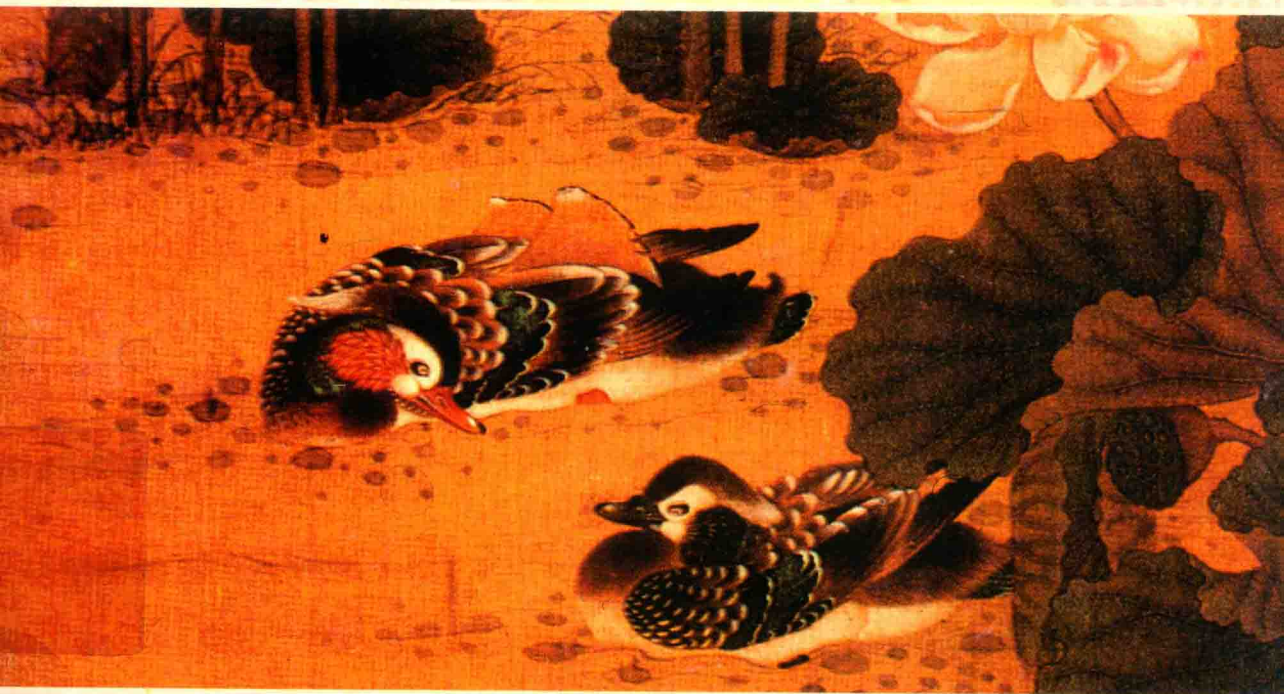


高师专科美术教育专业必修课教材
教育部体育卫生与艺术教育司组编

中国画

(花鸟)

高师中国画教材编写组



山东美术出版社

中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册
肇庆分校建校二十周年纪念册

中国画

（函授教材）

肇庆分校建校二十周年纪念册



中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册

高师专科美术教育专业必修课教材
教育部体育卫生与艺术教育司组编

中国画

(花 鸟)

