



巧丽的帖学书法逐渐厌弃，开始把目光投向那些断碑残碣。碑学书法呈现出完全不同的审美取向——即对“古”与“野”的企慕与追求。和文学上的复古运动一样，碑学书法对“古”的追求实际上是以古为新。伴随着金石考据之学的兴起，道、咸之后的书法领域好古之风与日俱增。康有为描述他自己“南还游扬州，入焦山，阅周《无专鼎》，暗然浑古，疏落欹斜，若崩云乍颓，连山忽起，为之心醉”。这是当时书画家们最为典型的审美心态。与“古”相关的，是自然、真率、深邃、典雅等审美境界。碑学书法的视野十分宽广，唐以前的一切金石文字都是其取法对象，包括许多名不见经传的民间书法。康有为说：“魏碑无不佳者，虽穷乡儿女造像，而骨血峻宕，拙厚中皆有异态，构字亦紧密非常，岂与晋世皆当书之会邪？何其工也！”与帖学经典的温文尔雅不同，这些金石文字乃至民间书法，呈现的是质胜于文的“野”的意趣。与“野”相关的，是朴素、雄强、浑厚、劲健、放逸甚至丑拙等美学风格。总之，在对碑学书法的狂热追求中，书法家们发现了比帖学书法远为丰富的审美内涵。在书、画联系非常紧密的时代，书法领域审美观的改变，必然给绘画艺术带来巨大的冲击，引领或启发绘画艺术新风格的产生。

尽管清代书法对绘画的影响是持续而多方面的，“以书入画”的艺术理想最终实现还须通过书、画兼擅的人来完成。清初八大的作品已初见端倪，石涛、金农也有所尝试，直到清末民初，才达于极盛，产生了赵之谦、吴昌硕等“以书入画”的代表性人物。赵之谦在书、画、印等方面俱能开风气之先，他将篆隶书法厚重迟涩的线条用在花鸟画中，画面古朴、典雅而具有金石气息，与此前秀丽、妍美的花鸟画风格大异其趣。吴昌硕更高呼“直从书法演画法”，比起石涛的“画法关通书法津”，他的主张更为鲜明。吴昌硕用累年积功修炼而成的篆籀线条大胆挥洒，形成了老辣纷披、雄强恣肆的崭新风格，在实践上彻底完成了“以书入画”的艺术理想，把文人画推向一个新的高度。赵、吴之外，清末民初“海派”画家群体中虚谷、蒲华等人，都显示出书、画风格的高度统一，且具有突出的个人面貌。对书法的借鉴与融合，为沉闷的“文人画”带来了无限生机。

“以书入画”在现代得到了很好的延续和发展。黄宾虹、齐白石、潘天寿、陆俨少、李可染等有着杰出贡献的画家，都主张和实践这一传统。即便如徐悲鸿、刘海粟等力主学习西方绘画的画家，其中国画创作也时时可见碑学书法的痕迹。现代花鸟画创作，吴昌硕一路追求金石趣味的画法一直占据主流，并取得了丰硕成果。山水画创作更因借书法之力而出现新变。黄宾虹认为：“笔法成功，皆由平日研求金石、碑帖、文词、法书而出。”他在写给傅雷的书简中

也强调：“画源书法，先学论书；笔力上纸，能透纸背；以此作画，必不肤浅。”其“燥裂秋风，润含春雨”的笔墨追求，“浑厚华滋”的深沉境界，与其对金石书法的深度研求有着直接的关联。李可染的绘画虽自写生而出，但在其成熟的创作中，那些积点成线的战掣笔法，与其具有浓重金石意味的书法线条何其一致。此外，“以画入书”在现代画家中也十分常见，如石鲁、赵少昂等，虽不以书名世，但其书与画在用笔和意趣上都十分统一，这大概是“书画相通”在现代产生的流变。

从张彦远提出“书画相通”的观点，经过历代诸贤的推波助澜，加以董其昌对文人画抽象化与程式化的推动，“以书入画”的艺术理想在明末清初终于初见端倪，在清末民初得以全面实现，并在现代中国画创作中得到延续和发展。一千余年以来，“以书入画”从理想到实现的过程，与文人画的发展演进过程相随相伴。不仅给文人画在技法上的革新带来了外部推动力，也赋予文人画以深刻的人文内涵和强烈的表现性。当然，“以书入画”对于中国画“绘画性”的消解也显而易见，这一弊端从一开始就已经存在。

物极必反，盛极必衰。书法在当代中国画创作和教学中的严重缺席已是不争的事实。一方面是由于当代画家群体的知识结构和艺术修养发生了根本改变，书法因脱离实用而失去其普遍影响力，已不再成为画家们朝夕相亲的艺术形式；另一方面在西方绘画的影响以及现代展览机制的利益驱动下，写实与画面视觉冲击力成为中国画的主导追求；此外，在现代快节奏的生活环境下，笔墨之妙也逐渐淡出人们的审美视野。书法与绘画在经过兄弟情深的交融之后，又开始了相忘于江湖的疏离。

