

故宫博物院藏文物珍品大系

晋唐两宋绘画 · 花鸟走兽



故宫博物院藏文物珍品大系

晋唐两宋绘画·花鸟走兽

聂崇正

学技术出版社

书馆（香港）



晋唐两宋绘画·花鸟走兽

Flower, Bird and Animal Paintings of the Jin,
Tang and Song Dynasties

故宫博物院藏文物珍品大系

The Complete Collection of Treasures
of the Palace Museum

- 主 编 聂崇正
副 主 编 袁 杰
编 委 杨丹霞 金运昌 文金祥 李 湜 聂 卉
 潘琛亮 马季戈
摄 影 胡 锤 冯 辉 刘志岗
- 出 版 人 陈万雄 胡大卫
编辑统筹 张倩仪
- 编辑顾问 吴 空
责任编辑 田 村 周祖貽
设 计 张婉仪
出 版 世纪出版集团
 上海科学技术出版社
 上海瑞金二路 450 号
 商务印书馆（香港）有限公司
 香港筲箕湾耀兴道 3 号东汇广场 8 楼
- 制 版 深圳中华商务联合印刷有限公司
 深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦
- 印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
 深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦
- 版 次 2004 年 11 月第 1 版第 1 次印刷
 ©2004 商务印书馆（香港）有限公司（繁体版）
 ©2004 上海科学技术出版社（简体版）
 商务印书馆（香港）有限公司
- 规 格 大16开 (216 × 286mm) 280 面
国际书号 ISBN 7-5323-7611-7/J·58

版权所有，不准以任何方式，在世界任何地区，以中文或其他任何文字翻印、仿制或转载本书图版和文字之一部分或全部。

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

本版图书仅在中国大陆地区发行。

Condition of sale

This book is sold subject to the condition that it shall, by way of trade or otherwise, be distributed in Mainland China only.



故宫

博物院藏文物珍品大系

故宫博物院藏文物珍品大系

特邀顾问：（以姓氏笔画为序）

王世襄	王 尧	李学勤
启 功	张政烺	金维诺
宿 白		

总编委主任委员：郑欣淼

委 员：（以姓氏笔画为序）

于倬云	杜迺松	李 季
李文儒	李辉柄	余 辉
张忠培	邵长波	陈丽华
杨 新	杨伯达	单国强
郑珉中	郑欣淼	胡 锤
施安昌	耿宝昌	晋宏逵
徐邦达	徐启宪	聂崇正
萧燕翼		

主 编：李文儒 杨 新

编委办公室：

主 任：	徐启宪		
成 员：	杜迺松	李辉柄	余 辉
	邵长波	陈丽华	单国强
	郑珉中	胡 锤	施安昌
	秦凤京	郭福祥	聂崇正

总摄影：胡 锤



总序

杨新

故宫博物院是在明、清两代皇宫的基础上建立起来的国家博物馆，位于北京市中心，占地72万平方米，收藏文物近百万件。

公元1406年，明代永乐皇帝朱棣下诏将北平升为北京，翌年即在元代旧宫的基址上，开始大规模营造新的宫殿。公元1420年宫殿落成，称紫禁城，正式迁都北京。公元1644年，清王朝取代明帝国统治，仍建都北京，居住在紫禁城内。按古老的礼制，紫禁城内分前朝、后寝两大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，辅以文华、武英两殿。后寝包括乾清、交泰、坤宁三宫及东、西六宫等，总称内廷。明、清两代，从永乐皇帝朱棣至末代皇帝溥仪，共有24位皇帝及其后妃都居住在这里。1911年孙中山领导的“辛亥革命”，推翻了清王朝统治，结束了两千余年的封建帝制。1914年，北洋政府将沈阳故宫和承德避暑山庄的部分文物移来，在紫禁城内前朝部分成立古物陈列所。1924年，溥仪被逐出内廷，紫禁城后半部分于1925年建成故宫博物院。

历代以来，皇帝们都自称为“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》），他们把全国的土地和人民视作自己的财产。因此在宫廷内，不但汇集了从全国各地进贡来的各种历史文化艺术精品和奇珍异宝，而且也集中了全国最优秀的艺术家和匠师，创造新的文化艺术品。中间虽屡经改朝换代，宫廷中的收藏损失无法估计，但是，由于中国的国土辽阔，历史悠久，人民富于创造，文物散而复聚。清代继承明代宫廷遗产，到乾隆时期，宫廷中收藏之富，超过了以往任何时代。到清代末年，英法联军、八国联军两度侵入北京，横烧劫掠，文物损失散佚殆不少。溥仪居内廷时，以赏赐、送礼等名义将文物盗出宫外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宫文物再次遭到严重损失。尽管如此，清宫的收藏仍然可观。在故宫博物院筹备建立时，由“办理清室善后委员会”对其所藏进行了清点，事竣后整理刊印出《故宫物品点查报告》共六编28

