

当代青年实力派画丛

主编：张洪波

# 传统的魅力

写意花鸟画探析

邢建玲 著

黄河出版社



当代青年实力派画丛

# 传统的魅力

写意花鸟画探析

邢建玲 著



黄河出版社



责任编辑 卢建明  
装帧设计 苗红磊

## 图书在版编目(CIP)数据

传统的魅力：写意花鸟画探析 / 邢建玲著. — 济  
南：黄河出版社，2005.8  
(当代青年实力派画丛 / 张洪波主编)  
ISBN 7-80152-687-2

I. 邢… II. 写意画—作品集—中  
国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 099992 号

|      |                                   |
|------|-----------------------------------|
| 书 名  | 传统的魅力：(当代青年实力派画丛)                 |
| 著 者  | 邢建玲                               |
| 出 版  | 黄河出版社                             |
| 发 行  | 黄河出版社发行部<br>(济南市英雄山路 19 号 250002) |
| 编辑热线 | (0531) 86653579                   |
| 发行热线 | (0531) 82053374                   |
| 印 刷  | 枣庄市教育印刷中心                         |
| 规 格  | 889 × 1194 毫米 16 开本               |
| 印 张  | 2 印张                              |
| 版 次  | 2005 年 8 月第 1 版                   |
| 印 次  | 2005 年 8 月第 1 次印刷                 |
| 印 数  | 1—2000 册                          |
| 书 号  | ISBN 7-80152-687-2/J.033          |
| 定 价  | 300.00 元(10 册)                    |



邢建玲 蒙山人

山东水利职业学院美术教师

山东青年书画院兼职画师

作品多次在国家、省级展览获奖

## 前 言

认识一些新朋友时，我常常被人介绍说：“这位是女艺术家……”，顿时，在场的目光都变得惊讶和赞许，而这时，我心底却充满了愧疚与不安。因为我的一些女邻居们经常微笑着对我说：“你根本不像一个艺术家啊，头发普通、衣服朴素、言行朴实，还和我们一样买菜、做饭，甚至在超市里买减价的洗衣粉……”。

平心而论，我更喜欢可爱的女邻居们对我的评价。在茫茫人海里，我只是一个热爱着艺术并把它延续为终身爱好的女子，在平淡人生中安然地为子女、为人师、为人妻、为人母。直到今天，整理出多年来凌乱的“涂鸦”，像一个顽皮的孩子交上一份迟做的作业，我那羞赧与不安才稍稍平息。多年的岁月在一张张宣纸上隐现，当我再次凝视这些墨迹，依稀感到一种安静而又热烈的力量，而这种力量，来自于淡然而充实的生活，来自于柔软亦敏感的心灵，并且它充满着一个从青涩到成熟从未离弃丹青的生命和灵魂。

还是小女孩的时候，常随国画老师去野外写生，画满山欲燃的红杜鹃，画云霞渲染的粉桃花，画乱石丛中幽香独怜的兰花，画沂水桥边飘然摇曳的翠柳枝，画飒爽而充盈着清灵之韵的板桥竹，画瀑布一样洒落的悬崖菊……虽然眼中满是美景，落到纸上却黯淡极了，年轻的心充满了沮丧和不甘。老师也不停笔，他渲染的生命却是那般恬淡美丽，我们在羡慕之余又安慰自己说：“他是老师嘛，就应该画得那么好。”直到许多年之后才知道，老师画得好并不是一件理所当然的事。想要画出动人心魄的佳作，需要太多艰难困苦的口夜磨练与艺术积淀，更须有对生活的耐心、决心、信心和热爱。自己对国画的钟情，大概也就是从那个时候萌生起来的。

我是个平凡的女人，但是，我知道在做着一件奢侈的事情：幸福地生活，幸福地画画，幸福地拥有这样一本属于自己的小册子，幸福地让他人分享我的幸福。生活的幸福时常唤起我对绘画的热情，也将激励我终生在淡淡墨香中倾洒内心深处的钟情……

整理此文，一来以崇拜者、追随者的身份，沿着中国画的艺术进程，探究写意花鸟画高妙的艺术境界，二来结合多年教学与创作的一些亲身感悟，谈谈对古今写意花鸟名家名作的一点心得体会。由于水平所限，错误之处在所难免，恳请各位方家不吝赐教。

邢建玲

2005年8月

# 目 录

|            |     |
|------------|-----|
| 传统的魅力..... | (1) |
|------------|-----|

|              |     |
|--------------|-----|
| 一、论“道” ..... | (1) |
|--------------|-----|

|              |     |
|--------------|-----|
| 二、谈“艺” ..... | (1) |
|--------------|-----|

|              |     |
|--------------|-----|
| 三、说“法” ..... | (2) |
|--------------|-----|

|              |     |
|--------------|-----|
| 四、品“意” ..... | (5) |
|--------------|-----|

|              |     |
|--------------|-----|
| 五、忆“古” ..... | (5) |
|--------------|-----|

|              |      |
|--------------|------|
| 六、思“今” ..... | (10) |
|--------------|------|

## 邢建玲作品选

|              |      |
|--------------|------|
| 香祖（国画） ..... | (15) |
|--------------|------|

|              |      |
|--------------|------|
| 葫芦（国画） ..... | (16) |
|--------------|------|

|              |      |
|--------------|------|
| 野荷（国画） ..... | (16) |
|--------------|------|

|              |      |
|--------------|------|
| 秋菊（国画） ..... | (17) |
|--------------|------|

|              |      |
|--------------|------|
| 葡萄（国画） ..... | (18) |
|--------------|------|

|              |      |
|--------------|------|
| 紫藤（国画） ..... | (19) |
|--------------|------|

|              |      |
|--------------|------|
| 野趣（国画） ..... | (19) |
|--------------|------|

|                |      |
|----------------|------|
| 国色天香（国画） ..... | (20) |
|----------------|------|

|              |      |
|--------------|------|
| 浓艳（国画） ..... | (21) |
|--------------|------|

|             |      |
|-------------|------|
| 梅（国画） ..... | (22) |
|-------------|------|

|               |      |
|---------------|------|
| 鱼乐图（国画） ..... | (23) |
|---------------|------|

|          |      |
|----------|------|
| 书法 ..... | (24) |
|----------|------|

# 传统的魅力

## ——写意花鸟画探析

面对当今全球化的大潮，如何保持我们的“国粹”，如何发扬中国画的优良传统，是值得我們深入研究的问题。经过20世纪一百年的发展，中国人对传统文化的认识经历了曲折反复的过程，对传统文化批判和抛弃的比较多，理性科学的认识梳理不够。在当今文化多元化的趋势下，我们更应该加强对本民族优秀传统文化的研究和继承。有些人提出“笔墨等于零”、“中国画消亡论”等口号，只是代表一些人的“一家之言”，事实证明，中国画还具有强大的生命力，它将按自身的规律不断向前发展。目前我们要做的工作就是用理性的、科学的态度对待传统，将传统的内核和精神提炼出来，加强对传统的认识和梳理。本文拟就中国画的传统问题和写意花鸟画的一点思考与同道求教。

