

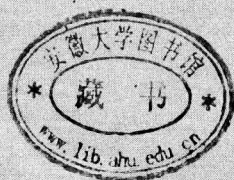
唐代花鸟画研究

刘婕
著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

刘婕
著

唐代花鸟画研究



文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

唐代花鸟画研究/刘婕著. —北京: 文化艺术出版社, 2013. 1

ISBN 978 - 7 - 5039 - 4909 - 8

I. ①唐… II. ①刘… III. ①花鸟画—绘画史—研究—中国—唐代 IV. ①J212. 092. 42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 251906 号

唐代花鸟画研究

著 者 刘 婕
责任编辑 金 燕
封面设计 倩 倩 雪 媛
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700
网 址 www. whyscbs. com
电子邮箱 whysbooks@263. net
电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
(010) 84057691—84057699 (发行部)
传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
(010) 84057690 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 国英印务有限公司
版 次 2013 年 1 月第 1 版
2013 年 1 月第 1 次印刷
开 本 720 毫米×960 毫米 1/16
印 张 19
字 数 300 千字
书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 4909 - 8
定 价 38. 00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

刘婕是我的第一位博士研究生，她的学位论文即将出版，这是令人高兴的事情。

早在 20 世纪初，当人们开始在国家、民族的概念下写作具有近代学科意义的美术史时，田野考古学也在中国落地，并在随后生根、开花，结出丰硕的果实。伴随着史观的变化，考古学为中国美术史的研究提供了无比丰富的材料，使得美术史的架构焕然一新。但是，这只是一个良好的开端。今天，我们随便翻开一本美术史教科书，从史前到汉代，都是以考古材料排列而成的历史，对于那些盆盆罐罐、壁画、石刻的作者的名讳，我们几乎一无所知；从六朝以后则主要是由文献和传世品构建的大艺术家及其代表作的历史。前段后段看似彼此互补，但实际上尚缺乏足够的有机联系。因此，美术史学与考古学这两个学科如何建立内在的关联，成为几年来我与学棣们每周三四个小时的讨论和交流中，经常谈到的一个话题。

刘婕的论文正是基于对这些问题的思考。她并没有一下子走得太远，题目本身看上去基本属于传统美术史的范围，甚至属于传统画学的范围，但面临的史料却主要是考古材料。这样，她在处理具体材料，解决具体问题的同时，便有机会认真地考虑两个学科之间的关系，同时也会受到多元化的训练。可以说，这是有意识地设计出来的一个“交叉”的课题。

在我看来，这项研究不是要将新酒装到一个旧瓶子里面，其目标不再是复原或重建文献记载的那些著名画家的个人历史（这并不是说这些问题不重要，而是考古材料难以正面地承担这样的使命），也不是要以考古材料建立一个新的“经典”谱系。偏离张彦远和瓦萨里所建立的“大艺术家传”的传统，既与史观的变化相关，也是考古材料的性质所决定的。她的论文是将唐代花鸟画的成熟看做一种文化现象，历史地加以研究。在这个过程中，传统的风格、形式等问题仍然占有重要的位置，但是，这些问题

被放置了在更为开阔的文化坐标中加以思考。

这篇论文的内部构成元素是“画”。刘婕从讨论唐代人对于“花鸟”和“画”的理解与表述入手，目的在于避免“花鸟画”概念泛化。最符合“画”的定义的考古材料是屏风和壁画中的花鸟，但问题的要害不是马上将这些新发现的考古材料与薛稷、边鸾联系起来。她把织物、金银器、镜子、瓷器、漆器等二级材料排列在屏风和壁画之前，以说明“画”是当时更大的一个图像系统的一部分。凭借这些图像材料，我们就走进了唐代人整体的视觉世界。为什么这个世界与历史上任何一个时期都不同？要回答这样的问题，又必须走入下一层的世界：唐代人的知识世界，即唐代人外部的物质环境以及他们对于这个环境的认知。说到底，视觉世界的变化来源于人们观念的变化，要解释这一切的变化，必须涉及唐代人的生活方式、文化交流、宗教信仰等复杂的问题。这样，美术史就不再只是关于“怎样画画”的历史，而必须与很多外部元素联系起来，与整体的历史研究结合在一起。但另一方面，美术史与狭义的历史学终究有别，它的基本单位不是“事件”、“人物”，而是“作品”。在美术史研究者眼中，作品不是文献写成的历史著作的插图，它本身就是历史的主角。走了一圈下来，还必须回到美术史的基本问题上来，文章最后讨论的仍是唐宋之际花鸟画形式的转变。所以，在我看来，这项研究的姿态与其说是“颠覆”，倒不如说是“关联”。

