

中國歷代 花鳥畫選

袁烈州 編著



中國歷代花鳥畫選

袁烈州 編著

河南美術出版社

封面题字 孙其峰
封面设计 袁烈州
责任编辑 陈应麟

中国历代花鸟画选 袁烈州编著

河南美术出版社出版 河南第二印刷厂印刷 河南省新华书店发行
1986年10月第一版 1986年10月第一次印刷 印数：1—3000册

书号：8386·450 定价：6.10元

中国花鸟画发展史简介

(一)

中国花鸟画独立成科，与山水画、人物画鼎足而立，以其描绘对象的丰富性、生动性、艺术风格的多样性，于世界画坛独树一帜。

从考古发掘来看，早在新石器时代，在一些彩陶、骨器、象牙片上已发现有花鸟纹饰，诸如画有鱼、鸟、鹿等动植物图案。这说明人类在劳动改造自然的过程中，也改造了自己，而逐渐把自然花鸟作为审美对象给予艺术表现。

在《宣和画谱》的《花鸟叙论》里写道：“（花鸟）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”，可以看到随着人类文明的发展，花鸟图案或作为一种“祥瑞”的标志，出现在图腾、族徽、冠冕车服上，或作为实用美术，装饰于漆器、青铜器等各种器皿上，其艺术表现手法，既有工细的富有装饰情趣的花鸟图案，也有较粗放的近于写实的花鸟写生。

到了魏晋南北朝，花鸟画已逐渐脱离配景地位而趋独立，作品不免古拙，带有较多的装饰趣味。据画史记载已有顾恺之画的《凫雁水鸟图》、《水雁图》，史道硕画《鹅图》，还有以画蝉、雀擅名的丁光，以画苍鹰、斗雀闻名的高孝珩、刘杀鬼等。

如果说花鸟画在魏晋南北朝还处于萌芽状态的话，到唐朝就成熟多了。所画“初花晚叶，变态多端，异兽奇禽，千形万状”，犹能“妙得其真”，而且出现了一批花鸟画家。据《历代名画记》、《唐朝名画录》等著述统计，画花木禽兽者，有八十多人，专攻花鸟者近二十人。可见其已具相当规模。他们或以画蝇蝶蜂蝉擅长，或以画龙马虎豹著称，其风格也是多种多样，既有艳丽、典雅的工笔重彩画，也有“或用墨色，如兼五采”的水墨画，不仅画有富丽、高贵的凤、鹤之类，也有边鸾的“山花园蔬，无不编写”，追求田园趣味。这时在审美要求上，虽多以“酷似”、“尽其形态”、“妙得其真”为标准，要求通过对物象维妙维肖的描绘，达到“移生动质，变态不穷”，表现出物象的生命，特质，及其运动变化；但也出现了借物兴端的端倪，即在真实地表现物象形态的同时，还表现出作者一定的主观意趣和情思，正如杜甫在观看薛稷所画之鹤后赋诗道：“薛公十一鹤，皆写青田真，画色久欲尽，苍然犹出尘。低昂各有意，磊落如长人……”（杜甫《通泉县署屋后薛少保画鹤》）所画之鹤或引颈，或低垂，使观者见之犹如仪态磊落的长者，给人以超然出尘之感。这种借物兴，正如《宣和画谱》所阐述的：“绘画之妙，多寓兴于此……”

展张图绘以兴起人之意者，率能夺造化而移精神遐想，若登临览物之有得也”，通过对一花一木的描绘，使观者产生一定的“精神遐想”，唤起人们对社会生活，一定的理想，道德情操的重新体验。其时作者虽还处于自觉的状态中，但这一不自觉到自觉的过程，正是中国花鸟画由不成熟趋向成熟的标志，是其能以自己独特的面貌站立于世界艺坛的重要原因。

其有代表性的画家有：

薛 稷 （651——713年）

字嗣通，河东汾阴人，景龙末年为谏议大夫昭文馆学士，先天元年，官至银青光禄大夫太子少保，封晋国公。他的外祖父是魏征，家富书画，多虞世南，褚遂良手迹，他“锐意模学，穷年忘倦”，多有得益，他善画花鸟、人物杂画，尤以画鹤著称，所谓“言鹤必称稷”。《历代名画记》里记载有“屏风六扇鹤样，自稷始也”，其所言之“样”，即画样、范本，如同吴道子创“吴家样”，周昉创“周家样”，为一代之楷模。可见他在画鹤上颇有造就。

曹 霸 （694年——？）

谯郡（今安徽亳县）人，官至左武卫大将军，因人称“曹将军”。他善画人物、鞍马，尤以画马最享盛名，以至当时贵戚权门能得其军迹，“始觉屏障生光辉”。开元中，常被召至南薰殿作画，所画御马“玉花骢”，犹如“斯须九重真龙出，一洗万古凡马空”，使众画工画的马黯然失色。但他后来却被贬为庶人，“飘泊干戈际，屡貌寻常行路人，途穷反遭俗眼白，世上未有如公贫”（杜甫《丹青引赠曹将军霸》）最后穷困而死。他画马“笔墨沉著、神采生动”，对后世颇有影响，韩干便是他的入室弟子。

