

历代花鸟

历代经典绘画解析

盛天晔 主编 苏国强 副主编 颜晓军 编著

长江出版传媒 湖北美术出版社



宋代花鸟

历代经典绘画解析

盛天晔 主编 苏国强 副主编 颜晓军 编著

长江出版传媒 湖北美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

宋代花鸟 / 颜晓军编著. -- 武汉 : 湖北美术出版社, 2018.8
(历代经典绘画解析)
ISBN 978-7-5394-9527-9

I. ①宋… II. ①颜… III. ①花鸟画-绘画评论-中国-宋代 IV. ①J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 064426 号

出版发行：长江出版传媒 湖北美术出版社
地 址：武汉市洪山区雄楚大街 268 号湖北出版文化城 B 座
电 话：(027)87679520 87679521
邮政编码：430070
印 刷：武汉市金港彩印有限公司
开 本：889mm × 1194mm 1/8
印 张：16
印 数：1-3000 册
版 次：2018 年 8 月第 1 版 2018 年 8 月第 1 次印刷
定 价：128.00 元

序 言

陈传席

所谓经典，“典”指典范、准则、法规，“经”指权威的且常行的义理、法制、准则。经典的重要性更可想而知了。最早的经典又叫元典，当然元典首先是经典。一个国家的元典是十分重要的，一部元典是某一方面永远的准则和基础。我国古代最早把儒家的著作和文字方面的书叫经典。儒家的思想，从小民、士人到皇帝都要遵守的，且“不可须臾离也”。文字和语言，最早的规范必须绝对遵守，不可讨论。当然，语言也会发展、增加、创新，但都绝对不能离开经典或元典的规范。一切的“新”都必须建立在经典的基础上，最基础者仍在经典中，而且，凡出新者都必须深通经典，然后新之，才能为人所许，否则便是浅薄荒唐之流，而其所谓的新，只能是垃圾，不可能真正地成立。“五四”时期，凡是白话文写得好的，其文言文基础都十分好。文言文基础不好的，白话文也不会太好。

中国绘画的创新，凡有价值的新，也绝对离不开经典，都能从经典中找到根据。否则便不能成立，至少不能长久。唐司空图《诗品·纤秣》有云：“如将不尽，与古为新。”至赵孟頫托古改制，强调“作画贵有古意，若无古意，虽工无意”。石涛“借古以开今”，康有为“以复古为更新”，这些“古”都和经典的意思相同。

我们继承传统，学习传统：一是文献资料；二是传统的绘画作品。作品更直接，更明了。传统的作品很多，而且未必都可学。所以，选择其中经典作品，加以研究，最为方便，也是捷径之一。

李可染有一个斋号，叫“十师堂”。有人说十是个虚数，言其多。其实，李可染的十师是实指，指范宽、郭熙、李唐、董其昌、八大山人、石涛、石溪、龚贤、黄宾虹、齐白石等十人，并非虚指。当然，他也学过“四王”，但他的山水画风格的形成，主要是从以上十家中得来的。他越到后来，越由博向约，学的都是经典中的经典，非经典的，他绝不再学。赖少其给我们讲过，他学书法开始学得多，后来只学金农心，而且开始只学金农心七个字。《老子》曰：“少则得，多则惑。”古人学画，能见到一幅真迹已十分不得了。文徵明学生陆治只得到明初王履的半幅《华山图》，就创造出自己的独特画风，而不同于当时流行的吴门派画风，就因“少则得”。王原祁家藏那么多画，他看得更多，结果自己的画风反而不十分鲜明，可能是“多则惑”也。孔子读书大约

只有我们的百分之一，但人家成就还是比我们高得多。所以，传统的東西我們要有選擇地學。其次，我們要知道什麼是傳統，研究經典作品是了解傳統的最好途徑。如果連經典作品都不知，都不認真加以研究，那麼，談傳統便是一句空話。

但經典繪畫作品都藏在各大博物館中，見之甚難。很多印刷品印得不甚精，更不易看清。有的仿真印刷，效果和原作相同，對研究者來說很有用處，但價格又太高，且在案上展現也并不太方便。因此，湖北美術出版社便出版了這套《歷代經典繪畫解析》，一是印刷精良，看得清晰；二是攜帶、翻閱皆方便；三是繪畫的關鍵處有局部放大，便於詳細地研究 and 學習；四是價格便宜，實在是現在學畫人和研究者的最佳選擇。譬如，南宋李唐的《萬壑松風圖》現藏台北故宮博物院，要想去看一次，十分不便，你可以去台北，但台北故宮博物院不會輕易拿出來让你看。於是筆者花一萬元買到一幅仿真品，但因太大，畫室挂不下，挂了一半，但看起來仍不便。湖北美術出版社出版的這套《宋代山水（上）》中有《萬壑松風圖》，可以拿在手中近距離觀看，又有局部圖，清清楚楚，十分方便。所以，我說，這套《歷代經典繪畫解析》是學畫人和研究者的最佳選擇。

