



PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



高等院校美术专业“十二五”系列教材

花鸟画

人民美術出版社

HUANIAO HUA

韩玮 主编



高等院校美术专业系列教材

花 鸟 画

HUANIAOHUA

主 编 韩 玮

副主编 赵英水 刘玉泉

人 民 美 術 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

花鸟画 / 韩玮主编. --北京: 人民美术出版社, 2011.4
高等院校美术专业系列教材
ISBN 978-7-102-05328-8

I. ①花… II. ①韩… III. ①花鸟画—技法(美术)
—高等学校—教材 IV. ①J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第009166号

高等院校美术专业系列教材编辑委员会

主 任: 张志民

副主任: (按姓氏笔画)

毛岱宗 孔新苗 马立华 徐 正

委 员: (按姓氏笔画)

马延岳 王永国 王绍波 王春生 任世忠

何 丽 宋 磊 张 利 张 跃 李 平

李广平 李丕宇 李作义 周赤舟 胡国锋

赵 平 唐鸣岳 高 峰 常 勇 韩菊生

秘书长: 李新峰

主 编: 韩 玮

副主编: 赵英水 刘玉泉

高等院校美术专业系列教材

花鸟画

出 版: 人 民 美 术 出 版 社

(北京市东城区北总布胡同32号 100735)

网 址: www.renmei.com.cn

电 话: 艺术教育编辑部: 01065122581 65232191

发行部: 01065252847 65256181 邮购部: 01065229381

责任编辑: 陈 林

版式设计: 李红星

封面设计: 北京仕华永利文化有限公司

责任校对: 马晓婷 文 娅

责任印制: 王建平

制版印刷: 沈阳新华印刷厂

经 销: 人民美术出版社发行部

开 本: 889毫米×1194毫米 1/16 印张: 8.5

2011年4月第1版 第1次印刷

印 数: 0001-3000册

ISBN 978-7-102-05328-8

定 价: 38.00元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

总序

肇始于20世纪初的五四新文化运动，在中国教育界积极引入西方先进的思想体系，形成现代的教育理念。这次运动涉及范围之广，不仅撼动了中国文化的基石——语言文字的基础，引起汉语拼音和简化字的变革，而且对于中国传统艺术教育和创作都带来极大的冲击。刘海粟、徐悲鸿、林风眠等一批文化艺术改革的先驱者通过引入西法，并以自身的艺术实践力图变革中国传统艺术，致使中国画坛创作的题材、流派以及艺术教育模式均发生了巨大的变革。

新中国的艺术教育最初完全建立在苏联模式基础上，它的优点在于有了系统的教学体系、完备的教育理念和专门培养艺术创作人才的专业教材，在中国艺术教育史上第一次形成全国统一、规范、规模化的人才培养机制，但它的不足，也在于仍然固守学院式专业教育。

国家改革开放以来，中国的艺术教育再一次面临新的变革，随着文化产业的日趋繁荣，艺术教育不只针对专业创作人员，培养专业画家，更多地是培养具有一定艺术素养的应用型人才。就像传统的耳提面命、师授徒习、私塾式的教育模式无法适应大规模产业化人才培养的需要一样，多年一贯制的学院式人才培养模式同样制约了创意产业发展的广度与深度，这其中，艺术教育教材的创新不足与规模过小的问题尤显突出，艺术教育教材的同质化、地域化现状远远滞后于艺术与设计教育市场迅速增长的需求，越来越影响艺术教育的健康发展。

人民美术出版社，作为新中国成立后第一个国家级美术专业出版机构，近年来顺应时代的要求，在广泛调研的基础上，聚集了全国各地艺术院校的专家学者，共同组建了艺术教育专家委员会，力图打造一批新型的具有系统性、实用性、前瞻性、示范性的艺术教育教材。内容涵盖传统的造型艺术、艺术设计以及新兴的动漫、游戏、新媒体等学科，而且从理论到实践全面辐射艺术与设计的各个领域与层面。

这批教材的作者均为一线教师，他们中很多人不仅是长期从事艺术教育的专家、教授、院系领导，而且多年坚持艺术与设计实践不辍，他们既是教育家，也是艺术家、设计家，这样深厚的专业基础为本套教材的撰写一变传统教材的纸上谈兵，提供了更加丰富全面的资讯、更加高屋建瓴的教学理念，与艺术与设计实践更加契合的经验——本套教材也因此呈现出不同寻常的活力。

希望本套教材的出版能够适应新时代的需求，推动国内艺术教育的变革，促使学院式教学与科研得以跃进式的发展，并且以此为国家催生、储备新型的人才群体——我们将努力打造符合国家“十二五”教育发展纲要的精品示范性教材，这项工作长期的，也是人民美术出版社的出版宗旨所追求的。

谨以此序感谢所有与人民美术出版社共同努力的艺术教育工作者！

中国美术出版总社 社长
人民美术出版社



目 录

第一章 花鸟画的艺术特点

- 第一节 “写意性”的中国艺术观 2
- 第二节 “外师造化、中得心源”的创作原则 3
- 第三节 “托物言志”的寓兴传统 5
- 第四节 “以形写神”的意象造型观念 7
- 第五节 “以线为主”的表现语言 10
- 第六节 以“程式”为意匠手段的技法体系 12
- 第七节 以“诗意”入画的意境追求 14

第二章 基础知识

- 第一节 工具材料 18
 - 一、毛笔 18
 - 二、墨 19
 - 三、绢与纸 21
 - 四、砚 23
 - 五、颜料 24
- 第二节 执笔方法 25
 - 一、五字执笔法 25
 - 二、单勾法 25
 - 三、凤眼法 26
 - 四、运腕法 26

