

中国花鸟画通鉴1
富贵野逸



薛稷 殷仲容 韦偃 曹霸 韩幹 韩滉 戴嵩 边鸾
滕昌祐 徐熙 黄筌 黄居采 徐崇嗣

上海书画出版社



新平知學
PDG

图书在版编目(CIP)数据

富贵野逸/卢辅圣主编. —上海: 上海书画出版社,
2008.12

(中国花鸟画通鉴)

ISBN 978-7-80725-800-1

I. 富… II. 卢… III. 花鸟画—鉴赏—中国 IV. J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第208061号

责任编辑 黄 剑

技术编辑 杨关麟

责任校对 郭晓霞

封面设计 潘志远 王 峥

中国花鸟画通鉴·富贵野逸

◎上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海精英彩色印务有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 6 印数: 1-3000

2008年12月第1版 2008年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-800-1

定价: 60.00元



前言

花鸟画是中国绘画中最富于民族文化特性的表现门类。两千年来，它通过从自发到自主的审美方式和中国式的赋、比、兴手法，抒情达意，托物言志，形象化地体现了东方世界的宇宙自然观。它历经发生、发展、成熟到升华变化的漫长行程，流汇着民族与时代的人性内涵，以丰富多彩的艺术形态参与了中华文化精神和人文气象的建构。与此同时，它也在长期的历史发展中，一方面不断地调谐自身来适应变化着的审美需求，一方面又潜移默化地塑造和改造着人们的审美情趣，甚至对主体认知结构产生不同程度的影响。

为了全面系统地展现中国花鸟画的价值内涵及其历史发展轨迹，我们组织编写了这套《中国花鸟画通鉴》丛书，根据花鸟画史表现为时代、地域、价值功能、风格流派之类的不同维度，分成二十册，以图文映照的方式进行专题化阐述。本书《富贵野逸》为第一册，集中梳理了花鸟画缘起及其出现首个艺术高峰的概貌。

目录

- 一 引言 1
- 二 随人物画壮大而成长 5
- 三 花鸟画在唐代的独立及其观念、趣味 23
- 四 西蜀花鸟画 57
- 五 南唐花鸟画 77
- 六 徐黄异体 91
- 七 结语 101

— 引言

花鸟画作为中国画乃至中国传统文化的重要组成部分，它的兴起与发展，既体现了中国人观照宇宙、体认自然的特殊视角，也反映了这个古老的中华民族，上达天子、下及黎民的人们，对于日常生活与生存环境的美好祈愿。与西洋画科相比，花鸟画既不是姿仪绰约的“风景”，也不同于沉穆的“静物”与生动的“动物”，但却蕴涵了中国人关乎自然的审美观念，也反映着艺术化的动与静的辩证关系。在中国画的历史上，诞生过专门表述花鸟画的一个名词——“写生”。写生，写的既是生气，也是生机，但这生气与生机，至少在20世纪以前的花木与禽鸟的组合图像中，往往却是被融化在静穆甚至是静止的氛围中——禽鸟的生动，常常是被定格在恒定而静止的一格，有如古希腊那位著名的掷铁饼者，展现给人们的乃是一种淡定的神情，而花竹草木的静穆姿态，则蕴涵和蓄积着造化郁勃的生机，恰如同当年的欧阳修所听闻到的秋声一般。

在中国绘画的历史上，花鸟画并不像山水画那样主要是体现了古代文人

士大夫阶层离尘去俗的超脱情愫。山水画的审美，代表了人类在积极进取的人生态度的同时，追求心灵慰藉和精神自足的另一种处世哲学与观照人生的角度与方法，正所谓：“鸢飞唳天者，望峰息心；经纶事务者，窥谷忘返。”相对而言，花鸟画也凭借“粒沙见佛，滴水照天”的窥一斑而见全豹，体现过文人阶层比德自勉的励志情愫，并且与山水画一同反映过人与万物俱化的超然思想。然而在此之外，花鸟画又曾出于“文明天下，粉饰大化”的需要，反映过皇家与贵族追求吉瑞祥和的趣味，并且凭借花好月圆、花团锦簇等传统观念，凸现了普通民众圆满如意的追求……总之，花鸟画既体认着传统的人文精神，也展现着世俗文化的情趣。花鸟画功能的这种折中性，也即说它既不像人物画那样有超强的干预现实的能力，也不像山水画那样纯粹由超然出世的思绪推动，令其自诞生之初直至今日，一直保持稳定的欣赏群。在古代中国画的历史上，花鸟画既没有涌上过风口浪尖的潮头，也不曾落入一蹶不振的谷底：在五代、两宋皇家画院兴盛的时代，花鸟画成为院体画风的重要代表；在元明清文人画兴盛的时期，花鸟画也成为文人画家抒写胸臆的载体；而到了平民文化日益成为主流的20世纪，花鸟画则日益与中国普罗大众的趣味融为一体。如果说20世纪中国人物画的复兴，甚至一度具有强势地位，主要是缘于政治的风起云涌，那么花鸟画在20世纪所获得的超越古代的繁荣，则恰恰是因为它真正转化成为“为人民群众喜闻乐见”的艺术。因此，我们也就不难理解，在传统文人阶层随着社会结构的转变而消亡的20世纪，花鸟画反而迸发出了出人意料的耀眼光芒。

