

[封面故事]

足真态

动物题材绘画的发展演变

鲁 颖

故宫博物院书画部研究馆员



中国古代绘画主要分为人物、山水、花鸟三大范畴，花鸟画以自然中的植物和动物为表现对象，反映出中国人对大自然和生活的热爱，以及人们对理想境界的追求，有着独特深远的文化渊源，具有艺术性、人文性、科学性与趣味性等特点。动物画蕴含生机与意趣，承载着丰富的文化内涵，揭示了人与动物的和谐共生，让我们欣赏到更加生机勃勃、千姿百态的世界。

浩瀚的历史长河中，人与动物一直是共生共存的关系，这种紧密的关系被记录在各种艺术作品中。在早期的岩画、彩陶、壁画中，人类祖先就描绘出大量的动物形象，到了隋唐、五代时期，随着卷轴绘画的成熟，善于专门描绘动物的绘画名家开始不断涌现，各朝各代均留下了精彩纷呈的作品，它们题材广泛、形式多样、流派纷繁，是我国传统绘画艺术的重要组成部分。动物画与人们的生活和情感密切相关，这些画反映和表现了人对动物的崇拜与征服、实用与审美，深刻地揭示了人与自然之间的复杂关系。画家们借描绘动物来抒发情感、表达心境、体现民族特性、象征时代精神，从而创作出不少经典的动物画作品。无论是笔墨精妙、形象逼真的工笔动物画，还是以意抒情、神韵灵动的写意动物画，都表达出画家对于动物细致入微的观察力、扎实的艺术造型功力及高超的笔墨表现技巧。动物画有着广阔的社会心理背景，不仅文人士大夫可以借其陶冶性情，更受到帝王贵戚、平民百姓各阶层普遍欢迎。动物画以它不同的功能含义融入到人们的生活中。故宫博物院的绘画藏品中，动物画所占比重很大，涵盖的动物种类多样，妙趣横生，本文以故宫藏品为基础，从画科的分类来探讨动物画的发展特色。

中国古代绘画主要分为人物、山水、花鸟三大范畴，花鸟画以自然中的植物和动物为表现对象，反映出中国人对大自然和生活的热爱，以及人们对理想境界的追求，有着独特深远的文化渊源。《中国大百科·美术》卷的“花鸟画”这样定义花鸟画科：“以动植物为主要描绘对象的中国画传统画科。又可细分为花卉、翎毛、蔬果、草虫、畜兽、鳞介等支科。”^{〔1〕}因此与动物题材相关的绘画都可以归入花鸟画的范畴之中，按照绘画对象的物种不同再细分科。

由于绘画技艺的精进及题材的丰富，自晚唐起画史中开始出现画科分类的初步意识，不过不同历史时期对花鸟画的题材分类各不相同。北宋编纂的《五代名画补遗》中有“走兽门”和“花竹翎毛门”，后者包括花卉、禽鸟、蔬果、草虫、竹石和树木。^{〔2〕}《圣朝名画评》分“畜兽门”“花木翎毛门”。^{〔3〕}北宋郭若虚的《图画见闻志》有“花鸟门”“杂画门”，其中“杂画门”又包含番马、水牛、虎、犬、兔、龙水、鱼等。^{〔4〕}《宣和画谱》是北宋宣和年间官方主持编撰的宫廷所藏绘画作品的著作，著录宋徽宗时宣和御府所藏魏晋以来的历代绘画作品。《宣和画谱》中把绘画作品分道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果 10 个门类。动物题材绘画主要出自“龙鱼”“畜兽”“花鸟”三门，此外“番族”内还包含一部分番马、番兽，“草虫”则附于“蔬果”之下。^{〔5〕}在宋代《画继》中，邓椿有“花竹翎毛”“禽兽虫鱼”之分。^{〔6〕}当今美术学一般理解的花鸟画总结概括为：专指以动、植物为题材，用中国画材料去表现的一门绘画。动物泛指飞禽走兽、家禽家畜、水族、昆虫，甚至包括神话故事中的龙、凤等传说中的动物。^{〔7〕}