册，计有文物117万余件（套）。1947年底，古物陈列所并入故宫博物院，其文物同时亦归故宫博物院收藏管理。

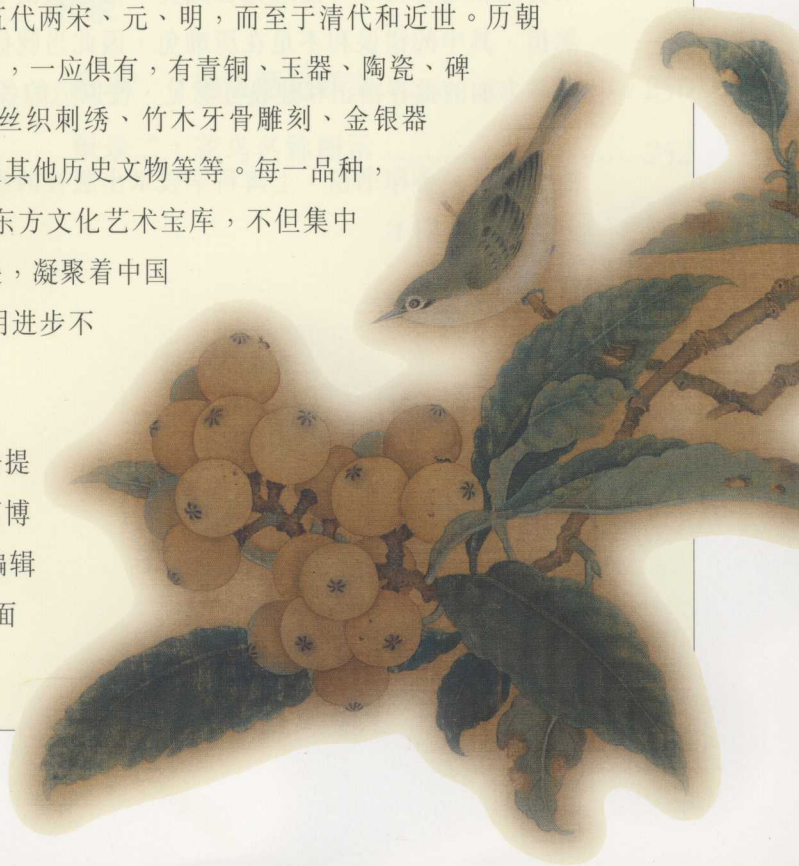
二次大战期间，为了保护故宫文物不至遭到日本侵略者的掠夺和战火的毁灭，故宫博物院从大量的藏品中检选出器物、书画、图书、档案共计13427箱又64包，分五批运至上海和南京，后又辗转流散到川、黔各地。抗日战争胜利以后，文物复又运回南京。随着国内政治形势的变化，在南京的文物又有2972箱于1948年底至1949年被运往台湾，50年代南京文物大部分运返北京，尚有2211箱至今仍存放在故宫博物院于南京建造的库房中。

中华人民共和国成立以后，故宫博物院的体制有所变化，根据当时上级的有关指令，原宫廷中收藏图书中的一部分，被调拨到北京图书馆，而档案文献，则另成立了“中国第一历史档案馆”负责收藏保管。

50至60年代，故宫博物院对北京本院的文物重新进行了清理核对，按新的观念，把过去划分“器物”和书画类的才被编入文物的范畴，凡属于清宫旧藏的，均给予“故”字编号，计有711338件，其中从过去未被登记的“物品”堆中发现1200余件。作为国家最大博物馆，故宫博物院肩负有搜藏保护流散在社会上珍贵文物的责任。1949年以后，通过收购、调拨、交换和接受捐赠等渠道以丰富馆藏。凡属新入藏的，均给予“新”字编号，截至1994年底，计有222920件。

这近百万件文物，蕴藏着中华民族文化艺术极其丰富的史料。其远自原始社会、商、周、秦、汉，经魏、晋、南北朝、隋、唐，历五代两宋、元、明，而至于清代和近世。历朝历代，均有佳品，从未有间断。其文物品类，一应俱全，有青铜、玉器、陶瓷、碑刻造像、法书名画、印玺、漆器、珐琅、丝织刺绣、竹木牙骨雕刻、金银器皿、文房珍玩、钟表、珠翠首饰、家具以及其他历史文物等等。每一品种，又自成历史系列。可以说这是一座巨大的东方文化艺术宝库，不但集中反映了中华民族数千年文化艺术的历史发展，凝聚着中国人民巨大的精神力量，同时它也是人类文明进步不可缺少的组成元素。

开发这座宝库，弘扬民族文化传统，为社会提供了解和研究这一传统的可信史料，是故宫博物院的重要任务之一。过去我院曾经通过编辑出版各种图书、画册、刊物，为提供这方面



资料作了不少工作，在社会上产生了广泛的影响，对于推动各科学术的深入研究起到了良好的作用。但是，一种全面而系统地介绍故宫文物以一窥全豹的出版物，由于种种原因，尚未来得及进行。今天，随着社会的物质生活的提高，和中外文化交流的频繁往来，无论是中国还是西方，人们越来越多地注意到故宫。学者专家们，无论是专门研究中国的文化历史，还是从事于东、西方文化的对比研究，也都希望从故宫的藏品中发掘资料，以探索人类文明发展的奥秘。因此，我们决定与香港商务印书馆、上海科学技术出版社共同努力，合作出版一套全面系统地反映故宫文物收藏的大型图册。

