

张大千“泼墨”“泼彩”技法之渊源考(二)

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:“泼墨泼彩艺术是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.2022.05.003

中图分类号:J205 **文献标志码:**A **文章编号:**1671-1785(2022)5-0012-06

(续)

四、张大千对“泼墨”“泼彩”技法之承继

“泼墨”画呈现的“色”之“模糊性”和“形”之“随机性”这两大特点,虽给“泼墨画家”和读者带来了极大的挑战,但也增加了创新和发现的机会。“泼墨”“泼彩”是绘画学“活法”中最重要的一种方法。它有时以墨泼白,有时留白不泼;有时以墨泼白,不留空白;有时以墨泼湿,有时以墨泼干;有时以浓泼淡,有时以淡泼浓;有时以焦泼润,有时以润泼焦;有时以墨、色泼水,有时以水泼墨、色;有时以墨泼墨,有时以色泼色;有时以墨泼色,有时以色泼墨;有时以巨碗狂泼,有时以小股浇注;有时先用笔作简单勾勒而后泼,有时则先泼墨、色而后作简单勾勒。总之,泼法无定,只随意而行。而“泼”后之“调”法,则更为灵活多变。“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,俯观不见其墨污之迹。”(《唐朝名画录》)

而张大千在1964年3月作泼墨泼彩画《幽谷图》时更是巧妙。他先将大量的墨和彩分别泼于纸上,后快速拿着画纸的两角上下晃动,让墨、彩顺其

自然地在纸上随意流布成型,再用线勾墨擦^[1]。如此看来,“泼墨”“泼彩”法当是绘画学所有“活法”中最“活”之法。无怪乎连乾隆皇帝也谓“泼墨”为“画之变尽矣”。

和“泼墨”“泼彩”画相关联的另一种画法——“指头画”也是绘画学“活法”之一法。清代“指头画”创始人高其佩(字韦之,号且园)之孙高秉(字青畴,号泽公、蒙叟)所作《指头画说》即云:“指甲不宜长,长则有碍于指;亦不宜秃,秃则无助于指。公(按指高秉之祖高其佩)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。二目初点,全神已备,鼻承目,口承鼻,面承目、鼻、口。犹之诗文,如是起必应如是承,句句相承,笔笔相生,虽有定法,而非死法。故万千诗文无一首雷同,万千法书无一字雷同;指画面目如是矣。尝有印章云:传神写照在甲肉相半间。”只是张大千对“指头画”并不赞成。

张大千在《要艺术,不要杂要》中即云:“我们长期从事书画的职业画家都晓得,就连在清朝时大行其道的传统指画(指头画),都还因为指头的关系而

收稿日期:2021-08-20

基金项目:四川省教育厅重点研究基地“张大千研究中心”“张大千绘画学之‘活法说’研究”(ZDQ2016-05)

作者简介:王发国(1942—),男,四川仁寿人,西南民族大学中国语言文学学院教授,研究方向:古代文论与美学。

受到种种的限制,更甬提时下有人所鼓吹的什么‘掌书’‘肘书’‘肩书’‘头书’乃至‘脚书’等等了。……至于那些所谓的‘舌书’‘舌画’(即用舌头来作画),那更是要不得,不卫生!这既伤害自己的身体,更对别人无益。”^{[2]32}张大千于古今画法,真所谓“有所为”“有所不为”。而他对“泼墨”“泼彩”技巧之承继,同样体现了这一点。

