

中国画五讲

张桐瑀

著



广西美术出版社

中国画五讲

张桐瑀 ○ 著

 广西美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国画五讲 / 张桐瑀著. — 南宁 : 广西美术出版社,
2014.2

ISBN 978-7-5494-1096-5

I . ①中… II . ①张… III . ①绘画史—中国—通俗读
物 IV . ①J209.2-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 007341 号

中国画五讲

ZHONGGUOHUA WU JIANG

著 者: 张桐瑀

图书策划: 姚震西

策划编辑: 冯 波

责任编辑: 谢 赫

责任校对: 谢 玫 林 娟

审 读: 林柳源

出 版 人: 蓝小星

终 审: 黄宗湖

出版发行: 广西美术出版社

地 址: 广西南宁市望园路 9 号

邮 编: 530022

网 址: www.gxfinearts.com

印 刷: 广西大华印刷有限公司

开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16

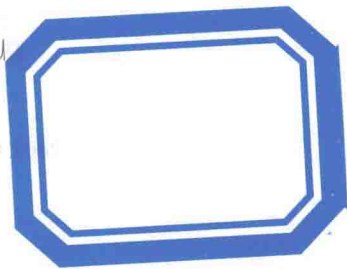
印 次: 2014 年 6 月第 1 版第 1 次印

印 张: 12

书 号: ISBN 978-7-5494-1096-5/J ·

定 价: 55.00 元

版权所有 翻版必究



目 录

001 / 第一讲

从图案到图画

051 / 第二讲

书画万象

083 / 第三讲

从写实到写意

117 / 第四讲

千古一笔

153 / 第五讲

中西碰撞的火花

183 / 后 记

第一讲
从图案到图画

第一讲 从图案到图画

作为当代画家，我们应该认真地补上美术史这一课，因为一个时期以来，特别是近二三十年，画家们很少关注美术史，即使关注了美术史，也只是关注美术史的一般常识，作为一般性修养来对待，很少探究它的本体性根源以及其生发的动力，更对美术史背后的画法演变历程不屑一顾，仅仅拘泥于寻找一种所谓和别人不一样的风格。不知何时，中国画家已将创新的眼光盯在了西方美术的发展现状上，总希望能从西方绘画中找到中国画的发展方向。我们近代美术史研究，实际上是把西方的文化神经直接接到了我们的大脑里，研究方法是西式的，其结果往往是用西方医学的“神经”代替了中医的“经络”，得出和研究目标相去甚远的结论。我们近百年的美术史，说穿了是西方观念下的美术史。我们想当然的绘画观念已是西方绘画观念。我们一谈绘画，就是形式；一谈绘画，就是风格；一谈绘画，就是要画出和别人不一样的画；一谈绘画，就说只要把我自己的感受画出来就行。这种想当然的逻辑对中国画而言是有害的，而且害处不浅。因为西方文化艺术有其生活、生产和哲学土壤来作为历史支撑，而中国文化艺术有自己的生发土壤。中国文化是在相对封闭的皇天后土之中产生的，一方水土养育一方人，一方风土成就一方文化，借鉴是有限度和条件的。近百年来我们把西方绘画的观念与手法引进之后，就相当于引进了一个物种。这个物种就像瓷器店跑进一只猫，所到之处杯盘狼藉，一片混乱。经过100年的中西碰撞，我们发现过于简单化的中西结合给中国画带来的负面影响越来越严重了。100年来中国画的时代

发展一直受到了西方绘画与理论的牵制。在相当长的时期中，我们一直在用我们“社会主义的砖瓦”盖着“资本主义的大厦”。我们完成的是他们想让我们完成的，我们一直在盲目地跟随着他们。特别是在“八五新潮”前后，我们在短短的十几年时间里，几乎把西方美术史给重新演绎了一遍，其结果就是把中国画从外部和内部进行了消解和解构，最后使得中国画绘画语言芜杂不纯。我们现在有时很难说哪个是纯粹的中国画，纯粹的中国画真的是越来越少了。也许有人认为，将来世界经济接轨了，文化是不是也能接轨？时下有这种论调的还大有人在。但从保护文化多样性而言，是不能接轨的，文化是要保持独立性的，是要有区别的。要是把这个轨接上，那就是接“鬼”了。从当今世界来看，中国是全世界唯一一个正在放弃自己传统的国家，并积极主动地去打造别人的文化和绘画，替别人的文化意识形态“添砖加瓦”，不知多少有才华的画家就走上了这条艺术创作的不归路。反思这 100 年来，我们的绘画创作在指导原理上基本上是西方的，观念认识上是西方的，构成方式上也是西方的，只是工具是中国的。近几十年中国画越来越不耐看，这已是大家的一个共识。如果我们认为不耐看，西方人喜欢倒也罢了，但麻烦的是西方人也不喜欢，而且西方的许多画家、理论家尤其对中国画家借用西方绘画元素这一做法特别不以为然。

