



五月蓮花寒浦頭長年又柳柳中
流離今遠寄也施面遠得秋聲
葉不
吳山明



中国画家名作精鉴

兰荷清华

吴山明 主编 罗嘉欣 编著

浙江摄影出版社
全国百佳图书出版单位



中国画家名作精鉴

兰荷清华

吴山明 主编 罗嘉欣 编著



责任编辑 薛蔚
文字编辑 厉亚敏
装帧设计 薛蔚
责任校对 高余朵
责任印制 汪立峰

图书在版编目(CIP)数据

兰荷清华/吴山明主编;罗嘉欣编著.--杭州:
浙江摄影出版社,2019.1
(中国画家名作精鉴)
ISBN 978-7-5514-2372-4

I.①兰… II.①吴… ②罗… III.①花卉画-作品
集-中国 IV.①J222

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第257442号

ZHONGGUO HUAJIA MINGZUO JINGJIAN LANHE QINGHUA
 中国画家名作精鉴 兰荷清华
吴山明 主编 罗嘉欣 编著

全国百佳图书出版单位
浙江摄影出版社出版发行
地 址:杭州市体育场路347号
邮 编:310006
网 址:www.photo.zjcb.com
制 版:浙江新华图文制作有限公司
印 刷:浙江影天印业有限公司
开 本:889mm×1194mm 1/12
印 张:6
2019年1月第1版 2019年1月第1次印刷
ISBN 978-7-5514-2372-4
定 价:58.00元

目 录

总序	3				
空谷弥清芬，凝香雅自存 —— 中国画中的兰与荷	5				
兰花·徐渭	13	兰花册·郑燮	28	荷花·八大山人	44
四季花卉图·徐渭	14	兰竹册页·郑燮	30	荷花·八大山人	45
兰石·文俶	15	墨兰图·奚冈	31	荷花·八大山人	46
兰竹图·项圣谟	16	幽兰图·蒲华	32	莲·八大山人	47
兰竹图册之二·诸升	18	兰花图·吴昌硕	33	墨荷图·八大山人	48
兰竹图册之七·诸升	19	双钩兰图·吴昌硕	34	安晚帖之荷花·八大山人	49
兰竹图册之八·诸升	20	兰花图·吴昌硕	35	安晚帖之荷花小鸟·八大山人	50
兰草·八大山人	21	墨兰·吴昌硕	36	荷鸭图·八大山人	51
兰花·八大山人	22	兰石图·吴昌硕	38	荷花小鸟·八大山人	52
玉兰·八大山人	23	五月莲花图·徐渭	39	荷花·赵之谦	53
幽兰·李鱣	24	荷花·徐渭	40	荷花图·蒲华	54
兰花·金农	25	荷花鸳鸯图·陈洪绶	41	双鹭风荷·蒲华 / 何煜	55
红兰花图·金农	26	墨荷图·八大山人	42	墨荷图·吴昌硕	56
兰竹石图·郑燮	27	荷花·八大山人	43	破荷斗笠图·吴昌硕	57
				荷花图·吴昌硕（左）	58
				蒲草荷花图·吴昌硕（右）	58
				荷塘秋色图·吴昌硕	59
				墨荷图·吴昌硕	60
				秋荷·齐白石	61
				荷花浴·张大千	62
				水殿风来暗香满·张大千	63
				红莲图·张大千	64
				荷花·张大千	65
				荷花图·张大千	66
				嘉耦图·张大千	67
				三十六波秋色·张大千	68
				荷花·张大千	69