高师中国画教材编写组

山东美术出版社

图书在版编目(C I P)数据

中国画：花鸟/高师中国画教材编写组编写. - 济南：
山东美术出版社，1999.9（2002.9重印）

高师专科美术教育必修课教材

ISBN 7-5330-1296-8

I. 中… II. 高… III. 花鸟画-技法（美术）-高等学校：
师范学校：专业学校-教材 IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字（1999）第 38917 号

出 版：山东美术出版社

济南市经九路胜利大街 39 号（邮编：250001）

发 行：山东美术出版社发行部

济南市民生大街 43 号 3 楼（邮编：250001）

印 刷：山东新华印刷厂德州厂

规格开本：787×1092 毫米 16 开本 14.25 印张

版 次：1999 年 9 月第 1 版

印 次：2002 年 9 月第 2 次印刷

印 数：3001—5050

定 价：56.00 元

目 录

第一单元 概 论

第一章 花鸟画的发展及传统技法沿革.....	1
第一节 原始社会至秦汉花鸟动植物在绘画中的形态.....	1
第二节 魏晋南北朝至隋唐花鸟画发展的早期状况.....	2
第三节 五代两宋花鸟画发展的兴盛时期.....	3
第四节 元明清写意花鸟画的发展.....	4
第五节 民国至解放以后花鸟画发展概况.....	6
第二章 花鸟画的题材及寓意.....	8
第一节 花鸟画的题材领域.....	8
第二节 花鸟画内容的寓意.....	9
第三节 传统花鸟画品类寓意例举	10
第三章 花鸟画的美学特点	14
第一节 表现生生不息的宇宙精神是中国花鸟画的美学思想内核	14
第二节 以情感人是中国花鸟画的美学精神实质	14
第三节 妙在神似是中国花鸟画的美学表现主旨	15
第四节 笔情墨趣是中国花鸟画的美学形式精髓	15
第五节 意在笔先、画尽意在是中国花鸟画的美学创作准则	16
第六节 书法入画法是形成中国花鸟画书卷气的独特的技法要领	17
第七节 置陈布势是中国花鸟画的美学格局定理	17
第四章 花鸟画的绘法程式体例	19
第一节 工笔花鸟画	19
第二节 写意花鸟画	21
第五章 临摹是学习花鸟画的有效方法	23
第一节 择画	23
第二节 读画	23
第三节 对临	23
第四节 背临	23
第五节 意临	24

第二单元 花卉鸟类的基本常识

第一章 花 类	25
第一节 花的基本构造与艺术表现	25
第二节 叶的组织规律与艺术表现	28
第三节 枝干的形态特点与艺术表现	30
第二章 鸟 类	33
第一节 鸟的类系与种性	33
第二节 鸟的骨骼与各部位名称	37
第三节 鸟的动态规律及艺术表现	38

第三单元 花鸟画的笔法、墨法、水法、色法

第一章 笔 法	42
第一节 执笔	42
第二节 运笔	42
第二章 墨法与水法	45
第一节 墨分“五色”、“六彩”	45
第二节 墨法的特性及效能	46
第三章 色 法	51
第一节 工笔画用色和写意画用色	51
第二节 色法的特性及效能	51

第四单元 花鸟画的构图规律与艺术表现

第一章 简赅的构图法则与基本规律	54
第一节 两线构图法	54
第二节 三线构图法	56
第三节 八位出枝构图法	57
第四节 几种常见的传统构图程式	58
第二章 构图的艺术表现方法述要	60
第一节 植柱构梁	60
第二节 定主安宾	60
第三节 奇取均衡	60
第四节 布实设虚	61
第五节 伸直展曲	61
第六节 聚散穿插	62
第七节 开合呼应	62

第五单元 工笔花鸟画技法程序

第一章 双勾白描及墨染技法步骤	63
-----------------------	----

第一节 双勾花卉法	63
第二节 双勾墨染	66
第二章 双勾设色技法步骤	69
第一节 花卉设色法	69
第二节 禽鸟与景物组合设色法	87

第六单元 写意花鸟画的技法程序

第一章 梅兰竹菊绘画中的笔墨程式	107
第一节 梅花画法及其要点	108
第二节 兰花画法及其要点	116
第三节 画竹法及其要点	118
第四节 菊花画法及其要点	123
第二章 写意花果画法与画石、画水、画草法例	126
第一节 木本花果类	126
第二节 藤本花果类	139
第三节 草本花卉蔬果	144
第四节 阔叶花卉	151
第五节 画石法与画水、画草法例	153
第三章 写意禽鸟、鳞介、草虫画法	159
第一节 写意禽鸟的基本画法	159
第二节 写意鳞介的基本画法	189
第三节 写意草虫的基本画法	195
第四章 写意动物画法	199

第七单元 花鸟画的写生与创作

第一章 花鸟画素材的写生	206
第一节 写生的意义	206
第二节 写生的方法	206
第二章 花鸟画的创作	211
第一节 培养写意思维 增强创造意识	211
第二节 生活	211
第三节 构思	211
第四节 构图	212
第五节 放稿	212
第六节 落墨	212
第七节 收拾	213
第三章 题款和钤印	214

第一节 中国画题款、钤印浅说.....	214
第二节 题款、画题、款式、款项、款书、款位.....	215
第三节 钤印及印的分类与应用.....	217
后 记.....	219

第一单元 概 论

第一章 花鸟画的发展及传统技法沿革

中国传统绘画中，花鸟画与人物画、山水画三足鼎立，交相辉映，以其独特的艺术体貌、人文精神和广阔的表现领域，成为中国传统文化艺术的瑰宝而独树于世界艺术之林。

中国花鸟画的产生经历了漫长的过程。人类在劳动中最初带着稚拙的审美意识审视客观世界，花鸟及动植物形象于是开始具有特定的审美价值。与人类企图表现自身的同时，花鸟与动植物形象也开始千奇百怪地以颇具神秘色彩的图式、纹样稚拙地形成和时兴起来，甚至以图腾意味或具有某种标志性的内涵被刻画或绘制于各种器物。这一稚拙的发展阶段，为花鸟动植物以图式纹样形态在表现中的成熟奠定了基础。