韩 干 （生卒年不详）

为大梁（今河南开封）人，一作京兆蓝田（今陕西西安）人，相传他少年时曾为酒肆佣工，后得王维资助学艺，可见他出身贫苦。“初师曹霸，后自独擅”，为唐明皇召入宫中作供奉。

他擅长肖像、人物、鬼神、花竹，尤工画马，为一代杰出的画马专家。他画马能得“骨肉停匀法”，其作多为壮健彪悍的肥马。正如杜甫在赠曹霸的《丹青引》诗中所说：“弟子韩干早入室，亦能画马穷殊相，干惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧”，夸奖韩干画马能穷马之形相，岂能把名马画成瘦骨伶仃“凋丧”之相，而都为膘肥壮健的骏马。

他画马极为严肃认真，尤重写实。《广川画跋》里说：“世传韩干凡作马必考时、日、方位，然后定形、骨、毛色”。

他师学到人，更重视造化。当其供奉内廷时，唐明皇曾命其从师画马名家陈闳，但他所画之马却与陈闳不同，唐明皇问他为什么，他说：“臣自有师，陛下内厩之马皆臣师也”。他不刻板地学习别人，而更重对现实生活的观察与体会，终于妙夺造化，自成一家。

韩 滉 (723——787年)

字太冲，长安人，官至唐朝（德宗）宰相，封晋国公。他公余之暇，酷爱丹青。在任地方官时，因颇多接触农村生活，便其取材由宫廷、豪门生活，扩大至农村，所画多为农村风俗画，尤工牛、羊。赵孟頫称其《五牛图》为神气磊落，稀世名笔。

戴 嵩 (生卒年不详)

他与韩干同时而稍晚，以画牛出名，有“韩马戴牛”之称。他师学韩滉，却有“出蓝”之誉。《宣和画谱》说他：“师滉画皆不及，独于牛能穷其野性，乃过滉远甚，至于田家川原皆臻其妙”。《唐朝名画录》里又评述他：“画山泽水牛之状，穷其野性筋骨之妙”。他画牛与韩滉不同，不仅注意描绘牛的各种生活习性和神情体态，尤其能把牛放在山野里，表现它那奔驰狂跳，互相抵触相斗的野性。正如《式古堂书画汇考》里所著录的斗牛图：“两牛抵触，二童子抛掷戏具，避匿树窠，震撼之声，惶惧之色，奕奕绢素间”。表现得极为生动。

刁光胤 (生卒年不详)

长安人，擅画湖石、花竹、猫兔、鸟雀之类。天复（901—904年）初入蜀，使蜀中他人所作花鸟画顿时减价。黄筌、孔嵩皆前来拜他为师。他居蜀中三十余年，笔无暂暇，年逾八十。蜀中僧寺多其壁画。

(二)

唐末五代，中原绘画虽因战乱发展迟缓，但西蜀、南唐却因地偏一隅，受战争影响较少，绘画仍得以迅速发展，在花鸟画方面还出现了“徐、黄异体”：一为水墨淡彩派，一为浓丽精工的双勾体，正如《图画见闻志》里所说：“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，”黄筌由于长期生活于宫庭，耳濡目染的都是宫庭园囿中的“珍禽瑞鸟，奇花怪石”，从而表现了宫庭贵族的审美要求，

而徐熙却是“江南布衣”，喜的是“汀花野竹，小鸟渊鱼”，表现的是在野文人的所谓：“志节高迈”的情趣，由于两者生活环境的不同，志向、情思各异，而形成了各自不同的艺术风格，这在中国花鸟画史上还是第一次表现出如此明显的艺术分野。它表明了花鸟画在表现主观情思和意趣上的重大发展，从而在我国花鸟画发展上形成了两大体系，以后无不沿此而发展。

北宋建国后，设置“翰林图画院”，罗致了四散各地的画家。至徽宗即位，规模更是空前，尤其是花鸟画和山水画，在五代的基础上得到了较大发展。《图画见闻志》里写道：“或问近代至艺与古人何如？答曰：近方古多不及，而过亦有之。若论佛道人物、士女牛马则近不及古，若论山水竹石、花木禽鱼则古不及近。”在《宣和图谱》分列的十门科目中，不仅有花木、鸟兽，而且还分列龙鱼、墨竹、蔬果。所画品种，诸如桃花、月季、梅花、山茶等等竟达二百多种，可见其题材扩大了，而且更加专门化了。

宋初花鸟画，院内以“黄氏体制为优劣去取”的标准，院外有徐崇嗣继承祖法，创“没骨图”影响颇大。由于北宋画家重“外师造化”，他们种在凿池，蓄养水禽，甚至深入山林，去观察，体验自然界生物种种之变幻，致使院内外出现多种创新，黄氏派以崔白、吴元瑜出院体画风为之一变，徐氏派以赵昌、易元吉成赞最为卓著。

