

含道应物

澄怀味象

——中国花鸟画

意象研究

戴勇一著

北京工业大学出版社

含道应物 澄怀味象

——中国花鸟画
意象研究

戴勇一著

北京工业大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

含道应物 澄怀味象：中国花鸟画意象研究 / 戴勇
著. — 北京：北京工业大学出版社，2018.3

ISBN 978-7-5639-6176-4

I. ①含… II. ①戴… III. ①花鸟画—绘画评论—中国 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第074118号

含道应物 澄怀味象——中国花鸟画意象研究

著 者：戴 勇

责任编辑：张慧蓉

封面设计：优盛文化

出版发行：北京工业大学出版社

(北京市朝阳区平乐园100号 邮编：100124)

010-67391722(传真) bgdcbs@sina.com

出 版 人：郝 勇

经销单位：全国各地新华书店

承印单位：定州启航印刷有限公司

开 本：710毫米×1000毫米 1/16

印 张：13.75

字 数：266千字

版 次：2019年3月第1版

印 次：2019年3月第1次印刷

标准书号：ISBN 978-7-5639-6176-4

定 价：55.00元

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题，请寄本社发行部调换 010-67391106)

前言

中国花鸟画历史悠久，源远流长，发端于魏晋六朝，极盛于五代两宋。中国花鸟画经过历代的不断革新变异，以借物咏怀作为展现民族文化思想与审美观念的理论基础及实践建构，积淀了丰富的经验，造就了精工细丽的“工笔”与洒脱洗练的“写意”两大样式，更有纯以影色图之的“没骨”及“运墨而五色俱”的水墨，洗尽铅华的“白描”附丽其间，可谓悠情远思，千姿百态，在世界艺坛独树一帜。

中华民族的绘画创作来自意象，与“天人合一”的传统哲学观念一脉相承。“天地与我并生，而万物与我为一”“穷天地之不至，显日月之不照”的写意性艺术观，构成了中国花鸟画物我交融、主客合一、既观物又观我的宏观思维方式，使花鸟画的表现达到了既超越表象、跨越时空，又契合了客观自然法则的幻化境界。

“外师造化，中得心源”是中国花鸟画最基本的创作原则。而由此奠定的“写生”传统，使花鸟画的创作具有了高尚的人文精神，不仅重视生活物象生命特质的表现，更注重传达“登临览物之有得”的审美感受。中国花鸟画以物抒情，以情表意，既强调生活物象的典型性，又使生活物象的表现带有明显的个人印迹。

意象的造型观念使“外师造化，中得心源”的创作过程不仅不拘泥于形似，不以模拟自然为能事，更强调以自然物象作为传情达意的中介，强调对自然物象内在神韵的把握，使人与自然、客观与主观、外在美与内在美融为一体。虽然经历了从“以意表形”至“以形写形”、由“以形写神”至“形神并重”的漫长变革过程，其间也产生过“论画以形似，见与儿童邻”的矫枉过正之语，但“贵在似与不似之间”最终成为意象造型观念的最好注解。

诗情的融入则使意境的创造成为中国花鸟画的灵魂。意境是绘画各种要素的综合反映和整体展现，是绘画借匠心独运的艺术手段所熔铸而成的物我贯通、超越感性物象与自然形态的人生真谛，是以“言不尽意”而至“得意而忘言”为最初的理论基础，以“超以象外，得其环中”而发展起来的由“触景生情”至“寓情于景”，最终达到“情景交融”的艺术创造过程。“画中有诗”不仅使中国花鸟画的意境创造超越了表象而使观者心驰神往，而且体现了中国传统的美学观念：诗在意中，意在画中；高远深广，其味无穷。

