

二十一世纪  
中国高等院校  
美术与设计教育教材

ZHONGGUOHUA JIAOCHENG  
(HUANIAOHUA FENCE)

# 中国画教程

## (花鸟画分册)

ERSHIYI SHIJI

ZHONGGUO GAODENG YUANXIAO

MEISHU YU SHEJI JIAOYU JIAOCAI

主编 李白玲

● 湖南美术出版社

贵州民族学院○云南大学国际现代设计艺术学院  
华中师范大学艺术学院○集美大学艺术教育学院  
南京师范大学美术学院○福建师范大学美术学院  
大学美术学院○北京大学文化傳播学院○深圳大学  
美术学院○南京艺术学院○重庆工商大学设计艺术学院  
美术学院○浙江大学艺术学院○贵州大学美术学院  
夏大学○山西大学艺术学院○清华大学美术学院  
美术学院○华南师范大学○中央美术学院○成都大学  
美术学院○湖南师范大学工学院○四川大学艺术学院  
重庆邮电学院○西华大学○北京航空航天大学  
学院○西安建筑科技大学○辽宁大学文化传播学院  
西安工程大学○厦门大学艺术学院○四川美术学院  
科技大学○四川师范大学艺术学院○四川音乐学院  
四川美术学院○重庆大学艺术学院○贵州师范大学  
湖北美术学院○西南民族大学艺术学院○西南师范大学  
美术学院○湖南师范大学美术学院  
美术学院○广州美术学院○湖南师范大学美术学院  
美术学院○扬州大学艺术学院○东南大学

ZHONGGUOHUA JIAOCHENG  
(HUANIAOHUA FENCE)

二十一世纪  
中国高等院校  
美术与设计教育教材

中国画教程  
(花鸟画分册)

主编：李白玲

KIAO MEISHU YU SHEJI JIAOYU JIAOCAI

### 图书在版编目(CIP)数据

中国画教程 / 陈航, 张春新, 李白玲主编. —长沙:  
湖南美术出版社, 2005  
(二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材)  
ISBN 7-5356-2351-4

I. 中... II. ①陈...②张...③李... III. 山水画、人物画、花鸟画—技法(美术)—高等学校—教材  
IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第114376号

### 二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材 中国画教程 (花鸟画分册)

主 编: 陈 航 张春新 李白玲  
责任编辑: 彭本人  
责任校对: 彭 进  
出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店  
开 本: 889 × 1194 1/16  
印 张: 6.5  
印 刷: 长沙化勘印刷有限公司  
版 次: 2005年10月第1版  
2005年10月第1次印刷  
印 数: 1-5000册  
书 号: ISBN7-5356-2351-4/J·2159  
定 价: 33.00元

#### 【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: [market@arts-press.com](mailto:market@arts-press.com)

如有例装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

二十一世纪  
中国高等院校  
美术与设计教育教材  
编委会

总主编：黄宗贤  
彭本人

编委：（按姓氏笔画顺序排列）

马一平  
文红  
王豫湘  
龙全  
吕品晶  
吕小瑞  
许平  
许亮  
全森  
李蔚青  
李白玲  
李彤  
吴永强  
吴昊  
陈航  
陈琦昌  
张小鹭  
张苏  
张宝洲  
张春新  
项锡黔  
赵健  
赵琛  
赵培生  
胡绍中  
贺丹晨  
秦璞  
郭线庐  
唐英  
梁昭华  
戚跃春  
黄宗贤  
黄建成  
谢正强  
程丛林  
彭本人  
蒋啸镛

选题策划：彭本人  
总编辑：墨夫  
总监制：汪华  
总体设计：白阜

ERSHIYI SHIJI ZHONGGUO GAODENG YUAN

中国画教程  
（花鸟画分册）

编委会

主 编：李白玲

主要撰稿：（按姓氏笔画顺序排列）

王彦霖 王宝强 李白玲  
李晓英 李勇 陈涛  
赵德聪

范画制作：王宝强 李白玲 李晓英  
陈涛

图文整理：马静 王乾榕 陈涛  
杨祥凤

---

## 说 明

本书《中国画教程》作为中国画教学用书，在整体结构上仍然沿用了山水画、花鸟画和人物画这一传统的划分方式，将全教程分为三册。分别由陈航教授、李白玲教授与张春新教授主持各册的撰写与编著。为使教材具有良好的实用性及可信的学术性，三位主持人在分工负责的同时，共同遵循以下原则：其一，讲授知识与学术的前沿性探讨相结合；其二，教学上的个性主张与教学应有的共性规律相结合；其三，分册撰写与体例的统一相结合。

编委会  
2005年7月

---

目 录

中国画总论 ..... 1

第一章 中国花鸟画发展概要 ..... 5

第一节 唐以前的花鸟画 ..... 5

第二节 唐代花鸟画 ..... 6

第三节 五代花鸟画 ..... 8

第四节 两宋花鸟画 ..... 9

第五节 元代花鸟画 ..... 17

第六节 明代花鸟画 ..... 22

第七节 清代花鸟画 ..... 27

第八节 近现代绘画 ..... 34

|                      |    |
|----------------------|----|
| 第二章 花鸟画的学习与实践 .....  | 36 |
| 第一节 写生 .....         | 36 |
| 第二节 花鸟画技法 .....      | 46 |
| 第三节 花鸟画特殊技法 .....    | 66 |
| 第四节 中国花鸟画的创作方法 ..... | 76 |
| 第三章 历代花鸟画作品导读 .....  | 84 |
| 第一节 古代花鸟画作品导读 .....  | 84 |
| 第二节 现代花鸟画作品导读 .....  | 90 |
| 附 录 中国画的工具与材料 .....  | 93 |