由于徽宗以古诗句命题考试取士，一些文人画家又大力提倡“诗中有画，画中有诗”，这对诗画的结合，加强绘画对主观情感的表现，起了很大的作用。诸如通过对荷花、对白鹅的描绘，或表现一种出淤泥而不染，或表现一种洁身自爱的情感，又如苏东坡在欣赏王主簿所画的折枝花卉后发出“瘦竹如幽人，幽花如处士”的感想等等。如果说唐代对于借物寓兴还处在不自觉状态的话，至此已完全自觉，而成为画家普遍追求的目标。

与工整艳丽的院画相对，院外还兴起了一种文人画，它的兴起，既有其深刻的社会原因，也有其艺术发展之必然。由借物寓兴，明确追求主观情感的表现，进而要求强化这种表现，所谓“诗不能尽，溢而为书，变而为画”，一般的“借物寓兴”已不足以表达，而要求有一种新的艺术形式来适应，于是水墨写意画应运而生。它经过唐代殷仲客的“或用水墨，如兼五彩”，五代徐熙的“落墨为格”等等众多画家几百年的艺术实践和探索，到宋代已较为成熟了。“淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似，而独得于象外”，他们反对拘于“形似”，提倡“得于象外”的神似。米芾在评苏轼《枯木图》时说到：“子瞻作枯木，枝干蟠屈无端倪，石皴皴，亦怪怪奇奇，如其胸中蟠郁也”。他们从情造景，因意为象，创造“不似似之”的“胸中花木”，因而更富有主观感情色彩。

如同山水画，它的作用是“畅神”，是使人“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡”-不是作为地理图而存在；同样花鸟画也是以“率能夺造化而移精神遐想，若登临览物之有得也”，而不是作为动植物标本。所以中国花鸟画在其独立成科后，一直很注重对主观情意的表现，或借物寓兴，或水墨写意，这正是中国花鸟画的优秀传统。

南宋的花鸟画仍不减于北宋,它摆脱了北宋过分严格的写实手法,画法变得更为灵活、多变,或双勾、没骨,或点染、重彩,或工写结合,或放笔写意,在表现树枝的穿插、空间处理,以及言简意赅的艺术语言上,都比过去前进了一步。

其有代表性的画家有:

黄筌 (903——968年)

字要叔,四川成都人,他从小酷爱绘画,十七岁就在前蜀画院当待诏,后官至“内供奉朝议大夫”,“检校少府少监”等职,其时儿子居实、居宝,兄弟黄惟亮都在画院任“翰林待诏”,因而在当时可谓黄家画风左右了画院。

黄筌是位多才多艺的画家,山水、人物、花鸟无所不能,而尤以花鸟画著称于世。他初学习光胤,进而取各家之长,人物,龙水师孙位,山水师李昇、画鹤则学薛稷,花卉蝉蝶学滕昌祐,“资诸家之善,兼而有之,无不臻妙。”(《图绘宝鉴》)

他的花鸟画,大多是色彩浓丽,笔致工整细腻,先钩以淡墨,然后用重彩渲染,为“双钩填彩”法,画风富丽工巧。沈括《梦溪笔谈》里说他:“妙在傅色,用笔极精细,几乎不见墨迹,但以五彩布成,谓之写生”。除此之外,他也有“画古木,信笔涂抹”画竹,如斩钉截铁的另一种风格。

他的绘画,极重观察,总是力求深刻地表现出对象内在的生命力,故能“画成之后,尤过于生”,所画“六鹤展”“往往生鹤立于画侧”。他是我国历史上杰出的现实主义画家,对后世影响很大。

徐熙 (生卒年不详)

为五代南唐的著名画家。江宁(南京)人。出身于“江南名族”,一生未曾为官,他不在画院,人称“江南处士”但在李璟、李煜两朝享有盛誉。

他擅长花鸟画,多作大自然中的汀花小鸟、虫鱼蔬果。正如郭若虚所说:“多状江湖所有……翎毛形骨轻秀,而水天一色”。所写枝叶花蕊,“落墨为格,杂彩副之,迹与色不相隐映”,即所谓“落墨花”,是一种清新洒脱的风格。除此之外,他也曾为宫庭画过带装饰性的花鸟画,被称为“铺殿花”。

徐熙在自撰的《翠微堂记》里写道:“落墨之际,未尝以傅色晕淡细碎为功”,他作画注重对物象整体精神,气氛的把握,从而达到“妙造自然”的境界。董卣在《广川画跋》里说:“徐熙作花,则与常工异地。……若叶有向背,花有低昂,细缊相成,发为余润,而花光艳逸,晔晔灼灼,使人目识眩耀。”他能选取花姿优美的形象,画的有气氛,有感情,富有韵致,从而达到“细缊相成”“晔晔灼灼”的艺术效果。