综合古代动物分类与画科的分类，本文主要从翎毛、走兽、草虫、鳞介这四个花鸟画下最主要的分支来概述动物题材绘画在不同时代的发展演变。

翎毛

《尔雅》称“二足而羽谓之禽”，禽鸟因身体覆盖羽毛而常在画科中被称为“羽禽”或“翎毛”，据其习性与特征又被划分为鸣禽、攀禽、陆禽、猛禽、涉禽、游禽等六个生态，各类禽鸟的栖息环境不同，体态、性情也存在很大的



五代 黄筌 写生珍禽图卷

绢本设色 纵 41.5 厘米 横 70 厘米 故宫博物院藏

差异，但相较其他类别动物，禽鸟羽色艳丽、姿态优美、善于鸣叫，又易于观察饲养，因此大到仙鹤、老鹰、孔雀、鹭鸶，小到鹦鹉、画眉、燕雀、鹌鹑，还有鸳鸯、凫鸭、鹅等水生禽鸟，都是历代画家喜爱并善于描绘的对象，花鸟画中的翎毛门是古代动物画中最为常见的门类，古人绘花卉必配翎毛，反之亦然，并且还根据自然禽鸟的生物特性，给予不同的安排与组合，如《宣和画谱》记载：“禽之于鸾凤孔翠，必使之富贵。而松竹梅菊，鸥鹭雁鹭，必见之幽闲。”因此花卉与翎毛的组合一般统称为花鸟画，有时并不严格区分，翎毛类是动物画中现存作品数量最多、技法最为丰富的画科。

唐以前的花卉、禽鸟绘画并不成熟，初唐时出现了个别的名家，如善画鹤的薛稷，中晚唐则集中出现了一批花鸟画家，如边鸾、滕昌祐、刁光胤等，花鸟画逐渐从山水、人物画中脱离出来，成为独立的画科。五代时期，花鸟

画继承了唐代的成果，主要描写与贵族生活有关的花卉禽鸟，西蜀和南唐在宫廷中设置画院。西蜀在唐末时，因受战事的影响较小，中原画家多入蜀避难，致使蜀地绘画兴盛。因此，西蜀花鸟画的繁盛与唐代一脉相承。其中以黄筌最负盛名，是师承唐代的刁光胤等正统派。黄筌画法工整细腻，先用极细的墨线勾勒轮廓，然后墨染、填彩，被称为“勾勒法”，所绘物象造型准确，生动逼真，又有“写生法”之谓，风格精致富丽，故又称“黄家富贵”，《写生珍禽图》即体现其艺术造诣。与此相对应的是南唐的徐熙，他并非职业画家，而是士大夫，喜取材田野自然物象，富有“野逸”之趣，画史所称“落墨法”，即郭若虚《图画见闻志》称：“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。”^⑧由于徐熙真迹已不传，仅上海博物馆藏《雪竹图》，有专家认为能够体现出“落墨”的画法，但亦有不同意见。“黄家富贵”“徐熙野逸”奠

定了花鸟画的审美基础，后世都是在此基础上，或不断精进，或互相融合，或有所创新，形成了风格多样的花鸟画技艺，产生了纷繁复杂的艺术流派，开启了花鸟画的不断发展与繁盛。

花鸟画在北宋以工整精细的画法为主，注重写生、状物真实，主要流派有黄氏父子的“工笔重彩勾勒法”，徐熙之孙徐崇嗣的“没骨法”，崔白的水墨淡彩法，赵昌的“写生法”，以及宣和画院形成的“院体”画风，并一直延续到南宋画院。南宋则有李迪、李安忠、林椿、梁楷、

法常等，李迪的传世名作《枫鹰雉鸡图》，禽鸟画法精细、神态灵活，并且表现的物象已经从静止发展到捕捉动态的瞬间，更为传神。梁楷的“减笔法”，法常的水墨写生法，则直接影响到后世写意花鸟画的兴起。

