

■ 张强 主编
中国 画 学 丛 书

中国
花鸟

画
学

THE THEORY
ON CHINESE FLOWER-BIRD
PAINTING

傅京生 著

■ 河南美术出版社

花
鸟



中国画学丛书 / 主编 张强

中国花鸟画学

傅京生 / 著

河南美术出版社

J212
FJS

图书在版编目 (CIP) 数据

中国花鸟画学 / 傅京生编著. — 郑州: 河南美术出版社, 2005.2

(中国画学丛书 / 张强主编)

ISBN 7-5401-1364-2

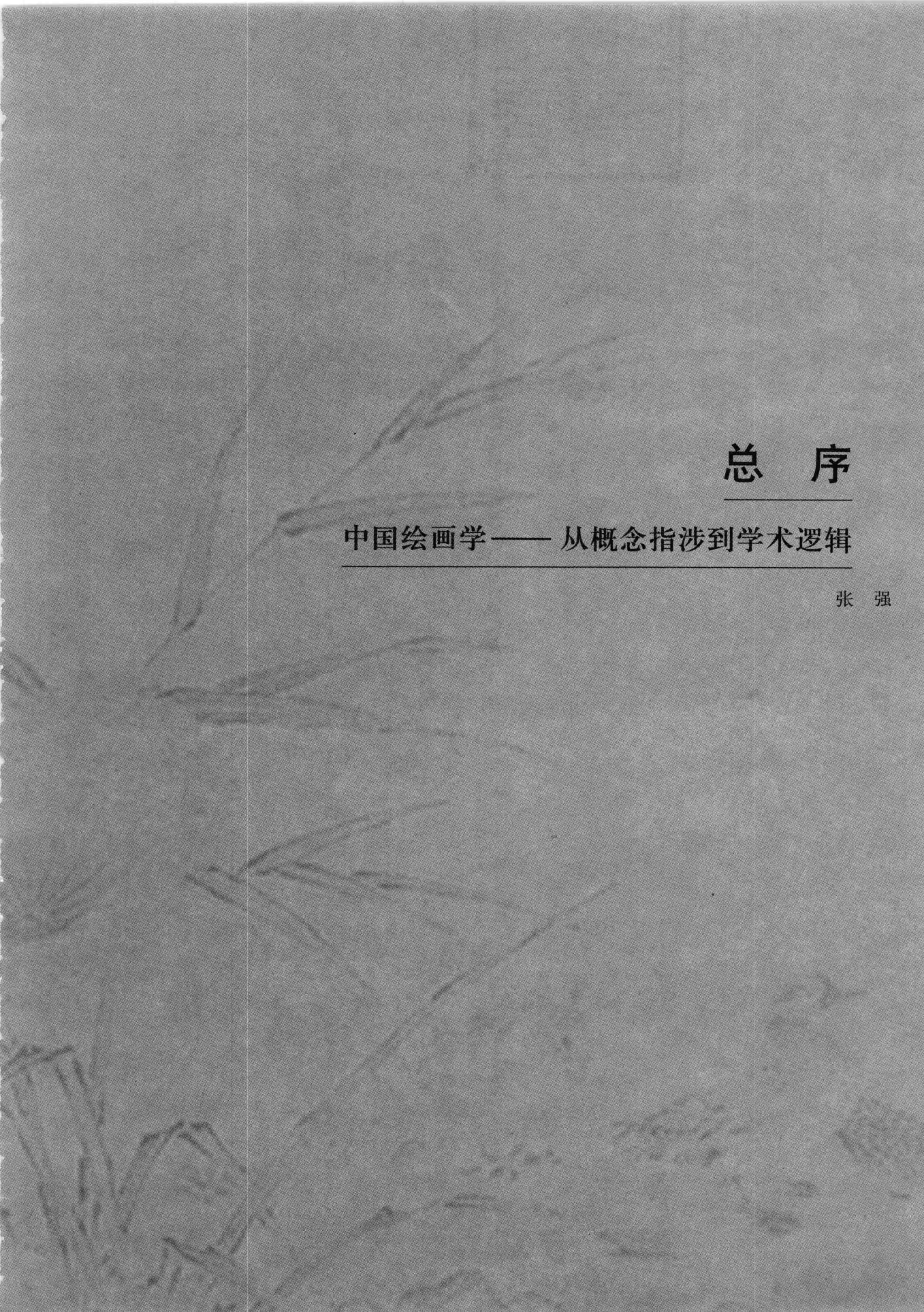
I. 中… II. 傅… III. 花鸟画—绘画史—中国
IV. J212.270.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 140396 号

