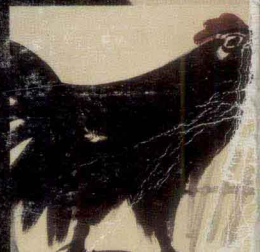


中国花鸟画 发展史

姜今 著

ZHONGGUO HUANIAOHUA FAZHANSHI

广西美术出版社
GUANGXI MEISHU CHUBANSHE



ZHONGGUO HUANIAOHUA FAZHANSHI

中国花鸟画

发展史

姜今 著

广西美术出版社
GUANGXI MEISHU CHUBANSHE

版权所有 翻印必究

书 名: 中国花鸟画发展史

ZHONGGUO HUANIAOHUA FAZHANSHI

编 著: 姜 今

责任编辑: 雷时圣

出 版: 广西美术出版社/南宁市望园路 9 号/530022

发 行: 广西美术出版社发行部/0771-5701356

印 刷: 广西民族语文印刷厂/南宁市望州路 251 号

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 14.75 38 万字

印 次: 2001 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

印 数: 600 册

书 号: ISBN 7-80625-998-8/J · 854

定 价: 96.00 元

本书如果出现印装质量问题,请直接向承印厂调换

序

作为史籍，可谓“前车之鉴”，“古为今用”，笔者故未以史写史，而择以论写史之法，故用“发展”两字，未作定论。

予写《中国花鸟画发展史》之目的，是为了创作。了解历代画家之经验及其卓越的见解，是为了鉴赏艺术之优劣，是为了花鸟画之教学，对来者有所启迪。本人作花鸟画数十年，深感其难。如何创新，怎样突破古人，如何变法，怎样才能达到花鸟画更高的境界？常常在思索中难于下笔。偶见古人片言只字，如茅塞顿开，喜甚。现将读书所得，感想所悟，记录下来，遂成此书，似得敲门之砖，亦为之一快也。

史、论、证，是花鸟画发展中理论与实践的依据，继承传统，借鉴历史的经验，知其何谓正确，何为谬误，在创作的道路上就不至于产生盲目性。李可染先生曾说他“七十始知无知”。予是也，亦有同感。故写史，为了解答自己在创作中的问题，是我学习求知中的一个领域，也感到要做的真难，要学的甚多，“知难行易亦不易”。自知作画进步慢，因读书少，苦功不够，见识不深。所以想通过写本书获得一点应该“晓画”的知识。这是我的心愿，以补己之不足。

潘天寿先生曾夸奖过予画是“文人画”。50年前先生说此话时，我对“文人画”确是无知，只是依样画葫芦；今天感到不能“依样”时，先生已离开我们30年矣，只能细细揣摩他的“读万卷书，行万里路，作万张画”的金石之言了。

现在《中国花鸟画发展史》虽已写成，有几点尚要说明，希望读者理解和探索，在思维中留有余地。

（一）历史资料的选择，重点是在花鸟画的成就上，但凡涉及到花鸟画创作有关的理论（甚至人物画、山水画或其他艺术的精辟见解）与艺术修养，重点择要评述。唐以前，没有作品（花鸟画）遗留下来，没有印证，没有比较，这是一个相当大的难题，只好以同一时期的人物画、山水画或其他艺术的最高水平来分析研究理论的价值，以发展的观点，从前后时期的比较中来评论它的成就。

（二）在唐以前的历史记载中，常有赞誉自然主义“逼真”的传说，故随时加以批判。

中国画与戏曲一样是彻底地反对自然主义的。花鸟画到现代，它的典型、境界、高度的艺术性，可说是在反自然主义的斗争中发展起来的，论述虽不多，但非常重要。

（三）书中所涉及的画家，以盖棺而定，其作品尽可能选有代表性的，但清以前出版的作品较少，有的印刷不好，有的作者既有好作品，也有不好的作品（如梁楷、法常），资料缺乏时，就难于准确地评价。由于收集资料的困难，笔者修养的差距，讹错和偏见难免。对古人之人与作品，历来亦有“重评”、“翻案”者，因此本史畅言而无所顾及。写史之正误，只有“比较”、“批评”，才能得到正常的发展；没有错误，就不知正确，无丑就不知其美。只是批评可能还不够深刻。

（四）艺术观点，不能人云亦云。笔者对古人和事物，有的重新评论，如倪瓒、苏轼、徐渭、朱耷、石涛等；有的要翻案，对时弊或某种倾向，着重事实，予以批评，以达到“古为今用”之目的。

（五）过去的画史，提出许多“派”的问题，纠缠不清。真正的“派”要在学术的独立性上，而不是人为的“宗派”、“袭派”。其实许多画家的画风并无多少区别，只是地域不同，但鼓吹“派”，拉山头，排斥异己，打击别人，这些所谓的“派”，必然走向没落，故本史不提倡“派”，偶然只提地区分别之意（派）。