元代初期花鸟画沿袭宋代画院风格，名家如钱选、赵孟頫、王渊、雪界翁、张舜咨等，但又各变其法，钱选作品设色清润雅淡，赵孟頫的《幽篁戴胜图》加入了书法的用笔，兼工带写，而王渊则变设色为水墨，其《山桃锦雉



宋 李迪 枫鹰雉鸡图轴
绢本设色 纵 189.3 厘米 横 290.5 厘米 故宫博物院藏



元 赵孟頫 幽篁戴胜图卷 绢本设色 纵 25.4 厘米 横 36.2 厘米 故宫博物院藏

图》达到了“无色似有彩”“墨写桃花似艳妆”的效果，盛昌年的《柳燕图》，笔墨灵秀，情趣生动，引领写意花鸟之逸趣。

明代的花鸟画面貌多样，流派纷呈。花卉翎毛画由于其装饰性与象征性符合皇家意趣，因此明代宫廷画家以擅长花鸟的画家为主。边景昭继承宋代“院体”，工笔重彩，敷色秾艳，精微却不工板，优美但不流于柔媚，《竹鹤图》即为典型代表，是艳丽与清雅完美结合。孙隆设色没骨法，不加勾勒，运用色彩烘染，渊源于徐崇嗣没骨法，又融合梁楷、法常的水墨写意，形成了墨彩相兼、没骨写意的新画法，如《芙蓉鹅图》，饶有生趣。林良的水墨写意，多绘苍鹰、芦雁、麻雀等，取法南宋放纵简括的画法，富有气势，《灌木集禽图》在 12 米的长卷上，表现了二十多种七十多只大小各异、种类不

同的禽鸟，真实而又生动地表现出秋意盎然的山野之景。吕纪则有工笔写意和水墨写意两种风格，前者以《桂菊山禽图》为代表，后者则以《残荷鹰鹭图》为代表，把握住禽鸟的自然特征，赋予情节表现，增加画面的感染力。文人画家中，以沈周为首的吴门画派，真正开启了文人水墨写意花鸟，提高了花鸟画在文人画中的地位，吴派弟子中，又以陈淳、陆治、周之冕在写意花鸟中有所创新。据文献记载，周之冕家中多驯养禽鸟，他经常观察各种禽鸟的生活动态，所绘生动逼真。明代末期花鸟画的世俗化、艺术平民化显现，内容上更加丰富，题材上也更加贴近生活，如陈洪绶的《荷花鸳鸯图》，吉祥富贵，具有装饰性。

清代的花鸟画家有蒋廷锡、沈铨、余省、余穉兄弟、杨大章等工笔花鸟画家，以及郎世宁



元 王渊 山桃锦雉图轴 纸本水墨 纵 120.3 厘米 横 55.4 厘米 故宫博物院藏



元 盛昌年 柳燕图轴 纸本水墨 纵 75.3 厘米 横 25.5 厘米 故宫博物院藏



明 边景昭 竹鹤图轴 绢本设色 纵180.4厘米 横118厘米 故宫博物院藏

明 孙隆 芙蓉鹅图轴 绢本设色 纵159.3厘米 横84.1厘米 故宫博物院藏





明 林良 灌木集禽图卷（局部）

绢本设色 全卷纵 34 厘米 横 1211.2 厘米 故宫博物院藏





明 吕纪 残荷鹰鹭图轴
绢本设色 纵190厘米 横105.2厘米 故宫博物院藏

带来的西洋画法，更是将禽鸟的生动华美推到了高峰。八大山人“白眼向人”的水鸟、八哥，扬州画派中边寿民的芦雁，黄慎的芦鸭，都是极具个人鲜明特色的禽鸟形象。晚清时期海派画家几乎都擅长花鸟画，为了迎合市场的需要，在题材内容、风格技巧等方面都形成了新的风尚，常常以花鸟条屏、花鸟册集合形制展现，孔雀、仙鹤、喜鹊、白头翁、公鸡等有吉祥的寓意禽鸟成为表现的主体。可以说禽鸟题材的绘画在长期的发展中，适应审美和寓兴的需要，技法、风格多元，名家辈出，流派纷呈，成为动物题材绘画中最为丰富的表现门类。