中国花鸟画学

丛 书 名	中国画学丛书
编 著	傅京生
责任编辑	尤汪洋
出版发行	河南美术出版社
地 址	郑州市经五路66号
电 话	(0371) 5727637
经 销	全国新华书店
印 刷	郑州美联印刷有限公司
开 本	787mm × 1092mm 1/16
印 张	15.75
字 数	252 千字
印 数	1—2000 册
版 次	2005 年 2 月第 1 版
印 次	2005 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 7-5401-1364-2/J · 1250 定 价: 32.00 元



总 序

中国绘画学——从概念指涉到学术逻辑

张 强

(一)

将“中国绘画学”作为一个独立的概念提示出来，并且设置在一个相应的“学科”层面上，无疑是一件极为冒险的事情，这个举动曾经因为感觉到它的轻率，而被我多次搁置起来。本来的想法是，在私下默默建构，一旦成熟，自然脱胎而出。有这种想法倒不是出于所谓的“谦虚”，这的确是需要慎重而行的事情。

虽然，目前中国画的研究——无论从数量还是覆盖面上来看，与其他形式的视觉艺术相比，依旧占据了绝对的优势。但是，我们只要仔细甄别一下，也同时会发现这样的现象：更多的文字集中在“在世”的个体画家周围，这些通过有偿换来的华丽“形容辞藻”，在虚构性地出卖着中国绘画艺术自身的判断标准与价值原则。

(二)

另外的一些研究者所瞩目的也许是中国画自身历史与原理的探讨，但是，在整个20世纪90年代的思维深度，似乎并没有逾越80年代那种在激情与使命之下艰苦思考的结果。或者说，浮躁本身注定了是学术的天敌。那些来自商品经济社会的超级功利主义观，也将学术看作是猎取利润的手段，在职称评审以及学术明星的泡沫性期盼中诞生的任何文字，其价值可想而知。

体系作为一个学术思想诞生的逻辑归依，应当是一个正常与可能的标志，但是，如果陷入了“体系”而削足适履或无端膨胀的局势，无疑是滑稽的。而有些中国画学者，甚至采取“偷梁换柱”的手段，将过时的文学或艺术概论的框架，进行概念间的撤换与含义的互置，来达到“虚伪的建构”。它的荒谬体现在自身与建设对象没有了“关系”。

(三)

除了我们前面所陈设的，那些诸如此类制约中国画研究的社会性条件与自身障碍之外，在中国画发展的可以预示的前景中，创作对于边界发起的挑战所带来了逐渐模糊概念含义的情况，再度成为中国画“危机”的重要原因。这个“危机”主要体现在中国画理论应当如何开放，才能够应对这一切的发生。

我们当然可以将中国画自身的理论系统，看作是一个相对“独

立”的系统，在这里，学术有它自身的原则标准，有它相对稳定的对现象沉淀机制。它不应当为了每个“风吹草动”的征兆而“风声鹤唳”。学术也不是简单的现象评述与线索追踪，从某种意义上，它更应当着眼于那些恒定的“原理”破解之上。

然而，与那些纷纭的现象之间保持本能的距离，却并不意味着由此理论的建构就是与当代文化感觉之间发生“屏蔽”。理论的确是一种“形而上”的概念与原理的碰撞，但是，如果这种碰撞的结果与当代文化变得毫无关系的话，那么，这个时代的整体文化智慧也就与这个学科的构建基点相诀别。于是，中国绘画学的学科设想也就成为真正“虚茫的猜想”。

(四)