### 一、论“道”

“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”（《论语·述而篇》）孔子这句话基本上把“艺术”的作用位置规定好了。对读书人来说“道也者，不可须臾离也”（《中庸》），“德”可据、“仁”可依，德、仁都是道的一部分。古人论“道理”，“道”是万事万物的总规律，“理”是事或物的具体规律。因道而生理，因理而行道。“艺”则不同，它既不是道，也不是理，因而既不必“据”，也不必“依”，更不能“志”，只能“游”。但是凡事据德、依仁、志道，未免太紧张了，有时也要轻松一下，于是才有了“游于艺”——作为调剂精神而用。也就是说“艺”是玩玩而已，不必认真（后人干脆称之为“玩艺”）。由于孔子这一论述，读书人只能把“艺”作为游戏的手段，不能以之为终生职业。“志于道”是高贵的，如果以艺为职业，那就低贱了，所以一直到清代，人们还说“以画为业则贱，以画自娱则贵”（李方膺语）。文人们作画都必须反复声明是为了“自娱”。其目的就是想掩盖自己身为职业画家的不光彩的事实。这一点上，现代画家们真值得庆幸。

起初，孔子把艺术的位置摆得太低，之后看到人家画得也有些意思，于是乎又出语缓和，改称其为“小道”，并表扬说：“虽小道，必有可观焉”。于是，文人们终于可以冠冕堂皇地挥舞画笔了，但“游”的性质却仍不可变。毕竟是“小道”啊，孔子接着说“致远恐泥”（花太多精力会妨碍远大事业）。总之，不可过于认真，也不必下太大的工夫，游戏而已。这又把中国绘画的性质和方向规定下来。所以，中国画中工整认真的作品不被人重视，倒是苏东坡、米芾、倪雲林、黄公望们的游戏笔墨广为称赞。而且“游”的气氛越来越重，直至近代的吴昌硕、黄宾虹、齐白石，无不以笔墨游戏为主。倪雲林一句“不过草草数笔，以解胸中之逸气耳”，道出了中国画家作画的真实感受。

孔子的儒家思想对中国画的影响巨大，但儒家提倡积极“入世”，入世太忙，便没有太多时间研究绘画。而以老、庄为首的道家思想上张“出世”，也就是隐居。隐者无事，便可以把全部的时间用于作画，因而，道家思想对中国画有着更为深远的影响。

庄子认为：真正的画家和那些拘谨的、斤斤计较于礼节的“众史”不同，他应该是随意的、毫不拘束的、自由自在的，任着自己的性情发展。这和孔子简直是一唱一和，孔子主张艺术是“游”，庄子上张要绝对自由，不受拘束。《庄子》第一篇就是《逍遥游》，不仅要“游”，还要游的“逍遥”，比孔子又高出一个境界来。

可以说，儒家思想影响了中国画的主体，道家思想影响了中国画的本体；也可以说，孔子的艺术思想犹如铁轨，规定了中国画的发展方向，而庄子的艺术思想犹如车轮，正好卡在这个车轨上，奔驰的方向是一致的。中国古代文人受儒道思想的影响最重，两家思想又那么合拍，因而，中国画的发展方向清晰可见。

中国的艺术为什么那样发展？为什么写意画一直位居主流？为什么中国画家用笔都那样自由自在，拘谨了反而不行？这一切，都是儒道思想早已修筑好的铁路线，画家们虽不知所以，却世代沿着这条路线把中国画的“列车”开了过来。

### 二、谈“艺”

中国画的主要工具是笔和墨，因而以笔墨联系，成为中国绘画上的专有名词，主要是指画面上的笔踪墨迹，以及寄寓于这里的笔情墨趣。北宋韩拙在《山水纯全集》一书中曾说到：“笔以立其形质，墨以分其阴阳。”笔墨必须有有机结合、相互映发，才能完美地表现物象、表达意境，使画作形神兼备、气韵生动。著名的“六法论”中“气韵”一法最为重要，最能体现中国艺术的精神，而“气韵”指的是人的精神状态，人的形体中流露出的一种风度仪态，能表现出人的情调、个性、尊严以及气质中美好的东西，虽很难在某一画面具体去指实，但可以为人所感动，亦可为笔墨所显示。



明代·徐渭 竹石图

在唐宋五代之前，中国画家们的表达方法是有笔而无墨，多用线来表现物象。晋代谢赫的《古画品录》中是以六法的标准为评画作的优劣，也只讲骨法用笔，并没提及用墨。“有轮廓而无皴法谓之无笔，有皴法而无轻重向背谓之无墨。”可见那时的画家们还没有找到笔墨并用的“切入点”。五代山水画家荆浩提出山水画要达到“图真”，须明“六要”：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。“墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔”，用浓淡不同的墨皴染出物的高低、浅深，去其斧凿之痕，而达到“文采自然”。至此之后，历代画家不断地实践、探索、丰富和发展了中国画精妙的笔墨技巧，使中国画笔墨技法日臻完善。

宋元时期的许多画家将笔墨技巧成功地运用到花鸟和山水的艺术创作中，涌现出许多经典的绘画作品。明代中叶以后画坛上既盛模仿之风，又单纯追求笔墨情趣，几无新意。但狂狷的徐渭却以“运笔劲疾如舞枪挥戟，所向披靡，用墨如泼沱倾泻而物象光彩奕奕”的艺术魅力独步画坛。他的作品用墨颇为奢侈，笔力劲健，在激情奔放的同时，笔墨的块面和点线结合仍能纷纷入扣，浓淡得致，如音符入谱，弹跳有声。徐渭的笔墨是天才、个性和激情的完美融合。