走兽

“兽畜，四足而毛之总称。野产者谓之兽，豢养者谓之畜。其性善走，亦名走兽。”^⑨走兽画是中国传统绘画的重要题材，并且萌芽起源很早，在目前出土发现的汉代及其之前的壁画、帛画、岩画上，都可以看到一些可认知的走兽或神话怪兽的形象。魏晋南北朝时期，走兽画有了长足的发展。据唐代张彦远《历代名画记》的记载，有专门以画虎、牛、马等闻名的画家。在流传至今的东晋顾恺之《洛神赋图》《女史箴图》《列女仁智图》摹本中，可以看到马、熊、狗等走兽的形象。顾恺之在《论画》中称：“凡画人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”^⑩“狗马”在当时就是走兽画的指代，但此时的走兽画很少为全幅，多为人物陪衬。走兽画的真正发展成熟是在唐代，尤其以画马最为流行，马成为重要的画科，甚至将“鞍马”单独提出，与“畜兽”并列。唐代画马以曹霸、陈闳、韩幹、韦偃为代表，有姓名流传的画马名家就有30人以上，朱景玄的《唐代名画录》将善画马的画家

分为鞍马、人马、番马三个题材，并将其按神、妙、能、逸分为四个品阶。韩幹所画马的形象，多肉而少露筋骨，与唐以前多见筋骨的情形迥然不同，形成了盛唐的富贵壮健的鞍马形象。此外还有韩滉、戴嵩画牛，故宫博物院收藏的《五牛图》是韩滉传世名作，五头牛的造型与从山西省永济市黄河河道里打捞出的铁牛如出一辙，也证明了此画确系唐代作品。在一些表现贵妇生活题材的作品中，猫、犬这些豢养的宠物形象也有出现。

到了五代、宋，入画的畜兽种类有了明显的增加，除了马、牛、羊这些与生产生活息息相关的家畜外，兔、猫、犬、猿这些体型较小，易于饲养或能被观察的兽类逐渐成为主角，这与宋代社会经济发展，娱乐文化繁荣息息相关，也是受到格物思想的影响。宋代以猫为主要描绘对象的画作很多，常以“狸奴”代称，还出现了许多专门画猫的画家，描绘对象都是当时皇家贵族饲养的宠物猫，注重花色、品种。而饲养的名犬，主要也是专门为了赏玩和田猎等娱乐，如李迪的《猎犬图》，单绘一只细犬，骨骼和皮毛的勾染，彰显了画家高超的造型能力。存世宋代的猿画，大多归在易元吉的名下，为表现野生动物“天性野逸之姿”“动静游息”之态，他曾深入山泽林藪中去观察。在故宫所藏传为易元吉的《蛛网攫猿图》《群猿拾果图》中，画家便展现了猿猴的生活习惯与秉性。

元代由于文人画的兴起，走兽画的创作整体呈现低谷，但鞍马画又重新复苏，这也与元代蒙古族统治的喜好相关，以赵孟頫、任仁发为代表，他们秉承唐代画马遗风，通过深入观察，将马的特征、情态、情趣、神采展现得更加丰富。

明代的走兽画乏善可陈，无论从留存作品数量，还是从创作群体以及艺术成就等方面，都无



唐 韩滉 五牛图卷 纸本设色 纵 20.8 厘米 横 139.8 厘米 故宫博物院藏





宋 李迪 猎犬图页
绢本设色 纵26.5厘米 横26.9厘米 故宫博物院藏



宋 易元吉(传) 蛛网攫猿图页
绢本设色 纵23.8厘米 横25.2厘米 故宫博物院藏



宋 易元吉（传）群猴拾果图页
绢本设色 纵24.6厘米 横24.1厘米
故宫博物院藏

法与人物、山水、花鸟画相提并论，并且自身因缺少独立性，而逐渐成为其他表现题材，尤其是人物画的一种点缀。现存有记录进贡宫廷的代表祥瑞之义的白虎、长颈鹿等，也是明代大航海背景下对外交流的反映。

