



宣和遺韻

XU ANHEYIYUN
SONGDAIHUANIAOHUDAJINGPINJI

宋代花鸟画精品集



天津人民美術出版社

宣和遺韻

XUANHEYIYUN
SONGDAIHUANIAOHUAJINGPINJI

宋代花鳥畫精品集



天津人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

宣和遗韵·宋代花鸟画精品集 / (宋) 黄居寀等绘.
—天津: 天津人民美术出版社, 2012.3
ISBN 978-7-5305-4728-1

I. ①宣… II. ①黄… III. ①花鸟画—作品集—
中国—宋代 IV. ①J222

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第034209号

宣和遗韵·宋代花鸟画精品集

出版人: 李毅峰

责任编辑: 鲁 荣

技术编辑: 郑福生

出版发行: 天津人民美术出版社

社 址: 天津市和平区马场道 150 号

邮 编: 300050

电 话: (022) 23283867

网 址: <http://www.tjrm.cn>

经 销: 全国新华书店经销

印 刷: 天津市豪迈印务有限公司

开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8

印 张: 26

版 次: 2012 年 5 月第 1 版

印 次: 2012 年 5 月第 1 次印刷

印 数: 1-2500

定 价: 268.00 元

版权所有 侵权必究

“宋人花鸟”——一份无法复制的经典

顾 平

花鸟作为题材，至少在魏晋已经出现了独立绘画形态。只不过这一时期，绘画题材分辨的意义不大，长于绘事者多能兼及各“科”，更专于“人物”的表现。故“花鸟画”的指称未被提取。随着中国画表现技术的成熟，题材“分类”渐次被凸显出来，人物、山水与花鸟开始有了分野，中国画“三大画科”得以齐备，各领风骚。及至唐代，花鸟作为题材不仅出现了很多完备意义上的作品，同时还有像薛稷、曹霸、韩幹、韩滉等众多花鸟名家。五代时期，中原大乱，西蜀、南唐偏安一隅，中国画创作空前繁盛，一时豪杰云集，精彩纷呈。花鸟画更有黄筌、徐熙等圣手，所谓“黄家富贵，徐熙野逸”（《图画见闻志》），“徐黄”风格二分天下，其造诣之高、影响之深远，成为画史之标杆。在如此背景下，两宋花鸟画何以再铸辉煌？

宋人以“文”行天下，历朝君王喜文习艺，雅好书画。有宋319年，从朝廷到民间，自北宋逾南宋，上至皇亲贵戚、文武百官，下至乡里能人、黎民百姓，在时空的多种维度上，形成了偏爱书画的盛况。在宋代，花鸟作为最贴近生活的题材，作为闲情逸致的绝好载体，成为创作者、欣赏者与收藏者首选的对象，其创作状况，可谓空前绝后，几成奇观！

两宋花鸟画创作，参与者众，精品迭现。在创作群体中，宫廷画院画家与文官名士是其主流，此外皇族外戚、民间艺人、方外僧道、江湖隐士均有参与其中者。流传、著录及文献记载的作品数量多以万计。如《宣和画谱》，仅记黄居案作品就达332件之多，还记有：赵昌154件，易元吉245件，崔白241件……此外，还有大量文人、佚名作者、民间艺人的作品，真是蔚为大观，无以计数。在这些作品中，不乏精品力作。可以说，几乎所有的知名画家的代表作都是一份经典，同时还因为两宋画院画家的特殊“身份”，他们留存下来的精品常常名不见经传，但其艺术水准之高、数量之大，也是支撑宋代花鸟画辉煌的重要因素。

两宋花鸟画风格，既直接承继了五代“徐黄”两大体系，又

能于延续中有新的推进与变异。宋初建立画院，画家主流来自西蜀，“黄家”风格为一时标准，但同时“徐熙野逸”之风作为“潜流”也在悄悄地延续着。“徐黄”开创的花鸟写生之传统，作为基本创作理念，无论后学者师事怎样的理路，都得到很好的传承。神宗朝，随着宫廷政治、经济的变革，宫廷花鸟画也顺应其潮流，将“变”的理念予以放大，崔白、吴元瑜成为一时豪杰。他们带来的是民间真情的诉说，激活的是花鸟自然之生机，改变的是整齐划一的“黄家”标准。及至北宋后期，徽宗主政，文人情愫以各种方式进入创作家的构思、表现之中，从而出现了花鸟画的“宣和盛世”！“工整”一路，追求“格物”，讲究精准的造型、诗意的转换与情境的营造，至此“工笔花鸟”的经典样式得以确立。与此同时，水墨花鸟，在文人与皇族的共同参与下，续延“徐熙”精彩，从题材的言志到笔墨的抒情，渐次走向成熟。这时，既有以水墨作为媒材的花鸟精品，成为南宋“院体”定格因素中笔墨表现技法的先导，同时还因文人以水墨抒情，直接诱发了元代之后的文人写意花鸟的新形态。南宋花鸟画的风格，续接了北宋工笔与水墨两种技法形态，但在诗意的表达上，走向了极致。“院体”的水墨苍劲、工笔的写真与禅意的表达共同奏响了宋人花鸟的最后绝唱。