要想无一遗漏将近百万件文物全都出版，我想在近数十年内是不可能的。因此我们在考虑到社会需要的同时，不能不采取精选的办法，百里挑一，将那些最具典型和代表性的文物集中起来，约有一万二千余件，分成六十卷出版，故名《故宫博物院藏文物珍品大系》。这需要八至十年时间才能完成，可以说是一项跨世纪的工程。六十卷的体例，我们采取按文物分类的方法进行编排，但是不囿于这一方法。例如其中一些与宫廷历史、典章制度及日常生活有直接关系的文物，则采用特定主题的编辑方法。这部分是最具有宫廷特色的文物，以往常被人们所忽视，而在学术研究深入发展的今天，却越来越显示出其重要历史价值。另外，对某一类数量较多的文物，例如绘画和陶瓷，则采用每一卷或几卷具有相对独立和完整的编排方法，以便于读者的需要和选购。

如此浩大的工程，其任务是艰巨的。为此我们动员了全院的文物研究者一道工作。由院内老一辈专家和聘请院外若干著名学者为顾问作指导，使这套大型图册的科学性、资料性和观赏性相结合得尽可能地完善完美。但是，由于我们的力量有限，主要任务由中、青年人承担，其中的错误和不足在所难免，因此当我们刚刚开始进行这一工作时，诚恳地希望得到各方面的批评指正和建设性意见，使以后的各卷，能达到更理想之目的。

感谢香港商务印书馆、上海科学技术出版社的忠诚合作！感谢所有支持和鼓励我们进行这一事业的人们！

1995年8月30日于灯下



导言

袁 聂
杰 崇
正

传统的中国绘画题材大致可以分为人物画、

山水画和花鸟画三大类。花鸟画泛指以描绘动物、植物为主题的绘画作品，其中包括现实中的禽类、兽类、昆虫类、鱼类、花草、树木等，还包括世间不存在的祥禽瑞兽和奇花异草。按照北宋晚期成书的《宣和画谱》中所分的门类，即“龙鱼（水族附）”、“畜兽”、“花鸟”、“墨竹（小景附）”、“蔬果（药品草虫附）”中所容纳的范围和物种。在绘画习惯上也可称为“翎毛”、“走兽”、“草虫”、“折枝”、“花果”等。

花鸟画的兴盛，反映了中国人寄托于大自然的一份情怀与趣味。自古以来，美好的愿望总是与花鸟息息相关，从汉代绘画中为西王母衔食的青鸟、月宫中捣药的玉兔，到南北朝时期佛陀世界的莲花孔雀，到大唐盛世的葡萄鹦鹉，乃至吉祥纹样中的石榴牡丹，都融入了寻常百姓的生活之中。历代画家经过细心观察，将自然界的动物和植物进行典型化，即通过剪裁、归纳、提炼，甚至程式化，达到尽可能完美的目的，表现出一个生机勃勃、千姿百态的理想世界。

中国花鸟画不仅仅是表现动植物的外形，其内在的寓意性更是一种独特的文化现象，正如《宣和画谱》中“花鸟叙论”一节所指出的：“绘事之妙，多寓兴于此，于诗人相表俚焉：故花之于牡丹芍药，禽之于鸾凤孔翠，必使之富贵，而松竹梅菊，鸥鹭雁鹜，必见之幽间，至于鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳梧桐之扶疏风流，乔松古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人之意者，率能奇造化而移精神，遐想若登临览物之，有得也。”时至今日，人们仍以松树之长青比喻长寿，以梅花之耐寒比喻高洁，以牡丹之繁盛比喻富贵，以竹子之多节比喻气节等等，足见这种寓意文化的根深蒂固。正是由于花鸟画具有喻人、喻德、教化习俗的人文含义，才特别为人们所喜闻乐见，得以繁荣发展，经久不衰。

本卷收录的为北京故宫博物院藏早期花鸟走兽画，时间从7世纪的唐代起，历经五代、北宋，到13世纪的南宋时期，跨度大约有五六百年。这一时间段的纸绢本作品存世稀少，而在中国绘画史上却占有极其重要的地位，无论是其题材还是技法，都为后世绘画的发展奠定了基础。这是一份极其珍贵的文化遗产，人们至今还可以从明清及现代花鸟画中感受到它们流风余韵。