第三章 工笔花鸟画

- 第一节 工笔花鸟画的技法体系 28
 - 一、白描法 28
 - 二、工笔重彩法 34
 - 三、工笔淡彩法 37
 - 四、浓淡相间法 39
 - 五、没骨法 44
 - 六、岩彩法 46
 - 七、鸟类与草虫的工笔画法 51
 - 八、工笔花鸟画的其他技法 59
- 第二节 工笔花鸟画技法规律 61

- 一、线 61
- 二、色彩 62
- 三、装饰性 64

第四章 写意花鸟画

- 第一节 写意花鸟画技法体系 66
 - 一、双勾法 66
 - 二、勾染法 67
 - 三、勾填法 68
 - 四、兼工带写法 68
 - 五、没骨法 69
 - 六、破墨破色 69
 - 七、泼墨泼彩法 69
 - 八、鸟类与草虫的写意画法 70
- 第二节 写意花鸟画的用笔、用墨与用色 74
 - 一、用笔 74
 - 二、用墨 81
 - 三、用色 86
 - 四、笔墨与色彩运用的基本原则 89
- 第三节 写意花鸟画的技法规律 91
 - 一、创作方法上强调意在笔先 91
 - 二、造型上似与不似，遗貌取神 91
 - 三、构成上计白当黑，以少胜多 92
 - 四、表现上以书法入画，强调笔意 93
 - 五、形式上诗书画印融为一体 94

第五章 花鸟画的章法

- 第一节 章法概述 96
- 第二节 章法的整体构成 97
 - 一、起承转合 98
 - 二、开合呼应 99
 - 三、三线交叉 100
 - 四、画眼与构图中心 101
- 第三节 物象的布置 103

一、开合叠压	103
二、虚实疏密	103
三、奇偶聚散	105
四、参差藏露	105
五、边角处理	106
第四节 题款与钤印	107
一、题款的形式	108
二、题款的方法	109
第五节 印章的分类及使用	112
一、印章的分类	112
二、印章的使用方法	112

第六章 花鸟画的临摹、写生与创作

第一节 临摹的意义与方法	116
一、选画	116
二、读画	116
三、对临	116
四、背临	117
五、意临	117
六、变体	117
七、临古、临今与临专、临博	117
第二节 写生的方法	118
一、手写心记	118
二、把握物态	119
三、总结规律，概括提炼	119
第三节 花鸟画创作的一般规律	119
一、构思立意	120
二、经营位置	120
三、具体制作	121
四、意境创造	121

第七章 花鸟画的鉴赏

第一节 花鸟画的传统品鉴标准	122
第二节 花鸟画鉴赏的基本要求	124

一、审美感受能力	124
二、艺术性的鉴赏观念	124
三、比较与深化	125
四、现代审美意识的介入	125
第三节 花鸟画鉴赏的一般规律	126
一、气韵	127
二、章法	128
三、造型	129
四、笔墨	129
五、色彩	130
六、综合印象	130



花 鸟 画 技 法

第一章 花鸟画的艺术特点

第一节 “写意性”的中国艺术观	2
第二节 “外师造化、中得心源”的创作原则	3
第三节 “托物言志”的寓兴传统	5
第四节 “以形写神”的意象造型观念	7
第五节 “以线为主”的表现语言	10
第六节 以“程式”为意匠手段的造型体系 ...	12
第七节 以“诗意”入画的意境追求	14

第一章 花鸟画的艺术特点

中国花鸟画作为中华民族文化的一个重要组成部分，与中华民族独特的哲学观念、文化、审美意识、思维方式和美学思想是一个完整的艺术体系。它的特点的形成，也与中华民族在历史发展中形成的审美意识和审美习惯上的独特性有着直接的渊源。因而形成了中国花鸟画典型的民族风格、民族特征和独特的艺术规律。了解和掌握这些具有鲜明的中国特色和中国气魄的艺术特点，对于花鸟画的学习与创新都具有现实意义。

中国花鸟画的特点概括起来主要有以下几个方面。

第一节 “写意性”的中国艺术观

花鸟画的写意性是中国花鸟画也是中国画独特的艺术观。

中国花鸟画的写意性，并不是相对工笔而言的技法体系，而是指早在一千多年前就已经形成，贯穿整个中国画领域的艺术观念。严格来说，中国绘画没有真正意义上的写实艺术。技法体系虽有工写之分，也只是表现形式上的区别而已。中国的传统绘画，是中国传统哲学的一个组成部分。由于老庄“天人合一”、“阴阳相生相克”哲学观念的影响，中国画家很早就认识到艺术创作是一个主观与客观相统一的过程。随着这种艺术创作自觉性的萌发，当官能性的视觉审美将绘画导向物象形态的捕捉，但“实事难形而虚伪不穷”（《后汉书·张衡传》）时，人们已不满足于对世界外在物象的直接描摹，而企图作心灵上的进入，以突破原有的绘画意识，重新寻求和建立与传统哲学相统一的绘画观念。因此，中国画的写意性也就应运而生了。

所谓写意性，不是指在绘画中简单地描绘似是而非的图像，而是建立在画家对民族文化、时代精神、自然物象深刻体察之上的“天人合一”的至高境界。它是一种观念、一种意识、一种精神、一种高度凝炼的情感。

就花鸟画而言，花鸟画家并不满足于客观花鸟画形象的摹似和表现自然花鸟之美。花鸟画以及其他自然界中的景物，只是画家表达自身情感的载体。画家通过花鸟的形象，既表现了花鸟之美，又超以象外地表达了人的思想感情、审美意趣与内在气质，使人的精神本质借花鸟这一媒介得到直接抒发。因此，中国画的写意性使人、社会、自然三者绘画中成为一个不可分割的艺术整体。

