,然后随墨彩之汁的走向,或用手、或脚、或肩、或用头、或用发……细心加工成自己想画出的物象。这种画法,基本省去了“笔”这个“纸”和“墨”的“中介物”——工具。故荆浩说它是“有墨而无笔。”钟繇《笔法》云:“笔者,界也。”

张大千论“没骨”画云:“为什么叫做没骨法?就是不用墨笔勾勒,只用颜色来点戳,这就叫作没骨。”^[7]故无笔,则无清晰的界限,与“没骨”画相类。乾隆皇帝在《御定佩文斋书画谱序》中对这种“有墨而无笔”的“泼墨”画和“没骨”画都作出了最顶级的评价。他说:“迨气韵之超,极于泼墨;写生之精,穷于没骨;而画之变尽矣。”他竟然把“泼墨”画和近于“泼墨”画的“无笔有色”画看成是“画之变尽矣”。其对“泼墨”“泼彩”画的评价可谓“至矣,尽矣,无以复加矣”。不过,此说亦稍可商榷,它说得太绝对了。因为“画之变”是不会有“尽头”的。只要人类尚在,艺术还存,就会有新的“画之变”出现。乾隆之祖康熙就对自己的属官——“铁岭老人”高其佩(1660—1734年,辽阳铁岭人)所创始的“指头画”赞赏有加,如《石渠宝笈》卷16题《高其佩指头画虎》云:“铁岭老人阎、李流,画不用笔用指头。纵横挥洒饶奇趣,晚年手法弥警道。为吾染指画苍虎,气横幽壑寒飕飕。落墨伊始鸦雀避,着色欲罢豺狼愁。……老人阅世如云浮,独于画法未肯休。此图赠我实手迹,笔绘还输第二筹。”而雍正题《高其佩八骏图》亦云:“古人画马用秋毫,高君画马用十指。腕下生风何足云,指头运意得神髓。”(《宝笈》卷27)又题《高其佩双骏图》云:“当年画马称韩干,安排笔墨成款段。何如一指运千钧,墨汁淋漓法不乱。自今画院传奇观,不在毫端在指端。”(同上)又题《高其佩庐山瀑布图》云:“七十老翁戏作此,不用霜毫用十指。丈山尺树都不

论,壁间仿佛流寒水。”(同上)《清史稿》卷504《艺术传》谓“高其佩”“尤善指画”,“画龙虎皆极其态。世既重其指墨。晚年,以便于挥洒,遂不复用笔,其笔画之佳,几无人知之。”“甥李世倬、朱伦瀚皆学于其佩。”而“后传其佩法者”,还“有傅雯、瑛宝”。高其佩之孙高秉著有《指头画说》,其记祖父高其佩指画之起云:“恪勤公(高其佩谥号)八龄学画,遇稿辄抚,积十余年,盈二瓮。弱冠即恨不能自成一家,倦而假寐,梦一老人引至土室,四壁皆画,理法无不具备,而室中空空不能抚仿,惟水一盂,爰以指蘸而习之,觉而大喜,奈得于心而不能应之于笔,辄复闷闷。偶忆土室中用水之法,因以指蘸墨,仿其大略,尽得其神,信手拈来,头头是道,自此遂废笔焉。”高其佩之“指画”与王默之“泼墨”画,顾生的“泼彩”画,皆有其相通处,如皆废笔重墨重彩,就是其一。另外,用“指甲”还可助画“泼墨山水”。《指头画说》云:“指甲,不宜长,长则有碍于指;亦不宜秃,秃则无助于指。公每先作细画人物、花鸟,利有甲也。数幅后,甲渐秃,画泼墨山水及屏障巨幅人物、龙虎;而乘指甲将秃未秃时,用点数寸许人目,则肉为目而甲为眶,或肉为目而甲为睫。”^{[8]698}当然,这里的“泼墨”,也含“泼彩”。

特别是现在,“画之变尽矣”的话,不能再说了。在当今,“照相机、电报、打印机、电话、留声机、电影放映机、有线电收音机、卡式录音机、电视机,还有现在的激光唱盘、VCD和DVD、移动电话、电脑、通讯卫星和国际互联网……几乎每个人的生活都由这些科技产品的出现而发生决定性的变化”^[9]之时,“画之变”将会以更迅猛的态势袭来。