我们回到中国近现代美术史就可以看到，自从西方绘画和理论引进来之后，中国美术史的研究方式便发生了许多变化。这种变化从开始就有问题，而且问题越来越严重，特别是对我们的民族画种中国画有很大的伤害。进入 21 世纪后，随着中国国力增强和民族文化自信心的树立，我们也开始重新认识和梳理中国美术史，旨在弄清我们的民族绘画到底是哪个环节上出了问题。从文化范围上、地域上讲我们和西方路途遥远，肯定有着生活、生产与文化上的种种区别，尽管我们的祖先也可能是从非洲迁徙而来，但是在一个相对封闭的环境下，会自然而然产生自己的文化。再看我们的地域，西南、西北是被一座座大山隔开，东南是海，西面是沙漠，北方是蒙古高原。在这样一个相对封闭的地域之中，华夏民族采取的只能是定居和农耕的生活与生产方式，因而也就产生了农业文明。我们的思想和文化就是在这个基础上建立的。西方是由狩猎、游牧，再通过战争，直接转入

了工商业，它和中国无论在认识世界上还是在把握世界上都拉开了距离。中国文化和欧美文化在世界范围来讲，就是东方文化和西方文化，它们是可以对应且自成系统的。作为一个系统的文化，作为一个独立的文化体系，它的画种选择就一定和西方不一样。这和古代中亚的一些国家不一样，这些国家在历史上不是受东方文化影响就是受西方文化影响，绘画的内在机制和意识形态很少影响到它，因为它不是一个自立自足的文化体系。但是作为一个自成体系的文化，有些东西弄不好就会出问题，它会从内部和外部对本土文化进行瓦解。战争的延续是政治，政治的延续是文化，所有的绘画形态都代表了一种文化意识形态，所有的绘画形态背后都隐藏着一种社会意识形态，超越意识形态的绘画是不存在的，每个画家的创作过程和方式都可能有一种意识形态在指导着。

我们从20世纪八九十年代这个阶段的中国画作品里明显地可以看出，是西方的绘画观念与手法在调动我们的绘画发展走向，指引我们的创作方向。当我们回顾历史，梳理这一阶段的中国画创作时，感觉能立得住的作品太少太少，大多都是一些不中不西、笔墨品质不高的所谓创新作品。那个阶段中国画是受西方绘画影响最厉害的一个阶段。通过这几十年的中国画创作现状，我们慢慢地感悟到西方绘画和中国绘画是分属两种文化体系，影响、借鉴、融合是有限度的、有条件的，也就是说可借鉴的地方借鉴，不可借鉴的地方万万不能借鉴。特别是20世纪五六十年代以后出生的一些画家，先天就处在一个西方绘画教育体制，西方美术史研究方式的环境当中，更是对中西绘画体系的差异浑然不觉。我们看古代的绘画，看古代美术史，都说古代绘画史陈旧，但是为什么古代绘画还那么受欢迎？我们再看，黄宾虹、齐白石、潘天寿、李苦禅、陆俨少、李可染这些画家的画为什么让人百看不厌，为什么当下有些重大题材的画，观众像走马灯似的很快就看完了，并随着看完也就忘得一干二净。这里面肯定是有原因的，因为一幅画一旦不耐看，就失去了它的生命意义，就成了看图说话和现实图解，那不是绘画的本意和本质。