《歷代經典繪畫解析》計劃出版《宋代人物（上）》《宋代人物（下）》《宋代山水（上）》《宋代山水（下）》《宋代花鳥》《宋代小品》《明清肖像》等16本。以後可能還會出版一些。總之，先出版古代的经典。

我多次提出：筆墨當隨古代。

所謂隨古代，就是隨古代的传统。为什么不随着时代呢？尤其是今天的“时代”，五花八门，花样繁多，花里胡哨，都没有经过历史的过滤，其中大部分都是垃圾，你学了，有可能终生受害。少数好的，也都是从古代传统中来的。取法乎上，仅得其中；取法乎中，仅得其下。我们为什么不学已定性的优秀作品，即经典呢？李可染是成功者，他的十师，有八人是古代的，这八个人，他没有见过，只是学他们的作品。齐、黄他见过，齐、黄也是学古代传统而成功的，但李可染仍然没有临摹过齐、黄的作品，只是得到齐、黄的指点而已。怎样用笔，怎样看画，总之还是学古代经典。

石涛的“笔墨当随时代”实际上是一句反问的话，他的笔墨就不随时代，当时的时代笔墨是“四王”一系，他是十分反感的，他的笔墨如果随了“时代”，他就没有那样的成就了。元代的赵孟頫成就最高，他生在南宋，但他绝对不学南宋，并明确提出反对“近世”之画，力主“古意”。他学的是北宋前期至五代、唐代、魏晋南北朝的画。元初，印章家刻印，刻成葫芦形、钟鼎形，甚至鸟形，五花八门，赵孟頫力主恢复汉印之朴实，结果结束了花里胡哨的刻印之风，直到现在，治印人多以汉印之制为嚆矢。赵孟頫也因学古而成就斐然。中国绘画史上宋、元两代高峰，皆因学古成为高峰。欧洲的文艺复兴，提出的口号是“回到希腊去”，也是学古而取得举世公认的崇高成就。学今人而取得崇高地位的，历史上还没有先例，外国历史上也没有一个先例。所以，我反复提倡“笔墨当随古代”。

学古代，学经典，就从我们这套经典开始吧。

2012年6月1日于中国人民大学



雪树寒禽图（局部）

目 录

观天地生物气象——宋代花鸟画与杂画艺术·····	1	北宋 赵佶 芙蓉锦鸡图轴·····	61
五代南唐 徐熙 玉堂富贵图轴 ·····	1	北宋 赵佶 池塘秋晚图卷·····	64
五代西蜀 黄筌 写生珍禽图卷·····	6	南宋 扬无咎 四梅图卷 ·····	70
北宋 徐熙 雪竹图·····	10	南宋 法常 水墨写生图卷·····	74
北宋 黄居寀 山鹧棘雀图轴·····	15	南宋 李嵩 花篮图页·····	78
北宋 易元吉（传） 蛛网攫猿图页·····	18	宋 佚名 出水芙蓉图页·····	80
北宋 易元吉（传） 猿鹭图页·····	19	南宋 林椿 葡萄草虫图页·····	82
北宋 崔白 寒雀图卷·····	20	南宋 李迪 枫鹰雉鸡图轴·····	84
北宋 崔白 双喜图轴·····	24	南宋 李迪 雪树寒禽图·····	90
北宋 赵昌 岁朝图轴·····	29	南宋 李迪 风雨牧归图轴·····	93
北宋 苏轼 墨竹图轴·····	32	南宋 马麟 层叠冰绡图轴·····	96
北宋 文同 墨竹图轴·····	33	南宋 李迪 红白芙蓉图页·····	98
北宋 刘寀 落花游鱼图卷·····	36	南宋 李迪 白芙蓉图页·····	100
北宋 李公麟 五马图卷·····	42	宋 佚名 秋树鹁鸽图页·····	102
北宋 赵佶 祥龙石图卷·····	46	南宋 赵孟坚 水仙图页·····	104
北宋 赵佶 桃鸠图页 ·····	49	南宋 李迪 犬图·····	105
北宋 赵佶 五色鹦鹉图卷 ·····	50	南宋 赵孟坚 水仙图卷·····	106
北宋 赵佶 竹禽图卷·····	54	宋 佚名 折枝花卉图卷·····	110
北宋 赵佶 枇杷山鸟图页·····	57	宋 艳艳女史 花卉草虫图·····	114
北宋 赵佶 柳鸦芦雁图·····	58	北宋 赵昌(传) 竹虫图·····	120
北宋 赵佶 鸭图·····	60		