中国绘画学与其他学科相比，无疑极具有“自足性”。但是，这种特性也不能成为与其他学科拉开距离的借口。事实上，这也是一个非常“棘手”的问题，因为在中国画与中国画理论发展的历史上，中国画理论历来都是在其他学科知识的基础之上，所做出的“堆积性转化”。也就是说，正是因为有了其他——诸如哲学、宗教、文学、书法、篆刻等学科所进行的渗透性准备，才有了中国画理论的“脱胎而出”。

面对中国画的基本人文背景的多向性与复杂性，并且在这种复杂的局势中，进一步寻找与甄别中国画与其他学科之间的真实关系，也就成为本能的警戒点了。

(五)

在“中国绘画学”的基本理论之下，我们还必须面对的是这样一个微妙的问题，那就是它与中国画实践，以及这些实践结果——作品所构成的现象之间，所存在的那些千丝万缕的联系。也就是说，由于中国画创作本身所具有的本能“经验”中所携带的微妙直觉感知，必定要通过那些更为微妙的反映方式，才能够达到它的当然体现，于是，这些条件又构成了当然的对应关系——在系统间相互累计的“经验”，也就自然地成为对于中国画某种层面的认识前提。因此，在中国画的认识过程中，如果没有这些具体的感受与微妙的体验的话，所把握的所谓理论，可能不过是概念的堆积而已。

这就是为什么我们将中国画论看作是一个大的系统，并且是活跃

的与不息的流程。在这个充满了“艺术问题”的系统流程中，中国画论的时间性，不过是将不同的问题冲向不同沙滩的漩涡而已。“历史”这个概念，在这里也就是导致不同讨论情景所储备的条件罢了。

(六)

其实，中国画的基本原理，就是将所有的中国画的问题，所进行的一次还原而已——这是朝向元素方面的分解途径。与现实的任何生命物体的分解不同，这里没有化学物理的指标可供参照，也没有各色的试纸可以检测。这无疑是一次在哲学层面上的还原。

然而，这个“还原”的过程也充满了艰涩。这是因为我们一方面不可能从完全的视觉层面上，进行生硬的“套装”，另一方面也不能局限在所谓的“六法”、“六长六要”之上进行无谓的“含义”翻滚。而所谓的“文学概论”“艺术概论”条例所提供的参照系数，其实已非常有限了。

那么，理想的方式是什么呢？

无疑，将某些视觉的因素作为某些方面的检测模型，对于当代研究者是无法回避的。这不仅是一种“知识背景”的需要，同时，也是中国画发展中日趋显现的征兆。是将中国画“视觉化”的必然趋向。而另外门类的学术框架，却也能使中国画与当代学术思潮建立起当然的关联。固然，经典的中国画论中的范畴所进行的含义翻修，有时或许是一切工作的基础。

事情永远包含着这种双重性，而把握其中的分寸，有时候不仅仅是一种技巧，更有可能体现出学术智慧。

(七)

“中国绘画学”就包含着这么一个特定的疑团。

“美学”这个范畴本身是来自西方“逻格斯中心”系统之下，辨析表象与本质、快感与美感的艰苦的思维游戏。以这个标准来看待中国古代的美学体系与思想性，我们只能说它只是具备了所谓的“美学性”，而不是“主义”之下的有意识的建构。或者说只是概念挪用与含义匹配。因此，在这种状况之下，将“中国绘画美学”作为一个独立概念弹出的时候，必然要涉及许许多多的复杂概念与含义，在不同情境中的更为细致的分辨。

由是，将中国绘画美学看做是一个整体的系统，而后在不同的范

畴与范畴之间，进行含义匹配，以及在各个子系统之间建立起网络关系，也就成为当然的重点之所在。并且，这种网络之间的关系，是将中国绘画美学与其他哲学思想建立联系的可靠管道，同时，也是在思想与形式、概念与含义、范畴与系统、艺术感觉与理论框架之间，形成有机关系的重要标志之所在。

(八)

