

中国历代名家技法集萃

花鸟卷·禽鸟法



中国历代名家技法集萃

花鸟卷 禽鸟法

顾震岩
选编



编辑委员会

顾问 王伯敏

主编 吴宪生 王经春

编委 (以姓氏笔画为序)

王经春 丘 挺

吴宪生 张伟平

林海钟 顾震岩

董文运 韩 璐

策 划 王经春 吴宪生

责任编辑 王经春

封面设计 袁由敏

作品摄影 范 厉

中国历代名家技法集萃

——花鸟卷·禽鸟法

顾震岩 选编

山东美术出版社出版发行 深圳华新彩印制版有限公司印刷

1999年3月第1版 1999年3月第1次印刷 印数: 1—3000

787 × 1092毫米 小8开本 20印张 4插页 定价218.00元

ISBN 7-5330-1275-5/J·1274

序

· 王 伯 敏 ·

法尽理无尽，理尽法又生。

画法原无限，至关天地情。

——半唐斋论画诗

千百年来，中国画的独特表现，赢得了东方以至世界画坛的称美。

中国画历史悠久，有着民族文化的深厚内涵。它那巧拔的艺术表现，是中国历代无数画家在漫长岁月的艺术实践中所取得的成果。杰出的画家，在艺术上巧夺天工，他们之所以创造出令人激赏的艺术形式，他们是“焚膏油以继晷，恒兀兀以穷年”。中国人民的勤劳，也往往体现在这些艺术家的身上。

中国画的造型，讲求“遗貌取神”，提出“以不似之似似之”为准则。这是中国画的美学要求，也是中国画家的表现特征。优秀的中国画，它所以使人感到神妙，以至是激动无似。并非玄虚，而是实实在在。不是吗？一卷风俗画，如《清明上河图》那样，居然让几世纪后的观众俨然置身于那个时代的市井中，甚至可以听到市井中的叫卖声或车马声；一幅牧放图，如李公麟临韦偃的《牧放图》那样，似一曲富有韵律的交响乐在演奏，使人对牧放生活以强烈的感受。中国画的表现，可以“咫尺千里”，可以“驱山走海”，就是说，中国画家，竟有突破时空在画面上局限的本领。早在北魏时，现存敦煌莫高窟的壁画如《九色鹿王本生》，就已经作出了回答，他如宋画《千里江山》或《长江万里图》等等，无不有这种神奇的表现。中国画，无论画千军万马，或千花万蕊，以至是一山一水，一花一草，它既用奔放练达的笔调，也用细如游丝的笔致，都能同样作出充分的表达。中国画有极其丰富的艺术技巧，能适应并驾驭各种复杂对象的描写。历代富有聪明才智的画家，他们以“无法生有法”，“有法贯众法”，给后人留下了一份非常宝贵的文化遗产。

“法”，“藏用于人”，是画家从生活中所汲取，即师客观的森罗万象及其变化，故云画法的创造，“至关天地情”。

绘画既有法，画家必须守法、用法，但是，不可“刻舟求剑”，不可“胶柱鼓瑟”。“法”要用得活，更不可被“法”所束缚，所以说，画家在某种情况下，不妨“无法无天”。然而，话又得说回来，就规律而论，先得有“法”，然后言“无法”，或求“法外之法”。这是画法的科学辩证法，谁也违背不得。

画法，不是固定不变，随着时代的发展，必须变法，要有新的创造发明。新法的产生，是时代前进的必然趋势。中国的画史告诉我们，“丹青先于水墨”，所以当水墨画法在那个时代出现，相对地说，它便是那个时代的新法。

有新法，必有古法。古法，有的要淘汰，有的还有用。所以对传统方法，不能尽弃。我们不能从“零”开始，对传统应该有所继承，有所扬弃。所谓“继往开来”，说明历史割不断，否则，我们没必要读历史。历史遗留的，有精华，有糟粕，剔除糟粕，不在话下。这部《中国历代名家技法集萃》的问世，就是本着这个精神来选编的。

《中国历代名家技法集萃》，分人物、花鸟、山水三大部分。对各类技法的特征作了剖析研究。并选名家杰作为例。其中不乏稀世精品。《集萃》图解深入浅出；图例以全图与局部相结合，而以局部为主，编者这样处理，意在使作品的表现方法及其表现特点，更容易显见于细部中。《集萃》的主编吴宪生、王经春都有着丰富的绘画实践与编辑、教学经验。他们的六位合作者均为中国美术学院国画专业教学第一线的骨干。这部《集萃》，不只给读者以浏览，并给读者提供了一流的学习临本。《集萃》既有欣赏价值，也有重要的实用价值。

这部《集萃》，计16册，将由山东美术出版社出版，全部彩色精印。我们为书林将推出一套好书而喜悦，也为美术界在绘画技法研究方面完成此一基础工程，感到分外的高兴。小序未及一一，这犹如好戏开台在即，报幕者何须在台前多发言。