（六）主张创作的理论基础，在哲学上以感性—悟性—理性的指导思想，探索古人的创作方法；在实践中强调“实对”与“悟对”，以现实主义与浪漫主义相结合的原则，求得“古为今用”，“史”、“论”一致，重视花鸟画的演变，以达到花鸟画发展的三个高峰。

（七）对古代画家，应以艺术成就来评定他的高低，不以官职论成就，除了涉及到历史事件，一律不提官职。中国历史上的封建意识，造成宫廷画家与其他的画家“朝”、“野”两派的对立，这种恶习，并不利于花鸟画的发展。事实证明，历史上赫赫有名的大画家，并不是因官高成名，恰恰相反，它损害了有才能的画家。

（八）“古为今用”，史实是不能变的，但对史的观点（看法）可以不同，从发展来评论，辩证地看问题，传统与创新、保守与变革、生活与艺术、画品与人品、因袭与借鉴、

内容与形式、形与神……这些都必须要在史论中得到恰当的论述。

《中国花鸟画发展史》只写到1949年。但由于一大批有成就的画家生于清末民初，卒于本世纪60年代前后，如齐白石、黄宾虹、潘天寿、林风眠、李苦禅、李可染、张大千、陈之佛等，为了史的相对完整，50年代后，粗略地勾画了一个轮廓。在这一时期，由于笔者工作变动频繁，对花鸟画的接触甚少，对那些老画家的情况不了解；而花鸟画亦少见，其中情况复杂，因素很多。就以潘天寿来说，受某些影响，曾去画年画，他的花鸟画创作到62岁为止，在“文化大革命”中71岁去世。幸而他的风格早已形成，45岁就风格鲜明，他的成熟期作品，都在40年代。以上这些画家40年代的作品是主要的，除张大千的情况不同，其他都有相似之处，这是一个论述的基础。

关于画论方面，在史论上，人物画论，促进了山水画的发展；山水画论，又促进了花鸟画的发展。这个事实说明了艺术、美学原理的作用，任何一门艺术理论达到美学一定的高度时，都是相通的。因此花鸟画史，也不能排除书法理论的启发。蔡邕书法的《九势》，也是对花鸟画转向写意的精辟见解（因此，我们还要注意音乐、戏曲的有关理论）。目前花鸟画本身的理论，还跟不上实践的发展，但绘画史论（如在形神、气韵、意境、笔墨、技巧等），早有丰富的画论为花鸟画打下了理论的基础。如果没有这些理论的先导，花鸟画也发展不起来。因此，不能孤立地去考察、研究花鸟画的成就。

民间的花鸟画，似乎应属“装饰画史”的范畴，我们只在壁画、彩陶以及较晚的帛画中提到，但未深入研究。这里是谈绘画花鸟，不是工艺花鸟画。但从花鸟画的创新来说，按照“触类旁通”的原则，缺少“民间花鸟画的影响”的内容，可能是个缺点。现代画大师林风眠先生就非常重视民间艺术对他的花鸟画风的启示。这里提示一下，作为画家的修养和画风的创新、画理与变法，是值得深入地研究的。

“古为今用，洋为中用”问题，古，画史是重视传统的；洋，我们也采用了中西交融与民族意识相结合的创作方法。我们反对狭隘的宗派，提倡“百花齐放”；但对个人风格来说，则应“一花独放”。

“花鸟画史”似已写完，但实未写完，也无法写完，过去为今之史，而今亦为将来之史。凡未写的，或遗漏的（如1950年后），寄望于以后的史论家评说。而现在的《中国花鸟画发展史》更希望读者、画家、史论家批评，或提出修正的建议，使之更为完善。

历代多少才子、志士、画家、理论家，在这一历史发展的道路上，辛勤地开拓、创造，从而留下了许许多多的杰作，使中华民族灿烂的艺术永放光彩。

姜 今

1999年5月20日，于广州美术学院，时年75岁

目 录

序	
花鸟画的孕育期	1
一、智慧的发现	1
(一) 彩陶形象	1
(二) 岩画形象	1
(三) 甲骨文形象	2
(四) 金文形象	3
(五) 小篆抽象化	3
二、龙凤艺术	5
(一) 晚周帛画《夔凤人物图》	5
(二) 战国帛画《驭龙人物图》	6
(三) 龙凤的演变	6
(四) 《诗经》、《楚辞》中的花鸟移情	7
三、铭旌装饰	8
(一) 西汉帛画《非衣》	8
(二) 西汉《洛阳卜千秋墓壁画》	9
(三) 东汉画像砖《渔猎图》	9
小结：这一时期的绘画与画论的发展	10
花鸟画的萌芽期	12
一、东晋顾恺之《洛神赋图》中的花鸟画及其画论	12
(一) 《洛神赋图》的艺术特点	12
(二) 顾恺之既是卓越的画家，又是卓越的理论家	14
二、南北朝刘勰《文心雕龙》对后来花鸟画的影响	17
(一) 《文心雕龙》的美学原理	17
(二) 刘勰在内容与形式关系问题上的创见	19
三、谢赫画论“六法”是花鸟画创作的先导	19
(一) “六法”的孕育与产生	19
(二) “六法”的相互关系及其实践与审美	20
四、北魏敦煌壁画对花鸟画的启示	24
(一) 宗教题材的世俗化	25
(二) 外来文化的民族化	25
五、隋代开启和导向工笔花鸟画的萌芽	25
花鸟画的独立期（唐代人物画、山水画、花鸟画分科独立）	27
一、花鸟画分彩色工笔和水墨勾染两种画风	27
(一) 花鸟画两种画风的形成	27