## 中国画总论

本书作为专门讲授中国画的教学用书，有必要在开篇就中国画及其相关问题做一总体的阐述。这将有助于我们此后对山水、花鸟及人物画的学习。关于中国画的发展沿革在此不予赘述，各分册中将会分别讲解，在这里主要谈论的是涉及中国画中几个共通的范畴或概念。中国画已走过了漫长的发展之路，今天的中国画无论从思维方式到题材，还是从表现技法到材质都较之过去发生了很大的变化，或者说大大地拓宽和丰富了。世界文化的相互交流给中国画带来的巨大影响，使当今的中国画发展呈现多极化的趋势与状态，评价体系与标准也似乎很难再是惟一的。于是关于中国画的各种争论与研讨变得频繁甚至平常。在这样的时刻，写一部让人信服的中国画教科书似乎是难的。不过不少富于智慧的人已经看到并坚定地认为，坚守中国画传统中那种虽然在不断发展着却又一以贯之的精神（民族性），应变得更为重要，去此便无法区别或易于混淆于它域文化而丧失中国画的独立品格。所以在这里我们仍然要开出篇幅对中国画中的核心范畴、重要理论和部分概念做首先的讲解。

### 一、创作论——“澄怀味象”、“迁想妙得”与“中得心源”

中国绘画之审美精神至汉魏以后日趋明晰与成熟，南朝宗炳《画山水序》中提出了“澄怀味象”的审美关照方式，即画家应有圣贤那样的情怀涤除杂思，心怀高洁，静心体味自然。也即强调对人与自然关系的体验与表达，以作为画者追求其艺术至善的最高目标；东晋顾恺之提出的“迁想妙得”则更为具体地指出了中国画的创作方法，即在“澄怀味象”、“凝想形物”<sup>1</sup>之“迁想”的基础上，画者在内心营造起一个能充分传达出画家的体验与感受的意象——“妙得”。于是中国画家似乎对绘画的功利性追求不甚看重，而是将中国画作为人生精神淘炼以达至“余与山川神遇而迹化”<sup>2</sup>之境界的倾诉对象，于是使中国绘画更主要表现为一种画家体道、味道过程之努力，画家研墨纵毫之际实质上是在传达一种对自然、人生的认识和体悟，即在完成其人之精神与自然（道）的交融与契合，所谓“非画也，真道也”<sup>3</sup>、“艺之为道，道之为艺”<sup>4</sup>。因此，从这个意义上讲，中国画是一种极富哲学意味的绘画。于是我们便不难理解中国画家在其绘画领域的选择上为什么有山水、花鸟、人物之分，而一度曾尤以山水、花鸟盛。此非指画家不能兼涉诸领域（事实上陈洪绶、华嵒、任伯年及张大千等艺术大家均是兼跨诸领域的高手），而主要取决于选择哪一领域更能让画家倾心去体味与完善他的审美追求。

到了唐代张璪更进一步提出了完整的中国画创作理论与方法，即：“外师造化，中得心源”<sup>5</sup>。指出画家澄怀观道，以造化（自然）为师的最终目的，是为了获得对所表现对象最深切的体验与心灵表达。

### 二、形神论——“形神兼备”、“气韵生动”与“不似之似”

形与神的关系永远是绘画无法回避的主要问题。其实我们从“迁想妙得”、“中得心源”的思想内核中已能窥见中国画所主张的形神之关系。尽管上古的人们有“画，形也”<sup>6</sup>之观点，但最终人们意识到“神”的重要性，无论是三国王弼的“得意忘象”说，东晋顾恺之始言的“传神”论，南朝宗炳的“畅神”论，南齐谢赫的“气韵生动”论，以及宋代陈郁的“写心”说等，无不体现出中国画对“神”的追求与看重。最初，顾恺之的“传神论”乃是针对人物画而言，后经发展逐渐扩充到其他领域，不独人物，山水、花鸟、竹石等都要传神。如唐元稹：“张璪画古松，往往得神骨。”<sup>7</sup>宋苏轼：“边鸾雀写生，赵昌花传神。”<sup>8</sup>又说“老可能为竹写真，小坡今与竹传神”<sup>9</sup>。宋邓椿在《画继》中说得更明白：“画之为用大矣……能曲尽者，止一法耳，一者何也，曰传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神。”<sup>10</sup>可见，尽管中国画有工笔、意笔之分，疏体、密体之别，重彩、水墨之异，山水、花鸟、人物之殊，但“传神”则一直作为一种艺术的最高追求贯穿着整个中国画诸领域，涉及作品之格调、意境、手法和情感表达等诸多因素。学习中国画须得牢记这一主旨，以神采、气韵、意

趣为上,而不只拘泥于外部形象的描摹,才不致流于表浅。昔苏东坡诗云:“论画以形似,见与儿童邻”,沈括也说:“书画之妙,当以神会,难可以形器求也”<sup>11</sup>。对情感、精神注重以期达到一种天人合一、神完意足的妙境,一向是中国画家孜孜索求的目标。“意足不求颜色似,前身相马九方皋”,此时形象的似与不似已退居次要,“传神写照”、“气韵生动”才是画之重要所在。元代诗人兼画家王冕曾题《画梅诗》云:“我家洗砚池头树,个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色,只留清气满乾坤。”对墨梅清气之意的偏爱,自然舍却颜色(形似)的红艳。倪云林的“逸笔草草,不求形似”以及白石老人所说“妙在似与不似之间”也均指此意。宋郭熙在《山水训》中云:“盖身即山川而取之,则山水之意度见矣。……尽见其大象,而不为斩刻之形,则云气之态度活矣。……画见其大意,而不为刻画之迹,则烟岚之景正矣。”<sup>12</sup>也是要“为山水传神”<sup>13</sup>。