以不同的表现题材导致的体裁的不同，甚至于最终形成了不同的艺术门类，这就是原本中国绘画史上的所谓“分科”。

原始的“科别”来自一个最为原始的区别，这是面对不同对象所带来的本能的划分。在“中国绘画学”中，在中国画历史逐步发展的过程中，山水、人物、花鸟逐渐从最初的十三科甚至更多、更繁划分中被挤压出来，形成这样精练同时也是最具代表性的三个概念。

将“文人画”与“院体、民间、原始”从中国绘画学中进行着相互的肃离，其本能的动意，还是来自“形态学”上的划分。也就是说，我们对于“文人画”、“人物画”、“山水画”、“花鸟画”、“院体、民间、原始”绘画版块的捕捉，并不是出于对其概念进行一般性的设置，也非单纯来自历史过程的描述，而是在深层的基本理论上所进行的形态学上的框约。

于是，我们有了“中国文人画学”、“中国人物画学”、“中国花鸟画学”、“中国山水画学”、“中国院体、民间、原始绘画形态”的基本区别。而在“院体、民间、原始”之后，没有以“画学”来界定，也主要考虑到，作为来自“非主体”艺术形态的艺术，其“学科性”是非常单薄的。更为重要的是，这种完全“集体性”的艺术样式本身，并不具有相应的开放性。这是因为它的自闭性质所决定，如果一旦开放，也就意味着它要丧失掉本来的一切。

“画学”的含义在于，它应当具备可持续性的开放，即使是被“材料化”、“视觉化”、“形式化”地开放也无关紧要。同时，要具有观念的可转换性。另外，还要达到理性的概括与概念的设置。

我们认为这一切才是学科性的基本标志所在。

(九)

在有关中西绘画的比较问题上，我们把持了比较慎重的态度，原因

就是简单的特征的比附，无论如何是一件粗率的事情。而且对于西方绘画而言，首先要面临一个时段上的框定，这就是古典时期、印象时期、现代时期甚至于后现代时期——这么四个基本的时期，况且在其中，还要面临着千奇百怪的派别与面目风尚。

即使是我们知道在中西比较中，所指称的“西”就是“西方古典时期”的“拉斐尔派”——将写实的极致看做是理想的顶端，那么，它与中国绘画的“可比性”也是要受到质疑的。这是因为对于相近的事物，为了寻找其间的差异——以及辨识的特征，才采取本能的比较。而对于那些特征昭然——甚至价值体系迥异的事物，则比较的价值并不是很大。

于是，在中西绘画的比较过程中，以更为广阔的视野，去寻找与中国画本能特征相近的异质文化产物，其内在的艺术价值更为昭显。随手捡起的事例是：西方抽象表现主义与中国的写意绘画之间的关系，就是意味深长的。这种比较甚至也可能关联到中国艺术自身发展的思考。

在这种情况下，立足于形态学的比较可能是一个比较佳的切入角度。

(十)

“面向中国画的未来”，实际上就是要正视中国绘画所处的价值混沌状态，或者说是尚无法判断中的中国画创作的临界标准。但是，从已有到未有，是一个相互过渡的必然。今日的异端，明日的经典——虽然说这种状况在艺术史上几乎比比皆是，但这也并不意味着所有的叛逆，都具有意义和价值。将真正具有学术含量的实践从中考掘出来，这无疑是“中国画的现代形态”所瞩目的重心之所在。

这就需要我们从中清理出一条鲜明的历史性的逻辑线索。

它的两端分别是已经沉淀下来的创新者与新锐的实践者。处于整合阶段的“创新作品”可以让我们感受到，当鲜活的激情逐渐减弱之后，它所达到的本质质量。而那些锐利先锋的、充溢着昂扬观念指向的作品，我们所关注的则是其对历史穿越的力度，以及这种穿越与其所选择的富于智慧的方式是否匹配，以及匹配过程中的巧妙和后缀质量。

形式主义化的改良，在中国画的现代形态中是一支过渡的力量。它不仅是无法忽略的，同时也是走向现代形态的重要途径。

(十一)

于是，在“中国绘画学”这个概念之下关联起的必然的学术逻辑，在如斯的情况下，也就当然地要包含这样的内容：

中国画学原理

中国画论体系

中国绘画美学

中国文人画学

中国山水画学

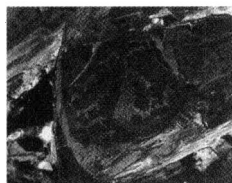
中国人物画学

中西绘画比较

国画现代形态

.....