清代的走兽画迎来了大的发展，题材进一步丰富，技法方面除了工笔、写意外，西洋明暗、透视技法也成为表现的主要手段。宫廷中以郎世宁、艾启蒙、王致诚为代表的西洋画家，以冷枚、阿尔裨、余省为代表的本土画家，创作出大量的走兽题材作品。清代早期西方“博物学”概念引入，生物种群分类细化，加之解剖学、标本制作方法的传入，使得画家对走兽的身体比例、骨骼、皮毛等有了更明确的认知，所画兽类精细逼真，毫毛毕现，出现在绘画中的走兽品种也直线上升，可以说走兽画的创作

达到了顶峰。宫廷以外，八大山人造型夸张的鹿、猫、兔，沈铨敷色渲染的鹿、猴，华嵒的机趣天成的松鼠、兔子、骆驼，程璋的猫、张问陶的猿等等，都是极具特色的走兽画代表。清末海派，个性鲜明，大胆革新，一方面继承了传统文人的清高超脱，又从民间艺术中汲取养分，也创作出不少雅俗共赏的动物形象。

草虫

昆虫是世界上最大的物群种类，约占动物界已知种类的三分之二，遍布于各个角落，并且也是地球上出现最早的物种。公元前一世纪的《大戴礼记》以“虫”字囊括天地间的所有动物，根据“外皮”，将虫分为毛虫、羽虫、鳞虫、介虫和保（裸）虫，人类就是“保虫”之一。^{〔1〕}

后来虫的范围逐渐向现代生物学的昆虫类靠拢，如《尔雅》“有足谓之虫，无足谓之豸”。《说文解字注》“虫”下云：“物之微细，或行，或飞，或毛，或羸，或介，或鳞，以虫为象。”^[12]虫行为有“行”和“飞”的区别，外表又有“毛”“羸”“介”“鳞”的区别。因此中国古代的“虫”，不只有现代生物学“昆虫纲”的六节肢动物，还包括蜘蛛、蜈蚣、蚯蚓，甚至青蛙、蟾蜍、蝌蚪、蜗牛等等都涵盖在内。

草虫是自然的生灵，也是古画灵动趣味的体现。古人对于草虫的观察细致入微，不仅总结出完备的画理，也衍生出丰富的表现方式。传统草虫画主要有两类表现手法，一种为先勾勒出昆虫的轮廓，再填充色彩的工笔画，精细入微；另一种则采用没骨画法，将昆虫灵动轻盈的特点展现出来。由于昆虫的体型微小，“册页”或“扇页”就成为其显现最好的方式，尺

寸之间，画家常以“雕虫”表达自谦，但在手法上却无不尽其微，处处展现画家的炫技与自信。

据张彦远《历代名画记》记载，南朝有擅长画蝉的画家顾景秀、陆探微，唐代有“工画蝇蝶蜂蝉”的李狄，善画花鸟蜂蝶的王湛然，还有善画蜂蝶的李元婴。在五代黄筌的《写生珍禽图》中，除了鸟雀、龟外，还有12只昆虫，造型、用笔、敷色都已非常成熟。但是此时还没有“草虫”这一题材的单独命名。

草虫画的兴起是在宋代，但草虫创作很多并不是一幅画描绘的重点，仅是画面的点景，为了丰富和完善画面。《小山画谱》称：“丛花密叶之际，着一二飞虫，不惟空处不空，亦觉分外生动。”^[13]宋人花鸟画册草虫多搭配蔬果，采用扇面构图经营，画面构图精巧细致，描绘栩栩如生。如林椿的《葡萄草虫图》中，葡萄藤蔓之间就有蜻蜓、螳螂、螽斯、金龟四种昆