“墨”“彩”“泼”在纸上或绢上,显现出的最大特点是色的“模糊”。所以,模糊性是“泼墨”“泼彩”画呈现的首要特色。对此,古人也有所认识。如明文徵明题元代泼墨画家高克恭之泼墨画《秋山暮霭图》云:“春云离离浮纸肤,翠攒百叠山模糊。山空云断得流水,咫尺万里开江湖。依然灌莽带茅屋,亦复断渚迷菰蒲。冈峦出没互隐现,明晦阴晴日千变……”完全是一片模糊阴晦之象。又俞和题高氏《林峦烟雨图》云:“云气濛濛绕涧流,眼前谁辨数峰头。深林茅屋依然见,应是前村雨脚收。”前二句所写之景也是模糊不清的。其实,高氏所画之“秋山暮霭”“林峦烟雨”等景象之色,本身就具“模糊性”。暮霭中的秋山、烟雨中的林峦,谁又能看得清晰?故其画亦当如是。又清朱彝尊在题倪瓒画之诗中说:“房山泼墨太模糊,那似倪迂意匠殊。一片湖光几株树,分明秋色小长芦。”(《题倪高士图》,《曝书亭集》卷14。王世

贞《居易录》卷 8 亦引之)诗中之房山即高克恭,其画作“怪石奔湍,山头水口,烘、染、泼、洒,作者鲜及”(《绘事备考》卷 7);倪迂,指与高房山同时而稍后的元末四大画家之一的倪瓒,属“惜墨如金”(明张丑之论,见《御定佩文斋书画谱》卷 16)的非泼墨画家。朱氏此诗首二句认为,此二人的画法和画风是不一样的:房山模糊,倪迂分明。又朱氏《渡江云》(欲雪)云:“祇听空林大嘴啄饥鸟,鱼鳞万点敛云英,半晌模糊,却一似画家米虎,泼墨写江图。”(同上,卷 28)“米虎”即北宋擅长泼墨画之画家米芾之子“米虎儿”——米友仁元晖。他和其父元章皆学僧择仁、惠崇所用画湘西山水之“泼墨”画法画与湘西山水相近而又是自己所居之地的苕溪山水,“多以烟云掩映,树木不取工细。”(《画史会要》卷 2)。故周鼎《题米元晖苕溪春晓图》云:“海岳庵(米芾号)前真凤雏(按‘凤雏’指米芾子元晖,用李商隐‘雏凤清于老凤声’句意),写此春晓苕溪图。笔精墨妙淡无迹,但见一片云模糊”(《赵氏铁网珊瑚》卷 17)。而海陵尧岳《题米元晖五洲图》亦云:“数笔元晖水墨痕,眼前历历五洲村。云水烟树模糊里,魂梦经行古石门。”(《式古堂书画汇考》卷 43)“五洲村”在苕溪,即米元章、元晖父子所居之地;而“石门”,则是湘西之一景。米元晖曾说,自己所作《海岳庵图》之画境首先得之于潇湘,其次得之于京口,因京口诸山与湘山差类。(《御定佩文斋书画谱》卷 83)北宋米家父子的“泼墨云山”正是元代高克恭所师法者。唐寅有一首《题画诗》更是道出了自己“故写模糊林”的原因:“山高鸟不巢,水清龙不住。至察则无徒,故写模糊林。”(《续题跋记》卷 11)大自然和社会都不能太清晰。画亦当如是。而张大千题所作《破(泼)墨山水》诗二首之二云:“七十蹉跎仍好事,二三朋辈苦相关。墨倾一斗君莫笑,朦朧心情朦朧山。”“朦朧”,即“模糊”。宋翟耆年《赠米友仁诗》云:“善画无根树,能描朦朧云。”(汤屋《古今画鉴》《宋画》引)其实,张大千的“泼墨”山水,没有一幅不是“朦朧”——“模糊”的。而原因就在于“朦朧心情朦朧山”,故有“朦朧”画。

“诗画一律”。“模糊”性,也是诗家的追求。元人范德机《木天禁语·五言短古篇法》云:“词简意味长,语言不可明白说尽,含糊则有余味。”明人谢榛《四溟诗话》卷三云:“凡作诗不宜逼真,如朝行远望,青山佳色,隐然可爱,其烟霞变幻,难以名状。及登临非复奇观,惟片石数树而已。远近所见不同,妙在含糊,方见作手。”此和董其昌之说正同。董云:“重山复嶂树木”,“望之模糊郁葱。”(《画禅室随笔》卷

