

从花鸟画的发展看中国画的写意性特点

王利静

(石家庄理工职业学院,河北 石家庄 050228)

[摘要]中国绘画艺术源远流长,从古至今非常注重“外师造化、中得心源”,注重写意性是它区别于西方绘画的显著特点,也使中国画在世界艺术文化中独树一帜,散发着独特的艺术魅力。也是因为这一特点,中国画经过历代的传承与发展,成为中华民族特有的优秀传统文化文化,成为世界艺术文化之瑰宝,令世人惊叹。文章以花鸟画的发展为例,说明中国画写意性的发展特点和规律。

[关键词]中国画;写意;花鸟画

[中图分类号] I206 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1673-9477(2010)02-0106-02

中国绘画艺术源远流长,从古至今非常注重“外师造化、中得心源”自不必说,“中得心源”更是所有艺术家共同遵循的美学原则。它要求艺术家在师法自然的同时,要加入自己的主观意气,把自然统之于作者的主观情感之下,在作品中表现出自己的所思、所感及胸中抑郁不平之气,这就是“写意”。中国艺术向来有“立象以尽意”的传统,这个“象”就是“外师造化”的“造化”,而“意”就是“中得心源”的“心源”,它要求作者在创作艺术作品的时候通过外物来寄托、象征、表达观念、精神、情感,使画中所立的外物不仅是事物自然形态本身,更是融合了一定理解和想象之后的自然形象。中国花鸟画的发展就体现了这样一种由“外师造化”向“中得心源”、由写实向写意的逐渐过渡的过程。

一、“写意”传统的形成过程

东晋时,顾恺之提出“迁想妙得”和“悟对神通”的立意原则和创作方法,表明了中国画家已经开始对客观自然物象的内在深度和本质特征进行思考,这为后来盛行的“以形写神”和“传神”理论奠定了基础。后来,南朝的宗炳和王微又提出“畅神”和“以神明降之”的山水画思想,把文人画理论的发展又向前推进了一步。但是,尽管他们提出了主观之神的概念,在当时并没有形成主流,也没有引起过多的重视,传客观物象之“神”还是传神的最主要方面。此后,随着文人画思想的产生和成熟,中国画在表现自然物象神似的同时又融入了画家的主观情感和个性因素,传主观之神的思想渐行渐盛。文人画理论源于庄子的“得鱼而忘筌”、“得意而忘言”的思想,这就要求艺术家在绘画创作中“得意忘象”、“得神忘形”、“不求色相”、“不求形似”,极力追求一种“象”以外的东西。苏轼曾称美王维“诗中有画,画中有诗”,说王维画中的妙处正在于一种“得之于象外”的意蕴之美,这种“意蕴之美”正是中国画家在作品中所要追求达到的理想境界——写意。也正是从苏轼这时起,我国写意画的思想正式形成。

宋元以前的中国画对所表现的自然形态的固有特征基本上忠实于再现物象本身固有的“雄伟”、“雍容”和“富贵”等这种共识的审美意趣,通过对物象惟妙惟肖的具象性描绘表现出物象固有的生命特质。此后,这种追求物象本来面目的写实性特点逐渐被写意所取代,画家在表现物象真实形态的同时又注入了画家精神情感和理想境界,表现了超于“象”外的隽永的“意味”。中国画的发展,是从写实、写形性向写神、写意性逐步过渡的过程。

二、“写意”在花鸟画中的演进

在中国画人物、山水、花鸟三科之中,花鸟画的形成最迟。花鸟画正式出现在中国画坛,是在唐宋五代前后。前蜀的滕昌祐和刁光胤为花鸟画的发展打下了基础,后出现了黄筌,南唐也产生了徐熙和唐希雅这样的花鸟大家。尽管后人评价“黄家富贵,徐熙野逸”^{[1](P390)},旨在说明两人画法上的区别,但写实和写生是那个时代的共同特征,写意精神在当时是谈不上的。究其原因,可

能是由于花鸟画刚刚起步,在技巧和方法上还远远落后于人物和山水的缘故,而那时他们又没有什么基础可以传承和仿效,只能以生活为基础一步步摸索。但是,尽管这样,花鸟画还是受到了当时画家的极大关注,有的人倾注了毕生的精力来创作它。其实,不管是山水、人物还是花鸟乃至整个艺术,在刚刚起步时都只是力求对形体的准确性的把握,根本谈不上对神和意的要求,这在当时的花鸟画上反映得尤为突出。在没有任何技法可承传的时期,出现写实性很强的作品是一种必然的趋势。