观天地生物气象

——宋代花鸟画与杂画艺术

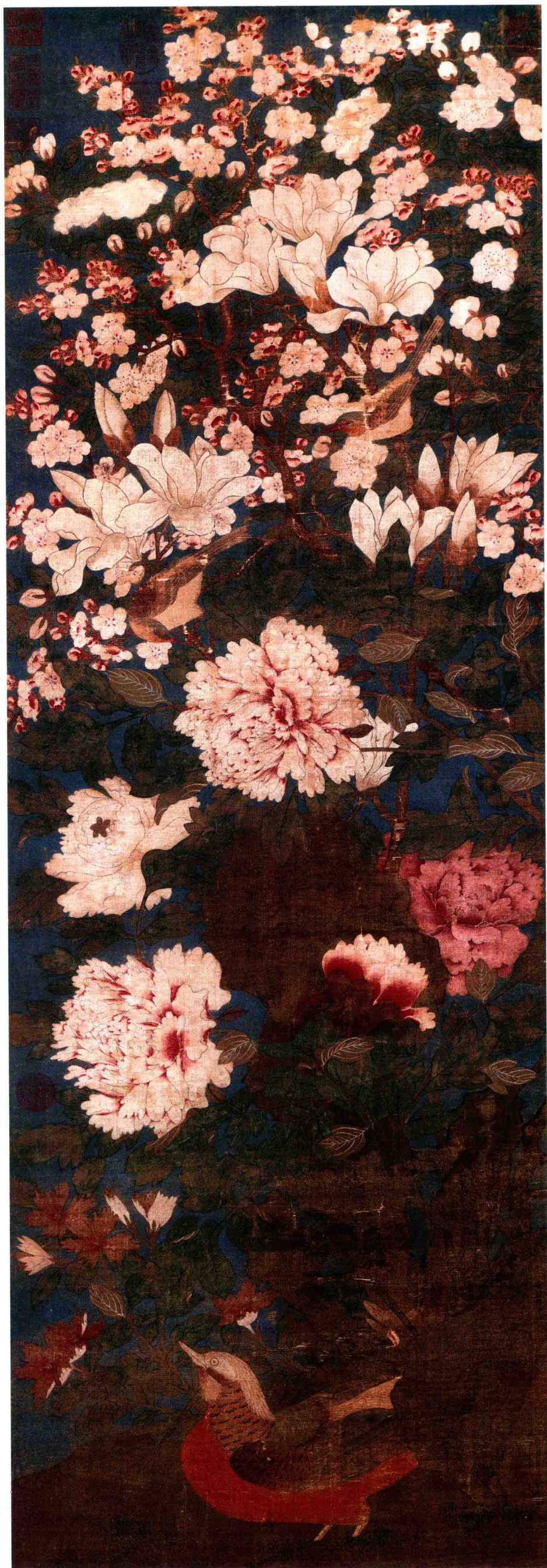
北宋郭若虚曾在《图画见闻志》中比较当时与古代绘画成就的高下，云：“若论佛道、人物、士女、牛马，则近不及古。若论山水、林石、花竹、禽鱼，则古不及近。”这一观点虽稍显笼统，但无疑是中肯之论，宋代的花鸟画艺术的确得到了空前发展并日臻完美。或者换言之，通过与佛道人物画的对比可知，宋代人对绘画的兴趣发生了巨大改变，山水画与花鸟画成为人们热衷的新题材。而郭若虚在他的著作中，将当时的绘画艺术分为人物、山水、花鸟、杂画四门，可见花鸟画成为专业的门类，已经具有了重要地位，而杂画则涵盖广泛，包括了畜兽、龙水、鱼虫、屋木等门类。这一划分方法对后世影响十分深远。