1998年木樨开候于杭州南山，时丹桂清香满书舍。

目 录

序	
古代禽鸟画风研究	1
鹭	6
雪中柳鹭图	7
莲池水禽图	9
秋鹭芙蓉	12
三思图	14
花鸟图	15
鹤	16
瑞鹤图	17
鹤图	18
竹鹤图	19
鸣鹤图	21
梅鹤图	23
富贵寿考图	24
松鹤图	25
鸭	26
乳鸭图	27
溪芦野鸭图	28
太液荷风图	28
秋渚文禽图	29
梅石溪凫图	29
双凫图	30
莲池水禽图	31
花鸟册·鸭	31
溪凫图	32
花溪水禽图	32
四季花鸟图	33
桃潭浴鸭图	33
鹅	34
秋塘双鹅图	35
芦塘鹅饮图	37
红蓼白鹅图	38
芙蓉游鹅图	39
新秋鹅浴	40
芭蕉双鹅图	41

鸳鸯	42
秋浦双鸳	43
枯荷鹈鹕	43
芙蓉双鸳图	44
桃花鸳鸯图	45
荷花鸳鸯图	46
花鸟四屏·鸳鸯	48
荷花鸳鸯图	49
桃花鸳鸯图	49
雁	50
雪芦双雁图	51
芦雁图	52
芦雁图	53
秋塘凫雁图	53
芦雁图	54
荷塘聚禽图	55
芦塘秋景图	55
四季花鸟图	56
芦雁图	57
芦雁图	59
芦雁图	60
鹰	62
芦雁图	63
黄鹰古桧图	64
鹰击天鹅图	65
鹰雉图	66
鹰	67
鹰鹄图	68
空谷苍鹰图	69
雉	70
玉堂富贵图	71
子母鸡图	72
枇杷孔雀	73
鸡雏待饲图	75
子母鸡图	75
红梅孔雀图	76

翠竹翎毛图	78
锦雉竹雀图	79
芙蓉锦鸡图	80
桃竹锦鸡图	81
竹鸡图	82
绝壑聚禽图	83
四季花鸟图	84
鹰雉图	84
菊花文禽图	85
花鸟四屏·孔雀	86
牡丹锦鸡图	87
乌骨鸡牡丹图	87
鹑	88
鹌鹑图	89
野菊秋鹑	90
鹑图	91
竹雀图	92
鹌鹑	93
鸦	94
山鹧棘雀图	95
花鸟	97
古木寒鸦图	98
起居平安图	100
春花三喜	101
八哥	102
禽浴图	103
松树八哥图	103
灌木集禽图	104
花鸟图	104
四季花鸟图	105
三友百禽	105
芍药八哥图轴	106
杨柳八哥	106
鸚鵡双栖图	107
六鸚鵡图	108
安晚册	109

黄鹂	110
新莺出谷图	111
桑果山鸟图	111
榴枝黄鹂图	112
荔枝黄鹂图	112
四季花鸟图	113
鹦鹉	114
鹦鹉戏蝶图	115
枝头鹦鹉图	115
鹊鸽	116
荷塘鹊鸽图	117
疏荷鹊鸽图	117
鸭	118
桐实修翎	119
梅花小禽图	119
灌木集禽图	120
红果小鸟	121
荷花鸳鸯图	121
绶带	122
四季花鸟图	123
疏枝双鸟图	123
花鸟册页	124
红枫寿带图	124
花鸟画册	125
麻雀	126
瓦雀栖枝图	127
杨柳乳雀图	127
山鹧棘雀图	128
雏雀图	129
谷丰安乐图	131
竹雀图	131
灌木集禽图	132
竹雀图	133
附图	135
选编说明	150
后记	151

古代禽鸟画风研究

顾震岩

宋代在中国绘画史上所处的黄金时期，其重要性不言而喻。在这个时期，绘画的门类、题材表现的手法，已经相当完备。《宣和画谱》把绘画分为十门，分别是道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹和蔬果十门。分科很严密，在此后中国绘画的发展和变化过程中，我们都可以从中窥探到它们的端倪。禽鸟作为花鸟门类中主要的表现对象，此时已很繁荣。黄居寀、崔白、李安忠、林椿、吴炳、宋徽宗赵佶、李迪等的出现，无数精美作品的产生，无疑正是代表着这个时代——宋代花鸟画坛的辉煌成就。然而，当我们能够在这里仔细欣赏和赞美宋代这些大师们的精美作品的同时，我们更有必要为大家展述一下黄筌和徐熙的功绩，因为他们所开创的两种不同风格至今仍令人信服。

