

高等院校艺术设计专业基础教材

花鸟画技法

HUANIAO HUA JIFA

袁牧 编著

 中国纺织出版社



高等院校艺术设计专业基础教材

花鸟画技法

袁牧 编著

 中国纺织出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

花鸟画技法 / 袁牧编著. —北京: 中国纺织出版社, 2004.3
高等院校艺术设计专业基础教材

ISBN 7-5064-2730-3/J · 0144

I. 国... II. 袁... III. 花鸟画—技法(美术)—高等学校—教材 IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 077174 号

策划编辑: 由炳达 责任校对: 楼旭红 责任印制: 刘 强

中国纺织出版社出版发行

地址: 北京东直门南大街 6 号 邮政编码: 100027

电话: 010—64160816 传真: 010—64168226

<http://www.c-textilep.com>

E-mail: faxing@c-textilep.com

北京利丰雅高长城印刷有限公司印刷 各地新华书店经销

2004 年 3 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 889 × 1194 1/16 印张: 9

字数: 200 千字 印数: 1—5000 定价: 38.00 元

凡购本书, 如有缺页、倒页、脱页, 由本社市场营销部调换

《高等院校艺术设计专业基础教材》编审委员会

主编	廖 军	
顾问	诸葛铠	
编委	刘昌明	陆 叶
	吴晓兵	何企新
	张新权	张骅骝
	袁 牧	徐 宾
	徐海鸥	黄国松
	黄 莉	谢宁宁

序

艺术设计是英语 design 一词的译名, 艺术设计学科在第二次世界大战后得到了迅猛的发展。艺术设计早些年在国内是以工艺美术来命名的。设计师作为一种职业始于20世纪初。艺术设计是艺术、科学与技术的结合, 是人们有意识的造物活动, 因此, 它既有审美的价值, 又有实用的功能, 它比美术作品更贴近人们的生活。大到环境艺术, 小至纽扣造型, 艺术设计在人们的生活中无处不在。

改革开放以来, 随着我国国民经济GDP指数的不断增长和人们物质生活水平的不断提高, 注重生活质量, 讲究生活品位已成为人们的共识。以着装为例, 人们早已不仅仅满足于穿得暖、穿得好, 而是要穿出个性, 穿出档次, 穿出时尚, 穿出健康。时代呼唤着好的艺术设计作品, 社会需要优秀的艺术设计人才, 艺术设计事业在我国方兴未艾。

要培养优秀的艺术设计人才, 首先就要发展艺术设计教育。从包豪斯学院至今的近百年里, 世界各国都注意到了这一点, 其中尤以德国、法国和东方的日本为先。近年来我国的艺术设计教育也有了空前的发展, 各类设计学院如雨后春笋般层出不穷, 专业设置和人才培养也都超过了历史上任何一个时期。仅从每年高等院校艺术设计专业的入学考试中, 我们就不难看出报考艺术设计的热度有增无减, 呈逐年上升趋势。许多学习美术的考生都将艺术设计作为自己的首选专业, 这也从一个侧面反映出我国近20年来的发展步伐, 这是社会进步的表现, 也是历史发展的必然。但是, 在艺术设计被越来越多的人所接受和关注以及艺术设计教育蓬勃发展的同时, 我们也应该清醒地看到, 我国的艺术设计教育还有许多不合理的地方有待进一步的改革和提高, 诸如办学特色问题、人才培养的定位问题、教材的更新问题等等。

受中国纺织出版社的委托, 由苏州大学艺术学院组织编写了这套《高等院校艺术设计专业基础教材》。所谓艺术设计基础, 用今天的眼光来看应该是宽泛的, 思维创意、软件应用等许多课程都可以进入设计基础之列。但我们的这套教材还是以素描、色彩、图案、构成等为主。

这套教材包括:《素描技法》、《速写技法》、《水粉画技法》、《水彩画技法》、《山水画技法》、《花鸟画技法》、《图形创意基础》、《平面构成基础》、《图案纹样基础》、《装饰色彩基础》等10种。

参加教材编写的作者都是长期从事艺术设计基础教学的高等院校教师, 他们有着丰富的教学经验和创作能力, 在编写中注重基础性、系统性、全面性和实用性。相信这套教材的问世一定会对艺术设计的基础教学有很好的帮助作用, 并受到艺术院校师生和广大自学者的欢迎。

在此, 我们谨向为本教材提供出版机会的中国纺织出版社和策划编辑由炳达先生及支持本教材出版的中央美术学院、中国美术学院、天津美术学院、西安美术学院、广州美术学院、吉林艺术学院、广西艺术学院、山东艺术学院、山西大学美术学院、河北师范大学美术学院、青岛大学美术学院、江西师范大学美术学院等院校的有关教师们表示深深的谢意。

2003年9月于苏州枕河小筑

目录

第一章 概论	1
一、“狗马”与“蝉雀”	1
二、“花鸟”与“花鸟画”	1
三、花鸟画的题材内容	2
第二章 花鸟画的发展历程与技法演变	3
一、质朴粗犷的远古动植物画	3
二、笔精墨妙的魏晋“蝉雀”	4
三、百花齐放的唐代花鸟画	4
四、开风立派的徐熙和黄筌	5
五、缜密精绝的两宋小品	7
六、以墨当色的元代风格	9
七、抒情写意的明清花鸟画	11
第三章 花鸟画的工具材料	14
一、笔	14
(一) 软毫笔	14
(二) 硬毫笔	14
(三) 兼毫笔	14
二、颜料	14
(一) 锡管装水剂颜料	15
(二) 粉状颜料	15
(三) 块状颜料	15
(四) 现代日本画颜料	16
三、画绢和宣纸	16
(一) 画绢	17
(二) 宣纸	17
四、墨	19
第四章 工笔花鸟画技法	20
一、线条练习	20

(一) 线的表现力	20
(二) 执笔方法	20
(三) 线条练习的方法	21
(四) 线条的临摹练习	22
二、形式语言和表现技法	27
(一) 形式语言	27
(二) 表现技法	27
第五章 写意花鸟画技法	62
一、用笔与用墨	62
(一) 中国画中的“笔墨”	62
(二) 写意花鸟画的笔墨运用	62
二、写意植物画法	63
(一) 竹子的画法	64
(二) 梅花的画法	75
(三) 桃花的画法	88
(四) 紫藤的画法	90
(五) 葡萄的画法	92
(六) 牡丹的画法	94
三、写意动物画法	102
(一) 麻雀的画法	102
(二) 燕子的画法	105
(三) 猫头鹰的画法	107
(四) 鹤的画法	111
(五) 鹭的画法	116
(六) 金鱼的画法	118
作品欣赏	120
后记	135

第一章 概论

“花鸟画”是中国画中特有的种类,它和“人物画”、“山水画”一起构成了中国绘画的形式面貌。虽然人们从字面上可以清楚地了解“花鸟画”所表现的内容和题材,但对“花鸟画”这一专有名词的内涵和外延的理解却停留于表面,有时还会产生歧义。

什么是“花鸟画”?“花鸟画”究竟表现的是什么题材?虽然,从“花鸟画”确立的初期看,它和“人物画”、“山水画”一样,主要也是从题材上来划分。但是,随着时间的推移,它的题材概念却越来越模糊。“人物画”、“山水画”所表现的题材范围非常明确,也就是说只有表现人物和山水题材的绘画才是“人物画”、“山水画”,但是,现代中国画界对“花鸟画”的题材认识却比较模糊和混乱,还有些人将除山水、人物以外的以其他自然之物和人造之物为描绘对象的画都归属于花鸟画。如果用目前这样的认识来进行分类的话,“花鸟画”岂不成了杂货铺。那到底什么是“花鸟画”呢?这要从它的起源开始谈起。