徐熙的画对后世影响很大。元代的汤屋说:“徐、黄二家为古今规式”,可见他俩的画

风，不仅在五代，宋初形成了花鸟画两大流派，而且影响到以后花鸟画的发展。

李颇 （生卒年不详）

一作波，生活于五代南唐，为南昌人，善画竹。《宣和画谱》里称戴其“不习他技，独有得于竹”所谓“不求小巧，而多于情，任率落笔，便有生意”。

黄居寀 （933—？）

字伯鸾，黄筌季子。初为后蜀画院“翰林待诏”，后于九六五年随父到开封，为宋朝画院“待诏”。他工画花竹翎毛，能传家学，如果说黄筌还偶尔画些水墨画，到了他那里，因朝夕染于富贵，所画更是“勾勒填彩，旨趣浓艳”，其影响之大，正如《宣和画谱》所述：“筌、居寀画法，自祖宗以来，图画院一时之标准，较艺者视黄氏体制为优劣去取。”黄氏画法左右了整个北宋前期的画院。

赵昌 （？——约1016年）

字昌之，四川广汉人。擅折枝花果及草虫。《宣和画谱》里称其“善画花果，作折枝极有生意，名重一时，傅色尤造其妙”。他初师滕昌祐，后过其艺。相传他早年学画，每天清晨，趁朝露未干，于花圃中一边调色一边作画，故有“写生赵昌”之称。

易元吉 （1001——1065年）

字庆之，长沙人。他初工花鸟，于宋英宗时已颇有成就，及见赵昌画，大受启发道：“世未乏人，要须摆脱旧习，超轶古人所未到，则可以谓名家”。于是他深入万守山百余里，“寓宿山家，动经累月”，以观獐鹿动止，默识于心。又于长沙居住，疏凿池沼，植以丛花疏篁，驯养水禽、山兽，常伏于窗口以观其动静游息，从而使其绘画达到“古人所未到”的成就，而“写动植之状，无出其右者，尤喜画獐猿，评者谓徐熙已后，一人而已”。（《图绘宝笈》）

崔白 （约1005——1074年前后）

字子西，濠梁（江西）人。《图画见闻志》里载其“工画花竹羽毛，体制清澹，作用疏通，虽以败荷鳧雁得名，然于佛道鬼神，山林人兽，无不精绝”。他为人疏放，喜画富于野情野趣的败荷鳧雁，花鸟形象生动自然，而无雕凿痕迹。在《宣和画谱》里又写道“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”。崔白及弟子吴元瑜以体制清澹的画格，打破了当时富丽和平的传统院体。对宋代花鸟画的变革起了很大的作用。

文 同 (1018——1079年)

字与可，号石室先生，笑笑先生，又称锦江道人。他是梓州永泰(在今四川境内)人，出身于祖父之代“儒服不化”的士族家庭。他自幼才学过人，三十二岁登进士第，曾先后任“军事判官”、洋州太守等职，能关心民间疾苦，做了一些好事，诸如惩处坏人，兴办府学等。由于宋仁宗时，新党与旧党斗争激烈，他在仕途生涯中也颇有些周折，为“明哲保身”，采取退避的态度。他于公余之暇，寻求田园亭林之乐，尤好写墨竹。元丰元年十月，他奉命去湖州任太守，途中于元丰二年正月病死在陈州宾馆。他虽未就任，却使他的墨竹传派，因此在美术史上获得“湖州竹派”之称。

墨竹虽非始自文同，在他之前，传说有五代李夫人月夜独坐，于窗纸上摹写，后作墨竹，继之有李颇、李煜等，但至文同，却有别开生面。所谓“以深墨为面，淡墨为背、自与可始”(米芾《画史》)他充分发挥了“墨”的作用，在以淡墨挥扫代替“丹青朱黄铅粉为工”方面有自己独到的长处。《图画见闻志》里评他道：“文同……善画墨竹，富潇洒之姿，逼檀栾之秀，疑风可动，不筍而成者也”。《宣和画谱》里说他：“与可工于墨竹之画，非天资颖异，而胸中有渭川千亩，气压十万丈夫，何以至于此哉！”从这里我们可以看到文人画的特点，文同正是借写竹喻志，抒写情怀的。

文同对自己的墨竹创作有一段很精辟的艺术见解之说：“竹之初生，一寸之萌耳，而节叶具巧，自蜩螗地蚶，以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎？故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟熟，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，少纵则逝矣。”(苏轼：《文与可画筍篔簹谷偃竹记》)可见他画竹之前是细心观察，揣摩，“成竹在胸”(此成语正出于文同之手)，然后动笔，他反对看见什么画什么，斤斤于枝节。

苏 轼 (1036——1101年)

字子瞻，号东坡居士，眉州眉山(今四川眉山附近)人。他是北宋著名的大文学家、书法家、画家。他二十一岁中进士，官至翰林学士、兵部尚书等职，在政治上属于开明的守旧派，主张温和的改良。因卷入当时新旧党之争的漩涡，仕途上多坎坷不平，几经升降，屡遭贬谪，以至下狱。但他即使在最艰难的环境里仍能随缘自适，以“超然物外”的态度，保持乐观情绪，于诗文之余，常画些枯木竹石，借以抒写其胸中盘郁、激荡之情。历代对他的作品，颇有评述：如黄山谷《题子瞻枯木》道：“胸中原自有丘壑，故作老木蟠风霜”，孙承泽在《庚子消夏记》里写道：“东坡悬崖竹一枝倒垂，笔酣墨饱，飞舞跌宕，如其诗，如其文，”可见其艺术之一般特点。

