

# 中国写意花鸟画墨法

THE EVOLVEMENT OF FREEHAND BRUSHWORK IN CHINESE

## 意蕴的嬗变

FLOWER-AND-BIRD PAINTING

博士/陈昭 著

中国美术学院出版社

责任编辑: 朱 奇  
装帧设计: 许少华  
责任校对: 钱锦生  
责任出版: 姚银水

### 图书在版编目 (C I P) 数据

中国写意花鸟画墨法意蕴的嬗变 / 陈昭著. —杭州:  
中国美术学院出版社, 2010.1  
ISBN 978-7-81083-928-0

I. ①中… II. ①陈… III. ①写意画: 花鸟画—墨法—中国 IV. ①J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第017429号

## 中国写意花鸟画墨法意蕴的嬗变

博士/陈昭 著

出品人 傅新生  
出版发行 中国美术学院出版社  
地 址 中国·杭州市南山路218号  
邮政编码 310002  
网 址 [www.caapress.com](http://www.caapress.com)  
经 销 全国新华书店  
制 版 浙江新华图文制作有限公司  
印 刷 浙江新华数码印务有限公司  
版 次 2010年1月第1版  
印 次 2010年1月第1次印刷  
字 数 300千字  
图 数 378幅  
开 本 787 mm×1092mm 1/16  
印 张 16.25  
印 数 0001-1500  
ISBN 978-7-81083-928-0  
定 价 60.00元





# 中国写意花鸟画墨法意蕴的嬗变

THE EVOLVEMENT OF FREEHAND BRUSHWORK IN CHINESE FLOWER-AND-BIRD PAINTING

博士 陈昭 著

导师 卢辅圣

中国美术学院出版社





# 目 录

|                           |    |
|---------------------------|----|
| 前 言                       | 5  |
| 第一章 中国花鸟画中写意笔墨的形成         | 11 |
| 早期写意花鸟画的雏形                | 12 |
| 五代工笔写意花鸟画之定名              | 15 |
| 宋代文人写意画之勃兴                | 20 |
| 元代的墨花墨禽                   | 24 |
| 水墨画墨法的衍变                  | 29 |
| 墨法在水墨写意花鸟画中不同时代而有所变化发展    | 38 |
| 第二章 在静观中沉思                |    |
| ——沈周的写意花鸟画                | 48 |
| 第一节 沈周及其早期绘画              | 50 |
| 沈周花鸟画的师承                  | 50 |
| “细沈”之墨法                   | 53 |
| 第二节 沈周中晚期“粗沈”笔墨风格和禅境      | 58 |
| “粗沈”的墨法衍变                 | 58 |
| 禅意墨趣                      | 63 |
| 第三节 沈周水墨写意画的艺术思想及其历史地位和影响 | 70 |
| 第三章 率性命笔，落墨情真             |    |
| ——陈淳、徐渭的写意花鸟画             | 73 |
| 第一节 陈淳、徐渭写意花鸟画的笔墨渗透与衍变轨迹  | 75 |
| 陈、徐大写意墨法的衍变轨迹             | 75 |
| 笔墨渗透与移情                   | 80 |



|                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
| 第二节 陈淳、徐渭水墨大写意绘画技法<br>的确立与笔情墨趣 .....   | 84  |
| 陈、徐水墨大写意绘画技法的确立 .....                  | 84  |
| 笔情墨趣中的线、墨、色 .....                      | 90  |
| 第三节 陈淳、徐渭写意花鸟画中的“热<br>抽象”与表现主义笔韵 ..... | 94  |
| “热抽象”中的主观情感 .....                      | 94  |
| 表现主义的笔韵 .....                          | 100 |

## 第四章 奇古中见微妙，墨韵中彰显骨力

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| ——朱耷写意花鸟画 .....                  | 106 |
| 第一节 朱耷水墨绘画中的禅境与“冷抽象”<br>.....    | 108 |
| 禅境中“空”的逸趣 .....                  | 108 |
| “冷抽象”与立体思维 .....                 | 115 |
| 第二节 朱耷水墨绘画中的墨气与气势结<br>构之阐释 ..... | 120 |
| 墨气之心绪 .....                      | 120 |
| 墨法结构与气势之阐释 .....                 | 124 |
| 第三节 朱耷水墨绘画墨韵中的艺术特色 .....         | 130 |
| 墨法与气韵之间 .....                    | 130 |
| 墨韵妙笔——对意境之思的深化 .....             | 134 |

## 第五章 蒙养根基深，笔韵墨彩化境

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| ——蒲华、吴昌硕的写意花鸟画 .....             | 139 |
| 第一节 蒲华、吴昌硕写意花鸟绘画的个<br>性化墨彩 ..... | 141 |
| 个性化表现 .....                      | 141 |