两宋花鸟画在意趣追求上，有一个自然求变、逐渐递进的过程。宋初花鸟画创作，画家延续五代“写真”之传统，对物造型，以表现所见之物为旨归。作品传花鸟物象之生动，以自然之美愉悦观众，获得情感之共鸣。“徐黄”二体承继者，均无例外。北宋中期，崔白等变革，稍有放纵，但追求自然之真的本质诉求没有变化。徽宗朝画院，强调对画家素养的提升，尤其重视文学诗词修养在创作中的运用，画家创作的视角由观物、再现物象到以物造景、因物生境的转变。同是写真，前者为终极目的，后者则将写真之物置入预设的景与境之中，从而再造“理想”现实的视觉观感。文人花鸟，更是借物抒情，凭物言志，画家所画之物，其意不在

“物”，而在“情”或“志”。由此，在意趣上，北宋已经实现了一个由“写真”到“表现”的转变过程。南宋更是在这一转变中，借“诗意”的表达来完成真正意义上的“创造”，绘画不再是描摹自然的“镜子”，而是表达思想与情趣的视觉载体。

一、画史书写：宫廷与文人的合谋

两宋花鸟画创作，主要在画院，也有一些士夫文人、皇族贵戚参与其中。花鸟画史清楚表明，两宋花鸟画创作，承载着宫廷的严谨与智慧，裹挟着文人的学识与才情，是宫廷与文人共同缔造的辉煌。这不仅表现在创作队伍中宫廷画家、文人画家的齐头并进，更重要的是，通过画院内外的交流、影响与融合，创造出花鸟画风格的新样式、新意趣，推进了花鸟画艺术的新发展。

宋代花鸟画创作，画院画家队伍最为壮观，所取得的成就也最为突出。宋初画院，从西蜀、南唐画院“移师”的画家，仍遵循“徐黄”样式，延续了花鸟画往昔的精彩。黄氏传人黄居寀，为宋代“黄家”风格的代言人，在秉承“家法”的同时，或有推进。他善于在工整中蕴含“雄健”之风，那是画家在对景写生中捕捉的一种情绪。这种自觉的意识，毫无疑问是既往作品中所少见的，它开启了宋代花鸟画“造境”的一种迹象。其传世代表作《山鹧棘雀图》可见其风貌。黄居寀之后，画史常常提及赵昌与易元吉两人。赵昌来自西蜀，明显保留了“黄家”体制，尤其重“写生”传统，又能于敷色中追求“清淡”，多了几分雅致感。《写生蛱蝶图》最见其“写生”与“傅彩”之长。而《杏花图》以折枝杏花写物种之精微，其设色之明润，颇有开“赵派”之气象。易元吉，专事“画猿”，既拓展了花鸟题材范围，也将画家对生活的真切感受带入创作过程之中，对改变因宫廷环境局限而导致陈陈相因之现状具有一定功效。北宋画院前期还有来自南唐的徐崇嗣，乃徐熙后人，他兼容“徐黄”二体，创“没骨法”，基本理路为黄氏体例，但少勾线而以彩色图之，反而加强了富贵气息。

北宋中期的神宗朝，崔白、吴元瑜等进入画院，在画面的“情绪”表现上，在“徐黄”风格的融合上，都具有划时代意义。崔白将生活所见情境转化为视觉呈现，构筑“冲突”性情节，富有“戏剧”意味，明显增强了画面的趣味性。《双喜

图》、《寒雀图》均可见其特点。其画法基于“黄家”精细的写实传统，同时融入徐熙的江南情致，画面意趣具有“性情疏逸”的特征，同时还能做到设色、水墨并重。崔白的新创，不仅改变了画院长期以来仅写宫廷苑囿花鸟的局限，拓展了画家的视野，而且在作品意趣上，多了生活的生机、诗意的表达，实现了宫廷审美与文人逸情的初步融合。

北宋后期，徽宗当政，推行“画学”，改革画院，画院创作出现新面貌，史称“宣和体”。“宣和体”代表了中国传统工笔花鸟画新的高度，同期创作也呈现出前所未有的繁荣局面。“宣和体”最重“物象”的精准，同时讲究“格法”，注重“借物寓意”或“诗意”的表达。这一时期风格与样式可从赵佶作品中见得，像《芙蓉锦鸡图》、《瑞鹤图》、《五色鹦鹉图》等都是此类作品的代表。这时还有很多佚名作品，极为精彩，这或许是因徽宗对画院管制太严，抑或遮蔽太重，这些画家只能默默潜心绘事，传有佳构而不留声名。画史中只记有刘益、高燮、马贵、韩若拙等少数几位知名者，其余或成佚名，或为徽宗代笔者，“宣和”胜境只能通过作品给我们留下想象。“宣和体”中对“诗意”的理会与表达，以及“借物寓意”的运用，表征宫廷与文人的合谋达到较完善的状态。

