

張大千畫說





張大千畫說

謝集



张大千画说

本社编

★

上海书画出版社出版 上海衡山路257号

上海中华印刷厂印刷 新华书店上海发行所发行

开本: 787×1092 1/16 印张: 9 (精装本)

1986年11月第1版 1986年11月第1次印刷

印数: 001—790

书号: 8172·1658 定价: 19.40元

序

张大千先生为当代的艺坛大师，以书画享誉中外。六十年代初，他曾写过一篇《画说》，是他的经验之谈，前年由《书与画》丛刊连载后，收到了全国各地读者不少来信，要求印成专书。为满足广大读者的要求，并收集了大千的七、八十年代作品数十件，编成此册，以飨读者。

大千艺事的造诣，主要来自两方面：第一，观赏与临摹古人的杰作。一九四一年他曾西出嘉峪关，到敦煌临摹莫高窟从元魏到唐五代的壁画达三年之久。因此，他的人物画深受唐人画风的影响，融成了自己的艺术格调。大千在少年时，就好收藏古代书画，尤好石涛、八大，在他前期的作品中，可以看出它的渊源所自。中年以后，画风又变而转向宋元，上溯董源、巨然、郭熙，下至倪瓒、王蒙等，博采众长。第二，兼之他的生活实践，各处的名山大川，几乎都有大千的足迹，他的画派的形成，正说明了他的创作实践，是从生活与借鉴两者的结合而来的。由于他的艺术修养之深，到晚年，又演变为泼墨泼彩，纵横放荡的笔与参合杂彩的墨，发前人所未发，是一种奇绝的风貌。从前期的石涛、八大，中期的宋、元，直到晚年的泼墨泼彩，画风的三变，照耀他艺术的一生。晚年的作品，气质淳化，万象罗胸，笔简墨淡，幽况外颁，和光煦照，发展了泼墨山水，形成了泼彩山水的新篇章，从而汇集于中华民族绘画传统的洪流之中。

谢稚柳



张大千像

目 录

画说	1
画梅	4
画兰	8
写竹	9
画菊	12
花卉	13
没骨花卉	14
工笔牡丹	19
翎毛	20
工笔翎毛	21
山水	22
工笔山水	22
写意山水	28
浅绛山水	28
雪景	33
人物	34
须发	38
仕女	40
点睛	46
画鱼	50
动物	52
论临摹	54
物理、物情、物态	56
纸墨	56
用笔与水法	58
题画、用印、装裱	58
怀念先师张大千 糜耕云	62
张大千年表	65

作 品 精 选 目 录

朱荷通景屏图(局部)·····封面、封底	长江万里图(局部)·····102
红梅·····71	长江万里图(局部)·····103
竹菊·····72	长江万里图(局部)·····104
芝兰並秀·····73	长江万里图(局部)·····105
嘉耦图·····74	峨眉云霭·····106
梨花·····75	庐山图(局部)·····107
莲蓬·····76	杨妃上马图·····108
泼墨荷花·····77	献花舞·····109
荷·····78	凤箫图·····110
藕荷·····79	停琴拨阮·····111
秋海棠·····80	松下问道·····112
团扇竹蝶·····81	宋人觅句图·····113
红殿照·····82	梦会图·····114
芍药·····83	梅花仕女·····115
鸟白叶红·····84	贵妃扶醉图·····116
湖山清夏图·····85	寿星·····117
荷花·····86	並蒂图·····118
泛棹图·····87	倚柳春愁·····119
泼墨青绿山水·····88	扑蝶图·····120
秋山忆旧·····89	归妹图·····121
选胜图·····90	摩登仕女·····122
雪江归棹·····91	湘夫人·····123
湖光山色·····92	蟠桃·····124
秋山晓色·····93	蔬菜·····125
山高水长·····94	萝卜·····126
巫峡清秋·····95	蔬果·····127
松下高士·····96	芋·····128
云山烟树·····97	冬菇·····129
琼峰肃散图·····98	哈巴狗·····130
平羌峡·····99	牛·····131
阿里山晓色·····100	猿·····132
山崖云屋·····101	耄耋图·····133

