

花鸟卷

崔锦 主编



山东美术出版社

中國歷代小品畫

王鉞



前言

中国绘画作品，从外观装帧形式分类，主要有立轴、屏条、对幅、手卷、横披、扇面（包括团扇和折扇）等几种样式。由于尺寸大小和外表形制的相异，画家在创作时，于内容繁简、位置经营、用笔使墨等方面，都有不同的思考和表现手法，从而呈现出不同的景域空间、笔墨情趣和艺术品味。

在一般情况下，立轴和手卷，因其尺幅的高大和广长，往往景物布置比较繁复，境界宏阔，气势恢宏，即便有些作品物象简略，也要营造深广的空间感，避免流于空泛。画家对于立轴和手卷的制作，都十分经意，精心构思，倾力施展其笔墨技巧。故而立轴和手卷最能体现一个画家的艺术特性和风格面貌，历来受到欣赏者和艺术史研究者的重视，凡编辑综合性图集或专题、个人画集，都以卷轴作品为主体。

册页、单幅画页和扇面等形式，因其尺幅较小，内容的容量受到一定的限制，然而由于它们轻便灵巧，便于手头把玩和案头欣赏，同样受到人们的喜爱。我们从这些形式的作品中，选取一部分在表现方法上简洁明快、趣味隽永的作品，归纳为“小品画”，按山水、人物、花鸟各科编辑成集，藉以介绍“小品画”的历史文化价值和艺术特征。

“小品”这一名称源于佛经，佛经中有十卷本的《小品般若波罗蜜经》，为后秦鸠摩罗什所译，与同为他所译的二十七卷本《摩诃般若波罗蜜经》相对，因为系简略本，故称之“小品”。后来“小品”之称延伸至文学和戏剧领域。文学中的“小品”是散文的一种文体，篇幅较短，多以深入浅出的手法，夹叙夹议地说明一些道理，或生动活泼地记述事实，抒发情怀。古代散文中有些即属“小品”形式，至明清颇为盛行，明末国祯的散文集即以《涌幢小品》名之。近代戏剧中简短的表演亦称为“小品”。

我们借鉴文学和戏剧中的“小品”名称，将它移植至绘画中，参照类似的手法特征，抽绎出一种“小品画”的体裁。我们界定“小品画”大体有这样几个要素：一是它的尺幅较小，长宽以不超过尺半为宜，以合乎几案欣赏的要求。二是画面的物象比较简当，具有浅显明豁的视觉效果。凡景物繁复或将大轴布局缩小成尺幅的“小中现大”类作品，概不在列。三是笔墨技法趋于简洁明快，带有一定的漫兴性和率意性。画家创作心态轻松自在，不作刻意雕凿，因而较为自由随意地流露其艺术风采。也有些作品取物象之近景或特写，为具体而细微地刻画出形态，运用较精工细整的画法。四是作品的意蕴有一定的趣味性，抒发画家真率的情怀，或寓意巧妙而意味隽永。诚然上述几个要素中，尺幅较小是首选条件，其它几条可有倚重倚轻的灵活性。

“小品画”的外观形式一般以单页、团扇、折扇为主，从历史进展的情况看，这些样式的最初出现都与日常实用器物或装饰观赏物有着密切的关系。小尺幅绘画的最早样式当推团扇，绢质团扇大致在西汉成帝时（公元前32—前7年）已经使用，《文选》中有一首成帝时嫔妃班婕妤的《怨歌行》诗：“新裂齐纨素，鲜洁如霜雪。裁为合欢扇，团团似月明。出入君怀袖，动摇微风发。”这便是“纨扇”，又称“团扇”，是作为生风拂暑的用具。在团扇上绘制图画是稍后的事。据南朝陈姚最《续画品》记载：南朝梁画家萧贲“尝画团扇，上为山川，咫尺之内而瞻万里之远，方寸之中乃辨千寻之峻”，则至迟在六世纪已经产生画扇。嗣后在团扇上写字作画逐渐流行，使团扇这一实用器物增加了艺术观赏功能。及至宋代，书画团扇颇为风行，上至帝王后妃，下至文人墨客，都喜欢在扇上挥笔染翰，这些书画团扇逐渐淡化其实用功能，而提升为纯粹的艺术品。从留存下来大量宋代书画团扇的情况，即可证明这一点。在早期画迹留存甚少的情况下，团扇绘画为认识当时的绘画面貌提供了珍贵的史料，故而我们以比较宽容的态度选择了两宋时代的团扇作品，作为“小品画”的范例。

单幅画页的情况比较复杂，据记载，唐代已经出现单幅画页，唐张彦远《历代名画记·论装背裱轴》中记：“若要错综次第，或三纸五纸三扇五扇，又上中下等相裱。”此处三纸五纸应为并非同一册的画页，装裱时合装成手卷（唐时亦称“轴”），可惜无实物传世。而传世的一些唐代佛像画页，应是佛堂的供养佛像。新疆出土的唐代绢画，则是屏风画的残部。现所见最早的单幅画页为北宋时物，如赵信《枇杷山鸟图》页等。单幅画页另有一种源于灯具上的灯片，南宋周密《武林旧事·灯品》记载：“又有以绢灯剪写诗词，时寓讥笑。及画人物，藏头隐语，及旧京谚语，戏弄行人。”可见在灯片上作画在宋时已流行。现存一些泛称为宋人团扇的作品中，有些形状为方形、矩形、多角形、近折扇形的画页，就未必为团扇，很可能即是灯片画或是小屏风画。

册页按其尺幅规格应可纳入“小品画”的范围，然因一部图册往往有较一致的主题或题材，各幅互有关联，因而总

体上又是一个构思缜密连贯的大制作，故一般不加采择。若是同一位画家随意漫作无统一主题的杂画册或多位画家合作的画册，带有单幅创作的性质，亦可酌情收入“小品画”之列。

折扇的轻巧形式为画家创作“小品画”提供了驰骋的天地，故图集中以此形式的画幅居多。折扇创始于日本，北宋时经高丽国传入中国。北宋郭若虚在《图画见闻志·高丽国》里记载道：“彼（指高丽国）使人每至中国，或有折扇为私觐物，其扇用鸦青纸为之，上画本国豪贵杂以妇人鞍马，或临水为金沙滩暨莲荷花木禽之类，点缀精巧，又以银泥为云气月色之状，极可爱，谓之倭扇，本出于倭国也。”可见于折扇上作画是来自日本的风尚。中国书画折扇直到明代宣德（1426—1435）以后方始盛行起来。折扇的素面纸主要有金纸和白纸两大类，最便于书画家在上面挥毫泼墨。经过上矾的扇纸，质地坚韧凝滑，笔墨施于纸上容易流滑和走墨，墨色和色彩不易渗入沉积，也不能作反复皴擦和涂抹，所以要求运笔明快简要、灵活畅利，即使皴染也不宜重叠过繁，故而宜于作率意畅快的小品画。另有一种不施矾的素面纸，更适合于施展挥洒纵横的水墨写意画法。明、清两代的著名画家几乎都涉笔于折扇创作，作为小品清玩的折扇画，从一个侧面展示出六百年间绘画发展的概貌和千姿百态的艺术风格，它无疑成为小品画的主角。