至北宋末年宋徽宗下令编纂《宣和画谱》时，花鸟画作为独立的画科门类，其艺术成就已经登峰造极，书中的《花鸟叙论》进行了精彩的纲领性总结：

“五行之精，粹于天地之间。阴阳一嘘而敷荣，一吸而揪敛，则葩华秀茂，见于百卉众木者，不可胜计。其自形自色，虽造物未尝庸心，而粉饰大化，文明天下，亦所以观众目、协和气焉。而羽虫有三百六十，声音颜色、饮啄态度，远而巢居野处，眠沙泳浦，戏广浮深；近而穿屋贺厦，知岁司晨，啼春噪晚者，亦莫知其几何。故虽不预乎人事，然上古采以为官称，圣人取以配象类，或以著为冠冕，或以画于车服，岂无补于世哉？故诗人六义，多识于鸟兽草木之名。而律历四时，亦记其荣枯语默之候。所以绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里焉……”

十分明显，宋人对花鸟画的情有独钟，正是源于“观天地生物气象”——这也是我们讨论宋代花鸟画的根本出发点，即在个人的主观精神作用下，通过静观生物气象以体验天人合一，从而与万物合为一体。这一观点系统地发展为“观物”思想，在宋人当中不乏其例。如周敦颐的窗前长出茂草，有人问及为何不将草除去，他回答道：“与自家意思一般。”意即草的生命与人的生命是有共性的，通过观草之性便可进而观人之性。

周敦颐的学生二程兄弟秉承了这一意境。正因为懂得“天地之大德曰生”，所以程颢说：“万物之生意最可观，此元者善之长也，斯所谓仁也。人与天地一物也，而人特自小之，何耶？”《程氏粹言》也记云：“观物于静中，皆有春意。”可见人与天地万物是一体的，只要能悉心体会，则“见万物自然皆有春意”。二程更进一步强调，观万物之生意，即可“观仁”。观仁也就是观生意，也就可有“浑然与物同体”，“以



五代南唐 徐熙 玉堂富贵图轴 绢本设色 纵112.5厘米 横38.3厘米 台北故宫博物院藏









天地万物为一体”之境界。这已不仅仅是静观，而是动静如一了。此观物之意境也决不是虚寂空洞的，而是充满活泼泼的生意。因而人与物之间并非隔离的关系，而是切实亲近的关系，且有生意存在。程颢还有一个生动的例子，说：

“医书言手足痿痹为不仁，此言最善名状。仁者以天地万物为一体，莫非己也。认得为己，何所不至？若不有诸己，自不与己相干。如手足不仁，气已不贯，皆不属己。……欲令如是观仁，可以得仁之体。”

由此可知，二程由观万物之生意到观仁再到得仁之体，已不仅仅是“观生物气象”，而是进展到借此达致“知道”。《程氏粹言》卷一云：“观生理可以知道。”卷二云：“天地生物之气象，可见而不可言，善观于此者，必知道也。”意谓通过观生理可以“知道”，而亦惟“知道”者能善观生物气象。后来，朱熹更以“格物致知”之意对此进行了归纳。

所以，郭若虚论及花鸟画时也强调了“观物”的重要性，他说：“画花果草木，自有四时景候，阴阳向背。笋条老嫩，苞萼后先。逮诸园蔬野草，咸有出土体性。画翎毛者，必须知识诸禽形体名件。”毋庸置疑，这是划时代的要求。或许我们所认为的细节，在宋人眼中却是关乎道体的大事。至北宋末，韩若拙每作一禽，自嘴至尾、足皆有名；傅文用画鹑、鹄竟能分四时毛羽。而宋徽宗更是认知到月季花“四时朝暮，花蕊叶皆不同”，乃至“孔雀升高，必先举左”，可谓走向了极致。

值得注意，《宣和画谱·花鸟叙论》所提及的另一点是，从我们的日常生活到诗歌文学，花鸟画都是与之密切相关的。花鸟与人类的关系大概极为深远，在江苏连云港将军崖原始岩画中就有了植物的形象。如果说上古时期少昊氏曾经以鸟类之名来命名职官一事距今甚遥而淹没于历史，那么花鸟的图案见于冠冕服用，却都是清晰可考的。去宋不远的唐代，织锦上非常流行花鸟、动物、昆虫的纹样，如“联雁斜衔小折枝”（秦韬玉《织锦妇》），“合欢锦带葡萄花”（阎德隐《薛王花烛行》），“蝶飞参差花宛转”（王建《织锦曲》），等等。唐代官服图案的“鸾衔长绶”“雁衔威仪”“鹤衔灵芝”“双孔雀”等，新疆出土的“鸳鸯纹锦”“对鸡纹锦”“宝相花锦”“葡萄印花罗”等，它们与诗歌资料的互证，都可作为极好的例子。其中，张彦远《历代名画记》记载了一种著名的织锦纹样“陵阳公样”，就是初唐窦师纶创造的一种花鸟动物团窠图案，有对雉、斗羊之属。“陵阳公样”在外来纹样的基础上进行了改造，因而与中国传统题材的结合更为紧密，也更符合我们的欣赏品味。唐代织锦图案的完成不仅有织造、印染、刺绣堆绫贴绢等手段，还有很多则是直接以泥金彩绘上去的。这些图案，虽以装饰性为主，但完全可以被视为花鸟画的一种，令人联想到唐代“折枝花”形式的诞生。花鸟题材作为图案而具有端正、规整、对称等装饰化特点，这在较早的花鸟画中从图式到功用方面都依然得到了较好的体现。