花鸟画

中国花鸟画的历史可谓源远流长。早在五千年前的新石器时代，河南出土的陶缸上就绘有鸛鸟衔鱼的图案。到了三千年前的商周时期，青铜器上的龙凤、兽面、蝉、鱼、蛙等纹样日益增多，且明显具有祥瑞的含义。长沙战国楚墓出土的“缯书”四周绘有树木，尤其是出土的帛画上描绘了夔龙和夔凤的形象。在汉代遗存的壁画与画像石中，则多绘有花木、鸟兽，其图像已相当丰富，如杉、桑、柳、鹰、鸛、鸠、鱼等。湖南长沙马王堆汉墓中出土的帛画上，表现的是天上、人间、地下三重景物，其天上部分绘有日、月，日中有金乌，月中有蟾蜍与玉兔，其他还有扶桑树及蟠龙飞绕等动植物的形象描绘。这些花鸟走兽的形象在画面中的作用，多是陪衬和装饰，尚不能称其为花鸟画。

据记载，以花鸟为题材的画作在魏晋南北朝时期开始出现。但到目前尚未发现绘制在纸、绢、帛上的花鸟画作品存世。因此只能从文献中了解到一个大致的轮廓，如顾恺之画过《凫雁水鸟图》，陆探微画过《鸡鹑图》和《斗鸭图》，丁光画过《蝉雀图》等。河南洛阳出土的北魏石刻上有“仙人骑鸛”，用线流畅飘逸，当可代表中原风尚。敦煌北朝壁画中出现“双鸛齐飞”、“莲花双鸽”、“莲花马鸡”等独立的装饰画面，以及斗鸡、白鸛独立、雉鸡飞窜等，均用线流畅，设色明丽，但这一时期的花鸟画仍未成为独立的画科。

花鸟画直到唐代中期才开始拥有独立的地位，据画史记载，这一时期涌现出了画鸛名家薛稷、画竹名家李升、画折枝花的边鸾等，他们的出现表明花鸟画的发展步入了一个新时期。与此同时，花鸟画大多仍作为人物画的点缀或背景而存在，如传为唐代画家周昉所作的《簪花仕女图》卷（辽宁省博物馆藏）虽然是一幅人物仕女画，但是作为背景出现的玉兰花、小狗、白鸛等都是代表唐代花鸟画艺术水平的重要资料。唐代花鸟画的技巧水平和风格流变，还可以从敦煌壁画和西安、新疆墓室壁画中窥见一斑，所描绘的形象有松、桃、藤、牡丹，孔雀、鸚鵡、天鹅、雁，马、驴、狮、象、虎、犬等数十种，壁画的技法娴熟，设色浓艳，是难得的唐人真迹。特别是新疆吐鲁番阿斯塔那晚唐墓室中的屏风画，是早期独立成幅的花

鸟画作品。

南北朝时期的花鸟画，大都以表现物象侧面的轮廓为主，形象概括而夸张。在绘画技法上，注重线的使用，追求轮廓线的流畅；同样敷色也颇为夸张，力求色彩鲜明真实。发展到隋唐时期，花鸟画发生了重要转折，状物技法生动而写实，盛唐的“铁线”描法为状物的准确打下坚实的基础。至五代时期，花鸟画进一步扩展描绘的品类，并出现程式化倾向。其间，表现技法越来越丰富，笔墨变化越来越多样，从以工笔重设色画为主，开始向以水墨写意画为主过渡，呈现二者并重的多元格局。而水墨写意花鸟画，更多地反映了画家主观的趣味和情感，愈加注重于“神”的表达。发端于五代的这种画风演变，特别引起史论家的注意。

美术史家对五代花鸟画有“黄家富贵，徐熙野逸”^①的说法。“黄家”是指五代后蜀画院画家黄筌（约903—965年）及其子黄居采和黄居宝（黄居采和黄居宝在西蜀被北宋攻灭后均成为宋王朝的宫廷画家），他们笔下所画的都是珍禽异卉，画风细腻逼真，色彩富丽堂皇，适合宫苑装饰的需要，也符合皇家的审美趣味，所以这种绘画风格以后便成了宫廷花鸟画的主流。而徐熙是五代时一位生活在江南的民间画家，其绘画中所表现的是人们触目所及的普通花草，画风简素，到北宋时为文人所竭力推崇。此后花鸟画的发展轨迹无不在“富贵”和“野逸”之间游移，画坛上出现一派相互融会贯通、争奇斗艳的景象。

在北京故宫博物院的花鸟画藏品中，黄筌所画的《写生珍禽图》卷（图1）就是一幅代表“黄家富贵”的作品。在尺幅不大的画面中，一共画了鸟雀虫龟二十四只，均以细劲的线勾出轮廓，然后赋彩。这些动物的造型准确，结构严谨，特征鲜明。鸟雀有的静立，有的展翅，有的飞翔，动作各异；昆虫须爪毕现，双翅透明，仿若活物；两只龟是从俯视的角度描绘，前后的透视关系明确，显示了作者娴熟的写实能力和精湛的笔墨技巧。这幅作品只是画家为其子用于临摹习画的粉本，并非正式的完整之作，不过从中已能够大致了解“黄家”的绘画面貌。画史上记述：后蜀广政七年（944），淮南地方向后蜀国进献了几只仙鹤，蜀帝便命黄筌在后宫偏殿的墙壁上照画下来。黄筌在写生的基础上，描绘了六只仙鹤的不同姿态，犹如真鹤附壁，以至几只活的仙鹤经常跃到墙旁起舞，久久不愿离去。蜀帝惊叹于黄筌的功艺，于是将这座偏殿命名为“六鹤殿”。黄筌还曾在蜀宫八卦

