

<<张大千谈艺录>>

图书基本信息

书名：<<张大千谈艺录>>

13位ISBN编号：9787540117825

10位ISBN编号：7540117826

出版时间：2007-09-01

出版时间：河南美术

作者：张大千

页数：152

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

前言

20世纪的中国，正经历着数千年未有的巨大社会变化，传统中国文化的各个层面，都遭到了来自西方文化的强有力冲击。

在由中国人自己掀起的一系列革命之后，传统的社会制度和生活方式都被决然抛弃，整个社会逐渐地向一个现代平民化社会转变。

但这样一个巨大的历史转折，其发生的原因和延续的动力，却并非如中国历史上曾经发生过的一系列源自文化发展内在力量的历史转折那样，变革的力量不是来自文化发展的内部，而是来自与中国传统文化的发展甚少联系的西方文明在近一二百年来的贸然扩张。

这种扩张改变了许多非西方文明的历史发展进程，也改变了许多非西方文化的面貌，但中国文化在这样的变革之中，却显得格外的滞重，中国人尤其是中国的文化人，面临这种情境的时候，也格外地感受到了痛苦。

根据中国的传统习惯，所谓“画家”，是文人而兼习画艺者，与只精熟画技而被称为“画匠”的职业画工不同，这些人属于按士、农、工、商分别人群的传统社会阶层中的“士”，是那个时代分管思维的阶层，他们管理国家、保存文化、传播知识，大多生活优裕，通过学习和考试则变为官僚而进入统治阶层。

唐代以来，尤其是明清时代，所谓“文人画”者，都是由这些人创造、倡导、传播的艺术品，更因为在传统社会中这些人发表意见的特殊能力和权力，后来所指的“中国画”，在很大程度上也就都指的是“文人画”了。

这一点与其他古代文明完全不同。

中国传统社会中的“画家”是文化人，是传统社会中的“士”，因此，在中国社会的惯性发展被西方文明的扩张打断之后，作为“社会的良心”而承受着心灵的痛苦的传统文人，作为一个艺术家，同时也承受着传统艺术从原则到技术都面临被彻底否定的沉重压力。

同样是面对西方文明的冲击，与其他文明的艺术甚至与和中国文明最相似的日本文明的艺术都不相同，当大家都只是单纯地考虑一个取舍问题，也就是要么改从西方艺术的技巧和原则，要么坚持自己民族艺术的技巧和原则的时候，中国近现代的画家们，这些传统文人艺术家的现代继承者，却需要承担起“文化的良心”，需要承担起在中国文化的发展被不情愿地粗暴中止之后还坚持相信中国文化的优雅和高贵远远胜过西方胜利者而带来的沉重的心理负担。

因此，在近百年来的现当代中国绘画史上，“传统”便成为一个与众不同、非常敏感的词汇，有很多时候，甚至带来相当严重的艺术问题乃至社会问题。

很显然，不管传统文人们或其现代继承者们是否情愿，中国社会已然由传统的皇权至上的社会逐渐转变为一个以平民生活为中心的现代社会，传统文化各个层面在现代中国社会中都会受到相当深刻的改变，中国绘画的文人画传统，当然不会再在现代中国社会中原封不动地继续存在，但是，或由于情感上的因素而对已经逝去的传统产生眷恋，或由于立于民族主义的立场对西方文化入侵的反感，或由于传统社会的线性发展被切断之后新的社会规范尚未建立起来之前的混乱，甚或由于传统文化本身的发展被钳制住之后仍然存在的文化心理惯性，在现代中国整个社会的性质都已经发生了相当巨大的变化之后，文人画的传统却仍然很顽强地存在于现当代相当多的中国画家之中。

在现代中国绘画中，对待传统的态度往往不仅只是一个画家的艺术态度，而且常常包涵了这个画家在这个多变的混乱时代中对于社会、历史甚至生活的态度。

但现代中国社会变化的频繁和迅疾，往往令人应接不暇，而各种变化的深刻与否，常常又因画家本人身处的环境及其所受的教育不同而有很大的差异，所以，这个在现代中国绘画的发展中几乎无处不在的传统，又几乎是因人而异、千差万别到令研究者不敢明确界定其内涵的近乎虚幻的存在。