第一节 原始社会至秦汉花鸟动植物在绘画中的形态

从出土于距今约七千年前的浙江余姚河姆渡新石器时代文化遗址中的陶片、骨雕与牙雕，我们看到工细严谨的鸟类纹饰、植物纹饰，艺术表现上已经非常成熟。继而在它以后各地出土的陶器上，彩绘的蛙、鱼、鸟、鹿和植物枝叶的装饰纹样等明确地证实：中国画花鸟畜兽的历史早在远古的石器时代就和人类生活息息相关。

《鹳鱼石斧》这件彩绘于陶缸上的作品，出土于距今五千年前庙底沟时期的古文化遗址中。身圆体硕的鹳鸟，简括单纯的鱼形，加上在这个特定时代中最典型的劳动工具石斧的墨线轮廓，三者以鹳鸟衔着鱼而后仰的骄矜动态与稳定的石斧静态，构成一种微妙的均衡关系。这种均衡关系中也包括鹳鸟的白色与鱼和石斧的墨线勾勒的对比效果，画面充实且颇具绘画性，稚拙古朴，天成天就，率真地反映了当时的渔猎生活，又从某种宗教寓意上体现出神圣的标志性，从而成为显示氏族部落存在和威势，体现信念的一种族徽或图腾。

用青铜艺术手法表现花鸟畜兽是商周时期的重要特点，也是研究早期花鸟艺术发展的途径。鸟兽形象大量出现在青铜器表面的纹样等工艺品中，甚至器物和工艺品的整体形制也采用象形的鸟兽形态，如鸟形、羊形、驹形、鸭形等。由于人类在自身审美的潜意识中对某种鸟兽存有天然的好感并赋予其祥瑞之意，于是吉祥的征兆、幸福的象征也就成为特定鸟兽的象形专利，并继续在几千年长久的时空过程中得到广泛表现，衍化于器物、饰品、工艺品中。

从出土于商代晚期妇好墓中的玉雕鸛鸛，我们可以很轻松地发现它与河姆渡庙底沟古文化的内在联系，鸛鸟的形制已经成为世代沿袭的艺术媒体。在这一时期人类用理想表现主义驰骋想象，以鸿前、麟后、蛇颈、鱼尾、鸛颡、鸳思、龙文、龟背、燕颌、鸡喙，五色备举，凭空塑造了一只祥瑞的神鸟——凤凰。

春秋战国秦汉对花鸟畜兽的表现呈现在更宽泛的艺术形式中，如墓室壁画、帛画、漆画、画像石、画像砖、木板画，还有大量的瓦当、铜镜和肖形印等。这一时期鸟兽纹饰形态的变化多用夸张变形手法，配以艳丽的色彩，装饰与写实手法在鸟兽植物纹样中更广泛地显示出来，动植物之情态也日趋生动和多样化。自然中的鸟兽似乎在表现上显得不够丰富，那种在商代就创造了神鸟凤凰的思维又得以更大地展开。人们用各种生动奇异的想象创造了诸如饕餮、夔龙、蟠螭、虺等充满威慑与神秘的圣物。如《战国凤夔人物帛画》上的凤鸟、《人物御龙帛画》上的白鹭、《弋猎图》上的惊雁、《渔猎画像砖》上惊飞的鸿雁等，无不栩栩如生，有情有态。花鸟畜兽形象大量地出现在以人物为主的画面上，已显出相对的完整性。花鸟畜兽的表现从附属于人物画的陪衬地位独立出来，已经成为历史的必然。

花鸟畜兽的艺术表现，在原始社会至秦汉这一时期，获得了一定的空间。把花鸟畜兽的意象作为标志和作为实用物器的装饰，是这一时期的重要内容。同时，由于各种物器的质地不同，还形成了两种不同的表现风格：工细的花鸟装饰图案和较粗放近于写实的花鸟写生。前者以骨雕、青铜纹饰、丝织纹样为代表；后者以彩陶纹饰、漆器彩画、壁画“祥瑞”为代表，两者在表现对象时，“线”已经成为重要的造型手段，而且具有一定的社会涵义。