一、“狗马”与“蝉雀”

虽然早在春秋战国时期就有许多描绘动物的记载,如《周礼》“周画九旗”中就记载有“熊虎”、“鸟隼”、“龟蛇”等动物题材,韩非在论绘画题材的难易问题的时候也提到了“犬马”等,但是,这些记载都与作为一个独立画科的“花鸟画”无关。最先提出不同画科门类概念的是顾恺之,他在《魏晋胜流画赞》中将绘画分为四大类:“凡画,人最难,次山水,次狗马,台榭一定器耳”。在他的这一分类中,最明确的是“人物”和“山水”,“台榭”也比较清楚,就是用辅助工具绘制的“界画”,而最难界定的就是这个“狗马”了,它是“花鸟”吗?肯定不是,顾恺之所指的“狗马”是指人们常见的家畜类动物,不包括蝉雀、草虫、飞禽类野生动物,更不包括花卉等植物。事实上,“狗马”将“花鸟画”中两个最基本的题材内容即“花”和“鸟”排斥在外,因此它只是“动物画”,而不是“花鸟画”。其后的谢赫也没有明确地提到“花鸟”,他仅在《古画品录》中提到了顾骏之、刘胤祖、丁光的“蝉雀”和刘绍祖的“雀鼠”。虽然从顾恺之的“狗马”到谢赫的“蝉雀”在题材的广泛

性上是一个飞跃,但所有这一切都还局限在动物的范畴中,并没有涉及到花草等植物。顾恺之和谢赫的这些记载,实际上是当时绘画状况的真实反映:动物还是绘画表现的主要题材,植物(尤其是花卉)还没有成为绘画描绘的主题,这一点我们从唐代裴孝源的《贞观公私画史》中也可以得到佐证。《贞观公私画史》中记载了大量魏晋南北朝时期的绘画作品,其中涉及“花鸟画”的作品基本上都是动物画,只有一幅谢稚的《杂竹样》是植物画,但还不是花卉。虽然我们今天很难目睹魏晋南北朝时期的作品,但将各方面的文献记载综合起来考证可以发现:当时绘画所表现的动植物题材还比较单一,动物主要集中在蝉、鼠、鹿、鸟、雀等方面,它们当中还有相当一部分是表现的“杂鸟兽”、“杂异鸟”和“杂禽兽”等带有祥瑞色彩的吉祥动物;植物相对动物来讲要少得多,主要是描绘在洞窟、寺院的宗教壁画上的藻井、莲座、边饰和一些丝绸、器物等上面的装饰纹样,表现的也仅仅是莲花、“宝相花”等具有装饰性和宗教色彩的花卉。“鸟”和“花”没有作为独立的主体去表现,因此,从“花鸟”这一特指题材的角度看,魏晋南北朝时期还没有真正意义上的“花鸟画”,有的只是“狗马”等动物画,因此也就不可能有“花鸟画”科了。

二、“花鸟”与“花鸟画”

隋唐是我国文学艺术百鸟争鸣,百花齐放的繁荣时期,绘画艺术蓬勃发展,绘画题材在外来艺术的影响下不断拓宽,植物也逐渐地成了绘画表现的对象,画花渐成时尚。“花鸟”一词几乎不约而同地出现在同时代的朱景玄的《唐朝名画录》和张彦远的《历代名画记》中。但是,无论是朱景玄还是张彦远,他们所说的“花鸟”并不是今天“花鸟画”的概念,更不是一个画科的专有名称,而只是“禽兽”门中的一个小画目,它所包含的范围较小,仅指花卉和小鸟等。朱景玄在《唐朝名画录》的序中明确地将绘画分为“人物”、“禽兽”、“山水”和“楼殿屋木”等四门,并没有“花鸟”门。他的这一分类法实际上是延续了顾恺之的分类,所不同的是他在顾恺之“狗马”的“兽”中增加了鸟类“禽”,但“花”这一特定题材还没有出现在其中,“花鸟”这一名词仅仅

在他记叙不同画家的各自表现题材时才出现。如他在描述边鸾时写道：边鸾“最长于花鸟”，但是“草木、蜂蝶、蝉、雀，并居妙品”，从这段记叙中可以看到，相对于“花鸟”，其他还有“草木”、“蜂蝶”、“蝉雀”等几个并立的画目，由此可见，“花鸟”在当时还没有成为独立的画科。张彦远在《历代名画记》中也没有直接将中国绘画进行分门别类，他仅仅是说从唐初（公元618年）到大和元年（公元847）的“二百三十年”间人才辈出，“但取一技可采，谓或人物、或屋宇、或山水、或鞍马、或鬼神、或花鸟”。从张彦远的论述中不难看出，“花鸟”和“鞍马”、“鬼神”一样，仅仅是“一技”，而不是“一科”，因此可以肯定：虽然唐代实际上已有“花鸟”画，在形式和技巧上还有所创新，但在理论上尚未得到及时总结，因此在理论上还没有形成一个独立的“花鸟画”科。

虽然从文献上还无法找到唐代已具有“花鸟画”科的记载，但事实上，画花绘鸟在唐代却方兴未艾，以花和鸟为表现主题的绘画比比皆是。唐代的“花鸟”还处于一个兼收并蓄的建构阶段，它既有传统的线条造型的基础，又有魏晋南北朝时期确立的“谨细入微”的手法，同时又融合了大量外来的表现形式和风格，逐渐形成了一个西为中用，中西兼容的新画种。唐代早期的花鸟画明显地受到西方的影响，唐初描绘花卉的画家，有相当一部分是来自吐火罗国（今新疆吐鲁番、焉耆、库木一带），如尉迟父子（尉迟跋质那、尉迟乙僧）等，他们就是直接来自于阗。域外画家的涌入，不仅带来了大量的工艺品、金银器皿，还带来了“皆是外国之象”的“人物、花鸟”画（朱景玄《唐朝名画录》）。我们从唐代遗留下来不多的绘画作品和大量唐代金银器皿的装饰图案上可以明显地体察到这种影响。直到唐代中后期，以边鸾为代表的“折枝花”形式的出现，才逐渐地摆脱了这种影响，形成了具有民族特征的形式风格。

作为一门具有专有名称的独特画科，“花鸟画”到了宋代才在理论上和实践上真正确立了自己的地位。唐代虽然早已有“花鸟”名词的出现，但它仅仅是“禽兽”门中的一个目。直到宋代，郭若虚根据当时绘画的表现题材，在他所著的《图画见闻志》“纪艺中”记叙当时“业于绘事驰名当代者一百四十六人”时，将他们按“人物、山水、花鸟、杂画”等四门划分，从此，“花鸟画科”在理论上才得以确立。