但必须指出的是,这里的“传神”或“不求形似”并非舍去形象的胡乱涂抹,“寥寥几笔,自矜高简,或重床叠层,一味颓颓”<sup>14</sup>,而是在熟悉掌握了物象的前提下生发出的一种“不似之似”的意象表现。因为,形和神实有着对立而又统一的辩证关系。“形是揭示事物外在的、表象的、具体的、可视的”<sup>15</sup>一面;“而神则揭示事物内在的、本质的、抽象的、隐含的”<sup>16</sup>存在。形无神不活,神无形不存;在形和神矛盾对立着的两个方面,神又是主要的,起着主导作用的。所以,魏晋玄学家王弼总结说:“立象以尽意”,“得意而忘象”。

### 三、意境论与诗画论——“取之象外”、“意造境生”与“无形诗”、“有形画”

应该明确地说,中国画意境的营造,始终是艺术家苦心追寻、惨淡经营的努力所向,也是中国画独特精神内涵的显著体现。“意境”是中国传统美学的核心范畴,其产生基础来源于中国古代天人合一的哲学观念。“意境”概念的提出,最初主要出现在文学批评中,如王昌龄的《诗格》和司空图《二十四诗品》等对意境的表述都丰富精到而具有哲理性。绘画中至南齐谢赫《古画品录》有了“若拘于体物,则未见精辟;若取之象外,方见膏腴,可谓微妙也”之说;北宋郭熙《林泉高致》明确使用了“境界”(这里可作为意境的同义语)一词;清初笪重光在《画筌》中第一次使用了“意境”,并系统地论述了中国画意境范畴的诸多问题。其后对意境的探讨有了更大发展。

唐代司空图在《二十四诗品》中说:“超乎象外,得其环中”,其实就是对意境范畴的最好诠释。中国画对意境的追求也正同此,即艺术家通过其独特的审美情愫,借助对客观物象的描绘,借此显示出一个耐人寻味的审美意象并依此来引发人们的丰富联想。意境不只指简单的情景交融,也不等同于艺术形象的典型化结果,它有着更为丰富和复杂的内涵。如蒲震元先生说:“意境存在于画面及其生动性或连续性之中,它是特定形象及其在人们头脑中表现的全部生动性和连续性的总和。换句话说,意境就是特定的艺术形象(符号)和它所表现的艺术情趣、艺术气氛以及它们可能触发的丰富的艺术联想与幻想的总和。”也即说中国画中的意境是诸多因素相互交错、共同作用的结果,而古人所谓的“意造境生”、“因心造境”即是对意境营造途径的简明表述。邹一桂在《小山画谱》中说:“人有言绘雪者,不能绘其清;绘月者,不能绘其明;绘花者,不能绘其馨;绘人者,不能绘其情;此数者虚,不可以形求也。不知实者逼肖,则虚者自出。”这对深入理解意境的营造有着良好的启发。

也许没有哪一个民族的绘画像中国绘画那样将诗歌与绘画的关系看得如此的重要。在中国绘画看来,诗与画几乎就是同一件事情,所以有“画是无形诗,诗是有形画”<sup>17</sup>、“诗画本一律”<sup>18</sup>之说。其实这其中的原因乃导源于诗与画对意境的共同追求与取向。于是诗画之间便有了通融性,表现为诗与画本质上的内在同一,即通过画面的经营位置、形象描绘、色彩铺陈等艺术手法的处理,使图式本身呈现出诗的意味,二者虽然艺术表现手法和形式不同,但均通过对客观世界形象的深入描绘,抒发出创作者共有的丰富情感,透释出美妙幽邃的潜在意境,显示出同一个耐人寻味的审美意象。如苏东坡在《书摩诘蓝田烟雨图》的题跋中所言:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”

### 四、书画论——关于“心画”

最早提出以书入画理论者首推唐张彦远。他在《论画六法》中指出:“骨气、形似,皆本于立意而归乎用笔,故工画者多善书。”<sup>19</sup>而后来由于更多文人画家的倡导和身体力行,使得中国画中对于书写性的追求更为明确。北宋郭熙、黄庭坚、韩拙等人于此都曾提及。米氏父

子及苏轼、文同等人也均是以书入画的典型画家。到元代，其影响和实践更是相当深入，赵孟頫说：“石如飞白木如籀，写竹还须八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”而钱舜举甚至认为画中隶体用笔即士气所在。《佩文斋书画谱》云：“写竹竿用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股、屋漏痕之遗意。”将绘画与书法用笔一一对应，明代唐寅也认为“工画如楷书，写意如草圣”。其实我们从早期绘画的率意勾勒和随意涂抹，到唐宋盛期的精勾细填，乃至元明清的笔墨大成，均可看出其中无不渗透着书写的意味，和书法一样显露出精神和心灵的印迹（西汉扬子云所谓的“书，心画也”，宋米友仁“画之为说，亦为心画”），两者本质是共通的，加之中国画家往往亦同时是着意于书法的书家，在同一审美精神指向与共同工具材质引领下所进行的大量绘画实践与书写体验，必然使画家对绘画与书法之内在关系引起深入的思考，并使二者相得益彰。如我们在欣赏徐渭、八大的绘画时，那种令我们为之震颤的毫飞墨舞、应手随心的情感宣泄，亦同样可以在他们的书法作品中找到。中国绘画发展至今，表现领域的空前拓宽，似乎已无法再从现象之中去捕捉书画间的密切关系。但书法的内在精神与画家对书法艺术的本质理解和深厚修养，仍将给画家对绘画的思考带来认识上的提升与表现手法上的有力支撑。