第二节 魏晋南北朝至隋唐花鸟画发展的早期状况

把花鸟畜兽列为描绘专题，使花鸟畜兽的表现从实用美术和人物、山水画的陪衬地位摆脱出来而逐渐形成与人物、山水画并立的画科，这是魏晋南北朝时期顾恺之等著名画家对花鸟画作出的重要贡献。据画史记载，顾恺之的《凫雁水鸟图》、《水雁图》，史道硕的《鹅图》，陆探微的《鸂鶒图》、《斗鸭图》，顾景秀的《蝉雀图》、《树相杂竹样》等都是魏晋南北朝时期的重要作品。丁光、高孝珩、刘杀鬼也是专门以画《蝉雀》或《苍鹰》、《斗雀》闻名的画家。虽然他们的作品没有流传下来，但我们通过这些记载不难看出，中国花鸟画家们从这时起就开始了单以花或鸟的形态为主要内容的绘画活动。

唐代，由于皇室贵族中李元昌、李元嬰、李渚、李湛诸王以善画蜂蝶禽鸟而声名远扬，花鸟画首先在宫廷内极为盛行，涌现出一些各有特色的花鸟画家。他们以强大的阵容和大量栩栩如生的花鸟作品使花鸟画成为文献记载中的一个画种。重“写生”是唐代花鸟画家们的共同点，他们主张在客观物象面前要做到“移生动质，变态不穷”，以表现动植物本质特征的生命之美。因此，他们或画蝇蝶蜂蝉，或画龙马虎豹，或画风之富丽、鹤之高贵。由于当时的审美意识是多以代用真花真鸟为目的，所以“尽其形态，妙得其真”，就形成了唐代审美活动中的一个标准。据说“穷羽毛之变态，夺花卉之芳艳”，并以画孔雀著称的画家边鸾于唐德宗时曾当场写生暹罗国进献的善舞孔雀，“翠彩生动，金羽辉灼，得婆娑之态度若应节奏”。在他笔下，“山花园蔬无不遍写”，花鸟画正在向更广阔的领域拓展，技法上也更为精妙。唐代

的画竹名家肖悦是已知画竹最早的画家。他的竹画曾以“举头忽见不似画，低耳静听疑有声”的艺术效果感染过诗人白居易。诗歌的比兴手法渗透到花鸟画中，使花鸟画具有兴起人意、托物寓兴的功能。以画鹤著称的薛稷已开始将自己的主观意趣，通过鹤的形态表现出来。杜甫在《通泉县署壁后薛少保画鹤》诗中写道：“薛公十一鹤，皆写青田真。画色久欲尽，苍然犹出尘。低昂各有意，磊落似长人。”给人以超然出尘之感。这种审美活动中的寓兴意识，虽还没有形成主流，但却为中国花鸟画的进一步发展选择了趋向。

唐代花鸟画正悄然地与前期花鸟畜兽装饰格局、艳丽和典雅的艺术表现拉开距离。工细类花鸟画不断获得完善，粗放类花鸟画技艺也日益发展，画幅形式出现了六扇屏风，并且花鸟画的自然意趣更多地得到表现。代表画家还有曹霸、韩干、韦偃、韩滉、戴嵩、滕昌祐、刁光胤等。魏晋至隋唐时期，特别是到了唐中晚期，花鸟画作为独立画科形式内容日渐丰富，体现了花鸟画发展的早期状况。

第三节 五代两宋花鸟画发展的兴盛时期

到五代、两宋，中国的花鸟画迎来了空前发展的兴盛时期。画院的建立，“徐黄异体”的分野，文人画的兴起，民间画工画的发展，无不显示出花鸟画的繁荣。在继承和发扬唐代“写生”传统的基础上，花鸟画的题材、技法、风格，都日趋多样地向前发展。

五代十国时期，西蜀、南唐先后设立画院，成为绘画发达地区。晚唐的滕昌祐、刁光胤、孙位等迁居入蜀，他们的花鸟画对这一时期产生了重大影响。为了适应宫廷贵族装饰殿堂的需要，工细富丽的花鸟画在院画作品中占有主宰地位。代表画家是西蜀的黄筌。由于他长期生活于宫廷，耳濡目染了宫廷园囿中的“珍禽瑞鸟，奇花怪石”，所以善作珍禽异卉，以不露笔踪的工致设色画表现富贵艳丽的宫廷景物，形成了浓丽精工的双勾体，世称“黄家富贵”。《写生珍禽图》是黄筌仅存的传世之作。据说黄筌受孟昶之命，以江南送给西蜀的生鹤为题，曾作《六鹤图》于偏殿。他通过对鹤的精心观察，以唳天、惊露、啄苔、舞风、疏翎、顾步等带有典型性的形态为其传神，引得生鹤常立于画侧，反映了黄筌“凡所操笔皆迫于真”的艺术特色。黄筌还善画墨竹，说明他在用墨方面也颇有建树。

