

《西康纪游图册》二郎山五色瀑地貌艺术生成研究

于佳邑

四川民族学院, 四川康定, 中国

【摘要】在敦煌临摹结束之后, 张大千的当务之急在于打通从继承到创造的实践, 1947 年赴西康实地写生, 留下《西康纪游图册》这套纪实山水作品。当下相关研究多停留在画册版本考证与整体风格概述, 很少从图像细节拆解川西地貌转化为绘画语言的完整过程。本文以册中二郎山、五色瀑两处独有高原景致为分析对象, 对照当地真实地质风貌与画面笔墨、构图、设色细节展开解读。西康雄峻多变的山川打破传统山水的固定图式, 张大千由此形成“邃远空间”构图, 摸索出适配高原环境的浅淡青绿薄染手法, 彻底跳出一味仿古的创作模式。该册对西部实景的艺术处理兼顾地域特征与传统笔墨底蕴, 既见证张大千中年阶段的风格蜕变, 也为二十世纪山水画的地域化创新提供实践参考

【关键词】张大千; 《西康纪游图册》; 川西地貌; 艺术生成

【基金项目】四川张大千研究中心 2026 年度四川省教育厅人文社会科学(张大千研究)项目《从田野到画案: 张大千在川西(甘孜)的文化行旅与艺术生成研究(1937-1949)》阶段性成果(项目编号: ZDQ2026-39)

1. 引言

20 世纪 40 年代中期, 完成两年敦煌壁画临摹的张大千虽谙熟唐代重彩与铁线描技法, 创作却受古典范式束缚陷入瓶颈; 1947 年春夏由成都启程的西康之行, 为其走出书斋仿古、开展实景写生创造契机, 此行产出二十余开《西康纪游图册》(又称《西康游展》), 作品分藏四川博物院及海内外藏家[1], 题材囊括二郎山、泸定五色瀑、康定古寺等边疆风物, 与画家早年临摹石涛、八大山人的复古山水形成明显分野。册中二郎山峡谷、五色瀑彩瀑具备横断山东缘标志性地貌特质, 山川水景样貌迥异于中原、江南传统山水题材, 是探究自然地貌重塑绘画语言的典型样本, 亦为本文核心研究对象。梳理现有相关研究, 现有成果主要分为实物考证、整体风格评述两类, 前者聚焦画册流传、藏地、创作年份与西行信札考据[2], 后者如林玉对《跳锅庄》《御林宫雪山》等人物宗教题材的赏析, 仅对图册作宏观风格介绍[3]; 现有研究普遍分析维度宽泛, 缺少针对二郎山、五色瀑两幅地貌图像的精细化图像学解读, 未对比二者差异化笔墨构图逻辑, 自然实景向成熟山水图式转化的完整艺术生成机制仍有待深挖, 本文便立足这一研究空白展开分析。

2. 核心概念与创作背景阐释

2.1 “艺术生成”概念界定

本文所指“艺术生成”, 区别于单纯的

风景写生复刻。笔者将其定义为: 艺术家在实地自然空间的感官刺激下, 结合自身已有技法储备、创作审美诉求, 对原生地貌进行取舍、提炼、重构, 最终形成专属图像范式的完整动态过程。

在本案例中, 二郎山、五色瀑的客观地貌是生成基础, 张大千敦煌时期积累的笔墨色彩是技术载体, 画家突破复古程式的主观诉求是内在驱动力, 三者共同完成山水图像的艺术生成。

2.2 张大千 1947 年西康之行的时代与个人创作语境

1941 至 1943 年, 张大千潜心驻守敦煌莫高窟, 累计临摹壁画两百余幅。长期的壁画研习经历, 使其熟练掌握北朝至唐代矿物重彩的设色逻辑与铁线描的线条范式。但高度程式化的古典临摹训练, 也在一定程度上束缚了画家的创作思维, 使其个性化山水风貌难以进一步延展与突破。

1947 年春夏张大千自上海返回成都, 当地水灾打乱原定艺事计划, 受叶浅予西康写生展览启发, 邀约友人杨孝慈启程翻越二郎、抵达泸定写生[2]。段汶利指出, 此次西康之行标志着张大千对巴蜀山水的观照从“眼前之境”的写生体察, 迈向“独立探寻艺术表现路径”的创造阶段[4]。沿途多日停留写生的创作模式, 让张大千获得直面原生自然、改造固有绘画语言的实践机会。