(一)画之题材

“泼墨”画所画者,主要是如王默之“泼墨山水”。其构成画面者,“或为山,或为石”“或为云”“或为水”“或为林”“或为泉”“或云霞舒卷,或烟雨惨淡”。盖是由于它们之颜色多和“泼墨”之混沌墨色相近,形态也无定型,和“泼墨”所形成者相似。可以说,“泼墨”法多用作画山水,首先就在于此。它们在色、形上更易一拍即合。这就是“泼墨”画显现出的“必然性”之所在。绘画和书法、文艺、音乐等艺术门类不同,它首先就是表现事物的“形”“色”的。《书史会要》卷5引郑超宗云:“山水妙处,在暗不在明。”而“五色”中,“墨”是最暗者。故画山水,不能离墨。而乾隆皇帝《题邹一桂盘山图》云:“春云欲出山濛濛,山乎云乎将无同。变态万状难为工,昔人会意神以通。烟岚莫遁冥搜穷,妙解要在得其宗。莫问丘壑石与松,五日清游一览中。扈蹕不孤冒春风,王洽泼墨应齐踪。”亦可谓得此“妙解”矣。今人谓“泼墨”属“抽象画派”。其实,中国古代以王墨为首的“泼墨画”所显现出的“必然性”,则实在是最现实不过了。在当代西方,以波洛克、克林等为代表的“抽象表现主义”画派,一反传统绘画技法,将各种绘画颜料“泼”“洒”“滴”“刷”“溅”在画布上,使画幅呈现点、面、线等非物象形态。其虽与中国古代以王墨为代表的“泼墨”画派的即兴性、不确定性有些相似,但相较而言,中国古代“泼墨”画派,则更有“具象性”。“山水木石云烟”,即是其鉴赏者一望而知的“具象”。它不需猜测,不用推理,不要证明。而“抽象表现主义”之画,有时甚至费尽心机也不知其所画为何矣。

有论者将张大千作于1965年的《云崖》和保罗·詹金斯作于1962年的《希腊的败亡》对比说:“大千的绘画已完全呈现出抽象主义绘画的特点。”^{[3]100}但大千画中何者为“云”、何者为“崖”、何者为“树”、何者为“路”等等,则是可确指的。然而,詹金斯之画若不题其画名,则除他自己外,谁也猜不出他画的是世界历史上的著名事件——希腊的败亡吧?!大千先生说:“中国画的抽象合物理”(《画说》)“是精神上的抽象,而非形态上的抽象”^[4]。故薛慧山言:大千的“大泼墨”“大泼彩”是“一种半抽象的画

风,使世人顿时为之耳目一新”^[5]。薛氏“半抽象”之说,准确地概括了张大千所言“精神上的抽象”“形态上的具象”之意,笔者赞同。这让我们不禁想起黑格尔在《哲学史讲演录》中说过的一段话:“如果和东方人想象中的华美壮丽宏大相比,和埃及的建筑、东方诸国的宏富相比,希腊人的精妙作品(美丽的神、雕像、庙宇)以及他们的严肃作品(制度与事迹),可能都是一些渺小的儿童游戏”^{[6]161}。张大千之《云崖》与詹金斯之《希腊的败亡》亦可证黑格尔此说也。可以说,《希腊的败亡》简直就是一幅“渺小的儿童游戏”之作。

黑格尔所言,又使我们想起张大千多次所记之毕加索对其说的有关话语。第一次是《毕加索晚期创作展览序言》中记毕加索云:“西方白人实无艺术!纵观寰宇,第一惟中国人有艺术;次为日本(有艺术);而其艺术亦源于中国;再次为非洲(黑)人有艺术。予多年来,惑而不解者,何者有偌多中国人乃至东方人远来巴黎学习艺术?舍本逐末,而不自知,憾憾事也!”第二次是《对谢家孝的谈话》中有所记载。毕加索云:“不要说法国巴黎没有艺术,整个的西方白种人没有艺术。”“真的,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,就是何以有那么多的中国人、东方人要到巴黎来学艺术。”将黑格尔和毕加索二家之言作比,其所言之地域竟是不谋而合至此!

还有论张大千“泼墨”画者说:“利用泼洒所形成的自然效果进行创作的方式与宋代画家宋迪创作方式很相像:‘先当求一败墙,张绢素讫,朝夕视之。既久,隔素见败墙之上,高下曲折,皆成山水之象,心存目想:高者为山,下者为水,坎者为谷,缺者为涧,显者为近,晦者为远。神领意造,恍然见人禽草木飞动往来之象,了然在目,则随意命笔,默以神会,自然景皆天就,不类人为,是谓活笔。’”作者注释谓记宋迪画法者见于宗白华《艺境》^{[7]87-88}。今按:宗白华所引宋迪事见沈括《梦溪笔谈》卷17《书画》。其后,宋曾慥《类说》卷48、江绍虞《皇朝事实类苑》卷54、邓椿《画继》卷6、祝穆《古今事文类聚》前集卷40、无名氏《锦绣万花谷》前集卷33、明朱谋壘《画史会要》卷2、彭大翼《山堂肆考》卷166、张丑《清河书画舫》卷7下、清《御定佩文斋书画谱》卷15、卷50、潘永因《宋稗类钞》卷34、卞永誉《式古堂书画汇考》卷41等十余种书皆引之。沈括说这是宋迪教陈用之的绘画之法。