(二) 唐代的绘画与美学思想对花鸟画的影响	31
二、五代花鸟画分徐(熙)黄(筌)二体	34
工笔花鸟画高峰(宋代辉煌的工笔花鸟画)	39
一、宋代形成了花鸟画(工笔)的第一个高峰	39
二、两宋的画院	39
三、理论是实践的先导	42
元代水墨花鸟画(元倪瓒步苏轼之后尘, 写意画论的先声)	52
一、元代画竹的人格化	52
二、元代四大家用纸作画, 改变了写意的画风	54
三、倪瓒与写意画论的先声	56
写意花鸟画高峰(明遗民八大山人的成就)	62
一、群星璀璨的明代画坛	62
二、把写意花鸟画推向高峰的八大山人	83
(一) 惊人的革新者	83
(二) 八大山人的美学思想	83
(三) 对后世的影响	85
(四) 八大山人的风格	85
(五) “三耳”论辩	86
三、石涛和他的《苦瓜和尚画语录》	88
四、明代花鸟画的美学原则	92
(一) 中国画的目的性	94
(二) 笔墨的转化	95
(三) 艺术的个性与物质因素	95
(四) 无形之形	96
(五) “意境”是中国画之魂	96
(六) 反映论与创造论	97
花鸟画的发展(清“扬州八怪”的影响)	100
一、清初, 明遗民在绘画领域中的影响	100
(一) 叛逆精神	101
(二) 反保守, 反复古, 但不是反传统	101
(三) 在艺术上强调创新, 自立门户	101
(四) 虽然当时书画已进入市场, 但并不是惟利趋势	101
二、清代花鸟画的格局	102
三、“扬州八怪”及其三位杰出的代表	105
四、清末三位杰出的画家	117
五、清代花鸟画发展的特点	127
六、清末民初花鸟画创作的美学问题	128
(一) 破与立	128
(二) 雅与俗	129

(三) 写与画	130
(四) 形与意	130
(五) 视与识	130
(六) 面与线	130
(七) 人与画	130
(八) 空白之境	130
近代、现代花鸟画（清末民初及部分现代花鸟画的发展）	131
一、近、现代花鸟画与笔墨、色彩、构图的革新（兼论八大山人画的特点）	131
(一) 取势	132
(二) 递情	133
(三) 交锋	133
(四) 接气	134
(五) 极化	134
(六) 屹立	134
(七) 运动	135
(八) 收放	135
(九) 偏重	136
(十) 画外	136
二、近代（含部分现代）有影响的画家	138
三、潘天寿的继承与革新	155
(一) 风格形成	156
(二) 策略分疆，界定得法	157
(三) 欲霸四方，取势传情	158
(四) 连横合纵，分寸必争	158
(五) 意在画外，虚夺实取	158
(六) 格局通变，突出笔墨	160
(七) 出没连断，贯通其意	160
(八) 空透惊险，活眼虚灵	160
(九) 醒透在智，惊险在法	162
(十) 感应格高，情思所归	162
(十一) 构图雄奇，气势磅礴	163
(十二) 画外之音	163
四、现代花鸟画的几种画风倾向	165
五、以史为鉴，探讨花鸟画发展史中的问题	167
(一) 画风与画派	167
(二) 美与丑	168
(三) 写生与提炼	168
(四) 传统与创新	168
(五) 中西融合论	169

(六) 理论与技术的关系	169
(七) 人品与画品	170
(八) 史与用的结合	170
六、文人画释疑	171
(一) 何谓文人画	172
(二) 有关文人画的探讨、研究	174
(三) 写意花鸟画理论孕育时期 (苏轼、倪瓒画论对写意画的影响)	180
花鸟画的演变	182
一、花鸟画演变的特征	182
(一) 原始花鸟画	182
(二) 花鸟画的寓意	182
(三) 人物画对花鸟画的启示	184
(四) 山水画、花鸟画在认识上的异同	184
(五) 工笔花鸟画的兴衰	185
二、写意花鸟画的演变	187
三、指画别趣、工具与画风	188
四、宗与派	189
五、花鸟画技巧	190
(一) 工笔花鸟画技巧	190
(二) 写意花鸟画技巧	191
六、花鸟画的继承与发展	197
七、形辩	200
八、花鸟画题跋	203
(一) 诗词	203
(二) 题跋	206
(三) 款式	207
(四) 印章	208
结语	210
一、花鸟画之祖	210
二、高潮与高峰	210
三、为史实翻案	210
四、花鸟画发展分期	210
五、史论的意义	211
六、评论吴、潘	212
七、图录难处	212
八、画与画材	212