“小品画”是中国繁花灿烂传统绘画艺苑中的一枝奇葩，它犹如一条清澈潺湲的小溪，映示着长江大河的源深流长，它宛若一首首自由活泼的散文诗，抒发着率意的情愫和流畅的旋律。我们选编《中国历代小品画》丛书，冀望能使读者“尝鼎一脔”，从中了解中国绘画发展的大体历程，认识“小品画”之艺术品味及其文化意蕴，获得愉悦清雅的审美享受。并期望“小品画”这一绘画体裁在新的时代得到进一步的发扬、拓展和繁荣。

单国霖

小品花鸟画概述

在中国画辉煌灿烂的历史长河里，花鸟画是与山水画、人物画并重的三大画科之一。如果从浙江余姚河姆渡新石器时代遗址中出土的植物纹陶片算起，花鸟作为一种题材在美术史上的反映，其血脉大约可以追溯到七千年前。

到绘画典籍里去寻找，魏晋南北朝时就涌现出一批花鸟画家。唐代张彦远《历代名画记》为我们提供了这么一个名单和画目：

晋·明帝司马绍：曾画过《杂鸟兽》（五）、《杂畏鸟图》、《杂禽兽图》等。

晋·顾恺之：《凫雁水鸟图》、《水雁图》、《水鸟》屏风

晋·史道硕：工人马及鹅，画过鹅图。

晋·谢稚：《鸂鶒图》

宋·顾宝光：《射雉图》、《鸂鶒图》、《洛中车马斗鸡图》

宋·顾景秀：其花鸟作品《蝉雀图》曾被宋武帝赐给大臣何戴。谢赫说：“扇画蝉雀，自景秀始也。”

宋·刘胤祖：善蝉雀。

齐·陶景真：《孔雀鸂鶒图》

这个名单和画目，表明花鸟画已有欲独立成科的迹象，但它还是不成熟的，其一是题材内容偏窄，缺花少鸟，大多数画家只能画些蜂蝶、蝉雀、鸂鶒之类；其次是画法尚显稚嫩，评论家们批评他们的作品“神韵力气不逮”，“笔迹轻羸，非不精谨，乏于生气”等等。其实，这正是花鸟画科孕育时期的真实面貌。

至于小品画的历史，我没有做过认真的研究，但我知道扇面上最适宜小品画创作。《历代名画记》引谢赫的话，认为南朝·宋的顾景秀是最早在扇上画蝉雀的，这是见于记载最早的一幅花鸟小品画。

我们也可以得出这样的结论：魏晋南北朝时期的花鸟画家已经具有较强的造型能力，他们普遍重视形的准确。《历代名画记》中记载：刘胤祖画的“蝉雀特尽微妙”。高孝珩“尝于厅事壁上画苍鹰，睹者疑其真，鸟雀不敢近。”刘杀鬼“画斗雀于壁间，帝见以为生，拂之方觉。”这些记载告诉我们：花鸟画在独立成科的孕育期就以形象逼真肖似为准绳。这种审美情趣开启了唐宋工笔花鸟画的先河。

唐代，花鸟画逐渐由人物画的背景和陪衬发展成独立的画科。从初唐、盛唐时期的壁画中可以了解到，花鸟仍是人物画的陪衬。但是这一时期人物画在题材内容上的变化，为花鸟画的发展带来了契机。唐王朝初建，那些带有浓郁政治色彩和以开国勋戚形象为内容的绘画，显然要比宗教画更受重视。步入盛唐，人物画所描绘的内容再次扩展到人们的日常生活领域，并强调人物内心活动的描绘。人物画由严肃、庄重向富于生活情趣方向发展，为山水、花鸟画提供了可发展的机会，因此，唐代初期花鸟画（包括人物画中的

花鸟），有了很大的提高。初唐、盛唐时期，许多人物画家兼工花鸟，同时，也涌现出一批有一定造诣的花鸟画家。他们当中有王室贵族，如以画鹰鹘、蜂蝶著称的李元昌、李元昊等；有服务于宫廷的官员及艺术家，如窦师纶、殷仲容、薛稷、冯绍正、姜皎等。窦师纶，封陵阳公，曾为窦师设计花纹图案，被誉为“陵阳公样”；有少数民族画家康萨陀，他把边陲之风与中原传统文化融为一体，丰富了花鸟画的内容和技法。遗憾的是，他们的画迹竟没有一幅能够流传至今。但是，当时的美术史论家和著名的诗人却为我们描述了几位著名花鸟画家作品的风貌。

薛稷（649—713）是一位兼具诗书画全面修养的画家，也是唐代第一位取得较高艺术成就的花鸟画家。他长于画鹤，始创六扇鹤样屏风，风靡一时，诗圣杜甫在《通泉县署屋壁后薛少保画鹤》诗中写：“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，磊落如长人……”杜甫的诗为我们总结了薛稷作品的特色：写实而不呆板，他笔下的鹤各尽其态，薛稷不是为了画鹤而画鹤，而是通过画鹤来抒发自己的主观感受，把鹤比做是超尘拔俗的“长人”，开启了花鸟画抒情的丰富内涵。

姜皎是一位画鹰高手，官至太常寺卿，封楚国公。杜甫写过一道《姜楚公画角鹰歌》，我们从这首诗里了解到，姜皎的画是非常写实的。“此鹰写真在左翎，由于他把鹰画得神形兼备，所以，“梁间燕雀”望而生畏，纷纷欲“搏空上九天”。

此外，理论家还为我们记载了几位花鸟画家的画风：

刘孝师：鸟雀奇变，甚为酷似。

康萨陀：初花晚叶，变态多端，异兽奇禽，千形万状。

冯绍正：鹰鹘鸡雉，尽其形态，嘴眼脚爪毛彩具妙。

从这些描述和评论中推断，唐代花鸟画已经日趋成熟。尤其是“花鸟冠于代”（《历代名画记》）的边鸾，曾在唐代宗、德宗（762—805）朝任职。他以“丹青驰誉于时，尤长于花鸟，得动植生意”。德宗时，新罗国进孔雀、善舞，召鸾写之。鸾于装饰彩翠之外，得婆娑之态度，若应节奏，后来，赢得米芾“画如生”的赞誉。边鸾的花鸟除了神形兼备之外，还开创了折枝画法。“折枝之妙，古所未有。”折枝就是截取花卉最能引发美感的部分，进行描绘，从而使花鸟画的特色更加鲜明。折枝画法的出现是花鸟画从陪衬地位走向独立的重要标志。边鸾作品的题材除富丽的珍禽异卉之外，“山花园蔬，无不遍写”（《历代名画记》），说明这一时期的花鸟画家已开始注重到大自然中去写生，丰富了花鸟画的题材，甚至要影响到花鸟画的技法和风格。

晚唐至五代初，滕昌祐、刁光胤继边鸾之后把花鸟画推向更成熟的地步。滕昌祐“栽花竹杞菊以观植物之荣悴”，所以“久而得其形似于笔端”（《宣和画谱》），作品的特色是“以似为功”，“随类傅



宋 无款 花鸟图局部



宋 无款 白头双竹图

色，并拟诸生”（《益州名画录》）。他的折枝花卉极类似边鸾。刁光胤是随昭宗避乱入蜀的画家，创作勤奋，三十多年中“笔无暂暇，非病不休，非老不息”（《益州名画录》）。作品“体制精绝”（《图画见闻志》），属于工细艳丽一路风格。

