

庆 祝 中 国 政 府 恢 复 对 香 港 行 使 主 权

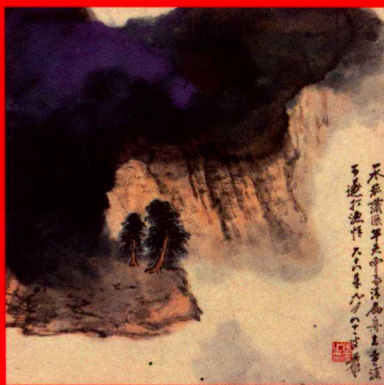
中国艺术大展作品全集

张 大 千 卷



中国艺术大展组织委员会编 上海书画出版社出版

编



中国艺术大展作品全集

- 主题创作卷
- 中国画卷
- 油画卷
- 版画卷
- 雕塑卷
- 水彩画、粉画、宣传画卷
- 艺术设计卷
- 名家卷
- 齐白石卷
- 徐悲鸿卷
- 林风眠卷
- 黄宾虹卷
- 潘天寿卷
- 刘海粟卷
- 张大千卷

ISBN 7-80635-134-5



9 787806 351345 >

1346311

庆祝中国政府恢复对香港行使主权

中国艺术大展作品全集

张大千卷

重庆师大图书馆

重庆师范大学
学前教育学院
图书馆

J221
049

中国艺术大展组织委员会编
上海书画出版社出版



CS1521901

中国艺术大展作品全集编辑委员会

总编

卢辅圣 田 丹

副总编

李维琨 何 冰

委员

薛锦清	柴 宁	夏硕琦	曾晓田
茅子良	诸 迪	何耀华	卢 炘
徐庆平	林 木	张 胜	陈 翔
王兆荣	张桂铭	金尚义	广 军
贾方舟	曹锦炎	王瑞霖	

张大千卷

执行主编

牟 群

封面设计

肖 勇

责任编辑

陈 翔

摄影

杨 勇

中国艺术大展作品全集·张大千卷

中国艺术大展组织委员会编

上海书画出版社出版发行

(上海市钦州南路81号 邮政编码 200233)

各地新华书店经销 捷诚印务(深圳)有限公司印刷

开本 787×1092 1/8 印张10 字数 30千字

1997年5月第一版 1997年5月第1次印刷

印数: 001-1 500

ISBN 7-80635-132-9/J·926 定价: 168.00 元

(精装) 印数: 001-1997

ISBN 7-80635-134-5/J·928

(1-15卷) 全集定价: 5680.00 元

中国艺术大展组织委员会

主任

刘忠德

副主任

李源潮 徐文伯 潘震宙 张百发 胡昭广 万嗣铨 龚学平 曲维枝 徐志纯

肖祖修 窦瑞华

委员

谭 斌 王 华 曲润海 陶纯孝 孟晓驷 孙维学 尹志良 程天梁 王 琦
于长江 邹祖烨 叶厚荣 钱林祥 姚 欣 田军利 侯湘华 田 丹 干树海
高传河 连晓鸣 李中贵 肖 峰 雷正民 杨力舟 曾晓田 何 冰 袁 彬
卢辅圣 姜一冉 刘泽源 关 兰 陈秉义 王明旨 陈冬亮 廖静文 徐庆平
夏伊乔 杜乐行 卢 炘 曹锦炎 王长寿 徐 雄 何天祥 郭汝魁 王川平

展览总监

田 丹

艺术总监

何 冰

行政总监

曾晓田

办公室主任

曾晓田

办公室副主任

金克弘 李建民 李延轩 邵 彬 柴 宁 吕 林

秘书

姚志华 冯 宇 黄 啸 陈 浩

法律顾问

赵晓鲁 吴一丁

中国艺术大展策划人

田 丹 何 冰 郑柯军 曾晓田 柴 宁

中国艺术大展艺术委员会

总顾问

吴作人

顾问

蔡若虹 王朝闻 华君武 王 琦 李少言 黄永玉 秦 征 张 仃 彦 涵
刘 迅 黄 胄 潘絮兹 李 琦

名誉主任

关山月

主任

吴冠中

副主任 (以姓氏笔画为序)

卢辅圣 刘文西 刘勃舒 白德松 许 江 李焕民 肖 峰 何 冰 李中贵
宋源文 张桂铭 陈钧德 袁运甫 徐庆平 曹锦炎 常沙娜 曾竹韶 靳尚谊
雷正民 詹建俊 潘公凯

委员 (以姓氏笔画为序)