我们研究中国绘画要关注绘画背后的东西，我们看一下中国的版图，都是处在可以“立农”的地方，北方可以耕种谷子、麦子，南方可以种稻谷。我们再

看一下长城的走向选择，基本上按照 400 毫米降雨线来确定的。也就是说，长城以外不适合耕种，长城以南才是我们可以耕耘的家园，那才是我们的皇天后土。西方把海洋作为他们自由翱翔的平台，我们把海洋看作土地的终点，不把海洋看作国域。我们对土地的尊重，对农业文明的崇拜，导致了这个结果。西方人士对此大不理解，他们对海洋却是那样的一往情深。整个西方的文明就是从海洋开始的，是从海洋当中的小岛开始的，是从战争开始的。西方文化与中国文化有着太多的不一样，中国是农业文明，善耕种，生活是定居式的。西方狩猎游牧善游走，重争斗，我们主安定，重和谐。西方人主“人定胜天”，我们主“天人合一”。中国的彩陶文化有 8000 多年的发展历史，如果没有定居文化和农业文明的先天条件，那是不可能如此长久存在的，所以一切的文化总是和某个地域的自然状况与生活、生产方式密切相关。西方擅狩猎，爱争斗，在瞄准与射杀过程中，产生出一种带焦点透视、定点瞄准的观念。长此以往，焦点透视就会成为一种生物性本能感觉。西方人种大多眼窝内凹，看东西的视阈很窄，但很远，这和机械性透视镜很相像。中国在观物眼光上就是和西方人不一样，中国由于是以农立国，采集与耕种都是在一片或一块地上进行，不会盯着某一个局部具体的东西，而是会盯住一片来判定成色和收成，是用一种打量、环顾的方式看，这和散点透视的眼光很相似。面对大量的庄稼和田地，就只能用这种方式来判断是否成熟。长此以往，中国人的眼睛逐渐有点儿往前突，视阈较宽。中国绘画走一条散点透视的路也就再自然不过了。这种眼光实际上也是把握世界和认识世界的一种方式，这样的眼界就和西方拉开了距离。我们看世界的眼光变了，所有的东西都跟着变。有时即使同样一个民族，由于饮食的不同，也会分成两个饮食文化体系，或者两个部落。比如蒙古族由于肉食和乳食习惯的不同分称为乌兰伊德和查干伊德。中国南方种稻，北方种麦或谷，南北方的思维与文化也围绕着基本的生活资料展开了不同的思想方式，人们根深蒂固的观念往往都是在最原始的时候就和我们的生产方式、生活方式相联系。他们必须思考如何耕种，如何根据天象、物候来决定耕种时间，水稻有水稻的种植办法，麦子有麦子的耕种办法。我们的思想也围绕着这些而展开智慧的翅膀。西方，特别是古希腊、罗马，是奴隶制城邦文化，农业

不对它的主流文化构成影响，是城市文化在主导全国文化潮流。中国是农业文明为文化主导，即使组成了城市依然是农业文明在主导我们的文化方向。由于中国特殊的气候环境，我们很早就想方设法穿衣保暖。不像希腊、罗马这些地方很热，不需要穿着过厚的衣服，穿得很少便可生活。因此，中国注重衣冠文化，西方则是提倡裸体文明。我们很早就穿上了衣服，所以我们的长汗毛很早就褪掉了，因为不需要汗毛来保暖了。西方人到现在体毛还很重。我们的祖先先褪掉了体毛，就和动物有了区分，开始走上了天下文明之路。此外，在9000年前后，中国北方的气温上升了2—3摄氏度，正好适合人类的繁衍和生活，人口多起来了，便开始了文明建设。中国文化可称8000年就是在这之后发展壮大的。传说伏羲在等待褪去多余毛发养成人形后，便开始演绎八卦，把世界概括成8种象、8种属性。在这个基础上神农搞了一个《连山易》，黄帝搞了一个《归藏易》，周文王搞了一个《周易》，中国文化就从这里开始发生、发展了。中国的文化源头也就是从这里来的。《周易》的思维，太极的理念，绘画中用到的阴阳、虚实，都是从周易观念里转化过来的。然而，由于我们近百年的中国画创作受到西方绘画的侵扰，这些观念全都用不上了，画面中就剩下一一种形式、风格和物象了，画面加不上中国文化根性的东西，这样的中国画还叫中国画吗？素描是舶来品，我们学的不如人家好，我们拿什么资本去和西方绘画对比和对抗呢？看来，近百年的中国美术有许多地方值得我们反思。西方希腊、罗马民族特善狩猎，也善争斗，更善于海上战争。由于他们长时间生活、战斗在炎热的海上，不宜穿太多的衣服，否则在争斗中掉到海里会增加自身重量，不易浮出水面而有生命之忧，所以他们就很少穿衣服，这是为了方便运动。古希腊罗马由于战争频仍，个人的战斗力量就受到了重视。每个人的勇敢和魄力直接影响战争的胜败结局，个体的生命受到了无限尊重，身体的强弱在裸体时更易显现。所以古奥林匹克运动会大多是运动员裸体进行的，在运动中就看谁剽悍、勇猛，谁胜利了就给谁塑像。百姓在日常生活中就是要养成一个好的体魄，以待将来在战争中百战不殆。据说当时有种习俗，丈夫身体不好，或是有残疾，还要把媳妇让给身体好的人，其目的就是为了繁衍身体良好的子孙。所以西方人的体魄是比我们要强健得多，四肢发达，体格高大，