从薛稷到边鸾、滕昌祐、刁光胤，唐代这种工细、严谨、逼真肖似，以形写神的工笔花鸟画技法日臻成熟，为五代花鸟画的繁荣打下了充分的基础。

五代十国时期，花鸟画更为流行，用“流派纷呈，名家辈出”这句话来形容毫不为过。其中于兢善画牡丹，刘彦奇、李坡以画竹著称，梅思行则专门画斗鸡。此外，还有以画野禽水族出名的唐垓、郭乾晖、郭乾佑兄弟等。不过，成就最卓越的还是南唐的徐熙和西蜀的黄筌，他们分别开创了花鸟画的两个不同流派，确立了花鸟画千余年来的基本格局。

801年，唐僖宗为避战乱躲到了四川，画家滕昌祐，孙位也一同随僖宗入川。天复年间（901—903），刁光胤也到四川，并定居在这里。川人视他们的作品为艺术瑰宝，如刁光胤到川后，使“前辈有攻花雀者，辄减价矣”，“豪贵之家及好事者，收得其画，将为家宝，传视子孙”（《益州名画录》）。他们在四川培育了黄筌、孔嵩、邱庆余等名家，故有“孔类升堂，黄得入室”（《宣和画谱》）之说。唐末以边鸾、滕昌祐、刁光胤为代表的工笔花鸟画在四川得到了继承和光大。

五代时期，战事频繁。而四川地近边陲，社会较为安定。前、后蜀主王建初、孟昶能革除陈弊，奖励农耕，推动了蜀地农业生产的发展，为文艺的繁荣打下了良好的基础。王建初酷爱绘画，孟昶更能倡导宫廷美术活动，他们对花鸟画都是情有独钟。944年，黄筌曾在后蜀偏殿为淮南进献的鹤写生。953年，又在八卦殿画过“四时花竹兔难鸟雀”（《益州名画录》），前后蜀花鸟画人才济济，其中以黄筌最具代表性。可以这样说，蜀地是五代时期培育工笔花鸟画家的摇篮。

黄筌（903—968），字要叔，成都人。曾从刁光胤学鸟雀，花竹师滕昌祐，山水师李昇，人物龙水师孙位，鹤师薛稷，作品不但能“兼有众体之妙”，而且出蓝之誉，当时就有“黄筌画鹤，薛稷减价”（《图画见闻志》）之说。黄筌17岁即为前蜀待诏，又仕后蜀，加检校少府监，如京副使衔。黄筌自幼出入官禁，长期生活在典雅富丽，姹紫嫣红的宫苑之中，他描绘的也多是宫中的名花异草、珍禽瑞兽。黄筌重写生，梅尧臣称他“自养鹰观其宜”。所以，他笔下的一鸟一兽一花一叶，形象逼真。蜀官偏殿画的六鹤，“使生鹤立于画侧”，引为同类。孟昶也称赞说：“没画逼真”。他画的鸡鸟使新进的白鹇“连连望臂，不住再三，误认为生类焉”，也博得了蜀主的赞誉，认为黄筌是“当代奇笔”（皆见《益州名画录》）。

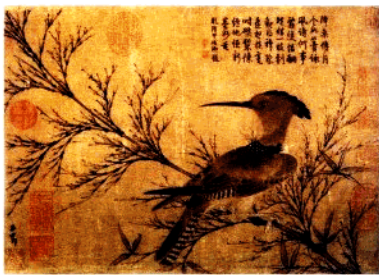
黄筌的作品描绘工致，勾染精细，设色艳丽，反映了宫廷贵族的欣赏情趣，因此博得了“黄家富贵”的美誉。《写生珍禽图》是黄筌给儿子习画的范本。描绘了飞禽、昆虫、鳞介二十余种，刻画入微，羽、翅、爪、嘴等结构准确，质感极强，可以代表黄派的风貌。

南唐地处江南，是富饶的鱼米之乡，吸引不少中原人士到此地避乱。南唐中主李璟，后主李煜都是诗人和书画家，风流倜傥，尤喜招募文人，延揽画家，为其奢华的生活服务。南唐因此集结了一批有名望的画家，如精工人物的顾闳中、周文矩、王齐翰；山水画大师董源，巨然，赵干，卫贤等。徐熙（10世纪）虽为布衣，却也是江南望族，李后主也请他画过装饰宫廷用的铺殿花，他曾“于双缙幅素上画从绝叠石，旁出药苗，杂以禽鸟，蜂蝶之妙，乃是供李主宫中挂设之具”。但是，徐熙“志节高迈，放达不羁，多状江湖所有汀花野竹，水鸟渊鱼”，并陶醉在这种野逸的风致之中。《图画见闻志》引徐铉的话，说徐熙的画“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也”，推测徐熙的画以墨彩为主，墨法精到，能够分出五色和阴阳，色彩属于次要地位。但是必须指出，徐熙的画也非常注意形的准确，作品多从写生中得来，他“尝徜徉于田间，每遇景辄留，故能传写动态，蔚有生气”，梅尧臣作诗称赞他的画说：“徐熙下笔能逼真”，“描写功夫始惊俗”，“竹真似竹松似松”（皆见《宣和画谱》）。所以说徐熙的画是写实的，工致的，决不同于后世的水墨写意画。

“黄家富贵，徐熙野逸”，后人往往这样概括地评价黄、徐二家不同的艺术成就。二家的风格各异，但在重形神这一点上是一致的，正如《图画见闻志》中说：“二者犹春兰，秋菊，各擅其名，下笔成珍，挥毫可范。”徐、黄二体在中国花鸟画史上产生了重要的影响，他们相互竞争、相互借鉴、相互学习，推动着中国工笔花鸟画的发展。

北宋统一了中国，经济很快得到复苏，手工业、商业都获得了前所未有的发展，全国出现了许多经济繁荣的城市，市民队伍也日益扩大，他们对绘画的需求量也越来越大。当时，市民们“装堂嫁女”，请肆茶楼“装堂遮壁”都需要绘画。此外，绘画还用于装饰屏风、帷帐、箱柜和灯。用于这些地方的绘画，或为取悦宾客，或为增添欢娱气氛，所以，消遣娱乐性强的花鸟画、山水画要比具有积极意义的宗教画，人物画更适宜当时的社会需求。这就为花鸟画的进一步发展提供了良好的市场。

宋代，绘画的形式也变得多样化起来。徐邦达先生在考证册页出现的时候说：“十幅八幅一整套的册页，现在见到的《卢鸿草堂十志图》，那是最古的一件了，即非唐开元时代的東西，也不会晚于北宋时期。有些方的或横方的小幅（曾见有好几幅汇成一套的）书画，大都是从小格屏风或灯上，箱柜上拆下来的。”这些小



元 赵孟頫 鹊噪梅图



元 王冕 牡丹图

格屏风上、灯上和镜框上，都适于作小品画。适于小品画创作的团扇（纨扇）形式，也在北宋末开始流行。徐邦达先生说：“大约北宋末期到元以前盛行在纨扇上作书画。大致有圆形和椭圆两种式样，以后拆下来装成集册专供欣赏，不再是日用品了。所见以南宋作品为多，北宋和元人作品极少，明代到咸丰一段时间几乎绝仅有了……到晚清咸丰、同治、光绪年间，又有些书画纨扇出现，但时间不久又复消失了。”册页（当时为小格屏风等）和纨扇形式的出现，为两宋花鸟画小品的盛行提供了先决条件。

