

花木画至明代，有了新的发展。与前代相比，明代花木画的题材、形式与内涵皆大为丰富。题材上，花果、盆植皆能入画，大大丰富了花木画的表现内容。

形式上，既有院体画家的精工整饬，又有文人的文雅清润以及个性宣泄。

内涵上，寓兴寄情的诗意减少，而颂寿、献瑞、表达吉祥寓意的世俗内容逐渐增加。

这使得明代的花木画表现出更多的功能化、世俗化的倾向，体现了与宋元花木画迥然不同的审美情趣。

天工示巧原无意 卉物何知亦有情

明代花木画及其意涵

晚明袁宏道在《瓶史》序中总结：

「夫幽人韵士，屏绝声色，其嗜好不得

不钟于山水花竹……仅有栽花莳竹一事，

可以自乐。」明代文人多艺花爱木，并

将这种与自然共生的文人闲雅之情融

入到日常生活之中，通过艺花、赏花、

画花，从而达到悦目娱心、怡情适志的

境界。

明代花木画创作的主体是文人阶层，

其最大的特点即是文人情感的融入。无

论是吴门文人画家山居乐事之闲情，还

是晚明徐渭等人愤世嫉俗之宣泄，都通

过他们笔下的花木反映出来。文人情感

的融入带来了花木画题材的扩大、笔墨

形式的转变与功能的拓展。明代文人画

家画花木不再拘泥于形似，不贵浓妆艳

饰，崇尚简率的笔墨风格，追求「引类

连情，境趣多合」（陈继儒《岩栖幽事》）

的闲适意境。花木画开始与现实生活有

了更多结合，其意涵也因文人间的酬赠

往来而变得功能化甚至世俗化，体现了

与宋元花木画不同的审美情趣。

蒋彤

故宫博物院书画部馆员

明代前期宫廷画家的花木画

明代宫廷绘画承两宋院体风格，洪

武、永乐年间因新王朝形象营造及装饰

宫廷殿壁的需要，流行大尺幅且画面繁

杂的花鸟画，南宋那种带着诗情的写生

折枝花木画鲜少出现，元代文人喜爱的

具君子品格的松竹梅等甚至成为鸟禽

的配景，花木在饱含政治画意的运作下

被边缘化。随着政权的巩固，社会的稳

定，以及统治者在文学艺术素养上的提

明 边景昭 双鹤图轴
绢本设色 纵一八〇厘米 横一一八厘米 故宫博物院藏



阅读链接

院体绘画

◎ 院体绘画，指出自宫廷画家之手的绘画，其作品主要为皇室服务。明代的院体绘画主要繁盛于明代中前期，这时宫内虽未正式建立类似宋代翰林书画院的机构，但确有不少画家供奉宫廷，并有相关机构管理，亦有画院之称。明代的院体绘画以花鸟、花木画成就最高。

高，画院风格呈现包容趋势。首先，宫廷花木画创作逐渐脱离花鸟画而独立表现祝寿、祥瑞等吉祥寓意题材，且从构图、设色来看已经渐渐从明初花鸟画富丽堂皇的风格走出；其次，画院画家在服务宫廷之余，也有较为自由的创作空间能在院画风格内另辟蹊径，出现了崇尚文人野逸之趣的画家，如孙隆等，甚至出现学文人「墨戏」的画家，如李在、钟学等。

古人认为松为长寿之树，故松是祝寿绘画中常出现的一种花木。宋王安石《字说》载：「松为百木之长，犹公也，故字从公。」而《礼记·王制》云：「王者之制禄爵，公、侯、伯、子、男，凡五等。」松与公相联系，又成为高官厚禄的象征，祝寿画以松为题材是再适合



明 朱瞻基 松阴莲蒲图卷（第一段）
纸本设色 纵三一厘米 横五四·七厘米
故宫博物院藏

不过了。明宣宗朱瞻基《松阴莲蒲图》卷第一段绘青松倚湖石而生，其下菊花、萱草盛开。青松、菊花与萱草均有祝福长寿之意，当是为颂寿所作。此图经《墨缘汇观》所著录，据著录知是宣德二年（一四二七年）五月，时年二十八岁的朱瞻基为其二皇叔赵王朱高燧所