今人钱钟书《管锥编》对此之源流更有详细考论。其读《后汉书》卷 41 后所作之《壁痕成画》云：应劭《风俗通义》：“嘉平二年六月，洛阳民讹言：‘虎贲寺东壁中有黄人，形容须眉良是。观者数万，省内悉出。劭时为郎，古往视之。何在其有人也！走漏汗处，腻赭流漉，壁有他剥数寸曲折耳’。按流俗寡昧，相惊伯有。”（伯有为春秋时郑国大夫良霄之字。传说他被杀后，变为厉鬼，迷信的人因而常常捕风捉影，互相惊扰。）事见《左传》《襄公三十年》《昭公七年》。后来谓虚相惊恐曰“相惊伯有”。明彭大翼《山堂肆考》卷 151《鬼怪》《相惊伯有》条即载云：“《左·昭七年》：‘郑人相惊以伯有，曰：伯有至矣’云云，见屋漏壁痕，诧叹妖异，故此条出《后汉书·五行志注》然诗人画士玩视壁痕而发兴造艺者有之，或复师弟传授以为绘事法门焉。”之后，接着说：“沈括《梦溪笔谈》卷一七宋迪谓陈用之曰”云云。又接着云：“达文齐亦云，作画时构思造境可面对墙痕斑驳或石色错杂目注心营，则人物风景仿佛纷呈。二人之论意匠，巧合遥符，谈者尝捉置一处，或至疑西说乃东土之别传云。夫玩壁上汗迹而想象形似，初不待画师教诲，应劭此节，早著其例。唐顾况《苔藓山歌》：‘野人夜梦江南山，江南山深松桂间。野人觉后长叹息，帖藓黏苔作山色。闭门无事任盈虚，终日敲眠观四如：一如白云飞出壁，二如飞雨岩前滴，三如腾虎欲咆哮，四如懒龙遭霹雳；峻岭嵌空潭洞寒，小儿两手扶栏杆’；亦此事也。周亮工《尺牍新钞》三选《接邻集》卷 8 高阜《与蔚生弟论画》：‘予冬日坐明窗，窗格内纸仅三寸许，日光射蛛丝；影飘其上，度可二寸有余细尘微封其上。隔窗视之，其窈袅纵送、屈身自如之状，并尘封若有若无，一一肖似，真画家所不能措手者。吴道子、李龙眠诸公想从此悟入’；更通之于画，且似未尝闻宋迪语者。盖明末、清初沈括《笔谈》固属僻书也。许承尧《疑盒诗》丙卷《冰画。北地严寒，明窗夜气，互作碎冰，晓起视之，天然成画》：‘倏忽虚无境，迷离山水情’，十字简而能达。”^{[8]1002-1003}我国当代作家叶文玲在《艺术创作的视角》一书中也说到她常常面壁构思之事。她说，她家后园有一堵墙，童年时就经常面对墙上的灰印、痕迹作自由想象。她不仅联想到许多生动的植物和动物，有时除想到许多从大人那里听到的故事，如《嫦娥奔月》《水漫金山》《老鼠偷油瓶》及《牛郎织女过鹊桥》等外，还从墙上找一些特殊的花纹来自己编故事。凡此种种，皆可证艺术的“构思”“想象”，虽是“自由”的，但也是有“物质”做基础的。