## 五、笔墨论——“墨非蒙养不灵，笔非生活不神”<sup>20</sup>

笔墨是中国画最主要的表现语汇之一。狭义上讲笔墨是指具体的用笔用墨技法，如用笔的轻重、疾徐、中侧、顺逆、聚散以及用墨的枯湿、浓淡、泼墨、破墨、积墨、飞墨，还有墨分“五色”、“六彩”等等；广义的笔墨则指除具体笔墨技法之外画面整体的气象、韵致甚至色彩因素等等。无论是在狭义还是广义上，笔墨在中国画里都举足轻重。它集中反映了所绘物象的气与韵、形与质，同时更重要地也表现出画家审美情感的外化状态以及艺术表现水平的高低，折射出画家对笔墨独立美学价值的深层思考。

若单从中国画的形式技法方面来看，一幅画主要由笔和墨关系所构成，宋韩拙说：“笔以立其形质，墨以分其阴阳。”<sup>21</sup>清恽南田也说：“有笔有墨谓之画。”<sup>22</sup>故而笔墨在绘画中总是二位一体，对立统一的。所谓有笔即有墨，有墨必有笔；无无笔之墨，亦无无墨之笔。因此，要学好中国画，必须加强对笔墨的理解和锤炼。但笔墨总是以绘画的方法、手段作为起点，因而必以其表现内容为依托，在此基础上才能进一步探讨相对独立于所表现物象之外的笔墨自身的审美价值，不可孤立地重视和片面强调笔墨，从而落入陈陈相因乃至为笔墨而笔墨的藩篱之中。石涛说“笔墨当随时代”即是此意。此外，关于如何进行笔墨的学习与锤炼，石涛有着相当精辟的论述，其《苦瓜和尚画语录》云：“墨非蒙养不灵，笔非生活不神。”讲到了提高笔与墨表达能力的根本途径，即需要从蒙养与生活两个方面入手，从理性到实践进行双向的修炼。笔墨是一个活的艺术语言，不同时代、不同个体对蒙养与生活的不同认识和不同的切入角度，必然会产生各自不同的笔墨体现，从而做出对笔墨不同的转化与创新。

## 六、设色论——“随类赋彩”

通常谈到中国画，便会自然想到水墨画，其源于“水墨”自唐代以后乃至今日，在中国画的审美领域及绘画发展中长期充当着主要的角色。事实上，中国画对色彩的重视和运用远远早于对水墨的强调，如唐、五代及其以前的中国画便多以色彩为主。不管是原始时期的彩陶，汉魏、隋唐时期的帛画、壁画，还是李思训父子的金碧山水，以及黄筌父子的工笔花鸟等都为我们呈现的是一个缤纷灿烂的色彩世界。清代王概和沈宗骞还分别在《芥子园画谱》和《芥舟学画编》中对中国画设色的各种方法做了较为全面而详尽的研究和阐述。

总的来讲，中国画的设色着重应把握三大主要原则：（一）大色的观念。即对自然世界的色彩，应以生活感受为基础进行整体的理性概括。宗炳《画山水序》中所说的“以色貌色”和谢赫“六法”中所谓“随类赋彩”即是此意。要求设色按“类”作概括性的单纯处理。（二）把握好色与墨的关系，做到“色不碍墨，墨不碍色”。在以墨为主一类的中国画中，为了使笔与墨得以凸显，色彩必然应从属于水墨的需要，做到重墨则轻色，重色则轻墨。“以色助墨光，以墨显色彩”，或使“墨中有色，色中有墨”<sup>23</sup>，色墨相互交融，统一协调，相得益彰。（三）施色须“薄中见厚”，“艳而不俗”<sup>24</sup>。由于工具材质较之西画有很大不同，原则上中国画的设色更多地趋向于达到一种视觉心理上的厚度感。在具体的设色过程中，这种厚度感往往通过多遍薄施，层层积染来达到。如传统工笔画中即通过三矾九染和衬色等手法来获得色

彩的沉厚和饱和度。

值得特别提出的是,随着时代的发展以及中西绘画的频繁交流,给中国画的设色带来了深刻的影响和推动。许多新的设色方法(甚至包括笔墨技巧)正在当代画家的共同努力下发生着巨大的变化。本教材将其列入特殊技法类在分册中进行讲解,这里不予赘述。

## 七、水墨与重彩 工笔与写意

中国画从所使用的工具材质上分(或可以说从色彩大类上分)可分为水墨(单色)与重彩(驳色)两大类;如从具体画法上分可以分为工笔与写意两大类。故水墨画可以有工笔或写意;重彩画亦然。可以有以水墨为主的淡着色,更可以有以重彩为主的水墨辅助;还可以有工、写相参的所谓工兼写。写意又有大、小写之分,前面提到的工兼写即是所谓的小写。

值得强调的是,工笔和写意不能截然分开。写意中所注重的书写性与传神达意,工笔亦然。如我们欣赏敦煌壁画,永靖炳灵寺石窟壁画等工笔画作品,其造型可以说既严谨也放达,线条既工整也洒脱,可以说虽为工笔,同时也具有写意性。甚至可以说无所谓工笔与写意,只是刻画的精微与粗放,运笔的疾速与徐迟、提按的微妙与放纵等程度或方式的不同罢了。郑板桥曾对工写之间的关系有论述:“必极工而后能写意、非不工而迁得写意也。”<sup>25</sup>邵梅臣在《画耕偶录》中更言:“写意画非精熟工笔,则深无法则;必神行气中,气忌平滑,墨求生动,工性兼到,能放能收,庶几随手变,意到气随。”可见,写意与工笔既是对立的也是相互统一的。太工则匠,太写则粗。必须准确地把握工与写的分寸,才不致偏执一端。那种认为工笔画只要工整细致或一味追求面面俱到而忽略书写性的观点是对工笔的狭隘理解。