如前所述，大多数的现代中国画家都以文人画尤其是明清以来的文人画理论与作品为传统，这种传统自清季以来实际上已是传统中国绘画的强弩之末，在现代这样一个开放的平民社会中多种文化与艺术并存的情况下很难再找到大量的支持者，眷恋于这样的传统，除了秉承自前清遗老而来的怀旧情绪之外，或者还有对西方文化在现代中国强制性大扩张的盲目反感，实在看不出有何艺术上的理由。

坚持这样的传统，并不能给因社会的变化而濒于危境的中国绘画带来生机，反而会因其在现代不合时

<<张大千谈艺录>>

宜的泛滥更显出本身固有的绘画语言的苍白与无力。

正是看到这一点，另一批有识之士则将现代中国绘画发展的出路寄托在对西方绘画的理论与技术的引进之上。

然而正如西哲所言，西方文化是一个整体，绘画中的透视与色彩都建立在西方科学发展的成就之上，与西方世界的远距离通讯、对位音乐甚至股票市场等都密不可分。

那么，近百年中那些希望引入西方绘画的因素以拯救中国绘画的先驱者们不屈不挠的努力在本世纪快要结束的时候回顾起来显得事倍功半乃至迄今无所成就也就毫不奇怪了。

片面、局部地将西方绘画因素嫁接于中国绘画的试验可以说是以失败告终，因为其前提是放弃中国的文化立场，但实际上直到今天，数以十亿计的中国人仍以中国方式生存于自己的土地之上，而一个现代中国画家的成就，并不在于在其作品中杂入了多少原来中国画中没有的东西，而在于其作品能否打动现代中国人的心灵。

于是，疑问集中到这样的问题上：中国画的传统在现代究竟有无意义？

已经被强行中止的中国画传统在现代有无发展的可能？

古老的绘画传统中是否还有仍具生命力的东西？

由此我们可以进一步提出追问：究竟什么才是中国画的传统？

对这些问题作过认真思索的现代中国画家，首推张大千。

张大千早年师从前清遗老李瑞清、曾熙，深受传统文人画精神浸染，对于明清以来文人画的理论与技巧，更是身体力行。

但他置身于当时亚洲最大、最现代化的商业都市——上海以卖画谋生，他很快就发现，新兴的现代市民，对传统文人画清冷孤寂的格调和单调晦暗的画面，并非如前清遗老一般感兴趣。

其实，在张大千之前，早已在上海卖画的任伯年、吴昌硕等海派画家，为了适应现代市民的欣赏趣味，已经开始将传统文人画孤寂清冷的格调改变为俊秀热烈了。

张大千中年时期，画风转入工整秀丽，色彩热烈明快，造型肯定而爽健，在当时画坛大都还沿袭明清文人画传统或者偶尔有人作些小修小补的情况之下，他的风格显得相当突出。

张大千并不是一个长于理论的艺术家的，但他对于中国画传统的思索，我们仍可以通过他的作品看得很清楚：在他的思想中，中国绘画的传统已经远远超越出文人画传统的界限，追溯到唐代及其以前的古代绘画中去了。

张大千早年的老师曾熙、李瑞清都是书法名家，为碑派书风在清末民初的巨擘。

所谓“碑派书风”，是随着清代金石学的进展而将书法的传统追溯到王羲之以前的一个新兴艺术流派，这个艺术流派口头上以复兴更古老的书法传统为己任，实质上起到了解放书法中陈陈相因、沿袭已久的程式的作用，使书法艺术的创造变得丰富多彩，生命力更加旺盛，更能适合不同人群的需要，是一种借古开今的伪古典主义，颇有些和现代欧洲绘画雕塑之借非洲黑人木雕与日本浮世绘来创造现代艺术品的流行作法相似。