南宋画院花鸟画，基本承继北宋传统，既保留“宣和体”、文人水墨风格的样式，更有宫廷与文人的新融合，水墨刚劲的“院体”或许正是这种融合的新产物。李迪为南宋画院初期代表性花鸟画家，他在宣和画院就已知名，如《鸡雏待饲图》，较多北宋后期的花鸟画的面貌，只是更多对生活细节的观察。进入南宋，李迪将“宣和体”中的技术运用于“新情境”的创造，开创出“捉勒”题材，成为南宋流行主题，极为雄强霸气。画法上，同时兼融工整细致的描绘与水墨节奏的呈现，预示着“院体”风格的未来成型。代表作《枫鹰雄鸡图》即是这类作品。同一时期的李安忠，几乎与李迪如出一辙，《鹭鸟图》、《野菊秋鹑图》分别代表着他的不同的两类作品。南宋孝宗朝的林椿对花鸟“自然”之态的表现已臻极致，传说他师承赵昌，长于清淡敷色，深得造化之妙。其《梅竹寒禽图》与《果熟来禽图》为南宋写真花鸟之代表，前者的清寒与后者的欢愉，虽不同意趣，却均为佳境。

南宋还有马氏父子，在山水、花鸟题材上均创时代新风，成为“院体”的突出代表。马远“折枝”多半边构图，呼应其山水意境，表达的是诗一般的特有境界。马远的风格，或以工笔谨严为特征，或用水墨刚劲写出，多小景半边构图，给人以更多的想象。如《倚云仙杏图》、《梅石溪凫图》。马远之子马麟，承父风，在小景花卉上也多有精品呈现，如《兰图》、《暗香疏影图》均为其代表。此外南宋画院还有陈居中、陈容、宋汝志、马兴祖、毛益、吴炳、李嵩、张茂等知名者，更有无数佚名佳作传世。

宫廷之中，除了画院画家的创作，皇亲国戚中也不乏花鸟高手，其风格倾向却更多文人面貌。究其原因，其一，宫廷中这些显贵，均具有较好的文化素养，故对文人笔墨较多兴致；其二，他们养尊处优，不肖于像画院画家那样在技术上狠下苦功，难以达到“写真”的真本领，故只可学做文人舞文弄墨。当然其中也有知名者，如亲王端献王赵珙、赵令穰、赵令庇、赵宗汉、赵孝颖、赵士雷、驸马都尉李玮等，都长于水墨花鸟画创作，并有作品传世。

两宋文人花鸟创作也是一道奇观。宋初的重文政策及至神宗朝已初见成效，朝中高官多通过科举选出，代表了文人中的精英。像苏轼、黄庭坚、米芾等都是兼长书画的知名文官，他们以文人身份高举“士人画”大旗，从理论上有效地推进了文人水墨的创作与发展。“士人”的概念既指具有很深文化修养的文人士大夫，同时也泛指宫廷中的皇亲国戚、官僚臣宦等知识层面较高的社会阶层，他们的绘画在“士夫画”理论的引导与影响下，多以水墨的方式抒情言志，代表了两宋文人水墨的成就。文同是最受追捧的文人水墨画家，“文同”、“墨竹”，这两个关联而并行的“符号”，自北宋始被一代代文人所提取，成为绘画史特有的现象而延续至今。文同作为士夫出身，以“墨竹”作为语言方式，倾诉了一个文人的心声，情真意切。我们看他的《墨竹图》，自然之竹与心中之竹得以融合，从而实现了物之美、情之真与思之深的完美统一。一句“其身与竹化，无穷出清新”（苏轼《书晁补之所藏与可画竹三首》），最为准确地描述了文同写竹的状态。文同墨竹，以水墨与纸质为媒材，借写实的手法，再造了自然之竹的形态与情态，进而通过观者对竹之品性与文人品德的有效链接，将这一题材创作予以不断放大，呈现出中国文化特有的趣味性。北宋释仲仁，以“梅”

为题材，也较好地呈现了文人逸趣，对推进文人水墨的发展具有较大意义。在北宋后期的文人水墨探索中，徽宗赵佶也是一位身体力行者，他的水墨花鸟深得吴元瑜传授，属于崔白风格一路，但加入了更多文人性因素，意趣不同凡响。如《柳鸦芦燕图》、《枇杷山鸟图》等，全以水墨为之，用笔厚重，重笔与墨的视觉呈现，较多文人气息。