## 八、工具与材料

中国画工具与材料主要指笔、墨、纸、砚(即所谓的文房四宝)和颜料,它的使用历史已很久远。正式的记载是1974年发现于江西南昌市区东湖一处东晋古墓中一块木方上记有“笔、墨、纸、砚”的文字。隋唐时期有了宣笔和宣纸,松烟墨,四大名砚(广东端砚、安徽歙砚、山东鲁砚、甘肃洮砚);两宋由于绘画实践和赏玩收藏之风兴盛,对笔、墨、纸、砚的选料和工艺也更为讲究,而且还出现了研究文房四宝的著述,如苏易简的《文房四谱》等;元代在制笔工艺方面取得了进一步的发展,到了明清时期文房四宝的制作工艺几乎达到完美的地步,在制墨方面上尤其突出,特别是制墨名家曹素功、胡开文等制的油烟、漆烟墨沿用至今。由于社会的发展和技术的进步,造纸业呈现出空前的繁荣和发展,并且明清制砚因为文化教育的普及而使砚的需求大增,为中国画的发展在材质方面提供了广阔的空间。今天,文房四宝作为中国画的主要画材仍然发挥着巨大的作用。(具体内容参见附录1)

注释

<sup>1</sup> 转引自:周积寅.中国画论辑要[M].南京:江苏美术出版社,1985年版

<sup>2</sup> [清]石涛.苦瓜和尚画语录.见:潘运告主编.清人论画[M].长沙:湖南美术出版社,2004年版

<sup>3</sup> [唐]符载.观张员外画松图.见:潘运告主编.唐五代画论[M].长沙:湖南美术出版社,1997年版

<sup>4</sup> 宣和画谱·卷二·道释二.见:潘运告主编.宣和画谱[M].长沙:湖南美术出版社,1999年版

<sup>5</sup> [唐]张彦远.历代名画记.见:潘运告主编.唐五代画论[M].长沙:湖南美术出版社,1997年版

<sup>6</sup> 《尔雅》

<sup>7</sup> [唐]元稹.画松.见:潘运告主编.唐五代画论[M].长沙:湖南美术出版社,1997年版

<sup>8</sup> 苏东坡《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一

<sup>9</sup> 转引自:陈传席.中国绘画美学史[M].北京:人民美术出版社,2000年版

<sup>10</sup> [宋]邓椿.画继·卷九.见:潘运告主编.图画见闻志·画继[M].长沙:湖南美术出版社,2000年版

<sup>11</sup> [宋]沈括.梦溪笔谈.见:潘运告主编.宋人画论[M].长沙:湖南美术出版社,2000年版

<sup>12</sup> 郭熙.林泉高致.见:潘运告主编.宋人画论[M].长沙:湖南美术出版社,2000年版

<sup>13</sup> 董其昌《画禅室随笔》

<sup>14</sup> [明]王绂.书画传习录.见:李来源、林木编.中国古代画论发展史实[M].上海:上海人民美术出版社,1997年版

<sup>15</sup> 转引自:周积寅.中国画论辑要[M].南京:江苏美术出版社,1985年版

<sup>16</sup> 同上

<sup>17</sup> [宋]张舜民.画墁集卷一·跋百之诗画

<sup>18</sup> [宋]苏轼诗词

<sup>19</sup> [唐]张彦远.历代名画记卷一·论画六法.见:潘运告主编.唐五代画论[M].长沙:湖南美术出版社,1997年版

<sup>20</sup> [清]石涛.苦瓜和尚画语录.见:潘运告主编.清人论画[M].长沙:湖南美术出版社,2004年版

<sup>21</sup> [宋]韩拙.山水纯全集.见:潘运告主编.宋人画论[M].长沙:湖南美术出版社,2000年版

<sup>22</sup> [清]恽寿平.南田画跋

<sup>23</sup> [清]王原祁.麓台题画稿·仿大病

<sup>24</sup> 转引自:周积寅.中国画论辑要[M].南京:江苏美术出版社,1985年版

<sup>25</sup> [清]郑板.板桥题画.见:潘运告主编.清人论画[M].长沙:湖南美术出版社,2004年版

## 第一章 中国花鸟画发展概要

花鸟画的内容包括鸟兽虫鱼、花草树木、奇石怪木以及小摆设。纵观历史，花鸟画的繁荣基于国力的强盛，花鸟画的兴衰记录了国家的兴衰。学习花鸟画的目的不仅仅在于学习花鸟画的技法，更重要的是了解绘画艺术的变迁，拓宽视野，选择学习的角度和创作的角度，写好花鸟画新的历史。

### 第一节 唐以前的花鸟画

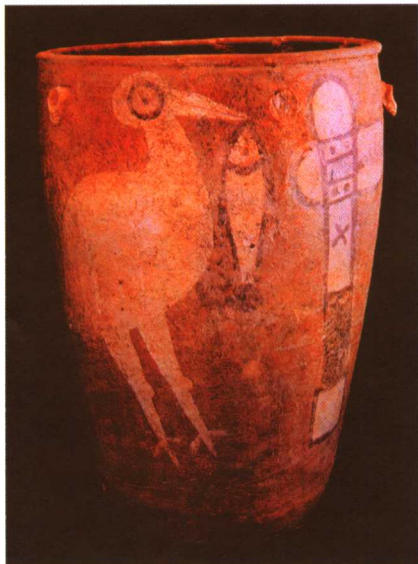


图1 新石器时代·鹤、鱼、石斧



图2 战国·后羿射日图(局部)