花鸟画作为中国绘画中一种专门而特殊的形态，对中国画技法的走向成熟与趋于全面，作出了无以取代的重要贡献。在“文明天下，粉饰大化”的五代、两宋画院时代，花鸟画秉承人物画勾染填彩的传统，将这一技法推向了细腻精微地表现物象的极致；而随着元明清文人画的崛起与兴盛，花鸟画又融入了文人画笔墨表现的潮流，既汲取山水画笔精墨妙的传统，演为墨花墨禽的小写意技法，更复兴了山水画草创之初的“逸格”泼墨传统，发展了直抒胸臆的大写意笔墨；至于20世纪，在平民文化勃兴与艺术口味日趋多元的前提下，花鸟画家，既有乘明清文人画之势而下者，也有逆文人画之势而上并复兴古法者，还有借鉴西画的造型与色彩，充实了传统表现技巧者……



观经变相图·迦陵频伽孔雀鸚鵡

这就令花鸟画历史上分别产生并兴盛于不同时代的这些主要的表现技巧，在这个特殊的时代，均得到了长足和充分的发展，足可谓各领风骚，各擅胜场。

本书是这部波澜壮阔的中国花鸟画通鉴的开篇，主要叙述的是花鸟画从草创到独立的过程。在这一过程中，五代两位重要的花鸟画家——黄筌与徐熙，占据了特殊的意义。他们非但是早期花鸟画历史上两位成就卓著的大师，而且也几乎可以视作为后世花鸟画两大重要的流派——院体与文人画派的代表者。因而徐、黄两家的差异所在，不仅体现在技巧上，更体现在观念上。徐熙与黄筌，乃是花鸟画历史上耸起的第一座高峰，但这高峰，绝非是平地上突兀而起。黄筌、徐熙有开启后世的巨大功绩，必存承接前人的成果。这个成果，便是漫长的花鸟画逐步走向成熟的过程。我们的叙述，便从这里开始。

二 随人物画壮大而成长

花鸟画，是一个后起的概念。对绘画进行分科，是绘画成熟的一个标志。所以，花鸟画独立成科以前的时间，或者说花鸟画从草创到成型的历史，其实未必比花鸟画本身的历史来得短。并且在上古，花卉鸟兽与山川江河一样，主要是直接或者间接地反映着神灵的意志，具有教化民众的功能。

关于花鸟形象描述的原初状态，其实已无从考证。这里我们所说的原初，是根据现有的考古发掘获得的实物为依据的。目前，能够得以见到的最早的形象图案，大抵有两个来源：一是陶器上的装饰纹样，一是岩画上的刻画纹样（由于岩画在断代上往往存疑，所以，我们的论述依据将主要集中在陶器上）。

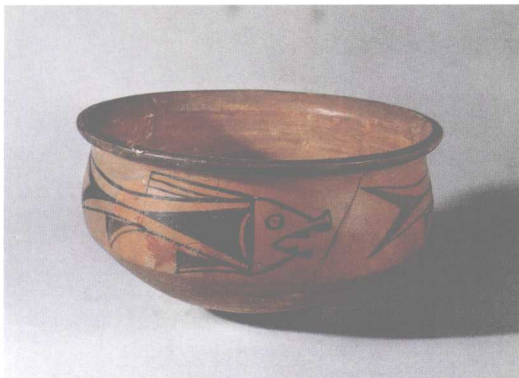
1921年在河南渑池仰韶村第一次发现了新石器时代的有纹饰的彩陶，其后，在黄河上游的西北地区（马家窑文化）和东南沿海地区（河姆渡文化、大汶口文化、大溪文化、屈家岭文化等）也发现了大量的有纹饰的彩陶。这些深埋了七千年的文物的出土，不仅是界定我们民族文化历史的重要依据，而且，也为我们打开了一个令人称奇的远古艺术殿堂。