三、花鸟画的题材内容

“花鸟画”科既已确立，那它究竟表现什么题材内容呢？郭若虚虽然没有明确地说明，但他在记述“花鸟门”中的39位画家时，将他们所表现的题材内容一一列举，

其中有：“鸡”、“鹤”、“猫”、“野雉”、“鹌鹑”、“鹰鹞”、“花果”、“獐猿”、“孔雀”、“水禽”、“斑鸠”等，同时还有“四时花鸟”、“蜂蝉竹枝”、“草虫蔬果”、“花木禽鱼”、“蝉蝶蔬果”、“寒芦野鸭”、“花竹杂禽”、“鱼蟹草虫”、“败荷鹭雁”等题材，“花鸟门”中画家们的共同特点就是“工画花竹翎毛”。从郭若虚所列“花鸟门”表现的题材中可以清楚地看到，“花鸟画”就是“花竹翎毛”。而犬、马、虎、牛、兔、鱼、龙等兽类统统被归到舟船屋木等题材的“杂画门”中。虽然郭若虚的这种分类法不一定科学，但他的用意非常明确：即“花鸟画”就是表现花和鸟，那些与花和鸟无关的题材只能是“杂画”了。他的这种分类法片面地强调了这一画科表现题材的单一性，这种主观武断的分类并不能恰如其分地将北宋当时绘画的实际状况概括出来，所以除了他一人有这种提法外，其他人都都有不同的分类方法：刘道醇延续了唐代分类的思路，他在《五代名画补遗》和《宋朝名画评》中将其分为“番马走兽”和“花卉翎毛”两门，《宣和画谱》干脆根据表现题材，用一一罗列的办法分成了“鱼龙”、“禽兽”、“花鸟”、“蔬果”、“墨竹”五类，后续者邓椿在《画继》中则淡化了“花鸟画”的概念，用“花竹翎毛”、“禽兽虫鱼”和“蔬果药草”的分类方法来概括。到了元、明、清基本上还是延续宋人思路，只是将“梅、兰、竹、菊”等象征精神气节的四种植物加入其中，但从总体上看，它们还是在原有的“蔬果药草”和“墨竹”中。

综上所述，“花鸟画”表现的题材比较庞杂，它既包括“鱼龙”、“禽兽”、“蔬果”和“墨竹”，也包括“花鸟”，因此不能片面地用郭若虚的单一题材分类的方法进行分类。“花鸟”和“花鸟画”是两个不同的概念，“花鸟画”是用“花鸟”作为专有名词来代表一个画种，它们之间虽然只有一字之差，但意义却相去甚远。“花鸟”就是以花和鸟为题材的绘画，1936年中华书局出版的《辞海》上这样解释：“花鸟：指专以花卉与鸟类合绘之画也”，而“花鸟画”却不仅仅包括“花鸟”，还包括了“鱼龙”、“禽兽”、“蔬果”和“墨竹”等动植物题材。宋代以后，“花鸟画”作为一个特定的画科虽然没有人明确界定，但其表现内容和题材逐渐地形成了约定俗成的概念，那些花卉蔬果、鳞甲草虫、飞禽走兽等动植物被人们划归到了这个范畴。

“花鸟画”是中国绘画表现动植物的一种特有形式，在信息时代的今天，虽然“花鸟画”的表现形式和题材内容不断拓展，但它的基本属性还是不可能改变，它不可能也不应该包容那些与动植物无关的题材，更不能将那些无类可归的题材统统纳于其中，否则不但不能促进花鸟画的健康发展，反而会使这一具有鲜明民族特色和悠久传统的画种异化，丧失了这一画种特有的魅力。

第二章 花鸟画的发展历程与技法演变

一、质朴粗犷的远古动植物画

在中国绘画史上,飞禽走兽等动物形象出现得最早,在原始绘画中,它始终伴随着人物形象出现在岩画、彩陶和青铜纹饰中。

岩石是最古老、最原始的绘画载体,原始先民们的最初刻画都是在岩石上面进行的。如果说岩画还比较稚拙、古朴,那么出土于浙江余姚河姆渡新石器遗址第四文化层中的骨刻双鸟纹则形象简洁生动,刻画细致入微,竟然将鸟羽上的细毛都表现出来了。同时出土的还有一件猪纹钵,造型严谨,刻画生动,形体准确,充分表现出了刚被驯养的野猪的形象特征。

在彩陶上也绘有大量的动植物纹饰,特别引人注目的是那些较具象的动物图案。如在河南临汝阎村出土的一只敞口直腹平底的红褐色砂陶缸上,绘有鸛鱼石斧纹,一只右向侧身伫立的鸛鸟,通体白色,口叼一条大鱼,鸛鸟面对一柄石斧。从缸体图形的处理上看,此图与其他彩陶纹饰有较大的差别:首先,它不采用彩陶纹饰中常用的变形夸张手法造型,而是尽可能地运用写实的手法描绘物体,更具有自然真实性;其次,它不运用纹饰图形中常用的“适形”方法装饰缸体,而是采用满构图法将图形布满器物,更具有绘画性,完全是一幅完整的、具有一定思想内容的、可以独立欣赏的绘画作品;再者,它表现技巧纯熟,鸛鸟造型简洁生动,线条运用流畅挺健,具有一定的形式美感。从这些原始人类留下的艺术形象上可以看出,他们不仅能熟练地运用各种“适形”纹饰装饰器物,还逐渐掌握了造型、线条、色彩和构图等绘画规律。由此可见,中国花鸟画的起源很早,它和岩画艺术一起诞生,与彩陶文明一起孕育。

如果说岩画、彩陶纹饰中的动植物图形还仅仅是原始先民朦胧的描绘,那么青铜时代的飞禽走兽则是作为宗教和装饰的自觉表现。原始社会末期,人类进入了阶级社会,原始的狩猎和农耕的生产生活方式发生了彻底的变化,手工业的生产规模迅速发展,并有了明确的分工,出现了从事金、玉、石、木、漆、陶等各种专门技艺的劳动者,合理的分工使得专业工匠有了更多的精力来从事绘画工作。飞禽走兽和花鸟鱼虫借助于旌幡帛画、染织图案、漆器壁画、玉石雕刻、青铜铭纹被反复

地被描绘,使其无论在表现技巧、形式手法和造型能力上都发生了很大变化,最能代表这一变化的就是青铜纹饰中的各种夸张、变形和写实的动物铭纹了。

青铜纹饰中表现的动物题材非常广泛,不仅有变异、夸张的饕餮纹和夔龙纹,还有生动自然的牛纹、蚕纹、象纹、鹤纹、蝉纹等。商、周青铜器不仅动物图形纹饰精美,还有大量直接采用完整动物形象铸造的器皿,如象尊、四羊尊、驹尊、鸭尊等。这些动物造型的青铜器形象生动,概括力强,能准确地抓住不同动物的典型特征。春秋战国以后的青铜器经常出现写实的动物纹饰,如《宴乐水陆攻战纹壶》中的大雁、狗、鱼等动物形象。除了这些附属于人物图案的动物形象外,还有一些造型准确、形象生动、刻画精微的以动物为主体的纹饰,如山西浑源出土的鸟兽纹壶上表现了一群首尾相接、低头觅食的野鸭,它们身上的羽毛毫发毕现,背羽、腹羽、飞羽和尾羽等不同部位的羽毛的不同质感和特征都刻画得淋漓尽致,从某种意义上讲,它比现代的动物白描画还要准确生动。

大量野生动物的驯化饲养、对动物某些超人力量的敬仰崇拜和远古宗教图腾的影响,使动物成了人们日常生活中一个重要的组成部分,除了青铜纹饰中用大量的动物图形来进行装饰外,动物还被广泛地描绘在各种器物 and 环境中。如《周礼·冬官考工记》中就记载了用特有的动物来表示特定的含义,如龙代表水,鸟、兽、蛇等代表四时。西周、春秋时期,某些特定的动物形象已具有了文字符号的含义,它们逐渐演变成为“官称”、“爵位”、“冠冕车服之饰”。秦汉时期,汉代统治者为了巩固其统治,充分认识到绘画是其歌功颂德的最好工具,于是在宫廷中设立了兼具绘画制作职能的“少府”。“少府”下属有“黄门署长、画室署长、玉堂署长各一人”,“署长”由太监担任,管理画室内的“黄门画者”和“尚方画工”,汉元帝时的著名画工毛延寿就是当时的“黄门画者”。汉明帝时又“别开画室”,并“别立画官”,“又创立鸿都学以集奇艺,天下之艺云集”(《历代名画记》)。汉代宫廷皇家“画室”的设立,加之帝王的雅好和社会上所流行的厚葬之风,使以花鸟鱼虫、飞禽走兽为题材的美术作品比重也逐渐加大,虽然此时它还没有脱离其在绘画中的从属地位,但已成为绘画中不可或缺的重要