或许，张大千从曾熙、李瑞清处得到的最大教益就是这种书法上的伪古典主义，而他则将其从书法扩展到了绘画领域之内。

在张大千中年时代的思想里，中国绘画的传统已经不仅局限于文人画的传统，他已将其上溯到唐代及其以前的绘画中。

这一点，在20世纪后半叶的人们看来理所当然，但在那个时代，大多数的中国画家还在为文人画尤其是明清文人画与西洋绘画孰优孰劣一争短长，希望从理论上证明生命力已趋枯竭的文人画在当代仍有发扬光大的可能，张大千却先看到中国画的传统不仅也不应当只存在于明清文人画中，而且将其探索的触角延伸到中国文化最光辉灿烂的唐代及其以前的伟大艺术遗产中去了。

在中国古代文化史中，唐代的安史之乱可以说是一个分水岭。

此前的汉唐时代为当时世界上最强盛富有的社会自不必说，与安史之乱后的宋元明清历朝比较，更是一个开放的、富有的、健康的时代。

唐末五代以后，中国社会逐渐趋向于封闭、贫弱，人格也逐渐被扭曲。

在艺术上，汉代的健康、飘逸、雄壮且不说，只是唐代的华丽、明快、壮健之风已令后人望而兴叹。

在绘画方面，唐代更可以说是一个色彩主义的时代，其五彩斑斓的灿然坦荡，其色彩流动的生命力的

<<张大千谈艺录>>

旺健，也是其后千余年间的艺术所未能企及的。

自北宋时代文人画的理论开始流行以后，社会上逐渐以文人水墨游戏不求形似、逸笔草草的画风为正宗，反而斥唐代以前五色灿烂造型确实的画风为工匠之作，谓之格调不高，这实际上是以少数文人的喜好来代替了整个绘画艺术的审美原则。

但是，由于文人们在传统社会中掌握文化特权的特殊地位，发源于北宋时代因少数文人的竭力提倡而风行起来的文人画，因为文人们的社会影响力，在宋代以后的近千年间，在人们的思想上，逐渐取代了源自汉唐以前的绘画传统而成了中国绘画的正宗。

这颇有些像提倡顿悟成佛的简易的禅宗在唐代以后别出一支取代了苦修苦练才能成正宗的佛教正宗一样。

张大千的可贵之处，正在于他勘破了近千年来文人画的迷障，将别出一支的文人画重又纳入到绘画发展悠长历史之中来考虑，从而为文人画也为中国绘画发掘整理出了一大批历史的沉迷，同时中国传统绘画在现代社会中的前途也因他的工作而更加明朗起来。

因为，如果现代中国画家不再将自己的思想和眼光局限在文人画的小圈子之中时，失落在历史中的先人遗产才可能对他们的创造提供更多的可能性。

张大千对悠长的中国绘画传统中有价值的遗产的发掘和整理，以独特的临摹方式来进行。

这在现代中国人看来“独特”的方式，实际上是中国绘画艺术传统中最普遍也最通行的方式，但在深受现代西方文化浸染的当代中国艺术界，张大千对于古代杰作的临摹和仿作，却受到了相当深的误解。

西哲有言：对于艺术创造的最大的刺激因素，来自前人创造的艺术品。

张大千对古代绘画的临摹和仿作，除了有意作伪之外，其实是有他自己相当主观的地方，也是说，他更多地还是在进行有创造性的临摹，因此，他的临仿古画，与其说是在模仿古人，还不如说是对古人的技法进行整理，尽管这种整理渗入了相当比重的主观臆断，但经由他的整理，我们不能不说对于古代绘画艺术，尤其是在技法方面，较之未经整理之前是面目更为清楚一些了。

在张大千以临摹的方式对中国古代绘画技法做出清理之前，现代中国画家中大多数人，由于受明清文人画传统的局限，对于明清以前的古老传统尤其是在技法方面，通常是混沌不清的。

张大千对于现代中国绘画的贡献之一，就是他以临摹的方式，给出了中国古代绘画技法的一个较清晰的轮廓和线索，使已经断绝多年的古代技法，以一种“整理本”的形式，联接在当代中国绘画的新枝之上。

设想如果20世纪的中国画坛没有张大千，则我们对中国古代绘画技巧的知识与实际操作的效果，肯定会比现在更为隔膜得多。

文人画通常以水墨为正宗，这种基本上排斥色彩，声言“运墨而五色俱”的单色画，与大写意的笔触、不求形似的造型相适合，特别宜于文人们心绪的宣泄，一挥而就的爽快与疏放和技法上的简练恰为相映成趣的照应。