他在艺术上的一些主张对文人画的发展影响很大。他强调神似，在《书鄢陵王之薄所画折枝二首》里写道：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人……，”他

认为看画只看形似，是幼稚的看法。“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策、毛皮、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺便倦。”（《画继》）主张画千里马就要画出马的神骏之气，而不能仅仅画些皮色、牝牡。他还提倡诗画的结合，在《书摩诘兰田烟雨图》中写道：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”一经他的提出，诗情画意成为人们追求的艺术目标，也成为人们评画的一条标准。

惠 崇 （生卒年不详）

建阳（福建建阳）人，一作淮南人，与赞宁、园悟辈齐名，时称“九僧”。他画鹅雁鹭鹭，尤工小景，善为寒江远渚，潇洒虚旷之象。苏轼、黄庭坚均有诗题其画。苏诗：“竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知，蒌蒿满地芦芽短，正是河豚欲上时。”便是。

赵 佶 （1082——1136年）

为宋神宗第十一子。初封端王，即位后，为宋徽宗。他幼好书画，登王位后，更是大力提倡书画艺术，广罗画家，扩充翰林图画院，收集天下书画，授意编辑了《宣和书画谱》、《宣和画谱》、《宣和睿览集》等，对中国绘画发展颇多贡献。但他在政治上却十分昏庸，北宋王朝就断送在他的手里，他本人也被金兵所虏，死于“五国城”（在今吉林省北部）。

他具有多方面的绘画才能，山水、人物、花鸟、竹石无所不能。长于写生，所画花鸟画尤具有真实生动的特点。他的画既有工整妍丽、雍容华贵的风格，也有运笔奇伟，继承徐熙落墨写生的画法。《画录广遗》里说：“徽庙用意兼有顾、陆、曹、荆关、李范之长，花竹翎毛，专徐熙黄筌之美，写江乡动植之物，无不臻妙”。因他作画喜用珍珠粉和生漆作颜料，流传至今仍鲜艳夺目，栩栩如生。

他对书法也颇有成就，初学黄庭坚，后自创遒劲秀逸的“瘦金体”，独树一帜。

杨无咎 （1097——1169年）

字补之，号逃禅老人，又号清夷长者。为清江（今江西）人，寓居南昌。他为人耿介，不慕荣利，不俯时好，“高宗时，以不直秦桧，累征不起”。他善画松石、水仙、墨梅，清淡闲野，为世一绝，本是“华光和尚入室弟子”，师学仲仁和尚，而又有新的发展。他经历了北宋、南宋两朝，曾画墨梅进献徽宗，徽宗称之“村梅”，未被重视。其后于画上就自署“奉敕村梅”，画也越益疏枝冷蕊，清气逼人，变过去水墨点瓣，为白描圈线法，所画枝干，一笔而成，笔势秀润，或干或涩，间以飞白，很好地表现了老干斑剥的质感。他的画既不同于工细的勾勒，又不同于以后的简笔放纵，而是清淡、宁静、宛丽，显示了北宋到南宋写意花卉过渡时的特点。

李 迪 (生卒年不详)

河阳人，南宋孝宗、光宗、宁宗三朝画院任职。他擅画花鸟、竹石、走兽，严谨而不板，把工笔与粗笔相结合，并渗以水墨，显得笔力劲健，气势豪壮，为当时花鸟画正在转变时的典型，颇有影响。

梁 楷 (生卒年不详)

其先为东平人，南渡后流寓钱塘，宁宗嘉泰间（1021——1202年）任画院待诏。他与一些和尚来往甚密，颇受禅宗影响。皇帝曾赐其金带，他不受，挂于院内而去。他性情豪放，不拘小节，“嗜酒自乐”，被号为“梁风（疯）子”。他善画人物，早年精密细致，后变为水墨减笔，飘逸放纵，自成一格。他的花鸟画也自有特色，既不同于徐、黄，也不同于徽宗院体，敢于大胆取舍，用笔简练，意境深邃。

李安忠 (生卒、籍贯不详)

居宣和画院，历官成忠郎。绍兴年间复职，赐金带。工画花鸟、走兽，尤善勾勒。

赵孟坚 (1199年——?)

