

张大千绘画美学思想阐论

毛娟

摘要：张大千先生不仅在艺术创作上成就斐然，而且有《画说》、《谈画》和《画有三美：大、亮、曲》等重要画论传世。这些画论里，大千先生在总结自己长期艺术创作经验的基础上，提出了具有丰富内涵的绘画理论，其内容涵盖了生活体验、艺术涵养、表现技巧等诸多方面。这些绘画理论的美学价值在于重视和传承中国艺术传统的精髓，又结合当代艺术语境对传统绘画理论加以发扬光大和推陈出新，值得艺术理论界认真关注和深入研究。

关键词：张大千；艺术传统；绘画理论；“三美”主张

大千先生在深入掌握传统画法精髓的基础之上，参悟幻化，脱出窠臼，形成了自己超脱于古人的独特画风，在海内外画坛享有盛誉。大千先生开创了泼墨、泼彩、泼写兼施等新的绘画技艺和艺术表现方法，正如有论者评论所说：“如果说对石涛及宋元明清和魏晋以降的中国艺术系统继承是大千先生前半生的历史贡献，那么他60岁以后的泼墨泼彩创造，就是他对中国和世界艺术的具有开拓和划时代意义的里程碑贡献。”这种评价，大体可以概括大千先生艺术生涯的前后两个时期在创新道路上的主要贡献和特点。

大千先生学识渊博，书画理论功底和思想涵养皆极为深厚，能够在广泛吸纳中国历代传统绘画理论和思想的基础上，紧密结合自身书画艺术创作的实践，提出了一套具有个性特色的绘画理论和思想。其中，《画说》、《谈画》、《画有三美：大、亮、曲》等理论文章，最为直接地体现了大千先生留给我们的绘画理论和思想遗产，值得我们认真研究和发扬光大。综合大千先生的绘画理论和美学思想来看，几乎涉及到了中国画从理论到具体技法的所有方面，最为突出的是他提出了绘画之“大”、“亮”、“曲”的审美和艺术品评标准。以下将择其要者加以简论。

—

大千先生面对西洋绘画理论和方法的输入，对中、西两种不同艺术传统的差异进行了比较和分析，以突显两种艺术传统的异质性。这明显表现在他对中国画和西洋画所使用的色彩进行了对比和区分。他认为：“西画是色与光不可分开来用的，色来衬光，光来显色，为表达物体的深度与立体，更用阴影来衬托。中国画是光与色分开来用的，需要用光时就

用光，不需要时便撇了不用，至于阴阳向背全靠线条的起伏转折来表现，而水墨和写意，又为我国独特的画法，不画阴影。”

光与影是西洋画塑造和刻画形象的主要艺术手段。重视光与色的表现力，不仅是绘画技巧必须考究的，而且也关涉到艺术家的观察力和表现力等艺术天赋。而中国画刻画形象的主要手段则是线条和笔墨，它们具有特殊的艺术韵味和魅力。两者之间的差异，实质上是由不同的艺术传统和文化传统所决定的。大千先生对中国传统绘画和西洋画用光、用色所做的区分，意在使习艺者充分注意到两种不同传统的差异，重视既有的技法特点和理论传承，从而提升传承传统的自觉性和自主性，为学习和保存中国绘画的传统指明了用光和用色的重要性。

除此之外，绘画用光和用色的问题，实际上还涉及到绘画的抽象性与具体性之争。在《谈画》一文的开篇，大千先生就提出了“中国画抽象”这一重要理念。他认为，近代以来，西洋绘画日趋走向抽象和艺术家的内心世界，而马蒂斯和毕加索这样的艺术大师，实际上都受到了中国绘画的抽象性的影响，在不同程度上加以了吸纳和创化。中国画的传统本来就注重抒写和传达艺术家主观的情与意，不重对物象的精准刻画。这种传统显然与西洋绘画注重写实和外表逼真的传统大异其趣。

其次，大千先生明确提出，中国画的习画和作画程序自有其基本的前后次序，不可混淆。大千先生认为，学习中国画“首重在勾勒，次则写生，其次才到写意。不论画花卉、翎毛、山水、人物，总要了解理、情、态三事”。大千先生强调的不单是习画的基本次序和前后关系，重点在于通过勾勒、写生和写意的浅深层次，

要在内心领悟到绘画作为艺术之要义：画之为画的根本在于以理、情、态为归宿和依托。因而，一切技法，乃是与内在的哲理相互关联和渗透的。这正是大千先生一直倡导和遵循的重要准则，即一定要恪守技法学习的基本顺序，进而由习“技”直至悟“道”的境界。