人面鱼纹盆

如半坡型的《人面鱼纹盆》、《鱼纹彩陶钵》、《船形彩陶壶》，庙底沟型的《鲋鱼纹彩陶瓶》、《人面彩陶瓶》，马家窑型的《波纹彩陶盆》、《舞蹈纹彩陶盆》，半山型的《人形蛙纹彩陶罐》、《蛙纹彩陶盆》等等。¹我们把这些形象称为纹样，而不是绘画，既是因为和后来的绘画有着根本的差异，也是因为这些形象主要是装饰器物的，但是，它们作为绘画的源头却应是毫无疑问的。

彩陶纹样大抵有这样几个突出的特点。一是从描绘的对象来看，主要是人面、动物和草叶，动物中又以鱼、蛙、鸟居多；植物纹样则主要是叶纹和卷草纹；此外还有大量的云水波纹以及几何纹样。二是纹样具有显著的装饰性。三是非常注重特征的描绘，无论是为数不多的具有写实还原特点的形象，还是为数众多的具有抽象关系特点的形象，都以概括夸张的手法，强调事物的一些主要特征，而非面面俱到。花卉草木、鸟兽动物形象，这并非我们所



鱼纹彩陶钵



鸟纹彩陶钵



人形蛙纹彩陶罐

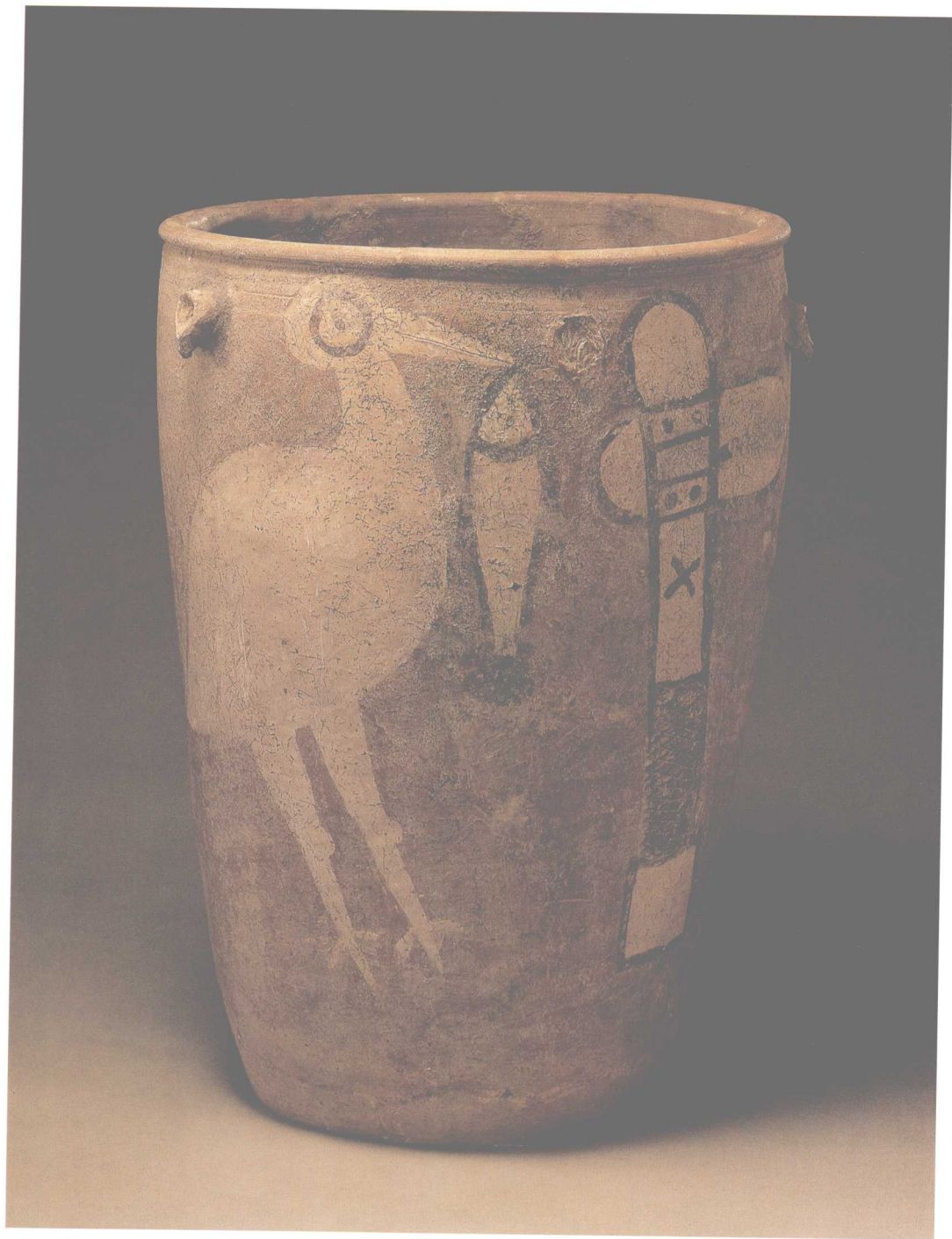
要论述的花鸟画。

呈现这些抽象—装饰性形象的社会，是各种学科尚未分离之前的原初形态，这种原初的社会形态，大抵可以称之为巫教社会。

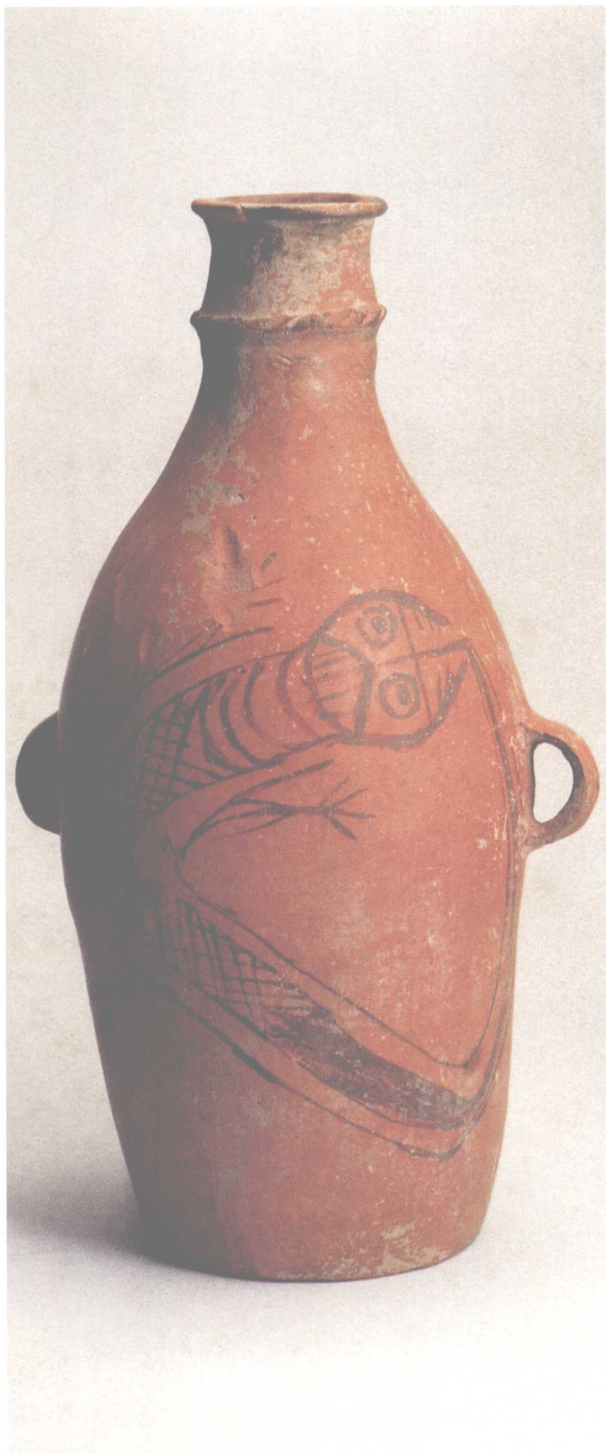
如《人形蛙纹彩陶罐》、《蛙纹彩陶盆》，将蛙的形象抽象为单纯的线，并通过有规则的排列，构成具有“装饰性”的图案。这种“装饰性”纹样在夏商周三代的青铜器上发展到了极致。

青铜器中的礼器本来是用于祭祀鬼神的，作为祭祀仪式上使用的器物，当然要和整个仪式以及举行这种仪式的目的相映衬；而青铜器中的兵器，作为战场上决定生死的器物，希冀这样的器物拥有巨大的超凡力量，也是情理之中的。即便是到了春秋战国时期，大量的青铜器用作生活器物时，能够使用这些器物的贵族同样希望通过这些贵重而特殊的器物证明自己的特权和地位有着神赋的合理性。因此，青铜器上纹样的“装饰性”，其实是神性的视觉表现。

