

美术教育丛书

主编 邢凯 徐永义

中国花鸟画



韩玮 著



★ 黄河出版社

序

徐永义

很长时间以来，我就想编撰一套关于研究美术理论与设计艺术的教育丛书，以探讨绘画艺术的规律性与艺术设计的理论基础。

作为一个美术教育工作者，在美术教育多年的实践中，尝尽甘苦，深感美术理论研究与形式语言的创新是多么之艰辛，被好多主观上想要解决而未能很好解决的课题所困扰。为此，想借助美术教育界同仁，中青年画家们的才智共同探讨研究，以期能有所突破，这就是编撰这套丛书的想法。在本丛书创意过程中，得到了出版界好友那凯同志与耿龙武同志的大力支持，一同策划草拟了本丛书编写要求，提出了突出理论性、实用性的原则：

1. 对美术专业各门类的观念情态与形式美感做全面系统的理论诠释。
2. 在形式语言的研究上，着重于科学性的理解和规律性的把握。
3. 增加艺术鉴赏的内容，从人类审美需求的嬗变中去引导学生的艺术思维和理解造型艺术的本质特征。
4. 要充分展示美术专业各门类的发展史，以便正确理解造型艺术风格样式的演变与社会发展的关系。
5. 全面地分析研究美术专业各门类的风格特征、形式语言、技法特色及其材料工艺。

这些问题大体上取得了创作集体的共识，也吸取了各册作者在编撰过程中的个人特色，这样会弥补丛书中的长短不足，形成集体优势。

这套书就这样编撰成了，成败优劣有待读者与同仁评说。借这个机会还想就个人的思维模式谈点粗浅的看法。

近现代，美术专业的各门类都形成了自己的独立体系，有着丰富的实践与成就。至于造型的结构性与设计的构成因素还没有形成规律性的理论思维；对于其历史发展与嬗变，也没有人深入地研究，更没有获得多学科的支持，形成宏观的综合性理论探讨。尽管人类经过数千年的艺术实践，但实践并不等于理论，也不会在实践中自然生出理论来。没有正确的理论指导，即便是富有才能的艺术家也很难创造出惊人的旷世之作，这是无数历史经验所证实了的。

应该承认，以往研究美术学理论的人并非没有，而且各有成就。特别是在西方，现代艺术把哲学、历史学、宗教学、艺术学等人文科学作为支柱，形成了现代艺术样式的多元世界。我国也在把美学、心理学及审美体验和艺术创造联系起来进行研究，较深刻地揭示了“美术”作为一种审美现象的内在精神及其形式语言的规律性、科学性。尽管这些观点与方法的研究对于美术学理论技法的更新成绩斐然，但这些研究仍是局部和肢

体的，只能作为一种理论基础的延伸，而不是将形式规律作整体、宏观、综合的思考。如果不能从造型语言的客观真实出发以艺术家的情感、意志、修养等精神因素去对客观世界作心理评价，实现情感与理性、艺术与科学的有机辩证统一，就无法形成美学理论研究的整体构建。

但是，要实现这一构想谈何容易，绝非一朝一夕就能奏效的。从我国的现状来看，从事美术事业的人成千上万，可是，对美学形式语言规律性的研究者甚少；而且这些做研究的人员中，专业画家少而专事理论写作者多。这就很难避免理论与实践的脱节，也很难实现理论对实践创造的指导性。

要建立美术学的理论研究基础，当然应该围绕着艺术形式的自律性进行探讨，诸如美学原理、中外美术史、艺术美学、艺术心理学等，并能由此拓展开来形成对形式语言的把握，使造型语言的形式构建在表情内涵、整体秩序与运动规律的统一中实现。

人类对绘画与设计语言的可读性总是给予极大的关注，艺术作品中的形式语言要能寄托人们的思想情感和审美理想才能被接受。在风格样式上对视觉形象的表述采用夸张、装饰、变形等手法，都是为了使主体形象更加鲜明、生动、有力。在这种情况下，必须使形式与内容形成有机的整体。

美术创作的形式语言是艺术家赖以生存的基石。但是，从美术史的发展中看，令人敬佩的是艺术家的独特个性，其独创性愈是突出便愈能摆脱个性之囿而具有普遍意义，并且这种独特的个性几乎不受美术理论的束缚。同样，一件艺术作品所以具有经久不衰的魅力，也不能从美术理论中得到令人信服的解释。诚然，这完全是由于艺术家的构思方式、语言形式以及审美取向使然；但这不是说可以轻视对美术的本质特征及其所体现的规律性的研究，恰恰相反，在艺术表现上对形式语言的科学性理解是至关重要的。对形的体面认识、对色彩实体的光色分析以及对整体结构关系的理解，是形成艺术个性的基础。

我们所说的艺术个性，首先应该是中国的，应具有鲜明的民族性。只有把握住中国美术的形式语言特色，才有可能立足于人类艺术之林，因为每个民族的发展经历与人文精神不同，对绘画与设计的思考方法和表现形式也不一致。如若完全用西方的艺术理论来规范我们，至少是不能完全体现中华民族精神。但是，近百年来来的绘画与设计理论，基本上是建立在西方艺术理论的基础之上的。如果认为美术理论个性与共性具有相互关照的关系，那么西方人的科学理论、正确观点与先进经验，我们怎么能视而不见呢？问题是，要体现本民族的艺术思维方式。如果我们能从民族艺术的实践出发，以其共性与他国艺术相融合，以其个性与别国美术相比较，并且将语言形式之美与艺术实践、生活体验结合起来，中华民族的美学思想与美术理论将会大大提高一步。