宋宗室，字子固，号彝斋居士，浙江海盐县人，宝庆二年为进士，历官朝散大夫，严州太守，为人修雅博识，人比米南宫。他曾自制一舟，东西游适，吟弄书画，见者便知为赵子固书画船，他工诗，善书法，擅长画水墨白描，诸如水仙、梅兰、竹石等，其笔迹劲利，秀洁雅淡，风格清高似其人。著有《梅谱》传世。

赵子厚 (生卒年不详)

宋宗室，善画小山丛竹。

法 常 (? ——1280年)

本姓李，号牧溪，蜀人。南宋理宗、度宗时，在杭州西湖长庆寺为僧。《松斋梅谱》里载有，僧法常“喜画龙、虎、猿、鹤、禽鸟山水、树石人物，不曾设色，多用蔗查、草结，又随笔点墨，意思简当，不费妆缀。松竹梅兰，不具形似，荷鹭、芦雁、具有高致。一日语伤（贾）似道，广捕之，避罪于越之丘氏家。所作甚多，唯三反帐是其绝品，后世变事释，园寂于至元间”。从上可以看到，法常敢于触犯卖国殃民的贾似道，他是一位刚直、不畏权势的画僧。

他的画自成风格，敢于创新，所谓“随笔点墨，意思简当”，不具形似，而具“高致”，不施彩色，而得“天然运用之妙法，无刻画拘板之劳”，虽在当时曾被人指责为“粗恶无

古法”，但却赢得了后世对他的盛赞，对以后的墨禽、水墨写意花卉的发展有很大的影响。

马和之 （生卒年不详）

钱塘（今杭州）人，绍兴（1131——1162年）中登第。官至工部侍郎，善画山水、人物，时人目为“小吴生”，其用笔擅“兰叶描”，致飘逸，如行云流水，去习俗，留意高古。

马 麟 （生卒年不详）

马远子，宁宗朝（1194——1224年）画院祇候，山水、人物、花鸟能传其家学。

（三）

由北宋开其端的文人画，至元朝获得迅速发展。由于许多汉族文人士大夫在元朝统治下处于被压抑的社会地位，不少人不愿与元统治者合作，放弃仕途，啸傲山林，从事绘画创作，在野的士大夫画成为画坛主流。他们不再受官庭艺术趣味的束缚，一任自然，所以北宋文人画思想诸如：“不装巧趣，皆得天真”，追求“萧条淡泊”的情趣。“论画以形似，见与儿童邻”，“观士人画，如阅天下马，取其意气所到”等思想很容易为他们所接受。他们取法水墨写意，追求“以素净为贵”的艺术境界，提倡“逸笔草草，不求形似，聊写胸中逸气耳”。其时，艳丽的工笔花鸟虽未曾中断，还有一些人在画，但总的发展趋势，却不能不让位于清淡的水墨画，尤以画“四君子”（墨竹、墨梅、墨兰、墨菊）最为盛行，次为花鸟、枯木窠石等。

由于水墨画的盛行，使笔墨问题的重要性突现了出来，它对于一幅作品的成败来说，处于比过去任何时候都更为重要的地位，因而引起人们广泛的注意。一些文人画家纷纷在自己的艺术实践中加以研究和探讨，诸如柯九思在谈到他自己画竹时说：“写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用金钗股，屋漏痕之遗意”，在汤屋的《画鉴》里记载道：赵孟坚“作石用笔轻拂，如飞白状，前人无此作也……子昂专师其石”。赵孟頫正是在前人、自己及同代人的艺术实践的经验基础上，予以归纳、概括起来，以诗的形式写道：“石如飞白木如籀，写竹还应入法通，若也有人能会此，须知书画本来同”。书画同法，经其再次提出，成了元代画家共同努力的方向。诗、书、画三者的密切结合，大大提高了中国画表情达意的能力，从而使中国写意画这一民族形式更趋于完美、成熟。

到了明代，又复设官庭绘画机构，但其规模不如宋代，而且明初皇帝对官庭画家，往

往“随其兴而嘉奖或处罪”，致使画家诚惶诚恐，画坛笼罩着一片摹古的阴影。开始时院体花鸟多取法于宋代工丽的一路，但一般文人对此都不甚称赏，而推崇水墨写意，其影响之大，使一些画工笔的，也兼写水墨。

明代院体花鸟以边文进、林良、孙隆、吕纪为代表。他们主要继承院画传统，取其观察入微，描写精工，而去其萎靡柔媚之弊端，善作大幅，构图饱满完整，常把花鸟置于特定环境中，用工写结合的手法，使工丽的花鸟与粗放的木石互为映衬，在富丽中见浑朴端庄，而每人又各擅胜场。边的工笔重彩妍艳端丽，饶有生意；孙的没骨图在熟纸熟绢上作写意，意趣潇洒；林的鹰鸟气魄宏大，笔势飞动，形象轩昂，为水墨写意画的发展开拓了前景。而吕的花鸟画有工有写，面目众多。

在明代文人画潮流中，沈周、唐寅均擅写意花鸟，文征明擅水墨兰竹。他们的作品既不像林良那样恣肆阳刚，也不像元人那样精密典雅，比元人更概括、潇洒，却不失含蓄，比林良更多幽雅抒情气氛，而且画于生纸。沈周又有水墨写意两种面貌，所以为文人画在生纸上的更大发展起到了承前启后的作用。