在历代所见的诗文中，多有以“泼墨”一词形容

真实的“山水云泉竹树林木雨雾”之“形”“色”者。如：唐末陆龟蒙《甫里集》卷 6《华顶杖》云：“万古阴崖客，灵根不为枯。瘦于霜鹤颈，奇似黑龙须。拄访谭玄客，持看泼墨图。湖云如有路，兼可到仙都。”贯休《禅月集》卷 25《春游凉泉寺》：“几多僧邸因泉在，无限松如泼墨为。”宋刘敞《公是集》卷 16《晓起》：“相重树色如泼墨，欲落月采成涅丹。”宋彭汝砺《鄱阳集》卷 1《暴雨》：“云若惊澜如泼墨，万窍怒号四山黑。”宋李方叔《济南集》卷 3《作塞上射猎行》：“塞云委地如泼墨，恶风吹沙变黄黑。”郭祥正《青山集》卷 17《积潦》：“雨脚悬麻直，云头泼墨浓。”又卷 19《英州烟雨楼》：“泼墨大涵溟，铺绡月映空。”又《青山续集》卷 4《太平》：“长江卷后作沙色，中有数顷如泼墨。”吕南公《灌园集》卷 4《石井大雨》：“云垂四山泼墨浓，风怒发屋茅遮空。”李弥远《筠谿集》卷 16《游石门用前韵促陈丞》：“昨夜浓云泼墨来，比邻折简小奚催。”吕颐浩《忠穆集》卷 7《水调歌头》（紫薇观石牛）：“泼墨阴如妒，蟾影淡朦胧。”邓肃《栢桐集》卷《大雨》：“夜夜阴云如泼墨，雨势欲挽银河竭。”又卷 5《邂逅宇文》：“挹衣浩然起想从，雨意却忧泼墨浓。”欧阳澈《欧阳修撰集》卷 4《游盘龙涉傅岩有感简朝宗》：“招提清旷夜来游，泼墨岚光眼界幽。”又卷 5《和子贤秋日晚望》：“溪山泼墨水云秋，似绮余霞次第收。”胡寅《斐然集》卷 4《出益阳和仁仲》：“暮天云泼墨，春树雪添花。”周紫芝《太仓稊米集》卷 33《季共置酒间出龙眠数马以示坐客最后出起云妙甚为赋长句》：“青天欲雨雨未作，怒云泼墨乌成堆。”李石《方舟集》卷《次韵喜雨》：“云色垂轩泼墨深，夜闻萧瑟振枯林。”陆游《剑南诗稿》卷 40《夜雨》：“浓云如泼墨，急雨如飞簇。”戴复古《石屏诗集》卷 1《黄州栖霞楼即景呈谢深道国正》：“须臾黑云如泼墨，欲雨不雨不可得。须臾云开见落日，忽展一机云锦出。一态未了一态生，愈变愈奇人莫测。使君把酒索我诗，索诗不得呼画师。要知作诗如作画，人力岂能穷造化。”刘过《龙州集》卷《古诗》：“转头天地泼墨里，依依雨脚如丝垂。”刘后村《后村集》卷 7《关全骤雨图》：“四山昏昏如泼墨，行人见面不相覩。”王柏《鲁斋集》卷 1《喜雨赋》：“太空泼墨，雷奔电掣。”卫宗武《秋声集》卷 3《半途风雨欲雪》：“天慳花剪水，风泼墨成云。”杨公远《野趣有声画》卷上《潇湘八景·潇湘夜雨》：“薄暮维舟古岸边，浓云泼墨暗九天。道林岳麓知何处，雨打篷窗夜不眠。”元陆文圭《墙东类稿》卷 18《十月下旬骤雪》：“朔风翻屋浪喧豕，泼墨浓阴扫不开。”赵文《青山集》卷 7《雨行五岭下》：“天地忽昼晦，四山泼墨浓……不晓韩吏部，登华哭途

穷。”杨弘道《小亨集》卷2《王子端溪桥蒙雨图》：“云山烟雨无常形，泼墨不复求形真。”明邝露《游桂林招隐山小记》：“下则岩水泼墨，巨鱼金鬣朱鳍。”（《赤雅》卷2）戚继光《行船观日月星云占风涛》：“凡雨阵自西北起者，云黑如泼墨。”（《纪效新书》卷18）这些诗文的现实性是毋庸置疑的。作者们用“泼墨”二字真实地描述出他们看到的云山烟雨的“形”和“色”。

画界喜用“泼墨”画山水也是如此。如“花（华）光（即释仲仁，会稽人，住衡州华光山，故名）、惠崇喜用王洽泼墨法写湘西山水，极有神韵，二米实祖述之，非创作也。”二米祖述华光、惠崇之“泼墨”法写“苕溪山水”，是因京口之“楚山、远天、长云与潇湘绝类”（董其昌《题米元晖五州图卷》）。又《石门文字禅》《题宋释仲仁墨梅山水图》云：“华光老人眼中搁烟雨，胸中有丘壑，故戏笔和墨即江湖云石之趣，便足。”又《题释仲仁橘州图》云：“（王）公翼爱橘州（即湘江中的橘子州）而使华光图之。予家湘西，开门则鱼汀断岸，不呼而登几案间，盖湘西皆吾画筭。”这些记述亦可证“泼墨”画法与所画之物的“色”“形”颇有联系。