客观地看，北宋花鸟题材的文人水墨创作尚处于肇始期，其理论影响远远大于实际创作。及至南宋，北宋对文人水墨的倡导开始不断结出硕果。以扬无咎、赵孟坚为代表的“墨戏花竹”，在“士夫画”理论的影响下，自觉由物象的寓意象征向笔墨本身的意趣转变，实现了“写意”形态的新创造。扬无咎以画梅知名画史，作品意趣清绝。他在释仲仁的基础上，放笔抒写胸臆，注重用笔的变化，或“铁划银钩”，或“枯画初写”，依据不同感受呈现不同表现。代表作《四梅花图卷》、《雪梅图卷》可见其专长。赵孟坚，为宋太祖第十一世孙，属于皇族，理宗朝进士，以文官行世。赵孟坚的水墨以工整形态呈俊雅文秀之风，追求文人审美与脱俗的韵致。他注重用笔的提按节奏变化，直抒胸臆，开启了元代墨笔花鸟之先声。《岁寒三友图》、《墨兰图》、《水仙图》等均是其风格特征的代表作。南宋还有一些逃禅的画家，他们或为画院画家，或浪迹江湖，或遁迹山林，以水墨写其性情。梁楷，本为画院画家，但思想深处有佛禅的影响，善“简笔”，作品《秋柳双鸦图》以潇洒轻松之笔画树写鸟，极为简练，诗意浓厚，可为其代表。法常，曾中举人，后出家为僧。其画最有禅意，多以水墨写磊落胸襟，“粗俗无古法”，重视材料本身的肌理，开拓了水墨写意的境界。南宋温日观，亦为出家僧人，善以草书写藤，以破墨写葡萄与叶，迅纵飒爽，明润清朗，典型的文人水墨意趣。

宫廷与文人的合谋，还表现在两宋宫廷创作主体——画院画家的特殊身份上。两宋画院的画家有别于既往宫廷中的画师，这不仅因为宋代翰林图画院的特殊建制区别于宋以前的宫廷“匠作”，随着画院功能与意趣的变化，画家的身份也在悄悄地发生着改变。宋代画院建立之初，画院画家多来自西蜀、南唐画院的画师，后来不断从民间招募能工巧匠，一时民间绘画高手云集于画院。这些新加入的画家，既带来了很多宫廷中没有的民间鲜活生机，同时又在

逐步接受宫廷的“作风”，这一融合成为一种“暗流”在悄悄地影响着画院创作。更为重要的是，随着宋代文官制度的推行，画院画家与文人身份职官的频繁接触，其眼界与素养都在提升，特别是徽宗时期，画院推行“画学”，画家的身份在进程中发生了不小的变化，作为“画师”的指称复合了较多“文人”的成分，某种意义上说，画院画家成了事实上的另一类“新文人”。由此我们可以看出，两宋对“文”的重视与不断强化，致使“文人”的范围在不断扩大，其结果造成绘画创作中的“宫廷与文人的合谋”现象。也正是基于这些泛意义上文人的共同努力，才最终创造出两宋花鸟画的辉煌历史。

二、风格演变：“徐黄”的承与变

中国画风格主要有两大形态系统：其一，为“工笔形态”，长于骨线勾勒后的用色晕染，以“写真”为第一要义，在追求物象合于自然之形的同时，更要符合自然之理，即所谓“形神兼备”；其二，为“水墨形态”，多以水墨直接表现物象，重笔墨本身的节奏趣味，视觉感知或“野”、或“逸”、或“隐”，借物抒情，追求“思想”的表达，即所谓“以形写神”、“以物写心”。唐代时期，“工笔形态”形成，一时名家辈出，像薛稷、曹霸、韩幹、韩滉等都是这一时期“工笔形态”花鸟画的高手。及至五代，花鸟画创作因为黄筌等对“写真”的着力追求，使得“工笔形态”更为成熟。同时，还出现了以徐熙一派为代表的“野逸”之趣，承唐代水墨之风又定位花鸟题材。“黄家富贵，徐熙野逸”，基本表征了花鸟画到五代两大形态的风格体系的正式确立，花鸟画样式的未来新变，基本沿着这两条主线予以展开。两宋花鸟画风格的演变，正是对“徐黄”的承与变。

宋初画院的花鸟画，以黄居寀为代表的黄家画风，主导了画院创作。《宣和画谱》记有“自祖宗以来，图画院为一时之标准，较艺者视黄氏体制为优劣去取”，“黄家”成为画院风格的唯一标准。在“黄家”标准之下，画家们“承”中有“变”，只不过这一“变”是那样的微妙，以至于我们在论述中常常忽略。以黄居寀为例，他在秉承“家法”的同时，更重于对“物之理”的观察与分析，所谓“默契天真，冥周物理”（《图画见闻志》），同时还善