中国画写意性的基本观念远在两晋时期即已形成，并在理论上不断丰富完善。“以形写神”、“形神兼备”、“迁想妙得”、“外师造化，中得心源”、“缘物寄情，物我交融”等等写意性理论的精华，其思想内涵与审美取向构成了传统绘画的基础。（图1-1）

在这些理论的指导下，写意性贯穿于中国画创作的思维与运作过程之中，并相互依托、互有渗透，使中国花鸟画既是主观的又是客观的，既是抽象的又是具象的，既有再现客观物象的因素，又有表现主观情愫的内蕴。这种既观物又观我、物我兼容、主客体统一的运作方式，来源于写意性得以生发的主要思维方法——意象思维。

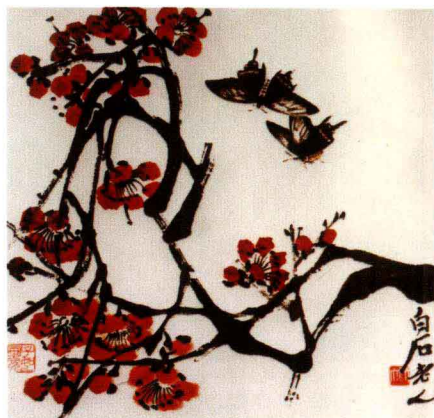


图1-1《寻春》齐白石

隆冬时节，梅花盛开，此时本无蝶，蝴蝶却寻春而至，这是只有在写意性的中国艺术观指导下，才能创造出的艺术意象。

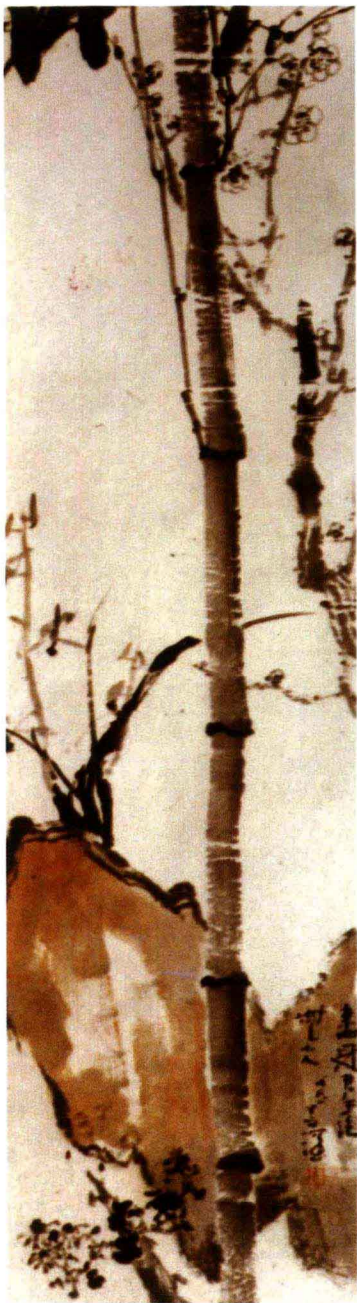


图1-2《四君子》扬善琛
梅兰竹菊，开于四季，在中国画中却可绘于一纸，这同样也是写意性艺术观的具体体现。

意象作为思维形式，是人的意志与自然形态的统一；作为审美意识，是美感形成的根源，是在人的主观意识的作用下自然的人化。意象，构成了人与物象的交融，使画家在感知世界时，不仅以感情逻辑作出推己及物式的审美判断，使之“吾心自有造化，静而求之，仁者见仁，智者见智可也”（清·戴熙《习苦斋画絮》），又在感知世界的过程中反视自身，使自己的精神世界得到升华，达到“登高山则情满于山，临苍海则意溢于海”（宋·郭熙），使作为表现对象的物象，经过作者情感禀赋的熔炼，创造出既源于客观物象，又体现了主体审美思想的写意性绘画形象。

中国花鸟画写意性的绘画意象并不特别看重自然形象的真实性和不执著于物象的自然属性，只是把物象作为“缘物寄情”以表达作者意念的中介，从而使中国花鸟画摆脱了时空观念的限制，去追求艺术表现的自由。它强调“以大观小”，从宏观上把握世界，“盖以穷天地之不至，显日月之照”（朱景玄《唐朝名画录》），“天地与我并生，而万物与我为一”（《庄子》）。在这种宏观的写意性艺术观念指导下，天地造物，随其剪裁；阴阳大化，任其分合；春夏秋冬，可绘于一卷；南北景物，可自由组合；四季花卉，招之即来，挥之即去。它使中国花鸟画在表现时空上达到了既超越表象又默契着客观自然法则的幻化境界。

中国花鸟画写意性的艺术观念，来自于中国画家对艺术本质的深刻领悟和对艺术规律的灵活掌握。它不仅使中国画可以超越时空地表现永不可及的幻象，同时又借助物象充分揭示画家的心理世界，使绘画既完整地反映了客观物象，又与观者产生联想与共鸣，最大限度地发挥了艺术作品的效应。（图1-2）

写意性还使中国花鸟画成为一个融汇性很强的画种。文学、诗词、书法、篆刻，西方绘画的色彩、造型观念、构成因素，抽象、具象、抒情、表意等等都可以融为一体。它使中国画精湛的笔墨技巧与传统的哲学思想、画家对自然独特的感悟理解、自身的品性学养合而为一，使现实主义与浪漫主义达到了完美的结合，从而也构成了中国花鸟画的指导思想与理论基础，成为中国花鸟画的重要特征。