那么，“书画相通”在今天是否只能成为田园牧歌式的怀念？书法是否在“得鱼忘筌”之后理所应当结束它对中国画的继续影响？

实际上，书法与绘画中共性的部分从来没有因为时代的影响而改变。笔墨（或笔触）所具有的独立审美价值，由表现性而带来的艺术风格的独有化等等，都是书法与东西方绘画的共同点。只是当代社会国画家与书法家身份的剥离，现代美术教育体制对书法的漠视，才造成了书法与中国画各自独立发展而几乎互不相涉。虽然“书画相通”的现象随着那些艺术大师的逝去而辉煌不再，但这一观点在今天仍有许多赞同者，也有一些画家或书法家积极地进行着实践。无论如何，我们应当看到，书法艺术中包含的丰富的线条之美，纷繁的艺术风格，深邃的艺术境界，对于丰富中国画艺术语言，建立个性化艺术风格，仍将会提供不可替代的借鉴与启发。

早期花鸟画图像形式分析

陈福春

对于我国早期花鸟画形态，已有很多专家予以关注。但这些论述，多是从古代文献上寻找证据做纯理论的讨论，或者是结合考古发现的新材料去印证文献。在实物资料与理论探讨均有所推进的情况下，从纯形式角度对早期花鸟画进行的研究却显得薄弱。

所谓形式，即相对于内容而言，指事物的组织结构和表现方式。通过形式分析，我们可以更具体地去研究一件作品为什么好，好在哪儿。并且还可以追溯其风格产生的历史渊源、演变缘由及其规律

等等。基于此，以花鸟画本体为着眼处，选择具有代表性的早期花鸟画图像，并对其形态特征及其意义作初步的分析。

一

要进行早期花鸟画的研究，首先要界定早期花鸟画的概念。这包含了两个方面，一个是花鸟画的界定，一个是早期花鸟画的界定。对于什么是花鸟画，专家之间也是有着很大的分歧的。比如对于“花鸟画”是否应该包括鞍马画，大家的意见就并不一致。现在通常的



看法是,中国画主要分为山水、人物、花鸟三科,其中花鸟画就包括了山水、人物之外,以表现动、植物为主的所有描绘对象。但在本文中,却仍以“花”、“鸟”为主。

那么所谓的“早期”具体是指什么时期呢?唐代之前是否可以称为早期花鸟画呢?从出土的一些考古资料可以观察唐代之前花鸟画未成形时的基本面貌。比如新石器时代一些绘有鸟、鱼、蛙及植物纹样的彩陶,青铜时代铸有动物(包括想象中的动物)和植物纹饰的青铜器,先秦时代描绘了龙、凤等纹饰的丝织品,秦汉时代绘有花木、鸟兽的墓室壁画、画像石、帛画等等。到了魏晋南北朝时期,很多大画家都画过花鸟画,虽然作品早已不见,一些画名却在《历代名画记》中流传下来,从这些记录来看,很容易误会此时的花鸟画已经独立出来。其实不然,比如当时流行的《凫雁图》、《鸂鶒图》,其实就是“战国、秦汉以来早已熟悉的题材”,而所谓《杂鸟兽图》、《杂异鸟图》“当是《瑞应图》中珍禽异兽的发展”。可以得出这样的结论,唐代之前的花鸟画尚未成熟,最多只能算是萌芽。而萌芽的时间则可上推至原始社会的新石器时代。

童书业先生曾经明确表示,“花鸟画确立的时期,大约也在唐代”,据童先生统计,《唐朝名画录》载,能画花鸟一类的画家多至二十余人,其中以唐代晚期的边鸾最为著名,成就也最大。根据记载,边鸾“少攻丹青,最长于花鸟,折枝草木之妙”。折枝花鸟画的出现,对于花鸟画的意义非常重大。“折枝”概念的提出,也是证明花鸟画在唐代独立(从陪衬地位走向独立)成科的重要理论依据。边鸾之外,比较著名的唐代花鸟画家还有擅长画仙鹤的薛稷、画鹰名手姜皎、擅画墨竹的萧悦、唐末蜀地的刁光胤与滕昌祐等人。

一般认为:“唐人所写的画史画论中已经将‘花鸟’作为独立概念提出和使用;根据画史记载,这一时期出现了许多擅长花鸟的画家,并向专业化发展。同时,也有大量花鸟画作品得到记录,并有了一定的评价标准,因而花鸟画科确立的时间应在唐代。”

二

根据传世作品来考察早期花鸟画的基本面貌,是最接近于当时艺术水准的方式。不过可惜的是,此时独立花鸟画作品早已不存。由此,我们把视线移向一些传世人物画中的花鸟补景,从中推测当时花鸟画的面貌。