陈淳、徐渭的出现标志着大写意花鸟画的新阶段。陈淳花鸟造型更善提炼、剪裁，题材多为士大夫庭园中花鸟。他的花鸟比沈、文、唐更自由如意，自然天成，但还不很放纵，感情也还不激昂、元奋，对生纸的使用也未尽水墨淋漓之能事，完成写意花鸟画这一更大的飞跃的是徐渭。徐的花鸟重气韵而不拘形似，以草书入画，走笔如飞，泼墨酣畅，独抒个性。在粗服乱头般的表现中，时露一种不可遏止的内心激情。他把水墨大写意花鸟推向了强烈的抒写主观并表达对象生命力的更高境地。就其所表现的思想感情与恣纵不羁的风格而论，徐渭的大写意花鸟是与明代中叶以后由资本主义萌芽而导致的独抒个性的文艺思潮密切相关的。

清代绘画，以花鸟与人物、山水相比，大有后来者居上之势，发展甚快。这有其深刻的社会历史原因。作为封建社会末期的清王朝，由于城市工商业的兴起，出现了资本主义萌芽，其时不仅有民族矛盾、阶级矛盾，而且还有新旧思想的矛盾和斗争。文人有感要发，有思想要“吐”，既所谓“寄情遣兴。”而山水画，由于被捧为“正统”的“四王”摹古派所垄断，只知“日夕临摹”，以求与“古人同鼻孔出气”，为古法越捆越紧，不能自拔。唯有花鸟画最少束缚，最为自由，他们常予“尺幅小品亦极尽其寄情寓意”的能事，借物抒情，并通过题诗、跋语、印章来表达他们对社会、人生的看法，所以花鸟画，尤其是写意花鸟画得到蓬勃发展。

清初花鸟画风格多样，有恽南田的没骨花卉，以色代墨，状物抒情，形神兼备，别开生面，创“常州画派”；有以蒋廷锡、邹一桂为代表的“院体画派”，崇写实，求神肖、富丽工细，尤重意境的表达；还有以华岳为代表的小写意和以高其佩为代表的指墨写意；而对后世影响最大的当推以石涛为首的大写意和以朱耷为代表的简笔写意，他们以意造象，

缘扬寄情，不拘限于形似，构图新奇，形象夸张，笔酣墨畅，运笔豪放，神完意足、继之者则为“扬州画派”，他们更强调写“神”，写“真魂”，借物抒情，展现个性，倾吐心声和感受，他们在“四君子”画及花鸟画中不只借以寄寓人品的高洁，也在诗书画的结合中表达对社会、人生的关切，这在以前的花鸟画里并不多见，从而扩大了传统“四君子”画及花鸟画的思想容量。

道光、同治年间，花鸟画曾一度低落，而至光绪、宣统年间重又复兴。鸦片战争以后，由于海禁开放，洋人及国内官绅商贾在上海竞相投机渔利，上海逐渐作为新兴的商业都会取代了扬州的地位，成为我国东南商业、文化中心，画家陆续云集，形成“上海画派”，而以赵之谦、虚谷、任伯年、吴昌硕为代表。他们有深厚的传统功力，广博的艺术修养，又善融西画之长，勤于师法造化，鄙视蹈袭陈规，敢于破格创新。作品虽多意笔，而风格殊。赵之谦、吴昌硕均以金石、书法，尤其是北碑、石鼓文入画，重视气势；在水墨设色上，敢于把水墨写意与没骨法融而为一，并用于生纸上，所以色彩浓重新丽，比扬州画派又前进了一步。在布局用墨方面他们集历来对形式美法则把握之大成。任颐花鸟画，花鸟姿态的生动，意境的隽永，色调的和谐，水、石色的并用，都发展了华嵒。虚谷则以新安山水画派的几何形体造型与干笔入花鸟，且辅以屋漏痕之遗意，使用战笔，若断还连，加强了虚灵的效果，是学新罗而又有新的发展。晚清花鸟画坛，人才辈出，名家济济，呈现了一派兴旺的景象。

其有代表性的画家有：

钱 选 (1239——1301年)

字舜举，号玉潭，雪川翁，习懒翁等，浙江吴兴人。宋景定间进士，入元后不愿为官，以书画终其身。他能诗善画，画以花鸟成就最高。其师赵昌，继承了宋代设色花鸟画法，在画中参以书法的笔意，形成笔致柔劲，着色淡雅清丽的独特风格。但这种工丽的画风，终不为士大夫所赞赏，他后因“得酣于酒，小指颤掉”。改画水墨写意花卉，由工丽转向清淡的画风。

李 衍 (1245——1320年)

字仲宾，号息斋道人，河北蓟丘（今北京）人，“少孤贫”，二十余岁在太常寺充当小吏，后逐步高升，官至吏部尚书，集贤殿大学士，死后追封蓟国公，谥文简。

他善画枯木竹石，尤精墨竹，也善勾勒青绿设色竹。他初学王庭筠，后师法文同，青绿设色竹师李颇。他遍历吴楚闽粤，又远使交趾（今越南），深入竹乡，对竹的枝节梢叶，生长规律及各种竹的形色情状，均详观细察，揣摩于心。正如他自己所说：“年来行役万里有余，东上会稽，南出交趾、闽、浙、两广，遍历山川，每到竹所，于物无见，非竹无