以上就是我们编写这套美术专业理论与技法教育丛书的出发点。有关理论的创建应该我国目前美术教育中所欠缺的。尽管我们对这些问题的提出，对其特性、规律的分析理解未必都称得上是多么成熟的理论研究，特别是对一些概念的界定和对具体的理论技法的再认识还谈不到理论上的建树，但是书中把美术学与民族文化、形式语言规律、审美取向、生活体验联系起来进行研究，至少在方法论上是全面的。如果能较为深刻地揭示出“美术”作为一种审美现象的本质特征及其所体现的形式美感并进行规律性的总

结，对于美术教育与艺术实践来说，总比那些狭隘的个人技术与经验之谈要有意得多。

当然，美术作品必然要实现其本体构建，“美术”作为一种空间的艺术形式不可能不依靠形象因素而只去表现抽象概念，同时又不得不警惕视觉对艺术的冲击。只有依靠“美术”自身的内在规定性调节艺术与存在的相互关系，才能突出形式语言在表现上的决定性作用。这样，美术创作的全部最终要集中反映在表现技巧这一具体问题上来。在这里，认识活动的决定性作用就被表现手段的实践性所代替。所以，本丛书也在表现技法的建设上给读者做了多种可能性的展示。期待读者能够除了依靠自己的艺术素质与悟性以外，还要依靠科学的实践，去理性地开拓表现技巧，逐步形成具有条理性和程序性的多种表现手法。

总之，艺术表现的形式语言不只是以单纯的形式感存在于美术创作之中，常常被艺术家赋予一定的精神内涵，从而引起不同的心理反应。所以，我们欣赏美、创造美要求多层次。希望不仅要看到艺术家的天赋与修养，还要能看到艺术家在驾驭形、色、结构上的精湛技巧。因此，作为一个艺术家，一定要把握客观，并要丰富生活经历，提高审美品位，培养高尚情操。这样，广泛的多样性就会被采纳，再经过消化、融和，个性的发展就会更加鲜明。虽说艺术家的个性发展会受到客观社会的制约，但却也存在着极大的主观能动性。

一九九九年元月十日

(序作者为山师大美术系主任、教授)

概 述

中国花鸟画历史悠久，源远流长，发端于魏晋六朝，极盛于五代两宋。中国花鸟画经过历代不断的革新变异，以借物咏怀作为展现民族文化思想与审美观念的理论基础及实践建构，积淀了丰富的经验，造就了精工细丽的“工笔”与洒脱洗练的“写意”两大样式，更有纯以彩色图之的“没骨”，“运墨而五色俱”的水墨，洗尽铅华的“白描”附丽其间，可谓悠情远思，千姿百态，在世界艺坛独树一帜。

中华民族的绘画创造来自意象，与“天人合一”的传统哲学观念一脉相承。“天地与我并生，而万物与我为一”，“穷天地之不至，显日月之不照”的写意性艺术观，构成了中国花鸟画物我交融、主客合一、既观物又观我的宏观思维方式，使花鸟画的表现达到了既超越表象、跨越时空，又默契着客观自然法则的幻化境界。

“外师造化，中得心源”，是中国花鸟画最基本的创作原则。而由此奠定的“写生”传统，使花鸟画的创作具有了高尚的人文精神：不仅重视生活物象生命特质的表现，而且更注重转达“登临览物之有得”的审美感受。中国花鸟画以物抒情，以情表意，既强调生活物象的典型性，又使生活物象的表现带有明显的个人痕迹。

意象的造型观念使“外师造化，中得心源”的创作过程不仅仅拘泥于形似，不以摹拟自然为能事，而是更强调以自然物象作为传情达意的中介，强调对自然物象内在神韵上的把握，使人与自然、客观与主观、外在美与内在美融而为一。虽然经由了从“以意表形”至“以形写形”，由“以形写神”至“形神并重”的漫长变革过程，其间也产生过“作画论形似，见与儿童邻”的矫枉过正之语，但“贵在似与不似之间”却最终成为意象造型观念最好的注解。

程式是中国画的本质核心结构。它是中国历代画家对艺术规律探索与总结的结晶，是特定的历史文化积淀和对生活长期的观察、提炼与积累的结果，是“大匠授人以规矩，不能教以巧”的完美体现。先贤们的不断创造则使程式具有了强大的生命力。程式的运用，使花鸟画淡化了空间，纯化了形象，强化了意趣，突出了格律，使千变万化的自然物象条理化、单纯化和理想化，构成了花鸟画特有的形式美。

程式的运用不仅使中国花鸟画的笔法、墨法、章法由无序变为有章可循，而且使花鸟画成为一个相当普及的画种。虽然对其是非得失见仁见智各不相同，但有一点是肯定的，程式是中国花鸟画构造艺术形象不可或缺的骨架。它既与前人的创造骨肉相联，也蕴涵着个性化的灵魂，对于中国传统文化的继承和发展都具有十分重要的意义。

