

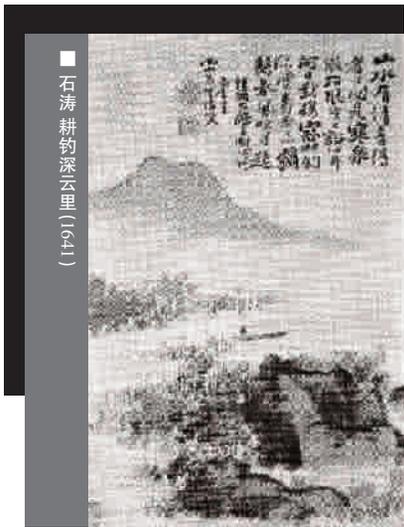
国家艺术杂志

本报副刊部主编 2019年4月17日 星期三 第834期

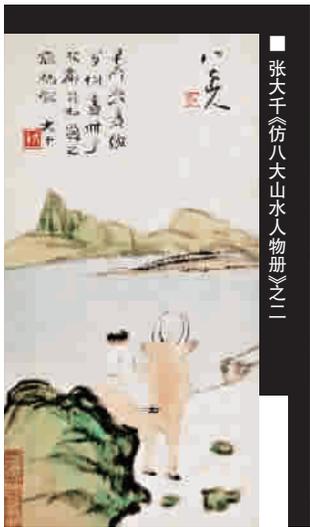
新民晚报

首席编辑:吴南瑶 视觉设计:戚黎明 编辑邮箱:xmss@xmwb.com.cn

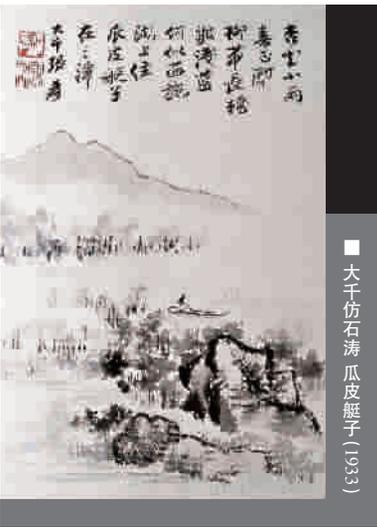
21



石涛耕钓深云里(1641)



张大千仿八大山水人物册之二



大干仿石涛瓜皮艇子(1933)



绿池菡萏图(1928)

张大千仿八大山水人物册之三

张大千为何孜孜不倦仿石涛

仿古是必备,“后现代式拼贴”是秘笈

◆ 罗青

在中国墨彩画史中,能与任伯年“对话”开始,上追四王、四僧,又由明元,溯及两宋五代,直入晋唐敦煌的画家,千年以来,只有张大千一人;能够透彻研习五代以后的水墨、墨彩,又能精心发掘晋唐之间的彩墨画法,并将二者巧妙融合为一,创造“泼墨泼彩”之道,充分反映现代与后现代的画家,千年以来,也只有张大千一人。

历代大家阐释“仿古”传统

中国绘画在唐以前,以“彩墨画”为主,画家打好墨线底稿后,敷以重彩,绘画强调以色彩摹写实景,追求“传物象之神”。

唐代王维于八世纪时,主张“画道”以“水墨为上”,以“造理”“造境”为主,追求“传画家自我之神”。两三百年来,水墨大兴,可以运墨而“五色”具,不必依靠色彩,仅以“浓淡干湿燥”的墨色变化,便可得外物之形,畅自我之神。

十一世纪初,宋徽宗成立“画学”,提倡水墨青绿设色,合“彩墨”与“水墨”为一炉,以墨为主,色彩为辅,并以“浓淡干湿燥”之法用色,形成“墨彩画”的传统,一直发展到清末民国,至今已近千年之久。