中国画家名作精鉴 兰荷清华

吴山明 主编 罗嘉欣 编著



 浙江摄影出版社
全国百佳图书出版单位

目 录

总序	3				
空谷弥清芬，凝香雅自存 —— 中国画中的兰与荷	5				
兰花 · 徐渭	13	兰花册 · 郑燮	28	荷花 · 八大山人	44
四季花卉图 · 徐渭	14	兰竹册页 · 郑燮	30	荷花 · 八大山人	45
兰石 · 文俟	15	墨兰图 · 奚冈	31	荷花 · 八大山人	46
兰竹图 · 项圣谟	16	幽兰图 · 蒲华	32	莲 · 八大山人	47
兰竹图册之二 · 诸升	18	兰花图 · 吴昌硕	33	墨荷图 · 八大山人	48
兰竹图册之七 · 诸升	19	双钩兰图 · 吴昌硕	34	安晚帖之荷花 · 八大山人	49
兰竹图册之八 · 诸升	20	兰花图 · 吴昌硕	35	安晚帖之荷花小鸟 · 八大山人	50
兰草 · 八大山人	21	墨兰 · 吴昌硕	36	荷鸭图 · 八大山人	51
兰花 · 八大山人	22	兰石图 · 吴昌硕	38	荷花小鸟 · 八大山人	52
玉兰 · 八大山人	23	五月莲花图 · 徐渭	39	荷花 · 赵之谦	53
幽兰 · 李鱓	24	荷花 · 徐渭	40	荷花图 · 蒲华	54
兰花 · 金农	25	荷花鸳鸯图 · 陈洪绶	41	双鹭风荷 · 蒲华 / 何煜	55
红兰花图 · 金农	26	墨荷图 · 八大山人	42	墨荷图 · 吴昌硕	56
兰竹石图 · 郑燮	27	荷花 · 八大山人	43	破荷斗笠图 · 吴昌硕	57
				荷花图 · 吴昌硕（左）	58
				蒲草荷花图 · 吴昌硕（右）	58
				荷塘秋色图 · 吴昌硕	59
				墨荷图 · 吴昌硕	60
				秋荷 · 齐白石	61
				荷花浴 · 张大千	62
				水殿风来暗香满 · 张大千	63
				红莲图 · 张大千	64
				荷花 · 张大千	65
				荷花图 · 张大千	66
				嘉耦图 · 张大千	67
				三十六波秋色 · 张大千	68
				荷花 · 张大千	69

总序

吴山明

中国绘画最早可以上溯到新石器时代的陶器上的图纹，这些图纹虽只是描绘与人们日常生活相关的日月水云、兽鱼蛙鸟等，造型简单而概括，但已经具有朴素的艺术意识。到了商周时期，青铜器上的饕餮纹、车马饰上的图案日渐精美，雕绘详细，明显流露出作者创作时专工而愉悦的精神状态。出土的战国帛上有精妙的人物画，表明中国绘画不仅经历了绘画的自觉，还开始产生表现人自身情感的追求。此后的两汉、魏晋时期，人物画呈现创作高峰，载体多是墓壁、砖石、漆器和丝绸等，顾恺之的《女史箴图》《洛神赋图》是这个时期的巅峰之作。隋唐之后，花鸟、山水成为表现主体，延及宋、元、明、清，而山水画后来居上，成为中国画题材之大宗。由于文人大量参与，中国画得到哲学化的提升，出现了文人画，且流派纷呈，如元四家、明四家、浙派、华亭派、吴门派、武林派、清四僧、清四王乃至扬州八怪，体现了画家在精神美学层面的追求。

中国画作为世界艺术之林中独特的画种，随着中国影响力的提升而渐渐广为人知，其与西洋画不同的思维方式所蕴含的东方民族尤其是中华民族观照自然的独有智慧和哲学思想，更是值得艺术界乃至文化界深入研究的。欣赏一幅中国画，要“以象取意”，即不仅仅着眼于技法，而是透过作者描绘的形象看到更深层的意义，比如人生价值观、审美取向，或者情感诉求，等等。

中国画是以线性用笔塑造形象的，与西洋画以面与色彩来描绘形象形成鲜明的对比。这

与中国很早就发明毛笔有关，仰韶文化的陶器上已经有用笔画的鱼。毛笔有极强的表现力，也因此成就了世界上独一无二的汉字书法艺术，同时也成就了中国画独特的品格。笔墨二字，不但代表了绘画和书法的工具，更是体现了一种艺术境界。孔子说“绘事后素”，以及《韩非子》的“客有为周君画荚者”，都说明了线条的重要，也体现出中华先民善于概括提炼的能力。有的线条不一定是客观实在所有的，而是画家思想、意境中特别表达的。有的线条是连贯的，与客体所呈现的一致，有的则是断续的、虚虚实实的，不影响对客体的呈现，但会更有趣味，体现出作者独特的美学感受。有的线条的墨色或淡或浓，虽然并非写实，但自然的无限生机和情趣跃然纸上。曾有评论者说黄宾虹的山水画里的线条是可以用镊子一根根择出来的，说明其线条具有特立独行的品质。品鉴中国画，一定不能不注意线性之美。