这是一项试验性的研究，但其中包含着很多具有可能性的生长点。刘婕从中央美术学院毕业后，供职于文物出版社。如今，她有机会与更多的考古学家交流，可以从另一个侧面来继续思考类似的问题。我祝愿她取得新的成绩。

郑岩

2010年11月23日

目 录

序.....1

绪 论.....1

一、研究意义.....1

二、研究方法.....4

第一章 画史著作中的“花鸟画”7

第一节 关于“花鸟”7

第二节 关于“画”11

第二章 织物和器物上的动植物图像.....18

第一节 织物.....21

第二节 金银器.....37

第三节 镜.....53

第四节 瓷器.....57

第五节 漆器及其他.....61

第六节 花鸟纹样的形式及来源.....66

第三章 壁画、石刻与屏风上的“花鸟画”72

第一节 “画花画鸟” 中的“花”75

一、莲花图像的流行.....75

二、花卉图像的发展.....95

第二节 壁画、石刻、屏风主题性花鸟图像.....121

一、陕西乾县章怀太子墓、永泰公主墓和懿德太子墓的壁画与
石刻.....123

二、陕西临潼庆山寺舍利塔基精室壁画和舍利石塔宝帐线
刻画.....152

三、陕西富平朱家道村墓壁画.....160

- 四、新疆阿斯塔那 217 号墓壁画和哈拉和卓 50 号墓出土纸本
花鸟图屏……170
- 五、日本正仓院藏花鸟木石图……173
- 六、陕西西安东郊唐安公主墓壁画和河南安阳赵逸公墓
壁画……174
- 七、北京海淀八里庄王公淑墓壁画……181
- 八、陕西西安西郊陕棉十厂墓和西安东郊高元珪墓、姚存古墓
壁画……189
- 九、陕西西安东郊梁元翰墓、高克从墓和西安西郊杨玄略墓
壁画 ……196

第四章 知识、意义与绘画……201

第一节 实物材料所见唐代花鸟画基本特点……201

第二节 动植物绘画题材的拓展及原因……204

- 一、外来物种的冲击……208
- 二、对世界丰富性的认知及实践……214
- 三、科学知识的普及……219

第三节 花鸟画意义体系的建立……226

- 一、政治的表述……227
- 二、财富的象征……235
- 三、微缩的宇宙……239

第四节 “折枝花”与唐宋间花鸟画的转型……245

结 语 ……264

参考书目 ……266

图版说明 ……278

后 记 ……292

一、研究意义

花鸟画科，亦即以动植物为主要描绘对象的画科，作为传统中国画的三大画科之一在中国美术史中占有重要地位。这一画科何时兴起、最初的面貌如何、怎样从相关题材的出现发展到独立画科的形成、这背后又有什么样的历史文化原因等，都是中国古代美术通史写作中不可避免的问题。

与人物画、山水画不同，花鸟画科见于文献记载最晚。画史画论中开始使用“花鸟”一词的时间是在唐代，关于唐代以前动植物题材绘画的记载十分稀少，更未出现如人物、山水画领域的相关理论阐述。学者们通过考索有限的文献材料整理了花鸟画科兴起之初的情况，一般认为：唐人所写的画史画论中已经将“花鸟”作为独立概念提出和使用；画史记载，这一时期出现了许多擅长花鸟的画家，并向专业化发展，如薛稷、边鸾等；同时，也有大量花鸟画作品得到记录，并建立起了一定的评价标准。因而，花鸟画科确立的时间应在唐代^①。

在此基础上，学者们尝试对唐代花鸟画的面貌、花鸟画科独立的过程及原因等问题作出进一步探索，却因实物材料的限制而进展缓慢。同时，这也在一定程度上反映出了中国绘画史研究方法和材料的局限性。

现代意义上的中国绘画史在建构过程中继承传统画学的做法，以画家和传世作品为主要研究对象，以典籍文献和年代可靠的真品为主要依据，通过分析画面风格、题款、印鉴等因素辨别作品真伪与年代，并在此基础