花鸟画的孕育期

一、智慧的发现

(一)彩陶形象

彩陶是新石器时代的产物。旧石器时代到新石器时代,有一个相当长的时期,人类的生活也得到了相应的发展,彩陶的出现也象征着生活安定了些。在西安半坡所发现的遗址,有圆型屋,有规模较大的彩陶窑,有鱼钩。这个时期,有贝币,证明彩陶有了买卖(或是以物换物)。半坡遗址靠近西安东郊沪河边,是距今约六七千年前的氏族村落。鱼是当时生活的一个重要的资源。这时已不是狩猎、游牧生活时代,而是定居的农业生活时代了。从当时彩陶的造型、绘制来看,已相当精致,艺术性也较高。彩陶上,主要是鱼纹,由较写实的鱼形,到鱼形变异,演变成许多的几何纹。其中有人面鱼纹,表现了当时的生活含义。

这就是说,人类对自然的生物形态的认识,首先取决于生活条件,即生存所必需的食、衣、住、行(包括搏斗和保护自己),这是前提。以往的不少学者在探讨艺术起源时,曾有爱美说、图腾说、游戏说、劳动说、生殖说等等。艺术起源的因素是复杂的,不是某一种单纯的说法,而是多因素的。对造型艺术来说,持图腾说者居多,但事实证明艺术并不是起源于图腾崇拜物,而是由生活条件的因素所决定的,半坡鱼纹衔在嘴上就能说明这一点。人类对自然的关系——爱好与憎恶都是从生活着眼的。至于图腾到各种神和宗教的出现,那是后来在生活中人对自然现象无法了解和解释时,才逐渐产生的。爱美和装饰是有关系的,从半坡窑址大堆陶片和出土的数量可想到当时彩陶的绘画装饰美,是为了有利于交易(买卖)。在素陶时期就谈不上装饰了,素陶造型也不及彩陶的美。在这个时期的彩陶,有水纹、网纹(鱼网),

偶然有水边的鸟纹,而大多是鱼纹、羊纹、马纹、犬纹、鹿纹。

另外,值得注意的庙底沟彩陶是花叶纹。这里有一个问题,由于半坡的鱼纹出现,就有人推测庙底沟的装饰是鸟形演变出来的,把绘陶时偶然笔画的点与叶连结起来认

为是鸟形的演变。其实从大量的弧线与点构成的图案来看,已明显看出是花叶纹的排列(点是花,三角弧线构成了叶),这是从整个装饰风格而言。而当时的生活中,鱼和花果在转入农业社会时与五谷都是非常重要的,但谷物装饰在形态上比较难于突出其形态之美。当然还有类似谷物的装饰,也偶然有类似鸟的形象。而马厂的蛙形纹的演变也是突出的,直至今今天农民是喜爱蛙的,因为蛙除害虫,诗人把蛙声比作丰收的象征,“稻花香里说丰年,听取蛙声一片”。这都不是什么艺术起源于图腾,而是赞美自然对人们生活的美。

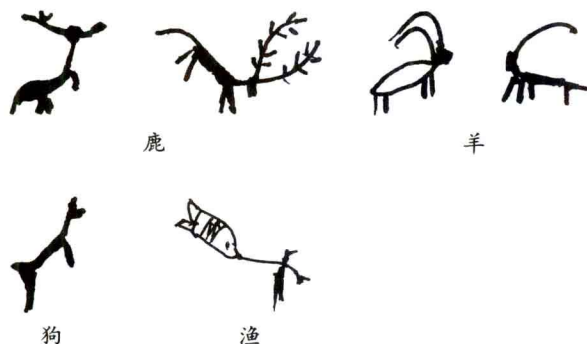


彩陶花鸟装饰给我们的启示:从人类在原始社会对自然、生活的态度,使我们认识到艺术的起源、功能和审美的作用,从而对艺术的发展才有可能进一步去认识。这就预示着物质向精神转化的开端,是花鸟画的雏形。

(二)岩画形象

岩画,过去是不重视的,因为它画在洞壁上或露天的岩石上,由于它的制作材料不及刻石的耐久,难于确定它所出现的时期;但它毕竟存在,一说它大约出现于新石器时代,一说它是在铁器时代晚期,尚不很清楚。在我国古文献中,已提到过“画山石”。北魏地理学家酈道元,在《水经注》中说“山石(指北方山中石)之上,自然有文,尽若虎马之状,粲然成著,类似图焉,故亦谓之画山石也”。这种图形的发现,最迟也在北魏之前。它所反映的内容,

多是狩猎，那还是较早的。岩画在我国的新疆、甘肃、广西、贵州、黑龙江等地均有发现。它的描绘技法比彩陶幼稚，但反映了当时的生活，画的动物有鹿、马、羊、鱼、人等。



岩画完全证实了人类原始生活是为了生存而斗争；亦同时证明了它所出现的时期，并不是图腾崇拜的时代，这当然也就谈不上审美。它可能与那洞穴石刻杀伤的老虎（箭射伤的），可用来教育后人怎样狩猎有关，让人识别哪些是温驯的羊、鹿，哪些是猛兽；或者画此（刻此）与表功等等有关。但不管怎么说，它在观赏者的心中留下了艺术的种子，所以我们觉得它是可贵的。