在历史悠久的中国花鸟画画坛，彪炳画史、成就卓著者灿若星河。薛稷以创“鹤样”而传名于后世，肖悦以画竹独步当时。滕昌佑、刁光胤承前启后，“徐黄异体”使花鸟画走向昌盛。徐崇嗣继承先人之志创“没骨”法。“写生赵昌”得“形似之妙”，崔白以“体制清赡”突破黄氏体制，宋徽宗赵佶虽治国昏庸无能，在花鸟画方面却是一代宗师。“湖州竹派”以文同为鼻祖，释仲仁、杨元咎使画梅法趋于完备。更有李迪、法常、赵孟坚、郑思肖各善所长。钱选、王渊为院体变法的表率，李衍、柯九思为画竹名家；赵孟頫集绘画之大成，王冕“以胭脂作没骨体”。边文进号称“禁中三绝”，吕纪工写结合、颇具气势，林良为由工转写转型期的杰出代表，沈周、唐寅自成风貌，青藤、白阳为一代巨匠，陈洪绶称画坛奇才。沈铨影响远及域外，石涛、朱耷开时代新风，华岩领袖群伦，“扬州八怪”自成体系。高其佩开指画先河，“岭南派”引西益中；“海派”起于赵之谦，而盛于任颐、吴昌硕；虚谷冷峻奇峭，蒲华水墨淋漓。齐白石衰年变法，潘天寿雄浑奇拙；李苦禅精于用墨，郭味蕖格调儒雅；张书旂善用白粉，王雪涛雅俗共赏；于非闇自陈老莲上溯两宋，陈之佛借鉴西法飘逸典雅；陈子奋以白描名世，林风眠则拉大了花鸟画与传统的距离。真可谓英才济济，光耀千秋。

当代花鸟画画坛，创作思想开放，纠正了花鸟画功能偏狭的流弊，突破了创作模式的单一性。而西学的再度东移，更使其向多元化方向发展。对表现形式的大胆尝试，拓展了花鸟画的空间；向古代传统与民间美术的求索，与吸收西方绘画观念同步。肌理的创造虽应用得尚不尽如人意，但对色彩的运用却已超越了前人。更有众多的花鸟画画家变一花半叶为表现山乡花鸟之丽，更显示出突破传统局限的生命力。这许许多多的分离与重组、强化与改造，虽尚未形成成熟的面貌，但表达出了真诚生动的现代审美感悟。

纵观震古烁今的中国花鸟画，虽然有着衍生千年的庞大身躯，却具有历久弥新的生命力。随着时代的前进、艺术观念的更新，人的主观能动性必定会在花鸟画创作中发挥得淋漓尽致，花鸟画绚丽多姿的前景必定会得以呈现。当今画坛庞大的花鸟画创作队伍，正是中国花鸟画进一步发展完善的深厚根基。