第二节 “外师造化，中得心源”的创作原则

“外师造化，中得心源”是中国花鸟画也是中国画最基本的创作原则。

中国花鸟画强调写意性，但它是客观物象做为基础的。只有把两者有机地融为一体，才能在绘画创作中达到以景抒情、以情表意、物我两化、天人合一。唐代张璪的“外师造化，中得心源”不仅一语道出了中国花鸟画写意性的真谛，而且成为千百年来中国画创作遵循的基本原则。

所谓“外师造化”，是说画家应以自然，即生活为师。大自然与人类生活是艺术创作的源泉，这是颠扑不破的真理。但“外师造化”并不仅仅指写生，还包括对生活、对自然的观察、研究和体悟等独特的感受。

“中得心源”是“外师造化”的升华，是画家将“外师造化”所得的素材，通过集中、概括、提炼、筛选、构思后在心中的意念。这种意念的形成，与画家本人的学识修养、人品素质、审美情趣及艺术技巧都有着直接的联系。“中得心源”的过程，实际上是把客观世界中的“物”与主观精神的“我”有机地统一起来，使创作的绘画作品，既反映了客观生活，又表现了画家的感情和鲜明的个性。

潘天寿先生在《听天阁画谈随笔》中说：“画中之形色，孕育于自然之形色；然画中之形色，又非自然之形色也。画中之理法，孕育于自然之理法；然自然之理法，又非画中之理法也。因画为心源之文，有别自然之文也。故张文通（瓘）云：‘外师造化，中得心源。’自然之理法，画外之师也。画中之理法，心灵中积累之画学泉源也。两者融会之后，进而以求变化理法、打碎理法，是张爱宾（彦远）之所谓‘了不了，不了而了也’。然后能随心玄化，造化在手。”

“外师造化，中得心源”，其“师”字更是恰到好处。“师”造化不仅仅是重视自然，而且是以师事之，以自然、生活为基础、为源泉，通过“中得心源”的艺术加工，使自然与生活达到理想化的境界。这个过程即东晋顾恺之所说的“迁想妙得”。（图1-3）

“迁想妙得”与“外师造化，中得心源”本质上是一致的，有点近似于西方美学中的“感情移人”。在绘画创作过程中，通过“迁想”、“凝想形物”，画竹则“其身如竹化”，画草虫则“不知我为草虫耶？草虫之为我耶”。物我相融，主客统一，才能“妙得”物象的气质神韵。

潘天寿先生对“迁想妙得”的解释是：“迁想妙得，乃指画家作画之过程也。迁，系作者思想感情移入于对象。想，系作者思想结合对象，以表达其精神特点。得，系作者所得之精神特点，结合各不相同之技法，以完成其腹稿也。然妙字，系一形容词，加之得字上，为全语之关纽。”

“迁想妙得”提出了作者主观的思想感情在艺术创作中的重要作用，并显示了唯物思想与辩证观点。“迁想”既指由此物象联想到另外的物象，又指画家将自己独有的思想感情迁移入对象之中，与物象融合；“妙得”是指画家通过对物象深刻的认识，运用充沛的感情和丰富的想象，在创作中表现出独创性和典型性。不仅是运用形象思维的全过程，而且就绘画创作而言，也恰好表现了从感性认识到理性认识，再从理性认识回到感性认识的艺术创作构思的过程。

清代郑板桥所说的“眼中之竹”、“胸中之竹”与“手中之竹”的关系，概括了绘画创作从认识生活到表现生活、由感性认识到理性认识的全过程，亦即“外师造化，中得心源”与“迁想妙得”的过程。（图1-4）

“眼中之竹”是造化——即自然中的生活形象。同样的自然外物，在表面上看来是没有什么差异的，但在不同的艺术家眼中，在艺术家不同的精神状态下，却又是千差万别、各不相同的。正是由于这种不同，画家在选择自然形象时就体现了画家的个性精神。这种个性精神，同时也导致了生活认识上的差异。画家在寻找与自我精神贯通的自然外物，即“师造化”时，就已表露出了他的艺术要求。而通过对有所选择的生活物象的观察、认识、研究、体悟等客观自然认知后，通过写生把握、记录其感受和发现客观自然物象具有本质价值的特征，绘画创作即由“眼中之竹”转化为“胸中之竹”进入“中得心源”的过程。

无论自然物象如何生动感人，绘画艺术最终还是要通过画家主观精神的熔铸和提炼，在胸中对所要表现的物象以自然认知（眼中之竹）为依据，对其进行组构和营造，以某种艺术语言的形式来显化画家抽象的人格精神与可视的自然物性。因此，“胸中之竹”的形成过程，与画家本人的艺术修养密切相关。古人所谓“人品不高，落笔无法”，“笔墨小技耳，非情操卓行则不工”都说明了在“眼中之竹”转化为



图1-3《竹》清 吴昌硕
同样都是画竹，造化相同，但在吴昌硕与郑燮笔下的艺术形象却完全不同，这是因为“心源”不同，妙得各异，并由此产生了不同的艺术风格。



图1-4《丛竹图》清 郑燮

“胸中之竹”这个对自然物象进行艺术加工的过程中，作者的人品情操、文化品位、艺术追求对提炼客观物象的影响。北宋范宽说：“前人之法未尝不取诸近物，吾与其师其人，未若师诸物也；吾与其师诸物者，未若师诸心。”这进一步突出了画家在创作中主观精神所起的主导作用。因此，要表现的物象经过“胸中之竹”这个“中得心源”的艺术加工过程，所创造出来的艺术形象——手中之竹，不仅不同于生活形象的“眼中之竹”，而且明显地

带有画家个人痕迹的烙印。

不同的画家，即使表现的是同一自然物象，由于在最初对自然物象——“眼中之竹”的选择上就因人而异，而且，在“眼中之竹”转化为“胸中之竹”这个“中得心源”的艺术加工过程中，又由于学识、人品、修养的差别不同，而创造出了既不同于生活中自然物象的“眼中之竹”，又不同于描绘同一自然物象的他人所创造的艺术形象——“手中之竹”。