岩画的制作方法有两种：一种是在岩石上刻凿，因刻石不易风化。另一种是颜色画，但颜料较易脱落。目前还只能从甲骨文或其他出土文物（如青铜器等）的旁证来测定岩画的年代，虽暂不能定论，但它毕竟是古代的一种较原始的艺术。

（三）甲骨文形象

绘画的起源在先，文字在后，但文字的诞生，几乎和画是分不开的，所以有人主张书画同源说。的确在彩陶的装饰和岩画中都未发现文字，也许那些画就是文字吧，因为它表达了各种意念。

因此，甲骨文就是最早的象形文字了。

甲骨文的创意比较深，而且能传达卜辞（卜卦的含义），文字的结构相当完整。因而可想到在甲骨文之前，还可能有一种从画过渡到较浅的更简单的文字，但至今尚未发现，有待将来出土文物的证实。因为发现甲骨文的时间还不长。

从甲骨文到钟鼎文，虽变化很大，还是可以看到它的变化脉络。尽管是一种传达语言的工具，但它确是一种精心的艺术创造。它的构思、造型、变象、转意，其艺术手法是惊人的。它不仅指事、象形、依声，更重要的是转意，传达深睿的思想，真是有形、有色、有声。这种艺术的文字，是世界上独一无二的，它把人生中所见到的、所听

到的、所想到的都鲜明而又含蓄地表达了出来。这是艺术造型的范本，对中国绘画的发展是一种潜在的动力。它的关键是在美学的价值上，值得我们深入地研究。

甲骨文刻在龟甲和牛骨上，因骨质坚硬，只能用锋利的尖刀刻线，曲线较难刻，直线较易刻些，所以大多文字是直线构成，这就形成了方块字的格局。也由于这个原因，对物象必须求简变形，这就不能不随刻而简化——向符号发展。这种刻线的刀、骨味，产生了一种审美的风格，使文字得到了艺术变形构思和刀骨刚健的韵味，因而它不只有识别记事的功能，而且具有审美的价值。



甲骨文发现较晚，已得到字形4000多个，但其中已经释定的、并为学者所公认的字，仅有1000左右，可能还有未出土者，因此，它还没有金文的丰富。但从已知的甲骨文的艺术意义来说，也是够丰富的了。它的造型创意，给我们创作花鸟画以很大的启发，值得我们注意的有两点：

1. 象形

文字把形象简化、典型化，这种形象演变，最后达到符号化，把一件事物的形引申到事物的含义中去，这对绘画的构思有很大的启发。也就是说，没有停留在貌似表面的现象上。其实，我们作花鸟画，也并不是一种纯客观的描写，而是要表达作者的思想感情。甲骨文的造型，开始向深化发展。

2. 转意

文字不仅表现了客观事物,从自然现象的本身来看,它还可以转化到别的事物中去。这种“转化”,在艺术的构造和美学的深化上,对形象思维起着独特作用。今天有些人只知道把花鸟画得很像,以为把葡萄画得像照片一样,就达到了画花鸟画的目的;并以为就有了高超的本领。如把这对甲骨文的创意来看,竟是多么肤浅、幼稚而可笑。甲骨文把形象思维扩大了,真是杰出的创意。

 鹿在奔跑,扬起的灰土泥沙,就是“塵”。此字画了一只鹿的动态,其含意已转到“塵”的另一种情境去了。

 命令的“令”。古代君王下达“圣旨”,臣民是跪着听的,所以此字描绘了“人”的聆听状。命令如山倒,岂可违抗。

 车子不断行进就是“连”。它是用车行的情况来说“连续”不断的意思,目的不在车形上,而是在车的运动上。

 “黍”是人们的主要粮食,它显得多么丰满,看到这个字真有丰衣足食之感。它还告诉人们,黍的收获,还要注意根下的水分的,连栽种方法都暗示了,显示了创字者的一片苦心。

 监,这个人在认真地、纹丝不动地在看守着器皿里面的东西,这就是监察、监督、监守。它不是一般的观看,而是有责任的观察。绘形测意,“监”即古文之“鑑”,镜也,用器皿盛水以当镜,窥其形。

 葩,花开的样子(将圆形的花○改为方形□),形象是如此的概括。有一点值得注意:方块字的形成与甲骨文有关,因刻骨头方形较易,而圆形较难之故。如“𨋖”(车),必须要轮子才能说明车,其他能变的都将圆形改为方形,这是刻的工具的局限所形成。

这些甲骨文很美,圆、方、曲、直在中国画的美学上,有很深的内涵,对我们绘画的创意,甚至是绘画的目的性、创作意图、客观形态与作者的思维的体现,都是非常具有启迪作用的。