现存一手信札文本记录画家现场观感，“二郎山云雾变幻，非亲临不知其奇；五色瀑霞光映水，五色斑斓，中原未见也”，直观印证实景地貌对画家视觉认知带来的强烈冲击。

2.3 二郎山、五色瀑的地理地貌与视觉特质

西康区域地处青藏高原东缘横断山脉过渡带，地势落差巨大，岩层结构、气候环境与传统山水画描绘的江南丘陵、中原浅山形成鲜明反差。

二郎山主峰海拔3437米，山体岩层坚硬陡峭，河谷深切狭长；山体坐落冷暖气流交汇带，晨雾、云霭终日流动，宏大纵深的立体空间，难以依靠传统“三远法”常规构图完整呈现。

泸定五色瀑依托富含铁、硅、铜等矿物的层理状岩壁形成，水流沿阶梯状岩层分层跌落，岩壁天然呈现赭黄、石青、石绿、白、朱红多重色泽；这种彩色瀑布景观不存在于传统水墨山水的经典范式，为绘画形式革新提供独有的实景参照。横断山东缘西康峡谷连绵、急流层叠，与传统南北山水观感截然不同，张大千在《西康游展》题跋中直言西康山水“丛山万重，急湍奔逝，亦复雄伟深邃，有拍塞天地之概”[5]。

3. 川西地貌驱动下画面形式语言的艺术转译

传统文人山水多以“三远”构建空间意境，侧重平远、深远所带来的舒缓与秀润。然学界对“三远”性质长期聚讼纷纭，或将其等同于构图布局之法，或视为透视构造之术；孟宪平指出，“三远”本质上是对审美“意境”的概括性描述，是人在观照自然时心灵生成的情景交融的空间体验，而非固定技法或视觉规律[6]。二郎山的高山峡谷与五色瀑的层叠跌落，促使张大千根据实景结构调整构图方式，形成更贴合高原地貌的空间语言，实现从地理空间到艺术空间的创造性转化。

3.1 空间构图重构：传统“三远法”向高原“邃远空间”的演化

传统文人山水依托平远、深远构图，营造平缓温润的视觉氛围，适配江南低矮丘陵地貌。二郎山高海拔峡谷、五色瀑阶梯式层叠水景，倒逼张大千重构画面空间逻辑，创造适配川西地貌的图式。

为了适配二郎山高山峡谷的地域特征，张大千在作品《二郎山》（图1）中采用纵向高远复合构图，摒弃近、中、远景均衡分

段的传统布局。画面以高远视角为主体，纵向拉伸山体结构，顶天立地的岩壁带来强烈视觉压迫；山间大面积留白晕染云雾，纵向延伸峡谷纵深，笔者将此种兼具高耸气势与无限纵深的空间图式概括为“邃远空间”。画家主动删减山体细碎乱石、低矮杂草等次要细节，只保留关隘栈道、层叠主峰、流动云雾三类核心地域符号，在还原地貌特征的同时梳理清晰画面视觉秩序。

我们再来看《五色瀑》（图2）张大千又采用分层竖向构图对层叠水景的叙事塑造，因为五色瀑上而下阶梯式分层的地貌结构，不适配传统瀑布单一竖线飞流的构图模式。张大千搭建三段式分层竖向构图，自上而下依次排布山林水源、五彩岩壁跌水、底部积水潭，依靠线条、墨色、重色区分三层视觉节奏，形成完整水景叙事脉络。画面边角点缀小型藏式民居、高原乔木，自然水景与边疆人文景观融为一体，强化图像的西康地域辨识度。