明 李在 萱花图页
纸本水墨 纵二八·二厘米 横五一·二厘米
淮安市博物馆藏



明 钟学 寿萱图轴
纸本水墨
广东省博物馆藏

作。除颂寿外，明初宫廷花木画还有表现祥瑞的题材，如明宣宗于登基第二年（一四二七年）所绘的《嘉禾图》（台北故宫博物院藏），此图采用瓶插花木之形式，所绘稻禾一茎多穗，在以农耕经济为主的中国古代寓意风调雨顺、国泰民安之兆。宣德朝活跃于画院的孙隆，写生「得徐熙野逸之趣」（姜绍书《无声诗史》卷一），从其《花鸟草虫图》册（上海博物馆藏）中「蜀葵」一页可见，其花木画不再强调线的勾勒，而以没骨法绘折枝蜀葵，花、叶、枝外轮廓线被巧妙地融入到墨色的点簇晕染之中。没骨画花

格及元代出现的彩色写意的尝试（薛永年《孙隆的两件真迹及其艺术》，《故宫博物院院刊》一九八一年第一期），使没骨画法于明代宫廷绘画中独树一帜。在为宫廷服务之余，一些画院画家亦有因个人交往而创作的花木画，这些作品多带有文人审美趣味，使我们对宫廷画家花木画风格的多样化有了认识。一九八二年淮安明代王镇墓出土宣德画院画家李在《萱花图》页，画上自题：「帘卷薰风夏日长，花含鹄近高堂。筵前介寿双亲乐，颜色辉辉映彩裳。莆田李在为郑仪写。」知此图为李在为郑仪父母祝寿而作。萱草在古代常配植于北堂，北堂为母亲所居之处，与

植于庭中的椿树相对，故古人以「椿萱」为父母之代称，或以「椿庭」、「萱堂」代指父、母。与院体绘画赋色艳丽不同，李在以墨笔绘萱草一株，笔墨饱含水分并以墨色浓淡来表现萱草叶子的向背，柔和清淡。此外，广东省博物馆亦藏有明初宫廷画家钟学（约活动于天顺、成化、弘治年间）为其友王宗吉之母周安人七十大寿所作的《寿萱图》轴，亦用

墨笔绘一株盛开的萱草，根部置一寿石，花叶生动逼真，墨色浓淡秀润，洋溢着蓬勃的气息。

明中期吴门地区的文人花木画

元代江南地区，尤其是苏州一带已经形成了深厚的文人画传统，到了明代，江南地区文人科举仕进之途受到限

制，故而园居市隐之风日盛。这些文人继承并发展了元代表达松、竹、梅君子品格的花木画，如擅画墨竹的宋克、王绂与夏昶等。至明中期，江南经济的发展使得人们的日常生活更加丰富，吴门地区大多数文人画家将精力放在文人雅好之上以追求一种闲情、幽致的生活境界。吴中地处温暖湿润的长江流域，花卉草木繁盛，赏花、艺花广为流行。在



明 王绂 墨竹图轴

纸本水墨 纵一一三·八厘米 横五一·三厘米
故宫博物院藏



明 沈周 卧游图册（十七开选二）
纸本设色 每开纵二七·八厘米 横三七·三厘米 故宫博物院藏



阅读链接 “吴门画派”

◎ 现在一般认为“吴门画派”是主要流行于明代中期苏州地区的绘画派别，绘画上主要继承“元四家”传统，创作上具有诗文书画呼应、画风清新淡雅、笔墨刚柔兼济等艺术特点。其众多画家中以沈周、文徵明、唐寅、仇英的绘画最具代表性，他们四人又被合称为“吴门四家”，对后世绘画影响深远。（详参单国强《“吴门画派”名实辨》，《故宫博物院院刊》一九九〇年第三期）

这种风气的影响下，吴门文人画家所绘花木种类逐渐丰富，且花木画开始与现实生活有更多结合，其意涵也因文人间的酬赠往来而变得功能化，甚至世俗化。

「吴门四家」之一的沈周一生未应科举而隐于吴门，其花木画取材广泛，且不因文人身份而仅仅拘泥于水墨画，而是根据其抒情需要适意选择表现方式。沈周擅画生活中常见的花木与蔬果小品，