|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| 墨彩与蒙养 .....                         | 148 |
| 第二节 蒲华、吴昌硕绘画笔韵墨章与色彩诗境 .....         | 152 |
| 笔韵墨章与物化 .....                       | 152 |
| 色彩诗境 .....                          | 156 |
| 第三节 蒲华、吴昌硕艺术对“海派”及近代之影响 .....       | 166 |
| <br>第六章 清奇且天真，画境总易新——齐白石的写意花鸟 ..... | 170 |
| 第一节 齐白石绘画的笔墨继承与“师法造化” .....         | 171 |
| 笔墨继承和自立画法 .....                     | 171 |
| 师法造化显万物神韵 .....                     | 176 |
| 第二节 齐白石绘画色彩修养与完善自我 .....            | 180 |
| 色彩修养中尚个性 .....                      | 180 |
| 完善自我得天然逸趣 .....                     | 185 |
| 第三节 齐白石艺术的历史地位及其影响 .....            | 192 |
| <br>第七章 中国写意花鸟画墨法意蕴嬗变的历史意义 .....    | 194 |
| 结束语 中国写意花鸟画笔墨结构与传统延续 .....          | 212 |
| 附录一 .....                           | 216 |
| 附录二 .....                           | 220 |
| 后 记 .....                           | 225 |
| 彩 图 .....                           | 226 |

# 前言

日本美术理论家、美术史学家、哲学家矢代幸雄（1890—1975），在研究中国和日本有关水墨画时提出了“墨法、禅境、心境”的概念，对中国明、清、近现代不同时期水墨写意花鸟画“墨法的突破”或“禅境的融入”以及“佛学”影响作了翔实的论述，并在理论上和绘画图式的实践基础上进行了深入细致的分析梳理。受其启发，本文拟就此展开讨论。

如果说，佛教与玄学的融合，在诗歌方面是通过玄言进行的，其方式是在玄言诗中融入佛理。这种情况表现在诗歌中，于是出现了玄言和佛语。如“玄”、“冥”、“虚”、“理”、“空”、“幻”、“自然”、“真”、“幽”等等。那么，水墨写意画内涵丰富，它被称作无声诗。其实，也可如此理解，其“玄”是水墨写意绘画的墨色，而“虚、空”的理念是水墨写意绘画中的留白与冥想，“真”则是水墨写意绘画的物象真境。

虚静则明，这是中国艺术家追求达到的一种精神境界，出于老庄学说，黄山谷将其称之为禅。

苏东坡认为诗歌要“空且静”，即：“欲令诗语妙，无厌空且静，静故了群动，空故纳万境。”（苏轼《送参寥师》诗）黄山谷则说：“如虫蚀木，偶然成文。吾观古人绘事妙处，类多如此。”（黄庭坚《题李汉举墨竹》）这是说古人作画几乎是“不用心”的，自然而然的，无刻画痕迹的艺术行为。主张自然、天真才是高境界。黄山谷明确表示自己“参禅而识画”，他以禅的境界来衡量画的境界。说直截一点，即是先要求画家要有旷达的心胸，去除种种俗念，提高个人修养、气格、精神境界，才能入空境、真境，才能真实流露画家的性情。探讨墨法必然要涉及禅境、心境，而中国花鸟画绝非简单地以描绘自然景物为能事，它更有人为的寓意，饱含着人格的感染力，墨法研究岂能舍此而求其他！

水墨写意画的墨法之渊源，据唐代张彦远《历代名画记》卷九记殷仲容道：“善书画，工写貌及



花鸟，妙得其真。或用墨色，如兼五采。”<sup>[1]</sup>此为如今可以考见用墨较早的文字记载。记王维“工画山水，体涉古今”，“余曾见破墨山水，运笔劲爽”，则是将墨用于山水之始的较早记载。黄公望《写山水诀》谓：“坡脚先向笔画皴起，然后用淡墨破其深凹处”，<sup>[2]</sup>李衍《竹谱评录》谓：“用水墨破水时，忌见痕迹。”<sup>[3]</sup>则是用墨中破墨一法。不妨把这些视为“墨法”出现的零星记载，可以将它们接龙以后加以研究。

写意花鸟画在明、清、近现代文化发展过程中，涌现出沈周（1427—1509）、陈淳（1483—1544）、徐渭（1521—1593）、朱耷（1626—1705）、蒲华（1832—？）、吴昌硕（1844—1927）、齐白石（1864—1957）等七位大家，他们对这段历史时期的写意花鸟画所作的贡献，很大程度上是对“墨法”的突破，使水墨写意绘画的“墨法”，不断衍变、完善，将山水画家的泼墨、破墨、积墨、渴墨等诸多皴擦墨法，在写意花鸟画中进一步扩充运用，并就其图式、构图、题材、笔韵、墨势、阔笔技法等方面，出现新的认识和突破性发展。在拓展水墨大写意绘画墨法的同时，强调主体、抒写情致和笔墨个性化的表现理念，创造了多样的艺术风格与流派。以一种“心法”的审美“活法”，直指本心顿悟之禅思，以“师法造化”本身为最高典范；以抽象精神为本体，自我任兴发挥个人的潜在能力。这些有力地推进和丰富了文人写意花鸟画的墨法，使文人写意花鸟画走到了当时乃至现代中国画的前沿。