^① 童书业《花鸟画的创立》，《童书业说画》，上海古籍出版社，1999年，第162~164页；金维诺《早期花鸟画的发展》，《中国美术史论集》（上），黑龙江美术出版社，2004年，第235~242页；王伯敏《从画花鸟到花鸟画的形成》，梅忠智编著《20世纪花鸟画艺术论文集》，重庆出版社，2001年，第27~39页。

上建立绘画发展的序列，长期以来已经形成了相对成熟的研究方法。然而，由于唐代花鸟画传世作品十分稀少，仅有的几件作品亦多真伪难辨，缺乏可资参证的题款、印鉴或稳定的风格，这就使得传统绘画史方法比较难于施展。正如前辈学者所指出的，长期以来，绘画史中所谓花鸟画独立成科的阶段只是空有其名，与对同时期山水画、人物画的研究相比，唐代花鸟画的研究显得较为薄弱^①。

为这一研究带来突破性进展的当属 20 世纪 50 年代以后的一系列考古发现，陕西永泰公主墓^②、章怀太子墓^③等唐墓所出石椁线刻画中作为人物衬景的动植物形象和新疆阿斯塔那唐墓所出花鸟壁画^④等把唐代人所画的动植物形象带进了研究者的视野。学者们开始将考古材料用于花鸟画研究，对唐代花鸟画的面貌作出了新的观察和分析^⑤。此后，随着更多唐代绘画中的动植物形象乃至独立成幅的唐代花鸟画作品的发现，唐代花鸟画在绘画史中的地位真正得以确立，唐代亦被学界公认为是花鸟画科形成的重要时期。在此基础上，一些学者对这一时期花鸟画的有关问题作了进一步探讨，如王公淑墓壁画《牡丹芦雁图》与边鸾的关系^⑥；这一壁画与画史记载江南徐熙所画的“装堂花”题材的关系^⑦；花鸟画与屏风的联系等^⑧，把研究推向了新的阶段。目前，日益丰富的考古材料已经并仍在继续提供着大量有关唐代花鸟画的信息，在这一背景下，进一步的整理与研究工作遂成为可能。

本书选择唐代花鸟画作为考察对象，主要是出于以下几个方面的考虑。

① 金维诺《中国美术史论集》（上），第 238 页。

② 陕西省文物管理委员会《唐永泰公主墓发掘简报》，《文物》1964 年第 1 期，第 7～33 页。

③ 陕西省博物馆、乾县文教局唐墓发掘组《唐章怀太子墓发掘简报》，《文物》1972 年第 7 期，第 13～25 页。

④ 无正式发掘报告或简报，说明见中国美术全集编辑委员会《中国美术全集·绘画编 12·墓室壁画》，文物出版社，1989 年，第 49～50 页。

⑤ 金维诺《早期花鸟画的发展》，《中国美术史论集》（上），第 235～242 页。首次发表是在《美术研究》1983 年第 1 期。

⑥ 罗世平《观王公淑墓壁画〈牡丹芦雁图〉小记》，《文物》1996 年第 8 期，第 78～83 页。

⑦ 郑岩、李清泉《看时人步涩，展处蝶争来》，台北《故宫文物月刊》总 158 期（1996 年 5 月），第 126～133 页；郑岩《装堂花新拾》，《中国文物报》2001 年 1 月 21 日第四版。

⑧ 李星明《唐代和五代墓室壁画中的花鸟画》，《南京艺术学院学报》2007 年第 1 期，第 51～56 页。

首先，花鸟画科的独立是绘画史上的一项重大变革，对后世绘画发展有深远影响。这一画史事件发生的过程既可以反映出唐代绘画发展的一些独特之处，也将折射出当时社会文化的一些重要特点。美术史学的任务不仅在于解释和阐述一个时代的美术现象，也包括通过其特有的美术现象探求这一时代的历史。本书一方面通过梳理材料与文献致力于解释唐代花鸟画的面貌及成因，另一方面亦尝试从中找到唐代社会政治、经济、文化等方面的发展在绘画领域的反映，在二者之间寻找可靠的联系，进而探索美术史与一般历史学的关系。