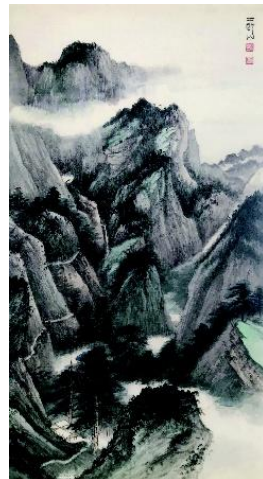


图1.张大千 二郎山（33.4cm×62.7cm）

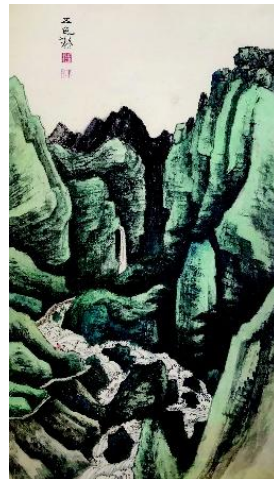


图2.张大千 五色瀑（33.4cm×62.7cm）

将两幅作品的景观构图逻辑进行对比会

发现,二郎山构图侧重纵向空间纵深拓展,依靠云雾留白虚化边界,凸显高原山体雄浑苍茫的整体气势;五色瀑构图侧重横向分层秩序切割,依靠岩壁色块分割画面,突出水景层次丰富的视觉特质。二者构图差异完全对应两类地貌不同的空间形态,印证地貌形态直接决定构图选择。

3.2 笔墨语言适配:依据地貌肌理建立差异化皴法、水法体系

传统披麻皴、解索皴适配江南土质松软山体,无法表现西康坚硬裸露的高原岩体。二郎山、五色瀑差异化的山石、水体质感,推动张大千建立一套因地塑形的笔墨使用逻辑。

二郎山岩体棱角分明、石质坚硬柔和度低,张大千以侧锋简劲斧劈皴为核心笔法;行笔方折干脆,精准还原岩石坚硬的结构力量。山间草木仅以少量淡墨轻点,弱化次要元素,山体雄峻质感成为画面主体。整套皴法刚劲骨架之中融入敦煌线描圆劲流畅的用笔特征,山间淡墨云雾与实笔皴擦形成虚实对照,兼顾地貌真实质感与传统山水笔墨气韵。

五色瀑水流曲折、水花飞溅、水汽弥漫,单一线条或单纯墨晕都难以完整呈现动态层次。张大千融合粗细变化的轮廓线勾勒水流走势,搭配破墨、淡墨层层晕染水雾,线条具象、墨色虚化,二者互补塑造水景灵动氛围。画家并未机械复刻每一处水花细节,坚持以神写形、以简驭繁,笔墨表达完全服务于水景地貌的整体气质,达成实景观察与写意精神的统一。

对比两幅图像笔墨可见:硬质静态山体多用实笔、刚性皴法;柔性动态水体多用虚实结合的线墨组合。张大千在此阶段形成清晰创作逻辑,地貌本身的肌理、动静特质,成为他选择笔墨形式的首要标准。

3.3 设色体系革新:“浅淡青绿薄染法”的生成路径

敦煌时期成熟的浓艳重彩,适配壁画庄严肃穆的氛围,却与川西高原柔和漫射天光、清润空灵的自然气质相悖。二郎山、五色瀑的实景色彩,推动张大千完成从重彩到清雅薄染的风格转向,独创“浅淡青绿薄染法”。

二郎山常年云雾笼罩,光照柔和无强烈明暗对比。画作以赭石平铺岩层基底,分层叠加淡石青、淡石绿薄染坡面;林木以浅绿轻提点染,云雾使用极淡花青轻晕。整套色

彩层层薄敷、色墨相融,完整复刻高原独有的温润天光氛围。

对应岩壁红、黄、绿、蓝、白五色肌理,画家选用石青、石绿、朱砂、赭石、白粉五种传统矿物颜料随岩壁层理赋色。颜料逐层薄叠,色彩过渡柔和无生硬边界;同时适度借用明暗层次强化岩壁、水流体积感,在写意框架内还原五色瀑独有的彩色地貌特征。

覃春铭指出,张大千“将魏晋南北朝和隋唐时期的重彩与宋元明清时期的水墨结合起来,突破传统山水束缚”[7]。敦煌壁画大面积厚涂重色、对比浓烈;西康纪游作品全程薄染多层、色调素雅统一。笔者认为,张大千并未完全舍弃敦煌设色积累,而是将厚重矿物颜料改为薄涂分层,完成传统重彩技法的轻量化、地域化改造——此正为覃春铭所论“重彩与水墨结合”在西康具体地貌中的实践转化[7]。