经明代中期、清初以及清末海派和近现代的水墨写意绘画，随着时代的发展，墨法的衍变渐趋成熟，色彩与墨法的融合又产生了新的墨法、墨彩和色彩的审美理念。

伍蠡甫先生指出：艺术美蕴涵着画家个性和技法的特征，并赋予作品以艺术风格，至于和个性紧密联系的情思、意境，则含有一定的社会的、阶级的内容。因此，艺术风格可以多种多样，不仅因时、因人而异，同一画家也可有所不同，而从创作和欣赏对方来说，艺术风格都属于审美范畴。<sup>[4]</sup>七位艺术大家的作品及墨法的运用和突破，也正是以力求意境与变法求新为宗旨，内容与形式体现了个性化的“自有我法”理念，形成了各异的艺术风格与笔墨形式。他们以“神似”取代“形似”，以抒情寄兴取代描摹物象，于是画中有诗的境界，画中有我的生命脉搏，和画中有我的精神面貌与个性特征，保持了文人画所特有的既同又不同，且互相联系的艺术风格，以表现他们的审美意境与趣味，而臻于绘画艺术的最高境界。

对文人画家来说，表现书卷气和笔墨二者的高度统一，笔法和墨法继承传统，是关系到风格雅正与否的大问题。具体说来，细腻、和谐、自然三者而为“雅”。“古雅”大致表现在用笔和用墨两方面。以含蓄蕴藉之“雅”，抑制豪放的笔势，为了求“雅”，结果纵横习气被“木强之气”取而代之。

犹如伍蠡甫先生所述：南朝宋宗炳在《画山水序》中所提：“圣人含道暎物，贤者澄怀味象”，这“圣”、“贤”之分相当重要，头脑空空，一片白纸，去感受自然形象，那就只能是“贤者”，即二流画家。如果自己有个性，有真实感情，有思想深度，而去接触自然，那就是“含道”以“暎物”，结果使“山水以形媚道”，让自然的丰富形象触发并满足自己

[1]《历代名画记》p.241，江苏美术出版社2007年版。

[2]引自俞剑华编著《中国古代画论类编·下》p.700，人民美术出版社1998年版。

[3]引自俞剑华编著《中国古代画论类编·下》p.1059，人民美术出版社1998年版。

[4]引自伍蠡甫著《伍蠡甫艺术美学集》p.335，复旦大学出版社1989年版。

的审美感情，从而推动创作，成为“圣者”，或第一流画家。于是乎“万趣融其神思”，随时都可物为我用，画家的情思意境凝成艺术形象与艺术作品。<sup>[1]</sup>

另外，我国古代关于礼、乐、诗、文的尚简观点，均旨在善于观察识别，抽象并概括对象的本质。影响至绘画的表现形式和风格，亦追求简而不繁，切中肯綮，树立起减削迹象以增强意境表达的审美准则。也就是说，风格素朴简约，而作品自多生意。《宣和画谱》卷十八记葛守昌：形似少精，则失之整齐，笔墨太简，则失之阔略，精而造疏，简而意足，唯得笔墨之外者知之。要求写意绘画的笔法与墨法从简，集中突出意境，寄寓深幽。其实庄子早就创造性地发挥着老子的思想，提出：“无为而也尊，朴素而天下莫能与之争美。”强化阴柔、简约、朴素的审美之本。

中国艺术思想的最初模型出于“道”，充满柔性精神，以柔克刚几成习惯性思维。到了后世衍生出对“虚静”、“冲和”、“平淡”的理解，以至从直觉、表象、情感到冥想、艺术联想、艺术意象的全部思维，使中国艺术精品大都充溢着一种或飘逸超拔，或淡泊清俊，或旷达孤寂，或幽怨回转的艺术品质和“游心太玄”式的神秘气息。

庄子游于自然和自我超脱的“游”的审美意识，与儒家“游于艺”结合，扩展了艺术向度，连同“雅”与“和”一起成为中国艺术的追求，这是精神上的一种解放，追求的是一种自由自在的与天地共存的“逍遥游”境界，即所谓：“乘天地之正，而御六气之辨，以游无穷。”

文人画主张绘画创作求生拙、古拙意味，不逞才，不使气，它贵在敛约，而敛约比纵恣更合乎儒家“中和”之道。黄山谷曰：

余初未尝识画，然参禅而知无功之功，学道而知至道不烦，于是观画悉知其巧、拙、工、俗，造微入妙。然此岂可为单见寡闻者道哉？<sup>[2]</sup>

无意地，自然而然地于“拙”中见出画妙，反映了当时文人写意画以道家为主的文艺思想，讲求天真稚拙之美，使水墨写意绘画进入了物我为一、心手相忘之心境，似乎毫不经意，偶然得之。这“无意”或“未尝一事横于胸中”，行笔若无，却不离绳墨，合乎节奏，搁笔之后又“舞罢萧然”之感。正如清人戴熙在水墨写意绘画的体会中所说：有意于画，笔墨每去寻画。无意于画，画自来寻笔墨。有意盖不如无意之妙也。<sup>[3]</sup>这个“偶然”、“自来”，意味着平淡天真，毫无造作，没有斧凿痕，得“天趣”之意境。亦即庄子、魏晋玄学中的“得鱼忘筌”，“得兔忘蹄”是也。“故立象以尽意，而象可忘也。重画以尽情，而画可忘也”。<sup>[4]</sup>能忘却技巧，从技巧中解放出来，将自身之精神与物之精神结合在一起，从而使画家投入到忘我的理想的绘画创作心境。