图3 秦代·车马图

唐以前所描绘的花鸟鱼虫、鞍马畜兽等多作为生活用器物的纹样或人物画的配景与道具。

原始社会鸟兽虫鱼、花草树木已作为陶器纹样而出现。诸如：仰韶文化中的鹿纹、蛙纹、鱼纹、鸟纹；马家窑文化的蛙纹、鱼纹、虫纹；河姆渡文化中的猪纹、植物纹、鸟纹。特别是河南临汝阎村出土彩陶上的《鹤鱼石斧图》（图1）可以说是以花鸟题材为主题的绘画作品。

奴隶社会的青铜器、漆器所运用的鱼纹、虫纹、鸟纹、鹿纹、虎纹、龟纹、蛇纹、蚕纹等纹样都是后来花鸟画题材的范畴。

封建社会从战国至隋代各种器物、帛画、壁画等艺术形式所运用的鸟兽虫鱼、花草树木、奇石怪木为花鸟画的独立成科做了艺术上的准备。

湖北随县曾侯乙墓出土的战国《后羿射日图》（图2）。

陕西咸阳秦3号宫殿遗址发现有秦代壁画《车马图》（图3）。

湖南长沙马王堆1号汉墓出土的西汉软侯妻墓帛画（图4），用红、黑、白、石青等几个不多的色彩描绘“嫦娥奔月”。

河南洛阳西郊浅井头发现东汉墓室壁画《怪人·朱雀》。



图4 西汉·软侯妻帛画



图5 东晋·顾恺之·洛神赋图卷(局部)



图6 北齐·公牛与神兽图

东晋顾恺之《洛神赋图》(宋摹本), 绘人物故事, 配有雁、龙、鱼、鲛等(图5)。

敦煌莫高窟北魏壁画《九色鹿本生》。

山西太原王郭村娄睿墓北齐壁画《公牛与神兽图》(图6)。

敦煌莫高窟隋代壁画《牛车马·山林》。

综上所述, 唐以前作为生活用器物的纹样和作为人物画的配景与道具的花鸟画为中国花鸟画的独立成科做了艺术上的准备: 1. 出现了白描和设色两种表现手法; 2. 对中国绘画的材料做出了自然、正确的选择。奠定了描绘对象所表现出的文化象征、寓意, 抒发情感、成教化等中国绘画的特殊功用的基础。

## 第二节 唐代花鸟画

7世纪初叶唐朝建都长安, 其清明的政治和流通的财富使唐朝成为了当时世界政治、经济、文化的中心。各国使者、留学生纷纷来到中国经商、学习, 出现了一派太平盛世的局面。由于统治者的倡导和扶持, 唐代的文化艺术空前繁荣, 绘画随文坛而发展、而繁荣、而变化。唐代绘画分为盛唐绘画、中唐绘画和晚唐绘画。

### 一、盛唐花鸟画

据文献记载, 初唐已有独幅花鸟画。宋《宣和画谱》载: “滕王元婴唐宗室也, 善丹青, 喜作蜂蝶……”唐张彦远《历代名画记》载: “薛稷……画鹤知名, 屏风六扇鹤样, 自稷始也。”日本正仓院藏有数幅中国盛唐时期花鸟画屏风, 其构图讲究对称, 造型工写有致, 勾勒填色, 用色以褐红色为主(图7)。

从这些文献和图片记载中, 可见初、盛唐善画花鸟草虫者不止一、二, 但不见明确的画法记载, 有画法记载的始于边鸾。唐朱景玄《唐朝名画录》载: “边鸾……下笔轻利, 用色鲜明……”《宣和画谱》载: “边鸾……大抵精于设色, 如良工无斧凿痕耳。……今御府所藏三十有三, 《蹀躞孔雀图》、《木瓜雀禽图》、《金盘孔雀图》、《牡丹图》、《牡丹白鹇图》……”元汤垕《画鉴》载: “唐人花鸟, 边鸾最为驰誉, 大抵精于设色, 浓艳如生。”从这里可以推断边鸾的花鸟画代表了唐代花鸟画的盛唐气象。

文坛的盛唐风骨我们可以体会一下: “君不见黄河之水天上来, 奔流到海不复回”、“行路难, 行路难, 多歧路, 今安在, 长风破浪会有时, 直挂云帆济沧海”。唐画家们在自觉地追随这种豪雄、昂扬的盛唐气象。吴道子的线条被称之为“吴带当风”, “立笔挥扫, 势若风旋”; 相传为韩幹所作的《牧马图》、《照夜白图》、《神骏图》其马剽悍、肥壮, 神采飞扬, 诗人杜甫有《画马赞》曰: “韩幹画马, 毫端有神……四蹄雷雹, 一日天地……”

薛稷的鹤, 边鸾婆婆多姿的孔雀, 浓艳如生的牡丹; 韩幹健壮丰肥的马……创造出盛唐沉雄、博厚、向上的画风。可惜薛稷和边鸾没有作品传世。但能从周昉的《簪花仕女图》所绘的鹤舞中可见薛稷画鹤的风姿(图8)。



图7 唐·佚名·鸟草夹缬屏风风



图8 唐·周昉·簪画仕女图(局部)

## 二、中唐花鸟画

唐文坛的另一倾向就是追求自然之美，这类作品都以质朴、自然无华的面貌出现：“不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀”；“明月松间照，清泉石上流”……中唐韩滉的作品就是描写乡村的自然景色。韩滉画田家风俗、牛、羊，曲尽其妙。《宣和画谱》载：“……今御府所藏三十有六……集社斗牛图二，归牧图五，古岸鸣牛图一，乳牛图三。”传世的《五牛图》造型真实，用笔粗厚有力，晕染自然，勾勒填色中见意笔。其对浑厚壮大的牛的刻画可以看到对盛唐风骨的体现，还可以从单纯的画面、质朴的表现手法中看到画家对自然美的追求，“自然英旨”、“真美”、“直寻”是中唐艺术家的审美追求。