(四)金文形象

金文,也就是钟鼎文,它是刻铸在青铜器上的文字。它较接近于甲骨文。在秦之前有石鼓文,“周宣王时史籀作颂纪功,刻石为鼓形,凡十镌文其上”,是为大篆;李斯将大篆改小篆之前,比金文繁,是大篆的另一种风格。甲骨文以殷的卜辞多,而金文是殷周至秦汉的铭文多,石鼓的数量少。因为生活中青铜器多,所以金文也发现得多。

钟鼎文又称大篆,已是系统的文字了,这是甲骨文的一大嬗变。其结构严谨,造型优美,艺术性相当高,虽然它有甲骨文的遗意,但形象更典型,而且从具象逐步向抽



象转化,这是造型创意的可贵的发展。

 帝字是反映农业社会的,其象形是树上结的果实,含意社会生活的最高形态,因而以帝作为权力的象征。原字义为开花结果,是一种美好的象形字。文字的创立,近乎一种花鸟画的符号化,由于它的含义深,造型美,想像丰富,结果产生了书法,终于发展成为我国一种独立的艺术。

(五)小篆抽象化

从秦朝起,李斯感到大篆太繁杂,对秦始皇统一天下的施政文牍行文不便,所以他当宰相时,就提出了文字改革,采用了简化的小篆。

简化的小篆,由原来的象形递变,向符号发展,文字的形象也就向抽象转化了。

甲骨文——金文——小篆——隶、楷——行——草
象形 转化 抽象

甲骨文(此文之前可能还有一种图画文字),是由自然形态的岩画(包括洞穴壁画)和彩陶画演变成文字的一个阶段。岩画和彩陶画时期是没有文字的,到甲骨文的出现还应该有一个很长的过渡,因为甲骨文已相当完整,这种突变是不可能的。但甲骨文到钟鼎文发展逻辑是衔接得很紧的,大篆到小篆的改革,文字向抽象过渡到符号化阶段,象形—依声—转意,也就产生了“六书”的构成理论,对艺术造型学是一个非常完整的体系。在美学上,这种符号没有像拉丁文字(以及其他各民族的文字)单一地向文字符号发展,而是由于这一理论具有美学含义,思维形象高度发展即使之成为书法艺术。在中国古代的文化中,画有

“六法”，字有“六书”，教有“六艺”^①，诗有“六义”^②，经典有“六经”^③。

六书《汉书·艺文志》：“周官保氏，掌养国子，教之六书，谓象形、象事、象意、象声、转注、假借，造字之本也。”《国礼》郑玄注引郑司农云：“六书者，象形、会意、转注、处事、假借、谐声。”《说文·叙》云六书：“一曰指事，二曰象形，三曰形声，四曰会意，五曰转注，六曰假借。”后来班固、陈彭年、郑樵等把“象形”放在第一位，从文字的起源来说，这是对的，用这六种方法，创造了现在通行的文字。“象形转意”也就成了中国造型艺术的美学法则了。

注① 六艺：《周礼·地官·保氏》记保氏官以礼、乐、射、御、书、数为六艺。

注② 六义：《周礼·春官宗伯·大师》以风、赋、比、兴、雅、颂为六诗，称六义。

注③ 六经：《庄子·天运》篇，即在诗、书、礼、易、春秋之外另加“乐经”，称六经。

象形 文字的形象，好就好在它“不逼真”，它抓住了形的神态，删去了所有的细节，只有一两条主线，它不是直观——但一看就知是什么，而是要使人略微思索一下，才有答案。例如：“𠂔”（马）既像又不像；“𠂔 𠂔”（牛羊）只是一个头的正面，并没有把整头牛、羊画出来；“𠂔”（街）房子是抽象的，在路口上有两个脚印，真是一幅绝妙的现代构成派的画面了；“𠂔”（禾）强调垂首的穗，使人想到一串重重的谷子挂上面多么的美；“𠂔 𠂔 𠂔 𠂔”（日月山川）像有趣的儿童画。由形向符号转化，如：“𠂔—𠂔—𠂔—𠂔”（龙）。“𠂔”这个符号很生动，也很美，是高度概括的形象。文字，它的目的是要告诉人们“它是什么”，而绘画并没有这个要求，为什么画不能给人多留一点想像的余地呢？八大山人画的花、鸟、鱼似是而非，欣赏者可以自由地去想像。文字是一种严格的“媒介”工具，它却能如此生动地引人“多思”，这个美学问题，值得我们思考。

形声 六书最初由《汉书·艺文志》提出，值得我们注意的是前面四书都是用的“象”。形声，它叫象声。还有象形、象事、象意。这就是说都可以从“象”来考虑。其实最抽象的音乐，也有一个“象”的问题，它是通过对人的感觉经验（包括视觉形象与触觉形象）来体现在音乐之中的。所以，“形声”实际上也是一种音乐的概念；“江河”是以流水的声音而构成这两个字的。齐白石画过蝌蚪由山泉中流出，即是画“蛙声”的表现。声音既能创字，又怎么不能作画呢？