《文心雕龙·比兴·赞曰》：“拟容取心，断辞必敢。”画家凭借自己的审美判断，来观察事物，摄取其生命的本质，充实并活跃自己的意象、逸韵，使艺术形象的塑造既表达内心的激动，又赋予个性鲜明的语言，从而体现独创的风格。此言中，“敢”字颇有分量，意味着独创个人风格必大胆创新，不落窠臼。这种精神，在谢赫《古画品论》中也十分提倡：

[1] 参见伍鑫甫著《伍鑫甫艺术美学集》p.316，复旦大学出版社1989年版。

[2] 引自《山谷题跋》卷三（题李公佑画）。

[3] 引自（清）戴熙《习若斋画絮》卷一。

[4] 引自王弼《周易略例·明象》。



“第三品，张则，意思横逸，动笔新奇，师心独见，鄙于综采。”不随流俗，避免一般化，而寻求那些最能触发个人感情，反映画家个性的素材，加以融会，塑造出物中有我的艺术形象，正是这种大胆解放的精神，产生了纵恣放逸的内容，形成了与之相适应的笔法和墨法的新奇艺术风格。

关于中国古代水墨写意花鸟画的墨法意蕴，不少学者作了有益的研究。如：郑秉珊编著《沈石田》（《中国画家丛书》，上海人民美术出版社1982年版），吴敢所著《沈周》（《中国名画家全集》，河北教育出版社2000年版）。以上两位主要针对沈周的人物、山水、花鸟画进行了综合论述，就沈周的生平、艺术特色、笔墨技法作了全面总结。综述之余，尚存可论述的空间。为此，本人追溯当年沈周师古创新，尤其是花鸟画的笔墨衍变由“细沈”到“粗沈”的“墨法”，以及题材的多样性和墨法、笔法融合的体势，形成了“构图、图式、笔墨”的新形式，并着重从其绘画实践的角度分析其笔墨技法的转变过程，为厘清中国文人水墨写意花鸟画在明代已成主流，而沈周正是这一衍变时期的重要人物之一。其运用水墨具浓淡变化的没骨法与破墨法的山水墨法，富有层次感，凝重中见清澈，开创了写意花鸟画的笔墨新技法。设色多施以清淡的浅绛，在水墨之中更添清雅，呈现苍润之致的特色。笔法上既汲取了北宋李、郭和明代浙派的硬和力度感，又保留了董、巨和元人圆润而含蓄的笔致，以中锋运笔为主，时见松秀的干皴和轻淡的勾线，并多有放逸写意之笔，体现了沈周高雅的文人画特色。

又如，萧平所著《陈淳》（《明清中国画大师研究丛书》，吉林美术出版社1996年版）。此书主要对陈淳的花鸟、山水、书法以及艺术生平、艺术特点、诗文等进行了较全面的综合论述，并对其笔墨和诗也有论述。综述之余，亦尚存可论述的空间。为此，本人重在从“墨法、图式”上进行分析。陈淳在主宗沈周水墨写意法的基础上，兼取设色没骨、勾花点叶、点花勾叶、泼墨法、淡墨法等诸法，融入大草的阔笔法，形成纵放简逸的本色面貌，以“逸笔草草”之“墨法意蕴”等内容，完成由小写意向大写意的过渡。从绘画的实践角度进行专业的水墨墨法方面的论述分析，其笔墨或勾画、或点厾、或渲染、或撇捺、或连笔如草，浓淡相宜，形简意全。构图以取折枝花卉作章法，意趣方面，诗画相配，寄花抒情，诸多花卉予以人格化，笔势极富变化的穿插和欹侧，将诗书画和谐地合璧，作品极富文人画特色，表露出对沈、文水墨法的变革和发展，建立了完善的文人水墨写意花卉画的程式或体系。

再如，何乐之著《徐渭》（《中国画家丛书》，上海人民美术出版社1981年版），苏东天著《徐渭》（《书画艺术》，天津人民美术出版社1991年版），李德仁著《徐渭》（《明清中国画大师研究丛书》，吉林美术出版社1996年版）。三位对徐渭的生平、艺术特色、笔墨、诗文，以及大写意的审美意味进行综合论述，并总结了这一历史时期他突出的贡献。同样尚存可论述的空间。为此，本人对徐渭绘画作品的“墨法、构图、图式”进行较深层次细化的描述和分析，对徐渭运用水墨写意法追求“舍形而悦影”、“不求形似求生韵”的墨法中的泼墨法、破墨法、淡墨法、焦墨法、积墨法进一步追索论述。他以放纵简逸的寥寥数笔，与倾倒墨汁的淋漓墨法，浑然天成地传达出物象的神韵，真正达到了“逸笔草草，不求形似”。画风具备了“神”、“逸”的大写意意蕴。不仅技法形成独立的审美价值，而且墨法的形式美，

也达到了“墨汁淋漓”、“墨则雨润”的效果。在纸质上，他喜用不加胶矾的生纸，使水墨晕章达到了“潏然而云，莹然而雨，泫泫然而露也”的境地。由于墨法与笔法的紧密结合，笔墨合一，使水墨大写意花鸟画画法表现出浑然天成的“写”之神韵臻境。