中国画尤重整体气息，即所谓“气韵生动”。六朝的谢赫在《古画品录》序中提出了绘画的六法，既总结了此前中国绘画的思想，也成为后来绘画之理念、艺术思想的指导原则，千百年过去了，依旧被艺术界和理论界奉为圭臬。六法是一气韵生动，二骨法用笔，三应物象形，四随类赋彩，五经营位置，六传移模写。把“气韵生动”放在第一条，就是要求中国画不是自然主义的写实，而是要有对于世界、生命的主观表达和哲学感悟。它是中国画追求的最高境界，也是绘画批评的最高标准，一切技法最后都要落实到这一点。为了达到气韵生动，艺术

家就要充分发挥自己的艺术想象，通过描写外形，表现出内在的情感。顾恺之有“迁想妙得”之说，即是达到气韵生动的经验之谈：将自己的内心迁入对象形象精神之中，是谓“迁想”；把握物象真正的神情，是谓“妙得”。

品鉴中国画时会重视笔性、笔法、笔趣等，更常常会用到“笔力”这个词。笔力，体现的是艺术家内心的力量、精神的力量、思想的力量，这便需要以六法中的“骨法用笔”来达到了。笔要有力，其源在骨，得骨法，有骨气，成骨力。在中国画中，形象、色彩的内部核心就是骨，艺术家倾注于形象内部的精神思想就是骨；骨的表现则依赖于用笔，中锋见骨，侧锋见势。

品鉴中国画，自然还有许多方面，以上约略提出几点，是认为应该特别注意的，且是明显有别于西洋画的。这些大的审美原则既融会于艺术家个体的作品中，又呈现出中华绘画千姿百态的情致和风韵。如果懂得一定的中国画知识，欣赏中国画应该不是困难的，如果有美学、文学乃至哲学、历史等综合的中国文化储备，则品鉴的乐处无疑会显得更为丰富了。

“中国画家名作精鉴”丛书正是从品鉴的角度入手，邀请艺术家和批评家撰写品鉴文章，除了综合评述之外，尤其对每幅作品做针对性的风格和技法解读。对于一般鉴赏者、收藏家、绘画学习者来说，当起到引导、津渡的作用，而对于深入研究者，亦不失一家之论，裨益之功岂可错过呢？

一花一世界，一叶一菩提，一画一觉悟。尘世劳顿，心何所安？曰：游于艺。

空谷弥清芬，凝香雅自存 ——中国画中的兰与荷

“梅兰竹菊”四君子，是中国画乃至传统文化的经典母题。“虚心实节”“傲雪凝霜”，梅竹因为其代表的高尚品格而一直受到文人墨客的钟爱，如苏东坡的亲友文同就以擅作墨竹著称，墨梅则有扬无咎，他们都是文人画家。早期绘画传统中，最先形成的其实并不是现在广为人知的“梅兰竹菊”四君子，而以“三友图”（松竹梅）居多，如宋代赵孟坚的《岁寒三友图》。

相对于竹子和梅花的悠久传统和文化典型，兰花的出现要更晚一些，根据文献记载，较早作兰花的是米芾。南宋邓椿《画继》中记叙：“……予止在利倅李驥家见（米芾）二画……其一乃梅松兰菊。相因于一纸之上，交柯互叶而不相乱……实旷代之奇作也。”除了米芾之外，北宋僧人仲仁和南宋的扬无咎也画墨兰。