宋 林椿
绢本设色 葡萄草虫图
纵26厘米 横28厘米
故宫博物院藏

宋人绘 豆花蜻蜓图页
绢本设色 纵27厘米 横23厘米
故宫博物院藏



虫，充满生命力。佚名《豆花蜻蜓图》中，蜻蜓腹部的环纹清晰可见，羽翅有透明质感，趴在结有豆荚的枝头。蝶是草虫画最受欢迎的题材，蝶，《说文解字》作“𧈧”。《本草纲目·虫·蛱蝶》的描写非常形象：“蛱蝶轻薄，夹翅而飞，**菜菜然也。**”^{〔14〕}常入画的蝶除蛱蝶外，还有凤蝶、粉蝶、眼蝶等。与蝶并称的是蛾，常入画的蛾有天蛾、蚕蛾、菜蛾和冥蛾等。赵昌的《写生蛱蝶图》以及宋代佚名《枫叶巨蝶图》《晴春蝶戏图》中，这些蝶与蛾纷纷入画，风格多属院体画风，重勾勒，善设色，展现了宋人细致的写生观察能力。在《宣和画谱》中将“草虫”附属于“蔬果门”之下，宋代的草虫以蝗螂、蛱蝶、蜜蜂、蚱蜢、螽斯、蜻蜓为多，配以不

同时节的蔬果、花卉，以及不同天气的变幻，凭借细致的观察与逼真的画技，画家营造出想象的空间，呈现出造化生物的精微妙趣，容易引起观者的情思，起到画龙点睛的效果。

元代的草虫画承袭宋代，虽在数量上不能与宋代相比，但是有很多重要作品传世，比如元代坚白子唯一的传世作品《草虫图》，是其在看到赵孟頫所藏宋人写生作品后所绘，纯用墨笔勾染，清疏简淡，并且每种草虫都配有苏轼的五言题画诗一首，以物寓意，讥刺时人，具有独特的文人意趣，说明元代草虫逐渐开始成为画面的独立表现对象，也被赋予人格化。

明代是草虫画另外一个大发展的阶段。形式、构图、种类、表现的多样化是明代草虫画



宋 赵昌（传）写生蛱蝶图卷

绢本设色 纵27.7厘米 横91厘米 故宫博物院藏



青蟲出菜甲
 旋化為蝶
 已不復生
 滅運交睫
 翩
 羽飄秋煙
 迷
 輕貼露景
 煉
 得長生術
 金
 丹了無涉
 乾隆己未仲秋
 御題





宋人绘 枫叶巨蝶图页
绢本设色 纵 23 厘米 横 24.2 厘米 故宫博物院藏



元 坚白子 草虫图卷（局部）
纸本水墨 纵 22.5 厘米 横 267.4 厘米
故宫博物院藏



宋人绘 晴春蝶戏图页
绢本设色 纵 23.7 厘米 横 25.3 厘米 故宫博物院藏





明 沈周 柳蝉图页
纸本水墨 纵 28.1 厘米 横 37.6 厘米
故宫博物院藏



明 孙艾 蚕桑图轴 纸本设色 纵 66 厘米 横 29.5 厘米
故宫博物院藏



明 王翹 花卉草虫图卷
纸本水墨 纵 24 厘米 横 232.7 厘米 故宫博物院藏

的鲜明特点。沈周的《加餐图》与《柳蝉图》、戴进的《葵石蛱蝶图》、陈洪绶的《梅石蛱蝶图》、孙艾的《蚕桑图》、王翬的《花卉草虫图》等突破了以往扇面的表现形式，写意风格的草虫画流行较广。