其《卧游图》册所绘杏花、芙蓉、蜀葵、栀子、枇杷、石榴、绿甲（白菜），多取折枝构图，笔法简逸略带稚拙，设色淡雅清新，在没骨的技法上增加了更多的写意笔墨。粗笔淡墨的花草蔬果，乍看似一挥而就，但形貌情趣已经完备。画册末开自题：「此册方可尺许，可以仰眠匡床，一手执之，一手徐徐翻阅，殊得少文之趣。」在沈周看来，欣赏花木与欣赏山水一样，都可以卧游其间，让人怡然自乐。

蔬菜在沈周的写意花木画中比较常见，除《卧游图》册中「绿甲」一页外，另有如《墨菜辛夷图》卷所绘之白菜，皆质朴自然、毫无雕饰。这一方面是受南宋法常因禅修而绘写意蔬果的影响。另一方面，也是受到明代中期出现文人以「菜」比德风气的影响，沈周《菜赞》一诗即有「藏至真于淡薄，安贫贱于长久」之句，这同时也反映了明代中期花木画中表达君子品格的题材的继续拓展。

在表现怡然之情、君子品格外，沈周还有一些带有祝福登科、利市等寓意的世俗题材花木画。作于一五〇二年的



明 沈周 墨菜辛夷图卷

第一段纸本水墨 纵三四·九厘米 横五八·八厘米

第二段纸本设色 纵三四·九厘米 横五八·八厘米

故宫博物院藏



明 沈周 荔枝图轴

纸本水墨 纵一·二八厘米 横三·八·四厘米
故宫博物院藏



明 沈周 杏花图轴

纸本设色 纵八〇厘米 横三·三·五厘米
故宫博物院藏

《杏花图》轴，画中杏花繁盛，各具姿态，枝干老结，笔墨苍厚，自题：「布甥简静好学，为完庵先生曾孙，人以科甲期之，壬戌科果登第。尝有桂枝贺其秋闱，兹复写杏一本以寄，俾知完庵遗泽所致也。与尔近居亲亦近，今年喜尔掇科名。杏花旧是完庵种，又见春风属后生。」据此可知此轴乃为恭贺其老师刘珏（号完庵）之曾孙刘布登科所绘。《荔枝图》轴以法常水墨写意法绘荔枝与柿子连果带叶地交错在一起，取「荔」、「柿」之谐音「利」、「市」，送给兼营药材生意的名医宿田为新年礼物，画面中果实饱满，纤细的枝条与各具姿态的叶片相互交叉出复杂而多变的空间。