清代“扬州八怪”们的画“只盛行乎百里”，八大山人和石涛是当时革新画风的杰出代表。他们笔法恣纵、墨意通灵，打破陈规、立意新奇。八大用笔的反正转侧、用墨的浓淡焦湿以及用水调和笔墨，都有其丰富的变化与规律。石涛则就唐末以来一直议论的所谓“有笔无墨”问题提出见解：笔墨既有作者自身的修养和功夫，同时也有物我交融的笔墨与生活的关系。他认为画家要“为万象有殊，变化无穷”的自然界作画，必须有“尽其灵而足其神”、“即功于化”的笔墨法。

中国画家们在继承了中国画笔墨优秀传统的基础上，尽情地发挥着自己的笔墨特长，并不断探索和革新中国画的笔墨语言。涌现出吴昌硕、齐白石、黄宗虹、张大千、潘天寿等诸位大师，他们在风格迥异的艺术创作中，凝神酣畅地表达了中国画传统笔墨的强烈个性和民族精神。

### 三、说“法”

中国画中用笔是比较讲究的。一般来说执笔偏高为好，尤其画兰竹时使转灵活，画出的笔线富有灵气。由于执笔高，带来的行笔速度则稍快。因此也应注意，行笔不能过快，过于快，则笔毫在纸上滑过，所作笔线必然浮薄，前人所说要使笔“留得住”，意在避免用笔轻浮浅薄。

从笔线的角度看，起笔在意中，藏锋于笔内，而不硬在形迹上显露，这样就会有含蓄之美态，而无聒张之弊。



近代·吴昌硕 梅花



近代·吴昌硕 书法



病。所以无论习字、刻印均宜平实一点，具篆隶之笔意为好。笔画当随心意，轻重、徐疾全赖于适度。一般作画站着画为好，此时的肘、肩、腰以至腿的微妙移动，在笔上产生支点转移与力的协调是极为微妙而极有作用的。吴昌硕先生善于画藤，他侧重劲健、流畅，以他的线条，参以他的书法来比较，则能获得更有趣味的收获。

画竹行笔，要有劲挺之致，行笔求沉着而爽快，不如此，则不能获得竹的风貌与特质。前人有“怒气画竹”一词，它的含意大概也在笔势需求爽朗这一点。画竹的枝干和叶，笔墨着意处，需要悬笔中锋，一笔写过，则是快而不入浮薄。

从落笔上，要求胆大心细，胆大是说心无拘谨，若不经意而丘壑自在，心细则必须十分专注，这样训练的笔意才既有法度，又充分显露自己的情意。有时一笔线条，在力度与速度的作用下，产生断续的现象，此时务求气势贯穿。就是对于数笔之间的断续，也要十分注意贯气，所谓“笔断气连”，就是对这个要求说的。

从某些笔线的轨迹来说，用力要匀，匀则能力透纸背。这个道理与书法相通。这样可以避免蜂腰、鹤膝、螳螂肘等弊病，这些弊病的原因，也在于腕力不从中出，是随势飘荡或失控所致。画石头，运笔时要注意笔势应随石势而转，两者不能相违。对于石头的纹理结构，在转折处的笔线要既见骨力，又具韵味。不见骨力则软弱，也难有气韵可言。所谓笔意，是要抓住对象的特征，以己意锻炼而出之。谓之笔意。对于工笔画中的石头，也须注意造型的明确起伏。因此，运笔的抑、扬、顿、挫，要能随势而转。有时用笔不周，可以用复笔或接笔补救。但是复笔或接笔，都要不损笔力和笔气。至于在补救时，有时可趁湿修正，趁湿修正可以起到破墨法的效果，有时会产生既湿又枯，既毛又润，在又湿又枯中更增浑厚的感觉；若在干了以后发现要补救，则当以积墨方法进行，花卉枝干上的苔点即是积墨法的运用，也可用刮擦补救笔线与气势的不足。

画葡萄一类的藤蔓，可运用书法中的“拨镫法”，我们体会画藤蔓一类的线条，不难求快，而难于在慢速中保持气旺力足，一味求快，线条容易油滑，因此应注重手腕关节中的提按和扭转变化。

中国画中的笔法，常有中锋、侧锋之辨。当文人画兴起后，讲究以书入画，而对侧锋有排斥的倾向。其实中锋取浑厚，侧锋取劲峭，各有所长。就我们平常所见到的，吴昌硕的笔法以中锋为主，虚谷的笔法则多见侧笔，或侧中寓正。其实吴昌硕在中锋之中含有偏侧的意味，虚谷在侧锋中寓有浑成的意味，这样就在浑厚中含妍媚，妍媚中不尖浮。

南田用笔皆用新羊毫，落笔皆能见尖锋，但每笔都含波折的扭动。尖锋显灵秀，扭动见窈窕。南田很少用飞白枯笔，后人运用枯笔与虚笔，大多受明代周之冕、陈道复的影响，真正南田的画，全在用水。他的画虽兼顾形似，但力求的是神韵，南田的艺术观念，产生了他的形式美与风格特征。

中锋运笔，自有厚实之味，但也要注意，笔上应有色调与神态的变化，不然好像有的人学颜鲁公的书法，不得其法，而笔意呆木，怎能体味颜字的神情？如果囫圇吞枣，那么再好的中锋笔法，也会失去原意。

元四家中王蒙的“细笔皴”，枯而能润，细而有力，略变前代组织形式，在聚线成面中达到松而能实，后来学王蒙一路笔墨的，只似其笔法而分解其用笔的情意，一味模拟，便索然无味矣。

蓝瑛是明代浙派的殿军，他的笔致较元戴进显得简练而峭拔，在敷色上也有其创建之处。徐文长的大写意亦，使文人画进入一个新境界。他纯粹的书法笔意入画，用写字的手段置于画上，起落分明、洒脱，毫无做作之态，似乎都在有意与无意、有法与无法之间驰骋。笔墨的意态上，收得拢，散得开，绝去作家气息，潇洒脱俗，成为一代宗师。徐文长的用笔，中锋、侧锋并用，显得既有灵气也有苍茫之味。