仿古本来是墨彩画家的必备之技,六朝谢赫《六法论》,就把“传移摹写”列入习画要件。到了唐朝张璪,提出“外师造化,中得心源。”把单纯的技术磨练提升到画家客观刻划外物、表现思想感情的层次。而王维与苏轼,则更进一步,主张从“心源”出发,提倡“造理入神”,降低“师造化,求形似”的地位,使绘画成为表现画家个人主观情思的媒介。

元代赵孟頫,石破天惊,提出画要有“古意”才能成画的新观念;黄公望则以“作山水者,必以董为师法,如吟诗之学杜也”为呼应,在王维、苏轼的理论基础上,把“传移摹写”“造化心源”的信念提升到,与古代大师艺术理念及画法“对话”的层次,率先把文化历史感及“诗文写作法”注入绘画之中,开启了文人画的传统,认为不能与历史对话的作品,无法成画。

明代董其昌据“古意”说,特别衍生出“笔墨”论,认为“笔墨”不止是墨色浓淡的技法运用,而且是文化历史的承先启后。指出“以境之奇怪论,则画不如山水;以笔墨精妙论,则山水绝不如画。”因为客观山水,没有文化历史意识;而画家“笔墨”才有历史典故的呼应与文化血脉的温度。他特别指出,只有不断与古代大师对话的“南宗”系统,才算有笔有墨。后世所谓

今年是“东方之笔”张大千先生(1899-1983)诞辰120周年,台北故宫博物院于4月1日至6月25日举办“巨匠的剪影——张大千120周年纪念大展”。世人皆知大千仿古可以乱真,且看知名学者、台北故宫博物院学术顾问罗青先生从美术史的角度,细析大师一生如何创造出“泼墨泼彩”的独门秘笈,以“后现代式”妥协,致力于与古人对话。——编者



“笔墨等于零”的主张,只是无知妄言而已。

董其昌为了实践自家理论,超越吴派传统,从元四家上溯董源、巨然,直追王维,开创“因笔墨而生笔墨”之法,使墨彩绘画完全自给自足,不假外求。董氏“笔墨”论,影响巨大,笼罩明清民国画坛近三百五十年之久。

仿八大意在探索新路

张大千于画,幼承家学,十九岁随二哥张善子东渡日本,入京都公平学校习染织,为他四十岁之前的仿古时期作品奠定了物质及技法基础。

及二十一岁,大千由日本学成返沪,书法拜上海名家曾熙、李瑞清为师;绘画则从勤习任伯年笔法开始,逐渐从四王风格上溯石涛、八大、渐江、冬心。十年之间,他往来京沪之间,仿制诸家之作,可以乱真。尤其是他三十三岁,随张善子初访黄山,在上海出版《黄山画影》(1931)摄影集后,画法大进,开始建立自家的绘画风格。同时在仿制“黄山画派”诸家之时,可以毫无原画傍依,直接自我作古,师心制作,瞒过当时许多鉴赏名家。

张大千的作品,以立轴、手卷、通屏为主,册页作品,数量不多,泰半为花卉、人物杂册;至于山水册页,极为少见,得者莫不视若拱璧。大千山水册页,有许多仿石涛小品,神形俱肖,足以乱真。古董商为得善价,往往将之拆开,将单页裱成立轴,分开求售,利市三倍。

笔者所选《瓜皮艇子图》虽然并未注明是仿他最心仪的石涛小品《耕钓深云里》,但却可以显示,三十出头的他,对石师水墨墨章技巧的掌握,已达信手拈来的境地。

大千册页中,仿八大者,绝少;而仿八大

山水、人物者,绝无仅有;尤其是仿八大水墨山水人物,又施之以青绿设色者,更是难得。以大千《仿八大山水人物册》为例,不但设色,仿八大款,而且还补题大千款识,真是稀若星凤。

兹选其中两开有系年者,约略论之。其一是第二页《牧牛图》,他以老师曾熙笔法题曰:甲戌(1934)长夏,做雪个画册,于故都颐和园之听鹂馆。下钤白文印:大千;又有仿八大名款:八大山人,作“哭之笑之”状,下钤朱文印:阿爰。图中的人物与牛只,则微露金农风格。