北宋王朝在建立政权初期就仿照南唐和西蜀旧制建立了翰林图画院。画院集中了包括南唐、西蜀、后周在内的全国各地知名画家，如高文进、高怀宝、高怀节、周文矩、厉昭庆、赵干、关仝、郭忠恕等。但是，徐、黄二体的开山鼻祖徐熙和黄筌去世较早，都没有机会在北宋画院里服务。北宋初期画院的花鸟画家有黄居寀、黄惟亮、夏侯延祐、徐崇嗣、徐崇矩、唐希雅等人。由于工致富丽的黄派花鸟更符合帝王的审美情趣，所以，黄家富贵一路成了北宋初期画院花鸟画的主流。正如《宣和画谱》中说的那样，“筌，居寀画法，自祖宗以来，图画院为之一时之标准。”黄居寀(933—?)，字伯禽，黄筌之子，秉承父风，作花卉，翎毛妙得天真，成就不让其父，入宋画院后受到更优厚的待遇，先后任“翰林待诏，朝请大夫，寺丞，上柱国，赐紫金鱼袋”（《益州名画录》），甚至还被委以搜集名画，鉴定品目的重任。更有甚者，是来画院“较艺者，视黄氏体制为优劣去取”（《宣和画谱》），可以这样说，以黄居寀为首的黄派花鸟已成为当时衡量花鸟画水平高低的准绳。宋宣和内府收藏黄居寀作品达 332 件之多，现存有《山鹧棘雀图》，作品以极工致的线条勾勒出轮廓，再敷以重彩，给人以细腻、富丽、华贵之美。黄派花鸟画这种刻意求真的写实方法，精雕细琢和严肃认真的创作态度，推动了当时花鸟画的发展。夏侯延祐、陶禽、李符、李怀衮、李吉、傅文用等皆是受黄派影响的花鸟画名家。

北宋初期院体花鸟画偏重于对黄派的继承，却冷落徐熙野逸一派，迫使徐派花鸟画家向黄派风格靠拢，徐熙之孙徐崇嗣既能承继家学，又借鉴了黄派花鸟画设色艳丽、开创了不用线描，单以色彩渲染的没骨法，丰富了工笔花鸟画的技法。

黄氏画风统领北宋花鸟画坛近百年之久，逐渐流于陈陈相因的境地。这期间，不断有画家想突破黄派一统花鸟画坛的局面。如赵昌（?—1016）师滕昌祐，有出蓝之誉，重视观察生活，常在晨露之下绕栏谛视花草百态，同时进行描绘，作品追求所描绘对象的物性情趣，自称“写生赵昌”，他力图通过生动的写生作品改变当时画坛的面貌。又如艾宣学徐熙画法，喜作败草荒枝、野色凄凉之趣，用墨多于用色，企图以野逸之态摆脱黄家富贵的藩篱。但是，彻底改变当时院体花鸟画程式化学习的应是崔白、崔恂兄弟和吴元瑜。

《宣和画谱》说：“祖宗以来，图画院之较艺者，必以黄筌父子笔法为程式，自白及吴元瑜出，其格遂变。”崔白，神宗熙宁年间（1068—1077）画院艺学，性情疏阔，才格高远，画花鸟写生，恣画类其兄。吴元瑜为崔白的弟子，作品能“革去故态，稍稍放笔墨以出胸臆”（《宣和画谱》）。从崔白传世的《双喜图》等作品可以看出，他们善于捕捉花鸟的动势进行描绘，构图活泼生动，用笔豪放，画面上有一种荒寒、野逸之趣，和黄派工致典雅富丽的风格形成鲜明的反差，彻底完成了北宋工笔花鸟画的变革。

历代都有许多官员和文人参与绘画创作，相对宫廷专业画家和民间职业画家而言，他们被视为“业余”画家。宋中期以前，他们的画风和专业画家没有什么区别。北宋中后期，文同、苏轼、李公麟、米芾等文人参与绘画创作活动，他们强调绘画和文学的关系，主张作品要有诗一般的意境，反对形似，主张写神，写意和借画抒发个人的感情；善用清淡闲雅的水墨方法画梅兰竹菊“四君子”及水仙、枯木、竹石等。他们的创作思想对元明清画坛产生了深远的影响。文人画的题材利于“小品画”的创作，也促进了“小品画”的发展。

宋徽宗赵佶是个昏庸的皇帝，但却是一位执着的艺术家，他的画学吴元瑜，但传世作品却有两种不同的风格。属于工致的一路都被视为画院画家代笔，如《芙蓉锦鸡图》、《腊梅山禽图》、《五色鹦鹉图》、《祥云石图》等。属士粗拙一路为亲笔画或由画院画家创作，赵佶亲自动手描绘的，如《柳鸭图》、《四禽图》、《竹禽图》、《枇杷山鸟图》等。

赵佶坚决反对脱离真实物象的创作方法，邓椿《画继》记载这么两件事：一件是他命画家为龙德宫画月季，要求画出月季花四时朝暮，花蕊、叶的不同。并对一少年画家的作品大加赞赏，指出他画的是春季日中的月季。另一则是他召集画院画宣和殿前的孔雀，对孔雀开屏时是先举左脚还是先举右脚的考问。两件事说明赵佶刻意求真的创作要求。受其影响，画院画家多崇尚细腻写实的画风，在这种严格要求下，也培育了一批花鸟画高手，如刘益、富安、卢章、宣亨、韩若拙、孟应之、费道宁、戴璠等，推动了工笔花鸟画的进步。但是，这批画家又是不幸的，他们都没有作品传世，他们一生辛勤创作，大都为赵佶作代笔。这一点，《图绘宝鉴》中就曾透露，刘益与富安同是宣和年间“供御”的画家。“供御”就是给皇帝代笔。

受文同、苏轼、米芾等院外文人，士大夫理论及其作品的影响，宗室赵令穰、赵士雷等人的花鸟画多以山水为背景，用笔虽工细，但略显生拙，他们的目的无非是拉大和院体花鸟的距离，避免其程式化的影响，作品亦别具一格。

南宋的花鸟画继承了北宋院体花鸟写实的优良传统而又略有变



明 唐寅 枯木寒鸦图



明 仇英 双梅争艳图

化。流传至今的南宋花鸟画数量很多，这是南宋人对花鸟画情有独钟的缘故吧！南宋山水四家之一的李唐初到江南，其山水作品没能引起人们的重视，所以，他曾感慨地说：“雪里烟村雨里滩，看之如易作之难，早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。”看来，当时的花鸟画要比山水更受人们的青睐。但是，南宋的花鸟画很少有大幅巨制，而多为圆形和方形的小幅，这些小幅或团扇画或琵琶阮面及服饰上的花样，说明当时的绘画除满足欣赏、说教、纪实等功能外，实用的绘画形式需求量非常大。《图绘宝笈》中说：赵士道，系宋高宗之叔，绍兴间，一时妇女服饰及琵琶阮面“实始于此”。

南宋画家往往兼工数科，如马远、马麟兼工花鸟、人物画家李嵩的花卉也画得格外精致。山水画入南宋以来变革巨大，以偏颇全的边角山水取代了全景式山水，花鸟画也受到这种时代风尚的影响，构图趋于简练，多为折枝，往往略去生活中的次要部分，突出主题。气势虽略逊于北宋时的作品，但典雅含蓄，给读者留下了更多联想的余地，同时也更加耐人寻味。