于以媒材的“肌理”表现情绪上的“朴茂雄健”。这一风格变化的趋向，增强了画家的主观参与，符合绘画演进的规律。赵昌画面追求的“清淡”，对“黄家”作风中过于“富贵”之气具有矫正之功；易元吉对题材的拓展、对“野趣”的表现，既开阔了画家的视野，也有融合“徐黄”风格的趋势，均反映了宋初花鸟画对“黄家”风的承与变。

“徐熙野逸”在宋初似有被冷落的处境，因黄居寀得宠于太宗，“一时等辈，莫不敛衽”（《宣和画谱》），成为事实上的画院领袖，“黄家”风格成为一时之风尚。但作为相同影响力的“徐氏”风格，即便是“潜流”也会顽强地延续着。易元吉风格中明显就有徐熙的影子，徐熙后人徐崇嗣所创“没骨法”即是对其“落墨法”的承继与变异。或许“继承”中有血脉姻缘的自然行为，因“黄风”笼罩而产生的“变异”，却在无奈中无意实现了一种融合，反而成为对一种新风格的探索。徐崇嗣如此，文同或许也是这样。我们看文同的墨竹，避开“竹”的象征品性，避开文同作为文人的身份，其花鸟画不也是在“徐黄”中周旋而确立了新的风格标杆？画家对风格的苦求，主观探索是必要的，但决不能排斥其生存环境的重要影响，画史多重案例清楚表明这一至理。

北宋中期，画院花鸟画“自白及吴元瑜出，其格遂变”（《宣和画谱》），崔白、吴元瑜成为北宋中期花鸟画风格转变的重要代表，花鸟画“徐黄异体”在融合中寻求变革。崔白，来自民间，较早吸纳了徐熙“野逸”的特点，注重“情绪”的传达，画面总在一种“力量”的较量中呈现出生活的实情来。这种风格取向某种意义上讲是不合“皇家”审美要求的。崔白之所以为神宗眷顾，情况并非我们想象得那么简单而故事化。神宗在王安石的辅佐下，着意进行政治、经济改革，改革者的意趣更在求变，崔白画风相较于“黄家”体制，“变”的因素不小；另一方面，北宋至神宗朝，“右文”的政策已见成效，宫廷之中多为科举文士为官者，文同、苏轼、黄庭坚、米芾、王诜等文人书画家，常出没于神宗左右，北宋宫廷审美趣味的文人性转向已日见明显，对“疏逸”的接纳成为新的风尚。崔白虽然不是文人画家，但他来自南方，较多文人因素的影响。其笔墨，黄庭坚说他“如虫蚀木，偶尔成文”，“近到古人不用心处”（《山谷集》），反映了崔白画风中文人性因

素的特征。崔白的成功并非仅仅依赖这些单一因素而获得，在北宋初年“黄氏”风格的主导下，致艺者，没有不在“工笔形态”上用功的。崔白的因物写真能力、笔墨设色技巧、造境抒情手法，都是一时佼佼者。崔白进入画院，既是他用自己的出色表现改变着画院的“格法”，同时在画院特殊的环境中，崔白的风格也在调和着冲突，从而实现了真正意义上的“徐黄”融合下的新变。

北宋后期，徽宗主政画院，花鸟画风格的两大体系不断追求完善。“工笔”一路，在保留“黄家”写实、谨严风格的同时，注意对“物之理”的观察与表现，同时注意对诗意的表达，风格更加工整严谨，笔墨细腻，敷色精准，为物传神。“水墨”形态，注重媒材的视觉呈现，讲究笔墨的韵致，造型简洁而趣味丰富。北宋后期的画院之外，水墨形态的花鸟画追求文人意味几成风尚，风格取向早已超越“徐熙野逸”的范畴，用笔用墨的节奏感，画面情绪的直呈，借物抒情的寓意，均为未来成熟的水墨花鸟画的新风格做了很好的铺垫。

南宋花鸟画风格的产生，既续接北宋后期对两大风格系统的有益探索，也与同一时期其它题材风格相互影响有关。南宋花鸟画因对“诗意”的表达造成其风格特征趋向“简洁”。无论是工整严谨的设色小品，还是水墨渲淡的“院体”，均可见出。马远的创作，两种形态并举，最能说明这种趋势。这种对“诗意”的追求似乎已经远离了早期花鸟画“徐黄异体”中意趣的特征，但其演变的脉络轨迹仍然来自两大体系的承与变。有宋三百余年的花鸟画风格的“承”与“变”，既坚守了“徐黄”传统，同时作为绘画风格演进的自律性特点，其画风又在不断变化，不间断地有新的创造，中国花鸟画的工笔形态、院体形态、文人水墨在这三百年的历程中均获得各自的新生，从而在风格上铸就了花鸟画一科的传统经典。