画墨兰的画家里面，赵孟頫赵氏一族是需要关注的，其中第一位便是赵孟坚。赵孟坚，字子固，是赵孟頫的族兄，工梅兰竹石，尤其以擅长水仙著称。关于赵孟坚的生卒年和生平，一直众说纷纭。有一说是赵孟坚生于元初，是为讹传，根据徐邦达的考察〔徐邦达：宋赵孟坚的水墨花卉画和其他文物，1958（10）：18.〕，这种错误说法系出自《乐郊私语》的一段错误记载，而《梅竹诗谱》等更为可靠的资料则表明，《乐郊私语》的说法并不可靠。徐邦达根据《彝斋文编》的记载考订，

赵孟坚应生于宁宗庆元五年己未（1199），卒于度宗咸淳三年丁卯（1267），享年69岁。因此，坊间流传的赵孟坚对当官后的赵孟頫视而不见的传言也是假的。现藏于北京故宫博物院的一幅墨兰图，款署“彝斋赵子固仍赋”，钐“子固写生”印，自题诗：“六月湘衡暑气蒸，幽香一喷冰人清。曾将移入浙西种，一岁才华一两茎。”笔线飘逸、风流，多数画墨兰的作品集中表现兰草，兰花只作点睛，因技艺不纯熟将有碍花瓣的刻画，降低画的格调，而赵孟坚这幅墨兰图整体都不失高雅逸气，可谓难得。赵孟坚墨兰图的画法是一笔点墨，取法于文同的墨竹，后继者画墨兰基本上沿袭赵孟坚的方法。宋叶隆礼题赵氏行书《梅竹诗谱》曰：“少游戏翰墨，爱作蕙兰……晚年步骤逃禅，工梅竹，咄咄逼真”，可见这幅墨兰图应是赵孟坚早年所作。题跋称其为赵子固“墨兰二绝”，说明赵孟坚在墨兰的历史上是不可轻忽的一家。赵孟坚作为赵孟頫族人，在历史上更多了一种象征性的身份，代表了一种高格调。他所作的墨兰图卷提升了墨兰在绘画史上的地位。从他这个时代开始，绘画渐渐走向一种表达性的需求，画墨兰对他们来说有一种身份认同的意义。赵孟坚之后，赵孟頫的夫人管道昇和儿子赵雍、赵雍的儿子赵凤也画墨兰。赵雍画墨兰的作品传世数量不算多，现可见有一存于上海博物馆的《青影红心图轴》，



兰竹图·文徵明

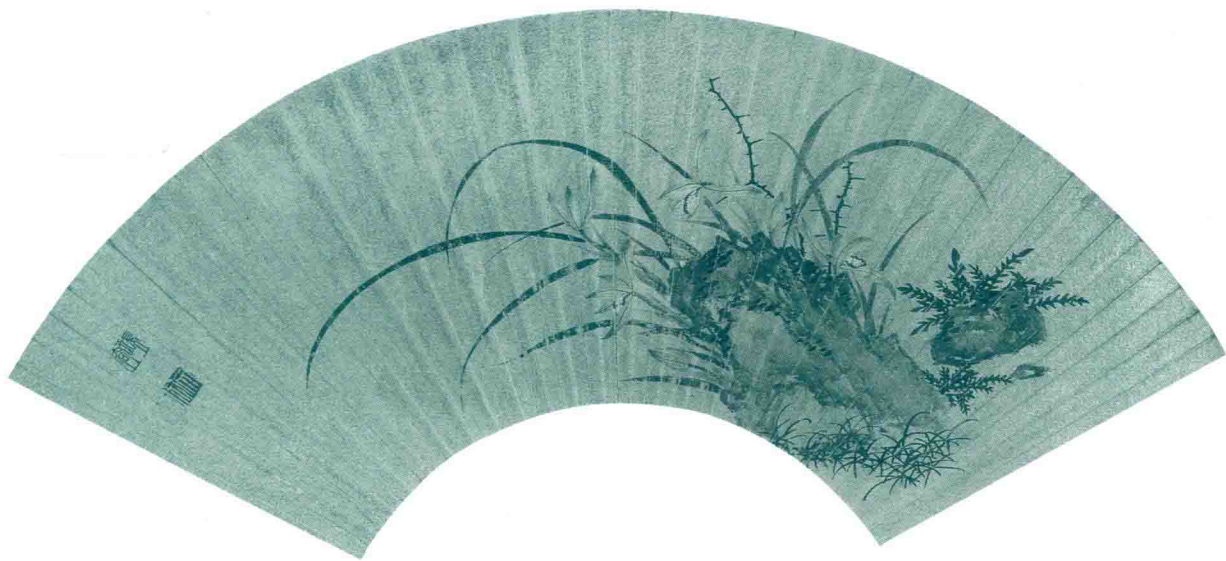
设色清淡，图中的兰花和竹子都属于妍雅秀气的类型，与赵孟頫画的一些雍容厚重或苍劲老辣的枝叶不同，直接用颜色撇出叶子，类似于没骨的手法，但还是隐约可见其先用墨笔定好了画面的骨架，不是严格意义上的没骨花卉。赵氏后续的继承人，基本上可以说只要仰仗着赵孟頫的光芒，附庸一些风雅，便足以使其声名远播，因此也没有创新的迫切需求。