平心而论，这种艺术在其最初被文心玲珑的北宋文人苏轼、文同等人创造、宣言出来的时候，不能不说是一种伟大的创举，而且，就艺术史的一般规律而言，单色画这种更需要依靠想象力才能创作和欣赏的艺术的出现，应当被认为是一个民族在艺术情感上成熟的标志。

但问题在于宋代以后特别是明清时代，这种绘画原则被夸张到了取代其他一切绘画原则的地步，这就不能不认为是社会心理的病态乃至一种怪癖了。

由于文人画以水墨代替五色因而更为高雅的观念的泛滥，文人画逐渐变成了排斥色彩的艺术，即使还使用简单的色彩，也只是在已经用水墨完成的画面上略施淡彩而已。

这样的结果，使明清以来的绘画大都显示出灰黑的画面或灰黑之间略有淡色，给人以千篇一律的沉闷的感觉。

到了晚清时期，以海派画家任伯年、吴昌硕为代表的一批画家，已敏感地认识到这是一种缺憾，于是开始设法为中国画找回色彩。

因为各种限制，他们做出的努力以历史的眼光来看仍然属于一些小修小补的工作，对中国画衰微日甚的大局没有决定性的改变。

而张大千独具的历史眼光以及他从碑学书法中借鉴而来的以古开今的艺术手腕，使现代中国画找回色

<<张大千谈艺录>>

彩的工作将关注的目光推向了中国历史上最光辉灿烂的汉唐时代艺术，也由于张大千艺术的敏锐直觉与天赋，他对于古代绘画中五色陆离的色彩用法在现代的复原试验特别热心。

经过他的努力，以及受他的影响也致力于古代绘画色彩复原试验的于非、谢稚柳、晏济元诸人的努力，许多古人所常用而明清时代文人画基本不用的色彩及其复杂用法，都被重新发掘出来，其中有些还创造出了新的使用方法。

正如历史学家说一切历史都是当代史一样，张大千对中国画传统技法的重新发现带有相当主观的视角和立场，不能说是十分全面和准确的，但考虑到在现代中国绘画史上这种工作的独一无二，考虑到他在现代中国画坛上的巨大影响力，考虑到他将自己的发现灵活地恰如其分地融入到自己的创作中，我们就不能不承认张大千在现代中国绘画史上的不可替代性。

那种认为张大千的绘画风格就是临摹古人的看法不过是皮相之论，他自己的绘画创作，虽然杂糅着许多古人的技法，但仍总括在自己独特的风格之下，而且时有创造，尤其是他50岁之后的山水画作品，古人技法的痕迹已完全融入到自己个性化的创作中去了。

但张大千过于自信，对于自己对中国画传统的理解与把握过于自信，对于自己重新发现的古代技法的现代翻译版过于倚重，因此他的绘画在现代中国画家显得别有一种过分浓郁的传统风貌与怀旧气息。

张大千在传统中国社会已经中止的20世纪，在整个中国都不断向一个现代平民社会转变的时代，仍然一生都坚持一种旧式文人的生活情调，过一种现代社会中的山林隐逸式的生活，这与他在艺术上的追求显然相当和谐。

正如他在当代中国坚持保守的传统生活情趣而受到不少非议一样，他在当代中国画坛坚持保守主义的艺术主张也一直受到相当多的非议。

20世纪的中国社会充斥着连续不断的各种革命，文化上的狂躁与激进又令不少新进的现代中国画家将传统视为一种耻辱，这样，张大千艺术上的保守主义便处在夹缝之中：一方面，坚持传统文人画的旧式画家指斥张大千卖弄一知半解的古人技巧，另一方面，受时代潮流驱使的新派画家则认为他只能从传统中讨生活。

实际上，在现代中国这样一个变化迅速、各种社会思潮此伏彼起、各种价值观念轮番替代的不稳定的社会中，张大千在艺术上的保守主义是最无害的，尤其是在传统中断的时候，张大千的介绍、发掘、整理、总结艺术传统的作用，尤为重要和不可少。