著者

2018年1月

目 录

第一章 中国花鸟画流变 / 001

第一节 起源与形成 / 001

第二节 繁荣与变格 / 006

第三节 纵深发展 / 026

第四节 现代变革 / 056

第二章 中国花鸟画特点 / 066

第一节 中国花鸟画的艺术观与创作原则 / 066

第二节 寓兴传统与造型原则 / 071

第三节 表现语言与技法体系 / 077

第四节 意境追求 / 083

第三章 意 象 / 087

第一节 意象论的源头 / 087

第二节 意象的出现 / 090

第三节 花鸟画意象的演进与创造 / 091

第四章 中国花鸟画意象审美构建 / 094

第一节 花鸟画意象的产生 / 094

第二节 花鸟画意象的凝练与升华 / 095

第三节 花鸟画意象的物态化 / 099

第四节 中国美学思想与写意花鸟画意境的融合 / 103

第五节 审美意境在当代写意花鸟画中的价值和启示 / 113

第六节 当代写意花鸟画的审美趣味 / 116

第五章 古代花鸟画意象营构 / 126

第一节 古代花鸟画意象营构手法与思维模式 / 126

第二节 古代哲学思想影响下的诗画意象理论 / 134

第六章 花鸟画的意象 / 141

第一节 花鸟画题材与意象传达 / 142

第二节 花鸟画构图与意象传达 / 154

第三节 花鸟画艺术形态与意象传达 / 160

第四节 花鸟画设色与意象传达 / 166

第五节 花鸟画笔墨与意象传达 / 167

第六节 花鸟画意象类型 / 193

第七章 花鸟画的意象研究对现代花鸟画的价值和启示 / 198

第一节 花鸟画现状 / 198

第二节 花鸟画的意象研究对现代花鸟画创作的价值 / 200

第三节 花鸟画的意象研究对现代花鸟画创作的启示 / 201

参考文献 / 209

第一章 中国花鸟画流变

第一节 起源与形成

一、花鸟画起源

以花卉和禽鸟作为主要内容的花鸟画，是中国画的三大画科之一。花鸟画的范畴包括了除山水与人物之外的所有题材，因此从广义上来说，花鸟画具有十分广泛的应用范围。花鸟画是我国文化的一个重要组成部分，它在我国深厚的文化土壤中根植千年而不衰，它以一个独立的画科长久地推动着中国画的发展。在经历了悠久历史的不断打磨之后，它已经在世界艺术宝库之中占有一席之地了，以其鲜活、独特的民族风格立足于世界艺术之林。

中国花鸟画有着深远的历史源流。早在原始社会，当绘画意识出现在人类之中时，花鸟画便开始通过一种类似图案的形式表现出来了。以丰富多彩的花鸟虫鱼纹样出现在新石器时代彩陶上，可以说是我国花鸟画的萌芽时期。从青铜器时代遗留下来的青铜器物中的纹饰，可以看到这一时期花鸟画的造型水平和表现能力已比彩陶艺术前进了一大步。

战国时期，花鸟画已初具面貌了。如人们所熟知的出土于湖南长沙陈家大山战国楚墓中的《夔凤人物图》，生动地表现了夔凤的形态。线条流畅，笔致圆润，造型古拙，富有装饰味。此后，在长沙子弹库战国楚墓中出土了另一幅《人物御龙图》（图 1-1），在这幅图画中，不仅有人物的存在，还有其他动物如龙、鲤鱼和白鹭，这些图画都是通过单线的勾描来创作的。这两幅帛画中的龙、凤、鹭、鱼都属花鸟画的范畴，并且已达到了相当高的艺术水平。



图 1-1 《人物御龙图》

花鸟画发展到秦汉时期，其所涵盖的范畴更加广泛，人们通常会将牛马、神鸟、花草、鱼、龙、鹤等动物形象刻画在壁画、陶器、漆器、画像砖、画像石、帛画上面。

花鸟画在魏晋南北朝时期得到了长足的发展。据唐代张彦远《历代名画记》记载，当时已有了卷轴画，并有了专门画花鸟的名家。例如，曹不兴以画龙得名，戴逵以擅画走兽传世。同时见于记载的有顾恺之的《凫鸭水鸟图》（图 1-2）、史道硕的《鹅图》、顾景秀的《蝉雀图》等十余位画家及其花鸟画作品，足见花鸟画在此时已具有了相当的规模。但此时对花鸟画的艺术表现尚未上升到理论上探讨，作为独立画科来说，其尚处于萌动状态。