黄筌和徐熙都是五代最杰出的花鸟画家，对于后世影响巨大。黄筌“资集诸之善”而能“超出众史”，徐熙“妙夺造化”而“非世之画工所可及”。郭若虚《图画见闻志》在论古今优劣时有这样一段论述对于我们了解他俩在绘画史上的地位至关重要。他说：“徐暨二黄之踪，前不籍师资，后无复继踵……边鸾、陈庶之伦再生，亦将何以措手于其间哉！故曰：古不及近。”^①对黄筌和徐熙推崇备至。然而由于战乱频仍或其他种种因素，使得黄筌和徐熙的作品极少流传。黄筌真迹《珍禽图》的传世，为我们提供了实据，也填补了一段用图证史的空白。《珍禽图》（绢本著色，纵41.5cm，横69.5cm，北京故宫博物院藏）是黄筌课子的画稿，这从画上题的小字款“付子居宝习”推知，然这丝毫不会影响其作为艺术珍品的价值。画上的各类禽鸟如鸛、麻雀、腊嘴等十只鸟，还有昆虫和龟，它们被不规则地布置在各自的位置上，绘画风格富丽工巧，色彩丰富浓丽，笔致工整细腻。该图全部先用墨线细勾，然后用彩反复渲染，充分地表现出对象的特征，是标准的“双勾填彩”的画法。

画史上称“黄家富贵、徐熙野逸”，这种黄家的富贵气我们从《珍禽图》中可见一斑。然而“徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意”^②的作风我们无法得到实证，郭若虚在论“徐黄体异”时指出，黄筌和徐熙因所处环境地位不同，一“给事禁中”、一“江南处士”，故志趣也各不相同，黄画“多写禁籞所有珍禽瑞鸟，奇花怪石……又翎毛骨气尚丰满，而天水分色。”徐作“多状江湖所在，汀花野竹、水鸟渊鱼……又翎毛形骨贵轻秀，而天水通色。”这种形骨轻秀、天水通色，无疑是徐熙画风的又一特点，这种风格在我所选传为徐熙作的《玉堂富贵图》（绢本著色，纵112.5cm，横38.3cm，台北故宫博物院藏）上有所体现。图中牡丹、玉兰、海棠、杜鹃布满全幅，枝叶花鸟，用墨笔勾出轮廓，然后敷以色彩，从湖石下绘的一只锦鸡来看，其用笔确是“形骨轻秀”，而比黄筌多了几分野逸之气。

黄筌的儿子黄居寀是位素有家风又能将黄家艺术发扬光大的画家。蜀亡后入宋，其父不久即逝，黄居寀受到太祖、太宗的赏识，“委之搜访名画，论定品目。”^③黄氏父子的画格，也一度成为北宋画院花鸟画的规范^④。黄居寀无疑是画院的中心人物，士夫人家往往有其笔迹而夸为珍玩是不足为奇的。《宣和画谱》载御府所藏黄居寀花鸟作品共有三百三十二件，禽鸟画有一百一十一件，其中就有传世名作《山鹧棘雀图》（绢本著色，纵97cm，横53.6cm，台北故宫博物院藏）。图中，左下方精绘一只山鹧几乎占满了画幅的宽度。棘上麻雀七只，或雀立枝头，或翔羽其间，静动相宜。“其气骨意思，深有父风”^⑤，从中可以看出黄居寀禽鸟的画法基本上继承了黄筌的作风，先以墨线勾勒禽鸟的轮廓，再施色渲染多遍直至完成。画上山鹧的喙和爪天生红色，所以作者以“随类敷彩”写实的原则，用鲜红的硃砂点染。古人对绘画用的材料是非常讲究的，譬如北宋李公麟作画，喜用澄心堂纸^⑥，徐熙作

画也多在澄心堂纸上，如用绢，则喜欢用绢纹稍粗的一种，故米芾说“徐熙绢如布”。^⑦黄居寀也不例外，宋人称“黄家富贵”，富贵气从何而来，那可能就是黄氏父子对敷彩的讲究^⑧，因其用色鲜明、艳丽，所以深得当时统治者们的喜爱。

如果说北宋初期翰林图画院里黄居寀的画法冠绝一时，那么到了公元1050年以后由于崔白进入画院，画院因袭黄家画法的风气从此被打破了。

崔白，字子西，工画花竹翎毛，最擅画败荷凫雁。其长于写生，能得自然之趣。崔白的风格特点突破了黄居寀的局限，变“用笔新细”为“长弦挺刃”，特别是在用笔上，非常人所能比。^⑨考崔白画迹，他的画风有些接近徐熙放逸的一派，工整活泼，意笔和工笔的和谐统一。崔白创作的作品很多，有壁画，也有卷轴，但流传下来的为数甚少，《枇杷孔雀》（绢本着色，纵183.1cm，横109.8cm，台北故宫博物院藏），画枇杷树下孔雀两只，《洞天清禄集》说他“作花鸟必先作圈线，劲利如铁丝，填以众采”。此画墨线勾勒真如铁丝线一样劲利。这里我想强调的一点是崔白的用笔是有其鲜明特征的，《芦雁图》是其最擅长的一类题材，“落笔运思即成”，雁翎墨色晕染浑厚，是此类题材中的精品，《傅与砺诗集》卷三题崔白《飞鸭集雁图》有“苍然万里聚尺绡，粉墨变化生毛质”之句，正是这种景色的写照，若以崔白笔下之雁与黄居寀笔下之山鹧作一比较，北宋花鸟画风气的这种转变就不难看出了。