此外，周士心著《八大山人》（艺术图书公司 1963 年版），谢稚柳著《朱耷》（《中国画家丛书》，上海人民美术出版社 1979 年版），胡光华所著《八大山人》（《明清中国画大师研究丛书》，吉林美术出版社 1996 年版）。三位对朱耷的生平、艺术创作和不同时期作品衍变过程作了翔实的介绍，作品分析透彻，并对后期的影响也作了具体的介绍。综述之余，同样尚存可论述的空间。本人为此，对朱耷的写意花鸟画“墨法、图式”中的墨韵、气势、墨气、禅境的绘画理论技法在实践的层面上，通过多幅画作进行了深入细致的解构：其绘画题材，多以一花一草、一鸟一石，形成了结构奇特的造型和生意盎然的绘画特点。并以局部夸张和简化的笔墨形式，冷抽象的绘画心境，与情绪情感化的意识转化为具体的意象造型，使压抑的心态结构似乎在画外的思想幻觉中和空间分割中寻找安定和矫正。这种心理能量由人的自然形态颠倒变态的发泄，转移到艺术造型的象征和悲剧风格。笔墨特征为一次性用笔，圆睽的篆笔，水墨交加冲融，恣肆淋漓；墨中饱含空气的水分，显得浑厚、疏松和空明。以奇简夸张的造型和清旷高华的笔墨风格为原型，融入了都市的审美意识。创造了自己奇崛、幽默、雄怪的独特风貌，使原始美术的拙朴与西方现代流派化丑为美的特色暗合。

还有，王及著《蒲华》（《蒲华研究》，中国美术学院出版社 2002 年版），对蒲华的生平、绘画、诗文都作了评述，但对蒲华作品的“墨法”深层分析不够。本文主要对蒲华绘画作品的“墨法、构图、图式”进行描写分析论述。蒲华作为清晚期的大写意花鸟画创始人，中年学青藤、白阳，晚年行笔遒劲、峻险、古厚。以篆书、隶书、草书入画，自出机杼，一片天籁，自成面目。他晚年写竹，以悬腕中锋运笔，主张“由法而化，雅韵自然，切不可失笔墨，而情也”。所作水墨写意绘画雄浑苍劲，豪气纵横，干湿笔互用，皴擦重叠，运笔从实入松出来的笔致，传达出超凡、脱俗、孤高的艺术语言。

边平恕编著《吴昌硕》（《中国书画名家话语图解》）。吴东迈编著《吴昌硕》（《中国历代画家大观 清（下）》（上海人民美术出版社 1998 年版）。两位对吴昌硕的生平、艺术创作，以及诗、书、画、印作了翔实的论述，并涉及生活细节，为人处事和不同时期的绘画过程的综述。于其综述之余，本人专从“墨法、图式、敷彩”进行详细的论述，基于金石篆刻及书法方面的深厚学养的吴昌硕，借古开今，格高韵古，元气淋漓；笔势矫健，蓬勃焕发；其章法墨气、墨势，无不奇特，无不饱满。因重用色的斑斓浑厚与大气磅礴，更喜用西洋红，深红古厚，配合其得益于金石治印的古厚朴茂的绘画风格，以篆法入画，极力发挥“写”的表现性；以“意先”为法，达到“心神默与造化通”的境界，来宣泄他胸中浩荡之气，充分发挥了文人画大“写”之意蕴。

再看胡佩衡、胡橐著《齐白石画法与欣赏》（人民美术出版社 1959 年版）。李群编著《齐白石研究》（上海人民美术出版社 1959 年版）。徐改所著《齐白石》（《中国名画家全集》，河北教育出版社 2000 年版）。三位主要对齐白石生平、艺术创作、“衰年变法”与人物、山水、

花鸟以及各个时期绘画发展过程，进行翔实的综述。本人则从齐白石写意花鸟画的“墨法、图式、敷彩”进行细化，从而发现运笔硬直刚健，笔墨外张，率真遒劲，笔墨个性的视觉平直感构成了齐白石艺术风格的一大特色。不特别讲究笔墨自身的意趣，而强调平朴格调的生活气息；不求层次丰富，追求生命的活跃与张力；虽不含蓄内敛，但达到了简括疏朗，突出了率直与雄健。作画工写结合，以工笔求形似与“画粗笔写意画，能表达物象精神”为宗旨。作花卉草虫，深得泼墨之法，多以浓墨泼淡墨，尤其是晚年在画虾上得到了出色的运用。总之，齐白石用笔用墨都着眼一个“活”字。

综上所述，各位学者对花鸟画墨法意蕴的研究成果，虽十分丰富，但有关中国花鸟画写意笔墨的形成以及发展的系统研究，尚未深入。诸如笔墨意蕴的深层文化内涵，以及其特有的民族性、审美趣味和中国文化间的内在联系，皆有待作深入和具体的研究。尤其在开放的今天，西方文化与中国文化的交流日益频繁，面对这一形势，中国画如何保持其民族文化的特性，如何继承优秀传统向前发展，如何与西方艺术拉开距离，守住笔墨传统的底线，皆是值得关注的。故而对中国水墨写意花鸟画墨法意蕴进行分析论述，具有重要的理论意义与现实意义。既可以弥补水墨写意花鸟画研究之不足，又可深度探讨“墨法”所蕴涵的美学精神及历史文化渊源，从而为探究写意花鸟画的发展历程提供新的视角，这是我写作本文的初衷，也是期望达到的目的。



