

画本无禅 唯画通禅

——读张大千《面壁图》

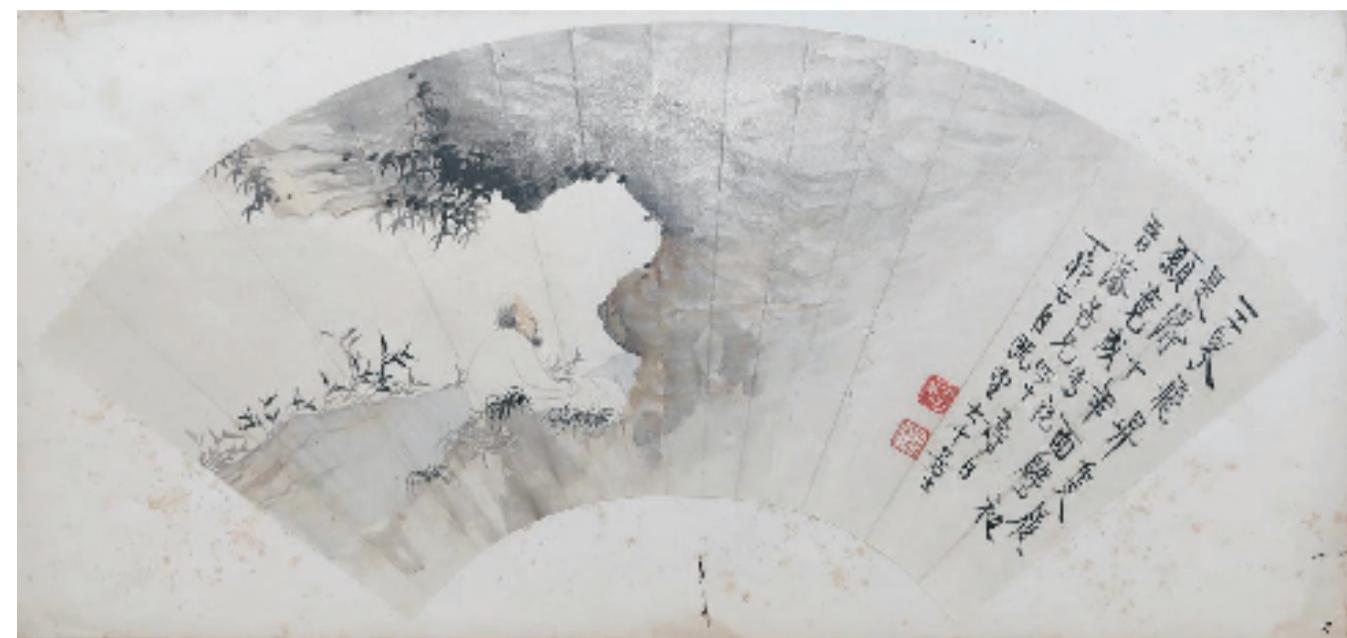
■ 韩文慧

张大千从21岁起,受两位书法老师曾熙和李瑞清的影响,偏好临古,尤爱石涛、兼学八大山人、石溪和弘仁。清初四僧的书画以先贤为师,兼容并蓄,具有强烈、真挚的感情色彩。特别是僧画空灵豁达的境界与张大千早期艺术取向不谋而合,不过张大千早期作品数量甚少。

内江市东兴区文保所馆藏《面壁图》作于1927年7月,28岁的张大千作此扇面赠内江人胡竞寰。《面壁图》为扇面纸本水墨,纵25cm,横52.5cm。描绘达摩面对崖壁静坐悟道,萧然出尘,笔法细腻,意境开阔。右题:“三界飞升,只履是得,十年面壁,初愿竟成。写祝晋藩吾兄四十寿日,丁卯七月既望,大千居士”,钤印白文印“张爰印”和朱文印“大千”。

胡竞寰,资中人,又名胡锐,别名晋藩,生于1887年9月,自号万扇楼主。胡竞寰曾为直系军阀吴佩孚部下,1928年3月随吴佩孚在四川,直到1931年春,吴佩孚离川去北平。胡竞寰喜书画、篆刻,富于收藏,所藏书画作品收集在万扇楼主画册中,以扇面,册页小品画为主。

1927年4月,吴佩孚兵败,率残部逃往四川,托庇于川系军阀杨森。7月,时值胡竞寰40岁生日,张大千作《面壁图》,题四言诗勉励友人胡晋藩。“三界飞升,只履是得,十年面壁,初愿竟成。”此诗中蕴含两个典故,一为“十年面壁”,相传南朝名僧达摩刻苦修行,终日面壁坐禅,静心潜修佛法,终成佛教禅宗始祖。一为“只履”,是张大千用达摩“只履西归”的故事,劝解友人放下执着,洒脱自在地面对现在的处境。胡



张大千 面壁图 25x52.5cm 1927年

晋藩后来将《面壁图》收进《万扇楼主画册》,为我们保留下这幅大千先生早期的佛禅绘画。

张大千早期学画“由明末四僧入手,取法的范围亦多在元明以降之笔墨表现”。文人画以诗、书、画、印于作品中,寄诗情于画意,托画意来表达诗和远方,注重“简、拙、淡、雅”来凸显文人的高雅情趣。受中国古代传统文人画影响,张大千经历了师古、师自然、师心三个阶段,《面壁图》是张大千师古学习阶段的心得力作。采用中国水墨画传统技法,用简略的写意笔画和柔和的色彩,表现出达摩面壁的自然形态,超凡脱俗的意境,构图线条简洁流畅,笔墨细秀空灵,结构疏密有致,风格秀逸清俊,气