“手中之竹”是主观和客观的融合，是由感性认识到理性认识的结晶。它既保留了客观自然物象的基本属性，又经过了作者的概括、提炼和艺术加工。它表现出作者所赋予的带有抽象意味的主观意象，如神韵、风采、气节等等，具有与作者的社会认识、学识修养密切相关的独特性和典型性。这也正是由理性认识回归到感性认识的再现。

“外师造化，中得心源”的创作原则，概括了中国画创作观察自然、认识自然、妙造自然的艺术创作规律，并强调了形象思维和学识修养对绘画创作的重要意义。它对于中国花鸟画创作所起的重要作用，历经千年而不衰。它是中国绘画传统的精华。

第三节 “托物言志”的寓兴传统

中国花鸟画典型地体现了具有东方审美情趣的人和自然物象之间主客观融为一体的审美关系。这种审美关系在花鸟画中突出的表现是中国画特有的观察世界和表达感情的方式。这种方式，具体体现为以“写生”（师造化）来捕捉自然物象的形态与特征，以“寓兴”来表达与作者人生体验相关的情思。

在花鸟画的早期，人们还只是把花鸟画作为现实花鸟的替身来加以描写，并凭借这一代用品加以想象而达到审美体验。因此，对花鸟画表现的唯一标准就是似与真。唐代边鸾之所以名噪一时，正是由于他“穷羽毛之变态，夺花卉之芳妍”。要做到这一点，必须向真实生活中的物象索取，因此，中国花鸟画的优秀传统“写生”，在花鸟画的初期就奠定了其地位了。因为只有通过写生才能达到捕捉自然生活中物象形态的目的。但这里指的写生，不是现在相对于临摹的一种学习方法，而是在花鸟画的表现中得花鸟形神的一种艺术境界上的要求。

所谓“寓兴”是指借绘画中的具体物象，以寄托物象之外的意旨或蕴含着比画

中物象更为深远的内涵。这种“寓兴”，发挥了花鸟画所特有的一种感发素质。花鸟画的表现虽离不开具体的物象，但更着眼于志趣的表达；虽重视真实生动地表现自然美，同时又以花鸟为媒介寄托画家关乎人生的理想与愿望。正因为这种特有的方式，密切了花鸟画与人类心灵的关系，开拓了画家以高尚情操影响观者精神生活的途径，形成了花鸟画审美方式上的民族特点，即“寓兴”于“托物言志”——借画中物象抒发个人感情、个性，以期与观者沟通，从而扩大了花鸟画的表现力。

花鸟画“托物言志”的“寓兴”传统，远在五代工笔花鸟画的成熟期即已形成。宋代郭若虚《图画见闻志》论“徐黄异体”时指出“黄家富贵，徐家野逸，不唯各言其志，盖亦耳目所习，得之心而应之手也”。“言其志”的志趣表达，来自于志趣“得之心”，而得之于心的志趣来自于“耳目所习”，“应之于手”自然产生了不同的风格。徐熙、黄筌借花鸟寄托的不同志趣，来自于他们不同的生活环境和品性，“应之于手”形成的风格形态恰好表现为“富贵”与“野逸”，达到了形式与内容、作者与风格的统一。（图1-5）

画史上第一篇专门论述花鸟画的论文《宣和画谱·花鸟叙论》谈道：“绘画之妙，多寓兴于此，与诗人相表里焉。”道出了花鸟画的托物言志与文学传统有关。花鸟画虽然远在唐代就成为一个独立画科，但人们对自然界花鸟的欣赏却远远早于唐代。中国最早的诗集《诗经》，已经反映了人们与动植物之间的审美关系。诗人以“六义”中的“赋、比、兴”为手段，通过对花草禽鸟自然美的描写，比拟人事，兴起人意，表现人们的内心感情世界。“比”与“兴”的艺术手段之所以为人们所接受，是因为实际生活中，特别是在对自然美的欣赏中，本来就存在着比兴的心理因素。文学艺术把这种因素加以强化，而花鸟画家则结合花鸟艺术的特点予以集中表现。《论语》中借松柏表达坚贞的人格，屈原的《离骚》以美人香草寄托诗人的高尚情操，花鸟画中的“梅兰竹菊”被寓为“四君子”，松竹梅被寓为“岁寒三友”，这些寓意表达的基础因素都是来源于传统文学。把牡丹寓为富贵，把鸳鸯寓作夫妻等寓兴传统则来源于民俗文化。正是这种“寓兴”，使中国花鸟画步入了自觉表现审美感受的境界。画家把自己的内心世界寄托于画中具有代表意义的物象，而花鸟与人意的感发关系，实际上是画家把因物感发的情思传达给观者的艺术手段，是对中国传统艺术中人情与外物的感应关系的高度概括。花鸟画在极尽花鸟情态的变化中，注意引发观者的联想与想象，唤起人生的某种情思与生活体验，造就了花鸟画的文化品位、审美趣味乃至品评标准，从而大大加强了花鸟画的民族特色与审美意趣。（图1-6）

历代优秀的花鸟画家，无论其作品面貌有多大差异，成就的取得，除技法上以前人为基点外，无不立足于“写生”，进而发展为与具体物象情景交融的“寓兴”境界。八大就是最典型的例子，他的笔墨技巧固然前无古人，但更重要的是，他所创造的寂寞荒寒的空间意境和白眼向人、孤独冷僻的花鸟造型，与他的内心世界融为一体，成为代替他表达内心情感最有表现力的语言。徐渭的大写意花鸟画是花鸟画发展史上的里程碑，但他那笔墨恣肆的基因，却是“怀才不遇，英雄无路”的满腔悲愤，借花鸟画墨色的淋漓挥洒来表达他强烈的个人情感才是最初的动机所在。