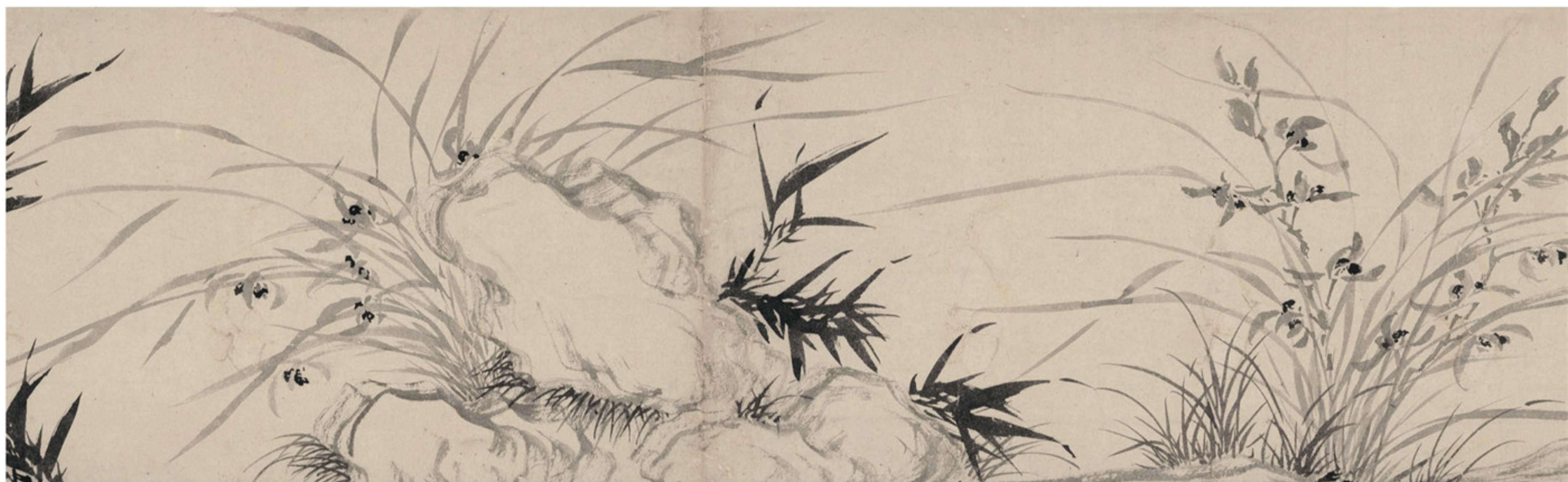
与沈周相比，文徵明画花木主要集中 在兰、竹、梅、松等题材上，其画竹师法苏东坡、文同，画兰师法赵孟坚、赵孟頫、郑思肖等人。作于一五四三年的《兰竹图》卷以书法之笔入画，画兰叶见行草书的飘逸潇洒，画竹叶如写八分书，画石之飞白笔法可见赵孟頫之风规。与元人笔下清雅静寂之兰不同，文氏画兰繁密疏放，兰叶似飘带般随风摇曳，且将兰竹图发展为大长卷形制，不再只



是单纯画兰竹，而是以坡石、荆棘、麦冬、溪流泉水等为衬景来表现兰竹的各种姿态。明代画兰知名者周天球、陈元素、项圣谟等都是文氏的追随者。相对宋元时期单纯的墨兰、墨竹图而言，明代兰竹的君子气淡化了，至晚明这种长卷日益呈现图谱化、程式化倾向。

与沈周、文徵明相比，唐寅的花木画多以没骨写意手法描绘桃花、梅花、杏花等折枝花木，平淡质朴却可见真情流露。其《墨梅图》轴，以枯笔焦墨画折枝梅花，花瓣以浓淡相间的水墨点出，梅花清丽脱俗的姿态跃然纸上。枝干细硬、斑驳的质感以及下端折断的痕迹极为写实，而花朵则写其意，这是唐寅与沈、文不同之处，即在写生中加入了职业画家的刻画之法。唐寅此轴构图沿用了沈周《墨牡丹图》、《杏花图》等常用的折枝花木立轴图式，清丽脱俗的梅花搭配洒脱秀逸的书法，相映成趣。

与沈周、文徵明、唐寅等文人不同，仇英作为被文人化了的职业画家，其花木画与文人的写意花木画大异其趣，但却在精工的描绘中流露出清雅的士气。在《兰花图》页中，仇英以纤细的线条



明 文徵明 兰竹图卷（局部）

纸本水墨 全卷纵二六·八厘米 横七三〇厘米
故宫博物院藏

黄金布地梵王家

白玉成林晓浥花

对酒不妨墨弄墨

一枝清影写横斜

公堂每和王少傅韵

吴琬唐寅



明 唐寅 墨梅图轴
纸本水墨 纵九六厘米 横三六厘米 故宫博物院藏

双勾花叶轮廓，兰叶率意流畅，兰花则行笔轻柔，明净清丽的汁绿色晕染阴阳向背。仇英复兴了宋院体绘画的写实风格，在此图中兰叶上残伤处亦被细致逼真地表现了出来。

在「吴门四家」之后，「吴派」后学擅画花木者以陈淳、王穀祥、朱朗为佼佼者。

陈淳，号白阳山人，曾入国子监修

业，后绝意仕进，居于苏州城东北之五湖田舍，「有茂林修竹，花源柳隩」。

（张寰《白阳先生墓志铭》）陈淳与吴中文人以诗画交游，其花木画处处可见隐居生活的闲情幽趣。其设色花木始取文徵明工秀画法，后受到沈周写意法的影响，但较之更为简淡、放逸。《合欢葵图》卷，画黄葵侧枝向右，左右皆大片留白，花、叶直接以色敷染后勾筋络，花蕾与花萼