吴昌硕也学八大山人，但在用笔方面不同。八大山人以侧锋为主，用墨一次清，不用积墨，若用积墨或积色就不是八大山人了，用笔不加修饰，一有修改，八大之味就全跑掉了。八大山人用笔简练，笔底极清，境界尤高，一气呵成。八大写字用中锋，作画则多侧锋，但笔意不浮薄，侧而能厚，全在侧中寓正，这完全是利用笔前端一段毫



现代·八大 杂花图卷局部

的功夫。

八大尚简，吴昌硕学八大而趋繁，繁而又能顺理成章。吴昌硕先生学八大能脱化而出，除了他聪明过人之外，又与他有大篆书法的功力有关。吴昌硕的中锋用笔，行笔稳健不快，但这并非绝对，当快处还是快的，那才有节奏感。例如有的地方线条应见飞白，此时用笔不快是画不出这个效果来的，如他的菊花点花瓣或勾叶筋，总有一部分稍快的笔参入其中，以达到笔调上的对照与呼应，不然光是沉着厚重，难免呆滞。

潘天寿先生学八大，也有其过人的功力所在，但他变八大圆折笔法为方折笔法。八大画石用圆形，潘天寿则易之以方形，但磊落不群之趣都相同。这是潘天寿不死守前人的过人之处。



现代·潘天寿晴窗

中国画家常指出一个“写”字，这是很有道理的，因为中国绘画的表现手法，以线条为主要表现形式，作线条像写字一样写，才能有丰富的内涵与情感，才能肩负起表现主观意象的职责。中国从原始社会起一直到现在，以线条去表现物象，始终一脉相承。在漫长的历史过程中，我国只是不断地改进和丰富它，而没有废弃这个原则。钩、皴固然是线，点染亦需见笔路，这都只不过是线的变相而已。也正因为以这样的手法去表现对象，就必须取精用宏，才成为我们民族绘画独立于世的主要特征。

以上谈了些笔法，下面说说墨法。墨随笔行，笔亦因墨而显，两者本是一体。中国画的用墨，略而言之有焦墨、浓墨、淡墨等等。

破墨一法在花鸟画上的应用，在明清时代有了一个大发展，由青藤（徐渭）白阳（陈淳）创作的大写意，就是充分发展了破墨的技法，将写意花鸟推向更狂放的一路上去。再细析青藤、白阳的画迹，他们的破墨法，并没有舍弃或破掉笔墨的神韵，而是在狂怪中求理，恣意中含情，使笔与墨在飞舞中更趋向神完气足。这与现代派中的某些在求表面气势观念下所出现的形迹，是不能相提并论的。因为对于这个经过“破墨”后的墨法，仍需遵循合情合理的原则。此处所讲情理，主要是指画家倾注自己情感于笔墨中的情，以及不悖客观规律的理，包括画理。对于破墨一法，是以浓墨或稍浓的墨勾叶筋，破开墨色，使其更具浑厚的感受，这也是破墨法的一种。简而言之以浓墨勾叶筋即是以浓破淡，以清水或淡色来冲破的，即是以淡破浓，这里至关重要是在纸笔和墨时的用水。必须十分注意积累经验，方能充分发挥它的效能。这是在纸面上的破墨方法。在笔头上调水和墨，也同样有破墨的原则，如用含干净水的笔去蘸墨与色，是笔头上的以浓破淡，若用蘸了色或墨的笔去吸不同分量的清水，就是以淡破浓了。

作画时用水应该很严谨。水分过多，容易渗化，以至漫漶一片，骨法难显。水分过少，则笔毫使转不灵，笔迹杂散，也是骨法难全。然而一幅画上的干湿浓淡，都是在他们笔下有意无意之中得之，这又是妙不可言之处，或者说是熟能生巧所致吧。至于水分在笔端所起的作用，要算破墨法的妙处了，由于笔尖笔毛的组成特征，决定了吸水的性能。当蘸了色、墨的笔，再用笔尖去吸清水时，笔尖中心的进水速度比周围快和多一些，这样，用清水冲破了

原来藏在笔头上的色、墨，这时的色、墨变化就极为丰富了，这是吴昌硕先生的用水方法。

关于写意花鸟画的用色，看似简单，其实大有学问，决不能涂涂抹抹，因此，画家下笔必须心中有数，胸有成竹，才不至于功亏一篑。中国画用色崇尚古拙，不可太鲜艳，用色要协调，能相制约。吴昌硕作画善用复色，每于西洋红中掺以赭石或淡墨，求其既有变化又不刺目。

#### 四、品“意”

宗白华先生说过，诗歌影响中国画的意境，书法影响中国画的用笔，中国画可用“字骨诗魂”四个字来概括它的精神。诗画结合是文人画家缘情言志的需要产生的，苏轼说：“诗不能尽，溢而为书，变而为画。”清叶奎说：“画者，形也，形依情则深。诗者，情也，情附形则显”，故“画与诗初无二道也”。诗画都以情为基础，诗书画寄托着画家的性情，因此可以从诗情演变出画，在画中能体悟到诗性，诗成为画的灵魂。

作画前最应先有诗意，当然不一定要先写成诗句，但要有诗意，然后生发画意，这样才能有意境。假若此时两者功夫皆不到家，那看了就总有一股不舒服的感觉。若两者都妙，则即出二人之手亦相得益彰。如常有甲执笔乙乙的画，非但入其情理，且出于意表，这种生发，在古画中是不乏其例的。

以诗作画，应该抓住该诗最突出的主点，并非要罗列诗句中所有的东西。吴昌硕的画渗金石气较多，齐白石的画则牛马气较浓。吴昌硕以金石家的眼光去捕捉客观印象，齐白石则以直观去感受生活，故吴得朴茂，齐得鲜活。画面题句，亦各如其画，一如沉沙洗出之文，古意盎然；一如老稚犄角之谈，谐趣横生。吴昌硕的《缶庐诗刺》中有作画的跋语，是当时作画前的意境与情感，其后据此作诗，故诗与跋语内容大体相同。于此可以窥见前人在创作过程中的若干消息。