南唐徐熙则是“志节高迈”的“江南布衣”，擅长“汀花野竹”、“小鸟渊鱼”，以“落墨纵横”的墨笔写天然野逸之景，上赋淡彩，创水墨淡彩法，被称为“落墨花”和“以落墨为格”的始创人。世人以“徐熙野逸”与黄筌并论。由于徐熙、黄筌各自的经历和身世不同，产生了对客观物象的不同感受，因此所描绘的对象都突出地体现出各自的审美理想 and 不同社会阶层的审美要求。从这层意义上说，“黄家富贵、徐熙野逸”在艺术上的分野，是中国花鸟画史上的一件大事，其后逐渐形成两大画派。由此中国花鸟画在表现主观情思和意趣上都得到重大发展。此时南唐画家唐希雅以后主李煜的金错刀书法写竹画树，是有关书法入画法的最早记载。

宋朝画院，花鸟画依然占据较大比重。黄居寀深继家学，遵循黄氏规范，以“黄氏体制为优劣去取”的标准，继续影响院内画风。而院外徐崇嗣则“善继先志”，“绰有祖风”。在徐熙以“落墨为格”的基础上，又以粉色代墨色发展成“直以粉色图之”的“没骨法”，产生较大影响。徐崇嗣的“没骨法”是倾向宫廷体制的结果，也说明“野逸”一体不合“富贵”一

体的标准范式而备受冷落。北宋中期，出现了一批极重“外师造化”的花鸟画家，在大自然面前，产生出新的思想情操和表现志趣，已在徐黄的基础上有了很大发展，走出了自己的新路。他们是黄派的崔白、吴元瑜，徐派的赵昌、易元吉。

北宋末期，宋徽宗赵佶政治腐败，却独好丹青。他亲管翰林画院，设科举选拔画家，主持编辑了《宣和画谱》。赵佶尤其喜爱花鸟画，加上本人也常作工笔花鸟，又以“瘦金书”题画，因此对院体画风的形成和发展，乃至对绘画艺术的推动和倡导，起了不容忽视的作用。

南宋的花鸟画，画院内外已不规乎徐黄二体，画家们习双勾、仿没骨、兼徐黄、创机杼，题材、画法、风格、形式或彩或墨，或工或写，呈现出丰富多彩的盛况。传世的南宋院体花鸟画数量颇多，但多是圆形、方形或少量异形的小画，大幅的卷轴画数量较少。主题突出、构图简洁生动、绘制精细、内容丰富是这些小画的艺术特色，代表了南宋院画的基本面貌。这一时期涌现出一批重要的花鸟画家，他们是林椿、吴炳、李迪、张茂、马麟等人。

在多是小幅画的情况下，李迪的《枫鹰雉鸡图》以高、宽都在二米左右，成为现存南宋花鸟画中罕见的巨轴，构成一种新的表现格局，给人一种特殊的艺术感受。

法常和尚以水墨花鸟“不施色彩，皆随笔点墨而成”，突破了精细工整的传统画法而独树一帜，对后世的文人水墨写意画的兴起具有一定影响。

在工整艳丽的院画取得空前发展的同时，以文同、苏轼、杨无咎、赵孟坚、郑思肖等为代表的文人学士涉入画坛。他们以水墨画梅竹，也用勾勒线条为主略施墨染的“白描”法，极力摆脱只求形似的院体画风，主张绘画“取其意气，得于象外”，注重个性的抒发，讲求画外意的绘画形式，这就是对元代以后的水墨写意画的发展产生重大影响的“文人画”发端。

五代两宋，诗歌中的“寓兴”手法在绘画中被广泛采用，使画院内外的花鸟画家在唐代传统写生的基础上，极重主观情感的表现，产生出许多兴起人意的作品。从“写生”到“寓兴”，中国花鸟画踏上新的发展时期，继之而来的是中国花鸟画发展中的崭新阶段——“写意”的中国花鸟画。