接下来我想应该向大家介绍惠崇的册页画《秋浦双鹭》了。我为什么对此画饶有兴趣，这是因为我记得惠崇的禽鸟画在北宋前期已具有某种文人画色彩，这种情况很特殊，可能与他自由自在的僧侣生活有关，苏轼曾为他的画题下了“春江水暖鸭先知”这样脍炙人口的名句是有道理的^⑩。史传惠崇能诗善画，他的画以水景著称，此页绘池塘岸边一对鸳鸯，一卧一立，神态安闲，身上的羽毛画得蓬蓬茸茸，用笔既毛而涩。加上身后的几叶残荷，一派秋瑟瑟景色跃然而起。此页的画法开了元画之先河。

北宋末年宋徽宗赵佶的光彩主要得益于其对绘画史的突出贡献。在他的倡导下，北宋画院得到了很大的发展。他曾命人编纂了《宣和画谱》，为绘画史保存了许多珍贵的资料。宋徽宗是皇帝，是文人，又是画家，他的禽鸟画，工细入微，形神兼全。元代夏文彦称他“丹青卷轴，具天纵之妙，有晋唐风韵。”^⑪从流寓日本的一幅《桃鸠图》上看，画一鸠立在短枝上，花只两朵，整幅画面却呈现出一种高贵庄严的气象，所谓“图虽小幅，但有大地……其沉静之色调，仿佛有早春未萌之心；精鉴之，又不失之意味。盖细密之中，存非常之缓漫也。”^⑫宋徽宗的《瑞鹤图》群鹤翻飞，翱翔生动，他那种以鹤之大，演而为小，演而为飞翔的一群又灵动如生的描写工夫，令人赞叹。他年青时与王洙、赵令穰等友善“二人皆喜作文词，妙图画”^⑬，所以对他艺术创作也有一定的影响，因为从《瑞鹤图》中可以看出作为一个禽鸟画家的山水画功底。

宋徽宗是一个文人，因此他的审美情调很高，《画继》

中记载的四时月季，“朝暮花蕊叶皆不同”和“孔雀升高，必先举左”的故事，都说明他非常注意格物、象真。同时，他主张要兴画学，必先教育画工。诚如考进士科一样下题取士^⑭，他自己也常常出画题来考试画家们，如“踏花时去马蹄香”、“乱山藏古寺”等，极大地推动了画家审美情趣的提高，繁荣了北宋画院。

三

12世纪初，当宋高宗赵构在杭州建立了南宋王朝，许多从前在汴梁皇家画院里的画家们也纷纷南奔来到临安府，有的回到画院，先后恢复院职，画院之盛不减北宋，据《南宋院画录》引钱塘县《旧志》说：“宋南渡后粉饰太平，画院有待诏、祇候、甲库、修内、司有、应官，一时人物最盛。”像李迪、李安忠、林椿、吴炳却是以花鸟画家的身份活跃于南宋画院的。这时画院的作风，花鸟画大抵承习了北宋黄居寀、崔白、赵昌一派。李迪的《禽浴图》，画一鸛在木盆里展翅沐浴，笔法细腻，形态生动而令人拍案，画风接近黄筌一派，如果拿它与《珍禽图》对照，不难看出画风的一致。所不同的是《禽浴图》对鸛展翅结构描绘的构思十分新颖。李安忠也是一位活跃于南宋画院的花鸟画家，他的《鹑图》、《竹枝伯劳图》（误题《竹鸠图》）对禽鸟神情刻画，已达到了无可挑剔的地步，作品虽然尺幅很小，却可以代表南宋初期禽鸟画的最好成就。

南宋最著名的画家马远和他儿子马麟以画山水画而闻名，其画山水往往只画山的一角，水的一涯，峭峰直上，而不见其顶，绝壁直下，而不见其脚，人称“马一角”。然而，他们在花鸟画领域也成绩卓著。马远的《梅石溪凫图》描绘绝壁下一群野凫在追逐嬉水的景色，情态可喜，自然悠宛。野凫的画法与惠崇画的鸳鸯相似，不过马远笔下的这群野凫更有生气。马远，祖上三代都是画院画家，是真正的“丹青世家”。《梅花小禽图》是其儿子马麟承其父画风所画的精心之作，笔法挺俊，形态生动。画史上说马麟画不及其父^⑮，此图在笔墨技巧上却丝毫不逊马远。另外像《秋渚文禽图》、《谷丰安乐图》、《杨柳乳雀图》等一些无名氏作品，同样表现出了禽鸟画的高超技艺，也反映出南宋画院的禽鸟画实力是相当雄厚的。