# 第一章 中国花鸟画中写意笔墨的形成

中国花鸟画的雏形最早可追溯到五六千年之前的仰韶文化、马家窑文化中的彩陶器物上的纹饰。原始器物的纹饰造型观念、表现形态以及构图方法、制作手段、象征意义、表达方式都体现了早期绘画的法则与特点。最早的陶器上以黑色描绘的图式纹样体现了中国早期绘画的特点，尤其纹饰中绘有的那些具体象生图式，为数不多的鱼、虫、鸟，绝大部分是几何纹，此时的绘画还处于原始状态，但已具有中国绘画的特色因素。其朴素简单的风格，以红底黑彩为主；富有神秘色彩的彩陶纹饰多数用黑彩绘制而成。如此诸多纹饰均体现了中国早期绘画的特点和卓越的成就。如典型的《鹳鱼石斧图》被很多人认为是我国新石器时代幅面最大、内容最丰富的图画，甚至有“国画之祖”的美称。它是同时期遗存中最接近现代人绘画观念的作品。造型简练概括，风格朴实粗壮，“鹳”的神态天真而有力，体现了原始绘画的稚拙之美。这种以线条为主要的造型手段作为原始先民“画花画鸟”萌芽时期的绘画方式，成为以后数千年中国画发展的主流形式，并成为中国绘画形式上的一个主要特点。它为我们提供了认识原始文化，尤其是中国花鸟绘画起源的实物资料。

在中华民族的原始艺术中，花鸟画的题材，主要是鸟、兽、鱼、虫，在原始制陶中，最典型的象生性纹样，如：鱼纹、仰纹、虫纹，河姆渡文化中的猪纹、植物纹、鸟纹，为其原始作品，而即使是此类典型的定型化几何纹样，多数纹样也可联想成花叶的形状。以“龙”、“凤”、“鱼”、“鸟”、“云”、“水”为主体的描绘方式，积淀了一种对动植物观察认识结果的表述。这种表述使造型原则与文化观念的联系增强，也使得造型规则一统，对后世中国花鸟画的形成，不能说没有潜在的影响。从纹饰的主题蜕变，逐步构成独立的一种绘画形式，既具有更多现实描绘中所产生的审美性，又具有文化上及其他方面的特殊寓意，意味着它们有着描绘形象、记录感受，以及抒发情绪的新功能。

中国绘画之所以在静止凝固的平面中，有立体运动的幻象，就是因为它孕育着点、线、面的全部运动感和时间感，使静止的凝固幻象逼真起来，“活动”起来。由于中国绘画是凝固幻象，它不占领真实时间，相反，不受时间的规定和约束。虚幻时间的凝固，便获得了象征时间的永久性，虚幻运动的静止便获得了空间幻象的客观存在性。

古代纹样，不但广泛隐藏着题材表述的某些特定含义，同时蕴涵民族审美模式和题材现实性之间的特殊联系，不但加强题材自身文化观念的深化，也促进了艺术形式与题材之间的相互联系方式，为花鸟画的形成与创造作了艺术上的准备。

## 1. 早期写意花鸟画的雏形

五六千年前原始彩陶形形色色的意象符号中那神秘的众多观念，四千年前青铜纹饰中的鬼神崇拜，祖先崇拜观念，以及绚烂多姿的传统美术中蕴含着的儒、释、道及民间流行之巫术、鬼神等多种精神现象，以及雕塑、书法的存在和影响孕育成早期中国绘画的滥觞。

汉代儒学盛行，其天人合一论直接促使绘画形成了一种天与人相通，自然与人相融的艺术发展风格。即追求对情态与神态的表现风格，追求大自然风貌的表现风格，追求与至上的“天”的统一风格，以及追求作品与原材料的浑然天成的风格。绘画技法



图1-1 (北朝)佚名 骑乘人物敦煌壁画(局部)

法则表现为由墨线勾勒轮廓，平涂色彩的表现形式。如：陶楼彩绘《双鸦栖树图》，“绘于东汉式陶仓楼门外左右壁上，构图大同小异；均以白色为底，用赭色画老树一棵，墨画栖鸦两只。……作画以没骨法，用笔富于变化。画树笔法圆柔，似欲显其生意；画鸦笔法爽健，能表现嘴、爪、羽毛之质感。布局尚粗略简单，但仍可视为较完整的早期独幅花鸟画作品。”<sup>[1]</sup>尤其是东汉晚期出现大笔挥洒的粗笔写意法，以及不勾轮廓而直接敷色的没骨法，单色线勾的白描法，一般被认为是后来中国画早期写意的渊源。如望都汉墓壁画中的“獐子”、“白兔”、“鸾鸟”、“鸡”，辽阳汉墓壁画中的“狗”等。把“赋予禽类以人格化的形象配合的调合自然。那些刻画驾着飞鸟、飞鱼遨游太空的身心，更富于诗意般的驰骋想象。各种形式的绘画均以线造型，将立体的物象化作飞动的线条，意存笔生，气脉相贯”。<sup>[2]</sup>形成了中国画以毛笔为基本工具，以墨为基本颜料，以绢纸和壁画为基本载体的传统。