广 军 马一平 王世潮 王兆荣 王宏建 王纯杰 王受之 王复羊 王续希
王曾伟 王蕴强 韦尔申 韦启美 水天中 文 楼 方增先 尹定邦 邓平祥
邓福星 卢 炘 叶毓山 叶毓中 田金铎 史超雄 白澜生 皮道坚 司徒兆光
朱乃正 全山石 刘大为 刘文谔 刘国华 刘春华 刘骁纯 刘曦林 孙为民
牟 群 苏秋平 李 翔 李天祥 李毅峰 杨 尧 杨力舟 杨必位 杨夏蕙
杨悦浦 邱瑞敏 何孔德 妥木斯 沈柔坚 宋惠民 张 昌 张 胜 张 骥
张丁木 张夫也 张宝玮 张祖英 张绮曼 陈汉民 陈幼坚 陈秉鹏 陈绶祥
邵大箴 范迪安 林 木 林兴华 林衍堂 林磐耸 尚 扬 金尚义 周长江
赵 萌 郑叔方 单国霖 郎绍君 胡昌建 柳冠中 施大畏 俞晓夫 哈孜·艾买提
闻立鹏 祝 斌 祖绍先 姚有多 贾方舟 夏伊乔 夏硕琦 柴 宁 钱绍武
徐文彬 徐世荣 徐昌酩 高 虹 高济民 郭北平 唐小禾 诸 迪 曹春生
盛 扬 符易本 章永浩 梁明诚 梁 栋 屠舜耘 陶如浪 隋建国 彭 德
葛维墨 韩书力 程十发 程允贤 靳埭强 简召全 廖炯模 廖静文 谭权书
熊 明 缪鹏飞 黎 明 潘 鹤 潘行建 潘昌候 潘锡柔 潘嘉俊 薛永年

秘书长

刘骁纯 邓福星

副秘书长

邓平祥 叶毓中 陈绶祥 刘国华

学术秘书

柴 宁 谢晓全 黄 啸

目 录

前言	刘忠德 1
序	吴冠中 3
论张大千	林 木 5
图版	15
图版索引	67
张大千年表	69

前言

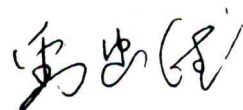
1997年7月1日,我国政府对香港恢复行使主权,这是中华民族一洗百年耻辱的重大事件,是实现祖国和平统一的重要里程碑。包括港澳同胞、台湾同胞在内的全体中国人民和海外炎黄子孙无不为之扬眉吐气。

为了庆祝香港回归祖国,文化部主办了“中国艺术大展”。这个大展,以爱国主义为主题,以中国人民百年来反抗外来侵略和争取收回香港的斗争为题材,表现和反映了人民群众庆祝香港回归的喜悦心情。因此,它既是一项大型美术创作展出活动,又是一项具有重要意义政治活动。

“中国艺术大展”在中国美术家协会、北京市文化局、上海市文化局、天津市文化局、浙江省文化厅和重庆市文化局等单位协助下,经过近一年的筹备,组织创作和征集到一批庆祝香港回归祖国的美术作品。从总体上看,这次大展比较全面地展示出近年来我国美术创作的艺术水平。

在香港回归祖国这一伟大历史时刻来临之际,“中国艺术大展”隆重地开幕了。大展组织委员会把在“中国艺术大展”中展出的作品汇集成册,是一件有纪念意义的事。

在此,我代表文化部向协助举办“中国艺术大展”的各有关单位,向热情赞助这项活动的各实业单位表示衷心的感谢!向积极参与创作的美术工作者,向为组织这项活动付出辛勤劳动的有关专家和同志们致以崇高的敬意!向所有关注和支持“中国艺术大展”的朋友们和各界人士表示诚挚的谢意!



1997年5月

序

改革开放以来，中国的美术创作进入了建国后最活跃的时期。在北京，即使天天看美展也看不过来，这种群众性的美术创作热潮是提高和发展中国美术创作的巨大基石。香港回归，是全世界炎黄子孙都欢欣鼓舞的大事。为庆祝这个重要的历史时刻的到来，由政府主办“中国艺术大展”，并以“体现爱国主义、歌颂祖国统一、弘扬民族文化”为主题，以“展现中国当代艺术家及海外华人艺术家的艺术成就”为主旨，大展在开始筹办时就提出了“时代性、经典性、历史性”的目标，是顺乎人心、合乎民意的，因此得到了广大美术工作者的热烈响应。