三、意趣迁移：从“写真”到“表现”

两宋花鸟画创作在“意趣”表达上有一个迁移的过程。也就是说，无论是工笔设色还是文人水墨，抑或是“院体”风格，其意趣总是表征为从“写真”到“表现”的复合与转变。宋初的工笔设色，秉承五代“黄家”体制，着力于物象的写真，极尽刻画之能事；北宋中期，崔白、吴元瑜的革新，将“情绪”的表达带

入画院的创作之中，手法仍然是写真的，但画面情趣多了一份“表现”的趋向；宣和年间，徽宗改革画院，工笔设色讲究“格物”，在保留对物态写真的同时，注重“造景”与“造境”，画面的诗意趣味渐次出现，“表现”的成分进一步加强；及至南宋，工笔设色的诗意化追求已经成为自觉而普遍的行为，物象造型仍然是严谨而写实的，但画面视象却营造出诗意的境界，作品趣味的“表现”更为直接。文人水墨在两宋三百年间以“写真”形态为基准，从北宋前期的文同墨竹到后期赵佶的水墨花鸟，再到南宋的扬无咎、法常、梁楷等，都可见出这一特征。其所“迁移”的既是笔墨，也是情绪与意境，画家的情感表达不因为形态的写真而受到影响。在这一过程中，变的是抒情程度的增强与“表现”因素的放大。南宋“院体”，造型上仍然较多运用“写真”手法，但因为对诗意的刻意表达，其抒情性更为直白，画面趣味所呈现的“表现”性倾向也更强。

宋代工笔设色花鸟画，“写真”是其手法的基本特征，但对“表现”的诉求一直是宋代画家们孜孜以求的目标，只不过不同阶段其自觉的程度不同而已。宋初画院，以黄居寀为代表的“黄家”范式，将“写真”奉为创作的第一要义，画家的“表现”性趣味隐埋在写实形象之后。或者说，即便是极为客观的写真，也会有画家对“状写物”的取舍、增删，因为物象进入画面必须顺应画面的布置，以贴合绘画审美的形式感。我们在前面已作分析，黄居寀进入北宋后，在秉承“家法”写真传统中，已经注重对画面“情绪”的表达，这种复合了“情绪”的写真，自然流露出“表现”的趣味，只不过尚未上升到自觉的阶段。这种对“情绪”的觉悟在赵昌与易元吉作品中悄悄递增。赵昌的“写生”之长总与其主观的“淡彩”相左右，画面意趣的“清新”来自画家“刻意”为之，表现性因素也随之加大。易元吉则以自然之“猴”的鲜活“表演”，抒写了画家情感的本真。《图画见闻志》说他画能“皆极其思”，这里“思”的指向正是为了对某种意趣的主观“表现”。

崔白、吴元瑜的“变格”，最核心特征是对“情绪”表达的放大。崔白的作品，我们直观到的是“疏简”的形象，“如虫蚀木”的笔墨轨迹，其表达的是崔白“性情疏逸”的性格。画家借物抒情，“写真”服务于“表现”。到了徽宗宣和年间，画院花鸟画的

“写真”进一步加强，作品更加谨严工整。但这一时期的“写真”与前期的差异明显体现在以下三个方面。其一，注重“物之理”的表现，所谓“格物”，画家用“写真”的手法不仅要画出物之形态，还要通过更为细致的观察，表现出物之情态，合乎自然之理法。《画继》记有很多有趣的故事，像“孔雀开屏先举何足”，“月季花四时朝暮，花蕊叶皆不同”等，均说明了这一阶段对“体物格法”的重视。其二，注重“诗意”的传达。“宣和体”的高度写实，不是对生活的照搬抄袭，画家注意对物象生动感的捕捉，从而形成诗意化的情调。徽宗朝画院的许多小幅作品，一折枝，一雏鸟，极写真又极生动，或呈现生活的诗意，或赋予寓意而言情，画家在作品中体现出的“表现”性因素，加上观者具备的生活经验与品鉴修养，极易产生共鸣。其三，徽宗朝画院的“写真”，并非自然的真实，作品较多运用写真手法选取“元素”，再通过画家预设的“主题”，进行“造景”，虚构的画面仿佛是真实的感觉。有学者称之为“类比实物式写实”（王正华《〈听琴图〉》的政治意涵：徽宗朝院画风格与意义网络）。如宋徽宗的《瑞鹤图》，并非徽宗朝真正发生的事件，但画家预设了“祥瑞”的主题，通过宫廷建筑的真实、鹤的真实以及故事的真实，再造了“那一刻”的真实。这种仿佛真实的场面，缘于画面主要“形象”元素的真实，这些元素类比实物，所以假相变成了真相。这一创作过程，是因“写真”而实现“表现”的绝妙策略。南宋工笔设色花鸟，在“宣和体”传统的影响下，不断向诗意化的“表现”迈进，为两宋工笔设色花鸟画从“写真”到“表现”的迁移画上了圆满的句号。