当然，花鸟画从唐代开始真正有了较大的发展。根据文献的



五代西蜀 黄筌 写生珍禽图卷 绢本设色 纵41.5厘米 横70.8厘米 故宫博物院藏

记载，唐代花鸟画不乏大家。如薛稷就是最受时人称颂的花鸟画家，尤擅画鹤。他在官署、寺庙和高官私邸中画了不少花鸟壁画。他在秘书省画的鹤被称为“四绝”之一，据说屏画六扇鹤样就是他创造的，并一直影响到五代黄筌在孟蜀宫殿壁上所画的六种不同姿态的仙鹤。杜甫有不少称赞薛稷画鹤的诗句，如“薛公十一鹤，皆写青田真。画色久欲尽，苍然犹出尘”，道出了画家笔下鹤的高洁神韵。他的画现已不存，但仍可以从同期壁画中见到鹤的形象，如永泰公主墓墓道顶部便绘有一周翔鹤。边鸾的花鸟画设色鲜明、浓艳如生，“下笔轻利，用色鲜明”，能“穷羽毛之变态，夺花卉之芳妍”，他的画艺受到唐德宗的十分看重。而边鸾突出的特点还在于擅长画“折枝花”。这一形式的出现是一个巨大的发展，因为它

通过对自然花卉的取舍更能创造出最富美感的画幅，也更赋予了画面“赏心只有两三枝”的诗意。从历史存留的实物史料看，唐代章怀太子墓、懿德太子墓的墓道壁画中都出现了独立的花卉湖石装饰画，新疆吐鲁番阿斯塔纳的唐墓壁画中也有花鸟六扇屏风的样式。不过唐代的花鸟画仍然以装饰性为最主要的特点，这与丝绸织锦上的图案的功能特点十分相近。而宋代花鸟画中不论是位置端庄、骈罗整肃的“铺殿花”，或是识洞幽明、思假妙因的全景花鸟，还是体物精微、裁剪隽雅的折枝小品，都可以在唐代找到相应的渊源。