在南宋末年，还有一位画院外的僧人画家名叫法常，号牧溪，善作水墨画，画史上对他评价不高^⑯，认为他的画“无古法”。但从他留下的画迹来看，强烈的个性特征，与画院画家的画风迥然不同，其创作方法也不同，画院画家都以勾勒填彩的方式创作，而牧溪却以水墨直接渲染成画，已经带有意笔画风，和南宋画院梁楷的泼墨法较相似。《松树八哥图》即《叭叭鸟图》，绢本水墨，是牧溪传世较为可靠的花鸟作品之一，现流传日本。画面描绘一只八哥，正背立一株老松树枝上俯首梳毛的情景，用笔奔放，笔势纵横，连刷带染，毫无顾忌。背脊、尾羽全用浓墨画出，头部的墨块一大一小，很有

节奏感,胸腹的淡墨连接着头部和背部的两块浓墨形成一种和谐的对比。笔墨灵秀,行笔肆恣,富有禅意,圆信禅师跋牧溪《写生卷》有云:“这僧笔尖上具眼,流出威音,那边鸟鹊花卉,看者莫作眼,亦不离眼,思之。”

四

元代绘画在短短90年间,从融汇、蜕变、成熟,以至灿然大盛,不能不说是中国美术史上划时代的大事。元代虽然和宋代是紧接着的朝代,但是绘画风气却像两个世界。宋人画讲“理”,而元画尚“意”。童书业说:“宋画所以一变而为元画,是画院衰竭的结果。在宋代,文人画虽已兴起,但因上有画院崇尚写实和工致,一般画人多少总要受到它的影响,这就是宋画尚物理,重象真的原因。到了元代,游牧民族入主中原,不知重视文艺,于是画院解体,纯粹的文人画代兴,工整的画风就一变而简逸了”^⑩,除此之外,元画和宋画在技术上有许多不同点,主要是绘画材料上的不同,元画多用纸,宋画多用绢。纸质地较绢要毛,故元人多用侧锋干笔。绢丝光洁,宋人多喜中锋湿笔。元人喜水墨,宋画多色彩。这是因为元代画家多文人,而宋代画家多作家的缘故。

元初的大画家,首推赵孟頫及钱选,他们都是吴兴人,由宋及元,一仕一隐。

赵孟頫是宋朝宗室,入元仕官,官职显贵,他善山水、人物、花鸟,且诗书画三绝,是元初画坛的盟主。他的妻子管仲姬和儿子赵雍也都能画。《幽篁戴胜图卷》(绢本著色,纵25.4cm,横36.2cm,北京故宫博物院藏),是赵孟頫传世的主要禽鸟作品之一,图画一戴胜鸟栖于老竹枝上,戴胜回首凝神,神情毕至,形象生动。喙爪用笔勾勒,细劲有力,羽毛先勾线后染色,用笔严谨细致,竹子双勾填色,精工遒劲。整幅画既严谨又生动,他承习了宋代院画的那种细腻,又多了许多文人气。元代文人画的大家倪云林为此画题云:“枝间戴胜乐春晖,政是鸣鸠拂羽时。文采风流今寂寂,鸥波落月想神姿。”

钱选,字舜举,号玉潭,雪川翁等,南宋景定年间的乡贡进士,宋亡后,不仕元朝,隐居吴兴,寄情于诗画。《花鸟图》(纸本著色,纵38cm,横316.7cm)是钱选晚年的精心之作。首段绘一小鸟直立碧桃枝上,鸟的神情安闲却精神十足。此画用笔细密,墨色氤氲。左边自题诗云:“□春景□一何嘉,老去无心赏物华,性有仙家景堪玩,幽禽飞上碧桃花。”钱选是元初很特别的一位画家,他的画法后人很少继承,学宋人赵昌勾勒填色,又吸收了宋人“没骨花”的优点,并融合变化,自成一格,所谓“老钱丹青今世无贡”,在花鸟画坛上独树一帜。

如果说赵孟頫和钱选的禽鸟画还有一些宋代“院画”的风气,那么,到了王渊、张中、陈琳墨花墨禽的出现,已经完全是“元画”的气质了。

元画花鸟给人印象至深的作品当然是墨花墨禽,王渊就是一位擅长墨花墨禽的大师。《桃竹锦鸡图》(纸本水墨,纵

112cm,横55.7cm,北京故宫博物院藏)是王渊此类画法的代表作品之一,图上画一对锦鸡,雄锦鸡栖在石上梳理,雌锦鸡藏于石间,一雀昂首翘尾在桃枝上栖息。禽鸟画法是从宋徽宗的水墨画变化而来,勾染点描并用,笔墨细腻工致,格调清雅。元代花鸟画的新风于此已经完全确立。明、清意笔花鸟画的兴盛,溯其源流,无不受着元画的影响。