文人水墨花鸟画的意趣表达直呈“表现”性特征，这不仅因为水墨媒材本身与自然物象存在差异，其作品视象即使“写真”也要加入画家更多的主观因素，选择水墨，就有画家为“表现”的预设。所以很多理论家在分析这类作品共性时，总会拿出“道家思想”、“佛禅境界”来比附画家对画面写真之外的追求。宋代文人水墨花鸟，前有文同的墨竹，极为出色；中有赵佶等皇族、文官的花竹禽鸟，追求简淡抒情的趣味；后期的扬无咎以及禅意花鸟，善用水墨形态写其意趣。文同墨竹，造型是“写真”的，这与花鸟画形态演进的阶段性有关。北宋前中期，花鸟水墨形态刚刚肇始，画

家的花鸟造型多来自工笔写生的基本功，这一阶段，水墨花鸟置换的更多偏于媒介材料，即用水墨替代设色，用线造型的前提没有变化。所以文同的墨竹，看上去形态准确，勾线定型、水墨罩染，仿佛设色作品的黑白化。文同墨竹的画史意义在于，因题材的特殊意味与水墨的视觉观感，将“写真”的形态向“表现”的意趣推进。文同的探索，几成绘画史的特殊现象，“文同与墨竹”在接受过程中形成了一种“文化符号”，成为传统之经典。赵氏家族以及朝中文官对水墨花鸟的青睐，除了少数像赵佶这样具有较好绘画功夫外，大多创作者不能在“写真”上用功，选择“墨戏”，不仅可以抒情，也可倍增生活之情调，文人们乐于此道，类诗文唱和，颇多闲情逸致，多有好之。这些特点正反映了水墨形态的花鸟特适合文人抒情达意的需要，意趣“表现”也就成为自然而然的现象。南宋对水墨花鸟的创造，开始在“表现”上自觉做文章。扬无咎的梅花，法常、梁楷的“禅意”花鸟，无论是画面整体趣味，还是笔墨本身的视觉美感，都将“表现”的因素给做足。特别值得注意的是，宋人的雅致与放逸，收放有“度”，既没有将这一“表现”过分放大，也遏制了太早向大写意水墨花鸟画转化，从而避免了极易出现的或程式化或粗俗或空洞的画面形态。南宋水墨中的“院体”，别开生面，用诗意作为立意的主导，用水墨的媒材直抒胸臆，“刚劲的水墨”、“简洁的画面”、“诗意的趣味”均成为绘画实现“表现”性创作的典型。

两宋花鸟画，三百年的创作历程，也是三百年探索的过程，画家们将“徐黄”形成的花鸟画两大体系作为继承的传统，不断地在工笔设色、水墨诗意风格中实践，实现了花鸟画多种趣味的表现，以一丝不苟的严谨态度，以承传与变异相结合的理念，将技术的提升与文化的积淀相融相合，形成了多种风格递进、并存的花鸟画繁荣局面。他们创造出的一幅幅精品力作，表达的是艺术家的经验，传递的是宋人自然观、审美感与人生观，成为中国花鸟弥足珍贵的传统，为花鸟画的当代延续提供了养分，为观者的精神诉求提供了品鉴的上乘文本。这些作品，既是博物馆的藏品，更是复活着的传统，借助于当代出版传媒，提取复制这一传统，用于今天的学习与体悟，或许才是激活这一经典的最好方式。

目 录

山鹧棘雀图 黄居冢	1
竹石锦鸠图 黄居冢	2
杏花图 赵昌	5
写生蛱蝶图 赵昌 (传)	6
竹虫图 赵昌 (传)	9
聚猿图 易元吉	12
双喜图 崔白	14
寒雀图 崔白	16
枇杷孔雀图 崔白	18
墨竹图 文同	19
湘乡小景图 赵士雷	22
落花游鱼图 刘寀 (传)	24
瑞鹤图 赵佶	28
芙蓉锦鸡图 赵佶	30
腊梅山禽图 赵佶	32
桃鸠图 赵佶 (款)	34
枇杷山鸟图 赵佶	35
柳鸭芦燕图 赵佶	36
竹禽图 赵佶	38
五色鹦鹉图 赵佶	40
雪树寒禽图 李迪	42
狸奴小影图 李迪	43
禽浴图 李迪	44
鸡雏待饲图 李迪	45
枫鹰雉鸡图 李迪	46
宿禽激湍图 李迪	49
红白芙蓉图 (一) 李迪	50
红白芙蓉图 (二) 李迪	51
野菊秋鹑图 李安忠	52
竹鸠图 李安忠	53
鹭鸟图 李安忠	54
葡萄草虫图 林椿	55
梅竹寒禽图 林椿	56
海棠图 林椿	57