赵氏之后，元代的僧人画家明雪窗以画兰著称。释明雪窗，俗姓曹，号雪窗，法号普明，通称明雪窗，是元代松江人，在平江出家。精于针灸，擅画兰，时称“家家恕斋字，户户雪窗兰”。普明和尚在绘画史上并不是非常出名的大家，但王冕《明上人画兰图》题诗称其所作皇宫御物四画轴曰：“吴兴二赵俱已矣，雪窗因以专其美。”可见当时确有“户户雪窗兰”之景象，此言不虚。元代之后到明代，画兰花的花鸟作品越来越多，如吴门画派的代表人物文徵明就有一画兰竹的长卷《漪兰竹石图》，它堪称兰竹的巨作，其他较小的墨兰作品数量亦非常庞大。从元代到明代，虽然画兰的数量越来越多，但是兰花仍然没有形成一个独立的门类，而多以“兰竹”之称附属于竹子这个大的绘画母题，但是兰俨然已经成为文人画中不可或缺的一个表现对象。

明代文人画家的代表文徵明就作过不少兰花图。其中兰花、兰石、兰竹的扇页数量不少，如此次选取的一幅《兰石图》扇页，以淡墨写兰叶、石头，笔线变换丰富而自由，墨色层次多样，可见文徵明墨法得益于吴镇。以浓墨在兰石之间作荆枝，并以几瓣兰花和杂草点睛，增添了画面的层次及气氛，清丽淡雅，格调高尚。

与文徵明并称“明四家”的仇英也有兰花图。仇英是明四家中乃至绘画史上少见的平民出身、跻身文人行列的画家，早年的工匠经历为他的绘画增添不少个人色彩。如此次选取的一开册页，与文人画中多为一笔描写的墨兰不同，以夹叶、勾勒的手法描画兰花的外形，再随类赋彩，工致而不乏优雅。从叶片的轮廓可见仇英的笔线功力还是十分老到的，虽为勾勒，却无磨写的感觉，笔线流畅而富有变化。所谓逸气，并非只有逸笔草草才为逸，画工细致的也能具有逸气，这期间的区别便是对于笔线的运用和形态、色彩的把握。仇英这幅兰图，兰叶的姿态舒展而大气，用色淡雅，与一般我们诟病的画匠之画还是有高下之分的。

上述的一些画家和作品多以墨兰为主，偶尔施加淡彩，也只是略略带过。而以没骨花卉著称的恽寿平有一幅《九兰图》也是传世名作。恽寿平，原名格，字正叔，号南田，其《南田画跋》是中