图9 唐·刁光胤·枯树五羊

## 三、晚唐花鸟画

晚唐刁光胤是一位使唐代花鸟画风为之一变的花鸟画家。他在安史之乱后避乱入蜀。《宣和画谱》载：“刁光胤……自元复初入蜀，善画湖石，花竹，猫兔，鸟雀之类……今御府所藏二十有四：《桃花戏猫图》、《竹石戏猫图》、《儿猫图》……”从所画内容可见这位避乱入蜀的画家的思想境界，好像是在寻求精神寄托，寻求一种精神的避风港。因此，他的画已不见了博大的题材和沉雄的画风以及昂扬的场面。其审美倾向于冲淡与清丽，有一种“安得心和平”的意味（图9）。有文字记载，刁光胤在四川设帐授徒，黄筌、孔嵩皆师于他，对西蜀画院的花鸟画产生了极大的影响。

总体来说,唐代是花鸟画的初成阶段,其主要贡献在于:1.使花鸟画独立成科;2.拓宽了花鸟画的题材和内容;3.为花鸟画的装饰性和写实性做了两方面的努力;4.形成了精细的勾勒填色和点画法等多种笔法的花鸟画面貌,为后世的花鸟画的发展奠定了坚实的基础。

### 第三节 五代花鸟画

五代中原战乱纷繁,在局势相对安稳的西蜀和南唐经济仍能继续发展,且君主好文艺,因此文人、画家多汇于两地使两地成为当时的两个文化中心。偏安的小朝廷与南朝当年的情形甚为相似,在这样的社会环境下又复南朝的绮丽文风就很自然了。后蜀赵崇祚编有《花间集》正是西蜀词的代表。五代西蜀画院的花鸟画比起《花间集》的言情又有不同,但也脱离不了当时文艺思想的主流,同样是为君主及其臣僚们的娱乐消遣。南唐婉约词的绮丽文风更是以李煜的“春花秋月何时了,往事知多少?小楼昨夜又东风,故国不堪回首月明中。雕栏玉砌应犹在,只是朱颜改。问君能有几多愁,恰似一江春水向东流”而告终。由此可见绮丽文风贯穿了五代西蜀与南唐文坛的始终。

#### 一、西蜀画派

滕昌祐和刁光胤避乱入蜀将中原花鸟画画法带到西蜀,但这一画法的进一步发展,却是黄筌进入西蜀画院以后的事。

黄筌(903~965),师滕昌祐和刁光胤。五代西蜀至北宋初年的宫廷画家,因此他的审美情趣离不开君主的好恶。作品内容寻求繁华珍奇,以皇家所有的珍禽、瑞鸟、奇花、怪石为题材。采用“勾勒填色”的方法来描绘对象,用极细的墨线勾出求实的造型,用墨和色极细腻地渲染,用富贵的色彩表现皇家富贵的审美意趣。郭若虚在《图画见闻志》中说:“谚云:‘黄家富贵,徐熙野逸’不唯各言其志,盖亦耳目所习,得之于心而应之于手也。”《益州名画录》说:“逼真,其精彩则又过之。”黄筌擅长写生,造型准确,在细致的观察之中,黄筌一变前人花鸟画的装饰倾向,注重写实乱真。他传世的徒画稿《写生珍禽图》(图10)就具有说服力,其主要画风体现了五代文坛的绮丽。又据宋《宣和画谱》记载:“今筌于画得之,凡山水野草,幽禽异兽,溪岸江岛,钓艇古槎,莫不精绝。”《宣和画谱》又曰:“今御府所藏三百四十有九:……湖滩烟鹭图二……湖滩水石图三……”等。相传为黄筌的《雪竹文禽图》(图11)都可以看出黄筌作品野逸的一面。后来后主归宋,黄筌随主入宋,为北宋画院的领袖人物,极负盛名。

师黄筌画风的还有黄筌之子黄居宝、黄居实、黄居采及夏侯延祐等,后随师归北宋画院。



图10 五代·黄筌·写生珍禽图



图11 五代·黄筌·雪竹文禽图

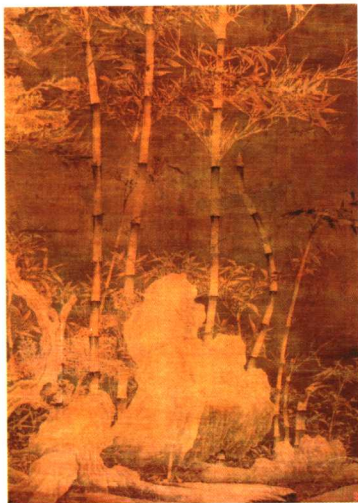


图12 五代·徐熙·雪竹图



图13 五代·徐熙·玉堂富贵图

## 二、南唐江南画派

南唐花鸟画主要活动于南唐的翰林图画院外，著名的“江南画派”被称为“徐熙野逸”。其画派有徐熙、郭乾晖、郭乾祐、钟隐、唐希雅等杰出画家，其超脱野逸、玩心自娱、追求“神妙俱完”的画风和先施水墨而后淡彩，笔迹混成而高淡简远的画法对后世有极大的影响。