殿的墙壁上画四时花鸟，形象极为逼真，可惜的是这些壁画早已随着建筑物化作灰烬了。据

《宣和画谱》记载，北宋末年宫中收藏黄筌



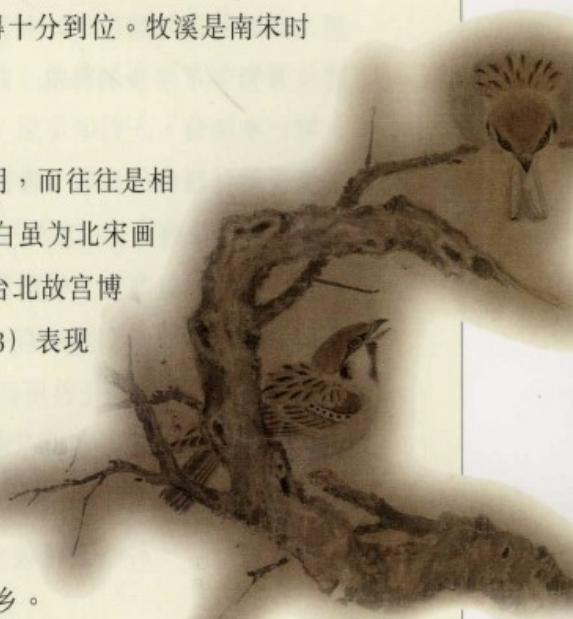
的作品多达349件，所藏黄居采之作品则有332幅，可见“富贵”之风对于宫廷绘画的影响多么强劲。

“野逸”的徐熙，“所尚高雅，寓兴闲放，画草木虫鱼，妙夺造化，非世之画工形容所能及也。尝徜徉游于园圃间，每遇景辄留，故能传写物态，蔚有生意”⁽²⁾。宋代的沈括在《梦溪笔谈》中记载：“徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹青而已，神气迥出，别开生动之意。”可惜的是徐熙没有真迹传世，目前只能从传为牧溪所画的《百花图》卷（图25）中看到一些“野逸”画风的痕迹。《百花图》卷纯用水墨，不施色彩，却准确而生动地表现出了六十余种折枝花卉，其间点缀禽鸟、昆虫，将色彩斑斓的自然界表达得十分到位。牧溪是南宋时方外之人，其画风“野逸”是毫不奇怪的。

当然，在宋代画坛上，“富贵”与“野逸”之间并非是泾渭分明，而往往是相互渗透的，即使在同一画家身上，亦有二者并存的现象。如崔白虽为北宋画院画家，画风工致，但格调却并不华丽，他的《双喜图》轴（台北故宫博物院藏）绘一只野兔正回望树间的山喜鹊，《寒雀图》卷（图3）表现的是枯枝间的一群麻雀，均没有“富贵”的气息。

说到代表宫廷以“富贵”为审美取向的花鸟画作品，不能不提及北宋的徽宗皇帝赵佶。赵佶（1082—1135年）在治国理政上，可以说是无所作为，以至亡国沦为金军的俘虏，客死他乡。

但在绘画方面，赵佶却是颇有建树，是画史上一个举足轻重的人物。元人汤垕在《画鉴》中说：“徽宗性嗜画，作花鸟、山石、人物入妙品，作墨花、墨石亦入妙品。历代帝王能画者，至徽宗可谓尽意”。在赵佶当皇帝期间，宫廷中设立的“翰林图画院”达到鼎盛时期，制度完善，人才济济，作品尤为出色，其画风左右画坛，风靡一时。赵佶更是身体力行，带动了宋朝花鸟画的发展，使宋朝花鸟画在状物方面达到了新的高度和水平。收入本卷的《芙蓉锦鸡图》轴、《枇杷山鸟图》页、《梅花绣眼图》页（图4、5、6）等，都是诗情画意相融合体的佳作，体现了细致入微的写实功力。《芙蓉锦鸡图》绘一只锦鸡落在芙蓉上，本幅有宋徽宗题诗，诗中以锦鸡比喻五德俱全的君子，寓意“衣锦富贵”。押瘦金体“天下一人”字款。当然，现在所见到的有宋徽宗署款的作品，未必都是他自己亲笔所绘，但可以断言，这些作品都体现了他所提倡的绘画风尚。



有关现存的宋徽宗绘画作品中亲笔和代笔问题，现代学者作了深入的探讨，谢稚柳、徐邦达等人均发表过很有价值的见解。他们的意见概括起来就是赵佶作为一个皇帝，他的绘画技艺不可能达到职业画工的水准。按照这样的推理，那些画面极其工致的作品，虽然有皇帝“天下一人”的押款，也有可能是画院画家所完成的⁽³⁾。