张大千保守主义的价值，在20世纪行将结束的时候来回顾，由于中国人对西方文化的盲目热情已趋于冷静，传统文化的价值也更客观地凸现出来，因而显得特别值得珍重。

现代的中国画家不能要求张大千给现代中国绘画史创造奇迹，但现代的中国画家及其后继者必然会从张大千的工作中获得从其他人那里完全得不到的巨大帮助和启示。

张大千晚年长居海外，除了其他原因之外，在艺术上，其欲挟东方文化之玄机，去与西方艺术一争短长的想法，也时有流露。

他从居印度到阿根廷、巴西、美国，又不时往游日本、欧洲诸国，画风一变再变，目疾之后，曾一度变为极抽象的纯水墨，然后又泼墨泼彩，最后又回到具象的制作，其试探欧西艺术界的用意，不可谓不煞费苦心。

以张大千在艺术、社会活动、人事关系上的能力，他在海外活动数十年的结果，其影响力也主要局限在华人的圈子之内。

正如人们所常说，艺术没有先进与落后、没有新与旧之分，只有好与坏的区别。

也就是说，张大千居海外数十年最后黯然回到台湾，诚然“非战之罪也”，并非是张大千技不如人，也不是中国艺术不如人，究其原因实在是当今世界的商业社会中，一个民族的艺术，与国家的经济状况高下、在世界上的地位高下如何恰成正比。

试想，如果当今的日本不是经济强国，日本绘画及日本画家在世界上决不会有如此的地位。

因此，由张大千的海外经历我们可以清楚知道，当代中国画的问题已经不纯粹是艺术问题，不是如前数十年中国艺术界所认为的因传统的拖累、与欧西艺术比较起来显得“落后”的问题，张大千已经证明可以由传统中发掘、产生出新的艺术生命力来。

当今中国画的问题是一个国家是否兴旺、经济是否强盛的社会历史问题。

<<张大千谈艺录>>

一种文化、一个民族具有数千年的历史。

一门艺术具有数千年的传统并不是一种耻辱，但这传统要能为当今的人们所理解与使用，要是活的、具有生命力的传统，对当今的生活有意义的传统。

张大千敏感地认识到这一点，他以他的工作努力在绘画艺术上做到了“以古为新”。

每个民族、每种文化都有自己独特的艺术表达方式，没有必要混同与模仿，也完全没有高低上下的区别，更没有权利要求不同于己的民族、文化服从自己的原则，但在这个多样化的世界上，各种艺术之间确实有人为的高低贵贱之分，这并不是艺术本身的错误，而是人们的政治、经济偏见强加于艺术的结果。

张大千晚年的海外经历，向我们启示了这一点。

到20世纪即将结束的今天，困扰了中国画坛近一个世纪的“传统”，应该有一个明白的答案了。

张大千一生与中国画的传统纠缠在一起，他的一生实际上都在与传统搏斗，为传统辩解，替传统惋惜，帮助传统新生，传统也滋养了他，哺育了他，玉成了他。

在20世纪中国文化的风雨飘摇之中，中国画坛好在有一个张大千，能令我们在世纪末的冷静中回眸的时候，对于古老的中国画传统，不至于太过陌生。

1997年10月14日于成都西隅双剑楼 陈滞冬

<<张大千谈艺录>>

内容概要

《张大千谈艺录》编选张大千先生言论文字中涉及绘画艺术的内容，尽量作到周全而无遗漏。但大千先生过誉时人的周旋之计，影响到他身后流传的对艺术的见解的学术性。古人所谓：“为尊者”之真意，或者竟在于此。大千先生传世诗文虽多，但其中真够得上“论画”者，也是少数，编者尽量编选，以广流传。

<<张大千谈艺录>>

作者简介

张大千名爰，又名季，季菱，字大千，别号大千居士，或迳署“蜀人张大千”。四川省内江县人，出生于1899年5月10日，卒于1984年。

张大千是20世纪中国画坛中最负盛名同时又因多彩人生而极具魅力的艺术大师。张大千在绘画方面取得卓绝的成就，不仅缘于他丰富的艺术实践与天才创作，也是因为他成功地处理了绘画中传统与现代、继承与更新的关系。