诗与画有互相启示的地方，又有截然不同的职能。以画去体现诗意，是以瞬间的视觉感受去表示连续的意象，或者是其他的触觉、听觉，都只通过视觉去联想，这样非抓住其中能引起联想之点去着意不可，再以此定夺所要表现的手法，对此，关系到一切作画形式与手段。所以前人说：“作画不易，看画亦不易。”平凡与高超的手笔，也在此可见分晓。按现在的术语讲，文章诗歌，是以语言文字为手段，故称为语言艺术；而绘画只是在所见的空间领域内，以造型为唯一手段，故称造型艺术，彼此都有其局限性，不承认这个局限性就会丧失诗画与绘画的各自特性，或弄成使人不能理解的东西，至于这两者之间的互相生发，那完全是靠联想而得。

诗歌很重视意境，画也是这样，假如诗的语言仅是一种现象的记录，那就缺乏诗味了，绘画同样不能是现象的再现，绘画上若仅求客观现象的再现，就缺乏艺术味道了。绘画的艺术味道，决定在意境之内，而意境的追求也正是包涵在诗味的寻求之中。绘画上的笔墨是很重要的，然而单纯的笔墨是无法动人的，犹如诗中单纯的音律与语法变化，这些仅仅是表现手段，笔墨自然也是表现手段。只有利用这些手段，充分地表现了自身所追求的意境，这样才能称得上是诗，是绘画艺术。

现在愿画诗要求不高，仅是对画面素材描写一下而已，若按诗的要求则是不够的。应当不断地增进这方面的修养，比如学诗要按格律，但也要在格律中驰骋自如，学画亦是如此。石涛所说“从有法至无法”、“无法之法才是我法”。但应该认识到我法是从众法中产生，众法是我法的基础。

一个画家要懂得诗词题跋，这样的画意境就高，诗格不高，画意也不会高。吴昌硕曾自言“我虽不知画，晓画莫如我”，这是他似乎平允而不让之言。吴昌硕的画，确是融汇诗书画印于一体的艺术，这于近代讲，他在这方面是超越群伦的。作为一个画派，在吴昌硕来说已达到顶峰了。后人当在昌硕先生开辟的道路中获得启示，另辟蹊径，别创新局，可是谈何容易。

中国绘画到宋元以后，由于文人画的逐渐兴起，要求诗书画印作为不可或缺的整体美，才确立起来，另一方面，由于画家们都有诗人的修养，他们很方便的将诗文中的比兴手法，扩展到绘画领域中来。

从花鸟画的角度来说，它的寄物寓意比之故事性人物画来说要曲折隐晦得多。然而一张真正的绘画创作，是无法掩饰一个作者的艺术观点与审美情趣的，总是要在自己的作品中打上自己的思想符号。例如在中国花鸟画史上称黄筌的画风“富贵”，徐熙的画风“野逸”，就是证明。因为黄筌是宫廷画家而徐熙是江南布衣，他们的身世不同，见闻不同，追求的情趣也就不一样。所以我们说的诗情画意，借物抒情，固然是绘画创作中的要点，而具备这个要点，须有文学造诣、生活经验以及对艺术遗产的继承等，这就是通常所说加强修养的几个主要方面。

#### 五、忆“古”

中国的绘画源远流长，仅从花鸟作为绘画题材来看，它无疑是中华民族情有独钟的。以采集为原始生存方式，以农业为主要生产方式的中华民族，自称为华夏，而“华”者，“花”也。

原始制陶中，最典型的象形纹样主要是鸟、兽、虫、鱼纹，仰韶文化中典型的是鹿纹、蛙纹、鱼纹、鸟纹等，马家窑文化中同样也是这些纹样，这些可说是花鸟画的前身，在一定意义上说，它其实已经属于完全以花鸟图

材为主题的绘画作品了。从战国至魏晋南北朝时代，此类花鸟题材为纹样的图画越来越普遍，也有了各种各样变化。随着佛教的传入与佛教艺术的影响，许多以植物花枝蔓叶为纹样的图案广为出现，特别是莲花、蔓草纹样使用更为普遍。称之为“改样”，但实质上反映的是中华民族的一种审美倾向与文化观念。它不仅为花鸟画形成做了全面的文化铺垫，同时也为花鸟画的发展作了艺术上的准备。

唐代花鸟画的发展是一个由开始重视到初步形成的阶段，这个形成的过程是漫长而坚实的。它从现实开拓入手，以绘画法度的逐渐完善和题材种类的逐渐丰富为目的，最后完成新法度的创造并得到对各种题材描绘的自由。五代花鸟画中所谓的“徐黄二体”，能以“野逸”与“富贵”各领风骚，正是唐代花鸟画在形成过程中不同特点各自发展所导致的结果。

花鸟画的发展萌芽于魏晋南北朝时期，至唐代逐渐成熟，但作为独立的画科，则是从五代开始，以“黄徐异体”为标志而正式确立的。所谓“黄”，指西蜀黄筌及其子黄居采；“徐”则指南唐徐熙。谚云：“黄家富贵，徐熙野逸”，是对其画风、意境最确切的表述。



五代·黄筌 写生珍禽图

黄筌（公元？—965年），字要叔，四川成都人。他自幼聪慧，在绘画方面有奇能。十三岁时拜刁光胤为师，学画花鸟而能“入室”，进而兼学诸家之法成一家之体，在众多的画种中，他尤以花鸟成就最高。刘道醇《圣朝名书评》列其作品为“神品”。

黄筌的绘画艺术，注重对生活中实物的体察和形神兼备的描绘，特别是对事物的勾勒相当细致，渲染生动，或为传统工笔重彩花鸟画的典范。他特别注重写生的态度，认为大自然才是艺术家永远追求的对象和力量源泉。其传世之作《写生珍禽图》卷，绢本设色，画麻雀、山雀、鹤等等十几种鸟，蝉、蜻蜓、蜜蜂、天牛、蝗虫等昆虫，还有一大一小两只乌龟。画中情趣表露甚浓，在大自然中探求美的真谛，抒发美的感受，传达美的意蕴。