唐代画家周昉的《簪花仕女图》,是一件非常杰出的作品,在中国人物绘画史上,具有极其重要的价值。画中的花鸟补景也同样精彩。“白鹤”和“小狗”,以及“盛开的辛夷花”,三者的描绘均具有很高的艺术水准。在技法上以“勾线填彩”为主要手段,用笔简约概括,却状写生动。假山石勾皴稚拙,花瓣和花叶的勾描,流畅而有书写意味。其生动程度,比之黄筌的《写生珍禽图》有过之而无不及。

唐末画家孙位《高逸图》里面的花鸟补景,主要有两处,第一处的假山,是典型的早期山石风格。芭蕉茁壮,有婀娜之态,用石绿罩染,颇显厚重。第二处补景,山石的用笔与第一处迥异,运笔非常迅捷,是后世李成、郭熙一派的感觉。菊花的花瓣四向展开,线的长短促成了节奏韵律并涵盖了透视变化,张弛有度,还淡淡罩染了石绿色。有装饰风格,有程式化处理的手法,笔法的纯熟和水墨表现,堪称花鸟补景的最经典之作。

三

依据考古发现的实物资料来研究早期花鸟画的风貌,运用的是

现在流行的美术考古方法。

在此选出四件代表作品,略作分析。其中第一件属于墓室壁画的补景,第二、三件属于墓室壁画中的花鸟屏风画,最后一件是佛教帛画的补景。

一、陕西乾县章怀太子墓前室西壁南侧《观鸟捕蝉图》。此图描绘了三个仕女,一个仰视观鸟,一个聚精会神以手捕蝉,一个若有所思。人物造型清秀自然。我们把视角转向补景,一株树,树下有一石,树上有一只蝉。一只戴胜在向画面的斜上方飞去。此图的用笔非常爽利。鸟的描绘则具有一定的装饰性,用笔上已经有较纯熟的控制。

二、新疆吐鲁番阿斯塔纳217号墓《六屏式花鸟》(局部)。此图大约盛唐时期的作品。作者用红色的边框将画面分割成六扇,每扇绘一花一鸟。花卉包括兰花、百合或水仙,鸟主要是鸳鸯、野鸡或野鸭。均以墨线勾勒,填以红、石青、石绿、朱砂、赭石等颜色,平涂和晕染兼施,是典型的中原画法。这种六扇屏风在唐代是极为流行的样式。每扇为“中心对称式”构图,勾画粗略,颜色饱满。充分展现出作者的艺术才华。姿态各异的禽鸟,乃至地面上的石块,皆能入情入理。以稚拙之用笔,传达出浓浓的温情。

三、北京海淀王公淑墓壁画《牡丹芦雁图》。该墓壁画作于唐代开成三年(838年),位于墓室北壁。画面中央是一株硕大的牡丹,由根部向上枝叶繁茂,九朵牡丹花分为上、中、下三层,左右对称分布。牡丹的右上角有两只飞舞的蝴蝶,左上角画面已残。左右两侧各有一株主茎挺直的植物,枝叶较牡丹疏朗,东侧可辨认出是秋葵,花与叶的分布基本对称,西侧植物上部残,据叶子的形状看似为百合。这两株植物前方各画一只芦雁,东侧的芦雁侧身正面,平视前方,两翅收拢。西侧的侧身探首,长颈直伸,毛羽微张。这是一壁典型的通景屏风花鸟图,虽然历经千年的岁月,却依然可以从残存的画面中感受到其富丽堂皇的气派。晕染也非常出色,成功表现了芦雁丰满、厚重与轻灵。

四、大英博物馆藏《药师净土变相图》(局部)《水鸟图》。这件作品大致绘于中晚唐,《水鸟图》只是一个小部分。描绘一只水鸟刚从莲池上到岸边,正在展开双翼,张开尾羽,抖落身上的水珠。水鸟只以线勾出轮廓及羽毛。喙及胫爪着色。用笔简洁造型生动、准确自然。还可以进一步分析的是,画水鸟所用线条的用笔速度是不一样的,对头、喙、爪的谨慎与认真,对尾巴的处理则放松和随意,结合以简单的皴染技法。从中可以感受到,作者处处以意用笔,勾画自如、轻利,放松却不浮躁。

结论

唐代是独立花鸟画的开始,从作品进行考察,可以见证此时的花鸟画稚拙、纯朴之外,在立象尽意的诸方面均有所成就。尤其在对节奏感的把握,对生动的追求,装饰与写实性结合,粗放与细致并用,勾、染浑然,整体气氛与物象内质的探求,以及整体与局部关系的处理等方面,都表现出了早期花鸟画惹人注目的艺术水准。

将早期花鸟画独立出来从纯形式的角度进行讨论,可以找到很多有益的东西为我们所用。在这里我们见不到后来花鸟画的程式化弊病和习气,而其中一些技法,一些还没有成为“法”(程式)之前的“法”,对于日渐僵化的花鸟画创作来讲,无疑具有借鉴的意义。