曾经梁黄胃收藏的《黄鹰古桧图》(绢本著色,纵147.2cm,横96.8cm,北京故宫博物院藏),画上题款:“雪界翁画黄鹰,师夔作古桧,桐城□氏好事,遂具之”,考师夔名张舜咨,号栢山,辄醉翁,浙江杭州人。曾在福建任县尹。工诗文书法,擅长画山水、树木、竹石。雪界翁生平不详,但从他所画黄鹰的方法,能得宋代院画的精髓:勾勒遒劲,晕染细腻。特别是对黄鹰头部和爪子的刻画,入木三分,形神兼备,与古桧粗壮老劲、浑厚苍古形成了强烈的对比。工意结合,此图最为难得。

与张舜咨、雪界翁合作《黄鹰古桧图》的情形相似,陈琳、赵孟頫也曾一起戏笔完成了《溪凫图》,陈琳之笔,子昂为之修饰,画幅诗塘上,南阳仇远的题跋告诉了我们这一点,其跋云:“大德五年,辛丑秋,(公元1301年)仲美仿子昂学士于徐英松雪斋,霜晴溪碧,作此如活,使崔艾复生,当让出一头。修饰润色,子昂有焉。昔人有以千金换能言鸭者,此虽不能言,亦非千金勿轻与。是年除夕题于躬行斋,南阳仇远”。赵孟頫在画上题了十七个字是“陈仲美戏作此图,近世画人皆不及也,子昂。”看来赵孟頫对陈琳的画艺非常欣赏。戏作说明了作者作画时某种相对悠闲的状态,实得我们去研究,宋代画院画人题画用“制”,而后来文人画家题画曰“写”,区别即在于此吧。

五

一说起明代的花鸟画,人们会自然而然地想起吕纪和林良这两位宫廷大画家。明代宫廷院体绘画的发展,是在朱明王朝政治经济逐步稳定发展的基础上,沿袭着画史演变过程中的传统规律而蓬勃兴起的,朱元璋当时对文化的专制统治,使得明初画坛厌厌而无生气。这种状况直到宣德以后才彻底地改变。

明代宫廷花鸟画的成就是显著的,画风在继承两宋“院体”的基础上,变化较大。边文进、孙龙、林良、吕纪是明代“院体”绘画创作的主力军。边文进的工笔禽鸟画师承南宋院画格体,勾勒有笔,用色艳丽,“着色满纸,经久不变,备极花鸟情态”。^⑪《三友百禽图》、《竹鹤图》是他的传世精品。《三友百禽图》(绢本著色,纵151.3cm,横78.1cm,台北故宫博物院藏),集百禽于一图,且鸟的种类繁多,形体大小各不相同,让他们统一和谐地布置在同一幅画上实非易事。最让人赞叹的是他把鸟的动态又画得如此出神入化,没有细致精到的观察力和扎实的写实能力是很难做到的。《詹氏小辨》说得好“(边文进)画禽鸟精妙,宛若生动,敷色油毛羽并佳,几希大

雅，致自不俗，是一时高手。”《竹鹤图》（绢本著色，纵180cm，横118cm，北京故宫博物院藏），画溪水坡岸边的两只丹顶鹤，或垂首下喙觅食，或转项回首整理翎羽。情态各异，悠闲自然，此图用笔细腻，不纤弱，不呆滞。敷色很见功力，丹顶鹤身上的白羽用白粉细线勾画，再层层渲染，质感逼真，是边文进的代表作。

孙龙在明代“院体”画家中极具独创个性。他的画风与院外的文人画相近，“水草虫鸟之属，时运戏笔，形神逼真”^⑩。《花鸟草虫图册》中黄叶小鸟一页，作者十分熟练地运用点厾勾勒的技法。小鸟以色笔写染而成。这种方法难度很大，下笔的准确，形象的生动，使我们知道孙龙对此方法已达到了炉火纯青的地步。这为后来意笔花鸟的发展，开拓了新境。《芙蓉游鹅图》中鹅的画法就没有画小鸟那样随意的戏笔，而是依然遵循着双勾填色的方法，只是鹅的轮廓线很淡，主要以旁景烘出鹅体，格调非常清新。孙龙在水、墨、色三者运用上是别有一功的。

如果成化和弘治时期，没有林良和吕纪。那么明代的花鸟画坛将会暗淡失色。林良，字以美，广东人，官到锦衣镇抚，以禽鸟画擅长。李空同诗云：“百余年来画禽鸟，后有吕纪前边昭；二子工似不工意，吮笔决眦分毫毛。林良写鸟只用墨，开缣半扫风云墨；水禽陆禽各臻妙，挂出满堂皆动色……”^⑪，说出了林良禽鸟画以墨为主体，意笔画风的形成的一个基本特征，并取得了占据花鸟画坛的优势。嗣后吴门画派中的沈周、文征明、唐寅等进一步发展了意笔花鸟的内蕴和技法。《灌木集禽图卷》（纸本，水墨著色，纵34cm，横1211.2cm，北京故宫博物院藏）作者在此卷画中描绘了八十多只大小各异、种类不同禽鸟栖息、觅食、飞鸣的情景。禽鸟画法独具风格。以卷首开始五只麻雀为例，先以墨笔点刷成形，再在细处施以墨线勾勒，头部喙眼用浓墨勾勒，淡彩最后罩染。此画法用笔简练、概括，造型生动、传神，和以往不同的是，林良水墨禽鸟在继承了院体花鸟画传统写实的同时又发挥了意笔花鸟简练、概括、注重笔墨趣味的长处，为世人所注目。童书业称他是介于行家、士夫之间的画家是很有见地的^⑫。林良传世的作品很多，《灌木集禽图卷》据我所知就有两卷，另一卷现流鬻海外^⑬。