清代以来，花鸟画市场空前繁盛，随之而来草虫画的市场也被大大拓展了。清代有许多花鸟画家兼画草虫画，流传保存下来的草虫画也是历代里最多的，以扇页和册页集合为主。从画面的表现与描绘来看，清代草虫画继承了明代草虫画的传统，描绘的草虫种类进一步增多，苍蝇、蚊虫、龙虱、天牛、蚂蚁、蜘蛛，甚至蟑螂等都纷纷入画，画家更进一步借物咏志，用蝉来比喻高风亮节，用豆青虫比喻生活的田园趣味，用蚂蚁比喻盲目追逐利益的人等等。岭南画家居巢、居廉发展了独具面目的“撞水”“撞粉”技法，并且以岭南乡土田园的蔬果虫鱼为主要表现对象，迥异于传统绘画中的虫类形象，具有鲜明的地域特色。

鳞介

“鳞介”的动物种类较为复杂，一般指身体有鳞片和甲壳的水生及爬行动物，主要涵盖龙、鱼、龟、蛇、蜥蜴、蟹、蚌、贝等。宋代

《宣和画谱》曾单列“龙鱼”一门，主要以龙和鱼的题材为主，鱼与龙同属水生动物，有鳞片，身躯柔软能自由畅游。在众多传说中，龙鱼文化常有交集，故将其归为一类，作为同类物象进行记载，并且习性相近的水中生物，如蟹、龟、虾、蠃都涵盖。

《说文解字·龙部》定义：“龙，鳞虫之长。能幽、能明、能细、能巨、能短、能长，春分而登天，秋分而潜渊。”^{〔15〕}龙作为一种虚拟的动物，隐现自如，大小短长，变化万千。画龙古已有之，之前多绘于寺院道观及屏风，东晋以后出现多位画龙名家，如张僧繇、孙位，北宋《宣和画谱》“龙鱼门”所列画龙名家有僧传古和董羽，都未见传世作品。如何将龙的形象具象化，董羽《画龙辑议》将龙的画法描述为“其状分三停九似”，“三停”为“自首至项，自项至腹，自腹至尾，三停也”。“九似”即所谓“头似牛，嘴似驴，眼似虾，角似鹿，耳似象，鳞似鱼，须似人，腹似蛇，足似凤”。^{〔16〕}龙的形象经过各代演变，至宋代形成定式，逐渐成为被普遍接受的民族图腾，是民族精神的象征，成为具有特殊意义的虚构的动物形象。而历代画龙最负盛名者，当属南宋陈容（字公储，号所翁），其所画之龙世称“所翁龙”，有“伯时马，公储龙”之誉，将其画龙与北宋李公麟（字伯时）





宋 陈容 墨龙图卷
纸本水墨 纵 34.3 厘米 横 50 厘米 故宫博物院藏

画马并称。据称他往往于“酒酣气张”之时作画，以水墨表现龙之隐显。元明清以水墨画龙的画家不少，但大都模仿承继陈容，很少能突破陈容的高峰，仅清代的周昉画名为著，且有“一龙百两银”的美誉。^{〔17〕}

“鱼”在中国传统文化中是一个美好的寓意，具有生衍繁盛、福泽绵绵的含义，早在上古时代的彩陶中，鱼纹就被大量地用作装饰纹样，后世民间更取“鱼”谐音“余”，将鱼作为生活富足的象征。另一方面，庄子、惠子观鱼于濠梁，因辩论鱼知乐否，在文人士大夫心中，鱼又成为精神自由的寓体，成为“道”的物化。因此以“鱼”为主题的绘画作品存世很多，按其表现方式主要分为四类：一种是写实作品，如传为宋代陈可久的《春溪水族图》、明代缪

辅的《鱼藻图》等，笔致工细，形象逼真，鱼鳞、鱼须纤毫毕现；一种是以“鱼藻”“落花游鱼”为主题，表现鱼儿在水藻之间的神韵灵动，以没骨技法为主，若隐若现，从宋代刘寀开始，到清代的马元驭、恽寿平、唐荃，将没骨技法推向顶峰；一种是大写意的画法，以八大山人、李方膺、闵贞、虚谷等清代画家为代表，笔下的鱼各具特色，线条简单勾勒，但富有强烈的画家个人特色，抒发画家个人心境；最后还有表现“龙鱼变化”“鲤鱼跳龙门”等吉庆装饰性主题作品。