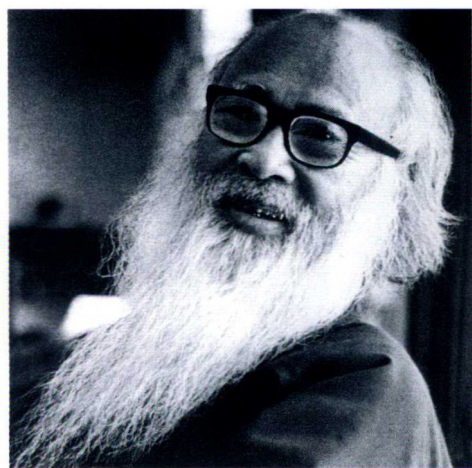
中国美术有值得骄傲的古代传统，但我们的现代美术创作还在探索和发展的过程中。为了中国美术的发展，乱封“大师”、“精品”的风气不值得提倡，搞歪门邪道进行自我包装更应该抵制。这些只能降低中国美术的水准，不利于中国美术的提高。中国现代美术要以自己独立的作风和中国气派自强于世界现代美术之林，还要通过一代一代的美术家坚持不懈的努力。对此，我们应该有十分清醒的认识。

吴冠中

1997年5月6日

论张大千

林 木



张大千与张善孖



张大千与子姪张心智、张心玉等人摄于敦煌莫高窟第44窟前

张大千在现代中国画家中，其艺术才情和艺术家气质是相当突出的。从艺术修养论，他不仅画画得好，而且师从曾熙、李瑞清习书法而名震书坛。张大千的诗、词、文章都写得很好，又喜欢读书，在涉猎山川的旅游途中，他也是手不释卷，加之他在篆刻方面的造诣，张大千可谓诗、词、文、书、画、印之全才。张大千还酷嗜中国传统戏剧，从他家乡的川剧，到上海的评弹、流行全国的京剧。他不但喜欢看这些本质上与中国画相通的民族艺术，甚至还和戏剧界名宿如川剧界的鲜灵芝、周企何，京剧界的梅兰芳、马连良、孟小冬、程砚秋等结为莫逆之交。张大千那种丰富的艺术才情不仅表现在艺术上，而且，他的好游历也许在数千年画史上也是屈指可数的。他不仅在大陆的几十年时间内马不停蹄地几乎游遍全国各地，50年代以后，更遍游世界。张大千生性放达，豪爽不羁，为人友善，有着极好的人缘。上至达官贵人、大师名家，下至平民百姓、普通画家，大千均能谦逊相待，一视同仁。当时中国文化界名流们，不论其观点、派系是如何的不同乃至对立，却多与大千有着良好的朋友关系。至于张大千养虎养猿，搜罗奇花异卉，若干浪漫趣闻，加之美食家的名声，以及机智幽默的若干传闻，使张大千早在30年代已经以传奇色彩享誉画坛了。

张大千十多岁在重庆读中学时，搞到一套《芥子园画谱》，开始了他的绘画生涯。这位绘画天才一则嗜古成癖，对传统美术有一种极为强烈的亲和感，同时他对传统美术又有一整套严密而系统的研究方法。他主张临摹是“非下一番死功夫不可”的。这种“死功夫”就在于对画史的精深的了解，对古人作画的时代风气、构图特征，以及他们在用笔用墨用色用水用纸上的习惯与特点都要能做到了如指掌。张大千曾以石涛再世而名闻海上，以致其20余岁时临摹的一张石涛山水，竟骗过了黄宾虹的慧眼。所以能到如此地步，除了早年张大千拜的两位教师皆一代名宿，教师的收藏及其介绍，使张大千饱览了包括石涛在内的历代大家真迹之外，这位有心人还不仅看，而且借鉴，有时条件有限，就以其超人的记忆力来“背临”。这种非常人可拟的才气加上同样非常人可拟的一套“苦功”与“硬功”，把张大千的临摹本事炼到了炉火纯青的地步。

张大千临画正是像他自己所说的那样：“要临到能默得出，背得熟，能以假乱真，叫人看不出是赝品。”张大千不仅可以背临古人山水画，就连场面很大、人物不少的人物画，他也能背临。《张大千传》中就载有大千背临南唐顾闳中《斗鸡图》的生动故事，称赞“图中骑马观斗鸡的贵族子弟和玩斗鸡的市井无赖，无不各具形神”^①。1984年底，北京故宫博物院把全国各大博物馆原来被鉴定为真迹后来经专

家重新鉴别出的赝品集中展出，其中历代大家那难辨真伪、维妙维肖的赝品，有相当比例就是出于张大千之手。其令人瞠目结舌的仿古技巧，充分显示了张大千对古代传统的精湛研究。