因此，花鸟画“托物言志”的寓兴传统，不是机械刻板地再现自然，而是借助花鸟的自然美加以升华，进而揭示作者的生活理想、审美情趣、品格与情操，从而使中国花鸟画具有了深蕴东方文化内涵的审美价值。（图1-7）



图1-5《玉堂富贵图》五代 徐熙

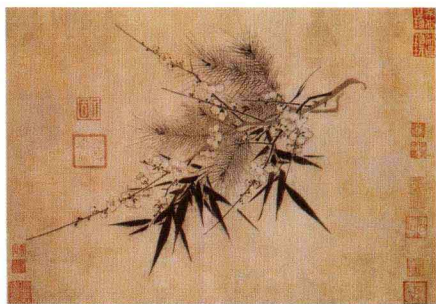


图1-6《岁寒三友图》宋 赵孟坚



图1-7《墨梅图》元 王冕

第四节 “以形写神”的意象造型观念

中国绘画既承认艺术创造来源于客观世界，又十分重视艺术家的主观创造作用。中国画家们很早就认识到艺术不等于现实，绘画中表现的物象不是客观物象的再现，它只不过是情感表现的符号载体。它既源于现实，又是经过画家主观表现后形成的现实与艺术的中介。因此，绘画中表现的物象，如何超越客观物象的摹似而强调主观的创造作用，达到既源于生活又高于生活的表现目的，是中国绘画中一个重要的构成因素。（图1-8）



图1-8《翠鸟图》潘天寿

同样是画鸟，在潘天寿的笔下，强化了翠鸟嘴的长度，夸张了眼睛，概括了形体，使鸟的神态得到了突出。

绘画中描绘的物象，离不开对形的表现。中国画的初萌时期，是“以意表形”的，那时的形稚拙、简单、似是而非。随着时代的发展，在积累了绘画经验的基础上，进入了“以形写形”的阶段。所谓写“犬马最难”，“鬼魅最易”（《韩非子》），包括《历代名画记》中所载陆机的“存形莫善于画”，所着眼的都是写形的功能。至魏晋南北朝时期，绘画对形的掌握已达到了相当高的水平。但中国画家们并没有因此而满足，他们在绘画的发展中已认识到“形似”不一定“神似”，只有在造型上强调表现对象的内在本质、精神面貌和性格特征时，才能真正达到表现对象的目的。

古人认为“万物不一状，无变不一相”。形是外在的，是表面现象，是具体的、用眼睛可以看得见的。而神是内在的、本质的，是抽象、隐含的，只能感受的。自然界中的形只是神依附的基点，无形神不能存在；神则是形的灵魂，没有神的形只是一个空壳。只有形神相依，相辅相成，才能达到绘画造型上的最高境界。

正式将“神”引入绘画中，并赋予这一概念新的美学含义的，是顾恺之的“以形写神”论。

顾恺之提出画人“传神写照，正在阿睹（眼睛）中”，并指出要“以形写神”。关于以形写神，潘天寿先生在《听天阁画谈随笔》中说：“所谓‘以形写神’，即神从形生，无形，则神无所依托。然有形无神，系死形相，所谓‘如尸似塑者是也’，未能成画。”“顾氏所谓神者，何哉？即吾人生存于宇宙间所具有之生生活力也。”

“以形写神”，即所表达出对象内在生生活力之状态而已。故画家在表达对象时，需先将作者的思想感情，移入于对象中，熟悉其生生活力的所在，并由作者内心之感应与迁想之所得，结合形象与技巧之配置，而臻于妙得。是得也。即捉得整个对象之生生活力也。亦即顾氏所谓‘迁想妙得’者是也。”“顾氏所谓‘以形写神’者，即以写形为手段，而达写神之目的也。因写形即写神。然世人每将形神两者，严划沟渠，遂分绘画于写意、写实两路，谓写意派，重神不重形，写实派重形不重神，互相对立，争论不休，而未知两面一体之理。”“‘以形写神’系顾氏总结晋代以前人物画形神之相互关系，与传神之总的。即是我国人物画欣赏批评之标准。唐宋以后并转而整个绘画衡量之大则。”潘天寿先生对形与神的关系可谓阐述得十分明了。

形与神的关系，直接导源于先秦哲学。从重道轻器的原则到“得意忘象”，从道器并重的原则到烛火之喻，都为绘画上重神轻形、神依于形的原则准备了足够的基础。比顾恺之晚近百年的谢赫，提出绘画的“六法”，其中的“气韵生动”和“应物象形”，则是对顾恺之以形写神论更全面、更具体的解释和要求。其他几法，只是顾恺之以形写神论的系统化和条理化。这一理论的提出不仅促进了中国画的发展与提