内容。如在四川出土的画像砖上,在表现“戈射”、“收获”、“捕鱼”的画面中,描绘了大量的动植物。从这些被大量描画的动物形象上,我们可以了解到中国古代人民早就已有了描绘花鸟鱼虫、飞禽走兽的社会基础和高超的表现能力,花鸟作为一个独立的绘画形式在中国产生是绘画发展的必然结果。

二、笔精墨妙的魏晋“蝉雀”

魏晋南北朝时期,文人士大夫追求“衣貌整丽”的仪表和“超然欲仙”的风度,崇尚“唯雅咏虚玄而已”的生活方式,追求“归隐山林”的境界。文人士大夫的这种生活方式和处事态度都极大地影响了绘画艺术的审美趣味,绘画的审美价值被重新认定,人们开始对艺术的本质特性进行探讨,认识到艺术家个体与作品之间的关系,并总结出了艺术表现的一般规律,画家努力创造的是一个独特的精神世界。此时的绘画不仅是“成教化、助人伦”的工具,也是寄托情感的最好依托。从此,绘画艺术无论在审美观念、表现题材和形式风格上都发生了很大的变化,这些都在无形之中为花鸟画的发展奠定了一定的社会基础,在客观上起到了推动花鸟画发展的作用,这种变化主要体现在花鸟画的笔墨和染色上。

在笔墨上,魏晋南北朝时期是一个承前启后、开风立派的时期,它一改先秦稚拙质朴、粗犷简约的原始古风,向“谨细入微”(谢赫语)、深入刻画的成熟阶段发展。如绘有《鹿图》的卫协,不仅“六法颇为兼善”,而且在表现技巧上一变“古画皆略”的局面,发展成“凌跨群雄,旷代绝笔”式的“精”与“妙”(谢赫《古画品录》)。这种“自协(卫协)始精”的画风在“画蝉雀”的创始人顾恺之那里就发展成“精微谨细,有过往哲”了。谢赫所讲的“古画”实际上就是先秦绘画,“略”应包含“笔”、“色”和“形”三个方面,尤以“笔”为代表。这里的“笔”就是勾线,早期花鸟画中的线条没有一个较为统一的标准,“笔精谨细”是其主要特征。由于时代久远,我们无法考证它是何等“谨细”,但有一点可以肯定,它必须“笔精”,只有这样的线条才能“特尽微妙”。具备上述特征线条只有出现于战国晚期,发扬光大于汉代的“铁线”。其实,顾恺之那“紧劲连绵、循环超忽”的“游丝描”就是脱胎于“铁线”,只有这样的细线才能深入刻画物体,做到“特尽微妙”。魏晋南北朝时期的绘画不仅在线条上较为成熟,而且还拥有一大批擅长花鸟画的画家,唐朝张彦远在《历代名画记》中就记载了一大批专画或兼擅花鸟画的画家和作品。花鸟画家的增加,花鸟题材的扩大,使得花鸟画在中国绘画大系中逐渐确立了自己的地位,并形成了自己独特的形式语言。

在设色上,魏晋南北朝时期是一个兼收并蓄的时代,本土传统和外来形式之间相互碰撞并最终互为融合。汉之前,中国绘画很少受到外来艺术的影响,采用的是一种本民族传统的“勾线赋彩”的表现形式。当佛教传入中国后,绘画的设色方法也随之发生了变化,最具代表的莫过于“凹凸花”了。张僧繇是梁武帝时最活跃的画家,他的绘画广受佛教绘画的影响,相传他曾在南京一乘寺用天竺(印度)法画壁画,大量使用了“朱及青绿”等色,使观者“远望眼晕如凹凸,就视乃平”。张僧繇所运用的这种染色技巧引起了时人的轰动,人们干脆改称一乘寺为“凹凸寺”,后人将用这一方法所描绘的花卉称为“凹凸花”(《建康实录》)。

所谓“凹凸”法就是一种能表现出光感和立体感,用颜色的不同浓淡层次进行“染”的技法。中国传统绘画设色的方法是将颜色“赋”上去的,如谢赫在《古画品录》中描绘“蝉雀”画始祖顾恺之时,形容他在“赋彩制形”上“皆创新意”。谢赫所说的“赋”实际上是“傅”的异体,“傅”就是“涂”,“涂”是一种基本不分浓淡的施彩法。中国绘画的这一施彩技法由来已久,从新石器时代的彩陶纹饰、汉墓帛画到楚墓旌幡,无论颜色用得淡雅还是浓艳,它们基本上都是运用勾线涂色的方法上色。平涂施色法在形象的塑造上必须借助于线,只有用线才能描绘物体,界定形象,这样,线条就成了中国绘画的灵魂。而“凹凸花”的设色施彩方法却不同,它主要采用“染”的方法,用同一色相的不同浓淡变化进行染色,这种方法能很好地表现出物体的明暗关系和立体感。

三、百花齐放的唐代花鸟画

唐代花鸟画在魏晋南北朝的基础上得到了进一步的发展和巩固,作为一个独特的画种,它已确立了自己的地位。由于花鸟画所具有的独特观赏性和带给人的愉悦性,使得唐代皇室贵族对它情有独钟。他们不仅钟情于鉴赏、收藏,还亲自动手描画,如汉王李元昌、滕王李元婴、江都王李绪和以后的嗣滕王李湛然都以善画蜂蝶禽鸟而著名。帝王、贵族的热爱,绘画市场的繁荣,促使作为赏玩的花鸟画得到了长足的发展,在这样的社会环境中,产生了一大批专画花鸟、禽兽的画家。如唐初的画鹤高手薛稷,他不仅能将鹤的各种自然姿态生动地表现出来,还能“别其雌雄,辨其南北”。薛稷不仅鹤画得精妙,还不断探索新的表现形式,并创造了“屏风六扇鹤样”。“六扇屏风”这一样式在唐朝时期非常流行,但在“六扇屏风”上画鹤,还是“自薛始”。其他有影响的花鸟画家还有用墨“如兼五采”的殷仲容;专擅鞍马的曹霸、韩干和陈闳;龙、马独步于时的韦鉴、

韦偃和以鹰、鸡、雉等动物著名的冯绍正。中晚唐是唐代花鸟画的鼎盛时期，先后涌现出戴嵩、边鸾、刁光胤等重要花鸟画家。

边鸾是中晚唐时期的花鸟画家，他“少攻丹青，最长于花鸟，”而且“草木、蜂蝶、雀、蝉，并居妙品”。他精于设色，能“穷羽毛之变态，夺花卉之芳妍”。所绘牡丹，“光彩艳发，披多而色洁”，色墨相融，浑若天成，“如良工之无斧凿痕”。朱景玄称其“下笔轻利，用色鲜明”，他还对花鸟画进行革新，独创了“折枝花”的表现形式。

刁光胤生活于唐朝和五代相交时期，于天复年间（902—904年）入蜀逃避战火，致使蜀中花鸟画家们“颇减价矣”。刁光胤入蜀使黄筌、孔嵩得益匪浅，他们从刁光胤那里直接学到了中原的表现形式和技巧，这种不同地域画风的融合对五代花鸟画产生了很大的影响。刁光胤“善画湖石、花竹、猫兔、鸟雀之类”。他在绘画上非常刻苦，虽“年逾八十，益不废所学”，“非病不休，非老不息”。