从春秋战国时期的文献记载中，我们可以得到的另一个信息是：对人物的描绘成为绘画的主体。大量的明堂、宗庙，不仅建筑堂皇宽敞，而且有大量的壁画装饰。如孔子参观周朝的明堂，见到壁画“有尧舜之容，桀纣之像”，且“各有善恶之状”。《孔子家语》记载：孔子曾见到“周



鹤鱼石斧纹彩陶缸



公相成王，抱之，负斧戢，南面以朝诸侯之图”。又：“有周盛时，褒赏功德……独周公有大勋，劳于天下，乃绘像于明堂之墉。”虽然，这是后人的追记，但是，透出了些许当时的信息。同样，我们从屈原所作《天问》的情景中，也可以看到当时的壁画人物在楚国的情状。王逸在《天问·序》中说：“屈原放逐，忧心愁悴，彷徨山泽，经历陵陆，嗟号昊旻，仰天叹息。见楚有先王之庙，及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮谲诡，及古贤圣怪物行事。周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，呵而问之……”显然，在这一时期，绘画的主体是人物，山川草木大多是人物的背景或点缀。但是，我们可以想见的是伴随着人物造型的生动传神，画家对山川林木花草的描绘，也必然随之兴焉。

花鸟画显然是伴随着人物画的发展壮大而渐趋成熟的。对此，我们可以从中国最早的两幅“卷轴画”中得到比较清晰而可靠的信息。

1949年，长沙陈家大山楚墓出土了一幅完整的帛画，这可以说是中国绘画史上的一件惊天动地的大事，它把所谓的“卷轴画”的源头，前移到了战国。1974年，长沙子弹



人物龙凤图

库楚墓又出土了一幅帛画(《人物御龙图》),从对这两幅迄今存世最早的“卷轴画”的分析开始,我们对花鸟的历史叙述,也就进入正题了。

陈家大山出土的帛画,画的是一位妇女的侧面立像,左上方还有一龙一凤。画面并不复杂,但是,引来的解释却是一派纷争。尤其是龙和夔的争议,最为激烈。所以,这幅帛画,一度曾命名为《人物夔凤图》,现在叫做《人物龙凤图》,不想介入龙夔之争的则称为《妇女立像》。其实,从帛画的出土情况和屈原诗文中有关龙凤引导升天的记载来看,这一帛画所表现的龙凤引导升天的意思是明确的。

神像是早期绘画的主体,甚至可以说,描绘神像是早期绘画的全部,其他一切形象都是为了描绘神像的需要而作为必要的背景与场景而存在的。

从现有的文物来看,有关早期的神像大抵可以分为这样几个阶段:岩画彩陶、青铜纹样、画像砖石。汉代以来,伴随着佛教的传入,有关神像的描绘便主要是佛像和近代神化人物的图像(如民间多见的关帝、钟馗等)。

从现有的资料看,完整意义上的神像,只在画像砖石上呈现。岩画、彩陶和青铜纹样都不是完整意义上的神像,或许只能称为神祀仪式中的场景或背景。汉代画像砖石上普遍出现的东王公与西王母、伏羲与女娲是整个中国早期神像描绘中典型的也是具体的神灵图像:这是因为这两对神像不仅有姓名,而且能和文字或传说的具体性状记载相映照。其次是嫦娥、盘古、玉兔、蟾蜍、三足乌、九尾狐、羽人等。而在岩画、彩陶与青铜纹样中,则没有这样有姓名可寻或可与文献相映照的神像。

由此,我们可以这样说:具有现在意义的神像在汉代才兴盛;并且,这些神像是神话传说中的神灵,而不是现在宗教意义上的神灵。因此,从绘画本身来看:战国以来,尤其是秦汉以来,绘画实际上是人物画的天地。对人物的描绘,从绘画的动机和功用上来看,主要是为了人伦教化。绘画的这一社会功能,得到了来自皇室的有力支撑。这一支撑催使绘画迅速壮大并走向成熟。而作为人物画的附属的动物与植物的描绘,也伴随着绘画的本体发展而发展。

人物称为绘画描绘的主要对象,标志着神灵为核心的时代的终结,一个以人与人之间的秩序为核心的时代的起始。神灵被圣贤帝王所取代,其实也



人物御龙图