兰石扇面·文倣

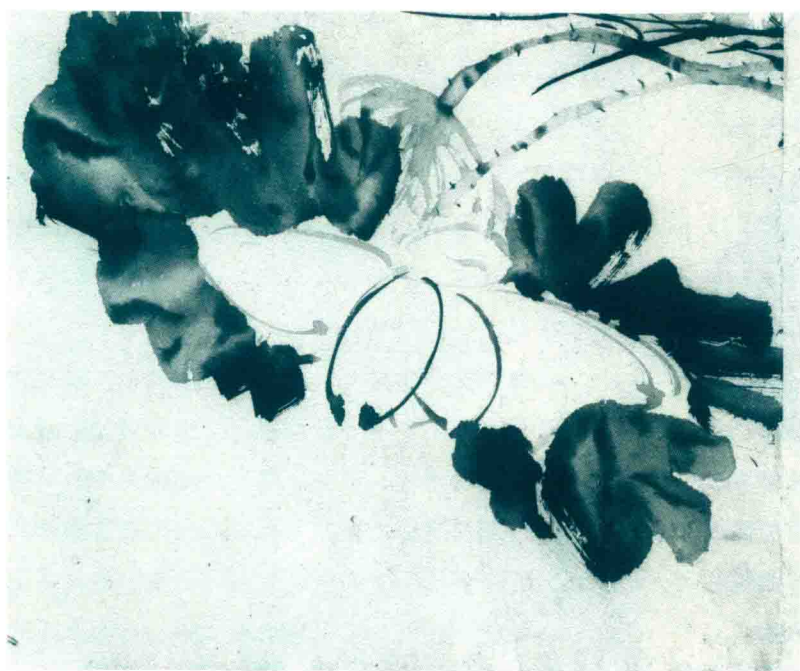
国艺术史上非常重要的著作。《南田画跋》每个条目之间看似相互独立，却能勾连出完整的思想，语言凝练而飘逸，格调高雅。阅读《南田画跋》会发现，跋文论述的基本上是山水画作品，而恽南田的绘画习自其叔父恽向，早期也是以山水画而出名。但是恽南田与王翬交好，曾说：“两贤不相下，公（王翬）将以此擅天下名，吾何为事此？”其实恽南田一生中出于对王翬的交情作出过许多让步，王翬擅长山水，恽南田便退而工花鸟，而别出新意，可见南田品格之高，与他的绘画是相辅相成的。南田的绘画也如其人其文，可以说历史上将花卉一门的高澹雅逸发挥到极致的，南田

为一绝。这幅《九兰图》现藏于北京故宫博物院，前文提到画兰的画家多画兰叶，追求笔墨上的畅意，而这幅《九兰图》却绘兰花数枝，无一点墨色，用赭石画根茎，白粉和花青点画花瓣。对于设色，自古有一种看法是文人气重墨笔而以色为俗，确实，颜色用得不好，便会让人觉得脂粉气重，格调不高，但恽南田的这幅《九兰图》，用色清雅，姿态别致，虽是设色作品却更具高格，可谓是兰图历史上的一大逸品。

从宋、元到明，乃至清代，文人画家以兰花入画，跟绘画发展到后期更加注重精神层面的表达有关。提到兰花，人们总是称“空谷幽兰”，

文人画家们的兰图，即便寥寥几笔不描绘环境，也总是带有生长在深山野谷的“幽幽”之感，这代表了一种清婉素淡、隐逸、不沽名钓誉，但是同时不失坦荡的文人精神，符合文人画家对于清高、隐逸、雅致的追求。文人画兰，反映的是其艺术追求，更是中国古代文人对于自身品格的追求。

此卷绘画的另一主题是荷花。荷花入画的时间也相当早，今可见最早在东汉的画像砖中便有描绘荷花的图像，顾恺之的《洛神赋》中也有荷花，早期都是以荷花作为衬托出现在各种绘画作品中，真正以荷花为主的绘画要更晚一些，据记载有唐代边鸾的《鹭下莲塘图》等，荷图真正进入成熟期是和花鸟画的发展同步的。花鸟画的独立分科始于唐代，发展到五代则出现了黄筌、徐熙两位著名的花鸟画家，《图画见闻志》称他们为“黄家富贵，徐熙野逸”。“黄家富贵”指后蜀画家黄筌所作的院体花鸟，多写禁中珍禽瑞鸟、奇花怪石，富丽堂皇，以细挺的墨线勾出轮廓，然后填彩，即所谓“勾填法”，其画风延续将近百年，至宋，当时花鸟皆以“黄家体制为准”；“徐熙野逸”指徐熙所作花鸟，多写江湖汀花野竹、水鸟渊鱼，画风粗笔浓墨，略施杂彩而笔迹不隐，即所谓“落墨花”。据记载这两名画家也都有描绘荷花的作品，如黄筌的《荷花鹭鸶图》、徐熙