唐代花鸟画还是以工笔重彩为主，杂以白描和粗笔，表现形式趋于多样化。唐代工笔花鸟画的表现形式是在魏晋南北朝时期所确立的勾染法基础上，融合时人的欣赏趣味而变化，发展成两种基本的面貌：一种重色，主要以浓艳鲜亮的色彩表现对象，线条只起概括形象的作用；另一种重墨，主要以线条运行的轻重缓急和墨色的浓淡变化塑造形体，注重线和墨的表现性，仅以淡彩辅之。

在表现题材上，唐代在魏晋南北朝的基础上进一步拓展，由蝉雀、蜂蝶、家禽等小动物向马、牛等大型动物发展，并出现了擅长画马、画牛的画家。西域画家的涌入和西域画风的东进在带来新形式的同时也带来了新的表现内容，花、草等植物作为绘画表现的主体在唐代蓬勃发展起来，成了花鸟画表现的新题材。西域画家尉迟乙僧到达唐朝后，很快就改变了主攻方向，开始画“四时花木”，并运用自己所擅长的西域画法画出“堆起绢素而不隐指”的花卉。另一位西域康萨陀更是能表现出花卉不同的自然形态。在他们的影响下，花卉画蔚然成风，以花草植物为主攻方向的画家与日俱增。如边鸾、宇文庸等都是画花卉的高手。花卉画的兴起同时也促进了其他植物画的发展，松、石、梅、竹等题材逐渐成了花鸟画的表现主体，并由此演变成后代文人画家所钟情的“四君子”（梅、兰、竹、菊）题材。

如果从表现题材上讲，唐代才真正进入了描花绘鸟的时代。魏晋南北朝时期的“花鸟画”实际上还仅仅是以表现动物为主的“禽兽画”，张僧繇所绘的“凹凸花”也只是寺院的装饰纹样，还不能算是真正的“花卉画”，到了唐代才真正将植物和动物作为绘画表现的主体。

四、开风立派的徐熙和黄筌

五代和两宋是花鸟画的鼎盛时期，尤其是工笔花鸟画，继承了唐代奠定的形式技巧和审美情趣，并进一步向精微化方向发展，形成了一个在形式技巧上重色求形、在审美情趣上清新移情的局面。尤其是五代时期的徐熙和黄筌，他们两人分别创立了“野逸”和“富贵”的不同风格，并形成了“落墨为格”和“以色为重”的形式语言。

徐熙（生卒未详），五代时南唐江宁（今南京）人，为江南世家大族，祖先世代为官，但他却视仕途为粪土，一生从未做过官，沈括称其为“江南布衣”。他“所尚高雅，寓兴闲放”，潜心于绘画，细心观察花竹鱼虫的形态，认真描摹传写，“尝徜徉游于园圃间，每遇景辄留，故能传写物态，蔚有生意”，在花鸟画上取得了独到的成就。他擅写江湖汀花野草、水鸟虫鱼、林木蝉蝶等日常生活常见的动植物题材，所“画草木虫鱼，妙夺造化”，“至于芽者、甲者、花者、实者……（能）曲尽真宰转钧之妙”。徐熙的花鸟画具有独特的形式语言和风格特征，他所描绘的花木以墨为骨，粗笔浓墨，略施杂彩，色不隐墨。苏东坡在《题徐熙杏花》诗中描述他的画“却因梅雨丹青暗，洗出徐熙落墨花”，因此后人称他的这种表现形式为“落墨花”。他以墨为骨，用清醇淡雅的形式语言表现动植物，作品中洋溢着一种空灵、朴素、自然的意趣，后人将他的这些风格特征概括成“野逸”画风。与徐熙“野逸”画风相对立的是黄筌的“富贵”画风。虽然在五代、两宋时期花鸟画坛是以“富贵”画风占统治地位，但也有不少帝王喜爱徐熙的绘画，南唐后主李煜便“重爱其迹”，收藏了大量的徐熙作品。南唐灭亡后，徐熙的这些作品都流传到了宋朝，宋太宗赵炅更是爱不释手，大加赞叹：“花果之妙，吾独知有熙矣，其余不足观也”。宋太宗还将徐熙的画“遍示画臣，俾为标准”。

黄筌，字要叔，四川成都人。约生于唐昭宗天复三年（公元903年），卒于宋太宗乾德三年（公元965年）。黄筌是一位早熟的画家，13岁时就和孔嵩一起跟随刁光胤学习花鸟画，他在名师的教导下画技突飞猛进。黄筌17岁时和老师刁光胤一起进入王衍的宫廷，从此成为一位专职的宫廷画家，蜀亡后随其主孟昶入宋。他一生的艺术活动从未离开过宫廷，在皇家画院中服务近50年。黄筌是一位一专多能的画家，他博学多才，集思广益，从刁光胤那里学习“竹石花雀”，从孙龙那里学习“龙水松石墨竹”，又从李升处学习“山水竹树”，所学“皆曲尽其妙”。黄筌能“兼有众体之妙，故前无古人，后无来者”，“凡山花野草，幽禽异兽，溪岸江岛，钓艇古槎，莫不精妙”。黄筌有极强的写生造型能力和表现能

力，据《益州名画录》载：淮南与蜀国通聘，送来几只仙鹤，蜀主命黄筌在偏殿上将其描画出来，仙鹤在黄筌的笔下一个个栩栩如生，“惊露者、啄苔者、理毛者、整羽者、唼天者、翘足者，精彩态体，更愈生动，往往生鹤立于画侧”。广政癸丑年（公元953年），孟昶命黄筌在新建的八卦殿四壁画“四时花竹兔雉鸟雀”，据说这年冬天，五方使者在此殿进献白鹰给蜀主，白鹰见墙壁上的鸟雀误认为是猎物，几次三番振翅欲扑。黄筌的造型能力和表现能力毋庸置疑，从他为儿子所作的课稿《写生珍禽图》上我们可以领略到飞鸣饮啄、栩栩如生的鸟雀形象（图1）。

徐熙和黄筌虽然处于基本相同的时代，但由于审美情趣和生活环境的不同，在形式风格和表现手法上也就存在很大的差异。徐熙虽身为江南名族，也得到过帝王的赏识，但从未出入宫廷，一生过着闲云野鹤般的布衣生活，整日陶醉于汀花野草、蔬果虫鱼等日常题材。题材的朴素性决定了技巧的单纯化，在表现形式上，他继承了秦汉以线为主的传统，在此基础上大力发展了墨的功用，以墨为骨。他画花时“必先以墨定其枝叶蕊萼等，而后傅之以色”。他特别注意笔（线）和色的关系，必定以“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映”。他自己在《翠微堂记》中说得很清楚：“落墨之际，未尝以傅色晕淡细碎为功”。徐熙不追求色彩的“晕淡细碎”，

特别强调线条自身的表现力，色彩只是为了丰富笔墨的表现力。虽然我们今天无法看到他那“落墨为格”的真实面貌，但从“年深粉剥见墨踪，描写功夫始惊俗”的诗句中也可领略到他用笔使墨之一二。