高，也是对中国古典美学的一个卓越贡献。（图1-9）

所谓“气韵生动”，即绘画要表现出对象的气质风韵，要自然、生动、传神。气韵是传神的具体依据。“应物象形”则是对表现形体结构的具体要求。要解决形的问题，首先要讲“应”。“应”有“物物之应”，有“物我之应”。“物物之应”是指象形时要注重自然规律，要表现对象的基本特征，以免“画虎类犬”之嫌。“物我之应”是指作者对物象的认识，即潘天寿先生所说，“须先将作者之思想感情移入于对象之中，熟悉其生活力之所在，并由作者内心之感应与迁想之所得”。如果没有“应”作为基础，“象形”的程度也就没有标准了。“应物”的“物”，是与人的主观认识并存的。古语“物色人才”、“物语不尔耳”中的“物”就包括了“物——客观”、“物——主观”的意思在内。故“应物”既包括了要知造化，也包括了画家的学养在其中所起的主导作用。那么“象形”像到什么程度呢？像有皮相之像、骨相之像、气韵之像（即神采之像）。而这种种像，又有程度的不同、巧妙的不同和风格意趣的不同。但无论如何不同，绘画中表现的物象在外形上，总不能达到与具体物象丝毫不差的程度。因此，中国画家聪明地认识到，在表现客观物象时追求外形上的绝对相像是徒劳的，应该既以自然物象的基本特征（即“应”中的“物物之应”和“物——客观”）为具体依据，又运用“物我之应”和“物——主观”，即作者对客观物象的认识和画家自身的学养来对客观物象进行艺术取舍和加工，使绘画的造型在“应物”的基础上，去其繁琐，舍其无关紧要的皮毛，对外形的基本特征进行归纳概括，积极地进行内在本质——神韵上的深入表现和追求，以达到气韵生动与以形写神的象形目的。而这种象形，也只有以具体物象的风韵形态、气脉理致作为具体依据，才能既不失客观物象的真实，又表现出客观物象的内在本质，达到以写形为手段，以写神为目的，形神兼备的造型要求。（图1-10）

形和神的关系既是对立又是统一的。形是神赖以存在的躯壳，但无神不活；神是赋予形生命的灵魂，但神无形不存。绘画中的神并不等于形。因为物象内在的本质，并不是时刻存在于可视的外形上的。如果对描绘的对象缺乏深刻的认识，即使孜孜于形的描绘，结果也只能是如张彦远所说：“纵得形似而气韵不生”。形虽不等于神，但如果放弃了对形的追求，也难以达到传神的目的。故荀子曰：“形具而神生。”南朝范缜也说：“形存则神存，形谢则神灭也。”但在形与神的关系上，神是主要的，是起主导作用的。只有强调神的表现，才能超越对具体对象的摹似。为了更好地传神，形的表现可以灵活，可以对物象有助于传神的特征加以夸张、取舍、改造，可以强调主观的创造作用，强调作者主观情怀的流露。这就导致了中国画中由于强调神，而对形的某些特征加以夸张带来的形上的变化。这种变化不同于具象的摹似和抽象的不似，而是立足于自然物象，通过对神的强调，超越物象之外，以表现客观物象的感情、内在气质，同时又重视作者主观精神的抒发。这种造形既是主观的，又是客观的；既有再现客观物象的因素，又有表现主观情愫的内蕴。这就是通常所说的中国画造型上以神写意的意象造型观念。（图1-11）

这种由以形写神导致以神写意的意象造型，不是简单含混地描绘图像，更不是相对工笔而言的技法体系。“意”是指画家在创作中所真正要表达的意思和目的，还包含着画家通过目视摄取所要描绘的对象与自我的审美情趣、思想内蕴相融之后产生的意象。它把抽象与具象相结合，把浪漫主义与具体物象融为一体，既表现了客观形



图1-9《秋鹭》林风眠

林风眠画的是远处的飞鹭，本是看不见鸟眼的，但他却保留了眼睛并加以夸大，了了数笔，形神并至，实为以形写神的典范。

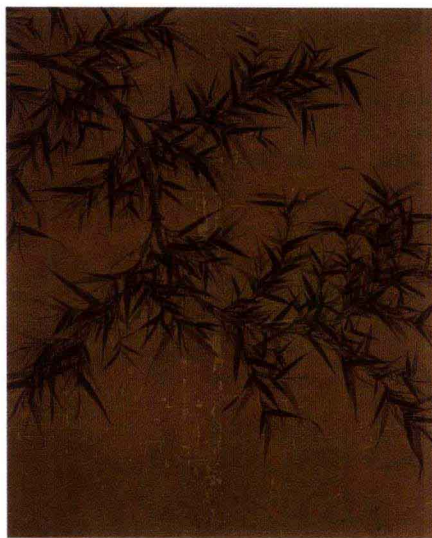


图1-10《墨竹》宋文同

物的形态特征和内在精神,又表现了画家自己的主观意识和审美观念,既强调客观的真实性,又强调主观的意志性。它们形意相融、主客相合、物我相契而又互不排斥,既反映了客观物象的自然美,又揭示了画家的内心世界。以神写意的意象造型构成了由以形写神为基础的中国画特殊的审美艺术观。在这种造型观念的指导下,中国画的造型不拘泥于形物,不特别看重形象的视觉真实。形只是传

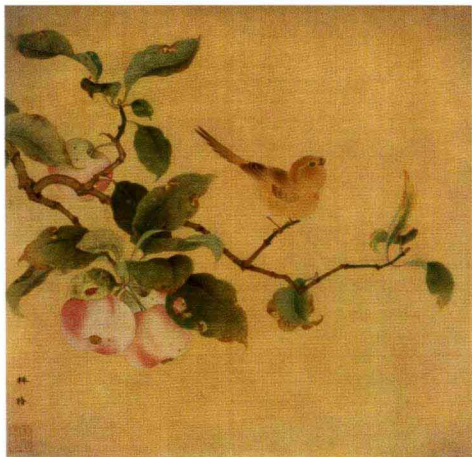


图1-11《果熟来禽图》宋 林椿

“意”的载体,只要达到传载“意”的目的,画家可以对形的抽象、具象、取舍、简繁、虚实、夸张等各个方面,立足于客观物象的基本特征,按主观的意愿来决定其变化。从而达到“形神兼备”的造型目的。(图1-12)