须知，中国传统艺术的核心始终都在于要为一切技艺追寻到一个根本性的“道”。在《要艺术，不要术“杂耍”》一文中，大千先生也着重阐明了这一观点。他反对夸大艺术创作中个人的主观性和天赋，认为绘画在根本上是一门严谨的艺术，需要遵循特定的操作步骤和逻辑，通过长期的不断努力，方可以达到悟“道”的境界。与此同时，他列出了自己的十二点具体作画经验：临抚；写生；立意；创境；求雅；求骨气，去废笔；布局为次，气韵为先；遗貌取神，不背原理；笔放心闲，不得矜才使气；揣摩前人要能脱胎换骨，不可因袭盗窃；传情记事；大结构。这些源于长期研习和创作的经验之谈，是大千先生对自己艺术创作实践的精彩总结和概括，纵观大千先生一生的创作经历和画作，皆贯穿着这些技法和思想。

第三，作画应当讲究用笔和造境。在中国文人画的传统中，传神和写意是早已被确立起来的精髓与核心，至少从宋、元以来，这已经成了一条牢不可破的根本法则。大千先生强调说：“写意两个字，依我看来，写是用笔，意是造境。”他认为，临摹古人，首先要学习古人用笔用墨之法，懂得古人的苦心构思。如果说传神和写意是中国传统绘画的灵魂的话，那么，笔墨则是传神与写意的主要手段和载体，而不仅仅是造型的技巧和方法。线描和水墨渲染，只不过是体现笔墨之审美特性的具体造型手法，其中也包括画家对于色彩的运用。

大千先生绘画思想最根本的基础，无疑来自于他长期的艺术创作实践，以及对于山水万物“饱游饴看”之后的内心咀嚼消化：“写生要认识万物的情态。画时先用粗笔淡墨，勾出心里面要吐出来的境界。山石、树木、屋宇、桥梁，布置大约定了，然后用焦墨渴笔，先分树木和山石，最后安置屋宇人物。勾勒皴擦既完毕，再拿水墨一次又一次的渲染，必定要能显出阴阳、向背、高低、远近。”将用心体悟天地宇宙和艺术表现之“道”得来的感悟，付诸笔墨，将造化的神奇之功全部蕴涵于笔墨的挥洒运行之中。唯有这样，才能顾及全体，精心思虑整体布局的完善，乃至一笔一画的挥洒掌控自如，从而形成完整的画境。至于笔法技艺，大千先生认为其中确有规律可循：“笔法的要点，是要平、要直、要重、要圆、要转、要拙、要秀、要润，违反这些要点，就都不妙。”在描绘过程中，用笔的中锋或侧锋等具体的运笔技巧，自然也有其法则：“用笔拿中锋做主干，侧锋帮助它。中锋把体势建立起来；侧锋来增加它的意趣。中锋要质直，侧锋要姿媚。勾勒必定用中锋，皴擦那就用侧锋，点戳用中锋，渲染是中锋侧锋都要。”“用笔要明渊而厚重，不可

灰黯而模糊。”总之，在用笔上要“笔去琐碎，墨求韵味”“作画笔触，贵在文而不弱，放而不野，沉着而清润”，这些看法，完全应和了石涛在《画语录》中所说的“无法乃为至法”的最高法则。

在绘画造境方面，大千先生认为，“创境有曲折不尽的意味，其中的人物用减笔为宜，越简单越妙”。从某种意义上说，绘画用笔多属于基本功，大多数人在习画时经过一段时间的反复练习，大体都能在技法上达到一定的水准。然而，画之造境，则绝非一时的努力便可达成。造境所体现的艺术家发自内心的深切感悟，需要一个长期努力、刻苦钻研的漫长过程，在深厚内心积淀的基础之上升华而成。它需要在自然而然的艺术表现之中天然地流露出来。