但从阅画者眼中之所见而言，“有墨而无笔”之“泼墨山水”“去斧凿痕而多变态”“扫尽俗工刻画陋习”“脱去笔墨畦町”（张丑《清河书画舫》卷1下），虽成具象，有时却不可名状。虽近自然，却属“写意画”范畴，与“见落笔蹊径而少自然”之“工致画”“写生画”不同。明董其昌即云：“写生与山水，不能兼长。”（《画禅室随笔·评旧画》）唐志契亦云：“昔人谓：‘画人物，是传神；画花鸟，是写生；画山水，是留影。’然影可工致描绘乎？夫工（致）山水，始于画院俗子，故作细画，思以悦人之目而为之。及一幅工（致）画虽成，而自己之兴，已索然矣。是以，有山水逸趣者，多取写意山水，不取工致山水也。”（《绘事微言》卷下）这也是用“泼墨”法画出的山水多为写意画的缘由。

（二）画之灵感

作画同作文一样，需要创作之灵感。“泼墨”“泼彩”手法，画无定法，多为写意，兴之所至，意从中来，灵感闪现有时只是一瞬间，对作者而言更显宝贵。从师承而言，王默“性多疏野，好酒。凡欲画图幛，先饮，醺酣之后，即以墨泼”，颇有怪癖，被视为“癫狂”。此如太公望所言：“智与众同者，非人师也。大智似狂。不痴不狂，其名不彰；不狂不痴，不能成事。”（《太平御览》卷734《疾病部·阳狂》）故在古代中国的文艺大家中常常见到“痴”“狂”一类称号。如大家所熟知的——晋代大画家顾恺之的长康被称为“三痴”；唐代大诗人李白自称“我本楚狂人”；大书法家

张长史旭被称为“张癫”；《红楼梦》的作者既有“谁云作者痴”之叹，更因在写《红楼梦》时，时而哑然失笑，时而泪如滂沱，时而击石唱歌，而被北京香山附近的人称为“疯子”。而“泼墨”画家中，或“因酒生思”——因饮酒而产生创作灵感者，或被称为“醉汉”者，或被记为有“癫狂”举动者，更是不在少数。如同为朱景玄在《唐代名画录》中被“目之为逸品”其画法“非画之本法”的李灵省，其为人就几乎和王默相同。《名画录》云：“李灵省落拓不拘检长，爱画山水。每图一幛，非其所欲，不即强为也。但以酒生思，傲然自得，不知王公之尊贵。若画山水竹树，皆一点一滴，便得其象物，势皆自然。或为峰岭云际，或为岛屿江边，得非常之体，符造化之功，不拘于品格，自得其趣耳。”又记“泼彩”画家吴士顾生云：“吴士顾生者，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，取墨泻绢上，次泻诸色，乃以长巾一头覆于所泻之处，使人坐压，已执巾角而曳之，回环既遍，然后以墨汁随势开决，为峰峦岛屿之状，妙不可言。”又永嘉僧泽仁，“每醉，泼墨发绢粉壁之上，醒后补足，千态万状，极其灵怪，见者谓有神助”“曾饮酒永嘉市，醉甚，顾新泥壁，取拭鞞巾濡墨洒其上，明日少增修为狂枝、枯槎，画者皆伏其神笔。”又“陈容公储，本儒家者流。画龙深得变化之妙，泼墨成云，喷水成雾。醉余大叫，脱巾濡墨，信笔涂抹，然后以笔成之。”又“李觉，京师人，字民先，自号方平九友……长于山水。每被酒，则绷素于壁，以墨泼之，随而成像，曲尽自然之态。”“屈约，字处诚，能读先世遗书，隐居不仕，喜画山水，多深远浓丽之致。尝受竹于夏太常，而太常故不喜向人写作，欲见其挥洒，弗得也。故张绢素于壁，从太常饮，俟其醉放时自为之。太常既醉，辄驰去，乃纵意泼墨，为风雨竹数竿。他日太常见而讶曰：‘吾何从行此？’约以酒酣对。太常谛视良久曰：‘醉也，乃忘结。’索笔扫数叶其顶上，觉雨骤风旋，竹情顿倍。公乃自念，吾终不能写吾竹，当作太常竹耳。去，学写松，遂臻其妙。”“梁楷，号曰梁风（疯）子，柴昆陵，成祖时人。李孝谦题《柴昆陵越山春晓图》云：‘柴侯晚年天机精，酒酣泼墨为予写’。”“王蒙养，鄞县人，善画葡萄幛，乘醉，著新单履，渍墨乱步绢上，就以为叶布藤缀实，天趣自然；”“史忠，字廷直，号痴翁，本姓徐，名端本，又号痴痴道人。金陵人。善画，似方方壶，长于云山。”“尝访沈石田于吴门，沈他出，堂中有素绢，泼墨成山水巨幅，不通姓名而出。石田曰：‘此必金陵史痴也’。”“史痴喜画山水人物花木竹石，有云行水涌之趣，不可以笔墨畦径求