久而久之人们便对人体产生了一种迷恋，进而产生了审美诉求，又进一步产生了裸体文明。中国之所以不可能建立自己的裸体文明，是因为我们没有这种生活、生产、战斗的环境。西方人的裸体文明是和他们当时的生产、生活和战争紧密相连的，我们这方面的所谓文明往往是和“黄色”联系在一起的。这一点是和西方世界大不一样的。我们直接把人体美提炼出来，只是作为一种欣赏而已，是不能在现实生活中去演绎的。西方的定点瞄准，分配猎物须细加度量，或河水泛滥后，需要重新丈量土地，在这个过程中也就逐渐诞生了几何学、数学等数理哲学。西方的绘画就是和数理哲学联系在一起的，而中国绘画和文史哲学联系得更紧密些；西方擅长数理哲学，中国长于文史哲学；西方是围绕着物理，我们是围绕着心理来展开艺术想象，绘画上的观念与手法也是基于此生发的。中国以着服戴冠为美，西方则是以呈现体魄为美，这种生活与艺术的差别使得中西方审美方式有了太多的不一样。西方艺术是以建筑雕塑为首，素描是想方设法把雕塑模拟下来再画到平面载体上，这也可称为素描的原始本义。西方的建筑和西方的文化艺术是紧密联系在一起的。在建筑上，中国是杆栏式建筑，绘画上重视平面结构和色泽，西方绘画注重立体透视和色相。西方为什么以素描为根基，重视色彩追求？这可能由于西方许多国家濒临大海，天气色彩变幻比较丰富，慢慢地使得西方绘画走上了一条重形、重色的路数。中国建筑是以杆栏式为基础，以榫卯结构为手法的，因而和绘画的平面结构、书法结构有亲缘联系，外加中国是陆地气候，天气温吞，变化不是太多，因而从形色中再次升华，提炼出了笔墨语言，黑白色调。这比西方绘画在审美追求上要高一层，这是又一次对绘画语言的提炼和提纯。西方绘画重实物，重几何学原理，从一个点开始，点延长为线，线拓展为面，面再成体，体再成像，像最终成为一幅画，这样一种绘画方式，是和中国画不一样的。中国绘画是通过平面结构造型，形变为笔，色变为墨，点线面是后面的，不是开始的框架结构，创作完了以后，笔墨还要独立出来，一点一画都要独立出来，而不是消弭在物象形象中。西方古典绘画的点线和物象是完全吻合的，中国画笔墨是要从物象中游离出来的，点线笔墨本身就有宽与厚。西方绘画是靠物形与色彩来完成，中国画是靠一点一墨来完成的。也就是说，中国绘画是在看绘画作品之

前,要先看用什么品质的笔墨来构成的,画面中的笔墨成为我们玩味的重要因素。西方绘画是轮廓线和笔触连在一起的,很难分开,它是靠整体形象的力量来体现绘画魅力。所以西方绘画是靠形象,中国绘画是靠意象。西方绘画形式元素独立得比较缓慢,到了印象派的时候,笔触与色块才受到画家的关注,才成为相对独立的形式元素受到审美上的关照。中国绘画的笔墨从宋元开始就独立,再早一点儿,作为中国绘画内在支撑的书法早在魏晋时就已经成熟并流行于天下了。中国绘画艺术觉醒得比西方要早,而且走了一个大不相同的道路,中国有山水画,西方却是风景画,西方风景画是14世纪前后才开始诞生的,中国的山水画从魏晋就有了。西方有静物画,我们有花鸟画,而且发生又比西方早。中国画画的多是神仙、士大夫、隐士。西方画的是现实中的人物和裸体,是实实在在的,他们在表现手法与观念上都跟我们不一样。为什么要讲这些,就是我们要通过对中西美术史的梳理,找到属于我们自己的东西,考量一下我们的绘画该往哪里走才有可能成功。最终选择的路与自己适不适合,这才是一个正确的梳理方式,而不只是把一般性的美术史常识告诉大家。以史为鉴就是从中得到借鉴和教训,长见识,知好歹。一个真正的中国绘画大师,在往前超越时,肯定先要往后退一步。西方绘画每一次跃进都是向前的超越和反动,中国绘画每一次飞升都是先向后,往后退一步,寻找到可利用的传统资源再往前走。这样就有了坚实的根据,因为中国注重统一的文化观念,走到哪都是一样,这和中国地域风物有些类似,中国从东北走到西北看到的农作物多是小麦,而东南和西南都是稻田,变化不大。西方是每到一个地方风物都不一样,所以它变化多,人文观念也求新求变。中国文化是尚完善求稳定,所有的艺术大师都是对以往的继承,西方的艺术大师都是对以往的否定在颠覆中确立自我。所以中国的文化求稳定完善,西方的求奇尚变,西方哲学是不停地提出问题、解决问题,和科学观念是一致的。中国文化是修到一定阶段就不用再提问题,所有问题被内化了,也就不再解决问题了,大智者还能有什么问题。所以我们不规定,也不否定。西方是先假设接着再否定,每一次前进都是对以往的推翻和革命,像放礼花一样,一个破灭了再放一个。中国文化是不停地完善,完善到一定程度就成功了,它像滚雪球一样越滚越大,想推倒重