程式来源于生活。生活的源泉既是笔墨与章法变化的依据，也是程式创造与发展的源头，是画家由对生活的体悟、总结而形成的对自然的升华。对程式的掌握与借鉴，仅仅是一个继承的过程，而既借鉴前人，又以造化为师，创造出既符合自然物象的典型性又具有个性的新程式，才是中国花鸟画程式的本质特征。

书法的书写性与表意性不仅使以线造型成为花鸟画、也是中国画最基本的表现语

言，而且使线的审美价值远远超出了自然物象本身。中国画家对线的运用并不完全依赖于直观，而是在尊重客观的基础上，以作者的内在素养与审美观念作为创造的依据。对由抽象而来的线，经过更多的内心筛选与感情上的重组，既达到了物象典型上表意性与意象上概略性的统一，又表现出强烈的造物在我的主观意识，从而使线这种特有的艺术语言，经过长期的历史沉淀，成为中华民族对国有的绘画艺术共同的视觉界定。

诗情的融入则使意境的创造成为中国花鸟画的灵魂。意境是绘画各种要素的综合反映和整体展现，是绘画借匠心独运的艺术手段所熔铸而成的物我贯通、超越感性物象与自然形态的人生真谛，是以“言不尽意”而至“得意而忘言”作为最初的理论基础，以“超以象外，得其环中”而发展起来的由“触景生情”至“寓情入景”，最终达到“情景交融”的艺术创造过程。“诗中有画”、“画中有诗”不仅使中国花鸟画的意境创造超越了表象而使观者心驰神往，而且体现了中国传统的美学观念。诗在意中，意在画中；高远深广，其味无穷。

在历史悠久的中国花鸟画坛，彪炳画史的成就卓著者灿若星河。薛稷以创“鹤样”而传名于后世，肖悦以画竹独步当时。滕昌佑、刁光胤承先启后，“徐黄异体”使花鸟画走上昌盛。徐崇嗣继承先人之志创没骨法，“写生赵昌”得“形似之妙”；崔白以“体制清赡”突破黄氏体制；宋徽宗赵佶虽治国昏庸腐败，花鸟画却是一代宗师。“湖州竹派”以文同为鼻祖，释仲仁、杨无咎使画梅法趋于完备；更有李迪、法常、赵孟坚、郑思肖各善所长。钱选、王渊为院体变法的表率，李衍、柯九思为画竹名家；赵孟頫集绘画之大成，王冕“以胭脂作没骨体”。边文进号称“禁中三绝”，吕纪工写结合颇具气势；林良为由工转写转型期的杰出代表，沈周、唐寅自成风貌；青藤、白阳为一代巨匠，陈洪绶称画坛奇才。沈铨影响远及域外，石涛、朱耷开时代新风；华岳领袖群伦，“扬州八怪”自成体系。高其佩开指画先河，“岭南派”引西益中；“海派”起于赵之谦，而盛于任颐、吴昌硕；虚谷冷峻奇峭，蒲华水墨淋漓。齐白石衰年变法，潘天寿雄浑奇拙；李苦禅精于用墨，郭味蕖格调儒雅；张书旂善用白粉，王雪涛雅俗共赏；于非闇自陈老莲上溯两宋，陈之佛借鉴西法飘逸典雅；陈子奋以白描名世，林风眠则拉大了花鸟画与传统的距离。真可谓英才济济，光耀千秋。

当代花鸟画坛，创作思想开放，纠正了花鸟画功能的偏狭，突破了创作模式的单一。而西学的再度东移，更使其向多元化发展。虽并非毫无负面作用，但却使花鸟画开阔了眼界、活跃了思想。对表现形式的大胆尝试，拓展了花鸟画的空间；向古代传统与民间美术的求索，与吸收西方绘画观念同步。肌理的创造虽应用得尚不尽人意，色彩的运用却已超越了前人。更有众多的花鸟画家变一花半叶为表现山乡花鸟之丽，更显示出突破传统局限的生命力。这许许多多的分离与重组、强化与改造，虽尚未形成成熟的面貌，但却表达出了真诚生动的现代审美感悟。

纵观震古烁今的中国花鸟画，虽然有着衍生千年的庞大身躯，却具有历久而长新的生命力。随着时代的前进、艺术观念的更新，人的主观能动性必定会在花鸟画创作中发挥得淋漓尽致，花鸟画绚丽多姿的前景必定会得以呈现。当今画坛庞大的花鸟画创作队伍，正是中国花鸟画进一步发展完善为前所未有的局面的深厚根基。

目 录

序	徐永义 (1)
概述	(1)
第一章 历史悠久的发展过程	(1)
第一节 初始时期——隋代以前的花鸟画	(1)
第二节 形成时期——唐代花鸟画	(1)
第三节 繁荣昌盛时期——五代、两宋花鸟画	(2)
第四节 变格时期——元代花鸟画	(9)
第五节 向纵深发展时期——明代花鸟画	(12)
第六节 多姿多彩时期——清代花鸟画	(17)
第七节 变革时期——现代与当代花鸟画	(24)
第二章 花鸟画特点概述	(30)
第一节 以“写意性”为特点的中国艺术观	(30)
第二节 “外师造化，中得心源”的创作原则	(31)
第三节 “托物言志”的寓兴传统	(33)
第四节 “以形写神”的意象造型观念	(35)
第五节 “以线为主”的表现语言	(38)
第六节 以“程式”为意匠手段的技法体系	(40)
第七节 以“诗意”入画的意境追求	(41)
第三章 基础知识	(45)
第一节 工具材料	(45)
一 毛笔	(45)
二 墨	(47)
三 绢与纸	(48)
四 砚	(50)
五 颜料	(51)
第二节 执笔方法	(53)
一 五字执笔法	(53)
二 单钩法	(54)
三 凤眼法	(54)