目 录



新石器时代
黑山岩画猛虎捕食图



春秋早期
立鹤方壶(壶盖)



明 徐渭
杂花图

第一章 花鸟画学概述	(1)
第一节 引言	(3)
第二节 花鸟画的起源与发展	(5)
第三节 花鸟画的表现手法和题材	(8)
第四节 花鸟画的造型特征	(16)
第二章 花鸟画的历史回顾	(23)
第一节 原始社会的花鸟艺术	(25)
第二节 商·春秋·战国时期的花鸟艺术	(29)
第三节 两汉时期的花鸟艺术	(32)
第四节 魏晋南北朝花鸟画	(36)
第五节 隋唐五代时期的花鸟画	(41)
第六节 两宋辽金西夏花鸟画(附:唐五代两宋花鸟画史料)	(47)
第七节 元代花鸟画	(73)
第八节 明代花鸟画	(86)
第九节 清代花鸟画	(123)
第十节 近现代花鸟画	(147)
第三章 花鸟画的美学体系与画理范畴	(173)
第一节 花鸟画的表现手法与表现形式	(175)
第二节 花鸟画笔墨中的情感表达	(182)
第三节 花鸟画章法构成中内蕴的精神境界	(196)
第四节 花鸟画的写生与创作思维	(204)
第五节 花鸟画的画理范畴模式	(223)



第一章

花鸟画学概述

第一节 引言

花鸟画是中国传统绘学体系的一个分支。

中国的传统绘画,在世界美术领域中自成体系,其表现形式,有壁画、屏幛、卷轴、册页、扇面等样式。其技法形式,则有工笔、写意、白描、勾勒设色、水墨等手法。而这些技法形式还可以再细分为诸多下一级形态,譬如仅设色即可再分为金碧、大小青绿、没骨、泼彩、淡设色、浅绛等几种形态。

传统绘学体系中的画种类别,隋唐以前,大致可分为:人物、山水、界画、花卉、瓜果、翎毛、走兽、虫鱼等画科。人物画自晚周至汉魏、六朝渐趋成熟,山水、花鸟画至隋唐之际开始成熟,至五代已经形成独立画科。

花鸟画是中国传统绘画题材范围所涉及的一种表现形态。顾名思义,它应当是通过描写刻画自然界的花花鸟鸟来表达作者的思想情感,给人以美的享受。但严格说来,它的题材范围不仅限于描花绘鸟,草虫鱼虾以及水果菜蔬,乃至走兽家畜,都是它描写刻画的对象,所以,它也有广、狭义之别。目前,人们习惯上所谓的花鸟画,都是指广义上的花鸟画,这是历史上约定俗成的看法。

传统绘画在魏晋、南北朝乃至唐代,先后受到玄学和中国佛学的影响,强调“外师造化,中得心源”,要求“意存笔先,画尽意在”,强调造型以形写神、形神兼备,并注重气韵生动、融化物我、创造意境,强调画意和诗情相通,讲究“诗是无形画,画是有形诗”。在这种大文化背景下,五代、两宋工细一派花鸟画,特别注重诗意化表达,表现出梦幻般的迷人魅力,并以此为基础,奠定了此后中国花鸟画学的基本发展方向。所以此后也有人说花鸟画是“无声诗”。两宋以后,流派竞出,加之道家的逍遥思想与释家的空无思想深入士人灵魂(主要表现为禅学的“缘起性空”思想对画法理论的渗透),水墨画随之盛行。于是,写意山水画和写意花鸟画在元明之时,由于它长于宣泄生命感觉,便于传情达意,易于形成个人风貌,遂形成蔚为壮观的局面。

中国的文人画在唐代肇兴,至宋代已有极大发展,在元代趋于成熟,画风趋向写意;明清和近代续有发展,日益侧重借鉴诗歌的比兴手法借物抒情,注重通过笔墨造型托物传情、喻志达意,即通过创作行为