第四节 元明清写意花鸟画的发展

元代的花鸟画，主要是继承发端于宋代的水墨文人画传统。更多的文人雅士“词翰之余适一时之兴趣”，把被称做“四君子”的梅兰竹菊当做描绘对象。他们通过对梅兰竹菊的表现，不仅抒发了在野文人被压抑和清高、超逸、孤傲、闲散的思想情操，更在表现手法上借助自身“词翰”及书法上的优势，倡导并实践了书法入画的技法，如“石如飞白木如籀，写竹还应八法通”和“以素净为贵”的笔墨情趣。诗和绘画的结合增加了文人水墨画的文学色彩，“诗中有画，画中有诗”的审美理想已得到充分的体现。诗书画三者结合形成了文人画基本的表现格局。后来王冕以花乳石制印，从此画上用印被广泛效法，加之治印艺术又与金石研究有密切联系，因而带来中国水墨写意画诗书画印四位一体的形式特征，得以更充分地发挥画家的胸臆、才华和使诗书画印相互补充的作用。这一时期表现墨花、墨禽、墨梅、墨竹已形成元代绘画的主要倾向，对后世花鸟画的发展产生了重大影响。代表画家有赵孟頫、钱选、陈琳、王渊、王冕、陈立善、吴大素、管道昇、李衍、张逊、柯九思、吴镇等。

水墨为时所尚，使得两宋传统的工丽风格在元代花鸟画中几乎没有什么地位，一些继承工丽画法的画家们也画起墨花墨鸟来。因此，元代绘画可称其为文人水墨画的时代。

明代，花鸟画出现了流派纷呈的局面。一度在元代受到冷遇的院体花鸟画，随着明统治者复设宫廷画院，又在明朝前期渐有复苏。由于元代水墨画的影响，画院作品不局限于工丽画法，勾勒、填彩、没骨法及水墨画法也都在画院内占有一席之地。许多工丽画家也兼善水墨，他们常把花鸟置于特定的环境之中，用工写结合手法，使工丽的花鸟和粗放的背景加以对比，构图饱满，容量较大。边文进、吕纪、林良、孙龙等都是院体花鸟画的代表人物。

林良是明宫廷院体成就卓著的水墨花鸟画家。他以徐熙落墨画法融于浙派山水笔墨意趣，用水墨写禽鸟树石、苍鹰凫雁，笔调峭健豪放，遒劲纵肆又不失法度。他以“不求工而见工于笔墨之外，不讲秀而含秀于笔墨之内，遂另开写意之一派”。林良的写意体貌虽与文人画的水墨写意精神不能等同，但林良却是对他以后的写意花鸟画，直至近代花鸟画产生重大影响的画家，被称为近代岭南画派的先驱。

沈周、陈淳、周之冕、陈洪绶、徐渭、宋克、王绂、夏昶、陈录、王谦、周天球、陈元素等文人画家的出现，使明代的水墨写意花鸟画从画法到风格产生了极大的变化和发展。吴门画派创始人沈周的浓墨淡彩脱胎于宋代的法常和尚，笔法豪放而多变，已摆脱以前水墨工笔勾填阶段而进入笔情墨韵抒发胸臆的水墨写意阶段。勾花点叶之法的运用已较为多见，“似与不似之间”的意象特点在其笔下的花鸟形态中也多有体现。

陈淳的水墨淡彩以简练淡雅、疏爽错落的情调和闲适宁静的意趣，创文人画隽雅一格。

陈洪绶花鸟画古朴而极富装饰性的表现特点，在清末受到“海上三任”的倾慕，对“三任”艺术启发很大。

以奇肆放纵的笔墨豪情称誉画坛的徐渭，以高简的书写笔意进行泼墨和破墨的表现体貌，开创了中国大写意花鸟画。他的画体现出对内心积郁的强烈倾吐和被压抑思想情绪毫不掩饰的热烈抒发。他极尽笔墨的表现特点，任意挥洒，水墨如倾如注，韵味无穷。他主张“不求形似求生韵”，把水墨写意花鸟画的表现推向了只以客观物象为媒介，借以表现其主观意识的感受和自我精神意态的更高境界。例如《葡萄图》以狂草笔法入画，并以草书在画中题曰：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”，正是画家落寞、惆怅、不得志精神状态的强烈写照。徐渭对大写意花鸟画的杰出贡献，受到了后世许多画家的崇仰。在写意花鸟画历史中，“青藤”、“白阳”常相并提，称誉画坛至今。

清初，花鸟画风格呈多样化发展局势。以恽南田为代表的“常州画派”远宗徐崇嗣没骨之法，长于没骨写生，“以惟能极似才能与花传神”的思想为主导，点染并用，粉笔带脂，妙极自然，形成以色代墨润秀清雅，毫不极端，柔润婉约，颇具书卷之气的没骨画风，“一洗时习，独开生面为写生正派”。