四 运腕	(54)
第四章 工笔花鸟画	(56)
第一节 工笔花鸟画的特点	(56)
一 线	(56)
二 色彩	(57)
三 装饰性	(59)
第二节 工笔花卉的基本技法	(60)
一 白描	(60)
二 工笔重彩法	(64)
三 工笔淡彩法	(66)
四 没骨法	(67)
五 工笔花卉的其他技法	(68)
第三节 鸟类的工笔画法	(70)
一 鸟类的结构	(70)
二 鸟的分类	(72)
三 鸟类的习性与形态	(74)
四 鸟类的工笔画法	(74)
第四节 草虫的工笔画法	(76)
一 草虫的基本形态结构	(77)
二 草虫的工笔画法	(77)
第五章 写意花鸟画	(79)
第一节 写意花鸟画的特点	(79)
一 创作方法上强调意在笔先	(79)
二 造型上似与不似，遗貌取神	(80)
三 构成上计白当黑，以少胜多	(80)
四 表现上以书法入画，强调笔意	(81)
五 形式上诗书画印融为一体	(82)
第二节 写意花鸟画的笔墨及用色	(82)
一 用笔	(83)
二 用墨	(90)
三 用色	(92)
四 笔墨与色彩运用的基本原则	(94)
第三节 写意花卉的基本画法	(96)
一 兼工带写法	(96)

二 勾染法	(97)
三 没骨法	(97)
四 勾花点叶法	(97)
五 点花勾叶法	(97)
六 破墨破色法	(98)
七 泼墨泼彩法	(98)
第四节 写意花卉的练习规律	(98)
一 草本长叶类	(98)
二 短叶类	(102)
三 木本五瓣花类	(106)
四 大花头类	(111)
五 藤本与蔓本类	(113)
六 大叶类	(117)
七 石	(118)
第五节 鸟类与草虫的写意画法	(119)
一 鸟类的写意画法	(119)
二 草虫的写意画法	(120)
第六章 花鸟画的题款与钤印	(123)
第一节 题款与钤印的发展过程及其意义	(123)
第二节 题款的形式	(124)
一 印款	(124)
二 穷款	(125)
三 短款	(125)
四 长款	(126)
五 多款	(126)
六 双款	(127)
七 画外款	(127)
第三节 题款的方法	(128)
一 题款是画面有机的组成部分	(129)
二 书法与画法相得益彰	(130)
三 文辞与意境的结合	(130)
四 题款的方法	(132)
第四节 印章的分类及其使用	(134)
一 印章的分类	(134)

二	印章的使用方法	(134)
第七章	花鸟画的章法	(137)
第一节	章法概述	(137)
第二节	章法的构成	(138)
一	起承转合	(139)
二	正局偏局	(139)
三	开合呼应	(142)
四	虚实疏密	(143)
五	奇偶勾股	(144)
六	参差藏露	(146)
七	边角处理	(147)
八	物接、气接、意接	(147)
九	伸、引、回、堵、泻	(147)
第八章	花鸟画的临摹、写生与创作	(153)
第一节	临摹的意义与方法	(153)
一	选画	(153)
二	读画	(153)
三	对临	(154)
四	背临	(154)
五	意临	(154)
六	变体	(154)
七	临古临今与临专临博	(155)
第二节	写生与临摹及创作的关系	(155)
一	手写心记	(155)
二	把握物态	(156)
三	总结规律, 概括提炼	(156)
第三节	花鸟画创作的一般规律	(157)
一	构思立意	(157)
二	经营位置	(158)
三	具体制作	(158)
四	意境创造	(159)
五	新技法的运用	(159)
第九章	花鸟画的鉴赏	(162)
第一节	花鸟画的传统品鉴标准	(162)

第二节	花鸟画鉴赏的基本要求	(164)
一	具备审美感受能力	(164)
二	具备艺术的鉴赏观念	(165)
三	比较与深化	(165)
四	现代审美意识的介入	(166)
第三节	花鸟画鉴赏的一般规律	(167)
一	气韵	(167)
二	用笔	(169)
三	造型	(169)
四	色彩	(169)
五	章法	(170)

第一章 历史悠久的发展过程

花鸟画作为中国画的三大画科之一，顾名思义，表现的是花卉和禽鸟。但从广义上讲，它的应用范围十分广泛，可以说凡是人物、山水之外的题材，都可属于花鸟画的范畴。花鸟画作为一个独立的画科，根植于中华民族深厚的文化土壤之中，历经千年而不衰，不仅推动促进了中国画的发展，而且是中国文化的一个重要组成部分。历史悠久的发展过程，使它以其鲜明的民族风格自立于世界艺术之林，成为世界艺术宝库中震古烁今的明珠。

第一节 初始时期——隋代以前的花鸟画

中国花鸟画有着深远的历史源流。远在原始社会，人类具有初步的绘画意识时，花鸟画即以类似图案的形式出现了。新石器时代彩陶上丰富多彩的花鸟虫鱼纹样，可以说是我国花鸟画的萌芽时期。从青铜器时代遗留下来的青铜艺术中的纹饰，可以看到花鸟画最初阶段的造型水平和表现能力已比彩陶艺术进了一大步。