荷花·徐渭



荷花·徐渭

的《瑞莲图》。

经过唐代、五代的铺垫，到了宋代，由于皇家对艺术的重视，设立画院，加上文人对绘画的观念转变，花鸟画也获得了空前发展，他们除了继承黄筌以来的绘画技法，同时也有所创新，开创花鸟画新篇章的便是北宋中期的花鸟画家崔白。《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。”崔白也画荷图，《图画见闻志》中便

说他以败荷凫雁得名。元代相对宋代最突出的变化，应该是随着文人画的进一步发展，水墨花鸟画也逐渐兴起，明代是水墨写意荷花发展的重要时期，其中最具代表性的画家就是大写意花鸟的名家徐渭。徐渭吸收先前诸家风格，集各代水墨写意画大成，和陈淳并称“青藤白阳”，而相对于陈淳来说，徐渭又更加奔放自由。清代戴熙评论他谓：“笔势飘举矣，却善控驭；墨气淋漓矣，却不澡漏。至其才情之雄阔，意境之变化，又能

一起鼓铸，而万有牢笼，真腕有造化者，开拓心胸，推倒豪杰，可为田水月。”

在本书选编的荷花图中便有徐渭的不少作品，如他的《花卉卷》其中一段荷花图，描绘的是一朵全盛的荷花，花瓣以白描的手法勾出，通过笔线的粗细变化来表现荷花的肉质，寥寥几笔，花瓣的厚度准确地表现出来。荷叶则采用徐渭惯常的大水墨手法，以湿笔蘸取稍微调和的墨，在画中让墨色自由变化。



荷花·八大山人



荷花·八大山人

较为特别的还有另一幅《五月莲花图》，描绘两株荷花开在水中的景象。叶片和花瓣的手法都是常规的技巧，比较精彩的是对根茎的处理。一般画荷花的根茎会画得比较结实，以表现根茎的质感。徐渭这里则用较枯的笔和较淡的墨色，画出断续的枝干，仿佛能看到水面微漾的清波，是比较独特的一种处理方式。

提到徐渭的大水墨荷花，则不得不提八大山

人的荷花。八大山人，明宗室宁献王朱权后裔，封藩南昌，遂为江西南昌人，小名耆。清顺治五年（1648）落发为僧，法名传檠。一生字、号、别号甚多，有个山、驴屋、人屋等。康熙二十三年（1684）始号八大山人。晚年署款将自己的号“八大山人”四个字以草书体连缀写，似“哭之”“笑之”，借此暗喻他面对富于戏剧性变幻的人生，哭笑不得、百般无奈的感慨之情。他与同为明遗民画家

的石涛、弘仁、髡残合称“清初四僧”。八大的绘画可以粗略地以他出家后又还俗的时期分段，早期作品比较多写生，但也一直在写物象与写情意间挣扎；直到还俗归家时，他才开始成为“八大山人”，八大的内心世界发生了剧烈的变化，才产生我们熟知的“八大”写意画。如果说从政治变故和家国仇恨来解读他人的画作是一种需要谨慎考量的研究角度，那么，或许绘画史上最经

得起这般研究的便是八大山人。他那些表情极度“人化”的禽鸟，傲然屹立的荷花，每一笔都将其愤世嫉俗的遗民之情溢出纸面。

此次选取的荷花作品中，八大的数量颇多，较为壮观的如立轴《墨荷图》，画幅颇巨，虽是荷花图，却以山石为依，因此有一种磅礴的山水画气势。从技法来说，基本上延续徐渭一脉的水墨传统，但是笔墨上更添细节，能够以粗放的笔线写画，更能体现物体的质感和形态。荷花是水生植物，但是在这幅《墨荷图》中，荷叶盛放，仿佛和山石一样坚挺，这既表现了盛期荷花的生机，也在一定程度上表达了八大内心的坚忍。

与之相比，另一幅气质较为不同的是一荷花条屏，以墨笔勾勒形态，淡墨渲染，浓墨点睛，再稍设颜色，颜色以边写边染的手法敷上，与墨调和，整体画面层次丰富而不俗。相对其他作品来说，这幅荷花图的气质更为清丽，形态上没有什么太奇异的点，但是笔线仍然保持自由舒畅的气息，亦是一幅佳作。