则以淡墨勾勒轮廓后薄罩汁绿，勾勒与没骨相间，画面清秀率意。其后有文

徵明、王守等二十五家题跋，根据其中王守所题「咏尚之后院合欢黄葵」可知，陈淳此卷所绘为袁褰（字尚之）家后院的并蒂黄葵。并蒂是花木的一种祥瑞形态，常被用于形容男女之情，在此用来赞美兄弟间的感情，如蔡羽题诗就讲「君家兄弟美，结瑞到花林」。而文嘉题跋中

明 仇英 兰花图页
纸本设色 纵三九厘米 横三四·七厘米
故宫博物院藏



明 陈淳 合欢葵图卷
纸本设色 纵二三·五厘米 横七六·九厘米
故宫博物院藏



明 王穀祥 兰石丹桂图轴

纸本水墨 纵一〇七·五厘米 横三一·五厘米 故宫博物院藏

所讲「幽花开并蒂，良友结同心」，则以并蒂来形容题画者与受画者间的真挚友情。此卷花木画承载的内涵复杂多样，正如文徵明在卷后所题「天工示巧原无意，弃物何知亦有情」，从中可见花木所承载的情感与意涵在明代更为丰富。

王穀祥画花木师从文徵明，其四十九岁所作《兰石丹桂图》轴绘一株桂花倚湖石繁茂盛开，笔法精研似文徵明，此轴根据作者自题「**最是先枝君折取**」可知属于明代文人之间流行的「折桂」题材。古人有「二月杏花八月桂」之语，分别

指春天在北京举行的殿试（春闱）与秋天举行的乡试（秋闱），此轴为庆贺芝室先生秋闱之喜而作。在前辈画家的作品中（如沈周的《杏花图》），花木多以折枝呈现，而王穀祥的用心之处在于画面中灵芝、湖石与丛兰的搭配。此画的受赠者是芝室先生，而灵芝的「芝」与湖石的「石」正好与「芝室」谐音，而点缀其间的丛兰亦象征了芝室先生的君子品格。这种精致化了的世俗意涵是受到了沈周的影响。

朱朗为文徵明入室弟子，常为文氏

代笔应酬，其《芝仙祝寿图》卷，取陂陀一角，挂满藤叶的松树下水仙花绽放，布满青苔的假山石上置灵芝菖蒲盆景。据自题「**万历丙戌（一五八六年）九秋长洲朱朗画**」，可知此卷作于秋季，水仙本为腊月迎春花木，但因其名「仙」，故成为吉祥图案的常用题材。道家方士对灵芝的推崇，影响所及，民间亦视其为延年益寿的吉祥花木。有意思的是，画中灵芝不再是直接接地而生，而是以盆景的形式出现，《姑苏志》载：「**虎丘人善于盆中植奇花异卉，盘松古梅，**

置之几案间，清雅可爱，谓之盆景。」画面中作者突出了灵芝盆景与水仙花，而松树与湖石亦皆有长寿的寓意，由此可知此画当是一幅祝愿长寿的绘画。与沈周、文徵明相比，吴门后学所绘带有吉祥寓意的花木画从内容到构图明显丰富、饱满了很多，在这之中文人气息逐渐减弱，世俗化趣味逐渐增强。

晚明江浙地区的文人花木画

明代晚期的苏州画坛逐渐失去活力，绘画重心逐渐向松江、绍兴等地转移。相比明代中期吴门画家花木画的儒雅清润，晚明画家笔下的花木画艺术语言更加鲜明强烈，如徐渭、陈洪绶等。

徐渭不苟世俗，曲折坎坷的一生使其画花木笔墨奔放恣肆，随处可见其狂放的感情宣泄。他远绍南宋梁楷、法常，近承沈周、陈淳，将水墨写意花木推向了新境界，与陈淳并称「青藤白阳」（陈淳自号白阳山人）。其《墨葡萄图》轴绘一枝果实累累的葡萄，藤蔓纠结如写草书，葡萄与叶皆以浓淡相间的墨加胶矾挥洒，沉着痛快，酣畅淋漓，不拘于一