会意 《说文·叙》曰：“会意者，比类合谊，以

见指撝，武信是也。”“𠂔”，是“定功‘戢’兵，故止戈为武”。“信是诚也，从人，从言”，人言有信。又如一个人把戈放在肩上站立着就是“𠂔”，卫戍的意思；如果把戈拿在手上向前“𠂔”就是“伐”，即讨伐进攻的意思了。这两个字的形象都是“人”与“戈”的结合，但意义就完全不同了。还有如两只手向内“𠂔”，是拱手作揖的“拱”字；如果两只手向外“𠂔”，就是向上攀的“攀”字了。两个字形结构相似，但其“意”完全不同。作画更要求重视取意，齐白石画“不倒翁”，主要骂贪官，着眼于意。

指事 象事，是“视而可识，察而见意”，如上下二字，“一”横像置物的东西，物放在上面“一”就是“上”，放在下面“一”就是“下”（亦可作丄 丅）。又如太阳从地平线上升起“旦”就是“旦”，太阳落到草里“暮”就是“暮”；“木”下加一横就是“本”（根），“木”上加一横就是“末”（树梢），如果把“木”中间捆起来“束”就是“束”了，它说明了事理。

假借和转注 这两条造型的方法，非常之大胆。它解放了人们的思想，可以不受任何形态事物的拘束，可以把没有的东西，没有的字，借别的形态事物来代替；也可以由一事物、形态转到另一事物、形态中去。古人在这方面是非常聪明的，是一种智慧的闪光。例如：

尊 原是一种高贵的酒器，后来引申为贵重位高之义，借为尊敬之尊了。

卑 原即婢，是一种贱的酒器，后引申为轻贱位低之义，借为卑贱之卑了。

主 原系古烛字“𠂔”，灯中火也，后借为君主之主了。

则 它由刀、贝组成，贝是古代的货币，金文与籀文“𠂔”，是以刀毁鼎之象，伤害也，因之古“则”字即“贼”字，后来古书中借用为连词。

这种假借，甚至是采用反义的。

无 “𠂔”，丰也，从林“𠂔”，或说规模字，从大，“𠂔”数之积也，林者木之多也。《商书》曰“庶草繁无”，是丰盛的意思。

秦代李斯写碑，讳亡，为了讨好秦始皇借无字为有无之无字，把一个丰盛之义的字作为消亡之用。而今谁也不知道是一个反义字了。

“假借”的构想是非常浪漫的，再看“转注”，它是一种转象。它超越了自然形象的局限，从形一意一义转入异化的境界。

凤一鹏一朋，它原是一个字的转变，都是凤字。《说文》：“凤，神鸟也。”许慎说：“凤飞群鸟从以万数，故以为朋党字。”“凤”字经过“鹏”而变成了“朋”，“朋”是“凤”抽象化的结果。许慎之说可能不确切，但朋字在



古代作风字用，篆书还保留着这种意象。

从文字学的诞生和发展，可以看到它的艺术素质，它直接影响到绘画的创作和审美。许多文字确是一些巧妙的花鸟画(包括各种动物画的雏形，它虽没有像绘画那样的要求独立欣赏。而书法在2000年前却形成了独立的抽象艺术。这一点，它是远远地跑在绘画的前面，它在美学上具有很重要的地位，甚至在后来的每一代，书法都成了绘画不可少的修养基础。在中国画的发展中，线条的美学价

值也是来自书法的，它比绘画发展得更快，在美学原理上蕴涵着深容的思想。可以这样说，中国画的发展是离不开书法的，它是构成中国画这栋雄伟建筑不可缺少的最有力量的支柱。

象形文字，对绘画的影响是深刻的，直到今天，它还有许多美学问题，值得我们探讨。特别是花鸟画，它还没有达到文字符号那样深刻变象的程度，这可以归纳为下列几点：

1. 形象的典型性；
2. 夸张简化概括；
3. 从具象向抽象转化；
4. 认识自然，不是模仿自然；
5. 造型创意；
6. 符号化传达思想感情；
7. 具象—意象—抽象；
8. 假借，转意—变异。

花鸟画，可以从这些方面进行研究，这也是文字给我们留下来的丰富的遗产，理论上的创造性，它一直是中国画美学的渊源。

二、龙凤艺术

(一)晚周帛画《夔凤人物图》

在过去的美术史中，秦汉时代虽有艺术鼎盛时期象征的石刻、青铜器、漆器等工艺美术，但遗憾的是中国画只有文字的记载，而看不到绘画的原作。

1949年春在长沙东南郊陈家大山周家内发现了一幅最古、也是最珍贵的帛画作品。这幅白描人物龙凤图，它的艺术性、装饰性风格、描绘技巧等都高于后来马王堆的帛画。从花鸟画来说，更是一幅浪漫色彩浓郁的杰作。