二

大千先生尤其重视对艺术表现技法的理论总结和概括，强调技法要随着不同的绘画类型而有所变化，即要根据不同的绘画类型，恰当地运用不同的艺术表现技法。

（一）人物画最重精神。画家首重精神和内心的涵养。大千先生继承传统刻画人像的比例关系，即要掌握“行七坐五盘三半”的基本比例尺度，而这里的比例基准是以一个人头的比例为尺度的。大千先生认为，描绘人像，除了要求习画者平日要不断观察以获得人物的外在形象之外，还要求习画者能够以“心”相人。“画人物先要了解一些相人术，不论中西大概都是以习惯相法来判别人的贤愚与善恶。”^①一个人的外貌或许画得很像，但如果不会相人，没有把握人物的内蕴，那么，所画之人也只能是貌合神离。除此之外，点睛则是画人物最难的一笔，只有在不断的学习揣摩之中，方可掌握人物画的点睛之笔。正如顾恺之所言，“传神写照，正在阿堵中”^②。

（二）花卉画必须深入理解花卉的物态情貌。研习花卉，要认真体会观察花卉的物理形态，了解花卉在不同阶段的姿势，以及在文化上和绘画传统中的寓意与品位。描绘花卉的具体技法众多，大千先生特别提到了“没骨花卉画法”，即不用墨笔勾勒，只用颜色点染。这种独特画法最初始于北宋的徐崇嗣，而在艺术技法和规则方面，“花卉是以清研艳丽为主，完全拿颜色来表现”^③。关于不同种类的花卉画，大千先生则重点论及了以下几种花卉的画法：

画梅，须得老干如铁，枝柯弯曲，才能描绘出它耐寒喜洁的个性。而画梅的次序则是：“第一是钩瓣，第二是花须，第三是花蕊，第四是花蒂，这里面尤其是点蒂，要算最难。”^④在具体的表现技法上，他要求：画花钩瓣要圆，匀称如数珠；花朵须要整齐；点蕊要跟随着花须长短的变化而错落有致，才算得上有风致；用点蒂更要在花瓣与花瓣的中间，才符合物之情态。着色上花心要用淡草绿，花则须用重白粉，花蕊用粉白点，花蒂则用深草绿或二绿。

画兰，撇叶最难。“兰用水墨画算最清高，若要

用颜色,拿花青撇叶,拿嫩绿敷花,花心稍白,那上面略加上胭脂点或赭石也可,花梗就在嫩叶绿中渗少少的赭石也觉有精神。”^⑮描绘兰花的用笔虽然简单,但要表现出兰的气质却实属不易。因此,除了技法以外,更须看重作画者本身的性情修炼和涵养见识,脱俗而独立才是兰草的特有气质。

画菊,则要先画花瓣。重要的是,“明了花朵的组织,花瓣与形成整个花朵的关系。盛开或半开及含苞,都是借花朵不同的形状来表现的”^⑯。能表现出菊花之遗世独立的品格者,最为可贵。

大千先生认为画竹与写字的方法类同,“用笔要完全合乎书法。书画第一要诀,一定要练好永字,因为永字已包括侧、勒、努、趯、策、掠、啄、磔八种方法。这些方法都通用于写竹”^⑰。画竹,首重书法。从根本上说,中国绘画和中国书法在用笔和用墨方面向来不分家,互为佐证,互为辉映。由于中国画中竹子的形态长而直立,与书法用笔易于融会贯通,因此,学习画竹者从书法入手,也就不足为奇。

(三) 鸟鱼等动物画以刻画出灵性为上品。若要画鸟,首先须辨别雌雄,然后要精微观察鸟的种种动态。大千先生对飞鸟的观察尤其细致,以至从翎毛的形态上就能分辨出鸟的雌雄,以求逼真相似。对于画鸟次序的要求则是:“画鸟先画嘴,次画眼,次画头额,然后将全身轮廓扫出。”^⑱“画动物,必须要懂得生理的解剖,然后再观察它的皮毛筋肉。”^⑲懂得解剖,方能详细解悟动物的身体构造,便于在绘画过程中准确地把握其形态和天性。而画鱼,则“要能表现出在水中悠游的样子,若画出水鱼,那就失去物性的天然”^⑳。此外,大千先生还强调,题材的选择亦至关重要。鸟兽有些不宜入画,比如豺狼鸱枭这类动物,它们容易引发人的不良观感。画家在选材上应当注重那些能够表达积极意象的题材,从而在画作的内容和气韵上提升层次。

三

在中国传统绘画中,艺术表现技法历来都为画家和论者所看重。然而,比具体表现技法更为重要的,则是超越有形的技法和物质媒介的形上的追求。在中国传统画论里,形上追求的最高境界当数“神韵”。