其二是第六页《倚琴图》,以自家笔法题曰:甲戌夏八月,摹并题,蜀人张大千,下钤朱文印:大风堂;又有仿八大款识:坐到三更尚未归 何园,下钤朱文印:阿爰。此图结构与人物,则有徐渭风貌。

时年三十六岁的大千,在海内外举办画展多次,已是全国知名画家。前一年,他应徐悲鸿之邀,出任南京国立中央大学艺术系教授。然不久他便移居北平颐和园昆明湖畔,专心作画。可见他心无旁骛,专注艺术,力求突破前人的志趣。

大千虽在题跋中对八大水墨画法,致意再三,推崇备至,但在自觉不自觉中,他将天地水云都敷上了清鲜彩色,此事证明他有意在水墨与墨彩中,探索出一条绘画新路。他不断努力作画售画,并以所得,重金购藏古画,超越文字艺术史料的局限,直接与古代大师的真迹杰作“对话”,展示了他以艺术实物学习并改写艺术史的雄心。

“后现代式”“血战”

七年后,也就是1941年三月,四十三岁的张大千携眷向敦煌出发,寻找水墨、墨彩与

彩墨(浓彩墨底)三者重新融合之道。在艰困的沙漠环境里,他一待就是两年半,完成两百余件彩墨临摹仿作,将晋唐六百年的彩墨与宋元明清一千年的墨彩,重新结合,震惊艺坛,至今未衰。这时回顾,可知《仿八大山水人物册》实肇其墨彩结合的绘画开端。

二十年后,六十三岁的张大千,在偶然间,利用他泼墨荷花所裁下来的残余剩墨纸片,随机涂改成《瀑布》《罗浮飞云顶晓日》两件山水小品,开启了他日后全新的泼墨泼彩画法。此后二十多年,他把泼墨泼彩之法,发挥到极致,以一人之力,锻接了隋唐以前与宋元以来的中国绘画史,同时也展望了墨彩画的未来大道。

张大千的“泼墨泼彩”的艺术史意义有三:其一是让隋唐农业社会装饰性的华贵重彩系统,重新加入现代墨彩画,成为反映二十世纪工业社会对新鲜亮丽色感的需求。

其二是他以重彩刻画外在形式来表现“气韵生动”的谢赫美学典范,以商业设计的新面目,回到墨彩画中。让属于壁画、幡画等一路的民间艺术,在墨彩画中获得新生。

其三是他以“半自动半被动”的流动泼墨,反映了二十世纪中国人及中国知识分子及画家,于半自动半被动的情况下,在政经动荡的中国及全世界,飘零流寓的情境。寓意田园文人山水,在此大漂流大移动的水墨彩色狂潮下,只剩下少许岌岌可危的亭台、房舍、树木,随时有被汹涌的泼墨重彩吞没的可能。

无可讳言,张大千的泼墨泼彩,是“误读”了西方抽象表现主义表象之后的个人回应。但在泼墨泼彩后,为了安抚旧有藏家对他新画法的信心,他不得不于墨、色空隙间,补上——也可以说是“拼贴”上传统的小桥、流水、人家、树木,以显示他四十多年的精深笔法功力。这种将“半自动泼洒”与“芥子园画传”两种不兼容画法“拼贴合一”的创作,毋宁是一种“后现代式”的妥协。

在确定自家变法能在画坛稳固立足后,张大千便开始选择恰当时机,以纯粹泼墨泼彩方式,持续其艺术追求,让内容与形式合而为一,回到高潮式现代主义范畴,画出了《瑞士雪山》及《幽谷图》(与郭熙《幽谷图》)对话那样既抽象又写意的稀世杰作。然在此同时,他并没有完全放弃“后现代式”的妥协画法,而且精益求精,画出有少许点景人物、房舍的杰作如《桃源图》与《云山古寺》图,完成了他毕生不断追求的与古人对话的艺术志业。