王武花鸟画取法周之冕、陆治，勾勒淡彩、勾花点叶及水墨没骨兼能，并丰富了点笔笔法，与恽南田同以花鸟画成为清初大家。

沈铨则继承宋代院体风格，勾线填彩工整秾丽脱俗，而以勾点画法置景，工写结合，自然灵秀。曾应邀东渡传授“写生画”，对日本的绘画产生了一定的影响。还有许多画家赴日传

授技艺，如僧逸然传授“北宗画”，尹海、费澜、江稼圃传授文人画等等。

代表“院体画派”的蒋廷锡、邹一桂等人在重写实的画风中体现出工细富丽和神肖风采。指头画的创始人高其佩，以指代笔颇有影响，形成了指墨写意风格的花鸟画。

八大山人（朱耷）和石涛的崛起，给清初多样化发展的花鸟画坛又带来了生机。他们主张“笔墨当随时代”，体现出鲜明的创新意识。作品题材或花或鸟，或鱼石、蔬果、梅兰竹菊和墨荷，包括款印形式都表现出强烈的个性意态特点。

八大山人在平静的冷笔墨中蕴含了沉雄的外张力。他的画用笔简括凝练，笔韵丰富内在，形象夸张奇绝，以拟人法画鱼鸟多作“白眼向人”状，寄托不肯妥协不甘屈辱的感情意向和生命力。构图气势博大，意境冷逸脱俗，以神韵取胜，成为跨绝前代的大写意画家。

石涛是以“搜尽奇峰打草稿”的精神，极尽变化之能，脱尽前人束缚。他笔墨奇肆超逸，立意造境新奇，精神气格清新，气势奔放恣纵，成为与八大山人并立的大家。

其后的“扬州画派”诸画家以笔墨多趋向的个性写照，不受成法所拘。所画梅兰竹菊、墨花墨鸟，在丰富的笔墨趣味中求其笔墨意象的“神韵”、“真魂”，被正统势力贬为怪诞，称作“扬州八怪”。其实“八怪”并不专指八位画家，而是指以郑燮为代表的“扬州画派”的若干画家。他们还有：华岳、高凤翰、汪士慎、李鱓、金农、黄慎、高翔、李方膺、边寿民、杨法、李勉、陈撰、闵贞、罗聘等等。

另外还须介绍一下郎世宁。他是意大利西洋画家，康熙乾隆年间供奉如意馆，善作花鸟走兽，尤工画马。他的画风呈现出强烈的中西合璧意向，自然也透露出一种独特的新奇感和强烈的写实精神风貌。

清道光、同治年间，以赵之琛、张熊、居巢、居廉为代表的花鸟画家在花鸟画极其衰落的这一阶段仍能有所创建。其中居巢、居廉兄弟画风对岭南画派的形成奠定了基础。

清光绪、宣统年间，以赵之谦、任伯年、蒲华、虚谷、吴昌硕为代表的“海上画派”，以其对中国花鸟画的卓越贡献震撼画坛，改变了清朝中期以来沉寂了近百年的局面。

从他们的作品中可以清楚看到，他们大都具有深厚的学养和广博的艺术造诣，精集书法、金石、诗文于花鸟画一体，以勇敢的开拓精神把造字的手法揉入画法，刚健雄放的碑学书风和汉印气象融入花鸟形象，泼墨淋漓与色彩斑斓并举，有的画家还揉以西画技法，给人一种博大沉雄的艺术感染力，形成了中国花鸟画发展史上的又一个高峰。

花鸟画的“写生”传统，是花鸟画美学开端的基石。千百年来形形色色的花鸟画家都在这一美学传统影响下，不断充实其内涵，从而在牢固的“写生”意识驱使下，逐渐使花鸟画发展成为“寓兴”和“写意”的完整美学范畴和审美体系。元、明、清时期的花鸟画正是在继承了五代两宋的花鸟画传统，从“写生”普遍走向“寓兴”的条件下，达到“写意”的境界，以至于把“寓兴”和“写意”的花鸟画发展得非常完善。