由于黄筌的绘画格调完全符合统治者的欣赏趣味，也为后来所宗法，迅速引导了北宋花鸟画的发展，其画风在北宋院体花鸟画坛上占统治地位，成为这个时期品评花鸟画的标准。

另一位与黄筌相对应的画家，便是“野逸”画派的创始人徐熙。

徐熙，钟陵（今江苏南京）人，生卒不详，约于南唐覆灭前去世。徐熙以花鸟，竹木、虫鱼、蔬菜为专攻，其画无师承，全以腹饱经史，寓与开放的才华和心绪，徜徉游于园囿效野以求情状，故《图画见闻志》称其“学习造化，意出古今”。这种注重写生的态度，与黄筌无异，但是反映到具体的描绘方面，则与黄筌的形神兼备和工细、浓丽明显有别。他所注重的是对传达对象的神似而非单纯的形似，所运用的是“落墨为格”的方法而不是勾勒填彩的方法。

沈括《梦溪笔谈》卷十七：“诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生。徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意。”这就进一步证明：相比于黄家工细的画风，徐熙的画风是显得比较粗放的。而粗放这种画法用于描绘“江湖”所有的名花野竹、水鸟渊鱼，依之传达其所尚的高雅、寓与的开放，称之为“野逸”，确实是十分合拍的。传世代表作是《玉堂富贵图》轴卷。

“富贵”和“野逸”的审美趣味的对峙，成为以后画坛上最为引人注目的奇特景观；而这种人文主义精神又将在以后的不同时期乃至后世的绘画中得到更为深广的扩展。

元代花鸟画的发展与山水画并不同步，当元代中期文人山水已经取得了突出优势时，作为一般意义上的“花鸟”画，仍恪守着宋代院体的风格，即仍以工笔设色为主。作为文人写意之作，则还是局限在枯树、竹石、梅、兰等有限的几种题材之内。代表人物有王蒙、吴镇、倪瓒、柯九思等。

明代初期宫廷花鸟画突破了前代“院体”程式，自创新格，形成多种风格样式。明朝初期有边景昭的工笔重彩花鸟；宣宗时期有孙隆的设色没骨花鸟和林良的水墨写意花鸟；弘治时期有吕纪的工笔兼能花鸟，他几乎继承了前代各个花鸟派的传统，不仅囊括、汇集于一堂，而且有所发展、创新，其成就是显赫的，可彪炳画史。此时期水墨写意花鸟画的成就最为显著的是陈淳和徐渭，有着开宗立派的作用，画史并称其“青藤白阳”。

陈淳，（1483—1544），初名淳，道复为字，后以字行，号白阳山人，苏州人。陈淳擅长花卉和山水，均富有独创性，故自成一派。

陈淳写生力求有别于古人，不以设色图肖似，而追求水墨游戏的主观取向，从他中年时的作品《葵石图》可以看出，陈淳一生所作写意花卉，始终交替运用纯水墨与浅设色两大品类。他画花卉的用笔，很明显有其草书的功力在里面，笔下的植株或翎毛，无论是点线、勾划还是渲染，总是浓淡相宜，笔简意全。

陈淳的写意花鸟画正是朝着文人画所标榜的“逸格”的方向发展的，所谓“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表”（《益州名画录》）。他的设色之作，多没骨架勾染；纯水墨写意，更恣肆豪放。



明代·陈淳 花鸭



明代·陈淳 杂花图卷 局部

徐渭（1521—1599），字文清，改字文长，号天池，晚号青藤山人，山阴（今绍兴）人。徐渭偏好水墨写意花鸟。他曾于画家讨论，认为作画出处“大抵以墨汁淋漓、烟岚满纸、旷如无天、宽如无地为上”。他又说：“白业娟秀，墨则雨润，彩则露鲜，飞鸣栖息，动静如生，悦性弄情，工而入逸，斯为妙品。”（《与两画史》）存世的四时花卉、或花卉十六段、九段、八段等长卷，是他的主要创作形式。画这一类作品，积蓄必久，落笔时不容迟疑，方可一气呵成。还有一些大幅水墨写意的立轴，如《梅花蕉叶图》、《墨葡萄图》（均故宫博物院藏）、《榴实图》（台北故宫博物院藏）和《竹石牡丹图》（上海博物馆藏）等，也都具有这种即与挥毫的瞬间性效果。为了把握好水墨湿度在生宣上渗化的随机性，使之即能得到出乎天然，又不至于失去控制而为“墨猪”，在作画时，



清代·八大 桃花图卷局部

他常用水墨掺胶的办法，使墨晕渗透的恰到好处。

徐渭的题画诗，以其特有的奇伟的行草书体题写，进一步发扬光大了诗、书、画三结合的文人画优点。题诗内容，既有联系自身身世，倾诉内心愤慨之句，如“独立斋斋啸晚风，半生落魄已成翁。笔底明珠无处买，闲抛闲掷野藤中。”（自题《葡萄图》轴，故宫博物院藏）也有“不求形似求生韵，根节皆有五指栽。”（自题《杂画卷》，中国历史博物馆藏）此皆画理名言。

“青藤白阳”之变是中国花鸟画历史上绽放异彩的篇章。徐渭的写意花鸟画给画界带来了新的曙光，将写意花鸟画的发展推向了顶峰。

写意花鸟画到了清代，在保守与革新等各种不同思想的斗争中，形成了丰富多彩的景观。既有锐意进取的“四僧”，又有追求个性解放的“扬州八怪”，晚清则出现了“上海画派”。其中有代表性的画家有八大山人、恽寿平、赵之谦、吴昌硕等。

八大山人（1626—1705），俗姓朱，名耷，江西南昌人，为明皇室后裔，明亡后出家为僧，字个山，又号雪个，晚年还俗，别号又“驴屋驴”等，最后号八大山人。工诗文书法，他的绘画，花鸟、山水俱能，尤以花鸟名于世。

八大山人的花鸟画，继承并发展了徐渭所称的“泼墨”形式。徐渭的画，虽以“变形”，但“简化”尚不够完美，细察他的作品中往往有赘笔，而八大的画却达到了高度简洁的境界。秦祖永谓“八大画以简略胜”，郑板桥则称之为“减笔”。所画花鸟虫等物态的“笔墨”，已简略到不能再简的地步，往往在一大幅画面的空白中只画极小的一只小鸟，或一条鱼（《杂画册·鱼图》），往往一条极为简单的轮廓线勾出了一个形象，但形态变化十分丰富。他的作品中几乎很难找出其中可以取消的赘笔，同时也很难设想何处还能多加一笔。在艺术上要做到这一点是极难的事，堪称前不见古人，后亦少来者。近世画家中之大概只有齐白石，在他的个别优秀作品偶见一二。