他早年受到传统中国画技法的严格训练，培养出超人的醇厚的传统技艺。

在20世纪40年代，他还曾用两年六个月的时间埋头于敦煌石窟，临摹大量壁画，从中汲取了极其丰富的艺术营养。

50年代，张大千先后在巴西、美国等地侨居20多年，并在欧美等地举办画展，由于亲身感受了西方古典艺术的精粹，特别是与当时流行的印象派、立体派等艺术流派的接触，使他的绘画风格开始转变。

<<张大千谈艺录>>

书籍目录

张大千与当代中国绘画一；总论二；画史三；学画四；画法1、人物画法2、山水画法3、花鸟画法五；其它张大千论画诗文张大千年表主要参考书目后记再版后记

<<张大千谈艺录>>

章节摘录

我国古代人物画像，注重礼教和劝诫，所以画的不是圣贤就是奸恶。而佛教流入中国后，那种精通微妙的宗教哲理固然打动知识分子的心，而转世轮回之说又能令凡夫俗妇生出信心，尤其在乱世，一般人苦于现世煎熬无可留恋，急需精神上的寄托，故佛说三世的道理，更是坚定一般人的信仰，而佛教又鼓励人写经、诵经、画佛像，说是都有赎罪积福的功德，这必然也是佛教推广发扬的作用，所以自佛教东来，写经、绘佛、造像的风气就大大兴盛起来。

既然上自帝王卿相下到豪商巨贾都想从画佛上面求福解罪，那么只好画壁。

因为在纸绢还未发明之前，固然是画在壁上好，就是在纸绢发明之后，要供千万人膜拜瞻仰，也只有壁画好。

由于应社会时代的需要，当时的画家就都从画人像转到画佛像上去了。

历史上最著名的画家要算三国东吴的曹不兴、晋代的卫协和他的学生顾恺之，他们都是画佛的高手。而顾恺之更能为山水传真，开出我国山水画一派，但在当时这方面的表现，仍为佛像人物画所淹没。这也可以证明，宗教影响艺术的力量实在太太。

不过，我国画家所画的佛，初期虽受到印度画的影响，但我们中国人自有一套融会贯通的功夫。我们试看北魏、西魏的敦煌画佛，面貌多属清瘦，颇像干瘦的印度人，但到了唐代的画菩萨，便是中国人自己的面貌了。

这也等于佛教传入中国后，发展自创出华严、天台、禅宗这些派别来，以求迎合中国人自己的胃口。

我现在临摹的敦煌壁画中北魏时期和西魏时期的临本，人物面庞上和躯体颜色大都是黑色和灰色的，又加形体结构勾勒着粗犷的线条，这和欧洲现代画派如马蒂斯、毕加索的画风很相似。

不过，当壁画新着的时候，不是这样子的。

从现存北魏时期的壁画来看，不都是这个样子，变黑了的是一千多年来，风化剥蚀，受到潮湿，颜色起了化学作用，这是当时采用颜料不同的原因，变黑的部分，是用银朱调配的，由于银朱是用汞炮制，所以容易变黑。

又因兑粉分量的不同，形成黑、灰或者浅灰的现象，乃是由于白粉兑入的多少，从而导致了黑与灰的不同结果。

原来的赭色部分，或因被沙土埋没，或因气候适宜，所以赭色保持下来了。

唐宋画家必画壁，不画壁者，不能享盛名。

画法自成一家。

绝不摹仿。

我即画，画即我，学我者，亦我也，有此成见，故画不题名。

佛洞观音像，逾五百身，画法各异，是其明证。

莫高为历代盛域，画家必以画斯壁为荣。

而凿洞供佛者，非达官贵人，即富商巨贾，亦必竞请名家画壁以自重。

是以历代壁画，自系一时杰作。

唐画大都师法阎立本，绝无吴道子一派，盖吴享盛名时，天下方乱，敦煌已不与中原通矣。

有明一代，局守嘉峪关内，交通阻绝，塑像壁画，一无所有。

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>