南宋画院擅长兼工花鸟的画家有四十余位，其中尤以李迪、李安忠、吴炳、林椿、毛益、张茂、李嵩、马远、马麟等人的成就最为卓著。南宋还有一批佚名的花鸟画作品，有的用没骨法，有的用勾勒法，各尽其妙，用笔都极其工致，设色典雅，反映了南宋工笔花鸟画的繁荣局面。

南宋的花鸟画还受到自北宋以来的以文同、苏轼为代表的文人画的影响。扬无咎、汤正仲、赵孟坚等人的作品一洗北宋工笔花鸟画的铅华，风格素雅淡洁，把北宋以来花鸟画严谨凝重的用笔变得清疏自如，但仍不失工整细致。他们作品的题材以梅兰竹菊“四君子”为主，反映了文人参与花鸟创作初期时的风貌。

梁楷开启了豪放的水墨写意人物画和花鸟画，却在南宋嘉泰年间做了画院待诏，说明两宋画院里院体派一统的画风被打破。梁楷，与其画风近似的法常都善于运用高度概括的手法画花鸟，笔墨简洁，信笔挥洒却极为生动。元代的张中、明代的沈周等人就是在借鉴了法常画法的基础上创立了自己的花鸟画风格。看来这位过去不受人们重视的和尚，对元明水墨写意花鸟画的发展是做出了积极的贡献。

蒙古贵族建立的元帝国只有短短 97 年的历史，但在绘画史上却是一个画风发生重大变化的历史时期，元政府虽没有设立画院，却有大批画家隶属在“梵像提举司”，为皇家服务。元朝统治者对中原的传统艺术非常喜爱，元仁宗曾叮嘱人们把赵子昂写的千字文手卷都“好生收拾着”（《秘书监志》），转引自《元代画家史料》。秘书监里的书画，也都要叫赵子昂写签，元仁宗之妹大长公主更是我国最著名的女收藏家。但是，他们很少用自己的审美观去左右当时的绘画风格。可以说，元朝的绘画基本能够按照绘画本身的发展

规律去发展。因此，当时的文人画、宫廷画、民间画都有所进步，相互学习，形成画院内外各种画风大融合的时光。花鸟画就是在突破宋院体程式的基础上，融文人画和院体画的优良传统于一炉，开创了一代新风。

元初，赵孟頫、钱选、任仁发等人仍延续着宋院体花鸟画的风格。钱选活动在 13 世纪后期，入元不仕。他的艺术才能是多方面的，凡人物、山水、花鸟无一不精，其早年的花鸟画师承宋院体画风，笔意工致，气度高雅，设色秀逸。晚年的画风趋于简约牛拙。赵孟頫（1254—1322）宋宗室，宋亡后出仕元朝，官居一品，博才多艺，元书画家中许多人都受过他的指教，被誉为元代书画界泰斗，《幽篁戴胜图》是他工笔花鸟画作品，笔致工整，设色古雅，一种书卷气油然而生，但受宋院体画风影响的痕迹也顽强地表现出来。

元代，汉人和南人的地位低下，很少入仕的机会，许多汉族知识分子怀着强烈的民族意识，遁迹山林。他们有充裕的时间去探索从北宋时期萌芽了的文人画技法，更有满腔的主观意见要抒发，推动了元代文人画的成熟。随着文人画的盛行和发展，画坛盟主赵孟頫提出了作画要有“古意”，反对南宋画院的“今体”，从而使元代工笔花鸟画出现了一次大变革。王渊、边鲁等元代工笔花鸟画家一面继承以黄筌为代表的院体花鸟写实的优良传统，又融合了文人画水墨的渲染方法，发展成笔意工整的水墨花鸟画，他们的作品刻画精致细微，不施丹铅，纯以笔墨勾勒，墨色的干湿浓淡变化丰富而自然，格调朴实素雅，却给人以五彩斑斓之感，达到了“无彩似有彩”，“墨写桃花似艳妆”的艺术效果。标志着工笔花鸟画一代新风的成熟。

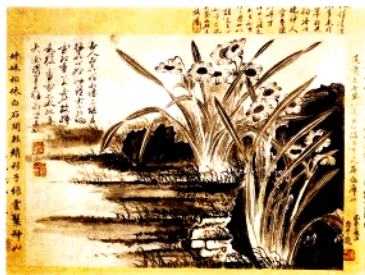
随着文人画的发展，梅兰竹菊等最适合作文人的笔墨来写意寄兴的题材极为盛行：李衍、李士行父子，吴镇、柯九思、张逊、顾安、刘秉谦、王冕等人是元朝成就卓著的“四君子画”画家。尤其是李衍能深入竹乡，对竹子的形色情状，生聚枯荣进行了细致的观察，著有《竹谱》，是一位专为此君写生的著名画家。

1368 年，朱元璋建立了明王朝，从而结束了近一个世纪的蒙古贵族的统治。明初，极力追仿唐宋旧制，力图恢复被元人破坏了纲常。在绘画上亦效法两宋，恢复元时被取消了的画院。明画院也力矫元代画风，直追两宋院体，提倡严谨写实的风气，因而使元代盛极一时的文人画在明初顿显颓衰之态。

明初，院体及其一脉相承的“浙派”领导着当时绘画的潮流。活动在永乐至宣德初年的工笔花鸟画家边景昭一变元人遗风，继承黄筌、李迪等两宋院体画家工笔重彩的传统，画法工细，形象准确生动，设色艳丽。永乐年间为武英殿待诏，堪称两宋以后工笔设色花鸟画的第一大家。从《秋塘鸂鶒图》中可以窥见到他的画风。其



明 陈淳 秋实图



清 金明 水仙图

子楚芳、楚善、炳张可信，甥存存胜及同邑邓文明、罗绩、刘琦、卢朝阳等继承了他的画风，成为明初一支颇具影响的工笔花鸟画流派。

浙派的创始人戴进是一位绘画技艺全面的大家。山水、人物、花卉无一不能，主要的成就是山水人物方面。其作品的面貌也多有变化，他的花鸟画就有工笔设色和水墨写意两种风貌，《三思图》当系水墨写意之作。

除上述两派外，尚有孙隆成就卓著，作品运用色彩烘染，不加或稍加勾勒，是从徐崇嗣没骨法中变化出来的。孙的画法应对陈淳、徐渭的写意花卉有所启迪。

明中期是工笔花鸟画的辉煌时期。院体代表画家有吕纪和林良。林良以水墨写意手法画花鸟，但其早期作品还是工笔重彩风格，从《山茶白鹇图》中可以看出品味到黄筌、边景昭等人的影响。林良后来继承了梁楷、法常的画风。致力于水墨写意花鸟创作，其作品概括简约，用笔随意挥洒如作草书，开启了陈淳、徐渭的大写意花鸟画风，推动了水墨写意花鸟画的发展。吕纪初学边景昭，后能上追唐宋诸名家，继承了南宋院体画风，同时受林良的影响，兼能水墨写意。其作品，能在院体花鸟工致风格中融入马夏大刀阔斧的山水作背景，工写结合，粗细相兼，在精丽严谨之中有一种豪放苍劲之致，别具风貌。《画史会要》中说吕纪：尝画“雌鸡壁间，而生雄谷谷绕其侧舞去。”这事虽有些夸张，但可见吕纪笔下的一花一鸟神形多么逼真。其从子吕高、吕棠、弟子萧薰、刘俊（字克美）、陆铤、胡绩、甥叶双石等皆能传其笔意。