竹雀图 吴炳	58
竹虫图 吴炳	59
花篮图（一） 李嵩	60
花篮图（二） 李嵩	61
鸳鸯图 张茂	62
雪滩双鹭图 马远	63
梅石溪凫图 马远	64
白蔷薇图 马远	65
倚云仙杏图 马远	66
秋柳双鸦图 梁楷	67
寒塘图 梁楷	68
芙蓉水鸟图 梁楷	69
秋芦飞鹭图 梁楷（传）	70
叭叭鸟图 牧溪	71
猿图 牧溪	73
鹤图 牧溪	75
芦蟹图 牧溪（传）	76
荷叶图 牧溪	77
四梅图 扬无咎	78
雪梅图 扬无咎	80
墨梅图 扬无咎	82
岁寒三友图 赵孟坚	83
水仙图 赵孟坚	84
子母鸡图 王凝	86
秋浦双鹭 惠崇	87
雪中梅竹图 徐禹功	88
雏雀图 宋汝志（传）	90
藻鱼图 赵克复（传）	91
兰图 郑思肖	92
吉祥多子图 鲁宗贵	94
兰图 马麟	95
喜鹊野兔图 李永	96
牡丹图 徐熙（传）	97
梅花诗意图 严叟	98
鹌鹑图 佚名	100
枯荷鹌鹑图 佚名	101
疏荷沙鸟图 佚名	102
海棠蛱蝶图 佚名	103
群鱼戏藻图 佚名	104

出水芙蓉图 佚名	105
秋兰绽蕊图 佚名	106
猿猴摘果图 佚名	107
牡丹图 佚名	108
荷蟹图 佚名	109
晴春蝶戏图 佚名	110
瓦雀栖枝图 佚名	111
溪芦野鸭图 佚名	112
碧桃图 佚名	113
牧牛图 佚名	114
霜柯竹涧图 佚名	115
豆花蜻蜓图 佚名	116
红梅孔雀图 佚名	117
寒汀落雁图 佚名	118
蓼龟图 佚名	120
寒塘凫侣图 佚名	121
百花图 佚名	122
斗雀图 佚名	128
红蓼水禽图 佚名	129
梅竹双雀图 佚名	130
白头丛竹图 佚名	131
榴枝黄鸟图 佚名	132
春溪水族图 佚名	133
折枝花卉图 佚名	134
丛菊图 佚名	136
猿鹭图 佚名	137
山茶蜡嘴图 佚名	138
梧桐蜡嘴图 佚名	139
芦塘鹅饮图 佚名	140
蜀葵图 佚名	141
秋庭乳犬图 佚名	142
虞美人图 佚名	143
荷花图 佚名	144
秋葵图 佚名	145
荔枝图 佚名	146
夜合花图 佚名	147
山茶蝴蝶图 佚名	148
鹌鹑图 佚名	149
红果绿鸭图 佚名	150

荷塘鹈鹕图	佚名	151
竹汀鸳鸯图	佚名	152
锦雉竹雀图	佚名	153
桃花山鸟图	佚名	154
桑果山鸟图	佚名	155
乳鸭图	佚名	156
紫薇图	佚名	157
野蔬草虫图	佚名	158
苹婆山鸟图	佚名	159
秋塘凫雁图	佚名	160
花鸟图	佚名	161
翠竹翎毛图	佚名	162
柳塘鸳鸯戏图	佚名	163
螽斯绵虬图	佚名	164
香实垂金图	佚名	165
草虫瓜实图	佚名	166
谷丰安乐图	佚名	167
秋渚文禽图	佚名	168
太液荷风图	佚名	169
杨柳乳雀图	佚名	170
芙蓉水禽图	佚名	171
花石草虫图	佚名	172
秋葵犬蝶图	佚名	173
寒鸦图	佚名	174
竹塘宿雁图	佚名	178
莲池水禽图	佚名	179
竹梅小禽图	佚名	181
雪汀水禽图	佚名	182
秋汀水禽图	佚名	183
白梅翠禽图	佚名	184
桃枝双雀图	佚名	185
芦鹭图	佚名	186
三猿得鹭图	佚名	187
雀山茶图	佚名	188
枇杷雀图	佚名	189
竹雀图	佚名	190



山鹧棘雀图 黄居案
绢本 墨笔
97cm × 53.6cm
台北“故宫博物院”藏



竹石锦鸠图 黄居寀

绢本 设色

23.6cm × 45.7cm

台北“故宫博物院”藏





竹石锦鸠图（局部）