来是不可能的。所以对传统绘画史的正确梳理，可能是我们将来在绘画上安身立命的一个必须条件。

我们一再强调这些，是要告诉大家，中国绘画有中国绘画的本体，西方绘画有西方绘画的本体，而本体一旦建立就决不以人的意志为转移。你想任意地左右它是不可能的，它就像是一条大河，短期可以阻挠，但最后它依然要向前奔腾。在梳理美术史的时候，我们一定要找到绘画的本体规律，按照中国绘画发展规律去进行创新与创作。因而仅仅是找到一种与别人不一样的创作方式和风格样式是最简单的，单纯地从风格样式上去追求，你一样都不可能做到。因为每个人都会有下意识的动作与习惯影响着绘画创作的每个环节。中国绘画与西方绘画的构成方式也有太多的不一样，西方的形式因素是外在的，只能走写实与抽象的路。因为他们没办法把以实物为核心的物象否定掉，一直到印象派之后，西方绘画的笔触才提炼出来成为形式因素，到了马蒂斯、蒙德里安时，色彩又独立了出来，也就是说色彩本身也能传达一种观念，但这种观念也是现实物与色彩感受沉淀在人们的心底，当下又被唤醒了。中国绘画的笔墨是在形与色之上又提纯了一次，和现实物离得远了些，这样也带来一个麻烦，就是解读上的困难。西方绘画无论是抽象还是具象，都容易让人懂，所谓抽象与具象也只是程度与量上的变化，不是质的区别，有整体形象把握能力的人就可以看懂。中西方绘画的解读方式也不一样，西方的解读方式按文学语义结构就能搞懂，中国的则必须按形式结构才能明白。西方绘画通过一个场景、一个故事、一个形象就可以了解画面物象背后的意义，是图像学似的呈现。中国的花鸟画和山水画没办法做图像学分析。西方绘画是一种文学描述性语言，通过画面上的人物，可以读懂他背后的故事，基本上就完成了—次欣赏。到了后印象派，才将形色与笔触，几何组合，推导入绘画审美范围，让人去理解色彩构成背后的文化观念。西方绘画从具象到抽象，只能围绕物象在形与色上变来变去，观众能很顺利地向原本物象上还原，中国绘画是从物象中提炼出来形而上的笔墨，和实体既有关系，又没有关系。西方绘画的形色不管怎么弄，都和实体相关联，通过几个步骤就会还原到实物上。中国绘画笔墨独立之后，很难再往实物上还原。画什么都可以，无可无不可，很难落实到具体实

物的质感、量感、空间感上。中国绘画不太好懂，就是因为它的笔墨不好往实物上还原，特别是写意画，它从形而下的器上很快就升到形而上的道与艺上，从气质上很快升到玄想的层面，观众如此这般才能得到美的享受。中国画不但外国人看不懂，中国人也很难懂。要是不具备对书法有一定的认识和体悟，对中国画传统的图式、笔墨不了解，就没法看懂，甚至你知道画的是什么也看不懂。如果用西方绘画速写代替中国绘画创作，那只是西方绘画的傀儡，笔墨从画面中独立不出来。通过对画史、画法种种分析，我们可以得到一种正确思路，特别是在当前“百家争鸣”、各种说法纷呈的情况下，我们可以以不变应万变的心态，在有限的时间内，画出让大家喜欢、专家认可的画，不让自己的生命白白耗掉。中国文化既然是建立在定居和农耕文明上，离开这些就没法谈中国文化艺术的发生发展了。