明 朱朗 芝仙祝寿图卷
纸本设色 纵三一·一厘米 横六一·二厘米
故宫博物院藏



明 徐渭 墨葡萄图轴
纸本水墨 纵一一六·四厘米 横六四·三厘米
故宫博物院藏

枝一叶的形似，以达到「不求形似求生韵」的意境。自题：「半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲

陈淳至明末徐渭，最终变成文人画家的花木画语言，将其豪放的笔墨与极端放逸的个性融为一体。

抛闲掷野藤中。」可窥其一生坎坷痛苦的心境。徐渭的花木画代表了晚明文人的自省与革新，曾谓「从来不见梅花谱，信手拈来自有神」可见其花木画偏重于心灵之解放与个性之抒发。至此，南宋梁楷、法常的大写意表现技法经过沈周、

与徐渭一样，陈洪绶有很高的诗画才华，却屡遭挫折，因见杏花无人欣赏而怅然感叹「今古悲知遇，临流一醉之」。陈洪绶所处的晚明时期，仿古风气已然盛行，与徐渭粗放率意的大写意花木形成鲜明对立。陈洪绶早年曾受职

明 陈洪绶 梅石图轴
纸本水墨 纵一一五·二厘米 横五六厘米
故宫博物院藏



明 陈洪绶 玉堂柱石图页
绢本设色 纵二四·三厘米 横三一·一厘米
故宫博物院藏



明 陈字 杂画图册（八开选二）
绢本设色 每开纵二二·二厘米 横二五厘米
故宫博物院藏

业画家蓝瑛的绘画启蒙，以师法宋人为主，画花木枝干造型方、折、硬，带有南宋院体画家马远、夏圭的风格，至晚年线条变得轻缓柔和，着色亦柔润淡逸。

其《梅石图》轴写一株枝干苍老的梅花倚傍着湖石伫立，花朵疏落，墨线勾花简率灵动，突出梅花清秀淡远之姿，树枝用线与中年的粗硬直折相比变得柔和、

圆转。陈洪绶爱画梅花，其《观梅》诗感叹梅花「飘零何太易，荣茂每艰难」

与其画梅之花朵疏落意境相符。晚年以鬻画为生的陈洪绶要考虑受众的接受度，再加之他曾从事民间版画插图、酒牌叶子等的创作，所以其花木画爱撷取有世俗化特性且富有吉祥寓意的题材。《玉堂柱石图》页，绘玉兰、海棠、湖石，玉兰与海棠谐音「玉」、「堂」，玉堂

本指汉代以玉铺成台阶的建章宫，后代指别人的住宅，湖石石质坚硬，有稳固之意，故「玉堂柱石」有美好的祝愿之意。陈洪绶之子陈宇，号小莲，性格孤傲，不谐于俗。画有其父风，亦善画花木，所绘水仙、芙蓉等，构图简明，勾勒工细，设色清雅，富有装饰之美。

花木画，因其能单独承载花木被赋予的丰富内涵与人类情感而独立于花鸟画科之外，明代的花木画在承接宋元基础上发展出了自己的面貌与时代特点。宫廷花木画经历了从花鸟画背景到独立题材的过程，用以表现祝寿、祥瑞等特定的内涵，功能性较强。文人花木画选材不仅有继承自宋元的「三友」、「四君子」，更有僧禅绘画中带有禅意的蔬果题材，而明代中期以来文人居所庭院

中种植的花卉草木亦成为花木画题材的重要组成部分。

笔墨形式上，相对于传统院体花木画的工整精丽，明代文人花木画不再拘泥于形似，转而强调写意及意到情适，这些都体现出了与宋元花木画不同的审美情趣。相比吴门画家花木画的文雅清润，明代晚期浙江地区的徐渭、陈洪绶等人，更加注重个性表现，艺术风格鲜明强烈。

明代晚期苏州画坛因画家们的陈陈相因开始逐渐没落，而江浙地区的徐渭晚年后继无人，陈洪绶传人虽多却都乏善可陈，待明末董其昌提出「南北宗论」后，「南宗」一脉山水画受到特别的重视，体现文人丰富情感的花木画就被埋没于仿古山水的光辉之下了。

紫