隋代虽然短暂，但卷轴画已风行，在绘画史上起着承前启后的作用，成为由魏晋南北朝向唐代过渡的一座桥梁。

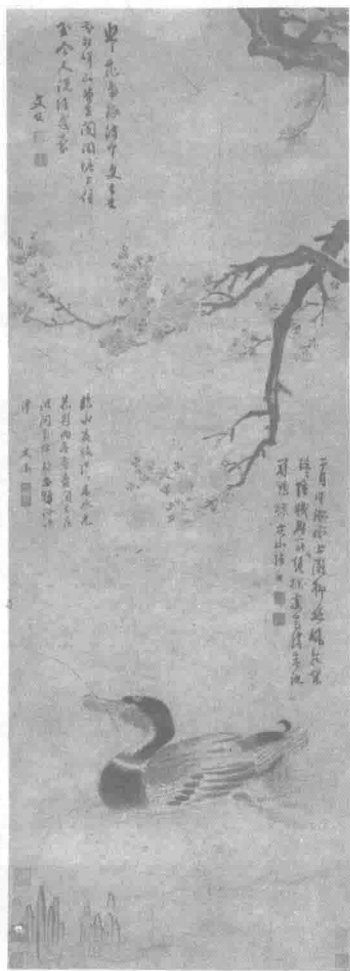


图 1-2 《鳧鴨水鳥圖》 顾恺之

二、花鸟画形成时期

直到花鸟画发展到了唐代，它才以一个独立的画科出现。中国唐代是封建社会发展到顶峰的一个时代，经济、文化的发展昌盛，使花鸟画也得到了空前的发展。在唐人著述的《唐朝名画录》《历代名画记》等记录中有过统计，当时计有 80 多人能画花木禽鸟走兽，其中专画花鸟者近 20 人。这虽只是当时花鸟画画家的一部分，但也足以说明唐代花鸟画画家的阵容了。

唐初薛稷为画鹤名手，而且有一定的独创性。张彦远称他画的鹤为“鹤样”，即是画鹤的范本。唐代花鸟画画家虽为数众多，但创“样”者却寥若晨星，可见薛稷的绘画并非寻常之作可比。

《松鹤图》（图 1-3）为著者私淑伯年而作。画中两只仙鹤一前一后，气宇轩昂，似出世之物，举止间高洁清雅，超尘脱俗。一株劲松隐于鹤后，露出些许苍老躯干，犹如龙蛇蜿蜒，盘结枯槎，卓然不群，经年不凋。寓意着“益寿”“延年”“长青”等美好意愿。此图设色古朴淡雅，运用拟人手法，将画中事物人格化，增加了人与画之间的交流，突出了松鹤高洁出尘的特点。



图 1-3 《松鹤图》 戴勇

中唐的边鸾，善画花鸟，精妙之极。而肖悦画竹，则独步一时，白居易在《画竹诗》中对肖悦画的竹赞叹不已。中唐时期特别善于画牛、马的大家有韩滉、韦偃、韩干，流传于世的作品有《五牛图》（图 1-4）、《照夜白》（图 1-5）、《牧马图》（图 1-6）等，被世人称为“神气磊落，稀世名笔”“足为后人百代私淑”。

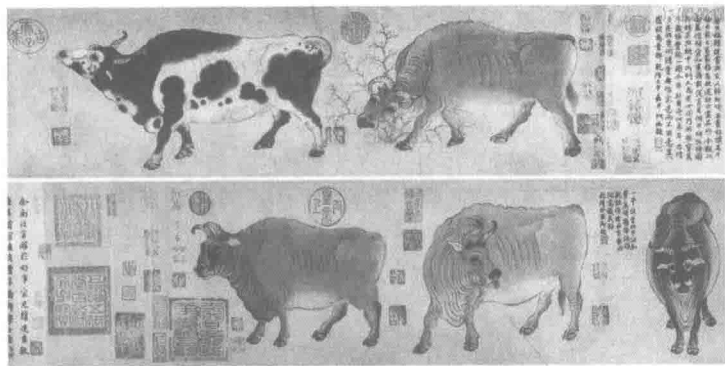


图 1-4 《五牛图》韩滉



图 1-5 《照夜白》韩干



图 1-6 《牧马图》韩干

滕昌佑工于花鸟、蝉蝶，刁光胤善画竹石。滕、刁二人不仅在当时对画坛影响极大，而且对五代前后绘画和画派的形成也有很大影响，黄筌等人皆曾亲受其诀，由此便形成了“徐黄异体”。

另有李渐画虎、马，陈庶、沈宁、郑华原画松石，方著作、张立画墨竹，张旻、李察画鸡，强颖画芦荻、水鸟等，各呈其妙。因而花鸟画在唐代成为一个独立的画科，是符合历史发展趋向和艺术发展规律的。