第五节 民国至解放以后花鸟画发展概况

民国至解放以后的花鸟画坛，齐白石、潘天寿的出现，使中国花鸟画进入一个新的历史时期。众多花鸟画家在全国范围内形成北南并相发展的趋势。他们或以工致典雅的手法栩栩

如生地表现物象，或以奇拙古朴的笔墨入画，或以潇洒隽秀的风骨韵致见长，或以极尽简赅的白描摄取自然形态；或画花鸟鱼虫，或画畜兽蔬果，都为花鸟画的发展作出了贡献。

于非闇在大量研究和吸取宋代工细富丽的院体花鸟画风格基础上，揉以自己对民间艺术的借鉴和对自然生活的切身感受，发展了自己的艺术个性和审美特点，形成“工笔重彩”特色的花鸟画体系。设色强烈而不浮华，极富装饰性又不娇媚，劲秀的双勾线条和层层晕染相结合，达到“尽态极妍”的审美理想。他的画风影响了当时一大批致力于工笔花鸟画的画家，俞致贞、田世光就是其中的代表人物。在北方的“工笔重彩”花鸟画得以蓬勃发展的同时，陈之佛的工笔花鸟画继承我国历史上传统工丽特色的表现手法，在大自然中师从造化赋彩象形的同时，加以图案的装饰美，并把外来的表现方法贯通于花鸟画的表现领域，创造出典雅隽逸、富有装饰特色的花鸟画，具有很大影响力。

大写意花鸟画的佼佼者当推齐、潘二人。一个以简括的笔调与工细的草虫构成整体画面的强烈对比效果，并以点的聚散形式吸取民间美术的丰富营养，创造出既有文人画高雅的气质，又富有强烈生活气息的艺术形式；一个以用笔的骨气、骨力，在章法结构中植柱构梁和造险破险，融传统精华于一体，创造出大气格的花鸟画。他们在艺术上的造就，体现了他们的审美意识和审美理想。齐白石认为“太似为媚俗，不似为欺世”，提出“妙在似与不似之间”的美学主张。潘天寿则认为：“凡事有常必有变。常，承也；变，革也。承易而革难，然常从非常来，变从有常起，非一朝一夕偶然得之”，并注意“体会人情物性”的创新变革思想。潘天寿还兼善指头画，并创造性地发展了指墨艺术。

齐白石、潘天寿的花鸟画及其创造精神使同时代的其他画家深受影响，其中朱屺瞻、崔子范在大写意花鸟画领域正在创造出新的境界。郭味渠则将创新意识与时代气息相对应，创造了许多发人深省的艺术作品，启导和引发了花鸟画创造空间的扩大和发展，为花鸟画在新时代的发展作出了贡献。于希宁在小写意花卉方面有许多创新，更以画墨梅与岭南以画红梅著称的关山月常相并提。其他一些花鸟画家也面貌各异，展示着中国花鸟画未来发展的广阔前景。

当代，花鸟画发展的历史责任已经落在活跃于各地的一些中青年画家身上，他们深受艺术院校科班的长期造型能力的训练和中国几千年传统美学与传统文化多方面艺术思想流派的影响，又处于东西方艺术互相交流、互相渗融的大好时机，探索和尝试已经变为中青年画家的自觉行动。中国花鸟画新的繁荣必将孕育在不断的创造之中。

第二章 花鸟画的题材及寓意

第一节 花鸟画的题材领域

动植物的自然之美，迎合了中国人的审美要求，彼此建立了密切而悠久的审美关系。在不断地改造自然的过程中，中国人创造和实践着对于动植物的审美理想——把动植物的自然美转化为绘画的艺术美。花鸟画就是在这种转化中逐渐形成的中国画体系中一个审美领域和艺术门类，成为中国画三大画科之一。它根本区别于西方静物画，是世界画坛上为中国所独有的画种。对于花鸟画而言，可以说除人类本身之外自然界的一切物象都属于花鸟画的题材领域和表现范畴。花卉、翎毛、走兽、蔬果、鳞介、草虫、树石、器物（文案、博古、鼎瓶）、筐篮等在绘画史的演进中早已形成花鸟画体系中特定的科属和门类名词（图1）。天地四时、风晴雨雪、雾露朝夕等等，包括与动植物、器物生活、生长、陈置有关的一切环境景物，如丛林、崖石、山角、溪边、滩头、荒野、庭院、篱落等在花鸟画中的呈现，展示了花鸟画在表现内容上的深广程度和特有的表达方式。从题材内容的角度可分为以各种花卉为主体的表现和以翎毛、走兽、蔬果、鳞介、草虫、树石、器物分别为主体的表现两种内容形式。又分单一的表现和组合的表现。单一的表现如各种折枝花木，没有配景的禽鸟、鱼虫、畜兽、蔬果等等；组合的表现为两种以上花木的搭配及花木与禽鸟、鱼虫、畜兽、蔬果或器物相互间的搭配等。



①花卉



②翎毛



③走 兽



④疏 果



⑤草 虫



⑥鳞 介



⑦树 石



⑧器 物



⑨筐 篮

(图1)花鸟画题材范畴的科属门类

第二节 花鸟画内容的寓意

中国画家通过对自然美的表现，反映出对动植物物理物性的深刻认识和准确把握。正是