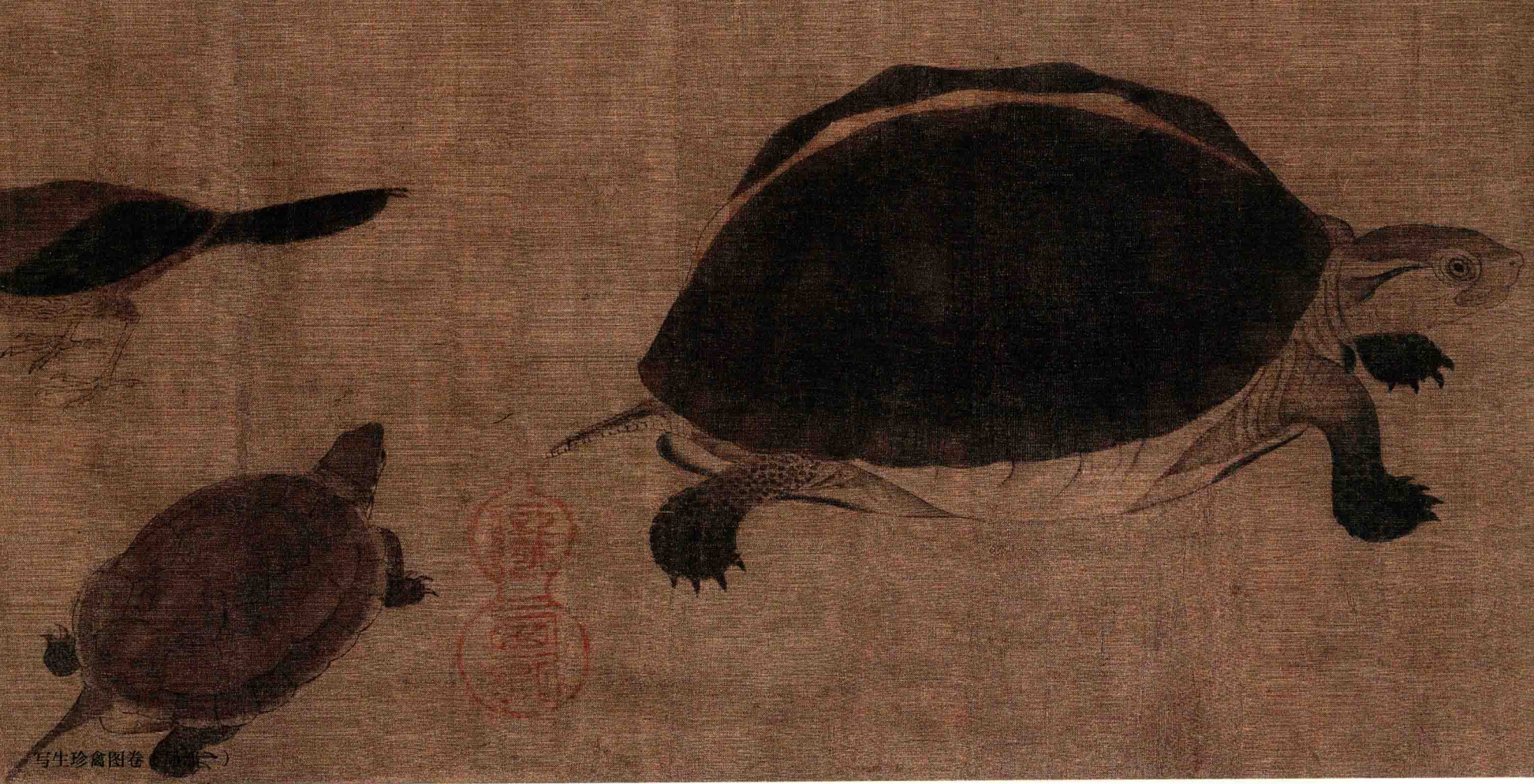
五代时期花鸟画名家辈出，技法逐渐完善。其中最为著名的是南唐徐熙与西蜀黄筌，他们不同的风格被称作“黄家富贵，徐熙野逸”。对于徐黄二体的差别，沈括在《梦溪笔谈》中有详细的



记载：“诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生。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。”由于黄氏父子先后为孟蜀、北宋宫廷画家，“多写禁御所有珍禽瑞鸟，奇花怪石”，而徐熙是江南处士，“志节高迈，放达不羁，多状江湖所有，汀花野竹，水鸟渊鱼”，据此，我们大体可悉，黄筌之作是富丽堂皇、工致细腻、不露笔踪的设色画，题材是宫廷苑囿中的珍禽异卉，而徐熙画法是设色文雅、落墨纵横、色不碍墨的自然之景。所以，郭若虚说产生这种风格分野的原因是“不唯各言其志，盖亦耳目所习，得之于心而应之于手也”。

徐、黄都没有可靠的作品流传下来。挂名为黄筌的作品中，

与文献记载最相符合的当属《写生珍禽图》。图中描绘了鸠、雀、龟、虫共二十四只，相互之间没有太多关联，由左下方小字“付子居宝习”可知，是黄筌为他的次子黄居宝所作的课徒稿。居宝聪警多能，可惜年未四十而卒。如果谛观此画，可以发现一些细节。除了翅羽和尾羽外，作者以淡墨线勾勒鸟儿头、背、胸、腹处的外轮廓线。这些部位的羽毛应该是蓬松柔软的，所以他在轮廓线内又以细笔丝毛来表现质感。这些线都是纤细而均匀的，也被染墨、赋色所掩盖。这些外轮廓线在表现质感坚硬的龟、虫时并未遇到障碍，但被用在羽毛上则使得生动有所欠缺，因此鸟儿的形象虽然体貌逼真，但是看起来略显呆板。也可以说这幅图上鸟儿的描绘已经开始趋向精美、细腻，与唐代那些古拙、装饰的作品渐去渐远了。