明中期以后，吴派逐渐代替了浙派画坛盟主的位置。吴派的创始人沈周具有多方面的修养，亦能作花鸟，既有工笔的《辛夷图》，又有水墨写意的《墨菜图》，其工笔花鸟多用没骨法，秀雅中有一种清淡之趣。他的水墨写意花鸟上承南宋法常的画法，与其说又融入了南宋文人画家杨无咎、赵孟坚清婉的笔意，不如说是他把明代文人那种悠闲风雅的生活情趣展示在作品里，变粗豪为文静，一种恬静、雄厚的雅趣油然而生。

吴门四家中，文、仇、唐亦工花鸟，由于笔墨情趣不同，所以画风各异。唐寅的花鸟具潇洒之致，仇英的花鸟画甚为罕见，却以精巧工细见长，文徵明的花鸟画出自沈周，而比沈周的笔法清秀，在明代花鸟画坛上颇具影响。陆治、陈淳都是文徵明的弟子，陆治的花鸟画有工有写，其工笔花鸟兼具徐、黄二体遗意，其设色虽清淡淡写，但风格秀雅。陈淳的大写意花鸟水墨淋漓，笔墨豪放。继陈淳之后徐渭的花鸟画更加粗放，笔简意赅，气势磅礴，并借题句抒发胸臆。陈淳、徐渭对明以来的写意花鸟画影响巨大。在吴门家中，孙克弘、周之冕的花鸟画也各具特色。孙克弘近师沈周、陆治，远法黄筌、赵昌，对工笔花鸟的发展做出了贡献。周之冕独特

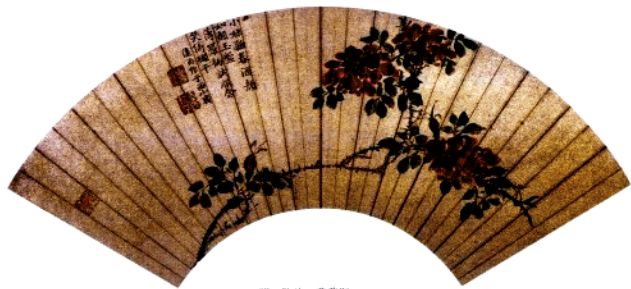
的兼工带写，勾花点叶自成一派，作品逼真传神，尽得写生之妙。

明中期以后流行在折扇扇面上作书画。折扇扇面也便于小品画创作。折扇源称折叠扇，聚头扇，宋时由朝鲜传入。根据文献记载，宋时已有在扇上作画之说。现在所见到的实物，最早的是吴门的沈周、吴宽等人在扇面上作的书画作品。“宫廷供奉们，如林良、吕纪、王谔等人的书画扇，始终未见一页”（徐邦达《古书画鉴定》），这就是这本画册里没有林良、吕纪等人作品的主要原因。

明末，在文、沈系统之外，能独辟蹊径的工笔花鸟画大师是陈洪绶。陈洪绶（1598—1652）对古代传统绘画有深刻的研究，在吴道子、周昉、黄筌、徐熙、李公麟等人画法中吸取营养，又融入版画技法，用线或方折变幻或圆熟细幼，造型富于装饰趣味、色彩浓丽高古，不仅是人物画的一代名家，也称得上是明工笔花鸟画的巨匠，对近现代画坛有极重要的影响。

清初，朱耷、原济等人，以前朝遗民的心态，带着亡国之痛，从事书画创作，他们继承了陈淳、徐渭的大写意画法，但反对泥古不化，主张创新，强调通过作品来抒发自己的感情，提出了“借笔墨写天地万物而陶乎我也”，朱耷的大写意花鸟，笔墨简括，概括性强。因此，对描绘对象的取舍，形象的变化更加自由，使十作者抒发自己的主观感受。笔墨淋漓酣畅，把大写意花鸟推向一个极高的境界。原济提出“搜尽奇峰打草稿”，“笔墨当随时代”，“我师我法”等主张，无论山水，花卉都能大胆突破前人规范。写意花卉虽横涂竖抹，却具起伏宕荡的韵味，表现出作品的强烈个性。朱耷、原济对后世的大写意花鸟影响巨大。

清初的花鸟画家中，影响最大的是恽寿平。恽寿平（1633—1690），初名格，字寿平，后以字行，改字正叔，号南田，初工山水，后改习花卉，学徐崇嗣的没骨法。他说：没骨法“起于徐崇嗣，数百年其法无传，余为古人重开生面，欲使后人知所崇尚也。”恽寿平既重视古人古法，又重写生，他“每画一花，必折之花插之瓶中，极力描摹，得其自然香活色而已”。在色彩上，他力求去尽“华靡之态，复还本色”，倡导“宋人淡雅一种”（以上俱见《南田画跋》）风格。所以，他的作品秀雅工致，神形兼备，被推为“写生正派”，无论在民间还是在宫廷都产生了重要的影响。马元驭、范镇锡、邹昱吉、恽冰、张子畏等人得其亲炙。受其画风影响和私淑他的人就更多了，蒋廷锡、邹一桂是其中佼佼者。蒋廷锡的花卉，中年以前基本没脱离恽的影响，作品受到了康熙皇帝的赏识。李麟早年入宫，康熙就命李向蒋学习工笔花鸟，可见蒋廷锡在当时影响之巨。他的官职很高，因而代笔画很多，马元驭及其子马逸为蒋代笔几可乱真。邹昱吉、邹一桂父子学画都有成就，恽寿平就认为邹昱吉是得其真传者，邹一桂的作品多秀雅明净，是恽寿平后仅见的工笔花鸟画高手。恽寿平和蒋、马、邹的族人、门徒继承了他们的风格，



明 陆治 蔷薇图

使恽寿平开创的“常州派”风靡一时。所以，张庚在《国朝画征录》里指出，“近日江南江北，莫不家家南田，户户正叔。”

与恽寿平齐名的花鸟画家还有王武。王武（1632—1690）上承黄筌写生的技艺，又参以陆治、周之冕的画法，作品格调高雅，亦被时人所推崇。在南京地区，“金陵八家”中的胡慆，谢荪亦擅花鸟，勾勒着色，工致典雅，有宋人遗意。此外，章铤、吕球、张昉、陈鹤、凌恒、姜泓等一批继承宋、明院体画风的画家也活跃在当时画坛上。

康熙时期，宫廷画家焦秉贞、冷枚、崔锜等人兼工山水、花鸟、人物，画法以工笔重彩为主，并参以西画技法，讲求明暗、远近关系，开启了院画的新风。同时，由于康熙皇帝的开明和乾隆对工笔重彩画的偏爱，宫廷还招来了一批欧洲画家。他们把欧洲古典主义风格的油画技巧和中国工笔重彩画结合在一起，形成一种形神逼真、精工细致、刻画入微、色彩艳丽的画风。其中郎世宁的影响最大。

清中叶以后，由于恽派传承模拟之风越演越烈，形成一股柔媚的劣习而流于滥觞。恽派家中再也没有出现过有成就的大手笔。学宋人双钩法的工笔花鸟画家也寥若晨星，迟晦、陈枚、张雍敬、沈铨、费源泓等人被视为仅继绝学者，而以华岳和扬州八怪为代表的工笔写意花鸟画却独步画坛。