这幅画的内容有两种说法：

一是郭沫若的分析，认为夔与凤是善恶之斗，而且是善者取胜，凤占了主要(优势)的地位，而夔败于一旁，意即歌颂了死者——贵妇人的美德。郭说是依据《左氏春秋》“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸”。这就是使人知道善恶。故帛画表达了“神奸”(善恶)之意。

另一种分析，则认为是龙凤引导死者升天，含有招魂的意思，它反对郭氏之说，只从招魂祭祀的角度来看待这一幅装饰画。现在姑且不论哪一种见解的确切与否，我们只从花鸟画的角度看，凤的姿态是生动的，展翅高飞，确有昂然之势，造型有装饰性，但用笔(线条)却有绘画性，



晚周 夔凤人物图

不呆板，极其灵活生动有力；人物的用线、黑白处理也很美，比例、空间、疏密、取势都非常精巧，既严谨又奔放。可见当时绘画水平是相当高的，与后来马王堆帛画相比，很明显它不是出自工匠之手，是一幅极其完整的作品。

这幅画，现在还不知道它是做什么用的，是纯欣赏的呢，还是招魂的？但从它的长短尺寸比例形式来看，又不是铭旌，所以很难说明它的性质。画于1949年出土，1950年根据盗墓者说，这幅画原是放在一个陶罐里的，这个陶罐，与战国青铜器陈侯午（也即是齐威王的父亲齐桓公午）敦相似，铭文“𨛵𨛵”，故帛画属于晚周之作。

由于以上这个原因，从考古来说，它的价值没有马王堆帛画高（不是现场发掘的），但从艺术价值来说它比后者高。不管怎么说，它是一件稀世的珍贵作品，从画风及其装饰夔凤、人物的特点来看，晚周的推断是可信的。这就是使绘画史从东晋推前了700年至1000年的论据。从中可以窥探到花鸟画孕育时期的概况：花鸟画经历了装饰画（人物、花鸟、山水合一的阶段）、典型化、变象的演变过程。

这幅画虽有人物，但凤是主要的，它不是后来石刻像鸡的形态，而是有点像孔雀（特别是尾部），是一只美丽的大鸟。夔龙画得并不美，也不像后来张牙舞爪的龙，没有进入程式化，证明是最早的龙。它没有歌颂龙，而美化了凤，这与画的主题有关，艺术技巧和构思的成熟性，证明绘画在晚周战国时期有很大的发展。

（二）战国帛画《驭龙人物图》

这幅画于1973年5月在长沙子弹库楚墓出土。它描写了一危冠长袍男子，手持缰绳，立于龙舟上。龙首因年久腐蚀不清，但有高昂之势；龙尾立一鹤（可能是鸂鶒）。龙前方画一鲤鱼，画上端有华盖。龙舟迎风前进（向左），华盖下飘带向后，惟有鹤反向而立，这明显是含有寓意的一幅作品。

当然，这里所画的龙舟，不是后来竞渡的龙舟，这倒是描写死者风貌之作，乘龙升天而去。屈原在《九歌》中说：“乘龙兮骖鳞，高驰兮冲天。”反映“天游之思”。

这幅画的鱼是白描勾线，比较呆板；鹤是写意的，生动一些。整幅画构图松散，用线、情势和装饰性都不及《夔凤人物图》帛画精彩，但它可贵的是与《夔凤人物图》为姊妹篇，从考古的价值确定了两幅画的地位，对中国绘画的发展，是强有力的实证。

这两幅画，和同一时期伟大诗人屈原的浪漫主义的神话是同一种风格，如《东君》“驾龙舟兮乘雷”一样，想像丰富，鱼和鹤的两种表现方法，也是花鸟画发展的雏形迹象。



战国 驭龙人物图

（三）龙凤的演变

龙凤对中国古代造型艺术影响是非常深广的，前面所谈的两幅帛画，龙凤都占了主导地位。后来有专画龙的画家。传陈容画龙，以多作风云变幻中腾攫而起姿态闻名。此外，还有《叶公好龙》的故事。龙凤在绘画中虽未得到发展，但在工艺美术中却“统治”了一个很长的时期。

龙是一种什么动物呢？自然界虽有恐龙，但与画中龙相距甚远。龙凤的神化，可能与《诗经》、《楚辞》有着直接的关系，当然《诗经》与《楚辞》也是从生活中来的，它反映了人们的理想与愿望，龙凤象征着美好的事物。《离骚》中有“为余驾飞龙兮，杂瑶象以为车”、“麾蛟龙使染津兮，诏两皇使涉予”、“驾八龙之婉婉兮，载云旗之委蛇”，这都是形容龙的力量而借龙以飞渡。龙可以搭桥，可以远飞，可翻山倒海，八龙驾车，旗帜招展，甚为威风。龙既可上天，也可下水，不怕烈火，也不怕风雨，甚至可以呼风唤雨，它的力量无比。因此，后来就被作为帝王的象征。于是，龙冠、龙袍、龙床、龙椅、龙印等等都成了御用品。此外，北京有九龙壁，孔庙有石雕龙柱，故宫每座殿前有龙升降的大陆阶，天安门有龙的华表。龙，这个