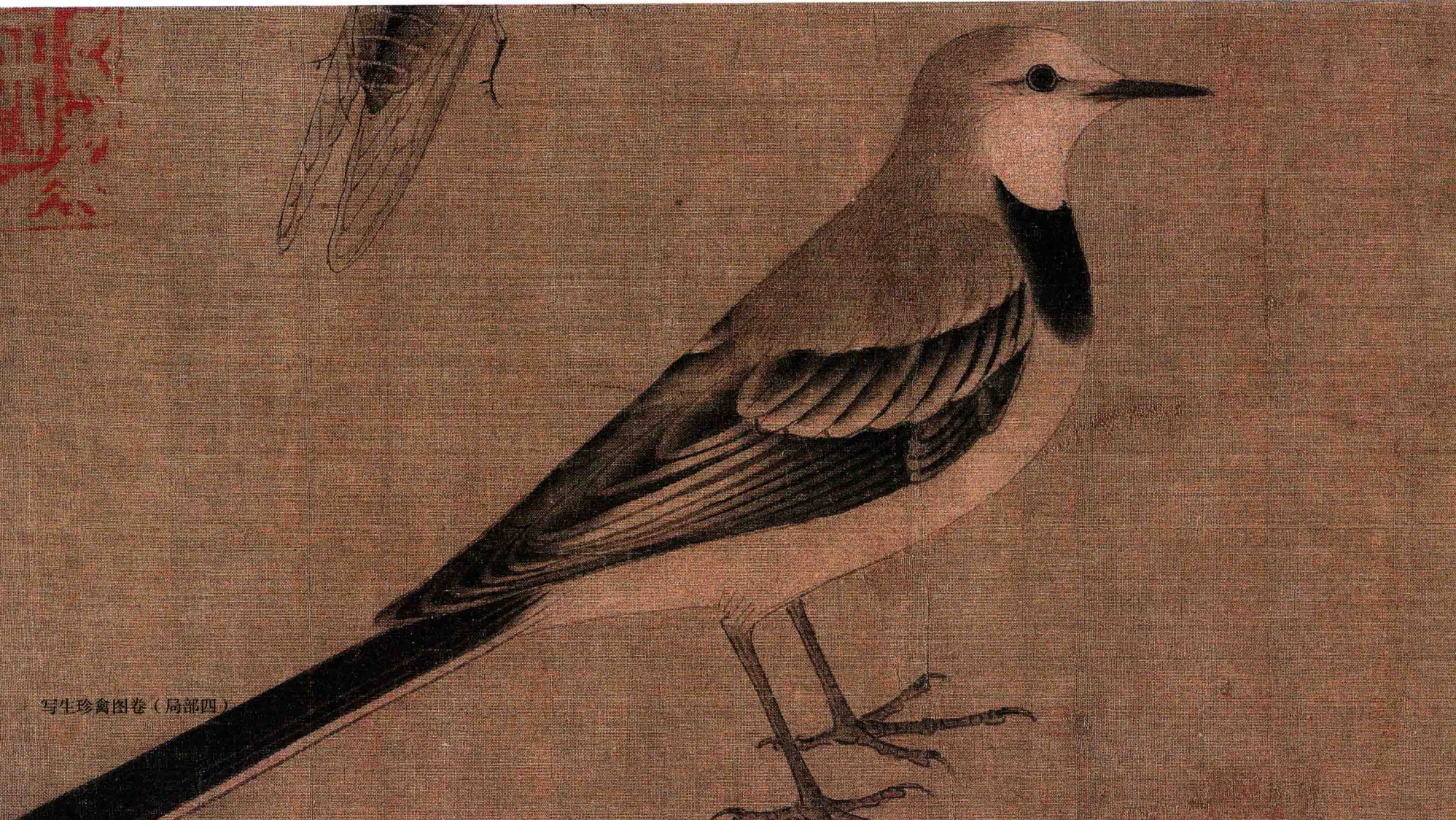
写生珍禽图卷（局部一）



写生珍禽图卷（局部二）



写生珍禽图卷（局部三）



写生珍禽图卷（局部四）



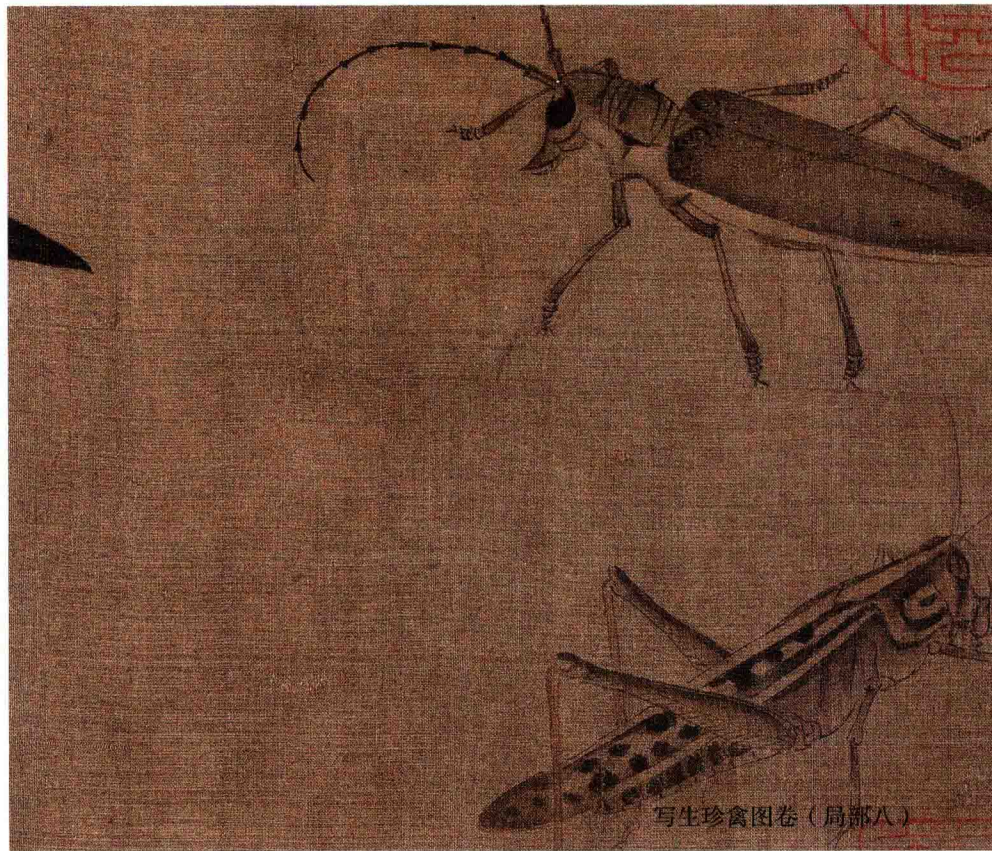
写生珍禽图卷（局部五）



写生珍禽图卷（局部六）



写生珍禽图卷（局部七）



写生珍禽图卷（局部八）



写生珍禽图卷（局部九）



北宋 徐熙 雪竹图 绢本水墨 纵149.1厘米 横99.1厘米 上海博物馆藏

黄筌在北宋灭蜀之年即去世了，他的季子黄居寀将富贵的画风带入北宋宫廷，影响将近百年之久。居寀在孟蜀即为待诏，入宋后他除了为宫廷教授画艺、参与创作外，还被委以“搜访名画、铨定品目”的任务。借此身份与地位，黄氏的风格成为评判作品优劣高下的标准。虽然居寀的作品在《宣和画谱》中的记载达332幅之多，但流传至今的却很少，其中应数《山鹧棘雀图》为最佳。初看这幅画，画作呈现的是一种疏淡雅洁的意境，而非富贵艳丽的风格。