此外，蟹、龟在宋代的册页中较为常见，后世“黄甲”以寓意“科举进士甲科及第”，又有“二甲传胪”这样吉祥寓意的作品，到了晚清，蟹常与菊花、酒坛一起出现，以示中秋节

令，擅长螃蟹题材绘画有明代的徐渭，清代的郎葆辰、任颐等等；以蛇为表现主体的绘画并不常见，除了午瑞题材和蟾蜍一起出现外，单独表现的仅有虚谷的《赤蛇图》轴和《木石双蛇图》轴。鳞介类的种类繁多，但却都有灵性，常常成为画家笔下较为特殊的神奇动物。

禽之翱翔，兽之奔走，鱼之悠游，虫之鸣

唱，故宫博物院所藏动物题材绘画内容丰富，包罗万象，时间跨千余年。这些作品凝聚着古人对自然生灵的体察入微与哲思寄托，更透射出艺术审美、人文精神、政治隐喻与科学认知的多维碰撞，以“观万物而生意”的智慧，诠释人与自然和谐共生的永恒命题。■



宋 陈可久（传） 春溪水族图页
绢本设色 纵 24.3 厘米 横 25.5 厘米 故宫博物院藏



明 繆辅 鱼藻图轴
绢本设色 纵 171.3 厘米 横 99.1 厘米 故宫博物院藏



清 虚谷 赤蛇图轴
纸本设色 纵 82.9 厘米 横 37.7 厘米 故宫博物院藏



清 虚谷 木石双蛇图轴

纸本设色 纵 132 厘米 横 65.7 厘米 故宫博物院藏

注释

- (1) 中国大百科全书总编辑委员会《美术》编辑委员会编《中国大百科全书·美术》，中国大百科全书出版社，1990年，页316。
- (2) [宋]刘道醇《五代名画补遗》，于安澜编《画品丛书》，上海人民美术出版社，1982年，页94~95。
- (3) [宋]刘道醇《圣朝名画评》，于安澜编《画品丛书》，上海人民美术出版社，1982年，页114。
- (4) [宋]郭若虚著，黄苗子点校《图画见闻志》卷四，人民美术出版社，2016年，页104~108。
- (5) 王群栗点校《宣和画谱》，浙江人民美术出版社，2016年，页1~13。
- (6) [宋]邓椿《画继 画继补遗》，人民美术出版社，2004年，页2。
- (7) 孔六庆《中国画艺术专史——花鸟卷》，江西美术出版社，2008年，页15。
- (8) [宋]郭若虚著，黄苗子点校《图画见闻志》卷四，人民美术出版社，2016年，页94~95。
- (9) [清]郑绩《梦幻居画学简明》卷四，浙江人民美术出版社，2017年，页67。
- (10) [唐]张彦远《历代名画记》卷五，人民美术出版社，1983年，页116。
- (11) [汉]戴德撰、[清]王聘珍注、王文锦点校《大戴礼记解诂》卷五，中华书局，2021年，页99~100。
- (12) [汉]许慎撰、[清]段玉裁注《说文解字注》卷十三，上海古籍出版社，1981年，页663。
- (13) [清]邹一桂《小山画谱》，中华书局，1985年，页40。
- (14) [明]李时珍撰，刘衡如、刘山水校注《本草纲目（第四版）》第四十卷，华夏出版社，2020年，页1512。
- (15) [汉]许慎撰、[清]段玉裁注《说文解字注》卷十一下，上海古籍出版社，1981年，页582。
- (16) [清]孙岳颂等《佩文斋书画谱》卷十三“论画三”，上海古籍出版社，1991年，页400。
- (17) [清]张庚、刘瑗撰，祁晨越点校《国朝画微录》卷下，浙江人民美术出版社，2011年，页95。