氛静谧清幽。

1919年,张大千因未婚妻过世而“出家”松江禅定寺,得“大千”法号,在禅定寺的修行,是张大千与佛教的缘起。张大千师法的诸前辈,如“清初四僧”等,与佛禅有千丝万缕的联系,“画本无禅,唯画通禅”的画僧艺术思想对张大千的佛教题材绘画产生了重要影响。从28岁的张大千作《面壁图》推断,年轻的张大千从佛教艺术中吸收创作源泉,把画佛的艺术行为视为礼佛,在作品内容、表现形式,以及画诗中都有着佛禅之心的真切流露,通过创作佛禅绘画,实现随缘放旷、任性自然的情感寄托。

(作者为张大千纪念馆副研究馆员)



张大千 达摩面壁图

艺镜与心镜

——美术作品批评的镜像分析后续

■ 廖少华

艺术作品是物态化的文化产物,美术作品尤其如此。既然是物态化的产物必然有面向社会的面貌,这种面貌就是作品的镜像。这些镜像依据它的语言形式与作者的情感组成形态而产生。简言之——这种艺术形态即作者向社会交出的答卷,这份答案一经产生便自然进入了文化传播的时段。

近日,笔者撰文《对美术作品批评的镜像类别》在《中国艺术报》“美术观点”栏目中刊出,得到不少读者朋友的认可。水彩艺术家黄铁山先生以“紧跟时代步伐”之语评价,亦有朋友希望笔者就此美术作品镜像问题再谈些意见。

对这个问题的思考,笔者还在任教时便已萌生。只是未曾比较系统和全面研究过。今年有不少毕业生的论文涉及美术鉴赏方面的内容,因此才具体动笔写完拙文。1990年7月,我从赣西北踏上西行青海之路,在青海民族师专任教的岁月里阅读了不少关于藏民族文化艺术方面的书籍,作为教师也是美术创作者的我,对人们

所知慧能与二僧争论“风动与幡动”的问答加深了理解,并且很多时候觉得“风动与心动”这个问答同样适合对艺术作品的欣赏与评价。

中国古代哲学与艺术上使用镜子之说历史久远。自庄、玄之学兴起,随着佛学在中国的广泛传入,中国文艺理论开始出现“心镜”“心地”“心源”诸词。笔者认为“镜子”理论用于当下中国美术创作形态的分析,既能体现映照万象的作用,也能让评论者思维清晰、客观平和地对作品进行审美判断。

笔者通过长期的艺术批评实践,借用物理之镜将美术作品的艺术形态喻为三类镜像。第一类为“平实镜像”,以现实主义风格为主,神形兼备、雅俗共赏,为大众所喜欢,是近现代中国美术创作的主体形式;第二类为“双面镜像”,双面镜在物理上一般称为双向镜,具有两面不同的光学特性。此类镜像的作品以写实手法为主,同时融入抽象的因素,作品严谨而灵动,有实用价值又有观赏意义的审美双重性;第三类为“哈哈镜像”,寓意作

品独特视角与思维方式,从而产生不同的审美趣味与视觉文化碰撞。美术作品的哈哈镜像,亦指在欣赏以抽象甚至荒诞手法表现的作品前,余味缭绕,其意甚远。概而言之,这三类基本镜像是观众在欣赏美术作品时,比较通用的概括方法,可能不甚科学或欠准确,但对于较快识别作品的基本形态与风格会有助益。

此文后续就“艺镜与心镜”谈点浅见。艺镜问题,前文已有叙述,实际上关乎作品的本质与面貌。广义上说是作品美的本质与形式统一的问题。王朝闻先生说:“美的本质存在于各种具体的审美对象中,具有丰富的、生动的形态。”而如何把握和认识它的形态多样性与复杂性,则取决于创作者的审美意识与审美创造能力,同样的题材内容与同样的物质材料,在不同作者笔下会有不同的审美形态镜像,这个艺镜多数人都已经认识到它的差别。

诚然,上述镜像的审美价值能否比较客观地确认,还取决于另一个重要的环节——审美欣赏的介入。审美价值有相对

的社会标准、专家的评论要素,但是,观看者的审美修养、文化差异等形成的审美个体差异,极易形成审美活动中的倾向性。这个过程实际上是审美心镜的折射。创作者把对生活中的对象精心塑造、移置于画幅上时,观众通过再认识与分析,对作品的主题内容与叙述语言作再创造,成为观看者心中的审美印象,观看者凭此进行再定位与评价。正因为如此,创作者往往认为满意的作品,而观者却不予认同。黄宾虹先生1955年创作的、比较满意的写生作品《黄山汤口》送人,结果被婉言拒收,此作于2017年以3.45亿元拍卖成交,足以证明艺术之镜与读者心镜显在客观上的差别,而这种差别时有发生。改变这种差别需要作者和观者双方审美创造与欣赏上的同步,单方面的提高不足以改变艺术审美活动层次,这是摆在当下新时代文化艺术发展大方向下的切实问题。

(作者为中国美术家协会理论委员会原委员、湖南第一师范学院美术与设计学院教授)