第二节 繁荣与变格

一、花鸟画的大发展时期

一直发展到五代与北宋时期，花鸟画才得以真正发展到成熟阶段。在我国中原地区，尽管经历了各个不同王朝的统治，但该地区始终活跃着绘画艺术。在这一时期，大批各有不同专攻的花鸟画家纷纷涌现，如钟隐善画花竹禽鸟，孔嵩长于孔雀等。但五代花鸟画之所以为后世所瞩目，是由于徐熙与黄筌这两位花鸟画大家的出现。这两位大家赋予了花鸟画以划时代的意义，同时也使花鸟画变得更加沉稳，在其发展中迈出了非常有意义的一步。

徐熙与黄筌不同的绘画风格，被称为“徐黄异体”。不仅形成了五代、北宋花鸟画的两大流派，而且对后世花鸟画的发展也产生了很大影响。

徐熙，钟陵（今江西进贤）人。虽出身“江南名族”，一生却未做过官，故宋代沈括称他为“江南布衣”。唐郭若虚《图画见闻志》记载，他“以高雅自任”，厌恶奢侈颓靡的生活，所作花木，粗笔浓墨，略施淡彩，使笔迹不隐，素有“落墨花”之称。

黄筌，四川成都人。他是一位早熟的画家，十三岁从刁光胤学画，十七岁为前蜀翰林待诏，后蜀时为检校少府并主管画院。随蜀归宋后，成为宋代画院的宫廷画家，官至太子左赞善大夫。终其一生都在为宫廷服务，深受皇室信用。他所生活的环境、表现的景物以及审美情趣，自然是富丽堂皇的贵族风格，因而被称为“黄家富贵”。

黄筌传世作品有《珍禽图》（图1-7），画法先以淡墨勾勒轮廓结构，然后施以重彩，虽着重于色彩的表现，但并不像后世画家那样夸张。北宋黄休复《益州名画录》说他的画“逼真，其精彩则又过之”，并引用欧阳炯的评论说：“有气韵而无形似，则质胜于文；有形似而无气韵，则华而不实。筌之所作，可谓兼之。”

这里所说的“精彩”与“气韵”，除传神外，也包括富贵的含义。

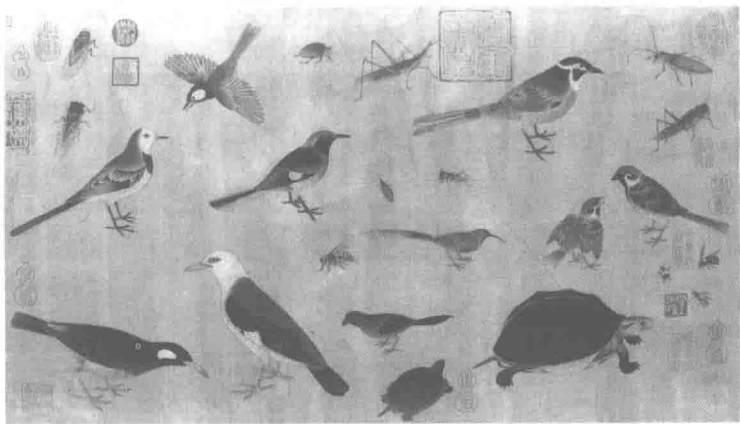


图1-7 《珍禽图》 黄筌

徐熙的作品风格，被称为“徐熙野逸”。据史籍记载，徐熙画中的禽鸟形象与环境处理与黄筌大异其趣。沈括说他“以墨笔为之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，殊有生动之意”。在造型上，《图画见闻志》中说徐画“翎毛形骨轻秀，而水天通色”。不仅鸟类形体不显丰满，画法也清淡，而环境描绘又较强调视野开阔。徐熙自己也称“落笔之际，未尝以傅色晕淡为工”。由此，大致可以想见徐熙的花鸟画更简洁于黄筌的花鸟画，但是其表现得更为生动。以笔墨为主，以色彩为辅，尽管所用色彩不多，但也由此而使得色不掩墨，更添加了一种“野逸”气息。