出生于林良之后的吕纪，是个幸运儿，他是浙江鄞县人，明弘治年间被荐入宫中供奉武英殿，授以锦衣卫指挥之职^⑭。吕纪为人谨厚，重礼法、敦信义，深得士夫们器重。因他画作承制多所寓意，所以很得孝宗皇帝欢心。“工执艺事以谏，吕纪有焉”，许多史料都有此记载。吕纪的禽鸟画初学边文进，继承的是五代黄筌的系统，以精细、工整、设色浓丽见长，而其运笔、章法吸取了林良粗犷、豪爽的特点。从其传世的作品来看，吕纪禽鸟画有两种风格，一种风格是接近宋代画院的工笔重彩，殷偕、殷宏的禽鸟画也近此画法。另一种风格就是直接师承林良的水墨意笔。我们把《三思图》和《鹰鹄图》作一比较，吕纪自身两种风格的差异就显而易见了。

周之冕（公元16世纪）是明晚杰出的禽鸟画家，这里不能不提到他的禽鸟画风已明显地远离明代“院体”风格，而更具神韵，设色也较淡雅，有元画“尚意”之遗风。然而和他不同的是公元17世纪陈洪绶禽鸟画的情景更贴进自己内心世界，他笔下禽鸟造型夸张、气韵高古，师法宋元而自出机杼，他既能水墨写生，又精工笔重彩。被当代国际学者推尊为“代表17世纪出现许多有彻底的个人独特风格艺术之中的第一人”。^⑮

六

自明末以来，独具个性的禽鸟画家逐渐涌现，到了清代已经成为花鸟画创作的主流。这种思潮的产生虽然有它一定的社会环境因素影响而使画家的思想发生转变，但是，我们也“不能把画家的思想看成一架将外界刺激转化为绘画表现的简单机器”。^⑯所以，像朱耷画的禽鸟“白眼朝天”就不能仅仅解释为表达自己作为明宗室后裔的亡国之痛，因为朱耷这样风格的禽鸟画在明末清初的青花瓷器上已经屡见不鲜。假如我们把目光转移到对以往禽鸟风格的发展演变规律的研究比较上，情景将会大大改观。朱耷《空谷苍鹰图》（纸本水墨，纵186.6cm，横88.5cm，上海博物馆藏）画一只雄鹰屹立于山谷拳石之上，身后寥寥数笔勾画出崖上的瀑布鸣响，画面雄健简朴，用笔骨力苍劲，鹰喙和眼部用线条勾出，羽翎分浓淡墨，画法学林良，我们把林良的《鹰》和朱耷画的苍鹰比较一下，这种师承的关系是很明显的。这说明通过对绘画史上潜藏着的风格宝藏的开发，使得画家的选择范围更广了。当然画家在选择师法前人的同时，能最大程度地发挥自己的特点。朱耷笔下的小鸟充分体现了这一点，其对禽鸟概括地处理能力，当时谁也无可与之匹敌。

但是到了18世纪华新罗的出现，人们普遍意识到了这种情形的转变。张庚《国朝画徵续录》说他“善人物山水花鸟草虫，皆有脱去时习，而力追古法，不求妍媚，诚为近日空谷之音”。江阴顾师竹在《离垢集》序中评论他“新罗山人画名噪海内百余年来。赏鉴家谓与吾郡南田老人匹。”影响很大。华新罗是位才能广博的画家，杰出的花鸟画的成就使他名噪海内并对近代的一些名家，如虚谷、任伯年、王一亭等，有着深刻的启发。他在《六鸛图》中描写了竹树间六只鸛活动的场面，或栖止枝头，或伸爪理羽，或倒挂仰身，或振翅飞翔，神态各异，姿态灵巧，表现出画家状物写生的极高能力。还有《画眉》、《菖蒲小鸟》、《竹石鸛》等禽鸟的画法，用笔、用墨和敷色上具有鲜明的个性特征。他的用笔特点或拖或旋，时断时续，中锋裹毫，曲中有直，柔中寓刚，特别是对禽鸟羽毛干笔皴擦技法运用，拓展了禽鸟画表现的风格领域，像《桃潭浴鸭图》中的鸭子身上黑羽，蓬松空灵，墨色枯而浑厚华滋，善于把山水画中干笔枯墨皴擦的技法，运用到画禽鸟的羽毛上，发展了禽鸟画技法的传统表现力。