察，必谛观详审”，赵孟頫也称许其：“二百年来，画竹称者，皆未必能用意精深如仲宾者也。”他画竹疏枝密叶，笔致劲健，清高拔俗，还专门辑写了《竹谱详录》一书，共七卷，分画竹谱、墨竹谱、墨竹态谱、竹品谱四谱，不但记述了他自己画竹经验，而且还收集了各地各种竹的资料，以供创作借鉴，是一本很有参考价值的书。

赵孟頫 (1254——1322年)

字子昂，号松雪，浙江吴兴人，为宋太祖十一世孙。在一些文人中，又常以其籍贯、官职、谥号相称，为吴兴、鸥波、集贤、魏公、承旨、文敏等。他十一岁时，父亲去世，家道中落，“未冠，试中国子监，注真州司户参军”，入元后，被召至大都，受元帝重用，官至翰林学士承旨、禄荣大夫，于元宗仁时，请假南归，过隐居生活，死后追封为魏国公，谥号文敏。

他在书画上都很有成就，早年曾向钱选学画，书工篆、籀、分、隶、行、草，尤以真、行冠绝一时。

他在绘画上继承了唐宋以来的优秀技法。摒弃了南宋末年的一些不良画风，而开启了元朝一代新貌，他不仅工于释像、人马、山水，而且擅长花鸟、枯木竹石。能“悉造其微，穷其天趣。”他主张“作画贵有古意”，所画花鸟，与南宋院体不同，追求温蓄、秀雅，而反对浓艳富丽，用笔上，讲究书法趣味。他曾于题画诗上写道：“石如飞白木如籀，写竹应须八法通。若也有能会此，须知书画本来同。”主张以书法用笔入画，以写代描，反对拘限于肖似刻划。所画枯木竹石，就以书法中的飞白法画石，以楷书中的永字八法画竹，从而突破了单纯追求形似的局限，更富中国书法的形式美。正如苏轼提出诗画的结合，以后赵之谦、吴昌硕等强调画与金石的关系，对后世绘画的发展影响很大。

任仁发 (1254——1327年)

字子明，号月山道人，松江青龙镇（今属上海）人，历任浙东宣慰副使，都水佣田副使等职，是元代著名水利专家，他善画人、马，宗唐人法度，所画花鸟，勾勒精微，色彩华丽，还保留着宋代院画严谨的特点。

吴 镇 (1280——1354年)

字仲圭，号梅花道人，梅沙弥，浙江嘉兴人。他为人性情孤峭，因家贫，曾于钱塘等地卖卜，后靠卖画为生。他擅长水墨山水和墨竹，“浑然天成，五墨齐备”，能充分发挥水墨细缛的特性，其墨竹师法文同，笔意豪迈沉隐，墨色富于变化。为元四大家之一。

李士行 (1282——1328年)

字遵道，蓟丘（今北京）人，李衍之子，官为黄岩知州，工画竹石、山水，得家学而妙有之。

赵 雍 （1289年——？）

字仲穆，孟頫之子，湖州人，官主集贤待制，同知湖州路总管府事。以书、画著名，得其家传，善画人、马，山水师董源，书篆俱精妙。

柯九思 （1290——1343年）

字敬仲，号丹丘生，天台（浙江天台）人，官至奎章阁鉴书博士。他博学能诗文、墨竹师文同、李衍，所画之竹常配以古木、丛筱、掩映成趣，笔力沉厚，墨色浓淡得宜。刘铉评其墨竹道：“晴雨风雪，横出悬垂，荣枯稚老，各极其妙”，他主张：“写竹干用篆书法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股，屋漏痕之意”，著有《画竹谱》一书。

谢庭芝 （生卒年不详）

字仲和，号雪村，崑山（今江苏昆山）人，工诗善书画，所画山水竹石秀润雅淡，颇有特色。

王 渊 （生卒年不详）

字若水，号澹轩，杭州人，幼习丹青，多受赵孟頫指教，能肖古而不泥古，他山水、人物、花鸟都很精妙，尤善墨花鸟竹石，他既吸取了院体刻划精细，形象准确的优点，又继承了文人水墨画技法，多干笔，笔意秀劲，墨色清新，风格严谨蕴蓄。

陈 琳 （生卒年不详）

字仲美，钱塘（今杭州）人。珏次子。山水、人物、花鸟、无不臻妙。多得赵孟頫资助与教益，故其画不落俗套。所临古画，咄咄逼真。

用 由 （生卒年不详）

工画栗鼠，善水墨，兼以干湿用笔，疏松而有情趣。

王 冕 （1287——1366年）

字元章，一字元肃，号煮石山农，浙江诸暨县长宁乡人，其远祖曾为官，其父为一贫如洗之农民。他自幼刻苦好学，一边放牛，一边至私塾偷听村童读书，晚上，又利用庙里