到了宋代,花鸟画的处境得到了很大的改善,成绩更是有目共睹。宋代花鸟画以黄筌之体为主流盛行了一段时间,徐熙只能在民间流行,其孙徐崇嗣在当时只能画一些类似黄筌的不露笔迹的“没骨花”,尽管这样,“富贵”黄筌远远胜过了“野逸”徐熙,但追求写意的精神已初见端倪。从宋人对徐、黄的评价就可看出这种大致的倾向,他们先是肯定了徐熙的野逸性,即对他性情流露和精神抒发的肯定,接着便更进一步对徐熙的“落墨纵横”和对黄筌的“殆不见墨迹,但以轻色染成”做出对比,结果是褒前者而贬后者。比如,《宋朝名画评》将徐、黄同时列为神品时,却又说:“筌神而不妙,昌妙而不神,神妙俱完,舍熙无矣。”^{[2](P299)}米芾《画史》说:“滕昌祐、边鸾、徐熙、徐崇嗣画皆如生,黄筌唯莲差胜,虽富艳,皆俗。”^{[3](P299)}这些评论对徐熙一派的写意性倾向都加以肯定,但这种肯定是在后期写意意识形成以后对前人的一种总结。整个宋代在这个时期花鸟画的总体倾向还是写生写实性作品,这是由以黄派为正宗的翰林画院的审美标准所导致的,此后虽有易元吉、崔白的天然生趣、生动野逸的写意倾向一路介入,但到徽宗朝时,仍以提倡精工细琢的工笔画花鸟为主,并统领画坛许多年。

就在这种注重写生写实画风笼罩在花鸟画上的时期,北宋神宗前后,一些诗人、文学家、书法家如苏轼、米芾、黄庭坚等开始了“士大夫画”的提倡,其中苏轼对此有较为系统的看法:其一,他提出“诗话本一律”,以诗评画,提出作画要有意境,有天趣,反对雕琢。士大夫作画应重立意,有新意,反对刻意修饰细节,有损天然的过分的形似。其二,苏轼提出重“理”而不求形似,“世之人或能曲尽其形,至于其理,非高人逸士不能辨”^{[4](P58)},提出事物的内在规律——理高于事物的外表——形,进而提出“论画以形似,见于儿童邻”^{[5](P49)}的主张。其三,士大夫作画要“适吾意”,按自己的追求去作画,把对客观事物的外表描绘转化为对其主观感受的抒写。此外,郭若虚、米芾更有抬高士大夫和贬低画工的论点,提出“气韵”和“生动”为“士大夫”和“岩穴上士”所有而非画工及职业画家所能得。

元明两代,由于赵孟頫关于书法入画以及追求“古意”的思想影响,士大夫文人山水画确实摆脱了宋人写实作风而达到写意之高峰。和苏轼思想一道,这种趋向也影响并形成了元代花鸟画写意之风,这其中以墨竹为主,如李衍、赵孟頫、高克恭、倪瓒、柯九思等等,经过这些人的努力,将墨竹发展到成为内涵上具有高度寓意性和技法上的高度谈谐性的经典之作,奠定了中国写意墨竹的基础。同时,梅花这一物象在元代也成为写意之

对象,成为写意花卉的重要品种之一。另一方面,元代钱选、尤其是赵孟頫的创作实践,更进一步为写意花鸟画的确定做出了贡献,钱选、赵孟頫在工笔画中灌注的写意为宋人所无。再者,赵孟頫的书法、用笔更使苏轼有关写意的理论得到了进一步的发展和完善,使得“竹石梅兰”之品种和写意画法得到了奠定和发展。

明代早期继承宋代院体以及“浙派”的出现,使写意花鸟的进程停顿了一下,但也有一些好的作品,如夏昶的墨竹、陈录的梅花、边景昭的鹤等。明代中叶,吴门画派为这一时期的重要画派,其中不少画家继承并发展了小写意花鸟画,如沈周、文征明、唐寅、陆治等。唯陈淳花鸟画成就突出,开大写意之先河,与稍后的徐渭并称“青藤白阳”,一扫往日旧习,令人耳目一新。此后,大写意花鸟风行于世。“四僧”中朱耷为一代宗师;石涛虽为山水画家,其花鸟作品亦不俗,开“扬州八怪”一代之风。

清代中叶,宫廷绘画的“清六家”为正宗,其中恽南田为花鸟画大家,中年在绘画上独辟蹊径,虽系写生求似,更能传神达意,虽画法细致,设色艳丽,实透出高雅洁净、优美静谧之境界。他善于用水,尤擅用色施水,创色染水晕法,丰富了“没骨法”的技法。南田花卉无论其构思立意,还是运笔施墨用色,都有自己独到之处,绘画中有极强的写意性,颇能在工中求写,寓动于静,将自己的审美追求、性情修养寄托在貌似写生的画面之中。清中叶至清末,“扬州八怪”是写意花鸟画的主流力量,这其中以写意和大写意为主,都很有建树。他们中擅工笔而具写意精神的也大有人在,华嵒不仅精擅写意山水、花鸟,工笔更别具一格。他的作品有粗看为工、细看为写的独特感觉,又有工笔结合、随意为之的面貌,如《海棠擒兔图》,画中黑兔以极工之笔绘出,海棠则以小写意点色冲水为之,温润典雅,似水气走动其中,与黑兔缠绵遮掩,极为自然生动,禽鸟姿态又非直接写生之形,几笔而成的看似漫不经心的几根柔枝,与海棠相互照应,梢间几笔碎花轻点而出,如入空气之中,惟妙惟肖。