由此可鉴，禽鸟画风的发展转变，在很大程度上是画家

对选择以往绘画、风格流派及其传统的绘画形式的结果,“具有风格意识的画家选择了使自己部分脱离绘画史的方法,客气地放弃掉自己在绘画史上短暂的和地区性的既定位置,而要介入到整个绘画史中。”^{②⑧},很显然,华新罗在早年选择仿学八大山人简笔画法,最后又完全放弃了这种方法,其最终目的是将富有个性特色的禽鸟风格得以确立。

注 释

- ① 按:徐即徐熙,二黄,是指黄筌和他的儿子黄居寀。宋郭若虚《图画见闻志》卷一叙论中有《论黄徐体异》可参。
- ② ⑧ 宋沈括《梦溪笔谈》卷十七。
- ③ 宋郭若虚《图画见闻志》卷四《纪艺下·花鸟门》。
- ④ 《宣和画谱》卷十七《花鸟三》。
- ⑤ 宋刘道醇《圣朝名画评》卷三《花木翎毛门·神品》。
- ⑥ 郑炳泰《午风室丛谈》云:“李伯时作画好用澄心堂纸,余常见伯时真迹,亦莫难辨。”
- ⑦ ⑪ 元夏文彦《图绘宝鉴》卷三《宋》。
- ⑨ 宋郭若虚《图画见闻志》云:“崔白,字子西,濠梁人,工画花竹翎毛,体制清赡,作用疏通。虽以败荷凫雁得名,然于佛道鬼神,山林人兽,无不精绝。凡临素多不用朽,复能不假直尺界笔为长弦挺刃。”《宣和画谱》云:“崔白,字子西,濠梁人。善画花竹羽毛、菱荷凫雁、道释鬼神、山林飞走之类,尤长于写生,极工于鹅。所画无不精绝,落

笔运思即成,不假绳尺,曲直方圆,皆中法度。”

- ⑩ 《东坡集》卷十五,又见《东坡续集》卷二,题作《书袁仪所藏惠崇画二首》。“竹外桃花三两枝,春江水暖鸭先知,蒌蒿满地芦芽短,正是河豚欲上时。”“两两归鸿欲破群,依依还似北归人,遥知朔漠多风雪,更待江南半月春。”
- ⑫ 金原省吾氏《唐宋之绘画》。
- ⑬ 宋蔡肇《铁围山丛谈》卷一。
- ⑭ 宋邓椿《画继》卷一《圣艺》。
- ⑮ 元庄肃《画继补遗》卷下:“马麟,远之子也,亦工杂画,不逮父、叔。远爱其子,多于己画上题作马麟,盖欲其子得誉故也。”
- ⑯ 元夏文彦《图绘宝鉴》云:“僧法常,号牧溪,喜画龙虎、猿鹤、芦雁、山水、树石、人物,皆随笔点墨而成,意思简当,不费妆饰。但精恶无古法,诚非雅玩。”汤垕《画鉴》云:“近世牧溪僧法常作墨戏,粗恶无古法。”
- ⑰ ⑳ 《童书业美术论集》上海古籍出版社1989年8月第1版。
- ⑱ 《沙县志》卷十三。
- ⑲ 见吉林省博物馆藏孙龙《花鸟草虫图卷》董振秀跋。
- ㉑ 明朱谋㙔《画史会要》卷四,另见《空同集》卷二十《林良画两角鹰歌》。
- ㉒ 据铃木敬主编《中国绘画总录》。
- ㉓ 《鄞县志》卷四十五。
- ㉔ 黄涌泉《陈洪绶画集序》西泠印社出版。
- ㉕ ㉖ 在高居翰《明清绘画中作为思想观念的风格》一文中《没有绘画的绘画研究》部分和《绘画在历史中的位置》部分。

鹭

中国历代名家技法集萃

花鸟卷·禽鸟法





雪中柳鹭图 (局部) 元 (传) 赵雍 绢本

鹭的种类很多,主要有夜鹭、苍鹭、牛背鹭、大白鹭、小白鹭等。而我们通常在画上表现的大都是小白鹭。所谓“两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天”的诗句中描写的就是这种农庄耕地里最常见的留鸟。小白鹭洁白的羽毛一尘不染,一到繁殖期,头上顶端会长出二根长长的饰羽。白鹭喜于水田、湿地或河口等地觅食,其嘴及足都长得很长,以适应泽地的生活。

在古代画鹭有吉祥的意思,如把芙蓉花和白鹭画在一起,表明“一路荣华”,三只白鹭画在一起,取名“三思图”,都带着某种美好谐音的象征意味。

传为元代赵雍作的《雪中柳鹭图》,画法继承宋代画院“双勾填彩”的方法,先以墨线勾出白鹭的轮廓,再加以渲染,画法工整细腻,跼蹠和爪的画法,因循其规律,先用墨勾出跼蹠和爪的鳞片轮廓,再敷颜色,最后重墨圈点鳞甲,使其有立体的感受。



雪中柳鹭图 (局部) 元 (传) 赵雍 绢本