或欣赏过程而达到抒情、畅神、言志的目的。此外,由于宋元画坛人士多主张书法和绘画同源,即宋元文人画兴盛起来以后,书画两者在达意抒情上都和线条运行的骨法用笔、气韵贯畅有着紧密的联结,因此绘画同书法、篆刻相互影响,形成此后中国画显著的融诗、书、画、印于一体的艺术特征。在花鸟画中,传统的中国画在熔诗、书、画、印于一炉方面,被表现得尤为突出。于是,在如上思想观念观照下的写意一派绘画的造型手法,此后渐趋多元化,视野宽广,构图章法不再拘泥于焦点透视,主要是运用线条和墨色的变化,注重笔法勾皴点染,墨法的浓淡干湿,以及章法的阴阳向背、虚实疏密和留白等表现手法描绘物象、取景布局、经营位置,并以此而传情达意,换言之,即写意一派花鸟画中无比丰富的章法造型形态和水墨肌理效果作为形式美,本身即蕴涵深刻的诗意化内涵——在这个意义上,就写意一派花鸟画的美学形态而言,其形式即内容。

中国传统绘画的这种发展变化,与画家们通过描花绘鸟借物喻志、抒发情感有着极为密切的血脉关联。因之,对花鸟画的研究,可以使我们了解到中国古代画家如何通过那形而下的花鸟鱼虫,即通过对花鸟鱼虫的笔墨造型,让自己的心灵与他们心灵中的那个形而上的大道通约同构。

在如上意义上,可以说,在本质上,中国古代的花鸟画是历代画家在超越自然美的基础上,依据由自然美中抽绎出来的形而上之“理”,再造一个由形式美感和诗意化形象融合而成的“第二自然”。而这个第二自然,便是中国古代画家孜孜以求的“道之华”,即道的现象的丰富多彩的变化。所以中国的花鸟画在审美本质上,指向的是超越画面具体感性形象之上的那个更高的精神性存在。在这个意义上再看花鸟画的笔墨造型与画面肌理,就会发现其笔墨造型与画面肌理本身是一个有思想、蕴情感、富于表情、会说话的语言符号。于是,通过对花鸟画的研究,可以发现,正是因为道也无形,而须征之以象,器也有凭,而可以据之以理。所以,古人描花绘鸟时所特为讲究的“格物至知”,无疑就是要通过探究事物本末源流,知理明道,从而达到理明、道通且意诚心正的人生境界。即:通过绘画实践达到昭德以明志的终极目标。换言之,通过对花鸟画的研究,可以使我们知道,绘画的实践,在某种意义上说,是中国人认识与把握世界的途径,亦是中国人通过研艺治学而达于人品操练的津梁。于是,在这个意义上,又可以认为,在中国古代士人的心目中,之所以从来就没有统一的具有大神属性的宗



新石器时代
黑山岩画猛虎捕食图

教信仰,那是因为以天人之道为依据的艺术美学在支撑着他们的人生信念,导引着他们的思想和观念。

传统绘画作画的工具材料,为我国特制的笔、墨、砚、纸和帛绢。近现代的中国画,在继承传统表现手法和吸收外来技法上,有重大突破和发展,因之,在工具材料应用及技法表现上也随之有所突破。但中国画言形神、讲气韵、重笔墨、尚意境、多比兴、富寓意、师造化、法本源以及举六法、标四格等绘学观念,作为中国画画理核心,无不有其与人生相关的道理在。所以,可以说,中国花鸟画形式技法所追求的筋、骨、肉、血,以及气、意、势、神等审美内涵,实质上,正是中国人在花鸟画中寄托的那个更高的精神性存在的寄存时空场所。这是传统的中国画得以生存的基本前提。所以,中国画学中的最基本的审美概念,必定应当具有文化基因稳定性特征。这是我们在研究花鸟画时,不能不予以高度重视的大问题。我们对花鸟画的研究正是以此为出发点的。