绘画的发展至魏晋南北朝为历史转折的关键时期，魏晋玄学和佛学带来对人生观的影

[1]引自顾森著《秦汉绘画史》p.97，人民美术出版社2000年版。

[2]孙征《原始时期至汉代中国花鸟画的演化历程》，转引自梅忠智编著《20世纪花鸟画艺术论文集》p.23，重庆出版社2001年版。

响,绘画的地位也变得更加重要起来。据史载,三国东吴最著名的画家曹不兴,为最早得见“西国佛画”的画家,其摹写巨幅画像几成绝技,“头、面、手、心、臆、肩、背,亡遗尺度”,为此关键时期的重要人物。晋代,顾恺之(公元346—407)为我国绘画技法的成熟作出了极大的贡献,为中国画的发展立起了第一座丰碑。他的用笔方式即“描”法中所造就的基本造型元素,规范了用笔并创造了标准化的描线,形成了一种线与线的相包、相绕、相趋,形成了一种“风动”的视觉效果。由于特定的用笔方式——“描”法自身的规范化形式,成了中国绘画最早定型的艺术处理样式。

从魏晋绘画来看,画中之“意”较多注重于“风骨”。实际上注意到“风骨”和“笔”的关系,将形象的神采与风骨、气韵归结到造型元素的线描中,纳入绘画自身的“用笔”。至此始,绘画的意义在于它的笔画自身的表现,笔墨中那自有的情感趣味。在这一基础上,导致后来中国画造型观念中重“以形写神”与绘画语言中重“笔”、重“墨”的基本发展脉络。我国敦煌壁画中的早期故事说教图式中,北魏的九色鹿(粉本)(图1-2)、西魏出现奔马(图1-3)、鸟、羊等动物以简单的意笔描绘,均以墨彩绘制已见写意雏形。墨色的变化自顾恺之的开始,形成了一定的表现形式和绘画理论的规范。一种空灵缥缈之“神”、“气”等感觉追求于画面上得以体现,“神高意远”、“悟对”、“传神”、“虚空”也成了审美中具体的“形象”之一,成了可注入审美者的精神,充实画面中有关形象之精神内涵。作为独立画科的花鸟画,其萌芽于六朝时期的顾恺之,他曾画过《凫雁水鸟图》,其构思与画法,是从画者自己的观点出发去理解物象,并以“悟对”、“迁想妙得”之理念,强调绘画中的主观因素。提出“神”是可以靠画家主观感情的表达而“求意”的主张。故史论界肯定了他与姚最,主张“意求”、“心师造化”和对“象外之意”的强调,更合乎魏晋南北朝艺术观念发展的内在趋势,对于文人绘画的兴起有着极其重要的作用,并且在后世发展成为中国画“写意”一派的理论基础。<sup>[1]</sup>

中国画以线条造型为特点,讲究笔墨,通过笔墨状物传神,表现主观的审美情趣。随着绘画功能的演变和拓展,绘画技巧也相应地发生了变化。绘画造型及用笔方面,形成动态定型化与舍弃细节和局部描绘,用笔之概括的固定手法。动态最简单明了的花卉作品,因效率高也最适合于社会目的而相继出现。然而,花鸟画的早期写意对花鸟的描绘虽有夸张、想象、筛选、综合的艺术处理,但其形体



图1-2 敦煌九色鹿本生(局部)



图1-3 敦煌目犍子本生(局部)

[1]引自陈绶祥著《魏晋南北朝绘画史》p.95,人民美术出版社2000年版。





图1-4 敦煌野牛图(局部)

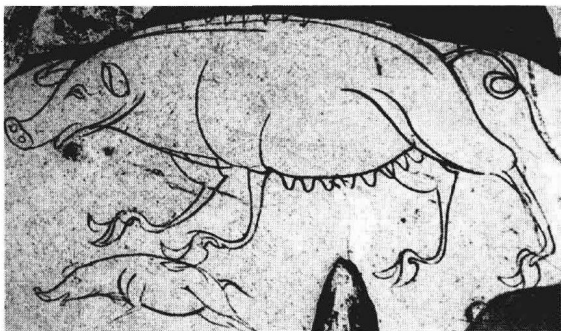


图1-5 敦煌野猪图(局部)

结构都较为准确。……不拘泥细节微小，而是从大处定局，不求形似，但求神似，以形取神，变形取神，以求气韵生动的艺术境界。<sup>[1]</sup>

在唐代随着佛教的大量传入和佛教艺术的影响，许多以植物花枝蔓叶为纹样的图案广为出现，特别是莲花蔓草的纹样，使用得更为普遍，由于题材自身文化观念的深化，促进了艺术形式与题材之间的相互联系，这些对花鸟画的早期写意有着特殊的作用，不但为写意花鸟画的发展作了全面的文化铺垫，也为写意花鸟画的形成作了艺术上的准备。与此同时，花鸟画逐渐将鞍马、畜兽（图1-4、5）的题材归纳其中，扩大了题材。动物画正是在中国画理论体系全面形成与中国画技法中最主要的“笔法”基本确立时融入一体，不但丰富了技法，增强了表现能力，还使绘画从单一的传统礼教功能性绘画中解放出来，成为独立的艺术品。如：韩滉的《五牛图》已完全是一幅可独立称之为后世写意“花鸟画”的作品。随着现实生活的推移，这种描绘手法与对描绘对象的把握力，对花鸟画的全面形成和发展，有着不可低估的作用，同时还迎来绘画与诗作相融入的最盛期。薛稷（651—713）将鹤画于屏风之上，始创了“屏风六扇鹤样”，此画可视为最早的写意花鸟画样本。边鸾（生卒未详）为首的花鸟画脱颖而出，其《牡丹图》妙于得意，被推为绝笔。董道评他的《牡丹图》说：然花色红淡，若浥露疏风，光色艳发，披哆而色洁，燥不失润泽，凝结之则，信设色有异也。边鸾在花鸟画题材的拓展与画法的探索两方面均有创新，并将唐代花鸟画提高到一个新的水平上，为花鸟画的全面形成作了很关键的铺垫。