其次，中国美术史学科发展到当代，其研究的深度与广度已经超出了传统书画之学的范畴。在取材范围上，一方面，文献资料的使用从正史、方志扩展到笔记、小说、墓志、碑铭等资料；另一方面，实物材料的考察则从卷轴画扩展到壁画、雕塑，乃至织物、器物。大量的考古发现既带来了材料的拓展，也对研究的方法提出了新的要求。在对唐代及更早时期美术史的研究中，我们常常可以看到两个系统的交融与碰撞，即靠发掘出土的实物材料搭建的美术史和靠文献史料搭建的美术史，这二者具有截然不同的面貌。如何在绘画史与考古学之间找到契合点，如何使考古材料融入美术史的系统 and 逻辑，来解决美术史的问题，是本学科发展过程中早已由老一辈美术史家提出的，而我们今天仍需继续面对的问题，本书的研究亦是在这方面所作的一次努力。

唐代花鸟画的研究本应属于绘画史领域，但由于传世作品稀少，考古材料便成为揭示唐代花鸟画面貌的重要途径。要充分利用考古材料提供的信息则需要对考古学的知识体系有更多了解。以考古学的眼光来看，材料出土的地点、位置、样貌及其周围环境都包含了丰富的信息，如果能充分考虑这些情况，也将对绘画史问题的解决有所帮助。本书尝试通过具体的研究过程建立绘画史与考古学在材料和方法上的联系，以期结合两个学科的优势，在美术史研究的深度和广度上有所拓展。

二、研究方法

由于这个题目具有跨学科的特点，本书使用的方法也将不囿于传统美术史的风格描述和图像志分析，而是尝试从尽可能丰富的视角讨论问题，如历史学的史料分析、考古学的类型分析、社会学的意识形态分析及文学研究的文本细读方法等。此外，美术史在近年来发生着不少转变，视觉文化史的研究越来越成为一种潮流。但是，传统美术史的视角与视觉文化史之间的关系是什么？一种新的学术理念与传统学术遗产之间的关系是什么？不同的研究方法之间的关系是什么？这都是今天的研究者应当思考的问题。

本书所做的工作将首先基于这样一个前提：出土实物与传世文献在构建早期美术史时，具有同样重要的位置，二者都不可偏废^①。但以往的工作多是以文献为主，用出土实物填进文献搭起的框架，往往会有削足适履的现象发生。因此本书试图先以出土实物为中心搭建起唐代视觉文化史的框架，再回过头来反观文献与传世作品的系统。这一做法是为了摆脱文献带给我们的先入为主的思维定式，希望新的方法会带给我们不同的视角以及更为客观的结论。

由于材料的限制，本书暂不以建立著名画家的个人风格史为要务，而强调画家的创作与器物装饰类图像等大众视觉文化之间的普遍联系以及一个时代的整体风格。如果能够把这些问题厘清，应该可以更好地了解作品中究竟有哪些成分属于画家的个人创造，更好地理解画家在一个时代的审美创造中究竟扮演着什么样的角色，同时对于一个时代整体风格的了解也将有助于判定传世品的年代。

在处理不同材质、来自不同系统的考古学材料时，如何协调它们之间的关系，以建立一个新的可以说明问题的体系，也是本书尝试解决的问题。好在这些方面已经有许多学者作出了专业的研究，提供了精准而广泛

^① 当然，二者也各有其局限性，不仅传世文献会有遗失脱漏现象的存在，考古发现也有自身的局限性，如呈现特定时期的文化面貌时偏重物质层面和普遍现象等。

的材料。如齐东方的《唐代金银器研究》^①、赵丰的《中国丝绸通史》^②和《纺织考古》^③、李星明的《唐代墓室壁画研究》^④、尚刚的《隋唐五代工艺美术史》^⑤等，前贤的工作为我们提供了丰富而准确的信息，其研究方法与成果皆值得学习和借鉴。在此基础上，笔者遇到的问题是：这些不同领域的学者们针对同一个时代的材料所讨论的种种问题之间有什么内在的联系？那些大幅的无法搬动的壁画、那些小巧的器物、那些漂亮的丝绸，真的像是在一部美术史的讲义中看到的那样，只能分别放在彼此不相干的章节中，或者像在博物馆的库房中一样，被不同的保管员管理着吗？本书在此亦将尝试打通不同系统材料之间的关系，作为对美术史写作方法的一种探索。