徐熙和黄筌画风不同之处不仅表现在形式语言、风格特征上，还表现在所使用的工具材料上。徐熙为了更好地把握线条的轻重缓急，表现出线条在运行过程中的各种笔迹墨韵变化，他舍弃了当时普遍采用的绘画载体——绢，而选用鲜有人重视的纸。中国的宣纸在唐朝时就已成熟，但由于当时的绘画形式还主要是运用精勾细染的形式，在具有极强渗透性和润化力的生宣纸上无法进行精勾细染，因此极少有人用它作为绘画的载体，当时的宣纸还主要用于书法创作上。徐熙非常熟悉宣纸的性能，并掌握了在其表面绘画的技巧。他的作品主要使用宣纸，即使运用画绢，也只是选择粗绢。工具材料的改变，直接导致表现形式的变化。宣纸和粗绢的表面生涩，不如细绢光滑，能留下线条运行的各种变化轨迹，也较易发挥毛笔的可塑性，增强线条的表现力。宣纸和粗绢又较细绢吃墨，能呈现出墨色的各种浓淡变化，因此，宣纸和粗绢的使用更加增强了“落墨为格”的表现力。

黄筌自17岁起进入皇家画院后，一生都出入于宫廷，这在很大程度上直接影响和左右了他的审美情趣和

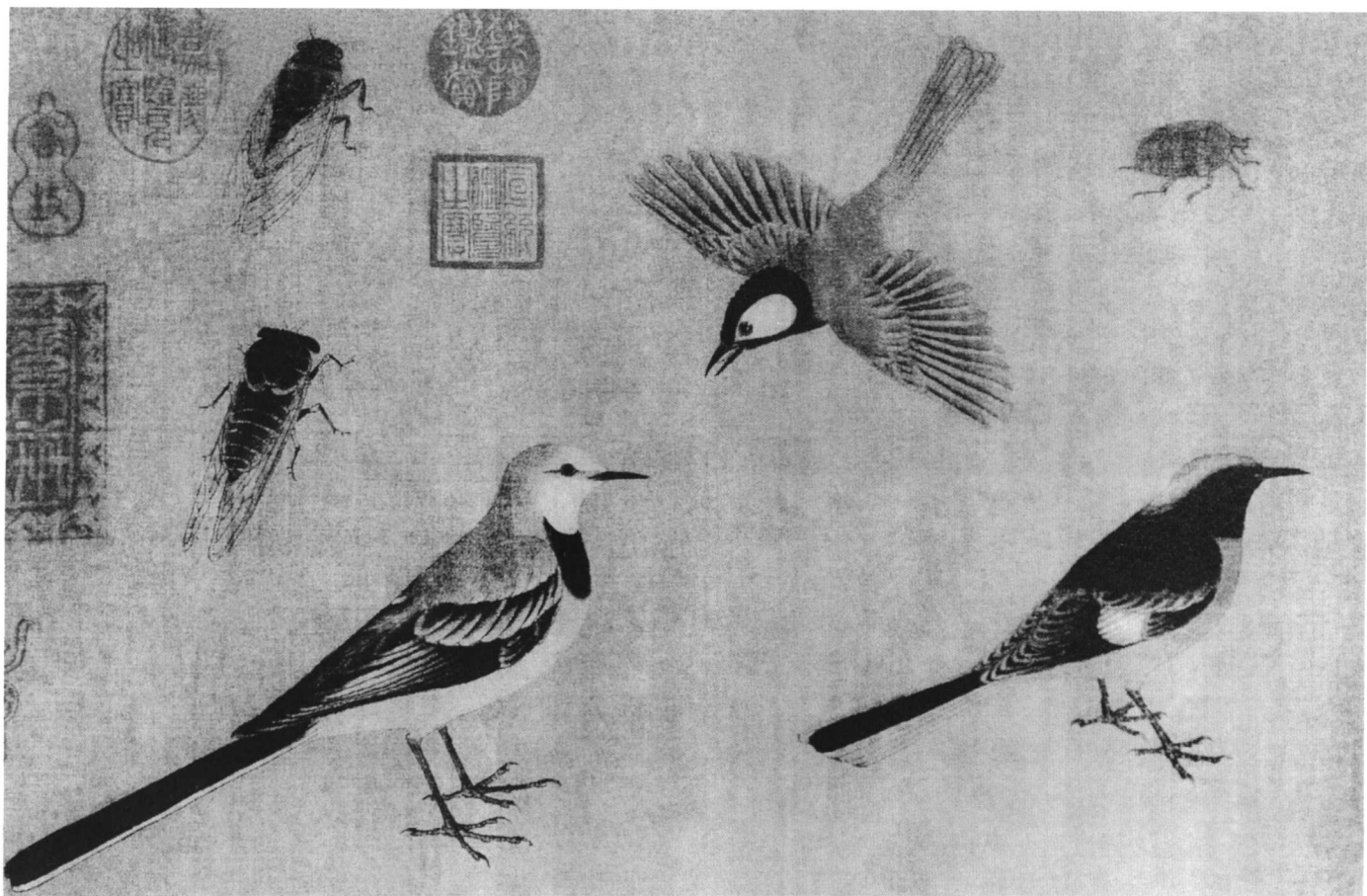


图1 写生珍禽图卷（局部） 黄筌（五代）

表现形式。在宫廷中，黄筌所接触的无非是珍禽异兽、奇花珍草、牡丹芍药等题材，在表现形式上为了适应题材的需要和满足皇帝的审美需求，采用了一种轻勾精染，重色轻墨的形式，形成了一种“富贵”的风格。黄筌这种重色轻墨的表现形式实际上是在唐朝尉迟乙僧“凹凸花”的基础上演变而来。“凹凸花”的最重要特征之一就是重视表现光和色，忽视线条的作用。中晚唐时期的边鸾直接从这种西域画法中吸取营养，创造出一种“下笔轻利，用色鲜明”，色墨相融，浑若天成的新方法。这种方法削弱了“光”的作用，以由浓到淡的分层染代替了由明到暗的凹凸染。这是一种平光下的前后关系，只表现物体自身的浓淡变化，不表现物体的光感。黄筌的赋彩方法直接影响了五代时期的花鸟画家滕昌右，他也同样“笔迹轻利，傅彩鲜泽”。黄筌师从滕昌右学习花竹，在表现形式和技巧上继承了乃师的风格，并逐渐削弱了线条的功用，发展成一种“用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成”的画法。这种画法的最主要特点就是唯色是取，线退位成了可有可无的形式。黄筌的绘画在表现手法上主要有两种基本形式：一种就是那种“用笔极新细”的方法，这种方法并未完全舍弃线条，只是线条成了界定形象的一种工具，而不是塑造形象的手段。黄筌的这种方法一般使用在描画鱼虫鸟雀上，如《写生珍禽图》上的鸟雀就是用非常精细的线条勾勒形象，色和墨几乎融为一体，线条不像徐熙那样独立存在，而是成了色彩的一部分。另一种就是“真似粉堆而不作线圈”的方法。这种表现形式主要是用以描画花果等色彩艳丽的植物，他“凡花果多不落墨，惟用五色布成”。这种“惟以五色布成”、只重色彩的画法开创了“没骨（线）画”的先河。除了上述两种主要表现形式外，他并不排斥笔墨，偶尔也尝试使用笔墨，但是，这种方法只是他的即兴之作，而那种轻线重色、弃线唯色的傅彩制形画法才是他的代表风格。

黄筌的这种色彩鲜明，雅丽富贵的画风得到了皇室权贵豪门士大夫的赏识，他们往往以此为标准品评绘画之优劣。在这样的艺术氛围中，许多画家为了生存，不得不重色舍墨，尽力仿效这一风格。据《宣和画谱》载，黄筌也曾绘制过《没骨花枝图》，由此可见，徐崇嗣的“没骨法”是在黄筌的“真似粉堆而不作圈线”的基础上发展起来的一种“皆无笔墨”的方法。值得注意的是，徐崇嗣的“没骨法”并不是我们现在所想像的一种以色彩的浓淡直接用笔在画面上点踩出浓淡的画法，它其实还是以色彩的浓淡分层染成，是一种“以五色染就，不见笔迹”的画法。这种“没骨法”与传统勾染法的不同之处就是它不用或用极淡的线条勾勒形体，然后用色彩直接铺染，润染完成后画面上基本不留线条（骨）的痕迹。