雍正至乾隆年间活跃在扬州地区的几位职业画家，在花鸟画上都有突出的成就，他们就是被人们称之为“扬州八怪”或“扬州画派”的金农、黄慎、郑燮、李鱓、李方膺、高翔、汪士慎、高凤翰、罗聘等人。他们或终生不宦不仕，或宦途坎坷，愤懑官场的腐败，同情百姓的疾苦，常把宦途失意的牢骚和对当时社会的抨击，借书画发泄出来。他们大多擅水墨写意花卉，承袭了陈淳、徐渭、朱耷、原济等人的创作方法，更主张师法造化。强调作品要写神，应抒发自己的主观感受，并能将金石、书法等画外修养融入笔墨之中，产生了不同情趣的笔墨特色，耐人寻味。海派诸名家无不受他们的影响。

在扬州擅画的华岳，丝毫不比“八怪”逊色，他吸取了陈淳、周之冕、恽南田诸家之长，形成兼工带写的小写意花鸟画风，秀逸俊美、设色淡雅，山禽小鸟的形象生动、生机盎然，对花鸟画的发展具有积极的贡献。

清末，广州和上海分别涌现出一批极具革新意识的花鸟画家。广州的居巢、居廉学恽寿平，发挥了没骨法撞粉、撞水的方法，作

品的水分感强，给人以清新活泼之感。二居的工笔花鸟作品触动了恽派一统天下的花鸟画格局。

鸦片战争以后，上海被辟为通商的口岸并迅速成为繁华的大商埠，各地书画家纷纷云集上海，形成具有强烈时代特色的海派画风。海派成员中，无论是职业画家，还是以鬻画为生的落魄官吏，其作品都要受到上海这个新兴城市的市民阶层的巨大影响，他们既重传统，又具革新图变的意识，作品的题材日趋通俗和大众化方向发展。主要代表画家有赵之谦、虚谷、任熊、任薰、任颐、吴昌硕等，皆以擅画花鸟而闻名于世。

赵之谦上承陈淳、徐渭、李鱓、罗聘的画法，并以独具风格的隶书笔法和篆刻入画，作品浑厚雄健，设色浓艳，奠定了海派画风的基调。

虚谷擅画金鱼、松鼠、花果等，形象夸张，多用干笔逆锋，设色淡雅，格调清新，在海派中独树一帜。

任熊、任薰的人物画学陈洪绶，工笔花鸟亦师法莲蓬，线条如铁画银钩，风格奇古，装饰趣味浓郁，一洗恽派末流柔媚之风。师承他们的任颐成就最为卓著，他早年的花鸟画以工笔见长，“仿宋人法，纯以焦墨勾骨，赋色浓厚。近老莲派”。他们为工笔花鸟的发展做出了积极的贡献。任颐兼工带写的小写意花鸟具独创性，评者谓开创了花鸟画的新天地。

吴昌硕远法陈淳、徐渭，朱耷、原济，金农、李鱓等人，近师赵之谦、任颐，能以古朴的金石篆刻入画，作品苍劲古茂，设色浓丽，充分表达了文人的情趣。

在北方，还涌现出一支融中西画法为一体的花鸟画家队伍，代表画家是张兆祥。《津门杂记》说张兆祥：“喜画花卉翎毛，着色清妍，极工致，兼通西洋照像法。”所以，他笔下的一花一鸟，无不神形兼具，颜色逼真，甚至通过色彩的变化把树叶正背受光程度的不同也充分表现出来，在当时花鸟画坛上也有重要的影响。

总之，清末至民国年间，中国的花鸟画流派纷呈，名家辈出。画家们从多方面、多角度对中国画的技法进行了有益的探索，并取得了可喜的成绩，是中国花鸟画又一个值得人们赞誉的历史时期。

本集选录的都是花鸟画的小品，但我们还是从中清晰的看到了中国花鸟画的发展脉络和巨大成就。小品画同样能够反映出画家的创作思想和笔墨技巧，是我们研究中国绘画史和借鉴中国画笔墨技法时不可忽视的重要部分，希望这本画集能够使你更全面地了解中国花鸟画辉煌而灿烂的历史。

崔锦

目录

前言	1	蛛网攫猿图 宋 无款	23
小品花鸟画概述	1	猿猴摘果图 宋 无款	24
梅花绣眼图 宋 赵佶	1	群鱼戏藻图 宋 无款	25
腊梅双禽图 宋 赵佶	2	疏荷沙鸟图 宋 无款	26
枇杷山鸟图 宋 赵佶	3	胆瓶花卉图 宋 无款	27
猎犬图 宋 李迪	4	豆荚蜻蜓图 宋 无款	28
鸡雏待饲图 宋 李迪	5	夜合花图 宋 无款	29
梅花图 宋 扬无咎	6	秋兰绽放图 宋 无款	30
果熟来禽图 宋 林椿	7	红梅孔雀图 宋 马口	31
梅竹寒禽图 宋 林椿	8	红蓼水禽图 宋 无款	32
花篮图 宋 李嵩	9	海棠蛱蝶图 宋 无款	33
梅石溪凫图 宋 马远	10	水仙图 宋 无款	34
白蔷薇图 宋 马远	11	碧桃图 宋 无款	35
竹雀图 宋 吴炳	12	榴枝黄鸟图 宋 无款	36
双鸳鸯图 宋 张茂	13	鹌鹑图 宋 无款	37
秋柳双鸭图 宋 梁楷	14	荷花图 宋 无款	38
桔绿图 宋 马麟	15	斗雀图 宋 无款	39
岁寒三友图 宋 赵孟坚	16	蜀葵图 宋 无款	40
瓦雀栖枝图 宋 无款	17	猿鹭图 宋 无款	41
白头丛竹图 宋 无款	18	锦雉竹雀图 宋 无款	42
青枫巨蝶图 宋 无款	19	樱桃黄鹂图 宋 无款	43
枇杷山鸟图 宋 无款	20	春溪水族图 宋 无款	44
梅竹双雀图 宋 无款	21	荷塘浴凫图 宋 无款	45
寒塘聚禽图 宋 无款	22	垂杨飞絮图 宋 无款	46

花石草虫图	宋 无款	47
荷塘鹈鹕图	宋 无款	48
碧桃翠鸟图	元 钱选	49
牡丹图	元 钱选	50
墨梅图	元 钱选	51
幽篁戴胜图	元 赵孟頫	52
墨竹图	元 管道昇	53
溪凫图	元 陈琳	54
牡丹图	元 王渊	55
墨梅图	元 吴镇	56
墨竹图	元 吴镇	57
墨梅图	元 王冕	58
墨梅图	元 无款	59
秋塘鹈鹕图	明 边文进	60
折枝牡丹图	明 孙龙	61
寒鸦夜月图	明 周臣	62
蚕桑图	明 沈周	63
辛夷图	墨菜图 明 沈周	64
红杏湖石图	明 文徵明	65
墨竹图	明 文徵明	66
枯木寒鸦图	明 唐寅	67
雨竹图	明 唐寅	68
葵石图	明 唐寅	69
双钩兰花图	明 仇英	70