2)“含糊”即“模糊”或“朦朧”,也同《老子》所言之“恍兮惚兮”,“惚兮恍兮”;司空图所言之“虚实难明”。“妙在含糊”更是诗词曲家和画家的共同理想。汤显祖云:“诗以若有若无为美”(《如兰一集序》)、董其昌论画和文章之法云:“如隔帘看月,隔水看花,意在远近之间”(《画旨》)、叶燮论诗之妙云:“(在)可言不可言之间”“可解不可解之合。”(《原诗》)陈廷焯论作词云:“(须)若隐若现,欲露不露,反复缠绵,终不许一语道破”(《白雨斋词话》),皆是证也。

从概念上说,大胆“泼墨”所显现的色之“模糊性”与用笔“细心”作画所表现出的“清晰性”相对。但在“泼墨”画大师那里,“模糊”与“清晰”同在,“大胆”与“细心”共存。而且是先有“清晰”而后才可学“泼墨”之“模糊”。明董其昌玄宰即云:“士大夫当穷工极研,师友造化,能为摩诘而后为王洽之泼墨;能为营丘而后为二米之云山;乃足关画师之口而供赏音之耳目。”(《御定佩文斋书画谱》卷 16)王维和李成皆属“穷工极研”“惜墨如金”(同上)而用笔精确者流。玄宰之意是说,能“惜墨如金”,方能学“用墨如泼”。张大千论笔画描法之“铁线描”云:“作正锋长点如以锥镂石面。书法谓:先楷而后草。画亦然。”^[10]也是人们常说的“不学爬,焉学走”之意。玄宰又评其米家云山云:“米芾云山,此画法谓之泼墨。王洽(即王默、王墨)作祖,老米犹及见之。不则,米老虽狂,无此大胆独创也。”而李日华《六研斋笔记》二笔卷 2 论“米狂”则云:“米氏之泼墨妙处,在作树向背取态,与山势相映,然后浓淡积染,分出层数;其连云合雾,汹涌兴波,一任其自然而为之,所以有高山大川之象。若夫布置段落,视营丘、摩诘入细之作,更严也。譬之祝公妙八风舞旋转如鬼物(按:祝公,指唐中宗时之祝钦明,其跳八风舞事,见《新唐书》卷 109《祝钦明传》),而按其耳目鼻口,与人不差分毫。今人效之,类推而纳之荒烟勃烧(按《珊瑚网》卷 28 引作‘勃烟’,《式古堂书画汇考》卷 43 引作‘郁勃’,皆误)中,岂复有米法哉!”董其昌所言之“大胆独创”和李日华所言之比李成、王维“入细之作更严”,正是米家泼墨云山两大特色——既小心布置,又大胆落墨。正可和本文开头所引张孟休论张大千“泼墨”画的特点相印证。又某网站评现存最早的一幅泼墨写意人物画《泼墨仙人图》的作者宋代梁楷时说:“梁楷为人不拘小节,好酒;自得其乐,狂放不羁,且任性高傲……有梁疯子之称。梁楷曾受画院‘格律’的严格训练。”此亦可见“泼墨画家”必须像梁楷那样首先接受严格的用细笔作画的训练。

“美在含糊和清晰之间”，外国美学家也有与此几乎相同的说法。德国美学的创立者鲍姆嘉通(1714—1672年)在《关于诗的哲学沉思》里多次强调说，美感不能产生自清晰的观念中，只能产生于含糊而清晰的“感性”观念里。而20世纪爱尔兰最伟大的诗人叶芝(1865—1939年)在论及抒情诗之特点时亦云：“一切声音，各种色彩，所有形式，或由于天赋的潜能，或由于长期的联想，都唤起一种不可界说而又精确的感情。”鲍姆嘉通所言之“含糊而清晰”，叶芝所言之“不可界说而又精确”，与我国古代“泼墨”画作的既“模糊”又“精确”之特色将无不同。

(二)“随机性”

“泼墨”“泼彩”画，还有“随机性”。所泼出的墨和采、彩，或因作者用力的轻重或墨色的浓淡、多少的不同，其在画幅上形成的具象的类属和边界有其不确定性，即“形”之随机性。在概念上说，“随机性”与“必然性”相对。虽然此二者相对，但也相成。王墨泼墨画的“随机性”有的表现在“随其形状”，有的表现于“应手随意”。故“随机性”有属客观的“随形”和主观的“随意”两方面，而最后呈现的“泼墨”画的“随机性”，则是对“客观”和“主观”的“打通”和“同一”。