在具体操作过程中，还有几个问题需要先行说明：

首先，在研究唐代的花鸟画时，我们不能以今日的美术史概念去衡量古代的美术发展情况。“花鸟画”是什么样的？哪些题材之间有内在联系？对于此类问题，唐代人可能和今人的看法不同。这决定了本书关心的题材首先是在唐代有特别意义的题材，而不是从今天的定义出发，关注当代花鸟画概念中包括的所有题材。研究历史总要回答这样的问题：什么是这个时代所独有的？这决定了我们更多关注的是质变而非量变，在研究中更多的是在寻找转变的契机而非简单地寻根溯源。花鸟画的独立成科是花鸟画在唐代发生的质的飞跃，实物材料表明，这一飞跃又和花卉表现的突破性进展有关。因而，花卉表现的兴起及成熟过程成为本书最主要的着眼点。进而，由于“花鸟”成为后世花鸟画科中所有题材的统称，本书亦对实物材料中比较多见的一类题材，即花卉和禽鸟的组合投入较多关注。而有些题材如树木和鸟兽表现方式的形成和演变，前人已经做过重要的讨论^⑥，本书便不在此投入过多精力。

① 齐东方《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社，1999年。

② 赵丰主编《中国丝绸通史》，苏州大学出版社，2005年。

③ 赵丰、金琳《纺织考古》，文物出版社，2007年。

④ 李星明《唐代墓室壁画研究》，陕西人民美术出版社，2005年。

⑤ 尚刚《隋唐五代工艺美术史》，人民美术出版社，2005年。

⑥ 赵声良《敦煌壁画风景研究》，中华书局，2005年；李星明《唐代墓室壁画研究》。

其次，在面对“画”的概念时，本书亦面对同样的问题，除了墓室与寺观壁画、正仓院的唐代屏风等材料之外，出土织物、器物等也都成为解决问题所需的重要材料。后几种材料上的花鸟形象在以往并未得到特别关注，此处则试图说明它们与唐代人心目中“绘画”的关系，以将其纳入绘画史的材料系统中。在使用这些原来被划入不同系统的材料时有一定的困难，例如，用金银器上的花鸟题材图像来讨论当时绘画的面貌需要十分小心，二者在制作目的、方法及载体上的差异都会对比较研究造成很大的障碍。然而根据《历代名画记》的记载，当时的画家不仅经常从事屏风、壁画的创作，也参与丝绸纹样与金、玉器图案的设计。事实上唐代画家创作的屏风、壁画等也多是属于公众的艺术，并不像今日之“纯艺术”和“工艺美术”存在截然的区分。这使得有节制地讨论不同载体上花鸟图像的相似性成为可能。

再次，此书所使用的实物材料，尤其是织物、器物等，相当部分是带有外来风格之物，甚至有些就生产于域外。当书中将本土的花鸟画作品与它们作以比较乃至发现其中的相似之处时，并非意在指出花鸟画是完完全全来自西域之物。花鸟画科的独立是唐代美术发展过程中发生的一个新变化。这一变化虽然发生在美术层面，却反映了整个社会文化风尚的转变和唐代物质文化与精神文化的特点。喜爱来自西域的物品是唐代文化的特点之一，而花鸟画的产生，尤其是花卉表现的兴起如果吸取了西域传来的一些表现方式或图像特点并不足为奇，不能影响古代中国人创造了花鸟画这一独特审美形式的事实。但是如果能够弄清其中哪些因素产生于本土，哪些特点来自对外来文化的吸取与利用，则有助于我们对花鸟画的发展特点及成因形成更为清晰而完整的认识。而织物、器物等图像系统与绘画系统在唐代的互相影响也是一个值得关注的问题。

综上所述，本书主要致力于结合考古学方法解决绘画史问题，希望能够在出土材料与画史文献之间建立起有效的联结，使大家注意到唐代花鸟画发展过程中的一些独特现象，进而引发更多关于唐代花鸟画发展史乃至唐代绘画史、文化史的讨论。

第一节 关于“花鸟”