在宋代，梅兰竹菊倍受文人称道，因为它们不畏霜雪，不夸艳丽，颇似文人气质。诗人画家无不借此表达自命清高、愤世嫉俗性格。其实梅兰竹菊入画，最初只是作为自然环境出现的。在敦煌西魏壁画中便画有竹林，陕西咸阳唐章怀太子墓的壁画中，也可见到笔笔翠竹，唐人画法是先勾画出竹叶和竹竿的轮廓，然后涂色。至于梅、兰，在南宋时进入了画家的视野，并留下了不少的作品，这显然与地域环境和社会环境有关。

丢失了半壁江山的南宋，在画坛上仍然维系着“富贵”与“野逸”的等级观念。如同样是梅花，就有“村梅”、“宫梅”之别。“村梅”的代表画家扬无咎（1097—1169年），是一位在野的文人，品行高洁，学问极好。时值南宋相国秦桧当政，推行降金政策，为正直的士人所不齿。扬无咎于“高宗朝以不直秦桧，征不起。”⁽⁴⁾秦桧得知扬无咎的名气，请他出山入政，屡遭回绝。有人将扬无咎所画的梅花携往宫中，宋高宗见后很不喜欢，说画的是“村梅”。扬无咎知道以后，索性在自己的画幅上题写“奉敕村梅”四字。从《四梅图》卷和《雪梅图》卷（图7、8）上可以一睹扬无咎“村梅”的风采，尤其是《雪梅图》卷，描绘被大雪覆盖的梅花和竹叶，一种坚毅挺拔、傲雪凌霜的气质，感人肺腑。这完全是画家品格的写照。

与此相反的是“宫梅”。在宫苑中不断经过修剪的梅花，处处显露出雕饰的痕迹。南宋画院画家马麟所作的《层叠冰绡图》轴（图11）上描绘的“宫梅”，细巧艳丽，敷色厚重，画幅上有南宋宁宗杨皇后的题诗：“浑如冷碟宿花房，拥抱檀心忆旧香。开到寒梢尤可爱，此般必是汉宫妆。”把梅花比作汉宫中的美女，也颇有拟人化的意味。画中自有一种皇家的富贵气息迎面扑来。“宫梅”和“村梅”的差别，不就是五代时期形成的“富贵”和“野逸”两种不同风格的延续吗？

大概是由于时世变迁，“野逸”的画风终归波及到宋宗室。宋太祖的十一世孙赵孟坚（1191—1264年）虽博学多才，三十五岁才得中进士，最终在南渡后的朝廷里，仅任一知县。他早年画的《墨兰图》卷（图24），纯用水墨，用笔飘逸，提按转折、干湿枯润皆随心所欲，表现了文



人画的笔墨技巧。兰是生长于淮河以南的植物，有春兰和秋兰之分，秋兰花蕊似剑，此图所绘为春兰。兰没有色彩绚丽的花冠，却幽香远送，因而受到文人雅士的垂爱。

竹，因其形状挺拔、竹叶清瘦，在严寒的冬季还能保持翠绿的色泽，再加上一节一节的枝干，这些自然属性被文人所称道和赞赏，将之比作君子应当具备的品格而备受画家的青睐，被反覆加以描绘，以表达画家的思想和感情。来自四川的知州文同是当时文人画的代表人物之一，他以擅长画墨竹而闻名，存世的《墨竹图》卷（上海博物馆藏），构图简洁，运笔苍劲。自文同以后，墨竹画大为流行，几乎成了文人专有的绘画题材。

大文学家、诗人苏轼和文同一样，也是宋代文人绘画的代表人物。他曾经在两首诗中提及对花鸟画的艺术主张：“论画以形似，见于儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”“瘦竹如幽人，幽花如处女。低昂纸上雀，摇荡花间雨。双翎决将起，众叶纷自举。可怜采花蜂，清蜜寄两股。若人富天巧，春色入毫楮。悬知君能诗，寄声求妙语。”⁽⁵⁾很明显，诗中强调绘画应当在形似的基础上进而达到形神具备的诗意境界。

文人的加入无疑为绘画增加了更深的文化内涵。但在画题中将梅、兰、竹、菊合称为“四君子”则是以后的事情。据记载，明人黄凤池曾将此四种花草的图谱编成《梅竹兰菊四谱》刊印，同时代的画家陈继儒题名为“四君”，加以称颂。



与花鸟画相比，宋代草虫画同样精彩，它的出现不仅标志着画题的扩展，也反映了画家对自然界的观察更加细微，从而进一步强调了写实精神。传为赵昌所画的《写生蛱蝶图》卷（图2）上，绘出自然界的一个小小角落，花草边伏着蚱蜢，飞着蝴蝶，充满了生气和情趣。据记载，赵昌清晨即起，绕栏谛视，仔细观察草虫活动形态，手调色彩当场描绘，因此素有“写生赵昌”之美名。另一幅《菊丛飞蝶图》页（图23），在一丛菊花之间点缀着蜜蜂、蝴蝶，而《晴春