晚清民国,花鸟画出现了历史上少见的高峰期。萧山任熊,继陈鸿寿之后,擅工笔中求写,勾线委婉抑扬,设色清丽典雅,构图疏密得当。虚谷擅写意,用笔沉涩,墨色花润斑驳,他有时擅用蓬松之笔画禽鸟,看似工笔,颇得宋画神气。任薰更是以勾线见长,工致中含书写之灵动,得书法之气韵,其面貌似工笔,但无板滞之感,实笔笔衔接,笔笔生发而就。其后任颐承前辈,于工笔中透出一股任性不羁之概,笔线随心,造型古趣,设色浓艳典雅,构图大胆穿越、搭配、照应,竭尽变化之能事,为工笔的写意性奠定了坚实的基础。近一百年中,早些年吴昌硕,后来的齐白石、潘天寿都是大写意花鸟画大师。

从以上花鸟画的发展可以看出,中国画的发展是一个由写实性向写意性发展的过程。经过这长时期的发展,中国画的写

意性进入一个非常成熟的阶段。传统中国画家在描绘自然物象的时候并未滞留于表面,一味的追求“形似”,也不满足于表达自然物象自然形态的“神似”,而是要与自然物象达到“神交”的程度,使画面中所描绘的形象既表现出自然物象的“神似”,又能体现出“象”以外的人格品质和精神情感。欣赏者在画面中所感受到的,不仅是画家所描绘的物象本身,更是通过“象”去领会画面以外的精神意味,这种精神和境界是传统中国画特有的深刻而永久的审美理想和标准,也是历代中国画家在作品中追求的目标。

三、结语

清代方薰云:“作画必先立意……意奇则奇,意高则高,意远则远,意深则深,意古则古,庸则庸,俗则俗矣。”^{[6](P261)}中国绘画艺术之所以特别强调“意境”、“空灵”、“逸气”、“画外之画”、“似与不似之间”等,与中国传统文化的生存观念、文化认可心态及艺术审美心态有着密切联系。中国画家就往往以这种东方式的“哲学观”、“人生观”为基础去考察外部世界,以我之存在为中心去观察领悟外部世界给自己的内心感受,而后按照自己的审美爱好和表现手法重新界定“自然”,在心中创造自己的作品并在作画的过程中随机应变,特别讲究“胸有成竹”、“笔不到意到”、“经营方寸之间,体万里江山之遥”等艺术境界,这成为衡量中国绘画艺术水平高下的一把尺子,自然也成为中国画家一种至高无上的艺术境界。这种东方式的“自由表现”心源之感之悟和“意象表现”的审美表现手法特征,成为其区别于西方绘画艺术的显著特征,使中国画在世界艺术文化中独树一帜,散发着独特的艺术魅力,成为世界艺术之瑰宝,令世人惊叹。

【参考文献】

- [1]郭若虚.图画见闻志?论徐黄异[A].潘运告.中国历代画论选(下)[C].长沙:湖南美术出版社,2007.
- [2]刘道醇.宋朝名画评?花卉翎毛门[A].潘运告.中国历代画论选(上)[C].长沙:湖南美术出版社,2007.
- [3]米芾.画史[A].潘运告.中国历代画论选(上)[C].长沙:湖南美术出版社,2007.
- [4]苏轼.净因院画记[A].李福顺.苏轼与书画文献集[C].北京:荣宝斋出版社,2008.
- [5]苏轼.书鄢陵王主簿所画折枝二首[A].李福顺.苏轼与书画文献集[C].北京:荣宝斋出版社,2008.
- [6]方薰.山静居画论[A].潘运告.中国历代画论选(下)[C].长沙:湖南美术出版社,2007.

[责任编辑:王云江]

The study of impressionistic characteristics of Chinese painting from the development of flower and bird paintings

WANG Li - jing

(Shijiazhuang Vocational College of Technology, Shijiazhuang 050228, China)

Abstract: Chinese painting has a long history, From ancient times to today, the Chinese painters pay great emphasis on “nature outside and heart inside”, They pay more attention on the Contemporary Painting and it makes Chinese paintings differ from Western painting very much. Also, because of this characteristic, Chinese painting is unique among the world’s arts and culture. With this distinctive feature, Chinese paintings have been the treasures of the world’s arts and culture and win the appreciation of all the people in the world. In this paper, the author takes the flower and birds Painting as an example to illustrate the development of Chinese painting impressionistic characteristics and laws of nature.

Key words: Chinese painting ;contemporary painting;flower and birds painting