战国时期，花鸟画已初具面貌了。人们所熟知的出土于湖南长沙陈家大山战国楚墓中的《夔凤人物图》画中，生动地表现了夔凤的形态。线条流畅，笔致圆润，造型古拙，富有装饰味。此后在长沙子弹库战国楚墓中出土的另一幅《人物御龙图》画中，除人物之外尚有龙、白鹭和鲤鱼，以单线勾描完成。这两幅帛画中的龙、凤、鹭、鱼都属花鸟画的范畴，并且已达到了相当高的艺术水平。

秦汉时期花鸟画的表现范围更加广泛和普及，在帛画、壁画、画像石、画像砖、漆器、陶器上都描绘刻画有鹤、鱼、龙、神鸟、花草、嘉禾、牛马之类的生动形象，真可谓千姿百态、丰富多彩。

魏晋南北朝时代，花鸟画有了长足的发展。据唐代张彦远《历代名画记》记载，当时已有了卷轴画出现，并有了专门画花鸟的名家。如曹不兴以画龙得名，戴逵以擅画走兽传世。同时见于记载的有顾恺之画《凫鸭水鸟图》、史道硕画《鹅图》、顾景秀画《蝉雀图》等十余位画家及其花鸟画作品，足见花鸟画在此时已具有了相当的规模。但此时对花鸟画的艺术表现尚未上升到理论上探讨，作为独立画科来说，尚处于萌动状态。

隋代虽然短暂，但卷轴画已风行，在绘画史上，起着承先启后的作用，成为由魏晋南北朝向唐代过渡的一座桥梁。

第二节 形成时期——唐代花鸟画

花鸟画成为一个独立的画科，是在唐代。唐代是中国封建社会的辉煌时期，经济、文化的发展昌盛，使花鸟画也得到了空前的发展。仅据《历代名画记》、《唐朝名画录》

等唐人著述中统计，当时能画花木禽鸟走兽者，计有八十多人，其中专画花鸟者近二十人。这虽是当时花鸟画家的一部分，但也足以说明唐代花鸟画的阵容了。

唐初薛稷为画鹤名手，而且有一定的独创性。张彦远称他的鹤为“鹤样”，即是画鹤的范本。唐代花鸟画家虽为数众多，但创“样”者却寥若晨星，可见薛稷的绘画并非寻常之作可比。

中唐的边鸾，善画花鸟，精妙之极。而肖悦画竹，则独步一时，白居易在《画竹诗》中，对肖悦的画竹赞叹不已。韩干、韦偃、韩滉是专擅画马、牛的名家，有《五牛图》、《照夜白》、《牧马图》等真迹传世，被誉为“神气磊落，希世名笔”，“足为后人百代私淑”。

滕昌佑工于花鸟、蝉蝶，刁光胤善画竹石。滕、刁二人不仅在当时对画坛影响极大，而且对五代前后的绘画和画派的形成都具有很大影响，黄筌等人皆曾亲受其诀，“徐黄异体”的形成即源出于此。

另有戴嵩画牛羊，李渐画虎、马，张旻、李察画鸡，强颖画芦荻、水鸟，方著作、张立画墨竹，李逖画昆虫，陈庶、沈宁、郑华原画松石等等，各呈其妙，蔚然可观。因而，花鸟画在唐代成为一个独立的画科，这是符合历史发展趋向和艺术发展规律的。

第三节 繁荣昌盛时期——五代、两宋花鸟画

花鸟画的真正成熟，是在五代与北宋时期。五代十国期间，花鸟画大盛。而宫廷画院的设置，亦肇始于五代。不只设有画院的两蜀与南唐，各王朝统治的中原，亦是绘画活跃的地区。在此期间，涌现出了一大批各有擅长的花鸟画家。如唐希雅精于翎毛草虫，钟隐善画花竹禽鸟，孔嵩长于孔雀等等。但五代花鸟画之所以为后世所瞩目，却是由于两位花鸟画大家——徐熙与黄筌的出现，使花鸟画走向成熟迈出了关键的一步，从而使五代花鸟画具有了划时代的意义。

徐熙与黄筌不同的绘画风格，被称为“徐黄异体”。不仅形成了五代、北宋花鸟画的两大流派，而且对后世花鸟画的发展，也产生了很大影响。

徐熙，钟陵（今江西进贤）人。虽出身“江南名族”，一生却未做过官，故宋沈括称他为“江南布衣”。唐郭若虚《图画见闻志》记载，他“以高雅自任”，厌恶奢侈颓靡的生活，所作花木，粗笔浓墨，略施淡彩，使笔迹不隐，素有“落墨花”之称。

黄筌，四川成都人。是一位早熟的画家，十三岁从刁光胤学画，十七岁为前蜀翰林待诏，后蜀时为检校少府并主管画院。随蜀归宋后，成为宋代画院的宫廷画家，官至太子左赞善大夫。终其一生都在为宫廷服务，深受皇室信用。他所生活的环境，表现的景物以及审美情趣，自然是富丽堂皇的贵族风格，因而被称为“黄家富贵”。