徐熙其祖父徐温为南唐开国皇帝李昇的义父，所以徐熙虽不为画院画家却能以“布衣”的身份出入宫廷。因此他的画风又摇摆于“富贵”与“野逸”之间。从传为徐熙的《雪竹图》（图12）和《玉堂富贵图》（图13）等作品和文献记载可见：徐熙作品题材多以表现大自然中的“汀花野竹，水鸟渊鱼，蔬菜茎苗”，且具有浓郁的平民色彩。然而他的作品也不乏富贵牡丹、山鹧等题材。文献记载评徐熙的画：宋《宣和画谱》曰：“且今之画花者往往以色晕淡而成，独熙落墨以写其枝叶蕊萼，然后赋色……”郭若虚《图画见闻志》曰徐熙画：“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相掩隐也。”郭若虚《图画见闻志》又曰：“于双缣绢素上画丛艳叠石，旁出药苗，杂以禽鸟蜂蝉之妙，乃是供李主宫中挂设之具，谓之‘铺殿花’。次曰‘装堂花’，意在位置端庄，骈罗整肃，多不取生意自然之态，故观者往往不甚采鉴。”宋《宣和画谱》载：“今御府所藏二百四十有九：……牡丹图十三，牡丹梨花图一……寒芦双鹭图三，密雪宿禽图三……”都说明徐熙作品面貌的两面性。

徐熙子徐崇嗣、徐崇矩、徐崇勋花鸟画皆师从其父，其中以徐崇嗣成就最高。南唐后主降宋后，供职于宋画院。

从传世的作品和文献记载来看，五代的花鸟画：1. 主要活动于西蜀和南唐两地，有“黄家富贵，徐熙野逸”之称；2. 工笔花鸟画继唐以后有相当大的发展，日趋成熟，对后世的花鸟画具有极大的影响；3. 写意花鸟画也有了初步的风貌，为后世的写意花鸟画的发展奠定了基础。

## 第四节 两宋花鸟画

宋太祖扫荡晚唐五代的混乱局面而有天下，革新图治，偃武修文；太宗、真宗、仁宗继之，休养生息，建立了比较稳固的经济基础，奖励文艺，人才辈出，直至徽钦之变以前，北宋一百余年绘画与诗文经史诸学都有大的发展。高宗南渡，定都临安，局势不稳，而文坛依然不衰。由于两宋皇帝都喜爱绘画，从事院体花鸟画的画家众多，作品迭出，使宋的工笔花鸟画成为中国花鸟画的高峰。仁宗以后，宋疆土潜伏着来自西夏、金、辽、蒙古诸外患的威胁，驻守西域抗击西夏的范仲淹写出了“……人不寐，将军白发征夫泪！”的词句，成为宋词豪放派的鼻祖。而豪放派的杰出代表苏轼不自觉地参与到文人画的创立中来，使中国的花鸟画有了新的表现。

## 一、北宋绘画

### 1. 北宋初期院画

北宋初期的皇家画院接受了五代西蜀和南唐画院的花鸟画画家，而来自西蜀的黄家花鸟画派画风统治了北宋皇家画院的花鸟画坛达百年之久。黄家花鸟画的风貌成为北宋画院取舍画家的标准。徐熙之子徐崇嗣也一改徐家样，方在北宋画院立足。黄筌入宋不久去世，其子黄居寀(933~994)尤得太祖、太宗眷遇。工画花竹翎毛，精于勾勒，默契天真。写山水怪石，尤过其父。随父入北宋皇家画院为翰林待诏。从黄居寀存世的《山鹧棘雀图》(图14)来看，北宋初期画院的画风是追求逼真，画工精致，风致富丽。北宋画院初期至中期院画风格一体化的局面阻碍了艺术的多样性发展，是时，自号“写生赵昌”的赵昌(图15)和善画猿的易元吉将写生和山野之清气带入了北宋画院(图16)，成为北宋画院改革的先锋派人物。在易元吉之后，画史开始了对徐熙画派的重新认识和评价，从根本上扭转了宋初以来重黄轻徐的状况，动摇了北宋画院花鸟画苑黄家画派一统天下的局面。

### 2. 北宋中、后期院画

北宋中、后期以后，在王安石变法的影响下，北宋社会各方面进行着巨大的变革，是时，六十多岁的崔白进入北宋画院，打破了北宋画院花鸟画由黄家画派一统天下的局面。崔白(约1004~1088)，进入北宋画院前为民间画工。从他的传世作品《双喜图》(图17)中可以

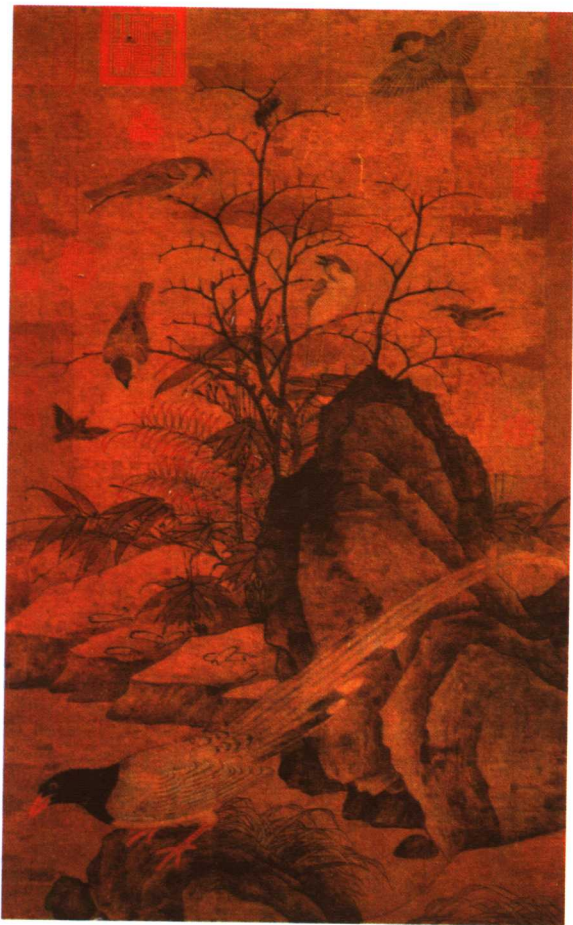


图14 北宋·黄居寀·山鹧棘雀图



图15 北宋·赵昌·竹虫图