秋葵图	明 陈淳	71
双钩水仙图	明 陈淳	72
墨蟹图	明 陈淳	73
丛菊修竹图	明 文嘉	74
牡丹图	明 王穀祥	75
蔷薇图	明 陆治	76
花丛蜂蝶图	明 陆治	77
花卉	明 陈栝	78
兰石竹趣图	明 周天球	79
梨花雪燕图	明 周之冕	80
榴枝白头图	明 周之冕	81
九畹孤芳图	明 徐渭	82
传芦图	明 徐渭	83
牡丹图	明 徐渭	84
山茶水仙图	明 孙克弘	85
茉莉图	明 莫是龙	86
梅花幽禽图	明 朱兰	87
兰花图	明 陈元素	88
水仙图	明 邵弥	89
花卉水族图	明 王维烈	90
水墨葡萄图	明 张翀	91
樱桃小鸟图	明 蓝瑛	92
湖石花卉图	明 文徵	93
兰石图	明 文徵	94

花蝶图	明 文俶	95
兰竹图	明 项圣谟	96
富贵白头图	明 凌必正	97
梅花图	明 陈嘉言	98
梅石图	明 陈继儒	99
梅鹊图	明 陈洪绶	100
玉堂柱石图	明 陈洪绶	101
梅花山茶图	清 金俊明 顾章	102
芙蓉杨柳图	清 傅山	103
梅花图	清 弘仁	104
鸚鵡图	清 朱耷	105
画鱼图	清 朱耷	106
梅花图	清 原济	107
梅竹双清图	清 原济	108
秋水芙蓉图	清 原济	109
水仙衫子图	清 金玥	110
梧桐紫薇图	清 王武	111
香林紫雪图	清 恽寿平	112
鱼戏图	清 恽寿平	113
罌粟蛱蝶图	清 上睿	114
溪岸双鸭图	清 陈宇	115
枫树八哥图	清 杨晋	116
犬戏图	清 虞沅	117
浮萍蜻蜓图	清 牟义	118

花篮图	清 马元驭	119
水仙图	清 蒋廷锡	120
牡丹图	清 蒋廷锡	121
临江仙图	清 邹一桂	122
银汉仙图	清 恽兰溪	123
牵牛花图	清 恽冰	124
海棠蛱蝶图	清 马荃	125
鸛鵲图	清 高其佩	126
竹雀图	清 高其佩	127
喃喃软语逐风斜图	清 华岳	128
穿梅送晓声图	清 华岳	129
好鸟和鸣图	清 华岳	130
带雨黄花出竹篱图	清 高凤翰	131
荷花图	清 高凤翰	132
桂树图	清 高凤翰	133
水华图	清 高凤翰	134
天地一沙鷗图	清 李鲜	135
芭蕉夜雨图	清 李鲜	136
牵牛花图	清 李鲜	137
梅花图	清 汪士慎	138
梅花图	清 汪士慎	139
红蝠天高图	清 黄慎	140
石榴图	清 黄慎	141
柳蝉图	清 黄慎	142

萱草图	清 金农	143
鱼藻图	清 金农	144
水仙秀石图	清 金农	145
笏子图	清 高翔	146
紫丁香图	清 郎世宁	147
虞美人蝴蝶花图	清 郎世宁	148
海棠玉兰图	清 郎世宁	149
瓶菊图	清 郑燮	150
竹石图	清 郑燮	151
兰蒲图	清 郑燮	152
花卉图	清 李方膺	153
寒香晚翠图	清 李方膺	154
篱上秋晓图	清 边寿民	155
清涟鼓翼图	清 边寿民	156
野梅如屏图	清 罗聘	157
兰花图	清 罗聘	158
灵芝兰花图	清 罗聘	159
霁雨修竹图	清 黄易	160
牡丹图	清 张熊	161
双鹭图	清 居廉	162

南瓜螳螂图	清 居廉	163
姚燹诗意图	清 任熊	164
梅石图	清 胡远	165
枇杷夏熟图	清 虚谷	166
河鱼竹笋图	清 虚谷	167
落花金鱼图	清 虚谷	168
菠萝蜜图	清 赵之谦	169
学李复堂花卉图	清 赵之谦	170
梅竹双清图	清 赵之谦	171
一品九命图	清 赵之谦	172
茶熟菊开图	清 蒲华	173
荷塘幽趣图	清 任薰	174
绿毛么凤图	清 朱偁	175
柳蝉图	清 任颐	176
鹭鹭图	清 任颐	177
花卉	清 张兆祥	178
花卉	清 张兆祥	179
天地一沙鸥图	清 任预	180
墨菜图	清 吴昌硕	181
芭蕉枇杷图	清 吴昌硕	182



宋 赵佶 梅花绣眼图 页
绢本，设色
故宫博物院藏

赵佶（1082—1135），宋徽宗。在位25年（1100—1125），怠于政治，却沉迷酷爱书画，尤以花鸟画的成就最为突出。赵佶在位时扩大画院规模，完善了画院制度，丰富了皇室的收藏。当时的画院集中了天下名手，对于画院的花鸟画，赵佶强调描绘对象的真实性，所以，画院的

花鸟画家多崇尚细腻生动的画风。

本幅双钩画梅枝，屈曲如铁。点染梅花，冷逸清雅。鸟之体态、质感惟妙惟肖，其所绘梅枝富有弹性，表现得栩栩如生。鸟睛以赵佶惯用的生漆点睛法画出，“隐然豆许，高出纸素，几欲活动”。（欧阳长桥）



宋 赵佶 腊梅双禽图 页
绢本，设色，纵 25.8 厘米，横 26.1 厘米
四川省博物馆藏

本幅右下角钤“御画”葫芦印，印上写“御笔”款，下有“天下一人”画押。

此图为宣和画院工笔花鸟画的典型作品。构图删繁就简，取自然景观一角，着重描绘了从画面左侧出枝的绿色植物及腊梅，从而突显了栖于腊梅枝上的双禽，他们一側

一背，相互呼应，增添了作品的生活气息。画面中绿色植物之繁茂与腊梅之铁干、疏枝、单花，正面之雀的简练刻画与侧面之雀的工细描绘，均形成对比，并和谐地统一于画面之中。画法生动清雅，或状物精微，或勾勒点染，敷色淡雅，是传世赵佶作品中较为可信的佳作。（欧阳长桥）



宋 赵佶 枇杷山鸟图 页
绢本，设色，纵 22.6 厘米，横 24.5 厘米
故宫博物院藏

此图右方有“天下一人”画押，钐“御书”葫芦形印。又钐“宣统御览之宝”等鉴藏玺印。本幅裱工边有“宋宣和枇杷山鸟”七字。对暗有清高宗弘历诗题。

此图以墨笔涂染枇杷两枝，左侧一鸟栖于枝上，右上

方一蝴蝶正翩翩飞舞，不仅使图页有玲珑剔透、素雅宜人之感，且有文人气息隐晦于娟素之上。这种被称之为徽宗作品中的拙画，都被后来的鉴定家视之为赵佶的亲笔画。（欧阳长桥）



宋 李迪 猎犬图 页

绢本，设色，纵26.9厘米，横26.5厘米

故宫博物院藏

李迪，河阳（今河南孟县）人。宣和画院成忠郎，绍兴年间复职画院副使，赐金带。工画花鸟竹石，颇有生意。画犬猫尤佳。

此图右上角署“庆元丁巳岁”（庆元三年，1197）李迪

画。”画法生动灵活，笔法轻逸而略含劲健，以晕染法为主，稍事勾勒，再以细笔绘犬毛。所绘猎犬神情警觉灵敏，状物精微之至，使形象生动传神，从而把猎犬之性情、面目刻画得入木三分。（欧阳长桥）