南朝谢赫在《古画品录》中首倡“绘画六法”,将其作为人物画创作和品评的重要准则,位于“六法”之首的便是“气韵生动”。刻画人物,最重要的不仅仅是把画面完成,而应当将画者内心的感悟和体验融入形象之中,使之充满生命的灵动神韵。唐代的张怀瓘强调画家的“运思”和作品的“神气”要融会贯通,进一步发扬了“气韵生动”这一理论的深刻内涵。

大千先生认为,首先,从人与画的关系看,画家在作画中始终居于主导地位。“画家自身便认为是上帝,有创造万物的特权本领。”^㉑中国传统人物画的最高境界,从来都不是精准地摹写对象,而是以艺术家自己的体悟和精神创造为对象。画家通过画作的

“形”来传达人物内在的“神”,同时也要传达出自我的主观体悟和情感。大千先生对此深有所感:“艺术为感情之流露,人格之表现。作者平日须培养良好的风骨与情操,如徒研技巧,即落下乘。”^㉒正因为画家在艺术创作中处于主导地位,这就从根本上决定了画家作画的一举一动都会直接影响到画作的质量。

第二,大千先生认为,要达到“气韵生动”的境界,应当追求“物的天趣”。绘画艺术不同于摄影,它所追求的是超越物象和物质媒介的天趣,中国绘画理论的传统对此早已有理论上的自觉。在当代,随着摄影艺术的普及,绘画在再现物象方面遭遇到了空前的挑战,正如大千先生所说:“大抵画一种东西,不应当求太像,也不应当故意求不像。求它像,当然不如摄影;如求它不像,那又何必画它呢?所以一定要在像与不像之间,得到物的天趣,方算是艺术。”^㉓其实,不求形似,追求“以形写神”,正是中国绘画在人物画理论上的一贯传统。面对摄影艺术高度逼真的视觉效果,更有必要发扬光大中国自己的人物画理论,高扬追求“神韵”和“天趣”的准则。因此,艺术创作必须追求似与不似的境界,也就是大千先生所说的“真美”。“谈到真美,当然不单指物的形态,是要悟到物的神韵。”^㉔“神韵”,也就是绘画的“真美”之所在。

第三,广泛游历,饱游饫看,是艺术创作的根本,也是达成“气韵生动”的深厚根源。大千先生以为,要想见闻广博,就要不断地进行实地观察,并结合书本,两者相辅而行。遍游名山大川,谙熟于心中,胸中有了沟壑,下笔自然就有所依凭。阅历愈广,所获愈多;画山水如此,画花卉、人物、禽畜同样如此。大千先生说:“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,所以行万里路是必须的。”^㉕只有经过不断的游历,熟悉山川物理,了解物态情性,才能使“神韵”灵动于画作中,显现出“真美”来。

作画与读书、书法相互补充,不可或缺。“作画如欲脱俗气、洗浮气、除匠气,第一是读书;第二是多读书;第三是须有系统有选择地读书。”^㉖读书可以陶冶性情,知晓天地经纬。作画在技法层面尚可以通过不断临摹学习而获得,但要想创新求变,有所体悟,形成自我风格,则要广泛涉猎,不断提高自身的涵养,方可成型。中国画重视用笔用墨,强调画法与书法一脉相承的关系。书法讲求结构、用笔、气韵,画论中的“六法”也将“气韵”、“骨法”提升到了重要位置。可见,书画理论相通相融,相互促进,相互彰显。

四

在中国山水画深厚的理论传统中,最为重要的当属对于“境界”的表现。中国山水画是立体可感的,这种可感性主要体现在“境界”之上。因此,山水画对于境界的视觉呈现,在艺术性和美感上尤为重要。清代画家石涛早就“强调对自然的真实感受,并‘深

入其里’而‘曲尽其态’，从而达到‘山川与予神遇而迹化’的境地”^②。“画山水一定要求实际，多看名山大川、奇峰峭壁、危峦平坡、烟岚雪霭、飞瀑奔流。”^③境界是随着画作者不断的游历、感悟、体验而来的，这种游历感悟体验诉诸山水，即为山水意识——把山水作为独特审美对象，从美学层面予以鉴赏，将自然山水的形貌作为呈现境界的载体，在其中蕴含着艺术家内心深处的情绪和意识活动。然而，有境界无笔墨，或者有笔墨而无境界，都难以成为艺术上的杰作。杰作的境界与笔墨技法，缺一不可。