当然，张大千对古代美术的研究，其意义最为深刻的要数对敦煌的考察与研究。敦煌，这个世界文化的瑰宝，自从斯坦因、伯希和等人劫掠了大批敦煌文物后，才引起国人自己的关注。但由于地方极为偏僻，加之战乱频仍，对敦煌的考察、研究与保护一时无人问津。而当时笼罩于文人画势力之中的中国画坛，包括徐悲鸿在内的不少画家都轻蔑地认为敦煌艺术不过是“荒诞不经”的工匠们的“水陆道场”画而已，不值得重视。可是，天才的张大千本来也画文人画，却偏偏以一双慧眼盯准了万里之外戈壁沙漠中的敦煌。从1941年春到1943年夏末，张大千历尽千辛万苦，甚至冒着生命危险，带着家人、弟子和朋友，用了整整两年多的时间，在这个荒无人烟的废墟中清理、编号、研究、临摹。他为了得到敦煌艺术的真谛，甚至不惜重金从青海塔尔寺请来一些善画工笔重彩的喇嘛，从制布、制色、绘制方法及程序上，搞清了一系列失传千年的传统美术的秘诀。张大千通过近3年的研究，透彻地了解敦煌艺术近千年中各个时代的美术特征及其演变规律，了解到敦煌艺术的中国化特点，也具体地从临摹包括12丈巨幅大画在内的276幅敦煌壁画中，系统地研究了敦煌艺术从风格到形式的方方面面。敦煌之行成为张大千一生艺术生涯中的一个重要的转折。

张大千对古代传统的继承是全方位的。他从学石涛起家而成名。本世纪初，由于对流行已达300余年的董其昌、“四王”枯涩画风的反感，画坛掀起对充满个性色彩的石涛、八大画风的崇拜。当时学石涛已成风气，张大千的两位老师也是推崇石涛的，刘海粟、傅抱石亦从学石涛起家。而张大千以其天纵之才在学石涛之风中异军突起。但张大千却也并未死守石涛，而是转益多师，广学诸家。他20年代从石涛入手，兼及八大、渐江、石溪、梅清、张风、四王、陈老莲，30年代再上溯至明代吴门沈、文、唐的淡雅秀润，乃至元四家，尤其是王蒙那独具一格的繁茂、朴厚风格。40年代以后，张大千又从五代北宋的董源、巨然、范宽、郭熙处汲取营养，此间院画系统的顾闳中、赵佶、赵孟頫、唐寅、仇英也是他研究的对象。可以说，中国画史上的名家大师之作，不论是山水、花鸟，南宗、北派，或者是上层正宗、民间俚俗，张大千均广撷博取，炼就自己非凡的艺术技艺、艺术感受与艺术眼光。此可谓张大千受古代美术传统的陶养之“三熏三沐”。

张大千学习古代美术尽管是如此的深入、如此的广博、如此的热情与虔诚，但习古本身并非目的，这是张大千作为一个天才画家与其他画家们一个原则性的差别。

张大千十分清醒地认识到，绘画是一种创造性的活动，“大抵艺事，最初纯有古人，继则溶古人而有我，终乃古人与我俱亡，始臻化境”。所以，青年时期的张大千往往以“纯有古人”的刻苦临仿为方法，用心体会古人用意之所在。且因其学



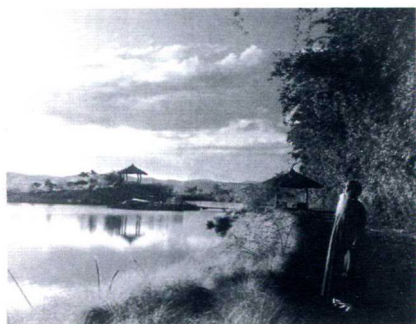
临摹敦煌壁画



所临敦煌壁画



张大千在巴西八德园 1965年



在巴西八德园内五宾湖畔 60年代



七十自画像 1968年



与毕加索合影

习古人不拘一家一派之术，所以对传统能有广泛深入而系统的理解。如其在对敦煌的研究、临仿两年多的时间里，写出了20余万字的《敦煌石室记》。其以创造的心态去看待摹古工作，也是张大千与其他好古者的原则性区别。

经历了“最初纯有古人”的学习、研究、临仿古代绘画的过程，张大千开始了一个他所谓的“继则溶古人而有我”的阶段。在这段时期中，张大千主要是对他所掌握的极为丰富的各家各派传统进行选择、综合而为我所用。大陆画坛所能见到的张大千50年代以前的作品，大多属于这个阶段。