之。”“陈询，字士问，海盐人，能诗及山水，饮酣泼墨，巧夺生态。”“吴僧温日观，夜于月中视葡萄影，有悟出新意，似飞白书体为之。酒酣兴发，以手泼墨，然后挥写，迅于行草，收拾散落，顷刻而就如神，甚奇特也。”“高潏，字宗吕，侯官人。……书画居逸品。”“家贫嗜酒，日酣饮狂叫，醉甚，即散发赤脚，又号绛仙子。……画取自适，不受促迫，遇其酣畅，以绢素投之，虽小夫稚子，可掩而得也。邑子宋生者，病疟，宗吕过之，酒酣泼墨，写菊数本，复写奇石修竹，寒香飘拂，凉风飒然，宋跃起视之，病霍然良矣。人谓霞仙画真不减少陵诗也。”^{[9]332}“杜恒灿，字苍野，三原人。每酒酣耳热，泼墨挥毫，无不厌所欲而去。”（《陕西通志》卷 63）

此亦和古今中外美学家的说法近似。古希腊柏拉图说：“不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造。”（《理想国·伊安篇》）其学生亚里士多德说：“大凡优秀的人免不了半疯。”法国学者托马斯·芒罗说：“天才是一种精神病。”意大利精神病学家郎白格沙说：“天才只是一种叫癫痫的精神病。”我国翻译家周国平在概括尼采的“酒神精神”时说：“天才等于神经病。”^{[10]9}梵·高作画，全身瑟瑟发抖。他认为自己得了“象酒精中毒所导致的震颤性谵妄症。”博乔尼等的《未来主义画家宣言》说：“‘疯人’这个名词是被用来压倒一切创新者的，现在应当把它当做荣誉的称号。”^{[11]69}

张大千亦谓毕加索：“此公有两点：一、玩世不恭；二、神经不正常；所以造成那不为世俗所拘的画派。”^{[12]400}（李永翘《张大千论画精粹》）引作“不为世俗所居”，“居”字误而英国美学家奥斯本说：“据说，德谟克利特曾断言：诗人只有处于一种感情极度狂热或激动的特殊精神状态，才会有成功的作品。这种情绪上的昂扬自得的特殊精神状态，被认为本身就是一种疯狂。”（《论灵感》）

张大千和奥斯本等人之论，道出了所谓“疯狂”是“天才”们获得创作灵感时呈现出的一种高度亢奋、极度专注、不同于常人的精神状态。其和中国古代画论所记“泼墨”画家之“酒酣”后的疯狂表现如出一辙。韩愈《酬司户卢四云夫院长望秋作》云：“若使乘酣骋雄怪。”（《五百家注昌黎文集》卷 5）也是此意。推本溯源，中国此说，当源于《庄子》。《庄子·列御寇》篇云：“醉之以酒以观其则。”又《田子方》篇云：“宋元君将画图，众史皆至。”“有一史后至者，僮僮然不趋，受揖不立，因之舍。公使人覘之，则解衣般礴，赢。君曰：‘可矣，是真画者也。’”《书概》云：“宋画史解衣般礴，张旭脱帽露顶，不知者以为肆志，