唐代张璪提出：“外师造化，中得心源。”要求画家对客观事物观察了解熟悉后，再通过主观的概括、提炼，形成意象，加工创作。这就必须遗弃利害纷呈的世俗，忘形去智，在虚、静、明的状态下“以心合天”，达到造化与心源两合。自此以后，中国画日益重视绘画意境的探求，使花鸟画在形象上赋予了引人联想的意趣。自然界的花鸟动态万千，引起人们丰富的冥想，而画家则通过自己的认识，在作品中塑造能引起观者特定情思的优美形象，在融入具体刻画对象的同时，也表达了画家一定的主观意趣，以引起观者的相应情思，从而使绘画在所描绘景物的范围内，给人以精神上的感染，并成为抒发情感来表达思想、陶冶性情的重要手段之一。从一个时期的绘画可在一定程度上窥见到这个时代的面貌和人们的

[1]引自陈绶祥著《魏晋南北朝绘画史》p.95。

精神境界。

## 2. 五代工笔写意花鸟画之定名

到了五代，滕昌佑、董隐、黄筌等大家相继出现。滕昌佑（生卒未详）绘画笔墨用心，以画鹅而有名，后人评他的画“下笔轻利，用色鲜艳”。更重要是他在笔法上有创造性的突破。黄筌（903—965）吸取各家所长融入花卉绘画创作。花卉以滕昌佑为师，鸟禽以刁光胤（生卒未详）为师，其巧妙的绘画形式，具有黄筌自己的绘画风格，并把“气韵生动”，移用到了花鸟画领域，使“写实”的艺术技巧又推进了一大步。虽然他亦有粗笔画，如：《寒龟曝背图》。史称：“笔墨老硬，无少柔媚，监平时所作雀、竹、龟、蟹、龙亦皆设色鲜华，以示其巧此独为水墨，枯林之下若一龟盘跚曳尾而行，若春雷已动，余寒未去，负朝阳以曝其背，有舒缓弯跢之态，其趣甚乐注。”<sup>[1]</sup>可看出黄筌的画风体貌是多方面的，不仅画“富贵”的题材，用工细浓丽的画法，也用粗放清淡的墨法。但他不愧为工笔花鸟画的开山祖师。他大量的作品所描绘的对象以“更愈于生”的高度逼真的效果，使画面达到气韵、形似兼之的艺术成就。

徐熙（生卒未详）以“落墨为格，杂彩敷之”的画法，打破了花鸟画坛以黄筌富贵风格为尚的局面。所谓“落墨”仍为勾勒填彩画法，只是勾线比黄家来得粗重，而填彩则比黄家来得轻淡。如《雪竹图》（图1-7）先用墨笔撇出略具花叶形廓的体貌，或先用粗笔重墨勾勒花叶的轮廓，然后像西洋素描那样，用长短、粗细、浓淡、疏密不同的线条笔触，点写出形体的明晰光线，最后仅用轻色晕染，一遍或两遍即成。所以远观是工笔渲染的色泽，细察全是写意的用笔。徐熙的“没骨法”是真正的早期写意花鸟画。钩斫用线——渍染——没骨——写意发展过程中的一个重要变化方法。其用笔可谓写意用笔，对花鸟画来说，是一个非常重要的质变的阶段。这些在思想意趣与表现技法上的发展，为五代以后花鸟画的繁荣准备了条件。徐崇嗣（生卒未详）用没骨法画梅，浓墨加墨点的方法；黄筌是勾勒填彩法。两大绘画流派，即和传统的勾勒填彩与没骨法有很大差异，完全打破传统，独具新意，成为早期写意花鸟画墨法绘画形式的幼年期。



图1-6 （五代）黄筌 写生珍禽图(局部)

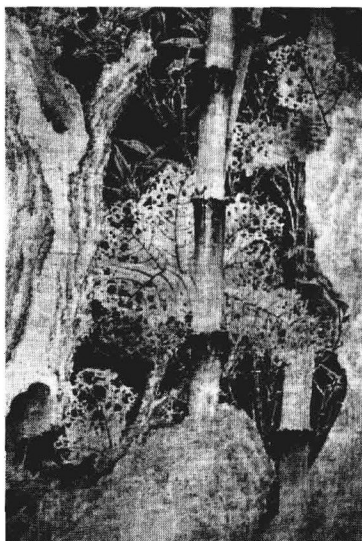


图1-7 （五代）徐熙 雪竹图(局部)



图1-8 （宋）佚名 寒鸭图(局部)

[1]引自潘云告译注《宋人画译》p.257，湖南美术出版社1999年版。