“徐熙野逸”的另一个客观原因，应与其绘画所用材质有关。当时作画所用的材料底子为绢，绢在唐时不仅有生与半熟之分，而且有粗细之别。汉代虽发明了纸，但绘画底子仍以织物为主，纸本并不流行。宋米芾在《画史》中谈道：“古画至唐初皆生绢，至吴生、周昉、韩干后，皆以热汤半熟入粉，捶如银板，故作人物，精彩入笔。今人收唐画，必以绢辨，见文粗，便云不是唐，非也。张僧繇画、阎立本画，世所存者，皆生绢；南唐画皆粗绢，徐熙绢或如布。”身为布衣的徐熙，地处江南的穷山野水之间，加之五代时期，江南一带因战乱动荡不安，制绢业也处于停滞而粗制状态，这与相对稳定繁荣的前蜀和身为贵族与前蜀宫廷画家的黄筌相比，在条件上是无法比拟的。因而，徐熙受客观条件所限，选用“其粗如布”的粗绢做绘画底子，是完全可能的。米芾生活的年代与徐熙不过相距百年左右，其说当是可信的。蒋玄伯在《中国绘画材料史》中对此评述：“绢之粗细，系因作家风格而异，此论较为精确，然与等级及作家身份的关系，亦殊重要。”

徐熙在“其粗如布”的绢上作画，受条件所限，形成质朴简练的手法。加上所处的环境，表现内容以“状江湖之所有，汀花野竹，水鸟渊鱼”为主（如图1-8），被称为“野逸”也是正常的。

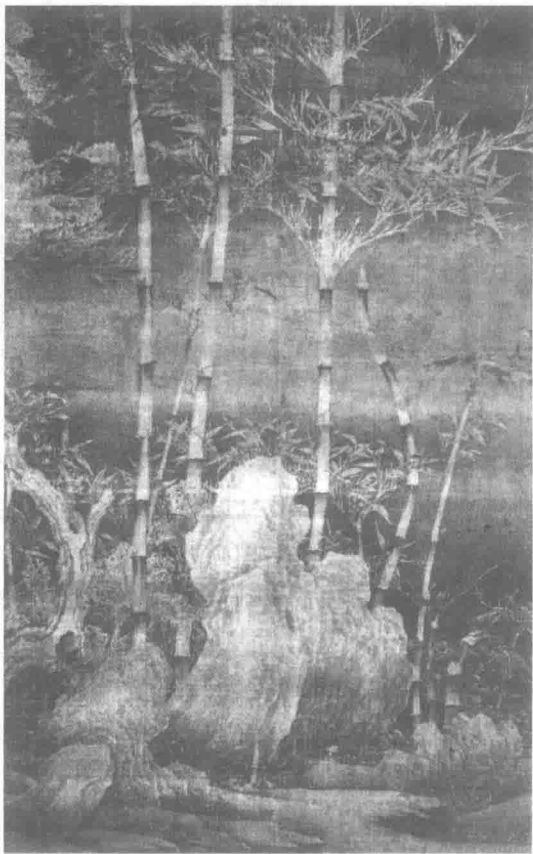


图 1-8 《雪竹图》 徐熙

还有一点是关于没骨法的创立。徐熙之孙徐崇嗣为南唐画院画家，善画花鸟，绰有祖风，独步一时。南宋董道《广川画跋》记载：“沈有中（括）言，徐熙之孙徐崇嗣，创造新意，画花不墨卷，直选色渍染，当时号没骨花，以倾黄居案父子。”沈括自己在《梦溪笔谈》中评价说：“乃效诸黄之格，更不用墨笔，直以粉色图之，谓之没骨图。”苏辙在《栞城集》中也提到徐崇嗣的没骨法“以五色染就”“以粉色图之”。

以上说法与史籍记载的传说是一致的。据说南唐灭亡后，徐熙也到了京师，并送作品到画院参加品评以期录用。但在黄氏体制主宰画坛之际，徐画以“粗恶不入格”而被排斥；他的孙子徐崇嗣则“善继先志”“效诸黄之格”，变落墨为彩，