黄筌的作品有《珍禽图》传世。画法先以淡墨勾勒轮廓结构，然后施以重彩，虽着重于色彩的表现，但并不像后世画家那样夸张。北宋黄休复《益州名画录》说他的画“逼真，其精彩则又过之”，并引用欧阳炯的评论说：“有气韵而无形似，则质胜于文，有形似而无气韵，则华而不实，筌之所作，可谓兼之。”这里所说的“精彩”与“气韵”，除传神外，也包括富贵的含义。

徐熙的作品风格，被称为“徐熙野逸”，真迹已不可见。但据史籍记载，徐熙禽鸟形象与环境处理与黄筌大异其趣。沈括说他“以墨笔为之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，殊有生动之意。”在造型上，《图画见闻志》说徐画“翎毛形骨轻秀，而水天通色”。不仅鸟类形体不显丰满，画法也清淡，而环境描写又较强调视野开阔。徐熙自己也称“落笔之际，未尝以傅色晕淡为工”。由此，大致可以想见徐熙的花鸟画较黄筌简括，且较为生动；虽用色彩却不甚多，以笔墨为主，以色彩为辅，色不掩墨，自然有一种“野逸”之气。

“徐熙野逸”的另一个客观原因，应与绘画所用质材有关。当时作画所用的材料底子为绢，绢在唐时不仅有生与半熟之分，尚有粗细之别。汉代虽发明了纸，但绘画底子仍以织物为主，纸本并不流行。宋米芾在《画史》中谈道：“古画至唐初皆生绢，至吴生、周昉、韩干以来，皆以熟汤半熟，入粉捶如银版，故作人物精彩入笔。今人收唐画必以绢，辨见文粗，便云不是唐，非也。张僧画、阎令画世所存者皆生绢，南唐画皆粗绢，徐熙绢或如布”。身为布衣的徐熙，地处江南的穷山野水之间，加之五代时期，江南一带因战乱动荡不安，制绢业也处于停滞而粗制状态，这与相对稳定繁荣的西蜀和身为贵族与西蜀宫廷画家的黄筌在条件上是无法比拟的。因而，徐熙受客观条件所限，选用“其粗如布”的粗绢做绘画底子，是完全可能的。米芾生活的年代与徐熙不过相距百年左右，其说当是可信的。蒋玄怡先生在《中国绘画材料史》中对此评述：“绢之粗细，系因作家风格而异，此论较为精确，然与等级及作家身份的关系，亦殊重要”。

徐熙在“其粗如布”的绢上作画，受条件所限，形成质朴简练的手法，加之所处的环境，表现内容上以“状江湖之所有，汀花野竹，水鸟渊鱼”为主，被称为“野逸”也是正常的。

徐熙的画法因无真迹传世，因此众说不一。还有一点是关于没骨法的创立。徐熙之孙徐崇嗣为南唐画院画家，善画花鸟，绰有祖风，独步一时。南宋董道《广川画跋》记载：“沈有中（括）言，徐熙之孙徐崇嗣，创造新意，画花不墨卷，直选色渍染，当时号没骨花，以倾黄居采父子”。沈括自己在《梦溪笔谈》中说他：“乃效诸黄之格，更不用墨笔，直以粉色图之，谓之没骨图”。苏辙在《栾城集》中也提到徐崇嗣的没骨法“以五色染就”，“以粉色图之”。

以上说法与史籍记载的传说是一致的。据说南唐灭亡后，徐熙也到了京师，并送作品到画院参加品评以期录用。但在黄氏体制主宰画坛之际，以“粗恶不入格”而被排斥，他的孙子徐崇嗣则“善继先志”，“效诸黄之格”，变落墨为彩，开创了没骨法，工丽不下诸黄。但徐崇嗣以“五色染就”的“没骨法”与诸黄的“双勾填彩”是不相同的，而与其祖传恰恰有着密切的关系。有人认为，徐熙重墨彩，以“落墨为格”而近于“没骨法”；徐崇嗣变落墨为彩，“直以粉色图之”为“没骨法”；祖孙一脉相承，不同之处，只是在用墨与用色上，其实皆为没骨。徐崇嗣只是变墨色为彩色，并有所发展而已，但“没骨法”出自徐氏则应无疑义。

徐熙与黄筌两家相比，从黄筌传世的作品来看，黄筌继承前人、集前人之大成而自具面貌的成分多一些，徐熙的创造性则更明显。但黄筌因所处的地位而形成的号召力，使黄氏体系的发展与延续却远远超过了徐氏。他们的共同之处在于都把追求自然美作为

艺术创造的目标，但由于主客观条件不同，审美时尚上的差异也显著地表露了出来。也正因为如此，才使五代的花鸟画取得了改步变古的成就。他们创造的“勾勒法”、“没骨法”，成为我国花鸟画最基本的传统画法。在此基础上，北宋的花鸟画才完成了自觉地表现“登临览物之有得”的重大变革，创造出了更多的画法风貌，形成了影响至今的花鸟画传统技法体系。

宋代立国之后，便设置了“翰林图画院”，罗致四散各地的画家，当后蜀与南唐先后灭亡之后，画院的画家如黄筌父子等也都集中到了京师。在北宋很长的一个时期内，黄氏画派左右着花鸟画的画坛，所以，北宋前期的花鸟画与五代西蜀的画风相近。