蝶戏图》页（图60）则画的全是蝴蝶，这类画题中常被遣入笔端的有“百蝶”、“秋艳”、“秋声”等，又因“蝶”“耄”谐音，“耄（猫）耄（蝶）富贵（牡丹）”也就成了吉祥如意画题之一。《瓦雀栖枝图》页（图31）中画了一只麻雀回望树叶上的小蚁，小蚁竟开牙欲搏，可谓描绘细微到了极至。

在故宫博物院收藏的宋代花鸟画中，有相当一部分属于册页。虽是小品画，但画中的花鸟虫草走兽，千姿百态，生动活泼，其内涵丰富，以小见大，以浅见深，堪称为浓缩本的佳作集成。画家涉及的画题广泛，绘制精心，作品十分精致耐看。这些册页有的原先是宫廷中配置的屏风画，有的是纨扇，被后人收集在一起装裱成册。册页画上大部分没有作者署款，个别画幅上留有名款，都是画院知名的画家，这些名家高手特别引人注目。收入本卷的册页，有“南宋四家”之一马远所画的《梅石溪凫图》页（图9）、《白蔷薇图》页（图10），前者画一群野鸭在山溪中游弋，岩石上梅花点点，用笔简约有力；后者画一枝蔷薇，花朵硕大，用笔细微，设色明艳，其画风前后判若两人，亦可谓是集“富贵”与“野逸”于一身。马远素以山水闻名。他的画幅讲究边角的构图，运笔多用“斧劈皴”，很有特点。马远所绘梅花，造型奇特，枝干均向下倾斜拖拉，故而得有“拖枝马远”的浑名，在《梅石溪凫图》页上可以清楚地看到这一特点。

此外，马远之子马麟所画的《橘绿图》页（图12），绘一枝由绿转白大橘，枝叶茂盛，画面仿佛是从闽江橘园中剪下的一角，反映了南宋的地域特点。林椿所画的《葡萄草虫图》页（图13）、《果熟来禽图》页（图14）、《枇杷山鸟图》页（图15），把自然界中处处细微的地方表达得淋漓尽致。李迪所画的《鸡雏待饲图》页（图17）画面中只有两只鸡雏，但画得极其精细传神，而梁楷所画的《秋柳双鸦图》页（图18）、《疏柳寒鸦图》页（图19），

则以极其简练的笔墨，勾画出了山水之间充满生机的朝朝暮暮。南宋画院的名家之作，造型严谨，色彩鲜明，运笔洒脱，风格多样，反映了南宋画院在画风上新的多元取向。其中，尤其引人注意的是梁楷，他的行为举止放浪形骸之外，人称“梁疯子”。其画风如其人，亦不拘一格，画史称梁楷的画作“传于世者皆草草，谓之减笔”^{〔6〕}，他那种泼墨大写意的画法渗透了当时的文人绘画风格，对后世产生了极大的影响。

像马远《白蔷薇图》页那样绘有大朵花卉的，还有《出水芙蓉图》页（图26）、《牡丹图》页（图51）、《水仙图》页（图54）、《无花果图》页（图57）等，虽未署款，但均为精细之作，光彩照人，反映出宋王朝繁盛的余辉。与之相反，《鹈鴂荷叶图》页（图40）、《疏荷沙鸟图》页（图45）、《荷蟹图》页（图58）则画了荷塘中的枯枝败叶，一派萧索景象。其画法之精细，更令人生出无限感慨。特别耐人寻味的是《秋树鹁鸽图》页（图34）和《榴枝黄鸟图》页（图46），前者绘一只能言善辩的八哥，乌羽光洁，傲立于布满虫蚀的秋树上，后者绘一只黄鹂亦栖止于枯败枝头，却口衔蛀虫。两幅小图活生生画出了国势衰微的景象。

走兽画

早期走兽图像所表现的是与人类活动密切相关的动物。浙江河姆渡出土的黑陶钵是大约距今四千年前的遗物，上面刻画着猪和稻谷，表明了农耕民族的生产特点。进入汉代，社会富足强盛，王室贵族喜好狩猎、游乐，并崇信鬼神，因此往往在墓室的画像石上，刻有车马出行、骑马射虎、熊牛相搏、犬兔相逐的画面，甚至还真实地刻出中原地区不存在的象和狮子，足见当时文化交流的广泛。北朝的走兽画，依然延续汉画中的洒脱强悍之风，敦煌壁画绘有虎、狼、野猪等，野牛回望的瞬间，动人心弦。隋唐时期，社会安定富裕，人们崇信佛教。在敦煌壁画中除了绘有其他动物外，还绘有水牛、黄牛、野牛群，表现生产场景和佛经故事。唐人画牛已经达到了很高的水平，但存世的纸绢画却如凤毛麟角。