中国文化是我们把自然转换成人文，中国画笔墨也同样是把自然转换成人文，“画乃文之极”是为注脚。我们要知道中国画讲究的是用什么方式完成的，用什么元素构成的，很注重以“怎么画”的手法去解决画什么。就像产品一样，同一样东西，品牌与非品牌内在的品质是不一样的。古人把一块原始的石头经过雕琢，把人的本质力量加到上面，以人为的方式把自然的東西点化成了人文。中国文化的发生、发展就是从人为性生发出的。在这之前，上百万年的人类演进没有文化，人类只是依从于自然，服从于自然，没有与它进行调和，形成一种和谐



图1 玉钺 良渚文化 现藏于中国国家博物馆

的关系。我们再来看这个新石器时代的玉钺（图1），经过雕琢，在当时工具简陋的情况下，能琢磨到这样一个光滑的程度，而且还在上面打了一个孔。这就是告诉我们，这是“人”做的事，人可自立自主了。这就是在告诉我们，人终于从动物当中脱离出来了，人先和动物有了区别，从野化到文化，我们可以建立自己的人文了。只是这个时候人为性还大于人文性。从自然转成人为，人为再转成人文是人类与自然斗争调和的一种方式。这个阶段只是人为，是一种聪慧的“琢磨”，当然也有些计算在其中，但此时文字、声音和肢体语言还没有在生活中起着更大的作用，而这些大猩猩也会，人为性表明还没到文化的高端。

这是个南方河姆渡文化的器物（图2），通过器物可以看出南方有南方的文化和认识方式。南方竹木比较多，所以他们多以刻画为主。北方也有北方的文化和认识方式，他们多在器物上描绘，以绘为主。一个是主刻，一个是主绘。中国绘画基于图案，是从一个符形纹样开始的。西方是直接模拟现实的场景和现实的物体和形象，中国绘画是从纹样图案走出来，是从图案到图画的转换。中华民族最善于在某种动物或自然现象中取得一种象，把现实功能去掉，把某种属性提炼出来，固化为图案纹样。这种文化属性的概括是通过人心过滤的，这是和中国画的意象表现联系在一起的。我们一开始就是从万事万物中取得一种意象。我们看篆书“水”字的写法，就是对水的特征和属性的描绘，中间一条主流，四面都是支流，同时还代表水滴，把水的属性从局部到整体全都概括到了。它代表的是一



图2 太阳纹象牙碟形器 河姆渡遗址出土
现藏于河姆渡遗址博物馆

种象，这种象是我们的先民仰观天象，俯察地理得来的。“天行健，君子以自强不息；地势坤，君子以厚德载物”就明显有着从现实向意象转换的痕迹，这句话也可以代表中华民族的文化艺术精神。这是中国文化发生、发展的一种思维方式、把握方法。

这是红山文化的一条龙（图3），我们想一下，为什么中国人对龙如此迷恋？这是因为我们的农耕文明和气象时序有着密不可分的联系。早先不像现在有天气预报，只能通过动物、植物，通过观察天象、天气来决定我们的生活、生产行为。风动物，物感人，方可谓动物，人类自身许多事是自我感觉不到的，人与动物相比，没有动物跑得快，又不像鱼能在水里游，又不像鸟那样可以飞翔，所以和动物比，人是丧失了能跑、能游、能飞本能的一种属类。但是，正是因为缺少了很多动物本能，我们才用智慧和文​​化来弥补自身的不足，并用文化智慧战胜了其他的动物而成为万物之主。动物靠生理来决定一切，人是靠心理来决定行为方式。那么，龙实际上是一种气象物候的参照。为什么实际不存在的龙，但我们都认为它存在？种过地的人都有一种经验，比如到了惊蛰，就知道蛰伏的虫类活了，再过多少天就可以耕种了。这种参照方式，对当时的农业生产方式产生了至关重要的作用。当时的条件只能靠这些东西来判断，光看天气有时不太准，所以就靠虫和一些和季节变化有明显生理变化的动物。在大自然中往往会有一种东西出现，另一种现象就要出现。比如在东北，豆子一开花，鸭子就不下蛋了。我们是参照



图3 玉龙 内蒙古翁牛特旗三星他拉村出土
现藏于中国国家博物馆