黄氏体制当时的代表是黄筌第四子黄居寀。据史籍记载，他的画法成为画院的“一时标准，较艺者视黄氏体制为优劣去取”。风气所开，一时学黄氏之风波及朝野，足见其影响之大。现存世的黄居寀的《山鹧棘雀图》可以窥见黄氏体制的风貌。作者以娴熟的笔法技巧，逼真地描绘了鸟雀在荒僻幽静的自然环境中的活动。全神贯注的山鹧、飞鸣俯仰的群雀、凹凸起伏的石头、坡地上的片片落叶和较为开阔的空间关系，可以看出作者力求表现的是自然的真实感。黄氏的画法是以极细的墨线勾勒出轮廓，然后赋彩，墨线在赋彩的过程中往往隐去或不显露。但史籍中记载为“勾勒填彩，旨出浓艳”的黄氏风格在黄居寀的此幅作品中并不明显，与后世所继承的黄氏重彩也大异其趣。倒是由于环境的描绘中杂入了山水技法，笔墨形态反而在笔法上得到了丰富。

黄氏画风自宋初一直持续了九十多年，直到熙宁时，杰出的花鸟画家崔白等创造出新的画格，重黄的风气才得以转变。

崔白，字子西，濠梁（今安徽）人。熙宁时为画院艺学，不仅长于花卉翎毛，人物山水也极精到。他的花鸟画，造诣高深，勾勒笔迹劲道，设色清淡，落笔运思得自然之趣。被誉为“体制清赡，作用疏通”。他的这种革新变古的画风，不仅与黄氏画法不同，重要的是一改以黄氏父子为标准的北宋院体工细浓丽的花鸟画风，突破了在画院保持将近一个世纪的“黄氏体制”。

崔白的作品有《双鸟戏兔图》、《寒雀图》、《竹鸥图》等传世。花鸟形象生动传神，但已不见刻意求工之迹；虽也致力于自然环境的表现，但已不太强调空间的纵深；用笔较为奔放灵活，墨色干湿互见，设色淡雅。特别是从以上作品中可以看出在意境追求上与黄氏也大不相同，今人虽不能充分窥到作者当初的命意，但作品是因有所感触而作却是显而易见的。

崔白虽已得到历史的认可，但在当时对他的评价却褒贬不一。黄山谷极为赞赏，认为“崔生丹墨，盗造物机，后有识者，恨不同时”。苏轼亦对崔白评价极高，曾有诗云：“人间刀尺不敢裁，丹青付与濠梁崔”。而米芾在《画史》中则说张挂崔白作品“皆能污壁”，而且认为“不入吾曹议论”，可见在当时对崔白的评价，截然不同。

北宋花鸟画在“黄氏体制”未有崔白变格之前，比较优秀的花鸟画家是赵昌。

赵昌虽不在画院，但他的写生花鸟和他的作品风格，却给黄氏体制的转变带来了重大影响。

赵昌，字昌之，四川广汉（成都）人。师滕昌佑，重视写生，自号“写生赵昌”。喜画折枝，长于敷色。用色彩晕染是其绝技，透明滋润，均匀淡薄又色若堆起。其画得

形似之妙，几可乱真，技法上偏于没骨一路。郭若虚认为他“尚傅彩之功，旷代无双”。据传《杏花图》是其真迹，此画粉色极浓，几不见笔墨痕迹，其“傅彩之功”可见一斑。

赵昌虽重写生，有逼真之誉，但作品生意不足。虽然如此，影响还是极大，技法上不仅对黄氏体制产生了很大影响，当时直接师法他的画家也人数众多。南宋画院待诏林椿，即以赵昌为师。《果熟来禽图》是林椿真迹，技法几近没骨，由此也可窥见赵昌画法的面貌。比赵昌稍晚但受赵昌启发的易元吉，花鸟画创作在写生方面也取得了“古人所未至”的成就。米芾在《画史》中称他为“徐熙后一人而已”，评价很高。

北宋的花鸟画据郭若虚《图画见闻志》载：“若论佛道、人物、仕女、牛马则近不及古，若论山水、花竹则古不及近”。其发展已跃居人物画之上，规模实属空前。在北宋末编写的《宣和画谱》中，花鸟画科被分为五门：花鸟、蔬果、墨竹、畜兽和龙鱼。载入史册的花鸟画作品两千七百余件，真可谓洋洋大观。北宋画坛的昌盛，与帝王的提倡有着直接的关系，而第八个皇帝宋徽宗赵佶，则是最热衷此道者。

赵佶即位之前，在绘画上已下过很大功夫，他同当时的著名花鸟画家吴元瑜、山水画家驹马王诜、书法家黄庭坚等都时有往来，深受他们的影响。当时北宋的花鸟画已达到了很高水平，内府收藏的历代名画又十分丰富，这些都对赵佶学习绘画，提高艺术修养提供了非常优越的条件。使他有条件广览博收，汲取诸家之长，打下了坚实的传统技法基础。即位后虽政治上昏庸腐败，但对画院特别重视。他任命米芾为书画博士，整顿、健全画院组织，制订各种制度选拔人才，提高画家的政治地位，编纂整理书、画谱等等。并亲自到画院指导绘画创作，对“院体画”的发展，起了重要的推动作用。