“泼墨”“泼彩”画的“随机性”之“随意”“随形”的“统一”，说到底也是“墨前象”“墨后象”的“统一”。所谓“墨前象”是心中先有想画的意象，后随意中之象泼墨泼彩；而“墨后象”则是相反，画家只有作画的欲望(即兴趣、灵感)，但画什么，还未及想细，就在强烈作画欲望的驱动下说时迟那时快迫不及待地泼墨、彩于素幛之上，然后“取其高低上下自然之势而为之”(《宣和画谱》卷10)，“高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远。”(沈括《梦溪笔谈》卷17)“泼彩”也是如此。吴士顾生作“泼彩”画，先“泼”出墨、色后，以“大笔”“随势开决为峰峦、岛屿之状”(范成大《吴郡志》卷43)而张大千也说：“你可把这池墨或这碗彩随意泼在纸上，我可依形绘出云树、村舍、飞瀑、山川。”^[2](“随意泼”“依形绘”就是“随己心意”“依墨之形”。前者属“有意”，后者属“无意”。故“墨前象”是“有意”；“墨后象”是“无意”。此和谢榛《四溟诗话》谓诗有“辞前意”“辞后意”之论同一机枢。谢榛云：“诗有辞前意，辞后意。唐人兼之，婉而有味，浑而无迹。宋人必先命意，涉于理路，殊无思致。及读《世说》：‘文生于情，情生于文。’王武子先得之矣。宋人谓作诗贵先立意。‘李白斗酒诗百篇’，岂先立许多意而后措辞哉！盖意随

笔生，不假布置。唐人或漫然成诗，自有含蓄託讽。此谓辞前意。读者谓之有激而作殊非作者意也。”^[1]^[3130-’3131]又云：“有客问曰：‘夫作诗者，立意易，措辞难，然辞意相属而不离。若专乎意，或涉议论而失于宋体；工乎辞，或伤气格而流于晚唐。窃尝病之，盍以教我？’四溟子曰：‘今人作诗，忽立许多大意思，束之以句则窘，辞不能达，意不能悉。譬如凿池贮青天，则所得不多；举杯收甘露，则被泽不广。此乃内出者有限，所谓辞前意也。或造句弗就，勿令疲其神思，且阅书醒目，忽然有得，意随笔生，而兴不可遏，入乎神化，殊非思虑所及。或因字得句，句由韵成，出乎天然，句意双美。若接引泉而潺湲之声在耳，登城望海而浩荡之色盈目。此乃外来者无穷，所谓辞后意也。’”^[1]^[3193]而王世贞《艺苑卮言》亦云：“王武子读孙子荆诗而云：‘未知文生于情，情生于文？’此语极有致。文生于情，世所恒晓。情生于文，则未易论。盖有出之者偶然，而览之者实际也。吾平生时遇此境，亦见同调中有此。又庾子嵩作《意赋》成，为文康所难，而云：‘正在有意无意之间’，此是趣辞，料子嵩文必不能佳。然‘有意无意之间’却是文章妙用。”^[1]^[4225]从上论可知，在盛唐，真是一个创新的年代，不仅诗歌造就了顶峰，就是画界，也出现了代表“画之变尽矣”的“泼墨”画和与“泼墨”同质的“泼彩”画。而其共同的特点就都是产生于“有意无意之间”，是“随心”和“随形”“墨前象”和“墨后象”“有意”和“无意”的统一、打通。(未完待续)

参考文献：

- [1] 张孟休. 大千先生两周年祭 [J]. 传记文学, 1985(4).
- [2] 侯北人. 纪念张大千居士:老杏堂杂记 [N]. 大公报, 1983-05-27.
- [3] 钱钟书. 管锥编 [M]. 北京:中华书局, 1979.
- [4] 王发国. 诗品考索 [M]. 成都:科技大学出版社, 1993.
- [5] 张彦远. 历代名画记 [M]. 北京:人民美术出版社, 1963.
- [6] 李永翘. 张大千全传 [M], 广州:花城出版社, 1995.
- [7] 谈花卉画及没骨法 [N]. 联合报, 1983-04-03.
- [8] 中国少数民族文艺理论集成 [C]. 北京:北京大学出版社, 2005.
- [9] J·希利斯·米勒. 全球化时代文学研究还会继续存在吗? [J]. 文学评论, 2001(1).
- [10] 朱介英. 生死的交集:张大千书信选 [M]. 成都:四川人民出版社, 2016年.
- [11] 吴文治. 明诗话全编 [M]. 南京:江苏古籍出版社, 1997.