知者服其用志不分。”又云：“东坡论传神，谓‘具衣冠坐，敛容自持，则不复见其天。’《庄子》《列御寇》篇云：‘醉之以酒而观其则’，皆此意也。”大千论画喜用之“磅礴”一词，即出此。如《故都扇画展序》云：“泼墨能狂，解衣有兴，淋漓满幅，磅礴当风，并世元章，定匡子谬。”^{[12]251-252}再如《王一亭先生书画集序》引述吴缶老之说云：“每至兴酣笔落，瑟瑟有声，若惊风之扫落叶，转瞬即成。作巨幛尤能见其磅礴之气，书亦如此。”^{[12]299}又如《题胡爽庵画虎》云：“满纸风生，真所谓虎虎有生气，但憾不得磅礴挥洒时也。”^{[12]396}还如题林建同水墨山水云：“雄奇秀拔，不必曰仿某家，法某派，自写胸臆间磅礴之气耳。”^[13]又大千赞“善饮”同人陈芷町作画所云：“当其酒后醉墨淋漓，弥见其劲节拂天，肝肺槎枒之吐向纸上也。”（《为陈芷町先生画展序》）也是此意。

然而，所谓“酒酣”并非“烂醉如泥”。《御定佩文斋书画谱》卷 53 录徐谦《白云遗稿》之说云：“吴兴钱选（按字舜举，号玉潭），能画，嗜酒。酒不醉，不能画，然绝醉，不可画矣。惟将醉薰薰然心手调和时，是其画趣。”此说有理，因为其时最有“画趣”。所谓“画趣”即作画灵感，有“画趣”后就能“心手调和”。“烂醉如泥”，岂能作画？

对“酒酣泼墨”以获灵感之类，张大千则有不同的看法。他说：“有人问我为什么滴酒不沾，我不喝酒是有原因的，其实还是为了绘画。你们也知道，真要论说起喝酒来，我可是海量，好多人喝不过我，但我就是不喝。因为喝酒而害人误事的事情，实在太多。古人和今人常爱说‘醉笔’什么的，可我素来都不相信这一套。你们想想，我们就是在头脑清醒的时候作画，尽管都是全力以赴认认真真一丝不苟地去画，可是常常都觉得不理想，觉得没有画好，总觉得还有不少值得改进之处。如果真要是醉了去画，那能画出来些什么？其画的水平如何，不是可想而知吗！所以，我不喝酒，更从不炫耀自己的什么‘醉笔’。”^{[14]31}对大多数人来说，张大千的主张是能当得到认可的。不过，少数人因酣饮而产生出创作灵感，也是不可否认的。

（三）画之“品级”

从“泼墨”画的品级而言，王默、项容虽为朱景玄置于“神品”“妙品”“能品”之下的“逸格”（即逸品，这里品、格同义），宋黄休复《益州名画记》虽把“逸格”置于三品之上，并强调指出：“画之逸格最难，其俦拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表。”但“别立逸品，实始于景玄”。而其中所云之“拙规矩”“鄙精研”“笔简形具，得之自

然,莫可楷模,出于意表”等语,却正是对“泼墨”画特色之概括。又明赵宦光《寒山帚谈》卷下云:“随势而施,无所拘碍,谓之逸品。”也颇言简意赅地概括出了“泼墨”画的特征。另一位明代画论家唐志契之《绘事微言》卷下则云:“逸品山水之妙,苍古奇峭,圆浑韵动,则易知,惟‘逸’之一字,最难分解。盖‘逸’有‘清逸’、有‘雅逸’、有‘俊逸’、有‘隐逸’、有‘沈逸’,‘逸’纵不同,从来未有‘逸’而‘浊’、‘逸’而‘俗’、‘逸’而‘模棱卑鄙’者。以此想之,则‘逸’之变态尽矣。‘逸’虽近于‘奇’,实非有意为‘奇’;虽不离于‘韵’,而更有迈于‘韵’。其笔墨之正行忽止,其丘壑之如常少异,令观者泠然别有意会,悠然自得欣赏,此固从来作者都想慕之而不可得入手。信难言哉!”更是把“逸品”所含“清”“雅”“俊”“隐”“沈”及“不奇之奇”“不即不离之韵”等“只可意会,难以言传”之意,表述得颇为全面和生动。