在讨论唐代花鸟画时，首先要明确两个问题：一是所谓“花鸟”应包括哪些内容？二是唐代人所说的“画”实际包括哪些形式？

先来看一下“花鸟”应包括哪些内容。我们今天所说的“花鸟”一词，当作为一个画科的名称时，范围是比较广泛的。普遍为人们接受的说法如下：

被人们称作花鸟画的艺术，实际上包括了花卉、禽鸟、草虫、畜兽、水族和蔬果，换言之，一切动植物都被花鸟画所囊括^①。

《中国大百科全书·美术卷》的“花鸟画”词条又为这一画科作了如下定义：

以动植物为主要描绘对象的中国画传统画科。又可细分为花卉、翎毛、蔬果、草虫、畜兽、鳞介等支科^②。

显然，在作为画科名称时，“花鸟”一词并非实指，花鸟画科实质上就是动植物画科。甚至可以说，“人物”与“山水”这两个画科所不能容纳的

^① 薛永年《中国的花鸟画》，《蓦然回首：薛永年美术论评》，广西人民出版社，2000年，第59页。

^② 中国大百科全书总编辑委员会、美术编辑委员会《中国大百科全书·美术卷》，薛永年编写的“花鸟画”词条，中国大百科全书出版社，1991年，第316~317页。

题材都归入了“花鸟”名下。而这个包罗甚广的画科正是形成于唐代。根据画史记载，唐代出现了许多擅长表现动植物题材的画家，并向专业化发展，如薛稷、边鸾等，这一现象与前代相比是较大的进步。同时，唐人所写的画史画论中，开始频繁出现“花鸟”一词，并有大量动植物绘画作品得到记录，也已经形成了一定的评价标准。在北宋的《宣和画谱》中，记载花鸟画和花鸟画家时，直接从唐代入手，也可视为对花鸟画科形成于唐代这一事实的认可。此外，考古发现的唐代实物中已有大量动植物的表现，其中不乏独立成幅的画作。但是唐代画论中的“花鸟”一词是否已经是这一画科的统称，则还需进一步分析。

在唐以前的画论中，与动植物画科相关的提法主要是“蝉雀”^①。唐代人虽然频频提到“花鸟”，但考诸史籍，却可发现他们使用的“花鸟”一词并不像今天这样，是一个画科的概念，在唐代文献中“花鸟”一词包含的范围甚小，多数时候可能只是指某一种特定的绘画题材而不是一个画种^②。举例来说，虽然朱景玄在《唐朝名画录》的序言中把他见到的绘画总结成了四个大类：“人物”、“禽兽”、“山水”和“楼殿屋木”^③，然而从正文中可以看到，这些并不是十分严格的定义。如说程修己“尤精山水、竹石、花鸟、人物古贤、功德、异兽等”^④，其中的“山水”、“竹石”、“花鸟”、“人物古贤”等与其说是画科概念，更可能是各指一类绘画题材。当谈及边鸾时，朱氏既指出他“最长于花鸟”，又说“凡草木、蜂蝶、雀蝉，并居妙品”^⑤，在这里，“花鸟”一词与“草木”、“蜂蝶”、“雀蝉”应是并列的关系，朱景玄并没有刻意把它们归入一个门类。我们在《唐朝名画录》中可以找到很多与动植物表现有关的并列说法，包括

① 顾骏之和丁光皆擅蝉雀，（南齐）谢赫《古画品》，见于安澜《画品丛书》，上海人民美术出版社，1982年，第7、10页。

② 此处所说的“题材”一词延用《中国大百科全书·美术》“题材与主题”词条的定义：“题材是作者在认识社会生活和进行创作的过程中，按照一定的创作目的对素材进行选择、提炼、加工和改造，在作品中具体描绘并体现一定主题思想的生活现象。”中国大百科全书总编辑委员会、美术编辑委员会《中国大百科全书·美术卷》。

③ “夫画者以人物居行，禽兽次之，山水次之，楼殿屋木又次之”，（唐）朱景玄《唐朝名画录》，见于安澜《画品丛书》，第68页。

④ （唐）朱景玄《唐朝名画录》，第83页。

⑤ （唐）朱景玄《唐朝名画录》，第84页。

“鹰鹞”、“雉兔”、“竹鸡”、“蜂蝉”、“燕雀”、“鸟兽”、“草木”、“花竹”、“花鸟”、“花木”、“鹤竹”、“禽兽”、“竹木”、“犬兔”、“鹰鸽”等，这些名称更像是对某一种特定题材的命名，“花鸟”只是其中之一，可能是指画面以表现花卉和禽鸟为主的一种绘画题材。同样，张彦远《历代名画记》中说画家“善画花鸟及鸡”^①、“善画花鸟蜂蝶”^②或“工花鸟鹰鹞”^③时，“花鸟”一词的内涵也大致相同。不过我们通过张彦远的“何必六法俱全，但取一技可采。谓或人物、或屋木、或山水、或鞍马、或鬼神、或花鸟，各有所长”^④之语可以看出，唐代虽然没有“画科”的概念，但是绘画实践中已经有了以题材为标准的大致分类，这种分类即成为我们讨论唐代“花鸟画”的基础。