石涛（1642—1724）俗家姓朱，名若极。他和八大山人一样也是明皇室后裔。明亡时尚年幼，其父靖江王朱亨嘉于南明隆武帝年间自称“监国”，明室内讧而被杀。石涛为避祸出家，法名原济，号石涛，又号清湘老人、苦瓜和尚等。



清代·石涛 花卉图



石涛青年时代的画艺受到新安、宣城画家以及金陵画派的影响，特别是梅清及龚贤等人，因此一开始便奠定了他的特殊风格以“奇僻”为胜。并且提出了一种标榜“自我表现”的美学见解，以其专著《苦瓜和尚画语录》为中心，旁及一些画种并一再表达他的创作意向。他在《画语录》中进一步阐述：“我之为我，自有我在。古之须眉，不能生我之面目；古之肺腑，不能安入我腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我，为某家也。天然授之也。我于古何师而不化之有？”这就是他一贯主张的“借古以开今”、“笔墨当随时代”的观点，并且身体力行于他自己的绘画创作实践之中。

赵之谦（1829—1884），号冷君、憨寮、三铁、梅庵等。自署二金蝶堂、苦兼室。浙江绍兴人。咸丰九年（1859年）举人，做过江西鄱阳、奉新、南城等知县，在杭州卖过画。

上海画派，是清末继扬州画派之后的一支绘画生力军，无疑也是中国近代史上最重要的绘画流派。赵之谦先于“上海画派”，其画风对“海派”画家影响颇大。他的绘画以花卉为主，花卉画成就极大。继承了明代陈淳、徐渭，以及石涛、八大以及“扬州八怪”的笔墨风格，在绘画中有意识地加入更多的书法意味，下笔沉着雄健、豪迈有力，笔墨酣畅、形神兼备，一改清晚期宫廷中所崇拜的阴柔无力的画风。



清代·赵之谦 牡丹

文章清逸世少比  
胸次廣博天所開

訪梅都轉大人法正  
趙之謙

清代·赵之谦 书法

其题画诗云：“老干槎牙酒气魄，疏花圆满鹤精神。空山安用和羹手，独立苍茫揽占春。”这首诗充分表现了他不同于一般的崛起气象。郑振铎在《近百年中国绘画的发展》一文中，对他的评价极高——“他的藤萝紫花，显示了刚柔互济配合得恰到好处的特色。常常以浓艳丰厚的色彩，布置了全幅的牡丹花、桂花等季节性的花卉，虽然是满满的一幅，却不显得拥挤，更没有杂乱之感。在艳装浓妆中，早现出自己的特色。”

他的书法四体皆工，以北魏石刻为基础，创造出沉雄朴厚、骨肉丰美的风格。因他重在领悟其笔意，不强求刀痕的效果，所以写得婉转圆通，能化刚为柔，有“颜底魏面”、“魏七颜三”的独特面貌。用笔方中带圆，结字

峻宕洞达，极秀媚之姿。他的行草书也别具特色，大小错杂，欹侧掩映，极生动烂漫。

赵之谦的书、画、篆刻对后世有着巨大影响，与任伯年、吴昌硕并称为清末三大大家。

吴昌硕（1844—1927），初名俊，又名俊卿，初字香朴，或作香圃，中年后改字昌硕，亦署仓硕、苍石，别号缶庐、老缶等，晚年以字行。吴昌硕是中国近代画坛有开创性业绩的、承前启后的一位艺术大师；是诗书画印融会贯通于一身的近代文人画巨匠；又是继赵之谦、任伯年、虚谷诸家之后的“海派”大家、“后海派”领袖。作为近代清末民初中国画坛主将和书法篆刻艺坛的领袖，他与齐白石、黄宾虹、潘天寿并称为近百年来中国画坛惜古开今的四大大家。

吴昌硕花鸟画的显著特点是以金石、篆籀之法入画。吴昌硕说：“书画篆刻，供一炉冶”，他认为，印与书画是相辅相成的，篆刻艺术的章法与绘画中“虚实相生，疏密有致”的画理是相通的。吴昌硕把治印中的点画与古朴苍浑的金石气渗透到绘画的笔法中，又用石鼓文大篆的结体与笔势来作画，用笔力透纸背、腕力遒健、雄浑苍厚。吴昌硕作画极力主张气势，“墨他点破秋冥冥，苦铁画气不画形。”在形与神的关系上，不求“貌似”而求“不似之似”，强调“写神”的重要性。

吴昌硕在世作品繁多，对近代画坛影响极大；从者极多；而其中成就最大者为齐白石。

齐白石名璜（1863—1957），小名阿芝，字萍生，号白石，白石翁，又号寄斋、借山翁、杏子翁老民、三百石印富翁等，湖南湘潭人。出身农家，十二岁学木工雕花，人称“芝木匠”。二十多岁开始学书画诗文，又学篆刻。

齐白石的用笔方法基本上继承了吴昌硕的“金石派”作风，但却删繁就简——这明显又是八大的优点；而在用色方面把“海派”画家鲜明明快特点推向了一个极致。齐白石虽然没有系统提出过他的美学观点，但偶尔涉及的一些，却颇为深刻。例如为人们广泛引述的“似与不似之间”、“太似为媚俗”、“不似为欺世”等等说法。

齐白石是当今具有世界声誉的中国艺术家，其根本原因，除了他的绘画具有传统文人的基本美学品格之外，又具有一定的现代性。这是近年来人们逐渐认识到的一个重要问题。即绍若先生概括为三点：“第一，齐白石是全才：诗、书、画、印、花卉、草虫、山水、人物皆精；第二，他赋予自己的作品以质朴纯真的农民情感，使文人画笔墨形式产生了活泼的生命力和刚健清新的特色；第三，他的艺术——尤其山水和人物具有现代性，使他成为一个真正的现代画家。”齐白石的绘画，其笔墨情趣是传统中国的；其绘画形式是现代中国的；其绘画艺术的整体包括其思想却是属于二十世纪世界性的。