他在花鸟画方面的成就，也是在北宋花鸟画高度发达的条件下取得的。赵佶非常重视写生，提倡作画要讲法度，甚至必须有严格的审物精神，不放松每一个细节。这方面他有不少传说，如“孔雀升墩”、“正午月季”等等。对当时不同的画风，能够兼收并蓄，他继承了黄氏的勾勒填色，并兼取徐熙、崔白、易元吉之长，以精致工细著称。画风艳丽，形象刻画逼真，画鸟喜用生漆点睛，高出缣素，神采奕奕有天纵之妙。他在书画创作上是个全才，书法创“瘦金体”，人物、山水都有很高造诣，但成就最大的还是花鸟画。由于他居于帝王的特殊地位，有充足的条件吸收他人之长，了解整个画坛的风尚和艺术成就，使他成为一个集大成的画家。尽管在政治上一无可取之处，但他的艺术成就，特别是对当时绘画的发展所起的作用，则功不可没。

赵佶的传世作品不少，但由于他的特殊地位，有的作品虽有他的款印，却未必是他的手笔。据史料记载：“往往仍是画院作品，道君（赵佶）不过加押加印而已。”

如果说北宋的花鸟画以崔白为代表，突破了“黄氏体制”，使院体花鸟画在表现人与自然的审美感受上进入了自觉阶段，那么这一划时代的变化，与文人画的兴起有着很大的关系。崔白活动于画坛之际，正是文人画肇兴之时，而文人画的产生，也不是偶然的。虽然后来的研究者在思想体系上或把唐代王维作为文人画鼻祖；或把它的渊源一直推到魏晋六朝时期；但当时促成文人画产生的真正原因，却是由于北宋画院的空前发展，使“院体”画风盛行而带来一些不可避免的弊病。如南宋邓椿《画继》中记载北宋画院“专尚形似，苟以自得，则不免放逸，或谓不合法度，或谓无师承”。所以投考皇

家画院的人，虽“源源而来，多有不合而去者”。就连历任仁宗、英宗、神宗三朝重臣的韩琦也说：“观画画术，惟逼真而已，得真之全者绝矣，得多者上矣，得少者下矣。”这不仅使画院与民间画家对立起来，也使士大夫画家与画院对立起来。且画院对画家创作格制控制太严，妨碍画家才能的发挥。艺术发展史证明，当一种艺术思想成为惟一的模式，阻碍艺术发展的时候，必然有人要探索一种新的道路，提出一种新的创作主张与之对抗，而哲学、美学思想也会随之发生变化。

在文人士大夫画家众口一词地强调要神似之际，系统提出文人画理论的是苏轼。他的理论概括起来有如下几点：抬高士人画，贬斥画工；强调诗画一律，注重天工与清新；强调作品的天然意趣，有感而发；强调神似，反对论画止于形似；表现方法不受程式束缚，强调画外意。

苏轼文人画理论的提出下是他个人的心血来潮，而是时代的产物，也是绘画长期发展的必然结果。北宋中叶出现的文人画家，大都是身为仕宦的士大夫，作画不过是其业余文化生活，所谓“诗不能尽，溢而为书，变而为画”。他们认为诗书画三者一脉相通，中国文学的托物言志、借物抒情变成了花鸟画追求的目标。因而，文人画的花鸟题材一开始就比较集中在那些被文学作品视为花中君子、可以托物言志的植物上。同时还广泛地寻求适宜于他们感情发泄的艺术形式，以达到“无常形而有常理”的描绘对象。这样可以在把握其生长规律的条件下，在抒写上较易做到“下笔纵横，更无凝滞”地来表现物我交融、身与物化，充满像外之意的艺术意象。水墨写意画正好能与他们的寄情遣兴及诗词、书法相配合，使他们早已在书法中获得的笔法形态得以发挥，于是大量的墨竹、墨梅、水墨木石得以勃兴，使墨竹、墨梅在宋代成为一个独立的画科。

墨竹、墨梅的独立，标志着此时的花鸟画不仅内容愈加丰富，题材也愈加专门化。

文同是北宋时著名的墨竹名家。文同，字与可，号笑笑先生，人称石室先生，梓州永泰（今四川盐亭）人。元丰初年任湖州太守，病卒于赴任途中，后人称为“文湖州”，因而他的墨竹有“湖州派”之称。

墨竹始于唐代，史籍记载吴道子、王维、肖悦画竹皆负盛名。陕西乾县唐代章怀太子墓的壁画中，作为人物衬景的墨竹，是我们现在能见到最早的具有较高水平的墨竹画。其竹纯用水墨，竹竿直上不分节，竹叶一笔画出，且浓淡相间、疏落有致。这种画法，应当说是后来墨竹画的前驱。它比《图绘宝鉴》记载的五代郭崇韬妻李氏夫人因看到月光之下窗上竹影摇曳，受到启发而创造的墨竹画还要早二百年。但后人评论画竹，无不首先提到文同，足见文同在墨竹艺术上的成就影响之大。

文同画竹特别注重写生，观察竹之晴雨风露之态，藏于胸间，发之毫端，技法上以深墨为面，以淡墨为背。与文同同期的米芾在《画史》中说：“画竹叶以深墨为面，以淡墨为背，自与可始。”郭若虚在《图画见闻志》中对文同评价也很高。《宣和画谱》称：“与可工于墨竹之画，非天姿颖异而胸中有渭川千亩，气压十万丈夫，何以至于此哉！”

文同的另一个重要贡献，是他总结了画竹的创作基本原则，即“胸有成竹”。他的表兄弟苏轼撰《与可筼筻谷偃竹记》记述了文同的一段话：“画竹必先成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则