我们可以从文人画家气质颇浓的张大千的作品中看到大量的院体绘画的明显影响。写实性，是院体画和文人画的一个重要的区别。如果说，“论画以形似，见与儿童邻”（苏轼）是文人画的一大特色的话，那么，严格的写实性则是院体画系统的特征。张大千虽从艺术修养、艺术才情上与文人画家气质十分接近，但他的绘画主张却有明显的写实追求。他主张，“画一件东西，必须要了解其理、其形、其情”，并说：“花鸟画以宋朝为最好。……因为宋人对于物情、物理、物态观察得极细致。”②张大千在其画论中多次表示过他对宋画的兴趣，对历史上韩幹以马为师，易元吉入山观猿等故事也津津乐道；而他本人，就和其兄善子养虎以供画虎之用，养马、猿、犬、猫以作范型。张大千自己的画也因此带上明显的院画风范。张大千什么都能画，山水、花鸟、人物、鞍马、蔬果、草虫、走兽、佛道，可谓无所不能。古代文人画家一般只治一技，郑板桥“一生只画兰竹，不治他技”，反视百技皆能者为画工俗者。张大千跻身文人画家群中，却强调“不能只学一门，应该广泛学习，要山水、人物、花鸟都能画，只能是说长于什么，才能算大画家”。又说“天下事一通百通。画虽小道，讵能外此？工山水者，必能花卉；善花卉者，必能人物。如谓能此而不能彼，则不足以言通”。

请注意张大千的“大画家”的概念。这种以无所不能的描绘客观万物的技能作为“大画家”的内涵之一，与黄宾虹的带有极为浓厚的文人画意识、以笔墨的高下定“名家”、“大家”具有完全不同的性质和标准。而张大千的写实功夫的确也极好，他力求恢复已被文人画中断了的院画式的勾染方法，在反复勾勒和层层渲染之中表达出事物的形色之美和线条之美。他“以宋人法”画了不少标准院画系统的人物画、花卉画、鞍马画。如其唐人风范的《韩幹照夜白图》（1947年）、具有周文矩《宫中图》意味的《蓉桂呈芳》（1980年），以及有融合周文矩、赵佶人物画意味，构图复杂，人物众多的《文会图》（1946年），如此等等。值得特别指出的是，张大千这些作品已不是纯仿古人技法，而是对古代技法进行了综合运用。我们既可以在其中看到周文矩的造型方式，又可看到赵佶、钱选、赵孟頫人物画的影响，分明可以感到却又难以一一对应指明其在构图、用笔、造型诸方面的渊源。

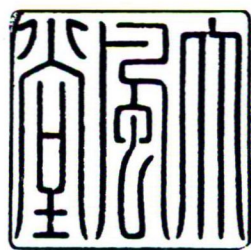
再看张大千的山水画。山水画发展到明代松江派之董其昌及其清初“四王”，作画，第一讲究的已经是“笔墨”了。王昱所谓“作画第一论笔墨”，盛大士所谓

“胜于丘壑为作家，胜于笔墨为士气”。如此地忽视丘壑、位置等章法布局因素，以致清初笪重光就指出了“士夫得其意而位置不稳”的时代通病。张大千虽也认同笔墨，却强调“山水画的结构和位置，必须特别加意”。还以北宋院画家郭熙为例：“昔人郭河阳论画，曰要可以观，可以游，可以居。……这样好的地方，怎样能够搬家去住才好呢！要达到这样的山水画，表示够条件了。”这种对待山水画的态度，显然与仅在笔墨意趣上作文章的文人画家思路两样。张大千对文人山水是不满的：“中国画自唐宋而后，在文人画一派，不免偏重在笔墨方面，而在画理方面，则比较失于疏忽。如果把唐、宋大家名迹拿来细细地观审，那画理的严明，春夏秋冬、阴晴雨雪，简直是体会无遗！”又说“我国古代的画，……没有不十分精细的。就拿唐宋人的山水画而论，也是千岩万壑，繁复异常，精细无比。不只北宗如此，南宗也是如此。不知道后人怎样闹出文人画的派别，以为写意只要几笔就够了”。可见张大千十分推崇院体和北宗山水，而对寥寥几笔的“写意”文人山水是反感的。他甚至提出了与文人画全然相反的另一重要观点：“写意两个字，依我看来，写是用笔，意是造境。不是狂涂乱抹的，也不是所谓文人遣兴的，在书房用笔头写字的意思。”而张大千在大量地临习、研究中国远古绘画、院体画，尤其是敦煌面壁三年，面对那些几十丈之巨的壁画之后，对在他看来已显十分草率而小气的文人画极为不满，而重新提出了“画家之画”的重要概念：“作为一个绘画专业者，要忠实于艺术，不能妄图名利；不应只学‘文人画’的墨戏，而要学‘画家之画’，打下各方面的扎实功底。”