中国画基于“以形写神”而化之为“以神写意”的意象造型观念,使中国画摆脱了自然形物的限制,而追求艺术表现上的自由,使创造出的形象,既跳出了特定时空中客观物象再现的圈子,又由于形的限制而避免了随意性的任意发挥,达到了超脱于现实、极其完善的幻化境界。

中国画“以形写神”论的提出,最初是针对人物画的,但实际上并不限于人物画。在东晋时期,画动物也是注重传神的,两晋南北朝以后,已经逐渐扩大到万物。正如潘天寿先生所言:“唐宋以后并转而为整个绘画衡量之大则”。以花鸟画而论,从有生命的有机物到无机物,在造型上无不追求传神与气韵。但画家在自然物象对人的直觉感情的启示上,自身对自然的感悟并赋予自然生命以意象时,采取了不同的方法与途径。因而,“以形写神”的意象造型在花鸟画家笔下,出现了三种不同的形式。

其一为形神并重,以形传神。既强调客观的真实性,又具有主观的表现意识。在注重客观物象的结构、生长与组织规律的同时,借形以抒发自我灵性的审美需求,在对形极其细腻的官能感受和作者情感色彩的捕捉追求中达到完美。如注重相对写实的工笔花鸟画即为此类。

其二为以强调主观写意,独抒性灵为宗旨。对自然物象的形加以大胆的概括提炼,形只是作为表达感情的载体,形的表现更重传神达意以生情出致。它不仅在于描绘自然,而且把自然物象中最重要的东西加以强调。它的形,可以具有不完全依附于客观物象的相对独立的美感。如大写意花鸟画和强调意象造型的工笔花鸟画即属此类。

其三则介于二者之间。既注重形的外在形式上不离客观物象太远,又注重自然之精神与画家心境、情感的合一,以达到形的意蕴平和,雅俗共赏。如小写意花鸟画即属此类。

中国花鸟画,亦即中国画的意象造型观念,由于不仅仅拘泥于形似,不以摹似自然为能事,而着力于物象内在神韵的把握和主观情怀的传达,使中国花鸟画的造型获得了极大的自由空间,达到了“物我交融”的境界,使人与自然、客观与主观、外在美与内在美成为一个不可分割的艺术整体,其思想内涵远远地超出了花鸟自然形象的本身,从而具有了独特的审美价值,成为中国花鸟画的一个重要特征。(图1-13)



图1-12《桂菊山禽图》明 吕纪



图1-13《墨兰图》元 郑思肖

第五节 “以线为主”的表现语言

线是中国花鸟画也是中国画最基本的表现语言。

客观世界中并没有线。线是人的主观创造，是从客观对象中抽象出来的。中国画的初始时期，绘画就以线的形式出现了。虽然那时的绘画还没有上升到艺术的领域，但人类在对客观物象的感知中，受到线的启示，对线有天生的感受能力。用线表现物象是人的天性。

用线造型构成了中国花鸟画的特点。任何种类的绘画都有自己特定的表现手段，这种表现手段无不受绘画所使用的物质材料的制约。中国花鸟画以毛笔、水墨这一物质材料作为绘画语言的物质基础，使线在中国花鸟画的发展中表现得淋漓尽致。笔墨这一人为设置的物质材料，使用线成为中国花鸟画主要的表现成分。毛笔的特殊性能，为用线提供了十分有利的条件，而笔墨形态的本身实际上是线的扩展。中国花鸟画在近千年的提炼中，把线发展成一种成熟、高超的表现语言，使用线既非主观的随意行为，又不是客观的模仿过程。它是经过历史沉淀形成的中华民族共同的视觉界定。中国花鸟画的线并不完全依赖于直观，而更多地运用意象思维的方式加以提炼，在尊重客观的基础上，经过更多的内心筛选和重组，既表现出强烈的造物在我的主观意识，又达到物象的表意性和意象的概略性的统一。（图1-14）

中国花鸟画用线的特点首先在于它的界型功能。在中国画的表现过程中，线是落实意象唯一的造型手段。中国画的造型能力也就是指用线来表现物象、落实意象的能力。中国花鸟画家运用线直接在物象的结构中找出他们的客观原型，表现出物象形体状态中最本质的东西；运用线的各种变化表现物象的各种特殊状态；运用线在人们视觉上的差异，表现物象的质感；运用线的不同结构方式产生的不同张力，表现物象的量感；运用线的不同线形和浓淡干湿变化，表现物象的层次与深度；运用线的穿插、重叠、疏密、虚实表现节奏与韵律等等。这使中国画的用线具有丰富的表意性和切意性。（图1-15）

由于线的使用，导致了中国画的典型性，使意象思维和用线造型的形式基础得到了统一。

西方绘画也有用线表现物象的方法，但用线的方式上与中国画有着本质的差别。在西方绘画中，用线的主要功能是界定物象的轮廓。它造型的主要因素是利用明暗、色彩的语言来表现物象的结构形态，线在表现语言中处于从属地位。在这种状态下，线只是轮廓的边缘，即使没有线的界定，其造型的构架依然能够成立。

中国画的线同样也具有界形的功能，但线的运用与西画的界形有着本质上的不同。中国画界定物象边缘的线条，与物象的内部结构形态有着直接的联系。它既是物象结构的边缘界定，又是结构骨架的一部分。抽掉了界定边缘的线，结构就要受到破坏和影响，造型也就无法成立。

西方绘画中也有完全用线完成的绘画形式，但用线的着眼点以明暗形体作为依托，线的运用是形体的重合，线在结构上虽也进入了轮廓之中，但仍然停留在客观结构的外缘上，只是由外轮廓进入到内轮廓而已。而中国画的线是造型唯一的手段，线与形体结构息息相依。它既不是其他形式的衍生状态，也不是完全从客观中来；既表



图1-14 《水仙》潘天寿