清代大诗人王士禛是主“神韵说”者。他在论“神韵说”时引唐司空图《二十四诗品》之“不着一字,尽得风流”后亦云:“诗至此,色相俱空,正如羚羊挂角,无迹可求,画家所谓逸品也。”(《分甘余话》卷8)由此可知,“逸品”首当具“神韵”。明董其昌云:“画家之妙,全在烟云变灭中。味虎儿谓王维画,见之最多,皆如刻画,不足学也。惟以云山为墨戏。此语似过正。然山水中,当着意烟云,不可用钩染,当以墨渍出,令如气蒸,冉冉欲坠,乃可谓生动之韵。”(《画禅室随笔》卷2)。“以墨渍出”,即“泼墨”也。如此才有“生动之韵。”董氏还为元“泼墨”画家高克恭作评语云:“高敬彦尚书在逸品之列。”(同上)而王世贞《艺苑卮言》云:“高敬彦、倪元镇、方方壶,品之逸者也。”又《御定佩文斋书画谱》卷95评方方壶《淡山小艇》云:“山与石并飞白,林木则用浓淡掩映,墨汁犹淋漓也。是逸品。”方方壶也是大家公认的“泼墨”画家。

至于如何能至“逸品”,论者不多见。今举一例。清代“指头画家”唐岱著《绘事发微》之《游览》一节云:“古云画有三品,神也,妙也,能也。而三品之外,更有逸品。古人只分解三品之义,而何以造进能到三品者,则古人固未尽也。余论:欲到能品者,莫如勤依格法,多自作画;欲到妙品者,莫如多临摹古人,多读绘事之书;欲到神品者,莫如多游多见;而逸品者,亦须多游,寓目最多,用笔反少,取其幽僻境界意象浓粹者,间一寓之于画,心溯手追,熟后自臻化境不即不离之中,别有一种风姿。故欲求神逸兼到,无过于遍历名山大川,则胸襟开豁,毫无尘俗之气,落

笔自有佳境矣。”^{[15]667-668}其说虽嫌笼统,却与张大千谓画家当“读万卷书(画)”及“行(游)万里路”之意正同。

总之,“泼墨”法多用于画山水云烟,而于十三科中的其他类别,则难以用之。这当是“泼墨”法难以突破的局限。陶宗仪《辍耕录》记画十三科云:“佛菩萨相、玉帝君王道相、金刚鬼神罗汉圣僧、风云龙虎、宿世人物、全境山水、花竹翎毛、野骡走兽、人间动用、界画楼台、一切傍生、耕种机织、雕青嵌绿。”而黄子久大痴《山水节要》则云:“夫山水,乃画家十三科之首也。山峦柯木,水石云烟,泉涯溪岸之类,皆天地自然造化,有形格,有骨骼。”和陶宗仪所言有异。又《画鉴》云:“世俗论画必曰画有十三科,山水打头,界画打底。”与黄子久说同。但《清河书画舫》卷6上引杜禧云:“古人以画家十三科山水第一,界画次之”;其中之“画界次之”说,与《画鉴》之“界画打底”说又有小差。可见,“泼墨”之法不是万能的。(续完)

参考文献:

- [1] 张慈生,邢捷. 一代艺术宗师张大千 [G]. 天津文史资料:第26辑.
- [2] 李永翘. 张大千艺术随笔 [M]. 上海:上海文艺出版社,2001.
- [3] 罗小兵. 论张大千泼墨泼彩绘画形式与西方抽象主义的内在关联 [M]//罗宗良. 大千艺苑——张大千研究论丛:第3辑. 北京:中国文化出版社,2016.
- [4] 冯幼衡. 艺术界与上帝:大千居士谈抽象画 [J]. 大成,第111期.
- [5] 生龙活虎张大千 [J]. 大成,第114期.
- [6] 黑格尔. 哲学史讲演录 [M]. 北京:商务印书馆,2009.
- [7] 刘德龙. 张大千泼墨泼彩艺术探究 [M]//罗宗良. 大千艺苑——张大千研究论丛:第3辑. 北京:中国文化出版社,2016.
- [8] 钱钟书. 管锥编 [M]. 北京:中华书局,1979.
- [9] 钱谦益. 列朝诗集小传 [M]. 上海:上海古籍出版社,1993.
- [10] 尼采. 悲剧的诞生·尼采美学文选 [M]. 周国平,译. 北京:三联书店,1986.
- [11] 现代西方文论选 [M]. 上海:上海译文出版社,1983.
- [12] 曹大铁,包立民. 张大千诗文集编年 [M]. 北京:荣宝斋,1990.
- [13] 林建同. 我的老师张大千 [N]. 华侨日报,1983-04-23.
- [14] 张大千艺术随笔 [M]. 上海:上海文艺出版社,2001.
- [15] 中国少数民族文艺理论集成 [M]. 北京:北京大学出版社,2005.