即使考虑到原作很多地方有破损掉色并修补的情况，还是很难将其与文献中对“黄家富贵”的描绘完全对应起来。不过这幅画保留了相当多的古代特点。在经营构图时，作者力求匀称平稳，平坡和大小相间的石块逐层向后叠加，构成很明显的纵与横的关系，而不是具有纵深的透视感。坡石本身也运用了明显的外轮廓线，勾勒与皴

笔的结合并不自然浑如。竹叶和荆棘在石头后面长出，左右对称分布，十分均匀，纵向的势似乎让人感受到画幅竖直的中轴线。前方的红嘴蓝鹊虽然是俯身向下的动作，但是其身躯与尾羽的势却和坡石的横与斜势完全一致。四只麻雀分布在纵轴线的两侧，位置均匀。所有的鸟儿虽或飞翔或栖止，或顾盼或俯视，但相互之间的关系并不十分紧密。这幅画描绘鸟儿的技法与《写生珍禽图》相差不远；植物的描绘系双勾填色，装饰的成分远超过生动的追求。红嘴蓝鹊是在古典文学中经常出现的“青鸟”，和喜鹊同属雀形目、鸦科，因其身形优美、羽色艳丽而受人喜爱，很早就成为豢养的观赏鸟，并以美好的意象频频出现在诗歌中。蓝鹊的羽色在中国古代属于“青”色系，一般以矿物质的石青色来表现，但石青极易脱落，由鹊嘴浓厚的朱砂色可令人感到原作刚完成时的鲜艳。整幅画给人



雪竹图（局部一）