画 说

有人以为画画是很艰难的，又说要生来有绘画的天才，我觉得不然。我以为只要自己有兴趣，找到一条正路，又肯用功，自然而然就会成功的。从前的人说：“三分人事七分天”，这句话我却极端反对。我以为应该反过来说：“七分人事三分天”才对，就是说任你天分如何好，不用功是不行的。世上所谓神童，大概到了成年以后就默默无闻了。这是什么缘故呢？只因大家一捧，加之父母一宠，便忘乎其形，自以为了不起，从此再不用功。不进则退，乃是自然趋势，你叫他如何得成功呢？在我个人的意思，要画画首先要从勾摹古人名迹入手，把线条练习好了；写字也是一样。要先习双勾，接着便学习写生。写生首先要了解物理，观察物态，体会物情。必须要一写再写，写到没有错误为止。

在我的想象中，作画根本无中西之分。初学时如此，到最后达到最高境界也是如此。虽可能有点不同的地方，那是地域的、风俗的、习惯的以及工具的不同，在画面上才起了分别。

还有，用色的观点，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。中国古代的艺术家，早认为阴影有妨画面的美，所以中国画传统下来，除以线条的起伏转折表现阴阳向背，又以色来衬托。这也好象近代的人像艺术摄影中的高白调，没有阴影，但也自然有立体与美的感受，理论是一样的。近代西画趋向抽象，马蒂斯、毕加索都自己说是受了中国画的影响而改变的。我亲见了毕氏用毛笔水墨练习的中国画五册之多，每册约三、四十页，且承他赠了一幅所画的西班牙牧神。所以我说中国画与西洋画，不应有太大距离的分别。一个人能将西画的长处融化到中国画里面来，看起来完全是国画的神韵，不留丝毫西画的外貌，这定要有绝顶聪明的天才同非常勤苦的用功，才能有此成就，稍一不慎，便走入魔道了。

中国画常常被不了解画的人批评说，没有透视。其实中国画何尝没有透视？它的透视是从四方上下各方面着取的，现在抽象画不过得其一斑。如古人所说的下面几句话，就是十足的透视抽象的理论。他说“远山无皴”。远山为何无皴呢？因为人的目力不能达到，就等于摄影过远，空气间有一种雾层，自然看不见山上的脉络，当然用不着皴了。“远水无波”，江河远远望去，那里还看得见波纹呢？“远人无目”，也是一样的，距离远了，五官当然辨不清楚了，这是自然的道理。所谓透视，就是自然，不是死板板的。从前没有发明摄影，但是中国画理早已发明这些极合摄影的原理。何以见得呢？譬如画远的景物，色调一定是浅的，同时也是清清淡淡、模模糊糊的，这就是用来表现远的；如果画近景，楼台殿阁，就一定画得清清楚楚，色调深浓，一看就如到了跟前一样。石涛还有一种独特的技能，他有时反过来将近景画得模糊而虚，将远景画得清楚而实。这等于摄影机的焦点，对在远处，更象我们眼睛注视远方，近处就显得不清楚了。这是“最高”现代科学的物理透视，他能用在画上，而又能表现出来，真是了不起的。所以中国画的抽象，既合物理，而又要包含着美的因素。讲到以美为基点，表现的时候就该利用不同的角度，画家可以从每种角度，或从流动地位的眼光下，产生灵感，几方面的角度下，集成美的构图。这种理论，现代的人或已能够明白，但古人中就有不懂得这个道理的。宋人沈存中就批评李成所画的楼阁，都是掀屋角。怎样叫掀屋角呢？他说从上向下的角度看起来，看到屋顶，就不会看到屋檐，李成的画，既具屋脊又见斗拱颇不合理。粗粗看来，这个道理好象是对的，仔细一想就知道不对了，因为画既以美为主点，李成用鸟瞰的方法，俯看到屋脊，并且拿飞动的角度仰而看屋檐斗拱，就一刹那间的印象，将脑中所留