到了北宋，刘道醇写的《五代名画补遗》和《圣朝名画评》中出现了“花竹翎毛门”^⑤的提法，这里的“门”即近似于后世的画科概念。稍后的《宣和画谱》则把绘画作品分为道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果十门^⑥，第十五卷有专门的《花鸟叙论》^⑦，作为动植物画科的“花鸟”概念此时已经初具形态。在刘道醇的书中，“花竹翎毛”包括了花卉、禽鸟、草虫、树木、竹石和蔬果，畜兽（或走兽）画科（其中包含龙鱼）则单列在外。《宣和画谱》中，蜂蝶草虫、杨柳梧桐、乔松古柏等都被归入了“花鸟”画科，而龙鱼、畜兽、墨竹、蔬果另外列项^⑧。实际上，《宣和画谱》把墨画的竹单列一类，只是出于对用色和用墨的画法差异的考虑，而非把竹类题材排除在花鸟画之外。根据《宣和画谱》对花鸟画科的记载，花鸟画作品名称中含有许多画竹的主题，

①（唐）张彦远《历代名画记》卷一〇，见于安澜《画史丛书》（一），上海人民美术出版社，1982年，第122页。

②（唐）张彦远《历代名画记》卷一〇，第119页。

③（唐）张彦远《历代名画记》卷一〇，第119页。

④（唐）张彦远《历代名画记》卷一，第7页。

⑤（宋）刘道醇《五代名画补遗》，第102页；（宋）刘道醇《圣朝名画评》，第140页，皆见于安澜《画品丛书》。

⑥《宣和画谱》目录，见于安澜《画史丛书》（二），上海人民美术出版社，1982年，第6~7页。

⑦《宣和画谱》卷一五，第163~164页。

⑧《宣和画谱》卷一三、一四，第142~162页。

此不赘述，在这一点上，《宣和画谱》的“花鸟”与刘道醇的“花竹翎毛”^①并无太大的差别。而且通过《宣和画谱》对绘画作品的记载可知，那些以画龙鱼、畜兽和蔬果、墨竹见长的画家们又常常兼擅花鸟的表现，所以在列举这些画家的作品时，常可看到《夹竹桃花图》、《戎葵太湖石图》、《野禽》、《写生折枝花》、《双鹤图》等在“花鸟”画科名下常常见的名称^②。《畜兽叙论》中还提到，畜兽所处的环境是“花间竹外”^③，亦可见出其与花鸟画科的密切关系。另外，还应该注意到，这个时候，树石类表现题材常常同时在花鸟和山水两个画科中被提到，似乎人们并不能确定把它归入哪个画科更好。由此可看出北宋的花鸟画科概念也尚处于摇摆不定之中，动植物画科至少要在宋代以后经过进一步整合，才能把花卉、禽鸟、草虫、树木、竹石、蔬果、畜兽、龙鱼等题材全都囊括进来。从画论的发展情况来看，虽然动植物画的相关理论出现得并不算晚，但却不像人物画论、山水画论那样，早有专著出现。对花鸟画科的论述往往与其他画科的画论合在一起，直至宋代方有《竹谱》、《梅谱》等专门论述花鸟画中某一类题材的著作。至于总述整个动植物画科甚至能囊括这一画科中大部分题材的专门著作则迟迟没有面世，清代专论画各种花卉并兼及树石的《小山画谱》可算是一本综述类的著作，但是却没有包括动物画^④。这一方面可能是因为动植物画科的内容过于驳杂，很难有人可以做到全面精通；另一方面应该也和上述这一画科的范围长期未能固定下来有关。讨论花鸟画的成科问题，也应注意到这一画科成立之初范围较为模糊的特征。

然而，这一画科最终以“花鸟”一词为名，“花”成了全部植物的代名词，“鸟”则代表了全部动物，这一现象值得我们深思。

①（宋）刘道醇《五代名画补遗》，第102页；（宋）刘道醇《圣朝名画评》，第140页。

②《宣和画谱》卷一四，第160、161页；卷二〇，第258页。

③《宣和画谱》卷一三，第142页。

④（清）邹一桂《小山画谱》，于安澜《画论丛刊》（下），人民美术出版社，1962年。