## 六、思“今”

在中国漫长的历史进程中，历代花鸟画家在反复的艺术实践和理论思索中，积淀了通过描绘动植物以展现民族文化思想与审美意识的丰富经验。以“外师造化，中得心源”为基本追求，造就了精工细丽的“工笔”和潇洒洗炼的“写意”两大样式，奠定了重视“移生动质”（即捕捉对象特质与生命）的“写生”传统；崇尚表现“登临览物之有得”（即审美感受）的“寓兴”传统，后来又形成了讲求像书法艺术一样地抒写性情与个性的“写意”传统；锤炼出淡化空间、纯化形象、强化意趣、突显格律、融入诗情并化入“书势”的艺术语言；推出了典丽精美的“双勾设色”、纯以彩色图之的“没骨”、洗尽铅华的“白描”和“运墨而五色俱”的水墨体格；创造了无数计的优秀作品；构筑了一个万物自得、生态平衡而且灿烂和谐、清雅高洁的精神家园，在世界艺坛上独树一帜。

然而，这一历史悠久的美术品种在走过其古典高峰期之后，仅知拾取古人皮毛的浅学者流，却离开了“以造化为



现代·齐白石 牡丹





现代·高剑父画

师”，抛掉了“世情”、“时序”的束缚，守法而忘理，执鱼而弃筌，一味以前人成法为主臬，不事原创，无所作为。清代中期，已经基本上失落了优良传统，丢掉了花鸟画艺术语言的原有生命力而发生了突变。具体表现为：形象平扁畸形化、造意空疏象征化、画法公式概念化，诗情、气势亦离开了辅助视觉表现的中心而单纯浮浅化，酿成了花鸟画的一蹶不振，至晚清更衰颓已极。一场花鸟画的变革，也便在19世纪末开始了。

那时，正是中国传统文化与西方文化的艺术大碰撞时期。中西文化的并陈与激荡，对中国的传统文化是一个很大的冲击，反弹与融合，使中国画家不得不在中西古今之间反复的斟酌取舍。正是在这样的情况之下，中国画坛上出现了两种突出的流派，走出了两条完全不同的艺术之路。一种是革故鼎新派，它们对传统加大批判，对西画有选择的吸收、引进；另一种是重振传统派，他们为振奋民族艺术精神将优良的传统发扬光大。远在20世纪初，中国画的发展出现了三种不同的取向，一直延续到20年代。

一种取向为引西益中。引西益中者充分地看到了清末以来中国画中那种脱离生活，只是一味地抄袭古人的弊端，因而他们企图在大体保留原有花鸟画形态的方式下，在造型和空间处理上引进西方写实主义，使之与“精于体物”的宋画传统相结合，同时借助书法题词的点睛，表现关心国运民生的旨趣或和平的愿望。这种经过改良的中国花鸟画以写意为表而写实为里，呈现了有别于前人的面貌。代表性的画家画派主要有徐悲鸿肇始的水墨写实派和“二高”（奇峰、剑父）、“一陈”（树人）开始的“岭南派”。徐派花鸟画力矫末流文人写意花鸟画的空疏恣意与不求形似，着意于以形写神和笔墨为造型服务，却未尽墨笔节奏的传情效能。岭南派的花鸟画大致与徐派相仿，不过因借径日本而引进西法，所以较重视光影效果，其笔墨表现时失之狂放而少内敛。

另一种取向为融合中西。如果说引西益中者重视花鸟画的真、善与理，那么融合中西者便更重视花鸟画的真、美与情。代表人物是林风眠及其后继者。林氏把包括花鸟画在内的一切绘画都看作是沟通情感、安适人生的凭借，虽然也像水墨写实型画家一样力矫晚清花鸟画脱离造化、远离人生的倾向，重视写生的基本训练，但在创作中则不以逼真的再现客体花鸟为要务，而是致力于提炼物象的光色线形以抒发内心情感。为此，他把西方19世纪以后注重主观表现的静物化的夸张变形与中国民间美术的不拘成法合而为一，并在主观表现与传统绘画的抒情写意上寻求融合汇通，其彩墨抒情式的花鸟静物画从构图塑造到笔墨用色都拉大了与传统工、写花鸟画的距离，却在刷新视觉样式的同时依然在一定程度上表达了中国式的艺术精神。

再一种取向为借古开今。这种取向广泛表现于大小、小写意、工笔设色和白描领域，虽出新意于法度之中，而画法面貌则占人未远。借古开今的各家流派成就大小不一，却无一例外的厌弃清末花鸟画的因袭模仿。为了在欧风美雨中弘扬民族文化精神，仍分别继承发扬近乎失落的“写生”、“寓兴”与“寓意”传统，抛开文人画与宫廷画合流的清代“正统派”，“择取中国遗产而融合新机”，即使略掺入一些西画中的造型与色彩，也不忘从整体上拉开中西绘画之间的距离。

其中写意花鸟画的卓越代表是我们所熟悉的吴昌硕、齐白石和潘天寿。三家发扬了上古民间书法篆刻艺术家的原创精神，光大了青藤、雪个、石涛、八大山人独抒个性的传统，妙在具像与抽象之间的形象，笔墨韵势的独特张力，强化了大写意花鸟的表现力。在工业文明导致物欲膨胀精神支离的条件下，吴氏以气胜，歌颂了心中花鸟世界的雄绝苍劲和永不磨灭的永恒生命力；齐氏以情胜，开发了普通老百姓热爱家乡故土、田园的真挚而丰富的感情；潘氏以理胜，营造了天高地阔自强不息的崇高景观。三家各有传派，影响甚为广泛。尽管齐白石创造了工笔草虫与大写意花鸟相结合的体魄，但吴、潘一样也被列为大写意花鸟画家。

上述三种取向中，借古开今者出现最早，画家也较多。引西益中者在四五十年代以后声望日增，对另外两种取向的画家也产生了一定的影响，共同奠定了20世纪以来的花鸟画新传统。然而，自对花鸟画功能的片面强调发生作用以来，依然前进的花鸟画开始产生若干偏向：片面看待取材，个性发挥削弱，创作思维单一、丰富内心世界受阻……这些偏向在十年文革中进一步加剧，使中国花鸟画的发展之路异常坎坷。