屋脊与屋檐的美感并合为一，于是就画出来了。况且中国建筑，屋脊的美、斗拱的美都是绝艺，非兼用俯仰的透视不能传其全貌啊！

画家自身便认为是上帝，有创造万物的特权本领。画中要它下雨就可以下雨，要出太阳就可以出太阳。造化在我手里，不为万物所驱使，这里缺少一个山峰，便加上一个山峰；那里该删去一堆乱石，就删去一堆乱石，心中有个神仙境界，就可以画出一个神仙境界。这就是科学家所谓的改造自然，也就是古人所说的“笔补造化天无功”。总之，画家可以在画中创造另一个天地，要如何去画，就如何去画。有时要表现现实，有时也不能太顾现实，这种取舍，全凭自己思想。何以如此？简略地说，大抵画一种东西，不应当求太象，也不应当故意求不象。求它象，当然不如摄影，如求它不象，那又何以画它呢？所以一定要在象与不象之间，得到超物的天趣，方算是艺术。正是古人所谓遗貌取神，又等于说我笔底下所创造的新天地，叫识者一看自然会辨认得出来。我看到真美就画下来，不美就抛弃了它。谈到真美，当然不单指物的形态，是要悟到物的神韵。这可引证苏轼评王摩诘的两句话：“画中有诗，诗中有画。”画是无声的诗，诗是有声的画，怎样能达到这个境界呢？就是说要意在笔先，心灵一触，就能跟着笔墨表露在纸上。所以说“形成于未画之先”，“神留于既画之后”。近代有极多物事，为古代所没有，并非都不能入画，只要用你的灵感与思想，不变更原理而得其神态，画得含有古意而又不落俗套，这就算艺术了。

作画要怎样才得精通？总括来讲，着重在勾勒，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。先要着手临摹，观审名作，不论古今，眼观手临，切忌偏爱；人各有所长，都应该采取，但每人笔触天生有不同的地方，故不可专学一人，又不可单就自己的笔路去追求，要凭理智聪明来采取名作的精神又要能转变它。老师教学生也应当如此，告诉他绘画的方法，由他自去追讨，不可叫他固守师法，然后立意创作，这样才可以成为独立的画家。所以唐宋人所传的作品，不要题款，给人一看就可知道这是某人的作品，看他片楮寸缣就可以代表他个人啊。

古人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，不只单靠书本，两者要相辅而行的。名山大川，熟于心中，胸中有了丘壑，下笔自然有所依据。要经历得多才有所获，山水如此，其他花卉、人物、禽畜都是一样。

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。

一个成功的画家，画的技能已达到化境，也就没有固定画法能够拘束他，限制他。所谓“俯拾万物”，“从心所欲”。画得熟练了，何必墨守成规呢？但初学的人，仍以循规蹈矩、按部就班为是。古人画人物，多数以渔樵耕读为对象，这是象征士大夫归隐后的清高生活，不是以这四种为谋生道路，后人不知此意，画得愁眉苦脸，大有靠此为生，孜孜为利的样子，全无精神寄托之意，岂不可笑！梅兰菊竹，各有身份，代表与者受者的风骨性格，又是花卉画法的祖宗，想不到现在竟成了陈言滥套！现在就我个人学画的经验略写几点在下面与大家研究：

- (一)临摹 勾勒线条来求规矩法度。
- (二)写生 了解物理，观察物态，体会物情。
- (三)立意 人物、故事、山水、花卉，虽小景要有大寄托。
- (四)创境 自出新意，力去陈腐。
- (五)求雅 读书养性，摆脱尘俗。
- (六)求骨气，去废笔。

- (七)布局为次，气韵为先。
- (八)遗貌取神，不背原理。
- (九)笔放心闲，不得矜才使气。
- (十)揣摩前人要能脱胎换骨，不可因袭盗窃。
- (十一)传情记事 如写蔡琰归汉，杨妃病齿，湓浦秋风等图。
- (十二)大结构 如穆天子传，屈子离骚，唐文皇便桥会盟，郭汾阳单骑见虏等图。