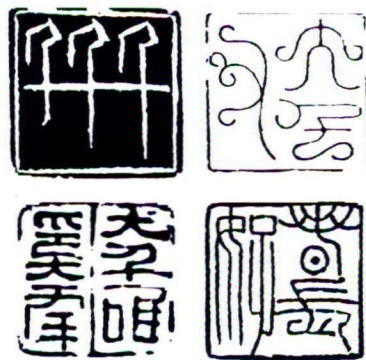
“画家之画”是张大千对流行数百年而有滥竽之势的文人墨戏的针锋相对的逆反。张大千对“画家之画”有一更令人感奋的解说：“我常说，会作文章的一生必要作几篇大文章，如记国家人物的兴废，或学术上的创见特解，这才可以站得住；画家也必要有几幅伟大的画，才能够在画坛立足！……所谓大者，一方面是在面积上讲，一方面却在题材上讲，必定要能在寻丈绢素之上，画出繁复的画，这才见本领，才见魄力。如果没有大的气概，大的心胸，哪里可以画出伟大场面的画！”^③

张大千的山水画一直以大幅的画面、复杂的结构、精致的细节及真实的造型、融和文人画的笔墨意味而自成一格的。就是到他大泼彩之时，这种基本风貌仍一以贯之。如其高53.3厘米，长1996厘米的巨幅泼彩长卷《长江万里图》，种种耐人寻味的细节安排，则不仅在可居可游之中寄托着大千深沉的乡思，而且此画亦堪称“画家之画”的典范之作。

其实，张大千对传统的研究，在他看来，也不过是学习的第一步而已。他曾说过：“只我个人的经验，也是我学习的历程来说，要想画出成绩来，首重勾勒，次重写生。”又说“古人有所谓‘读万卷书，行万里路’。这是什么意思呢？因为见闻广博，要从实地观察得来。……名山大川，熟于心中。胸中有了丘壑，下笔自然有所依据。”熟悉中国古代艺术的张大千，还从一种更高的审美层次上去看待游历，



大风堂印 张越丞刻



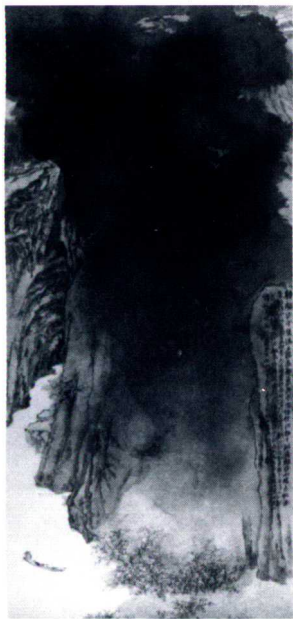
自刻印4方



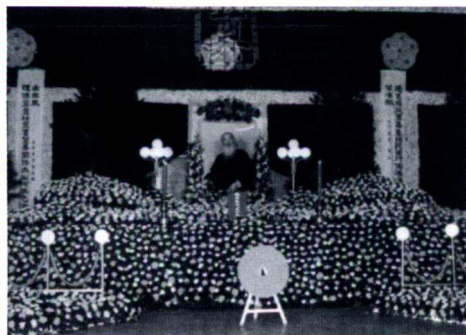
赏画



与夫人徐雯波合影于台湾
摩耶精舍门前 1981年



桃源图 1982年



追悼会 1983年

以为“游历不但是绘画资料的源泉，并且可以窥探宇宙万物的全貌，养成广阔的心胸”。40年代之前，张大千在国内已是“老夫足迹半天下，北游溟渤西西夏”，游学日本，行旅朝鲜，讲学印度。50年代以后更在全世界自由来去。张大千不仅走的地方多，而且由于他把这种游历看成是人生的一大快事，加上师造化的古代传统影响，他对自然的体悟也比一般人深。他说：“要领略山川灵气，不是说游历到过那儿就算完事了，实在要身入其中，栖息其间，朝夕孕育，体会物情，观察物态，融会贯通，所谓胸中自有丘壑之后，才能绘出传神之画。”张大千50年代之后的绘画，不少是直接源于具体的现实生活和特定的自然环境。为画花鸟动物，张大千养花养鸟，猫狗虎猿亦在其园中，所画多为写生，难怪生动而真切。他的人物，也大多为直接写生的结果。50年代以后，张大千所作山水，不少作品就直接以具体的山川地域作为绘画对象，如《印度大吉岭瀑布》、《瑞士瓦浪湖》、《巴西八德园》、《阿里山云海》等等。这位50年代以后再也未能回大陆的天才画家，把他对大陆家乡的无限思念一一寄之绘画。他唤起他那超人的记忆力，把往昔游历祖国大好河山的种种体悟和意念全以非常具体的形象表现出来。