开创了没骨法，工丽不下诸黄。但徐崇嗣以“五色染就”的“没骨法”与诸黄的“双勾填彩”不同，而与他的祖传画法恰恰有着密切的关系。有人认为，徐熙重墨彩，以“落墨为格”而近于“没骨法”；徐崇嗣变落墨为彩，“直以粉色图之”而创“没骨法”；祖孙一脉相承，不同之处，只是在用墨与用色上，其实皆为没骨。因此，徐崇嗣只是变墨色为彩色并有所发展而已，但“没骨法”出自徐氏则应无疑义。

徐熙与黄筌相比，从黄筌传世的作品来看，黄筌继承前人、集前人之大成而自具面貌的成分多一些，徐熙的创造性则更明显。但黄筌因所处的地位而形成的号召力，使黄氏体系的发展与延续远远超过了徐氏。他们的共同之处在于，都把追求自然美作为艺术创造的目标。但由于主客观条件不同，其审美时尚上的差异也显著地表露了出来。也正因为如此，才使五代的花鸟画取得了改革变古的成就。他们创造的“勾勒法”“没骨法”，成为我国花鸟画最基本的传统画法。在此基础上，北宋的花鸟画才完成了自觉表现“登临览物之有得”的重大变革，创造出了更多的画法风貌，形成了影响至今的花鸟画传统技法体系。

宋代立国之后，便设置了“翰林图画院”，罗致四散各地的画家。后蜀与南唐先后灭亡之后，画院的画家如黄筌父子等也都集中到了京师。在北宋很长的一个时期内，黄氏画派主宰着花鸟画的画坛，所以北宋前期的花鸟画与五代后蜀的画风相近。

黄氏体制当时是以黄筌第四子黄居寀为代表的。风气所开，一时学黄氏之风波及朝野，足见其影响之大。从现存黄居寀的《山鹧棘雀图》（图1-9）可以窥见黄氏体制的风貌。作者凭借精湛的画技，对荒僻幽静环境中的鸟雀进行了十分生动形象的描绘。全神贯注的山鹧、飞鸣俯仰的群雀、凹凸起伏的石头、坡地上的片片落叶和较为开阔的空间关系，可以看出作者力求表现的是自然的真实感。黄氏的画法主要是通过墨线对轮廓进行描绘，而后再根据这个轮廓进行色彩的填充，在填充色彩的过程中逐渐将墨线隐去，使得描绘轮廓的墨线不再显示。但历史中“勾勒填彩，旨出浓艳”的黄氏风格并未明显显示在黄居寀的此幅作品中。倒是由于在环境的描绘中加入了山水技法，笔墨形态反而在笔法上得到了丰富。

黄氏画风自宋初一直持续了九十多年，直到熙宁时，杰出的花鸟画家崔白等创造出新的画格，重黄的风气才得以转变。

崔白，字子西，濠州（今安徽）人。熙宁时为画院艺学，不仅长于花卉翎毛，人物山水也极精到。他的花鸟画，造诣高深，勾勒笔迹劲道，设色清淡，落笔运思得自然之趣，被誉为“体制清澹，作用疏通”。他的这种革新变古的画风，不仅与黄氏画法不同，重要的是一改以黄氏父子为标准的北宋院体工细浓丽的花鸟

画画风，打破了在画院保持将近一个世纪的“黄氏体制”。



图 1-9 《山鹧棘雀图》 黄居安

崔白的传世作品有《双鸟戏兔图》《寒雀图》(图 1-10)、《竹鸥图》(图 1-11)等。花鸟形象生动传神，但已不见刻意求工之迹；虽也致力于表现自然环境，但已不太强调空间的纵深；用笔较为奔放灵活，墨色干湿互见，设色淡雅。特别是从以上作品中可以看出他在意境追求上与黄氏也大不相同。今人虽不能充分窥到作者当初的命意，但作品是因有所感触而作是显而易见的。