牧童

画 梅

画梅须老干如铁，枝柯樛曲，才能描写出它那耐寒喜洁的性格。画枝时须先留好花的位置，如果用水墨，那就拿粗笔淡墨，草草勾出花的大形轮廓，然后细笔轻勾，在有意无意之间，才见生动。如果著色，就先用细线条勾成花瓣，拿淡花青四周晕它，不用着粉，自然突出纸上，兼有水光月色的妙处。若用胭脂点蕊，那就不必用花青烘托，画梅第一是勾瓣，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，正好象顾长康所说的：“传神写照，正在阿堵中也。”画花勾瓣要圆，所谓圆不是说匀整好象数珠一般，是要蓓蕾繁花，都要有生长的意态，通通完备有欣欣向荣的样子。花须要整齐，所谓整齐，不是说排比如插针似的，不过表它是不乱的意思。点蕊要跟随花须长短，错错落落，这才有风致。点蒂要在瓣与瓣的中间，那种含苞未吐的，尤要包固，才合物的情态，如果胡乱点去，既不合理，更不能叫人观赏。点时更当加意，花朵有前后左右，向背阴阳，各种不同的姿态，每朵在点蒂时候要显出生在枝上。老干上不可以著花，因为无姿态的缘故啊。著色花心用淡草绿，花如填粉，那就用三绿，花

须用重白粉，花蕊用粉黄点，略用赭石一两点表示其开放已久了。花蒂用深草绿或二绿，亦可用浓胭脂，如红梅那就必须用胭脂了。为显示干的苍老，所以不能不点苔藓鳞皴，表示它经过雪压霜欺，久历岁寒，但是它的贞固精神，是超卓绝特的。点时光用焦墨秃颖，依着它的背点去，一定要点圆点，若点尖长形，那就不是树上的苔，而是地面的草了，更不可作横点，如山水中树上所点。待等墨干后，用淡墨加点一次，比较有生动的气味，不然那就枯而燥了。如是著色的，那就用草绿加在焦墨上面，或头二绿也可以，不是全部盖满，偶尔留几点焦墨在上面，也自生动自然。



梅

讀孤山影林逋家乃悟冰雪半事
 處寒洲月痕照點口清以雪著枝全新英新
 黎維詩句紹夢乃亭盛 六五年



梅

梅花各态





己未五月
 減筆為之
 六十五
 瓊峯借應



画 兰

兰花幽香清远，它的香气能够暗暗的袭人衣袂。生于深林绝谷，并不因为没有人欣赏，而不散发它的芬芳，所以称做幽兰。那种一干一朵花者，叫做兰，几朵花者叫做蕙。画时应该用“清”字做要点。如能做到清字境界，便是纸上生香了。

画兰，撇叶最难，起首二三笔还容易安排，等到要成一丛，那就是大大的难事，稍一点不小心，那就好似茅草乱蓬一般了。

画兰拿一花做主体，拿三几撇叶子陪衬它，但每撇叶子都要有临风吹着的风致，这才算最好的。如要画成一丛一丛的，那就应当画蕙，因为叶子多不易生出姿态，那就要在花枝上面特别注意，要使它枝枝好似要去舞蹈似的。

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。花瓣可以用汁绿在画后双勾，叶子就只勾中线，使它向背显出来就可以了。如用水墨那就不宜用勾勒。水墨撇叶在落笔时就要有转折，花宜于淡，叶宜于浓，花瓣不可取巧，故意表示花的阴影，这一下子倒被俗见所拖累了。