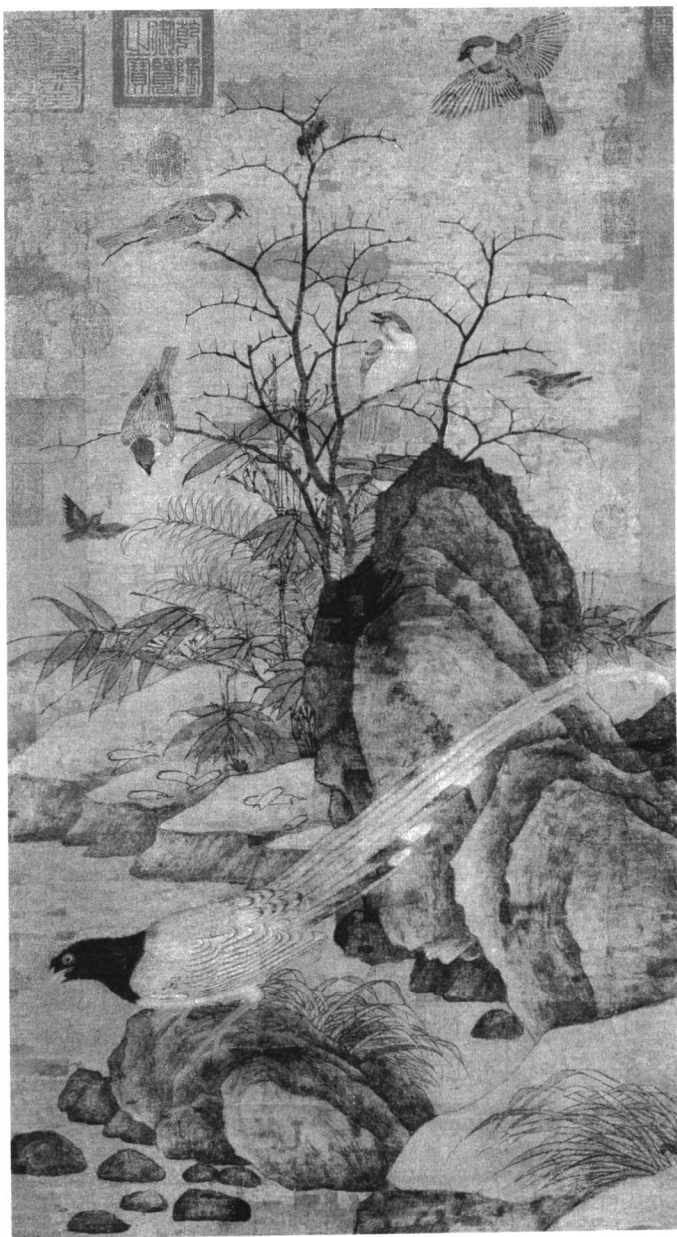


图2 山鹧棘雀图 黄居（五代）

五、缜密精绝的两宋小品

北宋建国后，承继西蜀、南唐旧制，在宫中设立了制度严明、管理有度的“翰林图画院”，网罗天下人才。当时先后灭亡的后蜀和南唐画院画家跟随其主进入京师汴梁，后蜀画院画家黄筌父子、高文进父子、高怀宝父子和南唐及后周山水画家赵干、关仝、郭忠恕、周文矩、董羽、董源和徐崇嗣等先后进入画院。“翰林图画院”同时也吸引了大批中原画家，他们纷纷涌入画院，这样北宋画院在创立之初就具备了雄厚的创作力量。

宋徽宗赵佶不仅酷爱绘画，自己也参与其中亲自实践，并创作出许多优秀的作品。在画院的体制和建设上，他实施了许多新举措：崇宁三年（公元1104年），国子监太学创立“画学”一科，“教育众工，如进士科下题

取士，复立博士，考其艺能”。这在封建教育体系中正式增加了绘画教育的内容，直接为画院培养人才。大观四年（公元1110年），“画学”科并入画院，使得画院的人事制度发生了很大的改变，采用考试的办法选用人才，从此画院和封建科举制度紧密相连。

宋代皇室贵族对绘画的热爱、社会对绘画的需求、大批画家的投入，使得两宋工笔花鸟画进入到了一个辉煌发展的时期。宋《宣和画谱》将当时各种绘画共分为10门，其中花鸟、蔬果、龙鱼、墨竹、禽兽就占去了5门（按照现在的分类法，上述5门都属于“花鸟画”范畴）。由此可见花鸟画在宋代的日常生活中的重要性。宋代花鸟画不仅题材广泛，从事花鸟画创作的画家也众多，创作作品丰富，仅据《宣和画谱》所载，当时宫廷所收藏北宋30位画家的花鸟画作品就达2000

件以上。宋初，黄筌父子、徐崇嗣和大批五代时期的花鸟画家一起进入画院，这使得画院从一开始就建立在一个较高的起点上。但是，宋代的这个起点却是以黄家父子为代表的重色轻线的“富贵”风格为代价。虽然黄筌在进入北宋后不久就逝世了，但他的儿子黄居寀却一直任画院中服务，并受到太祖、太宗的赏识（图2）。由于黄氏父子在画院中的地位，终使“图画院为一时之标准，较艺者视黄氏体制为优劣去取”。据《图画见闻志》记载，宋初学黄派的花鸟画家就有6人，而无人学徐熙，可见黄筌对北宋花鸟画的影响。

宋初以黄氏父子为代表的“富贵”画风虽然得到了当时主流社会的欣赏，并成为品评优劣的圭臬。但是，随着宋代市民阶层的逐渐兴起，绘画艺术开始慢慢地由皇室走向民间。绘画环境的改变，其形式风格和表现技巧也随之发生了变化，花鸟画“自崔白、崔悫、吴元瑜既出，其格遂大变”，原本艳丽的“富贵”画风逐渐被“野逸”画风所取代，花鸟画与人的关系变得更加亲和。花鸟画的变格，主要变的是当时占统治地位的黄氏画格，其主体就是改变了“色”和“线”的关系。黄氏画格是在西域画风的影响下产生的，它主要表现在重色轻线上。崔白之变不仅在“作花鸟必先作线圈”上，而且在用笔上“劲利如铁丝”。北宋花鸟画的这种变格其实是在徐熙“落墨为格”的基础上发展而来的。线重新得到重视，成为塑形写神的重要表现形式和手段，这是一次民族风格的回归。首倡变格之风的除了崔白、崔悫兄弟和吴元瑜外，还有易元吉、艾宣等。