在大千先生传世的画论中，尤为独特的是他关于画有“三美”的理论。所谓“三美”，即“大”、“亮”、“曲”。大千先生提出，“大”者，不单指画的尺寸和篇幅巨大，而是要求画者的视野要大，要开阔。即便是一幅小品，也要能小中见大，景虽小却有大气势和大寄托。“亮”者，乃指一幅画能在众人的作品中最为突出和醒目，让人一眼见到，就能为其魅力所吸引，所震撼，这即是“亮”。所谓“曲”，是指画中具有曲折不尽的含义，让人不能一眼看穿，感到若余音袅袅，回味无穷，这便是“曲”。^④如能把握和体现出这“三美”，达到至高的艺术境界，方能脱颖而出，大放异彩。

与此同时，大千先生强调，达到“三美”的至高境界，临摹是前进的第一进阶：“在我个人的意思，要画画首先要从勾摹古人的名迹入手，把线条练习好了。”^⑤只有在传承的前提下打牢坚实的基础，艺术境界的提升才能在此基础上有所进步。在《谈画》中，大千先生谈到了临摹的具体步骤和方法：“先要观审名作，人各有所长，都应该采取，要凭理智智慧来采取名作的精神，又要能转变它。”^⑥必须长期坚持勤学苦练的作画道路，抛弃走捷径的念头，刻苦努力，耐住寂寞，勤学苦练。大千先生反对艺术靠“三分人事七分天”的观点^⑦，认为艺术上的成功要靠“七分人事三分天”^⑧。所以，他在《画说》的开篇就说，一般而言；“神童”过一段时间会默默无闻，销声匿迹，因为他们自恃天分而自傲，不思进取，终至在艺术上平淡无奇。因此，要想学好绘画，在艺术上取得成就，重在勤奋和用功。

大千先生才华横溢，一生经历颇具传奇色彩。他孜孜不倦地追求艺术创作的至高境界，他所提出的绘画理论和思想，给我们留下了极其宝贵的精神遗产。他始终强调：“作画，务求脱俗气，洗浮气，除匠气，去秽气！”^⑨实际上，这就是古人所追求的画品，也是大千先生标举的评判画作优劣的美学标准。他的绘画理论，如同一面镜子，必将辉映着中国艺术传统不断推陈出新的创造历程。

注释：

汪毅编：《张大千的世界研究》，四川美术出版社2009年版，第29页。

引自李永翘编选：《张大千艺术随笔》，上海文艺出版社2001年版，第8页。该书辑录了张大千先生的论画的一些重要文献，包括演讲稿、论文、书画题跋等，其中包括《画说》《谈画》《画有三美：大、亮、曲》这三篇重要文章。本文所引大千先生的绘画理论，均出自该书。

②③引自李永翘编选：《张大千艺术随笔》，前引书，第11页。

④⑤引自李永翘编选：《张大千艺术随笔》，前引书，第14页。

引自李永翘编选：《张大千艺术随笔》，前引书，第14-15页。

⑥⑦引自李永翘编选：《张大千艺术随笔》，前引书，第16页。

引自李永翘编选《张大千艺术随笔》，前引书，第15页。

⑧引自李永翘编选《张大千艺术随笔》，前引书，第19页。

⑨陈传席《中国绘画美学史》人民美术出版社2002年版，第9页。

⑩引自李永翘编选《张大千艺术随笔》，前引书，第22页。

⑪引自李永翘编选《张大千艺术随笔》，前引书，第23页。

⑫⑬引自李永翘编选：《张大千艺术随笔》，前引书，第25页。

⑭引自李永翘编选《张大千艺术随笔》，前引书，第26页。

⑮⑯引自李永翘编选：《张大千艺术随笔》，前引书，第27页。

⑰引自李永翘编选：《张大千艺术随笔》，前引书，第27-28页。

⑱⑲引自李永翘编选：《张大千艺术随笔》，前引书，第10页。

⑳李超、姚笛、张金霞：《中国古代绘画简史》，中华书局2010年版，第166页。

㉑引自李永翘编选《张大千艺术随笔》，前引书，第18页。

㉒引自李永翘编选《张大千艺术随笔》，前引书，第29页。

㉓引自李永翘编选《张大千艺术随笔》，前引书，第7-8页。

㉔⑳引自李永翘编选《张大千艺术随笔》，前引书，第7页。

㉕引自李永翘编选《张大千艺术随笔》，前引书，第30页。

（本文系四川省张大千研究中心2013年度一般项目“张大千书法艺术的美术性研究”的阶段性成果，项目编号：ZDQ2013-08）

（作者单位：四川师范大学文学院）

责任编辑：周娟