故宫博物院藏唐朝韩滉的《五牛图》卷（图67）是一件杰作。曾经任过官的韩滉，在职期间十分注重农民和农业生产，画过许多与农业有关的画幅。《五牛图》卷画在麻纸上，用粗放的中墨勾线，结合皮毛和肌肉的转折，略有顿挫，再加重墨勾点，恰当地表现出了牛皮的厚实和柔韧，以及角和蹄的坚硬。设色简易。五头牛正中的一头是正面，准确地把握其前后透视关系，难度相当大，不过画家仍然处理得很成功。关于《五牛图》的寓意，元代的赵孟頫在题跋中认为是东晋陶弘景的一个典故。据《南史》记载，陶弘景是齐梁间著名的道士，隐居句容（今属江苏）的茅山，自号“华阳陶隐居”。他虽修道于山中，但并未忘情世间，他多次替萧衍出谋划策。萧衍立国为梁以后，凡军国大事皆遣人致问，时人呼之为“山中宰相”。梁武帝多次召他出山，陶弘景都坚辞不就，并且画了两头牛，“一牛散放水草之间，一牛着金笼头，有人执绳，以杖驱之”。梁武帝遂放弃了请他出山的念头。赵孟頫的看法得到清乾隆皇帝的认可，并在本幅上题诗一首。

任何一件古代书画作品，历经上百年甚至千年，都会有一段传奇故事，《五牛图》也不例外。这一古代绘画艺术珍品，历千余年沉浮而仍存于世，不能不说是艺林幸事。此图在唐朝末年已不知存于何处，到了宋徽宗时期曾一度收入内府，据明代《珊瑚网》一书记载，此图在明朝时宋徽宗的题签尚存，但现在已佚失，估计为后人割去移作它用。不过在北宋《宣和画谱》中亦未见此图的著录文字。南宋末年归宗室赵伯昂所有，元代时赵孟頫曾在书法家鲜于枢家中见到此图，并索得此珍品，书题再三，称此图“神气磊落，希世名笔也”。入元转入元内府太子书房，太子复以此图赐唐古台平章，后又辗转归海虞邹君玉，有元末孔克所题为证。明朝时归著名收藏家项元汴所有，清朝初年归宋荦所有，乾隆时入藏内府，并著录于《石渠宝笈》。画卷后有董邦达、汪由敦、裘曰修、钱维城等词臣题诗多段。八国联军侵占北

京时（1900），掠夺古物无数，而此图亦遭劫难，被英国人掠至香港拍卖，为汇丰银行买办吴衡孙购得。吴氏后来濒临破产，遂欲将此图拍卖。时值1949年中华人民共和国刚成立不久，在财政十分困难的情况下，周恩来总理亲自指示不惜重金将这件稀世珍品购回国内，珍藏于北京故宫博物院，终于使这件千年文化瑰宝重新焕发出灿烂的光彩。

北宋祁序所画的《江山放牧图》卷（图69）、传为南宋毛益所画的《牧牛图》卷（图70）也是两幅描绘牛的精彩作品，与《五牛图》卷不同的是，韩滉画的是黄牛，而祁序、毛益画的是水牛。中原王朝政治中心的南移和地域的差异，导致南宋画家笔下出现的只能是江南水乡地带才能见到的水牛。这些画作大多表现的是田园美景，四野空灵，气氛宁静，水牛肥硕，小童顽皮，充满诗情画意。不尽令人想起宋人诗句：“平冈细草鸣黄犊，斜阳寒林点暮鸦。”画家在赞美景色的背后，多少也隐藏着几分对痛失江山的无奈，正所谓：“江南游子，把吴钩看了，栏杆拍遍，无人会，登临意。”

古代画家描绘的动物中大概以骏马的数量为最多。驯养马的技术从外域传入中原后，使一个以农耕为主的民族，迅速壮大起来，并发展为军事强国。自商周以来，国家征伐，贵族出行都离不开马匹，马也就成了强盛、尊贵的象征。秦汉时期，随着骑兵发展壮大，马更成为国家的军事装备。到了唐朝，以善骑射而有天下的唐王室，把从西域传来的马球作为贵族流行的娱乐活动。就像法国作家布封所说的那样：“人类所做到的最高贵的征服，就是征服了豪迈剽悍的动物——马”。

另外，中国人喜爱马匹，除取其快捷迅速之意，如“马到成功”、“马上封侯”外，还将其比喻为人才，“金台市骏”、“伯乐相马”等成语故事都是这个意思，使得这一题材带有浓厚的人文寓意。于是，历代都有许多擅长画马的画家应运而生，如唐朝的陈闳、曹霸、韩干、韦偃等，大诗人杜甫还写有诗句，评论他们画马作品的优劣得失。当然，唐代画马真迹除敦煌、西安等地壁画外，纸绢本现已几乎无从看到了，我们只能从后世摹本、传为唐人所画的《游骑图》卷（图65）上，体会唐人对于马匹的钟爱。初盛唐时期的贵族用马高大雄健，具有西域骏马的特点。《百马图》卷（图66）因马的画法尚保留有晚唐五代的风格，所以一直被传为唐人遗墨，据现代学者考证，断为唐代未必准确。