芝兰並秀

写 竹

古人画竹称作写竹，因为画竹是等于写字一样，用笔要完全合乎书法。书法第一要诀，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。竹枝更须用篆书的方法，画竹叶也要写成个字和介字、川字形状，但必须要用一二笔来破开。古人所说的：“逢个不个，逢介不介，逢川不川。”就是这个道理。画竹应该先写竹竿，从上写下，象字一样，没有由下写上的道理。每一竹节为一段，起笔略重，一撮直下，驻笔向左略略一属就收，一节一节的画下去，梢头稍短，渐下渐长，到近根的地方，又慢慢的短下来。待画完时，然后出枝画叶，在离开的竹节空处，用浓墨写一横道，用笔要从逆势进去然后翻出来，两头放起，叫做点节。竿要上下粗细差不多，切忌两头大，中间细，叫做蜂腰鹤膝，是不可以的。讲到顺势，直的竹竿必须从上到下，这是顺笔。如果竹竿倒在右边，是应该从上而下，或从外向内呢？我以为要是竹竿偏倒在右边，就要从下或里向外画了。这完全是要看情形，顺着笔势的关系。最后就画竹叶。竹叶必须生动，决不可将竹安排得如图案一样，尤忌部位一样，必定要非常自然。竹法有双勾写意两种，双勾那就是用线条勾成轮廓，然后再填色，这是工笔画竹，必要充分了解竹的生长状态和结构，一笔不得苟且，这种可以叫作画竹。写意的竹，也要分层次，近的竹在前，要用浓墨，远的竹在后，要用淡墨，这才能够分得出前后、明暗的层次，增加韵味，可是有一点要记着，每一根竹是用浓墨，就全部用浓墨，用淡墨就全部用淡墨，绝不要在一笔上弄巧，兼有浓淡二色，反为不美。竹有风竹、雨竹、晴竹、老竹、新竹、新篁的分别。风竹是要表现竹在风中的姿态，枝叶要随着风向，作斜横飘动的状态，最不易表现者，为竹竿要能够在风中有弹性动态的感觉。雨竹的枝叶稍下垂，有湿重的意思。老竹是竿粗叶少，新篁乃是竿细枝柔，叶叶向上。还有在竹节每节上出枝及芽的问题，往往为人忽略，根据实状，每一竹节在左发枝，一定在右发芽，第二节则一定变为在右发枝，在左发芽。作画虽小地方也要注意，如作诗词，要字斟句酌。石涛写竹，昔人称其好为野战，但是他的生动有风致，那种纵横态度实在赶不上。但是我们不可以去学。画理严明，应该推崇元朝李息斋算第一人，从他入门，一定是正宗大路；现在我略略举他的方法在后面。

画竹所忌的是“冲天撞地”、“偏重偏轻”、“对节排竿”、“鼓架胜眼”、“前枝后叶”。枝叶要在刚劲快利中求柔软谐和，柔软谐和里而要有刚强的骨力，在柔婉姿媚里找求刚强中正，分开断开的地方，要有相连相属的意思。

墨竹要墨色匀停，下笔平直，两边好似有界限的，自然就会圆正。如果画得臃肿，又偏又邪，墨色又不匀，一些粗，一些细，一些枯，一些浓，及节空或长或短，断断不可犯着这些毛病。

画枝各有名目，生叶的地方叫做丁香头，相合处叫做雀爪，直枝叫做钗股，从外面画入的叫做燥叠，从里面画出的叫做迸跳。下笔一定要有遒健、圆劲、生动的意态，一直连绵下去不断，行笔要快要速，不可迟缓。老枝那就挺然而起来，节大但是枯瘦；嫩枝那就和柔而婉顺，节小但是肥滑；叶多那就枝垂下来，叶少那就枝昂起来；风枝雨枝也是因为每类情态的不同，而随时变化，不可以拘泥于一个方式。

画叶下笔要劲利，实按而虚起，一抹便过，稍微迟留，那就钝厚不会锐利了。这是写竹最难的一关，亏了这步功夫，那就不能算是墨竹了。

在画竹方法有所不宜，而应忌的，学者应当知道，粗枝忌象桃杆，细的忌象柳枝，第一忌一竿孤立而生，第二忌两竿并排而立，第三忌好似叉形，第四忌好象井字，第五忌好似手指或象蜻蜓一样。所有竹的反、正、背、转、侧、低、昂，雨打风翻都各有它的姿态，但要细心去领会，然后画出，才能尽善尽美。