后代描绘荷花的作品，基本上就是源于徐渭的大写意水墨画与八大特色的艺术作品。如张大千的一幅《荷花浴》，整体气质清丽俏皮，设色方面做得比较出色。红莲和绿叶的颜色都调得比较淡雅，因此并不会产生大红大绿的俗气感，这也得益于背景淡淡的黄绿色，将两种颜色调和在一起。虽然技法和八大有所不同，但是整体气质上有一种古拙而天机自然的趣味，这与张大千的个人经历也是分不开的。张大千曾与二哥留学日本，回国后从曾熙、李瑞清学书画，1941年赴敦煌石窟临摹壁画，开学习敦煌画之先河，这对其产生了巨大的影响；亦曾大量临摹各种流派，如石涛、朱耷、徐渭、陈淳及宋元诸家。

丰富的学习游历使得张大千的艺术能够融合多种特色。除了



墨荷图·八大山人



秋荷·齐白石



荷花浴·张大千

历代各名家的艺术熏陶之外，张大千的画中还可见一些西画的影子，如另一幅《水殿风来暗香满》，画面经营非常像西画，以青色和墨色调和铺满的背景，分布在各处的荷花，没有什么留白的地方。荷叶以湿笔勾勒、染出不同的姿态，荷花采用花瓣处粗、慢慢变细的笔线白描，点几处朱色苔点，形态也各异，通过叶片和花瓣的形态描绘出风的感觉，节奏生动。

齐白石的绘画气质与张大千的古拙有相似之处，此外还平添一份童趣。他的花鸟画有一个特点是工笔草虫与写意花卉相配，工写结合。如选取的一幅《墨荷蜻蜓图》，莲蓬和荷叶以水墨染写，稍加古拙的笔线勾画形态，颇有童趣；蜻蜓则用较精细的笔线描绘，工写相成，在笔法上营造出画面的节奏变化。

可以说，荷花入画的时间早，但是真正的盛期还要算在八大的创作之后。纵观绘画史，虽然无法定论，但是笔者认为，八大的荷花图在很大程度上提升了荷花在绘画乃至文化史中的地位，并且增添了不少文化象征。八大的画风前继历代大家，而能够自成一格，对于后世的影响实在巨大，包括扬州八怪、海派各家乃至齐白石、张大千等近现代大家都从八大身上获取了许多教益。

兰、荷所代表的艺术和文化形象，虽然在传统文化中并不是最主要的存在，并且很长时间内都依附于别的科目存在，但是通过历代画家的不断发掘和创新，也逐渐成为绘画史上不可忽视的门类。通过此次选取的画作，我们可以一览兰、荷的历史，并且从中管窥中国画史中花鸟画这一大类的发展进程。

真珠春光不屬儂
一香已足壓千紅
誰令擔向韓娘
袖裏作人間
腦麝風



抹節如龍山
顛便倦歸
未一解眠
閑酒偶然
囊底
錢



兰花·徐渭

徐渭（1521—1593），初字文清，改字文长，号天池山人、青藤道士等，山阴（今浙江绍兴）人。在中国绘画史上，他是一位多才多艺的奇人，在诗文、书画、戏剧创作等方面都造诣精深。其书法取苏轼、米芾笔意而自成一格，字体奔放，一如其人。在水墨大写意花卉方面继承梁楷、林良、沈周诸家写意花鸟画的风格，运笔放纵豪爽，施墨淋漓大胆，不求形似求生韵。在大写意绘画上以卓越的成就与陈淳并称“青藤白阳”，对清代“扬州八怪”及近现代写意花鸟画的发展产生了深远的影响。

这幅兰花图笔锋收放自如而变化幽微，用墨淡雅，倒是平添一份沉静，不似徐渭其他大写意水墨酣畅淋漓，而此兰花更含蓄一些。寥寥数笔就将兰花的姿致和气韵描绘了出来。旁边题跋下笔较大气，与妍雅的兰花形成互补，使得画面丰富不乏味，实乃佳作。