实际上，50—80年代，即张大千50余岁以后，才是这位20余岁就成大名的天才画家最为辉煌的时期。在经历了张大千自称的习古与溶古这两个阶段之后，张大千方始步入其忘古而自我创造的崭新的阶段。

张大千的艺术是有其演变过程的。大致分来，可以40年代初敦煌之行为界。事实上，敦煌之行的确是张大千艺术历程上一大转折。在敦煌近3年面壁苦修，张大千从中领会到他以前未能领悟到的许许多多的东西。他感受到中国艺术一度呈现过的那种雄强浩大的恢宏气度，感受到中国艺术一度拥有过的那种辉煌绚丽的色彩世界，体悟到中国艺术那种写实与超现实的融和，以及融和中外而出之以民族化、中国化的特色。研究敦煌艺术之后，他深深地感到：“中国绘画发展史，简直就是一部民族活力衰退史！”他开始注重对绘画的崇高美的追求。其风格由古典文人意趣的清新淡泊向雄强浩大发展，更重渲染设色之法。他在大幅画上运用积墨、泼墨之法，又把以前就喜用的浓重色彩朝更加复杂、浓艳、金碧辉煌方面发展。张大千要在自己的绘画中恢复中华民族的自信与活力。1956年，张大千去法国巴黎举办他的个人画展。与他同时在卢浮宫举办画展的有特意安排的马蒂斯遗作展。在巴黎，张大千与华裔抽象画家赵无极交往，又在立体派大师毕加索那儿作客。回到巴西后，张大千因糖尿病引起眼疾而视力下降。到1959年，张大千在巴西以泼墨之法画出《山园骤雨图》，由此开始了他绘画生涯中的“古人与我俱亡，日臻化境”的创造阶段。

张大千后来名闻世界的大泼彩是以泼墨开始的。张大千的《山园骤雨图》与以前他的那些从结构到笔墨都渊源有自的山水画大不相同。从结构上看，该图取自然的一个微小的局部，有地无天，画面满实。从画法上看，该画虽有局部勾勒的山岩

树木，但占画面大部分的，却是以奔放、泼辣的用笔和大面积泼墨、泼彩去完成的。这幅承前启后，既有旧法又融新意的作品奏响了张大千晚年变法的序曲。

张大千对自己用泼墨法的原因说明道：“我近年的画，因为目力的关系，在表现上似乎是变了。”又说，“予年六十，忽撙目疾，视茫茫矣，不复能刻意为工，所作都为减笔泼墨。”④这一年，巴黎博物馆成立永久性中国展览厅，张大千以12幅作品参加开幕式，其中就有他的这种草创期的泼墨作品。到1961年，张大千的泼墨技法向泼彩发展，此年创作的《幽壑鸣泉》即这种泼彩法的开端。

张大千的从泼墨而至泼彩，其法是在纸上或绢上稍定大体位置，执碗往上泼色、泼墨、泼水。或趁湿而泼、或稍干再泼，或浓破淡、或淡破浓，或色破墨，或墨破色，或色与色破、墨与墨破，或大碗狂泼、或小流浇注，或再加渲染以取柔和、或以笔导引以正轮廓。色与墨在水份高度饱和中互渗互融，形成一片迷离朦胧的神幻境界。此种放逸天成的泼彩之作有时又辅以略加勾勒，以在一片抽象朦胧中呈现某些细节，如荷干、荷花、民居、树木、山廓等等。张大千泼彩的才能更在于他能雄浑浩大而不失精微，在水墨淋漓之中居然可以通过渲染、引导、留白诸般控制手段，寓情绪表现于东方式理性之中。尤为令人慨叹的是，张大千甚至可以控制这种颇具偶然性的泼彩之风来表现造型严格的哈巴狗及其细腻的绒毛。从60年代初，张大千运用这种大泼墨、大泼彩或两者相结合之法一直到他去世。此间他也画一些传统味较浓的山水或花鸟、人物，但笔墨已更为雄肆、奔放而自由了。