4.二郎山、五色瀑图像艺术生成的内在动因

同时期赴西康的吴作人、叶浅予分别以油画、人物速写记录边疆,唯有张大千以传统山水完整转译高原地貌[8]。二郎山、五色瀑两套山水图像的全新形式语言,不是画家主观即兴创造,而是外部实景、内在创作诉求、技法储备三重条件共同催生的艺术生成结果。

4.1 外部动因:西康原生地貌提供全新写生参照

中原、江南山水是明清文人画固定描摹对象,图像程式延续数百年。西康高原峡谷、彩色瀑布属于传统绘画极少涉足的景观类型,不存在成熟固定的图像范式。全新的地貌视觉经验,构成推动绘画语言革新的外部驱动力。

4.2 内在动因:敦煌临摹后画家寻求风格突围的主观诉求

两年敦煌临摹让张大千技法趋于完备,但长期仿古、仿壁画的创作模式限制个人风格形成。张大千曾阐述山水画创作需“师古人”“师造化”“师吾心”三阶段[9];魏学峰亦将张大千艺术生涯概括为“师古人之迹,亦师古人之心”“得江山之助”“非凡的气度和不断求索的勇气”三阶段[10]。1947年西行写生,正是其从“师古人”迈向“师造化”并寻求“师吾心”的关键实践,这是艺术生成得以发生的内在核心动力。

4.3 技术动因:传统笔墨、唐代线描重彩的技法储备支撑

若无早年临习宋元明清山水的皴法功底、敦煌时期习得的线描与矿物设色技术，即便面对全新地貌，画家也无法快速完成形式语言改造。成熟完备的传统技法体系，是地貌完成艺术转译不可或缺的技术载体。

5. 结语

1947年西康写生推动张大千打破传统山水固有图式。依托二郎山、五色瀑两类地貌样本，画家在构图、笔墨、设色层面完成绘画语言革新，直观呈现地貌塑造图像形态的艺术生成逻辑。

这批写生是张大千脱离仿古、转向师法自然的关键节点。西康纪游上承敦煌临摹之技法储备，下启晚年泼墨泼彩之风格巨变，正处于两次艺术转折之间的枢纽位置，画面积累的空间与色彩处理思路，为其晚年泼墨泼彩创作打下基础；作品亦破除传统山水程式化弊病，印证自然地貌能够重构整套绘画表达体系，为近现代山水画地域化探索提供典型范本。自然山川不只是描绘客体，更是活化传统笔墨、驱动艺术创新的核心依托。

本文存在研究样本狭窄、缺少同期画家横向比较两处不足。后续可整合全套册页、写生稿、题跋与地域文献互证，或将该作置于民国西部写生脉络中对比，进一步厘清近现代山水画转型规律。

参考文献

- [1] 四川博物院编. 书画成都：张大千西康纪游册[M]. 成都：四川美术出版社，2014.
- [2] 唐波. 草稿还是精品——张大千《西康游展》册页考述[J]. 荣宝斋，2020，（9）：176-187.
- [3] 林玉. 张大千《西康纪游》图册赏析[J]. 四川文物，1999，（1）：46-48.
- [4] 段汶利. 张大千对巴蜀山水观照方式的演变及艺术实践[J]. 美与时代（下），2025，（11）：82-85.
- [5] 唐波. 一次被忽视的本土西行——张大千对西康山水的发现与表现摭谈[J]. 西北美术，2021，（1）：61-66.
- [6] 孟宪平. 作为山水意境的“三远”——对传统山水画空间概念之反思[J]. 美术观察，2013，（5）：97-100.
- [7] 覃春铭. 论敦煌壁画对张大千后期山水画创作的影响[J]. 南方文坛，2015，（3）：158-160.
- [8] 宋彬彬. 边疆考察的诗意回响——张大千1947年西康写生与绘画创作研究[J]. 美术，2024，（12）：84-91.
- [9] 冯冰楠. 川西茶马古道山水画写生价值研究[J]. 新楚文化，2023，（24）：37-40.
- [10] 魏学峰. 张大千先生艺术简论[J]. 文史杂志，1999，（5）：54-57.