第二节 花鸟画的起源与发展

中国的花鸟画在世界美术园地,以其表现形式的独特性、多样性和表达思想的深刻性而一枝独秀。

中国花鸟画的起源,可以上溯到史前石器时代。自那时起,当人类尝试着用与劳动工具、宗教祭仪混沌不分的史前准艺术形式记录自己所见所感之时,便同时也在当时的“艺术”中开始表现自然界的花花鸟鸟。

史前石器时代镌刻于石、骨、玉以及彩绘于陶器上的鱼鸟、虫兽纹饰图案,以及捏塑出来的泥制玩具,即是我们今天所能见到的最早的花鸟艺术。

隋唐以前的花鸟画,虽然我们所见不多,但在夏商周三代、秦汉、魏晋乃至隋唐时期的玉石器、铜器、陶瓷、木制品、丝织品等物件上,遗存着大量的花鸟装饰,这些遗存至今的花鸟“准艺术”,表现出中国古代能工巧匠高度的聪明才智,是我们在研究花鸟画时不能忽略的历史文化遗存。

隋唐五代以后,花鸟画逐渐定型为中国传统绘画绘学体系的一个分支,它与人物画、山水画共同构成了传统绘学体系的总体形态。中

国的花鸟画在世界美术园地以其表现形式的独特性、多样性和表达思想的深刻性而一枝独秀。笼统且大略而言,在传统绘学体系的总体形态中,人物画较为注重表现“成教化、助人伦”的思想观念,山水画则多表现逍遥、怡心、畅神的道家意识,而花鸟画则多有吉祥喜庆气息及其所谓的“人间气”。所以,可以说,如果缺少了对花鸟画学的研究,中国传统的绘画美学思想将不成其完整体系。

花鸟画在隋唐以后开始繁荣发展,进入五代,以“徐黄异体”为标识,花鸟画臻于成熟。至北宋画院花鸟画,在赵佶倡导、鼓励下,呈现出形象逼真、意境生动的特色,此期连勾带染、点垛兼施的水墨花鸟画也初露锋芒。于是,此后工笔与写意两大花鸟画形式,便成为支撑中国花鸟画的基本表现手法。这也就是说,两宋以后,花鸟画一方面在皇家扶持下,发展迅速;另一方面,深受魏晋士人放逸、洒脱风度影响的中国古代文人介入绘画活动,从而使花鸟画成为放笔墨以抒胸臆的手段,成为追问宇宙本原与人生究竟的载体,并使中国传统的花鸟画成为人们精神境界、品格学养的象征。

在如上意义上,可以说:

花鸟画在隋唐五代开始走向成熟之后,发展迅速,蔚为壮观,至元明之时,这些艺术化了的花鸟,涉猎题材极其广泛,不但较之自然界的花鸟更美观、更典型,而且还寄寓了人们丰富的思想和情感,记录了不同时代的画家们的心路历程,具有很高的欣赏和研究价值。而自此之后,中国的花鸟画,无论是工抑或是写,皆明晰地沿着三条路径发展。

(1)史前蒙昧时期渗透着原始人万物有灵意识的花鸟纹饰,进入文明时代以后,在民间艺术中,在石玉雕刻、陶瓷彩绘、木板年画、剪纸艺术等形式中得以持久不衰地发展演变,并以其祈祝祥瑞的形式,深刻地影响着世代代的中国人的审美意识乃至人生观,且由此而构成中国花鸟画发展壮大的肥沃的土壤;

(2)史前渗透万物有灵意识的花鸟纹饰,在国家意识形态形成的早期,逐渐成为“翼教卫道”及其“成教化、助人伦”的辅助性手段,被镌刻于礼器、描绘于庙堂,而随着社会经济的繁荣以及文化的发展,花鸟画作为国家意识形态的社会功能,开始向借鉴诗骚之比、赋、兴表现手法方向发展,成为以抒情言志方式歌颂太平世事的手段。于是,以所谓“游于艺”的方式而进行的花鸟画的创作活动与赏鉴活动,在保持它抒发情感的前提下,便与“志于道”有了关联;

(3)隋唐以后,深受魏晋士人放逸、洒脱风度影响的中国古代文人