关于张大千泼彩法之渊源，不少论家认为是受西方现代抽象画法影响，且干脆把他列入“融和派”之列。事实上，张大千的泼彩法的确是从泼墨法发展而来的，而泼墨法，又的确是一种古老的传统之法。张大千坚持说：“我的泼墨方法，是脱胎于中国的古法，只不过加以变化罢了。”又说“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”，“世谓创新，目之抽象。予何创新？破墨法固我国之传统，人久不用耳。”“这主要是从唐代王洽、宋代米芾、梁楷他们的泼墨法发展出来的。”⑤泼墨法是古代传统中一种绘画技法，这差不多是美术史的常识。唐代的王洽“醺酣之后，即以墨泼。或笑或吟，脚蹙手抹”（《唐朝名画录》）；明代吴小仙“跪翻墨汁，信手涂抹，而风云惨惨生屏障间”（《无声诗史》卷二），因而被明宪宗叹为“真仙人笔”，其法也不是以笔画，倒很像张大千以碗倒墨汁而以笔导引成形象。其中还有宋代的梁楷画《泼墨仙人图》，以水墨淋漓的泼墨效果去表现“淋漓襟袖尚模糊”的醉仙人形象。当然，古代的泼墨法大多仍用笔，不过笔更大，运笔更洒脱，墨汁与水的份量更重而已。而从泼墨到泼彩，亦不过材料有变化，技法上并无本质的不同。张大千60年代初期由泼墨而演变至泼彩，应被看成是顺理成章的事。

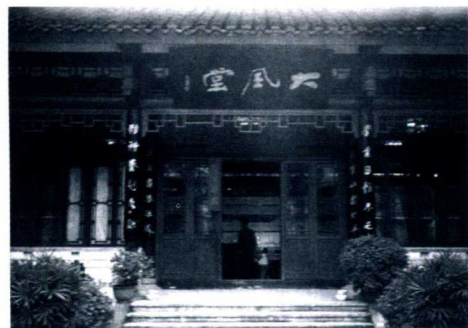
泼彩其实也是一种古法。唐代天宝末年进士封演撰《封氏闻见记》就明确地载有泼墨泼彩的详尽画法：“大历中，吴士姓顾，以画山水，历抵诸侯之门。每画先



六言联 1979年



四川内江张大千纪念馆，馆名由张学良题



四川内江张大千纪念馆内“大风堂”



山雨欲来 1967年

帖绢数十幅于地，乃研墨汁及调诸彩色各贮一器，使数十人吹角击鼓，百人齐声喊叫，顾子著锦袄锦缠头，饮酒半酣，绕绢帖走”，然后“取墨汁摊写于绢上，次写诸色，乃以长巾一，一头覆于所写之处，使人坐压，已执巾角而曳之，回环既遍，然后以笔墨随势开决，为峰峦岛屿之状。”

这种画法，不论就其蓄色水、墨水倾泻（“摊写”）之法，以及“以笔墨随势开决”引导之法，与张大千的泼彩之法则同出一源。这可是封演亲自“闻见”的生动记载。⑥清中期以指画名世的高其佩亦泼过彩。高秉在《指头画说》中就记载过自己亲见高其佩指画钟进士像：“勾勒泼墨者，且有泼硃者，神奇变幻，不可端倪。”清中期著名画家沈宗骞著《芥舟学画编》更十分明确地提出过泼彩之法：“墨曰泼墨，山色曰泼翠，草色曰泼绿。泼之为用，最足发画中气韵。”可见，张大千一再强调他所用法古人早已有之并非故弄玄虚。

从张大千泼墨泼彩的风格内涵看，张大千泼彩的确主要采用他所谓的传统“破墨”法，取浓淡色墨之互相渗化、积叠而达到淋漓恣肆的效果。尽管有些表现雨、雾、云、雪的特殊效果的泼彩其局部有抽象趋向，但张大千的大部分泼彩讲究严格控制，注意局部细节之准确与大片山体、云雾的抽象块面的对比。照张大千看来，画画就得讲究物态、物理、物情，由此才可以寄情寓意，“无论画什么，总不出理、情、态三个原则”。因此，他对中国传统中的抽象性因素，并不孤立看待。他总认为抽象来源于且不脱离具象：“中国画三千年前就是抽象的，不过我们通常是精神上的抽象，而非形态上的抽象。”又说：“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。”

由于这个根本的认识上的原因，张大千的泼彩无论怎么抽象，总是和具象的因素结合在一起，他的泼彩画总是通过具象的符号性作用表达其东方式情感或意境。



朱荷通景屏 1941年