宋室南迁后，绘画的繁荣势头更是超过北宋，高宗自己工书擅画，在位36年间，他重建画院，网罗人才，致使临安画院之盛超出汴梁，尤其是花鸟画，盛况空前。据《图画见闻志》所辑录的北宋146位画家中，花鸟画家共有39人，占四分之一以上。而到了南宋，花鸟画得到了更快的发展，厉鹗《南宋院画录》所辑录的南宋画院九十多位画家中，专攻或兼擅花鸟者就在半数以上。由于政治环境的改变、地理位置的变迁、创作队伍的扩大和画家人员结构的变化，使得南宋花鸟画从形式风格到表现手法都发生了较大的变化（图3、图4）：在形式上，北宋那种波澜壮阔的全景式大开幅的画面被小巧精致的折枝小品所取代，尺页、扇面成了流行的表现形式；在风格上，由严谨缜密发展成娟秀雅致；在题材上，表现范围逐渐缩小，主要以日常生活中常见的蔬果、鱼虫、蝉蝶、虫雀、家畜为表现对象，趋于小型化和精致化；在表现手法上，技巧成熟精致，工整秀丽，没骨与双勾并存，水墨和重彩兼施，工整和简约共行，形成了南宋特有的形式特征，呈现出百花齐放的局面。在南宋大批花鸟画家家中，卓有建树者比比皆是，如李迪、林椿、李安忠、法常、吴炳、宋纯、毛松等。

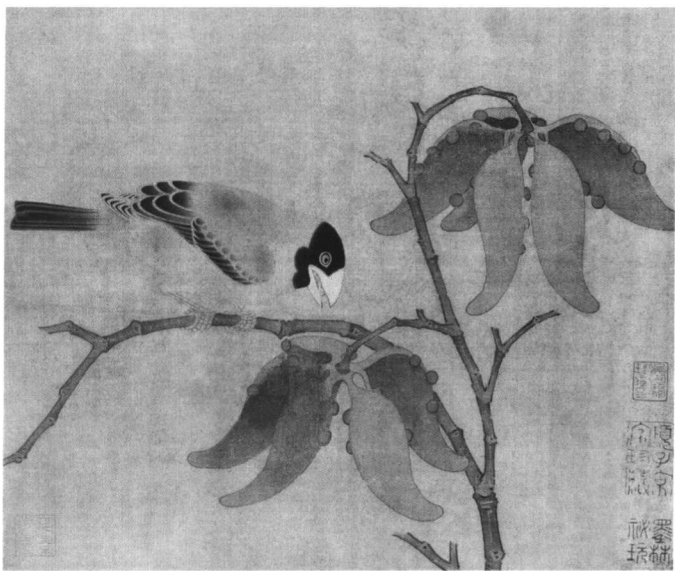


图3 腊嘴桐子图 佚名（宋）

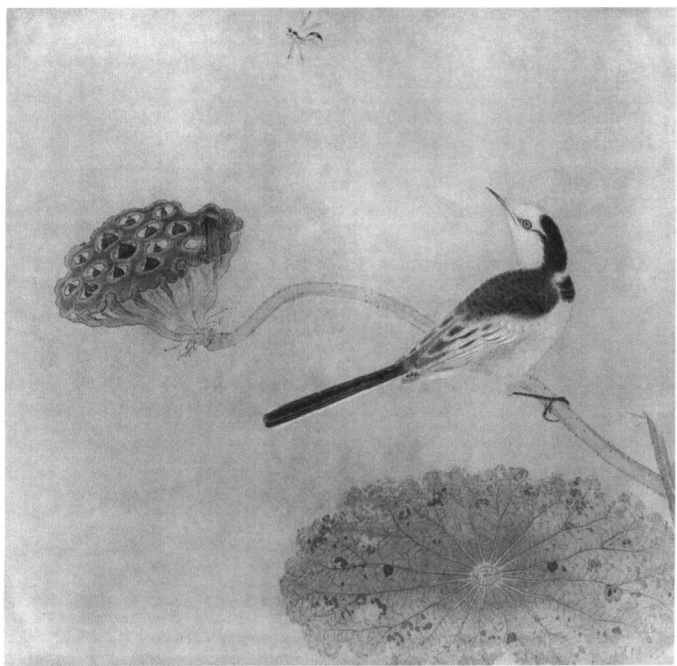


图4 疏荷沙鸟图 佚名（宋）



图5 幽篁戴胜图卷 赵孟頫（元）

宋代以后，绘画创作的人文环境发生了很大变化，画家的职业化倾向有所改变，绘画成了文人墨客在酒后茶余进行抒情写意的手段。“文人画”的兴起将传统绘画所建立起来的思维模式和形式语言格局打破，使得绘画无论在理论上还是在形式上都处于一个转型期和建构期，花鸟画在这样的情况下不得不为了适应形势而有所变化。

六、以墨当色的元代风格

元代废除了五代、两宋所建立的画院制度，使得许多文人和画家失去了入仕的途径，大批文人、画家只得隐逸山林，这样，画家队伍的性质就发生了很大的变化。文人画家不以绘画为职业，只将它作为抒发情怀的手段，因此无论在审美原则还是在形式手法上都与宋以前发生了很大的变化。在审美原则上，文人画家追求情感意蕴的表达，讲究取意，不尚模仿，直追“古意”，力倡返璞归真。他们打着“复古”的旗帜，努力在汉唐绘画中寻求简约古朴的气息，开创一种迥异于宋代院体画的新画风。元代文人画家的这种艺术观对工笔花鸟画产生了巨大的冲击，宋代那种谨细入微、精工雅丽的院体

画风遭到毁灭性的打击，甚至于连工笔花鸟画这一形式也遭到冷落，而另一种浮动着水韵墨香的新形式——写意花鸟画随之蓬勃发展起来。

元代兴起的写意花鸟画无论在题材上、形式上还是工具材料上都与宋以前的工笔花鸟画有很大的差别：在表现题材上，文人士大夫为了追求“以素静为贵”的境界，表达清逸幽静的理想和标示高洁傲骨的品格，大多喜写梅、兰、竹、菊，并誉其为“四君子”。如元初影响最大的画家赵孟頫，不仅诗、书、画、印冠绝于当代，人物、山水无所不能，竹石、花鸟更是样样精通（图5）。他常写竹石以自娱，将书法笔意入画，讲究笔墨的表现力，强调了绘画的书法性，他曾在《秀石疏竹图》上题道：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通，若也有人能会此，须知书画本来同”。赵孟頫一家中有多人钟情于绘画，他的妻子管道昇亦善画，尤以写竹留名青史。元代以画“四君子”著名者还有高克恭、吴镇、柯九思、顾安、郑思肖、王冕等。

在表现形式上，元代花鸟画也随着文人士大夫的那种不求闻达、不假雕饰和崇尚自然的美学思想而发生变化，因此墨的价值被重新认定。他们逐渐地认识到“墨即是色”的道理，色在花鸟画中渐渐地清淡，水、墨、

笔的成分慢慢增强,一种纯粹以墨色的浓淡变化和用笔的轻重缓急表现丰富多彩的花卉形式产生了。墨竹、墨花、墨禽等形式开始流行,形成了元代特有的不以工整雅丽为尚,而以清新淡雅为主的时代特征。不用色彩,纯粹用水墨描花画鸟,虽然不是元人的首创,宋时的赵佶就已尝试过。但在元代,笔勾墨染却成了一种主要表现形式,并产生了一大批专尚水墨花鸟的画家,如坚白子、盛昌年、杨维桢、毛伦等。而王渊更是这一形式的

典型代表。王渊博采众长,花鸟虽然继承了黄筌工整缜密、富丽秀美的特点,早期也不免受其影响,但他不为成法所拘,学黄而不似黄,在其后期作品中,几乎见不到前人的身影,形成了清新雅淡的独特风格(图6)。

元代花鸟画这种以墨当色的表现形式,一方面是因为受到文人画讲究笔墨、崇尚清新雅淡的影响,另一方面是因为工具材料的改变而促使了表现形式的变化。宋代以前花鸟画的载体主要是熟绢,熟绢所特有的经纬纹



图6 桃竹锦鸡图轴 王渊(元)



图7 墨葡萄图轴 徐渭(明)